المجلد: 19 العدد: 02/ سبتمبر2024
ص: 255 - 270
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973

توظيف الرمز الديني الإسلامي في مسرحية "لسان الدين ابن الخطيب" لحسن مليانى
دراسة تأويلية

The use of Islamic religious symbolism in Hassan Melliani's play Sans al-Din Ibn al-Khatib
A hermeneutical study

عبدلّي بدّاد *[1]، بنعمر عزوز [2]
[1] جامعة وهران 1 احمد بن بلة (الجزائر) bedabdel@hotmail.com
[2] جامعة وهران 1 احمد بن بلة (الجزائر)، azzouz.benamar@univ-oran1.dz

تاريخ الإرسال: 2024/09/10	تاريخ القبول:2024/09/22	تاريخ النشر: 2024/09/30

ملخص

يعدّ توظيف الرمز الديني في الأدب المسرحي تأصيلا للظاهرة، بوصفه موروثا عقائديا وثقافيا تراثيا، يفتح قراءات دلالية، تختزل الماضي في الحاضر وتقيم جسورا للتفاعل والحوار بين الكاتب والمتلقي، عبر كشف الأحاسيس والمشاعر المضمرة وإضاءة العتمات الخفية داخل النص.

يخوض البحث في طبيعة العلاقة بين الرمز الديني والعملية الإبداعية المسرحية، والقراءات الدلالية التي يقدمها في مسرحية لسان الدين بن الخطيب. بهدف رصد الرموز الدينية الإسلامية داخل النص واستنطاقها في زمانها وإسقاطها على الحاضر. والوقوف على خاصية الرمز الديني ووظائفه ضمن سياقات الحوار والشخصيات وحدود الفضاء بشقيه الزماني والمكاني.

الكلمات المفتاحية : الدلالة، الرمز الديني، المسرحية، لسان الدين، المسرح الجزائري

***ABSTRACT* :**

The use of religious symbolism in theatrical literature is considered a grounding of the phenomenon, as it is an ideological and cultural heritage that opens up semantic readings, reducing the past to the present and establishing bridges for interaction and dialogue between the writer and the audience, by revealing hidden feelings and emotions and illuminating hidden darknesses within the text.

The research delves into the nature of the relationship between the religious symbol and the theatrical creative process, and the semantic readings it offers in the play by Sultan al-Din ibn al-Khatib. It aims to identify the Islamic religious symbols within the text, interrogate them in their time and project them to the present. The aim is to identify the characteristics of the religious symbol and its functions within the contexts of dialogue, characters, and the limits of space, both temporal and spatial.

Keywords: *Significance, Religious Symbol, Play, San Din, Algerian Theatre*

* المؤلف المرسل

1مقدمة

يشغل الرمز الديني في الأعمال المسرحية حيزا جماليا، يثري موضوعاتها معرفيا ويزيد من قيمتها الفنية

من خلال توظيف الشخصيات الدينية، التي اكتسبت قداستها من تفويض غيبي ورد في الكتب السماوية أو تناقلته الأجيال، أو من خلال محطات ومواقف معينة ذات قيمة أخلاقية نبيلة، وعبر رسم صور لأماكن تعبدية وطقسية تساعد على تعميق المشهدية وتوسيع الدلالات الزمانية والمكانية، عن طريق إسقاط الرمز على الواقع، للدلالة على المعاني وتكثيفها، بالتعبير غير المباشر عن الرؤى الفلسفية والانتماءات الإيديولوجية، والكشف عن العواطف والحالات النفسية بالتلميح أو الإيحاء أو الإيجاز .

وقد حظي هذا المعطى الدلالي باهتمام الكتاب المسرحيين في الجزائر على غرار توفيق المدني، وعبد الرحمن ماضوي ومحمد العيد آل خليفة، وعبد الرحمن شيبان ومحمد رضا حوحو، هؤلاء الزمرة من الكتاب الذين ترعرعوا في دواليب التيارين الكبيرين الوطني والإصلاحي، استطاعو توظيف الرمز الديني حينا والتاريخي في كثير من الأحيان، فجاءت مضامينه موزعة بين إصلاح المجتمع الجزائري واستنهاض همة كل شرائحه المقهورة للثورة على ظلم الاستدمار الفرنسي.

والمعلوم أنّ المسرح الجزائري نشأ وترعرع في الأوساط الشعبية، مستمدا قوالبه وأشكاله من التراث الديني والشعبي المحلي والعربي، فكانت الإيحاءات والتلميحات الدينية الإسلامية إحدى تشكيلات رسم المكان ووصف الزمان وبناء الحوار في المسرحيات، الأمر الذي أنبت تعالقا بين المؤلف والقارئ وأنتج قراءات تحمل دلالات فنية وجمالية تزاوجت بين التآلف والاختلاف.

من هنا ينطلق البحث ليخوض في ظاهرة توظيف الرمز الديني في النص المسرحي الذي كتبه حسن ملياني ووسمه بـ " لسان الدين بن الخطيب" وهو واحد من الشخصيات التي كان لها الصيت في تاريخ الأندلس التي شكلت لستة قرون حاضنة لحواضر الدولة الإسلامية في غرب أوربا

فما هي طبيعة العلاقة بين المعطى الديني (الرمز) والعملية الابداعية المسرحية؟ وكيف رتّب الكاتب الحوارات والعلاقات بين كتل الصراع الدرامي، استنادا إلى مسارات الرمز الديني ودلالته داخل المسرحية؟ أيّ قراءات فنية يقدمها لنا الرمز الديني في مسرحية لسان الدين بن الخطيب وأي إيحاءات و اقعية ر افقته لدى المتلقي؟

تحاول هذه الدراسة رصد الرموز الدينية الإسلامية داخل النص واستنطاقها في زمانها وإسقاطها على الحاضر. والوقوف على خاصية الرمز الديني ووظائفه ضمن سياقات الحوار والشخصيات وحدود الفضاء بشقيه الزماني والمكاني.

ومن أجل ملامسة هذا الموضوع والإجابة على إشكاليته، اعتمدنا منهجا تكامليا بين الوصف والتحليل، فالوصف لرصد التوصيف المادي واللامادي، وكشف إجراءاتهما القولية التي تجري على الشخصيات. والتحليل لتوليد المعنى واستنطاقه، وتتبع الدلالات وأثرها في نفسية المتلقي.

هذا وقد ارتكزت الدراسة على مجموعة من المصادر والمراجع التي يسّرت الوصول إلى ضبط المادة وأبانت عنها، وأثْرت مفاصلها ويسّرت الفهم.

