

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 امتناع متابعة مسار التقدم الذي تحتمه حركة التاريخ، وإثراء أي عمل عربي ينشد التأصيل على صعيد الهوية القومية، وهكذا فقد ظهرت تجارب بالغة الأهمية في مصر وسوريا والمغرب والعراق ولبنان وغيرها من البلدان العربية، وهذه التجارب قد جاءت معبرة عن المسؤولية الكبرى التي تبناها الفنان المسرحي تجاه أمته العربية في محاولة منه للحفاظ على هويتها ولترسيخ رسالتها الإنسانية الخالدة في ظل التكالب الإستعماري عليها. وتأتي تجربة المخرج (فرانسوا أبو سالم) مع فرقة (مسرح الحكواتي الفلسطيني) إمتداداً لتلك التجارب الهامة في المسرح العربي، وهي تعد من التجارب التي زاوجت بين الأطر المحلية والعالمية، و قرأت الواقع الفلسطيني قراءة سياسية معاصرة نابعة من معطيات التراث.

أهمية البحث

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

هدف البحث

يهدف البحث إلى التعرف على المخرج فرانسوا أبو سالم وتجربته مع فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني في المجالات التطبيقية لاسيما في العروض التي إعتمدت التأليف الجماعي، ورصد مقومات روئيته الفنية في العرض.

حدود البحث

تجربة فرانسوا أبو سالم وأعماله التي أخرجها لفرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني.

فرانسوا أبو سالم وحركة المسرح الفلسطيني

تشكل تجربة المخرج المسرحي (فرانسوا أبو سالم)^(١) ظاهرة مهمة في حركة المسرح الفلسطيني تحت الاحتلال،

المخرج فرانسوا أبو سالم وتجربته مع فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني

د. يحيى سليم عيسى
كلية الفنون والتصميم / الجامعة الأردنية

مشكلة البحث وال الحاجة إليه

يعبر عن المسرح من أكثر الفنون حاجة إلى نضج الملكة الفكرية وسعة التجربة، والقدرة على التركيز والإهاطة بمشاكل الإنسان وبحقائق الوجود الإنساني، فهو فن يتطلب التعمق في داخل النفس الإنسانية للكشف عنها، ولا يتحقق 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، وتحتمد فيه قوى الصراع لتأسيس وقائع وأحداث درامية ذات عناصر متشعبة. 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 قضيائنا وهموم الإنسان العربي بعيداً عن الاستسلام والهيمنة التي يفرضها الشكل الأوروبي للمسرح، ذلك أن هيمنة شكل المسرح الواحد وعملية النقل الحرفي دون دراسة وتمثل واستيعاب، تجعل من المسرح سلطة ليس من السهل الفكاك منها، بل أن خطورة نقل هذا الشكل والإذعان له من شأنها أن تقتل الأنشطة والظواهر الجانبية وتعزل 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 إلى البحث عن مخرج لكسر هيمنة الشكل المسرحي الأوروبي، والخروج بشكل مسرحي عربي

الفلسطيني تحت الاحتلال. لقد التقى أعضاء الفرقة على حب المسرح بوصفه بالنسبة لهم أسلوب حياة، وأن للحكواتي إرتباط وثيق بحضارتهم الشرقية، فقد اتخذوا إسمه الجميل، وبعثوه حيا من جسد على المسرح، ووضعوا تحت تصرفه كل العناصر الحديثة التي تقوى عنصر الفرجة مستخدمين الأزياء والمكياج والإضاءة والكلمة والستائر والموسيقى والشعر والكريوغرافيا والرقص واللوحات الخلفية والمنصة والإكسسوارات، وكلها تعمل على تشغيل حواس المشاهد وإشاعتها وتبيتها، وبذلك يتم نقله من مرحلة السرد القصصي إلى مرحلة عصرية من مراحل اللعبة المسرحية المتكاملة^(٥). وقد حاول أعضاء الفرقة التفرغ للعمل المسرحي في البداية ، لكن هذه المرحلة كانت شاقة وعسيرة بالنسبة لهم ، يوصف أن أغلبهم لا يملأ دخلاً مادياً محدوداً يعتمد عليه ، لكن (جولات الحكواتي مهدت الطريق للاستمرار بالعمل ، فبعد الجولة الأوروبية بمسرحية " بسم الأب والأم والابن " عام ١٩٧٨ م ، تمكنت الفرقة من شراء معدات الصوت والإضاءة الازمة لفرقة مسرح متجولة . هكذا وبعد كل جولة كانت الفرقة ترصد مبلغًا من ريع العروض لإنتاج المسرحيات المقبلة لكن دون أن تتمكن من تفريغ الأعضاء للعمل المسرحي)^(٦) ، فلم تتوصل الفرقة إلى تحصيل تمويل دائم من جهة معينة ، ولم تركن 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 تتبع 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، وستقترب بشخصيتها ، إن على صعيد اختيار المواضيع وتوجيه الخطاب السياسي ، أو على صعيد الأدوات المشهدية وتقنيات الإخراج والتاليف والسينوغرافيا والأداء)^(٧) ، مما جعل صحافة العدو الصهيوني تنبه سلطات الاحتلال إلى

منذ بداياته الأولى في العمل المسرحي ومنذ أن أسس فرقة (البلالين)^(٢) المسرحية عام ١٩٧١ م ، سعى إلى تأكيد دور المسرح في تدعيم أسس مقاومة المحتل ، وذلك من خلال إيجاد مسرح شعبي يقدم عروضه متقدلاً في المدن والقرى والمخيمات ويشرح هموم الإنسان الفلسطيني ، ويبين الأطر العامة لواقعه السياسي والإجتماعي تحت الاحتلال . وقد حدد (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 بعد آخر إلا بعد أن بدأت بلالين نشاطها الذي تميز منذ البداية بمفهوم مغاير لمفهوم التقليدي عن المسرح شكلاً ومضموناً، وطريقة عمل أيضاً، فقد غيرت الصورة التقليدية لفرقة المسرح واختفت شخصية المخرج التقليدي والنص المقدس والممثل المحترف (...) ليحل محل هذه الصورة شكل جديد من العلاقة الديموقراطية بين الأفراد^(٣) ، وهذه العلاقة قد أنسنت 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 (فرانساوا) عن الفرقة عام ١٩٧٤ م مشكلاً فرقة (بلا - لين)^(٤) ، حيث آمن مديرها بضرورة تحليل تناقضات المجتمع والكشف عن كل نواحي الاضطهاد والاستغلال الطبقي، والإسهام في بناء الإنسان الأكثر وعيًا وأعمق انتماء . وبعد اندثار فرقة (بلا - لين) ، اتجه (فرانساوا) إلى تأسيس فرقة (مسرح الحكواتي الفلسطيني) عام ١٩٧٧ م ، حيث بدأت فرقة الحكواتي مشوارها الفني بعرض (بسم الأب والأم والابن)، وقد جاء تشكيل الفرقة في ظروف سياسية ومالية صعبة ، وكانت دافع تشكيلها تكمن في محاولة بلورة مسرح فلسطيني مقاوم يستطيع نقل القضية إلى الجماهير العريضة خارج فلسطين وتعريفها بمعاناة الإنسان

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 أبو سالم وجاكى لوباك وإدوارد المعلم وعامر خليل وأيمان عون ونبيل الحجار وطاهر محاميد. وخلال الإنتفاضة الأولى عام ١٩٨٧م تراجعت نشاطات الفرقة داخل فلسطين، لكنها بقيت فاعلة في أوروبا، وحول هذه المرحلة وتداعياتها على عمل الفرقة يقول (فرانسوا): (..كل شيء توقف ونحن إستمرينا، وأصبح لدينا قصص جديدة اعتماداً على من يرويها، وكان الوضع صعباً، وبالنسبة لي لم أوقف العمل، فقد تعرفت على أناس جدد فالفرقة في الثمانينات لم تبق كما هي .. كانت الفرقة صغيرة ومتاجنة ومشاركة، ثم بدأ يتسرّب منها بعض أعضائها لكنني بقيت مع من بقوا وإنضم إليّنا أعضاء جدد، (...). وهذا ما حدث مع فرقة مسرح الشمس بقيادة أريان مونشكين، لكن بقيت الفرقة متمثّلة بشخص المخرج التي صنعت الفرقة]، وحينما ذهبت إلى فرنسا أعدت الفرقة وسميتها فرقة الحكواتي، وكل الناس الذين إشتغلوا معى كانوا جدد، لكنهم إنظموا تحت مظلة الحكواتي، في البداية كانت الفرقة تجتمعية، والآن أصبحت الفرقة متمثّلة بشخص واحد). (١٠).

المراجعات الفنية لفرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني

عند رصد مراجعات ومصادر فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني، ينبغي أن نرصد المراجعات والمصادر الأساسية التي أستند عليها (فرانسوا أبو سالم) بوصفه مؤسس الفرقة ومخرجها الأول ، ففي أعماله يظهر تأثير نظرية (بريخت) حول المسرح الملحمي من خلال حالات الاختزال في استخدام قطع الديكور وتقنية كسر الإيهام . فقد اعتقد الحكواتيون ، أن عوامل كسر الإيهام تجعل

خطورة ما تقدمه هذه الفرقة من طروحات سياسية ، مما أدى إلى إغلاق مسرح الحكواتي عشرات المرات واستدعاء بعض أعضائه للتحقيق . وفي خريف عام ١٩٨٣م ، وبعد جولة الحكواتي في إسبانيا ، 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 يلغى بعض ظروف العمل الصعبة ، وبعد العثور على أحد المواقع وهو قاعة سينما النزهة المحروقة في القدس، تحول أعضاء الفرقة إلى عمال هدم وترميم لمدة ستة أشهر حتى تحقق الحلم بـ ميلاد مسرح النزهة الحكواتي عام ١٩٨٤م (٨)، وجاء إطلاق اسم (مسرح النزهة الحكواتي) على الصرح الحضاري الجديد لتأكيد عدم الهيمنة والاحتياط من قبل (فرقة مسرح الحكواتي) ، مما كان له الأثر البالغ في خلق بلبلة في مسيرة الحكواتي . وعلقت فرقة مسرح الحكواتي في بيان لها على هذه القضية التي بدأت بوادرها بالظهور عام ١٩٨٦م، 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) لداريو فو ، و (الاستثناء والقاعدة) لبريخت ، بدأت فعلياً تلوح في الأفق الملامح الحقيقة 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 "الحكيم" مع أنها ليست أعمالاً للفرقة ، وليس من إخراج مخرج الحكواتي "فرانسوا أبو سالم" وقد عارضت الفرقة على هذا التصرف غير المسؤول لكن دون جدوى ، وقد أثر ذلك على "الحكيم" 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)(٩) ، ظهر فرقة (مسرح النزهة الحكواتي) هو

