خطاب الغضب في مسرح "محمد علي إبراهيم"
دراسة نقدية

إعداد

هالة فوزي عبد الخالق

أستاذ المسرح المساعد

كلية التربية النوعية - جامعة طنطا

مجلة بحوث التربية النوعية ـ جامعة المنصورة

عدد (٨٨) ـ يناير ٢٠٢٥

خطاب الغضب في مسرح "محمد علي إبراهيم" دراسة "نقدية"

إعداد

ا.م.د/ هالة فوزي عبد الخالق*

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى التعرف على خطاب الغضب داخل النصوص المسرحية للكاتب "محمد علي إبراهيم"؛ من خلال مسرحيات: "رصد خان"، و"دوار بحر"، و"التاروت"، حيث تشكلت تيمة الغضب والانتقام والندم في هذه النصوص بشكل واضح وجلي، وذلك يقودنا إلى التساؤل الرئيس في الدراسة الحالية، وهو: إلى أي مدى أجاد الكاتب "محمد علي إبراهيم" في توظيف خطاب الغضب في النصوص محل الدراسة؟

وقد اعتمدت الدراسة على منهج التحليل النقدي للخطاب، وكان من أهم نتائجها:

- استطاع الكاتب "محمد علي" أن يرسم خطاب الغضب منذ العتبة النصية الأولى، فحملت عناوين النصوص إحالات الغضب، ودلالاته؛ مما وضع المتلقي على عتبات استقبال النصوص.

- اعتمد الكاتب على خطاب الجسد الأنثوي والذكوري لتوصيل خطاب الغضب، الذي كان له حضور مميز داخل النصوص عينة الدراسة في توصيل ما تتجاوز عنه الكلمات؛ فلقد استغل الكاتب تعبيرات الجسد لم كناقل لمشاعر الغضب والقهر، والقوة، والرفض، والتمرد، وهذه الاستراتيجية أصبحت جزءًا أصيلًا في بناء الشخصيات والصراع الدرامي.

- استطاع الكاتب أن يرسم درجات متفاوتة من الغضب ومظاهره داخل خطابه، معتمدًا على طبيعة العلاقة بين الشخصيات.

- استطاع "محمد علي" . من خلال تصوير الغضب داخل خطابه . أن يوضح لنا أن الغضب كان وسيلة للانتقام والثأر، وليس للتغيير على مستوى النصوص عينة الدراسة، كانتقام الحبيب من الحبيبة الخائنة، وانتقام الصديق الوفي من الزائف، وانتقام الشعب من السلطة الجائرة.

- استطاع الكاتب أن يوظف أشكال التناص المختلفة داخل أعماله المسرحية، وذلك لتعميق خطاب الغضب، مما فتح النص أمام مستويات متعددة من الفهم كتأمل الصلات بين الماضي والحاضر، أو بين القيم المجتمعية التي تعيد إنتاج الظلم والقهر والطمع، مما جعل خطاب الغضب أكثر قوة وتأثيرًا في السياق الثقافي والاجتماعي الذي يعيشه القارئ / المشاهد.

الكلمات الرئيسة: "خطاب"، "محمد علي إبراهيم"، "دوار بحر"، "رصد خان"، "الغضب".

* أستاذ المسرح المساعد - بقسم الإعلام التربوي- كلية التربية النوعية

مقدمة الدراسة:

يُعد الغضب - كنمط من أنماط السلوك الإنساني - من أعمق المشاعر الإنسانية التي شغلت عقل الإنسان وصاحبته منذ حِقب وجوده على سطح الأرض، وهو قديم قدم الإنسانية، وسلوك لم يتعلمه الإنسان، بل هو استعداد نفساني قد تُزكِّية قدرات وممارسات سلوكية لمواجهة الطرف الآخر، حيث يشكل الغضب استجابة طبيعية تعبر عن الشعور بالإحباط والظلم والألم، فهو سلوك غير سوي يدفع إلى ظهوره بواعث اجتماعية وبيئية، وإن كان ينطوي على مخاطر كبيرة تمثل انتهاكًا صريحًا للنواميس الاجتماعية والأخلاقية.

فالغضب "استجابة انفعالية تحدث عندما يشعر الفرد بأن شيئًا ما غير عادل، أو غير مناسب قد حدث له أو للآخرين. كما يمكن أن يتجلى الغضب من خلال تعبيرات جسدية ونفسانية، مثل: التوتر العضلي، وتسارع نبضات القلب، والتصرفات العدوانية (Goleman,Emotional,1995)

لذا، فالغضب لا يضبطه منطق حكيم ، ولا يخضع لنهج قويم، بل هو ظاهرة تسيرها مقولة: "الغاية تبرر الوسيلة" (حنة أردنت، ١٩٩٢، ٦)، ويلغي فيها الإنسان العقل والحكمة، وتنتصر فيها الغريزة غير المهذبة بدأً من لغته وصمته وانتهاءً بأعضائه وتعابير وجهه من خلال "التجهم والعبوس واحمرار الوجه، وبنظرة العين والاحتقار، وما سبق كله يعبر بالتلويح بالثأر والتهديد بالانتقام " (تهاني منيب وعزة سليمان، ٢٠٠٧، ٢٦)، ولهذا استقطب مفهوم الغضب بشكل عام اهتمام علماء النفس والاجتماع والأدب والفن، وأصبح له حضور طاغٍ في العديد من المؤلفات.

لقد أدى الغضب دورًا مركزيًا في تطور المسرح منذ العصور القديمة، حتى الوقت الحاضر؛ ففي المسرح الكلاسيكي القديم كان الغضب يستخدم كأداة درامية قوية لتجسيد الصراع والتوتر، وغالبًا ما كان يمثل الخطأ المأساوي للبطل، ففي المسرح الإغريقي، خاصة مسرحية أوديب ملكًا لـ"سوفوكليس" يقود الغضب "أوديب" إلى تحقيق مصيره المأساوي، حيث يصبح الغضب مزيجًا من الجهل والغرور والاعتداد بالنفس، مما يؤدي إلى الكارثة، وفي مسرحية "الأوريستيا" لـ"أيسخيلوس"، يعكس الغضب والتوتر الأسري الصراعات بين الشخصيات، وذلك بهدف الانتقام؛ مما يؤثر في تطور الأحداث. أمَّا في المسرح الشكسبيري حيث مسرحيات: "الملك لير"، و"ماكبث"، و"عطيل"؛ فقد أظهر "شكسبير" كيف يمكن أن يكون الغضب قوة مدمرة تدفع الشخصيات إلى اتخاذ قرارات تؤدي بهم إلى نهاية مأساوية، فـ"شكسبير" في "عطيل" . مثلًا . يعرض كيف يمكن أن يكون الغضب مدمرًا، بل ويستهلك الشخصية، ويؤدي إلى سلسلة من الأحداث المأساوية إذا لم يخضع للسيطرة بطريقة إيجابية، كقتل "عطيل" "ديدمونة"، ثم معاناته الندم العميق بعد اكتشافه للحقيقة. وهكذا دمر الغضب الذات والعلاقات الإنسانية.

وفي المسرح الروماني عند "سينكا" فى مسرحية "ميديا"؛ حيث يدفع الغضب، والحزن، والخيانة "ميديا" إلى الانتقام بشكل غير عقلاني، فتقتل أطفالها انتقامًا من زوجها، والمسرحية هنا تسلط لنا الضوء على كيفية تأثير الغضب في السلوكيات واتخاذ القرارات والتبعات المأساوية لهذا الغضب على حياة الشخصيات.

أمَّا في المسرح الواقعي الذي ركز على تقديم الحياة كما هي مع بلورة عديد من القضايا الاجتماعية والنفسانية والعلاقات البشرية بطرق واقعية وصادقة؛ نجد "هنريك إبسن" في "بيت الدمية" يعرض حالة الغضب التي تتملك "نورا" بعدما أدركت مكانها ومكانتها عند زوجها، وأيقنت أنها ليست سوى دمية يستطيع أن يحركها ويضعها أينما يريد ووقتما يشاء؛ مما دفعها إلى مغادرة منزلها للبحث عن هويتها الحقيقة، وهو قرار مدفوع بالغضب ينتج عنه تدمير أسرتها الصغيرة.

وفي المسرح المعاصر؛ حيث "آرثر ميلر" ومسرحية "وفاة بائع متجول"؛ نجد الغضب نابعًا فيها من فشل "ويلي لويمان" في تحقيق أحلامه وآماله في الحياة، فيغضب من نفسه، وينعكس ذلك على علاقته المضطربة مع زوجته وابنه، هكذا تسبب الغضب في فقدان الأمل، وتدمير العلاقات الأسرية.

أمَّا في المسرح العربي المعاصر، فتتجلى فكرة الغضب عند كل من: "توفيق الحكيم" في مسرحية: "السلطان الحائر"؛ حيث يبرز الكاتب كيف يؤثر الغضب في شخصية الحاكم في اتخاذ القرارات في سياق حكمه، وعند "سعد الله ونوس" في مسرحية "الملك هو الملك"؛ حيث أظهر الكاتب تأثير الغضب في الملك؛ فلقد جعله يتخذ قرارات سريعة غير مدروسة، مما أدى إلى انتشار حالة من الفوضى، وعدم الاستقرار، وعند "علي سالم" في مسرحيتي: "الزوج"، و"الأستاذ"، وغيرهم من الكتاب العرب.

ويُعد الكاتب "محمد علي إبراهيم" من كتَّاب المسرح المصري، وأحد أبرز الأصوات التي استطاعت تقديم رؤية نقدية واجتماعية فريدة من نوعها تعكس عمق التحديات والتوترات التي تواجه المجتمعات العربية، من خلال أعماله المسرحية، التي تناول فيها مشاعر الغضب وقدَّمه كموضوع رئيس ينسج من خلاله خطابًا فنيًا مفعمًا بالقوة والتأثير في المتلقي.

مشكلة الدراسة:

يعد المسرح أحد أبرز وسائل التعبير عن المشاعر الإنسانية المعقدة لأفراد المجتمع، مثل: الغضب، الخيانة، الحب، والانتقام؛ فهو منبر لعرض الصراعات الداخلية والخارجية التي يواجها الإنسان في شتى مجالات الحياة المختلفة، وذلك بهدف استعراض تأثيرات مثل هذه المشاعر الإنسانية ـ الغضب ـ في الأفراد والمجتمعات، لذا، فإن الخطاب المسرحي يُعنى بتقديم تصورات فنية ونقدية لعديد من التجارب الإنسانية، ومن بينها مشاعر الغضب، وذلك لأنه من المشاعر الأساسية التي تحرك الأفراد، وتؤثر في تصرفاتهم وسلوكياتهم في مختلف جوانب الحياة، فالخطاب عملية تواصل يتم فيها استخدام اللغة لنقل الأفكار والمعلومات من شخص إلى آخر، يشمل الخطاب الكلمات والنصوص المكتوبة، أو المحكية التي تهدف إلى التأثير في المستمع أو القارئ من خلال التنظيم الدقيق للمحتوى والأسلوب." (Fairclaugh , 1992)

ولقد جسَّد المسرح هذا الشعور في سياقات درامية تسمح للمتلقي والجمهور بتجربة تأثيراته، وتأملها بطرق حية ومؤثرة، وذلك لفهم ديناميكية العواطف الإنسانية، ومن بينها الغضب، وتوضيح كيفية تفاعلها مع المجتمع، فالغضب شعور إنساني معقد له جذور عميقة في النفس البشرية، مارسه البشر كلهم في بعض الأوقات، من أجل البقاء على قيد الحياة، فمن دون الانفعالات لا يكون للحياة

معنى ولا متعة؛ فانفعالاتنا سواء سارة كالفرح، أو غير سارة كالغضب والحزن والخوف تعلن عن موقفنا النفساني تجاه بيئتنا.

لذا، تسعى هذه الدراسة إلى تناول عدد من النصوص المسرحية للكاتب "محمد علي إبراهيم"، وذلك بهدف التعرف على كيفية توظيف الغضب داخل النصوص محل الدراسة، والذي يعد انعكاسًا لصرخات الإنسان الباحث عن الحب، في مواجهة الظلم، والقهر، والخيانة.

ومن ثم يمكن تحديد مشكلة الدراسة في التساؤل الرئيس التالي:

إلى أي مدى أجاد الكاتب "محمد علي إبراهيم" في توظيف خطاب الغضب في النصوص محل الدراسة؟

تساؤلات الدراسة:

وينبثق من التساؤل الرئيس عدة تساؤلات فرعية:

- ما الأسباب التي تؤدي إلى الغضب في النصوص محل الدراسة؟
- كيف تتفاعل الشخصيات داخل النصوص مع خطاب الغضب، وما تأثير ذلك في علاقتهم؟
- كيف يُعبَّر الكاتب عن الغضب من خلال لغة النصوص المسرحية للكاتب؟
- هل هناك علاقة بين خطاب الجسد وخطاب الغضب؟
- ما صور، ومظاهر الغضب التي اعتمد عليها الكاتب في مسرحياته الثلاث؟
- ما علاقة الإرشادات المسرحية بخطاب الغضب في النصوص محل الدارسة؟
- ما العلاقة بين العنوان وخطاب الغضب في النصوص المسرحية محل الدراسة؟
- هل يُصوَّر خطاب الغضب كوسيلة للتغير، أو الانتقام ضمن سياق النصوص محل الدراسة؟
- ما أهم أشكال التناص التي وظَّفها الكاتب في مسرحياته عينه الدراسة، وما مدى علاقتها بخطاب الغضب؟

أهمية الدراسة:

- تأتي أهمية البحث من كونه دراسة جديدة في مجال الأدب المسرحي، والدراسات الأدبية النقدية، يمكن أن يستفيد منها العاملون في هذا المجال، والباحثون والمهتمون بالدراسات المسرحية النقدية، وبعض الطلاب والباحثين في مجال الإعلام التربوي.
- تأتي أهمية البحث أيضًا من أهمية سلوك الغضب، وتأثيره في الفرد والمجتمع، وذلك نتيجة لما يمر به المجتمع الإنساني من أزمات، وفجوات تدفع إلى ما يعرف بالغضب المجتمعي، الذي قد يتحول إلى شكل من أشكال الجريمة غير المتعمدة.
- يسهم هذا البحث في الحد من انتشار الغضب المجتمعي بوصفه مشكلة حيوية واقعية، من خلال تعزيز قناعات القارئ /المتلقي بمخاطر الغضب على الفرد والمجتمع.

- يلقي البحث الضوء على كاتب مسرحي يمتلك قدرة فريدة على صياغة الأفكار بأسلوب مؤثر وجذاب، يعكس من خلال أعماله رؤى عميقة عن الإنسان والمجتمع، ولا تزال أعماله في حاجة إلى الفهم والدراسة والتحليل.

أهـــداف الدراسة:

- الكشف عن الأسباب التي أدت إلى الغضب في النصوص محل الدراسة.
- التعرف على كيفية تفاعل الشخصيات مع بعضهم البعض داخل النصوص من خلال تحليل خطاب الغضب.
- التعرف على دور اللغة في التعبير عن خطاب الغضب في النصوص محل الدراسة.
- التعرف على العلاقة بين خطاب الجسد وخطاب الغضب.
- رصد صور الغضب في النصوص محل الدراسة.
- التعرف على علاقة الإرشادات المسرحية بخطاب الغضب في النصوص محل الدراسة.
- الكشف عن أهم صور الغضب ومظاهره، التي اعتمد عليها الكاتب في مسرحياته الثلاث.
- التعرف على العلاقة بين العنوان في النصوص عينة الدراسة وخطاب الغضب.
- إلقاء الضوء على أهم أشكال التناص، التي وظفها الكاتب وعلاقتها بخطاب الغضب في النصوص محل الدراسة.

حدود البحث:

- الحدود الموضوعية؛ وتتمثل في: دراسة خطاب الغضب في مسرحيات الكاتب "محمد علي إبراهيم" عينة الدراسة.
- الحدود الزمانية؛ وتشير إلى زمن كتابة البحث، وهو عام ٢٠٢٣/٢٠٢٤م.

مصطلحات البحث:

الخطاب لغةً: هو"الكلام بين متكلمين، والخِطاب بالكسر: المخاطبة، وكلمة خِطاب مثل رسالة" (ابن منظور، ١٩٩٠، ٢٦٧)، أمَّا "ابن فارس"؛ فقد عرَّف الخطاب بأنه: "من مادة خَطَبَ، وهو كل كلام يتوجه به الإنسان إلى غيره لإفهامه ما يريد" (ابن فارس، ١٩٧٩، ٢٢٥)، ويُعرَّف أيضًا في اللغة العربية بأنه: "هو ما يكلم به الرجل صاحبه، ونقيضه الجواب، وأصله من الفعل خَطَبَ، خَاطَبَ، وخِطابًا، بمعنى كالم" (حنان عثمانية، ٢٠١٤، ٨).

