الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الآداب و اللغات

قسم الفنون

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في فنون العرض

تخصص: مسرح مغاربي

الموضوع:

التشكيل الحركي و آليات الإخراج
مازن فارح أنموذجا

إعداد الطالب:

ـ غلاب اسكندر

تحت إشراف الأستاذ:

* د/ سوالمي حبيب

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة	الصفة
د: حبيب بن مالك	أستاذ ـ ـ	جامعة أبي بكر بلقايد-تلمسان	رئيسا
د: سوالمي حبيب	أستاذ ـ ـ	جامعة أبي بكر بلقايد-تلمسان	مشرفا ومقررا
د: بولنوار مصطفى	أستاذ ـ ـ	جامعة أبي بكر بلقايد-تلمسان	مناقشا

الموسم الجامعي :2020/2019

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الآداب و اللغات

قسم الفنون

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في فنون العرض

تخصص: مسرح مغاربي

الموضوع:

التشكيل الحركي و آليات الإخراج
مازن فارح أنموذجا

إعداد الطالب:

- غلاب اسكندر

تحت إشراف الأستاذ:

* د/ سوالمي حبيب

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة	الصفة
د: دحو محمد أمين	أستاذ - -	جامعة أبي بكر بلقايد-تلمسان	رئيسا
د: سوالمي حبيب	أستاذ - -	جامعة أبي بكر بلقايد-تلمسان	مشرفا ومقررا
د: بولنوار مصطفى	أستاذ - -	جامعة أبي بكر بلقايد-تلمسان	مناقشا

الموسم الجامعي: 2020/2019

حكمـــة

ألا ليت السرور بلا فراق
وليت الحب كان دون بلاء
بسعيد
Sc:cleTerb

الإهـــــــداء

الى رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم .

لما رأيت انواره سطعت ** وضعت من خيفتي كفي على بصري

خوفاعلى بصري من حسن صورته** فلست انظره الا على قدري

روح من النور في جسم من القمر** لحلية نسجت من الانجم الزهر

حسان بن ثابت

الى والدي الكريمين الذين يفرحان لفرحي ويحزنان لحزني حفظهما الله ورعاهما

-الى اخي واخواتي وسندي في اليسر والعسر .

-الى ابتي اختي الكبرى : خديجة وعائشة ،نسال الله رعايتهن.

-الى ابن اختي الوسطى : محمد انس .نسال الله رعايته.

-الى زملاء الدراسة الذين قاسموني ما اعترض سبيلي من مطبات اثناء مساري الدراسي .

اهدي هذا الجهد المتواضع.

اسكندر غلاب

الشكـــــــر

اشكر الله عز وجل على فضله ومنه وكرمه الذي وفقني الى انجاز هذا العمل المتواضع فله الحمد والمنه مبتدا وخبرا ، ثم اشكر اولئك الاخيار الذين امدوني بيد العون والمساعدة خلال هذه الفترة الحرجة وفي مقدمتهم استاذي المحترم الدكتور **سوالمي حبيب** الذي لم يدخر جهدا في مساعدتي وتوجيهي وترغيبي وشحذ عزيمتي من اجل انجاز هذا البحث ، جزاه الله عنا وعن البحث العلمي خير الجزاء وله مني كل الشكر و التقدير والاحترام ن كما اجزل الشكر الى اساتذتي الكرام الذي احاطوني بمعية زملائي برعايتهم وحلمهم على مدى مسارنا الدراسي من قسنطينة مدينة الجسور المعلقة ومدينة العلم الى تلمسان مدينة التاريخ والجمال والمساجد والقلاع ، واخص بالشكر الأساتذة لجنة المناقشة الذين تحملوا عناء قراءة وتصحيح هذا البحث

.

المقدمة :

كان المسرح وما يزال هو النقطة التي يبدا منها بإعادة انطلاق الشرارة نحو الثقافة والتطور وتطوير المجتمعات للوصول الى حال افضل ، وقد خضع على مر الزمان للتحوير والتشكيل والتبديل والتغيير توازيا مع المد الحضاري تأثيراوتأثرا ،فهو ليس مجرد وسيلة ترفيهية فحسب بل ان كتابه وممثليه ومخرجيه عبر الزمن قد جاهدوا في اكتشاف نواحي الجمال فيه باعتباره يعتمد في جوهره على حصيلة المعرفة في شمولها العام ، وعلى قدرة الانسان على اكتشاف التعجب والتأمل ، والفن المسرحي متكامل اذا تناولناه من اسسه وابعاده الرؤيوية التي تشمل النص الذي ابدعه المؤلف وصولا الى نص العرض الاخراجي المعتمد على منهجية واعية للإخراج يمكن ان يؤدي الى خلق حالة التوازن الجمالي والمعرفي بأدوات واسلوب تمكن من الوصول الى جوهر العملية الابداعية المؤدية الى الاحاطة بمشاكل الانسان وبحقائق الوجود الانساني باعتبار ان الاخراج المسرحي هو نسق متكامل من المعلومات والمعارف في شتى المجالات المتعلقة بالانسان ..تفيض بالإبداع والخلق وترتبط ارتباطا وثيقا بمتغيرات المجتمع،ويعتبر الاخراج المسرحي انتقالا من نموذج الانتاج الحرفي الذي كان سائدا الى نموذج الانتاج الصناعي الذي يعتمد على العمل الجماعي اي الانتقال من مسرح الممثل الذي كان يرتكز على مهاراته الفنية الفردية الى مسرح المخرج ، هذا الانتقال والمتجول الذي فرضته المرحلة لاسيما التحولات التي شهدها المجتمع البورجوازي وثقافته، وازدهار الصناعة، وقد تمحورت البداية الاولى لهذه المرحلة حول محاكاة الواقع بكل تفاصيله ، وانشغل المخرجون الذين عملوا في سياقاتها في نهاية القرن التاسع عشر لاسيما الدوق ميننجن والمخرج ستانسلافسكي واندري اطوان وغيرهم على تحقيق المعطيات التي جاءت بها ادبياتها على خشبة المسرح ، وقد ابرزنا في عرضنا هذا المندرج تحت عنوان التشكيل الحركي واليات الاخراج وما ادرج تحته بفصليه الاثنين من بعض تنظيرات واعمال كبار المخرجين امثال كوردن كريج ، واودولف ابيا ، تنظيرات اوجدت قناعة خلق فضاء بين التعبير والموسيقى ، وتعبير حركات الممثلين ، وتجديد ميزانيس العرض واستناده الى المبادئ التي تتحكم بحركة الاجساد الانسانية والاشياء المدركة في الفضاء ،وعلى الزمن الموسيقي، كما بينا مدى جهد المخرجين في ابراز معالم البحث عن استقلالية فن المسرح، ومن ثمة البحث عن استقلالية الفنون الخاصة به

كفن التمثيل والميزانسينين، والسينوغرافيا والاضاءة ، كما اجبنا عن عدة استفهامات تخص الاخراج المسرحي في الجزائرعموما من حيث بداياته ومدى تاثره وتاثيره بالمدارس الاخراجية الاقليمية والكونية وما طرا عليه من تغيير وتبديل مثله مثل الاخراج المسرحي بصفة عامة ، بحثا عن الافضل والاجود كما بينا مراحل الاخراج المسرحي ومواصفات كل مرحلة وصولا الى ذكر نموذج اخراجي عند بعض الاساتذة المخرجين الذين لهم باع يذكر ولا ينكر في هذا المجال وهو الاستاذ : فارح الياس مازن بمسرحيته : بارما .الذي اشرف عليها كتابة واخراجا وملخصها : شخصيات تتصارع من اجل خلاصها ولكل منها زاوية نظر متضاربة مع الأخرى وهدف تسعى وراءه ،وفكرة المسرحية هي محاولة الغوص في النفس البشرية وتبيان الجانب الروحي فيها وعدم التعلق بكل ما هو سطحي ...وفي المبحث الثاني الذي يتكون من عدة عناصر هي:

1- التشكيل الحركي في المسرحية .

2- تقسيم الخشبة في المسرحية.

3- علاقة حركة الممثل بالديكور.

4- الرؤية الإخراجية.

5- حركة الممثلين ..

ففي التشكيل الحركي لم يتقيد المخرج بمدرسة اخراجية واحدة او بأسلوب اخراجي واحد بل مزج بين المدارس الاخراجية لأجل خلق التنوع وهذا ما جعل حركة الممثلين على الخشبة لا تخضع لقواعد معينة ولا لأسس كلاسيكية اكاديمية بل كانت تتميز بالحركية وفق ما يخدم النص والعرض فاستعمل المخرج كل اماكن الخشبة مع مراعاة التوازن والتأثير الحركي واللفظي ، فكان دخول وخروج الممثلين محددا مثلا من خلال تحديد الباب الخارجي ومكان الغرفة في المشاهد التي تدور داخل المنزل واستعمل وسط الخشبة لإعطاء دلالات قوية وخاصة في عالم الارواح حيث يدخل الشبح الابيض ويقف وسط الخشبة ولبقية الأدوار اماكنها الخاصة حسب تأثيرها ..يريد الكاتب بميله نحو التجريب الخلق والتجديد والخروج من التقليد الجامد والبحث عن جماليات جديدة يستنبطها الطاقم لتكون اكثر تأثيرا وتنوعا وابعد عن التقليد والمألوف والمتوقع.

تمهيد:

يشير بعض الفلاسفة أن المسرح يقوم سلوك الإنسان ويثري القيم الأخلاقية والفكرية والنفسية عنده. فإذا ادرك المخرج هذه الحقائق من البداية كفنان مثقف وحساس يعطي للعمل الذي امامه ابعاده واعماقه ويحيله الى شعلة من الحركة الفعالة المؤثرة وكقائد اوريكسترا يعمل في تناسق وتكامل محسوب، فيفسر النص المسرحي بطريقته ورؤيته الخاصة ويوزع الادوار ويختار مهندس الديكور ويقوم بالتدريبات لينضج العمل الفني ويصبح قابلا للعرض على الجمهور[1] .

والمسرح الجزائري بوصفه جزءا لا يتجزأ من المسرح الاقليمي والكوني مدين بوجوده الى اتصال العرب بالغرب خلال القرنين التاسع عشر والعشرين من حيث التأثير والتأثر، فمنذ سنة 1965[2] تميز المسرح الجزائري بوجود اتصال قوي مع المسرح الغربي وبوجود محاولات تجريبية للكتاب المسرحيين الجزائريين من جهة ومن جهة اخرى بوجود اتصال قوي مع المسرح الغربي حيث اخذت حركة التاليف في المجال الدرامي منعرجا اخر من حيث مصادرها وجمالياتها حيث جعلت المسرح الجزائري ينحو منحى المسرح العالمي عن طريق الترجمة والاقتباس مع الحفاظ على الطابع المحلي بقدر الامكان وتاصيل المسرح الجزائري باستثمار مكونات التراث الشعبي الذي يختزل الكثير من الاشكال التعبيرية الفلكلورية التي تعيشها الجماهير حيث تشكل جزءا من وجدانه وهويته ،ومع ذلك بقي المسرح الجزائري متأرجحا بين التوقع مع الذات والانفتاح على الاخر وبين الأثير والتأثر وهذا ما يبرز توجه بعض الكتاب الى ترجمة واقتباس وجزارة بعض النصوص العالمية التي تحمل قيمة فنية وجمالية، ومن هذه المصادر الاجنبية التي اعتمد عليها المسرح الجزائري من خلال الترجمة والاقتباس ما قام به الكاتب المسرحي الجزائري محي الدين

[1] -كتاب المدارس المسرحية وطرق اخراجها ص 8-9 تاليف جمعة احمد قاجة.(اسم الكاتب، اسم الكتاب، دارالنشر، سنة النشر إن وجدت، الطبعة، الصفحة

[2] https://theses.univ-oran1.dz/thesear.php?id=THA2342,consulté
consulté le 09.10.2020, a 16.34

باشطارزي حيث ترجم بعض الاعمال المسرحية للمسرحي الفرنسي –موليير-الى اللهجة الجزائرية المحلية[1] حيث يذكر المؤرخ مصطفى كاتب " ان المسرح بدا بعد ذلك بالاعتماد على النصوص المترجمة لكنها ليست ترجمة بالمعنى الحقيق" [2] .

اذا كان اتصال الجزائر بالحضارة الاوربية من خلال الاستعمار الفرنسي يفترض انه جاء مبكرا فان المسرح في الجزائر لم يظهر ككيان الا بعد الحرب العالمية الاولى مباشرة اي بعد مضي قرن من الزمن على الاحتلال وتفسير ذلك ان عملية الاستعمار ظاهرة صراع فكري وحضاري فضلا على انها ظاهرة صراع اقتصادي وسياسي وتوسعي استهدف منذ البداية القضاء على الشخصية الثقافية العربية في الجزائر وطمس معالم الشخصية الوطنية –التجهيل- وقد ترتب على ذلك جمود فكري عاق تطور الثقافة العربية في الجزائر بشكل عام والحركة الادبية بشكل خاص بما في ذلك المسرح والاخراج المسرحي ، فقد حوصر الجزائريون وعزلوا عن محيطهم العربي من طرف الاحتلال الفرنسي *[3] فلم يعرفوا المسرح الا في مطلع القرن العشرين مع ان تراثهم لم يخل من الفنون الشعبية التي افرزتها ظروف تاريخية معينة كالرواية الشعبية والحلقة والمداح والاراجوز ، هذا الموروث الشعبي على بساطته كان يشكل جزءا هاما من مكونات الشعب الجزائري الثقافية والفكرية وتجسد ذلك في الانتاج المسرحي الشعبي الذي انطلق في سنة 1926 على يد كل من علالو ورشيد القسنطيني وباش حازرلي فكان هؤلاء يستمدون موضوعاتهم من التراث الشعبي كالسير الشعبية وحكايات الف ليلة وليلى...فضلا على انهم كانوا يخاطبون الجمهور بلغته العامية لانه لم يكن على مستوى عال من الثقافة المسرحية وعلى دراية بهذا الفن بحكم ظروف الاستعمار الفرنسي...(معظك هذه الفقرة ليست لك يجب أن تذكر المرجع الذي أخذت منه.**[4]

[1] عن الانترنت المسرح الجزتئري بين الامس واليوم
https://www.atitheatre.ae/%D8
consulté le09.10.2020 a 17.14

[2] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي –تقديم فاروق عبد القادر- المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب.ط 2

[3] *طالب الابراهيمي احمد-من تصفية الاستعمار الى الثورة الثقافية، ترجمة حنفي عيسى –الجزائر-الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-ص: 14- عن الانترنت.