(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 (١٧٨٩م) و (١٧٩٨م) اللتين ناقشتا وضع الثورة الفرنسية ، ولم تخل عروض فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني من تأثيرات (الكوميديا ديلارتي) القائمة على الارتجال، والجانزية التي تحفل بها عروض (كاونتور)، وأساليب الرواذي العربي التقليدي الذي يقوم برواية الأحداث تارة ، أو تقصص 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 يتواхها العرض ، ففي عروض الحكواتي تم توظيف تقنيات تستطيع حمل المنطقات الفكرية والجمالية للرؤية الخاصة بأعضائها وذلك لما يزخر به مسرح الحكواتي من توجهات وأفكار، وهنا يجب التوقف عن العمل بالأسلوب الدرامي ، فالنص المسرحي لا يهم إلا بقدر ما يصلح كشاهد وأسانيد ، وكوننا نعيش في الزمن الحاضر في حقبة تغلى بالمتغيرات السياسية ، فإن السياسة تحت المستوى الأول من الاهتمام وتسوّب الجميع تحت جناحها، ويجب لأنكنتفي بالحديث 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 (أندرية أنطوان)، من أجل تعزيز مبدأ المشاركة، (ومسرح المشاركة يسعى إلى إقحام جمهور النظارة والممثلين في تجربة مشتركة (...)) ويعطي المتفرجين ما يركّزون عليه أكثر من مجرد قصة وبعض الشخصيات، { ويطلب منهم } أن يكونوا على علم بكثير من الأشياء المختلفة : الممثلين باعتبارهم جماعة من الناس ، والممثلين باعتبارهم

عقول المشاهدين حاضرة وجاهزة لمعرفة الحقيقة السياسية، والدفاع عنها، لإحداث التغيير، وهم يروا أن الإبهام الواقعي يقف ضد التغيير، لأنه يوهم المشاهدين بأن ما يجري على خشبة المسرح فعل اجتماعي نهائي، وقد ارتبط تكنيك كسر الإبهام بمفهوم التغريب عند (بريخت) المستمد من الفلسفة марكسية ، التي تدفع المشاهد لل اختيار الصحيح للمواقف الفكرية، وكسر الإبهام ينشد التعليم والوقوف في منطقة الاعتقاد و الثورة على الاستغلال و الظلم الاجتماعي، طبقاً كان أو سياسياً ولما كان الوضع السياسي العام في السبعينيات يتحرك صوب الثورة الاجتماعية و التحولات الهامة ، فإن رجال المسرح حاولوا مسايرة هذا الوضع لتكون لهم مقولاتهم و تنتظراتهم وإنجازاتهم المترافقية مع الفعل السياسي(١١)، وهذا يستمر كسر الإبهام المسرحي في عروض الحكواتي كي تأخذ اللعبة المسرحية مجرها محدثة حالة من الاستفزاز العقلي للمشاهد كي تمكنه من التفكير فيما يعرض أمامه ، ففي عرض (جليلي يا علي) عام ١٩٨٣م نشاهد بوضوح احتفالاً مشهداً اجتمع به فرق عديدة لتقديم كل واحدة منها جانباً من حياة (علي) وذلك من خلال اعتماد المعطيات الثقافية للواقع الإنساني المحيط ، ولا تغادر تقنية الإيهام وكسر الإيهام تلك المشاهد لتنقل لنا الأحداث ملامحاً من معاناة الإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال. كذلك ظهرت في عروض الحكواتي تأثير اجهادات (لويجي بيراندللو) 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 ، ويدربون باتجاه الاستغناء عن التفاصيل السردية التي لا مفر من الاعتماد عليها عند تقديم عرض مسرحي عن فلسطين (١٢)، فمن (محجوب محجوب) عام ١٩٨٠م إلى (جليلي يا علي) وغيرها من المسرحيات، تأتي تقنية (المسرح داخل المسرح) لتنقل لنا الأحداث التي تقع بين أطراف الصراع التي تتمثل بالمحتل من ناحية ، وبالشعب الفلسطيني بكل فناته من ناحية أخرى، وظهر في عروض الفرقة تجارب (اوغستو بوال) مع

الممثلين والجمهور بإستخدام عدة وسائل من بينها استخدام الحكواتي وذلك بهدف إزالة كل الحاجز 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 الكروتيسك موجودة بشكل باز في الثقافتين العربية والغربية على حد سواء، وقد تم إستثمارها في عروض الحكواتي من خلال إستخدام الأقنية التي تحيلنا إلى وحدات بشرية وحيوانية تتصف باللاواقعية، ويحلل الكروتيسك في جوهره وحقيقة إلى الهزل والقبح والتشويه والحيوانية الوحشية والغرابية، وغلى حالات التناقض والمفارقة التي تعبّر 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 الإفاده من كل منجزاته الإيجابية لتحقيق التقدم وبناء مجتمع إنساني يقوم على الأخلاق والقيم السامية، من هنا تبرز ضرورة قراءة الموروث قراءة نقية هادفة تسهم في تأسيس رؤيتنا لمشكلات الواقع الملحة، وبما أن التراث العربي هو نتاج الثقافة المدونة والمنقولة والشفاهية وهو يشكل مجموعة التكوينات المميزة للشعب العربي، فإن ذلك يؤهله لإعطاء البديل الحقيقي لغياب الفعل المسرحي، ولأنه يحمل طابعاً خاصاً فإن استلهامه لابد أن يؤدي إلى إثراء أي عمل عربي ينشد التأصيل على صعيد الهوية القومية. ولم تكن فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني بمعرض عن توظيف التراث في نتاجاتها المسرحية، إذ أن هذه العملية نبعت من حالات الإكتشاف والتجريب والبحث عن قالب مميز للمسرح الفلسطيني خاصة والعربي عامه، (وأوضح أن التجريبية هي مجال واسع جداً، وأن إستعمال التراث لا يمكن أن يكون هدفاً للنسخ والتقليد كما هو الحال في أشكال الفكيلور المقبولة. بل كان من الضروري البحث عن وجه الضرورة

مسافرين ، والمواضيعات السياسية للمادة طبيعة المجتمع المعاصر ، وظرف السخرية الذكية والشعر)١٣(. إن العروض المسرحية التي تستخدم منطقة عرض غير محددة من شأنها إفحام المتلقي في عملية المشاركة العقلية والعاطفية، التي هي سمة أساسية من سمات مسرح كل من (بيسكاتور) (بريخت) على حد سواء، مما يوشر حالة اتساع مسرح الأحداث لتوضيح المعاناة التي تعيشها الجماهير بشكل صريح وواضح، ففي عروض (الحكواتي) نشاهد أشياء لم نألفها في المسرح الواقع فلا عجب أن ترى الستار مرفوعاً حتى نصفه عند دخولك للصاله وقد كتب عليه عنواناً أو جملة مختصرة أو شعاراً سياسياً يشير إلى مضمون المسرحية ، والتحضيرات والتجهيزات على مرأى منك بينما الأضواء تغمر الخشبة والصاله معاً، وحينما يبدأ العرض وتتضح الصورة شيئاً فشيئاً يرى المترجون أمام الأفق الممتد العاري قليلاً من قطع الديكور، وإزاء هذه البساطة الواضحة في مفردات العرض ، يبرز دورها الأسمى القائم على التعبير عن الواقع مشكلة جملة من الدلالات ، ومؤكدة للمترج 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. وتركت الفرقة في عروضها إلى المواقف الكوميدية السوداوية، (لكن فرانسا أبو سالم وجماعته يختارون التوقيت المناسب، في كل عرض ، للتسلل بعيداً عن الكوميديا الساخرة ، والإبحار إلى قلب الفجيعة، عندها يتكون التغيير البريختي ، موجهين دعوة مستترة إلى المشاهد كي يندمج في طقوس الاحتفال . وهنا يبلغ الجانب البصري أوجه وتنلاقى الحركات والإيقاعات ، الكتل والألوان ، الأجسام والأشكال في كوريوغرافيا جنائزية تتمثل الذروة الدرامية للاحتفال)٤(، 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 وحضارى متقدم يقوم على تحقيق نظام للمشاركة بين

يللور رؤية الفنان الفلسفية بما يتوافق مع روح العصر وإشكالاته، وهو بذلك يشكل المواضيع الشعبية باستخدام كل الوسائل الفنية المتوازنة مقدماً بذلك الصيغة الشعبية بأبهى صورها. وقد وظفت فرقه الحكواتي في عروضها القصص والحكايات والأمثال والمواويل والأغاني والقصص والأزياء الشعبية، بل وإنتم تأثير التراث إلى اختيار أسماء الشخصيات والأمكنة، وإختيار البيئة المنظرية وقطع الإكسسوار، إضافة إلى أن الفرقة قد أسست رؤيتها إنطلاقاً من فن الحكواتي، (الحكواتي - كما معروف في تراشنا- قاص ماهر يجيد الحكاية ويُشنّع حكاياته وفصاحته 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 ومتعة عظيمتين، حتى كأنها كانت تتخاصم بينها أحياناً من شدة التأثير الذي يتركه الحكواتي في نفوسها) (١٦)، وهو من خلال إلقاءه يعتمد قدراته الصوتية ومدى تأثيرها بالسامع، إضافة إلى استخدامه الإيماءات والإشارات ذات الدلالات الإجتماعية التي تعمل على تقريب الصورة وتوضيحها للجمهور.

