أشكال التراث الشعبي العربي (الحكواتي) مثالاً

م. د. علي عبد المحسن علي
كلية الفنون الجميلة
جامعة بابل

(خلاصة البحث)

الحكواتي يعد شكلا فنيا من الفولكلور العربي يقدم عدة شخصيات لذلك فهو ممثل متجول من مكان لآخر، متمكنا من أدواته (الجسد) و (الصوت)، انه المقلد المبدع لتلك الشخصيات الدين الإسلامي لم يحارب الفنون بصورة عامة وفن الحكواتي بصورة خاصة بل شجع على تقديمها لأنها أداة لنقل الأفكار الإسلامية، أن الحكواتي هو ممثل لأنه صادق في تقديم الشخصيات ويستخدم الخيال، مستثمرا الحكايات الشعبية و كحكايات ألف ليلة وليلة وحكاية عنتر وعبلة وغيرها من القصص العربية لقد أحب المجتمع العربي أحب ذلك النوع من الفنون لإدراكه لأهميته في التغيير كما أعتمد الحكام العرب اعتمدوا على الحكواتي لأنه يؤثر في المجتمع العربي أخيرا فإن الممثل والحكواتي يعتمدان على الأفعال وكلاهما يقدم الشخصيات.

المقدمة :

لقد برع العرب في مجالات الحياة كافة، في مجال علم الكيمياء برع جابر بن حيان فاستخرج عناصر كيميائية جديدة لم يعرفها الغرب آنذاك، وكان العرب يطلقون على علم الخيمياء على العلم الخاص باستخلاص العناصر الجديدة من عناصر ومواد مستعملة، ويطلقون كذلك هذا الاسم على المشتغلين في هذا المجال اسم الخيميائيون في مجال الفلسفة عرف العرب في مجال الترجمة فترجموا أفكار أفلاطون وأرسطو إلى العربية، ومن خلال ترجماتهم أسهموا في تقريب المصطلحات اللاتينية إلى المتلقي العربي بمستوى ثقافته العربية الإسلامية ولم تترك أطروحات ونتاج ابن خلدون مجالا للشك في قدرة

العقل العربي على البحث والتقصي، ففي مقدمته التي تعرف بمقدمة بن خلدون يربط تأثير المناخ على سلوك وعادات الناس، ويضرب مثالا عن سكان المناطق الجبلية الذين يمتلكون الأجسام البدينة ويتبعون سلوكا وتصرفات تختلف عن سكان المناطق السهلية في الوسط وعن سكان المناطق الجنوبية، وهذا الاختلاف يؤثر أيضا على مستوى الحركات وطريقة الإلقاء.

على مستوى الصحي، هناك العديد من الأطباء العرب الذين عرفوا بالعالم اجمع على مستوى العمليات الجراحية التي قاموا بها في الوقت الذي كانت أوربا تعانى من قلة المتخصصين في مجال الطب لقد برع العرب في مجال الأدب المكتوب والشفاهي ومن تلك المجالات التمثيل وفن الحكواتي وهو من الفنون الشعبية المؤثرة على المجتمع العربي لان الغاية منه هي التعليم والإمتاع لذلك ارتأى الباحث تقسيم بحثه عن تلك الأشكال إلى المحاور الآتية : -

١. تعريف الحكواتي.
٢. موقف الدين من الفن عامة والتمثيل خاصة.
٣. موقف الساسة العرب من فن الحكواتي.
٤. تأثير الحكواتي على المجتمع.
٥. فلسفة عمل الحكواتي.

١. تعريف الحكواتي

يعرف الجاحظ الحكواتي بالقول " إنا نجد الحاكية من الناس (المقلد) يحكي ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئا وكذلك تكون حكايته للخراساني والاهوازي والزنجي والسندي والأحباش وغير ذلك نعم حتى تجده كأنه أصبح منهم، فإذا ما حكى كلام الفافاء فكأنما قد جمعت كل طرفة في كل فأفاء في الأرض في لسان واحد وتجده يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينيه وأعضائه، لا تكاد تجد من ألف أعمى أحدا يجمع ذلك كله، فكأنما قد جمع جميع حركات العميان في أعمى واحد " [1] وقد ورد في لسان العرب (المحيط) عن الحاكية والحكاية والحكواتي ما يلي " الحكاية

كقولك حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه، وحكيت عنه الحديث حكاية وفي الحديث: ما سرني إني حكيت إنسانا وان لي كذا وكذا أي فعلت مثل فعله يقال حكاه وحاكاه وأكثر ما يستعمل في القبيح المحاكاة " [2].

ويقول ماكدونالد " وفي الحديث وردت حكاية بمعنى محاكاة الفعل وأكثر استعمالها في القبيح من المحاكاة رغبة في التسلية، والحاكية المحترف هو الذي يقلد أيضا " [3] من تلك التعاريف يعد الحكواتي مقلدا لأفعال وردود أفعال الناس، بقصد التأثير عليهم وجعلهم يبكون أو يضحكون على تلك الأفعال، وهذا المقلد يمتلك الخبرات والمعلومات عن الحكايات والسير الخاصة والعامة والنوادر من جهة ويمتلك سرعة البديهة ورد الفعل لارتجال الأفعال وردود الأفعال بصورة تلقائية بدون أية مبالغة، ولقد ذكرت كتب التراث والتاريخ العديد من هؤلاء الحكواتيين منهم (خالويه المكدي) و (عبادة المخنث) و (أبو الورد)، (أبا دبدوبة الزنجي) لقد كان هؤلاء متمكنين من أدواتهم الصوتية والجسدية، لان الحكواتي لا يقدم الصورة عن الآخرين عن طريق الكلام فقط بل عن طريق الإشارات وإيماءات الوجه والحركات وعن طريق الموائمة والتنسيق بين الجانب الصوتي والحركي، أن وظيفة الحكواتي في الأساس هي سياسية للإنقاص من قيمة الخصوم والاستخفاف بقدراتهم أن الحكواتي يستخدم خزينه المعرفي بالناس وطريقة كلامهم وأفعالهم، كما يستثمر المعلومات التي قرأ عنها في سيرة عنترة بن شداد وقصص إلف ليلة وليلة وغيرها من النوادر الخاصة بالأدب الشعبي العربي.

٢. موقف الدين من الفن عامة والتمثيل خاصة

أن الإسلام لم يحارب الفنون كما فعلت الكنيسة في القرون الوسطى، بل شجع عليها، ومن تلك الفنون فن الرسم والنحت والموسيقى والغناء والرقص، والأدلة على ذلك كثيرة يذكر الباحث منها إن النبي (ص) عندما دخل الكعبة في يوم الفتح أمر بان يأتوه بماء زمزم ويبل فيه ثوب وتمحى جميع الصور، ولكنه

وضع يده على صورة عيسى بن مريم وأمه (ع) وقال"امحوا جميع الصور ما عدا التي تحت يدي " [4] في موقف صريح للإسلام تجاه التصوير والصور الفنية في موضع آخر وصف المسعودي الذي توفى سنة 323 للهجرة 934 للميلاد الصور المرسومة على الكعبة بالألوان الزاهية الجميلة، ومنها صورة إبراهيم يقابلها صورة ابنه راكبا فرسا وهناك صورا لأشخاص من قريش انحدروا من نسل قصي بن كلاب وغيرهم هذا يدل على إن الإسلام لم يحرم الرسم وغيره من الفنون وان ما يشيعه بعض رجال الدين المتزمتين من إن الإسلام حرمها وحرم الفنون الأخرى ناجم عن تأثير اليهود على المسلمين في مسالة كراهية التصوير، ويورد الطبري القصة الآتية " إن عراف يهودي استطاع أن يؤثر على الخليفة المسلم واخبره بأنه إذا استطاع إن يمحو جميع الرسوم الموجودة في الكنائس المسيحية فانه سوف يعيش طويلا، وصدق هذا الخليفة فأمر بمحو هذه الصور ولكنه مات بعد سنتين من هذا وباءت نبوءة العراف بالفشل ولعل من هذه الروايات ما يستدل منه بان حركة الايكونوكلاسم أي تحطيم الصور هي تأثيرات يهودية " [5].

هناك روايات تشير إلى إن النبي محمد (ص) مر على أصحاب (الدركلة)* فقال " جدوا يا بني أرفده حتى يعلم اليهود والنصارى إن في ديننا فسحة " [6] وبالتالي فالإسلام شجع على الألعاب التي تشغل الجانب الفكري وعلى الفنون بأنواعها ويذكر النويري في نهاية الإرب، أن الرسول (ص) قال " روحوا القلوب ساعة بعد ساعة، فان القلوب إذا كلت عميت " [7] وبالتالي فالدين لم يحرم الفنون على اختلاف ألوانها بقدر ما شجعها لإظهار الراحة النفسية، بل إن تلك الجوانب الفنية قد تستخدم في إيصال الرسالة التربوية للدين وكذلك الحال مع موقف الدين تجاه فن التمثيل والقص هو احد جوانب ذلك الفن " أن أول من قص هو تميما الداري استأذن عمر بن الخطاب إن يقص قائما فإذن له " [8] وهذا ينم عن مقدار إدراك الحكام المسلمون لدور الممثل والقاص في المجتمع، حتى أن الخليفة عمر (رضي الله عنه) بنى مكانا يسمى البطحاء ألحقه بالمسجد ولكنه مفصول عنه يدلوا القصاصين فيه دلوهم.

