

آلية اشتغال المخرج فرانسوا أبوسالم في فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني

The Work of Director Fransoa Abu Salem in Alhakawati Palestinean Theatre Company

عمر نقرش*، ويحيى عيسى

Omar Nakrash & Yahia Eisa

قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، الأردن

*الباحث المراسل: بريد الكتروني: omarnkrash@yahoo.com

تاريخ التسليم: (12/3/2013)، تاريخ القبول: (23/12/2013)

ملخص

تعد تجربة المخرج فرانسوا أبوسالم في فرقة (مسرح الحكواتي الفلسطيني) امتداداً للتجارب الهامة في المسرح العربي التي زاوجت بين الأطر المحلية والعربية والعالمية، وقرأت الواقع الفلسطيني قراءةً سياسية معاصرة نابعة من معطيات التراث. كما كشفت عن جدلية العلاقة بين الفن والمجتمع إضافةً إلى دور المسرح النضالي في التوعية بثقافة المقاومة، وذلك من خلال مسرح شعبي متنقل يشرح هموم الإنسان الفلسطيني والأطر العامة لواقعه السياسي والاجتماعي تحت الاحتلال وفق أسلوب الارتجال والعمل الجماعي والفرجة الشعبية مما جعله أحد رواد المشروع الاحتفالي العربي الذي يهدف إلى تجذير العلاقة التفاعلية بين الناس وإحياء الذاكرة الجمعية. ويهدف البحث إلى تناول آلية عمل المخرج فرانسوا أبوسالم في فرقة الحكواتي ورصد مقومات رؤيته الفنية من خلال النماذج المختارة.

Abstract

The work of Fransoa Abu Salem in Alhakawati Palestinian Theatre Company is considered to be an extension of other Arab theatre experiences that combined between the local and the global. His work also read Palestinian reality in a political modern way inspired by local heritage. His work also exposed the dialectical relationship between art and community in addition to the role of resistance theatre in resistance culture. The work is done through the usage of mobile popular theatre explaining the concerns of Palestinians and social/political contexts

under occupation. The work is done using improvisation, group work, and popular performance; his work claimed him to be a pioneer in festive Arab theatre which aims at enhancing the relationships between people and rekindling collective memory. The research aims at explaining the work of Fransoa Abu Salem and researching selection of his work.

مشكلة البحث والحاجة إليه

يعد فن المسرح من أكثر الفنون حاجة إلى نضج الملكة الفكرية وسعة التجربة، والقدرة على التركيز والإحاطة بمشاكل الإنسان وبحقائق الوجود الإنساني، فهوفن يتطلب التعمق في دواخل النفس الإنسانية للكشف عنها، ولا يحققه إلا فنان قادر على تجاوز حدود نفسه للتعبير عن مشاعر الآخرين لاسيما أنه يقدم ضمن وسط اجتماعي، ويحقق تفاعلاً بين الأفراد والجماعات كما يتفاعلون في الحياة، وتحتدم فيه قوى الصراع لتؤسس وقائع وأحداث درامية ذات عناصر متنشعبة.

ولأن المسرح شكل من أشكال التعبير وأداة من أدوات التواصل الثقافي بين أبناء الجنس البشري، فقد برزت الحاجة إلى ضرورة أن يأخذ المسرح دوره على الساحة العربية، ليعالج قضايا وهموم الإنسان العربي بعيداً عن الاستسلام والهيمنة التي يفرضها الشكل الأوروبي للمسرح، ذلك أن هيمنة شكل المسرح الواحد وعملية النقل الحرفية دون دراسة وتمثل واستيعاب، تجعل من المسرح سلطة ليس من السهل الفكك منها، بل أن خطورة نقل هذا الشكل والإذعان له من شأنها أن تقتل الأنشطة والظواهر الجانبية وتعرقل نشأة مسرح عربي خالص مستمد من الموروث الشعبي والتاريخي.

وبعد الصحوة القومية التي سادت الحياة الثقافية العربية منذ النصف الثاني من القرن العشرين، ذهب رجال المسرح العربي إلى البحث عن مخرج لكسر هيمنة الشكل المسرحي الأوروبي، والخروج بشكل مسرحي عربي يرتكز على الموروث الشعبي ويمكن له أن يؤكد الهوية القومية الإنسانية التي تميز العرب عن سواهم من الأمم، وهذا الشكل من المسرح من شأنه أن يكشف عن روح الأصالة في امتنا من أجل متابعة مسار التقدم الذي تحتّمه حركة التاريخ، وإثراء أي عمل عربي ينشد التأصيل على صعيد الهوية القومية، وهكذا فقد ظهرت تجارب بالغة الأهمية في مصر وسوريا والمغرب والعراق ولبنان والأردن وغيرها من البلدان العربية⁽¹⁾، وهذه التجارب قد جاءت معبرة عن المسؤولية الكبرى التي تبتناها الفنان المسرحي تجاه أمته العربية في محاولة منه للحفاظ على هويتها ولترسيخ رسالتها الإنسانية الخالدة في ظل التكاليف الإستعماري عليها. وتأتي تجربة المخرج (فرانسوا أبوسالم) مع فرقة (مسرح الحكواتي الفلسطيني) إمتداداً لتلك التجارب الهامة في المسرح العربي، وهي تعد من التجارب التي زاوجت بين الأطر المحلية والعالمية، وقرأت الواقع الفلسطيني قراءة سياسية معاصرة نابغة من معطيات التراث.

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في كونه يسלט الضوء على المخرج فرانسوا أبوسالم وتجربته مع فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني بوصفها من التجارب المسرحية الهامة في المسرح المعاصر، ورصد مدى إلتقائها مع تجارب المسرح العالمي.

هدف البحث

يهدف البحث إلى التعرف على آلية اشتغال المخرج فرانسوا أبوسالم مع فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني، ورصد أبعاد تلك التجربة في المجالات التطبيقية لاسيما في العروض التي إعتمدت التأليف الجماعي.

حدود البحث

تجربة فرانسوا أبوسالم وأعماله المسرحية التي أخرجها لفرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني خلال الفترة من 1977-1990م.

فرانسوا أبوسالم وحركة المسرح الفلسطيني

تشكل تجربته فرانسوا أبوسالم (1951-2011م) ⁽²⁾ ظاهرة مهمة في حركة المسرح الفلسطيني تحت الإحتلال، ومنذ بداياته الأولى في العمل المسرحي، سعى إلى تأكيد دور المسرح في تدعيم أسس مقاومة المحتل، وذلك من خلال إيجاد مسرح شعبي يقدم عروضه متنقلاً في المدن والقرى والمخيمات ويشرح هموم الإنسان الفلسطيني، ويبين الأطر العامة لواقعه السياسي والإجتماعي تحت الإحتلال، فأسس فرقة بلالين المسرحية ⁽³⁾.

وحدد (محمد أنيس) فترة نشوء المسرح الفلسطيني بضوابطه الفنية الصحيحة من خلال نشوء فرقة مسرح (بلالين) داخل الأرض المحتلة، "لأن كل ما كان قبلها لم يخرج عن كونه محاولات لم تستطع تجاوز النماذج التقليدية للمسرح في الوطن العربي بشكل عام مع ملاحظة سوء التقليد في الطرح والشكل. ولم يأخذ المسرح بعداً آخر إلا بعد أن بدأت بلالين نشاطها الذي تميز منذ البداية بمفهوم مغاير للمفهوم التقليدي عن المسرح شكلاً ومضموناً، وطريقة عمل أيضاً، فقد غيّبت الصورة التقليدية لفرقة المسرح واختفت شخصية المخرج التقليدي والنص المقدس والممثل المحترف.. ليحل محل هذه الصورة شكل جديد من العلاقة الديمقراطية بين الأفراد" (أنيس، 1979م، ص9-10)، وهذه العلاقة قد أسست لأسلوب العمل الجماعي في مسيرة فرقة بلالين التي شكلت حجر الأساس في صرح المسرح الفلسطيني الذي لم يكن أكثر من نشاطات للهواة في المدارس والمعاهد الفلسطينية.

لكن فرقة البلالين المسرحية لم يكتب لها الدوام، إذ انشق فرانسوا عن الفرقة عام 1974م مشكلاً فرقة بلا- لين (أي بلا ضعف أوليونة)، حيث ركز على ضرورة تحليل تناقضات المجتمع والكشف عن كل نواحي الاضطهاد والاستغلال الطبقي، والإسهام في بناء الإنسان الأكثر وعياً والأعمق انتماءً، فمنح الفرقة كل وقته حيث كان بيته مقراً لها حيث تتم فيه الاجتماعات

والتدريبات، فقدمت الفرقة عددا من الأعمال المسرحية كان من بينها: القاعدة والإستثناء، العبرة، ومسرحية مصارعة حرة، وقد توقفت هذه الفرقة عن العمل أواخر عام 1975م وتفرق أعضاؤها.

وبعد توقف فرقة (بلا- لين)، اتجه فرانسوا إلى تأسيس فرقة (مسرح الحكواتي الفلسطيني) عام 1977م، حيث بدأت فرقة الحكواتي مشوارها الفني بعرض (بسم الأب والأم والابن)، وقد جاء تشكيل الفرقة في ظروف سياسية ومالية صعبة، وكانت دوافع تشكيلها تكمن في محاولة بلورة مسرح فلسطيني مقاوم يستطيع نقل القضية إلى الجماهير العريضة خارج فلسطين وتعريفها بمعاناة الإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال.

لقد التقى أعضاء الفرقة على حب المسرح بوصفه بالنسبة لهم أسلوب حياة، ولأن للحكواتي إرتباط وثيق بحضارتهم الشرقية، فقد إتخذوا إسمه الجميل، وبعثوه حيا من جسد على المسرح، ووضعوا تحت تصرفه كل العناصر الحديثة التي تقوي عنصر الفرقة مستخدمين الأزياء والمكياج والإضاءة والكلمة والسائر والموسيقى والشعر والكيروغرافيا⁽⁴⁾ والرقص واللوحات الخلفية والمنصة والإكسسوارات، وكلها تعمل على تشغيل حواس المشاهد وإشباعها وتنبهها، وبذلك يتم نقله من مرحلة السرد القصصي إلى مرحلة عصرية من مراحل اللعبة المسرحية المتكاملة (مسرح الحكواتي الفلسطيني، 1980م، أ، ص1).

