

فاعليّة التّجريب في التّراث الشّعبي للتّأصيل للمسرح العربي المعاصر -مسرح الحكواتي أنموذجاً-

The Role of Experimentation in Folk Heritage in the Foundation of Contemporary Arab Theatre The Storyteller as a Model Theatre as a Case Study

د.خديجة برودي* - baroudi.khadidja

المدرسة العليا للأساتذة -مستغانم-
(الجزائر)

baroudi.khadidja2@gmail.com

تاريخ النشر: 2026/06/07

تاريخ القبول: 2026/05/12

تاريخ الاستلام: 2026/02/11

ملخص:

انفتح الأدب بمختلف فنونه على التّجديد، ولم يتخلّف أيّ جنس عن خوض غمار التّجريب، والذي سرّع من ظهوره في أدبنا هزيمة حرب 1967م، ومثلت نكبة لدى الأدباء تجذّرت تبعاتها في نفوسهم، فأسهمت في بروز الحساسية الجديدة، ولم يكن المسرح بمنأى عن تلك الأحداث السياسيّة والاجتماعيّة التي هزّت كيان الكاتب العربي، وتوجّهت به نحو التّجريب والانفتاح على آفاق جديدة كرّست جميعها أبعاد النكبة، فكان أمام الكاتب العربي رافدان ليستقي منهما غدّته؛ فإمّا أن يتوجّه نحو التّقنيات المسرحيّة الغربيّة، أو يتّجه صوب التّراث لينطلق منه ويبنّي على أساسه مسرحاً، بوصفه الغائب الحاضر في كلّ خطوة يخطوها الأديب نحو التّجديد، فكانت أشكال الفرجة الشّعبيّة الملهم الأوّل والمنهل الأصيل للكتاب نحو استحداث قالب مسرحي معاصر بنكهة عربيّة خالصة، وتراثنا العربي غنيّ بالأشكال الفرجيّة من: (السّامر والاحتفاليّة والحلقة والقوال والحكواتي)، وتسعى هذه الدّراسة إلى الكشف عن قدرات الكتاب في استثمار هذه الأشكال وإعادة بعثها بالطّريقة التي توائم عصرهم وواقعهم، فكانت "شخصيّة الحكواتي" واحدة من هذه الأشكال التي استثمروا فيها من أجل إرساء مسرح عربي متكامل الشّكل والمضمون.

الكلمات المفتاحيّة: التّجريب؛ التّراث؛ المسرح؛ أشكال الفرجة الشّعبيّة؛ الحكواتي.

Abstract:

The text offers analysis of the movement to renew literature after the 1967 defeat, explaining how this defeat constituted a shock that prompted writers to search for new

methods of expression. they turned to experimentation in various literary genres, including theater, which was deeply affected by the political and social transformations, Which shook the Arab writer's being and directed him towards experimentation. The writer had two sources from which to draw his tools: either he turned towards Western theatrical techniques, or he turned towards heritage to start from it and build a theater. and our heritage is rich in forms of entertainment such as (celebration, circle and storyteller). This study seeks to reveal the writers' abilities to invest in these forms. The "hakawati character" was one of these forms that they invested in order to establish an Arab theater that is complete in form and content.

Keywords: Experimentation; Heritage; Theater; Popular theatrical forms; Storyteller

1. مقدمة:

المسرح أقدم أشكال التعبير وهو وعاء الفكر الإنساني وخزان ثقافات الشعوب، نتج عن تلك الممارسات الحركية واللفظية التي حاكى من خلالها الإنسان الظواهر الطبيعية وعبر عنها وفق تفسيره لها، فكان بذلك الوسيلة الوحيدة المتاحة آنذاك للتعبير عن خلجات الفكر والعاطفة، ارتبط بداية بالدين، وغدا اليوم من أكثر الفنون الأدبية مساهمة في تشكيل الوعي والفكر لدى الجمهور من خلال التجسيد الواقعي للمجتمع ومشكلاته، فهو المرآة التي تعكس الواقع بكل حيثياته وتفصيله الدقيقة، كما عكس قديماً فلسفة وثقافة الأمم السالفة، ولأن جذوره ضاربة في المعتقدات الوثنية للإغريق ومن تبعهم، فقد تأخر ظهوره في الأدب العربي، ورغم أن المسرح حديث عهد في أدبنا العربي إلا أننا لا نعدم تجارب مسرحية عربية ناضجة وراقية تقليداً وإبداعاً، عمل فيها الكاتب العربي على إضفاء لمسة عربية وخلق هوية لمسرحنا العربي وهذا ما خلف إرثاً مسرحياً ضخماً تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً، لم يقف فيه الكاتب عند حدود التقليد للتمودج الغربي والرضوخ له وهيمته على كتاباته، بل تعداه إلى التأصيل لمسرح عربي الملامح والمضمون.

وقد سعى المسرح العربي إلى التطور شكلاً ومضموناً ولغة منذ دخوله صرح الأدب العربي إلى أن وصل إلى مرحلة التجريب في الفترة المعاصرة، حيث شهد المسرح المعاصر تطوراً من قلبه وبنيته، وأصبح هذا المسرح يُعبّر بصورة كبيرة عن القضايا الاجتماعية ومشاكلها، ولعل الانفتاح الذي عرفته الحياة المعاصرة وثقافتها وفلسفتها هو الذي زود المسرح المعاصر بطاقات تجديدية دون أن ننسى ما امتلكه الكتاب من رؤية تبدت لهم من خلال كبريات الأحداث التي شهدتها الوطن العربي في منتصف القرن العشرين وأثرت فيهم بطريقة مباشرة، ودفعتهم صوب التراث لينطلقوا منه ويُسَيّدوا على أساسه مسرحاً، فكانت أشكال الفرجة الشعبية الملهم الأول والمنهل الأصيل للكاتب العربي نحو استحداث قالب مسرحي معاصر بنكهة عربية خالصة، ولأن تراثنا العربي غني بالأشكال الفرجوية المتنوعة من؛ (السامر والاحتفالية والحلقة والقوال والمداح والحكواتي) لم يكن أمام الكاتب العربي إلا استثمار هذه الأشكال وإعادة بعثها بالطريقة التي توائم عصره وواقعه، فكانت "شخصية الحكواتي" واحدة من هذه الأشكال التي استثمر فيها الكاتب العربي من أجل إرساء مسرح عربي متكامل الشكل والمضمون، وانطلاقاً من هذا طرح الإشكالية الآتية: ما أهمية حركة التجريب في التراث في تطوير الفن

المسرحي؟ وأين تكمن مظاهر التجديد في المسرح العربي المعاصر بناءً على الانفتاح الغربي؟ هل يعدّ استحضار الأشكال الفرجويّة الشّعبيّة تأصيلاً حقيقياً للمسرح العربي، أم هو مجرد إعادة بلورة لتقنيات غربيّة بلامح عربيّة؟ وكيف استلهم المسرح العربي تقنيات المسرح الغربي بعيداً عن التقليد الفتي؟ هل نجح التجريب في إحياء تقنية الحكواتي وتحويلها إلى مسرح جماعي معاصر؟ وهل أفادت هذه التجربة مسرحنا العربي؟

وتكمن أهميّة الموضوع في كونه يُسلّط الضّوء على محاولات الكتاب في التّأصيل لمسرح الحكواتي بوصفه واحداً من التجارب المسرحيّة المعاصرة الهامّة التي منحت المسرح العربي شهادة ميلاد بمويّة عربيّة خالصة، وتهدف من خلال هذه الدّراسة إلى التّعريف على شخصيّة "الحكواتي" وكيف تمّ استغلالها وتكييفها مع الواقع الأدبي العربي من أجل التّأصيل للتّجربة المسرحيّة الجديدة ومحاولة إرساء مسرح عربي خالص متكامل الملامح، يقوم على أرضيّة التّاريخ، ويضرب بجذوره في أعماق التّراث، ونقف على أهمّ السّمات الشّكليّة والفنيّة التي ميّزت المسرح العربي عن نظيره الغربي، بما أنّه تعبير عن الثقافة الشّعبيّة العربيّة وإبراز للسّمة الرّيفيّة الغالبة في مجتمعنا العربي وموروثنا الشّعبيّ الثّقافي، التي هي في الأصل منبع الثّقافة العربيّة، كما أنّ الممارسة المسرحيّة العربيّة، ممثّلة في الأشكال الفرجويّة القديمة، التي كشف عنها كتابنا ليست إلّا إعلاناً عن سمات فنيّة متواجدة سلفاً في تقاليد شفهيّة وكتابيّة في المسرح العربي المستوحى أساساً من الثّقافة الشّعبيّة العربيّة.

