سيميائية الشخصية في مسرحية G P S لمحمد شرشال

شخصية "الفنان" أنموذجا

The character's semiotic in mohamed cherchal's GPS play "Artist" character as a model

عدنان بلال[1]*، عيسي أحمد[2]

[1] جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، bilal.adnane.etu@univ-mosta.dz

[2] جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، ahmed.aici@univ-mosta.dz

تاريخ الاستلام: 2022/03/02 تاريخ القبول: 2022/05/31 تاريخ النشر: 2022/06/04

ملخص:

تحاول هذه الدراسة الوصول إلى مقاربة سيميائية لشخصية **الفنان** في مسرحية **GPS لمحمد شرشال**، من خلال تتبع مسارها في المسرحية وتحديد وظيفيتها ودورها العاملي، وكذا الكشف عما تحمله من رموز وعلامات تفيد في فهم الأحداث والوصول إلى الوظائف المنوطة لها، وتنبني هذه المقاربة على إشكالية نوردها على النحو التالي: ما أهم الوظائف والعلامات التي حملتها شخصية **الفنان** في مسرحية**GPS لمحمد شرشال؟** ولعلّ هذه الدراسة بتركيزها على فك الرسائل المضمرة التي حملتها مختلف أبعاد شخصية الفنان وكذا العلامات التي تولدت باحتكاكها مع عناصر العرض الأخرى كشفت أنّ سيميائيتها جاءت ثرية بالعرض المسرحي، هذا لتخدم أفكار المؤلف وتطرحها للمتلقي بشكل قابل للقراءة والتأويل.

كلمات مفتاحية: المسرح؛ الشخصية؛ العلامة؛ شخصية الفنان؛ مسرحية GPS.

Abstract:

This study is trying to get an approach to the character of the Artist in Mohamed Charchal's "GPS" play, By tracking its course with the play and determining its functionality and working role, It also detects symbols and signs that help to understand events and access the functions given to this character, This approach is based on the problematic nature of the

following: What are the most important functions and marks carried by the artist's character in Mohammad Sharshal's GPS play?

Perhaps this study, focusing on unravelling the blind messages carried by the various dimensions of the artist's character, as well as the signs generated by friction with the various elements of the show, revealed that her semitism came rich in theatrical presentation, so as to serve the ideas of the author and put it to the recipient in a readable and interpretable manner.

Keywords: The Theater; The Character; The Sign; Artist character; GPS Play

✱ المؤلف المرسل

1. مقدمة:

إن ما يقوم عليه العرض المسرحي من أسس وعناصر متراكبة، تجعل متنه مقسما بينها، بحيث تتفاوت أهمية كل عنصر درامي بالعرض المسرحي بدرجة ما يحاكيه أداءا وما يحمله من فكر، وفي هذا الصدد نجد أرسطو قد أولى أهمية بالغة لترتيب مجرى الأحداث بالعمل المسرحي (الحبكة)، ثم ألحقها مباشرة بالشخصية لما رأى لها من ضرورة في محاكاة الأفعال وحمل أفكار المبدع (الكاتب المسرحي، أو المخرج).

تتحدد خصوصية الشخصية الدرامية من خلال ما تفعله، ولهذا ذهب بعض المنظرين كفلادمير بروب "إلى أن فهم الشخصية لا يتم إلا من خلال ما تنجزه من وظائف وأفعال"[1] وجاء هذا الطرح من تحليل "بروب مدونة الحكايات البالغ عددها مائة حكاية"[2]، اهتم بروب بالجانب الفعلي والوظيفي لفهم الشخصية، لأنه يرى أن ما يُوجدها هي أفعالها لا الأسماء والصفات، التي من الممكن أن تمنح لشخصيات لها نفس الوظائف والأفعال؛ بينما تجد فليب هامون قد أخرج الشخصية من نطاق فعلها وقولها إلى ما بعدهما، مما يقال عنها، سواء كان على لسان الشخصيات الأخرى أو على لسان المؤلف، وهو بهذا أعطى بعدا آخر للوصول إلى خصوصية الشخصية ومدلولها.

إننا نتجه في هذه الدراسة إلى شخصية الفنان في مسرحية G P S لمحمد شرشال، بصفتها من الشخصيات الرئيسية، وبالتالي هي عنصر أساسي لإيصال المعنى بالعرض عبر تحميلها بمختلف الوظائف والدلالات، وبهذا عمدنا إلى تخصيص المحور الأول من الدراسة لتتبع الأولى أي وظيفتها، عبر تطبيق النموذج العاملي لغريماس بصفته نموذج يحاول دراسة القوى الفاعلة التي تحرك الأحداث والصراع وتطورهما؛ وبما أن مسرحية GPS مسرحية صامتة فإنه كان الاعتماد فيها على الجانب البصري لإيصال المعنى رهانا للتعويض عن غياب الجانب اللفظي فيها، وبالتالي كان منا أن نتجه أيضا إلى تخصيص

محورٍ ثانٍ للتركيز على الجانب الفعلي للشخصية وما تعلق به مباشرة من عناصر العرض البصرية الأخرى من حركة، أزياء، إضاءة وحتى علاقتها مع باقي الشخصيات، ثم في الأخير ختمنا بمجموعة النتائج المتوصل إليها.

وعلى ضوء ما ذُكر نطرح الإشكال الآتي: ما وظيفية شخصية الفنان بهذه المسرحية من خلال تطبيق النموذج العاملي الغريماسي؟ وما أهم الرموز والدلالات التي حملتها هذه الشخصية وتولدت عنها طيلة العرض المسرحي؟.

تتجلى أهمية الدراسة في كونها تحاول الوصول إلى مقاربة سيميائية تخص مسيرة شخصية الفنان في مسرحية GPS للمخرج محمد شرشال عن طريق تطبيق النموذج العاملي لغريماس للوصول إلى وظيفتها ودورها العاملي في المسرحية هذا من جهة، ومن جهة أخرى ربما من خلال هذه الدراسة نصل إلى فك بعض الرسائل المضمرة التي حمتلها مختلف أبعاد الفنان وكذا العلامات التي تولدت باحتكاكه مع مختلف عناصر العرض، بحيث يمكن أن يرسم هذا التحليل للمتلقي فهماً واستيعابا آخرين.