وحاول أعضاء الفرقة التفرغ للعمل المسرحي في البداية، لكن هذه المرحلة كانت شاقة وعسيرة بالنسبة لهم، بوصف أن أغلبهم لا يملك دخلاً مادياً محدداً يعتمد عليه، لكن "جولات الحكواتي مهدت الطريق للاستمرار بالعمل، فبعد الجولة الأوروبية بمسرحية" بسم الأب والأم والابن" عام 1978م، تمكنت الفرقة من شراء معدات الصوت والإضاءة اللازمة لفرقة مسرح متجولة. هكذا وبعد كل جولة كانت الفرقة ترصد مبلغاً من ريع العروض لإنتاج المسرحيات المقبلة لكن دون أن تتمكن من تفرغ الأعضاء للعمل المسرحي" (مسرح الحكواتي الفلسطيني، 1989م، ص39)، فلم تتوصل الفرقة إلى تحصيل تمويل دائم من جهة معينة، ولم تركز في عملها إلى مصدر إنتاجي مؤسسي، إنما بقيت مصادرها المالية تعتمد المساعدات والمعونات الخارجية، وبعد أن تتم الفرقة إنتاج عروضها، تتجه إلى تقديمها في القرى والمخيمات الفلسطينية، ثم تتابع تقديمها في معظم دول العالم انطلاقاً من هدفها النضالي، وهذا ما أكسبها شهرة عالمية جعلت كثيراً من المؤسسات الثقافية في أوروبا تقف موقفاً إيجابياً من الفرقة بدعم نتاجاتها الفنية، لا سيما بعد أن "اهتدت الفرقة تدريجياً إلى اللغة الفنية التي ستصبح أسلوبها المميز، وستقترن بشخصيتها، إن على صعيد اختيار المواضيع وتوجيه الخطاب السياسي، أو على صعيد الأدوات المشهدة وتقنيات الإخراج والتأليف والسينوغرافيا والأداء" (أبي صعب، 1987م، ص32)، مما جعل صحافة العدو الصهيوني تنبه سلطات الاحتلال إلى خطورة ما تقدمه هذه الفرقة من طروحات سياسية، مما أدى إلى إغلاق مسرح الحكواتي عشرات المرات واستدعاء بعض أعضائه للتحقيق.

وفي خريف عام 1983م، وبعد جولة الحكواتي في أسبانيا، فكر أعضاؤها بمقر للفرقة رغم الإمكانيات المادية الضئيلة التي يمر بها بعض الممثلين، إضافة إلى ظروف العمل الصعبة وغير المريحة، حيث تم التفكير في البدء بمشروع يمكن أن يضمن بعض الاستقرار المادي، وذلك بإيجاد المقر الذي يلغي بعض ظروف العمل الصعبة، وبعد العثور على أحد المواقع وهوقاعة سينما النزهة المحروقة في القدس، تحوّل أعضاء الفرقة إلى عمال هدم وترميم لمدة ستة أشهر حتى تحقق الحلم بميلاد مسرح النزهة الحكواتي عام 1984م (مسرح الحكواتي الفلسطيني، 1989م، ص39)، وجاء إطلاق اسم (مسرح النزهة الحكواتي) على الصرح الحضاري الجديد لتأكيد عدم الهيمنة والاحتكار من قبل فرقة مسرح الحكواتي، مما كان له الأثر البالغ في خلق بلبلية في مسيرة الحكواتي.

وعُلفت فرقة مسرح الحكواتي في بيان لها على هذه القضية التي بدأت بوادرها بالظهور عام 1986م، بعد مسرحية (حكاية العين والسن)، إذ أنه بعد أن انصرف فرانسوا إلى الإخراج بمفهومه المعارض لتجربة وطروحات الحكواتي بتقديم نصوص عالمية مثل (حكاية الصلاة الأخرى) لداريوفو، و (الاستثناء والقاعدة) لبريخت، بدأت فعلياً تلوح في الأفق الملامح الحقيقية لهذه الأزمة، لا سيما بعد أن "بادر بعض أفرادها آنذاك إلى الكتابة والإخراج لتحقيق بعض طموحاتهم الفنية، وجميع هذه المسرحيات كانت تعرض تحت اسم فرقة "الحكواتي" مع أنها ليست أعمالاً للفرقة، وليست من إخراج مخرج الحكواتي "فرانسوا أبوسالم" وقد عارضت الفرقة على هذا التصرف غير المسؤول لكن دون جدوى، وقد أثر ذلك على "الحكواتي" خاصة وأن أسلوب وروح الحكواتي وطرحه لمواضيع مسرحياته، يختلف كلياً عن الأسلوب الذي عرضت به باقي المسرحيات كمسرحية "تغريب العبيد" من إخراج راضي شحادة، ومسرحية "العصافير" من إخراج فؤاد عوض" (مسرح الحكواتي الفلسطيني، 1989م، ص39)، فظهور فرقة مسرح النزهة الحكواتي هو في حقيقته تعبير عن حالة الانشقاق التي اعترت فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني، وهذا يبدو واضحاً من خلال اشتغال بعض أعضاء الفرقة في عروض من إنتاج فرقة مسرح النزهة مما يمكن وصفه بأنه انعطاف جديد في مسيرة وتاريخ الفرقة الفلسطينية وفي مسيرة فرانسوا الفنية، وقد أدى ظهور فرقة مسرح النزهة الحكواتي إلى إحداث خلل في مسيرة فرقة مسرح الحكواتي التي استمرت بالعمل بعد ذلك من خلال بعض أعضائها لا سيما فرانسوا أبوسالم وجاكي لوباك وإدوارد المعلم وعامر خليل وإيمان عون ونبيل الحجار وظاهر محاميد.

وخلال الإنتفاضة الأولى عام 1987م تراجعت نشاطات الفرقة داخل فلسطين، لكنها بقيت فاعلة في أوروبا، وحول هذه المرحلة وتداعياتها على عمل الفرقة يقول فرانسوا: "... كل شيء توقف ونحن استمرينا، وأصبح لدينا قصص جديدة اعتماداً على من يرويهها، وكان الوضع صعباً، وبالنسبة لي لم أوقف العمل، فقد تعرفت على أناس جدد فالفرقة في الثمانينات لم تبق كما هي .. كانت الفرقة صغيرة ومتجانسة وتشاركية، ثم بدأ يتسرب منها بعض أعضائها لكنني بقيت مع من بقوا وإنضم إلينا أعضاء جدد، [وهذا ما حدث مع فرقة مسرح الشمس بقيادة أريان مونشكين، لكن بقيت الفرقة متمثلة بشخص المخرجة التي صنعت الفرقة]، وحينما ذهبت إلى

فرنسا قمت بإعادة تشكيل الفرقة وسميتها فرقة الحكواتي، وكل الناس الذين إشتغلوا معي كانوا جدد، لكنهم إنتظموا تحت مظلة الحكواتي، في البداية كانت الفرقة تجمعية، والآن أصبحت الفرقة متمثلة بشخص واحد" (Abu Salem, 2006 , P7).

المرجعيات الفنية لفرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني

عند رصد مرجعيات ومصادر فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني، ينبغي أن نرصد المرجعيات والمصادر الأساسية التي أستند عليها فرانسوا أبوسالم بوصفه مؤسس الفرقة ومخرجها الأول، ففي أعماله يظهر تأثير نظرية (برتولد بريخت) حول المسرح الملحمي من خلال حالات الاختزال في إستخدام قطع الديكور وتقنية كسر الإيهام.

فقد اعتقد الحكواتيون، أن عوامل كسر الإيهام تجعل عقول المشاهدين حاضرة وجاهزة لمعرفة الحقيقة السياسية، والدفاع عنها، لإحداث التغيير، وهم يروا أن الإيهام الواقعي يقف ضد التغيير، لأنه يوهم المشاهدين بأن ما يجري على خشبة المسرح فعل اجتماعي نهائي، وقد ارتبط تكنيك كسر الإيهام بمفهوم التغريب عند (بريخت) المستمد من الفلسفة الماركسية، التي تدفع المشاهد للاختيار الصحيح للمواقف الفكرية، وكسر الإيهام بنشد التعليم والوقوف في منطقة الاعتقاد والثورة على الاستغلال والظلم الاجتماعي، طبقاً كان أوساسياً ولما كان الوضع السياسي العام في السبعينات يتحرك صوب الثورة الاجتماعية والتحويلات الهامة، فإن رجال المسرح حاولوا مسايرة هذا الوضع لتكون لهم مقولاتهم وتنظيراتهم وإنجازاتهم المترافقة مع الفعل السياسي (العداري، 2008م، ص10)، وهكذا يستمر كسر الإيهام المسرحي في عروض الحكواتي كي تأخذ اللعبة المسرحية مجراها محدثة حالة من الاستفزاز العقلي للمشاهد كي تمكنه من التفكير فيما يعرض أمامه، ففي عرض (جليلي يا علي) عام 1983م نشاهد بوضوح احتفالاً مشهدياً اجتمعت به فرق عديدة لتقدم كل واحدة منها جانباً من حياة (علي) وذلك من خلال اعتماد المعطيات الثقافية للواقع الإنساني المحيط، ولا تغادر تقنية الإيهام وكسر الإيهام تلك المشاهد لتنتقل لنا الأحداث ملامحاً من معاناة الإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال.

كذلك ظهرت في عروض الحكواتي تأثير اجتهادات (لويجي بيرانداللو) (5) المسرحية والقائمة على تقنية (المسرح داخل المسرح). وتأتي هذه التقنية في عروض الفرقة أداة لسرد الحكاية نفسها من وجهات نظر مختلفة، وتزداد علاقة المبدعين بالموضوع نضوجاً، ويذهبون باتجاه الاستغناء عن التفاصيل السردية التي لا مفر من الاعتماد عليها عند تقديم عرض مسرحي عن فلسطين (أبي صعب، 1987م، ص34-35)، فمن (محبوب محبوب) عام 1980م إلى (جليلي يا علي) وغيرها من المسرحيات، تأتي تقنية المسرح داخل المسرح لتنتقل لنا الأحداث التي تقع بين أطراف الصراع التي تتمثل بالمحتل من ناحية، وبالشعب الفلسطيني بكل فئاته من ناحية أخرى، وظهر في عروض الفرقة تأثير تجارب (أوغستوبال) مع مسرح المقهورين، وتجارب مسرح الشمس التي قادتها المخرجة الفرنسية (أريان مونشكين) والتي عمل معها فرانسوا أثناء وجوده في فرنسا، وأفاد من عملها في تقديم عروض مسرحية جماعية تنطلق من الارتجال والأبحاث والمناقشات كما في مسرحيتي (1789م) و (1798م) اللتين ناقشنا وضع

الثورة الفرنسية، ولم تخل عروض فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني من تأثيرات (الكوميديا ديلارتي) القائمة على الارتجال، والجنائزية التي تحتفل بها عروض (تاديوش كاونتور)، وأساليب الراوي العربي التقليدي الذي يقوم برواية الأحداث تارة، أو تقمص بعض شخصيات المسرحية تارة أخرى، أو التمهيد والتعليق على الحدث وتوضيحه والحركة بين الشخصيات لإكمال عملها، وقد أثرت هذه المرجعيات في بناء المضامين الفكرية والجمالية لعروض فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني.

