Journal of Language Studies Vol.8, No.8, 2024, Pages (28-42)
DOI: https://doi.org/ 10.25130/Lang.8.8.3

IRAQI Academic Scientific Journals
العراقية المجلات الأكاديمية العلمية
ISSN: 2663-9033 (Online) | ISSN: 2616-6224 (Print)
Journal of Language Studies
Contents available at: https://jls.tu.edu.iq/index.php/JLS

Language of the Theater: Between Transformation and Stability Hamla'a tragedy of Mohamammed Khuder Alhamadany as a model

KHlOOD YOSUIF ABOOD*
Tikrit University
Khlood.y.abood@tu.edu.iq

Received:1\6\2024, **Accepted:**31 \7\2024, **Online Published: 31/ 8 / 2024**

Abstract

Al-Hamdani referred to the language of theater expressed in shifting and fixed words, in addition to multiple connotations such as (music - screaming - blood - tragedies ... etc.), which is the expressive language as it replaced the spoken language in theatrical discourse, and this indicates the absurdity of abstract language that carries words that are incomprehensible and incoherent between the characters, as it makes the recipient not integrated with the event and more sequential of what is happening in front of him.

This integration within the theatrical text is a second language, in a different way from the cultural product of the theater, especially since the theatrical language varies and varies according to the circumstances and data;

Keywords: text Transformation, Persistence, Language, Theatre,

* **Corresponding Author**: KHlOOD YOSUIF**, Email:** Khlood.y.abood@tu.edu.iq
Affiliation: Tikrit University - Iraq
© This is an open access article under the CC by licenses http://creativecommons.org/licenses/by/4.0

لغة المسرح بين التحول والثبات– مأساة هاملع لـ محمد خضر الحمداني أنموذجاً

م. د. خلود يوسف عبود

جامعة تكريت/ كلية التربية للعلوم الإنسانية

الـمستخلـص

أشار الحمداني إلى لغة المسرح معبراً عنها بألفاظ متحولة وثابتة فضلاً عن دلالات متعددة كـ(بالموسيقى – الصراخ – الدماء– المآسي...إلخ)، وهي اللغة المعبرة إذ حلَّت محلَّ اللغة المنطوقة في الخطاب المسرحي، وهذا يشير إلى عبثية اللغة المجردة التي تحمل كلمات غير مفهومة وغير مترابطة بين الشخوص، إذ تجعل المتلقي غير متفاعل مع الحدث وأكثر تتابعاً مع ما يجري أمامه من أحداث. إنّ هذا التكامل داخل النص المسرحي يشكل لغة ثانية بصورة مغايرة للمنتج الثقافي للمسرح، لا سيما أن اللغة المسرحية تختلف وتتنوع باختلاف الظروف والمعطيات لأي عرض بوصفها لغة متحركة غير ثابتة، إذ تولد فاعلية التحول والتبدل في كلّ عرض مسرحي.

الكلمات الدالة: التحول، الثبات، اللغة، المسرح، التواصل، النص

المقدمة:

يعالج البحث قضية التحول والثبات من منطلق أن الألفاظ التي اختارها الكاتب تتحول من دلالتها الاجتماعية في الاستخدام الحياتي الواقعي إلى استخدام مغاير لما هو عليه ؛ يحمل سمة المجازية التي تحقق لتلك النصوص أدبيتها وفاعليتها ضمن سياقها المسرحي المؤثر.

وقد قامت هيكلة البحث على محورين : الأول الكاتب وظرف النص، أما الثاني: فيركز على النص والقراءة النقدية، اعقبناها بخاتمة وقائمة بالمصادر والمراجع.

المحور الأول: الكاتب وظرف النص

محمد خضر الحمداني تولد ١٩٦٦ – كركوك – العراق ، بدأ نشر الأعمال الأدبية عام ١٩٨٢ ، حصل على شهادة الدبلوم في الفنون المسرحية – ١٩٨٩.