2. النموذج العاملي لغريماس:

وضع العديد من السيميائيين مجموعة من النماذج لتفكيك وتحليل أي رواية، أو قصة أو مسرحية ومن بين أهم هذه النماذج نموذج غريماس، وحين طرح هذا الأخير تصوره، "عمل على تجاوز ثغرات أنموذج بروب الوظائفي فعمل على اختزال الوظائف التي حددها بروب من إحدى وثلاثين وظيفة، إلى ستة عوامل."[3] وقد تمت صياغة هذا النموذج وفق الثنائيات التالية:

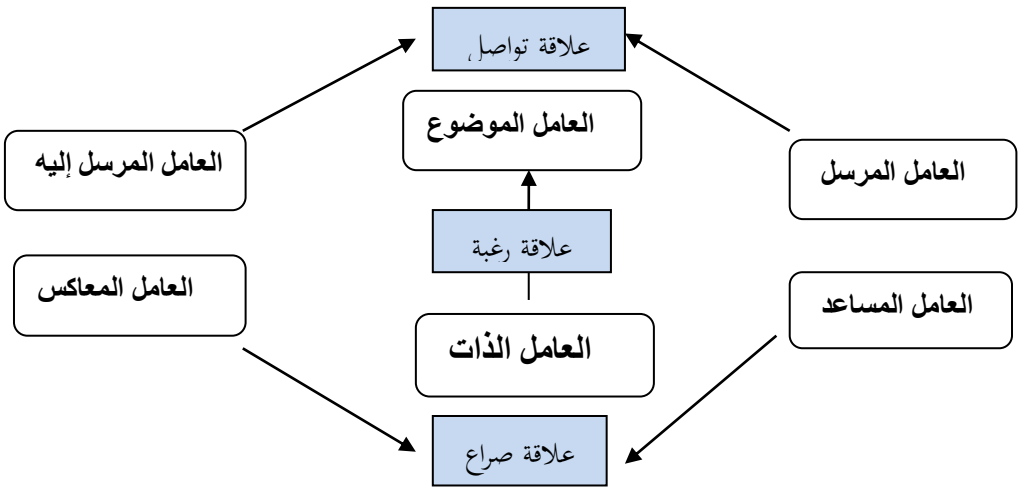
1- العامل الذات/العامل الموضوع: يرى غريماس "أن العامل هو الفاعل المباشر الذي يتلقى التحفيز من طرف المرسل، ويسعى دائما لتحقيق الشيء المرغوب فيه من قبل الطرف

الأول"[4]، أما العامل الموضوع فيشتمل على كل "الموجودات في العالم الخارجي المحيط بالعامل الفاعل، لكن المرسل يتخير منه موضوعا يشكل موجودا قيميا بالنسبة له، ويشتغل باتجاه الحصول عليه أو الخلاص منه باستخدام الفاعل "[5]، وتجمع هاذين العاملين علاقة الرغبة، فالذات هي الراغب بينما المرغوب فيه هو الموضوع.

2- العامل المرسل/العامل المرسل إليه: "ينهض هذا المحور على العلاقة التي تنشأ بين العامل المرسل أي الراغب في موضوع القيمة الذي يود الحصول عليه أو ربما الانفصال عنه، وبين العامل المرسل إليه، الذي سيقوم بإنجاز المهمة. وبذلك يتجلى دور المرسل في إقناع العامل بالبحث عن موضوع القيمة، كما يقدم المسار السردي باعتباره فاعلا تأويليا"[6]، وتجمع هاذين العاملين علاقة اتصال.

3- العامل المساعد/ العامل المعيق: "يرتبط بحالة الصراع، ودور كل منهما ضمنه. الأول/ المساعد يساعد العامل الذات في البحث عن موضوع القيمة. في حين يعمل الثاني/المعيق على تعطيل الذات في حصولها على موضوع القيمة"[7]، ومن هنا تتضح طبيعة العلاقة التي تجمعهما بالنسبة للعامل الذات، فهما متعاكسا الاتجاه، فالأول يساعد والثاني يعاكس، وبالتالي تجمع بينهما علاقة صراع.

وغالبا ما يتم تمثيل هذا النموذج بالخطاطة التالية: **المخطط (1)** [8]



المخطط (1)

3. تطبيق النموذج العاملي لغريماس على مسار شخصية الفنان بمسرحية G P S لمحمد شرشال:

يرى رولان بارت أن" المقطع هو أفضل فضاء ممكن، حيث يمكن معاينة المعاني"[9]؛ من هنا نلمس سبب اتخاذ غريماس "طريقه في وضع معايير لتقطيع النصوص المدروسة سيميائيا، لأن التقطيع عملية إجرائية مهمة، فكل مقطع سردي قادر أن يكون لوحده حكاية مستقلة بذاتها"[10]. ولعل التقسيم الذي وضعه محمد شرشال لمسرحيته من خلال المشاهد، يختصر للدارس لها جهد تقسيمها وفق أحداثها أو حكايتها، لأنه في كل مشهد منها يروي أحداث مرحلة ما، مستقلة في أحداثها الثانوية، لكن يربطها مسار الحكاية والحدث الرئيسي ويوحدها في قالب جامع.

لقد عرف موضوع القيمة المرغوب به من قبل شخصية الفنان في حالتها العامل الذات طبعا، تغيرات عدة على طول المسرحية، لعل مرجع أسبابها يعود إلى موقعها من مسار الحكاية والأحداث بالمسرحية، فبالمشهد الافتتاحي نراها في تلك اللقطات التي تشبه إيقاف الصورة، تحاول إنقاذ الصانع فتكون مركز الفعل، والموضوع القيمي المرغوب به يتجلى في محاولة إنقاذ الصانع، ولابد أن المرسل كان الشعور بالانتماء إلى الصانع وتلك الرابطة التي تجمع الصانع بالمصنوع، التي حَتَّمت عليها أن تقف في صفه، أما المرسل إليه فكانت الشخصيات المتمردة، بينما العامل المساعد كان الصانع، ووقف في وجههم العامل المعاكس وهو الشخصيات المتمردة التي آثرت التمرد والانتفاض على صانعها. في الأخير نصل إلى أن العامل الذات(الفنان) في هذا المقطع/المشهد لم يوفق إلى تحقيق موضوعه القيمي وكان

في حالة انفصال عنه، ومرد ذلك إلى العامل المعاكس(المصنوعات المتمردة) التي قيّدت الصانع وأخذت الفنان مجبورا معها .