يورد لنا التاريخ مغنية في صدر الإسلام تدعى (جميلة) في القرن الأول الهجري جلست يوما للغناء ولبست برنسا، وألبست من كان عندها برانس، وجعلت شخصا أصلع يدعى ابن سريج يضع شعرا مستعارا على رأسه لأنه أصلع، وقامت جميلة بالرقص والعزف بالعود وعلى رأسها البرنس الطويل وعلى عاتقها بردة يمانية ووضعت شعرا مستعارا (باروكة) على رأسها، ولبس الموجودون معها شعورا مستعارة (باروكات)، وعزفت بالعود وتمشت ودعت القوم للمشي خلفها وغنت وغنوا، ونعت ونعرت ونعر القوم طربا، ثم جلست وجلس القوم وخلعوا ثيابهم ورجعوا إلى زيهم والى شخصيتهم الطبيعية أليس هذا ضربا من التمثيل والتحول من الشخصية الدرامية إلى الشخصية الخاصة بالممثل ؟ والممثل أو الحكواتي يستخدم الباروكات ويرتدي الزي الخاص بالشخصية الدرامية.

والموسيقى التي تعزفها تعد ضربا من الفنون، وكل ذلك قدم في ظل وجود الإسلام الذي لم يحرم الفنون على اختلاف أنواعها مثلما يروج البعض من فقهاء المسلمون إلى ذلك المحدث المعروف عبد الله بن عباس 687م، كان يحضر بعض مجالسها.

ويوم قررت اعتزال الغناء خطب الشيخ فقال: " الغناء من اكبر اللذات، واسر للنفوس من جميع الشهوات، يحيي القلوب، ويزيد في العقل، ويسر النفوس، ويفسح في الرأي، ويتيسر به العسير، وتفتح به الجيوش، ويذلل به الجبارون حتى يمتهنون أنفسهم عند سماعه، ويبر ئ المرضى ومن مات قلبه وعقله وبصره ومن تمسك به كان عالما ومن فارقه كان جاهلا لأنه لا منزلة ارفع ولا شيء أحسن منه فكيف يستصوب تركه ولا يستعان به على النشاط في عبادة ربنا عز وجل " [9] هذا الحوار إن دل على شيء فانه يدل على الإسلام يؤكد على أهمية الموسيقى والغناء في تهذيب النفوس وخروجها من حالة الهم والغم إلى حالة النشوة والفرح والتمسك بحب الحياة بجلوها ومرها ومن ناحية التمثيل، فيعد (شعيب بن جبير) مولى عثمان بن عفان، وشعيب عرف بنوادره ومواقفه، ويعد (الغاضري) نموذجا آخر من نماذج الحكواتيين البارعين، حتى

انه كان يقوم بحركات يعجز الآخرين من تقديمها مثل تقطيب وجهه وتطويل الوجه حتى يكاد ذقنه يجوز صدره، ونزع ثيابه و تحادب فصار في ظهره حدبة كسنام البعير وصار مقدار شبر أو أكثر ثم نزع سراويله وجعل يمد جلد خصييه حتى حك بهما الأرض، ثم قام فتطاول وتمدد وتمطى حتى صار أطول ما يكون من الرجال وهذا إن دل على شيء فانه يدل على مقدار اهتمام الإسلام بالتمثيل وفنون المحاكاة التي تعد إحدى أشكال التراث الشعبي العربي ويدل كذلك على سيطرة الحكواتي أو الممثل على عضلاته وكيانه الجسماني، والتحكم فيه تحكما دقيقا بأصغر عضلة من عضلاته وتحريكها بالتعاون مع العضلات الأخرى أو بمعزل عن العضلات الأخرى وهو ما يعرف بمبدأ التغذية الجسمانية.

٣. موقف الساسة العرب من فن الحكواتي

إنّ الساسة العرب من الحكام، لم يتناسوا الدور الايجابي للحكواتي في إيصال العبرة والطرفة والحكاية النادرة إلى آذانهم، لذلك جعلوا لهم منادمين، ففي القرن الأول الهجري كان أبناء الرشيد الأمين والمأمون والمعتصم وحتى المتوكل، لا يتخلون عن (أبو العبر) الذي كان يجلس على سلم وبين يديه بلاعة فيها ماء وحماة وقد سد مجراها وبين يديه قصبة طويلة وعلى رأسه خف، وفي رجليه قلنسيتان، وحوله مجموعة رجال يدقون بالهواوين، حتى تكثر الجلبة، ويقل السماع، ويصيح مستمليه من جوف البئر من يكتب، عذبك الله، ثم يملي عليهم فان ضحك احد ممن حضر قاموا فصبوا على رأسه ماء البلاعة هذه القصة تبين مدى إدراك الساسة لأهمية فن القص.

يؤكد (المسعودي) إن في بغداد كان رجلا يمتلك موهبة التكلم على الطريق والقص على الناس بأنواع من الأخبار والنوادر والحكايات، وكان حاذقا لدرجة انه من يراه ويسمع كلامه لا يستطيع أن يحبس أنفاسه من الضحك، وفي أيام المعتضد، يؤكد ابن المغازلي انه وقف يوما في خلافة المعتضد على باب الخاصة يضحك ويقدم النوادر، فحضر بعض خدم المعتضد، فأعجب الخادم بحكايته وشغف بنوادره، ثم انصرف عنه، فلم يلبث أن عاد واخذ بيده، فاخبر

هذا الخادم المعتضد بحكاية ابن المغازلي قائلا " يا أمير المؤمنين على الباب رجل يعرف بابن المغازلي يضحك ويحاكي، ولا يدع حكاية إعرابي ونجدي ونبطي وزنجي وسندي وتركي ومكي وخادم إلا وحكاها ويخلط ذلك بنوادر تضحك الثكول وتصبي الحليم " [10] والغاية من هذا العمل الذي يقوم به ابن المغازلي هو الكسب المادي منهم بعد أن اثر بهم وجعلهم ينفعلون بتلك القصص والنوادر، كان هناك العديد من المحاكين الذين اتخذوهم الخلفاء في قصورهم وقربوهم، ويذكر منهم الجاحظ (مزيد أبي إسحاق) (وصالح بن حنين) مضحك (صالح بن الرشيد) و (أبا حبيب) مضحك (المهدي) وغيرهم، من ذلك يتضح إن الملوك والأمراء لم يكن موقفهم سلبيا تجاه فن القص بل كان موقفا ايجابيا مساندا لهذا النوع من الفن.

٤. تأثير الحكواتي على المجتمع

كان للأشكال الشعبية من الحكواتي والزفانين والمخنثين تأثيرا كبيرا على المجتمع، ونورد هذه الحكاية كان احد قضاة بغداد الذي يدعى عبد الله بن محمد الخلنجي على خصومة مع احد الذين برعوا في فن القص وهو علوية (المنذر المغني)، مما حدا بالأخير إلى تأليف حكاية خاصة بإحدى فضائح القاضي وأعطاها للزفانين والمخنثين لتمثيلها، ففعلوا وأدى ذلك إلى إعفاء القاضي من منصبه، وهذا يدل على مدى تأثير هذا النوع من الفنون على المجتمع البغدادي.

آنذاك في القرن الرابع الهجري-العاشر الميلادي، شهد فن القص تطورا وتنوعا كبيرين شملا ألوانه وغاياته ونماذجه وأساليب أدائه والمؤدين له، وفي معالجتهم لموضوعاتهم وأساليب تعاملهم مع الناس وتأثيرهم فيهم، مما يجعل جموع الناس تنفعل وتتفاعل مع ما يقدمه الحكواتي، وأصبح فن القص أيضا نوعا من التسلية، ومادة أساسية لديمومة حياة المجتمع، وهذا ما أكده ابن الجوزي بقوله " أما ما يجري من المستمعين فمن ذلك التخبيط الذي يسمونه الوجد وتخريق الثياب، واللطم على الرأس والوجه فترى الواجد بزعمه

يستغيث ويخرق ثيابه ويقع على الأرض " [11] وهذا التأثير ناجم عن مدى تعلق الناس بهكذا نوع من أنواع التراث الشعبي، مما يجعل الحكواتي أو القاص أو الممثل صاحب مهنة يسترزق منها شانه شان النجار والحداد وغيرهم، ويؤثر فيها على أفكار ومعتقدات الناس.

أن الحكواتي أو الممثل ينبغي إن يتمتع بقدرات تؤهله إلى إقناع الناس بالانفعال والأقوال التي يقدمها، لأنه لا يقوم بالأقوال فقط بل قد يست عمل الحركات وقد يوائم ما بين الكلمة والحركة، وبالتالي فعلى هذا الشخص تقع مهمة إعداد أدواته (الصوت والجسد) بطريقة جيدة بعيدا عن المبالغة والانفعال الزائد عن الحد وكانت هناك رغبة قوية من قبل الناس لحضور تلك المجالس ودفع الأجر والتسابق للتواجد في المكان قبل تقديم تلك العروض.

أن فن الحكواتي، كشكل من أشكال التراث الفني العربي ارتكز على التفاعل الاجتماعي بين الحكواتي والمتلقي، هذا التفاعل يعد الركيزة الأساسية التي يرتكز عليها هذا الفن، وتتم دورة الإرسال والاستقبال بين الفنان والمتلقي من خلال التبادل النفسي – الاجتماعي بينهم، فالحكواتي عندما يتحفز وينفعل بدافع حدثي أو ظاهراتي أو إشكالي ويعكسه على صورة جمالية إحساسه بهذا الدافع ويحدد ردود الفعل عند المتلقي (الجمهور) فان رد الفعل هذا سيكون تغذية راجعة لإحساسه الفني (سواء أكانت هذه التغذية راجعة سلبية أم ايجابية) يستطيع بواسطتها الفنان تحقيق نوعا من التطوير أو التعديل أو التغيير في أدائه، وبذلك تصبح تلك التغذية وسيلة لتطوير المهارة الأدائية للحكواتي، تلك المهارة التي تستند على استثمار المخزون الفكري للحكواتي أو الممثل من قصص وأساطير وحكايات ونوادر، بالإضافة إلى إنها تنتج عن وجود استعدادات وقابليات خاصة لدى هذا الشخص على تقديم عروض تراجيدية تارة وكوميدية ذات طابع فكاهي معبر تارة أخرى.