شاعر القصيدة النثرية واحد من جماعة كركوك الثالثة، له عدة مجموعات شعرية ، ولغته المسرحية فخمة شعرية نوعاً ما، لأن" الشعر والدراما فنّان متلازمان منذ نشأتهما الأولى... وأن الأشعار لدى الكثير من الأمم كانت تكتب على شكل مسرحيات شعرية "[1]، (البنية الدرامية في شعر حكيم الداودي، أحلام عامل هزاع، مجلة كلية التربية للبنات –جامعة تكريت، مجلد 1، العدد 20، 2018: 89). أما الجامع بين هاملت وهاملع هو الحروف: (ها _ بمعنى هاملت) و (م – بمعنى ماكبث)، و (ل _ بمعنى لير) و (ع– بمعنى عطيل)، ونشرت قصائده في عدد من الصحف والمجلات التي تصدر في داخل الوطن العربي وخارجه منذ الثمانينيات من القرن العشرين حتى الآن. له عدة مخطوطات شعرية ومسرحية ودراسات نقدية ، وهو أحد مؤسسي جماعة كركوك الثالثة (١٩٩٧) الشعرية، واستكمالاً لجماعة كركوك في بداية الخمسينيات منهم – صلاح فائق – فاضل العزاوي – جليل القيسي – سركون بولص – جان دمو – يوسف الحيدري وجماعة كركوك الثانية بداية السبعينيات. شغل مناصب كثيرة ، منها:

1. رئيس اتحاد أدباء وكتاب كركوك لعدة دورات ومازال.
2. عضو نقابة الفنانين العراقيين منذ ربع قرن.
3. عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق .
4. رئيس رابطة الشعراء الشباب ١٩٩٤.
5. نائب رابطة المسرحين كركوك ١٩٩٥.
6. المدير الفني لفرقة القلعة للتمثيل ١٩٩٥ .
7. عضو نقابة المسرحيين العراقيين ١٩٩٤.
8. رئيس رابطة أدباء وكتاب كركوك ٢٠١١.
9. رئيس اتحاد المسرحيين العراقيين ٢٠٠٩ .
10. نائب رئيس اتحاد أدباء كركوك ٢٠٠٥.
11. رئيس اتحاد أدباء كركوك ٢٠٠٧ انتخب عام ٢٠١٠ ومازال في منصبه. انتخب للمرة الثانية ٢٠١٣ ٢٠١٦ والدورة الرابعة ٢٠١٩.
12. أستاذ في معهد الفنون الجميلة / كركوك قسم الفنون.

أهم مؤلفاته النثرية :

1. ترانيم آرابخا / ١٩٩٩.
2. أيادي الجن / ٢٠٠٠ .

3. كفني حلم هائم / ٢٠٠٢
4. أسطورة كركوك حورية حب / شعر / ٢٠٠٣ .
5. ٦٢ نبضة / ٢٠٠٣ .
6. لا / ٢٠٠٣ .
7. كركوكنا / ٢٠٠٥ .
8. جنون وطن / مجموعة مسرحية / ٢٠٠٦ .
9. الكفاف في سيرة حميد الجاف / سيرة / ٢٠٠٧ .
10. انخيدوانا كصمت البخور في لظى صقيع كركوك / ٢٠٠٨ .

- **أما مسرحية مأساة هملع، عرضت عام (١٩٩٩).**

1. عرضت لأول مرة عام ١٩٨٩ في الموصل.
2. عرضت عام ١٩٩٨ في كركوك على قاعة مركز شباب كركوك.
3. عرضت عام ٢٠٠٠ على قاعة القشلة.
4. عرضت عام ٢٠٠٧ على قاعة معهد الفنون الجميلة / كركوك.
5. عرضت عام ٢٠٠٨ على قاعة اتحاد الفنانين.
6. عرضت عام ٢٠٠٩ على قاعة سينما القلعة باللغة الكردية.
7. عرضت عام ٢٠٠٩ على قاعة مركز الشبيبة في كركوك.
8. عرضت عام ٢٠١٠ على قاعة معهد الفنون الجميلة باللغة الكردية / كركوك.
9. عرضت عام ٢٠١٣ على قاعة كلية الفنون الجميلة بغداد.
10. كركوك عام ٢٠١٩ معهد الفنون كركوك.
11. كركوك عام ٢٠٢١ معهد الفنون الجميلة.

المحور الثاني: النص والقراءة النقدية

لابد لأي دراسة أدبية من التوقف عند بدايات الموضوع وأولياته والتحكمات التي أنشأته وظروف تطور النص المسرحي على الصعيدين الفكري والشكلي، منذ بدأ قراءة النص بدأت بإيجاد أسئلة وأجوبة للكاتب من خلال محاور النص وما يحمله في حواراته وتعابيره التي حملها كـ (أستاذ) مسرح يعاصر أعمال شكسبير منذ أكثر من أربعة عقود، وعبر لغة المسرح بين التحول والثبات يفتح الحمداني مجالاً واسعاً للبحث الدؤوب والمحاولة في التعبير الكاشف والوصف المعبر الذي يحكمه النص المسرحي بين التحول والثبات، كما ورد في مسرحية **(مأساة هملع)** للكاتب العراقي **(محمد**

