المخرج فرانسوا أبو سالم
وتجربته مع فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني

د. يحيى سليم عيسى د. عمر محمد نقرش
كلية الفنون والتصميم / الجامعة الأردنية

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، فهو فن 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 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 قضايا وهموم الإنسان العربي بعيدا 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 الفكاك 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 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 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 المسؤلية 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) إمتدادا 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 إلتقائها 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 رؤيته 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 الإحتلال،

فمنذ بداياته الأولى في العمل المسرحي ومنذ أن أسس فرقة (البلالين)(٢) المسرحية عام ١٩٧١م ، 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 . 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 بعدا آخر إلا بعد أن بدأت بلالين نشاطها الذي تميز منذ البداية بمفهوم مغاير للمفهوم التقليدي عن المسرح شكلا ومضمونا، وطريقة عمل أيضا، فقد غيبت 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 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 ١٩٧٤م مشكّلاً فرقة (بلا- لين)(٤)، حيث آمن مديرها بضرورة تحليل تناقضات المجتمع والكشف عن كل نواحي الاضطهاد والاستغلال الطبقي، والإسهام في بناء الإنسان الأكثر وعياً والأعمق انتماءً . وبعد اندثار فرقة (بلا- لين) ، اتجه (فرانسوا) إلى تأسيس فرقة (مسرح الحكواتي الفلسطيني) عام ١٩٧٧م ، 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 جديد على المسرح، ووضعوا تحت تصرفه كل العناصر الحديثة التي تقوي عنصر الفرجة مستخدمين الأزياء والمكياج والإضاءة والكلمة والستائر والموسيقى والشعر والكيروغرافيا والرقص واللوحات الخلفية والمنصة والإكسسوارات، وكلها تعمل على تشغيل حواس المشاهد وإشباعها وتنبيهها، 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 ، 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 ١٩٧٨م ، 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 تفريغ الأعضاء للعمل المسرحي)(٦) ، فلم تتوصل الفرقة إلى تحصيل تمويل دائم من جهة معينة ، ولم تركن في عملها إلى مصدر إنتاجي مؤسساتي ، 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 المشهدية وتقنيات الإخراج والتأليف والسينوغرافيا والأداء)(٧)، 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 ١٩٨٣م ، وبعد جولة الحكواتي في أسبانيا ، فكر أعضاؤها بمقر للفرقة رغم الإمكانات 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 وهو قاعة سينما النزهة المحروقة في القدس، تحوّل أعضاء الفرقة إلى عمّال هدم وترميم لمدة ستة أشهر حتى تحقق الحلم بميلاد مسرح النزهة الحكواتي عام ١٩٨٤م (٨)، 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 بلبلة في مسيرة الحكواتي . وعلّقت 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 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 أبو سالم " وقد عارضت الفرقة على هذا التصرّف غير المسؤول لكن دون جدوى ، وقد أثّر 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)(٩) ، 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 أبو سالم وجاكي 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 إعتمادا على من يرويها، وكان الوضع صعبا، 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 أعدت 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)(١٠).

<u>المرجعيات الفنية لفرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني</u>

عند رصد مرجعيات ومصادر فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني، ينبغي أن نرصد المرجعيات 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 إستخدام قطع الديكور وتقنية كسر الإيهام . فقد اعتقد الحكواتيون ، أن عوامل كسر الإيهام تجعل

عقـول المشـاهدين حاضـرة وجـاهزة لمعرفـة الحقيقـة 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 ينشد التعليم والوقوف في منطقة الاعتقاد و الثورة على الاستغلال و الظلم الاجتماعي، طبقياً كان أو سياسياً ولما كان الوضع السياسي العام في السبعينات يتحرك صوب الثورة الاجتماعية و التحولات الهامة ، فإن رجال المسرح حاولوا مسايرة هذا الوضع لتكون لهم مقولاتهم و تنظيراتهم و إنجازاتهم المترافقة مع الفعل السياسي(١١)، 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 ١٩٨٣م 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 لتنقل لنا الأحداث ملامحاً من معاناة الإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال. كذلك ظهرت في عروض الحكواتي تأثير اجتهادات (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 ، ويذهبون 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 فئاته من ناحية أخرى، وظهر في عروض الفرقة تجارب (اوغستو بوال) 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 (١٧٨٩م) و (١٧٩٨م) اللتين ناقشتا وضع الثورة الفرنسية ، ولم تخل عروض فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني من تأثيرات (الكوميديا ديلارتي) القائمة على الارتجال، والجنائزية التي تحتفل بها عروض (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 يزخر به مسرح الحكواتي من توجهات وأفكار، وهنا يجب التوقف عن العمل بالأسلوب الدرامي ، فالنص المسرحي لا يهم 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 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 (أندريه 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

