وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة

مذكرة لنيل شهادة الماستر في فنون

تخصص نقد العرض المسرحي بـــ:

التشكيل الدرامي في العرض المسرحي
دراسة تطبيقية لمسرحية GPS

إعداد الـــطالبة:

✓ مسكين خديجة

إشراف الأستاذة:

❖ عزوزهني حيزية

لجنة المناقشة

الأستاذ:	عزوزهني حيزية	مشرفا
الأستاذ:	سعيدي منى	رئيسا
الأستاذة:	علواني فاطمة	مناقشا

الموسم الجامعي

2019-2020

شكر و عرفان

الحمد لله نستعينه ونشكره ونهتدي به، الذي يسر لنا أمرنا وهون علينا الصعب حتى

إنهاء هذا العمل.

فالحمد لله يليق بكماله وثناء يليق بعظمته وأصلي وأسلم على خير خلقه محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم.

نتوجه بجزيل شكرنا وامتنانا إلى الأستاذ المشرف **الدكتور عزوزهني حيزية** جزاه الله خيرا

على ما قدمه لنا من تعليمات وتوجيهات ساهمت في إثراء موضوع دراستنا

و إلى الأسرة الجامعية كما نتقدم بجزيل الشكر إلى كل يد كريمة أمدتنا بالعون وجميع من ساهم

من قريب آو من بعيد ولو كان بحرف واحد لرفع معنوياتنا ولم يبخل علينا

بالنصيحة والتوجيه وكل من أعاننا ولو بكلمة طيبة.

إهداء

قال تعالى «وَمَن يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِۦ» **(لقمان 12)**

احمد الله تعالى كثيرا طيبا مباركا ملئ السموات والأرض على ما أكرمني به من إتمام هذه الدراسة أرجو أن تنال رضاه

اهدي هذا العمل المتواضع إلى أعز ما أملك و ما لدي في الوجود و أقرب الناس إلى قلبي أطال الله في عمرهم

الوالدين الكريمين أبي الحبيب وأمي العزيزة وإخوتي

وإلى جميع من ساهم في تعليمي و توجيهي طيلة مسيرتي الدراسية من أساتذة وأصدقاء.

أسمى التحية والتقدير الجزيل إلى كل من شجعنا و لو بكلمة طيبة إلى كل الأهل و الأقارب والأحباب.

و إلى كل من عرفتهم في السراء و الضراء جزآهم و جزآكم الله خيرا و شكرا.

Abstract

Staging was associated with the directorial vision that is based on .the clarification and the interpretation to produce the dramatic play , its references go back to the Greek theater, but it remained primitive and confined to a place within a closed space until the end of the Renaissance, where the manifestations of physical performance became an effective contribution to the formation of the dramatic work; as the performing art theater was no longer a reflection of the text and an embodiment of it, Rather, it became a space and a wide area for the intense energies of the actor's body.Reliance on movements, rhythm and the body has become- so the positioning of the actors on the stage- a picture embodied by the gestures and their performance as the building that serves the theater play .

ارتبط التشكيل الحركي بالرؤية الإخراجية التي تقوم على التفسير والتأويل لإنتاج الصورة الدرامية وتعود مرجعياته إلى المسرح الإغريقي إلا أنه ظل بدائيا وحبيس المكان ضمن فضاء مغلق إلى غاية عصر النهضة حيث أصبح لتمظهرات الأداء الجسدي مساهمة فاعلة لتشكيل العمل الدرامي حيث لم يعد العرض انعكاسا للنص وتجسيدا له، وإنما صار عبارة عن فضاء ومساحة واسعة للطاقات الكثيفة لجسد الممثل.وقد صار الاعتماد على الحركات والإيقاع والجسد ، فتموضع الممثلين على الخشبة إنما هو صورة مجسدة بواسطة الحركات الجسدية وتركيبها يدخل ضمن البناء التي يخدم العرض.

البسملة	
الإهداء	
شكر وعرفان	
الملخص	
الفهرس	
المقدمة	أ
الفصل الأول: تاريخية التشكيل الحركي وفعاليته في العرض المسرحي	
المبحث الأول: مفهوم التشكيل الحركي وتاريخيته	05
المطلب الأول: التشكيل الحركي	05
المطلب الثاني: تاريخية التشكيل الحركي	08
المطلب الثالث: نشأة خطاب الجسد في التشكيل الحركي	14
المبحث الثاني: الحركة على خشبة المسرح وأنواعها	16
المطلب الأول: الحركة على خشبة المسرح	16
المطلب الثاني: أنواع الحركة على خشبة المسرح	19
المطلب الثالث: خاصية الحركة على المسرح	19
المبحث الثالث: تشكيل الأداء الحركي للممثل في العرض المسرحي	25
المطلب الأول: الممثل والمنظومة الدلالية	25
المطلب الثاني: الممثل والمنظومة السمعية والبصرية في العرض المسرحي	26
المطلب الثالث: الممثل والعناصر المشهدية في العرض المسرحي	28
الفصل الثاني: دراسة تطبيقية للعرض المسرحي GPS	
تمهيد	32
المبحث الأول: تحليل ونقد المسرحية	33
المطلب الأول: البطاقة الفنية	33
المطلب الثاني: ملخص المسرحية	36
المطلب الثالث: الجانب النقدي التحليلي للعرض المسرحي GPS	37
خاتمة	52
قائمة المصادر والمراجع	54
الملاحق	

المقدمة

أصبح المسرح يرتكز على التشكيل الحركي الذي بدوره يعتمد على أداء الممثل وفقا لمبادئ وقواعد داخل الفضاء المسرحي أمام جمهور معين.

يعتبر التشكيل الحركي المادة الحقيقية للعرض، وقد اعتمد في أولى مراحل نشأته على الطقوسية الدينية حيث كانت الحركة الجسدية سابقة لنشأة الكلمة عند الإنسان البدائي (حركة غريزية).

كان التمثيل أول الأمر عند الإغريق لا يتعدى بعض الرقصات والأناشيد الجماعية ليعرف اهتماما متزايدا بما نسميه لغة الجسد (اللغة الثانية بعد اللغة المسموعة).

ولقد عرف التشكيل الحركي في العروض المسرحية تطورا وارتقاءا واسعا فبعدما كانت التراجيديا هي محاكاة الفعل أو أفعال تحاكي بالتمثيل (التصوير) أصبح لهذا المصطلح قيم علمية، فنية وذا رؤية فلسفية، اجتماعية، ثقافية وجمالية أيضا.

إن دراسة التشكيل الحركي بم في ذلك الأداء لم يأخذ حيزا كبيرا واهتماما أساسيا مقارنة بالعناصر المسرحية الأخرى والنصوص الدراسية.

ومع نهاية القرن التاسع عشر أصبح الاهتمام بالجسد وتعبيراته أهم مميزات الأداء التمثيلي، وصارت الصورة المرئية تمثل جسد الممثل كوسيلة تعبير يتمخض من خلالها العرض الصامت (البانتومايم) ليشكل الأداء الحركي مع السينوغرافيا علاقة مشهدية متجانسة ومتكاملة.

وقد انبثق عن التجريب في المسرح إعادة بعث العناصر البدائية التي أوجدت المسرح كالقناع والحركة أي يحرر نفسه من قيود اللغة اللفظية لتصير مادة للدراسة والتأمل سعيا منها إلى فك رموزها ودلالاتها.

وتجعل من العرض المسرحي يتحرر من قيود اللغة اللفظية، وتصير من هذه الحركات والإيماءات موضوعا للدراسة والتأمل بهدف فك رموزها ودلالاتها ثم تفسيرها وتحليلها.

وقد انبثق عن هذه الإشكالية عدة تساؤلات من أهمها:

- ما مدى أهمية التشكيل الحركي في العرض؟

- ما علاقة الأداء الحركي بالعناصر السينوغرافية الأخرى؟
- كيف يتم تشكيل الأداء الحركي؟

يتناول موضوع البحث دراسة التشكيل الحركي، وتنقسم هذه الدراسة إلى فصلين: الفصل الأول المعنون بـ«تاريخية التشكيل الحركي وفعاليته في العرض المسرحي»؛ والذي قسمناه بدوره إلى ثلاث مباحث؛ المبحث الأول: يتناول مفهوم التشكيل الحركي وتاريخيته، المبحث الثاني: تصنيف الحركة وكيفية توظيفها على خشبة المسرح، المبحث الثالث: تشكيل الأداء الحركي للممثل وفاعليته في العرض المسرحي.

الفصل الثاني والذي عنوناه بـ«تحليل العرض المسرحي GPS» جاء كدراسة تطبيقية لهذا العرض.

أما فيما يخص المنهج المتبع في هذا البحث هو المنهج النقدي التحليلي المناسب لهذه الدراسة.

لقد كان اختياري لهذا الموضوع لأسباب موضوعية وحوافز ذاتية نذكر أهمها:

- الإلمام ومعرفة المسرح الحركي.
- قلة الأبحاث والدراسات النقدية حول هذا الموضوع، فجلها تهتم بدراسة النص الدرامي، الإخراج وغيرها من عناصر العرض المسرحي وأهملت نوعا ما العنصر المهم وهو الأداء الحركي للممثل فوق خشبة المسرح، وهو من العناصر البصرية الأساسية لأننا اليوم أمام ما يعرف بمسرح الصورة.

ومن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها في بحثي هذا:

- آليات تكامل الوظائف المرجعية والأدائية للأفعال الصوتية والجسدية للممثل المسرحي للدكتور فايز طه سالم العبيدي
- تجربة الاخراج عند عبد القادر علولة للدكتور منصوري لخضر.
- حركة الممثل في فضاء المسرح للدكتور سامي عبد الحميد.
- علامات الأداء التمثيلي في العرض المسرحي لأكرم وليم ارميا.

ولكل بحث عقبات تعترضه، ومن بين هذه العقبات هو ندرة الكتب التي تهتم بالجانب التطبيقي للعروض المسرحية خاصة المتعلق بالتمثيل الصامت البانتومايم.

الفصل الأول

تاريخية التشكيل الحركي وفعاليته في العرض المسرحي

المبحث الأول: مفهوم التشكيل الحركي وتاريخيته

المطلب الأول: التشكيل الحركي

1. مفهوم التشكيل الحركي:

اصطلاحا: يشار إليه بالميز انسين (mise en scène) وهو يعني تجسيد المشهد على الخشبة أي البحث عن طريقة يستطيع المخرج خلالها تشكيل الصورة الفنية بواسطة عناصر التكوين التشكيلية في فضاء العرض المسرحي (كالإضاءة والمؤثرات الصوتية، الديكور، الملابس والألوان)، حيث يعتمد المخرج على إبراز مضمون العمل الدرامي وجمالية التشكيل الحركي وفقا لإطار الزمان والمكان.

وهو يعدّ من أهم أساليب التعبير لدى المخرج، فهو بمثابة لغة ركحية تقوم بترجمة وتفسير وإبراز عمق العمل المسرحي إلى جانب فاعلية الوسائل السينوغرافيا الأخرى ، داخل فضاء حركي يتجسد بوجود تصميم محكم يصنعه المخرج ليجعله يتماشى مع رؤيته الإخراجية وأفكاره. يعرّف أدولف آبيا التشكيل الحركي على أنّه: «يقوم بملء الفضاء المسرحي ككل عن طريق اللفظ المنطوق و الحركات و حتى عن طريق الصمت بهدف الفرجة للمشاهد»[1] أما أوسكار ريمز في كتابه الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي يعرفه على أنّه كيفية توزيع المخرج للممثلين داخل الفضاء المسرحي في كل لحظة من لحظات الفعل في العرض المسرحي ويضع تصميما محكما للتشكيل الحركي يتماشى و أفكار المسرحية.

إلاّ أنّ هذه التعريفات غير دقيقة ومحدّدة فهي تشتمل على وظيفتين تدخلان في عمليتي الإخراج المسرحي؛ فالأولى تتضمن فكرة توزيع الأدوار أي المعالجة الإخراجية، والثانية هي اختيار الممثلين لإسنادهم أدوارهم وهي من مهام (Le casting) نجدها في المسارح الحديثة، حيث يكون صاحب هذه الوظيفة ملما بأبعاد الشخصيات وذو معرفة مسبقة للخطوط العريضة للرؤية الإخراجية التي وضعها المخرج.

[1] أوسكار رايمز، الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي، ناديم معلى محمد، منشورات الثقافية، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سورية، 1986، ص 13.

وبصفة عامة يعرف التشكيل الحركي على أنه هو التعبير البصري الذي يدعم النص المنطوق أي الحوار، كما يحدّد أماكن الممثلين من خلال تحركاتهم فوق خشبة المسرح بشكل يساهم في بلورة الفهم وتتبع سير الحدث وصراع الشخصيات فيما بينها لدى المشاهد أي أنها تساهم في إبراز الرؤية العامة للمؤلف (النص) والمخرج (العرض).

وقد استحدث المخرجين الممارسين مختلف العبارات والأوصاف لمضمون واحد وهو التشكيل الحركي الذي تبلور وبرزت معالمه مع تطور فن الإخراج إذ لا يمكن إيجاد تعريف شامل لمفهوم التشكيل الحركي ، وقد ضبط القاموس الموسوعي الصادر عام 1945 مفهوم هذا المصطلح مفاده أنّ التشكيل الحركي هو: «توزيع الممثلين على خشبة المسرح في كل لحظة من لحظات الفعل في العرض المسرحي، ويعبّر عن أفعال الشخصيات ومنطق سلوكها الذي ينشأ في سيرورة الفعل وعن العلاقات النفسية، والصدام والصراع في السيل الذي لا ينقطع من التشكيلات الحركية التي تحلّ كل منها مكان الأخرى».[1] فهذا التعريف يركز على جسد الممثل الذي هو لغة التشكيل الحركي وبدونه لا يوجد أي معنى للعرض المسرحي. وهذا ما أكدّه أنطوان آرتو: «إنّ التشكيل الحركي (الميزانسن) هو المسرح نفسه، أكثر من المسرحية المخطوطة أو المنطوقة».[2]

وفي هذا المجال نجد أنّ عبد القادر علولة في مسرحية الأجواد، أولى أهمية بالغة للتشكيل الحركي، ففي تجربة الإخراج المسرحي حاول البحث عن أجواء جديدة تجعل العرض يقترب أكثر من المتلقي ليتفاعل معه، ومن المقولة الشهيرة لعبد القادر علولة حول مفهومه للتشكيل الحركي: «يوجد في هذا الفعل المسرحي على نحو متزامن فعل الكلام والكلام في حالة فعل، يعملان سوية بشكل أساسي من أجل لإعطاء الأذن ما ترى والعين ما تسمع».[3] ومن هذا، فالمخرج عبد القادر علولة أراد من الممثلين أن يجعلوا النص ذو أبعاد متعددة، محاولين تجسيده أو تصويره بالصوت؛ و من خلال السمع يمكن للمشاهد

[1] أوسكار رايمز، الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي، المرجع السابق، ص 12.

[2] الدكتور منصوري لخضر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، 2014، ص 67.

[3] عبد القادر علولة، مسرحيات الأقوال الأجواد اللثام، حوار مع الباحث أمحمد جليد، موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص 238.

أي يتصوّر العرض ويراه عبر خياله، بمعنى أن الحركة التي يصفها المخرج يصاحبها أصوات توحي بوجود نص ثاني يتبع النص الأصلي.

2. الإخراج والتشكيل الحركي:

لقد كان المسرح ولا يزال حتى الآن فن الحركة، فكل عرض لا يشتمل ولا يجد لها مكان، يكون بلا قيمة جمالية؛ فعلى امتداد تاريخ المسرح الطويل، ظهرت الكثير من التغيرات وشهدت تبني العديد من التوجهات والآراء والاتجاهاتّ وبروز الاهتمام المتزايد للإخراج ضمن التجريب والتجديد الذي عرفه المسرح خلال القرن 19 و20، وصارت تحولات كبيرة دخلت ضمن غطاء الإخراج المسرحي واللعب على إيقاع الكلمة وسحر الصورة، وكذا لغة الصمت وخطاب الجسد، بالإضافة إلى الجوانب الفنية والأدوات التقنية المكملة للعمل الدرامي، وهذا ما اهتم به حقل الإخراج المسرحي وبالخصوص التركيز على التشكيل الحركي للعرض المسرحي، و يرى أحد النقاد أن: «... الاهتمام اليوم بالعمل المكمل للحدث الدراسي... الإضاءة والديكور والحركة أخذت توجها متطورا، ودخلت علما جديدا يعرف بـ(البروكسيما) علم الحركة في المسرح، ويقتضي هذا العلم تحديد خصائص الحركة في المسرح بوضعها علامة ديناميكية تحتوي دلالات متعددة حسب تلقيها، فالقراءة ذات الدلالة المحصلة من العمل المسرحي في الماضي أصبحت اليوم دلالة متعددة، ... وقد تأتى ذلك من تحويل العمل المسرحي وتقنياته من مفردات وأحداث لغوية إلى علامات وإشارات دلالية».[1]

لذا بات من الضروري التركيز على خاصية الأداء الحركي في العمل المسرحي على اعتبار أن الحركة تصنف العديد من الدلالات والإشارات، وبهذا تجعل من العمل المسرحي نظام متعدد ومتنوع لعلامات تحمله بوتقة دلالية متشبعة المضامين، الأفكار، ومتنوعة الأنساق والإشارات.

[1] محمد سالم سعد الله، أطياف النص، عالم كتب الحديث، النقد المعرفي، 2007، ص 187.

المطلب الثاني: تاريخية التشكيل الحركي

أ. التشكيل الحركي في المسرح الإغريقي:

من مظاهر الأداء في المسرح الإغريقي الطقس الديونيسي الذي كان يقوم على الحركات الجسدية المحملة بدلالات وإشارات بصرية ذات طابع ديني الغرض منه التطهير أو إظهار عاطفتي الخوف والشفقة للمتلقي، فظهر بذلك الخطاب الجسدي من خلال الحركات والوقفات التي تحاكي مواقف الشخصيات وأعمالها وفق الأسطورة الإغريقية التي كان يقوم بها الممثل الواحد وكذا اللغة اللفظية الحوارية بين الممثل وقائد الجوقة والحركات الجسدية التي كانت تؤديها الجوقة، وهذا شكل إحدى أهم أسس المسرح الإغريقي.

انحصر أداء الممثل في المسرح الإغريقي من خلال الضرورات الفنية والتقنية التي أوجدها التدريب والتجديد الذي خطه ثسبيس، أسخيلوس، سوفوكلس وكذا يروبيدوس ليكسب صفة الخطاب اللفظي دون الحركة تماشيا مع مضمون العرض (الطقوس والميثولوجيا الإغريقية) ليكون الممثل ساردا للأحداث من خلال أدائه الصوتي المبالغ فيه وبشكل يتلاءم فيه مع المسارح الضخمة المكشوفة التي كانت تقام عليها العروض وفي مقابل ذلك اتسم أسلوب الأداء بالحركية المحدودة والمقيدة وبغياب المرجعية الداخلية.

كان عمل المخرج بسيط حيث ينظم ويدير آليات العرض المسرحي مثل دخول الكورس وإشعال النجوم ويضع أكاليل الزهور، ولربما كان الشاعر المسرحي أو أحد مساعديه يقوم بهذه الأعمال البسيطة، وقد لقب اسخيلوس (Exkhilos) بلقب الأستاذ لأنه كان يوجه ويعطي تعليمات ويقوم بتدريب الممثلين على طريقة إلقاء الشعر وحركات الرقص، كما كان يقوم بمهمة التصحيح (Correction) وهو أمر طبيعي لأن المساحة بين الكلمة المكتوبة والكلمة المسموعة كانت شبه منعدمة، وقد نحى نحوه كبار المسرحيين أمثال سوفوكليس (Sophoklis) وغيرهم ممن تبنوا الإخراج والقيادة في صورة مبسطة، فحسب ما أشار إليه أرسطو أن تنفيذ العرض المسرحي في المسرح اليوناني كان يقع على عاتق الكاتب ولذا كانت النصوص تكتب بناءا على شكل المكان والإمكانيات التقنية المتوفرة عندئذ.

إن المسرح الإغريقي اعتمد على خطاب الجسد والخطاب اللفظي بشكل متوازن إلا أن طبيعة توظيف عناصر العرض المتمثلة في الأزياء واستخدام الأقنعة كان ثانويا مقارنة بالخطاب اللفظي وهذا ما منح الأداء الحركي اهتماما اقل من الأداء اللفظي.

ب. التشكيل الحركي في المسرح الروماني:

ركز الإغريق على الخطاب اللفظي على عكس الرومان الذين اتجهوا نحو الخطاب الغير اللفظي الذي جاء انعكاسا لطبيعة اهتمام الرومان بالجسد وتهيئته عسكريا وإعداده رياضيا على الرغم من وجود العروض ذات الخطاب اللفظي في هذا المسرح ، إلا أن الغلبة كانت لعروض المصارعة والعروض الغير اللفظية مما جعل عصر الإمبراطورية الرومانية العصر الذهبي للتمثيل الإيمائي قديما، والذي استمد موضوعاته من الميثولوجيا، وكان الممثلون يؤدون حركاتهم الجسدية مع الاستعانة بالأقنعة والأزياء، إضافة لجرس معلق بأقدامهم لضبط إيقاع حركتهم حيث يظهر الممثلون وهم بملابسهم الثقيلة المنتفخة وأقنعتهم الضخمة،ليقدموا عروضهم المسرحية بوحدة إيقاعية منضبطة.

وبهذا اعتمد الممثل في أدائه الإيمائي على الإيقاع لتنظيم حركته الجسدية في ترابط دلالي تفاعلي بين عناصر العرض والحركة، وقد ساد الحوار الارتجالي إلا أن الأداء الجسدي في المسرح الروماني جسد بشكل مواز للأداء اللفظي خاصة التمثيل الإيمائي.

كما يشير الاستعراض التاريخي لتلك الحقبة إلى وجود شخصية فنية تقوم بمهام الإخراج المسرحي حيث يقوم أحمد زكي بتوضيح ذلك فيما كتبه: «لن نعدم الوسيلة في إمكانية استنتاج وجود تلك الشخصية كما تصورت ولاحظت، فظاهرة تحويل مكان الأوركسترا مثلا في المسارح الرومانية إلى حفرة تفيض بالماء وتطفوا على سطحها بعض القوارب التي تشتبك مع بعضها البعض في معركة حربية لدليل على وجود شخص ما يقوم بإعداد وتنفيذ هذه العملية المسرحية كما يقوم بها مخرج معاصر».[1] فهنا الكاتب وبشكل ملموس يؤكد على وجود شخصية تشرف على تجسيد العروض بصورة جمالية بشكل احترافي وهنا يأتي دور المخرج كما نسميه في عصرنا الحالي، فيقوم بقيادة الطاقم الفني لتجسيد رؤى جديدة للعرض المسرحي، وتطوير مؤثراته، وبمعنى آخر تقديم صياغة مختلفة للعروض المسرحية.

[1] أحمد زكي، عبقرية الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1982، ص 17.

ما ميز التمثيل الروماني ابتعاده عن التراجيديا واقترابه من الطابع الاستعراضي الهزلي (الكوميدي) وكانت هذه العروض تحاكي القدرات الصوتية والجسدية، فهناك المهازل الخشنة والأناشيد والملاهي الخليعة والمسرحية المضادة للتسلية واللهو والكوميديا الموسيقية والمايم (Mime) والبانتوميم (pantomime) وبذلك أخذ الممثل في بلورة فن التمثيل الإيمائي الصامت عن طريق الإحساس بالدور والاستغناء عن الأقنعة ومطابقة قدراته الصوتية والجسمية.

ج. التشكيل الحركي في العروض الوسطى:

دخل المسرح في رحلة مظلمة استمرت لثلاث قرون، ليبقى منحصرا بنشاطات الكنيسة من إقامة قداس وتراتيل دينية وهي رؤية متطرفة للكنيسة تابعة من موقفها المعارض للعروض المسرحية، لأنها تعتبر أن المسرح ذا علاقة وثنية مع الحياة لتنبذ الممثل من المجتمع. وقد وظفت معالم الكنيسة الداخلية في العروض (مذبح، أماكن تراتيل دينية)، كما أنها استعملت اللغة اللاتينية فصارت التقنيات الجديدة التي أدخلت عليها وكذا مادة ومكان العرض يحد من أداء الممثل، كما أعطي للكهنة والقساوسة أدوارا تتمثل في تقديم المواعظ، وقد تميز أدائهم بأسلوب السرد.