2 التدين والرمز

يحيلنا الحديث عن الرمز الديني إلى ذكر تفصيلتين مهمّتين قبل الخوض في مدلولاته، الأولى ظاهرة التدين والثانية هي الرمز الذي رافق مدارجها وصبغها بهالة قدسية، ولأنّ "التدين عنصرا أساسا في تكوين الإنسان، والحس الديني إنما يكمن في أعماق كل قلب بشري، بل هو يدخل في صميم ماهية الإنسان، مثله في ذلك مثل القلب سواء بسواء"1،لأنّ خاصية الالتزام بالقيم والأخلاق لا يتصف بها إلاّ الإنسان من دون جميع الكائنات، وهذا الالتزام مولّد عن إحساس موغل في التركيبة النفسية للإنسان. إحساس تأسّس على الميثاق الفطري، الذي التزمت به الذوات وهي في عالم الأرواح قبل التصاقها بالأجساد، وهو التزام طوعي صوّره القرآن في أروع مشهد يصل الماضي الأزلي بالمستقبل المحتوم لمسيرة هذه الكينونة الفيزيائية المركبة من روح، ثم من روح وجسد بيولوجي، ثم العودة إلى أصلها التكويني من روح فقط .

1.2ظاهرة التدين

تعود بدايات ظاهرة التدين غير المعلومة إلى الحشر الأول للإشهاد في قوله تعالى " وإذ أخذ ربك من بني آدم من ظهورهم ذريتهم وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى شهدنا" ثم تردف الآية بما يحيل للمستقبل بعد زمن غير معلوم، إلى الحشر الثاني في قوله " أن تقولوا يوم القيامة إنّا كنّا عن هذا غافلين"2 حيث تضعنا هذه الآية أمام دليل فيصل على أنّ إذعان الإنسان لله الخالق القوي الفعّال لما يريد ناجم عن إحساس ذي وجهين، وجه فطري جعله الخالق للإنسان وعاء لنُظُم الحياة المثالية، وآخر جبري في وجدانه، كلّما أحسّ بالخوف أو بحث عن أنس يلوذ إليه، تحرّك هذا الإحساس الفطري، وأفصح عن طاقته الجبرية التي تتجسّد في أشكال شعورية طقسية.

هذه التقلبات كلها هي تجليات الإشهاد الأول المخزّن في العقل الباطن للإنسان، فتمثل جوهره باعتباره وظيفة أبدية للروح الإنسانية، ويوضّح الفيلسوف الألماني فيورباخ هذه الظاهرة المعقّدة التجريدية بقوله "الدين له مضمون خاص في ذاته، فمعرفة الله هي معرفة الإنسان بذاته، هي المعرفة التي لم تع ذاتها بعد، فالدين هو الوعي الأوّل وغير المباشر للإنسان، أي الوسيلة التي يتخذها الموجود البشري في البحث عن نفسه" [3]بمعنى أنّ العقل والعلم والمعرفة هي موجودات قبْلية وضعها الله في الانسان بعد جعله خليفة له في الأرض ، وهي ما توصف عند جيمس فرايزر بالإيمان والتعبّد[4]، أي اليقين الفطري المخزّن في النفس قبل التجسيم المركّب من روح وجسد،ثمّ الإذعان للقوة الغيبية المتحكمة في سير نظام الوجود على وجه الأرض. وهذا يحيلنا إلى مستويات الشخصية لدى مدرسة التحليل النفسي، حيث يرى فرويد أن الشخصية تنقسم إلى ثلاث مستويات، اللاشعور ويحمل كل الغرائز والمكبوثات بما فيها النواهي ضمن الحياة القبْلية للوجود، والانا الذي يشمل العقل

والعواطف، ثمّ الانا الأعلى الذي يجسّد الرقابة المعنوية والأخلاقية المستمدة من عوالم المثل والقيم وهي التي يصفها أفلاطون بالدين أو التدين والفرق بينهما كالفرق بين المستوى النظري ويتمثّل في الوجه الفطري،والمستوى العملي التطبيقي المتجسد في الوجه الجبري لممارسة الطقس التعبدي. وهنا يكون قد وصل الفكر والوجدان الإنساني إلى بلورة أنساق معرفية وحدود غيبية، لها صلة بتركيبة الكينونة الإنسانية بمعناها الأنطولوجي.

2.2 الرمز الديني

لا تختلف التعريفات في المعاجم والقواميس العربية حول مفهوم الرمز، باعتباره إيماء أو إشارة، وإذا وجدنا اختلافا فلا يعدو أن يكون حول الآليات الوظيفية المرتبطة بالجوارح التي تؤدي بشكل صحيح أو يقترب من الصحيح للمدلول اللغوي، فبينما يراه الزمخشري إشارة قد تكون بالشفتين أو الحاجبين، يضيف عليهما ابن منظور الإيماء بالعينين والفم،ويزيد عليهما الفيروزبادي اللسان واليدين ليستقرّ التفسير في اللسان والكشّاف مرورا بالمحيط على الإشارة والإيماء[5].

فلا يوجد عبقري أخذ قلمه أو ريشته ويقول لنفسه سأخترع الآن رمزا[6]، وبالتالي فإنّ الرموز في البداية جاء تداولها طبيعيا وعفويا فرضتها حتمية التواصل دون تخطيط مسبق أو عن وعي متيقظ للإنسان،بل انتجها عن طريق المعرفة التراكمية، ومادامت بهذه الصفة فإنّ الرمز الديني لا يتحيّز في إطار حدود مرسومة وإنّما حقوله مفتوحة بحسب المكان والزمان وظروف الإنسان،لأنّ " العلاقة بين الدال والمدلول، معقدة ومثقلة بعبء التاريخ عبر التأويلات المعادة والمتلاحقة، وهي علاقة تتغلب عليها المواقف الذاتية والشعور الديني"[7]وهنا نجد التركيز دائما على العامل الذاتي بمخزونه النفسي الباطني (الأنا السفلى- الهو) وحمولته الثقافية والفكرية (الأنا) ومحيطه الاجتماعي بما يحمل من قيم ومثل وأعراف دينية وتراثية (الأنا الأعلى) خصوصا أنّ الكاتب لا يستفرد بالمعنى والمغزى لنفسه، بل يشاركه فيه المتلقي معتمدا في تفسير الأحداث والظواهر التي تعمل العقل والخيال في إدراكها على التركيبة النفسية التي ذكرنا، دون ممارسة أي طرف من هذه الأطراف (مؤلف، نص، متلقي) سلطته على الآخر. لأنّ المبدع حينما يستدعي الرمز الديني (تراث) فإنّه يقوم باستثارة الخلفية السوسيو ثقافية للمتلقي، عبر تجميع المادة النصية في سياقات لغوية دلالية، تدفع إلى التفاعل المتنامي لاستخراج مضامين فهم متصلة بمعنى الرمز في شقه اللغوي الشكلي والقولي والحواري ومنفصلة عنه في المصبّات الدلالية، أو ما قد نسميه ثنائية إنتاج النص بين المؤلف والقارئ، إذا كان النص رواية أو قصة أو شعرا. وثلاثية إنتاج النص بين المؤلف والمخرج والمتلقي إذا كان العمل أدبا تمثيليا (مسرحية)، وهذه العملية كلها تقع ضمن القراءات المتعددة للنص الأم، وبالتالي أوجد معجميا ودلاليا مالم يوجده النص الأول. وهذا ما يؤكده رولان بارث حينما يعتبر النص الأدبي كتلة مشبّعة بمفاهيم خامة لا بد من تفريغ محتوياتها عبر استنطاقها من طرف المتلقي بهدف فتح المغاليق الدلالية وتعويمها في حقل التأويل، لاستخلاص تعدد في القراءات والرؤى[8]، بهدف صياغة

مسارات جديدة في الإدراك والفهم وفق المعطى الآني. ويشمل توظيف الرمز الديني الإسلامي في الادب العربي مستويين اثنين، الأول معنوي والثاني مادي.

