مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٦، العدد ٨: ٢٠١٨.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(26), No.(8): 2018.

Transformations of Dramatic Character in Michael Roman's Play texts

Ail Jawad Abid Al Houssini **Amer Sabah Almarzook**
Department of theatrieal arts \college of fine arts
University of Babylon
Ameersabah83@gmail.com

Submission date:9 /9/2018 **Acceptance date**: 24/9/2018 **Publication date**: 22/11 /2018

Abstract

This research aims to study (the transformations of dramatic character in Michael Roman's play texts). There is no doubt that the concept of transformation is one of the most important concepts that has attracted the attention of critics and researchers since Aristotle to the present time as it has a direct impact upon the dramatic structure and its various elements, especially in the dramatic character, which is the basis of the play text and the holder of its intellectual and artistic signs.

Play text is the most capable type of literary texts to embody the structure of transformation, in which the transformation finds a wide space for representation and achievement, and it is shown in the texts of the Egyptian playwright (Michael Roman 1924-1973) which kept pace with great transformations in different aspects of life after the revolution of 1952.

Therefore, this research is to study his play texts and reveal the transformations of his dramatic characters at the intellectual, psychological, social, spiritual and material level.

The fourth chapter includes the findings reached by the researcher including:

1- Transformation in the dramatic character that exists in a transformed reality such as the revolution of 1952 has emerged as a natural and inevitable feature.
2- Dramatic characters are characterized as problematic characters that are incompatible with their social environment, and are therefore in dire need for transformation.
3- Roman uses the artistic structure, theatre techniques and dramatic situations in a way that leads to transformation.

In addition, the researcher presented a set of conclusions that emerged from the research. Finally, this chapter is concluded with a set of recommendations suggested by the researcher to be considered in the future. We then mentioned the proposals, followed by a list of references

Keywords: transformation, drama character, Theatrical text.

تحولات الشخصية الدرامية في نصوص ميخائيل رومان المسرحية

علي جواد عبد الحسيني **عامر صباح المرزوك**
الفنون المسرحية / كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل

الخلاصة

يُعنى هذا البحث بدراسة(تحولات الشخصية الدرامية في نصوص ميخائيل رومان المسرحية)، ومما لاشك فيه أن مفهوم التحول هو أحد أهم المفاهيم الدرامية التي نالت اهتمام النقاد والباحثين منذ (أرسطو) حتى يومنا هذا، لما لها من مساس مباشر بالبنية الدرامية وبمختلف عناصرها، وبالأخص بالشخصية الدرامية التي هي عماد النص المسرحي، والحامل لمختلف دلالاته الفكرية والفنية.

إن النص المسرحي أقدر أنواع النصوص الأدبية على تجسيد بنية التحول، وفيه يجد التحول مجالاً رحباً للتمثيل والتحقيق، وهذا ما نتلمسه في نصوص الكاتب المسرحي المصري ميخائيل رومان(١٩٢٤– ١٩٧٣م) التي واكبت التحولات الكبيرة في مختلف نواحي الحياة إثر ثورة ١٩٥٢، لذلك عُنِيَ البحث بدراسة نصوصه المسرحية، وكشف تحولات شخصياته الدرامية على المستوى الفكري والنفسي والاجتماعي والروحي والمادي.

by University of Babylon is licensed under a Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH)
Creative Commons Attribution 4.0 International License

وتوصل الباحثان الى مجموعة من النتائج وتمت مناقشتها، نذكر منها:

١.ظهر التحول لدى الشخصية الدرامية التي تعايش واقعاً متحولاً كثورة ١٩٥٢ كسمة طبيعية ومحتمة.

٢.اتسمت الشخصيات الدرامية بأنها شخصيات اشكالية غير متوافقة مع محيطها وبيئتها الاجتماعية، وبالتالي فهي أحوج ما تكون إلى التحول.

٢. وظف (رومان) البناء الفني والتقنيات المسرحية والمواقف الدرامية بطريقة تقود إلى التحول.

فضلاً عن ذلك، فقد قام الباحثان بتقديم مجموعة من الاستنتاجات التي تمخضت عن البحث. واختتم البحث بمجموعة من التوصيات التي أوصى بها الباحثان على أنها وجهة نظر جديرة للأخذ بها مستقبلاً. وأتينا بعد ذلك بذكر المقترحات ثم إيراد ثبت بالمصادر والمراجع.

الكلمات الدالة: تحول، الشخصية الدرامية، النص المسرحي.

