حوادث القصة في مدينة. فالعالم الذي يهيم فيه أسعد وأمجد عالم غير مفهوم، كما أنّ رحلتهما تبلغ ذروتها بتورطهما في متاهة المدينة المكانية والأخلاقية. والتشبيه بالمتاهة مناسب تماماً، لأنّ المدينة بيئة اصطناعية، صنَعتها يدُ البشر، بيئةٌ تجمع بين العقل واللاعقل، بين النظام والفوضى، وهي تحتوي، أخيراً على حضارة البشر بمختلف جوانبها الإيجابية والسلبية[1]. وفي هذه القصة تنشطر حضارة المدينة إلى شطرين متمثلين بالخير والشر، بالإيمان والكفر. والمهمة التي تقع على عاتق أسعد وأمجد هي الاهتداء إلى الطريق القويم في هذه المتاهة، وهي التغلب على العقبات الكثيرة التي تكتنف الطريق، والبحث عن الباب المفضي إلى الخلاص. لا بد لهما من أن يَضِلاّ طريقهما حتى يصبحا قادرين على التمييز بين الخيارين ويدركا، في النهاية، أن ليس هناك سوى طريق «صحيح» واحد، ألا وهو طريق الإيمان الصحيح.

* * *

وموضوعة المدينة ـ المتاهة هذه تمثل عنصراً جوهرياً من عناصر بنيان القصة لأنّ التناقضات الجذرية لا تبرز على السطح ولا يتم حلها وتفكيكها إلا هنا. فالمدينة المتبدّية من الجبال البعيدة تؤدي وظيفة «العقبة» التي تنقل القصة إلى مستوى آخر يضفي عليها مبرِّرَ وجودها ويحدد مضامينها الفكرية ومسارَها الهيكلي. وإنّ ما يقوم بتفكيك التناقضات الممكنة بين الأخوين ومواجهتهما لمجتمع غير مألوف تمزقه الازدواجيةُ الأخلاقية ـ المعنوية إنّما هو: المدينة. وهذه التناقضات توجِّه تسلسل أحداث القصة وتوفِّر مادتَها الخام. أضفْ إلى ذلك أنّ تقديم المدينة كمتاهة يعزز التوجه المجازي للقصة. فالمدينة ليست كناية عن متاهة مادية فقط، بل هي متاهة أخلاقية ومعنوية أيضاً وأيضاً، متاهةٌ مثقلة بقوى الخير والشر المتصارعة. لذا فإنّ ترحال أسعد وأمجد ليس إلاّ بحثاً عن الحقيقة في عالم لم يعمر الإيمان إلاّ جزءاً منه، عالمٍ لم يشهد بَعْدُ تبلورَ جهد الإنسان وسيادة الحق. والمدينة، بوصفها كنايةً مكانية تمثل المجتمع الإنساني بمآزقه الأخلاقية وبنيته الملغزة، تدعم التأويل المجازي القائم على أن رحلة القصة ليست، آخرَ المطاف، إلا رحلة بحث عن الحقيقة. وبطبيعة الحال فإنّ هذا الاستنتاج ينعكس أيضاً في قيام قمر الزمان باكتشاف خيانة الخالتين وغدرهما، وفي انتصار الحق على مستوى الرواية.

إنّ وظيفة المدينة ـ المتاهة واضحة أيضاً في القصتين الأخريين. ففي **قصة مدينة النحاس**، تنقسم رحلةُ جماعة موسى إلى خمس مراحل: ثمة مرحلة القصر مع التحذيرات أولاً، ومرحلة الفارس النحاسي الذي يشير إلى الاتجاه الصحيح ثانياً، فمرحلة الجني المسجون في الصندوق الصخري ثالثاً، فمرحلة المدينة النحاسية رابعاً، ثم خامساً وأخيراً مرحلة أرض الزنوج أصحاب جرار الجن. في هذه القصة أيضاً يجري تقديم السفر بوصفه رحلةً إلى أرض مجهولة، غريبة ومهجورة، من أجل العثور على جرار سليمان المسكونة بالجان. وفي هذا العالم المضطرب تؤدي المؤشرات المكانية دَوْرَ علامات الطريق، ولكنها أيضاً من مخلّفات حضارات سابقة كانت مزدهرة ذات يوم. وفي هذا الإطار يجري تقديم المدينة مرّةً أخرى بوصفها قلبَ متاهة: إنها من صنع الإنسان وتزخر بسائر أنواع العوائق والمحرّمات مثل أشكال الرصد السحري، والأقفال العجيبة، والمباني المعقدة، والممرات الصعبة. ولكنْ هناك مكافأة في النهاية، تتألف من أنواع المجوهرات، والذهب والأشياء الثمينة من ناحية، ومن عِبَرٍ ملأى بالحكمة الدالّة على مدى هشاشة الحياة من ناحية ثانية.

* * *

تشكل عناصرُ المكان العمودَ الفقري لا بالنسبة للبنيان السردي فحسب، بل بالنسبة للبنيان المجازي أيضاً. ومن الجدير بالملاحظة أنّ كناية الوعاء الحاوي تبدو عنصراً متكرراً في القصة كلها، بدءاً بجرار سليمان، ومروراً بالقصر المهجور، وبالجنّي المسجون في الصخر، وانتهاءً بمدينة النحاس. وهذه الأواني كلها تم إيجادها لتبيان التناقض بين الثراء المادي وسرعة زوال الحياة أولاً، وعقاباً لأولئك الذين رفضوا الامتثال للإرادة السماوية ثانياً. مرةً ثانية تكون المدينةُ مكانَ إعداد الحُكْم الفَصْل، لأنها المكان الذي يشهد تعرُّضَ الأبطال أنفسهم للمحن الأخلاقية ـ المعنوية المنبثقة من التركات التي يعثرون عليها.

* * *

يتناقض مفهوم «الوعاء» (Container) الحاوي المغلق، المستخدَم لإخضاع قوى الشر، تناقضاً حاداً مع انفتاح أرض القوم الغريب الذي هو هدف الرحلة. فهؤلاء الناس فقراء يعيشون في ظروف بدائية، ولكنهم اهتدوا إلى الإسلام بفضل هداية الخِضْر. إنهم، من جميع النواحي، يجسِّدون

---

١ ـ انظر لمناقشة مفهوم المتاهة وتوظيفها الرمزي ب: ريد دوب: **فكرة المتاهة من القديم الكلاسيكي وعبر العصور الوسطى**، اتياكا/لندن ١٩٩٢.

نقيض الجماعة الغنية المنقرضة التي كانت تسكن مدينة النحاس ذات يوم. وهذا التضارب الذي يمكن اعتبارُهُ الموضوعَ الرئيسي للقصة يصبح ممكناً بفضل الوظيفة المتاهية للمدينة التي لا تكتفي بالانطواء على المأزق، بل وتجبر المسافرين، بشكلها المكاني، على مواجهة هذا المأزق واتخاذ القرار بالاختيار. وهكذا فإنّ مدينة النحاس ليست نقطة علام مكانية مجردة على الطريق، بل هي صورة مجازية، تكوِّن القصة وتدعم مغزاها المجازي: مغزى البحث عن الروح والحقيقة. وعملية البحث هذه تتمثل مجازياً بوصفها رحلة. ولأنّ موسى وفريقه يتخذون القرار الصائب فإنهم ينجحون في العثور على الزنوج، وامتلاك الجرار، فالعودة الآمنة إلى مسقط الرأس حيث يتم فتح الجرة وإطلاق سراح الجنيّ التائب بصورة مثيرة.

