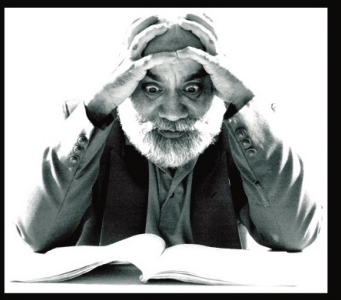
مسرح الصواري
Alsawari Theater



قـراءة فـي تجـربة عبدالله السعداوي المسرحية

السَّرْدُ النَّحْتُ الزَّمَنُ

اعداد حسام توفيق ابواصبع

السرد >> النحت >> الزمن

اعداد حسام توفيق ابواصبع

الـزمـن ›› الـنـحـت ›› الـسـرد

قـــراءات
في تجربة عبدالله السعداوي المسرحية

إعداد: حسام توفيق أبوأصبع ››

الفهرس

››	السعداوي والصواري		5 ‹ 5
››	المقدمة.. حالة نادرة		8 ‹ 11
››	سيرة ذاتية وفنية		14 ‹ 15
››	بورتريه	**حمد النعيمي، أثير السادة، عبدالله خليفة**	18 ‹ 25
››	العروض المسرحية	**يوسف الحمدان، جي لي فرنس، أمين صالح، عبدالله خليفة، علي الشرقاوي، نهي بيومي، قاسم حداد، سامية حبيب، عبدالعزيز السماعيل، بول شاؤول، عواد علي، علي الديري، أثير السادة، علي القميش، حسام أبوأصبع.**	28 ‹ 93
››	لمحات فنية	**عبدالله السعداوي، سالم سلطان، عبدالله خليفة، يوسف الحمدان، حسام أبوأصبع.**	96 ‹ 117
››	شهادات	**إبراهيم غلوم، حسين الرفاعي، ، أحمد ثاني، أحمد الشملان، جعفر الجمري، عقيل سوار، أمين صالح، خالد الرويعي.**	120 ‹ 135
››	الحوار		138 ‹ 151
››	وثائق و صور		154 ‹ 159

الزمن >> النحت >> السرد
قراءات في تجربة عبدالله السعداوي المسرحية

حسام ابواصبع / مؤلف من البحرين

الطبعة الأولى 2006

Tel: 17725778
Fax: 17826900
P.O Box: 29172
www.alsawari.org
sw19ri91@batelco.com.bh

التصميم والإخراج الفني:
خالد الرويعي

صوة الغلاف الأمامي:
خالد الرويعي

صورة الغلاف الخلفي:
علي محمد

الصور:
مركز الصواري للمعلومات

تمت طباعة هذا الكتاب بدعم خاص من
قطاع الثقافة والتراث الوطني - البحرين

رقم الايداع بإدارة المكتبات العامة
د.ع. 2006/5019

ISBN 99901-90-62-3

هذا الكتاب.. هذا المشروع

تكتسب حياة الشعوب سمة خاصة عندما يتعلق الأمر بمبدعيها، وعندها تغدو هذه السمة أشبه بالرمز أو العلامة لمميزات أي شعب كان.
ولأننا في مسرح الصواري نؤمن بما يحققه المبدع من انجازات إنسانية بالدرجة الاولى وفنية أيضا، نسعى هنا ومن خلال هذا الاصدار أن نكون قريبين من ضرورة الاحتفاء الأدبي وضرورة رصد ما ينجزه أعضاء مسرح الصواري من قيم تتطلع إلى الأفضل بالنسبة إلينا كبشر أولا وفنانين ثانياً.
ففي السياق ذاته بدأنا وبمبادرة مشكورة من عضو المسرح حسام توفيق ابواصبع بأن نجعل من هذا الإيمان واقعاً بإمكان الجميع الاطلاع عليه وتبني مشروعه، ويرجع ذلك لما فيه من تأثير على مستقبل ذاكرتنا ومبدعينا الذين هم ملامح رئيسة لهذه الذاكرة.
إننا من خلال هذا الكتيب، نطمح أن يكون هذا المشروع امتدادا لمشاريع أخرى ترصد التجارب التي أثرت مسيرة الصواري الفنية. ونطمح أيضا في أن تكون هذه المشاريع بمثابة مرجع مهم ودليلاً تستدل به الذاكرة، ومحطات ملهمة في تجربة هؤلاء المبدعين.
ويأتي إصدارنا هذا لأحد المؤسسين المهمين في مسيرة المسرح العربي المعاصر وأحد الذي غيروا وأثروا في إعادة انتاج مفاهيم المسرح البحريني، والذي مازال يواصل جهوده على المستويين التنظيري والمعملي وهو المخرج عبدالله السعداوي أحد مؤسسي مسرح الصواري والأب الروحي لجيل المسرح الجديد.
إن هذا الكتيب وهو يأتي تأكيداً على ما نحن ذاهبين إليه نشكر من خلاله سعادة الوكيل المساعد للثقافة والتراث الوطني الشيخة مي بنت محمد آل خليفة لإيمانها بهذا المشروع ومحبتها الغامرة لمبدعين تكتسب بهم الشعوب سمتهم الخاصة.

مسرح الصواري

الإهداء

إلى
عبدالله السعداوي

وحيداً في همه
فريداً في أمله

لا بد للمتلقي أن يستنفذ كل حواسه، فيرى ويسمع ويحس.. يرى ذاته من خلال المسرحية، وحتى يتم ذلك لا بد أن نتناول بيئة هذا المتلقي، فيشعر بالألفة بينه وبين الشخصيات التي تمثله على الخشبة فلا يشعر بالغربة، ويسري العمل داخله.

من مقابلة أجرتها فاتن علي
مجلة " المسرح " القاهرية.

التجربة تراوح مكانها بسبب المتطلبات الكثيرة التي يحتاجها الممثل الجديد المنضم للتجربة حديثاً. ولانتفاء الطاقة اللازمة للبدء والعودة إلى البدايات. لذلك فمستقبل التجربة التي خلقت حساسية جديدة في الفهم والقراءة والتناول لا يبدو مشرقاً تماماً، ولكن مع الإصرار الكبير الذي يبديه السعداوي في إيمانه منقطع النظير في الوقت الذي تبدلت فيه الكثير من المفهومات بخصوص الفن والإبداع.

إن الذي دفعني إلى الدخول في هذا المشروع الإحساس العميق بقيمة الرجل على المستويات كافة، فهو حالة نادرة قلما تصادف في الحياة من يشبهها، إن جميع حواسه وملكاته قد نجحت بعد ارتحالات عديدة في مسرحة كل شيء في هذه الدنيا، فهو يقرأ العالم من خلال المسرح، وينظر لكل ثيمة وموتيفة وجزيئية في هذ العالم على أن المسرح قادر على استيعابها، بل وتجاوزها ونسفها. هذا السعداوي / القارئ النهم، الذي يكنس جيوبه أولاً بأول في سبيل كتاب معين، أو نص ما، قد جعل كل شيء في خدمة المسرح.. الهم الذي تلبسه حتى النخاع، بحيث يصبح ويمسي، يراقب ويقترب، يحاور ويجادل عن المسرح ولا شيء سواه. لقد أدار السعداوي ظهره للحياة القاسية، ومتطلباتها التي تثقل الكاهل، واقترن بالمسرح زوجة، وابناً، وهماً، وعدواً جباراً، وسنداً وذخراً، وهماً متجذراً راسخاً، فخسر كل شيء مما يعني لنا كل شيء، وكسب كل شيء مما يعني له هو شيء .. وهذا الكتيب محاولة تلخيص أطياف من هذا الجهد الكبير، وهو في النهاية فصل من فصولنا الثقافية الجميلة التي لا تضاهيها محلياً قصة مشابهة إنسانياً وفنياً.

لقد مرت تجربة السعداوي بتعرجات ومنعطات كثيرة، فكل مسرحية عنده بمثابة البحث في منطقة تكون مجهولة في البداية، لكنها تتضح شيئاً فشيئاً، والقاسم المشترك رغم الاختلاف وتسجيل بعض الملحوظات على عروضه أن السعداوي يحاول دائماً إيصال رسائله الفنية بشكل لا يكرر نفسه، وأبرز دليل أن محاولاته المسرحية الأخيرة كانت تتجه صوب إلغاء بحثه الشائق في جسد الممثل وسينوغرافيته الذي امتد لسنوات، فكان التركيز على جعل المسرح فضاء سردياً وحوارياً في بقعة صغيرة. كما استعاض عن النصوص المسرحية، فاقتحم عوالم الرواية ومسرحها، وعوالم القصة القصيرة بكثافتها ورمزيتها وطبيعتها الاختزالية وجعلها ممكنة في فضاء العرض المسرحي بحيث اقتصد في الجانب الإيمائي والحركي إلى درجة الزهد القصوى ليقترب من فضاءات الحكي. إن التنوع مثير، وهو ما حاولت أن أبرزه سواء من خلال الأسئلة، أو من خلال كتابات كتابنا ونقادنا ومسرحيينا الذين

حالة نادرة

للفنان المسرحي عبدالله السعداوي تجربة خاصة في التعامل مع المسرح، ليس بوصفه مادة فنية، أو إبداعية فحسب، ولكن المسرح بوصفه حياة، وطريقة عيش، ومنهج تفكير. لذلك فتجربته من أكثر التجارب استثماراً لجميع المعطيات المتاحة. فما قدمه السعداوي من فن لا يرتهن بأية شروط مسبقة، بل العكس لقد كان ولا يزال المسرح عنده مجالاً يتنفس فيه حرية من نوع خاص، الحرية التي تخرجه من متاهات الحياة وأوجاعها إلى فضاء صغير، وإلى مساحة لا تخلو من زهد ومن غياب لأبرز الأدوات الكفيلة بتوفير أقل القليل حتى تخرج التجربة بالشكل المنتظر.

لذلك فالفعل المسرحي عند السعداوي فعلٍ مقدس عاشق في الدرجة القصوى. وفي ظل اشتراطات قاسية لا زال السعداوي متمسكاً بالفعل الذي رهن له حياته. لقد عرض عن الدنيا وأراد المسرح، لذلك غدا المسرح الذي رامه هو دنياه وحياته، في ساعات كربه يلوذ به، وفي لحظات نشوته يلجأ إليه، ليس المسرح عنده فضاء لبث رسائل لا تحمل أية قيمة، بل القيمة الفنية مرامه ومراده وأساس بحثه. تجربته متنوعة ولا يمكن اختزالها في نمط محدد أو في قالب بعينه، لكن ثمة مسحة طليعية تلف معظم تجاربه لا على مستوى التكنيك الإخراجي، بل في الاهتمام بأصغر التفاصيل وأدقها.

ودور السعداوي في المسرح البحريني نضعه في مصف الريادة، فقد أدخل مفهومات جديدة لم تكن ذات حضور من قبل، وكان عمله ولا يزال يلاقي صدوداً وعزوفاً على أكثر من مستوى على الرغم من تطويره لآليات مختلفة على مستوى التدريب المسرحي انطلاقاً من الورش المسرحية التي أشرف عليها ووضع هيكليتها وأولوياتها ومجال اشتغالها بمعاونة مجموعة من الشباب. ذلك أن الخروج من الأطر القارة والراسخة يستلزم بالضرورة الاستعانة بعدد من الممثلين الذين يقلون خبرة أو أن اقترابهم من المسرح كان الأول من نوعه مع تجربة لم تتأسس بعد على ركائز متينة تضمن لنفسها الديمومة في التطور والتجدد والاكتشاف.

ولم تزل حتى اللحظة هذه التجربة غير مؤسسة كما ينبغي بسبب ظروف خاصة ليست خافية على أحد. إن المأزق الكبير الذي أحاط بالتجربة منذ بدايتها، ولم يجعلها تنمو النمو المطرد المنشود يتمثل في ابتعاد شبه كلي من العناصر التي بدأت مع التجربة بسبب ظروف حياتية أو بسبب غياب الحماس، الدافع الوحيد لتجربة من هذا النوع لا تتطلب سوى الجد والمثابرة والالتزام. غياب هذه العناصر بالإضافة إلى أن عدداً من الذين كانوا مع السعداوي تركوا المسرح لعدم الجدية الكافية، ولم يكن المسرح بالنسبة إليهم طريقة حياة ومبعث لذة، جعل من

فرض نفسه، فلم يكن هناك بد من الاستعانة بعدد من مقالاتهم، وهي بطبيعة الحال لا تمضي في نسق واحد، وإنما تحكمها سياقات مختلفة .. وقد يتساءل القارئ - أيضاً - لماذا تم إدراج أكثر من موضوع لبعض المسرحيات دون سواها، وجوابنا على ذلك، أن هذه العروض المسرحية، وهي على وجه التحديد: " إسكوريال "، " الكمامة "، " القربان " قد تم عرضها في البحرين والقاهرة، والمعروف أن السعداوي لا يكرر العرض أكثر من مرة، بل مسرحية القربان – على سبيل المثال – قدمت في البحرين بشكل يختلف اختلافاً كلياً عن العرض الذي قدم في القاهرة. إضافة إلى أن هذه المسرحيات الثلاث تشكل مجتمعة مرحلة متقدمة في عمل السعداوي نفسه، وفيها دخل إلى عوالم مختلفة، واستعان بعدد كبير من الممثلين، والمجاميع، على عكس العروض السابقة، بما يعني زيادة في الجهد والعمل.

أخيراً، أود أن أسجل امتناني لوالدي، ولزوجتي، وإلى صغيري يوسف، وإلى الأحبة في مسرح الصواري الذين آمنوا بهذا الكتيب وكانوا سبباً في خروجه إلى النور.

حسام توفيق أبوأصبع

تفاعلوا مع التجربة، ولامسوا شيئاً من حمولاتها الجمالية، وتواصلوا مع مفرداتها منذ انطلاقها من على خشبة نادي مدينة عيسى، وحتى الأن.

وأردت بهذا الكتيب الذي يأتي في سياق الاحتفاء بالتجربة وإعادة تسليط الأضواء عليها بعد أكثر من عقدين كاملين احتاجهما السعداوي ليؤسس نفسه، ويترحل من بلد إلى آخر، قبل أن يقدم على الاستقرار، وعلى الخوض في غمار تجربة الإخراج المسرحي، التي بدورها قاب قوسين من إكمال عقدين آخرين من العمل المضني، أردت أن أجعل هذا الكتيب سجلاً يعكس شيئاً من عمل السعداوي، بطريقة تعول كثيراً على مفهوم تعدد الأصوات، وأن تكون محتوياته بمجموعها عاكسة ولو نسبياً لعمل الرجل وحياته. فقد تجمعت لدي عشرات القصاصات والمقالات التي تناولت التجربة، ففرزت بعضها وصنفتها في أبواب، منها ما يتناول مسرحياته، ومنها ما يتناول منهجية عمله، ومنها ما ينطوي تحت باب السيرة الذاتية والفنية، وألحقت هذه الأبواب بحوار مطول أجريته معه في أواسط التسعينيات الماضية حين كان هم السعداوي الأول تتشاطره مجموعة كبيرة، جمعتها جنباً إلى جنب ليكون تجاورها بمثابة حوار خافت فيما بينها، يعكس شيئاً يتداخل مع دوائر الاحتفاء والقراءة والاختلاف كذلك. وأظن أن مجموع المقالات المدرجة يسهم في تقديم تصور عام عن عمل السعداوي، وعن اجتهاداته، بشكل واضح.

وقد قسمت هذا الكتيب إلى سبعة أبواب إضافة للفهرس والمقدمة، ففي الباب الأول تم تقديم بعض المعلومات عن السعداوي على المستوى الشخصي والفني، وفي الثاني جمعت بعض المقالات التي تحدثت عن صيرورة تطور تجربة السعداوي انطلاقاً من الشخصي وصولاً إلى الفني بشيء مفصل – نسبياً – يبتعد عن الأسلوب البرقي، وكانت المحطة الثالثة هي الأطول حيث كانت العروض المسرحية للسعداوي هي موضع النظر، وتأسست منهجية العمل في هذا الباب على إدراج مقال واحد أو أكثر عن كل عرض مسرحي، وهي مهمة استنزفت الكثير من الوقت لانتفاء وجود أرشيف جامع مانع. ولقد صادفت صعوبات جمة لا سيما توثيق بعض المقالات حيث إن بعض النسخ التي حصلت عليها كانت مصورة، أو خلت من التوثيق، وقد تعذر الحصول على نسخ أصلية تحتوي على توثيق صحيح، ولقد بذلت في سبيل ذلك الكثير، ولكن دون جدوى، فأرجو أن يلتمس لي القارئ الكريم العذر في ذلك لعدم تمكني من توثيق بعض المقالات. أما الباب التالي فيضم مقاربات حاولت الاقتراب من أدوات السعداوي الفنية، ومن آليات اشتغاله في بعض العروض، في حين تضمن الباب الثاني شهادات قدمها عدد من الفنانين والنقاد الذين وجدت التجربة صدى في أنفسهم. وبعد ذلك يجد القارئ نص حوار أجراه معد هذا الكتيب مع الفنان السعداوي، وفيه استعراض لمجمل التجربة، وللأفكار والرؤى التي تقف خلف عمله، والباب الأخير، يشتمل على صور فوتوغرافية وبعض التخطيطات لمسرحياته، إضافة إلى عدد من الرسائل التي تلقاها.

وقد يتساءل القارئ لماذا تكررت بعض الأسماء دون غيرها في أكثر من موضع، وهو محق في تساؤله هذا، إلا أن المتتبع لتجربة السعداوي يلحظ دون عناء أن هذه الأسماء كانت الأكثر قرباً من التجربة، وربما الأكثر نقداً لها في الوقت نفسه، إضافة إلى أن محتوى المادة هو الذي

لأنه تسكع طويلاً على أزقة شعبنا، على فرق الهواة، وشرب القهوة المرة في القرى، وجلد الممثلين بسياط التدريب الطويل الشاق .. فأوجد فرقة من الهواة المدمنين على العروض المسرحية.

عبدالله خليفة
أخبار الخليج، 16 أكتوبر 1994

6 - " الكمامة " لألفونسو ساستري " 1994م
7 - " القربان " عن مسرحية مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور 1996.
-8 " عرض لمسرحية أومليت" لإيفانو بريشيان 1998.
-9 "الطفل البريء " لبريم تشند 1999 .
10 –" الكارثة " لعبدالله السعداوي 2002 .
11 –" الستارة المغلقة " لمحمد عبدالملك2003.
12 –" ابني المتعصب " لحنيف قريشي 2003 .
13 –" بورتريه " لغالية قباني 2003 .
14 - " الحياة ليست جادة " لخوان رولفو 2003 .
15 – الساعة 12 ليلاً لعبدالله السعداوي 2004

يقول السعداوي** :

علاقتي بالمسرح والفنون بدأت منذ الصغر، حبي وعشقي للاطلاع والوقوف على التجارب المسرحية بدأ مبكراً [وكذلك] متابعة السينما والقراءة المكثفة، كل ذلك ساعدني على التقرب أكثر إلى المسرح هذا العالم الرهيب .. وفي مسرح السد بقطر مثلت أدوار البطولة في عدد من المسرحيات منها: بيت الأشباح، خلود، علتنا فينا، مشاكل بالجملة، وقدمت في التلفزيون مسلسل " ابن الطريق " إخراج حسن بشير، ثم توليت تدريب الممثلين الشباب على التمثيل والإلقاء .. وفي الإمارات أسهمت في إعداد بعض المسرحيات، منها مسرحية " شمس النهار " التي أخرجها الفنان الراحل صقر الرشود. كما ألفت وأخرجت مسرحية أخرى بعنوان
" المشنقة " وقدمناها في قاعة أفريقيا. ومثلت الدور الرئيسي في مسرحية " المضحك المبكي " إخراج إبراهيم جلال، تأليف علي سالم، إعداد محمد عواد. وكذلك قمت ببطولة مسرحية " الفريج " تأليف عبداللطيف مفيز، وإخراج إبراهيم جلال أيضاً.
في التلفزيون مثلت سهرة " الوهم " وهي من تأليفي وإخراج عبداللطيف القرقاوي.
بعد ذلك أسندت لي مهمة تدريب الشباب على التمثيل في المسرح التجريبي ..

** مستلة من مقابلة مع السعداوي، أجراها عبدالله سيف في مجلة المواقف البحرينية، سنة 1985 .

- عبدالله السعداوي من مواليد البحرين عام 1948 م.
- بدأ حياته الفنية في عام 1964 وذلك بالتعرف بجهود ذاتية على المؤلفات المسرحية العالمية.
- ومنذ ذلك التاريخ بدأت رحلته مع المسرح .. وكانت خطواته الأولى مع ناديي الرفاع الشرقي "الهلال سابقاً " والرفاع الغربي مع بعض الأصدقاء الذين كانوا يعشقون المسرح.
- في العام 1970 شارك في تمثيل أول مسرحية على نطاق المسارح الأهلية، وذلك من خلال الاشتراك في مسرحية " انتيجونا " لسوفكليس مع مسرح الاتحاد الشعبي.
- بعدها بفترة وجيزة سافر إلى قطر، وشارك في تأسيس مسرح السد مع الفنان القطري غانم السليطي، والفنان البحريني مبارك خميس، والفنانة البحرينية مريم راشد.
- في العام 1975 سافر إلى دولة الإمارات العربية المتحدة مشاركاً في تأسيس مسرح الشارقة مع الفنانين عبدالله المناعي، ومحمد عبدالرحمن، وعلي خميس، واتيحت له في الإمارات فرصة الالتقاء بالفنان العراقي جلال إبراهيم، أحد الذين يدين لهم السعداوي بالفضل في مسيرته الفنية.
- وفي الفترة نفسها مثل في العديد من المسرحيات التي أخرجها الفنان إبراهيم جلال، والفنان الكويتي صقر الرشود وغيرهم من المخرجين .. وفي هذه الفترة كان السعداوي قد تعرف على الفنان العراقي د. عوني كرومي، وعمل معه في العديد من الورش التدريبية في كل من الإمارات والعراق.
- رجع إلى البحرين عام 1984، وبعدها بسنتين بدأ في وضع اللبنات الأولى لتأسيس مختبر نادي مدينة عيسى، الذي كانت أول نتائجه الملموسة مسرحية " الرجال والبحر " لمعدها د. كرومي، وذلك عام 1986 وتوالت بعدها الأعمال المسرحية.
- أسس في عام 1991 بالتعاون مع عدد من الفنانين مسرح الصواري، وبدأت عروضه المسرحية تتوالى.
- أسهم في تأسيس مهرجان الهواة، الذي يقيمه مسرح الصواري في شهر أغسطس من كل عام.
- كتب العديد من السناريوهات، إضافة إلى إعداده لمسرحيات كثيرة وجدت طريقها إلى التنفيذ، وكتب عشرات المقالات النقدية في السينما والمسرح والأدب، وقضايا فكرية متنوعة.
- نال العديد من الجوائز، كما تم تكريمه في العديد من المناسبات.
- أخرج العديد من المسرحيات ومنها:

1 - " الرجال والبحر" لعوني كرومي، 1986م.
2 - " الصديقان " لمحي الدين زنكنة 1987م.
3 - " الجاثوم " ليوسف الحمدان 1989م.
4- " الرهائن " عن مسرحية "الدكتاتور" " لعصام محفوظ"- إعداد : قاسم حداد 1990م.
5 - " اسكوريال " لميشيل دي جيلدرود" 1993م

ما الذي يدور في ذهنك، ما الذي تريد أن تفعله في المسرح، ما الشكوك التي تراود نفسك تجاه الوضع المسرحي، ودائماً ما يكون التساؤل هو الذي يعني لي شيئاً، لكن الجائزة أو الفوز بشيء ما، أو حتى التكريم، كل هذا لا يؤثر فيّ .. في حين أن سؤال المسرح بحد ذاته هو صاحب التأثير الكلي عليّ، وهو سؤال لا ينتهي، ولا يمكن أن يبدأ، وكلما تقمصك هذا السؤال، تجد نفسك في منطقة ليس لها قاع.

من مقابلة أجراها حسام أبوأصبع
أخبار الخليج 12 نوفمبر 1995 م.

خميس مصباح والصديق المثقف سعيد على سمرة، والممثلة المسرحية سبيكة الحكم والممثلة المسرحية بدرية عبداللطيف وغيرهم الكثيرون ممن لا تسعفني الذاكرة لحصر أسمائهم.

كان فناء النادي يضم هذه المجموعة المتآلفة مسرحياً وكم كان ذلك الفناء القديم يشهد البروفات والمسرحيات والمناقشات التي يصول ويجول في ساحتها الصديق المخرج عبدالله السعداوي.

كان السعداوي يهتم بالمسرح وبكل ما يتعلق بالمسرح، فقد كان المسرح غرامه وهيامه. ولو كان النادي يفتح أبوابه طيلة الأربع والعشرين ساعة لوجدنا السعداوي في المسرح طوال فترة الأربع والعشرين ساعة يتعبد في محرابه.

ومن المواقف الطريفة التي أذكرها للصديق المخرج الممثل عبدالله السعداوي التي تدلل على هيامه وعشقه للمسرح، أننا كنا في تلك الحقبة من الزمن نعطي المسرح خمس ليال في الأسبوع، وكان السعداوي يتبرم ويضيق ذرعاً بالليلتين الباقيتين فهو يرغب لو كانت سبع الليالي كلها مسرحاً ففي إحدى المرات في بداية السبعينيات وكانت الساعة الرابعة والنصف مساء كنت في طريقي إلى النادي لأتأكد أن عامل النادي الصديق " لحدان " قد فتح باب النادي ولكن لظروف ما تأخر فوجدت الباب مغلقاً وعبدالله السعداوي جالساً مسنداً ظهره إلى الجدار منهمكاً في تناول رغيف الخبز " الإيراني " وبعض الفول " الباجلا " ولما سألته منذ متى أنت هنا يا عبدالله، أجابني منذ الثالثة فهو أول الحاضرين وهو آخر المغادرين حتى أنه في بعض الليالي بعد منتصف الليل تحدث بينه وبين عامل النادي بعض المواقف الساخرة فالسعداوي لا يريد أن يغادر عشقه المسرح، وعامل النادي يريد أن يذهب لينام فيهدد عامل النادي السعداوي بقفل الباب والسعداوي داخل النادي، فيرد السعداوي بعبارته الساخرة يخاطب بها عامل النادي من فوق خشبة المسرح فيقول " رحماك يا راسبوتين " فيضج الجميع بالضحك حتى عامل النادي .. وأذكر للسعداوي أنه في يوم من الأيام أتى إلى النادي فوجد الباب مقفلاً فما كان منه إلا أن تسلق السور ولسوء حظه فقد سقط من فوق السور على الأخشاب التي كانت ملقاة على الأرض بجانب المسرح، وعندما جئت بعد فترة قصيرة وجدناه ممسكاً بظهره متوجعاً فقد كان سقوطه مؤلماً، وكان الراحل غالي راشد لا يكف عن مداعبة السعداوي فقد كان يقول له أنت ياسعداوي لن تموت إلا على خشبة المسرح.

السعداوي
وذكريات فرقة نادي الرفاع الغربي المسرحية

حمد النعيمي **

عندما تسلم الصديق المخرج عبدالله السعداوي جائزة أفضل إخراج في مهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة أمام ذلك الحشد الكبير من الجمهور والمسرحيين والنقاد والفنانين، أحسست فعلاً كأنني أنا الذي تسلم الجائزة. فالسعداوي من ذلك النوع من البشر الذي يظل طيفه معك مهما امتدت فترة الغياب فكل فرح أو نجاح للسعداوي تشعر أنه فرح لك ونجاح لك.

تعود معرفتي بالصديق المخرج المتفرد عبدالله السعداوي إلى بداية السبعينيات، وقد كانت معرفتي به خلال المسرح. وكان ذلك المسرح مسرحاً متواضعاً في زاوية من زوايا نادي الرفاع الغربي.

ومنذ أول لقاء بالسعداوي أحسست بأن أخوتي زادوا واحداً فالرجل له شخصية تحمل صفات الأخوة الحقة، والبراءة المشاكسة المحببة والمرح، وأيضاً تحمل هماً كبيراً ولم يكن ذلك الهم سوى المسرح، ولا أبالغ إذا قلت أن السعداوي الذي عرفته أدركت أنه ينام مسرحاً، ويصحو مسرحاً.

والسعداوي ذلك العصامي الذي ثقف نفسه بنفسه فكان مطلعاً وقارئاً لكتب المسرح حتى أنك تستغرب إذا وجدته يسمع مسرحاً، ويتلكم مسرحاً، ويعيش مسرحاً .. رفقة السعداوي تعود بي إلى بداية السبعينيات عندما كنت مسئولاً عن اللجنة الفنية والمسرحية في نادي الرفاع الغربي، بعد أن تسلمت المهمة خلفاً لابن النادي البار العاشق للمسرح الراحل أحمد يوسف مطر - رحمه الله - .

كانت فترة السبعينيات تعتبر فترة فريدة في نوعها بالنسبة لنادي الرفاع الغربي وذلك فيما يتعلق بالمسرح فقد كانت مجموعة المسرح متجانسة، متعاونة متحابة تتكون من خيرة الشباب المليء بالحماس والإصرار والعطاء والتضحية وفي مقدمتهم الصديق المخرج الممثل عبدالله السعداوي، والصديق الراحل الذي يفضل ناديه على بيته غالي راشد والصديق المتدفق حيوية يوسف الحمدان والأخ عبدالله محمد النعيمي والصديق المرح محمد خلف بوصابر وخفيف الظل

عبدالله السعداوي ..
صانع الأسئلة

أثير السادة **

هي غواية السينما ولا شيء قبل ذلك ما أدخل الفنان عبدالله السعداوي إلى متاهة المسرح .. كان يومها طفلاً يمتلك ساعات من الحرية المشتهاة لطفل تفتحت عيناه على السينما .. سينما مجانية تعرض صوراً على شاشتها وأصواتاً دافئة .. كان السعداوي الطفل يغوص في هذه الأصوات .. ويعيش مع تلك الوجوه الملونة .. كانت المرة الأولى كما يروي السعداوي التي يتعرف فيها إلى أشخاص يصبغون وجوههم ويستعملون ريش الدجاج في أفلام الهنود الحمر التي قدمتها السينما الأمريكية في الستينيات.

وجد السعداوي نفسه يمارس إعادة رواية ما يشاهده على مجموعة من الأصدقاء مقابل مبلغ من المال، لكنه كان يكتب بهذه الرواية نصاً جديداً .. كان يعمد على حد قوله إلى تأسيس المعنى بإضافة أكاذيب وصناعة أحداث مختلفة إلى القصة .. كانت تلك المشاكسة طفولة وضعت السعداوي في دائرة التمثيل، إذ كان تصوير الأحداث يجره إلى الإيماء وتوريط الجسد في معادلة التعبير.

تنامى هذا الإحساس الابتدائي مع الأندية الصغيرة، في ركام المشاهد الكوميدية التي أفرزتها المرحلة، وتعمقت مع تجربة نادي الرفاع الغربي .. مهتمون كثر اجتمعوا تحت سقف هذا النادي حتى غدا النادي بحسب السعداوي بيتاً للمسرحيين .. خرج منه لاحقاً من باب التجارب الضيقة إلى ساحات المدارس الواسعة الواسعة، ومن ثم إلى مسرح الاتحاد الشعبي حيث انخرط ممثلاً في عدد من النصوص العالمية مثل " انتيغون " لسوفوكليس عام 1972 م، وانشغل خلالها بالقراءة التي أضافت إلى التمثيل قيمة إضافية في هذه الفترة المهمة، كما ساهمت في إنتاج سعداوي جديد يفترق عن سابقه.

وكانت لقمة العيش قد طارت بالسعداوي إلى دولة قطر، في رحلة ابتدأت

وأذكر أيضاً للسعداوي موقفاً آخر .. فقد كنا في ليلة صيف من ليالي السبعينيات جالسين في فناء النادي وأمامنا المسرح بأنواره " الفلورسنت " نتناول المرطبات وإذا بالصديق يوسف الحمدان أحد عشاق المسرح وأحد أعضاء فرقة النادي البارزين الذي لم يتجاوز آنذاك السابعة عشرة من العمر يدخل علينا ويخاطب السعداوي قائلاً: في صحتك يا سعداوي .. فرد عليه السعداوي رافعاً قنينة " الكاكولا " قائلاً في صحة المسرح فهذا الرجل السعداوي رجل مسرح من الدم إلى الدم مهووس بالمسرح مجنون بالمسرح راهب دير المسرح وأظن أنه سوف يبقى كذلك إلى آخر عمره الطويل - بإذن الله -.

كان عملنا في مسرح نادي الرفاع الغربي متواصلاً، وكم كانت سهراتنا المسرحية الرمضانية رائعة وقد كانت لنا علاقات تعاون مع أكثر من ناد وفرقة فنية في البحرين تقدم عروضنا لديهم ثم نرحب بهم ليقدموا عروضهم لدينا.

كانت حقبة السبعينيات حبلى بالمسرح لأن السعداوي وأمثاله كانوا هناك يعطون بلا كلل أو ملل مضحين بوقتهم .. وبعد أن تضعضعت فرقة النادي المسرحية وذلك لضعف الإمكانيات وتلاشي الدعم المعنوي والمادي تفككت الفرقة وتسرب أعضاؤها، وطار السعداوي وحط في دولة الإمارات العربية المتحدة وجرب المسرح هناك فترة من الزمن ولظروف هو أدرى بها ترك الإمارات، وعاد الطائر الممسرح إلى وطنه البحرين هدفه المسرح أيضاً. فكان له الأثر الكبير في تكوين فرقة نادي مدينة عيسى المسرحية ثم مسرح الصواري.

عبدالله السعداوي ذو الشخصية المسرحية المتفردة ذات التكوين الذي يفاجئك بفوضويته العاقلة المتواضعة حتى أنك تحسبه أنه ليس من أهل هذا الزمن لأنه لا يمكن أن نجد في زماننا الحالي من يتزوج المسرح لكن السعداوي عملها من قبل ومن بعد، فقد أخلص للمسرح ولا يزال المسرح شاغل السعداوي .. فهو بهجة الحياة وأمل الحياة بالنسبة له إلى أن جنى ثمرة إخلاصه، وكفاحه الطويل على مدى ربع قرن من الزمن فاستحق الجائزة.
أيها السعداوي كم نكن لك من المودة والإعجاب.

** المقال منشور في صحيفة أخبار الخليج بتاريخ 23 سبتمبر 1994 .

عبدالله السعداوي ..
من مركز الظل إلى جائزة القاهرة الدولية

عبدالله خليفة **

لا يكاد أحد يصدق أن الفنان " المجنون " عبدالله السعداوي استطاع أن يخترق جدار مخرجي فرنسا وبريطانيا وروسيا ومصر، ويتقدم الصفوف ويختطف جائزة أفضل مخرج في مهرجان تجريبي لكافة دول العالم.

لقطة مذهلة وغير متوقعة، حيث جائزة الإخراج هي إحدى القمم الرئيسية في هذه المسابقة، فعبر المخرج يتشكل كل المسرح وعالمه الحافل، وتصنع مواده، فمن هو مخرج فائز على هذه الفرق، سوف يتربع على قمة العطاء التجريبي المسرحي في الوطن العربي والعالم!

لقد بدأ التجريب المسرحي في البحرين عندما عاد عبدالله السعداوي من غربته وأعماله الابتدائية في دولة الإمارات، وتوجه إلى نادي مدينة عيسى ليخلق جماعة تتنفس على هواء المسرح.

كانت الأعمال المسرحية البحرينية تركز على الأداء الصوتي والحركة الانتقالية في المكان غير معطية للممثل وحركته النفسية – الجسدية أي اهتمام مركزي.

وقد اشتغل السعداوي بكثافة على هذا الجانب الصعب الخارق، فهو لم يذهب إلى أي معهد مسرحي، أو جامعة، ولم يتلق دروساً بالمراسلة، بل انكب على القراءة وهو يبيع في تعاونية مدينة عيسى، أو هو عاطل متجول. لقد اندفع، بكل حواسه وجلده، إلى شرب المسرح الفقير وأدوات عرضه وتشكيلة من الكتب والأفلام، مثلما أحب الأدب والقصة والرقص والأساطير والطقوس الشعبية.

كان السعداوي لا يستطيع أن يبلور كل هذيانه الفكري التنظيري

بخلاف ما يخطط لها، صرف السعداوي يومذاك الوقت في اكتشاف الفن في هذا العالم الجديد، فكان له ذلك بعد التقائه بالفنان علي عبدالستار الذي عرفه بالفنان المسرحي عبدالله أحمد، ومن هناك تشكلت العلاقة الوليدة مع المسرح في قطر، حيث ساهم السعداوي في تأسيس مسرح السد، وشارك مع الفنان غانم السليطي في أعمال مسرحية، أولها " بيت الأشباح " للمخرج المصري مصطفى أحمد.

[دولة] الإمارات محطة مهمة هي الأخرى في تجربة السعداوي .. ولها تنحاز ذاكرته الممتلئة بالتحولات وذلك منذ أن وصلها شاباً في نهاية السبعينيات .. التقى السعداوي هناك بالفنان العراقي الراحل إبراهيم جلال واستمر في ملازمته طيلة مدة إقامته التي بلغت ست سنوات .. ملازمة فتحت آفاق المسرح عند السعداوي على أمدية واسعة فأنتجت معرفة جديدة ومغايرة للمسرح أسست لكل ملامح المرحلة التي تبعت هذه التجربة كما أعانت في خروج السعداوي ثانية من تصوراته وصورته القديمة.

عاد السعداوي مرة أخرى للبحرين والتحق بنادي مدينة عيسى، ومن هناك بدأت سيرة المخرج في حياة السعداوي حيث أخرج مع عدد من الشباب المتحمس عروضاً لافتة، من أهمها "الجاثوم" في عام 1987، و" الرهائن " في عام 1988 .

هذه الفترة بحسب السعداوي من أهم الفترات في مشواره المسرحي، تعرف فيها إلى أهم الأشخاص مثل جمعان الرويعي ومصطفى رشيد وصلاح الشايب وسلمان العريبي وحسين الرفاعي ومحمد رضوان وعلي راشد .. وهناك بدأ العمل المكثف والجاد في استثمار الجسد واختبار إمكاناته، والانفتاح الواسع على معطيات التجريب .. كانت بمثابة الشرارة الأولى التي أشعلت فكرة العمل على إيجاد فسحة جديدة للخوض في فضاءات مغايرة حملت اسم " مسرح الصواري ".

كان هاجس صناعة الأسئلة حافزاً لتجمع تلك المجموعة المتغايرة في رؤاها تحت مظلة الصواري، وهذا ما أمعن السعداوي في الكشف عنه في عروضه الأخيرة التي سعت إلى خلخلة هذا الركام من المقولات الجاهزة عن المسرح.

قدم السعداوي أهم عروضه مع الصواري كـ " اسكوريال " و " القربان "، ونال جائزة الإخراج من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام 1994 عن عرض " الكمامة " الذي دفع بالتجربة البحرينية إلى دائرة الضوء، تتويجاً لتاريخ عريق من الممارسة المبكرة للمسرح في هذا الوطن الصغير بحجمه والكبير بعطاءات أبنائه.

** المقال منشور في العدد الثالث من نشرة " المشهد 8 "، وهي نشرة يومية صدرت عن اللجنة العليا للمهرجان المسرحي الثامن للفرق الأهلية في مجلس التعاون لدول الخليج العربية – أبوظبي، بتاريخ 23 سبتمبر 2003 م.**

نفس كامل.

في مسرحية الديكتاتور، المعتمدة على نص ذي نسيج شعري فلسفي، سياسي وعامي، لم تعد هناك غربة لمسرح متجدد، لا يعزل دوافع الجسد وحركاته الإيمائية والتعبيرية من مشكلات العرض والجمهور، بل يمكنه أن يعرض في أي مكان يتواجد فيه الجمهور. لقد سحب المسرح من سلاسله وديكوراته الثقيلة التي تشد إلى القضبان والجدران وألقاه في الهواء الطلق الحر.

لكن الجانب الأسطوري الخرافي، وأشكال الاحتفالية الشعبية الغيبية مسيطرة على عقل السعداوي، فهو إنسان يقف على أرض ذات ثغرات وذهنه غائص في الكهوف والسحر ودواخل الإنسان.

هذا ما حاول تجسيده في عرض احتفالي موسع هو " اسكوريال " حيث صارت قلعة الملك ساحة لمختلف أنواع العروض الدرامية، وسط حكاية تحاول شد كل هذه التفاصيل إلى أجواء القرون الوسطى وعوالم السحر والاحتفال. كان في هذا العرض خروج على الكثافة والإيجاز التي اعتمدها السعداوي سابقاً، حيث شبكة من الصور الجزئية والألوان والمشاهد ومستويات البناء في مبنى ضخم حقيقي.

وفي عمله الأخير " الكمامة " جرى الاستفادة من التقنية المستفادة المتراكمة حيث جسد الممثل وصوته بؤرة العرض، وهناك الكلمة الأدبية العميقة ذات الأصداء، وهناك الحكاية الدرامية المكثفة، حيث العائلة المقموعة وسلطات الأب المطلقة، وكمامته الرهيبة على الأفواه، التي لم تمنع أن يهتز البيت كله ويتصدع تحت عواصف التمرد الداخلي.

هنيئاً للسعداوي هذا الإنجاز، حيث ستكبر مسئولياته، ويبدأ رحلة جديدة متجددة.

**** المقال منشور في صحيفة القبس الكويتية بتاريخ 16 أكتوبر 1994**

المسرحي في أدوات محددة وأشكال تعبيرية واضحة. وحتى يعثر على تلك الصيغة الملموسة العملية، فإنه احتاج إلى بروفات حياتية كي يصل إلى تجسيد انفعاله المسرحي الجياش.

كانت أعماله الأولى مجرد هذيان وصراخ، حتى على مستوى الأعمال السينمائية الصغيرة التي كان يصنعها بأداة الفيديو، وبجماعة من الشباب الصغار المطواع لأي حركة صعبة، والذين لم تتصلب أجسامهم وتتخشب بعد.

كانت إحدى المسرحيات وهي " الرجال والبحر " تتم وسط قاعة بنادي مدينة عيسى، حيث راح الممثلان يلقيان الرمال ويزعقان في مشهد متداخل صعب. كان أبرز ما فيه هو حركات الممثلين الصعبة التي وصلت إلى قرب الاستشهاد من أمطار العرق والمعاناة.

هنا تبدت الجوانب الجديدة في عمل السعداوي، حيث يوضع الممثل في بؤرة العرض، وتتم إزاحة الأدوات والأشياء إلى الظل. لم تعد للديكورات والإكسسوارات قيمة تذكر، إلا باعتبارها رموزاً وإسنادات لحركة الممثل الجسدية – النفسية، إن لغة الإبهار سوف تزاح لمصلحة الأداء الإنساني في لغة العرض، وترمي الأشياء وعوالم الخليج الباذخة، من أجل إبراز العواطف والأفكار المتأججة التي هي أهم ما في الكون المسرحي.

لقد قادت هذه الطريقة السعداوي أحياناً إلى التطرف، حيث تغدو الحركة الجسدية وتصنعات المهابيل والدراويش مغزى العرض وجسده الحي الغارق وسط الدخان والبخور والتراتيل.
لكن كان لهذه الفترة الإعدادية المسرحية حسناتها، فقد كونت جماعة مسرحية متضافرة، ذات إيقاع فكري تحريضي واحد، وأعطت السعداوي أشكال التعاضد والتعاون، بين قراءة الأجساد وقراءة الكلمة – النص.

لقد اشتغل بقوة، في الفترة الأولى، على الجانب الأول، حيث التركيز على لغة الممثل وامتداداته اللفظية والروحية والجسدية، وحين سيطر على إيقاع هذا الجانب التفت إلى الجانب الثاني وهو النص، حيث كان في لحظات تدريباته القديمة يرفض النص وقدسيته ولا يلتفت إلى مسألة غنى النص الأدبي، عبر شخصياته العميقة وأحداثه الرمزية وظلاله الفكرية والأسطورية.

ومن نص " الجاثوم " حتى نص " الديكتاتور " راح الإيقاعان التشكيلي الجسدي العرضي، واللغوي الفكري التشخيصي، يقتربان من بعضهما البعض، وينسجان قطعة ملابس واحدة.

إن أداء عبدالله السعداوي في " الديكتاتور " شيء مذهل، إضافة لسيطرته على جسد المسرحية، وحركة الممثل الآخر الوحيد وغيره.

في هذه المسرحية كان المسرح فارغاً إلا من بضعة أشياء إلا الشموع والكرسي والطاولة والباب، كانت تؤدي وظائف متلونة، فالباب هو باب وهو شراع ولافتة مظاهرة وبوابة عالم

لكي تعمل تجريباً عليك أن تهدم المسرح كله بجميع موروثه .. لأن الموروث في هذه الحالة يتحول إلى عائق .. وللأسف فالناس يريدون استهلاكاً، يطلبون منتجاً استهلاكياً، ولذلك يطلبون من المسرح القيم نفسها التي يطلبونها من البرادات والمطاعم .. يطلبون التسلية .. يطلبون الأشياء التي تسلي لتغيب الأوجاع .. وليس مهماً عندهم طرح السؤال ..

من مقابلة أجراها كمال الذيب
أخبار الخليج - 7 يوليو 1999

والاسترجاع يستحيل حالة ترفض الركون واللوذ عند ماضويتها، إذ يحاول الممثل من خلال هذا الاسترجاع " تحضير " الحدث كما لو أنه يجسد حدثاً يستمد وجوداً أكثر حضوراً من ماضويته.

وفي لجة هذا التفاعل المتصاعد والمتلاحق إيقاعاً باتجاه تشرب معاناة ما، يغيب تحقيق الانتقال بين زمن وآخر - في رأيي – ، بجانب استفزاز المؤدي لإمكانياته الفنية إلا أن ذلك لا يعفيه من الانسكاب في بؤرة الميلودراما، الأمر الذي يسهم في تقريب الحدث والفعل من " بكائية " التوتر! وأعتقد هنا أن المخرج بالرغم من محاولته الجادة والملموسة في اكتشاف الأدوات والمعطيات الفنية لدى الممثل إلا أن عملية التطهير " الكاثارسيس " المتواصلة والمسبوغة على الأداء قربته إلى حد ما من هذه " البكائية " أو الهستيريا الصاخبة! علماً بأن القلق البادي على انفعالات الممثلين وأدائهم المتساوق يرفض – كما يبدو – الانصياع وراء هذه الميلودراما التي نلمسها في الضحك المفرط إلى حد البكاء، والمغالاة في التوتر والغضب، وحري بالممثل اكتشاف ذلك في عمل مسرحي آخر متضافر الفكرة والشكل، فطالما وجد لديه هذا الاستعداد الجميل في تقديم جهده المضني بصدق لا يساوره الشك، فهو قمين أيضاً باستيعاب ما هو أكثر جهداً وصدقاً، ألا وهو التحكم والسيطرة على انفعالاته وعرضها بعيداً عن الاندماج والاستسلام لنزواتها، فيكفي هذا المؤدي المخلص، أنه استطاع الحفاظ على ضبط أنفاسه بالرغم من التوتر المتصاعد إلى حد الاحتقان، الذي يتراوح بين العنف الجسدي والضحك والصخب والجنون، وتلون الأداء والانتقال به من حالة إلى أخرى في ذات اللحظة، وذلك ما يعجز عن تطبيقه الكثير من الممثلين الذين قطعوا أشواطاً ليست بالقصيرة في التجربة المسرحية.

فالسعداوي في هذه المسرحية اختزل الشخصيات التي تعددت وتنوعت بارتياح تام لدى المخرج عوني كرومي، وأضاف بذلك الاختزال على الممثلين عبء التجربة التي استلزمت ضرورة التشخيص وتبادل الأدوار والأماكن، ومع أن الممثلين لم يلتزموا بشكل الأداء التشخيصي إلا أنهم – والحق يقال – استطاعوا أن يوصلوا إلى المتفرج انفعال ومعاناة كل شخصية على حدة، وإيقاع كل موقف وحدث بوسائل متلازمة في الأداء بشكل عام، إن لم يؤكد ضرورة فعله.

وأرجو ألا أكون مبالغاً إذا قلت إن الأساليب التعبيرية التي استخدمها السعداوي في هذه المسرحية كانت أكثر تجلياً من الوسائل التعبيرية التي قدمها المخرج كرومي لشباب قطر، ففي تجربة كرومي المسرحية،

تجريب الممثل
في مسرحية الرجال والبحر

يوسف الحمدان

مؤخراً قدمت اللجنة الفنية بنادي مدينة عيسى الرياضي مسرحيتها التجريبية " الأسرية " الأولى " الرجال والبحر " بإخراج الفنان عبدالله السعداوي وبمساعدة جمعان الرويعي.