[4] ** عن الانترنت بتصرف..يوم 15/08/ 2020 الساعة الحادية عشر ليلا

المبحث الأول الإخراج المسرحي النشأة والتطور :

من المعروف ان مهمة الاخراج في المسرح لم تتضح ولم تصل الى ما وصلت اليه اليوم ولم تثبت دعائمه الا في اواسط القرن التاسع عشر، فقد اخذت مهمة المخرج تتبلور تدريجيا واخذت عملية الاخراج تتضح بعد ان تطورت الامكانات والحاجات الفنية المستجدة ما استدعى العاملين في الحقل المسرحي إلى البحث عن شخص يشرف على ادارتها وتنظيمها وتوحيدها ليصبح ذلك الشخص حجر الزاوية في اعداد العرض المسرحي. ولكي يحصل على لقب – سيد الانتاج المسرحي-كما يسميه البعض ويمكن اعتبار 1874م تاريخا للتحول الكبير في فن الاخراج المسرحي والانتقال من اسلوب العمل الفردي الى اسلوب العمل الجماعي وذلك عندما جلب –الدوق ساكس مننجن- فرقته المسرحية الى برلين لتقدم عروضا مسرحية تتمثل فيها عناصر العمل الذي يتحكم بها المخرج كسلطة عليا فقد استطاع ذلك الفنان ان يجمع كل الاستكشافات السابقة ويوحد بينها بوحدة رائعة"[1].

فقد لوحظ بأن ذلك الفنان كان يقود دفة كل العناصر بيده وحده بالإضافة الى قيامه بالتدريب المستمر مع الممثلين في سبيل وصولهم الى الشخصيات المسرحية المطلوبة ويقوم بالإشراف على تصميم الديكور وعلى تنفيذه وعلى تصميم الازياء وتنفيذها وتصميم وتنفيذ الانارة واختيار الموسيقى الملائمة – ولم يخلق الدوق التوافق بين الممثل والمنظر فحسب ولكنه ايضا سبك النص المسرحي في صورة تشكيلية

ومزجه بالشغل المتقد، اذ فسر النص بواسطة كل الفنون المسرحية"[2]. وهذا لا يعني أن الفنانين الذين سبقوه لم يقوموا بتلك اللمسات الاخراجية في جل اعمالهم الاخراجية غير انه كان من بلور تلك المهمة وركز عليها لتصبح منطلقا لمنهج اخراجي واضح المعالم لكثير من الفنانين الذين اشتهروا من بعده وعلى رأسهم ستانسلافسكي، فقد كان الممثلون الانجليز كامبل وماكريدي وكين قد اضطلعوا بمهمة اخراج مسرحياتهم بنهج مقارب حيث كانوا مهتمين ببعض العناصر الاخراجية وليس جميعها.

[1] بدر يحسو نفريد وسامي عبد المجيد,مبادئ الاخراج المسرحي,جامعة بغداد. ص 14.
[2] محمد فرحات عمر, فن المسر ح. ص 90

هكذا تحولت الظاهرة الاخراجية في المسرح العالمي من مهمة يقوم بها احد افراد المجموعة او الفرقة المسرحية وربما يتغير ذلك الفرد من حين لآخر الى مهمة خاصة يقوم بها شخص متخصص يتولى اخراج مسرحيات الفرقة دون غيره ،وبعد ان كانت مهمة الاخراج لا تتعدى تثبيت مواضيع الممثلين على المسرح وتقديم بعض الارشادات والنصائح حول الالقاء والاداء ، اصبح المخرج في العصر الحديث يتولى اولا وقبل كل شيء مهمة ايصال افكار مؤلف النص المسرحي الى جمهور المشاهدين بما يتوفر لديه من ادوات- الممثل والمنظر والزي والنور والتنكر...- وهكذا اصبح المخرج هو الوسيط بين المؤلف والمتفرج وبديهي ان الاشارة الى تشعب وتطور العناصر الانتاجية و التقدم العلمي الذي حدث في جميع نواحي الحياة هو السبب الاساسي لظهور ذلك الوسيط.

لقد كانت العملية الاخراجية في القديم تبدا فقط عندما يحفظ الممثلون حوارهم على ظهر قلب، وبعد ان يقفون على خشبة المسرح. اما في عصرنا هذا فعملية الاخراج المسرحي تبدا من لحظة اختيار النص المسرحي وتسير باتجاه الممثلين واختيار التصاميم ومن ثمة تستمر في مجال المسرحية وتحليل شخصيات وتوضيح فكرتها الاساسية ورايه تجاه تلك الفكرة وطبيعة ايصالها الى المتفرج بإجراء التمارين المستمرة قبل حفظ الحوار وبعد ذلك ، ثم تتواصل بعد وضع المناظر على المسرح وبعد ان يرتدي الممثلون ازياءهم ومكياجهم وبعد ان توجه الاثارة اليهم ولا تنتهي الا بانتهاء التمرين الاخير الذي يتم قبل اليوم المحدد للعرض امام الجمهور، ولكي تبدا العملية الاخراجية لابد للمخرج ان يتعرف على المؤلف وحياته و افكاره وفلسفته بل ربما حتى حياة الفترة التي عاشها وافكارها وفلسفتها، ولكي يتبوا الشخص مركزه كمخرج مقتدر لابد ان يكون ملما بعلوم التاريخ والاجتماع والنفس والجمال اضافة لتملكه قدرة خاصة في التوجيه والادارة والقيادة ، وفوق كل ذلك يجب ان يتحلى بخيال خصب وفير.(هذه الفقرة ليست لك يجب أن تهمشها)[1]

[1] عن الانترنت https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=402369
Consulté le07.06.2020 a 17.28 بتصرف

لقد ظلت المهمة الاساسية للمخرج هي تفسير نص المسرحية وايصال افكارها الى المتفرج بواسطة الادوات التي يملكها، ظلت هكذا لفترة طويلة من الزمن، بل ومازال الكثير من المسرحيين يعتقدون ان الخروج من هذا النهج وهذا الاطار هو خروج عن المهمة وتجاوز على حقوق المؤلف وخيانة الامانة غير ان الحركة المسرحية المعاصرة اوجدت مدارس ومناهج جديدة مغايرة اعتقدت ان وضع المخرج بذلك الاطار تحديدا لطاقته وخياله وبالتالي تطويق لإبداعاته ، وهكذا اخراج الكثير من المخرجين عن قاعدة الامانة على (افكار المؤلف) وراحوا ينادون بإحلال رؤيتهم الخاصة محل رؤية المؤلف في بعض الجوانب من النص او في جميعها، ويدعون ان المخرج هو المؤلف الجديد للنص المكتوب ومهمته امتطاء افكار المؤلف للوصول الى افكار جديدة ، وسندهم في ذلك ان الناس لا يمكن ان يتشابهوا في النظر للأمور فقد يسجل المؤلف واقعه وحياته معينة ويأتي المخرج وينظر الى تلك الواقعة من زاوية اخرى ، ويرى اندريه انطوان : "ان هماك نوعين من الاخراج، نوع يسمى (بلاستيك) وهو خاص بالديكور و الملابس والاكسسوار والاضاءة ، واخر يسمى (الاخراج) وهو فن مازال مجهولا لدينا"[1]

والحق ان ذلك الفن المجهول ليس الا توضيح ما هو مخفي واظهار ما يختفي وراء الكلمات من معاني وبالتالي تجسيدها بصريا وسمعيا و حركيا على خشبة المسرح وقد قال (لوي بارلو) –بان النص المسرحي اشبه بجبل الجليد تظهر قمته للعيان فقط والباقي يختفي تحت الماء-[2] ومثلما اختلف العاملون في الحقل المسرحي حول علاقة المخرج بالمؤلف فهم يختلفون اليوم حول علاقة المخرج بالممثل وبالفنانين الاخرين ، فهناك من يعتقد بان على المخرج تلقين الممثل كل حركة او نبرة او اماءة او تعبير موافق لصفاته الشخصية – اي مقلد له - وهناك من يعتقد بان على المخرج اعطاء الممثل الحرية التامة للقيام بالحركات والتعبيرات الصوتية الملائمة للموقف وذلك بعد ان يتفق مع المخرج في التفسير والتحليل ، ووفقا للراي الاول فان افكار المؤلف تنتقل من النص الى المخرج ثم الممثل وبالتالي الى المتفرج في حين انها وفقا للراي الثاني فانها تنتقل مباشرة من المؤلف الى المتفرج بواسطة الممثل وبمساعدة المخرج وغالبا ما يعتمد اصحاب الراي الاول

[1] سعد أردش, المخرج في المسرح المعاصر ، ص;90.
[2] https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=402369
Consulté le14.10.2020 a 20.37

على الاهتمام بالمظهر الخارجي بينما يعتمد اصحاب الراي الثاني على الاهتمام بالعقل الداخلي الذي يؤثر في تكوين المظهر الخارجي وقد تكون العملية الاخراجية حسب الراي اكثر سهولة واسرع تنفيذا ولكنها قد تكون اقل صدقا واقناعا في حين انها حسب الراي الثاني اكثر صعوبة وقد تأخذ وقتا اطولا ولكنها تكون اكثر اقناعا واخلاصا، ولقد كان اغلب المخرجين في القديم يعتمدون بصورة او بأخرى على الراي الاول ولم يتحولوا الى الراي الثاني الا بعد ظهور ستانسلافسكي وطريقته حيث انتبه الفنانون المسرحيون الى حقيقة التحليل النفسي للشخصية المسرحية المتنوعة الى قوالب جاهزة تتكرر صفاتها وتصرفاتها في هذه المسرحية وتلك ، وبالرغم من خروج الكثير من الفنانين الذين امنوا في البداية بطريقة ستانسلافسكي على تعاليمها وقيامهم بالبحث عن طرق ووسائل اخرى في تدريب الممثل وبناء الشخصية الا انهم لم يستطيعوا ان يتنكروا لها تماما ، ف (ميرهولد) الذي بدا حياته الفنية تلميذا مطيعا لستانسلافسكي راح يركز على ميكانيكية حركة اعضاء الجسم واثرها في تحضير الدور، و (راينهاردت) الذي تتلمذ على استاذ المذهب الطبيعي (اوتوبرام) هو الاخر عمل على الخروج من واقعية الاداء وراح يعامل الممثل كما لو كان قطعة شطرنج يحركه كما يشاء وسار كل من (ادولف ابيا) و (غوردون كريك) على منهج مقارب بفضل تغلب العناصر الجمالية على العناصر الواقعية ، وبنفس الاتجاه سار جميع الفنانين اللاواقعيين حيث راحوا يهتمون بالصورة المسرحية بمعالجة الشخصية ، ومنذ مطلع القرن العشرين اخذ يتبلور اتجاهان رئيسيان في الظاهرة الاخراجية .

الاول يسمى بمسرح العرض- التقدمي- والثاني بمسرح المحاكاة-التمثيلي-ولكل من الاتجاهين مميزات يمكن حصرها فيما يلي :[1]

ا/ يعتمد مسرح العرض –التقدمي –على عناصر مسرحية مقتطفة من الحياة بينما يعتمد مسرح المحاكات – التمثيلي- على تلك الحياة باعتبارها حياتية وليست مسرحية .

ب/ يعتمد مسرح العرض على المنظر لخلفية جمالية واطار يحتوي الممثلين بينما يعتمد مسرح المحاكاة ذلك المنظر باعتباره بيئة تعيش فيها الشخصيات.

[1] عن الانترنت https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=402369

ت/يعتمد مسرح العرض الخشبة باعتبارها منصة للعرض بينما يعتمد مسرح المحاكاة الخشبة مكانا تعيش عليه الشخصيات.

ث/يعتمد مسرح العرض على عدم ايهام المتفرج بل على ان ما يقدم ما هو الا صورة مسرحية مقتطفة من الحياة ، بينما يعتمد مسرح المحاكاة على ايهام المتفرج بان ما يقدم على المسرح ما هو الا صورا حياتية حية.

ج/ يعتمد مسرح العرض على العلاقة المباشرة بين المتفرج والممثل لذلك لا يستخدم الستار لجدار رابع وهمي ، ويعتمد مسرح المحاكاة على الفصل بين الصالة والمسرح بذلك الجدار. وفي ظل هذا التنافر والتوافق في الرؤى يطرح السؤال بشان الاخراج المسرحي اين نجد ساكس مينجن وفي اي خانة يكون لتكون الاجابة.

ساكس مينجن يعد اول مخرج في تاريخ المسرح العالمي وهومن المانيا واسمه : جورج الثاني دوق مقاطعة ساكس مينجن ، اقترب به الاخراج المسرحي منذ عام 1874 وقد ثار هدا المخرج على زيف المسرح واشكاله السطحية ، وتمسك بالأصالة التاريخية وخاصة في مجال السينوغرافيا وتصميم المناظر والازياء ، كما ثار على الزخرف المسرحي الباروكي واعتمد على الدقة في معايشة الاحداث والواقعية التاريخية في تقديم عروضه الدرامية.