ارتبط المسرح في تلك الفترة بالكنيسة وتعاليمها وعمل رجال الدين على ترويج الأفكار الدينية وتقديم الموعظة والإرشادات فظلت طريقة الإخراج والإشراف وتقديم المسرحية على حالها وكان الكهنة ورجال الدين هم من قام بمهمة الإشراف على الأداء التمثيلي، فاستخدموا الحركة والإيماءات وكذا سائر عناصر التعبير المسرحي لإيصال هذه التعاليم لعامة الناس بصورة بسيطة وقد تشاركا في هذا المخرج واثنان من مساعديه؛ أحدهما يقوم بالخدع والآخر يهتم بتوجيه دخول وخروج الممثلين من المسرح، وقد ظل المسرح على هذا الشكل إلى غاية القرن الثامن عشر. وكانت معظم العروض تتناول قصة عذاب السيد المسيح، والصراع الأزلي بين آدم والشيطان أي صراع الخير والشر.

ظل خطاب الجسد في تلك الفترة مرتبطا بقدسية الأداء ما عدا فيما يتعلق في أدوار الشياطين التي كانت أكثر حريّة بسبب نوع الشخصية، فنذكر مقطع لوصف لدور الشيطان: «...، بعد انصرافه للمرّة الثانية عن آدم، أي يمضي مطرق الجبين وعليه سمة الخائب الحزين، ثم عليه أن يتجه وهو على هذه الحال إلى أبواب الجحيم حيث يتشاور بقية الشياطين فإذا تم المشاورة أسرع متوثبا إلى حيث جمهور

المتفرجين، يحجل بينهم ويقفز من فرط سروره وبهجته كمن اهتدى أخيراً إلى الحيلة المثلى لنجاح خطته».[1]

وقد استخدموا الشموع داخل الكنيسة المغلقة لإضفاء فضاءات روحية معبّرة عن الجو المسرحي الديني. ورغم بعض التغييرات التي أحدثتها الكنيسة للضرورات الفنية والجمالية إلا أنه طغى على الأداء الرتابة، وبهذا لم يتحقق فعل الوظيفة الأدائية للممثل (الصوت والجسد) مما أثر سلبا على العروض الدينية على المسرح إلا أنه خرج من سيطرة الكنيسة تدريجيا وصارت جّل العروض تتميز بطابع الوعظ والنصح وتركّز على القضايا الاجتماعية.

د. التشكيل الحركي في المسرح الشرقي:

ارتكز المسرح الشرقي باعتماده على العرض البصري أكثر من استخدامه للغة اللفظية وقد استمدت هذه العروض البصرية سمات الطقوس الدينية الروحية وتقاليد الشرق، إضافة إلى ميثولوجيا الفكر الشرقي القديم فاعتمد المسرح في الهند على جسد الممثل وحركته بتفصيلاتها الدلالية مما يتطلب من الممثل مهارة جسدية عالية الأداء لحركات تتناسب مع المناظر التي يظهرون فيها.

وابتداء من القرن الرابع ميلادي، ازدهرت المسرحية الهندية التي اعتمدت على التمثيل الشفوي لعدة قرون وعلى الإنشاد (بمرجعية دينية) وتأثر أرتو بالثقافة الشرقية، حيث رأى أنها تمتلك وسيلة أخرى غير الكلمة للتعبير على المسرح وهي اللغة الجسدية، حيث يمثل الجسد في المسرح الهندي أداة مادية حركية تعبر عن زمان الحدث ومكانه إلى جانب تفاصيل العرض من ملابس إلى حركات الرقبة والحواجب ومختلف أوضاع الجسد، وبهذا يتحول الجسد إلى رمز مؤسلب لهذه المضامين (التقاليد والطقوس الدينية الهندية).

ظهرت ملامح الشكل الحركي المقنن و المؤسلب في التركيب العام للعرض المسرحي إضافة إلى فنون الرقص والغناء والإيماءات والدراما لتضيف بذلك جمالية عالية لمنظومة العرض البصري الذي

[1] محمد عباس حنتوش، خطاب الجسد في الإخراج المسرحي الحديث، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل، ع07، 2011، ص 349.

يحمل الكثير من العلامات (الشفرات) الصورية التي تشكل مرجعا ثابتا للمسرح الشرقي، ولغة ذات دلالات تعبر عن تقاليدها الشرقية لاسيما أعرافها الاجتماعية الصارمة.

أخذ التمثيل الصيني شكل الأوبرا التي كانت صعبة الأداء خاصة عندما ترتبط بسياق الأداء الموسيقي، حيث امتازت الأوبرا الصينية بدقة الأداء الجسدي وبدقة الانسجام مع الموسيقى لتحديد الدلالة المراد إيصالها وفقا لرؤية الإخراجية، فأية شائبة في الأداء تغير الدلالة.كما وظف المسرح الياباني لغة الجسد لتحقيق دلالات متنوعة تحمل الطابع والروح الياباني التي تمتاز برمزيتها النابعة عن خيال وإبداع الفنان الياباني دقة التشكيل المقنن للعرض.

فمسرح النو يعطي أهمية كبيرة للمظهر الصوري لخطاب العروض الذي يضفي إلى المعنى الدلالي لكل حركة في العرض وهذا يتطلب من الممثل دقة في الأداء الحركي والفكري،حيث تتفاعل كل عناصر العرض بغية ترجمة هذه الأحاسيس والمشاعر والأفكار للمتلقي ،فلكل لأداء معنى من رفع اليد، حركات القدم التي يلفها جورب محكم، فتح وغلق المروحة.كما يشكل القناع أحد الأطر الثابتة في تشكيل المسرحي ويعمل على إخفاء الملامح ووجه الممثل ويحل القناع بديلا عن هده الملامح دالا على طبيعة الشخصية ونوعها على الرغم من أنها جامدة ذات قسمات محددة، فهي مفتوحة بطريقة جميلة وذات إيحاءات متنوعة.

أما المسرح الكابوكي يتناول المواضيع الرومانسية أو المأساوية أو الملهاة التي تعتمد على خطاب الجسد التي تعتمد على الأداء الجسدي للممثل، وكذا العناصر السينوغرافيا الأخرى التي تدخل في العرض، كما يركز على نمطية الشخصية، فالممثل يعمل على تجسيد تلك الشخصيات مستعينا بالخبرة المتراكمة لديه كما يعمل على تطوير قدراته الجسدية وتوظيفها ليغدو آلة تعبيرية تكشف عن دواخل الشخصية لإظهارها للمتلقي، مع اختفاء تعابير الوجه بسبب طلائه بالماكياج، والاستغناء عن بعض العناصر المادية، حيث تستبدل بحركة الجسد كدلالة بديلة عنها.

هـ. التشكيل الحركي في الكوميديا د يلارتي:

هي ملهاة من أصل إيطالي، اشتهرت وانتشرت في القرن السادس والسابع عشر الميلادي، وهي كوميديا ذات طابع شعبي، تقدم في الفضاءات المفتوحة لاحتوائها على الرقص، والتمثيل الصامت

والحركات الجسدية التعبيرية، وما يميزها أنها تعتمد على موهبة الممثلين المحترفين من خلال تقديمهم لإمكاناتهم الجسدية والتلاعب بطبقات الصوت والكلمات، كما أنها تتطلب من الممثل ارتداء عدة أقنعة بحيث تنعدم تعابير استخدام الوجه، كما أنها تتميز بنمطية الشخصيات وعلى الممثل أن يقوم بمهمتين لدى أدائه الشخصية، هاتان المهمتان تتمثل في التأليف والأداء عن طريق الارتجال.

شكلت الكوميديا الارتجالية من ناحية أخرى عاملا سلبيا وذلك لتكرار نفس الشخصيات والأدوار وتشابهها في كل العروض، أما الأداء فبرز فيه الثبات والتحجر مما أثر على قدرات الممثل وأعطى كلائش نمطية الشكل لتلك الشخصيات الموجودة في العروض.

كان هناك الاهتمام بمقومات التشكيل الملائم لأداء الممثل ، وقد أخذ ممثل الكوميديا الكثير من الحركات والإشارات والتعبيرات الإيمائية التي هي امتدادا للملاهي الإغريقية والمهازل الرومانية، وتميزت كوميديا ديلارتى عن غيرها في أنها تحوي على سيناريو بسيط وقصير فيه إشارات وملاحظات تخص دخول وخروج الممثلين.يعد هذا السيناريو رئيس الفرقة، ثم يقوم الممثل بترتيب وبناء أحداث هذا السيناريو بطريقة متسلسلة، أي أن الممثل يقوم بالأداء والتأليف معا فضلا عن مهارته في الرقص والغناء وإجادته فن التمثيل الصامت أما العنصر الأهم هو الارتجال، كما ولهذا النوع من الكوميديا تطلب الأداء عند الممثل موافقة الكلمة أو التعبير اللفظي للحركة وملائمتها، أي التوافق بين الكلام الملفوظ والأداء الحركي بطريقة عفوية حيث يعتمد الممثلون في ذلك على سعة خيالهم وعلى تعدد الطبقات الصوتية والإلقاء.

و. التشكيل الحركي في القرن 17:

تغير شكل المسارح في هذه الفترة وبعد أن كان مفتوحا أصبح المسرح مغلقا ضيقا بشكل مستطيل، واعتمد الممثل على الصوت والخطاب اللفظي، وبعض الحركات المتقنة وعلى الإلقاء الواضح مما زاد من جمالية الأداء الخطابي، أما الإضاءة فكانت بواسطة الشموع المعلقة فوق الخشبة أو موضوعة على مقدمتها، وغالبا ما يكون الممثل واقفا أثناء إلقائه لحواره ليغادر المسرح في نهاية الفصل، وقد جرى بعض الإضافات والتعديلات في الكتابة الدرامية كحذف المنولوجات الطويلة، وإدخال الممثلات لأداء الأدوار النسائية في العروض المسرحية.

اختص التشكيل الحركي في القرن السابع عشر بالتشخيص والميل إلى الأداء الواقعي أي الاهتمام بالشخصية ونوازعها، أما حركة الممثل وأدائه فكانت تتنوع تبعا لنوع المسرحية، ففي الأعمال الكوميدية كانت الحركة أقرب إلى البهلوانية، أما الأعمال التراجيدية فكانت الحركة جسدية كلائشية. تميز الإلقاء الخطابي بطابع الأداء القائم بصيغة التقديم والسرد. رغم تطور التقنية واختلاف أشكال المسارح ومكان العرض إلا أن دور المخرج لم يتحدد في هذه الفترة، وحتى الأداء الحركي لهذه العروض لم يكن متميزا، إذ اعتمد الممثل على صوته بالدرجة الأولى.

ز. التشكيل الحركي في القرن 18:

هذه المرحلة مثلت الإرهاصات الأولى للتجريب في العصر الحديث، وقد ساهم النقاد آنذاك في تطوير المسرح كأمثال ديدرو و ليسينج (lessing) الذين كانت أرائهم النقدية وتوضيحاتهم علامات مضيئة لفن الإخراج المسرحي،و قد بلغ التمثيل الصامت أوجه وتميز بتقنية الأداء والتعبير العالمية إضافة إلى تواجد المؤثرات الصوتية المتنوعة والمخاطر الفنية.

وقد تطرق هذا النوع من الأداء إلى المواضيع الدرامية الجادة المستمدة من الأساطير وأيضا المواضيع الهزلية، ما يلاحظ على أداء الممثل في هذه المرحلة هو معايشة الشخصية وتجسيدها والخروج عن طريقة الأداء التقليدي أي تجاوز الأداء المفتعل فظهر الاهتمام بجسد الممثل وشكل الأداء الذي اعتمد على الخطوط الثابتة للشكل المعماري للمسرح، قسمت خشبة المسرح في القرن 18 قسمت إلى جزئين متحرك وثابت، يسار ويمين مما أعطى للأداء والتشكيل الحركي السهولة، الانسيابية والتنوع.

المطلب الثالث: نشأة خطاب الجسد في التشكيل الحركي

لقد كان أول توظيف لأسلوب خطاب الجسد يقترب من المحاكاة الأيقونية لما يشار إليه ثم تحول إلى أسلوب الرمز في إيصال مدلوله. فالممثل على الخشبة يتحول إلى إنسان آخر (شاب إلى شيخ، امرأة إلى رجل)، وقد يتحول هذا الممثل إلى شجرة أو شيء آخر كقطعة أثاث على سبيل المثال وقد ابتدع

أخلو بكوف[1] في المسرح الشكلاني صورة جعل فيها الممثل قطعة أثاث وذلك بجعل ممثلين يركعان قبالة بعضهما وهما يبسطان غطاء الطاولة بينهما كمربع يوحي بطاولة.

ويعد خطاب الجسد عنصرا اتصاليا فاعلا في التشكيل الحركي، ولا يستثني اللفظ كضرورة حياتية معاشة في تفعيل الخطاب الإنساني. بالرغم من ظهور اللغة اللفظية إلا أن اللغة الجسدية الغير لفظية لم تفقد قدرتها الاتصالية وأهميتها الخاصة، حيث يعد الجسد أداة الممثل الفاعلة في التشكيل الحركي على خشبة المسرح والتي عن طريقها يتمكن من التعبير عن دواخله النفسية والتي تشكل منطلقات أساسية للفعل البصري لخطاب الجسد مع مراعاة التوازن بين الشكل والمضمون:

- يمتلك الخطاب الجسدي نسق سيميائي يستنبط في رسائله مجموعة من التحولات الأيقونية والرمزية والتأويلية الممكنة.
- ينطوي خطاب الجسد على أهمية خاصة بصفته نظام دلالي يرسل خطابه وفق طبيعة الأداء الجسدي الذي يتطلب الدقة والتقنين، لأن كل حركة مهما كانت صغيرة تمثل إشارة قصدية حتى وإن كانت غير مقصودة أو قام بها الممثل عن طريق الخطأ.
- تفوق خطاب الجسد على الخطاب اللفظي نتيجة الرغبة في التغيير والتجريب فضلا عن كشف أبعاد الشخصية المسرحية بأساليب تعبيرية مميزة لصالح لغة الجسد.
- الاهتمام بالخطاب الجسدي لإعداد الممثل وفق تمارين جسدية دقيقة ومدروسة تضمن الارتقاء بمستوى هذا النوع من الخطاب البصري.

إن الأداء المسرحي يتضمن شبكة متعددة العناصر التي تلتقي عند محور الممثل بوصفه مركز العرض وبؤرته المشهدية، فهو الحامل لخطاب العرض بما يملكه من سرد يتجلى عبر استخدام تقنيات الجسد وتوظيف المهارات والطاقة الكامنة به ويتم على مستويين:

- **المستوى الخارجي:** وهو كل فعل يرتبط بالجسد وحركته ضمن بنية فضاء العرض وما يحيط به.
- **المستوى الداخلي:** يتحدد وفقا للباعث الشعوري الإنفعالي الذي يتحول إلى أفعال حركية.

[1] عضو أكاديمية الفنون والعلوم في كاراكوف، عضو أكاديمية الفنون في موسكو.

المبحث الثاني: الحركة على خشبة المسرح وأنواعها

المطلب الأول: الحركة على خشبة المسرح

أ. مفهوم الحركة:

اصطلاحا: هو مساهمة أعضاء الجسم لأداء وضعية جسدية من أجل تنفيذ هدف معين.وهناك اصطلاحا نوعان من الحركة الأولى تسمى الإرادية التي يتحكم فيها الجسم واللاإرادية وهي الحركة الانعكاسية (Reflexe)، لا يتحكم فيها الجسم وهي استجابة لمحفز خارجي.

أما الحركة في المسرح فهي تحقق الفعل (Action) وما يقابلها أي رد الفعل، ولكي يكون الفعل مقنعا لدى المتلقي على الممثل أن يستوعب الحركة المناسبة للشخصية المراد تجسيدها حتى يصل إلى درجة الإحساس الحركي الذي يعتبر كعامل مهم في بتحديد صفات الحركة الذي يعد علما قائما بذاته في الدراسات الحديثة علم الحركة الكينيزية (Kinésiologie) لأنه يسمح بإيجاد الدافع لهذه الحركة.

إن الحركة على المسرح عبارة عن عملية نقل وتوصيل الأفكار وكذا المشاعر والأحاسيس إلى المشاهد من خلال عناصر الأداء، فهي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل، كما أنها تشكل لغة قائمة بذاتها؛ فيراها الممثل المؤشر الأول للشخصية التي يؤديها، لأنها تحدد نظرة المشاهد له ومدى فهم هذا الأخير للدور أو للشخصية التي يجسدها.

حركة الممثل على خشبة المسرح تبقى مستمرة خلال العرض لوجود قوة دافعة ونعني بها الفعل الذي يجعل الممثل في حالة معايشة، وهذه القوة الدافعة تتناسب مع الرغبة والفعل مع مكانة الشخصية وأفعالها وحضورها، نجدها تتطابق تماما مع ما يسمى بمسرح المايم، إذ تعتمد على الحركة بشكل واسع.

كما يمتاز الفعل المسرحي حسب بعض المخرجين والتقنيين بالحركة سواء كانت هذه الحركة انتقالية أي ينتقل بها الجسم من مكان إلى آخر أو موضعية وهذا ما يسمى اصطلاحا بالإيماءات.وقد يعتمد الممثل أحيانا إلى السكون أو الثبات، وبهذا فالحركة هي الخط الفاصل لتوضيح المعاني أو البنية المحددة للشخصية وعلاقتها سواءا مع ذاتها أو مع من حولها أو مع المتلقي.

ب. أشكال الحركة:

إن الحركات على اختلاف أنواعها تأخذ شكلا واتجاها معينا فهي إما مستقيمة منحنية أم متعرجة أو تكون مستمرة أو متقطعة، أو تكون عمودية أو مائلة كما يمكن للممثل أن نتجه إلى أعلى المسرح أو أسفله أو نتجه إلى اليمين أو اليسار.

وقد تحددت بنية الحركة وتشكلت ملامحها عبر العصور المسرحية وفقا لمؤثرات ميثولوجية اقتصادية أو سياسية، ومجمل تلك المؤثرات المذكورة أنتجت أشكالا حركية ذات أيقونات دلالية وظفت في عملية الإخراج المسرحي، وقد تطرق الدارسين إلى تصنيف حركات الممثل على خشبة المسرح إلى أنواع وأشكال. إن تقسيم هذه الأنواع للحركة يكون استنادا إلى تنوع الأغراض التي من أجلها تنفذ تلك الحركات.

رسم تخطيطي لتقسيم خشبة المسرح

الشكل رقم 01: يوضح تقسيم خشبة المسرح

المصدر: د.ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1971 ، ص 52

يوجد ثلاثة أنواع من الحركات يؤديها الممثل في العرض المسرحي:

أولا: الحركة الإلزامية

وهي الحركة التي يقوم الممثل بتأديتها ملزما، وعدم تنفيذها يؤدي إلى توقف أحداث المسرحية، ولهذا النوع من الحركات علاقة بالفعل الرئيسي للمسرحية وكذلك حركة دخول وخروج الممثلين هي حركات إلزامية لأنها تساهم في إحداث الفعل الدرامي وكمثال على ذلك إلقاء عطيل للمنديل الذي أرادت دزدمونة أن تعصب به رأسه عندما أحس بألم فيه متظاهرا أن المنديل الذي أعطته له أصغر من أن يعصب رأسه، هي حركة إلزامية لتلتقطه إيميليا ويستغله زوجها في شحن غيرة عطيل.

ثانيا: الحركة الدافعة

وهي الحركة التي ينفذها الممثل نتيجة محفز أو دافع معين، ومثال ذلك مسرحية عطيل في المشهد الثاني من الفصل الثالث، حيث يدور الحوار الآتي:

- ياغو: «أكان ميشيل كاسيو يعرف فرامكها؟»
- عطيل: «وعرفه من مبدئه إلى نهايته، لم هذا السؤال؟».

فمن خلال سؤال عطيل لياغو نستنتج بأن عطيل يشعر بأن ياغو يضمر في نفسه شيئا لا يصرح به، فالدافع هنا رغبة عطيل في أن يعرف ما وراء السؤال الذي طرحه ياغو عن أكان ميشيل كاسيو، فالحركة الدافعة قد تستند إلى الجوانب النفسية للإنسان، فرغبة الإنسان بشيء أو الحاجة إليه تجعله يسعى إليه. أما عدم الرغبة أو النفور من شيء ما فتجعل الإنسان يبتعد عنه؛ فالدافع يجعل الممثل يتحرك نحو الشيء أو الشخص الذي معه، فهي حركة صادرة عن دافع معين للشخصية الدرامية.

ثالثا: الحركة التقنية

هي الحركة التي تختلف عن الحركة الإلزامية كما أنها تختلف عن الحركة الدافعة، تؤدى لأغراض فنية ولإضفاء الواقعية وإعطاء صورة حية للعرض المسرحي. ومن ذلك ما نشاهده في مسرحية (الخال فانيا) لجيكوف في الفصل الثاني يظهر (فوتيسكي) وهو الشاب المحب الذي يفشل في طلب الزواج من حبيبته، حيث تغادر إيلينا الخشبة، ويأخذ فوتيسكي في المجيء ذهابا وإيابا وهو يحاور نفسه في هذا المونولوغ وهو ينفث دخان سيجارته: «كم كنت مخدوعا به، ...». هي حركات تقتضيها طبيعة

الأحداث لكنها ليست هي المحرك أو الدافع الأساسي للحدث الرئيسي، قد تكون هذه الحركات إما موضعية ذات إطار مكاني محدود جدا أو حركة انتقالية أي يحدث مع تنفيذها تحول واضح في الزمان والمكان.

المطلب الثاني: أنواع الحركة على خشبة المسرح

1. حركة الممثل على خشبة المسرح:

إن حركة الممثل على المسرح نوعان؛ حركة فطرية نجدها في الإرشادات المسرحية (Didascalie) حتى وإن لم تذكر كدخول وخروج الممثل، كيفية عبور الركح، فالمخرج في حالة معالجته للنص يمكن أن يغير اتجاه أو موضع حركة الممثلين، أما الحركة الاختيارية (Mouvement non imposé) فهي الحركة التي يضيفها المخرج أو الممثل لتوضيح الفكرة أو نقل الانتباه إلى شيء موجود على الخشبة، فالحركة هي الانتقال والعبور من مكان إلى آخر ومن شكل لآخر، أي التغيير في المكان أي الموضع والشكل والحالة، وبهذا يحدث تطور الفعل ويمنح الشخصيات المسرحية تبدلا وتغيرا في هيئتها.

كما أن الحركة يجب أن تكون متكاملة وموحدة فمثلا عندما يتحرك الممثل من منطقة مزدحمة بممثلين آخرين يصبح من الضروري لهم أن يقابلوا حركته بخطوة أو أكثر ليتراءى أمام أعين المتفرجين ويعرف هذا باسم تنظيم المنصة (Redressement de la scène).

أ. حركة الدخول والخروج:

إن المخرج هو المسؤول عن تنظيم عمليات دخول وخروج الممثلين إلى المنصة (أي خشبة المسرح) لأهميتها في إنتاج المعنى والقيم الدرامية والجمالية كما أنه لا يقتصر على دخول وخروج الممثلين بل يشمل أيضا الأضواء والديكورات التي تتحرك آليا أو من طرف العاملين بهدف تعميق الرؤية الإخراجية من الناحية التقنية.

إن الدخول والخروج يكون من الناحية اليمنى واليسرى حتى لا يخل بتوازن الإخراج إلا أن برتولد بريشت عارض هذه التقنية وجعل دخول الممثلين يكون من عمق الصالة (أي جهة الجمهور) وذلك لتكسير الجدار الرابع.

يقوم التشكيل الحركي على توزيع الأماكن بطريقة منطقية فيحدد المخرج كل بقعة ومدلولاتها بالنسبة للمتلقي، فلا يستعمل فتحات الدخول والخروج بطريقة عشوائية كأن يدخل الممثل من منطقة ويخرج من منطقة أخرى، لأن الفتحات تدل على أماكن مختلفة، فجهة اليسار في غالب الأحيان هي باب الدخول واليمين قد تدل على الغرفة المجاورة، لذا يجب على المخرج أن يراعي الحركة ومدلولاتها سواء في الفضاء المسرحي أو في الأمكنة المتاحة للعب الممثل، حتى تفسر هذه الحركات (الدخول والخروج) وتوضع في صور درامية تخدم الفعل والسياق العام للعرض.

