

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران 1 - أحمد بن بلة



كلية الآداب والفنون
قسم الفنون

رسالة مقدمة لنيل لدرجة الدكتوراه علوم
في النقد المسرحي

توضيف القصر الديني في المسرح الجزائري

إشراف الأستاذ
د. عزوز بنعمر



اعداد الطالب
بداد عبدلي

لجنة المناقشة

أ. د. نقاش غالم	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 1 أحمد بن بلة	رئيسا
أ. د. عزوز بنعمر	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 1 أحمد بن بلة	مشرفا ومقررا
أ. د. إميمون بن براهيم	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 1 أحمد بن بلة	عضوا مناقشا
أ. د. دريس قرقوى	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
أ. د. زويرة عياد	أستاذ التعليم العالي	جامعة أحمد زبانة غليزان	عضوا مناقشا
د. سوالي الحبيب	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان	عضوا مناقشا

السنة الدراسية ٢٠٢٤/٢٠٢٥

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران 1 - أحمد بن بلة



كلية الآداب والفنون

قسم الفنون

رسالة مقدمة لنيل لدرجة الدكتوراه علوم
في النقد المسرحي

توضيف القصر الديني في المسرح الجزائري

إشراف الأستاذ

د. عزوز بن عمر



اعداد الطالب

بداد عبدلي

لجنة المناقشة

رئيسا	جامعة وهران 1 أحمد بن بلة	أستاذ التعليم العالي	أ. د. نقاش غالم
مشرفا ومقررا	جامعة وهران 1 أحمد بن بلة	أستاذ التعليم العالي	أ. د. عزوز بن عمر
عضوا مناقشا	جامعة وهران 1 أحمد بن بلة	أستاذ التعليم العالي	أ. د. إميمون بن براهيم
عضوا مناقشا	جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس	أستاذ التعليم العالي	أ. د. دريس قرقوي
عضوا مناقشا	جامعة أحمد زبانة غليزان	أستاذ التعليم العالي	أ. د. زويرة عياد
عضوا مناقشا	جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان	أستاذ محاضر "أ"	د. سوالي الحبيب

السنة الدراسية ٢٠٢٤/٢٠٢٥

أهدي هذا البحث

إلى روجيهما الطاهرتين :

والدي الكريمين

إلى رفيقة الدرب :

حبيبتي زوجتي

إلى فاكهة حياتي :

ولدي وبناتي

إلى بضعة أمي وأبي

أخوأي وأختي

مقدمت

مقدمة

تعتبر الطقوس الدينية في العديد من الديانات وسيلة لإعادة تمثيل الإرادة الميتافيزيقية في جو مهيب بالتسامي الروحي المشحون بالحماس المعنوي، ويعبر هذا التمثيل الجمعي أو الفردي عبر الطقوس تحللاً وارتقاء روحياً يعمّق الشعور بالانتماء، فالشعائر التعبديّة والطقوس الدينية غالباً ما تحيل إلى المحاكاة التاريخية والتمثيل، حيث تعدّ هذه الممارسات قنوات لإعادة إحياء الأحداث وتقديمها في شكل رمزي وتجسّدي في العديد من الأديان، ليتم إعادة تمثيل وقائع روحانية وتاريخية ذات أهمية كبيرة، مما يسمح للمؤمنين بالتفاعل المباشر مع هذه الأحداث على مستوى نفسي وروحي.

وعلى سبيل المثال يتم في الإسلام أداء فريضة الحج، بمحاكاة الشعائر التعبديّة التي قام بها النبي إبراهيم وزوجته هاجر وابنهما اسماعيل عليهم السلام، مثل السعي بين الصفا والمروة أو رمي الجمرات وتقديم الأضحية في عملية تعبديّة تحمل بعداً تاريخياً. وفي المسيحية تعتبر مراسم أعياد الميلاد تمثيلاً درامياً للآلام والصلب والقيامة حيث يحاكي المؤمنون الأحداث التي جرت مع المسيح، ممّا يعزّز الروابط الروحية ويفعّل الذاكرة الجماعية. أمّا اليهود فيحتفلون بعيد الفصح إحياءً لذكرى الخروج من مصر، ويتناولون طعاماً خاصاً ويعيدون تمثيل بعض الأحداث التي حدثت في التاريخ اليهودي.

إنّ هذه الطقوس ليست مجرد تذكير تاريخي، بل هي تمثّلات حية توظف المحاكاة لتقريب المؤمن من التجربة الدينية عبر استخدام الأزياء والحركات الجسدية أو الأغاني في أجواء احتفالية فرجوية.

فاستخدام الطقوس الدينية عناصر رمزية، من بينها الأزياء والإيماءات الجسدية والحركات والأناشيد التي تشدو بقدسية الحدث، كانت جزءا من بدايات المسرح، حيث كان الهدف من العرض هو نقل رسائل روحية باستخدام الجسد في الأداء، والكلمة في الإلقاء.

ولهذا جاز أن نقول إنّ المسرح ولد من رحم الطقوس الدينية القديمة المرتبطة بتكريم الآلهة أو إحياء الأساطير الدينية، ليمتدّ إلى الديانات السماوية، ثمّ ينتشر عبر الزمن ليلاصق الثقافات الشعبية ويتحول تدريجيا من كونه وسيلة من وسائل العبادة عبر الطقوس والشعائر التعبدية إلى شكل فني مستقل، إلّا أنّ أوصاله الدينية لم تنقطع عن جذورها، لأنّ تأثير الدين على المسرح كان منذ العصور القديمة وحتى العصر الحديث، من خلال المحتوى المعروض في المسرحية نصا أو عرضا، سواء من خلال تمثيل القصص الديني أم تقديم شخصيات دينية تمثّل مفاهيم الإيمان، مثل المسرحيات التي قدّمت أساطين الأساطير، وقصص الأنبياء وبطولات المغازي. فكان الموروث الديني أرضا استنبتت موضوعات وقضايا لنصوص المسرح وعروضه عبر حقبة زمنية طويلة.

من هنا جاء اختيار الموضوع الموسوم **"توظيف القصص الديني في المسرح الجزائري"** ليسلط الضوء بالبحث عن المكان الجمالية للقصص الديني الذي يركز على الموروث الروحاني بمختلف مصادره، ومقاصد دلالاته المشهدية، ويبرز ما كان مغمورا عن الدراسات النقدية والفنية للظاهرة المسرحية في الجزائر، وربطها بأصولها التاريخية منذ التأسيس إلى يومنا، وذلك بأسلوب جديد في التأصيل عمّا تناولته الدراسات السابقة، خصوصا إذا ما اعتبرنا أنّ البدايات تشكّلت من رحم التراث

الذي كان أحد روافده القصص الديني الممتدة رقعة رموزه على امتداد الذاكرة الجماعية، لمكونات النسيج الاجتماعي الجزائري على مر التاريخ.

يخوض البحث في الامتدادات التاريخية للقصة الدينية عبر العصور وتحليلاتها التعبديّة والطقسية في ممارسات الناس، لتتحول عبر الزمن إلى محاكاة لأحداث وأبطال القصص الديني في ملامح درامية تحيل إلى المسرحية، ثمّ تستقل بمنظومتها إلى فن له قواعد وضوابط، دون الانسلاخ عن نواة التأسيس وإن بدا في فلتات زمنية متحرّرا عنها.

فما هي علاقة الدين بالمسرح؟ وكيف بدأ توظيف القصص الديني في المسرح؟ ما هي أغراض استخدام الحضارات القديمة للقصص الديني في الفنون ومن بينها المسرح؟ ما هي الأمثلة على توظيف الموروث القصصي الديني في البلاد العربية وفي الجزائر؟ أي هوامش وقّرتها القصة الدينية للإبداع المسرحي في الجزائر؟ وما هي أشهر المسرحيات الجزائرية التي شكلت تجارب مميزة لتوظيف القصص الديني؟ ما هي مضامين القصة الدينية في المسرح الجزائري؟ وأيّ مسارات سياقية اعتمدت عليها لبلورة الوعي الجماعي الجزائري بناء على القصة الدينية في المسرح؟

شكّلت هذه التساؤلات وغيرها نواة هذا البحث للإجابة عنها وإعادة صوغها وفق ما يراعي السياق الذي توضع فيه، دون أن يدّعي تقديم الإجابة الشافية كاملة، بل يحاول البحث أن يترك آثار تلك التساؤلات مستمرة، من أجل أن يتم التفكير - من خلالها - في مختلف الأنساق الثقافية والمعرفية التي تشكّلت على إثرها تلك القضايا والإشكاليات.

وتحقيقا لما سبق، فقد سعى هذا البحث إلى توزيع هذه التساؤلات والانشغالات من خلال إجراء منهجي يستدعي أدوات تاريخية وثقافية، جعله يتوزع على ثلاثة فصول، تبتدرها مقدمة وتتلوها خاتمة.

ارتكز الفصل الأول على الضبط المفهومي للقصص الديني وتدرُّج دلالاته بين مختلف الحقب التي تمتد -زمنيا - إلى فترة ما قبل التاريخ، ثم في الحضارات القديمة إلى مفهوم المسرح ومكامن عيناته في الأديان الإبراهيمية السماوية. وتفاعلاته الفنية خصوصا المسرح، الذي تجلت في طياته المحاكاة للقصّة الدينية بكل مكوناتها الفنية.

أما الفصل الثاني فقد اشتغل على تحليلات القصص الديني في المسرح مسلطا الضوء على المسرح الغربي والعربي ونماذج التجارب المسرحية في المغرب العربي، وتحديدًا في الجزائر. واختتم بالتعلق الموضوعاتي للألم في مسرح القصص الديني.

وكان الفصل الثالث متعلقا بالوقوف على مرجعيات الهوية الثقافية والمرجعية الدينية للمجتمع الجزائري، ثمّ التركيز على أوجه توظيف القصص الديني بمختلف مكوناته الشرعية التي تستند على القرآن والسيرة النبوية وسير الأبطال وعلى التصورات الشعبية التي بنيت عليها نصوص من روايات المدّاحين والقوالين في عرف الحياة الشعبية الجزائرية، وإبراز علاقة هذا المكوّن التراثي بجذوره الدينية ومرجعياته الثقافية، لينتهي هذا الفصل بدراسة تطبيقية على مسرحيتين جديدتين في المسرح الجزائري، دراسة تربط الموضوع وفكرته بما سبق التنظير له.

وذيلت الدراسة بخاتمة جمعت أهم الاستنتاجات التي سكن إليها البحث وشكلت فيه موضع القناعة والاطمئنان، ولمّا كانت هذه الصّفات المذكورة للنتائج نسبية وغير فاصلة، فإن البحث لا يكتفي بإعادة وضع صياغة متنوعة للأسئلة التي انطلق منها في البداية، بل وأيضاً محاولة المساهمة في صياغة تحتاج إلى قراءات أخرى تطمح إلى بلوغ غايات مختلفة عن ما توصل إليه.

وقد فرضت طبيعة البحث منهجاً تكاملياً جمع بين التاريخي لرصد الظاهرة وتطورها عبر العصور والاستقرائي لخصر النصوص واستعراضها في الكتاب المقدس وفي النصوص القرآنية. والوصفي لوصف بعض الأحداث وعلاقتها بالسياق العام للموضوع معتمدين في هذه الدراسة التحليل والاستنباط معاً لاستخلاص الدلالات والمعاني.

لقد حاولنا في هذه الدراسة توخّي الجدّة في استقاء المعلومات وإعادة صياغتها بشكل يتميز عمّا سبق الإشارة إليه في الدراسات السابقة، مثل بعض أطاريح الدكتوراه التي نذكر منها " المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي، تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية" لعبد الحميد ختالة، ودراسة في الإطار نفسه بعنوان "بطل الحكاية الشعبية في المسرح المغاربي" لشريط سنوسي وأخرى موسومة بـ "توظيف التراث في المسرح الجزائري" لحسن ثليلائي.

هذا وقد استعان البحث بجملة من المصادر والمراجع التي رسمت بداياته وحددت مراميها بما وقّرت من مادة معرفية متنوعة، قادرة على تعميق السؤال. فبالإضافة إلى أهم النصوص المسرحية الجزائرية التي شكّلت المصادر الأساسية للبحث، نهل من أمهات الكتب التي خاضت في الميثولوجيا على غرار، الإعجاز القصصي في القرآن الكريم لسعيد عطية علي مطاوع، وأشكال التعبير في الأدب

الشعبي لنبيلة إبراهيم، والأدب وفنونه دراسة ونقد لعز الدين إسماعيل، وبعض الموسوعات في علم الأديان مثل موسوعة الأديان السماوية والوضعية لحسن نعمة، وأساطير الشعوب القديمة موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها لمحمد عجينة، وموسوعة مقارنة الأديان السماوية لمحمد حسين التميمي.

وقد عمل البحث على الإفادة من بعض مؤلفات النقد المسرحي التي لا تقل أهميتها المعرفية عن مادة المصادر الأساسية، لكتاب وأكاديميين على غرار صالح مباركيه، "المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص"، وإدريس قرقوة "الظاهرة المسرحية في الجزائر دراسة في السياق والآفاق"، نور الدين عمرون، "المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000"، وعز الدين جلاوجي النص المسرحي في الأدب الجزائري"، إضافة إلى مؤلفات أبو القاسم سعد الله، وفرحان بلبل وغيرهما، مما قدّم إضافة أفادت البحث من خلال طروحاتهم النظرية والتطبيقية.

هذا، وإن كان لا يخلو أي بحث من متاعب وصعوبات تعترض سبيله، فإن معاناة هذا البحث إنما مردّها إلى سعة المدونة النقدية التي اشتغل البحث عليها، وتشعب مسالك الدراسة في منازعها النقدية. أضف إلى ذلك، أن هذه السعة وهذا التشعب، يولّدان نوعا من عدم الاطمئنان والارتياح لجملة النتائج التي سيصلها البحث.

وأخيرا لا يسعني في هذا المقام الكريم، إلّا أن أتقدم بأسمى عبارات التقدير والتبجيل والاحترام إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور بنعمر عزوز، الذي سعدت بإشرافه العلمي على جزئيات هذا البحث وحرصه واهتمامه البالغين لإنجازه في أحسن حلة، وإخراجه بأبهى طبعة. وعلى كلّ ملاحظاته الدقيقة في تقويم هذا البحث، بدءا من اختيار العنوان الذي توّمنّا فيه إضافة قيمة علمية

للدراستات النقدية المسرحية والدراسات الإسلامية والذي كان عنوانه "سيمائية الخطاب الدرامي في القصص القرآني" - ورفضه المجلس العلمي المنعقد في ديسمبر 2013 - والذي كنّا قد أنجزنا مع الإجراءات المنهجية والأطر العلمية والمعرفية لمشروعه، ثمّ محاولة المشرف تقديم بديل يلامس الموضوع المرفوض والذي حاولنا التعامل معه بالأدوات البحثية المطلوبة، فله مني خالص الشكر على صبره معي وصبره علي. وعالي الشكر موصول إلى اللجنة التي قبلت مناقشة هذا البحث، وتصويب هفواته، آملا في إنجاز الأفضل في المستقبل البحثي العلمي.

الفصل الأول

المصادر الأسطورية والدينية للقصص

المبحث الأول: مفهوم القصة والقصص

المبحث الثاني: المعتقدات القديمة

المبحث الثالث: القصص في الأديان

السماء

المبحث الأول:

مفهوم القصة والقصص

1. تحديد المصطلحات (القصة، القصة والقصص)
2. عناصر البناء القصصي
3. أنواع القصص من ناحية المضمون
4. القصص الشعبي
5. وحدة القصة الدينية بين الأسطورة في الديانات القديمة وبين الرسائل السماوية
6. ملامح الدراما في الأديان

تحديد المصطلحات

القصة:

ارتبط مفهوم القصة بالإنسان البدائي لأنها نسجت من وحي خياله، حيث كانت حياته في البرية المتوحشة مليئة بالإثارة والمغامرات في الصيد من أجل القوت، فعبر عنها برسوم على الصخور، وقد يكون رواها لأفراد مجموعته أو عائلته في حالات راحته واجتماعه بهم. إضافة إلى الظواهر الطبيعية التي شكلت له هاجسا مخيفا، فحاول فك رموزه عبر تخيلاته، فالضوء والدفء الذي ينتشر مع طلوع الشمس مؤذنا للإنسان بالطمأنينة للخروج بحثا عن الصيد، كذلك الغروب الذي ينبهه للراحة والسكون بالكهف أو الكوخ. والأمطار الرعدية التي تكوّن السيول وتجرف التربة وتدمر مخازن أكله وشربه، والرياح التي تقتلع كوخه وتفسد زرعه ومحصوله. والجبال المحيطة به التي تثور من حين لآخر قاذفة حمما بركانية تقتل كل من على سفحها أو جاورها.

هذا الجو الموسمي المرعب جعل الإنسان البدائي يحاول فهمه، فاهتدى كما يذكر محمود تيمور إلى "حل قنع به واطمأن إليه، فمنح لعالم الجمار روحا كروحه وتخيله على غرار نفسه يعيش كما يعيش، يأكل ويشرب وينام. كان يرى في الصخرة المنحدرة من قمة الجبل - خلعتها الزلازل من مكانها وأرسلتها كالقذيفة على كوخه فهدمته - آدميا مثله يناصبه العداء.. رهب الريح فحسبها روحا جهنمية غير منظورة قادرة على أن تنكل بزعره وثمره. وكان يرى في نومه أشياء غريبة عن أشخاص ماتوا، فتوهمهم أحياء مثله في عالم آخر، يعيشون ويأكلون ويتناسلون، فخشي من كان منهم قويا

مستبداً، فقدم لهم القرايين"¹. هذه المشاهد التي تحيط بها الظروف التي ذكرت بحسب تيمور، شكّلت المؤشرات الأولى التي أسست لأحداث الحياة اليومية للإنسان، وقد دلّت عليها الرسومات على جدران الكهوف والأخبار المروية عن الأخطار المادية خلال رحلات صيده ضد قوى غير مرئية تتجلى في الظواهر الطبيعية، ومرويات في شكل بطولات خارقة أنتجتها الوقائع وحبكها الخيال. فكان ميلاد القصة الخرافية، التي تحولت فيما بعد إلى الأسطورة*.

القصة والقاص:

لا يفصل ابن منظور بين القصة بوصفها مُنتَج والقاص بصفته مُنتِج حيث يورد في لسان العرب أنّ "القَصَّ فعل القاص إذا قصّ القصص، والقصة معروفة. ويقال: في رأسه قصة يعني الجملة من الكلام ... والقاص: الذي يأتي بالقصة على وجهها"²، وهنا يمكننا القول أنّ كل إنسان يستطيع أن يروي أحداثاً شاهدها أو عاشها، يرويها بحكي بسيط يلامس الوقائع وأحياناً بالزيادة على الأحداث التي يسترسل فيها الخيال أو الإنقاص منها بما يخدم الحدث والموقع والموقف معاً، أو تأتي كلها من نسج الخيال مثلما جاء تعريفها في المعجم الوسيط أنها " حكاية نثرية طويلة تستمدّ من الخيال أو الواقع أو

¹ موقع الانترنت بعنوان نشأة القصة عبر التاريخ، محاضرة مطبوعة بعنوان "نشوء القصة وتطورها" لمحمود تيمور في قاعة بورث بالجامعة الأمريكية يوم الجمعة 20 مارس 1936 مكان النشر القاهرة مطبعة السلفية 1936. ص 4، 5

*تتفق الخرافة والأسطورة بحسب نبيلة إبراهيم في المعنى العام من حيث أنهما يصوران الشيء البعيد عن المنطق وغير المعقول والواقع أنهما يختلفان من حيث الدافع والشكل، فإذا كانت القصة الخرافية والأسطورة تلتقيان في هدف مشترك هو إعادة النظام للحياة، إلا أنّ الأسطورة دافعها روحي مرتبط بتفسير الظواهر الغيبية المتجلية في محيط الإنسان من ظواهر طبيعية ومظاهر جغرافية. تستند على رؤية فلسفية لفهم الكون وتفسيره. مروا بمراحل التأمل والتعجب وطرح الأسئلة ومحاولات الإجابة عنها ثم الاقتناع بهذه الاجابات التي تتحول إلى حقيقة عجيبة تقوم على نظرة فلسفية.

2 ابن منظور، لسان العرب ، تح عبد الله علي الكبير وآخرون، ط ج، دار المعارف، القاهرة، ص 3651

منهما معا، وتبنى على قواعد معينة من الفن الكتابي¹ هذه القواعد أجمع عليها النقاد في مجموعة من العناصر التي تشكل لبنات البناء القصصي.

عناصر البناء القصصي :

الحدث: هو التفاصيل الجزئية للعناصر الإجرائية والفعلية التي تسهم في تركيب القصة، وتجميعها في تسلسل مقنع، فترسم جواً حكايا متناسقا في ترتيبه، بحيث تقوم الشخصية من موقعها في القصة بعمل ما، له معنى في بناء الحكاية وتطورها² ولا يمكن أن يطلق وصف الحدث على أي فعل أو عمل تقوم به هذه الشخصية إن لم يكن له دلالة واضحة ومعنى محدد داخل النسيج العام في البناء القصصي.

• **السرد:** يقصد بالسرد نقل الحدث من واقعه في مادته الخام إلى صورة مرئية تعبر عنها اللغة وتروي تفاصيلها الألفاظ والتراكيب في قالب حكايا³

• **البناء:** يميز عز الدين اسماعيل في البناء بين صورتين ، انتقائية وعضوية*

• **الفكرة:** وهي نظرة القاص إلى القيم الحياتية التي ساقها في قصته، والشعور النفسي الذي

تحده لدى المتلقي من وقع المعنى الإطار لأحداث القصة وشخصها.

1 المعجم الوسيط باب قصّت، ص 740

2 ينظر سعيد عطية علي مطاوع، الإعجاز القصصي في القرآن الكريم، ص 25

3 ينظر عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، م س، ص 104

* لا يرى الباحث فصلا بين عنصري السرد والبناء مع العلم أن البعض يفرد تعاريف للسرد منفصلا عن البناء. وما يمكن التمييز فيه هو ما ذكره عز الدين اسماعيل عن صورة العرض السردية القصصية الانتقائية لبناء الحكمة بوصفه أسلوبا مختلفا عن العرض العضوي. ففيما يدلّ الأول على عدم وجود ضرورة للعلاقة المنتظمة بين الوقائع مما يفرض الاعتماد على شخصية البطل لترتيب تلك العلاقات، يحيل البناء العضوي إلى النظام العام المرسوم على الأحداث مهما تنوعت تفصيلاتها لتؤدي مسارا ترتيبيا يصل إلى الحل والنهاية.

• **الشخصيات:** تشغل الشخصية حيزا كبيرا من اهتمام الباحث، الذي قد يسوقها بارزة لتصنع الحدث أو يظهرها بمواقفها من الحدث، وهي نوعان، جاهزة تسير في نمط واضح في كل أحداث القصة أو نامية يتصاعد بروزها مع تطور محطات القصة.

• **الزمان والمكان:** الزمن القصصي معلوم، بينما المكان وهمي غير مرئي، يمكن تصويره عبر الإشارات اللغوية الدالة عليه.

وبعد عرض عناصر الكتابة القصصية، يبقى السؤال مطروحا حول اقتدار واستطاعة كل إنسان كتابة قصة؟ بما يمكن من إطلاق عليه، لقب قاص؟

يرى عز الدين إسماعيل أن " الاستعداد القصصي، خاصة إنسانية يشترك فيها جميع الناس ولكن كاتب القصة يختلف عن كل إنسان"¹ وذلك لما له من قدرة على تخزين المشاهد وإعادة صياغتها بشكل يمكنه من بلورتها وفق خياله وأفكاره. ووفق تصورات تمليها متطلبات الظروف بشكل تجميعي لمجموعة من الحوادث والحوادث في نسق منظم، يستمد كينونته وموقعه داخل نسيج القص من الأهمية التي تكتسيها كل حادثة. واستنادا على ما ورد سالفًا حول ارتباط القصة كرونولوجيا بتطور حياة الإنسان اليومية حتى أصبحت فنا قائما يتميز بالحكي وسرد الأخبار، جعلها تستأثر بوصف أقدم الفنون النثرية.

القصص:

1 عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، الأدب- الشعر- القصة- المسرحية- المقال- ترجمة الحياة- الخاطرة، منقحة ومزودة، دار الفكر العربي، ط 9، القاهرة، 2013، ص101

ورد الفعل قصّ في القرآن الكريم بصيغ ومعاني متعددة، قد لا تظهر أنها تختلف عن القصة في مفهومها العام الذي أشارت إليه المعاجم والقواميس اللغوية، إلا أن المداليل التي تحيل إلى المنطوق تدلّ على الاختلاف في الجوهر والمحتوى.

في البداية سنحاول استعراض أهم ما جاء في معجم ألفاظ القرآن الكريم من تعريفات للفعل قصّ الذي ورد بمعنى: روى وحكى على نحو قول الله تعالى: "فلما جاءه وقص عليه القصص قال لا تخف" 25/ القصص، ونقيضها لا ترو في "يا بني لا تقصص رؤياك على إخوتك" 5/ يوسف وجاء بمعنى رواية الأخبار في قوله تعالى: "ورسلا قد قصصناهم عليك من قبل" 164/ الشعراء هذه التعريفات تتشارك مع معاني تتبّع الأثر كما ورد في الآيتين: "وقالت لأخته قصّيه" 11/ القصص و"ذلك ما كنّا نبغ فارتدّا على آثارهما قصصا" 64/ الكهف والقصص هو رواية الخبر "إنّ هذا هو القصص الحق" 62/ آل عمران¹

فالقصص الحق الذي أكدت عليه الآية هو العلامة المميزة بين القصة التي سبق توصيفها بمنتج لقاص، هذا القاص هو بشر يزيد ويُنقص في الأحداث بما يجود خياله، استجابة لمعطيات منها الزمن والمكان والمتغير المعرفي. وبين القصص القرآني الذي يروي "مجموعة أحداث إنسانية تمّ تسجيلها بعد وقوعها كما تمّ تصنيفها وحفظها في إمام مبین"² هذه الأحداث لا تبديل فيها ولا تغيير على قاعدة

¹ مجمع اللغة العربية الإدارة العامة للمجموعات وإحياء التراث، معجم ألفاظ القرآن الكريم، ط منقحة، الجزء الأول من المهمة إلى الضاد، باب القاف ق ص ص، جمهورية مصر العربية، 1409 هـ 1988 م، ص ص 900 901

² محمد شحرور، القصص القرآني قراءة معاصرة، المجلد الأول مدخل إلى القصص وقصة آدم، ط1، دار الساقى بالاشتراك مع مؤسسة الدراسات الفكرية المعاصرة، بيروت لبنان، 2010 ص 95

أنَّ "الحدث الإنساني قبل وقوعه يدخل في عالم الممكنات، وبعد وقوعه يدخل في عالم الحتميات - إذ لا رجعة فيه - ويتحول إلى حقيقة تاريخية موضوعية"¹ أخبر الله بها نبيه مُحمَّد الذي كان "غافلا عن قوانين الوجود وعن قوانين التاريخ وأحداثه معا"² لأنها قصص تروي غيبا يوثق لكيثونة الكون ومسارات الخلق فيه، بما فيها الإنسان. ولهذا جاء ارتباط منطوق القصص بالمفهوم الديني وتحديدًا بالقرآن الكريم.

أنواع القصص من ناحية المضمون:

القصص الديني:

ارتبط القصص الديني في سياقه التاريخي بفترتين مهمتين، الفترة الأولى تتمثل في الصيغة الشفهية التي أسهمت في نقله من أمة إلى أخرى ومن شعب إلى شعب جيلا عن جيل. هذه الصيغة حفظت قدسية أحداث القصة الدينية ومجدت أبطالها وكان لعاملي البيئة والزمن، القسط الكفيل لإحاطة تفاصيلها وشخصها بحالة كبيرة من التمجيد والعظمة، فصنفت تحت سقف الأساطير واعتبرت الذاكرة الحية، التي تلهج على أفواه الكهان والمبدعين من الشعراء الذين يتغنَّون بالأعمال البطولية العجيبة للأبطال الأسطوريين.

أما الفترة الثانية فتحمل القصص المكتوب الذي حفظته الرموز والتصاویر على جدران القبور والمعابد والقصور، فتلهم الحاضر بالمجد التاريخي لأمة معينة وترهن مستقبلها من منظور التراكمات المعرفية، التي

1 المرجع ن، ص ن

2 مُحمَّد شحرور، الكتاب والقرآن قراءة معاصرة، الأهالي للصباعة والنشر والتوزيع، سورية دمشق، ص 95

خلّفتها تلك الرموز والنقوش والكتابات التي بدورها حفظت الديانات المقدسة على أيدي حفاظها وكتبتها. وهنا لا بدّ من توضيح الالتصاق الشديد بين مضامين الموروث الأسطوري ومساراته التاريخية، وبين الأثر الديني وسياقاته الميثولوجية* وفق ركيزتين أساس، هما القصص المرتبط بالأساطير والقصص الديني المكتوب.

١/ القصص المرتبط بالأساطير:

ما يميز الأسطورة من ناحية المغزى أنها تحمل دلالات يعجز عقل الإنسان على تفسيرها، بل لا يسعه فهمها، لأنها تتعلق بقوى خارقة تفوق قوة أي إنسان طبيعي، وأبطالها هم من يسمون آلهة وأنصاف آلهة** التي تحاك حولها روايات، تصف تفاصيل النشأة والخلق والكون والظواهر الطبيعية ويوميّات الحياة المتعلقة بالحكم والمحكومة بين التشكيلات والكيانات السياسية والعلاقات بين الأفراد داخل المجتمعات، "في الأسطورة تدخل قوى وكائنات أقوى وأرفع من البشر. تدخل في نطاق الدين حاملة أسراراً لا يسع الإنسان معرفتها، فالأسطورة تحكي لنا كيف حدث أو كيف بدأ شيء ما، فالزراعة طقس أوحى به الآلهة أو أبطال الحضارة، والنار علّمتها الآلهة للبشر، والتعدين كذلك وكافة المهن أوحى بها الآلهة المختصة لبني البشر، فالأسطورة هي سجل أفعال الآلهة، تلك الأفعال التي أخرجت الكون من لجة العماء، ووطدت نظام كل شيء، ووضعت صيغة أولى لكل الأمور الجارية في عالم

* شرح السياقات الميثولوجية وعلاقتها بالمسارات التاريخية

** ينظر مُجد مصطفى، الدين والأسطورة، دراسة مقارنة في الفكر الغربي والإسلامي، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت،

لبنان 2014، ص ص 19...26

البشر. فهي معتقد راسخ"¹. وما يجدر الإشارة إليه هو أنّ هذه الأساطير ألّفها المخيال الجمعي للشعوب عبر مراحل تطورها في مختلف الحقب وكلما مرّ عليها الزمن اكتست بحلة من القداسة التي حيكت تفاصيل أحداثها بأبهى حلة أسلوبية وفنية، تمجد لأبطالها الخارقين الذين قدموا توضيحات كبيرة لا تعادلها توضيحات الخواص والعوام من الشعب، بوصفها "حكاية مقدّسة .. تنتقل من جيل إلى جيل بالرواية الشفهية، مما يجعلها ذاكرة الجماعة التي تحفظ قيمها وعاداتها وطقوسها وحكمتها وتنقلها للأجيال المتعاقبة وتكسبها القوة المسيطرة على النفوس، وتجيء الكتابة لتلعب دور الحافظ للأسطورة من التحريف بالتناقل"² فكان الحفظ بالكتابة من تقلبات اللهج وتيسير تناقلها بين الأجيال في حلة تتوسم بالقداسة، ولهذا جاءت الكتابة في قوالب مختلفة مثل الشعر ونصوص نثرية وأخرى إرشادية توجيهية، ولعل أشهرها إلياذة هوميروس وشرائع حمورابي ووصايا بوذا والمحاورات السقراطية في الحكمة والفلسفة وغيرها.

¹ حسن نعمة، موسوعة الأديان السماوية والوضعية، 1 ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، إعادة معالجة منتدى مكتبة الاسكندرية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ص 25

² حسين نعمة، موسوعة الأديان السماوية والوضعية، م س ، ص 25

١/ القصص الديني المرتبط بالأديان والشرائع الإبراهيمية:

ارتبطت روايات القصص الديني بالأديان والشرائع الإبراهيمية* التي حفظها ونسخها كتاب وخطاطون كهانا ورجال دين، بعدما تناقلتها الأجيال مشافهة جيلا عن جيلا. ويرنو بنا السياق لتوضيح الشرائع الإبراهيمية إلى ملامسة ماهياتها دون التفصيل في المدلولات والتأويلات، لأننا سنتوقف عندها بالشرح في المباحث اللاحقة. وما دامت عناصر القصة تتكون من حدث وفكرة وسرد وشخص في مكان وزمان، فإنّ الوحدة الموضوعية لها ووحدة أحداثها تتوافق في الرسائل السماوية**، ويذكر محمد حسين التميمي حول مبدأ توافق الأحداث في الرسائل والشرائع الدينية أنّ ذلك "يبرز الوافر من دلالات التوافق الموضوعي بينها"¹ ويواصل في السياق ذاته "وفضلا عن مجريات الأحداث التاريخية التي تفي بدلالات التوافق في المسار الرسالي للأديان، فإنّ هناك الكثير من مشاهد

* المقصود بالشرائع الإبراهيمية هي الديانات والكتب السماوية التي أنزلها الله على رسله وأنبيائه بعد إبراهيم عليه السلام، وسميت بالشرائع الإبراهيمية لإتباعها ملة إبراهيم بوصفها الأصل لجميع الشرائع ضمن سياق الدين الواحد. ينظر سامي بن عبد الله بن احمد المغلوث، أطلس الأديان

** نفضّل بعد هذه الإحالة التوضيحية، استخدام مصطلح الرسائل السماوية بدل الأديان السماوية، لأنّ الرسائل متعددة بتعدد الرسل والأقوام، لكنها من دين واحد هو الإسلام، ومرّد ذلك قوله تعالى: "إنّ الدين عند الله الإسلام وما اختلف الذين أوتوا الكتاب إلّا من بعد ما جاءهم العلم بغيا بينهم" الآية 19 من سورة آل عمران. وقوله: "وما جعل عليكم في الدين من حرج ملّة أبيكم إبراهيم هو سمّاكم المسلمين من قبل" الآية 78 من سورة الحج، فالآية الأولى تؤكّد الوحدة الكلية للدين، وتتبعنا لسياق الآية فإنّ الكتاب الذي أوتي أصحابه، من الناحية القيمة ليس هو الدين وإنما رسالة من الدين، تختص بشخص أو أشخاص (نبي، رسول، أنبياء، رسل..) وتخصّ قوما في زمان ومكان معينين. والثانية تحث على الميل لما جاء النبي إبراهيم من ربه، بمعنى اتباع الدين الواحد بوصفه المصدر الأول والأخير، مهما تعددت صيغ الرسائل التي جاء بها المبلغون. وخلاصة القول تتفق على وحدانية الدين وتعدد الرسائل والشرائع وفق معايير التدرج والنسبة، بما يحقق الوظيفة التكاملية بينها، في قوالب وأشكال متعددة تتصل بجبل واحد هو الدين الواحد الخالد.

1 محمد حسين التميمي، موسوعة مقارنة الأديان السماوية، دار أسامة للطبع والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص51

التوافق في تفسير الظواهر والأحداث الكونية وإرجاعها للمصدر الإلهي¹ بمعنى أنّ الشرائع والرسالات السماوية تتسم بالوحدة الموضوعية لقيم الدين الإلهي في مختلف صوره، بما فيها القصص الذي شمل أصل التكوين وما سبقه أو رافقه من أحداث وظواهر كونية، وما تلى ذلك من محطات بارزة في تطور الكائنات ومسيرة البشر والإنسان.

وحدة القصة الدينية بين الأسطورة في الديانات القديمة وبين الرسائل السماوية:

يتميّز القصص الديني بالوحدة الموضوعاتية في الرسائل السماوية، ويتقاطع مع الأسطورة في عدة مواطن، وإذا كانت رسالة القرآن تذكر الأسطورة في كثير من المواقع على أنها سرد وتوثيق لأحداث ووقائع يكتنفها الغموض والالتباس كما جاء في قول الله تعالى "حتى إذا جاؤوك يجادلونك يقول الذين كفروا إن هذا إلاّ أساطير الأولين"² والمعنى حسب ابن كثير والطبري وفي كثير من التفاسير أنّ الجاحدين والمنكرين لرسالة النبي مُحمّد، يخاصمونهم ويكذبونه بحجة أنّ ما جاء به إلاّ من كتب الأوائل وأساطيرهم³، وكما ورد في قوله جلّ وعلا " وإذا تتلى عليهم آياتنا قالوا قد سمعنا لو شئنا لقلنا مثل هذا إن هذا إلاّ أساطير الأولين"⁴ فالأساطير بحسب المفسرين للقرآن تعني الأسطر التي خطها الأولون⁵ وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا⁵ وهو ادعاء على النبي مُحمّد بأنّ ما جاء به مسطور في كتب الأولين مثل التوراة والإنجيل، فنقلها عنهم وهي تملى عليه صباح مساء.

¹المصدر نفسه، الصفحة نفسها

² الآية 25 من سورة الأنعام

³ ينظر أبو الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص 247 وأبو جعفر الطبري، جامع البيان، ص 284

⁴ الآية 31 من سورة الأنفال

⁵ الآية 5 من سورة الفرقان

وقد تعني أيضا ما جاؤوا به من قصص، افتراء وبهتاناً على الله ورسله في قوله " لقد وعدنا نحن وآباؤنا هذا من قبل إن هذا إلاّ أساطير الأولين"¹. هذا بصفة عامة مجمل ما اشتملت عليه مدونات المفسرين. وهي برأينا تفاسير سطحية لظاهر القول في الآيات، دون الحفر في مدلولات ومقاصد النصوص وفق مقارنة موضوعية تسلسلية للأحداث المرتبطة بتاريخ الكون وتاريخ البشرية وتطورهما، وصولاً إلى الأنسنة التي رواها القرآن، الذي جاء العلم فيه مقروناً بالتفقه على التوالي، "وهو الذي جعل لكم النجوم لتهتدوا بها في ظلمات البر والبحر قد فصلنا الآيات لقوم يعلمون وهو الذي أنشأكم من نفس واحدة فمستقر ومستودع قد فصلنا الآيات لقوم يفقهون"² إذ ثمة ما يشير إلى خيط رفيع يربط بين مضامين الأسطورة وقصص الرسالات السماوية، ولو حاولنا ملازمة قوله تعالى في القرآن " وإذا قيل لهم ماذا أنزل ربكم قالوا أساطير الأولين"³ نجد أنّ مدلول الآية إذا كان يحيلنا إلى أنّ أهل الكتاب كانوا على علم بما جاء حقائق قبل تأكيدها من القرآن، فإنه يطرح وجهاً ثانياً للعملة، إذ يحيلنا إلى أنّ نخب مجتمع البعثة النبوية لمحمد بن عبد الله في مكة والقرى والمدن المجاورة، كانت هي أيضاً على اطلاع بما جاءت به الرسالات السماوية وتقاطعها مع ما نسجته أساطير الحضارات القديمة، وهي إشارة ضمنية لوحدة عضوية بين الأسطورة والرسالة السماوية أو بين الرسالة السماوية والأسطورة، إذا ما أردنا الضبط الكرونولوجي في السبق.

¹ الآية 83 من سورة المؤمنون

² الآيتان 97 98 من سورة الأنعام

³ الآية 24 من سورة النحل

هذا بالنسبة للقرآن الكريم، لكن إذا سلّمنا بأنّ الدين له قدرة طقسية خارقة تساهم في إثبات الانتماءات، فإنّ الكتاب المقدس عند اليهود والنصارى عندما يذكر قصص التكوين وآدم وحواء وقصة ولدي آدم، ثم قصص الطوفان، نجده يغرف من معين أساطير حضارات بلاد الرافدين من حيث الوحدة الموضوعية للقصة. وإن وجد اختلافاً، ففي الجزئيات التفصيلية. حيث تشير الأساطير إلى أسباب الوجود وعوالم الغيب تلميحاً ورمزاً، بينما تذكره الكتب السماوية تصريحاً، - مع التحفظات على ما تعرّضت له هذه الرسائل من تحريف في شرائعها-. فما دام التسليم بأسبقية المنطوق الشفاهي على المخطوط الكتابي في نقل المعتقدات والأفكار¹ فإنّ ما أورده الألواح السومرية حول قصص التكوين والخلق والخطيئة الكبرى وأول جريمة في التاريخ البشري والطوفان وما جاء في القوانين المعروفة بشريعة حمورابي في بابل على عهد حضارات بلاد الرافدين²، كلها تلتقي عضوياً مع ما ورد في أسفار الكتاب المقدس بمختلف صيغته، وهنا يذكر أنه ليس لنا غرض من إثبات نظرية على أخرى أو تصور على نظيره، سوى التأكيد بناء على السياقات المذكورة، أنّ العلاقة بين الأسطورة لدى الأمم القديمة والحضارات البائدة وبين الرسائل الإبراهيمية، هي علاقة تلاقية في حقول التكوين ونشأة الخليقة والطوفان وقصص أخرى، هدفها فكّ اللغز الغيبي وإجلاء سرّ القوى الخفية التي تسيّر الكون وتتحكم في مصائر الخلق.

¹ ينظر مُجدد علي الصوريكي، التعبير الشفوي، حقيقته، واقعه، مهاراته وطرق تدريسه، ط1، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2014، ص 23

² عصام الدين حفي ناصف، اليهودية بين الأسطورة والحقيقة، نشوء وتطور العقيدة الموسوية، دار المروج للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1985، ص ص 84 116

وإلى هنا يبدو التلاقح كما سميناه بين أساطير الشعوب والحضارات القديمة وبين ما جاء في بعض الكتب المنسوبة للسماء واضحا وجليا، وقد أورد في هذا مهدي حسين التميمي بقوله "إنّ الكتاب المقدس قد انفرد بسرد الكثير من أحداث العصور ما يتصل بالخلق الكوني وبشكل خاص ما يتصل بالمرحلة الإسرائيلية، أو بنطاق التفكير اليهودي بشكل أوفى ما سرده النصوص القرآنية، وإنما السرد القرآني قد جاء لاعتبارات التأكيد على توحد الموقف الرسالي من القضايا الأساسية، التي التزمت الرسائل الدينية بمنهجها. فضلا عن مجريات الأحداث التاريخية التي تفي بدلالات التوافق في المسار الرسالي للأديان فإن هناك الكثير من شواهد التوافق في تفسير الظواهر والأحداث الكونية وإرجاعها للمصدر الإلهي"¹. لكن السؤال الذي يُطرح، هو حول مصدر هذه الروايات المشتركة في الخلق والتكوين وقصص آدم وزوجه وولديهما في هذه الأساطير، وهنا يكون الجواب تقديريا وليس جزما قبل أن نبين فيه لاحقا، بأنّ بقايا المفاهيم الرسالية لرسل الله وأنبيائه وأصفياه قبل الطوفان وبعده، شكلت الرافد الذي استلهمت الأسطورة منه فك أسرار الكون والمحيط.

¹ مهدي حسين التميمي، موسوعة مقارنة الأديان السماوية، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2004، ص 51

المبحث الثاني:

المعتقدات القديمة

1. الحس الديني
2. بدايات التدين
3. العناصر العملية (التدين) الخطوات العملية لإرضاء هذه القوى

الحس الديني:

يعتبر التدين ظاهرة* أزلية متجذرة في الإنسان، لما نصت عليه الكتب السماوية التي مثلت شرائع له في مراحل متقدمة، ولهذا نجد في القرآن قوله تعالى " وإذ أخذ ربك من بني آدم من ظهورهم ذريتهم وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى شهدنا أن تقولوا يوم القيامة إنا كنا عن هذا غافلين أو تقولوا إنما أشرك آباؤنا من قبل وكنا ذرية من بعدهم أفتهلكنا بما فعل المبطلون"1 تؤكد هذه الآية أنّ الخليفة مجبولة على العبادة والانقياد لله، لأنّ الله أخذ العهد والميثاق من آدم وذريته أجمعين وهم لا يزالون في عالم الذر***وهو ما يرجحه جمهور المفسرين من المدرستين الكبيرتين في التاريخ الإسلامي*** التي سنعرض لبعض وجهات نظرهما فيما سيأتي.

فابن كثير يفسر هذه الآية بأنّ " الله استخرج ذرية بني آدم من أصلابهم، شاهدين على أنفسهم أنّ الله ربهم ومليكمهم"2 .

* استخدم الباحث مصطلح " ظاهرة " لتوصيف حالات التدين وذلك لملاءمة المصطلح والتغيرات والتطورات التي رافقت هذه العملية عبر مختلف المراحل الزمنية للوجود الإنساني.

¹ سورة الأعراف، الآية 172

** عالم الذر هو نشأة من النشآت التي يمرّ بها الإنسان ولكن لا يجسده العنصر الدنيوي وإنما بلبوس آخر لا يعلم بخصوصياته إلاّ الله تعالى، وفي هذا العالم بحسب الروايات عرضت على النفس موثيق ربانية فقبلتها ومنها التوحيد لله .

*** يقصد بالمدرستين الكبيرتين من يسمون بأهل السنة والجماعة ومن يسمون شيعة علي بن أبي طالب في زمن الفتنة الكبرى المعروفة في التاريخ الإسلامي بعد وفاة النبي ﷺ، ورأى الباحث في تفسيره للنصوص الاعتماد على المدرستين التزاما للموضوعية دون التحيز لطرف على طرف.

² أبو الفداء اسماعيل بن عمر ابن كثير القرشي الدمشقي، تفسري القرآن العظيم، الطبعة الأولى المنقحة والمترتبة، دار ابن حزم، بيروت لبنان، 1420هـ - 2000م، ص 797

و يؤكدانه الجلالين - السيوطي والمحلي - بقليل من التوضيح لما سبق الاستشهاد به، حيث يبرزان بعض التفاصيل حول المكان والزمان الذي وقع فيه الإشهاد، ففي معنى الآية حسبهما أنّ الله أخرج الخلق " بعضهم من صلب بعض، من صلب آدم نسلا بعد نسل كنحو ما، يتوالدون كالذر بنعمان يوم عرفة* ونصب لهم دلائل على ربوبيته وركب فيهم عقلا"

وأشهدهم على أنفسهم " قال أأست بربكم قالوا بلى أنت ربنا شهدنا بذلك" 1 وبهذا رأى الطبري ويوافقهم سيد قطب بقوله "أنّ هذه الآية تعرض قضية التوحيد من زاوية الفطرة، التي فطر الله عليها البشر وأخذ بها عليهم الميثاق في ذات أنفسهم وفي ذات تكوينهم وهم بعد في عالم الذر" 2 بمعنى أنّ الاعتراف بألوهيته تعالى، فطرة في البشر قبل وجودهم على الأرض.

إنّ اللوحة المشهدية من خلال هذه التفاسير، تستعرض الأرواح التي خلقها الله قبل بثها في الأجساد، سبقت جميعها أمام خالقها من بداية الخليقة إلى نهايتها، من أجل الإقرار بالعبودية والإذعان لله وحده. وعليه فإنّ ظاهرتا الإيمان والكفر حدثتا في العالم المادي، عالم الأجساد الذي هو متأخر زمانا عن عالم الأرواح.

نعمان. واد بجانب جبل عرفة بمكة في بلاد الحجاز*

¹الجلالين، جلال الدين السيوطي وجمال الدين المحلي، تفسير القرآن الكريم، ت وتن الشيخ محمد الصادق القمحاوي، مكتبة رحاب، الجزائر، ص 141

²سيد قطب، في ظلال القرآن، الطبعة المشروعة الحادية عشر، المجلد الثالث، الأجزاء 7 - 11، دار الشروق، بيروت، 1405هـ - 1985م، ص1391.

هذه التفصيـلة يـشير إليها الطاباطبائي في بيان ما نزلت السورة لأجل بيانه وهو أنّ "الله عهدا على الإنسان هو سائله عنه، فهو يخبر نبيه مُحمّدا بأن يبلغ الناس أنه تمت الحجة عليهم وبأن يذكر لهم موطننا في الدنيا، فما من أحد منهم إلّا استقلّ من غيره وتميز منه، فاجتمعوا هناك جميعا وهم فرادى فأراهم ذواتهم المتعلقة برهم"¹ ومنه نرى أنّ الإذعان والعبودية والإيمان كانت في عالم الأرواح قبل التجلي في عالم الأجساد بشكل مبدئي أو قاعدي، والمراد من مضامين الآية من وراء هذا العهد والميثاق بين الله والناس. هو العهد التشريعي الملزم للعبودية من جهة والاستعداد والقابلية بالفطرة للتوحيد من جهة ثانية.

وعن آثار العهد الفطري ومخلفاته يقول الشيرازي " ما يزال كل واحد منّا يحس بآثاره في أعماق روحه، وكما يعبر عنه علماء النفس بالشعور الديني الذي هو من الإحساسات الأصلية في العقل الباطني للإنسان. وهذا الإحساس يقود الإنسان على امتداد التاريخ البشري إلى طريق معرفة الله"² هذا التفسير لا يرد عليه أي إشكال إذا رددناه إلى مسيرة الحياة الإنسانية، بدءا من الخليفة إلى ان استوى أمرها وتمّ دينها واستوفى تشريعها.

¹ مُحمّد حسين الطاباطبائي، الميزان في تفسير القرآن، الطبعة الأولى المحققة، الجزء الثامن، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان 1413هـ 1997م، ص 327

² ناصر مكارم الشيرازي، تفسير الأمثل في تفسير كتاب الله المنزل، الجزء الرابع، دار النشر لمدرسة الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام، ص

وبيان القول مما سبق هو أنّ العبودية والإذعان لقوة غيبية والإيمان بها، هي حاجات غريزية مكنونة في تكوين الذات الإنسانية المجمولة لخلافة الله في الأرض*، ثمّ بعدها البشرية أولاً، ثمّ الإنسانية بعد ذلك. وترسباتها تمتد إلى معطيات التركيبة الأولية لهذه الذات في عالم الذر قبل إخراجها إلى الوجود المادي، وبالتالي فإنّ الخوف من القوى الغيبية والبحث عن السامي المتعالي فيما بعد أثناء حالة الوجود، هو امتداد طبيعي وآلي للتكوين والتركيب البشرية والإنسانية المجمولة على غريزة الخوف الأزلي. والحاجة الدائمة إلى المرافقة الروحية، للتخفيف من الروع والتي ستتجسّد في عدة مظاهر وفي أوجه مختلفة، عبر مسيرة الحياة الوجودية على الأرض.

بدايات التدين:

تجلّت المرافقة الروحية في مجموعة من الطقوس، نشأت عن الخوف من القوى الخفية والقلق من عدم أداء الواجبات الطقسية على أكمل وجه لهذه القوى، حتّى لا تنتقم أشد انتقام عبر أدواتها المتمثلة في الظواهر والكوارث الطبيعية (رياح، زلازل، براكين، برق، رعد، فيضانات...). هذا الشعور الذي غشى الإنسان، تجسّد في سلوكيات طقسية تراوحت بين السحر والتعبّد، اللذان صنّفهما جيمس فريزر وفق مقياسي الزمن والشكل. والسبق برأيه كان للسحر قبل التدين أيّ التعبّد¹. وبهدف السيطرة على الطبيعة مارس الإنسان إجراءات سحرية ولكنه بمرور الوقت تبين له أنّ هذه الظواهر الطبيعية لا يمكنه

* الأصل في البشر، الروح قبل الجسد، وإذا قلنا الروح فإننا نقول تجلي العلم والعقل والوعي الذي سيقدّسه الله في الجسد لاحقاً، فقد جاء في القرآن قوله تعالى في الآية 11 من سورة الأعراف "ولقد خلقناكم ثمّ صورناكم ثمّ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا"

1 ينظر جيمس جورج فريزر الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، ترجمة نايف الخوص، دار الفرق للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سورية، 2014، ص ص77،78

السيطرة عليها، لأنها تخرج عن نطاق فهمه وإدراكه وتيقن من ضعفه أمامها، لأنّ المتحكم فيها قوى أخرى أقوى من قوته، فلجأ إلى تأليه هذه القوى الغيبية واسترضائها بالتعبّد، طمعا في التقرب منها لتكون بجانبه، ودفعا لشربها حتى لا تنتقم منه، وهنا انتقل إلى مرحلة التدين¹. وبالتالي فإنّ السحر يمارسه الإنسان لغاية طقسية ما، بينما التعبّد هو الغاية نفسها*. لأنّ الدين حسب فريزر هو "استرضاء واستمالة قوى تفوق قوة الإنسان، يُعتقد أنّها توجه وتتحكم بسير أمور الطبيعة والحياة البشرية، وبناء على هذا، فإنّ الدين يتشكل من عنصرين"² هما الإيمان والتعبّد، الأول مرتبط بالجانب الروحي تصوّري والثاني يتعلق بالممارسة والسلوك التعبدي الطقسي والشعائري.

يرى ميشال ميسلان أنّ "الفهم الذي يشكّله الإنسان عبر اللغات المختلفة، ليس مجرد عملية وصف للمقدس كأمر خارجي عنه، وإنما هو في ذات الوقت شهادة عن العلاقة بينه وبين شيء آخر بحسب إدراك متميز يرمي من ورائه لتغيير حياته، فكل معرفة بالمقدس هي تجربة مع قوة متعالية"³ فالإيمان بالقوى الغيبية، يشكل العمليات الأولى لإدراك قوتها والاستسلام النفسي لها من طرف الإنسان، وذلك من أجل دفع القلق الملازم له حول حقيقة وجوده والغاية منه، خصوصا أنه مرتبط في النهاية بالموت المحتّم، ولذلك ظلّت الرهبة من تلك القوى ملاصقة له. ولتبرير عدم

1 ينظر فراس السواح، موسوعة تاريخ الأديان، الشعوب البدائية والعصر الحجري، الكتاب الأول، ترجمة غادة شاويش وآخرون، ص 26، 27، 28

* يأخذ بعض الدارسين الأنثروبولوجيين على هذه النظرية بعض المآخذ ويعتبرونها ناقصة، إذ أنّه لا يمكن تحديد زمن دقيق لأعمال السحر وفصلها عن ظاهرة التعبّد.

2 جيمس جورج فريزر، الغصن الذهبي، مصدر سابق، ص 79

3 ميشال ميسلان، علم الأديان مساهمة في التأسيس، ترجمة عز الدين عناية، كلمة، والمركز الثقافي العربي، ط1، أبو ظبي الإمارات العربية المتحدة وبيروت، 1430 هـ 2009 م، ص 14

إدراك كلياتها وتفسير جزئياتها نظر الإنسان إلى مظاهرها على أنها متعالية تتجاوز خوارقها حدود فهمه، وهنا بدأ يسلم للقوة التي أثارت عواطفه مثل الخوف والرغبة والشفقة وحب السيطرة والتملك، عبر سياقات المسار التاريخي للإنسان، وبالتالي فإنّ هذه العواطف تعبّر عن علاقته بهذه القوى كما يوضحها (المقدس هو تعبير علاقة/ خلاصة)

العناصر العملية (التدين) الخطوات العملية لإرضاء هذه القوى

ويشير بعض المفسرين المعاصرين في وصفهم لمسيرة الحياة البشرية وعلى رأسهم شحرور إلى أنّ البشر عندما خلقهم الله لم يكونوا مختلفين غريزيا عن سائر مخلوقاته في الأرض سوى في الشكل الخلقي، بمعنى الحيوانية الغابية، فإن كانت التفاسير القديمة تفسر الآية القرآنية " وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك قال إني أعلم ما لا تعلمون" ¹ على أنّ موقف الملائكة جاء هكذا، لأنّ من سبق البشر على الأرض كانوا من الجن أو مخلوقات أخرى بحسب المسار التاريخي القرآني " ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمأ مسنون والجان خلقناه من قبل من نار السموم" ² فكفروا بالله فحاربهم الملائكة وقتلوهم، فسفكت الدماء وساد الأرض الفساد، وجاء القياس من الملائكة عندما أراد الله أن

¹ الآية 30 من سورة البقرة

² الآية 27 من سورة الحجر

يستخلف البشر على هذا النحو، لأن الله أطلعهم على غيب حياة البشر وبالتالي كانوا على علم بحقيقة هذه البشرية فقاموا بالقياس¹

هذا تفسير أقرب إلى العقل والمنطق ونظام الكون المضبوط بقوانين ثابتة وصارمة، أما التفسير الأول ففيه خلاف لهذا النظام الكوني الذي وضعه الله، بحيث أنّ تنفيذ أمر من الملائكة في قتال الجان لا يعد سفكاً للدماء أو فساداً في الأرض وإلاّ لاستوى الخلقان وهو ما لا ينبغي أن يكون بين من يسبح بالحمد ويقدس لوجه الله وبين من يكفر به، ثم إن قياساً كهذا غير منطقي، إذ لا مجال للمقارنة بين خلقين مختلفين، واحد مخلوق من طين وآخر من نار، لأنها مقارنة مؤسسة على معطيات خاطئة وبالتالي فالنتائج تأتي خاطئة. وعليه فإن الملائكة لا تحكم على مخلوق لا تعرفه من قبل والدليل على عدم معرفتهم له قوله تعالى " إني أعلم ما لا تعلمون"² وهنا يبدو أنّ البشر مرّوا بمراحل عدة حتى تحققت الجعلية " إني جاعل في الأرض خليفة"³ بمعنى التحول من مخلوق عادي إلى خليفة الله على الأرض.

وتتكشف هذه المراحل من الآيات الآتية:

¹ ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1974. (جميع الآيات المستشهد بها)
وَ: الطبري، تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق وتعليق: بشار عواد معروف وَ عصام فارس الحرشاني، مؤسسة الرسالة، بيروت 1994. (جميع الآيات المستشهد بها)

² الآية 30 من سورة البقرة

³ الآية نفسها

" وإذ قال ربك للملائكة إني خالق بشرا من صلصال من حمإ مسنون فإذا سويته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين"¹ وهنا ترتيب المعلومات في الآيتين يحيل إلى هذه المراحل التي تبدأ بالخلق للجنس البشري، ثم تليها عملية التسوية التي تعني حسب شحور الانتصاب وتحرر اليدين من الأرض، بمعنى أن هذا الكائن كان يدبّ على أربع²، ويجي حياة المملكة الحيوانية وفي هذه المرحلة فسد في الأرض وسفك الدماء. أو أنّ الأرض قبل آدم المستخلف عن الله، سبقتة أوادم أخرى مختلفة تلاقت وتناسلت حتى وصلت إلى آدم الذي اصطفاه الله، لقد ذهب الرؤية إلى تصور أبعد من ذلك " فتصوروا لهذه الخليقة وجودا ممتدا في أعماق الزمان قبل آدم، ربما إلى ملايين السنين، والمهم ممن قال بهذا المذهب لم يلق نكيرا"³ ولهذا عندما قال الله " إني جاعل في الأرض خليفة" جاء رد الملائكة مؤكدا لحالة الصورة الحقيقة التي يعيشها هذا المخلوق الذي يفسد في الأرض ويسفك الدماء استجابة لغريزة البقاء وإشباعا لغريزة الجوع وتأمينا لغريزة الخوف، وكلها تؤدي إلى الصراع البيني الذي يبلغ حد القتل وسفك الدم.

¹ الآيتان 28. 29 من سورة الحجر

² ينظر ، الكتاب والقرآن، أحمد شحور، م.س

³ عبد الصبور شاهين، أبي آدم، قصة الخليقة بين الأسطورة والحقيقة، دار أخبار اليوم، قطاع الثقافة، جمهورية مصر العربية،

المبحث الثالث:

القصص في الديانات القديمة والأديان السماوية

1. نماذج قصص في الديانات القديمة

2. القصص في الأديان السماوية

3. القصص القرآني

1 القصص في الديانات القديمة والأديان السماوية

تتقاطع مداليل القصص في الديانات القديمة التي تقوم عقائدها على تصورات فلسفية وأسطورية مع نظيراتها في الأديان السماوية من حيث الصبغة القدسية التي تكتسيها ومن جهة الوحدة الموضوعية، لأنها تقوم على الحالات الإيمانية الفردية وأحوالها الجمعية، داخل التجمعات الدينية والإثنية وارتباطاتها بالبيئات التي وجدت فيها.

