المسرح اليماني المعاصر بين التاريخ و السحر و الخرافة و حكايات الجان

Contemporary Yemeni theater between history, magic, myth and fairy tales

أ.د. محمد عبد الرحمن يونس[1,3]، أ.د. منذر رديف داود العاني[2]

Pr. Mohammad Abdul Rahman Younes /Pr. Monther radeef Daoud Al-Ani

[1] **جامعة ابن رشد في هولندا للشؤون العلمية ، التعليم المفتوح، (هولندا)**

Averroes University, (Holland)

[2] **مؤسسة بكلية الحكمة الجامعة، بغداد ، (العراق)**

Al-Hikma University college, Baghdad (Iraq)

[3] **المؤلف المراسل**(Corresponding Author): **younesmoon@gmail.com**

تاريخ الاستلام: 2024/04/21 **تاريخ القبول للنشر**: 2024/06/13 **تاريخ النشر**: 2024/06/30

❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

ملخص: يعد المسرح العربي الحديث و المعاصر كونا اجتماعيا مصغّرا، لكنه بعيد الإيحاء وعميق الغور، ويلامس شغاف القلب والأحلام ، فالقارئ، أو المتفرّج يتفرج على نفسه في العمل المسرحي ولذا هو مشدود لرؤية ذاته، من خلال الآخرين، وكثيرا ما تنكشف الذات لذاتها، عندما تجد محرضا ومثيرا. والمثير بالنسبة لها هو الآخر. و إذ نركز ذواتنا في العمل المسرحي يعني: إما أن نتطهر بمفهوم أرسطو لدور الدراما، وإما أن نثور على الواقع و نغيره، أو نحاول أن نشكل بديلا جماليا منه بمفهوم برتولد بريخت.

لقد رصدت هذه المسرحية التي نقوم بقراءتها (مسرحية العجل في بطن الإمام) للمسرحي اليماني الشهير محمد الشرفي واقعا تاريخيا و تراثيا و خرافيا مراً .في الآن نفسه . عاشه الشعب اليماني. و كان التاريخ مرآة للحدث المسرحي، وبالتالي فإن المتفرج أو القارئ لهذه المسرحية مضطر أن يضع أمامه حقبة تاريخية و تراثية معينة من تاريخ اليمن، وان يقيم بينه وبين فضاء هذه الحقبة، علاقات الدهشة والغرابة، وبالتالي تدفعه هذه العلاقة، إلى اعتبار النص المسرحي نفسه فضاء سحريا وخرافيا وإذ يتحول فضاء النص المسرحي إلى فضاء سحري، فإن الشخوص في هذا الفضاء تشكل أيضا هذا الفضاء الغرائبي بتقنية مسرحية جديدة، إذ يصبح فضاء الخرافة هو فضاء للحدث.

و يصبح فضاء النص الواقعي أشد غرابة من فضاء الأسطورة والخرافة التي كان يغرسها الإمام في نفوس الشعب اليمني، ويصبح الواقع أشد غرابة من الخيال على حد تعبير دوستويفسكي.

إن الحدث المسرحي في هذه المسرحية يبدو متخيلا ومؤسطرا، لكنه في نهاية المطاف ينهل من حقل مرجعي وتراثي ، و بالتالي يشكّل كثيرا من رؤيته الإبداعية من هذا الحقل. ولولا الفضاء التاريخي لسلطة الإمامة لما استطاع محمد الشرفي أن يبدع هذه الفضاءات المسرحية العامرة بالحيوية والحركة ، و يشير إلى مآسي هذا القطاع الإنساني العريض والمقموع تاريخياً و سياسياً، و تأتي دراستنا المشتركة هذه لتبين أهم هذه المآسي ودور الإمام حاكم اليمن و سلطته في تكريس هذه المآسي، من خلال بثه لمفاهيم السحر و الخرافة و البطش و الاستبداد.

الكلمات المفتاحية: المسرح اليماني؛ السحر؛ التاريخ : الخرافة؛ حكايات الجان.

Abstract:

Modern and contemporary Arab theater is a small social universe, but it is far-reaching and a profound impact as it touches the heart and dreams. The reader, or spectator, watches himself in the theatrical work and is therefore drawn to see himself, through others. The self is often unveiled, when it finds an instigator and a catalyst . And the catalyst for her is the other . If we focus ourselves on theatrical work, it means: either we are purified by Aristotle's concept of the role of drama, or we revolt against reality and change it, or we try to form an aesthetic alternative to it according to Bertolt Brecht's concept.

This play that we are reading (The Calf in the Imam's Belly) by the famous Yemeni playwright, Muhammad Al-Sharafi, has captured a bitter historical heritage, and a mythical reality which Yemeni people had experienced at the same time ,and History was a mirror of this theatrical event, and therefore the spectator or reader of this play is forced to place before him a specific historical and heritage era in the history of Yemen, and to establish between him and the space of this era relationships of amazement and strangeness, so that this relationship will push him to consider the theatrical text itself as a space. Magically and Mythically: As the space of the theatrical text turns into a magical space, the characters in this space also form this strange space with a new theatrical technique, so the space of myth becomes a space of the event.

The space of the realistic text becomes stranger than the space of myth and legend that the Imam was instilling in the souls of the Yemeni people, and reality becomes stranger than imagination, as Dostoyevsky put it.

The theatrical event in this play appears imagined and framed, but in the end it draws from a field of reference and heritage, and thus shapes much of its creative vision from this field. If there was not historical space of the Imamate's authority, Muhammad Al-Sharafi would not have been able to create these theatrical spaces full of vitality and movement, and he would not be able to address the tragedies of this broad humanitarian sector that has been historically and politically oppressed. Our joint study comes to show the most important tragedies and the role of the Imam, the ruler of Yemen, and his authority in perpetuating these tragedies. By broadcasting the concepts of magic, superstition, oppression, and tyranny.

key words*:* Yemeni theater ; magic ; history ; myth ;tales of the elves

مقدّمة:

قد تثير قضية الأبحاث الأكاديمية المشتركة أكثر من إشكالية منهجية، وقد يشك القارئ الكريم بجدوى هذه الأبحاث، لكننا نرى أن لهذه الأبحاث أهمية واضحة في تاريخ الفكر النقدي فهي موجودة في كل آداب وجامعات العالم العربي والأوربي.