ولتحقيق أهداف هذه الدّراسة تمّ الاعتماد على المنهج الوصفيّ التحليلي، الذي يُعنى بوصف الظّاهرة ومن ثمّ تحليلها ممّا يُتيح تفسير العلاقة بين المسرح العربي المعاصر والتّراث العربي من جهة، وبين المسرح العربي والمسرح الغربي من جهة أخرى، وقد جاءت هذه الدّراسة موزّعة على مقدمة وسبعة عناصر وخاتمة، حيث خصّصنا مقدّمة البحث للتعريف بالموضوع وأهميّة الدّراسة، وتناولنا في العنصر الأوّل مفهوم التّجريب المسرحي بحكم أنّ التّجريب هو الذي قاد الكتاب إلى خلق مسرح الحكواتي، وتطرّقنا في العنصر الثّاني إلى ملامح التّجريب المسرحي، ثمّ عزّجنا في العنصر الثّالث والرّابع على مفهوم التّراث وعلاقته بالمسرح، أمّا العنصر الخامس والسادس والسّابع فقد تحدّثنا فيهم عن مفهوم شخصيّة الحكواتي ونشأة فن الحكواتي وتطوّره وانتقاله إلى المسرح وأهمّ سمات مسرح الحكواتي، وختمنا الدّراسة بخاتمة كانت عبارة عن جملة من النّتائج التي توصّلنا إليها.

2. مفهوم التّجريب المسرحي :

التّجريب الأدبي اتّجاه وحركة أدبيّة عالميّة مسّت الأدب بفنونه، وجدّدت فيه شكلاً ومضموناً، وهو حالة من الابتكار المستمر لتجاوز كلّ ما هو قديم، والتّجريب بهذا المعنى لا يعني إلغاء القديم وإقصاؤه، وإنّما البناء عليه وتجديده ومدّه بدماء جديدة تبعث فيه الحياة من جديد، واقترن التّجريب في الأدب العربي بالأحداث السياسيّة والاجتماعيّة التي طالت الوطن العربي وأثرت عقلياً ونفسيّاً على الأديب العربي، لاسيما النّكبة الفلسطينيّة الثّانيّة 1967م، ولأنّ المسرح ممارسة فنيّة تُحاكي الواقع وتنقله ولأنّ الواقع فيه كلّ يوم شيء جديد، فإنّ هذا ما يفرض البحث عن شكل تعبير جديد يواكب

الواقع ويتمرّد على المسرح الكلاسيكي ويتجاوزه، وهذا الجديد يتأتّى بالتّجريب الذي أصبح فيما بعد نظريّة محدّدة تدلّ على صنف محدّد من المسرح له تقنيّاته وأساليبه الخاصّة به، يُطلق عليه اسم "المسرح التّجريبي" وهو المسرح الذي جرّب في «النّص والعرض... والتّجريب تزامن مع ظهور الإخراج كوظيفة مستقلّة، ومع رغبة المخرجين في تطوير البحث المسرحي بمعزل عن التّقاليد والأعراف الجامدة، وبعيداً عن الرّبح المادّي»¹، كما طال التّجريب الإخراج والإضاءة والديكور وخلق فيهم أسلوباً جديداً ينحرف عن الشّكل الكلاسيكي، من أجل الوصول إلى غاية المسرح الفنيّة التي تتنافى مع المسرح التجاري الذي غرضه الرّبح، وارتبط التّجريب المسرحي عند العرب بالدرجة الأولى بابتداع مسرح جديد يُناهض المسرح الغربي، فانطلق من أرضيّة تختلف تماماً عن التّجريب المسرحي الغربي، واتّجه بذلك صوب التراث لإثبات هوية المسرح العربي.

إنّ التّجريب المسرحي يتجلّى -بحسب النّقاد- في مستويين؛ هما المستوى الجمالي والذي يتعلّق بمحاولة إيجاد صيغ جديدة تستوعب متغيّرات الحياة لكلّ بيئة، وتعبّر عن حاجات الأفراد وسط مجتمعاتهم في ظلّ الرّاهن، ومستوى معرفي يتحدّد في ضرورة تحقيق الشّروط المعرفي من كلّ عمل مسرحي، بمعنى أنّ هدف المسرح تعليمي إلى جانب المتعة الفنيّة والجماليّة²، لأنّنا ننوي من خلاله تمرير الرّسائل وتحديد المواقف، وهذه الفكرة تقترب من نظريّة بريخت الملحميّة التي تدعو إلى النّزعة التّعليميّة من المسرح.

3. ملامح التّجريب المسرحي:

أخذ التّجريب في العمل المسرحي عدّة أشكال: منها التّجريب في النّص؛ لأنّه يعتبر كلّ شيء في العمل المسرحي فهو الذي يمثّل الجمهور ويعكس واقعهم ويعبّر عن الرّاهن، ثمّ نجد التّجريب في الإخراج؛ وهو عمل إبداعي محض يلخّص كيفية تجسيد المخرج فكرة النّص المسرحي على الخشبة، إذ عليه مراعاة عقل المشاهد وعواطفه، فهو في عملية تنسيقه للأشياء يُجيب عن استفسارات المشاهدين ويزيل الإبهام، وأخيراً يأتي التّجريب في العرض؛ إذ لما كان التّجريب في النّص والإخراج فبديهي أن يلحقه تجريب في العرض الذي زاد عن التّعبير باللّغة تعبيرات أخرى أساسها الجسد والحركات والإيماءات والإشارات وهذا ما نسمّيه بالعروض الحركيّة البصريّة، إضافة إلى التّنوع في خشبة العرض، وبالإضافة إلى هذه الأشكال الكبرى التي طالها التّجريب المسرحي، فإنّ التّجريب في المسرح قد طال مختلف العناصر التي تقوم عليها العمليّة المسرحيّة، وهي³:

- إعادة النّظر في الممثل من خلال موقعه ودوره وطريقة أدائه للدّور على الخشبة، لذلك عمل التّجريب فيه على تدريبه على التّقنيات الجديدة كاستخدام الجسد والحركات كلغة للتّعبير، ومن التّجربيات نجد أيضاً إلغاء الممثل وتعويضه بآلة أو دُميّة.

- إعادة النّظر في المكان الذي يحتضن العمل المسرحي ومحاولة الخروج من شكله كبناء مشيّد إلى أماكن رحبة ومفتوحة تُلغي الخشبة والصّالة وتخلق مواقع جديدة تحقّق التّفاعل بين الممثلين والجمهور الذي أصبح عنصراً فعّالاً في العمل

المسرحي، وهذا ما يُعرف عند بريخت بكسر الجدار الرابع، والتّغيير في المكان لحقه تغيير في تصميم الفضاء المسرحي كالديكور، والملابس والإضاءة... إلخ.

● محاولة إيجاد علاقة تلقّي تفاعليّة جديدة بين الممثلين والجمهور من خلال الاهتمام بالواقع السّياسي والاجتماعي للجمهور، وهذا ما من شأنه تحقيق التّلاحم بين الممثل والمشاهد وخلق نوع من العمل الجماعي التّعاوني يسعى إلى التّغيير، وقد تمّ فيها التّركيز على تقنية الارتجال.

