بكربلاء. ومنذ القرن السابع عشر، ظلّتْ روايةُ أحداث هذه القصة حكراً على جماعة محترفة من الرواة الدينيين عُرفتْ باسم القرّاء. ففي أيّ مجلس من مجالس العزاء تُروَى القصة المقدسة لا من قبل قاصّ واحد فقط، بل من جانب عدد من القصّاصين الذين يتلون القصة ويؤكدون على كلماتهم بجملة مقولبة من الإيماءات والحركات وتعابير الوجه. وعلى الرغم من أن هؤلاء الممثلين يعرفون «أدوارهم» عن ظهر قلب، فإنّهم يرتّلونها من كرّاسات صغيرة يحملونها بأيديهم أثناء قراءتها... مثل الحكواتي الذي يعرف حكاياته عن ظهر قلب، إلا أنه يظل حريصاً على إبقاء كتابه فوق ركبتيه بصورة دائمة. ولا يقوم مؤدّو التعزية، شأنهم في ذلك شأن الحكواتي، بتجسيد الشخصية التي يتم تقديمها، أي لا يتماهون مع الدور المؤدّى، وإنّما يتلون نصاً لا يخصّهم هم، نصاً ذا أصول جماعية أو مقدسة.

أما وصف الفقيه الحنبلي ابن الجوزي المتوفّى ببغداد عام ٥٩٧ هـ/١٢٠٠م للقصّاصين والمنشدين الدينيين، فقد جاء مختلفاً تماماً بل ومناقضاً. يقول ابن الجوزي ما معناه*: «من يتلو القرآن يجوّد، يُنشد، يقلب الآيات إلى أناشيد وأغنيات. والواعظ يلقي خطاباً مشفوعاً بموسيقى الشعر كما مجنون ليلى. فهذا يصفق، وذاك يمزّق ثوبه، والجميع مؤمنون بأنّ ذلك كله فِعْلُ تقوى وورع! وهذه الآيات، رغم أننا نعرفها جيّداً، تُحْدِث، كالموسيقى تماماً، نوعاً من الإثارة العاطفية والنشوة في الروح. وكذلك نعلم أن التعرّض لأيّ شيء من شأنه أن يتسبب في الفوضى خطأ جسيم».

يحرص ابن الجوزي على شَجْب الإثارات العاطفية للجمهور، التي يُحْدثها رواةٌ دينيون أغرار لا يهمهم إلا الإثارةُ المبتذلة. فهذا الفقيه الحنبلي، وهو من مشاهير الوعّاظ، يعارض تقنية سردية وإيمائية من الواضح أنها باتت واسعة الانتشار بين العديد من رواة القصص **الدينية** والوعّاظ الشعبيين[1]، الذين استخدموا وسائل درامية بُغيةَ حفز خيال الجمهور واستفزازه. ولقد كان بعضُ هؤلاء الرواة والوعّاظ يغطّون وجوههم بالقماش قبل الشروع بالأداء، ثم لا يلبثون أن يزيحوا الغطاء وهم يرتعدون ويتباكون ندماً على خطايا العالم، كما أنّ بعضهم الآخر كانوا يدهنون وجوههم بالزيت والكمّون للدلالة على مدى خوفهم من أحداث يوم الحساب، وشوهد أحدُ الرواة وهو يحبو ليقلّد إنساناً يَعْبر الصراط الفاصل بين هذه الحياة والحياة الأخرى يومَ الحساب. وتلك كلها تصرفات استنكرها ابنُ الجوزي استنكاراً صريحاً في مؤلفاته الفقهية[2]. ولكنّ مثل هذا الانتقاد التفصيلي لا يمكنه إلا أن يشي بأنّ فنّ السرد كان قد أصبح في زمان ابن الجوزي منطوياً فِعْلاً على عناصر درامية حقيقية.

**يرفع الحكواتي المرآة أمام النّاس، ويشجّعهم على إمعان النظر إلى ذواتهم**

وكما أعتقد أنني قد أوضحت، فإنّ من شأن ردود الفعل على التقنيات السردية أن تكون شديدة التباين والتعارض. ومثل هذا الاختلاف يعود، أساساً، إلى الآراء المتباينة حول الدور المثالي الذي يتعيّن على الحكواتي أن يضطلع به في مجتمعه، أو بالأحرى، حول الوظيفة التي يقوم بها فعلاً.

