الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

Republique Algerienne Democratique Et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد ابن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون

Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
Université Abdelhamid Ibn badis
Mostaganem
Faculté des lettres arabe et Arts

UNIVERSITE Abdelhamid Ibn Badis MOSTAGANEM

قسم الفنون

ماستر نقد العرض المسرحي

البعد الدلالي للسينوغرافيا

مسرحية كارما – أنموذجا –

من إعداد الطالب:

علاء الدين سلطاني

إشراف:

د. منصور كريمة

لجنة المناقشة

الإسم	الرتبة العلمية	الصفة

السنة الجامعية: 2020/2019

إهداء

إلى الذي وهبني كل ما يملك، إلى من كان يدفعني قدما نحو الأمام لنيل المبتغى إلى الذي سهر على تعليمي بتضحيات جسام، إلى مدرستي الأولى في الحياة.

"**أبـــــــــي**"

إلى التي وهبت كل العطاء والحنان، إلى من مدتني بالسعادة، وكانت لي عونا طيلة حياتي، إلى أجمل ما نطق به لساني:

"**أمـــــــــي**"

إليهما أهدى هذا العمل.

إلى إخوتي وأخواتي الذين تقاسموا معي عبء الحياة.

كما أهدى ثمرة جهدي لأستاذتي الكريمة "د.منصور كريمة"

شكـــــــــــر وعرفـــــــان

جزيل الشكر والعرفان إلى

الأستاذة: "د.منصور كريمة"

التي قامت بالإشراف على هذا العمل وكانت لنا السند والعون والموجه في كل خطوات إعداد هذه الرسالة.

كما لا يفوتنا أنتقدم بجزيل الشكر للأستاذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة بتفضلهم بقبول مناقشة المذكرة وإثراء مضمونها.

وفي الأخير نتوجه بالشكر إلى كل من ساهم من بعيد أو من قريب في إنجاز هذا العمل

فهرس المحتويات	رقم ص
شكر وعرفان	/
فهرس	/
مقدمة	أ- هـ
الفصل الأول دراسة تحليلية للنص المسرحي – كارما-	
1. بطاقة تقنية.	7
2. الفكرة العامة للنص	8
3. المدرسة التي ينتمي إليها النص:	10
4. علاقة العنوان بمضمون المسرحية	12
5. الحوار	13
6. البناء الدرامي	15
7. الحبكة والعقدة	19
8. الجسد والروح	20
الفصل الثاني: دراسة تحليلية للعرض المسرحي – كارما –	
1 شخصيات العرض.	23
2 الجانب النقدي من عين المخرج.	29
3 ملخص وصف للعرض.	31
4 دلالة السينوغرافيا:	36
5 الصوت والموسيقى	41
6- المكان والزمان:	42
7- مخطط العمل (العرض المسرحي كارما).	42
8- العروض	45
9- النزعة التجريبية في العرض	46
10 الرؤية الإخراجية للعرض	49
- خاتمة.	54-51
- الملاحق.	/
- قائمة المصادر والمراجع	/

مقدمة

مقدمة:

كان المسرح وما يزال هو النقطة التي تبدأ منها انطلاق الشرارة نحو الثقافة والتطور والمساعدة في تطوير المجتمعات، والوصول إلى حال أفضل، وعلى مر الأزمان خضع للتحوير والتشكيل سواء كان ذلك في شكل خشبته، أم في شكل العروض التي تمثل داخله، بل إن دور التمثيل نفسها كانت موضعاً للتغيير والتبديل، فقدم المسرح في الميادين، وخارج المعابد، وداخل الكنائس، ومرّ بمراحل كثيرة حتى أقيمت له دور التمثيل الحالية.

ارتأيت في هذا البحث أن أركز على العرض المسرحي، والحديث عن العرض يقودنا مباشرة إلى الحديث عن جملة من العناصر الأساسية التي يتشكل منها والمتمثلة في الفضاء والديكور والإضاءة والموسيقى والممثل...

وانطلاقا من هذا اخترت بحثي وعنونته بـ" **البعد الدلالي للسينوغرافيا، مسرحية كارما أنموذجا** وقد أردت من خلاله أن أبين العناصر الجمالية التي يتكون منها العرض المسرحي ومدى تأثيرها على المتلقي، ومن هنا أصبح السؤال الجوهري الذي يطرح نفسه: في الإشكالية التالية:

كيف يقدم المسرح عرضا واضحا من خلال الأبعاد الدلالية للسينوغرافيا ؟ وما مدى إستجابة المتلقي مع العرض المسرحي.؟

وقد انبثق عن هذه الإشكالية عدة تساؤلات ومن أهمها:

1-كيف نعتبر الكتابة الدرامية من الوسائل الجمالية التي تساهم في إثراء الفرجة المسرحية؟

2-وكيف يتسنى لنا المرور من الكتابة الدرامية إلى الكتابة السينوغرافية علاوة عن الكتابة الإخراجية؟

3-كيف يخلق المخرج عرضا جميلا متكاملا متناغما تنسجم فيه جميع العناصر والمكونات داخل فسيفساء فنية متناسقة؟

4- كيف يستطيع الفضاء المسرحي أن يؤثث الفرجة ويبلورها ويشكلها جماليا؟

5- كيف تعيد السينوغرافيا تشكيل الفضاء المسرحي ؟

6-كيف يستطيع الممثل أن يصنع الفرجة؟

ويرجع سبب اختياري لهذا الموضوع المعنون ب" البعد الدلالي للسينوغرافيا، مسرحية كارما أنموذجا، لإبراز الأهمية الجمالية في صناعة الفرجة الدرامية، ومن أسباب اختياري لهذا الموضوع أيضا هو الاهتمام بالمضامين ودراستها مما يعنكس على العرض وجمالياته، أما اختياري لمسرحية "كارما ، لأنه عمل مهم ولأني عملت ضمن فريقها وتابعت جميع مراحلها من النص إلى العرض.

واستندت في استمداد المادة العلمية لهذا البحث على عدد من المصادر والمراجع ولعل من أهمها النص المسرحي والعرض وحوارات مع الكاتب والمخرج ومجموعة من الكتب والمقالات لإثراء البحث، ولنجاعة هذه الدراسة وحرصا على حسن سيرها اعتمدت في هذا البحث على المنهج التحليلي والوصفي وكذا المنهج السيميائي.

حاولت في هذا العمل أن ألم بأهم الجوانب المتعلقة بالبحث، فقد أخذ منا هذا البحث وقتا وجهدا ونحن لا نسوق هذا من أجل إدعاء الإحاطة بكل جوانب البحث والإجابة الكافية عن كل الأسئلة المتعلقة بالموضوع.

استعنت بالمنهجين التحليلي والوصفي في الفصل الأول، وذلك من أجل تحليل النص، أما في الفصل الثاني اعتمدت بعض آليات المنهج السيميائي التي تساعدنا في تحليل العناصر المكونة للعرض المسرحي على اعتبار أنها تمثل علامات وأيقونات سيميائية وفي ضوء ما سبق حددنا معالم خطة البحث حيث اشتملت على فصلين فضلا عن المقدمة والخاتمة على النحو التالي:

الفصل الأول دراسة تحليلية للنص المسرحي – كارما-

وتناولت فيه عدة عناصر:

1- البطاقة التقنية.

2- الفكرة العامة للنص.

3- المدرسة التي ينتمي إليها النص.

4- علاقة العنوان بمضمون المسرحية.

5- الحوار.

6- البناء الدرامي.

7 الحبكة والعقدة.

8- الجسد والروح.

الفصل الثاني: دراسة تحليلية للعرض المسرحي – كارما –

تطرقت فيه إلى:

1 شخصيات العرض.

2 الجانب النقدي من عين المخرج.

3 ملخص وصف للعرض.

4 دلالة السينوغرافيا:

- الإضاءة.

- الديكور.

- اللباس والإكسسوار.

5 الصوت والموسيقى.

6- المكان والزمان.

7- مخطط العمل (العرض المسرحي كارما).

8- العروض.

9- النزعة التجريبية في العرض.

10 الرؤية الإخراجية للعرض.

- خاتمة.

- الملاحق.

- قائمة المصادر والمراجع.