● الاستفادة من التّقنيات المتطوّرة في مجال الصّوت والإضاءة واستخدامها بمنحى درامي، من أجل جعل المسرح أكثر تأثيراً وجاذبيّة وإثارة، فالأصوات المثيرة والإضاءة كالشّرائح الصّوئيّة مثلاً تعكس الحالة النّفسيّة للممثلين والتي بدورها تنعكس على الجمهور.

● الاعتناء بأشكال الفرجة المختلفة والتّركيز على العروض الأدائيّة التي تجعل المتفرّج يُشارك في عمليّة الإبداع، وتتضمّن العروض الأدائيّة تقديم وإنجاز اللّوحات والمنحوتات الفنيّة مباشرة أمام الجمهور.

ومن جملة التّجربيات التي طالت المسرح العربي المعاصر، والتي تمّ فيها العودة إلى التّراث ومدّ جسور تربط بينه وبين الحاضر، نذكر: (السّامر والذي اشتهر في مصر، والحكواتي في بلاد الشّام، والاحتفاليّة في المغرب العربي خاصّة المغرب، والحلقة في الجزائر)، وقد قام الباحث حدّاد يوسف رشيد بتحديد الوظيفة التي يطّلع بها كلّ مصطلح، كما يأتي:

- «حكاية: حكايات، مقلّد.

- السّامر: راوٍ في السّهرات.

- محدّث: الذي يروي حوادث وعروض أسطوريّة وحكايات من القصص القرآني.

- القصّاص: شكل احتفالي شعبي.

- مدّاح: أو مقلّد مثل الحكاية»⁴.

وقبل التّطرّق إلى شخصيّة الحكواتي وكيف تحوّلت إلى قالب مسرحي جديد يصبّ فيه الكاتب آراءه وأفكاره، لا بدّ من الإشارة إلى تلك العلاقة الوطيدة التي طالما ربطت الكاتب العربي بتاريخه وتراثه.

4. مفهوم التّراث:

1.4. التّراث لغة:

التّراث مأخوذة من مادّة "وَرَثَ" وجاء في اللّسان؛ «الْوَرْثُ والْوَرْثُ وَالْإِرْثُ والْوَرْثُ وَالْإِرْثُ واحد... والتّراث أصل التّاء فيه واو، والْوَرْثُ والتّراث والميراث: ما وُرِثَ، وقيل: الوَرْثُ والميراثُ في المال، والإِرْثُ في الحسب... التّراث: ما يُخلّفه الرّجل لورثته، والتّاء فيه بدل من الواو»⁵، إذاً فالّتراث له معنيان؛ أحدهما مادي ملموس والثّاني معنوي.

وردت كلمة "التراث" في القرآن الكريم بلفظها هذا مرّة واحدة وجاءت للدلالة على معناها المادي في قوله تعالى: ﴿وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا﴾⁶، أي حيازة المال والاعتداء على الميراث، وبمعناها المعنوي في قوله: ﴿وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ﴾⁷، أي ورث عنه النبوة والملك، فالدلالة المعجميّة لكلمة تراث مرتبطة بالإرث والميراث؛ أي كلّ ما يتركه الميت لأولاده مادياً ومعنوياً (حسيّاً) كالحسب مثلاً.

2.4. التراث اصطلاحاً:

هو كلّ ما خلفته لنا الأمم السالفة وتوارثناه عنها جيلاً بعد جيل، ويشتمل عديد الانجازات الماديّة والمعنويّة (الفكريّة والثّقافيّة)، وهو كيان ووجدان كلّ أمة حيّة لها ماض عريق يرمز لثقافتها وحضارتها، ويُعبّر عن شخصيّتها وتاريخها باعتباره يشكّل الهوية والمرجعيّة الأصليّة التي يُورثها الأصل للفرع، «والتراث هو كلّ ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، فهو إذن قضية موروث وفي نفس الوقت قضية مُعطى حاضر على عديد من المستويات»⁸؛ المستوى المادي بكلّ إنجازاته، والمستوى المعنوي المتمثّل في الأفكار والمعتقدات والعادات والتقاليد.

إنّ التراث وإن كان قديماً تاريخياً إلّا أنّ له ديمومة الحضور والامتداد مع الأمة حالياً، لأنّه مزيج من التاريخ المادي والمعنوي لأيّ أمة من الأمم منذ أقدم العصور إلى يومنا هذا وهو ما أشار إليه غالي شكري في قوله: «أمّا التراث فليس مرحلة تاريخيّة بعينها، إنّّه سابق على التكوين القومي، وتألّ له في نفس الوقت؛ فهو جماع التاريخ المادي والمعنوي للأمة، منذ أقدم العصور إلى الآن»⁹، ولأنّه يعكس هويّتها، فهو يمثّل الذاكرة الإنسانيّة بكلّ تجليّاتها الماديّة والثّقافيّة الرسميّة والشعبيّة على حدّ السواء، ويشتمل أيضاً على كلّ القيم الحضاريّة والتاريخيّة مكتوبة كانت أو منحوتة أو منقوشة متوارثة عن الأجداد من أقدم العصور، فالتراث باختصار هو ما خلفه السلف للخلف خلقاً وتكويناً وتطلّعات وعادات وتقاليد وقيماً¹⁰، وإنّ التراث الشعبي العربي يمتلك من الطوابع المرونة ما تُؤهلّه لأن يُشكّل لبنة أساسيّة من لبنات المسرح العربي المعاصر يسهّل معها بث أفكار الكاتب في ثوب الماضي وإلباس ذلك التراث لبوساً معاصراً يتجلّى من خلاله زماننا الحاضر بكلّ أحداثه وصراعاته.

5. المسرح والتراث:

لجأ أغلب الأدباء إلى استدعاء التراث في أعمالهم كنوع جديد من التجريب، واتّجه معظم الأدباء إلى استثمار هذه التقنيّة من أجل التأصيل لمسرح عربي خالص يختلف شكلاً ومضموناً عن النموذج الغربي، ويكسر نظريّة التبعيّة للغرب؛ ترجمة وتقليداً، فظلّ الكاتب العربي يُخاطب التاريخ ويستحضره في كلّ مرّة يقوم فيها بالكتابة الشعريّة والنثريّة، وقد ارتبط المسرح العربي كغيره من الفنون بالتراث وكان ارتباطه به أكثر من غيره، فالمسرح والتراث توأمة الظروف التي استدعتهما ليتلاحما مُعَبِّرين عن أهمّ قضايا الإنسان العربي، ويمكن التأريخ لهذا الارتباط منذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي حين عاد الأدباء أدراجهم إلى الماضي ليعبّروا به عن الحاضر باعتبار أنّ الماضي هو مرآة الحاضر، ومن هذا المنطلق بدأ الاهتمام بموضوع استلهام التراث والتاريخ وتوظيفه في الفن المسرحي، وتعدّ أول مسرحيّة ارتوت من منابع التراث التي لا ينضب

معينها، هي «مسرحيّة "أبو حسن المغفل" (مارون النقاش) عام 1850، أول مسرحيّة عربيّة شكلاً ومضموناً في العصر الحديث، وهي مستمدّة من حكايات ألف ليلة وليلة، وتعتبر تجربة إبداعيّة لتأصيل المسرح العربي، والعودة به إلى الجذور»¹¹، وزادت المطالب بالعودة إلى التراث من أجل التأصيل للمسرح العربي في مطلع ستينيات القرن الماضي، وانساق وراءها رواد المسرح العربي، من أمثال: (سعد الله وتّوس) من سوريا، و(علي الزّاعي) و(محمد قاسم) من العراق، و(توفيق الحكيم) من مصر في كتابه "قالبا المسرحي"، و(عز الدين المدني) من تونس، و(الطيب الصّديقي) و(عبد الكريم برشيد) من المغرب الأقصى، و(ولد عبد الرحمن كاكي) من الجزائر والذي كان مولعا بالتأصيل¹²، وتلت هذه التجارب عديد المحاولات التي جعلت من التاريخ والتراث منهلاً ينهلون منه ما يُوافق طرحهم ووضعهم الرّاهن، ويستعيرون منه قوالب للتأسيس لمسرح عربي له خصائصه وسماته المتفردة.

