مسرح الحكواتي
رؤية سياسية عربية معاصرة

أ.م.د. طارق عبد الكاظم العذاري
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

مشكلة البحث و الحاجة اليه:

المسرح شكل جماعي من أشكال التعبير الإنساني ، ووسيلة من وسائل الاتصال الحي ذات الأثر المباشر في نفوس المرسلين (الممثلين) والمتلقين (الجمهور) على حد سواء . ولكل امة أو شعب من الشعوب صراعاته وموضوعاته التي يعاني منها و تساهم بشكل مباشر أو غير مباشر بالتأثير في أسلوب الفنان واختياراته الجمالية والنفسية و الاجتماعية . والفنان المسرحي العربي الواعي لا يختلف عن سواه في هذا المنظور العام بل هو – ربما- الأكثر حساسية لوعي وهضم الجديد . وقد مر مسرحنا العربي خلال فترة السبعينات بمرحلة نهوض فني كبير ، تساوقت مع الوعي الثقافي و السياسي الذي عاشته البلدان العربية. فظهرت تجارب بالغة الأهمية في مصر والمغرب وتونس والكويت والعراق ولبنان والأردن وفلسطين ، وليس بعيداً عنا المسرح التجريبي ، الاحتفالي ، السامر، فوانيس، الهناجر، بلالين، ومسرح الصورة . وهذه التجارب وسواها عملية بحث متقدمة في مصير الفن والفنان المسرحي ، وأثبات الهوية العربية الإنسانية . وتعد تجربة الفنان الكبير (روجيه عساف) وجماعته ،المسماة (مسرح الحكواتي) من البصمات الواضحة في مسرحنا العربي في التنظير و العمل المختبري كذلك . فهي تجربة زاوجت بين الأطر المحلية والعالمية ، و استطاعت أن تستخلص نتائج باهرة في مجال قراءة التراث العربي ، قراءة سياسية معاصرة

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في تسليطه الضوء على تجربة من تجارب المسرح العربي المعاصر ، والتقائها مع تجارب المسرح الأوربي الحديث . مما يدل على طليعية المخرج المسرحي العربي ، وقدرته على مواكبة الفن المسرحي العالمي

هدف البحث:

يهدف البحث التعرف على تجربة المخرج روجيه عساف في فرقة مسرح الحكواتي وخاصة في المجالات النظرية و التطبيقية والتي ظهرت كأسلوب فني مسرحي نابع من رؤية فكرية ناضجة .

حدود البحث:

تجربة روجية عساف وأعماله التي أخرجها لفرقة مسرح الحكواتي.

فرقة مسرح الحكواتي

تشكل مرحلة السبعينات نقلة نوعية على صعيد الفكر السياسي والثقافي و الاجتماعي العربي . وشهد المواطن علامات النهوض والحماس في كل مجالات الحياة ، و كان لذلك أسباب محلية و قومية و عالمية معروفة بالنسبة للمتابع السياسي و الثقافي . حيث ظهرت على الساحة السياسية و الثقافية مجاميع من الأحزاب والتشكيلات الأدبية ذات الأهداف المحددة و وتنادي بإنماء الروح التحررية والاستقلالية . وفي هذا المناخ تشكلت بعض المجاميع المسرحية والفنية في عموم البلدان العربية . ومن هذه المجموعات فرقة مسرح الحكواتي في لبنان التي ظهرت للوجود عام (١٩٧٧ من مجموعة غير متفرغة للمسرح ، طلاب وأساتذة وموظفين التقوا على قناعات مشتركة .) (م:٩،ص١٢٥). لم يكن معظم الفنانين العاملين في الفرقة من المتخصصين في فنون المسرح و الدارسين له . أي إن الهم المسرحي المهني لم يكن الأساس في عملهم ، لكن القناعات الفكرية والسياسية كانت الأرضية المشتركة التي انطلقوا منها ، و كان المسرح ووسيلة التوصيل والتواصل مع الجمهور ، وهو الأداة لتحقيق أهدافهم . كما أن انتماءاتهم إلى شرائح اجتماعية مختلفة تجعله في صراع

محتدم بين واقع اتحداراتهم والأهداف التي يرسلونها للمجتمع . فهم دعاة لحركة اجتماعية إصلاحية أكثر منها فنية ، خاصة عندما يحتدم النقاش حول فكرة أو موضوع أو شخصية مسرحية مستلهمة من التاريخ القديم والحديث . فالتنوع الفكري الذي يحمله هؤلاء الهواة ، لا بد أن يترك أثره على اختياراته الفنية ، بعيداً عن القوالب الجاهزة المأخوذة من تجارب المسرح العالمي

التعريف:

لا بد لنا من تعريف الحكواتي ، لأنه تسمية مأخوذة من تراثنا العربي القديم ، وليست وليدة الحاضر ، فهو مفهوم أدبي أكثر من كونه مفردة لغوية قاموسية ذات معنى محدد . (فالحكواتي – كما معروف في تراثنا- قاص ماهر يجيد الحكاية ويشفع حكاياته وقصصه بمحاكاة الصفات والخصائص والأصوات ، أي انه يهدف بواسطة الإشارات والحركات التي يستخدمها أثناء العرض إلى إيضاح وتجسيم ما يرد أن يقوله ، فكان عمله صورة من صور التمثيل ، لكن هذا التمثيل كان يؤدى بواسطة شخص واحد بلا مشاركة ممثلين آخرين . ولهذا كانت الجماهير العربية تجد فيه ما يقدمه الحكواتي تسلية ومتعة عظيمتين ، حتى كأنها كانت تتخاصم بينها أحيانا من شدة التأثير الذي يتركه الحكواتي في نفوسها) (م:١،ص٨٨). يعتمد تأثير الحكواتي على الإلقاء ، فكما هو معروف إن اللعب بالصوت يؤثر بالسامع ، أما الإيماءات فهي تحاول تقريب الصورة التي يستدعيها الراوي من الماضي بشحذ خيال الجمهور، فكانت هناك إشارات للأزياء والحركة والابتسام والحزن . وكل هذه العلامات تعمق لدى المتلقي الإحساس بالماضي والصورة الحية له واستعادة التجربة وبالنسبة بمواضيع القصص والحكايات ، فكانت مأخوذة من تراث العرب مثل (ألف ليلة وليلة) و(شمشون ودليله) و(الشاطر حسن) وغيرها من الحكايات الشعبية والخرافية التي تنتهي دائماً بحكمة أو عظة تفيد الناس في حياتهم الاجتماعية وإذا كانت هذه وظيفة الحكواتي ودوره في الحياة الاجتماعية ، فأن الدراما أعطته وظيفة أخرى ، حيث أخذت الجانب التقني والتوصيلي في أدائه ، وحسن استقبال الجمهور له لتبني عليه فرضية جمالية جديدة . وقد (عاد مسرح الحكواتي من التراث . لكنه لم ينتشل منه صورة الأمير والبطل المتميز ، انتشل منه الشخصيات الشعبية ، وقدرتها على الصدام الإنسان القادر على الانطلاق من هموم يومية إلى استنتاجات سياسية . قدم الشخصية الشعبية حية على مستويات . لكنه قدمها أصيلة ، قادرة على الحكم والتمييز السليم . ليست ذليلة مغفلة ، بل قوية ، ذكية متمردة ، هي التي تملأ شوارع دمشق و المدن السورية أيام الاحتلال الفرنسي) (م:٩،ص١٣٠) استلهمت رؤية مسرح الحكواتي الشخصية ، ليس بأبعادها الأسطورية أو الخرافية ، بل بواقعها المعيش ، وخاصة الجانب السياسي منها وهذا التحول لم يأتِ اعتباطياً ، وإنما كان اختياراً واعياً و فرقاً جوهرياً بين الحكواتي الشخصية التي تسرد القصص و الروايات ، وبين جماليات مسرح الحكواتي المعاصر . وهذا الاستلهام والتحول كان جراء تفاعلات وحاجات سياسية عربية وعالمية أملتها ضرورات قومية . فالشخصية في مسرح الحكواتي تحمل هموم شعب ، وتطرح نفسها كأنموذج معبر عن مرحلة تاريخية يعيشها العرب في فكرها وسلوكها . وإذا كان الحكواتي في السابق يتندر على الشخصيات ويحملها أنواع الفكاهة ليستميل الجمهور . فأن مسرح الحكواتي يجعل شخصيته ناقدة واعية فاضحة لعيوب الحكام و الساسة والمجتمع ، حتى ولو لم يتعاطف معها الجمهور أو ذوي الشأن لقد حاورت شخصيات مسرح الحكواتي الحس الشعبي لدى الجمهور لتوصيله إلى قناعات فكرية و سياسية تستجيب مع المرحلة التي يعيشها ، وهذا يتطلب تعبئة الشخصيات بالفكر الطليعي الذي يستطيع أن يقود الجماهير نحو الأهداف المرسومة . وإذا كان الحكواتي يميل إلى تخدير الجمهور بوجود بداية ووسط ونهاية منسجمة وترضي المستمعين ، بحيث ينصرفون إلى بيوتهم وهم مسرورون . فأن مسرح الحكواتي يجعل المشاهد مشاركاً فعالاً في المشكلة والحل ، لأنها جزء منها لا مستمع لها فقط .