وقد سجلت هذه الأبحاث المشتركة تقدما ملحوظا بعد أن تطورت أدوات البحث نفسها وطرقه باختلاف تياراتها ومذاهبها، ولم تقتصر الأبحاث المشتركة على البحوث الأكاديمية فحسب، بل أصبحت في القصة القصيرة والرواية والنص الشعري، و النص المسرحي. إذ تطالعنا الدوريات العربية المحكمة، وغير المحكمة، بعشرات الأعمال المشتركة لباحثين معروفين وقاصين وشعراء.

وهنا تأتي دراستنا هذه محاولة لتقريب رؤيتنا حول دور النقد الأدبي ولاعتقادنا بأن الجهد المشترك بيننا سيضيء بعض القضايا الجوهرية، التي قد لا تضاء بجهد فردي واحد. و دراستنا هذه هي قراءة لأهم المسرحيات اليمنية التي كتبها كاتب قاص و شاعر، ومسرحي يعد من أهم المسرحيين المعاصرين في اليمن، وهو المسرحي اليماني محمد الشرفي. أما المسرحية التي سنتناولها بالدراسة و التحليل ، فهي مسرحية (العجل في بطن الإمام).

البحث

لقد رصدت هذه المسرحية واقعا تاريخيا و تراثيا و خرافيا مراً ـ في الآن نفسه ـ عاشه الشعب اليماني. و كان التاريخ مرآة للحدث المسرحي، وبالتالي فإن المتفرج أو القارئ لهذه المسرحية مضطر أن يضع أمامه حقبة تاريخية و تراثية معينة من تاريخ اليمن، وان يقيم بينه وبين فضاء هذه الحقبة، علاقات الدهشة والغرابة، وبالتالي تدفعه هذه العلاقة، إلى اعتبار النص المسرحي نفسه فضاء سحريا وخرافيا وإذ يتحول فضاء النص المسرحي إلى فضاء سحري، فإن الشخوص في هذا الفضاء تشكل أيضا هذا الفضاء الغرائبي بتقنية مسرحية جديدة، إذ يصبح فضاء الخرافة هو فضاء للحدث.

و يصبح فضاء النص الواقعي أشد غرابة من فضاء الأسطورة والخرافة التي كان يغرسها الإمام في نفوس الشعب اليمني، ويصبح الواقع أشد غرابة من الخيال على حد تعبير دوستويفسكي.

قد يبدو نص هذه المسرحية متخيلا وفضاء سحريا. إنه يذكرنا بفضاءات ماكوندو السحرية في عزلة الروائي الكولومبي الشهير غابرييل غارثيا ماركيز في روايته الشهيرة (مائة عام من العزلة) . لكن المتأمل لطبيعة الآفاق الفكرية والاجتماعية التي فرضها الإمام سيجد فضاء هذا النص المسرحي يشير إلى حقيقة فعلا كانت قائمة في اليمن.

وبقدر ما كانت المسرحية فكرة متداولة بين أفراد الشعب اليماني ، فإن محمد الشرفي استطاع أن يشكلها تشكيلا تقنيا متميزا، حيث بدا الحوار أشبه بلوحات سحرية أخّاذه، لكنها على المستوى النفسي والتأملي، لوحات خادشة ومعرية لواقع الإمامة التي حكمت اليمن لفترة طويلة . أي أن المسرحي محمد الشرفي مازج ما بين الرؤية الفكرية والفنية ليشكل مسرحه، ولا يخلو هذا التشكيل من معطيات

الإيديولوجيا وفرزها المعرفي، إذ تتشكل البنى الفكرية والاجتماعية في المسرحية، وتُغَلّف بخطاب الإيديولوجيا، و من ثمّ يتم فعل التعرية لإدانة الواقع الاجتماعي و السياسي الذي كرسه الإمام حاكم اليمن.

إننا نلمس من خلال اطلاعنا على كثير من النصوص المسرحية العربية اتكاء الكتاب المسرحيين على معطيات الخطاب الأيديولوجي. ويبدو أن قدر المسرح العربي الحديث و المعاصر أن يرتبط بالإيديولوجيا.

و قد تطغى الإيديولوجيا على الخطاب المسرحي، وقد يطغى هذا الخطاب بفنياته على الإيديولوجيا، ومن يتابع سيرورة المسرح العربي الحديث و المعاصر سيلاحظ أنه قلّما تخلو مسرحية عربية من رؤية إيديولوجية، إننا نعزو سيادة النزعة الإيديولوجية على الخطابات الفكرية والأدبية المعاصرة، إلى تضييق فسحة الحريات في تاريخنا العربي المعاصر و واقعه، و إلى آلية الاستبداد التي تحكم هذه المجتمعات، هذا الاستبداد الذي تجلّى و تجذّر قويا في بنى الحياة كلها و مفاصلها، إنه الاستبداد السياسي و الثقافي والاقتصادي و الديني معا. و هذا الاستبداد سيولّد فعلا مضادا أو معاكسا له، أو خطابا آخر يقوم بالتبشير برؤيته الجديدة المناهضة، و تتجلى هذه الرؤية في بنية الخطاب الأدبي المعاصر، سواء أكان مسرحا أم قصة أم رواية.