هذه المسرحية سبق للسعداوي أن شاهدها بإعداد وإخراج المخرج المسرحي العراقي الدكتور عوني كرومي لفرقة شبابية بقطر انطلاقاً من تكليفه بالقيام بورشة عمل تدريبية تجريبية في المسرح هناك، تهدف إلى صقل المواهب وتعريفها على شتى الأساليب التعبيرية في المسرح العالمي، وهذه ليست ورشة العمل الأولى في قطر، فقد سبق أن كلف قبله المخرج المسرحي التونسي المنصف السويس والمخرج السوداني هاني الصنوبر بذلك.

ورغم أن السعداوي حاول نقل القليل جداً من تفاصيل تجربة الدكتور كرومي المسرحية إلا أنه دلف برؤيته ومعطياته وتصوراته اختص بها عرضه الذي جوّده بإخلاص هواة نادي مدينة عيسى، واستطاع – بلا مغالاة – أن يتميز بها فنياً ويستقيل بها كعرض مسرحي مختلف تمام الاختلاف عن تجربة الدكتور كرومي .. مضيفاً عليها بصماته الإخراجية بوضوح .. ويأتي هذا الرأي المقتضب بعد مشاهدتي للتجربة القطرية عبر الوسيط المرئي.

فالعرض المسرحي الذي أخرجه السعداوي حاول من خلاله أن يوحي بوجود فكرة عميقة يرتكز عليها الأداء بشكل عام بالرغم من ضبابية هذه الفكرة ودوام تواصلها وغياب الرؤية في فحواها، ذلك أنه حاول جاهداً أن يستل لغة التعبير من جوف الممثل ويطوع تضاريسها ويترجمها إلى حركة ذات أبعاد ودلالات درامية متعددة، إذ أصبح الممثل في هذا العرض محتوى الخشبة بكاملها، فهو الممثل المشخص، وهو الديكور، والإكسسوار، والإيقاع، والشجرة، والمؤثرات، والبحر، والطقس، كما أنه استطاع أن يخرج المؤدي من صمت التعبير الأجوف إلى الصمت الموظف والمعبر والمتحرك والمؤثر.

وإذا دخلنا في تفاصيل العرض أكثر، سنجد أن السرد الذي يخشى المسرحيون التورط فيه، يستحيل حركة معبرة تفصح انفعالاتها عن تشكل حالة يكللها ويضفرها الفعل المتنامي،

حكاية صديقين
والتـــألق الفـني

جي لي فرنس **
ترجمة: محمود هاشم

" كونوا أكثر وحشية وتألقاً "
أريان منوشكين

الفن شيء خاص، أي يمتلك خصوصية. خصوصاً المسرح باعتباره فناً مركباً ومعقداً، وآلية من الجدليات المتشابكة، وعلاقة حية ذات أبعاد فلسفية وفكرية وانفعالية وجمالية. كل هذه الصفات تجعل إدراكه في غاية الصعوبة، فالفن يعني في اعتقادي طرح التساؤلات والبقاء، فالذاكرة الصورية مدة قد تطول وقد تقصر.

فالفن الذي يباغتك بشحنة طقسية صورية في اللاشعور الجمعي قادر على الديمومة والبقاء، وهذا الشعور الذي أصابني وأنا أشاهد عرض مسرحية " الصديقين " لنادي مدينة عيسى. فهذا النص الصعب الذي تصدى لإخراجه فريق التمثيل بقيادة المخرج في صورة متشابكة من العلاقات الطقسية والنحتية من خلال علاقة الكتلة بالفراغ في مشهد الصحراء وجدليات الطقس في الحلم، يدل على عمق وعي المخرج الذي كتب لغة العرض بتلك الجدليات المعقدة عبر أجساد وأصوات الممثلين لا يستوعبه إلا خاصة من المشاهدين، بافتراض امتلاك الوعي الفني بحرفية الصورة والطقس والمسرح.

فالمخرج في المشهد الأول، يقوم باستغلال الطقوس مثل الغذاء وماء الورد والمشموم وعلاقتها بلحظة الموت والحياة وحرق الصورة عبر تداعيات السحر والبدائية، والقماش الأخضر كدور سيكولوجي نفسي، وارتباطه بالنذور، والفانوس كانبثاق ضئيل للنور في دواخل الشخصيات التي تعتمها الصحراء.

الأداء طبيعي جداً، والإيقاع بطيء إلى حد ما، بينما استخدام السعداوي وسائل تعبيرية متعددة خلقت لغة جمالية متجانسة، فالأداء التعبيري لدى السعداوي لم يكن في عزلة عن انفعالات المؤدين الآخرين وإن صمتوا، والإيماء أشعرنا بالجريمة حين يقتل جمعان الرويعي " درويش " جابر الذي أداه حسن منصور، ويشعرنا بالصفعة والصفعات المتواصلة، ويشعرنا بالاختناق، ويشعرنا بالانهيار، والاضطهاد، والتعفف، والخوف، والعزلة، وحتى العنف الجسدي فوق الخشبة لم يكن فجاً ممجوجاً بل استحال لغة تعبيرية جمالية تقترب من رقصة " الساموراي " القتالية.

وفي الوقت الذي تيسر للممثل القطري وجود الديكور واستغلال المخرج لممكناته الموزعة على خشبة المسرح نجد أن الممثل لدى السعداوي تحول إلى قطعة ديكور مسوغة، فالممثل هو الكرسي، وهو الماصور الرشاش، وهو النافذة، وهو وسيلة المواصلات، الخ، وهذا بلا شك ينبه الممثل إلى لضرورة الاستفادة من خياله بدلاً من الاستعاضة عنه بوسائل جاهزة مقدماً.

هذه الملحوظات تتعامل مع العرض من منطلق طريقة الأداء وتعدد معطياتها، ولا تتعامل معه كفكرة ونص، لأن الفكرة كما ذكرت سابقاً غير واضحة أو محددة، ونتمنى أن يكون العرض التجريبي الجميل أكثر تجلياً وأهم ضرورة في المرات القادمة، وذلك عن طريق التصدي لنص، واضحة مدلولاته وفكرته وعمقه، فلربما يستطيع السعداوي أن يحيل هذا العرض التجريبي عرضاً جماهيرياً ذا وظيفة اجتماعية ورسالة ينطلق من خلالها المؤدي إلى آفاق أبعد وأرحب مدى، وتحية لجهده الذي استغرق أربعة أشهر من أجل أن يقدم لنا عرضاً مسرحياً انصرفت عنه أضواء الوسائط في فترة يومين!

وتحية لفريق العرض المتمثل في محمد الحلواجي في دور قاسم، وعبدالله سويد في دور علي الملاح، وجمعان الرويعي في دور درويش، ومساعد المخرج الثاني على الغرير وحسن منصور في دور قاسم، هذا الفريق الذي استطاع أن يعيد إلينا الثقة في شباب البحرين الموهوب قبل أن يتملكنا الشعور بالإحباط!

وأخيراً أقولها بصدق إنها أجمل ليلة ولن أنساها، ولن أنسى القائمين على التجربة، ولن أنسى نادي مدينة عيسى، وأحذر الفنانين فيه من التوقف والانزلاق، فاستمروا وحاولوا فالمحاولة سيدة الاكتشاف، والاكتشاف هو البحث، والبحث الإنساني هو الفن، والفن يعني صيرورة الحياة وتوالدها وديمومة الإنسانية. وشكراً على قضاء ليلة رائعة مع إنسان بحريني حضاري رائع لا يقل عن الفنانين القديرين طالما لا يزال يبحث.

** الملحق الثقافي بالسفارة الفرنسية في البحرين سابقاً.

وفي الجزء الثاني من المسرحية يقوم الإبداع الإخراجي بطرق أسلوب مغاير في وسط الصحراء، تلك البقعة الصغيرة التي لا تتجاوز مساحتها بضعة أمتار كما تقوم الشخصية المسرحية كامتداد بالظهور ولكن بصورة جديدة، وفي هذه البقعة الصغيرة يكثف المخرج في تشابك بديع لغة الأذن والعين وكأنه يحاكي المخرج الفرنسي أيان مونشكين.

فالمخرج ينطلق من موسيقى الصوت بما تحمل من مدلولات الكلام والصراخ والألم والتمزق عبر الموسيقى اللامقامية، أو موسيقى اللاموسيقى – بحسب روسو - ويدغمها في موسيقى الجسد عبر التشكيل النحتي في الهدم والبناء من خلال السكون الفاعل وحركة الفعل السكونية – بحسب غوغان - وفعل الصوت لديه. وإشكالية هذا العرض أنه صعب التلقي، لأنه يدعو المتفرج إلى تفكيك آلية الحركة والصوت عبر الفعل، وانعكاس الفعل من خلال بؤرة العين، وتشابكية العدسة القزحية .. والعلاقات المستخدمة توضح إدراك المخرج لأسلوب المسرح الحديث في الغرب، وفي الشرق من خلال مسرح الشمس، ومسرح القسوة أي تحميل كلمات النص مدلولات أعمق، وكل [هذه العناصر] تجعل المخرج وفريق العمل التجريبي واضحاً في تلقي الشحنة الدرامية عبر تفكيك العرض المسرحي.

فهذه التجارب نجد أنصارها من الشباب المتمرد على الوضع التقليدي في العالم، لأنها تدعو المتلقي الخاص جداً إلى إدراك لغة التداخلات الفنية بين الفن التشكيلي والفن الموسيقي .. هذه اللغة التشتيتية، وهذا التصادم عبر ضيق المساحة التي أراد المخرج الإيحاء بها أنها كضيق أفق ونفسية الصديقين العدوين. فالدائرة يقصد فيها الفراغ اللانهائي أي فراغية المكان من فرضية فراغية الشخصيات .. هذه اللغة التجريبية في عنوان المسرحية .. أظهرت إمكانية المخرج على كتابة عرضه بحروف هيروغليفية الجسد، تدل على وجود بذور حقيقية لموهبة إخراجية .. فكل واحد منهما [من الصديقين] يمثل الذات المنكفئة على مصلحتها، والقادرة على تشكيل القناع واستدعاء مخزون الخيانة بيسر، والأغرب من كل هذا تحميل هذه الرسالة التشابكية لممثلين هواة لا ينقصهم الحماس الفني والإدراك السليم للفن باعتباره لغة بلاغية معقدة ويسيرة في غاية البساطة، فقد أصابني اندهاش رغم قصر عمر التجربة المسرحية في البحرين والخليج، إلا أن المخرج وفريق العرض يركبون الصعب ويصلون إلى بر الأمان من خلال إيماءات الوجه وتشكيل إيقاعية الجسد، للوصول إلى حالة الموت والنظر إلى الحياة بتجمد، عبر التداعيات الإيمائية البناءة والهادمة في آن معاً.

وقد استطاع الممثلون رغم حداثة سنهم الوصول إلى طموحات المخرج إلى حد كبير، فقدموا أجسادهم قرابين وذبائح، لكن المخرج لا يقتنع فهو يحاول الوصول إلى أبعد من هذا معرضاً ممثليه الجميلين الرائعين إلى لغة أعمق وأثرى، ألا وهي لغة العقل البارد حيث اللحظة التي تجتمع فيها برودة اللهيب، وتجمد النار أي لحظة النرفانا " حالة التجلي الكبرى في اليوغا " لكنه يخفق لا لفشل الممثلين، بل لأنها تجربة في غاية الصعوبة لا يصل إليها إلا ممثلو الشرق الأقصى، وممثلو " يوكين "، لكنها محاولة طموحة، وجديرة بالتقدير والتساؤل والبحث والانتباه، لأن من يختار الفن التجريبي فإنه يختار لحظة الاحتراق الجميل.

السعداوي يمتلك منظاراً خاصاً في قراءة النص وتحليله، وقدرة استثنائية على تجسيده مسلحاً بالمخيلة وحس الابتكار، إنه يستخدم مساحة غير مألوفة للعرض، بتخوم وخلفيات مدهشة، مالئاً فراغ المحيط بأشياء لها دلالاتها وإيحاءاتها، والتي تمنح الشخصيات أبعاداً أعمق وتضفي على الجو العام للعرض خاصية جمالية جذابة، والسعداوي يهتم بدرجة أكبر بالممثل، مستفيداً في ذلك من قراءاته المكثفة لمنهج آرتو وجروتوفسكي وبروك في التعامل مع الممثل كذات منفعلة دوماً، قادرة على التحول – بطريقة سحرية خارقة – إلى ذوات مختلفة وإلى أشياء متعددة، والاستعاضة عن المكياج والإضاءة وقطع الديكور بالطاقة الإشعاعية الداخلية التي تمنح الكائن – الممثل حضوراً خلاقاً يستطيع من خلاله الاستغناء عن كل تلك الوسائل والأدوات، وإدراك السعداوي للأهمية القصوى للممثل، وضرورة تفجير تلك الطاقة الكامنة، جعله يقضي شهوراً طويلة في تدريب الممثل على أداء دوره في مسرحية " الجاثوم "، وكان تدريباً شاقاً جداً، ومثمراً أيضاً بدرجة تدعو للإعجاب، وهذا الفعل المبدع الذي يتطلب وعياً فنياً وصبراً وجهداً مضنياً وإيماناً راسخاً وعشقاً للمسرح يسمو إلى حالة الوجد، هذا الفعل مفقود عند معظم العاملين في المسرح في وقتنا الراهن، ولا يقوم به سوى مجنون نبيل مثل السعداوي.

لكن السعداوي كمخرج بحاجة إلى ممثل من نوعية مختلفة: ممثل مثقف، واع، لا يلهث وراء النجومية ولا يستجدي الجمهور، لا شروط لديه خارج كينونته الفنية، مرن، قادر على استنطاق كل عضلة في جسمه وتحقيق التناغم الداخلي والخارجي للجسد، قادر على سبر الطبقات الصوتية المتعددة، يعرف كيف يوظف الحركات والإشارات والأصوات ولحظات الصمت، ويعرف كيف يشغل الحيز – الحيز الباطني والفضاء الخارجي- بحضور مشع. السعداوي بحاجة إلى ممثل من نوعية مصطفى رشيد.

داخل خيمة سوداء يدور عرض " الجاثوم ". للخيمة فتحات أشبه بمحاجر فارغة، أو أشبه بنوافذ صغيرة يطل منها عدد محدود من المتفرجين. إنك كما لو تطل داخل أعماق إنسان، أو ربما تشهد ولادة إنسان ولد من قبل في هذه الخيمة – الرحم، ويبدأ في تكرار عملية الحياة والموت، داخل الخيمة يتكوم مصطفى رشيد عاري الصدر، نحيلاً، مليئاً بالمخاوف، ثم ينهض ليجسد كل مخاوفه / مخاوفنا منذ الطفولة، معه نستحضر مخاوفنا التي اختبرناها، وتلك التي ما تزال متأصلة فينا، وتتحرك معنا في كل خطوة، وتبرز على السطح عند كل مواجهة.

الجاثوم ..
عبور في جحيم الذات

أمين صالح

نصوص يوسف الحمدان المسرحية، القصيرة جداً، التي غالباً ما تحتوي على شخصية واحدة " مونودراما " أو عدد محدود من الشخصيات، تختزل قضايا معينة " تتصل بعلاقة الفرد بالمحيط، أو بمعاناة الفرد – الاجتماعية والنفسية – نتيجة الضغوطات والكوابح " إلى حالات ومواقف متشظية تحفل بالتعارض والتضارب والازدواج، من خلال تجسد الشخصية مختلف المشاعر والانفعالات، التي تعبر – في أغلبها – عن الخيبة والإحباط والقهر والعجز، مع رغبة عارمة في المقاومة والتصدي والتحريض لتجنب الانحدار الفردي والجماعي – في آن – نحو الامتثال والحيوية.

إن من يقرأ نصوص " مخطوطات " يوسف الحمدان يشعر بارتباك تجاربه الأولى، وتفاوت قيمتها الفنية وجودتها، لكن بعض أعماله الأخيرة تكشف عن مقدرة في تركيز البؤرة على الحالات الدرامية الجوهرية، واهتمام باللغة، واعتناء بالخاصية الهجائية الساخرة لأوضاع معينة عبر الحوار وحركة الشخصية وعلاقتها بالأشياء المحيطة بها.

يوسف الحمدان بدأ ناقداً مسرحياً، اتسمت كتاباته بالصرامة والحدة والقسوة البالغة، ويبدو أنه قد ضجر من الخواء المسرحي والانجراف المفجع نحو الاتجاه التقليدي الاستهلاكي، فبدأ يتجه إلى كتابة نصوص تنسجم مع رؤيته وأفكاره وقناعاته التي طرحها في مقالات مختلفة وطورها في صيغة بيان مهم ومتقدم، استعرض فيه رؤيته للمسرح الذي ننشده ويحلم بتحقيقه والذي أطلق عليه " مسرح الشحنة " وقد قدم البيان منذ أيام بمناسبة الاحتفال بيوم المسرح العالمي.

ونصوص الحمدان يصعب تنفيذها لأنها تقتضي معالجة إخراجية مغايرة، وقدرات أدائية خاصة، وجرأة في الاتصال بالمتفرج أو المتفاعل – على حد تعبير الحمدان.. إنها بالأحرى، تحتاج إلى مخرج من نوعية عبدالله السعداوي: مجنون، حالم، مغاير، تجريبي، استفزازي، رافض لمحاولات تدجين المسرح والمتاجرة به، لا يكترث بالذوق العام، ولا يتملق جمهوره، خارج على تقاليد العمل المسرحي إنتاجاً وعرضاً.

مسرحية " الرهائن "
إضافة جديدة وهامة إلى المسرح البحريني

عبد الله خليفة

أقيم في نادي مدينة عيسى الاحتفال الثالث بيوم المسرح العالمي، وقد قدم نادي المدينة مسرحية " الرهائن " من إعداد الشاعر قاسم حداد عن مسرحية لعصام محفوظ، وقد أخرجها السعداوي مشتركاً في تمثيلها أيضاً مع الممثل الآخر يوسف بوهلول.

مسرحية " الرهائن " هي في الأصل مسرحية الديكتاتور لعصام محفوظ التي ظهرت لأول مرة سنة 1969 ، في بيروت، وكانت تحمل في البدء اسم " الجنرال" .. وقد قام الشاعر قاسم حداد بإعداد النص من لهجته اللبنانية إلى اللهجة البحرينية، محافظاً على روح ومحتوى وشكل تدفق النص الدرامي.

وقد أجرى المعد تغيرات معينة في النص، باتجاه تكثيف أكثر، وتخفيف الطابع السياسي المباشر. فلم يعد هناك ملك، أو ثورة مسلحة، بل ثمة مدير متغطرس متحكم في شركة هامة. هذا التغيير جعل الطابع السياسي المثير في النص الأصلي يتحول إلى حالة اجتماعية وشخصية، ولكن مضمونه السياسي بقي كما هو. كذلك تغير الأمر بالنسبة لتسمية الجنرال الذي صار في النص المعد " الفيلسوف ". إن تخفيف الطابع السياسي كان إجراءً لفظياً أكثر منه تحويراً في المضمون. فعندما يقول سعدون في النص الأصلي [الجنرال يطلب معلومات عن الملك .. نعم .. جنرالي، شوهد الملك في ضواحي .. يتمشى وهو يقرأ] يذكر نص المعد[الفيلسوف يطلب معلومات عن المدير .. نعم .. فيلسوفي شاهد المدير في ضواحي مدينة .. الخ].

اتجه المعد، والمخرج أيضاً، إلى تكثيف النص وإعداده للعرض دون إجراء تغييرات جوهرية عليه، لكن التغيير في المسميات خفف الطابع السياسي الملتهب لحدث، وبالتالي الإثارة فيه.

مصطفى رشيد يصارع نيابة عنا الخوف المغروس، النابت، المهيمن، المحرك/ الكابح، المدمر. نصغي إلى صراخه كما لو نصغي إلى صراخ أعماقنا، يستخرج مصادر الخوف من مخزون اللاوعي والذاكرة والطفولة والتجربة، فنستحضر فوراً مخزوننا الخاص، ونختبر من جديد ترسبات اللاوعي الجمعي. هاهنا نبصر الجحيم، جحيمنا، ونستجوب ذواتنا مع صراخ الممثل وتشنجاته وأناته وعذاباته وانهياراته وتساؤلاته ومجابهاته وكوابيسه، لكن وحده الممثل قادر أن ينجو، فقد عبر المطهر وانسلخ عن جلده الملوث، وحاول أن يخلص روحه من آثام الخوف والكبت. أما نحن، العاجزون عن الفعل، فسوف نمضي إلى البيت والشارع والمجتمع حاملين في دواخلنا إرثاً سيداً يمعن في إذلالنا، وسوف يظل التابو والمكبوت من العناصر الأساسية التي تشوه أرواحنا وتفتت إنسانيتنا.

هذا هو الجاثوم: لغة خشنة، طقوس، تشنجات، طبول، شموع، صيحات، أصوات غابرة وآنية تتداخل، حضور شيطاني، سرير أسود كتابوت، عبدالله السعداوي،أعين تتفرس، مأساة، دخان، حركات، هذيان، نشيج، يوسف الحمدان، هستيريا، كوابيس، جسد، أم الخضر والليف، أسئلة، حوار أخرس، ريش متناثر، مصطفى رشيد، كائنان متشحان بالسواد، شبق، علب، حبل، ظلام، جمهور، رعب، مرآة، احتراق.

إن هذا العرض قد جعلني أعيد النظر في شكوكي السابقة من إمكانية تحقق تجارب مدهشة في المجال التجريبي في واقعنا المسرحي، ذلك لأنني اكتشفت عناصر فنية واعية، صادقة، وقادرة على تقديم عروض جديرة بالمشاهدة والتأمل والدراسة.

المتفرج وتمتعه وتستثر وعيه ومشاركته.

خذ مثلاً استخدامه لـ " مغاطيٍ " زجاجات البارد، التي تحولت إلى نقود لها رنين ساخر، وشكلت قصراً يقف فوقه مدير يلقي هذه القطع للموظف الذليل فينحني ويزحف لالتقاطها .. فتحدث لوناً وصوتاً وتستثير الخيال للعبة النقود ودورها وفراغها.

أو خذ " لعبة المظاهرة " التي لم تكن سوى جملة في النص، فتحولت إلى حياة وهتافات، وكان ذكاؤه دقيقاً ، حين ربط بين الشركة المسيطرة في النص المحلي، وهتافات شعبية قديمة مثل " الشركة مرتبكة " فأثار عاصفة من المرح والمشاركة في القاعة.

وقد ألغى السعداوي من عمله " المرأة " التي ركز عليها المؤلف الأصلي، واهتم هو بـ " الباب "، هذا الإطار الفارغ الذي حوله إلى أكثر من أداة متلونة حسب العديد من مشاهد العرض. لكن هناك أدوات كان استخدامها بلا أهمية كالطاسات المعدنية ذات الرنين المزعج.

وكان دمجه للجزئين الأول والثاني في عرض واحد مستمر، أجهد الممثلين والجمهور، وكان من المفترض وضع فاصل بينهما لكي يجدد الممثلان قواهما. وقد أدى العرض المتواصل إلى استنزافهما وإلى النسيان المحدود.

لقد كان الممثلان عبدالله السعداوي نفسه في دور الفيلسوف ويوسف بوهلول في دور سعدون رائعين.

نجد هذا في القدرة السريعة المدهشة على التلون والتضاد في التعبيرٍ النفسي – الدرامي. فالممثلان يتخذان دائماً وضعين متناقضين فكرياً – نفسياً – مكانياً. وسرعان ما يتبادلان المواقع المتناقضة في حركة سريعة مجهدة نازفة للأعصاب، وبأداء مقنع، نابع من معايشة الحالة الداخلية للشخصية.

ومع ذلك احتاجت المسرحية إلى مزيد من التعايش الانفعالي للدورين، وقد برز ذلك في الحفظ المتأخر للدور، وسيطرة الطابع الكاريكاتيري في العديد من المشاهد.

وعموماً فإن التجربة بالنسبة للمخرج – الممثل عبدالله السعداوي تعتبر قفزة نوعية في عمله الفني. فإذا كنا قد شاهدناه في تجارب سابقة مثل " الرجال والبحر"، وهو يركز على بصريات العرض، كالأداء القوي المتوتر، والمكان، وبعض المعدات الصغيرة كالرمل والقماش، ويحاول في مثل هذا العرض أن يفجر أداءً جديداً متألقاً في المسرح البحريني، ولكنه يغفل الترابط والبناء العميق لدلالة الكلمة والتوصيل الجماهيري، فإنه راح ينتقل أكثر وأكثر، إلى الجمع بين بصريات العرض والأداء العالي، والدلالة العميقة للكلمة، وتفجير أعماقها ومستوياتها وتجسدها الساخن للمتفرج المشارك، وكانت " الجاثوم " نقطة هامة في مشوار الجمع بين العرض ذي المستوى الفني المدهش، والكلمة ومحتواها.

وفي تجربة " الرهائن " نرى صعود هذا الجمع إلى درجة جديدة، متألقة، فالمسرح شبه خال، إلا من طاولة وكرسي وإطار باب. لكن هذا الفضاء المسرحي شبه الفارغ ازدحم بلغة عرض عالية التكثيف والمهارة.

فنجد أولاً جسدي الممثلين كانا ينتقلان من مكان إلى آخر بشكل مستمر، فكل بقعة حصلت على نصيبها من جسدهما وحركتهما. وهذه الحركة الجسدية اعتمدت على أشكال جمالية خاصة عبرت عن طبيعة العلاقة الاضطهادية بين الشخصيتين، كتنظيف الحذاء باللسان، والزحف على البطن، والجلوس فوق المقعد والانحباس داخل الطاولة .. الخ.

لم يكن المسرح سوى نبض الشخصيتين وتشكيلات الجسدين المتعددة المتلونة دائماً، تبعاً للحالات الفكرية المضمونية للكلمة، فالأداء لم يعد مفصولاً عن الكلمة بل هو روحها.

هنا نجد غنى التعبير الدرامي، وكيفية تشكيل سعدون البسيط، الشعبي، الطيب، كيفية تشكل الفيلسوف الأناني .. كيفية نمو العلاقة بينهما، صراعهما، انقلاب حالتيهما في كل لحظة، انفجارها، اندفاعها للقمة، نزولها للسفح .. كلها عبر تشكيلات من التجسيد والمواقف والصوت المتباين والنبض المختلف.

ونجد في استخدامات السعداوي لقطع الديكور المختصرة كالطاولة والكرسي وإطار الباب، إنجازاً في تطوير لغة العرض المسرحية إلى مستوى جديد لدينا.

فالطاولة، هذه القطعة التي لا قيمة لها في الكثير من العروض الجامدة، تتحول إلى العديد من الاستخدامات، فهي منبر يخطب من فوقه الجنرال، وهي دبابة يقتحم بها الشوارع، وهي سجن يستجوب فيه سعدون، وهي طاولة موظف .. الخ.

هذه اللغة التشكيلية الدرامية للأدوات، يستخدمها السعداوي لبقية الأدوات، محققاً معرضاً ملوناً للأشياء، والرموز، والإيقاعات، لكي تتحول اللغة المجردة، إلى لغة حية، فنية، تطلق خيال

شخص عليل البدن، شاحب الوجه يلبس تاجاً مائلاً على رأسه، ويرتدي ملابس قذرة حقيرة يضع حول عنقه وأصابعه مجوهرات مزيفة ويصفه المؤلف أنه ملك محموم سوس الأسنان مغرم بالسحر الأسود والطقوس الدينية.

أما المهرج فوليال فهو يرتدي بزته ذات الألوان، قوي البنية، مقوس الساقين أشبه بالعنكبوت، له رأس كبيرة وعينان تبرقان.

الشخصية الثالثة هي شخصية الراهب المصدوم الخائف المرتبك، الباحث عن كيفية إعادة الحياة إلى القصر اللعين من خلال دق الأحراس التي هي من عمل البر، بل العمل المقدس، ولكن الملك لا يعترف بكل هذا.

الأبعاد الفلسفية للمسرحية

في تصورنا أن إسكوريال، القلعة / الحصن / القصر، تسيطر عليه ثلاث قوى رئيسية هي قوة الحكم بما لها من جبروت جاء نتيجة علوية المركز وقوة اللاهوت المرتجف أمام هذا الجبروت المتمثل في ملك إسكوريال وقوة السخرية التي يمثلها المهرج.

فالملك لا يهتم بموت الملكة، شريكته في الحكم، ويرى ضرورة الانتهاء من هذه المسألة السخيفة، ويطلب من الراهب في صوت متقطع جاف، فلتصنعوا تابوتاً من الأبنوس ولتبدعوا في صوغ العبارات الرائعة التي تنقش على المقابر .. وامضوا في الحداد ووزعوا على الحاشية الأقنعة والمناديل وافعلوا كل ما في وسعكم وبسرعة، ولكن ملصوني من لعبة الموت الهزلية. ولكن يجب أن يحدث ذلك دون دق الأجراس التي يصر الملك بموقفه منها، لكأنها أجرمت في حق طبلتي أذنه الملكية.

وفي الوقت الذي يسخر فيه المهرج من كل شيء فهو بعبثيته ولا مبالاته يمضي في لعبته، حتى وهو يلعب مع الملك لعبة استبدال الأدوار الحياتية.
إذن شخصيات إسكوريال لا تمثل ما هي عليه بقدر ما تمثل رؤية المؤلف لما يراه في واقع اجتماعي حياتي إنساني، القوى الثلاث التي تحكم الحصن أو المجتمع هي قوة الحكم ومن ضمنه قوة المال، وقوة اللاهوت، وقوة التهريج التي تمثل لا مبالاة الإنسان بما يحدث حوله فالأشياء خارجة عن إرادة الإنسان وعلى هذا الإنسان أن يعيش حياته

أجواء إسبانية في بيت العوضية.. وصراعات داخل النفس البشرية

علي الشرقاوي **

العمل المسرحي الثري دائماً ما يثير شهية المشاهد، خاصة تلك الأعمال التي تحمل أبعاداً، ربما لا يصل إليها المشاهد العادي، إلا عبر التأمل أو الحوار مع مفرداتها. ومسرحية " إسكوريال " التي قدمها مسرح الصواري من تأليف الكاتب المسرحي البلجيكي " ميشيل دي جليدرود " وإخراج عبدالله السعداوي، وتمثيل خالد الرويعي وحسين الرفاعي وسلمان العريبي ومحمد الحلواجي ومصطفى رشيد، احتفالاً بمناسبة يوم المسرح العالمي لهذا العام ومن خلال بيت عتيق في حي العوضية أطلق عليه وندتاور.

إسكوريال هذه تدعونا وبقوة للدخول في الأبعاد التي طرحتها من خلال العلاقات الصراعية بين الشخصيات الرئيسية الملك " خالد الرويعي " الراهب " سلمان العريبي " المهرج فوليال " حسين الرفاعي " والرجل الصيني المشاهد أو الشاهد على الأحداث " محمد الحلواجي " والرجل الآخر في القفص " مصطفى رشيد " الذي يعبر عن العوالم الداخلية للشخصيات.

في تصورنا أن المؤلف البلجيكي " ميشيل جليدور " حاول عبر مسرحيته ذات الفصل الواحد " إسكوريال " أن يطرح عدة قضايا إنسانية من خلال الشخصيات المتصارعة في القلعة مستفيداً من الإمكانيات الهائلة التي توفرها القرون الوسطى، فإذا قرأنا وشاهدنا الدسائس والمؤامرات التي تحاك في ظلمات القلاع والحصون والقصور بين ملوك أوروبا في هذه الفترة المظلمة، فإننا هنا، في " إسكوريال " نشاهد الجوانب الخفية من الصراعات التي من الممكن أن تمثل الصراعات الأبدية في الحياة، أو الصراعات الاجتماعية، أو الصراع داخل الذات البشرية.

وفي تحليلنا هنا، سوف نعتمد اعتماداً كبيراً على العرض الذي قدمه السعداوي أكثر من الاعتماد على النص الأصلي البلجيكي وذلك للإضافات التي أضافها الإخراج على النص. ومع الاستعانة بشيء من حوارات النص.

الصراع بين الشخصيات الرئيسية في إسكوريال

قبل الحديث عن الأبعاد الفلسفية التي تحملها الشخصيات المتصارعة في إسكوريال لا بد أن تعرف طبيعية هذه الشخصيات كما طرحها المؤلف الأصلي ميشيل دي جليدور، حيث الملك

.. أعرف برغم رقابة الجدران، والأقفال والخدم، أعرف أنك لست روحها واستحوذت عليها.
جدية الملك حكمه، جبروته، تبعد عنه حيل الملكة، التي تطمح ليس في الحكم فقط، وإنما في القلب الحنون، الساخر، الذي يعيش الحياة كما هي وربما وجدت ذلك لدى المهرج أكثر مما وجدته لدى الملك.
الخواء الذي يعيشه حصن إسكوريال الظلام، محاكم التفتيش، الممنوعات الكثيرة اتلي يمنعها الملك عن أهالي الحصن - المجتمع هي التي أدت إلى موت الملكة أو إلى احتضارها واحتضار الملكة، هو في الوقت نفسه احتضار لكل ما هو جميل في هذا الحصن.

موت الملكة / موت الخصوبة

يقول فوليال للملك إن التي تموت الآن جميلة وطاهرة وربانية إنها تموت بسبب السكون وظلال هذا القصر، حيث للحوائط عيون، وحيث تخفي كل قاعات الاحتفالات شراك الدسائس وأدوات التعذيب، إنها تموت بسبب عيشها وسط مخلوقات متشائمة شريرة بعيدة عن الشمس، تموت معزولة غريبة في مملكة ملطخة بالدم حيث يحكم الجواسيس والمحققون والفضوليون.

من هذه الزاوية نستطيع أن نقول إن الملكة ربما من الممكن أن تمثل خصوبة الحياة، إبداعاتها، المحاصرة بالدماء ومحاكم التفتيش، أي إلى المجتمع الحاكم بالحياة إلا أن عقلية القوة التي يعتمدها الملك هي التي حولت المكان المفترض أن يكون مساحة لرغد العيش، إلى مكان مظلم لا يليق بالإنسان وكرامته التي تعني أن يظل آمناً ومستقراً كما ينبغي له أن يكون.

المناخ الطقسي

إن اختيار عبدالله السعداوي لمكان عرض إسكوريال وهو أحد البيوت القديمة في حي العوضية والتمثيل في قاعة " وندتاور" اعتبره اختياراً موفقاً، فهو، أي المكان، استطاع أن ينقلنا بشكله الخارجي القديم وممراته الضيقة وأبوابه الكبيرة إلى مرحلة القرون، التي وقعت فيها أحداث المسرحية، فالبيت مباشرة يوحي بالحصن أو القلعة أو القصر الإسباني القديم، إضافة إلى استقبال المشاهدين بالبخور، وبالجثة الميتة التي عرفنا بعد ذلك أنها جثة الملكة المحتضرة، والثياب السوداء التي يلبسها الرهبان، والمشاكل التي أعطت المكان، نوعاً من أنواع

بطولها وعرضها دون الالتفات إلى مسألة الموت التي تشغل ذهن الراهب، أو ذهن الملك التي يسمعها من خلال الأجراس أو نباح الكلاب. ومن هنا يصر الملك على إيقاف أصوات الأجراس، رغم أنه عملياً أوقفها بقرار، ولكنها موجودة في داخله، دائماً يسمعها مع أصوات الكلاب وهذا ما يجعله لا يستقر ويعيش مع حالة هذيان مرضي. لذلك يقبل أن يأخذ دور المهرج الذي يراه ويتصوره شخصية ذكية مرحة شريرة وغادرة ومنافقة، لطبيعة أسلوب الحياة التي يتخذه المهرج لمواصلة العيش والاستمرار، ولكن يظل يحمل في داخله حب التسلط.

لعبة المهرج / لعبة المساواة

يقول المهرج هناك تقليد في بلادي وهو أن يختار الناس أي شخص يكسونه بأسمال زاهية الألوان ويزودونه بتاج وصولجان وينصبوه ملكاً ويحتفي به الحاضرون ويرقصون ثم يقودنه على عرض يتخيلونه ثم يحيطونه بكل مظاهر التبجيل والتعظيم ويتجمع حوله الغوغاء والرعاع يتملقون عطاياه وينافقونه ويهللون ويهتفون وعندما يصبح في نهاية الأمر مفتوناً بقدره .. " يثب تجاه الملك " يخطف تاجه من على رأسه ويقذفون به على الأرض " يخطف تاج الملك ويدعه يتدحرج على الدرجات " كما ينزعون صولجانه منه " يخطف صولجان الملك " كي يجعلوا منه الإنسان الذي كان عليه من قبل " ينسحب إلى الوراء " تماماً كما فعلت أنا الآن في نبرة معسولة، أنت فاهم أليس كذلك! أنت مجرد رجل ما أقبحك من رجل! " وفي حركة سريعة يخلع عن نفسه قلنسوة المهرج وينزع عصاه المزخرفة من حزامه، ثم يتمشى وهو يهسهس في استهجان، وأنا استرجعت مثلك حالتي الإنسانية وقبحي يساوي قبحك.

هذا البعد الفلسفي لنظرة المؤلف إلى الإنسان في أي زمان وأي مكان، وهو أنه يحمل داخله القبح البشري، ولا فرق بين الملك والمهرج في داخلهما بقدر ما هناك فرق في المظهر الخارجي، وإذا ما حدفت عنهما هذه المظاهر عادا إلى طبيعتهما، لا يختلفان في شيء، وحتى المهرج الساخر العابث من الأشياء أيضاً يحمل في داخله حب السيطرة والجبروت الداخلي ربما يعود بسبب عدم إمكانية ظهوره وتجليه لطبيعة المركز الاجتماعي.

فكل شخص داخله شيء من الجبروت وشيء من العبث، وشيء من اللاهوت وما نراه على خشبة المسرح من صراعات اجتماعية وفلسفية في النظر إلى الحياة هي أيضاً صراعات اجتماعية وفلسفية في النظر إلى الحياة، وهي أيضاً صراعات داخل الذات الإنسانية الواحدة. هذه الذات المتناقضة المحمومة التي تذكرها الأجراس ونباح الكلاب دائماً بالموت. المكان الغريب الذي لا يريد أن يذهب وأن يسمع ملك إسكوريال.

غيرة الملك من المهرج

الملك رغم قوته وعندما تحول إلى مهرج، قال الذي يشعر به تجاه فوليال، وهو أن الملكة تخصه، أي المهرج، بنظرات بادرة تجعله يرتعد خزياً وعاراً، ويقول الملك لفوليال هذه الملكة

هذه الحركات علينا كمشاهدين. ونرى ضرورة أن يهتم السعداوي في أعمال أخرى، بأداء الممثلين كما يهتم كثيراً بالجسد الحركي، فإذا كانت حركات الجسد لها مكانها في مثل هذه الأعمال فإن ضعف الأداء الصوتي يفقد هذه المكانة.
وليس لنا إلا أن نشد على أيدي كل من ساهم في هذا العمل، حالمين بأعمال أكثر قوة وأكثر جمالاً، فمن يقدم هذه المسرحيات الجميلة يملك إمكانيات تقديم الأفضل.

**** المقال منشور في صحيفة " الأيام " بتاريخ 10 أبريل 1993 .**

الرهبة والنيران المشتعلة والمحيطة بالخشبة التي تجري فوقها الأحداث، كل ذلك نقلنا إلى مناخ طقسي، مناخ الموت المتقدم، ومناخ الحياة المظلمة التي يعيشها أصحاب هذا الحصن، سواء كانت داخلية أو خارجية.

الطقوس وأداء الممثلين

قوة الديكور البسيطة، والليل المشتعل بالمشاعل والنيران المحيطة بالخشبة الصغيرة، في تصورنا كانت أكثر قوة من أداء الممثلين رغم محاولتهم الجادة في إعطاء ما يملكون من طاقات، عبر رؤية المخرج.
فالأداء كان متشنجاً أكثر منه أداءً يرتقي بالحالة الشعورية التي تعيشها الشخصيات إضافة إلى ضياع التلوين بين حالة وأخرى، فنحن لم نشعر بالانتقادات التي من المفترض أن تكون قوية، متحفزة شريرة كحالة المهرج وهو ينتقل من الذل إلى الجبروت أو حالة الملك وهو ينتقل من القوة التي تعطيها الملكية إلى الضعف الذي يعتري المهرج.
فشخصية المهرج ليست هي شخصية الملك، ولكن الظاهر أن المخرج السعداوي اهتم بالطقس والفضاء المسرحي أكثر من اهتمامه بأداء الممثلين.

مصطفى رشيد ومحمد الحلواجي

هاتان الشخصيتان تعطيان الاهتمام الكافي من قبل المخرج، فمصطفى رشيد، رجل القفص تركه المخرج في زاوية بعيدة عن النظر بحيث لم يستطع أن يوصل ما أراد توصيله إلى المشاهد لأن اهتمام المشاهد انصب على ما يجري أمامه من أحداث، وكان من المفترض من المخرج أن يهتم بالزاوية التي يوضع فيها القفص بحيث لا تؤثر على انتباه المشاهد في الوقت نفسه الذي من الممكن فيه أن يتابع تقلصاتها، دلالة على التقلصات الداخلية التي تجري داخل الشخصيات الرئيسية: الملك، المهرج، الراهب، أو تكون تعبيراً عما يعيش في أعماق شخصية الرجل " محمد الحلواجي ".

وأرى أن شخصية الرجل " محمد الحلواجي " قد قلصت إلى درجة أن غيابها لا يؤثر على صيرورة العرض، ومسألة ثالثة قتلها السعداوي دون وعي، وهي عملية نثر المشموم على المشاهدين خارج الخشبة، بحيث لم تعط البعد الذي أراد توصيله إلى المشاهدين، ومرت اللعبة مرور الكرام.

وفي الختام

مسرحية إسكوريال من المسرحيات الجميلة التي لعب فيها المناخ الطقسي دوراً أكبر من دور الأداء الصوتي ورغم إعجابنا الكبير بالحركة الجسدية التي أداها بإتقان كل من حسين الرفاعي وخالد الرويعي وسلمان العريبي، إلا أن افتقادهم للتلوين في الأداء قد قلل في النهاية من تأثير

وفي مدخل وكالة الغوري .. طقس آخر للنحيب أمام شاب ملقى على الأرض، وآخر يذبح طيراً، وتلفهما الستائر السوداء .. وتزداد حالة انبهار الجمهور الذي يدخل ساحة العرض مع موكب الممثلين، ليجد مساحة دائرية تتوسط المكان وتحيطها النيران.

ومع استمرار العرض – قبل أن يأخذ أحد مكانه، ومع تناثر مفرداته في أكثر من مكان .. يجتاز المتفرج، وتدور عيناه باحثة عن خط محدد للمشاهدة ومتابعة مفاجآت السعداوي المتتالية.

ففي الطرف الأول للمستطيل .. يوجد صندوق زجاجي يتحرك فيه أحد الممثلين مؤدياً إشارات إيمائية غير واضحة .. وتعلو الصندوق شاشة تعرض عليها عدة شرائح بشكل متكرر لصور من العصر الإغريقي. وأمامه ممثل يشارك أحياناً بدور الراوي والمعلق على الأحداث بأسلوب غير مترابط.

ومن الإنصاف هنا التأكيد على جمالية تشكيل هذه العناصر وتدرجها من أعلى لأسفل حيث لا يظهر من الراوي سوى رأسه، ليخفي جسده بساط أحمر بشكل مخروطي يذكرك برداء راقصة التنورة.

وفي الطرف المقابل – ربما يحقق التوازن الذي يقترب من السيمترية لإطار العرض .. شاشة أخرى يوظف من خلالها فن خيال الظل والمايم حيث تشكل أصابع اليدين في الخلفية، تكوينات مختلفة تجسد بعض مفردات الحوار المتقطع، كالطير الباحث عن الحرية، والقلب اللاهث دلالة على انسحاق المهرج أمام سطوة الملك وجنونه، والعلاقة الآثمة داخل القصر بين المهرج والملكة، التي تجسدت مرة أخرى من خلال رقصة تعبيرية.

ومن حين لآخر .. كان موكب التعازي يدور بالمكان ليكرر مشهد تعذيب الذات كرد فعل سلبي على قهر السلطة وفسادها .. بينما كان أحد الممثلين بملابسه الملونة ينتقل بين نوافذ وشرفات الوكالة يصرخ أو يرقص أو يشعل النيران، وفي المقابل ممثل آخر يعزف على الكمان وهو يضع غطاء أسود يخفي وجهه!

ويبدو أن عبدالله السعداوي راهن في هذه التجربة أساساً على عنصر الدهشة والإبهار، وجعل المشاهد في حالة يقظة دائمة حتى لو أصابه الإرهاق وهو يلهث وراء مصدر الصوت أو مكان الحركة.

لعبة الحكم والفساد السياسي في إطار تشكيلي مبهر

القاهرة – مكتب الاتحاد **

في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي .. أثار شباب مسرح الصواري بالبحرين العام الماضي، اهتمام جمهور المهرجان بمسرحية " كاريكاتير " التي استوحى المخرج يوسف الحمدان أفكارها الجريئة الساخرة من رسوم فنان الكاريكاتير خالد الهاشمي .. وتميزت المسرحية كذلك بمستوى فني جيد من خلال توظيف تقنيات المسرح الأسود والإضاءة الفوسفورية الملونة في لعبة العرض ..

وفي هذا العام .. جاءت الفرقة بتجربة مختلفة تماماً من إخراج عبدالله السعداوي، التي أعدت عن مسرحية " اسكوريال " للكاتب النرويجي ميشيل دي جليدور. حيث تعمد السعداوي كسر كل قواعد المسرح التقليدي وعلبته الإيطالية، ليكون المشهد الغريب والإطار التشكيلي المبهر هو الأساس، وساعده في ذلك مكان العرض في وكالة الغوري بساحتها المستطيلة الواسعة ومشربياتها ونوافذها.

أخذ السعداوي مع أسرة العمل في إطار من الإعداد الجماعي، من " اسكوريال " الفكرة العامة للعبة الحكم وفساد القصر وتسلط الحاكم ضد كل من حوله وتحويلهم إلى مسوخ، وركز على العلاقة بين المهرج والسلطان وتبادلهما للأدوار، بما يعيد للأذهان الإطار العام لمسرحية سعدالله ونوس " الملك هو الملك ".

واكتفى المخرج بإشارات سريعة يمكن أن يصل من خلالها المشاهد بصعوبة إلى المضمون العام للعمل، عبر جمل حواسية متقطعة أو تعليقات سريعة وسط حالة من الهذيان والأصوات الغامضة .. وذلك بعد رحلة لهاث طويلة لهذا المتفرج بين عناصر الفرجة والمشهدية التي أولاها السعداوي اهتمامه الأساسي.

بدأ عرض أجراس خارج الوكالة، ومن الشارع القريب من قصر الغوري والأزهر والحسين بالقاهرة الفاطمية، حيث سار موكب من الممثلين عراة الصدور وهم يضربون أجسادهم بعنف ويرددون أناشيد غير مفهومة، وهو شكل مستوحى من مواكب التعازي.

قيل لنا ليلتها: حياتنا مسرح

د. نهى بيومي **

نادانا، تبعناه، ونحن ما زلنا تحت جاذبية سحر الفن، دخلنا ممراً احتفالياً وملوناً، ظننت لوهلة أني سأدخل تعاريج جسد المسرح لأشهد خلفيته، أو سأشارك فعلياً في اللعبة المسرحية بعد أن طفح صمتي، وإذا بي في الشارع.
صدمة لن أنساها للمخرج الغاوي.

شعرية الألم

أب متسلط، مغال في قهر عائلته، متشبث بقوله، متصلب الآراء. هو المتحدث الآمر الناهي الذي يقمع قول أي آخر بدءاً من زوجته إلى أولاده إلى كنته، إلى الرجل الذي يود أن يفضح سره والانتقام منه لأنه قتل زوجته وطفلته. يقتضي التسلط بالضرورة صمت الآخر – أي آخر " كمامة " تطبق على أنفاس الشخصيات، ببراعة فذة استطاع الإخراج إرداف هذه الكمامة بالمؤثرات الضوئية التبضيعية " شمعة، كبريتة، بطارية صغيرة " التي تتماشى مع طبيعة الجرح والألم والمعاناة. فكان الضوء بالكاد يلمح، شمعة تولع ثم لا تلبث أن تنطفئ، عتمة تزيد في ناحية، ثقل هذه الشخصية الضاغطة نفسياً على الآخرين، ومن ناحية أخرى تساهم هذه الإضاءة في ملامسة قلق الزوجة واضطرابها وخوف الأولاد والتمرد المتموج للكنة.