ب. العبور:

هو انتقال الشخصية من مكان إلى آخر فوق الخشبة أو المنصة وبإمكان الشخصية أن تعبر من يمين الخشبة إلى يسارها أو العكس أو من المنطقة الخلفية إلى المنطقة الأمامية أو من نقطة إلى أخرى، ويقترح (نيلمز) قواعد لحركة الممثل على أرضية المسرح وهي كالتالي:

- يجب أن يكون عبور الشخص المتكلم المتموضع أسفل المسرح (المنطقة الخلفية) بالنسبة للشخص الثابت الغير المتكلم.
- على الشخص المتكلم العابر المتموضع أعلى المسرح (المنطقة الأمامية) بالنسبة للشخص الثابت أن يتوقف عن الكلام لخطة العبور كي لا تضيع كلماته باختفائه خلف الشخص الواقف.
- إذا كان الشخص الثابت جالسا وكان العابر المتكلم يخاطبه مباشرة من المستحسن العبور من أعلى المسرح بالنسبة له.
- الأشخاص قليلوا الأهمية يعبرون عادة من أعلى المسرح.

هناك طريقتان لعبور الممثل ما نسميه العبور المباشر والغير المباشر.

1) العبور المباشر

يتم هذا العبور في خط مستقيم اتجاه شخص آخر، أي العبور من نقطة، التموضع نحو نقطة الوصول المقصودة، بدون أن يصاحبه احتكاك الأقدام وتعديل في وضع الجسم إلا إذا تطلبت الرؤية

الإخراجية ذلك، كما يجب على الشخص العابر أن يكون في تواصل بصري دائم مع المتفرج أي أنه يحافظ على قدرته في جلب انتباهه.

2) العبور المقوس

يتم هذا العبور إما في شكل منحنى مفرد أو منحنى مزدوج من نقطة تموضع الممثل إلى نقطة أخرى سواء كانت هذه الأخيرة تتمثل في شخص أو كتلة ثابتة، فيمكن استعمال هذا العبور لتفادي قطع الأثاث أو لتفادي ممثلين آخرين واقفين في طريق الشخص العابر، أو استعماله بحسب المخرج وذلك لإحضار الممثل إلى موضع لم يستطع العبور إليه مباشرة، ما ينبغي التأكيد عليه بأنه من الأحسن للشخص العابر أن يعبر من أسفل المسرح بالنسبة للشخص الثابت الواقف لأن العبور من الأعلى سيؤدي إلى التغطية الخلفية ويجعل الصورة ذات بعد واحد على المقدمة. أما عبور الشخص المتحرك بالنسبة للشخص الجالس فلابد أن يكون أعلى المسرح وليس أسفل لأنه سيؤدي أيضا إلى التغطية وإلى ضحالة الصورة.

ج. الحركة المتوازية والمتعاكسة

تتشكل الحركة المتوازية حينما يسير الممثلون بشكل متوازي حيث يتموضعون على عرض المنصة أو عرض الخشبة، وتكون هذه الحركة ذات مدلول فكاهي في المسرحيات الواقعية، أو يمكنها أن تحدد سير شخصية الراوي كما هو الحال في المسرح الملحمي.أما الحركة المتعاكسة فهي تعكس الحركة المتوازية، تتشكل حينما يكون هناك ممثلان يسيران في اتجاهين متعاكسين باتجاه متقارب أي يسير الواحد نحو الآخر أو متباعدين عن بعضهما أي يباعدان عن بعضهما بنفس السرعة، وتستعمل هذه الحركة لإبراز التعارض أو الاتفاق (كالانتقال من الفرح إلى الحزن، من الانتصار إلى الهزيمة).

المطلب الثالث: خاصية الحركة على المسرح

من خصائص الحركة إجمالا أنها تغير من الشكل كما تغير المكان، أما حركة الممثل على المسرح فهي تسمح بتحديد إطار الزمان والمكان، كما أنها تساهم في خلق فضاءات جديدة داخل العروض المسرحية. إن حركة الممثل على المسرح سواء كانت قوية أو ضعيفة تكون محملة بالمدلولات

العاطفية والرموز الموجودة داخل النص من خلال الطور الموجود بين الشخصيات، كما تكون ذات تأثير على المشاهد وفقا للرؤية الإخراجية التي يراها المخرج المسرحي. من خصائص الحركة هناك:

1. الحركات القوية:

تشمل الانتقال من مستوى منخفض إلى مستوى أعلى وتحدث من منطقية ضعيفة (أعلى الخشبة) إلى منطقة قوية (أسفل الخشبة) أو تحدث باتجاه المشاهد كالنهوض من الأرض أو المقعد، ولتنفيذ هذه الحركة يعتمد الممثل على سرعة الإيقاع أي الانتقال من الإيقاع البطيء إلى الإيقاع السريع.

2. الحركات الضعيفة:

الحركات الضعيفة هي بعكس الحركات القوية؛ الانتقال من مستوى منخفض إلى مستوى أعلى، تحدث من منطقة قوية إلى منطقة ضعيفة، كمثال على ذلك: كأن يتحرك الممثل لوحده بعيدا عن شخص يخاطب ممثل آخر بالجلوس على مقعده.

3. الحركة والحوار:

تكون الحركة مرافقة للحوار بدلالات معينة ويقوم المخرج بترجمة النص أي الحوار الموجود فيه إلى حركات تؤدي من طرف الممثل فيختار الحركة المناسبة للشخصية والدور المراد تأديته (لا حركة بدون مبرر)، وعلى الممثل أن يراعي التوافق بين الكلمة والحركة في حالة عدم حدوث هذا التوافق فيمكن أن نرى النشاز من خلال حركات يقوم بها الممثل تؤدي معنى ما ويتلفظ بكلمات تقوم غير المعنى المراد إيصاله، فعلى النص القوي أن يصاحبه حركة قوية، وحسب «ألكساندر دين» لا يفضل أن تسبق الحركة الجملة إلا للضرورة لجلب الانتباه للجملة والتأكيد عليها، كما يحذر «دين» من تحرك ممثلين اثنين باتجاهين متعاكسين أو بالاتجاه نفسه لأن ذلك يشتت انتباه المشاهد، يمكن استخدام هذه الحركة في مشهد كوميدي.

من المهم أن يراعي المخرج النص المسرحي ويتأكد من تطبيق مقاصد المؤلف لأن أية حركة يضيفها المخرج قد تضعف أو تقوي كلمات النص، فيمكن للمخرج أن يضعف حوارا قويا بالحركة كأن يوافق نفس الحوار بحركة ضعيفة فيقلب معناها إذا أراد ذلك في رؤيته الإخراجية.

4. التكلم والتحرك:

إن الحركة التي يرسمها المخرج تشمل المكان والزمان وهي تحتاج إلى إيقاع وخطوط، فالإيقاع يعبر عن الزمان والخطوط تعبر عن المكان، كما يحرص المخرج أيضا على الاعتناء بطول الحركة وقصرها وبأوضاعها القوية والضعيفة لتقديم صورة مادية واضحة ومفهومة لأنه في معظم الأحيان تكون الأفعال والعواطف غير واضحة في نص المؤلف، وقد تناقض مع الدلالات الظاهرية للحوار.

وفي العموم كل حركة فوق الخشبة أو الركح لا يقوم بها إلا الممثل الذي يتكلم ويتحرك لما هو موجود في النص ولا يتحرك تبعا لممثل آخر، فإذا تحرك شخص آخر غير المتكلم فإنه سيعمل على تشتيت ذهن المشاهد أثناء عملية التلقي إلا إذا أراد المخرج ذلك. إلا انه لا يعني أن الممثل يجب أن لا يتحرك إلا وهو يتكلم، إذ من الأفضل لو تحرك قبل الكلام أو بعده، فمثلا حينما ينطق الممثل بهذه العبارة «مات ليوس» في مسرحية أوديب لسوفوكليس دون أن يقوم بحركة تمهيدية فمن الممكن أن تضيع حرارة هذا الموقف وهذه الجملة؛ وتكون هذه الحركة التمهيدية لكسب ود وتعاطف الجمهور، ولتأكيد الموقف الدرامي.

وكمثال آخر من مسرحية أنتقون في مشهدها مع شخصية كربون حينما تقول أنتقون «السعادة يا لها من كلمة فارغة»؛ فهنا إذا سبقت الحركة الكلام، أي أن الممثلة إذا خطت خطوتين قبل التكلم فإنها تضاعف من قوة الجملة والمشهد وتعطيها معاني أخرى، فالحركة تهيئ الجو لأي تطور جديد يحدث في العرض المسرحي.

5. التوازن:

التوازن على خشبة المسرح يعتمد على نوع التشكيل الحركي الذي يقترحه المخرج وحسب طبيعة الأشياء التي يضعها داخل الفضاء المسرحي من ديكور (كتل) وألوان وأضواء وحتى أجسام الممثلين فنظام الموازنة لهذه العناصر على المسرح يعد ضروري، فالتنوع في الأحجام والألوان والأشكال يخلق شعورا لدى المتلقي ويجعله يشعر بالعمق والتباعد بين كل العناصر المكونة للصورة المسرحية داخل الفضاء المسرحي.

إن التوازن على خشبة المسرح يجمع بين القدرة التخيلية للمتلقي وقدرة المخرج في استخدامه لمجموع التقنيات والأجسام الموظفة في العمل المسرحي، إذ لا يستطيع المتفرج أن يشاهد كل ما يحدث في المسرح، بل يركز على التشكيلات الموجودة في العرض أي أن معادلة التوازن على الخشبة تتم من خلال التساوي في توزيع التشكيلات التي تشغل الفضاء المسرحي (توزيع الحركات المسرحية والشخصيات والألوان والظلال والأحجام والإضاءة).

إن الهدف من التشكيل الحركي (ميز سين) هو إتاحة الفرصة للتحرك بحرية ضمن عناصر العرض وفقا للأبعاد التي يحددها المخرج. وكذلك تنظيم الحركات والإيقاع وإحداث التوازن؛ ففي التمثيل يشترط التوازن بين الممثل وبين جسده داخل إيقاع منتظم لإعطاء ديناميكية للتشكيل الحركي، وهناك ما يسمى بالتوازن الفني وتوازن الجمال الفني. إن التشكيل الحركي مرتبط بفعالية مع الممثل في حبك تعبيراته الحية والمتوازنة حركيا وشعوريا مما يجعل العرض المسرحي متكاملا.

المبحث الثالث: تشكيل الأداء الحركي للممثل في العرض المسرحي

الأداء هو أحد العناصر الأساسية المشكلة لكل عرض مسرحي، لأنه يحول النص المكتوب إلى فن نابض بالحياة ومتحرك له مكوناته وأدواته، فيتحول المضمون الفكري إلى حركة ورؤية وتعابير تتفاعل مع عناصر العرض المسرحي الأخرى، وتعد الحركة القاسم المشترك في بنية المشهد المسرحي.

إن العرض المسرحي هو منظومة من الأساليب الفنية التي تخضع لنظام التوازن وقواعد الإخراج لتضفي ملمحا دلاليا لدى المتلقي، وهو في جوهره يشتمل على مستوى المرئي والصوتي، إلا أن الحركة بوصفها ألفة بصرية تمتلك قدرات تعبيرية غير محدودة، (سواءا كانت إيمائية أم حركات تعبيرية أم تشكيل حركي صوتي)، فالحركة قادرة على إثارة وتشويق المتلقي، وإبراز عوامل الصراع الدرامي وكذا التعبير عن الانفعالات والمشاعر، إلا أن بناء الحركة على خشبة المسرح ليستند إلى منظومة دلالية قادرة على إيصال ما تحمله من معاني وكذا تحليل الرسائل البصرية ما هي إلا تفكيك لعملية التشفير التي يقوم بها المخرج وهي عبارة عن مجموعة من الإشارات والأيقونات والعلامات السمعية اللفظية.

المطلب الأول: الممثل والمنظومة الدلالية

1. الإيماءات الكنزية:

هي دراسة كل الجوانب الغير لفظية من حركات، إيماءات، تعابير الوجه ووضعية الجسد، حيث يشكل حضور الجسد عدة ملامح مهمة وحيزا تواصليا، ينتج الممثل داخل هذا الفضاء الركحي مجموعة من العلامات عن طريق تفعيل الحركة والتقسيمات الفيزيولوجية لتعطي بعدا ثقافيا أو إيديولوجي أو تعطي توجها اجتماعيا وهذه الحركة ذا المغزى الاجتماعي هي جستوس بالنسبة لبرخت.

2. البروكسميك:

وهو يتعلق بتوظيف المسافة المسرحية بين الممثلين، حيث يعمل المخرج على توظيف الفضاء توظيفا سيميائيا، يهتم البروكسميك بالتنظيم الذي يميز الفضاء• ويعمل على تحليل الشفرات الفضائية التي

• **الفضاء:** هو كل ما يؤطر الخشبة المسرحية من سينوغرافيا وديكور وإشارات بصرية ولغوية، وهو أكثر اتساعا من مفهوم المكان الذي يحيلنا إلى الجانب المادي سواءا كان مغلق (العلبة الإيطالية) أو مفتوحا.

تربط مباشرة بالموقع الذي يأخذه الممثل على خشبة المسرح، يعتبر وسط مقدمة الخشبة أكثر المناطق قوة في التأطير على المتفرج.

حدد كيرايلام ثلاث مستويات من الفضاء:

1. **المقوم الثابت:** الشكل المعماري للمسرح وطريقة تموضع الخشبة وأبعادها.
2. **المقوم نصف الثابت:** يتعلق هذا المفهوم بتلك الحركية الموجودة على الخشبة والمواضيع التي يمكن نقلها كالديكور والإضاءة.
3. **المقوم البيشخصي (غير شكلي):** هو الفضاء الخاص بالممثلين وعلاقتهم ببعضهم البعض من جهة وبالمشاهدين من جهة أخرى، ويعتبر هذا الفضاء من أهم الفضاءات الموجودة على المسرح لأنه يرتبط مباشرة بالممثل ووضعه على الخشبة.

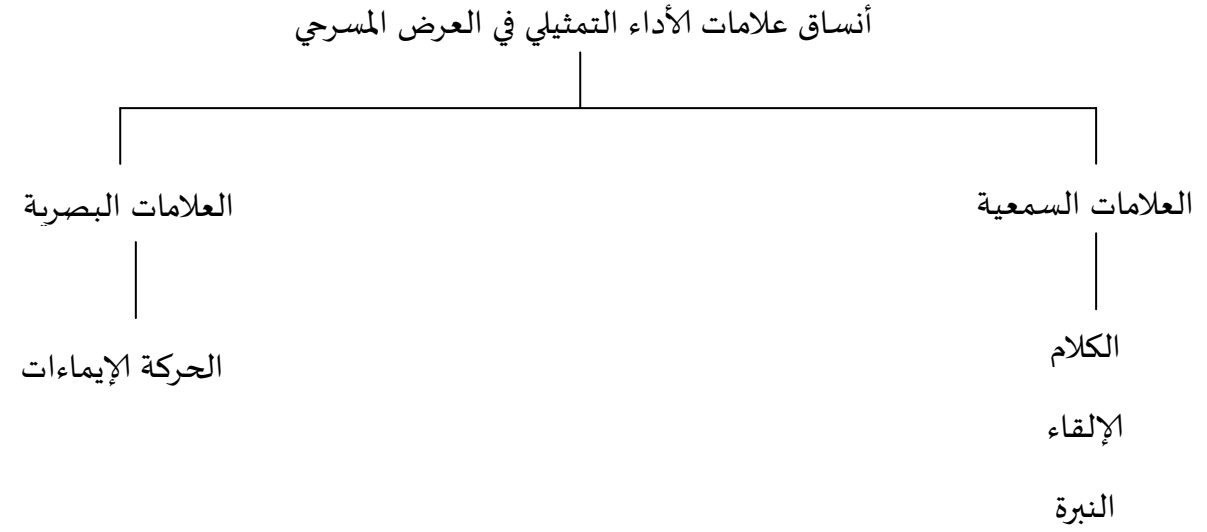
3. شبه اللسانية:

تهتم شبه اللسانية (La paralinguistique) بدراسة النبرات وإمالات الصوت ومختلف دلالات النبرة (همس، شهيق، تثاؤب) التي هي في الغالب بناء على اتفاق ثقافي محدد.

ترى الشبه اللسانية أن نص الممثل هو نص معقد ومركب في آن واحد، فهو يشغل حيزا من علاقات مركبة مع ما تنتجه الأنساق المشهدية الأخرى، ويكون الممثل هو عنصر تلاقي لهذه العلامات أو الأنساق ما اصطلح على تسميته مركزية الممثل.

المطلب الثاني: الممثل والمنظومة السمعية والبصرية في العرض المسرحي

إن أداء الممثل على خشبة المسرح يتجلى في منظومتين سمعية وبصرية (لفظية وغير لفظية) ذات رسالة دلالية. وهذه الثنائية تتلازمان وتتجانسان بالرغم من اختلافهما، تدخل في المنظومة الأولى كل من الإيماءات والإشارات وملامح وأوضاع الجسد الحركية داخل إطار العلامات البصرية، أما المنظومة الثانية فتستند على الصوت وتشمل الكلام، الإلقاء، النبرة، وهي في إطار العلامات السمعية، وكلا المنظومتان تتكاملان، فكل واحدة تتم الأخرى مشكلة وحدة سيميائية منسجمة.



منظومتا الممثل السمعية والبصرية

المصدر: د.أكرم وليم أرميا، علامات الأداء التمثيلي في العرض المسرحي، ط1، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، 2016، ص 80.

وتعتبر العلامات اللفظية من أهم مصادر إرسال الممثل إلى أنه لا يمكنها أن تظهر على الخشبة بدون أن ترافقها العلامات الغير لفظية. فالعلامات البصرية تعتبر المادة الأولية أو الوحدة الأساسية للغة جسد الممثل حيث تندمج وتتفاعل مع العلامات السمعية التي يرسلها الممثل، فقد تصاحب حركة أو إيماءة معينة مدلولا لفظيا أو كلاميا بالإضافة إلى العناصر الأخرى المكونة للعرض المسرحي لتدعم ذلك.

إن فاعلية الممثل وأهميته تتمثل في كونه نقطة التقاء لمختلف أنساق العلامات السمعية والبصرية الناشطة لتحقيق سمات وهوية الشخصية التي يسعى الممثل لإيصالها إلى المتلقي. فمن خلال قراءة الممثل لخطاب النص وإدراكه لخطاب الشخصية (كدال نصي) وتحديده لها يتحدد أسلوب الأداء الصوتي للممثل وطبقته، أي حدوث التطابق بين طبيعة الطبقة الصوتية للممثل وبين نمط وأسلوب الطبقة الصوتية التي يجب أن تكون متوفرة في الشخصية، بحيث أن فن التمثيل «يقوم على دعامتين؛ أولهما تصوير شخصية الدور والامتلاء بها، ثانيهما التعبير عن ذلك التصوير بالإلقاء والإيماء والحركة».[1]

[1] سامي عبد الحميد وبدري حسون فريد، فن الإلقاء، ج2، الجمهورية العراقية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، 1980، ص 09.

فالحركة هي صورة المسرح في حالة الفعل، وهي عنصر مهم من عناصر إخراج العرض المسرحي، كما أنها التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل وهي أيضا نتاج عملية نقل وتوصيل الأفكار والمشاعر للمتلقي الذي لا يتفاعل مع الدلالات السمعية فقط، بل يتفاعل أيضا مع الوقائع والأحداث والعناصر المتشكلة في إطار الفضاء المسرحي؛ إذ أن حركة الممثل فوق الخشبة من انحناءة للجسم ورفع اليدين، المشي بخطوات مرتبكة ومضطربة أو الإيماءة بالوجه هي علامات إرادية دالة تخضع للتقنين الدقيق ويتم استقبال هذه العلامات من طرف المتلقي على أنها مقصودة.

وعليه يعد الممثل الموجود على خشبة المسرح المرسل المباشر لخطاب الشخصية (لفظي أو غير لفظي)، حيث أن خطاب الشخصية يتكون أساسا من علامات لفظية أي دال نصي، ويتم التعبير عنه بواسطة الحركة والصوت ليجسدها الممثل بقدراته الجسدية والتعبيرية لتمثل خطابه الفني الدال فوق خشبة المسرح.

المطلب الثالث: الممثل والعناصر المشهدية في العرض المسرحي

العرض المسرحي هو نتاج عمل فني جماعي، وهو في جوهره صورة مرئية وصوتية حيث يعتمد المشهد المسرحي على الفعل الحركي، إذ تعد الحركة القاسم المشترك في تركيب بنية المشهد. ولتحقيق التكامل في العرض المسرحي يجمع السينوغراف بين تقنيات الديكور والإضاءة والأزياء ليشكل تكوينات مشهدية بصرية تنضوي على علامات زمنية ومكانية لتتداخل مع أداء الممثل تتحد وفقا لرؤية المخرج.

1. الممثل والإضاءة:

الإضاءة هي عصر مرئي يلجأ إليه السينوغراف ليشكل الإطار العام للعرض، وللإضاءة علاقة مباشرة مع الممثل، فهما صورتان متحركتان حيث تساهم الإضاءة في تحديد ملامح الشخصية وتكثيف انتباه المتفرج وتعميق قراءة المتلقي؛ من خلال توزيع الضوء في المشهد وخلق التباين بين الكثافة الضوئية المسلطة على منطقة التمثيل وبين باقي مناطق الخشبة (إضاءة مركزة Spot Light / إضاءة عامة Flood Light) يعطي تناسبا في العرض ويجعل الأشياء تبدو في مظهرها الطبيعي بارزة بكل تفاصيلها، كما أنها تساهم في إضفاء المعنى على الفعل المسرحي.

2. الممثل والديكور:

إن الديكور الموضوع على الخشبة لا يكتسب هدفا أو معنى ما لم يتعامل معه الممثلون، فكل شيء على خشبة المسرح موظفا بهدف معين، فهو الهيكل الحامل لفكرة الحركة لدى الممثل. فعنصر الديكور يكون دافعا للحركة للانتقال من مكان إلى آخر، كما أنه يساهم في خلق البيئة التي تتناسب مع بنية الشخصية وتحديد زمان الحدث ومكانه ليحقق الإيهام، وقد أرجع أرسطو المناظر وتجهيزات الخشبة كأحد المكونات الستة للتراجيديا وإن كانت ديكور أقل أهمية مقارنة لهذه المكونات.

وقد استعمل ستانسلافسكي الديكور الطبيعي بهدف إيجاد صورة تحاكي الواقع (الديكور الإيهامي) أما في المسرح الشرقي ومسرح «النو» الياباني فهو يعتمد على الديكور الإيحائي الذي يتميز بكثافة العلامات ويتجلى في العروض التي تعتمد على الرمز في مضمونها، فيتحول الديكور إلى وظيفة إيحائية ويصبح تمرير الخطاب المسرحي عبر الإشارات والرموز، ولأن الديكور رمز فهو يسحب معناه من الخارج إلى الداخل فيجعله مكثفا ومضغوطا؛ ويكون الرمز في العرض مرجعية متفق عليه ثقافيا؛ ويتم بناء العرض في المسرح الفقير عن طريق أجساد الممثلين كبديل عن الديكور، ما يأخذ بعين الاعتبار هو أن يكون الديكور كتلة مناسبة ومنسجمة مع الممثل.

3. الممثل والزي المسرحي:

هو عنصر من الأنساق العلاماتية الفاعلة في العرض وهذا ما أسماه تايروف **الزي المسرحي الجلد الثاني للممثل**، فالأزياء تساهم في إظهار العلاقات بين الشخصيات، وكذلك تعطي صورة موحية للفوارق الاجتماعية وانتماءاتها الطبقية، كما أن لها دور وظيفي فكري وجمالي أيضا يمكن تلخيص هذه الوظيفة الدلالية كالآتي:

- الأزياء + الممثل = الشخصية.
- الأزياء + الزمن = الفترة التاريخية.
- الأزياء + الفضاء = خصوصية المكان.

يمثل نظام العلامات المنتج من قبل الزي وساطة بين العلامة أو العلامات الموجودة في الفضاء التمثيلي وتلك المرتبطة بالممثل، لذلك يجب للزي أن يكون ملائما ومريحا، وهو شعور ينعكس بدوره على أداء الممثل لأن الأزياء تمثل الإطار الخارجي للممثل وحركته.

