قلب السعداوي المشترك
AL SAADAWI`S SHARED HEART
الميلاد
مختبر نادي مدينة عيسى المسرحي
عبدالله السعداوي

الميلاد

مختبر نادي مدينة عيسى المسرحي

عبدالله السعداوي

الميلاد
مختبر نادي مدينة عيسى المسرحي

عبدالله السعداوي

الطبعة الأولى ٢٠٢٥م

إصدار
نادي مدينة عيسى (١٦)
مركز إنكي للفنون الأدائية

تحرير: صلاح أحمد
خالد الرويعي

صور الغلاف: الفنان الراحل علي محمد

التصميم والاخراج الفني:

k.h.a.l.i.d a.l.r.o.w.a.i.e
تصميم شعار الملتقى
حسين عبدعلي

الاشراف العام والمتابعة:
أحمد جاسم العكبري

رقم الناشر الدولي
٩٧٨-٩٩٩٥٨-٢-٥٠٤-١
رقم الايداع بالمكتبة العامة
٣٠٧/د-ع/٢٠٠٥م

الاهداء

لرفـاق الــدرب في ذلك الــزمن..
والي روح الصديق الذي التقيته
في ليلة انــدلاع المخاض
وهو يلاطف الاطفال
«الحية انا الحية»
سالم سلطان

الأبواب الشغوفة بك

يجلس بزهد وعيناه شاخصة على خشبة المسرح
بلحية الصعاليك وثوب المتصوفة..
السعداوي يقدح شعلة مسرح نادي المدينة.
ثمانينيات القرن الماضي هي المرحلة التي ستبدو كزمن استراحة من حراك حقبة السبعينيات التي كانت مشغولة بالنهايات الصاخبة لتجارب العمل الثقافي والسياسي والاجتماعي في البحرين، ناهيك عن تبلور المؤسسات بكل اشكالها الأهلية والرسمية في صورتها الاخيرة المقبلة على حقبة جديدة يصعب التكهن بمخرجاتها.

الفعل الثقافي في نادي مدينة عيسى هو تجربة متصلة بعدة تجارب في البحرين تجاورت فيها الثقافة مع الرياضة في الأندية، وما كان يميز اللجنة الثقافية بالنادي استطاعت ان تحقق صيتا اعلى بكثير من الصيت الرياضي ما رسخ اسم النادي في متن الحقل الثقافي البحريني بعد ان تراجع نشاط اللجان الثقافية في بقية الأندية العريقة الأخرى مثل نادي البحرين والنادي الأهلي على سبيل المثال لا الحصر، الا ان حقبة الثمانينيات في النادي حظيت بوجوه ثقافية جديدة ذات تخصصات أكاديمية مختلفة كان احد اهم أهدافها هو خلق ارضية تسع كل الفنون وفي مقدمتها المسرح.

في تلك اللحظة المفصلية من عمر النشاط الثقافي في النادي واجتذابه مجموعة من الأكاديميين الذين عملوا في النادي قدموا العديد من التجارب ليس على صعيد المسرح فحسب بل تجاوز هذا الامر الى التشكيل والموسيقى والامسيات التي اعتنت بالابداع بكل اشكاله حتى أصبحت قاعة مسرح

النادي المتواضعة تسكن ذاكرة كل المبدعين وتجتذبهم كمكان رصين جدير بتركة النشاط الثقافي ليس في مدينة عيسى فحسب بل في مختلف مناطق البحرين، حينها كان عبدالله بلحية الصعاليك وثوب المتصوفة وأسلوبه البوهيمي يواجه الأبواب الموصدة في المسارح والأندية وحتى المجالس الخاصة لأسباب موضوعية خاصة بتلك المرحلة.

اللجنة الثقافية بنادي مدينة عيسى في ظل العمل اليومي لاثبات جدارة الحيز الثقافي والمسرحي الذي تشغله، كانت قد اجتذبت مجموعة من الشباب المتحمس (بسام الذوادي، هاني الدلال، فريد غازي، احمد جاسم، سالم سلطان، محمد دراج...)كنّا نراقب عبدالله وهو يتجرع الرفض تلو الرفض – اقول الرفض لئلا اقول الهزائم– كانت الأبواب مغلقة في وجه تجربته ونحن نراقبه بوصفه يمتلك الصدق والموهبة والهم المسرحي الذي يسافر به من محطة الى أخرى، حينها تيقنا بانه قادر على ان يكون احد عناوين المرحلة الجديدة التي بدأت تتبلور في مسرح النادي.

فتحنا الباب بشغف وجاء عبدالله السعداوي الى مقر النادي لأول مرة بمعية سالم سلطان الذي كان حينها رئيسا للجنة الثقافية، جاء عبدالله على هيئة متصوف يجلس بزهد وعينه شاخصة على فضاء مسرح النادي كما لو انه كان يعرف بان هذا الفضاء وهذه القلوب المتحمسة التي تجلس معه ستغير مسار حياته الفنية والاجتماعية بعد هذه اللحظة وستأخذه الى طريق جديد ربما ليس الطريق السهل لكنه بالتأكيد طريق الأحلام التي استعصت في كل محطاته السابقة.

لم تخذله خشبة مسرح النادي، بل تبادلت معه انخاب الحياة ومنحته كل خبراتها التي تراكمت من الحقب السابقة، عبر تجارب مسرحية شغلت الأوساط المسرحية والثقافية بصورة عامة واستقطبت كوادر مكتنزة بالاحلام، ربما كان عبدالله يعلم انه بهذه الاجساد المنصاعة لتعاليم ستانسلافسكي والمتعبدة بافكار برشت ستغير في غضون عشر سنوات وجه المسرح في البحرين وربما اتسع المدى اكثر.

سبع سنوات منذ دخول عبدالله نادي مدينة عيسى الى مغادرته باتجاه مسرح الصواري –الابن الشرعي لفرقة المسرح بالنادي– كانت كل الطاقات تعمل في خدمة التجربة حتى انك تشعر احيانا حينما تحضر بروفة احدى التجارب من فرط عدد الفريق الداعم لكأنه يوم العرض الرسمي، لقد اقنع عبدالله الجميع بجدارة التجربة واحتفاظها بمكان لكل شخص اذا لم يكن ممثلا بالإمكان ان يكون فنيا وإذا ليس هذا ولا ذاك فليكن قارئا او ناقدا او أقوى الإيمان محبا.

كان للتجربة جاذبية استقطبت عدد كبير من الشباب يختلفون في المشارب الفكرية والاجتماعية والتخصصات الأكاديمية لكنهم وجدو في صدق التجربة وسحر المكتشفات اليومية التي كان عبدالله يأخذهم اليها فرصة لاكتشاف مواهبهم وقدراتهم. ما هيأ مختبرا مسرحيا كان المسرح البحريني بصورة عامة قد وصل مرحلة هو احوج مايكون لهذا المختبر لخلق أعمدته الجديدة.
هكذا احتضنت خشبة مسرح نادي مدينة عيسى الطموحة، تجربة السعداوي، فأخلص عبدالله في عمله الذي كان يوميا ومن جهته سخر النادي كل طاقاته وإمكانياته وان كانت بسيطة لانجاح التجربة.

ان إصدار نادي مدينة عيسى كتاب حول تجربة عبدالله السعداوي سيعتبره النادي توثيقا لحقبته في الثمانينيات ودوره الرائد في رفد الساحة الفنية البحرينية بأهم كوادرها الحالية، فعبدالله السعداوي عنوان لمرحلة من مراحل العمل الثقافي والمسرحي بالنادي، كما أسلفنا، واللجنة الثقافية بالنادي تفخر بالتجربة وبكل مخرجاته، التي على رأسها المختبر المسرحي الذي قاده السعداوي ومن ثم افضى الى تأسيس مسرح الصواري.
كما اننا سنعتبر هذا الكتاب الجهد الفكري الذي سيصبح الأساس الموثوق والمتين الذي سيعتمد عليه الباحثين في الحقل الثقافي والمسرحي البحريني والخليجي مستقبلا اذا ما أرادوا توثيق او إعداد دراسة عن المسرح سواء مايتعلق بالمسرح التجريبي او بناء المختبرات المسرحية.

شكرًا لعبدالله السعداوي الذي سيبقى اسما رئيسا من الاسماء التي ستذكرها خشبة مسرح نادي مدينة عيسى بفخر، كما انها ستترقب استقبال تجاربه المستقبلية فلا يزال بها مكان للجميع كما وجدها اول مرة.

والشكر للأستاذ سالم سلطان رحمه الله الذي حفز عبدالله لبدء المغامرة في نادي مدينة عيسى، والى بقية الشباب الذين راهنوا على التجربة فربح رهانهم.

صلاح أحمد
رئيس اللجنة الثقافية
نادي مدينة عيسى

المختبر.. الحقيقة المطلقة

في زمنٍ كان فيه المسرح في البحرين يتنمط شيئا فشيئا، جاء عبدالله السعداوي بأسئلته كمن يخرج عليهم من نَسْكٍ طويل، لا ليعلن نفسه، بل ليوقظ سؤال المسرح: إلى أين؟

لا أعرف كيف شاء القدر أن يخرج هذا الكتاب بعد وفاته رغم انتهائه منه قبل ثلاث سنوات تقريبا، ربما كان الأخوة في النادي باتوا يشعرون بأن أفول التجارب بات وشيكاً فذهبوا بفجع يدونون ذلك، كنت مثلهم سأشعر بالفجيعة لو أن السعداوي لم يكتب هذه الكتابة التي وان بدت كمذكرات خاصة إلا أنها اعطتنا ملامح تلك الفترة، فترة بزوغ نجم التجريب في البحرين والخليج بشكل عام.

لم يكن التجريب عند السعداوي لحظة تمرد مؤقت، بل خيارًا وجوديًا في مواجهة السكون. ففي لحظة شديدة الوضوح كتب «ومن خلال التجريب أخذت أُطيل بنظري إلى الأمام لأُشاهد ماذا سيُصبح عليه وضع المسرح في المستقبل، وكان هدفي تعميق الحياة المسرحية القادمة وما الذي سوف يلفظه المستقبل»؛ عبارة تختزل جوهر تجربته، وترسم ملامح رجل لم يتوقف يومًا عن الحفر في أرضٍ ساكنة، مؤمنًا أن التجريب ليس مغامرة عابرة، بل قدرُ المسرحيّ الحقيقي، كان يرى ما بعد الزمن، ويكتب من ضوءٍ لم نصل إليه بعد.

هذا الكتاب ليس سيرة مختبر نادي مدينة عيسى الذي كان له السبق في قيامة المسرح البحريني، بل شهادة فكرية وفنية وإنسانية، تتقاطع فيها التجربة الشخصية مع هواجس المسرح العربي، وتلتقي فيها خشبة الأندية بفضاءات التجريب الكبرى. هنا، نقرأ نص السعداوي الذي لا يكتبه ليروي فقط، بل ليُقلق، ويوقظ، ويُعيد تشكيل السؤال.

لم يكن عبدالله السعداوي مجرّد مخرج يبحث عن عرضٍ مكتمل، بل كان أشبه برَحّالةٍ يُقلّبُ أسئلته في عتمة المسرح العربي، باحثًا عن شرارة تضيء المعنى وتعيد للخشبة نبضها الأول. مذ عودته إلى البحرين عام ١٩٨٤، لم يكن يحمل في يده نصًّا، بل مشروعًا. مشروعًا لا يُقاس بعدد العروض ولا

بأصداء التصفيق، بل بقدرته على زلزلة القناعات وفتح أبواب مغلقة داخل الممارسة المسرحية الخليجية.
هذا الكتاب ليس مجرد استعادةٍ لسيرة، بل شهادة كائن عاش المسرح كهمٍّ وجودي، وانخرط فيه كمشروع تحوّلي. هو شهادة على زمنٍ مسرحيٍّ كان يتشكل بين الأندية، والحوارات، والخيبات، وبين حوافّ الأمل. في كل صفحة من هذا الكتاب، ثمة توترٌ بين السؤال والإجابة، بين الخشبة والواقع، بين الحلم والخذلان.
السعداوي لا يكتب هنا ليُقدّم وصفة، بل ليوقظ، ليقلق، ليترك أثرًا في اللغة وفي الذهن. نتلمّس في هذه التجربة ملامح مختبر مسرحي مبكر، تمسك بجمر الفكرة، وتنكر لكل أنماط الاستسهال. نرى مسرحًا لا يهادن، ومخرجًا لا يساوم، ومؤمنًا بأن الفن لا يُنجز دون معاناة.
ولعلي هنا أذكر معلومة للتاريخ قد لا تسمح فرصة أخرى لذكرها، ذلك أن المختبر لم ينحصر في نادي مدينة عيسى بل أمتد إلى نادي الرفاع الشرقي كمن يمد يده إلى من لا يحسن العوم.جاء ذلك رغبة منّا في نادي الرفاع أن يكون لنا حظ نادي المدينة من السعداوي، فرتبنا ذلك الاجتماع في «المدينة» وإذا بالسعداوي بعد عدة أيام يفاجئنا في «الرفاع» بالبدء بمسرحية «أسكوريال» التي كان من المقرر عرضها في ساحة الاعراس الخارجية بالنادي.لكن المشروع لم يكتب له أن يستمر في «الرفاع» وذهبنا به إلى «الصواري» كأول عروض السعداوي هناك.
وعندما تأسس مركز إنكي للفنون الأدائية عام ٢٠٢٢م أردنا أن نكرس شيئا تكون للسعداوي روحاً فيه، فأطلقنا مبادرة عبدالله السعداوي للدراسات والبحوث كتكريس ممنهج للتجربة والعلم الذي يملكه هذا الرجل.
إذا... هذا الكتاب فعلاً عن المسرح، لكنه في جوهره كتاب عن الإيمان... الإيمان بأن المسرح، مهما تقلصت مساحاته، قادر على أن يعيد تشكيل الإنسان.

خالد الرويعي
رئيس مركز إنكي للفنون الأدائية

البحث

١٩٨٤

١ ديسمبر ١٩٨٤ ذلك تاريخ عودتي الى البحرين ولم يكن أمامي سوى البحث عن مسرح احقق من خلالة جملة من اشياء، كنت اراها غائبة في التجربه المسرحية، فطرحت نفسى على مسرح أوال والجزيرة الا انني لم اجد التجاوب المطلوب.

اذكر انني طرحت على مسرح أوال أخراج مسرحية تكون متنقلة مثل طقس العزاء، تبدأ من صالة مسرح الجفير إلي مقر مسرح أوال في مدينة المحرق في إطار احتفالي بعربات ومجاميع كبيرة وبمصاحبة الموسيقي الشعبية وطرحت الفكرة على الممثل المرحوم جاسم شريدة الذي نظر في وجهي باستغراب ثم جاملني وهو يكتم ابتسامتة الرائعة والانسانية.

حاولت من جديد مع مسرح الجزيرة وجلست مع مجموعة من أعضاء إدارة الجزيرة (محمد الجزاف، سعد الجزاف، عبدالله ملك وفيصل المرباطي)، طرحت عليهم فكرة أخراج مسرحية يتم تأليفها ونحن نعمل على الخشبة، وأعطيتم فكرة العمل وقلت بأننا نبدأ من فكرة أغنية لـ(عبد الحليم حافظ ١٩٢٩–١٩٧٧) (حبيبتي من تكون) واقترحت ان يتم توزيع دخل المسرحية بالتساوي على أعضاء المسرح، فكل عضو يتسلم بالتساوي مع العضو الآخر، المخرج والممثل والفراش الكل متساوي في الأجر، وقد استقيت هذه الفكرة من مسرح الشمس الفرنسي.