ومما لا شك فيه أن أسلوب العرض في مسرح الحكواتي يختلف عن غيره من أساليب، وذلك بسبب الاختلاف في الأهداف التي يتوخاها العرض، ففي عروض الحكواتي تم توظيف تقنيات تستطيع حمل المنطلقات الفكرية والجمالية للرؤية الخاصة بأعضائها وذلك لما يزر به مسرح الحكواتي من توجهات وأفكار، وهنا يجب التوقف عن العمل بالأسلوب الدرامي، فالنص المسرحي لا يهتم إلا بقدر ما يصلح كشواهد وأسانيد، وكوننا نعيش في الزمن الحاضر في حقبة تغلي بالمتغيرات السياسية، فإن السياسة تحتل المستوى الأول من الاهتمام وتستوعب الجميع تحت جناحها، ويجب ألا نكتفي بالحدث عن الواقع بل علينا أن نغيره، وبالتالي فإن الأمر يتطلب خلق علاقة مباشرة مع الجمهور، وذلك بالخروج من مفهوم الجدار الرابع الذي عرف عند الطبيعيين أمثال (أندريه أنطوان)، من أجل تعزيز مبدأ المشاركة، "ومسرح المشاركة يسعى إلى إقحام جمهور النظارة والممثلين في تجربة مشتركة.. ويعطي المتفرجين ما يركزون عليه أكثر من مجرد قصة وبعض الشخصيات، {ويطلب منهم} أن يكونوا على علم بكثير من الأشياء المختلفة: الممثلين باعتبارهم جماعة من الناس، والممثلين باعتبارهم مسافرين، والموضوعات السياسية للمادة طبيعة المجتمع المعاصر، وظرف السخرية الذكبية والشعر" (زكي، 1988، ص179-180).

إن العروض المسرحية التي تستخدم منطقة عرض غير محددة من شأنها إقحام المتلقي في عملية المشاركة العقلية والعاطفية، التي هي سمة أساسية من سمات مسرح كل من (أورفين بيسكاتور) و (بريخت) على حد سواء، مما يؤشر حالة اتساع مسرح الأحداث لتوضيح المعاناة التي تعيشها الجماهير بشكل صريح وواضح، ففي عروض الحكواتي نشاهد أشياء لم نألفها في المسرح الواقعي فلا عجب أن ترى الستار مرفوعاً حتى نصفه عند دخولك للصالة وقد كتب عليه عنواناً أو جملة مختصرة أو شعراً سياسياً يشير إلى مضمون المسرحية، والتحضيرات والتجهيزات على مرأى منك بينما الأضواء تغمر الخشبة والصالة معاً، وحينما يبدأ العرض وتتضح الصورة شيئاً فشيئاً يرى المتفرجون أمام الأفق الممتد العاري قليلاً من قطع الديكور، وإزاء هذه البساطة الواضحة في مفردات العرض، يبرز دورها الأسمى القائم على التعبير عن الواقع مشكّلة جملة من الدلالات، ومؤكدة للمتفرج أن ما يعرض أمامه هو ضرب من التمثيل، وأن مفردات العرض المسرحي هنا لا يراد بها خلق الإيهام بمكان معين، أو تصويره بكل تفاصيله، إنما يكفي أن توحى بذلك المكان.

وتركز الفرقة في عروضها إلى المواقف الكوميديا السوداوية، "لكن فرانسوا أبوسالم وجماعته يختارون التوقيت المناسب، في كل عرض، للتسلل بعيداً عن الكوميديا الساخرة،

والإبحار إلى قلب الفجيرة، عندها يتركون التفرغ البريختي، موجّهين دعوة مستترة إلى المشاهد كي يندمج في طقوس الاحتفال. وهنا يبلغ الجانب البصري أوجهه وتتلاقى الحركات والإيقاعات، الكتل والألوان، الأجساد والأشكال في كوريغرافيا جنائزية تمثل الذروة الدرامية للاحتفال" (أبي صعب، 1987م، ص36)، دون اللجوء إلى الخطابات والبكائيات التي يتخبط فيها جزء كبير من تجارب المسرح السياسي العربي حول قضية فلسطين، وتقديم القضية بشكل يخضع للمعايير الفكرية والجمالية ضمن قالب فني وحضاري متقدم يقوم على تحقيق نظام للمشاركة بين الممثلين والجمهور باستخدام عدة وسائل من بينها استخدام الحكواتي وذلك بهدف إزالة كل الحواجز النفسية التي من شأنها أن تفصل بين الطرفين.

ولا يختفي من عروض فرقة الحكواتي توظيف مشاهد (الجروتسك) المبنية على القبح والمشوه والنقد الكاريكاتوري، والغرض من توظيفه في المسرح بصفة عامة هو نقد الذات والآخر والواقع بطريقة كوميدية ساخرة قائمة على التهجين والمفارقة، ويمكن القول بأن ظاهرة الجروتسك موجودة بشكل بارز في الثقافتين العربية والغربية على حد سواء، وقد تم استثمارها في عروض الحكواتي من خلال إستخدام الأقنعة التي تحيلنا إلى وحدات بشرية وحيوانية تتصف باللاواقعية، ويحيل الجروتسك في جوهره وحقيقته إلى الهزل والقبح والتشويه والحيوانية الوحشية والغرائبية، وعلى حالات التناقض والمفارقة التي تعبر عن غرابة الواقع وإنحرافه عن معايير العقل والمنطق.

فرقة الحكواتي وتوظيف التراث في المسرح

تتطلب عملية توظيف التراث في المسرح الانفتاح على الآخر بوعي ونضج، ومحاولة الاستفادة من كل منجزاته الإيجابية لتحقيق التقدم وبناء مجتمع إنساني يقوم على الأخلاق والقيم السامية، من هنا تبرز ضرورة قراءة الموروث قراءة نقدية هادفة تسهم في تأسيس رؤيتنا لمشكلات الواقع الملحة، وبما أن التراث العربي هو نتاج الثقافة المدونة والمنقولة والشفاهية وهو يشكل مجموع التكوينات المميزة للشعب العربي، فإن ذلك يؤهله لإعطاء البديل الحقيقي لغياب الفعل المسرحي، ولأنه يحمل طابعا خاصا فإن استلهامه لا بد أن يؤدي إلى إثراء أي عمل عربي ينشد التأصيل على صعيد الهوية القومية.

ولم تكن فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني بمعزل عن توظيف التراث في نتاجاتها المسرحية، إذ أن هذه العملية نبعت من حالات الإكتشاف والتجريب والبحث عن قالب مميز للمسرح الفلسطيني خاصة والعربي عامة، "واتضح أن التجريبية هي مجال واسع جدا، وأن إستعمال التراث لا يمكن أن يكون هدفا للنسخ والتقليد كما هو الحال في أشكال الفلكلور المقبولة. بل كان من الضروري البحث عن وجه الضرورة في ذلك التراث والإستيعاء من روحه وإيقاعه وصيغها في قالب عصري وإلباسها لباسا يليق بإيقاع حياتنا العصرية، مدعوما بموضوعات ذات صلة حميمة بوجدان الإنسان الحديث، تربط فيما بينها إستمراريتها الحضارية منذ القدم وحتى يومنا هذا، مع الأخذ بالحسبان ضرورة إثارة التساؤلات الأساسية حول أهم القضايا التي تشغل بالنا وتحاول أن تعيد التوازن المفقود بين الإنسان وبيئته، أي أن مسرح الحكواتي نبه إلى حقيقة

وجودنا في واقع شاذ وخطير ووضع الإصبع على الجرح النازف ونكأه من جديد" (فرقة مسرح الحكواتي، 1980م، أ، ص2)، وهكذا فإن استلهام الحكواتي للتراث يقوم على الجمع بين التراث والمعاصرة وذلك بتوظيف مواقف أو أفكار أوقيم ودمجها في الأحوال الراهنة التي أسهمت الأحداث في تشكيلها إسهاماً حاسماً، وذلك يكون بإنقاء جملة المواقف والمفاهيم التراثية التي تصلح لأن تسهم في مناقشة الواقع المرير.

إن نظرة أعضاء الحكواتي إلى التراث تحمل بمحتواها دائماً نظرة مشتقة من اعتبارات الحاضر، وعملية استيعاب التراث بالنسبة لهم تقتضي النظر إليه ضمن بنيته التاريخية، ثم إخضاعه لأدواتهم الفنية ولموقفهم الأيديولوجي، لأن ذلك كفيل بكشف جوهر العلاقات بين التراث في موقعه التاريخي، وبين الحاضر بكل تناقضاته، وبالتالي، فإن ذلك كفيل بتحقيق عملية الأصالة والمعاصرة في نوع من التفاعل والتوافق، وإذا كانت الدعوات التنظيرية المرتبطة بالتراث في المسرح العربي قد جاءت للبحث عن قالب مسرحي أو سامر شعبي أو حكواتي أو احتفال أو فرجة مرتجلة، فإن موقف الحكواتي من التراث قد جاء إمتداداً لهذه الدعوات، إلا أن الأمر هنا يحتاج إلى تحديد الموقف من إحياء الظواهر المسرحية من أجل توظيفها، وفق متطلبات الواقع المعاش.

إن فرقة مسرح الحكواتي توظف التراث ومعطياته بطريقة فنية إيحائية ورمزية، هدفها خدمة الحاضر والمستقبل، لذا فالعودة إلى التراث ينبغي أن تكون طريقاً لتنميته والإمتداد به نحو المستقبل بقيم متطورة بعيدة عن السطحية والإبتدال، ويفرض التراث الشعبي نفسه على عروض الحكواتي، ليشكل بذلك رافداً حيويًا لعناصرها المختلفة، من شأنه أن يبيلور رؤية الفنان الفلسفية بما يتوافق مع روح العصر وإشكالاته، وهوبذلك يشكل المواضيع الشعبية باستخدام كل الوسائل الفنية المتوارثة مقدماً بذلك الصيغ الشعبية بأبهى صورها.

وظفت فرقة الحكواتي في عروضها القصص والحكايات والأمثال والمواويل والأغاني والرقصات والأزياء الشعبية كما سنرى في أعمالها المسرحية، بل وإمتد تأثير التراث إلى إختيار أسماء الشخصيات والأمكنة، وإختيار البيئة المنظرية وقطع الإكسسوار، إضافة إلى أن الفرقة قد أسست رؤيتها إنطلاقاً من فن الحكواتي، "فالحكواتي - كما معروف في تراثنا- قاص ماهر يجيد الحكاية ويشفع حكاياته وقصصه بمحاكاة الصفات والخصائص والأصوات، أي أنه يهدف بواسطة الإشارات والحركات التي يستخدمها أثناء العرض إلى إيضاح وتجسيم ما يريد أن يقوله، فكان عمله صورة من صور التمثيل، لكن هذا التمثيل كان يؤدي بواسطة شخص واحد بلا مشاركة ممثلين آخرين. ولهذا كانت الجماهير العربية تجد فيما يقدمه الحكواتي تسلية ومنتعة عظيمنتين، حتى كأنها كانت تتخاصم بينها أحيانا من شدة التأثير الذي يتركه الحكواتي في نفوسها" (أحمد، 1983م، ص88)، وهومن خلال إلقاءه يعتمد قدراته الصوتية ومدى تأثيرها بالسامع، إضافة إلى إستخدامه الإيماءات والإشارات ذات الدلالات الإجتماعية التي تعمل على تقريب الصورة وتوضيحها للجمهور.