الخطاب لفظًا: "مقطع كلامي يحمل معلومات يريد المرسل؛ المتكلم أو الكاتب أن ينقلها إلى المرسل إليه، أو السامع، أو القارئ، ويكتب الأول رسالة، ويفهمها الآخر وفق نظام لغوي مشترك بينهم" (إميل يعقوب، ١٩٨٧، ١٩٨)، ويُعرَّف أيضًا بأنه:"هو الوسيلة التي يعبر بها الأفراد عن أنفسهم، ويتبادلون الأفكار والمشاعر، ويتضمن البنية اللغوية والأسلوب المستخدم في التعبير" (محمد عبد الرحمن، ٢٠١٥، ٤٥) ، وتُعرّفه "ديان ماكدونيل" بأنه: "نطاق العلامات غير الكلامية، وبالتالي يصبح كل ما هو دال مُشكِّلًا للخطاب، أوجزءًا منه، وهكذا؛ فإن أية ممارسة رسمية وتقنية يتحقق فيها

الإنتاج الاجتماعي للمعنى يمكن أن يُعد جزءًا من الخطاب" (ديان ماكدونيل ، ٢٠٠١، ٩). وإذا ربطنا بين مصطلح الخطاب، وعلاقته بالمسرح نصل إلى مفهوم (الخطاب المسرحي).

التعريف الإجرائي: يُعرَّف الخطاب بأنه إمَّا أن يكون خطابًا موجهًا من(المُرسِل- المؤلف) إلى (المُرسَل إليه . الجمهور) بشكل مباشر يعتمد على الكلام والحوار(النص المسرحي)، وإمَّا يكون خطابًا غير مباشر يصاغ غالبًا بطريقة تلميحية يحمل مجموعة من الأفكار والأيديولوجيات، يصعب على المؤلف التصريح بها بشكل مباشر للمتلقي، فيعتمد على نص الشخصيات والإرشادات المسرحية، والعتبات في إيصال المعنى المضمر داخل السياق.

تعريف الغضب:

الغضب لغة هو: "نقيض الرضا؛ غَضِبَ، يَغضب غَضَبًا، وغضب عليه: حمي". (ابن منظور، ١٩٥٥، ٤٠١)، كما يُعرَّف بأنه "شدة السخط" (الزبيدي، ١٩٦٥، ١٠٢)، وأمَّا في "القاموس المحيط"؛ فيعرَّف "بأنه حدة النَفَس، وثوران الدم" (الفيروز آبادي، ٢٠٠٥، ٨٣٣).

ولقد جاء تعريف الغضب في معجم علم النفس والتربية بأنه: "استجابة انفعالية يثيرها بوجه خاص التدخل والإهانة والتهديد، وتتميز ببعض الخصائص، مثل: السلوك العدواني، والتغيرات التي تبدو على الوجه". (مجمع اللغة العربية، ١٩٨٦، ١٤).

الغضب لفظًا: يعرفه"علماء النفس" بأنه: "إحدى العواطف الأساسية التي تعبر عنها الوجوه، وتنعكس في سلوكيات الجسم، ويعتبر رد فعل طبيعي على التهديد أو الأذى" (Paul Ekman، ٢٠٠٣، ٥٣)، أمَّا "أرسطو"؛ فيعرفه بأنه "الرغبة في دفع الألم" (أرسطو، ٢٠١٥، ٧).

ويضيف Perry، Buss" إن الغضب "هو الجسر بين كل من العدوان البدني واللفظي من جهة، والعداء من جهة أخرى. ويشمل الغضب المشاعر والحركات التعبيرية، وردود الفعل الفسيولوجية، أو مجموعة من السلوكيات، أو هذه الأشياء كلها مجمعة" (Buss, Perry, 1992 ,452) .

وتتخذ الباحثة التعريف السابق **كتعريف إجرائي**، وذلك لأن التعريف السابق يتضمن السلوكيات الناتجة عن الغضب كالسخط، والانتقام، والضرب، والقتل، والعداء.

الإطار المعرفي للدراسة:

أولًا : الخطاب المسرحي:

نال مصطلح "الخطاب" اهتمامًا كبيرًا في "الدراسات اللغوية والبلاغية والدينية، وتعددت مفاهيمه بتعدد حقول دراسته، فعرَّفه اللغويون، والأصوليون، والمفسرون، وكلها تعريفات تدور حول التواصل وقصد الإفهام. فالخطاب ممارسات اتصالية تهدف إلى إفهام المخاطب والتأثير فيه" (فاطمة سلطان، ٢٠٢١، ١١٦٠)، ويرى آخرون أنه: "نص يحمل رسالة محددة، ويستهدف التأثير في الجمهور عبر وسائل التعبير المختلفة، سواء كانت لغوية، أو غير لغوية" (عبدالسلام المسدي، ١٩٨٨، ٩٥)، وما يفسر

هذا الاختلاف، هو أن "لغوية الخطاب لا تشير فقط إلى كونه نظامًا ذا موضوع محدد، وإنما هو عبارة عن مقاربات تتعايش من خلال علاقة خاصة." (أماني العطار، ٢٠٢١، ٢٧٩).

ويمكن تصنيف أنواع الخطاب بشكل عام إلى عدة أنواع، وذلك وفق الطرق التي يتخذها المُرسِل، مثل: الخطاب الإقناعي، الخطاب الإعلامي، الخطاب السياسي، الخطاب الوصفي، الخطاب السردي، والخطاب الفلسفي والأدبي، والفني والمسرحي.

فالخطاب المسرحي؛ يختلف عن باقي أنواع الخطابات الأخرى؛ حيث لا يحتاج إلى وسيط، بل هو مثل الشخص الغائب الحاضر الذي يقدم الأحداث والشخصيات، ويعرف كل شيء، ويتحكم في كل شيء، فهو وسيط بين المؤلف والأحداث والقارئ، ويتكون عن طريق جودة أسلوبه، وعمق دلالاته، وهو يعتمد في المقام الأول على الحوار الذي يساعد على تباين صراع الأفكار داخل النص؛ مما يؤثر في القارئ، وملاحظات المؤلف، ثم (الإرشادات المسرحية)؛ وهي كما يعرِّفها "إبراهيم حمادة": "تلك الملاحظات، أو التعليمات التي يضعها الكاتب المسرحي في النص بهدف توجيه الممثلين والمخرجين إلى كيفية تقديم الشخصيات والأحداث على خشبة المسرح، وتشمل هذه الإرشادات جوانب، مثل: حركة الممثلين، والتعبيرات الوجهية، ونبرة الصوت، والإضاءة، وهي تعتبر جزءًا مهمًا من النص لكلٍ من المخرج / القارئ" (إبراهيم حمادة، ١٩٨٥، ٥٧) ، وهي إمَّا أن تكون كلمة، أو جملة، أو فقرة، وذلك لوصف المكان، وإمَّا حالة الشخصية على سبيل المثال ... وهذا ما يجعلها في مخيلة القارئ دومًا، وتفتح له مجال التخيل وكأنه يقرأ النص، وفي الوقت ذاته يراه على خشبة المسرح، وذلك كله يساعد على تحقيق الرؤية الكاملة للمسرحية كما يتصورها الكاتب. فالمتلقي إذن مُشارك في الخطاب، وأخيرًا يعتمد الخطاب على الشخصية التي ستظل وسيطًا بين القارئ/المتلقي، والكاتب، وذلك لأنه صاحب الخطاب الفعلي، " فالخطاب المسرحي بالفعل هو دائمًا خطاب الشخصية الموحد والموجه نحو شخصية أخرى، وهو خطاب المؤلف الموجه إلى القارئ / المشاهد في الوقت نفسه" (محمد عناني، ١٩٩٧، ١٢٣)، وهو أيضًا "النص الذي يقال للآخرين شفهيًا، أو كتابيًا بهدف عرض فكرة ما، أو شرحها، أو الإقناع بها." (ماري إلياس وحنان قصاب، ١٩٩٧، ١٨٦).

وهناك خصوصية للخطاب في المسرح ترجع إلى:

أولًا: كونه يتميز بـ اللغة المكثفة، والجمل المعبرة، وكلماته المشعة البراقة التي تتوجه نحو القارئ / المشاهد" (طارق ثابت، ٢٠١٦، ٣).

ثانيًا: تميزه بما يسمى بنص الشخصيات، الذي هو "جزء من النص المسرحي يُدرج في بدايته، ويحتوي على قائمة بأسماء الشخصيات التي ستظهر في المسرحية، مع تقديم وصف موجز لكل شخصية إذا لزم الأمر، وذلك لتزويد القارئ، المخرج، والممثلين بفكرة عامة عن الشخصيات، وأدوارها في العمل." (إبراهيم حمادة، ١٩٨٥، ٦٢).

وأخيرًا؛ إن الخطاب المسرحي إمَّا أن يكون حركيًا بحتًا، يعتمد على الإيماءات، أو الصمت، خاصة كونه فعلًا دلاليًا ذا علامات إرشادية يعتمد على التلميح، الذي يجعل المتفرج في حالة ذهنية تتدفعه إلى التأمل، والتفكير، والتفسير والإسقاط والتأويل، وهذا الجانب من الخطاب دفع الباحثين

إلى دراسة الضمنيات القولية، أو الأقوال، أو الحركات المضمرة داخل الخطاب، أو التي يقصد بها "تلك المعاني التي يمكن أن يحتويها الخطاب وفق خصوصيات سياق الحديث" (دين الهناني أحمد، ٢٠٢٠، ١٢٢)، وإمَّا يكون كلاميًا ذا معنى له علاقة بالظرف الذي يحدده ويعطيه معناه، مثل: المكان، والزمان، وعوالم الشخصيات المتخاطبة، كلًا حسب توظيف الكاتب له داخل النص.

ومما سبق، تصل الباحثة إلى أن ما يميز الخطاب المسرحي هو طابعة الازدواجي، فهو نتاج أدبي مكتوب، يعبر عن أفكار الكاتب تجاه موضوع، أو مضمون صالح للقراءة بما يميزه من خصوصية، وذلك لأنه محكوم بقواعد لغوية، و"عليه تكون عناصر الاتصال بسيطة فالمُرسِل هو المؤلف، والمتلقي هو القارئ، والقناة هي اللغة الدرامية المتمثلة في الحوار والإرشادات المسرحية، أمَّا السياق؛ فهو تصور خيالي يكتشفه المتلقي من خلال الاطلاع على الخلفيات المرجعية." (دين الهناني أحمد، ٢٠٢٠، ١٢٦)، وفي الوقت نفسه صالح لتجسيده على خشبة المسرح بواسطة الممثلين.

ثانيًا : الغضب بين الفلسفة والمسرح:

لقد خلق الله ـ سبحانه وتعالى ـ الإنسان، وزوده بمجموعة من الانفعالات التي تساعده على أن يستجيب من خلالها لما يواجهه من مثيرات داخلية أو خارجية، ويعد انفعال الغضب من الانفعالات غير السارة والبارزة في حياة البشر، التي يشعر بها الفرد كدليل على مواجهة عديد من الضغوط والألم والإحباط، ولذلك تناوله الفلاسفة عبر العصور بأساليب متعددة محاولين فهم أسبابه وآثاره وطرق التعامل معه، وذلك لأنه موضوع مهم، ويعكس بعض جوانب الطبيعة الإنسانية، والمعايير الأخلاقية التي تحكم تصرفات الأفراد والمجتمعات، ولهذا أكد "أرسطو" في كتاب "الأخلاق النيقوماخية" "أن الغضب شعور يمكن أن يكون صحيًا إذا اتخذ بشكلًا مناسبًا، ويرى أن الغضب يجب أن يكون معتدلًا ومتناسبًا مع الموقف، وأن التوازن في الغضب هو علامة على الفضيلة"(Aristotle , 1998 , 112- 115)، وهذا على عكس ما يرى "الرواقيون"، مثل: "سينكا"، و"شيشرون"؛ حيث يرون "أن الغضب عاطفة غير عقلانية ويجب تجنبها"، " بل وُصِف بأنه عاطفة مدمرة يجب قمعها؛ لأنها تقود إلى فقدان السيطرة على النفس"(Seneca, 1990, 34 – 39)، أمَّا "أفلاطون"؛ فيرى أن "الغضب جزء من النفس البشرية، وينبع من الجانب العاطفي،ويجب أن يُقاد بالعقل؛ لأنه دون ضبط النفس يصبح مدمرًا، ويؤدي إلى الظلم والفوضى، ولذلك يجب التحكم فيه لتحقيق العدالة"(أفلاطون،٢٠٠٧، ٤٤١:٤٣٩).

وفي الفلسفة العربية الحديثة يتناول "طه عبد الرحمن" في كتابه: "سؤال الأخلاق" مفهوم الغضب من منظور أخلاقي وفلسفي، معتبرًا أن الغضب يمكن أن يكون مبررًا في سياقات معينة كدفاعٍ عن النفس، أو ردٍ على ظلم، لكنه يؤكد أهمية ضبط النفس لتحقيق التوازن الروحاني والأخلاقي" (طه عبد الرحمن، ٢٠٠٢، ٩٠ – ٩٥).

مما سبق نرى كيف تعامل الفلاسفة مع موضوع الغضب؛ حيث اختلفت آراؤهم؛ فمنهم مَنْ يراه فضيلة يجب تنظيمها، ومنهم مَنْ يراه عاطفة مدمرة يجب قمعها.

ومن المتعارف عليه أن فن المسرح أحد أشكال الفنون الأدبية التي كانت وما زالت لديها القدرة على أن تؤدي دورًا حيويًا في تجسيد المشاعر والتجارب الإنسانية؛ فالعلاقة بين الغضب والمسرح متجذرة في تاريخ الفن الدرامي، حيث يعتبر المسرح وسيلة تعبيرية قوية تتيح للمؤلفين والممثلين استعراض مشاعر الغضب بطرق متعددة. ففي مسرحية: "هاملت" لـ "شكسبير" يعد الغضب الداخلي أحد المحركات الأساسية لشخصية "هاملت"؛ حيث يقوده إلى اتخاذ قرارات متهورة تؤدي به إلى نهاية مأساوية، ويكشف لنا عن عمق مشاعر الصراع النفساني والوجداني الذي يعيشه. وفي مسرحية: "أنتجيوني" لـ "سو فكليس"، التي هي رمز للصراع بين الفرد والسلطة. ويتمثل الغضب في شخصية "أنتيجوني"، التي ترفض الظلم والقوانين غير العادلة.

وفي المسرح العربي نجد مسرحية: "رصاصة في القلب" للكاتب "جمال ياقوت"؛ حيث يظهر الغضب فيها من خلال معاناة شخصياتها من الظلم، والقهر، والفقر، الذي تجده في المجتمع، ويدفعها إلى التمرد والتحرر.

مما سبق نستنتج أن الغضب في الفلسفة والمسرح أكثر من مجرد عاطفة، أو انفعال بشري، بل إنه عنصر أساسي لفهم التجربة الإنسانية؛ فهو يعكس الصراعات الداخلية والخارجية التي تواجهها البشرية، ويكشف عن القضايا الاجتماعية والسياسية والنفسانية التي تؤثر في الإنسان؛ ففي الفلسفة يُدرس الغضب كحالة من الاضطراب النفساني، الذي يفتح المجال للتفكير في العدالة والسلطة والعلاقات الإنسانية، أمَّا في المسرح، فيعتبر الغضب أداة درامية قوية تكشف عن أعماق مشاعر الشخصيات، وتسلط الضوء على التوترات والصراعات التي تدفع الأحداث، بل إن المسرح يدعونا إلى التأمل في الأسباب الجذرية التي تؤدي إلى هذا الانفعال، ويوضح لنا كيف يمكن أن يتحول إلى قوة محركة للتغيير.

ومن خصائص الغضب السلبية الشعور بالإحباط وخيبة الأمل، وفقدان السيطرة على النفس؛ مما يؤدي إلى أفعال غير متوقعة يبعد بها المرء عن طبيعته البشرية" (Harriet Lerne, 1997 , 22).

ثالثًا: أنواع الغضب:

هناك أنواع عديدة للغضب منها: "**الغضب الحازم**؛ وهو أكثر أنواع الغضب إيجابية؛ لأن الشخص هنا لا يوجه الإهانات، ولا يلجأ إلى العنف، ولكن يُحوِّل مشاعر الإحباط والغضب إلى مُحفز لتغيير ما يحدث بطريقة إيجابية، ومن الأمثلة على ذلك توجه الشخص إلى لفت انتباه غيره إلى أن تصرفًا قد بدر منه يشعره بالغضب، ويكون ذلك بطريقة صادقة ولبقة، وهناك "**الغضب الحُكمي**"؛ وهو الغضب الذي يكون نتيجة لسبب منطقي؛ كظلم قد يتعرض له شخص ما، أو خطأ شخص آخر؛ مما يجعله يبدو غضبًا مبررًا. أمَّا "**الغضب الانتقامي**"؛ فيعتبر أكثر أنواع الغضب شيوعًا؛ حيث يُمثل استجابة غريزية يحركها دافع الانتقام من شخصٍ ما نتيجة التعرض للإساءة والتجريح والأذى على يده، وهو الأمر الذي يؤدي في بعض الأحيان إلى زيادة التوتر، والتصعيد بين الأطراف، وهنا يتحول الغضب إلى مُحفزٍ الانتقام، لذلك يُعد من أكثر اضطرابات الغضب خطورة.

أمَّا **الغضب اللفظي**؛ فهو الذي يُعبَّر عنه بواسطة الكلمات، وليس الأفعال كالصراخ عند الغيظ، أو التهديد، أو السخرية، أو النقد، وهو أقل خطورة من أنواع الغضب الأخرى؛ لأنه قد ينتهي في بعض الأحيان بشعور الشخص الغاضب بالخجل من نفسه والندم" (Marcus Andrews , 2019)، وكذلك، يُعد الكره شكلًا من أشكال الغضب؛ حيث "يعد نتيجة للوم الآخرين على الصعوبات التي يواجهها الشخص" (Dr Rajiv Desai , 2011).