يرتكز الرمز الديني المعنوي على المؤشرات الحوارية والجمل والعبارات الإيحائية التي يبنى عليها النص. وقد تأتي في بعض المشاهد، قيما دينية إسلامية كالعدالة ونظام الخلافة والخُلق الحميد، وبعض الشعائر الطقسية التي تمس الجانب الروحاني في علاقة الإنسان بالله من جهة وعلاقته ببني جنسه من جهة أخرى وكل ما يوجه حياته الخاصة والعامة في الحياة.

وأمّا الرمزالديني المادي فيتجلى من خلال الشخصيات والمعالم التي تتحرك في فضاءاتها، وفق أطر الزمان وحدود المكان، مثل رمزية المسجد، والأماكن التي تحوز الخصوصية الدينية (زوايا، أضرحة، مقامات، مزارات..) والشخصيات الهامة التي رافقت الدعوة المحمدية والتي تابعت مسيرتها[9]..

3 التعريف بلسان الدين ابن الخطيب

تشكّل شخصية لسان الدين بن الخطيب رمزا كبيرا في تاريخ الأندلس المتأخّر، وتتشكل رمزية هذه الشخصية في إنجازاتها ومحطات حياتها، فهو كما يلقّب:

صاحب الوزارتين: دلالة على سعة علمه وسرح فكره، وحكمة تسييره ورباطة جأشه، فهو المستناب بدار الملك، الحافظ للصنوان، القائم على السلم والحرب، فقيه وعالم وفيلسوف وطبيب وشاعر، وسياسي محنّك وقائد جيش مقتدر. ولهذا فهو مستوزر على الديوان (صاحب قلم) مستوزر على السلم والحرب (صاحب سيف).

صاحب الميتتين: دلالة على مقتله ودفنه ثمّ إخراجه من قبره وحرق جثته.

صاحب القبرين: دلالة على دفنه مرتين، فبعد دفنه أخرجت جثته من طرف أحد أعدائه ليحرقها، فأعيد دفنه مرة ثانية ومن هنا جاءت التسمية صاحب القبرين.[10]

تتكشّف لنا على ضوء هذه الألقاب الثلاثة شخصية لسان الدين بن الخطيب، وسنقف عند كلّ واحد منها حسب ما أورد ابن المقري، فنجده يقول في وصف لقب ذي الوزارتين " هو الوزير، الشهير الكبير، لسائر الطائر الصيت في المغرب والمشرق المزري عرف الثناء عليه بالعنبر والعبير، المثل المضروب في الكتابة والشعر، والطب ومعرفة العلوم على اختلاف أنواعها، ومصنفاته تخبر عن ذلك، ولا ينبئك مثل خبير، عَلَمُ الرؤساء الأعلام، الوزير الشهير الذي خدمته السيوف والأقلام، وغني بمشهور ذكره عن مسطور التعريف والإعلام، واعترف له بالفضل أصحاب العقول الراجحة والأحلام"[11]فابن الخطيب جمع بين الفقه وأصوله وبين الأدب وفنونه وبين العلم وضروبه وبين التسيير وكل خضوبه، فنال شرف وزارة بني الأحمر (لقب اشتهر به أمراء غرناطة) فكلّفه السلطان أبو الحجّاج يوسف بن إسماعيل أحد أمراء غرناطة، لايزال شابّا، وأرسله ممثّلا له إلى الملوك، حتى غدى المستشار الأول في الحل والعقد، وفي الحلول والترحال، الأمر الذي أثار في نفوس المحيطين

والمستعْدين عليه(تلامذته وحاشيته)، حسدا تحوّل مع الزمن إلى حقد يستثير شيطنته من أجل التخلّص منه متى سمحت بذلك الفرص كما سيأتي في وصف مقتله.

يلقب لسان الدين بصاحب الموتتين ، ويصور لنا ابن المقري نقلا عن قاضي القضاة ابن خلدون مشهد محاكمة ابن الخطيب فيقول " حين بلغ خبر القبض على ابن الخطيب إلى السلطان ابن الأحمر ، بعث كاتبه ووزيره بعد ابن الخطيب، وهو أبو عبد الله ابن زَمْرَك، فقدم على السلطان أبي العباس، وأُحضر ابن الخطيب بالمشور في مجلس الخاصة، وعُرض عليه بعض كلمات وقعت له في كتابه في المحبة، فعظُم النكير فيها، فوبّخ ونكّل وامتحن بالعذاب... ودسّ سليمان بن داود لبعض الأوغاد من حاشيته بقتله، فطرقوا السجن ليلا... وقتلوه خنقا في محبسه... فدفن بمقبرة باب المحروق ثمّ أصبح من الغد على سافة قبره طريحا وقد جمعت له أعواد وأضرمت عليه نار "[12].

فابن الخطيب بعد اشتداد الاستعداء عليه من طرف خصومه والوشاية به عند أمير المسلمين بغرناطة، فرّ لاجئا إلى أمير فاس بالمغرب متودّدا له بأحقية إمارة فاس على الأندلس، فاستغلّ أعداء ابن الخطيب هذه السانحة ليؤلّبوا ضده أمير غرناطة، وبعد وفاة مجيره بفاس، تمّ الاتفاق على تسليمه في إطار صفقة تبادل أسرى، وأثيرت لحجة اعتقاله خروجه في كتاباته عن أصول الدين والنحو إلى الزندقة وتبنّيه أقوال الفلاسفة القدامى، فتألّفت عليه لجنة محاكمة وأفتى بعض الفقهاء من الدارين (الاندلس وفاس المغرب الأقصى) بضرورة معاقبته بالقتل، ولمّا قتل خنقا من بعض من اصطحبهم تلميذه وعدوه فيما بعد ابن زمرك وهو في سجنه ليلا، ليدفن بمقبرة باب المحروق، وفي أصبوحة يومه وُجد ملقى على قبره محروقا، فنال بذلك لقّب صاحب الميتتين.

وصاحب القبران استنادا على مشهدية القبر، ثمّ الاستخراج والحرق، ثم إعادته إلى قبره مرة ثانية، حيث قال ابن المقري " فدفن بمقبرة باب المحروق، ثمّ أصبح من الغد على سافة قبره طريحا، وقد جمعت له أعواد، وأضرمت عليه نار، فاحترق شعره، واسودّ بشره، فأعيد إلى حفرته"[13]وبالتالي دفن مرّتين ليصبح صاحب القبرين، أي قُبر مرتان، ويتحوّل لسان الدين إلى صاحب الألقاب الثلاثة التي تسير في منحى تنازلي من الريادة والوفادة والسيادة إلى قفص الاتهام والهوان، إلى النهاية البشعة.

