تحليل الخطاب الديني للعرض المسرحي العراقي المعاصر
مسرحية (عرس الشهادة) انموذجاً

المدرس المساعد : حيدر جواد محمد القزاز
جامعة الكوفة / كلية التربية / قسم التربية الفنية
hayder.alqazzaz@uokufa.edu.iq

الملخص

يعد الخطاب الديني من أكثر الخطابات تأثيرًا في تشكيل وعي المجتمعات، لا سيما في البيئات التي يتداخل فيها الوعي الديني مع الثقافي والاجتماعي والسياسي. وفي السياق العربي المعاصر، أخذ الخطاب الديني بعدًا جديدًا في ظل الأزمات، والصراعات، والتحولات الكبرى، مما دفع الفنون – وعلى رأسها المسرح – إلى إعادة مساءلة هذا الخطاب والتفاعل معه، إما بتفكيكه، أو بإعادة بنائه ضمن رؤية فنية نقدية .

ومن هنا تنبع أهمية هذه الدراسة التي تسعى إلى تحليل الخطاب الديني داخل العروض المسرحية المعاصره والتي تعتمد على التفاعل الجمالي مع الرموز والشعائر الدينية. وتأتي مسرحية عرس الشهادة أنموذجًا لهذا الاتجاه، حيث تجسّد مأساة واقعية (مجزرة سبايكر) من خلال رؤية فنية تُوظّف الطقس، والجسد، والرمز، لتطرح خطابًا دينيًا بديلًا عن الخطابات التقليدية.

ولهذا عمدت الباحثة في تناولها ل هذا الموضوع ضمن البحث عبر أربع فصول ، ضم الفصل الأول (الإطار المنهجي) ومشكلة البحث التي ختمت بالتساؤل التالي :ـ كيف يمكن تحليل الخطاب الديني في المسرح العراقي المعاصر وفق المنهج السيميائي ؟ ثم أهمية البحث التي تمثلت ب مجموعه من النقاط ، أهمها دور الخطاب الديني في المسرح العراقي بوصفه مكونا ثقافيا وفكريا له فاعلية في تكوين الوعي الجمعي وإستجابته لحاجه أكاديمية لدراسة التداخل بين الدين والفن وأهميته في تطوير أدوات الباحثين في مجال الدراسات المسرحية والنقد الثقافي وهدف البحث في التعرف على تحليل الخطاب الديني في عروض المسرح العراقي المعاصر وفق المنهج السيميائي ن وحدود البحث الذي ضم مجموعه من العروض ل مهرجان الطف الحسيني لعام 2024، والحد المكاني الذي حدد في العراق في مناطق متفرقة منها النجف الأشرف والموصل وبغداد وأقتصر حد الموضوع على دراسة تحليلالخطاب الديني في عروض المسرح العراقي المعاصر وفق المنهج السيميائي وفي نهاية الفصل تم تحديد وتعريف المصطلحات .

أما الفصل الثاني (الإطار النظري) ضم ثلاث مباحث للإلمام بالموضوع من كل جوانبه وهي كالتالي :-

المبحث الأول : الخطاب الديني مفاهيميا

المبحث الثاني : مفهوم المنهج السيميائي

المبحث الثالث : الخطاب الديني في المسرح العالمي

وفي ختام البحث وضعت أهم المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النضري ومناقشة الدراسات السابقة.

أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) الذي ضم 10 عروض مسرحية حددت في الفترة الزمنية 2024

وضمت عينة البحث (عينه واحدة) من العروض وهي (عرس الشهادة) .

وتضمن الفصل الرابع (النتائج ن والإستنتاجات ، والتوصيات والمقترحات ومن النتائج :-

1-تحوّل الجسد المسرحي إلى أداة دلالية ترمز للعقيدة، الألم، الشهادة

• اتّسم الأداء الجسدي في العرض بوظيفة سيميائية واضحة، حيث تجسّدت مفاهيم الشهادة والفداء من خلال حالات الركوع، السجود، التمثيل الرمزي للموت، وتشييع الجثث.

• هذه العلامات الجسدية حملت دلالة دينية–سياسية، أعادت تمثيل التضحية الفردية في سبيل الأمة، وربطت العرض بتجربة كربلاء كنموذج رمزي للصراع بين الظلم والحق .

2-استثمر العرض المسرحي أدوات الطقس الديني لإنتاج خطاب درامي هجين

• قام المخرج بتوظيف الرمز الحسيني، واللطم، وزيّ الجنائز، والمواكب، لتكريس خطاب يجمع بين الوظيفة التعبّدية والبعد التوعوي السياسي.

• لم يكن الهدف تمثيل الدين، بل إعادة تأويله كوسيط جمالي–مسرحي لإثارة الوعي، وتحفيز الذاكرة الجمعية حول الشهادة بوصفها موقفًا أخلاقيًا .

وجملة من الإستنتاجات منها :-

1. الخطاب الديني في المسرح يمكن أن يتغيّر حسب طريقة تقديمه

فليس دائمًا أداة للوعظ، بل يمكن أن يتحول إلى وسيلة لنقل مشاعر الألم والظلم والمقاومة، كما فعلت مسرحية عرس الشهادة.

2. المسرح قادر على تقديم الدين بشكل مختلف عن الخطاب الديني الرسمي

حيث يُستخدم الدين هنا للتعبير عن معاناة الناس، وليس لتبرير السلطة أو السيطرة.

وختم البحث بقائمة المصادر والملاحق.

Abstract

Religious discourse is among the most influential forces in shaping societal

The research sample consisted of a single production: *Urs al-Shahada* (The Wedding of Martyrdom.(

Chapter Four included the results, conclusions, recommendations, and proposals. Among the results were:

-1 The theatrical body transformed into a semiotic tool symbolizing faith, suffering, and martyrdom.

• Physical performance in the production served a clear semiotic function; concepts of martyrdom and redemption were embodied through acts of kneeling, prostration, the symbolic enactment of death, and the funeral procession of bodies.

•These physical markers carried religious-political significance, reenacting individual sacrifice for the sake of the nation and linking the performance to the experience of Karbala—a symbolic archetype of the conflict between injustice and righteousness.

.2The theatrical performance utilized elements of religious ritual to construct a hybrid dramatic discourse.

• The director employed Husayni symbolism, ritual chest-beating (*latm*), funereal attire, and processions to establish a discourse that combined a devotional function with a dimension of political consciousness-raising.

• The aim was not merely to represent religion, but to reinterpret it as an aesthetic-theatrical medium for raising awareness and stimulating collective memory regarding martyrdom as a moral stance.

A number of conclusions emerge, including:

.1Religious discourse in theater can shift depending on the mode of presentation.

• It is not always a tool for preaching; rather, it can transform into a vehicle for conveying emotions of pain, injustice, and resistance—as consciousness, particularly in environments where religious awareness intertwines with cultural, social, and political spheres. In the contemporary Arab context, religious discourse has assumed a new dimension amidst crises, conflicts, and major transformations. This shift has prompted the arts—foremost among them theater—to re-examine and engage with this discourse, whether by deconstructing it or by reconstructing it through a critical artistic lens.

Hence the significance of this study, which seeks to analyze religious discourse within contemporary theatrical performances that rely on an aesthetic engagement with religious symbols and rituals. The play *The Martyrdom Wedding* (Urs al-Shahada) serves as a case study for this approach; it embodies a real-life tragedy—the Speicher massacre—through an artistic vision that employs ritual, the body, and symbolism to present a religious discourse that offers an alternative to traditional narratives.

To address this subject, the researcher has structured the study into four chapters. The first chapter outlines the methodological framework and the research problem, concluding with the following question:

Section One: Religious Discourse: Conceptual Framework

Section Two: The Concept of the Semiotic Approach

Section Three: Religious Discourse in World Theatre

At the conclusion of the research, the key indicators derived from the theoretical framework and the discussion of previous studies were outlined.

Chapter Three (Research Procedures) covered ten theatrical productions identified within the 2024 timeframe.

demonstrated by the play *The Wedding of Martyrdom* (*Urs al-Shahada*).

.2Theater is capable of presenting religion in a manner distinct from official religious discourse, as religion is employed here to express people's suffering rather than to justify authority or control.

The study concluded with a list of sources and appendices.

الفصل الأول
الإطار المنهجي

أولا / مشكلة البحث

يُعتبر الخطاب الديني من أهم المجالات التي لها الدور الكبير في بناء المجتمع وبناء الحياة السياسية والتربوية ، فبالإضافة لدوره الديني دوره الكبيرفي سلوك الفرد من خلال تنظيم سلوكه الاجتماعي والعلاقات بصورة عامه . وعليه التجاء العديد من الدارسين والمعنيين في مجال التربية الى الخطاب الديني من خلال توظيفه في بناء شخصية الفرد والمجتمع بصورة عامه .

ويعتبر المسرح من أهم المجالات التي تم اتخاذها وسيله في توظيف الخطاب الديني من خلال نقل القيم الروحية والأخلاقية منذ زمن طويل وعلى مر العصور تطور بشكل ملحوظ وفقا للسياقات الدينية والثقافية المختلفة ودوره الكبير في تشكيل الوعي الجماعي ، باعتباره الجهة المنفذة والمعالجة لإصلاحات المجتمع في شتى مجالاته منذ القدم فكان له دور في تشكيل النصوص المسرحية وشكل من أشكال العبادة خاصة عند الإغريق متمثل بحركات تمثيلية خاصة لعبادة الآلهة ، إضافة الى دوره في الدراما المسرحية التي تضمنت مفاهيم دينية قوية ، فالمسرح بدأ دينيا عند اليونان في ظل الاحتفالات الدينية لعبادة الآلهة ، وعند ظهور الديانة المسيحية ابتعد المسرح عن سلطة الكنيسة وشعروا كتاب المسرح بحاجتهم الى دور المسرح في إنتشار هذه الديانه متمثلة بخطابات دينية بإعتبارها أداة وعظيه ونقدية لها القدرة على على التأثير والإقناع في المجتمع إذ تحول الى منصة للنقاش ، وبناءً على ما تقدم وما وما ساد العالم من تغيرات ثقافية ودينية وسياسية وتكنلوجية ، شكل المسرح المرآة التي تعكس الظواهر الاجتماعية والدينية والعمل على معالجة الهفوات التي تلحق الضرر بالدين والمجتمع ومن هنا يأتي التساؤل كيف يمكن تحليل الخطاب الديني في المسرح العراقي المعاصر وفق المنهج السيميائي ؟ **ثانيا/ أهمية البحث والحاجة إليه**

تنبثق أهمية البحث والحاجة الية من خلال:-

1. يسلّط الضوء على حضور الخطاب الديني في المسرح العراقي بوصفه مكونًا ثقافيًا وفكريًا فاعلًا في تشكيل الوعي الجمعي .
2. يفتح المجال لفهم كيفية توظيف الرموز الدينية في الفن المسرحي، وتأثيرها في الجمهور من الناحية النفسية والثقافية والاجتماعية .
3. يستجيب لحاجة أكاديمية إلى دراسة التداخل بين الدين والفن، خاصة في السياق العراقي المعاصر، الذي يتميز بتعقيداته الدينية والسياسية .
4. يساعد في تفكيك العلاقة بين الدين والسلطة والمعرفة من خلال قراءة الخطاب لا كوعظ مباشر، بل كأداة لإنتاج المعاني وتوجيه السلوك داخل فضاء اجتماعي محدد.

ثالثا/ هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى التعرف تحليل الخطاب الديني في المسرح العراقي المعاصر وفق المنهج السيميائي ؟

رابعا /حدود البحث

الحدود الموضوعية /يدرس البحث الحالي تحليل الخطاب الديني في عروض المسرح العراقي وفق المنهج السيميائي

الحدود الزمانية / العام الدراسي 2024-2025

الحدود المكانية /مهرجان الطف الحسيني في (النجف الأشرف وبغداد والموصل)

خامسا تحديد المصطلحات /

الخطاب إصطلاحا / كلمة عربية فصحى والخطاب : محاورة وحادثة بين طرفين ونسبته للدين ويقصد فيها الخطاب الذي يعتمد على مرجعية دينية من مخاطبته و أحكامه وبياناته[1]

التعريف الأصطلاحي لخطاب لديني /

كذلك يعرف الخطاب الديني بأنه "هوة الرسالة الدعوية البشرية التي يوجهها المسلمون باسم دينهم الى مختلف طبقات المجتمع ،فهو يعالج موضوعات وقضايا دينية وغير دينية ،مع تناولها من منظور ديني مستندا في منطلقاته الى المرجعية الدينية والإسلامية التي أسسها القرآن والسنه النبوية الشريفة " [2]

ويعرف كذلك " بأنه مجموعة مترابطة ومتناسقة من الجمل والأقوال تجعل في سياقها معاني ومعلومات تهم المتلقي ويعرف باحث آخر بأنه فعل كلامي يهدف إلى التأثير على المتلقي"[3]

كذلك يعرف بأنه :

"ذلك البناء من الأفكار والمعتقدات التي تتسم بأهمينها الاجتماعية التي تنبع من إرتباطها بالدين ما ، ومن ثم تأثيرها في تكوين تصور متلقي الخطاب من المؤمنين بهذا الدين عن العالم الذي يعيشون فيه وتحديد كيفية تصرفهم إزاء هذا العالم " [4]

كما عرف الخطاب الديني بأنه مجموعة من الرسائل والأفكار التي يقدمها رجال الدين أو المؤسسات الدينية بهدف تفسير النصوص المقدسة توجية المجتمع أخلاقيا وروحيا ، وإرشادهم في مختلف شؤون حياتهم ، يشمل الخطاب الديني الخطب والمواعظ والبيانات الدينية ، سواء كانت موجهه للأفراد أو المجتمع ككل ويعتمد هذا الخطاب على مصادر مقدسة كالقران الكريم ، السنة النبوية ، احاديث الأئمه المعصومين) [5]

التعريف الإجرائي للخطاب الديني

وهو التنسيق اللغوي الديني أو مجموعة من الأفكار والرسائل ألدينية التي توجه الى المتلقي بهدف التاثير بفكره أو سلوكه مستندا من النصوص القرانية والاحاديث النبويه الشريفة والتراث الديني للعترة الطاهرة ضمن بنية لغوية تحمل دلاله إقناعية أو إرشادية أو تعليمية .