وهناك "**الغضب المتحجر**"؛ الذي أساسه الضغائن والأحقاد وعدم المغفرة، حيث إن الأشخاص الذين يعانون هذا الغضب غير مستعدين للتسوية، بل ويهدفون إلى الثأر من الآخرين. وهناك "**الغضب المتعمد**"؛ وهو توظيف الغضب لكسب السلطة على شخص معين، أو في موقف معين؛ حيث يغضب الشخص عند حدوث شيء ما على غير إرادته. وهناك كذلك؛ "**الغضب القاهر**"؛ وهو أحد أنواع الغضب الذي يصعب التحكم فيه؛ ويحدث نتيجة شعور الشخص باليأس والإحباط، نظرًا للضغوط الشديدة التي قد يتعرض لها، أو الشعور بالخوف الشديد من شيء ما، أمَّا "**الغضب السلوكي**"؛ فيظهر في "صورة تعبير جسدي نتيجة الشعور بالغضب، وعادة ما يكون هذا التعبير عدوانيًا، أو عنيفًا إلى أقصى الحدود، وقد يلحق الأذى بشخص آخر خلال المهاجمة، أو التخويف الجسدي، أو اللفظي." (بسمة أبو الحمد، ٢٠٢٤).

رابعًا : محمد علي إبراهيم:

كاتب مصري من مواليد عام ١٩٨٥م، درس اللغة العربية في كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ودرس الدراما والنقد في المعهد العالي للفنون المسرحية.

تنوعت إبداعاته ما بين المسرح والتليفزيون؛ حيث ألَّف مسلسلات: "وش ثالث"، "ميتا فرس"، و" تياترو"، وقد عُرضت هذه المسلسلات في رمضان ٢٠٢٢م. وله عديد من المسرحيات، التي أصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب، منها: "سيرة بني زوال"، و"دوار بحر"، وقد عُرضتا عام ٢٠١٥م، على مسرح كلية الآداب، جامعة عين شمس، وهما مستلهمتان من التراث الصعيدي، ومسرحية "رصد خان"، التي عرضها مسرح المعهد العالي للفنون المسرحية عام ٢٠١٧م، وهي مستوحاة من التراث المصري، ومسرحية "مريد" من التراث العربي، وعُرضت عام ٢٠٢٢م، على مسرح الهيئة العامة لقصور الثقافة. وأخيرًا مسرحية "بيانولا"، وهي دراما كوميدية للحواديت المصرية.

كذلك، ألَّف عددًا من المسرحيات المستوحاة من روايات أجنبية وعربية، مثل: مسرحية: "التاروت" ٢٠١٤م عن رواية "كارمن "من التراث الإسباني، وقد عرضها مسرح المعهد العالي للفنون المسرحية عام ٢٠١٤م، ومسرحية: "نوتردام"، عن روايتي: "أحدب نوتردام - البؤساء"من التراث الفرنسي، ومسرحية: "الطوق" المستوحاة من رواية: "الطوق والأسورة " من التراث المصري.

حصد "محمد علي" عددًا من جوائز التأليف، منها: جائزة أفضل نص عن مسرحيات: "رصد خان"، "دوار بحر"، "الطوق"، "سيرة بني زوال"، و"مريد" ٢٠٢٤م، كما حصل على عدد من جوائز الإخراج كمخرج أول، وأفضل مخرج.

الإطار المنهجى للدراسة:

منهج الدراسة:

اعتمدت الباحثة على منهج التحليل النقدي للخطاب داخل النصوص عينة الدراسة، وهو إحدى المنهجيات المتقدمة في دراسة الخطاب، ويعد "نورمان فيركلاف" أول مَنْ طوَّر دراسة التحليل النقدي للخطاب، ويهدف هذا المنهج إلى تحليل اللغة التي تستخدم للتعبير عن الخطاب في النص، سواء في الحوار، أو التفاعل بين الشخصيات، وكشف كيفية توظيفها لتمثيل التوترات الاجتماعية والنفسانية من خلال تحليل النبرات والأنماط اللغوية المرتبطة بالنص، كما يتم فيه تحديد الجانب النفساني والاجتماعي بين بنية المجتمع والخطاب، ويعتمد هذا المنهج على ثلاثة مستويات: كبير؛ هو النصي واللغوي، ومتوسط؛ هو الخطابي، وصغير؛ هو العلاقة بالنصوص والخطابات الأخرى. وكل مستوى يوافق بُعدًا من ثلاثة: الأول: بُعد النص، والثاني: بعد الممارسة الخطابية، والثالث: بُعد الحدث الخطابي.

عينة الدراسة:

اعتمدت الباحثة الطريقة القصدية في اختيار عينة الدراسة؛ حيث وقع اختيارها على ثلاث مسرحيات: "دوار بحر ٢٠١٥م"، و"رصد خان ٢٠١٧م"، و"التاروت ٢٠١٤م" عن رواية "بروسبير ميرمية"، التي لعب فيها الغضب دورًا ليحوِّل الحب إلى كُره / انتقام؛ حيث تشكلت فيهما تيمة الغضب بشكل واضح وجلي.

واختارت الباحثة مسرح "محمد علي إبراهيم"؛ نظرًا لحرص الكاتب في تناول تلك الأعمال على استلهام تراث أمتنا العربية، سواء في صعيد مصر، أو خارجه، وذلك ليصل بين أبنائنا المعاصرين، وحضارة أجدادنا الأولين.

إجراءات الدراسة التحليلية:

لا شك في أن الغضب لا يجلب غير المهالك، ولقد بنى الكاتب "محمد علي إبراهيم" نصوصه المسرحية . عينة الدراسة . على فكرة الغضب وعدوانية الانتقام؛ فالانتقام قد يكون رد فعل طبيعي للبشر؛ نظرًا لوقوع ظلم عليهم، وقد يكون غريزة بشرية لدى الإنسان؛ فهناك أناس بطبعهم يميلون إلى الحدة والغضب.

وهنا، تحاول الدراسة رصد أثر خطاب الغضب في النصوص عينة الدراسة معتمدة على "أن الخطاب لا يحلل بوصفه لفظًا مستقلًا بذاته فحسب، بل بوصفه كذلك تفاعلًا موقفيًا، أو ممارسة اجتماعية، أو نوعًا من التواصل في موقف اجتماعي، أو ثقافي، أو تاريخي، أو سياسي محدد" (Fair clough , 1992).

وتتناول الدراسه بالتحليل عتبات النص، والتناص، وخطاب الجسد، وخطاب الارشادات، وصور الغضب ومظاهره، في النصوص عينة الدراسة.

خطاب العتبات:

تعد العتبات النصية من أهم عناصر المتعاليات النصية إلى جانب التناص، والعلاقة بينها وبين النص الرئيس "علاقة جدلية قائمة على التباين والمساعدة على إضاءة النص الداخلي قصد استيعابه وتأويله والإحاطة به من الجوانب جميعًا" (جميل حمداوي، ٢٠٠٩، ٩٧).

وذلك لأنها "علامات دلالية تشرع أبواب النص أمام المتلقي/ القارئ، وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج في أعماقه، وذلك لما تحمله هذه العتبات من معانٍ، وشفرات لها علاقة مباشرة بالنص، تنير دروبه". (الرازي، ٢٠٠٤، ٢٠٦).

ومن ثم لا بد من إبراز مظاهر هذه العتبات، ومن أهمها عنوان العمل الأدبي، ثم دراسة أثر اندماج تلك العتبة داخل فضاء العمل الأدبي.

فالعنوان هو المدخل الرئيس للعمل الإبداعي، فهو بمثابة الرأس للجسد، وهو آلة لقراءة النص، وعبارة عن "رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المُرسِل والمُرسَل إليه؛ مما يسهم في التواصل المعرفي والجمالي، وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية، يفككها المُستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة، أو الماوراء لغوية، وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية، أو الجمالية ترسل عبرقناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال." (جميل حمداوي، ١٩٩٧، ١٠٠) كذلك، يُعد العنوان بمثابة سؤال إشكالي، بينما يُعد النص بمثابة إجابة عن هذا السؤال؛ فهو مصطلح إجرائي لا غنى عنه في مقاربة النص الأدبي، وهو أول لقاء بين القارئ والمبدع، ومركز الحضور في واجهة النص، وله دلالاته السطحية والعميقة، الظاهرة والخفية، وفي "هذه الواجهة يظهر مضمون النص، ليؤسس علاقة قد تكون تقابلية، أو انزياحية، أو لا تكون بالضرورة ائتلافية " (توفيق فريزة، ٢٠٠٠، ٢٠) .

وللعنوان وظيفة مهمة في تشويش الأفكار لدى المتلقي، من خلال كسر أفق التوقع، فالمتلقي قد يفهم من العنوان شيئًا، وقد لا يفهم أي شيء، ثم يصطدم بالنص، فيفهم ما أُغلق عليه.

مما سبق، نجد أن العنوان يحقق أعلى فاعلية ممكنة للمتلقي، ويقدم رؤية قرائية بوصفه منطلقًا معرفيًا، بحثًا عن مكنون النص بتأويل أنظمته، ومعرفة تراكيبه، بقراءة تأويلية تدعم التعددية، وتمح الثبوتية.

ويذكر "هشام عبد الله "أن العنوان أصبح يمثل الوجهة الأولى الجاذبة للمتلقي، وسرعان ما ينتقل هذا التكثيف إلى حالة مرجعية لتفكيك هذا المركب، وبمقدار الحفر عموديًا، وتشظي العنوان أفقيًا يبدأ في أداء وظائفه التي تطورت من العلاقة بين داخل النص وخارجه، إلى أن أصبح خطابًا قائمًا بذاته له بنيته الخاصة وتشكيله الذي يرتبط بالمضمون ارتباط التوازي والتناظر، لا ارتباط التابع بالمتبوع." (هشام عبد الله، ٢٠١٠، ٦٧١).

فلو تأملنا عنوان مسرحية: "دوار بحر"، وبحثنا عن معنى كلمة "دوار" في المعاجم والقواميس العربية؛ وجدنا لها عدة معانٍ تعتمد على السياق؛ فهي إذا كانت بفتح الدال، فإنها تعني مرضًا يصيب الإنسان؛ حيث يشعر بالدوخة، والدوران، وفقدان التوازن. كذلك، تُطلق كلمة "الدوار"

على مجموعة من البيوت المتقاربة في الريف، وعادة ما تكون هذه البيوت دائرية الترتيب" (ابن منظور، ١٩٩٠، ٢٢٤).

أمَّا كلمة "بحر"؛ فهو الماء كثير الملح، ويقابل البر، "ويستخدم أيضًا للإشارة إلى السعة والاتساع، أو الغنى والكرم. أمَّا المعنى المجازي؛ فيستخدم في وصف شخص واسع المعرفة، أو كريم لدرجة كبيرة." (ابن منظور، ١٩٩٠، ٩٢٢).

ومن هنا نتساءل؛ ماذا يعني عنوان: "دوار بحر"؟ هل هو المرض الذي يصيب الإنسان إذا اعتلى البحر؟ أم هو البيت الذي يسكنه أهل الريف؟ وهل كلمة "بحر" اسم شخص، أم صفة له؟ أم يراد بها البحر بالمعنى العام المتعارف عليه؟ هكذا امتاز العنوان بالإيجاز والتكثيف، وجذب المتلقي إلى معرفة إلام يشير العنوان؟ وما علاقته بموضوع المسرحية؟ .

وبعد مطالعة النص وتحليله نكتشف أن "دوار"، تشير إلى منزل شخص يدعى "بحرًا"؛ هو حاكم الكفر، وأن الكاتب لم يُفضِّل استخدام لفظ "بيت"، أو "منزل" في العنوان، بل اختار لفظ "دوار"؛ نظرًا لما أصاب "بحر" من مرض، وتعب، ونَصَب جراء إقامته في ذلك المنزل الملعون، فكلمة "دوار"؛ رمز لما يحويه البيت من أفاعٍ سامة نتيجة سِحْر ومَكْر دُبر له بليل من أجل انتزاع السلطة منه؛ حيث تنتظر الأفاعي أن ينام "بحر"، لتجهز عليه. ويظل "بحر" يقظًا، منتبهًا، فيصاب بالإعياء والدوار من قلة النوم، لكنه ينام عندما تخور قواه، فتنقض عليه الأفاعي، وتقتله. أمَّا كلمة "بحر"؛ فقد ربطها الكاتب بالشخصية الرئيسة؛ نظرًا لأنه كان حاكمًا واسع المعرفة، وكريمًا مع شعبه؛ فلقد وزع على أهل البلد/الفقراء من الأموال ما يوازي أضعاف ما كان يجمعه منهم عنوة من قبل.

هكذا، نجد أن عنوان "دوار بحر" استطاع أن يملك قوة إبداعية تأويلية خلاقة ترتبط بالنص، وتجيب القارئ، وتحاوره وتدخله غيابات السؤال والجواب، بل وقد تخلط عليه الأوراق، وتغلب عليه الموازين، وتشتت أجزاء نفسه أمامها، فمن الممكن أن يتبادر إلى ذهن الإنسان منذ الوهلة الأولى أن المقصود بالعنوان أن البطل أصابه دوار بحر، لكن منذ الفصل الأول يتفاجأ القارئ أن "بحر" اسم شخص، وأن "دوار" هو منزله، ومن هنا كانت العتبة النصية الأولى مصدر جذب وغرابة للقارئ.

أمَّا مسرحية: "رصد خان"؛ فتعود لفظة "رصد" في المعجم إلى الجذر اللغوي: "رصد، يرصد، رَصْدًا، ورَصَدًا؛ فهو راصد، والمفعول مرصود. والتعريف "رصد"؛ يعني المراقبة، أو التربص، وقد يستخدم أيضًا للإشارة إلى الترصد لمكان معين، أو شخص". (الفيروز آبادي، ١٩٩٧، ٥٧٥)، ويوازيها في المعنى كلمات: "حافظ، ارتقب، انتظر، حرس، لاحظ"، وفي الذاكرة الشعبية تعني كلمة "رصد"؛ وضع حارس "جنِّي" يحرس المال، ويمنع وصول أي شخص إليه.

أمَّا كلمة "خان" في المعاجم؛ فتعود إلى الجذر اللغوي: "خان، يخون"، أمَّا "خان": موضع سكن المسافر في بلاد المسلمين (معجم الوسيط، ٢٠١١)؛و يعرَّف أيضًا بأنه منزل يتخذ لإقامة الغرباء، وفيه ما يحتاجون إليه من طعام وشراب.

وإذا تتبعنا علاقة العنوان: "رصد خان " بالنص؛ نجد أن أحداث النص تدور داخل قصر قديم، وهو ما أشار المؤلف إليه بلفظة "الخان"، الذي بُني فوق كنز "قارون"، والذي يحتاج إلى "رَصَد"،

أي حارس له، حتى لا يصل إليه أحد؛ ولذلك كل من يحاول الوصول إليه يظل معلقاً بين الفناء الجسدي، والخلود الروحاني كحارس رصد أبدي على الكنز.

وفي مسرحية "التاروت"؛ فتشير كلمة "التاروت" إلى عدة معانٍ، منها: "مجموعة من بطاقات اللعب، يعود أصلها إلى القرن الخامس عشر في أوروبا، ولم تكن مرتبطة بالسحر، أو العرافة" (Ronald & Michael , 2002, 3-10)، ويتكون التاروت من ٧٨ بطاقة، كل بطاقة تحمل رمزية معينة، يمكن استخدامها لاستنباط رؤى، أو تنبؤات حول المستقبل." (Robet M, 2005, 55 – 45)، أو تستخدم لفهم العواطف والتحديات في حياة الشخص، أمَّا في الفلسفة؛ "فتعطي البطاقات معاني أعمق تتعلق بفهم الكون وأسرار الحياة." (Dion Fortune, 2000, 155) أمَّا عن العلاقة بين مصطلح "التاروت"، وموضوع المسرحية؛ فهناك علاقة وطيدة تؤكدها قراءة النص، حينما وجدنا شخصية "مانويلا" . قارئة التاروت في المسرحية . ، تستخدم أوراق التاروت كوسيلة لاكتشاف الرسائل الروحانية، وإرشاد مَن يقصدها، ومَن لا يقصدها، خاصة " كارمن" . بطلة المسرحية . التي ينسج الكاتب حولها أحداث المسرحية كلها، وذلك بعلاقتها المندفعة المتهورة المشحونة بالغضب مع الآخرين من خلال أوراق التاروت.

مانويلا : "بطريقة الغجر" تريد السؤال عن "كارمن" ....

دعني أخبرك نصف الحقيقة فقط .. "كارمـن"

روح شريفة بجسد عاهر ... ولم يعهر جسدها

إلا عندما عهر قلبهـا ... أمَّا النصف الآخـر

" ترمي أوراق التاروت" : إني أشفق عليها. (التاروت، ص٣)

هكذا، نجد أن خطاب العنوان يرتبط ارتباطاً متوازيًا بمضمون النص، بالإضافة إلى كونه تناصًا، وإشارة إحالية إلى ما ستمر به الشخصيات داخل العمل من خطر محدق وأزمات، نتيجة الغضب والتسرع.

ومن اللافت للانتباه أن العنوان في مسرحيات الكاتب الثلاث يحوي إحالات ودلالات على الغضب، والموت، والانتظار، والتنبؤ بالمستقبل، وذلك لكي يهيئ القارئ لتلقي النص بما يحتويه من قضايا وأزمات تصاحب الشخصيات، وتؤدي بهم إلى الهلاك.