الفصل الأول
دراسة تحليلية لنص
العرض المسرحي كارما

تمهيد:

1- بطاقة تقنية.

- **عنوان العرض:** كارما.
- **نص وإخراج:** فارح الياس مازن.
- **مساعد المخرج:** سلطاني علاء الدين.
- **معالجة وتدقيق:** عمر برحايل.
- **سينوغرافيا:** ملاوي شاكر.
- **موسيقى:** بن سخرية إسماعيل.
- **كوريغرافيا:** سري خيرة.
- **تقني خشبة:** ضرايفية خير الدين.
- **إنتاج:** كلية الاداب والفنون مستغانم. 2018
- **عثماني سفيان في دور مختار.**
- **خيواني عبد الحمان في دور احمد.**
- **مرحوم كنزة: في دور ليندا.**
- **سري خيرة في دور سارة.**
- **شارف خوجة سعاد في دور الطبيبة.**
- **ناجي حمزة في دور الشبح الأبيض.**

فريق الكوريغرافيا:

- **شرفي راغب.**
- **العابد زهرة.**

- **زرقي هدية.**
- **نصر الله عصام.**

متابعة:

- د. منصور كريمة.

2- الفكرة العامة للنص

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.

المسرحية تبين الصراع الأزلي بين الخير والشر داخل الإنسان من منظور جديد وكيف أن تصرفات نحسبها بسيطة ولا نعيرها أهمية قد تتطور وتصبح مشاكل حقيقية ليس لها حل، إذن فالأفعال البسيطة هي التي تحدد حياتنا، من مبدأ أن لكل فعل ردة فعل.

تتسم شخصيات المسرحية على الصعيدين النفسي والجسدي، بطابع حب الذات والأنانية المدمرة و التوق إلى الرغبات والشهوات.

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.

«الطبيب: أستطيع فقط أن أخبرك أنك كنت إنسانا فاسدا وأناني»[2] 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»[3]

[1] – من نص المسرحية، المشهد الأول.

[2] – من نص المسرحية، المشهد الثالث.

[3] – من نص المسرحية، المشهد الرابع.

« الشبح الأبيض: أجل سطحيتك ناتجة عن أنانيتك، فأنت فكرت في خلاصك فقط، ولم تكن مهتم بمن حولك»[1]

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.

3- المدرسة التي ينتمي إليها النص:

في النص المسرحي كارما صَوّرَ الكاتب الواقع النفسي للشخصيات موظفا انفعالاته كما هي في الحقيقة، في جو من اللامنطق المائل إلى الصوفية كما اهتم بالكينونة لا الظاهرة وبالتجارب العاطفية والقيم الروحية ومثل العالم الخارجي من خلال الانطباعات والأحوال الوجدانية للشخصيات، يري الكاتب من خلال نصه أن الشخصية الحقيقية للإنسان تكمن تحت أقنعة مختلفة من السلوك التقليدي وان وراء الواجهة الاجتماعية للشخصية عالم غريب وهذا ما يراه أدباء التعبيرية فهم يرون أن الفرصة الأخيرة لإنقاذ البشرية والعالم من الانهيار يكون بتغيير الفرد نفسه فيتغير بالتالي المجتمع[2].

إن النص قريب جدا من التعبيرية وذلك بتعبيره الحر عن الشخصية الإنسانية القريب من العاطفة والتكثيف والتركيز والاختصار واللغة المختزلة في الحوارات التي من خلالها يمكن إيصال المفهوم التعبيري .. كما يركز النص على الجوهر الانفعالي والاستجابة الذاتية للشخصيات، وكما في

[1] – من نص المسرحية، المشهد الخامس.

[2] – أ.د زينهم محمد: تاريخ الفن الحديث والمعاصر، دون دار نشر، حلوان، مصر، 2013، ص 58.

المسرح التعبيري فقد ابتعد النص عن مبدأ المحاكاة الأرسطية واستبداله بتجسيد الحالة الانفعالية للفنان واللجوء إلى الاستغراق في عالم الذات الداخلي لتجسيد فعاليات الذات الانفعالات والوجودية، اعتماد الانبثاقات العاطفية والتفجيرات الوجدانية في النبرات الانفعالية.

إن التعبيريون يحلمون بالإنسان الجديد الذي يستطيع وحده أن ينقذ الباحث عن نفسه الباطنة الأصيلة، وطبيعي أن يصبح بطل الدراما التعبيرية.

ولكن التعبيريين لا يريدون أن يقدِّموا تحليلات نفسية واجتماعية واقعية، بقدر ما يريدون التعبير عن عاطفة الإنسان، وتجسيد عذاب الثائر ومخاوفه وآلامه، والتبشير بعالم جديد وعهد جديد ومملكة نقية يحيا فيها الإنسان، حياة جديدة يتحرر فيها من كل سلطة وسلطان، ومن كل ظلم واستغلال وامتهان وكل الم وعذاب.

والتعبيرية مذهب يرفض المحاكاة الأرسطية، ويحل محلها مبدأ التعبير عن مشاعر الفنان في تناقضاتها وصراعاتها، ويتخذ من هذه الرؤى الذاتية والحالات النفسية موضوعاً مشروعاً للإبداع الفني. فالتعبيرية هي الابن الشرعي للمذهب السريالي[1]، الذي يعد ثورة على منطق الحياة وعلى العقل؛ حيث الحياة في جوهرها، وفي حقيقتها التجريدية شيء لا معقول أي غير مفهوم وغير قابل للفهم أو للتفسير، فهي بالتالي حركة ذات نزعة فنية وأدبية، ترمي إلى تمثيل الأشياء، كما تصورها انفعالات الفنان أو الأديب، لا كما في الحقيقة، وتعد من أهم الحركات الثورية في المسرح[2]، خاصة وأنها تتجه نحو الأعماق الداخلية للإنسان. وكل هذه الأشياء مجتمعة قد تحققت في النص المسرحي كارما.

[1] – احمد عبد الموجود: الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة، ترجة، وتحقيق مانع بن حماد الجهني، دار الكلمة للنشر والتوزيع، ط3، 2014، ص 943.

[2] – د. علية عزت عياد: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، 1994، ص 48.

4- علاقة العنوان بمضمون المسرحية

- مصطلح كارما :

كارمـا باللغـة السنسـكريتية – कर्म – وتعنـي العمـل أو الفعـل .هـي مفهـوم أخلاقـي فـي المعتقدات الهندوسية والبوذية واليانية والسيخية والطاوية ويشير إلى مبدأ السببية حيث النوايا والأفعال الفردية تؤثر على مستقبل الفرد .حسن النية والعمل الخير يسهم في إيجاد الكارما الجيدة والسعادة في المستقبل، النية السيئة والفعل السيئ يسهم في إيجاد الكارما السيئة والمعاناة في المستقبل .وترتبط الكارما مع فكرة الولادة الجديدة في الديانات الهندية.

يطلق لفظ كارما على الأفعال التي يقوم بها الكائن الحي، والعواقب الأخلاقية الناتجة عنها. إن أي عملٍ، خيِّرا كان أو شّرا، وأي كان مصدره، فعل، قول أو مجرد فكرة، لا بد أن تترتب عنه عواقب، ما دام قد نَتَج عن وعي وإدراك مسبوق. وتأخذ هذه العواقب شكل ثمارٍ تنمو، وبمجرد أن تنضج تسقط على صاحبها، فيكون جزائُه إما الثواب أو العِقاب .قد تطول أو تقصر المدة التي تتطلبها عملية نضوج الثمار (أو عواقب الأعمال)، فالكارما هي قانون الثواب والعقاب المزروع في باطن الإنسان. [1]

إن الحديث عن إستراتيجية العنونة، هو حديث عن تلك النواة أو المكون الرئيسي الذي يحتوي على قوة جاذبية كبيرة، تحول دون تشضي النص المسرحي وخروجه عن مسار الموضوع الأساسي، الذي يحيل إليه العنوان ويتضمنه، فالعنونة ليست عملية اعتباطية عشوائية تقوم على **الذوق الجمالي**[2] وحده، ولأن النص يحمل الكثير من الاعتبارات الجمالية والنفسية والجسدية وتتجاذبه الكثير من التيارات الفكرية والأيديولوجية، فان العبء الذي يقع على عاتق العنوان ثقيل، لذا يجب اختياره

---

[1] – انظر: ويكيبيديا: https://ar.wikipedia.org/wiki/كارما. 2019/06/26.