1.3مسرحية لسان الدين ابن الخطيب

كتب حسان ملياني(كاتب مسرحي جزائري) مسرحيته لسان الدين ابن الخطيب لتكون ضمن الأعمال المنتجة في إطار التظاهرة الثقافية الدولية " **تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية** " التي احتضنت فعالياتها مدينة تلمسان بالجزائر طيلة سنة 2011، كما أوردت ذلك عدة صحف من بينها جريدة الشعب التي جاء فيها أنّ " هذه المسرحية التي كتب نصها حسان ملياني، تعتبر من المسرحيات ال19 التي وقع عليها اختيار لجنة تحكيم وطنية ، لتمثيل الفن الرابع الجزائري في هذه التظاهرة الثقافية التي ستحتضنها عاصمة الزيانيين"[14]، وهي تروي قصة

آخر علم من أعلام الأندلس قبيل سقوطها بيد القشتاليين حيث تبدأ أحداثها ببداية تفكير ابن الخطيب في مغادرة الأندلس إلى مدينة تلمسان على عهد المرينيين، لتسير الأحداث في منحى تصاعدي بين الهروب والدسيسة والخيانة، وصولا إلى النهاية المأساوية لواحد من أمجد الرجال فقها وعلما وفكرا وأدبا وسياسة في غرناطة، آخر قلاع الإمارات الإسلامية بأقصى جنوب غرب أوربا.

وهذه التجربة في الكتابة المسرحية تندرج في إطار ما يسمى بإسلامية النص المسرحي، وليس المقصد هنا بأنّ النص ديني إسلامي وإنّما توظيف الرموز الدينية عبر التاريخ الإسلامي للوصول إلى عمق الفكرة في طابعها التجديدي، حيث يصرّح صاحب المسرحية في حوار لصحيفة المساء الجزائرية " أنّ الكتابة المسرحية حاملة لقضية اجتماعية ما، تهدف إلى طرح هذا الواقع الاجتماعي وتحاول إعطاء الوسائل لتغييره"[15] ومن بين هذه الوسائل توظيف الموروث الديني ورموزه، بالارتكاز على النص المقدس والشخصيات التي ذاع صيتها في شتى ضروب العلم وفنون السياسة، وكذلك الأماكن والعتبات المقدسة. وبالتالي فالكاتب يوجّه الرمز بما يخدم فكرته، فيما يوجّه الرمز الكاتب بما يضمن وصول الفكرة التي يتأسس عليها مضمون النص، ليشحنها بدلالات الحاضر واستشراف المستقبل، فتعطي قيمة مضافة لسياقه التاريخي وقدسيته التراثية.

ويعتمد تفكيك الرموز الدينية وإعادة تركيبها من أجل فهمها على الثقافة، التي يحيطها المتلقي قارئا كان أم مشاهدا، حتّى تعبّر عن خوالج الحياة النفسية في تزاوج مع الشعور العام، لأنّ المعرفة الكبيرة تمنح القدرة على فهم الرمز وتفكيك مدلولاته، خصوصا على مستوى مكونات الحوار، ومستوى المكان هذا من جانب. ومن جانب آخر فهناك بعض الرموز تجلي عن نفسها ذلك التعقيد، ومنها دلالات الشخصيات والأسماء التي تحملها.

2.3 رمزية الشخصيات في المسرحية

تعتبر شخصيات المسرحية المهمة التي لها دلالة دينية إسلامية حقيقية، جاء ذكرها في كتب السير والتراجم ولم يجر عليها نسج الخيال والإبداع إلاّ في بعض الشخصيات، مثل الخدم والجند والرسل[16]وذلك لسدّ الفراغ التاريخي وبناء الحدث وتصاعد الصراع الدرامي.

تكتسي شخصيات المسرحية أهميتها من أهمية وجودها في التاريخ الإسلامي، وقد استطاع الكاتب استدعاءها في حبكة درامية، تختصر المسافات الزمنية بين رموز شخصيات التاريخ الإسلامي والعمل الإبداعي المسرحي، ضمن السياق الزمني الحاضر وتحديات المحيط الخارجي والواقع الذي نعيش فيه. فنكتشف أنّ الكاتب يريد القول بأنّ ابن الخطيب شخصية عابرة للزمن والمكان، وموجودة في كلّ نظام سياسي مغلّف بالانتماء الاثني أو الإيديولوجي أو حتى في أنظمة التفويض الإلهي. و غريمه ابن زمرك وعصابته شخصيات مدسوسة في ظلال هذه الأنظمة وتتحرك من تحت عباءاتها وتطلّ من لفائف عمائمها، وهي تقدّم الخدمة لمن يطلبها، كما تتحين الفرص حتى ما إذا سنحت سانحة، انقلبت وتسيّدت في مشهد مستنسخ عن سابقاتها.

ويبقى شيء لا بد من ذكره في شخصيات المسرحية، هو أنّ الكاتب لم يعتمد على الأسلوب الإنشائي السردي كي يقدمها للمتلقي في توجيهاته قبل كل حوار أو مشهد أو فصل، بل تركها تقدم نفسها وتستعرض مكوّناتها النفسية والاجتماعية والثقافية، من خلال الحوارات فيما بينها، وإن لم يخل النص من التوجيهات التي يقدمها الكاتب وهي عادة ما تسبق الحوار والحركة، فلإضفاء مشهدية حية على الوضعية، وهي بذلك تشكّل بؤرة دلالية توازي حمولتها حمولة الحوارات، كونها رسمت جوّا حيّا للمشهد، صوّر الفضاء والزمان اللذان تتحرّك فيهما الشخصيات وتدور فيهما حواراتها.

3.3 رمزية الحوارات في مسرحية لسان الدين بن الخطيب

يتكوّن المستوى القولي في المسرحية، من الحوارات التي تجري على ألسن الشخصيات لترتيب الأحداث في مخيلة المتلقي، ثمّ تنظيمها وبنائها دلاليا، لأنها تشكّل علامات تدلّ على أفعال كلّ شخصية منفردة بطابعها وطباعها وتبرز مدى تفاعلها في محيطها، فتنتج عملية التلقي طاقة خلاقة لمجموعة من المعاني، تكتّم عنها صاحب النص أو عجز عن البوح بها. وهذا ما ركّزت عليه مدرسة التحليل النفسي، التي تنقّب عن المعاني الرمزية المتخفية وراء الحوار الذي تؤديه كل شخصية، دون الحياد عن الرمزية الدينية لمكونات الحوار داخل المسرحية.

فنجد مسرحية ابن الخطيب لا تخلو من الرموز الحبلى بالدلالات الدينية، التي تحدد معالم بوصلة الانتماء الفطري القبْلي الناتج عن الإشهاد الأوّل، وتجلي المغمور عن خبايا نفسية كثيرة تصريحا أو تلميحا، إذ لا يحتاج المتلقي إلى عناء ذهني لاكتشاف الصراع الدرامي، الذي يتمحور حول المكر والدسيسة والغدر وغلبة هوى النفس على التعقل والحكمة، ففي كثير من المواقع داخل الحبكة ينساق الذهن والعقل وراء المصلحة الشخصية والمنفعة الذاتية.