التناص والخطاب المضمر:

يُعد التناص مفهومًا نقديًا نشأ في الدراسات الأدبية، وهو من أبرز النظريات المستحدثة في المسرح، التي تشير إلى العلاقة بين النصوص المختلفة، وكيفية تأثرها ببعضها البعض، وتعرفه "جوليا كرستيفا" "بأنه تعالق النصوص، أو تداخل نصوص عديدة ومختلفة في فضاء النص الجديد." (جوليا كرستيفا، ١٩٩، ٢١)، أمَّا "جيرار جينيت"؛ فقد تناول التناص من مفهوم التعالي النصي، ويقصد به "التداخل الذي يقرن النص بمختلف أنماط الخطاب الذي ينتمي إليه، ومن هنا تتداخل الأجناس الأدبية."(جيرار جينيت، ١٩٨٥، ٩٠- ٩١)، أمَّا "محمد عناني"؛ فيقول: "إن التناص

هو "التفاعل داخل النص بين الطرائق المختلفة للتعبير، أو اللغات المستقاة من نصوص أدبية أخرى، أو من كتابات أخرى غير أدبية." (محمد عناني، ٧١٩٩، ١١٠)، أمَّا "Michel Foucault "؛ فقد أضاف بُعدًا جديدًا إلى مفهوم التناص؛ حيث يرى أن الكتابة تمر بثلاث مراحل تتفاعل معًا لكي تساعد على إثراء النص، وتعيد إنتاجه، فيقول: "إن الخطاب ليس سوى لعبة؛ لعبة كتابة في الحالة الأولى، ولعبة قراءة في الحالة الثانية، ولعبة تبادل في الحالة الثالثة." (أحمد الزغبي، ٢٠٠٠، ٢٠).

وهناك أشكال عديدة للتناص، منها: "التناص الديني"؛ وهو علاقة تموضع نص، أو نصوص دينية "سابقة أو معاصرة" في النص الأدبي الجديد "اللاحق"، وهناك "التناص الأدبي"؛ وهو ترحال لنصوص أدبية متداخلة تناصيًا، ومقتطعة من نصوص أخرى مع النص الأدبي الجديد." (إبراهيم أحمد، ٢٠٢٢، ١٤٩٠)، أو هو تفاعل بين الأجناس الأدبية المختلفة، سواء كانت قديمة، أو حديثة، شعرًا أو نثرًا وتداخلها في نص واحد، فتحولت روايات، مثل: "زقاق المدق"، و"بين القصرين"، و"بداية ونهاية" إلى مسرحيات. وهناك كذلك "التناص الاجتراري"، أو "الاقتباسي"؛ ويعتبر شكلًا من أشكال التناص المباشر الذي يستخدمه الكاتب بغرض أداء وظيفة فنية، أو فكرية منسجمة مع السياق الأدبي، سواء أكان هذا التناص تاريخيًا، أم دينيًا، أم أدبيًا." (شهريار نيازي، عبدالله حسني، ٢٠١١ ، ٥ - ٦).

كما يوجد "التناص الامتصاصي"؛ وفيه "يتعامل الكاتب من النص المتناص تعاملًا حركيًا تحويليًا لا ينتفي الأصل، بل يسهم في استمراره جوهرًا قابلًا للتجديد، أي أن التناص هنا لا يحمل النص الغائب ولا ينقله، بل يعيد صياغته من جديد وفق متطلبات فكرية وتاريخية وجمالية." (خليل الموسى، ٢٠٠٠، ٥٥)، أمَّا "التناص التراثي"؛ فهو"توظيف الكاتب لموضوعات متجذرة في التراث المحلي، مثل: قضية الثأر في المجتمع الصعيدي، ودمجها في نص أدبي معاصر." (يمني العيد، ٢٠٠٤، ١٤٣)، وذلك لإضفاء "عمق دلالي على النص، حيث يتفاعل النص الجديد مع الموروث الثقافي والاجتماعي لتقديم قراءة جديدة لهذه الظواهر التراثية"، وأخيرًا هناك "التناص الداخلي" "الذاتي"؛ وهو عملية تضمين، أو استحضار نصوص سابقة، أو أفكار من الكاتب نفسه داخل النص الواحد، مما يوفر طبقات متعددة من المعنى، ويشكل بنية دلالية مترابطة."(سعيد يقطين، ١٩٩٧، ١٩٢)، وهذا يعمق فهم النص، ويعزز معانيه.

لقد تنوعت مصادر التناص في نصوص "محمد علي"، نتيجة تعالق نصوص الكاتب وتداخلها مع نصوص أخرى، أو التناص الداخلي الذي يمتص فيه الكاتب آثاره السابقة ويحورها، أو يتجاوزها، فتفسر بعضها بعضًا، وهو تناص له حضوره على مستوى المبنى والمعنى في النصوص الثلاثة عينة الدراسة.

فعلى مستوى المعنى؛ يتناول الكاتب انفعال الغضب كقوة قاهرة تدفع الشخصيات كلها إلى دائرة لا نهائية من الانتقام والخيانة، والثأر، ونبذ الحب، وعلى مستوى المبنى؛ رسم الكاتب سياق الحبكة مُعتمدًا على مشهد "ماستر طويل" "فلاش باك" موازيًا للأحداث المستقبلية، ولكنه يأتي متقطعًا، ويؤدي دورًا أساسيًا في الكشف عن شخصيات المسرحية ودوافعها، ليكون عنصرًا مشوقًا داخل

الدراما، وهذا على مستوى النصوص الثلاثة، ليكشف من خلاله الكاتب عن دلالات وإيحاءات اجتماعية.

ففي مسرحية "دوار بحر" ذات الأربعة فصول؛ تدور الأحداث في إحدى قرى صعيد "مصر" خلال فترة الستينيات، واعتمدت المسرحية على الموروث الشعبي؛ حيث تناقش قضايا مجتمعية مهمة، مثل: الخيانة، الغضب، الثأر، الصراع على السلطة، الانتقام، والطمع. والنص مستوحى من قصة مؤامرة الحريم في التاريخ المصري القديم، ومميا‌وات المتآمرين الشاهدة عليها، ولا تزال موجودة في المتحف المصري باسم (المميا‌وات الصارخة)" (مصطفى طاهر، ٢٠٢٢)، وهكذا، نلاحظ بروز التناص التراثي عند الكاتب في مسرحية "دوار بحر" من حيث القضايا التي عُرضت سلفًا، التي تُعد من أبرز القضايا التي تشكل جزءًا مهمًا من التراث العربي، وتحديدًا في المناطق الريفية والبدوية والصعيدية، وقد ارتبطت هذه القضايا بعادات هذه المناطق وتقاليدها، التي كانت تهدف إلى الحفاظ على الشرف والكرامة العائلية والقبلية.

أمَّا من حيث الموضوع؛ فالأحداث تدور حول منزل كبير البلد (بحر)؛ الذي يحكم "كفر النصارى" . أحد نجوع الصعيد .، ولأنه حاكم جائر في نظر البعض، ويُزاحم السادة في الحكم والسُلطة، والمال والجاه؛ فلقد حيكت له المؤامرات والمكائد، كما حيكت قبل ذلك في أثناء حكم "والده"، الذي قُتل غِيلة عن طريق الأفاعي الموجودة في البيت. ومن الجدير بالذكر أن المؤامرات التي نسجت له دعمها السحر، وأذكتها خيانة أقرب الناس إليه – زوجته "فتنة"، وحارسه الخاص "ربيع" ؛ بسبب رغبة "فتنة" في تولي والدها "بشوي" الحكم، تمامًا كما حدث في مؤامرة الحريم، عندما أرادت إحدى زوجات الملك "رمسيس الثالث" "تيس"، أن يتولى ابنها "بنتاورا" العرش بدلًا من خليفة الملك المصري المُختار "رمسيس الرابع"، فاستعانت بعدد من أصحاب النفوذ في الإدارة، بالإضافة إلى بعض الخدم لاغتيال الملك. ولكن باءت المؤامرة بالفشل لعلم أفراد العائلة المالكة بالأمر، لم يعتلِ "بنتاورا" العرش.

وفى مسرحية " دوار بحر" لم تكتفِ "فتنة" بالأفاعي في الدوار، بل أحكمت المؤامرة بخاتم الزواج الذي إذا نزعه من أصبعه فارقته روحه، ولذلك ظل "بحر" متيقظًا، يجافيه النوم خاصة بعد نصيحة "رمان" . كودية الزار له . وعندما يعلم الحقيقة، ويعلم المتسبب في موت أبيه، يفقد صوابه، ويشتاط غيظًا وغضبًا، ويقرر أن يثأر لوالده ولنفسه ممن حق عليهم الثأر من وجهة نظره، وينزل إلى السوق يتفقد أحوال الشعب، وما إن يسمع أحد الرعية يتحدث فيما لا يحق له الحديث يغضب ويذبحه أمام الناس، فيرتعد الجميع، ولكنه سرعان ما يصوب إلى رشده، ويدرك خطأه، فتتبدل شخصيته، ويوزع على أهل البلدة/الفقراء من الهدايا والأموال ما يوازي أضعاف ما كان يجمعه منهم.

أثار فعل "بحر" غضب السادة والنبلاء في المدينة؛ لأنه أصبح يُزاحمهم في الساحة، ويؤلب الشعب عليهم، وخاصة "بشوي"، وهنا يحدث صراع بعد أن أصبحت المؤسسة الدينية (الكنيسة) طرفًا في الموضوع، فيصبح الصراع بين السلطة (بحر)، والغفر (ربيع) الخائن الذي هرب يحتمي في الكنيسة،

وبين السادة المتمثلين في(حنا بن بشوي)، وصديق (بحر) الهارب أيضًا إلى الكنيسة خوفًا من بطش (بحر) بعد علمه الحقيقة، ولكن الكاهن باع (حنا) من أجل حصوله على قطعة أرض تحتاجها الكنيسة تحت زمام بحر، وتدور الأحداث، ويعلم (حنا) أن أخته (فتنة) ليست عذراء، وأنها فعلت الفاحشة مع (ربيع)؛ لأنها كانت تعلم أن (بحرًا) سيموت، وهنا يغضب الأخ، ويقرر ذبحها فيوافق (بحر)، ثم يخلع خاتم اللعنة، ويورثه لصديقه (حنا)، وينام فتفتك به الأفاعي.

أمَّا عن مسرحية "رصد خان" ذات الفصول الثلاثة، التي تدور أحداثها داخل قصر قديم، أطلق المؤلف عليه "الخان"، ويقبع في أطراف الصحراء في مصر المحروسة، في عام ١٨٧٠، و"الخان"؛ هو المكان الذي عاش فيه "ابن غانم" "الجد"، وتوفي منذ ثلاثمائة عام، أي في عام ١٥٤٢، وأحداث النص تدور في هذا المكان الذي يتجمع فيه أحفاد "ابن غانم" السبعة، وهم خمسة رجال وامرأتان.

وفي البداية كان كلٌ منهم بعيدًا عن الآخر، ويعمل في مجاله؛ فمنهم العالم، والشحاذ، والعاهرة، والبلطجي، والنخاس، والبكباشي، إلى أن يأتوا إلى الخان بدعوة من إحداهن (سجايا)؛ وهي أحد أحفاد "ابن غانم"، التي تجمعهم داخل القصر، وتخبرهم أن لديها تركة جدهم "ابن غانم"، ولكنهم حين يتجمعون، يُغلق عليهم باب الخان، ويتحول إلى جدار مغلق عليه نقوش فرعونية، يفك رموزها "إلياس"، الذي كان يعمل بالتدريس ويحترف التراجم، والذي يخبرهم بأن الخان قد بُني فوق كنز "قارون"، وأن الله ـ كما ذكر القرآن ـ قد خسف بـ"قارون" وكنزه الأرض، وأنه غار إلى الأرض السابعة، ولا سبيل إلى خروجه إلا بدم، ومن هنا تتصاعد الأحداث، وتصل إلى ذروتها الدرامية، وذلك من خلال الحبكة المركبة التي أبدعها الكاتب، والتي تنم عن وعيه بمفاتيح الدراما، وتكشف لنا عن أبعاد الصراع؛ فهو يعلم جيدًا متى يُلقي البذرة التي تؤدي إلى تأزم الصراع داخل الحبكة، ومشاحنة الشخصيات وغضبها، مما دفعهم إلى قتل بعضهم البعض خلال الأحداث المتتالية للنص، دون مراعاة لصلة الرحم بينهم، وذلك للفوز بالكنز.

وفي عالم موازٍ يظهر الجد لأحفاده على شكل حلم مشترك، ونرى رحلة بحثه عن الكنز بالطرق كلها. وقد كان شخصًا شهوانيًا، منغمسًا في مادية الجسد، عاكفًا على ملذات الحياة؛ مَارَسَ أنواع الرذائل كلها في البداية خلال محاولته جمع الكثير من المال والمشغولات الذهبية والآثار، ولكنه لم يكتفِ بما جمعه، بل يطمع في الحصول على كنز "قارون"، ولذلك مَارَسَ أنواع السحر السفلية كلها معتقدًا أنه بذلك يمكنه النزول إلى سابع أرض، وهنا يفقد حواسه الجسدية في كل مرحلة يمر بها، حتى ينتهي به الحال إلى فقدان حواسه المادية، واستبدال حواس روحانية بها، و"هنا تتبدل البصيرة بالبصر، والتخاطر بالسمع، واللمس بالمس الروحاني، والتبصر بالفهم، ويأخذ الزمن في التباطؤ، حتى يثبت تمامًا باكتمال الفناء الجسدي، وهي لحظة التجلي الروحاني ـ الخلود في الزمن." (أيمن غالي، ٢٠١٩).

وبعدها يظل معلقًا بين الفناء الجسدي والخلود الروحاني كحارس رَصْدٍ أبدي على الكنز، ومن تتابع الأحداث نجد أن الأحفاد قد ورثوا عن جدهم الأول لعنة الجشع والطمع؛ مما دفعهم إلى قتل بعضهم بعضًا، ولم ينجُ سوى "سجايا"؛ التي أحسنت تدبير المؤامرة ظنًا منها أنها ستفوز بالكنز

وحدها، لكنها تكتشف في النهاية بعد موت الجميع أنها تحولت إلى حارس سجين بين جدران الخان الذي يتحول إلى قبر لها، فتتحول روحها هي الأخرى إلى رصد حارس للكنز إلى الأبد مثل جدها "ابن غانم".

ومما سبق، يتضح أن المسرحية تشتمل على العديد من أنواع التناص، مثل: (التناص الديني، والتراثي، والاجتراري)؛ حيث إنها تحتوي على "موروثات أسطورية طقوسية متعددة المصادر والمنابع، مثل: الموروث الثقافي والديني الفرعوني المتجسد في مفهوم الروح الحارس المتجسد في أجساد الطيور والحيوانات، ففكرة الرَّصَد موروثٌ معرفي إنساني ظهر في الحضارات كلها، والموروث الديني الإسلامي المتجسد في خسف الأرض بكنز "قارون" بأمر إلهي، والموروث الشعبي المتجسد في طلاسم فك أعمال السحر الأسود والشعوذة السفلية وربطها." (أيمن غالي، ٢٠١٩)، وأيضًا فكرة الخلود والفناء الإنساني، وهي فكرة فلسفية.

وأخيرًا مسرحية: "التاروت"؛ التي بنيت منذ عتبتها الأولى على التناص الأدبي والاجتراري؛ فالمسرحية مأخوذة عن رواية: " كارمن"، وهي رواية قصيرة بقلم "بروسبير ميربميه"، كُتبت ونُشرت لأول مرة عام ١٨٤٥م، وتحكي عن "قصة رجل باسيكي "دون خوسيه" عشق امرأة غجرية " كارمن" متقلبة العواطف حولته من جندي مطيع إلى شقي خارج عن القانون ومطلوب" (كارمن "رواية"، ويكيبيديا).

لقد استطاع " محمد علي إبراهيم" توظيف هذه الرواية داخل عمله المسرحي "التاروت" مع إضافة بعض الشخصيات غير الموجودة داخل الرواية كشخصية "مانويلا" قارئة أوراق التاروت، التي تظهر منذ بداية المسرحية إلى نهايتها، وتُحدث اضطرابًا داخل شخصية "كارمن"؛ هذه المرأة الغجرية القوية، التي تتسم بالجمال والجرأة والغضب والتمرد، وتحب الحرية ولا تتحمل القيود، فمنذ بداية المسرحية تخبرها "مانويلا" أن الموت ينتظرها، وكأنها تخبرنا بنهاية المسرحية، فـ"كارمن" تموت في نهاية المسرحية فعلًا على يد "خوسيه"، الذي أصبح مهووسًا بحبها، ولا يستطيع تقبل فكرة أنها ترفضه، أو تخونه، وتحب شخصًا آخر، وفي لحظة من اليأس والغضب، يقتلها بدافع الغيرة؛ مما ينهي القصة بشكل مأساوي.

لقد أراد الكاتب من خلال التناص مع تلك الرواية إبراز العلاقة بين الحب والخيانة والغضب الانتقامي، والتمرد والحرية المطلقة، والصراع بين الرغبة في الحب والحرية والشعور بالواجب. مما سبق نجد أن الكاتب يتناص ذاتيًا، وذلك من خلال تكرار قضايا الغضب، والحب، والخيانة، والقتل، والانتقام، والثأر في النصوص الثلاثة عينة الدراسة.