لابد من التعرف على الوظائف الاجتماعية للفن وإقامة صلة بين تلك الوظائف وفن الحكواتي، إذ تسهم تلك الوظائف في بلورة نمط جديد للنسق الفني أو ما يعزز النسق لصالح البناء الاجتماعي وهذا ما يقدمه الحكواتي، على

اعتبار إن الفن هو نشاطا حسيا يتضمن ايجابيات نفسية واجتماعية وثقافية مرتبطا مع المرحلة التطورية التي يعيش بها المجتمع، وفن المحاكاة للشخصيات والمواقف الإنسانية يحقق تلك الايجابيات يعد (مايرتوين) أول من استخدم مفهوم الوظيفة الاجتماعية في علم الاجتماع، وعدها " التجمع العام للناس" [12] أما (ماكس فيبر) فيشير إلى إنها " التعبير عن المهنة التي تشير إلى النموذج التخصص المهني للشخص " [13] أما عالم الانثروبولوجيا (مالينوفسكي) فله رأي آخر بالوظيفة، فعدها عملية من عمليات التفاعل المتبادلة ما بين الجزء الذي هو وحدة ثقافية أو اجتماعية) والكل، أي بين الفرد والمجتمع [14] وهذه الوظيفة الاجتماعية لها وظيفة الفن نفسه والتمثيل على وجه الخصوص، الممثل (الحكواتي) تحديدا له وظيفة الاستمتاع الحسي وراحة الأعصاب، وهذا ما يتضح جليا في الجموع الغفيرة التي كانت تحضر لمشاهدة عروض الحكواتي على اختلاف موضوعاتها وطريقة التمثيل فيها، بالإضافة إلى وظيفة الارضاء والإشباع الذاتي للفرد الحكواتي وإزالة التوتر النفسي الذي يعانيه، بالإضافة لذلك هناك وظيفة أخرى لفن الحكواتي ألا وهي تقليل الصراع الاجتماعي داخل المجتمع ومنع حدوثه، وهذا ما يمكن الاستدلال عليه من خلال انتقاد الأوضاع الاجتماعية التي كانت شائعة في البلدان العربية وانتقاد الخصوم السياسيين بطريقة فنية جمالية مما يؤدي إلى الابتعاد عن الروح العدائية بين هؤلاء والمجتمع من جهة وبين طبقات المجتمع المختلفة من جهة ثانية، وبذلك فالحكواتي يؤدي دورا قريبا من الدور الذي تؤديه السلطة الخامسة (الصحافة) اليوم على اختلاف أنواعها.

يعد (القصخون) و(الروزخون) نموذجين امتداديين للحكواتي، استمرا في التواجد في أماكن يجتمع بها الجمهور في العراق والوطن العربي حتى منتصف القرن العشرين، فقد كان آهل بغداد يجتمعون عند المساء في المقاهي بغية الاستماع إلى (القصخون) أو (قارئ القصة)، وهو يقص عليهم حكايات الشخصيات التي يستلهمها من الملاحم والسير والحكايات الشعبية وهذه الحكايات وان كانت معروفة أو مسموعة لدى رواد المقاهي، لكنهم كانوا

يعاودون الاستماع أليها، بحسب الليالي التي يحضر فيها (القصخون) إلى المقهى، وأحيانا يتابعونه من مقهى إلى آخر- إن اختلف مع صاحب المقهى حول الأجر- وذلك بسبب إلقاءه للحكاية وأدائه للقصة وللحماسة التي يروي بها، فضلا عن الطقس الذي يتوفر في المقهى من خلال المشاركة الوجدانية للمستمعين، وبالتأكيد فان ذلك يتوقف على قدرة (القصخون) في سرد الحكاية بأسلوب تمثيلي مقنع فهو يشفع الحكاية دوما بمحاكاة الصفات والأصوات التي يريد التعبير عنها يحاكيها بحركات وجهه ويديه كان بادئ الأمر يؤدي دورة بمفرده ... فهو يؤدي حوار بين امرأتين أو طفلين وقد يقلد أصوات غيرهم تأخذه الحماسة فيقف مقلدا إحدى الشخصيات، ثم يجلس على الكرسي المخصص له في صدر المقهى، ويعود إلى شخصية (القصخون) معلقا على ما رواه من فعل أو قول، ويستخدم الشعر أو النثر في حكايته، وبطبيعة الحال فان كل ذلك يعتمد على ما يحفظه من أشعار وقصائد وأهازيج، وقد يلجا إلى تنغيم (الأهزوجة) أو غناء أحد القصائد بأنغام (المقام أو المربع أو الابوذية) *، وبما يتلاءم مع جو القصيدة أو الحكاية ذاتها، بغية التلوين في الأداء وزيادة في التشويق، وغالبا ما ينبري أحد الجالسين في المقهى ليعلق أو يعترض على ما سمع من (القصخون)، أو يصحح، وهذا يدل على مقدار تطور الحكواتي بانتقاله من قصور الأمراء إلى المقاهي البغدادية.

٥. فلسفة عمل الحكواتي

إن الحكواتي يعتمد في عمله على فلسفة خاصة تنبع من قدرته على الإبداع وتكمن في مسالة الإعداد من جهة وقدرته على استحضار الصور الحياتية من الذهن وإعادة صياغتها بطريقة إبداعية، وهو ما يطلق عليه المخرج المسرحي الروسي (قسطنطين ستانسلافسكي) الذاكرة الانفعالية، فالمحاكي الجيد هو القادر على محاكاة أفعال الناس وكل صغيرة وكبيرة في حركاتهم، وهذا يتطلب أسلوبا في المعالجة والعرض يعتمد على القصة

والعلاقات والسلوك لإبراز تلك الخصائص الخاصة بالشخصيات، كما يتطلب البراعة والحذق في أداء الشخوص بعد رسمها وتصوير علاقاتها ومدى تأثير الأماكن التي عاشت فيها وطريقة نطقها وتعاملها، ولجعل المتلقين في حالة من حالات الترقب يعمد الحكواتي أو الممثل إلى التلوين ما بين النثر المسجوع والنظم، ويرافقه تغيير طبقات الصوت والتلوين في أداء الجمل وتغيير في طبقات الصوت يرافقها تشكيل جسمي وانفعال ملائمان، وهذا ما يؤكده ابن الجوزي في كتاب القصاصين والمذكرين " قال أبو الحسن الخياط: مررت بابي عبد الله غلام خليل وهو في مجلسه ببغداد، وقام على أربع فقلت لبعض أهل المجلس ويحكم !! ما شان أبي عبد الله ؟! فقال: هو يحكي عبد الرحمن بن عوف على السراط يوم القيامة قال: ومررت به في يوم آخر في مجلس له وهو ماد يديه قد حتى ظهره فقلت لبعضهم: ما حاله ؟ قال: يحكي كيف يلقي الله كنفه على عبده يوم القيامة " [15] ومجالس تقديم القص تعد تطورا في فن الحكواتي فبعد أن كان القصاصون يقدمون فنهم للأمراء أصبحوا يقدمونه في المجالس في القرن السادس الهجري، لقاء مبالغ تدفع لهم.

إن الحكواتي كشكل من أشكال التراث الشعبي العربي تنطبق عليه شروط الممثل المسرحي ألا وهي : - الإيمان بالدور المسرحي، فالممثل المسرحي يتطلب منه الإيمان بأدق التفاصيل الحركية الخاصة بالدور، وهذا الإيمان لا يأتي بالمصادفة بل يأتي من خبرات الممثل التي اكتشفها من الحياة والمهارات التي اكتشفها الممثل من خلال عمله، وهذا كله ينطبق على الحكواتي فاغلب هؤلاء جابوا الأقاليم ولديهم خبرات بالحياة بالإضافة إلى اطلاعهم على السير الشخصية والملاحم والأساطير.

إن قيام الحكواتي بالنشاط أللعبي يجعله مؤديا هزليا، وهذا النشاط له خصائص هي " إن خصائص ذلك النشاط ليست ملزمة، وإنها محددة بالزمان والمكان، وغير مؤكدة، ولا ينتج عنها أي شيء مادي، ومرتبطة بقواعد معينة، وتتعلق بحقيقة بديلة " [16] وبالتالي ينطبق مفهوم الأداء بوصفه نشاط لعبي على هؤلاء الحكواتيين، وهذا النشاط يحدث نتيجة لتواجد هذا الفرد أو

الحكواتي إمام مجموعة من المشاهدين، وان يترك أثره فيهم، لأنه يشتمل على الفعل (act) و الزمان والمكان أي متى وأين حدث أي الموقع (scene)، والسبب وراء هذا النشاط، والموقف الذي يتم فيه هذا الفعل الإنساني داخل مضمون معروض مسرحيا، إلا إن هذا النشاط يقدم بصورة ارتجالية غير مكتوبة على نص مسرحي.

هناك نظريات مختلفة تعرضت إلى مفهوم اللعب هي : -

١. **نظرية الطاقة الفائضة** : وتنطلق من فرضية أن الكائن الحي يمتلك طاقة فائضة عن الحاجة، لذلك يلجا الفرد إلى اللعب كأسلوب أو وسيلة للاستفادة من تلك الطاقة أفضل من اللجوء إلى الوسائل الغير قانونية أو الشرعية كالجريمة والاغتصاب والسرقة.

٢. **نظرية الإعداد للحياة:** وهي التي تعتبر اللعب ميل غريزي يعد الطفل فيه نفسه للحياة المستقبلية فتختلف طريقة البنين عن البنات في لعبهم لان كلا منهم يحافظ على نوعه أو جنسه في الدور الذي يقوم به.