تنسجم كل العناصر المشهدية لتشكل إيقاعا خاصا بالعرض المسرحي وهذه الإيقاعية تتأتى على مستوى جسد الممثل وصوته، والفضاء المادي المحيط به لغرض إنتاج المعنى الدلالي ليعطي حركية داخل العرض تتماشى مع الإيقاعات الداخلية التي تتموج في دواخل المتلقي.

تشكل متداخلات إيقاعية بين كل المساحات وتدرجات اللون، وبين الإضاءة وحركة الممثل على الخشبة، وكذا الديكور وتوزيعه على المنصة والأزياء وطبيعة الشخصية لتجعل العرض المسرحي في حركة دائمة قد تتنوع (سريعة، بطيئة، ضمنية، مفاجئة) لكنها تظل في استمرارية دائمة سواء أكان العرض يعتمد على الحركة فقط أم يعتمد على النص الملفوظ الصوتي. فكل ما نراه يقوم في الأساس على التركيب الحركي الذي تتحدد معناه من خلال الوحدة الحركية عبر زمن معين.

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية للعرض المسرحي GPS

تمهيد:

لقد أخذ الإخراج في المسرح الجزائري منحى آخر يبتعد كل البعد عن ترجمة النص المسرحي أو تفسيره، بل تنوعت وتعددت رؤية المخرجين وصار العرض المسرحي يعتمد على الرؤية البصرية، حيث أخذ الممثل والسينوغراف الحيز الأكبر لأغلب العروض.

المبحث الأول: تحليل ونقد المسرحية

تطرقنا في عملنا هذا إلى عرض بطاقة فنية شاملة حول المسرحية المسماة بـ: جي بي أس، ثم كان اختيارنا للمشهد الثالث كتطبيق لما عرضناه في الفصل الأول من الدراسة النظرية.

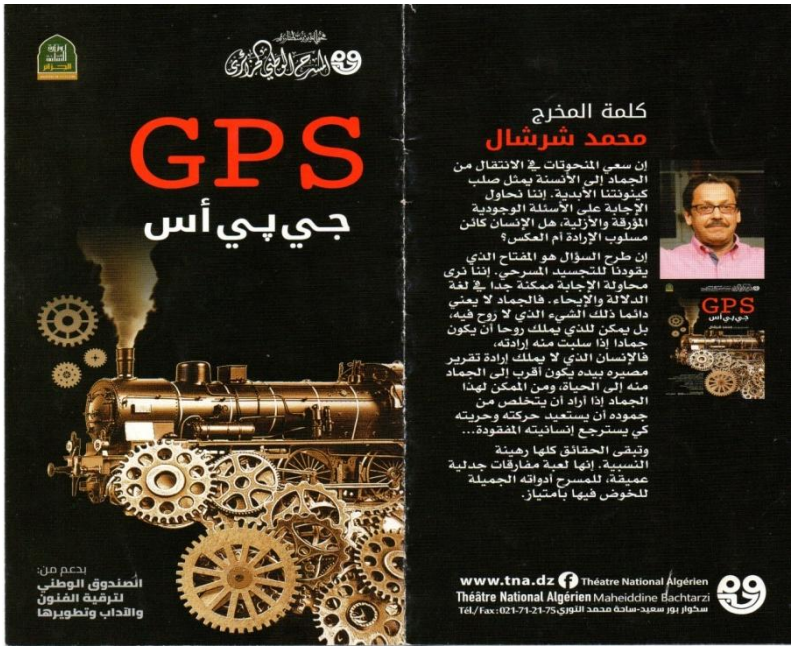
المطلب الأول: البطاقة الفنية

- ✓ **تصميم العرض وإخراج** : محمد شرشال
- ✓ **المؤلف** : محمد شرشال
- ✓ **النوع:** كوميديا عبثية دراما
- ✓ **الفكرة العامة:** الإنسان كائن مسلوب الإرادة
- ✓ **الموضوع:** عمل المنحوتات على الانتقال من عوالم الجماد إلى عوالم الإنسانية.
- ✓ **الهدف الأسمى:** الإرادة مصدر الحرية
- ✓ **مدة الإنجاز:** 90 يوما
- ✓ **مدة العرض:** 75 دقيقة.
- ✓ **الخشبة الملائمة للعرض:** فتحة الخشبة (ouverture) 9 أمتار. عمق (profondeur) 17 متر + 8 أمتار. علو (Hauteur) 10 أمتار.
- ✓ **المتعاونون الفنيون:**
  - سينوغراف: 01
  - مساعد سينوغراف 1
  - مساعد سينوغراف 2
  - الملحن: 01
  - مساعد مخرج 01
- ✓ **الممثلون:**
  - الممثلات: 04
  - الممثلون: 06

- ✓ **التقنيون:**
  - ريجيسور: 01
  - تقني إضاءة: 01
  - مساعد تقني إضاءة : 01
  - تقني الصوت: 01
  - أكسيسواريست وملبساتي: 01
  - ماشينيست: 02
- ✓ **الجمهور المستهدف:** الكبار.
- ✓ **مصمم السينوغرافيا:** عبد المالك يحيى
- ✓ **مصمم الإضاءة:** شوقي المشاقي
- ✓ **تقني الإضاءة:** بلعور محمد
- ✓ **مصمم الأزياء:** مصطفى الشايب
- ✓ **طبيعة المسرحية:** تنتمي إلى التمثيل الصامت.
- ✓ **من إنتاج المسرح** : 2019
- ✓ **الممثلين:**
  - النحات البوهيمي
  - منحوتة المرأة
  - منحونة المتدين
  - منحوتة السياسي
  - منحوتة المثقف
  - منحوتة المومس
  - المسير Le manipulateur
  - منحوتة الموسيقي.
  - الأم
  - الأب
  - القابلة.

- مديرة المدرسة
- المعلمة
- الممرض
- المخبر
- الطالبة
- السياسي
- المتدين
- المثقف
- المومس
- زوجة المتدين
- رئيس المحطة
- الموت

✓ **صورة PROSPECTUS**



المطلب الثاني: ملخص المسرحية

ينتهي النحات من إنجاز منحوتاته المعاصرة، غير أنه ليس راض بإنجازه، لذا يهم بتحطيم ما أنجز، ولكن المنحوتات تقاوم و تدافع عن نفسها مانعة النحات من تحطيمها، لتصل بها الجرأة إلى تقييده ومغادرة المكان.

بعدها، نكتشف تدريجيا أن المنحوتات تقرر التحكم في مصيرها بذاتها، وراحت تبحث على الانتقال من الجماد إلى الحركة، من الشيء الجامد إلى الإنسان الحر المتحرك، لتبدأ رحلتها نحو ألأناسه من خلال تتبع مراحل أشكال الاندماج الاجتماعي الثقافي. في نهاية الرحلة، والتحول الإنساني، يكتشفون أن الإنسان مراقب ومتحكم فيه، لعله من أكثر الكائنات المفطورة على قابلية التحكم !؟.[1]

استهلال من طرف المخرج

إن «الكانفا» المقترح هاهنا ما هو إلا خارطة طريق، تحفزنا على التنقيب والبحث لاقتراح الأفضل والمقنع دون الخروج عن المسار العام طبعا. لذا فالخطة وسيلة وليست الهدف، وهذا هو صلب التجريب المخبري التمثيلي الذي نعتمد عليه بالتعاون مع جل المتعاونين الفنيين (الممثل، السينوغراف، الكوريغراف، الملحن الموسيقي..) لبلوغ الوحدة العضوية والمتمثلة في عرض "جي بي أس (GPS)".

إن تجربتنا المسرحية هذه تتشكل عبر العبثية الساخرة، إنجازنا يحمل في تفاصيله حقيقة جمالية تتجاوز الواقع. إن سعي المنحوتات في الانتقال من الجماد إلى الأنسنة يمثل صلب كينونتنا الأبدية، أليست هي رغبة كل الشعوب في التحرر والإنعتاق؟ إن طرح السؤال هو المفتاح الذي يقودنا للتجسيد المسرحي. هل يمكن أن يتحول الجماد إلى كائن حي؟ إننا نرى محاولة الإجابة ممكنة جدا في لغة الدلالة والإيحاء. فالجماد لا يعني دائما ذالك الشيء الذي لا روح فيه، بل يمكن للذي يملك روحا أن يكون جمادا إذا سلبت منه إرادته، فالإنسان الذي لا يملك إرادة تقرير مصيره بيده يكون أقرب إلى الجماد منه إلى الحياة، ومن الممكن لهذا الجماد إذا أراد أن يتخلص من جموده أن يستعيد حركته وحريته كي يسترجع

[1] رابط المسرحية على اليوتيب:
https://www.youtube.com/watch?v=aExZf_8wJM&fbclid=IwAR2C7Y9KwHOTzNVf0JApzA0r0mwcZIuoT_BETNIGzmRlWcthnIMB91oEDOY&app=desktop

إنسانيته المفقودة ... إنها لعبة مفارقات جدلية عميقة، نزعم أن للمسرح أدواته الجميلة لتفكيكها تجسيدا وفعلا...

المطلب الثالث: الجانب النقدي التحليلي للعرض المسرحي[1] GPS

سيميائية العنوان: تدور أحداث العرض في محطة القطار ليس لها موقع جغرافي على الخريطة، لقطار يسمع صوته فقط غير مرئي لا يتوقف ولا توقيت لوصوله، حيث ينتظره المسافرين، ليطول بهم الانتظار للذهاب إلى وجهة غير محددة، وهذا يناقض عنوان النص المسرحي GPS الذي يعني (Global Positioning System) نظام تحديد المواقع الذي يستعمل كدليل ومرشد للمسافرين.

هي مقارنة للمفارقات الموجودة بين هذا وذاك، هو الخروج من الخريطة الجغرافية والضياع التي تعبر عن مأساة الإنسان المعاصر الذي وصل إلى نظام يحدد له كل المواقع الموجودة على الخريطة، إلا أنه لم يستطع أن يحدد موقعه من كل هذا، ليضعنا المخرج وسط خشبة المسرح ليحيلنا إلى تصوراته للواقع اليومي من خلال رؤية جديدة وأدوات وتجربة فنية وطرح فكري حديث، وينقلنا إلى عالم التساؤل عن اتجاهاتنا وتوجهاتنا في ظل هذا العالم المليء بالتناقضات المليء بالحركة والتجديد والتغيير: إلى أي مدى يمكن لهذا الفنان الصمود في وجه الجمود؟

مسرحية GPS هو نص مسرحي جزائري من تأليف وإخراج محمد شرشال، تم تقديمه كعرض مسرحي ضمن فعاليات مهرجان المسرح العربي (الدورة 12، الأردن، 2020). وتوج هذا العرض بجائزة أفضل عرض متكامل في هذا المهرجان.

العرض هو عمل مكوّن من 04 مشاهد (04 لوحات) منفصلة ومتصلة داخل فضاء درامي يخضع لحدود جغرافية متعددة المكان والزمان، هذا العرض المسرحي هو صراع في عالم افتراضي بين الوجود (الفنان) والجمود (المنحوتات) ويعود أسباب هذا الصراع إلى سعي هذه المنحوتات للانتقال من الجماد[2]

[1] العرض المسرحي يعني خشبة المسرح أي السطح الذي يتحرك عليه الممثل، وحسب باتريس بانيس يعرّف العرض المسرحي: «هو عبارة عن مجموعة أو نظام من العلامات ذات طبيعة متعددة تابعة جزئيا، إن لم يكن كليا إلى نظام تواصلي»

[2] «الجماد لا يعني ذلك الشيء الذي لا روح فيه، بل يمكن للذي يملك روحا أن يكون جمادا إذا سلبت منه إرادته»، هذا ما يراه المخرج محمد شرشال.

إلى الأنسنة باحثة عن الحرية بوصفها أساس الحياة ومعنى الوجود، وأبطال هذا العرض ليسوا شخوصا محددة بل نماذج ورموز موجودة داخل هذه الأحداث الدرامية.

واستنادا على ذلك يرسم لنا المخرج معالم لفضاء درامي في عالم مجهول ليس له حدود (محطة قطار موجودة في موقع غير معلوم)، وليضع أمام المتلقي فضاءا حاويا بالرموز والإيماءات والإشارات، وتشكيلا من الحركات كونهما الشكل والمضمون اللذان يتوضح فيهما النص والرؤية الإخراجية لهذا النص لتفعيل قدرات المتلقي الخيالية وثقافته المسرحية.

وتتمثل هذه الأحداث الدرامية في:

- **المشهد الأول (لوحة التمرد):** منحوتات تمثل كيان مادي متمرد باحث عن الأنسنة.
- **المشهد الثاني (لوحة الولادة):** تعبر عن الميلاد أو بداية الأنسنة، التحول من الجماد إلى الوجود.
- **المشهد الثالث (لوحة الملامح):** تبديل الملامح، التحول من الطفولة المكفوفة أي البراءة إلى مرحلة أخرى.
- **المشهد الرابع (لوحة الموت وفقدان الذات):** موت الفنان والاستسلام للجمود مرة أخرى.

ما تميز به العرض هو الخروج من الامتلاء والوجود إلى عالم الصمت والفراغ، حاول المخرج ذلك من خلال اللغة الإيحائية أي التمثيل الصامت (Mime)، واستند على منهج البيوميكانيكا ماير خولد لتجسيد التشكيل الحركي، فشكل من أجساد الممثلين منحوتات بلون ولباس موّحد على شكل كتلة مادية ممددة على الخشبة وتتحرك بطريقة آلية، بحركات إيقاعية متباينة لكنها متزامنة مع بعضها البعض تصاحبها موسيقى كلاسيكية، ساهمت في صنع الجو العام للعمل الفني.

ساهمت كل من المؤثرات السمعية والبصرية وخاصة أداء الممثلين (الحركة، التموضع، الإيماءة، الإشارة) في تحقيق قيم جمالية، وتكوين معان رمزية كانت لها الفاعلية للتأثير في المتلقي.

- ✓ **الإخراج:** يقول المخرج أن هذا العمل هو عبارة عن كوميديا إلا أن العرض يصور لنا دراما.

- ✓ **الديكور:** اعتمد المخرج على الديكور الثابت يتغير حسب كل مشهد إلا أنه يمتاز بالبساطة، كما أنه يتوافق مع أحداث العرض المسرحي، فالكتل الموجودة على الخشبة تشكل دلالات يستلهم المتلقي منها الإطار الزماني والمكاني للعرض المسرحي إضافة إلى العناصر السينوغرافية الأخرى التي تقوم بإيضاح وإبراز أهم الأحداث، من بين هذه العناصر السينوغرافية وجود الاكسسوارات، الإضاءة، اللباس، الألوان، الماكياج.
  - المشهد الأول: الكرسي+علبة الأدوات ⟸ ورشة الفنان
  - المشهد الثاني: امرأة داخلها بيت يجسد رحم المرأة
  - المشهد الثالث: طاولة العمليات ⟸ غرفة العمليات/مشرحة
  - المشهد الرابع: ساعة كبيرة+كراسي ⟸ محطة القطار

لقد ساهم الديكور في خلق دلالات قوية للعرض وتنوع استخدامه ما بين الاتجاه الواقعي والرمزي ليؤسس للعبث، وقد اتبع المخرج في المشهد الأول مبدأ كريج، فاعتمد على البساطة في تجسيد الشكل المسرحي المؤلف من اللون الواحد، الإضاءة وابتكارات خيالية من خلال التركيب الساحر للديكور، حيث قام المخرج بتوظيف أجساد الممثلين ككتل مادية على خشبة المسرح وقام باعتماد اللون الواحد دون الولوج إلى استخدام ألوان متعددة وكذلك الأزياء الموحدة للممثلين بما في ذلك الحركة، لأنه يعتبر المحور النفسي الذي من خلاله يجسد روح العمل الفني.

لم يشغل الديكور حيزا كبيرا على خشبة المسرح حتى يعطي للممثلين المساحة الكافية للتحرك داخل الخشبة دون الاصطدام بالكتل الموجودة وكذلك حتى لا يحدث الاصطدام مع بعضهم البعض (تواجد 08 شخصيات على خشبة المسرح).

- ✓ **الإضاءة:** أصبح استخدام الإضاءة يدل على معان درامية وجمالية، كما أضحت نسقا سيميائيا قائما بذاته يحمل دلالات عديدة ومتنوعة، فكانت تختلف حسب جو العرض المسرحي وكذلك حسب كل مشهد، إذ تزداد حينا وتخفت حينا آخر لتعطي صورة للحدث الدرامي.

ففي بداية العرض ساد الظلام وذلك لخلق جو من القلق والتشويق، وتم تركيز الإضاءة على شخصية الفنان لأهميته في العرض وتتبع حركته على الخشبة والتركيز على إبراز ملامح وجهه، ومن

خلال ذلك أمكن إبراز الأحداث الفنية مع تمازج الألوان، الإضاءة على سطح الديكور وألوان الملابس اما الموسيقى فساهمت على إبراز التأثيرات الوجدانية للألوان.

الأزياء: تعتبر الأزياء لغة مرئية ترسل علامات وإشارات للتعريف بالشخصية. تحيلنا إلى عمر الشخصية وجنسها، وانتمائها اجتماعيا، اقتصاديا ودينيا، كما أنّ الأزياء تساهم في إظهار العلاقات بين الشخصيات والتمييز بينها وهذا ما لاحظناه في العرض إذ كان من السهل التمييز بين الشخصيات ما عدا شخصية الفنان البوهيمي التي لم يكن سهل التكهن بها لولا وجود عُدّة الأدوات.

المنحوتات في المشهد الأول والثاني والثالث بلباس موحد على أنهم يتشاركون نفس المصير، وشخصية المسير والمديرة يظهران بلباس أسود يرمز على الرعب والمكر.

أما في المشهد الرابع بصف اللباس دور كل شخصية دون أن يكون لهذه الشخصيات أسماءا وحوارا لفظيا حتى الألوان كان لها الدور الكبير في تكملة اللباس، فالأحمر غالبا ما يصاحب المومس لأن هذا اللون ارتبط قديما ببائعات الجنس وبيوت الدعارة (لون الإثارة).

تظهر شخصية الفنان بلباس تقليدي أزرق يوحي بالخفة والصفاء والخيال والحيوية، أما السياسي مظهره كمظهر البهلوان بلباس أخضر ويذكر أن موليير ارتدى ملابس خضراء في مسرحية "المريض الوهمي" وفي هذا مقاربة كبيرة للبهلواني المتوهم بأنه سياسي، المرأة المتدينة تظهر بلباس يغطي كامل جسمها، المثقف يظهر بلباس متواضع، امتاز العرض المسرحي GPS بالتنوع والتلوين في الملابس والاختلاف في كل مشهد.

- ✓ **الماكياج:** هو مادة أساسية في تشكيل الشخصية المسرحية، يساهم في تحديد ملامح وجه الممثل وتوضيحها، كما يساعد على تفخيم قسمات الممثل وإبرازها، وقد اتسم العرض بالمبالغة في تحديد رسم عيون الممثلين لأنه يعتمد على الإيماءة وتعابير الوجه التي يخالنا أنها تحدث كلها مرة واحدة، لكن عند تحليلها عن كثب فإن تعابير الوجه تتبع طبيعة وتسلسل معين، يبدأ هذا التسلسل بالعيون أولا متبوعة بالفم وعضلات الوجه.
- ✓ **القناع:** هو ستار خافيا للوجه، يخلو من أي تعبير (البراءة) صورة لأطفال ثم يتحول القناع إلى فضاء يموج بالإيحاءات والاحتمالات الغامضة، وهو وسيلة صامتة لإخفاء فردية الممثل وتحويله

إلى رمز، وقد أعاد المخرج الألماني بريخت النظر في وظيفة القناع «فكان القناع الأصم الذي استخدمه في إبعاد الشخصية وتغريبها عن راهنها» (نظرية اللا إندماج البريختي)، تغيير الملامح في العرض المسرحي GPS هي تقنية تضليل وزيف، ومن الناحية الطبية عملية تحويل الملامح لكل وجه هي وظيفة.

يشير العرض إلى أن ملامح الوجه هي تصوير أعماق الإنسان النفسية ومكنوناتها أما تغيير ملامح الوجه يمنح القناع حياة بديلة للشخصية، وذلك للهروب من واقع حياته الرتيبة وشخصيته الضعيفة، القناع يفصل الذات عن الدور المنوط القيام به، التغريب والابتعاد عن المجتمع.

أخذ القناع بعدا جوهريا في العرض المسرحي حيث دعا كوردن كريج إلى استخدام الأقنعة والدمى والماريونات في مسرحياته بدلا من الممثلين، كما اهتم المخرج الروسي فيسفولد ماير خولد بالقناع وحاول أن يجعل الممثل آلة حية بيوميكانيكية تصدر عنه حركات بلاستيكية متوازنة وإيماءات ميمية مقنعة بصيغ فنية وجمالية، وكان لهذا أثر كبير على مخرج عرض GPS الذي اهتم كثيرا بهذه الرؤية الإخراجية، ونلاحظ ذلك في الاستعمال المبالغ للأقنعة يصاحبه في ذلك إيماءات وإشارات صامتة أعطت العرض طابعا مميزا غير ذلك الذي عهدناه في العروض المسرحية الأخرى.

- ✓ **التشكيل الحركي:** إن أساس التشكيل الحركي يعتمد على تحويل النص إلى تشكيلات حركية بوسائل تعبيرية وإيمائية تكمن في أداء الممثل وصوته.

ويعد التعبير الحركي• أحد أدوات الممثل على خشبة المسرح، وقد أصبحت اللغة الحركية في المسرح المعاصر تساهم في تشكيل الصورة البصرية عبر فاعلية الحركة، وكذا التكوينات الحركية التشكيلية الدالة، وقد زاد الاهتمام باللغة الغير اللفظية وتقليص دور اللغة اللفظية.

• مصطلح مستحدث، هو مصطلح يشير إلى مضمونه، وهو التعبير من خلال الحركة، وتتعدد أشكاله ومن بين هذه الأشكال الرقص ويمكن حصر صورة التعبير الحركي الصادر عن الجسد الإنساني عامة في ثلاث مستويات للحركة:

1. مستوى الحركة التي يستخدمها الإنسان في اتصاله مع الآخر تتمثل في لغة الإشارات.
2. مستوى يمتلك فيه القدرة على تأليف الحركات المفردة في هيئة جمل مترابطة لكنها لا ترقى إلى الأداء الحركي الفني كلغة الصم البكم أو كلغة الحكام في الألعاب الرياضية.

اعتمد المسرح على التعبير الذي تأسس على منظومة اللغة اللفظية (الصوت) الذي هو تشكيل في الزمن امااللغة الغير لفظية، تشكيل في المكان، إلا أن تشكيل الحركة أسرع من تأثير الصوت.

إن التعبير الحركي سواءا كان صامتا إيمائيا، أو راقصا يمثل مجموعة من الدلالات، ونسيجا متشابكا من الرموز التي تتغير وتتبدل حسب البيئة وحسب تغير مصدر استنباطها، تتركب من علاقة الحركة بالخطوط، الأضواء، الألوان والموسيقى.

لقد اختار المخرج تكثيف الحركة، ولم يتقيد بمبدأ الاقتصاد في الحركة أي- اللجوء إلى التعبير المركز، فكلما كانت التعبيرات الحركية محددة كلما كانت موحية- وذلك لكثرة الرسائل المشفرة التي أراد المخرج إيصالها للمتلقي، ورغم ذلك فالعرض لم يقع في المبالغة والتكرار والثرثرة بدون جدوى.

وتم توظيف عدة أنواع من التعابير الحركية في العرض: الحركة التعبيرية بملامح الوجه، حركة إشارية باستخدام الرأس واليدين (الجزء العلوي من الجسد)، حركة انتقالية في المكان من خلال الساقين، فيما يخص التعبير بملامح الوجه؛ فالعين تلعب دورا جوهريا في سيرورة الأداء الحركي للممثل بوصفها أكثر أجهزة إرسال الإشارات الاجتماعية ظهرت في صور متنوعة (العيون الماكرة دلالة على الشر، النظرات الحميمية الباحثة عن الدفء، ...إلخ).