وبتقنيات مسرحية عالية يمزج محمد الشرفي بين الخطاب الإيديولوجي كبنية تدين الإمامة، وبين خطاب الخرافة، ويدبج ذلك وفق خطاب ساخر، و من خلال هذا الخطاب يردّ واقع التخلف والفقر في اليمن إلى الواقع السياسي الذي فرضه الإمام ليذل الشعب اليمني ، إذ يلجأ الإمام إلى عالم الجن والخرافات مروّجا الفكر الخرافي بين أفراد الشعب، حتى يستطيع أن يحكم قبضته السياسية على مجمل العلاقات الفكرية و الثقافية و السياسية و الاقتصادية في اليمن. فعندما يتساءل الناس عن سر اختطاف الشخصيات المعارضة لنظام حكمه، و تغييبها عن المشاركة في الفعل السياسي، بالموت أو الاغتيال، و أن الناس لا يؤمنون بقدرة الجان على اختطاف بني البشر و قتلهم، فإن الإمام يؤكد لهم أن ذلك يعود إلى ثلاث شخصيات أنثوية من الجن، و هي التي تقوم بفعل الاغتيال أو الاختطاف، و من لا يؤمن بذلك فإنه سيؤمن عاجلا أم آجلا، يقول النص المسرحي: ((الإمام:" يلتفت إلى من حوله" لقد قلت لكم بقصة الجنيات الثلاث... وأنهن سبب اختفاء، أو اختطاف، أو موت، أو اغتيال بعض الشخصيات من صنعاء.

الخادم: نعم يا مولاي قلت لنا بالأمس.

الإمام: و لكنّ البعض لم يصدّق.

الكاتب: يعتقد البعض من الناس أنّ الجنّ لا وجود لهم...

الجندي 2 : أصبح الناس يا مولاي واعين... و فاهمين.

الإمام: " يجزره بنظراته" و أنت واحد منهم!

الجندي 2 : " بخوف" لا يا مولاي ... لكن.

الكاتب: هو يقصد يا مولاي أن القاضي صالح أبو دنيا خرج بالأمس من مجلسكم الموقر وهو ..

الإمام: " مكملا" و هو غير مصدّق.. أعرف. و لكنه سوف يصدّق اليوم، أو غدا[1] .

يبثّ بعض شخوص المسرحية خطاب الخرافة و يؤكدونه لغاية وظيفة ، و هي خدمة الخطاب السياسي الاستبدادي و نفوذه و قدراته ، و من لا يحب الإمام و لا يطيعه يمكن أن تمسخه إحدى الجنيات في صنعاء إلى عجل. تقول المسرحية:

((الخادم: ربما تمسخك الجنيّة ثورا.. أو حمارا

غالب: تمسخني أنا.. و ماذا فعلت بها؟

العم منصور: و هذا المسكين ماذا فعل بها؟

الخادم: ربّما كان يقطع الصلاة، و يهمل الصيام، و ربما كان لا يحبّ الإمام و لذلك تسلطت عليه أم الصبيان، و مسخته عجلا..)) [2].

يسخّر الإمام جنوده و أعوانه حتى يكرّسوا شريعة حكمه، و تربّعه على عرش السلطتين السياسية والدينية، السياسية بوصفه حاكما على اليمن كلها، و الدينية بوصفه إماما على المسلمين في اليمن، و مشرعا لهم. و يعرف أعوان الجان، و مظاهر السحر و تجسداته كلها ، وقدرته على معرفة خبايا أفراد رعيته، و ما توسوس به دواخلهم.

((الجندي 1: يوجد في أهالي صنعاء أناس لا يصدّقون، و لا يؤمنون بالسحر، أو الجن و الإمام يعرفهم واحدا واحدا.. و يأتي اليوم الذي سينالون فيه جزاءهم مثل ابن عمي الذي اختفى و أخشى أن يكون هو العجل.

كلاهما: : بفجيعة و خوف" الله يحفظ الإمام، الله ينصره.

الجندي 1: الله يحفظه، و ينصره...)) [3] .

قد يكون الحدث المسرحي متخيلا و إبداعيا لكنه في نهاية المطاف، و بخاصّة في هذه المسرحية، ينهل من حقل مرجعي ، ويشكل بالتالي كثيرا من رؤيته الإبداعية من هذا الحقل. ولولا الفضاء التاريخي لسلطة الإمامة لما استطاع محمد الشرفي آن يبدع هذه الفضاءات المسرحية العامرة بالحيوية والحركة، و يشير إلى هذا القطاع الإنساني العريض والمقموع تاريخياً و سياسياً.

إن التأكيد على طاقات البنية التاريخية، كحقل مرجعي للنص ، وإخراج هذه البنية من خرافاتها وعلاقاتها السحرية و الغرائبية ومزجها مع الواقع، أو بتعبير آخر تطويع هذا التاريخ لصالح العمل المسرحي جعل هذا العمل عملاً نامياً و مستنفرا لبنيات إنسانية أكثر شمولا وعمقا.

يُعدّ المسرح كونا اجتماعيا مصغّرا، غير أنه بعيد الإيحاء وعميق الغور، ويلامس شغاف القلب والأحلام ، فالقارئ يتفرّج على نفسه في العمل المسرحي ولذا هو مشدود لرؤية ذاته، من خلال الآخرين، وكثيرا ما تنكشف الذات لذاتها، عندما تجد محرضا ومثيرا. والمثير بالنسبة لها هو الآخر، أو (الهو) الاجتماعي،

(1) محمد الشرفي: العجل في بطن الإمام (مسرحية)، دار الحرية للطباعة و النشر، بغداد/ العراق، الطبعة الأولى 1988م، ص 7 ـ 8.
(2) نفسه، ص 29.
(3) نفسه، ص 43.

وحين نركّز ذواتنا في العمل المسرحي يعني: إما أن نتطهر بمفهوم أرسطو لدور الدراما، وإما أن نثور على الواقع و نغيره، أو نحاول و نصارع لكي نشكل بديلا جماليا له ينصر المقهورين على القاهرين الطغاة والمستبدين بمفهوم "بريخت". ف ((الصراع في المسرح البريختي هو صراع بين قوى اجتماعية قاهرة ومقهورة، تحدد به كل صور الصراع الأخرى، و لذلك فإنّ وظيفة المسرح التقدمي الملحي لا تكون في الإيهام بواقع مصطنع بل تكون بواقع حقيقي قابل للتغيير)) [1].