٣. **نظرية التلخيص** : تعتبر هذه النظرية الكائن الحي يتطور في لعبه تطورا يشابه التطور الذي مر به أجداده منذ بدء خلقتهم، فهو تلخيص للحضارات السابقة التي مر عليها الجنس البشري منذ عهد إنسان الغاب الذي كانت حياته صراعا مع الطبيعة والوحوش إي عهد الجماعات البدائية غير المنظمة التي يغلب عليها طابع الأنانية الفردية، ثم عهد تشكل الحضارات من خلال ظهور الزراعة والذي يتطلب التعاون، إلى العهد الحديث الذي ترتكز فيه الحياة على التعاون الناجم عن الرغبة في توسيع التعاون الاقتصادي بين الدول.

٤. **نظرية الغريزة:** تعتبر هذه النظرية إن لكل فرد اتجاها غريزيا نحو النشاط في فترات مختلفة من حياته، فاللعب نشاط غريزي وجزء من وسائل التكوين العام للكائن الحي.

٥. **نظرية الاسترخاء** : هذه النظرية تؤثر على الفرد وتجعله يشعر بالسعادة في اللعب وذلك لأنه وسيلة من وسائل تنشيط الجسم واستعادة الطاقة

المستخدمة في العمل ومنفذ للتخلص من توتر الأعصاب والإجهاد العضلي والقلق النفسي.

٦. **نظرية الترويح** : تؤكد هذه النظرية على القيمة الترويحية للعب و عدّه وسيلة لاستعادة النشاط والطاقة الحيوية، فهو ضروري كضرورة الراحة للفرد.

٧. **نظرية التعبير الذاتي** : وهي من احدث نظريات اللعب تؤكد على إن اللعب تعبير وفعل طبيعي للكائن الحي مع الأخذ بنظر الاعتبار طبيعته وقدراته المختلفة وكذلك تكوينه الفسيولوجي والتشريحي وميوله النفسية والاجتماعية، لذلك فهذه النظرية تؤكد على إن الرغبة في التعبير عن النفس من الحاجات الأساسية للفرد مثل حاجاته في الطعام والشراب والتنفس والجنس وغيرها من الأمور [17] ويرى الباحث إن النوع الأخير من نظريات اللعب ينطبق على الحكواتي الذي يهدف للتعبير عن نفسه أمام جموع المشاهدين من خلال الإتيان بشيء جديد أي الإتيان بشخصية تحمل بعض صفاته وعاداته الاجتماعية أو لا ومن خلال رغبة هذا الشخص في التغيير من شخصية واقعية أو خيالية يعيشها إلى شخصية أخرى، وهذا يندرج تحت عنوان التقمص وفيه يشعر الفرد أو الحكواتي بأنه جزء من شخص أو موضوع معين، فيقوم بمعايشة مشاعر الأسى والحنين والفخر وغيرها من المشاعر على نحو تلقائي ويترتب على هذه المعايشة مع الشخص أو الشيء، شعور من نوع خاص لدى الحكواتي كما لو إن لديه نفس أو روح أخرى.

يشير الفيلسوف الألماني (شيللر) إلى أهمية اللعب في الحياة الإنسانية، وان نظريته بخصوص اللعب تستند على مبدئين أساسيين " الأول يقول بان الوجود الحقيقي لا يتحقق إلا من خلال اللعب، أو في عبارة أخرى: أنا أكون إذا إنا العب، والثاني يفترض إن اللعب بمعناه الجمالي الإبداعي ابلغ تعبير عن الروح الإنسانية " [18] وبذلك يكون (شيللر) قد أكد العلاقة الوطيدة ما بين الخيال واللعب، فعن طريق الخيال الحر للأفكار والمعاني يتشكل الجانب الجمالي للحركة والإلقاء للقاص، فاللعب هو نشاط حر ينتمي إلى ذلك الفضاء

الواقع خارج حدود العمل ومتطلباته الإجبارية، وبالتالي يتمكن الحكواتي من التحكم بعنصري الشكل والمضمون وتحقيق عنصر التظاهر الذي يستند عليه أداء الممثل للوصول إلى الفلسفة الحقيقية للحكواتي أو القاص وهي نقد الخصوم السياسيين تارة والوضع الاجتماعي تارة أخرى

إن الحكواتي بوصفه صورة من صور التراث الشعبي العربي، لا يتمكن من الحصول على تعاطف وود المتلقي وجذب انتباهه إلا من خلال الإدارة والتنظيم (الاستيعاب) من ناحية والتفسير من ناحية ثانية لتحقيق نوعا هادفا من اللعب عن طريق التدريب والممارسة، عند ذاك تتكون مراحل العرض المسرحي وهي " 1- من خلال اللعب الهادف نتعلم كيف نعبر عن أنفسنا 2- ومن خلال التدريب نتعلم كيف نعبر عن ذات أخرى، أي كيف نخلق دورا أو شخصية مسرحية 3- ومن خلا ل السابق، نتعلم كيف تتفاعل الذات المعبر عنها بذوات أخرى " [19] على عَدّ أن الحكواتي لا يخفي ذاته بالكامل خلف الشخصية الدرامية، بل يستعملها للمراقبة لتحقيق الصدق بالأداء، وبهذا الصدد يشير الممثل الأمريكي الكوميدي (جورج بيرنز) إلى أهمية الصدق بالقول " إن الشيء الأكثر أهمية بالنسبة للممثل هو الصدق فإذا استطاع الممثل أن يتظاهر بذلك، أصبح راسخا في مجاله " [20] لان الصدق في عمل الممثل (الحكواتي) يخلق عنصر الإيمان بالدور ويحول الفكرة المبدعة إلى عمل مبدع يؤثر في الآخرين بعد إن تأثر الممثل به، لأنه كان صادقا في تعامله مع المثير، والأمثلة على ذلك كثيرة، منها قدرة النائحين المشهورين في صدر الإسلام مثل ابن سريج والغريض وحوراء وبغوم جارية عمر بن أبي ربيعة في التأثير على الناس وهذا يدل على براعتهم في التحكم بالمشاعر والانفعالات بشكل صادق بعيدا عن التكلف أو المبالغة

إن النشاط ألابتكاري أو الإبداعي يرتكز على ثلاثة دعائم أو وظائف نفسية وتختلف من حيث الدور الذي تلعبه، فالنوع الأول هو مجموعة الوظائف الخاصة بالإدراك والمعرفة، والمعرفة هنا هي معرفة الشخص لجانب معين من موقف ما، وهذا الجانب لابد أن ينطوي على مشكلة، وهذه المشكلة تتطلب

حلا، والنوع الثاني يتناول جوانب مستقلة عن إدراك المشكلات، وهذه تدخل في لحظات الإنتاج لدى العبقري، ولذلك يطلق عليها اسم " مجموعة الوظائف الإنتاجية وتتألف من الأصالة أو الميل إلى التجديد، والطلاقة والمرونة " (21) فالأصالة تتمثل في ميل العبقري إلى التجديد، فالشعراء يست عملون تشبيهات جديدة والرسام يستخدم لألوان جديدة من خلال مزج بعضها ببعض وكذلك الحال مع الحكواتي الذي يستخدم الأصالة من خلال الانتقال من لغة أو لهجة لأخرى، أما الطلاقة فهي السهولة أو السرعة التي يتم بها الشخص استدعاء اكبر عدد من الأفكار أو التخيلات أو ما يطلق عليه (سرعة البديهة) ويتمثل في قدرة الحكواتي على استدعاء مجموعة الأفكار الموجودة في القصص والسير الشخصية بسرعة، أما المرونة فهي تتعلق بقدرة العبقري على تغيير أمر من الأمور أو مشكلة من المشكلات، ويتمثل بقيام المحاكي بالتلاعب بطبقات الصوت وقوته واتخاذ أشكال جسمانية مختلفة تتفق والحالة التي تمر بها الشخصية المؤداة النوع الثالث من أنواع الإبداع هو تتمثل في التقييم، وبها يحكم المبدع أو العبقري على قيمة الموضوع ومدى ملائمته لان يقدم أمام الجمهور، فالشاعر بعد قراءة القصيدة عدة مرات يحكم على مدى التناسب بين جوانبها المختلفة، والرسام كذلك يحكم على اللوحة التي رسمها من خلال رؤيتها من عدة زوايا لتشخيص جوانب الخلل فيها من ناحية اللون أو الظل أو التدرج اللوني وغيرها وكذلك الحال مع الحكواتي الذي يحكم على مدى دقته في معالجته للموضوع من خلال ردود أفعال الجمهور على ما يقدم أمامهم.

أن قدرة الحكواتي أو الممثل الإبداعية، تكمن في نقل خبرة ومعرفة إلى الناس والأجيال الجديدة باستخدام وسائل الفن الإنساني وقدرته على التأثير والتغيير في الجمهور، فضلا عن استعماله استخدامه القدرة على استحضار النكتة بسرعة فائقة أي امتلاكه سرعة البديهة والثقافة والخبرة والاطلاع، وهذه الملكات مجتمعة تشكل الذخيرة الإبداعية لهذا الفنان، وما يؤكد ذلك هو إن احد الحكواتيين قآخر: على الخليفة الوليد بن يزيد في دمشق، ذلك الحكواتي لبس تبانا، أي نوع من السراويل القصيرة تصل إلى الركبة أو ما فوقها وتستر

العورة، وجعل في التبان ذنب قرد، وشدت إلى رجليه أجراس، ووضعت في عنقه جلاجل، وهذه الأجراس شبيهة بالأجراس التي ربطت برجلي الممثل الصامت في عهد الرومان والغرض منها ضبط إيقاع الممثل مع الإيقاع العام للعرض المسرحي [22] مما يعكس مقدار التركيز والانتباه الذي يتمتع به القاص في موضع آخر يقول صاحب كتاب ألاغاني " كان أبو العبر يجلس بسر من رأى في مجلس يجتمع عليه المجان يكتبون عنه، فكان يجلس على سلم وبين يديه بلاعة فيها ماء وحماة وقد سد مجراها، وبين يديه قصبة طويلة، وعلى رأسه خف، وبين رجليه قلنسيتان، ومستملية في جوف بئر وحوله ثلاثة نفر يدقون الهواوين، حتى تكثر الجلبة، ويقل السماع، ويصيح مستمليه من جوف البئر من يكتب، عذبك الله، ثم يملي عليهم فان ضحك احد ممن حضر قاموا فصبوا على رأسه ماء البلاعة إن كان وضيعا، وان كان ذا مروءة رشش عليه بالقصبة من مائها، ثم يجلس في الكنف إلى إن ينفض المجلس، ولا يخرج منه حتى يغرم درهمين " [23] وهذا الإشراك للمتلقي في العرض المسرحي شبيه بإشراك المخرج الألماني (برتولد بريخت) لجمهوره في الحدث الذي يقدمه الممثل، رغم إن بريخت اعتمد في عمله على عنصر التغريب.