خضر الحمداني) التي تتحدث عن رجل يجسد مأساة تهميش المسرح والفنان الجاد في بلاده بسبب رفضه أن يكون جزءاً من تزوير التاريخ، لذا فهو يفضل الموت جوعاً بدلاً من بيع أفكاره، لذا فهو يعري السلطان، أمام المتلقي ويعيش أدوار أبطال المسرح الكلاسيكي وفي ختام العمل يموت على خشبة المسرح شهيداً، كما في النص الآتي:

"أنا جسد تزكى من كل آهه.. آهه
تلظت عليه سياط الكون بملايين الذكريات منذ الأزل
جلد جبلي حمل طلسم الأرض...
منذ البدء إلى يوم الحشر دارت عليه الديانات وتجارب الأمم
عليه ختم الموت وفلقة التعذيب وخازوق العثمانيين
وكيبلات هذا الزمان الممتد كسراب
الجلد تهرأ والمسامات تترهل...
قاوم...عاد...رحل
قلت المسامات
زادت حرائق السياط
وفجرت أنهارا" من القيح...
يظهر (الكناس) مرعوباً وخائفا." [2]، (مسرحية مأساة هاملع محمد خضر الحمداني، إصدار الزمن للتوزيع والنشر – كركوك، 2014: 9–10).

المُلاحظ أن الثبات في توظيف الكاتب للفظة **(الكناس)** يعمد إلى خيال المبدع في المسرحية، لا سيما أن اللغة التي يستوحيها الكاتب في النص تحمل معاني عديدة متنوعة ذات دلالات مختلفة، حيث أشار الكاتب إلى **(سياط الكون)**، أي: يقصد ما يضرب به الجلد، فقد ورد في قوله تعالى ﴿فصبَّ عليهم سوط عذاب﴾، (سورة الفجر، الآية :13) فقد خصّ السوط بالعذاب لما يقتضي من التكرار والتردد ما لا يقتضيه السيف ولا غيره .

فالسوط هو دلالة على ماحل في تلك المجتمعات من عذاب عظيم حال بهم بهذه الدنيا الفانية، قياساً لما عدا لهم بالآخرة إذا قيس بما يعذبون به وهذه استعارة ومبالغة لما حلّ بهم من عذاب فالسوط الهلاك والعذاب والألم، مشيراً إلى الجلد الجبلي بأنه أقوى شيء لدى الإنسان الجبل إذ شبه جلد الإنسان بالجبل في التحمل، لما شهدهُ من عذاب، حيث ما مرت عليه سياط ، كما في النص إذ يقول: **(تلظّت عليه سياط الكون)**، أي: في أعلى درجات الحرارة وصلت ذروة السياط الذي يستخدم

لضرب الإنسان في التعذيب، مبينا العديد من الدلالات منها **(طلسم)**، أي: قاصداً به أن لكل شيء طلسم، وطلسم الأرض يقال في العراق آدم وحواء والشيطان، نزل في العراق طلسم الأرض وكينونة الأديان ، حتى أبو الانبياء إبراهيم عليه السلام من العراق .

فالعراق عبارة عن طلسم مبهم لن يفهمه أحد، وكذلك أشار إلى فلقة التعذيب وخازوق العثمانيين وهي أقسى عمليات الإعدام لديهم، منذ بدأ التاريخ تعرض العراق إلى العديد من الكوارث، ونعود إلى التعذيب منذ الخليقة إلى الآن ونتذكر أن القتل أو السجن لدى العباسيين هي سياسة لضرب المعارضين ، أمّا التعذيب فكان (الفلقة)، ولكن العثمانيين استخدموا أشد أنواع التعذيب السادية (الخازوق) في الإعدام ، فالإنسان بـ" إيهام نفسه بالتواصل ، فيهرب من الإحساس المرعب بالخواء الكامل من وصوله"[3]، (توفيق الحكيم والأدب الشعبي أنماط من التناص الفولكلوري ، محمد رجب النجار، 2015: 139).وإن اللغة "لا تمكننا من المشاركة أو التواصل مع الآخرين فهي جامدة، خاوية، غير متماسكة وتكشف صفاتها هذه عن عدم الوجود" [4]،(الاتجاهات الرئيسية في المسرح الفرنسي المعاصر، د. سامية أحمد أسعد، مجلة الأقلام ،ع 1 ، 1979 : 5) .