لنص المسرحي

شكل التأليف الجماعي للنص المسرحي ملحاً أساسياً في عمل الفرق المسرحية الفلسطينية، وقد جاء هذا الخيار بحثاً عن نصوص من شأنها أن تلبي رغبة الفنان المسرحي الفلسطيني، ولأن فرقه الحكواتي الفلسطيني قد اتجهت إلى البحث عن أساليب وطرق فنية ذات منظومة جمالية ترفض الشكل الأوروبي السائد، بوصفه شكلاً دخيلاً ولا يوسع لثقافة فنية عربية أصلية تؤسس للمشاركة الفاعلة بين الممثلين وجمهور النظارة، فقد أخذت الفرقة اتجاهًا معيناً في العمل ، حيث لجأ أعضاؤها إلى التأليف والعمل الجماعي مستلهمين معطيات التاريخ والقصص اليومية للإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال. وعملية التأليف

في ذلك التراث والإستحياء من روحه وإيقاعه وصيتها في قالب عصري وإلباسها لباساً يليق بإيقاع حياتنا العصرية، مدعوماً بموضوعات ذات صلة حميمة بوجودنا الإنسان الحديث، تربط فيما بينها إستمراريةها الحضارية منذ القدم وحتى يومنا هذا، مع الأخذ بالحسين ضرورة إشارة التساؤلات الأساسية حول أهم القضايا التي تشغل بنا وتحاول أن تعيد التوازن المفقود بين الإنسان وبينه، أي أن مسرح الحكواتي نبه إلى حقيقة وجودنا في واقع شاذ وخطير ووضع الإصبع على الجرح النازف ونكاًه من جديد(١٥)، وهذا فإن استئهام الحكواتي للتراث يقوم على الجمع بين التراث والمعاصرة وذلك بتوظيف مواقف أو أفكار أو قيم ودمجها في الأحوال الراهنة التي أسهمت الأحداث في تشكيلها إسهاماً حاسماً، وذلك يكون بانتقاء جملة المواقف والمفاهيم التراثية التي تصلح لأن تسهم في مناقشة الواقع المريض. إن نظرة أعضاء الحكواتي إلى التراث تحمل بمحتها دائمة نظرة مشتقة من اعتبارات الحاضر، وعملية استيعاب التراث بالنسبة لهم تقتضي النظر إليه ضمن بنائه التاريخية، ثم إخضاعه لأدواتهم الفنية ولموقفهم الأيديولوجي ، لأن ذلك كفيل بكشف جوهر العلاقات بين التراث في موقعه التاريخي، وبين الحاضر بكل تناقضاته، وبالتالي، كفيل بتحقيق عملية الأصالة والمعاصرة في نوع من التفاعل والتوفيق، وإذا كانت الدعوات التنظيرية المرتبطة بالتراث في المسرح العربي قد جاءت للبحث عن قالب مسرحي أو سامر شعبي أو حكواتي أو احتفال أو فرجة مرجلة، 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 فرقه مسرح الحكواتي توظف التراث ومعطياته بطريقة فنية إيجابية ورمزية، هدفها خدمة الحاضر والمستقبل، فالعودة إلى التراث ينبغي أن تكون طريقاً لتنميته والامتداد به نحو المستقبل بقيم متطرفة بعيدة عن السطحية والإبداع، ويفرض التراث الشعبي نفسه على عروض الحكواتي، ليشكل بذلك رافداً حيوياً لعناصرها المختلفة، من شأنه أن

جانبي، يرافقي في رحلتي المسرحية، لأن أزمة النصوص أزمة عالمية(١٩).

وقد يتم إعداد النص المسرحي انسجاماً مع المواقف السياسية والاجتماعية لأعضاء الفرقة، ليظهر بوصفه خطاباً موجهاً فكرياً، وعميق الدلالة والتغيير، 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، وطرح المجموعة لكل ما يخطر ببال أفرادها يضفي على العمل روحًا ديمقراطية، وجماعية الروح الصادقة تنشد الإبداع هدفاً لها لأن عقل كل فرد وما يخزنها من خبرات ووعي يعد إضافة نوعية للنص المكتوب، لأنه يبعث الحياة فيه من جديد ويصبح أكثر حيادية، ويتطور العرض دائمًا من خلال تفاعله في فعل المشاهدة وردود الأفعال الآتية، 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 وتنطلق من الواقع والتاريخ ما يسهم في عرض الواقع الاجتماعي وتحليله ونقدده(٢٠).

ويطلب 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 الارتفاع 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 الاحتلال

الجماعي للنص في مسرح الحكواتي لا تتوقف عند حد معين، فالنص متغير طوال فترة التدريبات ، وعملية الهم والبناء قائمة وصولاً إلى الحالة المثلث، (وتعتمد هذه الطريقة على طرح الأفكار الأساسية للمسرحية ثم من خلال التدريبات يقوم الممثلون بمساعدة المخرج بعملية ارتجال المشاهد ملتفين لعقولهم النداعيات الحرة ولخيالهم أن يصور حياتهم الخاصة ومعايشتهم للظرف الذي يتحدثون عنه. ثم تجمع الإرتجالات ويتم اختيار الملائم منها الذي يتماشى وفق الخيوط الأساسية للمسرحية ثم يتم ترتيبها فالتدريب عليها مرة أخرى لتخرج بشكل مسرحية (٢١)، وهذا فلم تنفرد سلطة المخرج بالدرجة الأولى في صياغة العرض ، بل يتدخل قادر العمل من خلال جلسات يتم خلالها المناقشة الواقعية بين المخرج ورفاقه في العمل، وهذا الأسلوب من الأساليب التي إنعتمدتها المخرجة الفرنسية (أريان مونشكين) بعد أسلوب التأليف الجماعي، والتي أثرت على تجربة (فرانسوا) في العمل المسرحي. إن تدريبات (فرانسوا) في باريس مع (أريان مونوشكين) وجماعة مسرح الشمس أثرت عليه تأثيراً واسعاً استناداً للطبيعة الابتكارية و التشاركية في أعمالهم ونتاجاتهم، وهذا التأثير ظهر في مسرحيته (العتمة) ، حيث يظهر الممثل من بين الجمهور و يشارك الجمهور العادي في الحوار، والشيء نفسه يمكن قوله عن مسرحيته (لما إنجنينا) التي يظهر فيها ممثلان يقمان على المنصة ويؤديان دور رجلين مشردين ، ويعبران بحرية عن مأزقهما و واقعهما السياسي، وكل ممثل كتب النص الخاص بدوره ، بينما يدمجهما المخرج معاً عبر التجريب و التأليف الجماعي، على خشبة المسرح التي تكون في حد ذاتها عارية، وكان الممثلان هما فقط محظوظان بـ انظار و تركيز الجمهور(٢٢).

ولم يتوقف تأثير (مونشكين) عليه في التأليف الجماعي للنص عند هذا الحد، بل أنه بات يرغب مثلاً بوجود مؤلف مسرحي إلى جانبه، يقوم بكتابة النص المسرحي إنطلاقاً من إشتغالات أعضاء الفرقة أثناء جلسات الإخراج، يقول (فرانسوا) : (أشعر بأنني بحاجة لوجود مؤلف مسرحي

الحكام و الساسة والمجتمع، حتى ولو لم يتعاطف معها الجمهور أو ذوي الشأن^(٢٢). 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 الخيبة غير موجودة إلا بمقدار ما تستمد هذه المادة هذا الوجود من الذكرة الجماعية ، فإن البطل في مسرحيات الحكواتي ليس إلا ذريعة لإعادة بعث وامتلاك هذه الذكرة. بل أن كل أبطال الحكواتي ليسوا إلا تنوعاً على صورة واحدة تختفي الفرد لتعبر عن حالة الجماعة)^(٢٣) ، والبطل هنا تقف خلفه طبقته بإقادم وثبات ، فإذا كان الجد (أبو رستم) في (حكاية العين والسن) عام ١٩٨٤ قد عبر عن كل الفلسطينيين الذين يتسبّبون بالأرض ويقاومون الاحتلال ، فإن (يوسف سلامة) قد عبر 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 مثلاً رشيقاً حيوياً في أدائه مع احتفاظه بمظاهر الهدوء الخارجي مهما بلغت إنفعالاته الداخلية، وممثلاً لفرقة هم من الهواة المعنيين بالعمل المسرحي ومن رأوا في فرقة الحكواتي المدرسة التي تطورهم فنياً ، وببعضهم الآخر كان من خريجي معاهد المسرح ، وهكذا استمر الوضع في كافة مسرحيات الحكواتي. لقد ابتعد الممثلون في (مسرح الحكواتي) عن مبدأ التقمص والمحاكاة والبناء الانفعالي الداخلي للشخصية الذي نادى به (ستانيسلافسكي) ، واهتموا بالเทคนيك الخارجي (الجسد) ، وهذا يتتطابق مع مفهوم (مايرهولد) في (البايوميكانيك) و تطوير السيطرة على جسد الممثل و حركاته ، و تشكيل منظومة حركية يسيطر عليها الممثل بإرادته الواقعية . أن مسرح (مايرهولد) يعد من المقدمات لمسرح برخت على صعيد السلوك العقلي في الأداء و يتقطع مع الإيهام الواقعي، وهكذا فإن نقطة

سيكون مصيرها الهلاك والقمع^(٢٤)). إن العرض عند الحكواتي يجب أن يعبر عن وجهة النظر الجماعية، وبيان الحقيقة السياسية التي تؤكد دوماً أن اللوم يقع على المحتل، وهذا الموقف يأتي في محاولة لاستهلاص 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، وهذا 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 التسلية ، وإنما لمطالبة الملتقي باتخاذ موقف محدد مما يعرض أمامه على الخيبة ، 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 وتركيزها وتقديمها من خلال مستويات عالية للأداء عند الممثل ، حيث يتم بناء الحركة المسرحية انطلاقاً من أزمة الشخصيات القائمة بفعل وجود الاحتلال واستلاب الوطن ومحاولة طمس الهوية الفلسطينية. لقد استلهمت رؤية مسرح الحكواتي الشخصية ، ليس ببعادها الأسطورية أو الخرافية ، بل بواقعها المعيش ، وخاصة الجانب السياسي منها، وهذا التحول كان اختياراً واعياً وفرقاً جوهرياً بين الحكواتي الشخصية التي تسرد القصص والروايات، وبين جماليات مسرح الحكواتي المعاصر، وهو نتيجة لتفاعلات سياسية عربية وعالمية أملتها ضرورات قومية، فالشخصية هنا تحمل هموم شعب ، وتطرح نفسها فكريها وسلوكياً كأنموذج معبر عن مرحلة تاريخية يعيشها العرب، وإذا كان الحكواتي في السابق يتدرب على الشخصيات ويحملها أنواع الفكاهة لاستهلاص الجمهور، فإن مسرح الحكواتي يجعله شخصية ناقدة واعية فاضحة لعيوب

خلالها المد الثوري العربي، وهو أيضاً (علي) في عرض (جليلي يا علي) عام ١٩٨٣، حيث يقدم لنا (فرانسوا) صورة من محاولات الاحتلال الشرسة لطمس هوية الإنسان الفلسطيني، واستلاب شخصيته وثقافته، واقتلاعه من جذوره وصهره في حضارة اصطناعية مفبركة، حيث تظهر شخصية (علي) الذي يدخل سجون الاحتلال بتهمة وضع قبلة في تل أبيب، (وفي السجن يتلوى على قدر مشتعلة كي يطبخ، ويصبح "علي محشى" ليغسل دماغه ويفقد ذاكرته، فينبري له من خلف ضباب الظنجرة "البروفيسور" لينقله إلى مختبره كي يجعله يفقد أهله و الماضي وينسى العنف والقتال ليصبح مواطناً "صالحاً" و"كلباً ألينا"، وتفشل كل الطرق ويجن "البروفيسور" ويتفجر المختبر على من فيه) (٢٦)، فتحوّل (علي) إلى (ألي) بائع الفلال الذي يعيش في الكيان الصهيوني لا يعبر عن البطولة بقدر ما يعبر عن الموضوع والمادة المسرحية التي تعالج أمامنا على المسرح، والتي تستمد تفاصيلها الإجتماعية من التناقضات التي يواجهها الإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال.