والتغريب بأبسط صوره تحويل المألوف في الحياة اليومية من كونه مألوفا وعاديا في الوقت الحاضر إلى شيء مدهش، وغير متوقع وغريب مما يثير التساؤل لدى المتلقي وإجباره على المشاركة الايجابية في العرض المسرحي وإيقاظ وعيه النقدي بمثالب الواقع بحيث يدرك ضرورة تغيير هذا الواقع، وتستيقظ لديه حالة من حالات الفعل الثوري بهدف التغيير " ينبغي للمسرح تصوير العالم كشيء يمكن تغييره " [34] والشخصية كذلك تفقد كل ما هو بديهي ومألوف وواضح، ومن اجل حصول الممثل على التغريب (alienation) وجب عليه عدم الاندماج العاطفي مع الدور، وعدم إدخال المتلقي في حالة من حالات النشوة والوجد بل عليه من باب أولى أن لا يقع هو نفسه في مثل هذه الحالة، ويوحي بتفسير الحقيقة الإنسانية الشاملة للوصول إلى حالة من حالات التوتر النقدي بينه وبين المتلقي.

أن فلسفة عمل الحكواتي تعتمد على الانتقال من التقنية النفسية-السيكولوجية إلى التقنية الخارجية الفسيولوجية الجسدية، وهذا ما يؤكده المخرج الروسي (اكييف قسطنطين ستانسلافسكي) حين قال " أثناء إقامتي في أمريكا، حاولت مدة شهر كامل تمرين صوتي في غرفتي بالغناء ولما كان غير مسموح للمرء في هذه البلاد أن يرفع صوته بالغناء فاني كنت اغني بداخل الدولاب وبعد هذا المران لم يستطع صديقي (نميروفيتش) أن يعرف صوتي، عندما تحدثت إليه في التلفون " [25] فعلى الممثل أو الحكواتي أثناء إلقائه إن يشعر بروح الحروف والكلمات حتى يحس بروح المعاني، فالحوار المنطوق والذي يتلفظه هذا الفنان بطريقة محكمة يؤدي وظيفة رسم الصورة الفنية، وهذا الفنان يدخل بواسطة الصوت صورا في الدور عن طريق الاستثارة داخليا لا خارجيا * ومن الأمثلة عن هذه الاستثارة، أن احد الحكواتيين كان يدعى (أبو الورد) قد ذكر عنه الثعالبي في يتيمة الدهر فقال: " بلغني انه كان من عجائب الدنيا في المطايبة والمحاكاة، وكان يخدم مجلس المهلبي الوزير، ويحكي شمائل الناس وألسنتهم فيؤديها كما هي: فيعجب الناظر والسامع ويضحك الثكلان وكان أبو إسحاق الصابي قد بلي به حتى قال فيه: ومن عجب الأيام إن صروفها تسوء أمرا مثلي بمثل أبي الورد.

فياليتها اختارت نظيرا وإنها رمتني بشنعاء الدواهي على عمد
فكم من معقور الكلاب وان نجا ذليلا ومقتول الضراغمة الأسد

ويقول عنه شاعرا آخر : -

وما خلت صفعان العراق يسومني لأمثاله ذما يسيرا ولا حمدا
إذا ما أبو الورد انتحاه بكفه حسبت قفاه روضة تنبت ألوردا [26]

وهذا يدل على أن أبا الورد أحس بروح الكلمات التي ينطقها فحدثت لديه عملية استثارة مما جعله يرسم الصور الفنية، وهذه الصور هي نتيجة عن الانتقال من التقنية النفسية (الداخلية)إلى التقنية الفسيولوجية-الجسدية والصوتية.

أن المحاكي الجيد يتميز بقدرته على تأدية الدور المسرحي بتلقائية، إي إن الأفعال المقدمة تكون متسلسلة منطقيا، وهذا إن دل على شيء فانه يدل على تغلبه على الرهبة م ن الظهور أمام الجمهور، تلك الرهبة التي عالجها (ستانسلافسكي) من خلال نظامه المسرحي، إذ قال عنها هذا المخرج " في الحياة العادية عندما يسير الإنسان ويجلس ويتكلم، أما على خشبة المسرح فالأمر مختلف، فقد يفقد الإنسان كل هذه الملكات والقدرات وتتحول كل تصرفاتنا، وحتى السهل والمعتاد في حياتنا اليومية إلى حالة من التوتر والتكلف خاصة عند ظهورنا خلف أضواء مقدمة المسرح وإمام جمهور غفير من ألاف الناس " [27] وهذه الرهبة أو الرعب من الظهور، صاغه احد علماء الجمال الروس الذين ينتمون إلى المدرسة الشكلية وهو (فكتور شكلوفسكي) عندما أكد أن اللغة تستعمل بكثرة في حياتنا اليومية بطريقة عادية لا إرادية وعفوية، لأنها أداة لنقل الأفكار، وفي الاستخدام الأدبي ونتيجة الشكليات الاصطلاحية والأساليب الشعرية كالقوافي والبحر والإيقاع والشكل التنظيمي للكلمات يجد الإنسان نفسه أمام عائق التعبير الصحيح عن المعاني التي تحملها الكلمات.

للتغلب على هذه العقبة المتمثلة بالرعب عمد ستانسلافسكي إلى مساعدة الممثل على استعادة قدراته الطبيعية في التمثيل والتصرف التلقائي على المسرح من خلال اعتماده على الانتباه والتركيز، ذلك العامل الحاسم في عمل الممثل، لذلك بدا بتعليم الممثل على ذلك من خلال جعله يقف في ظلمة خشبة المسرح وتسليط أضواء إحدى اللمبات لتضيء بدائرة ضوئية حوله، يشعر الممثل بالعزلة وإثناء تكرار هذا التمرين يتم توسيع وتضييق تلك الدائرة الضوئية من آن لآخر، والهدف من وراء ذلك هو تهميش الوعي والإدراك لدى الممثل بمن حوله من نظارة المشاهدين ومن وجودهم والسماح للممثل بالقيام بدوره وكان احد لم يراه ويلحظه، ونتيجة لذلك يتم تنمية التركيز والانتباه للممثل، والحكواتي الجيد كذلك تنطبق عليه هذه القدرة على التركيز لأنه يقدم شخصيات عدة أمام المتلقي.

لابد من التعرف على التركيز ومعرفة أنواعه، إذ يعرف بأنه حصر الذهن في نقطة واحدة، وبالتالي فالتركيز يحمل معنا وظيفيا في علم النفس، وعملية التركيز تصبح فاعلة من خلال الخبرة بالموضوع المراد الانتباه حوله سواء أكان مرتبطا بالعالم الخارجي المحيط بالإنسان والتركيز لهبط بقدرة وقابلية الإنسان على تطوير حواسه الداخلية كالبصر والسمع والشم والتذوق، والشخص الذي يمتلك تركيزا يمتلك سرعة في الاستجابة للمثيرات والمنبهات الخارجية وبذلك فالتركيز هو بقاء العقل في حالة من حالات التنبه أو التيقض تجاه موضوع معين، وبذلك فالتركيز يحمل معنا إدراكيا تجاه جزء من موقف أو الموقف ككل، وهذا يعتمد على الموقف الذي يوجد فيه الشخص [28] فان كان في موقف مألوف وحدث فيه بعض التغيير أو التعديل يعمد الشخص إلى توجيه تركيزه وانتباهه إلى ذلك الموقف، والتركيز يرتبط بقدرة الفرد على الاستجابة السريعة للمثيرات الخارجية والتي قد تحدث أو تترك أثرا في الكيان العضوي للإنسان ككل فبعض الأصوات قد تسبب الصداع وبعض الأضواء تسبب الإغماء وهكذا وبالنتيجة يخلق التركيز استعدادا معرفيا لدى الإنسان.

والتركيز له أنواع أو دوائر ثلاثة هي : -

١. الدائرة الصغيرة.
٢. الدائرة المتوسطة.
٣. الدائرة الكبيرة.

ترتبط الدائرة الصغيرة بما يحيط بالممثل أو الحكواتي من موجودات بمسافة قريبة كقطع الديكور واكسسواراتها وزملائه الممثلين أو الحكواتيين أما الدائرة المتوسطة فهي ما يحيط به من ديكور وإكسسوارات ومن زملائه الممثلين أو الحكواتيين بمسافة متوسطة والدائرة الكبيرة هي ما يحيط بالممثل أو الحكواتي من ديكور واكسسواراته ومن زملائه الممثلين أو الحكواتيين بمسافة بعيدة بالإضافة إلى المتلقي.