1-2 نماذج قصص في الديانات القديمة:

ارتبطت القصة في الديانات القديمة بموضوعات الأسطورة ارتباطاً طقسياً، لأنَّ الأسطورة "تروي بقلب قصصي عن الكيفية التي جرى بها فرض الأحكام البدائية المبجلة والسارية في التقاليد والمؤسسات الجماعية، من قبل شخصية أبوية سلطوية عاشت في الأزمان البدئية"¹ وذلك لأنها تتميز بتفسير أصل الخليقة وبيان تجسيد الطقوس الدينية وأخلاق وأحوال الشؤون الخاصة والعامة، "ففي الأسطورة كما يوضح حسن نعمة " يلتقي الدين مع التاريخ والأدب القصصي والفلسفة الأخلاقية وما وراء الطبيعة"²، فكل ديانة أساطيرها التي تنطلق من موضوعات مشتركة بين جميع الديانات القديمة، حيث نجد قصصها وحكاياتها تتمحور حول أصل الكون والخليقة ما يعرف اختصاراً بالنشكونية التي ترتبط بنشأة الكون، وأساطير الطوفان، والصراع بين الخير والشر المتعلقة بتنظيم الكون، مثلما هو موضح في الجدول التالي :

¹ فراس السواح، 14 الأعمال الكاملة، موسوعة الأديان، الشعوب البدائية والعصر الحجري، الكتاب الأول، ترجمة غادة جاويش وآخرون، ط4، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق سوريا، 2017، ص24

² حسن نعمة، موسوعة الأديان السماوية الوضعية، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعابدات القديمة، ط1، دار الفكر اللبناني بيروت، ص 26

أساطير النشأة الكون

الرقم	القصة الأسطورية	موضوعها	انتمائها
	تاسوع عين شمس	أصل الخليقة	مصر القديمة
	ثامون الأشمونين	أصل الخليقة	مصر القديمة
	إينما إيليش	أصل الكون، تنظيمه، وخلق الإنسان.	(العراق)
	إيزيس وآزوريس وابنهما حورس	الخير والنماء والحكمة ضد الشر الذي يمثله ست وزوجته نفتيس	مصر القديمة
	أسطورة الطوفان السومرية، البابلية ملحمتا، أتراخاسيس وجلجامش	-انتقام الآلهة من البشر بسبب إزعاجهم المستمر وضجيجهم المتكرر على سكوتها وراحتها - رغبة الآلهة في الحد من الكثافة السكانية وبحث جلجامش عن سر الخلود	بلاد الرافدين (العراق)
	أسطورة بعل ومووت وتانيت	الصراع من أجل الحياة ضد الموت	الفينيقيون
	أساطير اليونان		
	أساطير الرومان		

في مصر القديمة:

أسطورة الخلق: ترجع نسبة التاسوع إلى المصريين القدامى وكان هذا التقسيم أرقى ما وصلت إليه الفلسفة على لهج الكهّان، الذين أطروا الحياة الدينية والسياسية في مصر، حيث كانوا يعتقدون أنّ الآلهة هي ثلاثة أزوريس وزجته إيزيس وابنهما حوريس والجميع يرجع إلى واحد، لكن لم تلبث أن توسعت دائرة الآلهة من ثلاث إلى تسع، فاعتقدوا أنّ الحياة انبثقت من عنصر واحد هو الماء وأول ما خرج من الماء هو الشمس المرموز إليها بـ "رع" الذي انبثق عنه الهواء والفراغ المسميان "سرا" و"تفينه"

ومن اتحادهما جاءت الأرض والسماء فأطلق عليهما "جيب" و"توت" ومنهما نشأ " النيل " أوزوريس " و"إيزيس" الأرض الخصبة والصحراء "ست" والمقفرة القاحلة منها "نفتيس"¹. إنَّ هذا التاسوع هو " أفكار فلسفية علمية، أراد الفلاسفة أن يبيّنوها للعامة فلم يجدوا طريقة لتثبيتها في قلوبهم إلاّ أن يرفعوها إلى مرتبة الآلهة. وعلى أية حال قد وصلت تلك الأشياء إلى درجة الآلهة في نظرهم سواء أكان ذلك بتقديس المصريين من تلقاء أنفسهم، أم بتلقين الفلاسفة والعلماء. والحق أن الفلسفة المصرية قد امتزجت بالدين امتزاجا شديدا، فكان الكاهن هو الفيلسوف والعالم"² وليس على البحث أن يخوض في تفاصيل العقائد إلاّ أنّ أسطورة التاسوع، شكّلت مشهدية بسيطة لتفسير ظواهر فلسفية معقّدة. أمّا أسطورة ثامون أشمونين فإنّ أحداثها تسير في المضمون نفسه مع أسطورة التاسوع، من حيث انتسابها جغرافيا للمصريين القدماء، فهي حسب ما أورده جيفري بارندر أنّ " الخلق بدأ مع ظهور التل الأول من مياه العماء وارتبط أربعة أزواج من الآلهة في الصفات الكونية"³ ويضيف في شرح الثامون فيقول " نون ونونت " و" وح وحوحت " و " كوك وكوكيت " وآمون وآمونيت " وتجدر الإشارة إلى أنّ الآلهة منزهة عن الذكورة والأنوثة ويرأسها آمون⁴.

في بلاد الرافدين:

¹ ينظر سامي بن عبد الله بن أحمد المغلوث، أطلس الأديان، مكتبة العبيقان، ط1، الرياض، 1428هـ 2007م، ص ص 584 581

² مُجد أبو زهرة، مقارنات الأديان، الديانات القديمة، دار الفكر العربي، ب ط، ب س ن، ص ص 12 13

³ جيفري بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة عبد الغفار مكاوي، دار المعرفة، الكويت 1993، ص 38

⁴ ينظر المرجع نفسه، ص ن

أسطورة الخلق: يتكشف سر الكون وتنظيمه وخلق الإنسان لدى حضارات بلاد الرافدين من خلال أسطورة أينما إيليش، التي لا تختلف في المضمون عن سابقتها في مصر القديمة، حيث يأتي خلق الوجود ضمن اطر المعتقد الخيالي المثالي للميثولوجيا المتجذرة في الحضارات القديمة. ومن ضمنها أسطورة أينما آشمونين التي تروي أنّ الإنسان خلق من إلهين مذبحين حسب القصيدة النشكونية* واحد أنشأه من الطين والآخر نفخ فيه الروح والدم، واللافت أنّ هذه الأسطورة تعتبر الإنسان خادما للآلهة وليس عبدا لها¹ وهو ما يحتزل المسافة القدسية بين الآلهة الخالق والإنسان مخلوقها استنادا لمرجعية الأسطورة.

أساطير تنظيم الكون:

أسطورة الطوفان: (السومريون) تتعلق الأسطورة حسب الألواح الطينية بخلق الإنسان والأفلاك والحيوان وتتوزّع على فترتين متميزتين في الزمان ومتحدتين في المحتوى، إذ تتعلق الأولى بتراخاسيس السومري والثانية بجلجامش البابلي، وموضوعهما إنقاذ البشرية من غضب بعض الآلهة واتخاذها قرار معاقبة الإنسان وإفناء وجوده بالطوفان²، حيث تروي نصوص الألواح الطينية أنّ مجّمع الآلهة قرر إفناء البشرية رغم معارضة قلة من بعض الآلهة ولكن القرار حسم، فأبلغت الآلهة المعارضة رجلها

* قصيدة نظمها شاعر سومري في الألف الثالث قبل الميلاد، تصف القصيدة قضايا الكون ونظامه والنشأة الاولى ، وعنوانها مركب من كلمتي نشأة وكون (نشكونية)

1 ينظر ميرسيا إلياد، تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، ترجمة عبد الهادي عباس، ج1، ط1، دار دمشق، 1986 1987، ص ص 84 85

2 ينظر أحمد شحلان، قصة الطوفان بين فطرة المعتقد والنصوص المقدسة، آداب الشرق القديم وتلاقح الحضارات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، ط1، مطبعة فضالة المحمدية، 2005، ص ص 109 110

التقي وأعطته تفاصيل النجاة من الطوفان ببناء فلك منحته تصاميمه، ليحمل فيه زوجا من كل¹ حي¹، وفعلا حدث الطوفان الذي غمر العالم سبع ليال وسبعة أيام، لتشرق الشمس من جديد ولم يبقى على البسيطة حي سوى من في الفلك مع تقي الآلهة الطاهر المتواضع الذي لا يعصي لها أمرا، وجزاء ذلك منحته الخلود.

أسطورة بعل وموت: (الفينيقيون)

اعتقد اليونان في ثالوث مؤله، بعل إله العواصف والخصوبة وموت إله الشر والموت، وتانيت آلهة البحار، يخوض بعل معركة عنيفة ضدّ إله الموت موت، فيقتل إله الموت إله الخصوبة، لكن تانيت آلهة البحار تساعد بعل للعودة إلى الحياة²، في تعبير عن الانتقال الطبيعي بين الحياة والموت.

أسطورة الخلق اليونانية

تجمع أساطير الخلق اليونانية على أنّ الكون وجد من الفوضى والفراغ، اللتان أنتجتا الآلهة غايا، ثم انبثق عنها إله السماء لتنتج زواجا مقدسا، يسفر عن ولادة الآلهة المنظمة للطبيعة، والتي تخلق البشر وترعى حياتهم وتنظمها فيما بعد، فالكون لم يأت صدفة حسب هزيود وأفلاطون وأرسطو³ بل جاء نتاج قوى عقلية وإلهية وكان الانسجام والانضباط هو الهدف الأسمى، وهو في حالة من التجدد

1 ينظر ميرسيا إلياد، تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، ترجمة عبد الهادي عباس، مرجع سابق، ص 87

2 ينظر جان مازيل، تاريخ الحضارة الفينيقية الكنعانية، ترجمة ربا الخش، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سورية، 1998، ص ص 33 77

3 جفري بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مرجع سابق، ص 53

المستمر، فكانت هنالك دورات متكررة من الخلق والدمار، تتداخل في ذلك قوى الآلهة بشكل مستمر لضمان استمراريته. وتظهر الفلسفة اليونانية مفهوم الهيمنة والتغيير في الأجيال، مثل انتقال السلطة من التيتانز إلى الأوليمبية. وكلّ جيل من الآلهة يمثل مرحلة جديدة في تطور الكون.

وإجمالاً، كانت الآلهة اليونانية تشكل جزءاً مهماً من الحياة اليومية للمجتمع، اعتقاداً في سلطتها على تنظيم مصائر الناس من خلال القدرية، والأداءات الطقسية.

أسطورة آيينياس والإنياذة:

تعد أسطورة آيينياس من الأساطير الرومانية التي تروي قصة بطل ملحمي كان له الدور في تأسيس روما، فالبطل ابن الآلهة فينوس افروديت اليونانية بعد تدمير طروادة على يد اليونانيين، وكان آيينياس أحد الناجين من دمار الحرب، وقد وثقها الكاتب الروماني الشهير فرجيل في انياذته الشهيرة التي كتبها في 29 و 19 قبل الميلاد والتي تعتبر عملاً أدبياً ملحمياً يعكس ربط الرومان أنفسهم بأساطير قديمة تعطي مبرراً لاهوتياً لظهور روما¹.

ومن منطلق هذا التصور فإنّ الأسطورة تؤسس للعراقة الرومانية، حيث يعكس الصراع بين الأقدار والآلهة حلم الإمبراطورية الكبرى التي ستظهر مع روما، وذلك كلّه لهدف تقوية الشعور بالهوية والانتماء الروحي من خلال الربط بين تاريخهم والتقاليد الإلهية.

1-3 القصص في الأديان السماوية

1 جفري بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مرجع سابق، ص 75

تشارك القصص في الأديان السماوية اليهودية والمسيحية والإسلام في العديد من العناصر والمواضيع، لكنها تعرض بطرق مختلفة وتفسّر بناء على كل رسالة سماوية. وتتوزع هذه القصص بين قصص الخلق والنشأة الأولى والتكوين وقصص الأمم والأنبياء والرسل والتوجيهات الإلهية، واختبارات الإيمان وتوحيد الخالق وشرح سلوك الناس وتوجيهه. بحيث لا يرى الإنسان وجوده "مقطوع الجذور، بل يجد نفسه في عالم مخلوق وتابع لله، الذي هو خالق لجميع الوجود، وأسمى من كل موجود، وعالم مطلق، وقادر مطلق، وأزليّ وأبدي، وحاضر في كل مكان، وعليه بما يدور في السرائر والضمائر، وما يوسوس في القلوب. إن هذا التصوّر الأساسي هو منشأ الشعور والإحساس بتبعية الإنسان لله"¹ وتعتبر قصص النشأة والتكوين، والخطيئة البشرية وقصة الطوفان من القصص المركزية في الأديان السماوية الثلاث (اليهودية والمسيحية والإسلام)

قصص التكوين والنشأة في العهدين القديم والجديد (اليهودية والمسيحية):

الفرق بين اليهودية والمسيحية بشكل عام موجود في نطاق واسع من الكتاب المقدس، ويشكل أساسا في تفسير الشخصيات والأحداث، بحيث يطلق على كتاب الأولى العهد القديم الذي يبدأ من نشأة الخليقة إلى قصة نوح مرورا بالطوفان إلى إبراهيم الذي سيكون أبا لأعظم شعب في الوجود، ويشمل أيضا الوحي الإلهي الذي يركز على قوانين وطقوس حياة شعب إسرائيل. ويطلق على

1 محمد تقي الدين بور، نصوص معاصرة، فصلية تعنى بالفكر الديني المعاصر، العدد التاسع والخمسون، السنة الخامسة عشرة، 2020م 1441هـ ص

الكتاب المقدس في المسيحية العهد الجديد ويعتبر امتدادا عضويا لسابقه في اليهودية وتعاليمه تحافظ على القيم الإنسانية والأخلاق السامية والوفاء بالوعود.

يروى الكتاب المقدس قصص النشأة والتكوين من خلال سفر التكوين*، الذي جاء فيه قصة خلق العالم، وخلق الإنسان وارتكابه الخطيئة الكبرى، وجاء فيه ذكر العديد من الأحداث التي شكلت بداية تاريخ الإنسانية من الخلق إلى الطوفان. فجاء في سفر التكوين "في البدء خلق الله السموات والأرض"¹ وهي إشارة إلى توحيد الخالق الذي له مردّ كل شيء قبل خلق كل شيء، ثم تأتي الروايات في خلق الكون وخلق الإنسان كما جاء دائما في سفر التكوين "وكانت الأرض بلا معالم وخربة"²، وعلى وجه الغمر ظلمة، وقوة الله الفعالة تروح وتحيء على وجه المياه"³ وقال الله "ليكن نور" فكان نور، فدعا الله النور نهارا والظلمة دعاها ليلا¹، ثم يتواصل السرد وقال الله "ليكن جلد في وسط

* يظهر سفر التكوين الإنسان بصفة كائن حر، قادر على اتخاذ قرارات تؤثر على مصيره ومصير مجموعه. ويبرز سقوطه من الجنة بسبب العصيان المسؤولية الأخلاقية والإنسانية أمام قراراته الخاطئة. كما يظهر الله في سفر التكوين إلها عادلا يواجه الشر بالعقوبات ولكنه في الوقت نفسه رحيم بخلقه، يوفر الفرص للتوبة والخلاص، مثلما الحال في قصة نوح، إبراهيم ويوسف. ويشير إلى فكرة العهد مع إبراهيم وأبنائه والتي تمثل أداة لفهم علاقة الله باليهود وكيفية عمله من خلال التاريخ لتحقيق مقاصده. وبالتالي فإن سفر التكوين ليس سردا تاريخيا بل هو نص أدبي يعتمد على القصص الرمزية والتكرار لتعميق المعاني، فمثلا قصة الخلق تتكرر في شكلين مختلفين مما يعكس تعددية أبعاد العلاقة بين الله والإنسان وكذلك تتكرر قصص الأنبياء والعائلات بشكل يعكس الصراع بين الخير والشر. ويقدم أيضا سفر التكوين تفسيرا فلسفيا لأسئلة محورية حول طبيعة الإنسان ووجود الله، والمكانة الإنسانية في الكون، هل الإنسان مجرد مخلوق في عالم مادي؟ أم انه يحمل معنى أعمق مرتبطا بالخالق؟ السفر يعكس التوتر بين حرية الإرادة الإنسانية وبين السيادة الإلهية، بحيث يكون الإنسان مسؤولا عن خياراته ولكن في إطار خطة إلهية واسعة، فسفر التكوين هو نص ذو معان متعددة تشمل الخلق، الحرية، السقوط، العدالة الإلهية، وتاريخ اليهود.

1 الكتاب المقدس، العهد الجديد، سفر التكوين، اصحاح 1، ب لا 1:10، ت مز 5:148، اش 18:45

2

3

المياه، وليفصل بين المياه والمياه" فصنع الله الجلد وفصل بين المياه التي تحت الجلد والمياه التي فوق الجلد وكان كذلك.

ودعا الله الجلد سماء وعن خلق الأرض قال الله " لتتجمع المياه التي تحت السماء إلى مكان واحد، ولتظهر اليابسة" وكان كذلك، ودعا الله اليابسة أرضا، أمّا تجمع المياه فدعاه بحارا. وهكذا كان خلق الكون والإنسان في ستة أيام، ويستريح الله في السابع من الأيام ويجعله مقدّسا بعد عمله المضني في الخلق والتكوين وهكذا أكملت السموات والأرض وكل جندها، وفرغ الله في اليوم السابع من عمله الذي صنع وأخذ يبارك اليوم السابع ويقدسه، لأنه مستريح فيه من جميع عمله الذي عمله الله خالقاً²، هذه السردية تقدم فكرة أنّ الله هو الخالق الأول والأعلى الذي ينظم الكون بترتيب دقيق، وبعدما فرغ الله من خلق الكون كله جاء خلق الإنسان في اليوم السادس فخلق الله آدم أولاً من تراب الأرض ثمّ يخلق من ضلعه حواء تؤنس وحدته ليعيشا في جنة عدن³.

تتسم رواية الخلق في التكوين بتوازن بين الهيمنة الإلهية على الكون وبين العلاقة الحميمة والشخصية بين الله والإنسان من خلال تسييده على الكون جميعاً، فنجد السفر يضع الإنسان في مكانة خاصة ضمن خلق الله، لكنه في الوقت نفسه يبرز مسؤوليته في العيش وفق إرادة الخالق.

قصة الخطيئة الكبرى:

¹ الكتاب المقدس، العهد الجديد، ص 7

² المصدر نفسه، ص ن

³ ينظر المصدر نفسه، ص ص 10 11

تدور أحداث هذه القصة حول عصيان آدم وحواء لأمر الله، حيث يأكلان من شجرة معرفة الخير والشر رغم تحذير الله لهما، ونتيجة لذلك يعاقبهما الله ويطردهما من جنة عدن، وقد بدأت القصة من وسوسة الحية في الجنة إلى حواء بالأكل من الشجرة المنهي عنها، " وكانت الحية أكثر حذرا من جميع وحوش الحقل التي صنعها يهوه الله، فقالت للمرأة، أحقا قال الله " ليس من كل شجر الجنة تأكلان " فقالت المرأة للحية " من ثمر شجر الجنة نأكل وأما ثمر الشجرة التي في وسط الجنة، فقال الله لا تأكلا منه ولا تمسّاه لئلا تموتا " فقالت الحية للمرأة " لن تموتا فالله عالم أنه يوم تأكلان منه تنفتح أعينكما وتصيران كالله، عارفين الخير والشر"¹

ويواصل الإصحاح الثاني من سفر التكوين سرد الأحداث بطريقة بسيطة وسطحية حول الإغراء الذي بدأ بمحوار الحية إلى المرأة والانسحاق وراءه بتناول فاكهة الشجرة المنهي عنها " فأخذت من ثمرها وأكلت ثمّ أعطت أيضا زوجها معها فأكل، فانفتحت أعينهما وأدركا أنهما عريانان "² شكّلت هذه المحطة دخولا في المحذور فنادى يهوه آدم " أين أنت فقال إني سمعت صوتك في الجنة، خفت لأني عريان فاخبتأت ، فقال من أخبرك أنك عريان، هل أكلت من الشجرة التي أوصيتك ألا تأكل منها، فقال الإنسان، المرأة التي أعطيتني لتكون معي هي أعطتني من الشجرة فأكلت، فقال يهوه الله للمرأة ما هذا الذي فعلت، فأجابت المرأة، الحية هي خدعتني فأكلت "³ وارتكاب محذور كهذا تترتب عنه نتائج قاسية على الإنسان صورها الكتاب المقدّس في لعن الحية التي خدعت المرأة، والعسر في الولادة

¹ الكتاب المقدس، العهد الجديد، الإصحاح 3 ص 10

² المصدر نفسه ، صفحة نفسها

³ المصدر نفسه، صفحة نفسها

والتكثير للمرأة، والشقاء والتعب لآدم من أجل كسب لقمة عيشه، وطردهم من الجنة، ثمّ حكم عليهم بالموت المحتّم الذي ينتظر الإنسان وذريته بعد عمارة الأرض مدة من الزمن " حتى تعود إلى الأرض التي أخذت منها، لأنك تراب وإلى تراب تعود"¹.

هذه القصة تقدّم فهما لفكرة الخطيئة الأصلية التي يتمّ التأسيس عليها في التوراة، وهي مفهوم وجود حرية إرادة الإنسان وعواقب اختياراته، فالعصيان ليس مجرد مخالفة لأمر الله، بل هو تمرد واضح على نظام الهي، مما أدى إلى انفصال الإنسان عن الله وتعرضه للموت والألم.

فالخطيئة الأولى أو الكبرى التي ارتكبها الإنسان في جنة عدن والسقوط نتيجة خياراته تفهم في اليهودية أنّها بداية تجربة الإنسان مع التوبة والعودة إلى الله من خلال الندم الذي أبداه آدم وزجه وتقبله المسلم لتتأجج فعلته.

قصة الطوفان:

تحكي فصول الطوفان في الكتاب المقدس عن فساد البشرية " ورأى يهوه أنّ شر الإنسان كثير في الأرض وكلّ ميل أفكار قلبه إنما هو شرير كل يوم وتأسّف يهوه أنه صنع البشر في الأرض وحزن في قلبه"² وبالتالي قرّر الله تدمير العالم بالطوفان " فقال يهوه، أمحو البشر الذين خلقتهم عن وجه الأرض، الإنسان مع البهائم والحيوانات الدابة، وطيور السماء، لأنني متأسّف أني صنعتهم"³، ولكن

¹ المصدر نفسه، صفحة نفسها

² الكتاب المقدس، سفر التكوين 28:5-14:6 إصحاح 6 الآية 7

³ المصدر نفسه، الآية 8

التزم بنجاة نوح وبنيه، ومن كلّ المخلوقات زوجا عبر السفينة التي أمر الله ببنائها، لأنّ نوحا كان محبّا إليه فكان " رجلا باراً، لا عيب فيه بين معاصريه"¹

ولهذا وضع الله له مخرجا للنجاة من الطوفان عبر الفلك التي علّمه تصميمه وبناءه فقال في الكتاب المقدس " إصنع لك فلكا من خشب قطراني، تصنع حجرا في الفلك وتطليه من داخل ومن خارج بالقار، هكذا تصنعه: ثلاث مئة ذراع طول الفلك، وخمسون ذراع عرضه وثلاثون ذراع ارتفاعه، وتصنع نافذة للفلك، وتكمله إلى حد ذراع من فوق، وتضع باب الفلك إلى جانبه، وتجعله طبقة سفلى وطبقة ثانية وطبقة الثالثة"² وبعد تمام البناء واستوائه أخبر الله نوحا بأنه سيأمر السماء تمطر أربعين يوما والأرض تفور ينابيعها " في السنة الست مئة من حياة نوح في الشهر الثاني في اليوم السابع عشر من الشهر، في ذلك اليوم تفجّرت كل عيون الغمر العظيم وانفتحت كوى السماء ودام وابل المطر على الأرض أربعين يوما وأربعين ليلة، في ذلك اليوم دخل نوح وسام وحام وياث بنو نوح وزوجة ونوح وثلاث زوجات بنيه معه إلى الفلك هم وكل وحش بحسب جنسه وكل بهيمة بحسب جنسه وكل داب يدب على الأرض بحسب جنسه، وكل طير كل عصفور بحسب جنسه... ودام الطوفان أربعين يوما ... غمرت المياه الجبال فغطتها، فمات كل جسد يدب على الأرض"³ ونجا نوح ومن معه في الفلك لتكف المياه بأمر الله وتجف الأرض بعد مئة وخمسين يوما ويخرج نوح من الفلك وجميع ممن حمل وتعمّر الأرض من جديد.

¹ المصدر نفسه، الآية 10

² المصدر نفسه، الآيات 14،15،16

³ الكتاب المقدس، سفر التكوين 12:7 - 5:8، إصحاح 7، الآية 21

يبرز الطوفان في الكتاب المقدس العدالة الإلهية ضد الفساد، لكنه يعكس أيضا رحمة الله في إنقاذ المؤمنين. فهو يعتبر رمزا لبدء جديد بعد الخطيئة والفساد مجسدا العدالة الإلهية القطعية مع إمكانية التوبة والتجديد.

قصة برج بابل:

تروي هذه القصة حسب ما ورد في الكتاب المقدس محاولة البشر بناء برج يصل إلى السماء، مما أثار غضب الله، فيقوم بتشتيتهم في الأرض وتوزيعهم على لغات مختلفة* وقد ارتبط هذا البرج باسم احد أبناء حام بن نوح يدعى النمرود " وكوش ولد نمرود الذي ابتداء يكون جبارا في الأرض، وشهر نفسه سيادا جبارا مقاوما ليهوه، لذلك يقال كنمرود صياد جبار مقاوم ليهوه وكانت بداية مملكته بابل وأرك وأكد وكلنة في أرض شنعار ومن تلك الأرض خرج إلى آشور، وبني نينوى ورحوبوت وعير وكالح

* تطرح قصة البرج ونمرود والمدينة العظيمة وبلبله اللغات وتشتيت الخلق بعد الطوفان في الكتاب المقدس حول الكثير من التساؤلات كون أنّ القصة تحمل العديد من التناقضات، فقد ورد في سفر التكوين 12:10- 4:11 إصحاح 11 " هلم نبين لأنفسنا مدينة وبرجا رأسه في السماء ونصنع لأنفسنا اسما شهيرا لئلاّ نتبدد على وجه كل الأرض". إنّ المدينة من مظاهر المدينة، فأبي محاكاة أوصلتهم إلى التفكير في بناء المدينة ووضع تصاميم لها وهم أول الخلق بعد الطوفان الذي دمر الأرض والإنسان؟ وكيف يصنعوا لأنفسهم اسما شهيرا وهم وحدهم في الأرض دون شبيه لهم؟ ومقابل من وبين من يصنعون اسما شهيرا يختصون به؟ فهم لا يزالون مجتمعاً واحداً؟ ويواصل الإصحاح السردية التي تروي نزول الله إلى الأرض " فنزل يهوه إلى الأرض ليرى المدينة والبرج اللذين كان البشر بنوها، فقال يهوه هو ذا هم شعب واحد ولجميعهم لغة واحدة وهذا ما ابتدأوا يفعلونه فالآن لا يتعذر عليهم شيء ينوون أن يفعلوه، هلمّ ننزل ونبلبل هناك لغتهم حتى لا يفهم بعضهم لغة بعض. وهكذا بددهم يهوه من هناك على كلّ وجه الأرض، فكفوا عن بناء المدينة". لماذا ينزل الله إلى الأرض؟ أليس بيده كن فيكون؟ ولماذا نزل؟ هل خشي نمرود وقومه فاستبق ضربه لهم وشنتهم؟ ثمّ من أين لهم أن يعلموا تشتيتهم على كل الأرض واختلاف لغاتهم عندما فكروا في بناء المدينة؟ أسئلة كثيرة تطرحها هذه السردية التوراتية، التي كتبت بالعبرانية في مشهدية درامية مبنية على التناقضات والحركة المستمرة داخل النص قبل وبعد ترجمتها إلى لغات عديدة ومن بينها العربية !

ورسن الواقعة بين نينوى وكالح هذه تؤلف المدينة العظيمة " ¹، فالبرج يرمز لمحاولة التماهي مع قوة الله بالسعي للوصول إلى السماء في تحد للإرادة الإلهية " لأنّ نمرود بن كوش بن حام بن نوح حسب المؤرخ اليهودي يوسفس وعد قومه " بأنه سيقبض من الله إذا بدا له أن يغرق العالم مرة أخرى وأنهى إليهم أنه سيبن برجاً لا ترقى إلى ذروته المياه، ييسر له أن يثأر من الله لأجداده المغرقين " ². لتتجلى العدالة بالعقاب الإلهي وتفريق البشر، واختلاف لغاتهم، وتثبيت تصور لاهوتي يضع حدوداً لعدم التجرؤ على الله، ويقدم تفسيراً لاختلاف الألسن واللغات.

قصص رسل الله وأنبيائه في اليهودية والمسيحية

قصص عهد الله مع إبراهيم. ولوط وقومه :

يعد العهد بين الله وإبراهيم نقطة تحوّل هامة في سفر التكوين، ففي هذا العهد يعد الله إبراهيم بأن يجعل نسله أمة عظيمة، وأن يهبهم أرض كنعان، كما جاء نصه في الكتاب المقدس " وقال يهو لأبرام، اذهب من أرضك وأهلك وبيت أبيك إلى الأرض التي أريك، وأنا أجعلك أمة عظيمة وأباركك وأعظم اسمك، فكن بركة وأبارك مباركك وألعن لاعنك، وتبارك بك جميع عشائر الأرض " ³ وبعد رحلته إلى الأرض التي وجهه الله إليها، ظهر له وتراءى أمام عينيه " واجتاز أبرام الأرض إلى موضع شكيم، قرب الأشجار الكبيرة في مورة وكان الكنعانيون حينئذ في الأرض. فظهر يهو لأبرام

¹ الكتاب المقدس ، سفر التكوين 11:9-21:10، إصحاح 10، الآية 8

² عصام الدين حفني ناصف، اليهودية بين الحقيقة والأسطورة، نشوء وتطور العقيدة الموسوية، شركة المطبوعات الشرقية، دار المروج، بيروت 1998، ص113

³ الكتاب المقدس، سفر التكوين 11:12-28:11، إصحاح 12، الآية 3، 2

وقال، لنسلك أعطي هذه الأرض "1 ورزق من جارية زوجته هاجر المصرية ولد سّمَاه إسماعيل، ثمّ من زوجته ساراي إسحاق، وبشرته الملائكة باسمه الجديد إبراهيم واسم زوجته سارة، ووعدته بتكثير نسله من الولدين على أن لا يجمعهما معا. ويقيم عهد الله بختن جميع الذكور من ذريته ومن المحيطين به².

يعتبر العهد مع إبراهيم أساسا لفهم علاقة الله بشعب بني إسرائيل ويتسم بالوعد ويعكس أهمية الطاعة والولاء لله، فإبراهيم بحسب الكتاب المقدّس يعتبر الأب الروحي للأمة اليهودية مما يجعل هذا العهد حجر الزاوية لفهم تاريخ بني إسرائيل والعلاقة بين الله وشعبه.

والجدير بالذكر في قصص إبراهيم أن خسف الله الأرض بقوم ابن خاله النبي لوطا، لأنهم كانوا يمارسون الرذيلة المثلية بين الذكران، فأرسل الله عليهم ملكا في صفة إنسان بأمره لمعاقبتهم أشدّ عقاب وتدمير مدينتهم، بعد أن حلاّ ضيفا على إبراهيم³، و يتجهان إلى مهمتهما بعد أن يضيفهما لوط أيضا في بيته، ولما علم قومه بالضيف اقتحموا عليه منزله لغرض مضاجعة الوافدان " فجاء الملاكان إلى سدوم مساء وكان لوط جالسا في باب سدوم، فلما أبصرهما لوط قام للقائهما وسجد بوجهه إلى الأرض، وقال أرجوكما سيديّ ميلا إلى بيت خادكما وبيتنا واغسلا أرجلكما، ثمّ تبرّكرا وتمضيان في طريقكما، فقالا لا، بل في الساحة نبئت، لكنه ألحّ عليهما جدا، فمالا إليه ودخلا بيته فصنع لهما وليمة وخبز فطيرا فأكلوا، وقبل أن يضطجعا أحاط بالبيت أهل المدينة، أهل سدوم، من الصبي إلى الشيخ، كل الشعب مجتمعين، وأخذوا ينادون لوطا ويقولون له، أين الرجلان اللذان دخلا

¹ الكتاب المقدس، سفر التكوين 11:28-12:11، إصحاح 12، الآية 6 و 7

² ينظر، سفر التكوين، 17:17-17:18، إصحاح 17 و 18

³ ينظر، المصدر نفسه، إصحاح نفسه

إليك الليلة، أخرجهما لكي نضطجع معهما"¹ ويضيف السارد للنص المقدس أنّ الملكان أبلغا لوط بقرار الله بتدمير المدينة على أهلها وهما موكلان بهذه المهمة، فبعد خروج لوط ومن معه أمطرت السماء كبريتا وأخرجت الأرض حمما ومياها وأنزلت الجبال سيولا* فكان الدمار شبيها بدمار قوم نوح وكان وعد الله لنبيه بالنجاة مع أهله مثل وعده لنوح وأهله² في قصة الطوفان.

¹ تكوين 18:18-19 و 2:19-17

* توضّح لنا القصة التوراتية الجموح البشري المنفط بالشهوة العارمة التي غذتها عملية تناقل الخبر عن ضيف لوط ومحاسنهما الخلقية، لينثالوا على بيت لوط كالجراد، طلبا للشهوة المثلية التي دأبوا عليها، فخرج إليهم لوط يفدي قيمة أخلاقية مقدسة هي إكرام الضيف، بقيمة أقدس منها هي العرض والشرف " فخرج إلى المدخل لوط وأغلق وراءه الباب وقال، أسألكم ألا تفعلوا شراً يا إخوتي، هوذا لي ابتنان لم تضطجعا مع رجل، أخرجهما إليكم، فاعملوا بهما كما يحسن في أعينكم، أمّا هذان الرجلان فلا تفعلوا بهما شيئا، لأنهما لهذا دخلا تحت سقف بيتي"(تكوين 19:2-17، اصحاح 19) فهنا أراد لوط أن يحافظ على قانون الضيافة الإلهية المقدس بتدريس قانون مقدس يحافظ على العرض وشرف الأسرة النبوية الكريمة. ولكن القوم ردّوا عليه أن المطلوب الرجلان اللذان تدعي فيهما تعقفا وانت تأتيهما وتمنعنا، فأصابهم العمى بأمر من الله إلى حين يخرج لوط من المدينة قبل انبلاج الفجر، لينقذ الملكان مأموريتهم العقابية على المدينة وأهلها. وفي صبيحة اليوم التالي وقف إبراهيم على تلة ليرى ما فعل الملكان ضيفاه وضييفا لوط يقوم لوط جزاء جرمهم الذي لم يراعوا فيه قوانين الله في النسل البشري.

وبعد نجاة لوط وبنتيه، لاحظنا البنتان أنّ أباهما أصبح شيخا، وحظهما في النسل معدوم لعدم وجود رجل ينكحهما، فتقرّران مضاجعة أبيهما الشيخ دون علمه " فسقتا أباهما خمرًا في تلك الليلة، ثم دخلت البكر واضطجعت مع أبيها، إلا أنه لم يعلم باضطجاعها ولا بقيامها، وحدث في الغد أن البكر قالت للصغرى، ها أن ذا قد اضطجعت البارحة مع أبين فلنسقه خمرًا الليلة أيضا، ثم ادخلي واضطجعي معه، فنقم نسلا من أبنينا" (تكوين 18:19-34) فقامتا بالاضطجاع مع أبيهما وهو لا يعلم ليحملا منه وتلدا صبيان كما يورد الكتاب المقدس واحد موآب ونسله إلى اليوم ينسب إليه والثاني بن عَمِّي ونسله العمّيون إلى اليوم.

إنّ من مثرات الدهشة والعجب في هذه القصة أنّها توحى بأنّ فعلة مضاجعة البنّتين لوالدهما جاءت بعد الخسف الذي أتى على كلّ الرجال على الرغم من وجود مدينة ناجية لجأ إليها لوط وبنتيه! ألم يكن فيها رجالا وهما اليافعتان من فرع النبوة! أمكن اعتبار مقايضة المقدس (إكرام ضيف الله) بالمقدس (التضحية بشرف البنّتين) تحريضا على البغاء، فكتمته ثم جريته بحجة إثمار نسل عظيم لشعبين من بني إسرائيل (المؤايبون والعمّيون)! ما يرتقي بسقوطهما في الرذيلة إلى تبيضها في خانة المعجزة!

ما أتعس هذه الأسرة التي دمر الله قومها جزاء الفعل المخل بالحياة، ويحيي نسلها من الرذيلة وزنى المحارم !!

² ينظر الكتاب المقدس، سفر التكوين 2:19-17 و 18:19-34

قصة يوسف:

تستعرض هذه الفصول حياة أبناء إبراهيم وخاصة قصة يوسف الذي يباع عبدا ثم يصبح نائبا للفرعون في مصر وتنتهي بلقاء العائلة ولمّ شملها من جديد، فيوسف حسب الذي جاء في الكتاب المقدس أحب الأولاد إلى يعقوب النبي من بين بنيه، لأنه وهب له في شيخوخته. وقد منحته هذه الخطوة تعاليا على إخوته، فأصبح يروي لهم أحلاما يراها في منامه تعظم من شأنه في المستقبل وتخط من مكانتهم أمام تفوقه، الأمر الذي أجبج نار الغيرة التي ولدت حقدا أعمى جعل إخوته يعرضون عنه، كما جاء في الكتاب المقدس " وكان إسرائيل يحب يوسف أكثر من سائر بنيه، لأنه ابن شيخوخته، فصنع له قميصا طويلا مخططا، فلما رأى إخوته أنّ أباهم يحبه أكثر من جميع إخوته، أبغضوه ولم يقدروا أن يكلموه بسلام"¹ وتواصل سردية الكتاب المقدس حول طبيعة الأحلام التي كانت تهتف ليوسف في المنام أنه رأى نفسه مع إخوته " حازمون حزما في وسط الحقل، فإذا حزمتي قامت وانتصبت، وإذا حزمكم أحاطت بحزمتي وسجدت لها" فثاروا عليه واستهزؤوا به، أملك تملكه علينا ؟ أم تتسلط على رقابنا، ومما زاده بغضا أشدّ عليه حلمه الذي رواه لإخوته وأبيه " ها إنّي قد حلمت حلما أيضا وإذا الشمس والقمر وأحد عشر نجما ساجدة لي، وقصه عل أبيه وعلى إخوته، فابتدأ أبوه يتنهره ويقول له، ما هذا الحلم الذي حلمت به ؟ أنا أنأتى أنا وأملك وإخوتك ونسجد لك

¹ الكتاب المقدس، سفر التكوين 36:36 – 10:37، إصحاح 36

إلى الأرض"¹ فالأب مؤمن ومسلم لأمر الله ولكنه أراد صرف غير أبنائه من يوسف بأن أنقص من قيمة ما رأى واستصغر الأمر بتوبيخ ناعم. وهو ما فهمه بقية الأبناء الأكبر من أخيه سنا وتمرسا في الحياة، أنه يسلبهم حظوتهم ويصرف وجه وتفكير وحب أبيهم عنهم، فناصروه العداء المطلق، بل وفكروا في حيلة للتخلص منه متى سنحت الفرصة.

وكانت زيارته التفقدية لإخوته في المرعى بأمر من أبيه لاستطلاع إخوته وسلامتهم وسلامة شياهم، ثم العودة إليه بأخبارهم، فرصة لتنفيذ إخوته مبتغاهم والمكر بأخيه، "فأبصروه من بعيد، وقبل أن يقترب تأمروا عليه بمكر ليميتوه، فقال بعضهم لبعض هو ذا هذا صاحب الأحلام آت، فالآن تعالوا نقتله ونرمه في أحد الأجباب ونقول إنّ وحشا شرسا التهمه، فترى ما يكون من أحلامه"²، لتأتي قافلة من التجار الكنعانيين متوجهين إلى مصر فيبيع الإخوة أخاهم يوسف لهؤلاء ويتم بيعه في سوق العبيد بمصر ويشتريه أحد كبار الدولة والرجل الثاني بعد الفرعون، فيعيش معززا مكرما قائما على إدارة شؤون قصر سيده، إلى أن تولع به زوجة سيده وتبدأ مطاردته الإغوائية، التي لا يستجيب لها أبدا فتوقعه متهما وراء قضبان السجن أين يقضي ردها من الزمن، ولا يخرج منه إلا بعد ذكر اسمه في مجلس الملك، الذي رأى حلما في المنام وعجز عن تفسيره كل المعبرين في مصر، فطلبه الملك واستطاع يوسف فك الرؤيا، ليجازيه الملك بجعله على إدارة مصر كلها، ثم يحدث كما عبرت الرؤيا سبع سنوات وفرة وغلة تردفها سبع قحط وجذب، فتهرع كل الدنيا لجلب الحنطة من مصر وهو ما

¹ المصدر نفسه، إصحاح 37

² الكتاب المقدس، سفر التكوين 37:11-30، إصحاح 37

يكون مناسبة للقاء الإخوة بأخيهم المفقود، ثم اللقاء الأكبر بين الولد المحبوب والأب الهرم الذي شاخ حزنا على ولده¹

تبرز قصة يوسف فكرة أن الله يعمل في حياة البشر بطرق غير مرئية وأنه يمكن تحويل الشر إلى خير كما أنها تظهر أهمية العائلة والعلاقات بين أفرادها في مخطط الله، هذه القصة تركز على الصراع والتجاوز والمغفرة والتراحم داخل العائلة.

القصة تحمل العديد من الدلالات الروحية والأخلاقية التي تعزى إلى السياقات الدينية والتاريخية، فهي ليست مجرد قصة شخصية، تروي سيرة شخص عاش في التاريخ وخلف وراءه قصصا تناقلتها الأجيال، لتخليد مآثرها أو توصيف مرحلة في جغرافية مكانية وحدود زمنية، بل هي قصة رمزية تحمل الكثير من الدروس الإنسانية والقيم الأخلاقية و الواجبات الدينية حول الصبر والرضا بما قسمه الله والتوبة والمغفرة، والتسامح الإنساني والعدالة الإلهية التي لا تميز القوي من الضعيف ولا الغني من الفقير ولا تراعي شروط البيئة والمنشأ ولا الإيمان بالله أو الكفر به. لتعطي دروسا حياتية عميقة، تعكس كيف يمكن للإنسان أن يواجه مصاعب الحياة بالثقة في الله وتوجيهه، وكيف يمكن للألم والمعاناة أن يتحولا إلى بركة من خلال الإيمان*.

¹ ينظر الكتاب المقدس، سفر التكوين من 31:38 - 14:38 إلى 3:47 - 18
* يمكن تحليل دلالات هذه القصة من عدة جوانب: الصراع الأسري والحسد: شكّل الحسد أساس العلاقة الأخوية بين إخوة يوسف وأخيهم، نتيجة تفضيل والده يعقوب له، فعكس الصراع الأسري الذي ينشأ بسبب المشاعر السلبية مثل الحسد، وهذه الظاهرة تتكرر في العديد من القصص التوراتية لتعكس التحديات التي تواجه البشر.

قصة موسى : استقرّ بنو يعقوب (إسرائيل) في مصر معزّزين بعزّة أخيه يوسف الذي أنقذ شعب مصر من هلاك القحط الذي ضرب أرضهم سبع سنين بعد خصب دام الزمن نفسه، فنالوا الشرف من شرف أخيه ودان جميع السكان بدين آبائهم، واستكثروا في الأرض وأصبحت لهم بطون وأرزاق في شتى الأرض.

ومع مرور الزمن تغير الحكم وذهب الجيل الذي نال الخطوة عند حكام مصر، وجاء فراعنة أهانهم واستعبدهم وقتلوا ذكراهم واستحيوا نساءهم، وأرسلوا في المدائن ليزبحوا كل مولود ذكر ويبقوا على الإناث فقط . وفي هذه الظروف التي استمرت طويلا ولد من أسرة يعقوبية لللاوي ذكرا، فخبّأته أمه ثلاثة أشهر حتى لا يدركه جنود فرعون ويقتلونه، وعندما لم تستطع إخفائه وضعته في صندوق على

القدرة على الصبر والإيمان بالله: يواجه يوسف العديد من المحن(خيانة إخوته، اتهامه زورا من زوجة سيده في مصر، دخوله السجن..) وعلى الرغم من ذلك يظل يوسف صابرا محتسبا لله، ما يعكس أهمية الإيمان بالله والثبات في المواقف الصعبة.

العدل والتكامل الإلهي: بالرغم من الأذى التي تعرض له يوسف، فإن كل ما حدث في حياته كان له غاية إلهية في النهاية. لقد وصل إلى مرتبة رفيعة في حكم مصر، ومن خلال هذه الوضعية تمكن من إنقاذ عائلته من المجاعة.

التوبة والمغفرة: تتعزز قيم الرحمة والتسامح في قصة يوسف عندما يلتقي بإخوته الذين ظلموه ولا يظهر لهم أي مشاعر انتقامية بل يساعدهم وينقذهم من محنة الجوع ، وهي قيم تجعل المرء أداة خير حتى مع من ظلمه

الإدارة الحكيمة : تبرز القصة ذكاء يوسف وحكمته في تسيير موارد ومقدرات الدولة والشعب.

العدالة والتكافؤ بين البشر: تتجلى العدالة الإلهية في أنصع صورها من خلال تحول القوي إلى ضعيف يطلب العفو والمغفرة، ورفع الضعيف إلى قوي حليم بعد تمسكه بالله والسير دون تردد في مشيئته والثقة في مقدرته.

بركة الإيمان والعمل الصالح: أدى إيمان يوسف المخلص لرسائله وعمله الجاد إلى رفعه لمكانة عظيمة، ما يعطي رسالة بأن الإيمان والعمل الصالح هما السبيل لتحقيق النجاح الروحي والديني.

شاطئ النيل " ولما لم تستطع أن تحبّبه بعد، أخذت له سفطا من البرديّ وطلته بالحر والزفت وجعلت الولد فيه ووضعت بين القصب على ضفة نهر النيل، ووقفت أخته من بعيد لتعرف ماذا يفعل له"¹ وكان الشاطئ ترتاده ابنة فرعون " فنزلت ابنة فرعون لاغتسل في نهر النيل وكانت جواربها سائرات على جانب النهر، فرأت السفط بين القصب، فأرسلت أمتها لتأخذه، ولما فتحت رأت الولد فإذا هو صبي يبكي فحنت عليه "².

ويروي سفر الخروج في الكتاب المقدّس حياة موسى من الرضاعة والكفالة، إلى أن ارتكب جريمة قتل وفراره إلى مدينة مجاورة بعيدة عن أعين وآذان فرعون، فيتزوج هناك ويقضي عهدا ودهرا، ليكلف بعدها من الله يهوه بالرسالة التي تقضي بإخراج العبرانيين (بني إسرائيل) من مصر والعودة بهم إلى أرضهم التي منحهم الله في عهده مع إبراهيم من قبل³، في التفاتة من الله إلى شعبه الذي ضجر من قهر فرعون وضميم جنوده، فأنينهم وصراخهم وشكواهم وتضرعهم " والآن هوذا صراخ بني إسرائيل قد بلغ إليّ، ورأيت الضيق الذي يضايقهم به المصريون، فالآن هلمّ أرسلك إلى فرعون وأخرج شعبي بني إسرائيل من مصر "⁴، هذا الاستجداء الصاعد إلى الله جعله يكلف موسى بمهمة إنقاذ شعب العبرانيين من التسلط الجائر عليهم، فاتخذ قرار إرسال موسى إلى فرعون وطمأنه بأنه سيكون معه "أنا أكون معك وهذه تكون علامة لك على أيّ أنا أرسلتك حين تخرج الشعب من مصر تخدمون الله

¹ الكتاب المقدس، سفر الخروج 1:8-2:5، إصحاح 1

² المصدر نفسه، إصحاح 2

³ ينظر سفر الخروج من 2:6-33 إلى 4:9-26

⁴ المصدر نفسه، 2:24-3:14، إصحاح 2

على هذا الجبل ¹ كانت هذه الدعوة بمثابة اختبار لموسى الذي تردد في البداية لقبول المهمة بسبب خوفه من عدم قدرته على مواجهة فرعون، ليس ترددا يرفض أمر الله وإنما موقفا يظهر عنصر الشك البشري، الذي قد يشعر به أي شخص أمام مهمة عظيمة، لكن الله أكد لموسى عبر معجزات وآيات عديدة، أنه سيكون معه لتوجيهه، لذلك تبدأ القصة بوصف جسارة موسى واقتداره البدني على مواجهة أي شخص، ثم تعرض سلطة فرعون وقوته الكبيرة التي ترعب كل خصم ولكن الله يثبت من خلال القصة أن النصر يكون بقوة الإيمان والاعتماد على الله.

يوضح سفر الخروج في الكتاب المقدس المحطات التي مرّ بها موسى في تحدي فرعون* من اجل إخراج بني إسرائيل من مصر :

مقابلة فرعون ومواجهته بأمر الله: ذهب موسى ومعه أخاه الأفصح لسانا والأبليخ بيانا إلى فرعون وطلب منه أن يطلق سراح بني إسرائيل " وبعد ذلك دخل موسى وهارون وقالوا لفرعون، هكذا يقول يهوه إله إسرائيل، أطلق شعبي لكي يعيدوا لي في البرية. فقال فرعون، من هو يهوه حتى أطيع قوله فأطلق إسرائيل، لا أعرف يهوه ولا أطلق إسرائيل ²، رفض فرعون طلب موسى وأمر الله، وزاد من

¹ المصدر نفسه

* استخدم الباحث لفظة تحدي بكل ما تحمل من دلالات، لأنّ الكتاب المقدس الذي سطرته أيدي أحبار اليهود وقساوسة النصارى لم يورد في العهد القديم أنّ الله أرسل موسى إلى فرعون لدعوته إلى دين الله، بل لإخراج بني إسرائيل من أرضه ودعوتهم إلى الله " ذهب موسى وهارون وجمعا كل شيوخ بني إسرائيل فتكلم هارون بكل الكلام الذي كلم يهوه موسى به وصنع الآيات أمام عيون الشعب. فأمن الشعب، ولما سمعو بأن يهوه افتقد بني إسرائيل وأنه نظر مشقتهم، خرّوا وسجدوا " خروج 27:4-13:5 ولهذا فهو لم يكن مكلفا حسب الكتاب المقدس بدعوة فرعون وسكان مصر، لأنه لم يرسل إليهم بل أرسل إلى شعب الله بني إسرائيل الذين عاشوا في مصر منذ زمن النبي يوسف.

² الكتاب المقدس، سفر الخروج 27:4 - 13:5 إصحاح 5

اضطهاد بني إسرائيل معتقدا أنّ سلطانه أقوى ولا يقهر، لكن موسى لم يتراجع بل أصرّ على ما كلفه الله به، وهنا يظهر عنصر الثبات القائم على اعتناق القوة الإلهية لتحقيق القيادة الروحية لموسى الذي يواجه أكبر قوة، ولكن موسى كان يستمد قوته من الله وليس من قوته الشخصية أو من موارده المادية.

العدالة الإلهية : لقد أيد الله حسب الكتاب المقدس موسى بضربات على مصر كانت بمثابة إنذارات للفرعون وإظهارا لقوة الله وقدرته على تغيير مجريات الأحداث ومعاقبة الظالمين مهما كانت قوة الظالم.

الضربات العشر : تبرز الضربات العشر المعركة بين إرادة الله وإرادة فرعون الذي كان يرفض في كل مرة أمر الله عبر طلب موسى، فيعاقبه واهل مصر على أفعاله وفي الوقت نفسه تمنحهم فرصة التوبة والرجوع إلى الله، ولكن فرعون كان جاحدا. على الرغم من تحول مياه النيل إلى دم لونه أحمر قاني، إمطارهم بالضفادع وإرسال الجراد على محاصيلهم الزراعية، وموت الأبقار. وهي ضربات تؤكد على عجز الفراعنة أمام قوى الطبيعة، مما أجبرهم على الامتثال لطلب موسى وزشعبه الذي اختاره الله.

خروج بني إسرائيل وعبور البحر الأحمر : بعد أن أطلق الفرعون أخيرا بني إسرائيل، بدأ موسى قيادتهم نحو أرض الميعاد، لكن فرعون ندم على قراره وخرج بجيشه لملاحقة الخارجين، فظهرت أكبر المعجزات، تمثلت في شق الله البحر ليعبر بني إسرائيل من خلاله بأمان، وعند حاول الجيش المصري

الحاق بهم، عاد البحر إلى حالته الطبيعية وأغرقهم، وهي معجزة حسب سفر الخروج في الكتاب المقدس، توضح العلاقة بين الله وشعبه.

التحرير الروحي : يمثل الخروج من مصر تحرراً من الاستعباد البدني ومن العبودية والظلم، كما يعكس صورة التحرير الروحي والإيمان بالله.

التيه في الصحراء : بعد الخروج من مصر والنجاة من فرعون وجنوده، دخل بنو إسرائيل في مرحلة التيه في الصحراء وهي فترة طويلة مليئة بالصعوبات لاختبار إيمانهم وعهدهم مع الله، مثل نزول المن من السماء، وتفجير الماء من الصخور، إلا أنّ الكثير منهم بدأ في الضجر والشكوى والعصيان، طلب البعض منهم العودة إلى مصر بسبب صعوبة الحياة وقساوتها في الصحراء. وهو كلها اختبارات لأن الإيمان يوجب الحمد والشكر في المسرات والخيرات، ويقتضي الصبر على الشدائد في الأوقات الصعبة والقاسية.

التشريع والتعليمات : نزل موسى في جبل سيناء لتلقي الأسس الروحية والأخلاقية من الله لبني إسرائيل، فتلقى الوصايا العشر التي تمثل جزءاً هاماً بين الله وشعبه وتهدف إلى تنظيم علاقاتهم بالله و ببعضهم البعض.

موت موسى : قبل دخول بني إسرائيل أرض الميعاد، توفي موسى بعد أن أوصى شعبه بأن يتبعوا الوصايا العشر ويظلوا مخلصين لله.¹

¹ ينظر الكتاب المقدس سفر الخروج من 1- إلى 38-19:40

لم تكن مهمة موسى مجرد تحرير الشعب من مصر، بل كان أيضا تعليمه لهم كيف يعيشون وفقا لقيم وتعاليم الله. فموسى شكّل الرابط بين الله والشعب ويعتبر مؤسس الشريعة التي ستظل جزءا أساسيا من هوية شعب بني إسرائيل.

قصة المسيح عيسى بن مريم

تعتبر الأناجيل ميلاد عيسى بن مريم بداية تجسيد الله في العالم، ولهذا يصور المسيح، المعجز الذي يأتي بآيات تظهر قدرته الإلهية وتهدف إلى إبراز ملكوت الله. جاء في إنجيل متى حول نسب يسوع " كِتَابُ مِيلَادِ يَسُوعَ الْمَسِيحِ ابْنِ دَاوُدَ ابْنِ إِبْرَاهِيمَ :إِبْرَاهِيمُ وَلَدَ إِسْحَاقَ .وإِسْحَاقُ وَلَدَ يَعْقُوبَ . وَيَعْقُوبُ وَلَدَ يَهُوذَا وإِخْوَتُهُ .وَيَهُوذَا وَلَدَ فَارِصَ وَزَارَحَ مِنْ ثَامَارَ .وَفَارِصُ وَلَدَ حَصْرُونَ .وَحَصْرُونُ وَلَدَ أَرَامَ .وَأَرَامُ وَلَدَ عَمِينَادَابَ .وَعَمِينَادَابُ وَلَدَ نَحْشُونَ .وَنَحْشُونُ وَلَدَ سَلْمُونَ .وَسَلْمُونُ وَلَدَ بُوعَزَ مِنْ رَاحَابَ .وَبُوعَزُ وَلَدَ عُوبِيدَ مِنْ رَاعُوثَ .وَعُوبِيدُ وَلَدَ يَسَّى وَيَسَّى وَلَدَ دَاوُدَ الْمَلِكِ .وَدَاوُدُ الْمَلِكُ وَلَدَ سَلِيمَانَ مِنَ الْتِّي لِأُورِيَا .وَسَلِيمَانُ وَلَدَ رَحْبَعَامَ .وَرَحْبَعَامُ وَلَدَ أَبِيَا .وَأَبِيَا وَلَدَ آسَا .وَأَسَا وَلَدَ يَهُوشَافَاطَ .وَيَهُوشَافَاطُ وَلَدَ يُورَامَ .وَيُورَامُ وَلَدَ عَزْرِيَا .وَعَزْرِيَا وَلَدَ يُوثَامَ .وَيُوثَامُ وَلَدَ أَحَازَ .وَأَحَازُ وَلَدَ حِزْقِيَا . وَحِزْقِيَا وَلَدَ مَنَسَّى .وَمَنَسَّى وَلَدَ آمُونَ .وَأْمُونُ وَلَدَ يُوشِيَّ، أَوْيُوشِيَّا وَلَدَ يَكُنْيَا وإِخْوَتُهُ عِنْدَ سَبْيِ بَابِلَ . وَبَعْدَ سَبْيِ بَابِلَ يَكُنْيَا وَلَدَ شَالْتَيْئِيلَ .وَشَالْتَيْئِيلُ وَلَدَ زَرْبَابِلَ .وَزَرْبَابِلُ وَلَدَ أَبِيهُودَ، وَأَبِيهُودُ وَلَدَ أَلْيَاقِيمَ .وَأَلْيَاقِيمُ وَلَدَ عَازُورَ .وَعَازُورُ وَلَدَ صَادُوقَ .وَصَادُوقُ وَلَدَ أَخِيمَ .وَأَخِيمُ وَلَدَ أَلْيُودَ، وَأَلْيُودُ وَلَدَ أَلْيَعَازَرَ وَأَلْيَعَازَرُ وَلَدَ مَتَّانَ، وَمَتَّانُ وَلَدَ يَعْقُوبَ، وَيَعْقُوبُ وَلَدَ يُوسُفَ رَجُلَ مَرْيَمَ الْتِّي وُلِدَ مِنْهَا يَسُوعُ

الَّذِي يُدْعَى الْمَسِيحَ " ¹ وأما عن ألوهيته وانتسابه إلى الله فجاء أيضا في إنجيل متى "وَإِذَا السَّمَاوَاتُ
قَدْ انْفَتَحَتْ لَهُ، فَرَأَى رُوحَ اللَّهِ نَازِلًا مِثْلَ حَمَامَةٍ وَآتِيًا عَلَيْهِ، وَصَوْتُ مِنَ السَّمَاوَاتِ قَائِلًا (هَذَا هُوَ
ابْنِي الْحَبِيبُ الَّذِي بِهِ سُرَرْتُ) " ²

وتختلف المعجزات التي قام بها يسوع* من حيث النوع فتتراوح بين شفاء المرضى، وإحياء الموتى،
تحويل الطبيعة وطرده الأرواح الشريرة، ومن بعض المعجزات الرئيسة التي وردت في الانجيل الأربعة
لمتى، مرقس، لوقا ويوحنا.

جاء في إنجيل متى أن أبرصا طلب من يسوع أن يشفيه ويطهره من مرضه، فمد يده يسوع وقال له "
أريد فطهر " ³ وشفى أيضا شابا ولد أعمى عندما سكب طينا على عينيه وقال له أن يغسل في
بركة ⁴، ثم شفاء امرأة كانت تعاني من نزيف دموي لمدةٍ إني عشر عاما كما جاء في إنجيل مرقس ⁵

أما معجزاته الخالدة فكانت في إحياء الموتى حيث أحيى الكثير ممن ماتوا حديثي عهد وقديمه كما ورد
في إنجيل يوحنا ⁶، وقد سخر يسوع الطبيعة في خدمته حين مشى على الماء للقاء تلامذته وهم في
عرض البحر على الفلك، وحين طلب من البحر أن يهدئ عواصفه، وكان شأنا عظيما له عندما

¹ متى 9:1 - 27

² المصدر نفسه 6:3 - 6:4

* جاءت تسمية المسيح بيسوع في متى إصحاح 21:1 أن يسوع هو مخلص شعبه

³ ينظر متى 2:8 - 3

⁴ ينظر يوحنا 1:9 - 7

⁵ ينظر إنجيل مرقس 5:25 - 34

⁶ إنجيل يوحنا 5:35 - 43 و 11:38 - 44

أطعم خمسة آلاف شخص من خمس أرغفة وسمكتين¹. تظهر هذه المعجزات القدرة الإلهية للمسيح، وتشهد على محبته للناس واهتمامه بهم، من خلال سلطته على المرض والموت والطبيعة وطرده الأرواح الشريرة، وترفع من مرتبته من مجرد بشر ونبي مرسل إلى صاحب قوة وقدرة إلهية فريدة.