وتتجسد شخصية البطل - الضحية في عروض الفرق، في عرض (حكاية العين والسن) تظهر لنا شخصية الجد (أبو رستم) و (طنزا)، في بينما يبدو لنا الجد وهو يحمل هماً وطنياً وقومياً تجاه قضية احتلال الأرض ، يظهر أيضاً الحفيد (طنزا) بسلبيته من خلال أجواء الحب المثالي التي يعيشها مع (سارا) ابنة المستوطن الذي هو سبب المأساة . وفي عرض (الحكواتي يبحث عن عمر الخيام) عام ١٩٩٠، تظهر لنا شخصية المرأة الفرنسية (لويرزا) ضحية للأفكار المشبوهة المرتبطة بالفكر الصهيوني ، فقد اتھمت بالزناء وأدانتها الكنيسة ، فاختارت أن ترافق الصليبيين في حملتهم لتخلص أرض الرب حتى تکفر عن خطئتها ، لكن الأرض التي جاءت لتخلصها لم تكن أرض الرب إنما كانت أرض الجحيم، تقول بعد أن تتضح لها معلم أزمتها: (لقد مت !! ذهبت إلى الجحيم !!! أين حاكمي ؟ أريد أن أتقاضى ! لم أفعل شيئاً . حاكموني قبل أن تبعوا بي إلى الجحيم .. ساعدني يا الله .. ساعدني يا

البقاء (الحكواتي) مع منظور (مايرهولد) و(بریخت) تكمن في الرواية وكسر الإيهام و التواصل الذهني مع الجمهور (٢٤). إن الشخصيات هنا تقدم ضمن سياقاتها الشعبية حاملة همومها اليومية المعاشرة الممثلة لهموم الجماعة، وهذه الشخصيات تأتي قوية ومتمرة ومسلحة بالإيمان بعدلة قضيتها، ولا ترک إلى الضعف أو الإذعان لجلاديها مستمددة الصبر والقوة من أصلاتها لذلك فهي تتحرك على مستويات متعددة. ففي عروض الحكواتي الفلسطيني تتزوج في أسلوب العمل النبرة المباشرة (التعليمية أو الهدافية) بالإيقاع الطقوسي، وتقترن المأساة بالكوميديا ، ويتماهي الممثل مع النص، ويلجاً أعضاء الحكواتي إلى المسرحة بدل الخطابة ، وإلى الهرزل والسخرية بدل التشكي والبكاء ، وإلى الأسلبة والاحتزال بدل الحشو والتناثرة ، ويعطي التأثير بالكلمة مكانه للتأثير بالصوت والصورة ، ويتتحول المنبر الوعظي إلى فضاء مسرحي غرائب رغم بساطته ، ويصبح الممثل أقرب إلى الراوي أو المهرج الشعبي الذي يوصل الجمهور بالخشبة ، وللعبة المسرحية بالواقع) (٢٥).

وهكذا وضعت الفرقة الإشتغال على الممثل من أولى أولوياتها وتعاملت معه وفق ما يخدم مشروعها الفني، حيث حقق الممثلون من خلال الأداء المرتجل الواعي المنظم آلية لبناء مشاهد العرض المسرحي، ضمن هوية وإن 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 الاحتلال فتولد من عمق المأساة ، ممثلة بذلك نماذج متعددة لحالة واحدة هي شخصية البطل - الضحية ، فهو (محجوب) في عرض (محجوب - الضحية) ، وهو ذلك الغلام الفقير (رامي الحجارة) الذي يظهر في مسرحية (ألف ليلة وليلة في سوق الحامرين) ١٩٨٢م، والذي يجسد صورة من صور النضال الفلسطيني تحت الاحتلال في ظل مجتمع يعيش أزمة كبيرة تراجع

من عروض فرانسوا مع فرقة الحكواتي

ترغ للإخراج ضمن مسيرة فرقة مسرح الحكواتي . بالإضافة إلى فرانسوا . مخرج آخر هو (راضي شحادة) ، إلا أن ما يهمنا هو تلك الأعمال التي أخرجها (فرانسوا) في إطار الفرقة وتأسست على أسلوب العمل الجماعي لا سيما من خلال التأليف ، وإنما كانت فرقة الحكواتي قد بقيت تعمل بنشاط طوال فترة الثمانينيات ، فإنه ومع بداية التسعينات قد إتجه كل عضو من أعضاءها إلى إستقلال كل واحد منهم عن الآخر ، وإنشاء مسرح خاص به أو فرقة مسرحية كما فعل كل من (إدوارد المعلم) و(إيمان عون) حينما أسسا ومسرح عشتار ، وقيام (جاك لوبيك) بتأسيس مسرح اليوم ، بينما أسس كل من (محمد حاميد) و(عدنان طرابيشة) فرقة المسرح الآخر داخل حدود عام ١٩٤٨ ، أما الممثلين الآخرين فقد توزعوا للعمل في فرق مسرحية أخرى . وتعد مسرحية (بسم الأب والأم والإبن) (٣٠) عام ١٩٧٧ أولى المسرحيات التي أنتجتها فرقة الحكواتي . وهي مسرحية واقعية من حيث مضمونها تنقل لنا عبر مشاهد ومناظر ملحمية . مستعينة بالرمز والحكاية والمثل . صوراً إجتماعية وسياسية وتربيوية لحياة العائلة الفلسطينية تحت الاحتلال ، فتشاهد ظلم المجتمع للمرأة ، والتربية الخاطئة التي تنتهجها الأم نتيجة لضغط الاحتلال عليها وعلى شرائح المجتمع الفلسطيني كافة ، وتظهر المسرحية وحشية الاحتلال ضد العمال وضد الشعب الفلسطيني بشكل عام ، وتظهر كذلك العدو وهو يسلب الأرض من الفلاح ، ومحاولاته لمحو التراث الفلسطيني والإستيلاء على ثقافة الإنسان الفلسطيني (٣١) . وتسير في هذا العرض الصيغة التعليمية الهدافة على العرض ، وتتفجر من قلب المأساة تلك النزعة الكوميدية التي تأخذ مكانها في عروض الفرقة ، إنها (نزعة تقوم على التضخم والبالغة ، 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) (٣٢) ، فالسخرية والتهكم هنا هما شكل من أشكال المجابهة والاحتجاج على الواقع المرير انطلاقاً من الضحك النابع

الله .. اسمي لوبيزا .. قلت لي أن أتبعهم كي اشتري عفوك ، وأخلص أرض الرب ، لكن هذه ليست أرض الرب .. أين هنا ؟؟ هنا الجحيم ...)٢٧(. وتشكل شخصية (الراوي) أو (الحكواتي) شخصية رئيسة في عروض الحكواتي حيث تلعب دوراً كبيراً في بناء المضمون الفكرية والجمالية ، (ولا يكاد يخلو عرض للفرقة من الراوي ، الذي يلعب دوراً عضوياً في دفع الحدث ، وإحياء الإحتفال المسرحي . بل إنه متعدد ، يتوزع مهنته أكثر من ممثلة وممثل ، يظهرون هنا أو هناك ، لرسم الحدود الفاصلة بين الواقع والواقع ..

ثم وجد طريقه في صفوف الثورة مع محجوب وأم مصطفى وليلي عصفور(٣٥). ولأن (محجوب) يرفض الظلم فإنه يختار الثورة في مجتمعه بطريقة خاصة، وتكون ثورته موجهة للمحافظين وللإحتلال على حد سواء، وهو من أجل تصريف أمره يلْجأ 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" لنقرأ لهم فنجان القهوة، فترههم حينما يبلغهم بأنه ينتظرون مستقبلاً أسود، وفي مشهد آخر لا يتردد (محجوب) في الإلقاء بصوته في إنتخابات بلدية القدس بدلاً من زميله "أبو حميد" الذي يدخل من ذلك رغم أنه موظفاً فيها، لأن هذا التصرف يعبر عن التعامل مع الإحتلال كأمر واقع وإمكانية التعايش معه، وحينما يلاحق مصورو تلفزيون العدو (محجوب) بوصفه أول فلسطيني يصل إلى صناديق الإقتراع فإنه يكشف الحقيقة، وهذه التناقضات التي تحفل بها الأحداث والشخصية تجعل على إشارة وعي المتلقى وتفجر لديه الكوميديا من عمق المأساة. إن المعاناة التي يعانيها (محجوب) لا تقتصر عليه وحده، وإنما هي ممارسات يومية للإحتلال تؤثر أيضاً على رفاته في صفوف الثورة بل وعلى الشعب الفلسطيني بأسره، (لقد حوصل محجوب وزملاؤه في عالم صغير مغلق ومستقل في ذاته، عالم يمكن أن يكون كبيت راحة حوفظ فيه على المظاهر الخارجية والسطحية للمجتمعات، عالم مغلق في الفضاء ومغرق بالإيحاء، أفرغ من حيوته وإبداعيته وتطوره... سكانه ليسوا من الموتى ولا الأحياء، وإنما يعيشون في حالة بين الإثنين لكنهم يتحركون، يروحون ويجيئون...، يزرعون وبجتمعون... يبيعون وبشترون ولكن دون طائل، فكأنهم ينفحون في رماد، أو في قربة مقطوعة، حياتهم أثيرية أحياناً، وأحياناً أخرى مطاطية، وقد تكون متراجحة على شفا حفرة)(٣٦)، وهذه المواقف العبثية التي تعيشها الشخصيات تفرضها طبيعة التكرار اليومي لحوادث يومية، ووعي الشخصيات بمرور الوقت واحتمالية الموت، وإحساسها بالإغتراب والعزلة عن العالم والمظاهر الطبيعية،