إذن كشف تلك الإضاءة غير المباشر التراجيديا الداخلية وتناميها حتى لحظة الانفجار، أم في الغرفة الملحقة والتي تشكل عمقاً للتراجيديا يبقى الضوء مكتوماً لا نراه إلا من خلال كوارة صغيرة، رغم وجود مشاعل قوية خارج المسرح ومن حوله لحظة انفجار العاصفة، فإنها لا تضيء الحدث بل تساهم في حرقه وموته.

يتمتع المخرج بمخيلة غنية تحول التفاصيل إلى عالم متكامل، ويداه بارعتان في هندسة الحدث متخطياً عقبات المكان وإطاره، بل على

ونجح المخرج في هذا الهدف بالفعل، وقدم رؤيةٍ بصرية وفرجة ممتعة في كثير من المشاهد، رغم زحام عناصر العرض والإسراف فيها أحياناً، رغم عناء المشاهدة وإلغازها المحيرة، التي ربما تعمدها السعداوي لينقل إلى المسرح بعض صور الحياة اليومية التي تتداخل وتتقاطع وتزداد غموضاً دون أن نملك من أمرنا شيئاً !!

وساهم في هذه الفرجة فريق من الممثلين البارعين .. وهم إضافة للسعداوي، خالد الرويعي، حسين الرفاعي، سلمان العريبي، مصطفى رشيد، يوسف بوهلول، خليفة زيمان، حميد مراد، محمد الحلواجي، جمعان الرويعي .. وكذلك الفنيون منير سيف ومحمد رضوان اللذان شاركا مع المخرج في توظيف التقنيات والديكور والأزياء والإكسسوارات، وكذلك بعض مفردات الظواهر المسرحية بالبيئة المحلية لخلق هذا الطقس الخاص الذي يميز العرض.

** المقال منشور في صحيفة " الاتحاد " الإماراتية بتاريخ 6 سبتمبر 1993.

لا تمثل النافذة فقط حواراً مع العالم الخارجي يجسد التنبؤ والكشف والخلاص، بل هي المنفذ الوحيد في فكي الكمامة.

هي المخيلة الناصعة في كشفها أيضاً وهي العدالة. إنها النور في تناقضه مع الظلمة، إنها العلن في تناقضه مع السر.

أما الكابوس، فلقد تضافرت مؤثرات عديدة لتجسيده: جو مأتمي، نحيب الأم المتواصل، صراخ ابنه الثاني، معاودة النوبة العصبية إلى ابنه البكر، إيقاع صاخب للموسيقى، أضواء مكتومة، ضجة خارجية، عاصفة رهيبة تزمجر أنوارها: برق، طرق، انقلاب الأشياء من مواقعها، انسياب المطر..

هل الكابوس هو عذاب الروح والمطهر؟

ينتفض الأب – القاتل ذعراً، إذ تحرك أناه الأعلى ليشعره بالإثم. كان في هذا المشهد لمسات إنسانية تشير بالتناقض في المشاعر وتجاذبها بين إرادة الخير والشر. كان الكابوس ليقول لنا إن القاتل بشر، فهل تبحث عن الأسباب؟ لكنه لا يعني أن الشر لا مكان له، بل هو يحاسب.

أما المرافقة الموسيقية فهي حملت أبعاداً للألم. إيقاع هادئ وبطيء يتماشى مع المأساة التي هي هنا أساساً معيش داخلي، بطبيعته له وتيرة تمتد أفقياً وعمودياً في اتجاه تناميه.

الشخصيات – الممثلون: جماليات الأداء

براعة الممثلين والممثلات لا تقل فتنة وإدهاشاً على كفاءة الإخراج. كانت العلاقة حميمة جداً بين الشخصية وممثلها لدرجة الألفة. أتى الأداء بشكل طبيعي وبعيد عن التصنع كما يليق بتلك الشخصيات، عاش الممثلون دواخل الشخصيات بدفء وانفعال. صحيح هناك شخصية هي مفتاح الحدث، وبدونه لا تتم الحكاية، إلا أن وجود الآخرين " الأم، الكنة، الأولاد، القتيل، المفتش .." البارز أيضاً رضاء الشخصية المحور.

أب يجبر العائلة أن تستظل تحت جناحيه حتى يبقى الأولاد في حوزته، لا يمتلكهم فقط جسداً وزمنياً ومكانياً، بل يسيطر على أرواحهم المتوثبة للفرح والانطلاق في الحياة والنضج والاستقلال. يرفض الأب انفصالهم

العكس من ذلك، مبتكراً منه إطاراً متناسقاً لدرجة لا يعقل أن يتم في آخر مختلف. مسرح مخفف من التأثيرات الخارجية حتى يتركز على الحدث الداخلي أي المأساة، مسرح عار كالمأساة.

بفتنة استخدام منافذ البيت واستغلها بظرافة. أبواب تصفق غضباً واستنكاراً. نافذة صغيرة مطلة على ما يجري أمامنا، لاحقة للحدث أو سابقة عليه، تشكل عمقاً مكانياً وزمانياً ونفسياً، مشاجرة بين الأب القاتل وكنته التي اكتشفت جريمته، حوار بين الكنة وزوجها يكشف فعل الأب وماضيه الشرس، وردة فعل أهل القرية، وأخيراً وجوه مقتضة تشهد بأعينها نهاية المأساة وانفجار الكمامة. وقد سبق كل ذلك فترة مضت في تاريخ الأب: حرب وقتل. إنها نافذة الذاكرة.
أما النافذة الأساسية فمن خلالها يتم الحوار مع العالم الخارجي، ينظر الولد الأصغر من خلالها ليعلق على الجريمة. وينطلق في ذلك إلى محاكمة المجرم والمطالبة بأقصى العقوبات بحقه. هذا الولد هو الوحيد الذي يتحاور مع الأب برقة فهو مطيع إلى أقصى درجة، " إنه ولد كما يجب أن تكون الأولاد " تردد الأم محاولة إرضاء زوجها الصعب، هذه الرقة تجعل الأب – المجرم يناشد الابن – البريء بأن يلطف أحكامه.

تنظر الأم من خلال النافذة في أول جزء من المسرحية لتثير مسألة حرارة الطقس، حر ينذر دائماً بالشر، بالنسبة لها، إذ يستثير دماء الرجال فيدفعهم إلى القتل. تقول لزوجها " ألا تتذكر خلال الحرب في شهر آب قتل " .. " أتذكر من صغري أني اكتشفت في الصيف جثتة امرأة .. " تفتح النافذة الجو في الداخل خانق. الولد الأصغر يشعر أيضاً بالحر. إنه حر الاختناق في الأحداث الجاثمة على الصدر، فهو يشير إلى تنامي المأساة إلى درجة عدم الاحتمال، مما يستثر الأعصاب، خاصة أعصاب الأم. تلك المرأة التي ربما بسبب قهرها وغياب حيلتها ورضوخها وإيمانها بالخير وغفرانها لشنائع زوجها، تقوم بدور المتنبئ كما كان حال المسرح الكلاسيكي مثلاً. ذاكرتها مضرجة بالدماء، ذاكرة حارة تدفع المرأة على التنبوء بالشر الآتي: القتل والكشف. هي تتنبأ والزوج – القاتل الكامن يصرخ معترضاً على قولها. لكنه ما يلبث أن يتحول إلى قاتل بالفعل.

تنظر الأم من خلال النافذة في الجزء الثاني وتتنبأ بالعاصفة، وتصرخ بفرح " إنها تقترب ". وهي دائماً تتنبأ بحضور زوجها، وهو في هذه المرحلة قد ارتكب جريمته وانتهى " إنها تقترب، هاهي ". كانت العاصفة ستقتلع الحر، أي الشر من جذوره، وفرحها المفاجئ يعبر عن تحول العاصفة إلى رمز، إنها المخلص في الكمامة، تشير إلى ابنها الثاني المتوتر في اكتشافه أسرار أبيه المخزية " قتل، اغتصاب "، الذي يكره أباه المستبد الذي يعامله بطريقة فوقية تجر الابن على الرضوخ إلى قانونه، " وأي قانون ؟ " إلى أنه بعد العاصفة سيرتاح ويهدأ.

وأخيراً تنظر الكنة من الشباك لتستنجد بالمفتش حتى يخلصها في السر – الوحش الذي تحمله في صدرها: جريمة الأب ونفورها في ميله نحوها.

القمة، حتى نتخلص من طغيانه، متى سنكشف أمره. كنت متعاطفة مع تلك الأم الصبورة ومحبذة تمرد الكنة وقلقة على الولد الصغير، وكرهت معهم هذا المستبد. لقد ساهم إضافة إلى ما ذكرنا في إتقان الأداء وغنى الإخراج، حضورنا المباشر لحياة هذه العائلة دون حواجز: أماكن منفصلة، ستار قاسم بين المشاهد والممثل. كذلك حميمية المكان التي تشعرك أنك في بيت حقاً وليس في مسرح، كان التواصل مباشراً. قالوا لنا ليلتها: حياتنا مسرح.

**** المقال منشور في صحيفة" الأيام " بتاريخ 13 فبراير 1994.**

عنه حتى ولو في الكلام، اجتمعت كل السيئات فيه: الاستبداد، القهر، القتل، الاغتصاب. هكذا تحولت الشخصية إلى رمز اجتماعي مكثف، مقبول، ومرفوض في آن معاً. شخصية مريضة تفرض علاقات غير سوية مع العائلة، لتتحول بدورها إلى مأساة.

لابد من مواجهته ووضع حد لتدميره لهم، هل الزوجة قادرة على المواجهة؟ هل بوسع الأبناء تحديه؟

يستحيل ذلك، لأن العائلة مدمرة وواهنة، فهو مارس التدمير النفسي الممنهج على زوجته وأولاده. إذن يستحيل في هذه الأجواء أخذ المبادرة وتملك القول والتحكم بالحدث. والخروج من الصمت. من سيلعب هذا الدور؟ إنها الكنة. تلك المرأة الغريبة عن العائلة. التي تعرضت للمهانة من قبله، استطاعت مواجهة صلفه ومحاولته إخضاعها، فهي تبقى غريبة عن النواة العائلية المستضعفة، لذا كان بمستطاعها التمرد عليه أمام الآخرين والدفاع عن زوجها، حتى إنها هددته بكشف جريمته. إذن باستطاعتها إعلان سره للأولاد ثم لا ننسى أن الأب – القاتل يعشقها، مما يجعله ضعيفاً أمامها وغير قادر على الخلاص منها، تلك التركيبة المعقدة لهذه الشخصية ونقطة ضعفها: حب حر، هو الذي سهل على الكنة إفشاء السر.

صحيح أن التمرد من شأنها، إلا أنه لحظة الحقيقة أي لحظة كشف المستور ينضم الولد الثاني إلى تمردها، فيحمل السكين في وجه أبيه ويصرح بكرهه له.

امتلاك المعرفة هو دافع نحو التمرد والمجابهة " أكرهك من قبل معرفتي بجريمتك الحالية، أكرهك من زمان ..." علاقات معقدة بين أطراف هذه العائلة، استطاع الممثلون والممثلات لعب تعقيدها لدرجة الواقعية. أتقنت الكنة دور المتمردة الشرسة، وأتقنت الأم دور المقهورة والمستلبة التي تنتظر الفرج، صامتة بتوتر، متحدثة سلسلة كلام مثقوب بالكتمان، انطواء على الألم، بطء يتلاءم والاستسلام، أما الأولاد، فلقد أجادوا في تمثيل شخصياتهم المختلفة، الصغير المطيع، الوسط يتذبذب بين القبول والرفض، والبكر يعاني عصبياً من تسلط أبيه. أما الذي تميز في براعته فهو الأب، حركاته، إيماءاته، حواره الداخلي وتناقضه مع حواره الخارجي، تشابك أحاسيسه وتنافرها، صوته، ارتباكه، صراخه، ضحكه، أجاد حقاً في تمثيل هذا الدور المركب.

أجاد الجميع في تأويل الشخصيات على المستوى الخارجي والداخلي، فكانت الحركة والصوت ينبعان في عمق الألم. فكشفا المعنى الخبيء للعلاقة التسلطية المركبة.

هل كنا في مسرح أم في بيت؟

كشاهدة على فعل " الكمامة " لم أشعر أني بعيدة عما يحدث، أو سلبية تضع مسافة بينها وبين الحدث أو الشخصيات. بل كنت ألاحق لاهثة انفجار الكابوس، وتصاعد المأساة حتى

التداعي الحزين والجارح الذي عادت به الأم لسبر اللحظة الإنسانية في مدينتها أتاح لنا اكتشاف عبثية القتال بين البشر. إنها تقول عن الناس الذين يستعر تقاتلهم في الصيف وما أن يحل الشتاء حتى يستعيدوا ما حدث ببعض الندم وتبادل العتب. لكن عندما لا يندم الناس على شيء، ناهيك عن أن كل الفصول لديهم تكون مناسبة للقتال.

" 4 "

شخصية الأب الطاغية والوحشية لن تتيح لنا الوقوف عند حدود طبيعته الواقعية كأب، ولا تمنع من شعورنا بالمعنى الإنساني بشكل مطلق. فليس من الدقة التعامل مع هذه الدلالة باعتبارها رمزاً للسلطات عامة، متجاوزين الدلالة الذاتية التي تمس الحقيقة البشرية وبواطن الإنسان وكوامنه، والتي من شأنها أن تحول الإنسان إلى كائن عدائي يصدر عن رغبة تدمير الآخر، ففي كلٍ منا ميول قمعية متماهية ومتفاوتة، وما علينا إلا أن نحك الجلد قليلاً لكي نلامس الوحش المتواري. وإذا كانت المكونات العسكرية هي التي أسست لشخصية الأب هنا، جاعلة تجربته الفاشية مصدراً منظوراً لممارسته القمعية ضد أفراد عائلته، فإنها يمكن أن تكون، في حالات أخرى، مكونات من مصادر مختلفة ومتنوعة.

الأب المتجهم الشرس لا نراه يضحك إلا في المواقف التي يتذكر فيها جرائمه في الحرب أو اللحظات المرتبطة بعنف لا يكف عن التحريض عليه، حتى إنه لا يتورع من استعادة طاقة القتل المادي لديه، فيقتل شخصاً جاء ينتقم لزوجته وابنته المقتولين أيام الحرب من قبل الأب. وللعنف مظاهر أخرى كثيرة غير القتل المادي، ففي كل لحظة من الحوار والصمت المتبادلين بين أفراد العائلة نحس بالعنف يتسرب إلى مسامنا، ويقتحم كل المحاولات التي يمكن أن يبذلها المشاهد لتفادي احتمال أن يكون هو ضحية هذا العنف أو أحد مرتكبيه. ويمكن أن يخالجنا الشعور بأن الأب يتعامل مع أفراد عائلته كما لو أنهم مخلوقات أقل قدراً من الحيوانات، دون أن تراوده أية رأفةٍ بمشاعرهم الإنسانية، ولكي تتفاقم صورته الوحشية، يبدو وغداً كاملاً، سوف نراه يتحرش بزوجة ابنه ويمارس عليها شهرة الوحش، ثم يقتلها.

" 5 "

إذا استجبنا للتداعيات التي يقترحها علينا العرض، يجوز لنا التيقن بأن هذه الوحشية التي تتعرض لها العائلة ليست منبتة عن الواقع الإنساني

صيفاً .. القتل أشد

قاسم حداد **

" 1 "

ليست سلطة الأب هي التي كانت تذهب إليها التجربة " فرقة الصواري " في المسرحية الأخيرة " الكمامة " تأليف الأسباني ألفونسو ساستري، إنها السلطة في المطلق، وما عليك إلا أن تتخيل الحياة مع جلاد في بيت واحد.

" 2 "

السهرة التي هيأنا لها شباب مسرح الصواري وأخرجها عبدالله السعداوي، كانت في بيت العائلة وليست في مسرح، لم يكن في ذلك ذهاب لتجاوز أوهام الشكل في العمل الفني فحسب، ولكنه اقتراح آخر لابتكار مكان العرض بدلاً من صالة المسرح التقليدية.

كنا كمن دعته العائلة إلى البيت للتعرف على مظاهر العائلة وجوهرها، سطحها الخارجي وبواطن أعماقها المكبوتة، التي لا تلبث أن تتفجر مثل البراكين، وكان أمام الجمهور الصغير الذي حضر العرض فرصة أن يتلمس التسلط في الداخل
" كذات " ويواجه سلطات كثيرة تتجلى في الواقع " كموضوع ".

" 3 "

عتمة وصمت، ثم يدخل شخص، يخدم العائلة ويخدمنا بامتحان صبرنا إلى أقصى درجات البطء حد التثاؤب، شخص يفتح النوافذ على الأعماق ويحرض على تفجراتها.
أفراد العائلة " الأب والأم واثنان من الأبناء مع زوجة أحدهم " يجلسون إلى مائدة الطعام في انتظار ابنهم الثالث، الذي يثير تخلفه أعصاب الأب فيصب غضبه على الجميع. أب لا تعوزه الأسباب للانفعال العنيف وممارسة أشكال القمع كافة. ولكي نتعرف على العائلة يمكن القول أنها تعيش تحت وطأة نظام عائلي من الصرامة والقسوة إلى الحد الذي يبدو الكابوس أكثر رأفة من الحياة تحت ذلك السقف. يمثل الأب فيه سلطة القمع التي تمكنت من تشويه شخصيات العائلة بدءاً بالأم وصولاً إلى زوجة الابن، التي بدت لنا متشبثة ببعض التمرد على وضعية تهددها بالمزيد من مسخ إنسانيتها. الابن الأكبر معوق نفسياً لدرجة أنه لا يقدر على الكلام دون ارتعاشة عضلات وجهه وتشنج أعصابه، الابن الأصغر يشكل حضوره غياباً كاملاً، ولم يكن أمام الأم سوى الهروب من الواقع إلى اتجاهات مختلفة " الحلم، الهذيان، النحيب ".

واضحة المعالم ناجزة الحدود والسبل.

في هذا العرض نتأكد، مع العاملين في الكمامة، أن للتجريب وجوهاً لا تحصى يتوجب الذهاب إليها من شتى السبل وبالحريات ذاتها التي تتطلبها العملية الفنية.

من جهة أخرى، يتصل العرض بقضية طالما احتج بها بعض العاملين في المسرح " عندنا وعند غيرنا ومفادها أن بدون توفر الصالة الصالحة " تقليدياً للعرض لا يمكن تقديم عرض مسرحي ناجح. وبالرغم من كل الانحيازات المعلنة لأشكال التجارب المختلفة، إلا أنهم كانوا يحيلون أسباب تطور تجاربنا المسرحية إلى غياب المكان الصالح للعرض. في " الكمامة " تسنى لنا " مجدداً " أن نتأكد مع العاملين في العرض " مثلما فعلوا في تجاربم السابقة " بأن العمل المسرحي هو الكفيل باجتراح شكله الفني ومكان عرضه، بتوظيف ما يسميه المسرحيون
" الفضاء المسرحي". وهذه المسألة من شأنها أن تمثل مظهراً من مظاهر إبداع وابتكار عناصر العرض نفسه. ففي " الكمامة " لم نذهب إلى صالة عرض متوقعة. ولكننا دخلنا بيت العائلة " مثلما يدخل أحدنا بيته " الذي هو في الوقت نفسه" فرقة الصواري". دخلنا كما لو أننا كنا نلبي دعوتهم على العشاء، غير أن الصحون كانت فارغة، فيما كان الفضاء مكتنزاً بالعنف والتسلط والوحشية، مع كثير من الاحتدام الجواني الذي تحول إلى الخارج في شكلٍ تصادم الشخصيات وثورتها على سلطة الأب بدرجات متفاوتة، مثلاً يصرخ جسد وهو في النزع الأخير، فبعد كل هذا العمر من معاناة العنف لم تعد الأجساد والأرواح المنهكة والمصروعة قادرة " ربما لأنها غير معتادة " على مجابهة سلطة الأب.

القضية الأخرى تتصل بأسطورة النص المحلي وبحرنة النصوص. ففي مثل هذه التجربة نستطيع اكتشاف حقيقة أن العمل الفني لا جنسية له، ويتوجب على الفنان أن يتعامل مع هذه المسألة بمخيلة تستدعيها العملية الفنية. دون التردد أمام وهم المحلية أو التقيد بها كحد يفرض نجاح أو فشل التجربة المسرحية. أكثر من هذا فإن حركة مسرحية ناشئة مثل تجربتنا هي أحوج إلى الاتصال بالنصوص العالمية لكي يضيف التعامل معها بعداً رؤيوياً لعملنا فناً وفكراً. وهذا بالطبع لا ينفي أهمية وجمالية النص المحلي " إذا توفر "، لكن لم يعد مقبولاً اعتباره شرطاً أو قيداً أمام العمل المسرحي.

بكل تفاصيله، فالعرض يقول عن كوامننا بالقدر الذي يفضح البعد الواقعي لعنف يجتاح راهننا الإنساني بشكل موغل في القسوة، وما علينا إلا أن نتأمل ما يجري في الأرجاء لكي نرى أن الجلاد الذي يقود عائلته إلى براكين الجحيم هو ذاته الجلاد الهائل الذي يفتك بالشعوب قاطبة.

الجو الكابوسي الذي دفعنا إليه المخرج والممثلون في أمسية " الكمامة " يمتلك خصائصه ويتصل بتجارب واجتهادات السعداوي السابقة. ويؤكد لنا مجدداً أن أحداً ليس بريئاً مما يحدث. وأن ما يحدث هو صدور موضوعي عن الأعماق العنيفة التي يرثها الإنسان جيلاً بعد جيل، دون أن تظهر علامات على استيعابه الدروس، ودون أن يتوقف لحظة لخلع جلدة الإنسان البدائي الأول ليحل مشاكله بغير القوة والعنف، وكيف يتسنى له أن يكف عن اللجوء لتدمير ذاته وتدمير الآخر طوال هذه القرون. إلا أن ما تذهب إليه " الكمامة " ليس إسقاطاً سياسياً محضاً، وإلا فإنها سوف تفقد الكثير من طاقة النفاذ الرؤيوي الذي يمكن أن يتفجر داخل المشاهد كابوساً كابوساً.

" 6 "

في عرض " الكمامة " كان حضور العنصر الفني محوراً جوهرياً، جعل التجربة تتميز بأداء يمنحنا الثقة بأن طاقة التمثيل لدى شبابنا لا تعوزها سوى المعرفة والاقتحام الحر للتجارب. ولهذا فإن أداء التمثيل في العرض كان فائق الحساسية، بحيث شعرنا بأعماق الشخصية متجسدة في كل نأمة وكل إيقاع جسدي وصوتي طوال العرض. ودون ذكر الأسماء، فقد منحنا العرض أملاً في جدية الاجتهادات التي تقترحها التجارب الجديدة لكونها ترفد حركتنا المسرحية بأفق يتميز بحساسيته المختلفة.

" 7 "

هؤلاء الشباب يطرحون بعرضهم الجديد عدة قضايا دون أن يستهدفوا ذلك مباشرة.

من بين هذه القضايا وهم الشكل الفني الذي يقلق الجميع بدرجة كبيرة من التشوش. فثمة من يعتقد بأن الأعمال المسرحية الجديدة " فيما تذهب إلى التجريب " لا بد لها أن تكون مغلقة على نفسها وغير قابلة للاتصال بالواقع الإنساني المعاش، مما يؤدي بهم إلى ضرب من الارتباك في تلك المحاولات، على صعيد العمل المسرحي والمشاهد معاً.

وهناك من يؤمن بأن التجريب هو ذاته التشويش الفني والفكري اللذين يتوجب تجريعهما للمشاهد بهدف دفعهم للقلق تجاه الواقع، ومن ثم لا ضرورة لوجود النص بالمعنى الأدبي، وهناك من يختلط عليه الأمر بسبب اعتقاده بأنه ليس للتجريب غير طريقة واحدة يمكن التعبير بها، وكل ما يخرج عن هذه الطريقة لا يمكن اعتباره تجريباً، كما لو أن التجريب " طريقة "

الكمامة تنذر بعاصفة

سامية حبيب **

تثير كلمة " الكمامة "، عند سماعها أكثر من مدلول في المخيلة، هل هي كمامة البنج في غرفة العمليات! أو هي كمامة التكبيل ومنع الكلام! أم أنها دال رمزي لمدلول جديد قصده المؤلف الفونسو ساستري! أم هي هذه المدلولات مجتمعة معاً.

لقد استخدم المخرج عبدالله السعداوي المدلول بكل مستوياته في عرض غني بمفرداته وجمالياته.

اتخذ المخرج من قاعة الاستقبال في قصر الغوري الأثري مكان عرضه المسرحي، جلس الممثلون في المقاعد المتناثرة في القاعة جنباً إلى جنب مع الجمهور، في شكل من أشكال الانتشار الفوضوي بلا نظام معين يحكمه، في أول القاعة وآخرها، كذا استغل الفراغات في الحوائط الجانبية لتكون مكان جلوس الممثل في فترة صمته، كأنه يختفي عن العيون داخل هذه الجدران، بينما احتلت مائدة مستطيلة منتصف القاعة: حيث جلس المحقق، كأننا جميعاً ممثلين ومتفرجين موضع مساءلة المحقق وموضع شبهة في التهمة الموجهة للجميع.

عالم من التيه والفوضى على مستوى المكان، إحساس كامن بالحزن والقتامة والظلام عاشته الشخصيات، أكده المخرج ومجموعة السينوجرافيا بوسائل الإضاءة التي اعتمدت على أفكار بسيطة وجريئة مثل شمعة، مصباح صغير وضع على منضدة صغيرة، مصدر ضوئي صغير متحرك " بطارية " ذي إضاءة مركزة ضعيفة تكشف وجه الممثل في اللحظة المناسبة أو تسلط عليه، كأنها تكشف ما بداخله فجأة وبقسوة.

شخصيات تحترق بجانبك وهي تطلعك على مأساتها، الأب مقتول والكل يبحث عمن قتله، أو من تسبب بتقصيره في قتله. إن فعل التحقيق الذي تقوم عليه اللحظة الدرامية يتعدى كونه فعلاً واقعياً إلى فعل نفسي كئيب تعيشه وتعانيه الشخصيات، فلم يعد التحقيق والوصول إلى شخصية

ثمة مسألة يتوجب الإشارة إليها، وهي أن الملاحظات الفنية التي يمكن العثور عليها في العرض لن تفوت حضور تلك الأمسية، وهي بلا شك تتوضح للعاملين في " الكمامة ".
ولا بد أنهم يدركونها، فمن المؤكد أن من سيكتب عن " الكمامة " سيشير إلى العديد من الملاحظات، لذلك سوف نعفي أنفسنا من التطرق إليها.

" 8 "

أسعدنا أن نسهر مع كابوس ينتمي إلينا ونتدهور إليه بجدارة الباسل.

وشكراً للشباب الذين بذلوا كل هذا الجهد الكثيف لأجل توصيل رسالة جديدة من غريق لا نجاة له في بحر مسور بالحريق. إن العنف الذي يأخذ العالم ونحن معه، لم يعد لنا قدرة على تفاديه، برغم كل المزاعم الرائجة.

**** المقال منشور في صحيفة " الأيام " بتاريخ 13 فبراير 1994 .**

السعداوي
ورفاقه يتقاسمون القلعة والمتفرجين

عبدالعزيز السماعيل **

هذه الليلة يولد مسرح في الخليج

هكذا كان يقول ونحن نعبر معه الروتين الممل في المسافات المربعة ولا نسكت أبداً .. الطوابير والبوابات والأوراق والأختام الكثيرة التي تمنعنا من محاولة استشراف ما سنراه ونسمعه ويفعله بنا هذا السعداوي المسرحي الغاضب علينا دائماً نحن الجماهير المسرحية بين النار والسعداوي صداقة جذلى
بين السعداوي والمسرح نار تصلى
كنا قد هيئنا أنفسنا بالفعل للدخول في تجربة جديدة مع المخرج البحريني القدير عبدالله السعداوي .. صاحب جائزة الإخراج الأولى في المهرجان التجريبي السادس للمسرح بالقاهرة .. المفتون بالمسرح والمأخوذ بالمغامرة حتى النهاية
- شعور جميل ونادر الحدوث قبل العرض لدى الجمهور.
- شعور مسرحي جديد محفز ومفعم بالرغبة والاكتشاف.
أعتقد بأن هذا الشيء جدير بالاعتبار إليه أولاً .. كدلالة حقيقية لنجاح وتأثير ما قدمه السعداوي للمسرح البحرين، وثانياً كإعلام مسرحي غير عادي لعرض
" القربان " الذي استغرق بناؤه ما يقارب السنتين في فضاء مكشوف على مرآى ومسمع من الجميع؟

لقد كان هناك الحلاج " الحسين بن منصور " وقلعة عراد والتدريب المكشوف أو التجريب لمدة تزيد على السنة والنصف والعدد الكبير جداً من الممثلين والمبدعين المشاركين في العرض وأخيراً الإعلام المقروء .. جميعها معطيات " قبلية " صاحبت عرض القربان قبل البدء بشيء من الإثارة والتحفيز .. ربما كان ذلك جيداً أو مفيداً أو ربما سمح ذلك للكثير من المشاهدين بقطع نصف المسافة على العرض أو كشفه قبل أن يراه فعلياً في مخيلته كنص استثنائي متخيل. ربما أفقد ذلك العرض

قاتل الأب هو الهم المسيطر على الفعل الدرامي، ولكم ما أدى إلى ذلك من أسباب، هي الهاجس المسيطر الذي يحرك الشخصيات أمامنا.

آمال محبطة، أحلام مجهضة، قصة حب غير مكتملة، صراخ ودموع لغسل الروح من همومها ولكن اليأس يجثم على الصدور، رغم كل محاولات الفكاك منه.

إن غياب الأب / القيم الثابتة / السلطة، وكل ما قد يثار من أسئلة حول العامل الخفي خلف هذا العالم الفوضوي المترامي، يشكل عالماً يستعصي على التعايش والاندماج، عالماً ينتهي كما بدأ فاقداً لليقين / للحقيقة / المخلص.

بذل مجموعة الممثلين جهداً ملحوظاً، وشاب الأداء بعض المبالغة في بعض الأحيان لكنهم نجحوا في دمج وتوريط المتفرج معهم، كأنه أحد أفراد هذا التحقيق المتعدد الأطراف.

**** المقال منشور في " نشرة مهرجان القاهرة الدولي السادس للمسرح التجريبي"، 8 سبتمبر 1994.**

ويقول مالا يقال
هكذا رأيت مسرحية القربان أو تلبستها حتى مشهد المحاكم حيث كنت، وحيث تخرج المسرحية بعد ذلك إلى فائض القول والفعل والعمل، فائض الرؤية الفنية الجامحة بلا حدود لدى المخرج السعداوي.

هنا في المحكمة حيث تصل المسرحية إلى ذروتها الدرامية لم يكن ميلاد الموت صعباً ولا الحياة أيضاً بل كان الأصعب هو ختام الرؤية المسرحية بنفس القوة والعنفوان التي بدأن به حيث بلغ الإحساس بالمأساة ذروتها من الجمهور الذي استكان فجأة بعد ذلك في مشهد الساحة الأخيرة واستعاد حالته الفرجوية الاعتيادية فاغراً فمه بالقول والأسئلة. مرة أخرى مثلما بدأ في هذه الملاحظة أعتقد أن تمادي الرؤية الإخراجية إلى ما وراء النص والفكرة المسرحية بدرجة كبيرة قد سمح بوجود فائض لا لزوم له في المشهد المسرحي أضر نسبياً بختام العرض.

اللغة .. كائن حي، هكذا يقول أهل اللغة دائماً للدلالة على وجود الحركة والتغيير في المعنى باستمرار .. وهو ذات السبب الذي يدفعني للتركيز على اللغة " الأم " في مسرحية القربان .. وأقول الآن ليس فقط لحضورها القوي في العرض المسرحي بل لأنها بدأت منذ اللحظة الأولى للعرض متكأ خطيراً تأسس عليه العرض المسرحي برمته تقريباً من خلال تبني الحلاج من قبل المخرج ومعد المسرحية كقضية وكفلسفة كونية متميزة " التصوف " وبالتالي محاولة تفسير نصوص الحلاج الصوفية وأشعار صلاح عبدالصبور مسرحياً. ولأن اللغة دائماً في نصها الأصلي معطى ثقافي وفكري ثابت تقريباً، وهي كأداة فنية أيضاً سوف تكون في تناقض صريح مع الزمان والمكان المختلف كان لابد من تحريرها أولاً من نصها الأصلي إلى فضاء التجربة الحديثة والمغايرة من خلال الإعداد أو الصياغة حتى الكتابة مرة أخرى لإنتاج الوحدة الفنية والفكرية اللازمة لعناصر العرض المسرحي وهو ما لم تسمح به اللغة في عرض القربان.

وإذا نحن أضفنا ذلك الشيء في اللغة إلى غياب الحياد المسرحي المهم والضروري جداً في طرح قضية الحلاج من الزاوية الثقافية على الأقل سوف تدرك أولاً: لماذا تحول الطقس المسرحي الحر والمنفتح ظاهرياً إلى طقس مسرحي متصوف منغلق ومحدود الرؤية في مضمونه الفكري .. ونعلم أيضاً لماذا تعقدت شخصية الحلاج وزاد غموضها في المسرحية بدلاً من تبسيطها.

شيئاً من بكارة التلقي وعنفوان الدهشة الأولى لدى بعض المشاهدين، وهنا تولد بعض الإشكالية عندما يصبح المشاهد لذات السبب ناقداً فاحصاً للعرض أمامه وليس متذوقاً له.

هذه إشكالية ليست من مسئولية السعداوي، وما يحدث قبل العرض ليس مسؤولية المخرج بالقطع ولكنها فرضية أولى قد تسمح لي في هذه الكتابة بالدخول إلى العرض بشيء من الحيادية والمنطق النقدي البسيط لاكتشاف الجديد والمثير في هذه التجربة المسرحية غير العادية.

- زرافات من الجمهور تتجه إلى العرض .. تتجمهر أولاً أمام البوابة غير عابئة كثيراً بالبحر والرطوبة وفعلتهما الشنيعة بالليل والمكان والأجساد التي خرجت عن وقارها تلك الليلة .. بينما السعداوي ورفاقه يتقاسمون باحة القلعة وأسوارها وماءها وأشجارها وترابها ومستعدون لتقاسم الجمهور المأخوذ بشغاف الرغبة الحلوة لاكتشاف ما قد يرى ويسمع هذا المكان الفسيح.

ومنذ اللحظة الأولى بين البوابة والدخول إلى الفضاء ينقلب الجمهور على نفسه بسرعة اللعبة البكر .. فيصير جزءاً من الكل الذي استوى الآن لحظة الموت والحياة يبثها السعداوي ورفاقه الممثلون في جنبات الأرض النائمة فتصحو .. تخرج عن صمتها العتيق دفعة واحدة.
تتوالد الرؤية والنار
تمور أمامنا
تتشفى الروح بألف نور وفكرة
حتى يغيب المكان
الممثلون
جمرة تتلظى
تحرق البحر والكائنات
نحن..
ونمضي
إلى أين؟!!
إلى الداخل
خطوة أخرى وتذوب فينا بقايا المسافة
العبور إلى هناك يأخذ شكل المجزرة الكبرى قبل أن تبدأ القبور مفتوحة على مصراعيها والأجساد تتلوى بالصبر.
تتسع الدائرة .. تكبر حتى تبتلع الجميع
حيث لا نجاة بعد الآن.
ولا يصح الكلام مع الألم
وحده فقط ؟
ذاك الذي يفرك روحه تحت الماء

العرض المسرحي وليس ممثلاً فقط.

إبراهيم الحساوي .." مفتون بالمسرح ومأخوذ بالذي هو أحسن"

هذا الممثل الفرد الخارج بالعزيمة والفن من رحم القرى والنخيل في الأحساء إلى فضاء التجربة المفتونة بالجديد والمغاير مع الفنان السعداوي وأعضاء مسرح الصواري في البحرين بشكل عام .. هذا الممثل الفرد هل كان ذات المساء بطلاً للعرض ؟؟ هل كان نجماً .. هل كان عنصراً بارزاً من عناصر العرض المسرحي القربان في قلعة عراد ؟؟!!! ليس مهماً ساعتها من أنت يا إبراهيم .. كنا نشاطرك الوجد بالمسرح المفتون .. نشد عليك من قلوبنا حيث كنت ممرغاً بالتراب المعرق مثلها ومفتوناً بالتجربة الكبرى من دائرة الحب والمسرح أينما كنت أنه البناء الأكثر طمأنينة والأكثر قلقاً كلما قالوا عنك وعن معنى التجربة ذاتها.
المشهد المسرحي .. " نار بين الفتنة والمفتون "
أن يرحل بنا السعداوي إلى البحر والطين
أن يدفعنا وراءه نستبيح الحلم والتجربة معاً
أن نتقاسم سوياً هموم البلاد والعباد مع الممثلين
أن يحرقنا بنار التوبة مع الحلاج ومعذبيه.

أن نكون كذلك دفعة واحدة في المسرح وهو الإنجاز العبقري الذي يدفعنا للقول بالمسرح ذاته وأن نحلم به مع الفنان السعداوي إلى الأبد. لقد استطاع المخرج في عرض القربان أن يتفاعل بحكمة وبراعة مع المكان الضخم والقلعة وأن يملاه بأكثر من 35 ممثلاً في حركة دائمة ومستقرة لإنتاج فضاء مسرحي متطور وخلاق في علاقته بالجمهور دون أن يحدث أي خلل كان متوقعاً من تعاظم المساحة وتضاريسها الكثيرة .. وهذا هو الإنجاز الفني الأبرز في الرؤية الإخراجية لعرض القربان، والتي أكدت في ذات الوقت بأن المسرح لا حدود له وبإمكانه أن يستمر ويتفاعل في كل الجهات مع الجمهور.

أخيراً تبقى مسرحية القربان إنجازاً رائعاً واحتفالاً مسرحياً متميزاً ليس من التجربة المسرحية للصواري والبحرين فقط، بل في الخليج والمسرح العربي بشكل عام تحسبه بكثير من التقدير والإعجاب بالفنان السعداوي والعاملين معه.

إثارة في الختام كانت ولا تزال الحالة المسرحية عند الفنان السعداوي

إن الإخراج بتعاطفه الشديد جداً وغير المبرر مسرحياً على الأقل قد أفقده تلك الرؤية الصحيحة المتوازنة في أن يقدم الحلاج وقضيته التاريخية برؤية ولغة عصرية محايدة ومفيدة للجمور.

الممثل .." العنف الموجه للجمهور من خلال المسرح"

من الصعب جداً الحديث عن علاقة السعداوي الجميلة والمثيرة في نفس الوقت مع الممثل .. ليس فقط لأن الممثل هو العنصر الأبرز دائماً في تجربة السعداوي، بل ولأنه الأكثر قدرة على التعبير عن رؤية السعداوي الفنية والفكرية في آن واحد تجاه المسرح والجمهور أيضاً.

الممثل لدى المخرج السعداوي فنان مبدع أولاً وشريك في إنتاج اللعبة المسرحية، وهو أيضاً أداة طيعة ومستجيبة بالكامل لأوامر المخرج، وهو أخيراً عنصر مسرحي عنيف ومتطرف في أدائه وتعبيره أحياناً أخرى. وعندما يتخلى الممثل عن دوره إلى المخرج ليعبر عن سلطته فيه أو أن يرى روحه المكبوتة من خلاله بدل الممثل، وفي الحالة الأخيرة كان من السهل علينا كمتفرجين أن نرى المخرج السعداوي في جميع الممثلين أكثر من غيره ولا نرى الممثل ذاته كمبدع حقيقي وشريك في العرض المسرحي.

ربما حدث ذلك كله أو بعضاً منه للممثل المسرحي عند السعداوي كشرط أساسي في اللعبة المسرحية ومضمونها ولكن الخطأ أن يحدث تعبيراً عن الغضب الخاص من السعداوي إلى الجمهور المتلبد الحس وغير الواعي كما يراه أو يتخيله السعداوي دائماً. هكذا أعتقد في بعض من الصورة الفنية لأداء الممثلين.

وحيث وجد المخرج في النسبة العظمى من الممثلين أصبح الجميع أدوات مدربة بعناية ومثبتة بعناية أخرى فائقة في المشهد المسرحي أو في الرؤية الإخراجية لإنتاج الدلالة الفكرية والفنية بها فقط حسبما يراه المخرج وليس انسجاماً مع النص المكتوب والتفاعل معه. وفي هذه الحالة أيضاً تصبح القسوة في أداء الممثل جزءاً من العنف الموجه للجمهور من قبل المخرج مسرحياً، حيث من غير المهم أن يفقد الممثل صوته ليلة العرض أو يصاب ويجرح من حركة عنيفة أو أن تنهك قواه بدرجة لا تسمح له بالاستمرار في تقديم العرض ما دام يعبر عن تصور المخرج. ورغم ذلك لم يفقد الممثل في مسرحية القربان جدوى حضوره القوي وتميزه كعنصر أساسي بارز في العرض.

أبدأ أولاً باستثناء خاص جداً للفنان القدير والمتميز ياسر القرمزي الذي استطاع لوحده من أدائه شخصية الشيطان أو الوسواس أن يقدم معادلاً فنياً راقياً في مقابل العرض المسرحي وعناصره الأخرى كافة، لقد أبدع المخرج السعداوي أولاً في هذه الشخصية عندما حررها أو خرج بها عن طوق الجاهز والمستهلك في النص إلى فضاء التجريب والمغامرة في الأداء والصوت واللغة الأهم التي ينفذها القرمزي ببراعة في اتجاه الجمهور من خلال إحساسه الخاص بهذه الشخصية الملعونة ووعيه الفني الخلاق بإمكاناته التمثيلية الفذة كمبدع في

الحلاج مغامرة
لا تعمل حساباً لأي شيء

بول شاؤول **

إذا كان علينا أن نكون منصفين فيمكن القول إن المخرج البحريني عبدالله السعداوي من البقية الباقية من المسرحيين العرب الذين لا يزالون يخوضون بلا حساب، وربما بلا مقابل المغامرة التجريبية بكل مجهولها ومجازفاتها فهذا الفنان لا يرتاح إلى صيغة توصل إليها، ولا إلى شكل ركن إليه. دائماً في دوامة القلق على أدواته. دائماً في دائرة الاحتمال. العمل الجديد الذي قدمه مع الفنانين البحرينيين الشبان استمرار لهذا المنحى الجريء الصادم الموتر. وقد علمنا أنه نفذه في البحرين بطريقة تختلف عما شاهدناه في القاهرة. وإذا كنا قرأنا أن النص لصلاح عبدالصبور فإننا نكتشف أنه لم يبق منه بضع جمل أو كلمات، تستخدم ذريعة لتكثيف اللغة السينوغرافية " الفقيرة " والجسدية الموغلة في الاختزال. إنه يصور " في الداخل" نوعاً من الجلجلة تذكر بجلجلة المسيح قبل الصلب مع كل الأدوات والرموز المسيحية " الصليب .. حمله، إيقاع المشي، الوضع".

كل ذلك ليجسد ثقل المناخ ومادتيه وبطأه وصمته المليء الذي ينفتح على نوع من التراجيديا الإنسانية المحملة بإشارات اجتماعية وسياسية تتصل بالحاضر. كل ذلك بإيحاءات مباشرة تتمثل في حركة الممثلين وملابسهم والرموز التي يحملونها أو يمثلونها، وكذلك في الأصوات التي نحس أنها آتية من الخارج. من الرصيف، من المدينة: صراخ، استغاثة، سلايدات " قليلة "، صرير باب، ليقول لنا إن ما يجري أمامنا من صلب الحلاج وتعذيبه يجري كذلك في الخارج.

بل كأنه يريد أن يورط الجمهور في هذه المأساة كشاهد أو كضحية أو كجلاد أو كمتواطئ أو كرافض، عبر فتح الخشبة على القاعة وعلى خارجها كاسراً بذلك ما يسمى العلبة الإيطالية. فكأنه مزيج من مسرح القسوة والفقير والهابنك. وإذا شئنا أن نتكلم على الإيقاع فيمكن القول لا إيقاع المسرحية " البطء، والوقوف، والجمود، واللاحدث " ظاهرياً هو إيقاعها. بل وكأن ثقل الجو الذي يرخيه بكل ماديته وأحجامه الفيزيائية

مبهرة ومثيرة على الدوام تحمل في طياتها العديد من العناصر والتجارب الرائعة بقدر ما تحمله هذه العناصر من إشارة إلى الاختلاف والجدل معها، وهو ما أتمنى أن أكون حققته في هذه الكتابة المتواطئة بحب شديد مع القربان والزملاء من الصواري.

**** المقال منشور في صحيفة " اليوم " السعودية بتاريخ 12 أغسطس 1996 .**

الحلاج محاولة للوصول إلى التجريد المطلق

عواد علي **

منذ زمن وأنا أسمع عن تجارب السعداوي المسرحية وأقرأ عنها وكان لدي تصور أولي أن المخرج يمتلك رؤية خاصة ويعمل في إطار مسرحي مغاير، وأنا سوف أقدم قراءة منهجية للعرض المسرحي الذي شهدته، فحين شاهدت تجربة " الحلاج" لم أفاجأ، لأنني كنت متوقعاً تماماً بأنني سوف أرى حلاج السعداوي لا بمعنى إقصاء صلاح عبدالصبور أو الإساءة إليه، ولكنها قراءة منتجة من المخرج في نص صلاح عبدالصبور خصوصاً مع نص له مرجعيات في التراث الصوفي العربي، وبالتالي فإن الحلاج ليس ملكاً لعبدالصبور، الحلاج موجود، شخصية تاريخية، وشخصية صوفية وشخصية معرفية، قدمه عبدالصبور من زاوية معينة ومن حق أي مخرج أن يأتي ويقدم قراءة على قراءة. وهنا أتي السعداوي وقدم قراءة على قراءة، أو خطاب على خطاب، والملاحظات التي تشكلت في ذهني وأنا أشاهد الجنرال بروفة ولم تتغير هذه الملاحظات في العرض بقدر ما أضيفت إليها ملاحظات جديدة باعتبار أن العرض كان صورة لها إضافات كثيرة عن البروفة.

والملاحظة الأولى هي أن التجربة الإخراجية هذه تقوم على صعيد التمثيل، على صعيد التقنيات الإخراجية، الحركة الإيماءة، تتجه اتجاهاً آخر يختلف عن التجربة الإخراجية التقليدية المعروفة. وهي أنها حاولت أن تلغي ما نسميه بالتظافر والتطابق، فأغلب التجارب المسرحية التي نشاهدها في هذا المهرجان التجريبي، نلاحظ فيها عناصر المحاكاة. هناك محاولة للاقتراب إلى شفرات ومفردات الواقع من حيث استخدام الجسد، الحركة، الإيماءة، الإلقاء. وبالتالي نبقى أسرى المحاكاة التقليدية المعروفة، وفي هذا العرض المسرحي هناك محاولة جادة للوصول إلى التجريد، إلى المطلق، وهي حالة تنسجم مع الخطاب العرفاني تماماً والذي يميل إلى ما هو مطلق وما هو مبتعد عن اليوميات والقضايا المألوفة، ومن هنا خصوصية هذه التجربة، إنها تمتلك شعريتها الخاصة، وأنا أسميها شعرية اللاتماثل وتحاول

" الجسدية "، والمعتمة، يجسد شفافية " مأساة الحلاج " مغامرة حية لا تعمل حساباً لأي عنصر براني أو جواني. قوتها تكمن في أنها تقول خطابها المسرحي والسياسي من دون تنازلات ولا ترهل.

**** مستل من مقال منشور في صحيفة السفير اللبنانية في شهر سبتمبر 1996.**

خالد الرويعي " والذي يضع جزءاً ميتاً من المروحة على كاهله.

هذه الحركة تعطي إشارة أو شفرة تنسجم تماماً مع بنية العرض المسرحي، قد يكون صورة أخرى للحلاج وهو حامل صليبه، والزمن والحركة متعطلان وأنا أرى في قراءتي الخاصة بأن هذا الجزء من المروحة هو الجزء الثابت، الجزء اللامتحرك وعلاقة هذا السكون بالصليب تأكيد للموت، والموت هو زمن السكوت، وهذه علاقة متواشجة أما العلامة الأخرى فأراها في الممثل الذي يؤدي إلقاءه بطريقة آلية، هذه الطريقة تعتبر نوعاً من الشفرات الصوتية التي تنسجم مع العملية السكونية، أو تحويل هذه الكائنات إلى دمى، وهكذا ألاحظ أن كل شخصية من شخصيات العرض تبث علامات كثيرة يمكن الآن ألا أعطى دلالات محددة لها، لأن إعطاء الدلالة المحددة هو نوع من التقييد للعرض، فالعرض ينبغي أن يكون مفتوحاً، وعائماً في كون يعج بالدلالات.