* * *

أخيراً تنقسم الرحلة في قصة **عبدالله وإخوته** إلى أربع مراحل «مكانية» هي: الجزيرة حيث يلتقي عبدالله بالجنيّ؛ والبحر الذي يشهد جنوح المركب؛ ثم المدينة التي غدت حجراً؛ فأرض الجان حيث يتم ترتيب عمليةِ إنقاذ عبدالله. مرة أخرى، نجد المدينة شكلاً مادياً معقداً تجسِّد فيه الصراعُ بين قوى الحق والباطل، وتحقُّقَ الانتصارُ آخر المطاف، للإيمان. تعكس المدينة عملية الصراع بين عبدالله واخوته وتدعم البعدَ المجازي للقصة ككل: فليست الحياة إلا رحلةً وصراعاً ضد الباطل. وكما في **قصة أسعد وأمجد** تضم المدينة قطبي المأزق المتناقضين. إنّ الفتاة التي اعتنقت الإسلام ينقذها الخضرُ والقدرُ المرتبط بحياة عبدالله، بطريقة عجيبة. ثمة عدد غير قليل من الخطوط تتقاطع في المدينة: خط نجاة الفتاة بفضل اهتدائها إلى العقيدة الصحيحة، وخط الصراع الرمزي بين الخير والشر، وخط تحقق مصير عبدالله الذي هو هدف الرحلة الفعلي.

استنتاجات

انطلقتْ هذه المقالة من فرضيةٍ تقول بأنّ المكان، بوصفه ظاهرة ذاتية، يؤدّي دوراً بالغ الأهمية على مختلف مستويات السرد الروائي عموماً وفي أدب الرحلات الخيالية خصوصاً. وفيما سبق تركّز اهتمامُنا على معنى المدينة، كخلفية مكانية، في ثلاث من حكايات **ألف ليلة وليلة** على صعيدين اثنين: صعيد تحديد مفهوم المدينة كياناً مكانياً ومجازاً؛ وصعيد وظيفة هذا المفهوم في إطار الحكاية والبنية المجازية. وفي اثنتين من القصص رأينا مفهوم المدينة واضحاً وضوحاً خاصاً بوصفه كياناً مادياً واجتماعياً في الوقت نفسه. ففي قصتَيْ **عبدالله وإخوته** و**مدينة النحاس** لا يتم وصف المدينتين بطريقة واقعية، بل بأسلوب نمطي مقولب يشد الانتباه إلى ما يبدو سمات جوهريةً لأية مدينة: إلى الأسوار والبوابات، إلى الأسواق والقصر، الخ... زِدْ على ذلك أنه يجري تقديم المدينة بوصفها مركز السلطة والثروة، بل ساحة صراع وحرب بين الجشع والخلاص الروحي، وبين الخير والشر، وبين سعي الإنسان وهشاشة الحياة الدنيوية وسرعة زوالها. ومفهوم المدينة الذي ينطوي، بهذه الصورة، على بُعْد أخلاقي ومعنوي هام، يتدعم بوظيفته المجازية كوعاء ومتاهة. والحقّ أنّ المفهوم يتحدد، إلى حدود معينة، بطريقة مجازية. إن عملية فتح الوعاء تعيده إلى الزمان والمكان الإنسانيين وتمكّن الأبطال من متابعة بحثهم. أما في قصة **أسعد وأمجد**، فإنّ التناغم المفهومي للمدينة يبقى أقل وضوحاً، إذ تضطلع المدينة كخلفية خيالية بدور تأكيد الثنائية الطاغية على القصة كلها، فضلاً عن انطوائها على بُعْد روائي ومجازي. فالمدينة متاهة زاخرة بمصاعب الحياة، ولكنها ملأى أيضاً بنعم الحياة وخيراتها المتمثلة بالكنوز، وبالرؤيا الروحية والمعرفة، وبتحقق المصائر والأقدار. إنها حافز على النضالات الأخلاقية وناظمٌ لتسلسل القصة، الأمر الذي يؤدي بدوره إلى تعزيز البنية المجازية للقصة إذ يتم تقديم نضالات الإنسان وانتصارات النظام الكوني القائم على الدين والإيمان على أنها أسفار ورحلات تمر عبر سلسلة من المراحل.

* * *

ما هي نتائج هذا التحليل على المستوى النظري؟ يبدو ممكناً توظيفُ النظرة الثنائية للتفاعل بين عالمي الأصل والغاية، هذا التفاعل الذي يحدِّد شكل بنية أية حكاية أو رواية على مستويات مختلفة. كما يبدو ممكناً، أيضاً، تفكيكُ المعنى المجازي لأية قصة أو حكاية إلى عدد من الميادين أو العوالم الفرعية ـ مثل «المدينة» ـ التي تتضافر لتدعيم المعنى بطريقة هرمية متراتبة، حيث يقوم المعنى الشامل بإغناء المعنى المجازي للعالم الفرعي، والعكس بالعكس. ولا بد من ملاحظةِ أنّ هذا التحليل لا يطول إلا ثلاثة نصوص. ولدى تعقب سلاسل ومراتب هذا النوع من المفاهيم المجازية لا بد من توفّر إمكانية وضع هذه القصص مع شكل التمثيل النمطي للمدينة في سياقها الثقافي الأوسع وبناء المنظومات المجازية المؤهّلة لدمج النصوص المختلفة، وإن كانت من أجناس متباينة.

ترجمة: فاضل جتكر

عبده عبود
كلية الآداب ـ حمص

لماذا عاد الحيوان إلى القصة العربيّة المعاصرة؟

«الثأر» و«مهاوي الردى» لفخري قعوار نموذجاً

١ ـ مقدمة

قصص الحيوان، أو «القصّة الحيوانية»، نوع أدبيٌّ ضاربُ الجذور في التراث السردي العربي. فمن الممكن تتبع تلك الجذور في الأدب الجاهلي[١]. أمّا في القرآن الكريم والحديث النبوي فقد بلغ توظيف هذا النوع من القصص ذروةً شاهقة[٢]. وفي التراث الحكائي الشعبي العربي للشخوص الحيوانية وحكايات الحيوان مكان بارز[٣]. أمّا حكايات **كليلة ودمنة**، فقد مثّلتْ، بصرف النظر عن أصولها غير العربية، نقلةً نوعية في تاريخ تطوّر «القصّة الحيوانية»، لا في الأدب العربي وحده، بل في الأدب العالمي أيضاً[٤].