مسافرين ، والموضوعات السياسية للمادة طبيعة المجتمع المعاصر ، وظرف السخرية الذكية والشعر)(١٣). 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 (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 شعاراً 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 توحي بذلك المكان. وتركن الفرقة في عروضها إلى المواقف الكوميدية السوداوية، (لكن فرانسوا أبو سالم وجماعته يختارون التوقيت المناسب، في كل عرض ، للتسلل بعيدا عن الكوميديا الساخرة ، والإبحار إلى قلب الفجيعة، عندها يتركون التغريب البريختي ، موجّهين دعوة مستترة إلى المشاهد كي يندمج في طقوس الاحتفال . وهنا يبلغ الجانب البصري أوجه وتتلاقى الحركات والإيقاعات ، الكتل والألوان ، الأجساد والأشكال في كوريغرافيا جنائزية تمثل الذروة الدرامية للاحتفال)(١٤)، 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 بإستخدام 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 القبيح 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 بارز في الثقافتين العربية والغربية على حد سواء، وقد تم إستثمارها في عروض الحكواتي من خلال إستحدام الأقنعة التي تحيلنا إلى وحدات بشرية وحيوانية تتصف باللاواقعية، ويحيل الكروتيسك في جوهره وحقيقته إلى الهزل والقبح والتشويه والحيوانية الوحشية والغرائبية ، وغلى حالات التناقض والمفارقة التي تعبر عن غرابة الواقع وإنحرافه عن معايير العقل والمنطق.

<u>فرقة الحكواتي وتوظيف التراث في المسرح</u>

تتطلب عملية توظيف التراث في المسرح الانفتاح على الآخر بوعي ونضج، ومحاولة الإفادة 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 لابد 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 لايمكن أن يكون هدفا للنسخ والتقليد كما هو الحال في أشكال الفلكلور المقبولة. بل كان من الضروري البحث عن وجه الضرورة

في ذلك التراث والإستيحاء من روحه وإيقاعه وصبها 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)(١٥)، وهكذا فإن استلهام 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 بإنتقاء جملة المواقف والمفاهيم التراثية التي تصلح لأن تسهم في مناقشة الواقع المرير. إن نظرة أعضاء الحكواتي إلى التراث تحمل بمحتواها دائما 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، 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 إمتدادا 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، فالعودة إلى التراث ينبغي أن تكون طريقا لتنميته والامتداد به نحو المستقبل بقيم متطورة بعيدة عن السطحية والابتذال، ويفرض التراث الشعبي نفسه على عروض الحكواتي، ليشكل بذلك رافداً حيوياً لعناصرها المختلفة، من شأنه أن يبلور رؤية الفنان الفلسفية بما يتوافق مع روح العصر وإشكالاته، وهو بذلك يشكل المواضيع الشعبية باستخدام كل الوسائل الفنية المتوارثة مقدما بذلك الصيغ الشعبية بأبهى صورها. وقد وظفت فرقة الحكواتي في عروضها القصص والحكايات والأمثال والمواويل والأغاني والرقصات والأزياء الشعبية، بل وإمتد تأثير التراث إلى إختيار أسماء الشخصيات والأمكنة، وإختيار البيئة المنظرية وقطع الإكسسوار، إضافة إلى أن الفرقة قد أسست رؤيتها إنطلاقا من فن الحكواتي، (فالحكواتي – كما معروف في تراثنا– قاص ماهر يجيد الحكاية ويشفع حكاياته وقصصه بمحاكاة الصفات والخصائص والأصوات ، أي انه يهدف بواسطة الإشارات والحركات التي يستخدمها أثناء العرض إلى إيضاح وتجسيم ما يريد أن يقوله، فكان عمله صورة من صور التمثيل، لكن هذا التمثيل كان يؤدى بواسطة شخص واحد بلا مشاركة ممثلين آخرين. ولهذا كانت الجماهير العربية تجد فيما يقدمه الحكواتي تسلية ومتعة عظيمتين، حتى كأنها كانت تتخاصم بينها أحيانا من شدة التأثير الذي يتركه الحكواتي في نفوسها) (١٦)، وهو من خلال إلقاءه يعتمد قدراته الصوتية ومدى تأثيرها بالسامع، إضافة إلى إستخدامه الإيماءات والإشارات ذات الدلالات الإجتماعية التي تعمل على تقريب الصورة وتوضيحها للجمهور.

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 معيناً في العمل ، حيث لجأ أعضاؤها إلى التأليف والعمل الجماعي مستلهمين معطيات التاريخ والقصص اليومية للإنسان الفلسطيني تحت الإحتلال. وعملية التأليف

الجماعي للنص في مسرح الحكواتي لا تتوقف عند حد معيّن، فالنص متغيّر 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 إرتجال المشاهد مطلقين لعقولهم التداعيات الحرة ولخيالهم أن يصور حياتهم الخاصة ومعايشتهم للظرف الذي يتحدثون عنه. ثم تجمع الإرتجالات ويتم إختيار الملائم منها الذي يتماشى وفق الخيوط الأساسية للمسرحية ثم يتم ترتيبها فالتدريب عليها مرة أخرى لتخرج بشكل مسرحية)(١٧)، 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 إعتمدتها المخرجة الفرنسية (أريان مونشكين) بعد أسلوب التأليف الجماعي، والتي أثرت على تجربة (فرانسوا) في العمل المسرحي. إن تدريبات (فرانسوا) في باريس مع (اريان مونوشكين) و جماعة مسرح الشمس أثرت عليه تأثيرا واسعا استنادا 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 يقفان على المنصة ويؤديان دور رجلين مشردين، ويعبران بحرية عن مأزقهما و واقعهما السياسي، وكل ممثل كتب النص الخاص بدوره ، بينما يدمجهما المخرج معا عبر التجريب و التأليف الجماعي، على خشبة المسرح التي تكون في حد ذاتها عارية، وكان الممثلان هما فقط محط انظار و تركيز الجمهور(١٨).