لم أجد التجاوب المطلوب، فقد كانت النظرة السائدة عنى في تلك الأيام –بسبب ادخالي الى مستشفي الطب النفسي لفترة وجيزة– بأني غير مستقر عقليا، لم أكن أغضب أو أستاء من تلك النظرة، بل تعاملت معها بحب، وتذكرت الحكمة الافريقية التي تقول «أدعي الجنون واحتفظ بالحكمة».

لكنني شعرت داخليا بعدم امكانية تحقيق ما انشده من خلال الفرقتين أوال والجزيرة، فما كان امامي سوى أن اطرق باب الاندية فكان أول نادي يفتح هذا الباب ويستقبلني نادي سماهيج، كان ذلك عبر صديق لي يعمل في أحد البنوك وكان رئيس النادي اخذني الى النادي وهناك وجدت مجموعة من الشباب يحبون التمثيل وبدأت معهم التدريب، وقد كان التدريب شاقاً الى حد ما، قبل البدء في اي عمل مسرحي، واذكر انه كان معي ايامها نص (توفيق الحكيم ١٨٩٨–١٩٨٧) «نهر الجنون» وضعته أمامهم وبدأت في البروفات مع التمارين، وكل يوم كنت ألاحظ تسرب عدد من افراد المجموعة فهى كانت تنشد عرض مسرحي، وكنت أرى بأنه في البداية لابد من تهيئة أجسادهم وأصواتهم وتعريفهم بعالم المسرح، ولكن الصبر الذي كنت أعول عليه لم يسعف التجربة، فقد غادر الشباب بأسباب انشغالهم وغيرها من الامور.

احياناً كنت احضر واجلس لساعات دون ان يحضر احد، شعرت بنوع من الاحباط الا أنني تماسكت داخلياً وتذكرت الحكمة التي تقول «اذا انقفل امامك باب، حاول ان تفتح بابا آخر» وفجأة بعد أيام قلائل بدأ يبزغ نور أمامي، فقد دعيت الى نادي الحالة الذي أقام ورشة عمل مسرحية، وقد كنت

احتفظ بصداقات مع مجموعة من الشباب الفاعلين في النادي امثال خالد ربيعه وابراهيم سند، ورائف الحمادي ومجموعة أخري.

شاركت في الورشة لمدة شهرين، ثم تم استدعائي الى نادي كرزكان حيث قدمت تجربة مسرحية لكاتب في القرية «احمد الفردان» وكان النص بسيطا جداً. لذا لم أهتم بقراءته إلا مرة واحدة، ولم يستوقفني فيه شئ. الا انني حاولت دخول التجربة مع الشباب لتوصيل بعض المفاهيم المسرحية، وقدمت التجربة بشكلها البسيط، وتناولها مجموعة من الشباب المسرحي بالنقد فقد كتب عنها الاخ الصديق يوسف الحمدان، وتحاور معي أنور أحمد، وقد كان مستغربا كيف أنني اتحدث عن التشكيل في المسرح، والمسرحية التي اخرجتها ليس بها اي مبادئ التشكيل، فلم تلقى أي اعجاب، وبدأ الشباب في النادي الاستياء من النقد ويتهموني بأوصاف الشيوعية وغيرها من الأوصاف، مما جعلني اشمئز من تلك الطريقة للتعاطي مع النقد او اي نوع من الاراء التي يجب ان نتقبلها دون تلك الحساسية، التي تدفعنا إلى كل ذلك التشنج، وفي الوقت الذي كانوا يستشيرون مجموعة من الأخوة المسرحيين من اجل بعض التعديلات في العمل الاخراجي، هذه الفترة تعرفت على احد الاصدقاء المهمين وهو الشاعر محمد الحلواجي وكانت تدور بيننا محاورات عديدة حول الشعر وغيرة من القضايا، وكنت كثيرا ما استمتع وهو يقرأ لي بعض من تجاربة الشعرية، وبعد ان انهى الثانوية العامة، التحق لدراسة المسرح في معهد الكويت.

كما ربطتني علاقة صداقة قوية مع المرحوم جعفر الحايكي، اتصل بي مرة قائلا: ان بأمكاننا اقامة مسرح في نادي المحرق، عبر مجموعة تحب التدريب ويومها كان المسئول الثقافي في النادي يوسف الرفاعي أحد كتاب كلمات الآغاني، هذا الاتصال أفرحني جدا خصوصا ان للمحرق ذكريات احتفظ بها داخلي. حيث كانت معظم أوقاتي في المحرق، ايام الشباب كنت ارتاد (نادي التقدم) كمشاهد لبعض العروض المسرحية التي كان عيسى القلاف يكتبها ويخرجها ناصر القلاف، وهناك ارتبطت بصداقة مع ناصر القلاف، المخرج والصحفي وأذكر انه اعطاني كتابا عن المسرح لـ(أوديت اصلان) «فن المسرح» من جزئين ولم ارجعه إطلاقاً فقد تهربت منه ثم رددت بداخلي الحكمة التي تقول

«غبي من يعير كتاباً وأغبي من يعيد الكتاب» ولانني لم أشأ ان اكون الاغبي احتفظت بالكتاب وافادني كثيرا وكنا انا وناصر نلتقى في المحرق ونتحاور في المسرح مع عيسى القلاف.
والان تربطني علاقة مع عيسى هجرس المغني والملحن وأحد أعضاء نادي التقدم. كثيرة هي الذكريات في المحرق احتفظ بها لنفسي دائماً واعتبرها غير قابلة للبوح للريح فليس من الحكمة ان يفشي المرء سره للريح.
اخذني المرحوم جعفر لنادي المحرق وقد كان معي حينها المرحوم عبدالله الخال مصور جريدة الايام الصديق الذي مازلت اكن له كل الحب، فقد كانت صداقتنا قوية ودائما ما كنت أمر عليه لنجلس في مجلسهم ونخرج معاً لنادي الديه، وقد كلفته ان يصور التدريبات بالفيديو اعتقد انه مازال يحتفظ بها وكل ما طالبته بها يرفض إعطائي اياها، متعللاً بأني قد أخذت منه بشت أباه المرحوم الذي لا يمكنني نسيانة فقد ربطت بيننا علاقة حميمية. وكان معي فترتها صديقي الاستاذ سالم سلطان وشارك معنا في التدربيات مصطفي رشيد، لكن الورشة المسرحية سرعان ما توقفت وبدأ الشباب بالتسرب وعدم الالتزام لكنني احتفظت بكمية ضئيلة من الامل في داخلي.
المحطة الأخيرة كانت بايعاز الأستاذ سالم سلطان الذي طرح فكرة ان نؤسس لمسرح في نادي مدينة عيسى والنادي له تاريخ طويل من الفعاليات الثقافية والمسرحية وكان يمتلك كوادر مهمة في العمل الاجتماعي والفني، مازالت تواصل عملها من ضمن تلك الكوادر بسام الذوادي، هاني الدلال، صلاح أحمد وأحمد حسين والنائب السابق فريد غازي والدينمو أحمد جاسم ومحمد دراج والمرحوم محمد الشاووش ومجموعة من الفتيات سميرة أحمد ولولوة وفاطمة ربيعة وزينب العسكري ودينا خنجي وغيرهن لا تسعفني الذاكرة الان لذكر الجميع، وقد اجتمعنا في النادي عدة اجتماعات، وتابعنا اجتماعاتنا في بيت الاستاذ سالم سلطان، هذا البيت تحول بعد فترة لنا انا ومحمد رضوان وعلي راشد وحسين الرفاعي وحسن منصور الى مكان للحوار والقراءة والاطالة في النقاشات فيما يتم قراءته، يتم ذلك في حضرة مرق السمك (صالونه السمك) التي لا يفارق طعمها اللذيذ فمي، حتى هذا اليوم كل ما تذكرتها سال لعابي. وقد كنت اجلب معي الخبز وتقوم أمنا أم

سالم بطبخ المرق الرائع وفي بيت سالم ونادي المدينة تم وضع اللبنة الأولي لتأسيس الفرقة المسرحية.
عام ١٩٨٤م كان المسرح منتهٍ تقريبا. ماعدا بعض التجارب في النادي الأهلي إذ كان يقوم عليها الأستاذ المسرحي حسن عبدالرحيم خريج موسكو والاستاذ ابراهيم خلفان خريج المعهد العالي في الكويت وقد كنت أحضر بروفاتهم محاولاً الاقتراب منهم لكن سمعتي وشكلي باللحية الكثة، تجعلهم يضعون مسافة كبيرة بينهم وبيني.
ذاكرتهم تختزن ما تم ترويجة باني مختل عقليا (المجنون)، وكانت اجتماعاتنا تنتهي دائماً بشكل لا يبشر بالخير، فقد كان الحوار يدور حول ما يتطلبة المسرح من إمكانيات، فليس هناك صالة مسرحية، ولأننا في النادي فليس هناك ميزانية كبيرة لتأسيس المسرح. غياب المبلغ والتكاليف الذي يتطلبها المسرح دفع كثير من الشباب الى الانسحاب، مما دفعني لجلب مجموعة صغيرة وهم من الشباب الذين كانت تربطني بهم علاقة وطرحت على نادي مدينة عيسى فكرة المسرح الفقير، محاولاً استغلال الفرصة ولم ادخل معهم في فلسفة المسرح الفقير كما لدي (جروتوفسكي١٩٣٩-١٩٩٩)، انما كانت وسيلة لاقناع النادي بانة يمكن عمل المسرح بامكانيات بسيطة ومتوفرة لاستغلالها.
كانت الفكرة بمثابة ان الغاية تبرر الوسيلة، والغاية كانت التمسك بالعمل المسرحي وكما كان معروف ان المسرح الفقير له خصوصيتة الخاصة جداً من الصعب استعارتها وزرعها في المسرح البحريني فما بالك أن نبداها في نادي رياضي بالاساس. ان العمل المسرحي والثقافي في النادي يأتي في الدرجة الثانية ان لم يكن العاشرة، ولكن نادي مدينه عيسى يتميز بأنه يملك هامشاً داخليا للعمل التطوعي الاجتماعي والثقافي والمسرحي، والادارة فيه تكون عادة مساندة للنشاط المسرحي حيث يقوم أحمد جاسم احد قيادي هذا النادي بالمحافظة على الانتاج الثقافي والمسرحي والى يومنا هذا مازال النادي يعمل مسرحيات أطفال واقامة ورش مسرحية في دوراتة الصيفية داخل النادي، وبعد كل ورشة يتم تكريم الشباب وانجاز عمل مسرحي قصير من انتاج الورشة.
من خلال متابعتي للمسرح في البحرين والوطن العربي وقراءتي للبيانات المسرحية المنشورة في بعض المجلات، فالمسرح العربي بصفة عامة بدأ في القرن العشرين يبحث عن ذاتة بعد أن أدرك انه

أضاعها وبدأ المسرح محاولاً بإشكالية التجذير والتأصيل والبحث عن الهوية لمسرح عربي وظهر هذا البحث جلياً في عدد من الدعوات والبيانات، فقد كتب (توفيق الحكيم١٨٩٨–١٩٨٧) كتابه «قالبنا المسرحي» ودعى (يوسف ادريس١٩٢٧–١٩٩١) الى مسرح «سامر» و(عبدالكريم بورشيد) الى «المسرح الاحتفالي» وظهر لدى (سعدالله ونوس١٩٤١– ١٩٩٧) «مسرح الحكواتي» وظهرت مجموعة من مسرحيات للمؤلفين مهمين على نطاق الكتابة المسرحية امثال (سعد الله ونوس، محمود دياب، محي الدين زنكنة، علي سالم، عبدالكريم بورشيد، محفوظ عبدالرحمن، عز الدين المدني) وغيرهم وكذلك مجموعة من المخرجين الذين اثروا التجربة المسرحية وبعضهم مازال يقدم تجاربه بين الفينة والأخرى رغم كل التراجع المسرحي، املاً في ارساء ذاكرة مسرحية عربية، وفي البحرين ظهر بيان الشحنة ليوسف الحمدان، لكن الواقع واجهزة الاعلام كانت تكرس مفاهيم مسرحية استهلاكية ضد المسرح والثقافة. وكنت ارى بأن التوجهات التي كانت تبحث عن الاصالة كما دعا اليها (توفيق الحكيم) في كتابه (قالبنا المسرحي) في صيغة مسرحية عربية تعتمد على المداح والمقلد ويقوم هذا القالب أساساً على الحكواتي والمقلداتي. وأحياناً المداح إذا لزم الامر. ولم يكن لقالبنا المسرحي خشبة مسرح ولا ديكور ولا إضاءة ولا مكياج ولا ملابس، فكما كان الحاكي والمقلد والمداح والشاعر يقومون في الماضي باعمالهم بملابسهم العادية في اي مكان ويحدثون أعمق الأثر، لذلك مسرحنا هذا سيكون بهذة البساطة. سنعود الى المنبع الصافي الذي يتصل مباشرة بالجوهر. ففي عصر السينما بمناظرها وملابسها واضوائها، لم يعد امام المسرح إلا الجوهر وهو الاتصال الحي بين الفن والانسان. ان الحاكي والمقلد والمداح لا ينفصلون عن الناس لحظة، لأنهم بينهم، ومنهم وإليهم بنفس الملابس العادية وفي أمكنة عادية وباسمائهم الحقيقية. فلا غضاضة إذن في البحث والتنقيب داخل ماضينا السحيق لننفض الغبار عما يمكن ان يصلح لعصرنا الحاضر، وعما يمكن استخدامه لحمل آثار الحضاره التي نعيشها». لكن الحكيم أحضر هاملت من المسرح الغربي.

اما في كتاب الكوميديا المرتجلة للناقد (علي الراعي ١٩٢٠–١٩٩٩) التي دعى فيها الى استلهام فن الارتجال او الالقاء الهدف منه هو إيجاد شكل مسرحي بصيغة عربية. وهذا المسرح المرتجل كما

يقول عنه «يملك شيئاً لايملكة المسرح المكتوب، وذلك هو عطاءه الوافر للمتفرج، واحتفاءة الزائد به، ومنحة الفرصة للفنان المؤدي كي يتحول إلى فنان خالق وثم بساطته المتناهية وقبول التمثيل في أقل الأماكن تجهيزاً وباقل التكاليف وهذه كلها ميزات يحتاجها مسرحنا العربي في المرحلة الحاضرة من مرحلة تطوره».

فيما ذهب (يوسف ادريس) بضرورة ربط المسرح بجوهر ثقافة الشعوب ودعوته الى «مسرح السامر» ودعا الى استلهام الفرجة الشعبية ما بعد الثورة المصرية سنه ١٩٥٢م وهو يعرّف السامر بقوله: «والسامر حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة سواء أكانت افراحاً أم موالد، ولكن الملاحظ ان عدد المحترفين فيه لا يتعدي فرقة موسيقية وراقصة الفرقة والمغني. وروايات السامر التي يسمونها الفصل ليست رواية واحدة وإنما هي عدة فصول بعضها يعمد الى الإضحاك وبعضها الآخر يعمد على ازجاء الحكم والمواعظ وفنية هذا المسرح على حقيقته، لا تتجلى إلا في الروايات المضحكة، وليس للروايات نصوص مكتوبة وانما لها نصوص او مواضيع متوارثة، هكذا يتفق الممثلون في بداية الفصل في همسات سريعة على الخطة العامة».