الخطاب الإرشادي:

من المتعارف عليه أن أهم ما يميز النص المسرحي عن باقي أنواع النصوص الأدبية الأخرى هو "أن الخطاب المسرحي تلتقي داخله مجموعة من الأنواع الخطابية، لعل أبرزها النص الدرامي ونص العرض." (محمد فراح، ٢٠٠٦، ٤٠)، ويعتمد النص المسرحي على الحوار والإرشادات المسرحية

التي تجيب عن سؤالين: "من؟، وأين؟، فهي تشير إلى سياق عملية الاتصال، وتحدد بذلك العمل التداولي، أو الظروف المادية للاستخدام اللغوي" (طيباوي نبيلة - عمار حلاسة، ٢٠٢١، ٢٥٧٨).

وهناك نوعان من الإرشادات المسرحية في النص الدرامي:

أولًا: إرشادات مسرحية خارج الحوار؛ وهي "إرشادات مستقلة بنفسها، ترد في صدارة المسرحية، أو تأتي مباشرة بعد أطراف الحوار لتصوير الشخصية خارجيًا وداخليًا في شكل إشارات تداولية" (جميل حمداوي، ٢٠٠٩، ٦٦)، وقد ورد هذا النوع في الأعمال المسرحية عينة الدراسة، ففي مسرحية "رصد خان" يوصف لنا الكاتب المكان "الخان" الذي تدور فيه الأحداث أيام الجد "ابن غانم"؛ فهو مكان بعيد يقبع في أطراف صحراء مصر المحروسة، وكذلك الزمان الذي تدور فيه المسرحية؛ حيث تدور المسرحية في زمنيين مختلفين ما بين عامي ١٥٤٢م، و١٨٧٠م. (رصد خان،٢)، وأيضًا قدَّم الكاتب بعض الإرشادات التي تصف حال الشخصيات من خوف وغضب؛ نظرًا لمحاولة قتل "إلياس" "ديمة" للفوز بالكنز، فيقعدون صامتين، بينما "كافور" يضع مسدسه أمامهم، وكأنه يقول لهم من يحاول إيذائي سأقتله (يذهب "صالحين" ليجلس ويراقبهم، تسود لحظة صمت، ويذهبون تباعًا واحدًا تلو الآخر ليجلسوا جميعًا، آخرهم "كافور"، الذي يضع المسدس أمامهم على المنضدة) (التاروت،٢٣).

أمَّا مسرحية "دوار بحر"؛ فقد وردت الإرشادات المسرحية في بداية الفصل الأول لتوضح لنا حالة "بحر" النفسانية؛ حيث أصابه ضيق، وخوف، وغضب؛ بسبب وجود "رمان"، وحديثها عن حبيبته "فتنة" في ليلة عرسه "في مساحة ضيقة من المسرح تُركِّز الإضاءة على "بحر" . كبير النجع . على كرسي مهيب، ينظر بتمعن تجاه امرأة تحدثه، ومن ثم ينتفض من مجلسه غاضبًا يتحرك نحوها" (دوار بحر، ٢٠١٥، ١).

أمَّا في مسرحية "التاروت"؛ فجاءت الإرشادات موضحة المكان والزمان والحالة النفسانية والمزاجية، وطبيعة الشخصيات، ففي أحد المشاهد عبرت الإرشادات عن طبيعة شخصية "كارمن"؛ فهي امرأة لعوب، تستخدم جمالها وجسدها لتوقع بالرجال (يخرج "إسكاميلو"، وتتحرك "كارمن" بخفة، وهي تبدو رومانسية جدًا، وغجرية أيضًا إلى أن تصل إلى طاولة اللعب، وتجلس فوقها وتخاطب "أليخاندرو" بدلال) (التاروت، ٤)، وفي مشهد آخر نرى "خوسيه" يغضب من تصرفات " كارمن" الطائشة، والتي هي بدايات تؤدي بها في النهاية إلى الغضب الانتقامي (القتل) " كارمن ترقص مع "خوسيه"، وتتحول الرقصة إلى نفور منه، ثم بغضب كرد فعل من "خوسيه" يتركها بعيدًا." (التاروت،٤).

ثانيًا: إرشادات مسرحية متضمنة في الحوار، "وتقع في وسط الحوار أو نهايته، ويطلق عليها أيضًا "إرشادات الممثل"، وهي "تكتب بين قوسين، وتكون مقتضبة يكتبها المؤلف للممثل الواحد لتوضيح كيفية الأداء التمثيلي لجملة الحوار على المستوى الصوتي، أو الحركي." (أماني العطار، ٢٠٢١ ، ٢٩٦)، ففي مسرحية: "رصد خان" "يتأفف" ص٣، "بخيبة أمل" ٦، "ترد الباب في وجهه" ٩، "ضاغطًا على حروفه"١١، "يبحث بهستيريا" ١١، "تمسكها من شعرها" ١١، "فقد صوابه" ١١، "يصرخ" ١٥، "بتحدٍ شديد" ١٦، وفي مسرحية: "دوار بحر": "بعصبية صارخة" "أمرًا " ١، تتغير ملامحها، وتتوعده بخفوت" ٦،

"يقطع عنق بشوي" ٧، "بلهجة مرعبة" ٩، "صارخة"، "برومانسية" ١٢، "ينهر كبير ٢ بعنف" ١٣، "رافضًا" ١٨، "مقاطعًا" ١٩، "مصدومًا يواجهها" ٢٢ ، أما مسرحية: "التاروت": "في دلال"، "ضاحكًا بخبث" ١، "يخرج سكينة" "بنبرة أقوى" ٥، "هي تبكي" ٧، "مغتاظًا" ٨، "تبصق في وجهه"، "تضحك" ١٠، "محتدًا"١٣.

من النماذج السابقة، يتضح وجود مشاعر متباينة لدى الشخصيات من غضب، وفرح، وحب، وقتل، وانتقام، وإغراء، وعنف، وهذا يتناسب وفقًا لطبيعة خطاب الغضب، وطبيعة الشخصيات المختلفة التي تعيش حالة من القهر والضغط النفساني والغضب المكبوت والعلني، وذلك على مستوى النصوص الثلاثة للكاتب "محمد علي إبراهيم".

خطاب الجسد:

يستخدم النص المسرحي لغة الجسد باعتبارها وسيلة أساسية للتعبير عن الانفعالات والمشاعر، ومنها الغضب. ومن الجدير بالذكر أن طريقة تجسيد الغضب تختلف باختلاف نوع الشخصية؛ فتختلف الشخصيات النسائية عن الشخصيات الذكورية في تجسيد غضبها وفقًا للموضوع الدرامي والتقاليد الثقافية، ولقد استطاع الكاتب أولًا: أن يصور الغضب في النص المسرحي من خلال تفاعل معقد بين الحركات والإيماءات، وتعابير الوجه، مما يعزز فهم القارئ . المتلقي للحالة النفسانية للشخصيات.

ففي مسرحية: "دوار بحر"؛ كان خطاب الجسد من خلال تعابير الوجه والمشاعر الداخلية يؤدي دورًا كبيرًا في إبراز انفعال الغضب على الشخصيات، ويتضح ذلك في الحوار التالي بين "قمر"، و"رمان":

رمان: (تتغير ملامحها وتتوعده بخفوت) (دوار بحر، ٦).

وأيضًا عندما جاءت "رمان" تحذر "بحر" من زيجته من "فتنة":

بحر: يرفع يده ليصفعها، إلا أنها بثبات تمسك يده ناظرة إلى يده وتحديدًا أصابعه،

وتقول له (برعب الدنيا): الخاتم ده في يدك من ميتة؟ (دوار بحر، ١١)

وهناك أيضًا عديد من العبارات التي تدل على استخدام تعابير الوجه، والإيماءات للتعبير عن الغضب والاستياء، مثل: (الاستهزاء، ٨)، (آمرًا، ٩)، (متوسلة، ٩) ، (صارخة، ١١)، (بعصبية، ١٢)، (ينهر كبير، ٣، بعنف، ١٣)، (غاضبًا، ٢٠)، (رافضًا، ٢١)، (مصدومًا يواجهها، ٢٠)، (تتبدل ملامحها، ٢٢).

وفي مسرحية "رصد خان"، وفي أثناء الحديث بين "سنمار"، و"سجايا" أحد أحفاد ابن غانم . الذي يصر على أنه لا ينام في غرف الخان، بل ينام في بهو الخان، إلى أن يُشرق الصباح، ويهم الجميع بتوزيع تركة جدهم (ابن غانم)، يقول:

سنمار: (مقررًا بسرعة يسرع بتوضيب نومة له) سيبي النزيل على كيفه ...

أنا بحب أنام في الطل ... (ضاغطًا على حروفه) ها صحي مع

وصول الخدم. (رصد خان، ١٠).

وفي أثناء نومه يداهمه كابوس فيقوم:

سنمار: (يبحث بهستيريا) فين الباب؟

(ويصرخ وهو يبحث عن الباب بجنون وبجسمه يحاول أن يدفع الحائط، وعلى صراخه ينزل الجميع في رعب لتخور قواه وهو يواجههم). (رصد خان، ١٠).

وفي حوار بين "ديما"، و "سجايا":

ديما: (تمسكها من شعرها) من غير كهن نسوان. (رصد خان، ١١).

وفي حوار آخر يجمع بين "إلياس"، والمجموعة و "سجايا"، عندما أدركوا أنها جمعتهم ليس لتقسيم الميراث، ولكن ليقتتلوا، وتفوز هي بكنز "قارون" الذي لا يخرج إلا بالدم.

إلياس: (فقد صوابه) نشرت الإعلان وجرجرتنا للخان عشان نموت فيه. (رصد خان، ٢٠).

وعندما حاول "إلياس" التخلص من "ديما" للحصول على الكنز، وعلمت نيته فعلت ما يلي:

. ديما: (متوعدة) أنت فتحت على نفسك نار جهنم. (رصد خان، ٢٠).

ثم أعلمت الجميع بنيته:

كافور: (يضحك) سولت لك نفسك أن تقتل.

كافور: (بثورة) هاترد بإيه؟ ثم (بجنون) (يُخرج مسدسه ويصوبه إلى رأس "إلياس")

(رصد خان، ٢٢).

هكذا، من خلال الأمثلة السابقة نجد أن "إيماءات التوتر"، و"إيماءات الإحباط" تدل على خطاب الغضب الشديد الذي يعكس حالة فقدان السيطرة والعجز والإحباط العميق لدى شخصيات النص، نتيجة للوضع الذي فرضته عليهم "سجايا".

وفي مسرحية: "التاروت"؛ نجد عديدًا من الأمثلة، مثل:

في أثناء الحوار بين "كارمن"، و"أليخاندرو" في حانة "ليلاس"، تطلب منه " كارمن" حقها في النقود بعد مساعدته على الفوز:

كارمن: (أليخاندرو) هاك أوراقك، وأعطني نقودي.

(يعطيها "أليخاندرو" النقود بغيظ، وتتحرك "كارمن" ضاحكة)

كارمن : "أليخاندرو" أتظن حقًا أنك لاعب ماهر؟

أليخاندرو: لماذا؟

كارمن : تفحص الداما في ورقك يا عزيزي.

(ينظر "أليخاندرو" بحسرة إلى الورق ويبحث بداخله عن ورقة

البنت، ويضحك الحضور من حوله).

كارمن : لا تضيع مجهودك بالبحث يا عزيزي

(تلقي ورق الداما بوجه "أليخاندرو") (التاروت، ٢، ٣).

هكذا، يتضح لنا أن الإيماءات السابقة تعكس مستويات عالية من العداوة والانفعال الشديد والغضب، وذلك لكونها مرتبطة بالنزاع العاطفي العنيف، وهذه الإيماءات الجسدية من أكثر الأشياء إهانة وعدوانية في خطاب الجسد، وهي دليل أيضًا على الازدراء المطلق والإهانة الكبرى، والرفض والاحتقار التام لشخص "أليخاندرو"؛ نظرًا لحبه الشديد لـ"كارمن"، وغيرته المطلقة عليها.

ثانيًا: إن لغة الجسد في حالات الغضب غالبًا ما تتجسد في التفاعل الجسدي المباشر مع الشخصيات الأخرى، مثل: الاقتراب العدواني من الخصم، أو استخدام العنف الجسدي كالإمساك أو الدفع. ويتحقق ذلك في مسرحيات الكاتب الثلاث عينة الدراسة؛ ففي مسرحية "دوار بحر" على سبيل المثال عندما تأتي "رمان" لتوضح لـ"بحر" في المشهد التمهيدي حقيقة زوجته "فتنة":

بحر: جاية تفضيها يا "رمان"؟

يرفع يده ليصفعها، إلا أنها بثبات تمسك يده ناظرة إليها وتحديدًا أصابعه. (دوار بحر، ١).

(يمسكها ضاحي، إلا أنها سرعان ما تفلت منه، وترتمي عند قدم بحر)(دوار بحر، ١).

ويتكرر هذا المشهد أكثر من مرة على مستوى فصول المسرحية الثلاثة، ليؤكد أن خطاب الغصب عند "بحر" بحر ارتبط بالتفاعل الجسدى المباشر(استخدام اليد)، ، ويعكس الحالة العقلية المشوشة، أو المحبطة بعد علمه حقيقة "فتنة"، ووالدها "بشوي".

وأيضًا عندما يلجأ "بشوي" إلى الضرب كوسيلة لتأديب أهل القرية. (يرفع كرباجه، ويضرب الرجل، والسياط تنهال على ظهره، والجميع يسكت)(دوار بحر، ٧).

هكذا، نجد أن استخدام العنف الجسدي بالإمساك والضرب والدفع، ليس مجرد وسيلة للتعبير عن المشاعر، بل هو عنصر أساسي في بناء المشهد الدرامي لدى الكاتب، ويساعدنا على فهم طبيعة الموقف، والوقوف على مستويات الغضب ومظاهرة لدى الكاتب دون الحاجة إلى كلمات صريحة في الحوار.

وفي مسرحية "رصد خان" عندما يغلق الباب عليهم، ويحاولون دفع الحائط ولا يستطيعون، تنقض "ديما" على "سجايا"، ويحاول الآخرون منعها. وفي الوقت نفسه في مشهد آخر نجد "ديما" تستخدم جسدها الذي هو مصدر قوتها، لإقناع "إلياس" أن يفك شفرة الجدارية، ويشاركها الكنز.

ديما: عملك أن تنبش الكتب تبحث عن الحقيقة، أمَّا أنا أمارسها

دون فصاحة الكتب، الحقيقة تلاقيها على سراير المتعة محفورة

على جسدي واضحة دون طلاسم.

إلياس: يبقي تفكي طلاسم ابن غانم بما أنك تملكين الحقيقة؟

(يهم "إلياس" بالكلام، ولكن تستوقفه "ديما" بإغراء)

ديما:(وهي تستقطبة بجسدها)أتوجد تركة لـ"ابن غانم" غير الخان؟(رصد خان: ١٧، ١٨)

هكذا، استخدم الكاتب الجسد في حالة الغضب؛ فهو أداة للضرب ومهاجمه الآخرين، وفي المكر والحيلة استخدم كأداة لفتنة الرجال بالجسد والأنثوي.

أمَّا في مسرحية: "التاروت"؛ يستخدم الكاتب لغة الجسد وخطاب الغضب لتعميق التوتر الدرامي بين الشخصيات وخاصة "كارمن"، التي تعتمد على جسدها كلغة للتعبيرعن مشاعرها القوية والمعقدة، فالغضب هنا في المسرحية جزء من الصراع العميق بين الحرية والحب، بين الرغبة والسيطرة، فجسدها دائمًا في حركة تمردية لا تخضع للسلطة، حتى في لحظات غضبها تتحرك بحرية تعكس عدم استعدادها للتقيد بأي نوع من القيود، سواء عاطفية، أو اجتماعية، أو قانونية. ويتضح ذلك في المشهد بينها وبين "ميكائيلا" (تحدث هنا مشادة بين "كارمن"، و"ميكائيلا" على إثرها تتدخل الفتيات، وتهاجم "كارمن" "ميكائيلا". (التاروت، ٧).

وهنا ينادي "زورينجا" الضابط "خوسيه":

زورنيجا: خذ تلك الغجرية إلى حيث يمكنها أن تتعلم أن السجن كفيل

بترويض القطط المتوحشة هيا ....

(تتحرك "كارمن" بسلاسة مع "خوسيه"، بينما يقودها إلى الخارج)

كارمن: (تتأوه) آه. يدي.. ألا تحل وثاقي قليلًا؟

خوسيه: تفكرين بالهرب؟

كارمن: ولماذا أهرب.. ألسنا ذاهبين إلى نزهة معًا؟

خوسيه: ألم تسمعي كلام القائد "زورنيجا"؟

كارمن: ويلي ... ماذا صنعت بنفسي ... أفضل شيء في هذا

كله أني على الأقل لدي الفرصة لأحدثك على انفراد.

خوسيه: تعجبني طريقة مراوغتك.

كارمن: (بدلال) أين مفاتيح السلاسل. (التاروت، ٨).

هكذا، قدم لنا الكاتب "كارمن" في صورة امرأة قوية تغضب وتثور، وتستخدم جسدها لضرب الآخرين، لتنال حقها إذا أهانوها، وفي الوقت نفسه يتحول خطاب الغضب إلى دلال ومراوغة، للحصول على حريتها من خلال جسدها.

وتستمر "كارمن" في استفزاز "خوسيه" جسديًا، إلى أن يخضع لها ويفك وثاقها، ويفقد رتبته من ضابط صف إلى رتبة الخفر.