وتبقى النقطة الجوهرية والمركزية في الإيمان المسيحي هي حادثة الصلب، التي تعد رمزا للفداء والخلاص في المسيحية، فبعد إلقاء القبض على يسوع عبر وشاية أحد تلامذته به للكهنة، تمت محاكمته أمام رئيس الكهنة، ثم أمام الحاكم الروماني الذي لم ير في التهمة جرما يعاقب عليه القانون الروماني، لكن على الرغم من ذلك أدين بعد تأكيد قومه ادعائه بأنه ملك اليهود، وهي تهمة تعتبر تهديدا للسلطة الرومانية. فجرى الحكم بالصلب، حيث تمت إهانته بشكل قاس وتم جلده ووضع تاج من الشوك على رأسه قبل تسليمه للجنود من أجل صلبه وفي ذروة الألم خلال الصلب تحدث يسوع ببعض الكلمات التي تعد مهمة في العقيدة المسيحية مثل: (...) لتكون النهاية بعد طعنه بحربة من طرف جندي روماني. وبعد دفنه بثلاثة أيام، يقوم يسوع من قبره ليؤكد قيامته. وتؤسس هذه الحادثة البعث من جديد تحقيقا لوعده الله وإثباتا لاتصال كينونته بروح الله الذي يمثل أباه العلوي والذي ضحى بابنه الوحيد ليمسح خطايا مريده أبد الدهر.

وبهذا حسب الأناجيل الأربعة فإن الحادثة تعتبر رمزا للفداء والخلاص في المسيحية، فموت يسوع على الصليب كان من أجل تكفير خطايا البشر، وأنه بموته وقيامته منح البشرية فرصة للغفران والحياة الأبدية.

¹ انجيل يوحنا 1:6 - 14

القصص القرآني :

يعتبر القصص القرآني من حيث رونق البيان وسلاسة المعاني ودقة التصوير المشهدي، من أروع القصص بشهادة الله في قوله تعالى " نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وإن كنت من قبله لمن الغافلين"¹، فروايات الأحداث الكونية وقصص الأنبياء في القرآن لا تحيل إلى التاريخ فقط*، كما لا تحصر العقل في دائرة الصراع مع الأسطورة والخرافة، وإنما تعمله لاستكناه الجدل مع نفسه ووجوده في محيطه.

ولهذا سوف لن نتطرق إلى كل قصة وردت في القرآن وإنما بعض القصص، التي تتقاسم الموضوعات مع القصص في الديانات الوضعية والأخرى المرتبطة بالشرائع السماوية لأقوام معينة ضمن أطر الآيتين " وهو الذي خلق السموات والأرض في ستة أيام وكان عرشه على الماء"² والآية " إنَّ الله اصطفى آدم ونوحا وآل إبراهيم وآل عمران على العالمين ذرية بعضها من بعض والله سميع عليم"³، ورد ذكرها

¹ الآية 3 من سورة يوسف

* يذكر مُجَدِّدُ خَلْفِ اللَّهِ فِي الْفصل الثاني من كتابه "الفن القصصي في القرآن الكريم" أنَّ "المعاني التاريخية غير مقصودة من القصص القرآني، فطن إلى ذلك المفسرون ونص عليه القرآن ومن هنا لم تكن صالحة لأن تكون محلا لاستنباط القضايا التاريخية" وهذا حكم برأينا مردود، لأنَّ القصص القرآني بقدر ما كان فرجة واستراحة نفسية للنبي مُجَدِّدٍ وتثبيتا لقلبه على الدعوة، كان بالقدر نفسه توثيقا لأحداث التاريخ التي شابها التزوير وطالها التحريف. والأمثلة على ذلك كثيرة مثل حقيقة خلق الكون وقوانين ظواهره وسيرونة نظامه، وظاهرة الوجود الإنساني مروراً بالوجود البشري، ثم حادثة ابني آدم، وأحداث الطوفان، وقصص الأنبياء مع أقوامهم.

² الآية 7 من سورة هود

³ الآيتان 33 34 من سورة آل عمران

في الكتب المقدسة لبني إسرائيل والمسيحيين. ومن بين هذه القصص، قصص الخلق، ونوح والطوفان قصص بعض الأنبياء.

قصة الخلق :

تعتبر قصة الخلق من أعظم وأكبر وأهم القصص في القرآن الكريم، حيث تصور كافة المراحل من البدء بالعدم إلى خلق كل شيء، بدءاً من السموات والأرض إلى خلق البشر إلى نفخة الروح وقصة آدم مع الملائكة وصولاً الحياة على الأرض فالموت ثم البعث من جديد. وهي التي تعطي التفسير العلمي لقصة الخلق في وفق معيارين. المعيار الأدبي الذي يفسر الظواهر بالشكل الذي يتراءى للإنسان ولا يخرج عن الأطر الفكرية للإنسان، ومعيار يعطي للظاهرة حول النشأة الكونية بعداً علمياً دقيقاً يعتمد على التقنيات الفيزيائية والكيميائية، مثال على ذلك حين ذكر الله تعالى غروب الشمس في قوله "وجدها تغرب في عين حمئة" فالتفسير وفق المعيار الأول هو ما يراه الإنسان بعينه لأنّ مشهد غروب الشمس في البحر يظهر أنّ الشمس تختفي في عرضه بينما التفسير وفق المعيار الثاني هو أنّ الشمس تغرب وراء البحر وليس فيه.

وقد جاء في القرآن الكريم حول الخلق قوله تعالى "وهو الذي خلق السموات والأرض في ستة أيام وكان عرشه على الماء"¹ وقوله "أو لم ير الذين كفروا أن السموات والأرض كانتا رتقا ففتقناهما وجعلنا من الماء كل شيء حي أفلا يؤمنون وجعلنا في الأرض رواسي أن تميد بهم وجعلنا فيها فجاجا

¹ الآية 7 من سورة هود

سبلا لعلهم يهتدون وجعلنا السماء سقفا محفوظا وهم عن آياتنا معرضون وهو الذي خلق الليل والنهار والشمس والقمر كل في فلك يسبحون"¹ فتخبر هذه الآية كما يذكر عمرو شريف " جاء القرآن مؤكّدا أنّ الكون مخلوق له بداية، وستكون له في يوم من الأيام نهاية. ومؤكّدا أنّ جميع أجرام السماء في حركة دائبة وجري مستمر، وأنّ السماء ذاتها في توسّع دائب إلى أجل مسمّى، كما أنّ السماوات والأرض كانتا في الأصل جرما وحدا، ففتقهما الله تعالى، فتحوّلت مادة هذا الجرم الأول إلى الدخان الذي خلقت منه الأرض والسماء "² في قوله تعالى "ثمّ استوى إلى السماء وهي دخان فقال لها وللأرض ائتيا طوعا أو كرها قالتا أتينا طائعين"³

ثمّ يؤكّد الله تعالى في القرآن ما لم يرد في الديانات القديمة ولا في الكتب المنسوبة إلى الديانات السماوية، في قوله "يوم نطوي السماء كطيّ السجل للكتب، كما بدأنا أول خلق نعيده، وعدا علينا إنّّا كنّا فاعلين"⁴ وبالتالي عودة الكون إلى شكله الأول قبل الفتق، وما ترتّب عنه من تفسيرات علمية لهذه العملية (الرقّ قبل الفتق، الفتق بعد الرقّ) فالكون من محكوم بالعودة إلى أصله بوعده من الله، بمعنى رجوعه إلى الجرم الأول الذي بدأ منه، ثمّ تأتي عملية الفتق الثاني للجرم ويتحوّل إلى دخان بقول الله تعالى " يوم نبذل الأرض غير الأرض والسماوات وبرزوا لله الواحد القهار"⁵ وهنا

¹ الآية 30 من سورة الأنبياء

² عمرو شريف، سرنا في الأرض ونظرنا لنعرف كيف بدأ الخلق، مكتبة الشروق الدولية، ط1، القاهرة، 2011، ص 55

³ الآية 11 من سورة فصلت

⁴ الآية 104 من سورة الأنبياء

⁵ الآية 48 من سورة إبراهيم

إشارة إلى عالم آخر ذي أرض غير أرضنا التي نعيش عليها وسموات غير السماوات التي نعرفها، وبالتالي بداية رحلة الآخرة.

قصة نوح والطوفان

يعتبر القرآن الكريم نوحاً أول نبي من بني آدم، يوحى إليه بعدما كانت الرسل إلى الأقسام التي سبقتها من الملائكة والنذر وذلك في قوله تعالى مخاطباً النبي محمد " إنا أوحينا إليك كما أوحينا إلى نوح والنبيين من بعده"¹ فرسالة نوح هي الدعوة إلى توحيد الله والامتثال إلى تعاليمه سبحانه وبر الوالدين كما ورد في قوله " رب اغفر لي ولوالديّ ولمن دخل بيتي مؤمناً "² "كذبت قبلهم قوم نوح فكذبوا عبدنا وقالوا مجنون وازجر فدعا ربه اني مغلوب فانتصر ففتحنأ أبواب السماء بماء منهمر وفجرنا الأرض عيوناً فالتقى الماء على أمر قد قدر وحملناه على ذات ألواح ودسر تَجري بأعيننا جزاء لمن كان كفر"³ وقوله "فأوحينا إليه أن اصنع الفلك، أن اصنع الفلك بأعيننا ووحينا، فإذا جاء أمرنا وفار التنور فاسلك فيها من كل زوجين اثنين وأهلك إلا من سبق عليه القول منهم ولا تخاطبني في الذين ظلموا إنهم مغرقون."⁴

¹ الآية 163 من سورة النساء

² الآية 28 من سورة نوح

³ الآيات 7 إلى 14 من سورة القمر

⁴ الآية 27 من سورة المؤمنون

فبعدما سئم نوح من دعوته قومه للتخلي عن معبوداتهم للظواهر الطبيعية إلى عبادة الله كما جاء على لسان في القرآن الكريم " ربّ لا تذر على الكافرين دياراً، إنك إن تذرهم يضلّوا عبادك ولا يلدوا إلّا فاجراً كفّاراً"¹، استجاب الله دعوة نبيه بأن أمره ببناء الفلك بتوجيه منه لأنّ البشرية حينها لم تكن بعد تعرف صناعة الفلك أو أيّ وسيلة أخرى تطفو على الماء تستعملها في التنقل أو في أغراض العيش الأخرى، ووضع الله لنبيه إشارة الصعود إلى المركب بفيضان التنور، والمقصود بالتنور حسب شحور ورد فيه قولان، أحدهما أنّه الذي يخبز فيه والثاني غير ذلك. فأما الأول وهو ما أجمع عليه مجموعة من المفسرين، كابن عباس والحسن ومجاهد، فمنهم من قال أنّه لنوح ومن من قال أنه كان لآدم، كان تنورا من الحجارة لحواء ثم صار لنوح، وقيل أنّ امرأة نوح كانت تخبز فيه فأخبرته بأن الماء يخرج منه. أما القول الثاني فتقديره أنّ الماء انفجر من الأرض وأنّ التنور في كلام العرب هو وجه الأرض هذا أولاً، وثانياً أنّ التنور هو أعلى مكان في الأرض فأخرج الله منه الماء ليكون معجزة وكل التأويلات للتنور هي على شاكلة القول الثاني²، أمّا قوله فاسلك فيها من كل زوجين اثنين، أي من كلّ زوجين الحيوان مما حضر حتى لا ينقطع نسلها، وهناك من يرى أنّ الأمر يشمل حتى النبات، أمّا الإنسان فقد فلا يدخل في زمرة الزوجية وإنما في زمرة الإيمان ولهذا تبقى فرضية أنّ نبي الله نوح أدخل إلى الفلك زوجه وأبنائه وأزواجهم وحتى ممن كان أعزبا لكن توفّر فيه شرط الإيمان.

قصة ابراهيم وأبنائه اسماعيل واسحاق ويوسف

¹ الآيتنا 26 27 من سورة نوح

² ينظر، محمد شحور ، القصص القرآني، قراءة معاصرة، المجلد الثاني، من نوح إلى يوسف، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط1،

جمعنا هذه القصص على اختلافها وعلى اتساع مساحة مضامينها ودلالاتها في عنصر واحد لهذا الاعتبار، فلو أطلقنا عنان البحث فيها نھلا مما قدمته التفاسير والروايات وكتب السير والتاريخ لألّفت المجلدات وقد لا تفي ظاهرها وبواطنها، ولاعتبار أنّ الوحدة الموضوعية تسمح في اختصار القصص في عنصر واحد من حيث أنّ المشهد في صراع القوى من نوح إلى إبراهيم وأبنائه تغير باعتبار أنّ عصر إبراهيم اكتملت فيه عبادة الطبيعة ومظاهرها وعبادة المنحوتات التي بدأت بعهد النبي صالح ثم ادعاء النمرود الألوهية . وعليه فقد دارت قصة إبراهيم حول محورين من الصراع بحسب القرآن الكريم، الأوّل مع قومه لتسفيه آلهتهم المتوزعة على عدة اختصاصات منها للخصب ومنها للتجارة وأخرى للعواطف والعلاقات وأخرى للسلم والحرب وأخرى للعلم والمعرفة وأخرى متعلقة بعبادة الكواكب، فكانت دعوته لعبادة الله الواحد بمواجهة أصنامهم والثانية بإقامة الحجة على عبدة الكواكب مع والثالثة النمرود الذي وصفه القرآن بأكبر المتجبرين الطواغيت ، الذين تجبروا على العباد ونصبوا أنفسهم أربابا على الخلق تحب عبادتهم. وذلك في ثلاثة مواقف في القرآن الكريم، الأوّل " ولقد آتينا إبراهيم رشده من قبل وكنا به عالمين إذ قال لأبيه وقومه ما هذه التماثيل التي أنتم لها عاكفون قالوا وجدنا آباءنا لها عابدين قال لقد كنتم أنتم و آباؤكم في ضلال مبين قالوا أجبنا بالحق أم أنت من اللاعبين قال بل ربكم رب السماوات والأرض الذي فطرهن وأنا على ذلكم من الشاهدين وتالله لأكيدنّ أصنامكم بعد أن تولوا مدبرين فجعلهم جذاذا إلا كبيرا لهم لعلهم إليه يرجعون قالوا من فعل هذا بالهتنا إنّہ لمن الظالمين قالوا سمعنا فتى يذكرهم يقال له إبراهيم قالوا فاتوا به على أعين الناس لعلهم يشهدون قالوا أنّت فعلت هذا بالهتنا يا إبراهيم قال بل فعله كبيرهم هذا

فاسألوهم إن كانوا ينطقون "¹، فهذه الصورة ترسم لنا منظر مجلس آزر وقومه في معبد؟ جاز ذلك، في ساحة عامة؟ ممكن، في دار؟ ربما، توقّر رؤى إخراجية لفضاء بين كتلتين واحدة كما قلنا لآزر وقومه وأخرى لإبراهيم وحججه.

والموقف الثاني تنمة للموقف الأول حين إقامة الحجة على قومه من عبدة الكواكب في قول الله تعالى على لسان إبراهيم " وإذ قال إبراهيم لأبيه آزر أتتخذ أصناما الهة إني أراك وقومك في ضلال مبين وكذلك نوري إبراهيم ملكوت السماوات والارض وليكون من الموقنين فلما جنّ عليه الليل رأى كوكبا قال هذا ربي فلما أفل قال لا أحبّ الآفلين فلما رأى القمر بازغا قال هذا ربي فلما أفل قال لئن لم يهديني ربي لأكوننّ من القوم الضالّين فلما رأى الشمس بازغة قال هذا ربي هذا أكبر فلما أفلت قال يا قوم إني بريء ممّا تشركون إني وجهت وجهي للذي فطر السماوات والارض حنيفا وما أنا من المشركين"². فالمنظر منظر تأمل في الفضاء الفسيح بين الليل والنهار

والموقف الثالث في مواجهة أعتى سلطة متجبرة في زمانه وتأتي في قوله تعالى " ألم تر إلى الذي حاجّ إبراهيم في ربه أن آتاه الله الملك إذ قال إبراهيم ربي الذي يحيي ويميت قال أنا أحيي وأميت قال إبراهيم إنّ الله يأتي بالشمس من المشرق فأت بها من المغرب فبهت الذي كفر والله لا يهدي القوم الظالمين"³ وهو منظر يضجّ بالناس من العامة والخاصة وخاصة الخاصة. وكان في نهاية المشاهد جزاء لتمرد إبراهيم على أبيه وعلى قومه وعلى الحكومة أن أنزلوا به أشدّ العذاب " قالوا احرقوه وانصروا

¹ الآيات من 51 إلى 65 من سورة الأنبياء

² الآية من 75 إلى 80 من سورة الأنعام

³ الآية 257 من سورة البقرة

آلهتكم إن كنتم فاعلين " ¹. وقوله تعالى " قالوا ابنوا له بنيانا فألقوه في الجحيم " ² وهو مشهد تكثر فيه الحركة الدرامية من تأجيج للصراع نزولا إلى الحل في قوله تعالى " قلنا يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم وأرادوا به كيدا فجعلناهم الأخرسين " ³

هذا قسم في الجانب الدعوي أمّا الفصل الثاني فكان عملا تشريعيا أسّس لأركان شعيرة تعبّدية لم تنقطع منذ أن وضعها، إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، توزّعت عبر ثلاث مراحل أساسية هي خروجه من أرض أبيه، مصطحبا أهله وابن أخيه النبي لوط متوجّها في رحلة يسيرها الله " ونجّيناه ولوطا إلى الأرض التي باركنا فيها للعالمين " ⁴ وهنا صورة للنصر المؤرّر من الله لنبيه على عناد أبيه على الرغم من معرفته أنّ ابنه إبراهيم على حقّ وعلى جحود قومه وعلى ظلم وبطش الحكومة المتمثلة في الملك المستبد. لتبدأ رحلته حين ولدت له أمته هاجر ولدا في قوله تعالى على لسان نبيه " الحمد لله الذي وهب لي على الكبر إسماعيل وإسحق إنّ ربي لسميع الدعاء " ⁵ أمر الله أن يذهب به إلى واد غير ذي زرع بين الصحاري والجبال في حمارة القيط " وإذ قال إبراهيم ربّ اجعل هذا البلد آمنا واجنبي وبني أن نعبد الأصنام رب إنهن أضللن كثيرا من الناس فمن تبعني فإنه مني ومن عصاني فإنّك غفور رحيم ربنا إني أسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرم ربّنا ليقيموا الصلاة فاجعل

¹ الآية 67 من سورة الأنبياء

² الآية 97 من سورة الصافات

³ الآيتان 68 69 من سورة الأنبياء

⁴ الآية 70 من سورة الأنبياء

⁵ الآية 41 من سورة إبراهيم

أفئدة من الناس تحوي إليهم وارزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون"¹ وهنا تبدأ عملية ضبط أركان أكبر شعيرة يقوم بها المسلمون في موعد حدده الله بالأشهر المعلومات والأيام المعدودات، حين بدأت هاجر بالسعي بين الصفا والمروة في انتظار زوجها واستجداء لماء تسد به رمق رضيعها الذي اشتد به العطش بين الجبال القاحلة والبطحاء الملتهبة حرارة ، ثم الأمر الإلهي لنبيه إبراهيم برفع قواعد بعد عودته من غيبته الطويلة حتى صار الرضيع شابًا قويًا مقتدرًا ليساعده في رفع القواعد من البيت في قوله " وإذ يرفع إبراهيم القواعد من البيت وإسماعيل ربنا تقبل منا إنك أنت السميع العليم "² الذي سيتخذ مصلى بقوله " وإذ جعلنا البيت مثابة للناس وأمنًا واتخذوا من مقام إبراهيم مصلى وعهدنا إلى إبراهيم وإسماعيل أن طهرا بيتي للطائفين والركع السجود "³ ثم تأتي بعد ذلك الملحمة الكبرى لإتمام الإيمان بالله والتصديق لوحيه بتقديم الولد قربانا لله " فلمّا بلغ معه السعي قال يا بني إني أرى في المنام أني أذبحك فانظر ماذا ترى قال يا أبت افعل ما تؤمر ستجدني إن شاء الله من الصابرين فلمّا أسلما وتلّ للجبين ونادياه أن يا إبراهيم قد صدّقت الرؤيا إنّنا كذلك نجزي المحسنين إنّ هذا هو البلاء المبين وفدينه بذبح عظيم وتركنا عليه في الآخرين سلام على إبراهيم "⁴ وهي تمام الإيمان وكمال الدين.

¹ الآيات من 37 إلى 39 من سورة إبراهيم

² الآية 126 من سورة البقرة

³ الآية 124 من سورة البقرة

⁴ الآيات من 102 إلى 107 من سورة الصافات

ورثت ذرية نبي الله إبراهيم النبوة إستجابة من الله لدعاء نبيه " ربنا اجعلنا مسلمين لك ومن ذريتنا أمة مسلمة لك"¹

أ. إسماعيل: ورد ذكر اسماعيل في القرآن الكريم بوصفه نبيا ورسولا في قوله تعالى " واذكر في الكتاب إسماعيل إنه كان صادق الوعد وكان رسولا نبيا وكان يأمر أهله بالصلاة والزكاة وكان عند ربه مرضيا"² من خلال محطتين أساسيتين، أثر قسم منها في قصة إبراهيم حول رفع القواعد من البيت وتطهيره وحول تصديق الرؤيا والفداء الذي حوّل تقديم القرابين البشرية إلى قرابين حيوانية، ثم من خلال أمر أهله بالصلاة والزكاة ومما يلفت الانتباه أنّ الزكاة ذكرت لأول مرة مع إسماعيل ولم يتفرد قبله أحد بها من مجتمع الأنبياء والرسل غيره. مما يدلّ على خصوصية رسالته.

ب. إسحاق: مثل إسماعيل ورد ذكر إسحاق نبيا وقد اقترن اسمهما في كثير من موضع في قوله تعالى " وبشرناه بإسحق نبيا من الصالحين وباركنا عليه وعلى إسحق ومن ذريتهما محسن وظالم لنفسه مبين"³ دلالة على اصطفاؤه نبيا ومن الصالحين وقوله " الحمد لله الذي وهب لي على الكبر إسماعيل وإسحاق إنّ ربي لسميع الدعاء"⁴ وهي دلالة على إرث النبوة .

قصة موسى

¹ الآية 127 من سورة البقرة

² الآيتان 54 55 من سورة مريم

³ الآيتان 112 113 من سورة الصافات

⁴ الآية 41 من سورة إبراهيم

تأخذ قصة موسى الحصة العظمى من قصص القرآن من خلال ذكرها مائة وست وثلاثين مرة موزعة على أربع وثلاثين سورة وترتبط قصة موسى في القرآن بثلاث محطات أساس، الأولى بميلاده والثانية بخروجه والثالثة ببعثته وتكليفه الرسالة، وهذه المحطات يشير إليها القرآن في قوله " طسم، تلك آيات الكتاب المبين، نتلوا عليك من نبأ موسى وفرعون بالحق لقوم يؤمنون إنّ فرعون علا في الأرض وجعل أهلها شيعا يستضعف طائفة منهم ويذبح أبناءهم ويستحي نساءهم إنه كان من المفسدين ونريد أن نمن على الذين استضعفوا في الأرض ونجعلهم أئمة ونجعلهم الوارثين"¹ هذه الآيات تعطي للمشاهد وضعية أساسية لسيرورة الأحداث داخل القصة القرآنية، بدءا من حال بني إسرائيل وصولا إلى النجاة، والبداية جاءت من ظروف ميلاده ثم نشأته في قوله تعالى " إذ أوحينا إلى أمك ما يوحي أن اقدفيه في التابوت فاقدفيه في اليم بالساحل ياخذة عدوّ لي وعدو له وألقيت عليك محبة مني ولتصنع على عيني إذ تمشي أختك فتقول هل أدلكم على من يكفله فرجعناك إلى أمك كي تقرّ عينها ولا تحزن وقتلت نفسا فنجيناك من الغم وفتنّاك فتونا فلبثت سنين في أهل مدين ثمّ جئت على قدر يا موسى"² وقوله "وأوحينا إلى أمّ موسى أن ارضعيه فإذا خفت عليه فالقيه في اليم ولا تخافي ولا تحزني إنّّا رادوه إليك وجاعلوه من المرسلين فالتقطه آل فرعون ليكون لهم عدوا وحزنا إنّ فرعون وهامان وجنودهما كانوا خاطئين وقالت امرأة فرعون قرة عين لي ولك لا تقتلوه عسى أن ينفعنا أو نتخذه ولدا وهم لا يشعرون"³ ولا تزال الآية تفصّل في الأحداث حول حال أمّ موسى وبشرى الله لها بأنّه راده

¹ الآيات من 1 إلى 5 من سورة القصص

² الآيات من 38 إلى 40 من سورة طه

³ الآيات من 6 إلى 8 من سورة القصص

إليها وإنّ صغيرها سيكون صاحب رسالة وصاحب كلمة. فترى موسى في حضن أمه يرضع من لبنها، ويغدق على أمه من نفقة فرعون ثمّ يأتي السياق ليوضّح مرحلة شباب موسى حيث أقبل على قتل رجل انتصاراً لمن شايعه " ودخل المدينة على حين غفلة من أهلها فوجد فيها رجلين يقتتلان هذا من شيعته وهذا من عدوه فاستصرخه الذي من شيعته على الذي من عدوه فوكزه موسى فقضى عليه قال هذا من عمل الشيطان إنه عدو مضلّ مبين"¹ ممّا يدل على ندمه وخوفه من الله ومن بطش فرعون به، خاصة بعدما جاءه رجل من أقصى المدينة يخبره بضرورة الهروب " وجاء من أقصى المدينة رجل يسعى قال يا موسى إنّ الملأ يأتمرون بك ليقتلوك فاخرج إنيّ لك من الناصحين"² فهرب إلى مدين كما أخبر الله " فلماً توجّه تلقاء مدين قال عسى ربي أن يهديني سواء السبيل"³ وهنا إشارة إلى التحول عبر مرحلتين الأولى، إحداها تحول العلاقة بين فرعون وموسى من علاقة ود تحت سقف التبني إلى علاقة مشحونة بالملاحقة والمطاردة، والثانية تحوّل في حياة موسى الاجتماعية فبعد أن كان سليل قصر وحياة رغد أصبح هائماً في البرية غلى أن وجّهه الله إلى مدين أين سيتغير الحال رأساً على عقب، من التشرد إلى الاستقرار الاجتماعي، حيث يورد فتاتان سقي نعاجهما وهو في أبهى خصال المروءة والتعفّف والشجاعة، ليكافئانه بدعوة أبيهما له إلى بيتهم وعرض إحدى البنات على موسى لتكون زوجة له " ولما ورد ماء مدين وجد عليه أمة من الناس يسقون ووجد من دونهم امرأتان تذودان قال ما خطبكما قالتا لا نسق حتى يصدر الرعاء وأبونا شيخ كبير فسقى لهما ثمّ تولى إلى

¹ الآية 13 من سورة القصص

² الآية 19 من سورة القصص

³ الآية 21 من سورة القصص

الظل فقال رب أني لما أنزلت إلي من خير فقير فجاءته إحداها تمشي على استحياء قالت إنّ أبي يدعوك ليجزيك أجر ما سقيت لنا"¹ إنّ تفاصيل هذه الأحداث وردت في سورتين في القصص التي راعت التفصيل في الأحداث وطه التي أجملت الموضوع. وبعد عودة موسى من مدين تلقى الأمر الإلهي بحمل الرسالة والدعوة إلى الله لأنه اصطفاه لذلك " واصطنعتك لنفسي اذهب أنت وأخوك ولا تنيا في ذكري اذهبا إلى فرعون إنه طغى فقولا له قولا لينا لعله يتذكر أو يخشى قالا ربنا إنّنا نخاف أن يفرط علينا أو أن يطغى قال لا تخافا إنّني معكما أسمع وأرى فاتياه فقولا إنا رسولا ربك فارسل معنا بني إسرائيل ولا تعذبهم قد جئناك بآية من ربك والسلام على من اتبع الهدى"² فهذه الآية تحمل منهاجا دعويا وخارطة طريق لموسى وأخيه في تعاملهما مع فرعو، بدأ بالتعريف بصفتهما ثم ذكر المطالب التي طلبها الله، فالهدف كان تحرير بني إسرائيل من استعباد فرعون كما ذكرنا سابقا على سياق الآية، وأملا في هداية فرعون وعودته عن ادعاء الربوبية لأن عودته ستدخل الكثير من الناس في دين موسى، فكان ردّ فرعون على موسى في قول الله على لسان فرعون " لئن اتخذت إلها غيري لأجعلنك من المسجونين"³ هذا الرفض جعل موسى يؤكّد دعوته بمعجزات أيده الله بها منها تحوّل عصاه إلى ثعبان بكل تفاصيله " فألقى عصاه فإذا هي ثعبان مبين ونزع يده فإذا هي بيضاء للناظرين"⁴ فما كان من فرعون وحاشيته إلّا أن يتهموا موسى وأخاه بالسحر لإخراج بني إسرائيل من مصر وإخراج أتباع فرعون من دينهم ودين آبائهم وإسقاط حظوته بالألوهية، فضرب لهم موعدا

¹ الآيات من 22 إلى 25 من سورة القصص

² الآيات من 40 إلى 46 من سورة طه

³ الآية 29 من سورة الشعراء

⁴ الآيتان 106 107 من سورة الأعراف

يحضر فيه كبار السحرة في مصر لدحض دعوته وادعاءاته بحسب فرعون " وجاء السحرة فرعون قالوا إنَّ لنا أجرا إن كنا نحن الغالبين قال نعم وإنكم لمن المقرَّين قالوا يا موسى إمَّا أن تلقى وإمَّا أن نكون نحن الملقين قال ألقوا فلمَّا ألقوا سحروا أعين الناس واسترهبوهم وجاءوا بسحر عظيم وأوحينا إلى موسى أن الق عصاك فإذا هي تلقَّف ما يافكون فوقه الحق وبطل ما كانوا يعملون فغلبوا هنالك وانقلبوا صاغرين وألقى السحرة ساجدين¹ هنا المشهد كان فرجوا إلى أبعد حدود، فتحديد يوم موعود يفرق بين موسى وفرعون وتحديد زمن الضحى للمقابلة والتباري، والحملة الإعلامية الرسمية التي رافقت هذا الحدث قبل وقوعه، جعل الناس تأتي من كل صوب وحذب إلى ساحة التباري في يوم الحشر أين وقع المنافسات وكان الأجواء تحت صخب الوافدين ثمَّ إلقاء السحرة حبالهم وما أحدثه ذلك من فرجة وبأمر من الله وسكينة على قلب موسى وأخيه يلقي نبي الله عصاه فتحوّل إلى ثعبان يتلقف كل حبالهم التي أوهموا بها النظارة بأنّها ثعابين، ولنا أن نتخيل الدهشة التي تعتري فرعون وحاشيته والانبهار والأصوات تتعالى من الجمهور ومشهد السحرة ساجدين ولله معلنين التوبة واتباع موسى أي نصر هذا وأي هزيمة نكراء على الملأ وأي إذلال لفرعون الذي استشاط غضبا فأمر بإنزال أفسى عقاب على السحرة وعلى قوم موسى. ثمَّ يأتي الفصل الأخير من المواجهة سطر القرآن تفاصيله في قول الله تعالى " وأوحينا إلى موسى أن اسر بعبادي إنكم متَّبعون فأرسل فرعون في المدائن حاشرين إنَّ هؤلاء لشردمة قليلون وإنهم لنا لغائظون وإنَّا لجميع حذرون فأخرجهم من جنت وعيون وكنوز ومقام كريم كذلك وأورثناها بني إسرائيل فأتبعوهم مشرقين، فلمَّا تراءى الجمعان قال أصحاب

¹ الآيات 112 إلى 119 من سورة الأعراف

موسى إنّا لمدركون قال كلّاً أنّ معي ربي سيهدين فأوحينا إلى موسى أن اضرب بعصاك البحر فانفلق فكان كل فرق كالطود العظيم وأزلفنا ثمّ الآخرين وأنجينا موسى ومن معه أجمعين ثمّ أغرقنا الآخرين¹ وأسدل القرآن الستارة على قصة موسى بغرق فرعون وجنوده في البحر ونجى الله موسى وقومه.

قصة داوود وسليمان

يقترن الحديث عن داود بالحديث عن سليمان من حيث ارتباطهما في النسب والد وولد ومن حيث ارتباطهما العقدي نبي يرثه نبي وكونهما ملكين عظيمين ملك يرثه ملك.

فقد جاء ذكر داود في فسطاط القرآن وفي كثير من السور وعلى كثير من الصور :

- جاء ضمن قصة طالوت، الملك الذي قاد بني إسرائيل للقتال في سبيل الله ضدّ الملك المتجبرّ جالوت، بعدما تقابل الجيشان بوصف القرآن، جيش جالوت القوي تعدادا وعدة وجيش الطائفة المؤمنة الذي يقوده طالوت، ثمّ الاختبار الإلهي للجنود قبل المواجهة بعدها الروح المعنوية التي سادت قبل انطلاق المعركة المواجهة الحاسمة ثمّ المواجهة الحاسمة التي انتصر فيها الإيمان وبرز اسم داود " فلمّا فصل طالوت بالجنود قال إنّ الله مبتليكم بنهر فمن شرب منه فليس مني ومن لم يطعمه فإنّه مني إلّا من اغترف غرفة بيده فشربوا منه إلّا قليلا منهم فلمّا جاوزه هو والذين آمنوا معه قالوا لا طاقة لنا اليوم بجالوت وجنوده قال الذين يظنون أنهم ملاقوا الله كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن الله والله

¹ الآيات من 52 إلى 66 من سورة الشعراء

مع الصابرين ولما برزوا لجالوت وجنوده قالو ربنا أفرغ علينا صبرا وثبتت أقدامنا وانصرنا على القوم الكافرين فهزموهم بإذن الله وقتل داود جالوت وآتاه الله الملك والحكمة وعلمه مما يشاء"¹

- وجاءت في ذكر علمهما في قوله " ولقد آتينا داود وسليمان علما وقالوا الحمد لله الذي

فضلنا على كثير من عباده المؤمنين"² تخبرنا الآية على ما أوتي داود وابنه سليمان من علم بمشيئة الله وحدهما إياه على نعمه.

- وجاءت لتصوير المعجزات التي خص بها الله نبيه داود لتعزيز ملكه منها الحكمة وفصل

الخطاب "

• تليين الحديد " ولقد آتينا داود منا فضلا يا جبال أوبي معه والطير وألنا له الحديد"³ وهذه

المعجزة ساعدت في صناعة درع الحرب من وافي ولبوس " وعلمنه صنعة لبوس لكم

ليحصنكم من بأسكم فهل أنتم شاكرون"⁴

• السبح فقد سخر الله لداود الجبال وأمم الطير يسبحون معه " وسخرنا مع داود الجبال

يسبحن والطير وكنا فاعلين"⁵

¹ الآيتان 247 248 من سورة البقرة

² الآية 15 من سورة النمل

³ الآية 10 من سورة سبأ

⁴ الآية 79 من سورة الأنبياء

⁵ الآية 78 من سورة الأنبياء

• القضاء كان داود يحكم بين الناس بعدل الله ويساعده في هذه المهمة ولده سليمان وقد

وضحها الله تعالى في قصة الحرث والغنم " وداوود وسليمان إذ يحكمان في الحرث إذ نفشت

فيه غنم القوم وكنا لحكمهم شاهدين ففهمناها سليمان وكلاً آتينا حكماً وعلماً"¹

أمّا سليمان فقد جاء مختصر قصته الشهيرة في سورة النمل بعدما جعل الله له ملكاً لم يسبق

لأحد من قبله ولم يجعل لأحد من بعده مثلاً جاء في قوله تعالى " ولسليمان الريح عاصفة تجري

بأمره إلى الأرض التي باركنا فيها وكنا بكل شيء عالمين ومن الشياطين من يغوصون له ويعملون

عملاً دون ذلك وكنا لهم حافظين"² إنّ قصة سليمان قصة تحتوي على كثير من المشاهد الدرامية

التي تتضمن الحركة لا يسع هذه الورقة الإحاطة بما جاء فيها، وعليه جاز لنا أن نقدّم بعض

النقاط التي نبين فيها مظاهر الإعجاز والتفصيل الذي خص الله به ملك نبيه سليمان.

• تسخير الريح " ولسليمان الريح غدوّها شهر ورواحها شهر وأسلنا له عين القطر"³

• تسخير الجن " وحشر لسليمان جنوده من الجن والإنس والطير فمه يوزعون"

• تسخير الطير وفهم لغاتهم " يا أيها الناس علّمنا منطق الطير وأوتينا كل شيء إنّ هذا

لهو الفضل المبين"⁴

¹ الآية 77 من سورة الأنبياء

² الآيتان 80 81 من سورة الأنبياء

³ الآية 12 من سورة سبأ

⁴ الآية 16 من سورة النمل

• فهم لغة النمل " حتى إذا أتوا على واد النمل قالت نملة يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم

لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون فتبسم ضاحكا من قولها"¹

• رسالة عين من النحاس " ولسليمان الريح غدوها شهر ورواحها شهر وأسلنا له عين

القطر"²

• إحضار عرش ملكة سبأ " قال يا أيها الملأ من ياتن بعرشها قبل أن ياتوني مسلمين قال

عفريت من الجن أنا آتيك بعرشها قبل أن تقوم من مقامك وإني عليه لقوي أمين قال

الذي عنده علم من الكتاب أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك فلما رآه مستقرا عنده

قال هذا من فضل ربي لبلوني أشكر أم أكفر ومن شكر فإنما يشكر لنفسه ومن كفر

فإن الله غني كريم"³

• ولهذا عندما دعا سليمان ربه فإنّ الله وهبه ملكا لم يملكه أحدا قبل ولا أحدا بعدا بحيث

جعله ملك الملوك على كل الأمم من إنس وجن وطير وحيوان وحشرات " ربّ اغفر لي

وهب لي ملكا لا ينبغي لأحد من بعدي إنّك أنت الوهاب"⁴

- قصة عيسى

جاءت ولادة المسيح بن مريم مثيرة للدهشة والتساؤل على نسبه، فقد كانت مشابهة إلى حدّ بعيد

لخلق آدم من غير نسب سابق حيث يقول تعالى " إنّ مثل عيسى عند الله كمثل آدم خلقه من تراب

¹ الآيتان 18 19 من سورة النمل

² الآية 12 من سورة سبأ

³ الآيات 39 40 41 من سورة النمل

⁴ الآية 35 من سورة ص

ثمّ قال له كن فيكون"¹ ثمّ يوضّح بأنه بشر عادي عبد لله ورسوله بقوله تعالى " يا أهل الكتاب لا تغلوا في دينكم ولا تقولوا على الله إلا الحق إنما المسيح عيسى ابن مريم رسول الله وكلمته ألقاها إلى مريم وروح منه فآمنوا بالله ورسله ولا تقولوا ثلاثة انتهوا خيرا لكم إنما الله إله واحد سبحانه أن يكون له ولد له ما في السموات وما في الأرض وكفى بالله وكيلًا"² من معجزاته في قصة حياته

• الكلام مع الناس وهو في المهد " ويكلّم الناس في المهد وكهلا ومن الصالحين"³

• إبراء المرضى وإحياء الموتى " وأبرئ الأكمه والأبرص وأحيي الموتى"⁴

• خلق الطير من الطين " إنيّ أخلق لكم من الطين كهيأة الطير فأنفخ فيه فيكون طائرا بإذن

الله"⁵

• تنبؤه بما يأكل الناس " وأنبئكم بما تاكلون وما تدخرون في بيوتكم"⁶

• إنزال المائدة من السماء "قال عيسى ابن مريم رب أنزل علينا مائدة من السماء تكون لنا

عيدا لأولنا وآخرنا وارزقنا وأنت خير الرازقين قال الله إني منزلها عليكم فمن يكفر بعد منكم

فإني أعدّبه عذابا لا أعدّبه أحدا من العالمين"⁷

¹ الآية 58 من سورة آل عمران

² الآية 171 من سورة النساء

³ الآية 46 من سورة آل عمران

⁴ الآية 48 من سورة آل عمران

⁵ الآية نفسها من السورة نفسها

⁶ الآية نفسها من السورة نفسها

⁷ الآية من سورة المائدة 116 117 من سورة المائدة

يعتبر الكتاب المقدس والقرآن هما المصدران الرئيسيان للديانات اليهودية والمسيحية والإسلام على التوالي، وعلى الرغم من أن كلا الكتابين يحتويان على العديد من القصص المشتركة، إلا أن هناك فروقات مهمة بينهما نوردتها فيما يلي:

القصص التي فيها اختلاف بين الكتاب المقدس وبين القرآن الكريم

من حيث المنهج الروائي والتفسير:

يحتوي الكتاب المقدس على قصص متعددة تروى بأساليب مختلفة بين العهد القديم (التوراة) والعهد الجديد (المسيحية) تتراوح بين السرد التاريخي وأدب الحكمة والشعر. وتفسير الأحداث يتم غالبا من خلال شخصيات وأحداث تشكل جزءا من سياق ثقافي وديني مختلف.

بينما تتسم قصص القرآن بالإيجاز والدقة مع التركيز على العبرة والدرس المستفاد من كل حادثة أو شخصية، وغالبا ما تعرض القصص في القرآن بشكل يلائم الرسالة الإيمانية والدعوة إلى التوحيد والطاعة لله.

الشخصيات في الكتاب المقدس والقرآن:

يتم تصوير سير الأنبياء والرسل في الكتاب المقدس بشكل بشري وبسيط للغاية، مع ذكر نقاط ضعفهم وزلاتهم، مثل قصة سقوط آدم وحواء وأخطاء داود وموسى.

أما القرآن الكريم فيظهرهم في صورة مثالية جدا مع التركيز على طهارتهم وعصمتهم من الخطأ لأنهم نموذج يحتذى به في طاعة الله، يستثنى من ذلك بعض الأخطاء البسيطة التي يمكن أن تصدر عنهم كتنبهات من الله، لكنها لا تؤثر على رسالتهم.

مفهوم الله والأنبياء:

يتحدث الكتاب المقدس عن الله بطرق تتضمن مفهوم الراعي لشعبه في العهد القديم والصديق الوفي له، وفي العهد الجديد تركز على مفهوم التثليث (الأب، الابن، الروح القدس)، كما يقدم الكتاب المقدس قصصا لتجلي الله بشكل مادي محسوس وملمووس مثل ظهور الله لموسى.

وفي القرآن الكريم، الله واحد لا شريك له، ولا يمكن تصور أي تجسيم مادي له، أما الانبياء فهم من اصطفاهم والله واختارهم لحمل دعوته ولا يعتبرون أبناءه، بل هم مجرد رسل للهدى والرحمة.

القصص المشتركة من ناحية الموضوع:

هناك العديد من القصص المشتركة بين الكتاب المقدس والقرآن الكريم من ناحية الموضوع وليس من ناحية المضمون، فهناك بعض الاختلافات المهمة في التفاصيل التي نوجزها في الآتي :

قصة الخلق: تروي التوراة أن الله خلق السموات والأرض في ستة أيام واستراح في اليوم السابع بعد تعبها. أما في القرآن الكريم فأیضا خلق الله السموات والأرض في ستة أيام ولكن لا يوجد ذكر

للراحة في اليوم السابع، فمن النصوص يفهم أن الله منزّه عن صفات البشر وبالتالي فهو لا يحتاج إلى راحة من تعب.

قصة آدم وحواء: جاء في الكتاب المقدس أن آدم وحواء خلقا معا وعصيا الله بأكلهم من الشجرة المحرمة ما أدى إلى سقوط الإنسان. والقرآن الكريم يذكر أن آدم وحواء أخطأ، لكن الله غفر لهما وعفى عنهما ولم يكن هناك سقوط للبشرية كما في الكتاب المقدس.

قصة نوح والطوفان: اعتبر الكتاب المقدس طوفان نوح حدثا عالميا، حيث أمر الله نوحا ببناء فلك وفق هندسة إلهية ومقاسات مضبوطة، لإنقاذ عائلته وكل زوج من فصيل للحيوانات. بينما يذكر القرآن الكريم أن نوحا بعث إلى قومه الذين كانوا يعبدون الأوثان، فأصابهم عقابا للذين كفروا دون ذكر تفاصيل الفلك وأحداث الطوفان ودقائق يومياته.

قصص ابراهيم واسحاق ويعقوب وموسى والمسيح:

الأحداث التاريخية: يركز الكتاب المقدس في العديد من القصص على الأحداث التاريخية ويعتبرها ذات أبعاد دينية ولاهوتية للشعب الإسرائيلي وللمسيحيين. بينما لا نجد القرآن الكريم يركز على الأحداث في حد ذاتها بقدر تركيزه على العبرة الدينية منها ومدى تأثيرها على درجة الإيمان بالله وعبادته.

التفسير اللاهوتي: يعتمد الكتاب المقدس على التفسير الحرفي للنصوص الدينية، تفسيرا لاهوتيا على التقليد الكنس، أما القرآن الكريم فيعتمد على الوحي الإلهي والتفسير البلاغي مع التأكيد على أن

القرآن هو الكتاب الجامع لكل الشرائع والأديان يصدق بعضها ويصحح البعض الآخر ولهذا فهو الكتاب الكامل والنهائي.

المغزى الديني: يتنوع المغزى الديني في الكتاب المقدس بين التعاليم المسيحية مثل الفداء والتوبة وبين تفاعلات الإنسان مع الله في سياقات تاريخية وثقافية معينة. أما القرآن فهو دعوة إلى التوحيد الخالص والعبادة لله مع التأكيد على أن الرسل لم يكونوا سوى رسل هداية للبشر إلى الله.

إنّ القصص في الكتاب المقدس وفي القرآن تتشابه في بعض الأبعاد الرئيسية مثل الشخصيات والأحداث الكبرى، لكنهما يختلفان من حيث أن كل واحد منهما مختلفا يقدم تفسيراً في الأسلوب والتركيب.

ملامح الدراما في الأديان:

يعرض القصص الديني في سواء في الأديان القديمة أو في الكتب السماوية العديد من العناصر الدرامية، التي تعزز الرسالة الدينية وتسهم في بناء السرد القصصي الذي يحمل معاني ودروساً عميقة. تشتمل هذه القصص على ملامح درامية يمكن تحليلها من عدة جوانب.

الصراع الداخلي والخارجي: تظهر القصص الدينية من جهة، صراعات داخلية لدى الشخصيات الرئيسة، تتعلق كلها بالشك والايمان والتوبة، مثلما تجليها قصة آدم وحواء، عندما يعانيان من التردد والشعور بالذنب بعد المعصية. كما يظهر أيضا في الكتاب المقدس والقرآن شخصيات تتحدى ضعفها البشري في سعيها للتوبة وتحقيق الفوز بنيل رضى الله.

ومن شق آخر تبرز القصص صراعات خارجية، في مواجهات أبطالها (رسل، أنبياء، صالحين) خصومهم، سواء كانت شخصيات مادية (أعداء دعوتهم) مثل صراع النبي موسى مع فرعون، وصراع النبي يوسف مع إخوته، أو معنوية متمثلة في قوى غيبية شريرة (إبليس والشياطين). مثل صراع يوسف مع نفسه ضد إغواء وإغراءات امرأة العزيز وصراعها مع نفسها وانقيادها لإبليس في إغراء يوسف.

الشخصيات: غالبا ما تحتوي شخصيات القصص الديني أبعادا مركبة بين الضعف البشري وبين القدرة على النمو والتحول، حيث نرى داوود في الكتاب المقدس على الرغم من أنه ملك مؤزر ونبي من أنبياء الله، إلا أنه ارتكب خطايا كبيرة، لكنه مع ذلك يعتبر مثالا للتوبة والرجوع إلى الله. وفي القرآن الكريم تعرض شخصيات مثل النبي يوسف، الذي يظهر صبرا عظيما في مواجهة محتته. والنبي محمد الذي تعرض لأذى قريش لكنه استمر في دعوته.

التقلبات الدرامية والصدمات: القصص مليئة بالتقلبات واللحظات التي تشهد تحولات كبيرة، وهذه اللحظات تضيف على السرد الديني طابعا دراميا قويا، على سبيل المثال في التوراة سقوط آدم وحواء، وخطيئتهما في القرآن، وكذلك كيف تتحول قصة حياة يوسف من العبودية والظلم إلى الريادة والسيادة، هذه التحولات الحادة تشكل عناصر درامية تحاكي كيفية تدبير الله لمصير الإنسان.

الاختبار والتضحية: الاختبار هو أحد العناصر الرئيسة في القصص الديني، حيث يواجه الأبطال اختبارات صعبة من الله، ليثبتوا إيمانهم وقوة إرادتهم، على سبيل المثال قصة إبراهيم في الكتاب المقدس

عندما اختبره الله بذبح ولده إسحاق حسب ما جاء في التوراة، وولده إسماعيل مثلما ورد في القرآن هذا الاختبار الذي يقف فيه الإنسان أمام رغبة الله، يشكل دراما غنية بالمعاني.

التضحية هي عنصر آخر له حضور كبير في القصص الديني، حيث نجد الابطال يقدمون تضحيات كبيرة بكل ما يملكون من اجل إرضاء الله، وخير الأمثلة تضحيات النبي إبراهيم بابنه اسماعيل أو إسحاق وتضحيات النبي مُحمَّد في مسيرة دعوته.

العبر والدروس الأخلاقية: كل قصة دينية تحمل درساً أخلاقياً أو عبرة تؤثر على المتلقي وهذه الدروس تكون غالباً مرتبطة بالمفاهيم الدينية مثل الطاعة والتوبة والصبر والتواضع، وتتجلى تلك الدروس من خلال الأفعال وردود الأفعال مثل قصص يعقوب وداود وموسى التي تحت على الصبر والتوبة.

الدراما الخلاصية والفداء: قدم الكتاب المقدس الخلاص والفداء برسم تضحيات المسيح عيسى ابن مريم من اجل خلاص البشرية من الحساب والعقاب، بينما صوره الله من خلال تقديم الطاعات والالتزام بتعاليم الانبياء، التي تقدم فكرة الالتزام بتوجيهات الله من أجل النجاة من الهلاك في الآخرة.

الرمزية والتلميح للمستقبل: تحتوي القصة الدينية على رموز تحيل إلى مفاهيم وأحداث مستقبلية، فنجد في الكتاب المقدس إشارات إلى مجيء المسيح في نصوص العهد القديم، ومجيء المسيح يبشر بمجيء مُحمَّد في القرآن الكريم، وظهور الكثير من الأحداث التاريخية والملاحم كهزيمة الروم. وهي رمزية

تضفي على القصص مسحة درامية عميقة، حيث تشد المتلقي إلى التفكير في المستقبل بأمل العدالة الإلهية.

الإعجاز والتجلي الإلهي: هناك الكثير من المعجزات التي تحدث على أيدي الأنبياء وتعتبر لحظات درامية هامة مثل انفلاق البحر في قصة موسى مع فرعون، ومثل إحياء الموتى وشفاء المرضى في قصة عيسى وتحويل الماء إلى خمر، هذه القصص وغيرها تقدم لحظات درامية تعكس القوة الإلهية وقدرت الله على تغيير مجرى الأحداث.

فالقصص الديني سواء في الكتاب المقدس أم في القرآن الكريم يحمل ملامح درامية تشمل أسس وركائز الدراما من فكرة وصراع وحبكة وشخصيات متعددة الأوجه مما يعزز تأثيرها على المتلقي ويجعلها مرجعا للتأمل في حياة الإنسان ومعنى الإيمان بالله والطاعة له.

الفصل الثاني

توظيف القصص الديني في المسرح

المبحث الأول: القصص الديني في المسرح

المبحث الثاني: المسرح الديني في التراث العربي

المبحث الثالث: التعامل الموضوعاتي للألم في مسرح

القصص الديني

المبحث الأول:

القصص الديني في المسرح

- 1 تجليات الأسطورة الدينية في المسرح الفرعوني
- 2 القصة الدينية في المسرح اليوناني
- 3 القصة الدينية في المسرح الكنسي
- 4 القصة الدينية في الأشكال المسرحية العربية والإسلامية
- 5 البنية السردية للقصص الديني في الثقافة العربية الإسلامية
- 6 جمالية التلقي الديني في العرض المسرحي

القصص الديني في المسرح

يشكّل الأداء التمثيلي في الاحتفالات الطقوسية والموسمية المرتبطة بعقيدة ما أو تمجّد لقصة بطل تاريخي أو أسطوري خالد في الذاكرة الجماعية، النواة الأولى التي تبنى عليها الظاهرة المسرحية لاحقاً، "وتعدّ شعائر الإنسان القديم هي البداية الحقيقية لفن المسرح، أي أنّ المسرح ولد مع مولد الأسطورة ولم يكن فنا قائما بذاته منفصلاً عنها وإنما كان جزءاً لا يتجزأ منها"¹

تسمى الأعمال المسرحية التي تحمل بذور الدعوة إلى عقيدة مجتمع ما، والتي تركز على القصة الخارقة والخالدة في ذهن الجمعي بغرض الدعوة إلى مبادئ ديانة معينة والكشف عن تعاليمها والترغيب فيها، وقد تكون أشد ارتباطاً بالقصص الديني إذا تزامن عرض أحداثها ووقائع أبطالها مع مناسبات دينية، فتصبح أشمل وأوسع لأنها تغدو احتفالات طقسية في صور أدائية تمثيلية للقصص الديني، وهذا ما سنبحث فيه لتفسير العلاقة الوطيدة بين التمثيل والقصة الدينية أو الأسطورية، ضمن إطار الاحتفالات الدينية وتقديم الطقوس الاستعراضية.

ومادام أنّ البحث ذكر الأداء التمثيلي في الاحتفالات الطقسية الموسمية، فلا بد من ذكر تفصيلاً مهمة هي أنّ التمثيل المستمر ضمن إطار هذه العروض الطقسية الشعائرية في مناسبات معلومة أو عند الحاجة، شكّل النواة الأولى والأساس لميلاد الظاهرة المسرحية، والغرض من ممارسة الطقوس هو فهم

¹ أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في الفن المصري المعاصر 1933 1970، دار المعارف، القاهرة، ص 10

المحيط وإجلاء الغموض عنه من منظاري التأثير الذي يعرضه المرسل والتأثير الذي تحدثه الرسالة لدى المرسل إليه.

تجليات الأسطورة الدينية في المسرح الفرعوني:

شكلت مصر الفرعونية الفصل الأكبر للحضارة الإنسانية عبر التاريخ، لما تركت من إنجازات تفوقت على نظيراتها في الصين والهند وبلاد النهرين في الكتابة والحساب والشعر والقصة وفن العمارة المتميز والنحت وسائر الفنون، التي ارتبطت كلها بالدين والأسطورة ارتباطا وثيقا، تمثل الأسطورة والطقس في الحضارة المصرية القديمة مدخلا أساسيا لفهم جذور الفعل المسرحي، حيث لم يكن المسرح منفصلا عن الحياة الدينية، بل كان امتدادا طقسيا لتمثيل القيم الروحية والتصورات الكونية.

لقد ارتبط المصري القديم بعلاقة عضوية مع المقدس، جعلت هذه العلاقة من السرد الديني وسيلة لتلقين مفاهيم الحياة والموت والبعث، ولهذا جاءت القصة الدينية والأسطورية في سياق شعائري منتظم في أدوار وبنيات وظائف معينة لتفكيك وتبسيط فلسفة الوجود على الكون، وذلك من خلال الرمزية البصرية التي تقدم مشاهدتها النقوش والرسومات الموجودة على جدران المعابد، والتي بدورها تتضمن عروضاً فرجوية بما تحمل من طقوس تعبدية، تحيل إلى جوهر فلسفة الأسطورة الدينية المرتكزة على مفهوم الحياة والموت وحياة البعث من جديد. والغاية هنا تتبع أولى أشكال التمثيل الديني المنظم قبل نشأة المسرح في صورته الكلاسيكية.

تقوم الأسطورة في الفكر المصري القديم بوظيفة معرفية وروحية من حيث كونها بنية رمزية تؤسس مفاهيم الكونية والوجود، ولعل أبرز تجسيد لهذا التقليد هو تمثيل الصراع الكوني بين الآلهة حول الحياة والموت، حيث يتم تصوير مشاهد هذه الأسطورة في الاحتفالات والطقوس الدينية التي تتجلى من خلال أسطورة إيزيس وأوزيريس وابنهما حوريس ضد ست*، " فالتمثيل الدرامي للأسطورة كان أوضح ما يكون في علاقته بآزوريس وهناك نص من الأسرة الثانية عشر يصف قتالا على سطح بحيرة بين أزوريس وأعدائه"¹ هذه الطقوس التي تؤدي في عروض تقليدية تتضمن الرقصات والأناشيد والترايم في جو يمزج بين العنصر الديني والعنصر الفني لتجسد الصراع بين الخير والشر .

فكان الكهنة يرتدون ملابس تحاكي صور الآلهة، بهدف تجسيد الأسطورة بشكل مرئي للمشاركين فالطقس والمشاهدين للعرض، ما يضفي مسحة مسرحية على الطقوس الاستعراضية " هذه المماثلات الحياتية في تمثيل الفعل أوتكراره تعدّ بداية فعلية لفن المسرح، لأنّ هذا الأداء الطقوسي هو الممهّد لظهور فن الممثل"² ، فقد دمجت بين الرمزية البصرية والرمزية الدينية وبين الأداء الجسدي والتفاعل بين المؤدين والجمهور، ضمن سياقات طقسية تعبدية، تهدف إلى تعزيز المعتقد الديني الذي يستلهم أساسياته من الأسطورة.

* جاء في كتاب إيتين دورتيون " المسرح المصري القديم" حول أسطورة أزوريس في الصفحة 38 والذي ترجمه ثروت عكاشة أنّ الأسطورة كانت متواترة عند المصريين وتقول " قتل أزوريس غيلة في قصره بيد أخيه ست، الذي يلقي بجثته بعد ذلك في اليم... ثمّ تعثر إيزيس على جثة زوجها أوزيريس وتدفنها بضاحية بكر، ويدخل حوريس بن أوزيريس، كي يأخذ بثأر أبيه وتنشب بينه هو وأنصاره وبين خصوم أبيه معركة حربية على مياه قناة تديت، فيهزمهم هزيمة نكرة..."

¹ المعتقدات الدينية، مرجع سابق ص 43

² أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، مرجع سابق، ص 12

ويأتي الطقس الجنائزي والدورة الزراعية في قلب هذه التمثيلات، إذ ربط المصري القديم بين خصوبة الأرض ودورة الحياة والموت، فجعل من الأسطورة أداة تفسير لما يجري في الطبيعة، ويتجلى ذلك بوضوح في شعائر دراما أبيدوس* التي كانت في طقوس دينية منظمة تمثل فيها وقائع الأسطورة وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ هذه الطقوس تحمل عناصر المسرح من شخصيات وحدث درامي وتنقلات مكانية بالإضافة إلى المشاركة الجماهيرية. حيث يمكن القول إنّ دراما أبيدوس كانت نواة لمشهد طقسي مسرحي، اشتمل على حوارات بين الكهنة وأزياء رمزية وحركات مدروسة وموجهة وترتيب مكاني يعادل ما سيعرف لاحقا بمفهوم الخشبة. وعلى من غياب النصوص كاملة، فإنّ البرديات والنقوش تقدّم مؤشرات على وجود سينوغرافيا بدائية وتوزيع درامي للحدث في مراحل بداية موت أزوريس وسط بحث إيزيس ونهاية انتصار حوريس، وهي عناصر تنتمي لبنية المسرحية الكلاسيكية.

وبناء على ما سبق يمكننا الخلوص إلى أنّ المسرح المصري القديم، نشأ من رحم الطقس الديني من حيث محاكاته للأسطورة وتجسيدها فعلا جماعيا له رمزية تحقق ثلاث وظائف متداخلة هي تفسير الوجود وتأكيد الإيمان الجمعي وبناء وعي جماعي تعبيرى. وبهذا تكون الأسطورة المصرية القديمة قد ساهمت في إرساء أولى دعائم الفعل المسرحي الطقسي بل واعتبارها أصلا من أصول المسرح العالمي حيث شكّلت الأسطورة خطابا تمثيلا وظيفيا يعاد تمثيله سنويا، ضمن طقوس تعيد للمجتمع توازنه الرمزي. لقد حقّقت هذه العروض وظائف معرفية وروحية وجمالية وأسست بذلك نواة لفن التمثيل الذي سيجد امتدادات عضوية وموضوعية له في المسرح اليوناني ومسرح العهد القروسطي، ويؤسس لمقاربة تأويلية

* شرح المصطلح

للمقدّس من خلال محاكاة القصة الدينية والأسطورة عبر التمثيل للعلاقة بين الإنسان وبين الآلهة بشكل عمودي أو في شكل أفقي بين الالهة والآلهة أو بين الإنسان والإنسان.