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 بجانبي، يرافقني في رحلتي المسرحية، لأن أزمة النصوص أزمة عالمية)(١٩).

وقد يتم إعداد النص المسرحي انسجاما مع المواقف السياسية و الاجتماعية لأعضاء الفرقة، ليظهر بوصفه خطابا موجها 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 أوالممثل النجم، وطرح المجموعة لكل ما يخطر ببال أفرادها يضفي 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 و يصبح أكثر حياتية، ويتطور العرض دائماً من خلال تفاعله في فعل المشاهدة وردود الأفعال الآنية، ولا يبتعد عن الجمهور صاحب المصلحة الحقيقية في فكر العرض و مادته وموضوعه، فالتأليف الجماعي للنص من قبل أعضاء الفرقة يعني موت المؤلف الفرد وإحياء لروح الجماعة التي تعاني و تلتقط من الواقع والتاريخ ما يسهم في عرض الواقع الاجتماعي و تحليله ونقده(٢٠). 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 الفعّالة تاريخيا، 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 أساسا قويا ورافدا محفزا 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)(٢١). 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 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 مرتبطا 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 الخشبة ، بغية توجيهه للإسهام في تغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية السيئة وممارسة دوره الإنساني والحضاري .

<u>بناء الشخصية في عروض الحكواتي</u>

تقوم عروض فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني على الشخصية المسرحية وتركيبها وتقديمها من خلال مستويات عالية للأداء عند الممثل ، حيث يتم بناء الحبكة المسرحية انطلاقاً من أزمة الشخصيات القائمة بفعل وجود الاحتلال واستلاب الوطن ومحاولة طمس الهوية الفلسطينية.لقد استلهمت رؤية مسرح الحكواتي الشخصية ، ليس بأبعادها 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 فكريا وسلوكيا كأنموذج معبر عن مرحلة تاريخية يعيشها العرب، وإذا كان الحكواتي في السابق يتندر على الشخصيات ويحملها أنواع الفكاهة ليستميل الجمهور، فإن مسرح الحكواتي يجعله شخصية ناقدة واعية فاضحة لعيوب 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 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 لتعبّر عن حالة الجماعة)(٢٣) ، والبطل هنا تقف خلفه طبقته بإقدام وثبات ، فإذا كان الجد (أبو رستم) في (حكاية العين والسن) عام ١٩٨٤م قد عبّر عن كل الفلسطينيين الذين يتشبثون بالأرض ويقاومون المحتل ، فإن (يوسف سلامة) قد عبّر عن طبقة المستوطنين الذين جاءوا من الشتات للاستحواذ على أرض فلسطين بالقوة. وتماشيا 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 ممثلا رشيقا حيويا في أداءه مع احتفاظه بمظهر الهدوء الخارجي مهما بلغت إنفعالاته الداخلية، وممثلو الفرقة هم من الهواة المعنيين بالعمل المسرحي ممن رأو 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 (مايرهولد) في (البايوميكانيك) و تطوير السيطرة على جسد الممثل و حركاته ، و تشكيل منظومة حركية يسيطر عليها الممثل بإرادته الواعية . أن مسرح (مايرهولد) يعد من المقدمات لمسرح برخت على صعيد السلوك العقلي في الأداء و يتقاطع مع الإيهام الواقعي، وهكذا فإن نقطة

التقاء (الحكواتي) مع منظور (مايرهولد) و(بريخت) تكمن في الرواية وكسر الإيهام و التواصل الذهني مع الجمهور(٢٤). إن الشخصيات هنا تقدم ضمن سياقاتها الشعبية حاملة همومها اليومية المعاشة الممثلة لهموم الجماعة، وهذه الشخصيات تأتي قوية ومتمردة ومتسلحة بالإيمان بعدالة قضيتها، ولا تركن إلى الضعف أو الإذعان لجلاديها مستمدة الصبر والقوة من أصالتها لذلك فهي تتحرك على مستويات متعددة. ففي عروض الحكواتي الفلسطيني تتزاوج في أسلوب العمل النبرة المباشرة (التعليمية أو الهادفة) بالإيقاع الطقوسي، وتقترن المأساة بالكوميديا ، ويتماهى الممثل مع النص، ويلجأ أعضاء الحكواتي إلى المسرحة بدل الخطابة ، وإلى الهزل والسخرية بدل التشكّي والبكاء، وإلى الأسلبة 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 المهرّج الشعبي الذي يوصل الجمهور بالخشبة ، واللعبة 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 تعبر عن فكر الجماعة و مواقفها السياسية والإجتماعية، ولأن الممثل في مسرح الحكواتي لا تبنى 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 غربياً ، أما شخصيات الإحتفال فتولد من عمق المأساة ، ممثلة بذلك نماذج متعددة لحالة واحدة هي شخصية البطل – الضحية ، فهو (محجوب) في عرض (محجوب محجوب) ، وهو ذلك الغلام الفقير(رامي الحجارة) الذي يظهر في مسرحية (ألف ليلة وليلة في سوق اللحامين) ١٩٨٢م، والذي يجسد صورة من صور النضال الفلسطيني تحت الإحتلال في ظل مجتمع يعيش أزمة كبيرة تراجع خلالها المد الثوري العربي، وهو أيضاً (علي) في عرض (جليلي يا علي) عام ١٩٨٣م، حيث يقدم لنا (فرانسوا) صورة من محاولات الإحتلال الشرسة لطمس هوية الإنسان الفلسطيني، واستلاب شخصيته وثقافته، واقتلاعه من جذوره وصهره في حضارة اصطناعية مفبركة، حيث تظهر شخصية (علي) الذي يدخل سجون الإحتلال 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 مواطنا "صالحا" و"كلبا أمينا"، وتفشل كل الطرق ويجن "البروفيسور" ويتفجر المختبر على من فيه)(٢٦)، 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 الإجتماعية من التناقضات التي يواجهها الإنسان الفلسطيني تحت الإحتلال.