من عمق المأساة، ويمكن ملاحظة ذلك الميل الحاد إلى المهزلة في حكاية (مطيع) ووالديه (أطرش) و (خرساء). وفي مسرحية (محجوب محجوب)(٣٧) عام ١٩٨٠، يتناول (فرانسا) من خلال العرض قصة إنسان فلسطيني يدعى (محجوب)، حيث يعيش حياته مقاوماً للإحتلال دون أي إنتماء سياسي، ويتعرض للفم والتنكيل من قبل الإحتلال فيندفع إلى الثورة على الواقع المرير الذي فرضه الإحتلال، ومن خلال هذه المسرحية يسلط (فرانسا) الضوء على المجتمع الفلسطيني قبل الإحتلال وبعد، لكن المسرحية في النهاية لا تطيق حلاً أو توجيهها للجمهور إلى الطريق التي من الواجب عليه إتباعها وإنما تبقى النهاية مفتوحة على كل الخيارات. تفتح الستارة على إضاعة باهنة تصاحبها موسيقى رتيبة الإيقاع، ثم يتحرك الممثلون فينفخون عن أنفسهم غبار السنين، بإنفعال شديد وصبر مفقود، أي أنهم يمسرون الحياة اليومية التي تتأمل على مستوى الثنائي في قيود الروتين. وإذا فتح أحدنا جهاز الراديو أو التلفزيون أو أي جريدة صحفية، فإنه يسمع أو يقرأ ما نشاهده في المشهد الثاني من المسرحية: خطب عصماء وشتائم مسفةً ومزایدات عقيمةً وشعارات براقةً وإجتماعات تقليديةً ومؤتمرات على جميع المستويات، ويخلط حابل الواقع بنابل الأحلام، وتصبح الحياة فلسفة يلخصها شعار مكتوب على جدار مرحاض(٣٨). وتظهر شخصية (محجوب) المعبرة عن الإنسان الفلسطيني العادي الذي آمن بضرورة العيش والمقاومة وإن ارتكب بعض الهمفوات في مسيرته، (وتعرض مشاهد المسرحية حياة هذا الشخص بجميع أبعادها السياسية والإجتماعية، فهو يواجه في بداية حياته عمه الطعام، ثم يواجه "أبو حميد" زميله أيام الدراسة الذي أصبح موظفاً بسيطاً يرى أن يفرض سلطته على جميع من حوله، وينجح في بعض الأحيان في قمعهم وكبح جماحهم من الوصول إلى أي نطور. ويستمد قوته هنا من كونه محافظاً. ويجلب محجوب بالمقابل مرضعته "أم مصطفى" إلى جانبه وكذلك صديقته ليلي عصفور، ومن ثم الأستاذ سليمان ذلك الصحفي الذي خضع في البداية لأبي حميد المحافظ، ومن

وفي مسرحية (ألف ليلة وليلة في سوق اللحامين) (٣٩) عام ١٩٨٢م إعتمد 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 ملماحاً أساسياً من ملامح النضال الوطني الفلسطيني. تدور المسرحية حول شخصية (نصور) الذي يرمي بحجره الحاكم العسكري وبهرب، فيستخدم جميع وسائله المعسولة والقمعية للعثور عليه ومحاكمته، بما في ذلك الرشوة لجده التي ترفضها ومن ثم استخدام عميل لمراقبة (نصور)، وقلع أشجار حقول أهل الحي وفي النهاية إستخدام السلاح فالقتل، وتعرض المسرحية حياة الشعب الفلسطيني بقئاته المختلفة وحالة الإنشقاقات الداخلية في التنظيمات الفلسطينية وعدم التعاون بينها لمواجهة الاحتلال (٤٠). 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 غُزّرت بإنقان بالموسيقى والأغاني الرائعة التي جاءت من تأليف الموسيقي الأكثر احترافاً الذي تم ابعاده آنذاك (مصطفى الكرد)، وحس التأليف الجماعي كان مثالاً، وكانت المسرحية مزيجاً من الخلمية التي وجدها المستشرقون الأوائل في الليالي العربية، مع المشهد المعاصر لحالة الشارع في مدينة القدس القديمة في الوقت نفسه (٤١)، وكل تلك الأحداث تقدم لنا صوراً من المقاومة اليمية للاحتلال، بينما تعرض على النقيض من ذلك وبأسلوب نceği ساخر حضارة الحاكم العسكري المزيفة ونواياه الخبيثة. وفي عرض (حكاية العين والسن) (٤٢) عام ١٩٨٤م، تسيطر المأساة والكوميديا الساخرة على مجريات

وشعور الإنسان بغريته عن نفسه، فكل ما هو عبث يكون بلا غاية، والشيء العابث هو الذي يكون مبتوراً من جذوره وهذا ما يستغل عليه الاحتلال، لذلك يbedo الإنسان في واقع العبث تائهاً وضائعاً، وتبدو كل تحركاته في الحياة بلا جدوى نتيجة لواقع المعاش الذي يقوم على بنى لا منطقية للوضع الإنساني. وإذا كانت الشخصيات في مسرح الكوكتابي تتفاوت في مستوياتها وموافقها الفكرية، فإن ما يؤسس لذلك هو طبيعة القضية التي يتمحور حولها الصراع، فبعد أن يموت (محبوب) موتاً رمزاً يعود هذا الميت الحي لإكتشاف ذاته، حيث ينهض من بين الأموات ويحضر الآخرين على عدم الإسلام للموت والإستعداد للمقاومة، حيث يتحول عبر حياته المؤلمة من إنسان بسيط ساذج إلى إنسان واع مدرك لمسؤولياته، وهو بذلك أشبه ما يكون بشخصيات (جحا الفلسطيني)، قرينه شفایك ، وكأنديد فولتير - فهو ليس إلا المهرج الحزين ، يظهر على الخشبة بماكياجه الغريب ، يقوم من الموت ليعرى بسذاجته الظاهرة الواقع المعقّد ويفضح التسلط ويرفض بجسده الغربة والإفلات ، فهو إذن يجسد ملحمة الجماعة ، وهو حكاية ترويها الجماعة على لسان أهله ومعارفه وأقربائه ، ولا وجود فردي له خارج هذه الحكاية (٤٣)، فحينما يكتشف (محبوب) أن حياته ناقصة وهي ليست أفضل من الموت، يعلن إسلامه للقدر إلا أنه سرعان ما يصحو 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 وبفالغاتها، وما الحوار المتلاصق للألفاظ والإلقاء سوى لقطات مكثرة من ذلك المجتمع، والمسرحية لاتغوص في دعابة رخيصة بالرغم من جدية الموضوع، فالآفاق متصلة جداً بالحركة والواقع والرمز ونسيج المسرحية كلها، ووجود مقاطع موسيقية من عزف (ماجد الكرد) يزيد من الحماس وتأثير المشاهد وتركيز إيقاع الأحداث التي يوزعها المخرج بمقاييس فنية متوازن، فالمشاهد الصادقة تتلوها أخرى هادئة، والواقعية يتبعها الرمز والبالغة (٤٤).

يفترض ملؤها في الصالة من على مقاعد المشاهدين ، مثل الهوة التي تفصل في (حكاية العين والسن) بين زمرين لكل منها إضاءته وتركيبه الإيقاعي والبصري ، الزمن الأول ، صاحب يجسد الحياة الهائلة رغم متابعتها في القرية ، إنه الزمن السعيد ، تبدو انعكاساته في حركة الممثلين في الشريط الصوتي وفي الألوان التي تشكل منها المنظر وقماشه العمق ، بينما يحملنا الزمن الآخر إلى الواقع بسوداويته وعبئيته ، إنه زمن اغتصاب الأرض ، والصراع الدائري بين المستوطن وعائلته ، وصاحب الأرض وعائلته (٤) ، وفي ظل هذا الصراع ينتقدنا العرض إلى تناقض واضح في المواقف ، إنه أقرب ما يكون إلى التناقضات الموجودة في مسرح (بريخت) ، بينما يشكل صراع الجد (أبو رستم) 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 يرقى أيضاً للمستوطن (يوسف سلامة) الذي يجد في موقف ابنته تمرداً على أفكاره ، (ويأتي زفاف طنزا وسارا ليختتم العرض بمشاهد سريالي بكلمة عناصره : الإضاءة خافتة ، الأجاداد في الظلام إلى اليسار ، طاولة شمعة وأسمال ، اللون الأحمر مسيطر ، نسمع صوت دمدمة وأصوات رجال ترجع ل هنا بعيداً النغمة منكسرة وكذلك ملامح الممثلين. طنزا في بدلته وبقبعته السوداء ، وسارا بالأبيض، كل ما أمامنا يوحى بأننا داخل طقس هو بين السحري والجنازي ، بدلاً من فرحة الزواج . وعلى إيقاع موسيقى حادة يتراجع الكلام ، ليارتفاع صوت طنزا (...) ، تبدأ رقصة الأجساد المتوازية دمية ترتفع وتتسقط ، جسد يعلو ثم يهبط ، كل ذلك ضمن لوحة متكاملة العناصر يضبط إيقاعها هذا الصراع الأبدى بين أبي رستم ويوسف سلامة ، بين النهار والليل(٥).

وفي مسرحية (كفر شما)(٦) عام ١٩٨٧ ي تعرض (فرانسا) إلى مأساة القرى الفلسطينية المدمرة من قبل الاحتلال من خلال تناوله لقصة قرية فلسطينية وهنية هي كفر شما التي إختفت وطمس آثارها ، وهذه المسرحية

الأحداث المسرحية ، حيث تقام حفل زفاف خلال حرب طاحنة تدور رحاها منذ أربعين عاماً بين أولاد العم (العرب واليهود) ، وتتدخل أصوات الزغاريد والأغاني مع أصوات رصاص البنادق. ففي المشهد الذي يقتل به الفصل الأول طالعنا "دبكة" شعبية هي احتفال بين عائلتين متخاصمتين ، حيث يظهر الممثلون بأجساد تتحرك بصعوبة وبيأيقاع شبه آلي. وتبدو الأعضاء مقيدة ثم تتحرك تدريجياً ، مفسحة المجال لتشكيل إيمائي عضلي ينذر بالفاجعة ، ولما تزداد مرونة الأجساد تشتبك الأيدي حول حلقة الدبكة فتخف الإضاءة وتتبدل للأزرق وتوقع ضربات الأرجل كلماً قادماً من بعيد " أنا يوسف سلامة ، هذه أرضي وأرض أجدادي من زمان... زمان " ، ويدخل المستوطن يبدأ بإطلاق النار من مسدسه في الهواء فيسقط من كانوا يقومون بالرقص الواحد يلو الآخر ، ويضمن اللحن الموسيقي وتزايد العتمة بعد إن يتجمدوا ، ويصبحوا بأشكالهم المتعددة كأنهم داخل صورة تذكارية ، لتسبدل أجسادهم فيما بعد بدءى تبقى شاهدة على الحدث حتى نهاية العرض (٣) الذي يستغنى فيه المخرج عن المكرر والبدائي 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 والإيحاءات المختلفة. لقد عرض لنا (فرانسا) في هذه المسرحية موقفه الجوهرى من قضية هامة على أرض فلسطين هي قضية الاستيطان ، فها هو المستوطن الصهيوني (يوسف سلامة) يأتي مع زوجته وابنته (سارا) إلى فلسطين ، لكن الجد (أبو رستم) يتصدى للمستوطن مدافعاً عن أرضه ومقاوماً للمشروع الاستيطاني، وإذا كان المكان قد شكل بالنسبة للجد قيمة كبرى ببعديه الديني والحضاري ، فإن المستوطن قد إنطلق من قناعات أخرى بأن المكان هو أرض الميعاد التي ستخلصه من حالة التشريد التي يعيشها، وإزاء الصراع الذي ينشأ بين الجد والمستوطن تنشأ علاقة حب بين (سارا) و(طنزا) حفيد (أبو رستم) ، لتعبر تلك العلاقة عن تطلعات الجيل الجديد. وفي عروض الحكواتي فراغات