القصة الدينية في المسرح اليوناني

يعتبر المسرح اليوناني استمرارا في الفنون التعبيرية للتمثيل الديني الطقسي، الذي عرفته الحضارات الشرقية القديمة مثل حضارة مصر القديمة والهند وغيرها ويعتبر تحوّلًا، من حيث تهذيب هذه الفنون وجعل إطار في لها مرتبط بالفرجة، دون أن ينسلخ من المظهر الديني أو الارتباط العضوي بالجوانب الميثولوجية لموضوعات العروض ، وهي قواسم مشتركة من ناحية المعنى الذي تؤدّيه باعتبارها احتفالات موسمية للحرث أو الجني كما في احتفالات الموسم الزراعي الذي تجسّد فيها أسطورة إيزيس وأوزيريس وابنه حوريس ضد ست، أو بعض احتفالات الشعوب الأخرى التي تحتفل بمواسم الحصب في شمال إفريقيا وجنوب غرب أوروبا.

لكن الذي يميّز المسرح اليوناني عن تلك العروض التعبيرية في الحضارات السابقة هو إخضاع القصة الدينية والأسطورة لأسس وآليات الكتابة الدرامية وطريقة عرضها التي وضعت أسسا نظيرية لفن المسرح*، وذلك بتحويل الاحتفالات الطقسية من أداء في مواسم معينة من السنة، تقدم فيه القرابين والذبائح للإله ديونيسوس إلى فرجة تحمل عصارة التفسيرات الفلسفية للكون والوجود والعلاقة الأفقية للآلهة بمثيلاهما في العالم العلوي، أو العلاقة العمودية بين الآلهة والبشر. هذه النقلة الإبداعية أعطت

* شكّل كل من يوريديس وصوفوكليس وإسخيولوس ثالوثا رائدا للمسرح اليوناني.

المسرح بعدا فلسفيا وجماليا مميّزا. فشعائر " الإنسان القديم هي البداية الحقيقية لفن المسرح، أي أنّ المسرح ولد مع مولد الأسطورة ولم يكن فنا قائما بذاته منفصلا عنها وإنما كان جزءا لا يتجزأ منها".¹

إنّ ولادة المسرح اليوناني جاءت من رحم الاحتفالات الدينية الطقسية، التي كانت تقام تكريما للآلهة وخاصة الإله ديونيسوس إله الخصب والنماء² واللذة والخمر، " فالمسرحية اليونانية بأنواعها المختلفة لم تكن تعرض إلّا في الأعياد الدينية فقط، وأهمها بطبيعة الحال عيد الإله ديونيسوس إله الخمر الذي يعتبر راعي المسرح أو بمعنى آخر إله التمثيل"³ وبحسب ما سبق فإنّ الظاهرة حتى بعد تطوّرها إلّا أنّها كانت تخضع في زمن عرضها، إلى الموسم الطقسي وهذا ما يدلّ على الارتباط العضوي بين الطقوس والعروض بصفتها تخريج مادي لمعنى الفلسفة اليونانية.

كان الغرض من هذه الاحتفالات وتكريم الإله هو تعزيز عاطفة الانتماء الروحي للجماعة، كانت الاحتفالات تقام في مدينة أثينا لمدة خمسة أيام متتالية في بداية فصل الربيع، يحمل في اليوم الأول فيها الإله ديونيسوس من معبده إلى قرية مجاورة يعتقد المحتفلون أنّها موطنه الأصلي، يمشون في مواكب طواف بالإله داخل القرية، ثمّ يعودون به إلى المدينة في أجواء احتفالية تملؤها الرقصات والأهازيج والأناشيد في مراسيم تحاكي دخول ديونيسوس فاتحا لأول مرة مدينة أثينا، لتستقر تلك المواكب والمسيرات الشعبية على وضع الإله في المسرح قرب معبده مشكلة هذه المحطة إيذانا ببدء العروض الاحتفالية التي يتشرف بمشاهدتها الإله ديونيسوس هذه الاحتفالات أطلق عليها الديثيرامبوس أو

¹ أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في الفن المصري المعاصر 1933 1970، دار المعارف، القاهرة، ص 10

² ينظر أنطوان معلوف، المدخل إلى المأساة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982، ص 15

³ محمد كامل حسين، من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، دار الثقافة، بيروت، 1961، ص 38

الاحتفالات الديثرامبية¹، وفي أثناء الرقص كانت تؤدي الأناشيد التي تتغنى بسيرة الإله وتروي مآسيه وأفراحه بالإضافة إلى سير الأبطال، لتختتم بالمسابقات بين الشعراء الذين يبدعون في التمثيل. وعن الديثرامب يقول أرسطو هي "عبارة عن مقطوعة دينية شعرية راقصة، كانت تؤديها جوقة مؤلفة من خمسين رجلا، مقنعين في جلود الماعز حول مذبح الإله ديونيزوس رب الكرم والخمر والخصب بوجه عام"² والتي كانت تقام حوالي القرن السادس قبل الميلاد في مدينة أثينا.

وقد كانت هذه الطقوس تقدم في موسمين من كل عام. تقدم في بداية فصل الشتاء بعد ذبول كل أخضر وجفافه، إيدانا بموت الإله ديونيزوس وتقدم في فصل الربيع بعد اخضرار الزروع والكروم وتفتح الزهور، دلالة على مولد الإله من جديد والذي سيعيد الحياة لتابعيه³. وبحسب رأينا أنّ نمطا المسرح اليوناني أخذًا يتشكلان من هذين الطقسين، في الشتاء مأساة وفي الربيع ملهاة، ومع مرور الوقت بدأ الشعراء في إدخال الحوار المسرحي على هذه الطقوس بين الفقرات الإنشادية للكورس، ليتحول الغناء الجماعي والرقص تدريجيا إلى أدوار فردية وهو ما أسهم في ميلاد المسرح اليوناني.

هذا من وجهة نظرنا إلا أنّ الدارسين للظاهرة المسرحية، لم يستطيعوا الحسم في تحديد تاريخ جامع، فانقسموا بين من يؤسس لها أدبيا وهم الذين اعتمدوا على آراء أرسطو طاليس التي وضعها في كتابه فن الشعر وقد أشرنا إليها سابقا، وهناك من رفض طرح أرسطو كونه لا يؤسس للظاهرة من ناحية التطور

¹ يعرف مُجدّد كامل حسين رقصة الديثرامب بقوله " هي عبارة عن مجموعة من خمسة من صبيان يتبارون في الرقص مع خمسة من الرجال وفي أثناء الرقص، كانت تنشد الأناشيد" مُجدّد كامل حسين، المصدر نفسه، ص نفسها

² أرسطو، فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة عن انجرام باي ووتر، ط1، هلا للطبع والتوزيع، الجيزة، 1999، ص 69

³ ينظر أنطوان معلوف، المدخل إلى المأساة، مرجع سابق، ص 17

الكرونولوجي وإنما يشير إلى ارتباطها بالديثيرامبوس ومن بين هؤلاء ريدجوي الذي يرى أنّ الظاهرة مرّت بمراحل لتصل إلى عملية مسرحية، ليس بالمعطى الذي صاغ عليه أرسطو توصيفه للتراجيديا من حيث ارتباطها بالديثيرامب. ولكن من حيث ارتباطها بتراث كلّ قبيلة من قبائل اليونان التي كانت تحتفل بسير أبطالها عن طريق تلك الاستعراضات التنكرية التي تؤدّى بالرقص والغناء الدينيين، ولعلّ الجامع للآراء أنّ التمثيل يرجع إلى حفلات الشعب بأعياد ديونيسوس التي كان ينشد فيها ويرقص وهو بالفعل رأي يتفق مع رأي أرسطو إلاّ أنه يضيف إليه أنّ الأناشيد كانت تحوي عنصر الحوار بين منشد آخر كما أنها تضمنت عنصر الصراع أيضا. وهو ما يثبت أنّ أصول هذا الفن هي أصول شعبية محضّة قبل أن يظهر أيّ شاعر من الشعراء اليونان¹.

وهنا يشار إلى أنه لا يمكن أن ينسب إلى شخص مهما بلغت كفايته وتمكنت قدرته اكتشاف أو اختراع هذا الفن، إذ لا بد من أن تكون هناك بؤادر ومقدّمات، تماما كما أماكن العروض المسرحية التي كانت تقام في المسارح أو الشعائر والطقوس التعبدية التي كانت تقام في أماكن عبادة مخصّصة، فإنّها لم تشيد لأداء هذه الأشكال التعبدية إلاّ بعد تفشي الظاهرة وتطورها وليس العكس ومن ثمّ تأسيس الظاهرة يرجع إلى هذه الأصول وهذه المقدمات.

ولكن لا يمكن إنكار أنّ ثيسيبياس من بين الأوائل الذين قدموا لفن المسرح دفعة مميزة من حيث جعله الغناء التراجيدي فعلا تمثيليا، وبالتالي سمح له هذا التمييز بين الأغاني الإنشادية وبين تمثيلها إلى التحرر من الالتزام بالمواسم والمواعيد المقدسة المرتبطة بالاحتفالات الديونيسوسية لعرضها، فأصبح ينشدها في

¹ محمد كامل حسين، من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص 38 43

أيام السنة متخذاً من العربة التي يحمل فيها ملابس التمثيل والأقنعة المعبرة عن الشخص، منصة لعروضه، ولم يكتف بذلك فحسب بل اصطحب معه شخصاً آخر يساعده في الأداء، وكان هذا الشخص هو الممثل في حين أنّ الشاعر ثيسيبياس هو المؤلف، كما اتخذ في كلّ قرية يمر بها لإنشاد قصائده مع مرافقه الممثل " عدداً من شبانها لترديد الأغاني، ثمّ أنّه علم هؤلاء الشبان هذه الأناشيد بحيث أصبح الممثل يلقي سؤالاً ويجيبه الشبان أو العكس"¹

وبالتالي يمكن اعتبار أنّه هو من أوجد الكورس في العروض المسرحية وإنّ غالينا في هذا التعبير إلاّ أنّه جاز لنا أن نقول أحسن نقل الكورس من أصله الاحتفالي الطقسي في أعياد ديونيسوس إلى توظيفه في عروضه المسرحية المتجولة والتي لا تخضع إلى مناسبة معينة كما أسلفنا. إنّ الاعتماد على هذا التشكيل الجديد في فن التمثيل ودخول شخصية الممثل إلى حلبة اللعب مع الشاعر -المؤلف- ثمّ إضافة الجوقة أو الكورس الذي يتفاعل مع الأداء التمثيلي بالإنشاد تارة والتخاطب تارة أخرى شكّل في العرض جزءاً من تجلّي الطقوس التي أسستها سردية أرسطو الأدبية، إذ أنّ هذا الأداء التشاركي يحاكي التواصل الأصلي الفلسفي بين البشر والآلهة، حيث شكّل تفاعل الكورس مع الشخصية داخل المشهد الاستعراضي البداية الحقيقية لفن التمثيل، ليكون الكورس نفسه شخصية لا تقل أهمية عن الشخصية الفردية².

¹ المرجع نفسه، ص 45

² ينظر أرسطو، فن الشعر، مصدر سابق، ص 42

هذا عن التراجيديا من ناحية نشأتها فنّا كان في البداية يتغنى بمآسي الإله ومواجهته لها، وذلك في قالب إنشادي يتوزّع بين الممثل الذي يروي الأحداث شعرا ثمّ يرد عليه الكورس بالشفقة على حاله أو بالثناء ثمّ تفاعل الممثل مع أداء الكورس بالحركة والإيماء في تشكيل مأساوي.

أمّا الكوميديا فهي كذلك لم يتمكّن الدارسون من تحديد تاريخ معيّن لنشأتها، إلّا ما جاء ضربا من المحاولة أو الاجتهاد وهو ما يتحدث عنه أرسطو بقوله " فالتراجيديا والكوميديا نشأتا نشأة ارتجالية"¹ ويرى آخرون أنه مثلما شكّلت الاحتفالات الديونيسوسية مهذا للتراجيديا اليونانية، فقد نشأت الكوميديا من الاحتفالات التي تقام في شهري يناير وفبراير للإله لينين أو ما كان يعرف بإله التناسل، فكان سكان قبائل الدريان في أعالي أثينا تحديدا يخرجون في مواكب تسمى الكوموس ويسمى المنشدون الكومودين، يحملون ما يرمز للتناسل عند إلههم وينشدون له الأناشيد، التي تمجده ويغنون له أغاني فيها سخرية وتفحّش، في جو يسوده المرح. ومن الكوموس والكومودين جاءت تسمية الكوميديا على الأنماط التمثيلية التي تأخذ طابع المرح والتسلية.²

ومادام أنّ أصل كلاهما مرتبطات جوقة الأناشيد الديثرامبية والرقصات المرافقة لها، فإن ولادة المسرح اليوناني كانت من رحم الطقوس الدينية، التي تمجد الآلهة وخاصة الإله ديونيسوس، وهي التي أسهمت في ظهور الأنماط التي عرفت فيما بعد كما ذكرنا سابقا بالمأساة والكوميديا في المسرح اليوناني.

¹ المصدر نفسه، ص 31

² ينظر مُجدّد كامل حسين، من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص 93

وتتشكّل كتابات صوفوكليس ويوريبيدس وإيسخيلوس* المادة الأهم في هذا السياق، حيث نجد في مسرحياتهم بناء دراميا يتنوّع مثلما ذكرنا بين تجسيد الصراع العمودي بين الآلهة والإنسان والصراع الأفقي بين الآلهة والآلهة وبين الإنسان والإنسان في ضمن إطار الفكر الهليني القائم على الصراع بين قانون الطبيعة والقانون الديني. ففي رائعة أوديب ملكا، يصوّر لنا صوفوكليس البطل التراجيدي يتجاوز سيرته من مصير بشري محتوما، إلى قدر تحكمه النبوءة الدينية، وهو الأمر الذي يمنح القصة الدينية بعدا فلسفيا وأخلاقيا، يتجاوز بقيمه الفنية والجمالية مجرد إعادة تمثيل الأسطورة. فالبنية التي نظّر إليها أرسطو في كتابه فن الشعر والوظيفة الأساس التي تؤديها التراجيديا من خلال تطهير النفس من الأهواء والأهوال عبر إثارة عاطفتي الخوف والشفقة، إنما تتجسد بوضوح في تركيبة مسرحية أوديب، المبنية على تعقيد الحدث في البداية والانكشاف والاعتراف في الوسط ثم الكارثة والتطهر منها والتطهير بها في النهاية¹.

إنّ الصراع التراجيدي في المسرح اليوناني يعكس توترا دائما بين المصائر التي تحددها الآلهة وبين الإنسان الذي يسعى للتحرر من أقداره وهو توتر ديني وجودي يكشف عن تأويل طقسي يعيد تمثيل الأسطورة ضمن شعائر ديونيزوسية في قوالب درامية خاضعة لمعايير الفن والجمال الذي توطّره الفلسفة اليونانية.

* صوفوكليس ويوريبيدس وإيسخيلوس هم ثلاثة من أعظم كتّاب المسرح اليوناني، معروفون بمسرحياتهم المأساوية، ويعدون من الرعيل الأول من الكتاب المسرحيين الذين شكلوا تاريخ المسرح اليوناني. ينظر أرسطو، كتاب فن الشعر

¹ ينظر أرسطو، فن الشعر، مصدر سابق، ص 51 53

القصة الدينية في المسرح الكنسي:

شغلت الامبراطورية الرومانية الأقاليم والأداني في العالم القديم والحديث بإنجازاتها العمرانية وتوسعها الجغرافي، الذي شمل ثلاث قارات، فكانت عاصمتها روما نموذجاً للمدينة المتقدمة وفسحة لكل زائر وبذخا لكل قارّ، إلى أن سقطت بعض ضعف ووهن أصاب أبنائها نتيجة الترف وهو أمر طبيعي بحسب ابن خلدون حول دورة الحضارة، فالأقوياء يصنعون الحضارة والحضارة تصنع الترف والترف يلد الضعفاء، والضعفاء يضيعون الحضارة وأمجادها¹.

وهذا ما حدث في القرن الخامس الميلادي عندما سقطت روما بأيدي القبائل الجرمانية. وبمرور الزمن تحضرت تلك القبائل وقام رجال الدين في الكنيسة بإقناعها اعتناق الديانة المسيحية، ومن هنا حرصت الكنيسة على تتويج الملوك والأباطرة في جو احتفالي طقسي، يعطي البركة الرمزية للحاكم ويمنحه التفويض الإلهي لممارسة السلطة بمباركة السماء ورضى الرعية بما قسم لهم². فاستخدمت الكنيسة القصة الدينية في المسرح عند حدود ضيقة، محصورة داخل الكنيسة فقط، التي كانت تبسط سلطتها بالإضافة إلى دورها الديني على الحياة السياسية والاقتصادية وحتى الثقافية، وبهدف نقل الرسائل الدينية ونشر تعاليم المسيحية لجمهور كبير غير متعلمة في وقت كانت فيه المعرفة الدينية تقتصر على رجال الدين في الأغلب، استخدمت القصة الدينية فيما عرف بالمسرح الكنسي، الذي كان يقدم في الكنائس وعلى أرصفة أبوابها أو في الساحات العامة أثناء المناسبات الدينية الكبرى مثل

¹ ينظر مقدمة ابن خلدون

² ينظر عبد الرحمن صدقي، المسرح الديني في القرون الوسطى، دار الكتاب العربي، ص ص 19 23

عيد الفصح وعيد الميلاد المجيد، من أجل التلقين الروحي وشرح المفاهيم اللاهوتية والمبادئ العقائدية المرتبطة بقصص الخلق وفداء المسيح للبشرية وتاريخ القديسين، وفي هذا السياق يرى مُجد كامل حسين أنّ اللغة اللاتينية التي كانت تحيط بمفاهيم الديانة المسيحية واستصعابها على العامة "دفعت ببعض الرهبان والقسيسين إلى أن يؤثروا على قلوب الناس حتى يدخل الإيمان إلى قلوبهم، فكروا في استخدام التمثيل للوصول إلى غرضهم الديني، فأخذوا من كتابهم المقدس أو من سير القديسين قطعاً جعلوها تمثيلية، وقاموا بتمثيلها أمام جمهور الكنيسة"¹

فيما يرى الثنائي جان فرابليه وجوسار " أنّ كلّ الأديان درامية الروح مادام الإنسان فيها يواجه مقدوره"² بما يعني أنّ تعاليم المسيحية متضمنة للتمثيل من خلال المحاكاة الطقسية التي يؤديها الرهبان والقسيسون في الكنائس والأديرة فالطقوس الدينية قد استولت على هذه المادة الدرامية بنظرة كلّ من فرابليه وجوسار، لتستثمرها وتحيطها بعناية من حيث تلبسها بأناشيد وإشارات كنيسية وملابس يرتديها القساوسة والرهبان لتحوّل هذه الحفلات الدينية إلى مشاهد لتعليم الشعب وتلقينه تعاليم الدين المسيحي. ذلك أنّ تاريخ البشرية ليس في نظرها " إلاّ مأساة تنتهي بالصليب وآلامه والعالم عبارة عن مسرح ذي ثلاثة مناظر هي السماء (الفردوس) والأرض والجحيم"³

¹ مُجد كامل حسين، من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، مرجع سابق، ص 160

² جان فرابليه و ا م جوسار، المسرح الديني في العصور الوسطى، ترجمة مُجد القصاص، مراجعة مُجد مندور، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، دس، دط، ص 7

³ جان فرابليه و ا م جوسار، المسرح الديني في العصور الوسطى، مرجع سابق، ص 8

وترتبط هذه المناظر بالخطيئة الاولى، التي ارتكبها آدم ثم ابنا آدم ومن بعدهم النسل البشري كافة، قبل التطهير عبر التعميد الذي أنتج إنسانا آخر بحسب تعاليم المسيحية، مما يحفز الجماهير على التوبة والتمسك بالقيم التي دعى إليها يسوع المسيح.

يذكر عبد الرحمن صدقي أنّ القصة الدينية شكّلت " حجر الأساس للمادة المسرحية، لكن ضمن بنية طقسية خاضعة لسلطة الكنيسة ورقابتها"¹ لقد نشأ المسرح الكنسي في القرون الوسطى بوصفه امتدادا للطقوس الليتورجية*، التي كانت تمارس داخل الكنيسة وتتمّ هذه المسرحيات بإضفاء الطابع الروحي والديني الوعظي على الحياة المسيحية من خلال تسليط الضوء على الآلام التي مرّ بها المسيح وإبراز معجزاته، فكانت البداية من داخل الكنائس بعرض تمثيلات رمزية أو شعرية، أثناء القداس أو الاحتفالات الدينية في الكنائس أمام المذبح أو في الساحات العامة، لزيادة فهم عمق التضحية الإلهية، حيث تجسّد قصصا حول مضامين موضوعات الكتاب المقدس وأهمها حياة المسيح من الولادة إلى الصلب بالإضافة إلى سير القديسين، فشكّلت القصة العاطفية من ميلاده في تلك الظروف التي مرّت بها أمه العذراء مريم، ثمّ اللحظة المؤلمة حين القبض عليه ومعاناته في السجن، إلى صلبه على الصليب الخشبي وموته. قيما كبيرة ودروسا وعبرا واعظة في التضحية الكبرى، التي قام بها المسيح ليمحو أخطاء وذنوب البشرية، التي شاء الله أن يكون ابنه -بحسب الرواية المسيحية- دمه ودمه فداء لخطايا خلقه

¹ عبد الرحمن صدقي، المسرح الديني في القرون الوسطى، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص 27

* الطقوس الليتورجية هي طريقة للتواصل مع الله تعبيرا عن الإيمان بالعقيدة المسيحية، مثل القدّاس الإلهي والتعميد وعقد قران الزواج والصلوات وتناول القربان. ويعتبر القدّاس الإلهي من أهم الطقوس الليتورجية لما يمثله من توصيف لصلب يسوع المسيح وقيامته التي تعبر عن إتمام الخلاص من الخطايا والذنوب التي يرتكبها البشر.

وذلك حبًا فيهم، فمنحه معجزات فريدة مثل شفائه المرضى وإحيائه الموتى وقدرته على الصبر في تحمّل كل ذلك العناء والعذاب الرهيب جدًّا لتحقيق الخلاص، برهنت على مكانته الرفيعة وتبوّئه منصباً للربوبية.

يقول مُحمّد كامل حسين في موضوع تطور المسرح الديني الكنسي أنّه لم يُعرف تاريخ محدّد لتأسيس الظاهرة، ولكن بعض النصوص التي وصلت، تحيل إلى أنّ الظاهرة قبل وصولها إلى هذه الصورة من الأداء، قطعت أشواطاً تاريخية من الإبداع ومحاولات التكيف مع المعطيات السوسيو دينية والسوسيو ثقافية، فيقول نقلاً عن الراهب الإنجليزي سان إتيلاولد Saint Ethelwold 865 975م في حديثه عن عيد الفصح، "كيف كانوا يمثلون دفن المسيح وكيف أقيم بجانب المذبح قبر، ثمّ يتقدّم قسيسان يحملان صليبا، لفّ بقطعة من قماش ويدفنانه في القبر بين تراتيل الأناشيد الدينية، فهذه حركة دينية مسرحية خالصة، قام بها القسيسون لتصوير ناحية خاصة من حياة المسيح".¹

وبالتالي فإنّ من أبرز ملامح هذا المسرح، أنّ العرض كان يتم في البداية داخل حرم الكنيسة ويشارك فيه رجال الدين أنفسهم، الذين كانت تستهويهم عملية التمثيل خاصة كما ذكرنا في العروض الليتورجية التي تعتمد على حوارات قصيرة بين شخصيات إنجيلية مثل حوار العذراء مريم مع الملاك، أو الحوارات بين المسيح والحواريين في إطار احتفالي ديني² لقد كانت حياة السيدة مريم العذراء موضوعاً يتكرر في المسرح الكنسي حيث يتم تمثيل مشاهد البشارة والولادة والحزن الكبير على صلب المسيح في

¹ مُحمّد كامل حسين، من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، مرجع سابق، ص 161

² ينظر، عبد الرحمن صدقي، المسرح الديني في القرون الوسطى، مرجع سابق ص 34

نهاية مأساوية، أما تمثيلات حياة القديسين فقد كانت بهدف إظهار الطاعة لله وللمسيح وتوابعهم في اتباع تعاليم المسيح كما أوصى المسيح وكما كلفهم بحملها بعده، والتضحية في أروع صورها خدمة للناس.

إنّ تعلّق الناس بالكنيسة والتأثير المباشر للربان والقساوسة على العقل الديني والوجدان الإيماني من خلال مشاركتهم في تلك العروض الطقسية، جعل الظاهرة أكثر انتشارا خاصة عندما أخذت العروض تندمج في اللغات المحلية، لضمان وصول رسائلها الدينية إلى أكبر عدد من الناس والأتباع إلّا ما اتصل من حورات مقدّسة على ألسنة المسيح وأمه العذراء والحواريين والقديسين، فقد كانت تروى باللغة الأصلية اللاتينية. ثمّ تحوّلت إلى ما يعرف بالدراما الطقسية، التي حافظت على قدسية النص في النقل عنه معتمدة على فكرة الخلاص التي تمثّل قيمة روحية، تنفذ من خلالها هذه العروض إلى نفوس الناس. ثمّ بدأت تعتمد عناصر تمثيلية تحلي الغموض والتحفظ، مثل التنكر وراء الأقنعة والمشاهد المجزأة والتمثيل الصامت بالإيماء.

إنّ شغف رجال الكنيسة بالأداء التمثيلي في هذه العروض وخاصة بعدما أصبحت تؤدّى باللغات المحلية التي اكتسبت الطابع الأدبي واستقلت عن اللغة اللاتينية المسيطرة على الحياة الدينية، حاول بعضهم حسب رواية مُجدّ حسين كامل "إدخال بعض المناظر المثيرة وحاول بعضهم أن يقربوا هذه المسرحية إلى واقع الناس فأدخلوا في تأليفها عناصر غير دينية"¹، ونتيجة دائما للتطور الحاصل بفعل اللغات المحلية تعدّدت المقاطع الحوارية بين الشخصيات وأداء الأدوار من مقاطع موجزة مقتطعة من

¹ مُجدّ كامل حسين، من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، مرجع سابق، ص 163

الإنجيل إلى حوارات مختلفة، حيث استدعى هذا الاستعانة بحياة التمثيل الذين وجدوا في أنفسهم موهبة الأداء التمثيلي، الأمر الذي جعل كبار رجال الدين في الكنيسة ينظرون بعين الريبة إلى هذا التحول من زاويتين، الأولى هي تراجع اللغة الأم للعروض أمام تنامي اللغات المحلية الجديدة، والثانية دخول الجانب الدنيوي الذي يلامس الحياة البشرية بطهرها ودنسها، أمام الطهر الإلهي للعروض الإنجيلية، فرفضوا أن تكون قاعات الكنائس في أقدس أماكنها -المذبح- دورا لتلك العروض المركبة من الموضوعات الدينية والدنيوية وأخرجوها إلى ساحات الكنائس، بعد أن انضمت إليها فرق المنشدين وبعض الأشراف والأغنياء وأصحاب المهن الحرة الذين انضموا إلى التمثيل لآب غرض التمثيل نفسه ولكن لرغبتهم الجارحة في أداء أدوار طقسية تعبدية¹، فجاءت هذه المسرحيات تتعامل مع الصراع الروحي والأخلاقي للإنسان وتعرض التحديات التي يواجهها الأفراد في حياتهم اليومية، مثل الصراع بين الخير وبين الشر وصولاً إلى ترسيخ مفاهيم الفضيلة والتوبة من الذنب.

يعتبر القرن الحادي عشر العصر الذهبي للدراما الكنيسية، فتوسّعت الاحتفالات الدينية وخرج المسرح من عتبة الكنيسة إلى الساحات العامة فظهرت ابتداء من هذا القرن والقرنين اللذين سيليان عدة مسرحيات منها الأسرار ومسرحيات المعجزات، ولعلّ القرن الثاني عشر كان قرن التحول من ناحيتي الموضوع واللغة فمن ناحية الموضوع يقول الثنائي فرابليه وجوسار " وقد أمدّتنا نهاية القرن الثاني عشر بنصين عظيمي الأهمية، وهما: قطعة من القيامة، وتمثيلية آدم، اللتان ترتبطان أشدّ ارتباط بالطقوس

¹ ينظر، المرجع السابق، ص 165

الدينية الكنيسية من حيث موضوعاتها، ومن حيث إدخال بعض النصوص الطقوسية في الدراما"¹ ومن ناحية اللغة يواصلان القول عن المسرحيتين " ولكنهما تتميزان عنها (يقصدان المسرحيات التي سبقتهما) بميزتين جوهريتين، وهما أنّ الحوار فيهما باللغة العامية ولم يعد باللاتينية، وأنّ الحدث لم يعد يجري في الكنيسة"² وما يهم في هذا القول هو الجزء الثاني منه، أن أصبحت العروض تروى بلغات مفهومة لعامة الناس بدون استثناء ، بعد أن كانت تروى باللغة اللاتينية داخل الكنائس وتعرض في وقت أطول يمتدّ لأيام في عدّة فصول وتعدّد في الشخصيات ويرى عبد الرحمن صدقي أنّ "هذه المسرحيات على الرغم من طابعها الشعبي، كانت وفية للنص الديني الأصلي، لكنها أضفت عليه طابعا دراميا جديدا، إذ وظفت الصراع الدرامي والتعقب الزمني والمفارقة."³

أمّا الجزء الأوّل من القول فيجسّد الالتزام والوفاء للنص المقدس الذي يسعى لأهداف تربوية ووعظية ويعمل على ترسيخ العقيدة المسيحية وعدم التخلّي شرح تعاليم الكتاب المقدس لعامة المؤمنين وهو الغاية الأساس من مسرحة القصص الديني عبر التجسيد المباشر، الذي أشار إليه ابن خلدون بالتمثيل الديني⁴ ممّا يجعل للقصة الدينية قالبا دراميا وظيفيا، يعيد صياغة العقيدة في شكل قصصي تمثيلي شعبي.

¹ جان فرابليه و ا م جوسار، المسرح الديني في العصور الوسطى، مرجع سابق، ص 13

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها

³ عبد الرحمن صدقي، المسرح الديني في القرون الوسطى، مرجع سابق ص 45

⁴ عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، مرجع سابق، ص 439

أمّا من ناحية البنية الفنية، فقد ذكرنا في هذا المبحث ولا حرج في استدعاء ذلك للضرورة البحثية، أنّ الشكل المسرحي الذي اعتمدته العروض الدينية القصصية شغلت حيزاً تمثيلاً واضحاً، حيث قسّم الخشبة إلى مستويات تشمل الجنة والأرض والجحيم يرافق كل مستوى ديكور معبّر، هذا التشكيل الذي اهتدى إليه " القديس بولس وامتدّ استعماله حتى عهد كورنيه في عصر النهضة ينحصر في وضع جميع المناظر معظمها بجانب بعض، حيث ينتقل الأشخاص من أحدها إلى الآخر تبعاً لضرورات التمثيل"¹، وما ميّز هذه العروض تنوع في الشخصيات بين المسيح وأمه مريم المجدلية، والرسول والشیطان، إضافة إلى فرقة إنشادية تنشط الفراغات الدرامية وتمهد للمشاهد. ما يمنح هذه النصوص بعداً رمزياً قوياً يتقاطع مع مفهوم الدراما الخلاصية².

وفي وسعنا أن نأخذ لمحة بصرية ذهنية عن هذه الطريقة في أسلوب إخراجها، من مسرحية البعث كما أوردناها جون فرايبلي وجوسار نقلا عن ترجمة سيبويه، فيقولان " وعلى هذا النحو يجب أن نتلو البعث المقدّس.

ولنبداً بترتيب – كلّ الأماكن والمساکن – الصليب أولاً. ثمّ القبر بعد ذلك. ويجب أن تكون هناك غرفة سجن (زنزانة) من أجل حبس المساجين وليكن الجحيم من هذه الناحية – والمساکن من الناحية الأخرى – ثم السماء. وعلى المقاعد يوجد أولاً بيلاطوس مع تابعيه، وسيكون معه ستة فرسان أو سبعة وعلى الآخر سيكون قيافا – ومعه اليهود – ثمّ يوسف الرامي –

¹ جان فرايبلي و ا م جوسار، المسرح الديني في العصور الوسطى، مرجع سابق، ص 22

² ينظر، جورج طعمة، تاريخ المسرح الأوربي في العصور الوسطى، منشورات جامعة الروح القدس، بيروت، 2001، ص 72

وفي الصف الرابع السيد نيقوديموس. وكلّ من هؤلاء حوله أتباعه

وفي الصف الخامس حواريو المسيح. ولتكن الماريات الثلاثة في الصف السادس

وليُعمل على تمثيل الجليل في وسط المكان. ولتمثل فيه أيضا عمواس حيث يقاد عيسى إلى المنزل ويسود الهدوء كل الأرجاء ويحضر السيد يوسف الرامي ويذهب إلى بيلاطوس...¹ هذا التوصيف يعطينا صورة مشهدية عن إخراج تلك المسرحيات بدءا بالديكور ثمّ حركة الممثلين وتفاعلهم مع مناظر المشهد المسرحي وصولا الحوار وتأجج الصراع ثمّ الهبوط الدرامي إلى الحل.

واستمرت هذه العروض إلى نهاية القرن الخامس عشر، حين بدأ المسرح يتأثر بمظاهر النهضة الأوروبية التي حملت رياح التجديد في الأشكال والأنماط والمناهج والمذاهب الأدبية والفنية ليتخلّى المسرح الكنسي عن بعض من قدسيته ويتحول إلى مسرح لعامة الناس.²

والخلاصة أن المسرح الديني في العهد القروسطي كان وسيلة هامة لنقل القيم الدينية وتعليم الناس أسس العقيدة المسيحية من خلال القصص الدينية التي تروي الأحداث المقدسة في صيغ سردية ممسرحة، مما ساعد الكنيسة على بسط نفوذها وتغلغلها في مفاصل الحياة العامة والخاصة باعتبارها مؤسسة التفويض الإلهي التي تسير شؤون كل مناحي الحياة على وجه الأرض. " وفي هذه النقطة يلتقي المسرح الإغريقي ومسرح العصور الوسطى من حيث نشأتهما³ ومما يجب الإشارة إليه أنّ هذه العروض

¹ جان فرابليه و ا م جوسار، المسرح الديني في العصور الوسطى، مرجع سابق، ص ص 22 23

² ينظر، ينظر معجم المصطلحات الدرامية، المجلس الأعلى للثقافة، مدخل المسرح الكنسي، مصر، 2000، ص ص 147 149

³ جان فرابليه و ا م جوسار، المسرح الديني في العصور الوسطى، مرجع سابق، ص 7

أسست أيضا لنمط درامي خاص عندما هبت عليه رياح النهضة الأوربية من حيث الموضوعات والمناهج وليس من ناحية القالب، لأنّ عروضه حتى وإن خرجت من الأماكن المقدّسة في الكنيسة، إلّا أنّها بقيت أسيرة صالات العرض المصممة على شكل الكنيسة . فضاء اللعب فيها يحاكي المذبح المقدس وصالة جمهور النظارة تشبه تماما صالة الكنيسة التي أخذت بدورها شكلها من المسارح اليونانية والرومانية.

2 القصة الدينية في الأشكال المسرحية العربية والإسلامية:

قبل الحديث عن الالقصة الدينية لابد من التعرّيج على القصة الشعبية وذلك لتشابك القصة الدينية في التراث الشعبي العربي بالقصة الشعبية.

القصص الشعبي:

يندرج القصص الشعبي ضمن محاور الأدب الشعبي، لأنه يرتبط عضويا وموضوعيا بالتراث الشفهي للمجموعة الإنسانية منذ نشأتها، فهو يرتبط بها عضويا لكونه شكلا من أشكال التعبير في الأدب الشعبي على غرار الخرافة والحكاية والأسطورة، أمّا الارتباط الموضوعي فيتمثل في مادة القصة الشعبية من حيث ارتكازها على الحدث التاريخي وال نوادر، التي تروّج على النفس وتسليها. فهي تتأسس على مرتكزات تراثية شعبية، تناقلها الرواة جيلا عن جيل بالمشافهة في أشكال فنية وأدبية متعددة، بتعدد المهارات الأدائية والفنيات الإلقائية لكل راو، تبعا للبيئة ومراعاة لظروف وزمن روايتها.

وقد ورد في المعاجم العربية ومنها الوسيط ما يفسر الحكاية على أنّها "ما يحكى ويقصّ، وقع أو تخيل"¹ وعرفت المعاجم الغربية ومنها الألمانية "بأنّها حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة؛ وهي تتطور مع العصور وتداول شفاهيا، كما أنّها قد تختص بالحوادث التاريخية الصرف أو بالأبطال الذين يصنعون التاريخ"² فيتعلّق الجمهور بالقصص الشعبي، لتعلق العقول والعواطف بسماع سير الأبطال والمجتمعات وإنجازاتهم البطولية، التي ينحتها الرواة والقصاصون معتمدين على الخيال، فيجعلونها بطولات خارقة وخالدة، تطرب المستمع وتستهوئ القارئ. تماما مثل الأثر الذي تتركه النوادر المسلية لبعض الشخصيات التي تتمتع بموهبة الإلهاء والإضحاك في بيئات متعددة وأزمنة مختلفة*.

ونافلة القول في هذا الشأن ما وضحته نبيلة إبراهيم في قولها أنّ "الحكاية الشعبية قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم، وأنّ هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها إلى درجة أن يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية"³. وما دام التسليم بأنّ الحكاية الشعبية من صنع الخيال الشعبي، فهذا يؤكّد أن لا وجود لمؤلف واحد معلوم لها، بل هي مجموعة مرويات لزيد خبثاتي، ينتقل بالمشافهة في مختلف الضروب الفنية والأدبية ويسير مع التشكيلات البشرية والإنسانية عبر مراحل

1المعجم الوسيط، مصدر سابق، باب حكى، ص 190

² André jolles. Einfache Formen. Legende sage mythe ratselkasusmemorabilmarchen witz vierteauflageaufilage 1930 aufilage 1958 aufilage 1965 p 63

نقلته عنه نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د س ن، ص 91
* لقد سقنا تعاريف للحكاية في المعاجم الألمانية، لقصد الإحالة إلى مفهوم المفردة ضمن أسرة لغوية معينة وما يقابلها في لغات أسر لغوية أخرى، فخلصت النتيجة إلى تعالق المداليل بين لغات الأسر اللغوية حول تفسير مفردة حكاية.

³ André jolles. p63

نقلته عنه نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، م ن، ص ن

تطور هذه التجمعات. ولهذا نجد مُجدّ خليف الله يصف القصة بأنها "ذلك العمل الأدبي الذي يكون نتيجة تحيّل القاص لحوادث وقعت من بطل لا وجود له أو لبطل له وجود ولكن الأحداث التي دارت حوله في القصة لم تقع أو وقعت للبطل ولكنها نظمت في القصة على أساس فني بلاغي... ذكر بعضها وحذف آخر إلى الحد الذي يصل بالشخصية التاريخية عن أن تكون من الحقائق العادية والمألوفة ويجعلها من الأشخاص الخياليين"¹ ونجد ضمن سياق القصة الشعبية من يراها بأنها من نسيج الخيال الشعبي حول حدث تاريخي، أو بطل يشارك في صنع التاريخ لشعب من الشعوب، يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها ويورثها الأبناء والأحفاد² فالقصة بمفهومها العام تركّز على الحادثة أو الحدث المهم، الذي التصق بالخيال الجماعي الشعبي لأجيال متتالية وشكّل المادة الرئيسة التي تأسست عليها، مستلهمة حملتها التخيلية من التاريخ وتطور أحداثه في شكل بطولات فردية أو جماعية أو نوادر مسلية.

١/ الحادثة التاريخية:

يعتبر الحدث المهم، الوخز الذي يحرك الوعي الجمعي لنسج القصص الشعبي وتناقله والاستمتاع بالاستماع إلى رواته،³ إذا ارتبط باهتمامات الجمهور، بوصفه وحدة مجتمعية صغرى مثل العائلة والعشيرة والقبيلة، أو كبرى تشمل الشعب كله في نطاق مكاني أوسع. هذه الاهتمامات تتجسّد فيما تقوم به العائلة أو العشيرة أو القبيلة أو أحد أفرادها تحديدا من تضحيات وبطولات خارقة، في سبيل

¹ مُجدّ أحمد خليف الله، الفن القصصي في القرآن الكريم، ط 1، الجامعة الأمريكية في بيروت، 1950 1951، ص 136

² علي الحديدي، في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، ط الرابعة، 1988، ص 176

³ ينظر نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص 93

مجد جهة الانتماء واستقرار عيشها وضمان أمنها، وبالتالي تخلد هذه الأعمال عبر المنطوق التواتري الشفهي والمكتوب السردى. وضمن هذا الإطار يرى مُجد عجينة أنَّ الإنسان بأعماله يغدو "محورا للأسطورة عندما يتحول في المقول أو المكتوب من السرد القصصي إلى كائن أسطوري أو شبه أسطوري، إمّا لاتسامه ببعض السمات الخارجة عن مجرى العادة والمألوف من حيث صورته الجسمية أو من جهة ما قد ينسب إليه من قدرة على إتيان بعض الأعمال البطولية، المتعلقة بأصل بعض المؤسسات الإنسانية. ونعني بها البنى المادية والفكرية التي أبدعتها البشرية خلال أحقاب من تاريخها الطويل"¹ وذلك في شكل مرويّات سردية شفوية أو مكتوبة دائما.

وتنطوي وجهة النظر على أنَّ البطولة المخلّدة في التصور الجمعي، هي التي تسهم في صناعة الأسس المادية المتعلّقة بالعيش الدائم والأمن، المرتكز على الفلسفة التي نسجت بإيجاء من أجداد وبطولات الأفراد والجماعات المؤسسة للكيانات والتجمعات الإنسانية الصغرى والكبرى، لأنَّ الفلسفة والمعتقد الناتج عن تراكمات مسيرة الحياة يشكّلان الوحدة الروحية لهذه التجمعات المذكورة سالفاً، المتمثلة في الأسرة والعشيرة والقبيلة، ثم في نطاق أوسع وأشمل منها هو الشعب.

ب/ النواذر المسلية:

يقودنا الحديث عن النادرة المسلية إلى تعريف السخرية باعتبارها تشتمل على النادرة². لأنها قديمة في حياة الإنسان قدم الوجود البشري، ولا بأس أن نعرض لبعض النماذج من القرآن، فحين يروى لنا قصة

¹ مُجد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1994، ص85

² ينظر، نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، م س، ص 184

النبي نوح مع قومه الذين سخرُوا منه عند بنائه الفلك في قول الله تعالى "ويصنع الفلك وكلما مرّ عليه ملاً من قومه سخرُوا منه قال إن تسخرُوا منّا فإنّا نسخر منكم كما تسخرون"¹ فجاء المعنى هنا دالاً على الهزأ من قيمة العمل الذي يقوم به النبي نوح، تعبيراً عن الاستياء والغضب منه. وفي معجم لسان العرب جاء على قول "الأخفش سخرت منه، وسخرت به، وضحكت منه وضحكت به، وهزئت منه، وهزئت به"².

أمّا في المعجم المحيط فوصفت النادرة بمعنى "الطرفة من القول، وهو نادرة أزمانه: وحيد عصره. ج نواذر"³. وعليه فإن توصيف النواذر يأتي في سياق التهرؤ تعبيراً عن استياء وغضب، كما ورد في قصة نوح وفي عدة مواطن من القرآن، مثل التفكّه والضحك على نحو قوله تعالى "إنّ الذين أجرموا كانوا من الذين آمنوا يضحكون وإذا مروا بهم يتغامزون وإذا انقلبوا إلى أهلهم انقلبوا فكهين"⁴ وغيرها كثير في شتى الأغراض، هذا من جهة. ووردت بمعنى السخرية والتنكيت من جهة أخرى، كما جاء في تفسير الراغب الأصفهاني "سخرت منه واستسخرته للهزء منه"⁵ وبذكر التنكيت والسخرية لغرض الفكاهة والإضحاك والتسلية، فإنّ هذه الباقية المفرداتية تتشابك مع عدة مصطلحات تؤدي المعنى نفسه للنادرة وترتبط بها دلالياً مع قليل من التفصيلات الجزئية كما سيأتي:

1 سورة هود، الآية 38

2 ابن منظور، لسان العرب، م س، مادة سخر، ص 1963

3 المعجم الوسيط، باب ندر، م س، ص 910

4 سورة المطففين، الآية 29 30 31

5 أبو القاسم الحسين بن مُجّد المعروف بالراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ت ض مُجّد سيد كيلاني، كتاب السين، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص 227

• **النكتة:** جاءت في لسان العرب "كالنقطة" و " النكات الطعان في الناس " والنكيت المطعون فيه"¹، وورد

"نكّت الرطب" في المعجم الوسيط بمعنى " بدا فيه الإرتاب وفي قوله، أتى فيه بطرف ولطائف"²

من خلال هذين التعريفين يتضح المقصد من النكتة وفق مجالين يكملان بعضهما، هما السخرية والمرح، ويحيلنا أيضا إلى أنواع النكتة بوصفها إنتاجا أدبيا. كيف ذلك؟

لقد جاء في لسان العرب أنّ منتج النكتة هو النكات بمعنى الطعان في الناس، ومنه أخذت النكتة مسارها من خلال الطعن، بغرض السخرية من المواقف التي يتخذها الناس في حياتهم العامة والخاصة، أو من خلال المطعون فيه وهو النكيت بإبراز عيب فيه لغرض الضحك والإضحاك، والمجالان كلاهما يؤديان معنى السخرية من الجانب السلبي لسلوك ومواقف الأفراد والجماعات ومظاهر شؤون حياتهم.

• **المزاح:** المزح في لسان العرب " الدعابة، وفي المحكم: المزح نقيض الجد."³، هذا التعريف يفسر آخره

أوله، فمادام المزاح يقابله الجدّ، فإنه مقبوس من لحظات ترفيه عن هموم النفس بمرح ولعب، وفي هذا نجد نبي الإسلام محمد بن عبد الله ﷺ يقول " ساعة وساعة"⁴ بمعنى فترات جدّ تليها لحظات مزاح وهزل. لكن النكتة أيضا تفيد السخرية والتهزأ والهزل بمرح، إلا أنها تعتمد الازدواجية في معنى الكلمات المستخدمة لسياق التهزأ بطريقة معقدة، تقود الذهن لفكّ الرموز وسد الثغرات، ليصل إلى

1 ابن منظور، لسان العرب، م س، مادة نكت، ص 4536

2 المعجم الوسيط، م س. باب نكت، ص 950

3 ابن منظور، لسان العرب، م س، مادة مزر، ص 4191

4 صحيح مسلم

إدراك المعنى بانتهاء كلمات النكتة. بينما المزاح هو هتات هزل ومرح، تصل إليها النفس أمام موقف أو حالة ولا تستدعي استخدام مفردات مزدوجة المغزى.

• **الهمز واللمز:** ورد الهمز واللمز في القرآن على صفة اسمي فاعلين لفاعلين مذمومين، نتيجة قبح أثرهما وذلك في قول الله تعالى "ولا تطع كل حلاّف مهين همّاز مشاء بنميم"¹ وقوله "ويل لكل همزة لمزة"² والهمّاز كما شرحه كثير من المفسرين هو الذي يغتاب الناس في غيابهم بما يسوؤهم، واللمّاز هو من يطعن في الناس أثناء حضورهم ويبرز عيوبهم لتقليل شأنهم، أو إحداث الواقعة بينهم كما جاء في القاموس المحيط في وصف اللّماز بأنّه " العيّاب للناس. ومن يعيب الناس في وجوههم". وتبقى ملامسة الغاية من جوانبها لا من جوهرها، هي التهكّم المتحرّر من كل القيم الإنسانية.

ولا شك بعد هذا التصدير للألوان التي تتشارك مع النادرة، نكون قد أدركنا المغزى العام منها جميعا متمثلا في غرض الفكاهة والترويح عن النفس وترسيخ روح الدعابة والمرح لدى جميع العلاقات التي تربط بين الناس، بل ويمكن تصغيرها عن قصة إلى أفصوصة مسلية، تصطبغ بلون من الألوان التي ذكرنا سابقا.

يشكّل الحديث عن حضور القصة الدينية في الأشكال المسرحية العربية والإسلامية مدخلا حاسما لفهم التحولات الجمالية والدلالية التي طرأت على بنية المسرح في الفضاء الثقافي العربي، خصوصا في ظل

1 سورة القلم، البية 15

2 سورة الهمزة، الآية 1

العلاقة المعقدة التي تربط بين الفن والدين في الوعي الإسلامي الجمعي، فإذا كان المسرح في صيغته الكلاسيكية الغربية، قد نشأ من رحم الطقوس الديني الوثني والمسيحي، فإنّ الوضع مختلف في البيئة العربية والإسلامية التي لم تعرف شكلا مسرحيا مماثلا، بل شهدت أنماطا فرجوية، بديلة ذات طابع شعبي أو تعليمي، تراوحت بين السرد الشفهي والأداء الاحتفالي.

وقد ساهمت عدة عوامل في صياغة خصوصية هذا الحضور، أبرزها العقيدة التوحيدية الصارمة، التي قلّلت من حظوظ التمثيل والتجسيد خاصة ما تعلّق منها بالشخصيات الدينية الكبيرة، فضلا عن التوجّس التاريخي من المظاهر المسرحية المرتبطة باللهو والتشخيص، غير أنّ هذا لم يمنع من تسرّب القصص الديني إلى أشكال تعبيرية وإن لم تصنّف في سلّم المسرح بالتوصيف وال قالب الغربي.

3 البنية السردية للقصص الديني في الثقافة العربية الإسلامية:

يمثّل القصص الديني مكونا رئيسا في نسيج الثقافة العربية الإسلامية، سواء في بنيته النصية أم في تمثّلاته الشعبية والاجتماعية، ويتميّز هذا القصص ببنية سردية تستمدّ مرجعيتها من النصوص الدينية المتمثلة تحديدا في القرآن الكريم والحديث النبوي وتمتد إلى كتب السير والتاريخ، مشكّلة بذلك مخزونا سرديا خصبا توارثته الأجيال عبر التلقي الشفهي والكتابي، والتمثيل الرمزي أو الرمز الأدائي.

يتسم القصص القرآني ببنية سردية محكمة بدقة لا وصف لها فهي أحسن القصص " ليست غاية لذاتها بل وسيلة للإقناع والتثبيت والتعليم، لذا تأتي مجزأة أحيانا ومكررة أخرى، لكنها تحمل في كلّ سياق

دلالة جديدة"¹ لأنها تعتمد على الاختصار، التكييف، والتكرار الهادف، مع التركيز على العبرة عوض التفاصيل مقارنة بالسرديات الإغريقية والتوراتية التي تعتمد على الامتداد الزمني الطويل والتشخيص التفصيلي الممل ويكفي في ذلك الآية القرآنية الكريمة حين يخاطب الله تعالى نبيّه مُحمَّد عليه السلام "نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وإن كنت من قبله لمن الغافلين"²

تدور موضوعات القصص القرآني حول شخصيات الأنبياء مثل قصص آدم ونوح وإبراهيم، ويوسف وموسى وعيسى، وتتناول صراعا وجوديا بين الحق والباطل، بين التوحيد والشرك. وهي ثنائيات سردية مركزية، تتكرّر في أغلب القصص القرآني. يتكون البناء الدرامي عادة فيها من ثلاث مراحل هي الرسالة، الابتلاء، الرفض والمحنة ثمّ النصر أو الخلاص*. وإلى جانب القصص القرآني فقد كان للأحاديث النبوية دورا سرديا مهما، خاصة فيما تعلّق بالأحاديث التي تحمل قصصا، كحديث صاحبة القطعة وحديث الثلاثة الذين ابتلاهم الله وغيرهما من الأحاديث التي تصور مشهديات قصصية أصبحت تتلى لاحقا في حلقات الذكر والمجالس التعليمية وفي بيئات التصوف، فالحديث النبوي "إن لم يكن نصا سرديا في جوهره، إلّا أنّه يحمل شحنة قصصية عالية تؤهله ليكون نواة لحكايات رمزية لاحقة"³. كما ساهمت كتب التاريخ والسير مثل البداية والنهاية لابن كثير والكمال لابن الأثير وسيرة ابن هشام، في صياغة سرديات دينية تاريخية، تمزج بين الحقيقة الإخبارية والعبرة الدينية، خاصة في تصوير الفتوحات

¹ مُحمَّد حسين الذهبي، التفسير والمفسرون، ج 1، دار الكتب الحديثة، القاهرة 1976، ص 239

² الآية 3 من سورة يوسف

* إنّ هذه البنية الدرامية للقصص القرآني يجعلها أقرب إلى التراجيديا ليس في صورها المسرحية، بل في معناها القيمي.

³ عبد الفتاح كليطو، الغائب، دراسة في المقامة، دار الطليعة بيروت، 1987، ص 43

الإسلامية، والفتنة الكبرى، وسير الصحابة والصتابعين والصالحين، وتجلي أيضا فيما عرف بقصص الأنبياء وهو نوع سردي خارج النسق القرآني من حيث اتسامه بروح تفسيرية أسطورية إلا أنه متفاعل معه من ناحية الرسالة الروحية والتعليمية كما جاء في كتاب عرائس المجالس للثعلبي¹.

أما في السياق الشعبي، فقد تمّ إعادة صياغة هذه السرديات في السير والملاحم، مثل سيرة بني هلال وسيرة عنتر، حيث تضيف هذه السرديات على البطل مسحة دينية وبعدا أسطوريا، مما يبرز أهمية الرموز الدينية في تشكيل المخيال الجمعي العربي، وتتميز هذه السير ببنية سردية مغلقة، تبدأ بالنسب أو الوعد وتنتهي بالخلاص أو الشهادة وهو ما يمنحها بعدا قدريا وروحيا.

كان لتوظيف القصص الديني في المسرح العربي، الدور البارز في نقل القيم الدينية والأخلاقية، فضلا عن تعزيز الهوية الثقافية والاجتماعية في سياقات متعددة وقد تجلّى هذا التوظيف في أعمال مسرحية استخدمت القصص الديني كمصدر إلهام، سواء كان مقتبسا من القرآن الكريم أم من الأحاديث النبوية أم من السيرة النبوية أم من التاريخ العربي والإسلامي.

¹ احمد بن مُجَدِّ الثعلبي، عرائس المجالس في قصص الأنبياء، تحقيق عمرو عبد المنعم سليم، دار الحديث، القاهرة، 2004، ص ص

المبحث الثاني:

المسرح الديني في التراث العربي

- 1 التوظيف الرمزي
- 2 التحول من القصة الدينية إلى النص المسرحي
- 3 الاستعادة الخطابية في إطار التحول من القصة الدينية إلى النص المسرحي
- 4 التصميم التأويلي من النص المقدس إلى التخيّل المسرحي
- 5 سيمياء المقدس في الفضاء المسرحي
- 6 مسرحة القصص القرآني بين حدود التخيّل ومعيّار النقل

التوظيف الرمزي:

لم يكن المسرح العربي التقليدي، يعكس بشكل كامل الأشكال المسرحية الغربية المعروفة*، لكن كان يستخدم القصص الدينية في العروض الأدائية والفلكلورية، التي تقدم في المناسبات الدينية والاجتماعية. ويأتي هذا التوظيف في الغالب ضمن إطار تعليمي أخلاقي، يتم خلاله تسليط الضوء على المبادئ الدينية مثل الصدق، التضحية، الإيمان والعدل.

يتم توظيف القصص الديني في بعض الأعمال المسرحية بشكل رمزي، لتسليط الضوء على صراعات الإنسان الداخلية مع مسائل الإيمان والمصير، وقد تظهر الشخصيات الدينية الرمزية أو تستخدم ذلك في سياق تجديد التفكير الروحي أو الدعوة إلى التأمل في علاقة الإنسان مع الخالق مع التركيز على الأبعاد الأخلاقية والإيمانية.

وفي هذا السياق، يعد المسرح الحسيني أحد أبرز الأنواع التي توظف القصص الديني، خاصة تلك التي تتعلق باستشهاد الإمام الحسين بن علي بن أبي طالب في كربلاء، هذا النوع من المسرح يركز على

* يرى بعض الباحثين العرب، أنّ المسرح العربي لم يكن نتاج تأثر بالمسرح الغربي بالشكل الذي يضعه في وضعية القاصر الذي يحتاج إلى الرعاية كي ينمو ويستقل عن الأطر الكلاسيكية للمسرح الغربي، بل العلاقة مختلفة تماماً عما شاع من هذه السردية، حيث نجد الباحث العراقي عمر محمد الطالب يؤكد أن المسرح العربي الإسلامي ليس حديث الظهور متأثراً بالمسرح الغربي، فيقول " إنّ ما يؤكّد وجهة نظرنا عن وجود مسرح عربي إسلامي قديم، أنّ المسرح الحديث تأثر تأثراً كبيراً بالتراث العربي، حيث وجدوا في القصص الشعبي كآلف ليلة وليلة، والسير الشعبية، مادة أولية جاهزة تعينهم على تحقيق الهدف الذي ينشدونه في المسرح، أعني التسلية والترفيه، وذلك لما في هذا القصص من مغامرات عجيبة وموضوعات مثيرة، وأجواء خيالية حافلة بعناصر التشويق والمفاجآت التي تتوجه إلى فضول المشاهد، وتخلق عوامل الدهشة والتوقع والانتظار، ومن ثم المتعة والسرور" وهذا رأي سيساهم في قلب موازين المعادلة من التأثير إلى ترجيح كفة التأثير المباشر أو التأثير الموازنة في صيغة تأثير وتأثر وهي الرؤية التي نرجحها اعتباراً من أنّ المعرفة هي تراكمية وليست حكرًا على جماعة دون أخرى والحديث عن هذا قد يقتضي فصلاً آخر، فنكتفي عند هذا الترجيح

عرض مأساة عاشوراء كقصة عن الصمود أمام الظلم والتضحية في سبيل المبادئ. ويستخدم في عروضه التراجيديا لتصوير الصراع بين الحق والباطل.

إن توظيف القصص الديني في المسرح العربي لم يكن يقتصر على تقديم الأحداث كما هي، بل كان يتضمن أيضا تحويرا فنيا، يمنح هذه القصص طابعا دراميا يجعل الجمهور يتفاعل معها . وبالتالي فإنّ توظيف القصص الديني في المسرح العربي يمثل جسرا بين الماضي الديني والتحديات المعاصرة وحافظ على الهوية الثقافية والدينية في سياقات فنية مبتكرة. ممّا يحفّز التفكير النقدي والنقاش حول القيم الدينية والأخلاقية في المجتمع. فالثقافة العربية الإسلامية لم تعرف شكلا مسرحيا مؤسّسا على النمط الإريقلي أو الكنسي، غير أنّ ذلك لم يمنع من بروز أشكال تعبيرية أدائية يمكن تصنيفها في المسرحة سواء من حيث البنية الفنية الدرامية أم من حيث الرسائل الرمزية. وقد شكّلت القصة في معظم هذه الأشكال نواة مركزية للبناء السردى، نظرا لما تحمله من دلالات رمزية التربية والأخلاق السامية، بالإضافة إلى ما توفّره من شخصيات ذات جاذبية درامية عالية، لقد كان للقصة الدينية في مسرحيات خيال الظل وعرائس الكراكوز دورا بارزا ضمن التراث المسرحي الشعبي في العالم العربي حيث كان يتم توظيف هذه الأشكال الفنية الشعبية لتقديم قصص دينية وأخلاقية بطرق تتناسب مع الجمهور البسيط لتصل إليه بسهولة وبأسلوب مسلّ.

مسرح خيال الظل:

مسرح خيال الظل هو أحد أنواع المسرح الشعبي التقليدي، الذي تستخدم فيه الظلال لإظهار الشخصيات والأحداث على شاشة بيضاء باستخدام مصادر ضوء خلفها، بينما تنتقل الشخصيات

المصنوعة من الجلد أو الورق عبر الخيوط. كان يقدم هذا النوع من المسرح في الشوارع وفي المناسبات العامة، حيث حظي بشعبية كبيرة في العديد من الأقطار العربية خصوصا في الشام ومصر ، فهو كما يذكر ابراهيم حمادة " ربما وفد على مصر مع الوفود العديدة التي جاءت مصر لزيارة الإمام الفاطمي، أو مع التجار الذين كانوا يفضلون، بيع بضائعهم للفاطميين بسبب ثرائهم الفاحش... فلا غرو أن يحظى فنّ خيال الظل بالاهتمام في عصر الفاطميين لأصحاب هذا الفن ولأرباب المساهر، وإنهم كانوا يستأجرونهم للترفيه عن المرضى في المستشفيات ولإضحاك الجنود في ثكناتهم"¹

يتم توظيف القصة الدينية في مسرح خيال الظل، من خلال تجسيد شخصيات دينية رمزية، مثل الأنبياء والصحابة وأحداث دينية هامة، ولكن غالبا ما كانت تقدم بشكل رمزي أو غير مباشر لكي تتناسب مع الأعراف الثقافية والدينية، مثل قصص غزوتي بدر وأحد، فكانت تستخدم أحداثها تمثيلا تظهر فيها الشخصيات البطولية ذات الإيمان العالي مع التركيز على الصراع بين الخير والشر والمفاهيم مثل الشجاعة والصبر. ويعدّ خيال الظل من أبرز الأشكال الفرجوية التي احتضنت القصة الدينية ضمن سياقات أدائية رمزية، وعلى الرغم من أدائه الساخر والهزلي أحيانا، غلا أنّ نصوصه تضمّنت إشارات دينية وشخصيات مستلهمة من التاريخ الإسلامي كال دراويش والمتصوفة. وتشير فوزية أبوزيد إلى أنّ "بعض نصوص خيال الظل العثماني تضمّنت حوارات تتعلّق بالجنة والنار وبأعمال الخير والشر،

¹ عمر مُجّد الطالب، ملامح المسرحية العربية الإسلامية، منشورات دار الآفاق الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1987 ص 118

مما يعكس حضوراً تعليمياً دينياً ضمنياً في هذا الفن¹ ونظراً لكون هذه العروض حسب فوزية أبو زيد كانت تقدّم في المناسبات الدينية فإنّ ذلك منحها طابعاً تربوياً يزاوج بين التسلية والوعظ.