من خلال إعادة إنتاج مادة تقليدية مألوفة لدى جميع الحاضرين في مجلس من هذا النوع، يقوم الراوي[3] بإيصال رسالة تشكّل جزءاً من التراث الثقافي الجماعي. ومن خلال مثل هذا الأداء السردي المحترف في أحد المقاهي أو الأماكن العامة، يُشجَّع النظّارةُ على المشاركة في المادة المقدَّمة، وقد يتحمّسون فيقفون في صف هذا البطل أو ذاك من أبطال الملاحم الشعبية. وبعبارة أخرى، يقوم دور الحكواتي على مواجهة الناس بقضايا معيَّنة بادروا - كجماعة - إلى إثارتها فعلاً بصورة جماعية: فالحكواتي يرفع المرآة أمام الناس ويشجّعهم على إمعان النظر في ذواتهم. ومثل هذه المهمة التي يضطلع بها الحكواتي ليست في الحقيقة إلا واحدة من الوظائف الأساسية للمسرح، وظيفةً يمكن اعتبارُها إحدى الوسائل المتاحة للمجتمع لتأمّل الذات. فالمسرح، كما تقول ايريكا فيشر - ليختة في كتابها

---

* - من الواضح أن محقق **كتاب القصّاص والمذكّرين** أثر تلخيص آراء ابن الجوزي دون إيراد النص حرفياً، كما تبيّن لي بعد مراجعة الكتاب المذكور في أكثر من طبعة (المترجم).

١ - انظر م. سمون [M. Sammoun]: **التجربة الثورية في المسرح العربي** (L'éxperience radicale dans le théâtre Arabe)، أطروحة جامعية غير منشورة، باريس ١٩٩٠، ص: ٢١٢ - ٢١٣ حيث ترد عبارة: «ما كانت الدعوة إلى البكاء إلا لإثارة التمرد، وما كانت مهمة القارئ أو القارئة إلا حفز الجمهور على البكاء مقابل مبلغ من المال». وهذه الممارسة، كما يمكن أن نرى بوضوح مع ابن الجوزي، قد شجبها المذهبُ السنّي كما جاء في كتاب أ. ميكيل [A. Miquel]: **الإسلام وحضارته** (L'islam et sa civilisation)، باريس ١٩٧٧، ص: ١٠١.

٢ - انظر ابن الجوزي، **كتاب القصّاص والمذكّرين**، بيروت ١٩٦٩، الفقرتان: ١٩٦ و ١٩٧.

٣ - بإمكان هذا الراوي أن يكون امرأة أيضاً كما يقول ش. بيلّلا [Ch. Pellat]: «... فالحكايات الخارقة، الأسمار القديمة التي توازي الحكايات الخرافية البيتية (Hausmärchen) الألمانية تُروى من قبل النساء، وخصوصاً العجائز. أما قصص البطولة وأساطير الحروب فتبقى حكراً على الرجال».

**سيميائية المسرح**، يعكس «ثقافة بعينها ويواجه بها وجدان أبنائها الواعي»[1].

يحاول الحكواتي بوسائل هادفة أن يُوصِل الرسالة المتضمَّنة في القصص إلى جمهوره. وخلافاً لحال السياسي يتعيَّن على الحكواتي ـ بوصفه حاملاً للتقاليد ـ أن يكتفي بخدمة التراث الثقافي الذي ائتمِنَ عليه، وبإيصال هذا التراث بأكبر قدر ممكن من الإيجاز، أي بما ينسجم مع دلالاته. غير أنّ الحكواتي يبقى مع ذلك متمتعاً بشيء من الحرية الإبداعية والفردية فيما يخصّ سائر الجوانب الفنية والأيديولوجية على حد سواء: فهو يستطيع بالفعل أن يوظّف النص المنقول توظيفاً ذا مغزى إيحائي من أجل الإفصاح عن موقفه من أحداث راهنة تجري في المجتمع. ويمكننا أيضاً أن نتصور شخصيات قوية توظِّف طاقة الحكواتي التواصليةَ من أجل الوصول إلى أهدافها. ويشير وديع طه نجم إلى هذا الجانب الإيديولوجي للراوية حين يقول: «في بداية العصر الأموي (٤١ ـ ١٣٢ هـ/٦٦١ ـ ٧٥٠م) ظهر الراوية السياسي الأول إلى الوجود؛ ولقد وظّفه الخليفةُ الأموي الأول معاوية (٦٦١ ـ ٦٨٠) وكلّفه بالجلوس في المسجد مرتين في اليوم يتحدث إلى الناس عن فضائل الخليفة»[2].