وقد اعتبر الأدباء التراث وسيلة فنيّة يُسقط من خلالها هؤلاء منطقهم ورؤيتهم الخاصّة على الشّخصيات والأحداث التاريخيّة التراثيّة وهذا اللّجوء يكون تحبّباً للمباشرة في التعبير، ولهذا «فإنّ الفنان المسرحي يلجأ إلى التراث كوسيلة فنيّة حتّى لا يسقط في المباشرة التي تقتل جماليّة الإبداع، وينبغي أن يتمّ التفاعل الفني بين الدّلالة التراثيّة كحقيقة تاريخيّة للمرموز له، وبين الدّلالة الفنيّة المعاصرة كوسيلة فنيّة، إذ لا ينبغي أن تكون العلاقة بين الدّالتين علاقة تعسّفيّة، لأنّه كثيراً ما يُسقط الفنان المسرحي أبعاد رؤيته الخاصّة على ملامح الشّخصيّة التراثيّة، فيصبح الخطاب التراثي خطاباً ضبابياً لا يُحقّق التّواصل ولذلك ينبغي أن تكون الدّلالة الإيحائيّة نابعة من قدرة المصادر التراثيّة على الإيحاء والتّعبير»¹³، لذلك على الفنان المسرحي أن يُجيد اختيار عناصره التراثيّة لتؤدّي هي وظيفة التّعبير عن رؤياه ممّا يمنح النّص عمقاً نفسياً وشعوراً يلامس المتلقّي ويؤثّر فيه، وهو بدوره ما يشكّل الوعي بالهويّة العربيّة الأصيلة، بالإضافة إلى خلق شفرات رمزيّة متعدّدة الدّلالات وقابلة لتعدّد القراءات وهذا ما يثري تجربة المتلقّي، فالتراث يمتلك وظيفة ديناميكيّة مزدوجة؛ تعبيريّة وتأثيريّة في الوقت نفسه، ولقد مرّت عمليّة توظيف التراث في المسرح العربي المعاصر بثلاث مراحل، وهي:

- توظيف المضمون التراثي.
 - توظيف الشّكل التراثي (توظيف الطّواهر العربيّة المسرحيّة).
 - مرحلة التّنظير والتّأسيس لمسرح عربي الهويّة من خلال الاتّكاء على الأشكال الفرجويّة والطّواهر العربيّة.
- وكانت الغاية من إحياء الطّواهر المسرحيّة العربيّة التراثيّة هو التأصيل لمسرح عربي يستطيع أن يُعبّر بالشّكل والمضمون عن الواقع العربي، فذلك التراث هو الذي يتوافق مع شخصيّتنا وهويّتنا ومتطلّبات واقعنا بآلامه وآماله، لأنّ كلّ ما وصل إلينا من تلك الطّواهر المسرحيّة العربيّة؛ المكتوبة والمنقولة شفاهة أو ممارسة أو سرداً ليس إلّا فنوناً شعبيّة وهي الأكثر التصاقاً بمحوم النّاس وآلامهم وآمالهم، لذلك تعالت الأصوات الدّاعيّة إلى التّنظير للمسرح العربي بالعودة إلى التراث والبحث في أشكاله عن قالب مسرحي (سامر شعبي أو حكاوي أو احتفال أو فرجة مرتجلة) وتوظيفها بما يتماشى مع

متطلّبات الواقع المعيش¹⁴، وبهذا يُصبح التّراث وسيلة تعبيريةً وقالباً فنياً يعيش معنا وننسلّح به لمواجهة المد الفكري والأدبي الغربي باعتباره السبيل الوحيد لخلق هويّة مسرحنا العربي، وعلى المسرح العربي أن يكون «امتداداً في الحاضر لروافد فنيّة أو حكائيّة وتمثليّة بدأت من قرون، وقوبلت بما لا تستحقّ من احتقار. روافد اعتمدت الفرجة أساساً وتوجّهت إلى الشعب أولاً وآخرًا»¹⁵، هذه الفرجة التي تنطلق من الشعب وتعود إليه بالدرجة الأولى لأنّه يتمّ من خلالها طرح قضايا متعلّقة به، ومن الظواهر الشعبيّة العربيّة التي أخذت طابعاً تمثليّاً فرجويّاً وصبغة مسرحيّة، نجد: "الحكواتي".

6. مفهوم الحكواتي:

الحكواتي فن عربي تمثيليّ قديم شاع في التّراث العربي يتجسّد في شخصيّة الحكواتي* وهي شخصيّة شعبية مؤثّرة استعارها الكاتب المسرحي العربي المعاصر في رحلته للبحث عن التأصيل لمسرح عربي خالص كونه ظاهرة تراثيّة، فتحوّلت معه إلى شكلٍ من أشكال الفرجة وتقنية مسرحيّة حديثة تُسند إلى الرّواي (الحكواتي) الذي يأخذ من الحياة اليوميّة مرجعيّة لسرده فيحكّيها مستعيناً ببعض الحركات والإشارات لتوضيح ما يرويّه، فهو يجمع بين الأداء بالكلمة وفن التّمثيل، والحكواتي بالمفهوم الجديد له يكون هو السّارد أو الرّواي أو الممثل أو المؤدّي في الوقت نفسه، وأحياناً كثيرة يروي الأحداث العجيبة الخارقة شفاهة حينما يستحيل عليه تقديمها كفعل على خشبة المسرح لصعوبتها، فيكون السّرد في هذه الحالة أداة لتقديم ما لا يمكن تقديمه لضرورات تقنية¹⁶، ويجب على الحكواتي امتلاك المهوبة الفنيّة أثناء عمليّة الحكّي واكتساب مهارات صوتيّة وجسديّة تُحوّله لسرد الحكايات بطريقة فيها الكثير من التّشويق والإثارة.

وقد عُرف الحكواتي بأسماء مختلفة حسب المكان والعصر الذي وُجد فيه، فسُمّي بـ: «(القصاص) (القاص)، (الحكواتي، الرّواي، والقوّال)... ويعتبر الحكواتي هو الأقرب من بين الظواهر المسرحيّة إلى روح الشعب ومخياله ومتطلّباته الاجتماعيّة، حيث كان يتصدّر المجالس في مقاهي المدن ومضافات القرى، فيقرأ سيرّ الأبطال الأقدمين: عنتره، وأبي زيد الهلالي، وسيف بن ذي يزن، وسيرة بني هلال، وذات الهمة، وغيرها...، وقد جاءت تسمية (الحكواتي) لأنّه يُحاكي ويُقلّد»¹⁷، ويسرح بعقول المستمعين بسرده ويسافر بهم إلى السنين الغابرة فيتخيّلوا معه تلك المشاهد التي يسردها ويمثّلها في أحيان كثيرة، فيستحضرون ماضي أجدادهم وأجدادهم وهم كلّهم عزم على تجاوز حاضرم بقيم ماضيهم.