آلية الاشتغال على النص المسرحي

شكل التأليف الجماعي للنص المسرحي ملمحا أساسيا في عمل الفرق المسرحية الفلسطينية، وقد جاء هذا الخيار بحثا عن نصوص من شأنها أن تلبي رغبة الفنان المسرحي الفلسطيني، ولأن فرقة الحكواتي الفلسطيني قد إتجهت إلى البحث عن أساليب وطرق فنية ذات منظومة جمالية ترفض الشكل الأوروبي السائد، بوصفه شكلا دخيلا ولايؤسس لثقافة فنية عربية أصيلة تؤسس للمشاركة الفاعلة بين الممثلين وجمهور النظارة، فقد أخذت الفرقة اتجاهاً معينا في العمل، حيث لجأ أعضاؤها إلى التأليف والعمل الجماعي مستلهمين معطيات التاريخ والقصص اليومية للإنسان الفلسطيني تحت الإحتلال مستقيدين من التجارب العالمية والعربية التي سبقتهم في هذا المجال.

وعملية التأليف الجماعي للنص في مسرح الحكواتي لا تتوقف عند حد معين، فالنص متغير طوال فترة التدريبات، وعملية الهدم والبناء قائمة وصولاً إلى الحالة المثلى، "وتعتمد هذه الطريقة على طرح الأفكار الأساسية للمسرحية ثم من خلال التدريبات يقوم الممثلون بمساعدة المخرج بعملية ارتجال المشاهد مطلقين لعقولهم التداعيات الحرة ولخيالهم أن يصور حياتهم الخاصة ومعاشتهم للطرف الذي يتحدثون عنه. ثم تجمع الإرتجالات ويتم إختيار الملائم منها الذي يتماشى وفق الخيوط الأساسية للمسرحية ثم يتم ترتيبها بالتدريب عليها مرة أخرى لتخرج بشكل مسرحية" (عفونة، 2001م، ص158)، وهكذا فلم تنفرد سلطة المخرج بالدرجة الأولى في صياغة العرض، بل يتدخل كادر العمل من خلال جلسات يتم خلالها المناقشة الواعية بين المخرج ورفاقه في العمل، وهذا الأسلوب من الأساليب التي اعتمدها المخرجة الفرنسية (أريان مونشكين) بعد أسلوب التأليف الجماعي، والتي أثرت على تجربة (فرانسوا) في العمل المسرحي.

إن تدريبات فرانسوا في باريس مع (مونشكين) وجماعة مسرح الشمس أثرت عليه تأثيرا واسعا استنادا للطبيعة الابتكارية والتشاركية في أعمالهم ونتائجهم، وهذا التأثير ظهر في مسرحيته (العممة)، حيث يظهر الممثل من بين الجمهور ويشارك الجمهور العادي في الحوار، والشيء نفسه يمكن قوله عن مسرحيته (لما إنجنينا) التي يظهر فيها ممثلان يقفان على المنصة ويؤديان دور رجلين مشردين، ويعبران بحرية عن مآزقهما وواقعهما السياسي، وكل ممثل كتب النص الخاص بدوره، بينما يدمجها المخرج معا عبر التجريب والتأليف الجماعي، على خشبة المسرح التي تكون في حد ذاتها عارية، وكان الممثلان هما فقط محط انظار وتركيز الجمهور (Tamari, Salem and athers, 2011.P4)، ولم يتوقف تأثير مونشكين عليه في التأليف الجماعي للنص عند هذا الحد، بل أنه بات يرغب مثلها بوجود مؤلف مسرحي إلى جانبه، يقوم بكتابة النص المسرحي إنطلاقا من إشتغالات أعضاء الفرقة أثناء جلسات الإخراج، يقول فرانسوا: "أشعر بأنني بحاجة لوجود مؤلف مسرحي بجانبني، يرافقني في رحلتي المسرحية، لأن أزمة النصوص أزمة عالمية" (أبوسالم، 1978م، ص40).

وقد يتم إعداد النص المسرحي انسجاماً مع المواقف السياسية والاجتماعية لأعضاء الفرقة، ليظهر بوصفه خطاباً موجهاً فكرياً، وعميق الدلالة والتعبير، ويلامس هموم الشارع، ولكن تبقى الروح الجماعية هي معيار العمل.

وهكذا فإن وعي الجماعة يؤسس لصيغة متقدمة لإبعاد سلطة المخرج أو المؤلف أو الممثل النجم، وهذه أزمة يعاني منها المسرح العربي بشكل عام، وطرح المجموعة لكل ما يخطر ببال أفرادها يضيف على العمل روحاً ديمقراطية، وجماعية الروح الصادقة تنشد الإبداع هدفاً لها لأن عقل كل فرد وما يختزنه من خبرات ووعي يعد إضافة نوعية للنص المكتوب، لأنه يبعث الحياة فيه من جديد ويصبح أكثر حيائية، ويتطور العرض دائماً من خلال تفاعله في فعل المشاهدة وردود الأفعال الأنوية، ولا يبتعد عن الجمهور صاحب المصلحة الحقيقية في فكر العرض ومادته وموضوعه، فالتأليف الجماعي للنص من قبل أعضاء الفرقة يعني موت المؤلف الفرد وإحياء لروح الجماعة التي تعاني وتلتقط من الواقع والتاريخ ما يسهم في عرض الواقع الاجتماعي وتحليله ونقده (العداري، 2008م، ص6).

ويتطلب الأمر في مسرح الحكواتي أن يتم تجاوز الفردية البحتة للأشخاص، والطابع العرضي للمصير عن طريق خلق صلة بين العمل الذي يتم على خشبة المسرح وبين القوى الفعالة تاريخياً، إذ تبدو بذلك بطولة الشخصية الفردية نابعة من موقفها السياسي، حيث يتم الارتقاء بمصيرها إلى فكرة أسمى تحمل لنا هموم الجماعة، وفي هذا السياق فإن "تجربة مسرح الحكواتي في التجريب والبحث عن موضوعات وأشكال فنية من خلال التجارب الحياتية للفنانين والمشاركين في العمل بشكل جماعي وفي فترة لم تتوفر فيها النصوص والتقاليد المسرحية الكافية شكلت أساساً قوياً ورافداً محفزاً لمسيرة الحكواتي خلال مسيرته المسرحية منذ تأسيسه، وزادت من طموحه لإيجاد لغة مسرحية مميزة، فأخذ مضمون تلك اللغة في مسرح الحكواتي طابع لغة الشيفرة، اللغة البطيئة، بين الفرقة وجمهورها، لأن لغة المضمون المباشر في ظل الإحتلال سيكون مصيرها الهلاك والقمع" (شحادة، 1988م، ص73).

إن العرض عند الحكواتي يجب أن يعبر عن وجهة النظر الجماعية، وبيان الحقيقة السياسية التي تؤكد دوماً أن اللوم يقع على المحتل كما في مسرحيات: بسم الأب والأم والإبن، محجوب محجوب، جليلي يا علي وغيرها..، وهذا الموقف يأتي في محاولة لاستنهاض الجماهير للقيام بدورها الإصلاحي، وعليه فإن الخدمة التي يقوم بها مسرح الحكواتي للجماهير هي أن يقدم أعمالاً مسرحية تعمل على مخاطبة عقولهم للتحرر علمياً وثقافياً كخط مواز للدور الذي تقوم به القيادة السياسية، وهكذا كانت توجهات فرقة مسرح الحكواتي قائمة على تقديم مسرح تحليلي مبني على الحقيقة الموضوعية التي تستند إلى الواقع، على أن يكون الحدث مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بمعاناة الإنسان، حيث تقدم هذه الحقائق للجمهور، ويبقى الهدف من تقديمها ليس مجرد تحقيق التسليية، وإنما لمطالبة الملتقي باتخاذ موقف محدد مما يعرض أمامه على الخشبة، بغية توجيهه للإسهام في تغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية السيئة وممارسة دوره الإنساني والحضاري.

بناء الشخصية في عروض الحكواتي

تقوم عروض فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني على الشخصية المسرحية وتركيبها وتقديمها من خلال مستويات عالية للأداء عند الممثل، حيث يتم بناء الحكمة المسرحية انطلاقاً من أزمة الشخصيات القائمة بفعل وجود الاحتلال واستلاب الوطن ومحاوله طمس الهوية الفلسطينية.

لقد استلهمت رؤية مسرح الحكواتي الشخصية، ليس بأبعادها الأسطورية أو الخرافية، بل بواقعه المعيش، وخاصة الجانب السياسي منها، وهذا التحول كان اختياراً واعياً وقرناً جوهرياً بين الحكواتي الشخصية التي تسرد القصص والروايات، وبين جماليات مسرح الحكواتي المعاصر، وهوننتيجة لتفاعلات سياسية عربية وعالمية أملتتها ضرورات قومية، فالشخصية هنا تحمل هموم شعب، وتطرح نفسها فكرياً وسلوكياً كأنموذج معبر عن مرحلة تاريخية يعيها العرب، وإذا كان الحكواتي في السابق ينتدر على الشخصيات ويحملها أنواع الفكاهة ليستميل الجمهور، فإن مسرح الحكواتي يجعله شخصية ناقدة واعية فاضحة لعيوب الحكام والساسة والمجتمع، حتى ولولم يتعاطف معها الجمهور أو ذوي الشأن (العداري، 2008م، ص5).

وفي ضوء ذلك يختار فرانسوا وأعضاء الفرقة الشخصيات المسرحية من الواقع الفلسطيني تحت الاحتلال، حيث تمثل المعاناة اليومية للإنسان الفلسطيني بكل أبعادها الفكرية والاجتماعية، ويمكن القول أن "مسرح الحكواتي يبدو مسرحاً بدون أبطال. كما أن الخشبة غير موجودة إلا بمقدار ما تستمده مادة هذا الوجود من الذاكرة الجماعية، فإن البطل في مسرحيات الحكواتي ليس إلا ذريعة لإعادة بعث وامتلاك هذه الذاكرة. بل أن كل أبطال الحكواتي ليسوا إلا تنويعاً على صورة واحدة تتخطى الفرد لتعبر عن حالة الجماعة" (أبي صعب، 1987م، ص37)، والبطل هنا تقف خلفه طبقة بإقدام وثبات، فإذا كان الجد (أبورستم) في (حكاية العين والسن) عام 1984م قد عبّر عن كل الفلسطينيين الذين ينشبتون بالأرض ويقاومون المحتل، فإن (يوسف سلامة) قد عبّر عن طبقة المستوطنين الذين جاءوا من الشتات للاستحواذ على أرض فلسطين بالقوة.

وتماشياً مع الأهداف الرسالية للفرقة فقد جاء أسلوب الأداء التمثيلي عند أعضاءها ليتيح إمكانية إطلاق الممثل لطاقاته الحركية إلى أعلى المستويات، دون قيود أو حدود، ليظهر بوصفه ممثلاً رشيقياً حيويًا في أداءه مع احتفائه بمظهر الهدوء الخارجي مهما بلغت إنفعالاته الداخلية، وممثلو الفرقة هم من الهواة المعنيين بالعمل المسرحي ممن رأوا في فرقة الحكواتي المدرسة التي تطورهم فنياً، وبعضهم الآخر كان من خريجي معاهد المسرح، وهكذا استمر الوضع في كافة مسرحيات الحكواتي.