أن فعل الذات وهي تكتشف ذاتها هو تطهير لها، أو دفعها لأن تثور وتغيّر ما في ذاتها، وهو استسلام حالم وسحري لفعل اكتشاف الذات لذاتها. والمسرح مرآة للمجتمع والإنسان، أنه أشفّ مرآة يرى فيها المتفرج ذاته. وإذا كان المسرح تعبيرا عن الأفكار و الرغبات و الأحلام في الحياة، فإن هذه الأفكار و الرغبات، ليست أحادية الجانب والرؤية، ولا تخضع لزمان ومكان محددين، بل أحيانا يصبح الماضي التاريخي وعاء لهذه الأفكار، بأن ينتزع من ماضيه الزمني، ليصبح نفسه يشير إلى الحاضر، بعلاقاته المعاصرة ، إننا في المسرح التاريخي نعايش حاضر الماضي بدلا ماضيه - والمصطلح من استخدام ت. س. اليوت.

و محمد الشرفي يركز على نخبة اجتماعية طليعية، بوصفها بديلا حضاريا وإنسانيا لحكم الإمام التعسفي، وينتزعها من حقلها الاجتماعي بتفاوت انتماءاتها المعرفية و بنيتها الذهنية، فيجتمع القاضي وعالم الدين والطبيب والجندي والإنسان العادي البسيط، و المرأة المغتصبَة في قصر الإمام، و من خلال هذه الحوارات الآتية، يمكننا أن نلاحظ مدى معاناة هذه الشخوص من وباء الحكم الإمامي، واستنكارهم له:

((الفتاة: ردني إلى بيت أهلي،

الإمام: أترفضين حياة القصر؟

الفتاة: الأكل و الشرب متوفران لي، قبل أن أجيء إلى هذا القصر؟

و لم أعرف البؤس الحقيقي إلاّ هنا)) [2].

و الحوار التالي:

((الجندي2 : في هذه الأوضاع الإماميّة السخيفة لن تجد معك إلاّ المغامرين، و المرتزقة، ممّن يقولون ولا يفعلون، و يأخذون و لا يعطون)) [3]،

و الحوار:

((الأم دنيا: ماذا قالوا؟ قالوا قليلة حياة، لا تستحي... و هل أسكت على قاتل ابني..؟. اتركوا المقاومة للنساء، اتركوا المجابهة للنساء.. نحن أشجع منكم أيها الرجال.

الجندي3: الجن اختطفت ابنك و قتلته.

الأم دنيا: كذب و افتراء، الإمام خصمي و غريمي حتى أقف معه يوم النزاع الأكبر بين يدي الله)). [4]

([1]) د. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة/مصر، الطبعة الأولى 1973م، ص 155.

([2]) المسرحية، ص 15.

([3]) المسرحية، ص 120.

([4]) المسرحية، ص 132.

و هذا الحوار:

((الإمام: ما هذا الضجيج؟ ألم توزّعوا شكاوى الناس؟

الكاتب: وزّعناها يا مولاي.. و لكنّ الناس يتوافدون كل يوم إلى صنعاء، من كل مناطق اليمن. المجاعة يا مولاي عمّت، و الأمراض انتشرت.. و كلهم يشكون، و يطلبون النجدة، و الإغاثة)) [1] .

و : ((الجندي2: ماذا يمكن أن أقول لك ؟ هل أقول لك إنّ الإمام ماكر و محتال؟

م/مرشد: أعرف.

الجندي 2: وهل أؤكد لك أنّه لا يبالي بأحد.

م/مرشد: الملك عقيم.. قالها ملوك وأمراء، و سلاطين قبله.

الجندي 2: و هل عرفت أنه يعذب بالقيود و الضرب، و الجلد حتى أفراد عائلته و نسائه، و أولاده؟

م/مرشد: طاغية.. و الطغاة هكذا يفعلون.

الجندي 2: و هذا الرجل طاغية.. طاغية.. هل تفهم؟ .

م/مرشد: أفهم أنه طاغية، و سيفعل ما يفعله الطغاة.. و لكن يجب على الشعب.. علينا أن نضحي)) [2].

وفي المسرحية تنقسم السلطة على نفسها، فسلطة تروّج لحكم الإمام وتحمي سطوته، يقابلها سلطة أخرى تدين الأطروحات الفكرية للسلطة السابقة التي تخدم الأمام، وهي سلطة القاضي و رجل الدين التنويري الذي يرى في الدين نصرة للمظلومين وإحقاقا للحق، والذي يرى فيه نظاما اجتماعيا وإنسانيا وحضاريا و ليس رؤية سحرية و خرافية اتكالية و غيبيّة، و أداة لقهر الناس كما يراه الإمام، و من نماذج السلطة التي تدين حكم الإمامة نموذج الجندي الذي ينشق عن السلطة المركزية الاستبدادية ليبشر بسلطة ثورية، تغير بنية السلطة ونظامها، من نظام تعسفي إلى نظام جمهوري ديمقراطي.

وقبل أن يكتب محمد الشرفي مسرحيته، أتخذ رؤية مسبقة وهي: أنه لا يوجد للإمامة ميزة إيجابية واحدة، لا على المستوى الإنساني ولا الاجتماعي، و هذه الرؤية جعلت من الايديولوجيا أداة وظيفية لمعارضة خطابات السلطة والسحر والخرافة، إنها خطاب ضد خطاب ، وبالتالي هي سلطة معرفية ضد سلطة أخرى تتصارع معها تمهيدا لإزالتها. و من خلال هذا الخطاب يتكئ محمد الشرفي على التاريخ في مسرحيته هذه، وقد كان التاريخ ولا يزال وسيلة من الوسائل المهمة التي استعان بها بعض من الكتاب في مسرحياهم [3] .

والمسرح لا يمكن أن ينفصل بأي شكل من الأشكال عن الحياة وما يدور وما يجري فيها من أحداث، وهو أشدّ الفنون الأدبية و الإنسانية التصاقا و ارتباطا بحياة الناس، و أكثرها اتصالا بهمومهم، و أفضلها قدرة في الإفصاح عمّا يشغل بالهم.