السيميائي اصطلاحا

عرفه كل من عياشي (2003) أحدى علوم اللغة التي تدرس الإشارات والعلامات وفق نظام خاص يبرز ويحدد العلامة اللغوية أو التصويرية في النصوص الأدبية (عياشي 2003ن ص13)

خلف (2004)، علم يعرفنا على وظيفة الدلالات والقوانيين التي تحكم التصوص الأدبية ومجال عمله هو اللغة (خلف0042 ص 47

أولا ـ الإطار النظري

مقدمة

إن هذا البحث يهدف إلى تقديم قراءة تحليلية للخطاب الديني من منظور مفاهيمي ونقدي، تجمع بين الرؤية النظرية والاشتغال بالنماذج التطبيقية، في محاولة لفهم تعقيداته، ورصد تحوّلاته، وتقويم أثره في واقع الإنسان المعاصر

المبحث الأول : الخطاب الديني مفاهيميا

يرى الكثير من المفكرين والباحثين إن الخطاب الديني هوة كل حديث مقروء أو مسموع او مرئي فهو يشكل لونا من الوان الخطاب للآخر ، وهوة لا يقتصر على الكتابة أو الكلام بل يتعداه ليشمل كل الوان الخطاب الذي يمارسة المسلمون بعلمائهم ومؤلفيهم وكل المسلمين القادرين على ألأداء والغايه منه هو إيصال المضامين والأفكار التي يحملها الى المتلقي[6].

ومن خلال الأحاديث النبوية الشريفة والنصوص القرآنية يعتبر الخطاب الديني الأساس في بناء المجتمع والتأثيرعلى جميع شرائحة المختلفة بما يحمله من قيم أصيله ومعان سامية وقيم سماويه أستهدفت الأنسان الذي يعتبر الركيزة الأساسية في بناء المجتمع ، وعليه فأن الخطاب الديني من خلال الأحاديث النبوية الشريفة يهدف الى تحقيق الأهداف الأسلامية التي تنص عليها الآيات القرانيه والسنه النبويه الشريفة والتي تؤكد على بناء مجتمع قدوته الرسول الكريم محمد (ص) ويهدف الى بناء مجتمع صالح خالي من المشاكل التي تؤثر على الفرد بصفة خاصه وعلى الأمه الأسلاميه بصفه عامه[7].

وعلى من يقوم بهذه المهمه أن يتمتع بشروط أهمها الوفاء والإخلاص والسعي لمرضاة الله وكسب الأجر من الباري عزوجل وأن يتحلى بالعلم والمعرفة والموعظة الحسنه والحكمه وكل مايحيط بالدين والمجتمع ، ويرتكز الخطاب الديني الى سمات تهدف الى تحقيق أهدافه أهمها [8]

1- ان يكون الخطاب الديني مستمد في كل مبادئه وقيمه من تعاليم الدين الحنيف التي امرالله بها لإنقاذ البشرية من الظلمات الى النور .

2. ان يكون الخطاب الديني لا يقف عند مكان معين او لون او جنس او طائفة لنشر الخير و الامان في مختلف الأرجاء المعمورة .

3. ان يراعي الخطاب الديني التوازن بين العقل والروح وبين الحقوق والواجبات ويراعي جميع
جوانب الحياة دون افراط او مبالغة .

4- أن يكون الخطاب الديني إيجابي في كل مناحي الحياة ويكون نافع للبشرية وترك الدور السلبي وعدم التمسك بالشعارات دون الدعوة الى العمل والتجديد والتميز وتقديم الحلول والمقترحات المتمثلة في تحقيق التنميه المستدامه .

ويفهم من ذلك إن الخطاب الديني – وفق هذا التصور – على أنه التجلي الكامل لحقيقة الدين وصورته العليا، وهو في هذه الحالة يُنسب حصريًا إلى الله تعالى، مما يضعه خارج نطاق العقل البشري. وبناءً عليه، لا يخضع هذا الخطاب للنقد أو المراجعة كما هو الحال في الخطابات الفكرية الأخرى، وذلك لأن مصدره الفعل والممارسة الاجتماعية عبر مختلف مراحل الحياة. وعلى الرغم من تباين مقارباتهم النظرية تجاه الدين، إلا أن ثمة إجماعًا شبه عام بينهم على اعتبار الدين وخطابه أحد الحقول المركزية في الحياة الاجتماعية، بل إنه يشكل في كثير من السياقات الحقل الأهم والأكثر تأثيرًا، يُعد الدين من أبرز الدعائم الإنسانية التي تستند إليها عمليات الإصلاح والتغيير في المجتمعات، باعتباره منظومة إلهية تهدف إلى إلهي، صادر عن العليم الحكيم، الخبير بما يصلح شؤون البشر ويحقق لهم النفع، بخلاف الخطابات البشرية التي تصدر عن عقول محدودة، معرضة للخطأ والتفاوت في الفهم والإدراك،[9]

لقد أولى علماء الاجتماع أهمية كبيرة لدراسة الدين في إطار تحليلهم لأسس الحياة الاجتماعية ومكونات تحقيق الوحدة البشرية وترسيخ قيم العدالة الاجتماعية. فهو يُؤسَّس على مبدأ

المساواة ونبذ التمايزات الطبقية، ويسعى إلى بناء مجتمع متسامٍ يرتكز على قيم التعاون والتكافل والتجدد المستمر نحو الأفضل، بما يتلاءم مع تطورات كل عصر وتحولاته[10]، إذ تمتلك النصوص الدينية مجالات محددة لفعاليتها، وتُركت مجالات أخرى لسلطة العقل البشري والخبرة الإنسانية، وهي مجالات لا تتطلب تدخّل النص المقدّس بصورة مباشرة. وقد أدرك المسلمون الأوائل هذا التمييز، وكانوا يطرحون تساؤلات دقيقة حول طبيعة تصرفات النبي ﷺ: هل هي وحي منزل أم اجتهاد بشري يستند إلى الخبرة والعقل؟ ولطالما خالفوه في بعض المواقف العملية حين تأكدوا أن الأمر لا يتعلق بالوحي، بل بمجال مفتوح للاجتهاد الإنساني. وتُعدّ حادثة تأبير النخل من أبرز الشواهد، حيث قال النبي ﷺ قولته الشهيرة: «أنتم أعلم بشؤون دنياكم»، التي رسخت مبدأالتمييزبينماهوديني تعبدي وماهو دنيوي عقلي .

ورغم هذا التمييز الذي شكّل جزءًا من الوعي، الإسلامي المبكر، لا يزال كثير من الخطاب الديني المعاصر يوسّع من دائرة فعالية النصوص الدينية، ويُسقطها على مجالات دنيوية خاضعة بطبيعتها للخبرة والتجريب والعقل، متجاهلًا الفروق المنهجية التي تستدعي قراءة نقدية وراشدة للنص في ضوء الواقع المتغير،[11] يُعدّ الخطاب الديني المعتدل أحد أبرزالعوامل المؤثرة في إحداث التغيير داخل المجتمعات

كما يشكّل ركيزة أساسية في بناء الحضارات. إذ لم تظهر دعوة دينية عبر التاريخ إلا وكان لها أتباع يؤمنون بمبادئها، ويلتزمون بقواعدها التي تستهدف الإصلاح وتعزيز العمران البشري. فالدين في جوهره يسعى إلى إصلاح المجتمع الذي يُخاطب به، ويضع أسسًا واضحة لبناء إنساني متكامل. ومن أبرز هذه الأسس: العدالة، باعتبارها العمود الفقري لأي مشروع حضاري يهدف إلى إعمار الأرض وتحقيق التوازن الاجتماعي .

ويؤدي الخطاب الديني، ، دورًا فاعلًا في إعادة تشكيل بنى المجتمع،متى إلتزم بالإعتدال والمنهجيه السليمه لا سيما من خلال العمل على إصلاح الفكر الفردي والجماعي، وتبصير الناس بمواطن الضلال والانحراف، وتوجيههم نحو ما يكفل لهم الأمن والسلام والعدالة الاجتماعية. وبهذا يصبح الخطاب الديني أداة للتمكين الحضاري، يدفع الأفراد إلى الانخراط الإيجابي في مجتمعاتهم والعمل على مواجهة كل عوامل الانهيارالفكري والاجتماعي والديني .

إن لكل قضية دينية مؤيدين ومعارضين، ومن هنا تنبع أهمية الخطاب الديني في إدارة عملية التغيير، لا سيما من خلال إبراز ما تحققه المبادئ الدينية من مكاسب دنيوية وأخروية على السواء. ويكمن الدور الحيوي لهذا الخطاب في الإبقاء على باب التغيير مفتوحًا، بحيث يظل قادرًا على مواكبة تحولات الزمن، وتلبية حاجات الأجيال المتعاقبة. ولا يتأتى ذلك إلا عبر وعي متجدد، وفكر منفتح، وعقل يمتلك القدرة على التكيف مع مستجدات العصر.[12]

وللخطاب الديني تأثير كبير في المجتمع من خلال قدرته الفاعلة على تحريك المشاعر والانفعالات الإيجابية لدى الأفراد تجاه القضايا التي يتناولها. فهو لا يقتصر على تقديم الموعظة أو التوجيه فحسب، بل يمتلك طاقة تعبيرية تؤثر في الوجدان وتشكّل اتجاهات المتلقين نحو تبني مواقف إيجابية من القضايا المطروحة. ومن خلال هذه القدرة التأثيرية، يسهم الخطاب الديني في بناء ثقافة مجتمعية إيجابية تنبع من مضمون الرسالة التي يقدمها.

فعلى سبيل المثال، عندما يتناول الخطاب الديني قضية العمل ويؤكد على قدسيته وأهميته، فإنه يُحدث حالة من التفاعل النفسي والسلوكي لدى المتلقي، تدفعه نحو الاجتهاد، وتعزز من دافعيته للإنتاج والمشاركة الفاعلة في الحياة الاقتصادية والاجتماعية. وينطبق هذا التأثير على مختلف القضايا التي تمس واقع الأفراد ومعاشهم اليومي، إذ يُسهم الخطاب الديني في توجيه السلوك نحو تحقيق مزيد من الإنجازات الفردية [13]

لقد كان النبي ﷺ مثالًا أعلى في الحكمة الدعوية، إذ كان يُجدّد من خطابه ويُغيّر في أساليبه بحسب الزمان والمكان والأشخاص الذين يخاطبهم. فقد جاءه رجل يسأله الوصية، فقال له: «لا تغضب»، وجاءه آخر يطلب الوصية ذاتها، فقال له: «قل آمنت بالله ثم استقم». وهذا يدل بوضوح على مراعاته ﷺ لاختلاف شخصية كل مخاطَب، وحاجته الخاصة في التوجيه[14]

وانسجامًا مع سُنّة الله في التطور، فإن الخطاب الإسلامي مطالب بالتطور في جميع مجالاته: التربوية، التعليمية، الروحية، الاجتماعية، الاقتصادية، والسياسية. ولا يصح أن يشهد تطورًا في جانب دون آخر، إذ إن تطوره يرتبط بتطور الفرد الداعية أو الكاتب، وتطور الحركات الإسلامية في أدوارها وأنشطتها، ولقد تغيرت طبيعة الجمهور المعاصر من حيث الوعي والعلم والاطلاع، ما يفرض على الخطاب الإسلامي أن يواكب هذا التغير في الشكل والمضمون، ليكون أكثر واقعية وتأثيرً ومن ثم، فإن تغير الخطاب بتغير الزمان والأعراف والحال ليس جائزًا فحسب، بل هو ضرورة دعوية .

فالخطاب يختلف باختلاف الفئات والمقامات: بين المسلم وغير المسلم، والمستقيم والعاصي، والمقيم في دار الإسلام أو خارجه، كما يختلف بحسب الجنس، والعمر، والموقع الاجتماعي والسياسي. وهذا التباين يعكس وعيًا فقهيا [15]، وان لهذا الخطاب العديد من الاتجاهات الرئيسية، من اهمها: [16]

1- الاتجاه التقليدي: يتمسك بالقراءات والتفسيرات التقليدية للنصوص الدينية، ويركز على الحفاظ على التراث الديني. يسعى للحفاظ على التعاليم والأحكام الشرعية كما جاءت في النصوص الدينية دون تغيير.

2- الاتجاه التجديدي: يسعى إلى إعادة تفسير النصوص الدينية بما يتناسب مع متطلبات العصر لحديث، ويركز على الإصلاح والتحديث. يدعو إلى التجديد في الفكر الإسلامي لمواجهة التحديات المعاصرة والتكيف معها.

3-الاتجاه الوسطي: يحاول التوفيق بين التمسك بالتراث الديني والاستجابة للتحديات المعاصرة، ويدعو إلى الاعتدال والتوازن، يسعى لتقديم رؤية إسلامية وسطية تتجنب التطرف والتسيب، وتعمل على بناء مجتمع متوازن.