لقد إبتعد الممثلون في مسرح الحكواتي عن مبدأ التقمص والمحاكاة والبناء الانفعالي الداخلي للشخصية الذي نادى به (ستانسلافسكي)، واهتموا بالتكنيك الخارجي (الجسد)، وهذا يتطابق مع مفهوم (ماير هولد) في (البايوميكانيك)⁽⁶⁾ وتطوير السيطرة على جسد الممثل وحركاته، وتشكيل منظومة حركية يسيطر عليها الممثل بإرادته الواعية. إن مسرح ماير هولد يعد

من المقدمات لمسرح بريخت على صعيد السلوك العقلي في الأداء ويتقاطع مع الإيهام الواقعي، وهكذا فإن نقطة التقاء الحكواتي مع منظوري ماير هولد وبريخت تكمن في الرواية وكسر الإيهام والتواصل الذهني مع الجمهور (العداري، 2008م، ص11).

إن الشخصيات هنا تقدم ضمن سياقاتها الشعبية حاملة همومها اليومية المعاشة الممثلة لهموم الجماعة، وهذه الشخصيات تأتي قوية ومتمردة ومتسلحة بالإيمان بعدالة قضيتها، ولا تركز إلى الضعف أو الإذعان لجلادها مستمدة الصبر والقوة من أصلاتها لذلك فهي تتحرك على مستويات متعددة. "ففي عروض الحكواتي الفلسطيني تتزوج في أسلوب العمل النبرة المباشرة (التعليمية أو الهادفة) بالإيقاع الطقوسي، وتقترب من المأساة بالكوميديا، ويتماهي الممثل مع النص، ويلجأ أعضاء الحكواتي إلى المسرحية بدل الخطابة، وإلى الهزل والسخرية بدل التشكي والبكاء، وإلى الأسلية والاختزال بدل الحشو والنثرية، ويعطي التأثير بالكلمة مكانه للتأثير بالصوت والصورة، ويتحول المنبر الوعظي إلى فضاء مسرحي غرائبي رغم بساطته، ويصبح الممثل أقرب إلى الراوي أو المهرج الشعبي الذي يوصل الجمهور بالخشبة، واللعبة المسرحية بالواقع" (أبي صعب، 1987م، ص37).

وهكذا وضعت الفرقة الاشتغال على الممثل من أولى أولوياتها وتعاملت معه وفق ما يخدم مشروعها الفني، حيث حقق الممثلون من خلال الأداء المرتجل الوعي المنظم آلية لبناء مشاهد العرض المسرحي، ضمن هوية تعبر عن فكر الجماعة ومواقفها السياسية والاجتماعية، ولأن الممثل في مسرح الحكواتي لا تبني شخصيته بمعزل عن جمهور المشاهدين، فقد سعى المخرج إلى إشراك الجمهور في المأساة بأن جعله من أبناءها كما لو كان الشعب الفلسطيني، أو شاهداً عليها كان يكون جمهوراً غريباً، أما شخصيات الاحتفال فتولد من عمق المأساة، ممثلة بذلك نماذج متعددة لحالة واحدة هي شخصية البطل - الضحية، فهو (محبوب) في مسرحية (محبوب محبوب)، وهو ذلك الغلام الفقير (رامي الحجارة) الذي يظهر في مسرحية (ألف ليلة وليلة في سوق الحمامين) 1982م، والذي يجسد صورة من صور النضال الفلسطيني تحت الاحتلال في ظل مجتمع يعيش أزمة كبيرة تراجع خلالها المد الثوري العربي، وهو أيضاً (علي) في عرض (جليلي يا علي) عام 1983م، حيث يقدم فرانسوا صورة من محاولات الاحتلال الشرس لطمس هوية الإنسان الفلسطيني، واستلاب شخصيته وثقافته، واقتلعه من جذوره وصهره في حضارة اصطناعية مفبركة، حيث تظهر شخصية (علي) الذي يدخل سجون الاحتلال بتهمة وضع قنبلة في تل أبيب، " وفي السجن يتلوى على قدر مشتعلة كي يطبخ، ويصبح (علي محشي) ليغسل دماغه ويفقد ذاكرته، فينبري له من خلف ضباب الطنجرة البروفيسور لينقله إلى مختبره كي يجعله يفقد أهله وماضيه وينسى العنف والقنابل ليصبح مواطناً صالحاً وكلبا أميناً، وتفشل كل الطرق ويجن البروفيسور ويتفجر المختبر على من فيه" (ياغي، 2002م، ص73)، فتحوّل (علي) إلى (ألي) بائع الفلافل الذي يعيش في الكيان الصهيوني لا يعبر عن البطولة بقدر ما يعبر عن الموضوع والمادة المسرحية التي تعالج أمامنا على المسرح، والتي تستمد تفاصيلها الاجتماعية من التناقضات التي يواجهها الإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال.

وتتجسد شخصية البطل – الضحية في عروض الفرقة، ففي عرض (حكاية العين والسن) تظهر لنا شخصية الجد (أبورستم) و (طنزا)، فبينما يبدولنا الجد وهو يحمل همماً وطنياً وقومياً تجاه قضية احتلال الأرض، يظهر أيضاً الحفيد طنزا بسليبيته من خلال أجواء الحب المثالي التي يعيشها مع (سارا) ابنة المستوطن الذي هو سبب المأساة .

وفي عرض (الحكواتي يبحث عن عمر الخيام) عام 1990م، تظهر لنا شخصية المرأة الفرنسية (لويزا) ضحية للأفكار المشبوهة المرتبطة بالفكر الصهيوني، فقد اتهمت بالزنا وأدانته الكنيسة، فاختارت أن ترافق الصليبيين في حملتهم لتخليص أرض الرب حتى تكفر عن خطيئتها، لكن الأرض التي جاءت لتخلصها لم تكن أرض الرب إنما كانت أرض الجحيم، تقول بعد أن تتضح لها معالم أزمتها

"لويزا: لقد مت !! ذهبت إلى الجحيم !!! أين حاكمي ؟ أريد أن أتقاضى ! لم أفعل شيئاً. حاكموني قبل أن تبعثوا بي إلى الجحيم .. ساعدني يا الله .. ساعدني يا الله .. اسمي لويزا .. قلت لي أن أتبعهم كي اشتري عفوك، وأخلص أرض الرب، لكن هذه ليست أرض الرب .. أين هنا ؟؟ هنا الجحيم ... " (ب ص، 1990م، ص41).

وتشكل شخصية (الراوي) أو (الحكواتي) شخصية رئيسة في عروض الحكواتي حيث تلعب دوراً كبيراً في بناء المضامين الفكرية والجمالية، "ولا يكاد يخلو عرض للفرقة من الراوي، الذي يلعب دوراً عضويًا في دفع الحدث، وإحياء الإحتفال المسرحي. بل إنه متعدد، يتوزع مهمته أكثر من ممثلة وممثل، يظهر هنا أو هناك، لرسم الحدود الفاصلة بين الواقع واللاواقع .. ويتدخل الرواة في الوصل بين أحداث ليست إلا ملامح لحكاية طويلة يتدخلون بغية إقحامنا في شعاب هذه الحكاية بوعينا المطلق وتوجههم إلينا مباشرة، كاسرين الإبهام المسرحي، وتعليقهم على المشاهد والمواقف، يعيدون إلينا سلطتنا المسلوقة ويحددون غياب البطل. فكلهم أبطال" (أبي صعب، 1987م، ص37).

ففي مسرحية (جليلي يا علي) يطل علينا الحكواتي ليخبرنا عن تفاصيل هامة في حياة (علي) حيث يحيلنا إلى بعض ملامح الإحتفال المسرحي، يقول:

"الحكواتي: .. ألو.. هلو.. أخ مفضي، سامع هناك!! سيداتي وسادتي! الحكواتي يقدم لكم "جليلي يا علي" علي الفلسطيني المشرد، الغريب في وطنه.. واحد من أولئك" الفلسطينيين الإسرائيليين!؟؟" .. علي الإبن الضال، الساذج، لص في الظلام، الكابوي الشجاع، المحب العذري، العامل السكوت، المناضل الصامد، تعرفوا على "علي الجليلي" الذي انتقل من قرية أهله إلى مدينة محتلة، تعرفوا على علي - ألي ملك الفلافل، صاحب الشخصيات الملونة المتعددة... تعالوا نشاهد علي بالألوان، مع رؤية جديدة وخاصة لمسرح الحكواتي.. (ياغي، 2002م، ص72)، وإذا كان الحكواتي يقدم وظائف جمة في العرض المسرحي، فإنه قد يؤدي بعض الوظائف التي قد تقوم بها الشخصيات الأخرى، إلا أن الشخصيات في مسرح الحكواتي عموماً تعمل على تشريح الواقع وتوضيح أبعاده، مستخدمة الإحتجاج والسخرية والتهمك أداة للتعبير عن موقفها الحياتي القائم على نقد الواقع .

نماذج من عروض فرانسوا مع فرقة الحكواتي

تفرغ للإخراج ضمن مسيرة فرقة مسرح الحكواتي - بالإضافة إلى فرانسوا - مخرج آخر هو (راضي شحادة)، إلا أن ما يهمننا هو تلك الأعمال التي أخرجها فرانسوا في إطار الفرقة وتأسست على أسلوب العمل الجماعي لا سيما من خلال التأليف، وإذا كانت فرقة الحكواتي قد بقيت تعمل بنشاط طوال فترة الثمانينات، فإنه ومع بداية التسعينات قد إتجه كل عضوم أعضاءها إلى إستقلال كل واحد منهم عن الآخر، وإنشاء مسرح خاص به أوفرقه مسرحية كما فعل كل من (إدوارد المعلم) و (إيمان عون) حينما أسسا ومسرح عشتار، وقيام (جاكي لوبيك) بتأسيس مسرح اليوم، بينما أسس كل من (محمد محاميد) و (عدنان طرابشة) فرقة المسرح الآخر داخل حدود عام 1948م، أما الممثلين الآخرين فقد توزعوا للعمل في فرق مسرحية أخرى.

وتعد مسرحية بسم الأب والأم والإبن (تأليف جماعي) عام 1977م أولى المسرحيات التي أنتجتها فرقة الحكواتي. وهي مسرحية واقعية من حيث مضمونها تنقل لنا عبر مشاهد ومناظر ملحمية - مستعينة بالرمز والحكاية والمثل - صورة إجتماعية وسياسية وتربوية لحياة العائلة الفلسطينية تحت الإحتلال، فنشاهد ظلم المجتمع للمرأة، والتربية الخاطئة التي تنتهجها الأم نتيجة لضغوط الإحتلال عليها وعلى شرائح المجتمع الفلسطيني كافة، وتظهر المسرحية وحشية الإحتلال ضد العمال وضد الشعب الفلسطيني بشكل عام، وتظهر كذلك العدو هو يسلب الأرض من الفلاح، ومحاولاته لمحو التراث الفلسطيني والإستيلاء على ثقافة الإنسان الفلسطيني (محاميد، 1989م، ص48-49).