فلسفة مسرح الحكواتي:

لكل تأسيس سياسي أو ثقافي ، رؤية واضحة وهدف محدد يسعى للوصول إليه . كما إن عليه أن يحدد بالضرورة تلك الرؤى و الأشكال التي يتقاطع معها ، ومن خلال معادلة الأشياء التي يريدها والأخرى التي يرفضها تتحدد هويته وإطاره الفني الجديد . ويوجز الفنان بطرس روحانا عضو فرقة مسرح الحكواتي أهداف فرقته ، بأن (المسرح الذي عرفه لبنان في أواخر الخمسينات وخلال الستينات وحتى عام ١٩٧٧ مرفوض لعدة أسباب ، أهمها :

١– إن هذا المسرح يمثل الفكر الأوربي بعلاقات الإنتاج السائدة في أوربا ونتيجة لإفراز هذه العلاقات منذ الثورة الصناعية وحتى اليوم .

٢ــ انطلاقاً من النقطة الأولى اعتبرنا إن هذا المسرح الدخيل لا يتلاقى مع ذوق جمهورنا الشعبي الوطني الذي ينبغي التوجه إليه ، وهذا المسرح يفتقد عناصر التعبير التي يعرفها شعبنا في تراثه.

٣ــ العلاقة القمعية التي يمارسها هذا المسرح على الجمهور انطلاقاً من ذكرنا سابقاً ، إضافة إلى الإيهام المسرحي .) (م:٩،ص١٢٦) . رفضت جماعة مسرح الحكواتي أسلوب الإنتاج المسرحي الذي كان سائداً في لبنان - وفي الوطن العربي ضمناً- لأنه - وحسب اعتقادهم - لم يلبِ حاجاتهم الفكرية والفنية ، باعتباره نموذجاً وافداً من الحضارة الأوربية وإفرازا لأوضاعها السياسية و الاقتصادية . شاعت فكرة البحث عن أساليب وطرق فنية ، مبنية على منظومة جمالية عربية فترة السبعينات من القرن الماضي بشكل حاد ، وهذا البحث صار متمشياً مع الفكر الثقافي و السياسي برمته . وأرسى أسسه على أساس رفض الأخر الأوربي برمته ، وهذه نظرة ميكانيكية لأنها ربطت ربطاً مباشراً بين البناء الفوقي و التحتي للمجتمع ، دون النظر إلى إمكانية الأساليب المطروحة في توصيل أفكارنا للجمهور ومدى تقبله لها . لقد شاهد جمهورنا العربي الأنموذج الغربي للمسرح وعايشه حوالي قرن من الزمان ، إلى أن جاءت الجماعات التي تنادي بإيجاد خصوصية فكرية وجمالية نابعة من تراثنا العربي و الشعبي ، على اعتبار إن المشاهد العربي يرغب في مشاهدة عرض مسرحي مبني على أساس قالب مسرحي عربي خالص . وهذا المطلب سياسي أيضا ، حيث سعى رجال السياسة العرب إلى إيجاد نظرية سياسية عربية مستلهمة التراث العربي ومعطياته الدينية والفكرية والأخلاقية ، مع إمكانية استفادتها من الفكر العالمي ، الذي يمكن تطبيقه في الساحة السياسية العربية . دأب المنظرون المسرحيون العرب على رفض الشكل الأوربي للمسرح ، معتقدين إن هذا التصميم يبعد المشاهد العربي عن الموضوع المطروح وعقد التواصل مع الفنانين ، وبالتالي فهو شكل يقمع المشاهد ويصنع مسافة من الإيهام التي يرفضها المخرجون العرب ، لأنها تهمش دور المشاهدة الفاعلة . وفي هذه النقطة يلتقون مع اغلب المدارس المسرحية الحديثة التي رفضت مسرح العلبة الإيطالي ، وجعلته فضاءات جديدة يختارها المخرج وفق الرؤية التي تنسجم مع عرضه المسرحي

النص المسرحي:

هو الإناء و المادة الأساسية الذي تنطلق منها الرؤى و الأشكال و الأساليب الجمالية المسرحية ولكل مبدع مسرحي ، منظراً كان أو مخرجاً ، فأنه يوظف النص بما يتلاءم و منهجه النقدي و الجمالي . وجماعة الحكواتي لا تختلف في منظورها للنص عن المبدعين أصحاب الطروحات الجديدة و الخاصة . فهم يعيدون قراءة الأشخاص و الأفكار و التاريخ بما ينسجم و رؤيتهم الحاضرة ، والتي تحرك المتلقين باتجاه فكر المسرح الجديد . (مسرح الحكواتي بصفته الخاصة يبني فكرته على أساس البحث عن قصة أو حكاية شعبية من التراث و التاريخ يختارها القائمون بالعملية المسرحية و رسم الأفكار الجوهرية لكل مشهد على حدة ضمن سياق مسرحي مترابط . و يشدد بيان مسرح الحكواتي على أن يشارك الجميع في تكوين فكرة المشهد الذي يطرح للمناقشة في اجتماع عام. وأكثر من ذلك فأن النص الحكواتي قابل للمراجعة و التعديل قدر الامكان وفقاً لتفاعل الممثلين و المشاهدين أثناء التمارين و التأثير أثناء العرض.) (م:٨،ص٣٠). لا استلاب لأحد وإشراك الجميع في عقولهم و ذواتهم لتحقيق المنجز الإبداعي ، وهذه صيغة متقدمة لإبعاد سلطة و دكتاتورية المخرج أو المؤلف والممثل النجم . ن مساهمة المجموعة وطرح كل ما يخطر ببال أي عضو منهم ، تضفي على العمل روحاً ديمقراطية ، و جماعية الروح الصادقة التي تنشد الإبداع هدفاً لها لأن عقل كل فرد و ما يختزنه من خبرات ووعي سياسي و اجتماعي يعد إضافة نوعية للنص المكتوب ، لأنه يبعث الحياة فيه من جديد و يصبح أكثر حياتية . ويتطور العرض دائماً من خلال تفاعله في فعل المشاهدة و ردود الأفعال الآنية ، ولا يبتعد عن الجمهور صاحب المصلحة الحقيقية في فكر العرض و مادته و موضوعه . ووصل حد التفاعل بين العاملين في الفرقة إلى:

١. اشتراك الجميع في تكوين فكرة ما ، تكتب فوراً و البعض يشارك في الكتابة في حين يشارك البعض الآخر في تغيير الألفاظ و العبارات حسب خبرته .

٢. بعد الاتفاق على فكرة محددة يقوم شخص أكثر موهبة بتقديم مشروع يخضع لمراقبة الجميع وإطلاعهم علية فأما أن يوافقوا عليه أو يرفضونه أو يقترحون التعديلات . (م:٩،ص١٢٦) .كان التأليف الجماعي سمة أساسية من سمات عمل الفرقة على النص المسرحي ، فهي تعني موت المؤلف الفرد وإحياء لفكرة روح الجماعة التي تعاني و تلتقط من الواقع والتاريخ ما يسهم في عرض الواقع الاجتماعي و تحليله

ونقده . لعل التنوع الفني أو الطبقي الذي ينحدر منه الفنانون يغني النص الأدبي و دراسته و أهدافه ، لأنه يؤكد ذواتهم في العمل المسرحي .كما ان المجموعة حريصة على الجانب

التقني في كتابة النص بالمستوى الذي يضم كل هذا التنوع في الأهداف و المشاهد المرسومة لها . ويمارسون عمل النقد أيضا لغرض التعديل والإضافة والحذف . و بالنتيجة تضعف الفردية إلى ابعد حد و يزدهر روح الفريق الواحد . إن الأفكار التي تحاول المجموعة توصيلها ليست تاريخية فحسب ، وأنما كان للواقع حصته أيضا في اختيارات الفنان (روجيه عساف) وجماعته . (ومن العروض التي قدمتها الفرقة "من حكايات سنة٣٦" وهي مسرحية اعتمدت على قصة واقعية شعبية جرت أحداثها في منطقة بني جبيل للإفراج عن زعمائها الوطنين الذي اعتقلتهم سلطات الانتداب الفرنسي) (م:١،ص٨٩) . استفادت مجموعة الحكواتي من معطيات التاريخ اللبناني السياسي ، وبذلك تميز مسرحهم بالرؤية والموضوع السياسي الذي يهم الحس الشعبي و يحرك المشاعر الوطنية لدى جمهور المشاهدين لقد كانت الجوانب التاريخية والشعبية و المواقف السياسية قوة محركة لأفكارهم و نصوصهم المسرحية التي يلتفون حولها بملاحظاتهم النقدية ومتابعاتهم لها بعد عرضها على خشبة المسرح . ومن خلال طروحاتهم التقوا مع اتجاهات عالمية سابقة لهم أو معاصرة مثل (المسرح السياسي) لبسكاتور أو (المسرح الأيديولوجي) لبرخت .

أسلوب العرض:

يعد أسلوب العرض المسرحي خياراً جمالياً و تقنياً للمجموعة . لأن الفرقة اختارت من بين مجموعة أساليب عالمية و محلية ، أسلوب و معالجات فنية خاصة بها . ومثل هذا الخيار لا يأتي من فراغ ، بل دليل نضج فني و معرفي كبير . وأول ما يكشف عنه إطلاع على مدارس الفن المسرحي ودراسة اجتماعية لتلقي الجمهور للأنموذج الفني المطلوب، و الذي يمكن أن يحقق تأثيراً كبيراً في عقولهم و مشاعرهم . إن أساليب العروض المسرحية المعاصرة ، تراوحت بين الإنتاج الباذخ والفقير ، وكل منهما نابع من فلسفة ورؤية المخرج و طبيعة عمل الفرقة المسرحية . وكان موقف فرقة مسرح الحكواتي يدعو إلى تبسيط وسائل العرض والاقتصاد في التكاليف المادية . (وتدعو جماعة المسرح الحكواتي أيضا إلى أقصى حد ممكن لكي يصبح المسرح شعبياً مستقلاً عن أي سلطة أو نفوذ . وتعتقد هذه الجماعة كذلك إن استخدام وسيلة الحكواتي كفيلة بكسر الإيهام المسرحي و تحطيم الجدار الذي يفصل خشبة المسرح عن صالة الجمهور لان الحكواتي سيعقد علاقة مباشرة مع الجمهور، كما ان هذا الجمهور مدعو بدوره للمشاركة في تنظيم العروض يضاف إلى ذلك انه ينبغي على القائمين بالنشاط المسرحي أن يمارسوا فنهم في أماكن تواجد الجماهير و بينهم .) (م:٨،ص٣٠) . كانت دعوتهم واضحة للاستقلال عن الجهات الرسمية و الحكومية خشية أملاءات الأفكار وأساليب إنتاج تلك الجهات على فكر ونهج الجماعة المسرحية . لان العرف السائد في العالم العربي ، تبعية الثقافة للحكومة . ولا تدعم الحكومات أي نشاط يتعارض مع برنامجها السياسي. وهذا الاستقلال الثقافي يكلف تلك المجاميع أثمان وتضحيات باهضة ، لكن رسالة المسرح ، وموقف هؤلاء الفنانين الرائعين هو الابقى في رسالة المسرح العربي .كما أن قلة التكاليف الإنتاجية على العروض ، تعطي فرصة للطبقات الشعبية لمشاهدتها و التمتع بها و الإفادة من أفكارها الطليعية المطروحة . وهذا ما حدا أيضا بالفرقة للتواصل مع جمهورها و الوصول إليهم وتقديم عروضهم ذات البعد السياسي التعبوي لهم .و استفادوا تقنياً من البناء الدرامي لشخصية الراوي و إمكانية انتقاله من حالة الإيهام إلى كسر الإيهام في تبديل شخصيته و استخدامه لأدواته ، وتغيير أماكن تواجده في الصالة أو على خشبة المسرح .إن تقنية (كسر الإيهام) التي نادى (برخت) وجدت صداها في مسرح الحكواتي وذلك بجعل الجمهور يواجه مصيره و يختار موقفه السياسي والفكري بوعي ، و يناقش الأفكار التي يطرحها العرض المسرحي ليخرج بعد ذلك مقتنعاً بما يخطط و يعمل .وقالوا (إن "الحكواتي" وسيلة فنية تضمن كسر الإيهام المسرحي و إزالة (الحائط الرابع) الوهمي الذي يفصل بين المتفرجين وما يجري أمامهم من أحداث ، كما يساهم في إلغاء المسافة بين الممثل والمتفرجين ، حيث يقوم هذا (الحكواتي) بربط الأحداث و التعليق عليها و تجسيد المشاهد بواسطة (أدوات بسيطة مكشوفة) كما إن هذا (الحكواتي) لايرتبط بالمنصة المسرحية التقليدية المتعارف عليها ، بل يستطيع أن يقدم حكاياه الشعبية الدرامية بعيداً عن أبنية المسارح المغلقة – وهذا ما نجده واضحاً في البيان المسرحي اللبناني الذي ينص على ضرورة التوجه القصدي إلى الجمهور– أي إن الفئات الشعبية في أماكن تواجدها – مما يؤمن قدر الامكان الشرط الموضوعي لان يكون الجمهور بموقعه– وفي حالة انسجام مع أطار العرض و مؤهلاً بالتالي للمشاركة الفعالة .) (م:٢،ص١١٤) . إن مفهوم (الجدار الرابع) أوربي ، وارتبط أساسا بالمسرحيات الواقعية و الطبيعية التي أخرجها (ستانسلافسكي) في روسيا و (اندريه انطوان) في فرنسا و (أوتو برام) في ألمانيا ، وهي محاولة لجعل ما يدور على خشبة المسرح وكأنه معزول تماماً