صور الغضب:

إن الغضب في النصوص المسرحية عينة الدراسة يظهر كقوة درامية معقدة ومتعددة الأبعاد، حيث يتخذ أشكالًا مختلفة تعكس طبيعة الشخصيات والأزمات التي يواجهونها.

ومن خلال قراءتنا للنصوص عينة الدراسة نستعرض معًا صور الغضب ودرجاته من خلال القصة والشخصيات واللغة، ففي مسرحية "رصد خان" يُعبر الكاتب عن الغضب من خلال الشخصيات " التي تؤدى الاحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، فالشخصية هي مصدر الحبكة التي يمكن أن تتطور من خلال الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصية." (إبراهيم حمادة، ١٩٩٤، ١٥٥).

تمتاز الشخصية الرئيسة في مسرحية: "رصد خان" بعدة سمات: **أولًا**: ليست متمثلة في شخص إنسان، وإنما في مجموعة الشخصيات الموجودة داخل العمل فالبطولة هنا جماعية ، وثانيًا: تتمثل أيضًا في فكرة معنوية؛ فلقد قدم الكاتب مجموعة متسلسلة مترابطة من الأحداث تسعى في انسياب إلى بلورة الهدف من المسرحية، واتخذ من الواقع الاجتماعي مادة للصراع، الذي يتمثل في إعلاء فكرة الغضب وعلاقتها بالطمع والجشع والخيانة، وهي قضية مرتبطة بالواقع الذي نحياه، ومتمثلة في أحفاد "ابن غانم"، وعلاقاتهم، فلقد أدت العوامل النفسانية والاجتماعية دورًا مهمًا في تحديد علاقة الأفراد ببعض داخل النص المسرحي، وأبرزت لنا ما تحمله الشخصيات، وتفرزه من قيم ومواصفات؛ مما يسهم في عملية التواصل، ويساعد على خلق نوع من التأثير المتبادل، يؤدي إلى ما يسمى (علاقة انفصال أو اتصال) تحدد موقف كل فرد وعلاقته بغيره، "والمؤكد أن هذه العلاقة تتغير وتتبدل بفعل تطور مسار الحكي، ويكمن المشكل في تحديد أنواع العلاقات بين الشخصيات في أنها في غاية التنوع والتعقيد، ذلك أن هذه العلاقات تتنوع وتتعقد بتعقد التجربة الإنسانية وغموضها." (محمد بوعزة، ٢٠١٠ ، ٦٣).

لقد كانت العلاقات بين الشخصيات قائمة على الاتصال؛ نظرًا لارتباطهم بمكان واحد "الخان"، وهدف واحد ؛ وهو الحصول على ميراث "ابن غانم"، والمعارضة فيما بينهم في طريقة الحصول على الإرث؛ مما خلق بينهم الشجار والغضب فتعددت صوره ومظاهره، بين غضب لفظي وسلوكي، وذلك عندما يغلق عليهم باب الخان، ويتحول إلى حائط، فيغضب الجميع:

سنمار: الباب اختفى يا ولاد العم.

ديما: لـ(سجايا) كنتِ عارفة باللي هيجرى؟

سجايا: مش صحيح.

ديما: (تمسكها من شعرها) من غير كهن نسوان تتهجم عليها ليمنعها

الآخرون، بينما ("إلياس" يتحسس الجدارية)

إلياس: (فقد صوابه) كانت قرابة شوم.

ميمون: الله يلعن "ابن غانم". (رصد خان، ١١: ١٣).

من خلال الحوار السابق يتضح ان المشهد جمع بين الغضب اللفظى المتمثل في التعبيرات: (كانت قرابة الشوم) و(الله يلعن ابن غانم) وغضب سلوكي متمثل في جملة:(تمسكها من شعرها) وذلك ليعبر الكاتب عن مدى غضبهم وعدم ثقتهم بـ" سجايا".

وعندما يقرر "إلياس" التخلص من "ديما" للحصول على الكنز، وتعلم "ديما" نيته، وتخبر الجميع بحقيقة موقفه ونيته في التخلص منها؛ نظرًا لأنها في الأصل مومس، فيغضب الجميع ويثورون عليه:

كافور: العالم يحتاج إلى الإنسانية التي انتهكناها بالعلم، العلم الذي يضر هو ما يخشاه الإنسان، ويخشى عواقبه. (يخرج مسدسه ويصوبه إلى رأس "إلياس") البارود يا سيد "إلياس" لم يخرج من عقل مومس، أو تسول سرة شحات، بل خرج من ضهر عالم، ولو أمهلتك الظروف؛ فتخوض معركة هاتدرك بحواسك بشاعة ما أنتجه العلم للعالم، أنت قتلتها بالفعل يا "إلياس" في اللحظة اللي صور لك علمك إنك سيد بينما الباقي عبيد، إلا القتل يا "إلياس".

سنمار: نقتل واحدًا منا، أنت اتجننت؟ (رصد خان،١٤).

هكذا، كشف لنا الكاتب عن صور الغضب (لفظي وسلوكي) في رد فعل الجميع؛ نظرًا لموقف "إلياس" تجاه "ديما"، وذلك من خلال حوار يتسم بالواقعية الاجتماعية؛ فـ"كافور" هو ضابط من الأورطة المصرية، وطبيعي أن يثور ويغضب ويبحث عن الحق والعدل فلقد أفصحت لغة الحوار عن الشخصيات، ولقد جمع الحوار بين اللغة الفصحى والعامية في لغة سهلة الألفاظ واضحة المعاني، كما استدعى الكاتب بعض الجمل التي تطابق ما يقال في الواقع تمامًا، مثل: (فتحت على نفسك أبواب جهنم).

وهناك أيضًا غضب قاهر نراه ونشعر به في حوار "ابن غانم":

ابن غانم : أين أنتم؟ "ابن غانم" أهلكه التعب، فلا زاد ولا ماء، "ابن غانم" يُنتهك جسده، ويشقى في قصره، هل من مجيب على "ابن غانم"؟ أيام فشلت في عدها مرت وما زالت بلا معالم لطريقي، أعياني البحث وأنا مسجون رغم إرادتي في قصري، لن أموت فوق كنوز الأرض، وأنا أشتهي الزاد (يصرخ) كيف يفنى "ابن غانم" في ذاته؟. (رصد خان، ١٣).

لقد استطاع الكاتب هنا، ومن خلال اللغة أن يعبر لنا عمَّا يشعر به "ابن غانم" من مشاعر سلبية قوية تجمع بين الغضب والإحباط، والتوتر والقلق، والأسى والحزن ، والتعب الجسدي؛ مما يعكس لنا التأثيرات النفسانية والجسدية القوية للغضب القاهر، وذلك نظرًا لفنائه بداية من جسده، ثم حواسه؛ وذلك في أثناء بحثه وطمعه في البداية للحصول على الكنز، ثم في مشهد آخر(يبحث "ابن غانم"عن التفاحة، وعلى الجدارية تنكشف رحلته،ثم يصرخ لكن دون صوت، وهو يتلمس طريقه بعد أن فقد حواسه لتهتز الأرض لتتغير الصورة)(رصد خان، ١٧).

وما زال "ابن غانم" في حالة الغضب القاهر الذي لا يستطيع معه السيطرة على الموقف، أو تفادي ما يسبب غضبه، وهو بحثه عن ثروة "قارون"، في مقابل الحصول عليه، يُحبس بداية في قصره وحيدًا، ثم يشتهي الزاد، ويفقد حواسه، وذلك نظرًا (للغضب الإلهي والأرضي عليه) فهما قوتان تتجاوزان قدرات البشر، وغضبهما يكون غالبًا نتيجة لسلوكيات البشر السلبية، فـ"ابن غانم"؛ قد ارتكب الذنوب والفواحش كلها في حياته للحصول على المتعة والمال، ثم كنز "قارون"، فغضب الله عليه، ثم تُنزل الأرض غضبها عليه، وعلى أحفاده في الخان، وذلك في شكل (الزلازل) ما بين كل مشهد وآخر، وهذا رد فعل طبيعي لغضب الأرض عما حدث فوقها من جرائم قتل وكره وانتقام.

وهناك أيضًا الغضب الانتقامي، الذي يوضحه لنا الكاتب إمَّا في صورة قرارات اندفاعية وغير عقلانية، وإمَّا في قتل بعضهم البعض، وذلك عندما يعترض بعضهم على جريمة قتل بعضهم البعض:

سنمار : تقتل واحدًا منا ، أنت اتجننت؟

صالحين: (مصححًا) نختار اللي يتقتل!!، القتل خطيئة، لكن الاختيار رفاهية.

ميمون : مين ينفذ؟

صالحين: اللي حبسنا داخل جدران الخان، اللي أخفى باب الخروج،

لـ(سجايا) إللي وسوسلك تدوري على ورثة "ابن غانم"، لـ(إلياس)

اللي وزك إنك تقتل المومس. (رصد خان، ٢٣).

هكذا، يأخذ الحوار فيما بينهم شكل سؤال وجواب، وذلك حول مَنْ سيُقتل أولًا، ثم يتخذون قرارًا اندفاعيًا، وغير عقلاني بالتخلص من "سجايا"، و"إلياس" لسببين؛ غضبهم من تصرفاتهم، ثم لتحقيق حلمهم في الحصول على الكنز، وتناسوا ما بينهم من صلات رحم ومودة، وغير خائفين من عقاب الله، ثم (يذهب "كافور" بعيدًا، ويحاول بعض التأثير فيه، وفي تلك اللحظة، وفي أثناء كلام "صالحين" يتحرك "ميمون" وراء كرسي "إلياس"، ليخلع شاله، ويشنق به "إلياس" دون تحريك ساكن من الحضور الذين يتابعون موت "إلياس" في صمت. ويحاول "كافور" التحرك، ولكن "سنمار" يمسكه من يده ليشنق "إلياس" في صمت الجميع.) (رصد خان، ٢٤ : ٢٥)، إن من أراد السوء بالآخرين دارت عليه دائرة السواء.

هذه هي فكرة العدالة الأخلاقية التي تنص على أن الشخص الذي ينوي، أو يسعى إلى إلحاق الأذى بالآخرين، يشرب من الكأس نفسها في النهاية، فالحياة دائرة متكاملة حيث تتأثر حياة الفرد بأفعاله، فلقد أصاب "إلياس" ما أراده لـ"ديمة"، لأن نية قتلها جعل الجميع يشتاطون غيظًا وغضبًا وعزموا على الانتقام منه، ولكن بقتل "إلياس"،و طمعهم في الحصول على الكنز، يقرون في أنفسهم أن كلًا منهم سيقتل الآخر، ويتصارعون بحدة وغضب. (يحاول "كافور" قتل "سنمار"، ثم يخنق "صالحين" "كافور"، وينزل "صالحين" من أعلى ليجد "كافور" كاد يقتل "سنمار" ليزيح عصاة يخنق بها "كافور"، إلا أن "كافور" يغضب ويثور ويمسك العصا من "صالحين"، وينهال عليه ضربًا

حتى يفارق الحياة، ثم يرجع "كافور" متأملًا جريمته وهو يضحك وزلزال يهز أرجاء الخان.) (رصد خان، ٤٧).

لقد قدَّم لنا الكاتب بعضًا من أنواع الغضب ومظاهره المتمثلة في القتل والانتقام والكره، الذي يسيطر على شخصيات العمل المسرحي جميعًا، ويدفع الأحداث إلى الأمام، بدافع الطمع والحصول على الكنز، بصرف النظر عن نتيجة أفعالهم التي اهتزت الأرض من بشاعتها، وهكذا أراد الكاتب أن يعكس واقعًا مأساويًا يتجلى فيه فساد العلاقات الأسرية، وتتلاشى فيه القيم الأخلاقية، والروابط العائلية، وتتحول العلاقات الإنسانية الطيبة الودودة، إلى نزاعات، وصراعات لدودة، سمتها الأنانية والجشع وحب المال.

وتتنوع أشكال الغضب في مسرحية: "دوار بحر"؛ ما بين غضب لفظي، وغضب سلوكي، بالإضافة إلى الغضب المستتر الخفي، والظاهر المتعمد؛ نظرًا لثراء الموضوع، وتعقد قضية "الثأر والانتقام".

تضم المسرحية عددًا كبيرًا من الشخصيات الرئيسة، التي تجسد رموزًا من الحياة اليومية، والتي تنقل لنا صورًا وأشكالًا مختلفة من الغضب قدمها الكاتب بأسلوب مسرحي يعكس جوانب مختلفة من الحياة، منها:(الحاكم - كودية الزار - القس - الحبيبة - الخائنة - الفقراء - الأخ)، والتي جسدت لنا (السلطة - الجهل - الدين - الحب - الأمن - السم (الأفاعي) - الخاتم - الخيانة - العوز)، ففي المشهد الأول من الفصل الأول نجد حديث أهل الكفر:

رجل١: (الذي يتمادى) هاتسكتوا لغاية ميتة

لغاية أما يطلق كلابه مرة ثانية!.

رجل : اقفل خاشمك أحنا في وسط الكفر. (دوار بحر، ٤).

من خلال الحوار السابق، الذي يحوي غضبًا لفظيًا مثل: (يطلق كلابه مره أخرى)، (هاتسكتوا لغايه امتى) ينم على مدى كره الشعب للحاكم "بحر"، وذلك نظرًا لاستغلال سلطته لتحقيق مصالحه الخاصة، وإشباع رغباته الشخصية في اكتساب السلطة والنفوذ، مما يجعل الشعب يشعر بضياع حقوقه الأساسية، من العدل الاجتماعي والمساواة؛ فيغضب ويثور حتى ولو في صورة حديث غاضب فيما بينهم.

امرأة ٣ : يموت الأصل ما يموت الطبع والكرسي بدل طبايع كتير

قبله مجتش عليه، وأولها ياخد قوتنا بالنبوت؟ وميته

ليلة قداسه؟ يعني الفجر بعينه. (دوار بحر، ٥).

وفى مشهد اخر نرى غضب "بحر"، ورفض تصديق حديث "رمان" لتوضيح حقيقة زوجته "فتنة"، وهذا موقف نفساني معقد أظهره الكاتب من خلال حوار "بحر" مع "رمان"، ومحاولته طردها، وهذا الموقف يعيشه الإنسان عندما يواجه خيانة غير متوقعة من شخص مقرب، وهنا يكون غضبه رد فعل لصدمته العاطفية التي تمنع العقل من تقبل الحقيقة وتصديق الخيانة.

وعندما حاولت "رمان" أن تعبر له عن حقيقة مشاعرها تجاهه، اشتمل الحوار على بعض أشكال الغضب اللفظي من "فتنة"، وكره "رمان" لها، يتبعه غضب سلوكي من "بحر" بعد علمه بحقيقة الأمر كله:

رمان: لماجتني "فتنة" رايده الخاتم قولت تقضي بيه مصلحة مكنتش

خابرة إنك متصاب وياريتني سألت لو كنت أدري كنت قبضت

روحها بدال ماتقبض روحك. (تهم باحتضانه، ولكنه يصفعها ليلقيها

على الأرض دامعة.) (دوار بحر، ٢٠).

وفي المشهد الذي يجمع بين المقدس " كرلس"، و"بحر"، والذي يحاول فيه "كرلس" تهدئة "بحر" وصرفه عن التفكير في الانتقام من "حنا" ولد "بشوي"، يظهر الغضب اللفظي في الحوار المتبادل بينهم، والذي يعبر عن الصراع الداخلي الذي يمر به "بحر"، فـ "حنا" صاحبه وغريمه في الوقت نفسه، ويحاول "كرلس"، و"بحر" في صراعهما الخارجي أن يقنع كل منهما الآخر بوجهة نظره، ولقد كشف لنا هذا النوع من الحوار الذي يتسم بالسرعة والتوتر والعنف، عن التوترات العميقة بين الشخصيات، والتي تعكس لنا مشاعرهم المكبوتة من إحباط، وغضب وخيانة.

بحر: أنا رايد اللي موجود عندك في الدير.

كرلس: رايد تخده من دار الرب.

بحر: هابعته للرب.

كرلس : أنهي شيطان نجس وسوسلك إني هاسلم إللي يحتمي بالدير

بحر: وأنت حامي يسوع، ده حنا ولد بشوي. (دوار بحر، ١٨).

وهناك غضب سلوكي في حوار " بحر" ، تمثل في استخدامه التعبيرات: (هاتحنى بدمه) و(متعتى في صيده) ، يتبعه غضب انتقامي، ويتضح ذلك في المشهد الأول من الفصل الأول، وذلك بعد علم "بحر" بحقيقة "بشوي" ووالده "حنا"، وأنهما يطمعان في السلطة، ويعملان على إثارة الشعب ضده، فَيَهُمُّ بقتل "بشوي".

بحر: الجباية اللي أتاخدت بالنبوت أهي قبالكم، وفوقيها الضعف

كفارة ع للي صار في حقكم من الغفر، واللي رايد من الضعف

تلاتة موافق، من دلوك وطالع مفيش كرباج ولا نبوت يمسك

زمامكم، بس من دلوك وطالع اللي ها يتكلم عن اللي حصل

في دوار بحر (يقطع عنق "بشوي") هاتحنى بدمه.

يسقط "بشوي" صريعًا، بينما يتحرك "بحر" في هدوء.

ربيع : و"حنا" ولد "بشوي"؟

بحر : لو ليه تار يجي يطلبه، ولو هرب فمتعتي في صيده. (دوار بحر، ٧).