أما في المشهد الثاني وبأحداث المخاض والولادة خصوصا، نجد الفنان مغتربا مرعوبا، حاول الرجوع عبر تتبع الحبل السري إلى عالمه الأول، وفي هذه الحالة كان الموضوع القيمي الرجوع إلى عالمه الأصل، أما المرسل فكان شعور انتمائه ورابطته بعالمه الأول، بينما المرسل إليه فقد ظهر وكأنه القدر، أما العامل المساعد فكان الفنان نفسه وأحيانا الحبل السري الذي تتبعه بغية بلوغ غايته، أما بالنسبة للعامل المعاكس فكان القدر نفسه وقوانين الطبيعة. هنا وكأن شخصية الفنان كانت تحاول الرجوع إلى عالمها الأصل، لكن من دون جدوى، فالقدر وقانون الطبيعة لم يسمحا لها بذلك، لأن هناك أسس تحكم الطبيعة، فيلحظ عليها مجيئها إلى الحياة عبر بوابة الولادة، لكن لم تستطع العودة عبرها إلى عالمها الأصل، لأنها باب للدخول لا للخروج من هذا العالم، أما القدر، فلم يعطه المخرج نظرة تراتبية أو تعاقبية تفيد إلى أن هناك قوانين تحكمه، كأن يبتدأ المشهد بأحداث شريرة تنفرج في الأخير بأحداث خيّرة، بل كان قدرًا مملوءًا بالصراع مع عوامل مختلفة طيلة المسرحية، أما عن نهاية هذا المشهد فنلمس أن الفنان في الأخير كان في حالة انفصال عن العامل الموضوع، إذ لم يوفق في الرجوع إلى عالمه الأصل.

أما بالمشهد الثالث فنراه عند اكتشافه ملامح المعلمة وتذوقه نوعا جماليا، توجه نحو إخوته وحثّهم على التذوق، وبالتالي كان موضوع القيمة بالنسبة له كعامل فاعل هو الحثُّ على الاكتشاف والتذوق الجمالي، والمرسل كان حب التشارك وتحريض على الاكتشاف، بينما المرسل إليه كان إخوته من الشخصيات الأخرى، وهنا نلحظ أن الفعل الإقناعي الذي اتخذه الفنان كان مجديا وآتى ثماره، فاستطاع أن يحثّ إخوته على تفحص ملامح المعلمة، ولعلّ مرد ذلك إلى طبيعة المرحلة التي كانت فيها الشخصيات، وهي مرحلة الطفولة التي

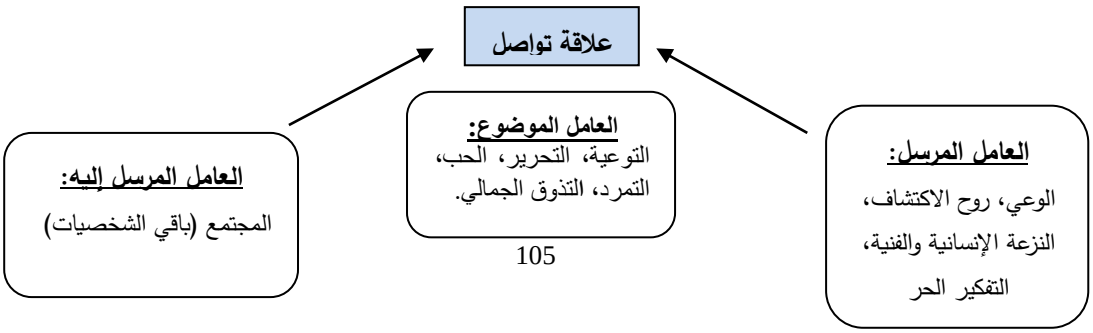
تتميز بحب الاكتشاف والتعلم، أما عن العامل المساعد في هذا المشهد فكانت المشاعر النزيهة التي تميز الفنان وتحركه نحو التعلم، حتى شخصية المعلمة بدورها كانت في نفس الخانة، بحيث سمحت لهم بلمسها وتفحصها، أما العامل المعاكس فيتضح في غياب البصر أو الضرر الذي ميَّز مرحلة طفولة الشخصيات، فوقف ضد التذوّق الكامل، إضافة إلى نظام المدرسة الدكتاتوري الذي كان يُسيرها ويقف أمام أي تمرد أو تفكير حر، لكن ذلك لم يمنع من أن يكون هناك اتصال من طرف العامل الفاعل(الفنان)، والعامل الموضوع، ففي نهاية تلك الأحداث استطاع الوصول إلى غايته المتمثلة في الاكتشاف.

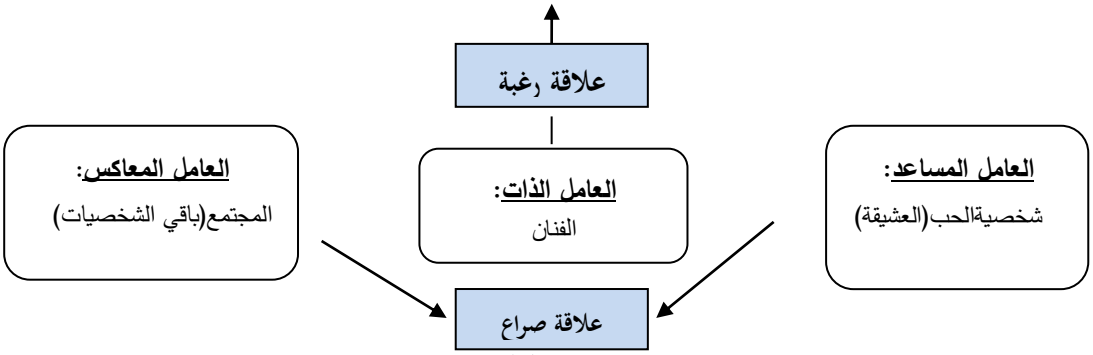
استهل محمد شرشال صراع شخصية الفنان في المسرحية مع مجموعة المصنوعات المتمردة(المشهد الأول)، ثم انتقل به إلى الصراع مع القدر وقوانين الطبيعة في المشهد الثاني، بينما نراه في المشهد الثالث يصارع نظام المدرسة الديكتاتوري، أما في المشهد الرابع فنجده يرجع به إلى مصدره الأول وهو صدامه مع الشخصيات المتمردة، ففي هذا المشهد(المشهد الرابع) يحاول الفنان أن يعيش في خصوصية وركن خاص به، لكن تجسّس باقي الشخصيات عليه وعلى علاقاته مع عشيقته، جعله عرضة لحسدهم ولبطشهم، خاصة من شخصية السياسي المادي وتحريضه لباقي الشخصيات، فحصلت صدامات كثيرة بينهم، حتّمت على شخصية الفنان أن يتّخذ موقف المدافع عن حقوقه وحرياته ومشاعره، فنجده بصفته العامل الذات في محطات كثيرة في هذا المشهد، يصبو إلى أن يصل لمبتغاه في ممارسة الفن والعيش مع العشيقة المثقفة في ركنهما الخاص، فكان العامل المرسل والدافع له لأن يسعى لتحقيق هذه الرغبة، هو الشعور بعدم الانتماء إلى ذلك الوسط، ودافع الاستقلالية في كل شيء، بالتالي كان المرسل إليه هو المجتمع(أو باقي الشخصيات)، بينما نجد شخصية العشيقة قد اتخذت موقفا بأن تساعد الفنان لبلوغ هذه الغاية، فاتخذت موقف الضد

لباقي الشخصيات أو المجتمع الذي لم يرى في الحب أو الفن سوى ممنوعات وجب الصد عنها، وكنتيجة لهذا الصدام نلحظ أن الفنان في الأخير كان له مبتغاه وأوقف تلك الشخصيات عند حدها، وحافظ على فنه وحبه.