7. نشأة فن الحكواتي وتطوّره في المسرح المعاصر:

إنّ مسرح الحكواتي وإن كان جديداً في قلبه المسرحي، إلّا أنّه ضارب بجذوره في أعماق التاريخ عربيّاً وعالمياً، مثله مثل المسرح الملحمي تماماً وذلك من خلال تلك القصائد التي كان يردّها (هوميروس) في "الإلياذة" و"الأوديسا" والتي كان الشّاعر فيها يتقمّص الأدوار ويؤدّيها بطريقة تقترب من التّمثيل، وأيضاً من خلال الحكواتي الأوروبي الذي راج كثيراً في العصور الوسطى وعصر النهضة حيث تجري الأحداث على لسانه مصاحباً إيّاها بالعزف على آلات موسيقية¹⁸، ومّا جاء في كتب التاريخ أنّ شخصيّة الحكواتي أوّل ظهور لها في تراثنا العربي كان مع رجل صوفي زمن الخليفة المهدي تظاهر بالحمق ليُلقي على النّاس المواعظ والعبر ويأمرهم بالمعروف وينهاهم عن المنكر، وخصّص لاجتماعه معهم مدّة يومين في

الأسبوع، فكان يحضرهم وهو يمتطي قسبة على أتمّ حصان في مشهد يُحاكي ركوب الخيل، ويستقرّ فوق تلة ثمّ يُنادي بأعلى صوته فيتحلقّ حوله الرجال والنساء والصبيان، فيسرد لهم الحكايات ويتفاعلون مع حكاياته تلك¹⁹، وكلّ هذه المشاهد كانت تحدث في زمان ومكان محدّدين ممّا يجعلنا أمام حدث درامي مكتمل العناصر، فكانت هذه الشخصية الإرهاس الأول لشخصية الحكواتي ليتبلور في الأخير إلى "فن الحكواتي" والذي ترعرع في بلاط الخلفاء والأمراء الأمويين إذ كان يُلقى على مسامعهم حكاياته المتنوّعة المستوحاة من بطولات المسلمين وحروبهم مع الفرس والروم، ويسرد لهم بسالة القادة والأبطال وصنيعهم في هذه الحروب، ومنه انتقل إلى عامة الناس في الأسواق والتجمعات السكّنية وكان الحكواتي يلبس لكلّ شخصية لباساً خاصاً يميّزها عن غيرها، وكان يستعمل بعض الأعشاب من أجل التّغيير في ملامح ولون وجهه وشعره، واستمرّ فن الحكواتي في التطوّر في العصر الأموي والعباسي حتّى أصبح يُعالج المواضيع السياسيّة والاجتماعيّة التي تُعري الحكم وتفضح أساليبهم الاستبداديّة وهو ما انجّر عنه ملاحقة هذا الفن ومنع الحكواتي من التّجمع مع الناس، وقد انقسمت شخصية الحكواتي حينها إلى نوعين:

- الحكواتي الرسمي: وهو الذي يسرد حكاياته ويؤدّيها أمام الخليفة والوزراء وسادة القوم، ويتلقّى على ذلك أجراً.
 - الحكواتي الشعبي: وهو من يروي حكاياته ويحاكيها أمام عامة الناس في الشوارع والأسواق والساحات العامّة²⁰.
- لقد شاع مصطلح الحكواتي بكثرة في العصر الحديث في المشرق العربي عامّة وبلاد الشام خاصّة، وهو المصطلح الذي يُقابل مصطلح القوّال أو المدّاح في بلدان المغرب العربي، وهو شخصية شعبية، كما تطرّقنا، حظيت باهتمام كبير وأصبحت جزءاً من تراث بلاد الشام (سوريا، ولبنان، والأردن، وفلسطين) خاصّة في حارات دمشق العتيقة كحمص وحلب السّوريّة، وصيدا اللبنانيّة، وعدّة قرى فلسطينيّة، وأصبح ملمحاً شعبياً رائجاً منذ بدايات القرن التاسع عشر، وعُدّ عمل الحكواتي هذا صورة من صور التّمثيل لأنّه كان في رواياته يُحاكي صفات الشخصيات التاريخيّة وأصواتها ويقلّدها، غير أنّ هذا القالب التّمثيلي يقوم على فكرة التّقليد لا على فكرة التّمثيل، ذلك أنّ الحكواتي لا يتقمّص الدور ولا يُجسّد الشخصية تجسّداً كليّاً، وإنّما يكشف عن ملامحها وسماتها بأسلوب التّقليد، ويتّكئ الحكواتي على عنصر التّشويق من أجل خلق الدّيناميكيّة وجعل الجمهور متحمّساً لسماع باقي الحكاية، كما كان يعتمد إلى إنهاء حكايته كلّ ليلة إن طالّت فصولها بحدث وموقف متأزمّ يكون البطل فيه في مأزق كبير حتّى يضمن عودة الجمهور والاستماع للحلّ، ولعلّ هذا ما كان يجعل الجمهور في جدال مستمرّ كلّ يُرجّح الحل الذي يراه مناسباً، وما كان يزيد من حماسهم هو تحريك الحكواتي ليديه وهو يُقلّد شخصيات حكايته، وتشكيل صوته بحسب كلامهم في كلّ موقف وحسب الشخصية التي يؤدّيها، وذلك من خلال ترقيق صوته أو تضخيمه²¹، حتّى لكأنّه طرف من القصة، وهذا ما جعل الجماهير العربيّة تشعر بالتّشوّع والمتعة والتّسلية إزاء ما يُقدّمه الحكواتي من حكايات.

أمّا عن الحكايات التي كان يرويها فهي في مجملها حكايات مأثورة من التاريخ العربي والإسلامي، سواء حكايات شعبية تميل إلى الأساطير والخرافات، أو بطوليّة ملحمة أو دينيّة كقصص الأنبياء وأبطال الفتوحات، والكثير من الحكايات مستنبط من حكايات "ألف ليلة وليلة"، وتميّزت حكايات الحكواتي بأنّها تدعو إلى المحبة والعطاء والخير وتشجّع عليها وتنبذ كلّ ما له علاقة بالشرّ والحقد والكراهيّة²²، ولم يكن الحكواتي قديماً يحتاج إلى ممثلين معه ومكياج ولا إلى خشبة المسرح ولا إلى ديكور وإضاءة فأيّ مكان رحب يتسع لحشد من الجمهور هو مكانه؛ كالمقاهي والأسواق والساحات العموميّة، ويخرج على الناس بملابسه العاديّة، فيجلس على كرسي ويروي حكاياته، وهذا ما جعل فن الحكواتي قديماً لا يرقى إلى الفن المسرحي.

