إبراهيم خلفان

البحث عن الممثل المشاكس

حسام ابواصبع

مقدمة الصواري

30 عاماً من البحث عن الممثل المشاكس

حكاية المخرج والفنان المسرحي البحريني إبراهيم خلفان مع المسرح، حكاية قديمة، تمتد لسنوات سبقت تأسيس مسرح الصواري الذي تولى إدارته أكثر من مرة، وكذلك نادي المسرح بجامعة البحرين الذي أشرف عليه لربع قرن. وفي هذا الإصدار الاحتفائي سنحكي شيئاً عن مسيرة الفنان مع هذا العالم المترامي الأطراف.

هذا الحكي، وتلك السيرة الفنية هي حصيلة حوارات مطولة أجريت مع الفنان منجمة على امتداد سنوات، وقد وجدت أجزاء منها طريقها للنشر، فيما ظلت أجزاء أخرى حبيسة الأدراج. وربما تأتي أهمية هذا التوثيق كون الفنان - طوال مسيرته الفنية - مقلاً في إدلاءاته الصحافية، زاهداً في الظهور الإعلامي، مفضلاً العمل على الكلام والتنظير، إلا أن الحظ كان إلى جانبنا فتمكنا من الجلوس إلى جوار الفنان لساعات طوال لاستنطاقه في حوار نادر معه بهذا الحجم وهذا التنوع، والصراحة بطبيعة الحال.

وعلى الرغم من كون الفنان من أكثر المخرجين البحرينيين تصدياً لإخراج نصوص منوعة في تاريخ الحركة المسرحية البحرينية، وقد بلغت الحصيلة الإجمالية حتى وقت إعداد هذا الإصدار في حدود (50) مسرحية،

ناهيك عن قائمة طويلة من المشاركات الفنية الأخرى، وبلغة الرياضة هذا رقم بحريني قياسي.

هذه الحوارات تؤرخ في جزء منها لبداية انعقاد صلة متينة بين الفنان والمسرح. كما تحقب للنهج الذين عمل من خلاله في تقديم المسرحيات، وانتقاله من أسلوب لآخر، مع إضاءات متفرقة حول بعض العروض. ويتوقف الحوار في جزء منه مع إشكالات مصطلح التجريب في المسرح البحريني وتعامل الفنان معه تجسيداً في فضاء العرض. وبالطبع فلنادي المسرح الجامعي نصيب من الحديث حول بعض الذكريات الخاصة، وأبرز الخطوط العامة للنهج الذي التزم به الفنان في تعامله مع أجيال وأجيال من الطلبة.

إذاً، هذا الإصدار الاحتفائي يعد وثيقة تحفظ بعض آراء الفنان، وتوثق جزئياً لتجربة متميزة على الصعيد المحلي، وفي الوقت نفسه تؤرخ بعجالة عن طريق ومضات منثورة هنا وهناك للموضوعات المطروقة، في هذه الفضفضة المطولة التي تعد الوحيدة من نوعها في مسيرة الفنان. وهي أولاً وأخيراً مجرد التفاتة ونقطة ضوء لهذا الفنان الذي قدم الكثير والكثير.

المشاهدات الأولى

في العام 1982م عاد الفنان إبراهيم خلفان من الكويت منهياً دراسته في المعهد العالي للفنون المسرحية. الدراسة الأكاديمية لم تكن سوى تتويج لعشق يعود لسنوات الصبا، ومحطة وسطى للعبور إلى هذا العالم الفاتن الذي جعل الفنان يتنقل بين اللجان الثقافية والفنية في نادي البديع أول الأمر، ثم إلى أندية مدينة عيسى والأهلي والحالة التي كانت نشطة ثقافياً وفنياً آنذاك. ومن مسرح الخريجين إلى مسارح الجزيرة وأوال انتهاء بالصواري. ومن مركز سلمان الثقافي حيث الفئات العمرية الصغيرة إلى نادي المسرح الجامعي حيث الطلبة الذين يستعدون للانطلاق في رحاب الحياة الفسيحة، بحثاً عن مساحة يعرض فيها رؤيته الفنية، وعما يشبع فضوله ونهمه المسرحي، ويظهر طاقاته المتوقدة.

ولم يقتصر العطاء على إدارة الممثلين وسوى ذلك من مفردات تتعلق بصلب العمل الإخراجي ولوازمه، بل شهدت التجربة انعطافات وارتحالات إلى الشاشة الفضية كممثل ومخرج مساعد في مناسبات عديدة، ولعل آخر ظهور له كممثل كان في فيلم «الشجرة النائمة» للمخرج البحريني الشاب محمد راشد بوعلي الذي عرض في دور السينما العام الماضي. وإلى جوار ذلك أقام الفنان ورشاً تدريبية، وشارك في لجان تحكيم كثيرة في مسابقات مسرحية وأفلام فيديو قصيرة.

ولحكاية الفنان بداية سابقة حتى على مكوثه سنوات على مقاعد الدرس في الكويت. هذه الحكاية يمكن اختصارها بالقول لقد

جاب خلفان المسرح البحريني طولاً وعرضاً. فمنذ مطلع السبعينات الماضية، كان يذرع المسافة بين «القضيبية» و«الجفير»، وهو في الصف الأول الثانوي، مشياً على الأقدام برفقة صحبة «الفريج» لمشاهدة العروض المسرحية.

يقول»كنت أحب مشاهدة العروض المسرحية، وهو ما كان يدفعني إلى السير على الأقدام من محل سكني في القضيبية حتى الجفير مع أصدقائي في الفريج. وأذكر من مسرحيات تلك الفترة التي شاهدتها وتأثرت بها مسرحية «سبع ليالي»، ومسرحية «سرور» ومسرحية «كرسي عتيق». هذه المشاهدات كان لها أبلغ الأثر في دفعي باتجاه المسرح. وكنت في تلك الفترة أمني النفس بصعود الخشبة أو حتى بالعمل خلف الكواليس، لكنني لاحقاً وجدت نفسي جالساً في الصف الأول، كمخرج للعروض المسرحية».

المشاهدات الأولى، والإعجاب بعرض الفنان محمد عواد «كرسي عتيق» الذي كان باكورة عروض مسرح أوال في شهر يناير من العام 1971م، ثم مسرحية «سبع ليالي» التي قدمت في العام نفسه من تأليف راشد المعاودة وإخراج عبدالرحمن بركات، وغيرهما، مجرد الإعجاب لا يمثل قنطرة كافية لدخول عالم المسرح والعبور لعوالمه الرحبة، المشاهدة والإعجاب والتأثر من دون الانخراط ليست كافية، كان لابد إذاً من مرشد يأخذ بيد الفنان ويوصله للعتبات الأولى ويفسح له الطريق للتقدم، ويقدمه لزملائه.

<<

يقول خلفان «تعرفت إلى الفنان المرحوم صالح الفضل، وهو الذي أخذ بيدي، وشجعني، كنت آنذاك في مفترق الطرق، بين الانضمام لمسرح أوال أو الجزيرة أو الخريجين، وفضلت الانضمام إلى مسرح الخريجين. ومباشرة التحقت بورشة مسرحية عقدتها الفرقة لمدة سنة كاملة، وقد عقدت هذه الورشة في قاعة صغيرة. وكانت حصيلتها النهائية تقديم عرض مسرحي لتوفيق الحكيم. وقد عملت في هذه المسرحية ممثلاً».

ويكمل حديثه حول البواكير التي مهدت الطريق له للدخول أكثر فأكثر للمسرح، ونيل درجة أكاديمية فيه «في العام 1979م، تقدمت بطلب لإدارة الثقافة والفنون لدراسة المسرح. وكان الفنان سعد الجزاف في ذلك الوقت هو المسئول الإداري عن ابتعاث الطلبة للمعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت. وكان على المتقدم أن يخضع لاختبار يحضره ممثلون عن المعهد. وبالفعل تقدمت للاختبار الذي حضره من المعهد كل من أحمد عبدالحليم، وإبراهيم إسماعيل فضلاً عن الجزاف. وقد كان الامتحان عبارة عن مجموعة من الأسئلة النظرية، بالإضافة إلى تقديم مشهدين تمثيليين. وقد قدمت بين يدي اللجنة مشهداً تمثيلياً صامتاً، وآخر به حوار، وقد اقتنعت اللجنة بإمكاناتي، ووافقت على التحاقي بالمعهد».

U.S.ARMY

ومن البحرين إلى الكويت كانت محطة أساسية ومهمة في التطور الفني والثقافي للفنان، وفي نمو العشق للمسرح وتصاعده أكثر فأكثر، وعن أجواء الدراسة يتحدث.

« فور الالتحاق بالمعهد تعرفت إلى الطلبة البحرينيين الدارسين هناك، وكان من بينهم: قحطان القحطاني، ويوسف الحمدان، وحسن عون، وحمد سعد، وصالح المناعي، وصالح الفضل. وقد شكلت هذه الصحبة البداية الحقيقية لي في العمل كمخرج».

ويضيف»عموماً كانت دراستنا في المعهد، تشتمل في سنتها الأولى على تاريخ الدراما، وفن الإلقاء، وتطور المسرح... وهكذا إلى السنة الرابعة وقد درسنا العديد من المواد التخصصية على أيدي أساتذة أكفاء. وقد تخرجت في المعهد بتقدير عام جيد، وفي مادة التمثيل نلت تقدير جيد جداً. وكان مشروع التخرج مسرحية «أوديب ملكاً»، حيث كانت دفعتي قد أخرجت المسرحية بثلاثة تصورات، ثم جرى تقديم العرض بطريقة الكولاج من التصورات الثلاثة المقدمة بإشراف الفنان المرحوم سعد أردش. وإجمالاً فإن تجربة الدراسة في المعهد كانت مختلفة تماماً بالنسبة لي عن الفترة التي قضيتها، على قصرها، مع مسرح الخريجين. فأجواء الدراسة الأكاديمية، والأساتذة، والنقاشات التي كانت تدور، كل هذه العناصر تمنح الطالب زوايا نظر مختلفة للأمور،

كما أن مشاهدة مشروعات التخرج التي يقدمها طلبة الدفعات السابقة، توسع من مدارك الطالب، وتحفزه لمزيد من الدراسة والبحث».

في هذه المرحلة المفصلية بدأ الولع بالمسرح يتصاعد، وكانت فترات الإجازات الصيفية في سنوات الدراسة مختبراً للعمل، وسانحة لتحويل النظري إلى عملي، وفرصة لشغل الليالي الطوال بحب المسرح، وفي هذه الإجازات وضع الفنان أولى بصماته الإخراجية، وكان ذلك قبيل التخرج بفترة قصيرة.

يقول»كان طلبة البحرين الدارسين في المعهد، يشغلون أوقات فراغهم في فترة الإجازة الصيفية بتقديم عروض مسرحية هنا في البحرين. وذلك بدعم من إدارة الثقافة والفنون. وأذكر من الأعمال التي قدمتها المجموعة في تلك الفترة، وهي بداية الثمانينات، مسرحية «قابيل لكل العصور»، وقد أخرجها قحطان القحطاني، وكنت أحد الممثلين في هذا العرض. ومن العروض التي قدمها طلبة البحرين عرض «عطيل يعود». وفي عام 1982م قدمت المجموعة مسرحية «حفلة تنكرية «، وكانت في الواقع، أول تجربة إخراجية لي. كما شاركت بالتمثيل في مسرحية «رجل من عامة الناس» وهي من تأليف عقيل سوار، ومن إخراج قحطان القحطاني».

1957
الولادة

طالباً في المعهد العالي للفنون المسرحية
1979

1982
مشروع التخرج كممثل في «أوديب ملكاً»

مسرحية حفلة تنكرية كأول عمل رسمي بإسمه
1983

1957

أوديب ...
بين سوفوكل والمعاصرين

عندما يفكر مخرج ما اومؤلف الخوض في قصة اوديب ، تلك القصة التي اثرت الادب المسرحي بدءا من نشأته ومرورا بالاطوار التي سار عليها ، فان ذلك يعني المغامرة .. لان مجرد الخوض يعني الكثير .. فقصة اوديب ومن خلال وجهات النظر العديده التي طرحت تعتبر من اعقد ما كتب للمسرح . وعندما يتجه طلبة السنة الرابعة في المعهد العالي للخوض في هذه التجربة الفريدة باختيار الاسطورة اوديب فانهم يعلنون في بداية الامر انهم يسيرون على خطى طريق صحيح .

● فتحية عبد النبي (جوكاست)

عرض وتحليل

عبد المحسن الشمري

يختار الاستاذ سعد اردش عدة معالجات للاسطورة .. ويجمعها في فصلين ..

الفصل الاول متابعة القصة .. الام جوكاستا .. الاب لايوس .. والصراع المأساوي .. قتل الاب .. وزواج الام .. وهنا يختار المعد والمخرج .. معالجات الكتاب جان كوكتو .. سوفوكل .. اندريه جيد .. وسينيكا ليوضح لنا هذه الولادة والصراع بعيدا عن وجهات النظر المختلفة .. وبين لنا هؤلاء الكتاب الصراع الحاد بين اوديب .. وجوكاستا .. الام والزوجة والاتهامات المتبادلة بينهما .. وادخال اسماء اخرى في هذا الصراع .. بالادانة او الهجوم . ويدخل ضمن هذه الاسماء تريزياس .. وكريون .