أما بالمشهد الخامس المصيري بالنسبة لمسيرة الصراع لشخصية الفنان وللمسرحية ككل، فنلحظ أن الفنان جاءه أمر نزع الساعة من تلك الشخصية المتفردة والحيادية في أغلب أحداث المسرحية، إضافة إلى أنها شخصية شاذة مارقة عن قوانين الطبيعة، حيث لم تظهر عليها أي علامات للتقدم في العمر، تظهر هذه الشخصية في هذا المشهد بصفتها العامل المرسل، الذي دفع بالعامل الذات الفنان إلى نزع الساعة، في مشهد يوحي إلى أن زمن الشخصيات بهذه المحطة قد انتهى أو في نبوءة إلى فنان تجعله ينزع وثن الزمن، بينما كانت باقي الشخصيات هي المرسل إليه الذي من المفروض أن يوجه إليه نتيجة هذا العمل، أما عن العامل المساعد فقد كانت شخصية القدر التي ساعدت في نزع الساعة، أما العامل المعاكس فكانت الشخصيات المتمردة. إن نية الفنان وغايته من نزع الساعة لم تدعها الشخصيات الأخرى تظهر، بحيث ترجمَت ذلك التصرف بأنه فعل مشين يستحق العقاب، لكن غاية الفنان في رأينا بقيت مبهمة فكانت محصورة بين إرادته تصليح الساعة، أو نزعها والتحرر من وثن الزمن. وفي آخر هذا المشهد والمسرحية ككل نرى أن الفنان كان في حالة انفصال عن الموضوع القيمي، وهذا راجع إلى موته في الأخير.

كان هذا تطبيق النموذج العاملي الغريماسي على مسيرة شخصية الفنان بمقاطع المسرحية، وفي الشكل التالي سنلخص هذه المسيرة بكل تلك المقاطع ونوردها بهذا المخطط:





المخطط 2

إن فحوى هذا المخطط(المخطط رقم 2) لا تعني بالضرورة أن الفنان كان العامل الذات طيلة المسرحية وفي كل مشاهدها وأحداثها، وإنما جرت عملية تتبع واستقصاء لحياة الفنان بالمسرحية، وبالتالي التركيز على أهم المحطات منها، بالمشاهد خاصة ثم بالمسرحية عامة، وكان التركيز أيضا على الأحداث التي يكون فيها هو العامل الذات. وليس من المحير أن تجد إذا ما طبقت النموذج العاملي على هذه المسرحية أن شخصية الفنان في كثير من المحطات، هي العامل المساعد وأحيانا العامل المرسل، أو المرسل إليه، وأحيانا أخرى تجدها العامل المعاكس، إذ "أن عملية تبادل الأدوار بين العوامل تساعد إخراج العرض من حالة الجمود إلى حالة الحركة والتبدل"[11] وبالتالي تساعد هاتين الحالتين –التبدل والحركة– في تحول الشخصية والتعرف عليها باحتكاكها بباقي الشخصيات وبالتالي تكتسب الشخصية بنية سيميائية ثرية تصب في سيميائية المسرحية ككل.

4. الأبعاد السيميائية للشخصية البطلة (الفنان) بمسرحية G P S:

إن محاولة دراسة الشخصيات لا سيما البطلة منها في مسرحية تعتمد على لغة الجسد لتمرير الخطاب، يجعلنا أمام تحدي الوصول إلى مقاربة سيميائية تخصها، هذا لأن لغتها مبنية على الإيماء والانفعال والحركة جملة، "القابلة لعدد لا نهائي من القراءات، تقدم عددا

من المعاني المتباينة في آن واحد، قابلة لتأويلات وتحمل دلالات متباينة"[12]، لهذا يجد الدارس لدلالة شخصياتها وكل ما يتعلق بها، نفسه أمام كم هائل من الرموز ذات معاني وأبعاد قابلة للتأويل والإسقاط على مناح عدة، وفي هذا الصدد نجد مارتن إسلن طرح هذا التصور، فرأى أن "كل عناصر العرض الدرامي، كلّها علامات تخلق معنى العرض المسرحي، وأن خيال المتفرج هو الذي يولّد الأثر النهائي والمعنى الأخير"[13] وهو بهذا يؤكد أن كل متلق للعرض المسرحي يستنبط منه علامات ويستقر فهمه على معاني، وبذلك تتعدد القراءات للعمل المسرحي ككل ويتعدد المعنى النهائي من متلق لآخر.

ما يلحظ على هذه المسرحية إجمالا هو اعتماد المخرج على نظام علامات يرتكز على العنصر البصري وكذا العنصر الموسيقي السمعي، حيث نجد غياب العنصر اللفظي السمعي إلا في مناسبات قليلة وظفت على شكل صرخات وضحكات وهمهمات..، وهذا لاعتماد المخرج لغة الجسد كلغة خطاب رئيسية وإهمال اللغة المنطوقة.