وتتجسد شخصية البطل – الضحية في عروض الفرقة، ففي عرض (حكاية العين والسن) تظهر لنا شخصية الجد (أبو رستم) و (طنزا)، فبينما 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 ١٩٩٠م، تظهر لنا شخصية المرأة الفرنسية (لويزا) ضحية للأفكار المشبوهة المرتبطة بالفكر الصهيوني ، فقد اتهمت بالزنا وأدانتها 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: (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 ، وأخلّص 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 المضامين الفكرية والجمالية، (ولا يكاد يخلو عرض للفرقة من الراوي، الذي يلعب دوراً عضوياً في دفع الحدث ، وإحياء الإحتفال المسرحي . بل إنه متعدد ، يتوزع مهمته أكثر من ممثلة وممثل ، يظهرون 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 وبتوجههم إلينا مباشرة ، كاسرين الإيهام المسرحي ، وتعليقهم على المشاهد والمواقف ، يعيدون إلينا سلطتنا المسلوبة ويحددون غياب البطل . فكلهم أبطال)(٢٨). ففي مسرحية (جليلي يا علي) يطل علينا الحكواتي ليخبرنا عن تفاصيل هامة في حياة (علي) حيث يحيلنا إلى بعض ملامح الإحتفال المسرحي، يقول: (... ألو.. هلو.. أخ مفضي، سامع هناك!! سيداتي وسادتي! الحكواتي يقدم لكم "جليلي ياعلي" 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..)(٢٩)، 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 عموما تعمل على تشريح الواقع وتوضيح أبعاده، مستخدمة الإحتجاج والسخرية والتهكم أداة للتعبير عن موقفها الحياتي القائم على نقد الواقع .