التركيز يؤدي إلى دخول الممثل أو الحكواتي إلى العالم الوهمي للشخصية الدرامية أو الشخصية المحاكاة والأبعاد الثلاثة لها (الطبيعي،

الاجتماعي، النفسي) ويؤدي كذلك إلى إبراز الدوافع الخاصة بالشخصية الدرامية أو الشخصية المحاكاة.

الدافع في علم النفس يعرف بأنه العامل الأساسي المسيطر على السلوك بمعنى انه الحاجة الأولية الناشئة من داخل الكائن الحي والتي تدفعه إلى النشاط، وهذه الحالة بحاجة إلى الإشباع لتحقيق التوازن بين الفرد والمجتمع ولإزالة التوتر الذي يعاني منه الفرد ولتحقيق حالة من حالات الراحة النفسية والسكون له.

الممثل الجيد هو القادر على استثمار الدافعية للوصول إلى أهداف الشخصية المؤداة عبر تصويرها بدقة، لان لهذه الشخصية دوافع قد تتعارض مع دوافع الشخصيات الأخرى لذلك يعمد هذا إلى الممثل إلى التساؤل الآتي : - ما هي الأهداف التي تقف في طريق وصولي إلى هذه الأهداف ؟ فبعض الأفراد يطمحون إلى تحقيق الانجاز عن طريق الطموح الذي يعد بمثابة السمة المحركة مثل (الليدي ماكبث) في مسرحية (ماكبث) لشكسبير، والبعض الآخر تكون السلطة هي الأكثر أهمية مثل (هتلر)، والبعض الآخر يطمح إلى الحب واستخدام طريقة الغزو الجنسي مثل (كازانوفا) وآخرين يطمحون إلى الحصول على صفح وغفران الآخرين كما هو الحال (لورد جيم) وآخرين يطمحون في الحصول على الحماية أو الوقاية من الأذى مثل (بلانش) في مسرحية (عربة اسمها الرغبة) لتنيسي وليامز، وبذلك فالممثل الذكي هو القادر على التعرف على نوع طموح الشخصية التي يبغي تمثيلها.

يعمل التركيز على إدخال الممثل أو الحكواتي تحت جلد الدور حسب تعبير (ستانسلافسكي) صاحب الواقعية النفسية، التركيز أو الانتباه هو أساس تكنيك الممثل الداخلي، وشرط أساسي من شروط تحقيق المزاج المسرحي الداخلي الصحيح، والتركيز يكسب الممثل أو الحواتي للمهارة، ولابد هنا من التعرف على المهارة في علم النفس، فالمهارة هي أول مظاهر التعلم، التغيير في السلوك الحركي، فالمشي سلوك حركي، وطريقة تناول الطعام سلوك حركي والكتابة كذلك، وترتبط المهارة ارتباطا وثيقا بالعادات الفكرية التي ينشا

عليها الفرد، والشخص نقول عنه ماهر، إي يمتلك رغبة وقدرة خاصة على القيام بعمل من الأعمال بسهولة ودقة، وعملية اكتساب المهارات تعتمد على جانبان : -

الأول : يتعلق بالفحوى أو المضمون وهو يتعلق بمادة تخصص الشخص، أو تمسكه بهواية معينة.

الثاني : يتعلق بالشكل، فالفرد يتبنى طريقة في التفكير وقد يتبنى الشخص أكثر من طريقة في التفكير، كل واحدة تتعلق بموضوع معين [29] وعلى العموم تعد المهارة احد جوانب التعلم بعد إن تمتع الممثل أو الحكواتي بالتركيز ودخل في جوهر الشخصية الدرامية لتشخيصها من الداخل إلى الخارج، إي من الجانب النفسي (السيكولوجي) إلى الجانب الخارجي الفسيولوجي (الحركي) بمهارة يتمكن من أدواته الأساسية الجسد والصوت وكينونة الممثل أي شخصيته.

وهناك أمثلة عن التركيز وتطبيقاته لدى الحكواتي، يورد المبرد عن قول الجاحظ، إذ قال " حدثني الجاحظ قال: وقفت أنا وأبو حرب على قاض فأردت الولع به فقلت لمن حوله: انه رجل صالح لا يحب الشهرة فتفرقوا عنه !! فتفرقوا، فقال لي: حسبك الله، إذا لم ير الصياد طيرا كيف يمد شبكته " [30] وهذا إن دل على شيء فانه يدل على مقدار دخول هذا الحكواتي أو القاص في دائرة التركيز.

لابد من تناول هذه الأدوات كلا على حدة لتسهيل دراستها وتمييز وظائفها، وتناول الجسد بإسهاب لأهمية هذا الموضوع فالجسد يتمثل بالجانب التشريحي والجانب الخاص بالفرد والذات متميزة وهي عضوة في الجماعة، فالجسد هو تابع للشخص، مع استحالة فصل الروح عن الجسد لديمومة الحياة، وهذا ما أكده (ديكارت) في تاملاته بالقول " لا أنكر مع ذلك إن هذه الصلة الوثيقة بين الروح والجسد التي نختبرها في كل يوم لن تكون سببا لكي نكتشف بسهولة ومن دون تأمل عميق التمييز الحقيقي الكائن بينهما " [31] وعدم التمييز بينهما وفقا لديكارت ناجم عن إن الروح تعد موجها للحركات وان الجسد هو المادة أو الآلة التي تعكس فيها حركات الروح.

أن موقف دوالزمان ثنائية التفريق بين الروح والجسد ناجم عن تأسيسه لنظرية الحيوان-الآلة، لهذا ففي نظرية (cogito) يؤكد ديكارت على مسالة تفوق الفكر على الجسد يؤدي إلى استنتاخ الطبيعة الجسدية البحتة للحيوان، الذي يعد مجردا عن اللغة والتفكير لأن إن الحيوان هو شكلٌ من أشكال الجهاز الآلي لأنه لا يتكلم لغياب التفكير لديها، وان الأعمال التي يقوم بها الحيوان تتميز بنقص حرية التصرف، وهذا النقص ناجم عن طبيعة تنظيم أعضائها، وليس في استعمالها للعقل.

يستطيع الباحث القول أن مكانة الجسد في طقوس الحياة اليومية هي مكانة النور- الظلام والحضور – الغياب وان هناك علاقة جدلية ما بين الجسد والشعور ففي حضور الجسد يكون الشعور حالة غياب وفي حضور الشعور يكون الجسد في حالة غياب، لهذا يكون الجسد الحاضر – الغائب لأنه محور إدراك الإنسان في نسيج العالم، والمرتكز الذي لابد منه في كل الممارسات الاجتماعية صورة الجسد-الزمان الذي يكونه الشخص عن جسده، وبالطريقة التي يبدوا بها بشكل واع عبر سياق اجتماعي وثقافي يضفي تاريخه الشخصي عليه طابعا خاصا، وهذه الصورة تنتظم حول شكل يتجلى في الشعور بوحدة مختلف أجزاء الجسد وإدراكها ككل وبحدودها الدقيقة في : -

أ. المكان والزمان.

ب المضمون الذي هو صورة الجسد التي هي عالم متماسك ومألوف.

ج محور المعرفة والمتمثلة بمعرفة الشخص الفاعل، ولو كانت بدائية للفكرة التي يكونها المجتمع عن العمق غير المرئي للجسد.

الجسد بعد ذلك كيانا أوليا متعدد الدلالات والوظائف يخترق بإلحاح مجموعة من المباحث والعلوم من الطب إلى علم الأديان مرورا بالفلسفة والعلوم الإنسانية والأدب والرياضيات والفيزياء وعلوم الرياضة البدنية، لذلك فالجسد على علاقة وثيقة مع مفهوم الذات والذاتية، والجسد بالإضافة لذلك يمتلك تاريخا شموليا لأنه ينغمس في تربة الوعي واللاوعي الجماعي الجماعي، وبالتالي فالجسد ليس كيانا منغلقا يتألف من المادة فقط الخلايا والأعصاب

والعضلات والعظام بقدر ما هو فضاء منفتح على العالم ويضفي عليه معاني وجوده لذلك فالجسد يتسلح بالفكر القابل للانطلاق منه وخلق حوارا مستمرا ودائما مع ما كان يفترض فيه انه محرك له، وهذه العلاقة ما بين العالم والجسد الإنسان هي التي تخلق الإدراك الذي يميز ما بين الطبيعي والثقافي في الجسد وهو الذي يمنح للأفعال والادراكات الجسدية طابعها الرمزي الوجودي لخلق علاقة قرابة ما بين وجود الأرض ووجود الجسد، وهذا الأخير لا يتحرك بل يوجد على نفس المسافة من كينونته وهذه المسافة تمتد لتطال الأجساد الأخرى مدرسة التحليل النفسي التي تزعمها (سيجموند فرويد) أقامت علاقة ما بين المظهر النفسي والمظهر الجسدي، ووفقا لهذه العلاقة تم إعطاء الأهمية للقاعدة البيولوجية أو الأساس الفيزيقي للجانب النفسي، فعن طريق وعي الذات يتحقق الوجود الجسماني في العالم أو ما يسمى بالأنا الجسدي وهذا المسؤول عن تحقيق الغرائز الجنسية.

الجسد في الإسلام وفقا للآيات القرآنية والأحاديث النبوية اخذ موضوعا لغويا وشرعيا وأدبيا لا بوصفه موضوعا اجتماعيا وإنسانيا، لهذا بقي الجسد في الثقافة الإسلامية منحصرا في حدود معينة، لذلك فهو مكبوت الثقافة الإسلامية أو على الأقل موضوعها الهش والمقنع والسبب في ذلك يعود إلى " إن الجسد في أحسن الأحوال ارتبط في الثقافة الإسلامية بقضايا روحية وفقهية وطبية وأدبية، وبهذا لا يدخل موضوع الخطاب إلا بوصفه موضوعا طارئا وعرضيا، لذا ظل الجسد وقضاياه موضوعا ممكنا أو مؤجلا لأنه لم يحظ سوى بأهمية جزئية " [32] وسبب ذلك هو تأخر الدراسات ذات الجانب السيسيولوجي والانثروبولوجي وجانب التحليل النفسي.