١. الفصل الأول (الاطار المنهجي للبحث)

١,١مشكلة البحث:

إن الحديث عن فكرة التحول يعني الحديث عن قوة تمتلكها الشخصية الإنسانية وإحدى أهم المزايا التي يتمتع بها الإنسان عن بقية الكائنات، فمنذ بدايات وجوده كان على الإنسان أن يناضل في سبيل التكيف مع قوى الطبيعة والبيئة المعقدة والمعادية، اللتان شكلتا حياته وظروفه، فكان التحول قَدَرَه، ومن خلاله استطاع قهر الظروف عن طريق تحولاته الارتقائية العديدة التي مكنته من صناعة حضارته وتاريخه. بيدأن شعور الانسان بالنقص والعجز وتوقه إلى الكمال ورغبته الدائمة في التغيير، حَمَته من الركود والثبات والرضى، فكان دائم التطلع إلى المستقبل لتحسين ظروف حياته ونشاطاته مؤمناً بأن التحول منوط بقدراته الذاتية وحريته في الإنتقاء والإختيار.

وقد أحدثَ هذا الإيمان الذي تشكل عبر آلاف من السنين نقلة فكرية مهمة، إذ حلَّ محل الإعتقاد القديم بحتمية القوانين الثابتة المطلقة، ولتصبح فكرة التحول سمة الفكر الجديد والقاعدة الأساس التي تنبثق منها مختلف نشاطات الانسان واتجاهاته الفكرية في الفلسفة والعلوم والفنون.

يمارس الإنسان صور وجوده عبر فعل التحول كشكل من أشكال التنظيم والتفاعل الإيجابي النشط، ويجد هذا النشاط مداه الأرحب في النص المسرحي من خلال الشخصية الدينامية التي هي جوهر العمل المسرحي في صراعها الداخلي والخارجي مع القوى والإرادات المتعددة، لتحقق وجودها الذاتي وحريتها عبر فعل التحول الذي يعد من أهم معايير جودة الشخصية الدرامية والذي كان سمة ملموسة في الشخصيات الدرامية للكاتب المسرحي المصري ميخائيل رومان (١٩٢٤– ١٩٧٣م) في تمردها وصراعها المصيري مع القدر، وسلطة القهر، والاستبداد، ونضالها الدائم من أجل الحرية والإنعتاق، وتحقيق الوجود الشخصي بمساءلة الوعي الذاتي لهذه الشخصيات، وصراعها مع المشاكل الوجودية الكونية، وبضغوط الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي شهد تحولات مهمة في البلدان العربية في خمسينيات وستينيات القرن الماضي.

إن النص المسرحي لدى (رومان) يوفر كل مناخات العيش والتفاعل للشخصية الدرامية مما يغري بدراسة تحولاتها،وعلاقة هذا التحول بالبيئتين الداخلية والخارجية، وأساليب تحققه الفنية والجمالية والدلالية،الأمر الذي لم يلق الإهتمام المطلوب من لدن النقاد والباحثين. وتأسيساً على ماتقدم، يحدد الباحثان مشكلة البحث بالسؤال الآتي: **ماهي تحولات الشخصية الدرامية في نصوص ميخائيل رومان المسرحية؟**

٢,١ أهمية البحث والحاجة إليه:

يعد مفهوم التحول من المفاهيم المتعددة الأبعاد والإتجاهات فلسفياً، واجتماعياً، وثقافياً، وسياسياً، واقتصادياً، وهو إلى ذلك مفهوم فني وجمالي، يجد مجاله ضمن النصوص السردية، خاصة النص المسرحي وهو شديد الارتباط بالشخصية الدرامية ويشكل عنصراً جوهرياً في تكوينها وتغيراتها وتقلباتها الدينامية، ويتعرض البحث إلى هذا المفهوم كشفاً وتحديداً واشتغالاً في النص المسرحي والتعرف إلى دوره وعلاقاته بعناصر النص الأخرى، ولكونه مفهوماً مجرداً فلايمكن فحصه بمعزل عن ارتباطه بالشخصية الدرامية. فأن البحث يقدم دراسة وافية لمفهوم الشخصية المسرحية عند الكاتب المصري (ميخائيل رومان) الذي تعكس شخصياته الواقع الموضوعي بكل أبعاده، والمؤثر في عملية التحول للشخصية الدرامية، كونه علماً من أعلام المسرح العربي المعاصر.