من عروض فرانسوا مع فرقة الحكواتي

تفرغ 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، وإذا كانت فرقة الحكواتي قد بقيت تعمل بنشاط طوال فترة الثمانينات، 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(ايمان 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 ١٩٤٨م، أما الممثلين الآخرين فقد توزعوا للعمل في فرق مسرحية أخرى. وتعد مسرحية (بسم الأب والأم والإبن)(٣٠) عام ١٩٧٧م أولى المسرحيات التي أنتجتها فرقة الحكواتي. وهي مسرحية واقعية من حيث مضمونها تنقل لنا عبر مشاهد ومناظر ملحمية . مستعينة بالرمز والحكاية والمثل . صورا 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 وهو يسلب الأرض من الفلاح، ومحاولاته لمحو التراث الفلسطيني والإستيلاء على ثقافة الإنسان الفلسطيني(٣١). وتسيطر في هذا العرض الصيغة التعليمية الهادفة على العرض، وتتفجر من قلب المأساة تلك النزعة الكوميدية 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)(٣٢)، فالسخرية والتهكم 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 (محجوب محجوب)(٣٣) عام ١٩٨٠م، يتناول (فرانسوا) من خلال العرض قصة إنسان فلسطيني يدعى (محجوب)، حيث يعيش حياته مقاوما للإحتلال دون أي إنتماء سياسي، ويتعرض للقمع والتنكيل 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 للجمهور 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 فينفضون عن أنفسهم غبار السنين، بإنفعال شديد وصبر مفقود، أي أنهم يمسرحون 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 براقة وإجتماعات تقليدية ومؤتمرات على جميع المستويات، ويختلط حابل الواقع بنابل الأحلام، وتصبح الحياة فلسفة يلخصها شعار مكتوب على جدار مرحاض(٣٤). وتظهر شخصية (محجوب) المعبرة عن الإنسان الفلسطيني العادي الذي آمن بضرورة العيش والمقاومة وإن إرتكب بعض الهفوات في مسيرته، (وتعرض مشاهد المسرحية حياة هذا الشخص بجميع أبعادها السياسية والإجتماعية ، فهو يواجه في بداية حياته عمه الطماع، ثم يواجه "أبو حميد" 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 صديقته ليلى 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 وليلى 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 أموره يلجأ إلى الحيلة والخدعة، كإستخدامه 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 فنجان القهوة، فترهبهم حينما تبلغهم بأنه ينتظرهم مستقبلا أسود، وفي مشهد آخر لايتردد (محجوب) في الإدلاء بصوته في إنتخابات بلدية القدس بدلا من زميله " أبو حميد" الذي يخجل من ذلك رغم أنه موظفا 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 تعمل على إثارة وعي المتلقي وتفجر لديه الكوميديا من عمق المأساة. إن المعاناة التي يعانيها (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 حوفظ فيه على المظاهر الخارجية والسطحية للمجتمعات، عالم معلق في الفضاء ومغرق بالإيهام، أفرغ من حيويته وإبداعيته وتطوره... سكانه ليسوا من الموتى ولا الأحياء، وإنما يعيشون في حالة بين الإثنين لكنهم يتحركون، يروحون ويجيئون... يزرعون ويجتمعون... يبيعون ويشترون ولكن دون طائل، فكأنهم ينفخون في رماد، أو في قربة مقطوعة، حياتهم أثيرية أحيانا، وأحيانا أخرى مطاطية، وقد تكون متأرجحة على شفا حفرة)(٣٦)، 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) موتا رمزيا 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 لمسؤلياته، وهو بذلك أشبه ما يكون بشخصيات (جحا الفلسطيني ، قرين شفايك ، وكانديد فولتير – فهو ليس إلا المهرج الحزين ، يظهر على الخشبة بماكياجه الغريب ، يقوم من الموت ليعري بسذاجته الظاهرية الواقع المعقد ويفضح التسلط ويرفض بجسده الغربة والإقتلاع ، فهو إذن يجسد ملحمة الجماعة ، وهو حكاية ترويها الجماعة على لسان أهله ومعارفه وأقربائه، ولا وجود فردي له خارج هذه الحكاية)(٣٧)، فحينما يكتشف (محجوب) أن حياته ناقصة وهي ليست أفضل من الموت، يعلن إستسلامه للقدر إلا أنه سرعان ما يصحو بعد أن يسترجع حياته أمامه من خلال شريط من الأحلام، ويبقى الباب في نهاية المسرحية مفتوحا 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(٣٨).

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 ملمحا أساسيا 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 لجدته 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 الإنشقاقات الداخلية في التنظيمات الفلسطينية وعدم التعاون بينها لمواجهة الإحتلال(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 عُززت بإتقان بالموسيقى و الأغاني الرائعة التي جاءت من تأليف الموسيقي الاكثر احترافا الذي تم ابعاده آنذاك (مصطفى الكرد)، وحس التأليف الجماعي كان ماثلا، وكانت المسرحية مزيجا من الحُلمية 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 صورا من المقاومة اليمية للإحتلال، بينما تعرض على النقيض من ذلك وبأسلوب نقدي ساخر حضارة الحاكم العسكري المزيفة ونواياه الخبيثة. وفي عرض (حكاية العين والسن)(٤٢) عام ١٩٨٤م، تسيطر المأساة والكوميديا الساخرة على مجريات

الأحداث المسرحية، حيث تقام حفل زفاف خلال حرب طاحنة تدور رحاها منذ أربعين عاما بين أولاد العم (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 وبإيقاع 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 وتميل للأزرق وتوقع ضربات الأرجل كلاماً قادماً 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 (٤٣) 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 والإيحاءات 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 (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 التشرد 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 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 ، صاخب يجسد الحياة الهائئة رغم متاعبها 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 وعبثيته ، إنه زمن اغتصاب الأرض ، والصراع الدائري بين المستوطن وعائلته ، وصاحب الأرض وعائلته (٤٤)، 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 (أبو رستم) مع المستوطن (يوسف سلامة) صراع لجيل قديم ، نجد تشعّبات 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 سريالي بكامل عناصره : الإضاءة خافتة ، الأجداد في الظلام إلى اليسار ، طاولة شمعة وأسمال ، 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 هو بين السحري والجنائزي ، بدلاً من فرحة الزواج . وعلى إيقاع موسيقى حادة يتراجع الكلام ، ليرتفع صوت طنزا (...) ، تبدأ رقصة الأجساد المتوازية دمية ترتفع وتسقط ، جسد يعلو ثم يهبط ، كل ذلك ضمن لوحة متكاملة العناصر يضبط إيقاعها هذا الصراع الأبدي بين أبي رستم ويوسف سلامة ، بين النهار والليل)(٤٥).