"ابن الخطيب: لا عجب في ذلك، لقد حدّثت الغني بالله في الأمر، وجدت له أعذارا شتّ، رغبتي في الحج، والتعب من تصريف شؤون الملك، ورغبتي في الخلوة والعبادة بعيدا من هنا"[17] يدل هذا الحوار على رغبة لسان الدين في العبادة والزهد، وبالخلوة والتعبّد. لكن الحاجب الذي يستر هذه الرغبة الغائرة في تكوينه الفطري ويمنع فجرها هو الطمع في الدنيا وعبادة فانيها، وقد تمكّن الكاتب من كشف سريرة هذه الشخصية بعبارة "**وجدت له أعذارا**" فرسم التركيبة النفسية لابن الخطيب في شخصيتين الأولى هي شخصية رجل الدين العارف بالله الذي تتلمذ على خيرة علماء ومشايخ زمانه،والثانية هي شخصية الطامع في الريادة والطامح في السيادة.

فالمستوى الأول يصنّف في الأنا الأعلى والرقيب، بينما يصنف المستوى الثاني في الهو أو الانا السفلى وهو متصدّر المشهد في شخصية ابن الخطيب، الذي يؤكد ذلك بقوله عن نفسه في أحد مقاطع حواره مع ابنه "**أنا لسان الدين بن الخطيب ذي الوزارتين**"[18] فهذا الحوار المباشر بين الأب وابنه الموجّه للمتلقي يسقط عمامة التعفّف والتسامي عن ملذات الحياة بزيارة البقاع المقدّسة والانصراف إلى التعبّد والزهد، ويبرز مدى تعلّق ابن

الخطيب بالحكم وتشدّقه بمجده المتآكل. لأنّ السياق الحواري الديني على لسان شخصية ابن الخطيب،ينزاح إلى مسارات تعطي الانطباع بأنّ الشخصية على سعة علمها وقدر تفقهها، تنطوي على شخصية متسلّطة في الحكم. لهذا نجد تلميذه ابن زمرك وهو الذي يشغل منصب كاتب الوزارة، يذكّر ابن الخطيب بحوار يحمل ظاهره نصحا بأسلوب تهكّمي وباطنه انتقاد لاذع وطمع مبطّن في منصب سيده فيقول"**ابن زمرك: عافاك الله من كلّ شر وسوء، لكنني أفهم تعبك جيدا. فأيّ نفس يا أستاذي هذه التي تقوى على الانفراد بتدبير جميع شؤون المملكة دون أعوان يعينونها أو شركاء يشاركونها أمرها**" فكأنه يقول لسيده ألم تقرأ وأنت العارف بالله قوله تعالى "وشاورهم في الأمر"[19] وقوله تعالى " وأمرهم شورى بينهم وممّا رزقناهم ينفقون"[20]، فهذا المقطع من الحوار ظاهر الكلام فيه نصح. وأماّ المخفي فهو أنك يا سيدي لم تترك لنا مجالا للمزاحمة أو التنفس بإبداء الرأي، لأنّك مستبدّ برأيك في التسيير،حبّا في التألّق واستجداء لرضى السلطان وطمعا في النفوذ. ولهذا افتتح ابن زمرك وهو يتملّق لسيده كلامه قبل أن يمرّر رسالته، التي تحمل وجهان لعملة واحدة، أحدهما التزلف بتملّق" **عافاك الله من كلّ شروسوء** والثاني خبث ومكر ، **لكنني أفهم تعبك جيدا.**

إنّ هذه الازدواجية التي صبغت حوار الشخصيات، بصبغة اختار لها الكاتب ألفاظا وعبارات دينية، لا تكاد تجد فيها تنافرا بين لغة الحوار والشخصية، فأفصحت بذلك عن أبعادها النفسية وطموحاتها الذاتية، بأسلوب يقترب من السياق التاريخي، ويلامس الواقع ويجعل المتلقي يتفاعل مع الحدث المشهدي كأنه عاين زمانه (أندلس لسان الدين بن الخطيب) وعايشه في زمانه (المتلقي). وممّا يزيد في واقعية أسلوب الكاتب من خلال الحوارات المنتقاة لشخوصه، التي تمثّل رموزا دينية تكتسيها هالة من القداسة الروحانية، قبل أن تكون رموزا للدولة الإسلامية في غرب أوربا، الحوار الثنائي بين لسان الدين وابنه علي، حين يحاول الابن مكاشفة أبيه عن المتآمرين فيقول

علي: الغيرة والحسد لهما، هما أيضا، ألسن تعبر عنهما، وبعض هذه الألسن قريبة من أذن مولاي الغني بالله، تشكّك في ولائك له

ابن الخطيب (يقاطعه): الولاء، الولاء، وما يعرفون عن الولاء في أندلس اليوم؟[21]

هذا المقطع الحواري المتسارع،الذي صيّره الكاتب على ألسن شخصياته الواقعية في الأصل يدلّ على رمزية مكانة هذه الشخصيات وخلوص ثقافتها الدينية، التي تشبّعت بقيم الدين الإسلامي الذي يحثّ على الولاء لأولي الأمر والولاء للأرض والوطن.

هذه الزخّات الحوارية اللاشعورية، التي تتدفق من حين إلى آخر بين شفاه شخوص المسرحية،تكسبها مزايا لا تحوزها إلاّ شخصيات سليلة علم وأدب ودين، ممّا يلبسها هالة من الوقار وعلو الهمة داخل النص، ويعطيها شرعية تصرّفاتها ويبرّر مسار حركتها الدرامية.