يذهب (سعد الله ونوس) من خلال نصوصة المسرحية لتأسيس تجربة مسرحية جديدة تحت مسمى (مسرح التسييس) وهو مخالف للمسرح السياسى. ويحدد مفهوم مسرح التسييس على «انه حوار بين مساحتيين: الأولي هي العرض المسرحي والذي تقدمة جماعة تريد ان تتواصل مع الجمهور وتحاورة، والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته. وحتى لآن لازال هذا الحوار صعباً».

المسرح كما يراه (سعد الله ونوس) عمل جماعي حقيقي فهو خلق جماعي ومشترك والحوار يتم بشكل تتفجر من خلاله طاقات الممثلين والمتفرجين.

«إذا استعرضنا أهم التجارب المسرحية الانسانية لوجدنا لها هذه الخصائص وهذا البناء. . المسرح اليوناني وتجربة (وليم شكسبير ١٥٦٤–١٦١٦)، وتجربة (برتولت بريشت ١٨٩٨–١٩٥٦)، كلها كانت تجارب مسرح حي جماعي. ومن المؤسف ان التاريخ أهمل هذه التجارب الكثيرة التي كان

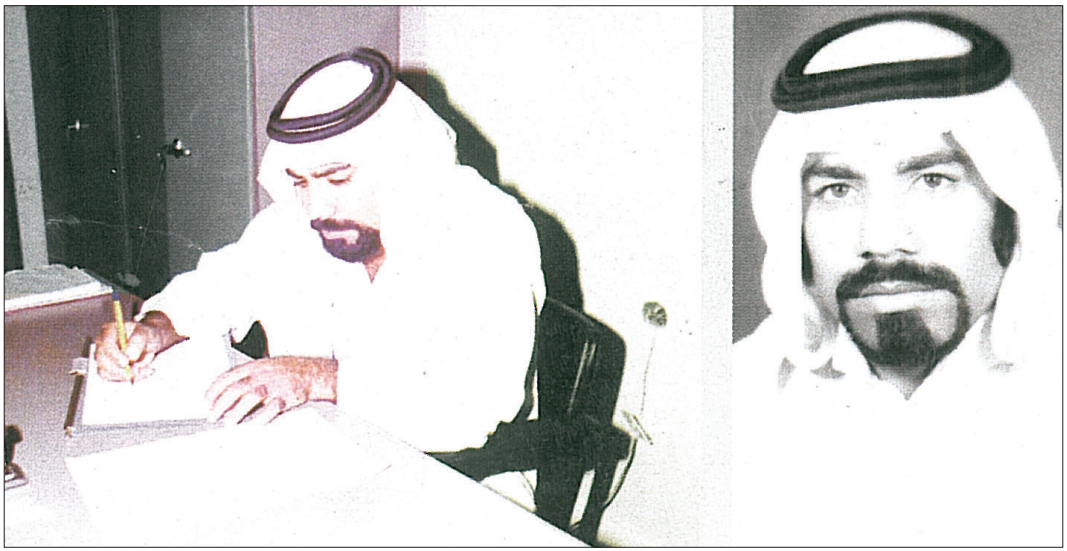
يجريها (شكسبير) ومن بعده (بريشت) على النصوص خلال التدريبات. ونقاش الممثلين. وبعد العرض واستجابات الجمهور لدليل كاف على ان العمل المسرحي كان خلقا جماعياً، وحياً يتجدد ويتطور كل يوم ومع كل عرض». ذات التوجه ذهب إليه مسرح الحكواتي بقيادة (روجيه عساف ١٩٤١)، فالمسرح فن نابع من الجماهير نابع من الحوار بين الممثلين والمتفرجين.

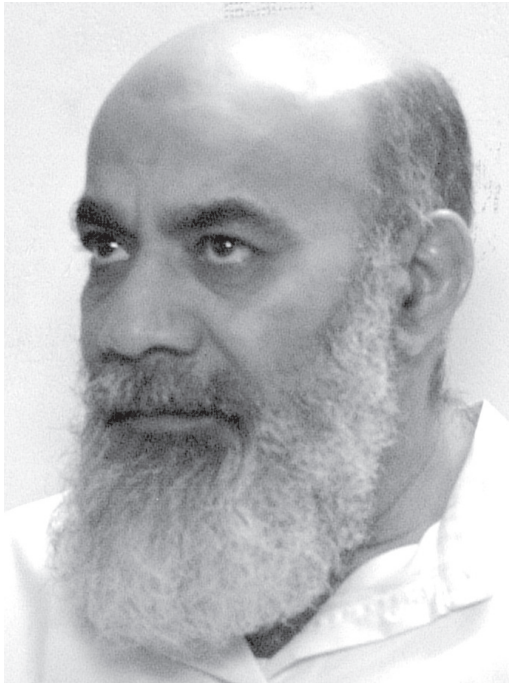
«العرض المسرحي ابتداء من النص الى صياغة آراء الممثلين صوتا وحركة الى اختيار وتقرير المهمات المسرحية وصياغة الجو العام إضاءة وموسيقى. . الخ فكر هذا يتم تقريره من خلال العمل الجمعي او الجماعي». وهي محاولة لإرجاع المسرح إلى جو الفرجة والاحتفال من خلال العلاقة الحميمية التي تربط الممثلين بالجمهور من خلال فضاء بسيط.

وذهب (الطيب الصديقي ١٩٣٩–٢٠١٦) إلى تقديم مسرحية مثل (سيدي عبدالرحمن المجذوب) وغيرها في الهواء الطلق معتمداً على الحلقة، والحلقة تعد من أبرز الفضاءات التي لعبت دور أساسياً في تعميق الخطاب المسرحي الاحتفالي كما يراه (د. عقا امهاوش) فـي (كتابة الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة).

فالحلقة كما يقول عبدالكريم برشيد : «هي لقاء عام يتشكل من خلال أجساد بشرية تشكل حلقة وبداخلها يقف الراوي، وفي هذا اللقاء يختلط السرد بالتشخيص والتمثيل بالتقليد، والجد بالهزل والواقع بالسحر»، هذه الحلقة لها مركز، وهو الرواية – الملحمة، والاسطورة والخرافة «والحلقة لعبت ادواراً طلائعية لدى الغرب في مسرحيات) الأسرا ثم انقرضت كفضاء مسرحي الى ان عادت الى الوجود في نهاية الخمسينات (رينارت – فيلي) لا لتوحيد رؤية المتفرجين وانما لتوحيد مشاركتهم في الطقس الذي يلتزمون فيه عاطفياً.

اما الاحتفالية لدي برشيد الذي يقول «إن المسرح الاحتفالي في بحثه عن الخصوصية لم يقطع كل خيوطة مع الغرب فهو يؤمن بان الآخر جزء أساسي من مكونات الذات، ومن هنا كان ضرورياً التمييز بين التبعية وبين التناقض الفكري والفني. ومن هذا المبدأ كان تجارب الاحتفالية مع كثير من الاجتهادات الفكرية والفنية في العالم، خصوصاً تلك التي تتمرد على أحادية التجربة المسرحية، والتي تثور على السلطة القمعية للمسرح السائد».





الاحباط

مر بخيالي طيف (صقر الرشود ١٩٤١–١٩٧٨) في لقاء له قرأتة في كتاب من اعداد مجبوب العبدالله تحت عنوان صقر الرشود غاب وقت التوهج تظهر في كلماته شدة الاحباط الذي احاط به من كل ناحية يقول فيه «انا اليوم لست في احسن حالاتي النفسية إذ انني اعيش في أزمة، وماذا بعد؟ إلى أين نصل بعد كل هذا الجهد؟

نعمل ونطالب من أجل مسرح جاد وصحيح وسليم وهادف، ونقدم مسرحيات تكلفنا الكثير من الجهد، ولكن من حولنا الكثير من النشاط المبتذل والناس تقبل عليه، ومعظم الأجهزة مسخرة لمثل هذا النوع من النشاط ونشره فماذا نفعل ؟ هل نتراجع ؟ هل نغير خطنا ؟ لا يتركني اجيبة بل يتابع

فوراً لا، لا أبداً. ولكن ماذا بعد؟
وهل نحن محترمون كفنانيين، أم هذا الذي نلقاه ماهو إلا احترام ظاهري يخفي خلفة نظرة إزدراء مستحقة لأن هناك من يمارس من مواقع النشاط الفني الكثير من الممارسات المرفوضة وغير السليمة.
لقد حاولت ان اتلاءم مع كل هذه الامور وان احاول تحسينها وقدمت تجارب مختلفة من المدارس المسرحية. فكانت لنا محاولات في المسرح الواقعي والمسرح الرمزي غير الغارق في الرمزية، وبعض الرومنسيات الشعبية الخفيفة والمسرح الشامل في الشياطين ثم اتجهنا الى التراث في التبريزي وحفلة على الخازوق، ولكن الجمهور لم يقترب منا بشكل كبير إلا في محاولات استخدمنا فيها الجذب من خلال الاضحاك والنكتة لنقدم ما نريد ثم فقدنا بعضه عندما اتجهنا الى التراث وقدمنا التبريزي.
العالــم يتغيــر».
يبدو ان هذا الحوار يظهر ان العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة من السوق. ولأن المسرح فن جماعي فهو فن صعب لايمكن للانسان ان يجمع ارادات عديدة في اتجاه واحد والجماهير قد افسد ذائقتها التلفزيون بما يبث من مسرحيات.
أصالة متوهمة تارة تبحث في المقامات واخرى في الحكواتي والكركوز والحلقة ثم طرحت مفاهيم تدعى بمسرح خليجي وغيرها من الدعاوى التي لم أكن اتاقلم معها رغم أنني كنت احترم توجهات الهوية والاصالة، فأي أمة من الأمم المتحضرة اذا تعرضت خصوصياتها الحضارية للذوبان أو الضياع ينتابها القلق البالغ وتحاول الرد والاعتصام بركائزها الحضارية الثقافية الخصوصية.
لكنني رأيت أن حياة المسرح ترتبط بشرط واحد، لم يتوقف في أي وقت من الأوقات، وهو البحث الأبدي عن الافكار الجديدة للحياة، وكنت اشعر ان المجتمع امامي يتغير مع نهايات القرن العشرين، والمفاهيم التي تعودنا عليها تبدأ بالاختفاء لتظهر مفاهيم جديدة وربما قاسية.
فقد مرت علينا اصناف من البشر متنوعة اظهرت شعارات القومية العربية التي ساوت بين المجتمع القومي والفكرة القومية وبين البلاغة العربية ودحر الاستعمار وبين الحزب القومي والحقيقة الخالصة.
لكن الأرواح المخلصة اعادت تمزيق الممزق ومزقت ما بدا متلاحماً كي تضع على مائدة نهاية القرن

العشرون، أشلاء مجتمعات كل ما فيها واهن ومريض ومبدد، باستثناء امرين السلطة المخلصة التي خلصت الشعب من روحه وإرادته وامواله والروح الطائفية المنتشية حيث يهندسون لخراب الأمة بدأب ايماني كبيرة.

فها هو الانسان العربي الذي بدأ باحثاً عن ذاكرته انتهي مع نهاية قرن العشرين فاقداً ذاكرته، واخذ الواقع والعالم يصبح كاسحاً لا يقبل الحوار. تحاول ان تفتح باباً أو تفتح نافذة فلا ترى إلا الحرائق، فبعد ان تمت محاصرة المسرح الجاد والحياة المحيطة بنا تتغير وتتبدل ويجري أمام أعيننا شئ كبير وهام وهو ولادة العلاقات الجديدة في الحياة والفنون والفلسفة.

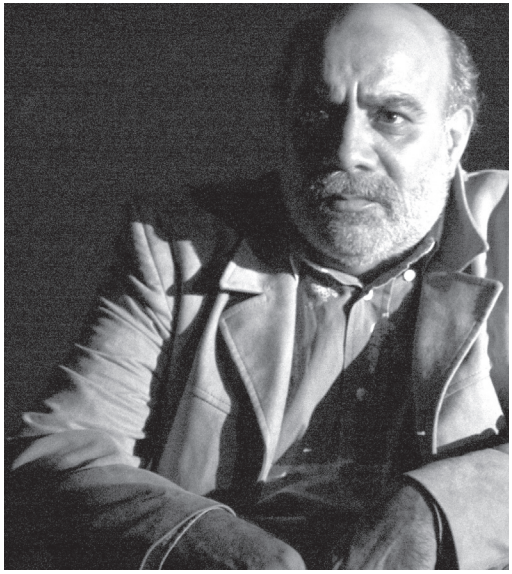
وفي هذه الأجواء كان لابد من طرح التجريب، دون التصريح به، ومن خلال التجريب أخذت أطيل بنظري الى الامام لأشاهد ماذا سيصبح عليه وضع المسرح في المستقبل، وكان هدفي تعميق الحياة المسرحية القادمة وما الذي سوف يلفظه المستقبل، فالوسائل التعبيرية في المسرح لاحدود لها، والتجريب يبعث على التساؤل في البحث عن الأشكال التعبيرية الجديدة وفي حالات الممثل، التساؤل والنظر في مكونات الفعل المسرحي، فهناك المسرح والممثلون والنص والكلمات والحركة والصمت والضوء والموسيقي والإيقاع، وهذا دفعني في البحث عن ماهو مغيب عن تجربتنا المسرحية.

فاكتشفت ان المسرح لم يهتم بعمله الخاص طوال السنوات ومازال يقع التعامل في المسرح بالحالة العفوية، ليست لدى العاملين اي اسئلة حقيقية في المسرح فالكلام كان غالباً. ما يدور عن المسرح وليس في المسرح. تقاطعها مع أسئلة الآخرين من المسرحيين في العالم، لهذا لم يكن المسرح هاجساً مقلقاً، وكانت الأعمال مقسمة الى مخرج ومؤلف وممثل ومصمم ديكور، لكن ليس هناك سؤال ماعلاقة المخرج بنص المؤلف؟ ما الشخصية ما الممثل ؟ ما المسرح ؟

فكانت العلاقة تفتقد الى الروح، روح الفريق الباحث الذي يبحث عن خلق تيار مسرحي يعيد مساءلة الاشياء، وجدت أنه لزاماً علي البدء بغرز الابر في الشرايين ليتدفق فيها الدم والأكسجين وتعود الحركة للمسرح الشبه متوقف، وكانت المهمة شبه مستحيلة لكنني اقتحمت هذه التجربة بكل كياني.

وكانت الطريقة التي رأيتها مناسبة هي الحديث في المسرح وليس عن المسرح، ومن خلال متابعتي لبروفات مجموعة من المخرجين، توصلت إلى ان الهدف النهائي يكمن في الوصول إلى العرض، دون تشخيص لإشكالية المسرح.