وفي الفصل الثاني وبعد استعراض الاحداث المختلفة ينعطف البحث المسرحي هذا نحو استعراض وجهات النظر للشعراء والكتاب الذين تطرقوا للاسطورة .. وحاول كل منهم الكشف عن حقيقة موقف اوديب الملك ... وزوجته وامه جوكاستا .. بعد ان انفضحت حقيقة الامور امامهما وامام الشعب .. وهنا نعيش مع وجهات نظر مختلفة .. فيلسوف اندريه جيد هذه العلاقة .. اما توفيق الحكيم والذي تعرض للماساة مسرحيا فانه يضعنا امام مفاجأة .. فيعلن عدم وجود وحش .. او لغز في الماساة .. وان الامر لا يعدو كونه كلاما او محاولة للتخفي .. وياتي فوزي فهمي ليطلق وجهة نظر اخرى . فهو يعتبر الماساة وموقف اوديب ثوريا يجمع له الملأ .. ويكون اوديب قائدا للثورة ضد الظلم المتمثل عند تريزياس وكريون ، ويكشف الاعيبهما .. امام سوفوكل فانه ينعطف نحو الماساة في هذه القصة .

ان الخطوة الرائعة التي خطاها المؤلف علي سالم في مسرحيته « انت اللي قتلت الوحش » والتي قدمتها فرقة بلدية تونس تحت عنوان اللغز .. وغيرها .

● هناك اطالة في بعض مشاهد البحث المسرحي وكم كان جميلا لو ان الاعداد حاول تلخيصها مع ان العبارة جدا .. ففي الفصل الاول حوارات طويلة ومكررة ساهمت في توضيح بالامكان ان يحذف

● كان عملاقا الهدف امام

ابراهيم خلفان ، ممثل جيد قدم عدة ادوار اوديب ، الرسول . الرجل .. وقد نجح في دور اوديب كثيرا مثبتا انه يملك موهبة مسرحية فريدة . لقد ابهر المشاهدين بدوره هذا .

هي امر لا مناص منه في مثل هذا البحث الشاق .

لقد نجح الاستاذ سعد اردش في تقديم هذا البحث ونجح في تحقيق الهدف الرئيسي منه . وهي المقارنة .

المقارنة من عدة وجوه .. فبعيدا عن المقارنة بين وجهات النظر المختلفة التي تعرض لها الكتاب في مسرحياتهم التي استمدوا فيها ماساة اوديب .. هناك مقارنة بين الطلبة انفسهم .. حيث قدمت اكثر من شخصية مسرحية من اكثر من طالب .

فاوديب — قام باداء الادوار لهذه الشخصية — اربع شخصيات . وكذلك جوكاست وغيرهما .. وهذه المقارنة تخدم وخدمت النص .. وجعلت هناك صراعا بين الطلبة انفسهم للنجاح .

وان كان هناك من ملاحظات حول هذا العرض الرائع فانها تتلخص في الاتي :

بعد التخرج

مسرحية «حفلة تنكرية» كانت البداية، إذاً، والخطوة الأولى لرحلة إخراجية طويلة، سيتم فيها اختبار العديد من الأدوات، واللجوء للكثير من التقنيات، والعمل ضمن إطار التجريب بعيداً عن الأنماط المتعارف عليها، وفيها سيتم تسجيل المحاولة الأولى محلياً في تقديم المونودراما – مثلاً – وسوى ذلك من مسائل مختلفة.

يتحدث الفنان حول هذه المسائل»بعد التخرج مباشرة، قدمت مجموعة من التجارب المسرحية لعدد من الأندية والمسارح الأهلية. ومن ضمن هذه التجارب مسرحية «عطسة بومنصور» وكان ذلك في العام 1984 م. وهذه التجربة، في الواقع، كانت أول عرض مونودرامي يقدم هنا في البحرين، وقدمت لصالح النادي الأهلي. كما قدمت للنادي الأهلي – أيضاً – مسرحية «عشاق»، ونص هذه المسرحية تأليف جماعي لفريق العرض. وبعد ذلك انتقلت إلى العمل مع نادي الحالة، وقدمت فيه مسرحية «لقمة الزقوم». ثم نادي البديع، وقدمت مسرحية «سالفة راضي». وعملت – كذلك – مع مسرح الجزيرة وفيه قدمت مسرحية «كبش لكل زمان»، ثم مسرحية «ثرثرة « لنادي مدينة عيسى».

ويفيد المخرج هنا حوار الخطاب المغاير الذي جاء به إلى الساحة الفنية واختبار أدوات جديدة، خصوصاً أن المسرح المحلي في فترة الثمانينات كان في الأغلب الأعم يتسم بالتقليدية، وبكون الصوت هو سيد المسرح.

حفلة تنكرية .. وجدّية العمل المسرحيّ

بقلم : على الشرقاوى

حينما يكون المسرح اطارا للعمل الجماعى ، تكون اثارة الاسئلة فى ذهن المشاهد من الامور الاساسية التى يعتمدها هذا العمل . فالتجريب هو لب الابداع الفنى والفكرى الذى لايتالف مع الواقع ولايتهاون مع اللغة اليومية .

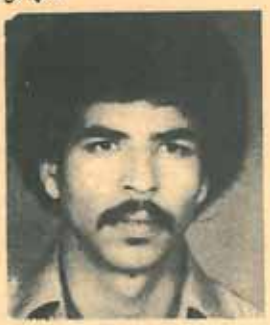
من هنا فان التصور القديم للمسرح يجب ان يتغير بصورة تتماشى مع التطور التاريخى للحركة الاجتماعية . حيث لاتعود عملية تكبير مشكلة ما على خشبة المسرح هى الاساس الذى ينطلق منه العمل المسرحى بقدر ما هو محاولة تفجير اسئلة غير متوقعة عبر التجريب الذى لايكف عن زحزحة المشاهد فى مقعده . لحظة العرض المسرحى . هذه المقدمة لابد منها للدخول فى التجربة الجديدة الجزئية التى قدمها خريجو المعهد العالى فى الكويت والتى قام باخراجها بصورة غير متوقعة (ابراهيم خلفان) على مسرح مدرسة العدوية للبنات بالمنامة .

مشهد من المسرحية

ان «حفلة تنكرية» تاتى كاضافة جديدة لخريجينا الشباب ، بعد مسرحية (قابيل لكل العصور) التى اخرجها (خليفة العريفى) و(عطيل يعود) التى اخرجها (عبدالله ملك) .

العنوان الاصلى للمسرحية هو (فاوست والاميرة الصلعاء) وفى من تاليف (عبدالكريم برشيد) وفى تصورى ان عنوان (حفلة تنكرية) يعطى صورة افضل ويعبر بصدق عن محتوى المسرحية ورؤيا المؤلف والتى حاول من خلالها الدخول فى الواقع بصورة عميقة وليست افقية .

فتجربة اخراج المسرحية فى البحرين هى محاولة جادة من قبل المخرج (ابراهيم خلفان) فى الاضافة للفن المسرحى فى الساحة البحرينية ، ورغم انها تجربته الاولى فى الاخراج المسرحى ، الا انها تبشر بمخرج سوف يعطى الكثير اذا ما تناول هذا النمط من الاعمال التى تقدم الخبرة وتثرى



المخرج ابراهيم خلفان .

اكثر يؤسا فى نظر الآخرين وميالة الفجرية تاخذ ثوب الاميرة ابنة الطحان والعجوز ياخذ ثوب العالم ، اما الزبيق الذى يلبس عدة ثياب ، الا انه لايجد ما يناسبه الخياط

يستطيع تنفيذ تصور المؤلف لبداية المسرحية . وهى جعل الصالة جزءا من الخشبة ، ومن الممكن ان تعطى العذر للمخرج لعدم تمكنه من تنفيذ هذه الرؤيا ، وذلك بسبب مكان العرض ، والذى هو خشبة مسرح مدرسى ، تصلح لخطب الطلبة وليس لحركة الممثلين .

الا ان العذر هذا لايعنى ابدا ان محاولة المخرج قد نجحت فى اضفاء جو من الايحاء ، بقدر ما قللت من امكانية المشاركة بين الخشبة والصالة وبالتالى فالعلاقة بين الجمهور ، والدخول فى اللعبة لم تكن فى مستوى اللعبة ذاتها .

حكاية المسرحية

لانستطيع ان نلخص المسرحية ، او حكايتها ، فهى غير خاضعة للتلخيص او لان تختصر فى سطور ، لانها لاتعنى بالزمان والمكان ، ولا تعنى بالواقع كما هو عليه

خارج اللعبة ، أو خارج امكانيات الشيطان وبالتالى يظل حرا فى حركته ، حيث يصور اللحظة التى لايتوقع الشيطان تسجيلها . نستطيع القول أن بيع فاوست روحه للشيطان مقابل الشباب ، هو بيع اغلب شخصيات الحفلة لارواحهم للشيطان بصورة مختلفة ، ويبقى الزبيق الشخصية البسيطة ، التى تمثل الاغلبية المهضومة والمهمومة خارج عملية البيع . ربما يكون الزبيق خادما للاميرة ، وربما الطحان الذى يقوم بطحن الجماجم . الا ان روحه تبقى طليقة .

من خلال تحول الشخصيات وعبر الكشف والتعرية لداخلها ونفسياتها ، تتصاعد المسرحية ، ليس كصراع بين الشخصيات ، بقدر تفجر النفسيات وتكوين علاقة تضادية بين الظاهر والباطن فحينما يصبح العالم الكبير فاوست مهرجا ، أمام ارستقراطية ابنة الطحان والتى تبحث عن الشهرة وتفتش عن المصور والتاريخ لكى يسجل حركاتها

ذا الاثاني عن اللذة ، تراها تحاول ان

" وحينما يصاب فاوست العالم بالخيبة ، يصل الى ذروة اليأس فيطلب من الشيطان أن يعطيه الشراب السحرى الذى وعده به ، ولأن الشيطان ، رغم قوته ، لايدرك أن الوعى فى هذا الشراب فانه يتصور بسيطرة اكثر على فاوست ، فيعطيه الشراب ـ الوعى وبالتالى يشرب الآخرون ، فيرون هول المأساة التى يعيشونها وبعدها ، يعون حقيقة وجودهم ، ولأن الزبيق بطبيعته يملك الحس والوعى التام لواقعه ، فهو لم يشرب معهم ، لانه بالاساس لايحتاج الى وعى من الخارج .

عملية شرب الدواء السحرى ـ الوعى ، ادت بالجميع الى ان يروا ما يحمله كيس العمال من ثياب يرغب فى توصيلها الى حفلة اخرى فى مكان وزمان آخرين . فيبدأون بتمزيق الثياب ، علامة على تمزيق ما تحمله الثياب من معان لشخصيات وطبقات وفئات اجتماعية واقتصادية .

نظرة فكرية

الواقع أن الشراب السحرى ، كما اراده المؤلف وكما فهمناه من النص ، على انه الوعى الذى يعيد الشخصية لواقعها ، الا أن هناك فى تصورنا خطأ فكريا وقع فيه المؤلف ، وهو أن الوعى لايمكن أن يأتى الى الشخصيات كلها ، وخاصة اذا عرفنا أن الثياب هى اقنعة لفئات وطبقات اجتماعية . فلابد ان تكون هناك شخصية او ثوب ، تعى وضعها الاجتماعى وعيا تاما . حيث لاينتظر ابدا من وقوف الشحاذ ـ التاجر مع الزبيق وفاوست فى تمزيق الثياب .

وحسبما اراه فان المسرحية تنتهى فى عملية تمزيق الثياب ، حيث يصل العمل المسرحى الى ذروته القصوى . وكل ما جاء بعد عملية التمزيق ، الوعى ، ليس الا تفسيرا لقضايا لاتحتاج الى تفسير ، اما مشاركة المصور ـ التاريخ فى شرب الكأس السحرية فهو عملية ايضا دخيلة على النص ، لأن المصور هو متفرج ومشاهد ، خارج اللعبة وبالتالى فهو لايحتاج الى

يقول «في مسرحية «لقمة الزقوم» تمت الاستعاضة عن الخشبة التقليدية، بتقديم العرض بشكل دائري، كما كان الأداء عموماً مختلفاً عن السائد، فضلاً عن كون العمل هو ثاني عرض مونودرامي في البحرين. وكان العرض يعتمد إلى حد ما على أسلوب التجريد، وذلك بالاستغناء عن الديكور باستثناء لوح خشبي وحبل. وقد كانت تشوب العرض حالات من السكون والصمت في الأداء.

وفي مسرحية «راضي» – على سبيل المثال- كان أسلوب معالجة النص مختلفاً عن السائد. وقد أدخلت أسلوب الرقص التعبيري في هذه المسرحية بمساعدة من مصطفى رشيد وجمعان الرويعي، وكان شيئاً جديداً آنذاك.

أما في مسرحية «عشاق» التي قدمتها للنادي الأهلي في العام 1985م، فقد كان التأليف جماعياً. فقد كتب نص المسرحية فريق العرض المؤلف من حسن عبدالرحيم، ومحمد السلمان، ويعقوب أجور، وجمال أجور، وأنور أجور، وأحمد إسماعيل، وسعد علي. وقد كنا في أثناء التحضيرات نعقد اجتماعات نطرح فيها أفكاراً عن اليومي والحياتي العادي البسيط، مثل العامل في السوق المركزي، وكرة القدم، وغير ذلك. وحين قدمنا العرض كان كل ممثل ينهي الدور المطلوب منه، لا يغادر الخشبة، وإنما يتخذ له زاوية خلف المشهد التمثيلي العام. ويجلس يشرب شاياً، أو يدخن سيجارة، أو يتبادل الحديث مع زميله الذي أنهى للتو دوره. وقد أثار هذا العرض في حينها تساؤلات كثيرة، كان من أبرزها... هل ما تم تقديمه وشاهدناه كان مسرحاً؟

عبدالله.. وحيداً على خشبة

● الفنان البحريني عبدالله ملك

قصّة تشيخوف موت موظف كانت مسرحيّة عطسة بومنصور

● ابراهيم خلفان

بقلم: قاسم حداد

«١»

● وقف وحيدا على الخشبة، لاكثر من ساعة «وهي مدة عرض مسرحية بومنصور» انه الممثل البحريني «عبدالله ملك» متقمصا صالح بومنصور «الذي تعذب كثيراء ليحكي تجربته المريرة التي اخذته الى الموت، انه الرجل الذي عطس ومات لأن مديره العام «المتضرر من تلك العطسة» لم يغفر له فعلته.