لا شك أن العرض ينتمي إلى ما أسميه بمسرح الصورة أو المسرح المرئي، والذي يقوم على إقصاء الحوار ويقدم تجربته من خلال ما هو مرئي، وهذا النوع من المسرح موجود وليس جديداً. فالدكتور صلاح القصب معروف بتجسيد هكذا تجارب، هناك طرح موجود في العالم الآن، وهو أن المسرح هو ما يرى أولاً وما يسمع يعتبر فناً قولياً بالدرجة الأولى، طبعاً ليس بالضرورة أن تتشابه تجربة " القربان " مع تجربة صلاح القصب، أو بيتر بروك، ولكنها تسير في هذا الاتجاه الذي بدأ الآن يفرض حضوره وهو يختلف كلياً عن ما نسميه مسرح البانتومايم، وحساب هذا العرض على مسرح الصورة أدى تحطم اللغة الطبيعية بلغة الجسد، إذن عمليه إقصاء اللغة والإبقاء على جزء بسيط جداً من حوارات المسرحية وهي عملية تخدم تماماً رؤية المخرج، وبالتالي إعطاء المجال للجسد كي يشتغل ويعبر كبديل عن اللغة الطبيعية أو لغة القول، وأنا أشاهد العرض تشكلت لدي ترسيمة معينة، هناك بؤرة أشبه بالمجرة، وهناك تعدد لكواكب تسير حولها وهذا له علاقة بتعدد مراكز الإرسال، وهي مراكز للمركزية التي عبر عنها جاك دريدا، فالشخوص في هذه البؤرة ليسوا بهوامش، إنما لهم حضور مواز للمركز، لأنهم يتحركون مع حركة الزمن، ويؤثرون فيه ويتأثرون به، وهكذا نوع من الاتحاد والتفاعل، ونوع من العلاقة البنيوية الأشبه بالمجرة والكواكب، طبعاً هذا له علاقة بجمالية المنظور المسرحي، حيث أينما جلس الجمهور يرى نفس الصورة، ليست هناك عملية منظور بالمفهوم التقليدي، ومع كل ذلك كنت أتمنى من المخرج أن

الاقتراب إلى فن الموسيقى المعروف بالتجريد، وكذلك تقترب من الفن التشكيلي، ولدي تعطش كبير لهكذا فن، وهو كيف نخلق شعرية للمسرح لا تقتضي حالة التماثل، وتملأ فجوة النقص الموجودة إزاء فنين خطيرين، هما الموسيقى والتشكيل، وهذه عملية صعبة، لكن في العرض تحققت هذه الملاحظة.

الملاحظة الثانية: أن بنية العرض متشظية، هناك ما أستطيع أن أصطلح عليه تشظية البنية المشهدية للعرض، والمعروف أن المفهوم التقليدي للعرض يرتكز على بنية متماسكة، فيها عناصر تبدأ من حالة درامية، وتنتقل إلى حالة درامية أخرى، وصولاً إلى تحقيق حل أو سياقٍ منطقي للبناء، وأيضاً يقترب للواقع، لكن في تجربة السعداوي هناك محاولة مقصودة تماماً مدعمة بوعي إخراجي تهدف إلى تشظية البينة المشهدية للعرض، هناك تعد بنى أكثر من بنية مشهدية متشظية في آن واحد أشبه بخلية نحل، وبالتالي هذا ما سيحقق بنية كاملة للعرض المسرحي، ولكنها تشتغل في آن واحد ضمن ما يمكن أن نصطلح عليه، الخطوط المتوازنة المتعددة وليس الخط الواحد المتصاعد التقليدي. وهذه التشظية طبعاً ستثير الكثير من اللبس في ذهن المتلقي وبالتالي سيكون ذلك مدعاة للتساؤل. هذا الالتباس يجعل ذهن المتلقي يتحرك نحو فاعلية ما، ويبدأ يبني في داخله الكثير من الثغرات المتعمدة في العرض المسرحي، هذه التشظية أدت إلى ما يمكن أن أصطلح عليه، تعدد بؤر الإرسال، وهناك بؤرة تشع وترسل خطاباً من خلال عدة مرسلين وهم المؤلف والمخرج والممثل، ولكن في هذه التجربة تتعدد بؤر الإرسال، وهذا ينسجم تماماً مع التعديدة الباختينية والتي تعبر عن موقف إنساني بتعدد رؤيوي، فالعمل الإبداعي يستعدي ذلك التعدد في المواقف، الأفكار، الأيديولوجيات، الإرسال، وهذا التعدد هو ما أضفى حالة غنى على العرض المسرحي.

الملاحظة الثالثة، وهنا أدخل إلى وجهة النظر: أسأل: كيف قدمنا هذا العالم؟ شعرت حقيقة بأن في هذا العرض رؤية مرعبة للواقع الإنساني، لأنه فقط في مثل هذه الرؤية يمكن أن يموت الحلاج، فالحلاج لا يمكن أن يموت في زمن طبيعي، زمن حرية التفكير، الاجتهاد، القول .. زمن محنط، زمن آلي، الإنسان يتحرك فيه بشكل آلي، لأن هناك قوى خفية متسلطة تمسك بتلابيب هذا الإنسان، فحنطته وحولته إلى كائن مهمش، كائن غير قادر على الفعل الإنساني، كان وراء هذه الصورة المرعبة التي قدمها العرض ضمنٍ هذا الطقس، هناك رؤية واضحة وهي أن هذا الوضع، وضع مشوه، وضع غير إنساني تماماً، وإلا فإن الحلاج لا يمكن أن يحرق ويرمى رماده لو كان كان هناك وضع إنساني، فلهذا فإن عملية تحويل هذه الكائنات إلى كائنات أقرب ما تكون ممسوخة كائنات أقرب إلى العرض في حركتها، قسم منها مس به جنون، وهكذا تتعدد التسميات.
إذن في هذا الزمن الرديء الذي صوره المخرج في رؤيته ممكن أن يخنق صوت الحلاج، وأنا أعتبر هذا التصور ذكاء إخراجياً.

ملاحظة أخرى، وهو أن العرض يحوي كمية هائلة من العلامات، وكثافة عالية منها تشتغل وكل ممثل يبث علامات قابلة لتأويلات متعددة، وسأعطي مثالاً: حركة الممثل حامل الصليب "

السعداوي
وفتنة العلامة

علي الديري **

-1-

تتأسس فكرة المسرح عند عبدالله السعداوي على اللعب بالعلامات لخلق تمثلات رمزية عند المتلقي، وبين اللعب والتمثل تتم عملية الاتصال، وبالقدر الذي يبهر به السعداوي في اللعب يحذق المتلقي بالدلالة الرمزية.

لنتوسع قليلاً في هذا التأسيس لنتمكن من مقاربة مسرحية " الطفل البريء " مقاربة تتجاوز أسلوب تشقيق الكلام.

السعداوي مفتون بالعلامة ومأخوذ بها إلى درجة الجنون، تتعقب مخيلته، فتحيلها فوضى، لا تعرف السكون حتى تجد جسداً مسرحياً تتجسد فيه، وهي لا تتجسد لوحدها، فهناك من هم مسكونون بمسها يتبادلون فيما بينهم خطة التسكين المؤقت.

بهذا القلق الذي تثيره العلامة يتخذ مسرح السعداوي صفة التجريب التي لا تعرف الاستقرار عند شكل ما للعلامة أو عند مدلول ما لها.

-2-

العلامة تتكون من تضافر الدال والمدلول وهناك عنصر ثالث يدخل في شبكة العلامة، هو المرجع الخارجي. الشكل الذي نتصور عبره العلاقة بين هذه المكونات يحدد مفهومنا للعلامة، ويحدد طاقة اشتغالها في تصورنا.

مسرح السعداوي يحتفي بالعلامة التي تقيم علاقتها الداخلية بين مكوناتها، بناءً على ارتباطات إنجازية، بمعنى أن دوال العلامات لا تؤسس علاقتها بالأشياء بناء على ارتباط منطقي أو ارتباط طبيعي أو

يخفف من حدة السكونية لأنها أحياناً تبعث على الملل، وكنت أيضاً أتمنى أن يخفف المخرج من تدخله وارتجاله الطاغي في العرض .. ارتجاله بحاجة إلى تكييف، فتدخل المخرج أحياناً يفضح أسرار العرض، وكذلك الشرائح أو السلايدات، أرى أنها تنتهك أيضاً سرية العرض، لأنها تقدم علامة أيقونية وتخلق نوعاً من التأخر بين سرية العرض والرمز العام بين الطابع الأيقوني والصوري، هذا ما استطعت أن أقرأه في العرض.

**** شهادة من الناقد المسرحي العراقي قدمها أمام فريق العرض في القاهرة.**

في الخارج أو الذهن أو الخيال، بل هي هذا الشيء الخارجي المادي أو هي هذه اللغة التقريرية الاصطلاحية المطابقة – كما تتوهم – لمدلولات الذهن .

إن المسرح التجاري تماماً كالتلفزيون يقدم لك الصورة جاهزة ناجزة، فهو لا يستثير مخيلتك، لتبنى صورتها الخاصة، لم يستطع أن يحتفظ هذا المسرح بخصوصيته البصرية مستقلة عن تأثيرات الصورة التلفزيون البصرية؛ قد يكون السبب في الوقوع في هذا الإغواء، يرجع إلى اشتراك المسرح مع التلفزيون في كونهما يعتمدان الصورة البصرية الإبهارية التي ترينا كل شيء من غير حاجة إلى الإيماءة أو العلامة؛ فقدرتها الفائقة على استحضار الأشياء، عطلت جهاز التلقي عن القيام بوظيفة التخيل، لتكوين الصور وتأويل العلامات.

-4-

على خلاف ذلك، احتفظ المسرح التجريبي للصورة البصرية بصفتها العلامية القادرة على البوح والإيحاء والإخفاء واللعب الدلالي؛ و ذلك لأنه جعل من نص العرض المسرحي – الذي نراه بأعيننا في المسرح – علامة كبرى على حد تعبير
" موكاروفسكي " تتضمن كماً ثرياً من العلامات السيميائية التي لديها القدرة على منح جميع الأشياء والأجسام والحركات قوةً على الدّل، لم تكن تتوفر عليها في وجودها الخام .

حتى الفضاء المسرحي ما عاد مكاناً فيزيقياً، فالمكان ظرف تحضر فيه الدوال من إضاءة وديكور وأجسام وألبسة وكلمات، و يتحول حين يتلقها القارئ /المتلقي بكل مضموماته – مضمومات المكان - إلى فضاء يشكله في ذهنه وفق معطيات تجربته ويتميز الممثل من بين هذا الحضور العلاماتي الكثيف بكونه " حامل – أنساق العلامات كلها في العرض المسرحي " أكرم اليوسف / الفضاء المسرحي.

وهذا الحمل العلاماتي يحيل الممثل إلى علامة كثيفة الدلالة، وبهذه الإحالة لا يغدو الممثل وجوداً شيئياً، بل يغدو تمثيلاً لغائب مرجأ، أي أن العلامة تتخذ من الممثل دالاً لمدلول مرجأ. وبهذا الاتخاذ يتحرر الممثل من واقعيته وشيئيته؛ ليكون علامة شاردة جموحة، لا تكف التأويلات عن محاولة قراءتها.

ارتباط عرفي، كما هو شأن الأنظمة العلامية غير المسرحية، و إنما يؤسس مسرح السعداوي نظامه العلامي بناء على ما يمكن أن ينجزه المتلقي من ارتباط، فالدوال تحضر فضاء المسرح مقترحةً على المتلقي إنجاز عمل دلالي خاص به، يكوّن من خلاله عالمه الداخلي للمسرحية، فليس هناك أعراف اصطلاحية كما هو الشأن في اللغة اليومية، وليس هناك ارتباطات تفرضها ضرورات منطقية، هناك علامات غير مكتملة المعنى، تقترح على المتلقي المشاركة في إكمالها وفقاً لتجربته الذاتية.

والتجربة الذاتية للمتلقي تستمد أهميتها من أصل العلامة نفسها، فالعلامة تقوم – كما يقول عبد السلام المسدي – على مبدأ التشكل، وأصل التشكل هو توفر صورة حسية في الذهن، تدرك عبر إحدى قنوات الحواس الخمس.

ولكل منا تجربته، و لكل منا صوره الحسية الأولية والمعنوية المجردة، وعبر ما نمتلكه من تجربة تشكيلية تتكون خصوصية جهاز تلقينا، فنحن لا نملك جهازاً موحداً، ولا حتى أجهزة متشابهة، ففاعلية كل جهاز رهن بخصوبة تجربته التشكيلية التي تتغذى بقراءة العلامات، واستقرار مكوناتها في الذهن.
وبالقدر الذي تتدرب فيه المخيلة على اكتساب مهارات فك الشفرات، تغني تجربتها التشكيلية.

وإذا كنا نحقق وجودنا و تجربتنا في الحياة بتعميق تجربتنا التشكيلية التي تمكننا من التواصل مع الآخرين ومع الأشياء، فإننا لكي نحقق و جودنا المسرحي - والحياة في إحدى استعاراتها مسرح كما المسرح في إحدى استعاراته حياة - لا بد من أن نعمق هذه التجربة برفدها بعلامات فنية تتجاوز اليومي المألوف.

-3-

لتتضح الصورة أكثر دعونا نرى كيف تحضر مكونات العلامة في المسرح التجاري.

المسرح التجاري يقوم على فكرة استحضار المرجع الخارجي بدلاً من استحضار رمزه الدال عليه، فهو يستحضر الأشجار والطعام والملابس التاريخية وأدوات المعيشة، وإذا تعذر عليه شيء من ذلك، أحضر أيقونته البصرية في شكلها الكامل، حتى اللغة تحضر بدلالاتها الأصيلة الحقيقية، أو بما انتهت إليه من استخدام مجازي مسكوك أو ممجوج، وهو بحرصه على حضور الأشياء ذاتها لا رموزها، يكون قد أسلم مخيلتنا إلى التلقي السلبي الذي يكتفي باستنساخ صور الأشياء كما هي من دون بذل أي مجهود عقلي للتأويل أو لإكمال حلقة المعنى، فالمعنى معلب جاهز.

وبهذا الحضور تفقد الأشياء صفتها التمثيلية، أي أنها لا تعود تمثيلاً لعالم أو لشيء موجود

العرض علاقته الحميمة مع النص، وهنا لا بد أن نوضح هذه العلاقة غير المتطابقة، و الحميمة في الوقت نفسه.

العرض كتابة ثانية للنص، وتتميز عنها بكونها كتابة للفعل والجسد المستفزين من قبل الكتابة الأولى التي هي النص المكتوب. يتوارد الفعل عبر الجسد على قراءة العلامة الأولى – النص – المولدة للدلالة، ومع كل ورد تتضاعف قراءات الجسد لهذه العلامة حتى تنتظم في مسوَّدات أولى، مكتوبة على سينوغرافيا العرض، وبهذا الشكل تتقدم إلى القارئ؛ ليتولى إعادة تبييضها مع كل مشاهدة؛ فكل إعادة تحيل السابقة إلى مسوَّدة، وهكذا تغدو القراءة شيئاً جديداً يصعب تكراره، وإعادته تماماً كما يصعب إعادة تكرار العرض.

يصعب هنا الحديث تفصيلاً عن التمايز بين خطاب العرض وخطاب النص وذلك لعدم وقوع النص في حوزتنا، لذلك نحن نفترض وجود هذا التمايز بناء على معرفتنا بخلفية عمل السعداوي، و بناء على اختلاف الجسد الذي تلبسه الحكاية، فجسد الكتابة يختلف عن جسد العرض.

الحكاية تصوغها الكتابة بنظامها اللغوي ويصوغها العرض بأنظمته السيميائية المتنوعة عبر ما يسميه " أكرم يوسف " حاملات العلامات، هناك حاملات علامات الصوت، وحاملات علامات الموسيقا، وحاملات علامات السينوغرافيا، وحاملات علامات اللغة... إلخ. ويتميز الممثل من بينها بكونه " حامل العلامات كلها في العرض المسرحي " أكرم يوسف، الفضاء المسرحي، ص19 .

إن تعدد الأصوات واختلافها في النص الروائي يقابله تعدد واختلاف مضاعف في العرض المسرحي، فالعلامات بأنواعها وتعدد حاملاتها أصوات يضج بها العرض وتتعمق من خلال حواراتها ذوات الحكاية، بل إن النص باختلافه يدعو العرض عبر تعدد أنظمة القول لديه إلى تعميق هذا الاختلاف.

-8-

لنتقرب أكثر من هذه الحاملات ونرى قدرتها على تعميق دلالة الحكاية من خلال تقاسم أدوار سردها.
في مسرحية " الطفل البريء " كان التلقي الأول للحكاية يمر عبر جمل سردية وأخرى حوارية، تتشارك عدة ذوات في نسجها، و تعميق

ومن هنا يمكن أن نفهم رهان المسرح التجريبي على جسد الممثل، ومن هنا أيضاً، يمكن أن ندرك أهمية هذا المنجم العلاماتي.

-5-

لكن ما علاقة هذا الهوس بالعلامة باتخاذ هذا المسرح " التجريب " صفة له ؟
في ضوء فهمنا للعلامة يمكننا أن نعطي تأويلنا الخاص لهذا الصفة. فالعلامة كما يبدو من طريقة اشتغال هذا المسرح، تحضر في مختبر العرض، ويشارك في إنتاجها أكثر من طرف، الممثل والمخرج والنص والمتلقي، وهي عرضة لاختبارات عدة، وهي حتى بعد إنتاجها معرضة في كل تجربة تلق إلى اختبار جديد ومحاولات جديدة؛ لذا فهي لا تعرف الاستقرار؛ لتخلص نفسها من صفة التجريب. فمادامت صيرورة معرضة للتحول والتبدل والإنتاج والاختبار، لا يمكن لها الانفكاك من هذه الصفة، لكنها من جانب آخر ترى في هذه الوضعية كامل حريتها إذ إن استقرارها يعني وقوعها في سجن المكان.

والتجريب في تجلٍ آخر، يعني استمرارية البحث، بحث المخرج عن دوال لديها القدرة على الحمل والتحريض وبحث المتلقي عن مدلولات هذه الدوال غير المستقرة.
كل هذه المحاولات البحثية القلقة، تسعى لإعادة اكتشاف الأشياء برؤية جديدة، وهذا يعني أن التجريب اشتغال على الماضي وتراثه الواسع وهجس بالمستقبل والحاضر، بل لا نبالغ إذا ما قلنا إن التجريب يعني البحث عن مفهوم غير مستقر للتجريب.

-6-

بهذا الفهم للعلامة، و طريقة اشتغالها المسرحي، يمكن مقاربة مسرح السعداوي، بوصفه مسرح الارتحال في عالم العلامات، وبهذا الوصف سنقارب مسرحية " الطفل البريء ".

المسرحية تستثمر حكاية الكاتب الهندي " بريم تشند " المصاغة قي قالب قصصي يمثل النص الدرامي المكتوب، ملخص هذه الحكاية يدور حول خادم
" جنجو " يُطرد من المعبد بعد أن طلب من سيد المعبد إذن الزواج من امرأة
" كهوموتي " سيئة السمعة، مطرودة من المعبد، و قد سبق لها الزواج أكثر من مرة، لكنها تهرب من زوجها في كل مرة لأسباب غير معروفة، يعزوها الناس إلى بغائها، بعد زواج " جنجو " منها يعيش فترة سعادة مؤقتة، يعمل خلالها في بيع المخلل، تنتهي سعادته بهرب زوجته، فيذهب للبحث عنها، ليكتشف أنها أنجبت طفلاً بعد ستة أشهر من زواجهما!

-7-

يعيد السعداوي صياغة هذا المتن الحكائي في خطابه المسرحي صياغة تحقق لنص عرضه استقلالية، تبعد العرض عن أن يكون نسخة مطابقة للنص المكتوب، لكن من دون أن يفقد

-10-

لمعرفة ذلك دعونا نستعرض تكوينها السميولوجي الذي كان حاضراً في فضاء العرض.

الذات التي كانت الأكثر حضوراً لدرجة الغياب هي ذات " كوهوموتي "، فرغم غيابها عن مكان العرض، كانت تلقي بظلالها على كل مشهد، وتتغلغل في كل حوار وتجري على لسان كل سارد، لكنها بقيت غائبة، لم نسمع صوتها، و كأنها بهذا الغياب تستعطف ضميرنا لكي لا يقول ما يقولون، وبهذا تعطل رغبتنا في إصدار الحكم، فنمضي قدماً، نسائل كل علامة؛ علّها تبوح بسر " كوهوموتي " فلا نجد صوتاً يبوح.

إن غياب " كوهوموتي " حقق للعرض قدرة أبلغ على إثارة السؤال، فحضورها كان سيُحَمِّلها وزر إجابة السؤال الذي لم يشأ العرض أن يجيب عنه مفضلاً أن يوقع الذوات المسرحية وذوات المتلقين في متاهة التساؤل عن احتمالاته.

إن الوقوع في متاهة التساؤل لا يمكن أن يتم من دون تحرير العلامة من ثقل أحكام القيمة، و من ثَمَّ تحرير الذوات منها؛ لتغدو علاماتٍ حرةً طليقة. وعلى هذا النحو يمكن أن نفهم ذات " جنجو " الذي كان يشكل مصدر إزعاج لسيده بخروجه على نسق الطاعة، وقد تمكن بهذا الخروج أن يحرر ذاته من قولبة هذا النسق، و مِنْ ثَمَ غدا علامةً شاردةً لا يمكن أن تفسر ضمن نسق محدد، وبهذا الخروج يقع في دائرة التلقي والتأويل بعيداً عن دائرة التفسير.

وينتج – ليس الإنتاج الجنسي – عن هذين الذاتين أو العلامتين الشاردتين من أعراف نسق المعبد، طفل لا مكان له في مسمى أو هرمية هذا النسق، و لا في مسمى العرض إنه " طفل بريء " لا ينتسب إلى هوية تعرِّفه، ولا إلى قرابة تصهره في رحمها.

وقد تضافرت العلامات السينوغرافية في التعبير القلق عن هذه الذات، لكن من دون أن تشحن التعبير بأي مضمون قيمي. من هذه العلامات الصورة المشوهة المرتجة ذات الرأسين والقناع الذي كان يغطي وجه الراوي الثاني الذي كان يتحدث بشكل هستيري، و ارتجاجات الصوت، وحالات الذهول والدهشة التي ختمت المسرحية.

اختلافها، و بموازة هذه السرديات والحوارات، كانت العلامات المكانية تتضافر فيما بينها؛ لتعميق الإحساس بالفضاء الذي تقترحه حاملات اللغة في سردها وحوارها، وعبر هذا التضافر كانت الصياغة تتقدم باتجاه تعميق حبكة الحكاية. لكن ما ينبغي الالتفات إليه هنا هو الوظيفة التي كانت تؤديها علامات اللغة، المتمثلة في حوارات
" جنجو" و " السيد " وسـرديات " السيد " والراوي الأول والراوي الثاني، فالوظيفة كانت مزدوجة، هناك الجمل الخبرية التي تتقدم بالحكاية نحو التعقيد، وهناك الجمل المتشابهة حسب تعبير علماء التفسير التي تحتاج إلى تأويلات المتلقي. في الجمل الأولى كنا نتابع مسار الحدث وتنقلاته لنقبض على الحكاية، وفي الجمل الثانية كنا تجتهد لتأويل منطوق كل ذات لننجز تأويلنا للحكاية.
لقد شكلت هذه الجمل مركزاً، تحلّقت حوله كل العلامات، لكن هذا الانشداد نحو المركز كان يخفي تحالفاً مضمراً؛ إذ إن علامات العرض كانت تجتهد لتعميق قدرة الجمل المتشابهة على البوح لا القول، و كأننا مع كل علامة نستعيد جملة في ذاكرتنا محاولين إيجاد انسجام وتوافق بينهما؛ لنؤكد صحة ما نذهب إليه من تأويل.

-9-

و لتوضيح ذلك دعونا نستحضر جمله العرض الافتتاحية التي يقول فيها السيد " يقول الناس إن جنجو راهب وهو نفسه يظن أنه راهب ". ما تستثيره هذه الجملة من تشكيكات، ولا يقينيات يضمر في داخله حالة " كهوموتي " المحيرة التي لا تملك أحكام القيمة قدرة على فهم وضعها أو تقدير موقفها، فما يحفها من التباسات وفراغات غير مملوءة - رغم ما كان يدلي به الراوي من تفصيلات محتشمة تزيد الأمر حيرة – يترك مجال التأويل حراً، لا يمكن القطع فيه بأي شيء.

وحين تستنجد بالعلامات الأخرى، بحثاً عما يعضد تأويلك أو يطمأن تفسيرك لا تجد إلا مزيداً من المتاهات، و كأن العلامات لا تفسر بعضها، بقدر ما تسهم في إرباك متلقياها، بفتح الباب أمامه واسعاً.

لقد اعتدنا أن نواجه المواقف الأخلاقية بصرامة، تستمد من أحكام القيمة معيناً نصف به الشخصيات وتصرفاتها، و نبالغ حين نطلب من الأدب والفن أن يؤكد تصنيفاتنا، وأحكامنا، و حين لا نجد موقفاً واضحاً نبدأ نشرع في الارتباك الذي يطال موقفنا من الفن والأدب.

لقد نجح السعداوي في إرباكنا، أو لنقل في إرباك أحكامنا. لم تكن صور الذوات الداخلة في مشهد مسرحياته من الوضوح القيمي الذي يمكننا من اتخاذ موقف منها، وكأنه بذلك يؤكد أن قراءة المتلقي تتجاوز كونها حكماً لتكون رؤية، تعلو فوق الأحكام. كيف أنتج السعداوي هذه الذوات بعيداً عن هذه الأحكام؟

هاملت
قراءة في بنية السخرية

يوسف الحمدان **

بعد ثمانية أعوام مضت، يعود المخرج المسرحي الأستاذ عبدالله السعداوي لخشبة المسرح مخرجاً، ذلك بعد أن عرض ثاني تجاربه المسرحية المتميزة " الرهائن " على خشبة نادي مدينة عيسى، وبين أولى تجاربه " الرجال والبحر " وثانيها وآخرها " أمليت " والمتباعدات زمناً، تجارب مسرحية عرضها السعداوي في أفضية أخرى غير فضاء الخشبة، هذه المرة يعود السعداوي للخشبة وبحوزته رؤيته الإخراجية " عرضاً لمسرحية هاملت " من تأليف الكاتب والناقد المسرحي الكرواتي " إيفو بريشان "، هذا النص الذي أعده وبحرنه السعداوي سماه " أمليت " انطلاقا من الشخصية الرئيسية بالنص يعتبر من أهم نصوص الكاتب وقد تحصل عليه جوائز كثيرة وقدم في أكثر من بلد وحظي باهتمام نقدي كبير. قدم السعداوي عرضه هذا على خشبة مسرح صالة البحرين الثقافية،مستغلاً كل حيز في الخشبة والصالة، وذلك ضمن قراءة رؤيوية للفضاء المسرحي في الخشبة والصالة وأروقتها اقترحها ثلاثة مخرجين من مسرح الصواري وهو إبراهيم خلفان وقد قدم مسرحية " النافذة " في أحد أروقة الصالة، وحسين الحليبي وقد قدم مسرحية " احنه اهني " في حيز سينمائي " سكوبي " بالخشبة بجانب عبدالله السعداوي عن عرضه " مسرحية هاملت ".

السعداوي في هذا العرض يعيد قراءته للنص النقدي الساخر للمؤلف والمحاك بالأفكار والشعارات الحزبية المباشرة والتي تتلاءم وبيئة عرضها في بلد آخر، واقفاً عند إشكالية الفساد الإداري والاقتصادي والسياسي التي قد تنجم عن أي نظام استغلالي محموم باضطهاد وقهر ومخادعة وتضليل أي وهج إنساني .. نقي وبريء أو معارض له، ممعناً في السخرية وبمرارة منه ومن القطيع المنقاد خلفه بغباء مستفحل مشخصاً هاملت كما يرتئيه النظام لائقاً به، معرياً من خلاله فساداً يفوق فساد الدنمارك في هاملت شكسبير.

السعداوي يختار النادي بمجلس إدارته وأعضائه بدلاً من الجمعية التعاونية من نص الكاتب، كبؤرة لهذا الفساد وكمستوطن لمستشرياته

إن تقطعات السرد، و الحوار كانا يعبران في المسرحية عن حوارية إنسانية عالية لا تحتكم إلى قيمة مضمونية أخلاقية أو إيديولوجية في صياغتها، وهذا ما عمق من الحضور السيميولوجي للممثل بعيداً عن ما يكتنزه من قيم مضمونية. ولكن ألا يعبر الحضور السيميولوجي عن قيم ثقافية خاصة ؟

بلى يعبر، لكنه لا يعبر عن انحياز خاص لهذه القيم، بل إن بعض الدراسات المسرحية تؤكد أهمية أن تُستثمر حركة الجسد بوصفها تبلوراً خاصاً للثقافة. وهذا ما كانت تنطق به إيماءات الممثلين التي كانت تستمد من الثقافة الهندية على وجه العموم ومن ثقافة المعبد على وجه الخصوص نظام حركتها وأسلوب نطقها وطريقة تعبيرها، حتى غدا المكان المسرحي قطعة من معبدٍ، لقد تم تحويل بقعة التمثيل إلى مكان مقدس بحضور علامات الثقافة، لا بحضور أشيائها، وهذا ما بدا واضحاً من خلال حركة الممثلين، فالسيد بلباسه شبه العاري، و بحليه الذي كان يتحرك مع كل إيماءة من إيماءات جسده و باتزانات حركته ذات اللياقة العالية و بلغته المقتضبه وتأملاته العميقة، كان بكل هذا يعبر عن هذا الحضور الثقافي فيه.

وقد استغل السعداوي جسد الممثل، للتعبير عن هذا الحضور الثقافي، وبهذا التوظيف لا يغدو الجسد كتلة صماء تتحرك من دون معنى فهو في هذا التوظيف كتابة، لا تَفْتَأ تَنتج رموزها وتستبدل علاماتها، و تستحضر غياباتها .

الجسد بهذا المعنى حامل علامات ثقافية يتشكل في كل دور يؤديه بلون الثقافة التي يتقاطع مع علاماتها .

هكذا يغدو الجسد مدونة بصرية قابلة للقراءة تقع عليه الثقافة بألوانها وأشكالها وصورها و علاماتها .

** المقال نص محاضرة ألقيت في أسرة الأدباء والكتاب في أغسطس1999.

يحدث في واقع النادي، جاعلاً من أعضاء النادي مشاركين ومعلقين ببلاهة شديدة على ما يرويه عن ما شاهده في مسرحية هاملت، مستغلا كل ممكنات الفضاء، كالستارة التي يستر خلفها الصفار " فاطمة – غرترود " بشكل ساخر، عريه، والطاولة التي تتحول مخدع الخيانة بين غرترود وعم هاملت، وأذن أحد أعضاء الأعضاء الشاخرين كبؤرة دسيسة وغدر، وتخيل " أوميليا " حبيبة هاملت واستقطاب اهتمام وأبصار ورغبات وغرائز أعضاء النادي، إنه يرتجل هذا الخطاب دامجاً شخص المهرج في الراوي في شخصه كمشاهد لهذه المسرحية، وعبر محاولة الاستنساخ التي يطمح مجلس إدارة النادي في تحققها في أعضائهم، يمعن السعداوي في تصعيد النفس الكاريكاتيري حد الصراحة الفاقعة، فكل الأعضاء يتحولون إلى قطيع، عدا حسين " هاملت " الذي أدى دوره علي عبدالحسين بحماس شديد والذي آل به الأمر بعد كشف حقيقة مجلس إدارة النادي وتزوير حقيقة موت أبيه إلى العجز الصوتي والجسدي ثم تغييب الحقيقة، ولعل كبرى المفارقات الساخرة حد المرارة أداء سالم سلطان " الأستاذ إبراهيم " لمونولوج هاملت " أكون أو لا أكون ". وهو في غاية الثمالة والذهاب نحو الانتحار، بعيداً جداً عن حالة الخطاب ذاتها في نسقها التأملي والمهيئ الوعي للمواجهة الحاسمة مع مرتكبي جرائم الفساد في الدانمارك.

في هذا السياق الكاريكاتيري يستضيف السعداوي أكثر من فن يستوعبه هذا السياق، مكثفين بين حالتي المسرح واللامسرح، الأمر الذي ينتفي معه وجود أية مركزية للخشبة، كما لو أن ما يحدث فوق الخشبة هو من قبيل مسرح الشارع أو مسرح المقهى، إذ ما أن تنتظم حركة فنية في نسق جمالي، إذ سرعان ما تتفكك وتعود إلى حالتها الفوضوية المتعثرة المرتجلة الاعتيادية العفوية. فنلحظ " الفودفيل " مثلاً في المشهد الذي يتأمل فيه حسين " هاملت " كيفية الانتقام لأبيه ، حيث تشاهد إطاراً كاريكاتيرياً يحوي أحد أعضاء النادي بمحمد الصفار في دور " داعرة " وخلفهم يقف عضو آخر يوضح ما يحدث في الإطار عبر وسائل الإيضاح، كما نلحظ في جهة أخرى شخصاً آخر ينشر الطحين باعتباره صقيعاً، وفي يسار المسرح تلحظ حسين " هاملت " قرب النهر المتجسد في قماشة زرقاء وقربه معتز العبدالله حاملاً وسائل إيضاح توضح فيم يفكر هاملت الآن، وفي الخلف حركة صامتة بطيئة للأستاذ إبراهيم " سالم سلطان " إنه مشهد بقدر ما ينتمي إلى الفودفيل في عفويته، بقدر ما ينتمي إلى فن الرسوم المتحركة حيث الكلمة المكتوبة التي تترجم حواراً وأحداثاً تجري.

الفظيعة مراكماً عبر تأجيج ما يحدث من صراع حاد كاريكاتوري. في هذا النادي حالات تؤول به – أي الصراع – إلى معضلة متحكمة متنفذة في خيرات الشعوب ومصائرها، ومزيداً من التعرية يلغي السعداوي الصفة المكانية الموارية في العرض. يلغي مركزية الخشبة، يلغي الإضاءة التأثيرية والتعبيرية، ويعتمد على إنارة فاضحة كاشفة لا تتغير إطلاقاً في مستوياتها، إنارة تكشف الخشبة بالصالة وكما لو أن العرض قائم على تجسيد كل من في الخشبة والصالة لدوره، يلغي ترفيه الخشبة وافتراض تلقيها، كما لو أنه يهيئ متلقاً آخر لعرضه هذا، متلقاً تنتفي من جسده لحظة الاسترخاء بمجرد مشاهدة الخشبة عارية، المسرح عار من كل شيء إلا من طاولة مستطيلة وبعض كراسي في الوسط، وهذه الطاولة تتعدد دلالاتها وفق مقتضيات الحالة والموقف، فهي طاولة اجتماع مجلس إدارة النادي، وهي مخدع في موقف آخر، وهي طاولة قراءة نص مسرحي، وهي منبر خطابة، وهي عرش ملكي، وهي مقعد سيار، وهي كرسي استراحة في حديقة. وبجانب الطاولة يستخدم السعداوي أطراً وأقمشة وشماعة أزياء مسرحية وإكسسوارات ومستلزمات تعضد لعبته الكاريكاتيرية في هذا العرض، بجانب هذا الفضاء المتعدد الدلالات واللاارتكازي يستنفر السعداوي الطاقة التعبيرية في جسد الممثل باعتبارها فضاء تخلقياً يفضي بمخيلة المتلقي إلى اختزال فراغاته وملامسة ما يفصح عنه، عن كثب، كما أنه يستضيف الموسيقى ممثلة في عازف البيانو خليفة زيمان كفضاء صوتي معضد لهذين الفضاءين، فضاء الخشبة / فضاء الجسد، وتتداخل مع هذه الأفضية أفضية أخرى وإن كانت بدرجة أقل، مثل الفضاء الصوتي الإذاعي، وفضاء الجثة المصلوبة والمحول والتي تدخل وتخرج بين فترة وأخرى، حاملة معها دلالات الخطاب التضليلي للوعي، هذه الأفضية تتكئ على قراءة السعداوي الإبداعية للمعطى السردي في النص، فهو نص يقترب كثيراً من نصوص مسرح المناقشة، والتي تعتمد على الحوارات الطويلة والمناقشة الفكرية والمواجهة الفلسفية الإشكالية، ولعله من أصعب الأمور بالنسبة لكثير من المخرجين المسرحيين الاقتراب من هكذا نصوص، ربما تكون مألوفة لبعض المخرجين الإذاعيين.

فالسعداوي يبدأ عرضه بخطاب كاريكاتيري يؤديه الرئيس " ياسر القرمزي " وحافظ سره " إسحاق عبدالله "، خطاب يبدو نسبياً طويلاً، ولكن قدرة المخرج معضداً باستجابة الممثلين الصوتية والجسدية – على تشكيل فضاء حركي كاريكاتيري في الأداء الصوتي خصوصاً، والهيكل النمطي للوجه – القناع، ومرافقة صوت المذيع السريع الإيقاع والصادر من بين المتفرجين للتمتمة الصوتية " أحمد الفردان " وفرد المطوية وطيها بشكل سريع ومرتبك وحركة " إسحاق " الفولاذية وتوجهه كريبوت مشحون بطاقة كهربائية مضاعفة إلى أحد المتفرجين في الصفوف الأولى وعودته إلى موقعه في وسط الخشبة بجانب " ياسر القرمزي"، قدرة المخرج على تشكيل هذا الفضاء الحركي والصوتي الحي في العرض، ولعلنا نلمح تلك القابلية بفضائها التخيلي البصري والحركي المتداخل جعل من المسرح مادة تمتلك قابلية التخيل البصري الحي في العرض. ولعلنا نلمح تلك القابلية بفضائها التخيلي البصري والحركي التداخلي في خطاب " يوسف " الذي أداه معتز العبدالله، بحيوية لافتة، فهو أي يوسف الراوي – يروي حكاية هاملت وكما لو أنه يجسدها ويعيد إحياءها في المسرح، وكل الشخصيات التي شاهدها يختزلها في خطابه المكثف الدلالة والمتداخل بين حدث المروي وما

رفيعة، يمعن في ذلك عندما يمنح هاملت شكسبير في أداء فرقة التمثيل، الخطابي الصارخ والمتعثر، ولعل أبلغ دلالة على ذلك، المشهد الذي يدرب فيه المخرج سالم سلطان الرئيس ياسر القرمزي على دور الملك في المسرحية، أو صلا " علي حسن " على دور بولونيوس حيث التشنج في الأداء واللخبطة في إتقان الحركة وتجسيدها بإتقان عندما تخضع مباشرة لسلوكياتها الفجة.

بين الأداء المتقن المصمم جمالياً والأداء الهزلي العفوي الارتجالي، ينسج السعداوي عرضه المسرحي، ممعناً في جعل أكثر المشاهد واقعية عرضه للسخرية المرة منها، مديناً وبجسارة، وبلا هوادة وبصوت وتفكير مسموعين عاليين كل أنظمة المسخ والقهر والاستلاب والقمع في دول العالم المستغل والمستغل، ولعل ذلك يتجلى في الخطاب التبشيعي الذي يمليه " الرئيس " ياسر القرمزي من فوق المنبر على معاونه " إسحاق عبدالله " الذي ينفذ ويترجم أوامر وفرمان الرئيس بحركة إيقاعية سريعة بقدميه، كما لو أن الجزمة العسكرية القاهرة هي التي ستقرر مصير الشعوب في العالم.

وفي هذه المسرحية تميز أداء ياسر القرمزي عن دوره لأكثر من قناعٍ وبالتحديد الوجه الديكتاتوري البشع للنظام، والوجه المختال، مستغلاً طاقاته الصوتية التي برزت في دوره الصوتي المطلق في مسرحية " القربان "، وكذلك إسحاق عبدالله من قدرته وتمكنه من أداء دور معاون الرئيس ولايرتس وبجهد يستحق كل تقدير، فقد كان ذا حضور فني لافت ويهمنا أن نثني على الجهد الكبير الذي بذله علي عبدالحسين على دوره حسين " هاملت " حيث الأداء الذي يقتضي جهداً وبذلاً كبيراً للتحكم في الطاقة الانفعالية المتوترة المشحونة في دوره، كما لا يفوتنا أن نثني على الجهد المتميز الذي بذله الأستاذ سالم سلطان عن دوريه،الأستاذ إبراهيم + المخرج وأحياناً هاملت، فقد أدى أدواراً تختلف عن كل أدواره السابقة وحظي بفرصة فنية مغايرة للعمل مع السعداوي ، كما أنه من المهم الوقوف عند محمد الصفار في أدائه دوري " فاطمة + غرترود "، إذ كان لافتاً معبراً جسوراً للحالات التي ربما – وقع عليها الحظر – كما أنه وبحضوره بالذات وبتجسيده هذين الدورين الأنثويين – تشكيل أساسي لنسق الفودفيل الهازل والساخر في العرض المسرحي، وكذلك الحال بالنسبة لابتسام العطاوي عن دوريها " مريم + أوميليا " فقد كانت مقنعة وموفقة في أدائها وتحية لجميع الشباب المشارك في هذا العرض، بدءاً من عضد المسرحية الصوتي خليفة زيمان، ووقوفاً عند أحمد الفردان وأمين الصايغ وصلاح الشايب

ونلحظ هذا الفن " الفودفيل " في المشهد الكاريكاتيري الذي يقرأ فيه الممثلون نصوصهم ويتعاونون فيه مع المخرج الأستاذ إبراهيم، حيث الحركة .. الإيقاع الكاريكاتيري السريع المترافق مع الموسيقى.

ونلحظ هذا الفن أيضاً وباتقان مخلص له، في المشهد الذي يتجسس فيه الرئيس " ياسر القرمزي " والأمين المالي " علي حسن " على حسين " هاملت " وحبيبته " أوميليا " بشكل مباشر وسافر وفاقع، وتصل السخرية في هذا المشهد إلى الحد الذي يتحول فيه إلى أداة للانتقام، وهنا قمة النكاية بالواقعية في هذا المشهد.

ونلحظ هذا الفن أيضاً في المشهد الذي تجري أحداثه في حديقة النادي بين ياسر القرمزي ومحمد الصفار في دور " فاطمة "، حيث اختلاس القبل وقطف الأثداء بشكل كاريكاتيري من صدر " الصفار "، واكتشاف البترول في ساحة النادي، إنه إمعان ساخر جداً في السخرية في أخلاقيات هذه الفئة، استطاع فيها محمد الصفار " في دوريه فاطمة وغرترود " أن يجسدها بإتقان، مازجاً في أدائه بين الحس الفني الناقد للشخصية والشكل الكاريكاتيري المضفي عليه.

ونلحظ هذا الفودفيل في مشهد التلذذ بخيرات الشعب، حيث لعب الورق والأكل والشراب والرقص والتظاهرة وعودة الأعضاء لرئيس النادي " ياسر القرمزي " مؤيدين له وراقصين معه في حفلة بعد شتمهم. ولعل أكثر المشاهد سخرية، مشهد النهاية الذي يتحول فيه المؤيدون لهاملت في تظاهرة، مؤيدين ومدافعين عن معاون الرئيس " إسحاق عبدالله " حين يعتزم حسين " هاملت " قتله.

يحيل هذا المشهد إلى أشبه بمعركة تجري بين حسين / هاملت، ومعاون الرئيس / لايرتس في حلبة مصارعة الثيران، إمعاناً في تجريد وتعرية السلوكيات الإنسانية وما آلت إليه بفعل الآلية الاستغلالية الدائبة نحو مسخ الإنسان وتحويله إلى كائن متوحش أو قطيعي أو مجرد من الوعي والإحساس.

بجانب هذا الفن " الفودفيل " يستضيف السعداوي مسرح الصورة، ففي كثير من المشاهد تجري بعض الاحداث فيها في الوقت الذي تتمنحت بعض الشخصيات مهيئة نفسها بهذا الصمت في البنية الصورية المعبرة للدخول في المشهد أو في مشهد آخر، ونلحظ هذا البناء الصوري المتقن في كتلة المخمورين " جوقة الحفل" وفي كتلة الراقصين وفي كتلة المشهد كاملة عندما يدفق حسين الخمر في وجه الرئيس رافضاً مساومته أو رشوته أو شراء صمته.

ويمعن السعداوي في السخرية من مجتمع النادي المضلل والمجهل والذي يريد – برغبة مجلس إدارته المحمومة – أن يحيل نص شكسبير بأسئلته الكونية الكبرى إلى معطياته الاجتماعية والفنية المتخلفة وإلى لغته الابتزازية التي تستهدف المسرح كفن مواجهة حضارية

الدلالة المسرحية
في سياق الكارثة

أثير السادة **

ينبغي لمن ينوي مشاهدة " الكارثة "، العمل الأخير لمختبر الصواري البحريني، أن يتجرد من مشاهداته السابقة وأي تصورات جاهزة حول الممارسة المسرحية، ليستقبل هذا العرض الذي يتكئ في بنيته النصية على كارثة صمويل بيكيت والإنسان المقهور " دراسة سيكولوجية " للدكتور مصطفى حجازي ورواية ملحمة آل ماركس لخوان غويتسولو ومسرحية كاسبار لبيتر هندكه، يستقبله بوعي مختلف وحساسية مغايرة، حيث تغييب كثير من المفردات المسرحية المألوفة، فلا ديكور ولا إضاءة ولا حبكة ولا بناء درامي على النحو الأرسطي .. فقير في وسائله أو هكذا يبدو .. يحملنا إلى فضاء عار مفتوح على اتساع الواقع / الحياة، ممتد إلى فضاء المتلقي .. فهو بذلك جزء من حياتنا .. لا يتحصل على خصوصيته إلا لحظة اختيار زاوية العرض التي تحددها شروط عملية التلقي .. فالمكان مشروط بجغرافيا الفرجة لا غير.

رؤية إخراجية تتحرك على مستوى الأداء وبنية الصورة، تمضي بنا إلى طقس السعداوي الخاص المشغول بنسج دلالاته من تقاطع بنية الإيقاع البصري للعرض وبنى المتلقي الفكرية .. بمعنى انكشاف الدلالات المتدفقة من العرض وانفتاحها على قابليات المتلقي التأويلية.

الكارثة تبدأ دون تمهيد، تترك شخصياتها لتلعب أدوارها وتكتب نصها الداخلي الذي يتبدى صوراً بصرية كاشفة لبنيتها النفسية .. شخصيات مبرمجة، تمارس أفعالها في نسق تكراري .. هناك " محمد الصفار " جسد يستيقظ لحظة الألم، يتشنج، يسقط على الأرض .. ثان " حسين أحمد العريبي " حياته مهدرة بين تزيين نفسه والنوم .. ثالث " باسل العباس " نائم وإذا استيقظ فهو يمارس الهلوسات الهذيانية .. رابع " عصام ناصر " يظهر في هيئة مسافر تطحنه مسافة الترحال دون أن يصل إلى نهاية .. كائناً تتشيأ برتابة الإيقاع وآلية أفعالها .. يصبو من

وهشام حسن وعلي حسن وأبوبكر حبيب وسيف اليماني وحبيب هلال والسيد عبدالله وعيسى خلف وعلي حبيل وجعفر الخزاز ومحمود الصفار.

ومن المهم الإشادة بالجهد السينوغرافي المتواضع في العرض والذي بذله بدقة وبأناة وبحب كل من ياسر القرمزي متعاوناً معه إسحاق عبدالله، وعلى أمل أن نشاهد أكثر الطاقات الشابة التي عملت للمرة الأولى مع السعداوي في عرض يرتكز على جهد أكبر وخبرة أكثر ومسئولية أجسم، كالتي تحققت – إلى حد كبير – للسعداوي في بعض عروضه المسرحية السابقة.