وفي مسرحية (كفر شما)(٤٦) عام ١٩٨٧م يتعرض (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

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

وتأتي مسرحية (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 الرئيسة (وليد)، وهو شقيق المختار، الذي يتحدث عن مغامراته وأصدقائه الذين إلتقى بهم أثناء تنقله بحثا عن أهل قريته، وكان (وليد) قد ترك قريته قبل عام ١٩٤٨م 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، ووإلى صحاري شبه الجزيرة العربية، وإلى أمريكا، وأثناء ترحالهما يلتقيان بـ (نجمة) وهي لاجئة من يافا، و (كريم) وهو محارب فلسطيني شاب، و (عبد) وهو تاجر 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(٤٧). 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 (كفر شمّا) إلى خلق مبدأ الألفة بين الشخصيات والمكان الذي يشكل جزءاً من ذاكرتها الجمعية ، فقدّم 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)(٤٨) عام ١٩٩٠م، 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 ١٠٩٨م ، حيث يقدم لنا العرض الأحداث التي صاحبت الحملة الصليبية الأولى على القدس ، مصوراً الخراب والدمار الذي ألحقه الجنود بكل ما صادفهم أثناء الحملة ، إزاء ذلك (يكاد سكّان معرة النعمان لا يصدقون أن الفظائع 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 أو ربما 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 أو رؤية . أبشر هو أم ملاك؟ أم منة حبت بها السماء باطن الأرض ؟ أم هو كائن ضل طريقه وهام حب الحياة ؟

من سمائي إلى أرضي

من عملي الكامل إلى عملي المفروض

من ارتباطي الثابت إلى خيانتي 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 الخيّام " (٤٩).

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 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 وآخرين يحكمونه ، وآخرين يمارسون إرهابهم عليه . سوف ندخل الهوة التي تفصل الغرب عن الشرق لكي

نفضح 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)(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 تجزئتها.

الخلاصة

تكمن 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 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.

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

٤- ظهر في عروض الحكواتي الفلسطيني تأثير المسرح العالمي مثل: اجتهادات (لويجي بيراندللو) 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 الجماعية التي تنطلق من الارتجال والأبحاث والمناقشات، ولم تخل عروض فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني من تأثيرات (الكوميديا ديلارتي) القائمة على الارتجال، والجنائزية التي تحتفل بها عروض (كاونتور).

٥- يعد نهج (فرانسوا) في فرقة مسرح الحكواتي إمتدادا 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 المتلقي في عملية المشاركة العقلية 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 إستخدام قطع الديكور وتقنية كسر الإيهام كي تأخذ اللعبة المسرحية مجراها محدثة حالة من الاستفزاز العقلي للمشاهد، 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 إستخدام قليل من قطع الديكور.

٨- إزاء البساطة الواضحة في مفردات العرض عند فرقة الحكواتي، يبرز دورها في التعبير عن الواقع مشكّلة جملة من الدلالات، ومؤكدة على اضفاء الطابع التمثيلي لفن الحكواتي الذي كان يعتمد على الأداء الجسمي و الصوتي أكثر من إعتماده 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 تفاصيله، إنما يكفي أن توحي بذلك المكان.

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

كل عرض ، للتسلل بعيدا عن الكوميديا الساخرة ، والإبحار إلى قلب الفجيعة، 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.

١٠- 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 أو حديقة أو ساحة عامة أو ملعب أو عند أنقاض بيوت قديمة .

١١- إستخدمت فرقة الحكواتي 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 الحكواتي مرتبطا بالجماعة وحياة أفرادها اليومية، كأن يكون في لقاء اعتيادي شبه يومي، أو لقاء احتفالي بمناسبة يتجمع من خلاله المحتفلون 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 وإمتد لإختيار أسماء الشخصيات والأمكنة وإختيار البيئة المنظرية وقطع الإكسسوار من التراث، إضافة إلى أن الفرقة قد أسست رؤيتها إنطلاقا من شخصية الحكواتي التراثية التي تؤدي عددا من الوظائف.

١٤- شكل التأليف الجماعي للنص المسرحي ملمحا أساسيا في عمل الفرقة، وقد جاء هذا الخيار بحثا عن نصوص من شأنها أن تلبي رغبة الفنان المسرحي الفلسطيني سياسيا و اجتماعيا، ليظهر بوصفه خطابا موجها فكرياً، وعميق الدلالة والتعبير، ويلامس هموم الشارع، والنص هنا قد يعتمد على حكاية شائعة ومعروفة لدى المشاهدين وانفعالهم بها غير مفاجئ و يأتي التأثر من خلال تجديد وإعادة الانتماء إلى الماضي المشترك للشخصيات، ولكن تبقى الروح الجماعية هي معيار العمل.

١٥- تقوم عروض فرقة مسرح الحكواتي 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 المعاشة الممثلة لهموم الجماعة، وهذه الشخصيات تأتي قوية ومتمردة ومتسلحة بالإيمان بعدالة 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 ممثلا رشيقا حيويا في أداءه مع احتفاظه بمظهر الهدوء الخارجي مهما بلغت إنفعالاته الداخلية، وإبتعد الممثلون عن مبدأ التقمص والمحاكاة والبناء الانفعالي الداخلي للشخصية الذي نادى به (ستانسلافسكي)، واهتموا بالتكنيك الخارجي (الجسد)، وهذا يتطابق مع مفهوم (مايرهولد) في (البايوميكانيك) و تطوير السيطرة على جسد الممثل و حركاته، و تشكيل منظومة حركية يسيطر عليها الممثل بإرادته الواعية .