وتسيطر في هذا العرض الصيغة التعليمية الهادفة على العرض، وتتفجر من قلب المأساة تلك النزعة الكوميديّة التي تأخذ مكانها في عروض الفرقة، إنها "نزعة تقوم على التضخم والمبالغة، ليس فقط لأن المسرح قبل كل شيء حفلة أنس، وفرجة مسلية ممتعة للحواس، بل لأنه ليس هناك من سلاح أكثر فعالية من الفكاهة الغليظة في مواجهة الظلم والطغيان" (أبي صعب، 1987م، ص35)، فالسخرية والتهمك هنا هما شكل من أشكال المجابهة والاحتجاج على الواقع المرير انطلاقاً من الضحك النابع من عمق المأساة، ويمكن ملاحظة ذلك الميل الحاد إلى المهزلة في حكاية (مطيع) ووالديه (أطرش) و (خرساء).

وفي مسرحية محبوب محبوب (تأليف جماعي) عام 1980م، تناول فرانسوا من خلال العرض قصة إنسان فلسطيني يدعى (محبوب)، حيث يعيش حياته مقاوما للإحتلال دون أي إنتماء سياسي، ويتعرض للقمع والتتكيل من قبل الإحتلال فيندفع إلى الثورة على الواقع المرير الذي فرضه الإحتلال، ومن خلال هذه المسرحية يسلط فرانسوا الضوء على المجتمع الفلسطيني قبل الإحتلال وبعده، لكن المسرحية في النهاية لاتعطي حلا أو توجيها للجماهير إلى الطريق التي من الواجب عليه إتباعها وإنما تبقى النهاية مفتوحة على كل الخيارات.

تفتح الستارة على إضاءة باهتة تصاحبها موسيقى رتيبة الإيقاع، ثم يتحرك الممثلون فيفضون عن أنفسهم غبار السنين، بإنفعال شديد وصبر مفقود، أي أنهم يمسخون الحياة اليومية

التي تتألم على مستوى الثواني في قيود الروتين. وإذا فتح أحدنا جهاز الراديو أو التلفزيون أو أي جريدة صباحية، فإنه يسمع أو يقرأ ما نشاهده في المشهد الثاني من المسرحية: خطب عصماء وشتائم مسفة ومزايدات عقيمة وشعارات براقية وإجتماعات تقليدية ومؤتمرات على جميع المستويات، ويختلط حابل الواقع بنابل الأحلام، وتصبح الحياة فلسفة يلخصها شعار مكتوب على جدار مرحاض (ياغي، 2002م، ص75).

وتظهر شخصية محجوب المعيرة عن الإنسان الفلسطيني العادي الذي آمن بضرورة العيش والمقاومة وإن ارتكب بعض الهفوات في مسيرته، " وتعرض مشاهد المسرحية حياة هذا الشخص بجميع أبعادها السياسية والاجتماعية، فهو يواجه في بداية حياته عمه الطماع، ثم يواجه (أبوحميد) زميله أيام الدراسة الذي أصبح موظفا بسيطا يريد أن يفرض سلطته على جميع من حوله، وينجح في بعض الأحيان في قمعهم وكبح جماحهم من الوصول إلى أي تطور. ويستمد قوته هنا من كونه محافظا. ويجلب محجوب بالمقابل مرضعته (أم مصطفى) إلى جانبه وكذلك صديقه ليلي عصفور، ومن ثم الأستاذ سليمان ذلك الصحفي الذي خضع في البداية لأبي حميد المحافظ، ومن ثم وجد طريقه في صفوف الثورة مع محجوب وأم مصطفى وليلي عصفور" (عفونة، 2001م، ص45).

ولأن محجوبا يرفض الظلم فإنه يختار الثورة في مجتمعه بطريقة خاصة، وتكون ثورته موجهة للمحافظين وللإحتلال على حد سواء، وهو من أجل تصريف أموره يلجأ إلى الحيلة والخدعة، كاستخدامه لها في المواقف الصعبة مع جنود الإحتلال حينما يسألونه عن بطاقة هويته عندما لا تكون صورته موجودة عليها، وذهابه معهم إلى (أم مصطفى) لتقرأ لهم فجان القهوة، فترهبهم حينما تبلغهم بأنه ينتظرهم مستقبلا أسود، وفي مشهد آخر لا يتردد (محجوب) في الإلقاء بصوته في انتخابات بلدية القدس بدلا من زميله (أبوحميد) الذي يخجل من ذلك رغم أنه موظفا فيها، لأن هذا التصرف يعبر عن التعامل مع الإحتلال كأمر واقع وإمكانية التعايش معه، وحينما يلاحق مصور وتلفزيون العدو (محجوب) بوصفه أول فلسطيني يصل إلى صناديق الاقتراع فإنه يكشف الحقيقة، وهذه التناقضات التي تحفل بها الأحداث والشخصية تعمل على إثارة وعي المتلقي وت فجر لديه الكوميديا من عمق المأساة.

إن المعاناة التي يعانيتها محجوب لا تقتصر عليه وحده، وإنما هي ممارسات يومية للإحتلال تؤثر أيضا على رفاقه في صفوف الثورة بل وعلى الشعب الفلسطيني بأسره، "لقد حوصر محجوب وزملاؤه في عالم صغير مغلق ومستقل في ذاته، عالم يمكن أن يكون كبيت راحة حفوظ فيه على المظاهر الخارجية والسطحية للمجتمعات، عالم معلق في الفضاء ومغرق بالإبهام، أفرغ من حيويته وإبداعيته وتطوره... سكانه ليسوا من الموتى ولا الأحياء، وإنما يعيشون في حالة بين الإثنين لكنهم يتحركون، يروحون ويجيئون... يزرعون ويجمعون... يبيعون ويشتررون ولكن دون طائل، فكأنهم ينفخون في رماذ، أوفي قرية مقطوعة، حياتهم أثيرية أحيانا، وأحيانا أخرى مطاطية، وقد تكون متأرجحة على شفا حفرة" (مسرح الحكواتي الفلسطيني، 1980م، ب)، وهذه المواقف العبثية التي تعيشها الشخصيات تفرضها طبيعة التكرار اليومي لحوادث يومية، ووعي الشخصيات بمرور الوقت وحتمية الموت، وإحساسها بالإغتراب

والعزلة عن العالم والمظاهر الطبيعية، وشعور الإنسان بغربته عن نفسه، فكل ما هو عبث يكون بلا غاية، والشيء العابث هو الذي يكون مبتورا من جذوره وهذا ما يشتغل عليه الإحتلال، لذلك يبدو الإنسان في واقع العبث تائها وضائعا، وتبدو كل تحركاته في الحياة بلا جدوى نتيجة للواقع المعاش الذي يقوم على بنى لا منطقية للوضع الإنساني.

وإذا كانت الشخصيات في مسرح الحكواتي تتفاوت في مستوياتها ومواقفها الفكرية، فإن ما يؤسس لذلك هو طبيعة القضية التي يتمحور حولها الصراع، فبعد أن يموت محجوب موتاً رمزياً يعود هذا الميت الحي لإكتشاف ذاته، حيث ينهض من بين الأموات ويحض الآخرين على عدم الإستسلام للموت والإستعداد للمقاومة، حيث يتحول عبر حياته المؤلمة من إنسان بسيط ساذج إلى إنسان واع مدرك لمسئوليته، وهوبذلك أشبه ما يكون بشخصيات "جحا الفلسطيني، قرين شفايك، وكانديد فولتير - فهوليس إلا المهرج الحزين، يظهر على خشبة بماكياجه الغريب، يقوم من الموت ليعري بسذاجته الظاهرية الواقع المعقد ويفضح التسلط ويرفض بجسده الغربية والإقتلاع، فهو إذن يجسد ملحمة الجماعة، وهوحكاية ترويه الجماعة على لسان أهله ومعارفه وأقربائه، ولا وجود فردي له خارج هذه الحكاية" (أبي صعب، 1987م، ص37)، فحينما يكتشف محجوب أن حياته ناقصة وهي ليست أفضل من الموت، يعلن إستسلامه للقدر إلا أنه سرعان ما يصحوب بعد أن يسترجع حياته أمامه من خلال شريط من الأحلام، ويبقى الباب في نهاية المسرحية مفتوحاً على مصراعيه أمام الشخصيات.

إن فرانسوا في هذه المسرحية يستخدم الحركات ومبالغاتها، وما الحوار المتلاصق الألفاظ والإلقاء سوى لقطات مكبرة من ذلك المجتمع، والمسرحية لاتغوص في دعاية رخيصة بالرغم من جدية الموضوع، فالأفكار متصلة جدا بالحركة والواقع والرمز ونسيج المسرحية كلها، ووجود مقاطع موسيقية من عزف (ماجد الكرد) يزيد من الحماس وتأثير المشاهد وتركيز إيقاع الأحداث التي يوزعها المخرج بمقياس فني متوازن، فالمشاهد الصاخبة تتلوها أخرى هادئة، والواقعية يتبعها الرمز والمبالغة (ياغي، 2002م، ص75).

وفي مسرحية ألف ليلة وليلة في سوق اللحامين (تأليف جماعي) عام 1982م إعتد أعضاء الفرقة على حكايات ألف ليلة وليلة التراثية، حيث أسقطوا الأحداث على الواقع الفلسطيني مقدمين صورة الحاكم العسكري وممارساته القمعية على أبناء الشعب الفلسطيني، وإذا كانت المسرحية قد بدأت عروضها تحت إسم (ألف ليلة وليلة من ليالي رامي الحجارة) وأوقفت من قبل الرقابة التي كان يفرضها العدو الصهيوني، فإنها قد أخذت نتيجة لذلك تسميتها التي عرفت بها، إلا أنها قد بقيت تتمحور حول شخصية رامي الحجارة الرئيسية التي تعد ملمحاً أساسياً من ملامح النضال الوطني الفلسطيني.

تدور المسرحية حول شخصية (نصور) الذي يرمي بحجره الحاكم العسكري ويهرب، فيستخدم جميع وسائله المعسولة والقمعية للعثور عليه ومحاكمته، بما في ذلك الرشوة لجذته التي ترفضها ومن ثم إستخدام عميل لمراقبة نصور، وقلع أشجار حقول أهل الحي وفي النهاية إستخدام السلاح فالقتل، وتعرض المسرحية حياة الشعب الفلسطيني بفئاته المختلفة وحالة

الإنشاقات الداخلية في التنظيمات الفلسطينية وعدم التعاون بينها لمواجهة الإحتلال (عفونة، 2001م، ص47).