وفي رحلة التأصيل لمسرح عربي معاصر خالص يختلف عن المسرح الغربي اتّجه نفر من المسرحيين العرب منذ منتصف القرن العشرين صوب التراث العربي واستعاروا منه الكثير من أشكال الفرجة الشعبيّة، وهذا الارتباط الوثيق بين الفن المسرحي والتراث (ممثلاً في الذاكرة الشعبيّة والوجدانيّة للشعب) أوجد لنا ما يُعرف بـ "المسرح الشعبي" الذي أصبح اليوم يستقطب جمهوراً عريضاً لأنّ هذا المسرح تولّى مهمّة التعبير -شكلاً ومضموناً- عن روح الشعب العربي وهوميه²³، فقام الكتاب باستدعاء شخصيّة الحكواتي وتمّ إحيائها وتطويرها لتكون محور المسرح العربي وأحد أهمّ تقنياته وإطاره العام من أجل ابتداء قالب مسرحي يتعدى في شكله ومضمونه عن النموذج الغربي، وهكذا ما عاد الحكواتي أسير المقاهي والساحات العموميّة، بل انتقل إلى خشبة المسرح على يد المسرحي اللبناني (روجيه عسّاف) المؤسّس الفعلي لمسرح الحكواتي والذي اعتبره مسرحاً جديداً لا تُرفع فيه الستارة، وليس له موعداً محدداً لأنّ العرض فيه يبدأ عندما يكون الجمهور مستعداً للبداية لأنّه فن نابع من الجماهير²⁴، وفي سبعينيات القرن الماضي بدأ التأصيل والتنظير لتجربة الحكواتي في المسرح الفلسطيني، وانتقلت حكاياته إلى المسرح على يد كلّ من (عادل التّزير) و(فرانسوا أبو سالم) حيث أخذوا فكرة الحكواتي، وأسّسوا مسرحاً خاصاً أطلقوا عليه اسم "مسرح الحكواتي" وكان ذلك عام 1977 في مدينة القدس المحتلة، ومن فلسطين تطوّر الحكواتي وشاع في كامل الدّول العربيّة، وكان بداية يقدم أعمالاً مسرحيّة مونودراميّة في إطار التمثيل يؤدّيها ممثّل واحد (وهو الحكواتي) يُجسّد شخصيّات الحكاية بدون مشاركة ممثلين آخرين²⁵، ثمّ أخذ مسرح الحكواتي في التطوّر فأشرك ممثلين وتطوّر أكثر لدرجة أنّه أشرك الجمهور في العمل المسرحي حيث كان الحكواتي يتحاور مع الجمهور كتحاوّه مع الممثلين، فيطرح عليهم الأسئلة ويأخذ رأيهم في الأحداث والشخصيّات والمواقف، وأصبح الحكواتي الممثل الرئيسي والمسيطر على المسرح لأنّه هو الذي يقوم بتحريك الأحداث وإيقافها متى ما شاء وكيف ما شاء، وبهذا اعتبر مسرح الحكواتي شكلاً خالصاً يميّز المسرح العربي عن نظيره الغربي والعالمي، ومن أهمّ تقنيات مسرح الحكواتي نجد اعتماده على تقنية "المسرح داخل المسرح" التي عدّت من الأساليب المستحدثة وهي تتضمن وجود مسرحيّة داخل مسرحيّة أخرى، على أن تكون هناك مسرحيّة رئيسيّة يُعرض بداخلها مسرحيّة أخرى.

ويكون حضور شخصيّة الحكواتي في المسرح على شكل قالب فنيّ يصبّ فيه الكاتب أفكاره وآراءه بخصوص واقعه، فيخلق هذه الشخصيّة وما تعلق بها من مقهى وزبائن أو المجالس أو الشوارع، ويكون المقهى أو المجلس هنا هو المسرح، ومنه تنطلق الأحداث التي تتراوح بين السرد تارة والحوار تارة أخرى، فصورة الحكواتي في هذا النوع من المسارح تكون أساس العمل الدرامي ويأتي تقديمه من الكاتب بطريقة مفصّلة ومطوّلة على رُكح المسرح، وتكون الإشارة إليه قبل كلّ شيء لأنّه هو الأساس كما سبق لنا القول، وهذا ما نشهده في مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر" للكاتب (سعد الله ونّوس) حيث هيّا الجوّ العام للمسرحيّة التي ستدور أحداثها في مقهى شعبيّ ينتظر فيه الزبائن الحكواتي على أحرّ من الجمر ليسرد لهم تفاصيل حكاياته، فيصف (ونّوس) المشهد قبل الشّروع في العمل المسرحي، فيقول: «نحن في مقهى شعبيّ... ثمة عدد من الزبائن يتفرّقون على المقاعد المبعثرة في أرجاء المقهى... معظمهم يُدخّنون النرجيلة ويشربون الشاي... وبينهم يروح الخادم ويحجيّ حاملاً صواني الشاي والقهوة... إنّه لن يتوقّف عن الرّواح والحجيّ طوال السهرة، يُسيطر على المقهى جوّ من التّراخي والفوضى الشّعبيّة، وتسود ضجّة الكلام مختلطة بقرقرة النّراجيل، وبأغان تنبعث من راديو عتيق في المقهى. الأغاني تلعب دوراً هاماً في تهيئة الجوّ لبدء المسرحيّة، إنّها ستتيح لنا الفرصة لتحقيق التّآلف الذي يُمهّد للبدء بحكاية السهرة...

زبون1: (يُصقّق) يا أبو محمّد.

الخادم: نعم.

الزّبون1: فيجان شاي ثقيل ونارة.

الخادم: حاضر.

(تنتهي أغنية، وتبدأ أغنية أخرى... الضّوضاء تنتشر في المقهى. كلام وأحاديث جانبية وقرقرة نراجيل وسعلات جافة... وأحياناً نسمع بعض الحوارات الجانبية التي تعلو فوق الأغنية)

...

زبون4: تأخّر مونس الحكواتي. ما القصّة؟

الخادم: لا تخفّ العم مونس كالسّاعة لا يقدّم ولا يؤخّر بين لحظة ولحظة تراه يحمل كتابه»²⁶.

فمسرح الحكواتي تكون فيه شخصيّة الحكواتي والزبائن المنتشرين في المقهى هي المسرحيّة الإطار التي تحتضن داخلها تفاصيل حكاية أخرى يتكفّل الحكواتي (الرّوائي) بسرد أحداثها، واستدعاء شخصيّة الحكواتي بمُثلّ عنصراً مؤسّساً لتشكّل البعد الشّعبيّ التّاريخي في المسرحيّة والذي يمنح المسرح العربيّ التّميّز، حيث يتمّ تقديم موضوع المسرحيّة في قالب شعبيّ عربيّ يختزل الهويّة والعراقة العربيّة.

لقد عالج مسرح الحكواتي المعاصر موضوعات ثوابك الواقع العربيّ السّياسي والاجتماعي دارت في أغلبها عن؛ (الثّورة، والرّفص، والتمرد) بوصفها تعبيراً عن انتكاسات الإنسان العربي المتواصلة الدّاخلية والخارجيّة، وعكست ردود

أفعاله عن الممارسات الاستبدادية التي انتهجتها السلطات الحاكمة، المحلية والاستعمارية، ضدّ الشعوب العربية، وأكّدت نصوصهم التزامهم بقضايا الأمة العربية، وعُدّت تجربة "سعد الله ونوس" رائدة في مجال مسرح الحكواتي العربي، بانتهاجها التيار الواقعي، وتركيزها الشّديد على الواقع العربي، وتبسيط الضّوء على قضاياها المتمثلة في: السلطة الجائرة، حرية الرّأي، والكرامة الإنسانيّة، فعالجها من باب الاستبداد السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي، ووقف عند سلبية الشعوب المتخاذلة مندداً باستسلامها، في محاولة منه لاستنهاض الهمم، والتّحريض من أجل التّغيير.

لقد كشف مسرح الحكواتي عن «مقدرته الفائقة على إحياء وقائع هي أحداث راهنة في الوقت نفسه: أهميّة نضال الإنسان العربيّ ضدّ أعداء الخارج والدّاخل معاً، وعلى الرّغم من استهلاك خاصيّة كسر الإيهام المسرحي ومشاركة الجمهور في تنظيم العرض، فإنّ مسرح الحكواتي في تدريبه للممثل وفي خصائص التّعامل مع الجمهور، استطاع أن يحدّد هذه الخاصيّة، وأن يشحنها بدواعيها الفاعلة: إعادة الجمهور إلى علاقته بواقعه، أي وعي ذاته»²⁷، فهو يمثّل حكمة التّاريخ وزبدة مخيضه، ومسرح الحكواتي ممتع ومفيد لأنّ في جعبته تكمن الإجابة عن جملة من الإشكالات التي أرقت الإنسان العربي، وبقلبه الجديد أصّل لمسرح عربي ناهض، ففي مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" ركّز (سعد الله ونوس) على قضية سياسيّة تمثّلت في النزاع من أجل الحكم من طرف السّاسة، وانعدام الرّأي لدى الشعوب العربيّة إزاء هذا الواقع جرّاء القمع والاستبداد والاستلاب الواقع عليهم من قبل السّلطة، فبحث عن جذورها في عمق التّاريخ الإسلامي، فعثر على حادثة وقعت بين الخليفة (المعتصم بالله) ووزيره (العبدلي) المنشقّ الذي استعان بالفرس لتحقيق مآربه السّلطويّة، فكانت المسرحيّة جريئة في طرحها، ولادعة في نقدها، وقد نجحت في تصوير غياب الشعوب العربيّة في صناعة قرارها السيادي لتحديد مصيرها²⁸، وصاغ هذه القضية وصّبّها في قالب (فن الحكواتي) ومّا جاء في المسرحيّة، نذكر المقطع التّالي الذي

دار بين شخصيّة الحكواتي وجمهوره من زبائن المقهى:

«الحكواتي: قدامنا حكايات كثيرة، قبل أن نصل إلى سيرة الظّاهر.