أما الحاجة إلى البحث: فالبحث يعدُ جهداً معرفياً يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها والباحثين والدارسين والمهتمين بمجالات النقد والأدب المسرحي، بوصفه منجزاً يسهم في تسليط الضوء على الثقافة المسرحية عامة، والثقافة المسرحية العربية خاصة من خلال الكاتب (ميخائيل رومان) الذي أغفله كثير من كتاب ونقاد ومؤرخي تاريخ المسرح.

٣,١ هدف البحث: يهدف البحث إلى تعرف على تحولات الشخصية الدرامية في نصوص ميخائيل رومان المسرحية.

٤,١ حدود البحث:

الحد الزماني:١٩٦٢.

الحد المكاني: جمهورية مصر العربية.

حد الموضوع: دراسة تحولات الشخصية الدرامية في نصوص ميخائيل رومان المسرحية.

٥,١ تحديد المصطلحات:

أولاً / التحولTransformation

أ – لغةً:

١. تحول:"تنقل من موضع إلى موضع آخر... واستحال الشخص: نظر إليه هل يتحرك... قال: الَحوْل الحركة، تقول: حال الشخص إذا تحرك، وكذلك كل متحول عن حاله"[١، ص١٨٩].
٢. التحول: "هو تفعيل الحال المفردة: قلبها أو تغييرها من حال إلى حال، ولعله مرتبط أيضاً بـــ (المحاولة) أي الرغبة في تحقيق شيء... كما يرتبط بالحيلة أو طريقة الوصول إلى الشيء. وهي في مجالنا هذا ترجمة لأكثر من كلمة، مثل Tansformation بمعنى الإنتقال من شكل، أو حال إلى آخر"[٢، ص٧٧–٧٨].
٣. التحول: "التنقل من موضع إلى موضع والاسم (الحِوَلُ). ومنه قوله تعالى: (لايَبغُونَ عنها حِوَلاً)... والتحول أيضاً الإحتيال من الحيلة. و(أحالَ) الرجلُ أتى بالُمحال وتكلم به... و(حاول) الشيءَ أرادَهُ و(حَوَّلَهُ فَتَحَوَّل)... ورجلٌ (حَوَّلُ) بوزن سُكر أي بصير بتحويل الأمر... وحالتِ القوسى و(استحالت) بمعنى أي انقلبت عن حالها واعوجَّتْ... و(حالَ) عن العهد يحول (حُؤُلاً) انقلب. و(حالَ) لونُهُ تغيَّر واسوَدَّ... و(حالَ) إلى مكان آخر يَحُولُ (حَوْلاً) و(حِوَلاً) بكسر الحاء وفتح الواو أي تَحَوَّل..."[٣، ص٦٨].

ب _ اصطلاحاً:

١. دراماياً:"التحول هو تغير مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه... على أن يتفق ذلك مع قاعدة الإحتمال أو الحتمية"[٤، ص١٢٢].

٢. فلسفياً:"تغير يلحق الأشخاص، أو الأشياء. وهو قسمان: تحوّل في الجوهر،تحول في الأعراض. فالتحول في الجوهر حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة، كإنقلاب الحي بعد الموتإلى جثة هامدة... والتحول في الأعراض، تغير في الكم (كزيادة أبعاد الجسم النامي)، أو في الكيف (كتسخين الماء)، أو في الفعل (كإنتقال الشخص من موضع إلى آخر)"[٥، ص٢٥٩].

٣. اجتماعياً: يعرفه(جي روشي Guy rocher) بأنه "كل تحول يقع في التنظيم الاجتماعي سواء في بنائه أو وظائفهخلال فترة زمنية... وهو كل تغيير في التركيبة السكانية للمجتمع، أو البناء الطبقي،أو النظم الاجتماعية، أو في انماط العلاقات الاجتماعية أو في القيم والمعايير التي تؤثر على سلوك الأفراد وتحدد بشكل أو بآخر مكانتهم وأدوارهم في مختلف المؤسسات الاجتماعية التي ينتمون إليها"[٦، ص٧٩].

ج _ التعريف الاجرائي: هو كل تغير يلحق بعداً أو أكثر من أبعاد الشخصية الدرامية، وينقلها من حال إلى حال جديد مختلف عن سابقه في الكم أو الكيف.