([1])المسرحية، ص 6

([2])المسرحية ، ص 118 ـ 119 .

([3]) د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية 1967م، ص 32.

و من خلال الفضاءات المسرحيّة المكانية (فضاء القصر و المدينة) بعلاقاتهما نلاحظ غربة الفرد واستلابه في مجتمع السلطة الإمامية التي لم تترك قيمة جمالية إلاّ و شوهتها، إذ ساد الرياء و النفاق والغشّ، و انحنت هامات الناس و تكلّست عقولهم، بعد أن سممها الإمام بالشعوذات و الخرافات، والسحر والرعب. يقول الحوار بين الإمام و خادمه وكاتبه:

((الخادم: أهالي صنعاء، كلهم يرتعشون خوفا من ظاهرة العجل المسحور.

الإمام: لقد قبضنا على اثنتين من الجنيات، وما زلنا نطارد الثالثة، وربما يكون هذا العجل المسحور شخصية بارزة من أهالي صنعاء، لكنني لن أكشف عنه إلا عند اللزوم.

الخادم: لا لا يا مولاي . استروا ما ستر الله، تنالوا أجر الدنيا والآخرة.

الإمام : نقدر ذلك كل التقدير..و ..

الكاتب : "بخضوع" ومن غير الإمام يقدر مصلحة الناس؟

الخادم : لا أحد طبعا)) [1] ؟

أمام جبروت السلطة ، تهرب الشخوص في مسرحية (العجل في بطن الإمام) إلى العبث والسخرية، لكنّ هذه السخرية تأخذ دوراً وظيفيا في الإدانة والرفض وتارة في الانهزامية، إذ نجد الشخصية المستلبة الخائفة، عاجزة عن أي فعل تنويري على عكس شخصية الدكتور والمهندس، و القاضي صالح بوصفهم بنية ثقافية مهمة تتباين مع سلوك الإمام ومواقفه وتبشّر بزواله:

((القاضي صالح: لدينا علماء الدين المستنيرون.. لدينا إخواننا الأحرار لماذا لا ندعوهم ونطلب إليهم الانتشار في المساجد والأسواق والشوارع لتكذيب إشاعة الإمام، وعدم تصديق شعوذته وخرافاته.)) [2].

إن المسرح يمثّل ،في حقيقة أمره، رؤية تنويرية إنسانية تدعو الطبقات الاجتماعية إلى تحمّل المسؤولية كاملة باختلاف الأشكال و الصور [3].

لقد استطاع محمد الشرفي بمهارة فنية عالية أن يقدم لنا الإمام شخصا عاريا ومجردا من كل قيمة جمالية ، فهو المشعوذ و الدّجال، و الفارض على شعبه قيما بائدة، تغرقه في أبدية التخلف و الجهل، و تقتل فيه كل طموح معرفي و علمي:

((العم منصور: يا مولاي.. أنا خائف عليها.

الإمام: لقد أعطيناك الرقيّة، أعني الحرز و الحجاب.

العم منصور: يا مولاي، عفوا.. لقد علقتها على صدرها، و لكن أغمي عليها في الحال، و لا أدري ما هو السبب.

الإمام: : "بثقة يتنحنح" لعلك يا منصور كنت غير متطهر.

العم منصور: مولاي، اغتسلت صباحا من الجنابة، و تطهرت مثل أي واحد .

([1]) المسرحية، ص 8 .

([2]) المسرحية، ص 24 .

([3]) برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة د. جميل نصيف، وزارة الإعلام ، بغداد، الطبعة الأولى 1973م.

الإمام: وذلك هو السبب، لو توضأت ثم وضعت على صدر ابنتك الرقية لما حدث لها ما حدث)) [1].

و من خلال مفاهيم الإمام المعادية لكلّ ما هو إنساني نبيل، نجد أن قطيعة معرفيّة تزداد بينه و بين وجواريه ونسائه:

((الفتاة : لعلك تدعوني.

الإمام : نعم أهلا بصغيرتي، تعالي.

الفتاة : تحتاجني؟؟ لماذا؟

الإمام : نعم أحتاجك، ألست زوجي؟ لقد فرغت من مشاغلي ومسحت بعض هموم العرش، والمملكة.

الفتاة : وتحاول أن تكذب علي كما كذبت على الناس.

الإمام : لا دخل لك في شؤون الملك والعرش، أنت امرأة صغيرة و جاهلة.

الفتاة : وكذبت على الناس بحكاية الجنيات الثلاث. وتدبّر كذبة عن حرب الجن لماذا؟ لماذا تفعل هكذا؟.

الإمام : أنا دعوتك رحمة بك؟ وإشفاقا عليك لا لتحاكميني.

الفتاة : إذا كان كلامي يزعجك فاطلق سراحي وطلقني، أو..

الإمام : أو ماذا؟

الفتاة : أو أذبحني كما ذبحت ، وتذبح الناس، وخلصني من عذابي)) [2].

إن هاجس الثورة وطرح البديل الجديد الذي أكدت عليه الرؤية المسرحية، هو هاجس فكري جمالي في آن، تتحكم في توجهه بنية معرفية، وتنمو هذه البنية وتتباين في حقلها المعرفي العام من طبيب إلى مهندس إلى قاض إلى جندي ، لكنها في نهاية المطاف تتوحد في دلالتها العامة، و تتجمع كحزمة ضوء، ومن ثم تُسلط على ظلامية السلطة الإمامية، وتفجّر الموقف الثوري ضد الإمام الذي يلجأ إلى المكر والخديعة والاحتيال على الناس، بتكريس سوسيولوجيا السحر والخرافة، و نلاحظ أنه في ظل خطاب التزييف الأمامي المقصود تتحول القيم وتتبدل، يسود الكذب والرياء بدلا من الصدق والاستقامة، وتسود النميمة والوشاية والدسائس، وعلاقات التسلق بين الناس، بحيث تختلط القيم عليهم ويفقدون الرؤية المنطقية على التفكير العلمي المنظم.