الحكواتي والراوي:

مارس الحكواتي أو الراوي وظيفة مركزية في حفظ القصص الديني من خلال تداوله في المساجد والزوايا والأماكن العامة، وغالباً ما كان يعتمد قصص الأنبياء ونعجزاتهم وأحداث التاريخ الإسلامي الكبرى، لتوصيل رسائل دينية مباشرة وغير مباشرة، وظيفتها تشكيل ذاكرة جماعية، تعمل على استحضار الرموز الدينية في قوالب أدائية تعتمد على التكرار والتفاعل والتشخيص الصوتي. يرى عبد الحميد شاعر أنّ " الراوي العربي مارس وظيفة الراوي والمخرج المؤدي في آن واحد، وكان القصص الديني مادته الخام لقدرته على اجتذاب المخيال الجمعي"²، يعدّ هذا النموذج من سرد وبناء شخصيات وتفاعل مع الجمهور مقدمة طبيعية للعرض المسرحي العربي.

مسرح الكراكو:

هو نوع من المسرحيات التي تعتمد على الشخصيات المتحركة على الخيوط أو العرائس، ويعرف أيضاً بمسرح العرائس في بعض البلدان العربية، يتميز هذا النوع من المسرح بالشخصيات المضحكة من خلال حواراتها الساخرة، ولكنها تحمل في الوقت نفسه رسائل اجتماعية ودينية . ففي مسرح العرائس وظف القصص الديني في شكل مشاهد هزلية أو ساخرة بهدف إبراز القيم الدينية بشكل غير مباشر.

¹ فوزية أبوزيد، خيال الظل، دراسة في البنية والتاريخ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2001، ص 113

² شاعر عبد الحميد، التعبير الأدائي والجمالي في الثقافة العربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2004، ص 89

وبالتالي فهي جمعت بين الترفيه والتعليم ذي المضامين الأخلاقية والدينية، وانتشر هذا الفن في المدن الإسلامية الكبرى مثل القاهرة، تونس، الجزائر وفاس، فاعتماده على تشخيص شخصيات لها رمزية دينية كان يهدف توجيه السلوك العام للجمهور عبر التقويم الرمزي وإن وردت في قالب ساخر. إنَّ عرائس الكراكوز حسب نذير طيار على الرغم من بساطتها الشكلية " كانت أداة للتعليم والتمييز بين الحلال والحرام ومحاربة الكذب والسرقة من خلال قصص دينية مبسّطة تمزج بين العبرة والضحك"¹ وغالبا ما كانت تعرض في الأسواق الشعبية وفي المواسم الاحتفالية مثل المولد النبوي وليالي رمضان. ويتجلى الطابع المسرحي في مسرح عرائس الكراكوز في تعدّد الشخصيات، والصوت والحركات التمثيلية، ووجود صراع درامي بسيط ينتهي غالبا بانتصار الخير، ممّا يمنح هذه العروض بنية قصصية تربوية ذات سمات مسرحية.

أشكال أخرى ممسّحة/ المقامات والاحتفالات الدينية:

تعدّ مقامات الهمداني والحريري نمطا أدبيا سرديا حجاجيا يوظّف القصة الدينية ضمن بناء بلاغي رمزي، يجمع بين الحكمة والفكاهة، بالاستثمار في الموروث الديني لبناء حكاية ذات مغزى تعليمي وقد اعتبر بعض الدارسين أن فن المقامات شكّل نواة سردية تمهّد للمسرحة من حيث تقنيات السرد المشهدي وتعدد الشخصيات، وتبادل الأصوات عبر التشخيص اللغوي، فالمقامة " هي نص مفتوح

¹ نذير طيار، جذور المسرح الشعبي في الجزائر، دار القصة للنشر، الجزائر، 2008، ص ص 71 75

على أنماط الأداء الشفهي والتمثيلي، وقد ساهمت بشكل غير مباشر في تكوين الحس الدرامي العربي، قبل ظهور المسرح الحديث¹.

أما الاحتفالات الدينية خاصة الاحتفال بالمولد النبوي فقد شكّلت مسرحاً حياً للقصة الدينية، حيث تستحضر سيرة النبي أو سير الصحابة المقربين مثل علي بن أبي طالب أو أحد الأولياء الصالحين، بالقص والمديح والرقص الطقسي، وتتجلى هذه المظاهر بوضوح عند الطرق الصوفية، التي تعتمد على الأداء الجماعي لتجسيد لحظات روحية مستمدة من السيرة النبوية أو كرامات الأولياء.

إنّ هذه الأشكال الفرجوية لم تكن منفصلة عن الروح الدينية للمجتمع العربي الإسلامي، بل جسّدت طرقاً بديلة للتعبير عن القصة الدينية، في سياق تحفّظ الثقافة الرسمية عن التشخيص وتمنح الذاكرة الشعبية مساحة أوسع للتخيل والتأويل.

5 التحوّل من القصة الدينية إلى النص المسرحي:

شهد الحقل الثقافي العربي مع بروز النهضة العربية الحديثة في القرن التاسع عشر، تحولات جذرية مسّت البناء السردى والوظيفة الجمالية وأشكال التعبير. ومنها تحول القصة الدينية من وعاء تعليمي ووعظي إلى مادة درامية قابلة للتأويل والتفكيك والمساءلة، وقد مرّ هذا التحول عبر ثلاثة مسارات رئيسة، ساهمت في تحديث الوظيفة المسرحية للقصة الدينية.

¹ سعيد يقطين، التحليل السردى من البنيوية إلى الفاعلية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص 165

إعادة القصة الدينية:

بدأ كثير من المسرحيين العرب مع مطلع القرن العشرين، بإعادة قراءة القصص الديني في ضوء التحديات الفكرية والسياسية الجديدة، حيث تحولت القصة الدينية من سرد أخلاقي إلى فضاء للتأويل الرمزي لقضايا إنسانية كبر كالعدالة والحرية والشهادة والتغريب. ففي مسرحية الحلاج لصلاح عبد الصبور تتحول شخصية الحلاج من مجرد صوفي زاهد إلى رمز للمثقف المعارض في وجه السلطة، يقول صلاح عبد الصبور في تقديمه للنص "الحلاج هنا لم يعد مجرد ولي، بل صورة للإنسان الذي يواجه الحقيقة المطلقة ويدفع ثمن صدقه"¹.

يقدم الحلاج في التاريخ الإسلامي ضمن السردية الرسمية، على أنه صوفي تجاوز التقليد، ليتهم بالزندقة بسبب أقواله الغامضة "معبودكم تحت قدمي.. وأنا الله"² ويعدم دفاعا عن تصور شخصي للحقيقة الإلهية، غير أن صلاح عبد الصبور لم ينساق وراء هذه السردية بإعادة إنتاج خطابها التحذيري والوعظي انطلاقا من هدف تعليمي، بل لامسها من منظور وجودي سياسي، يجعل من الحلاج ضميرا حرا ورمزا للفكر الحر في وجه السلطة الحاكمة، فعن شخصيته يقول صلاح عبد الصبور "الحلاج لم يكن في نظري لمجرد رجل صوفي، بل كان إنسانا رأى الحق وصدق به وواجه سلطات لم تحتمل

¹ صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص 7

الصدق"¹ حيث يكشف الكاتب عن المنظور الرمزي الذي يحكم القراءة الجديدة للقصة الدينية بالانتقال من سرد تعليمي إلى خطاب رمزي درامي.

إنّ من أبرز ما يعاد تأويله في المسرحية، عبارة الحلاج المتكررة "أنا الحق" التي تتحول من قول صوفي باطني إلى نداء رمزي للعدالة والحرية، المشهد الأول "أنا الحق... فاقربوا كي تسمعوا صوت الحق لا صوتي أنا"²

يفصل المؤلف بين المتكلم والحق، مسقطا المعنى الباطني في أفق إنساني، فالحلاج هنا ليس مدّعيًا، وإنما يحمل حقيقة تتجاوز ذاته، فيعاد تأويل عبارة الحلاج التي وصمت بالخروج عن المؤلف وبالتالي الوقوع في كبيرة الزندقة على نحو يجعلها تعبيرًا عن الحق الإنساني والحقيقة الفكرية وليس ادعاء بالألوهية.

ثمّ يصوّر لنا في المشهد الثالث القاضي باعتباره ممثلًا للسلطة السياسية، التي تستخدم الدين تحت شعارات فضفاضة وتهم معلبة جاهزة لقمع الفكر الحر، مثل الزندقة التي تعني الخروج عن المؤلف مما يلغي الانتماء العقائدي أو الخروج عن الحاكم فيلغي الانتماء السياسي. القاضي: "لا يسمع صوتي، بل يسمع صدى صوت الخليفة"³ هذا المقطع يفرغ السياق من بعده الديني الوعظي ويضع الحلاج خصما للسلطان وليس خصما للدين، فتتضح طبيعة الصراع الرمزي بين سلطة تؤدج الدين وبين فكر يقاوم التوظيف السلطوي للمقدس، صراع بين من يملك الحقيقة وبين من يملك القوة، فتتحول المحاكمة من

¹ المصدر نفسه، الصفحة نفسها

² المصدر نفسه

³ صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، مصدر سابق

شرعية إلى محاكمة رمزية فكرية، بعيدا عن السردية الرسمية التي تسوق للصراع على أنه بين التقوى والزندقة.

يتحول الحلاج إلى بطل تراجيدي حدثاتي يوازي بروميثيوس أو سقراط، يضحى بذاته الفانية دفاعا عن الرأي المختلف، فيقول في المسرحية: " وإن سألوني عن دمي، فهو رسالة. وإن سألوني عن جسدي فهو دليل. وإن سألوني عن موتي فليقرؤوا كتاب الحروف"¹ يمثل هذا المقتطف ذروة رمزية الحلاج، لم يعد الجسد إلا وسيلة لنقل الرسالة والدم إلا حبرا والموت إلا تأكيداً للمعنى الصوفي الباطني فالجسد مجرد وعاء والرسالة باقية والموت بوابة للحضور والوجود المعنوي والخلود الفكري وهي حقيقة تختزل الفلسفة الرمزية للشهادة في سبيل الإيمان بفكرة.

لقد اعتمد صلاح عبد الصبور تناسبا ذكيا مع التاريخ، دون أن يغرق في تفاصيله، مستلهما شخصية الحلاج لتفجير الأسئلة المعاصرة عن المثقف المعزول صاحب الفكرة والرأي المعزول، أمام قوة مضطهدة ومسيطرة. ولهذا فإن مسرحية مأساة الحلاج تجسّد إحدى أبرز نماذج إعادة تأويل القصة الدينية في المسرح العربي الحديث، حيث حوّل صلاح عبد الصبور هذه المأساة التاريخية إلى نص رمزي مركّب، يربط بين الماضي والحاضر وبين التجربة الروحية والتجربة السياسية، وبهذا المعنى تتحول القصة الدينية من وعظية مطلقة إلى خطاب مسرحي مفتوح على التأويل، ويجعل من المسرح العربي فضاء نقديا لمحاور الذات والمجتمع والسلطة.

التشخيص المسرحي وتجاوز المحظورات:

¹ صلاح عبد الصبور، المصدر نفسه

ساهم المسرح الحديث في فتح باب التشخيص لشخص كانت سابقا تقع تحت طائلة التحريم أو التحفظ، خاصة الأنبياء والأولياء وبعض الرموز الدينية، وقد تمّ ذلك من خلال اعتماد أساليب فنية تقوم على الإيحاء والرمز أو تعدّد الأصوات، بما يتيح تقديم الشخصية الدينية دون الصدام مع المقدس. مثال ذلك مسرحية الحسين نائرا والحسين شهيدا لعبد الرحمن الشرقاوي التي تتناول سيرة الإمام الحسين بن علي في سياق درامي يمزج بين البطولة والتضحية، دون الوقوع في المباشرة أو التشخيص الحرفي¹

ففي مسرحية الحسين نائرا يواجه المتلقي تجربة درامية فارقة، إذ لا يتعلق الأمر بمجرد استحضار شخصية دينية تاريخية، بل بإعادة تأويل بنيوي لرمز إسلامي كبير، عبر بنية شعرية طقسية تبتطن أسئلة وجودية وسياسية، فواقعة كربلاء التي لطالما قدمت في الموروث الشعبي والديني، ضمن أفق وعظي تقليدي، تتحول في هذا العمل إلى فضاء رمزي يعيد المساءلة في مفاهيم السلطة، العدل والشهادة. وهذا ما جعل المسرحية أنموذجا حيويا لتجليّ التحول من الغاية الوعظية إلى المقاربة الرمزية. لقد عمد الشرقاوي إلى تجاوز المأزق الذي يفرضه تشخيص المقدس في المخيال الإسلامي من خلال كتابة شعرية تقوم على استخدام الجوقة، التي تتحرك بصفة الضمير الجمعي، أو السردية المرافقة للحركة المسرحية من أجل إرشاد المتلقي دون تسقط في المباشرة أو التقديس الجامد. وبهذا يتجنّب الانزلاق نحو لتمثيل الجسدي المباشر للحسين، مكثفيا بإشارات صوتية وشعرية تنكّى على التشفير الرمزي والانفعال الجمعي، ففي لحظة حاسمة من النص، يقول الحسين: " لم أخرج أشرا ولا بطرا، إنما خرجت لطلب

¹ ، الحسين نائرا- الحسين شهيدا، دار الفكر العربي، بيروت، 1982

الإصلاح في أمة جدي رسول الله، أريد أن يمر بالنعروف وأنهى عن المنكر"¹ وهي عبارة تتجاوز الإطار الديني الظاهري، لتؤسس لرؤية ثورية تنبع أخلاقها من الموقف لا من شرعية النسب.

في هذا السياق يظهر الحسين بطلا تراجيديا ونموذجا رمزيا للثائر الملتزم، الذي يواجه سلطة فاسدة ويختار طريقه بكل وعي إلى الموت، رافضا المهادنة، حيث يقول في لحظة الذروة "أبايع؟! لا والله. لا أبايع من لا يقيم حدود الله"² في هذا المشهد يتحول البعد الديني في القصة إلى أداة لإدانة السلطة المادية، فيجعل النص يشتبك مع قضايا معاصرة عن الشرعية والعدل. إن واقعة كربلاء تمثل إحدى أقوى القصص الموعظة في الوعي الإسلامي، وقد شكّلت على مر العصور مادة دينية وعقائدية وسياسية ذات طابع استشهادي، إلا أنّ توظيفها في المسرح كما فعل الشرقاوي، شكّل نقلة نوعية تجاوزت البعد الطقوسي والوعظي إلى إعادة بناء يتساءل في مسائل العدل وينشد الشرعية.

وتمثل الجوقة أداة مركزية في هذا البناء الرمزي، إذ تنوب عن الجمهور، وتعيد سرد الوقائع من منظور جماعي، شعبي فتتشد "أيها القتل فينا! لم تقتل، بل بعثت فينا كل حياة"³ فالجوقة هنا لا تتحدث عن موت الحسين كحدث ماضٍ وإنما عن مبعث دائم للوعي، هذه الجملة المفتاحية، تبرز كيف تتحول الحسين من مأساة إنسانية في التاريخ إلى ميتاسرد رمزي يربط بين الماضي والحاضر، بين الدم والبعث، بين التضحية وشرعية المقاومة. وليس من قبيل التهويل القول إنّ الشرقاوي من خلال هذه المسرحية، قد دشن مرحلة جديدة في المسرح العربي، حيث حرّر الخطاب الديني من طقوسيته المغلقة متخذا شكلا

¹ عبد الرحمن الشرقاوي، الحسين ثائرا- الحسين شهيدا، ص 24

² عبد الرحمن الشرقاوي المصدر السابق

³ المصدر نفسه

يعيد تأويل القصة الكبرى ضمن أطر النقد والرمزية والمساءلة، وقد أشار إلى ذلك ممدوح عدوان بقوله أنّ الشرقاوي " جعل من الإمام الحسين ضميرا عابرا للقرون"¹ وهو ما يؤكدّه أيضا حلمي القاعود الذي يرى أنّ مسرحية الحسين " تعكس تحولا نوعيا في خطاب الكتابة المسرحية ذات الطابع الديني من التقريرية إلى الحجاج الرمزي ومن التقديس المغلق إلى التفكيك الواعي"² وانطلاقا من هذا التوصيف، فإنّ مسرحية الحسين أثرا تقدّم درسا تأويليا حاسما في كيفية تحويل النص الديني من قصة سردية إلى بنية رمزية درامية، تعيد للمتلقّي حقه في الفهم والتأمل وإنتاج المعنى وتمنح المسرح العربي الحديث أفقا جديدا من التجريب المعرفي والفني.

استدعاء القصص الديني في سياقات الهوية والراهن السياسي:

عرفت مراحل النضال التحرري في الوطن العربي، ثمّ الصدمات التي أعقبت الاستقلال الوطني، توظيفاً لافتاً للقصص الديني باعتبارها مخزنا رمزيا للبطولة، العدل والتضحية، فأصبحت الكتابة المسرحية تستدعي شخصيات من القصص الديني لمعالجة قضايا معاصرة مثل القهر السياسي، أو أزمة الهوية، أو صراع التيارات. وقد اشتغل سعد الله ونوس على سبيل المثال على هذا التوظيف في مسرحية الملك هو الملك التي تعتمد على استدعاء القصة الدينية والرمز الديني والأسطوري في مساءلة الراهن السياسي ببكة سياسية ساخرة، تجعل من السؤال حول السلطة والقدر مسألة حوارية داخل النص المسرحي. فهي تنطلق من إعادة صياغة قصة قديمة متداولة في التراث العربي والإسلامي، مفاده أنّ ملكا قرّر أن

¹ ممدوح عدوان، المسرح السياسي العربي، دار الريس، بيروت، 1992، ص 67

² حلمي القاعود، التجديد في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي، مجلة المسرح العربي، العدد 12، 2004، ص 93

يستبدل نفسه بسكّير بسيط ليوم واحد ليؤكد حتمية أنّ الملك هو الملك، أي أنّ السلطة تنتج ذاتها بغضّ النظر عن الشخصوس التي تتداول على مشهد الواجهة، والتوظيف في هذه المسرحية جاء مجازا رمزيا عن القصة التراثية لإسقاطها على مفاهيم دينية لقصاص الخلافة الشرعية ونظرية القدريّة لجهن بن صفوان والصبر على الابتلاء بعدم الخروج عن الحاكم حتى ولو كان فاسقا ومجموعة من الأسانيد التي تؤكد شرعية الحكم تحت سقف الملك هو الملك، وقد جاء توظيفها ليفضح الطابع الميكانيكي والمؤسّساتي للاستبداد. فينقل سعد الله ونوس في هذا النص المسرحي القصة من مقامها المقدّس والعجائبي إلى مقام رمزي. ويعيد تركيبها دراميا لتزاحم بنية السلطة في السياق العربي الحديث.

في لحظة تشعّ بالدلالة، يقول الملك " أرددت أن أبرهن للناس أنّ الملك لا يتغيّر، وأنّه مادام الملك جالسا على العرش، فالناس سيسجدون له حتى لو كان قردا"¹ فما تحيل إليه هذه العبارة يشكّل مفصلا جوهريا تؤسس به المسرحية لفكرة أنّ السلطة لا تستمد مشروعيتها من الأخلاق أو القيم أو التفويض الثيوقراطي، بل من الآليات الرمزية التي تنتج الطاعة والتواطؤ، تماما كما في العديد من القصص الدينية التي تصور كيف يختبر الناس بالملك، وليس بالنبوة. ما يفعله ونوس في المسرحية هو تفكيك أسطورة السلطان العادل الذي كثيرا ما تغنى به التاريخ الإسلامي، وعرض له صورا أيقونية موشّحة بالجلال والوقار والتسامي الديني والأخلاقي، ليظهر أنّ العدالة، ليست من طبيعة السلطة وإنما هي صراع الناس ضدها.

¹ سعد الله ونوس، الملك هو الملك، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1977، ص 45

فالشخصية البديلة التي كان مفترضا أن تكون مجرد لعبة، تبدأ في التماهي مع المنصب، وتمارس سلطتها بشكل أكثر تعسفا من الملك الأصلي، وهو ما يحاكي المستخلف وتحوله إلى مستبد باسم التفويض الشرعي. وهنا يكمن الاشتغال على مفاهيم مثل التمثيل الرمزي للسلطة وتقمص الأدوار وإنتاج الطاعة من خلال الطقس وليس الإيمان، وكلها مفاهيم متصلة بجذور القصة الدينية، لكنها توظف في النص لنقد الهوية السياسية المتكلسة، التي تنتج الاستبداد باسم القدر أو الشرعية الموروثة وبهذا يحيل النص إلى سيرورات ميثولوجية مألوفة، لكنه يحد حركتها من الداخل كما لو أنّ ونوس يصرح لنا بأنّ الرموز الكبرى يمكن أن تصبح آليات قمع.

ولا ينفصل هذا التوظيف الذكي عن راهن المسرحية سياسيا، فقد كتبت في سياق عربي محكوم بأنظمة شمولية، رفعتها شعارات الشرعية الثورية أو المرجعية الدينية أو التاريخية، وهو ما وسم النص لدى التلقي بالمفجّر لمفهوم الأسطورة السياسية في الوعي الجمعي¹. وتشير نهاد صليحة إلى أنّ ونوس "استخدم الرمز الديني من أجل خلخلته في إطار رؤية حدائية، ترى أنّ المسرح يجب أن يعيد تفكيك المسلمات الثقافية"²

تبرز النماذج المسرحية التي تناولت القصص ذات البعد الديني، تنوعا في آليات الاستدعاء وغايات التوظيف الرمزي، لكنها تلتقي جميعا عند نقطة مركزية ومحورية هي تفكيك السلطة وتعرية آلياتها من خلال استثمار الذاكرة الدينية الجمعية. ففي مسرحية الحلاج لصلاح عبد الصبور، يتم استدعاء

¹ ينظر، يوسف عبد السلام، الرمز السياسي والديني في مسرح سعد الله ونوس، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 114، 2001، ص 122

² صليحة نهاد، المسرح بين النص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص 88

شخصية صوفية جدلية لإضاءة العلاقة المعقدة بين الحقيقة والسلطة وبين الكلمة والسيف، حيث يتحول الحلاج إلى رمز للمثقف الذي يضحي بجسده في سبيل تفجير وعي الناس.

أمّا في مسرحية الحسين ثائرا والحسين شهيدا لعبد الرحمن الشرقاوي فإنّ التاريخ المقدس فإنّ التاريخ الإسلامي يوظف بوصفه ساحة مفتوحة للتأمل في مفارقة القرب من السلطة والانحراف عن الرسالة، فيتحوّل استشهاد الحسين إلى مرآة للراهن السياسي العربي حيث التواطؤ مع الظلم بلبوس ديني. على الجانب الآخر تعيد مسرحية الملك هو الملك لسعد الله تركيب بنية القصة الدينية التراثية لتقويض خطاب الشرعية الأبدية، عبر مساءلة السلطة نفسها بوصفها ظاهرة رمزية تقوم على الطقس والإيهام لا على القيم، مما يجعل المسرحية أقرب الى تفكيك سرديات القدرية التي حكمت العقل العربي في القرون الوسطى وما بعدها.

إنّ هذا الاشتغال المسرحي الذي يراوح بين إعادة تأويل الحكاية الدينية ونزع الهالة عن الرمز المقدس، يسهم في إعادة إنتاج معنى الهوية الجمعية باعتبارها مشروعا نقديا مفتوحا قوامه مساءلة التراث الديني والتاريخ وطرح الأسئلة الكبرى حول الشرعية والخلاص والحرية وبالتالي يتحول المسرح إلى فضاء لتفجير الموروث الديني والتاريخي. واختبار احتمالاتها التأويلية في ضوء تحولات الذات والمجتمع.

الاستعادة الخطابية في إطار التحول من القصة الدينية إلى النص المسرحي:

تمثّل لحظة الاستعادة الخطابية المرحلة الأولى في مسار تحويل القصة الدينية إلى نصّ مسرحي، وهي لحظة تأسيسية طغى عليها الطابع التمجيدي والتقرييري، حيث تعامل الكتاب المسرحيون مع القصة

الدينية باعتبارها مادة سردية مقدّسة، أو تاريخية يجب الحفاظ على هيئتها الأصلية، لا مجال فيها للانزياح أو التفكيك. وقد اتسمت هذه المرحلة بطابع استنساخي تقريري، يعيد إنتاج القصة بأسلوب خطابي مباشر يهدف إلى الوعظ والإقناع أكثر من رغبته في إنتاج معنى أو قالب درامي جديد. وتعدّ أعمال شوقي مثل كليوباترا وقمبيز نموذجاً أولياً لهذا التوجه، على الرغم من أنّ هذه النصوص ليست دينية خالصة، إلا أنّها تندرج ضمن مناخ عام يقُدّس الماضي بوصفه نموذجاً أخلاقياً وتعليمياً، أمّا على مستوى القصة الدينية، فقد بدأت تظهر محاولات لاستلهاام سير الأنبياء والصحابة والرموز الدينية ولكن ضمن مجال تمجيد لا يخضع المادة التراثية للتأويل الرمزي أو النقدي.

سعى هذا النوع من الكتابة المسرحية إلى نقل الخطاب الديني إلى الخشبة مبتوراً من بعض عناصر المسرحة، دون صراع حقيقي بإدخال بنية الحكاية في محك العرض، ولذلك كان الجمهور يتعامل مع هذه النصوص كما يتعامل مع الخطب أو المدائح أكثر من تفاعله معها كنصوص مسرحية، وهو ما جعل هذا النمط أقرب إلى الفرجة الاحتفالية أو التعليمية من كونه فضاء فنياً يعيد إنتاج المعنى وقد وصف محي الدين زنكنة هذا الاتجاه بالمسرح الإنشائي الذي " يكتفي بتوكيد المعنى المتوارث دون مساءلة سرديته أو رمزيته، مكتفياً بإقناع الجمهور بقُدسية النموذج أكثر من تحريضه على تفكيك الواقع"¹ وبالتالي يمكن القول أنّ لحظة الاستعادة الخطابية هي لحظة نقل حرفي للمقدس إلى المسرح، حيث يكون النص أقرب إلى خطاب موعظة أو مرآة تاريخية، غير أنّ هذه اللحظة كانت ضرورية، لأنها

¹ محي الدين زنكنة، المسرح العربي والتراث، بحث في الإحياء والتجاوز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص 45

وَقُرَّت للمسرح العربي أولى صيغ الاحتكاك بالتراث الديني، قبل أن تتطور هذه الصيغة إلى لحظات أكثر تأويلا وجرأة في طرح الأسئلة.

التصميم التأويلي من النص المقدس إلى التخييل المسرحي:

تمثل لحظة التأويل تطورا مميّزا في مسار استلهام القصة الدينية داخل النص المسرحي، حيث لم يعد المبدع يكتفي بنقل الخطاب المقدس بصيغته التقليدية، بل صار يوظف آليات التأويل الرمزي والاعتماد على التناص المباشر وغير المباشر، من أجل إعادة بناء القصة الدينية على أسس درامية صحيحة وجديدة، لقد بدأت هذه اللحظة منذ تناول المسرحيون القصة الدينية باعتبارها نصا مفتوحا على إمكانيات القراءة المتعددة، متحررين بذلك من الرؤية التعليمية المقدسة.

في هذه المرحلة لم تعد الغاية هي الحفاظ على هبة النص الأصلي وإنما اتجهت الجهود إلى محاولة إعادة كتابته من منطق مسرحي فني، لينتج دلالات جديدة تخاطب الراهن السياسي والاجتماعي للمتلقي، ولذلك نجد هذه اللحظة تنمو في أعمال مثل الحلاج التي استلهمت شخصية دينية صوفية محورية في تاريخ التصوف الإسلامي، وحوّلت خطابها إلى معادلة درامية للتمرد على الظلم والقهر. فتحوّلت شخصية الحلاج رمزا للإنسان المثقف في مواجهة الاستبداد بكل صوره، " إنّ الحلاج عند عبد الصبور ليس فقط المتصوف القليل، بل هو كلّ ذات حرة تتحدى القهر باسم المحبة والحق"¹

¹ جهاد فاضل، تجليات الصوفية في المسرح العربي الحديث، دار الفارابي، ، بيروت، 2005، ص 98

كما أنّ أعمال سعد الله ونوس، مثل الملك هو الملك، تتخذ من القصص ذات الجذور الدينية رمزية لتعربة الأنظمة السياسية التي تأخذ شرعيتها من التفويض الإلهي أو الشرعية الثورية أو التاريخية أو القبلية العصبية أو الجهوية والطائفية¹

التفجير الرمزي من سردية النص المقدس إلى نقد البنية السلطوية:

أدّت القراءة التفكيكية للبنية الخطابية للقصة الدينية وللثرات التاريخية الإسلامي والقراءات والتأويلية لرموزها إلى إعادة تمثيل هذا الإرث دراميا، وتوليد معان جديدة تتقاطع مع الواقع السياسي والاجتماعي للمتلقي، فأصبح التوظيف الديني آلية لمساءلة الخطابات المؤسسة للهوية، ومواجهة آليات الاستبداد التي غالبا ما تستظلّ بخطاب ديني مغلق، عبر تفجير القصة الدينية وتشيت مفاهيمها وثوابتها بالاشتغال على الهامش المسكوت عنه داخل الرواية الرسمية أو السرد المقدّس.

من أبرز الأعمال التي تجسّد هذا التحول نجد مأساة الحلاج لصاحبها علي أحمد باكثير التي سبقت تاريخيا النص نفسه لصالح عبد الصبور، وقد احتفظت بشيء من المروحة بين الخطابي والتأويلي، إلّا أنّ أعمالا لاحقة مثل الحسين ثائرا والحسين شهيدا لعبد الرحمن الشرقاوي، كانت أكثر تقدما في هذا التفجير الرمزي كما ذكرنا سابقا في تحليل المسرحية، حيث أعيد استدعاء سيرة الإمام الحسين بوصفها بطولة وشجاعة في التمرد على سلطة بني أمية الظالمة وجعلت من شخصية الحسين صورة ورمزا للمثقف الملتزم في وجه الاستبداد، متجاوزة بذلك الحواجز الطائفية أو المذهبية، يقول الشرقاوي على لسان

¹ ينظر، حسين هيثم، سعد الله ونوس والمسرح العربي، دار التكوين، دمشق، 2010، ص ص 121 124

الحسين " إن كان رفضي الظلم ذنباً، فلن أندم"¹ هذا الحوار يتجاوز في دلالاته البعد العقائدي، ليتخذ دلالة وجودية وأخلاقية تنفتح على قضايا العدالة والتضحية والشرعية. هذا التحول في الرؤية جعل من المسرح فضاء لفحص السلطة من جذورها عبر بنيتها الذهنية ودلالاتها الرمزية.

يرى عبد الله ابراهيم أنّ هذه المرحلة تعكس ما يسمى بالقراءة المخلخلة للنص المركزي، بمعنى تأويل الخطاب الديني من أصله الميتافيزيقي إلى نص مفتوح قابل للتناص والانزياح والتوظيف في رهانات العصر² وهو ما يسمح للمسرح بأن يتحول من أداة عرض إلى أداة نقد ومن حامل للحكاية إلى محرك للتفكير. وهكذا تكتمل ثلاثية التحول باعتبارها مراحل أساسية في الوعي المسرحي العربي تجاه القصة الدينية من الاستعادة الخطابية، إلى التصميم التأويلي إلى التفجير الرمزي.

لقد شكّلت القصة الدينية أحد المرتكزات الجوهرية في التشكيل الرمزي للنص المسرحي، منذ البدايات الطقوسية للمسرح الفرعوني، مروراً بتجلياتها في التراجيديات اليونانية والمسرح الكنسي الوسيط، وصولاً إلى الأشكال التعبيرية العربية والإسلامية، مثل حلقات الحكواتي وخيال الظل وعرائس الكراكوز. وقد كشفت هذه الرحلة التحليلية عن مسارات متعددة، انتقل فيها التوظيف من الخطابة التقريرية نحو التأويل الرمزي، ثمّ التفكيك الجريء للبنية السلطوية داخل الحكاية المقدّسة. وفي ضوء التحولات الحديثة أصبح المسرح العربي لا يكتفي بإعادة إنتاج القصص الديني لأغراض وعظية أو طقسية، بل وظّفه كآلية نقدية تخلخل الثوابت وتعيد مساءلة العلاقة بين السلطة والدين، بين الذاكرة والهوية، بين

¹ عبد الرحمن الشرقاوي، الحسين ثائراً والحسين شهيداً، مصدر سابق

² عبد الله ابراهيم، المتخيّل السردى: تمثيلات الآخر في الفكر العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 142

القصة والمقدس، لقد برزت في هذا السياق أعمالاً مهمة شكّلت منطلقات محورية في الحركة المسرحية التي تستثمر في القصص الديني والتراث التاريخي الإسلامي، ومنها مسرحيات الحلاج، الحسين شهيدا والحسين ثائراً، والملك هو الملك، باعتبارها نماذج تدلّ على سعة الخيال عند المسرحي العربي في تفجير الموروث النصي ليخاطب قضايا الإنسان المعاصر.

إنّ هذه الرحلة التاريخية والموضوعية، توضّح أنّ القصص الدينية تشكّل فضاءات متعدّدة الأبعاد، تسمح بالمناورة الدرامية والتجديد الرمزي، بما يتوافق مع متطلبات اللحظة التاريخية والثقافية.

سيمياء المقدس في الفضاء المسرحي:

المقدس والمسرح: يعدّ الفضاء المسرحي حقلاً دلالياً مركباً، تتقاطع فيه العلامات البصرية والصوتية والجسدية، ضمن نسق تأويلي يجاوز البنية النصية لينتج خطاباً بصرياً مؤثراً. وإذا كان المسرح منذ نشأته مرتبطاً بالفعل الطقسي، فإنّ استدعاء المقدس في العرض المسرحي يتمّ عبر الموضوع من خلال رمزية الفضاء ذاته. وفي هذا السياق يشير يوري لوتمان إلى أنّ "هو خطاب بصري يؤسس المعنى من خلال التناظر المضاد"¹ والمقدس بوصفه أحد أكثر المفاهيم تركيباً، فإنّ المسرح يتموضع حوله من خلال حضوره المادي المتمثل في الرموز الدينية، الملابس، الشعائر من خلال سيمياء التلقي، التي تعيد تأويل هذه الرموز في ضوء التجربة الروحية والاجتماعية. ويمكن تعريف المقدس في هذا السياق وفق تصور ميرسيلا إلياد بأنه "كل ما يخرج عن المألوف ويملك طاقة رمزية، تحدث قطيعة مع اليومي والديني"²

¹ يوري لوتمان، بنية النص الفني، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص 112

² Mircea Eliade, The Sacred and the Profane, trans. Willard R. Trask, New York: Harcourt, 1952, P12

وعليه فإنّ المسرح حين يستدعي المقدس، فإنّه يضيف على الفضاء المسرحي نوعاً من التحوّل الشعائري، ليجعل من الخشبة فضاء طقسياً يدعو إلى التقديس، أو يعد مساءلة المقدس.

العلامات البصرية:

اللون والإضاءة: يعد اللون أحد أهم وأقوى العلامات البصرية من حيث القدرة على إنتاج المعنى، خاصة عندما يتعلّق الأمر بالرموز الدينية، حيث يشير باتريس بافيس إلى أنّ "الألوان في العرض المسرحي لا تحمل دلالات نفسية فقط، بل تتقاطع مع رموز ثقافية ودينية مستقرة في الذاكرة الجمعية"¹ ووفق هذه الرؤية يأخذ اللون بعداً تأويلياً متعددًا، ومثال على ذلك، فالأبيض يرمز للطهارة والنقاء وغالباً ما يستعمل لتمثيل الشخصيات الروحية أو المثالية النموذجية. والأسود يستحضر للتعبير عن الحداد أو الغموض الميتافيزيقي، أمّا الأحمر فيحمل دلالة مزدوجة بين العنف والشهادة، وبين الحب والسلطة، وغالباً ما يستخدم في مشاهد الاستشهاد أو الفداء. ويرتبط الأخضر في الثقافة الإسلامية بالبركة، والانتساب إلى النبوة والولاية. إنّ استعمال اللون في الفضاء المسرحي هو إقرار جمالي واختيار تأويلي يعيد ترتيب العلامات البصرية وفق دلالات ثقافية معقّدة، تسهم في بناء المقدس أو مساءلته داخل نسق النص.

التناص النصي المباشر: يظهر هذا النمط في توظيف نصوص مقدسة حرفياً، داخل الحوار المسرحي، كأن يفتتح المشهد بآية قرآنية، أو يستشهد بحديث نبوي، أو يعاد إنشاد دعاء معروف، فيظهر النص المستعار كما ورد في مصدره الأصلي. وهذا النمط يخضع عادة لرقابة التلقّي، فيراعي الكاتب حدود

¹ باتريس بافيس، المعجم المسرحي، ترجمة زيان أبو لبن، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، 2002، ص 312

المحظور في تمثيل النصوص المقدسة، ويتعامل معها بتوقير لفظي، لكنه في الوقت نفسه يحملها أبعادا سياسية جديدة من خلال السياق الدرامي. وهو ما نراه في مسرحية الحسين ثائرا والحسين شهيدا، حيث يضمن الشرقاوي آيات قرآنية وأحاديث نبوية لخطب الحسين مثل "إنما يريد الله ليذهب عنكم الرجس أهل البيت ويطهركم تطهيرا"¹ والحديث "من رأى منكم سلطانا جائرا" وذلك لتأكيد مشروعية الثورة الحسينية على نظام حكم بني أمية، مما يعطي التناس حجة خطابية لها مشروعيتها باعتبار الحسين شخصية تأخذ قدسيتها من قدسية بيت النبوة. وما يلاحظ على التناس المباشر هو الالتزام التام بالنصوص والسرديات الأصلية، وهو ما يقيد حرية التخييل والإبداع خارج طوق التعليمية والوعظية، إلا أنه ضروري في سياقات تتطلب شرعية دينية أو تمثيلا حرفيا للتراث المقدس.

التناس غير المباشر: يقصد بالتناس الرمزي الإيحائي استحضار النص المقدس بشكل تأويلي، ضمن بنية رمزية تحيل على النصوص الدينية من غير الإفصاح عنها، بمعنى الإحالة غير المباشرة إلى النص الديني من خلال مفردات، رموز، صور أو معان ذات مرجعية دينية دون الاقتباس الصريح. فيستخدم هذا النمط لتجنب التورط في التمثيل المباشر للمقدس من أجل أن تبقى عملية التلقي مفتوحة، مثلما نرى في مسرحية سعد الله ونوس الملك هو الملك، فنجد من قراءاته ما يحيل إلى شخصيتي فرعون وهامان بصورة مستترة دون ذكر أي إسم، لكن التركيبة السلطوية والسردية توحى بإعادة تمثيل قصة قرآنية داخل بنية رمزية ساخرة، فهذا النمط مدعاة لإعادة النظر في الخطاب السلطوي داخل النصوص المقدسة وإخضاعه لقراءة تاريخية نقدية. أمّا من الناحية الوظيفية الجمالية الدرامية، فالتناس الإيحائي

¹ الآية 33 من سورة الأحزاب

يسمح بإعادة تفعيل المعاني الدينية في سياق فني يترك للمتفرّج هامشا تأويليا لتحديد مرجعيات النص. ففي مسرحية القرباب والصالحين لولد عبد الرحمن كاكبي، يستعار مفهوم الجنة كرمز لعالم الطهر والصفاء، بينما خروج الأولياء الثلاثة الصالحين منها، يمثّل الانخراط في صراع الواقع الذي يمثّل الشقاء وهو تلميح بلا تصريح ضمن البنية الرمزية، لقصة خروج آدم من الجنة وبداية رحلة الشقاء. والتناص الإيحائي أكثر مرونة من الاقتباس، لأنه لا يلتزم بحرفية النص، بل يعمل على تنوير الرمز الديني إلى معاني جانبية تساعد على التأويل وتحويل مادته إلى مشاهد درامية متعددة القراءات.

التناص التفسيري: نجد في مسرحية الحلاج تفكيكا للصورة النمطية في التاريخ الإسلامي لهذه الشخصية، من كونه صوفيا متهما بالزندقة، إلى كونه رمزا للحرية الفكرية، فتتحول أقواله المأثورة إلى علامات وجودية معاصرة في قراءة متسامية للنص الديني الصوفي بعيدا التأطير الإيديولوجي.

فهذا النمط لا يعتبر النص المقدس مغلقا ومنتهيا، بل يعيد تحويله إلى بناء درامي جديد من إعادة صياغته أو توظيف شخصياته وأحداثه في سياقات مغايرة للوظيفة الأصلية. ولا يختلف هذا النمط عن التناص الإيحائي من حيث الوظيفة الجمالية من حيث إسهامه في إبداع خطاب مسرحي حديث، يحمل عمقا تأويليا. ويفتح المجال أمام جدلية التخيّل الإبداعي والنقل المتواتر وفق منطق معاصر ورؤى فكرية جديدة.

التناص التهكمي أو التضادي: وهو توظيف النص لخلق مفارقة درامية أو فضح التناقض بين القول والفعل، بتضمين النص المسرحي نصوصا دينية أو التلميح إليها بهدف المفارقة أو السخرية من واقع يناقض تلك النصوص، فينكشف التناقض بين المثل والقيم الدينية وبين الواقع أو خطاب السلطة. بمعنى

كشف النفاق الديني والنفاق السياسي. بتوظيف السخرية لتعرية البنى السلطوية، ومسرحية الملك هو الملك تأتي ضمن هذا النمط لتبرز التناقض بين جوهر النص الديني وبين مظهر الاستغلال السلطوي له. فشكّل هذا الأسلوب أداة تسائل المرجعيات لإثبات موضوعيتها وتفضح الاستغلال المصلحي لها.

التناص الطقسي الدرامي: يظهر من خلال تضمين الطقس الديني ذاته كفعل درامي داخل النص، بمعنى دمج البنية الدينية الطقسية ضمن نسيج العرض المسرحي مثل طقوس العزاء والاحتفالات الموسمية كالوعدة والحضرة الصوفية. بحيث يتحول العرض إلى تجربة شعائرية يتماهى فيها الطقس المقدس بالفرجة المسرحية. هذا النمط جسّدته مسرحية الوعدة لمحمد شواط، حيث يتم تمثيل طقس زيارة الولي الصالح، وظهور الحضرة جزءاً من الحدث المسرحي، مما يضيف على العرض مساحة صوفية وشعبية تراثية. حولت العرض إلى فضاء شعائري يندمج فيه المقدس بالعاطفة الجماعية وكأنها صورة تلامس صورة الاحتفالات الدينيّة في المسرح اليوناني. فهذا التناص له القدرة على تفعيل النص الديني بكل مكوناته في الجسد والأداء والفضاء.

إنّ التناص الديني في المسرح، يمثّل آلية درامية ذات وظائف معرفية وجمالية وسيميائية تتوزع على مساحات متعددة مثل الإحالة الوثوقية والتلميح الرمزي إلى إعادة التخليق والفضح النقدي التهكمي و الاحتفال الطقوسي. هذه الانماط مجتمعة تغني المسرح العربي وتمنحه عمقا تراثيا وتأويليا، يجعل من النص الديني مادة قابلة للتشكيل الجمالي دون أن تفقد رمزيتها أو تستغلّ سطحيًا.

جدول بياني يبيّن أنواع التناص مع الأثر والتأويل والغاية الفنية

نوع التناص	الغاية الفنية	الأثر التأويل
اقتباس مباشر	توثيق الخطاب الديني	تأكيد الشرعية الأخلاقية والتاريخية
إيحائي	الإشارة الرمزية	إدخال المعنى الديني في الواقع الفني
تحويلي	إعادة تأويل	خلق تعارض بين النص الأصلي والنص المسرحي
تهكمي/ تضادي	فضح النفاق الخطابي	توليد مفارقة رمزية ناقدة
طقوسي درامي	إدماج الشعائر في العرض	تمكين التلقي الحي للقداسة النصية

مكونات الجدول سبق شرحها أعلاه.

مسرحة القصص القرآني بين حدود التخيل ومعيار النقل:

يمثل القصص القرآني أحد أبرز أشكال السرد الديني المؤسس للوعي الرمزي والثقافي في الحضارة الإسلامية، من حيث احتوائه على المادة المناسبة للعملية الإبداعية وفق مجال التخيل مع مراعاة شروط وحدود النقل، وعليه فقد واجه المبدع المسرحي إشكالية مزدوجة بين النقل بأمانة من النص المقدس وبين التخيل الفني الضروري لتأسيس البنية الدرامية، ومن هنا تنشأ جدلية قائمة بين قداسة الأصل ومتطلبات الإبداع، التي تفرض على الكاتب المسرحي توازنا دقيقا بين الإحترام والالتزام وبين التأويل وإطلاق الفكر.

إنّ النص القرآني بصفته وحيا يتصف بالثبات المعنوي وتلك ميزته الخالدة من سائر النصوص، في حين أنّ المسرح فن يعتمد على القراءة والتأويل والتجسيد المتعدد، وعند مسرحة القصة القرآنية تنقل وقائعها إلى حوار وشخصيات وأحداث وصراع، مما يحتم على الكاتب التصرف في تفاصيل القصة الدينية دون المساس بجوهر معناها، ممّا يفتح للإبداع بابا على عدة مستويات من بينها مستوى الزمان الذي يتمدد

في المسرحية على خلاف الزمن القرآني المختزل، فمثلا في قصة يوسف، تتحول في المسرح إلى بناء زمني خطي أو دائري، يبرز التحولات النفسية والاجتماعية والسياسية التي مرّ بها البطل كما في بعض النصوص التجريبية التي تستلهم القصة دون التقيد بتسلسلها الأصلي في القرآن.

ويمس أيضا التصرف والإبداع مستوى بناء الشخصيات وإسناد أدوارها وحواراتها، فنجد الكاتب المسرحي يضع لها أبعادا نفسية ودينامية، فحين توظّف شخصية إبليس من قصة السجود لآدم فإنّ بناءها دراميا يكون لتجسيد التمرد لإسقاطها على رموز من الواقع، وقصة نوح التي يحيل توظيفها إلى اعتبارها رمزا للنجاة أكثر من اعتبارها شخصية نبي معصوم. وبالتالي يعيد المسرح توظيف القصص القرآني في سياق جديد يلبي حاجة الواقع الذي يبحث عن مرجعية توجه الحياة. وإن كان في الغلب يتجنب المسرح تجسيد الأنبياء تجسيدا صريحا، التزاما بالضوابط الشرعي، إلّا أنه لجأ إلى تقنيات بديلة كالصوت الخارجي، والسرد غير المباشر عبر راو، وتحيل فني لتفادي المحذور.

أمّا إذا انتقلنا إلى العرض المسرحي، فإنه يعيد قراءة القصة القرآنية من منظور اجتماعي أو فلسفي أو سياسي فالمخرج يبرز مشهدا ويخفي آخر طبقا لرؤيته في معالجة الأحداث وتصوره لحل الصراع، وتضمن النص المسرحي دلالات معاصرة مثل الثورة، الظلم والخلاص.

قد يثير عرضا مسرحيا يعتمد قصة قرآنية جدلا بين جمهور محافظ ينظر بعين الريبة، وآخر حدائي يقدر الجرأة الجمالية والتأويل الثقافي، لذا يلعب السياق الزمني والثقافي الذي يرافق ظروف العرض، دورا جوهريا في إرسال هذا النوع من الأعمال. وعلى الرغم من كلّ التبريرات للاستثمار في القصة القرآنية بما

فيها الرخص الشرعية المستنبطة من قوله تعالى في سورة يوسف " نحن نقصّ عليك أحسن القصص " ¹ ، إلاّ عملية مسرحية القصص القرآني تبقى حقلاً محفوفاً بالتحدي والالتزام، حيث ينبغي أن يتسم العمل المسرحي باحترام المصدر الأصلي دون التخلي عن جرأة التأويل الفني مع مراعاة وعي المتلقي. لأنّ هذه العملية تمثل تجربة جمالية دقيقة، تتطلب حسّاً تأويلياً عالياً واحتراماً لأفق المعاني السامية والأهداف التوخاة من القصص في أصله الديني. فجذلية النقل والإبداع لا تنتهي بحرفية الاقتباس وإنما تترجم إلى فضاء مسرحي يسع معاني الغيب ويعيد استنطاق الحكمة الإلهية بلغة فنية معاصرة.

جمالية التلقي الديني في العرض المسرحي:

إذا كانت كتابة المسرح الديني تتأسس على مرجعية النص المقدس، فإن العرض المسرحي يتأسس على مرجعية التلقي، بما تحمله من خلفيات معرفية وتصورات عقدية وتمثّلات جماعية للمقدس. إنّ جمالية التلقي، تتعلّق ببراعة الإخراج والإبحار مع الإقناع بالموافقة أو التآلف أو الاختلاف وتفاعل المتلقي مع ما يعرض عليه من قضايا ترتبط بمقدّساته. فالمتلقي في الثقافة الإسلامية يظلّ مشدوداً دوماً إلى النصوص المؤسسة (قرآن، سنة وسيرة) وحين يتم مسرحية هذا التراث لا يتعامل معه بالدرجة التي يتعامل فيها مع نص واقعي أو خيالي افتراضي، بل بوصفه جزءاً من هويته الدينية التي تلقى صدًى في وجدانه العقلي والعاطفي، ممّا يجعل التلقي محفوفاً بالحذر في التعاطي أو بالحماسة في القبول أو بالرفض في الإسقاط. فالمتلقي الورع يتوجس من التخيل والإبداع ويخشى التجاوزات ويراقب العرض من زاوية دينية محافظة بحثة. أمّا المتلقي التأويلي فيرى العرض باباً لتأمّل المعنى العميق متجاوزاً ظاهر النص.

¹ الآية 4 من سورة يوسف

وضمن هذا السياق يقول سعيد يقطين "النص لا يكتمل إلاّ بتفاعله مع القارئ والقارئ لا يتحقّق إلاّ بقدر ما يعيد إنتاج النص"¹

ولهذا فالعرض المسرحي لا يعيد تجسيد القصة الدينية كما هي وإنّما يعيد توليد معناها ضمن سياق ركحي وجمالي يدمج الصورة، الحركة، الصوت، والإضاءة، فاستحضار أهل الكهف قد يقدّم كدلالة على رفض الاضطهاد السياسي، وعرض الحسين ثائرا وشهيدا يعيد القصة التاريخية في قالب تراجيدي بمسرح البطولة الأخلاقية والصراع مع الاستبداد، فحين يشعر المتلقي أنّ العرض عمّق صلته بالرمز الديني وأثار فيه الخشوع فإن ذلك دلالة على التطهير وحين يفكر في أدوات توظيف السلطة للدين باسمه فإنّه قد انحرف مع العرض في التفكير النقدي.

وبالتالي فإنّ المتلقي من هذا المنطلق ليس محايدا ولهذا كثيرا ما يصاغ النص المسرحي الذي يتركز في موضوعه ومضامينه على التناص مع القصص الديني بما يراعي أفق التوقع لدى المتلقي، لأنّ التلقي المسرحي الإسلامي لا يزال يخضع لسلطة النص المرجعي، ممّا يفرض على المبدع أن ينضج فعله الجمالي ضمن حدود الممكن في حقل التأويل. فجمالية التلقي ليست فعلا عاطفيا ظرفيا، بل عملية تأويلية ثقافية متكاملة، لأن نجاح توظيف القصة الدينية يعتمد على مدى إقناع المتلقي بأن السياق لم يفرغ المعنى أو المحتوى بل أعاد إليه الحياة بلغة فنية.

جدول يبين أنماط التلقي الديني في العرض للمسرح العربي

¹ سعيد يقطين، التحليل السردى من البنيوية إلى الفاعلية مرجع سابق

المثال التطبيقي	زاوية التلقي	السمات الرئيسة	النمط
رفض العروض التي تجسد الأنبياء والصحابة، مثل عرض شخصية الحسين	عقائدية نصية	حفظ تقديس النص	التلقي الوري
عروض الصوفية المسرحية الطقوس/ الوعدة/ مجالس الذكر	روحانية طقوسية	اندماج وجداني تطهير ديني	التلقي الشعائري
عرض الواقع عبر قصة لها جذور دينية مسرحية الملك هو الملك	معرفي رمزي	تفكيك المعنى إذرak الرمزية ربط المقدس بالراهن	التلقي التأويلي
مسألة للسلطة الدينية والسياسية مسرحية الحلاج	إيديولوجي تحليلي	مسألة الخطاب تحليل التوظيف السياسي للدين، وفصح النوايا الإيديولوجية	التلقي النقدي
بناء مشاهد بصرية مفتوحة على التأويل	فني بصري	التركيز على التكوين الفني من إخراج وسينوغرافيا	التلقي الجمالي
العروض العاشورائية في العراق ولبنان تحول المتلقي إلى جزء من الطقس	ثقافي اجتماعي	تأثر الوجدان الجمعي يعيد إنتاج الطقس	التلقي الجماعي

كلّ ما ورد في الجدول تمّ شرحه أعلاه، ولهذا لم ير الباحث داعيا لشرحه مرة ثانية .

المبحث الثالث:

التعلق الموضوعاتي للألم في مسرح القصص الديني:

- 1 المكون الطقسي للألم في المسرحية الدينية
- 2 البنية الفلسفية للألم ، قدر البطل بين الإلهي والإنساني
- 3 الفداء في تمثّل القصص الديني
- 4 البنية الجمالية للألم في المسرحية الدينية

يعدّ الألم من أكثر التيمات حضوراً في تمثّلات القصص الديني، وقد شكّل على امتداد العصور مادة درامية خصبة تحقّقت عبرها رهانات المسرحية، سواء في بعدها الطقسي أم الرمزي أم التأويلي، فمنذ بدايات المسرح بوصفه فعلاً شعائرياً في الحضارات القديمة، مروراً بالمسرح الكنسي ذي المرجعية الدينية الخلاصية ووصولاً إلى المسرح العربي الذي وظّف فيه الشخصيات الدينية والصوفية والتاريخية، في

سياقات تتراوح بين التقديس والنقد الرمزي، ظلّ الألم حاضرا كعلامة دلالية وإشارية، تفصح عن التوتّرات المرتبطة بالميتافيزيقا والوجود الإنساني.

المكون الطقسي للألم في المسرح الدينية:

يعدّ الطقس أحد الأصول البنائية الأولى التي تأسس عليها الفعل المسرحي، حيث يشكّل الألم فيه لحظة مركزية تحرك الجماعة نحو التطهر أو الخلاص أو التصالح مع المطلق. فالألم في الطقس هو انفعال تكراري مقدس يستعاد بوصفه لحظة رمزية تعيد بناء العلاقة بين الإنسان والمقدس عبر محاكاة الفقد، الذبيحة، العبور أو المحنة وهي محاكاة لمراحل التطور التي مرّ بها المسرح.

ففي المسرح الفرعوني تتجلى معاني الفقد من خلال طقوس إيزيس وأوزيريس التي تظهر نموذجا دراميا عبر مشهدية موت الإله الملك وتمزيق جسده ثمّ إعادة تجميعه، في صورة طقسية تعيد للحياة نظامها المقدس، حيث يشكّل الألم من خلال هذه السردية لحظة ضرورية لانبعاث الخصب والنظام الكوني، فالتجدد لا يتحقّق إلّا عبر المرور بالمنعنة والانكسار¹. وينتقل هذا البعد إلى المسرح اليوناني، أين ارتبطت التراجيديا بطقس ديونيزوس، بحيث يستدعى الألم كعنصر جوهري في تمثّل مصير البطل التراجيدي، الذي غالبا ما يقحم في مواجهة قوى خارقة وفوق بشرية، تؤدي به لمواجهةها إلى السقوط

¹ Jan Assmann, Death and Salvation in Ancient Egypt, Ithaca: cornel University, Press,2005, P44-55

بفعل الخطأ التراجيدي، وهنا يصبح الألم لحظة كشف تفضي إلى التطهير الجماعي الذي أحدثته المأساة لدى الجمهور المتلقي كما وصفها أرسطو في كتابه فن الشعر¹.

أمّا في المسرح الكنسي في العصور الوسطى، فقد ارتبط الألم مباشرة بجسد المسيح المتألم، الذي صار يمثل سنويا في دراما دينية طقسية، تستعاد فيها آلام الفداء للتذكير الدائم بعقيدة الخلاص، من خلال المحنة التي تمثل ذروة الطقس الكنسي الذي يربط الأرض بالسماوي عبر الألم المقدس².

إنّ هذا الامتداد الطقسي للألم من مصر إلى اليونان ثمّ المسيحية يكشف عن وظيفة جمالية وروحية للألم، تجعل منه تجربة حسية ووسيلة للتجاوز والعبور الرمزي في حالة نقص إلى حالة كمال أو من ذنب إلى تطهير أو من فوضى إلى نظام. ولعل هذا ما جعل من المسرح الطقسية في بدايتها فعلا تعاويذا أو اجتماعيا أكثر منها تجربة فنية مجردة.

البنية الفلسفية للألم، من خلال قدر البطل بين الإلهي والإنساني:

يعتبر الألم في الطقس فعلا وجدانيا جماعيا، يفضي إلى الخلاص، فإنّ تحوله إلى بنية درامية فلسفية في بعض أشكال المسرح الدينية، جعله تجربة وجودية تمس كينونة البطل وتضعه في مفارقة مع ذاته ومع المقدس ومع الآخر وفي هذا الأفق يتحوّل الألم من كونه لحظة شعائرية تحاكي الإله إلى سؤال فلسفي حول القدر والحرية. تتجلّى هذه البنية في المسرح اليوناني في مسرحية أوديب ملكا لصوفوكليس، حيث

¹ أرسطو، فن الشعر، مصدر سابق، ص ص 10 15

² Richard Southern, the Middieval Theatre in the round, nex York ? Teatre Arts Books (New YORK, 1957, P 65 -78

يتمثل الألم في شكل عقابي إلهي من الناحية الخارجية وقدر محتوم لا مجال للفكاك منه من الناحية الوجودية. فأوديب الذي يبحث عن الحقيقة ليجلي الألم عن مدينته وشعبه، لا يدرك أنه يسرع نحو مصيره المحتوم، ليقع في مفارقة تراجيدية تزواج بين النبل واللعة. فالألم من هذه الرؤية بقدر ما هو لحظة عاطفية، فهو يجلي عن فكرة فلسفية أعمق ترسخ الصراع بين الإنسان وقدره وبين الحرية والجبرية.

تجد هذه التيمة صدى لها لاحقا في المسرح المسيحي الكنسي، حيث اتخذت منحى لاهوتيا خاصة في تصوير الأنبياء والقديسين، الذين يخوضون الألم بوصفه اختبارا لشدة الإيمان، كما يظهر في نصوص العصور الوسطى التي تمجد للتضحية وتحوله إلى فعل رمزي لمحاربة الشر، في هذا النوع المسرح يتجسد الألم في الجسد البشري المعذب من أجل قيمة ميتافيزيقية تعبّر عنها الآلام الجسدية للمسيح وتحولها إلى نموذج للتطهر والسمو.

أما في المسرح الصوفي العربي كما في نصّ الحلاج أو الحسين نائرا، فإنّ الألم يتحوّل إلى بنية معرفية وعرفانية، بحيث تكون المعاناة الجسدية أو الوجودية سبيلا إلى الانكشاف أو التجلي، فيتداخل الذاتي بالكوني وينكشف البعد الفلسفي في السؤال الصوفي حول ماهية الألم من حيث كونه ابتلاء أم اصطفاء أم حجب أم كشف. وفي هذا السياق تتقاطع التجربة الصوفية مع البنية الدرامية حين يصبح البطل المتألم هو الوسيلة بين الأرض والسماء.