تجربة المونودراما اتاحت للفنان عبدالله ملك ان يحقق اكبر مساحة ممكنة من طاقته التعبيرية ويدفع لمحبي المسرح بدفعة قوية من استعادة الثقة في تجربتنا المسرحية، ومع المخرج ابراهيم خلفان ليسر لنا ان نحضر عرضا جيدا دون الشعور بالسأم. بومنصور موظف حسابات في احدى المؤسسات يتلقى دعوة لحضور حفل مسرحي، يصادف ان يحضره عدد من مسؤولي المؤسسة ومن بينهم المدير العام ولسوء حظ بومنصور تباغته حالة عطس اثناء العرض، وهو يجلس خلف المدير العام مباشرة فيرش صلعته بنثار عطسة عظيمة غير قابلة للسيطرة، كأنه اذخر شهوة العطس لتلك الليلة بالذات، وبعدها لم يتصلح حال بومنصور.

فهو بسبب من حساسية مفرطة في تكوينه النفسي، حمل شعورا كبيرا بالذنب تجاه المدير العام، وبذل كل الوسائل لان يقدم اعتذاره للمدير شخصيا، ليريح ضميره، لكن صلافة المدير تحول دون ذلك، مما جعل شعور بومنصور بالذنب يتفاقم ويتحول الى حالة مدمرة، فهو انسان حساس لا يرتاح ابدا، اذا شعر انه اساء الى انسان اخر، وبعد معاناته المعقدة سوف نرى كيف يصل الى استسلام مأساوي للموت.. هكذا بواقعية تضاهي الخيال قدّس سهلا ان يتوقع المرء في مثل هذا العصر المتحجر، وجود انسان يتميز بكل هذه العاطفة المفرطة، التي تؤدي الى الموت المادي لكن هذا ما حدث لابومنصور، بعد ان عطس بالخطأ خلف المدير العام، واعتبرت تلك جريمة شنعاء يستحق عليها العقاب وما دام المدير لم يبد استعداده للغفران فان بومنصور يذهب الى الموت بهدوء يشابه هدوء الشمعة وهي ترسل الضوء الخافت المسالم فيما تحترق وتتلاشى، «وهذه صورة منحها لنا المخرج في نهاية العرض».

● من مسرحية «عطسة بومنصور»

«٢»

● النص الاصلي للمسرحية عبارة عن قصة قصيرة تشيخوف بعنوان «موت موظف» «لم نجد مبررا لنبا او موضوعيا لتغيير العنوان، وسيكون الاسم الاصلي اكثر صدقا من الوجهة الادبية للعرض». عد اعداد النص وبحرفته وجدنا تعاملا يختلف عامل تشيخوف مع حالة الموظف، في الق

المصري، ثم البحرنة عن الاعداد المسرحي، والفرق بين النص الاصلي للقصة وبين العرض الذي شاهدناه ليس فرقا في النوع ولكنه في الدرجة،

هو يمارس ضد نفسه تنكيلا لا يليق بالوحش. من هنا يمكن ان نشعر بالخسارة التي وقع فيها المعد البحريني للنص، والمخرج بتوجيهما فرصة التأمل الاجتماعي للحظتنا الراهنة.

وبالمقابل رأينا الموظف بومنصور يتحول الى انسان «طلي» مفرط الحساسية مثالي المشاعر والمفاهيم، نموذجي في الشفافية والالفة، وهذه العناصر هي التي ستجعله عرضة للعطب النفسي، عادما ينتابه شعور الذنب، ويسيطر عليه وهم الاساءة الى الغير، كما لو كانت جريمة وفي سبيل سعيه لتقديم اعتذاره الجميل والمهذب، نراه يتلقى الاهانات ويصبر عليها «وهذا يجعله متمرغا في [illegible] من نهل ان يصل الى المدير العام شخصيا ويعتذر له.

عند هذا الحد سوف يقف بنا العرض : انسان تعرض لازمة نفسية بسبب موقف اخلاقي يؤدي به الى الموت.

صحيح ان طبيعة بومنصور تشير، دون خطاب مباشر الى سلوك شاذ لا تستقيم معه كرامة الانسان، لكن من جهة اخرى ستبدو الشخصية الدرامية ذات بعد واحد تتحرك في حدود رسمتها [illegible] والاعداد قبل ذلك» ولم تسمح [illegible] لخلق الابعاد الاخرى [illegible]

[illegible] بحاجة دائمة

غمرتهم الفرحة واستغرقت في نفوسهم امال خذلتها التجارب المسرحية الفاشلة والمغدورة.

ومن المؤكد ان هذا الممثل المتعثم الذي ينأى»، ويذوب طوال العرض في مساحة صغيرة قد اذكر امكانات اكثر مما سمح بها الوقت والمكان، ونخشى ان المخرج قد حرم «من حيث لا يدري» الممثل من فرصة اكبر، كانت ستتيح لعبدالله ملك ان يطلق طاقة الجسد التي حاصرها تراكم الديكور، فعندما يستفرد النص بممثل واحد لا بد ان تبرز طاقة الجسد البشري كعنصر درامي ينهض بالتعبير بصورة مضاعفة.

كذلك نريد ان نتخيل لو ان المخرج استغنى عن القمة الشخصيات الثانية واصواتها المسجلة، وهيأ للممثل ان يتورط بمتعة تجسيد تلك الشخصيات، ويمكن ان نتوقع قدرة عبدالله ملك على اقتحام الحالات الاخرى بجسد ينطوي على الاحتمالات.

«٤»

● من المحتمل ان نكتشف «تقاعسنا» مع تجربة «عطسة بومنصور» اذا نحن تجاوزنا الملاحظات الصغيرة التي يمكن مصادفتها في العرض، وهي ملاحظات سيكون المخرج والممثل قد اكتشفاها واستوعبا طبيعتها، دون ان يقلل من اهمية العمل، فمثل هذا «التفاعل» ضروري جدا في مثل ظروف العمل المسرحي في البحرين. فتجربة انجاز العرض المسرحي سوف تواجه صعوبات ذاتية وموضوعية تكاد تصبح تقليدا في وضعيتنا ومن هنا نعتقد ان عمل هؤلاء الشباب ينطوي على مغامرة في اكثر من صعيد، يكفي ان نعرف «مثلا» ان هذه المسرحية قد انجزت من خلال «نادي رياضي اسمه «النادي الاهلي» في حين ان المؤسسات المسرحية الاهلية والخاصة تتراكم وتشكو من عطالة مستفحلة ولا نستطيع ان نعتقد بأنها موجودة حقا، او انها مسؤولة «وحدها» عن هذه العطالة، مع ان طاقات العمل ليست اقل حضورا من السنوات الماضية، دون ان نجتهد بالقول في ما اذا كانت هذه الطاقات لم تزل» تمتلك الاستعداد لتشغيل عضلاتها الفنية والفكرية.

«٥»

● هكذا نرى ان «عبدالله ملك» بوقفته وحيدا على

ويستطرد في هذا السياق «لقد أحببت كثيراً هذه التجربة، وهي تجربة كوميدية. وذلك لعدة أسباب من بينها، التلقائية، والروح الجماعية في العمل، حيث كان الجميع يتشاطرون الهم نفسه منذ البداية وحتى النهاية، وكان الجميع يطرح ويناقش ويكتب ويتحاور ويتجادل.

ودعني أضرب لك مثلاً آخر، وهو مسرحية «عطسة بومنصور»، وهي من إعداد عيسى الحمر عن قصة لأنطوان تشيكوف. لقد كانت هذه التجربة صعبة، فمسرح الممثل الواحد من أصعب الأساليب. في هذه التجربة تم اختصار النواحي التقنية لأبعد الحدود، إزاء الاعتماد على الحركة الكثيفة، والطاقة التخييلية الكبيرة، بالإضافة إلى التلوين الكبير في أداء الشخصية، إذ كان مطلوباً من الممثل عبدالله ملك تأدية أدوار ثلاث شخصيات... والتحاور مع المتفرجين، وغير ذلك. وأعترف في هذا المقام أنني لم أقدم العمل بوعي كاف في جميع التفاصيل، لكنني أظن أنني توصلت والفريق إلى ما نسبته 50% مما كنا نريد تحقيقه. وبناءً عليه، في ظني أن هذه المسرحيات في مجملها كانت تمثل توجهاً غير مألوف، وبحسب تقديري كانت تدهش المتفرجين، لأنها مختلفة مقارنة بما اعتادوا عليه، وهي ببساطة كانت مختلفة نوعاً ما عن المطروح على الساحة».

مسرحية «عشاق»
وإيجابية التوجه والطرح

• عشاق • هي المسرحية التي قدمها النادي الاهلي في شهر يناير الماضي • من اخراج ابراهيم خلفان • تاليف جماعي للممثلين المشتركين في العرض • صياغة وحوار عبدالنبي حميد الشرك في التمثيل حسن عبدالرحيم، سعد علي، عبدالنبي حميد، ابراهيم عيسى، يعقوب يوسف، جمال اجور

قدم النادي الاهلي قبل فترة مسرحية «عشاق» ولسوء الحظ ان احدا لم يحاول ان يتطرق لهذا الجهد الجماعي – المسرحية تاليف جماعي – ولحسن الحظ فقد عرض تلفزيون البحرين هذه المسرحية مساء ٢٣/٣/١٩٨٥ مما اتاح للكثيرين من الذين لم يشاهدوا هذه المسرحية ان يتابعوها وانا واحدة من اولئك الذين تابعوا المسرحية على الشاشة الفضية

عرض فوزية رشيد

«عشاق» شيء من بانوراما الواقع

للمرة الاولى يحاول احد المسارح وبتاليف جماعي الاقتراب المباشر من قضايا الواقع تلك القضايا التي تدور همسا وصراخا بين قطاع كبير من الناس. اتخذت المسرحية شكل اللوحات في عرضها لتلك القضايا

١ – اللوحة الاولى تعالج مزاحمة اليد العاملة الاجنبية للعامل المحلي .. حمال مواطن وحمال هندي .. ليست دعوة لالغاء العامل الهندي في البحرين ولكنها تعرية لواقع المزاحمة وإحساس المواطن بالذل والغبن والعلاء وعدم الحصول على لقمة عيش تسد الرمق فلم يبق الا راتب ١٢٠ دينارا والدين والنمر !

إتخذت اللوحة شكل العرض الاستفزازي لان هناك صوتا مجهولا معروفا يصف المواطن الذي يشتكي بانه طماع حسود لا يريد ان يدع الاخرين (الاجانب) ان ينالوا رزقهم. بالطبع ليست المسالة هكذا ولكنها نبرة المشاعر الساخطة التي تشرخ ضمير الانسان المحلي وهو لا يشعر بوجوده وسط زحمة المتدافعين على العمل. فهو لا يستطيع ان يبيع جهده بالثمن الرخيص الذي يضطر الهندي ان يبيعه به ولا يستطيع في نفس الوقت ان يجاري مطالب حياته التي ترهق كاهله

لوحة تدعو الى التغيير دون ان تتعرض للاسباب المباشرة وراء هذا الوضع فذلك متروك للكل والكل يعرف بالضرورة ما يحدث او لا يعرف او يجب ان يعرف

٢ – اللوحة الثانية تعرض ... قديما – جديدا طفح الواقع ... تجربة العقد ... لدى الرياض

احد يطالب بمنع الرياضة ولكن الكل يطالب او البعض بان لا تقتصر اهتمامات الشباب عليها .. لماذا ؟ لانها اصبحت ظاهرة مرضية قبل فيها وحولها الكثير دون فائدة مرجوة. فشباب اليوم هم رجال الغد واذا ضاقت انفس نظرتهم وتفكيرهم اصبح غد هذا البلد معرضا لاخطار اخرى جديدة غير الاخطار التي تحيط بنا من كل جانب

هي دعوة مفتوحة ايضا لاهتمام المجتمع بهذا القطاع الهام. قطاع الشباب حتى لا تقتصر همومهم على الرياضة فتصبح عقولهم في اقدامهم واقدامهم هي محرك العقل ! فهناك اشياء كثيرة هامة يجب ان ينتبه لها الواقع واهم كوادره «الشباب» كالثقافة وتنمية العقل بالعلوم المختلفة الى جانب تضخيم القدم !

٣ – اللوحة الثالثة تعرض هما جديدا (جدا) ولكنه استفحل الى درجة الورم واصبح الظاهرة التي تدق نواقيس الخطر على هذا الواقع. الظاهرة هي الشباب والمخدرات والمشاكل المترتبة عليها والاسباب المؤدية لها

ايضا قيل الكثير والكثير حول هذه الظاهرة ولكن لم تتطرح المسرحية الاسباب العميقة خلف هذا الانحطبوط الذي يلتف حول عنق الواقع ويضيق الخناق عليه .

فشبابنا الذي يعاني البطالة ويعاني الفراغ ويعاني الفقر ويعاني الاهتمامات السطحية التي تحيط به كالغزو الاعلامي الغربي لعقله من خلال المسلسلات

ان يدرك حقيقة الظاهرة وابعادها لان ابسط نتائجها ان يصبح هذا القطاع الشبابي الهام داثرا بين مطرقة التحذير وسندان الضياع. فمن اذا سيواجه المستقبل اذا كان هذا هو حال الحاضر ؟!