تأسست علاقة الإنسان بالدين، وفقاً للمنظور القرآني، على أصل الخلق، حيث يظهر الدين كعلاقة تلازمية بين الإنسان وغايات وجوده. فالقرآن الكريم يُقدّم صورة الدين بوصفه نظاماً إلهياً متكاملاً بدأ مع خلق آدم عليه السلام، ليكون الدين بذلك سُنّة خَلقية سابقة للتاريخ وملازمة للوجود الإنساني، لا طارئاً عليه ، الدين هنا ليس استجابة لحاجة طارئة، بل هو جزء من بنية الخلق وسبب في تميّز الإنسان عن باقي المخلوقات وإذا انتقلنا إلى منظور الإنسان في سياقه الأنثروبولوجي، نجد أن الدين يتجلى كاستجابة فطرية لحالة التفاعل الوجودي مع الظواهر الحياتية الكبرى (الخوف، المرض، الموت، الطبيعة)، التي جعلت الإنسان يطلب معنى يتجاوز المدرك والمحسوس. هذه الحاجة لم تكن مجرد رغبة طارئة، بل اندمجت في تكوينه البيولوجي والنفسي[17]

إنّ الخطاب الديني لا يحقق أهدافه السامية ولا يصل إلى مقاصده الكبرى ما لم يكن مؤطَّراً بأخلاقيات راسخة، تشكل جوهره وأساسه. فالأخلاق تُعدُّ القاعدة التي يرتكز عليها هذا الخطاب، ومن خلالها يكتسب مصداقيته وقبوله لدى المتلقين. كما أنّها الوسيلة الفاعلة لمخاطبة المشاعر الإنسانية والتأثير في الوجدان الجمعي، مما يسهم في ترسيخ القيم الروحية والوطنية، ويساعد في توجيه السلوك الفردي والجماعي نحو الصالح العام ، ويمكن لنا أن نخلص إلى القول أن للخطاب الديني مقاصد في الدعوة إلى الخير والامر بالمعروف والنهي عن المنكر، منها[18]

1- إخراج الامة من الضلال والخسران والفوز بالفلاح و الجنان، ولا يتحقق ذلك الا بالتزام الأمة المسلمة بشروط الخيرية الموضحة في قوله تعالى: (كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِٱلْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ ٱلْمُنكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِٱللَّهِ) 30

2- السعي للإتيان بالمعروف والنهي عن المنكر وبذل كل الاساليب لبلوغ ذلك، ويتضح هذا الأمر بالحديث المروي عن النبي -صلى الله عليه وسلم - " يُجَاءُ بِالرَّجُلِ يَوْمَ القِيَامَةِ فَيُلْقَى فِي النَّارِ، فَتَنْدَلِقُ أَقْتَابُهُ فِي النَّارِ، فَيَدُورُ كَمَا يَدُورُ الحِمَارُ بِرَحَاهُ، فَيَجْتَمِعُ أَهْلُ النَّارِ عَلَيْهِ فَيَقُولُونَ: أَيْ فُلَانُ مَا شَأْنُكَ؟ أَلَيْسَ كُنْتَ تَأْمُرُنَا بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَانَا عَنِ المُنْكَرِ؟ قَالَ: كُنْتُ آمُرُكُمْ بِالْمَعْرُوفِ وَلَا آتِيهِ، وَأَنْهَاكُمْ عَنِ المُنْكَرِ وآتيهِ(31)

3- أن يكون الفرد المسلم المخاطب والمأمور بالمعروف والمنهي عن المنكر عارفا وعلى دراية بحدود المعروف ,والذي هو ما كان واجبًا معلوم الوجوب، والمنكر ما كان محرما معلوم الحرمة .

4- التمكن من تحقيق الانموذج الحضاري الإسلامي في الواقع ، إذ من المعلوم أن الأمة الإسلامية لن تحض بنجاح دعوة الأمم الأخرى إلى الخير الا اذا تحقق الانموذج الحضاري الإسلامي في الواقع ليشكل أنموذجا للهداية، ودليل وبرهان علميً ملموًسا على أهمية الخطاب الديني.

إن التسارع المتزايد في وتيرة الحياة، وتنامي المشكلات وتنوعها، إلى جانب ازدياد الوقائع والمستجدات وتوسع آفاق المعرفة البشرية، بل وتجاوز الإنسان كوكب الأرض إلى كواكب أخرى، كل ذلك يجعل من تجديد الخطاب الديني ضرورة حتمية لا يمكن التغاضي عنها، وحاجة ملحة لدى المسلم المعاصر، تمليها طبيعة التطور الذي لا مناص من مواكبته . لقد كان تنوع المذاهب الفقهية واختلاف الآراء داخل المذهب الواحد، بل وأحيانًا مع رأي مؤسِّس المذهب نفسه، دليلاً عمليًا على حيوية الفقه الإسلامي وقدرته على التفاعل مع مستجدات الزمان والمكان. ولم يُعَدّ هذا التنوع مثلبة، بل تم التعامل معه في إطار من الاحترام المتبادل للاجتهاد وتعدد وجهات النظر، ضمن دائرة المشروعية وضوابط النصوص [19]

إن يقظة الوعي القومي في مسار الشعوب والأمم لا تنبع بالضرورة من النهضة العلمية أو العدالة الاجتماعية وحدهما، بل تقوم في جوهرها على أساس أخلاقي وديني يُعدّ المحرك الحقيقي للهوية الحضارية والثقافية، والمؤسس للوعي الوطني والقومي. إن الطابع الديني لا يُشكّل تعارضًا مع ما تطرحه النهضة العلمية من رؤى وأفكار، إلا في حال تعارضها مع أصول الشريعة ومقاصدها العليا.وإن التوجيه الديني الأول يستهدف توحيد المجتمع، من خلال بث روح الطاعة والانضباط ضمن إطار احترام النظام الذي يشرّعه الدين لتنظيم العلاقات الاجتماعية والإنسانية. ومن هذا المنطلق، فإن على الشباب أن يدركوا طبيعة العلاقة العميقة والوثيقة بين الدين ووحدة المجتمع، فالدين الإسلامي يُحفّز على التواصل مع الإنسانية جمعاء، ويؤكد على الكرامة الإنسانية باعتبارها قيمة جوهرية في العقيدة الإسلامية.وقد بيّن القرآن الكريم هذا المفهوم بوضوح في قوله

تعالى ﴿وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَىٰ كَثِيرٍ مِّمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلًا﴾ [الإسراء: 70]،مما يؤكد أن جوهر الإسلام قائم على التوحيد والكرامة الإنسانية، ويدعو إلى بناء مجتمع متماسك يرتكز على قيم العدل والاحترام المتبادل.[20]

المبحث الثالث : الخطاب الديني في المسرح العالمي

الخطاب الديني في المسرح العالمي

يُعدّ المسرح من أقدم أشكال التعبير الفني، وقد نشأ في أحضان الطقوس الدينية، حيث ارتبط منذ بداياته بالجانب المقدس والروحي. فقد مثّلت الطقوس الدينية في المجتمعات القديمة، ولا سيما اليونانية، نقطة انطلاق لتطور الفعل المسرحي، مما يدل على أن الخطاب الديني كان حاضرًا في التكوين الأولي لهذا الفن ،[21]وفي العصور الوسطى، أصبح المسرح أداة في يد الكنيسة لنقل القيم الدينية وتعليم العامة، من خلال ما يُعرف بـ"مسرحيات الأسرار والمعجزات"، مما رسّخ العلاقة بين الدين والمسرح في الثقافة الغربية،[22] .

و يتميّز المسرح بقدرته الفائقة على نقد الواقع المعايش ، والتأثير فيه، وتقديم حلول للمشكلات التي يعاني منها الفرد والمجتمع على حد سواء. ومع التحولات التي طرأت على البنى الاجتماعية والعقائدية والسياسية في المجتمعات، ازدادت الحاجة إلى تبني مفاهيم جديدة وأساليب تعبيرية تتوافق مع هذه المتغيرات[23] ومن الجدير بالذكر أن نشأة المسرح تعود إلى الطقوس الدينية التي كانت تُؤدى في احتفالات آلهة الإغريق، إذ اضطلع المسرح منذ بداياته بوظيفة تقويمية وإصلاحية تهدف إلى بناء مجتمع واعٍ قادر على التمييز بين من يعمل لصالحه ومن يستغله، ولا سيّما من يستغل عقيدته الدينية والفكر الذي يؤمن به بغرض السيطرة والتوجيه [24]، وقد تصدى المسرح لهذا النوع من الاستغلال عبر تقديم نصوص درامية تتناول هذه الظواهر، فكان منذ العصر الإغريقي وسيلة فاعلة في التعبير عن المواقف الدينية والسياسية. فقد حرص كتّاب الدراما الإغريق على توظيف المسرح كمنبر لأفكارهم المستمدة من إيمانهم الديني وتوجهاتهم السياسية، مستلهمين مضامين نصوصهم من الأساطير التي تجسدت في طقوس درامية، أسهمت في بناء علاقة تفاعلية بين المجتمع ومعتقداته وأفكاره.[25] تُعد مسرحية "بروميثيوس مغلولا" للكاتب الإغريقي أسخيلوس نموذجاً دراماتياً مبكّراً في تناول إشكالية توظيف الخطاب الديني لأغراض سياسية، إذ تمثل تحدياً صريحاً لسلطة الدين وهيمنة المنظومة الدينية على مجمل البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية.

وعرف أسخيلوس بإضفائه بُعداً أخلاقياً دينياً بارزاً في مجمل أعماله المسرحية، حيث لعب هذا البُعد دوراً مركزياً في تشكيل بنية التراجيديا الإغريقية لديه. ففي مسرحياته، يبرز حضور الآلهة كقوة فاعلة تعمل خلف الشخصيات والأحداث، بشكل مرعب ومستتر في آنٍ معاً، وهو ما يُجسّد مفهوم القدر أو المصير الذي لا يلبث أن يلاحق الخطايا، جيلاً بعد جيل، منتقماً من الذنب بمثله، ومدمّراً الأسر الحاكمة، بل ومعاقباً الإنسان أحياناً على سعادته نفسها، فيُلزَمه بدفع كفارة عنه ، كما إن الحضور الخفي للقدر يشيع خوفا ورهبة ، ويثير في نفوس المشاهدين الفزع ويسمو بالتأثير الدرامي للأحداث [26]

يُعد أسخيلوس من أبرز روّاد التراجيديا الإغريقية، وقد عُرف بأنه أول من أرسى دعائم الأسلوب المأساوي في المسرح، من خلال ربطه العميق بين الموضوعات التراجيدية والقضايا الأخلاقية والدينية. وبوصفه شاعراً متديناً، لم يكن يتناول الأحداث المسرحية بوصفها مجرّد حبكات درامية، بل كان يتوغّل في معالجة إشكاليات جوهرية تتصل بالدين، والأخلاق، والسياسة، سعى أسخيلوس من خلال أعماله إلى تطوير العقيدة والتقاليد الاجتماعية التي كانت تتبنى منطق الثأر والعنف، محاولاً نقلها إلى مرحلة أكثر نضجاً وتحضّراً قائمة على قيم التعقّل والعدالة الأخلاقية. ومن هذا المنطلق، آمن بأن تطوّر الإنسان الحضاري لا يتحقق إلا حين تكون كفتا الصراع متكافئتين بين القوى المتنازعة، بما يتيح إمكاناً حقيقياً للارتقاء الإنساني، بعيداً عن فوضى الانتقام والقدر الأعمى[27] ،ورغم الأهمية البارزة التي أولاها أسخيلوس للخطاب الديني، إلا أنه لم يُقصِ الفكر الإنساني، بل منحه مساحة داخل نصوصه، تُتيح له مواجهة سلطة الآلهة ونقد فكرها التسلّطي. وقد تمثلت أهم إضافاته في إبراز التوتر بين الحق الإلهي والحق الإنساني،ممامنح الخطاب الديني الإغريقي بُعداً نقدياً أكثر تعقيداً [28]،ويظهر هذا التوتر بوضوح في مسرحية "بروميثيوس مغلولاً"، حيث يتجسّد التمرّد الإنساني على سلطة الآلهة في شخصية بروميثيوس، الذي خالف إرادة زيوس بدافع إنساني، حين وهب البشر النار رمزاً للمعرفة والحضارة. ووفق التصوّر الميثولوجي، فإن "المحسن من بني الإنسان هو من سرق النار من الآلهة، فعاقبه زيوس بأن كبّله بالسلاسل على صخرة في قمة جبل"[4]، ليصبح بروميثيوس رمزاً للصراع الإنساني مع الجبرية وظلم الأقدار، وتجسيداً لحال الإنسان وهو في مواجهة وجوده . [29]

وإذا نظرنا إلى شخصية بروميثيوس بوصفها نموذجاً للتمرّد على إرادة الآلهة، فإن هذا التمرّد يكتسب دلالة سياسية تتمثّل في السعي للتحرر من سلطة مطلقة تمثّلها الآلهة. ويُجسّد

بروميثيوس رغبة في أن يكون بطلاً إنسانياً عالميّاً، لا يخصّ الإغريق وحدهم، بل يمثل طموح الإنسان عامة نحو الحرية والتمكين الذاتي. ومن ثم، فإن عصيانه يمنح الإنسان إرادة رمزية لمواجهة القوى العليا وتحدّي سلطتها ، ففي هذه المسرحية تتجلى شخصية بروميثيوس صورة النموذج الأعلى للمتمرّد على الحاكم المستبد، إذ لم يكن عصيانه للآلهة سوى نتيجة لفعل إنساني نبيل، حين منح البشر النار. فجاء عقابه من زيوس – بوصفه طاغية متجبراً ليؤكد أن التمرّد في المسرحية ليس مجرد تحدٍ للسلطة الإلهية، بل موقف أخلاقي ضد الاستبداد والقسوة[30].

وانطلاقاً من هذا التصور، يمكن النظر إلى بروميثيوس بوصفه رمزاً سياسياً للثائر على السلطة القدرية التعسفية، التي يتجسّد من خلالها استغلال الرموز الدينية وقادتها للإنسان باسم القدر المحتوم. ويُعد هذا التمرّد مؤشراً واضحاً على توظيف الدين لأغراض سياسية. ولهذا السبب، لاقت مسرحية "بروميثيوس مغلولاً" رواجاً واسعاً خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، خاصة في أوساط الحركات الثورية المناهضة للسلطات الدينية، وكذلك الحركات السياسية التي واجهت أنظمة الحكم الاستبدادية والديكتاتورية[31]، وتتبدى أولى إشارات هيمنة السلطة الدينية وتسلّطها في مسرحية بروميثيوس مغلولاً من خلال توصيف المشهد الافتتاحي، حيث يُقدَّم بروميثيوس وهو يُقاد بالقوة إلى العقاب. ففي أولى ملاحظات النص، يذكر الكاتب:

"تدخل القوة والقدرة وهما تقودان بروميثيوس، ويتبعهما هيفايستوس، وهو يعرج".

هذا المشهد الرمزي يكشف منذ البداية عن حضور السلطة القهرية المتمثّلة في "القوة" و"القدرة"، بوصفهما أذرعاً تنفيذية للهيمنة الإلهية، ويضع المتلقي أمام صورة واضحة لاضطهاد الفكر الحر والمعارضة، من قبل نظام يستند إلى شرعية دينية مطلقة[32]

وترى الباحثة أنه إذا كانت طاعة زيوس تستلزم من بروميثيوس أن يتخلى عن إحسانه للبشر، فإن ذلك يُفهم على أن الآلهة – من منظور السلطة الدينية – لا تسعى لخير الإنسان، بل تعاقب من يحسن إليه. وفي هذا السياق، تُبرز المسرحية كيف يمكن للخطاب الديني، حين يُوظَّف سياسياً، أن يتحوّل إلى أداة قمع وعداء للإنسانية. إذ تُصوّر التراجيديا صراعاً جوهرياً بين نزعة الفرد نحو الحرية وبين سلطة القمع باسم المقدس[33]

ويقدّم هيفايستوس، في موضع درامي بالغ التأثير، وصفاً تفصيلياً للعذابات القاسية التي ستُنزل ببروميثيوس عقاباً على تمرده، في مشهد يكشف عن الوحشية الرمزية التي تمارسها السلطة الدينية حين تُواجه من يجرؤ على التحرر من طاعتها.