العرض الأحداث التي صاحبت الحملة الصليبية الأولى على القدس ، مصورةً الخراب والدمار الذي ألحقه الجنود بكل ما صادفهم أثناء الحملة ، إزاء ذلك (يكاد سكان معرة النعمان لا يصدقون أن الفظائع التي يتعرضون لها تحدث حقاً ، وأنما نفح في الصور ، وقامت القيامة . الشمس تبدو وكأنها اختفت ، ويكتشف أهل معرة النعمان أنهم في نفق مجهول وغامق ، ذات مساء أو ربما ذات صباح ، فمن أين لهم التمييز بين الاثنين ، وإذا بأشعة من الضوء تتسلل ناعمة كخيوط الذهب عبر الجدران والأنقاض . ثم يierz ظل لا يميزون منه إلا بريق عينيه . ويخالون كابوساً أو رؤية . أبشر هو أم ملاك؟ أم منة حبت بها السماء باطن الأرض ؟ أم هو كائن ضل طريقه وهام حب الحياة ؟

من سماي إلى أرضي
من عملي الكامل إلى عملي المفروض
من ارتباطي الثابت إلى خيانتي الهازية
من حواسي إلى فكري
من ليس إنسان في داخلي إلى من ليس بجن

في داخلي " إنه شاعر وأسمه عمر . عمر الخيام " (٤٩) . إن معرة النعمان ببعديها الاجتماعي والتاريخي قد شكلت في العرض إسقاطاً على الواقع الحقيقي للأمة العربية في ظل الاستعمار والتجزئة ، وعلى واقع الأرض الفلسطينية المغتصبة بدمتها وقرها ورقاقها والتي شكلت 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 النابعة من الماضي .. نكتب مسرحية للحكواتي .. نتوغل في حقبة كان الشرق في أوج ازدهاره الثقافي أيضاً، بالغ الحساسية كوردة في غير تفتحها ، تستطيع أضعف النسمات أن تفرط أوراقها. سوف نحكي حكاية وليس التاريخ. سوف نعرض على المسرح لقاء بين ناس يراقبون العالم وأخرين يحكمونه ، وأخرين يمارسون إرهابهم عليه . سوف ندخل الهوة التي تفصل الغرب عن الشرق لكي

ألفها كل من (فرانسوا) و (جاك لوبيك) إنطلاقاً من القالب العام لمسرحية (بيت زكي) التي قدمت عام ١٩٨٦ م من خلال تأليف جماعي للفرقة ومن إخراج (فرانسوا)، وتتناول قصة قرية دمرت وشرد أهلها حيث تولى مجموعة من المسرحيين المتجلبين سرد حكايتها.

وتأتي مسرحية (كفر شما) لتقدم لنا وصفاً للموقع الجغرافي لتلك القرية، فهي قريبة من اللد وكانت قد بنيت على التلال الملتوية جنوب فلسطين، وتروى قصتها من خلال الشخصية الرئيسة (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 ١٩٤٨ م بأعوام قليلة، وعاد إليها ولم يجد فيها غير (كحوش الأصيل) بعد أن تشرد أهلها عنها، فيقرر الإثنان البحث عنهم حيث يرتحلان إلى مخيمات اللاجئين في لبنان، ووالي صهاري شبه الجزيرة العربية، وإلى أمريكا، وأثناء ترحالهما يلتقيان بـ (نجمة) وهي لاجئة من يافا، و (كريم) وهو محارب فلسطيني شاب، و (عبد) وهو تاجر نابليسي يقيم في الخليج العربي، ويقوم الجميع بالبحث عن أهالي (كفر شما) وحينما يعودون إليها يجدونها قد أبيبوا بكمالها وتحولت إلى حجر هنا وشجرة هناك (٤٧) . ولأن قضية الأرض تشكل محور الصراع بين الشخصيات في عروض الحكماء ، وهذه الأرض لا تخرج عن كونها فلسطين ، ومن أجل التعبير عن هوية الإنسان الفلسطيني فقد لجا (فرانسوا) في بعض عروض مسرحية (كفر شما) إلى خلق مبدأ الألفة بين الشخصيات والمكان الذي يشكل جزءاً من ذاكرتها الجمعية ، فقدم عروضه عند انقضاض بيوت قيمة ناقلاً بذلك شخصياته إلى قلب المعاناة، حيث حق ذلك اتساعاً في مدركات عمل الممثل بما ينسجم مع القيمة الحقيقة لهذا المكان .

وفي عرض (الحكماء يبحث عن عمر الخيام) (٤٨) عام ١٩٩٠ م، يتم استحضار شخصيات من التاريخ قريبة من ذاكرتنا الجمعية العربية ليتم تقديمها ضمن استعراض مسرحي يلقي بإسقاطاته على الواقع السياسي المعاصر . وتعود بنا الأحداث إلى عام ١٩٩٨ م ، حيث يقدم لنا

الجماعية التي تنتطلق من الارتجال والأبحاث والمناقشات، ولم تخل عروض فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني من تأثيرات (الكوميديا ديلاتري) القائمة على الارتجال، والجائزية التي تحفل بها عروض (كاونتور).

٥- يُعد نهج (فرانسوا) في فرقة مسرح الحكواتي امتداداً 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 .

٦- تقوم عروض (فرانسوا) مع فرقة الحكواتي على تعزيز مبدأ المشاركة الذي يسعى إلى إقحام المتلقى في عملية المشاركة الفعلية والعاطفية، مما يؤشر حالة اتساع مسرح الأحداث لتوضيح المعاناة التي تعيشها الجماهير بشكل صريح وواضح.

٧- ظهر في عروض (فرانسوا) مع فرقة الحكواتي تأثير نظرية (بريخت) حول المسرح الملحمي من خلال حالات الاختزال في استخدام قطع الديكور وتقنية كسر الإيهام كي تأخذ اللعبة المسرحية مجرها محدثة حالة من الاستفزاز العقلي للمشاهد، فلا عجب أن ترى الستار مرفوعاً حتى نصفه عند دخولك للصالحة وقد كتب عليه عبارة تشير إلى مضمون المسرحية ، والتحضيرات والتجهيزات على مرأى منك بينما الأصوات تغمر الخشبة والصالحة معاً، مع استخدام قليل من قطع الديكور.

٨- إزاء البساطة الواضحة في مفردات العرض عند فرقة الحكواتي، يبرز دورها في التعبير عن الواقع مشكلة جملة من الدلالات، ومؤكدة على اضفاء الطابع التمثيلي لفن الحكواتي الذي كان يعتمد على الأداء الجسمى و الصوتى أكثر من اعتماده على العناصر المتممة الأخرى، وكل ذلك يأتي بهدف الإيحاء للمتفرج بأن ما يعرض أمامه هو ضرب من التمثيل ، وأن مفردات العرض المسرحي هنا لا يراد بها خلق الإيهام بمكان معين، أو تصويره بكل تفصيله، إنما يكفي أن توحى بذلك المكان.

٩- يستخدم (فرانسوا) في عروضه مع الفرقة الكوميديا السوداء، وصار وجماعته يختارون التوقيت المناسب، في

نفضح الأحكام المسبقة المعادية بشكل خاص للإسلام، هذه الأحكام التي تسللت من اللاوعي الجماعي الغربي. وتجدرت فيه لدرجة أصبحنا نتساءل عنها، إن كان للغرب خلاص منها في يوم من الأيام (٥٠)، 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 تجنبها.

الخلاصة

تمنى خلاصة البحث في كونه قد حدد الجوانب الأدبية و الفنية في عمل المخرج (فرانسوا أبو سالم) من خلال فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني وعلى النحو التالي :

١- ينطلق (فرانسوا) وأعضاء الفرقة في روبيتهم من فن الحكواتي وأساليب الرواية العربي التقليدي الذي يقوم برواية الأحداث تارة ، أو تقصص بعض شخصيات المسرحية تارة أخرى ، أو التمهيد والتعليق على الحدث وتوضيحه والحركة بين الشخصيات لإكمال عملها.

٢- يؤسس العرض المسرحي عند فرقة الحكواتي على الإرتجال الذي يتطلب من المخرج والممثلين القدرة على اختيار الموضوع، وإمكانات تمثيلية تعززها قدرة الممثل الواثق من نفسه على الارتجال دون خروج على الموضوع الأصلي للحكاية.

٣- يؤسس (فرانسوا) وأعضاء الفرقة روبيتهم على خلق العلاقة بين الممثل و الجمهور باستخدام الأساليب الفنية للحکواتي العربي، وكسر الإيهام المسرحي وإزالة الحائط الرابع حيث يتولى الحكواتي مهمة ربط الأحداث و التعليق عليها وتجسيد المشاهد بواسطة أدوات بسيطة.

٤- ظهر في عروض الحكواتي الفلسطيني تأثير المسرح العالمي مثل: اجهادات (لوبيجي بيراندلو) المسرحية والقائمة على تقنية (المسرح داخل المسرح)، وتأتي هذه التقنية في عروض الفرقة أداة لسرد الحكاية نفسها من وجهات نظر مختلفة، وتجارب (اوغستو بوال) مع (مسرح المقهورين)، وتجارب (مسرح الشمس) التي قادتها المخرجة الفرنسية (أريان مونشكين) لا سيما الصيغة

الفلسطيني سياسياً و اجتماعياً، ليظهر بوصفه خطاباً موجهاً فكرياً، وعميق الدلالة والتعبير، ويلامس هموم الشارع، والنص هنا قد يعتمد على حكاية شائعة و معروفة لدى المشاهدين وانفعاليهم بها غير مفاجئ و يأتي التأثر من خلال تجديد وإعادة الانتباه إلى الماضي المشترك للشخصيات، ولكن تبقى الروح الجماعية هي معيار العمل.