فكان علي ان اخوض التجربة الاخراجية في المسرح بشكل مغاير، ولكن المغايرة لم تكن من أجل المغايرة فقط، انما محاولة تعريف بالأسس المسرحية الرئيسة، ومحاولة فتح أعين الشباب على أهمية الدخول الى دهاليز الواقع والاقتراب من الحياة في تلمس ماهو ظاهر وماهو مخفي ومستتر، وترغيبهم في القراءة، لأن القراءة تفيد وتعطي الشخص توازنه الطبيعي وتفتح له أبواب ونوافذ للذاكرة فالكتاب اعظم ممثل وحافظ للذاكرة، وادخال الشباب في دهاليز الرؤية البصرية وتقوية ذاكرتها لتكون لديهم عضلة متخيلة بصرية وعضلة متخيلة ذهنية وعن طريق الموسيقى لخلق عضلة سمعية.



الصـدق

ان امكانية قراءة الأداء والصدق في الأداء ذو اهمية خاصة في مدرسة (ستانسلافسكي ١٨٦٣–١٩٣٨) لذا فإن أداء الممثل رغم تكراره يجب أن يكون مختلفاً في كل مرة، وصادقاً في كل مرة، انه ذلك البحث عن الفطرة، عن الطبيعة. بالعودة للوسائل الطبيعية في التدريبات والبروفات، انها العودة إلى العمل كوسيلة للبحث عن الصدقية (الصدق) والموضوعية في الأداء، إنه الاتحاد بين الوجدان والأعضاء والابتعاد عن التكلف والصنعة.

فإذا كان لاعب الأكروبات يمكن ان يدفع حياته ثمناً لأي تردد، أو تفكير بعيد عن عرضه فالممثل – ايضاً – يمكن أن يخاطر بحياته ويصبح المسرح بالنسبة إليه مخاطرة تماماً كالحبل المشدود بالنسبة

إلى لاعب الاكروبات. فالممثل يمر ليصل الى درجة الصدق في الأداء بعد تدريبات عدة وقاسية، ويقص (نيكولاي جورشاكوف) تلميذ ومؤرخ سيرة المعلم الروسي (ستانسلافسكي) «إن مارآه ستانسلافسكي يوماً من النافدة ينتمي للحكاية، ولكن الوقوف امام النافذة والمشاهدة خاصية من خصائص الامثولة» والمقصود بها القصة الرمزية ذات الهدف الاخلاقي والتربوي، فاذا كانت الأولى هى الحكاية، فالثانية هي مغزي الحكاية: هناك شابان في الطريق (هي وهو) كانا يسيران ببطء ويتحدثان فيما بينهما، كانت شفاههما تتحرك، ولكن لاصوت يصل إلى النافذة. وبعد بضعة خطوات توقفا، وقف أحدهما أمام الآخر كانا يتحدثان، الاول ثم الثاني، كانت هي تغطي وجهها بيديها وتتركهما ليسقطا. ثم يتحدثان في الوقت نفسة، ثم يصمتان، ينظر كل منهما إلى الآخر، وللحظة يبدو ان بروفايل كل منهما واتجاه نظراتهما منسق بطريقة متكاملة. ثم يعاودان السير في صمت.

وبعد قليل يختفيان عن الانظار ونحن لا نعرف عن هاذين الشابين اي شئ لا الظروف الاجتماعية أو من اين أتيا أو حتى اسباب اللقاء، رغم حتمية وجود أسباب خاصة ولا تساعدنا كلمات الحوار على المعرفة، إذ ان سماعهما مستحيلاً ونظراً لأن المحتوى مجهول تصبح الاحداث بلا معنى، ولكن على كل حال. الحدث كله قابل للتصديق، بغض النظر عن عدم ادراك المعنى، فإن المشاهد ستانسلافسكي يثق في أن كل حدث له سبب يحركه وهدف يصل إلية، له سببه وهدفه، هو لا يعرفها ولايمكن أن يعرفها نظراً إلى الظروف ولأنه ليس لدية ادنى شك. كلاهما السبب، والهدف موجود ومحدد وبدقة لأن للحدث سبباً وهدفاً منطقياً، فهو قابل للتصديق حتى وان كان غير مقروء.

هذا الاستنتاج هو الأمثولة انه المغزى في حكاية الشابين في أحد شوارع موسكو في يوم من ايام الشتاء، تحت النظرة الفاحصة والمهمة لستانسلافسكي.

الحكاية نفسها تصبح البروفة لطالبين يتدربان على أحد المشاهد، وهناك نعرف كل شئ عن هذيين الشابين اسمهما وظروفها الاجتماعية، واسباب اللقاء، ونسمع حديثهما لكن المعلم يصرخ «لا أصدق» وهي بمثابة الكابوس لكل طالب في المدرسة.

المضمون معروف، وكل حركة لها معنى واضح ومدد، إلا أن المتفرج لا يستطيع ان يجد في الجسد الذي يتحرك أمامه لكل من الممثلين السبب او الهدف من تلك الحركات وهو يعرف أن كل تلك الحركات لها منطقها على الورق ولكن اجساد الممثلين لا يوجد لها منطق، فالصدقية (الصدق) تكمن في جسد الممثل الذي يمكن تصديقة، وهناك اذن شيئان في حركة الممثل.

الشئ الاول هو القراءة.

الشئ الثاني هو الصدقية (الصدق).

فالمتفرج من خلال القراءة يفهم معني الحدث. ولكنه من خلال الجسد يتفاعل مع صدقية منطق الحركة في المشهد. والصدقية والقراءة كل منهما مستقل عن الآخر. فالأداء يمكن أن يكون قابلاً للتصديق من دون أن يكون قابلاً للقراءة. المهم ليس تنظيم تلك الحالات ولا ترتيبها حسب الأولويات لكن المهم هو أن كلا من الصدقية والقراءة يعدان في ذاتها حدثا مستقلاً، وهذا حاضر في العمل داخل المشهد وفي الاستعداد للمشهد فطريق القراءة مختلف ومستقل عن ذلك الخاص بالصدق فالحدث يعد قابلاً للتصديق عندما يكون له سبب يحركه وهدف يحدده، ولابد من وجود منطق فمثلا لنستطيع أن نفهم صيغة يلزمنا معرفة من قام بالحدث ومن تلقاه، ولماذا صفع أحدهم الاخر وبأي هدف ؟

القراءة مسألة (سيميوطيقية) في حين أن الصدقية مسألة عضوية. وهذا شيء لا يمكن شرحه ولكن يجب تجريبه سواء بالنسبة إلى الممثل الذى يتظاهر به، ام بالنسبة الى المتفرج الذي يشاهده، لأن الصدقية تتوقف على الجسد، حتى لو كانت تظهر في الجسد وفي العقل أي في مجمل الفرد. فالحدث المنطقي يعني حدثا محدداً. نقصد بالمحدد المطابقة مع النوايا والاهداف وهدف غير المحدد هو الهدف غير منطقى مشوه من الاسباب والاهداف – فهو غير منطقي. فتجريب الصدقية يعنى البحث عن الدقة، وهذا التوحد هو ما ركز عليه (ستانسلافسكي) وفي الاتجاهين من المنطق أي التبرير إلى الدقة ومن الدقة إلى التبرير.

فالاتجاه الاول اطلق عليه الطريق من الداخل الى الخارج (طريق الاحياء) والاتجاه الثاني من الخارج الى

الداخل وهو طريق (الأداء) الجسدي وكذلك أكد (كوبو) على (الصدق) الحدث اذا كان دقيقاً لايمكن ان يطابق ذاته، فالسبب والهدف رغم كونهما حقيقين، لايمكن أن يتكررا بالطريقة نفسها في كل مرة، فالحقيقة تتطلب الصدق. ولا يمكن ان يكون هناك صدق دون دقة يقول (ستانسلافسكي) «إن الأداء الذي يمكن تصديقة دقيق».

وكوبو يضيف «إن الأداء الدقيق صادق والعكس بالعكس» ايزنشتاين وماير هولد يركزان بقوة على تدريب العملية العضوية الصحيحة. (فإيزنشتاين) لا يقول أصدق هذا أو لا اصدق ذاك، عباراته تأخذ النتيجة الفسيولوجية وتبحث عن المؤثرات الديناميكية للحدث (المبرر) الحقيقية، الصدق الإيمان، المحاكاة، الاحياء.

«انا أصدق»، للمتفرج و «انا اكون» للممثل، وهنا ليست معطيات الروح في تناقض مع معطيات الجسد، بل إنها معطيات الروح ومعطيات الجسد معاً.

لقد آمنا بأن كتب المسرحيين الكبار اساسية في مرحلة البحث، كان رفاقنا في الطريق ستانسلافسكي، مايرهولد، بريشت، ارتو، بيتر بروك، كروتوفسكي، كولدج كريك وغيرهم واذكر ان محمد رضوان لم يكن يقرأ الكتب المدرسية، لكنه كان يقرأ الكتب المسرحية بشغف كبير وكان كثيراً ما يتم الاختلاف بينه وبين حسين الرفاعي على تحليل مسرحية أو في قراءة كتاب لمخرج مسرحي.

وكان لابد ان نلتفت إلى هذه الفترة لتكوين الممثل، لأن الممثل هو روح وعصب المسرح النابض ولهذا كان الممثل ضرورة حقيقية من ضرورات المسرح.

في تجربتي كان الممثل كأساس أول، لكن المسرح دائماً ما يكون بحاجة إلى تأليف مسرحي جديد ومعاصر وإلى فن مسرحي جديد ومعاصر وإلى فن اخراجي معاصر وإلى فن تمثيلي معاصر وإلى نمط جديد معاصر للممثل وهنا كان علي ان اتحدث معهم عن تجارب المخرجين العظام واشرح طرقهم واتحدث عن الفنون التشكيلة والسينما والنحت وعن الجمال ونظريات المسرح وكنت استعير من تجارب الفنانين ما يتوافق مع محيطي وأبدأ بتوسيع افاقهم عن طريق المراقبة والتدريب والمشاهدة.

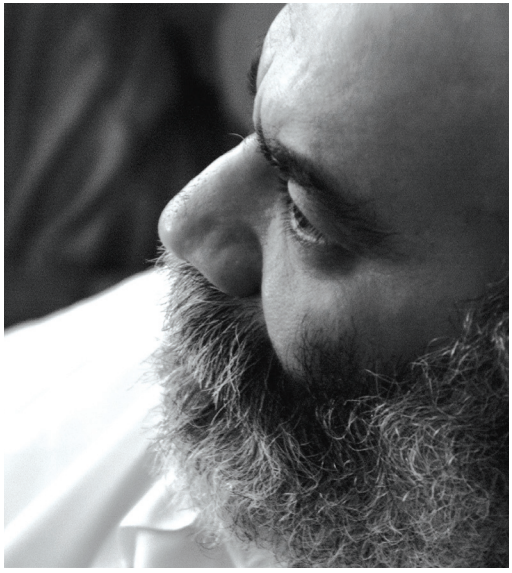
اخذت احدد لهم (ستانسلافسكي) في ثلاثة نقاط أساسية كانت من أساسيات عمله:

١ . حقيقة الشعور .
٢ . حقيقة الخشبة، أي كيفية نقل هذا الشعور الحقيقي إلى الخشبة .
٣ . الحقيقة الاجتماعية، وفي هذه النقطة يلتقي (ستانسلافسكي) مع (بريشت) .
وركزت على التحليل الفعال والذي ينقسم الى قسمين:
أ– الاكتشاف بالعقل .
ب– الاكتشاف بالجسد .
وكان همي ينصب على تعليم الشباب حقيقة الشعور عن طريق (ستانسلافسكي) واعلمهم الاستمتاع بالتفكير المنطقي من (بريشت) وكنت أشعر ان هناك سوء فهم لمعاني المسرح في المسرح البحريني للمخرجين الكبار (لبريشت) في عملية كسر الحائط الرابع مفهوم التغريب في مسرح (بريشت) .
فنظام (ستانسلافسكي) لايمكن فهمه صحيحاً اذا لم يدرس مجمل عناصره في المعيشة والتجسيد التى تتوحد في الفعل الابداعي، لخلق الشخصية المسرحية:
١ . الأدراك الداخلي .
٢ . خط الفعل المتصل الذي يربط احداث المسرحية .
٣ . العقل الباطن .
يسميها مدرسة الاندماج وهي المعايشة التي يجب ان تكون كل لحظة، من اداء الدور معايشة من جديد ومجسدة من جديد .
مفهوم التجسيد إلى مفهوم الاندماج بالشخصية ويطابق بين مشاعر الشخصية وعواطف الفنان ومشاعره .
تحدث عن الانسان الدور و الانشاء التدريجي، لاعن الإخضاع ان مثل هذا التقمص سيقود الممثل إلى مستشفي الأمراض العقلية .
ان الممثل في مسرح المعايشة يسعى الى تحقيق التناغم الأقصى بيـن «الانا» و «هو» وهذا التناغم

يجعل الممثل والشخصية يتحدان في كائن واحد هو الشخصية، التي يؤديها الممثل.
المهم للممثل امتلاك الأحساس بالصدق في الظروف المفترضة، ولكن الأحساس بالصدق، بحد ذاته لا يساعد الممثل في التغلب على تلك المصاعب، التي تنشأ عنده وهو في طريقه إلى تجسيد الشخصية المسرحية، من المعرفة الأولي للدور، إلى الادراك الأول لعالمه، إلى إنشاء الصورة الصادقة جسدياً وروحياً للشخصية الفاعلة.
وسواء طال هذا الطريق أم قصر، فأن الممثل يظل على امتداده يحمل في ذاته المادة الأبداعية، والمبدع يعاني تحولات نوعية في نفسه وجسده مقترباً بالتدريج من الغاية الرئيسة لفن التمثيل والتي عبر عنها (بيلينسكي١٨١١–١٨٤٨) «تحقيق الشخصية التي سبق للشاعر خلقها».
لكن سوء الفهم في عمل (ستانسلافسكي١٨٦٣–١٩٣٨) من عمله الكبير يكمن في «بناء الشخصية» فعنده يمكن ان تبني الشخصية كما يبني الجدار طوبه طوبه وفي يوم ما يتم وضع الحجر الأخير فتكتمل بناء الشخصية.
لدي (بروك ١٩٢٥–٢٠٢٢) العملية لا تتم على خشبتين ولكن في مرحلتين: الاولى هي الاعداد والثانية هي الميلاد والإعداد يعني دراسة واعية، دقيقة وصارمة لكل العقبات، وطرق تجنبها، او التغلب عليها حيث يجب ان تتابع الخطى، تعتمد سرعتها على حالتها العامة.
اعداد الشخصية يمضي في اتجاه عكس البناء، انه هدم او ازالة، بمعني ان على الممثل ان يستبعد حجراً بعد حجر كل شيء في عضلاتة وافكاره والصور التي تحول بينه وبين دوره، حتى يأتي يوم يندفع إليه الدور مثل دفعة هواء ليتخلل مسامة كلها.
وكانت العملية التدريبية، تقوم على جزئين جزء يكون في المسرح، والجزء الآخر مراقبة الحياة وتغيراتها ودراسة ما يدور في الحياة ومعرفتها.