أما بالنسبة للإشارات والإيماءات؛ هي حركات مقصورة على أجزاء معينة من الجسم كاليد، تم اختيارها واستخدامها بشكل واع من أجل توصيل رسالة معينة (كانحناء الفنان والإشارة بيده إلى الجمهور يحاكي حركة الممثل على خشبة المسرح في نهاية العرض) بهدف التعريف بهذه الشخصية.

بالإضافة إلى الحركة الانتقالية التي كانت موجودة طوال مدة العرض لترسم شبكة من الخطوط الأفقية المنحنية المتموجة والمتقطعة وغيرها، هذه الخطوط تؤثر على بعضها البعض لتخلق أحاسيس

3. مستوى تشكيل الجمل الحركية تشكيلا رمزيا فتبدو كأنها رموز تدعو الجمهور إلى قراءتها عبر سرد حكاية معينة سردا حركيا، اعتمادا على الاستخدام المميز والمدروس للجسد في حدود قوانين التوازن أو التناسق من اجل تحقيق نوع من التعبير الجمالي الذي يخضع إلى تواعد المسرح وأساليبه وأسسه ويمثله من التمثيل المسرحي سواء أكان صامت أو إيمائي أم راقص، ينظر: صالح سعد، ميتافيزيقيا الحركة، دراسات في الدراما الحركية والرقص، مكتبة الشباب، ع73، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1995، ص 25-27.

مختلفة لتعطي عمقا للأحداث الدرامية وتأثيرات متنوعة ومتعددة عند النظر إليها، وتفسر الإحداث أو تكمل معانيها مما يكسر حدة الرقابة وتزيد من دينامكية الصورة البصرية.

بعض الأوضاع الجسمية التي سادت في العرض هناك:

- في المشهد 02: الاقتراب والإقبال (اقتراب المعلمة من التلاميذ المكفوفين بدفء).
- الانسحاب والارتداد (توتر التلاميذ المكفوفين).
- التقلص والانكماش (خضوع التلاميذ للمديرة التي تجسد المنظومة التربوية).
- الامتداد (انتصاب الرأس والصدر للمسيطر المتمثل في شخصية المديرة).

وقد التزم المخرج في تشكيل الأداء الحركي إلى عناصر الإيقاع، التوازن والتوافق. بالنسبة للموسيقى كانت عنصرا أساسيا فاعليا بوصفها لغة لا حدود لها، وقد رافقت جل المشاهد الموجودة في العرض، إذ لم تكتفي بمؤازرة البناء الدرامي، بل كانت بديلا عن اللغة اللفظية، فضمت حشدا من الدلالات والمضامين؛ فكانت تعبر عن الألم تارة، وتارة أخرى عن الصراع (موسيقى صاخبة)، فالموسيقى لا غنى عنها في هذه النوعية من العروض.

كما رافقت الموسيقى بعض الرقصات التي كانت تخص المومس بهدف الإغواء يرافقها منحوتة الرجل المتدين الذي يجسد النفاق الموجود لدى هذه الفئة، ارتأى المخرج وبطريقة فطنة الإفصاح عن هذا الواقع دون إحراج رجال الدين أو التهكم بهم بأسلوب لين وعبثي.

- ✓ **الفضاء**

يعتمد هذا الفضاء على تجريد العرض المسرحي وتحويله إلى علامات سيميائية غامضة بعيدة عما هو حسي وملموس ويرتكز على خلق المفارقات بين الدوال التي يصعب تفكيكها أو تأويلها إلا بمشقة الأنفس، ويصبح هذا الفضاء الفرجوي تشكيلا بصريا يذكرنا بالتجريد السريالي لسلفادور دالي أو التجريد للفنان الإسباني بيكاسو ويتسم هذا الفضاء بالتغريب والإنزياح وتجاوز نطاق العقل والحس إلى ما هو خيالي وغير عقلاني.

- ✓ **حيز اللعب**

تميز بوجود مكان يتشاركون فيه جميع الممثلين وهي بمثابة مكان الالتقاء الذي يجمعهم.

ففي المشهد الأول: مكان اللعب كان مرتكزا في نقطتين: اليمين (الفنان) واليسار (المنحوتات) لتجسيد التضاد.

المشهد الثاني: ارتكز مكان اللعب على نقطة معينة هي نقطة اليمين (البيت) الذي هو أساس المجتمع.

المشهد الثالث: كان مكان اللعب مرتكزا على الأمام والخلف (الأمام يعني التقدم، الخلف يجسد معالم التخلف).

أما المشهد الرابع :كانت هناك نقطة الالتقاء المتمثلة في الساعة الموجودة في الخلف (في منطقة الوسط) حيث يقوم الممثلون بحركات، بعضها يتسم بالبساطة لكن في الغالب هي حركات معقدة نخالها عشوائية لكنها حركات مدروسة بطابع مميز وجمالية وذلك لإبراز التناقضات الموجودة داخل المجتمع، وحالة الضياع والصراع التي يعيشها الإنسان.

أما فيما يخص حيز اللعب يختلف من مشهد إلى آخر فقد اختار المخرج التنوع مع استغلال كافة مساحة اللعب.

المشهد الثالث: الصورة الأولى

إزدواجية القناع:

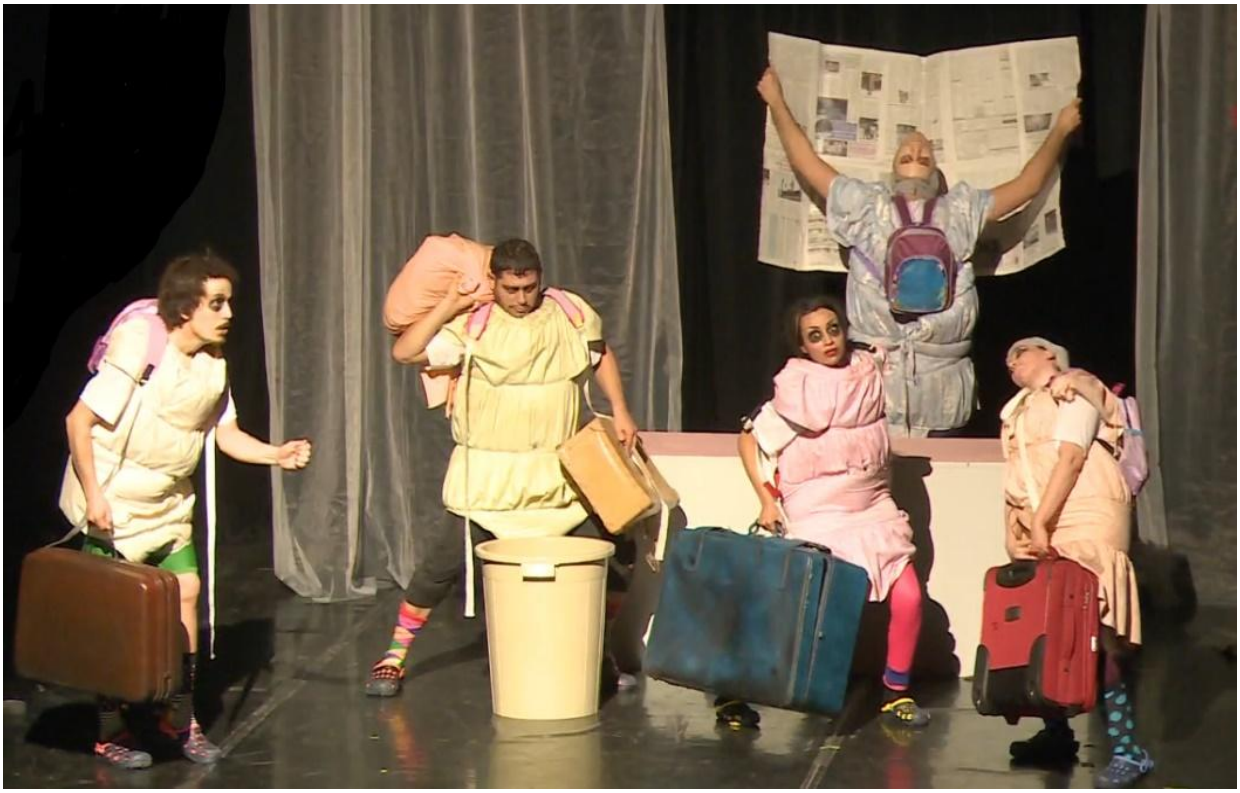
وجود قناعان دلالة على ازدواجية القناع (الديكور الإيحائي) هو تعبير عن التناقض الذي تعيشه الشخصية (منحوتة المعلمة) أثناء تأديتها لعملها. وهذا ما أوجده «لويجي بيراندييللو» البحث عن حقيقة الوجود الإنساني حيث حمّل القناع طابعا فلسفيا للتعبير عن الواقع من خلال ثنائية (الملامح، القناع) (الواقع، الوهم).

الصورة الثانية:

بوادر ملامح المنحوتات

تظهر المنحوتات في أوضاع جسدية مختلفة، تحمل حقائب تتفاوت في الأحجام، ووجود مزبلة حولهم، من الصعب معرفة هوية هذه الشخصيات ما عدا شخصية المثقف اما المزبلة تدل على انحطاط المجتمع.

الحقائب دلالات تبرز الاختلافات والتفاوت الاجتماعي، الاقتصادي، السياسي، الثقافي والانتماء الديني لكل واحد من هذه المنحوتات التي تظهر وكأنها موجودة في محطة قطار وهي محطة عبور من مرحلة الطفولة (البراءة) إلى مرحلة الشباب (نتاج المجزرة التربوية) حسب الرؤية الإخراجية التي يطرحها المخرج.



الصورة الثالثة:

الأسرة التربوية

وجود المسافة الحميمية بين منحوتة المعلمة ومنحوتة الفنان، تقوم المعلمة بتحديد ملامح الفنان الطفل وهنا دور التعليم في فتح الآفاق والنهوض بالفن (الأسرة التربوية).

طبيب يقوم بعملية التشريح وعلى الطاولة حقائب ⟸عملية استئصال تقوم بها المنظومة التربوية لمختلف الأنشطة والمجالات الفكرية.

الصورة الرابعة:

المجزرة التربوية

هي صورة مناقضة للصورة الثالثة، اختفاء المعلمة يصاحبها اختفاء الحميمية (اختفاء الأسرة التربوية) يقابلها نظام تربوي متسلط تفرضه المنظومة التربوية.

طاولة فارغة ⟸ الانتهاء من عملية التشريح (نجاح عملية الاستئصال).

صورة تمتاز بالتنوع في الحركة والتوازن على خشبة المسرح. وجود ستار بالأسود والأبيض: رمزية اللون تعكس ما هو موجود في المشهد، اللون الأبيض يرمز للبراءة والأسود للإدانة، أي إدانة المنظومة التربوية.

الشخصية موجودة على يمين الخشبة (عامل النظافة) يمثل التاريخ الذي يقف شاهدا على هذه المجزرة. اعتمد المخرج في تجسيده للعرض المسرحي التجريب واستعمل لذلك الكانفا (نص بصري) وهي إرشادات لا تقل أهمية عن الحوار المنطوق حيث وضع فيها فكرة المسرحية والخطوط العريضة التي سيعتمدها في بناء التشكيل الحركي على الخشبة مع بعض التعديلات عليها.

المشهد الثالث للمسرحية عبارة عن لوحات فنية، تعالج قضية إنسانية إلا أن هذه اللوحات في الواقع كانت فرصة لتقديم طموح المخرج وكاتب النص والسينوغراف والممثل، فهو عمل فني إبداعي قدم الصورة على اللغة، الفعل على الكلام، في سياق جديد ومختلف غير الذي ألفناه وهذا هو مسرح الصورة بلمسة خاصة ودافئة رغم غرابة الطرح وغرابة الشخصيات المقدمة في العرض.

في كل لوحة (مشهد) نرى صورة متكررة تجسدها شخصية معينة؛ هي صورة الفساد الذي يعيق في كل مرة أو في كل مرحلة مواكبة الإنسان للوصول إلى التطور الحاصل حوله، فرغم ظهور الشخصيات مفعمة بالحياة وراغبة بالاكتشاف وعيش هذه التحولات، مملوءة بالطاقة إلا أنها تجد نفسها في سجن مغلق عاجزة عن رؤية العالم بأعين مفتوحة، بل تراها مغمضة ليتم التحكم بها وتطبيع أفكارهم برؤى محدودة المعالم، فالتعليم لم يعد يوفر للمتعلمين ذاك الكم من الرصيد المعرفي والأفق المفتوح بل على العكس، حيث صار يجمع هؤلاء التلاميذ ليحاصرهم ويضيق عليهم الخناق.

التعليق على مسرحية GPS:

ظهور الحركات الفنية التجريبية في محاولة للبحث عن رؤية جديدة تسمح للفنان المعاصر للتعبير عن تجاربه وقضاياه محملة بفكرة وفكر معاصر، والبحث عن أسلوب جمالي فني يحمل روح العصر بتقنيات وآليات حديثة ترتكز على إبراز أخطاء الإنسان وعوامل وتدهوره في الوقت الراهن.

وقد ساهمت في هذا مختلف العوامل: تربوية، سياسية، دينية، اقتصاية وغيرها، فبالرغم من تشبث الإنسان بكل إرادة وحزم لمواكبة الجديد من آراء ونظريات علمية، فلسفية وتيارات فنية وفكرية حديثة المعالم، إلا أنه لم يستطع حتى الآن أن يحدد معالم هويته واتجاهاتها ضمن هذا الخضم الواسع من المعلومات وتعدد اللغات.

ولهذا ارتأى الفنان أن يستبعد لغة الكلام واللجوء إلى الصمت والإيماءات والإشارات والرموز كوسيلة للتعبير عن ما يستحيل التعبير عنه، فيقول الفيلسوف والناقد إرنست كاسيرو: «إن كل فن في الواقع هو فن رمزي يرمي إلى تجسيد المعاني عن طريق الرمز سواءا كانت هذه المعاني بسيطة وملموسة في الحياة اليومية العادية ... أو غريبة غير مألوفة تنتمي إلى عالم فوق الحواس» (مقالة عن الإنسان –

1944) أي عالم المعاني الغير مألوفة التي تتسم بالغرابة، و هي إحدى مميزات مسرح العبث الذي ينتمي إليه العرض المسرحي ولتجسيد ذلك استخدم المخرج الموسيقى والإيماء كلغة مباشرة وبديلة.

استعمل المخرج نوعان من الرموز؛ رموز فطرية جماعية، كما أنه استعمل الرموز الفردية النابعة من كل شخصياته التي تنتمي لجغرافيا ما، في إطار زماني غير محدد. وهذه الشخصيات تختلف فيما بينها فهناك شخصية العاهرة وشخصية السياسي، ...الخ، وهي شخصيات دون أسماء مجهولة الهوية، لكن المخرج يمكننا من معرفتها عبر المشهد الأخير.

سعى المخرج بذلك للخروج عن المألوف والأنماط التقليدية الموجودة في العروض المسرحية بغرض التجريب ومخاطبة المشاعر الإنسانية للمتلقي وأحاسيسه ودغدغة عقولهم المدركة و بإبداع جانح نحو اللا متعارف عليه .كما قام باختصار لغة الحوار واستبعاده قدر الإمكان، والاعتماد بشكل كبير على الحركة وكذا التشكيل الحركي .فاستثناءا وفي ظل الظروف التي يعيشها العالم وبشكل خاص العربي وبشكل خاص جدا الجزائري، يولد عرض فريد يشارك فيه كل من المؤلف والمخرج والسينوغراف والكوريغراف والممثلين، أي أهم العاملين على تجسيد العرض المسرحي ، وذلك من خلال المؤثرات الصوتية والموسيقى والإضاءة وحركة الممثلين لإرساء رسالة ذات بعد (ميتافيزيقي؟ فلسفي؟) متمردة في بنية واحدة مقسمة إلى لوحات أو مشاهد أربعة، إلا أن المشاهد للعرض من الوهلة الأولى يخال أن كل مشهد منقسم عن الآخر، لكنه في الحقيقة هي مشاهد مترابطة ومتسلسلة بحيث لا يمكن تقديم مشهد عن آخر.

قمنا بمشاهدة هذه المسرحية كعرض حي مرة واحدة في المسرح الجهوي بمعسكر، وكعرض مسجل أيضا، وقد كان من الصعب تحليل هذا الأخير لكثرة الدلالات والعلامات الموجودة، ولاعتماده على الإيماءات والإشارات الصامتة التي تحمل أكثر من دلالة ومعنى لكنها تترك المجال الواسع لمختلف التأويلات وحرية التعبير عند المتلقي، كل حسب معايشته للواقع بمختلف مجالاته اجتماعيا، نفسيا ...إلخ، وحسب معتقداته دينيا أو فلسفيا... طرح العرض مشكلة الوجود الإنساني من البدائية إلى طريق المخاض ثم الطفولة إلى مرحلة الشباب ثم الشيخوخة لينتهي المطاف إلى الموت دون اللحاق بركب الحضارة والتقدم والازدهار جمود تام فرضه فساد الأنظمة: التربوية، التعليمية، الدينية، وسائل الإعلام الثقافية، السياسية ...إلخ.

العرض هو غاية في الغموض وكذا الطرافة تتمثل في وجود الوهمية في المشهد الأول هو نموذج لشخصيات تتحسس طريقها في الظلام داخل ورشة الفنان، وداخل هذا الظلام أيضا تتمرد هذه المنحوتات ضد هذا الفنان الذي هو صانعها ليسقط في النهاية، حيث تختلط الأحداث من حوله بين الواقع والخيال وبين الرمز والحقيقة.

وهذا ما نجده أيضا في مسرحية «الكوميديا السوداء»، للكاتب الإنجليزي Peter Shaffer وهي عبارة عن ملهاة تحكي عن مفارقة العلاقات الإنسانية، فبالرغم من واقعية الأحداث المعروضة على خشبة المسرح إذ أنها تبرز التناقض الموجود في هذه الشخصيات، وبالرغم من وجود الأضواء الساطعة على خشبة المسرح تدخل الشخصيات تتحسس طريقها وكأنها في الظلام الداكن.

مسرحية GPS تشبه «مسرحية الكوميديا السوداء» ففي بداية المشهد الأول تعرض واقعا يمتزج بالخيال، فيعرض محمد شرشال هذه المقاربة بمشاهد خيالية تنتهي بواقع مأساوي، حيث تتحول هذه المنحوتات بعد تمردها إلى شخصيات واقعية وتتشابك الأحداث إلى أن تصل إلى ذروتها وتنتهي بموت الفنان.

إنها تستبعد المؤلف لتستحضر دور السينوغراف والكوريغراف لتجعلهم في نفس المكانة ليتشارك جميعهم وحتى الممثلين بدون استثناء في هذه المكانة.

فلا يوجد دور هام ودور استثنائي في إنجاز هذا العرض فلكل أهميته لكنها لا تأتي إلا على مراحل لا يمكن مسابقتها في ذلك، فيأتي دور المؤلف ثم المخرج والسينوغراف بعد ذلك والممثلين فيما يلي والمتلقي فيما بعد.

خاتمة

ترافق مصطلح «التشكيل الحركي» مع تطور الاخراج وتقنياته واستخدام الإضاءة الكهربائية وأجهزة الصوت المتطورة وكذا الوسائل البصرية لأجل توظيفها كمشاهد ولوحات لها حدود زمانية ومكانية بأحداث معينة، كما تحقق الفرجة للمتلقي، ولا يأتي ذلك إلا من خلال الممثل الذي يعتبر حلقة الوصل الحيوية وجوهر العرض المسرحي لتحقيق تكامل بين عناصر الإفراج التشكيلية لإضفاء الهرمونية للعرض المسرحي وتحقيق الدلالات والأبعاد الرمزية التي يحويها الجسد و ذلك عن طريق الحركة المسرحية التي هي

- عبارة عن نتاج عملية نقل وتوصيل الأفكار وكذلك المشاعر والأحاسيس إلى المشاهد من خلال عناصر الأداء
- تجسد التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل، كما تشكل الحركة في حد ذاتها لغة قائمة بذاتها
- تتحد بواسطة خطوط هندسية (مستقيمة، منحنية، منكسرة، دائرية....إلخ)، بهدف تنظيم العلاقات الحركية بين الممثلين
- تتداخل و تندمج مع العناصر السينوغرافية تحت مصطلح التشكيل الحركي الذي يعني التموضع على الخشبة.

وفي الأخير، لا يسعنا إلا أن نسال الله العظيم والتوفيق والسداد، راجين أن يفيد المهتمين والباحثين.

قائمة المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية:

- أحمد زكي، عبقرية الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1982.
- أوسكار رايمز، الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي، ناديم معلى محمد، منشورات الثقافية، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سورية، 1986.
- جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة الدكتور شاكر، سلسلة الكتب الثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000.
- جميل حمداوي، تاريخ المسرح ومدارسه، ط1، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، المغرب، 2019.
- د.ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1971.
- د.أكرم وليم أرميا، علامات الأداء التمثيلي في العرض المسرحي، ط1، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، 2016.
- الدكتور منصوري لخضر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، 2014.
- سامي عبد الحميد وبدري حسون فريد، فن الإلقاء، ج2، الجمهورية العراقية، وزارة التعليم
- صالح سعد، ميتافيزيقيا الحركة، دراسات في الدراما الحركية والرقص، مكتبة الشباب، ع73، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1995.
- عبد القادر علولة، مسرحيات الأقوال الأجواد اللثام، حوار مع الباحث أمحمد جليد، موفم للنشر، الجزائر، 1997.
- عبود حسن المهنا علي الحمداني ونشأت مبارك صليوا، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، ط1، دار المنهجية للنشر والتوزيع، 2016.
- محمد سالم سعد الله، أطياف النص، عالم كتب الحديث، النقد المعرفي، 2007.
- محمد عباس حنتوش، خطاب الجسد في الإخراج المسرحي الحديث، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل، ع07، 2011.
- نادر عبد الله دسة، الإخراج المسرحي، دار الإعصار العلمي، للنشر والتوزيع، عمان، 2014.

- نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، 2004.
- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.
- ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، 2010.

المقالات والمجالات:

- حنتوش محمد عباس، خطاب الجسد في الإخراج المسرحي الحديث، مجلة العلوم الإنسانية، دار المنظومة، العدد 07، 2019.
- سيد أحمد أحمد سيد أحمد، التعبير الحركي والإيمائي للمثل في المسرح، السينما التلفزيون، مجلة العلوم الإنسانية، مجلد 15 (04)، 2014.
- عامر صباح نوري المرزوك، آليات التجريب في العرض المسرحي الحلي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 06، العدد 01، 2016.
- قاسم بياتلي، المونودراما وفصاحة الجسد، دار المنظومة، العدد 73، 2019.
- محمد بلعربي، مسرح ما بعد الدراما جمالية التشكيل الحركي للجسد، الرقص الدرامي، مجلة الحوار المتوسطي، مجموعة 10، العدد 01، 2019.
- محمد جباري حافظ، رؤية مقترحة، الزي الكلاسيكي في العرض المسرحي العراقي، العدد 38، 2011.
- مصطفى حشيش، مسرح الصورة ولغة الجسد، دراسة حول مسرح الصورة، مجلة العلوم الإنسانية، دار المنظومة، العدد 07، 2019.

الرسائل والمذكرات الجامعية:

- إيكو ساني عبد القادر، تمثلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري، تجربة طلعة سماوي أنموذجا، مذكرة ماجيستير، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، 2013-2014.

- زقاي صارة، المنهج السينوغرافي لإدوارد غولدن كريدج وأثره على المسرح الجزائري، مذكرة ماجيستير، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2016-2015.
- نجود خميسي، ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث، مسرحية الدراويش لفارس الماشطا /حسن بوبريوة أنموذجا، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجيستير، كلية الآداب والفنون، جامعة محمد الحاج لخضر، باتنة،
- يمينة بشارف، الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء، قراءة في تجارب مسرحية جزائرية معاصرة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، 2019-2018.