٤ – اللوحة الرابعة تعرضت للعلاقة السلبية بين الانسان النظيف والصريح وبين بيروقراطية الادارة من خلال نموذج مدرس (سعيد) ومدير المدرسة

هذا المدرس الذي عمل مخلصا في التدريس مدة ١٧ عاما تنقل فيها او نقل اثناءها الى مدارس عديدة بسبب اخلاصه وصراحته او نظافته .

ربما تبدو المسالة عادية او بسيطة ولكنها في الواقع جزء مكمل للوحات السابقة .. فالشباب الذي يعاني من مزاحمة الاجنبي له ويعاني من ابتلاع الرياضة لقواه العقلية ويعاني من تحذير ما تبقى من قواه العقلية بالمخدرات .. هذا الشباب لا يستطيع ان يكون نظيفا او سلم من كل المعوقات السابقة. يجب ان يكون منافقا ومخادعا وصوليا وانانيا وعبدا للادارة التي تحكم وظيفته حتى يستطيع ان يبقى امنا في الوظيفة ويترقى فيها .. والا كان جزاؤه النقل من مدرسة الى مدرسة او من مكان الى مكان ليصبح (اي مكان .. يبقى امان !) وبذلك يقع في الاحباط وتكتمل حلقة الظروف القاسية حوله .

ان الوطن العربي والخليج العربي معرضان للعديد من المؤامرات التي نفذت الامبريالية اجزاء كبيرة منها. بالطبع ما تعرضت له المسرحية من لوحات او مشاكل ليست هي كل شيء اجزء مهم في الحلقة المحكمة حول

للتامل ومدى للتفكير

والفرقة المسرحية بداء موجع عن دقات الطبلة (كدرنا او ما كدرناه .. المهم ان احنا بدينا)

اي هل استطعنا التعبير كمسرحيين لمثل تلك القضايا الهامة ام لم نستطع هذلك خارج ارادتنا المهم ان نكون قد تطرقنا لها

وهذا هو المهم. فرغم مباشرة الطرح في اللوحات الا انها كانت تجربة ايجابية بحاجة الى الاستمرارية في تحويل المسرح من مسرح التجريب والتغريب الى مسرح الهم والوطن خاصة ان التاليف الجماعي يعتبر في حد ذاته تجربة جديدة لاسيما انه تاليف محلي لقضايا محلية ومنذ زمن بعيد لم يتذوق المهتمون بالمسرح هذا الطعم اللاذع للقضايا وهذه الخصوصية المحلية في الطرح

الاخراج والتمثيل وحوار الاستفزاز مع المتفرج

بدا الممثلون عراة تماما من كل إفتعال امام المتفرج فهو يطرح لوحاته بطعنة الاستفزاز المباشر والدعوة للمشاركة من قبل الجمهور في علاقته مع الممثل هذا الممثل المسرحي الذي لا يلقى التجاوب الكافي من جمهوره كما يلقى الممثل القادم من خارج البلد

فمكانه لا تضحك الجمهور والجمهور به قلائل. ربما كانت هذه نظرة سلبية للجمهور لان المتفرج يقدر الجهد المبذول للاقتراب منه مهما بدت العلاقة في بدايتها ضعيفة .

لعب المخرج لعبة ذكية (تنسيق الحوار كان لعبد النبي حميد) حين خلط القضايا او اللوحات التي يراد طرحها باهمية امتاع المتفرج. فهذا المتفرج جاء ليضحك او ليجد عملا خفيفا او قضية مهمة في قالب كوميدي .. وهذه المعادلة صعبة رغم ان البعض يعتقد انها بسيطة .. النقلات كانت تلقائية بين الحوار الجامي والتعليق والانتقال من لوحة الى لوحة لدرجة لا يشعر فيها المتفرج باي افتعال او ضيق انما النقلات تاتي بسيطة وسلسة وكان الممثلون يتمتعون بروح تلقائية ومتمكنة لان الاداء كان اداء جماعيا كما كان التاليف جماعيا .

بالطبع ليس هذا العرض سوى عرض بسيط وسريع للمسرحية وليس تناولا نقديا لها لذلك فانها جاءت مقتضبة ومن خلال مشاهدة اولى للعرض التليفزيوني لها ولكن جاءت كاشارة لهذا التوجه الملموس لقضايا الواقع وطموحا للاستمرار وانضاج هذا الاتجاه من قبل الذين بدأوا بهذه الخطوة المفقودة منذ زمن بعيد. وفي هذه المحاولة تجربة

قبل الصواري

بالتوازي مع العمل في الأندية، التحق الفنان بعد التخرج بوزارة التربية والتعليم كمعلم، فكان للمسرح المدرسي نصيب من التجربة، وفي مركز سلمان الثقافي –أيضاً – كانت لعبة مسرح العرائس وتشكيل منحوتات من الجبس من منعطفات التجربة الثرية والمنوعة.

يقول الفنان «فور تخرجي من المعهد عملت مدرساً بمدارس وزارة التربية والتعليم. وكنت أُدّرس مادة الديكور، وكان ذلك بين عامي 1983 و1987م. وفي هذه الفترة كنت أقدم عروضاً مسرحية للأندية والمسارح الأهلية. وفي الوقت ذاته، وبحكم وظيفتي عملت في المسرح المدرسي. وقد كانت هذه السنوات الخمس مثمرة وإيجابية بالنسبة لي. ومثلت لي في عموم تجربتي تنويعاً مهماً. إذ أخرجت عدداً من المسرحيات للأطفال، هي: «مغامرات جحا»، و«الفئران والمزمار»، و«الأميرة والأقزام السبعة»، وكانت في الواقع تجربة جديدة وشائقة بالنسبة لي، ولكن بمجرد انتقالي من وظيفة التدريس إلى العمل في قسم الأنشطة بوزارة التربية والتعليم توقفت عن العطاء في هذا الجانب».

ويكمل شريط ذكرياته حول هذه المسألة، ومن عمل معهم آنذاك «في الواقع لا أتذكر الكثيرين منهم، ربما لأنهم لم يستمروا في العمل المسرحي. إلا أنني لا أزال أتذكر كلاً من فرح محمد وبروين حبيب. وهناك جانب مهم بالنسبة لي شخصياً في تلك

الفترة. فإضافة لعملي في المسرح المدرسي، كنت مولعاً في تلك الفترة بالجبس، وقد أنجزت عدداً من المنحوتات، أهديت معظمها إلى عدد من الأصدقاء... وحتى يومنا هذا رغم أنني توقفت عن العمل في هذا المجال، لا زلت أحتفظ بصور فوتوغرافية لهذه المنحوتات في مكتبي، وأنا أعتز بها كثيراً».

وعن مركز سلمان يواصل حديثه « كانت لي تجربة في مركز سلمان الثقافي، وهي تجربة طويلة نوعاً ما. إذ التحقت بالمركز بنظام الدوام الجزئي بين عامي 1980 و1989م. وطوال هذه الفترة كنا نعلم أطفال المركز مسرح لعبة العرائس. وأقصد بذلك أننا كنا نعلم مسرح العرائس لطلبة المركز عن طريق اللعب، وشيئاً فشيئاً تتحول هذه اللعبة إلى إسكتش أو مشهد يتحاور خلاله الأطفال فيما بينهم، وكان الأطفال يستمتعون بهذه اللعبة. وكنت بدوري استمتع بالتعامل مع هذه الفئة العمرية. ومن حسن الحظ أن مجموعة كبيرة من هؤلاء الأطفال عندما كبروا التحقوا بمسرح الصواري، وبعضهم عملت معه في نادي المسرح الجامعي ومنهم: حسين الحليبي، وباسل حسين، وباسم المرخ، ومازن الدرازي الذي كان مشاغباً جداً وغيرهم. هي عموماً تجربة مهمة أفخر بها في مسيرتي الفنية.

دولة البحرين
المؤسسة العامة للشباب والرياضة
قسم الطفولة - مركز سلمان الثقافي للاطفال
مسرح عرائس مركز سلمان يقدم
قطر الندى والأقزام السبعة
اعداد : عبدالنبي حميد
اخراج : ابراهيم خلفان

رهان التجريب

النقلة الآتية في هذه الحوارية تمحورت حول تأسيس مسرح الصواري في العام 1991 م، الكيان الفني الذي نزل إلى الساحة الفنية معلناً نوعاً من القطيعة مع الإرث السابق، ومبشراً في الوقت نفسه بأشكال وأدوار ورسائل جمالية مختلفة عن السائد في ذلك الوقت. وهنا يحكي الفنان حول هذه المحطة الأساسية على المستوى الشخصي، والمستوى العام لجهة ما الذي راهن عليه هذا المسرح، بوصفه أحد الأعضاء البارزين والمؤسسين والمساهمين بقوة في مسيرة عمل هذا المسرح.

يقول «قبل تأسيس مسرح الصواري كنا مجموعة مبعثرة، كان الفنان عبدالله السعداوي يعمل مع ناديي مدينة عيسى وكرزكان، وكنت أعمل مع النادي الأهلي... وهنا جرت تحركات من قبل المؤسسين وهم الناقد الدكتور إبراهيم غلوم الذي قام بصياغة بنود النظام الأساسي للمسرح، والفنان إبراهيم بحر، والفنان عبدالله السعداوي، ومحدثكم.

وأشهر الصواري رسمياً في العام 1991م. وعلى الرغم من تأسيس المسرح كنا نعمل في نادي مدينة عيسى، عبر مجموعة من الورش المسرحية لأعضاء النادي، وكانوا في الحقيقة مجموعة كبيرة أذكر منهم: عبدالله السعداوي، وجمعان الرويعي، ومصطفى رشيد، وعلي راشد، وعلي السيد، وصلاح الشايب، ومحمد رضوان، وحسين الرفاعي، وعبدالله سويد، وسالم سلطان، ومحمد الحلواجي، وحسن منصور، وأحمد جاسم، وأحمد مجلي... وغيرهم.

وفيما يخص الرهان أستطيع القول أن ما طرحه الصواري على الساحة الفنية في البلاد يعد علامة مميزة، وهذه العلامة متأتية من الاهتمام والعناية اللذين أولاهما المسرح للممثل بشكل أساس، وهو ما لم يكن موجوداً في المسارح الأخرى... فقد

كانت العناية بالممثل على صعيد الطاقة، والتعبير، والتقنية إستراتيجية رئيسة من إستراتيجيات المسرح. على العكس من النظرة التي كانت سائدة، إذ كانت تعطي المخرج الصلاحيات والحق في إدارة الممثل كدمية، بحسب مزاجه وهواه.

كما استطاع مسرح الصواري قلب موازيين الساحة المسرحية في البحرين، بسبب النهج الذي عمل في إطاره، واستطاع بنجاح تحقيق هذا الاختلاف، بل إنه تخطى الريادة في الساحة المحلية، ليصبح رائد التجريب على مستوى دول المنطقة.

والآن بعد هذه السنوات، أظن أن نجاح الصواري كان بفضل جميع من عمل تحت سقفه. سواء من الجيل المؤسس أو من جيل الشباب من أعضاء المسرح، بعروضهم وورشهم ومختبراتهم. وقد حقق الجميع معاً سمعة طيبة داخل البلاد وخارجها.

وما يميز الصواري عن سواه من المسارح أنه أتاح لعدد كبير من الشباب إبراز قدراتهم، وتقديم رؤاهم وتصوراتهم المسرحية، وذلك من خلال المهرجان المسرحي للهواة. وقد كان هذا المهرجان نافذة لهذه الطاقات الشابة لإثبات كفاءتهم الفنية. وهذا بالضبط ما حصل، فقد منح المهرجان مجموعة كبيرة من

المخرجين والممثلين الشباب فرصة لإبراز مواهبهم... وهناك العديد من هؤلاء الشباب لا يزال يعمل في المسرح... وفي المقابل هناك من ابتعد.

والصواري... مسرح محتفظ بنهجه التجريبي، الذي أعتقد أنه النهج الصحيح، ولا أتخيل أن المسرح سيحيد عن هذا الخط. لأني أرى أن هذا النهج هو الأقرب للمسرح، بل هو الأقرب لفهم العالم. عموماً أثار مسرح الصواري النقاش والجدال حول طبيعة الأعمال التي يقدمها، هل هي: تجريبية أم أنها لم تبلغ مرحلة التجريب بعد، أو أن العروض التي يقدمها عروض طليعية، أو مختلفة. وبحسب وجهة نظري فإن مسرح الصواري يقدم عروضاً تجريبية، وقد نال اعترافاً واسعاً بذلك، خصوصاً مع عرض «الكمامة» الذي نال جائزة في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي عام 1994م في ظل حضور فرق محترفة من دول العالم كافة».