إنّ هذا التحول من الطقس إلى الفلسفة يبرز كيف تحول المسرح الديني من إعادة تمثيل إلى مختبر تأويلي لمسألة الألم بوصفها قيمة ومصيرا، وهو ما يربط بين مأساة إيزيس ومأساة أوديب، وآلام المسيح ومحنة الحلاج في تعالق دلالي مشترك، ينتج تأويلا لمعنى الألم بوصفه لحظة كشف لا لحظة ضعف.

الفداء في تمثّل القصة الديني:

يحتلّ الفداء في بنية القصة الديني موقعا محوريا في بناء المعنى، ويشكّل الألم الطريق الرمزي لتحقيقه، فالطقس يؤسس للألم بوصفه فعلا جماعيا، والتراجيديا تصوغه كحتمية فلسفية لا بد منها، بينما القصة تقدّم الألم على أنّه معبر خلاصي تستعاد من خلاله صورة البطل الضحية أو صورة البطل الفادي، في تواشج بين ما هو لاهوتي وبين ما هو درامي. ويظهر ذلك جليا في المسرحيات الدينية المسيحية مثل عروض الآلام، حيث يتجسّد الألم في جسد المسيح الذي يقدّم قربانا للخلاص، مما يطرح صفة الألم غاية إلهية سامية يتحقق من خلالها وعد الفداء فكلّ جرح ينزف من جسد المسيح هو علامة في طريق النجاة وكل لحظة ألم هي تأكيد على المحبة الإلهية لخلقه وبالتالي يتحول المسرح بذلك محراب يعيد تمثيل الفداء باعتباره حدثا تاريخيا ومعنويا.

في المقابل تعيد بعض المسرحيات ذات الخلفية الصوفية أو التاريخية الإسلامية تشكيل هذا النموذج، حيث يظهر الألم مرتبطا بالمقاومة والشهادة في سبيل القيم الدينية والأخلاقية السامية، ففي تغريبة جعفر الطيّار ليوسف وغليسي مثلا، يتّخذ الألم طابعا جمعيا يسقط فيه المؤلف المعاناة الفردية داخل الواقع الذي تعيشه الأمة، فيصوره شخصية الفدائي الذي يتحمّل الألم من أجل الكرامة في زمن القهر والاستلاب، فيعيد بعد استشهاديه بناء قيم الثبات على المبدأ ومعنى الهوية والانتماء. وكذلك هو الأمر بالنسبة للنصوص التي تستدعي صبط الرسول الحسين بن علي وتستدعي صحابيا مثل بلال بن رباح أو صوفيا متميزا مثل الحلاج بوصفه علامات على الاصطفاء، والاصطفاء لا يتم إلا عبر التجربة القصوى كالتعزية والرفض والطرّد والاستشهاد. فعندما نتمثّل عروض آلام المسيح فكأننا أمام فداء

الحسين بن علي، ويا لها من مقابلة تفتح آفاقاً بحثية وتقدم قراءات جديدة في المآسي التي تصنع الخلود. إنَّ إعادة تمثيل الفداء من خلال الألم، يمنح القصة الدينية المسرحية أبعاداً تتجاوز السرد، إلى استثارة الرموز الشعائرية وتفعيل التأويلات المعرفية، فيتحوّل المسرح إلى لحظة تجلّ تستعاد فيها الذات في علاقتها بالمقدّس، وتخلّد من جديد معاناة الأبطال الذين حملوا آلامهم ليمنحوا غيرهم معاني التطهير والخلاص.

البنية الجمالية للألم في المسرحية الدينية:

تستند المعالجة الجمالية للألم في المسرحيات الدينية إلى تقنيات فنية تتوزع على الأداء الجسدي والتشكيلات الضوئية والمقامات الصوتية والقطع الموسيقية والفضاء لتعطي حالة حسية تثير في المتلقي لحظات من التعاطف وأخرى للتأمل، ففي المسرح الفرعوني كان الألم جزءاً من الطقوس التي تصور من خلال حركات راقصة ورموز بصرية "تحول المشاهد إلى لوحات حية، تعبّر عن الصراع بين الفناء والبقاء، في تجسيد جمالي يلامس الروح ويدخل المتلقي في حالة تأمل عميق"¹. أمّا في الأدب اليوناني، فقد اتخذ الألم شكلاً درامياً، ذا أبعاداً جمالية بالغة، حيث تتضافر عناصر مثل الجوقة والمناجاة والديكور الرمزي، لتخلق فترات مأساوية تتجاوز حدود الألم الجسدي إلى التعالق الوجداني والتألف الحضوري في تجربة تضامنية من الجمهور نحو البطل². وفي المسرح الكنسي تجلّى البنية الجمالية للألم في استثمار الطقوس والرموز المسيحية، حيث شكّلت الأزياء والإكسسوارات والموسيقى الدينية الروحية الطقسية،

¹ Jan Assmann, ibid/ P 72-84

² أرسطو، فن الشعر، مصدر سابق، ص ص 25 40

أجواء روحية عميقة تدفع المتلقي إلى استبطان معاني الفداء والتضحية، وتحول الألم إلى فعل طقوسي تعبدي وجمالي فرجوي¹.

أمّا في المسرح العربي الإسلامي، خاصة في النصوص الصوفية، فتكمن الجمالية في الأداء الصوتي مثل المدائح، والتواشيح، وفي استخدام الفضاء المفتوح والرقص الصوفي، والرموز الطقسية مثل الحضرة التي تتحول لاحقاً إلى الحلقة والاحتفالية، حيث تتحول معاناة البطل إلى حالة طقسية تجمع بين الألم والجمال الروحي، فتغدو المعاناة وسيلة إلى الكشف والتجلي، إلى لقاء مع المطلق الذي لا تمييز له ومتواجد في كل موجود. وبذلك تعدّ البنية الجمالية للألم في مسرحة القصص الديني، تجربة روحية وجدانية متكاملة فضلاً عن كونها نقلاً للمعاناة الجسدية والنفسية، تهدف إلى تحريك المشاعر وإعادة صياغة معاني الألم في ضوء المقدّس، ما يجعل المسرح مكاناً للتأمل الخلاق والتجديد في فهم المعاني.

1 Richard Southern, ibid/ P 160-175

الفصل الثالث

المسرح الديني في الجزائر

المبحث الأول: البنية الروحية والخلفية الفكرية للمجتمع الجزائري

المبحث الثاني: المرجعيات الصوفية والتاريخية

الإسلامية في تبلور النص المسرحي الجزائري

المبحث الثالث: دراسة تطبيقية على: مسرحتين

الوعدة لمحمد شواط / بعد صوفي

جعفر الطيار ليوسف وغليسي / بعد تاريخي

إسلامي

تمهيد:

تشكّلت البنية الروحية للجزائريين من الإيمان المطلق بالله والتسليم لإرادته في الأمور كلها، فكان الفرد يقدم الخلوص لله في العبادة كأنه يراه، فإن لم يكن يراه، فإنّ الله يراه. ومن هذا الإيمان الزاهد في الحياة ابتغاء مرضاة الله تشكل فيما عرف بالتصوف النظري، ثمّ تحول بمرور الزمن إلى ممارسات عملية في إطار عمل تنظيمي ابتداء من القرن العاشر الهجري متخذاً من الزوايا منطلقات لطرقه، التي خرج أقطابها الأوائل يحملون نورها من بلاد القبائل في البداية وتحديدًا من بجاية على غرار أبو زكريا الزواوي، والسطيفي والعيدلي وأبي مدين شعيب الذي كان له الدور البارز في نشر الطريقة الشاذلية التي كان لها تأثيراً واسعاً عبر ترسيخها لأفكار التسامي الروحي والاتصال بالله.

وبمرور الزمن أصبح التصوف الميزة السائدة التي طبعت الحياة الدينية في الجزائر، وامتدّ تأثيره على كل مناحي الحياة الاجتماعية والثقافية للمجتمع الجزائري وهو ما سنراه في هذا الفصل

المبحث الأول:

1. البنية الروحية والخلفية الفكرية للمجتمع الجزائري

2. نمو ظاهرة التصوف في الجزائر

3. مظاهر التصوف وحضور القيم الدينية

البنية الروحية والخلفية الفكرية للمجتمع الجزائري

بدأت بذور التصوف في القرن السابع الميلادي مع انتشار الاسلام في غرب إفريقيا حيث شكّل عنصراً روحياً محورياً في التجربة الدينية الجديدة وضمن هذا السياق تجسّد في دعوته للزهد والتقوى وبحثه عن الحقيقة العرفانية، عبر الصفاء الروحي وتعتبر الطريقة القادرية أقدم الطرق الصوفية في الجزائر، وهي تنسب إلى مؤسسها عبد القادر الجيلاني*.

أمّا عن أسباب ظهور التصوف في الجزائر التي كانت تعرف وقت ذاك بالمغرب الأوسط**، فقد تباينت بين مجموعة من المؤرخين، فمنهم من رأى الظاهرة نتيجة طبيعية لتأثير المشرق على المغرب مثل برونشفيك¹، لأنّ التلاقح بين مشرق العالم الإسلامي ومغربه بديهي بعد أن اتضحت تياراته واستوسقت مدارسه، حيث شكلت رحلات الحج من المغرب إلى المشرق جسراً روحياً وفكرياً،

* الجيلاني، نسبة إلى منطقة جيلان في بلاد فارس. ولد عبد القادر الجيلاني عام 470هـ الموافق لسنة 1077م، قدم من المشرق إلى المغرب الأقصى، ثم انتقل إلى منطقة منعة بالأوراس في الجزائر وأسس الطريقة القادرية.

** كلمة جزائر بالمفهوم الجيوسياسي الحالي لم تكن تطلق إلّا على مدينة ساحلية صغيرة لا تكتسي أهمية كبرى، فهي كما يصفها أبو القاسم سعد الله " لم تكن بأية حال تعني القطر الجزائري المعروف الآن، فهذا المفهوم الجزائر لم يصبح معروفاً إلّا منذ القرن العاشر، أي أثناء الحكم العثماني " / أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 1 1500 1830، ط 1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998، ص 40. فيما يذكرها مبارك المليي أنها مدينة عظيمة إذ يقول في هذا الشأن " الجزائر اسم لمدينة عظيمة على البحر الرومي تعرف قبل مجيء العرب باسم إقوسيوم icosuim. مبارك بن مُجّد المليي، تاريخ الجزائر القديم والحديث، تقديم وتصحيح مُجّد المليي، ج 1، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989، ص 45

¹ ينظر روبرت برونشفيك، الدولة الصنهاجية، تاريخ إفريقية في عهد بني زيري من القرن 10 إلى القرن 12 ميلادي، ج 2، ترجمة حمادي الساحلي، ط 1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1992، ص 332

أدخلت عبره مجموعة كبيرة من المصنفات الصوفية المشرقية إلى المغرب الأدنى والأوسط والأقصى والأندلس¹.

وهناك من يرى أنّ التصوف جاء نتيجة الصراع الطاحن بين الفاطميين الشيعة الإسماعيلية وبين المالكية، واعتبرها آخرون نتيجة لانتشار فكر أبي حامد الغزالي الذي بوأ التصوف مكانة مرموقة في الإسلام، ويرجعون السبب أيضا إلى سيطرة الفقهاء على النشاط العقلي. بينما عزی آخرون أسباب ظهور التصوف إلى حالة الانحلال الخلقي نتيجة حياة الترف والبذخ للمجتمع كله من مغربه الأدنى إلى مغربه الأقصى مروراً بالمغرب الأوسط وتنامي نفوذ طبقة الفقهاء وتفسخ أخلاقها².

وبهذا فإنّ التصوف مربوط بارتقاء الإنسان إلى تهذيب سلوكه الخارجي الذي يشكل مرآة لسلوك الخارجي " وكيفية السمو والارتقاء بالنفس البشرية بالتركية والتصفية، عن طريق علاج القلوب وتصحيح المفاهيم والتصورات وتقويم الجوارح وفق ضوابط الشريعة والسمو الأخلاقي عن ملذات الدنيا وشهواتها ، للفوز برضى الله تعالى ونبل سعادة الدارين. ويسعى المتصوف إلى الوصول إلى مرتبة المراقبة، وإلى مرتبة الإحسان، حتى يكون رقيباً منه ورقبته فيه ورقبته عليه، وأن يعبد الله كأنه يراه، فإن لم يكن يراه فإن الله يراه"³.

¹ عمر بن حمادي، الفقهاء في عصر المرابطين، شهادة الدراسات المعمقة، إشراف الدكتور محمد الطالبي، كلية العلوم الإنسانية،

جامعة تونس، 1987، ص 425

² Alfred Paul . La Religion musulmane en Berbérie. Librairie Orientaliste. Paris 1938. P 341

³ محمود يوسف الشوبكي، مفهوم التصوف وأنواعه في الميزان الشرعي، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد 10، عدد 02، 2002،

جامعة غزة، فلسطين، ص 5

كان للدولتين المرابطية والموحدية دورا بارزا في تشكّل التيار الصوفي في الجزائر وانتشاره سلوكا اجتماعيا، فممارسات الأولى مبدأ احتكار السلطة بيد عناصر معينة وتركيتهم من فقهاء المالكية، وتهميشها كلّ الفئات الاجتماعية، أدّى إلى ظهور فجوات عميقة بين الحكم والرعية، تجلّت في مظاهر الترف والاستمتاع لدى الحكام والفقهاء، الأمر الذي اعتبرته الفئات العريضة خروجاً عن تعاليم الدين الإسلامي وقيمه الأخلاقية السمحة، التي تحثّ على الزهد والإعراض عن الدنيا وتعتبر متاعها سرايا زائلا أمام ثواب الآخرة، جزاء فعل الخير وخدمة الرعية. هذا التوجّه جعل العلاقة تتدهور بين المرابطين، وبين الصوفية الذين كانوا يحظون بقوة شعبية ومكانة في المجتمع، خاصة بعدما استعانت بالفقهاء لمواجهة التيار الصوفي ومحاربته.

أمّا الدولة الموحدية فقد استفادت من تجربة سابقتها المرابطية وسياساتها العقيمة في احتواء هذه الشريحة، التي لها امتدادات كبيرة في المجتمع. وذلك راجع إلى ثقافة حكامها القريبة من الفكر الصوفي القائم على الزهد والورع، ورغبتهم في اقتفاء المعرفة الصوفية، ممّا شكّل علاقة وطيدة بينهم وبين أعلام تيار التصوف. وعلى الرغم من أنّ هذه العلاقة كانت تعرف فترات نفور، إلّا أنّ المتصوفة لم يعلنوا العصيان والتمرد في وجه السلطة الموحدية طيلة فترة حكمها درءا للفتنة، أما هي فقد تجنبت الصراع والمواجهة لما كان للصوفية من نفوذ ومكانة في المخيال الشعبي، وقدرتهم على التعبئة لصالحها في مواجهة الأعداء والخصوم السياسيين.

لقد شكّلتا الدولتان المرابطية والموحدية، حاضنة لنشوء التيار الصوفي وترعرعه، للأسباب التي ذُكرت سابقا وبتفكك هاتين الدولتين، تقاسمت تركتهما الجغرافية ثلاث دويلات حيث " تثبت خريطة القرن

التاسع السياسية أنّ المغرب العربي كان تحت نفوذ ثلاث دول رئيسة هي المرينية والزيانية والحفصية¹ وكل من هذه الدويلات تدّعي الشرعية في تركة الموحددين الذين امتدت الجغرافيا السياسية لدولتهم من المغرب الأدنى إلى الأقصى. ولقد أدخل هذا الطموح هذه الكيانات في صراعات وحروب طاحنة طمعا في التوسع، مما أدّى إلى انعدام الأمن والسلم الاجتماعي الذي بدوره كان له تأثير كبير على الوضع الاقتصادي جرّاء حصار المدن وتدمير البنى التحتية، بحرق المحاصيل الزراعية وغابات الأشجار المثمرة وردم الآبار وتعطيل الطرق التجارية نتيجة الحصار على المدن²

ومن آثارها أيضا انتشار الأوبئة والمجاعة وندرة مستلزمات الحياة وارتفاع أسعارها وتفكير الأهالي وانكماش الرأسمال في يد الأقلية، فقد جاء في كتاب "الدرر المكنونة في نوازل مازونة" نقلا عن أبي القاسم سعد الله أنّ الناس في القرن التاسع كانت تعاني مشاكل اجتماعية وسياسية خطيرة" ومن ذلك اللصوصية والظلم والغصب والضرار وتهريب السلاح والمصادمات الجماعية والأوبئة والمجاعات ونحوها، وهي الدوافع التي أرغمت الناس على مغادرة منازلهم وأوطانهم، فالحروب والغارات لم تسمح للفلاحين بزراعة الأرض وتوفير الإنتاج وانعدام الأمن وتراخي قبضة السلطان، جعل الناس يفتقدون العدل في الحكم.³

¹ أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 1 1500 1830، مرجع سابق، ص 40

² ينظر بوداود عبيد، ظاهرة التصوف في المغرب الأوسط، "ما بين القرنين السابع والتاسع هجري و13-15 م، دار الغرب

الجزائري، ط1، 2003، ص ص 451-452

³ أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 1 1500 1830، مرجع سابق، ص 43

وفي ظل هذه الظروف الصعبة اعتبر العامة أنّ ما حلّ بهم وبأوطانهم هو غضب من الله ويجب تصحيح ذلك بالعودة إليه، فالتفوا حول الأولياء الصالحين لاتصافهم بقيم الرحمة والإحسان، وهؤلاء بدورهم آزرهم وقاسموهم مرارة الواقع وشاركوهم حلّ مشاكلهم، عبر ما عرف عنهم بالكرامات التي ترفع الغبن والبلاء وتشفي المريض، وتطرد الجفاف وتجلب الغيث وتصلح ذات البين وتحقق العدالة الإجتماعية¹

إنّ الانشغال بالحروب الداخلية الدائمة وإهمال الرعية داخل هذه الدويلات المتناحرة، جعل المنطقة كلها معرّضة للخطر الخارجي الذي كان يهدد من حين إلى آخر واجهاتها البحرية، ثمّ إنّ انخراط شعوب المنطقة في الصراعات السياسية التي يغذيها فقه البلاط، لم تكن تجلب إلاّ الويلات عليهم، فعكفوا على الزهد وانعزلوا متقفين أثر الملالي من المتصوفة.

وأمام هذه الفوضى السياسية التي أَلقت بظلالها على العامة وأضعفت السلطة السياسية وعرّضت المنطقة لأطماع دول الضفة الشمالية للبحر خصوصا الإسبان والبرتغال، تشكّلت رباطات الجهاد التي التفت حولها شرائح عريضة من المجتمع متجردة من أي ولاء سياسي أو ديني، طالبة الزهد في الحياة والانعزال للدفاع عن الثغور الإسلامية، والتماس البركة من الولي الصوفي، الذي ظهرت شخصيته برمزية تكتسيها القدسية، نتيجة دوره الخيري الفعال في حل المشاكل الحياتية ودعوته الله المستجابة التي تدفع البلاء عن البلاد. ففي هذه المرحلة التاريخية لم تكن العزلة محصورة على عامة الناس بل

¹ ينظر إبراهيم القادري بوتشيش، المغرب والأندلس في عصر المرابطين، المجتمع الذهنيات الأولياء، منشورات الجمعية المغربية

للدراستات الأندلسية، ط2 المغرب، 2004، ص 144

شملت أيضا النخبة ومن بينهم العلامة عبد الرحمن بن خلدون الذي يذكر في سبب عزله "أقمت تلك الليلة في اعتقال، ثم أطلقني من الغد، فعمدت إلى رباط الشيخ الولي أبي مدين ونزلت بجواره، مؤثرا التخلي والانقطاع للعلم، لو تركت له"¹

نمو ظاهرة التصوف في الجزائر:

يمثل التصوف في الجزائر أحد الألوان العميقة للفكر الديني والاجتماعي، التي أسهمت في تشكيل بنية المجتمع الجزائري على مرّ العصور، فمنذ البدايات الأولى للإسلام انتشرت الحركة الصوفية في الأرض لتصبح جزءا لا يتجزأ من النسيج الاجتماعي والثقافي الجزائري، ومع مرور الزمن تطور التصوف ليشمل جوانب مختلفة من الحياة الروحية والوجدانية ويعكس في معانيه البحث المستمر عن التوازن بين الدنيا والآخرة، وبين الفرد والجماعة وبين الذات والوجود. وضمن هذه المعاني تأسست البنية الثقافية الجزائرية على ظاهرتين روحيّتين، تتشكلان من التصوف النظري الذي انتشر في القرنين السادس والسابع ، والتصوف العملي الذي ساد في القرنين الثامن والتاسع.

وعليه فإنّ تصوّف نشأ بالخواضر قبل البوادي، ذلك أنّ معظم المتصوفة ظهوروا في بجاية وقسنطينة وتلمسان ووهران وكلها كانت مراكز إشعاع فكري وثقافي² ومن هنا يجوز لنا أن نسمي التصوف النخبوي بتصوف المدينة أو التصوف المدني، ذلك أنّ كبار المتصوفة أمثال أبو مدين شعيب، أبو الحسن الشاذلي وعبد الرحمن الثعالبي كلهم ترعرعوا في المدينة ومنها أخذوا تعليمهم ومنها أيضا أسسوا

¹ بوداود عبيد، ظاهرة التصوف في المغرب الأوسط، "ما بين القرنين السابع والتاسع هجري و13-15 م المرجع السابق، ص 53

² ينظر أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، 1500 1830، مرجع سابق، ص 463

طرقهم*. ونتيجة للظروف الداخلية التي مرت بها المنطقة المغاربية ومنطقة المغرب الأوسط، من تفشي الأزمات بكل أبعادها السياسية والاجتماعية والاقتصادية وحتى الأخلاقية، والظروف الخارجية المتمثلة في الهجمات الارتدادية لإسبانيا والبرتغال على السواحل المغاربية، وما ترتب عن هذه الظروف مجتمعة من فساد وظلم مثلما يشير إليها أبو القاسم سعد الله بقوله " فمع ضعف الإدارة المركزية وتعفن الأحوال السياسية وكثرة الظلم والفساد، انتشرت حركة التصوف إلى داخل البلاد وأسس أتباع أولئك المرابطين زوايا لهم في الأرياف، أصبحت هي نفسها ملتقى لنشر العلم وبث الأخلاق الفاضلة والتحريض على الجهاد ضدّ العدو، حيث تولت " الزوايا من هذه الوجهة عبئا كبيرا كان من قبل، من اختصاص الدولة"¹، يعتبر هذا التحول بمثابة العامل في انتشار التصوف في أوساط العامة الذين توجهوا إلى المتصوفة طالبين الغوث والنجاة، لأنهم يعتقدون أنّ أولياء الله الصالحين لهم القدرة الروحية في التصرف في الكون، وأنّ الله يحارب معهم لأنهم أحباؤه وصفوة خاصته.

لقد أدى هذا التوجه داخل المجتمعات المغاربية إلى الرفع من مكانة المتصوفة، وازدياد نفوذهم وسلطانهم الروحي على الناس، بعدما تبنى شيوخ الصوفية مطالب المجتمع في مواجهة ظلم السلطة من جهة، ومن جهة أخرى حمايتهم أمام تراخيها الأمني الذي ولّد الفوضى والللصوصية.

* المقصود بالمدينة، مسقط الرأس والمدن التي زاروها لأخذ العلم أو نشره، وقد نسبت الكثير من المدن الجزائرية إلى شيوخها المتصوفة، فنجد مدينة بجاية تنسب إلى شيخها ابن ادريس وتلميذه الوغليسي، ومدينة تلمسان إلى شيخها أبي مدين شعيب المكنى بالغوث وإلى محمد بن يوسف بن شعيب السنوسي، ومدينة الجزائر تنسب إلى شيخها عبد الرحمن الثعالبي، وقسنطينة إلى أبي الحسن علي بن باديس وإلى سيدي راشد ووهران إلى محمد الهواري، ومازونة إلى شيخها محمد بن علي أبهلول المجاجي.

¹ جورج مارسبييه، الرباطات ودورها قبل العهد العثماني. وابن مرزوق، المسند الحسن. عن أبي القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر

فأصبح تعظيم الأولياء سلوكا اجتماعيا منتشرا، خاصة بعد ظهور الكرامات** في فترات الأزمات واشتداد الكرب على الأفراد والجماعات¹، من هنا حظي التصوف بانتشار كبير في أوساط العامة في البوادي كما في الحواضر ورافقت هذه المرحلة ميلاد الطرق الصوفية التي يلقي الشيخ فيها أتباعه ومريديه الأذكار والأوراد، وممارسة طقوس الحضرة الصوفية، وذلك حسب الشيخ عبد الرحمن الجيلاني " ينبغي لصاحب الزاوية أن يكون كالشمعة يستضاء بنوره"² فالإشراف الروحي مع مساعدة الناس وحل مشكلاتهم الشخصية والاجتماعية، جعلهم جزءا من تركيبة المجتمع الجزائري، مما بوأ شيخ الزاوية مكانة مهمة حتى أصبح يحرك خيوط جميع العلاقات الاجتماعية دون إغفال تدريب النفس والتسامي بها إلى ملكوت الخالق ولهذا نجد عبد الرحمن الجيلاني يواصل تقديم بعض التوجيهات لهذه الشريحة الهامة التي جمعت بين العلاقات الأفقية وبين التسامي التصاعدي العمودي فيقول " اتبعوا ولا تبتدعوا وأطيعوا ولا تخالفوا واصبروا ولا تجزعوا، واثبتوا ولا تتمزقوا، وانتظروا ولا تيأسوا، واجتمعوا على الذكر ولا تتفرّقوا، وتطهروا عن الذنوب ولا تتلطفخوا، وعن باب مولاكم لا تبرحوا"³

* * من بعض الكرامات ما يروى عن أبي مدين الغوث " أنه سافر مع جماعة ونزلوا في صحراء، فسمعوا في الليل صوتا وخافوا المؤذنين، وتمنوا ضوءا يؤنسهم لشدة الظلمة، فصلّى - تحت شجرة - ركعتين ودعا، فأضاءت الشجرة حتى أشرق الموضع كله إلى الصباح وأمنوا. كما أنه قرأ في الصلاة قوله تعالى في الآية 17 من سورة المرسلات: (ويسقون فيها كأسا كان مزاجها زنجبيلا) فامتصّ شفتيه، فلما فرغ قال : لما تلوّتها سقيت من الكأس. بلقاسم دكدوك، شعر أبي مدين الغوث التلمساني، دراسة أسلوبية، دار قانة للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص ص 21 22

¹ ينظر ابراهيم القادري بوتشيش، المغرب والأندلس في عصر المرابطين، المجتمع الذهنيات الأولياء، مرجع سابق، ص 141

² مُجدّ موهوب بن حسين، وصايا وأدعية للشيخ عبد الرحمن الجيلاني ومقتطفات من آرائه وأشعاره، دار الهدى، عن مليلة، الجزائر، 1999، ص 55

³ المرجع نفسه، الصفحة نفسها

فالرضى بما قدره الله والتسليم لها، هي الفكرة التي انتشرت ولازمت كل شرائح المجتمع*.

ظاهرة التصوف خلال التواجد العثماني في الجزائر

مثلت مرحلة الحكم العثماني في الجزائر من 1518 إلى 1830 حقبة مفصلية في تشكّل البنية الدينية الروحية للمجتمع الجزائري، وكان للتصوف قبل هذه المرحلة حضورا مركزيا في الحياة اليومية، متجاوزا البعد الديني إلى التأثير الاجتماعي والسياسي والثقافي، فبقدر ما كان التصوف حالة روحية فردية، كان أيضا من خلال الزوايا مؤسسة قائمة بذاتها من الحواضر الكبرى إلى أعماق الريف الجزائري مما أسهم بشكل مباشر في صناعة شخصية روحية ذات ملامح متميزة في منبتها من حيث تنوع المشارب.

وحسب أبو القاسم سعد الله فإنّ "الثرك كانوا في تكوينهم الديني والنفسي والحربي من أتباع الطرق الصوفية"¹

* يقود هذا الاعتقاد إلى التسليم المطلق للتسيير الغيبي لحياة الإنسان في كل مراحل العمرية، أي بمعنى التعلّق بالقدرية، هذا الاعتقاد لازم الشخصية الروحية داخل المجتمع إلى يومنا، وهو ناتج عن الهيمنة الصوفية على العقل الجمعي الشعبي تحت عنوان القدر والمكتوب، يسمي مالك بن نبي هذه الظاهرة السوسيوثقافية بظاهرة تغليب الزمن الاجتماعي على الزمن المعرفي، وبالتالي إعطال العقل والركون إلى الاتكالية والجبرية الجهمية الصفوانية التي تركز على النص الديني المقدس (قل لن يصيبنا إلّا ماكتب الله لنا)، مما يسهم في تفشي الاتكالية تحت سقف القضاء والقدر دون السعي إلى تغيير الظروف والواقع تحت عنوان الحرية والاختيار. ولكن المتتبع لحركة التصوف في الجزائر وسير مشايخها يكتشف أنّ هذه المسيرة في الجزائر تحديدا أخذت مسارات ريادية في احتضان الشعب روحيا واحتضان الشعب لها سوسولوجيا وثقافيا، وتبوءها مواقع للكفاح ضد كلّ أساليب الظلم ومحاولات إخضاع الشعب عبر مسيرة 10 قرون.

¹ أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، مرجع سابق، ص 459

ولهذا عندما قدموا إلى الجزائر* وجدوا في التصوف ومؤسساته الدينية حليفا مهما لترسيخ شرعية تواجدهم، لا سيما أنّ المجتمع كان مرتبطا بالزوايا، مما جعل السلطة العثمانية تدعم هذا الحضور الروحي الصوفي في أوساط العامة، كما منحت الخاصة منهم الامتيازات في تحصيل الأراضي والإعفاء من الضريبة، في مقابل الولاء السياسي والديني**.

من المعلوم عن العثمانيين إيمانهم واعتقادهم في أولياء الله وأصحاب الكرامات، وقد شاعت بينهم الطرق الصوفية مثل البكداشية والنعقشبندية والقادرية والمولوية* ولهذا وجدوا السبيل للتغلغل بمشروعهم التوسعي عبر معبر الطرق الصوفية التي وجدوها حين دخولهم الجزائر، فأغدقوا على أصحابها وسادتها

* الأتراك الذين قدموا إلى الجزائر باسم الحكم العثماني الموصوف بالخلافة الإسلامية، جاء نتيجة دعوة من سكان الجزائر بعد استفحال ظاهرة الغزو الصليبي الذي طال الأندلس وسواحل المغرب العربي، ولولا تلك الحروب التي شنتها إسبانيا على المنطقة، لما وُجد مبرر للتواجد العثماني الذي جاء نتيجة حماس ورغبة في الدفاع عن المظلومين المسلمين، تحت سقف الجهاد في سبيل الله وحماية حدود بلاد الإسلام في الجهة الغربية للبلاد الإسلامية. وكانوا كما يذكر أبو القاسم سعد الله - في كتابه تاريخ الجزائر الثقافي - يبحثون عن مؤيدين، فوجدوهم في رجال الدين وخصوصا المرابطين. ولهذا سنجد القبول المتبادل والانسجام التام في إطار المصلحة المشتركة خاصة في البداية، بين السلطة السياسية الجديدة وبين المجتمع المدني، المتمثل في الزوايا ووعائها الشعبي داخل نسيج المجتمع الذي يضم الصفوة والخاصة والعامة/ ينظر المرجع السابق ص 460

** من أشهر الزوايا التي انتشرت في هذه الفترة نذكر: الزاوية القادرية التي تعتبر من أقدم الزوايا التي انتشرت في الجزائر وكان لها تمدد في أنحاء الجزائر، ونذكر أيضا الزاوية الشاذلية التي تواجدت في المناطق الساحلية وعرفت بالتركيز على الذكر والتعليم، والزاوية الرحمانية التي أسسها سيدي عبد الرحمن الثعالبي وكان لها تأثير كبير وانتشار واسع في منطقة القبائل. والزاوية التيجانية التي ظهرت في أواخر الحكم العثماني.

* الطريقة البكداشية هي طريقة تنسب إلى الحاج بكتاش الذي عاش في القرن السابع الهجري، وتأثرت بأفكار وفلسفة العالمان الزاهدان جلال الدين الرومي وابن عربي الأندلسي//الطريقة النعقشبندية: تنسب إلى بهاء الدين نقشبند محمد البخاري// الطريقة القادرية: تنسب إلى عبد القادر الجيلاني نسبة إلى جيلان بإيران// الطريقة المولوية: تنسب إلى العارف بالله جلال الدين الرومي

بأهدايا تبرّكا وتقربا وكان بعض شيوخ الزوايا يطلبون الهدية طلبا، حسب ما أورد أبو القاسم سعد الله عن الشيخ الفكون¹.

ونتيجة لهذه العلاقة التفاعلية بين العثمانيين ورجال التصوف في الجزائر، فقد انتشرت ظاهرة التصوف وانتشرت مؤسساتها ممثلة في الزوايا والقباب المشيدة على الأضرحة وشيّدت المزارات الدينية والروحية ومعها شيوخها بحق أو بباطل، كلّ يلغو بلغوه طمعا في الجاه والحظوة والمال، مقابل القبول والتسليم لكلّ ما يصدر عن الباب العالي ووكلائه في الجزائر، تحت سقف الطاعة والولاء لخليفة المسلمين السلطان العثماني. وقد أدّى ادعاء الولاية وحب جمع المال والتسيّد إلى التنافس في التقرب من السلطة الحاكمة مما أنتج فساد في الطباع والأخلاق والتضارب بين شيوخ بعض الزوايا، ووصل الأمر باتباعها إلى حد الشتم والضرب لبعضهم بعضا مثلما حدث بين اتباع الزاوية الشايبية والزاوية السنوسية في شرق البلاد².

وعلى الرغم من التحالف الظاهري بين بعض الزوايا وبين السلطة العثمانية فإنّ العلاقة لم تكن متناغمة في جميع أحوالها مع زوايا أخرى، فقد سعت بعض الزوايا إلى الاستقلال الذاتي وامتنعت أحيانا عن تأييد بعض السياسات العثمانية، التي اعتبرتها لا تتماشى مع مبادئ الشريعة، مما خلق نوعا من التوترات الخفية والعلنية معا، حيث لعبت بعض الزوايا الكبرى مثل الرحمانية أدوارا سياسية واستثمرت رصيدها الشعبي في مواجهة السلطة الجائرة، كما استغل العثمانيون بعض الزوايا الموالية لهم

¹ ينظر أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، مرجع سابق، ص ص 136-137

² ينظر محمد بن محمد بن عمر العدواني، تاريخ العدواني، تقديم وتحقيق وتعليق أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، ط2،

في التجسس على زوايا معارضة، ما خلق جوًّا من الانقسام في صفوف الصوفية بين من يسلك طريقا صحيحا ومهادن للسلطة وبين مدّع على التصوف والولاية وكلاهما مستفيدان من أغداق وامتيازات العثمانيين وبين محايد نأى بنفسه إلى مناطق غياب السلطة التي لاسيطرة لها عليها أو معارض دخل في مواجهة معها مثلما ذكرنا الزاوية الرحمانية والزاوية الدرقاوية، وحتى الزاوية القادرية فيما بعد.

والثابت في أصل التصوف بشتى طرقه ومراحل تكوينه وتغلغله في تفاصيل حياة الفرد والمجتمع في الجزائر وخاصة الطرق المحايدة والمعارضة، ساهم في إنتاج نموذج الإنسان الذي يجمع بين الالتزام الديني والزهد السلوكي والتمسك بالهوية المحلية في مواجهة العثمانيين، الذين كان ينظر إليهم أحيانا أتركا غرباء. ومن ملامح هذه الشخصية الصفاء الروحي عبر حلقات الذكر والخلوة والسلوك الصوفي. والميل إلى السكينة والسكوت وهو ما انعكس في مواقف اجتماعية محافظة، والتفاعل الجماعي من خلال المواسم الدينية والاحتفالات الشعبية المرتبطة بأولياء الله، ومبدأ الخدمة الذي جعل الصوفي ينظر إليه خادما للمجتمع لا مجرد ناسك.

التصوف خلال فترة الاستعمار الفرنسي:

يعتبر الدين واللغة مقومان أساسان في الشخصية الجزائرية، التي ساهمت الزوايا الصوفية في تشكيلها من خلال المنظومة التعليمية التي باشرتها وأضحت ركنا مؤسساتيا له فروع من خلال المريدين، فمست جميع شرائح ومكونات الشعب داخل المدن وفي الأرياف. وذلك لأن الأصل فيها كما يذكر أبو

القاسم سعد الله أنها كانت رباطات جهاد لحماية الثغور وحراسة حدود دولة المسلمين، أما في فترات السلم فدورها هو التربية الروحية والتعليم المكثف والمتخصص أحيانا تنتمى للتعليم في الكتاتيب والمدارس القرآنية مع القيام بأعمال البر والإحسان¹. فقد حظيت الجزائر بتراث ديني وثقافي غني نتيجة انتشار الطرق الصوفية ولعبها أدوارا محورية في فترة معقدة على كافة الصعد، بحيث شكّلت الزوايا نقاط تلاقي المجتمع ومراكز للتعليم، تلقن فيها المعارف الدينية الروحية والدنوية وتقدم الإرشاد الاجتماعي والتوجيه الديني.

وخلال فترة الاحتلال الفرنسي، أخذ التصوف أبعادا ورؤى جديدة تمثلت في تنامي دور الزوايا وانتقالها من الدور التقليدي إلى دور الحامل للهوية الوطنية ضد محاولات المستعمر بسط هيمنته الثقافية الاستعمارية، لقد لعبت الطرق الصوفية بعد الاحتلال الفرنسي للجزائر في 1830 دورا محوريا في تعزيز مفهوم الوحدة الوطنية ذات اللون الديني الأحادي في مواجهة الاحتلال الصليبي المسيحي² فتحوّلت الزوايا إلى معقل تعبئة للجهاد ، ومراكز مقاومة مسلحة وثقافية واجتماعية وروحية، أمام محاولات المستعمر تغيير معالم الهوية الجزائرية من خلال تدمير البنية الهيكلية التعليمية والروحية بفرض

¹ ينظر أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، مصدر سابق ص 466

² أبو القاسم سعد الله، أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، ج3، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان 1990، ص 16

لغته وثقافته على الجزائريين*.

ونظرا للمكانة العالية للزوايا والمراكز الدينية الإسلامية والاحترام الكبير الذي كان يحظى به أصحابها والمشرفين عليها، فإنّ أي موقف أو نداء توجّهه يلقى السمع والطاعة على نطاق واسع بين السكان ولهذا نجدها وقفت الموقف المطلوب في وجه المستعمر منذ اللحظة الأولى التي وطئت فيها أقدامه أرض الجزائر، فلم يتوانى شيوخ الزوايا لحظة في تعبئة الشعب وتوجيههم وتحريضهم على الجهاد وردّ هذا العدو الذي جاء لاحتلال أرضهم ومحاربة دينهم ولغتهم باسم الكنيسة ومباركة رجال دينها، لهذا فإنّ الارتباط العاطفي والروحي الذي وطده التيار الصوفي على مدى قرون نتيجة عدة عوامل ذكرناها كان أقوى للاستجابة لأي نداء توجهه الزوايا باعتبارها مؤسسة رسمية للتصوف. وهكذا حصلت التعبئة الشاملة وانتشرت الثورات والانتفاضات وُزع نداء الجهاد في المساجد والأسواق والأماكن العامة، فتحوّلت الزوايا إلى مراكز للتجنيد وجمع الأموال دفاعا عن الأرض والدين والشرف، فلا نكاد

* يذكر أبو القاسم سعد الله في كتابه أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، أنّ القوانين التي أصدرها الاحتلال الفرنسيين التي تحتم بتسيير شؤون الجزائريين (الأهالي بالتوصيف الاستعماري) أنّها كانت كلها مستوحاة من العقيدة المسيحية والنزعة الصليبية حيث ألغت قانون القضاء الإسلامي وأصدرت قانون التجنيس في 1865 وتم إهمال التعليم المحلي واستقدام المبشرين الذين عرفوا باسم الآباء البيض والأخوات البيض واستقدام المستشرقين في مختلف الضروب الفنية والأدبية لضرب العقيدة الراسخة والمفاهيم الثابتة للجزائريين. وهي إجراءات تدخل ضمن حملة شرسة ناقمة على كل ماهو جزائري يحمل المحلية العربية والإسلامية، ببصمة عدوانية بشعة تستشرف الحاضر والمستقبل بعيون الضغينة التاريخية العنصرية المقيتة/ أبو القاسم سعد الله، أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، مرجع سابق.

نجد مقاومة في منطقة ما من أرض الجزائر دون أن يكون وراءها مرابط أو شريف**،

لقد " تكاثفت الزوايا والطرق الصوفية ما بين عامي 1830-1848 من أجل صدّ العدو المشترك: قادرية وطيبية ورحمانية ودرقاوية..."¹.

إنّ ما غرس في الإنسان من خلال التصوف، من صبر وتوكل وتسامي واستقلالية روحية، أصبح لاحقا ركيزة أساسية في بناء شخصية المجاهد، كما يتجلى ذلك في شخصية الأمير عبد القادر الجزائري على الذي اعتمد على الطريقة القادرية في تأطير جيشه وتكوين دولته، وجعل من التصوف سندا روحيا في مواجهة الاحتلال الفرنسي، وكذلك ثورة المقراني عن الزاوية الرحمانية وثورة الشيخ بوعمامة عن الطريقة الشيخية وغيرها كثير، فهذه الثورات والانتفاضات الشعبية التي قادتها الزوايا تدل على الدور السياسي والعسكري للطرق الصوفية ومكانتها الروحية والاجتماعية في المجتمع الجزائري. وبعد سقوط النظام الإداري والعسكري لهذه الانتفاضات والمقاومات الشعبية، بقيت الزوايا ومن خلالها الطرق الصوفية النظام الوحيد القائم في المجتمع²، لما له من ارتباطات مغللة في العقل الباطني الجمعي الجزائري على الرغم من محاولات الإدارة الاستعمارية ضرب حصار عليها لإضعاف تأثيرها

** مقاومة الأمير عبد القادر/ مقاومة الشيخ الحاج موسى الدرقاوي/ مقاومة الشريف بومعزة/ مقاومة الشيخ بوزيان القادري في الزعاطشة/ مقاومة الشيخ الصادق بلحاج/ مقاومة الشريف السنوسي/ مقاومة أولاد سيدي الشيخ/ مقاومة سي لزرق بلحاج/ مقاومة الشيخ الحداد/ مقاومة الشيخ يحيى الرحامي/ مقاومة الشيخ أمزيان بن عبد الرحمن/ مقاومة الشيخ بوعمامة// المصدر: يحيى بوعزيز، ثورات الجزائر في القرنين التاسع عشر والعشرين، ج1، ط2، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، ص 348

¹ أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية 1830-1900، ج1، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1992، ص383

² ينظر أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية 1830-1900، مرجع سابق، ص 383

الثقافي والديني، اقتناعا منه أنه إن تركها بدون رقابة فستشكل تهديدا على سياسته الاستعمارية. وفي هذا الشأن كتب أرنست مرسية عام 1896 "إن الطرق الصوفية عدوة لفرنسا بالميلاد وهي أكثر تعصبا، إذ تشكّل أكبر عقبة في طريق التسلّط الفرنسي على الجزائر"¹، فشددت عليها الرقابة وضغطت بكل الوسائل ومن بينها بث التفرقة بين شيوخها وأتباعها وتخوين بعضهم واتهام آخرين بالعمالة ومحاولات حصر دورها في الجانب الروحي والممارسات الطقسية وإفراغ محتوى رسالتها الشرعية العلمية والعملية، التي دعى إليها المؤسسون الأوائل وسار عليها من خلفهم في حماية الشخصية الوطنية الجزائرية من حملات التغيير الثقافي والديني التي حاولت الهجمات الاستعمارية المسيحية فرضها.

مظاهر التصوف وحضور القيم الدينية:

يعد التصوف من أهم الروافد التي أسهمت في تشكيل البنية الروحية والثقافية للمجتمع الجزائري، وذلك من خلال بروز مفاهيمه وتحليلها في الطقوس والشعائر، التي تقدّم في الزوايا والمزارات من جهة ومظاهرها في الأوساط الشعبية من جهة أخرى على حد سواء. ويرجع ذلك لتمييز الظاهرة الصوفية في الجزائر بخصوصية تاريخية وسوسيولوجية، ترتبط ارتباطا عضويا بالزوايا ومقامات الأولياء وأضرحة الصالحين، فبرزت عدّة أشكال من التعبير الشعبي ذي الطابع الطقوسي، الذي حافظ على استمرارية هذا الارتباط المعنوي والعاطفي في الوجدان الجمعي وتمثّلاته الثقافية وفق ثلاثة أطر، شكّلت مصدرا خصباً لتبلور أنماط وقنوات خطابية وفنية في الثقافة الشعبية الجزائرية، تتوزّع بين طقوس الزوايا وعلى

¹ أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية 1830-1900، مرجع سابق، ص 388

رأسها الذكر والحضرة الصوفية ومزارات أضرحة الأولياء ومقامات الصالحين وبين المواسم الاحتفالية والمناسبات الروحية، التي تصوّر إطارا جماعيا لتفعيل القيم الدينية ضمن احتفال جماعي شعبي.

تمثّل علاقة هذه المواسم بالأدب والفن الشفهي الشعبي وبخاصة السير الشعبية محورا مهما في فهم كيفيات نقل الموروث الديني ضمن قوالب سرديّة وإنشادية، تسهم في حفظ الذاكرة الجمعية وتعزّز أبعاد الهوية للمجتمع. وضمن هذا السياق يبرز عنصران مهمّان، الأول حول دور كلّ من القول والمدّاح بصفتهم وسيطين ثقافيين يزاوجان بين التبليغ الديني والتشكيل الفني والثاني حول حضور المرجعية الدينية الصوفية في جانبها الروحي والمعنوي في النص المسرحي الجزائري، من حيث استلھام الشخصيات الرمزية والمفاهيم الصوفية في الخطاب المسرحي وآليات تحوله من مضمون تعليمي مقدّس إلى بنية فنية، تستثمر في الرموز والتلميحات والاستعارات، بهدف بناء خطاب فني ينسجم مع الحس الجمالي والانتماء الثقافي والفكري الطبيعي ضمن الاستثمار في الرأسمال الرمزي للمخيال الديني وبمعنى آخر تقديم مقارنة متعدّدة الأبعاد توظّف أدوات التحليل الثقافي والنقد النصي، لفهم العلاقة المركّبة بين التصوف كممارسة روحية وبين التعبير الشعبي كوسيط اجتماعي وفني، مع التركيز على الامتداد الخطابي والجمالي لهذه العلاقة في المشهد المسرحي الجزائري. هذا ولا شك أنّ فترة العثمانيين تتميز عن باقي الفترات بالعلاقة البراغماتية التي رسمتها السلطة المفوّضة عن الباب العالي* مع مشايخ التصوف، مما أدى إلى توسيع نطاق دائرة التصوف وتشجيع مريديه وانتشار الروايات في المدن والأرياف

* إنّ التواجد العثماني في الجزائر كان مقتصرًا على الطبقة السياسية وعلى فيالق العسكر من ضباط وجنود، وبالتالي فإنّ هذا التواجد لم يعرف توافدا للجاليات العثمانية بصفة عامة أو التركية بصفة خاصة، وإن وجدت فإنّها تنحصر في السياسيين ورجال الدين من المفتين والقضاة على المذهب الحنفي، علما أنّ مذهب الجزائريين كان مالكيًا.

" فشمل مختلف القطاعات ولم يكن مقصورا على القارئ والمتنورين، بل جذب إليه العامة وأشباهها. وقد كثر في هذا الجو المشبع بالروحانية المدّعون بالتصوف والمتكسبون بالدين والولاية"¹، حتى أصبحت الدروشة بركة وصلاحا والجذب ولاية يتمتع صاحبها بكرامات " وقد رأينا أنّ هذه الظاهرة قد غطّت القرن العاشر (16م) إلى أوائل القرن الثالث عشر (19م) والذي يدرس الوضع الاجتماعي والسياسي كما صوره المدّاحون الشعبيون أواخر العهد العثماني، يدرك مدى عمق هذه الظاهرة وانتشارها"²

ومن الشواهد على دور التصوف في الحياة اليومية نجد:

طقوس الزوايا:

زيارة الأولياء: تحمل زيارة أضرحة الأولياء الصالحين ممارسة روحية، ذات طابع طقوسي وتربوي، حيث تشكّل أضرحة الأولياء ومؤسسي الطرق الصوفية مزارات يأتي إليها الناس من كل المناطق باعتبارها محجا روحيا. ويمكن إدراجها تحت وصف المهارات الروحية في السياق الشعبي بأبعادها المعرفية والتطبيقية، التي تكتسب بالتكرار والمشاركة الجماعية وتنقل عبر الأجيال، فهي نتاج تفاعل مستمر بين العقيدة والموروث الشعبي، حتى تصبح الزيارة فعلا شعائريا يمارس ضمن قواعد غير مكتوبة لكنها مفهومة ضمنا.

¹ أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، مرجع سابق، ص 481

² المرجع نفسه، ص ن

ومن بين هذه الأبعاد نجد البعد العاطفي والوجداني، يتجسّد في الشعور بالطمأنينة والانتماء إلى فضاء روحاني والإحساس بالبركة عند التقرب من الولي الصالح، من خلال تقديم النذر وإضاءة الشموع والتبرك بماء الضريح أو التربة. وهي أفعال تتجاوز دلالاتها الفعل المباشر إلى بعد رمزي عميق. لأنّ مقام الضريح عبر المخيال الشعبي الجزائري لا يمثّل مكانا فقط، بل فضاء رمزي جامع، يلتقي فيه العالم الواقعي الأرضي بالعالم الغيبي، ومزارا يعيد بناء الهوية الجماعية خصوصا في البيئة الريفية، حيث تعتبر المزارات مراكز لحلّ المشاكل النفسية والاجتماعية، كالاستشفاء ورفع البلاء وطلب الرزق وطلب الإنجاب وغيرها من التوسلات التي تنتقل بالإنسان من مرحلة إلى مرحلة فردية أو اجتماعية* ويرجع ذلك إلى مكانة الولي في الوعي الجماعي باعتباره وسيطا بين العبد وربّه، يُعتقد في قدرته على الفعل حتى بعد الموت فأمثال هؤلاء، أبطال حسب أحمد أمين "وهم الذين تتبلور فيهم آمال الأمة وتتحقّق

* لا بأس أن يدرج الباحث بعض الأمثلة لزيارة بعض الأضرحة وإبراز الدلالات الرمزية لهذه المزارات الروحية باعتبارها مهارات روحية تم الإشارة إليها في المتن ضمن سياقات حضرية في المدينة وريفية وصحراوية. وقد تختلف في الرمزية بحسب الجهة الجغرافية والموروث الثقافي، لكنها تتشابه في ممارسة الطقس، ولدينا :

زيارة ضريح عبد الرحمن النعالي ، الذي يعد من أهم الأولياء في الجزائر العاصمة ويلقب بولي العاصمة، ضريحه يتوسط القصبة العتيقة وزيارة مقامه لا تمثل مركزا روحانيا بل أيضا ذاكرة تاريخية وهوية دينية حضرية، تجسد الولي العارف بالله والحامي الرمزي للمدينة.

زيارة ضريح سيدي بلعباس، الذي ينسب إليه الفضل في نشر التصوف الشاذلي في المنطقة، وتقام له مواسم كبيرة مثل الوعدة، التي يقدم فيها الطعام في ساحة الضريح، وترفع موسيقى المّداحات وتعدّد حلقات الذكر. وتعدّ هذه الطقوس مركزا لتجديد الارتباط الروحي بالزاوية، وتعزيز الشعور الجماعي بالانتماء للطريقة

زيارة ضريح سيدي محمد بوقبرين في متليلي الشعانبة بغرداية، يعتبر أحد أولياء المنطقة المعروفين بالتقوى والصلاح، يطوف الزائرون حول ضريحه سبع مرات، وينظر إليه كحام للمنطقة، ويمثّل ضريحه امتدادا للثقافة الروحية الصحراوية التي يتداخل فيها الديني الروحي بالأسطوري الذي يحيل إلى الأبعاد العميقة للهوية.

فيهم مطامحها، فهم يخلقون الأمة من جهة وتخلقهم الأمة من جهة أخرى¹. ومن هذا التصور تتعزز قيمة ضريح الولي باعتباره رمزا روحيا، تمثل زيارته تجديدا للبيعة الروحية، وتعبّر عن التبعية الصوفية والولاء الرمزي للطريقة، كما تعيد بناء التوازن الروحي للفرد أو المريد.

المواسم الاحتفالية: لا تنفصل الروحانية عن الاحتفال الجماعي في التصوف الشعبي، فالموسم الصوفي ليس مجرد احتفالية، بل هو فضاء روحي اجتماعي يتفاعل فيه المقدس مع الواقع اليومي، وتتجلى فيه قيم الصوفية مثل الكرم، وحسن الاستقبال والضيافة والتواضع والمحبة والذكر الجماعي. ويتميّز الطقس الصوفي بطابعه الحسي الجمعي المتشبع بالرموز والمعاني الروحية.

يعتبر الموسم اجتماعا دوريا ينظم غالبا في ذكرى وفاة الولي الصوفي فيما يعرف بالوعدة أو الزيارة الكبرى، التي يقرأ فيها القرآن وتتلّى الأوراد والأذكار الخاصة بالطريقة التي ينتمي إليها الولي المتوفى، وتقام الحضرة* ويرفع المديح إحياء للتراث الشفهي الصوفي، ويقدم الطعام. وذلك لتجديد الرابطة مع الولي والزاوية والطريقة وتعزيز التضامن بين العائلات والقبائل، في جو من الراحة النفسية والفرح الجماعي.

وتتميز المناسبات الروحية الصوفية بمجموعة من الخصائص منها:

¹ احمد أمين، فيض الخاطر، دار الشروق، ط2، القاهرة، 2009، ص 26

* تمثل الحضرة الصوفية طقسا رمزيا للتحرّر من الجسد والانفلات نحو عالم الروح. فهي لحظة للوجد والانخراط واتصال المريد بالمطلق خلال الذكر الجماعي والحركة الإيقاعية المرافقة له.

الزمن الروحي: حيث تقام المواسم في زمن مقدس، يخرج الناس فيه من الزمن العادي إلى زمن البركة، فالفلاح عاقد العزم بقربانه على وفرة الحصاد في موسمه، والتاجر طامع في رواج تجارته ببركة الولي الصالح، وكذلك الصانع والحرفي وأصحاب الوظائف السامية.

الفضاء المقدس: يتحول ضريح الولي أو مقامه إلى مركز إشعاع روحي يشبه في المخيال الشعبي الحرم. الجسد الطقسي: تمارس الحركات والرقصات الصوفية وتضج الأهازيج وتكرّس الجموع لأداء مشترك، يبرز الروح الجماعية الصوفية.

الاقتصاد الروحي: يتشارك الأغنياء والفقراء في نفقات الموسم في نوع من الهبة الجماعية التي تحمل أبعادا دينية واجتماعية¹.

إنّ هذا الفضاء الذي ترتفع فيه الحناجر بالأصوات المردّدة للأهازيج والأناشيد وترجل فيه الأشعار وتروى فيه السير التي تمجّد الأولياء وتحيي بطولاتهم، ليست فقط طقوسا روحية، بل أيضا مسرحا حيويا للأدب الشفهي، وخزانة لحفظ الموروث الثقافي والديني من خلال الفن الشفوي، أين يتداخل الديني بالأسطوري والروحي بالبطولي في استعادة للذاكرة الجماعية دون الحاجة إلى الكتابة.

¹ إلياد ميرسيا، الزمن المقدس
فيكتور نيرنر، الطقس كمسرح رمزي
بول ريكو، المخيال الاجتماعي

حضور القيم الدينية في التعبير الشعبي الطقوسي

يعتبر التعبير الشفهي الطقوسي أحد أبرز المظاهر التي تتداخل فيها المرجعيات الدينية بالثقافة المحلية، حيث تتحول القيم الدينية من مفاهيم مجردة إلى ممارسات جماعية ذات رمزية عميقة، وتتجلى هذه المظاهر بوضوح في طقوس الطرق الصوفية والزوايا، التي تتزاوج فيها تلك الطقوس بين المظهر التعبدي وبين الفرجة الفنية، بما يمنحها أبعاداً متجذرة في الوجدان الشعبي، فتشكل الطقوس الجماعية نظاماً رمزياً، يعيد إنتاج القيم داخل البنية الثقافية للجماعة لأنّ " الحكايات الصوفية التي يتم تناقلها من جيل إلى جيل آخر، تمثل في جوهرها أسلوباً من أساليب الذاكرة الجماعية، إذ تحاكي بها الشعوب حياتها اليومية، وتعبر عن الآمال والتطلعات الروحية. تلك الحكايات تصبح فضاءاً للتربية الروحية، تتضمن المعاني العميقة التي تهدف إلى تهذيب النفس والإحساس بالتقوى في كل مكان وزمان ¹ وذلك من خلال الذكر الذي يجلي المحبة الإلهية، ويرتقي بالنفس إلى التوبة والتطهر ويطرح البركة بين المحتفلين في مشهد تعبيري متحرك.

إنّ التحول الطقوسي للجسد من خلال الرقص والتماهي الجسدي الجماعي مثلاً في الطريقة العيساوية* يولّد تجربة روحية جماعية قائمة على الزهد والتسليم والانضباط عبر الإنشاد في مناسبة النوبة والحضرة، حيث يخرج الذكر من المسجد إلى الفضاء العام الفسيح. ومن حيّز القيم الدينية

1 عبد الحميد بورايو، الثقافة الشعبية، دراسة في المتن الحكائي الشعبي الجزائري، دار القصة، الجزائر، 2001 ص 102

* تعتبر الطريقة العيساوية واحدة من الطرق الصوفية في المغرب العربي التي ظهرت في العصر الحديث وتحديدًا في القرن السادس عشر. ويعود تأسيسها إلى الشيخ محمد بن عيسى المكناسي وسنده إلى أبي الحسن الشاذلي قطب التصوف في زمانه (القرن الثالث عشر الميلادي)، تستخدم في طقوسها المدح والموسيقى وفنون الشعبية واستعراضات فلكلورية تعبر عن الانتماء للطريقة.

تشمل النسيج الاجتماعي. واستحضار القيم من ذاكرة التحرر الروحي مثلما هو الحال في الاحتفالات القناوية** التي تعدّ طقوسها مزيجا من التصوف الشعبي الذي يستدعي أسماء الله الحسنى ويستحضر الأولياء، لغرض التطهر الروحي من القيود النفسية والاجتماعية عبر الاحتفال بالليلة القناوية في أجواء ابتهالية احتفالية تربط بين الفردي والجماعي وبين المقدّس والرمزي.

أما الزوايا فترسخ القيم الدينية من خلال الفضاء الجماعي وتحتضن التعليم والضيافة والشفاء وتعد حافظة للتراث الديني الشعبي، حيث تمارس فيها طقوسا مثل قراءة الأوراد، الحضرة، المواسم، المواكب والموالد والتشارك في الذكر والطعام والاحتفال. وتفيض بالزهد والورع نتيجة خطاب الشيوخ وسلوك المريدين. وتتدفق البركة كسلوك رمزي يرتبط بالأولياء والمقامات، وبالتالي فإنّ الزاوية تقوم بدور مزدوج يتمثل في شق روحي وآخر اجتماعي، يجعل من القيم الدينية عنصرا أساسا في هوية المجتمع.

والجدير بالذكر هنا أنّ التعبير الشعبي الطقوسي في هذه النماذج، يمثّل مظهرا معقّدا لتفاعل المعطى الديني بالتجاوب الشعبي، أين تعاد صياغة القيم الدينية داخل أشكال فنية وطقسية تحافظ على روح الدين وتمنحه شرعية اجتماعية وأبعادا جمالية. فهذه النماذج التي ذكرنا ليست فقط مؤسسات دينية بل وسائط ثقافية حية، تنقل القيم وتعيد إنتاجها عبر الزمن، ولهذا لا يمكن فصل الأدب الشعبي عن المعتقدات الدينية " التي تشكل جزءا أساسيا من الحياة اليومية للناس... لقد لعبت القصص الدينية خاصة تلك التي تتعلق بالأولياء الصالحين والكرامات التي تحيط بهم، دورا هاما في تشكيل الأدب

** الطائفة القناوية هي طائفة أصولها من جنوب تمبوكتو أو ما تعرف حاليا بغينيا، وتلتقي في طقوسها الاحتفالية مع الطريقة العيساوية خاصة احتفالات المسماة الليلة.