عن الصالة . وهذا المفهوم ترافق مع صعود الطبقات الوسطى في المجتمع الصناعي و تكوّن الأرستقراطية و النخبة التي تنظر إلى العمل المسرحي ، على انه بضاعة خاصة بها و لها ، ولا علاقة لها بما يدور على المسرح .

وكأن الحياة التي تجري في الفن لا علاقة مباشرة لها أوغير مباشرة بواقع حياتهم ، ولذلك فان المواضيع و النقد الاجتماعي الذي جاء به (أبسن) و(تشيخوف) بعيدة كل البعد عن حياتهم . لقد كان ميراث المشاهدة كبيراً بالنسبة للمتلقي الغربي الذي سأم العروض الإيهامية التي تابعها سنوات طويلة ، ولأن الإيهام ارتبط بقيم وجماليات الطبقة البرجوازية فأن الفكر السياسي الأوربي الذي ساد القرن الماضي ، لم يجد ضرورة للإيهام المسرحي ، معتبراً الأنموذج المسرحي قائداً للحياة و ناقداً لها ، ومن الضروري إشراك الجمهور في الحوار و النقاش و التغيير مع هذه الأداة المهمة . أما بالنسبة للمشاهد العربي ، فان حصيلته من المسرحيات الإيهامية محدود جداً ، إن لم يكن معدوم في أكثر البلدان العربية . فأن تجربة الجدار الرابع لم تنضج لديه تماماً و تحقق حالة الإشباع منها ، كما هو المتفرج الأوربي . أي إن مفهوم الإيهام لم يتمثل لديه وعياً و تلقياً . و جاءت تجارب ومفاهيم كسر أو قطع الإيهام ، وضرورة شحذ العقل بعيداً عن العواطف ، مثل الهزة في تراكم تجربة التلقي لديه ، فلم يفهمها حق فهمها ، واعتبرها حيلة مسرحية أكثر من كونها مفهوم فلسفي يرتبط بالفكر المادي . ولم تأخذ فرقة الحكواتي (مفهوم الإيهام) فقط من المسرح العالمي المعاصر ، بل اعتمدت (في أدائها إلى أسس جديدة و منطلقات مثمرة غير التي اعتدناها في المسرح الكلاسيكي ... وأهمها الارتجال في الحوار و الإخراج و الأداء الجماعي والعروض المتجولة . وتستمد من فكرة الحكواتي القديم أسس و منطلقات العمل للفرقة) (م:٧،ص١٨٢) . إن تجديد الفرقة فهمها للحكواتي ، يتجلى في إضافة بعض إنجازات الفكر المسرحي العالمي ، مثل (كسر الإيهام) و(الارتجال) و(الأداء الجماعي) . نقلت تلك الشخصية من مواقعها التاريخية ، وأضافت لها بعض المكملات المعاصرة ، بغية تحديثها من الناحية الشكلية ، لكن وظيفتها الحقيقية ضلت كما هي ، فهي تروي الأحداث و تعلق عليها . إن الحكواتي عاش اغتراباً جمالياً - إن صح التعبير- فهو يرتبط بأذهان المتفرجين ، راوٍ داعي للإيهام و التخيل و الغوص في أعماق التاريخ ، بينما يجعله الفنان (عساف) و جماعته كاسرة للإيهام ، مرتجلاً للأفعال و الحوارات المسرحية

وهذه - ربما- من الفجوات النفسية التي أبعدت التواصل بين العمل الفني و الجمهور ، و ربما هزت قناعات المشاهدين بالعروض المسرحية الحكواتية .

الاخراج في مسرح الحكواتي:

تعددت الرؤى الاخراجية وفلسفته منذ أن ظهر (الدوق ساكس ماينغن) في نهاية القرن التاسع عشر . حيث وضع الأسس العامة لمبادئ الاخراج المسرحي . وتعاقبت تلك الرؤى لدى المخرجين في العالم ، حتى وصلت تلك النظريات بعد الحرب العالمية الثانية إلى الوطن العربي ، وتأثر بها عددٌ كبير من المخرجين الطليعيين العرب . وبعد مرحلة التأثر تلك نادى البعض بالبحث عن أساليب إخراجية جديدة وخاصة بهم ، تستنتج من أفكارهم الخاصة المتفاعلة مع ذواتهم الفنية و الثقافية . والمخرج المسرحي يعد قائداً نظرياً وعملياً للمنجز المسرحي ، ومهما كانت أساليب و طرق الحوار مع الكادر الفني ، لكن تظل كلمة المخرج هي الحاسمة عندما يصبح النقاش واقعاً فعلياً على خشبة المسرح . وهذا ما حدا بفرقة مسرح الحكواتي لإيجاد فلسفة خاصة لعمل المخرج (روجيه عساف) في فرقتهم ، حيث يقول الفنان (احمد زعزع) (الإخراج لا تنفصل عن الكتابة في عملنا الجديد ، أن الإخراج لا يشكل مرحلة مستقلة. فالنص يتكون من فكرة الإخراج الأساسية .) (م:٩،ص١٢٧) . النص المسرحي يؤلف داخل المجموعة ، ربما أن ليس هناك نص مسرحي جاهز، فأن جميع احتمالات الإخراج و إختيار الممثلين و التقنيين ، تتم على أساس الكادر الموجود و مدى اشتغالهم في تحقيق العرض المسرحي . إعداد النص الأدبي يتم على أساس المواقف السياسية و الاجتماعية لأعضاء الفرقة . انه خطاب موجه فكرياً لا حياد فيه . فهو بالضرورة يكتب تحت تصورات المجموعة الفكرية و امكاناتها المادية المتواضعة ، غير المدعومة من أي جهة رسمية . فالإخراج يأخذ جانب التقشف والإيجاز ، لكنه يتسم بعمق الدلالة والتعبير . ففريق العمل يشعر بالحاجة إلى معالجة وطرح موقف سياسي يحتاجه الشارع اللبناني أو العربي ، وهذه الحاجة تولد فكرة العرض المسرحي ، ثم تبدأ مرحلة تأليف النص ، فيأتي الاخراج كعملية مكملة وليست بعيدة عنه. لأن النص و الاخراج و التجسيد ، كلها تذوب في بودقة الروح الجماعية التي تحلا بها فريق الحكواتي . ويصرح الفنان المبدع (روجيه عساف) حول أسلوب الاخراج في مسرحه ،

بأن (هناك مستويات في الاخراج : وهما عادة مكملان لبعضهما.

١ــ مستوى إيجاد بنية المشاهد ، تعني بالتحديد طبيعة العلاقات بين الشخصيات الموجودة في المشهد وكل الأساليب و المناخ الذي يربط هذه الشخصيات والتي تربطهم ببعضهم . وفي نظرنا لا يمكن لهذا المستوى أن يخضع للإنتاج الفردي وإنما للجماعي. لا بد من فهم كل الفرقة للمشهد و مضمونه وتحليل العلاقات بين الشخصيات تجربة الارتجال و تحديد فن النقاش . وهذا هو الأسلوب الأساسي . جوهر كل مشهد أن يوجه عبر الممارسة .

٢ــ مستوى الصنع المسرحي (التقنية) . توزيع الحركة – تحديد الإيقاع – اختيار تركيب الحركات ، حتى يكون المشهد أجمل و أكثر فعالية .) (م:٩،ص١٢٨) .

المستوى النظري لعمل المخرج و المجموعة يتجلى في تحديد المنطلقات النظرية الفلسفية للإنتاج المسرحي و اختيار فكرة مسرحية سياسية ، تنسجم مع الأرضية الفكرية للفرقة المسرحية ، تكون للفكرة هذه حيوية المعاصرة و التاريخية التي تحرك أذهان المشاهدين . إن المضامين السياسية التي تتبناها المجموعة تعد جوهر وجودها ولا يمكن المساومة بها أو عليها . يتم الاتفاق الجماعي عليها كي يستطيعوا أن يعبروا عنها فوق خشبة المسرح ، وكأنها أفكار كل فرد والجماعة على حد سواء . ليس هناك فرق بين فكر الممثل و المخرج و المجموعة و الشعب . تتم مناقشة كل مشهد ، و تحديد أفكاره وأهدافه السياسية و من ثم يصار إلى تجسيدها ، بتبني واعي وواضح ، كي تصبح الرسالة الموجهة إلى الجمهور فاعلة . وعلى أساس توزيع المهام و القوى و الصراعات في المشاهد توزع الأدوار (الفكرية و السياسية) ليلعبها الممثلون بدرجة عالية من الوعي الفني و الاجتماعي .

الممثل في مسرح الحكواتي:

يعد الممثل ركيزة أساسية في العروض المسرحية مهما اختلفت مدارسها و مناهجها ، فليس هناك عرض مسرحي بلا ممثل . قد يأتي مخرج فلا يعطيه الأهمية مثل مخرج آخر ، لكن وجوده على خشبة المسرح بنية جمالية اجتماعية توصيلية لا بد منها .

و من هذا المنطلق وضعت مجموعة الحكواتي ، نصب عينيها أهمية الممثل ، و نظرت له وفق ما يتماشى مع وجهة نظرها المسرحية عموماً . (أما بالنسبة لأسلوب الأداء التمثيلي فأن ممثلي (مسرح الحكواتي) يقتربون بأدائهم من طبيعة الأداء المرتجل : لكنه الارتجال المنظم الذي يبدو في ظاهره عفوياً تلقائياً ، وهو في الحقيقة نابع من نص مكتوب شارك الجميع في كتابة مشاهده و جمل حواره .) (م:٢،ص١١٤) . بعد الاتفاق الفكري و الجمالي على أسلوب العرض المسرحي ، يهضم الفنانون كافة الطروحات والحوارات الموجودة في النص لأنها بالأساس من بناة أفكارهم وقناعاتهم ، لذلك تصبح عملية التنفيذ متبناة شعورياً ولا شعورياً . ومن اللا شعور الفردي و الجمعي تظهر الفكرة و الموضوع وطريقة الأداء أيضاً ، دون تدخل مباشر من الممثل أو المخرج على الشخصية . ومن هذا الارتجال الواعي يحقق العرض المسرحي هويته النفسية و الاجتماعية و موقفه السياسي . في البدء يتعامل الممثلون مع النص كمؤلفين له ، وناقدين وعارفين لكافة أبعاده ، ثم يأتي التجسيد كمرحلة لبلوغ كمال الشكل الفني . أن الارتجال من التقنيات المتداولة في المسرح العالمي الحديث ، فهي مستمدة في أصولها من كوميديا الفن الإيطالية ، لكن المسرح الحديث يجعل منه أداة لتطابق شخصية الممثل الإنسان مع إنسانية الدور ، أي يرفع القيود بين الممثل و التمثيل ، حيث يستطيع الممثل أن يبوح بدواخله من خلال قناع الشخصية .

من إعمالها المسرحية:

يتضح في عرض مسرحية "من حكايات سنة ١٩٣٦" (ينظر م:٦،ص٢٢٦) . السمات الأساسية لأسلوب عروض مسرح الحكواتي في النص و العرض و العمل على تقنيات الإضاءة و المنظر . وهذه المسرحية أخرجها الفنان (روجيه عساف) وقدمتها الفرقة ضمن عروض مهرجان دمشق الثامن عام ١٩٧٩. وكانت الأهم ، والتي أجمع النقاد على جودتها وكانت أعدادا" جماعيا" . انطلق هذا العمل من قصة واقعية ، شعبية جرت أحداثها في منطقة "بنت جبيل" اللبنانية عام ١٩٣٦. هذا في الوقت الذي كانت تجري فيه أضخم وأعنف الانتفاضات الشعبية المسلحة التي شملت أنحاء سوريا وفلسطين و لبنان ، ضد واقع التجزئة و سياسة الاستعمار .