هذا عن رهان الفرقة عموماً، ترى ما الذي راهن عليه الفنان شخصياً في عمله تحت يافطة الصواري طيلة هذه السنوات؟

يقول «إن ما راهنت عليه ولا أزال هو الممثل... الممثل الذي يبهر الجمهور. وقد كان رهاني هذا مشتركاً مع عبدالله السعداوي حتى قبل إشهار المسرح. وقد عملنا سوياً في الثمانينات، على ما يعرف بالتشكيل الجسدي للممثل، والجسد المتكامل. وقد أولينا هذا الجانب عناية أكثر من الأداء المسرحي. ولا أزال حتى يومنا هذا أعمق البحث في هذا الجانب، وهو ما دفعني إلى إعادة تقديم عروض مسرحية سبق أن قدمتها برؤية مختلفة، بحيث يتصاعد فيها حضور الممثل، حتى يصبح هو المسيطر الأوحد على

1957
الولادة

1979
طالباً في المعهد العالي للفنون المسرحية

1982
مشروع التخرج كممثل في «أوديب ملكاً»

1983
مسرحية حفلة تنكرية كأول عمل رسمي بإسمه

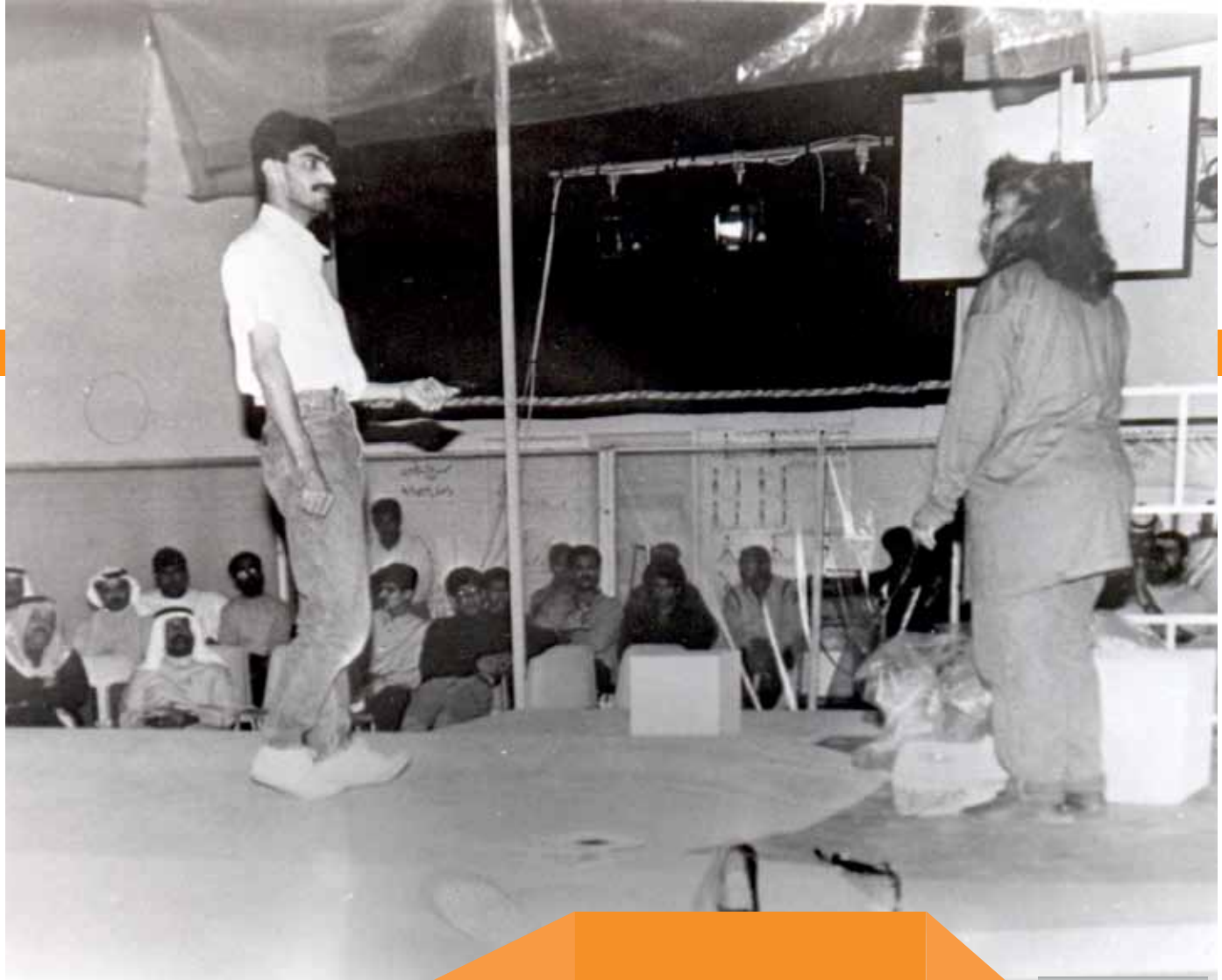
1957

فضاء العرض.

وهذا الرهان والاهتمام لا أزال أحمله، وهو هدفي الأساس الذي أسعى إلى تحقيقه... وبعبارات بسيطة إن هدفي هو أن يكون الممثل باحثاً. ولعل المتابع يلاحظ أنني في سعي متواصل إلى تأسيس ممثل يمتلك قدرات وتقنيات جميلة. وفي الوقت ذاته، يكون الممثل سيد نفسه، بحيث يرتجل في اللحظة المناسبة، ويجد لنفسه الحلول، ويفتح الأبواب الموصدة، ويمتلك مفاتيح البحث، ويدرك كيف يخلق شخصيته.

فما أحوجنا إلى الممثل الباحث... الممثل الذي يبحث داخل النص وخارجه، يبحث في تجربته الشخصية، ويقرأ المجتمع عموماً، ويبحث في تراكمات تجربته وثقافته التي تحصل عليها من المشاهدات، ومن حضور الندوات، والعروض، والمعارض التشكيلية، والقراءات، والاحتكاك بالناس... الممثل الذي يبهر الجمهور بلمعانه الخاص وتقنيته اللافتة.

لقد تعود المسرح البحريني من خلال ما أراه، أن يمسك المخرج بالممثل، ويلقنه بشكل آلي. وبالتالي ليس أمام الممثل سوى الانصياع للأوامر، وتقليد المخرج ومحاكاته، سواء في قراءة النص أو في تقطيع الحوارات، بل حتى في أبسط الأمور مثل اللفتات والإشارات. المخرج هنا يصادر حرية الممثل، ويكبت طاقته، على اعتبار أن المخرج هو الأفهم، وهو الأحسن، والأجدر، والأقدر. فلا بد أن تنتهي هذه القضية، التي لا تفتح وعي الممثل، بل تقيد خياله وتصادر حريته. ولك أن تتخيل التناقض، ففي الوقت الذي ينبغي فيه للمسرح الذي يناضل من أجل حريات الناس، نجده يكبت حريات من يعملون فيه.



الممثل المشاكس

وهنا نتوقف عن الحديث العمومي، ونقطع خطوة إلى الأمام، خطوة تأخذنا للاقتراب أكثر من أهم المفاصل والرؤى التي حكمت وتحكم رؤية الفنان الإخراجية، وطريقة إدارته لفريق العرض العامل معه. وذلك بهدف كشف صيرورة التطور التي شهدتها تجربته، والتطورات التي اعترت التجربة من مرحلة لأخرى. فتجربة الفنان الإخراجية مرت بأطوار مختلفة، ومراحل متعددة، هي بالضرورة نتيجة تراكم الخبرة، ولنقل النضج الفني، ونتيجة للمشاهدات والقراءات، الآن وبعد مرور سنوات كثيرة من العمل المتواصل... كيف ينظر الفنان إلى أعماله المسرحية، ورؤاه الإخراجية؟

يقول «منذ البداية، كان الإخراج أقرب إلى نفسي من التمثيل... رغم أن الإخراج بحاجة إلى جهد وطاقة كبيرين، بالإضافة إلى الدراسة والمتابعة، وأيضاً منذ البداية كنت أهتم نوعاً ما بالديكور المسرحي، والإضاءة، والموسيقى، والملابس رغم أن عملي لم يكن تقليداً في تحريك الممثل وحركته، وما قدمته في تلك المرحلة عموماً من عروض لم يكن مألوفاً. وقد استمرت تجاربي تنحو هذا النحو لمدة 5 أو 7 سنوات.

ومع ذلك أقول، حاولت في هذه الفترة أن أبعد المسرح قدر الاستطاعة عن النظرة التقليدية التي كانت ترى في الممثل مجرد صوت قوي، لغة عربية سليمة... كأنك بالضبط تستمع إلى إذاعة... في حين أن الصورة مفقودة إلى أبعد الحدود... ودليلي على ذلك أنه كان بإمكان المتفرج أن يغمض عينيه، ويكتفي بالاستماع في فترات طويلة من العرض من دون أن يفوته شيء يذكر.

في تلك المرحلة كان هناك إهمال كبير للجسد والصورة والفضاء المسرحي بشكل عام، بل طال الإهمال حتى الممثل نفسه في علاقته بشخصيته، والممثل في علاقته بزملائه على الخشبة، بل إن الإهمال كان في النص نفسه في عموم التجربة المسرحية المحلية.

وسط هذه الأجواء العامة بدأت اهتماماتي الأولى تتشكل في العناية بتقنية الجسد، وتحديداً في مسرحية «لقمة الزقوم» التي قدمتها لنادي الحالة، ومسرحية «راضي» لنادي البديع، ومسرحية «هل قتلت أحداً» لمسرح أوال، ومسرحية « ثرثرة» لنادي مدينة عيسى، وفي مرحلة لاحقة مسرحية «رجل وامرأة» لمسرح الصواري. وهذا الاهتمام كان منخرطاً في إطار خط إخراجي عام مفاده أن الأسلوب، والرؤية الإخراجية لا ينبغي لهما أن يقعا تحت سلطة النص. ففي فترة الثمانينات إجمالاً كان النص المسرحي هو الذي يحدد أسلوب الإخراج. وفي ظني أن منح النص السلطة والسطوة لم يكن صحيحاً».

ويقول الفنان استكمالاً لتحقيبه لمختلف الرؤى الإخراجية التي حكمت عمله، وشكلت رؤيته للإخراج المسرحي.

«في مرحلة تالية من تجربتي الإخراجية بدأ الاهتمام يتعمق بجسد الممثل، وتقنية هذا الجسد. كنت أعتمد كثيراً على «بطاقات» الممثل، فكل ممثل يمتلك بطاقة شخصية تحمل جميع المعلومات الخاصة به، وبطاقة أخرى عن الشخصية المراد تمثيلها. وهذه البطاقات هي في الواقع دراسة معمقة للممثل عن الشخصية المراد تأديتها. فهي تحتوي على الأنماط والعادات السلوكية

للشخصية المسرحية، وهي ترجمة تنقل الشخصية المنقوشة من حيز الورق والكتابة إلى إطار الفعل والتجسد. كما أن هذه الطريقة تتيح للممثل الوقوف على مفاتيح الدخول إلى الشخصية المراد تمثيلها.

ولست من يقوم بإعداد هذه البطاقة، بل الممثل نفسه، وما يحصل في فترة البروفات هو عملية تعميق للفهم، عبر طرح الأسئلة، وهي في الحقيقة أسئلة كثيرة، تهدف إلى تنشيط مخيلة الممثل وتعميق فهمه، لا على مستوى الشخصية التي سيقوم بتمثيلها، بل حتى على مستوى إدراك العلاقات بين شخصيته وباقي الشخصيات في العمل.

وفي هذه المرحلة، كان الجميع مطالب بإعداد هذه البطاقات، سواء كانت تجربته التمثيلية تتجاوز الـ 15سنة، أم 3 أم 4 سنوات، فالجميع مطالب بها.

وقبل أن أعود لاستكمال فكرة البطاقة والطريقة الإخراجية التي لازمت أعمالي في تلك الفترة، أقول في جميع تجاربي الإخراجية القديمة أو الحديثة أو حتى ما أنا بصدد القيام به حالياً أو مستقبلاً، لم أستطع في يوم من الأيام أن أقوم بعملية تلقين أو تحريك للممثل، ولم أضع يوماً ثنائية السيد/ العبد أمام ناظري كطريقة لإدارة الإخراج المسرحي، فأنا أحد أعضاء فريق العرض، وهذه العضوية في ظني كانت سبباً في تأسيس علاقة اجتماعية، وترابط اجتماعي حميم ولصيق مع الممثلين، ومع باقي الفريق الفني. وقد أسهم هذا الترابط إسهاماً كبيراً في فتح أبواب المناقشة على مصراعيها، وأعطي جميع العاملين معي مساحة من الحرية... وأزعم أنه في حال وضع المخرج الحواجز بينه وبين ممثليه فلن تكون هناك حرية ولا إبداع ولا فن من الأساس.

وعود على بدء، فإن لعبة البطاقات هذه، لا تتوقف عند حدود تشريح الشخصية، ومعرفة تاريخها وأبعادها وظروفها فحسب.. بل كنت أفتح الأبواب لمناقشة أية ملاحظة حول الشخصية المكتوبة أو الحوارات أو أي شيء داخل النص. وفي رؤيتي الإخراجية آنذاك، كانت بروفات القراءة هي الفسحة الأولى لإثارة الأسئلة والتباحث سوياً عن إجابات عنها، كما كانت هذه البروفات التمهيدية مجالاً خصباً لتقبل الأفكار والاقتراحات التي تدفع باتجاه تفجير النص، في حال توافرت سندات قوية، وأفكار موضوعية، وملاحظات ثاقبة.

وبعد بروفات القراءة تبدأ ملامح الشخصيات بجميع تفاصيلها تتضح شيئاً فشيئاً. وبعد الانتقال إلى الخشبة أو مكان العرض، يتم التركيز بداية على تحرك الممثل وليس تحريكه من نقطة إلى نقطة، وكنت أطرح على الممثل أسئلة كثيفة من قبيل ما الذي ستقوم به بعد هذه الحركة، لقد انتقلت من النقطة (أ) إلى (ب) وماذا بعد ذلك؟ وهكذا سيل من الأسئلة، هي أشبه بالتحقيق، وكنت أتابع بجدية الإجابات فبعضها يكون صادقاً وبعضها الآخر ليس كذلك... حتى ينتهي المشهد وينتهي في الوقت نفسه التحقيق.