ولكنْ من الملاحظ أيضاً أنّ هذا الفنّ القصصي قد عاد إلى الظهور بقوّة في أدب القصّة القصيرة العربي المعاصر. ولمعتْ بعضُ الأسماء في هذا المضمار، أشهرها القاصّ السوري زكريا تامر؛ فعندما تُذكر «قصّة الحيوان» المعاصرة تقفز إلى الذهن قصص مثل: «النمور في اليوم العاشر»، و«آخر المرافئ» و«سندباد في جزيرة الحمير» و«ما أكثر الأرانب» و«آخر الحكايات»[٥]. فلماذا عادت القصّةُ الحيوانية إلى الظهور في القصّة القصيرة العربية بهذه القوّة؟ وما هي المسوِّغات الفنية والفكرية لذلك؟ وما هي القضايا التأويلية التي تطرحها «قصةُ الحيوان الجديدة» على الناقد الأدبي؟ أسئلة لا نريد تقديم إجاباتٍ نظريةٍ عنها، بل نودّ التوصل إلى تلك الإجابات من خلال الدرس التطبيقي لقصّتيْ حيوانٍ كتبهما الأديبُ الأردني المعاصر فخري قعوار. وهاتان القصتان هما: «الثأر» وكُتبتْ في ١٩٨١/٥/٧، و«مهاوي الردى» المكتوبة في ١٩٩٦/٢/١٢[٦].

٢ ـ «الثأر»

الجمل

مادّةُ هذه القصّة، أيْ حكايةُ الجمل الذي ثأرَ لنفسه من صاحبه الذي أساءَ معاملتَه، معروفةٌ. أمّا بطلُها الأول، أي الجمل، فهو حيوان ارتبط بالبيئة العربية الصحراوية، يحمل الماء على ظهره بينما يقتله الظمأ. اشتُهر بالصبر والقدرة على التحمُّل، ويقول التعبيرُ الدارج عن شخص إنّه «جمل المحامل» ليؤكّد أنّه قادر على حمل الأعباء التي يعجز الآخرون عن حملها. والجمل حيوان ضخم الجُثّة، قويّ الجسم، ويُضرب به المثل في ذلك، فيُقال عن الشخص الضخم القويّ: «ما شاء الله مثل الجمل».

أمّا من الناحية السلوكية، فقد اشتهر الجمل بالثأر. فهو لا ينسى إساءَة المعاملةِ والتنكيل، وهو يثأر لنفسه عندما تحين الفرصة أو يعتقد أنها حانت. وتُنسب إلى الجمل طريقة خاصة به في أخذ الثأر: فهو يَبْرك فوق غريمه أو يضربه بقوائمه ويعضّه إلى أن يُميته. والثأر معلَمٌ مشترك بين شخصيتَي الجمل والبدوي؛ فالبدوي يأخذ ثأره ولو بعدَ

---

١ ـ راجع بهذا الخصوص: علي عبد الحليم محمود: **القصّة العربية في العصر الجاهلي**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٥، ص ٢٠٤ ـ ٢١٢.

٢ ـ راجع مجدي محمد الشهاوي: **قصص الطير والحيوان من الحديث والقرآن**. المنصورة: مكتبة الإيمان، ١٩٩٣، وكذلك: أحمد بهجت: **قصص الحيوان في القرآن**. بيروت: دار الشروق، ١٩٨٧.

٣ ـ راجع ناصر عبد الرزاق الموافي: **القصة العربية ـ عصر الإبداع. دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري**. القاهرة: مكتبة الوفاء، ١٩٩٥، ص ٥٢ ـ ٦١.

٤ ـ حول هذه المسألة راجع كتابنا: **الأدب المقارن ـ مدخل نظريّ ودراسات تطبيقيّة**. حمص: منشورات جامعة البعث ١٩٩٤، ص ١٣٥ وما بعدها.

٥ ـ راجع زكريا تامر: **الأعمال القصصية**. لندن: منشورات رياض الريس، ١٩٩٤.

٦ ـ راجع: فخري قعوار: **حلم حارس ليليّ** بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ٣٧ ـ ٣٩. وراجع أيضاً ملحق **الدستور** الثقافي ١٩٩٦/٢/١٤.

أربعين عاماً، كما يُقال. أهي البيئةُ الصحراوية المشتركةُ قد علّمت هذين المخلوقين الصبرَ والثأر؟

في قصّة فخري قعوار يَصْبِرُ الجمل ولا ينفكّ يردد عبارة «الصبر طيّب»، وكأنّها شِعاره في الحياة... ولكنّها في الوقت نفسه شعار ملايين الناس الفقراء[1]. وللصبر صفةٌ مكمِّلة هي الطاعة. فبعد أن تلقّى الجمل ضرباً مبرّحاً من قبل صاحبه «صار يُظهر له طاعةً غير معهودة به». غير أنّها طاعةٌ متصنّعة، تموّهُ ما يُكنّه الجملُ من غيظٍ ورغبةٍ في الثأر. فحين تأزفُ ساعةُ الانتقام، أو هكذا يعتقد الجمل، يُداهم فِراشَ صاحبه ويثأرُ منه. إلاّ أنّ عمليةَ الثأرهذه كانت فاشلة؛ فالفراش الذي أشبعه الجمل ضرباً وعضّاً كان فارغاً!

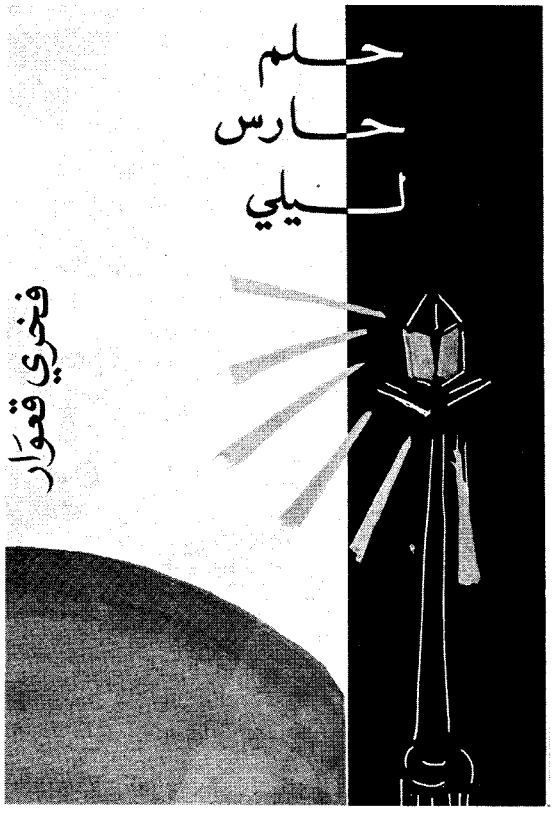
صاحب الجمل

وماذا عن صاحب الجمل؟ إنّه رجلٌ «متسلّط» لا يحبّ «الرؤوسَ القاسية»، يجابِهُ كلّ «عنادٍ» يصدُر عن الجمل بالعصا الغليظة، بالقوّة والعنف؛ وهو رجل يؤمنُ بأقوالٍ مأثورةٍ مثل: «العصا لمن عصى»، و«العصا مفتاحُ الطاعة»، و«العصا من الجنّة»، وما أكثرَ مثل هذه «الحِكَم» في الثقافة العربية. لقد قهر هذا الرجلُ الجملَ بعنف، أدمى رأسه، قمعه دون أن يعبأَ بتبعات ذلك القمع الذي جعل «القهر يتعاظم في داخل الجمل إلى حدٍّ لم يعرفه في حياته»[2]. صحيح أنّ الجمل قد صبر، عملاً بحكمة شعبية أخرى تقدّم العزاء لملايين المقموعين والمحرومين، وهي «الصبر طيّب»؛ ولكنّ الصبّر ـ والقولُ للجمل ـ يظلّ طيّباً إلى حدّ، ثم يبدأ التهيّؤ للانفجار[3]. إنّ صاحب الجمل نموذجٌ للشخصية التسلّطية التي تقيم سيطرتها على كسر إرادة الطرف المسيطَر عليه بالعنف.