ملاحق

Play GPS Technical Card

- ✓ **Production :** Algerian National Theatre (MahieddineBachtarzi)
- ✓ **Conception and theatredirecting:** Mohamed Charchal
- ✓ **Genre :**Absurdcomedy
- ✓ **Central idea :**Mankindis a beingdeprived of will.
- ✓ **Subject** : Art sculptures to transformfrom the world of inertia to the living world of humanity.
- ✓ **Super objective :** Will is the source of freedom
- ✓ **Production deadline :** 70 days
- ✓ **Play duration :** 75 minutes

✓ **<u>Staff</u>**

➢ **Artisticpartners**
- Scenographer 01
- Scenography assistant 02
- Music composer 01
- Lighting designer 01

➢ **The comedians**
- Actresses 04
- Actors 06

➢ **Technicians**
- Supervisor 1
- Light technician 1
- Lighting assistant 1
- Sound technician 1
- Accessoirist 1
- Costume designer 1
- Machinists2

➢ **Target audience :** Adult

Presentation of the play

"GPS" is a contemporary play that is part of the absurd comedy genre. It is a play that was built exclusively on the non-verbal performance of the actors (with out text); by adopting a universal language, that of physical action and bodily expression.

It is a creation of the Algerian playwright and director Mohamed CHARCHAL who evokes the condition of human beings when their will is confiscated by technological and ideological methods of manipulation.

A metaphor that implies a society of modern sculptures aspiring to become human beings. The subject is philosophical, but aspires to be interpreted in a work of high artistic quality, with a contemporary aesthetic that communicates to the universal.

The play's link on youtube :

https://www.youtube.com/watch?v=aExZ-f_8wJM&fbclid=IwAR2C7Y9KwHOTzNVf0JApzA0r0mwcZIuoT_BETNIGzmRlWcthnIMB91oEDOY&app=desktop

Fiche technique de la pièce « GSM »

Production : théâtre national algérien –mahieddinebachtarzi-

Conception et mise en scène : Mohamed CHARCHAL

Genre : comédie absurde

Idée centrale : l'humain est un être privé de volonté

Sujet : œuvre des sculptures pour se transformer du monde de l'inertie aux mondes vivants de l'humanité.

Super objectif : la volonté est la source de la liberté.

Durée de réalisation : 70 jours

Durée du spectacle : 75 minutes.

Personnel :

Les partenaires artistiques :

0) Scénographe (01)

1) Assistant scénographie (02)

2) Compositeur de musique (01)

3) Concepteur de lumières (01)

Les comédiens :

• Comédiennes (04)

• Comédiens (06)

Techniciens :

• Régisseur (01)

• Technicien lumières (01)

• Assistant lumières (01)

• Technicien de son (01)

• Accessoiriste (01)

• Costumier (01)

• Machinistes (02)

Public ciblé : adulte

Présentation de la pièce

« GPS » est une pièce théâtrale contemporaine qui s'inscrit dans le genre comédie absurde. C'est une pièce qui s'est construite exclusivement sur le jeu muet des acteurs (sans texte) ; en adoptant un langage universel, celui de l'action physique et de l'expression corporelle. C'est une création du dramaturge et metteur en scène algérien Mohamed CHARCHAL qui évoque la condition des êtres humains lorsque leur volonté est confisquée par les procédés technologiques et idéologiques de manipulations. Une métaphore qui implique une société de sculptures modernes aspirant à devenir des êtres humains. Le sujet est philosophique, mais aspire à se traduire dans une œuvre d'une grande qualité artistique, avec une esthétique contemporaine qui communique à l'universel.

Le lien de la pièce sur youtube :

https://www.youtube.com/watch?v=aExZ-f_8wJM&fbclid=IwAR2C7Y9KwHOTzNVf0JApzA0r0mwcZIuoT_BETNIGzmRlWcthnIMB91oEDOY&app=desktop

كانفا عرض

جي بي أس

(GPS)

إنتاج 2019

الشخصيات

1. النحات البوهيمي
2. منحوتة المرأة
3. منحونة المتدين
4. منحوتة السياسي
5. منحوتة المثقف
6. منحوتة المومس
7. المسير le manipulateur
8. منحوتة الموسيقي.
9. الأم
10. الأب
11. القابلة.
12. مديرة المدرسة
13. المعلمة
14. الممرض
15. المخبر
16. الطالبة
17. السياسي
18. المتدين
19. المثقف
20. المومس
21. زوجة المتدين
22. رئيس المحطة
23. الموت

ملاحظة: بإمكان الممثلين لعب أكثر من دور استنادا إلى رؤية المخرج

استهلال

إن "الكانفا" المقترح هاهنا ما هو إلا خارطة طريق، تحفزنا على التنقيب و البحث لاقتراح الأفضل و المقنع دون الخروج عن المسار العام طبعا. لذا فالخطة وسيلة و ليست الهدف، و هذا هو صلب التجريب المخبري التمثيلي الذي نعتمد عليه بالتعاون مع جل المتعاونين الفنيين (الممثل، السينوغراف، الكوريغراف، الملحن الموسيقي..) لبلوغ الوحدة العضوية و المتمثلة في عرض "جي بي أس (GPS)".

إن تجربتناالمسرحية هذه تتشكل عبر العبثية الساخرة، إنجازنا يحمل في تفاصيله حقيقة جمالية تتجاوز الواقع. إن سعي المنحوتات في الانتقال من الجماد إلى الأنسنةيمثل صلب كينونتنا الأبدية، أليستهي رغبة كل الشعوب في التحرر والإنعتاق ؟ إن طرح السؤال هو المفتاح الذي يقودنا للتجسيد المسرحي . هل يمكن أن يتحول الجماد إلى كائن حي؟ إننا نرى محاولة الإجابة ممكنة جدافي لغة الدلالة و الإيحاء. فالجماد لا يعني دائما ذالك الشيء الذي لا روح فيه، بل يمكن للذي يملك روحا أن يكون جمادا إذا سلبت منه إرادته ،فالإنسان الذي لا يملك إرادة تقرير مصيره بيده يكون أقرب إلى الجماد منه إلى الحياة، و من الممكن لهذا الجماد إذا أراد أن يتخلص من جموده أن يستعيد حركته و حريته كي يسترجع إنسانيته المفقودة ....إنها لعبة مفارقات جدلية عميقة ، نزعم أن للمسرح أدواته الجميلة لتفكيكها تجسيدا وفعلا .....

المخرج

الملخص

ينتهي النحات من إنجاز منحوتاته المعاصرة، غير أنه ليس راض بإنجازه، لذا يهم بتحطيم ما أنجز، و لكن المنحوتات تقاوم و تدافع عن نفسها مانعة النحات من تحطيمها، لتصل بها الجرأة إلى تقييده و مغادرة المكان.

بعدها، نكتشف تدريجيا أن المنحوتات تقرر التحكم في مصيرها بذاتها ، وراحت تبحث على الانتقال من الجماد إلى الحركة، من الشيء الجامد إلى الإنسان الحر المتحرك، لتبدأ رحلتها نحو ألأناسه من خلال تتبع مراحل أشكالالاندماجالاجتماعي الثقافي . في نهاية الرحلة، والتحول الإنساني، يكتشفون أن الإنسان مراقب ومتحكم فيه،لعله من أكثر الكائنات المفطورة على قابلية التحكم !؟.

الكانفا

المشهد الأول:
ثورة مسلوبي الإرادة

المكان: على جانب سكة الحديد..مكان منعزل و موحش.
قبل رفع الستار..

نسمع صوت قطار يتوقف، يفرغ قطعا حديدية ثم ينصرف..

بداية موسيقى افتتاحية..

يرفع الستار..
نكتشف النحات وهو فنان بوهيمي، يقف وسط ركام القطع الحديدية و هو يبحث عن شيء معين..يجد دائرة حديدية، يحملها..يتجه بها نحو منحوتة الموسيقي و يلصقها في يده. يتأمل ما فعل..يرى أنه لا زال ينقص شيء، يعود لركام الفيراي ، يبحث، يجد (لمبوط أو بما يسمى المحقن). يتجه لعلبة أدواته، يحمل آلة حادة.. يتجه بها نحو يد الفنان التي بها الدائرة الحديدية يضع في رأسها (اللمبوط) مما يجعلها تبدو كآلة موسيقية نفخية. يبتهج يعيد الآلة إلى مكانها..

نهاية الموسيقى الإفتتاحية.

يبتهج النحات لإنتهاءه من تركيب منحوتته الجميلة، يستدير فو استدارته يسمع

تنطلق من آلة الموسيقة نوطة طويلة..

يستدير النحات نحو الآلة وهو يستغرب في كونه سمع أم لا صوتا يصدر من المنحوتة. يتجه نحو قارورة الخمر يصب، يشرب و يتأمل اكثر في المنحوتة. يخلص النحات إلى أن المنحوتة ينقصها شيء مهم..يتجه نحو كرسيه، يحمل ورقة يفتحها

بداية موسيقى ولادة المنحوتات 1..

تتشكل من ركام الحديد المنحوتات في تشكيلة أولى..
يستدير نحوها النحات..

نهاية موسيقى ولادة المنحوتات 1..

يستدير الفنان ..تبدأ المنحوتات في التفكك
يمشي نحو كرسيه و يتوقف..تتفكك المنحوتات أكثر
يجلس و يمسك الورقة في يده و (يكرفسها)..المنحوتات تتفكك أكثر.
يرمي الورقة أرضا..تعود المنحوتات إلى ركامها الأول..
النحات يفكر..ينهض و قد وجد فكرته

بداية موسيقى ولادة المنحوتات 2..

يستدير النحات نحو منحوتاته..

نهاية موسيقى ولادة المنحوتات 2..

يقوم النحات و هو يتأمل المنحوتات التي لا تعجبه، و من فرط غضبه، يبصق عليها. تتهاوى المنحوتات و تصبح ركاما من حديد. يتجه النحات نحو كرسيه، يحاول الجلوس و لكنه يسقط، يضحك على وضعه. يحمل ورقة و يشرع في الخربشة..

بداية موسيقى ولادة المنحوتات 3..

يستدير النحات نحو منحوتاته

نهاية موسيقى ولادة المنحوتات 3..

يقوم النحات و هو راض عن منحوتاته الجميلة، يتأملها و هو يرقص من الفرح، بعدها يمر بجانبهم بفخر و شموخ..و فور مروره..تتحرك المنحوتات قليلا..و هنا تسرق إحدى المنحوتات علبة أدوات النحات المتواجدة بقربها.

نسمع صوت قرقعة الحديد إثر تحركهم..

يشك النحات، يستدير و لكنه يجد المنحوتات في مكانها. يتجه نحو القارورة، يصب كأسا، يشرب رشفة ثم يضع الكأس على يد إحدى المنحوتات. .يلاحظ التركيبة و يرى أن منحوتة الموسيقي بعيدة عن المجموعة، يهم بحمل كأسه ليشرب و لكن يجد انه أصبح فارغا، لا يفهم ما حدث، يتجه نحو القارورة ثانية، يملأ الكاس، يشرب رشفة و يضعه في يد منحوتة أخرى.ليتجه بعد ذلك نحو منحوتة الموسيقي. يحملها و يقربها من المنحوتات. يتأملها، يرى أنه ينقص شيئا، يتجه نحو علبة أداوت لكنه لا يجدها... يبحث عنها، لا يجدها..يغضب، يتجه نحو مطرقة حديدية موجودة في المكان و يهددها..

بداية موسيقى الظلام و الإنارة بمؤثر تهديد (الموسيقى ترافق الوضعية إلى نهايتها كما يجب تدعيمها بأصوات قرع الحديد أثناء تحرك المنحوتات في الظلام)

يهم النحات باتجاه المنحوتات لهدمها و تكسيرها..

ظلام..

إنارة..

نكتشف المنحوتات و هي تمسك بالنحات بعدما جردته من مطرقته الحديدية..

ظلام..

إنارة..

المنحوتات تطارد النحات باستعمال الأدوات التي غنمتها من علبة أدوات النحات

ظلام..

إنارة..

نرى المنحوتات و هي تحاصر النحات في كرسيه..

ظلام..

إنارة..

أثناء إتجاه المنحوتات نحو المخرج 1، نكتشف أن النحات قد ربط إلى كرسيه..

ظلام..

نسمع دقات متتالية على الخشبة، تتبعها دقات المسرح الثلاثة.

إنارة..

نكتشف ان المنحوتات قد تجمعت و بدأت بالتحرك من خلال إيقاع موحد، تستدير نحو النحات الذي يحاول أن يحرر نفسه..

حين تصل المنحوتات إلى وسط الخشبة تسقط إحداها كأس النحات..تنتبه المنحوتات للحادث..تستدير نحو النحات و تكمل سيرها بالإيقاع إلى أن تصل إليه..تنحني المنحوتات نحو النحات و تبصق عليه بصقة جماعية..

يمسح النحات وجهه بكتفه..تنصرف المنحوتات..

يصرخ النحات بكل طاقته و هو يطلب النجدة..

يظهر المسير le manipulateur

بداية موسيقى المسير الفكاهية

يمشي باتجاه النحات، و في طريقة يرى علبة الأدوات على الأرض، يتناولها. و يتجه بها نحو النحات الذي يبتهج لهذه الحركة و يطمئن للمسير.

نهاية موسيقى المسير الفكاهية

هذا الأخير، يطلب من النحات بحركة إن كان يريد أن يسترجع علبته ، النحات يشير بالإيجاب و هو يبتسم. و من غير المتوقع، يبصق المسير على النحات ينصرف و هو سعيد بالكأس التي وجدها..

ينظر النحات أمامه مندهشا..

بداية الموسيقى الفاصلة tmotiveli

- ظلام–

-

المشهد الثاني(شخوص بلا ملامح)

ملاحظة هامة:ابتداءا من هذا المشهد تكون بداية المشاهد القادمة (غرفة العمليات، المحطة) دائما بنفس تشكيلة المجموعة مع تغيير هيئات الشخوص.

نكتشف بيتا يظهر من اعلاه الزوجة و هي تقشر البصل و تبكي، و من مدخنته الزوج الذي يريد أن يلفت انتباهها..

نهاية الموسيقى الفاصلة litmotive

يقوم الزوج بمغازلة زوجته باستعمال وسائل شتى، تبوء جلها بالفشل..و لكن الزوج لا يفقد الأمل، حيث يستطيع استرضاء زوجته في الأخير..يهم بتقبيلها و في آخر لحظة يكتشف أن هناك من يشاهده جهة الجمهور..يخرج مضلة ويحجب نفسه و زوجته عن الأنظار.

بداية موسيقى نزع المنحوتات لملابسهم (قرقعات حديدية) + موسيقى الحيوانات المنوية..

بقعة ضوئية على أسفل يمين الخشبة، نكتشف المنحوتات و هي في مجموعة..تتخلص المنحوتات من ملابسها الحديدية..تتركها أرضا و تتجه باتجاه باب البيت و هي تتسابق، في حركات تشبه السمك و هو يسبح في الماء..

عند دخول آخر منحوتة داخل الأم البيت، يختفي الزوج ، لنراه و هو يخرج من الباب و هو في حالة إرهاق..

نهاية موسيقى الحيوانات المنوية

تصدر الزوجة صوتا لتنادي زوجها، هذا الأخير يلتفت نحوها متسائلا عن سبب مناداتها له؟

نسمع صوت مؤثرات فكاهي bruitage comique

في نفس مدة المؤثر الصوتي الفكاهي ، نشاهد بطن الأم و هو ينتفخ مرة واحدة.

يستغرب الأب للمشهد، يضع يده على بطن زوجته بريبة..يفهم الزوج أنها حامل، يقبل بطنها و يرقص فرحا. تهمس الزوجة في أذن زوجها. هذا الأخير يمتثل و يهم بالانصراف..

ملاحظة: يجب أن يرافق مشهد رفس الجنين لبكن امه و تعامل الأب معه بمؤثرات صوتية فكاهية مناسبة..

فجأة، تظهر رجلا ضخمة و هي تدفع من بطن الأم. تنفجر الأم بضحكة تعيد الأب إليها، يبحث الزوج عن السبب، تشير المرأة لبطنها لكن لاشيء يتحرك. فيقرر العودة من حيث أتى، و فور استدارته، يظهر رأس الجنين من البطن، تصرخ المرأة، يستدير الزوج فلا يجد شيئا، لقد اختفى رأس الجنين. يهم الزوج بالانصراف مرة أخرى و فور استدارته تنشب داخل بطن الأم معركة بين الرؤوس و الأيدي و الأرجل، يستدير فيكتشف ما يحدث..يضحك الزوج رفقة زوجته..

يهم الزوج بالإنصراف. ترمي الزوجة لزوجها سترته، ينصرف و هو يقبل زوجته و يتوعدها بالمحبة حين يعود..و قبل ان يختفي، توقفه صرخة زوجته..

مؤثر صوتي فكاهي bruitage comique ينذر ببداية المخاض.

يبدو أن المخاض قد بدأ.. المشهد، يقترب من الأم، يتسلق البيت ليلمس بطن زوجته، و فور وضع يده على بطنها، تنفجر الزوجة بضحك هستيري، إشارة ببدء المخاض، يحاول الزوج تهدئة زوجته و طمأنتها.و ينطلق كالسهم إلى الخارج.

بداية موسيقى مشهد قدوم القابلة..

بعد فترة يعود الأب و معه القابلة و التي تحمل حقيبة كارطونية صغيرة و تجر وراءها (باسينة). يبدو من الأب انه مستعجل و قلق، عكس القابلة التي تبدو هادئة و مشيها بطيء. يقوم الزوج بكل الوسائل لجعل القابلة تسرع في مشيتها و لكنه يعجز. يستفسر من القابلة ماذا تريد؟ تشير له أنها تريد أجرتها مسبقا. يناولها الزوج بعض النقود، تضعها في حقيبتها و تنطلق أخيرا كالسهم نحو الزوجة..

نهاية موسيقى مشهد قدوم القابلة..

عند وصول القابلة إلى مستوى الأم، خارج البيت، تقوم الأم بالصراخ من الألم، الأمر الذي يزعج القابلة، تفتح حقيبتها تتناول سوطا و تضرب به على الأرض مهددة الأم، هته الأخيرة تتبكم.

تقوم القابلة بطرد الأب ثم تدخل من باب البيت، لتظهر من المدخنة.

تساعد القابلة الزوجة على الولادة. الزوج في الجهة المقابلة قلق على مصير زوجته، ينتظر انتهاء الولادة.

تدفع الأم بأول مولودة لها، إنها بنت (الرضيعة 1) ، كائنة آدمية بلى ملامح، و هي مربوطة بحبلها السري..يبتهج الجميع لهذا المولود، و لكن..

<u>ملاحظة 1:</u> كل الرضع الذين سيولدون مكفوفين.

<u>ملاحظة 2:</u> يتواصل الرضع بصفير يصدر من صفارة خاصة يضعونها في فمهم.

بداية موسيقى الإنقاذ: سيسبانس+ الموسيقى المرافقة للأب المنقذ لابنته + تدخل القابلة لتنقذ الرضيعة.

يتجه الأب نحو ابنته و هو في حالة ذعر، بعدما تخلص من صعاب الطريق و معوقاته. حين يجس نبض ابنته، ثم يعلن للأم أن ابنتهما قد ماتت. تشرع الأم بلطم صدرها، يمنعها الأب و يطلب منها ان تتدب أحسن.

تتدخل القابلة، تستكشف الأمر، ترى أن الرضيعة 1 مخنوقة بحبلها السري، تقوم بإنقاذها بعد تحريرها من الحبل..

نهاية موسيقى الإنقاذ

تتنفس الرضيعة 1 ، يبتهج الجميع للمكسب..تقوم الرضيعة 1 و تحاول المشي باتجاه الأب لتنعطف في آخر المطاف نحو المقدمة. يمسك الأب بحبلها السري و يديره على يده ، جاذبا إياها نحوه، تقع الرضيعة 1 على الأرض في وضعية الجلوس ثم تصدر صوت صفير بفمها..

تصدر الزوجة صرخة اخرى إيذانا بقدوم مولود جديد. تنظر القابلة في الزوج الذي يخجل قليلا. تساعد القابلة الزوجة في عملية التنفس، و في مرحلة الشهيق، تأتي القابلة مكالمة و تتحدث إلى مراسلها. تصاب الزوجة بالإختناق. و في آخر لحظة تتفطن القابلة للأم و تاذن لها بالزفير. يخرج رضيعان ملتصقان ذكر و أنثى 2 و 3

مؤثر صوتي فكاهي bruitage comique ينهار على إثره الأب مغشيا عليه

يغشى على الأب من هول المنظر..

يقوم الرضيعان 2 و 3 و يتجه كل إلى مكانه، حيث تقوم الرضيعة 3 بربط الأب بحبلها السري من جهة البطن، بينما يجعل الرضيع 2 الأب يربط يده اليسرى بحبله السري أيضا..

يظهر الرضيع 4 من المخنة و ينصح القابلة بإتقان عملها كي تكون ولادته سهلة. ثم يختفي من المدخنة.

و من دون سابق غن,ار يولد الرضيع رقم 5 الذي يحبو على مؤخرته..ياخذ نكانا له قرب الأب

تشير القابلة للأم بالدفع، هته الأخيرة تمتثل و تشرع في إصدار صوت دفع غريب. يخرج الرضيع 4، و رغم خروجه تبقى الأم تصرخ، يغضب الرضيع 4 و يطلب من امه السكوت لأنه قد ولد و انتهى الأمر..تمتثل الأم..

بعد خروج الرضيع 4، تناديه الرضيعة 3، يتجه نحوها، ثم يناديه الرضيع 5 يستدير مما يمكنه من ربط الأب من رجله اليسرى بالحبل السري للرضيع. يقوم الرضيع رقم 5 بنفس العملية و يربط الأب من رجله اليمنى..

يتواصل الرضع من خلال الصفير و يتفقون على التحكم في الأب عند..يتلاعبون به و يتجهون إلى أسفل يسار الخشبة و يسقطونه أرضا.تصرخ الأم صرخة أقوى من الصرخات الأولى..يتوقف الجميع.

بقعة ضوئية امام مدخل الأم البيت فقط ..يولد الرضيع الفنان

بداية موسيقى ولادة الفنان(موسيقى تصويرية تعكس ما يكتشفه الفنان أدناه)

يولد الفنان إثر ولادة عسيرة، يتطلع إلى المحيط الخارجي. يكتشف البرد و الحر، يكتشف الفقر و الأوبئة و المجاعة. يكتشف الحروب و المآسي التي يتسبب فيها الإنسان. يندم الفنان لتواجده ، يرهم بوضع حد لحياته من خلال خنق نفسه بحبله السري. و فجأة و قبل أن يتهاوى يسمع صوت أمه، يقوم باتباع حبله السري ليعود إلى بطن أمه.

حين يصل الرضيع الفنان إلى بوابة دار أمه، يجد المسير le manipulateurو قد سد المدخل عليه. يقاوم الفنان و يحاول الدخول إلى بطن أمه و لكنه لا يستطيع..

نهاية موسيقى ولادة الفنان..

يصدر الفنان صرخة مدوية، يتحرك على إثرها إخوته..الذين يدركون أن أخاهم لا يريد البقاء في هذا العالم. يصدرون أصواتا تناديه..يرفض الفنان الانتثال لنداء أخواته الذين يبكون بكاءا مرا لرفضه. يحن الفنان لحال إخوته و يقبل الالتحاق بهم. يسعد الإخوة بلم الشمل هذا..

بداية موسيقى التدشين الرسمية الساخرة..

يقوم المسير le manipulateur و يطلب من الأب التموقع لتدشين الحبال السرية للاطفال..ينظر الأب في الأم التي تطلب من زوجها ألا يمتثل للطلب. و لكن الأب لا يمكنه ان يرفض، ينزل أرضا و يجمع كل الحبال السرية.

تدخل القابلة و هي تحمل وسادة بها مقص طويل..

نهاية موسيقى التدشين..

يقوم المسير le manipulateur بقص الأحبال السرية للرضع واحدا واحدا..بعد الانتهاء يعيد المقص للقابلة التي تخرج..

يجمع الأب حبال أبناءه و يناولها للمسير le manipulateur.

بداية موسيقى إخراج الأطفال ..

هذا الأخير يقوم بجر الأطفال من سرتهم و إخراجهم للخارج.

نهاية موسيقى إخراج الأطفال..

يدخل الأب للدار. تشرع الأم في البكاء، يخرج الأب من المدخنة يناولها منديلا تمسح دموعها ليقوم بعدها بمغازلتها..الأخير..يهم بتقبيلها و في آخر لحظة يكتشف أن هناك من يشاهده جهة الجمهور..يخرج مضلة و يحجب نفسه و زوجته عن الأنظار.

بداية الموسيقى الفاصلة litmotive

يشرع الرضع بالخروج من بوابة البيت واحد تلو الآخر و كأننا في مصنع لتصنيع الأطفال، يبدون كثيرون جدا..