زبون1: نريد أن نسمع عن الحق الذي يغلب الباطل.

زبون2: والعدل الذي يغلب الظّلم.

الحكواتي: (الصّوت الهادئ نفسه) الحكايات مربوطة بعضها ببعض لا تأتي واحدة قبل الأخرى. سيرة الظّاهر يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزّمان الذي بدأنا حكايته.

زبون2: أيّ زمان؟

الحكواتي: زمان الاضطراب والفوضى.

زبون2: هذا الزّمان نعيشه.

زبون1: ندوق مرارته كل لحظة»²⁹.

تميّزت المسرحيّة بتوظيف التّراث الشّعبي شكلاً ومضموناً، فمن ناحية الشّكل العام قام الكاتب باستدعاء شخصيّة الحكواتي داخل العمل المسرحي والذي يتولّى مهمّة تقديم فحوى النصّ المسرحي بالاعتماد على تقنيات اللعبة والحكاية، أي (التمثيل ومشاركة الجمهور والسرد) التي تُولّد حكاية أخرى مستلهمة هي الأخرى من التّراث العربي، على غرار فترة الحكم الأيوبي التي استدعاها الكاتب، وهذا ما يُعرف بتقنية المسرح داخل المسرح.

8. سمات مسرح الحكواتي: تميّز مسرح الحكواتي بجملة من الخصائص نجملها في التّالي:

- إنّ شخصيّة الحكواتي في العرض المسرحي المعاصر تنقّص أكثر من دور إلى جانب الشّخصيّة الرئيسيّة له وهي الحكواتي، فقد يلعب شخصيّتين أو ثلاثة وربّما أكثر من شخصيّة في الوقت نفسه والمهارة نفسها، والمميّز في شخصيّة الحكواتي في المسرح المعاصر هي أنّها تستطيع الدّخول في الشّخصيّة والخروج منها متى تطلّب الأمر ذلك.
- كون الحكواتي يتولّى مهمّة التّمثيل، فعليه أولاً محاكاة الهيئة الخارجيّة للشّخصيّة من حيث مواصفاتها الجسديّة مع مراعاة التّنقل من شخصيّة إلى أخرى دون أن ينسى شخصيّة الرئيسيّة وهي شخصيّة الحكواتي، وثانياً محاكاة عالم الشّخصيّة الداخلي وما تحمله من مشاعر وأحاسيس ومعاناة، وأخيراً نقل أفكار المؤلّف، أي التّقييد بالفكرة التي يريد إيصالها للجمهور ويهدف من خلالها إلى التّغيير، وكلّ هذه الأمور يوصلها للجمهور عن طريق الجسم والصّوت وتعبيراتها، وهذا ما يتطلّب حالة من التأهب ومرونة جسديّة للتّنقل من شخصيّة إلى أخرى، والعودة إلى شخصيّة الحكواتي من جديد³⁰.

- تجسيد خاصيّة كسر الإيهام من خلال إشراك الجمهور في اللعبة وفي تنظيم العرض، وهذا ما أعاد العلاقة بين الجمهور وواقعه.

- بساطة وسائل العرض من ديكور وإضاءة وملابس ومكياج، لأنّ الممثل أو الحكواتي هو الأساس في مسرح الحكواتي بما يملّيه من مقاصد فكريّة تحتلّ الهدف من مسرحه الرّامي للتّغيير، لذلك أخضع الديكور والملابس وقطع الإكسسوار إلى دراسة دقيقة، كما كانت هناك دراسات دقيقة مُماثلة للممثلين، وهذا ما أدّى إلى تبسيط الممارسة المسرحيّة والتّزول بها إلى مستوى حياة البسطاء من أبناء الشّعب الذي منهم وإليهم يعود مسرح الحكواتي.

- إنّ آليات مسرح الحكواتي الفنيّة مستمدّة من تقاليد الشّعب؛ فالرواية ومعطيات الجماعة في اللّقاء والتّخاطب والتّفكير، وفي الفعل وردود الفعل، وما أسفرت عنه هذه المعطيات كلّها حلول فنيّة مستمدّة من حياة الشّعب وأساليبه المختلفة في التّواصل مع مختلف شؤونه³¹.

9. خاتمة:

وصفوة القول واستناداً على ما سبق يتبيّن معنا أنّ التراث العربي مثّل الأرضيّة التي أقام عليها الكاتب العربي جديده المسرحي، واصطحبه معه في رحلة التجريب ليكون معيناً له في محاولة التأسيس للكتابة العربيّة، لأنّ التراث الشعبي العربي يمتلك من الطّواعيّة والمرونة ما تُؤهّله لأن يدخل في نسيج العمل المسرحي العربي المعاصر.

- إنّ مسرح الحكواتي هو أحد أهمّ التقنيات التي توصّل إليها الكاتب العربي في رحلته للتأصيل لمسرح عربي خالص شكلاً ومضموناً، من خلال عودته للتّراث وتطويعه لشخصيّة الحكواتي لتكون لبنة أساسيّة من لبنات العمل المسرحي المعاصر الذي يسعى إلى معايشة الواقع العربي ونكساته بسياق عربي مستلهم من تراثنا الشعبي.

- إنّ تقنية الحكواتي منحت المسرح العربي روحاً جديدة، وألبسته لبوساً معاصراً يتناسب والرّؤى التي طرحها الكتاب العرب بخصوص واقعهم المعيش، فشخصيّة الحكواتي في المسرح المعاصر بكامل تقنيّاتها وأبعادها لم تكن بمعزل عن النّسق الثّقافي والاجتماعي للوطن العربي.

- إنّ استثمار شخصيّة الحكواتي في المسرح العربي المعاصر جعلت منه أكثر شعبية، ومطلباً للجماهير العربيّة التي وجدت فيه ما تطمح إليه من متعة فكرية ونفسية، وقد أضفى جوّ المقهى على المسرح نكهة شعبية وعبقاً من التاريخ، والذي كان فيه السّمر من أبرز ثقافة الشّعوب العربيّة وأحد أهمّ وسائلها التّرفيهيّة.

- يعتبر الحكي وظيفة مهمّة في مسرح الحكواتي -تماماً كما في المسرح الملحمي- فهو محور العرض وأساسه، ورغم تداخل عمليّن وموضوعين في هذا المسرح إلّا أنّ شخصيّة الحكواتي وجمهوره المتقبّل لحكاياته يمثّلون القاعدة الأساسيّة في مسرح الحكواتي.

- إنّ حكايات الحكواتي في هذا المسرح عليها أن تُعيد تشكيل الواقع من أجل بثّ الوعي في الجمهور العربي وشحنهم لمجابهة الواقع، لذلك يختار الكاتب أحداثاً من التاريخ مشابهة تماماً لما يحدث اليوم ويبيّنها على لسان الحكواتي الذي يمتلك القدرة على التأثير فيهم واستفزازهم على القيام برّد الفعل اتّجاه ما يقع عليهم من تعسّفات سياسيّة واجتماعيّة.

ومن جملة الاقتراحات التي بإمكانها إثراء تجربة مسرح الحكواتي، نذكر:

- الاعتناء بالديكور بما يناسب شخصيّة الحكواتي دون أن يُفقد جوهرها وهويتها التّراثيّة وذلك من خلال استغلال الوسائط السّمعية البصريّة عن طريق إقحام بعض المؤثرات الصّوتيّة والضوئيّة من أجل إثارة الجمهور وتعزيز تفاعله مع مسرح الحكواتي.