إنّ سيادة مرجعية الإمام الثقافية كرست مفهوما ظلاميا، وحقلا سوسيولوجيا من أهم سماته أنه يفتقد إلى التنوير والإشعاع الفكري:

((غالب : أخاف غضب الإمام.

حمادي : عندما تجوع الهرة تأكل عيالها.

غالب : قد يسلط الإمام علينا إحدى الجنيات، وتمسخنا حميراً أو عجالاً.

([1]) المسرحية، ص 13.

([2]) المسرحية ، ص 93 ـ 94 .

حمادي : إذا فعل، سنكون أحسن حالاً مما نحن عليه ونتخلص من هموم الأهل والأولاد والبؤس والفقر.

غالب : إذا كنت راضيا أن تصبح حماراً أو عجلاً فأنا غير راض.

حمادي : وما الفرق بينك وبين العجل أو الحمار؟.

غالب : أنا إنسان وأنت إنسان)) [1].

وتبدو مهمة الخطاب المسرحي عند الشرفي في فضح خطاب التزييف الإمامي السائد في نسق الواقع وتعريته، فالمسرح أو الفن ((ضرورة ووظيفة اجتماعية تشبع الحاجة الجمالية للإنسان وتساعده على صياغة الواقع واحتوائه)) [2].

لقد غدا الماضي الذي كرّسه الإمام مرجعا حيّا للكتابة، إذ يتواصل الماضي إلى جسد الحاضر المسرحي ليتم الكشف عن البؤر السوداء بسخرية لاذعة تخدش المتلقي وتهزّه وتصدمه ثم تبكيه شفقة على هذه الجماهير التي تتضور جوعا وبؤسا، وقد أسهمت سطوة البطش الأمامي، في استلاب حقيقي لشخوص المسرحية، استلاب للروح والجسد والحلم وطاقة التخيل، ومع البطش تسود القيم الدونية من كذب وخنوع وذل.

وتنوس شخصيات محمد الشرفي المستلبة بين الفراغ واللاجدوى والسحر والشعوذة والفقر والعبودية، وتؤمن مطلقا بان الجنيّة (البدة) هي التي تخطف الناس وتقتلهم وتسحرهم. و الجنية في الفكر الإمامي لا تسحر ولا تغيّب إلا المعارضة الثورية، أما الشخوص التي تنضوي تحت راية السلطة وداخل حقلها المعرفي فإنها تبقى آمنة ولا خوف عليها. إن الإمام يدبر مكيدة للصوت المعارض ثم يغتاله، و يؤكد للجماهير المأخوذة بقداسته أن الجنية هي التي قتلته ، و عندما تطالبه هذه الجماهير بإقامة الحقّ، و وقف الاغتيالات، يدّعي أنّه يطارد الجنية ليل نهار، ثمّ يؤكد في نهاية المطاف أنه لا قدرة له عليها الآن ، لتظل أداة وظيفية بيديه، يغتال بها من يشاء من المعارضة

((الإمام: أنا لا أستطيع عمل شيء الآن.. الجنيّة ليست في قبضتي.. الجنّ كالريح، كالهواء، و ينصرفون و يستحيلون كالحيّات، و العقارب، و الوحوش، و القبض على أي واحد أو واحدة منهم صعب جدا.. لكن اطمئن يا منصور، المهم هو ابن أخيك الدكتور أحمد)) [3].

وبالسحر تتم عملية القتل، وبالسحر يختطف الإمام الجواري والنساء اختطافا استلابيا وجنسيا، وتأكيدا لسيادة ثقافة الإمام، و إحساسه بخطر الطبقة المتنوّرة ودورها في إزاحته ، إن آجلا أم عاجلا، يشلّ هذه الطبقات ويعطل دور القضاء والمحاكم، ويعطل دور الطبيب والمهندس، و يستبدلهما بوظائف أخرى:

((المهندس، مرشد: "يقترب من الدكتور أحمد مقهقها" : هل تدري بماذا أجاب الإمام على مراجعتي.؟

د/ احمد : "مقهقها" وأنت هل تتصور؟.

([1]) المسرحية، ص 46.

([2]) أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، منشورات الهيئة المصرية للتأليف و النشر، القاهرة/ مصر، الطبعة الأولى 1971م.

([3]) المسرحية، ص 93 ـ 94 .

م/ مرشد : لعله قرر تغيير اختصاصك من طبيب إلى مهندس.

د/ أحمد : لا... لا...

وهكذا يستمر الحوار في المسرحية، إلى أن يقول د. أحمد:

((د/ أحمد: هندسوا منارة لمسجد البهمة، و سنعينكم مؤذنا و سنيدارا للمسجد. التوقيع ..

يعني يا مرشد يجب أن تثبت جدارتك و مؤهلاتك.

م/مرشد: (ضاحكا) و أنت ماذا يا دكتور أحمد..؟

د/ أحمد : أما أنا .. خذ أقرأ..

م/ مرشد : من المؤكد أنه راعي اختصاصك، و راعاك ولو من أجل عمك منصور.

د. أحمد: (اقرأ الجواب) أولا.

م/مرشد: (هو يقرأ الجواب) لا أصدّق " ينفجر ضاحكا" ويستمر في القراءة):

يقدّم المذكور إلى لجنة من علماء الدين لامتحانه في اختصاصه.. وهل يصلح خطيبا مؤقتا في مسجد البهمة. "يقهقه وينظر إلى صاحبه" المهم يا أحمد كان الإمام رحيما بنا و لم يفرّقنا، أنت الخطيب وأنا المؤذن والسنيدار.. لكن المشكلة كيف نجتاز الامتحان))[1].

إن شخصية الإمام في مسرحية (العجل في بطن الإمام) طاقة كوميدية تتجسد فيها كل أنواع المهازل المضحكة في آن، حينما يتعامل مع شعبه، و نسائه و المقرّبين إليه:

((الإمام : "يقترب منها ملاطفا" [أي زوجته الصغيرة الجميلة] سوف لن أنزعج من كلامك يا صغيرتي الحلوة، ومن الآن فصاعدا سأكون إلى جانبك وحدك، واترك كل نسائي وأوفر لك كل وسائل الراحة ألا تحبين الإمام؟.