الجسد هو المحور الأساسي الذي تنهض عليه الممارسة الإيمانية للمسلم لتحقيق النموذج ألقيمي والسلوكي، انه جسد يحقق ثنائية الواقع والخيال للوصول إلى تمضهرات المقدس عبر الجانب الثقافي للتحول بالتدريج من المقدس الديني إلى المتخيل الاجتماعي والبلاغي والأدبي، وهذا يتضح في فن الحكواتي وتحديدا الجانب التراجيدي منه المتمثل بفن النياحة، والذي يعتمد

على الصوت المغنى والكلمة المؤثرة والحركة المحدودة، فالقاص يصف ما يجري للموتى من بلاء لغرس مبدأ الخوف من عمل الشر والإقبال على عمل الخير ومنهم ما ينتقل بالجسد من المقدس الديني إلى جانب آخر وهذا ما يؤكده ابن الجوزي بالقول " ومنهم من يتكلم بالطامات والشطح الخارج عن الشرع ويستشهد بأشعار العشق وغرضه أن يكثر في مجلسه الصياح ولو على كلام فاسد وكم منهم من يزوق عبارة لا معنى تحتها " [33] وبالتالي فهناك تحول للجسد من الجانب الإيماني إلى جاني المتخيل الاجتماعي والبلاغي.

الأداة الثانية من أدوات الممثل أو الحكواتي هي الصوت والإلقاء، فالحكواتي يتبنى مبدأ تكييف أداءه الصوتي والحركي تكييفا شعوريا مستندا إلى صفات الشخصية أو أبعادها الثلاثة (الطبيعية الاجتماعية -النفسية)، لإيصال الوظيفة الأساسية للكلمة ألا وهي التعبير عن أحاسيس الشخصية تجاه الأشياء، تجاه الغير، لذلك يعمد هذا الحكواتي أو القاص إلى التنويع في مقاطع الكلمات والتدرج الصوتي من خلال الارتفاع بالسلم الصوتي والانخفاض به، مع استغلال لحظات الصمت، تلك اللحظات التي قد تكون أكثر تأثيرا من الكلام، واستخدامه للنبر الذي يعرف بأنه الضغط على مقطع معين من الكلمة لاعطاءه الأهمية دون غيره، والتنويع في الإيقاع الإلقائي.

أن الحكواتي عند تقديمه للشخصيات التاريخية لابد له من الاستجابة السريعة لذكرياته وتجاربه لغرض استخدامها في أفعال وردود أفعال تلك الشخصيات، على أساس إن أقوال وحركات وإيماءات هذه الشخصيات يدخل في حدود الفعل الذي تستند عليه الدراما، وهذه الاستجابة تقود إلى الخيال أو (لو) السحرية حسب تعبير (ستانسلافسكي)، ولابد هنا من التعرف على الخيال، فهذا عالم النفس (هادي نعمان الهيتي) يعرفه بأنه " استحضار صور لم يسبق إدراكها من قبل إدراكا حسيا أو هو القدرة على رسم الصور الرمزية تختلف في استحضار التنبيهات السابقة إلى تكوين وتأليف جديد مغاير للأصل تماما " [34] الخيال (فلسفيا) نسخ حسي أو ذهني لما أدركه البصر مع أو بدون تركيب جديد للعناصر التي تؤلف هذه المخيلة " أو انه " تمثيل عيني من إنشاء فعالية الفكر،

تركيبات جديدة من حيث صورها، إن لم يكن من حيث عناصرها التي تنشا من الخيال الخلاق " [35].

أرسطو يرى إن " التخيل ينجم عن الإحساس بالفعل لذلك فقد عرف التخيل بأنه " حركة وتنبيه للأحاسيس بفعل الحس المشترك هو عضو التخيل فالتخيل لديه هو شبيه بالإحساس أو بالأحرى إحساس ضعيف "[36].

يؤكد الفارابي بان هناك قوة في الإنسان مسؤولة عن حفظ وتركيب المحسوسات بعضها فوق بعض يكون بعضها صادق والبعض الآخر زائف، هذه القوة هي الخيال والمخيلة [37]وابن سينا هو الآخر لا يختلف رأيه عن رأي الفارابي، إذ يقول " القوة التي تسمى بالتخيل بالقياس إلى النفس الحيوانية ومفكرة بالقياس إلى النفس الإنسانية هي قوة تقع في التجويف الأوسط من الدماغ من شانها أن تركب بعض ما في الخيال مع بعض وتفصل بعضه عن بعض بحسب الاختيار نعلم يقينا أن في طبيعتنا إن تركيب المحسوسات بعضها إلى بعض وتفضل بعضها على بعض " [38].

من الفلاسفة المحدثين الذين أكدوا على دور وأهمية الخيال في حياة الفنان (عمانؤيل كانت) الذي يقرن الخيال بالفهم الذي ينبثق من الشعور باللذة أو الرضا تارة ويقرنه بالذهن تارة أخرى للتعبير عن الحقيقة الروحية المتمثلة بالرموز أن (كانت) يرى بان حاصل الجمع بين المخيلة والذهن والمعرفة العقلية يؤدي إلى الجميل، الذي يختلف عن الجليل من ناحية وجوده بصورة دائمة ومحدودة في حين لا يمكن تحديد الجليل لذلك فالخيال اقرب إلى الجميل من الجليل الذي يعد ملازما لسمة القداسة أو الإعجاب [39] لذلك ترتبط الفنون بالجمال أكثر من ارتباطها بالجليل لأنها ترتبط بالعبقرية والأصالة والإبداع، لذلك استخدم كانت مصطلح الخيال ألابتكاري على اعتبار إن الخيال ناجم عن إعادة تركيب الصور في الذاكرة، لذا يقول كانت " أن تركيب الاسترجاعية للمخيلة يسبق أي خبرة وقد ركز على مبادئ بذيئة وانه يتوجب علينا أن نقبل بتركيب مجرد واستشراقي والذي يشكل الأساس لأي خبرة لكون خبرة كهذه هي خبرة مستحيلة بدون استرجاع الظاهرات عندما ارسم خطا في الفكر أو إذا

ما كنت أفكر بالزمان من ظهيرة إلى آخره وإذا ما تصورت لنفسي رقما معينا فمن الواضح انه يتوجب عليّ أولا وبالضرورة أن أدرك الواحد من التصورات بعد الآخر"[40] وبذلك فقد ربط (كانت) بين العمليات المتسلسلة من التصورات في الذاكرة واسترجاعها حسب أولوياتها ولم يوضح كيف يتم ذلك هل يتم من خلال ترقيم تلك التصورات ؟ أم إعطائها رموزا معينة ؟ رغم إن علم النفس الحديث يؤكد على إعطاء مفاتيح معينة لتلك التصورات لتذكرها واسترجاعها عند الحاجة.

من تلك التعريفات النفسية والفلسفية يجد الباحث أن الخيال هو عملية استعادة الممثل أو الحكواتي لصور التجارب السابقة إلى الذهن والاستفادة منها في تجسيد الشخصية المؤداة سواء كانت شخصية تاريخية أو أسطورية أو واقعية، مما يؤدي بالممثل من الانتقال من زمنه الذاتي إلى الزمن الخاص بالشخصية المؤداة بكل معطياتها الاجتماعية وأفعالها وردود أفعالها.

الخاتمة:

١. الحكواتي هو احد أشكال التراث الشعبي العربي يعد وجها آخر من وجوه التمثيل، فالحكواتي يعد مقلدا لأفعال الآخرين لذلك فهو ممثلا مبدعا.
٢. اثر فن الحكواتي في المجتمع البغدادي خاصة والعربي عامة مما جعل الناس يتعلقون به.
٣. شجع الساسة العرب هذا النوع من الفنون لإدراكهم أهميته في إيصال رسالة تربوية وتثقيفية للناس وأهميته في انتقاد الخصوم السياسيين.
٤. الإسلام لم يحرم الفنون على اختلاف أنواعها ومنها فن الحكواتي بل شجع هذا النوع لأنه أداة لتبليغ الناس بالقيم الأخلاقية للدين الإسلامي والترويح عنهم.
٥. فن الحكواتي ينطبق عليه شروط التمثيل من الصدق والإيمان بالدور واستثمار الخيال بواسطة الذاكرة الانفعالية سواء أكان هذا في مجال الكوميديا أو في مجال التراجيديا (النياح).

٦. فن الحكواتي قائم على الارتجال وكذلك الحال مع أداء الممثل وخصوصا ممثل كوميديا (دي لارتي) كوميديا الفن الاحترافي التي شاعت في ايطاليا بحدود 1600.
٧. إن الشرط الأساس للتمثيل والمتمثل بكونه نشاطا لعبيا ينطبق على الحكواتي.
٨. الممثل يتقمص الشخصيات سواء الواقعية أو الأسطورية أو الخيالية وكذلك الحال مع الحكواتي.
٩. الممثل يستخدم جانب الحضور أو (الكريزما) القدرة على التأثير في المتلقي وكذلك الحال مع الحكواتي الذي يستخدم ذلك الجانب.
١٠. الممثل يجسد الشخصية الدرامية بإبعادها الثلاثة (الطبيعي-الاجتماعي-النفسي) وهذا ينطبق كذلك على الحكواتي.
١١. الحكواتي ليس فقط الذي يقول كلاما بل هو المقلد لأفعال الآخرين وهذا التقليد الإبداعي يدخل في باب التمثيل.