جوهر العلاقة بين الجمل وصاحبه

إنها علاقةُ تسلّطٍ تتحقق بوساطة القمع الذي يمارسه الطرفُ المتسلِّط، والقهرِ الذي يولّدُ طاعةً كاذبةً يبديها الطرفُ المتسَلَّطُ عليه. في أوّل الأمر يبدو أنّ تلك العلاقة تسير على ما يرام، وأنّ القمع يحقق أهدافَ الطرفِ المتسلِّط. وأمّا في العمقِ فإنّ النارَ كامنةٌ تحت الرماد، وإنّ الطاعةَ غيرَ المعهودة التي يبديها الطرفُ المقموعُ تُخفي تحتَها رغبةً عارمةً في الثأر. صحيحٌ أنّ الانفجار مؤجّل، ولكنّه آتٍ بلا ريب.

ويحدثُ الانفجار بالفعل حين يعتقد الجملُ أنّ الفرصةَ



المؤاتية للثأر قد حانت، فيحاول القضاءَ على الطرفِ المسيطرِ القامع. ولكنّ المحاولةَ تبوءُ بالفشل، فينتحر الجمل.. وهكذا تنتهي العلاقةُ التسلّطية نهايةً مفجعةً تنطوي على خسارةٍ فادحة للطرفين: فالطرف المتسلِّط خسر الطرف الذي يتسلّط عليه، وأمّا الطرف المُسيْطَر عليه فقد خَسر حياتَه نفسها. وصحيح أنّ خسارةَ الطرف المقموع أكبرُ من خسارة الطرف القامع، ولكنّ المحصّلةَ النهائية لعلاقة التسلّط القمعيّ سلبيةٌ للطرفين كليْهما.

من التخييلي إلى الواقعي

يضع هذا النصّ السرديُّ القصيرُ الناقدَ أمامَ تحدّياتٍ تأويليّة كبيرة... فالجملُ ليس جملاً بالمعنى المباشِر الحرفيّ للكلمة، بل شخصيّة كنائيّة أو رمزيّة، والمقصود بها أناسٌ أو فئات اجتماعية تتصرّفُ مثلما يتصرّف هذا الجمل: تعاند وتشاكس في البداية، فتتلقّى الضَرَباتِ المؤلمة، وتُظهر الطاعةَ، ثمّ تنتقم انتقاماً لا يعود عليها بأيّة فائدة. والشيءُ نفسه يمكن أن يُقال عن «صاحب الجمل»، وعلى العلاقة التي تربطُه بالجمل، بل على القصّة بأكملها. فهي في الظاهر «قصّة

---

١ ـ من أشهر الأقوال المأثورة التي تنصح بالصبر قولهم: «الصبر مفتاح الفرج» وهناك عدد كبير من الأمثال الشعبية العربية التي تحضّ على التحلي بالصبر.

٢ ـ فخري قعوار: **حلم حارس ليليّ**، ص ٣٨.

٣ ـ الصفحة نفسها.

حيوان»، وأمّا في الحقيقة فهي تحيلُ على شيء آخرَ: على علاقةٍ إنسانية عبّرتْ قصةُ الحيوان عن جوهرها. إنّ العالَم التخييليَّ للقصّة يحيل بالضرورة على عالمٍ آخر، عالمٍ واقعي تاريخيٍ تتمثّل إحدى مهمّاتِ الناقد المفسّر المؤوّل في أن يُجازفَ بتحديده... أي أن يعرّضَ نفسه لتلك المخاطر التي تجنّبَ الكاتبُ أن يعرّضَ نفسه لها، عندما اختار أن يعبّرَ عن المرجعية الواقعية التي يحاورها، لا بصيغة واقعيّةٍ مباشرة بل بوساطة «قصّة حيوان».

والحقّ أنّه ليسَ من الصعب أن يحدّد المرء هويّةَ المرجعيّة الواقعية التي عبّر عنها فخري قعوار فنيّاً. إنها هويّةُ واقع مجتمع بشريّ تسوده علاقاتٌ تسلّطية استبدادية، ويتعامل فيه الطرفُ المسيطِر مع الطرف المسيطَر عليه بلغة العصا الغليظة فقط، لا بأسلوب «الحمار والجزرة»، ناهيكَ عن الأساليب القائمة على الحوار والمشاركة واحترام الحقوق الأساسية. إنّه مجتمع يُحَلّ فيه التناقضُ بين الطرف المسيطِر والطرف المسيطَر عليه بالقمع والإذلال والقهر، ولا يُترك فيه للطرف الأخير أيُّ هامشٍ من الحرية والكرامة. وما أكثر ما تُستخدم عبارة «والله لَكَسِّرْ رأسَكْ!» في العالم الواقعي الذي تحيل عليه القصّة. وأمّا الجانبُ المقموع في ذلك المجتمع فهو يبدي شيئاً من العناد والمكابرة في أوّل الأمر، ولكنّه يبدي الطاعة الشديدة بعدَ أن يتعرّض للعصا الغليظة، لا بل يسلُك مسلَك النفاق والتملق والاستزلام والولاء المطلق[1]. أمّا في قرارة نفسه فهو يعاني من القهر، وينوي أنْ يثأرَ في الوقت الذي يظنّه مناسباً، وعندما تسنَحُ الفرصة فإنّه يهُبّ كالجمل: ينتفض، يثأر، ولكنْ بصورةٍ فاشلة ترتدّ عليه. ذلك هو جدل القمع والخنوع والثأر، وهو جدلٌ سلبيُّ المحصّلةِ، خلافاً لجدل القمعِ والمقاومةِ والنضالِ من أجل الحقّ والحريّة.