يوضح الكاتب من خلال الأحداث أن الانتقال هنا من الغضب السلوكي إلى الانتقامي نتيجة لعدم معالجة الغضب الأول بشكل سليم، وهو غضب "بحر" من "بشوي"؛ نظرًا لتصرفه مع أهل الكفر بمنتهى العنف والقسوة، ولم ينفع معه كلام "بحر"؛ مما دفع "بحر" إلى تصعيد وتحويل مشاعره إلى الرغبة في الانتقام لنفسه ولوالده.

ومن الطبيعي أن نجد "حنا" في حوار بعد قتل أبيه، يقول:

حنا: زمان كان بحر صاحبي، اللي بيني وبينه دلوك دم أبوي،

وأختي فتنة. (دوار بحر، ١٤).

لقد انتقل الغضب الانتقامي من "بحر" إلى "حنا"، وذلك بتصاعد الصراع بين الطرفين، ونشأ ما يسمى بـ"دائرة الانتقام"؛ فكلاهما مضطر إلى الرد والانتقام من الآخر للحفاظ على كرامته واستعادة حقه.

وفي المشهد الذي يخبر "بحر" "فتنة" بعلمه حقيقة "كودية الزار"، والخاتم؛ نرى من خلال الحواروجود غضب سلوكى يتبعه غضب انتقامى ، يتمثل في تهديده لها بالأنتقام منها،ويهم بضربها والعمل علي قتلها والتخلص منها ، فلقد تصاعدت الأمور، وتحولت من مجرد كلمات إلى أفعال، وتحول الصراع اللفظي إلى اشتباك جسدي بين الشخصيات في النص؛ مما يعكس التوتر الدرامي، ويطور الأحداث، ويكشف لنا عن الأبعاد النفسانية العميقة بين الشخصيات، والتي يجمعها الكره والبغض.

بحر: ده الخاتم اللي ع تقتليني بيه يا فتنة؟

فتنة: كلام إيه اللي ع تقوله؟

بحر: (مصدوما يواجهها) رمان !! العمل !! أموت !! بيدك؟

فتنة: (تتبدل ملامحها) وف قضايا رحمة، وموتي أرحم من موت

كبار العوايل.

بحر: مرتي؟ عايزة تقتليني يا فتنة (ينادي) ضاحي

(يدخل "بشوي" مسرعًا ومعه عدد من الرجال يغلقون مداخل المندرة)

وهنا، يحاول "بحر" أن يهاجم "بشوي"، و"فتنة"، ولكن الرجال يضربونه، ليقع على الأرض.

فتنة: نقتلوا دلوك والغفر بتوعه بعيد. (دوار بحر: ٢٢، ٢٣).

مما سبق، نلاحظ أن شخصيات المسرحية جميعهًا يجمعها الكره لبعضها البعض، وهذا الكره المتبادل يظهر نتيجة للصراعات الشخصية والاجتماعية التي تعيشها الشخصيات في بيئة مغلقة، حيث يسهم الطمع والغيرة في تشكيل المشاعر السلبية بينهم، فهم من بداية المسرحية إلى نهايتها في حالة احتقان دائم يعكس عجزهم عن التعايش والتفاهم معًا، على الرغم من أنهم يجمعهم

مكان واحد، إلا أن المسافات النفسانية بينهم كبيرة كما اتضح سابقًا، ولذلك أصبحت البيئة المحيطة بهم ساحة للصراع الدائم والغضب.

وفي مشهد آخر يجمع بين "بحر"، و"حنا" يبرز خطاب (الغضب المتحجر)؛ ففي حوارهما نشعر بالغضب العميق والمتجذر في النفس، والذي تحول إلى مشاعر متجمدة يصعب معالجتها أو التخفيف منها، مما يجعلها عاجزة عن التفاعل بشكل طبيعي فهي شخصيات قاسية متصلبة المشاعر غير قادرة على التغير، أو المسامحة لفقدها الأمل مع تراكم الظلم والألم النفساني.

بحر: جاي لأجل تقتلني يا حنا؟

حنا: وأنا في الطريق ليك كانت رجلي تقدم وتأخر، معنتش خابر
أنا رايدك لأجل تاري، ولا أنت رايدني لأجل ما يخلص علي
سلسالي كيف ماسويت مع أبوي وأختي؟ الأكادة إني كنت خابر
لو بدك تطولني جوه حيطان الدير كنت ها تطولني، بس مكنتش
خابر إيه منعك؟ جيت أطولك قبل ما يطولك الخلايج اللي
موجتهم عليك.

بحر: (يعطيه السكين) وأنا سنيتلك السكين اللي جزيت بيه رقبة أبوك،
نشف عصبك يا حنا وإلزم تارك، وانفخ في النار في صدرك
لأجل ما تخرج للخلايج راجل خد تارك من اللي قتل أبوك.
(دوار بحر، ٤٠).

ومن الجدير بالذكر، أن هذه المشاعر المتباينة كلها التي انتابت شخصيات مسرحية "دوار بحر"، ساعدت على تأزم العلاقات وخلق صراعات داخلية وخارجية، مما أدى إلى النهاية المأساوية التي يموت فيها "بحر"، ويموت فيها الجميع؛ "حنا"، و"رمان"، و"كرلس"، وبعض كبار العوائل بعد ثورة الناس في الكفر وغضبهم من ضيق الحال، وضنك العيش. (يحاولون الخروج ليجدوا الأبواب كلها مغلقة، فيجن جنونهم وتخرج من تحت الأرض الأفاعي ممثلة في جموع الناس في كفر بحر لتفتك بهم وبرمان، بينما تبقي على وجه "بحر" ابتسامة رضا بين الأفاعي.) (دوار بحر، ٤٢).

أما عن "مسرحية التاروت"، وأنواع الغضب فيها؛ فهناك غضب سلوكي في بداية الفصل الأول، وفي أثناء الحوار بين "كارمن"، و"مانويلا"، عندما تريد أن تخبرها بنهايتها وترفض "كارمن":

مانويلا: أنا لست في حاجة إلى نقودك .. وإن خرجت فلن تكوني أنت أيضًا في حاجة إليها، فإن شئت أن تسرعي فهيا، ولكن اعلمي أن الموت ينتظرك.

كارمن: مانويلا ! كفي عن هذا العبث.

مانويلا: لست أنا من يعبث معك، بل هو.

كارمن: من؟

مانويلا: قدرك.

كارمن: أنا مَنْ أصنع قدري.

مانويلا: لهذا جعلتها مجانية .. فليس بوسع المرء تصديق خبر موته ..

هالة من الظلمة تغطيك ... انظروا إلى وجهه سلبه الموت نضارته.

كارمن: قلت كفى، فالتاروت لعبتي.(التاروت، ٣).

وهنا من خلال الحوار نرى تولد الغضب لدى "كارمن"، وهو رد فعل طبيعي نتيجة لتفاعل النفس البشرية مع فكرة الفناء والمجهول، وهذا الغضب قد يتولد لدى الشخصية لعدة جوانب نفسانية وفلسفية، فـ "كارمن" فتاة غجرية محبة للحياة، تعيش بكل حرية، وتفعل ما تريد وقتما تشاء، عندما تشعر بالعجز أمام القدر، فطبيعي أن يثيرها غضب عميق؛ نظرًا لعدم سيطرتها على حياتها أو موتها، ولذلك ترفض في البداية التنبؤ من "مانويلا"، حتى قبل علمها بموضوع موتها.

وهناك مشهد آخر يجمع كلا من "خوسيه"، و"اسكاميلو" حول " كارمن":

إسكاميلو: أين دفنت كارمن؟

لماذا قتلتها؟

خوسيه : جميلة جدًا لتموت.

إسكاميلو: (بنبرة أقوى) لماذا قتلتها؟ لماذا قتلتها؟

خوسيه : مسكين إسكاميلو أنت أيضًا مفتون بها.

إسكاميلو: (وهو يخرج سكينة) لماذا قتلتها؟

و(هو يضربه) لماذا قتلتها؟ (التاروت، ١٣).

ثم يقع "خوسيه" على الأرض ويتحول الموقف، فينهض "خوسيه"، ويضع على رقبة "إسكاميلو" السكين. هكذا يجمع المشهد بين الغضب السلوكي والقاهر والمتعمد والانتقامي، فلقد أجاد الكاتب من خلال تكرار عبارات الغضب كعبارة (لماذا قتلتها؟)، وذلك لتعزيز مدى التوتر، والحالة النفسانية السيئة والإحباط والصراع الداخلي الذي يعانيه "إسكاميلو"، كما أجاد الكاتب حين أبرز عملية تصعيد الغضب لدى الشخصية نفسها؛ ففي البداية كان يتكلم بصوت عادي، ثم (بنبرة أقوى)؛ مما يعكس لنا مدى تصاعد حدة الغضب مع الوقت، خاصة أن "خوسيه" يتكلم بمنتهى الهدوء على العكس تمامًا من "إسكاميلو".

هكذا، أضفى الكاتب عمقًا على الشخصيات، مما يجعل اللحظات الغاضبة أكثر درامية وقوة وتأثيرًا على القارئ / المتلقي.

وفي حوار يجمع بين "كارمن"، و"ميكائيلا" في أثناء عملها في مصنع التبغ:

ميكانيلا : إنني أسمع عن بعض الغجريات ممن يتلذذن بقضاء الليل في

أحضان الغرباء ... وكأنهن قد ولدن عاهرات بالفطـرة

(تضحك الفتيات بينما تثير الكلمة "كارمن").

كارمن : إياي تقصدين.

ميكلانيلا: أنا لا أتحدث إليكِ ... إنما أقصد الغجر.

كارمن : يبدو أنك نسيتي أني غجرية ... بل، ونسيتي أيضًا أن من سمات الغجر أن يحدثوا تشوهات في وجوه قبيحة فيزيدونها قبحًا إذا تحدث أحد عنهم بسوء.

(وهنا تحدث مشادة بينهم، وتشوه "كارمن" وجهها بالسكين) (التاروت، ٧).

يجمع هذا المشهد بين الغضب السلوكي واللفظي والانتقامي، فالكاتب من خلال الحوار ساعد على تصعيد الغضب من الاستفزاز اللفظي، إلى تصعيد حاد يؤدي إلى عنف جسدي كوسيلة وحيدة للرد، وذلك عندما أخفقت "كارمن" في التعامل مع الوضع بالكلمات، والغضب هنا هو المحرك الدرامي، أو القوة الدافعة التي تؤدي إلى تحول دراماتيكي في الحبكة، فاستخدام السكين وتشويه الوجه يعكس أن الغضب هنا ليس مجرد مشاعر مكبوتة، بل هو تجسيد للعنف الذي ينبع من الشعور بالظلم والإهانة، التي هي أساس تفجر غضب "كارمن". وفي مشهد رومانسي يجمع بين "خوسيه"، و "كارمن":

(يتحرك "خوسيه"، و"كارمن" وتُجسَّد دراما حركية لمشهد حميمي بينهما ... ثم مع بزوغ الفجر نسمع صوت نفير عسكري يستيقظ عليه "خوسيه"، ويستعد للرحيل).

كارمن: إلي أين أنت ذاهب؟

خوسيه: إنه نداء للحرس.

كارمن: الحرس وهل أنت دمية يحركونك متى شاءوا ... وتتركني.

خوسيه: أنا جندي وأنتمي إلى الجيش، أنا مضطر إلى الذهاب.

كارمن: (بعصبية) لا تعد .. اذهب الآن ... إنك مجرد معتوه ... أتعود إلى الثكنة؟ أنت عبد رقيق تقاد بالسوط؟ هيا إلى الخارج.... هيا ... وكن كالخادم لرؤسائك.

خوسيه: كارمن ... أرجوكي

كارمن: قلت أخرج

خوسيه: حسنًا، ولكن متى سأراكي؟

كارمن: عندما تتوقف عن كونك أحمق ... ووداعًا للمرة الثانية، ولا تفكر في "كارمن"، وإلا جعلتك تقترن بأرملة بساقين من خشب .... هيا إلى الخارج. (التاروت، ١٤)

هكذا يجمع المشهد بين الغضب اللفظي والسلوكي ومن خلال الحوار نشعر بالصراع الداخلي لدى "كارمن"، التي تعتمد على جاذبيتها وسلطتها على جذب الآخرين، مثل: "خوسيه"، وبين لحظة رفض تجرح كبرياءها تفقدها السيطرة على مشاعرها، فهي على طول المسرحية لم تعتد هذا النوع من المواقف، ولذلك تظهر في سلوكها تصرفات دراماتيكية كالتغير الحاد في النبرة والحديث (بعصبية)، وذلك لإظهار مدى تأثرها وغضبها ورفضها للوضع الذي تجد نفسها فيه، وهذا التغيير يبرز الفجوة بين صورتها القوية ظاهريًا، وبين ضعفها الحقيقي الذي يظهر عندما ترفض.

وفي مشهد يجمع بين كل من الضابط "زورنيغا" قائد "خوسيه"، و"كارمن" و"خوسيه": (في غرفة النوم الموجودة في حانة باستيا، التي تعمل بها "كارمن"، يدخل "خوسيه" مسرعًا بتهور).

زورنيغا: لماذا أنت هنا؟

كارمن : (يبتعد عن أحضان "زورنيغا" محذرة "خوسيه") اذهب.

مانويلا : لن يذهب فقط كان كباقي الرجال عاشقاً.

زورنيغا: أذهب ... أمرك بالأنصياع إلي الأوامر

خوسيه : اللعنة على كليكما.

لقد ضقت ذرعًا بك أنت وتلك العاهرة. (التاروت، ١٧).

(وهنا يقتل "خوسيه" "زورنيغا"، الذي يصعق من الموقف، ويتراجع في ذعر، وقد كشف عن كونه أحمق ... فيندم) (التاروت، ١٨).

وفي هذا المشهد هناك غضب لفظي أولًا، ثم انتقامي، فعندما فشل الحوار بين "خوسيه"، و"زورنيغا" تصاعدت المشاعر، وتحول الغضب إلى انتقام جسدي، والرغبة في القضاء على كلٍ منهما، وعندما تحقق ذلك شعر "خوسيه" بالندم؛ لأن الغضب أفقده كل شيء، بما في ذلك " كارمن" نفسها، والعقدة في هذا المشهد تتبلور في اشتعال الغيرة والغضب بين الشخصيتين، وأدت إلى النهاية المأساوية.

وفي مشهد آخر يجمع بين "خوسيه"، و"ميكائيلا"، ويدور الحوار فيه عن "كارمن".

ميكائيلا: أنت لا تعلم ... حقًا لا تعلم .... ويلي ... ألم تكن تعلم

أنها متزوجة، إني أتعجب كيف خدعتك بتلك الطريقة.

خوسيه: (لنفسه) ولكن الأوامر كانت تقضي بأن أسلمها لد .. كانت

الأوامر تقتضي أن أقبض على المهربين عندما ... أنا قتلت

القائد. (ينظر إلى حالته فجأة، وتنتابه موجة ضحك هستيري) (التاروت، ١٩)

هكذا، ومن خلال الحوار السابق يتضح لنا الصدمة العاطفية التي انتابت "خوسيه"؛ بسبب خيانة "كارمن"، أو فقدان الثقة بها، مما أدى إلى تولد مشاعر متناقضة داخلة تتراوح بين الغضب

والخيبة والحيرة والألم، ففي هذه الثانية تذكر ما فعله من أجلها دون مقابل، وتحول الحب لديه إلى ثأر وانتقام.

وفي مشهد آخر يجمع بين "كارمن"، و"خ.ماريا" زوجها الذي كان في السجن، و "خوسيه":

كارمن : ما الذي أتي بك إلى هنا؟

خ.ماريا: يبدو أنك لم تهدري وقتك في أثناء غيابي ... لـ(خوسيه)

لا تخف لن أقتلك ... لو شئت لعجلت بنهايتك وبيدها هي.

خوسيه: كارمن ... أنا

كارمن: (بغضب) أنت أحمق.

خوسيه: افتقدتك.

("كارمن" تأخذ السكين وتضعه على عنقه تريد أن تقتله)

كارمن: هيا إلى الخارج ... ولا تفكر في الاقتراب من هنا ثانية ... هيا

كنت ستلقى حتفك قبل قليل على يد زوجي .. ألم تفهم بعد ..

هذا زوجي. (التاروت،٢٢).

يضم هذا المشهد غضبًا نزاعيًا على "كارمن" بين عشيقها "خوسيه"، وزوجها "خ.ماريا"؛ فكلاهما يتنافس على حبها، ثم يتصاعد هذا النوع من الغضب بسرعة؛ نظرًا للطبيعة العاطفية الشديدة التي ترافق هذا الصراع الرومانسي، حيث تداخلت هنا مشاعر الغيرة والتملك، والحب والإهانة لكل من الطرفين، فيتحول الغضب إلى غضب انتقامي، وذلك عندما يشعر"خ.ماريا" بحب "كارمن" لـ"خوسيه"، وخوفها عليه، فيجرها من شعرها، فَتَهُم "كارمن" بقتله. وهكذا يتطور الصراع، ويتصاعد إلى الرغبة في الانتقام؛ حيث لم يعد الأمر يتعلق بالحب بقدر ما يتعلق بالكرامة والإهانة الشخصية لها، وهذا بالطبع يتناسب مع شخصية "كارمن"؛ هذه الفتاة الغجرية القوية.