ويُبرز هذا الوصف البُعد الترهيبي الذي تتبعه السلطات الدينية التعسفية، حين تستخدم التخويف والعقوبة وسيلة لإخضاع المعارضين.

"هيفايستوس: ... هناك، لن تعرف بعدُ صوتاً ولا وجهاً إنسانياً، بل ستحترق تحت نار الشمس، وتشعر بأن لهيب بشرتك ينطفئ؛ ودوماً بسرور ستشاهد الليل يسرق النور تحت عطفه المنسوج من النجوم، وترى الشمس تذيب أنداء الفجر أن يوقفعن تعذيبه الألم الناجم عن داء حاضر أبدا ،لأنه لم يولد بعد من يحررك ويفك أغلالك،وهذا ما كسبته من لعبك دور المحسن الى بني الإنسان "[34] . وهنا يحمل حوار الكورس في المسرحية دلالة واضحة على تعسف النظام الجديد ممثلاً بسلطة زيوس، وعلى تحوّل الحكم إلى نظام يُعيد صياغة القوانين بما يخدم مصالح الحاكم وحده. فالكورس لمّح إلى أن سلطة الجديدة تتحكم في المصائر، وتُرسّخ تشريعات جائرة تمنح زيوس هيمنة مطلقة، في تجاوز صارخ للعدالة والشرعية القديمة .

" الكورس:..... إن سـادة جدد يتربعون على الأولمب ؛ وباسـم قوانين جديدة يمارس زيوس سـلطة لا قواعد لها، ويدمر اليوم جبابرة الأمس" [35] ، وفي إشارة رمزية إلى مبدأ المحاصصة الذي تنتهجه بعض النُظم السلطوية، يمكن ملاحظة أن (زيوس)، عند تولّيه السلطة، لا يتعامل بعدالة مع الجميع، بل يتّبع سياسة توزيع الامتيازات على حلفائه من الآلهة، في حين يُقصي بني الإنسان، ويحرمهم من أي امتياز يُذكر. وهذا السلوك يُوازي ما تقوم به بعض الأنظمة السياسية التي تُوظّف الخطاب الديني لتكريس سلطة فئوية، فتغدق الامتيازات على أنصارها، وتؤسس لطبقة تابعة لها، بينما تُهمّش الغالبية العظمى من أبناء الشعب .

وتتجلى هذه الرؤية بوضوح في حوار (بروميثيوس) مع (رئيسة الكورس)، عندما تسأله عن سبب كراهية (زيوس) له؛ فيأتي رده كاشفًا لطبيعة السلطة الإقصائية، التي تُعادي من يسعى للخير العام خارج أطروحاتها الخاصة ، ويرد(بروميثيوس) قائلا: **" بروميثيوس:.... إن زيوس لما أرتقى عرش الآلهة فإنه بادر بتوزيع الامتيازات بين مختلف الآلهة ، وبدأ بأن حدد مراتب مملكته . لكنه لم يفكر لحظة في بني الإنسان المساكين بل على العكس، اراد ان يبيد الجنس البشري ... فأنا وحدي كانت لدي الجرأة ، فحررت بني الأنسان وعملت على أن لا ينزلوا الى هادس محطمين مسحوقين وهذا السبب في كوني أرزح اليوم تحت هذا العذاب القاسي"** [36] وهنا يوظف "أسخيلوس" شخصية بروميثيوس في مواجهة درامية مع سلطة إلهية استبدادية، ليعكس الصراع الأزلي بين السلطة والضمير، وبين المؤسسة الحاكمة وصوت

الحق الفردي.، ومن خلال هـذا التوصـــيف، يمكن قراءة المسرحية كـــ نقد مبكر لفكرة السلطة المطلقة، لا سيما حين تُشرعن إقصاء الآخر، وتُوظَّف القداسة لإسكات العدالة . وترى الباحثة في هذا الحوار كيف تتحول السلطة الدينية أو السياسية إلى أداة قمع، في حين ينهض المسرح بدور الفضاء الذي يُعري هذه السلطة، ويعيد الاعتبار للقيم الإنسانية والحرية.

ومن أبرز نماذج المسرح الحديث التي ناقشت التوظيف السياسي للدين، تبرز مسرحية (القديسة جان) للكاتب الإنكليزي الإيرلندي الأصل جورج برنارد شو، والتي تُجسِّد سيرة جان دارك، الفتاة الفرنسية الريفية ذات السبعة عشر عاماً. ففي ظل الاحتلال الإنكليزي لفرنسا، ومع تقاعس القادة السياسيين وتخاذل القيادات العسكرية عن الدفاع عن الوطن، برزت جان دارك باعتبارها رمزاً للغيرة الوطنية والمبادرة الفردية.

تتمحور المسرحية حول تجربة جان الدينية والروحية، إذ بدأت تدّعي أنها ترى في أحلامها ويقظتها القديستين كاترين ومارجريت، اللتين تنقلان إليها أوامر إلهية تُحمّلها مسؤولية تحرير فرنسا من الاحتلال. وإيماناً برسالتها، تسلّحت جان بسيف وارتدت زي الجنود، متجهة أولاً إلى حاكم مقاطعتها طالبة منه حصانًا وثلاثة فرسان لمرافقتها إلى ولي العهد، في محاولة لإقناعه بضرورة بدء المقاومة ورفع الحصار عن مدينة أورليان، تمهيداً لطرد الاحتلال الإنكليزي من الأراضي الفرنسية كافة، ويظهرفي مسرحية "القديسة جان" أن أول توظيف للخطاب الديني جاء على نحو إيجابي، إذ استندت جان دارك إلى رؤاها السماوية وما تزعمه من أصوات مقدسة كدافع ديني لتحقيق هدف وطني: تحرير فرنسا من الاحتلال الإنكليزي. لكن هذا التوظيف الإيماني لغاية سياسية قُوبل برفض شديد من قبل السلطات، وعلى رأسهم حاكم المقاطعة، الذي عارض مطلبها لأسباب متعددة:

- التشكيك في صدق رؤاها وقدرتها على التمييز بين الوحي والخيال؛
- رفض تدخل المرأة في الشؤون السياسية والعسكرية، باعتبار ذلك خارجًا عن الأدوار الاجتماعية المألوفة؛
- استنكار جرأتها في مخاطبة السلطة بلغة الأمر، ما اعتُبر خروجًا على النظام القائم.

ومنذ أول لقاء يجمعها بالحاكم، تتجلى هذه المعارضة، حيث يُمثِّل الحاكم صوت السلطة التقليدية التي ترى في المزج بين الدين والعمل السياسي، حين يصدر عن امرأة، تهديدًا مباشراً للنظام الاجتماعي والديني السائد[37]

-بعد انتظار يومين - تشرح (جان دارك) مهمتها بثقة وببساطة شديدة على النحو الاتي ':جان

.... :أسعد الله صباحك أيها الكابتن الحاكم .. إن عليك يا كابتن أن تعطني جوادا

ودرعا وبعض الجنود وترسلني الى ولي العهد.. هذه أوامرك من مولاي مالك الملك.

روبير : (مهتاجا) أوامري من مولاك!!! ومن بحق الشيطان يكون مولاك هذا؟! عودي إليه وقولي له أني لست من دوقاته ولا من لورداته الذين يأتمرون بإمره..

: (تطمئنه) نعم يا سيدي الحاكم .. أنت على حق .. فمولاي هو ملك السموات والأرض ،وبعد إلحاح من (جان دارك) والضابط (بولنجي) يقتنع حاكم المقاطعة(روبير) بمقترح (جان دارك) فيرسل رسالة الى ولي العهد (شارل) بفحوى المقترح ؛ ويحمل (جان دارك) الرسالة لتوصلها لى ولي العهد مع ثلة من ضباط الحامية التي يقودها .

في المشهد الثاني من مسرحية القديسة جان، يظهر نمطٌ آخر من الخطاب الديني، لكنه هذه المرة يأخذ طابعًا سلبيًا. ففي هذا المشهد، يتجسّد موقف رئيس الأساقفة بوصفه ممثلًا للمؤسسة الدينية التقليدية، في معارضةٍ صريحة لدعوة جان دارك إلى تحرير فرنسا. وتأتي معارضته هذه لا استنادًا إلى بُعد ديني محض، بل من عدم اقتناعه بصدق ادعاءاتها بتلقي رسائل إلهية، وبتكليفها برسالة مقدسة من السماء.

وتتعمق المفارقة حين يُلاحظ أن رئيس الأساقفة، وهو رجل الدين، لا يقف فقط ضد جان دارك، بل يُظهر سخرية واستهانة واضحة بولي العهد نفسه، الحاكم السياسي الأعلى في فرنسا بعد وفاة والده. وبهذا السلوك، يعكس الأسقف جانبًا من ازدواجية المؤسسة الدينية، التي تُحجم عن دعم التحرر الوطني إذا لم يصدر من داخل دوائرها أو عبر أدواتها، بل وتضعف الولاء للسلطة السياسية حين لا تتوافق مع مصالحها أو رؤيتها اللاهوتية . يسخر رئيس الأساقفة من ولي العهد شارل شأنه شأن رجال البلاط، في تجسيد واضح لصراع خفي بين السلطة الدينية والسياسية. ويتضح التوظيف السلبي للفكر الديني حين يُقدّم ولي العهد رسالة جان دارك، فتتباين المواقف حولها :يمثل رئيس الأساقفة الاتجاه الرافض، إذ يرى في ظهور جان مجرد خدعة سياسية دبّرها الحاكم روبير دي بودريكور، تهدف للتلاعب بالمشهد الديني والسياسي.في المقابل يرى ولي العهد في جان دارك فرصة لتثبيت شرعيته، بعدما راجت شكوك حول نسبه الملكي، فتُصبح جان رمزا للاعتراف الإلهي بمكانته. يكشف هذا المشهد عن ازدواجية الخطاب الديني، وكيف يُستغل في صراعات النفوذ لتبرير أو نفي الشرعية بحسب المصلحة

" رئيس الأساقفة: كنت أعتقد أن بودريكور أعقل من ذلك .. أنه يرسل إلينا صبية ريفية مخبولة

شارل : (مقاطعا) لا .. أنه يرسل قديسة .. ملاكا .. وهي قادمة ألي .. ألي أنا .. أنا الملك .. وليس إليك يا كبير الأساقفة، برغم قداستك! إنها تعرف الدم الملكي إذا كنتم لا تعرفونه.....
رئيس الأساقفة: لا يمكن أن يسمح لك بمقابلة هذه المرأة المعتوهة.
شارل : قلت لكم سأقابلها.. سأعرف كيف أدبر أمري و....."[38]

يُصر ولي العهد شارل على تكليف جان دارك بقيادة القوات الفرنسية، وتحقق تحت قيادتها انتصارات عسكرية بارزة. غير أنها، وقبيل تحرير العاصمة باريس، تقع أسيرة في يد المحتلين الإنكليز. تُحاكم جان لاحقًا أمام محكمة مختلطة، يرأسها أسقف فرنسي وتضم ممثلًا عن ديوان التفتيش البابوي، وآخر عن البلاط الإنكليزي، إلى جانب قسيس ورجل سياسي.
وتكشف تركيبة هذه المحكمة عن تشابك المصالح بين السلطة الدينية والسياسية، حيث تتداخل المرجعيات الدينية والقومية في محاكمة تهدف إلى تجريم جان دارك لا بتهمة عسكرية، بل بتهمة دينية ذات طابع سياسي، وهي لم تكن محكمه دينية بالكامل لتحكم حسب التعاليم الدينية، ولا مدنية لتحكم حسب القوانين السياسية، بل كانت محكمة مختلطة تجمع بين الطرفين. وقبل بدء المحاكمة، ناقش الأعضاء الحكم، وأصرّ معظمهم على إدانة جان دارك وحرقها حتى قبل أن تُمنح فرصة للدفاع عن نفسها. وبسبب هذا الخليط بين الدين والسياسة، استُخدم الدين لخدمة أهداف سياسية، مما أدى إلى خلاف كبير بين أعضاء المحكمة ورئيسها الأسقف كوشون.