ومع مرور الزمن أصبحتْ هذه الطاقة الأيديولوجية مصحوبةً بقدر متزايد من شعبية الرواة في المجتمع. فدور هؤلاء الرواة كمسلّين كان قد أصبح واقعاً لم يعد العتاب الديني نفسُه قادراً على إخفائه. وقد حَفَزَتْ مهنةُ الراوي المربحة العديدَ من رجال الدين على معارضة الرواة والوقوف في وجه فنهم[3]. وثمة مسرحيون معاصرون عرب مثل السوري سعدالله ونوس بادروا إلى توظيف هذا الجانب السياسي من دور الحكواتي كما سنرى فيما بعد.

وهكذا، فإنّ الحكواتي يوصل، إضافةً إلى الرسالة المتضمنة في النص، رسالةً أخرى فردية أيضاً، صيغت أثناء عملية السرد: فانتقاء الراوية للقصص، أو تفضيلُهُ أبطالاً معينين، أو تأكيدُهُ على عناصر محددة جنباً إلى جنب مع إهمال عناصر أخرى ـ هذا كله ليس إلا تقنياتٍ يستخدمها الراويةُ «كمؤشِّرات» لإنتاج معنى معين ولإيصال رسالة محددة. إنّ الراوي يجسِّد كُلاً من ممثِّل التراث من جهة والرسول من جهة ثانية: إذا كان على مستوى كافٍ من الاحتراف فإنه يستطيع أن يُوصل رسالته الشخصية من خلال قصص أناس آخرين. وجنباً إلى جنب مع وظائف الحكواتي التقليدي الموصوفة من قبل، فإنّ ثمة وظيفة أخرى يجب النظر إليها بالارتباط معها. فمن أهداف الراوية أن يقوم بتعزيز الهوية الجماعية للجمهور أثناء عملية الأداء الفعلي، إذ يتعرف هؤلاء على أنفسهم في إطار انتمائهم وهويتهم الثقافية.

ما هي استراتيجيات التواصل المحددة التي يستخدمها الحكواتي لتحقيق أغراضه الموصوفة؟ عند هذا المنعطف سأقدِّم لمحة أولية عن إحدى استراتيجيات التواصل البارزة لدى الحكواتي[4] لأبيّن ثلاثة من عناصرها المتداخلة المترابطة:

١ ـ يتطلب الوضع الخاص للراوية، بوصفه مسلِّياً منفرداً في مكان عام، وجودَ استراتيجية تواصلية محددة: ففي الجو المُفْعَم بالحيوية لمثل هذا المكان لا بد أن يتحلى الراويةُ بقدر كبير من الحضور المسرحي حتى يشدّ الأنظار.

٢ ـ وبالتالي، لا بد لأداء الحكواتي أن يكون أكثر حيوية مما هو في أي إطار مؤسساتيّ لبناءٍ مسرحيٍ اعتيادي، إذ يتعين عليه أنّ يأخذ في اعتباره أن زبائنه سيهجرونه إنْ لم يرقَ أداؤه إلى مستوى توقعاتهم.

٣ ـ ولتلبية مستلزمات هذا الوضع يتعين على الحكواتي أن يتّصف بقدر كبير من المرونة: إذ لا بد أن يكون أداؤه السرديُّ مصمَّماً بما يمكّنه من التحول عن أسلوب السرد الخالص إلى أسلوب مخاطبة الجمهور بصورة مباشرة. فبهذا الأسلوب يستطيع الحكواتي أن يَحُول دون أن يَفْقد الجمهورُ اهتمامَهُ، وذلك عن طريق رفع مستوى التوتر الدرامي عند الضرورة.

## الحكواتي في المسرح العربي المعاصر

ظلّ عنصرا تكثيف الشعور بالانتماء وتحقيق العلاقة المباشرة مع الجمهور اثنين من الأهداف ذات الأهمية البالغة لدى المسرحيين العرب كلما لاذوا بالإفادة من أسلوب الحكواتي.

كان الغرض متمثِّلاً في إكساب الثقافة العربية جنساً لم يسبق أن انتشر في التراث الأدبي. ويمكن تلمُّس المحاولات الأولى، الرامية إلى تطويع هذا الجنس الجديد بما يتلاءم مع الجمهور العربي، في أواسط القرن التاسع عشر. وكانت

---

١ ـ انظر ايريكا فيشر ـ ليخته (Erika Fischer-Lichte): **سيميائية المسرح** (Semiotik des Theaters)، توبنغن ١٩٨٣، ص: ١٦٨.