[2] – جاء في المعجم الفلسفي تعريف للذوق أو التذوق على أنه ملكة الحكم على الأعمال الفنية عن طريق الإحساس والتجربة الشخصية دون تقيد بقواعد معينة. أنظر: منصور زواوي، سيكولوجية التذوق الجمالي، قسم العلوم الاجتماعية، https://psysba.com/wp-content/uploads/2018/05/art-psy-2018-005.pdf. 2019/06/26.

بعناية فائقة ليبقى المتلقي مرتبطا بالفكرة الرئيسية، التي غالبا ما يتضمنها العنوان، حيث يتضمن العنوان النص ويتضمن النص العنوان.

5- الحوار

يشكل الحوار آلية مهمة للكشف عن المعلومات الشخصية والبوح بالأسرار، خاصة عندما يكون متوترا، ففي حالة التوتر هذه تبرز الحقائق وينكشف المتوتر، 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.

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 ويكشف عن الشخصيات ويبلور الصراع ويحمل أبعادا درامية.

الحوار يحمل علامات فعل درامية خاصة، والجو المباشر والواقعي الذي ينتمي إليه هذا الحوار يهيئ المتلقي لتكوين نظام معرفي وفكري موحد حيال ما يتلقى. يتألف من جمل مكثفة وقصيرة

1. [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.

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.

الحوار واقعي خالي من العبارات الرنانة التي تفسد المعنى وتعقده وتبعده عن المتلقي فيدرك قيمة الشخصية وقوة حضورها الدرامي من خلال حساسية اللغة الحوارية وطبيعتها في لغة منسجمة مع المواقف والمضامين 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، فكل الشخصيات انتهازية أنانية تريد تحقيق الرخاء ولو بإيذاء الآخرين.

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، فحققت الوظيفة الأهم في المسرح وهي الاتصال، وكذلك التزمنا بواقعية الحوار من خلال حدود كل شخصية، فلا تنطق إلا بما يتناسب معها، سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإفصاح عن ذاتها،

[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.

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 الإيقاع 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.

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 قصد البعد عن الثرثرة والحوارات الطويلة المملة. أيضا لم نعتمد على التزويق اللفظي ربما لان مساحة العمل لا تسمح بذلك.

6- البناء الدرامي

في هذا النص لا توجد كتابة بدون بناء مفكر فيه من قبل، ولا توجد معلومات موجودة في المتن لا يرجع بها رجوعا مقصودا إلى الخلفية التاريخية للحكاية. **البناء الدرامي**[1] خاضع **لقانون الضرورة والاحتمال**[2] وفق خط درامي، يبدأ من تمهيد للأحداث يليها فعل يؤدي إلى التصاعد وهو موت مختار ثم ذروة بعد دخول سارة ثم نهاية.

[1] – هو الجسم النصى المتكامل فى حد ذاته والذي يتألف من عناصر بانية مرتبة ترتيباً خاصاً وطبقاً لقواعد خاصة ومزاج معين كي يحدث تأثيراً معيناً فى الجمهور" أنظر: د ابراهيم حمادة: **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، القاهرة، دار المعارف، 1985، ص 109.

[2] – قانون الضرورة او الاحتمال الذي يعني ألا تأتي الشخصية بفعل أو قول بعيد عن الواقع والاحتمال ومجاف لمنطق الأمور، أنظر: فن الشعر لأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973م، ص 20.

تبدأ المسرحية بمقدمة تعريفية تنذر بحدوث كارثة ما أو أمر مريب، ثم يبدأ الاكتشاف عبر طرق متعددة كالتحول، وعن طريق الأحداث وعن طريق الأفعال وعن طريق المواجهة والاستنتاج المنطقي والتذكر، على العموم فان الاكتشاف دائما ما ينبع من الأحداث ويرتبط بالموضوع ويوافقه.

يستمر النص في خلق تماهيات المزاوجة الضدية بين ما هو مشرق وما هو مأساوي، محافظا على الجو العام الذي يميز المشهد وكل ما يتصل به، عبر تتابع الأحداث وتصاعد الفعل الدرامي، وإيجاد حلول واقعية للمشكلات فهذا الصراع الأبدي بين الحياة والموت، يعكس تلك النتيجة الحتمية لانفلات الصراع، فالأشخاص في العمل المسرحي لم يكونوا في حقيقة الأمر إلا تلك المسوخ من البشر، التي لا تهتم إلا بمقدار ما تجنيه من أرباح مادية في هذا العالم البائس المشغول بالدمار، الذي أصبح يركض وراء تناقضات الحياة وازدواجيتها في هذه الظروف، والتي اقل ما يقال عنها أنها تسعى إلى تخريب القيمة العليا للإنسان وتغليب قيم الشر التي كانت واضحة المعالم من خلال الإقتباسات التالية:

« أحمد: على الأقل أنا برأت نفسي وخيرتك بيني وبين حياتك المدمرة هته، لكن للأسف لقد اخترت حياة مزيفة تملأها الأقنعة »[1]

« ليندا: تعرف كل هذا ولم تخبرني، استغللتني وأوقعتني في فخك الخبيث، أنت لست رجلا أو حتى إنسانا بل شيطان يمشي على قدمين (تتجه الكلام إلى مختار) وأنت انكشفت على حقيقتك أنا تحملتك كل هذه السنين وأنت تخطط وتلعب وحدك، ورط نفسك، وحملتني ذنبك»[2]

« مختار: (يخاط السماء) لماذا اخترتموني لأعيش حياة شخص كهذا فحياته مدمرة والخيانة تلفه من كل جهة، أنا أتكلم معك أجبني»[3]

---

[1] – من النص، المشهد الأول.

[2] – من النص، المشهد الرابع.

[3] – من النص المشهد الرابع.

في هذه المحطات نرى كيف يظهر الشر في الشخصيات وكيف أن الشخصيات تعترف أو تكتشف ففي المثال الأول أحمد يخبر ليندا أن تهرب معه لكنها ترفض ولا تريد التخلي عن العيشة المترفة التي اعتادت عليها فيواجهها أحمد بذلك ويصف حياتها بالمزيفة والقائمة على المادة، أما المثال الثاني فهو مأخوذ من المشهد الرابع حيث تكتشف ليندا أن أحمد كان يخفي عنها حقائق مهمة حول زوجها فتهاجم الكل بلغة حادة، الاقتباس الثالث أيضا مأخوذ من المشهد الرابع حيث يخاطب مختار السماء ويطلب العودة إلى عالم الأموات حيث لا مادة ولا ألم ولا مشاعر، يطلب هذا بعدما تختلط عليه الأمور ولا يجد سبيلا لحلها ويحس أنه فشل في مهمته.

تم تقديم الشخصيات والتعريف بها مع إثارة بعض التوقعات لدى المتلقي، بهدف خلق حالة من التوتر الدرامي لإيجاد حالة من التشويق والتطلع والانتظار للحوادث المقبلة، في تكوين المشهد الاستهلالي الذي دائما يوضع في خدمة الفعل، لإلقاء الضوء على مستقبل النص في عملية حبك نسيجه العام، في لغة مقصودة موجهة إلى متلقي من اجل خلق حالة من التنازع الفكري ولانتقادي، تخرج النص من حالة الجمود والاستقرار إلى حالة الاستفزاز والتأثير وتؤشر نقاط تلاقيها وقوة سيادتها في الفكر الجدلي.

لتتفجر نقطة انطلاق الحدث لتأخذ خط سيرها المتصاعد لتبدأ بعدها مرحلة الوسط من خلال الحدث المتصاعد من خلال الأزمة التي خلقناها في ظل عقدة النص

إثارة التوتر التوقع بواسطة التعقيد في ربط الأحداث بواسطة التعقيد في ربط الأحداث ببعض وتشابك الخطوط الدرامية.