الفتاة : لا.

الإمام : ولماذا لا؟

الفتاة : لا يوجد فيك شيء أحبه. لا يوجد فيك ما يُحبّ.

الإمام : لست شيخا كبيرا كما تتصورين.

الفتاة : لا بد أن يكون للرجال قلوب طيبة شيوخا أو شبابا .

الإمام : قلبي ينبض بالحب.

الفتاة : أنت تحب نفسك فقط))[2].

إن اتكاء العمل المسرحي على حقبة تاريخية يكسبه بعدا فنيا و جماليا، سواء أ كانت تلك الحقبة بعيدة أم قريبة. و في مسرحية (العجل في بطن الإمام) يأخذ سياق التاريخ الإمامي الحافل بالذعر و السطوة دورا كبيرا، إذ يبدو في مكوّنات الفضاء المسرحي جليّا واضحا، لا تكلف و لا إسفاف فيه. و عموما فإننا نجد

(1) المسرحية ، ص 19 ـ 20.

(2) نفسه، ص 94.

في الأعمال ا لمسرحية التي تنهل من التاريخ: ((توضيحا لصفات و دوافع لا يمكن أن يصل إليها إلاّ الأشخاص الذين وصلوا إلى درجة عالية من التحليل عن طريق تأمّلهم في الناس الحقيقيين)) [1] . لكنّ هذا التاريخ ينتقل من حقيقته كتاريخ ليغلّف بطابع الدراما الهزليّة، دراما السخريّة من بنيات التاريخ نفسه و الواقع أيضا، لتدينهما و تقدّمهما عاريين بسوادهما و فواجعهما.

إن الشخوص التي تنتمي إلى الطبقات الفقيرة المغايرة لطبقة الإمام كشخصية الجزّار و غالب وحمادي وغيرها، يقابلها أفق مسدود يحجب عنها نور الشمس والحقيقة والفرح. وهذا ممّا يؤثر تأثيرا كبيرا في التكوين النفسي والروحي لهذه الشخصيات المستلبة إذ يجعلها تعيش حالة إحباط و يأس عامة. و تبقى الفضاءات المسرحيّة، من مكان و زمان و حوار و شخوص في هذه المسرحية (العجل في بطن الإمام) تنهل من قيم اجتماعيّة، و هي ((تمثّل مجتمعا صغيرا و هي في هدفها تنقل صورة حيّة للمجتمع)) [2] ، و كأنها بناء اجتماعي و درامي على نسق رائع[3].

تظهر مسرحية (العجل في بطن الإمام) شخصية الإمام الحاكم بمظهر غرائبي النزعة، متعدد الوجوه، مرّة يبدو صافيا، وأخرى هادئا مفكّرا، و مرّة سفاحا باطشا و نزقا. وهذا التحوّل في مسار الشخصية وسلوكها أسهم بدوره في تجسيد أبعاد خلفية السلطة ومواقعها التي تتحرك منها. و قد استطاع (الشرفي) بمهارة فنية عالية أن يبرز هذه التناقضات في الشخصية الواحدة، والمسرحي الجيد هو الذي يستطيع أن يرسم ملامح الشخصية وقسماتها في وضوح وتركيز[4].

و نأخذ الحوار التالي الذي يشكل إحدى حالات تطورات شخصية الإمام و تقلباتها:

((الكاتب : أخاف أن يخرج الناس من المساجد صوب القصر.

الإمام : (بهدوء) : وماذا يريدون من القصر، أو مني؟ دعوهم.. أنا سأخرج إليهم واستمع لكل شكاواهم.. وأحلّ كلّ مشاكلهم.. ألست المسؤول الأول عن شعبي العزيز؟.

الخادم : نخاف من الفوضى، وإشاعة البلبلة وتهديد الأمن والاستقرار.

الإمام : الإمام يعرف كيف يعالج أمور الدولة. انصرفوا." يلتفت الخادم إلى الكاتب مستغربا رباطة جأش الأمام".

" ثم يتبادلان حركات الاستغراب "

الكاتب : مولاي .ماذا تأمرون؟

الخادم : هل تأمرون الجيش بالاستعداد والتأهب.

([1]) فرد. ب. ميلت: فن المسرحية، ترجمة صدقي خطّاب، دار الثقافة، بيروت، دون تاريخ، ص 15 .

([2]) د. مصطفى علي عمر: الواقعية في المسرح المصري ،منشورات دار الكتب الجامعية، القاهرة/ مصر، الطبعة الأولى 1968م. ص 303.

([3]) د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة/مصر، الطبعة الأولى 1977، ص 25.

([4]) د. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى 1980م.

الامام : ولماذا؟ هل من سياستي أن أضرب شعبي العزيز بالجيش؟. لا. لا. كلهم أبنائي وأنصاري وأنا حريص على كل فرد منهم)) [1].

و إذا كان السرد في المسرحية يبدو محايدا في أحيان كثيرة، فإنه عندما يدين الإمام يصبح نسقا فكريا مؤدلجا، ويصبح في معظمه وظيفيا لإدانة شخص الحاكم. و مع ذلك فإن محمد الشرفي يبتعد عن منبرية الوعظ و الإرشاد و الخطابية، حتى لا يشعر (القارئ أو المشاهد بأن المؤلف قد تدخل مباشرة في خلقه الأدبي.) [2].