٢ ـ وديع طه نجم، **القصص والقصّاص**، الكويت ١٩٧٢، ص: ٣١ ـ ٣٢ حسب ما ورد في كتاب حسن الحسن: **ألف ليلة وليلة والمسرح العربي الحديث** (The Arabian Nights and the Modern Arab Theatre)، أطروحة جامعية غير منشورة، جامعة أيكستر، ص: ١٧٦.

٣ ـ المصدر الوارد في الهامش السابق، ص: ١٧٦، ١٨٧ ـ ١٩٧.

٤ ـ للمزيد من التفاصيل عن الأداء السردي للحكواتي الأخير في لبنان، انظر الأطروحة الجامعية غير المنشورة التي كتبها في باريس بطرس حنا عام ١٩٨٤ وهي بعنوان: **السرد الشفهي، نمط تعبير مسرحي جماعي/جلسة الحكواتي (صيدا)، مجلس التعزية (النبطية) في لبنان**، الفصل الثالث.

شخصية الحكواتي أداةً مناسبةً للتغلب على عدم الارتياح الأوّلي لدى الجمهور العربي إزاء العروض المسرحية الخالصة.

للوهلة الأولى تبدو فكرةُ تقديم عنصر ملحمي في جنس درامي فكرةً غريبة بعض الشيء. بل تتضاعف الغرابة حين يكون هذا الجنسُ في مرحلة التشكل دونما جذور راسخة بَعْدُ. وكما يعلّمنا أرسطو وأفلاطون[1]، فإنّ السرد والمسرح جنسان مختلفان اختلافاً لا لبس فيه. غير أنّ مسرحيين طليعيين عرباً ظلوا يؤكدون على اعتبار فنّ السرد واحداً من الملامح الأساسية لفنّ المسرح النموذجي العربي. ومنذ أواخر الستينات جرت محاولات متعددة لحسم مسألة هذه الصفة «العربية النموذجية» التي تميّز المسرح العربي عن نظيره العالمي والأوروبي ـ الأرسطوطالي خصوصاً.

منذ ذلك الوقت في القرن التاسع عشر، دأب المسرحيون العرب على إضفاء صفة الأصالة على المسرح عبر إعطائه شكلاً شعبياً أصيلاً. وكان البحث وما زال حتى اليوم بحثاً عن شكل عربي نموذجي من أشكال الفن. وظلت الآمال معقودة على العثور على مثل هذا الشكل في التراث. وهنا، بالتحديد، يظهر الحكواتي جزءاً من التراث الثقافي ومؤهّلاً للحفاظ عليه بامتياز.

يجدر بنا أن نلاحظ أنّ المسرح العربي، حين يعود إلى الماضي الثقافي ولو جزئياً، إذا جاز التعبير، يتقاطع مع المسرح العالمي. فبرتولد بريخت سبق الجميع في السعي إلى اجتراح مسرح ملحمي يعارض به الدراما البرجوازية الأرسطوطالية. وهناك مسرحيون طليعيون عالميون مثل غروتوفسكي، وبروك، ومنوتشكين أرادوا تحطيم الوهم الدرامي بهدم الجدار الرابع عن طريق استخدام وسائل ملحمية وتغريبية. لقد انقلب هؤلاء على التصور الأرسطوطالي البرجوازي للدراما لأنها، خلافاً لحال النصوص السردية، تفتقر إلى راوية متخيل يمكن اعتباره نظاماً وسيطاً في عملية التواصل.