١٥ - تقوم عروض فرقة مسرح الحوائي الفلسطيني على الشخصية المسرحية وتركيبها وتقديمها من خلال مستويات عالية للأداء عند الممثل ، حيث يتم بناء الحبكة المسرحية انطلاقاً من أزمة الشخصيات وسياقاتها الشعبية حاملة بذلك همومها اليومية المعاشرة الممثلة لهموم الجماعة، وهذه الشخصيات تأتي قوية ومتربدة ومسلحة بالإيمان بعادلة قضيتها، وهي تتحرك على مستويات متعددة.

١٦ - جاء أسلوب الأداء التمثيلي عند أعضاء الفرقة ليتيح إمكانية إطلاق الممثل لطاقاته الحركية إلى أعلى المستويات، دون قيود أو حدود، ليظهر بوصفه ممثلاً رشيقاً حيوياً في أدائه مع احتفاظه بمظاهر الهدوء الخارجي مهما بلغت إنفعالاته الداخلية، وابتعد الممثلون عن مبدأ التقمص والمحاكاة والبناء الانفعالي الداخلي للشخصية الذي نادى به (ستانسلافسكي)، واهتموا بالتنكيني الخارجي (الجسد)، وهذا يتتطابق مع مفهوم (مايرهولد) في (البايوميكانيك) و تطوير السيطرة على جسد الممثل و حركاته، و تشكيل منظومة حركية يسيطر عليها الممثل بإرادته الوعية .

الهوامش

- ١ - فرانسوا أبو سالم (١٩٥١-٢٠١١م) : هو ابن لوران غاسبار الطبيب والشاعر الفرنسي (الهنغاري الأصل ، العربي الهوى) الذي اختار الهوية الفلسطينية ، ولد في بيت لحم ودرس الإخراج المسرحي في لبنان وفرنسا، ومن أعماله : قطعة حياة ، مصارعة حرة ١٩٧٥م ، بسم الأب والأم والابن ١٩٧٧م ، محجوب محجوب ١٩٨٠م، ألف ليلة وليلة في سوق اللحامين ١٩٨٢م،

كل عرض ، للتسلل بعيداً عن الكوميديا الساخرة ، والإبحار إلى قلب الفجيعة، ليبلغ الجانب البصري أوجه وتتلاقى الحركات والإيقاعات ، الكتل والألوان ، الأجسام والأشكال في كوريغرافيا جنائزية تمثل الذروة الدرامية للاحتفال، دون الجوء إلى الخطابات والبكائيات التي يتخبط فيها جزء كبير من تجارب المسرح السياسي العربي.

١٠ - تنوّعت أماكن عروض المسرحيات في فرقة مسرح الحوائي، وقدّمت الفرقة أعمالها بعيداً عن المسارح المغلقة للوصول إلى شرائح إجتماعية واسعة، ولكن عروض الحوائي عروض فرجوية لا ترتبط بالمنصة التقليدية، فقد قدمت عروضها في مقهى أو حديقة أو ساحة عامة أو ملعب أو عند أنقاض بيت قديمة .

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

١٢ - جاء زمن العرض عند فرقة الحوائي مرتبطة بالجماعة وحياة أفرادها اليومية، كان يكون في لقاء اجتماعي شبه يومي، أو لقاء احتفالي بمناسبة يتجمع من خالله المحفلون للتعبير عن مواقف وقيم فكرية وعاطفية مشتركة.

١٣ - 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 وإنمتد لإختيار أسماء الشخصيات والأمكنة وإختيار البيئة المنظرية وقطع الإكسسوار من التراث، إضافة إلى أن الفرقة قد أنسنت رويتها إنطلاقاً من شخصية الحوائي التراثية التي تؤدي عدداً من الوظائف.

١٤ - شكل التأليف الجماعي للنص المسرحي ملحاً أساسياً في عمل الفرقة، وقد جاء هذا الخيار بحثاً عن نصوص من شأنها أن تلبي رغبة الفنان المسرحي

التحتا من لواء رام الله ولكن سلطات الاحتلال رفضت ذلك ، وقد اندثرت هذه الفرقة أواخر عام ١٩٧٥م وتفرق أعضاؤها.

٥- أنظر . نشرة مسرح الحكواتي ، القدس: ١٩٨٠م ، ص ١.

٦- مسرح الحكواتي الفلسطيني ، مسرح الحكواتي الفلسطيني في جردة حساب: بين صفحات الماضي المشرقية وتحديات المستقبل ، باريس : مؤسسة الأنجلوس للنشر ، مجلة اليوم السابع ، العدد ٢٨٨ ، ١٣ تشرين الثاني ١٩٨٩م ، ص ٣٩ .

٧- أبي صعب ، بيار ، الحكواتي الفلسطيني - مسرحة الذاكرة أو إعادة إمتلاك المكان ، باريس : مجلة المقدمة ، العدد ١٦ ، ١٩٨٧م ، ص ٣٢ .

٨- أنظر . مسرح الحكواتي الفلسطيني، مسرح الحكواتي الفلسطيني في جردة حساب ، ص ٣٩ .

٩- المصدر نفسه ، ص ٣٩ .

-See . Abu Salem, Francois – Founder, Al -١٠ HaHakawati Theatre Company Interviewed by Jenny Hughes, 19 May 2006, p7.
١١- أنظر. العذاري، طارق عبد الكاظم، مسرح الحكواتي - رؤية سياسية عربية، البصرة: كلية الفنون الجميلة، مجلة الفنون، العدد الثالث، ص ١٠.

١٢- أنظر . أبي صعب، بيار، الحكواتي الفلسطيني : مسرحة الذاكرة ، ص (٣٤ - ٣٥).

١٣- زكي ، احمد ، المخرج والتصور المسرحي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨م ، ص (١٧٩-١٨٠).

١٤- أبي صعب، بيار، الحكواتي الفلسطيني : مسرحة الذاكرة .. ، ص ٣٦ .

١٥- نشرة مسرح الحكواتي، ص ٢.

جليلي ياعلي ١٩٨٣م، حكاية العين والسن ١٩٨٤م، حكايات الصلاة الأخرى ١٩٨٦م، الإستثناء والقاعدة ١٩٨٦م، بيت زكي ١٩٨٦م، كفر شما ١٩٨٧م، اليوبيل ١٩٨٧م، والحكواتي يبحث عن عمر الخَيَام ١٩٩٠م . وقد تم تكريمه من قبل الرئيس الفلسطيني الراحل ياسر عرفات، حيث منحه عام ١٩٩٧م جائزة فلسطين الأولى للمسرح، توفي عام ٢٠١١م في ظروف غامضة في رام الله بعد أن وجدت جثته ملقاة بجانب عمارة أشيع بأنه ألقى بنفسه من على سطحها.

٢- فرقه البلالين : قامت الفرقة على أنفاض فرقه عائلة المسرح ، والبلالين جمع بالون، وقد سميت الفرقة بهذا الاسم صدفة دون أي محاولة للإيحاء ، وقد أطلق عليها الاسم أحد أعضاءها وأسمه (سامح العبوشي) ، وقد تكونت الفرقة عند انطلاقها من ثلاثة عشر شخصاً هم : فرانسوا أبو سالم ، سامح العبوشي ، هاني أبو شنب ، علي حاوي ، ناديا ميخائيل ، عادل ترتيير ، حسام التميسي ، ماجد الماني ، إميل عشراوي ، مايكل قسيس، سمير عشراوي، فيرا تماري ، ميلاد كيدان ، وقد انضم إليهم فيما بعد كل من: مصطفى الكرد وسميرة عشراوي وأمل تلحمي .

٣- أنيس، محمد، الحركة المسرحية في المناطق المحتلة، فلسطين: دار جاليليو ودار العامل، ١٩٧٩م، ص (١٠.٩).

٤- فرقه بلا - لين : أي بلا ضعف أو لبونه ، إذ انه في عام ١٩٧٤م انشق فرانسوا عن فرقه (بلالين) مكوناً فرقه جديدة هي فرقه (بلا - لين) حيث منحها فرانسوا كل نفسه ، فكان بيته مقراً لها حيث تتم فيه الاجتماعات والتدريبات ومن أعمال الفرقه : القاعدة والإستثناء ، العبرة، ومصارعة حرة التي قدمت في ملعب مدرسة سلوان الإعدادية وعلى أنوار القناديل بمناسبة عيد العمال في ١٩٧٥/٥م ، وقد خططت الفرقة لعرضها في بلدة بيت عور

- ٢٦- ياغي، عبد الرحمن، المحاولات التمثيلية في فلسطين وفي الأردن، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٢م، ص ٧٣، نقلًا عن: صحيفة الجر، القدس: بتاريخ ١٤/٢/١٩٨١م.
- ٢٧- ب . ص . الحكواتي الفلسطيني يبحث عن عمر الخيام : صياغة الحاضر بلغة التاريخ ، باريس : مجلة اليوم السابع ، العدد ٣٠٠ ، الاثنين ٥ شباط ١٩٩٠، ص ٤١ .
- ٢٨- أبي صعب ، بيار ، الحكواتي الفلسطيني : مسرحة الذاكرة ... ، ص ٣٧ .
- ٢٩- أنظر. ياغي، عبد الرحمن، المحاولات التمثيلية في فلسطين وفي الأردن، ص ٧٢، نقلًا عن: مجلة العرب، لندن: بتاريخ ١٩٨١ / ١٠ / ٢
- ٣٠- مسرحية بسم الأب والأم والإبن: قدمت عام ١٩٧٧م وهي تأليف جماعي لفرقة ومن تمثيل: إدوارد معلم، طلال حماد، جاكي لوبيك، عدنان طرابشة، ومحمد محاميد، وقدمت من المسرحية (٣٦) عرضا في الأراضي المحتلة والجليل وإيطاليا وسويسرا وفرنسا، واشتركت في مهرجان قرطاج في تونس، ومهرجان إيرلنجن في ألمانيا الغربية، ومهرجان المهرجين في هولندا.
- ٣١- أنظر. محاميد، محمد عبد الرؤوف، مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية ١٩٦٧م، الطيبة . المثلث: دار إحياء التراث، ١٩٨٩م، ص(٤٨.٤٩).
- ٣٢- أبي صعب، بيار، الحكواتي الفلسطيني : مسرحة الذاكرة ، ص ٣٥ .
- ٣٣- مسرحية محبوب محبوب: قدمت عام ١٩٨٠م، وهي تأليف جماعي لفرقة، ومن تمثيل: إدوارد معلم، واصف دنديس، ابراهيم خليله، وراضي شحادة، وقدمت من المسرحية (١٤٠)
- ١٦- احمد ، فائق مصطفى ، مسرح الحكواتي ، بغداد: دار الجاحظ، مجلة الأقلام ، العدد الثالث ، ١٩٨٣م، ص ٨٨.
- ١٧- عفونة، نهى محمود عبد الرحمن، المسرح العربي في فلسطين بين (١٩٧٥ - ٢٠٠٠م)، (أطروحة دكتوراه غير منشورة)، عمان: الجامعة الأردنية، اللغة العربية وأدابها، كلية الدراسات العليا، ٢٠٠١م، ص ١٥٨.
- see.Tamari, Salem and others, Francois Abu Salem and Theater in Palestine For merly the Jerusalem Quarterly file, Jerusalem Quarterly Issue 48, winter 2011, p4
- ١٩- أبو سالم، فرانسوا، مقابلة شخصية أجراها معه محمد عبد الرؤوف محاميد في: مجلة البيادر، القدس: العدد ١٣ ، أيار ١٩٧٨م، ص ٤٠.
- ٢٠- أنظر. العذاري، طارق عبد الكاظم، مسرح الحكواتي . رؤية سياسية عربية، ص ٦.
- ٢١- شحادة، راضي، الحكواتي، القدس: مجلة الكاتب، العدد ٩٩، ١٩٨٨م، ص ٧٣.
- ٢٢- أنظر. العذاري، طارق عبد الكاظم، مسرح الحكواتي...، ص ٥.
- ٢٣- أبي صعب ، بيار ، الحكواتي الفلسطيني : مسرحة الذاكرة ... ، ص ٣٧ .
- ٢٤- أنظر. العذاري، طارق عبد الكاظم، مسرح الحكواتي...، ص ١١.
- ٢٥- أنظر. أبي صعب ، بيار ، الحكواتي الفلسطيني : مسرحة الذاكرة ... ، ص ٣٧ .