«قصص الحيوان» تتيح للقاصّ العربي الحديث أن يفلت من الرقابة المباشرة، وأن يحمي نصّه من التقادم

٣ ـ «مهاوي الردى»

بعد انقضاء خمسة عشر عاماً على كتابة قصّة «الثأر» كتب فخري قعوار قصّةَ حيوانٍ جديدة عنوانها «مهاوي الردى»[2]. وهي قصّة قصيرة جدّاً، شخصيتُها المحورية ليست جملاً بل خروف. وكما هو معروف فإنّ الخروف هو كالجمل ابن البيئة الصحراوية والرعوية العربية. وهو حيوان ذو أبعاد تاريخية ثقافية ودينية: فبه افتدى ابراهيمُ ابنَه إسماعيلَ الذي نجا من الذبح ﴿وفديناه بذِبْحٍ عظيم﴾، وهو حيوان يُذبح بمناسبة عيد الأضحى والنذور والمناسبات الاجتماعية، كحفلات الزواج وغيرها. ولحمه (الضأن) هو اللحم الذي يفضّله العربيّ والمسلم، خلافاً للحم الخنزير الذي يفضّله الأوروبيون. والخروف لا يملك قوّة الجمل وضخامته، ولا يحمل في نفسه الرغبةَ في الثأر زمناً طويلاً، بل ينطح بقرنيه فوراً إذا تعرّض للاستفزاز. إنّه عموماً حيوان مسكين مغلوب على أمره، يُذبح بسهولة جعلته مضرباً للمثل بهذا الخصوص.

ولقد اختار الجزّارُ في هذه القصّة خروفاً معيّناً من بين الخراف الكثيرة ليذبحه، وذلك أنه يَنْسب إليه «نوايا خبيثة» لم يعبِّر عنها الخروف في يقظته ووعيه، بل في أحلامه: فهو، كما يقول الجزّار، قد حلم «أحلاماً ممنوعة»، حَلِمَ بأنه يتسلل إلى غرفة الجزّار ويذبحه. ولقد تنصّتَ الجزّارُ، كما يقول، على الخروف النائم في الحظيرة، وعرف أنه رأى في نومه تلك الأحلام. أمّا كيف عرف ما يدور في رأس الخروف النائم «فهذا شغله»، سرُّ مهنته الذي لا يكشفه. إنّ الأحلام الممنوعة، وإن كان صاحبُها لا يعيها بل كانت مجرّد «أضغاث أحلام»، هي جريمة يعاقَب صاحبُها أشدّ العقاب: بالذبح. وهو عقاب لا يملك الخروفُ إمكان الاعتراض عليه ووقْفِ تنفيذه أو تأجيله. فالخروف أعزل، يداه ورجلاه موثقة، ورقبته تحت ركبة الجزّار الثقيلة، وهو لا يملك إلا أن يقوم بمحاولات يائسة للتخلّص من قبضة جزّاره، وذلك بأن يرفسَ برجليه ويحرّك يديه ويزيحَ رأسه، ولكنّ سكين الجزار كان قد هوى على عنقه. إنّ الخروف طرف مغلوب على أمره بكلّ ما تحويه هذه العبارةُ من معنى؛ إنه نموذج للضحية بالمعنى الكامل للكلمة.

الجزّار

أمّا الجزار فهو ليس مسلّحاً (بالسكين) وقويّاً فحسب، بل مزوّد بوسائل التنصّت والمراقبة التي لا تنحصر في أفعال المراقبين وأقوالهم، وإنّما تمتدّ إلى ما يجول في نفوسهم أثناء

---

١ ـ يقول مثل شعبيّ عربيّ: «اليد التي لا تقدر عليها قبّلْها وادْعُ عليها بالكسر».

٢ ـ ملحق **الدستور** الثقافي ١٩٩٦/٢/١٤.

النوم. والطرف المراقَب هو في نظر الجزّار مُدان، ولكنه يدّعي المسكنة والبراءة. وهو لا يحاسَب على أعمال أو أقوال ممنوعة (فهو، على ما يبدو، قد كفّ عن الإتيان أو الإدلاء بأية أقوال من هذا النوع)، وإنّما يحاسَب ويعاقَب على نواياه، بل على ما يجري في أحلامه: «كان عليك ألا تحلم أحلاماً ممنوعة».

والجزّار ليس بحاجة لأن يحدد بوضوح «ما هو الممنوع وما هو المسموح»، بل هو ينطلق من أنّ الخروف يعرف «التعليمات»؛ «والجهل بالتعليمات لا يعفي من أحكامها». أمّا عقوبة الحُلم الممنوع فهي ليست من النوع المالي ولا هي الحبس، بل الإعدام. وهذا الحكم ينفَّذ فوراً، ولا مجال للاعتراض عليه أو تأجيله، ولا يملك المحكوم بالذبح أيّةَ فرصةٍ للدفاع عن نفسه.

علاقة الخروف بالجزار

إنّ علاقة الخروف بالجزار هي علاقةُ سيطرةٍ من نوع خاصّ، وأبرزُ سماتها:

- أنها علاقة بين طرفين ليس بينهما أدنى حدّ من التكافؤ في القوّة والوسائل.
- وهي علاقةٌ لا ينظِّمها أيُّ قانون، ولا يقيّدها شيء. إنها علاقة السيطرة المطلقة التي ليس للمسيطَر عليه فيها أيّة حقوق، ولا يتمتّع بأية حماية.
- وفي هذه العلاقة لا يحاسَب الطرف المغلوب على أعماله وأقواله، بل يحاسب أيضاً على نواياه وأحلامه، أي على ما هو إرادي ولاإرادي، ما هو واعٍ ولاواعٍ.
- وهي علاقة يجرَّم فيها الطرفُ المغلوب بالاعتماد على وسائل وأساليب وأدلّة لا يُكشف عنها.
- وهي علاقة تقوم على استخدام أقصى أشكال القمع الدموي وأبشعها (الذبح).

المرجعية الواقعية

إنّ «مهاوي الردى» تعبير أدبي عن بنية اجتماعية وسياسية انتفتْ منها سيادةُ القانون والحقوق والحريّات الأساسية، وطَغَتْ عليها سلطةٌ وسّعتْ رقابتَها على المواطنين لتشمل ما يجري في نومهم وأحلامهم. إنها سلطة غاشمة تنفّذ أقسى الأحكام، لمجرّد الشبهة. ولقد صاغ فخري قعوار في قصّته علاقةً تسود في مجتمع حُرِمتْ فيه الجماهيرُ من أبسط حقوقها الإنسانية والديمقراطية، وجُرِّدتْ من أبسط حماية قانونية، وعُرِّضتْ لرقابة شاملة امتدت إلى الأحلام. إنه مجتمع تحوّل فيه المواطنون إلى خراف مغلوبة على أمرها

الشيطان والإصلاح في «بنت العصر»

ستيفان غوت Stefan Guth ـ بيرن

في بنت العصر (١٨٧٥)، وهي إحدى روايات سليم البستاني الداعية الى الاصلاح الاجتماعي، يضطلع صالح بدَوْر الشيطان، فيحاول غرس بذور الخلاف بين الحبيبين العاشقين «الفاضلين» ماجد وريما (بطلي الرواية)، فيوصَفُ بانه «مثل إبليس».