وكما قيل من قبل، فإنّ وظيفة الحكواتي التقليدي تقوم على توفير الوسيلة القادرة على تمكين كتلة اجتماعية معينة من إمعان النظر في ذاتها. فمن خلال إعادة إنتاج موضوعات موجودة في الذاكرة الجماعية، يتحول الحكواتي إلى مؤسسة ثقافية تختزن الذكريات والتقاليد الموروثة. وهذه المؤسسة الثقافية تنتج معنى محدداً. فمن منظور اليوم يشكّل الحكواتي عنصراً متميزاً في سياق ثقافي محدد. ولا يلبث الحكواتي بدوره، وجرّاء استقباله على هذا النحو، أن يكتسب معنى، أن يغدو، بعبارة أخرى، حاملاً لرسالة معينة مستمدة من المنظور المعاصر. فالمسرحيون العرب لا يستخدمون شخصية الحكواتي على خشبة المسرح إلا إذا وضعوه في سياق ثقافي جديد، أي في سياق المسرح وخطابه الدرامي المميز. وفي زحمة هذا الخطاب الذي غدا، منذ أواخر الخمسينات، واضحَ التأثر بالتوجهات القومية المعادية للكولونيالية، تعرّض الحكواتي لنوع من إعادة التفسير على الصعيد الدلالي. ولعلّ من الملحّ أن يتم التساؤل عما إذا كانت هذه الفترة هي التي شهدتْ عمليةَ تحوُّل الحكواتي إلى نوع من النموذج النمطي للمسرح العربي الأصيل[2]. فالمسرحيون العرب راحوا يعتبرون الحكواتي نمطاً أصيلاً ونابعاً من أنماط التواصل الدرامي، ويَعْقدون الآمال على إمكانية الاهتداء إلى ما يمهّد سبيل العودة إلى هذا النموذج العربي الأصيل وصولاً إلى تمثّله إبداعياً في المسرح الحديث. وقد جرى اعتبار هذا النموذج الأصيل نقيضاً لكلٍّ من:

**منذ الستينات أصبح الحكواتي شكلاً نمطياً من أشكال التواصل، قادراً على توفير المشروعية والأصالة لجنس المسرح الجديد**

أ ـ المسرح الأوروبي،

وب ـ الدراما العربية المقتَبَسة التي لم تكن إلا تقليداً مبتذلاً.

خلال فترة تشكّل المسرح العربي الحديث، أي في أواسط القرن التاسع عشر، قام المسرحيون العرب الذين كانوا مؤلّفين ومخرجين وممثلين في الوقت نفسه، باستخدام الحكواتي بوصفه أحد العناصر التقليدية للتسلية الشعبية. وكان الهدف من هذه العناصر الشعبية هو حفز الجمهور. أَضِفْ إلى ذلك أنّ المسرحيين العرب اعتبروا التراث السردي العربي سبيلاً من سبل تأكيد الذات على الصعيد الثقافي،

---

١ ـ أفلاطون، **السياسة**، ٣٩٤ ج، أرسطو، **الشعر**، ١٤٤٧ أ.

٢ ـ أستخدم عبارة **النمط البدئي** [archetype] هنا بمعناها الذي كان سائداً في النصوص اللاتينية والإغريقية، حيث أطلق أفلوطين وسيسيرو اسم «النمط البدئي» على النص الأصلي تفريقاً له عن أية نسخة عنه لا تنطوي إلا على قيمة ثانوية. قال پلينيوس [Plinius] إنّ الأنماط البدئية في الشعر تكون على الدوام أفضل من أشكال تقليدها. وكان لوك [Locke] وهيوم [Hume] يستخدمان عبارة «النمط» (Pattern) أو «النموذج» (Model) على أنها مرادفة لعبارة «النمط البدئي» (archetype)؛ أما كانط [Kant] فقد كان يميز «البداهة المكتسبة» [intuitus derivatus] عن «البداهة الأصلية» (intuitus originarius) كما جاء في مادة "Archetypus" التي كتبها ج. هولن [J.Hüllen] في المعجم الذي حرره ج. پيتر [J. Pitter] وصدر بعنوان **المعجم التاريخي للفسفة** (Historisches Wörterbuch der Philosophie)، الجزء الأول، ص: ٤٩٨ ـ ٥٠٠.

مع الحفاظ على الذاكرة الجماعية. وبصورة متكررة، كان ذلك يشكّل استقبالاً لموضوع بعينه[1]. وجنباً إلى جنب مع شخصيات شعبية مثل أبو الحسن وأبو الفضول، أو سلاسل أحداث مأخوذة من **ألف ليلة وليلة** والسير، فقد جرى استخدام الحكواتي كموضوع تقليدي، بل وفولكلوري.