- ٤٣- أنظر. أبي صعب ، بيار ، الحكواتي الفلسطيني : مسرحة الذاكرة ... ، ص ٣٥ .
- ٤٤- أنظر. المصدر نفسه ، ص ٣٥ .
- ٤٥- المصدر نفسه، ص ٣٧ .
- ٤٦- مسرحية كفر شما: قدمت عام ١٩٨٧ م وهي من تأليف جاكي لوبيك وفرانسوا أبو سالم، وتمثيل: إدوارد معلم، عامر خليل، عماد مزعرو، اسماعيل الدباغ، إيمان عون، ونبيل الحجار، وقد قدم منها (١٥) عرضا في فلسطين وفرنسا وبريطانيا وألمانيا وابطاليا وهولندا والدانمارك.
- ٤٧- أنظر. عفونة، نهى محمود عبد الرحمن، المسرح العربي في فلسطين...، ص (٥١.٥) .
٤٨. مسرحية الحكواتي يبحث عن عمر الخيام: قدمت عام ١٩٩٠ م، وهي من تأليف جاكي لوبيك وفرانسوا أبو سالم، وقد قدمها أعضاء الفرقـة إدوارد معلم وعامر خليل وأيمان عون ونبيل الحجار وطاهر محاميد، وتم فيها إشراك عدد من الممثلين والفنـيين العرب والأجانب من بينهم : صحي شمس من لبنان ، ولميس خلف من سوريا ، وفرانسيـن دسبـار ، وانطـوان دوهـامـيل من فـرنسـا وغـيرـهـم .
- ٤٩- ب . ص ، الحكواتي الفلسطيني يبحث عن عمر الخيام ، ص ٤١ .
- ٥٠- المصدر نفسه، ص ٤١ .
- عرضـا في فـلـسـطـين وإـيطـالـيا وـبرـيـطـانـيا وـفـرـنـسـا وـالـدـانـمـارـك وـالـسوـيد وـالـنـروـيج وـهـولـنـدا وـبلـجـيـكا وـبـولـنـدا وـتونـسـ.
- ٤٣- ياغـيـ، عبد الرحمنـ، المحـاـولـاتـ التـمـثـيلـيـةـ فيـ فـلـسـطـينـ وـفيـ الأـرـدنـ، ص ٧٥ .
- ٣٥- عـفـونـةـ، نـهـىـ مـحـمـودـ عبدـ الرـحـمـنـ، المـسـرـحـ العـرـبـيـ فيـ فـلـسـطـينـ...ـ، ص ٤٥ـ .
- ٣٦- مـسـرـحـ الحـكـوـاتـيـ الـفـلـسـطـيـنـيـ، نـشـرـةـ مـسـرـحـيـةـ مـحـجـوبـ مـحـجـوبـ، مـعـاـمـلـ ١٩٨٠ـ .
- ٣٧- أـبـيـ صـعـبـ ، بـيـارـ، الحـكـوـاتـيـ الـفـلـسـطـيـنـيـ : مـسـرـحـ الـذاـكـرـةـ ...ـ، ص ٣٧ـ .
- ٣٨- أنـظـرـ. يـاغـيـ، عبدـ الرـحـمـنـ، المحـاـولـاتـ التـمـثـيلـيـةـ فيـ فـلـسـطـينـ وـفيـ الأـرـدنـ، ص ٧٥ـ .
- ٣٩- مـسـرـحـيـةـ أـلـفـ لـلـيـلـةـ وـلـلـيـلـةـ فيـ سـوقـ الـلـاحـامـيـنـ : قـدـمـتـ عـامـ ١٩٨٢ـ مـ وـهـيـ تـأـلـيفـ جـمـاعـيـ لـلـفـرـقـةـ وـقـدـ أـنـتـجـتـ بـالـتـعـاـونـ مـعـ فـرـقـةـ السـيـرـكـ السـحـرـيـ الـكـبـيرـ فيـ فـرـنـسـاـ، وـهـيـ مـنـ تـمـثـيلـ إـدـوارـدـ مـعـلـمـ، اـبـراهـيمـ خـلـاـلـيـهـ، جـاـكـيـ لوـبـيـكـ، عـدـنـانـ طـرـابـشـةـ، كـرـيـسـتوـ خـيـاطـ، صـقـرـ السـلـامـيـةـ، عـبـدـ السـوـيـطـيـ، مـاجـدـ الـكـرـدـ، وـصـالـحـ طـهـ، وـقـدـ قـدـمـتـ مـنـ الـمـسـرـحـيـةـ حـوـالـيـ (٣٠ـ)ـ عـرـضـاـ فيـ فـلـسـطـينـ وـفـرـنـسـاـ وـالـدـانـمـارـكـ وـأـلـمـانـيـاـ.
- ٤٠- أنـظـرـ. عـفـونـةـ، نـهـىـ مـحـمـودـ عبدـ الرـحـمـنـ، المـسـرـحـ العـرـبـيـ فيـ فـلـسـطـينـ...ـ، ص ٤٧ـ .

- see.Tamari, Salem and others, François -٤١
Abu Salem and Theater in Palestine, p4
٤٢- مـسـرـحـيـةـ حـكـاـيـةـ العـيـنـ وـالـسـنـ: قـدـمـتـ عـامـ ١٩٨٤ـ مـ، وـهـيـ تـأـلـيفـ جـمـاعـيـ لـلـفـرـقـةـ، وـقـدـ قـدـمـ مـنـهـاـ (٥٥ـ)ـ عـرـضـاـ فيـ فـلـسـطـينـ وـبـرـيـطـانـياـ وـفـرـنـسـاـ وـأـسـكـنـدـرـيـاـ وـهـولـنـداـ وـبلـجـيـكاـ.

المصادر والمراجع العربية

- ١- اـحمدـ ، فـائقـ مـصـطـفىـ ، مـسـرـحـ الحـكـوـاتـيـ ، بـغـدـادـ: دـارـ الجـاحـظـ، مـجـلـةـ الـأـقـلـامـ ، العـدـدـ الثـالـثـ ، ١٩٨٣ـ مـ، ص ٨٨ـ .

- ٢- أبي صعب ، بيار ، الحكواتي الفلسطيني - مسرحة الذاكرة أو إعادة إمتلاك المكان ، باريس : مجلة المقدمة ، العدد ١٦ ، ١٣ تشرين الثاني ١٩٨٩ م.
- ١٢- مسرح الحكواتي الفلسطيني، نشرة مسرحية محجوب محجوب، ١٩٨٠ م.
- ١٣- نشرة مسرح الحكواتي، القدس: ١٩٨٠ م.
- ١٤- ياغي، عبد الرحمن، المحاولات التمثيلية في فلسطين وفي الأردن، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٢ م.

المصادر والمراجع الأجنبية

1- Abu Salem, Francois – Founder, Al HaHakawati Theatre Company Interviewed by Jenny Hughes, 19 May 2006.
 2- Tamari, Salem and others, Francois Abu Salem and Theater in Palestine For merly the Jerusalem Quarterly file, Jerusalem Quarterly Issue 48, winter 2011.

- ٣- أبو سالم، فرانسوا، مقابلة شخصية أجراها معه محمد عبد الرؤوف محاميد في: مجلة البيادر، القدس: العدد ١٣ ، أيار ١٩٧٨ م.
- ٤- أنيس، محمد، الحركة المسرحية في المناطق المحتلة، فلسطين: دار جاليليو ودار العامل، ١٩٧٩ م.
- ٥- ب . ص . الحكواتي الفلسطيني يبحث عن عمر الخيام : صياغة الحاضر بلغة التاريخ ، باريس : مجلة اليوم السابع ، العدد ٣٠٠ ، الاثنين ٥ شباط ١٩٩٠ ، ص ٤١ .
- ٦- زكي ، احمد ، المخرج والتصور المسرحي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ م .
- ٧- شحادة، راضي، الحكواتي، القدس: مجلة الكاتب ، العدد ٩٩ ، ١٩٨٨ م.
- ٨- عفونة، نهى محمود عبد الرحمن، المسرح العربي في فلسطين بين (١٩٧٥ - ٢٠٠٠ م)، (أطروحة دكتوراه غير منشورة)، عمان: الجامعة الأردنية، اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، تموز ٢٠٠١ م.

- ٩- العذاري، طارق عبد الكاظم، مسرح الحكواتي . رؤية سياسية عربية، البصرة: كلية الفنون الجميلة، مجلة الفنون، العدد الثالث.
- ١٠- محاميد، محمد عبد الرؤوف، مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية ١٩٦٧ - ١٩٨٧ م، الطيبة . المثلث: دار إحياء التراث، ١٩٨٩ م.

- ١١- مسرح الحكواتي الفلسطيني ، مسرح الحكواتي الفلسطيني في جردة حساب: بين صفحات الماضي المشرق وتحديات المستقبل ،