إن المسرحية غنائية موسيقية تقوم على الإستعراض، وهي تقدم مجموعة من اللوحات الممثلة لحياة الشعب الفلسطيني وتراثه، لاسيما تلك المرتبطة بممارسات الأطفال وألعابهم. إن الديكور والمنصة في هذه المسرحية قد عُززت بإتقان بالموسيقى والأغاني الرائعة التي جاءت من تأليف الموسيقي الأكثر احترافاً الذي تم إبعاده آنذاك (مصطفى الكردي)، وحس التأليف الجماعي كان ماثلاً، وكانت المسرحية مزيجاً من الحلمية التي وجدها المستشرقون الأوائل في الليالي العربية، مع المشهد المعاصر لحالة الشارع في مدينة القدس القديمة في الوقت نفسه (Tamari, Salem and athers, 2011, p4)، وكل تلك الأحداث تقدم لنا صوراً من المقاومة اليومية للإحتلال، بينما تعرض على النقيض من ذلك وبأسلوب نقدي ساخر حضارة الحاكم العسكري المزيفة ونواياه الخبيثة.

وفي عرض حكاية العين والسن (تأليف جماعي) عام 1984م، تسيطر المأساة والكوميديا الساخرة على مجريات الأحداث المسرحية، حيث تقام حفل زفاف خلال حرب طاحنة تدور رحاها منذ أربعين عاماً بين العرب واليهود، وتتداخل أصوات الزغاريد والأغاني مع أصوات رصاص البنادق.

ففي المشهد الذي يقفل به الفصل الأول تطالعنا دبكة شعبية هي احتفال بين عائلتين متخاصمتين، حيث يظهر الممثلون بأجساد تتحرك بصعوبة وبايقاع شبه آلي. وتبدوا أعضاء مقيدة ثم تتحرك تدريجياً، مفسحة المجال لتشكيل إيمائي عضلي ينذر بالفاجعة، ولما تزداد مرونة الأجساد تشتبك الأيدي حول حلقة الدبكة فتخف الإضاءة وتميل للأزرق وتوقع ضربات الأرجل كلاماً قادمًا من بعيد (أنا يوسف سلامة، هذه أرضي وأرض أجدادي من زمان... زمان)، وبدخول المستوطن يبدأ بإطلاق النار من مسدسه في الهواء فيسقط من كانوا يقومون بالرقص الواحد يلو الآخر، ويصمت اللحن الموسيقي وتتزايد العتمة بعد إن يتجمدوا، ويصبحوا بأشكالهم المتعددة كأنهم داخل صورة تذكارية، لتستبدل أجسادهم فيما بعد بدمى تبقى شاهدة على الحدث حتى نهاية العرض (أبي صعب، 1987م، ص35)، الذي يستغني فيه المخرج عن المكرر والبديهي في البناء الدرامي محققاً الاقتصاد في الحوار المسرحي، والاختزال في قطع الأثاث والإكسسوارات، ليجعل بذلك من العرض منظومة بصرية تعتمد الصورة التي تحفل بالرموز والإشارات والإحياءات المختلفة.

لقد عرض لنا فرانسوا في هذه المسرحية موقفه الجوهري من قضية هامة على أرض فلسطين هي قضية الاستيطان، فها هو المستوطن الصهيوني (يوسف سلامة) يأتي مع زوجته وابنته (سارا) إلى فلسطين، لكن الجد (أبورستم) يتصدى للمستوطن مدافعاً عن أرضه ومقاوماً للمشروع الاستيطاني، وإذا كان المكان قد شكّل بالنسبة للجد قيمة كبرى ببغديه الديني والحضاري، فإن المستوطن قد إنطلق من قناعات أخرى بأن المكان هو أرض الميعاد التي

ستخلصه من حالة التشرّد التي يعيشها، وإزاء الصراع الذي ينشأ بين الجد والمستوطن تنشأ علاقة حب بين سارا وطنزا حفيد (أبورستم)، لتعبر تلك العلاقة عن تطلعات الجيل الجديد.

وفي عروض الحكواتي فراغات يفترض ملؤها في الصالة من على مقاعد المشاهدين، مثل الهوة التي تفصل في (حكاية العين والسن) بين زمنين لكل منهما إضاءته وتركيبه الإيقاعي والبصري، الزمن الأول، صاحب يجسد الحياة الهائلة رغم متاعبها في القرية، إنه الزمن السعيد، تبدوانعكاساته في حركة الممثلين في الشريط الصوتي وفي الألوان التي تشكل منها المنظر وقماشه العمق، بينما يحملنا الزمن الآخر إلى الواقع بسوداويته وعبثيته، إنه زمن اغتصاب الأرض، والصراع الدائري بين المستوطن وعائلته، وصاحب الأرض وعائلته (أبي صعب، 1987م، ص35)، وفي ظل هذا الصراع ينقلنا العرض إلى تناقض واضح في المواقف، إنه أقرب ما يكون إلى التناقضات الموجودة في مسرح بريخت، فبينما يشكل صراع الجد أبورستم مع المستوطن يوسف سلامة صراع لجيل قديم، نجد تشعبات خيوط هذا الصراع تمتد إلى الشخصيات الأخرى لا سيما تلك التي تمثل الجيل الجديد، إذ أن الجد يرفض ارتباط حفيده طنزا بابنة المستوطن سارا، وهذا الارتباط لا يروق أيضاً للمستوطن يوسف سلامة الذي يجد في موقف ابنته تمرداً على أفكاره، "ويأتي زفاف طنزا وسارا ليختم العرض بمشهد سريلي بكامل عناصره : الإضاءة خافتة، الأجداد في الظلام إلى اليسار، طاولة شمعة وأسما، اللون الأحمر مسيطر، نسمع صوت دمدمة وأصوات رجال ترجع لحناً بعيداً. النغمة منكسرة وكذلك ملامح الممثلين. طنزا في بدلته وقبعته السوداء، وسارا بالأبيض، كل ما أمامنا يوحي بأننا داخل طقس هوبيين السحري والجنائزي، بدلاً من فرحة الزواج. وعلى إيقاع موسيقى حادة يتراجع الكلام، ليرتفع صوت طنزا.. تبدأ رقصة الأجساد المتوازية دمية ترتفع وتسقط، جسد يعلوثم يهبط، كل ذلك ضمن لوحة متكاملة العناصر يضبط إيقاعها هذا الصراع الأبدى بين أبي رستم ويوسف سلامة، بين النهار والليل" (أبي صعب، 1987م، ص37).

وفي مسرحية (حكاية كفر شما) من تأليف جاكى لوبيك وفرانسوا أبوسالم عام 1987م تعرض فرانسوا إلى مأساة القرى الفلسطينية المدمرة من قبل الإحتلال من خلال تناوله لقصة قرية فلسطينية وهمية هي كفر شما التي إختفت وطمست آثارها، وهذه المسرحية ألفت إنطلاقاً من القالب العام لمسرحية (بيت زكي) التي قدمت عام 1986م من خلال تأليف جماعي للفرقة ومن إخراج فرانسوا، وتناولت قصة قرية دمرت وشرد أهلها حيث تولى مجموعة من المسرحيين المتجولين سرد حكايتها.

وتأتي مسرحية (حكاية كفر شما) لتقدم لنا وصفا للموقع الجغرافي لتلك القرية، فهي قريبة من اللد وكانت قد بنيت على التلال الملتوية جنوبي فلسطين، وتروى قصتها من خلال الشخصية الرئيسية (وليد)، وهو شقيق المختار، الذي يتحدث عن مغامراته وأصدقائه الذين إلتقى بهم أثناء تنقله بحثاً عن أهل قريته، وكان وليد قد ترك قريته قبل عام 1948م بأعوام قليلة، وعاد إليها ولم يجد فيها غير (كحوش الأصيل) بعد أن تشرّد أهلها عنها، فيقرر الإثنان البحث عنهم حيث يرتحلان إلى مخيمات اللاجئين في لبنان، ووالى صحاري شبه الجزيرة العربية، وإلى أمريكا، وأثناء ترحالهما يلتقيان بـ (نجمة) وهي لاجئة من يافا، و (كريم) وهو محارب فلسطيني شاب، و

(عبد) وهوتاجر نابلسي يقيم في الخليج العربي، ويقوم الجميع بالبحث عن أهالي كفر شما وحينما يعودون إليها يجدونها قد أبيدت بكاملها وتحولت إلى حجر هنا وشجرة هناك (عفونة، 2001م، ص50-51).

ولأن قضية الأرض تشكل محور الصراع بين الشخصيات في عروض الحكواتي، وهذه الأرض لا تخرج عن كونها فلسطين، ومن أجل التعبير عن هوية الإنسان الفلسطيني، فقد لجأ فرانسوا في بعض عروض مسرحية (حكاية كفر شما) إلى خلق مبدأ الألفة بين الشخصيات والمكان الذي يشكل جزءاً من ذاكرتها الجمعية، فقدم عروضه عند أنقاض بيوت قديمة ناقلاً بذلك شخصياته إلى قلب المعاناة، حيث حقق ذلك اتساعاً في مدركات عمل الممثل بما ينسجم مع القيمة الحقيقية لهذا المكان .

وفي عرض (الحكواتي يبحث عن عمر الخيام) من تأليف جاكى لوبيك وفرانسوا أبوسالم عام 1990م، تم استحضار شخصيات من التاريخ قريبة من ذاكرتنا الجمعية العربية ليتم تقديمها ضمن استعراض مسرحي يلقي بإسقاطاته على الواقع السياسي المعاصر.

وتعود الأحداث إلى عام 1098م، حيث يقدم العرض الأحداث التي صاحبت الحملة الصليبية الأولى على القدس، مصوراً الخراب والدمار الذي ألحقه الجنود بكل ما صادفهم أثناء الحملة، إزاء ذلك " يكاد سكان معرة النعمان لا يصدقون أن الفضاء التي يتعرضون لها تحدث حقاً، وكأنما نفخ في الصور، وقامت القيامة. الشمس تبدو وكأنها اختفت، ويكتشف أهل معرة النعمان أنهم في نفق مجهول وغامق، ذات مساء أوربما ذات صباح، فمن أين لهم التمييز بين الاثنين، وإذا بأشعة من الضوء تتسلل ناعمة كخيوط الذهب عبر الجدران والأنقاض. ثم يبرز ظل لا يميزون منه إلا بريق عينيه. ويخالون كابوساً أروؤية. أبشر هو أم ملاك؟ أم منة حبت بها السماء باطن الأرض؟ أم هوكائن ضل طريقه وهام حب الحياة؟

من سمائي إلى أرضي

من عملي الكامل إلى عملي المفروض

من ارتباضي الثابت إلى خيانتني الهاربة

من حواسي إلى فكري

من ليس إنسان في داخلي إلى من ليس بجن

في داخلي

من ليس جن في داخلي إلى من ليس بإنسان

في داخلي "إنه شاعر وأسمه عمر. عمر الخيام" (ب ص، 1990م، ص41).