- محاولة تكييف شخصيّة الحكواتي التّقليديّة مع التقنيات الحديثة في التمثيل والإخراج، وتكييفها أيضاً مع فنون الأداء المعاصرة.

- وأهمّ نقطة هي الاستمراريّة في عرض أعمال تنتمي لمسرح الحكواتي من أجل تثبيت هذا المسرح وخلق جمهور متذوق لهذا الفن.

10. الهوامش:

- ¹: ماري إلياس وحنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1997، ص 118.
- ²: ينظر: عبد الرحمن بن إبراهيم، الحداثة والتّجريب في المسرح، دار إفريقيا للطباعة والنّشر، دار البيضاء، المغرب، 2014، ص 128-129.
- ³: ينظر: ماري إلياس وحنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، ص 120-121.
- ⁴: أحسن ثليلاني، توظيف القوّال والحلقة في المسرح الجزائري (مسرحيّة الأجواد لعبد القادر علّولة نموذجاً)، مجلّة الأثر، العدد 25، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة، جوان 2016، ص 122.
- ⁵: ابن منظور، لسان العرب، مج 6، ج 53، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمّد أحمد حسب الله وهاشم محمّد الشّاذلي، دار المعارف للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص 4809.
- ⁶: سورة الفجر، الآية: 19.
- ⁷: سورة النّمل، الآية: 16.
- ⁸: حسن حنفي، التّراث والتّجديد (موقفنا من التّراث القديم)، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط4، بيروت، لبنان، 1412هـ/1992، ص 13.
- ⁹: غالي شكري، التّراث والثّورة، دار الطليعية للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، 1973، ص 42.
- ¹⁰: محمّد أديب السّلاوي، الاحتفاليّة في المسرح المغربي الحديث، دار الحرّيّة للطباعة والنّشر، بغداد، العراق، 1983، ص 71.
- ¹¹: ينظر: جمال محمّد التّواصرة، المسرح العربي بين منابع التّراث والقضايا المعاصرة، الناشر المؤلّف، عمّان، الأردن، 2008، ص 18.
- ¹²: ينظر: كريم خيرة، الاحتفاليّة والمسرح: دراسة أنثروبولوجيّة، مجلّة التّعليميّة، المجلد 15، العدد 02، 2025، ص 708.
- ¹³: جمال محمّد التّواصرة، المسرح العربي بين منابع التّراث والقضايا المعاصرة، ص 22.
- ¹⁴: ينظر: المرجع نفسه، ص 23-25.
- ¹⁵: علي الزّاعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص 496.
- ^{*}: الحكواتي: بلهجة بلاد الشّام؛ وهي شخصيّة تروي الحكايات التّاريخيّة التّراثيّة بأسلوب خطابي تمثيلي، وتكون المقاهي الشّعبيّة وساحات الحارات هي الفضاء الذي يحتضن الحكواتي والمستمعون لحكاياته، فيجسّد حكاياته التّاريخيّة بأسلوبه الخاص معتمداً في ذلك على تعابير وجهه وحركات يده وجسده ككل، ومستعيناً بكتاب يصطحبه معه دائماً. ينظر: خليل العلي، مسرح الحكواتي، جريدة العربي الجديد، العدد 2053، السّنة السّادسة شعبان 1441، نيسان 2020، ص 32.
- ¹⁶: ينظر: ماري إلياس وحنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، ص 250-251.
- ¹⁷: جمال محمّد التّواصرة، المسرح العربي بين منابع التّراث والقضايا المعاصرة، ص 41-42.
- ¹⁸: ينظر: نوال بن عيسى، المسرح الملحمي البريختي، مجلّة التّعليميّة، المجلد 4، العدد 11، جوان 2017، ص 123.
- ¹⁹: ينظر: جمال محمّد التّواصرة، المسرح العربي بين منابع التّراث والقضايا المعاصرة، ص 42.

- ²⁰: ينظر: المرجع نفسه، ص 43-44.
- ²¹: ينظر: خليل العلي، مسرح الحكواتي، ص 32.
- ²²: ينظر: نور الدين عمرون، الفرجة الفنيّة المسرحية عند العرب، مجلّة حوليات التراث، جامعة مستغانم الجزائر، العدد 11، 2011، ص 10.
- ²³: ينظر: جمال محمد التّواصرة، المسرح العربي بين منابع التراث والقضايا المعاصرة، ص 20.
- ²⁴: ينظر: المرجع نفسه، ص 45.
- ²⁵: ينظر: خليل العلي، مسرح الحكواتي، ص 32.
- ²⁶: سعد الله وتّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط2، القاهرة، مصر، 1970، ص 1-2.
- ²⁷: عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر (قضايا ورؤى وتجارب)، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، ص 372.
- ²⁸: ينظر: فاتن علي عمار، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، (د.ط)، الكويت، (د.ت)، ص 112.
- ²⁹: سعد الله وتّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص 2.
- ³⁰: ينظر: مظفر كاظم محمد، تقنيات الأداء التّمثيلي لشخصيّة الحكواتي في العرض المسرحي العراقي (سامي قفطان أنموذجاً)، مجلّة فنون البصرة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، العدد 22، (د.ت)، ص 100-101.
- ³¹: ينظر: عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر (قضايا ورؤى وتجارب)، ص 372.

11. قائمة المراجع:

- ❖ القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.
1. أحسن ثيلاني، توظيف القوّال والحلقة في المسرح الجزائري (مسرحيّة الأجواد لعبد القادر علّولة نموذجاً)، مجلّة الأثر، العدد 25، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة، جوان 2016.
 2. جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مج 6، ج 53، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشّادلي، دار المعارف للنشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، (د.ت).
 3. جمال محمد التّواصرة، المسرح العربي بين منابع التراث والقضايا المعاصرة، الناشر المؤلّف، عمّان، الأردن، 2008.
 4. حسن حنفي، التراث والتّجديد (موقفنا من التراث القديم)، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط4، بيروت، لبنان، 1412هـ/1992.
 5. خليل العلي، مسرح الحكواتي، جريدة العربي الجديد، العدد 2053، السّنة السادسة شعبان 1441، نيسان 2020.
 6. سعد الله وتّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط2، القاهرة، مصر، 1970.

7. عبد الرّحمان بن إبراهيم، الحداثة والتّجريب في المسرح، دار إفريقيا للطباعة والنّشر، دار البيضاء، المغرب، 2014.
8. عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر (قضايا ورؤى وتجارب)، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2002.
9. علي الرّاعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979.
10. غالي شكري، التّراث والثّورة، دار الطليعية للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، 1973.
11. فاتن علي عمار، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، (د.ط)، الكويت، (د.ت).
12. كريم خيرة، الاحتفاليّة والمسرح: دراسة أنثروبولوجيّة، مجلّة التّعليميّة، المجلد 15، العدد 02، 2025.
13. ماري إلياس وحنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1997.
14. محمّد أديب السّلاوي، الاحتفاليّة في المسرح المغربي الحديث، دار الحرّيّة للطباعة والنّشر، بغداد، العراق، 1983.
15. مظفر كاظم محمد، تقنيات الأداء التّمثيلي لشخصيّة الحكواتي في العرض المسرحي العراقي (سامي قفطان أنموذجا)، مجلّة فنون البصرة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، العدد 22، (د.ت).
16. نوال بن عيسى، المسرح الملحمي البريختي، مجلّة التّعليميّة، المجلد 4، العدد 11، جوان 2017.
17. نور الدّين عمرون، الفرجة الفنّيّة المسرحيّة عند العرب، مجلّة حوليات التّراث، جامعة مستغانم الجزائر، العدد 11، 2011.