ظلام

-

المشهد الثالث(المجزرة التربوية)

نهاية الموسيقى الفاصلة litmotive

بداية مؤثر صوتيbruitage موضوعه الحركة المرورية في المدينة (سيارات، سيارة شرطة، محركات مختلفة)

بقعة ضوئية، نرى شابة جميلة جالسة على كرسي، خلفها شماعة معلق فيها مئزر أبيض، الممرضة تحمل بإحدى يديها مرآة و بالأخرى أحمر شفاه..تضع أحمر الشفاه على فمها ترى في المرآة، لا يعجبها الماكياج، تنزع وجهها و ترميه خلفها. تعيد الكرة ثانية، ترى في المرآة لا يعجبها الشكل، تنزع وجهها ثانية و ترميه جانبا. تحاول للمرة الثالثة..

نهاية المؤثر الصوتي bruitage الخاص بالحركة المرورية في المدينة.

تتطلع للمرآة، تبتسم راضية..

مؤثر صوتي bruitage، جرس مدرسة.

تقوم الشابة و تلبس مئزرها الأبيض و تخرج من الدائرة

ظلام

مؤثر صوتي bruitage موضوعه ضجيج أطفال و هم يلعبون في الساحة مرفوقة بموسيقى طفولية بريئة..

نكتشف الأطفال المكفوفين و هم يقفون تجذبهم أصوات الساحة فيتجهون نحوها إلا طفلة صغيرة تأبى الدخول إلى المدرسة فتتجمد في مكانها.

يشرع الأطفال في اللعب في الساحة فيما بينهم.

نكتشف الممرضة الشابة رفقة المديرة العجوز و هما يراقبان الأطفال عن بعد.

نهاية ضجيج و موسيقى الأطفال.

تنفجر الطفلة بالبكاء، تهم الممرضة الشابة لمواساتها، تمنعها العجوز، التي تفضل ان تتكفل بها شخصيا..تتجه المديرة العجوز نحو الطفلة، تحاول تهدئتها لكنها لا تستطيع امام تعنت الطفلة و رفضها لكل محاولة استعطاف. تغير المديرة العجوز من أسلوبها و تقوم بتعنيف الطفلة و إرغامها على الدخول للمدرسة.

مؤثر صوتي bruitage عنيف ، يمثل قسوة المديرة

يحس الأطفال بقسوة المديرة، يجتمعون في كتلة تضم الطفلة أيضا، و يحاولون تجنب المديرة التي تتجه بهم نحو الممرضة الشابة التي تقوم بإشارة موافقة المديرة.

بداية موسيقى ساخرة 1 تبرز الجانب العبثي لما يحدث في المدرسة.

إضاءة خافتة على طاولة العمليات، نرى المسير و هو يرمي أشياءا داخل المزبلة المتواجدة قرب الطاولة، ثم يهم بفتح البطن و يفرغه من الأحشاء التي يرميها في مزبلة موجودة قرب الطاولة.

يمر المساعد و هو يحمل مجموعة من الأقنعة في يده ، يأخذها و يدخل بها الغرفة السرية او بما سميناه بنك الملامح ، تضاء الغرفة بإضاءة باهتة، نكتشف جدارا مملوءا بالملامح..

نهاية الموسيقى الساخرة 1..

يدخل الطفل الفنان المكان و هو خائف نوعا ما، يخرج آلة الهارمونيكا و يشرع في العزف.

موسيقى هارمونيكا موسيقى الفنان 1 (من الأحسن ان تكون نفس نغمة معزوفة الفنان مع الطالبة cor)

يتوقف الفنان عن العزف ملاحظا أن الهارمونيكا لا تصدر الصوت الذي يريد . يتفحصها..

تهم الممرضة نحوه، تتقدم و تنزع له الهارمونيكا. يمسك يدها يتحسسها..

مؤثر صوتي 1 bruitage يعبر عن جمالها..

يتحسس الفنان ملامحه . يضحك ابتهاجا. يلحق به الأطفال الآخرون، يأخذ بيدهم و يضعها على وجه الممرضة الجميلة. يقوم الأطفال باكتشاف ملامح الممرضة..

مؤثر صوتي 2 bruitage يعبر عن نفس محتوى المؤثر 1 مع حجم اكبر.

يضحكون ابتهاجا. يخرج الطفل الفنان و هو يلمس وجهه المطموس، يكتشف أنه بلى ملامح فيصدر صرخة مرعبة..

يقطع الفنان صرخته في الوسط، يتجمد الجميع..

بداية موسيقى ساخرة 2..

يدخل الممرض المساعد، يراقب المكان، يرى ان في الأرض غبارا ميكروسكوبيا، يحمل، يتجه للخلف، يحمل سلة المهملات، يتقدم بها لمقدمة الخشبة.. يرميها..

نهاية الموسيقى الساخرة 2..

يخرج الممرض المساعد..

يكمل الفنان صرخته..

مؤثر صوتي 1 bruitage يعبر عن حجم الألم الذي يحسه الفنان إثر فقدانه للملامح.

تعود الشخوص للحركة..يهم الفنان بالانعزال في وسط الخشبة..

يلتصق الأطفال بالطفل الفنان و هم يريدون معرفة سبب تألم صديقهم. يأخذ الطفل الفنان أيادي أصدقاءه و يضعها على وجوههم، و حين يكتشفون أنهم مطموسي الملامح أيضا ، يصرخون صرخة ألم واحدة.

مؤثر صوتي 2bruitage يعبر عن حجم الألم الذي يحسه الأطفال إثر فقدانهم للملامح.

تخرج الممرضة هارمونيكا الفنان و تعزف نفس معزوفته

بداية موسيقى هارمونيكا موسيقى الفنان 2

الممرضة الجميلة و تجذب الطفل الفنان إليها..تحمل أحمر الشفاه الذي كانت تستعمله في بداية المشهد، تراقب المكان ..

نهاية موسيقى هارمونيكا موسيقى الفنان 2 (توقف مفاجئ)

فجأة تدخل المديرة إلى المكان..

بداية موسيقى صراع المديرة بالممرضة1..

تتجه المديرة نحو الفنان، تكتشف عنده الهارمونيكا، تنزعها منه و تتجه نحو الممرضة محملة إياها مسؤولية التسيب الحادث. تعتذر الممرضة، تهم المديرة بالخروج إلا ان الفنان يريد استرجاع آلته الموسيقية، تمنعه الممرضة و تعيده لمكانه..تتدخل المديرة بعدما رأت مشهد تمرد الفنان، تهم لتأديبه. تمنعها الممرضة..

نهاية موسيقى صراع المديرة بالممرضة 1..

تنصرف المديرة بعدما تهدد الممرضة..تمر وراء مجموعة الأطفال..فجأة تصدر المديرة صوت هارمونيكا نشاز، يسقط على إثرها الأطفال..تنصرف المديرة و هي تضحك ضحكا هستيريا..

عند خروج المديرة..تتجه الممرضة نحو الفنان، تحمل أحمر الشفاه..

بداية موسيقى هارمونيكا موسيقى الفنان 3..(تصبح الموسيقى أكثر تعبيرية و مرافقة لتطورات المشهد)

تشرع الممرضة في رسم ملامح الفنان، و عند الإنتهاء تطلب منه ان يفتح عينيه..يفتح الطفل الفنان عينيه و أول ما يقع بصره على الممرضة الجميلة، يتجه نحوها فتحوله بإشارة نحو أصدقاءه، فيكتشف لأول مرة شكل الأطفال الآخرين.

يتجه بنظره للممرضة طالبا منها أن تفعل لإخوته ما فعلته معه..تخاف الممرضة، تفكر قليلا، ثم تتجه نحو الفنان، تناوله أحمر الشفاه ..ثم تنصرف..

يتجه الفنان وسط إخوته، يرسم لكل واحد فيهم ملامح. يكتشف الأطفال النظر و العالم المحيط بهم..فجأة تدخل المديرة

نهاية موسيقى هارمونيكا موسيقى الفنان 3..

تأمر المديرة باصطفاف التلاميذ، تناولهم الواحد تلو الآخر ممسحة يمسحون بها اوجههم..تلاحظ ان تلميذة لم تمتثل للأمر. تتجه نحوها و تمسح لها ملامحها بالقوة..التلميذة تصدر صرخة مدوية..

ظلام

نفس المكان، لا أحد هنا..تدخل الممرضة و هي مرهقة من شدة العدو. تجول بنظرها في المكان باحثة عن الأطفال..تتجه نحو المخرج..تتوقف فجأة..

بداية موسيقى صراع المديرة بالممرضة2..

تمنع المديرة الممرضة من الخروج، ينشب صراع بينهما..تمد المديرة يدها لوجه الممرضة، هته الأخيرة تمنعها و تحاول الهرب، تلحق بها المديرة عند سلة المهملات، تقوم بإدخال رأس الممرضة بالسلة، عند خروج الممرضة نرى ان السلة بها ماء، و قد انتشر في وسط الخشبة من خلال شعر الممرضة، تقوم الممرضة بردة فعل و تدخل رأس المديرة داخل السلة.ليتناثر الماء على الخشبة من خلال شعر المديرة المبلل..تدخل المديرة رأس الممرضة ثانية في السلة.. فجأة

تتوقف موسيقى صراع المديرة بالممرضة 2 توقفا مفاجئا..

بداية موسيقى ساخرة 3..

يدخل الممرض حاملا معه مكنسة لمسح الماء و هو يتذمر ، يتجه نحو الماء يمسحه..يهم بالخروج ..يتوقف..

نهاية موسيقى ساخرة 3

يشير الممرض للممثلتين بالإستمرار في الصراع

عودة موسيقى صراع المديرة مع الممرضة 2

يخرج الممرض يعود كل من المديرة و الممرضة لصراعهما..تصفع المديرة الممرضة صفعة قوية تجعلها تستلقي على طاولة العمليات..الممرضة تقاوم، لكن المديرة تمنعها..تقوم المديرة بخنق الممرضة، هته الأخيرة تستسلم و تموت..

نهاية موسيقى صراع المديرة مع الممرضة 2

تتاكد المديرة من موت المديرة..تمد يدها لوجه الممرضة، تنزع منها القناع، و تضعه على وجهها و هي تضحك ضحكتها الهستيرية..

مؤثر صوتي bruitage2 يعبر عن جمال الممرضة..

لقد أصبحت المديرة تشبه الممرضة..

ظلام

مؤثر صوتي bruitage صوت جرس + صوت اطفال و هم يصطفون..

إنارة.. نرى المسير le manipulateur و هو يتوسط الممرض و المديرة التي تلبس قناع الممرضة..يشير المسير للمديرة و يامرها بالشروع في تنفيذ الخطة..

تتجه المديرة نحو الأطفال، يحسون بها، يتراجعون..تتقدم نحوهم ، تحمل يد احدهم و تضعها في وجهها..يطمئن الأطفال للمديرة حين يعتقدون أنها الممرضة..

تقفز المديرة في لعبة طفولية باتجاه الطاولة. يتبعها الأطفال. و بإيقاع التحف الفنية يتوجه الجميع ليجلس على طاولة العمليات، و ينحنون إلى الأمام..

بداية موسيقى عملية زرع الأقنعة (و هي موسيقى تعبر عن الرعب و القسوة في منح الشخوص ملامح بنزعهم لأقنعة الأطفال)

نعود إلى تقنية الإظلام و الإنارة لنتعرف على مراحل عملية نزع أقنعة الطفولة و منحهم أقنعة الشخوص

ظلام

إنارة..

نرى الشخوص بعضها يهرب و بعضها يستسلم. بعضها بقناع الطفل و بعضها نزع قناعه

ظلام

إنارة

الأطفال بعضهم نزع قناع الطفل فيه، بعضهم يحمل قناع الشخصية..

ظلام

إنارة

نرى الأطفال و قد أصبح لها وجهان..

ظلام

إنارة

تقف الأطفال و قد لبست أقنعة الشخوص،كما نشاهد كل شخصية و هي تحمل أكسيسوارا أو تلبس لباسا خاصا بالشخصية التي سيتقمصها كل منهم في المشهد القادم..

ظلام

نهاية موسيقى عملية زرع الأقنعة.

إنارة

نكتشف الفنان في وسط الخشبة و هو يلبس قناع الطفل..يتصارع مع قناعه، ينزعه، يظهر قناع وجهه. يتصارع لينزع قناع وجهه هته المرة..يقوم بمقارنة القناعين..يضحك..

ظلام

بداية الموسيقى الفاصلة litmotive

المشهد الرابع (الحياة المحطة)

... نهاية الموسيقىlitmotive + بداية موسيقى فكاهية تخص المسير le manipulateur (محمود)و هي ترافق كل مشهد وضع ديكور المحطة..

إضاءة، نكتشف فضاءا فارغا ، إلا من ساعة ضخمة، قد وضعها في الحين عاملين إثنين بلى ملامح، العاملين يعملان تحت إدارة المسير le manipulateur الذي يراقب عملية إدخال العمال لديكور المحطة و وضعها في المكان المناسب..بين خروج العمال لجلب عناصر ديكور المحطة و دخولهم، يوجههم المسير لوضع، الكراسي في مكانها. أشياء المسافرين المتوفين و بعض الحقائب و الحاجيات القديمة، إنها غريبة و لا تنتمي لعصرنا ، يقوم العمال ببعثرتها هنا و هناك.

نهاية الموسيقى الفكاهية الخاصة بالمسير.

في الأخير يدخل العاملين، أحدهما يحمل مروحة و الآخر مخطوطة السكة الحديدية. يضع صاحب المخطوطة مخطوطته أرضا و يهم بفتحها. يمنعه المسير و يأمره بالإنصراف. يهم المسير نحو المخطوطة المطوية و يفتحها، لتظهر سكة حديدية بطول فتحة الخشبة.

يقوم المسير بمراقبة المكان و التأكد ان كل شيء في مكانه..ينظر في العامل الذي يحمل المروحة، هذا الأخير يخرج من الجهة اليمنى و هو يحمل مروحته..

بداية مؤثر صوتي bruitage موضوعة عاصفة برياح عاتية..

يصفق المسير..

ظلام

إنارة..

بالمحطة يتواجد بعض الشخصيات: رئيس المحطة، الجامعية الخجولة و المخبر. رئيس المحطة يقف تحت الساعة ظهره للجمهور

عاصفة عنيفة تدفع بالشخصيات الأتية للمحطة: السياسي، المتدين و زوجته، المثقف و المومس. الشخصيات تقاوم بشدة ولكن قوة العاصفة تدفع بهم دفعا داخل المحطة.

نهايةالمؤثر الصوتي bruitage و الذي موضوعة العاصفة بشكل مفاجئ.

تتوقف العاصفة تسقط الشخصيات أرضا.

بداية الموسيقى الفكاهية الخاصة بالمسير le manipulateur

يخرج من مصدر العاصفة المسير le manipulateur و هو يحمل في يده مروحة ventilateur، يقطع الخشبة ليخرج من الجهة المقابلة.

نهاية الموسيقى الفكاهية الخاصة بالمسير le manipulateur

تقوم الشخوص باكتشاف المحطة. فجأة

بداية مؤثر صوتي bruitage حركة رقاص الساعة

يسمعون صوت رقاص الساعة، يشرع رئيس المحطة بالتحرك كالرقاص، تنظر الشخوص نحو الساعة ثم تتجه لتقف وراء رئيس المحطة، فيما عدا الفنان الذي يتجه وراء الجامعية و يقف . تقوم الشخوص بتقليد رئيس المحطة في تحركه. هذا الأخير يشرع في قرع الجرس، الشخوص تستدير نحو الرصيف..

نهاية مؤثر صوتي bruitage حركة رقاص الساعة

نسمع في مكبر صوت المحطة صوت إمرأة و هي تعلن بلغة غير مفهومة قرب قدوم القطار..

فرحا بقرب قدوم القطار ، يحث رئيس المحطة الجميع على التحرك و الإسراع

بداية موسيقى القطار..

يحمل جميع من في المحطة فيما عدا المخبر حقائبهم، و يصطفون على حافة الرصيف. يتطلعون باتجاه قدوم القطار.

نهاية موسيقى القطار..

مؤثر صوتي bruitage موضوعه: مرور القطار في المحطة دون أن يتوقف..

تصدم الشخوص

مؤثر صوتيbruitage فكاهي يعبر عن الموقف..

فتترك حقائبها تسقط أرضا.

يعتذر رئيس المحطة للمسافرين ، ثم يتجه رئيس المحطة نحو الساعة ، يتبعه جميع من في المحطة بعدما يحملون حقائبهم، فيما عدا الفنان الذي يجلس في مكانه و هو يتطلع باتجاه قدوم القطار، دون ان يقطع الأمل في قدومه.

يجتمع الشخوص وراء رئيس المحطة الواقف أمام ساعة المحطة المتوقفة، إنهم ينتظرون اشتغال الساعة التي توقفت بعد خبر عدم قدوم القطار.

بداية مؤثر صوتي bruitage حركة رقاص الساعة (عودة)

نسمع صوت رقاص الساعة، مما يدل على وشرع الساعة في الإشتغال. تستدير الشخوص و هي فرحة بما حدث.

نهايةالمؤثر الصوتي bruitage حركة رقاص الساعة

فجأة، ينظرون باتجاه الفنان بنظرة اتهام، هذا الأخير يستفسر عن سبب الاتهام، تنظر الشخوص نحو الساعة، يتجاهل الفنان الساعة معلما إياهم أنه يامل دائما في قدوم القطار الذي سيصل حتما حسب اعتقاده.

تتوجه الشخوص كل لمكانها.

بداية موسيقى فكاهية ترافق المشهد.

السياسي بجانب المخبر الذي لا يتحرك كثيرا، المتدين مع زوجته المتجلببة. عندما يهم الفنان بالجلوس، تتبعه المومس تحت انظار المثقف فتجلس بجانبه. تمر الطالبة الجامعية بقرب الفنان هذا الأخير يدعوها للجلوس معه، تمتثل الطالبة بخجل كبير. تغار المومس للموقف

تقوم المومس بحركة استفزازية و تندفع نحو الفنان بجسدها تريد إحراجه، هذا الأخير و دون أن يريد ذلك يدفع الطالبة للسقوط جانبا، و بحركة رشيقة، يقفز الفنان إلى الوراء تاركا مكانه للطالبة التي استلطفت الحركة. يتجه الفنان ليجلس وحده في الأمام.

في الجهة المقابلة أين يجلس السياسي، يحاول هذا الأخير مبادرة المخبر (دون أن يعرفه)، يريد مصافحته و لكن المخبر يتجاهله. يخرج السياسي من جيبه ـ كارت فيزيت ـ و يناولها للمخبر، هذا الأخير يستمر في تجاهله للسياسي.

نهاية الموسيقى الفكاهية التي رافقت المشهد.

يقوم المتدين و يهم بالخروج، يمر على المثقف الواقف خلفه، يرتاب له، يخرج من جيبه مفاتيح سيارة و يغلق زوجته عن بعد

مؤثر صوتي bruitage صوت إقفال أبوابسيارة مع الصفير.

تشتعل إضاءة من تحت فستان زوجة المتدين الذي يخرج مرتاحا.

بداية موسيقى فكاهية ترافق المشهد القادم.

تقوم المومس مدفوعة بفضولها، و تتجه نحو زوجة المتدين، تدقق في ملاحظتها و هي تحاول معرفة كيف تمكن المتدين من غلقها.

يغتنم المثقف الفرصة و يجلس مكان المومس و هو يقصد معاكستها. عندما تعود المومس تجد المثقف جالس في مكانها. تطلب منه القيام، إلا انه يتزحزح للوسط دون ان يغادر المكان، تجلس المومس و هي تتذمر.

يقوم السياسي غاضبا من تصرف المخبر، ناعتا إياه بالمتكبر. يتجه نحو مكان المتدين و يجلس، يكتشف زوجة المتدين.

نهاية الموسيقى الفكاهية التي رافقت المشهد.

يحاول السياسي جلب انتباه زوجة المتدين ، لا يفلح، يدخل يده في جيبه و يخرج ـ كارت فيزيت ـ يناولها للسيدة و فور ملامسة يدها

مؤثر صوتي bruitage صفارة إنذار السيارات.

يتجمد السياسي في مكانه.

يدخل المتدين المكان مذعورا و قد سمع صفارة الإنذار، يكتشف السياسي و هو جالس بجانب زوجته. يبصقه.

بداية موسيقى دراماتيكية ساخرة ترافق المشهد الدراماتيكي الفكاهي.

يقوم السياسي و هو متأثرا بالإهانة التي ألحقت به. يصطدم برئيس المحطة، هذا الأخير يعانق السياسي مواسيا، و لكن السياسي يزيد من بكاءه، مما يدفع رئيس المحطة دفعه و تركه

نهاية موسيقى دراماتيكية ساخرة ترافق المشهد الدراماتيكي الفكاهي.

يتجه رئيس المحطة نحو المتدين مهددا، و في آخر لحظة يقوم بتقبيله أمام استغراب المتدين لهذا التصرف. يجلس رئيس المحطة و هو ينظر نحو المومس ..

يلاحظ المثقف الذي يتوسط الطالبة و المومس، اهتمام هاتين الأخيرتين بالفنان، تتحرك فيه الغيرة، فيفتح جريدته و يحجب الرؤية عن المرأتين.

بداية موسيقى عرائس القراقوز التي ترافق المشهد ككل..

من وراء الجريدة، يخرج و بتقنية الأراغوز رأس الطالبة و هي تتجه بنظرات إغراء نحو الفنان الذي يلاحظ ذلك. تبقى الطالبة مشدوهة للفنان.

يخرج رأس المومس و هي تشاهد مشهد إعجاب الطالبة بالفنان، تلتفت الطالبة نحو المومس، هته الأخيرة التي تسألها عما تفعله، تصاب الطالبة بنوبة خجل و تنصرف بعد أن تتوعدها في نفسها بالانتقام .

تتجه المومس بنظرات إغراء نحو الفنان الذي يلاحظ ذلك. تبقى المومس منجذبة بوسامة الفنان.

يخرج رأس المثقف و هو يشاهد إعجاب المومس بالفنان، تلتفت المومس نحو المثقف، هذا الأخير يسألها عن تصرفها. المومس تتجاهله، السبب الذي يجعله يغضب، يضع إصبعه على رأسه و هو يفكر في طريقة

في هته الأثناء ، يقوم الفنان و يخرج ، تنطفئ إضاءته

فجأة تظهر رجل من وراء الجريدة، تظهر الطالبة و هي صاحبة الرجل، تتجه الرجل نحو المومس، تضربها ضربات متتالية، تصاب إثرها المومس بدوران، تشرع بالبكاء المر كي تثير شفقة المثقف. هذا الأخير، يمتثل لطلب المومس و يضرب الطالبة على رأسها ضربة تجعلها تنصرف على إثرها.

تعجب المومس بهذا التصرف، و تشرع في إغراء المثقف، و حين يقترب منها تطلب مالا..

تخرج يد تفكر، و يد على لسان المثقف، و يد تحمل حزمة اوراق نقدية، و يد تحسب و يد تمد (لعبة الأيادي)

فجاة تظهر جريدة خلف الجريدة الأولى و هي أصغر قليلا من الأولى، تبدا الرؤوس في الظهور واحدة تلو الأخرى، يظهر السياسي، ثم المتدين، ثم رئيس المحطة.

تظهر جريدة أخرى، و هي تخفي رأس المخبر الذي يظهر و هو يتطلع للسياسي، المتدين و رئيس المحطة.

ينظر الجميع نحو مشهد المومس و المثقف..تنتبه المومس لفضول الشخوص تشير للمثقف و فور رؤية هؤلاء لهم..تختفي الرؤوس وراء الجريدة..

تعود المومس و المثقف إلى التغزل ببعض و إكمال ما بدءا فيه..

تخرج من الجريدة الثانية عدة صفحات، تنتشر فوق الصفحة الرئيسية.

يقترب المثقف من أخذ ما يريد و في آخر لحظة..

نسمع في مكبر صوت المحطة صوت إمرأة و هي تعلن بلغة غير مفهومة قرب قدوم القطار..

يخرج السياسي رأسه و هو يلبس قناع الفنان..