"القس : قلت لكم أنها ساحرة.
كوشون: (بفظاظة) إنها ليست ساحرة .. ولكنها مارقة خارجة عن الدين.
لقس : وهل هناك فرق بين هذا وذاك؟
كوشون : أنا لا أستطيع حرقها ..إن الكنيسة لا تزهق الأرواح .. وواجبي أن أسعى الى خلاص لفتاة "[39]

يُلاحظ أن الأسقف الفرنسي، رئيس المحكمة، حاول أن يُقنع جان دارك بالتراجع عن موقفها من خلال النصيحة، مستخدمًا فهماً متسامحًا للدين يهدف إلى الإصلاح. لكن في المقابل، أصرّ السياسيون الإنجليز على استغلال الدين بطريقة تخدم مصالحهم، حيث سعوا إلى اتهامها بالزندقة، وهي تهمة يُعاقب عليها بالحرق وفقًا للشريعة الدينية آنذاك. وهكذا نجد أنفسنا أمام طريقتين في استخدام الدين: استخدام إيجابي يهدف إلى الإصلاح والتوعية، وآخر سلبي يُستخدم لتحقيق أهداف سياسية ومصالح شخصية .
وبعد التعرض الى مسرحية (القديسة جون) ل (برناردشو) ؛ ترى الباحثه ضرورة التوقف عند مسرحية (جريمة قتل في الكاتدرائية) للشاعر الأمريكي الإنكليزي الأصل المشهور باسم مختصر هو (ت.س.اليوت)* الذى قضى كثير من فترات حياته في وطنه الأم (إنكلترا) ؛ وطبع أغلب مؤلفاته فيه.[40]
تُعد مسرحية "جريمة في الكاتدرائية" من المسرحيات الأخلاقية التي تهدف إلى معالجة السلوكيات والطبائع التي كانت سائدة في زمن وقوع أحداثها. وتستند حبكتها إلى حادثة تاريخية شهيرة، وهي الخلاف بين كبير أساقفة إنكلترا توماس بيكيت والملك هنري الثاني.
كان توماس بيكيت في الأصل من عامة الشعب، لكنه نال ثقة الملك وأصبح من أقرب المقربين إليه، فعينه وزيرًا أول وكبير مستشاريه. وعندما قرر الملك أن يجمع بين السلطتين، الدينية والدنيوية، اختار بيكيت ليكون كبير الأساقفة، معتمدًا على ولائه له. لكن المفاجأة أن بيكيت، بعد تعيينه، تخلّى عن حياة الترف، واتجه نحو الزهد والتدين، وبدأ يرى أن خدمته يجب أن تكون لله لا للملك.هذا التحول جعله يصطدم أولًا بطبقة النبلاء، ثم بدأ بمعارضة قرارات صديقه القديم الملك هنري الثاني، خاصة تلك التي تتعلق بفرض الضرائب على أملاك الكنيسة، وتتويج ابن الملك وريثًا للعرش دون موافقة الكنيسة. وكان بيكيت يبرر معارضته بأنه لا يسعى لإرضاء ملك أو خدمة سلطة، بل يطمح أن يكون "رجل الله."
ورغم محاولات كثيرة للتفاوض، أصر توماس بيكيت على استقلال الكنيسة ورفض الخضوع لنفوذ الملك، فتصاعد النزاع بينهما حتى بلغ ذروته[41]
تستند مسرحية "جريمة قتل في الكاتدرائية" إلى أحداث تاريخية حقيقية تتعلق بالعلاقة المتوترة بين كبير الأساقفة توماس بيكيت والملك هنري الثاني. فقد كان بيكيت في البداية مقرّبًا من الملك ومستشارًا له، لكنه بعد أن تولى منصب كبير الأساقفة، تغيّرت مواقفه، وبدأ يضع ولاءه لله فوق طاعة الملك، مما أدى إلى صراع شديد بين السلطتين الدينية والسياسية.
أما في المسرحية، فإن القصة تنقسم إلى جزأين (أو فصلين)، حسب الترجمة:

- الجزء الأول: يسلّط الضوء على زيارة المجرّبون الأربعة الذين يلتقون بـ توماس بيكيت داخل الكاتدرائية، ويحاولون إقناعه بقبول تسوية مع الملك، مقدمين له اقتراحات تتعلق بمستقبله السياسي والديني، لكن بيكيت يرفضها جميعًا بثبات وإيمان.
- الجزء الثاني: يركّز على وصول الفرسان الأربعة الذين أرسلهم الملك، حيث يدخلون الكاتدرائية ويعرضون على بيكيت الخضوع لأوامر الملك، ثم، بعد رفضه، يقومون بقتله داخل

الكاتدرائية، في مشهد يتوّج المأساة ويُظهر صراع المبادئ والإيمان مقابل السلطة والنفوذ،
وما يلفت الانتباه في هذه المسرحية، ويهم البحث بشكل خاص، هو خطابات المجربين الأربعة، حيث يحمل كل واحد منهم وجهة نظر مختلفة تمثل توجّهًا سياسيًا أو اجتماعيًا معينًا، تحاول التأثير على توماس بيكيت وتوجيه قراره.
فالمجرب الأول، على سبيل المثال، يُمثل الحنين إلى الحياة الدنيا وملذاتها، ويقدّم دعوته إلى بيكيت بلغة شاعرية تحاول إغراءه بالتراجع عن موقفه الصارم، من خلال تذكيره بأيام النعمة في ظل الملك، وبمظاهر الترف واللهو والسعادة الدنيوية.
ويُلخّص هذا التوجه في قوله:
"ما الأمر يا سيدي، وأنت الآن تسترد حظوتك لدى الملك؟ هل نقول إن الصيف انقضى، أم أن الزمن الطيب لا يمكن أن يدوم؟
أين الزهر في المروج، وعزف الكمان في الردهة، والضحك بينما تطفو نوارات التفاح على الماء،
والغناء عند هبوط الليل، والهمس في المقاصير،
والنار التي تلتهم فصل الشتاء، وتأكل الظلام، في صحبة الفكاهة والحكمة والنبيذ[42]"!
هذا الخطاب، رغم ما فيه من جمال لغوي، يكشف محاولة لإقناع بيكيت بالعودة إلى حياة الراحة والطاعة للسلطة مقابل السلام الدنيوي. إنه يمثل نموذجًا للفكر البراغماتي الذي يضع المصالح الشخصية واللذة فوق المبادئ والرسالة الروحية .
ويتّضح من المقتبس السابق أن المجرّب الأول يدعو توماس بيكيت إلى العودة إلى حياة اللهو والمتعة التي كان يعيشها سابقًا مع الملك، حيث كانا يتشاركان النفوذ والملذات في ظل الحكم. فهو يذكّره بأيام العربدة والمرح كوسيلة لإغرائه بالتخلي عن مواقفه الدينية المتشددة والرضوخ للسلطة الملكية.
" توماس: أنت تتحدث عن فصول أنقضت ... في حياة رجل واحد، لا يعود نفس الوقت أبدا، فأبتر الحبل ، ترفع المأساة، ولكن الأحمق وحده، ملتصقا بحمقه، هو الذي يظن أنه هو الذي يدير العجلة التي يدور عليها "[43]
إذا كان المجرّب الأول يحاول إقناع توماس بيكيت بالعودة إلى حياة اللهو والمرح التي عاشها مع الملك في الماضي، فإن المجرّب الثاني يُغريه بشيء مختلف، وهو العودة إلى السلطة والنفوذ السياسي
"المجرب الثاني: .... يا سيد الساسة الذي يعترف به الجميع، يجب أن تقود السلطة مرة ثانية.

توماس :وأي فرح في هذا لرجل الله ؟
المجرب الثاني: الحزن وحده هو نصيب اولئك الذين يهبون الحب لله وحده ....إن السلطة حاضرة طوع اليد ،اما القداسة فأمر يأتني فيما بعد [44]
وهذا العرض، مثل سابقه، يرفضه كبير الأساقفة توماس بيكيت بشكل واضح. فهو يرى أن العودة إلى السلطة السياسية ستكون تنازلاً عن مكانته الحالية كرجل دين .
ويؤمن بيكيت أن نفوذه الروحي والديني الآن أرفع وأسمى من أي سلطة كان يملكها سابقًا عندما كان في موقع الحكم داخل الدولة. فالقوة في نظره ليست في السيطرة على الناس، بل في الثبات على المبدأ وخدمة الله .
توماس : ...أأهبط أنا الى أن أرغب في سلطان أدنى من سلطاني، وانا الذي أحفظ مفاتيح لجنة والجحيم، ..... أنا المفوض في أمر العذاب الأبدي، لكي أدين الملوك، لا أخدم بين خدامهم، ذلك هو عملي "[45]
اما المجرب الثالث، فيقوم بتحذير توماس بيكيت من مخاطر المصالحة مع الملك، معتبرًا أن ذلك قد يضعف موقفه ويضر بمبادئه. ثم يحثه على تعزيز الروح الوطنية، ويرى أن الدفاع عن الوطن يجب أن يكون أولوية. في النهاية، يدعوه إلى تشكيل تحالف قوي يضم النبلاء والبارونات، ليكون بمثابة حزب سياسي قادر على مواجهة سلطة الملك .
ويخاطب توماس قائلاً:
المجرب الثالث: .....ليس لديك أي أمل في المصالحة مع الملك هنري ، فأنت تتطلع الى التأكيد الأعمى على عزلتك ... نحن نفكر في إنجلترا، نحن نعيش في إنجلترا.... فهو لا يفهمنا، نحن بارونات الإنجليز. نحن الشعب.
توماس : ولكن ماذا تقدم أنت - إذا كنت تتحدث باسم البارونات -
لمجرب الثالث : بل باسم حزب قوي. قد تطلع بعيونه نحوك "[46]
ولمزيد من الإغراءات للقبول بتشكيل هذا الحزب وهذا التحالف فإن المجرب الثالث يبين مميزات هذا التحالف ما يكشف عن شخصية سياسية محنكة في تقديم المبررات بهدف إقناع الآخرين:
" المجرب الثالث: ... لنا سيكون رضا الكنيسة ميزة ، ومباركة البابا حماية قوية في صراعنا من أجل الحرية ، وأنت حين تكون معنا ، قد نستطيع توجيه ضربة قوية فورا ، لمصلحة نجلترا، ولمصلحة روما، منهيا بها السلطة الطاغية لبلاط الملك على بلاط الأسقف، ولبلاط الملك على بلاط البارونات "[47]

كما رفض توماس بيكيت عروض المجربين الآخرين، فإنه يرفض أيضًا عرض المجرب الثالث.

فهو يرى أن تشكيل حزب وتحالف مع النبلاء هو نوع من المؤامرة، ولا يريد أن يشارك في عمل يُخالف .قناعاته ويقول إن هذا التصرف يُعتبر خيانة للمبادئ التي يؤمن بها، وإنه لا يمكن أن يشارك في شيء لايرضي الله .وبالنسبة له، الدين ليس وسيلة للوصول إلى السلطة، بل هو رسالة يجب أن تبقى نقية وصادقة.

أما المجرّب الرابع، فيقدّم مقترحًا مختلفًا تمامًا عن الثلاثة الذين سبقوه.

فهو لا يحاول إغراء توماس بيكيت بالمتعة، أو السلطة، أو التحالفات السياسية، بل على العكس، يؤيد موقفه، ويشجعه على التمسك برأيه، والاستمرار في مواجهة الملك بطريقة سلمية.

ويبدأ حديثه بالتحذير من المجربين الثلاثة السابقين، قائلاً إنهم يسيرون في طريق خاطئ، وإنّ السير وراءهم يعني الابتعاد عن الحق قائلا:

"المجرب الرابع: ..... أنت تعلم بحق، أن الملك لن يثق قط مرة ثانية بالرجل الذي كان صديقه ... أما عن البارونات، فإن حسد الرجال الذين هم دونك يظل أشد عنادا من غضب لملك، فالملوك يصدرون في أفعالهم عن السياسة العامة، أما البارونات فعن سعيهم نحو نفعهم الخاص.....

توماس : وما مشورتك؟

المجرب الرابع: إمض قدما نحو الغاية، فكل الطرق موصدة أمامك ماعدا الطريق الذي اخترته بالفعل "[48] وعندما يرى توماس بيكيت أن كل الطرق أصبحت مغلقة أمامه، يبدأ بالسؤال: ماذا يمكنه أن يفعل ليحافظ على مكانته وسلطته كرجل دين، دون أن يضحي بمبادئه؟ ويصل في النهاية إلى جواب واضح:

أن عليه أن يقدّم حياته فداءً لعقيدته، وأن يقف مع الحق حتى لو أدى ذلك إلى موته.فهو يختار أن يكون شهيدًا من أجل إيمانه، دون أن يفكر في أي مكافأة أو مجد دنيوي، بل فقط من أجل إرضاء الله والتمسك بما يؤمن به .

وفي السياق العربي، ورغم اختلاف الظروف الثقافية والدينية، نجد أن بعض المسرحيات العربية قد اقتربت من هذا النموذج من حيث الشكل والمضمون، خصوصًا تلك التي تُجسّد شخصيات صوفية أو دينية داخل بنية درامية طقسية. ويُعد نص "الحلاج" لصلاح عبد الصبور مثالًا بارزًا على هذا الاتجاه، حيث تتحول شخصية الحلاج من مجرّد رمز صوفي إلى أيقونة مسرحية تمثل التوتر العميق بين السلطة الروحية والسلطة الزمنية ،وإذا ما دققنا النظر في نصوص المسرحيه نلاحظ إنها ليست مجرد سردًا تاريخيًا عاديًا، بل نشهد على بناء مشهدي يمزج بين التراتيل، والاعتراف، والمواجهة، والعذاب، والشهادة، وكلها عناصر تُحيل إلى طبيعة المسرح الكنسي في تجسيد آلام المسيح، لكنها هنا تأخذ لبوسًا إسلاميًا – صوفيًا، يطرح قضايا فكرية عميقة عن الحقيقة، والحرية، والثمن الذي يدفعه المفكر في وجه القمع الديني والسياسي . ففي افتتاح المسرحية، يظهر جسد الحلاج مصلوبًا في ساحة المدينة، بينما تقف أمامه مجموعة من عامة الناس تعترف بكيفية تورطها في الهتاف ضده، بعدما دفعتها السلطة السياسية إلى ذلك، متهمةً إياه بالزندقة :

" المجموعة: صفونا.. صفا.. صفا، الأجهر صوتا والأطول وضعوه في الصف الأول، ذو الصوت الخافت والمتواني، وضعوه في الصف الثاني، أعطوا كلا منا دينارا من ذهب قاني، براقا لم تلمسه كف من قبل، قالوا: صيحوا.. زنديق كافر، صحنا زنديق.. كافر، قالوا: صيحوا فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا، فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا، قالوا أمضوا فمضينا "[49]

من هذا المنطلق يتضح من هذا المقطع أن السلطة السياسية استطاعت أن تزرع في عقول الناس البسطاء الاتهامات التي أرادت توجيهها إلى الحلاج، وهو رجل دين معروف بصدقه وصلاحه. وقد استخدمت السلطة الدين لأغراض سياسية، حيث سعت إلى تشويه صورة الحلاج باتهامه بالكفر والزندقة، وهما من أخطر التهم الدينية في الإسلام، وكانت تُستخدم كثيرًا ضد من يعارض الحاكم.

كما أن السلطة لم تكتفِ بالكلام، بل أغرت الناس بالمال، وأعطت كل واحد منهم دينارًا من الذهب، وهو مبلغ كبير بالنسبة للفقير. وبهذا جمعت الناس ليهتفوا ضد الحلاج ويشاركوا في ظلمه، رغم أنهم في الأصل لا يعرفون حقيقته.هذا المشهد يوضح كيف يمكن للسلطة أن تستغل الدين وتستخدمه كسلاح ضد خصومها، وتشوه الحقائق لتحقيق أهدافها السياسية.