في هذه المرحلة كان الممثل من جانبه يسأل أسئلة كثيرة، حول شخصيته، والشخصيات الأخرى، وليس شرطاً عندي أن تكون الإجابات متاحة ومتكاملة عن جميع الأسئلة. وميزة هذه الطريقة بحسب وجهة نظري أن الناتج النهائي، أي العرض المسرحي، هو صنعة مشتركة، ورؤية مشتركة بين الجميع، ودليلي على ذلك أنك لو قمت بتوجيه أي سؤال حول العرض لأي ممثل أو فني

فستجد الإجابة هي نفسها من قبل الجميع. وهذا خلاف بعض المخرجين، الذين لو سألت ممثليهم أي سؤال، فلن تكون لديهم إجابة، لأن المخرج هنا هو السيد، وهو العليم، وهو الذي يعرف، ولا يعنيه أن يعرف الممثل إلى أين يمضي.

وأحياناً كنت أجد بعض الصعوبات خصوصاً إزاء الممثلين الذين يرتبكون بحضوري، فكنت أترك البروفة، وأطلب من فريق العرض أن يواصل العمل من دون وجودي، أو كنت أكلف أحد الممثلين بمتابعة سير البروفة، وأطلب منه لاحقاً إبداء رأيه وملاحظاته... ومن هذه الملاحظات ندخل في نقاش عام يشترك فيه الجميع في الشخصيات، وفي الديكور، والإضاءة، والجميل في هذا الأمر أن جميع العاملين كانوا يدافعون عن العمل، لأنهم مشاركون أساسيون فيه، وفاعلون حقيقيون في كل أجزائه».

تلك كانت طريقة من طرائق إدارة المخرج للعملية المسرحية، وقد تخلى عنها، وهنا يتحدث الفنان.

«تالياً عملت بأسلوب مختلف، وهو في الواقع نتيجة طبيعية للنضج، وللخبرة التراكمية، وللمرحلة العمرية التي أنا فيها، وهذا أمر طبيعي ليس لكل فنان، بل لكل إنسان في واقع الأمر، وهذا الأسلوب أسميه « الممثل الباحث».

لقد أخذت فترة استراحة بعد تقديم عدد من العروض المسرحية، وكانت الاستراحة هي في الواقع فترة مراجعة للتجربة على مستوى نوعية النصوص التي اخترتها، وأماكن العرض التي قدمت فيها عروضي. وأعترف هنا أنني في بعض الأحيان كنت قاسياً على نفسي... لكنها قسوة مطلوبة لأنها تطور العمل، وتدفعه باتجاه ارتياد آفاق جديدة.

وفي أسلوب أو نهج الممثل الباحث - الذي هو في الواقع نسف للمرحلة السابقة - كان التوجه إلى الممثل كعنصر أساس من دون تقليل من شأن بقية العناصر مثل النص والسينوغرافيا، لكن العناية بالممثل هي أولى الأولويات، فالممثل هو سيد الساحة والفضاء.

لقد بدأ هذا التوجه عندي انطلاقاً من مسرحية «الليلة العلمية» في العام 1998م، وهو ببساطة يتمثل في منح الممثل حرية أكبر من السابق، ومجالاً أوسع للبحث والنقاش، والمشاكسة إذا تطلب الأمر، وأعني المشاكسة تلك التي تصدر عن وعي حقيقي، إن هذه الرؤية تجعل من الممثل الأساس في كل شيء، باعتبار أن الممثل هو الذي يسكب حبر النص الأسود على خشبة المسرح، وليس القارئ أو حتى المخرج، وهو الذي يحيي النص المسرحي... فهناك الملايين من النصوص الميتة بلا روح، وما إن تلمسها يد الممثل حتى ينفخ فيها الروح، وتبدأ خلايا النص بالتحرك... وحين ينتقل النص إلى الخشبة تدب في هذا النص الحياة، ولو أعاد الممثل النص إلى الرف مرة أخرى فستخمد خلاياه التي عملت لتواها بعد موات.

إذاً العلاقة مصيرية هنا، وهذه الطريقة ليست كتلك التي يعتمدها البعض الذين يقولون لا علاقة لنا بالنص، وهنا أراهن على الممثل المتوهج اللامع، ولا أتكلم عن الممثل «الخائب» الذي تعلم التلقين. هذا الممثل صاحب الطاقة الهائلة في ظني لا بد أن يعطى مساحة من الحرية ومن حرية التفكير لا يحدها سقف في النص، وفي العرض ككل».

ما الذي يميز الممثل الباحث، وما أبرز قسماته وملامحه، يؤطر الفنان رؤيته بالقول:

«إن أبرز قسمات هذا الممثل الباحث أنه في حالة بحث في النص، وفي حواشيه، وفي تاريخه، وتاريخ كاتبه، وفي كل ما كتب عنه في حال تم تقديمه من قبل في أي بلد من بلدان العالم، هذا البحث الذي أسميه دراسة، والدراسة ما هي إلا البداية، لتقديم تصورات تجاه النص، والتركيز في عيوبه قبل مزاياه ونقاط القوة فيه، وكيفية ردم النواقص التي تعتريه، ومراجعة رسم الشخصيات في النص بأبعادها المنوعة، والوقوف على الخلل فيها، وتقديم الرؤى والتصورات التي من شأنها تجسير هذا العيب أو ذاك الخلل. وكل ذلك في سبيل تقديم رؤية جديدة مختلفة على الصعد كافة، وهذه الرؤية هي في الواقع تحدٍّ دائم أمام الممثل قبل أي أحد آخر.

فتحدي البحث، وتحدي تقديم الجديد، يلحقه تحد آخر، هو تحدي المعايشة... فانتهاء البروفة لا يعني نقطة وقوف زمنية لدى الممثل، بل جعل الممثل في حال مستمرة من البحث، بل حتى بعد تقديم العرض، ودوري هنا أن أعطي الممثل مفاتيح بسيطة، مثل أن أحضر له طاولة أو كرسياً، وأطلب منه تأدية المطلوب، وأتركه يبحث ويعمل على أداء شخصيته في ضوء هذه المعطيات والعناصر المتاحة، ثم تبدأ المناقشات، وقبل ذلك أترك للممثل مساحة اختيار النقطة التي يريد الانطلاق منها في فضاء العرض في أثناء البروفة، وفي رسم الشخصية ككل، في هذه المرحلة نعمل سوياً على سبر هذه الشخصية، وتأسيسها تأسيساً ينطلق من الأداء التقليدي الكلاسيكي، وبعد هذا السبر نقوم بنسف هذا الأداء الذي أسميه الاستهلاكي، لتفجير أداء مختلف. وذلك بالعمل على إظهار الشخصيات بشكل مختلف. وهذه العملية تتخللها أسئلة ومطالب عديدة من المخرج للممثل هي في الواقع

طلبات مباشرة أو غير مباشرة بتعميق البحث.
وهذا الأسلوب في رأيي يقودك شيئاً فشيئاً من مناطق مجهولة معتمة، إلى مناطق مضيئة بالتدرج وبالبحث الجاد الدؤوب، وهو ما يصدم المشاهد، ولكن لو نجح الجمهور – مثلاً – في توقع ما سيشاهد من خلال الكتيب فهذه أعدها لطمة في مقابل الصدمة التي نعمل من أجل تحققها.

إلى عهد ليس بالبعيد، لاحظنا دائماً في التجربة الاعتماد على أسماء محددة تتكرر في العديد من العروض، كيف تفسر هذا الأمر؟ يقول الفنان:
«إن ما يرعبني في العمل المسرحي هو عدم الالتزام، لذلك فأعمالي كما لاحظت يكون عدد الممثلين فيها محدوداً دائماً، وأنا لا أعني بعدم الالتزام هو التأخر عن موعد البروفة مثلاً، فمفهوم الالتزام عندي هو مفهوم البحث الجاد في النص، وفي التعرف إلى الشخصية، ونقدها، وفي آليات وتقنيات إعادة العمل على تشكيلها... هذا هو عمل الممثل، وهذا هو الالتزام، ومع الأسف الشديد عندنا هنا في البحرين إجمالاً كل شيء ينتهي بانتهاء البروفة.
وعموماً في معظم تجاربي عملت مع أناس معينين مثل «محمد الصفار» وهو ممثل باحث وجاد، وتجده في حال أنه لم يؤد المطلوب في حالة قلق مستمرة، كما أنه من المشاكسين، ومن المناقشين وأحياناً بشراسة، وهو ببساطة ممثل يملك لمعاناً وبريقاً، هذا من

1957
الولادة

1979
طالباً في المعهد العالي للفنون المسرحية

1982
مشروع التخرج كممثل في «أوديب ملكاً»

1983
مسرحية حفلة تنكرية كأول عمل رسمي بإسمه

1957

ناحية.

ومن ناحية أخرى، المجموعة التي عملت معها تكاد تكون معروفة... ومن جانبها فهي تعرفني، وتدرك أسلوبي وطريقتي، وفي الواقع أغلبهم ممن عمل معي في المسرح الجامعي لمدة خمس سنوات أو أكثر، بواقع مسرحيتين في السنة... هذه المعرفة في ظني تسهم بشكل واضح في ردم الخلل بسهولة... وهذا لا يعني ابتعادي عن الممثلين الجدد، رغم صعوبة البدايات المتوقعة، إلا أن نهجي وأسلوبي، الذي هو أسلوب إشراف بالدرجة الأساسية، يعتمد أكثر ما يعتمد على كسر الحواجز، وتعضيد العلاقات الاجتماعية، فعلى الدوام أحاول أن أشعر الممثلين أنني واحد منهم، ولا أعمد إلى الاستعراض أمامهم بالمصطلحات أو بالمعلومات، بل أشاطرهم مشكلاتهم، وأسعى إلى حل ما أستطيع منها، وأذهب معهم إلى المقاهي والمطاعم والرحلات... وهذا ما يكسر الحواجز التي ينبغي ألا تكون موجودة أساساً.

واستكمالاً لهذه المسألة، فمسرح الصواري الذي كان في يوم من الأيام يشكل مركز جذب للشباب لإظهار طاقاتهم، وخصوصاً في مهرجان الهواة الذي استمر ثماني دورات متتابعة، وقد توقف قبل أن يعود مجدداً، وبالتالي فالخيارات محدودة أمامك كمخرج، وسأذكر لك أمثلة، كان هناك في المسرح ممثل جميل اسمه صلاح الشايب، وهو يعمل طياراً في الوقت الحالي، وبالتالي فظروف عمله لم تسمح له بالمواصلة، وهناك سلمان العريبي، وحسين الرفاعي، وأحمد الفردان الذي قدم دوراً جميلاً في مسرحية الليلة العلمية، وغيرهم الكثير.

ركيزة الاختلاف

منذ دخول مصطلح التجريب أرض المسرح المحلي والجدل لم يتوقف، بين مؤيد ومعارض، بل هناك إدعاءات بأن أسئلة التجريب توقف نموها، والتجربة التي شهدت تصاعدات تلبثت بعد فترة عند سقف محدد ولم تبارحه. وحول المفهوم والشروط ولحظة دخول التجريب كممارسة فعلية إلى الساحة المحلية أدلى الفنان حول هذه المسائل.

«ينبغي التأكيد أنه لا شروط في المسرح، وعلى المستوى الشخصي لا وجود لكتيب إرشادي معين أهتدي به، كما لا يوجد عندي شخص أو رمز أو قائد معين أسير على خطاه وضمن نهجه، وشخصياً – أيضاً – إن التجريب بالنسبة لي ممارسة محورها الرئيس هو الممثل... والممثل وحده. فالممثل عندي أهم من أية أمور أعدها شكلية مثل الإضاءة أو السينوغرافيا أو الديكور، وهذه هي الطريقة التي أعمل بها، وهي القناعة التي توصلت لها بعد هذه الرحلة التي أظن أنها طويلة في المسرح وفي اختبار الأدوات والتقنيات، إنني ببساطة أهتم بهذا الإنسان/ الممثل، وأصرف عليه كل الجهد والوقت.

أما بالنسبة للتجريب كمصطلح، فليس هناك تعريف جامع مانع، وإن وجد فهو – بلا شك – لا يغطي الفضاءات المترامية للتجريب، فقد يوجد مخرج يشتغل بالتجريب ضمن إطار معين هو السينوغرافيا – مثلاً – وقد يوجد مجرب آخر محور عمله في منطقة أخرى، وهكذا. أضف إلى ذلك أن فضاءات التجريب لا حدود لها، ولا نهاية لها. وقد يكون التجريب على شيء معين، أو من أجل الوصول إلى نتيجة معينة قد تكون سؤالاً فلسفياً أو خطاباً معيناً أو أي شيء آخر، والتجريب أساسه وركيزته

الاختلاف... فقد يقدم عرض مسرحي معين في دولة مثل السويد، ويعد العرض تجريبياً هناك أما المتلقي البريطاني فقد لا يعده كذلك، والعكس بالعكس، فلكل مشتغل في هذا المجال معاييره الخاصة وفهمه، ولا أعتقد بوجود معايير عامة صارمة، وبهذا المعنى فإن لذة المسرح في الخلاف والاختلاف بالمعنى الفني الذي يؤسس للخروج بصورة مختلفة تحتمل الجدل، الذي هو مطلب مهم.

أما بالنسبة لبداية انطلاق التجريب في المسرح البحريني فهو لم يبدأ في إطار مؤسسة معينة أو فريق معين، وإنما بدأ بجهد فردي من قبل أشخاص، وأعتقد أن الشرارة الأولى كانت على يد الفنان عبدالله السعداوي في مسرحيته «الرجال والبحر» التي قدمت في العام 1986م من خلال تجمع نادي مدينة عيسى، التي كان من أبرز نتائجها ظهور ممثل مختلف عن الممثل الكلاسيكي، وهناك، بطبيعة الحال، شخص آخر كان يعمل متنقلاً من ناد إلى ناد، لكنه لم يكن يمتلك فريق عمل معين، ولم تكن الأضواء مسلطة عليه، وقدم مسرحيات تجريبية من بينها «حفلة تنكرية» و«لقمة الزقزم»، وهو محدثكم.