وفي خطاب البستاني فإنّ عملية إسباغ صفة «الشيطنة» تخدم فئة المؤلف الاجتماعية الخاصة، البرجوازية المتعلمة الجديدة، كاداة لحرمان القوى المنافسة الأخرى من أيّ موقع قيادي في المجتمع المتغير. فالبرجوازي المتعلم الذي ما زال في مرتبة متدنية يميل، لدى سعيه إلى [تحقيق] الاحترام الاجتماعي والحقوق السياسية، إلى التعويض عن افتقاره للنفوذ برفع نفسه عبر الحطّ من قيمة المنافِس عن طريق الشجب الأخلاقي. وصفة الشيطنة هذه حين يتكرر إضفاؤها على نمط بدئي [archetype] لا تكتفي بإدانة الخصم على الصعيد الأخلاقي بل تتجاوز ذلك إلى إلباسه ثوب الشيطان بالذات بما يؤكد على خطورة مثل هذه الشخصيات وعلى ضرورة الحذر منها.

إنّ الاعتماد على نمط إبليس/فتنة يساعد المؤلف على تقديس قضيته هو. وكنصّ مضمر [subtext] يفيد هذا الأسلوب في وضع ما هو اجتماعيٌّ مقابلَ أحداثٍ مستمدّة من تاريخ الخلاص، بما يضفي على استخدام العقل البشري قدسيةَ الإيمان الصحيح. يضطلع «الشيطان» صالح بدور ملك الإغواء الشامل لسائر البشر... وأما أولئك الذين يقاومون فيتمتّعون بنعمة امتلاك الإلهام الصحيح، أو الرسالة السماوية الإلهية التي تحصّنهم ضد الشيطان.

وهكذا فإنّ النمط البدئي الديني يجري علمنَتُهُ وتوظيفُهُ في مجال الدعوة إلى الإصلاح الاجتماعي.

تتعرض للذبح في أية لحظة، وتحوّلت السلطة الاجتماعية السياسية إلى جزّار.

النقلة الكبيرة

ثمّة خمسة عشر عاماً تفصل كتابة قصّة «الثأر» عن كتابة قصّة «مهاوي الردى». ومن الواضح أنّ نقلة نوعية قد تحققت على صعيد عالَمَيْ هاتين القصّتين. ويا لها من نقلة نوعية حقّاً: فلقد تحوّل صاحبُ الجمل إلى جزّار، والجملُ إلى خروف، والعصا الغليظةُ إلى سكّين، والتطويعُ إلى ذبح. ترى هل عبّرت تلك النقلة التي تمّت في عالمي القصّتين عن نقلة تمّت في الواقع الاجتماعي والسياسي الذي عبّرتا عنه وأحالتا عليه؟ أم أنّه ليست هناك أية علاقة بين العالم المتخيّل الذي نجده في القصّتين، وبين مرجعيّة واقعيّة خارجيّة؟

٤ ـ اعتبارات فنيّة

لماذا فضّل فخري قعوار أن يصوغَ موضوعه بوساطة «قصة حيوان»؟ هل خشيَ أن تطوله العصا الغليظة نفسُها التي تعرَّض لها الجمل؟ أم أنّ هذا الشكل الفنيّ، يوفّر له إمكاناتٍ أفضلَ للتعبير عن غرضه ونَقْلِ رسالته؟

إنّ من يعرف جرأة فخري قعوار يستبعد تماماً أنْ يكون قد لجأ إلى هذا الشكل الأدبي اتقاءً للقمع، بل يجزمُ بأنّ أسباباً فنيّةً هي التي تكمن وراء استعانته بهذا الشكل الرمزي أو الكنائي. فشكل «قصّة الحيوان» قد مكّنه من أن يصوغ موضوعاً كبيراً بالغ الأهمية في نصٍّ أدبي قصير لا يتجاوز طولُه صفحتين ونصف الصفحة. وقد أتاح هذا الشكلُ المفتوح دلالياً للمتلقّين إمكاناتٍ لا حصر لها لتجسيده استقبالياً، وفقاً لآفاق توقعاتهم المختلفة. كما حمى هذا الشكلُ النصَّ من التقادم، وانتزعه من قبضة التاريخ؛ فالأجيال الجديدة يمكن أن تتماهى معه وأن تقرأ نفسها فيه. ألا ينطبق ذلك على النصوص الأدبية بصفةٍ عامّة؟

إنّه ينطبق عليها، وإنْ بدرجاتٍ مختلفة. ذلك أنّ نصوصاً أمثوليّة كهذه أكثرُ قدرةً على الإفلات من قبضة الزمان والمكان، ومن تجاوز الحواجز الثقافية والاجتماعية التي تَعوقُ استقبالها. ولكن ألا ينطوي هذا النوع من النصوص المفتوحةِ على خطر أن يُساء فهمها، أو ألاّ يتمكّن المتلقّي من فكّ شيفرتها واستخلاص الرسالة التي تنطوي عليها؟ إنّ من يقول ذلك يجهل طبيعة التواصل الأدبي. فهو ينطوي بطبيعة الحال على حلٍّ وسطٍ بين هويّة النص وهويّة المتلقّي، وبين أفق

إبليس في أشعار أبي نواس

جريغور شويلر Gregor Schoeler ـ جامعة بازل

كرّس أبو نواس جزءاً كبيراً من شعره لتمجيد المتع الممنوعة، بل لتمجيد تلك التي يعاقب عليها الشرع: كتعاطي الخمر واللواط (حب الغلمان). وحقيقةُ أنّ الشيطان، برأي الديانة الإسلامية (مثلها في ذلك مثل الديانة المسيحية)، هو الذي يُغوي الإنسانَ بارتكاب هذه الأمور الممنوعة، توفّر للشاعر فرصة الإتيان على ذكر الشيطان في قصائده، بل وإبرازه على مسرح الأحداث في غمرة العمل. وكما هو متوقع فإنّ إبليس (أو «الشيخ» كما يدعوه أبو نواس في أحيان كثيرة) يكثُر العثور عليه في فصلَي «المجون» و«الخمريات» من ديوان أبي نواس.

وابليس الذي يُغوي الإنسان بتعاطي سائر الممنوعات، بالعلاقات الجنسية المحرَّمة خصوصاً، إنْ هو إلاّ قوّادٌ ومساعد لمن يتاجرون بالمومسات والغلمان. إن الدافع الثاني يفيد أبا نواس كثيراً: ففي إحدى المرات يصف «الشيخَ» صراحةً بأنه «الملهم النافع على أن يكون ملعوناً»، ومرات متكررة يتحدث أبو نواس عن تواطئه مع ابليس، عن دعوته له «دعوتُ إبليسَ» لأنّ يعيد حبيبه المتمرد إليه وليقْنِعَهُ بالرضوخ. وفي إحدى المناسبات يتمخض الموضوع عن قصيدة أطول يقوم فيها ابو نواس بتهديد الشيطان بأن يصبح تقياً ورعاً؛ ورداً على هذا التهديد يسارع إبليس على الفور الى حَفْز الحبيب المتمنع على الامتثال لما يريده ابو نواس.

وذات مرة يقرر أبو نواس هجر حياته الماجنة، ولكن إبليس يغويه آملاً في إعادته إلى حياته اللاأخلاقية السابقة عن طريق الخداع الهامس بل الاباحي الداعر. وهذه القصيدة لا تشد اهتمامنا إلا بسبب مطلعها الذي كان بعنوان «مدخل في الجنة» في المقام الأول. ففي هذا المدخل يقوم الشاعر بوصف حلم يرى فيه إبليسَ طائراً إلى السماء من أجل التجسس على المجلس الإلهي؛ ولكنّ إبليس لا يلبث أن يجد نفسه مطارَداً من قبل نجم منطلق يلحّ عليه بالعودة إلى الأرض حيث يتراءى لأبي نواس (النائم؟).