أشار الكاتب إلى اللفظة (المكنسة) ليبين دلالة استخدامها الحقيقي (ألا وهو التنظيف)، إذ يقول:

" يرى المكنسة يحملها بيده

يا الهي هذا كابوسا

بل كان كابوساً يقيدني

أيه.. منذ متى وأنا أنظف أخطاء هؤلاء المسرحيين

كم من المآسي أحدثوا

كم من الدماء أراقوا"[5]،(مسرحية مأساة هاملع: 11).

أشار الكاتب إلى استخدام (المكنسة) لتنظيف الأرض من الأعمال التجارية للمسرح والخلاص من المآسي والويلات على أرض الواقع ؛ ليأخذ بنا الكاتب إلى نص آخر تتجلى عبره صورة بارزة للوهم والتيه :

(يحمل المكنسة)

اعترف لكم أنني غير سليم العقل

لأنهم شوهوا ذاكرتي

لكني أعرفكم

كالمبارز دون – كيشوت

يحارب الهواء بمكنسته

أم أنه أحلام فتى يضاجع فراشه كل مساء(بجنون)[6]، (مسرحية مأساة هاملع:11).

أصبح بين الجنون والعقل بسبب ما مر به من مشاكل وأحداث في حياته وتراكمات الحروب الكثيرة ، لأنه نقي لا يستطيع العيش مع الآخرين يحلم بفتاة أحلامه التي لا يراها إلا في الخيال والأحلام وحتى أحلام اليقظة ، مشيراً إلى المكنسة بطريقة معكوسة ويبدأ بالتحدث .

إذ يشير الحمداني إلى تحول المعنى الدلالي للمكنسة، ليجعل منها حصاناً، بقوله:

"(يجعل المكنسة حصانا)

لكنني لا أعرف أين قضيت ليلة البارحة

صوت يضحك

لا.. لا تضحكوا مني إنني أعتقد أنني إنسان من لحم ودم ، إنسان مجرد إنسان" [7]، (مسرحية مأساة هاملع: 12).

يحمل النص دلالة على مرحلة الجنون بأنه يصبح فارساً من خلال تحويل المكنسة إلى حصان يقاتل به أعداءه الموهوم بهم ، وعلى رغم من ذلك ، فإنهم مازالوا يعتبرونه مجنونا ويسخرون منه في السر والعلن وهذا ما تحمله ذاكرته بأنه يسمع أصوات قهقهاتهم .

نلحظ التحول بشكل جليل عن تحول (المكنسة) في نصوصه إلى أكثر من دال وظفه الكاتب بهدف إضفاء دلالة التأثير على نصوصه، إذ يقول :

"يلبس نظارة.. الضحك مستمر)

أنني أراكم أن في استطاعة الإنسان

أن يرى دون أن تكون له عــيون

(المكنسة صولجان)

إن القوة تعطي السلطــة،

(بسخرية)

إن الكلب يطاع إذا كانت لديه السلطة" [8]، (مسرحية مأساة هاملع: 12).

يشير المشهد بوساطة الخطاب المسرحي إلى: **(المكنسة صولجان)**، أي: هي دلالة على عصا الملك ورمز لسلطانه وقوة السلطة الحاكمة ، معبراً عن اللغة بـ(الضحك) أي: (الكوميديا) ليتجلى في

المشهد التحول والثبات بوساطة لغة التواصل ، لجعل المتلقي بعيدا عن الإيهام المسرحي مندمجا مع الحدث عبر إيهام متقطع وعبر إشارته **(الصوت –الضحك– السلطة)** في المسرحية تحلّ محلّ اللغة المنطوقة محملة بالأفكار والمضامين بعملية انتاج الدلالة التواصلية ما بين المرسل والمستقبل ، أشار الكاتب **(للإنسان)** الحاصل على السلطة يجب أن يطيعه شعبه، وكذلك بالمسرح يجب على الممثل أن يطيع المخرج ... وهكذا الحياة ، وأن كان صاحب السلطة لا يستحق السلطة التي يتولاها حتى وإن كان (كلباً) ، مشيراً إلى دلالات ورموز عديدة ومعان كثيرة مثلاً (دم، لحم، نظارة، عيون) ، يقصد المؤلف كثرة الدماء التي سالت على الأرض، وما زالت تسيل دون توقف إلى يومنا هذا .