لينتقل بعد ذلك للذروة « (يخاطب السماء) لماذا اخترتموني لأعيش حياة شخص كهذا فحياته مدمرة والخيانة تلفه من كل جهة كنت فوق مع الأموات بخير لا خيانة ولا مادة ولا مشاعر فوق حياة هادئة خالية من أي مشاكل لماذا أنا قلي لماذا اخترتموني أنا تكلم معي اجبني ظنون أنني جننت أليس

كذلك... لا هذا غير صحيح فأنا لم أجن وسوف احكي لكم جميعا كل شي (يخاطب السماء) كل شي سوف أكشفه (يخاطب الجميع) أأخبركم أمرا أنا لست الشخص الذي تعتقدون.. اجل كما تسمعون أنا لست انا، هذا مجرد جسم فقط أما من الداخل فأنا شخص أخر... اعلم أنكم لن تصدقوا، كنت في عالم الأموات بخير حتى جاء من أنزلني إلى هنا ومن سوء حظي أنهم وضعوني في هذا الجسم ... أنا لا اهتم لمشاكلكم وليست لي ردة فعل عليها. ولو كنت انا صاحب هذا الجسم لكان الأمر مختلفا فمن المؤكد أنه لن يبقى مكتوف اليدين وينظر إلى حياته تدمر أمامه ويسكت عن الخيانة والظلم. مسكين صاحب هذا الجسم لم يجد معكم حل وانتم من دمر حياته . كل واحد منكم لا يهتم إلا بنفسه ومبتغياته، أليس هذا صحيحا، انتم من دفعه إلى الانتحار ، وما أنا هنا إلا لكي اخبركم انه ان لم تتداركو الامر ستتورطون واتورط معكم وانتم تعلمون هذا جيدا. »[1] حث تكون جميع خطوط العمل في أوضح صورها وتتصادم فيها الإرادات وتكشف عن نواياها مما يحضر لتغيير دراماتيكي في مصائر الشخصيات الفاعلة في الحدث لتأتي النهاية في نقطة مفصلية توجت تنامي الفعل الدرامي وكشفت عن القيمة الفكرية والدرامية للنص كما اعتمد النص في بنيته على غرائبية عمق العلاقات الدرامية التي تربط بين الشخصيات في حبكة قوية يسعى النص في مرحلة بدايتها بوصفها فعلا متناميا يقوم لاحقه على سابقه باثارة الازمة أما النهاية فرأينا أن نضعها بعد اكتمال الهدف الموضوعي الذي سطرناه مسبقا وبعد اكتمال الهدف الدرامي نسبيا بالفشل وخلق فرصة ثانية يعني أن الحياة لا تزال مستمرة.

الصراع حالة تتقاسمها جميع الشخصيات منشؤه الموقف الدرامي نفسه فهو صراع وجودي بالدرجة الأولى مغمسة بالنا المفرط وذلك كله لإبراز الجوانب الخفية في النفس البشرية الطمع الجشع الحقد الحسد الخيانة الانتقام التملك... والتي هي في صراع قوي مع المعادن الأصلية للإنسان.

[1] – من النص المشهد الرابع

7- الحبكة والعقدة

الحبكة وتسلسل الأحداث معتمدان على بناء منطقي مبرر، كما أنهما يحتويان على بعض الأحداث تم تقديمها أو تأخيرها لغرض صنع التشويق والدراماتيكية، ومع بداية الصراع والأحداث المبدئية تبدأ الحبكة وصولا إلى الأزمة في نقطة الذروة وتنتهي مع نهايته.

أحداث المسرحية مبنية على مبدأ السببية والتبرير، كل هذا في وحدة متكاملة تربط كل الأحداث والحوارات وردود الأفعال في كل متكامل. كما نشير إلى أن العمل مبني على قضايا معقدة في قالب درامي قوي ومتماسك. كارما ليست مجرد اختبار بل تتعدى إلى ما ابعد من ذلك.

الصراع الدرامي اتخذ بعدا روحيا وأخلاقيا معا، ولذلك نلمس في العمل كيف أن الصراع صراع شخصيات وصراع أرواح، صراع أفكار وآراء، على المستويين الداخلي والخارجي، كل ذلك في قالب فني، وفقا للقواعد الدرامية في بناء الحدث، حيث ظلت أحداث المسرحية تنمو بشكل متواتر من خلال بداية الحدث ثم ذروته، كما أن الحوار المسرحي المبثوث في ثنايا "كارما" هو وعاء لأفكار عدة ويبين كيف يتغير الإنسان لدرجة يتنازل معها على كل المبادئ والأخلاق وربما حتى على إنسانيته.

الحبكة هنا مرتبطة ارتباطا وثيقا بالصراع بين الخير والشر، وبين الشخصيات والقدر، وبين الشخصيات وقوانين المجتمع. وكما في المسرح الحديث نهاية المسرحية ليست نهاية

قطعية، بل نهاية تترك للمتلقي المجال لينتج بنفسه المزيد من الأفكار، وبذلك يكون مشارك غير مباشر في العمل، وتترك لديه تساؤلات حتى بعد مشاهدته العرض.

8- الجسد والروح

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.

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.

الكوريغرافيا كانت كوريغرافيا تعبيرية بسيطة بعيدة عن التعقيد استعملها المخرج في مشاهد عالم الأرواح واستعان بها لإحداث دلالات تعبيرية وإيحائية وجمالية.

الاقتراب والاقبال الانسحاب الامتداد التقلص والانكماش كلها حركات تم توظيفها ولكل منها دلالاتها.

العرض استمر لخمس وخمسين دقيقة تقريبا، وهذا هو التوقيت الذي أرده المخرج لكي لا يترك أي مجال للملل أو الإطالة التي لا طائل منها.

أما بالنسبة لتحرك الممثلين 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 .

الفصل الثاني
دراسة تحليلية
للعرض المسرحي كارما

1- شخصيات العرض

1-1 - مختار:

- البعد الجسماني (الفيزيولوجي):

ذكر، في العقد الثالث من العمر، طويل القامة، معتدل الجسم، جميل الوجه، مكتمل الأناقة، يبدو عليه الترف.

- البعد الاجتماعي (السوسيولوجي):

متزوج، ليس لديه أبناء، والداه ميتان. والده ترك له ثروة، عاش عيشة مترفة، لديه خلافات مع زوجته، غير مستقر أسريا، تعرض للكثير من الخيانات من أصدقائه ومن عائلته بسبب المال والغيرة، لديه علاقة من زوجة صديقه وأنجب منها طفل، مختار لا يعمل بل يعيش على الثروة الذي تركه والده، لا يملك علاقات اجتماعية ناجحة. احمد:« تبا لك كانت دائما تصل إلى أي شيء تحبه أو تريده وهذا سهل عندك ، فحياتك كانت رغيدة ...»[1]

النقلة في الشخصية تكون حين يكتشف خيانة زوجته ليندا وابن عمه أحمد، وذلك ما يفقده توازنه فيقدم على الانتحار، بتناول كمية كبيرة من الدواء تدخله في غيبوبة. ينقل إلى المستشفى وهناك تفارق روحه جسده وتدخل مكانها روح أخرى، لا تعل32م عن نفسها شيئا وتعلم عن مختار القليل فقط، وهذا ما يجعل من حوله يضنون أنه فقد الذاكرة. الروح التي تسكن جسد مختار مذنبة ولكي تغتفر ذنوبها عليها أن تصلح حياة الجسد الذي تسكنه، وهنا يكتشف الكثير من الأشياء حول حياة مختار، ويجد نفسه مجبرا على حل مشاكل لم يكن مسببها ويفشل في الاختبار بعد أن تختلط عليه الأمور.

[1]- من النص، المشهد الرابع.

مختار: « يخاطب السماء لماذا اخترتموني لأعيش حياة إنسان كهذا فحياته مدمرة والخيانة تلفه من كل جانب...»[1]

- البعد النفسي (السيكولوجي):

مختار أناني لا يحب إلا نفسه، لا يعير اهتماما لمن حوله ولا لشعورهم، عنيد كل تصرفاته نابعة من ميولاته الشخصية حتى وإن كانت تتسبب بالضرر لمن حوله، يحمِل الناس سبب أخطائه ويلقي عليهم اللوم، مستهتر، مسرف، متكبر، لا يجيد التصرف مع المشاكل التي تواجهه، يحب العيشة السهلة وعيشة الترف، لا يبالي بزوجته. "ليندا تخاطب مختار: « كنت لا تهتم لشيء ولا تعرف ماذا تفعل... لو تكن أهلا للمسؤولية... ضيعت حياتك على الشراب والنساء... كنت تغيب بالأسابيع ولا تعود ولا اسمع حتى صوتك ولا اعرف أخبارك...»[2]

حين يفقد كل شيء وتدمر حياته، يشعر باليأس ويستسلم فيقدم على الانتحار.