وتهدف نظرية سكس مننجن في اعتماد الدقة التاريخية والجمع بين الاصالة والمعاصرة في تقديم نظرية التصميم في المناظر والازياء ، ولا سيما ان المخرج كان من الموهوبين في التشكيل والتجسيد البصري دون ان يخل ذلك بمعنى العمل المسرحي في المنجز ويعني هذا ان المخرج كان يربط جدليا بين الماضي والحاضر ضمن سينوغرافيا تاريخية دقيقة واصيلة وموضوعية "[1]وواقعية بعيدا عن الزيف التاريخي والمبالغة في الزخرفة الباروكية التي طغت على مسرح العصور الوسطى ومسرح الكنيسة المنتشر كثيرا في ايطالية ، وتتجلى هذه الاصالة في اخراجه لمسرحية: بوليوس قيصر، لوليام شكسبير وقد اعد المخرج في هذه المسرحية العدة لتقصي كافة تفاصيل الديكور والملابس الخاصة بالمسرحية ، بمحاكاة ضخامة المعمار الروماني بتصميم اعمدة القصور و الابهة الرومانية القديمة ويبعث برسول الى روما ليأتيه

[1] احمد زكي. عبقرية الاخراج المسرحي,المدارس والمناهج,الهيئة المصرية العامة للكتاب ,ص 196

بوزن وعباءة يوليوس قيصر وطولها ولونها وكافة تفاصيلها الاخرى كما اهتم بالأقنعة وتفاصيلها والمجوهرات والحلي وغيرها من الزوائد المسرحية ، ولم يفته رغم اهتمامه بتجربة هذه الدقة وهذه الاصالة ان تنتسب الازياء المصممة الى الحركة والفعل المسرحي اللازمين لديناميكية العرض"[1].وقد ساهم مينجن في بلورة الممثل البديل حينما اصدر تعليماته بان الممثل على استعداد تام ليمثل اي دور انيط به. " وهذا النظام ان دل على شيء فإنما يدل على توفر روح العمل الجماعي الذي يفترض ان تتجلى به فرق التمثيل وكأمر طبيعي لا يتوفر هذا النظام الا في المسرح الفقير وليس المسرح الخاص او التجاري الذي يعتمد على ممثلين تجمعهم الصدفة فحسب "[2] ومن النظريات التي اضافها سكس منجن قيام اعضاء فرقته الفنية بتشكيل جماعات يسيرها قائد فني مرن له تأثير كبير على فرقته وجماعته التي يتحمل مسؤولية تأطيرها والاشراف على تدريبها . ويعني هذا ان كثرة الجنود الذين سيمثلون في المسرحية التاريخية كما في مسرحية (يوليوس قيصر) تحتاج الى تدريب الجيش تدريبا تقنيا وحركيا، لذلك كان ساكس منجن يقسم هذا الجيش الى جماعات وفرق ولكل فرقة قائدها الفني الذي يعمل على تدريبها وتكوينها فنيا ومسرحيا."[3] ..ومن اهم المدارس الفنية التي تبناها الاخراج المسرحي الغربي في مسيرته الابداعية واهم المناهج الفنية التقنية التي اعتمد عليها الاخراج المسرحي عندهم الى جانب الاتجاه الواقعي في الاخراج المسرحي ودقة الواقعية التاريخية لساكس منجن سالفة الذكر نذكر ايضا :

- **الاتجاه الطبيعي في الاخراج المسرحي[4]:** بين الطبيعة ونظرية الجدار الرابع لاندريه انطوان (1843-1858) صاحب المسرح الحر حيث يمتاز بالواقعية الفوتوغرافية في المسرح الحديث متأثرا في ذلك بالمذهب الطبيعي لدى ايميل زولا . اذ كان اندريه انطوان ينقل تفاصيل الحياة الواقعية الطبيعية الى خشبة المسرح بشكل حرفي وهو صاحب نظرية الجدار الرابع التي تنص على احترام علاقة الممثل بالمتفرج من اجل نقل مسرح الايهام..

[1] احمد زكي:عبقرية الاخراج المسرحي,المدارس والمناهج,الهيئة المصرية العامة للكتاب,ط1989.ص:196.
[2] المرجع السابق نفسه ص 196.
[3] المرجع السابق نفسه.....
[4] مينا ملاك ((طائر الليل الحزين)) مخرج مسرحى مؤلف وكاتب سيناريو وحوار .. مصمم أستعراضات شاعر وملحن .. وكاتب قصص.
https://worldofartoftheater.blogspot.com/2011/10/blog-post_113.html

-الواقعية السيكولوجية[1]: لقنسطنطين ستانسلافسكي والواقعية الداخلية في التمثيل ، حيث اعتمد قنسطنطين المخرج الروسي الكبير في تدريبه على الجوانب النظرية والجوانب التطبيقية ، وكان يوفق في منهجه بين المقاربة الواقعية والبعد السيكولوجي، وكان يستهل دروسه اليومية بكتابة الاهداف والنظريات والتوجيهات عند مداخل ابواب مسرحه الذي يقع في وسط موسكو لتكون بمثابة مداخل اساسية واهداف اجرائية للتدريب والتمثيل وكان ستانسلافسكي يحث ممثليه على الصدق والايمان والتفاعل مع الدور ومعايشته عن قرب والاندماج في الشخصية ونقل الحياة الواقعية الى الخشبة فهما دلاليا ونفسيا ، وقد اعتمد على مسرحيات تشيكوف وابسن ودويستفسكي في التمثيل والتدريب ، وكانت المسرحية تقرا على الممثلين قراءة حرفية ثم تشرح حرفيا ودلاليا ثم تحدد مقاصدها السياسية المباشرة وغير المباشرة ، ثم تقسم المسرحية الى اهداف عامة وخاصة وجزئية بطريقة سلوكية تعتمد على الاهداف الاجرائية، وينطلق الممثلون في قراءة ادوارهم المسرحية ودراستها وتقسيمها الى افكار واهداف ادائية قصد الفكرة العامة ، وتاتي فرصة التدريب على الدور من خلال الاسقاط النفسي الطبيعي والاعتماد على الذاكرة الانفعالية الطبيعية واستحضار التجربة الشخصية عبر المشابهة واستقطار الذاكرة وتهييج الانفعالات مع الابتعاد عن التوتر النفسي وتعويضه بالتركيز والانتباه، ويستعين المخرج في تدريبه باسلوب الافتراضات والاحتمالات الشرطية او السلوكية معتمدا على طريقتين (لو- و- اذا) وذلك لفهم المواقف وتشخيص السياقات الادائية ومعرفة الدور جيدا والتغلغل في اعماق الشخصية، ويلتجئ الممثل الى الاسترخاء العضلي وممارسة مجموعة من الحركات الرياضية والعلوم والفنون المساعدة كالموسيقى والباليه والرقص، وينتقل الممثل من التأمل العقلي لدوره الى الجمع بين الكلمة والحركة والتشخيص الواقعي الحي ولابد من الارتجال في عملية التمثيل من اجل اتقان الدور ومعايشته، وكان الممثلون ينتقلون الى الاماكن التي لها علاقة بأدوارهم المسرحية او الى بعضهم البعض داخل المنازل لمعرفة الظروف الشخصية والتنفسية التي يمر بها كل ممثل والتي قد تؤثر سلبا على الدور التمثيلي فوق خشبة المسرح من اجل الحفاظ على الانسجام النفسي والاجتماعي بين اعضاء الفرقة.

[1] المرجع نفسه...

-الاتجاه الواقعي الجديد[1] :والانتقاء المنهجي ل ماكس رينهارد الذي يعد من المخرجين الالمان البارزين الذين انزاحوا عن النمط الواقعي المباشر وقد نهج نهج الواقعية الجديدة او الحرفية الميكانيكية الجديدة حيث اقترن -بالتمثيل وادارة الممثلين، وعرف كذلك بأسلوب الاستعراض المسرحي لذلك لقب بسلطان الاستعراض الكبير، وقد جرب رينهارد عدة اساليب واشكال مسرحية، مما جعل طريقته تعتمد على الانتقاء والتوليف بين المناهج الاخراجية.

ثم ظهر جاك كوبو Jacques Copeau الذي يعتبر من اهم المخرجين الفرنسيين الذين نهجوا منهج الاعتدال والتعقل في مجابهة الواقعية التفصيلية ، وقد دخل عالم المسرح من باب الصحافة وعتبة النقد الادبي، وكان اخراجه يعتمد على النطق السليم الواضح والتمثيل الصامت المعبر والاشتغال على الفضاء الفارغ على مستوى الديكور والسينوغرافيا.

- الاتجاه الشكلاني[2] :والاتجاه المضاد للواقعية مع لولا فسفولدميرهولد وهو من ابرز تلامذة ستانسلافسكي المتميزين في مجال التأطير والأخر ، الا انه كان شكلانيا مضادا للواقعية رافضا الدعاية الماركسية والالتزام الاشتراكي وربط الفن بالواقع، وكان يربط الفن بالفن وينفتح على الدراسات الشكلانية والمناحي البنيوية في التعامل مع الظواهر الفنية الدرامية، وقد اقام مايرهولد مسرحه على تدريب الممثل تدريبا شكلانيا اليا معتمدا في ذلك على البيوميكانيك والميكانيكا الحيوية ودراسة جسم الانسان وقوانين الحركة والفراغ .

-الاتجاه التجريدي: مع الكسندر تايروف والسينوغرافيا التجريبية ، وجعل ممثليه يستخدمون مكياجا غريبا لا يشبهون به احدا في الواقع ، بهذا يصبحون اشخاصا منفردين في عيون المتفرجين في ازيائهم الغريبة الفانتاستيكية، ومن ثمة يكثرون من الالعاب البهلوانية والماكياج الساخر والشقلبة التهريجية والتشخيص الكاريكاتوري الهزلي.

---

[1] المرجع نفسه..

[2] https://www.dorar-aliraq.net/threads/387582- Consulté le14.10.2020 a 23.54

- **الاتجاه التسجيلي او الاتجاه السياسي الوثائقي[1] :** مع ارفين بسكاتور والمسرح السياسي وقد ساهم كل من "ارفين بسكاتور" "وبيتر فايس" "وجنتر جراس" "وكيبارد" "وفالدو بريخت" ومخرجين اخرين في تاسيس المسرح السياسي او ما يسمى بالمسرح التسجيلي او الوثائقي ، وقد استفاد ديسكاتور من السينما في خلق مسرحه الوثائقي عن طريق عدم استخدام الآلات المعقدة الثمينة في مسرحه الشعبي الجماهيري ، والاستعانة بالشعارات واللافتات السياسية والحزبية بتشغيل الانوار الكاشفة التي تكتسح المسرح جيئة وذهابا مع توظيف مكبرات الصوت والات الضجيج، ويتحول الممثل عند "بسكاتور" الى رجل الي روبوتوكي بنيوي.

- **الاتجاه السريالي العصبي[2] :** في الاخراج المسرحي مع ليوبولدجسنر وهو من المخرجين الالمان الذين استندوا الى طريقة الجنون العصبي في اخراج مسرحياتهم التي يندفع فيها الممثلون بشكل جنوني سريع في حالة متوترة مريعة غريبة كأنهم مجرمون مطاردون، وبعد ذلك يتوقف هؤلاء الممثلون في مكان معين دلالة على حمقهم وخبلهم العصبي ، ويلاحظ ان مسرحياته التي كان يشرف على اخراجها تؤدى بسرعة جنونية، ومن هنا كانت مسرحياته تستند الى الجنون واللا اعتدال واللاوعي في تحبيك الادوار الدرامية و تأزيمها ، ويبدو ان هذا النوع من المسرح كان ثورة على المسرح الواقعي الذي كان يوجه الى البورجوازية ، ليستبدل بعد ذلك بمسرح شعبي جماهيري مع مجموعة من المخرجين والوثائقيين والسرياليين في روسيا الاشتراكية والمانيا الشرقية.

- **الاتجاه الفني:** مع ادوارد جوردون كريج والمنهج الانتقائي في المسرح ، ويتبنى ادوارد المخرج الانجليزي الثوري منهجا انتقائيا في اخراجه المسرحي مركزا على الفرجة الجمالية الفنية التي تعتمد على الحدث والكلمات والخط واللون والايقاع، وبالتالي يعطي اهمية كبيرة لما هو حركي على ما هو منطوق وزيادة على ذلك يرتبط اسمه بالمسرح الشامل او بالمنهج الانتقائي في تجريب جميع النظريات المسرحية الاخراجية السائدة في الساحة الفنية سواء اكانت قديمة ام حديثة، كان كريج يعتمد في اخراجه المسرحي على

[1] المرجع نفسه بتصرف..
[2] المرجع نفسه بتصرف..

الجمالية المشهدية وقضاء الفراغ والانظمة الضوئية الملونة، واهتم كذلك بالتصاميم والسينوغرافيا التشكيلية وقد استدعى في اعماله الدرامية ذات البعد الفني والجمالي المسرح الشرقي والمسرح القديم ، ورفض الواقعية التفصيلية وعوضها بالفن البصري وتشكيل الصورة المسرحية الدرامية ، وثار في نفس الوقت على الممثل المدير واعتبره تحت تصرف المخرج يمكن التحكم فيه كما يشاء ، وعلى اي حال فان كريج يعرف في تاريخ المسرح الحديث والمعاصر بكونه مخرجا دراماتورجيا مجتهدا يتعامل مع روح النصوص ويخرجها من منطلقات خاصة.

-الاتجاه التجريبي[1] : مع بيتواف والاقتصاد في السينوغرافيا، ويعد بيتواف مخرجا تجريبيا متميزا في اعماله الدرامية التي اخرجها الجمهور، حيث كان يلتجئ في عرض فرجاته الدرامية الى الاقتصاد في السينوغرافيا نظرا الى حاجته الى الامكانيات المادية، مما يدفعه الى تشغيل الديكور الفقير واستخدام السينوغرافيا المقتصدة واستعمال اساليب مبتكرة في الاخراج الدرامي ، وقد عرف بيتواف ايضا بتوقيف الاحداث المسرحية بطريقة مؤقتة عند مشهد معين للتركيز عليه بطريقة فوتوغرافية.