بزوغ التجريـــب

خشبة نادي مدينة عيسى شهدت بزوغ شروق التجريب المسرحي، وفي داخله بدأت تتكون أسرة صغيرة تحرص على القراءة والتدريب والاستماع إلى الموسيقى من كل الانواع التي جلبتها للنادي ومازالت في عهدتهم مع مجموعة من الكتب المهمة في المسرح، المسرح والفنون الأخرى، وفتحنا لنا مكاناً في احدى الغرف لمشاهدة الإفلام المهمة لمخرجين طرقوا دروبا جديدة في الإخراج السينمائي من السينما الايطالية والفرنسية والصينية واليابانية والهندية والايرانية وغيرها، وشكلنا فريقا لمشاهدة الإفلام والحوار حولها، وصرنا مجموعة نحرص على ذلك منهم صلاح احمد، احمد حسين، فريد غازي، حسين الرفاعي ومحمد رضوان، مصطفي رشيد، صلاح الشايب، حسن منصور وغيرهم، وكل يوم جمعة كنا نلتقي للغداء في النادي.



الجســـــد

ولأن الاهتمام بالجسد كان شبه غائب في تجربة المسرح البحريني والخليجي ولكونه الاساس في لعبة المسرح صار التركيز على الجسد في مختبر مدينة عيسى المسرحي والجسد هو المحور الذي يتجذر من خلاله الأنسان داخل العالم. حسب الفيلسوف (ميرلوبنتي ١٩٠٨-١٩٦١) فقد كانت دراسة (ميرلوبونتي) للظاهراتية تهدف الى تقويض فكرة الثنائية من خلال التوصل إلى الوسائل التي تربط بين الجسد والعقل وبين الإحساس والمادة. ووفقاً (لميرلوبونتي)، فإن الجسد يعمل كمنظور للرؤيــة، لـذا يقدم (ميرلوبونتي) في ظاهراتية الادراك (الفينومينولوجيا) صورة مفيدة للعلاقة بين الجسد والعالم «إن جسدنا في العالم، مثله كمثل القلب في الكائن الحى» فهو يحفظ الجانب المرئي من

وجود الكائن في حالة حيوية دائمة، ينفخ فيه من روحة، فالجسد هو موقع الرؤية الأفضل ونقطة الاتصال التي يرى ويتصل المرء من خلالها بالعالم من حولة وهناك فرق كبير في الحديث عن « الجسد » وخبرة ادراكه لعرض مسرحي. يُنظر للجسد باعتباره عملية نشطة وفاعلة لتجسيد إمكانات ثقافية وتاريخية، وتشير (جوديت بتلر١٩٥٦) إلى أن الجسد هو اكثر من مجرد كونه المركز الادراكي الذي يستوعب الفرد العالم من خلاله. فنحن نجسد ونقوم بتمثيل أدائي لمجموعة من المثل الثقافية، وكذلك نعيش حياة تعكس أفعالاً هي في جوهرها تاريخ كامل من الفعل والتفاعل والتفسير المرتبط بالجسد. تعد الاجساد عناصر رئيسة في عملية الفرجة المسرحية، ولكن ليس الجسد كيانا مادي فقط، إنه ايضا كيان تصوري كما يظهر في العروض المعاصرة يقـــدم « المسرح والجسد » نقطة انظلاق مثيرة لفهم العلاقة بين المسرح والجسد وهي علاقة مركبة بشكل يدعو للدهشة كما تطرح (مارينا أبراموفيتش١٩٤٦) من خلال كتاب (كوليت كونروى) « المسرح والجسد ».

وقد ميز (رولان بارت ١٩١٥–١٩٨٠) أصناف الجسد ويمكن إجمالها في الاتي:

١. الجسد الانثروبولوجي الذي يتغير عبر الزمان والمكان.
٢. الجسد الانثولوجي الذي تتنوع طبيعية حسب المجتمعات.
٣. الجسد الديني وهو على علاقة وطيدة بما هو مقدس.
٤. الجسد الأستطيقي الذي أصبح متداولاً في الفن المسرحي.

العـــــــروض

وقد أصبح الجسد قيمة جمالية على المسرح والمشاهدون يسمعون صرخة الولادة في مسرحية «الرجال والبحر١٩٨٦» في صالة نادي مدينة عيسى حين تدحرج الحلواجي من خشبة المسرح إلى الصالة وساد الصمت لدقائق، فيما الممثلين جمعان الرويعي وحسن منصور وعبدالله سويد جالسين ينظرون الي الحلواجي بصمت فإذا بنا نسمع صوت الفنان المرحوم إبراهيم بحر الذي كان يحضر العرض قائلاً: «ياجماعة المسرحية خلصت»، إلا ان الحلواجي عاود الحركة صاعدا على الخشبة من جديد لمواصلة المسرحية.

وبدأ فجر جديد في مسيرة المسرح البحريني. توالت العروض التجريبية في النادي وتوالت الحصص

التدريبة، اذكر انني احضرت للشباب كتاب ممارسة اليوغا لمدة ٢٨ يوماً، لكاتب (ريتشرد هيتمان) . وبدأنا التدريب، (حسين الرفاعي، مصطفي رشيد وصلاح الشايب) جاءني الرفاعي وقال انا استطيع ان اقف على رأسي، قلت هذا انجاز جميل واصلنا عروضنا في النادي قدمنا مسرحية جميلة ومهمة لكاتب مهم وهو محي الدين زنكنه (حكاية الصديقين) .

الكورس: الليلة إيها الاحبة، نقص عليكم او نمثل امامكم حوادث ووقائع جرت لصديقين حميمين.

الرجل الثاني: الصديقان، إيها الإخوة والإخوات، تاجران. تذكروا هذه الحقيقة اذ لابد من تحديد الهوية، الصنعة والعمل. فبهما وعلى ضوئهما، يتحدد السلوك وترسم الأخلاق، وتتشكل. . العلاقات.

الرجل الاول: والصداقة بين التجار، جسد غريب، يتحفز سائر الجسد التجاري مستفزاً كل طاقاته ومناعاته الطبيعية والمكتسبة لاحتوائه وتسييره وفق مشيئتة، وان استعصى عليه، فالعمل على قتله ولفظة. وباسرع ما يستطيع.

الرجل الثاني: اجل ذلك هو الواقع. ونحن لا نكذب ولا نختلق. فقد جمعتهما منذ الطفولة صداقة غريبة، خيوطها من حرير موشى بالماس والياقوت. وخطفهما معاً بريق الذهب الذي لا يقاوم اغراؤه. وصهرهما معاً. حب الثروة الذي لا يدرك قراره.

المرأة: من منكم لا يخطف لبه وهج الذهب، ومن منكم لا يعشق الثروة، حد العبادة.

قدمنا هذه المسرحية حيث ذهبنا انا ومحمد رضوان إلى بيت سلمان العريبي واخذنا كمية من الرمل الذي كان مخصصا لبناء بيت العريبي وكان اليوم ماطراً فأصابنا بوابل من المطر المنهمر ومع ذلك كنا مصرين لجلب الرمل، وكانت المسرحية تعتمد على نحت الاجساد بطريقة جمالية للتعبير.

بعدها قدمنا عرض مسرحية الرهائن لـ(عصام محفوظ ١٩٣٩–٢٠٠٦) التي اعدها الشاعر (قاسم حداد ١٩٤٨) وقد نفذنا العرض بأدوات بسيطة متوفرة في النادي، اما الجاثوم فتم عرضها على هيئة

خيمة بدون سقف لها ثمانية اضلاع (مثمن) من خلال ستارة سوداء لها ثمان فتحات لا تتسع إلا لأربعين مشاهد .

ومن المواقف الظريفة في هذا العمل انه في أحدى الليالي من العروض لم يحضر محمد رضوان الذي كان مسئولا عن جلب البيض النيء لأستخدامه في احد مشاهد المسرحية فأوكلت المهمة لعلي الراشد، فذهب الى اقرب محل واحضر لنا بيضة لكنها كانت مسلوقة ليتفاجأ مصطفي رشيد وهو يستخدمها في المشهد . فتمتمت في نفسي وانا اكتم الضحكة المثل المصري (ياما جاب الغرب لأمه) . وتم الاشتغال على المسرحية بالنحت الحديث كما هو لدى (هنري مور ١٨٩٨–١٩٨٦) .

القوة في التغيير

واخذت السنوات تمضي بتسارع حتى وصلنا الى عام ١٩٩١م الذي أسسنا حينها مسرح الصواري حيث تبلور المختبر المسرحي بنادي مدينة عيسى، المختبر الذي كنا نحلم به واصبح جاهزا ليكون كيانا مستقلا بذاته يحلق في فضاء المسرح.

لم تكن عملية الانتقال سهلة من نادي مدينة عيسى والتحول الى مسرح الصواري، بل سبقها مخاضا صعبا زامنته نقاشات موضوعية وأخرى عاطفية، فعملية الولادة التي تمت لولادة مسرح الصواري لم تكن ممكنه بدون المختبر المسرحي لنادي مدينة عيسى او لجنته الثقافية التي كان يرأسها آن ذاك الأخ احمد جاسم حيث كان يعتبر ان المختبر المسرحي بالنادي هو ابنه الشرعي فشعر بأن التحول الى مسرح الصواري نوع من أنواع الغدر –أقول غدر لئلا أقول خيانة – هل فعلا كانت خيانة ام انه الوضع الطبيعي؟!

انتقلنا الى مسروح الصواري في ظل مشاعر مختلطة الا انه لم ينقصنا كفريق الإصرار على حتمية الانتقال ليكمل المختبر حركته تحت اسم مسرح الصواري، وراهنا على الوقت لعلاج بعض الجروح اثر الولادة المتعسرة، وتم لنا ذلك.

على ضفاف «المدينة»

كتب عن تجربة نادي مدينة عيسى د محمد حميد السلمان قائلاً: يلاحظ المراقب الفني، بأن (نادي مدينة عيسى) تحديداً، برزت فيه ظواهر فنية، أكثر من غيره من الاندية ومازال، تحتاج إلى توثيق أرشيفي، ودراسات فنية متعددة. فهذا النادي يذكرنا ببدايات الحراك المسرحي في بعض انديتنا الوطنية نهاية عقد الثلاثينات ومطلع الاربعينات من القرن العشرين، كما كان من بين كوادر هذا النادي ولدت احدى الفرق المسرحية الحديثة في أواخر القرن العشرين وهي فرقة (مسرح الصواري). وضمن حراك الفنان عبدالله السعداوي داخل الفضاء الفني الشبابي لنادي مدينة عيسى ابدع في مسرحية (الرجل والبحر) و (الصديقان) و (الرهائن) وهي اعداد عن مسرحية (الدكتاتور) للمؤلف عصام محفوظ أعدها الشاعر قاسم حداد ومسرحية (الجاثوم) تأليف يوسف الحمدان عرضت بشكل خيمة مثمنه، فيها اربعين فتحة على هيئة براويز او نوافذ يجلس الجمهور وهم اربعين شخصاً خلف تلك البراويز يشاهدون عذابات وكوابيس. الشخصية مصطفي رشيد داخل المثمن وفي ذات الوقت

يرى كل مشاهد المشاهد الآخر في داخل اطار البرواز.

مسرحيات نادي مدينة عيسى ذهبت باتجاه التجريب وثارت على كثير من القيم التقليدية في العملية المسرحية ؛ بدأ بمعني الديكور التقليدي ذاهبة في أتجاه السينوغرافيا من خلال الرؤية التشكيلية البصرية، وداخـــل المسرح في النادي متفاعل يومياً خلال ورشة تدريب وتحفيز واعداد للعمل استغرقت فترات طويلة مما لم تتعود عليه التجارب المسرحية البحرينية. وكان الهدف منه العمل على ايجاد صياغات مسرحية جديدة على مستوي النص والأخراج والأداء المسرحي حتى أضحى نادي مدينة عيسى علامة فارقة في المسرح البحريني ومن بين كوادره خرج شباب فني رفد المسارح وتلفزيونات المنطقة بأعمال فنية درامية ومسرحية امثال جمعان الرويعي ومصطفي رشيد.

وبدأ مشوار النادي بعد عودة السعداوي في ١٩٨٤م بطاقاته الكامنه هناك وراء اللهب الذي نفخ فيه السعداوي من روحه الفنية المنطلقة الى فضاءات غير اعتيادية وتجارب مغايرة، خلقت نوعاً ووعياً فنياً جمالياً لم تكن الساحة المسرحية ترتادة او تعرفه وبدأ تأسيس مختبر نادي مدينة عيسى، واستقطب فيه الشباب الذين قدموا أول اعماله عام ١٩٨٦م بعنوان (الرجال والبحر).

وعن هذه التجربة يقول الفنان المخرج والممثل (جمعان الرويعي) أحد اللذين شاركوا في المسرحية وتدربوا في الورشة مدينة عيسى.

حينما طرح علينا السعداوي ورشة مدينة عيسى قمنا بالعمل معه في مسرحيـــة (الرجال والبحر) انا ومحمد الحلواجي وعبدالله السويد وحسن منصور ثم انضم الينا حسين الرفاعي ومصطفي رشيد وصلاح الشايب وغيرهم بالعمل في ورشة نادي مدينة عيسى احببنا المسرح اكثر، اذ كان تتكشف لنا في كل يوم يمر في الورشة المختبرية أمور كثيرة عن المسرح وكنا نداوم على اجراء التمارين فكنا نعيش أسرة فنية في النادي الى درجة اننا كنا نتواجد في النادي اكثر من تواجدنا مع الاسرة، اننا كنا كل يوم جمعه نجتمع للغداء الكل ياتي ومعه طبق يحضره من البيت.

وبدأت عروض المختبر المسرحي في النادي تخرج علناً وكانت أول مسرحيـــة (الرجال والبحر) وكانت ثمرة تدريبات داخل النادي، وخارجة على شواطئ البحر في الهواء الطلق امام الناس والاطفال

وكنا نعيش مع بعض اربعاً وعشرين ساعة.

ومن خلال المختبر المسرحي عرفنا مسرح الشارع والمسرح الاسود، أنواع المسارح التجريبية والأخرى كالخبز والدمى، والمسرح الحى والمسرح الشرقي وانطوان ارتو، وبيتر بروك، والمسرح الفقير وروبرت ولسون ويوجينو باربارا وغيرهم من الفانيين والتجارب المسرحية في العالم.

وقد كتب يوسف الحمدان عن أول تجربة لمختبر مدينة عيسى (الرجال والبحر) قائلاً: سبق للسعداوي ان شاهد هذه المسرحية من إخراج عوني كرومي، وعلى الرغم ان السعداوي حاول نقل القليل جداً من تفاصيل تجربة كرومي المسرحية إلا أنه دلف برؤيتة ومعطياتة وتصوراتة أختص بها عرضه الذي جودة باخلاص هواة نادي مدينة عيسى واستطاع عبدالله أن يتميز بها فنياً ويستقل بها كعرض مسرحي مختلف تمام الأختلاف عن تجربة كرومي، مضيفاً عليها بصماتة الأخراجية بوضوح.

وهذة التجربة المسرحية تظهر جسد الممثل وفي حركاتة ونبضاتة وحيويتة داخل الفضاء المسرحي، وعلى خشبة نادي مدينة عيسى المتواضعة من خلال اطلاق الطاقات الجسدية للممثلين وتفجيرها لإعطاء معاني جمالية حركية واستخدامها بطريقة مغايرة في المسرح البحريني والخليجي بأستخدام ادوات بسيطة متوفرة مثل شجرة عارية وستارة سوداء وشمعه وطارة وطبل.