ترى الباحثة أن السلطة في ذلك الوقت استغلت بساطة الناس وجهلهم، وجعلتهم يصدقون أن الحلاج كافر وزنديق، دون أن يفهموا حقيقة دعوته التي كانت تهدف إلى إصلاح أحوالهم. كما استخدمت السلطة الدين بطريقة خاطئة لتشويه صورته، وحرّضت الناس ضد بعضهم، من خلال استغلال الخلافات المذهبية والطائفية داخل المجتمع، حتى تبقى هي في موقع القوة والسيطرة.

ومن خلال مسرحية (الحلاج) ترى الباحثة إنه لم يكن خطرًا على الدين، بل على السلطة التي تلبّست بلباس الدين لتدافع عن مصالحها. وفي المقابل، عرّت أقواله ومواقفه جوهر الصراع

بين الخطاب الديني الحقيقي والسلطة الدينية المصطنعة.كما أظهرت المسرحية أن السلطة لم تكتفِ بإسكاته، بل سعت إلى تعبئة العامة ضده، باستخدام أدوات التضليل والتخويف والإغراء بالمال، مما جعل من الحلاج ضحية مزدوجة: ضحية القمع السياسي، وضحية الجهل الشعبي.وبهذا تكون نصوص الحلاج داخل المسرحية قد شكّلت نقطة مركزية في تفكيك العلاقة بين الدين والسلطة والجمهور، مؤكدة على ضرورة الوعي، واستعادة الخطاب الديني من قبضة التسلط والتشويه.

مؤشرات الإطار النظري

اهم ما اسفر عنه الاطار النظري

أولاً: الخطاب الديني

1 . يُعد الخطاب الديني منظومة لغوية ورمزية تتمتع بسلطة معنوية تستمد مشروعيتها من المرجع المقدّس، وتؤثر في تشكيل الوعي الجمعي عبر أدوات لغوية وشعائرية.

2 . يتسم هذا الخطاب بالمرونة، إذ يمكن توظيفه إمّا كقوة روحية تهدف إلى الإصلاح والارتقاء، أو كوسيلة أيديولوجية لدعم السلطة وتكريس التبعية.

3 . يتداخل الخطاب الديني مع المجالات الثقافية والاجتماعية والسياسية، مما يجعله عرضة لإعادة الإنتاج داخل الفضاءات الفنية، ومنها المسرح، الذي يتفاعل معه بوصفه بنية قابلة للتفكيك.

4 . يشكّل الخطاب الديني، في سياق التوظيف الفني، مجالًا خصبًا لطرح قضايا الحرية والهوية والسلطة، وهو ما يمنح النص المسرحي أبعادًا دلالية متعددة ومركبة

ثانياً: المسرح العالمي والخطاب الديني

1 . ارتبط المسرح منذ نشأته بالطقوس الدينية، حيث مثّل في بداياته أداة لتجسيد المقدس، وتحوّل مع تطوره إلى وسيط ناقد يعيد مساءلة السلطة الرمزية والدينية.

2 . قدّم المسرح العالمي عبر العصور نماذج مسرحية عالجت علاقة الإنسان بالمقدّس، وأبرزت التوتر بين البعد الروحي للدين واستغلاله السياسي، كما في مسرحيات:

- بروميثيوس مغلولاً (أسخيلوس)
- القديسة جان (برنارد شو)
- جريمة في الكاتدرائية (ت. س. إليوت)
- مأساة الحلاج (صلاح عبد الصبور)

3 . تتكرر في هذه النصوص صورة الشخصية الدينية بوصفها رمزًا للتمرد الأخلاقي على سلطة القمع المقدّسة، مما يجعل الخطاب الديني يتحول من أداة تسليم إلى خطاب مقاومة.

4 . يكشف المسرح العالمي عن قدرة الفن على تعرية السلطة عندما ترتدي قناع الدين، ويوضح كيف تتحوّل الرموز الدينية إلى أدوات للهيمنة حين تُنزَع من بعدها الأخلاقي.

5 . المسرح لا يعيد إنتاج الخطاب الديني فحسب، بل يُعيد تأويله، ويمنحه أبعادًا جديدة تنفتح على التأويل السيميائي، حيث تتحوّل الأجساد والفضاءات والعلامات إلى وسائط دلالية مقاومة

أولا : مجتمع البحث :-

يتضمن مجتمع البحث 10عروض مسرحية قدمت داخل العراق ضمن مهرجان الطف المسرحي الدولي 4 لسنة 2024 وتم ترتيب المجتمع بحسب العمل وأسم المخرج والمؤلف ومكان وسنة إنتاجه وكما مبين في جدول رقم (1)

ت	اسم المسرحية	تاليف / إعداد	إخراج	سنة العرض	مكان العرض
1	كاستنك	حيدر عبدالله الشطري	محمد كاطع	2024	النجف الأشرف
2	اللحاد	عبد الفتاح القلعجي	طه علي	2024	النجف الأشرف
3	عرس الشهادة	أحمد عباس	محمد حسين حبيب	2024	النجف الأشرف
4	الحر	بابا عماد	أحمد نجم الملك شاهي	2024	النجف الأشرف
5	وإن	عباس القصاب	عباس القصاب	2024	النجف الأشرف
6	رسائل وخوذ	هشام الباقر	علي أبو تراب	2024	النجف الأشرف
7	ضياع المرادي	عدي المختار	صادق مكي	2024	النجف الأشرف
8	الليلة	عمار سيف	محسن حيدر	2024	النجف الأشرف
9	طقوس الحطب	إبراهيم بولان	نشأت مبارك	2024	الموصل
10	إفتراض مجانين	نعيم خلف	علي مجيد	2024	بغداد

ثانيا :- عينة البحث

عمد الباحث الى الطريقة القصدية في إختيار عينة بحثها وذلك وفقا للمسوغات الآتية :-

1- كانت العينه ممثلة لمشكلة البحث وهدفه

2ـــ حصول الباحث على عرض المسرحية فضلا عن إمكانية التواصل مع مخرجها

3ـ غطى العرض الحقبه الزمنية والمكانية للبحث بالشكل الذي يحقق أهداف الدراسة وتعميم النتائج

4- التنوع الدرامي في العرض

ثالثا:- منهج البحث

أعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في البحث الحالي لغرض التوصل الى إجابة سؤال المشكلة وتحقيق هدف البحث للتوصل الى نتائج علمية دقيقة ،وقد فرضت آلية البحث ومشكلته وهدفه إختيار هذا المنهج .

رابعا:- أداة البحث :-

عمد الباحث على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كأداة لتحليل عينة البحث .

عينة البحث

مسرحية عرس الشهادة

متن الحكاية :-

تُجسّد مسرحية عرس الشهادة تجربة إنسانية عراقية مؤلمة مستلهمة من فاجعة مجزرة سبايكر، التي راح ضحيتها مئات الجنود العراقيين على يد تنظيم داعش عام 2014. تقوم المسرحية على بنية درامية طقسية تُزاوج بين الخطاب الديني الشعبي والرمز السياسي والوطني، عبر قصة أبوين ينتظران عودة ابنهما الجندي "علي"، دون أن يعلما أن مصيره قد ارتبط بأبشع الفصول الدموية في تاريخ العراق الحديث

يعرض العمل استعراضًا سريعًا بصريًا لأحداث سياسية وعسكرية، تظهر فيها دخول القوات الأميركية إلى العراق عام 2003، وما أعقب ذلك من انهيار للمنظومة الأمنية وتحوّلات كارثية على مستوى الدولة والمجتمع ، تبدأ القصة في حوار درامي حول استعدادات الأب والأم حول استعدادهما لزواج ابنهم علي ،

الذي إلتحق مؤخرا بالجيش العراقي ، يتصاعد المشهد حين تكشف الأم أنها أحضرت البخور، واشترت "أم سبع عيون" للحماية من الحسد، ودعت النساء إلى العرس، ودفعت أجورهن، في جو تملؤه الطقوس الاجتماعية والدينية التي تُوظف بشكل رمزي لتمثيل الانتظار الممزوج بالإنكار*

يتحدث فيها الأبوان عن حلمهم في أن يصبحا "جدًا وجدّة"، ويعلن الأب فخره بابنه الشهيد، مرددًا مهاويل وأهازيج عن الشرف والانتماء، حتى يرن الهاتف فجأة، ويظهر "علي" على الخشبة تحت ضوء أحمر، كاشفًا عن اتصال أخير. يبكي الوالدان، ويتبادلان معه الحديث المشحون بالشوق والحنين. ليؤكد علي أن حجاب أمه ما زال على رأسها، وأنه مطمئن ما دام يحمل إرث والده "الحسين"، في تناص ديني واضح مع الحسين الشهيد (ع) ، ليلحقه مشهد الخياط حاملاً ثوب العريس، ليكشف أن ابنه سعيد قد التحق قبل أسبوع بقاعدة سبايكر. يُصاب الأب بذهول، ويبدأ الانهيار التدريجي. بعد ذلك يدخل شاب يرتدي دشداشة بيضاء ويشماغًا أحمر حول عنقه، يحمل رسائل الشهداء إلى ذويهم، ويُعرّف نفسه بـ "فلاح على نهر دجلة"، ويكشف عن رسالة عُثر عليها في الساقية ملفوفة داخل كيس نايلون، كأنها رسالة من العالم الآخر، تُقرأ الرسائل في نهاية العرض، الأولى من "علي" إلى والده حسين، والأخرى من "سعيد" إلى والده، جابر وكلتاهما تتضمنان خطابًا دينيًا مطعّمًا بالقيم الوطنية، وفيها تقاطع واضح مع مفردات الشهادة القرآنية ("إن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم")، ومع رمزية الخطاب ("سلامي لحجاب أمي، لأبي الذي ربّاني، ولتراب الوطن")، تُختتم المسرحية بمشهد مهيب: دخول "أم علي" مرتدية جادر الصلاة حاملة شموعًا، محاطة بأرواح الشهداء الذين يُحيّونها بنشيد "موطني"، في ختام طقسي جنائزي – إحيائي، يجعل من العرض ككل مرثية وطنية تتجاوز الحزن لتُعلن الولادة الرمزية للأبطال .

تحليل العينه :-

الافتتاح: الأذان – استعراض سياسي – أم علي على سجادة الصلاة

أولا : الوصف الدرامي للمشهد

يُفتتح العرض بصوت الأذان، يترافق مع ظلمة تامة على الخشبة، يتبع ذلك استعراض بصري سريع يُجسّد دخول القوات الأمريكية إلى العراق عام 2003، مصحوبًا بمشاهد تمثيلية تجسّد انهيار الجيش ،العراقي، وتردّي الأوضاع الأمنية، مما يُشكل خلفية سياسية – تاريخية لما سيأتي لاحقًا.في وسط الظلمة، تُضاء الخشبة بضوء أحمر خافت يُسلّط فقط على امرأة – "أم علي" – وهي جالسة على سجادة الصلاة، ترتدي جادر الصلاة الابيض ، وتُردّد تكبيرات بهمس وخشوع . يجلس زوجها قربها ويتحدث عن تجهيزات "غرفة النوم" استعدادًا لعودة ابنهم الجندي "علي"

التحليل السيميائي للمشهد :-

العنصر	التحليل

الحلم ،طموح الحياة مقابل أســـتحقاق الموت ،المهاويل،أداة تمجيد طقوسية ،مكالمة الهاتف ،حجاب الأم وحجابات الأمهات

حلم الأب والأم في رؤية احفادهم	دال على إستمرارية الحياة
المدلول العميق	تعلق لا شعوري بالحياة مقابل تصاعد تيارالموت ، وفي السيميائيات يسمى بالتشويش الدلالي الجمهور يعرف المصير والأبطال يجهلونه مما يزيد من توتر المعنى
المهاويل / وظيفته	خطاب عراقي شعبي قديم يمزج الفخر بالحكمه، وظيفته يحول الأب من مواطن عادي الى رمز شعبي ينطق بلسان الوطن، أي المهاويل إحتفاء رمزي لكنها تصبح مأتما شعريا
الهاتف	دال تقني ، درامي ، همزة وصل بين الحياة والموت
الإضاءة الحمراء	دلالة الدم ، الخطر ، الحضور اللحضوي قبل النهاية
كلام علي	ممتلئ بالحنان وفيه تحصين ديني للأم (حجابك)
الخطاب النهائي	إن كان لنا لقاء فهو لقاء عز = استحضار واضح للفكر الحسيني (كربلاء) صوته هنا خطاب ماقبل الشهادة أي وصيته الأخيرة

حجاب الم وحجابات الأمهات جميعا :-

العنصر	التحليل
حجاب الأم	دال ديني ـ إجتماعي ـ رمز العفة والشرف
الحرص من قبل علي	دال على إنه لم يقاتل من أجل نفسه بل لحماية الرموز
وظيفة الحجاب	تحويله الى حد مقدس الدفاع عنه =الدفاع عن العرض ـ الهوية ـ الدين ، وفي هذا السياق الحجاب ليس غطاء بل راية دينية يقاتل من أجلها

خطبة الأب لعلي : وصية الإستشهاد

العنصر	التحليل
عليك بشرف الرجال	خطبة أخلاقية ترتكز على الشرف ك قيمة دينية ووطنية
يا حسين	التناص مع كربلاء واضح أي علي يصبح رمز من رموز شهداء كربلاء الذين قاتلوا مع الحسين وانتهجوا على مبادئه
وظيفة الأب	يتحول الى واعظ ديني يجسد الواقع بقدسية الشهداء

الرؤية العامة للمشهد :-

يُعد هذا المشهد من أهم مشاهد المسرحية، لأنه يكشف التحوّل الكبير من مشاعر الفرح والانتظار، إلى القلق والحدس بقرب الفقد. فالأبوان ما زالا يحلمان بمستقبل ابنهما، لكن كلمات "علي" عبر الهاتف، وطريقة حديثه، توحي بأنه يودّعهما بشكل غير مباشر، يظهر الهاتف كأداة رمزية، فهو ليس مجرد وسيلة تواصل، بل يعمل كجسر بين الحياة والموت. كلمات علي عن "الحجاب" وعن "العز والشرف"، ووصايا الأب له، كلها تشير إلى أن العائلة بدأت تدخل في أجواء روحية تمهّد لفكرة الشهادة ، المشهد يوضح كيف يتحوّل الحديث اليومي داخل البيت إلى خطاب ديني وطني، مليء بالرموز، وكأن العائلة تُعدّ ابنها للاستشهاد كما يُهيّأ العريس لليلة زفافه. وبهذا يتحول الفقد القادم إلى فخر مقدس، لا مجرد مأساة .