** المقال منشور في صحيفة الأيام البحرينية، بتاريخ 24 يناير 1999 .

ابني المتعصب ..
صراع الذاكرة ضد النسيان

علي القميش **

" 1 "

عبدالله السعداوي واحد من بين قلة لا يسعهم سوى الخروج على الأشياء بمنطق الأشياء ذاتها، يعصف بالمشهد فيكون خروجه منه وعليه، ذلك المشهد الذي يمر عبر وسائطه ليعبث بذاكرة البشر معطلاً شيئاً يسمونه البصر تارة، وتارة أخرى يسمونه البصيرة، قال ذات مرة " ها أنا وحيداً، لكن في الوحدة إنسان إما أن يكون عبقرياً أو غبياً، كما أن صراع الإنسان في الحياة بحسب ميلان كونديرا هو صراع الذاكرة ضد النسيان، قيل لي ذات مرة عندما كنت طفلاً، إنه حين أضع صدفة قرب أذني سأسمع صوت البحر العميق، حيث يتألم الإنسان ويحوم في الأعلى ملاك الموت ". " من حمى المطاردة ربما .. رواية للسعداوي غير منشورة، ومتروكة هناك حيث يعبث بها الأصدقاء ".

" 2 "

كنت وصديقي أنس الشيخ في طريقنا لمشاهدة ذلك العرض " ابني المتعصب " للقاص: حنيف قريشي، تكتنفنا الكثير من الأسئلة، كيف سيكون العرض. وما الذي سيقدمه السعداوي بعد كل هذا الانقطاع؟ ذلك الفنان المأخوذ دائماً بفتنة الخروج على كل ما هو تقليدي أو محكوم بمنطق الانتهاء والجمود والإجابات المغلقة. كنا في طريقنا للعرض، وفي ذاكرتنا الكثير من تلك التقليعات الإخراجية التي كان يبتكرها السعداوي، وكانت تعبث وتنكل بفكرة العرض ذاتها والأشياء من حولنا كبشر. ما إن دخلنا العرض وسادت الظلمة – التي أعتقد بأنها متعمدة ومقصودة، حيث لها دلالاتها الحبلى بأبعاد رمزية متصلة وليست منفصلة عن بنية العرض المسرحي – أخذت في ترقب الأشياء على خشبة العرض ومراقبتها في آن، تعمدت أن أشحذ بصري، أشحذ ذاكرتي التي أخذت تترجم كل ما يسقط على الخشبة من إشارات، هذه

خلالها العرض إلى فضح هذا الخواء، وهذه الرتابة التي تنظم إيقاع اليوم.

تلك اللعبة تستمر في دورانها بين الشرطي " محمود الصفار " والجلاد " ياسر القرمزي " اللذين يتحكمان في مصير الكائن / الشيء " محمد الجودر " بنحو هزلي فاقع تجعل من هذا الكائن منحوتة بشرية تصوغها قوى من خارجها دون أن يكون لها أي رد فعل .. تحركه كالدمية، تعيد تهيئة مظهره ووضعيته بنحو كاريكاتوري من دون ممانعة أو انفعال .. علاقة سادمازوشية كما يصفها
د. حجازي في تشريحه لبنية التسلط – القهر .. هنا فقط تحضر الكلمة المقننة في سياق هذا العرض المتقشف في هيئة أوامر لا يتبعها أي حوار .. تبدو ضرورة لتحقيق هذا الجدل والتواصل ضمن هذا المشهد .. تتعاضد فيها مع ذبذبات الإيماءة والوضعيات الجسدية المعنية بإرسال شفرات العرض .. وما عدا ذلك .. فليس ثمة تقاطع ولا حوار بين الشخصيات .. عوالم متنافرة يجمعها نزوعها للتشيؤ.

ويمكن تقصي ملامح مسرح العبث في سوداوية الهزل المتناثر في العرض، وفي صورة الاستلاب التي تطفو على سطحه صورة الإنسان غير القادر على الفعل، وفي سقوط اللغة وغيابها عن تحقيق دلالة التواصل .. في تلك البنية الدائرية للحدث التي تجعل النص مفتوحاً إلى ما لا نهاية .. قابلاً للعودة إلى نقطة الصفر.

تشيؤ الإنسان هو الكارثة، تلك الكارثة التي فتحت شهية التجريب لدى السعداوي، وحرضته على الإطاحة بنمطية التلقي المسرحي، والخروج على أعراف المسرحيين، انتقاماً من رتابة إيقاع الأشياء والأفكار والزمن وانتصاراً لعذابات الإنسان المقهور، حتى نقف على معنى وجودنا الإنساني.

ساهم في تنفيذ هذا العمل – أداء وتقنية وإدارة – كل من: ياسر القرمزي، محمد الصفار، محمود الصفار، محمد الجودر، باسل حسين، عصام ناصر، أحمد الفردان، حسين العريبي، قاسم محمد، محمد عبدالشهيد، وإسحاق عبدالله.

** المقال منشور في كتاب " إشراقات "، وهو إصدار سنوي يضم فعاليات مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة والبحوث، للموسم الثقافي الأول 2001 – 2002، حيث عرضت ضمن فعالياته مسرحية الكارثة.

يستمر السعداوي – ومن خلال لعبة الضوء والظل التي أخذت تتسلل في بنية السرد – في تأكيد هذا المنطق الذي يحكم العالم، لينقسم هذا العالم إلى ضفتين، الضفة الأولى هي المتن والتي يمثلها " الغرب " والضفة الأخرى هي الهامشٍ والتي تمثلها " المجتمعات الشرقية والعربية والإسلامية خصوصاً" لتأخذ اللعبة مداها في العرض المسرحي، من هلال مقولة " صدام الحضارات وإعادة صياغة النظام العالمي " التي تصدرت عنونة كتاب المفكر الأمريكي صموئيل هنتجتون، إذ ومما لا شك فيه هو أن الغرب قد تمركز حول ذاته، مما دفعه إلى أن يعزز بعض مقولات " أناه " المتضخمة، وقد أفضى ذلك إلى نوع من " التمركز حول الذات بوصفها المرجعية الأساسية لتحديد أهمية كل شيء وقيمته، وإحالة الآخر إلى مكون هامشي، لا ينطوي على قيمة بذاته، إلا إذا اندرج في سياق المنظور الذي يتصل بتصورات الذات المتمركزة حول نفسها "كما يقول د. عبدالله إبراهيم".

من هنا يأتي هنتجتون ليضع مقولاته، ويؤكد بأن ثمة صراعات ستنتجها الحضارة الغربية، ثم ستعمل على إدارتها، إذ إنها – أي الحضارة الغربية – ستقدم نفسها بصفتها الحضارة الكونية، كما يرى هنتجتون أن البشر في حقبة ما بعد الحرب الباردة أخذوا يكتشفون من جديد هوياتهم الثقافية، التي تعني لهم أكثر بكثير مما يعنيه لهم شيء آخر. كما أن مسألة الاكتشاف هذه المتعلقة بالهويات الثقافية وإعادة الارتباط بالأعراق التي ينتمون إليها بحاجة إلى أعداء يؤكدون لهم اختلافهم، وبما أن الغرب راح يمعن في ادعاءاته التي تؤكد أنه يمثل الحضارة الكونية الشاملة فإنه من الطبيعي أن تدخله هذه الادعاءات في صراع مع الحضارات الأخرى وخصوصاً الحضارتين الصينية والإسلامية. ولا شك في أن قدرة الغرب على البقاء كقوة رئيسية في العالم تعتمد على إعادة تأكيد الأمريكان على هوياتهم الثقافية الغربية، وعلى تشديد الغربيين على هذه الهوية بوصفها ذات طبيعة كونية شاملة موحدة تجعلهم يواجهون تحديات الحضارات الأخرى.

المقال منشور في صحيفة الأيام بتاريخ 20 أبريل 2003.

الإشارات التي أعتقد بأنه ليس بمقدورها إلا أن تشكل ذلك الكل من اللغة التي تؤسس وجودنا في هذا العالم، الضوء والظل، الصورة والموسيقى، وبعض الحروف المتناثرة لتشكل ما يسمونه سرداً أو لغة للحكي.

" 3 "

للضوء دلالة تتسع فتتعدى حدود التقنية، ليكون نفاذه في ثيمة النص بمدلولاتها الشاسعة أكثر شراسة، إذ إنه – أي الضوء – وعلى ما أعتقد يبحث في فلسفة وجودية يرسمها ذلك الصراع الذي يطلقه العرض من خلال أبسط جزئياته مروراً بذلك الصراع القائم بين " الأب والابن " ليصل لصراع يحكم العالم الآن وفي المستقبل هو " صراع الحضارات " الذي تكلم عنه صموئيل هنتجتون.

ما يحكم العالم الآن، هي ذات اللعبة التي رسمها السعداوي في العرض، لعبة الضوء والظل التي تعمد إزاحة الممثل من مساحة الوجود إلى مساحة الهامش بمنطق الصراع الوجودي، أو ما يسميه البعض بثقافة الإلغاء أو الاختزال بمفهومه الثقافي.

ففي المشهد الأول وهو في شكله الآخذ في الصعوج نحو تعقيد ما يسميه البعض بالحبكة، تتكشف مكامن الصراع وبمعنى آخر الاختلاف المفضي إلى ذلك النوع من الصدام بين الأب وابنه علي، فالأب ومن خلال التجربة التي عاشها في الشرق بات متيقناً بأن ثمة ما يفتقده البشر في ذلك المجتمع، شيء يسميه البعض الخروج على منطق الوصايا بوصفها أيديولوجيا – تكون إما دينية أو سياسية أو ثقافية تؤسس لقناعات مأخوذة بتحقيق مقولاتها ومفاهيمها وتصوراتها في الواقع، كأيديولوجية– تشكل تلك الحقيقة النهائية وامتلاك الإجابات الكلية والمغلقة، لتمنح الأسئلة جحيماً من الموت، وتمارس أبشع السبل لتحقيق غاياتها، حتى لو كان ذلك ضد مفاهيم الأنسنة التي تتصدر خطاباتها.

يأتي السعداوي هنا ووفقاً لما نسميه بلعبة المتن والهامش ليرسم ومن خلال " أنا" الأب، وقد بدأت بالتأكيد على أهمية مفاهيم الأنسنة، وانتهت بإزاحتها عن مركزها من خلال بعض الممارسات التي هي أكثر ابتعاداً عن الأنسنة وأكثر قرباً من العنف، لهذا كان الأب يعيش حرية في ممارسة التفكير في الثقافة الغربية – بشكل أفقده التوازن في التعامل مع ما حوله من قيم ومفاهيم – دون الشعور بإثم الانفصال عن ثقافته، ولا الاكتراث أو الخشية من التناقضات تتراوح بين الظهور والغياب في دواخل الابن، الذي عاش حالة من الازدواجية بين ثقافة الأم والثقافة الغربية، إلى أن انتهى به المطاف إلى النزوع نحو التطرف، بفعل ما كان يتلقاه عن تلك الشبكات الأصولية التي تعزز أيديولوجياتها بمنطق العنف، والاعتقاد بأن ما يملكون هو الحق المطلق وما يملكه الآخرون هو الحقيقة الزائفة أي هو هامش في هذا الوجود.

" 4 "

تعابير الوجه، ويختفي ما دون ذلك.. كان الرهان هذه المرة على نص قصصي – كما كان عليه الحال قبل أسبوعين مع عرض ابني المتعصب – يتمحور حول شخصية الفنان الكاريبي رسام الكارتون / دونالد / خالد الرويعي الذي يجد نفسه في عربة القطار نفسها وجهاً لوجه مع أحد عرابي التمييز العنصري، الجلاد الشهير أيان سميث / باسل حسين، وفي فضاء اتشح بالسواد الكامل، وسط ديكور متقشف إلا من طاقة / نافذة سوداء هي الأخرى – وهو أمر مبرر – يبدأ الرسام بحكي أو بسرد منولوجه، بسيمترية تكاد لا تنقطع طوال العرض، وبإيقاع لم يشهد الكثير من التذبذب أو التصاعد والهبوط، الذي يعرفنا فيه على نفسه، وعلى عمله، وعلى رؤيته للحياة، واحترافيته في عمله.. إن الفكرة أو التساؤل الذي ظل يلازمني طوال العرض وبعده حول هذا الخط المستقيم في النطق والحكي، والاقتصاد الرهيب في اللعب على الكثير من الأدوات الممكنة، وأولها، أن يتم الاستغناء عن شخصية سميث، فحضورها أسهم في نثر الأسئلة الكبار، حول محدودية التنويع والتوزيع في طرائق السرد، خاصة وأن مجمل الإشارات والإيماءات الصادرة لم تكن مسعفةً بشكل كاف للإبانة عن حالة التحول، منذ بدأ الرسام بسرد قصته، وصولاً إلى النقلة التالية التي يشك فيها في الشخصية الساكنة الباردة التي تقرأ الجريدة وتدخن الغليون كونها ذلك الجلاد الشهير المرعب، وانتهاء بنهاية العرض.

إن الرهان الذي كرس له السعداوي هذا الجهد، وهذا العرض بوصفه سرداً يبعث على الدفء، لم يكن مقنعاً، وإن العرض ككل يخلق العديد من الإشكالات لجهة مدى تلاؤم النظري مع المرئي، ومدى استطاعة الصورة الثابتة الملفعة بالسواد، إلا من إضاءة متقطعة توحي باهتزازات القطار، حين ينطلق، ويعاود الانطلاق مرة أخرى بعد توقفه في إحدى المحطات، وإضاءة خفيفة عموماً، وحوارات قليلة، ومونولوجات متواصلة، ثم في كيفية النظر للسرد، والانتقال به من حيز الورق، الذي لا يحده سقف معين ولا يستميله أفق ما، إلى مكان محدود، ومحصور في زاويتين شهد سكوناً كبيراً .. إن فكرة اللعب على السرد / الحكي، وإعطاءه الأولوية والأهمية تعد تغييراً بحد ذاتها، لكن القدرة على الإمساك بهذا الحكي وتوجيهه، وتقطيعه، وجعله مستساغاً مقبولاً أمر لم يستطع العرض الإيفاء به، وكأن الفعل انحاز إلى الانشغال بالنص، وليس الاشتغال عليه .. وهو مالم نعهده من السعداوي أبداً.

المقال منشور في صحيفة الوسط بتاريخ 14 أبريل 2003 .

بورتريه السعداوي ..
سرد ساكن وأسئلة كثيرة

حسام أبوأصبع **

حظيت في سنوات سابقة بلذة هائلة كلما هممت بحضور البروفات التي يقيمها الفنان عبدالله السعداوي لممثليه، وكنت أجد في هذه البروفات والتدريبات والورش محاولات مستميتة لاستنطاق الممثلين، وذلك بطرح أسئلة كثيرة عليهم تدعو للتفكر والتأمل، كما تشحذ – في الوقت نفسه - المخيلة للانطلاق، والهيام إلى مساحات وفضاءات كبيرة لا يحدها سقف.. ورأيت بعيني، كيف يساعد السعداوي ممثليه على بلورة الأسئلة وجعلها في قالب فني يتجاوز اللحظة، أو يدعوهم إلى إيجاد الحلول والإجابات.. كما كان يتفنن ويبدع في ترك الممثل مع خياله ليقرأ ويحلل. لقد كانت دروساً عظيمة أفاد منها عدد كبير من الممثلين في بلورة فهمهم للمسرح بوصفه طريقة حياة.. ولا أعلم حقيقة من هي الشخصية الأخرى التي لم تضع سوى المسرح نصب عينيها كهدف، بحيث تجعل من الحياة ككل منحصرة في مكان البروفة، وفي فضاء العرض. إن ما قدمه السعداوي خلال سنوات عمله من جهد صادق مخلص، كان سبباً رئيساً لأن يتبوأ به مكاناً عالياً في قلوب المشتغلين معه، أو المستمتعين بعروضه.

ولهذا السبب فإن هذا الدين الكبير، والعرفان الذي يصرح به البعض، وينكره البعض الآخر على رغم علمهم بأفضال الرجل عليهم، حيث فتّح لهم الأبواب، وفتّق عقولهم، وحسّن من كيفية اقتناصهم للحظة المسرحية فنياً وجمالياً، وقت العرض أو التدريب وفي تضاريس الحياة عموماً.. يظل موضع تساؤل، يصاحبه ويلتف حوله ويسربله أنين غير خافت، يطفر من القلب إلى اللسان مباشرة، أو يُحبر – وهذا قليل – كلما خان أفق التوقع، كل هذه الخلفية بعظمتها، لحظة الاصطدام بعرض مسرحي لم يكن وارداً على الخاطر، خاصة وأن التجربة ظلت منذ عام 1986 تتصاعد، تتنوع، تتشظى.. وكذلك أسئلتها التي تشابكت وتنوعت واختلفت بعد أن أخذت مداها الزمني في الاشتغال والعمل الدوءوب للحد الذي جعلني في غير مناسبة أشفق على الممثلين ما يعانونه من قسوة، وتعب مع أبويته التي لا يوجد لها مثيل. ولكن بشيء من الأسف – رغم الاتفاق المسبق على مدى صعوبة وفداحة الوضع، وانتفاء أبسط الإمكانيات، وانفلاش مجموعة الممثلين الذين عملوا مع السعداوي، واستمروا فترة ثم انزووا تاركين المسرح وأسئلته " محلك سر "، ومع الاتفاق التام بصعوبة إعادة التأسيس لأي شيء في ظل المتطلبات التي تكاد لا تنتهي في هذا الزمن المعقد – إلا أن أي عرض للسعداوي تتقلص فيه الأسئلة التي ينثرها المتلقي/ المشاهد، أو تتحجم فسحة وفترة عمل المخيلة، أو تتقزم الدروب التي تعطي التبرير أو السبب الممكن لأي عرض، أو جملة عابرة فيه، أو حتى تكوين معين، أو إيماءة متسارعة.. يخلق ولا شك الكثير من الريبة، والحزن، لأننا في حضرة السعداوي. لذا لا زلت أعاني من صدمة أزعم أنها غير مقبولة من عرض السعداوي الأخير " بورتريه "، الذي راهن فيه على أن الهاجس المحرك للتجربة كان ينطلق من خلال تقطيع قصة قصيرة بشكل ضوئي، وبطريقة شبيهة باللقطة القريبة، حيث تبرز

على المتلقي ألا يأتي بجاهزيته ومرجعيته، عليه أن يتعاملِ مع الرؤية المعروضة عليه فعلاً، عليه أن يشتبك مع ما يقدم له، من منطلق دلالاته وإشاراته وشفرته الخاصة، وأن يزيح من دماغه أية إشعارات مسبقة، وإلا سيظل بينه وبين العرض مسافة، مع التأكيد أن العرض ليست له مرجعية محددة، وعلى المتلقي أن ينمي ذوقه الجمالي والحسي والِوجداني .. فنحن لا نقدم عروضاً متكلسة، وإنما نبني خطابات جِديدة على أخرى قائمة .. تماماً كما الفلسفة .. أفكار تفجر أخرى.

من مقابلة أجراها محمد طعيمة
صحيفة الجزيرة السعودية

تأتي أهمية الممثل في مسرح اليوم. ومحاولة الاهتمام بجسده وعقله ووجدانه، لكي يصبح الممثل غنياً بإمكانياته البيوميكانيكية والوجدانية والفكرية.

ثالثاً: إن المسرحيات التي نطمح في خلقها تحتم نوعاً جديداً من النقد في الساحة، يبدأ بالممثل وينتهي بالنص وليس العكس، لأن الممثل هو أساس اللعبة المسرحية، وهذا ما كنا نسعى لإيجاده.
رابعاً: أصبح من أساسيات الفرقة الاحتفال بيوم المسرح العالمي، لما يحمل هذا اليوم من مدلولات إنسانية وحضارية وفنية، على مستوى المسرح الذي يعتبر " أرقى وأقوى ظاهرة ثقافية وإنسانية في الحضارات".

من هذه الناحية نحن منفصلون ولسنا متصلين مع التجارب الأخرى المتوفرة في الساحة. لنا نهج، وقد تسقط التجربة المختبرية، كما يحدث كثيراً في أماكن مختلفة من الوطن العربي، لكن يكفينا شرف المحاولة الجادة، وربما كان سبب فشل بعض هذه التجارب يعود عادة إلى مجموعة من الأخطاء والسلبيات في داخل الفريق المسرحي الذي سرعان ما يتعثر أمام المعوقات أو الإغراءات الإعلامية وغيرها, في الوقت الذي تستمر هذه التجارب المسرحية المختبرية في العالم، وتعطي روافد جديدة إلى الحركة المسرحية عندما يمتلك أصحابها الوعي الجمالي والفني والإنساني.

**** مستل من مداخلة منشورة في مجلة " كلمات "، العدد 15، 1991.**

المسـرح .. لكـي أحيـا

عبدالله السعداوي **

كل فنان، بالضرورة، لن يكون متصلاً بالواقع الذي يعيشه، لأن واقعنا ليس واقعاً فنياً: نحن نعاني من جهلٍ على جميع المستويات. ولست أيضاً متصلاً بالتجارب الفنية الأخرى، بل منفصلاً، متصلاً مع ذاتي، ومنفصلاً عن ذاتي، لأنني لا أستطيع التوافق مع ما يطرح في الساحة على أنه فن أو مسرح. ولهذا أسسنا في " نادي مدينة عيسى " تجربة مختبرية لها طموح كبير، لكن ما يتحقق ضئيل جداً بسبب الظروف الموضوعية التي تقف حائلاً بين ما ننشد وبين الواقع ومعوقاته. فلست راضياً عن ذاتي، لأني كثيراً ما أتنازل عن طموحاتي بسبب تلك المعوقات. وما أخرج المسرحيات إلا لكي أحيا. ففي الوقت الذي طرح غيرنا من المسرحيين قضية الجمهور والشباك ومخصصات وزارة الإعلام، نحن تمردنا على هذا الطرح، وطرحنا العكس. وهو بناء الممثل على أسس علمية، حسب ما نمتلك من خبرة بسيطة في عالم المسرح الكبير. فكما يقال " العالم يصغر ويصغر ليصبح مسرحاً، والمسرح يكبر ويكبر ليصبح عالماً ".

في هذا المختبر طرحنا أولاً جدولاً أو نهجاً للممثل من خلال التدريبات المختبرية فصرنا منفصلين عن التجارب الأخرى .. وكم من الفنانين يحاول كسر عزيمتنا كفرقة جادة تحاول من منطلق أن التجريب سابق لأوانه، وأن الجمهور لا يحبذ هذه النوعية من المسرحيات، وبأننا قد نتسبب في فقد الجمهور المسرحي الذي يطلب ما هو موجود. لكن التجربة أثبتت عكس ما كانوا يطرحون، فمن خلال عروضنا السابقة " الرجال والبحر، مكبث، الصديقان، الجاثوم، الثور فرفور " استطاعت الفرقة أن تحصل على جمهورها الذي يتابع هذه العروض بمتعة ونقد، بل وأصبح يقارن بين عروضنا وعروض الفرق الأخرى.

الاختلاف الثاني، وهو اختلاف جوهري في صميم العملية الإبداعية، فالفرق الأخرى تتعلل بالإمكانيات وعدم وجود خشبة صالحة للعرض المسرحي، وهذا صحيح إلى حد كبير، ولكنه ليس عائقاً لنا ولا نعتبره سبباً مقبولاً لتقديم الأعمال الغثة، نحن نقدم عروضنا في أي ساحة للعرض المسرحي، كما حدث في مسرحية الصديقان " تأليف محي الدين زنكنة " والذكاء المسرحي يكمن في تخيل بيئة مسرحية مبتكرة. وكل عروضنا كانت تعتمد على الإمكانيات القليلة المتوفرة في
" نادي مدينة عيسى ". كان اعتمادنا على الممثل وليس على البهرجة الخالية من الإبداع. فبلاغة المسرح في تكثيف لغته وأدوات توصيله، من أجل خلق تفاعل بين ذات الفرد وذات الجماعة، وبين ما يقدم على الخشبة فيخلق الجدل مع النفس والفكر متعة وانطلاقاً. ومن هنا

2 – التعبير بالصوت المبهم الذي يوحي بالهلوسة والتشويش: زعيق الممثلين وأصواتهم المتداخلة، وأصوات الأدوات التي يستخدمونها مثل ما شاهدنا في
" الرجال والبحر " وفي مسرحية " الجاثوم ".

3 – استخدام الأدوات المتوفرة في البيئة المحلية مثل: الطار الخليجية، الستائر المختلفة والرخيصة، البيض، العلب الفارغة " القواطي "، الحبال.

4 – عدم التقيد بمكياج محدد أو لباس معين، فبعض الممثلين يستخدم لباساً عادياً وبعضهم يستخدم لباساً تاريخياً، وقد لا يرتدي الممثل إلا سروالاً أو ملابس داخلية.

5 – كسر الحاجز الوهمي بين الممثلين والجمهور، إما بإلغاء البرواز التقليدي، أو بترك الفعل المسرحي في وسط دائرة من المتفرجين، كما في مسرحية " الصديقان" ومسرحية " الجاثوم " حيث تم فصل الفعل المسرحي عن الجمهور بستارة سوداء دائرية بها نوافذ مربعة الشكل، ليتفرج من خلالها الجمهور على أحداث المسرحية، أو بترك الفعل المسرحي بمحاذاة الجمهور مباشرة بحيث يشعر الجمهور بأنه جزء من الحدث المسرحي، كما في " اسكوريال" و " القربان".

6 – استخدام الرموز والطقوس الميتافيزيقية مثل: الشموع، النار، وصور الأحلام الصادرة من لا شعور الإنسان النائم، أو من أحلام اليقظة، وذلك مثل ما شاهدنا في مسرحية " إسكوريال" في مدخل البيت الأثري الذي تم فيه العرض: جثة على الأرض، مكفنة بشاش أبيض ملطخ بالدماء، على الجثة حمامة ملطخة بالدم أيضاً، أمام الجثة شخصيات مقنعة تضرب الطار، وطفل مقنع، على رأسه حمامة، والجثة ممدودة بين صليبين متصلين ويشكلان مستطيلاً ضلعه الرابع الأرض المطروحة عليها الجثة، وعلى الضلع المقابل للجثة شخصيات غير واضحة المعالم، مصلوبة أو معلقة من أرجلها.

7 – عدم التقيد بمكان محدد للعرض: ففي "الرجال والبحر" و"الرهائن" تم العرض على منصة مسرح تقليدية، في وسط الصالة، خارج برواز المسرح. في " إسكوريال " جرت الأحداث المسرحية في بيت أثري قديم ما زال موجوداً في قرية العوضية بالمنامة، ومسرحية " الكمامة " عرضت في مقر مسرح الصواري القديم، و " القربان " في قلعة عراد.

رؤية أولى
في مسرح السعداوي

سالم سلطان **

قدم الفنان المخرج عبدالله السعداوي للحركة المسرحية في البحرين منذ عام 1986 وحتى الآن، سبع مسرحيات تجريبية هي:

- **الرجال والبحر، من إعداد الفنان المسرحي عوني كرومي.**
- **الصديقان، من تأليف محي الدين زنكنة.**
- **الجاثوم، من تأليف الناقد البحريني يوسف الحمدان.**
- **الرهائن، من تأليف عصام محفوظ، وإعداد الشاعر البحريني قاسم حداد.**
- **إسكوريال، من تأليف ميشيل دي جليدور.**
- **الكمامة، من تأليف الكاتب الإسباني ألفونسو ساستري.**
- **القربان، وهي مسرحية الحلاج للشاعر المصري صلاح عبدالصبور.**

وإن الذي تابع مشاهدة أعمال السعداوي وعروضه، عبر عشر سنوات، يستطيع أن يحدد ما تميزت به تلك الأعمال فنياً عن غيرها من الأعمال التي قدمت في نفس الفترة لمخرجين آخرين، من ناحية الأداء، استخدام الأدوات الفنية الأخرى كالإضاءة والديكور والمؤثرات الفنية وغيرها من الاستخدامات الفنية، وعلى الرغم من أن السعداوي يتجاوز نفسه وأدواته الفنية إلا أن هناك سمات تميزت بها معظم عروضه، فما هي هذه السمات التي تميز بها مسرح السعداوي عن غيره؟ وما هي الإضافات التي أضافها إلى رصيده الفني بعد عرض مسرحيته الأخيرة: القربان؟

سنحاول أن نجيب على ذلك في هذه المقالة المتواضعة، إلى جانب تحديد السلبيات الفنية التي لا بد من حدوثها في أي عمل فني مهما كانت درجة الإتقان فيه، فالعمل الفني الكامل والمتكامل غير موجود إلا في مخيلة الإنسان.

المميزات الفنية لمسرح السعداوي

يتميز السعداوي في أعماله باستخدامات فنية تتكرر في معظمها مثل:
1 – التعبير باستخدام حركة الجسد التشنجية، بالإضافة إلى حركة الممثل الانتقالية داخل فضاء العرض المسرحي.

الثقافية، يدمجها في النص الأصلي لتبدو لحمة واحدة من ناحية الشكل والمضمون، ويحتاج المتفرج إلى التركيز، والمتابعة الواعية لسير الأحداث الدرامية وترابطها في العرض حتى يكتشف المضمون الفكري أو الفلسفي خلف المنطوق اللفظي المجازي، وخلف الصور الفنية المركبة بذكاء وإحساس مرهف من الأحلام، ورموز الاحتفالات الطقسية التي تذكرنا بالقبائل البدائية، وبالشعوب القديمة التي تقدس مظاهر الطبيعة. وتدرج مسرحيتا " الرجال والبحر " و " الجاثوم " تحت هذا النوع من الأعمال.

2 – مسرحيات يتداخل فيها المضمون مع الشكل الفني، بحيث يستطيع المتفرج بشيء من الملاحظة الذكية اكتشاف المضمون، فالمخرج في هذا النوع من العروض يسقط الصور الرمزية المستمدة من الطقوس البدائية والتراث الإسلامي والإنساني في صور واقعية عن الأحداث الإنسانية التي تعكس معاناة الإنسان المعاصر، وذلك بتوظيف اللقطات السينمائية، و " السلايدات "، والمؤثرات الموسيقية، والعبارات التي تكررها إعلانات المجلات والصحف، والبرامج التلفزيونية .. ومعظم أعمال السعداوي تندرج تحت هذا النوع من العروض.

وفي جميع هذه العروض يهتم الفنان المهووس بالتجريب، فالإيحاءات النفسية التي تحدثها الحركة الفنية التي يقوم بها الممثل، والإضاءة الشفافة، ويحدثها الصمت والسكون في نفسية المتفرج، ويهتم بالرؤية البصرية لعين المشاهد، لكن هذه الرؤية لا تأتي من مستوى واحد وإنما بعدة مستويات: أفقية في مستوى البصر، وعمودية في أعلى البصر وتحته، ومشتتة، أي ما يسميه المخرج " بالتركيز والتشتيت البصري" و " التشويش الذهني ".

والخلاصة: إن عروض السعداوي لا تخلو من المضمون الفكري وإن طغى عليها الصور الفنية والشكلية، وهذا لأنه يرى أن الفن ما هو إلا حدس وجداني من إبداع مخيلة الفنان، وليس شعاراً أيديولوجياً أو إعلامياً فمهما كانت أهمية المضمون لأي عمل مسرحي إلا أنه يبقى مجرداً لا قيمة له بدون الشكل والصور الفنية التي تحتويه، وتحيله إلى وجدان وعقل المتفرج، غير أن أهمية المضامين وأصالتها تكمن في المسرحيات التي تعبر عن إشكالية الإنسان المعاصر مع واقعه المتردي، والتي يختارها المخرج، بعناية ودقة من التراث المسرحي العربي والعالمي، وكذلك في دلالتها الفنية، وقيمتها الثقافية بالنسبة للإنسان العربي في الوطن العربي.

8 – عدم استخدام الديكور والمناظر التقليدية، ولقد استعاض المخرج عنها بالإكسسوارات البسيطة كالستائر والشموع ومصابيح اليد والعصي، وعبر عنها كذلك بالحركات والكتل الجسدية، وبالإضافة التي يبتكرها شباب المسرح من أدوات بسيطة.

9 – التنويع في استخدام المؤثرات الفنية، وذلك حسب ظروف الفضاء المسرحي: ففي مسرحية " إسكوريال" و " الكمامة " استخدم المخرج مؤثرات موسيقية حية، أما في مسرحية " القربان " فاستخدم مؤثرات غير مباشرة، وفي بعض المسرحيات لا يستخدم أي مؤثر موسيقي، وتقتصر المؤثرات على ما يحدثه الممثلون من أصوات وهمهمات وأنات وما إليها.

10 – باستثناء " الجاثوم " فإن كل المسرحيات التي قدمها السعداوي تندرج ضمن الاتجاه الواقعي إلا أنه يضفي عليها الشكل الرمزي والأسطوري، ويدخل عليها الطقوس الدينية البدائية، من أجل التقليل من أهمية اللغة المنطوقة، والتأكيد على دور حركة الجسد في التعبير عن الطاقة الانفعالية وعن الصراع الداخلي والخارجي عند الفرد.

11 – ينتمي جمهور مسرحيات السعداوي إلى شريحة من الفنانين والمثقفين المصابين بلوثة التجريب المسرحي، المتمردين على التقاليد والتقنيات الفنية السائدة في المسرح البحريني، وهذا الجمهور يشاهد العروض المسرحية بالمجان. ويبرر ذلك المخرج والممثلون: بأنهم لا يستهدفون الكسب المادي من أعمالهم، وإنما يبحثون عن المعنى من حياتهم، فهم يجدون في تجاربهم أثمن لحظات حياتهم الإنسانية فإذا لم يكن هناك جمهور، فسيظلون يقدمون عروضهم بدونه، ذلك لأن الحدث المسرحي هو ذروة شوقهم الوجودي، فهم موجودون من أجل التجريب، وتقديم الجديد في كل عرض من عروضهم.

جدلية الشكل والمضمون في العرض المسرحي

ما نوع المضامين التي تطرحها أعماله الفنية ؟ ما جنس الصور الفنية التي يعالج بها هذه المضامين؟ هل تحقق عروضه الترابط الجدلي بين الشكل والمضمون؟ هل تسير الأحداث الدرامية في كل عمل سيراً تقليدياً، بحيث يكون لعرض المسرحية بداية ووسط ونهاية، أم أنه يجرب طرقاً أخرى لسيرورتها؟

والمتتبع لأعمال السعداوي يلاحظ أن هذه الأعمال تنقسم إلى:

1 – مسرحيات يطغى عليها الشكل الرمزي، بحيث يختفي المضمون الفكري خلف الصور الرمزية والعبارات المجازية التي يستمدها من القصائد الشعرية، ومن مخزون ذاكرته

مؤسس المسرح الفقير..
من الفوضى إلى السحر

عبدالله خليفة **

بدأ التجريب المسرحي في البحرين عندما بدأ الفنان عبدالله السعداوي جهوده في نادي مدينة عيسى، الذي لم تكن فيه أعمال مسرحية ويعيش حالة من الركود.

كانت المسارح الأهلية البحرينية " أوال " و " الجزيرة " تقدم أعمالاً مسرحية تتراوح بين الجودة والرداءة، بين المستوى الفني المعقول، والقائم على تنفيذ نصوص وحكايات بشكل عادي، ومن خلال أداء منمط، لغوي، وبين المستوى الهابط، والمعتمد على إلغاء للنصوص الأدبية الرفيعة، وابتذال الحركات واللغة.

تمثلت التجربة المسرحية البحرينية الإيجابية في أعمال مسرح أوال خاصة، وبرزت فيه أعمال متألقة، ولكن ضعف المستوى الثقافي والإبداعي للإدارات المتعاقبة، ألقى بظلاله على اختيارات النصوص وتنفيذها، وعلى احتكار الأعمال من قبل قلة راحت تتضاءل مع الأيام.

لم يستطع مسرح أوال أن يقدم تجارب تهز العروض المتهافتة الراكدة، أو يقدم حتى ممثلين ومخرجين يتنامون ويتعملقون مع كبر التجربة.

كان لابد للوسط المسرحي من هزة ما. هذه الهزة كانت من تنفيذ فنان بدأ مجهولاً وغريباً وصعلوكاً وهو يدخل الحرم المسرحي المتكلس.

كانت أعمال عبدالله السعداوي الأولى جنوناً محضاً وهذياناً، وكانت حتى على مستوى السينما تتشكل من صراخ ولقطات غرائبية ومشاهد لا رابط بينها.

لكن في فترة الصراخ والغموض البدائية، كان السعداوي يشكل حلقة من التلاميذ والأسئلة وقراءات الكتب ومشاهدة العروض والأفلام والحوار المستمر في كل شيء.

القيمة الفنية والثقافية لعروض السعداوي التجريبية

ما هي الثقافة؟ وما علاقتها بالفن بشكل عام وبالمسرح بشكل خاص؟ وما هي المكانة التي تحتلها أعمال السعداوي في هذه العلاقة؟

إن المسرح التجريبي الذي دخل المجال الفني في البحرين على يد الفنان عبدالله السعداوي، فيمثل البدائل والمتغيرات الفنية، ويدخل تحت مصطلح الإطار الثقافي، لذلك فهو، لا يزال، في صراع مع الأشكال الفنية المسرحية السائدة، لأنه جديد على المألوف الفني، وغريب على الذوق المسرحي العام، ولهذا يتعرض للنقد والسخرية من معظم فناني الوسط الفني، ومن الجمهور المسرحي الذي تعود على مشاهدة الأعمال المسرحية التقليدية. لكن، كما يبدو، ونتيجة لإصرار الفنانين الذين تبنوه، فرض وجوده على الحركة المسرحية في البحرين، وأخذ مكانته الطليعية فنياً على المستوى الجماهيري والرسمي. ومن هذا المدخل السريع يمكن حصر القيمة الثقافية والفنية لتجربة السعداوي المسرحية.

فعلى صعيد الثقافة المسرحية، أضافت إلى المفاهيم الفنية المألوفة، كثيراً من المفاهيم المتداولة في الفكر المسرحي العالمي من مثل: الطليعة المسرحية، التجريب المسرحي، العبث، السريالية، الدادية، الفراغ المكاني، الفضاء المسرحي، الصورة الفنية، البيو – ميكانيك، اللاتركيز والتشتيت، سينوغرافية العرض، مسرح الصورة، مسرح القسوة، المسرح الفقير، المسرح الوهمي، لغة الجسد.

كما عممت التعريف بأعلام المسرح التجريبي في الوسط الفني، وبين جمهور المسرح، فأصبح الآن عادياً أن نسمع الممثلين والمخرجين والمثقفين والجمهور المسرحي، يتداولون بالمناقشة والبحث والإعجاب: عوني كرومي، عبدالكريم برشيد، سعدالله ونوس، بريخت، ميرهولد، آرتو، آبيا، بيتر بروك، بيكت، يونسكو، جريتوفسكي، وغيرهم.

على صعيد العمل المسرحي أكدت: دور المخرج والممثلين ومختلف عناصر الكادر الفني في خلق العرض المسرحي، أهمية اختيار النص وقراءته قراءات مختلفة، أهمية تدريب الممثلين أدائياً وجسدياً، دور استخدام الخيال في استنطاق الحدث المسرحي وتوصيله إلى عين ووجدان المشاهد.

أما على المستوى الثقافي العام فقد دخلت تجارب السعداوي ورفاقه في عموميات الثقافة لا كتقاليد وعادات فنية متكررة، وإنما كشك وفرضيات واحتمالات، كطليعة ترتاد المجهول الواقعي والميتافيزيقي، والبحث عن الجديد الفني أو الممكن الذي يتجاوز جمود وبلادة وتكرار الصيغ والأنماط المسرحية اليقينية السائدة.

**** المقال منشور في صحيفة الأيام، بتاريخ 1 نوفمبر 1996، بتصرف.**

وهذا ما حدث مثلاً في الفترة التي اشتغل فيها السعداوي مطولاً على نص " الجاثوم " ليوسف الحمدان، و" الديكتاتور" لعصام محفوظ إعداد قاسم حداد. هنا وجدنا نصوصاً تتفاوت في غنى الفكرة، لكن الترابط ومحورية الظواهر والشخصية الفنية، جعلت الانسياب اللغوي، والتداعيات، في نسق مفهوم وجميل، ويتوجه لتجسيد مشكلات وظاهرات إنسانية هامة.

وتوجه الإخراج للارتكاز على ممثل واحد، كما في الجاثوم، أو ممثلين كما في " الديكتاتور "، لتتم السيطرة على اللعبة الفنية، وإخلاء المسرح من حشود الديكورات والإكسسوارات، إلا من قطع صغيرة من الأشياء كالشموع وطاولة وباب وغيرها، كانت تؤدي وظائف فنية شتى، ولا تغدو شيئاً بعينه، فالباب مرة هو باب ومرة هو شراع أو لافتة مظاهرة.

وكان ما يتحرك أساساً هو الجسد البشري في صراعه مع الفكرة، أو القوة المحيطة، ويغدو العرض هو الحوار المجسد لهذا الإنسان وهو يفسر نفسه وعصره.

إن اللغة، والجسد، والأدوات القليلة المؤازرة، تتفاعل مع بعضها البعض، وتتلون دائماً، وتنمو، فيزداد العرض تألقاً، كلما تألقت الفكرة الملموسة أداءً معبراً.

وفي مسرحية " الديكتاتور " ظهر السعداوي باعتباره أيضاً ممثلاً رئيسياً، ديكتاتوراً ومضطهداً. لقد أمكن للسعداوي هنا أن يتنصل من الإغواءات المجردة، ومن انفصال المسرح الجديد المختلف، عن الهواجس المشروعة للمرحلة، فيتصل العرض بظاهرة سياسية عريضة، وأن يفرض حضوره الممتع على الجمهور.

لم تعد هناك غربة لمسرح مجدد، لا يعزل دواخل الجسد وحركاته الإيمائية والتعبيرية، عن مشكلات العصر والجمهور، بل يمكنه أن يعرض في أي مكان يوجد فيه الناس، لقد سحب المسرح من ديكوراته الثقيلة، وسلاسل إكسسواراته المشدودة إلى الجدران، وكثف المسرح في إنسان وشمعة أو كرسي، وصارت الموسيقى شريطاً في مسجل، أو خالية تماماً من حشود المؤثرات، وبهذا تم فتح الباب لتوجه المسرح إلى الساحات والشوارع والشواطئ والمقاهي.

لم يكن ثمة معهد مسرحي في البحرين، وكان أغلب خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية بدولة الكويت قد تكلسوا في مقاعدهم الوثيرة في الوزارات، أو راحوا يطبقون مانشيتات عامة، مما بقي في ذاكرتهم من أيام الدراسة. ومن الملاحظ أن العديد من العروض المسرحية تمت لأن المخرج الفلاني قد رأى العرض وسجله في إحدى الدول العربية ويريد تجربته محلياً.

من هنا بدت عروض السعداوي الأولى كـ " الصديقان " التي أقيمت في وسط قاعة بنادي مدينة عيسى، والتي راح الممثلان الوحيدان يلقيان فيها الرمال على نفسيهما وعلى الحضور، تبعث على الرعب والضحك معاً من قبل الجمهور القليل.

لكن هنا تبدت الجوانب الغريبة الجديدة لأعمال السعداوي، فهي ترتكز على وضع الممثل في بؤرة العرض، وإزاحة الأدوات والأشياء إلى الظل. إن الديكورات والإكسسوارات لن تكون لها أهمية، إلا باعتبارها رموزاً وإسنادات لحركة الممثل الجسدية – النفسية. إن لغة الإبهار ستزاح ليحل الأداء الإنساني في لغة العرض.

إن هذه الطريقة الفنية تقود السعداوي أحياناً إلى التطرف، حيث تغدو الحركات الأدائية الجسدية هي كل شيء. ومن هنا هذا التعلق الكبير لديه بالطقوس وأشكال الأساطير. التي تعطي الحركات التعبيرية إيماءات دينية وميثولوجية، وتبدو اللغة خارج الحياة الاجتماعية الواضحة.

وتتضافر مع هذه اللغة التعبيرية الغامضة، استنادات على مهارات بعض الشباب، ومحاولات تطويع أجسامهم الغضة لحركات باهرة وغرائبية، فيغدو المسرح الفقير فقيراً في كل شيء. فالنص مفكك وغامض، والمسرح خاو، والممثل يعاني من فهم الفكرة، لا في سيطرته عليها.

لكن هذه الفترة الأولى كانت لها مزاياها، من تشكل جماعة مسرحية غير مدرسية، واختراقها للمحظورات الشكلية في العروض، وتدربها على لغة العرض الجسدي، حيث يصبح للرأس واليد وبقية الأعضاء إمكانات مثيرة ومتلونة، وحيث المسرح يستهدف تجسيد نار النفس.

ثم جاءت فترة أخرى من النمو الفني عند السعداوي. فقد صار للنص الأدبي أهميته، حيث كان سابقاً، يلغي فكرة " النص " ويريد مسرحة أي شيء، من أخبار الجريدة إلى القصة القصيرة.

إن النص المسرحي الدرامي الفني، يسند حركة الجسد ذات العطاء الخصب، بل إن نموها وغناها ينبثقان من الإمكانيات اللامحدودة للنص الإبداعي، الذي لا يستثير الخيال المجرد فحسب، بل يفجر قدرات الجسد الإنساني لإضفاء المعاني والعلاقات على الأشياء، وجر الأدوات البسيطة لتحفل بالدلالات وثراء الفكرة.

الممثل القربان في مسرح السعداوي

يوسف الحمدان **

البروفة في مسرح السعداوي تعني أقصى حالات إعداد الممثل، معه السعداوي يكون أو لا يكون، يذهب إليه وكأن مصيره مقترن به، يوليه أقصى طاقاته ليرى الكون متجسداً فيه. يؤمن بأن الخلق يبدأ حين تزفر خلايا الجسد عرق الاختناق، معه تذكر دائماً بأنك نذرت نفسك قرباناً للمسرح.

هذا الممثل القربان سيكون مع عبدالله السعداوي في مواجهة زمن تدريبي قاس، غالباً ما يكون غير محدد ودائماً يتجاوز سبعة أشهر، زمن يختبر فيه صبر الممثل حد الضجر أو الحب، زمن يقف في وجه الشهرة والثروة معاً، معه أنت تجدف في جسدك لتبحر فيه وليس لك غيره. ولأن السعداوي يبحر في لجة على غير العادة، لا يطالها الممثل ذو الصبر المحدد أو الدخل الموفور، ولأنه كذلك، يعرف أي الممثلين الذين ينبغي التوجه إليهم أو ينبغي توريطهم. وأغلب الممثلين الذين أبحروا معه في لجته كانوا من تكوينه هو، لم يذهب إليهم كمواهب تم اكتشافهم، ولم يؤمن قط بأن الممثل موهبة بالضرورة، إنه يذهب إليهم باعتبارهم أصدقاء يطارحونه ولعه وجنونه في المسرح، ولعل المعايشة المشتركة المتواصلة المهووسة معه جعلتهم ممثلين – كما يبدو – موهبين من النوع المتميز جداً، بالرغم من أن بعضهم لم يخطر على باله التمثيل أو المسرح قط قبل أن يتعرف على السعداوي. وإذا كانت غالبية المخرجين يحددون بالاسم والشكل، أي الممثلين قادرون على أداء هذه الأدوار بعد قراءتهم للنص، فإن السعداوي لا يعنيه ذلك إطلاقاً، وإنما يعنيه بدرجة أساسية كيفية أداء هذا الدور، صبر وطاقة الممثل على أداء هذا الدور.

فليست عند السعداوي مشكلة في أن يؤدي الممثل دور رجل بدين وهو ضعيف البنية، أو يؤدي الممثل دوراً صعباً مركباً يتطلب جهداً غير اعتيادي وهو الذي يمثل للمرة الأولى في حياته، احياناً أخاله ما أن ينتهي من قراءة نص ويقرر إخراجه حتى يختار أول من تقع عليه عينه من الممثلين.

أبلغ مشكلات السعداوي، المجرب المسرحي، أنه بلا كادر متخصص متابع للتجربة، وبلا مساعدين أساسيين في الإخراج وإعداد النصوص، فحالما يتمكن التلميذ من اكتساب بعض المهارات منه، يؤسس لنفسه " مدرسة "، أو أن السعداوي نفسه يوزع جهوده ويشتتها على أعمال أصدقائه، بحيث لا يخطط لتنامي التجربة واكتسابها مقومات نظرية وجمالية شبه مستقرة.

السعداوي الذي ثقف نفسه بنفسه مسرحياً، وتعلم من التجربة والخطأ، قد أسس حركة التغيير في المسرح البحريني المشرف على الإفلاس.