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،

جليلي ياعلي ١٩٨٣م، حكاية العين والسن١٩٨٤م، حكايات الصلاة الأخرى ١٩٨٦م، الإستثناء والقاعدة١٩٨٦م، بيت زكي ١٩٨٦م، كفر شما ١٩٨٧، اليوبيل ١٩٨٧م، والحكواتي يبحث عن عمر الخيّام 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- فرقة البلالين : قامت الفرقة على أنقاض فرقة عائلة المسرح ، والبلالين جمع بالون، وقد سميت الفرقة بهذا الاسم صدفة دون أي محاولة للإيحاء ، وقد أطلق عليها الاسم أحد أعضاءها واسمه (سامح العبوشي) ، وقد تكونت الفرقة عند انطلاقها من ثلاثة عشر شخصاً هم : فرانسوا أبو سالم ، سامح العبوشي ، هاني أبو شنب ، علي حجاوي ، ناديا ميخائيل ، عادل ترتير ، حسام التميمي ، 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- فرقة بلا – لين : أي بلا ضعف أو ليونة ، إذ انه في عام ١٩٧٤م انشق فرانسوا عن فرقة (بلالين) مكوناً فرقة جديدة هي فرقة (بلا – لين) حيث منحها فرانسوا كل نفسه ، فكان بيته مقراً لها حيث تتم فيه الاجتماعات والتدريبات ومن أعمال الفرقة : القاعدة والإستثناء ، العبرة ،ومصارعة حرة التي قدمت في ملعب مدرسة سلوان الإعدادية وعلى أنوار القناديل بمناسبة عيد العمال في ١٩٧٥/٥/١م ، وقد خططت الفرقة لعرضها في بلدة بيت عور التحتا من لواء رام الله ولكن سلطات الإحتلال رفضت ذلك ،وقد اندثرت هذه الفرقة أواخر عام ١٩٧٥م وتفرق أعضاؤها.

٥- أنظر. نشرة مسرح الحكواتي، القدس: ١٩٨٠م، ص١.

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

٧- أبي صعب ، بيّار ، 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 .

١٠- See . Abu Salem, Francois – Founder, Al 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، ص١٠.

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

١٦- احمد ، فائق مصطفى ، مسرح الحكواتي ، بغداد: دار الجاحظ، مجلة الأقلام ، العدد الثالث ، ١٩٨٣م، ص٨٨.

١٧- عفونة، نهى محمود عبد الرحمن، المسرح العربي في فلسطين بين (١٩٧٥. ٢٠٠٠م)، (أطروحة دكتوراه غير منشورة)، عمان: الجامعة الأردنية، اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، ٢٠٠١م، ص ١٥٨.

١٨- see.Tamari, Salem and athers, François – 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، ص٤٠.

٢٠- أنظر. العذاري، طارق عبد الكاظم، مسرح الحكواتي . رؤية سياسية عربية، ص٦.

٢١- شحادة، راضي، الحكواتي، القدس: مجلة الكاتب، العدد ٩٩، ١٩٨٨م، ص,٧٣

٢٢- أنظر. العذاري، طارق عبد الكاظم، مسرح الحكواتي..، ص٥.

٢٣- أبي صعب ، بيار ، الحكواتي الفلسطيني : مسرحة الذاكرة ... ، ص ٣٧ .

٢٤- أنظر. العذاري، طارق عبد الكاظم، مسرح الحكواتي..، ص١١.

٢٥- أنظر. أبي صعب ، بيار ، الحكواتي الفلسطيني : مسرحة الذاكرة ... ، ص ٣٧ .

٢٦- ياغي، عبد الرحمن، المحاولات التمثيلية في فلسطين وفي الأردن، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٢م، ص٧٣، نقلا عن: صحيفة الفجر، القدس: بتاريخ ١٩٨١/٢/١٤م.

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، ص٧٢، نقلا عن: مجلة العرب، لندن: بتاريخ: ١٠/٢/ ١٩٨١م.

٣٠- مسرحية بسم الأب والأم والإبن: قدمت عام ١٩٧٧م وهي تأليف جماعي للفرقة ومن تمثيل: إدوارد معلم، طلال حماد، جاكي لوبيك، عدنان طرابشة، ومحمد محاميد، وقدمت من المسرحية (٣٦) عرضا في الأراضي المحتلة والجليل وإيطاليا وسويسرا وفرنسا، وإشتركت 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 ١٩٦٧. ١٩٨٧م، الطيبة . المثلث: دار إحياء التراث، ١٩٨٩م، ص(٤٨. ٤٩).

٣٢- أبي صعب، بيار، الحكواتي الفلسطيني : مسرحة الذاكرة ، ص ٣٥ .

٣٣- مسرحية محجوب محجوب: قدمت عام ١٩٨٠م، وهي تأليف جماعي للفرقة، ومن تمثيل: إدوارد معلم، واصف دنديس، ابراهيم خلايله، وراضي شحادة، وقدمت من المسرحية (١٤٠)

عرضا في فلسطين وإيطاليا وبريطانيا وفرنسا والدانمارك والسويد والنرويج وهولندا وبلجيكا وبولندا وتونس.

٣٤- ياغي، عبد الرحمن، المحاولات التمثيلية في فلسطين وفي الأردن، ص ٧٥ .