دعاء الأم للامام الكاظم والإضاءة الخضراء :-

الوصف الدرامي :-

بعد انتهاء مكالمة "علي"، تدخل الأم في حالة وجدانية عالية، تغلب عليها مشاعر القلق والخوف. تُطفأ الأضواء، ويبقى الضوء الأخضر مسلطًا على الأم وهي تبكي وتتوسل عند الإمام الكاظم عليه السلام، وتناجيه لحماية ابنها الغائب، يشاركها الأب المشهد، لكن دون حديث صريح، فهو يتأمل بصمت، بين الحيرة والرجاء.

التحليل السيميائي للمشهد :-

الإضاءة الخضراء : اللون بوصفة علامة طقسية :-

العنصر	التحليل
اللون الأخضر	دال بصري ديني شائع يشير في الثقافة الشيعية الى آل البيت
الموقع على المسرح	تركيز الضوء فقط على الأم تركيز على الحضور الروحي الفردي
الوظيفة	إدخال الم وكأنها في تجلي ديني روحي وكأنها في مقام الزيارة والضوء هنا لاينير وجه الام فقط بل يظهر حضور الإمام في المكان بشكل غير مرئي

دعاء الأم :- الخطاب النسوي الديني في ذروة التوسل

العنصر	**التحليل**
الدعاء للإمام موسى الكاظم	دال شعائري شيعي معروف بباب الحوائج
المدلول الاجتماعي	تعبير عن العجز التوسل بآل البيت لحماية الأولاد
الدلالة السيميائية	تحول شخصية الأم الى منتجه للمعنى الديني وتسأل الحماية من الموت وهي لاتعلم إن الموت قد وقع

صمت الأب وتفاعله الداخلي ، و رؤية الاب للأسرى سبايكر ، الشباب الأسرى كعلامة جسدية ، بصرية للكارثة :-

الوصف الدرامي :-

يُقدَّم الأب في بداية هذا المشهد بحالة قلق واضحة. يخرج من البيت ليتفقد الوضع في الخارج، ويتجول في المدينة/الفضاء المسرحي. يشاهد مشهدًا مرعبًا: مجموعة من الشباب الأسرى يُساقون كالقطعان نحو المصير. تبدأ مخاوف الأب بالتصاعد، ويبدأ الحديث مع نفسه.،يشبّه أولئك الشباب بـ"الشاة التي تنهشها الذئاب"، ويتردّد بين إخبار زوجته بالحقيقة أو الصمت حفاظًا على أملها، ليحاول الاتصال بابنه، لكن هاتفه مغلق. تتزايد شكوكه، ويبدأ مونولوجًا داخليًا عميقًا يحمل نبرة الحيرة والانكسار، ويفكر في احتمال أن يكون ابنه من بين أولئك الضحايا، لكنه يهرب من التصديق .

الرؤية العامه للمشهد :-

يُشكّل هذا المشهد ذروة تصاعد التوتر الداخلي في المسرحية، حيث تُعرض الكارثة لأول مرة بصريًا عبر الأسرى، لا عبر الكلام ، يشتغل العرض هنا على رمزية "الشاة" و"الذئاب"، وهي استعارات عميقة تُعيد ربط الحدث المعاصر (سبايكر) بـالإرث الحسيني والمخيال الديني العراقي ، يتحوّل الأب من شخصية متمسكة بالأمل، إلى كائن مُمزّق بين الخوف والتصديق، ويصبح صمته ومونولوجه الداخلي طقسًا دراميًا يعكس مأساة العراقي البسيط حين يواجه فقدًا بحجم الوطن .

التحليل السيميائي :-

العنصر	التحليل
الشاة	دال تقليدي ، رمز البراءة والضعف
الذئاب	دال عدواني ، رمز الطغيان ، العنف القتل
الوظيفة الدلالية	تصوير الشهداء ك قرابين تقدم للذبح ، مما يعيد مشهد كربلاء في مخيلة الجمهور، في هذا المشهد تستدعى الفاجعه الكربلائية ولكن بلغة معاصرة من واقع عراقي دام
حديث الأب مع نفسه	التمزق بين الرغبة في الصدق والرغبة في الحماية

محاولة الإتصال	تأكيد على الرغبة في التعلق بالحياة لكنه يقابل بالصمت القاتل (الهاتف المغلق)
الهاتف المغلق	علامة قطع ـ إنقطاع بين الحياة والمعلومه ، لاينهي الترقب بل يثبت المأساة ويصبح رمزا لإنقطاع الحياة

الأم ترتدي الرداء الأحمر القاتم ، تصاعد القلق ، إخفاء الحقيقة ، القلب المقبوض للأم ، حوارها مع الأب :-

الوصف الدرامي :-

في هذا المشهد تدخل "أم علي" وهي ترتدي جادر الصلاة الأحمر القاتم، ما يدل على تحوّل حالتها النفسية. تتحدث بقلق بالغ إلى زوجها، وتُفصح عن شعورها الداخلي بأن "قلبها مقبوض"، وتخشى أن يكون ابنها "مريض" أو في خطر، تحاول أن تعرف الأخبار، لكن الأب يتعمّد إخفاء الحقيقة عنها، ويتظاهر بالهدوء ،

يخبرها أن كل شيء على ما يرام، ويحثها على الراحة والنوم، في محاولة لتضليلها. يتكرر الاتصال، لكن الهاتف مغلق، فيزداد اضطراب الأب، بينما تحاول الأم أن تتمسّك بالإيمان والرجا .

التحليل السيميائي :-

العنصر	التحليل
جادر الصلاة الأحمر	دال بصري رمزي غير معتاد = لون الدم ، الحزن ، الفقد
الوظيفة الدرامية	تحول دلالي في هوية الأم من أم امرأة الى امرأة على حافة الإنهيار
الدلالة السيميائية	تحول الطقس الديني الى حزن وحداد ، الصلاة هنا ليست للرجاء بل إستعداد للفقد، صلاة للوداع
قولها قلبي مقبوض	حدس نسائي بالخطر
الدلالة	الإنكار الذهني للأب يقابله حدس الأم الصادق رغم بعدها عن الأخبار ن الحدس هنا معرفة روحية غير معلنه
ردود الأب	محاولتها للطمأنه الزائفة تدل على إنكار الواقع ، مواجهة اللإنسان المأساة بالإخفاء أو المواجهة

الهاتف المغلق ، طلب الأب من ألأم بأن تنام:-

رؤية عامة للمشهد :

يُمثل هذا المشهد لحظة تشابك مكثّفة بين القلق الصادق والإنكار الواهم، وبين الخطاب الديني الذي بدأت علاماته تبهت أمام الحقيقة القادمة، يرتدي اللون الأحمر هنا وظيفة مزدوجة: هو لباس الطقس، لكنه أيضًا نداء خطر بصري.

ويتحوّل حوار الزوجين إلى صراع داخلي لا تُحسم نتيجته بعد، لكن العلامات تؤكّد: الحدث قادم، والموت صار أقرب من الرجاء .

التحليل السيميائي:-

العنصر	التحليل
تكرار الإتصال	تأكيد على تعلق الأسرة بالأمل
الهاتف المغلق	استمرار الصمت القاتل ك علامه للفقد المؤكد، أي تثبيت المشاهد عن الكارثة وقعت لكن الشخصيات مرحلة الإنكار ، أي عن الهاتف مغلق =صوت الفقد غير المعلن
حث الأب على النوم	محاولة رمزية لإيقاف بحثها عن الحقيقة
دلالة النوم	الرغبة في البقاء في الحلم / انكار بدل مواجهة الحقيقة ،او هو الهروب من الألم و تكثيف التوتر النفسي بين الوهم والحقيقة

الخياط وثوب العريس ، الفلاح ورسائل الشهداء ، الفلاح : الشاهد الشعبي ، الناقل الرمزي

الوصف الدرامي :-

يدخل "أبا سعيد" الخياط، حاملًا ثوب العريس، وقد أنجزه بعناية حسب مقاسات "علي ".ُ"،يسلّمه للأب، الذي يقف في حالة ذهول وانكسار، يتأمل الثوب وكأنه لا يعرف إن كان ثوب زفاف أم كفن ، يخبره الخياط بأن "سعيد" التحق مؤخرًا بقاعدة سبايكر.،تنهار ملامح الأب تدريجيًا، ويبوح بالحقيقة جزئيًا: المجرمون أعدموا الجنود على ضفاف النهر،وبعد هذا المشهد يدخل شاب فلاّح بسيط يرتدي دشداشة بيضاء وشماغ أحمر، يتحدث بلغة شعبية صادقة. يخبرهم أنه عند الفجر وجد أكياسًا تحوي رسائل ملفوفة في القماش في ساقية دجلة، ويحملها كـ"أمانة."، بفتح الرسائل، فإذا بها كلمات من الشهداء إلى آبائهم:

" • علي" يكتب لأبيه "حسين"،

• و"سعيد" يكتب لأبيه "أبو سعيد."

الرسائل تحمل خطابًا دينيًا وطنيًا عاطفيًا، تؤكّد أن الشهادة تمت، لكن الأبناء فخورون بها، ومطمئنون إلى أن موتهم لم يكن عبثًا .

النحليل السيميائي :-

العنصر	التحليل
الثوب الأبيض الجاهز	دال معدا للزفاف
التحول الدلالي	من ثوب فرح الى ثوب حزن
عبارة الأب لا اعرف إن كان عرشا أم كفنا	تعبير عن تداخل بين الحياة والموت
دلالة الخياط	يحول الثوب الى نذير موت
الفلاح الشاهد الشعبي	مدلول من طبقة بسيطه لكنه يحمل أمانه ثقيلة
دشداشة بيضاء يشماغ احمر	الوان لها دلالات وطنية ودينية (البراءة +الدم)ويصبح شاهدا ع الجريمه وحاملا لرسائل الشهداء ويشبه دوره دور الراوي الذي ينقل الرسائل من عالم الموتى الى عالم الأحياء

رؤية درامية :-

وفي المشهد الأخير، تدخل "أم علي" بثوب الصلاة الأبيض، حاملة الشموع، يحيط بها مجموعة من الشهداء بأزيائهم البيضاء، يؤدون التحية، بينما يرتفع نشيد "موطني" في خلفية المشهد، ليكون بمثابة ختام طقسي/جنائزي – احتفالي .

الشموع وثوب الصلاة الأبيض الطقس الختامي والتجلي ،نشيد موطني ، استبدال التراتيل الدينيه بالنشيد الوطني :-

التحليل السيميائي :-

العنصر	التحليل
الشموع وثوب الصلاة	عناصر شعائرية تشير الى الطهر والنور والسكينه
مكان الأم وسط الشهداء	إشارة للام الثكلى التي تحولت الى ايقونة وفاء ن الأم تمثل رمزا جمعيا للأمهات العراقيات اللواتي قدمن ابناءهن للوطن والدين
نشيد موطني	معروف ب بأرتباطه بالفخر والإنتماء ،
الدلالة	الشهداء لم يقتلو عبثا بل دفاع عن الوطن والكرامه

النتائج :

1 الخطاب الديني في "عرس الشهادة" ليس خطابًا تبشيريًا تقليديًا، بل خطابًا تأويليًا مقاومًا

2 تحوّل الجسد المسرحي إلى أداة دلالية ترمز للعقيدة، الألم، الشهادة

5 عرس الشهادة يُعيد إنتاج صورة الشهيد بوصفه رمزًا دينيًا لا سلعيًا

7 أكد العرض أن المسرح في سياقنا العربي قادر على تجديد الخطاب الديني من خلال التعبير الجمالي

• أثبتت المسرحية أن الدين في المسرح لا يختزل في الخطب أو الشعائر، بل يُعاد توليده جماليًا لطرح قضايا الحرية، الظلم، والمقاومة .

الاستنتاجات :

1. الخطاب الديني في المسرح يمكن أن يتغيّر حسب طريقة تقديمه
2. المسرح قادر على تقديم الدين بشكل مختلف عن الخطاب الديني الرسمي
3. تحليل العرض بطريقة سيميائية ساعد في فهم الرموز الدينية داخل المسرحية
4. الخطاب الديني في المسرحية كان إنسانيًا وشعبيًا، وليس خطابيًا أو تقليديًا
5. دمج الدين بالفن في العرض المسرحي أعطى بعدًا جديدًا للدين
6. المسرح يُجسّد الدين من خلال الصورة والمشهد، لا من خلال النص فقط
7. المسرح العربي يمكنه أن يُقدّم خطابًا دينيًا جديدًا يناسب واقع الناس

1 سلمان بن فهد العودة : تجديد الخطاب الديني في ظل التحولات المجتمعية والدولية الراهنه ، المملكة الأردنية الهاشمية ص 7

2 ايمان مصطفى وآخرون ، ألخطاب وانواعه وأساليبه، الجامعة العراقية ، كلية الآداب ، مج مداد الاداب ن عدد29، ص1022

3 المصدر نفسه ص919

4 حبيلة الشريف ، الخطاب الديني وإشكالية المفهوم ن مجلة الاداب واللغات ، الجزائر ن عدد1، 2015، ص78

5 جابر دخيل حمزة المسعودي ، الخطاب الديني ودورة في عمل المفوضية المستقله الانتخابات في العراق ، مج الباحث ، مجلد 24، عدد2، جزء1ن 2025، ص72

6 محمد عبد الفتاح عمار ، الخطاب الديني تجديد لا تبديد وتطوير لا تحريف ، نشر كنوز ، ط1، 2017ن ص17

7 بشرى محمود صالح ، الخطاب الديني ودورة في التنمية المجتمعية ، الجامعه المستنصرية ، العراق ،الندوة العلمية السنوية ،دور الأديان في السلام العالمي عبر التاريخ ،عدد6، ص23

8 عبد السلام حمود غالب ن الوسطية في الخطاب الديني واثره في المجتمع ، بلا ، ص21-23

9 محمد عبد الفتاح عمار ، الخطاب الديني ، ط2017،2 ص18

10 سعادعلي الرفاعي ، دور الخطاب الديني في حل المشكلات الاجتماعي ، مج العلوم الإنسانية ، كلية الاداب /الخمس ، جامعة المرقب ، ليبيا ، ص267