الشعبي، حيث تقوم هذه القصص بتشكيل فضاء تعبدي مشترك يعزز القيم الدينية عبر سرديات مرئية وشفهية تلهم الجمهور وتحرك المشاعر الروحية"¹ فتنحوّل الحضرة إلى حكايات عن الوجد والاتحاد مع الحق وتصبح طقوس الكرامات قصصا عن خرق قوانين الطبيعة لإثبات ولاية الشيخ، أمّا حلقات الذكر فتتحوّل إلى أناشيد في مدح النبي وتساييح وابتهالات تعبر عن العشق الإلهي.

الامتداد السردي (المروي) للطقس الصوفي:

لا تتوقف الطقوس الدينية في المجتمعات التي تتميز بثقافة شفاهية عند حدود الممارسة الجماعية في الزوايا، بل تمتد كما ذكرنا سابقا إلى الوعي الشعبي عبر سرديات قصصية وأدبية تروى وتنشد أو تغنى من قبل شخصيات، تقليدية مثل القصّاصين والقوّالين والمدّاحين، حيث تعتبر هذه الشخصيات قنوات رمزية يتم تحويل الخبرة والتجربة الصوفية عبرها إلى أدب شعبي حي بين الجماهير، ينقل القيم الدينية بأسلوب فني يزاوج بين المقدس ورموزه ويوحّد بين الفرد وجماعته وبين اعتقاده وجماليات طقوس هذا الاعتقاد. وهنا يرى عبد الحميد بورايو أنّ "الطقوس الدينية التي تمارس في الزوايا والمواسم ليست فقط وسيلة للتقرّب الروحي، بل هي أيضا تجسيدا للأدب الشعبي الحي"² ويواصل في السياق نفسه "الحكايات المروية ضمن هذه الطقوس تمثّل حلقات من سلسلة طويلة من الفضاءات الشفاهية، التي يتم من خلالها نقل القيم الدينية إلى أفراد المجتمع، بحيث لا تقتصر هذه الطقوس على كونها مجرد

¹ عبد الحميد بورايو، الثقافة الشعبية، مرجع سابق، ص45

² المرجع نفسه، ص154

أعمال عبادة، بل تمتد لتشمل تعليما أخلاقيا ينعكس على الذهنية الجماعية"¹ ولهذا فإن تلك الكرامات المنسوبة إلى الأولياء واللقاءات الروحية في رؤى المنام للشيوخ، تشكل معينا معنويا يغذي الأدب الشعبي، فهي بالإضافة إلى غايتها الإخبارية تأخذ أبعادا دينية واجتماعية تهدف إلى الإلهام الروحي والتهديب الخلقي² الذي يتجلى في حالات الجذب والتطهير الروحي من محن الحياة بالنسبة للمريدين. وهنا يحدث التشابك بين الطقس الصوفي وتجلياته المروية في الأدب الشعبي، ليصنعا معا الذاكرة الرمزية والجماعية للمجتمع التي تحمل الوقائع التاريخية في نماذج وملاحم روحية وأخلاقية وظيفتها تأطير الفعل والحدث اليومي، لأن القصص الشعبية حسب حسن حنفي " هي تجليات رمزية لتجربة دينية داخلية يتحول فيها الشيخ إلى نموذج رمزي للمجاهد في النفس، والولي الصالح إلى بطل أخلاقي وشفيع جماعي، تروى سيره لاستعداد القيم الروحية في المخيال الشعبي"³ وتصبح أيضا الكرامة تجسيدا للإيمان المطلق وبلوغ درجة العرفانية بالله والثقة في الغيب، وتتحول المحن إلى دروس اختبار في الصبر والرضا والزهد في مطامح الحياة ومطامع الدنيا الزائلة ويُقدّم الصوفي في صورة بطل ديني واجتماعي يجمع بين الارتقاء الروحي والتسامي الأخلاقي والقبول الشعبي.

كما يتيح الأداء الطقسي في الزوايا فضاء سرديا يتم فيه سرد تاريخ الأولياء وتعليماتهم ، من خلال قراءة سير الأولياء والشيوخ وأعاجيب كراماتهم وتستعاد تجارب الوجد والجذب والتجلي والحلول، ويستحضر الماضي تحت سقف المرجعية الروحية والدينية للمجتمع. فيتحول الطقس الصوفي إلى

عبد الحميد بورايو، الثقافة الشعبية، مرجع سابق ، ص 154

² ينظر عبد الرحمن بدوي، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، درا النهضة العربية، بيروت، 1993، ص 101

³ حسن حنفي، الدين والثقافة الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2003، ص 89

خشبة مسرح تعرض عليها الحكاية المقدسة ويندمج فيها الصوت والأداء والحركة والخيال، لتعطي مشهدا فرجويا يرتبط بجذور الظاهرة المسرحية منذ نشأتها الأولى وتقلقلها في أرحام الاحتفالات الدينية التي تمجد للأبطال وسيرهم، بدءا بالعهد الفرعوني فالإيوناني والروماني إلى العهد القروسطي ثم مظاهرها الفرجوية الدينية في المشرق والمغرب العربيين*.

* الطقس الشعبي حسب حسن حنفي "ليس بدعة أو انحرافا كما يشاع، بل هو ترجمة جمالية للقيم الدينية بلغة مفهومة لدى الجماهير، تمكنهم من عيش التدين بشكل وجداني يعبر عن حاجاتهم للقدااسة بلغة الفن والشعور" المرجع نفسه ص 112، لقد شكّلت الاحتفالات الدينية لبنات لمظاهر فرجوية، ومشهدية تتصل بجذور المسرح الديني، من خلال ظاهرتين دينيتين واجتماعيتين رافقت الإبداع الفني في المجتمعات العربية. وتتمثل في إحياء وممارسة طقوس التعازي الحسينية في المشرق العربي، والنشاط الطقسي للزوايا وطوائف الطرق الصوفية في المغرب العربي. وهاتان الظاهرتان متلازمتان من حيث الأبعاد الرمزية للأداء، ومختلفتان من حيث المحتوى والقيم الدينية طبقا للحاجة الفردية والجماعية للمجتمع الذي يتحول إلى المتلقي.

المبحث الثاني :

المرجعيات الصوفية والتاريخية الإسلامية في تبلور النص المسرحي الجزائري

1. البنية الطقسية في العرض المسرحي الشعبي من الحضرة إلى الحلقة

2. الأنساق الطقوسية الصوفية وبنية العرض في المسرح الجزائري

3. التناس الديني الصوفي في بنية النص المسرحي الجزائري

4. الوظائف الخطابية للقصص الديني في المسرح الجزائري

تعدّ المرجعية الصوفية في النص المسرحي الجزائري امتدادا لتفاعل عميق بين الوعي الشعبي، والخيال الأدبي والتجربة الجمالية، إذ لا يستثمر التصوف كمضمون روحي فحسب، بل يتحوّل إلى أداة تشكيل فني، تتداخل فيها البنى الأسلوبية الدلالية، ضمن سياقات أدبية وفنية توظف التراث لتأصيل الهوية وتوسيع المعنى الرمزي.

البنية الطقسية في العرض المسرحي الشعبي من الحضرة إلى الحلقة:

يقودنا البحث في تجلي الحضرة الصوفية ضمن الحلقة، إلى التأصيل للظاهرة الحلقوية من خلال الجذور الغيبية اللاهوتية للحضرة، ثمّ امتداداتها الدينية من خلال مجالس الذكر، إلى نفحاتها التراثية الطقوسية الشعبية، وصولا إلى تمظهراتها ضمن السياق الفني للشكل المسرحي.

لا يمكننا فهم جذور الحضرة باجتزائها من جذورها الدينية الصوفية الموغلة في التركيبة الروحانية للفرد الذي زهد عن الدنيا ومتاعها، لأنه كلما ارتقى روحيا عبّر عن ذلك جسده بتعابير ترمز لانفصاله روحيا عن عالم المحسوسات وولوجه عالم متسامي، يعطي للروح مكانة عالية منفصلة عن مادية الجسد الفاني ومتصلة بالذات الإلهية، التي وهبت المعرفة للإنسان واستخلفته في الأرض. وعليه فإنّ الحضرة لا يمكن تحديد وجودها بوجود الظاهرة لأنها متصلة روحيا بالحضرة الإلهية حسب محي الدين ابن عربي* الذي يرى أنّ الحضرة الإلهية، حروفها ثلاثة وهي الهمزة والزاي واللام، ويؤسس براهينه وحججه

* مُحمّد بن علي بن مُحمّد بن عربي الحاتمي الطائفي الأندلسي ولد في مرسية بالأندلس سنة 1165 وتوفي 1240 بدمشق في الشام، اشتهر باسم محي الدين بن عربي، ويعدّ أحد أشهر المتصوفين، حتى لقّب بالشيخ الأكبر. له مؤلفات عديدة أبرزها، تفسير ابن عربي ويضم تفسيره للقرآن، كتاب الفتوحات المكية ويتكون من 37 سفر و560 باب، كتاب فصوص الحكم الذي أثار جدلا كبيرا في وقته ولا زال مصدرا للجدل، ديوان ترجمان الأشواق

لهذه الحروف في ترتيبها على ركيزتين، أولاً هو أنّ الحضرة الإلهية تشمل ثلاثة جوانب هي الذات والصفة والرابطة أو العلاقة التي تجمع بينهما. وثانياً أنّ هذه الحروف الثلاثة إذا اتصلت مع بعضها شكّلت منطوقاً واحداً هو كلمة أزل التي تدلّ على نفي الأوليّة. وهذا ما يعبر عنه بقوله "وحصل للحضرة الإلهية من هذه الحروف ثلاثة حقائق هي عليها أيضاً وهي الذات والصفة والرابطة بين الذات والصفة وهي القبول، أي بها كان القبول، لأنّ الصفة لها تعلّق بالموصوف بها وبمتعلّقها الحقيقي لها، كالعلم يربط نفسه بالعالم به وبالمعلوم، والإرادة تربط نفسها بالمريد بها والمراد لها والقدرة تربط نفسها بالقادر بها وبالمقدور. وكذلك جميع الأوصاف والأسماء وإن كانت نسبا وكانت الحروف التي اختصت بها الألف والزاوي واللام تدلّ على معنى نفي الأوليّة وهو الأزل"¹. وبالتالي فإنّ الامتداد الوجودي للحضرة هو أزلي ليس له بداية ولا نهاية، وهو مرتبط بمفهوم الغيبي للتجلي الإلهي من خلال موجوداته في الكون. وفي السياق نفسه فإنّ " الحضرة الإنسانية كالحضرة الإلهية"² منها أخذت وجودها بمفهومها الديني العرفاني الذي يكشف عن البواطن ثم مفهومها الفلسفي الذي يستدلّ بالعقل في إثبات الحجج والبراهين ، فاستلهمت حضورها الشكلي التعبدي في صورة دائرية تعبيراً عن الوجود الذي يسير في دوران مستمر*، وبما أنّ حياة الإنسان تنقسم إلى ظاهر وباطن فإنّ الحضرة تأخذ شكلها بتوصيف ابن عربي من حرف النون، الذي يشكّل رسمه نصف دائرة تحسّد قسماً من حياة الإنسان وغائية وجوده.

¹ نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين ابن عربي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1،

بيروت، لبنان، 1983، ص 307

² المرجع نفسه، ص 310

* درورة الوجود من خلال حياة الإنسان وكل ما يرتبط ويحيط به، وحركة الكون (شمس، قمر، أفلاك..)

ولهذا نجده في توضيحه لتجلي الحضرة الإنسانية عن الحضرة الإلهية اعتمادا على ما ذكرنا سابقا، يعتمد " على الشكل الكتابي للنون ليستنتج أنّ النون توازي نصف الوجود الظاهر الذي يقابل نصفه الباطن، لأنّ النون كتابيا نصف دائرة والوجود عند ابن عربي دائرة"¹ نصفها ظاهر ونصفها المكمل لها باطن كما أسلفنا. ومنه تأخذ الحضرة صورتها حيث تبدأ بمجالس الذكر التي يتلى فيها القرآن والأوراد في شكل نصف دائري متخذة من النون أنموذجا، نصف الدائرة المشكلة للحرف يرسمها المريدون ونقطة الحرف ترسم في شخصية القطب أو الشيخ وهو الظاهر بحسب فهمنا، كما هو مبين في الصورة 1 لتنتقل إلى وضعية القيام والابتهاال في شكل دائري، متممة النصف الأول الذي يصل بالفرد المريد إلى درجة معينة من الإرتقاء الروحي مثلما هو مبين في الصور 2،3،4، بغية الوصول إلى الكشف الإلهي. وهي عملية روحية تصل الملموس بالمحسوس وتصل الأرض بالسماء فتخاطب السماء الأرض، عبر رحلة التسامي أو ما يعبر عنه بعروج الروح واختراقها المألوف.



الصورة 1

¹ نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، مرجع سابق، ص 309



الصورة 2



الصورة 3



الصورة 4

إنّ مشهدية حلقات الذكر الديني والصوفي، التي تؤدّى في شكل طقسي دائري يتوسطه الشيخ الذي يردد الأوراد ويرد وراءه المريدون تلك الأوراد والأذكار، في جو يتسم بالانشاد الجماعي في شكل جوق يقوده قائده والصوت الواحد الذي يغوص في نفوس المريدين المؤدين والمستمعين المتلقين، كان منشؤها روحانيا غيبيا، ألهم به السالكون أثناء التدرج والإرتقاء الروحيين، فردّ الجسد المادي نتيجة الصدمة المعنوية بسلوك فيزيائي يتراوح بين الارتجاج وبين التماهي*.

وبمرور الزمن بدأت الحضرة تأخذ طابعها الطقوسي الشعبي وتخرج من مرابضها الروحانية المقدسة، المتمثلة في الزوايا والمقامات والمزارات إلى العالم الأكثر اتساعا، فأصبحت تقام في الساحات العامة والأسواق الشعبية دون أن تتخلّى عن بنائها الهيكلي من حيث الشكل، أمّا التحول الذي طرأ عليها

* إنّ هذا التفسير يحيلنا إلى حقيقة مفادها أنّ مشهدية الحضرة ودلالاتها الدينية من جهة والروحانية من جهة أخرى، لم تُعرف فقط لدى السالكين في الديانة الإسلامية، بل آثار الظاهرة تتجاوز تاريخ الإسلام إلى الشعوب البدائية (عبدة الظواهر الطبيعية مثل النار والماء وغيرها وعبدة الأصنام المجسمة للآلهة...) وتطور الظاهرة مع الحضارات الإنسانية المعروفة في التاريخ.

فكان من ناحية المضمون والمحتوى لما جرى عليها من تحولات، ساهم في تراكمها التشابك بين الطقس الصوفي وتجلياته المروية في الأدب الشعبي، في عملية إعادة بناء الطقس الصوفي ضمن مشهدية فرجوية كما أسلفنا الذكر.

إنّ الطقوس التي يؤديها الشيخ في الحضرة والمريد الذي يتفاعل مع شيخه في حلقة الذكر، يضعهما في الحلقة ضمن سياق الطقس الشعبي، في دور المؤدي الذي هو الممثل ودور المشاهد الذي هو المتلقي كما تبينه الصورتان 5 و 6 .



الصورة 5



الصورة 6

حيث يتخذ الشيخ في البداية وضعية تربية أو يجلس على ركبتيه وهو ينشد الأورد والأذكار وقصائد الوجد والعشق الإلهي، والمريدون يرددون وراءه بصوت واحد ونبرة واحدة، وعندما يبلغ الجمع درجة من الارتقاء الروحاني يقوم الشيخ واقفا ويتبعه الجميع يصطفون في شكل دائري يشكل حيزا من المريدن الذين اشتبكت أيدهم، ويشغل وسط الحيز الشيخ الذي يقوم بعملية التوجيه الصوتي والتنويع في طبقاته والموضوعي مع الأداء الحركي. ليتصاعد الإيقاع والحركة وينمو المشهد العام تصاعديا لبلوغ ذروته الظاهرية والباطنية وترتفع معها درجة الانفعال والتفاعل بين المؤدين والمشاهدين "حتى ليعود الإنسان مؤديا كان أم مشاهدا، إلى حالة تجعله أكثر قدرة على استيعاب الحياة وتحمل مشقاتها والتلذذ بها، لأنه في ذلك اليقين والوجد يشعر أنّ للحياة معنى، وأنّ هناك من يساعده على أن يقضم قطعة أخرى من قطع الحياة التي له"¹ من خلال التشابك بين الأفراد المشكّلين للحضرة ضمن صورتها

¹ علي عقله عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، مطبعة الكتاب العربي، دمشق، 1981، ص 180

الحلقوية، في أداء الدور الطقسي وما يرافق ذلك عمليات التطهير الروحي، وتكون العملية بذلك قد رسمت لوحة تزاوجت فيها الممارسة الروحية للطقس والأثر الاجتماعي والنفسي لهذه الممارسة، على مستويات الأداء والسماع. (النزول إلى الهامش والشرح).

أعطى خروج شكل الحضرة من فضاءها الطبيعي إلى الساحات العمومية والأسواق الشعبية وتخليها عن ثوب القداسة الذي رافق طقوسها، أنساقا جديدة لمضامينها، حيث تحوّل أدائها من الفعل الطقسي المرجو منه العلاقة التصاعدية العمودية بين الأرض والسماء، إلى العلاقة الأفقية التي تستهدف الحياة العامة للناس، فأصبحت تشكّل مظهرا تعبيريا فيه فرجة ذات طابع ديني وشعائري ساد المجتمعات التقليدية المحافظة، لها أسس ومقومات فنية وجمالية، أساسها العفوية والتفاعل المباشر في الاتصال والمشاركة مع المتلقي بتأثير شامل وقوي على المتلقي بمختلف مستوياته التعليمية والثقافية في تطور سوسيو ثقافي، دون أيّ انقلاب على الحواشي الشكلية لصورتها من الناحية الداخلية المرتبطة بالأداء والخارجية الخاصة بالمتلقي.

الأنساق الطقوسية الصوفية وبنية العرض في المسرح الجزائري

أ. الفضاء المغلق: تعبر خصوصية الفضاء المغلق في شكل دائري عن قدسية الفعل الطقسي الذي يؤدي ضمن الحيز المكاني، ويرسم حدوده الشيخ ضمن معطى عدد المريدين، فإن كان عددهم قليلا يكون فضاء الحيز ضيقا، وكلما زاد العدد توسع الفضاء أو تعدّد إلى حيزين أو أكثر مثلما هو

موضّح في الصورتين 7 و 8. مستمدة قدسيتهما من قدسية دوران الكون حول نقطة واحدة وأيضا مشهدية طواف المسلمين حول الكعبة.



الصورة 7



الصورة 8

ب. الأداء الجماعي : يحقق الأداء الجماعي الاتصال المباشر بين طرفي الخطاب، المتمثلين في المرسل الذي هو الشيخ والمرسل إليه الذي هو المريد، أو الجمهور الحاضر، مما ينتج سماعا متدرجا في

الكلمة والإيقاع والنغمة، فتشكّل هذه العناصر المكونة لهذا المركب من الأداء والسماع، النسيج الحي والبناء الناجح والإنجاز المتميز داخل الحيز المكاني للحضرة وما يخلقه من أجواء روحانية تسمو بالنفس وتطهرها. وخارج الحيز أيضا متعلّق بالسماع والتجاوب والمشهد الفرجوي الذي يقدمه العرض الطقسي، كالموسيقى الإيقاعية والأهازيج الإنشادية والتماهي بالأجساد.

ت. الحفاظ على البناء الهيكلي للحضرة الحلقوية: يتوزّع بناء الحضرة الصوفية على عدة وحدات* في شكل حلقة بين الشيخ وبين أتباعه المريدين ، حيث يتوسط شيخ الحضرة الحلقة ويردّد الأذكار والأوراد في تبادل حوارى على المقام الصوتي المصنّف في سؤال سؤال أو جواب جواب ، أو الإثنان معا سؤال وجواب. ومع مرور الوقت تحوّل المشهد إلى فرجة كما ذكرنا، فأصبح من يقود الحلقة يمثّل الواجهة القولية لمحتوى العمل، حيث يحدّد الحيز المكاني للعب ويختار التشكيلات الحركية المناسبة والكلمات والنغمات المصاحبة، فوظيفته تكاد تقابل مجازا وظيفة المخرج. وهنا تحضر شخصيتا القول والمداح اللذان يؤديان أدوارا وظيفية تعادل الوظائف التراتيبية لأداء الطقوس الدينية.

* يتكوّن تشكيل الحضرة من عدة وحدات، تحمل فيما يلي :

- الشيخ : هو المسؤول عن العهد الذي يعطيه المنتسبون،
- شيخ الحزب: وهو المسؤول عن ترأس حلقات تحفيظ وتلاوة القرآن، ورواية الأذكار، في المناسبات الدينية الأسبوعية والموسمية.
- شيخ الحضرة: وهو المسؤول عن ترتيب الحضرة، وافتتاحها واختتامها. وتوزيع الأدوار بين المريدين.
- الشاوش: هو من يختار من المريدين من هم مؤهلون لأداء طقوس الحضرة في الحلقة، يتمتع بمعرفة واسعة حول الطبع الإنشادية والمقامات الصوتية. وهو المسؤول عن التنوع في الطبقات الصوتية للإنشاد وتوزيعها على المريدين بما يضيف طابعا احتفاليا وفرجويا للحضرة الصوفية.

التوظيف النصي والسينوغرافي للمداح والقوال

يمثل كلّ من المداح والقوال عنصران مركزيان في تدوير القيم الدينية الطقوسية إلى خطاب ثقافي وأدبي يظل حيا بفضل الأداء الشفاهي التواتري والتفاعل الشعبي معهما، فهما امتدادا صوريا لشخصيتي شيخ الحضرة و الشاوش أو منشد الحضرة، وعبر هذا الامتداد السردي تتحول الطقوس الدينية كما ذكرنا سابقا إلى ذاكرة روحية جماعية، تغذي الأدب الشعبي وتحافظ على استمرارية الرمزية الهيكلية للزوايا وتبقي الذاكرة الصوفية حية في وجدان الأجيال. فهذان الشخصان يعملان كجسر بين الطقس الديني وبين النص الشعبي، بين التأمل الروحي والممارسة الشعبية.

أ. المدّاح: ينشد السيرة النبوية ومدائح الأولياء ويتنقل بين الزوايا في المواسم، ويقوم بإعادة تقديم القيم الصوفية مثل الزهد، المحبة، التسليم على شكل نصوص منعمة مشحونة بالعاطفة والرمزية. فهو بذلك يشبه المنشد الصوفي لما يحمل من الذاكرة الروحية الجماعية، وما ينقل من المدائح النبوية وكرامات الأولياء في جوّ من التقديس، إلّا أنّه لا يتّبع طريقة صوفية بعينها.

يتحول المدّاح في المناسبات الروحية والمواسم الطقسية إلى فاعل طقسي، يوقظ المشاعر ويلهب الحنين للولي باعتباره المثل الروحي الأعلى. وإلى قاص يروي الحكايات في الأسواق الشعبية والأماكن العامة وسط تحلق للجمهور حول عرضه الأدائي للقصص. إنّ اسم مدّاح يدل على من يؤدّي المأثورات الشعبية في الأماكن العامة والمناسبات الدورية، حيث كانت رواية الأقوال الشعبية حسب عبد الحميد بورايو مجرّد هواية لدى بعض الرواة، ثمّ غدت فعلا احترافيا يقوم به أشخاص لهم مواصفات محدّدة،

يقدمون عروضهم لجمهور مخصوص وفق إجراءات وطقوس معينة، في مناسبات مبيّنة بمراعاة الزمان والمكان¹ وهذه المواصفات التي أشار إليها بورايو هي المواصفات حسب رأينا التي يتصف بها المنشد الصوفي في الحضرة الصوفية، وهي دلالة على الارتباط العضوي بين الشخصيتين، إذ أنهما يعتمدان على الفضاء نفسه لأداء الطقس عند المنشد الروحي وتقديم العرض عند المدّاح، الذي يفسح له في شكل حلقة يشغلها بعروضه واقفا أو جالسا.

وكما يعتمد المنشد الصوفي على الصوت الجهوري والطبقات الصوتية لتنويع السماع والارتقاء الروحي بالمريدين، يستند المدّاح في عروضه من أجل شد الانتباه والإبهار الأدائي لتقديم فرجة ممتعة، إلى التنويع في نبرات الصوت الذي ترافقه أحيانا الآلات الإيقاعية مثل البندير والقلّوز أو آلات وترية مثل الكمان والقمبري أو الآلات النفخية مثل الغايطة والقصبة.

بالإضافة إلى تعابير الوجه وحركات الجسد التي يؤدّيها للتعبير عن مواقف معينة أو يتجول بها عبر شخوص قصصه، أو الانتقال من مكان إلى آخر داخل حدود الفضاء الحلقي في تفاعل مع الجمهور.

ب.القول: يروي القصص الشعبية ذات الأصل الديني أو الصوفي ويستخدم القص الحكائي لإيصال الحكمة وينتقل من مكان لآخر بصفته حاملا للذاكرة الشفاهية للمجتمع، فهو راو شعبي مهمته الحفاظ على السير من الاندثار، يوظف الشعر والغناء واللحن الموسيقي لتجسيد

¹ ينظر، عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية، التاريخ والقضايا والتجليات، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2006، ص ص 63 64

الوقائع الأسطورية والأحداث العجيبة. وهو مؤدّ شعائري رمزي، يعيد تشكيل السرد ويصنع

المعنى من الفوضى ليلائم السياق المعيشي، فيربط بين الولاء للولي وبين الحاضر المجتمعي.

وقد يضيف على ذلك فيعلّق بشكل جدّي أو ساخر على تشكيله السرد، مستعينا على مهاراته الحركية وخياله الإبداعي وقدرته على التعبير الدرامي، بالإيماء والغناء والرقص وبراعته في حمل الجمهور على تخيل القصة السردية والتفاعل معها، بل وبنائها بصفة تشاركية مع راويها عبر الحوار والتعليقات والارتجال البيني.

أمّا عن الأدوات التي يستخدمها القوّال في عروضه، فهي لا تختلف عن الأدوات التي يستعملها المداح من آلات إيقاعية ووترية ونفخية. ويعتمد وكلّ ذلك على قوة الذاكرة للقوّال في حفظ الحكم المأثورة والأشعار والخيال الخصب، والتلوين في طبقات الصوت للدلالة على الشخصيات وتنوع الأحوال*.

الخطاب الصوفي في الحوار المسرحي

يشتمل الخطاب الصوفي على دلالات ومعاني واسعة ومتحركة، ضمن حركية المعجم اللساني الصوفي الذي يتشكّل من عدة مصطلحات تتمدّد وتتقلّص بحسب الحال الوجداني والحالين الزماني والمكاني،

*يصنّف عبد الحميد بورايو محتزفي المرويات الشعبية إلى ثلاث أصناف وهم:

أ. المدّاحون: ويعرفون برواة الحلقات العامة في تجمعات الأسواق والمناسبات العامة.

ب. القوّالون: وهم من مؤدي الشعر، الذين يلقون أشعارهم أو يروون قصائد غيرهم أمام الناس.

ت. الراويون: وهن النسوة اللواتي تخصصن في رواية الحكايات الموجهة للأطفال، ذات الطابع الخرافي/ المرجع. ينظر، عبد

الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية، التاريخ والقضايا والتجليات، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، اتحاد الكتاب

الجزائريين، الجزائر، 2006، ص ص 63 64

مما يترك الفهم مفتوحا على القراءة والتأويل في مضامين تلك المصطلحات، بناء على الأحوال التي ذكرنا، لأنّ اللغة عند المتصوفة تحتل مكانة مرموقة جدّا، تتفرّع عنها دلالات خاصة بهم وتحيل إلى إشارات ورموز محمّلة " بشحنات وجدانية عميقة، لها من الدلالة ما يوحي بأنّ أصحاب هذه الرموز إمّا أن يكونوا متصوفة أو رهبانا أو فنانين أو شعراء، لهم خيال خلاق وخصب " ¹ فالخطاب الصوفي يتميز بخصيصة فنية وفق ضوابط بلاغية وأسلوبية ترفع من معانيه إلى ما وراء المألوف من خلال اغتراف المتصوفة من العالم المحسوس، للتعبير عن العالم الروحي، ما يكسر القواعد اللغوية التي تحدّ من الدلالة ويكسب الخطاب الصوفي نوعا من الشعرية أو الشاعرية المرتبطة في سموها بما وراء المألوف الذي ينشده الصوفي.

وما دام أنه يكسر قواعد اللغة بالرموز القولية فإنه أيضا يتجاوز المصطلح إلى خطاب بصري من حيث الأداء الفرجوي الذي يقدمه جسد المتصوف أثناء الحضرة في خمرة التسامي الروحي، وهذا ما يوثّق القول بأنّ الزوايا شكّلت رقعة أدبية عالية المستوى في خطابها وشاعرية ساحرة بفضائها. فشكّل عرضا متكامل المستويات الخطائية من حوار ومؤثرات صوتية إيقاعية تصاحبها فترات موسيقية إلى أداء جسدي ما يعرف فنيا بالكوريغرافيا.

إنّ الخطاب الصوفي داخل النصوص المسرحية الجزائرية يمتاز بلغة متعالية، تتجاوز الوظيفة الإبلاغية المرتبطة بالمصطلح والحوار والكتابة الأدبية إلى الطابع الإيحائي التأملي، ليعكس بنية الكشف التي تميّز

¹ ابراهيم ابراهيم مُحمّد ياسين، دلالات المصطلح في التصوف الفلسفي، إشارات فلسفية في كلمات صوفية، دار المعارف، القاهرة،

التجربة الصوفية. فالحوار لا يصاغ بمنطق الواقعية الحرفية، بل ينزع نحو الإيمان الدلالي، معتمدا على المجاز والرمز، ليعبر عن التجربة الروحية من ناحية المضمون عبر استعمال . والتمثل من ناحية الشكل، فيأخذ طابعا دائريا ليعكس فكرة الدوران حول الحقيقة الإلهية التي ذكرنا سابقا ويعطي صورا أدائية متشابكة مع الذاكرة الجمعية وحنين الارتباط الروحي والاجتماعي بظاهرة التمسرح، كما نجد فيه الألفاظ المستمدة من المعجم الصوفي مثل الحال، المقام، الذكر، الفناء، السكر، الحضور وغيرها، مما يضيف على الحوار طابعا سرديا داخليا، فيعاد تأويل الواقع من منطلق الرؤية الباطنية.

الشخصية الدينية وتحولها إلى بناء فني:

لا تتوقف الشخصية الدينية الصوفية في المسرح الجزائري عند كونها مرجعية، بل تبنى فنيا لتصبح مركزا دلاليا داخل النسق العام للنص، تتقاطع فيه معاني السلطة الروحية والمعرفة الباطنية والتأثير الجماهيري فهي " ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فلها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى"¹إنها شخصية تنمو من الرماد لتوقد الجمر الداخلي، سواء لدى باقي الشخصيات أو لدى المتلقي.

وغالبا ما يصاغ هذا النوع من الشخصيات وفق منطق التحول الداخلي، حيث تكون البداية مع معاناة أو عزلة، ثم تليها مكاشفة أو صحوة، كما في نماذج المريدين الذين يخوضون رحلة معرفية ضمن التصور الصوفي. فيتيح هذا البناء إسقاطات متعددة من السياسية إلى الثقافية ومن الديني إلى الوجودي، ما يمنح الشخصية أبعادا جمالية متعددة.

¹ زايد علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص 120

وهنا تبرز ظاهرة التدرّج المقامي في بناء الشخصية، فكما ينتقل المريد بين مقامات الصبر والزهد والرضا، تبنى الشخصية وفق منطق درامي يراعي النمو الروحي ويجسّد صراعاها الداخلي والخارجي في آن واحد. وبالتالي فإنّ النص الذي يستدعي هذه الشخصية إنّما " ليلبسها رؤيته في ضوء الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية والروحية... ليعيد خلقها خلقا عصريا، يتماشى ورؤيته الحاضرة"¹ وقد يشمل التوظيف إحدى صفات هذه الشخصية أو بعض الحوادث التي حدثت في حياة الشخصية الدينية أو يكون حول مدلولات أسماء الشخصيات.

فيمكن للكاتب المسرحي التنجيم في الشخصية الدينية واستحضارها كما هي وتناولها من جوانبها كافة، مثلما نجد في مسرحية لسان الدين بن الخطيب التي كتبها حسن ملياني في إطار تظاهرة تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية 2011 التي نظمتها وزارة الثقافة الجزائرية، ويمكن أيضا استدعاء صفة من صفات هذه الشخصية بما يناسب موضوع المسرحية وحركتها في علاقة تألفية أو توافقية أو تنافرية ضمن محيط الفضاء النصي والركحي الذي تتحرك فيه، مثل مسرحية القرباب والصالحين لولد عبد الرحمن كاكبي. وقد يتم توظيف بعض حوادث الشخصيات التي مرّت بها في حياتها لإسقاطها على حدث معاصر تواجهه شخصية معاصرة أو يواجهه المجتمع الذي تعيش فيه هذه الشخصية أو لشهرة الحادثة وقربها من ذاكرة المتلقي وارتباطه بوجدانه، مثل مسرحية سيد الحلوي لصاحبها سيد احمد بن عيسى، وقد يكون استلهام الشخصية الدينية من خلال توظيف اسمها وما يحمله من دلالات تعالج موضوعا عصريا مثلما نجد في مسرحية الأقوال لعبد القادر علولة. ويتم اختيار

¹ حورية مُجّد هو، حركة النقد المسرحي في سوريا (1967-1988)، اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص 257

الشخصية حسب علي عشري زايد وفق ما يناسب تجربة الكاتب من ملامح الشخصية الموضوع، ثم تأويل هذه الملامح بما يلائم طبيعة التجربة وفي الأخير إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الكاتب من ملامح هذه الشخصية¹.

التناص الديني الصوفي في بنية النص المسرحي :

يرى عبد المالك مرتاض أنّ " التناص هو تبادل التأثير غير القصدي والاعتراف من المحفوظ المنسي"² والتناص الصوفي يحضر في المسرح الجزائري بوصفه وسيلة لخلق عمق دلالي، حيث يستدعي الكاتب نصوصا من كتب التصوف أو من الذاكرة الجمعية المرتبطة بالزوايا والأولياء ويتجلى عبر الاقتباس المباشر من الأمثال التي ترددت على ألسن بعض الأولياء مثل عبد القادر الجيلاني والحلاج وابن عربي أو أبي مدين شعيب أو عبد الرحمن الثعالبي وغيرهم. ويتجسّد أيضا من خلال التوظيف الرمزي لأسماء الأماكن المقدسة أو الرموز الصوفية مثل المقام، الخلوة، السبحة، الحضرة. ثم إعادة بناء الطقس ضمن مشهدية مسرحية، بحيث لا يخضع إلى مجرد المحاكاة، بل يدخله في حوار سردي مع التراث فيتحول التصوف إلى إطار قرائي وتأويلي يفتح النص على تعددية الدلالة ويعيد بناء الطقس بوصفه أداء جماعيا، تتقاطع فيه الوظيفة التعبديّة بالتمثيل المسرحي، بما يرسخ مبدأ التمسرح الداخلي للنص. وتوزعت تجليات النزعة الصوفية بين عدة عناصر يمكن حصرها في الشخصية والموضوع والرمز.

¹ ينظر، زايد علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 240

² عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2010، ص 192

أ. الشخصية: القطب الصالح يمثل شخصية الإنسان المتنور، الذي يدرك الحقيقة الروحية ويمثل الكمال الإنساني، وتجسيد الفهم العميق للوصول إلى الذات العليا.

المريد: أو الفتى الباحث وهو السالك الذي يحاول البحث عن نور الحقيقة، فتواجهه التحديات المعنوية والمادية

الخصم أو المجتمع: غالبا ما يتم تصوير المجتمع أو القوى المعاكسة كنوع من الجهل الذي يعيق السالك من الوصول إلى النور.

ب. الموضوعات: الصراع بين الحق والباطل، يتمثل في الصراع بين القوى الروحية(الشخصيات الصوفية) وبين قوى الجهل أو التقليد الأعمى.

الحيرة الروحية: يظهر الفتى الباحث في رحلة لاهثة عن الحقيقة الروحية، مستعرضا تحديات الحياة التي قد تجره بعيدا عن الطريق المستقيم.

ت. الرموز:

وتعتبر شخصيتا المدّاح والقوّال محوريتان في النسيج الطقوسي والثقافي الشعبي وبالتالي فكلا الشخصيتان المدّاح والقوّال ينقلان الذاكرة الجماعية شفها بأسلوب فني تعبيري، ويؤديان وظيفة طقسية اجتماعية تربط الفرد بالمجتمع من خلال الفعل الجماعي الطقسي، ويصنعان الوعي الجمعي عبر الرموز والحكايات بتوظيف اللغة الشعرية والمصطلحات الصوفية، ويمارسان دورا تعليميا، ينقل القيم والتصورات الدينية من خلال الأداء.

الأدوات الخطابية في المسرح الجزائري من خلال القصص الديني:

إذا كانت بعض التجارب المسرحية قد لجأت إلى الرموز الصوفية وأشكال التعبير الشعبي الديني، فإنّ طيفا آخر من النصوص وظّف السرد الديني التاريخي، بوصفه وسيلة لإعادة بناء العلاقة بين الماضي والحاضر، حيث حضرت شخصيات محورية من التاريخ الإسلامي مثل شخصيات بلال بن رباح وجعفر بن أبي طالب والحسين بن علي، فضلا عن استحضار أحداث مفصلية كالهجرة النبوية أو الغزوات الكبرى أو الفتن السياسية.

ولا يمكن فهم هذا التوظيف بوصفه نقلا سرديا غرضه التوثيق أو التمجيد فحسب، بل يتعداه إلى كونه استراتيجية خطابية، تتوسّل بسلطة التاريخ الديني لتوجيه خطاب معاصر، يعكس مواقف الكاتب المسرحي من قضايا الواقع، أو يعيد تشكيل الوعي الجماعي للجمهور. ولا يكون الكاتب مستثمرا ناجحا في استحضار التاريخ والتوظيف الدلالي لرموزه إلاّ إذا كان واعيا بما يعيشه المتلقي، ليُعمل تفكيره بين موقف ماض وواقع حاضر¹.

ويظهر توظيف القصص الديني المستمد من التاريخ الإسلامي في المسرح الجزائري بأشكال متعددة، تتفاوت من حيث طبيعة الحضور ودرجة التدخل الفني في تشكيل الشخصيات وبناء الحدث المسرحي، مما يسمح بالتمييز بين ثلاثة أنماط لهذا التوظيف.

¹ ينظر، حسين كمال الدين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1993، ص 17

أ. استدعاء الشخصيات الإسلامية : اعتمد العديد من كتاب المسرح الجزائري على استدعاء شخصيات محورية من التاريخ الإسلامي باعتبارها رموزا دينية وحوامل لرسائل قيمية وأدوات لفك إشكالات معاصرة أو رموزا للمقاومة البطولية، ومن بين هذه الشخصيات نجد بلال بن رباح التي وظفها مُجدِّ العيد آل خليفة، لاستظهار صورة من صور المقاومة والجلد في وجه الألم من أجل الثبات على الهدف وهو التحرر من العبودية. كما نجد أيضا يوسف وغليسي يستدعي شخصية جعفر الطيّار لتمثيل الإيمان الراسخ والثبات على المبدأ والقدرة على الحوار وإدارة المفاوضات، فيما تستعد شخصية الحسين بن علي في مشهد مأساوي يجسّد الصراع بين الحق وعدالة الموقف ضدّ الجور والاستبداد السياسي.

إنّ هذا الاستدعاء يتم في كثير من الأحيان عبر تقنيات درامية متعدّدة، مثل المشاهد الإسترجاعية أو المناجاة (المونولوج) أو الحلم المسرحي، ما يسمح لهذه الشخصيات بالتحرك خارج حدودها التاريخية الزمنية والمكانية إلى فضاء رمزي معاصر، حيث يعاد تأويل أفعالها ومواقفها لتناسب انشغالات الجمهور الذي سيكتشف الاختلافات بين الماضي وبين حاضره ويقيم جسورا للتجاذبات بين الاستدعاء وبين دلالاته¹، لاستشراف حلول للإشكالات التي أثارها تصريحاً أو تلميحاً العمل المسرحي في كل مستوياته التأليفية ورؤاه الإخراجية.

¹ ينظر خليل الشطي، انتصار القضايا الفكرية والفكرية في مسرح معين بسيسو الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،

ب. استحضار الأحداث الإسلامية الهامة: لجأ المسرح الجزائري إلى جانب استدعاء الشخصيات من التاريخ الإسلامي، إلى توظيف أحداث مفصلية مثل مولد النبي ﷺ وما صاحب ذلك من أمارات ظهرت في البلاد المجاورة لمكان ميلاد النبي. وأيضاً الهجرة النبوية من مكة إلى يثرب وغيرها من اللحظات التي تحمل مواقف مشحونة بالدراما. وغالبا ما تستثمر هذه الأحداث بوصفها أدوات سردية تساهم في تأطير وتوجيه الصراع الدرامي أو تبنى عليها المقاربات التاريخية مع الواقع. فمثلا يأتي توظيف حادثة الهجرة من مكة إلى المدينة للدلالة على محاولات إيجاد مناطق نفوذ بديلة والتأسيس لعضد المجتمع المثالي الذي تسود فيه قيم الدين الجديد الذي يقوم على التوحيد ويتأسس على العدالة الاجتماعية والمساواة أمام الواجبات وفي الحقوق. بينما تستدعي الفتن السياسية التي أعقبت ما يسمى بالخلافة لإسقاطها على أزمات الحكم والشرعية في سياقات أنظمة الحكم العربية الحديثة. ويكمن البعد الفني من هذه المقاربات في فتحه مجال التأويل وإعطاء المسرحية ككل، عمقا فلسفيا وارتباطا وجدانيا بجمهور يرى في التاريخ الإسلامي مرجعية مشتركة.

ت. التفاعل مع التراث الديني بلغة درامية معاصرة: لا يقتصر توظيف القصص الديني على النقل الحرفي أو التمثيل المباشر، بل غالبا ما يتم من خلال إعادة كتابة التاريخ بلغة درامية معاصرة وهذا ما يبرز في المسرحيات التي تدمج بين الوقائع الدينية وبين السياقات الراهنة، بحيث تنقل الشخصيات أو الأحداث إلى أطر مكانية وزمانية حديثة، دون التصريح المباشر، وهنا يتقاطع التوظيف الديني مع الرؤية التأويلية للنص، فيتحول النص الديني إلى مادة فنية يعاد تشكيلها لا

تكرارها، وتتحول الوقائع إلى رموز ويعاد تشكيل النص الديني تاريخيا، ليندمج في نسق تعبيرى معاصر دون أن يفقد قداسته أو كثافته الرمزية.

يؤدي هذا الأسلوب إلى بناء نصوص هجينة تنمهى في الأصوات الدينية مع الإيديولوجيات المعاصرة، مما يفتح إمكانيات متعددة في التأويل والنقد، كما يبرز براعة الكاتب في التحكم في المادة الدينية وتطويعها لخدمة القيم المعرفية و الفنية للمسرحية.

الوظائف الخطابية للقصص الديني في المسرح الجزائري:

لا يقتصر استدعاء القصص الديني في المسرح الجزائري في الأبعاد الفنية أو التمثيلية، بل يتجاوزها إلى أداء أدوار خطابية متعددة، تتحكم فيها رؤية الكاتب، لتوجه المتلقي نحو مقاربات تأويلية تتفاعل مع الواقع. وعليه فيمكن رصد ثلاث وظائف رئيسة لهذا التوظيف، وظيفة سياسية، ووظيفة اجتماعية ووظيفة ثقافية، ولكل من هذه الوظائف منطلقات ونتائج.

أ. الوظيفة السياسية: تستخدم التاريخ الديني الإسلامي كأداة لمساءلة الحاضر في سياق مسرحي معروف بارتباطه الوثيق بالقضايا الوطنية والتحررية، فعلى سبيل المثال يستدعى بلال بن رباح كرمز للعبد المتحرّر لملازمة واقع الجزائر المستعمرة من قبل فرنسا، حيث تمثل فرنسا القوة القمعية ويصبح الاسلام من خلال شخصياته أداة مقاومة رمزية. فهذا النوع من التوظيف يمكن الكاتب من تجنب المواجهة المباشرة وتجاوز الرقابة السياسية، باستخدام رموز دينية موعلة في التاريخ، لكنها

مشحونة بدلالات سياسية معاصرة، فيضفي ذلك على المسرحية عمقا رمزيا، يجعل من النص خطابا موهبا، يمكن قراءته على أكثر من مستوى ديني، أخلاقي وسياسي، تحرري.

تقدّم في بعض المسرحيات شخصيات دينية مثل بلال أو جعفر أو الحسين ذات مواقف احتجاجية ضد السلطة، مما يحول المسرح إلى فضاء للمقاومة الرمزية أو ما يعرف بالمقاومة الناعمة التي تستهدف إثارة العواطف الوجدانية، من أجل تغيير الواقع المعيش، فيستخدم السرد الديني لا سيما حين يتعلق بمقاومة الظلم والهيمنة، منصة مقاومة ضدّ الاستعمار أو لتوجيه نقد سياسي للسلطة الحاكمة دون الصدام المباشر مع الرقابة. وهكذا تتحوّل الشخصيات الإسلامية إلى رموز للمقاومة أو العدل أو الصراع من أجل الشرعية في قراءة تنخرط في الواقع دون أن تصرّح به.

ب. **الوظيفة الاجتماعية:** يتحول المسرح إلى منبر للوعظ والتوجيه الأخلاقي، فيألي جانب البعد السياسي، يؤدّي التوظيف الديني في المسرح وظيفة اجتماعية توجيهية، تتمثل في تقديم نماذج أخلاقية سامية تحت غطاء درامي مشوقن فالشخصيات التاريخية الإسلامية من خلال مواقفها النبيلة وتضحياتها البطولية، تصبح مرآة تواجه بها المجتمعات المعاصرة انحرافاتهما، فتوظف قصة الحسين، لتسليط الضوء على ظاهرة الظلم والاستبداد والثورة عليهما بعدم السكوت عن الحق، وتستدعي حادثة الهجرة النبوية أو الفتنة الكبرى لمساءلة المجتمع حول خياراته الأخلاقية والسياسية ودوره في مواجهة الانحراف عبر تحفيزه من خلال المعطى الديني التاريخي. فتنتقل القيم الإسلامية من الفضاء الروحي المسجدي إلى فضاء الخشبة بوسائط جمالية تضاعف من فاعلية التأثير على المتلقي.

ت. الوظيفة الثقافية: في مجتمع متعدد التأثيرات الثقافية مثل الجزائر، شكّلت المرجعية التاريخية الإسلامية التاريخية أحد روافد الهوية الجماعية، حيث تفرض هذه المؤثرات إعادة بناء الذات الجماعية على أساس ثقافي وروحي متين، وكان للمسرح السهم في هذا المسار من خلال إعادة تقديم بعض المحطات من التاريخ الإسلامي في قالب درامي يرسّخ الانتماء ويستعيد الذاكرة، وتستثمر في طرح قضايا الهوية والقدوة المثالية المفقودة في الحاضر، فأحداثا مثل الهجرة، تستخدم كمرجعيات سردية لإعادة رسم مسار جماعي نحو التحرر والاستقامة ضمن جوّ روحي يسعى إلى تفعيل العلاقة العاطفية والرمزية بين المتلقي وتاريخه وبعث شعور بالانتماء في ثوب جديد ومعاصر، ليصبح المسرح أداة تنوير، تستعيد المرجع الجماعي وتعيده إلى الحضور الرمزي من بوابة الفرجة الفنية.

يكشف تتبع حضور القصص الديني المرتبط بالتاريخ الإسلامي من خلال شخوصه ووقائع أحداثه في المسرح الجزائري عن وعي مركّب لدى الكاتب المسرحي، وعي يدرك القيمة الرمزية والإجرائية لهذا الموروث السردية وقدرته على التحول من مادة دينية تاريخية، إلى أداة خطابية وظيفية، تتفاعل بمرونة مع متغيرات الواقع، فمن خلال هذا التوظيف التأويلي، تمكّن المسرح الجزائري من استدعاء المقدّس ودججه بالتعبير الفني وتحويل التاريخ إلى خطاب معاصر ينفّث على السياسي والاجتماعي والثقافي، ومن ثمّ تشكّل رؤية جديدة تتيح تجاوز النقل السردية نحو التجريب الجمالي، وتثري المسرح بمرجعية لها دلالتها الثقافية وتسهم في بناء وعي فني وتاريخي وإنساني.

توظيف القصص الديني بين المعطى النصي والتلقي:

يكشف التتبع التاريخي للظاهرة المسرحية في الجزائر عن حضور متنوع للقصص الديني سواء المستمد من التاريخ الإسلامي مثل سيرة النبي وسير الصحابة، أو من التراث الصوفي الشعبي. وقد تنوّعت طرائق هذا التوظيف من عمل لآخر، بين استدعاء مباشر للشخصيات والأحداث، أو إعادة تأويلها داخل بنايات سينوغرافية رمزية وجمالية معاصرة. والجدول الآتي يعرض أبرز هذه الأعمال:

1	عنوان المسرحية	المؤلف / المخرج	موضوعها	سنة إنتاجها
1.	المهاجرة الناشئة	محمد صالح رمضاني	الهجرة النبوية من مكة إلى يثرب والتضحيات التي قدمها مع صحابته المهاجرين معه في سبيل الله ونصرة لدينه	1947
2.	الخنساء	محمد صالح رمضان	حياة الخنساء بعد فقدانها أخيها، وراثتها له	1950
3.	المولد	عبد الرحمن الجيلالي	مسرحية دينية تتناول مولد النبي محمد ﷺ وأمارات بشارته مولده	1977
4.	بلال بن رباح	محمد العيد آل خليفة	قصة الصحابي بلال بن رباح وصبره على العذاب في سبيل الله ورفضه الشرك ومواجهته لسيدته أمية بن خلف	1948
5.	نصيب الشاعر الزنجي	الأخضر السائحي	نصاعة المبادئ الإسلامية التي لا تفرق بين أبيض وأسود إلا بالتقوى في دعوة إلى التحرر من التقاليد السيئة والأعراف البالية	1963
6.	القرباب والصالحين	ولد عبد الرحمن كاكاي	زيارة لأولياء الله الصالحين وهم سيدي عبد القادر الجيلاني، وسيدي بومدين الغوث، وسيدي عبد الرحمن الثعالبي لقرية ويتم رفض استضافتهم من قبل السكان بسبب الفقر فيدّهم القرباب على بيت صليحة التي كانت بائعة هوى لكن تقبل استضافتهم وتذبح لهم عنزتها الوحيدة ليتم تكريمها جزاء صنيعها بعبدة من المال	
إضافة إلى : سيدي الحلوي لسيد احمد بن عيسى و لسان الدين بن الخطيب لحسن ملياني والوعدة لمحمد شواط تغريبة جعفر الطيار ويوسف وغليسي... وغير هذه كثير.				

يمثل هذا الجدول تمهيدا تحليليا يسمح بملاحظة تنوع المرجعيات بين الصوفي والتاريخي مع تعدّد الوظائف الدلالية الموزعة بين التحرّر والشهادة والكرامة، والتنوير والثورة على الخرافة.

لا يستحضر القصص الديني في هذه الأعمال كمادة تقريرية، بل يتحول إلى شبكة من الرموز تؤدّي وظائف مركبة. ويمكن تفكيك هذه الرموز من بعض المسرحيات كما يلي :

رمزية المفاهيم الصوفية في بعض الأعمال المسرحية

أ. رمزية المهجرة (مسرحية المهاجرة الناشئة)

لا تقدّم كواقعة نبوية فقط، بل بنية نفسية وثقافية تحيل على الانتقال من واقع الاضطهاد إلى أفق التحرر، ما يجعلها إسقاطا رمزيا على التحولات الوطنية.

ب. رمزية الشهادة (مسرحية الخنساء)

تعاد قراءة رمزيته من منظور بطولي أنثوي، حيث يضيف حضور الخنساء معان جديدة على تضحيات المرأة في سياق ديني ووطني معا.

ت. رمزية الحرية (مسرحية بلال بن رباح)

يمثل بلال رمزا مركّبا يدمج البعد الديني التحرري مع الرمزية الاجتماعية التي تهمّش الأعراق، ويستثمر لتأكيد قيمة العدالة والمساواة.

ث. رمزية الكرامة الصوفية (مسرحية سيدي الحلوي/ القرّاب والصالحين)

تستحضر الكرامات لا بوصفها عجائب، بل باعتبارها رموزا للصفاء الروحي والنزاهة في زمن الفساد، ما يمنح العمل بعدا نقديا ضمنيا.

ج. رمزية الحكمة الشعبية (مسرحية الأقوال

يوظف التراث الشفهي للتصوف لنقل الحكم وبناء جدلية بين القول والواقع، بين الذاكرة والراهن، لتشكيل وعي جمعي نقدي.

طبيعة التلقي ومرجعية النص الديني:

تطرح هذه النصوص، بما تحمله من رموز دينية وتاريخية، تحديا في مستوى التلقي، فالجمهور الجزائري ذي الخلفية الدينية الإسلامية العميقة، يستقبل هذه الأعمال بمزيج من الاحترام للنص المقدس والانفتاح على التأويل، ويمكن رصد أبرز ملامح التلقي كالتالي:

تلق مزدوج: بين التقديس للنصوص المرجعية (السير، والأحداث والشخصيات التاريخية) والانبهار بالصياغة الجماعية.

فاعلية الإسقاط: يقرأ المتلقي شخصية بلال أو سيدي الحلوي، أو الخنساء كرموز دينية ذات راهنية، تسمح بإسقاط المعنى على قضايا الهوية، السلطة والمجتمع.

مرونة النص المسرحي: سمح بالتحرّر من النقل المباشر، لبني علاقة جديدة مع المرجع، علاقة تستثمر الرمزية وتؤسس لتأويل جمالي يحمل طابعا نقديا واجتماعيا.

انزياح المرجعية: النص الديني لا يوظف بوصفه مرجعا ايدولوجيا مغلقا، بل باعتباره حقلا مفتوحا للتأويل الرمزي، ينتج المعنى ولا يقرّره.

إنّ استدعاء التاريخ الإسلامي بشخصه المحورية مثل بلال بن رباح والخنساء وبأحداثه التأسيسية كمولد النبي، وهجرته، لم يكن يهدف إلى إعادة إنتاج الرواية الدينية كما وردت في مدوناتها، بل تحويلها إلى مادة مسرحية ذات بعد رمزي، تستبطن قضايا المجتمع وتعيد قراءة الراهن من خلال الماضي المقدس. وقد بيّن العرض الإحصائي والتحليلي لبعض من الأعمال المسرحية الجزائرية ذات المرجعية الدينية أنّ هذا التوظيف اتخذ اتجاهين أساسيين هما الاتجاه الصوفي والاتجاه التاريخي الإسلامي، حيث تجلّت المقاربة المسرحية عبر توظيف السير لرجالات وشخصيات الإسلام الأوائل وحوادث الهجرة والجهاد في سياقات درامية، تبنى على الرمزية والانزياح. فالهجرة تتحول إلى لحظة وعي قومي، والشهادة إلى موقف أخلاقي متسامي، فيما تعيد الكرامة إنتاج صورة الولي في مواجهة قوى الانحراف.

المبحث الثالث :

دراسة تطبيقية على : مسرحتين

1. تجليات التصوف في مسرحية الوعدة لمحمد شواط/ بعد صوفي

2. توظيف الشخصية التاريخية والدينية في مسرحية جعفر الطيار

ليوسف وغليسي / بعد تاريخي إسلامي

تجليات التصوف في مسرحية الوعدة لمحمد شواط:

يحتلّ التصوف الإسلامي موقعا مركزيا في الذاكرة الثقافية والدينية للمجتمع الجزائري، إذ شكّل عبر تاريخه الطويل أحد أبرز أوجه التعبير الروحي والاجتماعي من خلال طقوسه عن علاقة الإنسان بالقدس وعن رؤيته للعالم، للوجود وللقيم. وقد انعكس هذا الحضور الصوفي في مختلف تجليات الثقافة الشعبية من الطقوس الاحتفالية إلى الحكاية والسير وصولا إلى الفنون التعبيرية ومنها المسرح الذي وجد في التصوف مرجعا رمزيا يوظف لمعالجة قضايا الحاضر والواقع الراهن، ومرتكزا تأسيسيا يؤصل للظاهرة المسرحية في الوطن العربي وفي الجزائر خاصة، بما يمنح للفرجة الفنية هوية محلية كما سبق أن أشرنا إليه في الفصول السابقة لهذا البحث.

ومسرحية الوعدة لمحمد شواط جاءت في هذا الإطار مجسّدة مثالا واضحا، يجمع بين التقاليد الشعبية والمضامين الصوفية من خلال توظيف طقوس الوعدة، بما تحمله من أبعاد روحية واجتماعية في بناء فضاء مسرحي، يحتفي بالحضور الجماعي ويستثمر في الطقس مجازا واستعارة بوصفه آلية درامية. وقد لقيت هذه المسرحية اهتمامات نقدية أبرزها دراسة قام بها إدريس قرقوى، قاربتها من زاوية توظيف الحلقة باعتبارها فضاء فني فرجوي وتواصلتي تتداخل فيه الموسيقى مع السرد والرقص ضمن طقس احتفالي جماعي من زوايا وأبعاد سوسيوثقافية¹ حيث تعتمد المسرحية على البناء الحلقوي الشعبي

¹ إدريس قرقوى، توظيف الحلقة في المسرح الجزائري. مسرحية الوعدة أنموذجا، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 5، العدد 1

المستوحى من التراث يعتبر فيها القوال والمداح المحور الأساسي في توجيه السرد وتنشيط الحدث. فالحلقة في المسرحية تبنى بشكل شبه دائرة حيث يبدأ العرض داخل الحلقة وينتهي فيها مما يمنحها طابعا طقسيا متجددا. كما أشارت الدراسة إلى رمزية العنوان الذي يدل على الموعد المقدس من ناحية الزمان والوعد المقدس بين المحتفل وبين الولي المحتفل به من الناحية الرمزية الروحانية، وهذه الرؤية تضعنا أمام قراءات أخرى على الجانب الروحاني ضمن الرؤية الدينية التي نحاول من خلالها الإسهام مع جهود بحثية أخرى التأسيس للمرجعية الصوفية في انبلاج الظاهرة المسرحية في الجزائر. فالوعدة حسب قرقوى بوصفها طقسا جماعيا تقليديا ينظم في الريف الجزائري، احتفاء بولي صالح في مكان يشكل نقطة مركزية في الحضور الروحي يتمثل في ضريح هذا الولي، ويعتبر هذا اللقاء الذي يشد الناس الرحال إليه مناسبة للتواصل والتصال. ومن هذه الخاصية تم اختيار عنوان المسرحية ليشكل شحنة طقسية واجتماعية ترمز إلى تلاقي الناس حول وعد روحي أو اجتماعي، بالإضافة إلى الخصوصية التي يمثلها فضاء العرض الذي يختزل أحداث المسرحية في الحلقة باعتبارها مركزا روحيا رمزيا تتقاطع فيه الروايات والحكايات الموروثة، حيث تشكل القرية أو ساحة الضريح النواة التي تدور حولها الصراعات والعلاقات.* أما القوال فيمثل الناقل الشفهي للحكاية والتراث داخل المسرحية، و يجسد المداح البعد الإنشادي التبجيلي للولي. وهما صوتا الرمز الروحي والطقس داخل العرض.

وعلى أهمية هذه الدراسة في الكشف عن الامتدادات السوسيو ثقافية لتوظيف الحلقة في المسرح الجزائري واستكمالا لهذه المقاربة، نحاول إعادة استقراء المسرحية من منظور تأويلي ديني صوفي، يعيد

* ينظر، إدريس قرقوى، توظيف الحلقة في المسرح الجزائري. م.س ص

قراءة الوعدة كنص يجسد انتقال الطقس الصوفي المستوحى من الأصل المتمثل في ممارسات الزوايا كزيارة أضرحة الأولياء والحضرة والذكر، إلى المسرحة ضمن رؤية فنية درامية تستثمر في الرموز الصوفية لتوليد المعنى وتفعيل التلقي.

تعدّ مسرحية الوعدة من النماذج اللافتة التي اشتغلت على التوليف بين الموروث الشعبي وبين البعد الديني في قالب فني درامي، يستثمر تقاليد الفرجة الجزائرية وفي مقدمتها طقس الوعدة، باعتباره ممارسة جماعية احتفالية ذات أصول صوفية. لقد شكّلت هذه المسرحية مجالا خصبا للدراسة والتحليل، حيث تناولها إدريس قرقوى من زاوية سوسيو ثقافية مبرزاً دور الحلقة والمداح والقوال بوصفهما عناصر مركزية لبناء الخطاب المسرحي التراثي. غير أنّ قراءة هذه المسرحية من منظور تأويلي ديني سيسمح بالكشف عن أبعاد كامنة خلف الشكل الفرجوي، خصوصا ما يتعلق بتجليات التصوف وتمثّل طقوس الزوايا من زيارة الأولياء والحضرة والذكر وتمجيد الكرامات.