وكان التجريب فيها يتم على الممثل والمتلقي والخشبة والصالة باختبار صمت المشاهد، وفي ايقاع لم يعهدة المشاهد والممثل وبدأت عجلة المختبر تتحرك باتجاة العرض.

مفاهيـــم

النص المسرحي

يشبة جبل جليدي داخل المحيط ربعه واضح للعين والباقي في عمق المحيط، لا يمكن معرفته الا عبر الغوص عميقا لاكتشاف الجبل أي النص،لاكتشاف النص وخباياه واعماقه.

الرؤية الاخراجية

وهي رؤية الأشياء المخفية التي يراها المخرج، لذا فالمخرج يشبه النحات الذي يرى التمثال نائما في الحجر، ويمتلك القدرة على اخراج هذا التمثال من الصخر على هيئة تمثال كما أن المخرج يخرج ماهو مخفي من داخل النص الى الحالة المادية المجسدة، أي ثلاثة أرباع الجبل الجليدي

العملية المسرحية

تقوم على اربع عناصر، المؤلف، المخرج، الممثل، المتلقي.

١. المؤلف: يعمل الأشياء الثلاث الرئيسية، وهي: الفكرة، طرح قضية، نحت الشخصية لغويا، والتي يقوم عليها النص المسرحي.
٢. المخرج: يخلق لحظة شاعرية عن طريق العلاقات والرسم في الفضاء.
٣. الممثل: يجعل من جسده سكنا للشخصية.
٤. المتلقي: يستقبل كل هذا المعطى ليكون نصه الخاص، لان هناك عدة نصوص بالمسرح نص

المؤلف، نص الممثل، نص المتلقي، لكن النصوص الرئيسية هي ثلاثة نصوص وهي:
(١) نص التأليف: هو مجموعة من العلامات اللسانية يعتمد على استعمال النوعي للغة كأداة في التعبير.
(٢) نص الاخراج: هو مجموعة من العلامات السمعية البصرية، يعتمد على توظيف الادوات السينوغرافية.
(٣) نص العرض: ويتكون من مجموعتين مدموجتين من نص التأليف ونص الاخراج.

المخرج المسرحي

المخرج لم يكن له ذكر في تاريخ المسرح القديم، لكنه في المعاصر له أهمية خاصة ومهمة، فهو العقل المدبر لكافة عمليات الانتاج المسرحي بدءا باختيار النص المسرحي وانتهاء بالعرض المسرحي الذي تتكامل فيه كل عناصر الظاهرة المسرحية: الكلمة، الممثل، الاطار التشكيلي، الديكور والملابس والأقنعة، الاكسسوارات، الاضاءة، الجمهور السينوغرافيا في اطار معماري للعرض هو بساطة مكان العرض.

الصورة المسرحية

كل متكامل يعتبر نتيجة تظافر جهود ابداعية وحرفية يمكن اجمالها في أربعة عناصر: الكلمة، التعبير، الجمهور، التنظيم.

التركيبة المسرحية (في العرض المسرحي)

لا تقوم بدون تنظيم، والتنظيم في الانتاج المسرحي هو نفس التنظيم الذي يقوم عليه أي

مشروع اقتصادي يتضمن ثلاثة عناصر: رأس المال، الخدمات، المكان المخصص للمشروع وهذا المشروع يوكل للمخرج.

وظيفة المخرج

هو المخطط لمشروع الانتاج المسرحي، وهو في الوقت ذاته (العقل المدير) أو المفكر والمبدع لتفاصيل وكليات العرض المسرحي. هو القيادة الفنية والفكرية للعملية المسرحية وان لم يكن بالضرورة القيادة الادارية والمالية.

جلسات الطاولة

يقوم المخرج بعرض منهجة في العمل وفكرته في النص والشخصيات والعلاقات التي تربطها والاسلوب الذي يخضع له المسرحي تعبيرا وتشكيلا، وقد يدخل المخرج في حوار مع مجموعة الممثلين حول كل ذلك توصيلا إلى وحدة التفكير.
وقد يدخل المخرج في الحوار مع مجموعة الممثلين ثم يترك الممثلين لطرح الأسئلة، وبهذا الشكل يخلق جوا من الحوار وقد يتدخل بذكائه ونضجه في توجيهه، فاذا اتفق المخرج والممثلين على الخطوط الاساسية لمشروع العرض المسرحي، وعرف كل ممثل متطلبات دوره والتزامه، أصبح من اليسير توجيه الممثلين على الطاولة لضبط الصورة المرئية للعرض.

جوهر عمل المخرج

يتمثل في مقدرته التخيلية التي تمنحه ملكة رؤية الاشياء المخفية فالمخرج لا يبدأ أول بروفة الا اذا شاهد

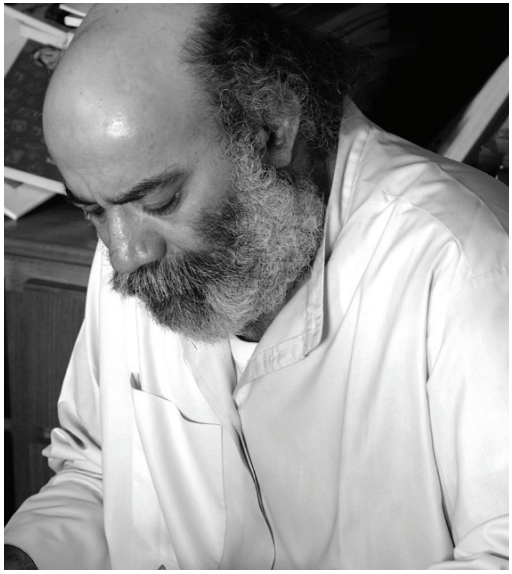
العرض بجميع عناصره في مخيلته، وتتمثل هذه العناصر في منهج أداء الممثلين ومفردات الصوت والصورة المسرحية.
النص المسرحي هو المفجر الاول للرؤية الاخراجية، انه عالم مثير للخيال يحمل عددا لا نهائيا من التفسيرات والتأويلات بالضبط مثل قطعة الحجر أو الصلصال التي يمكن نحتها بعدد لا نهائي من الاشكال.

المخرج المترجم (تابع أمين لمجريات النص)

هو مخرج يقوم بالنواحي الاجرائية فقط لا غير. انه يختار النص والممثلين والفنيين وغيرهم من العناصر البشرية التي يحتاجها العرض المسرحي وهو ايضا يرسم خطوط الحركة، وهو نادرا ما يناقش الممثل في تفسير الشخصية، وذلك لأنه هو نفسة لديه تفسير لكل سخصية، وبالتالي هو لا يملك تصور محدد عن منهج الأداء التمثيلي ولا الصورة التي ينبغي أن تكون عليها الديكورات والاضاءة والموسيقى. . الخ.

النقــد

ليس ان تصطاد بعض هفوات المخرج والمؤلف والممثل، بل النقد منهجا معرفيا قائم على التحليل الدقيق لمكونات المسرحية وتحليلها علمياً معرفياً.



الورشة المسرحية

المسرح فن مسموع ومرئي حيث تدخل الكلمة والنغمة واللحن ويدخل كل ماهو مرئي من اللون والكتلة والحركة والإيماءة والتكوين والتركيب والضوء وكل ماهو تنفيذي وتقني من حركة الاجهزة والاعلام. وكل ما هو فني ابداعي في مجال الكتابة والتفسير والتحليل. وعالم الممثل الذي يعتمد الصوت والجسد والذهن والمخيلة في تكاملية العرض المسرحي.

والعمل المسرحي يشبه إلى حد كبير ويعيد العمل الموسيقي السيمفوني والممثل في الوقت نفسه عازف الآلة والآلة نفسها، عازف الآلة لأنه يترجم بذكائه وحساسيته وحسه الفني نصاً مكتوباً. كما يترجم الموسيقي الفاصل الموسيقي ثم هو آلة لأنه لا يستطيع أن يعبر عن نفسه في فنه إلا بصوته وإيماءة وأداء جسده.

فالإنسان حينما يقوم بعرض حكاية واقعية او خيالية فهو يستخدم العناصر الثلاثة (صوته وإيماءاته وأداؤه الجسدي) وهذا هو المطلوب من الممثل ليتكامل اداؤه المسرحي فأن غياب أي عنصر من الثلاثة يجعلنا أمام عملية القاء او ايحاء او رقص، وليس هناك ممثل عظيم لا يستطيع استخدام جسده، وصوته ووجهه في وقت واحد

للأسف فإن مسرحنا يعاني من الآثار الوخيمة لعصر تردت فيه عملية التعبير الجسدي للممثل، وكأن الممثل لايمتلك إلا لسانه الذي يلقي به الحوار، الشعر أو النثر فقط، ولا يملك رأساً وعينين وذراعين وساقين، لكنه لا يحسن استخدامها على خشبة المسرح. ولهذا فالتدريب الورشي والمختبري مهم بالنسبة للممثل. حيث يشكل التمرين روح التمثيل فهو بمثابة القلب الذي يغذي كل المهارات والقدرات وجميع مكوناتها ويمنحها لحياة والديمومة.

التمرين (الورشي او المختبري) مكان للإصغاء والتفكير والتأمل والحوار، والمنبر الذي يسمح بتبادل الآداء، التمرين هو عبارة عن حوار يجتهد فيه كل حسب قدرته ومعرفته ورأيه وتصوره. سواء اختلف ام اتفق مع الجماعة (لا يوجد رأي سطحي او مهم)، مادام الانسان يعبر عن أحاسيسه، ورأيه.

أهم شروط التمرين الهدوء والانضباط والسكينة. يأتي الجميع قبل وقت التمرين بزمن كافي للتهيؤ والدخول في صلب التمرينات المحددة حسب البرنامج، ففن التمثيل محاولة متقدمة للتعمق في الطبيعة البشرية والنفس الإنسانية، أو بحث عن أفضل الطرق لوضع الحالة الإنسانية تحت مجهر حتى نتمكن من رؤيتها وسير اغوارها، ولا يمكن ذلك إلا بالتدريب.

فالتدريب ضروري للممثل. فهو بمثابة الاوكسجين الذي يمد الانسان بالحياة، ومهم من أجل تطوير المهارات والقدرات فتمارين التركيز، الفهم، الإحساس، الانصات، الوعي الذاتي، الانفعال، الارتجال، السكون، الحركة، التنفس، الاسترخاء، التوتر، التوازن، وتمارين الكينونة وغيرها مهمة ولها فائدة، وعلى الممثل أن يحاول أن يحسن فن اداء جسده من خلال الاسترخاء والتنفس واداء كل عضلة من العضلات على شاكلة عازف البيانو الذي يستخدم كل أصبع من اصابعه في صبر ومثابرة، وإذا تعرف

الممثل عبر التمرين على جسده حق المعرفة استطاع تسخيره لإرادته كما قال مايرهولد : ((لابد للمثل من ان يعمل على تطويع جسده لكي يستجيب بسرعة للأوامر الصادرة إليه من الممثل والمخرج)) .
أما التمثيل فهو وسيلة توصيل و تفسير و أداة تشخيص و عرض في حالة ارتجال نص ما، او في التمثيل الصامت او المسرحية المرتجلة، او عندما يكون المخرج وموجها له، وتتوحد و تندمج داخل الممثل الشخصية والابداع مع مكنونات العمل الفني (النص، الديكور، الملحقات الأخرى) و يتحقق ذلك بالدرجة نفسها لكي ينتج نوعاً ثابتاً من أنواع فن العرض الذي نطلق عليه ((العرض المسرحي)) وعلى هذا يجدر أن نقول: إنه مادام الممثل هو البديل الحي فوق خشبة المسرح، لذلك الانسان الحقيقي في الحياة، فلا بدله إذن من أن يقدم لجمهور المتفرجين نموذجاً مقنعاً لشخصية الإنسان الحقيقي، بكل ما يأتي به على المسرح من انفعالات و أفعال داخلية و خارجية، و كأنها صورة من صور الحياة الداخلية.
ويؤكد هذه الحقيقية المخرج الروسي الكبير (ستانسلافسكي) عندما يقول ((. . .إن ما يهمنا هو حقيقة الحياة الداخلية لروح الممثل في حالة قيامها بدور معين ومدى إيمانها بأن ما تقوم بأدائه هو حقيقة واقعه)) ثم يبدأ بالشرح قائلاً: (نعم إن كل ما يحدث على المسرح يجب ان يكون مقنعاً للممثل نفسه ولزملائه وللجمهور يجب أن نؤمن بأن كل ما يعانيه الممثل على خشبة المسرح من انفعالات يمكن أن يتحقق نظيره في الحياه الواقعية)
التمرينات تقوم على الألعاب المسرحية أساسها :
التركيز
تمرينات التنفس
تمرينات الجاذبية
التحكم
الاسترخاء
تقوية الوعي بالأشياء

الإيقاع
والتركيز كما هو معلوم كلمه لها كبير الأهمية في كل فن من الفنون وبخاصة المسرح.
وهي تلك الخاصية التي تسمح لنا بتوجيه كل قوانا المعنوية والعقلية نحو غرض واحد محدد والبقاء على هذه الحالة إلى المدة التي تروق لنا، بل أبعد في السيطرة على النفس وهي الخاصية الأساسية للممثل والتمثيل وغاية تركيز الممثل في المسرح الخلاق، النفس الإنسانية – في خلق الدور.
حيث لا يبدأ الممثل عملية الخلق إلا بعد ان يفرغ من الدراسة والتدريبات، ثم خلق الدور في البداية بطريقة البحث والتنقيب.

أسئلة حول التجريب

...أن يعض كلب نهراً يجري

يعتبر هذا الحديث هو آخر الحوارات التي أجراها عبدالله السعداوي بحديثه عن التجريب في المسرح، فهذا الحوار الذي أجراه **د. عبد العالي السراج***، لا يُمكن قراءته بوصفه حديثاً عابراً، بل فكر يجيب بكثافة المجرّب الذي لا يُؤمن بالنهائيات. في كل إجابة، يُفكّك السعداوي مفهوم التجريب من كونه ممارسة أسلوبية، ليعيد تأصيله كأفق وجودي، وكحالة مقاومة ضد الثبات.

بين سطور هذا الحوار، تنبثق رؤى جمالية وفكرية تُقارب المسرح بوصفه مخلوقًا لا يطرح البديهيات كما يصفه السعداوي الذي يفكّك المسلمات، ويُصغي لصوت المسرح حين يتكلم من داخل الخشبة، فهو عندما يتحدث عن التجريب، لا يقدّمه كمسار حداثي طارئ، بل كجوهر المسرح منذ بداياته: شكٌّ دائم، وانفلاتٌ من القولبة، ونزوعٌ إلى الحرية.

– تتميز تجربتك المسرحية بالاشتغال على افترضات التجريب وتعديد اختياراته فما مفهومك للتجريب؟ وهل يمكن القول في نظرك بتعريف نهائي أو متكامل على الأّقل لهذا المفهوم ونحن نتحدث عن المسرح؟

– التجريب يبحث في الاشكال التعبيرية الجديدة وفي حالات الممثل والتساؤل والنظر في مكونات الفعل المسرحي ويقف على أسس ثلاثة:

- المتاهة – الفئران.
- تخريب – يخرب البنى القديمة.
- التجاوز– يفكك ويعيد بناء نسق جديد.