خاتمة

ويمكن القول في نهاية بحثنا المشترك هذا: إن فضاءات محمد الشرفي تنقل القارئ إلى التاريخ والسحر، و أعماق الخرافة، وإلى غرائبية المكان، إلى عهد يتقاطع في بنياته السوسيولوجية مع عهد القياصرة والأكاسرة ،إلى عهود موغلة في القدم، إذ نحس و نحن وفي قصر الإمام أننا نعايش ظلامية القرون الوسطى ، وكهنوتية رجال الكنيسة وسلطتها الاستبدادية. و إن بدا الفضاء المسرحي عند الشرفي سحريا و غرائبيا ومتخيلا، فإنه في بنيته العميقة ينهل من واقع كان مرئيا و معيوشا، فلقاء الإمام بالناس يمثّل طقسا احتفاليا فولكلوريا، و كأنه نسيج من الواقعي و التخيّلي، و قصر الإمام هو الآخر يبدو غرائبيا على المخيلة كما يشكّله محمد الشرفي، لكن هذا التشكيل على مستوى الواقع يبدو طبيعيا، و زوجته هي الأخرى نسيج جمالي ينوس بين الواقعي و التخيلي في دهاليز القصر و سراديبه، و أطواقه الحديدية، و بين صورة الرجل الذي تتخيله دائما و تحلم به.

إن ثنائية (الواقعي و التخيلي) التي يعتمد عليها الشرفي ليست على مستوى الرؤية فحسب، بل هي على مستوى الفضاء الزماني و المكاني، و مجمل الشخوص الذين يتحركون داخل هذا الفضاء، و لقد أسهمت هذه الثنائية في تشكيل مسرحية محمد الشرفي (العجل في بطن الإمام) تشكيلا فنيا مفعما بالأحاسيس الكامنة في أعماق النفس البشريّة، و التي تنحدر في سلاسة و عذوبة، لتدين الواقع، و تبشّر بمستقبل أكثر احتراما و تقديرا لكرامة الإنسان المعاصر و كرامته.

انتهى البحث .

المصادر والمراجع:

أ ـ المراجع العربية

1. تليمة، د. عبد المنعم: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة/مصر، الطبعة الأولى 1973م.
2 ـ حمودة، د. عبد العزيز: البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة/مصر، الطبعة الأولى .1977
3. الشرفي، محمد: العجل في بطن الإمام (مسرحية)، دار الحرية للطباعة و النشر، بغداد/ العراق، الطبعة الأولى 1988م.

(1) المسرحية، ص 99.

(2) كمال ممدوح حمدي: " المسرح اليوناني بين الشعر و الدراما"، مجلة المجلة، القاهرة/مصر، العدد 110، عام 1969م، ص 84.

4 ـ العشماوي، د. محمد زكي ، دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى 1980م.

5 ـ عمر، د. مصطفى علي: الواقعية في المسرح المصري ،منشورات دار الكتب الجامعية، القاهرة/ مصر، الطبعة الأولى 1968م.

6 ـ نجم، د. محمد يوسف : المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية 1967م

ب ـ المراجع الأجنبيّة المترجمة إلى العربية.

1 ـ بريخت، برتولد : نظرية المسرح الملحمي، ترجمة د. جميل نصيف، وزارة الإعلام ، بغداد، الطبعة الأولى 1973م.

2 ـ فيشر، أرنست : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، منشورات الهيئة المصرية للتأليف و النشر، القاهرة/ مصر، الطبعة الأولى 1971م.

3 ـ ميلت، فرد. ب. : فن المسرحية، ترجمة صدقي خطّاب، دار الثقافة، بيروت، دون تاريخ.

ب ـ المجلات

حمدي، كمال ممدوح : " المسرح اليوناني بين الشعر و الدراما"، مجلة المجلة، القاهرة/مصر، العدد 110، عام 1969م.

Bibliography List

U al-marāji‘ al-Arabīyah

1 Talīmah, D. Abd al-Munim : muqaddimah fī Naẓarīyat al-adab, Dār al-Thaqāfah lil-Ṭibāah wa al-Nashr, al-Qāhirah / Miṣr, al-Ṭabah al-ūlá 1973m.

2 Ḥammūdah, D. Abd al-Azīz : al-binā al-dirāmī, Maktabat al-Anjlū al-Miṣrīyah, al-Qāhirah / Miṣr, al-Ṭabah al-ūlá 1977.

3 al-Sharafī, Muḥammad : aljl fī baṭn al-Imām (masraḥīyah), Dār al-ḥurrīyah lil-Ṭibāah wa al-Nashr, Baghdād / al-Irāq, al-Ṭabah al-ūlá 1988m.

4 al-Ashmāwī, D. Muḥammad Zakī, Dirāsāt fī al-naqd al-masraḥī, Dār al-Nahḍah al-‘Arabīyah lil-Ṭibāah wa al-Nashr, Bayrūt / Lubnān, al-Ṭabah al-ūlá 1980m.

5 Umar, D. mṣṭfa Alī : al-wāqiīyah fī al-masraḥ al-Miṣrī, Manshūrāt Dār al-Kutub al-Jāmiīyah, al-Qāhirah / Miṣr, al-Ṭabah al-ūlá 1968m.

6 Najm, D. Muḥammad Yūsuf : al-masraḥīyah fī al-adab al-Arabī al-ḥadīth, Dār al-Thaqāfah, Bayrūt, al-Ṭabah al-thāniyah 1967m.

al-marāji‘ al’jnbyyh al-mutarjamah ilá al-Arabīyah.

1 Birīkht, Birtūld : Naẓarīyat al-masraḥ al-malḥamī, tarjamat D. Jamīl Naṣīf, Wizārat al-I‘lām, Baghdād, al-Ṭabah al-ūlá 1973m.

2 Fischer, Irnist : ḍarūrah al-fann, tarjamat Asad Ḥalīm, Manshūrāt al-Hayah al-Miṣrīyah lil-Talīf wa al-Nashr, al-Qāhirah / Miṣr, al-Ṭabah al-ūlá 1971m.

3 mylt, Fard. b. : Fann al-masraḥīyah, tarjamat Ṣidqī khṭṭāb, Dār al-Thaqāfah, Bayrūt, Dawwin Tārīkh.

al-Majallāt

Ḥamdī, Kamāl Mamdūḥ : "al-masraḥ al-Yūnānī bayna al-shir wa al-dirāmā", Majallat al-Majallah, al-Qāhirah / Miṣr, al-adad 110, ām 1969m.