ومن سمات هذا العرض ما يلي :

١ــ عالج عساف و فرقته مشكلة تاريخية بكتابة مسرحية تجنيب مختلف الإسقاطات الذهنية أو السياسية الجاهزة باعتبار إن معالجته الموضوع لم تكن من وجه نظر تحليلية أو تاريخية حديثة وإنما من زاوية انبعاثها من الواقع السياسي المعاش للفئات الشعبية وأشكال مقاومتها .على هذا الأساس ، يبدو ، الشعب عند عساف "معلماً" منه نقتبس الدروس والعبر وليس العكس ، عند معظم البرشتيين الذين يعملون في المسرح التعليمي، فالشعب لديه هو البطل . وعلى هذا الأساس ، تتخذ حركة المسرح عنده ، منحى ملحمياً محوره الأساس الشعب – البطل، لا الفرد– البطل .

٢ــ استخدام عدة وسائل لتلاحم العرض المسرحي مع الجمهور و منها :

أ– الحكواتي وعلاقته المباشرة مع الجمهور .

ب– التخفيف من تقنيات العرض المصنوعة .

ج– استخدام السلايدات والسينما .

د–استفاد من مسرح العرائس في بعض المشاهد

إن كل هذه التقنيات مستخدمة في المسرح العالمي و خاصة في عروض المسرح السياسي لـ(بسكاتور) أو المسرح التسجيلي لـ(بيتر فايس) ، وبالتالي فأنها أعطت روحاً سياسية معاصرة لهذا العرض المسرحي العربي المتميز . أي أن هذا العرض كان تعبيراً عن نضوج عوامل ذاتية و موضوعية في لبنان و العالم . وكان وعياً سياسياً مبكراً لالتقاط مواضيع شعبية ، و تقدم بصياغات و أساليب عالمية .

الحكواتي...والاحتفالي:

لعبت الأوضاع السياسية و الصراع الآديولوجي العالمي ، دوراً كبيراً في الضغط على الأديب والفنان العربي و دفعته للبحث عن مناهج ووسائل جديدة للتعبير ، سواء في المغرب أو المشرق . وتزامن ظهور الحكواتي مع ظهور المسرح الاحتفالي في المغرب العربي . وكان هدفهما الجمالي ، أيجاد صيغة مسرحية عربية جديدة ، أما هدفهما السياسي ، فهو توصيل أفكار الشباب العربي و الدعوة إلى قيام الثورة الاجتماعية والتغيير . (وهناك هدفٌ رئيس واحد يجمع بين الفرقتين ، و يفرض نفسه على البيانين، بالرغم من إن أحدى الفرقتين تتحرك في أرض المشرق العربي و الثانية في أرض المغرب العربي . وهذا الهدف هو محاولة كسر السكون الذي يسيطر على المسرح العربي منذ أوائل السبعينات ، باستنباط أشكال ومحتويات جديدة تغير نوعية العلاقة مع الإنتاج المسرحي ومع الجمهور. ولا شك أن وحدة الهدف وان اختلف البيانان في بعض التفاصيل – تؤكد وحدة الهموم في المسرح العربي ، و في الثقافة العربية .) (م:١٠،ص١٨٤) .

كان تأثير التيارات الفكرية و السياسية التي دخلت الوطن العربي بشكل واسع مثل ، الماركسية ، الوجودية ، العبثية ، والماوية ، وغيرها . واضحاً على المثقفين الشباب العرب المتطلعين إلى إيجاد سياسات جديدة يحتكم إليها العرب . ولما كانت تلك الأفكار و الفلسفات لها جذورها العالمية الممتدة في آدابهم وفنونهم ، فأن المثقفين العرب سعوا لإيجاد ما يماثل أو يشبه تلك النماذج في الفن و الأدب العربي . ولعل الكاتب (برتولد برخت) هو الأبرز في التأثير الغربي على المسرح السياسي و الأيديولوجي العربي . حيث كانت أفكاره وفنه مستلهمة من الفلسفة الماركسية . فتأثر أغلب المسرحيين العرب بتقنياته في العرض المسرحي كالتغريب ، وكسر الإيهام ، و رفع الجدار الرابع (ومن هذا المنظور نجد المسرح الاحتفالي يلتقي بصفة مباشرة مع "المسرح الحكواتي" في التقسيم العام للجمهور المسرحي ، و دوره الإيجابي في العمل المسرحي ، إذا آل " الاحتفالية " و "الحكواتية" يصران في بيانهما على : إزالة كل الحواجز النفسية التي تفصل عادة بين الممثلين و الجمهور و تحقيق درجة عالية من التلاقي المطلوبة تمهيداً لتقديم العرض المسرحي الذي يبدأ دون أظلام القاعة ، ودون أن نسمع الدقات الثلاث التي تسبق عادة العرض المسرحي التقليدي، ودون أن يختفي الممثلون لكي يرتدوا ملابس الشخصيات التي سيؤدونها ، بل يقومون بتبديل الملابس والأقنعة المختلفة أمام الجمهور ، حيث تبدو كل الملابس والأقنعة المستخدمة في العرض ظاهرة فوق مشاجب يراها كل متفرج .) (م:٤،ص١٣٦) . اعتقد الحكواتيون ، أن عوامل كسر الإيهام تجعل عقول المشاهدين حاضرة وجاهزة لمعرفة الحقيقة السياسية والأيديولوجية ، والانحياز لها ، و الدفاع عنها ، كي يحصل التغيير . والإيهام الواقعي يقف بالضد من التغيير – حسب اعتقادهم – و يوهم المشاهدين بأن ما يجري على خشبة المسرح فعل اجتماعي نهائي ، و الحل الذي