والتجريب كما أفهمه هو ممثل جميل يؤدي عمله بطريقة ليست كلاسيكية، أقول الممثل وليس أي شيء آخر، هذا هو فهمي، وهذه هي قناعتي، وقد تختلف القناعات، وقد نجد أن مفهوم التجريب عند فلان يرتكز على الشكل العام، أو على الصوت أو اللغة أو الإضاءة كأن يضع المخرج الفلاني في عرضه (25000) مصباح إنارة، أو أن التجريب بحسب فهم البعض هو عرض صور عن طريق البروجكتر، وما إلى ذلك. أقول، قد يختلف الفهم من شخص لآخر، لكنني أؤمن بالممثل وحده كأساس وركيزة للتجريب،

وأعتقد أن التجريب رؤية فلسفية ولغة عالمية وموقف».

ويوضح الفنان وجهة نظره رداً على سؤال اقتصار التجريب على وجود ممثل بارع.

هذه المسألة مختلفة، فمن دون تتبع التجارب المسرحية في البحرين، ومعرفة أن إبراهيم خلفان - مثلاً- كان يهتم في فترة معينة بجسد المثل، ثم انتقل في فترة لاحقة إلى الاهتمام بالممثل نفسه، ومن دون إدراك التغيرات والاختلافات في مسرحية مثل «مسافر ليل» التي قدمتها في تسعينيات القرن الماضي، وأعدت تقديمها بعد عشر سنوات بصورة مختلفة، ومن دون معرفة الأسئلة التي بنيت عليها هذه الاختلافات. وكذلك الحال بالنسبة لبقية المخرجين والفنانين فلا يمكن أن نطلق حكماً دقيقاً، بل من الصعوبة بمكان إصدار حكم يعتد به.

إن ما يحتاجه التجريب في الواقع هو توافر مجموعة مؤمنة إيماناً تاماً بما تقوم به، وأن تكون على قناعة بما تقوم به بنسبة 100%، ولسنا بحاجة إلى ناقد أو إعلامي، بل إن ما نحتاجه هو هذه المجموعة التي هي على أتم الاستعداد للتضحية في سبيل هذا الخطاب، وفي سبيل الكلمة المسرحية، وتوافر هذه المجموعة من شأنه أن يولد النقاشات الجادة، ويعمق في البحث المسرحي قيد التحقيق، وعلى عاتق هذه المجموعة يكون تنظيم الحلقات النقاشية والبحثية.

لذلك أقول، لسنا بحاجة إلى ناقد، بل إلى محلل عنده القدرة على تحليل الأداء، وعلى تحليل تقنيات التمثيل، لكن دعني أوضح بشيء من التفصيل فكرة المجموعة المؤمنة، وذلك من خلال تجربة «مسافر ليل»، ففي هذا العرض، وبسبب كون أعضاء الفريق

العامل فيه يتناقشون ويتحاورون وينتقدون بحرية ما يعتقدون أنه خطأ أو بحاجة إلى تطوير أو رؤية جديدة، ولم يستثنوا من ذلك المخرج الذي بدوره كان يشاركهم ويتفاعل مع آرائهم جميعاً، أقول بسبب هذه المناقشات المستفيضة خرج الفريق بـ (6) تصورات مختلفة للمسرحية. وكان مخططنا الذي لم يتحقق – مع الأسف الشديد – هو أن نعرض في كل ليلة من ليال العرض المسرحية بتصور مختلف عن الليلة التي سبقتها إلى أن نصل إلى التصور السادس، وفي اليوم السابع نعرض المسرحية بالتصور الأول لها. وعلى كل، لم نكتف كفريق بهذا الأمر، بل قدمنا العرض بشكل غير رسمي في ثلاث ليال لعدد من الأصدقاء لاستمزاج آرائهم، وقد تدارسنا هذه الآراء، وقد قمنا بالفعل بأخذ بعض الملاحظات التي قيلت على محمل الجد، وقد أسهم بعضها فعلاً في تطوير العرض. أعود وأقول إن ما نحتاجه فعلاً هو المحلل الذي يحضر معنا في البروفة، الذي هو في الوقت نفسه متابع دقيق للحركة المسرحية، ويمتلك القدرة على تحليل النص، وعلى تحليل الرؤية التي على أساسها تم بناء العرض، ولكن في ضوء غياب هذا المحلل فإن فريق العرض نفسه كفيل بهذه المهمة.

ويواصل الفنان حديثه عن التجريب وشروطه، خصوصاً الممثل العامل في هذا المجال على الساحة المحلية كتتويج نهائي لهذا المبحث.

«هناك المخلص للتجريب، الذي لا يرى المسرح إلا من خلال الفهم الذي يقدمه التجريب، الذي يؤمن بأن التجريب هو طريقة

للحياة. وهناك نمط آخر تجده يعمل في إطار التجريب لكنه لا يمانع من العمل في مسرح آخر حتى لو كانت مفهوماته معاكسة للتجريب، وأنا لا أتحدث عن هذا النمط الثاني، بل أتحدث عن المخلصين والمؤمنين بالتجريب، هؤلاء ابتعد بعضهم لخلافات شخصية، وبعضهم الآخر شغلته أمور الحياة، وحتى نقرأ الصورة بكلياتها وبطريقة صحيحة نلاحظ أن المسرح في فترة من الفترات كان نصف أعضائه تقريباً عاطلين عن العمل، كما كان بعض أعضائه من الطلبة، والعديد من هؤلاء لم يواصلوا العمل في المسرح لأسباب ذات صلة بالانشغال بالعمل أو أن طبيعة عملهم لا تسمح لهم خصوصاً في ظل نظام النوبات، أو الانشغال بالحياة الزوجية وغير ذلك، ولكنهم على استعداد للعودة إلى التجربة مرة أخرى في حال تحسنت ظروفهم.

هذا هو الوضع العام، وهو ليس مقصوراً على المسرح التجريبي، أضف إلى ذلك أنه لا يوجد في نظام الفرقة ما يمكن أن تفرضه على العضو، ولا تستطيع أن توقع عقداً مع فنان تفرض بموجبه غرامة على المبتعد، ولا تستطيع أن تقدم مكافأة للعامل في هذا المجال، إنه العمل التطوعي في مؤسسة ضعيفة إزاء المجتمع الهائل، وهذه إحدى أكبر مشكلات التجريب، حيث إن هشاشة تكوين الفرقة يجعلها باستمرار من دون شخصية في الدولة والمجتمع، ولا تستطيع كمسرح أن تمنع أي عضو من العمل في التلفزيون – مثلاً –، فللتلفزيون إغراؤه الخاص، فعلاوة على المردود المادي فهناك – وهم موجودون بلا شك – الباحثون عن النجومية التي يوفرها التلفزيون لهم في وقت قصير وبعناء أقل من بروفات المسرحية التي تستغرق أحياناً شهرين فأكثر، وهناك أيضاً من يحب أن تشير إليه الناس وهو يمشي في الشارع... هذا موجود، ولا تستطيع أن تفعل حياله أي شيء، فما الذي يمكن عمله؟».

نادي المسرح

والآن نعبر إلى منعطف أساسي من منعطفات التجربة، ومرحلة أساسية موازية لعمل الفنان، وهي نادي المسرح الجامعي الذي شكل ملمحاً مهماً وأساسياً من ملامح التجربة. يقول:

«التحقت بالعمل في جامعة البحرين منذ العام 1991 م كاختصاصي نشاط طلابي، وكنت مستعداً لهذا العمل نظراً لتجاربي السابقة مع الأندية، والفئة الشابة عموماً، وفي البداية لم تكن الأمور منظمة، فلم يكن هناك أرشيف ولا توثيق للمسرحيات المقدمة، وهو ما قمت به بمساعدة زميلي سعيد منصور، وبشكل علمي دقيق.

عموماً تجربة نادي المسرح الجامعي أكسبتني الكثير، وفيها تعلمت العديد من الأمور، من بينها كيفية التعامل مع الطلبة، بمزاجياتهم المتقلبة، وفي وقت محدود، حيث إن بعض الطلبة لا يمتلكون إلا ساعتين في الأسبوع للقيام بالنشاط الطلابي. في أحيان عديدة كنت مضطراً للتدخل في الأمور الشخصية والأسرية للطالب. وما أجمل اللحظات التي تمر فيها وأنت تتلقى الشكر من ذوي هؤلاء الطلبة وأسرهم، وأذكر منهم يحي عبدالرسول وهو من العاملين في المسرح الذي تفاجأ بأداء ابنه المسرحي، متمنياً في الوقت نفسه أن يواصل ابنه النشاط الفني والثقافي.

مثال آخر، أحد الطلبة الذين التحقوا بنادي المسرح كان يعاني نوعاً من أنواع الاكتئاب، وهو متردد لدرجة الجبن، ومنزو لا يتحدث مع الآخرين بمن فيهم أسرته، وكان علاجه من خلال خشبة المسرح، وقد مكنه الالتحاق بالنادي من تجاوز محنة

LUB
HEATER
جامعة البحرين
عمادة شؤون الطلبة
صبح النوم

مرضه، بل أصبح ممثلاً نشطاً، وقد تلقيت الشكر من عائلته لأنني بحسب تعبير والده نجحت في الوقت الذي أخفق فيه الطبيب النفسي، المسرح الجامعي إذاً كان علاجاً. المهم في الموضوع، أن النادي أثرى الساحة المحلية بالعديد من الطاقات والكفاءات على مستوى التمثيل، وصدقني إنني أفرح لدرجة الرقص وأنا أشاهد ممثلاً جيداً غادر مقاعد الدراسة، وواصل نشاطه الفني في جميع القطاعات بلا استثناء، والسعادة تكون أبلغ لو واصل هذا الذي كان طالباً يمثل على خشبة المسرح نشاطه في المسارح الأهلية... إنه ممثل تخرج في الجامعة، وهذا دور من أدوار الجامعة تجاه مجتمعها.

ويفصل الفنان في سرد ذكرياته مع نادي المسرح الجامعي الذي تولى أموره في صيف 1991 م، حول أبرز اللحظات التي مرت عليه. يقول الفنان:

«أول مسرحية عملت فيها تحت يافطة نادي المسرح كمشرف كانت مسرحية «وداعاً أيها الكوكب المظلم» وهي من تأليف وإخراج أحمد الفردان، ثم توالت بعد ذلك العروض. واليوم أنظر بعين الرضا، وأنا أرى هذا الكم من الطلبة الذي عملوا في النادي، وقدموا فيه الكثير قد برزوا وصعد نجمهم في مجالات فنية مختلفة.

كما أنني أثمن عالياً، الفائدة التي حصلت عليها من هؤلاء الطلبة طيلة هذه السنوات، فمنذ اليوم الأول لي تعاملت معهم لا

بوصفهم مجرد أجهزة تلق تنتظر التعليمات والإرشادات والتوجيهات وتقوم بالتنفيذ فحسب، وإنما كان تعاملي معهم على أساس أنهم فاعلون أساسيون في العملية المسرحية، فتركت لهم المساحات لطرح أفكارهم ورؤاهم، وأفسحت لهم المجال لاقتراح الحركة، وكتابة المشاهد، وهذا مهم جداً، وهو الأمر الذي يشعر الممثل الشاب بالمسئولية، فلا معلبات جاهزة، ولا طرائق مفروضة، ولا وصايا ودكتاتورية في إدارة العملية أو الإشراف عليها، وفي ظني هذا الأسلوب هو الأمثل لتحقيق العروض، خصوصاً الجامعية منها. ولهذا السبب – أيضاً – قدم النادي طيلة تاريخه عروضاً منوعة لم يغلب عليها طابع واحد، لأنني لم أقم بفرض قناعاتي ومنهجي بصرامة عليهم.

ولذلك لو تفحصت كم العروض ستجد أن فترات معينة غلب عليها الطابع الكوميدي في قالب اجتماعي فحسب، ثم في فترة أخرى التحقت بالنادي مجموعة أخرى لديها نفس مختلف، ورؤية مغايرة، وفكر مختلف، وهي لم تأت من فراغ ولم يكن المسرح الجامعي أول محطاتها فلديها بعض الخبرات السابقة، وقد قدمت هذه المجموعة العديد من العروض التي نالت اعترافاً واسعاً، وحصدت العديد من الجوائز، وكانت لها مشاركات خارجية، سواء في داخل البحرين أم خارجها.

لقد كانت مجموعة مميزة بحق، كانت شغوفة بالعمل المسرحي، ومتحمسة للإنجاز لأبعد الحدود، ولم تكن ذات تكوين تقليدي، ولذلك أرخيت لهم الحبل تماماً. فكانوا هم من يقومون بطرح الأفكار حول كل شيء بمنتهى الحرية، وكانت تدخلاتي في أعمالهم محدودة جداً، وبالمقابل فقد أعطت المجموعة جهدها ووقتها، وكانت تعمل ليلاً ونهاراً، داخل الحرم الجامعي وخارجه،

وكانت تستكمل بروفاتها – نظراً لضيق ومحدودية الوقت الخاص بالبروفات والتدريبات – في الفضاءات العامة، على الشواطئ وفي الحدائق، هذه المجموعة مثلها كل من حسين عبدعلي ومحمد عبدالله وزملائهما.