ما قام به الحمداني ما هو إلا محاولة دراسة واقع الإنسان وبتحسن حالة عن طريق الكشف عن حقيقته كشفاً موضوعياً وتصوير حياته الملموسة التي يعيش بداخلها ، ولعل هذه النظرة إلى الإنسان المنبثقة نتيجة لتقلص المثالية الرومانسية حيث لم يعد الإنسان كائناً متميزاً يفوق سائر المخلوقات كما كان سائداً قبل القرن التاسع عشر، بل هو _ كبقية الكائنات الأخرى _ خاضع للبحث والتجربة والتحكم في عطاءاته بالتغيير والتحسين لأنه نتاج لعاملين أساسين هما الوراثة والبيئة" [9]،(تأثير المرجعيات الفكرية والاجتماعية على نصوص إبسن المسرحية، سمير ورد حنتوش الجبوري، إشراف سمير شاكر اللبان وخضير مهدي الجبوري، رسالة ماجستير، جامعة بابل كلية الفنون الجميلة ،2008 : 48).

المتأمل لهذا النص يجيد أن يضفي على المواصفات من خلال لغة الحوار بين المتحاورين في دلالة المكنسة التي استخدمها للتنظيف، إلا أن الكاتب تحول باستخدامها من التنظيف إلى (المكنسة رشاش) :

((مارش عسكري.. بوق وموسيقى، تصبح المكنسة بندقية على الكتف

هاي.. أوي (طبل صوت دقات طبول)

أهذا عرش يلوح لي..

أم إنها أحلام فتى يضاجع فراشه كل مساء

(بجنون)

لقد بدأت أفقد ملامح وجهي الغارق بدمائكم

(للعرش)

تعال.. تعال نحو يدي المخضبة بالدم

أنلني منك تمشي أمامي لتهديني سبيلي؟

(مكر)

أرى حولـك دَماً..

أنك تحمل نافورات دم

الدم على مقابضك موزع كقطرات الندى

وأرجلك أنهار دماء تسيل كالشـلال إلينا

(خائفا)

شكلك يرعبني...

(يدور حول الكرسي)

من يلعب دور الطاغية ويضرب الناس الأبرياء

يخاف كل الذين يخافونه" [(10)]، (مسرحية مأساة هاملع: 12–13).

في النص أنظمة ثقافية واجتماعية أشار إليها الحمداني عبر سرد اللغة (الحوارية)، (الموسيقى، البوق، المكنسة رشاشة ، الطبل، الدم) فالأصوات في هذا النص حلّت محلّ اللغة المنطوقة من خلال المؤثرات والحوار في المشهد المسرحي، واصفاً الأحداث التي تجري في العراق هل هي واقع يمر به؟ او أحلام يراها في المنام؟

في النص صورة واضحة للمشهد الواقعي للحرب أنجزها الكاتب للتعبير عن إحساسه وعن التجربة الإنسانية عبر التأريخ ، إذ نرى أن الكاتب قد أفاد من مشهد الخنجر في مسرحية ماكبث والمشهد الأخير في ماكبث بمزجهُ في هذه الأحداث المسرحية ، تبقى للمكنسة دلالات بمستويات عديدة، وأبسط تلك الدلالات كنس الشارع من القمامة، وكنس الثقافة حيث أنتجت كل هذا الفساد على النفاق واللعب بعواطف الناس في الشارع كما يحصل ذلك الآن في البلدان عامة والعراق خاصة، أو قد تكون هنا لكنس الأعمال التجارية وكل من يتجاوز على المسرح، وجعل جميع أعماله جادة تكون قريباً من تجسيد الواقع :

إذ يكشف الحمداني عن دلالات عديدة في الخطاب المسرحي الآتي حيث جسد أحداثاً حقيقية كانت تجري على أرض الواقع ولا زالت على مستوى الوطن العربي عامة والعراق خاصة:

((صوت رياح قوية تحمل الكرسي من مكان إلى مكان)

أعصفي يا رياح

(تصبح المكنسة عكازة)

اعصفي وشققي خديك..

ثوري.. ثوري

وأزفري وأقلعـــي قبابنا

وأغرقي الشواهق من بيوتنا

دم.. دم..

الدم يصل إلى عنان السماء" [(11)]، (مسرحية مأساة هاملع: 15).