الروح التي تسكن جسد مختار متسرعة، أنانية تسعى لخلاصها هي فقط، لا تقدر حجم الأمور، سطحية في التفكير، مبالغة في الفعل وردت الفعل، وهذا ما يؤدي بها إلى الفشل.

مختار شخصية رئيسية تتمحور حوله كل الأحداث والشخصيات، وبصفة عامة هو شخصية مركبة ومعقدة صعبة الكتابة ولأداء.

---

[1]- من النص، المشهد الرابع.

[2]- من النص، المشهد الرابع.

1-2- ليندا

- البعد الجسماني (الفيزيولوجي):

أنثى، في أواخر العقد الثاني من العمر، قوامها معتدل، ذات جسم فاتن، جميلة الوجه، متبرجة، تتمتع بأنوثة مغرية، أنيقة، يبدو عليها الترف. احمد يخاطب مختار: « ضعفت نفسي أمام حسنها وبهائها وإغرائها لي... »[1]

- البعد الاجتماعي (السوسيولوجي):

متزوجة، ليس لديها أبناء، زوجها ثري. تعيش عيشة مترفة، لديها خلافات مع زوجها غير مستقرة أسريا، تعاني من خيانة زوجها لها، لديها علاقة مع ابن عم زوجها، تعاني من الوحدة. مختار يخاطب ليندا: « هل لدينا أبناء..؟ ليندا: لا.»[2] احمد يخاطب مختار: « أسف يا مختار هي التي استدرجتني... وحصل ما حصل »[3].

- البعد النفسي (السيكولوجي):

ليندا طماعة تحب المال وعيشة الترف، ذات شخصية قوية، خائنة لكن خيانتها كانت بدافع الانتقام، عصبية، ذكية، لعوب وتجيد الكذب تعرف كيف تخفي مشاعرها الحقيقة وتظهر وجها آخر. احمد يخاطب ليندا: « أنت من كنت تدعين الحكمة والذكاء... »[4]

---

[1]- من النص، المشهد الرابع.

[2]-من النص، المشهد الرابع.

[3]- من النص، المشهد الثالث.

[4]- من النص المشهدالأول.

1-3- أحمد:

- البعد الجسماني (الفيزيولوجي):

ذكر، في العقد الثالث من العمر، قصير نسبيا، معتدل الجسم،ذو بشرة فاتحة، تعابير وجهه تدل على المكر، مظهره العام عادي لا يدل على الغنى ولا على الفقر.

- البعد الاجتماعي (السوسيولوجي):

أعزب، من الطبقة المتوسطة، يحب ليندا زوجة ابن عمه ويقيم معها علاقة مستغلا ضعفها ووحدتها، كل اهتمامه منصب حول ثروة مختار، يعلم كل أسرار مختار وزوجته. « ليندا تخاطب احمد هل اذهب معك أنت الذي لا تملك شيء ولا يعول عليك في شيء »[1]

- البعد النفسي (السيكولوجي):

حسود، طماع، جبان، لا يتمتع بدرجة كبيرة من الذكاء والفطنة بحيث يسهل خداعه، شخصيته ضعيفة متوترة، يمقت ابن عمه مختار ويحسده لكنه يجامله بسب طمعه في ماله. الحسد والكره اللذان يظهران عليه في العديد من المحطات هما سبب دفعه للقتل. ليندا تخاطب احمد: « ما تفعله هذا ليس من شيم الرجال ... يرد احمد: معك حق... راحت مني قيم الرجال وشهامتهم »[2]

أحمد من الشخصيات المهمة في المسرحية، لأنه يخلق العقدة الثانية أو الحدث المفاعل الثاني الذي تأخذ معه الأحداث والصراع إلى وجهة أخرى ويصل به إلى الذروة.

---

[1]- من النص المشهد الثالث.

[2]- من النص المشهد الثالث

1-4 الطبيبة

- البعد الجسماني (الفيزيولوجي):

أنثى، في العقد الثالث من العمر، ذات وجه رزين، قصيرة، نحيفة ذات بشرة فاتحة وشعر اصفر.

- البعد الاجتماعي (السوسيولوجي):

تتعامل بكل مهنية تحاول تهدءة ليندا، حين يسكنها الشبح الأبيض تصبح بمثابة موجه لمختار. « الطبيبة تخاطب ليندا: سيدتي اسفة على ما ساقوله لقد فعلنا كل مايجب فعله .... "الطبيبة بعد أن يسكن جسمه: قلت لك اسمعني جيدا واسكت ويكفي أسئلة تافهة... »[1].

- البعد النفسي (السيكولوجي):

رزينة، متعاونة، متفهمة،تتعامل بمهنية. « تدخل الطبيبة وتخاطب ليندا: سيدتي آسفة على ما سأقوله لكن يتوجب علي كطبيبة أن أخبرك حالته صعبة ..." »[2] تدل على الرزانة والتعاون. التحول في الشخصية يكون بعد أن يسكن جسمها شبح فتصبح تصرفاتها غريبة وتصبح بمثابة الإنسان الغائب عن الوعي والخالي من المشاعر.

1-5 سارة:

- البعد الجسماني (الفيزيولوجي):

أنثى، في أواخر العقد الثاني من العمر، قوامها معتدل، جميلة الوجه، متبرجة، مكتملة الأناقة، يبدو عليها الترف.

---

[1]- من النص، المشهد الأول.

[2]- من النص، المشهد الثالث.

- البعد الاجتماعي (السوسيولوجي):

متزوجة مع جمال، لديها ابن غير شرعي من مختار، تعتقد أن مختار يحبها لكنها تكتشف أنه نصب عليها، تتدمر حياتها بسبب خيانتها لزوجها ووثوقها بمختار. احمد يخاطب مختار وليندا: « يعني ان مختار تورط في علاقة مع سارة زوجة جمال...»[1]

- البعد النفسي (السيكولوجي):

منهارة نفسيا، حالة هستيرية، متوترة، عصبية.

1-6- جمال:

زوج سارة، نصب على مختار وأخذ منه كمية كبيرة من المال، يتعرض لخيانة زوجته فيرفع ضدها قضية في المحكمة ويثبت أن الطفل ليس ابنه، جمال شخصية لا تظهر على الخشبة لكن له دور فعال في المسرحية، ويعد من العناصر المهمة المتسببة في العقدة الثانية ووسيلة من وسائل تصاعد الصراع. « احمد يخاطب مختار وليندا: يعني أن مختار تورط في علاقة مع سارة زوجة جمال...»[2]

1-7- عازف الغيتار:

شبح يلبس الأبيض والأسود، ليس لديه حوار، كل تعبيره بواسطة الموسيقى والإيماءات. ألحانه تصاحب العرض من أوله حتى النهاية هذه الألحان تمثل الصراع بين الخير والشر.

---

[1]- من النص، المشهد الرابع.

[2]- من النص، المشهد الرابع.

1-8- الأشباح السوداء:

أشباح سوداء تمثل العالم الآخر أو الأرواح المغضوب عليها، تعيش هائمة في عالم معتم يتحكم فيهم العازف كما في مقدمة المسرحية (البرولوغ) أو يتحكم فيهم الشبح الأبيض كما في المشهد الثالث والمشهد الأخير. الأشباح السود يتم اختيار واحد منهم ليسكن جسد مختار.

1-9- الشبح الأبيض:

شبح له سلطة وحكمة ينفذ من خلالها أوامر فوقية، ويجسد نواميس الوجود وهو الآمر الناهي في الأحداث العامة، هو من ينزل الشبح الأسود في جسد مختار وهو من يسكن جسد الطبيبة ليبين لمختار أشياء ويعطيه قواعد ليستخدمها للخلاص. في الأخير ترجع عنده الروح السوداء المذنبة ليعطيها ملخصا وجوهر ما حدث. الشبح الأسود يخاطب الشبح الأبيض: « لا أريد أن انزل يرد عليه الأبيض هذا أمر ...»[1].