**** المقال منشور في صحيفة " الأضواء "، بتاريخ 31 أكتوبر 1992.**

يتحداني ". وهو بهذه الحيوية يسجل حضوراً لافتاً أكثر من الممثل الذي يتدرب معه أو يؤدي أحياناً، واليوم الذي يتأخر فيه الممثل عن الموعد المحدد لإجراء التدريبات تلحظ السعداوي هامداً على أحد الكراسي. وجهه منطفئ، أحياناً تشرد عيناه، وأحياناً تشعر كما لو أن نعاساً داهم عينيه فجأة، وأحياناً تتسمر حدقتاه في ساعة الحائط، وإذا مل الانتظار انصرف إلى قراءة كتاب بمكتبة المسرح حتى يقتل الوقت بوهج الكلمات، وحين يقضي بعض الوقت مع الكتاب يعود ثانية ليسأل بقلق أحد الموجودين بقاعة المقر وكما لو أنه يريد أن يحتمي بإجابة تخفف عنه ثقل هذا القلق " لماذا تأخروا؟" وغالباً ما تكون الإجابة " ربما لم يحصلوا على سيارة تقلهم إلى المسرح ". والسعداوي أيضاً يجيب: " ربما لا يكون لهم عذر "، ثم يسترخي على مقعده وما أن يقتحم المقر أحدهم مسرعاً مقدماً اعتذاره عن التأخير حتى يتهيأ له السعداوي بمقولته المعهودة والتي يتعشقها: " الإنسان زمن، للزمن قيم مهمة علينا أن نحترمها، لاحظوا اليابان والدول المتقدمة، لماذا سبقتنا؟ لماذا تطورت؟ لأن شعبها يقدس الزمن، والزمن بالنسبة له مسألة حضارية".

وأذكر كيف استشاط غضباً حين تأخر ممثلوه عن موعد حضورهم بروفات " الكمامة " في القاهرة ساعة واحدة، حيث ظل بعدها ساعة واحدة يحاضر في المسرح والمسئولية والزمن، وظل الممثلون واقفين واجمين وكما لو أنهم تماثيل لا روح فيها. بعدها بدأت البروفات بحيوية مضاعفة، تشعر كما لو أن هؤلاء الممثلين بعد هذه المحاضرة قد استجمعوا أقصى طاقة لديهم لتحقيق مسعى السعداوي ولإثبات أنهم مهيأون فعلاً لإجراء البروفة، ولإزاحة الإحساس بالذنب وتقديم العذر مسبوقاً بالطاقة لمخرجهم.

والمعروف عن السعداوي بأنه مسكون بالمسرح حد الاستحالة، فهو لا يستبق ممثليه بساعة أو نصف الساعة قبل البروفة، كما نلحظ هذه العادة لدى الكثيرين من المخرجين، وإنما يقطن في مكان البروفة غالباً، فالمسرح بيته وعالمه، يغادر مكان عمله ليستقر بعد وجبة عابرة في المسرح، وإذا كان مجازاً، يعمل منذ الصباح وحتى آخر الليل وإذا استبد به الإجهاد نام في المسرح أو ظل يقظاً يقضي بعض وقته أو ساعات الليل المتأخرة مع القراءة أو الكتابة أو مراجعة رؤيته للنص الذي يتصدى له إخراجاً، ولأن للزمن قيمة أساسية لدى السعداوي فهو يتحمل في كل بروفاته المسرحية مسئولية مزدوجة صعبة يندر تجسيدها، إذ يكون في مواجهة ممثل يعمل للمرة الأولى معه وهذا بطبيعة الحال بحاجة إلى

ومنذ مسرحيته " اسكوريال " غالباً ما يكون خالد الرويعي أول الممثلين الذين تستقطبهم عين السعداوي، وهو حين يفعل ذلك يدرك بأن المسرح مسؤولية الخلق وليس مكاناً لجاهزية الأفكار والحركة التي يعول عليها بعض المخرجين في نجاح العرض أو فشله فنياً أو جماهيرياً، لم ترد في ذهن السعداوي بقدر ما يكون العمل صنو التجربة أولها وآخرها ولا حدودها، ودائماً ما يردد أثناء البروفة هذه العبارة " هيئ نفسك " انشغل بدورك، لا تفكر في شيء آخر، لا نعرف هل سنقدم هذه المسرحية أم لا، سيأتينا الجمهور أم لا، هيا اعمل ".

وحين يبدأ العمل تبدأ المواجهة الرحيمة الحادة المشاكسة بين السعداوي وممثله. والسعداوي لا يعرف الاسترخاء على كرسي خلف طاولة كعادة أغلب المخرجين، وإن حدث هيأ له ذلك، زجه بوعي أو بدون وعي في بروفته. إنه يتحرك مع الممثل، يمثل معه، يراقب مناطق التوتر في جسده، يداعبها منبهاً بأنامله، يدعوه إلى التحرر من خجله، لإبراز صوته، لتدريب عضلات وجهه لتكسير حالات الأداء المألوفة، للجوء إليها وتجاوزها بشكل فني أجمل، يدعو للتجرد أحياناً من كل شيء، صوت مجرد، حركات مجردة، وإذا بان على الممثل بعض الاجهاد استنفر طاقته محفزاً إياه بغية أداء أصعب، فمن العسر يذهب السعداوي – كما يذهب ممثل الكابوكي – إلى اليسر، وحين يحقق الممثل بعضاً مما يصبو إليه السعداوي في تدريباته يدعوه للاسترخاء قليلاً ومن ثم يعاود العمل معه وهو يراقبه وكما لو أنه يعمل تدريبات وحده دون مشاركة السعداوي مباشرة له، ولكن في الوقت نفسه تشعر بحضور السعداوي من خلال أداء الممثل، وكما لو أنه يتوقع في كل لحظة ملاحظة ما تصدر عن السعداوي إزاء أدائه، وعليه ينبغي الانتباه لمواطن الإشكال في أدائه. إن السعداوي يدفع ممثليه إلى تحمل المسؤولية الذاتية واعتبارها ركناً أساسياً في حياته المسرحية.

دونها/ دونه لا يمكن أن يكون هذا الممثل منتمياً للمسرح، وإذا حدث ولاحظ السعداوي ممثله في اليوم التالي لم يغير شيئاً من أدائه، أو بدا عليه بعض الإجهاد والكسل أو عاد لمواطن الإشكال ذاتها، إذا حدث مثل هذا طلب منه الارتخاء على مقعد كبقية المشاهدين ومحاسبة ذاته، وغالباً ما يكون ممثل السعداوي يؤثر الوقوف في حلقة التدريب بدلاً من الجلوس على مقعد، تلحظه محرجاً، يستمع إلى عتب السعداوي دون مرافضة أو محاججة، والسعداوي في عتبه يستعرض تاريخ المسرح والتزام محبيه به حد الجنون والموت، ودائماً ما يتساءل " كيف نكون ممثلين نصنع مسرحاً مغايراً ونحن ننسى المسرح بمجرد انتهاء البروفة وخروجنا من حلقة التدريب ؟ ".

ولأن السعداوي يبحر في اللامستقر، دائماً ما يطالب ممثله بالبحث في أدائه، ومغايرته بغية اكتشاف وعثور أكثر تخلقاً، وكلما تمكن هذا الممثل من تدريب جسده وعضلة مخيلته جيداً، وكلما تحقق ذلك أو بعضه في أداء الممثل كلما كان السعداوي أكثر وهجاً وحماساً وجنوناً في مواجهة ممثله، يضيف إليه يشاكسه، يصرخ معه، تدب في وجوده حيوية يغار منها أحياناً شاب بزهو اليفاعة والعنفوان، ودائماً ما يلهج بهذه العبارة حين ينتشي: " أحب الممثل الذي

يواجه هذا الممثل بعض الصعوبات في البداية، خصوصاً ما إذا كانت الأرض التي يعمل عليها أو يشغل جسده فوقها خشنة أو مترية إلى حد ما ولكن يضطر للتكيف معها، ذلك أنه قرر أن يكون قرباناً وعليه أن يتحمل كل ما قد يصادفه في هذا المكان أو يؤذيه أو يجرحه، وكلما استألف الممثل المكان كلما تمكن من تفادي إشكاليته وأصبح متهيئاً للخلق، ولا سبيل لتحقق حالة الخلق المشتركة إلا بالزمن المكثف الطويل أو بالعمل مع كل ممثل على حدة. والسعداوي كعادته لا يفض البروفة إذا نقص عدد الممثلين، إنه يعمل حتى لو توفر ممثل واحد وبنفس الطاقة والجهد اللذين يبذلهما مع المجموعة، وحتى لو حدث أي إرباك لعرض المجموعة قبل تقديمه بيوم قادر على قراءة عرضه من جديد وتقديمه دون أحد الممثلين، كما كان سيحدث في مهرجان القاهرة التجريبي حين عرض " الكمامة " لولا التئام الأمور وتجاوز الإشكال، إذ إن الممثل الذي يفترضه السعداوي يجب أن يتمتع – كما ذكرنا – بصبر واحتمال وطاقة وتكريس جهد كبير للمسرح / لدوره.

ولأن السعداوي مخرج لا يعنى كثيراً بتجميل الممثل أو بطلاء الوسخ " الخفيف" على وجهه أو جسده، بقدر ما يعنيه استعداد الممثل لتقبل أصعب الحالات في دوره دون تجميل أو طلاء أو ماكياج، ولأنه كذلك انسحب بعض الممثلين من أدوارهم في المسرحيات التي يخرجها، والبديل هو من يكتب له أن يكون قرباناً في مسرحه.

وإذا تحقق له ذلك في عرضين على الأقل يزداد إيمان السعداوي بالمسرح ويوقن بأن هذا القربان الاستثنائي إغواء اختراقي نادر لقرابين ستأتي عاجلاً أم آجلاً، ولأن هذه القرابين في حضرة الإغواء، فإن السعداوي يدفع بأقصى حالات التخيل، باعتبارها واقعية أو حقيقية – في مخيلة ممثله حتى يتوحد مع إغوائه منعرجاً نحو تجارب مسرح الكابوكي تارة والمسرح الكاتاكالي تارة أخرى وسحر مسرح بالي والشرق وكيف جن به أرتو وولع به بيتر بروك وأريان منوشكين، ضارباً له أمثلة عظيمة تجسدت في ممثليهم وفي رؤاهم باعتبارها خلقاً أحياناً وباعتبارها طاعوناً خالصاً أحياناً أخرى، معززاً إياها بكذب محرض يدعو لاستنفار خلايا المخيلة والجسد، والسعداوي حين يستحضر بعض معطيات الكابوكي أو الكاتاكالي في مسرحه، لا يذهب إليها مباشرة ولكن بمقتضى حالة الخلق اليومية في تدريباته المسرحية، وعلى الممثل حينها أن يمارس جهداً جسدياً أكثر قسوة وصعوبة وطاقة صوتية مجردة ينبغي أن تكون كما لو أنها لغة لها مفرداتها وتحس وإن تغايرت مع المعطى الواقعي للغة. فالسعداوي يصل به الأمر أحياناً في تدريباته

جهد غير اعتيادي لتشكيله ولتقريبه من معطى رؤيته الإخراجية ويكون في مواجهة ممثل عمل معه في مسرحية سابقة وتلبسه الدور حد التقمص، إذ كيف يخلصه من هذا الدور وينقله لدور جديد، بأداء مختلف، في حالات مختلفة وبيئة مختلفة، إنه يعمل مع اثنين بنفس الطاقة وبأقصى جهد فيها برغم ازدواجها، حالة تتطلب خلقاً جديداً وحالة تستدعي تنقية حتى يتمكن من التبليغ بشكل اختراقي مؤثر. ولدى السعداوي مثل مهم يضربه لممثله حول التبليغ وضرورته، يقول " مرة سأل بيتر بروك ممثليه، كيف تحاكون الأطفال؟ فأجاب بعضهم: عبر الحبو، عبر النغنغة، عبر التحول، إلا أن أحدهم جلس في مكانه وحاول باعتباره طفلاً غير قادر على النهوض طلب من الآخرين مساعدته، في هذه الحالة تدعو الآخر للتواصل معك " كما يؤكد السعداوي الذي سأل بدوره ممثليه، ولم يلق إجابة منهم غير التي ذكرها ممثلو بيتر بروك.

إن السعداوي يدعو ممثليه للتواصل النابع من معطيات تجسيدية معززة بدربة جسدية مستمرة ومخيلة اختبارية لمحيطها وما يتجاوزه، ودائماً ما يردد هذه العبارة " انتبه .. إن للمتفرج عيناً خبيثة لاقطة، لا تعتقد أنه سوف يتجاوزك أو يتجاهلك، احذر، وكثف قدرتك على اختراقه بممكناتك التي تمتلكها عبر التدريب ".

ولأن السعداوي يعنى بأهمية التواصل، نراه غالباً ما يخضع تدريباته لعين بعض الحضور في قاعة التدريب، ويجعل منها طقساً مشتركاً، وكلما لاحظ تقصيراً في أداء هذه المهمة، كلما أمعن في إجهاد ممثله حتى يتمكن من توصيل أقل قدر ممكن يفترضه فيه، وعندما يلاحظ أن ممثله قد تمكن من أداء مهمته في البروفة من خلال حفظ دوره، يأتيه ليؤكد بأن هذا الإنجاز سيسبب لنا مشكلة " فالحفظ يأخذنا نحو تكراره دون الوقوف عند الإحساس به.

إذن علينا أن نكرر لضبط أحاسيسنا ولقيادة هذا الإحساس سفينتنا نحو مناطق أخرى، فالأحاسيس هي التي توجهنا نحو الإيقاع والتواصل مع المتفرج وعلينا إذن أن ننزع الكلام من داخلنا ونضع مكانه أو نخلق وجوداً / كينونة / حضوراً، من دون ذلك لا يمكننا أن نحقق التفكير بجسدنا ولا يمكننا التواصل مع المتفرج".

والسعداوي في مسرحه يهيئ جسد ممثله لبيئات مختلفة غير مستقرة في مكان كما هو المعتاد لدى بعض مخرجينا، حيث الصالة والخشبة من البروفات إلى العرض، إنه يفتض المكان، معه ممثله يؤدي في حجرة وفي قاعة صغيرة وفي مكان مفتوح على السواحل والمتنزهات وفي البيوت والقلاع الأثرية، وفي هذه الأماكن يختبر صوته وجسده واستعداداته النفسية وقدرته على التواصل، وخلق شيء حي قادر على التشكل بفاعلية مع محيطه، حين يعاين مكان البروفة أو العرض أو التدريب ينتظر مسؤول المكان من السعداوي رأياً فيه قبل الشروع في التدريبات، فيباغته السعداوي بدعوة ممثليه لتهيئة نفسه والعمل في الساحة الخارجية مثلاً بدلاً من القاعة المعاينة، في البداية، يستغرب مسؤول المكان ولكنه بعد دقائق يكون أحد المتفرجين المنشدين لتدريبات السعداوي مع الممثل.

الاستسلام له كخصم ضعيف هذا هو الممثل – الكونج فو – الذي يطمح السعداوي إليه، أي القادر على التحمل والمقاومة والتضحية. ومن أجل مزيد من تحقيق ذلك الطموح على الممثل أن يقطع اتصالاته بكل أجهزة الاتصال " جهاز المناداة – الهاتف النقال " بالذات في البروفة، وأن يركز معه على كل صغيرة شاردة وواردة تحدث أثناء البروفة، وأن يتخلى تماماً عن سرد مشكلاته الخاصة في المسرح وأن يتواصل مع المسرح في فترة البروفة أو التدريب وفي فترة تواجده خارج مقر المسرح، ويكف عن تعوده اليومي الآلي، ويكون مهيأ لكل تحول طارئ في المسرح. السعداوي .. معه يبدأ المسرح ولا ينتهي.

**** المقال منشور في مجلة " الرافد " الإماراتية، ع 10 ، يناير 1996**

إلى أن يعتاد الممثل المشي على صابع قدميه وانحناء وركيه لمدة لا تقل عن الساعة أو أقل منها بقليل، وأن يؤدي دوره وهو مغمض العينين كالكفيف تماماً، أو أن يبلغ أداء صوتياً وهو في هيئة المروحة الدوارة، أو أن يخضع جسده لتحولات زمنية سريعة متقافزة.

ولعلنا نلحظ هذه الحالات بوضوح إلى حد كبير في أداء خالد الرويعي ومحمد حداد وياسر القرمزي، وكلما أمعن السعداوي في قراءة تفاصيل جسد الممثل اتجه أكثر لقراءة العلاقة / الدلالة وحاول عبرها قراءة تفاصيل أكثر دقة في جسده، محاولة لاكتشاف ممكنات أكثر قابلية للتجسد، وكلما تمكن من تحقيق بعض هذه الممكنات، كلما أكد على ضرورة تدريب الممثل لنفسه، لجسده، حتى يتمكن من تجاوز أي إشكال يعيق أداءه، وحتى يكون قادراً على تطويعه وعلى اختزانه في جسده.

إن السعداوي وهو يعمل مع ممثله في البيئات المختلفة، عينه دائماً على بيئة العرض الأساسي، لذا نجده غالباً ما يسترجع هذه البيئة في بروفاته مع ممثله، ويتصور حالته وحركته وفعله فيها، وذلك إمعاناً في شحذ عضلة مخيلته والذهاب بها نحو القراءة التصويرية والتجسيدية لهذه البيئة، لذا غالباً ما نجد ممثله على قدر كبير من الاستعداد النفسي والجسدي، حين ينتقل لبيئة العرض نجده كما لو أنه قد ألفها وتجسد فيها منذ زمن يتجاوز زمن البروفات فيها، والسعداوي وهو يدرب ممثله وينتقل به من بيئة إلى أخرى يهيئه للارتجال ويقترح عليه دائماً أكثر من تصور للأداء، والممثل الذي يضيف تصوره إلى تصوراته المقترحة هو الممثل الذي يستوعبه وهو المهيأ لأن يكون ممثلاً مرتجلاً بوعي وبجدارة في المستقبل. والارتجال الذي يذهب إليه السعداوي هو الذي ينبغي أن يصدر عن التجربة ذاتها، ويصدر عن معطيات مختبر الجسد وعن محصلة هذا الممثل الثقافية والميدانية، ولا يعني به ذلك الارتجال

العفوي واللفظي أو الحركي الذي يصدر عن عامية شبه مطلقة في فهم واستيعاب المسرح، إنه يذهب للارتجال الذي يعمق التجربة ويؤسس الرؤية الإخراجية للعرض المسرحي ويحفز المخيلة على استشارة دلالات فنية تثري التجربة، ولعل هذا الارتجال بدا جلياً في مسرحيتيه الأخيرتين " اسكوريال – الكمامة " اللتين ارتجل فيهما السعداوي بجانب ممثليه ودعا المتفرجين للارتجال معه فيهما، إذ يبدو السعداوي نفسه من خلال ارتجاله في هاتين التجربتين وكما لو أنه يبحث عن متخيل لم يتحقق بعد في مسرحه، وهذا ما يدعوه لقول طرفته المعهودة قبل كل عرض: " هذه آخر مسرحية أخرجها في حياتي، بعدها أتزوج وأترك التمثيل والإخراج".

لكن كما يبدو أن حلم السعداوي " الأرتودي " في المسرح لم يتحقق بعد، وإن تجلت بعض مظاهره في جسد ياسر القرمزي المرن المنفلت المعبر وفي صوتياته الغرائبية المتماهية مع تقاسيم وجهه المرتجفة وقدرته على التحكم في كل جزء منها وإقامة علاقة بين الصوت وحركة الجسد. وللسعداوي طموح أكبر مما رأيت في القرمزي، فالجن الساكن فيه، لم يتوغل بعد في جسد ممثله، وهي اللحظة التي يصل فيها حد الموت كي يكون مهيأ لمواجهته كند قوي لا

إلى مرحلة اتضاح أجزائه وملامحه وأعضائه، بالاستناد إلى مشاهداتنا، وقد كنا في أشد الحرص على متابعة المختبر المسرحي الذي أقيم كأرضية ماهدة لهذا العمل، بالاستناد أيضاً إلى الأسئلة التي طرحناها على السعداوي وأجاب عنها بنفسه، تلك هي مظاننا التي ننطلق منها في عرضنا الموجز هذا.

على أية حال، خلص البعض إلى التفريق بين النص الدرامي والنص المسرحي، الأول هو ما خطه المؤلف، الذي نطلق عليه درجة الصفر، ولا يتحرك ميزان النص هذا صعوداً إلا بخروجه من هذه الصيغة إلى مرحلة التجسد والظهور المادي المحسوس والملموس في آن. والنص المسرحي هو الذي يعتق النص الدرامي التخييلي من إساره ليطلقه، وهو حالة التجسد. ومن هذا المنظور نقول إن السعداوي لم يرتكن في عمله هذا إلى منجز صلاح عبدالصبور فحسب، بل راح ومجموعة العمل يتقصون أخبار وأحوال الحلاج في كل الكتب والكتابات المختلفة، علاوة على القراءات الكثيرة لإرث المتصوفة وتاريخهم .. وكان الهدف الأساسي والمرتكز الرئيس هو إقصاء ما هو سكوني في النص الدرامي – نص عبدالصبور، ونفي هذه الصفة عن الحلاج، وهذا له مرجعيته المنصبة في صلب العملية المسرحية ذاتها، فالسعداوي يروم قبل كل شيء إدراك الخيوط الرفيعة، التي تنسج في اجتماعها تحولات هذه الشخصية في علاقاتها المترجحة مع شخصيات معاصرة لها في التاريخ ونقصد هنا الجنيد والشبلي والتستري.
ولما كانت استراتيجية العمل تقتضي إبراز هذه التحولات – المفارقات، وهذا مالا يتوافر في نص صلاح عبدالصبور فقد تم الاستعاضة عن مشاهد كثيرة وفق هذه الرؤية، مع إبقاء المشاهد التي تنهض على هذه التحولات، وتبرزها بصورة جلية. والاستعاضة تعني الإحلال، إحلال بديل آخر، والبديل الآخر هذا تم استقاؤه من مصادر أخرى متنوعة، منها كتابات أهل التصوف أنفسهم، والمرجعيات الأخرى كثيرة ولا سبيل إلى حصرها هاهنا. ولكن حسبنا الإشارة ولو بلمحة بسيطة إلى آلية عمل السعداوي وطريقة تعامله مع النص الدرامي، والكيفية التي من خلالها يتم التعديل والتغيير وفق بعض الشروط التي أشرنا إليها قبل قليل، وبهذا المعنى فلا مكان للرؤية الاعتباطية في هذه العملية، خاصة وأن جلسات المناقشة لهذه القضية كانت كثيرة.

ومن هنا نقول إن شخصية " الحلاج " وقد استوفيت بحثاً ودرساً بدءاً من أشعاره ومآثره انتهاء بكل ما كتب عنه من الكتاب القدماء منهم والمعاصرين على حد سواء.

قبل عرض " القربان "
إطلالة على بعض الخطوات الإجرائية لمسرحية

حسام أبوأصبع **

جملة من القضايا نجدها شاخصة أمامنا، إذا ما أردنا التطرق إلى قضية المسرح ولاشك. وتتوزع هذه القضايا في جملتها على العناصر التي تشكل في مجموعها القيم الأساسية المكونة للمسرح في تجليه المادي، وحتى في تجليه المضمر الساكن المنقوش على الورق والمطبوع على الصفحات. وتسنم المسرح أمر صعب ولا يخلو من مشكلات من لدن المؤلف أو المخرج، وفريق العرض من ثم واقع لا محالة في إطار هذه المشكلات التي يصعب رصدها وحصرها في سياقنا هذا، وهذا شأن من يكتب عن هذه العملية.

ونحن لا ندعي في هذه القراءة العجلى الإحاطة علماً بالقضايا والمشكلات الكثيرة التي تندغم في شئون وشجون المسرح. ولكننا أردنا بهذه التقدمة الإلماح ولو بنظرات خاطفة إلى جديد الفنان " عبدالله السعداوي " ونقصد هنا عمله الموسوم بـــ "القربان " والمأخوذ عن نص الشاعر الراحل " صلاح عبدالصبور " " مأساة الحلاج " الذي قرر له العرض في الثلث الأخير من هذا الشهر حسب ما أعلن مؤخراً في الصحف.

ومزية هذا العمل – حسب رأينا – يتمثل أولاً وقبل كل شيء في الفترة الزمنية الطويلة التي احتاجها العرض قبل أن يكتمل، وقبل أن يتخلق سوياً، ويصبح من ثم جاهزاً للعرض. هذه الفترة الزمنية تربو على العام ونصف العام زيادة أو نقصاناً، وقبل كل شيء هو عمل استنفذ طاقات هائلة من فريق العمل، وممن أسهم في جعل هذا العمل حياً شاخصاً أمامنا ولو بعد حين.
ولاشك أن الفنان " السعداوي " يعول على هذا العمل كثيراً، خاصة وأن العمل هذا يأتي بعد سلسلة الأعمال اللافتة التي قدمها وبالتحديد مسرحية " الكمامة ". ونرى بأن القربان تمثل خلاصة لتجارب سابقة، أو لنقل هي الأفق العام الذي تم فيه بلورة الخبرة المسرحية التي تشكلت عملياً منذ " الرجال والبحر " 1986 .

ومقالنا هذا يضع نصب عينيه مجرد الإشارة والإلماح إلى المجهودات التي بذلت دون كبير تفصيل، لاستجلاء ملامح وتضاريس العمل المسرحي كما هو عند الر
جل. ولا ندعي في مقامنا هذا الإحاطة بالتفاصيل الدقيقة وبالجزيئات الصغيرة علماً. وإنما غرضنا هو الإشارة إلى الوحدات المفصلية في هذا العمل منذ البداية حينما كان العمل نطفة

ومن هذا المنظور نقول إن هذه المحاولة بالرغم من المخاطر التي تحدق بها من كل جانب تظل محاولة جسورة لمحاورة نتاج عبدالصبور ومساءلته وإدراك مناطق الإشكال التي تثيرها هذه الشخصية.

وبعد عملية القراءة واختبار الإمكانات الصوتية للممثلين الأساسيين تمت عملية الربط لما تقدم، وهو ربط محاط بالريبة والشك بشكل مستمر ودائم، ولكن جملة التدريبات كانت تنصب من أجل فكرة واحدة، وهي الكيفية التي يتم من خلالها البناء الزمني للجسد، وهذا البناء هو الذي يجمع خيوط المسرحية في بكرة واحدة تلم نثارها.

في هذه المرحلة أو الخطوة الإجرائية الثالثة التي أنفق السعداوي من أجلها عشرات الساعات من التدريبات وقد وثق " يوسف الحمدان " لكثير من هذه التدريبات التي تروم استثارة الممثل ودفعه للمضي قدماً في مناطق مجهولة يستقصي من خلالها الحالة الأمثل لتقديم الشخصية، والسعداوي هنا يراقب عن كثب ويمحص النظر في حركات الممثلين، ويقدم لهم بين الفينة والأخرى لفتات سريعة تحفزهم وتنشطهم، وتجعلهم من ثم يتفكرون فيما هو مناسب، وإن كان هذا المناسب كائناً هلامياً يستحيل القبض عليه في هذه الفترة من الإعداد المبكر.

وتمت اختبارات الصوت والجسد في حصص تدريبية كثيرة، وكانت البروفة مسرحاً للبحث والتنقيب والتفعيل، وقد كانت لنا بعض المتابعات لهذه البروفات، التي هي بالفعل تكسب الجو العام صفة اللذة التي يتحصل عليها كل من الممثل والمشاهد سواء بسواء. طالما أن العمل في بنيته التحتية يعتمد على أسس خافتة وبسيطة، هذه الأسس يتم تحريكها وإضاءتها، بل وحتى تغييرها ونسفها ليحل محلها شيء جديد، ومغاير، والمغاير هنا ينهض على مبادئ معينة، ولا يأتي من فراغ، وهو هدف بحد ذاته طالما أن شروطه قد استوفيت بحثاً ودراسة.

وليس السعداوي بدعاً في ذلك طالما أنه يسعى إلى سؤال الذات في سبيل الوصول إلى شيء غير محدد، وفي سبيل إبراز طاقات هؤلاء الشباب الذين عملوا معه بجد طوال هذه الفترة، وبالأخص خالد الرويعي / الحلاج وباقي فريق العمل.

** المقال منشور في صحيفة الأيام بتاريخ 7 يوليو 1996، بتصرف.

ما سبق تبيانه يتمثل في الخطوة الإجرائية الأولى، وقد استنفذت الكثير من الوقت، وكان حصادها النص الدرامي الذي سيمثل، وهو نص لا نهائي ألبتة، فالتعديلات أمر لا بد منه.
بعد ذلك تأتي الخطوة الإجرائية الثانية، وهي القراءة، فقد كان الممثلون يعملون بصوتهم وخيالاتهم من أجل محاولة التجسيد الأول للشخصيات التي سيقومون بلعب أدوراها، ودور السعداوي هنا يتمثل في المراقبة لطبقات الصوت وإثارة الأسئلة، ولا مكان لتوجيه الأوامر التي يجب التقيد بها، وهذا يتم بالطبع عقب توزيع الأدوار على الممثلين. على أن المرحلة الثانية تتسم – حسب رأينا – بمحاولة الممثلين للإحاطة، مجرد الإحاطة بتفاصيل هذه الشخصيات وأماكن اشتغالها ومع من تتعامل وتتحاور وتتصارع وتتناقض أيضاً، وهذه المرحلة نطلق عليها التدريب الأول لإمكانية الأداء الصوتي، وتلمس بنيات الشخصية وآليات عملها، وهذه المرحلة – حسب متابعتنا لها – كانت شاقة ومضنية في الآن نفسه، وكسابقتها احتلت مساحة كبيرة من الزمن.

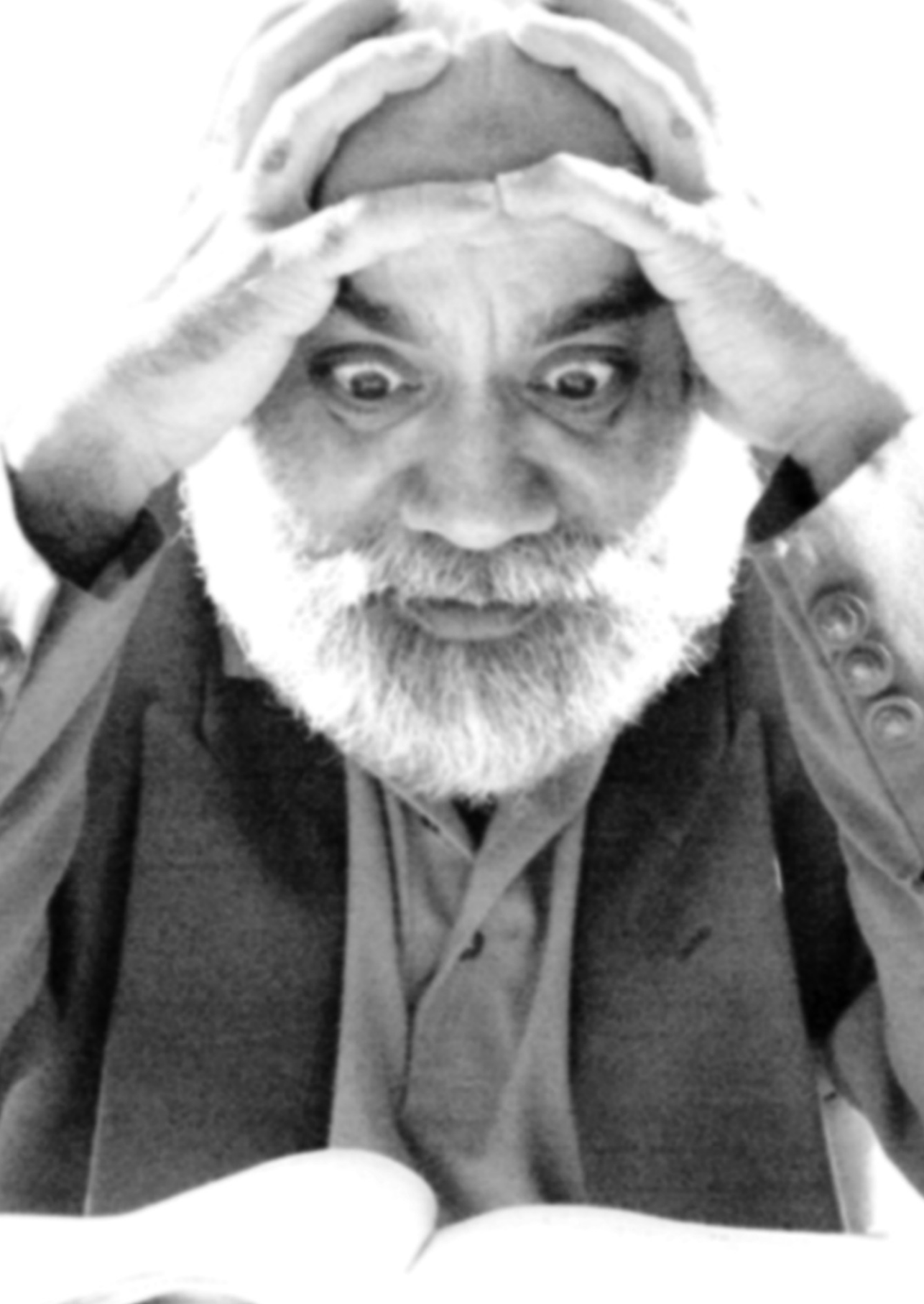
على أن اللافت في هذا السياق أن استراتيجيات العمل غير محددة بصورة واضحة، تضمن – على الأقل – السير وفق نهج محدد المعالم، وكأن العملية تحمل نسقاً معيناً لكنه لا يلبث وأن ينسف في محاولات مستمرة بشكل يومي، على أن هذه الخطوة الإجرائية – وكما أسلفنا – تسهم في فتح مغاليق هذه الشخصيات المكتنزة، وفي الوقت ذاته تشكل هذه المرحلة مرحلة التأمل في هذا المكتوب. وإضافة إلى ما سبق فهي مرحلة تدريبية لاختبار إمكانية الممثل وتركه يجول بقدراته للوصول إلى الهدف، الذي هو غائب على الدوام. وهذا بحد ذاته يضمن للعملية المسرحية الديمومة، ونثر التساؤلات التي تعانق كل الإشكاليات التي يطرحها المسرح، بشكل ممتد يفضي إلى عدم قولبة وتأطير النفس، بل يمنح فريق العمل تلك المنحة الكبيرة لاختبار ما يتعلق بالعرض المسرحي في مرحلته الجنينية الأولى.

وعلى هذا الأساس من العمل نجد أن عملية استنطاق المكتوب تتم بصورة قيصرية وعسيرة طالما أن القناعات لا تلبث أن تتغير بل وتنسف أحياناً، خاصة وحن إزاء شخصية إشكالية بكل ما تعنيه الكلمة من مدلولات، ونقصد هنا شخصية الحلاج. فالشخصية كثيراً ما تم طرحها حديثاً وفق رؤى إسقاطية تحمل الشخصية حمولات تبتعد بها عن التقصي الموضوعي، وطالما أن السعداوي لا يطرح قضية مع أو ضد بقدر ما يرنو إلى أبراز الذات – أنا الحلاج، أي أن هذه التجربة برمتها هي محاولة تسعى إلى الاقتراب من الذات، وهذا يضمن كما يقول السعداوي نفسه كرد على سؤال طرحناه عليه يتعلق بالغايات المنوطة بتقديم شخصية الحلاج، فأجاب قائلاً: " إنني لا أطرح أولاً وقبل كل شيء رؤية ضد أو مع، فهذه الرؤية لا تعنيني ولا تخدم ما أسعى إليه. ويرى أن لذلك أهمية قصوى تتمثل في أنه لو اتخذ من خلال العمل المسرحي موقفاً تجاه الشخصية فإنها سوف تحتويني – والكلام للسعداوي – ومن ثم فإنه – أي الحلاج – سيجثو على أفكاري، ويقيدني، ولهذا السبب نحن نسعى بكل ما نمتلك من أدوات إلى تقديم الشخصية بكل أبعادها وصراعاتها وتناقضها.

إن المؤلف يضع نصاً يموت عند المخرج حين يكتب المخرج نصه على جسد الممثل، ويموت هذا الجسد عند عتبة المشاهد، ليتحول المشاهد بحد ذاته إلى لاعب مسرحي، وإلى مخرج مسرحي من خلال طرحه لتساؤلاته.

عبدالله السعداوي

مجلة " المواقف " ع 960، 9 أغسطس 1993



المسرح لكي نحيا ونتحاور

حسين الرفاعي **

كنا مجموعة من الأصدقاء نجتمع في نادي مدينة عيسى نشاهد أفلام فيديو، وننظم أسابيع متنوعة لمخرجين سينمائيين من أمثال أكيرا كوروساوا، وساجيت راي، وأندريه تاركوفسكي، وكذلك نقوم بعرض المسرحيات المتوافرة عندنا على أشرطة فيديو .. كانت أحاديثنا تدور حول الأفلام والمسرحيات والمسرحيين العالميين المهمين في الشرق والغرب، الذين رفدوا المسرح بتجارب مهمة وطموحة ذات بعد إنساني أو أنثروبولوجي .. وفي النادي تعرفنا على آرتو الذي انطلق في مسرحه من رفض لمركزية الغرب، وبيتر بروك، وروبرت ويلسون، وبيتر شتاين، ومسرح النو، والكابوكي، والكاتاكالي، وأوبرا بكين، وأريان منوشكين، وجروتوفسكي، ويوجينو باربا، وجاك كوبو، وريتشارد شيشنر، وفيكتور تيرنر.

وأذكر أننا كنا صغاراً، وكان مخرج الفرقة الفنان عبدالله السعداوي يحضر لنا بعض الكتب، ويتحاور معنا حولها، وكنا نقيم بعض التمارين .. في هذه الفترة كنا نقرأ ماله علاقة بالمسرح والحياة عموماً في المجالات كافة .. وبدأنا نتعرف على بعض الفلاسفة من أمثال فلاسفة الاختلاف " فوكو، دولوز، دريدا " وغيرهم، وبدأنا نسمع عن القرية الكونية، ونظريات الاتصال والاستقبال، وهابرماس، وإمبرتو إيكو، وبول ريكور، وإدوارد سعيد، وفلاسفة ما بعد الحداثة .. المهم أننا شعرنا بأن العالم يتغير ويتحول ويتداخل خصوصاً بعد انهيار الاتحاد السوفيتي، وكان أهم شعار لنا كان كلمة " اقرأ " وكان المقصود بها أن نقرأ الحياة في كل تشابكاتها، وإلا سوف لن نكون جديرين بالمسرح أو هكذا كان السعداوي يطرح .. كنا وقتها صغاراً وشعرنا وقتها بأن المسئولية الملقاة على عاتقنا كبيرة.

في أحد تدريباتنا طلب منا أن نروي أحلامنا التي نراها في المنام، وأن نحاول تفسيرها أو تأويلها، لأن مخرجنا كان يقول: في أحلامنا يزورنا المستقبل .. ولم نكن نحاول الادعاء حينها بالمعرفة في تفسير الأحلام، لكن هذا التدريب كان مهماً بوصفه مدخلاً لكي نتذكر ونمثل ذلك التذكر .. ونمزج، من ثم، تدريباتنا هذه مع تدريبات وتمرينات عدد من فناني المسرح العالميين.

**** مستل من ورقة مقدمة إلى مؤتمر " الطريق إلى آسيا " الذي عقد في الكلية الجامعية بلوس أنجلوس في الولايات المتحدة الأمريكية، 1997- ورقة غير منشورة -.**

السعداوي في منطقة الاستثناء

د. إبراهيم غلوم **

ولم يشذ عن هؤلاء جميعاً سوى عبدالله السعداوي الذي يضعه هذا الكتاب في منطقة الاستثناء دوماً. في إشارة دائمة إلى أنه علامة على مرحلة جديدة لم يكتمل تأسيسها بعد في فترة الثمانينات. وإنما بدأ يكتمل بعد ذلك، وحين استطاع أن يكتشف علاقة جديدة تربط بين فعل الممثل ومكان الممثل بوصفهما مركزاً لفعل العرض المسرحي. مثل هذه العلاقة لم تكن واضحة تماماً في بعض عروضه الأولى التي شارفت نهاية الثمانينات كالرجال والبحر، والديكتاتور، وإنما أخذت تلك العلاقة في التوتر وضوحاً وتأثيراً في العرض المسرحي في أعمال: الجاثوم، وسكوريال، والكمامة.

لقد كان المخرجون لمخيلة العرض والتفسير .. يهجسون بما أتى عليه عبدالله السعداوي دون شك. لكنهم لم يتجاسروا عليه، لم يمتلكوا أدواته، ومخيلته، وثقافته الفكرية والإنسانية الشاملة، كما امتلكها الأخير.

وقد وقف الكتاب مع تجربة أولئك وكشف عن حدودها الضيقة من جهة، وإمكاناتها الفنية من جهة أخرى. بينما لم يقف مع تجربة السعداوي بالتفصيل لسبب أساسي وهو أنه يمثل مرحلة مغايرة تستحق درساً خاصاً بها، في سياق ما جاءت عليه من تراكم على صعيد الخبرة والاحتكاك بالتجربة المحلية والعربية.

**** من مقدمة كتاب "الخاصية المنفردة في الخطاب المسرحي ". أبوظبي: المجمع الثقافي، ط1، 1997.**

الجذوة هذه، فالناس درجات، إلا أنه عندما ينقلب الأمر تماماً، ويسود على " المسرح " من ليس له رخصٍ ولا علاقة ولا ارتباط بالمسرح، فإن الحال المقلوب هذا هو الغريب حقاً، ويقول ابن الأثير في " جامعه " الكبير: " ألا ترى أنه إذا لم يكن في الزناد نار لا يفيد ذلك الحراق ولا تلك الحديدة شيئاً ".

أخيراً أعود وأؤكد أنني مغتبط لفوز السعداوي بجائزة الإخراج المسرحي في مهرجان المسرح التجريبي في القاهرة.

وباعتقادي أن السعداوي يمثل بفوزه هذا رصيداً جديداً لعدد قليل من المخرجين العرب الذي يسعون إلى جعل العرض المسرحي كتابة مشهدية على الخشبة نابضة بروح الحياة.

وهذا الفوز هو رصيد لموجة جديدة من المخرجين الخليجيين تعقب المرحوم صقر الرشود .. وهذا الفوز يسرني أنا شخصياً فطالما كان عبدالله السعداوي زميلاً للرؤية التي ينطوي عليها المسرح داخلي للمسرح، والتي هي غريبة ومستغربة في أغلب ما يدور حولي ويدعي – بالنسبة لي – أنه " المسرحي ".

**** المقال منشور في صحيفة الخليج الإماراتية بتاريخ 19 سبتمبر 1994. ونعيد نشر مقتطفات منه.**

.

عبدالله السعداوي: إذا لم يكن في الزناد نار

أحمد ثاني **

اغتبطت لفوز المسرحي البحريني عبدالله السعداوي بجائزة الإخراج المسرحي في مهرجان المسرح التجريبي .. وعبدالله السعداوي فنان تعرفه ساحة النشاط المسرحي هنا في الإمارات، إذ عاش بين المسرحيين " المحليين " أكثر من عشر سنوات لم يقدم فيها السعداوي عملاً مسرحياً يذكر، ولكنه حين عاد إلى البحرين بدأ مع مجموعة شابة من الممثلين في إخراج سلسلة أعمال كان آخرها العرض الذي نال عليه الجائزة.

وجد عبدالله السعداوي على ما يبدو في البحرين مجال تفتحه وتخلقه الفني .. ولعله لم يجد الإدارة التي تتيح له فرصة للعمل هنا، لم ينم، لم يكتف بالتشكي، بل كان القارئ النهم والمتذوق الخطر للسينما والمحاور الخرافي، والمهلوس حتى الحب، فكما لو أنه كان بعداً نفسياً وروحياً لتلك اللحظة / الصدفة التي يستطيع فيها بعث مخيلته المشهدية على الخشبة.

والمسرح – على الأرجح – عند السعداوي لا ينفصل عن الحياة، فالسعداوي ليس من " المسرحيين " الذين يكتفون بالبروفة، والعرض، والجمهور المصفق، والعائد المادي والمعنوي، ومتى ما يخلصون لكل هذا يعودون ليتوبوا إلى حياتهم العادية، الجافة والمميتة والرتيبة، ومن رأي السعداوي حين زيارته الأخيرة لأبوظبي لتسلم " جائزته من المجمع الثقافي على إثر فوز فيلم له بإحدى جوائز مسابقة الفيديو الثانية " فإنه سيرى هذا المخلص المنخطف كلياً للعمل المسرحي الذي يرتجل المشهد تلو الآخر برأس مفتوح ومخيلة صادقة، أياً كان الوقت، وكيفما كان المحل: المجمع أو اتحاد الكتاب، الفندق أو الشارع.

هذه الجذوة المسرحية في داخل السعداوي هي في رأيي مفقود أغلب المسرحيين هنا .. أنه الجذوة التي تشتعل في الداخل الإنساني فلا تجعل المرء يقر ولا يستقر. إنه هذه الجذوة العميقة عمق الكائن والبعيدة الغور حتى المجهول، والإنسان منا لا ير

اهن على مهرج المسرح ومسرح السيرك ومسرح القفشة، الإنسان منا يراهن على مسرح المسرحي ذي الجذوة، ليس ذو الجذوة فحسب بل ذلك الذي يهويها ليجعلها مشتعلة ومتقدة على الدوام. فهو فقط هذا المسرحي من بمستطاعه سبر النفس والحياة والوجود الإنساني وإعادة إنتاج أحاسيسه ومكبوتاته ووعيه ولا وعيه " الجماعي منه والفردي" إلى لغة سمعية – بصرية، مشهدية حتى الشعر، تسمى مسرحاً وعرضاً مسرحياً وسينوغرافيا مسرحية، وبالطبع ليس بالإمكان أن يكون كل الوسط " المسرحي " في أي بلد كانت، أن يكون من ذوي

إخفاءها تحت قناع هيبته وسمعته " الوطنية الفاشية " في الحرب الأهلية الإسبانية التي نشبت بين حكومة الجبهة الشعبية التي فازت في الانتخابات الديمقراطية وبين القوى الفاشية بقيادة فرانكو التي كان يدعمها هتلر وموسوليني كان قد بنى هيبته من دمويته في الصفوف الفاشية وتنكيله بالديمقراطيين وأسرهم وتكون نتيجة افتضاح جريمته وحقيقته انهيار بيته وتفكك أسرته.

وفي خطوة إخراجية بارعة وصلت إلى حد المغامرة لجأ عبدالله السعداوي إلى استغلال مبنى مسرح الصواري الصغير والمتواضع واستثمر كل زاوية ونافذة فيه ولم يوفر حتى مقاعد المشاهدين والساحة الصغيرة الخارجية المحيطة بالمبنى دون أن يخدش قوة أداء الممثلين أو يقلل من حضور أي شخصية من شخصيات المسرحية بما في ذلك الخادم الصامت الذي كان صمته أقوى وأبلغ من أي كلام وأي احتجاج! وعندما يلبي المشاهدون دعوة المخرج إلى باب الصالة يفاجئ الجميع بتمريرهم عبر دهاليز تضج بصراخ ضحايا الفاشية والقمع .. ليجدوا أنفسهم داخل المبنى يتنفسون الحرية!

المسرحية ربما كانت خروجاً على العادي والمتوقع .. رغم أن معظم الوجوه جديدة إلى حد ما على المسرح، ونتوقع أن يخطفهم التلفزيون بعد أن أعدهم ودربهم عبدالله السعداوي!

وأهمية هذه المسرحية – التي لو قدمت في القاهرة أو بيروت أو دمشق لتصدرت الواجهة في المسرح العربي – وأهميتها أنها شهادة على أن أبناء الخليج " يفهمون " في المسرح ويفهمون الإخراج المسرحي، كما أنهم مخرجين وممثلين لا يقلون ثقافة وفناً عن كبار المخرجين في أي بلد عربي من بلدان المراكز الثقافية العربية المشهورة، أي أنهم يقدمون " احترافاً مسرحياً " لا هواية مسرحية، إلا أن الفارق بينهم وبين محترفي المسرح أنهم " مفلسون مالياً " ويرفضون الدخول بفنهم إلى " سوق المسرح العربي".

والمؤكد في عمان والإمارات والكويت وقطر والسعودية العديد من المبدعين الذين يشلهم الإحباط، " وسوق " الفن عن المغامرة المجنونة التي يقوم بها " مسرح الصواري " وفنانو المسرح الفقير البحريني!