11 ينظر ، نصر حامد أبو زيد ، نقد الخطاب الديني ن نشر مؤسسة هنداوي ص 25

12 ينظر، زهراء فرحان ،أهمية الخطاب الديني وسبل الإرتقاء به لبناء السلم الاجتماعي ، وقائع المؤتمر العلمي لقسم الدراسات السياسية في مركز المستنصرية للدراسات العربية ، سنه 2022، ص586

13 ينظر ، الرجبي ، محمود احمد محمد ، اتجاهات الخطاب الأسلامي في المواقع الإلكترونية الإخبارية :تحليل مضمون موقع البصلة الإخباري، رسالة ماجستير كلية الإعلام جامعة الشرق الأوسط الأردن 2012

14 ينظرن محمد ضياء الدين خليل إبراهيم ، معالم المنهج المطلوب في تجديد الخطاب الديني الإسلامي ، مج السياسية والدولية ، كلية الإمام الكاظم ، قسم اللغة العربية ، ص592

15 ينظر ،فقه الخطاب االإسلامي وحتمية تطوره : الأستاذ فتحي يكن ن مج(المنار) مج سعودية ن عدد صفر ن 1425هـ ص52،50

16 محمد إقبال ،تجديد التفيكر الديني في الإسلام، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي ،2017، ص23

17 ينظر،نبيل الحسني ، دور الخطاب الديني في تعيين البنية الفكرية بين الإصلاح والإفساد، كربلاء العتبة الحسينية المقدسة ،ط1، 2014، ص28

18 أبو شعر ، طالب حماد ، معالم الخطاب الدعوي عند النبي (موتمر الدعوة الأسلاميه ومتغيرات العصر ن كلية الأصول الدين ، بالجامعه الإسلامية ، غزة فلسطين ، 2005، ص13

19 ينظر، إبراهيم صلاح الهدهد ، واقع الخطاب الديني المعاصر ، ص38

20 إيهاب حفظي عز العرب ، أدوات تجديد الخطاب الديني ضوابطه وآثاره ، جامعة الأزهر ، مج كلية اللغات والترجمه، ص15

21 ينظر ، أنور سمير ، جماليات المسرح والدراما ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامه للكتاب ، سنة 2011

22 ينظر ، عزت عبد الرحمن ، المسرح والتاريخ الديني في العصور الوسطى ، دار الفكر العربي ، بيروت ، سنه 2005

23 عز الدين إسماعيل ، المسرح والتغير الاجتماعي ، دار الفمكر العربي ،القاهرة ، سنه 2001، ص45

يوسف عيد ، تاريخ المسرح في العالم القديم ، الهيئة العامه للكتاب ، القاهرة ، سنة 1998، ص7324

25 جلال العشري ، جماليات المسرح الإغريقي سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد233، سنة1998، ص121

اسخولوس ، تراجيديات اسخولوس ، ج2 ، تر:عبد الرحمن بدوي ، ط1، بيروت ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، سنة 1996، ص1526

27 أرسطو طاليس ، فن الشعر ، تر: إبراهيم حمادة ، (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، 1985) ص 86

28 اسخليوس ، مقدمة مسرحية (ثلاثية أوريست مأساة اجاممنون) تر: لويس عوضن (القاهرة منتديات مكتبة العرب ، ب ت) ص7

29 اسخليوس ، تراجيديات إسخليوس ، مصدر سابق ، ص 167.

30 ينظر ، اسخليوس ، تراجيديات اسخليوس ، مصدر نفسه ، ص 174.

31 ينظر ، المصدر نفسه ص75.
32 المصدر نفسه ، ص183.
33 ينظر علي عبد الواحد ن الأدب اليوناني القديم (القاهرة ، دار المعارف بمصر ، 1996)، ص ص 168ت190.
34 اسخليوس ، تراجيديات أسخليوس ، مصدر سابق ، ص184.
35 المصدر نفسه ،ص 187 .
36 المصدر نفسه ص 190 .
37 برناندشو ، (مسرحية القديسة جون)، تر :محمد محبوب ، (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، سنو 1965) ، ص78-79 .
*ولد الكاتب المسرحي جورج برناردشو في مدينة دبلن في إيرلنده عام 1856وهاجر الى لندن في العشرين من عمره وهو من مؤسسي الحركه الفابيه الإشتراكية وهو فيلسوف سلخر ، وناقد لاذع ومن اشهر مسرحياته ــالميجور باربره ــ المليونيرة ــ مهنة السيد وارين ــ بجماليون ــ الأسلحة والرجل ـ العودة الى ميتو شـالح وغيرها ، توفي عام 1950 م ينظر : مدحي ويس الدوري ، مقدمة : مسـرحية مهنة السـيدة وارين ، جورج برناردشـو :تر: أمين سلامه ، ط1(بغداد : دار الشؤون الثقافيه العامه ، 1991) ص5- 6 .
38 برناندشو ، مسرحية (القديسة جون) مصدر سابق ص 110-111
39 برناندشو مصدر سابق ن ص 164ت 166
2540 ينظر : ت.س اليوت ، مسرحية (جريمة قتل في الكاتدرائية)، ترجمة وتقديم: صلاح عبد الصبور، (الكويت: وزارة الأعلام سنة 1982) ص6
*ت.س.اليوت وأسمه الكامل (توماس ستيرنز اليوت) ، ولد ولد توماس ستيرنز إليوت في سانت لويس بميزوري العام ١٨٨٨، من ائلة سكنت منطقة نيوانغلاند منذ القدم. درس في جامعة هارفارد وتخرّج منها بإجازة في الفلسفة، ثم تابع دراسته في السوربون هارفارد، وكلّيتَى ميرتو وأكسفورد. استقرّ فى إنكلترا، حيث كان لفترة من الوقت يعمل كمدرّس وموظّفاً فى البنك، بعد ذلك عمل حرّرا أدبيا في دار نشـر (فابر أند فابر)، وأصـبح مديراً لها في وقت لاحق. أسَّس وحرّر مجلة (كريتيريون) الأدبية لفترة سبعة عشر عاماً (١٩٣٩ - ١٩٢٢). وفي العام ١٩٢٧ نال الجنسية البريطانية، بينما حصل في العام ١٩٤٨ على (جائزة نوبل (،
http://www.jehat.com/ar/Sha3er/Pages/Eliot28-4-2013
41 ينظر ، ت .س, اليوت ن مسرحية (جريمة قتل في الكاتدرائية) تر: وتتقديم صلاح عبد الصبور (الكويت : وزارة الإعلام 1982) ن ص6 .
ت.س.اليوت، مصدر سابق ، ص 5342
43 ت. س اليوت ، مصدر سابق ، ص53
44 المصدر نفسه ،ص57-58
ت، س اليوت ، مصدر سابق ، .ص6145
46 المصدر نفسه ص 64-65 .
47 المصدر نفسه ص 66 .
48 ت.س اليوت مصدر سابق ص69 .
49 صلاح عبد الصبور ن مسرحية (الحلاج) نسخة الكترونية (القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، 2000) ص10 .
صلاح عبد الصبور شاعر ومؤلف مصري ولد عام ١٩٣١،حياته الأدبية بكتابة القصة القصيرة ومن ثم اتجه إلى كتابة الشعر ،عام ٥ عمل فى الصافة في مجلة وا اليوف له مولفات في الشـعر والنثر والترجمة . من أهم مؤلفاته هي - مأسـاة الحلاج - مسـافر ليل، الأميرة تنتظر - ليلى والمجنون - بعد أن ســيموت الملك .. وغيرها ، ترجم عن الإنكليزية مسرحيتين : الشاعر الإنكليزي ت. س . أليوت (حفل كوكتيل ، جريمة قتل في كتدرائية) . ينظر : فؤاد دواره ، صلاح عبد الصبور والمسرح ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢) ، ص ٣٠ .

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: القواميس والمعاجم

1. ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1963.
2. ابن منظور : لسان العرب، دار المعارف، مصر، ج1.
3. الفيـروز آبادي محمد بن يعقوب : القاموس المحيط، القدس للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

ثانياً: الكتب

4. أبو زيد نصر حامد : نقد الخطاب الديني، مؤسسة هنداوي .
5. إبراهيم عبد الله وآخرون : معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، ط2، 1996.
6. إقبال محمد : تجديد التفكير الديني في الإسلام، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، 2017.
7. العودة سلمان بن فهد : تجديد الخطاب الديني في ظل التحولات المجتمعية والدولية الراهنة، الأردن.

8. الهدهد إبراهيم صلاح : واقع الخطاب الديني المعاصر .
9. بدوي عبد الرحمن (مترجم) : تراجيديات أسخولوس (ج2)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996.
10. برنادشو : مسرحية القديسة جون، تر: محمد محبوب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965.
11. جلاك زياد : السيمياء في المسرح، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، 1992.
12. سمير أنور : جماليات المسرح والدراما، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011.
13. عبد الواحد علي : الأدب اليوناني القديم، القاهرة، دار المعارف بمصر، 1996.
14. عيد يوسف : تاريخ المسرح في العالم القديم، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
15. عشري جلال : جماليات المسرح الإغريقي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 233، 1998.
16. عوض لويس (مترجم) : مقدمة مسرحية ثلاثية أوريست (مأساة أجاممنون)، منتديات مكتبة العرب، القاهرة، ب.ت.
17. عيسوي إبراهيم حمادة (مترجم) : أرسطو طاليس، فن الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1985.
18. شعبان ليلى وآخرون : المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي، جامعة الإمام عبد الرحمن فيصل، مج1، عدد33.
19. عبد الصبور صلاح : مسرحية الحلاج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، نسخة إلكترونية، 2000.
20. عبد الفتاح مصطفى محمد : الخطاب الديني، لا تبديد وتطوير لا تحريف، ط1، 2017.
21. عز الدين إسماعيل : المسرح والتغير الاجتماعي، دار الفكر العربي، القاهرة، 2001.
22. عزت عبد الرحمن : المسرح والتاريخ الديني في العصور الوسطى، دار الفكر العربي، بيروت، 2005.
23. فينو عبد القادر : دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993.
24. محبوب محمد (مترجم) : مسرحية القديسة جون (برنادشو)، القاهرة، 1965.
25. يكن فتحي : فقه الخطاب الإسلامي وحتمية تطوره، مجلة المنار، السعودية، عدد صفر، 1425هـ.

ثالثاً: بحوث ومقالات

26. الشمري عبد السلام حمود : الوسطية في الخطاب الديني وأثره في المجتمع.
27. المسعودي جابر دخيل حمزة : الخطاب الديني ودوره في عمل المفوضية المستقلة للانتخابات في العراق، مجلة الباحث، مجلد 24، عدد 2، جزء 1، 2025.
28. بنكَراد سعيد : السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط3، 2013.
29. بريقع كمال : خصائص تجديد الخطاب الديني من القرآن الكريم، مجلة الجامعة الإسلامية، مصر، 2016.
30. رجبي محمود أحمد محمد : اتجاهات الخطاب الإسلامي في المواقع الإلكترونية الإخبارية، رسالة ماجستير، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، 2012.
31. عمار محمد عبد الفتاح : الخطاب الديني تجديد لا تبديد وتطوير لا تحريف، نشر كنوز، ط1، 2017.
32. فتحي يكن : فقه الخطاب الإسلامي وحتمية تطوره، مجلة المنار، السعودية، عدد صفر، 1425هـ.
33. محمد ضياء الدين خليل إبراهيم : معالم المنهج المطلوب في تجديد الخطاب الديني الإسلامي، مجلة السياسية والدولية، كلية الإمام الكاظم.
34. مصطفى محمد عبد الفتاح : الخطاب الديني لا تبديد وتطوير لا تحريف، ط1، 2017.
35. الكاهية مريم : تجديد الخطاب الديني والنهضة الحضارية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، لبنان.
36. الحاج ميمون نسيمة : تجديد الخطاب الديني بين سلبية الجمود وضرورة التجديد، المركز الجامعي، الجزائر، 2016.
37. الرفاعي سعاد علي : دور الخطاب الديني في حل المشكلات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة المرقب، ليبيا، مج العلوم الإنسانية، 2022.
38. الشمري رؤوف أحمد محمد : الخطاب الديني بين السلبية وضرورة التجديد، كلية الفقه، جامعة الكوفة.
40. الشمري عبد السلام محمد وآخرون : واقع الخطاب الديني وأطروحات تجديده، مجلة السياسية والدولية.
41. الشريف حبيلة : الخطاب الديني وإشكالية المفهوم، مجلة الآداب واللغات، الجزائر، عدد 1، 2015.

42. العرب إيهاب حفظي عز : أدوات تجديد الخطاب الديني، جامعة الأزهر، مجلة اللغات والترجمة.
43. العرب إيهاب حفظي عز : أدوات تجديد الخطاب الديني، جامعة الأزهر، مجلة كلية اللغات والترجمة.
44. المسعودي جابر دخيل حمزة : الخطاب الديني ودوره في المفوضية المستقلة للانتخابات في العراق، مجلة الباحث، مجلد 24، عدد 2، جزء 1، 2025.
45. بنكَراد سعيد : السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، ط3، 2013.
46. بريقع كمال : خصائص تجديد الخطاب الديني من القرآن الكريم، مجلة الجامعة الإسلامية، مصر، 2016.
47. الشمري عبد السلام حمود : الوسطية في الخطاب الديني وأثرها في المجتمع.
48. صالح بشرى محمود : الخطاب الديني ودوره في التنمية المجتمعية، الجامعة المستنصرية، ندوة الأديان والسلام، عدد 6.
49. فرحان زهراء : أهمية الخطاب الديني وسبل الارتقاء به لبناء السلم الاجتماعي، مؤتمر قسم الدراسات السياسية، مركز المستنصرية، 2022.
50. مصطفى ايمان وآخرون : الخطاب وأنواعه وأساليبه، الجامعة العراقية، كلية الآداب، مجلة مداد الآداب، عدد 29.
51. ميمون نسيمة الحاج : تجديد الخطاب الديني، المركز الجامعي، الجزائر، 2016.
52look at : Ferdinand de Saussure, Course in General Linguistics, Edited by Charles .
53 generale Desaussurr,f cours de linguistique : p99.