لقد سبق لـ ف. مونتي أن تساءل عمّا إذا كان هذا كله كافياً للحديث عن «شيطانية» ما لدى أبي نواس. ومن المؤكد أنّ الاجابة هي: نعم! ولكنّ حقيقة إصرار التراث على وضع معظم القصائد والأبيات ذات العلاقة في فصل المجون من ديوانه تعطينا فكرة عن كيفية تلقي هذه النزعة الشيطانية على الدوام وعن كيفية توظيفها من قبل أبي نواس.

توقّعات النصّ وأفق توقّعات المتلقي[١]. وهذا النوع الكنائي من النصوص يملِكُ القدرة على تمكين عدد غيرِ محدود من المتلقّين من التفاعُل معه، ولكنْ بشرطٍ واحد هو أن تدخل الإشكاليةُ المعبَّر عنها أدبياً في دائرة اهتمامهم أو أفق توقّعاتهم[٢].

٥ ـ مؤثّرات أجنبية واتكاء على التراث

في المقدمة التي كتبها يحيى يخلف لمجموعة فخري قعوار القصصية **حُلُمُ حارسٍ ليليّ**، أشارَ المؤلّفُ إلى شبَهٍ بين بعض تلك القصص وبين قصص كافكا. فَذَكَرَ أنّ «ذا القرنين» يكتشف في لحظةٍ من اللحظات أنه حيوان له قرنان وحوافر، مثلما يكتشفُ بطلُ «كافكا» المسخُ أنه تحوّل ذاتَ يوم إلى دودة. وأضاف يحيى يخلف أنّ «الكثير من أبطال قصص فخري قعوار يحاكَمون ويطارَدون دونَ أن يعرفوا التهمةَ المنسوبة إليهم»؛ ففي «شجرة الخير والشرّ» يُحاكَم بطلُ القصّة «في جوّ كافكاوي، لأنه قطف الثمرَ من الشجرة وأعطاها للحمّالين وماسحي الأحذية والشحاذين»[٣]. ويبدو لنا أنّ يحيى يخلف لم يكن على علم بأنّ كافكا قد كتب أيضاً «القصة الحيوانية»، بل إنه أشهرُ من كتب هذا النوعَ من القصص في الأدب العالمي الحديث. ولذا فإنّ الإشارة إلى كافكا، والإيحاءَ بتأثّر فخري قعوار به، ليسا مُجْدِيَيْن بالنسبة إلى من يسعى لفهم قصص الحيوان القعوارية. أمّا قعوار نفسه فهو يشير في سيرته الذاتية **ليالي الأنس** إلى كافكا مرّة واحدة، وذلك في مَعرض ردّه على ناقدٍ زعم أنّ شخصية «فرحان فرح سعيد» تُشْبِه شخصيّاتِ فرانز كافكا القصصيّة، فيعلّق بتهكّم شديد قائلاً: «تخيّلوا معي ما يمكن أن يكون وجه الشبه بين معلّم مدرسة بسيط عاثر الحظّ، وبينَ شخصيةٍ كافكاوية تصحو من النوم وقد تحوّلت إلى صرصار»[٤]. إنّ هذه الملاحظة تدلّ من ناحيةٍ على أنّ فخري قعوار قد اطلع على قصّة «التحوّل» (Die Verwandlung)، ولكنْ من الممكن أن يُستخلصَ منها أيضاً أنّه لم يعرفْ من أعمال كافكا القصصية والروائية سوى تلك القصّة[٥].

وبالدرجة نفسها التي استبعد بها فخري قعوار وجودَ شبهٍ بين «التحوّل» وبين «فرحان فرح سعيد»، فإنّنا نستبعد وجودَ كبير شبهٍ بين قصصه الحيوانية وقصص كافكا الحيوانية. فقصص الحيوان عند قعوار مستوحاةٌ من الواقع المحلي العربي، وهي تتّكئ على تراثٍ حكائيّ عربي، وينطبق عليها ما قاله الكاتب عن مجموعته **ممنوع لعب الشطرنج** من أنها «تبحث في قضايا القمع والإرهاب على صعيديه السياسي والاجتماعي»[٦]، إلاّ أنّ البحث يتمّ بوسيلة فنيّة أخرى هي قصّة الحيوان. وإذا كان فخري قعوار قد اتكأ في قصة «شجرة معرفةِ الخير والشرّ» اتكاءً مباشراً على أسطورة التفاحة التي أغْرَتْ حوّاءُ آدمَ بالأكل منها ـ حيث وظّفَ تلك الأسطورة «في مزيج من الرمزية والسريالية لمعالجة همومٍ معاصرة» ـ فإنّ قصّة الحيوان المعنونة بـ «الثأر» تتّكئ بدورها اتكاءً مباشراً على حكاية حيوانٍ معروفة هي حكاية الجمل الذي انتقم لنفسه بعد وقت طويل من صاحبه الذي أساءَ معاملته. وهنا أيضاً تمّ التوظيف «لمعالجةِ همومٍ معاصرة».

٦ ـ خاتمة

ويبدو لنا أنّ هذه المقولة تصلح لأن يتّخذ الناقدُ منها مفتاحاً لفهم ظاهرة «قصص الحيوان» في أدب القصّة القصيرة العربي المعاصر. إنّ هذا النوع من القصص ينطوي على مسعًى لصوْغ همومٍ عربية معاصرة بأسلوب أمثولي أو كنائي يتّكئُ على تراثٍ حكائي ضارب الجذور في الثقافة العربية. وبوساطة هذا النوع من القصص لا يحقّق المبدعُ الإفلاتَ من الرقابة المباشرة فحسب، بل يحبط مساعيَ أولئك المفسّرين الذين يحاولون مصادرةَ النصِّ الأدبي تأويلياً، من خلالِ صبِّه على قوالبِ تفسيرهم الايديولوجية الجاهزة. ويحقّق هذا النوعُ الكنائيُّ المفتوح من القصص مكسباً كبيراً آخر، يتمثّل في توسيع دائرة التأويل إلى أبعد حدّ، وفي أنه يفتح أمامَ النصّ القصصيّ آفاقاً استقبالية رحبة، ويمنحه قدرة تغلغليةً تتخطى الحواجز الاجتماعيةَ والثقافية. وقبل أيّ شيء وبعده، فإنّ قصّة الحيوان تمكّن المبدع من التعبير أدبيّاً عن أكبر القضايا بأقلّ الكلمات. أوَلا يسوّغ ذلك كلُّه أن يلجأ المزيد من القاصّين العرب المعاصرين إلى كتابة «قصص الحيوان»؟

---

١ ـ راجع: آن جفرسون وديفيد روبي: **النظرية الأدبية الحديثة**. ترجمة سمير مسعود. (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٢)، ص ٢١٥ وما بعدها.