ولذلك في نهاية المسرحية، وعندما حاول "خوسيه" أن يجبرها على الزواج به رفضت.

خوسيه: لن أقتلك ... أريدك أن تأتي معي وتصبحين زوجتي.

كارمن: أبدًا.

خوسيه: جعلتيني أصدق أنكِ تحبينني.

كارمن: اقتلني، أو اتركني أذهب.

خوسيه: اتبعيني.

كارمن: إلى الموت فقط ... هيا اقتل "كارمن"، لقد مللت تهديداتك....

لا شيء لأفعله معك ... اقتلني ... أو اتركني أذهب

(تتحرك "كارمن" من ناحيته، وهو يطعنها عدة طعنات). (التاروت، ٣٧).

هكذا، اختارت "كارمن" الموت؛ لأنها شعرت أن "خوسيه" سيقيد حريتها، وستصبح حبيسة قلبه، فتملَّكها غضب متحجر انعكس على "خوسيه" فأصبح لديه هو الآخر غضب انتقامي منها، فَهَمَّ بقتلها.

من هنا، تحول إحساسه بالحب إلى غضب هائل نتيجة الخيانة. ومن الجدير بالملاحظة أن الحوار في هذا المشهد يتسم بالتناقض الشديد؛ فهناك مزيج بين العاطفة الجياشة التي تعبر عن العشق والألم والغضب من جهة "خوسيه"، وبين البرود والحزم الذي يميز حديث "كارمن"، ويتصاعد الحوار بينهم تدريجيًا؛ حيث يبدأ بالتوسل، لكن سرعان ما تحول الحب إلى غضب وتهديد وانتقام، فالصراع هنا بين الشخصيات كان صراعًا حول فكرة القوة والضعف، فـ"خوسيه" يعتقد أن تضحياته من أجلها تمنحه القوة والحق في الزواج، بينما "كارمن" تراه ضعفًا لا يمكنها أن تستند إليه؛ مما جعل "خوسيه" يشعر بالإهانة والخذلان، فيغضب ويقتلها كرد فعل على رفضها خاصة مع تكرارها كلمة: (اقتلني).

نتائج الدراسة:

توصلت الدراسة إلى عدة نتائج عامة أهمها:

- شكلت تيمة الحب والغضب والخيانة والانتقام والندم المحور الأساسي الذي قامت عليه أحداث مسرحيات: "التاروت"، و"دوار بحر"، و"رصد خان".
- استطاع الكاتب أن يرسم خطاب الغضب منذ العتبة النصية الأولى، فحملت عناوين النصوص إحالات ودلالات للغضب؛ مما وضع المتلقي على عتبات استقبال النصوص.
- اعتمد الكاتب على خطاب الجسد الأنثوي، والذكوري لتوصيل خطاب الغضب، الذي كان له حضور مميز داخل النصوص عينة الدراسة في توصيل ما تتجاوز عنه الكلمات، فلقد استغل الكاتب تعبيرات الجسد كناقل لمشاعر الغضب، القهر، القوة، الرفض، الخيانة، والتمرد، وهذه الاستراتيجية أصبحت جزءًا أصيلًا في تشكيل شخوصه، والصراع وبناء نصوصه.
- تنوعت صور الغضب والانتقام داخل النصوص عينة الدراسة ما بين: غضب سلوكي، لفظي، حكمي، انتقامي، حازم، متحجر، ومتعمد.
- استطاع الكاتب "محمد علي" . من خلال تصوير الغضب داخل خطابه . أن يوضح لنا أن الغضب كان وسيلة للانتقام والثأر والطمع، وليس التغيير، وذلك يتضح من خلال:
  ١- انتقام "بحر" من حبيبته "فتنة" في مسرحية "دوار بحر"، بعد غضبه من خيانتها له.
  ٢- انتقام الصديق الوفي "بحر" بعد غضبه من صديقه الزائف "حنا"، في مسرحية "دوار بحر"، بعد علمه بالمشاركة في مؤامرة قتله.
  ٣- غضب الشعب وسعيه إلى الانتقام والثأر من السلطة الجائرة كما ظهر في نهاية مسرحية "دوار بحر"؛ ولذلك رمز إليهم الكاتب بالأفاعي، التي قتلت الجميع.

٤- غضب الطبيعة والأرض في مسرحية "رصد خان" من "ابن غانم"، وانتقامها منه؛ نظرًا لطمعه وجشعه وحبه للمال والثروة.

٥- غضب أبناء "ابن غانم" كلهم في مسرحية "رصد خان" من موقف "سجايا"، وخطتها لجلبهم، وذلك محاولة منها للحصول على "الكنز" لنفسها، وسعيهم إلى الانتقام منها أولًا، ثم سعيهم إلى قتل بعضهم البعض لمجرد الحصول على كنز "قارون"؛ مما أفقدهم الصواب.

٦- غضب "خوسيه" من حبيبته "كارمن"، وسعيه إلى الثأر والانتقام منها في مسرحية "التاروت" بعد علمه بخيانتها، وأنها متزوجة، ورفضها الزواج به بعد موت زوجها، فقتلها.

- استطاع الكاتب أن يصيغ اللغة والحوار بشكل جيد، وذلك للتعبير عن مشاعر الغضب داخل النصوص الثلاثة عينة الدراسة، حيث يظهر ذلك من خلال اختيار المفردات الدقيقة التي تنقل التوتر والانفعالات بواقعية ودقة، وأيضًا اعتمد الكاتب على الجمل القصيرة والمكثفة؛ مما يعزز حدة الحوار، كما أنه اعتمد في أسلوبه على توظيف نبرة الصوت التصاعدية والانتقالات المفاجئة بين الهدوء والانفجار، مما يعكس تموجات الغضب بشكل يعبر عن الصراعات الداخلية للشخصيات.
- يتميز الكاتب بقدرته الفنية على بلورة الأسباب التي تؤدي إلى الغضب داخل النصوص محل الدراسة، بطريقة تعكس الصراعات الإنسانية، وتبرز الأبعاد النفسانية للشخصيات، وذلك من خلال البناء الدرامي المحكم.
- أدت الإرشادات المسرحية دورًا حيويًا على مستوى النصوص الثلاثة في فهم عميق لمشاعر الشخصيات بما في ذلك الغضب، خاصة التي تتعلق بنبرة الصوت، والحركة، وتعبيرات الوجه، وهكذا تكاملت الإرشادات المسرحية مع خطاب الغضب، حيث يشكلان معًا نسيجًا دراميًا قويًا يسهم في إبراز لحظات التوتر والصراع الداخلي والخارجي لدى الشخصيات؛ مما يُحدث تأثيرًا عميقًا لدى القارئ/ المتلقي.
- لقد تنوعت مصادر التناص في نصوص الكاتب، نتيجة تعالق نصوصه وتداخلها مع نصوص أخرى، أو التناص الداخلي الذي يمتص فيه الكاتب آثاره السابقة، ويحورها أو يتجاوزها، فيفسر بعضها بعضًا، وهو تناص له حضوره على مستوى المبنى والمعنى في النصوص الثلاثة عينة الدراسة، فعلى مستوى المعنى؛ يتناول الكاتب انفعال الغضب كقوة قاهرة تدفع الشخصيات كلها إلى دائرة لا نهائية من الانتقام والخيانة، والثأر، ونبذ الحب، وعلى مستوى المبنى؛ رسم الكاتب سياق الحبكة معتمدًا على مشهد "ماستر طويل" "فلاش باك" موازيًا للأحداث المستقبلية، ولكنه يأتي متقطعًا، ويؤدي دورًا أساسيًا في الكشف عن شخصيات المسرحية ودوافعها إلى الغضب والانتقام، ليكون عنصرًا مشوقًا داخل الدراما.

المراجع العربية

أولاً: المصادر:

١- محمد علي إبراهيم (٢٠١٤). التاروت، مسرحية غير منشورة.

٢- محمد علي إبراهيم (٢٠١٥). دوار بحر، مسرحية غير منشورة.

٣- محمد علي إبراهيم (٢٠١٧). رصد خان، مسرحية غير منشورة.

ثانيًا: المراجع العربية:

١- إبراهيم أحمد محمد (٢٠٢٢). أشكال التناص وآلياته في مسرح " محمد سلماوي " دراسة تحليلية على نماذج مختارة، مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية، مج ١٨، جامعة المنيا.

٢- إبراهيم حمادة (١٩٩٤) .معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مكتبة الأنجلو المصرية .

٣- ابراهيم حمادة (١٩٨٥). معجم المصطلحات الدرامية، دار الفكر العربي.

٤- ابن فارس (١٩٧٩). مقاييس اللغة، بيروت، دار الفكر.

٥- ابن منظور (١٩٥٥). لسان العرب، دار صادر، ج٥.

٦- ابن منظور (١٩٩٠). لسان العرب، بيروت، دار صادر.

٧- أحمد الزغبي (٢٠٠٠): التناص نظريا وتطبيقاً (مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبة، عمان، الاردن، مؤسسة عمول للنشر والتوزيع.

٨- أرسطو (٢٠١٥). كتاب النفس، ت: د. أحمد فؤاد الأهواني، م: جورج قنواتي، المركز القومي للترجمة، ط٢، ك ١٠، ٤٠٣ظ.

٩- أفلاطون، (٢٠٠٧). الجمهورية، دار بنغوين للنشر، الكتاب الرابع.

١٠- أماني جميل العطار (٢٠٢١). خطاب الحب فى مسرح " محمد سلماوي " قراءة في مسرحيتي " سالومي" و " رقصة سالومي الأخيرة"، مجلة البحوث فى مجالات التربية النوعية، جامعة المنيا.

١١- إميل يعقوب (١٩٨٧). المصطلحات اللغوية والأدبية، بيروت، دار العلم للملايين.

١٢- ايمن غالى (٢٠١٩). مقال بعنوان (واتجمعوا العشاق في عرض الخان)، متاح على موقع https//.www.yau7.com.

١٣- الرازي (٢٠٠٤). مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

١٤- الزبيدي (١٩٦٥). تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، ج٣.

١٥- المعجم الوسيط (٢٠١١). القاهره، اصدار مجمع اللغه العربيه، ط٥.

١٦- الفيروز آبادى (١٩٨٧). القاموس المحيط، دارالمعرفه، بيروت، ج١.

١٧- بسمه أبو الحمد حسن (٢٠٢٤). مقال بعنوان (الغضب وكيف يمكن التحكم به وادارته). متاح على موقع Https: //altibbi. Com

١٨- تهاني منيب وعزة سليمان (٢٠٠٧). العنف لدى الشباب الجامعي، جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية.

١٩- توفيق فريزه (٢٠٠٠). كيف اشرح النص الادبى، تونس، دار قرطاج للنشر.

٢٠- جميل حمداوي (١٩٩٧): السيميوطيقا والعنونة، الكويت، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج٢٥، ع٣.
٢١- جميل حمداوي (٢٠٠٩). مناهج النقد الحديث والمعاصر، إصدرات نادى القصيم الأدبي.
٢٢- جوليا كرستيفا (١٩٩١). علم النص، ت: فريد الزاهي، المغرب، دار توبقال.
٢٣- جيرارجينيت (1985) .مدخل مجامع النص، دار توبقال، المغرب.
٢٤- حنان عثمانيه (1987). التشكيل الفني في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس، كلية الآداب واللغات، الجزائر، ٢٠١٤م.
٢٥- حنة آردنت، (١٩٩٢). في العنف، ت: إبراهيم العريس، ط١، لبنان، بيروت، دار الساقي.
٢٦- خليل موسى (٢٠٠٠). قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر (دراسة)، دمشق، منشورات اتحاد الكاتب العربي.
٢٧- ديان ماكدونيل (٢٠٠١). مقدمة في نظريات الخطاب، ت: عز الدين اسماعيل، الأكاديمية، الشركة المصرية المساهمة.
٢٨- دين الهناني أحمد (٢٠٢٠). خاصية التواصل في الخطاب المسرحي، مجلة دراسات فنية، جامعة أبو بكر بتلمسان.
٢٩- سعيد يقطين (١٩٩٧). تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط٣.
٣٠- شهريار نيازي، عبد الله حسني (٢٠١١). أشكال التناص النصي (نص مقامات الهمذاني أنموذجا)، مجلة الجمعية العلمية للغة العربية، وآدابها، إيران، ع١٧.
٣١- طارق ثابت (٢٠١٦). التأويل من خلال ثنائية النص / العرض في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة العنوان، نموذجا، مجلة الأثر، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، الجزائر، ع٩٧.
٣٢- طه عبد الرحمن (٢٠٠٨). سؤال الأخلاق قراءة في الفلسفة الأخلاقية الإسلامية، المركز الثقافي العربي.
٣٣- طيباوي نبيلة، عمار حلاسة (٢٠٢١). الإرشادات المسرحية ووظائفها في مسرحية أشطر من إبليس لمحمود تيمور، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة ورفلة، مج١٣، ع١.
٣٤- عبد السلام المسدي (١٩٨٨). الأسس اللبنانية للخطاب، دار التنوير.
٣٥- فاطمة سلطان موافي (٢٠٢١). رمزية الخطاب المسرحي في "أغنية الموت" لتوفيق الحكيم"، مجلة قطاع كليات اللغة العربية، جامعة الأزهر، القاهرة، ع١٥.
٣٦- كارمن (رواية - وبكيديا) متاح على موقع https//ar.wikipedia.org.
٣٧- ماري إلياس وحنان قصاب (١٩٩٧). المعجم المسرحي، ط١، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون.
٣٨- مجمع اللغة العربية (١٩٨٦). معجم علم النفس والتربيه، مكتبه لبنان.
٣٩- محمد بو عزه (٢٠١٠). تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم (ناشرون)، ط١.
٤٠- محمد عبد الرحمن (٢٠١٥). علم التواصل والخطاب، دار الفكر العربي.
٤١- محمد عناني (1990). الخطاب المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
٤٢- محمد عناني (١٩٩٦). معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، بيروت، مكتبة لبنان.

٤٣- محمد فراح (٢٠٠٦). الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، الدار البيضاء، المغرب، مطبعة النجاح الجديدة.

٤٤- مصطفى طاهر (٢٠٢٢). مقال بعنوان (دوار بحر على مسرح نهاد صليحه) بأكاديميه الفنون. متاح على موقع .https//gate.ahram.org.com

٤٥- هشام عبد الله (٢٠١٠). اشتغال العتبات في روايه (من انت أيها الملاك)، دراسة في المسكوت عنة، مجلة ديالى، ع٤٧.

٤٦- يمني العيد (٢٠٠٤). في معرفة النص، بيروت، دار الآفاق الجديدة.

المراجع الأجنبية

47-Aristotle. Nicomachean Ethics. Oxforo university press, 1998.

48-Buss.A. Hprry. M (1992): The Aggressions e Questionnaire

49-Dr Rajiv Desai (17 – 7 – 2011), "The ANGER", www.drrajivdesaimd. Com. Retrieved 12-11-2019.

50-Fairclough, N. (1992). "Discourse and social change." Polity press.

51-Harriet, Lerner, "The Dance of Anger A woman's Guide to change the Pattems of intimate Relationships, Harper Collins publishers, 1997.

52-Marcus Andrews, "10 types of anger: What is your anger style? " www.liesupports counseling. Come .au; Retrieve 16-11-2019.

53-Paul Ekman: Emotions Revealed Recognizing faces and Feelings to improve communication and Emotional life, Owl Books, 2003.

54-Ronald Decker & Michel Dummett: A History of the Occult Tarot.1970, Duckworth, 2002.

55-Seneca. Deira. Harvard university Press, 1990.

56-Robert Ms. The Tarot: History, symbolism, andDivination, tarcher perigee,2005.

57-Dion fortune: The mystical qabalah, Samuel weiser, inc,2000

journal of personality and social psychology; Vol 63 p n3.

The speech of anger in Mohamed Ali Ibrahim's plays
" A Critical Analysis"

Abstract

This study examines the discourse of anger in Mohamed Ali Ibrahim's plays, specifically "Rassd Khan", "Dawar Baher", and "Al-Tarout". These works prominently feature anger, revenge, and remorse, prompting the central question: How effectively did Mohamed Ali Ibrahim employ the rhetoric of anger in the analysed texts؟

- The study employs critical discourse analysis, the most important results are:

-The writer" Muhammad Ali " was able to clarify the speech of anger from the first shot, so the title of the texts carried connotations of anger, which made the recipient in the position of receiving the texts .

-The writer relied on the speech of the female and male bodies to communicate the speech of anger, which had a very distinctive presence within the sample texts of the study, the writer used the expressions of the body to express feelings of anger and oppression, power, rejection, rebellion, and this strategy has become an essential part in building characters and dramatic conflict .

-The writer was able to illustrate varying degrees of anger and its forms within his speech, depending on the relationship between the characters .

-Through the depiction of anger inside his speech, "Muhammad Ali" was able to show us that anger was a mean of revenge and not change at the level of the texts of the sample study, such as the lover's revenge on the cheating girlfriend, the faithful friend's revenge on the liar, and the people's revenge on the unjust authority .

-The writer was able to employ various forms of intertextualization within his theatrical works in order to deepen the speech of anger, which clarified the text in front of multiple levels of understanding, such as contemplating the connections between the past and the present or between societal values that reproduce injustice, oppression and greed, which made the speech of anger more powerful and influential in the cultural and social context lived by the reader / viewer .

- Keywords: "speech", " Muhammad Ali Ibrahim ", Dawar Bahr", "Rasad Khan", " anger