إن معرة النعمان ببعديها الاجتماعي والتاريخي قد شكّلت في العرض إسقاطاً على الواقع الحقيقي للأمة العربية في ظل الاستعمار والتجزئة، وعلى واقع الأرض الفلسطينية المغتصبة

بمدنها وقراها وزقاقها والتي شكّلت محور الصراع بين الإنسان الفلسطيني والمحتل، يقول فرانسوا عن العرض: "في هذا العصر، هذا الزمن.. هذه الأيام التي يسيطر عليها اللبس السياسي، وتحت دفق الصورة النابغة من الماضي.. نكتب مسرحية للحكواتي.. نتوغل في حقبة كان الشرق في أوج ازدهاره الثقافي أيضاً، بالغ الحساسية كوردة في غير تفتحها، تستطيع أضعف النسومات أن تفرط أوراقها. سوف نحكي حكاية وليس التاريخ. سوف نعرض على المسرح لقاء بين ناس يراقبون العالم وآخرين يحكمونه، وآخرين يمارسون إرهابهم عليه. سوف ندخل الهوة التي تفصل الغرب عن الشرق لكي نفصح الأحكام المسبقة المعادية بشكل خاص للإسلام، هذه الأحكام التي تسللت من اللاوعي الجماعي الغربي. وتجذرت فيه لدرجة أصبحنا نتساءل معها، إن كان للغرب خلاص منها في يوم من الأيام" (ب ص، 1990م، ص 41)، وكل ذلك يأتي ضمن أجواء احتفالية تعرض لنا شخصية الإنسان العربي بشكل عام والفلسطيني بشكل خاص، وهي تضحك في قلب معاناتها ضمن بناء مسرحي يلتحم فيه الشكل والمضمون بصورة لا يمكن تجزئتها.

النتائج والاستنتاجات

تكمن خلاصة البحث في كونه قد حدد آلية اشتغال المخرج فرانسوا أبوسالم مع فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني ورصد الجوانب الفنية في عمله، وعلى النحو التالي:

1. انطلق فرانسوا وأعضاء الفرقة في رؤيتهم من فن الحكواتي وأساليب الراوي العربي التقليدي الذي يقوم برواية الأحداث تارة، أو تقمص بعض شخصيات المسرحية تارة أخرى، أو التمهيد والتعليق على الحدث وتوضيحه والحركة بين الشخصيات لإكمال عملها، محققاً من خلال ذلك كسراً للإيهام المسرحي ونظاماً للمشاركة العقلية والعاطفية.
2. ظهر في عروض الحكواتي الفلسطيني تأثير المسرح العالمي مثل: اجتهادات لويجي بيراندللو المسرحية والقائمة على تقنية المسرح داخل المسرح، وتجارب أوغستوبوال مع مسرح المقهورين، والجنائزية التي تحتفل بها عروض كاونتور، وتجارب مسرح الشمس عند أريان مونشكين لا سيما الصيغة الجماعية التي تنطلق من الارتجال والأبحاث والمناقشات، ولم تخل عروض فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني من تأثيرات الكوميديا ديلارتي القائمة على الارتجال الذي يتطلب من المخرج والممثلين القدرة على اختيار الموضوع، وإمكانات تمثيلية عالية.
3. يعد نهج فرانسوا في فرقة مسرح الحكواتي إمتداداً لتجارب مسرحية عربية سابقة تقوم على محاولات تأصيل التراث كمحاولات توفيق الحكيم، يوسف إدريس، سعد الله ونوس، جماعة المسرح الإحتفالي في المغرب، وفرقة مسرح الحكواتي اللبناني وغيرهم.
4. ظهر في عروض فرانسوا مع فرقة الحكواتي تأثير نظرية بريخت حول المسرح الملحمي من خلال حالات الاختزال في استخدام قطع الديكور وتقنية كسر الإيهام، فلا عجب أن ترى الستار مرفوعاً حتى نصفه عند دخولك للصالة وقد كتب عليه عبارة تشير إلى مضمون

المسرحية، والتحضيرات والتجهيزات على مرأى منك بينما الأضواء تغمر الخشبة والصالة معاً، مع استخدام قليل من قطع الديكور، ورغم البساطة الواضحة في مفردات العرض إلا أنه يبرز دورها في التعبير عن الواقع مشكّلة جملة من الدلالات، ومؤكدة على اضفاء الطابع التمثيلي لفن الحكواتي الذي يعتمد على الأداء الجسدي والصوتي أكثر من إتماده على العناصر المتممة الأخرى، وكل ذلك يأتي بهدف الإيحاء للمتفرج بأن ما يعرض أمامه هو ضرب من التمثيل، وأن مفردات العرض المسرحي لا يراد بها خلق الإيهام بمكان معين وتصويره بتفاصيله، إنما يكفي أن توحى بذلك المكان.

5. استخدم فرانسوا في عروضه مع الفرقة الكوميديا السوداء، وصار وجماعته يختارون التوقيت المناسب، في كل عرض، للتسلل بعيداً عن الكوميديا الساخرة، والإبحار إلى قلب الفجيرة، ليبلغ الجانب البصري أوجه وتتلاقى الحركات والإيقاعات، الكتل والألوان، الأجساد والأشكال في كوريغرافيا جنائزية تمثل الذروة الدرامية للاحتفال، دون اللجوء إلى الخطابات والبكائيات التي يتخبط فيها جزء كبير من تجارب المسرح السياسي العربي.

6. تنوعت أماكن عروض المسرحيات في فرقة مسرح الحكواتي، وقدمت الفرقة أعمالها بعيداً عن المسارح المغلقة للوصول إلى شرائح إجتماعية واسعة، ولكون عروض الحكواتي عروض فرجوية لا ترتبط بالمنصة التقليدية، فقد قدمت عروضها في مقهى أوحديقة أو ساحة عامة أو ملعب أو عند أنقاض بيوت قديمة، أما زمن العرض عند الفرقة ف جاء مرتبطاً بالجماعة و حياة أفرادها اليومية، كأن يكون في لقاء اعتيادي شبه يومي، أو لقاء احتفالي بمناسبة يتجمع من خلاله المحتفلون للتعبير عن مواقف وقيم فكرية وعاطفية مشتركة.

7. استخدمت فرقة الحكواتي الدمى والأقنعة وفنون السيرك وكل العناصر التي تحقق الفرجة المسرحية وتعمق الإحساس بالجوا الاحتفالي، إضافة إلى توظيف مشاهد (الجر وتسك) المبنية على القبيح والمشوه والنقد الكاريكاتوري، والغرض من توظيفه في المسرح بصفة عامة هو نقد الذات والآخر والواقع بطريقة كوميدية.

8. وظف فرانسوا التراث ومعطياته من خلال عروض الفرقة بطريقة فنية إيحائية ورمزية، هدفها خدمة الحاضر والمستقبل، فإستلهم القصص والحكايات والأمثال والمواويل والأغاني والرقصات والأزياء الشعبية، بل وإمتد لإختيار أسماء الشخصيات والأمكنة وإختيار البيئة المنظرية وقطع الإكسسوار من التراث، إضافة إلى أن الفرقة قد أسست رؤيتها إنطلاقاً من شخصية الحكواتي التراثية التي تؤدي عدداً من الوظائف.

9. شكل التأليف الجماعي للنص المسرحي ملمحاً أساسياً في عمل الفرقة، وقد جاء هذا الخيار بحثاً عن نصوص من شأنها أن تلبي رغبة الفنان المسرحي الفلسطيني سياسياً واجتماعياً، ليظهر بوصفه خطاباً موجهاً فكرياً، وعميق الدلالة والتعبير، ويلامس هموم الشارع، والنص هنا قد يعتمد على حكاية شائعة ومعروفة لدى المشاهدين وانفعالهم بها غير مفاجئ ويأتي التأثير من خلال تجديد وإعادة الانتماء إلى الماضي المشترك للشخصيات، ولكن تبقى الروح الجماعية هي معيار العمل.

10. تقوم عروض فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني على الشخصية المسرحية وتركيبها وتقديمها من خلال مستويات عالية للأداء عند الممثل، الذي ظهر بوصفه ممثلاً رشيقياً حيويًا في أداءه مع احتفائه بمظهر الهدوء الخارجي مهما بلغت إنفعالاته الداخلية، وابتعد الممثلون عن مبدأ التقمص والمحاكاة والبناء الانفعالي الداخلي للشخصية الذي نادى به ستانسلافسكي، واهتموا بالتكنيك الخارجي (الجسد)، وهذا يتطابق مع مفهوم مايرهولد في البايوميكانيك وتطوير السيطرة على جسد الممثل وحركاته، وتشكيل منظومة حركية يسيطر عليها الممثل بإرادته الواعية.

References (Arabic & English)

- Abi-Saab, Bayar. (1987). *Palestinian narrator- theaterlize the memory or re-owning the homeland*, Al- Muqaddima Journal 16: 32-37. Paris.
- Abu Salem, Francois. (1978). *Personal Interview by Mohammad Abed El- Raouf Mahameed*, Albyader Journal 13: 39-42, Jerusalem.
- Abu Salem, Francois. (2006). *Founder, Al HaHakawati Theatre Company Interviewed by Jenny Hughes*.
<http://www.docstoc.com/docs/81705972/Francois-Abu-Salem>.
- Afoneh, Noha. (2001). *Arabic theater in Palestine (1975 – 2000)*, (Unpublished PhD Thesis), Faculty of Graduate Studies, University of Jordan, Amman.
- Ahmed, Fayege. (1983). *Narrator theatre*. AL-Aqlam Journal 3: 87-91, Dar AL-Jaheth, Baghdad.
- Anees, Mohammad. (1979). *Theatrical Movement in the Occupied Regions*. Dar Galileo and Dar Al-AAmel, Palestine.
- Anees, Mohammad. (1990). *Palestinian Narrator Searching for Omar El Khayyam, forming the present in historical language*, ALyoun ElSabea' Newspaper 300: 41, Paris.
- Shehadeh, Radi. (1988). *The Narrator*, Elkateb Journal 99: 69-74, Jerusalem.
- Athari, Tariq. (2008). *The Narrator Theater – An Arabic Political Vision*, Fonon Journal 3: 4-12, Fine Arts college, Basra.
- Mahameed, Mohammad Abed El- Raouf. (1989). *The Progression of Theatrical Movement in West Bank 1967-1987*, Taiba-Elmothlath: Dar Ehia' Eltorath,

- Tamari, S. (2011). *François Abu Salem and Theater in Palestine For Merly the Jerusalem Quarterly file. Jerusalem Quarterly Issue*
- The Palestinian Narrator Theater. (1989). *The Palestinian Narrator Theater in Summary: between brilliant past and the challenges of future. ALyoum Elsabea' Newspaper* 288: 39, Paris.
- The Palestinian Narrator Theater. (1980). *Brochure of The Palestinian Narrator Theater*, Jerusalem.
- The Palestinian Narrator Theater. (1980). *Brochure of the play Mahjoob Mahjoob*, Jerusalem.
- Yaghi, Abdul Rahman. (2002). *The Acting attempts in Palestine and in Jordan*, Amman: Ministry of Culture,
- Zaki, Ahmed. (1988). *Director and Theatrical Imagine*, Cairo: The Egyptian General Commission for book.