2- الجانب النقدي من عين المخرج

النص والعرض خرجا من أيدينا الآن، هذا ما نستطيع أن نشرحه ونحلله، النص ما زال قابلا للتأويل والتحليل، فمثلا نستطيع أن نقول أن كل ما حدث كان في عقل مختار فقط، بناء على كلام الشبح الأسود حين سأل هل كل هذا حدث داخلي ؟ فيجيبه الشبح الأبيض داخل كل واحد كل الوجود... ويقول أيضا ابحث عني داخلك ... ويقول النور أنت والظلام أنت وأنت من تختار... إلى غير ذلك من الكلمات التي تأخذنا لنعتقد أن كل ما حدث يدور في أعماق العقل لشخصية من الشخصيات، قد يكون مختار أو غيره، قد تكون كل الشخصيات شخصية واحدة، قد يكون العالم الآخر هو عالم الموتى الذي يحوي أرواح، وقد يكون العالم الآخر هو العقل الباطن الذي يحوي أفكار.

[1]- من النص، المشهد الثاني.

ويبقى السؤال ما الجسم الجديد الذي ستسكنه هذه الروح؟ وما هي ظروفه اهو ذكر أم أنثى؟ هل يستطيع مختار الوصول إلى الخلاص يوما من الأيام؟ ما هو الخلاص والنعيم؟

هل ستنقطع دورة الحياة المادية التي نعرفها؟ أهي محدودة؟ أم مستمرة أبدية؟ وكل مرة تعيد نفسها دونما شعور منا... إلى غير ذلك من الأسئلة التي نخرج منها من خلال هذا العرض، فهو مجرد طرح لتساؤلات ترهق ذهني، فطرحناها في شكل قالب درامي ولم نشأ أن نضع لها نهاية شافية بل تركنا المجال للتساؤل والتأويل.

« نص كارما كتبته واعدت كتابته عدة مرات لأخفف من حدته، وأهذب منه واضعه في قالب درامي محكم، لقد خففت من الشر والسواد الذي يطبع كل الشخصيات لكي لا يكرهها المتلقي، فبعد كل عرض أسأل بعض المتفرجين. هل كرهتم شخصيات المسرحية؟ وتكون الإجابة دائما "لا"، واضن أن ذلك يعود لسببين، الأول لأن أخطائهم كما سبق وذكرت قد خففت من حدتها وجعلت لها مبررات، والسبب الثاني أننا كلنا مذنبون وكلنا نتأرجح بين الخير والشر، بين السواد والبياض... ومن يضمن لنا أننا لو وضعنا مكان الشخصيات لن تقترف نفس أخطائهم، بل قد نرتكب أخطاء أكبر من ذالك فكلنا نخطأ.»[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 اخل بالريتم بعض الشيء وبان الاختلاف بينها وبين الممثل المؤدي لدور مختار، ويعود هذا لان الكثير من الممثلين كانت تجربتهم الأولى في المسرح.

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

[1]– عن الكاتب والمخرج.

اجتهد الممثلون في هذا العرض للإلمام بتفاصيل الشخصيات التي تتلون وتتحول حسب الموقف الدرامي. 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.

الكوريغرافيا تعبيرية حديثة لها أدواتها للتعبير تدرك من خلال الدلالات الحركية واللونية والإيمائية والوقفات والسكنات.

رغم استلهام النص من الثقافة الشرقية، إلا أن أحداثه قد تقع في أي مكان وأي زمان ولأي إنسان فهو عمل لا ينتمي إلا ثقافة معينة ولا عصر أو جنس أو طائفة بل هو عمل موجه للإنسان أينما كان.

نرى أن العمل الفني الجيد يحتاج إلى البحث الجيد في مختلف الثقافات، فتمازج الثقافات يمنحنا سلاسل لا متناهية من الدلالات انطلاقا من تنوع كينونتها.

كل الشخصيات تبحث عن الخلاص وتريد أن تحيى حياة كريمة لكن رحلة البحث عن الخلاص غالبا ما تتحول إلى رحلة صوب المجهول فالجميع مدان والجميع ضحية.

3- ملخص وصف للعرض:

3-1- برولوغ العالم الآخر

يفتح الستار لنجد آلة موسيقية "غيتار" في وسط الخشبة، موضوعة فوق كرسي مغطى بقماش أسود في جو من العتمة، لحظات بعدها ويدخل شبح يلبس رداء طويل بالأبيض والأسود، هنا تنار إنارة زرقاء خافتة مع بقاء الدوش على الغيتار، الشبح ينظر إلى الجمهور ثم يحمل الغيتار ويجلس

على الكرسي ويبدا في العزف. مع بداية العزف نسمع أصوات، وشوشة، ضحكات، بكاء، صفير، حشرجة، همس...

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 وتطفئ باقي الإنارة، يبدأ العازف بعزف لحن هادئ.

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.

3-2- المشهد الأول:

- المكان غرفة مستشفى.

- الشخصات: ليندا، احمد، الطبيب، مختار.

تنار إنارة بيضاء كاملة على غرفة مستشفى. على الجانب الأيمن سرير عليه مختار فاقد للوعي، بجانبه ليندا واحمد يبدو عليهما القلق والارتباك والخوف، 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) تدخل الطبيبة لتخبر زوجة مختار أن أمل نجاته ضعيف، وتهيئها نفسيا وتوصيها أن تتحلى بالصبر ثم تخرج، 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، 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.

3-3- 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 يقومون بحركات تعبيرة وكوريغرافا حتى يدخل شبح مهيب يلبس الأبيض تصاحبه موسيقى مهيبة، فيلتف كل الأشباح حوله جاثين عند قدميه، فيطردهم كلهم بحركة من يديه، 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.

3-4- 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 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 محوله، 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 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 ف 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 وتتصل بأحمد وتخبره أن لا داعي لهروبه لأن مختار قد فقد ذاكرته، تطفئ الإنارة وينتهي المشهد.

3-5- المشهد الرابع:

المكان: منزل مختار.

الشخصيات: ليندا، مختار، أحمد، سارة.

مربع ابيض يحدد الصالون، أرائك، طاولة.

تدخل ليندا مسرورة مع مختار الذي يتجول بنظره في المكان، ثم يجلسان 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 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، 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، 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...

3-6- المشهد الخامس:

المكان: عالم الأموات.

الشخصيات: أشباح.

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

الشبح الأسود مقيد بالحبال 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.

4- دلالة السينوغرافيا:

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 فنية وسيادة الألوان الحيادية جعلنا المكان يوحي بقتامة الحياة وكثف الشعور بالحزن.

أردنا من خلال الإضاءة والصوت والموسيقى والمؤثرات، أن نضيف 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.

لم توضع على المسرح قطع ديكور كثيرة، لينتمي العرض إلى المسرح الفقير، وذلك لتكثيف الأفكار ومخافة أن تضيع حركة الممثلين بين قطع الأثاث، واعتبار الفكرة المسرحية (المضمون) هي الحامل الأول والأخير.

سعينا في تصميم السينوغرافيا، إلى تبسيط 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.

4-1- 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.

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.

4-2- 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.

4-5- اللباس والإكسسوار:

- عازف الغيتار:

العازف يلبس رداء طويل كرداء الأشباح، لكنه 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 مرسول 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، 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.

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

5- الصوت والموسيقى:

- برولوغ prologue:

عزف غيتار مباشر . غير مسجل- تارة يكون العزف هادئ وتارة صاخب، مرة بإيقاع متسارع فيه شيء من الإثارة والأمل، ومرة متباطئ حزين ورتيب، وهذه هي الحياة بتعدد ألوانها التي تصل حد التناقض في بعض الأحيان.

إن التناقض والأضداد هو ما يخلق المعنى للوجود. العازف هو بمثابة المراقب أو الراوي لأنه يصاحب كل أحداث المسرحية من البداية إلى النهاية، يعبر من خلال ألحانه على كل ما يحدث.