1.4 العنصر البصري: سيميائية الحركة ،الزي والاكسسوار:

لقد أولى المخرج محمد شرشال أهمية كبيرة لشخصية الفنان بصفتها شخصية مرجعية مجازية" تحيل على معنى ممتلئ وثابت تحدده ثقافة المجتمع"[14] السائد ويستقر فهم هذا المجتمع لهذه الشخصية بدرجة استيعابه لثقافته. سهر شرشال من بداية المسرحية على أن تظهر متميزة، على عكس باقي الشخصيات التي جاءت ككتلة واحدة لا يلحظ بوضوح ما يميّزها عن الأخرى، استهلّ هذا التمييز من موقعها بالخشبة وإعطائها خصوصية من خلال التشكيل الحركي، بحيث أوجد لها حيزا خاصا بها وهي شخصية مفردة فكان لها الوسط الأيسر من الخشبة، بينما نراه بالمقابل خصص للشخصيات الأخرى وهي مجموعة الوسط الأعمق من الخشبة **(الصورة رقم1)**[15]، وارتكز هذا التمييز أيضا على علامات أخرى، لعل أبرزها البوق الذي وظّف كعلامة أيقونية يشير مدلولها إلى الفنان، ولأن كثيرا من "العلامات

تحتاج إلى علامات أخرى تفسرها حسب بيرس"[16]، فإن علامة البوق ستفسرها على سبيل المثال لا الحصر مشاهد عزفه عليه وتعلقه به، فتعطي صفة الفنان لتلك الشخصية وتُعرِّفُ به للمتلقي طيلة المسرحية، ولعل هذا يبرز دور علامة البوق في كشف شخصية الفنان.

تأتي هذه الشخصية بمرحلة ما قبل الحياة –المشهد الافتتاحي– في شكل ربوت يحمل فيزيولوجيا عديد الدلالات، من أهمها صفة الحديد الباردة التي تعبّر عن خلو تلك الآلات من الحياة، وكذا الزهرة التي تمتد من رأسه والتي بدورها وظّفت كعلامة إشارية ترمز للفكر النير الطاهر؛ يظهر الصانع وهو ينهي لمساته الأخيرة عليه بنوع من الإبداع والاهتمام والإتقان في مشاهد توحي إلى تلك العلاقة التي تجمع الصانع بتحفته الأولى واعتزازه بها، ويلحظ أثناء واقعة التمرد مساندة الفنان لصانعه وهذا يؤكد على أن ذلك الاختراع أو تلك التحفة الفنية هي بدورها تربطها بالمخترع أو الفنان الأول صلة ورابطة قوية، حطمتها المصنوعات الأخرى بتمردها وتقييدها للصانع وجرها للتحفة الفنية أو الفنان إلى الحياة مرغما **(الصورة رقم 2)**[17].

الصورة رقم 1

الصورة رقم 2

من هنا تظهر أولى البوادر السيكولوجية التي تعطينا علة من علل تلك الولادة العسيرة في المشهد الثاني، وتبرر سبب معانات الفنان عند خروجه إلى هذا الوجود، فقد كان هذا الفنان والذي ورث هذه الصفة عن صانعه أو الفنان الأول، قد كانت تربطه به علاقة الفنان

بفنه، أو الصانع بمصنوعه، وهي علاقة نفسية تجمع كل فرع بأصله، فعند اجتثاثه من ذاك العالم وخروجه إلى عالم آخر نجده في غربة وخوف**(الصورة رقم 3)**[18]، وفي صراع مع قوى خارج نطاق معرفته، ولعل أهمها: الجسد، البعد الفيزيولوجي الذي وجد نفسه حبيسة فيه، إضافة إلى أصوات تلك الخطابات الغاضبة التي تنم عن الديكتاتورية والحروب التي تميّز عالمنا، حتى الوجود نفسه شكل له رعبا وغربة، عبر عنها ككل في تلك الحركات الإيحائية التي يظهر فيها وهو يتحسس أعضاءه مستغربا إياها وكارها لها، ونراه أيضا يحاول التخلص من الحبل السري تارة ، وشنق نفسه به تارة أخرى، وهنا يلحظ أن الحبل السري هو علامة متحولة بحيث في الأول كان يرمز لمولود وللولادة ثم نجده تحول إلى حبل للمشنقة **(الصورة رقم 4)**[19]، ليلجأ الفنان في الأخير إلى الهروب من هذا العالم أو الوجود عبر تتبعه والرجوع من خلاله لكن من دون جدوى. إن ذلك الصراع السيكولوجي الذي تعانيه شخصية الفنان بصفة عامة طيلة المسرحية نجده مكثفا عبر دلالات وسيمات تحملها تلك الحركات والصرخات والأضواء بمشهد الولادة خاصة، مختصرة نظرة الفنان لوجوده الموسوم بمعانات البعد والغربة؛ من خلال ما سبق نصل إلى أن مجموعة من العلامات تضافرت معا لتعطينا معان عدة، فتجد تلك العلامات المفردة – كالزهرة، البوق، الحديد– هي على الدوام جزء من كل عضوي، تتفاعل فيه باستمرار العلامات ونُظم العلامات فيدعم بعضها بعضا أو يخلق معان جديدة من خلال المفارقة أو التوتر الداخلي بين اثنين أو أكثر منها يتم بثها في نفس الوقت"[20]، وهذا يرجعنا أيضا إلى أن ذلك التفاعل العلاماتي الذي يكون فيما بينها، يحيلها

إلى مجموعة من التحليلات ويجعلها عرضة للاستنتاجات عدة.

الصورة رقم 3

الصورة رقم 4

ومما لا شك فيه أن لجوء محمد شرشال إلى توظيف هذا الكم الهائل من العلامات لم يكن اعتباطيا، وإنما ليترك للمتلقي الدور لفك الصور السيميائية التي أمامه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجده وظّف بعض العلامات لكي يساعد المتلقي من تتبع الأحداث والشخصيات بالمسرحية دون أن يحدث له خلط أو عدم فهم، فاتجه نحو الأزياء للتمييز بين شخصياته من بداية المشهد الثاني، حيث تكثر الشخصيات بالمسرحية وتتشابه أشكال معظمها، فتراها من دون ملامح ولا أصوات خاصة، فكان هذا الاتجاه نحو الأزياء بمثابة تغذية بصرية للتمييز بينها وكذا التمييز بين وظيفتها وحتى جنسها، هذا ليعطي كل شخصية خصوصيتها وليمكن المتلقي من أن يفرق بين شخصية وأخرى، ومما لابد منه في العرض تحميلها بالجانب الدلالي من حيث الشكل واللون وارتباطها بكل شخصية، فميز كل مولود يولد ذكر: ببنطال، وكذا ميزه باللون، فخَصَّ الفنان ببنطال قصير لونه أبيض كدلالة على أن الشخصية ذكر، ميزتها الأولى الطهر والسلام.