فإذا كان هناك علاقة واضحة للطريق توصلك إلى المكان الذي تريد الوصول إليه، التجريب لا يرتاد الطرق انما يمشي في غابة في دروب متعرجة ومنحنيات ومفاجآت لاكتشاف حالة غريبة وجديدة. وليس للتجريب مفهوم نهائي أو متكامل انه سؤال كبير. والسؤال ناقص وليس جواباً مكتملاً، هو يخضع إلى نظام دائم، التجريب يسعى إلى المجهول، وهذا المجهول ما أن تصل إلى بعض ملامحه حتى يقودك إلى أبعد مما توصلت إليه.

– هل يمكن الحديث عن تجريب في المسرح العربي وتحديدا المسرح البحريني؟ وهل استطاع هذا التجريب أن يشكل خرائط كدلالة على اتجاهات ومدارس وتيارات في التجريب ؟ أم أن هذا التجريب لايزال في حدوده الأولى؟ إذا كان الأمر كذلك في أي اتجاه يمكن ان نصنف تجربتك بكل نداءاتها المفتوحة على التجديد في الإبداع ؟

– لم أقف على المسرح العربي بإجمال، إنما شاهدت بعض التجارب في تونس والمغرب داخلة في الاتجاه التجريبي، أعتقد أن هذا التجريب لم يشكل خرائط كدلالة على اتجاهات ومدارس وتيارات، والتجريب في الأساس لا يذهب إلى تشكيل مدارس أو تيارات، فكل مجرب يعمل بشكل منفرد وبطريقة متفردة لا يمكن أن نضعها في تيار كالمدارس المسرحية الكلاسيكية أو غيرها مما هو معروف

لنا من المدارس المسرحية. لكل وطن تجريبه الخاص أما بالنسبة لي تجربتي فكما تعرف أن المسرح فن مركب وصعب. ظهرت بوادر تجربتنا في مختبر نادي مدينة عيسى عام ١٩٨٤م وامتد لاحقاً إلى مسرح الصواري عام ١٩٩١م وهو زمن ارهاصات بدأت تظهر فيه تغيرات في العالم، فأصبح يتجه إلى العالم الافتراضي.

فبعد أن كان مسرح الصواري خلية نحل ترى في كل ناحية من المسرح مجموعة تعزف، مجموعة تقرأ، مجموعة تتدرب ومجموعة تتناقش حول المسرح وأساليبه وصحف تكتب وناس تهاجم وناس تشكك في قدرات الشباب ثم ما تلبث أن تغير رأيها وأناس لا ترى في المسرح سوى مسرح السبعينات وتعتبره الفترة الذهبية وتقف هناك ولا تبرح مكانها رغم ما كان يحدث في العالم والوطن العربي والمحلي من تغير.

ويحكي أن وقف كلب صغير أمام النهر وهو يجري وأخذا ينبح كي يوقف حركة النهر، لكن النهر ظل يجري، فنزل الكلب إلى النهر، وعظه. لكن النهر ظل يجري.

فالزمن يتحول ويتغير ولا يقف، الزمن يستخدمنا كالرصيف ويعبر على أجسادنا، والناس وقفوا ولم يفتحوا الصناديق المغلقة التي أغلقوها على أنفسهم، وكان الشباب يزدادون حماساً وصدقاً ولم يعد المسرح بالنسبة لهم الصالة المسرحية فقط إنما أي مكان يمكن أن يصبح مسرحاً طالما توفرت الإرادة والحب والمخيلة والخيال المنفتح . فلم تعد الصالة عائقاً أمام التجريب. كان الشباب كأسرة واحدة متكاتفة تعمل دون كلل. فتحوا آفاق للمسرح في البحرين، كانوا بمثابة مجموعة تدق المسامير بأيدٍ عارية لكن حماسهم بدأ يفتر شيئا فشيئا بعده الانتهاء من الدراسة ودخلوا في سلك الوظيفة وتأسيس أسرة، وفي فترات متباعدة انشغلوا بالمسلسلات التلفزيونية والجري وراء لقمة العيش والمال لتسديد الديون في بيئة تشطر الإنسان وتجعله كائناً خارج الحياة وكأنه كائن موجود من أجل أن يعيش ويأكل وينجب. مقتول الحواس والوجدان فاقداً للخيال. فالواقع بمؤسساته يحاول قتل الإنسان ومداعبتهم بالأوهام والأكاذيب والخداع. والشباب ليسوا جماعة متجانسة. هناك اختلافات بينهم ولذلك لم يأخذ التجريب فسحة من الوقت حتى تفرق الممثلين من حوله. وذهبوا إلى مشاغل أخرى.

وظللت وحدي شريداً في صحارى الظمأ والعطش. ونداءاتي أصبحت بلا صدى. فقد كتب الشاعر قاسم حداد بعد اخراجي لمسرحية (الكمامة) عام ١٩٩٤ (كل هذا الجهد الكثيف لأجل توصيل رسالة من غريق لا نجاة له في بحر مسور بالحريق).

– هل استطاع التجريب في المسرح العربي أن يتخلص من ثقل مجموعة من الأسئلة من قبيل أسئلة التأصيل، التأسيس، العلاقة بالآخر، الهوية...للانفتاح أكثر على ماهو إبداعي جمالي؟ أم أنه لايزال رهين هذه الأسئلة التي ظلت ملازمة له من البداية حتى الامتداد؟وماذا عن تجربتك في سياق هذا الكلام؟

– كثيرٌ من الذين وضعوا أسئلة التأصيل، التأسيس، العلاقة بالآخر، قد رحلوا عن عالمنا. توفيق الحكيم الذي مهد للاحتفالية في بحثه النظري في كتاب (قالبنا المسرحي) وحاول أن يصل فيه الى شعبية الثقافة من خلال دعوته إلى صيغة عربية تعتمد على المداح والمقلد محاولاً أن يعود إلى المنبع الصافي جاء بـ)هاملت) فيما أكد يوسف إدريس على ضرورة ربط المسرح بجوهر ثقافة الشعوب ودعوته إلى المسرح السامر إلا أنه كان وجودياً في مسرحية (الفرافير)، اما حقيقة السامر فظهرت مع محمود دياب في ليالي الحصاد. اما صاحب الكوميديا المرتجلة د. علي الراعي فكان منطلقا من (كوميديا ديلارتي) اما سعد الله ونوس في نصوصه المسرحية محاولاً تأسيس تجربة مسرحية جديدة سماها مسرح التسييس وهو يخالف به ما يسمى المسرح السياسي. فمسرح التسييس هو حوار بين مساحتين الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره والثانية هي جمهور الصالة الذي ينعكس فيه كل الواقع و مشكلاته.

مسرحية (حفلة سمر ستة حزيران) ونهج مسرح الحكواتي لروجيه عساف نفس النهج. والاحتفالية تستفيد من أرسطو ومن التيارات المعاصرة وهي تسعى إلى الفرجة لكن لا يمكن تصور أن النظرية يمكن أن تحيط بالمسرح وأن تضع له قوانين وقواعد لأن المسرح لا يعترف بهذه القوانين والقواعد. فالمسرح التجريبي الذي يحاول دائما أن يكسر هذه القواعد وأن يبتكر طرقاً وصيغاً جديدة للإبداع

وهذا ما اتفق فيه مع محمد الكغاط.
أما الحلقة فلعبت أدواراً طلائعية في المسرحية عند الغرب. بينما نظر الطيب الصديقي للمسرح المغربي اعتماداً على فضاء الحلقة والراوي ويبدو أن الحلقة تعد أبرز الفضائيات التي لعبت دورا أساسيا في تعميق الخطاب المسرحي الاحتفالي.
يقول عبد الكريم برشيد (هي لقاء عام يتشكل من خلال أجساد بشرية تشكل حلقة وبداخلها يقف الراوي وفي هذا اللقاء يختلط السرد بالتشخيص والتمثيل بالتقليد والجد بالهزل والواقع بالسحر وهي مجال خصب للفعل المسرحي.
لهذا لعبت دورا هاما في مجال المسرح الغربي إبان القرون الوسطى حينما قدمت مسرحية (الاسرار) ثم انقرضت ثم عادت إلى الوجود في نهاية الخمسينيات لا لتوحيد رؤية المتفرجين وإنما لتوحيد مشاركتهم في الطقس الذي يلتزمون فيه عاطفيا) كما قاله حسن البحراوي.
ومن خلال الانفتاح على مكونات الثقافة الغربية من جهة والبحث في الذاكرة الشعبية واستنطاقها من جهة أخرى حاول عبد الكريم برشيد أن يؤسس صرح الفعل الاحتفالي.
لم أربط نفسي بنظرية معينة إنما ذهبت للتجريب الذي لا يقف انما يتغير ويتبدل بشكل مستمر غير مؤمن بثبوت على أي نظرية.
وبينما ندور نحن العرب مع التأصيل والتأسيس وإذ الزمان غير الزمان واصبح الزمان والمكان متوحدين في زمن الإنترنت فالانا الإنسانية أصبحت خاضعة إلى الأنا الاصطناعية بمعنى أن الآلة تفكر، واصبح الإنسان يبحث عن المعنى داخل الآلة واصبحت الآلة موجود كلي ليصبح الإنسان جسد بلا روح، الجسد للمتعة واللذة والآلة أصبحت للتفكير والإبداع، والمعنى الذي ارتكز على الخطاب التقليدي انطفىء وتوارى واصبح المعنى الجديد داخل الآلة والمعنى أصبح داخل شبكة الإنترنت وداخل المعلوماتية العالمية، فالمعنى ليس في النص كما كان يعتقد أرسطو، بل اصبح خارج النص خاضعاً للنص الفائق.
وهذا يحتم على الفكر أن يشق طريقاً جديداً و مغايرا في الحضارة والثقافة والعلم خصوصاً بعد أن

وصلت مقولات الحداثة إلى طريق مسدود على الصعيد النظري والعملي، وقف (هيدجر) عند جدار الوجود وقال انه صامت والعلم اخذ يغير أسلوبه في التعاطي مع الطبيعة والظاهرات العلمية فانبثق ما يطلق عليه المعلوماتية والذكاء الاصطناعي وأجهزة الكمبيوتر واصبح العلم يعتمد على التوهيم، فأين الثقافة العربية من كل هذا؟ التي تمر اليوم بظروف عصيبة والمنطقة متوجهة إلى تغيير مسمياتها إلى شرق أوسطية وهناك هدف كبير لدى الإمبراطورية الكبرى لتسوية أرض المنطقة بشكل مطلق يدك كل العوائق التي تعترض مسار التطبيع والاعتراف بالكيان الصهيوني وتجريد المجتمعات من دفاعاتها النفسية والثقافية التي تحاصر هذا الكيان ليبقى الجسم غريبا وأجنبيا، فالهدف لا يتوخى تبئية الكيان الصهيوني لجعله جزءا من المنطقة فقط بل يسعى إلى أن يجعل منه محور المنطقة عن طريق إرادة القوة التي جاءت نتيجة التزاوج بين إرادة السلطة والمعرفة . العالم تعاد صياغته أمام أعيننا والتي كانت عبارة عن صورة متخيلة، نحتت هندستها في المؤسسات البحثية والفكرية لكن أين المؤسسات الفكرية والثقافية التي لديها هندسة المعرفة في الوطن العربي؟ أوطان منهوكة ومؤسسات اجتماعية منهوكة، هي مجرد ديكور وفلكلور، الحكومات أضاعت كل فرصة للثقافة وأضاعت فرصة الاستقلال وشوهت الانسان.

– بعيدا عن قضية التجريب في المسرح العربي بكل مفارقاته والتباساته قريبا من تجربتك في تعدد روافدها ، أنت مخرج وكاتب سيناريوهات مسرحية وناقد في مجال السنما والمسرح والأدب ،أولا كيف استطعت الجمع بين كل هذه المحمولات و بماذا أفادك ثانيا هذا التعدد في الروافد في تعديد وتنويعٍ اختياراتك التجريبية في أسلوبك في الإخراج تحديدا؟

– أنا لا اعتبر نفسي ناقداً. فالنقد عمل معرفي قائم على التحليل إنما أنا متذوق اكتب في بعض الأوقات عن السينما، لكن رجل المسرح لابد أن يلم بعدد من المعارف تفيده في العمل المسرحي، وقد كان اهتمامي بالسينما والقراءة والمشاهدة منذ زمن بعيد كذلك الادب. بالإضافة إلى مراقبة الواقع والحياة والتغيرات التي تحدث في الحياة وكلها افادتني في العمل المسرحي خصوصا بأنني لست

من دارسي المسرح أكاديمياً إنما بمرافقة للأستاذ ابراهيم جلال وعوني كرومي وصلاح القصب وهذا أفادني كثيرا في ولوج عالم المسرح والإخراج والتمثيل. كثير من مسرحياتي تعرض خارج صالة المسرح في البيوت الأثرية القديمة والقلاع وأمام المجمعات الحديثة والشارع والمكان الذي نقيم فيه وأحيانا تعرض في عدة أماكن تتحرك من مكان لآخر وأحيانا أن تجاور النصوص مثل نص مسرحية كلاسيكية مع نصوص حديثة وما بعد حديثة وقصاصات الجرائد والكتابات السياسة والقصص القصيرة والشعر وكلها تتشابك في عرض واحد تبدأ من خارج الصالة المسرحية إلى داخل خشبة المسرح وعملت على مسرحيات باللغة العربية الفصحى والعامية.

إذا كانت لغة المؤلف في حياته اليومية سيقدم صورة مزورة للحياة الواقعية. إذا تكلمت شخصياته اللغة الفصحى. فالواقعية في المسرح لا تعني واقعية اللغة فقط ولكن واقعية الشخصيات واقعية مواقفهم وتجاوبهم ومشاعرهم ووسطهم.

– فضلا عن الإخراج جربت الكتابة للمسرح، ماهي أهم اختيارتك الجمالية التي راهنت عليها في ذلك وماهي مرجعياتك التي تبني بها عوالمك المسرحية في التجريب؟

– لقد بدأت التأليف المسرحي متأخرا ونصوصي تقوم على اليومي أى يقع حادث ما وحدث ما في الحياة الواقعية فأقوم بسحب خيط من الواقع اليومي ونسجه من خلال نص مسرحي. ومسرحيات عبارة عن هواجس استدرج بها اليومي والسياسي وأضعها أمام القارئ والمشاهد وأحيانا يكون بين بعض نصوصي علاقة مع نصوص العبث تلامس ذاكرة (بيكت) مثل نص لا يتجاوز السطرين يصف صندوقاً زجاجيا مليئاً بالصراصير وموسيقى تتناغم مع حركتها تحت عنوان (الصراصير تغزو المدينة).

نصوصي تبدو منحازة إلى الإنسان في هواجسه اليومية في أحلامه المؤجلة في هزائمه السياسية وفي أسئلته الوجودية كما قال في إحدى المرات الناقد أثير السادة.

– رجل المسرح لايعيش دون نقد فهو في حاجة دائما لمن يقرأ إبداعه، كيف تعامل النقد مع تجربتك؟ وهل استطاع النقد المسرحي في نظرك أن يواكب التغير الذي حدث ويحدث في المسرح العربي بالتجريب؟

– عديد من النقاد في البحرين ودول عربية أخرى حملوا قناديلهم واضاءوا لي الطريق بآرائهم وإنطباعاتهم النقدية. فمهرجان القاهرة التجريبي في القاهرة – كما يحضرني على سبيل المثال – خلق حساسيات جديدة في النقد ولا شك أن النقاد في المغرب العربي يواكبون التغيير الذي حدث ويحدث في المسرح العربي والعالم.