أما المقولات الأخرى مثل «أصالة الأشكال الثقافية» و«تسييس الجمهور» فلم تصبح أطروحات كثيرة التردد على الألسنة والأقلام إلا أواخر الستينيات (من هذا القرن العشرين). ومن الواضح أنّ مقولات الخطاب الدرامي هذه كانت تعكس التطورات الاجتماعية والقومية الجارية في ذلك الوقت. وبالتالي فإنّ الحكواتي أصبح منذ الستينيات وصاعداً، يُعتبر أكثر فأكثر شكلاً نمطياً من أشكال التواصل، شكلاً قادراً على توفير المشروعية والأصالة الضروريتين لجنس المسرح العربي الجديد. فما هي الوظيفة التي جرى تكليف شكل التواصل هذا بأدائها؟ صحيح أن للحكواتي عدداً غير قليل من الوظائف، غير أننا، حين نُمعن النظر، نجد أنفسنا أمام مجموعتين بارزتين من وظائف الحكواتي:

أ ـ إنّ الحكواتي هو الذي يقوم بوظيفة إضفاء صفة الأصالة على الجنس المسرحي العربي الحديث. وهذه الوظيفة ذات الأهمية الاستثنائية تتضمن جملة الوظائف الفرعية التالية:

ـ ترسيخ جنس فني جديد

ـ رسم الحدود الفاصلة عن أوروبا وعن المسرح البرجوازي الأرسطوطالي

ـ تكثيف الشعور بالانتماء

ـ إحياء «المسرح الاحتفالي»[2] بوصفه تراثاً ثقافياً

ـ تقوية الذاكرة الجماعية.

لعل إحدى السمات المشتركة لسائر العناصر المختلفة، هي أنّ جمهوراً معيّناً يُعتبر أسرةً ثقافية وقومية واحدة يجري التعامل معه ومخاطبته عموماً في الموقفين كليهما. وعبر توظيف وجهات النظر والاستراتيجيات الدرامية المختلفة، دأب المسرحيون والمخرجون والمنظّرون العرب من أمثال توفيق الحكيم ويوسف إدريس أو علي الراعي وسلمان قطايا على ترسيخ مسرح عربي قادر على أن يكون مكاناً يُسْهم في الحفاظ على الهوية القومية والثقافية من ناحية، ويساعد على تقوية هذه الهوية من ناحية ثانية.

ثمة مثال مرموق وبارز على هذا الصعيد، ألا وهو الكاتب المسرحي والممثّل والمخرج اللبناني روجيه عساف. فبعد تأسيسه **لفرقة مسرح الحكواتي** عام ١٩٧٧[3]، وصف عساف العناصر المميزة للحكواتي في دراسة له عما يُعرف باسم المسرح العربي الأصيل في ١٩٨٤ قائلاً: «يستجمع الأفراد ليحثّوا شعورَهم الجماعي وليعبّروا عن يقين مشترك وعن عاطفة مشتركة ولينعموا بما يعيّن هوية الحفل وبانتمائهم إلى جماعة حيّة: الأسرة، الطائفة، البلدة، مجموع شعبي معين...»[4].

في أحد الأعمال المسرحية الحديثة لروجيه عساف، في «مذكرات أيوب»[5]، وهي مسرحية من تأليف الكاتب اللبناني إلياس خوري، يقوم الحكواتي، برأي عساف الذي أدّى الدور، بتثمين الذاكرة الجماعية عالياً، فيمثّل ـ بالتالي ـ نوعاً من أنواع «الوجدان الثقافي».

ب ـ يضطلع الحكواتي، ثانياً، بوظيفة السعي إلى تسييس الجمهور. وفهمُ كهذا لدور الحكواتي يعكس التوجهات العامة لمسرح الإسقاط السياسي. وأحد الأسئلة الرئيسية التي تواجه مثل هذا النوع من المسرح، برأي حسن الحسن[6]، هو: «كيف تستطيع الدراما، المستمدة من التراث الأدبي والشعبي القديم، أن تشكّل أداةَ نقدٍ سياسي لنظام راهن؟» هاكم فيما يلي وصف إبراهيم حمادة[7] للعلاقة بين هذا الجنس الأدبي والسياسة، كما أورده الحسن في أطروحته الجامعية غير

---

١ ـ اتجاهات رئيسية: استخدام التراث في: أ ـ العروض وب ـ «مسرح العقل» (توفيق الحكيم: **شهرزاد** ١٩٣٣ ونصوص أخرى كثيرة). وللاطلاع على المزيد من التفاصيل، انظر مقالاً لرشيد بن شنب [Rachid Bencheneb] بعنوان: «المسرحيون العرب ومشهد تلاوة ألف ليلة وليلة» (Les dramaturges arabes et le récit-cadre des mille et une nuits) في **مجلة المغرب الإسلامي وحوض البحر الأبيض المتوسط** (Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée (Aix-en Provence)، المجلد: ١٨، العدد الثاني، ١٩٧٤، ص: ٧ ـ ١٨.