وفي الواقع أنا فخور بهذه المجموعة ومن سبقهم، سواء من المجموعة التي عملت تحت إمرة أحمد الفردان ومحمد القفاص أم مجموعة سامي رشدان وعلي حسين أم مجموعة محمود الصفار وباسل حسين، ومن جاء بعدهم ممثلاً في مجموعة فاضل زين الدين وغيره، إلى غير ذلك من الأسماء المهمة التي عبرت من بوابة النادي إلى العالم الفسيح، ولذلك، أقول هؤلاء هم أصدقائي أكثر منهم أي شيء آخر، تربطنا علاقات قوية، وكنت من جانبي أسهم في حلحلة المشكلات والصعوبات التي تعترض عملهم أو تكون مؤثرة حتى في حياتهم، وهذا أمر مهم جداً أن تسود مثل هذه الروحية في العمل المسرحي.

أيضاً قمت بإلقاء «الرموت كنترول» الذي يمسك به بعض المخرجين في علاقتهم بالممثلين والفنيين العاملين معهم، ولذلك لم أكن أطلب من الممثل الذي يعمل معي عكس ما كان يريده، حتى لا يدخل تلك الحلقة التي لا يستطيع الخروج منها. وهذه الطريقة بحسب خبراتي كانت ناجعة، فهؤلاء الطلبة لم يأتوا إلى النادي لمجرد الإصغاء والتنفيذ، وإنما بالضرورة يحملون أفكاراً جيدة، وروحاً خلاقة، ولا يحدث التدخل من جانبي إلا في حال الابتعاد عن المسار.

وليس هذا فحسب، ففي مناسبات كثيرة، وفي أثناء إخراجي لبعض الأعمال المسرحية داخل الجامعة بل وخارجها أيضاً، ونتيجة النقاش والبحث، كنت أفوض الطلبة أو الممثلين لإخراج بعض المشاهد، بهدف كسر الحواجز ولتأكيد أنني ضد فكرة التراتبية.

الدور الحقيقي

ونحن نستعد لطي هذا الملف، طلبنا من الفنان أن يرسم لنا خارطة عامة للحركة المسرحية البحرينية، وأبرز ملامحها. فقال: «في الساحة المسرحية المحلية هناك الكثير من الأمور المعطلة، وإذ ألوم المسرحيين فإنني لا أبرئ نفسي، فالمسرح البحريني لا دور حقيقياً له داخل المجتمع، ولا دور له بوصفه من مكونات المجتمع المدني، ولا تأثير له في الشركات والمؤسسات، لأن المسارح عندنا لا تملك رؤية إستراتيجية، فلم أر مطلقاً أي مسرح يملك ملفاً متكاملاً يقدمه لوزارة التربية والتعليم – مثلاً – بهدف جعل المسرح مقرراً مدرسياً حاله في ذلك حال بقية المواد، أو حتى ملفاً توعوياً بدور المسرح ورسالته في المجتمع.

فالمسارح عموماً لا تستطيع التفكير بشكل أوسع من الدائرة التي تعيش فيها. فهي تعمل بلا أفق... ومن ذلك أن علاقاتها بوزارات الدولة ضعيفة جداً باستثناء الإعلام والتربية، كما تعاني علاقة المسارح بالشركات والمؤسسات والبنوك والجمعيات السياسية وباقي الجمعيات، من ضعف وفتور واضحين. وهذا يؤشر بحسب تصوري إلى تقاعس المسارح والمسرحيين في تقديم صورة حقيقية لدى هذه الجهات التي تملك تصوراً غير صحيح أو مغلوط عن المسرح وأدواره المجتمعية. هذا ولم نسمع قط، أن مسرحاً ما عقد اتفاقية ثقافية مع مؤسسة معينة فيها تبادل ثقافي وخدماتي، ولا نجد أن مسرحاً يمتلك علاقة مع وزارة العمل يتم بموجبها إيجاد وظائف لأعضاء المسرح العاطلين عن العمل.

وأود أن أضيف، إن المسارح لم تعمل على إيجاد صيغة معينة تدافع بها عن أعضاء المسارح العاملين في مختلف الجهات ضمن القانون واللوائح المتوافرة. ولا تستطيع أن تتخذ موقفاً من المسرحيات التي تجلب من دول المنطقة في الأعياد باسم السياحة

العائلية، على ما فيها من إسفاف، بل بالعكس نرى أن هذه المسرحيات تقدم لها تسهيلات لا نحصل عليها نحن كمسارح أهلية.
أما المشكلة الكبرى فهي العزلة بين المسرحيين أنفسهم، وبالتالي إزاء هذه الوضعيات لا يمكن أن يكونوا في يوم من الأيام قوة ضغط في أي قضية كانت.
فضلاً عن كون المسارح وبدون استثناء تقتصر نشاطاتها على مجرد تقديم فعاليات وعروض، وفي ظني أن ما تقدمه لا يتجاوز 20% مما ينبغي أن تضطلع به من أدوار، وهذه النشاطات ولنسمها بأسمائها، هي مهمات فحسب، فأين القضايا الإستراتيجية التي أنشئت المسارح من أجل تحقيقها، علماً بأن دساتير المسارح المقرة من قبل الدولة تعطي المسارح الحق في توسيع رقعة علمها... لكن ذلك مع الأسف لا يتم.
ودعني أقول بكل حيادية، إن دافعية المسارح لخلق علاقات خارجية مع منظمات واتحادات مسرحية وفنية دولية تكاد تكون معدومة باستثناء مسرح الصواري إلى حدٍّ ما».

السيرة الذاتية للفنان ابراهيم خلفان

كتب العديد من النصوص المسرحية وسيناريوهات للافلام القصيرة .

عمل بعروض مسرحية مع الاندية الثقافية والرياضية والمسرح المدرسي وتأسيس مسرح للأطفال مع المدارس الخاصة .

احد المسرحيين المؤسسين للمسرح التجريبي في المسرح البحريني.

له تجارب مسرحية كثيرة ومسرحي مهتم بالتجريب المسرحي

عضو مؤسس في مسرح الصواري منذ تأسيسه و حتى ألان

رئيس مجلس اداراة مسرح الصواري لمده ست سنوات وحتى سنه 2005م

خريج المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت سنة 1982م بكالوريوس تمثل واخراج.

الأعمال المسرحية كمخرج

. مسرحية حفلة تذكرية تأليف عبدا لكريم برشيد.
. مسرحية عشاق تأليف جماعي
. مسرحية عطسة بو منصور إعداد عيسى الحمر
. مسرحية لقمة الزقوم تالف وليد اخلاصى
. مسرحية رجل وامرأة تأليف احمد جمعه
. مسرحية هل قتلت أحدا تأليف عبد الفتاح قلعجى
. مسرحية النافذة إعداد عبدا لله السعدواي
. مسرحية الليلة العلمية تأليف وليد إخلاصي
. مسرحية خميس وجمعة تأليف عقيل سوار
.مسرحية مسافر ليل تأليف صلاح عبد الصبور
.مسرحية السؤال تأليف محي الدين زنكنة

.مسرحية الطوفه إعداد خليل يوسف
.مسرحية الباب تأليف يوسف الصابغ
.مسرحية يوم نموذجي تأليف ألبرتو مورافيا
.مسرحية سالفة راضي أعداد عيسى الحمر
.مسرحية ثرثرة تأليف وليد إخلاصي
.مسرحية المتفائل تأليف أمين بكير
.مسرحية بدون عنوان تأليف جماعي
.مسرحية المهموم تأليف سعد الله ونوس
.مسرحية غرام في غرام
.مسرحية السدرة تأليف عصام محفوظ
.مسرحية لمن يهمه الأمر تأليف إبراهيم خلفان

قرارات لجنة التحكيم
لمسابقة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى
فى دورته الخامسة عشرة
2003

شكلت لجنة تحكيم مسابقة الدورة الثالثة عشرة للمهرجان من الأعضاء التالية أسمائهم :-

- أنا روزا باربونوفو	الأرجنتين	عضوا
- أناتولى فاسيليف	روسيا	عضوا
- إلزا شير	ألمانيا	عضوا
- جين راندينش	أمريكا	عضوا
- جون ميشيل مونييه	فرنسا	عضوا
- سالفو بيتونى	إيطاليا	عضوا
- فريدى ديكروس	بلجيكا	عضوا
- ميشيل فايس	كندا	عضوا
- نهاد صليحة	مصر	عضوا
- يونس لوليدى	المغرب	عضوا

وأنا " براين سينجلتون " كرئيس للجنة .

وقد شاهدت اللجنة فى الفترة من 1ـ 10 سبتمبر 2003 عددا من العروض وصلت الى 28 عرضا قدمتها فرق 25 دولة شاركت فى المسابقة الرسمية للمهرجان .

هذا وقد عقدت اللجنة خمسة جلسات ، ناقش خلالها الأعضاء إجمالى العروض المشاركة فى المسابقة وسوف أحتفظ بتعليقات أعضاء لجنة التحكيم وتقييمهم وتوصياتهم لأعلنها فى حفل الختام الليلة ، وسوف أركز على الترشيحات والفائزين ، ولكن يجب التعليق الآن على ملاحظة واحدة لأنها تؤثر على قراراتنا ، فلجنة التحكيم الدولية ترى أن طبيعة المسرح التجريبى هى المشاركة والعمل الجماعى ، ونظرا لعملية الابداع السائدة فى مهرجان هذا العام قررنا إحياء جائزة أفضل عمل جماعى .

والآن يسرنى أن أعلن المرشحين والفائزين لكل جائزة كالتالى :-

رشح لنيل هذه الجائزة :
1- المخرج : ابراهيم خلفان
عن عرض : يوم نموذجى
الذى قدمته فرقة : مسرح الصوارى ـ البحرين

2- المخرج : يونجونج يانج
عن عرض : كارما
الذى قدمته فرقة : مسرح يوهانجزا ـ كوريا الجنوبية

3- المخرج : جابور جودا
عن عرض : عودة أوزوريس
الذى قدمته فرقة : مسرح أرتوس ـ المجر

4- المخرج : لوكاس بانجرتر
عن عرض : تورانس وجرادى
الذى قدمته فرقة : فرووم ـ سويسرا

وقد فاز بهذه الجائزة

المخرج : جابور جودا
عن عرض : عودة أوزوريس
الذى قدمته فرقة : مسرح أرتوس ـ المجر

.مسرحية بلوته بلوة
.مسرحية البيانو إعداد إبراهيم خلفان
.مسرحية النهاية تأليف سامي جمعان
.مسرحية معقول تأليف ماكس رينية
. مسرحية الشاهد تأليف ماكس رينية
.مسرحية القادم تأليف وليد إخلاصي
.مسرحية ناس نيام نيام أعداد إبراهيم خلفان
.مسرحية عميان بس عميان تأليف حسين عبد علي
.مسرحية شارع رقم 7 تأليف ماكس رينية
.مسرحية مساحه ضيقة تأليف صالح المناعي
.مسرحية وثيقة عهد إعداد إبراهيم خلفان

.مسرحية طال الأمر تأليف وليد إخلاصي
.الزيارة الأخيرة تأليف يوسف الحمدان
.مسرحية مغامرات جحا
.مسرحية الفئران والمزمار
.مسرحية الأميرة والأقزام السبعة (مسرحية عرائس)
.مسرحية مسافر ليل تأليف صلاح عبد الصبور (إعادة رؤية)
.مسرحية علشان ماتفهمون
.مسرحية فجأة لم يهطل المطر
.مسرحية لاافهم
.مسرحية امرأة فى الظلام (تأليف ابراهيم بحر)
.مسرحية يا ناسينا

المسرحيات التي قام بتمثليها

.مسرحية صاكين الباب

. مسرحية صفحة 8

.مسرحية دكان بوصالح

.مسرحية الصفحة الأولى من الجريدة إعداد عبدالله السعدواي

.مسرحية شلخ شلخ

.مسرحية هلوسة

.مسرحية روميو وجولييت

. مسرحية رجل وامرأة – تأليف علي الزيدي

.مسرحية المفتاح

. مسرحية عطيل يعود

. مسرحية ظلالوه

. مسرحية السؤال

. مسرحية كوكتيل

. مسرحية كبش لكل زمان

. مسرحيةالمحمل

التمثيل في السينما والتلفزيون

مسلسل العين تأليف راشد الجو در إخراج بسام الذوادي
مسلسل آخر الرجال – تأليف عيسى الحمر إخراج مصطفى رشيد
مسلسل الهارب تأليف أمين صالح – إخراج بسام الذوادي
مسلسل نيران تأليف أمين صالح – إخراج احمد المقلة
مسلسل السد يم تأليف أمين صالح– إخراج احمد المقلة
سهرة تلفزيونية طفولة أخرى تأليف راشد الجو در – إخراج محمد جناحي
مسلسل متلف الروح تأليف مهدي الصائغ– إخراج احمد المقلة.
فيلم عشاء تأليف امين صالح – اخراج حسين الرفاعي

مخرج مساعد

مسرحية رجل من عامة الناس تأليف عقيل سوار – مخرج مساعد و ممثل.

مسرحية مرحبا بالأحبة – مخرج مساعد .

مسلسل فرجان لول تأليف راشد الجودر إخراج احمد المقلة– ممثل مخرج مساعد .

مسلسل ملفى الاياويد تأليف راشد الجودر إخراج احمد المقلة– ممثل مخرج مساعد.

مسلسل حزواى الدار تأليف راشد الجودر إخراج احمد المقلة – مخرج مساعد.

مسلسل سعدون تأليف راشد الجودر – إخراج احمد المقلة (مساهمة فنية كمخرج مساعد) .

إعداد: حسام توفيق أبواصبع
التدقيق اللغوي: مرتضى عبدالمحسن التتان