هذه نظرة موجزة ومختصرة حول الاخراج المسرحي وتطوره واتجاهاته الفنية وتياراته التجريبية ومناهجه التقنية ، فقد لوحظ في هذا العرض البسيط ان المخرجين الغربيين كانوا ينطلقون في تصوراتهم المسرحية والاخراجية من منطلقات فلسفية واتجاهات فنية ومرجعيات ايديولوجية اثرت ايما تأثيرا على ادواتهم الدرامية وتقنيات التشخيص واليات الاخراج ومكونات السينوغرافيا البصرية والتشكيل الفني الجمالي"[2]

اما عند العرب فقد ظهر المسرح عند احتكاك العالم العربي بالحضارة الغربية حيث يذهب الكثير من الدراسين ان العرب عرفوا المسرح في الشام منذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي وبالضبط في سنة 1848م عندما عاد (مارون النقاش) من اوروبا الى بيروت فأسس مسرحا في منزله ،وعرض اول نص درامي في تاريخ المسرح العربي الحديث هو- البخيل لموليير- وبذلك كان اول من استنبت فنا غريبا جديدا

[1] https://sites.google.com/site/spacifictheater/director
Consulté le14.10.2020 a 23.09
[2] Beqlamy.blogsport.cam/2016/05/blog-blag-21-htenl

على التربية العربية ثم بدا المسرح العربي يعتمد على عدة طرائق في استنبات المسرح الغربي لاسيما نظريات الاخراج المسرحي وعرض المدارس المسرحية الاوربية والغربية وبدا المسرح العربي بالظهور نتيجة الاحتكاك الثقافي مع الغرب عن طريق الاطلاع والتعلم والرحلات العلمية والسياحية وعبر حملة نابليون بونابرت على مصر والشام وقد تابع كثير من المبدعين المسرحيين استنبات وانضاج وتأصيل المسرح الغربي بالتوفيق بين قوالب المسرح الغربي والمضمون التراثي .

المبحث الثاني: مناهج الإخراج المسرحي في الجزائر

خطة المبحث الثاني هي كالآتي:

1- الواقعي الطبيعية في المسرح الجزائري من خلال نموذج مسرحي

2- الواقعية النفسية في المسرح الجزائري من خلال نموذج مسرحي

3- المسرح السياسي في الجزائر من خلال نموذج مسرحي

حملت الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر كما ابداعيا كبيرا بدا مع مطلع القرن الماضي، اذ حاول الاوائل عن طريق الاقتباس والارتجال وضع موطئ قدم للمسرح الجزائري حيث اعتمد في بداية الامر كوسيلة للتعبير الاجتماعي والسياسي نظرا للظروف التي عايشها والتي صادفت وجود الاستعمار الفرنسي ، ومع بزوغ شمس الحرية اخذت التجارب المسرحية تتشعب وتتنوع تأثيرا و تأثرا بتنوع ايديولوجية الممارسين ومستواهم الفكري والثقافي ، وكذلك الايديولوجية العامة للنظام الحاكم في الجزائر ، وقد ذكر الدكتور سوالمي حبيب ان التجارب المسرحية لدى العاملين في الحقل المسرحي في الجزائر ترنحت بين الحرفية والهواية تأليفا واخراجا ، والاشكالية المطروحة هنا.. هل استطاع المخرج في الجزائر استيعاب مجمل التيارات

المسرحيون تقنيات هذه التيارات الاخراجية.. وكيف حدد انتساب اعمالهم المسرحية الى هذا التيار او ذاك.. كما حدث عند المخرجين العالمين حيث منذ ظهور او مخرج (جورج الثاني)وبدا الاخراج المسرحي يكتب هويته شيئا فشيئا ظهرت تيارات اخراجية متعددة وكان كل تيار ينبثق من تيار اخر بتفاوت معه تقنيا وفنيا ، فعلى سبيل المثال لا الحصر يجد الدارس للتيارات الاخراجية الحديثة والمعاصرة ان الواقعية الطبيعية في المسرح مع "افندي انطوان" قد تجاوزت الواقعية التاريخية التي اسس لها-ساكس منجن- كما ان سلافسكي قد خرج من قبعة الواقعية الطبيعية في الاخراج المسرحي ،واسس مدرسة الممثل الخاصة به والتي عرفت باسم الواقعية النفسية ، كما خرج "مايرد هولد" من رحم الواقعية النفسية ليؤسس ما عرف بالبيوميكانيكا او المسرح الشرطي ،واصحاب هذه التيارات الاخراجية كانوا على دراية ووعي بمجمل

الحركيات الاخراجية التي انتشرت في اوروبا مع مطلع القرن الماضي ، وعندما اسسوا مدارسهم الاخراجية الخاصة بهم انما اسسوها ليضيفوا رؤى جديدة تساعد في فهم المغزى الفني والفكري للعملية المسرحة. فهل ان المخرجين الجزائريين حينما يتناولون النصوص المسرحية بالإخراج سواء كانت محلية او عالمية يتناولونها بطريقة واعية مدركين انتماء هذه الاعمال الاخراجية الى احد المدارس الاخراجية.. ام ان اعملاهم مجرد تجريب عفوي لا ترقى لان تصنف في مدرسة اخراجية معينة..

فمن خلال المتابعة كما يذكر الدكتور حبيب سوالمي ان بعض المخرجين الجزائريين يعتمدون على مصطلح التجريب للهروب من حرج سؤال مداه.. الى اي مدرسة او اتجاه ينتمي عملكم باعتبار ان الاصل في التجريب هو الوعي بخصوصية الاتجاهات ثم التأسيس لنوع جديد وفق تجريب نظريات معينة وليس الاصل فيه هو الهروب من اسئلة المتلقي المتخصص ، مشيرا بان معظم المدارس في الجزائر تعاني من التسطيح في الرؤية عند المبدعين باستثناء النزر القليل منها الذي قوم عرضه وفق رؤية اخراجية واعية بمدى اصالتها وانتمائها ومن امثلة ذلك نذكر مسرحية – سفاكس- التي اخرجها عيسى مولفرعه والتي قال عنها مخرجها انها تنتمي للمسرح الملحمي البريختي مع ان متلقي المسرحية يجدها مزيج من الواقعية التاريخية والنفسية ، بالإضافة الى مسرحية – فالحيط - التي انتجها المسرح الجهوي لسيدي بلعباس واخرجها عبد القادر جريو والتي لا تكاد تخرج من مدرسة اخراجية حتى تدخل مدرسة اخرى ،ويذكر الدكتور حبيب سوالمي الامر كذلك مع مسرحية - قلعة الكرامة - للمخرج لخضر منصوري فهو نموذج يقترب الى الواقعية النفسية باعتبار ان المخرج تعامل مع ممثلين هواة واصلح طريقة التعامل معهم بالرغم من ان المخرج اراد ان يظهر بانه قدم عمله وفق مزج بين مجموعة من التيارات او ما يعرف بالمسرح الشامل ، اما بعض الانتاجات الاخراجية التي ظهرت فيها نوعية الاتجاه المتبع بوضوح فمع مسرحية – افتراض ما حدث فعلا- للمخرج لطفي بن سبع ، فقد وفق لطفي بن سبع كثيرا في هذه المسرحية حيث اعتمد على الجسد او التعبير الجسدي بطريقة واعية جدا.. ونحن نقول ان مجتمعاتنا العربية وما تحتويه من نخب ثقافية ومؤلفين وممثلين ومخرجين مسرحيين بصفة عامة ما زالت تتقاضفها الحضارات وما زالت تعيش في كنف الفعل الاثنولوجي ، وما زالت الرسوبيات الثقافية راكدة في ضمير الوجدان الجمعي ، ومازالت طينة لينة تشكل منها الثقافات

الكونية المتسارعة ما تشاء رغم قدم بعض الحضارات التي لها علاقة بالعرب كالحضارة الفرعونية وغيرها ، الا ان النزر القليل الذي يكتسب من الثقة ومن الوعي ما يجعله يفرق بين مهمة المعرفة التي تقف عند توطيد الخبرات المكتسبة وفصلها عن الخبرات الظنية ويدرك ان مهمة العلم هي تصحيح المعرفة وتصحيح نظرياته دون توقف امام اوهام العجز او الظروف ، بل البحث عما هو كائن وعمل ما هو محتمل الوجود ، ويدرك ان مهمة الفلسفة هي فهم الكون وفهم دور الانسان في هذا الكون ، ومهمة علم الاجتماع هي ادراك الاخر وفهمه لطرق احسان الاتصال به والتواصل معه ، ومهمة علم النفس هي فهم دوافع النفس البشرية الواعية وغير الواعية ، ومهمة السياسة هي اتقان فن التعامل مع الواقع والتهيئة لقبول الاخر عن طريق الحوار وتدارك المواقع ،ومهمة الثقافة هي فهم الحياة البشرية وطرائقها واوعيتها والمقارنة بين انماطها للمزيد من تشذيب الفكر والسلوك قبل ان يستوحش وبعد ان يستوحش والاتجاه نحو التواصل بين الشعوب ، ومهمة الفن هي خلق صور متفردة على غير مثال سابق محملة بمعاني قبول الاخرين والتفاعل معهم ، ومهمة الحوار ان اداة فهم الاخر قبل قبوله او رفضه وان يكون اداة لتجديد القيم الانسانية المؤكدة ليصل بعد ذلك كله الى مهمة الممارسة المسرحية تاليفا واخراجا..

المبحث الاول: البناء الدرامي في مسرحية كارما.

1.ملخص المسرحية

جميعا دخلنا أجساما لم نخترها بل فرضت علينا، حتى شخصياتنا وردود أفعالنا مبنية على ما تحدده البيئة المحيطة بنا، فحن لم نختر أجسامنا ولا أسماءنا ولا مجتمعنا ولا حياتنا، نستطيع التحرك في مربع من الحرية المقيدة، تفرضها علينا ردود أفعال من حولنا إننا مذنبون كلنا مذنبون وكلنا على صواب، فلا شر مطلق ولا خير مطلق لا سواد ولا بياض لا شيطان ولا ملاك لا جنة ولا نار، نحن مزيج من كل ذلك، خليط بين المتناقضات نحن فقط نحاول إمالة الكفة لقطب من الأقطاب، بذلك نحن نخلق التوازن. مختار لم يختر حياته ولم يعرف السبيل إلى التحكم فيها، والروح التي سكنت جسده أيضا لم تختر تلك الحياة ولم تعرف السبيل إلى خلاصها، فالخلاص الحقيقي يكمن بالوعي بذاتنا وبما يدور حولنا والسعي وراء تفريغ النفس من الشوائب حتى تصل إلي الصفاء الذي يؤدي إلى الراحة والرضى والنعيم.

يتمحور النص حول مبدأ الكارما، مجسدا عبر شخصيات تتصارع من أجل خلاصها ولكل منها زاوية نظر متضاربة مع الأخرى وهدف تسعى ورائه، فالفكرة بالأساس هي محاولة للغوص في النفس البشرية، وتبيان الجانب الروحي فينا وعدم التعلق بكل ما هو سطحي.

ونرى هذا بشكل أو بآخر من خلال المواقف و الحوارات ولعل أبرزها ما سنبينه في الأمثلة التالية:

«أحمد: تعالي نهرب ونترك هذه المشاكل وراءنا فحدسي يخبرني أن كارثة ستحل، فهناك أحداث لا تعلمين عنها شيئا، حياة زوجك معقدة أكثر مما تتخيلين، فالموت أهون عليه من عيش حياة هذه. ليندا: هل أنت أبله، أتطلب مني ترك كل الذي حاولت بناءه في هذه السنين، أترك كل هذا وآتي معك أنت الذي لا تملك شيء ولا يعول عليك في شيء»[1] هذا في المشهد الأول بينما كان أحمد وليندا ينتظران الطبيب في غرفة المستشفى فهما كانا يتحدثان حول مشكلة مازالت مبهمة وكانا يتبادلان أصابع الاتهام وكل واحد فيهما يحاول تبرير أفعاله بل ويحاول إيجاد حلول نابعة من أنانية مطلقة.

[1] - من نص المسرحية، المشهد الأول. التهميش يكون بهذه الطريقة مؤلف المسرحية، عنوان المسرحية، دار النشر، سنة النشر، الطبعة، الصفة.

«الطبيب: أستطيع فقط أن أخبرك أنك كنت إنسانا فاسدا وأناني»[1] حدث هذا في المستشفى بعدما سكنت الروح جسد الطبيب ليخبر مختار عن طبيعة ما يحدث.

«مختار: مسكين مختار، أنتم من دمر حياته، كل واحد فيكم يهتم إلا بنفسه، أنتم من دفعه إلى الانتحار، أليس هذا صحيحا، وما أنا هنا إلا لأحل مشاكله وإن لم تساعدوني في ذلك سأورطكم وأتورط معكم، وأنتم تعلمون هذا جيدا»[2]

« الشبح الأبيض: أجل سطحيتك ناتجة عن أنانيتك، فأنت فكرت في خلاصك فقط، ولم تكن مهتم بمن حولك»[3]

النص المسرحي مستلهم من الثقافة الشرقية الغنية بالفلسفة والأساطير والعجائبية، التي تحاول تفسير الوجود وما وراء الوجود وتسبح في عوالم فوقية غاية في الإدهاش، والتي ساهمت بشكل كبير في تشكيل الفلسفات الكبرى.

أرى أن الرحلات الاستكشافية والحفر المستمر في رحم الثقافات والتراثيات الأخرى، مثل التراث الثقافي في الحضارة الإغريقية والهندية والفارسية والإسلامية والإفريقية... ضرورة فنية وثقافية لتطوير شكل وعمق العمل المسرحي[4] .

2-العلاقة بين الجسد والتعبير الحركي في المسرحية

تريد المسرحية إيصال رسالة مفادها أن الجسد لا معنى له في مقابل الروح، فالخلاص الحقيقي والتحرر هو تحرر الروح، أما الجسد فما هو إلا أداة نجتاز بها الاختبار وقد يكون الجسد عائقا إن نحن صببنا جل اهتمامنا حوله.

[1]- من نص المسرحية، المشهد الثالث. المرجع نفسه المشهد الثالث، ص.....
[2]- من نص المسرحية، المشهد الرابع.
[3] - من نص المسرحية، المشهد الخامس.
[4] _ جريدة الجمهورية.26نوفمبر2020 الساعة 9 ليلا

أحداث كارما قد تقع في أي مكان وأي زمان ولأي إنسان، ورغم استلهامه من الثقافة الشرقية إلا أنه نص لا ينتمي إلى ثقافة معينة أو جنس أو طائفة، بل هو عمل يصل إلى أي إنسان أينما كان لأنه عمل نابع من الإنسان وموجه للإنسان.