إننا وجدنا أنه من بين أهم الأحداث ذات بعد إيحائي كبير من حيث إعطاء نظرة استشرافية لتطور شخصية الفنان في الأحداث القادمة، يساعد على رسم أفق توقع لدى المتلقي إذا ما فك رموز الأحداث المتعلقة به، كان بنهاية المشهد الثاني فنلحظ أن الفنان

استطاع التملص من جره في ما يشبه جر القطيع(**صورة رقم 5، 6**)[21]، وكانت هذه الصورة كدلالة تمهيدية تعطينا رؤية عمّا ستكونه طبيعة تفكير شخصية الفنان في المستقبل، من حيث استقلالية التفكير والفعل، والتمرد على عقلية القطيع.

الصورة رقم 5

الصورة رقم 6

تنتقل بنا الأحداث بالمشهد الثالث إلى أجواء المدرسة والتي تشبه إلى حد بعيد مغسلة للأموات حيث تحيلنا تلك العلامة الإطارية للمشهد التي تتمثل في الفضاء المسرحي من بساطة الديكور المتمثل في مصطبة، وأزياء بعض الشخصيات وكذلك الجو العام في هذا المشهد، إلى أننا في مغسلة للأموات لا في مدرسة، وبالطبع هي إزاحة دلالية قَصْديُّتها أبعد، ربما نحو غسل العقول، في هذه المرحلة بالذات يريد محمد شرشال أن يشير إلى مرحلة الاكتشاف التي تميز طفولة الإنسان حيث يكون عقله مملوءا بالأسئلة وتواقا للتجربة، فيرسم شخصياته على غرار الفنان عمياء وتملأها البراءة، وكذا حب الاكتشاف، لكنها تجد نفسها خاضعة لقوانين صارمة تمنعها من الإبصار، فالإبصار هنا علامة على التفكير الحر والرؤية الذاتية، وتأتي عملية غسل عقولهم عن طريق شخصية تستقر في وسط الخشبة، تهيئ المحافظ وتملأها من سلة بالقرب منها، كرمز إلى فحوى المقررات الدراسية، ويدخل الفنان في هذا المشهد يعزف على آلة الهارمونيكا لكن تؤخذ منه، يمنع عنه أي نوع من الفن أو ممارسته إلا خفية في دلالة إلى غياب الحرية؛ ويلحظ على الفنان في علاقته مع المعلمة الفرح والإبصار الذاتي والاكتشاف، لتأتي المعلمة كعلامة عن العلم الحق، لكن ذلك النظام

الممثل في مسؤولة المدرسة العرجاء، يخنق المعلمة أو العلم الحق ويلبس قناعه ويسيطر على الأجيال باسمه، فتدخل شخصية الفنان في مرحلة خوف ومحاولة للقولبة، فيعبر عن ذلك الشعور حركيا برأس منكسة(**الصورة رقم 7**)[22]، كعلامة عن الخوف والرقابة المفرطة التي تمارس على الأطفال في المدارس، إن هذا النقد اللاذع من طرف محمد شرشال للمؤسسات التعليمية الموجهة للطفل يلتقي ونظرة نعوم تشومسكي حول النظام التعليمي بها، فنراه أي نعوم تشومسكي يعتبر أن " المؤسسات التعليمية اليوم هي المكان الذي لا يملك البشر فيه طابع جوهري وأخلاقي وفكري، إنهم ببساطة يشكلون مادة يتم تشكيلها إلى مديرين ومُؤدلجين للقطاع الخاص"[23]، ولعل مردّ ذلك هو السعي لضمان الطاعة والمطابقة، و إسقاط هذه المقولة يتضح بالمسرحية بجلاء في نهاية هذا المشهد(**الصورة رقم 8**)[24]، فيُلحظ تشكيل الأطفال بتلك المدرسة إلى صحفي، ومُومس ورجل دين وسياسي مادي، هذا بما يتوافق ورآهم دون تخيير أو حرية للشخصيات.

ومما يلمس بنهاية المشهد الثاني والمشهد الثالث هو حالة تملص الفنان في كل مرة من أيدي ذاك النظام الذي يحاول أن يضعهم ككل في قالب فكري ارتضاه لهم دون تخيير لكن شخصية المبدع أو الفنان استطاعت التملّص من أيديه في كل مرة يحاول قولبتهم وتشكيلهم، فكان هذا في نهاية المشهد الثاني والذي سبق ذكره، وفي نهاية المشهد الثالث أثناء عملية غسل العقول وتركيب الوجوه التي تنم عن عملية زرع الشخصيات بهم (**الصورة رقم 9**)[25].

الصورة رقم 7 **الصورة رقم 8**

الصورة رقم 9

تأتي الأحداث في المشهد الرابع بمحطة قطار مهجورة خالية من أي خواص معمارية ظاهرة، تعكس شعور الشخصيات عامة والفنان خاصة، بالاغتراب، الضياع، الوحدة، والمجهول، تظهر شخصية الفنان في هذا المشهد بأبعاد جديدة، فجسديا نجدها في صورة شاب ذي شعر طويل مجعّد، يرتدي ملابس فضفاضة زرقاء ويضع نظارات شمسية، ويحمل البوق، كدلالة على أنه في مرحلة الشباب، أما نفسيا فلابد أن صفة الاستقلالية والتفرد التي مَهَّدَ لها المخرج في كثير من المحطات بالمشاهد التي قبل، نجدها حاضرة في هذا المشهد وبشكل ناضج، ولعل أهم مظاهرها يكمن في عدم وقوفه أمام ساعة المحطة مع باقي الشخصيات، في ذلك المشهد الذي يشبه طقس يؤدى للساعة وبعدها الأيقوني المتوجه نحو الزمن ككل (**الصورة رقم 10**)[26]، لعلنا نرجع دلالة هذا التصرف من طرف هذه الشخصية– الفنان– إلى أنه إشارة تحيل المتلقي إلى رؤية بعض سمات رب الفن أبولون فيه، الذي يحيا من أجل أن يُعبّر بالفن، ومن أجل أن يحيا معنى خارج كل زمان ومكان؛ إن ذلك الوقوف أمام تلك الساعة من طرف الشخصيات الأخرى يجعلها كأنها عابدة للزمن، في حين يأتي الفنان وكأنه يريد أن يحيا خارج الزمن، ويعيش بالفن وللفن فنراه حتى في مشيته كأنه يؤدي رقصة ما، أما عن المسافة التي كانت بينه وبين باقي الشخصيات، بحيث خصص له المخرج الوسط الأيسر الخشبة من بداية المشهد الافتتاحي حتى المشهد الأخير، هذا لكي

تكون له خصوصية أكثر على باقي الشخصيات، وكدلالة على تمرده على عقلية القطيع، وتفرده بما يحمله من فكر خاص به، حتى جلسته كانت تنم عن أبعاد سميائية إذا ما قورنت بباقي الشخصيات، ونلحظ أنه في أغلب الأوقات كان يجلس وينام على الأرض ربما كدلالة على التواضع والحنين والغربة(**الصورة رقم 11**)[27].