٢ ـ حول مفهوم أفق التوقّع في نظرية التلقّي الحديثة راجع كتابنا: **هجرة النصوص، دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي**. (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥)، ص ٣٣٦ وما بعدها.

٣ ـ انظر: فخري قعوار: **حلم حارس ليليّ**، ص ١٠.

٤ ـ فخري قعوار: **ليالي الأنس** (عمان: مكتبة عمان، ١٩٩٠)، ص ٥٦.

٥ ـ صدرت الترجمة العربية الأولى لهذه القصّة عام ١٩٥٧ بعنوان «المسخ»، وقد نقلها منير البعلبكي عن الانكليزية. (بيروت: دار العلم للملايين، ط ٢، ١٩٧٩). وتُرجمت القصة نفسها مرّة أخرى عن الانكليزية من قبل نبيل فيّاض بعنوان: **التحوّل** (اللاذقية: دار المنارة، ١٩٩٠). وهذه القصّة معروفة في العالم العربيّ على نطاق واسع، وقام المخرج السوريّ نمر سلمون بمسرحتها وعرضِها في حزيران ١٩٩٦.

٦ ـ فخري قعوار: **ليالي الأنس**، ص ٣٧.

فريدريكه پانفيك Friederike Pannewich
برلين

الحكواتي في المسرح العربي المعاصر

نمط قديم يتجدّد

وظائف الحكواتي التقليدي واستراتيجياته التواصلية

كان العرض الأخير للحاج ابراهيم الحكواتي، وهو أحد أواخر الرواة التقليديين في العالم العربي، في مدينة صيدا اللبنانية عام ١٩٧٤. وفي عقد السبعينيات هذا بادر عددٌ كبير من المسرحيين المغاربة والمصريين والسوريين واللبنانيين والعراقيين إلى استرجاع هذه الشخصية التقليدية، وصولاً إلى تبنّي بعض الوظائف المميِّزة لهذا النوع من الأداء، من أجل تحقيق أغراضهم الدرامية الخاصة. ففي سياق أزمةٍ في المسرح العربي، كَثُرَ الحديثُ عنها في تلك الفترة، انصبّ اهتمامُ هؤلاء المسرحيين، في المقام الأول، على الاستراتيجيات التواصلية التي استخدمها الحكواتي في سبيل تقديم مادته بأكبر قدر ممكن من الجاذبية. وراح المخرجون والنقّاد والمسرحيون العرب، في تعاملهم مع جمهور بات أقلّ انجذاباً إلى المسرح بصورة مطّردة، يفتشون عن وسائل جديدة قادرة على جعل التجربة المسرحية أشد إثارةً وأكثرَ جاذبيةً لهذا الجمهور... وهو ما أفضى إلى بروز شخصية الحكواتي بوصفها نموذجاً، نَشطَ النقاشُ حوله، من نماذجِ ما عُرف باسم المسرح العربي الأصيل.

ستكتفي هذه المداخلة بالتركيز على هذه الاستراتيجيات التواصلية لدى الحكواتي التقليدي دون التطرق إلى المواد السردية ومضامين الحكايات. وسيبقى الاهتمام منصبّاً على التأثيرات الممكنة للسرد: على ما يمكن أن يحققه هذا السَّرد، أو بالأحرى، على ما يتعين عليه أن يحققه برأي المتلقّين. وفي القسم الثاني من المداخلة سأناقش موضوع تحوّل «الحكواتي» من مؤسسة ثقافية تقليدية إلى نموذج نمطي أصلي من نماذج ما يُعرف باسم المسرح العربي الأصيل.

أريد أن أورد أولاً رأيين لإلقاء الضوء على مدى إمكانية الاختلاف والتباين في تقديم تأثير الأداء السردي: «رأيتُ في قرية إيرانية نائية... جمهوراً ضم اربع مئة قرويٍّ هم مجموع سكّان القرية. كان القرويون جالسين تحت شجرة، وراحوا يتحوّلون من نوبات الضحك الصاخب إلى نوبات الإجهاش في البكاء الفعلي على الرغم من معرفتهم اليقينية لخاتمة القصة... ولدى استشهاد [الحسين]... لم يكن ثمة أيُّ اختلاف بين الماضي والحاضر. إنّ حدثاً جرى سرده كذكرى من ذكريات التاريخ، حدثاً مضى على وقوعه ست مائة سنة، ما لبث أن انقلب إلى واقع فعلي ينتمي إلى تلك اللحظة. لم يكن بمقدور أحد أن يرسم خطاً فاصلاً بين مستويات الواقع المختلفة. كان ثمة نوع من أنواع التقمّص: ففي تلك اللحظة بالذات كان [الحسين] يُستشهد مرة أخرى أمام أنظار أولئك القرويين»(١).

ذلك هو التقرير المفعم بالحماس الذي كتبه المخرج الإنجليزي پيتر بروك بعد أن شهد أحد مجالس العزاء الشيعية. وما التعزية هذه إلا نمط ديني من أنماط السرد والأداء يتخذ، عبر تماهي المتفرج تماهياً كاملاً مع القصة المقدّمة، شكلَ طقسٍ دينيٍّ. فالقصة المقدّمة مرتكزة على استشهاد الحسين، حفيد الرسول في السنة ٦١هـ/٦٨٠ م

---

١ ـ پتر بروك [Peter Brook]، «التعليم الآني: حديث مع «پيتر بروك» في **پارابولا** [Parabola] المجلد الرابع، العدد الثاني (أيار ١٩٧٩)، ص: ٥٢، أنظر أيضاً: **سر معلن، تأملات حول التمثيل والمسرح** (Das offene Geheimnis, Gedanken über Schauspielerei und Theater)، فرنكفورت ١٩٩٤، ص: ٥٨ ـ ٦٧ (الزمن المذكور «قبل ست مائة سنة» يجب فهمه بمعنى «منذ زمن طويل». فأحداث كربلاء وقعت في عام ٦١ هـ/٦٨٠ م). وللاطلاع على المزيد من ردود فعل الزوّار والشهود على مثل هذا المجلس، انظر بيبليوغرافيا پ. تشيلكوفسكي في فصل «طيف بيبليوغرافي» في كتاب: **طقس التعزية والدراما في ايران** (Ta^{c}ziyeh Ritual and Drama in Iran)، نيويورك ١٩٧٩، ص: ٢٥٥ ـ ٢٦٦. وللاطلاع على شهادات أكثر قدماً، انظر مؤلف ك. نيسن [C. Niessen]: **كتاب علم المسرح**(Handbuch der TheaterwisssenSchaft) ، ايمسدتين، ١٩٥٨، ص: ١٢٥٥. فالحدث الموصوف شديد الشبه بفكرة **الأسطورة**: قصة مقدسة يعاد إنتاجها بما يوحي للحضور بنوع من التقمص، إذ تتكرر أحداث القصة لدى عملية إعادة الإنتاج. ومن شأن هذا أن يشكل، على الأقل، تعريفاً هاماً واحداً للأسطورة في الدراسات الانثروبولوجية. وبرأي يونغ، فإنّ في أساس الأسطورة نموذجاً نمطياً يعود إلى الوعي الجماعي.