– شاركت في الكثير من المهرجانات المسرحية العربية ولا بد أنها أثارت فيك العديد من الأسئلة حول راهنية التجريب في المسرح العربي وما وصل إليه المسرح العربي بالتجريب، ما هي هذه الأسئلة وما أفقك المنتظر لمسار هذا التجريب وتحديدا في المسرح البحريني؟

– حين بدأ مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي كان الهدف منه حينها كما أوضح وزير الثقافة الأسبق فاروق حسني أن يتاح للناس أن يتعرفوا على تجارب الآخرين ورؤاهم وأن يناقش تلك الرؤى دون وصاية او مصادرة أو اقصاء والخروج من فخاخ الجمود والتصلب. باعتبار أنه يقدم بانوراما متنوعة لمختلف محاولات التجريب وقد ساند البعض المهرجان واعتبر البعض أنه الخطر الداهم الذي يهدد مسرحنا وثقافتنا.

ولأننا كنا في نادي مدينة عيسى ومن بعده مسرح الصواري نقدم مسرحيات على نهج التجريب تم اختيارنا لتمثيل البحرين بهذا المهرجان ولأن المهرجان كان يترجم كتباً مهمة من أنحاء العالم أفادت الشباب في مسرحينا الصواري، وكانت ثمة عروض مهمة اجنبية وعربية بما فيها عروض مسرح الصواري وذلك بشهادة النقاد. كما كان هناك عروض لم تكون بذات المستوى. لكن المهرجان فتح آفاقا كبيرة للمعرفة والحوار ثم توقف، وهذا التوقف سبب جموداً واختناق للتجارب المسرحية وتوقف الحوار.

– يشهد مسرحنا العربي اليوم ظهور مجموعة من الحساسيات المسرحية لجيل مسرحي جديد الذي هو جيل الألفية الثالثة، الذي شق طريقه بتجريب واعد بمؤهلات فنية وجمالية تلقاها في المعاهد العليا للفنون الدرامية أو من التكوين الجامعي مما أهله أن يمارس تجريبه بتوجهات مختلفة. هل في نظركم من أسئلة جديدة وهل من استراتيجية مغايرة في توجهات هذا الجيل الجديد وفي انزياحاته في ما يقدمه من بدائل جديدة للممارسة المسرحية؟ وماذا في نظرك عن فكرة المجايلة أو الصراع بين الأجيال وأقصد هنا ظاهرة «الاحتراب الجيلي» وتبادل الردود العنيفة بين جيل مؤسس ينظر إلى التجارب الجديدة بتوجس كبير، وجيل لاحق مصاب بعنفوان تجريبي زائد يسئ أحيانا إلى الجيل السابق بمواقفه الجارحة أحيانا؟ ألا لم يحدث يوما أن وجدت نفسك في سياق الردود والردود المضادة؟

– لا شك أننا جيل الألفية الثالثة يعيش في زمن آخر غير الأزمنة التي عاشها جيلنا، فأنا من مواليد ١٩٤٨والفنان ابن عصرة. من المؤكد أن له أسئلته الخاصة ومن حقه أن يمارسها برؤيته التي يرى بها الوطن والعالم واستراتيجيته المغايرة ولأنني لم اشاهد أي تجربة مسرحية للشباب لكن أضعهم ضمن صوت بطل مسرحية (طائر النورس) لـ)تريبليف) القائل وهو يصرخ (نريد جديدا) .

أما بخصوص الاحتراب الجيلي فهي منذ القرن التاسع عشر عندما كتب (فيكتور هيجو) وثيقته الشهيرة (مقدمة كرومويل) عام ١٨٢٩ التي تعد إنجيل الرومانسية من خلال ثورتها على الكلاسيكية وأصولها الفكرية والفنية المرتبطة بقواعد (أرسطو) وتعاليم المسرح الروماني استهدافاً لحرية الفنان في التعبير واقترابا من ذاته وواقعه و تجليات خياله رفضا للجمود ولكل محاولات اختزال الإنسان إلى مجرد علاقة صامتة مع قيود وأعراف تنفي التساؤلات ومحاولات الفهم باعتبارها اهم تجليات الوجود الإنساني وجناحي الحرية.

لكن الكلاسيكيين ناهضوا دعوة التحرر من القديم بل رفضوا حتى مجرد مجاورتها لهم وتشابك كتاب المسرح الكلاسيكي الجديد مع كتاب الرومانسية في داخل المسرح ليلة العرض الأول بمسرحية (هرناني) التي كتبها (فيكتور هيجو) وذلك لخروجها على القواعد الكلاسيكية. الحرية والتغيير

ضروريان للمسرح.
الساحة فيها فسحة كبيرة للأجيال المختلفة أن تتحاور وتنفتح على بعضها وتكون هناك عدة رؤى مختلفة ومتباينة في أن تتجاور. كان (هرقليس) يقول بأن الصراع لو انتهى لانتهى العالم وأن كل شيء في صيرورة دائمة. وقال أيضا بأنك لا تنزل في النهر مرتين لأن مياهها جديدة ستتدفق عليك لانه يجري وهكذا دائما نحن في صيرورة دائمة.
فالطريق الصاعد هو نفسه الطريق الهابط. فالزيت يصعد في المصباح، والفتيل يهبط. أي يذوب ويفنى وتبدأ عملية التجديد وذلك باستبدال الفتيل بفتيل آخر وهذه عملية الصيرورة الدائمة.
اما الافق المنتظر لمسار هذا التجريب في البحرين فهو أفق مظلم وغير مشجع لأسباب ذكرتها من قبل.

– هل يمكن القول –الآن– بمسرح تجربي عربي يحمل كل خصوصيات التفرد والتميز التي تفارقه وتميزه عن نظيره الغربي؟ وبماذا ينادي الأستاذ عبد الله السعداوي بخصوص هذه النقطة تحديدا؟

– هناك مسرحيات أكثر تميز من المسرح الغربي مثل البولندي والياباني وهذا مما شاهدته في مهرجان التجريبي والمسرح الغربي حين يشعر بأزمة يلجيء إلى التراث الشرقي ليأخذ من (المابهاراتا) أو (منطق الطير) أما المسرح العربي فيحاول أن يجد تفرده وتميزه عن نظيره الغربي إلا أن الوطن العربي لا يعيش استقراره فهو مهدد بخراب داخلي وخارجي بميلشيات وحروب طائفية وتدخل جعل من الاوطان سفنا مثقوبة تحمل الناس إلى الغرق. إننا نمر بأخطر مرحلة لم يمر بها العرب ولا أدري إلى أي شاطئ نصل.
فالعدو صار في الداخل وكل الخوف أن تتفتت أوطان أخرى ويستحكم مصطلح الشرق الاوسط ويختفي مصطلح الأمة العربية، ولا أدري أي جيل سيظهر مع الدراسة عن بعد. الإنسان بإمكانه التعامل مع الآلة أكثر من تعامله مع أقرانه من البشر. الأنظمة شوهت الإنسان، وخوفي قبل أن نصل إلى التميز والتفرد أن أصحو ذات يوم لا سمح الله فأرى الريح وهي تسرق الاوطان كما سرقت العراق

ذي التاريخ العظيم في المسرح.
فأنا أدعو ربي أن يحفظ أواطننا من السرقة والخراب.

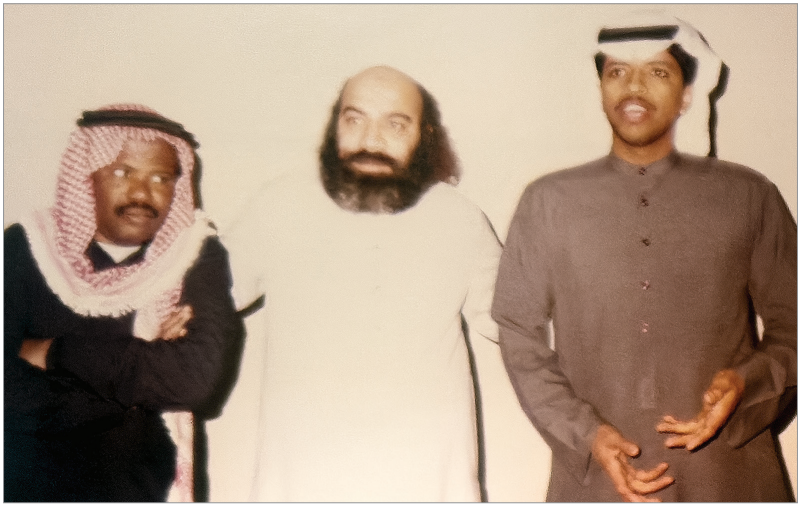
* رئيس مركز المولى إسماعيل للدراسات و الأبحاث في اللغة والآداب و الفنون – مكناس

سيرة الصورة

تكريم الاستاذ عبدالله السعداوي من الشيخ عيسى بن راشد آل خليفة في مهرجان الاندية الرابع ١٩٩١.

السعداوي مصافحاً الحضور بعد الانتهاء من عرض مسرحية «الرهائن».

السعداوي وإلى جانبه رئيس اللجنة الثقافية بالنادي صلاح أحمد وجمعان الرويعي في أروقة النادي.



السعداوي متوسطا سالم سلطان إلى اليسار وجمال الصقر إلى اليمين.

السعداوي ممسكاً برئيس النادي أحمد جاسم وفي الخلف يظهر حسين الرفاعي .

السعداوي وإلى جانبه يوسف الحمدان وابراهيم خلفان في الندوة التعقيبية لمسرحية «ثرثرة» .

السعداوي إلى اليمين ويجواره حسين الرفاعي وصلاح الشايب.

من اليمين: علي الراشد، محمد الشاووش، صلاح الشايب، عبدالله السعداوي ومحمد دراج.

السعداوي في
احدى فعاليات
النادي.

... وبجوار دينا
خنجي بعد عرض
مسرحية الفزاعة
في مهرجان الاندية
الخامس ١٩٩٤.

السعداوي متوسطاً سالم سلطان إلى الخلف وسلمان العريبي إلى الامام في مسرحية «ثرثرة».

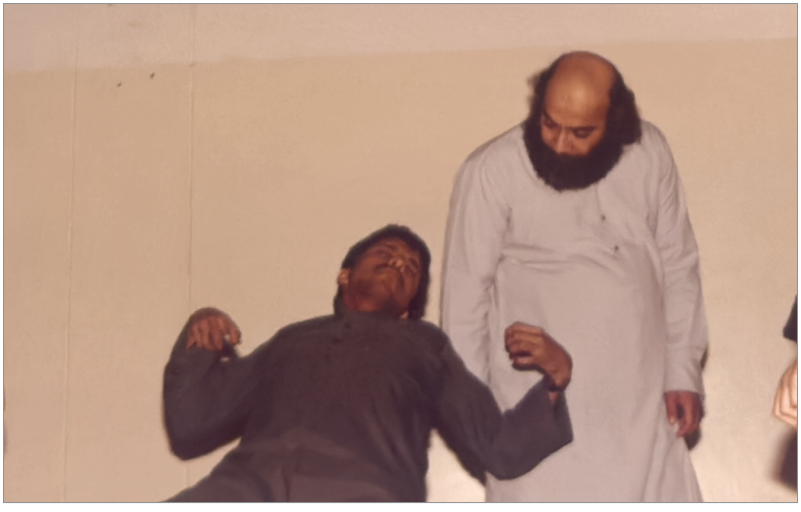
..واثناء احدى عروض مسرحية «ثرثرة».

السعداوي متوسطاً هاني الدلال إلى اليمين، ومحمد الحلواجي وسالم سلطان إلى اليسار.

السعدواي في احدى عروض النادي، ويظهر في الصورة سلمان العريبي، راشد بوكمال، طارق، دينا خنجي، علي الفردان، عبدالرزاق النمشان ويحيى عبدالرسول.

من اليمين: يحيى عبدالرسول، جمال الصقر، عبدالله السعداوي وسالم سلطان في احدى عروض النادي.

السعداوي في احدى عروض النادي مع هاني الدلال



السعداوي في
احدى فعاليات
النادي.

... وصورة أخرى
من مسرحية
« ثرثرة ».

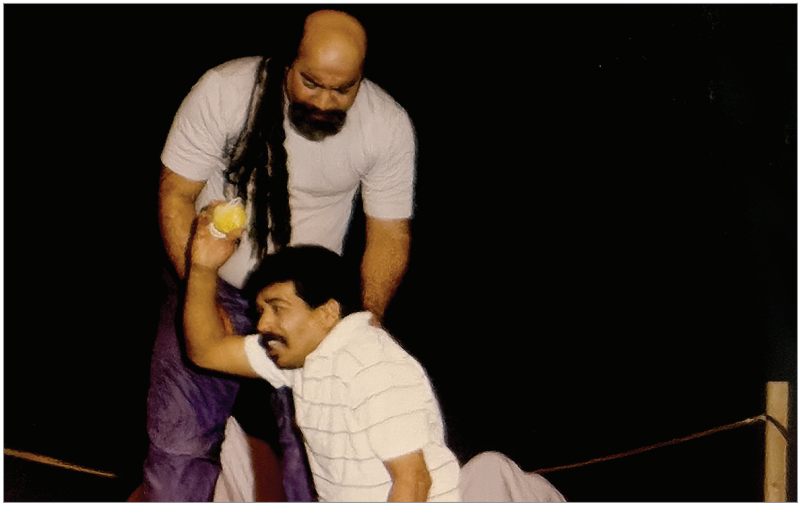
السعداوي أثناء تجهيز عرض مسرحية الجائوم ١٩٨٩م.

مصطفى رشيد في عرض «الجائوم» ويبدو في الصورة جانب من الجمهور وشكل الاداء الحركي.

حسين الرفاعي
ومصطفى رشيد في
عرض الجاثوم.

السعداوي ممثلاً
في مسرحية الرهائن
عام ١٩٩٠م.

الماكير ياسر سيف وعلي سيف أثناء تجهيز مكياج السعداوي لمسرحية «القنديل» للمخرج مصطفى رشيد ١٩٩١م .



ومع ابراهيم خلفان
أثناء مسرحية
«القنديل».

قلب السعداوي المشترك

AL SAADAWI`S SHARED HEART

الميلاد

في هذه الأجواء كان لابد من طرح التجريب، دون التصريح به، ومن خلال التجريب أخذت أطيل بنظري الى الامام لأشاهد ماذا سيصبح عليه وضع المسرح في المستقبل، وكان هدفي تعميق الحياة المسرحية القادمة وما الذي سوف يلفظه المستقبل، فالوسائل التعبيرية في المسرح لاحدود لها، والتجريب يبعث على التساؤل في البحث عن الأشكال التعبيرية الجديدة وفي حالات الممثل، التساؤل والنظر في مكونات الفعل المسرحي، فهناك المسرح والممثلون والنص والكلمات والحركة والصمت والضوء والموسيقي والإيقاع، وهذا دفعني في البحث عن ماهو مغيب عن تجربتنا المسرحية.

عبدالله السعداوي

مركز إنكي للفنون الأدائية
Enki Performing Arts Center

الإصدار 16