يخرج رئيس المحطةيقوم بالضرب على الجرس إيذانا بقدوم القطار

تراه المومس، تبتهج، و تريد أن تتجه نحوه، و قبل أن تصل عنده، يخرج المتدين و هو يلبس القناع نفسه، تتجه المومس نحوه و قبل ان تصل يظهر المخبر و قد لبس قناع الفنان أيضا.

يقرع الرئيس بقوة..يأتي القطار..

تتجه نحوه فيخرج الفنان الحقيقي.

يقرع الرئيس بأكثر قوة..يتوقف في المحطة..

تغضب المومس و تقوم بصفع الفنان الحقيقي.

نسمع في مكبر صوت المحطة إمرأة و هي تعلن بلغة غير مفهومة انطلاق القطار. يشرع القطار في المغادرة..يقرع رئيس المحطة أكثر

يتفطن الجميع للموضوع

نهاية موسيقى عرائس القراقوز التي ترافق المشهد ككل..

يتجهون نحو حقائبهم..و يتجهون نحو الرصيف، إلا انهم لا يلتحقون بالقطار

القطار انصرف ..

يصدم الركاب لعدم لحاقهم بالقطار.

مؤثر صوتيbruitage فكاهي يعبر عن الموقف..

يتركون حقائبهم تسقط بطريقة فردية..

يتجه رئيس المحطة نحو الساعة ، يتبعه جميع من في المحطة بعدما يحملون حقائبهم، فيما عدا الفنان الذي يجلس في مكانه و هو يتطلع باتجاه قدوم القطار، دون ان يقطع الأمل في قدومه.

يجتمع الشخوص وراء رئيس المحطة الواقف أمام ساعة المحطة المتوقفة، إنهم ينتظرون اشتغال الساعة التي توقفت بعد مرور القطار.

بداية مؤثر صوتي bruitage حركة رقاص الساعة (عودة)

نسمع صوت رقاص الساعة، مما يدل على وشرع الساعة في الإشتغال. يخرج رئيس المحطة، تستدير الشخوص و هي فرحة بما حدث.

نهايةالمؤثر الصوتي bruitage حركة رقاص الساعة

فجأة، ينظرون باتجاه الفنان بنظرة اتهام، هذا الأخير يستفسر عن سبب الاتهام، تنظر الشخوص نحو الساعة، يتجاهل الفنان الساعة معلما إياهم أنه يامل دائما في قدوم القطار الذي سيصل حتما حسب اعتقاده. يتجه الجميع نحوه مهددين، إلا أنهم يتوقفون بعد خطوات، ليعودو إلى أماكنهم.

الشخوص تنتظر..

يفتح المتدين زوجته ، تناولة منديلا، يضعه على صدره. ثم تناوله طبق، يذوق، يجده بلى ملح، يغضب على زوجته، يصفعها، تقدم له الزوجة الملح، يضعه في السندويتش و يشرع في الأكل..

بعد برهة يكتشف المتدين أن الفنان يرمقه.. يدعوه للأكل مستهزءا...الفنان يرفض بأدب..

يحمل الفنان آلته..تقوم نحوه الطالبة،تقوم المومس نحوه ايضا، يلحق بهم المثقف..أمام مشهد تجمع الناس حول الفنان يغار الفنان ، يقوم من مكانه، يصعد في أعلى الساعة العملاقة و ينادي على الناس. يترك الجميع الفنان و يتجهون نحو السياسي لمعرفة ما يريد..

يخرج السياسي من جيبه ثلاثة أو اربعة كراة و يقوم بعملية ـ الجونغلاج ـ ينتبه الجميع لما يفعله السياسي، يتجهون نحوه تاركين الفنان لوحده.

يعجب الجميع باللعبة التي قام بها، يصفقون بحرارة. يريد السياسي أن يبهر أكثر يقوم بحركة سحرية و ألعاب خفة تبهر المتواجدين الذيم يصفقون بحرارة. و في ثالث مرة يخرج السياسي ورقة من جيبه و يهم بإلقاء خطبة عصماء..ينفض الجميع من حوله و يعودون للفنان..

يكتشف السياسي أنه وحيدا..يطلب الآخرون من الفنان أن يعزف..يمتثل الفنان..

نوطة من آلة الفنان..

فجأة، يصاب المتدين بنوبة سعال، يقوم و يسقط في وسط الخشبة.

مؤثر صوتي bruitage يعبر عن خطورة الوضع.

تجري الشخوص جميعها و تحيط بالمتدين و هم لا يفهمون ماذا جرى..

يقوم المخبر، و يلتقط صورة للمتدين المستلقي على الأرض، ثم يعود لمكانه..

يقوم السياسي بإصدار أصوات مزعجة، تسكته الشخصيات الأخرى مشيرة بألا يقلق المتدين النائم..

تحاول المومس معرفة ما يحدث، تنزل و تسمع دقات قلبه..إنها لا تفهم مما يحدث

يستعمل المثقف جريدته لتهوية المتدين، إلا ان الريح تقع على المومس التي تتجمد في مكانها..ينزل المثقف نحو المتدين الملقى على الأرض، يطرق الخشبة متوقعا ردا من المتدين، و لكنه لا يتلقى أي رد، إنه لا يفهم ما يحدث.

يحاول الفنان أن يتقدم نحو المتدين ليعرف ما يحدث، و لكن السياسي يعترض طريقه، يشير السياسي للمثقف و يطلب منه الإبتعاد، هذا الأخير يمتثل و يتراجع للوراء. يتجه السياسي نحو المتدين، يلاحظه و في آخر لحظة يقوم بمعانقة المومس، الأمر الذي يغضب المثقف، الذي يتوجه نحو السياسي، يبعده عن المومس ، ليعانقها بدوره..

يغضب الفنان من المشهد، يهم بالإنصراف، و لكنه يصطدم بالطالبة فيسقط كتبها أرضا

بداية موسيقى رومنسية فكاهية..

.يصاب الإثنين و هما ينظران لبعضهما البعض بضربة عشق (coup de foudre)..ينزل الفنان ليجمع الكتب الموجودة على الأرض. تنزل معه الطالبة و نظرها ملتصق بنظره. تبحث عن الكتب دون ان ترى، يدها تبحث في الفراغ. يناول الفنان الكتب للطالبة، هته الأخيرة تصاب بنوبة خجل من الموقف وتقوم لتجلس غير بعيد. يقوم الفنان و يجلس بجانبها، تموه الطالبة بأنها تقرأ في كتاب. ينفجر الفنان بالضحك، تتلفت له الطالبة متسائلة عن سبب ضحكه. يقوم الفنان و يقلب لها الكتاب الذي كانت تطالعه مقلوبا. تصاب الطالبة بنوبة خجل جراء الموقف، تقفل الكتاب.

نهاية الموسيقى الرومنسية الفكاهية

يهتم الفنان بمحتوى الكتاب، يطلبه من الطالبة التي تبتهج للطلب و تناوله إياه بفرح. يفتح الفنان الكتاب، يحاول معرفة محتواه، ينغمس في القراءة امام قلق الطالبة، إلى أن ينام و يسقط رأسه امامه. تبكي الطالبة من الموقف

بداية موسيقى الفالز la valse

يسمعها الفنان، ياخذ آلته و يشرع في العزف، تجيبه الطالبة. موسيقى، يرقص الإثنان رقصة حب جميلة. رقصة تنتهي بانسحاب الفنان و تدخل المومس على غير المتوقع.

تتصارع المومس و الطالبة و الجميع يتفرج.

نهاية موسيقى الفالز la valse

تخنق المومس الطالبة التي تسقط أرضا.

عودة مؤثر صوتي bruitage يعبر عن خطورة الوضع.

يقوم المخبر و يلتحق بمسرح الجريمة ليأخذ الصورة و يعود لمكانه..

تحاول المومس تقييم حركتها

تشير الشخصيات الأخرى بان الطالبة نائمة..

تنزل و تسمع دقات قلب الطالبة ..تتذكر حالة المتدين..

يستعمل المثقف جريدته لتهوية الطالبة، إلا ان الريح تقع على المومس التي تتجمد في مكانها..ينزل المثقف نحو الطالبة الملقاة على الأرض، يطرق الخشبة متوقعا ردا منها، و لكنه لا يتلقى أي رد، يربط حالتها مع حالة المتدين.

يحاول الفنان أن يتقدم نحو الطالبة ليعرف ما يحدث، و لكن السياسي يعترض طريقه، يشير السياسي للمثقف و يطلب منه الإبتعاد، هذا الأخير يمتثل و يتراجع للوراء. يتجه السياسي نحو المتدين، يلاحظه و في آخر لحظة يقوم بمعانقة المومس، فيتذكر أنه فعل هذا سابقا. يغضب المثقف من السياسي، يتوجه نحوه، يبعده عن المومس ، ليعانقها بدوره، ثم يتذكر انه فعل هذا سابقا.

تقوم الطالبة من غيبوبتها.

يفرح الجميع ، يتعانقون فرحين بعودتها...

في الخلف، يقوم المتدين و يذكر الأخرون بأنه محتاج للمساعدة ثم يعود و يغشى عليه..

يجري الجميع نحو المتدين لإنقاذه..

يدخل رئيس المحطة و هو يقرع على الجرس إيذانا بقدوم القطار الوشيك. إلا أنه يكتشف المتدين المستلقي على الأرض.

نسمع في مكبر صوت المحطة صوت إمرأة و هي تعلن بلغة غير مفهومة قرب قدوم القطار..

يتجه نحوه يتفحصه، ثم يطلب من الجميع الابتعاد..

القطار يقترب للمحطة و هو لازال بعيدا..

يقوم رئيس المحطة بنفخ المتدين و إنقاذه..الجميع يبتهج لإنقاذ المتدين..

يلاحظ رئيس المحطة أن القطار يقترب من المحطة..يقرع الجرس، ينتبه المسافرون، يهمون نحو حقائبهم، و يصطفون امام الرصيف..

يدخل القطار ولا يتوقف..

مؤثر صوتيbruitage فكاهي يعبر عن الموقف..

تصدم الشخوص و تهم بترك حقائبها و لكنها لا تفعل..

يتجه رئيس المحطة نحو الساعة بعدما يعتذر للجميع ، يتبعه جميع من في المحطة بعدما يحملون حقائبهم، فيما عدا الفنان الذي يجلس في مكانه و هو يتطلع باتجاه قدوم القطار، دون ان يقطع الأمل في قدومه.

يجتمع الشخوص وراء رئيس المحطة الواقف أمام ساعة المحطة المتوقفة، إنهم ينتظرون اشتغال الساعة..

بداية مؤثر صوتي bruitage حركة رقاص الساعة (عودة)

يحل الظلام في المحطة..

فجأة، ينظرون باتجاه الفنان بنظرة اتهام، هذا الأخير يستفسر عن سبب الاتهام، تنظر الشخوص نحو الساعة، يتجاهل الفنان الساعة معلما إياهم أنه يامل دائما في قدوم القطار الذي سيصل حتما حسب اعتقاده. يتجه الجميع نحوه مهددين، و يقتربون منه أكثر من المرة السابقة، إلا أنهم يتوقفون في أخر لحظة ، ليعودو إلى أماكنهم.

تتجه الشخوص إلى اماكنها، تفتح حقائبها و تخرج لوازم الغطاء و النوم..

ظلام

الجميع نائم..دوح المتدين فارغ..

نسمع صوت مرش المرحاض..يدخل المتدين من الجهة اليمنى و هو نصف نائم. يتجه نحو الدوح لينام. بعد فترة نرى يده و هي ترتفع باتجاه زوجته، نسمع رنة سيارة و هي تفتح. تخرج يد و تشرح في هدهدة المتدين المستلقي على الدوح..

تستيقظ المومس، تقوم و تخرج من الجهة اليمنى و هي نصف نائمة..

يفتح المثقف عينيه، يقوم و هو يراقب المكان بحذر، يخرج باتجاه المومس على أصابع رجليه كي لا يوقظ المسافرين..

يفتح رئيس المحطة عينيه، يقوم يخرج متسللا حذرا باتجاه المثقف..

بعد فترة وجيزة تعود المومس مرعوبة مما حدث..يبدو أنها تخلصت من اعتداء جنسي وشيك و أن تواجد المسافرين و نومهم جعلها تتستر على الموضوع..

يدخل المكان رئيس المحطة و هو يمسك برداء المثقف من رقبته، هذا الأخير يمثل أنه يطالع كتابا مهما و لا يأبه لرئيس المحطة بل يقوم بكل شيء كي لا يدخل في علاقة معه.ينظر باتجاه المومس التي تشرع في بكاء صامت تستعطف فيه رئيس المحطة..

يهز رئيس المحطة المثقف بعنف. هذا الأخير لا يهتم، بل يقرأ..

المومس تشجع رئيس المحطة على مواصلة مرمدة المثقفبواسطة استعمال أحدث وسائل الإغراء..

يقوم رئيس المحطة بإسقاط المثقف أرضا. هذا الأخير يستمر في مطالعته و تأمله في هذا الكون الواسع، إنه يبدو كفيلسوفا غارقا في نظرياته.

المومس تشجع رئيس المحطة على معاقبة المثقف بزيادة جرعة الإغراء..

يجر رئيس المحطة المثقف و يمسح به الأرض، هذا الاخير لا زال منغمسا في القراءة الممتعة..

يستغرب كل من المومس و رئيس المحطة من ردة فعل المثقف..

فجأة، يتوقف المثقف عن المطالعة و التأمل. يفرح رئيس المحطة و المومس، اخيرا سينتبه المثقف لرئيس المحطة الذي سيعاقبه عن فعلته الشنيعة..

يقوم السياسي من نومه و يتجه للمرحاض المتواجد في كواليس الجهة اليمنى..

أمام فضول رئيس المحطة و المومس، يفتح المثقف حقيبة سفره، يبحث فيها، يريد رئيس المحطة معرفة عن ماذا يبحث. يدخل المثقف رأسه داخل الحقيبة مانعا رئيس المحطة و المومس من رؤية أي شيء..

يترك رئيس المحطة رداء المثقف و يربت على ظهره كي يريه وجهه ليحذره مما فعل مع المومس، يرفع المثقف رأسه و إذا به بوجه السياسي، يرتعب رئيس المحطة للمشهد، يرى من جهة السياسي يصرخ مرعوبا، و يخرج من الجهة التي خرج منها السياسي..

ينظر المثقف باتجاه المومس مهددا، هته الأخيرة تموه أنها تنام..

نسمع صراخ رئيس المحطة من الخارج..يدخل المكان مرعوبا متبوعا بالسياسي سبب فزعه..

ظلام

الجميع نائم

المشهد الغرامي ..

السياسي يحرض الناس ضد الفنان

لقطتين ظلام إنارة..

يستمر السياسي في تحريض الجميع ضد الفنان..

تقوم المجموعة بالتحاور فيما بينها، يتسلل المخبر وسطهم.. يبتعدون و يتركونهو يتجهون للسياسيو قد وافقوا على طلبه..

نسمع في مكبر صوت المحطة صوت إمرأة و هي تعلن بلغة غير مفهومة قرب قدوم القطار..

نسمع صوت قطار و هو يوشك على الدخول إلى المحطة..

يقوم رئيس المحطة بالضرب على الجرس إيذانا بقدوم القطار

يدخل القطار للمحطة

يهم القطار بالإنصراف..

يراه السياسي، يقوم بلفت الإنتباه للقطار..

يتوقف الجميع عن الحركة..

لقد انصرف القطار...

مؤثر صوتيbruitage فكاهي يعبر عن الموقف..

بعد انصراف القطار، يتجه رئيس المحطة ليقف أمام الساعة العملاقة بعد أن يلوم الشخوص على تقاعسهم. يتبعه جميع من في المحطة بعدما يحملون حقائبهم، فيما عدا الفنان الذي يجلس في مكانه و هو يتطلع باتجاه قدوم القطار، دون ان يقطع الأمل في قدومه.

بداية مؤثر صوتي bruitage حركة رقاص الساعة (عودة)

يبزغ الفجر

العمل على جعل الشخوص يتفاعلون منطقيا مع بزوغ الشمس..

يقوم رئيس المحطة بالتمارين الصباحية..تستدير الشخوص و هي فرحة بما حدث.

فجأة، ينظرون باتجاه الفنان بنظرة اتهام، هذا الأخير يستفسر عن سبب الاتهام، تنظر الشخوص نحو الساعة، يتجاهل الفنان الساعة معلما إياهم أنه يامل دائما في قدوم القطار الذي سيصل حتما حسب اعتقاده. يتجه الجميع نحوه مهددين، و يقتربون منه أكثر من المرات السابقة، تقوم الطالبة تريد منعهم. يتوقفون ليعودوا لأماكنهم..

تقوم الشخوص بالأفعال الصباحية..

يحمل الفنان آلته و يقوم بالتدرب عليها، الطالبة و المومس يتجهون نحوه ليتمتعوا، السياسي و المثقف يتجهون نحو المتدين ليدفعونه للعنف..

يقوم المتدين و هو يستشيط غضبا، يتجه نحو الفنان ليمنعه من لعب الموسيقى. يصطدم بالطالبة التي تحاول منعه، يدفعها جانبا. تأتي المومس و تقف في طريق المتدين،و حين يرى في عينيها

بداية موسيقى الطانغو..

ينقلب المتدين و يراقص المومس و الطالبة معا رقصة الطانغو..

قبل نهاية الرقصة..نسمع في مكبر صوت المحطة صوت إمرأة و هي تعلن بلغة غير مفهومة قرب قدوم القطار..

ينهي المتدين رقصة الطانغو بجدبة

يقوم رئيس المحطة بالضرب على الجرس إيذانا بقدوم القطار

الجميع منشغل بالمتدين..

نهاية موسيقى الطانغو..

ينتبه الجميع للقطار

يصل القطار للمحطة و لكنه لا يتوقف، إنه يمر بسرعة ...

يصاب الجميع بخيبة أمل..

بعد انصراف القطار، يعتذر رئيس المحطة للمسافرين و يتجه ليقف أمام الساعة العملاقة. يتبعه جميع من في المحطة بعدما يحملون حقائبهم، فيما عدا الفنان الذي يجلس في مكانه و هو يتطلع باتجاه قدوم القطار، دون ان يقطع الأمل في قدومه.الطالبة تغادر المجموعة و تهم بالجلوس مع الفنان.

يجتمع الشخوص وراء رئيس المحطة الواقف أمام ساعة المحطة المتوقفة، إنهم ينتظرون اشتغال الساعة التي يبدو أنها تعطلت..يقفون و يطيلون الوقوف.

بداية موسيقى موضوعها حول خطورة الوضع، موسيقى تنقلب كوميدية حين تستدير الشخوص و نكتشف أنهم أصبحوا كبار السن.

تتغير الإضاءة من الظلام إلى النور اكثر من مرة، دلالة على مرور الوقت و هم ينتظرون تحرك رقاص الساعة العملاقة و لكن دون جدوى..يستديرون و إذا بجميع الشخوص قد شاخوا و أصبحوا شيوخا و عجائز، بما فيهم الفنان و الطالبة.

نهاية موسيقى الشيوخ..

فجأة..ينظر الجميع الفنان، نظرة اتهام، يسألهم ما يريدون، يتطلعون إلى الساعة و يتهمونه بالتسبب في توقيفها. كإشارة بانه من جعلها تتوقف، يستغرب الفنان للاتهام، تحس الشخوص بالإهانة، تتجه نحوه لتاديبه، و في آخر لحظة يتدخل رئيس المحطة

بداية موسيقى الليلة الأخيرة..أجواء ليل و سيسبانس..موسيقى ترافق المشهد القادم..

ليأمر بإطفاء الأنوار..

ظلام

المحطة ليلا.. الجميع نائم..

ساعة المحطة. بجانبها سلم..تفتح باب من الساعة الكبيرة..يظهر منها المسير le manipulateur و بيده إضاءة يوجهها باتجاه وجه الفنان، يستيقظ هذا الأخير، الإضاءة تطلب منه أن يتبعها. يقوم الفنان و يتبع الإضاءة إلى أن يصل إلى الساعة، إنه وجه لوجه مع المسير.

يسأل الفنان عن حاجة المسير، هذا الأخير يهمس للفنان، الفنان يبتسم. يناول المسير للفنان ألة حادة. يتناولها الفنان و يصعد فوق السلم، يهم بإصلاح الساعة، و حين يريد إدارة الرقاص ينكسر و يقع في يده.

نهاية موسيقى آخر ليلة..

فجاة يغلق المسير باب الساعة، تضاء الأنوار. و إذا بالجميع تحت السلم بما فيهم رئيس المحطة. لقد وجدوا الفنان و هو في حالة تلبس بتخريب الساعة..

بداية موسيقى اغتيال الفنان

حتى الطالبة مصدومة بتصرف الفنان. و هي مرغمة للوقوف مع الناس ضده لأنه حسب رأيها مذنب.

نسمع في مكبر صوت المحطة صوت إمرأة و هي تعلن بلغة غير مفهومة قرب قدوم القطار..

ينزل الفنان و هو يحاول أن يشرح للجميع انه بريئ..

نسمع صوت القطار الآتي من بعيد..

يهم الجميع لإلقاء القبض على الفنان هذا الأخير يتهرب منهم باتجاه الرصيف..

القطار يقترب للمحطة

يتهرب الفنان من المجموعة التي تريد به شرا.إنه يقترب من السقوط على السكة، .و قبل أن يصل للرصيف، تصرخ زوجة المتدين

ظلام..يدخل القطار للمحطة و يمر دون ان يتوقف..

يصرخ الجميع صرخة مدوية

نهاية موسيقى اغتيال الفنان..

المشهد الخامس

بقعة ضوئية في مقدمة قاعة الجمهور، مباشرة تحت الخشبة..نكتشف الفنان العجوز و هو ميتا عند أرجل الجمهور

إضاءة في مقدمة الخشبة، نكتشف الشخوص، و هي تتفرج على الفنان الميت..

ظلام

إضاءة..نشاهد الفنان العجوز و هو مستلقي في وسط الخشبة، إنه محاط بالشخوص التي دفعته للموت..

تتذكر الشخوص حادثتي المتدين و الطالبة

يقوم السياسي بإصدار أصوات مزعجة، تستكته الشخصيات الأخرى مشيرة بألا يقلق الطالبة النائمة..

تتقدم المومس العجوز فتنصت لخفقان قلبه..

يستعمل المثقف العجوز الجريدة و يشرع في تهوية الفنان، إلا ان الريح تجمد المومس العجوز، ينزل المثقف العجوز نحو الفنانالعجوز الميت و يطرق على الخشبة عساه يسمع منه ردا و لكن دون جدوى.

يشير السياسي العجوز للمثقف العجوز بالابتعاد، و يتجه نحو الفنان العجوز، يعاينه و في آخر لحظة يعانق المومس العجوز

يغضب المثقف العجوز لتصرف السياسي العجوز ، يتجه نحوه، يبعده عن المومس العجوز ثم يعانقها..

تنفجر الطالبة العجوز بالبكاء و هي تلوم الشخوص على تصرفها..

يدخل رئيس المحطة العجوز، يتجه نحو الفنان العجوز، يعاينه، يقتنع انه ميت. يعلم الجميع بان الفنان انتهى..

تصدم الشخوص و تكتشف الموت..

دخول الموت لوضع الفنان في الحقيبة و الانصراف به..

بداية موسيقى موت الفنان

ظلام

إنارة على المزبلة التي رميت فيها أقنعة الأطفال

ظلام

إنارة على المزبلة و رؤوس الشخوص بداخلها و هي تبحث عن أقنعة الطفولة.

ظلام

إنارة على المزبلة..الشخوص مصدومة لأنها لم تجد الأقنعة التي تبحث عنها..

ظلام

إنارة على بيت الأم و هو خالي من الأم.

ظلام

إنارة و الشخوص تقف أمام مدخل الدار

ظلام

إنارة ..نرى البيت..يتحرك البيت و يخرج..فنكتشف الشخوص و هم على صفتهمو لم يعودوا اطفالا و لا تحفا كما كانوا

ظلام

نهاية موسيقى موت الفنان

مؤثر صوتي bruitage موضوعه العاصفة و التي موضوعها الفراغ الموحش في المحطة

تحت وقع العاصفة، نكتشف المحطة المملوءة بحقائب و مقتنيات الشخوص التي كانت هنا، أوراق الخريف تتطاير و أشواك الوحشة تتناثر، لقد أصبح المكان موحشا من دون البشر..

إظلام نهائي

تتوقف العاصفة..

النـهايـة