٣٥- عفونة، نهى محمود عبد الرحمن، المسرح العربي في فلسطين..، ص,٤٥

٣٦- مسرح الحكواتي الفلسطيني، نشرة مسرحية محجوب محجوب، ١٩٨٠م.

٣٧- أبي صعب ، بيار، الحكواتي الفلسطيني : مسرحة الذاكرة ... ، ص ٣٧ .

٣٨- أنظر. ياغي، عبد الرحمن، المحاولات التمثيلية في فلسطين وفي الأردن، ص,٧٥

٣٩- مسرحية ألف ليلة وليلة في سوق اللحامين: : قدمت عام ١٩٨٢م وهي تأليف جماعي للفرقة وقد أنتجت بالتعاون مع فرقة السيرك السحري الكبير في فرنسا، وهي من تمثيل: إدوارد معلم، ابراهيم خلايله، جاكي لوبيك، عدنان طرابشة، كريستو خياط، صقر السلايمة، عبد السويطي، ماجد الكرد، وصالح طه، وقد قدمت من المسرحية حوالي (٣٠) عرضا في فلسطين وفرنسا والدانمارك وألمانيا.

٤٠- أنظر. عفونة، نهى محمود عبد الرحمن، المسرح العربي في فلسطين..، ص٤٧ .

٤١- see.Tamari, Salem and athers, François Abu Salem and Theater in Palestine, p4

٤٢- مسرحية حكاية العين والسن: قدمت عام ١٩٨٤م، وهي تأليف جماعي للفرقة، وقد قدم منها (٥٥) عرضا في فلسطين وبريطانيا وفرنسا وأسكتلندا وهولندا وبلجيكا.

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 ١٩٨٧م 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 وايطاليا وهولندا والدانمارك.

٤٧- أنظر. عفونة، نهى محمود عبد الرحمن، المسرح العربي في فلسطين..، ص(٥٠. ٥١) .

٤٨. مسرحية الحكواتي يبحث عن عمر الخيام: قدمت عام ١٩٩٠م، وهي من تأليف جاكي لوبيك وفرانسوا أبو سالم، وقد قدمها أعضاء الفرقة إدوارد معلم وعامر خليل وأيمان عون ونبيل الحجار وطاهر محاميد، وتم فيها إشراك عدد من الممثلين والفنيين العرب والأجانب من بينهم : ضحى شمس من لبنان ، ولميس خلف من سوريا ، وفرانسين دسبار ، وانطوان دوهاميل من فرنسا وغيرهم .

٤٩- ب . ص ، الحكواتي الفلسطيني يبحث عن عمر الخيام ، ص ٤١ .

٥٠- المصدر نفسه، ص ٤١ .

المصادر والمراجع العربية

١- احمد ، فائق مصطفى ، مسرح الحكواتي ، بغداد: دار الجاحظ، مجلة الأقلام ، العدد الثالث ، ١٩٨٣م، ص,٨٨

٢- أبي صعب ، بيّار ، الحكواتي الفلسطيني – مسرحة الذاكرة أو إعادة إمتلاك المكان ، باريس : مجلة المقدمة ، العدد ١٦، ١٩٨٧م .

٣- أبو سالم، فرانسوا، مقابلة شخصية أجراها معه محمد عبد الرؤوف محاميد في: مجلة البيادر، القدس: العدد ١٣، أيار ١٩٧٨م.

٤- أنيس، محمد، الحركة المسرحية في المناطق المحتلة، فلسطين: دار جاليليو ودار العامل، ١٩٧٩م.

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 ، ١٩٨٨م .

٧- شحادة، راضي، الحكواتي، القدس: مجلة الكاتب ، العدد ٩٩، ١٩٨٨م.

٨- عفونة، نهى محمود عبد الرحمن، المسرح العربي في فلسطين بين (١٩٧٥. ٢٠٠٠م)، (أطروحة دكتوراه غير منشورة)، عمان: الجامعة الأردنية، اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، تموز ٢٠٠١م.

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. ١٩٨٧م، الطيبة . المثلث: دار إحياء التراث، ١٩٨٩م.

١١- مسرح الحكواتي الفلسطيني ، مسرح الحكواتي الفلسطيني في جردة حساب: بين صفحات الماضي المشرقة وتحديات المستقبل ، باريس : مؤسسة الأندلس للنشر ، مجلة اليوم السابع ، العدد ٢٨٨ ، ١٣ تشرين الثاني ١٩٨٩م.

١٢- مسرح الحكواتي الفلسطيني، نشرة مسرحية محجوب محجوب، ١٩٨٠م.

١٣- نشرة مسرح الحكواتي، القدس: ١٩٨٠م.

١٤- ياغي، عبد الرحمن، المحاولات التمثيلية في فلسطين وفي الأردن، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٢م.

المصادر والمراجع الأجنبية

1- Abu Salem, Francois – Founder, Al HaHakawati Theatre Company Interviewed by Jenny Hughes, 19 May 2006.

2- Tamari, Salem and athers, François Abu Salem and Theater in Palestine For merly the Jerusalem Quarterly file, Jerusalem Quarterly Issue 48, winter 2011.