المقصود بالمكنسة (عكازة) السلطة الحاكمة العاجزة عن فعل شيء لصالح أبناء البلد العريق وعاجزة عن التفكير. في ضوء تكرار فعل الأمر الدال على القيام بالفعل (أعصفي، شققي، أزفري، أقلعي)، يحث المؤلف المتلقي على النهوض من خلال فعل الأمر الذي استخدمهُ النص المسرحي مطالبا إياه بنهوضه بثورة للتخلص من الظلم والجور، الذي يمر به فهنا شد المتلقي وجعلهُ متابعا للحدث وبعيدا عن الإيهام المسرحي، حيث استخدم (صوت الرياح، وعصف الرياح)؛ كل هذه الدلالات والإشارات في النص تشير إلى التحول والثبات الذي جسده الكاتب بوصف مغايرا للمألوف

اللغة في المشهد (المسرحي) ، تجعل المتلقي غير مندمج مع الأحداث وذلك للتحول المتكرر عبر الفاظ اللغة المسرحية، إذ يشبه الحمداني الوضع الذي يجري بالعراق بأنه أشبه بالريح التي تهب بعواصفها وسمومها، أي: يقصد بالثورة التي توقظ الفرسان الحقيقيين في المسرح، أراد أن يوضح أننا بحاجة إلى هؤلاء الفرسان لإعادة الفن المسرحي تارة، والدفاع عن البلد واستعادة كرامته تارة أخرى، ليخبرنا بقيام الفرسان بالثورة الحقيقية مشيراً إلى (المكنسة العكازة) قاصداً بها عجز التفكير وعجز أصحاب المسرح التجاري، ليبين المرحلة التي وصلوا إليها والبحث عن الجيل الجديد واسترداد الحقوق من أهل الشواهق: أي أصحاب القصور التي سالت بسببهم كلّ الدماء.

أفاد المؤلف من انتفاضة الملك لير بعد خيانة بناته وأزواجهن له ، وقبل مقتله يطالب بالثورة من أجل حقوق المملكة، وهكذا يضحي بروحه وبناته من أجل الشعب ، ونجد بعض ذلك في روحية النص ، إذ جعل المكان غير محدد ومفتوحاً ، هذا ما اعتادوا عليه كتاب العبث واللامعقول في أعمالهم المسرحية. ((من الممكن أن تتعايش الحياة مع المرض زمناً طويلاً، ولابد أن يتخلص أحدهما من الأخر وأكبر الظن أن الحياة هي التي تكون لها الغلبة في النهاية، كما أن الفن لا يمكن أن يتحول هذيان يأس غير مفهوم ولا قابل للفهم ، ويمكن التحديد في استعمال الصمت ونقط الفراغ والتقليل من الشخصيات واستخدام الهذيان والتأرجح بين التواصل اللفظي والتواصل غير اللفظي

والإكثار من الحوار الداخلي والمناجاة والمونولوج"[12]، (الإخراج المسرحي، جميل حمداوي، الهيئة العربية للمسرح، 2010: 43). **فقد أشار** الحمداني إلى لفظة **(المكنسة)** بقوله: **(المكنسة سيفاً)**، ليدل بأن تحول اللفظ ما هو إلا دلالة على تحول المشاهد الفنية وفقا للخطاب الفكري والمعرفي المتجسد بعدم الثبات، كما في النص الآتي :

((موسيقى إسبانية سريعة

انهضوا.. انهضوا..

(تصبح المكنسة سيفاً مبارزاً)

وليقرع ناقوس الخطر

النجدة.. اغتيال.. خيانة..

أوديب.. عطيل..

قيصر.. لير..

روميو.. هملـــت.. مكبث

انزعوا عنكم معطف النوم ذا الريش الناعم المماثل للموت

تفرسوا بالموت ذاته هيا وشاهدوا مشهد يوم الحشر.. القيامة (للجمهور)

اخرجوا من قبوركم وسيروا كأشباح عائدة من الموت

اقرعوا الأجراس [13]، (مسرحية مأساة هاملع 60).

تشير **(المكنسة سيفاً مبارزاً)** دلالة على قطعة وأداة حربية دفاعية وهجومية، استخدمها الإنسان منذ أقدم العصور وهي أشهر الأدوات في العصر الجاهلي والإسلامي ويدلّ على القوة والعدل والحماية، أشار الحمداني إليه في المشهد، للتخلص من الظلم والجور الذي حلَّ في البلدان والثقافات والحضارات العربية، ليتجلّى في الخطاب المسرحي (الموسيقى) معبر بها عن التحولات من الألفاظ المألوفة إلى لفظ مغاير للواقع ليجعل المتلقي في تفاعل وحيوية خارج دائرة الايهام المسرحي، فقد ذكر الفعل (انهضوا) مرتين دلالة على فعل الأمر بالنهوض والقيام نحو التغيير والبحث عن فرسان شجعان يكونون على قدر المسؤولية التي يقومون بها، حيث استخدم اللغة فصيحة خالية من الألفاظ النابية، وجعل الموسيقى والأجراس تحتل المساحة الأوسع بالنص في تجسيد الحدث فالأصوات هنا حلت محل اللغة المنطوقة، ما ذكر في المشهد المسرحي هو ليعبر عن أننا بحاجة إلى أناس يحكمون البلد ويقودون المسرح مقارنةً بتلك الشخصيات أو الفرسان(أوديب، عطيل ...)، مستخدماً