٢ ـ عبد الكريم برشيد، **المسرح الاحتفالي**، مسراطة ١٩٩٠؛ وبرشيد هذا كاتب مسرحي ومخرج وناقد ورئيس تحرير المجلة المسرحية **التاسيس**، وأحد أعضاء هيئة تحرير مجلة **الثقافة الجديدة**، وأستاذ في أكاديمية الفنون المسرحية بالمغرب. انظر أيضاً مقابلة مع برشيد في العدد: ٣٦ (١٩٩١) من مجلة **الحياة المسرحية**.

٣ ـ من الجدير بالملاحظة أن العرض الأخير للحاج ابراهيم الحكواتي، وهو آخر الحكواتيين التقليديين في صيدا، كان متزامناً مع عرض زميله الأخير إسماعيل زكريا البيات في طرابلس، وقد حصل قبل ثلاث سنوات فقط، أي في ١٩٧٤. انظر م. سمّون [M. Sammoun]، مصدر سابق، ص: ٢٤٤ ـ ٢٤٥.

٤ ـ عساف: **المسرحية، أقنعة المدينة**، بيروت ١٩٨٤، ص: ١٥.

٥ ـ كان العرض العربي الأول في كانون الأول ١٩٩٣، والعرض الفرنسي الأول في آذار ١٩٩٤.

٦ ـ حسن الحسن، **ألف ليلة وليلة والمسرح العربي الحديث**، ص: ٣٧٥.

٧ ـ في **آفاق المسرح العربي**، القاهرة ١٩٨٣، ص: ١١٠، كما ورد في أطروحة حسن الحسن الواردة في الهامش السابق: ص: ٣٧٦.

المنشورة التي كتبها بالإنجليزية: «نادراً ما يقوم المسرح السياسي الفعلي بزيارة بلداننا العربية، لأنّ الظروف السياسية لا تسمح بحضوره الدائم، لا لأنه يشكل خطراً على تطور الأوضاع السياسية فحسب، بل لأنه يهدد وجود مثل هذه الأوضاع أيضاً. أما مسرح الإسقاط السياسي فهو الأب الشرعي لأكثرية المسرحيات التي ظهرتْ بعد حزيران ١٩٦٧، والتي تصف نفسها بأنها مسرحيات سياسية. إنها مسرحيات بكماء في نقدها، مقنّعة في أفكار، تركّز على حفز الافتراضات والتخمينات أكثر من قيامها بإبراز حقائق مؤكدة؛ وذلك هو السبب الكامن وراء سماح بعض الحكومات العربية بعرض هذه المسرحيات».

خلال عقد الستينيات أصبح توجيه النقد إلى الأنظمة الملكية، وإلى مظاهر الانتهازية والفساد الإداري، موضوعاً مفضّلاً لدى هذه المجموعة من المسرحيين العرب. وكان الجمهور ينتظر من المسرح العربي أن يعبّر عن نوع من الالتزام بحاضر الأمة ومستقبلها، وأن يشجّع الشعب على مواجهة وضعه البائس والسعي إلى تغييره.

ومن وجهة النظر هذه فإنّ غرض الحكواتي هو تنشيط العقل النقدي للجمهور، وإيجاد مسافة معينة بينه وبين أحداث القصة المعروضة على خشبة المسرح. فمستوى الانخراط العاطفي بما يجري على خشبة المسرح من تمثيل يجب أن يبقى متدنياً، حتى يتمكن المتفرجون من النظر إلى الرسائل التي تبثها القصةُ نظرةً نقدية. والعلاقة الوثيقة بين مثل هذه المواقف التعليمية الوعظية أكثر الأحيان، وبين مسرح بريخت الملحمي، واضحةٌ تماماً. كما أنّ المسرحيين العرب كثيراً ما لاذوا فعلاً بهذه المفاهيم سعياً منهم وراء اجتراح ما عُرف باسم أسلوب أصيل يحتضن المخزون (الريبورتوار) القومي والتراث الثقافي. والحكواتي كان، برأي ر. قرة جولي[1]، يضطلع «بدور الشخصية العادية إضافةً إلى دور المعلق على المَشَاهد والمواقف». أما الشعبية الدائمة والراسخة لهذه الشخصية (الحكواتية) فتعزوها قرة جولي إلى «توظيفاتها الملحمية والدرامية الكثيرة، وأدوارها التوحيدية الإدماجية والرمزية الوفيرة، إذ تستطيع أن تبثّ موعظة سياسية، وأن تجسد الأصالة القومية، وأن تتحدث بلغة العامة».