- المشهد الأول:

عزف غيتار مباشر.

صوت دقات القلب.

صوت الجهاز الموصول بالقلب يشير إلى أن القلب قد توقف.

- المشهد الثاني:

تراتيل عالم الأموات: نيرفانا، نيرفانا، ادفيتا، ديفيتا، اتما، براهما، مايا، موشكا، كارما... مسجلة في أستوديو، ممزوجة بموسيقى وصرخات ودوي. الموسيقى والتراتيل مهيبة توحي بالخوف فيها إيقاع لأداء الكوريغرافيا.

مع دخول الشبح الأبيض يبدأ صوت دوي قوي معلنا دخوله، ثم صوت رياح يتنافر معها الأشباح السود.

الحوار بين الشبحين الأسود والأبيض مسجل، فيه صدى ومؤثرات خلفية خاصة، وعند نهاية الحوار نسمع صوت سقوط كأن أحدا يسقط من مكان عالي.

- المشهد الثالث:

دقات قلب تعود من جديد.

عزف غيتار مباشر.

- المشهد الرابع:

عزف مباشر للغيتار.

موسيقى حزينة آهات وابتهالات حين يفقد مختار أعصابه.

- المشهد الخامس:

حوار مسجل بين الشبحين الأبيض والأسود فيه صدى ووشوشة ومؤثرات خاصة.

صوت سقوط ورياح كمن يسقط من مكان عالي.

6-المكان والزمان:

تدور أحداث المسرحية في ثلاث أمكنة وهي: المستشفى والمنزل وعالم الأرواح.

عالم الأرواح هو عالم افتراضي مبتكر، حاولنا تبيينه من خلال الحوار التسجيلي والإضاءة واللباس والموسيقى والحركة والمؤثرات الجانبية، مثل الدخان والعتمة...

أما الزمان، فتدور الأحداث في يومين وهما يوم دخول مختار المستشفى واليوم الذي تلاه حين يعود إلى المنزل، إلا انه هناك العديد من الأحداث الجسيمة التي حدثت قبل ذلك والتي تطرح بطريقة مباشرة وغير مباشرة من خلال الحوار.

7- مخطط العمل (العرض المسرحي كارما)

7-1- طاقم العمل:

- **فارح إلياس:** مؤلف ومخرج، سنة ثانية ماستر فنون بصرية تخصص تصميم غرافيكي.

- **سلطاني علاء الدين:** مساعد إخراج، سنة ثانية ماستر فنون العرض تخصص نقد العرض المسرحي.
- **عمر برحايل:** معالجة وتدقيق النص، سنة ثالثة ليسانس تخصص تاريخ.
- **ملاوي شاكر:** سينوغراف، سنة ثانية ماستر سينما.
- **بن سخرية اسماعيل:** موسيقى واداء موسيقي. سنة ثانية ماستر تخصص فنون تشكيلية
- **سري خيرة:** كوريغراف واداء دور سارة. سنة ثانية ماستر تخصص سينما
- **عثماني سفيان:** في دور مختار. سنة ثانية ماستر تخصص سينما
- **خيواني عبد الحمان:** في دور احمد، سنة ثانية ماستر تخصص فنون تشكيلية
- **مرحوم كنزة:** في دور ليندا، سنة ثانية ماستر تخصص مسرح
- **شارف خوجة سعاد:** في دور الطبيبة، سنة ثانية ماستر سينما
- **ناجي حمزة:** في دور الشبح الابيض سنة ثانية ماستر فنون تشكيلية

7-2- فريق الكوريغرافيا:

- **شرفي راغب:** سنة ثانية ماستر فنون تشكيلية
- **العابد زهرة:** سنة ثانية ماستر انجليزية
- **زرقي هدية:** سنة ثانية ماستر انجليزية
- **نصر الله عصام:** اولى ماستر تربية بدنية.

7-3- مراحل سير العمل:

- **المرحلة الأولى:** مرحلة الكاستينغ وتم فيها انتقاء الممثلين وطاقم العمل ومساعديهم: مدير الاضاءة، مدير الصوت، مدير الديكور، الاكسسواريست، الستايليست، الماكيير... الانتقاء كان على اساس الكفاءة.

- **المرحلة الثانية:** بداية عمل الممثلين وبداية العمل على السنوغرافيا. القراءة الايطالية، تشكيل مبدئي لحركة الممثلين انشاء تصور حول السينوغرافيا مع السينوغراف ومساعد المخرج
- **المرحلة الثالثة:** تشكيل الهيكل البصري للنص بالعمل على آداء الممثلين وحركتهم (الميزون بلاس) وادراج السينوغرافيا.
- **المرحلة الرابعة:** تسجيل الموسيقى والاصوات وادراجها وتنسيقها مع الحركة وتوزيعها على المشاهد.
- **المرحلة الخامسة:** الفيلاج تكنيك. حيث يكون ضبط كل العمل وادائه على الخشبة المخصصة للعرض
- **المرحلة السادسة:** العرض.

7-4- مستلزمات كل مرحلة:

. المرحلة الأولى : . التصريح باجراء كاستينغ. . توفير قاعة في كل مكان يجرى فيه الكاستينغ. . توفير آلة طباعة لطبع اعلان الكاستينغ. توزيع الاعلانات.

. المرحلة الثانية والثالثة : قاعة مجهزة لاجراء التمرينات + معدات السينوغرافيا.

. المرحلة الرابعة : نفس مستلزمات المرحلتين السابقتين + استديو لتسجيل الصوت.

. المرحلة الخامسة والسادسة : . العمل في القاعة التي سيجرى فيها العرض مجهزة بمقاييس محترفة + مطبعة لطباعة الاعلانات الخاصة بالعرض.

7-5- الجدول الزمني لسير العمل:

- **المرحلة الاولى:** الإعلان على الكاستينغ يبدأ من يوم 24 فيفري.

إجراء الكاستينغ :

يوم 5 فيفري في الجامعة ITA على الساعة 10:00 ص. الإقامة الجامعية للبنات 2200 على الساعة 18:00 م.

يوم 6 فيفري في خروبة على الساعة 10:00 ص. مساء. الإقامة الجامعية للبنات شمومة على الساعة 18:00 م.

مداولات من 12 إلى 07 إلى 10فيفري.

- **المرحلة الثانية:** من 10 فيفري إلى 03مارس. بمعدل 3 ساعات يوميا باستثناء الجمعة من س 17:00 إلى س 20:00.

. **المرحلة الثالثة :** من 03 إلى 10 مارس. نفس معدل الساعات.

. **المرحلة الرابعة:** من 10 إلى 20 مارس نفس معدل الساعات.

. المرحلة الخامسة: من 20 إلى 31 مارس.

. المرحلة السادسة : يوم العرض 01 أفريل.

هذا مخطط العمل الذي كان مسطرا من طرف المخرج ومساعد المخرج والذي عرض على الجهات المختصة المنتجة للعرض لكن حدث فيه بعض التعديلات نظرا لعدم توافر بعض الإمكانيات والمتطلبات الضرورية وأيضا بسبب بعض المشاكل والإجراءات الإدارية البيروقراطية.

8- العروض

العرض المسرحي كارما عرض على الخشبة ثلاث مرات:

العرض الشرفي الأول كان يوم 17 أفريل على الساعة 17:00 بالمسرح الجهوي مستغانم سي الجيلالي عبد الحليم بحضور جماهيري كبير وكانت انطباعات الجمهور جيدة حول العرض وكانت ردود أفعالهم ايجابية[1]

العرض الثاني كان على خشبة المسرح الجهوي بولاية سطيف في إطار المهرجان الوطني للمسرح الجامعي الطبعة الواحدة والخمسون حيث دخل العرض المنافسة وافتك جائزة أحسن نص مسرحي وجائزة لأحسن توظيف موسيقي وقد أشادت بعض وسائل الإعلام بالعمل كإذاعة سطيف.

العرض الثالث كان عرض شرفي بالمهرجان الوطني لمسرح الهواة المقام في مدينة مستغانم وقد تحدثت بعض الصحف حول العرض منها إذاعة مستغانم وجريدة الجمهورية التي خصصت صفحة كاملة تتحدث فيها عن العمل.