(أقرعوا الأجراس) مشيراً إلى ساعة الصفر للخروج من كل ما يمرُّون به من ظلم والبحث عن كلّ جديد.

في النص المسرحي جانب تشكيلي يحمل معنى واحداً ليحمل داخل النص الدرامي عدة معانٍ وهذا ما جاء في مسرحية (مأساة هاملع)، إذ يقول:

((أصوات دفوف أشبه بالمدائح وأيام الذكر الرمضانية

أكون أو لا أكون

(صمت)

أكون أو لا أكون

(موسيقى/ ناي)

أكون تلك هي المعضلة

(صارخا)

أكون تلك هي العلة يا نفسي..

فليس في وسع بحار الدنيا كلها أن تغسل كفي من هذا الدم

بل إنهما اللتان تخضبان زرقة البحار بلون الدم..

دم.. دم.. دم.. دم

(يلقي كل شيء.. الكرسي.. الملابس.. الحذاء.. المكنسة" [14]، (مسرحية مأساة هاملع: 14–15).

جسد الحمداني بوساطة لغة المسرح بين التحول والثبات عبثية الحوار داخل النص المسرحي فقد استخدم هنا (**أصوات الدفوف، الصمت، موسيقى الناي، الصراخ**)، ليثير انتباه المتلقي لكل ما يتلقى من أحداث، فاللغة عبارة عن أسئلة وأجوبة تلغرافية غير مفهومة مبين ذلك في قوله (**أكون أو لا أكون**)، لقد حاول المزج بين شخصية هاملت وعطيل في هذا المشهد مستعيراً بعض الكلمات منهم ومن شكسبير، فإن الأشخاص في المسرحية يتكلمون لمجرد الكلام.

فهم لا يتحدثون للتعبير عن أحساس بشيء ما، لأن حياتهم الداخلية فارغة خاوية، ولا أحد يتميز بشيء خاص دون الآخر، فجميعهم غارقون في آلية الحياة اليومية والعبارات المحفوظة التي يتفوه بها الإنسان دون أن يعني ما يقول أو يفكر فيما يقول، فهم أشخاص لا يعرفون كيف يفكرون لأنهم لا يعرفون كيف ينفعلون، فلا عواطف لديهم ولا انفعالات خاصة[15]، (المسرح الفرنسي المعاصر، لطفي فام، الدار القومية ، 2019 :239).

إذ يجسد المؤلف العديد من الدلالات والمستويات في ضوء حواراته، (كراسي، ملابس، حذاء، مكنسة)، إذ جعل المتلقي متلقياً للأحداث وهو لا يدرك ما يجري حوله لأن الأحداث قابلة للتغيير بين لحظة وأخرى ، وهي ذات صفات تأثيرية لما فيها من انعكاسات نفسية نابعة من حياتك الكاتب المسرحي الممزوجة بالألم النفسي[16]، (الأسلوبية التركيبية ودلالاتها ديوان خليل مطران أنموذجاً، د. مؤيد جاسم، مجلد 65، العد 95، 2021: 67.)، ليبين أن الفرسان مطالبون في ثورتهم بالتخلص من الظلم والدمار الذي يجري على أرض الواقع، والبحث عن العدل وشرائعه، يربط المؤلف في ضوء أحداث المسرحية التي تجري على المسارح في سبيل التجارة معبراً في النص بالربط بين الفن والحكم (السلطة)، وهو يبحث عن العدل بين الناس، كما يبحث عن الستارة النقية الخالية من الدنس والتجارة المسرحية .

الخاتمة :

مما تقدم يظهر أن المؤلف قد وظف (المكنسة) في المسرحية مرات عدة بأساليب متحولة تارة وثابتة تارة أخرى للدلالة على تحول دلالة اللفظة .