لقد حقق الكاتب المسرحي السوري سعدالله ونوس نجاحاً استثنائياً في إدماج الحكواتي بأعماله المسرحية. ففي مسرحية **مغامرة رأس المملوك جابر** الصادرة سنة ١٩٧٠، ثمة حكواتي وهمي يتوسّط جمهوره في أحد المقاهي. فيطالبه الجمهور بسرد إحدى قصص أبطال العرب القدماء، إلا أن الحكواتي يرفض الطلب ويقول: ليس هذا زمن القصص البطولية. وبدلاً من الاستجابة لهذا الطلب، يروي الحكواتي قصة المملوك الانتهازي جابر. وفي هذا السياق فإن الحكواتي، حسب رأي روجر أَلِنْ، يضطلع بدور «تجسيد التاريخ والدلالة على ما يجب تعلمه من هذا التاريخ»[2]. فمهمة الحكواتي هي التنقل بين مستويي التمثيل على خشبة المسرح من جهة، وإشراك الجمهور إشراكاً فعلياً عن طريق مخاطبته خطاباً مباشراً من جهة أخرى. أضفْ إلى ذلك أن الحكواتي يؤدي دور الكورس حين يعلق على الأحداث الجارية فوق خشبة المسرح[3].

وفي إطار وجهة النظر هذه، فإنّ وظيفة معينة من وظائف الحكواتي التقليدي يجري تأكيدها خاصة. فالكاتب المسرحي عازم على إيصال رسالة فردية، أي رسالة فنية، ولكنها رسالة سياسية قبل كل شيء.

وباختصار فإنّ الوظيفة (أ) تقوم على التوجه نحو الحفاظ على الثوابت التقليدية، في حين تتركز الوظيفة (ب) على السعي إلى إحداث تحولات دلالية. وبالتالي فإنّ وظيفة الحكواتي تتألف من:

أ ـ المحافظة على الهوية القومية والثقافية،

وب ـ مساءلة المفاهيم الأخلاقية العامة والمواقف السياسية السائدة.

وذلك يعني أنّ الجزء الأول من وظيفة الحكواتي قد تم الحفاظ عليه من ناحية، ولكن الجزء الثاني من هذه الوظيفة قد جرى تعديله من الناحية الأخرى بما يتفق والأغراضَ الفعلية التي غالباً ما تكون سياسية.

قامت الوظيفة المزدوجة للحكواتي التقليدي ـ أي: التطرق إلى موضوعات معروفة جيداً من ناحية، وإيصال رسالة معينة من ناحية ثانية ـ بحفز مسرحيين معاصرين على تبني هذه الشخصية، حتى باتوا قادرين على توظيف شخصية الحكواتي المختلّة وظيفياً في سبيل طرح همومهم الراهنة، مع ضمان سهرة مسلّية وممتعة للجمهور في الوقت نفسه. ولهذا كله، فإنّ الحكواتي قد أثبَتَ ـ رغم جذوره الملحمية ـ أنه مؤهّل لأن يصبح عنصراً مسرحياً ودرامياً أساسياً.

**ترجمة: فاضل جتكر**

**دمشق**

---

١ ـ في مقال نشر في العدد الخاص رقم ٢٢ من مجلة **آسيا، افريقيا، امريكا اللاتينية** (Asien Afrika Latein Amerika) الألمانية بعنوان: «تراث على خشبة المسرح، المسرح العربي المعاصر»، برلين ١٩٨٩، ص: ١٤٠ ـ ١٤١.

٢ ـ ر. ألن: «المسرح العربي في النظرية والتطبيق: أعمال سعدالله ونوس» في مجلة **JAL**، العدد: ١٥ (١٩٨٤)، ص: ١٠٤.

٣ ـ ثمة توظيفات أخرى للحكواتي مثل: **ساعود لقتالكم** للكاتب السوري حسيب كيالي (دمشق ١٩٧٥)، **والسؤال** للكاتب العراقي محي الدين حميد (١٩٧٦، ١٩٨٠، العرض الأول للمسرح الطليعي)، **وحلاّق بغداد** للكاتب المصري الفريد فرج (القاهرة ١٩٦٣).