كانت كوريغرافيا العرض تعبيرية بسيطة بعيدة عن التعقيد استعملها المخرج في مشاهد عالم الأرواح واستعان بها لإحداث دلالات تعبيرية وإيحائية وجمالية.فالاقتراب والاقبال الانسحاب الامتداد التقلص والانكماش كلها حركات تم توظيفها ولكل منها دلالاتها.

أما بالنسبة لتحرك الممثلين فقد كان مدروسا في الخروج والدخول والحركة على الخشبة، حاولنا خلق فضاء متوازن من ناحية الكتل والفراغ، ومنسجم من ناحية الألوان والأشكال.

تم بناء الميزنسان من خلال دراسة المفردات التي تسهم في ذلك البناء، وهي الخطوط، السطوح، الكتل، الوحدة، التنوع، التوازن، الحركة، الظل، النور، الفضاء، المساحة الفراغ...

كما اعتمدنا على التوزيع الرشيد والمنسجم والترتيب المتناسق في الحركة واللون لكل خطوط الرؤيا، من لون، منظر، ملابس، ضوء، عتمة، صوت، صمت، مع الممثل المحرك الأساسي لها ولكل مكونات العرض المسرحي.

تشكيل الصورة الفنية بواسطة عناصر التكوين التشكيلية الموزعة في فضاء العرض المسرحي، لنعبر بها بصريا عن مضمون العمل الدرامي.

تحرك الممثلين داخل الفضاء المسرحي مقتصر في معظم الأحيان على منطقة القوة فوق الخشبة، واستطاع الممثلون عبر الفيض الشعوري والتلقائية والحضور القوي، أن يستحوذوا على اهتمام الجمهور بما لهم من قدرات في التشكل في حالات مختلفة.

الحالة كلها إجمالا بمفرداتها المرئية والمسموعة التي تحدثنا عنها، مضافا إليها عازف الغيتار وتلك الأنغام المجسدة لتدفق المشاعر وهذا الدفء الذي تصنعه الصورة البصرية. يبدأ العرض بطقوسية خاصة تتوزعها

مشاهد تتكلم بإيحاءاتها، تدب فيها حركة وأنوار لها علاماتها تصاحبها موسيقى غيتار تعلن عن مصاحبتها لكل مشاهد العرض، وهناك تحرك في دوائر مغلقة.

المبحث الثاني: التشكيل الحركي في مسرحية كارما

لم يعتمد المخرج في عملية إخراجه للعرض على مدرسة معينة أو أسلوب واحد بل كانت مزيج متنوع، وهذا ما جعل حركة الممثلين على الخشبة لا تخضع لقواعد معينة ولا لأسس كلاسيكية اكاديمية بل كانت تتميز بالحرية وفق ما يخدم النص والعرض فاستعمل المخرج كل أماكن الخشبة مع مراعاة التوازن والتأثير الحركي واللفظي، فكان دخول وخروج الممثلين محدد مثلا من خلال تحديد الباب الخارجي ومكان الغرفة في المشاهد التي تدور داخل المنزل واستعمل وسط الخشبة لاعطاء دلالات قوية خاصة في عالم الأرواح حيث يدخل الشبح الأبيض ويقف وسط الخشبة اما المنولوغات فلها أيضا أماكن محددة وكل حسب التاثير وقوة الحركة ومكان الأداء.(مبينة في المسحية المصورة)

فميله نحو التجريب كان مقصودا، حيث أن هذا الاتجاه يقف على الضد من الثبات على أسلوب واحد ، وهذه (التجريبية) تمثل بالنسبة إليه مصدراً للخلق والتجديد، ومحاولة الخروج عن الأطر التقليدية الجامدة فكان العرض موزع بين تيارات عديدة، وقدم سلسلة من التجارب المختلفة في النص والمكان والأسلوب، وكان العرض المسرحي بلا منهج فالتجريب هنا قائم على أمكانية خلق مدركات جمالية من خلال التعبير الفني للغة الجسد والمعنى ومن خلال التنوع في

الأسلوب نستطيع ان نقول أنه يندرج تحت ما يسمى المسرح الشامل لانه يجمع بين عدة تيارات

وبهذا يعمل المخرج بناءً على تلك المغايرة والمخالفة والاقتراحات، وذلك للبحث عن جماليات جديدة يستنبطها من الطاقم لتكون أكثر تأثيراً وتنوعا ويكمن فيها الخلاص من التقليدي والمتوقع والمألوف.

تأسس الشكل المسرحي للعرض على مجموعة من الدلالات التي أراد من خلالها المخرج التعبير عن المكان نفسه، ومن ثم عن المرجعيات المكونة للمكان، فقد استخدم الدلالات المتحولة والغير ثابتة، تتحرك دلاليا وفق ما هو محدد لها من قبل المخرج، والذي يواءم مع فعل الشخصية.

بين المخرج منذ بداية العرض جسد الروح التجريبية بتوظيف التقنيات الفنية المتعددة في دعم فاعلية العرض المسرحي. وأنطلق في تركيب ماهية العرض على رؤية يطرحها، تعبر عن أفكاره المتلائمة مع الحركة وفكرة النص وفي رؤيته لصناعة الصورة المسرحية وفق مبدأ الحذف والإضافة والتوظيف.

كما اعتمد على الوتيرة المتسارعة المتنوعة، لتجنب الرتابة المتولدة من التكرار والثبات، فالمكان والزمان هو المحدد الرئيس للعرضأي استثمار عنصري الزمان والمكان. وهذا أيضا من الأشياء التي تجعل هذا العرض المسرحي تجريبياً[1].

على الرغم من أن هناك بعض التفاوت في أداء الممثلين، وهذا التفاوت كان يختلف من عرض إلى عرض فمثلا في العرض الثاني انخفض الأداء وردود الأفعال لدى الممثلة التي لعبت دور ليندا وهذا أخل بالريتم (الايقاع) بعض الشيء وبان الاختلاف بينها وبين الممثل المؤدي لدور مختار، ويعود هذا لان الكثير من الممثلين كانت تجربتهم الأولى في المسرح.[2]

إلا انه على الصعيد التمثيلي والتعبير الحركي أجاد الممثلون أداء أدوارهم، وحققوا المطلوب منهم.

اجتهد الممثلون في هذا العرض للإلمام بتفاصيل الشخصيات التي تتلون وتتحول حسب الموقف الدرامي وتترجم بصريا على شكل أفعال وحركات. كما ركزوا على تجسيد الشخصيات ومنحوها روحها.

من الناحية الدرامية اعتمدت المسرحية على الفعل الدرامي المبني على الصراع المجسد بالحوار بواسطة الجمل القصيرة نسبيا والبعيدة عن الإطالة والسرد.

لقد مسرح العرض ببساطته وتقشف سينوغرافيته هول ما قد يعيشه الإنسان في محاولة للغوص في العوالم الباطنية للنفس الإنسانية.

-تقسيم الخشبة في المسرحية

[1]- حوار مع مخرج المسرحية على الساعة 17.12

[2]_ جامعة بابل الالكترونية اليوم 25 اكتوبر 2020 الساعة 15.12 http://repository.uobabylon.edu.iq/papers/publication.aspx?pubid=6838

- المشهد الافتتاحي

يفتح الستار لنجد آلة موسيقية "غيتار" في وسط الخشبة، موضوعة فوق كرسي مغطى بقماش أسود في جو من العتمة، لحظات بعدها ويدخل شبح من الجانب الأيمن للخشبة يلبس رداء طويل بالأبيض والأسود، هنا تنار إنارة زرقاء خافتة مع بقاء الدوش على الغيتار، يقف الشبح في مقدمة الخشبة ينظر إلى الجمهور ثم يحمل الغيتار ويجلس على الكرسي ويبدا في العزف. مع بداية العزف نسمع أصوات، وشوشة، ضحكات، بكاء، صفير، حشرجة، همس...(انظر الملحق رقم5)

هذه الأصوات صادرة من أشباح تلبس الأسود، تدخل ببطء وسط العتمة متجهة نحو عازف الغيتار، حتى يحيطون به في شكل نصف دائري، هنا يتغير الإيقاع وتبدأ الأشباح في الدوران حول العازف، وكلما تسارع الإيقاع تسارع دورانهم حتى تصل الموسيقى إلى الذروة، فيعلن العازف ذلك فيسقط كل الأشباح في شكل دائري حوله، وأربعة يشكلون مربعا خارج الدائرة، ويقومون بحركات تعبيرية، ثم ينهضون كلهم ويمشون عشوائيا كأنهم سكارى أو غائبين عن الوعي، ومرة أخرى يعطيهم العازف إشارة فيسقطون ويصدرون أصوات وشوشة، ضحكات، بكاء، صفير، حشرجة، همس... فينهض العازف يلهث ويبدو عليه التعب والحيرة والخوف ماسكا غيتاره بكلتا يديه يضمها إلى صدره، يخرج الأشباح وينار دوش احمر على كرسي في الزاوية الأمامية يمين الخشبة .

البرولوغ يحتوي على عزف مباشر وأصوات مباشرة، وإنارة خافتة معتمة وحركات وكوريغرافيا تعبيرية وأشباح... كل هذا الجو من الغرابة والغموض وربما الخوف يشير إلى انه عالم ليس عالمنا وأن هناك إيقاعات مختلفة تتحكم فيها نواميس غيبية لتعطينا احتمالات لا حصر لها، هذا هو مدخل المسرحية الذي نفهم من خلاله أن أمور غير عادية على وشك أن تحدث، ويهيئنا لاستيعاب المشاهد التي ستأتي بعدها.

2-1- المشهد الأول:

- المكان غرفة مستشفى.

- الشخصيات: ليندا، احمد، الطبيب، مختار.

نلاحظ إنارة بيضاء كاملة على غرفة مستشفى (من خلال الانارة البيضاء المحددة على الأطراف اردنا ان نمنح إحساس بغرفة المستشفى ومحاكاة الواقع (الانارة في المستشفى غالبا ما تكون بيضاء) وأيضا لوضوح معالم الشخصيات، الانارة في مشاهد المستشفى ثابتة تقريبا وغير متحركة باستثناء الانقطاعات المتكررة التي تحدث عند تحول شخصية الطبيب و استثناء اخر في المشهد الثالث حيث تدخل الروح جسد مختار وهنا يسلط دوش احمر على السرير وتنقطع الإضاءة ثلاث مرات متتالية). على الجانب الأيمن من الخشبة سرير عليه مختار فاقد للوعي، (وضع السرير على وسط ايمن الخشبة ليكون مقابلا للباب، وليبقى وسط الخشبة ويسارها فارغا مما يسمح للممثلين التحرك بسهولة وخلق التوازن على خشبة المسرح). (انظر الملحق رقم 6)

رسم تخطيطي لتقسيم خشبة المسرح

بجانبه ليندا واحمد يبدو عليهما القلق والارتباك والخوف، ويتحرك ذهابا وإيابا على الخشبة، وفي الزاوية الأمامية اليمنى من الخشبة يجلس صاحب الغيتار، يعزف ألحان تتوافق مع أفعال وانفعالات الشخصيات (العازف يصاحب كل أحداث المسرحية من البداية إلى النهاية يعبر من خلال ألحانه على كل ما يحدث) أراد المخرج استعمال العزف المباشر المرافق للافعال والانفعالات ومرافقة كل اجزاء المسرحية والتحول الموسيقي المباشر مع كل حدث، فالعزف الموسيقي هنا يملأ الفراغ الذي ممكن ان يحدث في لحظات الصمت

ويكون بمثابة خلفية مستمرة من بداية المسرحية الى نهايتها، فالموسيقي الذي يلبس رداء مقسم بين الأبيض والأسود يعكس جميع الاحداث وجميع الشخصيات التي شكلت هذا العرض المسرحي.تدخل الطبيبة من الجانب الايسر للخشبة (الباب الخارجي لغرفة المستشفى) لتخبر زوجة مختار أن أمل نجاته ضعيف، وتهيئها نفسيا وتوصيها أن تتحلى بالصبر ثم تخرج من نفس الباب الذي ذكرناه سابقا،

ويدور حوار بين ليندا زوجة مختار واحمد ابن عمه يلمحان عن مشاكل وقعت، وعن ورطة سيقعان فيها، في الحالتين إن هو مات أو بقى على قيد الحياة ويتبادلان التهم وكل واحد فيهما يلقي اللوم على الآخر ويكون تحركهما على الخشبة حسب الحالات الانفعالية للشخصية، يظهر لنا أن احمد شخصيته ضعيفة ينتابه خوف شديد وارتباك واضح، بينما ليندا تظهر أكثر قوة وأكثر تحكما في الموقف، يحاول احمد أن يدفعا إلى الهرب معه فرارا من المشاكل ومن تبعات القضية لكن ليندا ترفض، فيحاول أن يخبرها أن هناك أمور لا تعرفها وأنها لا تقدر حجم المشكل، ويذكر لها بإبهام، بعضا منها ويخرج تاركا ليندا وحدها، ليندا يصيبها نوع من الانهيار وفقدان الأمل وتدخل في مونولوغ محاولة إيجاد حل، حتى تسمع صوت الآلة الموصولة بالقلب تشير إلى أن القلب قد توقف وأن الحالة ماتت، فتخرج مسرعة تنادي الطبيبة وتخبرها أن زوجها مات، تنطفئ كل الإضاءة باستثناء دوش العازف وتستمر الموسيقى.

3-1- المشهد الثاني:

- **المكان:** عالم الأموات.

- **الشخصيات**: أشباح.