إنّنا نجد الطقس في هذه المسرحية يحضر في شكل منظومة رمزية ذات جذور روحية عميقة تعيد إنتاج المفاهيم الصوفية بلغة مسرحية حديثة. ولهذا نحاول مجدّدا الجمع بين ما قدّمه قرقوى وبين المقاربة الصوفية وما يمكن أن تضيفه من إمكانات تأويلية تفكّك البنية الطقسية لمسرحية الوعدة وتتبع أصولها الدينية وتحليل دورها في تشكيل المشهد المسرحي، بما يثبت حضور التصوف كمرجعية حية في المسرح الجزائري.

المرجعية الصوفية للوعدة ودلالات طقوسها:

يرى محمد بن زيان في دراسته عن الوظيفة الاجتماعية للزاوية في الجزائر أنّ "الوعدة تمثل طقسا دوريا يؤسس لعلاقة روحية واجتماعية بين المريدين والضريح وهي تحديد للعهد والبركة، وتظهر للاعتقاد في كرامات الأولياء"¹ فالوعدة بشكلها الذي تمارس به في الفضاء الشعبي الجزائري، تحمل جذورا صوفية واضحة، لأنّها تعبير عن الولاء الروحي لشيخ الطريقة أو الولي الصالح حيث تقام الذبائح وتتلى المدائح ويجدد العهد، في جو طقوسي احتفالي فرجوي.

إنّ الحضرة الصوفية كما يصفها عبد السلام حيمر هي "تجسيد سمعي حركي لعشق الذات الإلهية، تمارس بإيقاع منتظم في الزوايا وتعدّ ضربا من التعبير الرمزي عن التوحيد والفناء"² لأنّها تشكّل لحظة جماعية يبلغ فيها الذاكرون حالة من الوجد الروحي، حين يجتمع الصوت والإيقاع والحركة لاستحضار الحضور الإلهي، ففي المسرحية يتحول المكان من فضاء مادي إلى فضاء رمزي روحاني، يمثل الضريح فيها مركزا روحيا يستدعي طاقة البركة الصوفية ويغدوا رمزا للاتصال بالمطلق. أمّا الساحة التي تقام فيها الوعدة تحاكي في التصور الصوفي ساحة الحضرة، حيث يتقاطع فيها الزمان والمكان وتذوب الفواصل بين العالم الظاهر وعوالم الباطن. فالمكان يمكن اعتباره زاوية من زوايا المسرح، تتجسد فيه وظائف الزاوية التقليدية من ذكر وتعليم ووصل. ويمكن اعتبار دور المدّاح دورا طقسيا صوتيا داخل

¹ بن زيان محمد، الزاوية في المجتمع الجزائري، وظائفها الدينية والاجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعية، 2008، ص 94

² عبد السلام حيمر، التصوف والفن، جدلية الجمال والروح، دار الطليعة، 2010، ص 56

الحضرة يعيد تصوير السيرة الروحية للولي من خلال الرموز القولية والحركات الأدائية، بشكل يوازي إنشاد الذكر والمديح في الزوايا. فهو حامل لرؤية لاهوتية عن الوجود و يمارس الفن بوصفه ذكرا من خلال سرد روايات الصالحين وتلاوة كراماتهم بأسلوب بلاغي يلتحم فيه النثر والنظم وتتخلله الحكم والأمثال وقد تورّد بعض الأحاديث والآيات وباعتباره أيضا صوتا للبركة ممّا يتركه من أثر وجداني في نفوس المستمعين. فهو " يؤدّي دورا مركزيا في صناعة الذاكرة الدينية الشعبية ليقدم صورة مقدسة للولي ويحفظ البنية الطقسية للتدين الشعبي"¹

ويتقمّص القوّال شخصية المرشد الصوفي أو الشيخ الرمزي فيوجّه السرد ويربط بين الحكاية والأسطورة في ماضيهما الميتافيزيقي وبين الاحتفال الموسمي ورمزية طقوسه في واقع الزمن الحاضر فالزائرين في المسرحية من الجمهور الداخلي هم مريدوا الخشبة، يشاركون ضمينا في الطقس المسرحي كما يشارك المريد في الحضرة الصوفية، ومن هنا تتحول ظاهرة أسطورة المسرح إلى رؤية صوفية ترى في الوجود ظاهرا لباطن وفي الطقس شكلا لمعنى من إعادة تشكيل المكان والشخصيات فيتحوّل إلى رمز للتوق للبركة أو الحنين إلى الأصل، أو لعلاج الاضطراب الروحي داخل المجتمع*. ولهذا عندما يقول ريتشارد شيشنر "إنّ الطقس والمسرح يشتركان في خمسة عناصر" وهي " الجمهور، الحدث المتكرّر، المكان الخاص،

¹ Eric geoffroy, Le soufisme, voie intérieure de l'islam, Edition du Seuil, Paris,2009

* الاضطراب الروحي داخل المجتمع لا يعني بالضرورة الانسلاخ من المرجعية الروحية الصوفية للمجتمع الجزائري وإن كانت لازمتة لقرون، قبل أن تحاربها مرجعيات أخرى تبنتها عدة تيارات، مثل جمعية العلماء قبل الاستقلال وهي امتداد للحركة الوهابية في المشرق وجماعات أخرى عرفت بتيار الصحوة بعد الاستقلال الوطني وهي امتداد لجماعة الإخوان المسلمين العالمية، ولهذا قد يكون الاضطراب الروحي أو العقدي ينحو نحو التمرد على الأول كما توضّحه عدة أعمال مسرحية، سقطت في حقل التجاذبات الإيديولوجية لصالح التيارات التي حاربت التصوف، على الرغم من حفاظها على القالب الشكلي للعرض الفرجوي، ضمن أطر التراث في بحثها عن التأصيل للظاهرة المسرحية في الجزائر.

الزمن المفارق والبنية التمثيلية"¹ فهو يحيز لنا أن نقول أنّ الوعدة بوصفها طقساً تتضمن هذه العناصر كلها من جمهور داخلي وهم الزوار، تكرار دوري الذي هو الموسم السنوي في المكان المقدس الذي هو ضريح الولي الصالح وفي زمن خاص غير الزمن اليومي العادي، بتمثيل من القول والمدّاح، . وبالتالي فإنّ البنية المسرحية في الوعدة مؤسسة على روح الطقس، من حيث تبادل الوظائف الرمزية والاجتماعية. بحيث يتلاشى التمييز بين الطقس والمسرح حين يتفاعل الجمهور ويتحول إلى مشارك ويبدع الممثل فيتحول إلى مؤدّي روحي. وهي خصيصة تتجلى في مسرحية الوعدة.

لقد أتاح تعميق القراءة في البعد الصوفي، الكشف عن مرجعيات دينية خفية تسكن طقوس الوعدة وتغذيها بمعان روحية تستند إلى مفاهيم الولاء والبركة والتجلي والخلاص. فتحويل مناسبة الوعدة من تراث شعبي استقى طقوسه من الاحتفالات الدينية الصوفية إلى بنية مسرحية، يجعله أداة لفهم تاريخ المجتمع من منظور ديني تأويلي، حيث يعاد بناء الوعي الجماعي من خلال استدعاء الرموز الروحية وتوظيفها فنيا بإعادة بعث أشكال طقسية لربطها بجذورها الروحية والثقافية والإسهام في إثراء المعجم اللساني للمسرح الجزائري. وعليه يمكن القول أنّ مسرحية الوعدة جسّدت مثالا حيّا ربط الفرجة بجذورها، إذ توفّق بين الحس الديني وبين الاحتفال الشعبي وتستثمر الذاكرة الجمعية في بناء نص مسرحي مشبّع بالدلالات القابلة للتأويل الديني والفني معا.

توظيف الشخصية التاريخية والدينية في مسرحية تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي:

1Richard Schechner, Between Theate and Anthrhopology, University of Pennsylvania press, 1985

يعدّ توظيف التاريخ في المسرح وسيلة فنية فعّالة لإعادة قراءة الماضي وتحليل الحاضر، إذ يعمل المسرح كفضاء تأويلي يسمح بتشكيل فضاء نقدي، يتجاوز التوثيق التاريخي، إلى إعادة بناء رمزية الأحداث والشخصيات وفقا للنظريات المسرحية الحديثة مثل نظرية التناص لمخائيل باختين وعمل هينري لوبروست في مسرح التاريخ، فإنّ استخدام التاريخ في النصوص المسرحية ليس مجرد استرجاع زمني، بل هو عملية تأويلية تهدف إلى استنهاض الذاكرة الجماعية وفهم الواقع الراهن بعمق أكبر.

يشكل توظيف الشخصيات التاريخية الإسلامية في المسرح الجزائري المعاصر أحد أبرز أشكال التعبير الفني الذي يعكس الهوية الوطنية والصراعات السياسية والاجتماعية، تعكس مسرحية تغريبة جعفر الطيار هذا التوجه من خلال إعادة إحياء شخصية جعفر الطيار، الصحابي المعروف بنضاله وثباته لتقديم قراءة نقدية عميقة للواقع الراهن عبر استحضار رمزية الماضي الإسلامي.

1. جعفر الطيار بين المعطى التاريخي والبناء الرمزي:

جعفر بن أبي طالب، هو أحد أبرز صحابة النبي ﷺ وابن عمّه، أخو الإمام علي بن أبي طالب، ينتمي إلى بيت الهواشم، عرف بلقب الطيار نسبة إلى حادثة معروفة في حياته مرتبطة بالهجرة والقتل وهو لقب يشير إلى روحه التي طارقت السماء. توفي حوالي العام الثامن بعد الهجرة.

تحتل شخصية جعفر بن أبي طالب موقعا مرموقا في الذاكرة الإسلامية، بوصفه أحد السابقين إلى الإسلام، وأوّل من تولى مهمة التبليغ والدفاع عن العقيدة خارج الجزيرة العربية في هجرته إلى الحبشة وقد احتفظت كتب السير والتاريخ الإسلامي، كالسيرة النبوية لابن هشام وتاريخ الطبري وأسد الغابة

لابن أثير بصورة متكاملة لهذا الصباحي، حيث يجتمع فيه الإيمان العميق والبلاغة في الخطاب والثبات في المحنة والشجاعة في الميدان، فيروى عن أم سلمة زوجة النبي محمد بن عبد الله ﷺ أن جعفر في مخاطبته لملك الحبشة، عرض الإسلام في أرقى صوره الأخلاقية والفكرية "أيها الملك، إننا كنا قوما أهل جاهلية، نعبد الأصنام، ونأكل الميتة، ونأتي الفواحش، ونقطع الأرحام ونسيء الجوار ويأكل القوي منا الضعيف، فكنا على ذلك حتى بعث الله فينا رسولا منا، نعالف نسبه وصدقه وأمانته وعفافه، فدعانا إلى الله لنوحده ونعبد، ونخلع ما كنا نعبد وآباؤنا من دونه من الحجارة والأوثان، وأمرنا بصدق الحديث وأداء الأمانة وصلة الرحم وحسن الجوار والكف عن المحارم والدماء ونهانا عن الفواحش وقول الزور، وأكل مال اليتيم، وقذف المحصنة، وأمرنا أن نعبد الله لا نشرك به شيئا وأمرنا بالصلاة والزكاة والصيام"¹ هذا الحوار عكس قدرته على تمثيل الرسالة الإسلامية وجها ولفظا ومعنى، أما في غزوة مؤتة فقد شكّل مشهد استشهاديه وهو يحمل الراية بيديه حتى بترهما، ثم يطير بجناحين في الجنة كما ورد في الحديث النبوي صورة أيقونية خالدة في الوعي الديني تعزّز رمزية البذل المطلق في سبيل المبدأ.

تلك الصورة المتكاملة التي رسمتها المصادر التقليدية لجعفر، جعلت منه نموذجا متفردا يمكن إعادة استحضاره فينا ضمن مقاربات مسرحية حديثة، فجعفر من خلال سيرته ومصيره يشكل بنية رمزية حية تتجاوز الاستحضار التاريخي وتتجاوز حدود المكان والزمان والانفتاح على أسئلة الحاضر، خصوصا في السياق المسرحي الذي يسعى إلى استنطاق التاريخ من أجل مساءلة الراهن.

¹ شمس الدين الذهبي، سير أعلام النبلاء، ج1، بيت الأفكار الدولية، لبنان، 2004، ص ص 233 234

ومن هذا المنطلق، فإنّ إعادة توظيف جعفر في مسرحية تغريبة جعفر الطيار تأتي في سياق تأويلي يسعى إلى تفكيك المعنى الديني وإعادة تشكيله داخل بنية درامية رمزية، ما يجعل هذه الشخصية التاريخية مدخلا إلى مساءلة القيم والذات والواقع داخل نسيج خطابي فني حديث.

النجاشي: من أنت ياهذا المسربل بالشكوك؟

جعفر: أنا جعفر الطيّار، جئت مع الرياح على جناح الرعب، يا ملك الملوك..

النجاشي: من أين جئت؟ وماذا تريد؟

جعفر: إنّّي أتيتك من بلاد النار.. من وطن الحديد ! شيعت أحلامي وأحبابي.. صباي.. وكل ما

ملك الفؤاد.. وجئت كالطير المهاجر أبتغي وطنا جديدا¹!

وهنا ترتفع الدلالات على حجم المعاناة التي يعانيتها المغترب في داره عن ذاته وكيانه ومبادئه التي تلقاها من بيئة محافظة على القيم النبيلة والعطف والرحمة بين أفراد المجتمع.

2. قراءة دلالية في العنوان:

كلمة تغريبة في الأصل اللغوي مشتقة من الجذر " غ ر ب " وهي تحيل إلى الذهاب نحو جهة الغرب أو الابتعاد عن الوطن. وقد ارتبطت في الوجدان العربي بمفاهيم الغربة والنفي والشتات، تستخدم الكلمة غالبا للدلالة على الهجرة القسرية لا الطوعية وعلى مفارقة الجذر والانتماء. في الأدب الشعبي

¹ يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط2، 2013، ص ص 42 43

رَسَّخت " تغريبة بني هلال" هذا المفهوم، حيث تغدو التغريبة تجربة وجودية فيها من الألم والتهيه بقدر ما فيها من السعي نحو خلاص ما، ولو كان مؤجّلاً.

في سياق المسرحية لا تحمل التغريبة معنى حركيا فقط، بل تعبيريا أيضا، حيث توحى بمسار مأساوي تتعرض فيه القيم والأفكار للنفي والضياع بل تعبيريا أيضا، حيث توحى بمسار مأساوي تتعرض فيه القيم والأفكار والنفي والضياع وليس فقط الأشخاص.

أمّا جعفر الطيار فهو اسم يحمل في ذاته حمولة رمزية وتاريخية مركّبة، فهو ابن عم النبي مُحمّد كما ذكرنا سابقا وهو أحد أبرز وجوه الهجرة الأولى إلى الحبشة، ثمّ شهيد معركة مؤتة، لقّب بالطيار لأن النبي قال أنه أبدل بجناحين في الجنة بعد استشهاده حيث تتقاطع في الإسم معاني الشهادة والثبات والإيثار والقيادة. فهو في الذاكرة الجمعية خطيبا متألّقا وسياسي محنك يحسن إدارة المفاوضات ومثاليا في الثبات على المبادئ، ما يجعله شخصية تجمع بين البعد التاريخي والبعد الأخلاقي.

إنّ استدعاءه في عنوان المسرحية يفتح الباب لتأويلات رمزية عميقة، فهو بالإضافة إلى كونه شخصية تاريخية يعتبر رمزا للقيم المغتربة، للثبات في وجه الإختيار وللعدالة المهددة بالاندثار. يتقاطع في استدعاءه زمان، زمن تاريخي مقدّس وزمن معاصر مثقل بالغرابة والخذلان في واقع سياسي إقليمي يتكرّر فيه النفي والخذلان، فعندما يركّب العنوان " تغريبة جعفر الطيار" يصبح فعل التغريب متصلا مباشرة بشخصية، تمثل النقاء والصفاء الروحي والرسوخ في الأخلاق، فيتحول المعنى إلى اغتراب في القيم، نفي الحق وتشريد المبدأ ومن هنا يكتسب العنوان بعدا وجدانيا قويا، إذ يعبر عن شعور جماعي

بالفقد والتشظي، وكأنّ جعفر بكلّ ما يمثله من طهر وشجاعة، لا مكان له في الحاضر، وبالتالي يقدم لنا نقدا مبطنًا للواقع العربي، فيقدم لنا جعفر كرمز للعدالة المستبعدة والمقاومة المعزولة في مقابل واقع تغرب فيه المبادئ ويحتفى بالانحزام.

يعدّ العنوان في التجربة المسرحية المعاصرة بالإضافة إلى كونه لوحة تعريفية، عنصرا تأويليا موجّها، يشكّل علاقة أولية بين النص وجمهوره، ومن هذا المنظور فإنّ عنوان تغريبة جعفر الطيار تمثّل مدخلا قرائيا ذا كثافة رمزية عالية، إذ يحيل إلى أبعاد درامية جمالية تتجاوز المعنى المباشر إلى الوظيفة التمهيدية والتموقعية وهي كالآتي:

أولاً: العنوان يحمل من الناحية البلاغية طابعا استعاريا، حيث يجسد حالة جماعية مشتركة من التيه والخذلان عبر قصة فردية، فيتجاوز الشخصية، إلى ما ترمز إليه من بني رمزية تعزّز قيم الثبات في مواجهة الانكسار. والنزاهة الأخلاقية في زمن الانحدار، فالتغريبة ترسم جواً للتنقل الجغرافي وتقدم تجربة وجودية، تشير إلى اقلاع روحي وفكري وثقافي، يضيف على المسرحية طابعا تأمليا.

وثانيا: يختزن العنوان توترا دراميا مسبقا، إذ يوحي بمصير مأساوي ويؤسّس لحالة من الترقب والتوجّس لدى المتلقي، تغريبة توحى بشيء مفقود أو مطرود والطيار يعطي ملمحا إلى التحليق أو الخلاص. فالعنوان من الناحية البنائية يعيد تأطير الماضي في ضوء الحاضر، فيصبح العنوان تمهيدا لفعل درامي مشبعا بالتناص، حيث تستدعي شخصية جعفر من فضائها التاريخي المقدس إلى مشهد مشوش

بالخذلان. إنّ المطّلع على المرجعية الإسلامية سيدرك الخلفية التاريخية للشخصية، أمّا المتلقي غير المتخصّص فينجذب إلى رمزية التغريبة بوصفها تجربة إنسانية.

يضطلع العنوان بوظيفة انفعالية يصح أن نطلق عليها وصف وظيفة استباقية ممّا يوقظ استعدادا نفسيا محدّدا لدى المتلقي ويؤطره داخل أفق انتظار مشحون بالحزن والتعاطف والتأمل، لأنها تغريبة لرمز ولفكرة وبالتالي فهي تعكس اغتراب القيم التي يمثلها جعفر الطيار. وتتضاعف هذه القيمة الشعورية عندما حين نربط العنوان بمستوى التلقي، حيث تفهم الشخصيات والأحداث ضمن طاقتها الإيحائية، لأنّ الرمز لا يفهم مباشرة بل يستشعر وجدانيا حسب بول كلوديل ويتحول إلى مفتاح لقراءة المعنى وهكذا يتحول جعفر إلى أيقونة وجودية تمثّل الانسان المغترب عن قيمه في عالم مضطرب، كما أنّ التغريبة هنا تقرأ كحالة شعورية من الاغتراب الثقافي والسياسي، تعيد المسرحية صياغتها بصريا، فيحس بها المتلقي عبر منطق الحكاية ومن خلال الإيقاع الدرامي واللغة الشعرية المبطنة. وبذلك يسهم العنوان في خلق مناخ شعوري شامل، يسبق محتوى المسرحية ويشكّل جزءا مهما من بنيتها التأويلية بوصفه اختزالا لبنية النص ووجهته الجمالية والفكرية وهو ما يجعل العنوان عنصرا دراميا يشغل ضمن المنظومة الدلالية والجمالية للمسرحية في دور لا يقلّ أهمية عن دور التوزيعات الموسيقية أو التشكيلات الضوئية.

3. رمزية القضية:

يعدّ الربط بين الماضي الإسلامي وبين الواقع العربي المعاصر من أبرز الآليات الرمزية التي توظفها

مسرحية تغريبة جعفر الطيار، حيث يتحول التاريخ من مادة سردية إلى قناة تأويلية ومن مرجع جامد إلى إطار نقدي حي يسائل الحاضر من خلال استدعاء صور الماضي في إعادة بناء فني محمّل بالرموز والدلالات التي تساهم في إسقاط الحدث التاريخي على الواقع ممّا يوّلّد قراءة مزدوجة للزمن بين ماض مؤسّس تتكرّر مآسيه وحاضر مشوّه يعيد إنتاج تجارب الماضي.

تقدّم المسرحية الماضي، نموذجاً ذا قيمة عالية لتقارنه ضمناً بالحاضر المتأكلة قيمه الدينية والأخلاقية، ف شخصية جعفر الطيّار في إطارها التاريخي تظهر مفارقة صارخة بين لحظة تاريخية انتصرت فيها المبادئ على الرغم من الهزيمة العسكرية وبين حاضر يهزم فيه الإنسان وهو على قيد الحياة. هي ترميز لتغريب المبادئ وشهادة على انكسار الأمة حين تفقد بوصلتها التاريخية والأخلاقية، حيث نرى الواقع العربي يسير من انكسار إلى انكسار ومن هزيمة إلى أخرى فتتكرّر التغريبة بلا طيّار. لا يوجد اليوم جعفر بن أبي طالب واحد، بل مئات من الرموز المستنسخة عن جعفر، مغتربة أو منفية أو مقتولة مثلما يحدث الآن في فلسطين وما تركته المواقف العربية الرسمية المنقسمة بين سواد كبير يسير في ركب الاستسلام وقلة مرابضة فضّلت المواجهة والصمود. يوظّف النص إسقاطاً واضحاً على قضايا عربية وإسلامية راهنة وفي مقدمتها القضية الفلسطينية، بوصفها تغريبة العصر، حيث لم يعد الطيّار يخلق بل يحاصر وينفى أو يسحق بين مطرقة آلة الحرب الصهيونية وسندان التواطؤ العربي، ومع أنّ المسرحية لا تصرّح بتحديد جغرافي إلّا أنّها تلمح إلى مأساة ممتدة من فلسطين إلى كافة المنطقة العربية بكل مكوناتها الدينية والإثنية في زمن يتسم بالتيه السياسي والخذلان وتفتّت الإرادة الجماعية. فالمسرحية تضع حاضر الأمة العربية في قلب مساءلة تاريخية حادة، إذ يقدّم الواقع المعاصر كزمن مثقل بالهزائم في

كلّ أبعاده السياسية والجيو سياسية ومثقل بالانكسارات على مستوى أكثر عمقا يتلّ باختيار المفاهيم وتفكّك المرجعيات وتشويه الهوية الجماعية، فأصبحت التغرية رمزا للمنفي الداخلي والخارجي، صورة شعورية لشتات المواطن العربي المعاصر، الذي تخلّى عنه المركز وغاب عنه المشروع وفقد البوصلة أمام مثالية جعفر التي بها حجم الخسارة، فلا طيار اليوم يحمل لواء القيم ولا جناح للأمة كي تحلّق من جديد.

ويتقاطع مفهوم التغرية مع ثيمات المنفى وفقدان المركز خصوصا بعد نكبات متتالية كشفت هشاشة البنى السياسية للنظام العربي وضياع مشروعه القومي والعقدي، في زمن ما بعد الرموز السياسية والدينية حيث القضايا تتشظى والهوية تتآكل والمصير المشترك يستبدل بتشرذم قطري أو طائفي أو فردي. وبهذا تغدو تغرية جعفر الطيار تراجيديا مفتوحة على الواقع من حيث تكرار الخذلان بلا بطل ويتحول المنفى من فضاء جغرافي إلى حالة ذهنية ونفسية، منفى داخلي يعانيه المواطن العربي وهو في وطنه محاصرا بالقمع أو التهميش أو الشعور بالعجز. ويرسخ هذا المعنى الطابع التأملي للمسرحية من خلال دفع المتلقي إلى مواجهة ذاته الجماعية بوقوفه أمام أسئلة الانتماء بعد فقد الرموز التي كانت تمثل القيم، وكلها أسئلة تفجرها المسرحية في وجه المتلقي، لتفتح أمامه أفقا تأويليا واسعا تحوّل فيه القصة التاريخية إلى استعارة تضيء هشاشة الحاضر وتوفه إلى الخلاص ومن ثمّ فالمسرحية لا تحاكم الماضي، بل تستدعيه بوعي فني وجمالي لتوجيه أنظار النقد إلى الحاضر المشخّن بالجراح وتثبيت سؤال المصير في قلب المعادلة الدرامية. ففي البناء الدرامي للشخصية يتجاوز جعفر الطيار دوره ضمن سردية التاريخ ويتحوّل إلى قطب دلالي يحدّد عبره النص موقعه من الحاضر. وتتجلى المقابلة الدرامية

بين جعفر والحاضر في نقطتين مهمتين، الأولى تصطف الشخصية محملة بمشروع واضح من القيم والتشبع الإيماني والهدف الأخلاقي السامي. والثانية تظهر شخصيات الحاضر مفككة وتائهة بلا رؤية واضحة وبلا مشروع جامع، وهذا التباين يبنى سردي ومسرحيا حيث تسترجع شخصية الطيار بأسلوب استرجاعي يضعها في مقارنة ضمنية مستمرة مع الواقع، كأنّ النصّ يبحث عن تلك النماذج في الحاضر.

ومن بين المعاني الثقافية والدينية والسياسية التي حملها النص نجد معنى العدل والحق الذي يتجلى في رفض الظلم والانتصار للمستضعفين سواء في الحبشة أم في مؤتة، ومعنى الإنقاذ في التغرية، حيث لم تكن الهجرة إلى الحبشة نفيا بل بحثا عن فضاء إنساني يسمح للفكرة بالبقاء، والمعنى الرسالي للتغرية بوصفها نداء الحق وسط جلبة الزيف. إنّ هذه المعاني مثلت بوصلة أطرت التماسك الدلالي للمسرحية، وهيئات الجمهور لتلقي معاني ورموز النص. فتوظيف شخصية جعفر الطيار تجمع بين الاقتداء والانكسار وتفعل فنيا لإثارة أسئلة المصير والانتماء، تأتي لاستنهاض وعي غائب، عن استدعاءها منح الخطاب المسرحي بعدا تجاوز الزمان والمكان نحو رؤية تأملية تضع التاريخ في خدمة الكشف لا التبرير وفي خدمة المساءلة والتأمل لا التغني.

4. المحيط العام المحلي والإقليمي الذي ظهرت فيه المسرحية: ظهرت مسرحية تغرية جعفر

الطيار في مرحلة تاريخية حرجة من تاريخ العالم العربي، حيث سادت حالة من الانكسار العام، خاصة في العقدين الأولين من الألفية الثالثة. ومن أبرز ملامح هذا الإنكسار، احتلال العراق في 2003 الذي مثّل صدمة حضارية في الوجدان العربي، إذ سقطت واحدة من أكبر

وأغرق العواصم العربية والإسلامية تحت الاحتلال وفتح الباب أمام الانقسامات والاقتتال الطائفي وفضح هشاشة النظام العربي الرسمي. تلا هذه الصدمة صدمة أخرى تمثلت في الانقسام الداخلي الفلسطيني بعد 2007 بين الضفة الغربية وغزة وتراجع فكرة المقاومة إلى نزاعات داخلية أنهكت القضية وشكّلت حالة من الفصام الوجداني لدى الشعوب التي طالما اعتبرت فلسطين بوصلة الانتماء، ثم صعود موجة التطبيع العلني مع الكيان الصهيوني المحتل التي مثلت ذروة الانحدار السياسي تحول العدو من جرائها إلى شريك ضدّ العدو الوهمي إيران الفرس وتركيا العثمانيين الجدد، ما عمّق القطيعة بين الشعوب العربية وأنظمتها. أمّا على الصعيد المحلي فقد جاءت المسرحية متقاطعة مع ظروف تحولات أمنية وسياسية وثقافية عميقة، فعقب عقد من العنف الدامي 1991 – 2000 عرف بالعشرية السوداء تراجعت الثقة العامة في النخب السياسية حاول ترميمها الرئيس الراحل عبد العزيز بوتفليقة بانتهاج سياسات الوئام المدني والمصالحة الوطنية وتبني برنامج طموح لبناء وطن العز والكرامة لتهتز الثقة بعد فتح العهودات في الدستور وتكريس الفردانية السلطوية ثمّ تبعثرها بين زمر الحكم بعد مرض الرئيس وبرز خطاب الهوية من جديد.

في ظلّ هذا السياق الجيوسياسي والسياسي يفهم استدعاء جعفر الطيار كظاهرة نوستالجية إلى ماضٍ نقي ورفض رمزي للراهن المأزوم بمعضلة تحديد الانتماء وتحديد الوفاء تحت سؤال أين جعفر الطيار اليوم وأين هي المبادئ والقيم التي ناضل وقاتل من أجلها، فاستدعاء جعفر الطيار كرمز خير مثالي

يتوازى مع الحاجة إلى استعادة نماذج ملهمة وسط رمادية المشهد السياسي والثقافي المحلي في محاولة لاستبدال سردية من نحن بحقيقة ما ينبغي أن نكون نحن.

" حين يتعب المجد من أصحابه يعود إلى قبر جعفر ليستريح " في إشارة مريّة إلى خيانة المعنى وغياب الحاملين الحقيقيين لراية الحق.

لهذا نجد يوسف وغليسي من خلال اختياره هذا القلب انخرط في استراتيجية فنية مزدوجة، الأولى أنه تجاوز الحظر السياسي عبر التاريخ ورمزية رموزه والثانية تبنى خطابا نقديا ضمينا يتوجّه للجمهور عبر المحطات الوثائقية التوثيقية بالاشتغال الرمزي والجمالي على طريقة المسرحين العرب الذين لجأوا إلى التاريخ للتعبير عن الحاضر أمثال سعد الله ونوس في منمنمات تاريخية وتوفيق المدني في مسرحية حنبل وعز الدين المدني في ديوان الزنج الذي يستحضر ثورة تاريخية ليقرأ تمزّقات الواقع العربي المعاصر وهنا تتحول الخشبة إلى مختبر نقدي للواقع أكثر مما هي فضاء للعرض والفرجة.

خاتمة

خاتمة

لقد حاولنا من خلال هذا البحث تقفي العلامة الدينية في المسرح الجزائري، وربط أشكاله بمجذوره الفكرية ومرجعياته السوسيوثقافية، من خلال التأصيل للظاهرة المسرحية عبر مسيرتها التاريخية التي تدرّجت فيها بين المعابد والكنائس والمساجد والزوايا، ولهذا خلص البحث إلى بعض النتائج منها:

- الوحدة الموضوعاتية في بعض القصص الديني سواء في الديانات القديمة أم الديانات السماوية مثل نشأة الكون والخلق وبعض الشخصيات والأحداث التاريخية الكبرى.
- إنّ القصص في الكتاب المقدس وفي القرآن تتشابه في بعض الأبعاد الرئيسية مثل الشخصيات والأحداث الكبرى، لكنهما يختلفان من حيث أن كل واحد منهما مختلفا يقدم تفسيراً في الأسلوب والتركيب
- يحمل القصص الديني سواء في الكتاب المقدس أم في القرآن الكريم ملامح درامية تشمل أسس وركائز الدراما من فكرة وصراع وحبكة وشخصيات متعددة الأوجه مما يعزز تأثيرها على المتلقي ويجعلها مرجعاً للتأمل في حياة الإنسان ومعنى الإيمان بالله والطاعة له.
- يعرض القصص الديني في سواء في الأديان القديمة أو في الكتب السماوية العديد من العناصر الدرامية، التي تعزز الرسالة الدينية وتسهم في بناء السرد القصصي الذي يحمل معاني ودروساً عميقة. تشتمل هذه القصص على ملامح درامية يمكن تحليلها من عدة جوانب.
- الرحلة التاريخية والموضوعية، توضّح أنّ القصص الدينية تشكّل فضاءات متعدّدة الأبعاد، تسمح بالمناورة الدرامية والتجديد الرمزي، بما يتوافق مع متطلبات اللحظة التاريخية والثقافية.
- القصص الديني مليء بالتقلبات واللحظات التي تشهد تحولات كبيرة، وهذه اللحظات تضيء على السرد الديني طابعا دراميا قويا.

- غالبا ما تحتوي شخصيات القصص الديني أبعادا مركبة بين الضعف البشري وبين القدرة على النمو والتحول.
- حين يستدعي المسرح المقدس، فإنه يضيف على الفضاء المسرحي نوعا من التحوّل الشعائري، ليجعل من الخشبة فضاء طقسيا يدعو إلى التقديس، أو يعيد مساءلة المقدس.
- تعدّ البنية الجمالية للألم في مسرحة القصص الديني، تجربة روحية وجدانية متكاملة فضلا عن كونها نقلا للمعاناة الجسدية والنفسية، تهدف إلى تحريك المشاعر وإعادة صياغة معاني الألم في ضوء المقدس، ما يجعل المسرح مكانا للتأمل الخلاق والتجديد في فهم المعاني.
- يتيح الأداء الطقسي في الزوايا فضاء سرديا يتم فيه سرد تاريخ الأولياء وتعليماتهم ، من خلال قراءة سير الأولياء والشيوخ وأعاجيب كراماتهم وتستعاد تجارب الوجد والجذب والتجلي والحلول، ويستحضر الماضي تحت سقف المرجعية الروحية والدينية للمجتمع. فيتحوّل الطقس الصوفي إلى خشبة مسرح تعرض عليها الحكاية المقدسة ويندمج فيها الصوت والأداء والحركة والخيال، لتعطي مشهدا فرجويا يرتبط بجذور الظاهرة المسرحية منذ نشأتها يكشف تتبع حضور القصص الديني المرتبط بالتاريخ الإسلامي من خلال شخوصه ووقائع أحداثه في المسرح الجزائري عن وعي مركّب لدى الكاتب المسرحي، وعي يدرك القيمة الرمزية والإجرائية لهذا الموروث السردى وقدرته على التحول من مادة دينية تاريخية، إلى أداة خطابية وظيفية، تتفاعل بمرونة مع متغيرات الواقع.
- تمكّن المسرح الجزائري من استدعاء المقدس ودمجه بالتعبير الفني وتحويل التاريخ إلى خطاب معاصر ينفّث على السياسي والاجتماعي والثقافي، ومن ثمّ تشكّل رؤى جديدة تتيح تجاوز النقل السردى نحو التجريب الجمالي، وتثري المسرح بمرجعية لها دلالتها الثقافية وتسهم في بناء وعي فني وتاريخي وإنساني.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- برواية ورش عن نافع
- برواية حفص عن عاصم

المصادر والمراجع

- ابراهيم ابراهيم مُحمَّد ياسين، دلالات المصطلح في التصوف الفلسفي، إشارات فلسفية في كلمات صوفية، دار المعارف، القاهرة، 1999
- ابراهيم القادري بوتشيش، المغرب والأندلس في عصر المرابطين، المجتمع الذهنيات الأولياء، منشورات الجمعية المغربية للدراسات الأندلسية، ط2 المغرب، 2004
- ابن منظور، لسان العرب
- أبو الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير، تفسير القرآن العظيم
- أبو القاسم الحسين بن مُحمَّد المعروف بالراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ت ض مُحمَّد سيد كيلاي، كتاب السين، دار المعرفة، بيروت، لبنان
- أبو القاسم الحسين بن مُحمَّد المعروف بالراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ت ض مُحمَّد سيد كيلاي، كتاب السين، دار المعرفة، بيروت، لبنان
- أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية 1830 - 1900، ج1، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1992
- أبو جعفر الطبري، جامع البيان
- إتيين دورتيون " المسرح المصري القديم "
- احمد أمين، فيض الخاطر، دار الشروق، ط2، القاهرة، 2009
- احمد بن مُحمَّد الثعلبي، عرائس المجالس في قصص الأنبياء، تحقيق عمرو عبد المنعم سليم، دار الحديث، القاهرة، 2004
- أحمد شحلان، قصة الطوفان بين فطرة المعتقد والنصوص المقدسة، آداب الشرق القديم وتلاقح الحضارات

- أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في الفن المصري المعاصر 1933 1970، دار المعارف، القاهرة
- أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في الفن المصري المعاصر 1933 1970، دار المعارف، القاهرة
- أحمد شوقي عبد السلام، الحسين نائرا- الحسين شهيدا، دار الفكر العربي، بيروت، 1982
- أرسطو، فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة عن انجرام باي ووتر، ط1، هلا للطبع والتوزيع، الجيزة، 1999
- أنطوان معلوف، المدخل إلى المأساة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982
- باتريس بافيس، المعجم المسرحي، ترجمة زيان أبو لبن، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، 2002
- بن زيان مُحمَّد، الزاوية في المجتمع الجزائري، وظائفها الدينية والاجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعية، 2008
- بوداود عبيد، ظاهرة التصوف في المغرب الأوسط، ما بين القرنين السابع والتاسع هجري و13-15م، دار الغرب الجزائري، ط1، 2003
- جان فرايليه و ا م جوسار، المسرح الديني في العصور الوسطى، ترجمة مُحمَّد القصاص، مراجعة مُحمَّد مندور، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، دس، ط1
- جان مازيل، تاريخ الحضارة الفينيقية الكنعانية، ترجمة ربا الخش، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سورية، 1998
- جفري بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة عبد الغفار مكاوي، دار المعرفة، الكويت 1993
- جهاد فاضل، تجليات الصوفية في المسرح العربي الحديث، دار الفارابي، ، بيروت، 2005
- جورج طعمة، تاريخ المسرح الأوربي في العصور الوسطى، منشورات جامعة الروح القدس، بيروت، 2001
- جورج مارسيسيه، الرباطات ودورها قبل العهد العثماني. وابن مرزوق، المسند الحسن. عن أبي القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، 1500 1830، مرجع سابق
- جيمس فرايزر، الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، ترجمة نايف الخوص، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سورية
- حسن حنفي، الدين والثقافة الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2003

- حسن نعمة، موسوعة الأديان السماوية الوضعية، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، ط1، دار الفكر اللبناني بيروت
- حسن نعمة، موسوعة الأديان السماوية والوضعية، 1 ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، إعادة معالجة منتدى مكتبة الاسكندرية، دار الفكر اللبناني، بيروت
- حسين كمال الدين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1993
- حسين هيثم، سعد الله ونوس والمسرح العربي، دار التكوين، دمشق، 2010
- حلمي القاعود، التجديد في مسرح عبد الرحمن الشقراوي، مجلة المسرح العربي، العدد 12، 2004
- الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية، التاريخ والقضايا والتجليات، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2006
- حورية محمد حمو، حركة النقد المسرحي في سوريا (1967-1988)، اتحاد الكتاب العرب، 1998
- خليل الشطي، انتصار القضايا الفكرية والفكرية في مسرح معين بسيسو الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007
- روبرت برونشفيك، الدولة الصنهاجية، تاريخ إفريقية في عهد بني زيري من القرن 10 إلى القرن 12 ميلادي، ج2، ترجمة حمادي الساحلي، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1992
- زايد علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997
- سامي بن عبد الله بن أحمد المغلوث، أطلس الأديان، مكتبة العبيقان، ط1، الرياض، 1428 هـ 2007
- سامي بن عبد الله بن أحمد المغلوث، أطلس الأديان، مكتبة العبيكان، ط1، الرياض 1428 هـ 2007م
- سعد الله ونوس، الملك هو الملك، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1977
- سعيد عطية علي مطاوع، الإعجاز القصصي في القرآن الكريم.
- سعيد يقطين، التحليل السردى من البنيوية إلى الفاعلية، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، 1997
- شاعر عبد الحميد، التعبير الأدائي والجمالي في الثقافة العربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2004
- شمس الدين الذهبي، سير أعلام النبلاء، ج1، بيت الأفكار الدولية، لبنان، 2004

- صحيح مسلم
- صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985
- صليحة نهاد، المسرح بين النص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994
- عبد الحميد بورايو، الثقافة الشعبية، دراسة في المتن الحكائي الشعبي الجزائري، دار القصبة، الجزائر، 2001
- عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية، التاريخ والقضايا والتجليات، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2006
- عبد الرحمن ابن خلدون مقدمة
- عبد الرحمن بدوي، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، دار النهضة العربية، بيروت، 1993
- عبد الرحمن صدقي، المسرح الديني في القرون الوسطى، دار الكتاب العربي،
- عبد السلام حيمر، التصوف والفن، جدلية الجمال والروح، دار الطليعة، 2010
- عبد الصبور شاهين، أبي آدم، قصة الخليفة بين الأسطورة والحقيقة، دار أخبار اليوم، قطاع الثقافة، جمهورية مصر العربية
- عبد الفتاح كليطو، الغائب، دراسة في المقامة، دار الطليعة بيروت، 1987
- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى: تمثيلات الآخر في الفكر العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992
- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2010
- عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، الأدب - الشعر - القصة - المسرحية - المقال - ترجمة الحياة - الخاطرة، ط 9 منقحة ومزودة، دار الفكر العربي، القاهرة 2013.
- عصام الدين حفني ناصف، اليهودية بين الأسطورة والحقيقة، نشوء وتطور العقيدة الموسوية
- علي الحديدي، في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، ط الرابعة، 1988
- علي الحديدي، في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، ط الرابعة، 1988
- علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، مطبعة الكتاب العربي، دمشق، 1981.
- عمر محمد الطالب، ملامح المسرحية العربية الإسلامية، منشورات دار الآفاق الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1987

- عمرو شريف، سرنا في الأرض ونظرنا لنعرف كيف بدأ الخلق، مكتبة الشروق الدولية، ط1، القاهرة، 2011
- فراس السواح، 14 الأعمال الكاملة، موسوعة الأديان، الشعوب البدائية والعصر الحجري، الكتاب الأول، ترجمة غادة جاويش وآخرون، ط4، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق سوريا، 2017
- فراس السواح، موسوعة تاريخ الأديان، الشعوب البدائية والعصر الحجري، الكتاب الأول، ترجمة غادة جاويش وآخرون
- فوزية أبوزيد، خيال الظل، دراسة في البنية والتاريخ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2001
- الكتاب المقدس،
- مجمع اللغة العربية الإدارة العامة للمجموعات وإحياء التراث، معجم ألفاظ القرآن الكريم، ط منقحة، الجزء الأول من الهمزة إلى الضاد، باب القاف ق ص ص، جمهورية مصر العربية، 1409 هـ 1988 م
- محمد أبو زهرة، مقارنات الأديان، الديانات القديمة، دار الفكر العربي، ب ط، ب س ن
- محمد أحمد خليف الله، الفن القصصي في القرآن الكريم، ط1، الجامعة الأمريكية في بيروت، 1950
- 1951
- محمد أحمد خليف الله، الفن القصصي في القرآن الكريم، ط1، الجامعة الأمريكية في بيروت، 1950
- 1951
- محمد بن محمد بن عمر العدواني، تاريخ العدواني، تقديم وتحقيق وتعليق أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، ط2، 2005
- محمد حسين التميمي، موسوعة مقارنة الأديان السماوية، دار أسامة للطبع والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2004،
- محمد حسين الذهبي، التفسير والمفسرون، ج1، دار الكتب الحديثة، القاهرة 1976
- محمد شحرور، القصص القرآني، قراءة معاصرة، المجلد الثاني، من نوح إلى يوسف، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط1، 2012
- محمد شحرور، القصص القرآني قراءة معاصرة، المجلد الأول مدخل إلى القصص وقصة آدم، ط1، دار الساقى بالاشتراك مع مؤسسة الدراسات الفكرية المعاصرة، بيروت لبنان، 2010.
- محمد شحرور، الكتاب والقرآن قراءة معاصرة، الأهالي للصباعة والنشر والتوزيع، سورية دمشق.

- مُجَدَّ عَجِينَة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها 2، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1994
- مُجَدَّ عَجِينَة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها 2، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1994
- مُجَدَّ علي الصوريكي، التعبير الشفوي، حقيقته، واقعه، مهاراته وطرق تدريسه
- مُجَدَّ كامل حسين، من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، دار الثقافة، بيروت، 1961
- مُجَدَّ مصطفى، الدين والأسطورة، دراسة مقارنة في الفكر الغربي والإسلامي
- مُجَدَّ موهوب بن حسين، وصايا وأدعية للشيخ عبد الرحمن الجليلي ومقتطفات من آرائه وأشعاره، دار الهدى، عن مليلة، الجزائر، 1999
- محي الدين زنكنة، المسرح العربي والتراث، بحث في الإحياء والتجاوز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993
- معجم المصطلحات الدرامية، المجلس الأعلى للثقافة، مدخل المسرح الكنسي، مصر، 2000
- ممدوح عدوان، المسرح السياسي العربي، دار الريس، بيروت، 1992
- مهدي حسين التميمي، موسوعة مقارنة الأديان السماوية
- ميرسيا إلياد، تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، تر عبد الهادي عباس، ج1، ط1، دار دمشق، 1986
- ميشال مسلان، علم الأديان مساهمة في التأسيس، ترجمة عز الدين عناية، كلمة، والمركز الثقافي العربي، ط1، أبو ظبي الإمارات العربية المتحدة وبيروت، 1430هـ 2009م
- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة. دت
- نذير طيار، جذور المسرح الشعبي في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2008
- نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين ابن عربي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1983
- يوري لوتمان، بنية النص الفني، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، 1988
- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط2، 2013

المصادر والمراجع باللغة الأجنبية

- ¹ Mircea Eliade, The Sacred and the Profane, trans. Willard R. Trask, New York: Harcourt, 1952

- Alfred Paul . La Religion musulmane en Berbérie. Librairie Orientaliste. Paris 1938.
- André jolles. Einfache Formen. Legende sage mythe ratsel kasus memorabil marchen witz vierte aufileage aufileage 1930 aufileage 1958 aufileage 1965
- André jolles. Einfache Formen. Legende sage mythe ratsel kasus memorabil marchen witz vierte aufileage aufileage 1930 aufileage 1958 aufileage 1965
- ¹André jolles. Einfache Formen. Legende sage mythe ratsel kasus memorabil marchen witz vierte aufileage aufileage 1930 aufileage 1958 aufileage 1965 s 63
- Eric geoffroy, Le soufisme, voie intérieure de l'islam, Edition du Seuil, Paris, 2009
- Jan Assmann, Death and Salvation in Ancient Egypt, Ithaca: cornel University, Press, 2005
- Richard Schechner, Between Theatre and Anthropology, University of Pennsylvania press, 1985
- Richard Southern, the Middleval Theatre in the round, New York ? Theatre Arts Books (New YORK, 1957, P 65 -78
- Tahar abdou ,he pilgrimage to the mausoleum of sidi shaykh, 2017

المواقع الإلكترونية

https://www.researchgate.net/publication/344892452_alasatyr_alrafdynyt_fy_alqss_altwratyt?enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzM0NDg5MjQ1MjtBUzo5NTEwMjY5NTc5NTUwNzJAMTYwMzc1MzkwNDgzNw%3D%3D&el=1_x_2&esc=publicationCoverPdf

الدراسات والنشريات

- إدريس قرقوى، توظيف الحلقة في المسرح الجزائري. مسرحية الوعدة أنموذجا، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 5، العدد 1 05 06 2006
- طيب جاب الله، دور الطرق الصوفية والزوايا في المجتمع الجزائري، مجلة معارف، السنة الثامنة، أكتوبر 2013، العدد 14
- عمر بن حمادي، الفقهاء في عصر المرابطين، شهادة التعمق بالبحث، إشراف الدكتور محمد الطالبي، كلية العلوم الإنسانية، جامعة تونس، 1987
- محمد تقي الدين بور، نصوص معاصرة، فصلية تعنى بالفكر الديني المعاصر، العدد التاسع والخمسون، السنة الخامسة عشرة، 2020 م 1441 هـ

- محمود يوسف الشوبكي، مفهوم التصوف وأنواعه في الميزان الشرعي، مجلة العلوم الانسانية، المجلد 10، عدد 02، 2002، جامعة غزة، فلسطين
- منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، ط 1، مطبعة فضالة المحمدية، 2005.
- يوسف عبد السلام، الرمز السياسي والديني في مسرح سعد الله ونوس، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 114، 2001

فهرس المحتويات

المقدمة.....	أ.....
الفصل الأول: المصادر الأسطورية والدينية للقصص.....	11.....
المبحث الأول: مفهوم القصة والقصص.....	12.....
تحديد المصطلحات.....	13.....
القصة.....	13.....
القصة والقصص.....	14.....
عناصر البناء القصصي.....	15.....
القصص.....	16.....
أنواع القصص من ناحية المضمون.....	18.....
القصص الديني.....	18.....
القصص المرتبط بالأساطير.....	19.....
القصص الديني المرتبط بالأديان والشرائع الإبراهيمية.....	21.....
وحدة القصة الدينية بين الأسطورة والرسالات السماوية.....	22.....
المبحث الثاني المعتقدات القديمة.....	26.....
الحس الديني.....	27.....
بدايات التدين.....	30.....
العناصر العملية (التدين) الخطوات العملية لإرضاء هذه القوى.....	32.....
المبحث الثالث: القصص في الديانات القديمة والأديان السماوية.....	35.....
القصص في الديانات القديمة والأديان السماوية.....	36.....
نماذج القصص في الديانات القديمة.....	36.....
أساطير نشأة الكون.....	37.....
في مصر القديمة،.....	37.....
أسطورة الخلق.....	37.....
في بلاد الرافدين.....	38.....
أسطورة الخلق.....	39.....
أساطير تنظيم الكون.....	39.....
أسطورة الطوفان.....	39.....
أسطورة بعل وموت.....	40.....

40.....	أسطورة الخلق اليونانية
41.....	أسطورة آيينياس والإنياذة.....
41.....	القصص في الأديان السماوية.....
42.....	قصص التكوين والنشأة في العهدين القديم والجديد (اليهودية والمسيحية).....
44.....	قصة الخطيئة الكبرى.....
46.....	قصة الطوفان
48.....	قصة برج بابل.....
49.....	قصص رسل الله وأنبيائه في اليهودية والمسيحية.....
49.....	قصص عهد الله مع إبراهيم. ولوط وقومه.....
52.....	قصة يوسف.....
55.....	قصة موسى.....
60.....	قصة المسيح عيسى بن مريم.....
63.....	القصص القرآني.....
64.....	قصة الخلق.....
66.....	قصة نوح والطوفان.....
67.....	قصة إبراهيم وأبنائه إسماعيل وإسحاق ويوسف
72.....	• إسماعيل.....
72.....	• إسحاق.....
72.....	قصة موسى.....
77.....	قصة داوود وسليمان.....
80.....	قصة عيسى
82.....	القصص التي فيها اختلاف بين الكتاب المقدس وبين القرآن الكريم.....
82.....	من حيث المنهج الروائي والتفسير.....
82.....	• الشخصيات في الكتاب المقدس والقرآن.....
82.....	• مفهوم الله والأنبياء.....
83.....	القصص المشتركة من ناحية الموضوع
85.....	ملامح الدراما في الأديان.....
85.....	الصراع الداخلي والخارجي
86.....	الشخصيات.....

86.....	التقلبات الدرامية والصدمات
86.....	الاختبار والتضحية
87.....	الدراما الخلاصية والفداء
88.....	الإعجاز والتجلي الإلهي
89.....	الفصل الثاني: توظيف القصص الديني في المسرح
90.....	المبحث الأول: القصص الديني في المسرح
92.....	تجليات الأسطورة الدينية في المسرح الفرعوني
95.....	القصة الدينية في المسرح اليوناني
102.....	القصة الدينية في المسرح الكنسي
111.....	القصة الدينية المسرحية في الأشكال العربية والإسلامية
118.....	البنية السردية للقصص الديني في الثقافة العربية الإسلامية
121.....	المبحث الثاني: المسرح الديني في التراث العربي
122.....	التوظيف الرمزي
123.....	مسرح خيال الظل
125.....	الحكواتي والراوي
125.....	مسرح الكراكوز
126.....	أشكال أخرى مسرحية/ المقامات والاحتفالات الدينية
127.....	التحول من القصة الدينية إلى النص المسرحي
128.....	إعادة القصة الدينية
131.....	التشخيص المسرحي وتجاوز المحظورات
133.....	استدعاء القصص الديني في سياقات الهوية والراهن السياسي
137.....	الاستعادة الخطابية في إطار التحول من القصة الدينية إلى النص المسرحي
138.....	التصميم التأويلي من النص المقدس إلى التخييل المسرحي
139.....	التفجير الرمزي من سردية النص المقدس إلى نقد البنية السلطوية
141.....	سيمياء المقدس في الفضاء المسرحي
146.....	مسرحة القصص القرآني بين حدود التخيّل ومعيار النقل
148.....	جمالية التلقي الديني في العرض المسرحي
151.....	المبحث الثالث: التعالق الموضوعاتي للألم في مسرح القصص الديني
152.....	المكون الطقسي للألم في المسرحية الدينية

153.....	البنية الفلسفية للألم، من خلال قدر البطل بين الإلهي والإنساني
155.....	الفداء في تمثّل القصص الديني
156.....	البنية الجمالية للألم في المسرحية الدينية
158.....	الفصل الثالث: المسرح الديني في الجزائر
160.....	المبحث الأول: البنية الروحية والخلفية الفكرية للمجتمع الجزائري
161.....	البنية الروحية والخلفية الفكرية للمجتمع الجزائري
166.....	نمو ظاهرة التصوف
169.....	ظاهرة التصوف خلال التواجد العثماني في الجزائر
172.....	التصوف خلال فترة الإستعمار الفرنسي
176.....	مظاهر التصوف وحضور القيم الدينية
178.....	طقوس الزوايا
182.....	حضور القيم الدينية في التعبير الشعبي الطقوسي
184.....	الامتداد السردى (المروي) للطقس الصوفي
187.....	المبحث الثاني: المرجعيات الصوفية والتاريخية الإسلامية في تبلور النص المسرحي الجزائري
188.....	البنية الطقسية في العرض المسرحي الشعبي من الحضرة إلى الحلقة
195.....	الأنساق الطقوسية الصوفية وبنية العرض في المسرح الجزائري
198.....	التوظيف النصي والسينوغرافي للمداح والقوال
200.....	الخطاب الصوفي في الحوار المسرحي
202.....	الشخصية الدينية وتحويلها إلى بناء فني
204.....	التناص الديني الصوفي في بنية النص المسرحي
206.....	الأدوات الخطابية في المسرح الجزائري من خلال القصص الديني
209.....	الوظائف الخطابية للقصص الديني في المسرح الجزائري
211.....	توظيف القصص الديني بين المعطى النصي والتلقي
213.....	رمزية المفاهيم الصوفية في بعض الأعمال المسرحية
214.....	طبيعة التلقي ومرجعية النص الديني
216.....	المبحث الثالث: دراسة تطبيقية
217.....	تجليات التصوف في مسرحية الوعدة لمحمد شواط / بعد صوفي
220.....	المرجعية الصوفية للوعدة ودلالات طقوسها
222.....	توظيف الشخصية التاريخية والدينية في مسرحية تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي

223.....	جعفر الطيار بين المعطى التاريخي والبناء الرمزي
225.....	قراءة دلالية في العنوان
228.....	رمزية القضية
231.....	المحيط العام المحلي والإقليمي الذي ظهرت فيه المسرحية
234.....	خاتمة
237	قائمة المصادر والمراجع
246.....	فهرس المحتويات

ملخص البحث:

إنّ موضوع هذا البحث هو التعرف على تأثير القصص الديني في المسرح بشكل عام وعلى المسرح الجزائري بشكل متخص، بأسلوب يربط الظاهرة التمثيلية بجذورها التاريخية، ويسلط الأضواء على تطورها وفق رؤى عقلية وفلسفية لتطور المجتمع الإنساني، حتى تستقل بذاتها فنا مستقلاً له هوية وله انتساب جغرافي و قومي.

وقد حاول هذا البحث الإجابة عن بعض الأسئلة التالية: ما هي علاقة الدين بالمسرح؟ وكيف بدأ توظيف القصص الديني في المسرح؟ ما هي أغراض استخدام الحضارات القديمة للقصص الديني في الفنون ومن بينها المسرح؟ ما هي الأمثلة على توظيف المروث القصصي الديني في البلاد العربية وفي الجزائر؟ أي هوامش وفرتها القصة الدينية للإبداع المسرحي في الجزائر؟ وما هي أشهر المسرحيات الجزائرية التي شكلت تجارب مميزة لتوظيف القصص الديني؟ ما هي مضامين القصة الدينية في المسرح الجزائري؟ أي مسارات سياقية اعتمدت عليها لبلورة الوعي الجماعي الجزائري بناء على القصة الدينية في المسرح؟

الكلمات المفتاحية : المسرح والدين، قصص ديني، القصة الدينية في المسرح، توظيف القصص الديني

Abstract : The purpose of this research is to identify the impact of religious stories on theater in general and on Algerian theater in particular, in a way that links the phenomenon of theater to its historical roots and sheds light on its development according to rational and philosophical visions of the development of human society, until it becomes an independent art with its own identity and geographical and national affiliation. This research has tried to answer some of the following questions: What is the relationship between religion and theater? How did the use of religious stories in theater begin? What are the purposes of ancient civilizations' use of religious stories in the arts, including theater? What are examples of the use of religious stories in Arab countries and Algeria? What are the margins provided by the religious story for theatrical creativity in Algeria? What are the most famous Algerian plays that constitute distinctive experiences in the use of religious stories? What are the contents of the religious story in Algerian theater?

Keywords: Theater and religion, Religious stories, Religious story in theater, Employment of religious stories

Résumé L'objectif de cette recherche est d'identifier l'influence des récits religieux sur le théâtre en général et le théâtre algérien en particulier, de manière à relier le phénomène du théâtre à ses racines historiques et à éclairer son évolution selon les visions intellectuelles et philosophiques du développement de la société humaine, jusqu'à ce qu'il devienne un art indépendant doté d'une identité et d'une appartenance géographique et nationale. Cette recherche a tenté de répondre à certaines des questions suivantes : Quelle est la relation entre la religion et le théâtre ? Comment est né l'usage des récits religieux dans le théâtre ? Quels sont les objectifs de l'utilisation par les civilisations anciennes des récits religieux dans les arts, y compris le théâtre ? Quels sont les exemples d'utilisation des récits religieux dans les pays arabes et en Algérie ? Quelles sont les marges fournies par le récit religieux pour la créativité théâtrale en Algérie ? Quelles sont les pièces algériennes les plus célèbres qui constituent des expériences distinctives de l'utilisation des récits religieux ? Quels sont les contenus du récit religieux dans le théâtre algérien ? Sur quelles pistes contextuelles me suis-je appuyé pour façonner la conscience collective des Algériens à partir du récit religieux dans le théâtre ?

Mots-clés : Théâtre et religion, Récits religieux, Récits religieux au théâtre, Emploi des récits religieux.

ملخص البحث:

إنّ موضوع هذا البحث هو التعرف على تأثير القصص الديني في المسرح بشكل عام وعلى المسرح الجزائري بشكل متّخص، بأسلوب يربط الظاهرة التمثيلية بجذورها التاريخية، ويسلّط الأضواء على تطورها وفق رؤية عقلية وفلسفية لتطور المجتمع الإنساني، حتى تستقل بذاتها فنا مستقلا له هوية وله انتساب جغرافي و قومي.

وقد حاول هذا البحث الإجابة عن بعض الأسئلة التالية: ما هي علاقة الدين بالمسرح؟ وكيف بدأ توظيف القصص الديني في المسرح؟ ما هي أغراض استخدام الحضارات القديمة للقصص الديني في الفنون ومن بينها المسرح؟ ما هي الأمثلة على توظيف المروث القصصي الديني في البلاد العربية وفي الجزائر؟ أي هوامش وفرتها القصة الدينية للإبداع المسرحي في الجزائر؟ وما هي أشهر المسرحيات الجزائرية التي شكّلت تجارب مميزة لتوظيف القصص الديني؟ ما هي مضامين القصة الدينية في المسرح الجزائري؟ أي مسارات سياقية اعتمدت عليها لبلورة الوعي الجماعي الجزائري بناء على القصة الدينية في المسرح؟

الكلمات المفتاحية :

المسرح والدين؛ قصص ديني؛ القصة الدينية في المسرح؛ توظيف القصص الديني؛ مسرحة الطقوس؛ الأسطورة والمسرح؛ الهوية الثقافية؛ التجارب المسرحية في المغرب العربي؛ المسرحة في الأديان؛ القصص في المعتقدات القديمة،

نوقشت يوم: 22-10-2025

بتقدير: مشرف جدا