يطرحه العرض المسرحي ، لابد منه ارتبط تكنيك كسر الإيهام بمفهوم التغريب عند (برخت) المستمد أساساً من الفلسفة الماركسية ، التي تدفع المشاهد للاختيار الصحيح للمواقف الفكرية . وكسر الإيهام ينشد التعليم والوقوف في منطقة الاعتقاد و الثورة على الاستغلال و الظلم الاجتماعي ،طبقياً كان أو سياسياً ولما كان الوضع السياسي العربي و العالمي إبان فترة السبعينات يتحرك صوب الثورة الاجتماعية و التحولات الاستراتيجية المهمة ، فأن رجال المسرح حاولوا مسايرة هذا الوضع لتكون لهم مقولاتهم و تنظيراتهم و إنجازاتهم المترافقة مع الفعل السياسي ، وعلى الرغم من الاختلافات البسيطة في التصورات الفنية لهذه المجاميع ، آلا أنها تلتقي في الهموم الثقافية و السياسية و الجمالية. وهي امتداد لكل المحولات العربية على الصعيد الأدبي و المسرحي و الثقافي . (أن بياني { مسرح الحكواتي } اللبناني و{ المسرح الاحتفالي } المغربي ليس سوى محاولتين جديدتين تضافان إلى المحاولات السابقة لفناني المسرح العربي التي استهدفت البحث عن ذلك {المسرح البديل } . وبالتأكيد ستجيء بعدهما محاولات أخرى تسعى إلى تحقيق الهدف نفسه نتعشم أن تكون امتداداً و تطويراً وتأصيلاً لتجارب المائة عام التي تشكل وجود مسرحنا العربي – و نتعشم ألا تكون استخفافاً مهيناً بالجهود الصادقة التي بذلها الفنانون الباحثون بصدق وإصرار عن هوية مميزة للمسرح العربي ودون أن تقع في نفس الخطأ الذي وقع فيه بيان المسرح الاحتفالي المغربي الذي أدعى إن الأسس التي يقوم عليها المسرح العربي أسس زائفة و متخلفة- وهو قولٌ يحتاج إلى مراجعة طويلة... طويلة) (م:٢،ص١١٨) . لا شك إن الهم المسرحي العربي واحد في مشرقه أو مغربه . والبحث عن البديل المعبر للمرحلة التاريخية، يشكل ضرورة و حلقة متصلة في الميراث العربي برمته . لأن هذا التراكم في البحث و الإنجاز ، يمنح الباحث و المخرج المسرحي و الجماعات الثقافية أرضية عميقة لبلوغ الجديد و الأصيل . وليس هناك قفزة خارج سياق المنضومات المعرفية المتداولة عربياً و عالمياً .

مسرح الحكواتي و المؤثرات العالمية:

اتخذ المسرح العالمي اتجاهات عدة و أساليب شتى للتعبير عن الوضع السياسي و الاجتماعي و الفني الذي ساد أوربا ، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، إذ أصبح التركيز على الاخراج و التمثيل أكثر من الاهتمام بالنص المسرحي ، و أصبحت لغة العرض المسرحي الموضوع الحاسم في مجمل العملية الإنتاجية .وكان التداخل بين الثقافات والإطلاع المتبادل على المنجزات المسرحية ، والتعرف على الأعمال و مخرجيها ، جعل الفرصة متاحة للتأثير و التأثر بين تلك الأساليب و الإفادة منها ، باعتبارها جزءاً من حوار الثقافات و الانفتاح على الآخر.و من الأساليب التي أفاد منها مسرح الحكواتي ، طريقة (مايرهولد) حيث أتضح (في عرض {حكايات من سنة ١٩٣٦} تأثره الواضح بتجارب مسرح { مايرهولد } خاصة فيما يتعلق بأسلوب الأداء التمثيلي الذي يتيح للممثل أمكانات إطلاق طاقاته الحركية دون قيود أو حدود بحيث يقترب الممثل في حركاته من طبيعة {البهلوان} بكل ما في حركاته و إيماءاته من رشاقة و حيوية مع احتفاظ الممثل بمظهر الهدوء الخارجي مهما كانت في أعماقه من شحنات انفعالية و صراعات داخلية عنيفة .) (م:٢،ص١١٨). ابتعد الممثل في (مسرح الحكواتي) عن مبدأ التقمص الذي نادى به (ستانسلافسكي) و يدعو إلى المحاكاة والتبني و البناء الانفعالي الداخلي للشخصية . واهتم أكثر بالتكنيك الخارجي (الجسد) .وهذا يتطابق مع مفهوم (مايرهولد) في (البايوميكانيك) و تطوير السيطرة على جسد الممثل و حركاته ، و تشكيل منظومة حركية يسيطر عليها الممثل بإرادته الواعية . أن مسرح (مايرهولد) يعد من المقدمات لمسرح برخت على صعيد السلوك العقلي في الأداء و يتقاطع مع الإيهام الواقعي . ومن هنا وجد (عساف) نقطة التقاء (الحكواتي) مع منظور (مايرهولد) و(برخت) في الرواية وكسر الإيهام و التواصل الذهني مع الجمهور كل هذه المكونات أسهمت في بلورة مفهوم العرض لدى الفرقة .أما الحس الشعبي والانتماء إلى قضايا الشعب ، فقد تعمق هذا الاتجاه من خلال التأثر بنهج (داريفو) (وهنا لا بد من الإشارة إلى أن هذا الأسلوب المسرحي سبق لأوربا ان شهدته من قبل سنوات عديدة وهو معروف عندها باسم مسرح " لاكومونة " أي المسرح الشعبي و أبرز الفرق آنذاك كانت فرقة الإيطالي "داريفو" والذي منه أستمد عساف بعض أساليب العرض

لفرقته.)(م:٧،ص١٨٢) . كان الحس الشعبي هو القاسم المشترك بين الفرقتين ' وأستمد كل منهما مواضيعه و مفاهيمه من أجواء الشعبي و موضوعاته ، لتجسيد الروح الشعبية في واقعها و مثاليتها . فالتجأوا إلى الشخصيات والحكم والأمثال التي يتبادلها الناس ، و أصبحت هاجساً روحياً و أخلاقيا في تاريخهم وحياتهم ، و تحرك مشاعرهم وعقولهم نحو بناء إنسانيتهم بالشكل الذي يجعلهم قوة محركة للتاريخ . أما التأثير الأكثر وضوحاً على (فرقة الحكواتي) وعملها الفني جاء من المخرجة (أريان منوشكين) مديرة فرقة مسرح الشمس ، التي أثرت بشكل واسع على مجاميع المسرح الشابة ذات النزعات الرديكالية . (وعلى هذا ، يكون شأن الكتابة الجماعية عند روجيه ، شأنها في 'مسرح الشمس' كتابة غير جاهزة ، تتم بعد اختيار المادة و الاتصال بالناس و معايشة مشاكلهم و معرفة أوضاعهم و الإحساس بها و التضامن معها ، و دراسة الوثائق المتعلقة بقضاياهم ومن ثم يقوم أعضاء الفرقة بالكتابة و الارتجال و يكون لروجيه حسب تعبيره ، أثر المنشط ليس غير أو الموضع بحسباته عضواً عادياً في فرقة جماعية في مسرحيتي "مسرح الشمس" ١٧٨٩و ١٧٩٣ وفي فرقة مسرح الحكواتي مشابهات و مطابقات كثيرة في تحديد الموضوع التاريخي و العمل عليه وكتابته و تقديمه ، أثر الكتابة الجماعية وطبيعة النص و الفضاء المسرحي حتى أن عنوانات المسرحيات متشابهة : ١٧٨٩المسرح الشمس و ١٩٣٦ لروجيه عساف و الحكواتي ، الأولى تحكي وقائع تاريخية مهمة للذاكرة الجماعية و مسرحية الكواتي تحكي عن وقائع تاريخية مهمة للذاكرة الشعبية العربية .المفصل التاريخي مشترك و منهج العمل مشترك و الكتابة الجماعية مشتركة ومفهوم الفضاء المسرحي مشترك بحسباته محاولة كسر للعلاقة الاعتيادية.) (م:٥،ص١١١) . إن محاولة الفنان الأخذ والاستفادة من منجزات الثقافة العالمية ، يعد عملية واعية إذا رافقها التمثل الحقيقي وليس التبعية الميكانيكية . خاصة إذا كانت تحقق التلاقح الفكري والمسرحي و تنتشل حياتنا الثقافية من الركود و الماضوية . وعى (عساف) هذه الضرورة ، التي لولاها لا يمكن للحكواتي أن يكون معاصراً وأصبحت تلك المصادر و المؤثرات الأرضية التي انطلق منها ، من محليته إلى العالمية . ومهما كان التأثير واضحاً ، فأنه لا يضر العملية الفنية ، لأن المؤثرات سببها التفاعل الحضاري و مستوى تطور الإنسان في مجتمعات مختلفة ، فمثل هذه العملية مشروعة طالما يسندها الوعي ، و الرغبة في تبني قضايا الشعب، ووضعها في قالب مسرحي يفهمه المتلقي العربي المعاصر .