إضاءة زرقاء خافتة، دخان، موسيقى، وتراتيل عالم الأموات: نيرفانا، نيرفانا، آدفيتا، ديفيتا، آتما، براهما، مايا، موشكا، كارما، جيفا... كل كلمة لها دلالتها في الثقافة الشرقية، فهي تتحدث حول الروح والجسد والخلاص ونواميس الكون والزمكان... مع التراتيل يدخل الاشباح من جميع جوانب الخشبة يقومون

بحركات تعبيرية وكوريغرافا حتى يدخل شبح مهيب من الجانب الخلفي للخشبةويقف وسط الخشبة، يلبس الأبيض تصاحبه موسيقى مهيبة، فيلتف كل الأشباح حوله جاثين عند قدميه، فيطردهم كلهم بحركة من يديه

فيخرجون وسط العتمة من الجوانب التي دخلوا منها، ويبقي على واحد ليخبره أنه تم اختياره لكي ينزل إلى الأسفل، ويسكن جسم شخص روح ستفارقه، الشبح الأسود يحاول الرفض لكن دون جدوى فيحاول معرفة من هو وجسم من سيسكن، لكن الأمر يسري وتطفئ الإنارة ونسمع صوت صراخ ورياح كان احد يسقط من مكان عالي. (انظر الملحق رقم 11).

4-1- المشهد الثالث:

- **الشخصيات**: مختار، ليندا، الطبيب.

- **المكان:** غرفة مستشفى.

ينار دوش أحمر على مختار ثلاث مرات، وكل مرة يلتقط فيها مختار شهيق عميق يتحرك معه كل جسمه، ثم يدخل في حالة من الألم والسعال، تصل الطبيبة وليندا متجهتين نحو مختار المستلقي على السريرفي الجانب الأيمن من الخشبة ويذهلان من وقع المشهد الذي يريانه، وتذهل الطبيبة أكثر لأنها أول مرة ترى حالة كتلك، فكيف لشخص أن يموت ويعود إلى الحياة بتلك الطرقة، ليندا تحاول أن تتكلم مع زوجها لكنه لا يعرفها، ويطلب منها مرآة ليرى وجهه، فتعطيه ليندا المرآة بعد أن تحقنه الطبيبة بمهدأ، يبقى مختار يرى وجهه ويتحسس جسمه ويرى المكان من حوله، فتسحب الطبيبة ليند على جنب وتكلمها بصوت منخفض وتخبرها انه فقد ذاكرته بسبب الغيبوبة، وهي طبعا لا تعلم أن روحا أخرى قد

سكنته، فيبدو السرور على ليندا وتطلب منها أن لا تخبره بشيء عن سبب دخوله المستشفى. توافق الطبيبة على طلبها وتطلب منها الخروج إلى الرواق لتتحدث مع الشرطة، وبينما هما يتحدثان تبدو على الطبيبة حركات غريبة وتعبير جسدي وتتبدل نبرة صوتها وتطلب من ليندا أن تخرج وتتركها وحدها مع مختار، فتخرج ليندا وهي تحس بشيء من الغرابة، تتجه الطبيبة إلى مختار وتخبره أنها المرسول الذي كان مع الروح فوق (الشبح الابيض) وتخبره أنه أتى ليبين له طبيعة الاختبار، ويبدأ بينهما حوار بين فيه الشبح الأبيض الذي يسكن جسم الطبيبة للروح التي تسكن جسم مختار أن طبيعة الاختبار هي أن يصلح حياة مختار المدمرة، وهذا عقابا له لأنه كان روحا فاسدة في حياته السابقة ويعطيه نصائح ليقتاد بها، وتخبره أن مختار

مات منتحرا، ويخبره انه إذا نجح سيعش السعادة ويذهب إلى النعيم وان فشل سيعيش التعاسة ويعاد في جسم آخر ظروفه معقدة أكثر من مختار.

بعد أن تخرج الطبيبة يدخل مختار في مونولوغ حتى تعود ليندا وتخبره أن الطبيبة أخبرتها انه يمكنه أن يخرج غدا من المستشفى ويعود إلى المنزل، فيطلب منها أن تتركه لينام ويرتاح لان المخدر سرى في دمه. ينام مختار وتحمل ليندا الهاتف تقف على الجانب الايسر من الخشبة وتتصل بأحمد وتخبره أن لا داعي لهروبه لأن مختار قد فقد ذاكرته، تطفئ الإنارة وينتهي المشهد. (انظر الملحق رقم7)

5-1 المشهد الرابع:

المكان: منزل مختار.

الشخصيات: ليندا، مختار، أحمد، سارة.

مربع ابيض يحدد الصالون، أرائك، طاولة.

تدخل ليندا من الجانب الأيمن للخشبة (الباب الخارجي للمنزل) مسرورة مع مختار الذي يتجول بنظره في المكان، ثم يجلسان على الاريكة في الجانب الايسر للخشبة ويطلب منها مختار أن تخبره كيف دخل المستشفى، فتخبره أنه وقع له حادث مرور، وهنا يكتشف مختار أن هناك أشياء تخفيها عليه لأنه سبق وان اخبره الشبح الأبيض على لسان الطبيبة انه أقدم على الانتحار، فيضغط عليها حتى تخبره انه ورث من والده لكنه أضاع كل ثروته وان أحدا اسمه جمال قد نصب عليه، وأنها تعذبت كثيرا في حياتها معه، فيطلب منها مختار الصفح ويقرر أن يفتح معها صفحة جديدة وان يعيش معها حياة رائعة على حد تعبيره، تدخل ليندا إلى غرفتها (باب الغرفة على الجانب الايسر للخشبة) لتبدل ملابسها ويبقى مختار في الصالون مغتبطا، لأنه يظن انه وصل إلى الحل، وهنا يدق الباب فيدخل احمد، يستقبله مختار عند الباب ويرحب به كأنه يعرفه، لان ليندا قد أخبرته عنه من قبل فيستنتج ذلك، لكن احمد يرتبك ويضن أن مختار قد رجعت ذاكرته، هنا يحس مختار أن هناك أمور لا يعرفها، فيكمل تظاهره كأنه يعرف كل شيء، فيعترف له احمد عن العلاقة التي جمعته بليندا ويطلب منه أن يسامحه ويلصق كل التهم بليندا، تدخل ليندا فيجلسها مختار قرب احمد ويواجههما

بالحقيقة،(انظر المحق رقم9) ثم يطلب من احمد أن يخبره بحكاية جمال وسارة، فيخبره انه كان على علاقة مع سارة، فتصدم ليندا من ما تسمع لأنها لم تكن تعلم بكل ذلك، هنا يرن جرس الباب وتدخل سارة مطالبة مختار بالاعتراف بابنه وأنها أصبحت في الشارع، بعد إن اكتشف زوجها ذلك. تختلط الأمور على مختار ويحس بالفشل في المهمة التي أوكلت إليه ولا يعود هناك شيء ليخسره فيكشف كل الحقائق ويتجه للسماء مستنجدا(انظر المحق رقم10)، ويدخل في حالة هستيرية ويخبرهم انه ليس مختار وانه روح أخرى، فيعتقدون انه جن تهم سارة بالخروج لتذهب للمحكمة فيحاول مختار منعها فتهم ليندا بالاشتباك مع مختار احمد يخنق مختار فيسقط على الأرض وتبدأ تراتيل عالم الأموات نيرفانا، نيرفانا، ادفيتا، ديفيتا، اتما، براهما، مايا، موشكا، كارما...

1-6 المشهد الخامس:

المكان: عالم الأموات.

الشخصيات: أشباح.

دوش على الشبح الأسود وآخر على الشبح الأبيض في جو من العتمة.

الشبح الأسود مقيد بالحبال وسط الخشبة ويحتج طالبا فرصة ثانية، لكن الشبح الأبيض يخبره عن أخطائه ويعيده لجسم آخر ظروفه أبشع من ظروف مختار، فنسمع صراخ كان أحدا يسقط من مكان عالي تطفئ كل الإنارة.

2. علاقة حركة الممثل بيسنوغرافيا العرض:

2-1 علاقة الممثل مع الديكور

ضمن المساحة والإمكانيات الصغيرة، اختصر العرض على إيماءات وأضواء وموسيقى وحوارات وتقنيات كثيرة، هي الأجدر بما حدث دون زيادة أو نقصان. وعلى أنغام الغيتار والمزج بين عدة أشكال حركية وفنية

وسيادة الألوان الحيادية جعلنا المكان يوحي بقتامة الحياة وكثف الشعور بالحزن. وتجعل الممثل والمتلقي يحسون بواقعية المكان.

اراد المخرج من خلال الإضاءة والصوت والموسيقى والمؤثرات، أن يضيف على العرض الإحساس بالزمان والمكان وقوة اللحظة التمثيلية والمشهدية، وتسهيل حركة الممثلين وتفاعلهم مع بعضهم ومع النص، ومع اللحظة والمكان (MISE EN SCENE) فالديكور هنا يجسد المكان ويعطيه روحه الحقيقية.

ركز المخرج على تصميم السينوغرافيا، حيث قام بتبسيط الديكور واختزاله من خلال قطع بسيطة تؤدي وظيفتها، مما أعطى فرصة للممثلين للانتقال بسهولة في الفضاء المسرحي. فيما انسجمت الإضاءة والموسيقى مع روح الشخصيات، بعد أن دخلت في سجال مع بعضها البعض، والتي تتفق أو تتناقض مع طبيعة الشخصيات، التي تعاني الصراع الداخلي ثم تنتقل إلى الصراع مع الآخر.

2-2- علاقة الممثل مع الإضاءة الإضاءة:

- البرولوغ prologue:

بعد فتح الستار ينار دوش أبيض على الغيتار وسط الظلمة يبين لنا أهميتها، ثم إنارة كاملة زرقاء خافتة تعطينا جو من العتمة، يدل على العالم الآخر ويساعد على دخول وتحرك الأشباح.فالإنارة تتحكم في الحيز الذي يجب ان يتواجد فيه الممثل.

في آخر المشهد وبعد خروج الأشباح، تطفأ كل الإنارة وينار spot احمر على كرسي في مقدمة الخشبة على اليمين، حيث يذهب عازف الغيتار ويجلس ليباشر العزف التمهيدي للمشهد الأول - ال spot الأحمر على كرسي العازف يبقى طوال العرض باستثناء مشاهد عالم الأموات المشهد الثالث والخامس- الضوء الأحمر لون حار وكما كل الأوان الحارة يدل على عدم الارتياح والخطر.

- المشهد الأول:

إنارة بيضاء كاملة تبين غرفة المستشفى.

- المشهد الثاني:

دخان، إنارة زرقاء خافتة، دوش ابيض على الشبح الأبيض وسط الخشبة يبين أهمية الموقف ويعكس النور الأبيض من لباسه ليزيد إشعاعا، تطفأ الإنارة لينتهي المشهد ويدخل ديكور المشهد التالي.

- المشهد الثالث:

وسط الظلام ينار دوش احمر ثلاث مرات على سرير مختار، وكل مرة يشهق فيها شهيق عميق يدل على أن الروح قد دخلت جسمه، ثم تنار إنارة بيضاء كاملة تبين غرفة المستشفى.

عندما يسكن الشبح الأبيض جسم الطبيبة، تحدث تقطعات أو رمشات في الضوء لتبين أن شيء غريب يحدث.

في نهاية المشهد تطفأ كل الإنارة باستثناء إنارة العازف.

- المشهد الرابع:

مربع ابيض يحدد الصالون، دوش احمر وسط الخشبة، حين يفقد مختار أعصابه ويخبرهم الحقيقة، حقيقة تبادل الأرواح وفي هذه اللوحة تنقص إضاءة المربع للتركيز على مختار، تطفأ كل الإنارة مباشرة بعد مشهد القتل ليخرج الديكور

- المشهد الخامس:

إنارة زرقاء خافتة، دوش ابيض على الشبح الأبيض، ودوش احمر على الشبح الأسود الدوش الأحمر يبين الذنب والخطأ والعقاب والخطر.

3-2- الديكور:

- البرولوغ prologue:

كرسي وسط الخشبة مغطى برداء اسود عليه غيتار وكرسي في مقدمة الخشبة على اليمين.

- المشهد الأول:

كرسي في مقدمة يمن الخشبة، سرير مستشفى، حامل الدواء، كرسي بجانب السرير.

- المشهد الثاني:

نفس ديكور المشهد الأول.

- المشهد الثالث:

مكعب خشبي اسود وسط الخشبة ليقف فوقه الشبح الأبيض فيبدو أعلى من باقي الأشباح، أما اللون الأسود على المكعب فلأجل أن لا يظهر للجمهور ويسهل إدخاله وإخراجه.

- المشهد الرابع:

أرائك يسار الخشبة تبين الصالون، طاولة مغطاة بقماش اسود أمام الأرائك، وهي نفس المكعب في المشهد الثالث وذلك للاختصار في الديكور والتوظيف المتعدد للقطعة الواحدة.

- المشهد الخامس:

لا يوجد ديكور.

3.3- اللباس والإكسسوار:

- عازف الغيتار:

العازف يلبس رداء طويل كرداء الأشباح مما يساعد الممثل على الحركة بسلاسة توحي بانه من عالم اخر دون ان يظهر أي جز من جسمه، الرداء يحمل اللونين الأسود والأبيض، فهو يمثل لحن الحياة ويمثل الإنسان بسواده وبياضه وحالاته المتقلبة، وهذا هو الإنسان بتعدد ألحانه وإيقاعاته. وبكل ما يحمله من تناقضات.

- الشبح الأبيض:

رداء ابيض طويل يخفي كل أجزاء الجسم، يبين انه مرسل من السماء ويختلف عن باقي الأشباح.

- الأشباح السوداء:

رداء اسود طويل يغطي كل أجزاء الجسم، يدل على أن تلك أرواح مذنبة.

- مختار:

في المستشفى يرتدي لباس أزرق خاص بالمرضى.

في البيت يلبس لباس أنيق يبدو عليه الترف، يوحي بمكانته الاجتماعية.

- ليندا:

في المستشفى تلبس لباس متبرج أنيق يميل إلى الأسود لم يسبب لها أي إعاقة حركية على الخشبة، بسبب الحالة التي كانت فيها والحالة التي كان فيها زوجها، حمل في يدها حقيبة يد نسوية فيها مرآة.