وفي السياق ذاته يواصل ابن الخطيب حواره **"أنا أعايش ، كل يوم، مئات من مثل هذه الحقيقة المؤلمة، دسيسة داخل القصر من هنا، محاولة تمرد من هناك، وفتنة هوجاء من مكان آخر. وفساد هنا، وزندقة هناك"**[22] فابن الخطيب بالإضافة إلى واجبه المهني(محاربة الدسيسة، التمرد الفتن) يدفعه واجبه الديني إلى رصد كل حركة ضدّ الدين الإسلامي،والفساد والزندقة يرمزان إلى الموبقات التي ينهى عنها الدين. وعندما يريد **علي** الابن إقناع الأب **الوزيرلسان الدين بن الخطيب** وثنيه عن مغادرة غرناطة كونه سراجها الذي يضيء بعلمه وحسن تدبيره طريقها نحو الصمود في وجه القشتاليين المتكالبين على اقتطاع أجزاء كبيرة من البلاد، نجد الكاتب ينتقي لشخصيات مسرحيته الكلمات والعبارات التي تدفع إلى التشبث بالوطن وتدل على الانتماء له تاريخيا ، فيقول على لسان شخصية **علي "لا تقل هذا يا أبي. هذا كلام يائس"** في محاولة **علي** إقناع أبيه بالعدول عن قرار السفر ومواجهة الخصوم والتحديات بما تقتضيه المسؤوليات وبما يستحقه تراب الوطن **"اسمع مجدّدا كيف وصفها لك صديقك (يفتح الرسالة ويقرأ) ما تحت أديمها أشلاء أولياء وعبّاد، وما فوقه مرابط جهاد ومعاقد"** هذا الحوار يقدّم صورة فنية جميلة، تغيّر من نظرة الاستهتار للأندلس الغارقة في الملذّات والفتن والصراعات وتصوّرها صامدة، تستهوي وزيرها ابن الخطيب لبذل المزيد من التضحيات من أجلها، لأنّ باطن أرضها مراقد العلماء الأجلاّء، ففيها نمى وترعرع ابن رشد الذي لولاه لما فهمت أوربا نظريات أرسطو، وفيها ذاع صيت ابن سينا والرازي في الطب والصيدلة. وأصبحت مدارسها ومعاهدها وجامعاتها منارات يقبل عليها الطلاّب من كلّ أوب وصوب، وعلى بسيطتها جالت وصالت خيول الفاتحين الأوّلين. فيجيب **ابن الخطيب** ولده بثقة المتورّع المسلّم لقدره وقدر بلده، ويقلب صورة الماضي المجيد التي يحاول ولده التشبّث بها إلى لسان الحال بترديد آية قرآنية **" إنّ الله لا يغيّرما بقوم حتى يغيّروا ما بأنفسهم"** وهو تسليم بصيغة التحسر على ما يحدث في الأندلس ويكمل**" ونحن لا نريد أن نتغيّر"**[23] فيقطع الشك باليقين أنّ قرار المسير وترك الأندلس حتمي والمصير بكل حالاته وقعي. ويبرّره للسلطان الغني بالله، برغبته في الاعتزال والتفرّغ للعبادة والزهد استعدادا ليوم الرحيل إلى العالم الآخر، فيقول ملتمسا موافقة السلطان على خروجه من الأندلس والتوجه إلى فاس **"نعم يا مولاي. فتحت لك مرة أخرى، قلبي لتقرأ فيه أسراره وخباياه. إنّ نفسي قد جنحت للحرمين، وقد صرفت وجهي إلى جهة الحج الشريف"**[24]. إنّ عبارات كهذه وما تكتسيه من قداسة الحرمين والتوجه نحو الله، تترك في أذن السامع الداخلي(الشخصية المقابلة داخل النص) والخارجي (المتلقي) وقعا مقنعا يدفع للتعاطف مع **ابن الخطيب** ومنحه إذن الخروج واعتزال الحكم، لكن السلطان لا يجد من يسد فراغ منصب **ابن الخطيب** فيؤجل موضوع البث في الإذن، ما يحفز هذا الأخير ويستنفره للهروب بجلده واللجوء إلى سلطان فاس، علّه يجد عنده وجاهة تليق بالمقام وموقعا مميزا بين الحاشية والوزراء.

فشكّل هذا القرار هدية نادرة وباهظة الثمن قدمها ابن الخطيب إلى الجبهة الموازية، جبهة نقيض البطل، أو ما يسمى بالبطل السلبي، وإيذانا مباشرا ببدء تنفيذ مخطّط التخلص نهائيا من ابن الخطيب، وهو أمر يستصعب

المهمة إذا لم يكن له قرينة دامغة، ومع أنّ الأحداث والوقائع التاريخية تقيّد من هامش الإبداع عند الكاتب، إلاّ أنه استطاع أن يكدّس الأحداث ليرسم خط الصراع الدرامي بوضوح منذ البداية ويتطوّر في شكل تصاعدي، برزت فيه جبهتان ، يلهج على لسان كل واحدة منها عبارات ترمز إلى التدين، بل وتنصب نفسها حافظة للدين وراعية لقدسيته، **فابن زمرك** عندما أتته فرصة التهجّم على غريمه ابن الخطيب وذمّه، لم يستخدم عبارات سياسية وقانونية كالخيانة العظمى أو ترك المنصب والهروب، أو الخروج دون أن يؤذن له، وإنما ألبس حواره خطابا دينيا

"ابن زمرك: دعني يا مولاي أصفه لك في كلمتين أو ثلاث، إنه معتدّ بنفسه اعتدادا لا يمنعه من شيء. حتى من الزندقة والجرأة على الله رسوله"[25] فنجد ابن زمرك يرفع سقف اللهجة عاليا ليوقع الأثر على السمع ويوقع بغريمه السياسي باسم الدين وليس تحت سقف السياسة، وهذا النوع من الحوار المباشر الذي يأتي عادة في شكل تحقيق من الأسفل إلى أعلى، يكثف الدلالة والإيحاء بما يكشف عن الشخصيات ويستغور خباياها، لأنّ ابن زمرك لا يهمّه التعالي على تعاليم الله أو الإساءة إلى رسالة نبيه، بل كلّ همه إسقاط ابن الخطيب بضربة قاضية لا تحتمل التسويف، والاتهام بالزندقة يختصر كل المسافات ليكون سببا في إعدام الخصم أو إبعاده عن المشهد السياسي. وهو اتهام لطالما استخدمه الساسة ورجال الدين للإطاحة بخصومهم، والتاريخ الإسلامي مليء بمثل هذه النماذج.

إنّ استدعاء التاريخ الديني الإسلامي بما يرمز إليه خدمة للغرض الدرامي، نجده يتحقق مع تصاعد الحدث واحتدام الصراع في المسرحية بين جبهتيه(ابن الخطيب وعائلته. وابن زمرك وحاشيته) وقد استخدم الكاتب ليليق بالشخصيات وحواراتها، رموزا عمّقت من بئر الدلالة والإيحاء، فالزندقة تقتضي محاربتها، وقتل أدعيائها وقد ظهرت في زمن الخليفة أبي بكر، الذي لم يتوان في محاربة أصحابها وقتلهم، و دعوى كهذه في زمن الفتن الدينية المعلّبة، كافية لقتل ابن الخطيب، فلم يشفع له طول برنوسه دلالة الجاه والسلطة ولا حجم عمامته دلالة العلم والتفقه. كما نلمسه في مشهد السجن قبيل المحاكمة بعد أن تخل عنه المرينيين، حيث ينشد ابن الخطيب قصيدته التي يقضي بها نحبه، فيقول كما ورد في آثاره ونقلها الكاتب حرفيا إلى المسرحية

بعدنا وإن جاورتنا البيوت وجئنا بوعد ونحن صموت
و أنفاسنا سكنت دفعة كجهر الصلاة تلاه القنوت
فقل للعدا ذهب ابن الخطيب وفات، ومن ذا الذي لا يفوت
فمن كان يفرح منهم له فقل يفرح اليوم من لا يموت[26]

يلخّص هذا الحوار حياة ابن الخطيب الذي ملأ الدنا بسعة علمه وأصالة فقهه وشغل الورى بشآبيب شعره ونثره، فيصف وحدة السجن ووحشته بغربة شبيهة بغربة القبر حتى وإن كانت بين البيوت العامرة، لأنّ وعد الآخرة لا مردّ له بل يقبل في صمت دون تردّد " **فإذا جاء أجلهم لا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون** "[27] وفي البيت

الثاني نجد ابن الخطيب يبين أنّ زمانه انتهى بعدما كان صاحب رأي وسلطة، كناية عن دنو الأجل وتراجع مجد طويل، أمام عدو طموح متقدم بعد صولات وجولات وصدح بالسر والجهر، ليأتي بعده القنوت دلالة على الخضوع والتسليم، ويردّ في البيت الذي يليه على خصومه المتنطعين الجدد برؤوسهم ويذكرهم أنّ الموت حق " **ولكلّ نفس أجلها ولن يؤخر الله نفسا إذا جاء أجلها** "[28] وهي دلالة على أنّكم أيها الأعداء ستردون عليها وستشربون من الكأس نفسها، وبالتالي فهو يفوّت عليهم نشوة الانتصار وينزع عنهم لبوس الفخار.