الخلاصة

يتفق الباحث مع (البياتي) بالمؤشرات التي وضعها (ينظر م:٣،ص ١٩٦) لمسرح الحكواتي ، والتي يحدد فيها الجوانب الأدبية و الفنية وعلى النحو التالي :

١- يتم انسجام العمل الجمعي وفكرة مسرح الحكواتي باختيار الموضوع وقدرة الممثل الواثق من نفسه على الارتجال دون خروج على الموضوع الأصلي للحكاية .

٢- خلق العلاقة بين الممثل و الجمهور و باستخدام الأساليب الفنية للحكواتي العربي وكسر الإيهام المسرحي وإزالة الحائط الرابع حيث يتولى الحكواتي مهمة ربط الأحداث و التعليق عليها وتجسيد المشاهد بواسطة أدوات بسيطة .

٣- عرضت الفرقة أعمالها بعيداً عن المسارح المغلقة لكون الحكواتي لا يرتبط بالمنصة التقليدية . عرضتها في مقهى أو حديقة أو ساحة أو ملعب وينبغي أن يكون المكان متوافقاً مع المضمون .

٤- التوجه إلى حيث يتواجد الجمهور تأميناً للشرط الموضوعي في عقد الصلة بالفئات الشعبية والتعايش معها .

٥- أن النص قد يكون معروفاً لدى المستمعين من حيث كونه حكاية شائعة وانفعالهم به غير مفاجئ و يأتي التأثر من تجديد و إعادة الانتماء إلى ماض مشرك . إذ أن دلالات الماضي لا تزال حية تسهم في التلاحم الاجتماعي .

٦- لا تحدد البداية بوقت معين ، لذلك لا تسمع الدقات الثلاث التقليدية .

٧- ترتدي الشخصية زيها و قناعها و تخلعها أمام أنظار الجمهور .

٨- يكاد يخلو العرض من الإضاءة الملونة ، بل يكتفي باللون الطبيعي .

٩- الغاية من العرض أشعار المتفرجين أن ما يجري ليس تمثيلاً و أنما هو اجتماع بالممثلين لاسترجاع الاحتفالات التاريخية وتجسيدها في أطار فني احتفالي .

١٠- أن المغزى الحقيقي للعرض و أشراك المتفرجين فيه ، أنما هو طرح الوقائع القديمة و ربطها بواقع الإنسان العربي اليوم لكي يستخلص المتفرج العبرة و الدرس من أحداث الماضي .

١١- استخدام الدمى والأقنعة وفنون السيرك وكل العناصر التي تحقق الفرجة المسرحية وتعمق الإحساس بالجو الاحتفالي

١٢- تصميم الديكور بالغ البساطة عند التركيب و التفكيك ، وهذه البساطة ملائمة لأماكن العرض وهي تسهم كذلك في اضفاء الطابع التمثيلي لفن الحكواتي الذي كان يعتمد على الأداء الجسمي و الصوتي أكثر مما يفعله مع العناصر المتممة الأخرى.

١٣- زمان العرض تمليه حيات الجماعة ، كأن يكون في لقاء اعتيادي شبه يومي ، أو لقاء احتفالي بمناسبة يتجمع خلالها الحاضرون ليحثوا شعورهم الجماعي وليعبروا عن يقين مشترك وعاطفة مشتركة .

و من المؤكد أن نهج فرقة مسرح الحكواتي يتصل بتجارب عربية سابقة وجدت طريقها عبر الكتابات النظرية للعديد من الكتاب و النقاد العرب أمثال يوسف إدريس ، نجيب سرور ، توفيق الحكيم وعبد الكريم برشيد ... وآخرين .

لقد حقق الفنان(روجيه عساف) وفريقه المبدع الموازنة المسرحية بين التراث العربي و التقنيات المعاصرة عن قصدية ووعي واختيار .

من التراث أخذ الحكواتي ، باعتباره يمثل فعل (القص) في العقل العربي لأن هذا العقل يعتمد على الرواة و المؤرخين وحفظة الأخبار وناقلي السير و الأحداث .

أما المعاصرة فقد تمثلت في الإفادة من الأساليب المسرحية الطليعية لاسيما الثورية منها كالمسرح السياسي و الملحمي .

الهوامش

١- احمد ، فائق مصطفى ، مسرح الحكواتي ، في :مجلة الأقلام ، العدد الثالث ، بغداد :دار الجاحظ ، ١٩٨٣.

٢- بدران ، نبيل ، البحث عن المسرح البديل، في :مجلة أفاق عربية، العدد(١) ، السنة الخامسة بغداد: الدار العربية للطباعة ، ١٩٨٠.

٣- البياتي، شوكت عبد الكريم ، تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٩.

٤- السلاوي، محمد أديب ،الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث ، بغداد :دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٣ .

٥- شاؤول ، بول، تأثير مسرح الشمس في المسرح العربي، في : مجلة أسفار ، العدد (٨) ،بغداد: دار الحرية للطباعة ،١٩٨٥.

٦- شاؤول، بول ، المسرح العربي الحديث (١٩٧٦-١٩٨٩)، لندن: رياض الريس للكتب و النشر ، ١٩٨٩.

٧- طه، سعيد، المسرح اللبناني منذ الستينات حتى اليوم ، في: مجلة الأقلام ، العدد(٦) ، بغداد: دار الجاحظ ، ١٩٨٠.

٨- عثمان ،احمد ،دعوة إلى فتح ملف المسرح العربي برمته، في: مجلة البيان ، العدد(١٦٤) ، الكويت: مطابع دار القبس ، ١٩٧٩.

٩- كامل ، نهلة ، فرقة مسرح الحكواتي وتجربة روجيه عساف ، في : مجلة الحياة المسرحية ، العدد(٩) ، صيف١٩٧٩، دمشق: وزارة الثقافة و الأرشاد القومي .

١٠- اردش، سعد، وآخرون، المسرح العربي بين النقل والتاصيل ، الكويت : مطبعة حكومة الكويت ،١٩٨٨ .