الصورة رقم 10

الصورة رقم 11

يلحظ على الفنان بهذا المشهد–المشهد الرابع– أنه ينتظر القطار مع باقي الشخصيات، وهو الفعل الوحيد الذي تتشاركه جُل الشخصيات معا، فِعل الانتظار، وأن كل الشخصيات تريد مغادرة المحطة، لكن الغريب من القطار أنه لا يتوقف أبدا بتلك المحطة، وهنا يطرح تساؤل حول سبب عدم توقف القطار، هل هو راجع إلى أن هذه المحطة ليست ضمن نقاط توقفه، وأن شخصية رئيس المحطة تخدع باقي الشخصيات وتوهمهم بمروره فقط، لا وصوله؟ وكذلك يطرح تساءل آخر حول الفنان، وهو لماذا يريد السفر وإلى أين؟؛ إن القطار في هذه المسرحية يظهر وكأنه المخلص المنتظر الذي يتحين الجميع زمن ظهوره، ومن المعروف أنه لا ينتظر مخلصا إلا المجتمع المأزوم والمغلوب على أمره، كأن ينتظر بطلا شعبيا، أو نبيا أو... لكن القطار المنقذ لا يتوقف، ويطول انتظار الشخصيات له، وتبدأ الخلافات المحفورة في أعماقها بالطفو على السطح، فتتصارع فيما بينها دون أن تدري أن الزمن الحقيقي يمر، على عكس ما يرسمه وثنه المادي الساعة، فتعيش فيما يشبه العبث،

صحيح أنه لها غاية تتمثل في السفر، لكن مدة مكوثها في المحطة طالت فغَيَّبت الغاية ومَيَّعَت المعنى، فاتجه بعضهم إلى بعض بالصراع والتقاتل، وفي هذا إسقاط ربما لما يعيشه الإنسان في أن يجعل لحياته معنى في الانتظار، ويربط وجوده به، فتتكدس عليه الأزمات الاجتماعية والثقافية والسياسية، فتجعله ينظر إلى بلده كمحطة فقط يعبر من خلالها إلى منجاه، لكن المنجي لا يأتي.

إن الفنان في المشهد الرابع يصطدم بأولى الشخصيات وهي المومس(**الصورة رقم 12**)[28]، وهنا تقدم لنا هذه الشخصية-إضافة إلى باقي الشخصيات في مواقف مختلفة- تعريفا ببعض جوانب شخصية الفنان، ويدخل هذا التقديم للشخصية البطلة عن طريق المومس في "المقياس النوعي الذي يطرحه فليب هامون لتقديم الشخصية، بحيث ينظر إلى مصدر المعلومات المقدمة عنها سواء ما تقدمه الشخصية مباشرة عن نفسها أو عن طريق شخصيات أخرى..."[29]، وفي هذه الحالة تمنحنا المومس حول شخصية الفنان تقديما غير مباشر ببعض الجوانب النفسية به، ولعل أبرز استنتاج نلمسه من جراء تلك الأفعال ذات البعد الجنسي التي كانت من طرف المومس وردود الأفعال التي كانت من طرف الفنان اتجاهها، هو أن الفنان لا تقوده الشهوة ولا ينجذب نحو ذلك النوع من النساء، على عكس معظم الشخصيات الأخرى، وإنما يؤمن بالحب ويميل نحو ذلك النوع النسائي الذي يحمله، من هنا نرى تشكل علاقة أخرى تربط الفنان بشخصية أخرى، وهي شخصية العشيقة أو الحب(**الصورة رقم 13**)[30] وهذه العلاقة بدورها تحيلنا إلى استنباط العديد من الاستنتاجات حول شخصية الفنان وميولاته العاطفية، من بينها أنه ميَّال إلى المرأة المتعلمة والمثقفة، لما تحمله تلك الشخصية من علامات دالة على ذلك، كالكتب، إضافة إلى أنه لا يمارس سلطته عليها، بل كانت شريكة له في أغلب الأمور، حتى في صراعه مع باقي الشخصيات من أجل حبهما في المشهد الرابع، وإن دلّ وقوفها في المقدمة عند المواجهة على شيء فإنه يدل

على أن الفنان لا يمارس سلطة عليها ربما بالاسم الحماية أو الذكورة، بل هي امرأة، مستقلة، شجاعة، مواجهة **(صورة رقم 14)**[31]. كأننا من خلال تلك الصورة المسرحية نلمس أن المخرج محمد شرشال يحاول دحض المقولة القائلة أن وراء كل رجل عظيم امرأة، بل عكس الوضع وعبر عنه بتلك الوضعية الحركية التي تتقدم فيها المرأة على الرجل في المواجهة على عكس ما هو مُسَلَّمٌ به؛ كما أننا نستطيع لمس تأثيره عليها وإخراجه لها من فضائها المسرحي وإدخالها في فضائه، بحيث نجدها كانت تجلس وتنام على الكرسي لكن بعد دخولها معه في علاقة صارت تنام معه على الأرضية، وفي هذا دلالة إلى أن هاتين الشخصيتين تجمعهما أمور مشتركة كالمشاعر والأفكار وحتى خُلقية كالتواضع.

الصورة رقم 12

الصورة رقم 13

الصورة رقم 14

في المشهد الخامس تأتي شخصية الفنان في بعد فيزيولوجي جديد، حيث تظهر في صورة عجوز محني الظهر، أبيض الشعر، كدلالة على أن الفنان في مرحلة الشيخوخة،

ويلحظ عليه فيزيولوجيا هذه المرة إذا ما قورن بمعظم الشخصيات الأخرى أنه لا يحمل قناعا بقفاه منحوت على شكل صورة شبابه، على عكس باقي الشخصيات**(صورة رقم 15)**[32]، وفي هذا دلالة إلى أنه متقبّل لفكرة التقدم في العمر، ولا يحاول العيش على ذكريات الشباب وقوته، وكذلك في هذا المشهد لا يقف منتظرا القطار وإنما يكتفي بالجلوس وكأنه فاقد الأمل. إننا نجد صورة الفنان في الأخير وقد بلغه أمر نزع الساعة، تقترب في سيميائيتها من صورة نبي، حيث أنه يطلب منه أن ينزع الساعة ويحرر قومه من وثن الزمن لكن قومه لم يفقهوا فعله، فأذوه ومات متأثرا بجهلهم ودفعهم له نحو القطار. لكن فكرة العيش خارج الزمن وفقدان الأمل من وصول القطار وبلوغ المقصود، بدورها تحيلنا إلى أن الفنان قد هضم فكرة أن الرحلة الحقيقية كانت هي مسيرة الحياة بالمحطة، لا بالوجهة التي أرادوا الوصول إليها بالقطار، فنراه قد وافق على التغيير، وكان أولها نزع الساعة التي تزيد التعطش للمستقبل وتنسي الحاضر.