يأتي توظيف هذا المقطع الشعري في هذا المفصل الحواري، ليبرّر المواقف التي ستؤدّيها الجبهة الموازية التي نازعت لسان الدين سلطته وأزاحته عن حظوته. ويميط اللثام عن الوجوه المتسترة ويكشف أنيابها الغادرة في مشهد المحاكمة، الذي يعقد في قاعة العرش بفاس أمام الملك أحمد بن الملك أبي سالم بحضور وزير بلاط غرناطة ابن زمرك تلميذ لسان الدين ابن الخطيب وغريمه السياسي ومجموعة من الوزراء والفقهاء، فيتوجّه ابن زمرك بتحدّ، مخاطبا ابن الخطيب وهو مقيد بالسلاسل " **تعلّم كيف تتحدّث في حضرة الملوك! ردّ على تهم الزندقة والخروج عن الملة** "[29] فيردّ ابن الخطيب بشكل واقعي ومنطقي على هذه التهمة، بأنّه لم يتزندق وهو الذي ألّف الكتب ودرّس الكثير من الطلبة ومنهم ابن زمرك، ولم ينكر عليه أحد قولا أو رأيا " **أعرف كما تعرفون جيّدا، أنني لا أقف هذا الموقف بسبب آرائي العلمية، فأنتم لستم في حاجة، كي تعرفونني، لهذا الجهد المضني والبائس مع ذلك في البحث في سائر مؤلفاتي عن كلمات تجرّونها من شعورها، كي تستخرجوا منها معان، تدركون أنّني لا أقصدها. أنا لسان الدين بن الخطيب، عشت بينكم عقودا طويلة، وألّفت كتبا سارت شرقا وغربا، ودرّست تلاميذ لا حصر لهم، لم ينكر عليّ أحد منهم قولا قلته أو رأيا أبديته**"[30] فاتهام ابن زمرك لابن الخطيب بالزندقة والخروج عن الملة وطريقة ردّه على التهم، تشكلان بؤرا دلالية عميقة، تتجاوز الإيحاء الديني إلى الدنيوي، لأنّ ابن الخطيب لم يخرج عن روحانية التدين، بل خرج عن دين ملكه الغني بالله في غرناطة، لم يعجبه الملك الهزيل بأدائه، لم يحتمل منازعة الحكم له في تسيير كل مفاصل الدولة، فكفر بربّه متوجها إلى قبلة أخرى، وهي الملك المريني عبد العزيز والتآمر معه على إسقاط غرناطة وإلحاقها بدوائر الحكم المريني. ولهذا كانتا تهم الزندقة والخروج عن الملة كافيتان لقتل ابن الخطيب، درءا للفتنة وموجة عالية ركبها الطامحون الجدد في الحكم.

4.3 رمزية الأماكن الدينية والعتبات المقدسة في مسرحية لسان الدين بن الخطيب

اختار الكاتب الفضاء المكاني لشخصياته بالاعتماد على المعطى التاريخي والواقعي، مما أعطى صورا رمزية لشخصية البطل، ومن بين هذه الصور ، الجانب الروحاني في شخصية ابن الخطيب، فالمكان عادة يرسم الجو الديكوري، الذي يسهم في البناء السينوغرافي العام لمشاهد المسرحية وقد يكون طبيعيا أو خياليا وفق الأطر الزمانية للأحداث، فهو عندما يخبر ابنه بنيته في ترك الأندلس ويخشى ممانعة السلطان لخروجه يذكر "**لا عجب في ذلك، لقد حدّثت الغني بالله في الأمر، وجدت له أعذارا شتى. رغبتي في الحج، والتعب من تصريف شؤون الملك، ورغبتي في الخلوة والعبادة بعيدا من هنا، في المغرب مثلا** "[31] المكان الغالب الذي رسمه الكاتب في النص هو القصور في الأندلس وفي

فاس وتلمسان مراعاة لمكانة الشخصية وخدمة للهدف الدرامي، إلاّ أنّ الحوار في هذا المشهد ينزاح إلى مكان نفسي وفني آخر غير موجود في حياة ابن الخطيب داخل النص، وإنما تبعثه الشخصية عبر الخيال من أجل الهروب من مشاكل الحكم وفتن الملك، فأرسلت فضاء ذهنيا متدفقا بحرارة الإحساس الإيماني وحركة الانتماء الروحاني الخفيتان في التركيبة النفسية لشخصية البطل، لأنّ الخلوة والتعبّد والزهد والهجرة إلى الدارين وعيش حياة العبّاد والنسّاك، تقتضي مقاومة شديدة للعيش في المكان الطبيعي الذي تدور فيه أحداث المسرحية.

إنّ هذا المكان الطارئ الذي حدّدت معالمه كلمات حوار شخصية البطل، يحمل دلالة رمزية من خلال التحديد والوصف، فزيارة بيت الله الحرام له قدسية روحانية، عبر سمو النفس إلى فطرتها، وتَطهرها عبر مسالك طقسية شعائرية تتعالق فيها الأرض بالسماء تلبية لنداءات التوحيد ويتجدّد فيها الميثاق الفطري (ميثاق الإشهاد الأول). والخلوة والتعبّد يدلاّن على الزهد عن ملذّات الحياة وفتن ومؤامرات الحكم والتسلّط. وهي دلالات تعبّر عن آمال نفسية لدى البطل، ساهمت في كبتها طبيعة الحياة المدنية، التي لم يستطع أن يقلع عنها البطل.

4 خاتمة

وهكذا نجد الكاتب وظّف الرمز الديني الإسلامي في مسرحية ضمن إطار تظاهرة ثقافية دولية تحمل الدلالة نفسها " تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية 2011"

لقد جاء الرمز الديني في المسرحية بشقيه اللامادي متمثلا في الحوارات والمادي ممثّلا في الشخصيات وفضاء تحركها، في تناسق بين دلالة الشخصية وحوارها داخل نسيج النص وبين الإيحاءات والإحالات التي يقدمها الفضاء بكل مستوياته الحسية والتخيلية.