وبعد نحو شهر تقريباً سيلتقي فنانو المسرح الخليجي بمناسبة يوم المسرح العالمي، وقد ينتج عن هذا اللقاء ما يثري الحركة المسرحية

هذا المسـرح .. المسـرح

أحمد الشملان **

هاجس تطوير الممثل والمسرح في الخليج يجثم على أنفاس المسرحيين الخليجيين الشباب، ويدفع بهم إلى ركوب المخاطر الفنية .. مغامرة تلو المغامرة ودون توقف في محاولة لا لكسر السائد في المسرح التجاري وما يقدمه من تكرار ممل لشخصيات تدعي البلاهة من أجل إضحاك الجمهور، وإنما لاختراق المسرح العربي عامة والوصول بالثقافة الخليجية ومسرحها المتطور إلى الآفاق العالمية.

لذلك تسلح الشباب المسرحي في الخليج بطموحاتهم وعزيمتهم فقط وبذلوا جهدهم لاستغلال " المسرح الفقير " المتوائم معهم تماماً ليقدموا عروضاً تختفي منها فخامة الديكور والملابس الثمينة والإكسسوارات لصالح إظهار الممثل وجسده وإبعاد انتباه المشاهد عن الزوائد التي قد تختفي أو تؤثر سلباً على إبداع الممثل.

ويمكن القول دون مجاملة إن جهود مخرج مسرحي مثل عبدالله السعداوي لم تنتج فقط فناً مسرحياً هندسياً متقدماً وإنما أدارت رأس الملحق الثقافي الفرنسي في السفارة الفرنسية في البحرين عند مشاهدته مسرحية " الصديقان " قبل عامين .. وجعلته يقدم له دعوة رسمية ويدخل في حوارات هناك مع المسرحيين الفرنسيين.

عبدالله السعداوي هذا استطاع أن يملأ شاشات تلفزيونات بلدان الخليج بممثلين مبدعين تخرجوا من تحت يديه وتدربوا تحت إشرافه في ورش العمل المسرحي التي لا يكل من إقامتها بعد انتهاء دوامه الرسمي الذي يبدأ في السابعة صباحاً وينتهي في الثانية والنصف ظهراً يقضيه لاهثاً يجمع الإيجارات لإدارة الأوقاف براتب لا يكاد يسد رمقه!

إلا أنه عاشق للمسرح ومتفان من أجله إلى درجة الجنون! وأخيراً أبدع مسرحيته في مسرح الصواري البحريني الممتلئ بمجانين في مثل جمال جنونه!

أخيراً شاهد الجمهور البحريني مسرحية " الكمامة " وهي مسرحية للكاتب الإسباني ألفونسو ساتزي تتحدث عن شخصية أحد جنود فرانكو الفاشيين الذين نقلوا عقليتهم الإرهابية إلى داخل أسرتهم وتعامل مع أبنائه وزوجاتهم بعقلية قمعية شهوانية مقززة كان يغلفها بادعاءاته الباطلة بالحفاظ على التقاليد وتماسك الأسرة حتى يفضحه أحد ضحاياه الذين خرجوا من سجن فرانكو وكشفوا حقيقته المجرمة فيتخلص منه ليكتشف البوليس جريمته فيما هو يحاول

السعداوي وتأثيث العقل

جعفر الجمري**

عبر تاريخه الطويل لم يتورط عبدالله السعداوي في حال من الادعاء واختطاف " العظمة " في ظل واقع مسرحي مصاب بالاثنين معاً " إلا من رحم ربك "!

يخرج عليك المنظرون لا يفقهون في شئون ما يكتبون شيئاً .. تصدم بأغرار في الحياة والتجربة وقد جنحوا بعيداً في نظرتهم للذين وضعوهم على أول الطريق .. تصاب بحال من القرف والغثيان أمام مجموعات لا تفقه قراءة قائمة الطعام في أحد المطاعم الشعبية، فيما يأتي النص أمامها فرصة لممارسة مزيد من العقد والإصابة بمزيد من الأمراض الموسمية وغير الموسمية في مستواها الأخلاقي والسلوكي .. تنتابك حال من اليأس أمام عروض هي بمثابة كرنفالات للفشل والسذاجة وادعاء المغايرة فيما هي مغارات مكتظة بأسراب الخفافيش والظلام .. تمني نفسك بعرض يحرجك .. يدفعك إلى مزيد من المراجعة .. ولكنك بمجرد انتهاء العرض تنضم إلى طابور طويل ممن شربوا عشرات الجالونات من المقالب، وبدلاً من المراجعة يستمر بك الحال في ارتياد الأمكنة ذاتها والعروض ذاتها وتظل هكذا موعوداً بـــ" العرض الأخير " الذي ينهي اللعب على بصرك وبصيرتك ومعناك الذي تم وأده بعد أن تم استدراجك وكأنك على علم بالوأد القادم .. وعلى رغم أنك تنهض من موتك لتواصل الدور ذاته تعلم يقيناً أنك منذور لهكذا ممارسة لن يقدر لها الانتهاء!

بقدر ما أثث السعداوي الفضاء الذي يتحرك فيه ومن خلاله، عمد بل ركز جل اهتمامه على تأثيث " العقل " .. عقله الذي أنتج تلك الفضاءات الباهرة والمتحركة في الأعمال التي يخرج بها إلى الناس، وهي أعمال تعلي من قيمة الإنسان وتتوجه إليه بكل الحواس المدركة وغير المدركة طارحة قيماً هي في الصميم من قضاياهم وآمالهم وحتى يأسهم.

تابعت فتن الرجل المتعددة منذ نهاية الثمانينات من القرن الماضي، وهي فتن تفتقد إلى الأوعية التي تستقبلها بوعي كبير وتتعاطى معها بأقل قدر من السذاجة .. وتكاد تكون تلك إحدى مزاياه ألا يصادر سذاجة الآخرين

والثقافة الخليجية ويعيد إليها الاعتبار الذي لم تحصل عليه بعد .. اعتبار كون الحركة المسرحية حركة ثقافية متقدمة لا تقل أهمية عن الحركة المسرحية في بلدان المراكز الثقافية العربية.

أخيراً لا بد من تذكير مثقفي " المتربول " العربي بأن المثقف الخليجي الحقيقي موجود في بلدان الخليج ذاتها ويشهد على ذلك إبداعه الثقافي المتعدد الوجوه وهو ليس بحاجة للإقامة في أحد المراكز الثقافية العربية ليحصل على " شهادته الثقافية "، خاصة وأن جمهورنا الثقافي والمسرحي في الخليج جارح في صراحته، وهو أفضل في نقده من نقاد الصحف المشهورين.

من كتاب "مقالات في المسرح". بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، ص 145 - 148.

غداً يؤنسك البيت الذي لم تبرحه .. تعمد إلى خلع الأسيجة والأسوار استدارجاً للمارة الذين يبحثون عن ألفتهم في الأمكنة المصابة بما ابتليت به.. وحين يلجون البيت يذهلهم أن لا أثاث فيه ومع ذلك يبدو مكتظاً بالنفائس .. مكتظاً بك!

إلى أين تأخذنا؟ إلى السهل أم إلى الريح؟ إلى حيث المنجاة أم إلى حيث الكمائن؟ إلى حيث الأبواب المشرعة على المدى أو إلى المدى المشرع على اللانهايات؟

نحسن الهجاء لنسقط في المديح .. نظل نرصدك أيها الشقي بنا .. بأخطائنا وصوابنا الغابر .. نرصد عاداتك المنتقاة كما نرصد المعدن العصي على التبرم من تشكله!

**** المقال منشور في صحيفة الوسط بتاريخ 25 سبتمبر 2003.**

على اعتبار أنها حقٍ مكفول كما هي النباهة حق مكفول! وظل في تعاطيه مع القيم والقضايا التي يتناولها مستفزاً بمعنى استخلاصه وإمساكه بمساحات ربما لم تدر في خلد مجايليه أو من كانوا على تماس مع عدد من التجارب التي اشتغل عليها .. ذلك الاشتغال المختلف والمختلف عليه هو ما يدفع السعداوي إلى التوغل عميقاً بحثاً عن مضامين جديدة في الحياة قبل أن يلهث وراء المضامين الجديدة في النصوص التي يعد رؤيته وعقله بما يستفزهما!
مر زمن طويل، والسعداوي لم يبرح ذهابه إلى المحاولة .. المحاولة في أن يقرأ ويحيل ما يقرأه إلى معالجات قادمة .. ولم يك تشبثه بالتجريب درباً من الترف والبحث فقط في أطر ومضامين جديدة بقدر ما تشبث بالمسار الحقيقي والعميق وظل مؤمناً أن المسرح .. والتجريبي منه خصوصاً يمكن أن تتحقق من خلاله جملة من الأعمال تعبر خير تعبير عن حال اللامدرك واللامعاين والمسكوت عنه.

ثمة تعاط عال يبديه السعداوي حيال موضوعة الفرجة .. وهو تعاط أزعم أنه نشأ من نظر " ملحمي " لتفاصيل تعبرنا أو نعبرها دونما اكتراث أو بشيء من التعالي عليها فيما هو يقيم تلك العلاقة الحميمة بينه وبينها ما يؤهله للعمل على تطوير
" استراتيجيات التلقي " .. ينغمس في الدور .. يذهب بعيداً .. ولا يملك المتلقي إلا أن يتبعه وسيفضي به ذلك ودونما ريب إلى ما يشبه المتاهة!

وأعود إلى القراءة التي ينكب عليها السعداوي بتنويعاتها وتشكيلاتها .. وهي بالمناسبة صعبة صعوبة خياراته، أتاحت له تنويعات وتشكيلات في المشروعات التي عمل ويعمل بها، ولن تكون الجوائز التي حاز عليها من خلال المهرجانات المحلية والخليجية والعربية دليلنا الدامغ على تميزه واجتهاده بل تتعدى ذلك في النأي بنفسه عن المكنة الإعلامية التي هي المجاز الذي من خلاله يتم إيصال العملية الإبداعية، إلا أنه عمل على أن تأتيه لا أن يأتيها بحكم طبيعة المحتوى والمضمون الذي يشتغل عليه.

لكأنه اتخذ من مسرح الحياة العملاق ركناً يأوي إليه .. يرتب فيه أحلام الناس ويأسهم قبل أحلامه ويأسه .. لكأنه المتوجه بكليته صوب ذلك المستطيل أو تلك العلية التي همشها في أكثر من عمل، ليخرج على حال " الخندقة "، ويظل مهدداً ساعة يتيقن أن لا شيء يبعث على التهديد!

وبلحيته الكثة وجسده الضخم ورأسه الكبيرة وانشغاله المستمر بتلك اللعبة / العلبة الساحرة التي يخرج بها كائناته الملونة والمرحة والمتجهمة حيناً .. بصمته .. بصراخه .. بجوعه وعذابه المعرفي، يطل علينا السعداوي مع كل عمل جديد له .. كأن لم نره .. كأن لم يكن حاضراً .. كأن لم يكن غائباً ليحضر!

هائماً في براريه التي جاس خلال وحشتها .. أليفاً كأنه الحاضر .. غريباً كأنه الغد .. مبعداً ومقصياً كأنه الأمس، وبينهما تلك الوشيجة التي تذكر بأواصر الدم!

السعداوي المتواطئ مع الوقت

أمين صالح **

بإصرار وثقة يكرس عبدالله السعداوي نفسه كفنان مسرحي جاد وملتزم بفنه، وكصاحب رؤية فنية خاصة تميزه عن أقرانه، وتجعلنا نترقب حضوره، بين تجربة وأخرى، بأعين مفتوحة على مداها، متوقعين أن يفاجأنا ويدهشنا بعروضه المغايرة، غير المألوفة، التي تصدمنا أحياناً، وقد تربكنا، لكنها تبعث فينا الرعشة وتحرك فينا الرغبة في إعادة النظر. ومسألة الفعل المسرحي عبر مختلف عناصره ومظاهره، من حيث علاقة العرض بالمخرج، بالممثل، بالمتفرج، بالأشياء، بالفضاء.

خارج الفعل المسرحي يبدو أن السعداوي يتخبط في متاهة من القول المبهم، الاقتباسات المتضاربة، التشويش، الحماس المتطرف، التقييم المجاني غير المدروس .. الآراء التي يطرحها بين حين وآخر تبدو ملتبسة، متناقضة، غير منظمة .. نشعر إزاءها بالتحفظ والشك.
داخل الفعل المسرحي يكون السعداوي في بيته، في حيزه الخاص الحميم، واثقاً بلا غرور، مبتكراً بلا ادعاء، حراً كالهواء، رقيقاً كالطفل، عنيفاً كالأب. يهندس فضاءه بصبر خارق، يشيد القاعدة والأركان والزوايا – قطعة قطعة – على مهل شديد كما لو أن الوقت ينحاز إليه، يتواطأ معه، لا يسبقه ولا يربكه. يعدل، يغير، يكيف مثل نحات كرس حياته كلها من أجل إنجازه هذا الأثر. عندما يحدث خطأ ما، من جهة ما، فإن نبرات صوته المرتعشة تشي باندلاع توتر داخلي عنيف يكبحه سريعاً بقهقهة طفولية صاخبة.
نعرف طريقته في التعامل مع الممثل: استنطاق الإيماءة والذبذبة الصوتية، تكييف الحركة وفق إيقاع معين، إفساح المجال للكامن كي يبرز على السطح، الكشف عن إمكانيات الجسد غير المدركة، إطلاق حرية الانفعالات والمشاعر الداخلية، فتح حوار مع الأشياء والموجودات المحيطة. وربما نتحفظ – أحياناً – على محاولته قولبة الممثلين ومزجهم في مركب أو إطار محدد، لكننا – في المقابل – نقر بفضله على تعميق وعي الممثل بأدواته ووسائله وأشيائه، ونقدر جهوده في اكتشاف طاقة الممثل الذي لا يعي امتلاكه لهذه الطاقة، وذلك الذي لم يتكرس بعد كممثل رائج.

أما آن لهذا الفارس أن يتفرغ ؟

عقيل سوار **

سؤال كنت سأطرحه، مشيراً للفنان عبدالله السعداوي ساعة تكريمه ضمن مجموعة من الفنانين الخليجين الذين أعطوا أقل أو اكثر مما أعطى عبدالله السعداوي، مدفوعاً في هذا بأنه المسرحي البحريني الخاص، لكني عدلت عن المداخلة الشفوية لما وجدت أن ما نستشعره من إهمال للمسرح وللمسرحيين البحرينيين من قبل الجهات الرسمية قد يدفعني للتداعي في الشكوى إلى حدود التشهير، أو على الأقل استقطاب التعاطف في الوقت والمكان غير المناسبين، خصوصاً أن قصد السؤال وغايته ليس إنصاف عبدالله السعداوي " الشخصي " وإنما تقدير عبدالله السعداوي " الرمز "، تقديراً عملياً ينبغي للأمانة العامة في مجلس التعاون النظر إليه بجد وشمولية، تتجاوز الفوارق بين دولة وأخرى من دول المجلس .. وباعتبار تفريغ الفنان المسرحي الخليجي المتميز واحداً من المخارج العملية لأزمة المسرح الخليجي الذي تتجاذبه حاجاتنا الاجتماعية لمسرح فاعل من ناحية، ومن ناحية أخرى احتياجات الفنان الإنسانية المعيشية المشروعة.

لقد سمعنا ولا نزال نسمع مقارنات وفرضيات فارغة عن طبيعة صناعة الفن من مسرح وسينما وخلافه، وكيف أن هذه الطبيعة تخضع هذه الفنون لمنطق " العرض والطلب ". وفي حين أننا لا ننظر وجاهة اللعبة الإنتاجية وضروراتها من حسابات الربح والخسارة إلخ .. فإنه ليس إلا من قبيل التمويه والتملص من المسئولية أن يغض أصحاب هذا القول طرفهم عن الطبيعة الخاصة لمجتمعاتنا الخليجية من حيث عدد السكان وعلاقتهم بالفنون – وفن المسرح خاصة – فالمسرح يخوض مغالبة غير متكافئة في بيئة استهلاكية مدعومة تقرباً من كافة أجهزة الإعلام الرسمية، التي أرست عبر السنين أرضية صالحة لترويج كل ما هو هابط وجارح للذوق. كي لا نقول خارجاً عن الأخلاق " كما تنبئنا طبيعة برامج التلفزيونات الفضائية ".

أكره استفزاز أحد، لكن كلفة تفريغ سبعة فنانين كل سنتين، لا تتجاوز ما يدفع من نثريات لاجتماع مجلس إدارة " شركة أو مؤسسة خليجية مشتركة " يعقد في هذا العاصمة أو تلك من عواصم الخليج، أو العالم إذا كان حاراً أو ماطراً !!
نقول هنا ولسنا نغفل عن حقيقة أن خليج النفط الموسر قد انقضى وطره، أو يكاد بعد حين، لكن هذه الحقيقة بقدر ما هي صالحة أن تكون حجة على المسرحيين أو سواهم من فنانين، فإنها تصلح أيضاً أن تكون حجة لهم، فبقدر ما يسوء الحال المادي في أيامنا القادمة، بنفس القدر تتعاظم حاجتنا للمبدعين الذين قد يصلحون ما أفسده غير المبدعين، من سياسيين واقتصاديين وإداريين فاشلين أوصلونا إلى ما وصلنا إليه من موقع متقدم على شفير الهاوية.

**** المقال منشور في صحيفة الأيام بتاريخ 27 سبتمبر 2003 .**

طريق اسمه السعدواي.. يرشدك إلى الحلاج

خالد الرويعي**

يخطر ببالي أني كلما تهيأت للكتابة عن الحلاج / السعداوي.. ثم التهرب عنها تذكر اللحظات التي كنت أتهرب فيها أيضا عن التدرب على أداء المشهد الأخير من المسرحية: (أنا رجل من غمار الموالي)

كنت وقتها أتلمس هذا التهرب وكنت جاداً فيما أقول وأدعي، ثمة جهد تمثيلي غيرعادي فيه، كان يضعني على حافة أن ترى نفسك فيما أنت تتقمص شخصاً آخر، كان يجابهني بمخزوني المعرفي البسيط بشخصية الحلاج بكل ما تمتلكه من رهبة، ولا أعني هنا أن ما سبق من المشاهد كان بالإمكان مجابهته.. ليس بالضبط، بل إن مشهد السؤال: (أين الله) بمثابة صفعة أتلقها يوماً بعد يوم.. لم يكن السؤال وحده مخيفاً، بل التماهي في نطقه بالإحساس المتخيل عن الحلاج، قراءة اللحظة التي يمكن للحلاج أن يقول كل ذلك وهو يقاسي العدل عندما يكون جائراً.

أذكر الآن

يوم أن عزم السعداوي على إخراج المسرحية، أذكر كمية المراجع والقراءات التي خصت الحلاج، أذكر كمية الموروث الديني الذي يحمله كل منا.. أذكر البوح عن أشياء تخصني أمامه كما لو أنني في مواجهة الشبلي وهو يستثير ثوابتي.. أذكر أن الدخول في الأيام الأولى للبروفة كانت حالة من حالات الأساطير قلما أجدها الآن.

أذهب للبروفة.. أنا لم أكن أذهب إليها.. بل كنت أذهب للحلاج.. لم يكن يعنيني المسرح لحظتها فالمسرح كان متوارياً يرقب كل ذلك..أتوضأ.. أصلي.. أضع عصبة حمراء على رأسي كتب عليها الشهادتين، القرآن على يميني، ودعاء كميل عن شمالي وأبدأ في البوح.. لم يكن كل ذلك تدريباً على قراءة النص.. كان تدريباً على تربية النفس والنظر إلى ما يخالجها أكثر وأعترف أن في هذه اللحظات بدأت أفهم ستنسلافسكي أكثر وبشكل عملي لم أكن مهيأ لفهمه قبلاً ، كان من المهم أن أكون ذات الحلاج في الوقت الذي أعرف أني لن أكونه.. التمثيل هو ان تحترف الكذب وبصدق على الذات أكثر.. ذات مرة استقطعت يومين على ما أذكر من أيام البروفات لأختلي بنفسي في البر (منطقة الصخير)

السعداوي لا يستقر عند تجربة واحدة، لا يكرر، لا يرتكب الخطأ نفسه مرتين. العناصر أو الأشياء التي يتكرر حضورها في أعماله لا تحمل الدلالة ذاتها بل تتغير. السعداوي نفسه يتغير يتحول. إنه يهزأ بالصعوبات والعراقيل الخارجية، وفي سخريته هذه، إضافة إلى فهمه الثوري للفعل المسرحي، يتمرد على تقاليد العرض وأشكاله الاعتيادية، يسبر إمكانيات المسرح الفقير. يستثمر المتاح إلى أقصى حد، يكسر التخوم الفاصلة بين الممثل والمتفرج، يحول المظهر السائد للفرجة إلى اتصال مباشر ومباغت، يحطم حيادية المتفرج بهجمات متكررة ومدروسة من المؤثرات والانفعالات.

السعداوي مكلف بمهمة شاقة وخطيرة بأن يخترق الحصار المعلن والخفي. وهو يفعل هذا – مع نفر من أصحابه – بعزم وإرادة، بلا يأس، وليس ابتغاء مجد أو شهرة أو مال. إنه يضرب الطوق بقبضته، برأسه، فيما يتنحى الآخرون جانباً ويراقبونه بابتسامة إشفاق، أو بلا مبالاة، وعندما يفتح ثغرة نرى – في انبهار – أفقاً مصبوغاً بألوان قزحية.

** المقال منشور في صحيفة الأيام البحرينية بتاريخ 14 فبراير 1994.

إن كانت خبرتي في المسرح تنقسم إلى جزئين نصفها كانت في الحلاج.. لكنني كنت وحيداً.. وهذه الوحدة هي من جعلت السعداوي يستفرد بطاقاتي واستفرد بخبرته.. لكنني كنت وحيداً.. وهذه الوحدة هي من علمتني أن أقوم بالتمثيل دون الحاجة لمن يسندني (محمد حداد – الشبلي)، لكنني كنت وحيداً.. إن (الشر قديم في الكون) وذاك حوار الشبلي.. كنت احتاجه كي يلقي بغضبي وثورتي إلى جحيم الذات والنظرة المتبصرة للعالم والأخذ بالقليل من الحكمة وصون السر (صمتاً..

وإليك جواب سؤالك كي ترتد إلى نفسك

الظلم

.....

.....)

كنت احتاج ذلك، وكانت تقوم قائمتي يوم أن لا أجد من يردعني حسياً وأنا أقول : (الشر استولى في ملكوت الله.. حدثني كيف أغض الطرف عن الدنيا إلا أن يظلم قلبي؟) اغتاظ لأني أحسست بأني وصلت إلى شيء لم أصله إليه ومن الصعب عليّ أن أكمل عليه ولا يوجد من يكمل علي، وحدث حينها أن ردد حوار الشبلي السعداوي ذاته.. بصوته البارد الذي لا يمثل.. فرمى بكل ما راكمته في تلك اللحظة إلى القاع... كان تمثيل الحلاج مرهقاً.. كنت بحاجة إلى وقت طويل وتركيز عال كي أصل إلى لحظة نتدرب عليها طويلاً.. العرض لم يكن مهماً بالنسبة لي إذا لم أصل لهذه المرحلة – الذروة.

عرض الحلاج – كان عرضاً تراكمياً في حدود الشخصية.

أثناء البروفات كنا نتدرب على كل شيء من أجل كل شيء.. مسرح – سيرك – عرائس – اكروبات... ولو أن ما تدربنا عليه قد ظهر للناس فهذا يعني شيء واحد.. أن يتمسكوا بنا أو أن يتخلوا عنا في حينها..

بول سلافسكي يروي عن ستانسلافسكي في دروسه التمثيلية تحسس الفأر على ما أذكر.. اما السعداوي فكان مشدوهاً لإحساس وحركة السلاحفة.

كان البطء ما يثره، وكان العنف.. وكان السعدواي

** مستل من ورقة قدمها الرويعي حول تجربته التمثيلية في ندوة عقدت عام 1999 بنادي العروبة. ورقة غير منشورة.

وكان حينها موسم التخييم في شهر فبراير.. بينما كان أهلي يقضون المساء معي حتى قرب منتصف الليل وطوال الوقت الصباحي والمسائي كنت مع ذاتي أزعم من خلالها اني أريد أن أهيم كالصعاليك.

الفترة الأولى من التدريبات كان من المهم أن أصل إلى خيط داخلي – حتى وإن كان مبهماً – يقودني إلى الطمأنية والقلق الذي كان يعيشهما الحلاج في آن.. كثرت الروايات عنه.. وما إن تكثر الروايات حول شخص حتى تؤمن بأن هذا الشخص كان مثار جدل واسع.. ويوما بعد يوم اكتشف بأني أصل وفي اليوم الثاني أفقد ما توصلت إليه.. كان مزعجاً ذلك الحلاج.

ذات مرة أستذكرت اللحظات الأولى لتدربي على شخصية (تيو) في مسرحية الكمامة 94 . حثني السعداوي على الرؤية في المرآة على إضاءة الشموع.. النظر للمرآة فقط وما يأتي.. أنا أكمله.. استغرق ذلك ساعة بأكملها حتى وجدت نفسي في الدقائق الأخيرة أبكي (وبحرقة).. لا أتذكر بالضبط لماذا بكيت، بالتأكيد كان النص على علاقة بهذا البكاء لكنه ليس بالشكل الذي وصلت له.. هذه الحالة بالضبط كانت الذروة بالنسبة لي وأنا أطعن الطاولة بالسكين ومفصحاً بكراهية أبي.

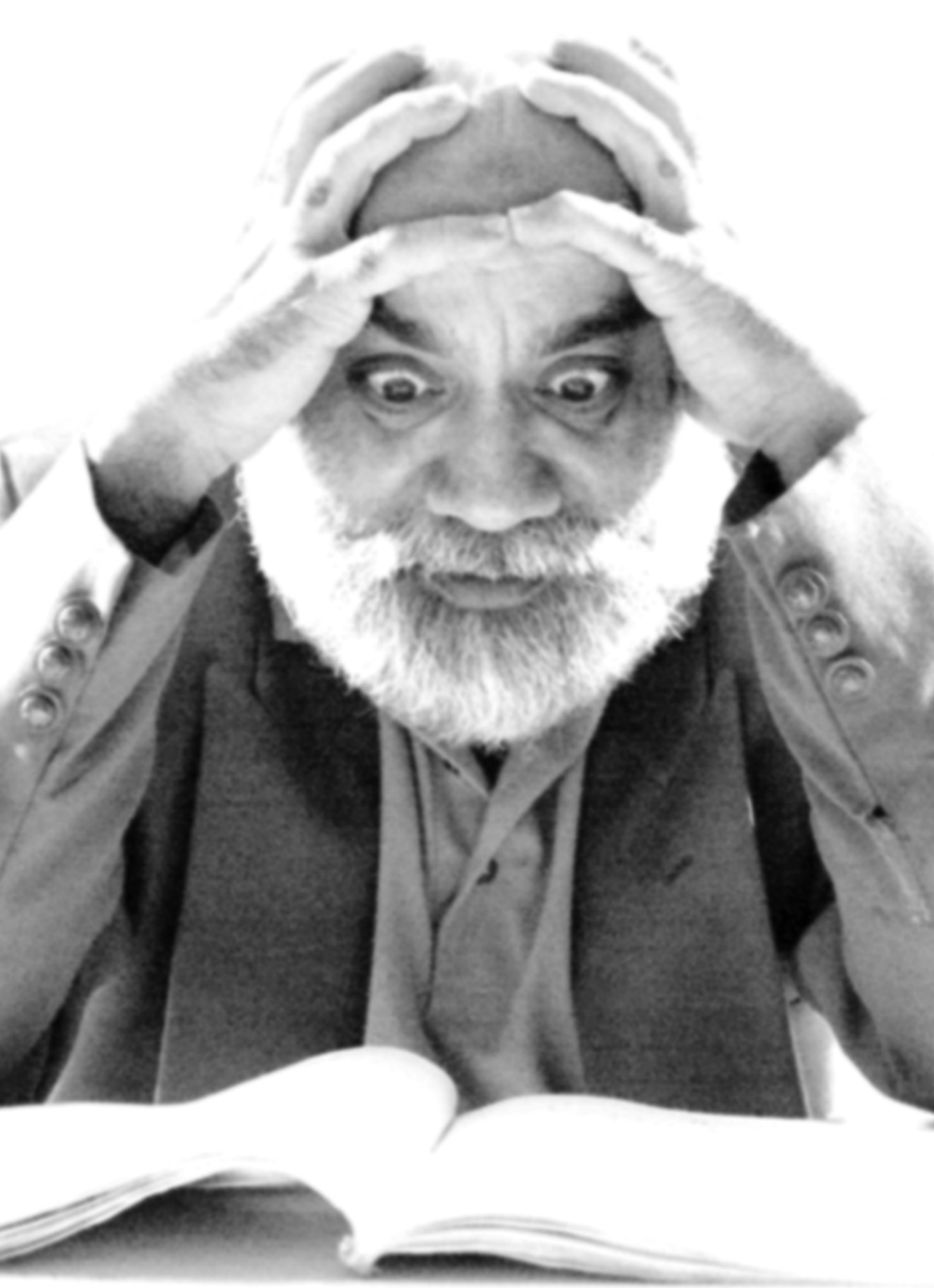
هذه اللحظة بالذات أمام المرآة كنت استحضرها على الداوم وكان مما بدأنا بالتدرب عليه هو المشهد الذي كنت أخاف منه في الأيام الأخيرة.. أعتقد أن التدرب على المسرحية أستطيع أن أقسمه إلى قسمين.. قسم كنت ذاهبا فيه مع السعداوي إلى الحلاج والقسم الثاني نذهب فيه إلى العرض.
كان من الضروري أن أشعر بأن الحلاج إنسان.. مشاعره وأحزانه وعلومه وأفراحه.. أحلامه وتطلعاته وخوفه.. كل ذلك كان ضرورياً.

السعداوي لا يُحتمل في البروفة.. السعداوي لا يحتمله سوى نفر معدودين على اليد اليمنى وانا.. بهم يصنع السعدواي ما يعتمل في رأسه.. كأنه يقبض على العالم بهم.. السعداوي متحرر في البروفة لا يحده شيء.. مراقب لماح.. مُلحّ صبور.. ومن النوع الذي يرى أن القناعة في الفن كنز لا ينفع.

وصلنا بالبروفة إلى 6 ساعات يومياً.. كنا نبدأ في السادسة واحياناً في السابعة ولا ننتهي إلا في الثانية عشرة.. لم يكن احد معنا في أيامنا الأولى وإن كان فثمة شخص أو إثنين يراقبان فقط.. وهذا ما لم احبه في السعداوي قط.. له مبرراته التي أقتنع بها.. لكنها لا تروقني.. يريد أن يربي الممثل أمام أعين كثيرة.. يريد أن ينتهك الغرور الذي يعتلي الممثل عندما يرى الأعين.. الممثل يفتخر بنفسه وذاته المقدسة عندما يرى تلك الأعين.. السعداوي يريد أن يصل بالممثل إلى كسر هذه النرجسية التي تتطاول على الشخصية فتدمرها.. السعداوي يدمرها في حضورها أمام تلك الأعين... لكنني تعلمت..

نتعلم في المدرسة بأسلوب أحادي الجانب، وكذلك نرى التلفزيون يقدم وجهات نظر أحادية الجانب، ولهذا يكون الإنسان لدينا آحادياً .. وأنا أعمل ضد هذا، وأحاول التشتيت في الإخراج لتكون هناك أبعاد أخرى، كما أحاول دائماً في عروضي أن تتراجع الكلمات إلى الخلف، وتأتي الحركة أكثر، وفي كل ليلةٍ يمكن للمشاهد أن يرى عرضاً مختلفاً.

من مقابلة أجراها حميد مجاهد
صحيفة "الوطن " الكويتية 15 أكتوبر 1993



وفي " اسكوريال " فقد حاولت تجريب المسرح المباشر الفوري داخل حيز "الارتجال اللحظوي " وهذا ما أملته الظروف لانشغال الشباب مع التلفزيون . جربت فيها مع الممثل أسلوب التمثيل الشرقي مسترشداً بأنثروبولوجيا المسرح لدى "يوجينو باربارا "، وفي خلط الأساليب وعدم تحديدها، وعملت على بث أكثر من رسالة في آن واحد، وكان هدفي دراسة المشاهد لقوانين التلقي المختلفة كـــــ" أسلوب اللاخطية "وإعطاء الممثلين فرصة أن يدربوا أنفسهم في أطر أخرى لفتح الأبواب أمام المسرح التجريبي.

أما مسرحية " الكمامة " التي تم عرضها في فيلا، فكانت تذهب لاستنطاق هذا المكان بشكل مختلف، وفي إطار مسرحية واقعية .. حيث تم تجريب أسلوب الواقعية و" البريشتية " ومسرح "آرتو " ومراقبتها مع مراقبة المتفرج والممثل والمكان.

أما في " القربان " فالعمل أصعب حيث أنني هذه المرة أحاول التعمق في دراسة المتفرج من خلال استجاباته وردود أفعاله .. أما النجاح والفشل فكلاهما لا يعنيان لي شيئاً. فالمتعة الحقيقية تكمن في التجريب وليس في النتيجة " الفشل - النجاح" وخصوصاً أنني لا أطرح نفسي مخرجاً أكاديمياً عارفاً اللعبة المسرحية، إنما كل عمل بالنسبة لي هو طريقة حياة ومعايشة وانفتاح على أفق أوسع .. فكل تجربة محفوفة بالمخاطر، والفشل فيها أعلى بكثير من نسبة النجاح. ففي كل عمل أكون مثل أعمى يقود عميان، وتبدأ الأشياء بالتكشف شيئاً فشيئاً لي وللممثلين ولمن يعمل معي. فكل ما أعرفه عن المسرح أنساه، وأبدأ من النسيان للوصول إلى حالة الذاكرة الجديدة، وهنا تكمن متعة المسرح وعذابه وقلقه وأرقه .. فالآخر قد لا يدرك صعوبة العملية إنما يطلب نتائج معينة، ولا يدرك أن المسألة هي مسألة حياة وأسلوب عيش وبعث جديد. فلكي يوجد مسرح معاصر يحتاج الأمر إلى كاتب معاصر، ومخرج معاصر، وممثل معاصر، وأعتقد في النهاية أن المسألة ليست في المنهج إنما في الإنسان فالإنسان المسرحي أهم بكثير من أطر المناهج .

ففي المسرحيات التي أخرجتها لا تجد تحكم منهج معين في طريقة إخراجي، وإنما تجد أني أحاول أن لا أكون عبداً للمناهج، فالإنسان

>> ما المنهج الذي يقتفيه السعداوي في مسرحياته .. وما الهدف الذي يسعى إليه من خلال مسرحية " الرجال والبحر " وصولاً إلى " القربان " .. هل هناك خط سير محدد وواضح يرشد السعداوي، أم أن كل عمل مسرحي هو الذي يحدد كيفية التعامل معه؟

- في حقيقة الأمر هناك خط سير واضح بالنسبة لي على الأقل، وفي الوقت نفسه فكل عمل مسرحي هو الذي يحدد كيفية التعامل معه. وخط السير يرتكز منذ " الرجال والبحر " إلى المسرحية الحالية على ثلاثة محاور رئيسة هي: الممثل، المشاهد، المكان " الفضاء ".

وقد كانت الإرهاصة الأولى الرجال والبحر حيث تم التمثيل في فضاء خشبة نادي مدينة عيسى وهي خشبة متواضعة، واسترشدت فيها بالمسرح الفقير في إمكانياته، ومن خلالها حاولت إغناء الممثل جسدياً في إطار الخشبة .. فكل ما كان متوفراً هو: ستارة سوداء، وشجرة عارية وجدناها ملقاة في الشارع، وبعض الطارات والعصي، وطبل، وستائر تم استغلالها بطريقة المسرح الخشن .. فلقد أوقفت ذات مساء المسرحية لفترة وجيزة بعد سقوط أحد الممثلين من فوق الخشبة إلى الصالة ثم صعوده مرة أخرى، ومن هذه الحركة كنت أريد أن أستنطق صمت المتفرج ودراسة انفعالاته وأن أبث رسالة بأني سأترك الخشبة إلى الصالة حتى أفتح أمام الأخوة الذين كانوا يتذرعون بعدم وجود خشبة مسرحية جيدة وعدم توافر إمكانيات كما هو مثبت في الجرائد.

ثم حاولت في مسرحية " الصديقان " تجريب أسلوب التلقي حيث كان الممثل وسط الصالة محاطاً بالمشاهد، وقريباً منه دون إضافة أي إكسسوارات زائدة، محاولاً وضع الممثل في هذا التحدي الصعب حيث يجرب التمثيل بكل تفاصيل جسده.. وكانت محطة خوف وقلق خصوصاً أنني أتعامل مع ممثلين جدد أخرجهم من حيز الأمان، وأعرضهم لتجربة قاسية لاهثة في حوارات طويلة قرابة الساعة والنصف، وكنت فيها أجرب الممثل والمشاهد والمكان خارج شروط العلبة الإيطالية .

أما في " الجاثوم " فكانت التجربة تذهب في تحديد المتفرجين وتحت شروط غاية في الصعوبة، حيث بدأ مفهوم الديكور يتلاشى، ليحل محله مفهوم "السينوغرافيا" .. وفي الجاثوم حصل مزج تداخل فيه المسرح الخشن بتجارب "جروتوفسكي " في تحديد المتفرجين حيث أصبح المشاهد يرى العرض، ويرى المشاهد الآخر عبر البرواز.

ثم كانت العودة إلى الخشبة من جديد في " الرهائن " مع كم كبير من المتفرجين، وكان الهدف التجريب على الكتلة والفراغ في تحولات الكتلة داخل الحيز تحت شروط مسرحية مختلفة، وأمام مسرحية صعبة على مستوى الإعداد والتمثيل والإخراج.

أما ماذا أعطيت فأعتقد وبكل تواضع أنني أسهمت في إخراج المسرح من رؤيته التقليدية للمكان، وأدخلت خطاب الجسد في المسرح كمصطلح كان غائباً، كما أدخلنا مصطلح السينوغرافيا في مسرحنا، وتمت دراسة استراتيجية النص .. فكنت أحاول الكتابة حول المسرح لإعطاء فضاء معرفي للمسرح عبر تناول العديد من القضايا، كما حاولت إشراك المتفرج في قوانين تلق جديدة لم يألفها الكثيرون ولعلها أسهمت في تغيّر مشاهد واحد فقط في عشر سنين، وهذا كافٍ بالنسبة لنا ومازلنا نواصل في هذا الاتجاه.

>> مفهوم المختبر المسرحي عند السعداوي إلى أي مدى يتواصل مع مفهوم المختبر الجروتوفسكي أو البروكي، وما الغايات التي يتوسلها السعداوي من مختبره وتدريباته مع إعطاء لمحة عن الصعوبات.

- لا أدّعي لنفسي هذا الشرف، شرف تواصل مختبري بمختبر "جروتوفسكي" و " بيتر بروك " فهما يعيشان في أوضاع مختلفة، ورغم الصعوبات التي يعانونها إلا أنهما يملكان خيارات المسرح ولا يتنازلان، أما المخرج العربي وأنا منهم مضطر للتنازل. فالمسرحي العربي هرم من التنازلات ولا يستطيع تحقيق طموحه في أوضاع غاية في السوء .. فقد تطلب حركة من ممثلة لا تستطيع القيام بها، وقد تطلب من المصمم تصميماً لا يستطيع تنفيذه، ولكن السؤال يبقى وخصوصاً أن الفن في مجتمعاتنا سديمي غامض. ويستطيع الكثيرون عيش حياتهم كاملة دون وجود الفن والمسرح في الحياة على الإطلاق. فغياب المسرح لن يعوق أدائهم لوظائفهم أبداً، والمسرحي لا أهمية له إطلاقاً.

وأنا لا أضع ما أفعله في مقارنة مع هؤلاء العمالقة، ففي حقيقة الأمر لم يتأسس هذا المختبر لدي، وهو حلم يسكنني وقد تحقق جزء ضئيل منه في فترات متقطعة، ولم تستكمل أطره لظروف خارجة عن إرادتي .. وقد جربت في أندية عدة، ومنها ناديي" الحالة "، و" المحرق "، وكان معي الفنان " سالم سلطان" والمرحوم "جعفر الحايكي " و "عبد الله الخال " الذي صور بعض التمارين و "مصطفى رشيد " ثم جربت في نادي " السماهيج "، وكل هذه المحاولات المختبرية توقفت، وتواصلت في نادي مدينة عيسى فترة أطول، وهي فترة مهمة. ثم في

والمسرح أكثر شمولية من المناهج. لذا أذهب إلى المجهول لكي أتخلص مما هو معلوم الذي يحاول التسيد. فالمعلوم يطرح معرفة ما، وكل المعارف قابلة للشك والاختراق.

>> استغنى ممثلو جروتوفسكي عن كل شيء عدا " الجسد " المعادل الموضوعي للآلة الإنسانية، وأعطوه الوقت اللانهائي .. فما الذي أعطاه السعداوي لممثليه، وماذا منحوه ؟

- في الحقيقة لم آخذ فرصة كافية لإعطاء الممثل شيئاً. فكما ترى أن الممثل لدي يتغير وينشغل بظروف أخرى غير المسرح، فلقد عملت مع مجموعة شباب صغيري السن كانوا في المدرسة، وما أن أنهوا الدراسة حتى انشغلوا في معترك الحياة والبحث عن عمل. البعض منهم غادر والآخر عمل في وظيفة لا تسمح له بمواصلة المسرح، ولم يبق معي سوى" محمد رضوان" و "حسين الرفاعي" .. بقي رضوان الذي لم يجد سوى المسرح ليحيا فيه وبدأت تساؤلاته تكبر وتتعقد واقترابه من المسرح يزداد عبر القراءة، ودخلت أنا في حومة العروض مع ممثلين جدد بعد تأسيس " الصواري "، وانشغل آخرون بالتلفزيون ليسترزقوا لقمة العيش، وهكذا لم تأخذ التجربة مداها الكافي.
فقد كان هدفي جعل الممثلين يفكرون بأجسادهم، حيث إن الممثل عاجز عن إيجاد الصلة بين التفكير الحركي والتفكير الكلامي .. فقد عبّرت الأوصاف اللفظية عن التفكير الحركي من خلال الرمزية الشاعرية فقط. وهناك الصوت بصعوبة تدريباته، وكما تعلم أن الفريق المسرحي يحتاج لعلاقات إنسانية من نوع فريد، وهذا ما كنت أنشده، لكن بتقطع المختبر، وفرط المسبحة صار لكل همه، وبدأت من جديد محاولاً التماسك بعد أن اكتشفت أن حلمي لم يتحقق وبدل تأسيس المختبر المسرحي، أصبحت مخرجاً للعروض لا غير .

وقد أفرحتني بعض تجارب الشباب أمثال: "سلمان العريبي " و"حسين الرفاعي " في مسرحية " استفاقات " و" خالد الرويعي " و" جمعان الرويعي " و" حسن منصور " و" حسين الحليبي "، أما تجربة رضوان فلها وقع خاص بداخلي حيث أنها تتميز بالعمل على الممثلين وحزنت لابتعاد " محمد الحلواجي " فقد عمل معي في اسكوريال، وفي المختبر المسرحي، وسجل جميع التدريبات. وكم أتمنى أن يفاجئنا بعرض مسرحي و" مصطفى رشيد " الذي اكن له الحب باعتباره طاقة إلا انه يزداد ابتعاداً عن المسرح. فإنني أجد صعوبة والمسألة بالنسبة للمختبر تتعقد أكثر عن ذي قبل .

فالممثل يحتاج إلى مرانٍ ذاتي ومحاولة سد رغباته مثل التقليل أو الإقلاع عن التدخين لما له من مضار على تنفس الممثل، ومن ثم على الصوت، حيث يتم تدريب الصوت في الصباح الباكر لذا يتحتم على الممثل عدم السهر والابتعاد عن المشروبات الكحولية، وممارسة التمارين بشكل جدّي ومسئول. وهذه الجدّية مسألة صعبة جداً.

حياة كاملة لكل أعضائه وهنا يكمن اختلافه عن الجماعات التجريبية فقد جعل الفقر فلسفة ونموذجاً ومثالاً تخلى ممثلوه عن كل شيء عدا أجسادهم، وهو ما لم تستطعه المسارح الأخرى ومنه استفدت طريقة عرضه لمجموعة محدودة من الجمهور وإبعاد المكياج والإضاءة وغيرها وحاولت الاستفادة من تدريباته أو بعضها محاولاً تطبيقها على مسرحية الصديقان والجاثوم واسكوريال. أما الغوص في مختبره فهو شئ صعب للغاية لعدم تفرغ الشباب وتفرغي .

أما من بروك فقد استعرت مجموعة من التمارين، مثل تمارين الارتجال والصوتيات وغيرها. ومع ذلك لم يتحقق إلا القليل جداً حتى الآن لظروف خارجة عن إرادتي، فالممثلين غير متفرغين، ومعظمهم يتهربون من التمارين ويتجهون للعرض، وليس لديهم الإدراك الكافي لمعرفة فلسفة التمثيل، وواجبات الممثل الحقيقي للإقلاع عن التدخين، والمشروبات الكحولية، والاستيقاظ مبكراً لتدريب الصوت، والتحكم في الرغبات التي تكون ضد مهنة التمثيل، والكثيرين منهم عندهم المسرح مجرد وقت يقضى ثم كل واحد يذهب لشأنه. وما زالت رغباتهم هي التي تحركهم وليس المسرح كحياة، قد يكون السبب سنهم أو ظروف المجتمع فهم جيل الصورة والحياة المعقدة .. وما أن نبدأ حتى ينتهي الحلم بسرعة، اضف إلى ذلك أنه ليست هناك صالة حقيقية للتدريبات .. لذلك فالغايات التي أنشدها والمتمثلة في تطوير أداء الممثل وتحريك خلايا المخيلة، ووخز الشرايين بالإبر، وتخليص الممثل من معوقاته هي حلم جدير بأن نحيا من أجله، أو نموت ونحن نحلم به. فالحياة اليومية تحاول قتل الحلم، والمختبر يحتاج إلى وقت طويل ومثابرة وجهد لا ينقطع، وهذا حلم صعب المنال يبقى في داخلنا، يراودنا، لكنه يبتعد أكثر فأكثر.

>> يرتبط التجريب في المسرح بمفهوم الثورة. فالمسرح بعناصره البنائية، هو بأمس الحاجة إلى الثورة .. أين ثار السعداوي، وكيف كانت ثورته إذا ما أخذنا في الاعتبار صدى هذه الثورة عند الجمهور البحريني؟

- التجريب محاولة لاكتشاف المجهول والذهاب في هذا الاتجاه. فهو يرفض إستراتيجية التسمية أو التعريف لكي لا يتحول إلى مفهوم يتحدد بما هو معلوم. وهذا المعلوم يتسيد ويتحكم في الفنان التقليدي الذي

مسرح الصواري ولكن بشكل متقطع، وقد كتب عنها الناقد
" يوسف الحمدان " من خلال متابعته، وكنت من خلالها أجرب بعض تمارين المخرجين المختبرين أمثال بروك وجروتوفسكي وغيرهم، وأضيف بعض التمارين من أجل دراستها. وكنت أحياناً أعد المختبر من أجل إخراج مسرحية معينة عبر إعداد الشباب جسدياً وصوتياً. فماهية المختبر المسرحي عندي هي عبارة عن أشكال التركيز العملي الدقيق، والتحليل التخصصي في نقطة معينة، مثل نقطة فن الممثل بطريقة ميكروسكوبية، وهي رؤية تخصصية من أفراد المختبر في مفردات لغة المسرح. بهذا المعنى فالمختبر تجربة معملية يبحث الإنسان فيها عن الإمكانات التعبيرية التي يمكن تطويعها بحيث تعبر عن شخصية أخرى. ومن هنا يكون الاختلاف بين المختبر، وبين طريقة التدريس في المعاهد المسرحية التي تعتمد على التراكم التلقيني في شكل تراكم حركي، وتراكم قولي، وتراكم في الطبقات، وهو ما يطلق عليه الطريقة الإملائية، فيكون المنتج النهائي صورة أو نسخة مشوهة.