في المنزل تغير ملابسها وترتدي لباس البيت الذي يبرز الأنوثة.

- الطبيبة:

تلبس لباس العمل، مآزر، سماعة، وتحمل في يدها قلم وأوراق مثبتة على حامل.

- احمد:

لباس أنيق يميل إلى اللباس الكلاسيكي.

- سارة:

لباس متبرج أنيق.

ان اختيار الملابس كان موفق من طرف المخرج حيث لم يسبب أي اختلال على حركة الممثل بل ساهم بتنقل وتحرك الممثلين.

السينوغرافيا الموظفة في العرض متواضعة بعض الشيء ومختصرة، لكنها تخدم العرض دون مبالغة أو زيادة. وأرى أنها كافية ما دامت لا تنتقص من قيمة النص أو العرض، فالأفكار التي طرحت تطغى على الجزء البصري، وحتى وان كانت هناك مبالغة في السينوغرافيا، فأعتقد أنها لن تخدم العرض بل ستشتت عين المشاهد وربما لن يتمكن من فهم الأفكار التي يراد إيصالها.

4- الرؤية الإخراجية للعرض:

لإخراج العرض ركز المخرج على الحفاظ على إيقاع العمل دون الوقوع في الملل، وحاول أن يكون مجرد موجه ومنسق في تسيير طاقم المسرحية، بفتح المجال للاستماع لآراء الطاقم سواء من ناحية التمثيل أو السنوغرافيا ويكون دور المخرج هنا هو الإشراف والتوجيه والتنسيق.

أداء الممثلين فضل المخرج أن يكون واقعيا خالي من المبالغة والاستعراض، وحتى السينوغرافيا والكوريغرافيا أبقينا على عنصر البساطة والاختصار بما يخدم العرض، دون زيادة أو نقصان فكل ما هو بسيط ومرتب يكون جميل.

أما عن الإيقاع العام للعرض والحركة على الخشبة، رأينا أن يكون منسجم متسارع بتسارع وتيرة الأحداث واللوحات ومكثف من ناحية تعاقب اللوحات وأداء الحوارات.

الاشتغال بالسينوغرافيا يخدم العمل من خلال دلالة ألوان الإضاءة وتبدلها لتواكب تبدلات الأزمنة وفق إيقاع سريع، بالإضافة إلى عدم ازدحام الخشبة بقطع الديكور والاشتغال في مساحة قريبة من الجمهور، كلها عوامل ساعدت في تدعيم

الجو النفسي والفعل الدرامي الذي عمدنا إليه. سبب آخر للتقليل من الديكور هو لتسهيل دخوله وخروجه لأن الديكور يتبدل ستة مرات خلال العرض.

قمنا بمنح النص معناه الكامل وقيمته الحقيقية بالعمل مع الممثلين والتقنيين، مقدرين قيمة الكلمة المستخدمة حق تقديرها وإعطائها أهميتها. فكل عناصر العرض المسرحي عملنا على أن تكون منسجمة وتصب في خدمة العرض.

إخراج العرض المسرحي كارما قائم على القدرات البشرية الإبداعية فمهمة المخرج مقتصرة على أن تستنطق دواخل الممثل ومهارته وهو يعمل داخل الجماعة وفق مراحل محكومة بالاستمرار والتماسك. ويستجلي معالمها تماشيا مع الخطاطة التي التي وضعها لتفعيل المتخيل والخيال والذاكرة عند الممثلين وكل طاقم العمل.

يرى المخرج انه من الواجب إغراء الممثلين بان يقدموا خيالاتهم الخاصة ونظرياتهم الخاصة والأفكار التي تستبد بهم، وعلى المخرج معرفة ما الذي يشجع عليه وما الذي يقف بوجهه وعليه أن يساعد الممثل على أن يكون ذاته وعلى أن يمضي وراءها من أجل أن يقوم نوع من التفاهم، يتجاوز الفكرة المحدودة عن الواقع لدى كل منهم، وذلك لبلورة رؤية المخرج في الجماعة ورؤية الجماعة في رؤية المخرج. أي تقديم وجهة نظر واحدة من خلال العديد من الرؤى المختلفة.

في الإخراج منحنا الأهمية القصوى للنص وعمل المثلين والجسد والتعبير الحركي، واعتمدنا على ما هو إنساني وبشري في تهيئة العرض، دون الالتفات إلى التكنولوجيا واتخاذها أساسية في صناعة الفرجة، لأن دورها الفني التكميلي يأتي بعد العمل الجماعي والإعداد أي إعداد المشهد المسرحي والثياب

والإضاءة... وتوظيفها يجد مكانه الطبيعي بمجرد أن يخرج إلى الوجود عمل حقيقي من خلال التدريبات، حينذاك فقط نستطيع أن نتحدث على الموسيقى والإضاءة واللون والشكل، التي نحن بحاجة إليها لكي نزيد من العمل ونجمله فهي مكملات وليست أساسيات.

كارما عرض مسرحي يثير العديد من الأسئلة الإنسانية التي تحتاج إجابة ملحة، وقد سيطر البعد الإنساني على القضية المطروحة في العرض، بتكثيف الفعل الدرامي على الخشبة بطريقة مدروسة وواقعية لا تحتمل الزيادة أو النقصان.

بالنسبة للفضاء المسرحي فقد اتسم العرض بقدرته على استغلال أرجاء الخشبة بطريقة جمالية متوازنة، مرتكزة على نقاط الجذب وهذا بدوره سهل إيصال رسالة العرض للمتفرج.

3.حركة الممثلين والحوار

يشكل الحوار آلية مهمة للكشف عن المعلومات الشخصية والبوح بالأسرار وتحريك الممثلين، ومساعدة الممثلين على الحركة وإلقاء حوارهم بيسر خاصة عندما يكون متوترا، ففي حالة التوتر هذه تبرز الحقائق وينكشف المتوتر من خلال الحركة على خشبة المسرح، والأمثلة على هذا في العرض كثيرة ومتعددة، إذ كل مرة تدخل فيها شخصية مع أخرى في مشادات كلامية يكتشف الجمهور مواصفات أخرى عن الشخصيات المتحاورة، وقد يكون هذا الاكتشاف عن طريق الاعتراف أو الاستنتاج أو من خلال الحركة والاماءات التي يقوم بها الممثل.

الحوار يؤدي وظيفة من شانها أن تحرك الأحداث وتدفعها إلى الأمام، ويدفع إلى تطوير **الحدث الدرامي**[1] ويعبر عن ما يميز الشخصية من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية، كما يولد الإحساس انه مشابه للواقع.

يتميز حوار كارما بوضوحه وباستخدامه اللغة العربية، التي تفهمها كل الفئات. كما يتميز بامتلاكه مقومات الحوار الدرامي، الذي يجعل المتلقي منشدا للمسرحية ومتابعا لكل تفاصيلها، فتكاد لا تخلو جملة إلا واحتوت على قيمة فنية أو موضوعية أو جمالية. فالحوار يدفع الأحداث إلى الأمام وعلى أساسه تتحرك الشخصيات ويكشف عن الشخصيات ويبلور الصراع ويحمل أبعادا درامية.

الحوار يحمل علامات فعل درامية خاصة من خلال الأفعال وردود الأفعال الجسمانية الحركية ، والجو المباشر والواقعي الذي ينتمي إليه هذا الحوار يهيئ المتلقي لتكوين نظام معرفي وفكري موحد حيال ما يتلقى. يتألف من جمل مكثفة وقصيرة وواضحة ومباشرة وذات قيمة تعبيرية حاسمة، ولم يخلو من عنصر التشويق الذي لازم المسرحية بشكل عام والمشهد بشكل خاص.

على الرغم من قصر الجمل في الحوار إلا انه غني بما يحمله من قيم ومضامين. اللغة جاءت معبرة عما يجول في دواخل الشخصيات. أيضا لعب الحوار الغير منطوق دورا مهما بواسطة التعبير الحركي على الخشبة.

الحوار واقعي خالي من العبارات الرنانة التي تفسد المعنى وتعقده وتبعده عن المتلقي فيدرك قيمة الشخصية وقوة حضورها الدرامي من خلال حساسية

[1] - الحدث الدرامي هو كل واقعة تحدثها الشخصيات في حيزي زمان ومكان المسرحية مساهمة في تشكيل الحركة الدرامية، وتصاغ الدراما عند أرسطو في شكل حدثي لا في شكل سردي، ويتكون الحدث أو الفعل الدرامي من حركات الممثلين الجسمية فوق خشبة المسرح، بالإضافة إلى كلمات الحوار التي تصور العواطف وردود الفعل الانفعالية مؤثرة في سلوك الغير دافعة بحركة المسرحية إلى الأمام. أنظر: د ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، 1985، ص 179.

اللغة الحوارية وطبيعتها في لغة منسجمة مع المواقف والمضامين والتشكيلات الحركية التي شكلت البؤرة المركزية للمسرحية.

أما الحوار الداخلي أو **المونولوغ**[1] كان نادرا بشكل قصدي ومحدد، صياغة الحوار كانت مركز ومنسجم مع الموقف، الحوار أيضا كان قعي ومكثف في العبارة الدرامية أشبه بوعاء لمشاعر كل الشخصيات ومجمع علاقات الشخصيات ودوافعها، يفصح الحوار عن كوامن الشر الدفينة فيه وهذا ما يكشف عن داخلية كل شخصية، وهذا يجسد من خلال توظيف دلالات مختلفة ولعل أكثرها تأثيرا هو مكان أداء هذه المنولوغات على الخشبة، حيث كان المنولوغ الحاسم في المسرحية في الجانب الامامي الأيمن للخشبة لعيطي تأثير قوي لدى الجمهور.

لقد نظرنا إلى الحوار من زوايا متعددة، فجاء بعد الغربلة والتدقيق والتحميص مركزا ومكثفا ومعبرا لا استطراد فيه ولا غموض، كما تميزت العبارات المسرحية بانسجامها مع الموقف المسرحي وأداء الممثل، فحققت الوظيفة الأهم في المسرح وهي الاتصال، وكذلك التزمنا بواقعية الحوار من خلال حدود كل شخصية، فلا تنطق إلا بما يتناسب معها ومع حركتها، سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإفصاح عن ذاتها، حيث أن الواقعية في الحوار المسرحي ليست في نقل الواقع، وإنما بتصوير الشخصيات وإدراكها لمواقعها الحقيقية.

ونكتشف من خلال الحوارات المعتنى بها جيدا والمتناغمة مع الأفعال وردود الأفعال والإيقاع التصاعدي للحبكة في المشاهد التأسيسية، طبيعة العلاقة التي تجمع بين الشخصيات، بلغة حوارية سلسة تنقد الواقع، فكل الشخصيات تبوح بما يعتل في نفوسها بجمل تمتاز بغزارتها وكثافتها في أسلوب حواري نثري غني بالأفكار والدلالات.

[1] - وهو العنصر الذي يتيح للشخصية المسرحية أن تفصح عن دخيلة نفسها، لتكشف عن مشاعرها الباطنية وأفكارها، وعواطفها وكأنها تفكر بصوت مسموع، ويلجأ الكتاب المسرحيون إلى هذه الطريقة في التشخيص بالمونولوغ حينما تجد الشخصية نفسها تحت وطأة انفعال جارف أو أزمة عنيفة يحتل فكرها ووجدانها ولعل أشهر المنولوغات في المسرح مونولوغ هاملت (أكون أو لا أكون ذلك هو السؤال). أنظر: المونولوغ المسرحي، الهيئة العربية للمسرح. https://atitheatre.ae/المونولوج-في-المسرح. 2019/06/26.

العرض لا يحتوي على محطات صمت كثيرة كأنه عبوة مملوءة تنفجر على الركح مرة واحدة. نقاط الصمت قليلة تم توظيفها إلا لما كان ضروريا يخدم العرض ويتحكم في حركة الممثلين قصد البعد عن الثرثرة والحوارات الطويلة المملة. أيضا لم نعتمد على التزويق اللفظي ربما لان مساحة العمل لا تسمح بذلك. فالحوار ساعد الممثلين على الحركة وعلى إلقاء الحوار بسلاسة على خشبة المسرح.

وفي ختام بحثنا هذا نخلص الى ما يلي : لقد طفنا في ارجاء بحثنا هذا بعدة محطات فيما يخص المسرح ابتداء من التعريف بعدة مصطلحات مفتاحية تعريفا لغويا واصطلاحيا ويتعلق الامر بـ : -التشكيل الحركي .

-الإخراج المسرحي .

ثم وقفنا عند فصليه وهما: 1- الإخراج المسرحي في الجزائر .

2-التشكيل الحركي –مسرحية كارما –

وقد حاولنا اعادة قراءة ما يتعلق بهذين الفصلين من خلال ما تيسر لنا من مراجعومستندات ليبقى المجال مفتوحا للباحثين والدارسين المسرحيين لمعاجة مثل هذه المواضيع الهامة التي ارى انها في حاجة الى البحث والتعمق لصبر اغوارها العميقة ،ولرى ان المراجع فيها شحيحة نوعا ما لاسيما عنوان هذا العرص بالخصوص المتمثل في : التشكيل الحركي واليات الاخراج.

وقد شاب جهدنا المتواضع هذا شيء من العناء نظرا لعدم حصولنا على ما يشفي الغليل فاعتمدنا على نصائح وتوجيهات بعض الاساتذة الافاضل الذين امدونا بيد العون ووضعونا على السكة الصحيحة امثال الدكتور سوالمي حبيب الذي لم يدخر جهدا في مدنا بيد العون والتوجيه والدعم..وقد لجانا كثيرا من الاحيان الى الشبكة العنكبوتية –الانترنت-حيث حاولنا الاستناد والاخذ من بعض العروض والبحوث الجادة لاسيما الصادرة عن اهل الاختصاص ..فشكرا جزيلا للاساتذة الفضلاء ولكل من اخذ بايدينا من اجل انجاز هذا العمل المسند الينا وكل الطلبة والطالبات ..ونرجو ان نكون قد وفقنا في تحقيق كل او جل الاهداف المرجوة من خلال بحثنا المتواضع هذا.الشبكة العنكبوتية –الانترنت-حيث حاولنا الاستناد والاخذ من بعض العروض والبحوث الجادة لاسيما الصادرة عن اهل الاختصاص ..فشكرا جزيلا للاساتذة الفضلاء ولكل من اخذ بايدينا من اجل انجاز هذا العمل المسند الينا وكل الطلبة والطالبات ..ونرجو ان نكون قد وفقنا في تحقيق كل او جل الاهداف المرجوة من خلال بحثنا المتواضع هذا.