نجح الكاتب بتوظيف الرمز خدمة لفكرته، فيما أطّر الرمز الكاتب بما يضمن وصول الرسالة التي تأسس عليها مضمون النص، فضمّنها دلالات الحاضر واستشراف المستقبل، ممّا أثمر قيمة مضافة للسياق التاريخي للرمز وقدسيته التراثية. فجاءت شخصية لسان الدين بن الخطيب عابرة لمساحات الجغرافيا، ومختزلة لمسافات الزمن. وتعبّر عن التناقض الموجود في التركيبة النفسية بين الخير وأدواته وبين الشر وداءاته.

إنّ توظيف شخصية لها رمزيتها مثل لسان الدين بن الخطيب، التي أسالت الكثير من الحبر وجلّد لها الكثير من الكتابات والمخطوطات في ذكر مناقبها، يعبّر عن تجربة فنية لا بد أن تثمّن بالدراسة والنقد، وتشجيع أصحابها، لرسم اتجاه فني جديد يستلهم مواضيعه من التراث الديني الإسلامي، الذي يستقي من معين قوله تعالى "نحن **نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وإن كنت من قبله لمن الغافلين**"الآية 3 من سورة يوسف

وحقيقة لا بدّ منها حول النشأة العفوية للمسرح الجزائري في الأوساط الشعبية، على أيد رجال بسطاء ينتمون لثقافة محدودة جعل الظاهرة تكتسي طابع المرح والفكاهة في البداية، ثمّ التجريب ومحاولة التجديد والإبداع من معين التراث وكفاح الشعب الجزائري ضدّ الاستعمار، ممّا غيّب الاغتراف من التراث الديني الإسلامي إلاّ في

المحطات المناسباتية كحفلات تخرج الطلبة في مدارس جمعية العلماء المسلمين، أو العمل النضالي في الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني لإبراز دور الجهاد وجزاء الشهداء عند الله، أو بعض المسرحيات القليلة مثل القراب والصالحين لولد عبد الرحمن كاكي، وبالتالي لم يرق الفعل المسرحي في الجزائر في هذا الاتجاه إلى مستوى تجارب مسرحية أخرى في المشرق على غرار أهل الكهف لتوفيق الحكيم و الحلاج لصلاح عبد الصبور، لأن الظاهرة ظلّت إلى أمد طويل بعيدة عن متناول أقلام الأدباء والأكاديميين، الذين صبّوا اهتماماتهم على أجناس أدبية أخرى وتجاهلوا الكتابة المسرحية.

5 المصادروالمراجع

- القرآن الكريم
- ابن منظور، لسان العرب ج5 ، الفيروزبادي، القاموس المحيط ج2، الزمخشري، الكشاف، ج1
- احمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح د إحسان عباس
- بسام الجمل، من الرمز إلى الرمز الديني، بحث في المعنى والوظائف والمقاربات
- بلال موسى بلال العلي، قصة الرمز والرمز الديني، دراسة حول الرموز الدينية ودلالاتها في الشرق الأدنى القديم والمسيحية والإسلام وما قبله
- جفري براندر المعتقدات الدينبة لدى الشعوب، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة عبد الغفار مكاوي
- جيمس جورج فرايزر الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، ترجمة نايف الخوص
- حسن ملياني، مطبوعة مسرحية لسان الدين بن الخطيب، وزارة الثقافة، تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، المسرح الجهوي لتيزي وزو،2011
- رولان بارث، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبدالعالي
- فيور باخ، أصل الدين، دراسة و ترجمة احمد عبد الحليم عطية

المراجع باللغة الأجنبية

- ouvrage collectif, L'homme et ses symboles

الصحف والمو اقع الإلكترونية

- جريدة الشعب، يومية إخبارية وطنية، الإثنين 24 جانفي 2011 . اعتمد الباحث ملحقا للصحافة حول المسرحية من مديرية المسرح الجهوي لتيزي وزو
- https://www.djazairess.com/elmassa/30102

[1] جفري براندر المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة عبد الغفار مكاوي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 1978، ص 7

[2]الآية172من سورة الأعراف

[3] فيور باخ، أصل الدين، دراسة و ترجمة احمد عبد الحليم عطية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط 1 ، بيروت لبنان، 1411هـ 1991 م ص12

[4]

ينظر جيمس جورج فرايزر الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، ترجمة نايف الخوص، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سورية، 2014 ، ص ص78،77

[5] ينظر ابن منظور، لسان العرب ج5 ، الفيروزبادي، القاموس المحيط ج2، الزمخشري، الكشاف، ج1

ينظر [6] ouvrage collectif, L'homme et ses symboles , ed : robert laffont, paris 1964, page 55

7 بسام الجمل، من الرمز إلى الرمز الديني، بحث في المعنى والوظائف والمقاربات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، مطبعة التفسير الفني، ط1،صفاقس، جانفي 2007 ، ص 19

8ينظر رولان بارث، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبدالعالي

9 ينظر بلال موسى بلال العلي، قصة الرمز والرمز الديني، دراسة حول الرموز الدينية ودلالاتها في الشرق الأدنى القديم والمسيحية والإسلام وما قبله، 2011 2012، ص ص 282 313

10ينظر احمد حسن بسبح، لسان الدين بن الخطيب، عصره، بيئته، حياته وآثاره، ط1 دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1414هـ 1994، ص 31

11احمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح د إحسان عباس، المجلّد الخامس، الباب الأول دار صادر، بيروت، 1408هـ 1988م، ص 7

12احمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م س، ج5، ص 111

[13]المصدر نفسه، ص ن

14جريدة الشعب، يومية إخبارية وطنية، الإثنين 24 جانفي 2011 . اعتمد الباحث ملحقا للصحافة حول المسرحية من مديرية المسرح الجهوي لتيزي وزو

15https://www.djazairess.com/elmassa/30102

16ينظر حسن ملياني، مطبوعة مسرحية لسان الدين بن الخطيب، وزارة الثقافة، تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، المسرح الجهوي لتيزي وزو،2011

17 حسن ملياني، مطبوعة مسرحية لسان الدين بن الخطيب، مصدر سابق، ص 7

18المصدرنفسه، ص ن

19سورة الشورى، الآية 38

20سورةآل عمران، الآية 159

21حسن ملياني، مطبوعة مسرحية لسان الدين بن الخطيب، مصدر سابق، ص 7

22حسن ملياني، مطبوعة مسرحية لسان الدين بن الخطيب، مصدر سابق، ص ص 7 8

23 حسن ملياني، مطبوعة مسرحية لسان الدين بن الخطيب، مصدر سابق، ص

24 المصدر نفسه، ص

25 حسن ملياني، مطبوعة مسرحية لسان الدين بن الخطيب، مصدر سابق، ص

26حسن ملياني، مطبوعة مسرحية لسان الدين بن الخطيب، مصدر سابق، ص58

27 الآية 34، سورة الأعراف

28 الآية 11، سورة المنافقون

29 حسن ملياني، مطبوعة مسرحية لسان الدين بن الخطيب، مصدر سابق، ص60

30 المصدر نفسه، ص ن

31 حسن ملياني، مطبوعة مسرحية لسان الدين بن الخطيب، مصدر سابق، ص7