وتأكيداً على المسألة السابقة فالمسرح المختبري يعتمد على الطريقة التفجيرية أو الاستنتاجية وليس على تراكم بعض المعلومات، أو الاستنساخ المعرفي، بل من خلال مناهج وطرق تعمل على تفجير طاقات الممثل، وعلى كسر نمطية التمثيل عن طريق الاستثارة والاستفزاز لتطويع خاصية الممثل. أما تجاربنا فلم تستكمل أطرها حيث ينفض الشباب من حولي ويتركوني. وعموماً وكنت قريباً من بروك أكثر من جروتوفسكي فهذا الفنان صعب، وله رؤية وهدف مقدسين، كما أن المسرح بالنسبة له لا يمكن أن يكون غاية في حد ذاته مثل الرقص والموسيقى.. بل المسرح هو وسيلة لدراسة الذات واستكشافها وبحث في إمكانية الانعتاق. وذات الممثل هي مجال عمله، فهو مجال أكثر ثراء من مجال الرسم والموسيقي، فالممثل إذا أراد استكشاف ذاته عليه أن يستدعي كل جوانب هذه الذات: عيناه وأذناه ويداه وقلبه وجسده وروحه، وهذه هي موضوعات دراسته، وهي أدواتها، وعند إدراكه لهذا يصبح التمثيل عملاً وحياة وخطوة بعد أخرى تمتد معرفة الممثل بذاته من خلال ظروف البروفات المؤلمة المتغيرة دائماً، وتعبير جروتوفسكي في الأداء للممثل له معنى قدسي، فهو الوحيد الذي استطاع أن يحقق حلم آرتو .. فعلى الممثل أن يترك للدور أن يتخلله في البداية، ثم يضع العقبات كلها، لكنه عن طريق العمل الدائب يكتسب السيطرة التكنيكية على وسائله الفيزيقية والنفسية مما يتيح لهذه الحواجز والعقبات أن تسقط .

هذا التحليل الذاتي للدور يرتبط بفكرة عرض الذات، فالممثل لا يتردد في أن يعرض ذاته تماماً كما هي، لأنه موقن أن سر الدور يتطلب كشف ذاته وفض أسرارها. وهكذا يصبح فعل الأداء فعل تضحية يكشف ما يفضل معظم الناس إخفاءه، وهذه التضحية هي هديته للمشاهد. وهنا تصبح العلاقة بين الممثل والمشاهد أقرب إلى علاقة الكاهن بالمؤمن . والممثل يستحضر ويعري ما هو كامن في كل إنسان وما تطمسه الحياة اليومية، وهذا المسرح المقدس طريقة

كما يقول بدأ سحراً أما اليوم فقد أصبح الطريق معاكساً فالمسرح لا يكاد يحتاجه أحد والعاملون فيه لا يكادون يحضون بالثقة ومن ثمن فلا نتوقع أن يتجمع الجمهور منتبهاً ومخلصاً إنه واجبنا نحن أن نقتنص اهتمامه وأن ندفعه للإيمان به لذا علينا أن لا نخفي أوراقنا وراء الظهر بل نفتح أمام الجمهور أيدينا الفارغة حسب" بروك" ونريه أنه ليس لدينا سوى أنفسنا من هنا علينا أن نبدأ ببساطة شديدة، إننا بحاجة إلى طريقة للتفكير جديدة وبأسلوب جديد وليس هناك ما نخجل منه في تغيير الأسلوب.

>> هل يحتاج مسرح السعداوي إلى نوعية محددة من الجمهور، إذا كان الجواب بالإيجاب فما شروط هذا الجمهور .. وما مدى مصداقية المقولة التي تزعم بأن مشاهد المسرح التجريبي بحاجة إلى ألف عين .. وهل يحتاج الجمهور المسرحي إلى تدريب كي يتسنى له التعامل بحذر وحذق في أثناء المشاهدة .. وكيف يكون هذا التدريب إذا كانت الإجابة بنعم؟

- ليس هناك من مخرج يضع شروطاً لنوعية الجمهور باستثناء جروتوفسكي. أما أنا فلا أفرض شروطاً معينة على الجمهور أو أطلب جمهوراً خاصاً. ولكي أكون صادقاً مع عملي يكون الجمهور متواجداً معي وأنا أعمل في البروفات، حيث أجعل من نفسي مكان الجمهور، ثم أترك مشاهدة العرض للجمهور، وهو حرٌ في تعاطيه مع المسرحية، وحرٌ في رأيه. ولا يهمني - في الوقت نفسه - إذا فهم العمل أم لم يفهم، يهمني التعامل مع الحس، ومن الحس أنتقل إلى الفكر وليس العكس. وكما تعلم أن المسرح عملية مركبة، وهو من أكثر الفنون صعوبة في عملية التواصل، فالعلاقة بين الممثل والجمهور أشبه بلعبة التنس حيث يجب المحافظة على عدم سقوط الكرة ..
وأحياناً قد نخفق مع المشاهدين. وثورتي ببساطة شديدة – إن جاز التعبير - كانت المطالبة بطريقة جديدة، أو منهج جديد أو أسلوب جديد يتسم بعدم السكونية.

>> تبدلت عملية التواصل في المسرح بشكل معين وانحرفت عن صيرورتها فبعد أن كانت الكلمة هي الوسيط الأساسي بين الممثل والمتلقي أصبح الجسد هو صاحب السلطة في عملية التواصل .. فإلى أي مدى يصدق هذا الطرح إذا ما كان الحديث عن مسرح السعداوي ؟

يعرف المسرح بشكل أحادي ويؤطره بهذا الشكل، فهو لا يطرح على نفسه السؤال المهم ما المسرح؟ وهو سؤال شائك أرق معظم التجريبين منذ " ستانسلافسكي" وحتى الآن. إذاً التجريب هو الذاهب في اكتشاف المجهول، ورفض الأطر بل واختراقها، ليكون هذا الاكتشاف دائم التجدد.

أما عن الثورة فهي في منطقة غير معلومة، وهي غير جاهزة في مكان ما، وإنما يحاول الفنان المضي في اكتشافه لهذا العالم الصعب والمركب في مواجهته لنفسه، وللواقع المحيط، ولتاريخ المسرح، وبينه وبين الجمهور في شروط عادات التلقي . أما المحاور التي حاولت التجريب فيها سابقاً كاكتشاف قوانين جديدة وأماكن جديد لمحاولة استنطاقها. لكن الأكثر أهمية أنه ما أن أنتهي من سؤال ما المسرح يعود من جديد للظهور، مثل العود الأبدي. والفنان المجرب إجمالاً، لا يسكن، والسؤال يزداد تعقيداً، والمجهول يبتعد أكثر في اقترابنا منه، قد تكون هذه نظرة صوفية .. والمتاهة هي مبرر التجريب عندي والاكتشاف يتم دون مفهوم، بل بتجاوزه كل مرة دون ضمان ولا يقين بنوع من تجربة المستحيل، حيث يسكنها الشك ويعذبها القلق الدائم. وعندي ليس ضرورياً تعريف التجريب في المسرح، وإنما الذهاب في اتجاهه.

والتجريب عموماً شئ غير مرئي، إنما هو طريقة حياة ويكفي مشاهد واحد فقط .. وقد أكون ماهراً في طرح السؤال على نفسي، ولكن بالمقابل أعجز عن إيجاد جواب يكون شافياً كافياً بالنسبة لي، والتجريب عندي لا يعني التجريب في المسرحية فحسب .. وإنما كيف أستطيع أن أكون متحولاً أي أكون " أنا لست أنا" مثل العلاقة بين الممثل والشخصية، وتلك الهوة التي تفصل أنا الممثل وهو الشخصية اختصاراً صدقني لا أعرف ما المسرح ؟
لهذا أجرب وأخون المسرح فالفن هو أن تخون الفن، لا أن تحمي رأسك بمظلة إنما تخرقها للدخول في "العمى" وكلما قتلنا المسرح كلما كان هناك مبرر للبعث وهذا البعث قد يكون هو التجريب أما بخصوص الجمهور فهو ليس وحدة ثقافية واحدة خصوصاً في المسرح متنوع باهتماماته وثقافته وإدراكه للعملية المسرحية ، هم قوة مشتتة يحاول المخرج وفريق العمل تجميع هذا الشتات وتكثيفه في بؤرة واحدة وهنا تكمن صعوبة هذه العملية وهنا أيضا يكمن التماس ما بين قطبي العملية المسرحية، نحن نحاول تشييد جسر يتيح للمتفرج والممثل على السواء العبور، الممثل من جهة والمتفرج من جهة أخرى وعند نقطة تلاقي طاقة الجمهور بطاقة الممثل يصدر الضوء .
والأدوات والأساليب كثيرة ومتعددة فليس من المهم تقنينها وتحديدها وهذا ما أحاوله على الأقل بفتح أبواب ونوافذ عديدة، إما أن يكون له ألف عين أو عينان فهذا ليس من شأني.
شأني أن أكون منفتحاً والمسرح الحقيقي كما طرحه بروك هو المسرح الذي يكون فيه الاختلاف بين الممثل والمشاهد اختلافاً عملياً فقط لا اختلافاً مبدئياً وأنا مع هذا الرأي فالمسرح

الأكاديميات للخريجين ؟ هل اكتفينا من الكلمة حتى نتجاوزها ؟ هل هناك أصول للتعبير الجسدي المسرحي ؟ هل هناك فلسفة لهذا التعبير هل نفكر عن طريق أجسادنا أم بواسطة اللغة والكلمة ؟ هل هناك ثقافة الأذن والعين ؟ وبعد كثير من التساؤلات وجدت أنه لزاماً علي أن أزاوج وأمزج ما بين الكلمة والصوت والجسد خصوصاً أن المختبر المسرحي لا يأخذ كفايته ولهذا فأنا يعجبني ما طرحه آرتو بإلغاء الكلمة في المسرح، حيث كان لا ينشد إلغاؤها إنما استخراج ضجيجها و استنطاقها وإلى الآن أكن حبا لهذا الفنان الذي أثرى الحركة المسرحية لذا تجد المزاوجة بين الكلمة والجسد في عملية التواصل لدي لكن الكلمة واللغة لا تكونان في مسرحي كما في المسرح التقليدي وفي اعتقادي أن الإنسان يتواصل مع الآخر بعديد من الأساليب لا نستطيع أن نفرق بينها من كلمة وصوت وإشارة ورمز وغيرها من الأساليب، والمسرح مشروع لكل الأنواع من التواصل .

>> هل مسألة حرية المخرج تبقى حرية مطلقة، أو هي حرية مسؤولة .. فنحن نعلم أن المخرج يقرأ النص بحواسه كلها وبرؤيته هو، ويقوم بتقديم تفسيره هو للنص في مكان العرض، فهل عملية تحريف النصوص أو تأويلها تصنف دائماً صوب مسخ النصوص .. وهذا بدوره يقودنا إلى احتمالية تدخل المؤلف في العرض، مع إدراكنا بأن العرض عمل جماعي بامتياز؟

- كما تقول في سؤالك إن العرض المسرحي عمل جماعي بالدرجة الأولى، هذا صحيح رغم أن كثيراً من المخرجين يبنون ثنائية عدائية بين المخرج المؤلف، بحيث إنه يحاول مسخ المؤلف باستعراض العضلات الإخراجية، دون أن يستوعب ما يطرحه النص أساساً. فإذا لم يكن المخرج قادراً على قراءة الحلم خارج المسرحية، أي ليست لديه قراءات عديدة في مجالات عدة ومتنوعة ورؤية للحياة، وموقف إزاء الأشياء يكون تأويله مسخاً النص، وإذا لم يكن مراقباً جيداً للوجوه في الشارع، وفي قراءة التجاعيد، وبناء حكايات حول من يراهم، وإذا لم يكن قارئاً جيداً ومراقباً للحيوانات والأطفال وقراءة الكادرات البعيدة والمتوسطة والقريبة إذا لم يقرأ الخرافات والإيماءات والأساطير والمنبوذين ممن يطلق عليهم المجانين والفراغ والكتلة، وإذا لم يهتم بالقراءات الدرامتورجية، وكل أشكال القراءة - كما قلت سابقاً

- في الحقيقة ليس هناك شئ اسمه مسرح السعداوي أو مسرح فلان إلا على سبيل المجاز. إنما هناك أساليب وطرق تأخذ بالعديد من المصادر تهضمها ثم تعيد إنتاجها مثل التمثيل الضوئي في النباتات. فالجسد مثلاً فكرة نابعة من المسرح الشرقي "الكاتاكالي" و" الكابوكي" و" النو" و" أوبرا بكين" حيث يظهر مصطلح " الكوشي " أي الطاقة حيث تكون السيادة الكاملة للممثل المدرب منذ الصغر وقد استعارها" آرتو" من المسرح الشرقي كما استعارها الآخرون وأضافوا عليها مثل بروك.. ففي المسرح الغربي كانت السيادة للمؤلف ثم المخرج وهنا تكمن المفارقة في شكل التمثيل وشكل المسرح في الطرفين فلو رجعت إلى أنثربولوجيا المسرح عند يوجينو باربرا أو المسرح وقرينه عند آرتو و المسرح الفقير لجرتوفسكي لأصبح الأمر واضحاً بالنسبة لهذه المسألة .

أما الجسد في المسرح الغربي فهو حديث، وكذلك فلسفة الجسد، يقول ميرلوبونتي: " إننا نتجذر بالعالم عبر الجسد ". إذاً فالجسد فكرة حديثة بعد أن مورس التغيب الكامل لهذا الجسد / الجسد الذات / اللامعنى / صرخة آرتو / الهيروغليفية الآرتودية / المسرح طاعون / الممثل القربان / العنف المقدس ، فقد ظل الجسد تابعاً منزوعاً عنه الإيجابية وقابعاً في السلبية في موت الجسد هذا الموت الرمزي / الخطابات كانت تحاول قتل الجسد وكلها تلتقي في بؤرة تلك الجريمة لقتل الجسد، وهذا الذي جعل فوكو يردد أنا مولوي نسبة لشخصية مولوي عند بيكيت. وقد أراد آرتو تخليص الجسد من المؤسسة.

ولو ألقينا نظرة على الفلسفة الغربية في التقائها عند تلك البؤرة: أي جريمة قتل الجسد لأدركنا كيف تعرض هذا الجسد لطعنات مميتة ! أولاً من قبل الميتافيزيقيا الأفلاطونية - الديكارتية ، وثانياً من قبل العلم الحديث، وثالثاً من قبل السلطة، ولو أضفنا رابعاً لكان مركزية العقل أو العقل الشيطاني كما يصفه نيتشه.

أما المسرح فقد ارتبط باحتفاليات دينسيوس بالحس والوعي والمقدس والعنف، الذي بشر بها الفنان الذي أختبر العالم عبر جسده وآلامه هذا الرجل له الفضل في تحويل المسرح الغربي وله تأثير لفهمي للمسرح الجسد - في التجليات الناقدة "لشابلن" ففي الغرب ظهر "البانتومايم" و"المايم" و "مابعد الحديث" .. واغفر لي إذا ذهبت بك بعيداً عن محور السؤال لكن لا بد من هذه الإطالة فالسؤال شائك وخصوصاً إننا نتحدث عن الجسد، أما في مسرحي على حد تعبيرك فأنا أولاً أنظر إلى بيئتي وفي أي مكان وبلد أنا ، أنا أعتبر الوطن العربي وبالتحديد الخليج هامشاً لمركز أجنبي ثم أسأل نفسي على أي تراث مسرحي أقف ماذا علي أن أقدم هل مضمون المسرحية مهم هل الحوار مهم باعتبارنا سماعيين كيف تقدم هذا المضمون وهذا الحوار في هذا المسرح كيف علي أن أؤسس لمسرح مغاير ؟ هل هناك أصول للتمثيل أصول للتأليف كيف ينظر إلى المسرح ؟ هل له أهمية حضارية هل هناك أصول للنقد المسرحي ماذا تدرس

والمنتج النهائي لا يكون أبداً مجرد محاكاة باهتة، بل تتحول المسألة برمتها إلى كيان متفرد لا يمكن اختزاله في أنساق دلالية مختلفة، ولهذا كنت أرى أن المخرج يكتب نصه ضمن نص المؤلف، فيتحول النص من كلمات أو لغة، إلى إيماءات وإشارات وتلفظات غريبة بطريقة غريبة لم يفكر فيها المؤلف. فخلود النص المكتوب يتسم بالثبات، أما نص المخرج – بالمعنى المجازي – أي العرض فهو ضد عملية الخلود، وزمن اشتغاله لا ماضٍ له ولا مستقبل، إنما يقع في الآن – في الحاضر، فأنا لا أؤمن إذاً بثبات في المسرح.

فالعمل المسرحي فن جماعي وضد المؤسسة الفردية وفي العملية المسرحية ليس هناك وجود للمؤلف إلا في وجوده الجماعي عند حالة المسرحة الحاضرة في الآن والهنا " الحاضر " وليست عملية القراءة فقط إنما التفاعل الحي بين المسرحة والجمهور لا يستخدم الجمهور العين فقط كما في عامل القراءة ولا الشكل الفردي إنما الحواس كلها إضافة إلى عضلة المخيلة فالمؤلف المسرحي لا يسمع كلماته وأفكاره فقط إنما يشاهد حياة كاملة تبعث لساعات ثم تموت وهذه الحياة ليست اللغة وحدها أو الكلمات إنما مبطنة بالأحاسيس والانفعالات والصور وغيرها والمؤلف يتولى آلة جمهور ويجري عليه عملية المسرحة فالتأليف المسرحي ضد القراءة والكتابة إنما حالة بعث وولادة تكمن فيها معجزة اللاأب ،واللاابن، واللاأم شبيهة بالخلق الأول وهنا يكون موت المؤلف أكثر مشروعية في المسرح في نظرة تكاملية في العلاقة كما يطرحه سؤالك وفي تعدد الأصوات بشكل أكثر مشروعية من الرواية فالشخصية هي التي تتلفظ وهذا الصوت يصدر لأول مرة عبر الفضاء المكاني والزماني والكتابة والقراءة تحضر قراءة أخرى لونية وسمعية وبصرية ومخزونة داخل ذاكرة المشاهد وأحلامه كما أن المشاهد يبدأ بقراءة انفعالات المشاهدين الآخرين ويصدق ويكذّب في اللحظة نفسها وحتى لو تحدث المؤلف عبر الشخصية إلا أنه لا يتحدث بلسان حاله ، موت المؤلف وموت المخرج ليلة العرض تكّون فيه الكتابة المسرحية عبر الممثل أي كلما نطق الممثل وعلم الأسماء ابتعدت السماء وكانت الأرض تتنبأ بالكارثة والاندحارات تلك اللحظات يكون فيها البعث ومشاهدة هذا البعث، حيث يكون الممثل هو وليس هو والمتفرج هو وليس هو أعتقد أنني عاجز عن إجابتك لأن المسرحة لا تتم إلا بغياب الصوت بالحضور الحاضر بالمرور عبر الموت صمت المشاهد وصوته

– ويدعي من ثم موت المؤلف دون أدنى معرفة بأصول القراءة أساساً، فسنجد انحرافات النص غير مبررة. وللأسف الشديد تجد أحياناً المؤلف أكثر معرفة بالمسرح من المخرج، فتراه يحذف ويغير ويغتصب النص بدل أن يمارس العشق معه. وهذا الاغتصاب يتم من منطلق كونه مخرجاً فقط. فهو يتمسك بهذه الحرية المطلقة من ادعاء معرفته المسبقة بذوق الجمهور. فالمسألة عندي ليست حرية مطلقة، وإنما اقتراب من النص المؤلف بحب وعشق وصداقة وفرح للتعرف على شخص جديد تمنحه نفسك وروحك وتطلب برجاء أن ينفتح عليك ويقبلك صديقاً فتتحاور مع النص. ومن هذا المنطلق إذا كان المؤلف موجوداً فلا مانع من التحاور معه بشكل واضح بعد معرفة النص في أفكاره الرئيسة وقراءة مفاتيحه من خلال قراءات أخرى تفتح لك الطريق، وليس الطريق كله، بل تنبعث من إحساس هلامي يشبه الطيف.

وعلى سبيل المثال لم يتم إخراج مسرحية الجاثوم إلا بعد قراءتي للكلمات المتقاطعة والصور المتقاطعة. فالنص عندي كما لدى بروك بمثابة نقطة الانطلاق للعملية. وهو محفز لتفجر المخيلة، ولاستدعاء الشك من خلال تفكيك التنظيم البنيوي المركزي للنص عنصراً عنصراً رغبة في إعادة بنائه وسد ثغراته بطرق مختلفة، مخلصاً إياه من الخطية، وهذا ما حصل أيضاً في اسكوريال والكمامة وما سيحصل في القربان، محاولاً بناء سيناريو للزمن بحيث أخرجه من عنصر الخطية إلى اللاخطية. فالزمن اللاتقليدي زمن يمشي بشكل حلزوني وليس بشكل مستقيم كما هو زمن الحياة المكثف وليس زمن عداد الساعة. أما بخصوص الجمهور ففي اعتقادي أنه يتلمس ويتخلص من بعض إكراهاته ويدخل المسرح كفاعل ومشارك، والجمهور شكل هلامي لا يمكن التحدث عنه ولا يمكن الاستغناء عنه فهو صلب العملية المسرحية وقطبها الأساسي، وهو أيضاً وحش بألف رأس بحسب " شكسبير "، وأنا هنا لا أتحدث عن كثرته أو قلته، وإنما كحالة لا يمكن للمسرحية أن تتم إلا بوجوده، حتى لو كان شخصاً واحداً، فهذا الشخص يجعلنا نكن له الاحترام ونحاول أن نعمل لإرضائه، وإغوائه في الوقت نفسه، فأعتقد بهذا المعنى أن المسرح فارمكون حسب " جاك دريدا ".

>> في شهادة لكم بعنوان " المسرح لكي أحيا " ذكرتم " ومن بديهية الأشياء في المسرح أن المخرج يكتب نصه ضمن نص المؤلف، لأن الأشياء التي كانت مغيبة في النص عند القراءة موجودة ضمناً أو مجازاً، وعلى المخرج أن يكتشفها ويكشفها بخياله، ويعيد خلقها بصور شتى " كيف ينظر السعداوي إلى النص، وعلى أي أساس يحدد المستور والمتواري، وهل الخيال وحده كفيل بأداء هذه العملية – كما ذكرت في شهادتك – أي إلى أسباب ذاتية فحسب، أم ثمة أمور أخرى تسهم في هذه العملية؟

- في خلال العمل المسرحي يتحول الساكن / النص، وتمتزج الأشياء، وتهدم الفواصل والحدود. صحيح أن الإخراج المسرحي لا يعبر أو يعكس أو يعيد إنتاج النص الدرامي الذي يستند إليه،

ينسحب على الممثل، وفريق العمل من ثم وبشكل خاص في المسرح التجريبي.

وفي اعتقادي أن المخرج يبحث عن فكرة محورية، لكنه لا يكرس وقته وجهده لإبراز هذه الفكرة فحسب، فالفكرة المحورية جزء من كل، أما المخرج الذي يوجه طاقته وتحركاته لإبراز الفكرة المحورية فهو ليس بمخرج تجريبي. والمخرج التجريبي هو الذي يتعامل مع الفكرة عبر العديد من الوسائل والممكنات، ليخترقها ويبحث عن أفق أبعد.

فالمخرج يبحث في النص وفي خارجه على أشياء مبتكرة تكمن خلف أو تحت النص، وهذا النص محكوم بشروط أن يكون قادراً على تفجير مخيلة القارئ، فالمخرج هو قارئ منذ البداية، وصاحب إمكانيات تخوله البحث عن أسئلة أخرى يسافر معها دون بوصلة، فالفن هو أن تسافر بلا بوصلة.

الداخلي صمت الأشياء وإعادة بعثها الطاولة لم تعد كذلك ولا الإضاءة ولا المكان والشخصية إنها رحلة التحولات .

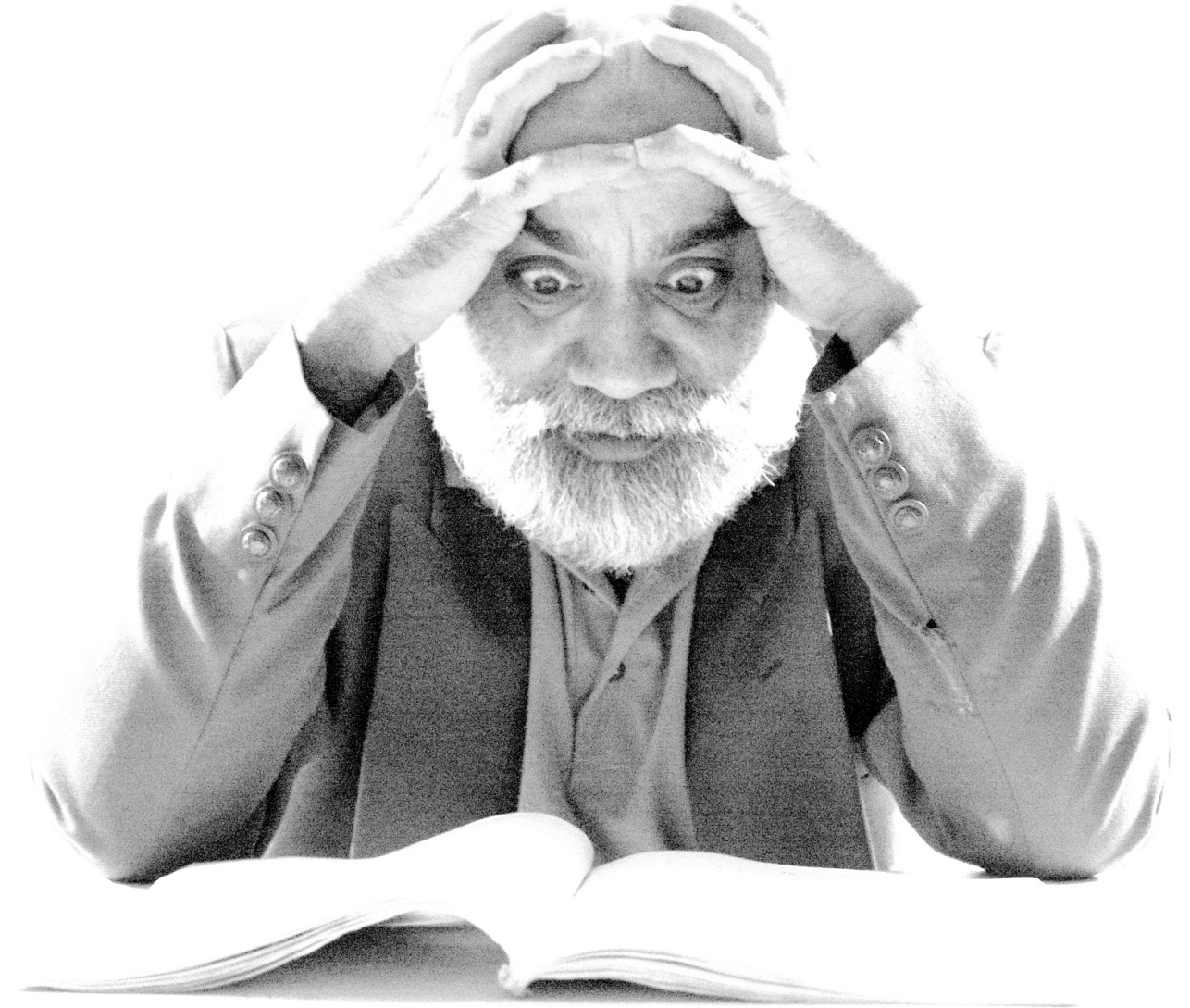
>> كل من القارئ والمخرج المسرحي مسئول عن تحقيق النص في صورته الدلالية القصوى .. القارئ في حالة تأويله الأدبي الخاص به، والمخرج في حالة إخراجه الذي يضم بلا شك تأويله وخياله وهكذا .. لكن كل نص لا بد أن يطرح قضية بعينها يحاول المؤلف أن يبرزها ويسلط الضوء عليها بآلياته ومفهوماته، ومن ثم ثمة فكرة محورية تستقطب بدورها الكثير من الشخصيات والزمكانات .. فهل المخرج في نظركم لا بد أن يلتزم بالفكرة المحورية للنص، ويحاول بكل أدواته أن يبرز هذه الفكرة، وإذا كان العرض المسرحي لا يخدم الفكرة المحورية ويحقق الصورة الدلالية الدنيا، فهل يمكننا حمل المسألة برمتها على وجود تضافر بين ركنين الأول خلل في آلية استقبال النص، وخلل في عملية الإرسال " العرض " .. كيف ينظر السعداوي إلى هذه القضية؟

- قد يعد المسرح عنصراً مهماً في عملية التغيير الاجتماعي، وقد يمثل تحدياً للأنساق القيمية القائمة، وهذا ما يكسب المسرح استمرارية في الخبرة الأدائية منذ أقدم الأزمنة حتى الوقت الحاضر. ولا شك أن هناك فكرة محورية تدفع المخرج لاختيار نص ما، وهذه الفكرة تتضمنها اللغة أو الكتابة المسرحية " النص الدرامي " بالنسبة للمؤلف .. لذلك فاستخدام نص العرض يبين الفجوة الموجودة بين العمل في شكله المكتوب وشكله المؤدى، على اعتبار أن النص الدرامي نص مثقوب .. وفي المقابل فشكل العرض يحتوي على ثلاث قوى مؤثرة كما يطرحها جوليان هاملتون : المؤدي، الفضاء المسرحي، والزمن. وهنا يتضح أن المخرج ليس خادماً للفكرة المحورية التي قد تكون موجودة في العرض، ولكن قد يذهب المخرج إلى التصادم مع الفكرة المحورية بفكرة مضادة. فالهدف إذاً من عملية الأداء هو إيجاد خبرة مكثفة لكل من يشارك وليس مجرد محاكاة لفعل أو حالة شعورية موجودة مسبقاً ومحددة في النص. ففريق العمل يدخل ضمن لعبة جديدة يشكلها ويتشكل بها.

وعند العرض تكشف الماهيات عن نفسها لجزء حقيقي في السياق الدينامي الذي يجمع الزمن بالفضاء المسرحي بالشخصيات. لذلك نحن نتعلم من خلال أداء أدوار الآخرين، فممارسات الخضوع والطاعة مرسخة في أنفسنا حتى في عصر الديمقراطيات، وفكرة عدم الخضوع تسبب في حد ذاتها قلقاً لنا. فالمسرح دائماً ما ينظر إليه على أنه يمثل حالة اللاخضوع من خلال استخدام الإرادة الإنسانية لتغيير ما هو كائن إلى شيء آخر مجاوز. وهنا يتوجب وجود المؤدي الواعي الذي تكون له قراءته الخاصة، أو ما يسمى بقراءة الممثل الذي يمتلك أسئلته المهمة التي تجعله يخوض في هذه المنطقة الحرة، والمشروطة بالوعي الكامل. لذلك فلا يجب أن يكون المخرج وحده مدركاً لخطورة اللعبة، ويتوافر على أفق لا محدود، بل الأمر نفسه

التجريب دائماً ما يطرح التعامل مع الحس وليس الفكر أو الثقافة باعتبار أن المسرح هو حالة الحس .. ومن هنا فهو قريب على أساس أنه له تأثير على الجوانب الحسية، وذلك اعتقاداً أن الحواس هي المعطلة وليس الأفكار .. فالأفكار تتكلم من خارج فضاء الحس، ولكن عندما يتحرك تتغير الرؤية الإنسانية والخيالية .. ونحن المسرحيين نحاول دائماً أن نكون أمام التجريب أطفالاً مندهشين.

من مقابلة أجرتها سحر حنفي في القاهرة
أخبار الخليج 13 سبتمبر 1994



الصديق عبدالله السعداوي
تحية حب وتقدير

أيها الصعلوك، المشرد الجميل، المغامر، الصادق، المقدس، المجنون، الصابر، المتفاني، الثرثار، المتسائل، المتشكك، المشاكس، العنيد .. مبروك، وألف مبروك
لقد تناهى إلى سمعي خبر فوزكم بجائزة الإخراج المسرحي في مهرجان القاهرة التجريبي .. لم أستغرب أبداً .. لم أدهش، لقد كان لدي شعور صادق وعميق بأنك ستقدم يوماً جزءاً من هذا الخطاب المسرحي بروح إبداعية خلاقة .. لقد فرحت فرحاً عظيماً ولست أدري لماذا؟! هل لأنك فنان عاش من أجل فنه .. أم لأنك موهوب غامرت بالموهبة من أجل الحقيقة .. أم أنك مجنون أو مغامر أو عبثي .. لقد فرحت ولست أدري، ربما من أجل كل ما ذكرت .. أو ربما لشيء آخر وهو صداقتي معك، ومحبتي لك .. أيها العنيد، المشكك، المشاكس، المحبوب الذي أرهقتني تساؤلاته وحواره في البحث عن الحقيقة .. أشكر لك تواصلك واستمراريتك .. أشكر لك هذا العطاء .. هذا الصبر .. هذه الروح الخلاقة، وليكن الفوز حقاً بداية على طريق المسرح التجريبي، لقد فرحت .. صرخت وأخيراً بكيت .. لأنني لم أحتضنك كما عهدتني بعد كل عرض ونحن نبكي طويلاً ونصرخ، حزنت لأننا لم نناقش هذا العمل من أجل الأفضل، نهدمه من أجل بناء آخر أكثر صحوة وأكثر رقياً .. فرحت لأن فوزك هو فوز لكل الشباب في البحرين .. وفوز لفريق العمل .. المسرحيون الصادقون كل الذين بذلوا المستحيل معك .. الله ما أجملهم .. وهم يحترقون على المسرح .. الله ما أجملهم وهم يتألقون ويتفانون من أجل العمل. إن المجموعة المتناسقة المخلصة هي الوحيدة التي تقدم الإبداع. إن الاحتراق الروحي والجسدي هو الذي يوصل إلى حالة التوازن مع الواقع والحياة، والنموذج الفني هو لحظة عطاء وتكامل بين الذات وبين المعطى الإبداعي للمجموعة والتي تشمل الجمهور أيضاً وربما تشمل الصدى .. أيها العزيز لنتواصل على طريق الإبداع والخلق .. من أجل مسرح أكثر رقياً وجمالاً وعطاءً .. من أجل فن مسرحي يقدسه العاملون فيه قبل أن يفكروا في الانتفاع منه .. لنتواصل وأتمنى أن نلتقي .. أن نعمل معاً أن ندخل المختبر من جديد .. أن نتواصل إبداعياً ... أنقل تحياتي ومودتي إلى فريق العمل فرداً فرداً ...
عوني كرومي

** مقتطفات من رسالة المرحوم د.عوني كرومي إلى السعداوي
من دون تاريخ،إربد– الأردن.

لأن المسرح هو ادراك الواقع لتغييره لا لتحليله

السعداوي: إنهم يحاولون "خربطة" الانسان باسم الفن

عبدالله السعداوي : مسرح للانسان

هل السلام حمامة بيضاء ملطخة بالدم ؟ وماهي القيم التي يجب أن يعمل المسرح على تعميقها ؟ والمسرح في الخليج تشده التجارة الى حظيرتها لأن القائمين عليه همومهم في بطونهم والمسرح يجب أن يعمل ليعيد الانسانية الى الانسان .. تلك كانت حصيلة حديث قصير مع عبدالله السعداوي عضو وممثل في مسرح الشارقة الوطني حول المسرح في الخليج وعثراته وطريق الخلاص لخلق مسرح يهمه الانسان أولا وأخيرا ...

دعائم السلام

يقول السعداوي : بدأ المسرح في البحرين ١٩١٩ م ، ولا أستطيع أن أعطي نفسي الحق في تقويمه ، لأنه بدأ مبكرا ولم أواكب بداياته ،وكان من العاملين بالمسرح آنذاك ابراهيم العريفي والشيراوي وابراهيم كانو ، وهؤلاء قاموا بأعمال دلت على المشاركة العربية مثل مسرحية « عبدالرحمن الداخل » لمحمود تيمور ، والداخل كما هو معروف فاتح الأندلس واستطاع تكوين دولة ذات تراث حضاري كبير ، وقد كان عمل الجماعة المذكورة تغلب عليه الصيغة الجماعية والانتماء الفكري والاجتماعي وهذا دليل على ترابطهم وعلى إصرارهم على التغيير .

أما بالنسبة للمسرح في الخليج عموما فهو مثل شقيقه في أي دولة عربية ، والذي حصل ، انه في أي مجتمع كان يظهر أناس متمصلحون يحاولون أن يتاجروا كذلك الذي يتاجر بالحشيش والحرب والانسان ، فظهر الفن كوعي وطني حاول إعادة الانسان الى انسانيته ، فمهما تشعبت المدارس وتعدد الكتاب إلا انهم يربطهم شيء واحد هو قضية الانسان ، حيث الاستعمار وأشكاله ، فأي صرخة في السودان تجد صداها في الخليج .

الانسان الخليجي تأثر وكان يريد محاكاة أخيه العربي والتكاتف معه ، سواء بالاقتباس منه أو بمحاكاته ، والانسان يطمح دائما الى الانتماء للمجموعة ، فحرية الفرد في داخل المجموعة وأما إذا كانت في خارج المجموعة فتتحول الى العبودية كما تحدث في ذلك « إرنست فيشر » وغيره وقد ذكر القرآن الكريم « إنا خلقناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا » فقضية السلام التي « صدعونا » بها ناقشها كتاب منذ القدم ، فهل السلام حمامة بيضاء ملطخة بالدم أم هو علم أبيض أو ثوب أبيض الى آخر هذه الرموز التي لم تخدم السلام في شيء ، فالسلام له دعائمه ، ومن أهم الدعائم كما طرحها شكسبير في مسرحية « روميو وجولييت » الحب ، لأنه أقوى قيمة انسانية وجدت على سطح الأرض وفي الجنة أيضا ، خلق الله آدم وحواء واوجد بينهما الحب وهذا شكل المشاركة فيما بينهما والانتماء لبعضهما حتى جاء ابليس باعتباره عنصر الشر في الحياة فحول المشاركة والحب الى بغض وفرقة .

صارت تجارة

ويستطرد :

بمثل هذه المفاهيم يجب أن يقوم المسرح الخليجي ، ويجب أن يتأثر ويؤثر ، ولكن في الوقت الحاضر نجد أن المسرح الخليجي غلبت عليه الصبغة التجارية للأسف الشديد ، وكل إنسان شريف لاشك يشعر بما أقول ، ففي المسرح الآن تجارة على ابشع ما تكون ، فالانسان أصبح مادة للمتاجرة والسخرية وكذلك القيم ، وصار المسرح يطرح قضايا لا تمت إلى الانسان بصلة تحت شعار القضايا الاجتماعية ، فالخيانة الزوجية قضية ذاتية لم يطرحها المسرح الخليجي بانسانيتها كما طرحها شكسبير في« عطيل » مثلا ، حتى الضحك صار مجرد تسلية بينما يكون مأساة أحيانا كما طرحه « بومارشيه » في ثلاثية « فيجارو » و « الأمة الآثمة » و « حلاق إشبيلية » فهنا الضحك حقيقة انسانية ومأساة ، فالفن عموما سواء كان صيحة لايقاظ الشعوب كما قال « فيشر » في كتابه « حقيقة الفن » أو هو « إدراك الواقع لتغييره لا لتحليله » كما قال « بريشت » ، فالفرق بين الانسان والحيوان كما هو معروف أن الحيوان ينظر الى الطبيعة كأنها حقيقة جامدة غير قابلة للتغيير في الوقت الذي ينظر اليها الانسان كحقيقة ديناميكية قابلة للتغيير سلبا أو ايجابا . لكننا نرى أن المسرح الخليجي

يفتش عن الانسان في القرآن

عبدالله السعداوي عضو في فرقة أوال المسرحية البحرانية وعمل فترة في مسرح السد القطري ،وهو الآن عضو نشط بمسرح الشارقة الوطني ، وشارك في عدة أعمال قام بها المسرح مثل « شمس النهار » و « الفريج » وقام بسهرة تلفزيونية « عناد » لحساب تلفزيون دبي الملون ، وله الآن ٣ مسرحيات تحت التأليف ، وتناقش هذه المسرحيات التراث ، ويقول عبدالله السعداوي انه منهمك في الوقت نفسه بتأليف كتاب حول الفن في القرآن او الصورة الجمالية في القرآن ، يناقش فيه القضايا الفنية المرتبطة بقضايا الانسان ، لأن الانسان كما يقول لغز كل العصور ، فالقرآن جاء لاسعاد البشرية ولتنظيم العلاقات الفكرية والانسانية والاجتماعية والاقتصادية وكل الفلاسفة من عهد سوفوكليس أو ارسطو إلى الآن لا زالوا يبحثون عن هذا الانسان .

الأستاذ والأخ عبدالله السعداوي
تحية طيبة وبعد،

فقد وصلت تحياتك إليّ عبر بعض الطلبة وسررت لسماع ما يطمئن عن صحتك وأحوالك بشكل عام، وما تقومون به من محاولات لخلق بعض التجارب المسرحية العملية في دولة البحرين، أرجو ومن كل قلبي أن يتوج عملكم دوماً بنتائج مهمة ويفتح لكم آفاقاً أهم وأشمل لبناء المسرح المنشود في بلدكم خاصة وأن المستقبل يبشر بولادة شيء ما أشعر به هنا في معهد الكويت وأنا أتواصل مع طلبة البحرين الذين يسعون بكل ما لديهم من قدرة وجهد ووقت للحصول على ما يمكن أن يكون لهم زاداً في المستقبل لبناء حقهم ومشروعهم المسرحي في البحرين بعد العودة .. وهم أيضاً يكنون لشخصك الكريم كل حب ومودة ويعتبرونك قدوة لهم فيسعيك ودأبك لخلق الفرصة المواتية والجو الأمثل لعمل ومستقبل مهم على صعيد هذا الفن " الفن المسرحي " الذي راح الآن في معظم بلداننا العربية في رحلة " موات " خطيرة، لابد معها من بذل كل جهد، واستغلال كل ظرف لإنعاش هذا الفن اليتيم.

فايز قزق

**** مقتطفات من رسالة فايز قزق إلى السعداوي، مؤرخة ب 11 يونيو 1996 – الكويت.**

العزيز جداً الفنان الأستاذ عبدالله السعداوي

خالص التحية والتقدير ..
لعلك بالخير كل الخير .. قرأت أخبار فوزك الباهر في المسرح التجريبي المصري، وما هو منتظر منك كواحد من مثقفي المسرح الخليجي .. حفظك الله ورعاك، وسدد خطاك لنهضة المسرح العربي، الذي يربطنا جميعاً – رغم بعد المسافات الجغرافية – بالوجدان والحب.

أ. د. كمال عيد

**** مقتطفات من رسالة الأستاذ الدكتور كمال عيد إلى السعداوي، مؤرخة في 6 أبريل 1995، الرياض – المملكة العربية السعودية.**

ثقافة وفنون

عبدالله السعداي :

مؤسس المسرح الفقير

من الفوضى الى السحر

عبدالله خليفة

بدا التجريب المسرحي في البحرين عندما بدا الفنان عبدالله السعداوي جهوده في نادي مدينة عيسى ، الذي لم تكن فيه اعمال مسرحية . ويعيش حالة من الركود .

كانت المسارح الأهلية البحرينية «أوال» و«الجزيرة» تقدم اعمالاً مسرحية تتراوح بين الجودة والرداءة ، بين المستوى الفني المعقول ، والقائم على تنفيذ نصوص وحكايات بشكل عادي ، ومن خلال أداء منمط ، لغوي ، وبين المسوى الهابط ، والمعتمد على الغاء للنصوص الأدبية الرفيعة ، وابتذال الحركات واللغة .

تمثلت التجربة المسرحية البحرينية الايجابية في أعمال مسرح أوال خاصة ، وبرزت فيه أعمال متألقة ، ولكن ضعف المستوى الثقافي والابداعي للادارات المتعاقبة ، القى بظلاله على اختيارات النصوص وتنفيذها ، وعلى احتكار الأعمال من قبل قلة راحت تتضاءل مع الأيام .

لم يستطع مسرح أوال أن يقدم تجارب تهز العروض المتهافتة الراكدة ، أو يقدم حتى ممثلين ومخرجين يتنامون ويتعملقون مع كبر التجربة .

كان لابد للوسط المسرحي الجامد من هزة ما .

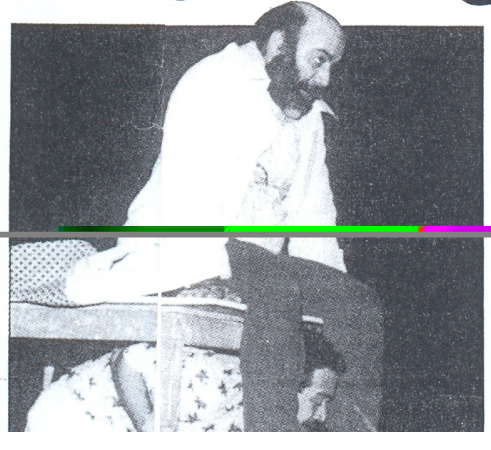
من هنا بدت عروض السعداوي الأولى كـ «الصديقان» التي اقيمت في وسط راح الممثلان الوحيدان يلقيان فيها الرمال على نفسيهما وعلى الحضور ، تبعث على الرعب والضحك معاً من قبل الجمهور القليل .

لكن هنا تبدت الجوانب الغريبة الجديدة لأعمال السعداوي ، فهي ترتكز على وضع الممثل في بؤرة العرض ، وازاحة الأدوات والأشياء الى الظل . ان الديكورات والاكسسوارات لن تكون لها أهمية ، إلا باعتبارها رموزاً واسنادات

وتتضافر مع هذه اللغة التعبيرية الغامضة ، استنادات على مهارات بعض الشباب ، ومحاولات تطويع أجسامهم الغضة لحركات باهرة وغرائبية ، فيغدو

مفكك وغامض ، والمسرح خاو ، والممثل يعاني في فهم الفكرة ، لا في سيطرته عليها .

لكن هذه الفترة الأولى كانت لها مزاياها ، من تشكل جماعة مسرحية غير مدرسية ، واختراقها للمحظورات الشكلية في العروض ، وتدربها على لغة العرض الجسدي ، حيث يصبح للرأس واليد وبقية الأعضاء امكانيات مثيرة ومتلونة ، وحيث المسرح يستهدف



و«الدكتاتور» لعصام محفوظ اعداد قاسم حداد . هنا وجدنا نصوصاً تتفاوت في غنى الفكرة ، لكن الترابط ومحورية الظواهر والشخصية الفنية ، جعلت الانسياب اللغوي ، والتداعيات ، في نسق مفهوم وظاهرات انسانية هامة .

وتوجه الاخراج للارتكاز على ممثل واحد ، كما في الجاثوم ، أو ممثلين كما في «الدكتاتور» ، لتتم السيطرة على اللعبة الفنية ، واخلاء المسرح من حشود الديكورات والاكسسوارات ، إلا من قطع صغيرة من الأشياء كالشموع وطاولة وباب وغيرها ، كانت تؤدي «وظائف» فنية شتى ، ولا تغدو شيئاً بعينه ، فالباب مرة

الغريب غريباً ومألوفاً .

لم تعد هناك غربة لمسرح مجدد ، لا يغزل دواخل الجسد وحركات الايمائية والتعبيرية ، عن مشكلات العصر والجمهور ، بل يمكنه أن يعرض في أي مكان يوجد فيه الناس ، لقد سحب المسرح من ديكوراته الثقيلة ، وسلاسل اكسسواراته المشدودة الى الجدران ، وكثف المسرح في انسان وشمعة أو كرسي ، وصارت الموسيقى شريطاً في مسجل ، أو خالية تماماً من حشود المؤثرات ، وبهذا تم فتح الباب لتوجه

فوز السعداوي بجائزة الاخراج عن مسرحية (الكمامة) في المهرجان التجريبي 1994

مسرحية القربان - عرض القاهرة 1996

مسرحية الكارثة 2001 ﴿﴿

مسرحية الطفل البريء 1999 ﴿﴿

شكر وتقدير

أتقدم بخالص الشكر إلى الصديق خالد الرويعي ذاكرة عبدالله السعداوي الأمينة، لحبه الغامر، ولمساعداته الجمة، وآرائه الثاقبة، وقبل ذلك لحماسه لهذا المشروع.
وإلى الصديق أحمد جاسم العكبري الذي زودني بقصاصات تعذر تواجدها إلا في خزائن نادي مدينة عيسى، وإلى الصديق إسحاق عبدالله، ولولاه جهودهم لكان هذا الكتيب ضرباً من ضروب المستحيل، كما أشكر صحيفة أخبار الخليج الغراء التي أفدت من ارشيفها العتيد أيما استفادة، والأستاذة جنات علي على كرمها وتعاونها الكبير الذي لا يقدر بثمن، لتجشمها عناء تدقيق ما وقعت فيه من هنات وسقطات، وإلى الصديق عبدالله سويد الذي قادني ذات مساء وأنا في الصف الأول ثانوي إلى مسرحية " الرجال والبحر " فكانت الدهشة ولا زالت، وإلى كل من مد يد العون لإنجاز هذا الكتيب.

حسام توفيق ابواصبع

السَّرْدُ النَّحْتُ الزَّمَنُ