الهوامش :

(١) الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، تحقيق عبد السلام هارون، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة – الطبعة الرابعة عام 1975، ص69-70.
(٢) ابن منظور، لسان العرب، مجلد1، بيروت، دار لسان العرب، د ت، ص 690.
(٣) علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، المنشاة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1 1981 و ط2 1983، ص134.
(٤) ناهده عبد الفتاح ألنعيمي، مقامات الحريري المصورة، الجمهورية العراقية – وزارة الثقافة والإعلام-دار الرشيد للنشر، 1979، ص93.
(٥) الطبري: أبو جعفر محمد بن جرير، تاريخ الرسل والملوك، ج7، دار المعارف بمصر، د ت، ص22.
(٦) الدركلة لعبة للعجم يلعب بها الصبيان.
(٧) على عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، المصدر السابق، ص 44 نقلا عن جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج5، منشورات دار العلم للملايين-بيروت ومكتبة النهضة العربية ببغداد الطبعة الأولى أيار 1968، ص122.
(٨) على عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، الصدر السابق، ص 45.
(٩) أبي الفرج ابن الجوزي، القصاص والمذكرين والطبقات، دار المشرق-بيروت، المطبعة الكاثوليكية، أيار 1971، ج5، ص341.

(١٠) أبي فرج الأصفهاني، الأغاني، ج 8، طبعة دار الكتاب المصرية، 1972، ص 225.
(١١) معن خليل العمر، علم اجتماع الفن، عمان-الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص109.
(١٢) المصدر السابق، ص 109.
(١٣) ينظر، المصدر السابق، ص109.
(١٤) المسعودي، مروج الذهب، ج5، تحقيق شارل بللات، منشورات الجامعة اللبنانية رقم 11، 1974، ص155.
(١٥) ابن الجوزي، كتاب القصاص والمذكرين، المصدر السابق، ص 95.
(١٦) من الأطوار الغنائية الرئيسة التي تتميز بها بعض مناطق العراق، (الباحث)
(١٧) ابن الجوزي، كتاب القصاص والمذكرين، المصدر السابق، ص94.
(١٨) مارفن كارلسون، فن الأداء (مقدمة نقدية)، ترجمة د منى سلام، مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ص 41.
(١٩) ينظر، حذام محمد ضياء القزويني، التربية الترويحية، بغداد، الدار العربية للطباعة، 1978، ص13-16.
(٢٠) جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د نهاد صليحة، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، مركز الشارقة للإبداع الفكري، 2001، ص94.
(٢١) المصدر السابق، ص 85.
(٢٢) جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة د شاكر عبد الحميد، الكويت، عالم المعرفة-سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 258، 2000، ص129.
(٢٣) مصطفى سويف، العبقرية في الفن، القاهرة، دار القلم، 1960، ص41.
(٢٤) ينظر، احمد زكي صالح، الأسس النفسية للتعليم الثانوي، القاهرة، النهضة المصرية، 1959، ص56.
(٢٥) علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، المصدر السابق، ص125.
(٢٦) ينظر، أبي فرج الأصفهاني، الأغاني، المصدر السابق، ج19، ص171.
(٢٧) أبي فرج الأصفهاني، الأغاني، المصدر السابق، ج23، ص199-200.
(٢٨) قيس الزبيدي، مسرح التغيير – مقالات في منهج برشت، مكتبة النهضة العربية، دار بن رشد، بيروت، 1983، ص96.
(٢٩) ا باربارو و ل كياريني، فن الممثل، ترجمة طه فوزي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة د ت، ص 76.
(٣٠) يبدو إن ستانسلافسكي قد اطلع على بعض نظريات علم النفس مثل نظرية العالم النفسي (ايفان بافلوف) تلك النظرية التي تدعى (نظرية الانعكاسات المكيفة) والتي تفسر الأمراض النفسية وعلاجها وقد استندت هذه النظرية إلى نتائج التجارب التي

أجراها بافلوف على الحيوانات فقد قام هذا العالم النفساني بإعطاء احد الكلاب قطعة من اللحم بعد أن يدق جرسا بالقرب منه وتكررت هذه العملية عدة مرات حتى أصبح الكلب حساسا للجرس، فقد حل صوت الجرس محل قطعة اللحم وبعد تلك النظرية يستطيع الباحث القول إن الكلمة أو الحوار الذي ينطقه الحكواتي يستفزه لإنتاج أفعال انعكاسية (الباحث).

(٣١) الثعالبي، يتيمة الدهر، ج2، بيروت ودار الباز بمكة المكرمة، منشورات دار الكتب العلمية، ط1، 1979، ص377.

(٣٢) كولين كونسل، علامات الأداء المسرحي (مقدمة في مسرح القرن العشرين)، ترجمة مركز اللغات والترجمة – القاهرة، أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د ت، ص66.

(٣٣) ينظر، احمد زكي صالح، التعلم-أسسه ونظرياته، القاهرة، مكتبة النهضة، 1959، ص142.

(٣٤) دافيد لو برتون، انثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط2، 1997، ص68.

(٣٥) فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، المغرب ولبنان، أفريقيا الشرق – المغرب وأفريقيا الشرق – بيروت – لبنان، 1999، ص20.

(٣٦) ابن الجوزي، كتاب القصاص والمذكرين، المصدر السابق، ص125.

(٣٧) هادي نعمان الهيتي، ثقافة الاطفال، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1988، ص98.

(٣٨) أندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، مج 2، ط1، تعريب: خليل احمد خليل، بيروت: منشورات عويدات، 1996، ص 617.

(٣٩) نجم عبد حيدر، خيال وابتكار، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – دار الكتب للطباعة والنشر.

(٤٠) جامعة الموصل، 1999، ص10.

(٤١) ينظر، هنتر ميد، الفلسفة – أنواعها ومشكلاتها، ترجمة د فؤاد زكريا، القاهرة، مؤسسة فرانلكين للطباعة والنشر، القاهرة-نيويورك، 1969، ص25.

(٤٢) ابن سينا، الشفاء، ج1، تحقيق جورج قواتي وسعيد زايد، مراجعة إبراهيم مدكور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975، ص291.

(٤٣) ينظر، أميرة حلمي مطر، في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974 ص138.

(٤٤) نجم عبد حيدر، خيال وابتكار، المصدر السابق، ص12.

المصادر والمراجع

١. الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، تحقيق عبد السلام هارون، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة – الطبعة الرابعة عام 1975.

٢. ابن منظور، لسان العرب، مجلد1، بيروت، دار لسان العرب، د ت.
٣. علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، المنشاة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1 1981 و ط2 1983.
٤. ناهده عبد الفتاح ألنعيمي، مقامات الحريري المصورة، الجمهورية العراقية – وزارة الثقافة والإعلام-دار الرشيد للنشر، 1979.
٥. الطبري: أبو جعفر محمد بن جرير، تاريخ الرسل والملوك، ج 7، دار المعارف بمصر، د ت.
٦. على عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، المصدر السابق، ص 44 نقلا عن جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 5، منشورات دار العلم للملايين-بيروت ومكتبة النهضة العربية ببغداد الطبعة الأولى أيار 1968.
٧. أبي الفرج ابن الجوزي، القصاص والمذكرين والطبقات، دار المشرق-بيروت، المطبعة الكاثوليكية، أيار 1971، ج5.
٨. أبي فرج الأصفهاني، الأغاني، ج8، طبعة دار الكتاب المصرية، 1972
٩. معن خليل العمر، علم اجتماع الفن، عمان-الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2000.
١٠. المسعودي، مروج الذهب، ج5، تحقيق شارل بللات، منشورات الجامعة اللبنانية رقم 11، 1974.
١١. مارفن كارلسون، فن الأداء (مقدمة نقدية)، ترجمة د منى سلام، مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ص 41.
١٢. حذام محمد ضياء القزويني، التربية الترويحية، بغداد، الدار العربية للطباعة، 1978، ص13-16.
١٣. جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د نهاد صليحة، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، مركز الشارقة للإبداع الفكري، 2001.
١٤. جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة د شاكر عبد الحميد، الكويت، عالم المعرفة-سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 258، 2000.
١٥. مصطفى سويف، العبقرية في الفن، القاهرة، دار القلم، 1960.
١٦. احمد زكي صالح، الأسس النفسية للتعليم الثانوي، القاهرة، النهضة المصرية، 1959.

١٧. دافيد لو برتون، انثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط2، 1997.
١٨. فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، المغرب ولبنان، أفريقيا الشرق – المغرب وأفريقيا الشرق – بيروت – لبنان، 1999.
١٩. هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1988.
٢٠. أندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، مج2، ط1، تعريب: خليل احمد خليل، بيروت: منشورات عويدات، 1996.
٢١. نجم عبد حيدر، خيال وابتكار، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – دار الكتب للطباعة والنشر-جامعة الموصل، 1999.
٢٢. هنتر ميد، الفلسفة – انواعها ومشكلاتها، ترجمة د فؤاد زكريا، القاهرة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة-نيويورك، 1969.
٢٣. ابن سينا، الشفاء، ج 1، تحقيق جورج قواتي وسعيد زايد، مراجعة إبراهيم مدكور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975.
٢٤. أميرة حلمي مطر، في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974.

Forms folklore of the Arab (Al -Hakawati) Instructor

M . D. Ali abed al Mushin ail
Collage of fine arts
Babylon University

(Abstract)

The ammeter is art form from folklore of the Arab perform many character so he is actor several from place to another, you able to use your tools (body) and (voice), he is genus ammeter that the character

The Islam religion never Warner arts generally and specialist the ammeter so it use that arts to resave ides the Islam The ammeter is actor because he is believed with the roll and he use the imagination in perform that character, he depends on the stores public such as stores elephant night to night.

The society of Arab lived tat kind of arts because it is very important in ganging The presidents Arab depends on the ammeter because he is effecting with the Arab society Finally the actor and ammeter depends on the acts and both performing the characters.