لقد دخلنا في العديد من الحوارات مع جمهور المسرحية و كانت اغلب انطباعاتهم أنهم لم يحسوا بالزمن الفعلي للمسرحية فكانوا يرون أنها مرت بسرعة ولعل ذلك راجع إلى أننا تعمدنا وضع ريتم متسارع للمسرحية من ناحية الحوارات المكثفة وتعاقب المشاهد واللوحات. أيضا رأينا أن الجمهور كان يبدو عليه الرضا وهذا يبدو جليا من خلال نهاية كل عرض وبالتحديد في التحية، وهناك الكثير من الجمهور بما فيهم أساتذة وناس في التخصص الذين عبروا عن إعجابهم بالعرض ذلك سواء شفهيا أو على صفحاتهم على مواقع التواصل الاجتماعي، أما الجمهور العادي الغير متخصص أو الغير مطلع فقد تشكل لدى البعض منهم صعوبة في الفهم ولم يستطيعوا فك جميع شيفرات العرض ورسائله المضمنة وهذا ما قالته بعض وسائل الاعلام حيث اعتبروا أن العرض نخبوي بعض الشيء. [2]

[1] – ينظر: ملحق صورة . 12 . نهاية العرض. مسرح مستغانم.

[2] – جريدة الجمهورية الإلكترونية: متاح على الموقع:
https://www.eldjoumhouria.dz/art.php?Art=44308، أطلع بتاريخ: 2020/04/17.

9- النزعة التجريبية في العرض

لم يعتمد المخرج في عملية إخراجه للعرض على مدرسة معينة أو أسلوب واحد بل كانت مزيج متنوع، وذلك لأجل خلق التنوع

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. وحتى أثناء عملية الإخراج كان المخرج يعتمد على الاستماع إلى اقتراحات الطاقم من ممثلين وفنيين وتقنيين ثم يحتفظ بما يخدم العمل.

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 يتوائم مع فعل الشخصية

إذن إن الاستخدامات التي جاء بها المخرج ، هي استخدامات خاصة به ، تمثل رؤيته لمشهد الإنسان المعاصر الذي تناوشته الصراعات، وكما هو الحال واضح ، أن الإنسان ليس رهن مجتمعه فقط، وان كان ذلك ، فانه أيضاً كائن اجتماعي لا يكتفي بإقامة العلاقات الإنسانية داخل المجتمع، وتناوله وفق رؤية الداخل والخارج.

وفق ما تقدم يكون تعامل المخرج مع النص المسرحي متنوعاً وفق آليات التجريب والتعامل مع النص الأصلي ، بناءً على اعتبار النص خطوة أولى لبناء تشكيلات ومكونات العرض المسرحي الذي يريد المخرج أساساً إيصاله إلى المتلقي، ومن خلال العرض يمكن إقامة علاقات مع فكر المؤلف وبالتالي مع مجتمعه الإنساني الذي يعيش فيه، وهو ما يعني أن العرض بمثابة بوابة لمعرفة الفكر الإنساني وطريقته في التعامل مع الحياة مرتبطة هنا بفكرة المخرج ومجتمعه أيضاً، لإقامة حوار حضاري وإنساني. وهنا نرى أن المخرج التجريبي هو ذلك الذي يرتبط فكرياً بالمجتمع وتطوره الحضاري. ويدفع التجريب المخرج المسرحي في البحث والتقصي عن كل ما يمثل استحداثاً وحراكاً وتفاعلاً في الوقت الحاضر ، دون إغفال الماضي، ويتيح له فرصة التحرك وسط متون مسرحية عديدة وفق مبدأ المغايرة والاختلاف لتحقيق عنصر المفاجأة في العرض المسرحي، وهنا يحضر مفهوم التأويل بقوة وبكثافة داخل المتن الفكري للعرض المسرحي ، كون أن المخرج اعتمد على حراك فكرة العرض وتشظيها لتعطي مدلولات متحركة لدوال ثابتة.

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 فكرة النص وفي رؤيته لصناعة الصورة المسرحية وفق مبدأ الحذف والإضافة والتوظيف. وذلك لخلخلة الأفكار الثابتة والمألوفة لدى المتلقي وإعادة تصوراته نحو فكرة ما، انطلاقاً من مرجعياته وتصوراته الفكرية والفنية التي انتهجها واقترنت به.

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

ومن خلال مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دوراته الثلاث الأولى ، تم تحديد معنى التجريب باتفاق أكثر من أربعين شخصاً من مسرحيي العالم والوطن العربي ، ويمكننا أن نستخلص بعض التعاريف:

_التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة.

_التجريب مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير.

_كل مسرحية تتضمن نوعاً من التجريب.

_التجريب مرتبط بتقنية العرض.

_التجريب ابداع.

_التجريب تجاوز للركود.

_التجريب انفتاح على ثقافات الآخرين.

_التجريب عملية معملية.

_التجريب مرتبط بالمجتمع.

_التجريب ثورة [1]

10- 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.

[1] – ينظر: شونياك باربرا لاسوتسكا: المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص 29.

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، 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، 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.

خاتمة

خاتمة:

نص كارما مكتوب بالدرجة الأولى للعرض، رغم أننا نستطيع قراءته وفهمه بعيدا عن العرض، وفي مرحلة نقل النص من حالته المكتوبة إلى المعروضة لم نواجه مشاكل كثيرة، وذلك لان صاحب النص هو المخرج، يعني انه عاش مع الشخصيات منذ ولادتها وهو الذي ربط علاقاتها ببعضها، ويعرف جيدا ماذا تحتاج وكيف تتصرف ويعرف جيدا الفضاء الذي تتحرك فيه، أي انه لا يحتاج إلى تحليل للشخصيات أو تحليل للنص، "بل كنا محتاجين وككل عملية إخراجية إلى كتابة إخراجية وخارطة طريق استعنا بها في مرحلة الإخراج." حوار مع الكاتب والمخرج"

"الصعوبة الوحيدة التي إعترضتنا هي أن النص صعب، احتاج إلى الكثير من جلسات التدريب التحليلة وجلسات القراءة لتفسير وجهة نظر الإخراج لطاقم العمل وعلاقة الشخصيات ببعضها البعض وخصائصها، هذا لأن الشخصيات مركبة مما يجعله صعب الإخراج والآداء.""حوار مع الكاتب والمخرج"

العرض مأسس على النص وليس العكس، كما نراه في مسرح ما بعد الدراما الذي لا يحتوي حبكة ولا صراع ولا حوار ولا معنى، بل يعتمد على تكوينات حركية وتكثيف العلامات المسرحية، إلى أن تصبح ملتبسة وبدون معنى.

تم تقديم العرض كما أملاه النص، فالعرض يحتفي بالنص أكثر من العرض والأولوية منحت له، فكان هو الطاغي المسيطر الذي يتحكم في إنتاج العرض. النص كتب للقراءة وللعرض على الخشبة، فيه حلول إخراجية تجسد الرؤية والأفكار

الملاحق

صورة -01- الملصق الخاص بالعرض الأول للمسرحية تصميم ملاوي هاني شاكر.

صورة -02- الملصق الخاص باختبار الانتقاء (الكاستينغ) تصميم خالد أيهم.

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 « الموشنا » ، « 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 أعمالاً 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.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1. حوار مع المخرج

2. النص المسرحي.

3. العرض.

ثانيا المعاجم والقواميس:

1. د ابراهيم حمادة: **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، القاهرة، دار المعارف، 1985.

ثالثا المراجع:

- الكتب:

1. فن الشعر لأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973م

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

3. شونياك باربرا لاسوتسكا: المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.

رابعا المواقع الإسكترونية:

4. مقال حول العرض المسرحي، جريدة الجمهورية الإلكترونية: متاح على الموقع:
https://www.eldjoumhouria.dz/art.php?Art=44308، أطلع بتاريخ:
2020/04/17.

5. https://ar.wikipedia.org/wiki/كارما. 2019/06/26.

منصور زواوي، سيكولوجية التذوق الجمالي، قسم العلوم الاجتماعية،
https://psysba.com/wp-content/uploads/2018/05/art-psy-2018-005.pdf. 2019/06/26