- المراجع باللغة العربية:

1. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي –تقديم فاروق عبد القادر- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.ط 2

2. طالب الإبراهيمي احمد-من تصفية الاستعمار الى الثورة الثقافية، ترجمة حنفي عيسى –الجزائر-الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.

3. كتاب المدارس المسرحية وطرق اخراجها ، تأليف جمعة احمد قاجة.(اسم الكاتب، اسم الكتاب، دار النشر، سنة النشر إن وجدت، الطبعة، الصفحة.

4. بدر يحسو نفريد وسامي عبد المجيد,مبادئ الاخراج المسرحي,جامعة بغداد.

5. محمد فرحات عمر, فن المسرح.

6. احمد زكي:عبقرية الاخراج المسرحي,المدارس والمناهج,الهيئة المصرية العامة للكتاب,ط1989.

7. مينا ملاك ((طائر الليل الحزين)) مخرج مسرحى مؤلف وكاتب سيناريو وحوار .. مصمم أستعراضات شاعر وملحن .. وكاتب قصص.

8. سعد أردش, المخرج في المسرح المعاصر .

9. أنظر: د ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، 1985.

- مواقع الانترنت:

10. https://theses.univ-oran1.dz/thesear.php?id=THA2342,consulté

11. consulté le 09.10.2020, a 16.34

12. عن الانترنت المسرح الجزائري بين الامس واليوم

13. https://www.atitheatre.ae/%D8

consulté le 09.10.2020 à 17.14

14. عن الانترنت بتصرف..يوم 15/08/ 2020 الساعة الحادية عشر ليلا

15. عن الانترنت https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=402369

16. Consulté le07.06.2020 a 17.28 بتصرف

17. https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=402369

18. Consulté le14.10.2020 a 20.37

19. عن الانترنت https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=402369

20. https://worldofartoftheater.blogspot.com/2011/10/blog-post_113.html

21. https://www.dorar-aliraq.net/threads/387582-

22. Consulté le14.10.2020 a 23.54

23. https://sites.google.com/site/spacifictheater/director

24. Consulté le14.10.2020 a 23.09

25. Beqlamy.blogsport.cam/2016/05/blog-blag-21-htenl

26. جريدة الجمهورية.26نوفمبر2020 الساعة 9 ليلا

27. حوار مع مخرج المسرحية على الساعة 17.12

28. جامعة بابل الالكترونية اليوم 25 اكتوبر 2020 الساعة 15.12

http://repository.uobabylon.edu.iq/papers/publication.aspx?pubid=6838

29. أنظر: المونولوغ المسرحي، الهيئة العربية للمسرح. https://atitheatre.ae/المونولوج-في-المسرح. 2019/06/26.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون
قسم فنون العرض
FLAA
كلية الآداب العربي والفنون
Faculty of arabic literature and Arts
UNIVERSITE
KARMA
نص : فارح إلياس مازن
إخراج: فارح إلياس مازن
مساعد مخرج: سلطاني علاء الدين
سينوغرافيا : ملاوي هاني شاكر
معالجة درامية : عمر برحايل/ صلاح الدين عزاز
كوريغرافيا : العابد زهرة
مسؤول تقني: لعجال عبد المنعم
مسؤول فني: نوارة عمر
مسؤول إضاءة: براسيل محمد
تقني خشبة: ضرايفية خير الدين
تحت إشراف: د/منصور كريمة
تمثيل
عثماني سفيان
خيواني عبد الرحمان
مرحوم كنزة
سري خيرة
شارف خوجة سعاد
عصام نصر الله
حمزة ناجي
بن صخرية إسماعيل
زرقي هدية
شرفي راغب
بالمسرح الجهوي سي الجيلالي عبد الحليم مستغانم
17 أفريل
الساعة 17:00

تحت الرعاية السامية للسيد رئيس جامعة
عبد الحميد بن باديس – مستغانم
وبمساهمة كل من
● مديرية الخدمات الجامعية – مستغانم
● مدير الإقامة الجامعية – المجدوب
إعلان
نعلن عن اجراء اختبار انتقاء " كاستينغ " وذلك لأجل إختيار
ممثلين وممثلات لإنتاج عمل مسرحي بعنوان : كارما
للمشاركة وعرضه في مختلف التظاهرات الفنية عامة
والمسرحية خاصة داخل وخارج الجامعة وفي الوطن و خارجه
إجراء الكاستينغ
يوم 11 فيفري
● في الجامعة ITA على الساعة 10:00 ص
● الاقامة الجامعية للبنات"2200" على الساعة 18:00 م
يوم 12 فيفري
● في خروبة على الساعة 10:00 ص
● الاقامة الجامعية للبنات شمومة على الساعة 18:00 م

صورة -03- فريق المسرحية أثناء التدريبات. مسرح الموجة سلامندر مستغانم.

صورة -04- فريق كارما. لحظات قبل العرض. غرفة تبديل الملابس. مسرح مستغانم.

صورة -05- برولوغ

صورة -06- المشهد الأول

صورة -07- المشهد الثالث.

صورة -08- المشهد الرابع.

صورة -09- المشهد الرابع.

صورة -10- المشهد الرابع

صورة -11- المشهد الثاني. العالم الآخر.

صورة -12- نهاية العرض. مسرح مستغانم.

عروض المهرجان الوطني لمسرح الهواة تتواصل بمستغانم

ثنائية الخير و الشر في «كارما» لفرقة المسرح لجامعة ابن باديس

بن عاشور

شهد اليوم الثاني من المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم عرض مسرحية «كارما» لفرقة المسرح لجامعة عبد الحميد بن باديس بمستغانم ، وهي عرض أخرجه فارح إلياس مازن الذي نجح في المزج بين السريالية و الفلسفة الإغريقية و الهندية والصينية.

وتدور حيثيات القصة حول مختار، وهو شاب ورث من أبيه أموالا طائلة، لكنه لم يحافظ عليها، كما أهمل زوجته ليندة التي خانته مع ابن عمه أحمد ، ما دفع به إلى الانتحار، وعند نقله إلى المستشفى ، سكن في جسده الميت شبح مهمته تطهير روح مختار من الذنوب مقابل الاستفادة من السعادة والحياة الأبدية، إلا أن الشبح فشل في القيام بالدور لأنه لم يفهم ما ارتكبه مختار من معصية، وعقابا له نُقل الشبح إلى جسد آخر أكثر شراسة من روح مختار الذي كان يخون زوجته أيضا مع سارة التي أنجب منها ولدا غير شرعي . وهكذا يقوم الشبح الأبيض الذي يتحكم في جميع الأشباح بتوجيه وصية لأتباعه ، يقول لهم بأن داخل كل إنسان يوجد ما يعرف بالوجود ، لكن إذا كانت نفسيّة الإنسان ضيقة وضعيفة فلن يرى إلا الظلام ، قائلا : « الظلام أنت والنور أنت وأنت من يختار النعيم أو الجحيم » ، والمقصود من رسالة العرض المسرحي أن كل ما يحدث للإنسان من خير وشر ، ما هو إلا انعكاس لما بداخله، وعليه أن يتحكم فيهما ويوظفهما لما فيه صلاح الجميع .

صورة -13- مقال عن العرض. جريدة الجمهورية.

المخرج الشاب فارح إلياس مازن :

« أهتم كثيرا بالنصوص الفلسفية ولا يستهويني الإقتباس »

حاورته : بن عاشور

فارح إلياس مازن هو شاب موهوب من من ولاية تبسة، يدرس سنة أولى ماستر بجامعة مستغانم شعبة «ديزاين جرافيك» ، استطاع بطموحه وتكوينيه وموهبته إن يتأهل إلى التصفيات الخاصة بمهرجان مسرح الهواة بمستغانم من خلال عرضه «كارما» الذي ينافس على إحدى جوائز الطبعة الـ 51، وهو نص مقتبس من الفلسفة الشرقية القديمة .

● حدثنا أكثر عن مسرحية « كارما » ، و أكثر شيء العنوان ؟

■ «كارما» مصطلح نجده في الكثير من القواميس العالمية على غرار القاموس الإنجليزي أو الهندي ، إلى جانب مصطلحات أخرى مثلا « الموشتا » ، « البراهما » ، الجيفا والشفنا ، و تعني هذه الكلمة لكل فعل ردة فعل ، كما نعرف أن الثقافة والفلسفة الشرقية ساهمت كثيرا في الثقافات والفلسفات العالمية الكبرى، فمثلا نجدها حاضرة في كل من الفلسفة الإغريقية والألمانية وحتى الفلسفات الحديثة نجد فيها مفهوم «كارما».

● لماذا اتجهت نحو هذا النص الفلسفي ؟

■ نص «كارما» لم أكن لأصله لو لم أدرس ثقافات وفلسفات الصين و الهند وفلسفات أقصى الشرق في العالم ، حيث قمت ببحث معمق واعتمدت على تلك الفلسفة ، عندها شرعت في بناء هذا العمل الدرامي المحكم الذي أتمنى أن يعجب الحضور ، أما بخصوص التمثيل والأداء فقد اعتمدت على الطريقة البريختية التي تقوم على الاستماع إلى الممثلين وكل الطاقم، في حين أن المخرج يكون دوره التنسيق والتنظيم ، فأهمية الفن في نظري هو إيصال الأفكار الجديدة ، ثم أنا أؤمن أن الأعمال الجيدة هي القائمة على البحث الصحيح «كارما» هي 100 بالمائة إبداع لأن الكثير شكك في عملي معتقدا أنه مقتبس .

● هل تملك أعمالا خارج نطاق المسرح ؟

■ لي نصوص وقصص قصيرة هي في دار النشر ستطبع خلال هذه الأيام القليلة القادمة ، كما أن لي بعض الكتابات ، علما أني مارست المسرح الجامعي في جامعة تلمسان، ثم بمستغانم ، كما أنني تكونت في الدراسات الدرامية ، المسرح هو شغف كبير بالنسبة لي ، ومقدس وهو فن راق ونخبوي .

● كيف تقرأ المسرح الجزائري ؟

■ أنا شخصيا أحب الأعمال الإبداعية، ولا تستهويني الأعمال المقتبسة ، وهذا ما هو طاغ على الأعمال المسرحية في الجزائر، ما سيدفع بها حتما إلى الضعف ، فمثلا أنا قرأت لآباء المسرح كبريخت ، بيكت ، شيكسبير ، شيخوف ... لكنني لم أتعلق بأي منهم ، فما يهمني اليوم هو المسرح «البروليتاري» الذي يعبر عن الشعب وهو موجود خاصة في روسيا .

● ما هي أهم إنجازاتك الفنية ؟

■ مؤخرا قدمت عرضا في المسرح الجامعي بولاية سطيف، ونلت أحسن نص وأحسن توظيف موسيقي، و للأمانة كانت هناك عروضا قوية ، لكن كنت الوحيد الذي قدم عملا إبداعيا ، ما سمح لي بالتفوق .

● هل تم دعم فرقة « المسرح » لجامعة بن باديس بمستغانم من قبل الجامعة ؟

■ في الحقيقة وللأمانة فإن الجامعة لن توفر لنا أدوات العمل تقريبا ، كل الأدوات هي من إسهامات الطلبة، فمن أراد أن يرفع العمل المسرحي يعرف نفسه ومن أراد تحطيم هذا الجهد يعرف نفسه لأن في غياب المادة وتطوع الممثلين يصعب تركيب عمل مسرحي .

صورة -14- حوار مع الكاتب والمخرج. جريدة الجمهورية.

صورة -15- فريق المسرحية. بعد الحصول على جائزة أحسن نص وأحسن توظيف موسيقي. المهرجان الوطني للمسرح الجامعي سطيف.

محتوى المذكرة	الصفحة
حكمة	/
الإهداء	/
الشكر	/
مقدمة	2-1
الفصل الأول: الإخراج المسرحي من خلال نماذج مسرحية	15-3
المبحث الأول: المبحث الأول الإخراج المسرحي النشأة والتطور	03
المبحث الثاني: مناهج الإخراج المسرحي في الجزائر	05
الفصل الثاني: التشكيل الحركي مسرحية كارما انمودجا	16
المبحث الأول: البناء الدرامي في مسرحية كارما	39-19
المبحث الثاني: التشكيل الحركي في مسرحية كارما	19
خاتمة	22
قائمة المراجع	40
ملاحق	42-41
الفهرس	/

الملخص:

وفي الأخير، نستخلص من البحث آن التشكيل الحركي في الجزائر يجتاز العراقيل بسلاسة ولا يواجه آي صعوبات بمساعدة الأطراف الفنية في المسرح الجزائري لتصبح دلالات الحركة في العمل المسرحي الأسلوب الذي يمارسه الفنان المسرحي بتقديم كامل الأحاسيس والأفكار وتقديمها إلى المتلقي في طابع حركي يمتاز بالسلاسة .

الكلمات المفتاحية:التشكيل الحركي،المسرح الجزائري،العمل المسرحي،الفنان المسرحي

Sammury :

And in the end، we conclude from the research that the kinetic formation in algeria passes obstacles smoothly and does not face any difficulties with the help of the artistic parties in the algerian theater.

Keys words :kinetic formation ;algerian theater ;artistic parties ;

theatrical artist

Résume :

Et au final، nous concluons de la recherche que la formation cinétique en Algérie passe les obstacles sans à-coup et ne rencontre aucune difficulté avec laide des parties artistiques du théâtre algérien.

Les mots clés :la formation cinétique ;théâtre algérien ;artiste théâtrale

formation mortice