أهم نتائج البحث :

1. المكنسة: استخدمها قاصداً بها تنظيف خشبة المسرح من الأعمال الرديئة التجارية التي غزت مسارح العراق، (**المكنسة رشاش**) لوكان بيده لتخلص من كل من يتاجر بالمسرح الحقيقي ويقدم عليه مصلحة الأعمال التجارية .
2. (المكنسة صولجان) يقصد بها ممثل السلطة عندما يحصل الإنسان على السلطة حتى الكلب علينا أن نطيعه لأن السلطة بيده .
3. (المكنسة عكازة) المقصود بها السلطة العاجزة عن فعل شيء لصالح أبناء هذا البلد العريق (العراق) أو بعض البلدان العربية ، إذ جعل العكازة يتكأ عليها لأنه وصل إلى مرحلة العجز في كلّ شيء حتى التفكير وخاصة العجز المادي في أغلب البلاد العربية.
4. (المكنسة سيفاً) استخدمها مطالباً بها البحث عن جيل جديد بعيد عن الجيل الذي يعمل لمصالحهِ الشخصية ، فالمؤلف هنا يجسد في مسرحيته على خشبة المسرح الأحداث التي تجري مبيناً فيها للمتلقي كل ما هو جديد والبحث عن التغيير والثورة .

المصادر والمراجع :

1. البنية الدرامية في شعر حكيم الداودي، أحلام عامل هزاع، مجلة كلية التربية للبنات –جامعة تكريت، مجلد 1، العدد 20، 2018: 89.
2. مسرحية مأساة هملع محمد خضر الحمداني، إصدار الزمن للتوزيع والنشر – كركوك، 2014: 9–10.
3. توفيق الحكيم والأدب الشعبي أنماط من التناص الفولكلوري، محمد رجب النجار، 2015: 139.
4. الاتجاهات الرئيسية في المسرح الفرنسي المعاصر، سامية أحمد أسعد، مجلة الأقلام ،ع 1 ، 1979 : 5 .
5. مسرحية مأساة هملع: 11
6. مسرحية مأساة هملع:11.
7. مسرحية مأساة هملع: 12.
8. مسرحية مأساة هملع: 12.
9. تأثير المرجعيات الفكرية والاجتماعية على نصوص إبسن المسرحية، سمير ورد حنتوش الجبوري، إشراف سمير شاكر اللبان وخضير مهدي الجبوري، رسالة ماجستير، جامعة بابل كلية الفنون الجميلة ،2008 : 48.
10. مسرحية مأساة هملع: 12–13.
11. مسرحية مأساة هملع: 15.
12. الإخراج المسرحي، جميل حمداوي، الهيئة العربية للمسرح، 2010: 43.
13. مسرحية مأساة هملع 60.
14. مسرحية مأساة هملع: 14–15.
15. المسرح الفرنسي المعاصر، لطفي فام، الدار القومية ، 2019 :239.
16. الأسلوبية التركيبية ودلالاتها ديوان خليل مطران أنموذجاً، د. مؤيد جاسم، مجلد 65، العدد 95، 2021: 67.

REFERENCES:

1.The dramatic structure in the poetry of Hakim Al-Daoudi, Ahlam Amel Hazza, Journal of the College of Education for Girls Tikrit University, Volume 1, Issue 20, 2018: 89

2.The Tragedy of Hamala Muhammad Khader Al-Hamdani, Al-Zaman Edition for Distribution and Publishing – Kirkuk, 2014: 9-10.

3. Tawfiq al-Hakim and Popular Literature, "Patterns of Folklore Intertextuality", Muhammad Rajab al-Najjar, 2015: 139.

4. The main trends in contemporary French theater, Samia Ahmed Asaad, Al-Qalam magazine, p. 1, 1979: 5.

5. The Tragedy of Hamala: 11

6. The Tragedy of Hamala:11.

7. The Tragedy of Hamala: 12.

8. The Tragedy of Hamala: 12.

9. The Impact of Intellectual and Social References on Ibsen's theatrical texts, Samir Ward Handout Al-Jubouri, supervised by Samir Shaker Al-Labban and Khudair Mahdi Al-Jubouri, Master's Thesis, University of Babylon, Faculty of Fine Arts, 2008: 48.

10. The Tragedy of Hamala: 12-13.

11. The Tragedy of Hamala: 15.

12. Theater Directing, Jamil Hamdawi, Arab Theater Authority, 2010: 43.

13. The play The Tragedy of Hamala 60.

14. The Tragedy of Hamala: 14-15.

15. Contemporary French Theatre, Lotfi Fam, National House, 2019: 239.

16.Synthetic style and its implications, Diwan Khalil Mutran as a model, Dr. Muayad Jassim Volume 65, Issue 95, 2021: 067