الصورة رقم 15

5. خاتمة:

- ساعد التقسيم المشهدي الذي اعتمده محمد شرشال في مسرحية G P S على تطبيق النموذج العاملي الغريماسي على شخصية الفنان، وبالتالي سهل عملية تتبع مسارها الوظيفي عبر كل مشهد طيلة المسرحية.

- عرفت شخصية الفنان الكثير من التطورات والتغيرات التي جعلتها تعرف الكثير من الأدوار، فتارة هي العامل الذات وأخرى هي العامل المرسل وأخرى المرسل إليه .
- عرف موضوع القيمة للفنان بصفته العامل الذات تذبذبا في التحقيق طيلة مشاهد المسرحية، فتجد الفنان أحيانا في حالة اتصال معه، وأحيانا أخرى في حالة انفصال عنه، أما بالنسبة للمسرحية جمعاء فكان في حالة انفصال عنه وهذا راجع إلى موته دون تحقيق مراده.
- حاول محمد شرشال تحميل شخصية الفنان بالعديد من دلالات الطهر، السلم، الحب، الفن، الاستقلالية، فعبر عنها برموز منها الظاهرة سهلة الملاحظة ومنها المضمرة تستوجب المتابعة والتحليل، وكان كل هذا عبر مراهنته على العنصر البصري بدرجة أولى لإيصال المعنى.

6. الهوامش:

[1]معمري فواز، سيميائية الشخصية في مسرحية "الطاغية" لمحمد غمري، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 12، ع 03، كلية الآداب واللغة، ص406.

[2] معلم وردة، الشخصية في السيميائية السردية، الملتقى الرابع"سيمياء والنص الادبي" ، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الحقوق والآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة 8 ماي 1945، قالمة، الجزائر، ص313.

[3] Said boutia, cognitive Reference for Narrative Semiotics –Griemas as a sample, Sematl, Vol 1 No 1, May 2013, university of Bahrain, P52. .

[4] وجدان توفيق حسين الخشاب، النموذج العاملي الغريماسي نسقا وتقنية في حكاية (الملك والحطاب والتفاحة) لفلاح عيساوي، مجلة كلية التربية للبنات ، ج 2، ع 7، 2017، ص213.

[5] نفس المرجع، ص213.

[6] نفس المرجع، ص214.

[7] Said boutia, cognitive Reference for Narrative Semiotics –Griemas as a sample, p52.

[8] حنان اليمني، مقاربة سيميائية للحكاية الشعبية المغربية، المجلد 6، ع1، مخبر الفنون والدراسات الثقافية، تلمسان، الجزائر، 2021، ص4.

[9] وجدان توفيق حسين الخشاب النموذج العاملي الغريماسي نسقا وتقنية في حكاية الملك والحطاب والتفاحة، م س ، ص218.

[10] مرجع نفسه، ص218.

[11] مرجع نفسه، ص220.

[12] عصام الدين أبو العلاء، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2007، ص253.

[13] هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006، ص 28.

[14] ينظر: فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 2013، ص 35.

[15] مسرحية G P S، إخراج محمد شرشال، إنتاج المسرح الوطني الجزائري، الجزائر، د 09:41

[16] هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، م س، ص74.

[17] مسرحية G P S، إخراج محمد شرشال، م س، د 13:28

[18] مصدر نفسه، د25:46

[19] مصدر نفسه، د26:27.

[20] هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، م س، ص 75

[21] مسرحية G P S، إخراج محمد شرشال، م س، د 28:02، 28:27.

[22] مصدر نفسه، د 38:11.

[23] سكوت بوفيتش، زاك كولمور وآخرون، النظريات التعليمية ل "نعوم تشومسكي" ، تر: رهام عبد الرشيد، مدونة الساقية، تاريخ النشر28 ماي 2017، تاريخ الزيارة 02 فيفري 2022.

[24] مسرحية G P S، إخراج محمد شرشال، م س ، د43:21.

[25] مصدر نفسه، د 43:38.

[26] مصدر نفسه، د 46:52.

[27] مصدر نفسه، د 55:10.

[28] مصدر نفسه، د 48:40 .

[29] محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص40.

[30] مسرحية G P S، إخراج محمد شرشال، م س، د59:22.

[31] مصدر نفسه، د 01:08:58 .

[32] مصدر نفسه، د 01:16:08.

7. قائمة المصادر والمراجع:

1.7 المصادر:

1 – محمد شرشال، مسرحية GPS، إنتاج المسرح الوطني الجزائري، الجزائر، 2020. https://www.youtube.com/watch?v=aExZ-f_8wJM&t=99s

2.7 المراجع:

1. Said boutia, cognitive Reference for Narrative Semiotics –Griemas as a sample, Sematl, Vol 1 No 1, May 2013, university of Bahrain,
2. حنان اليمني، مقاربة سيميائية للحكاية الشعبية المغربية، المجلد 6، ع1، مخبر الفنون والدراسات الثقافية، تلمسان، الجزائر، 2021
3. دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008.
4. عصام الدين أبو العلاء، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2007.
5. فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 2013.
6. كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992.
7. محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1.
8. معلم وردة، الشخصية في السيميائية السردية، الملتقى الرابع"سيمياء والنص الادبي" ، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الحقوق والآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة 8 ماي 1945، قالمة، الجزائر.

9. معمري فواز، سيميائية الشخصية في مسرحية "الطاغية" لمحمد غمري ، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 12، ع 03، كلية الآداب واللغة.
10. النظريات التعليمية ل 'نعوم تشومسكي'، سكوت بوفيتش، زاك كولمور وآخرون، تر: رهام عبد الرشيد، مدونة الساقية، تاريخ النشر 28 ماي 2017، تاريخ الزيارة 02 فيفري 2022.
11. هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1.
12. وجدان توفيق حسين الخشاب، النموذج العاملي الغريماسي نسقا وتقنية في حكاية (الملك والحطاب والتفاحة) لفلاح عيساوي، مجلة كلية التربية للبنات ، ج 2، ع 7، 2017.