ثانياً: الشخصيةPersonal

أ- لغةً:

١. "شخص: والشَّخْصُ، جماعة شَخِصَا لإنسان وغيره، مذكر، والجمع أشخاصٌ وشخوص وشِخاص... والشخص: سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشخص. وكل شيء رأيت جُسمانَهُ، فقد رأيت شخصه. وفي الحديث: لاشخص أغير من الله؛ الشخص: كل جسم له ارتفاع أو ظهور، والمراد به إثبات الذات فأستعير لها لفظ الشخص... والشخيص: العظيم الشْخصِ،والأنثى شخيصة والاسم الشّخاصة"[١، ص٤٥].

٢. "شخص الرجل (ككرم) شخاصة، فهو شخيص: (بَدُن وضخم)... ويقال: شخص (بصره) فهو شاخص إذا فتح عينه"[٧، ص٨].

٣. "الشخص: سواء الانسان وغيره تراه من بعد، وشخَصَ: كمنع شخوصاً: ارتفع – بصره: فتح عينه، وجعل لايطرف – وبصره: رفعه ومن بلد إلى بلد: ذهب وسار في ارتفاع – والشخيص، وهو بهاء، والسيد و – من المنطق: المتهجم"[٨، ص٤٠٩].

ب _ اصطلاحاً:

١. يعرف (آلبورتalport) الشخصية بأنها "التنظيم الديناميكي داخل الفرد لتلك الانظمة النفسية التي تحدد توافقه المتفرد به إلى البيئة"[٩، ص١٩].

٢. تعرف الشخصية بأنها "كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية... والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقاً لأهمية النص) فعالة (حديث تخضع للتعبير) مستقرة (حينما لايكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها)، أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها) أو عميقة (معقدة لها أبعاد عديدة، قادرة على القيام بسلوك مفاجئ)"[١٠، ص٤٢].

٣. الشخصية الدرامية:"بناء متخيل في إطار لغوي لكائن قد يكون له وجود مادي في دراما النص أو غائب كشخصية جودو في مسرحية في انتظار جودو لصمويل بيكيت... وهذا الكائن (الشخصية) فاعل في حركة الدراما، سواء كان لشخصية رئيسية، أو ثانوية، أو نكرة، أو حتى صامتة، بحكم وظيفتها المحددة في فعل المسرحية"[١١، ص٤٩].

ج _ التعريف الاجرائي:فرد فاعل في سياق أحداث النص المسرحي له وظائف محددة،ويبرز من خلال تفاعله مع احداث النص، وتفاعله مع الشخصيات الأخرى.

_ التعريف الإجرائي لـــ (تحولات الشخصية الدرامية):

هو كل تغير أو تبدل يطال بُعداً أو أكثر من الأبعاد الأساسية للشخصية الدرامية، ينقلها إلى حال أو وضع مختلف عن حالتها الأولى في النص المسرحي.

٢. الفصل الثاني

٢. ١. المبحث الأول/التحول فلسفياً

استأثرت التغيرات والتحولات التي تطرأ على الموجودات باهتمام الفكر الفلسفي منذ بدايته الأولى المنظمة في اليونان ماقبل سقراط حتى الفلسفة الحديثة، ففي فلسفة التحول أو الصيرورة تكمن حقيقة الوجود ونظامه وفهم الموجودات وحركتها وعلاقاتها ببعضها البعض، وقد انصب النشاط الفكري الأول على الموجودات المادية الطبيعية.

أرجع الفيلسوف (طاليس الملطينحو ٦٢٤- نحو ٥٤٦ ق.م) جميع الاشياء المادية إلى علة أولى واحدة أو جوهر واحد هو الماء، وهو من أوائل الفلاسفة القائلين بالتحول والتغير الذي يطال الأشياء جميعاً، والغاية من هذا التحول والتغير هو العودةإلى الجوهر الواحد أو العلة الاولى ومفادها: "الأرض ماهي إلا ماء والهواء هو ماء ثقيل الزنة، وأن جميع الأشياء تتغير دائماً من حالة إلى أخرى إلى أن يؤول أمرها إلى رجوعها ماءً"[١٢، ص٧].

والإنسان حاله حال كل الأشياء،لا يختلف عنها إلا في كمية الماء التي يتركب منها، أو هو متشكل في أحدى الصور المختلفة للمادة الاولى التي تتسم بمرونة شديدة وبالتشكل في صور مختلفة منها الكائن الإنساني، فهو في حالة تحول مستمر، ويعزو (طاليس) سبب التحول والحركة وعدم الثبات في الأشياء إلى مافيها من روح "سائر ما في الكون لا يخلو من احساس ما وإنه مملوء بما لايدركه الطرف من المخلوقات وكلها متحركة وذات أرواح"[١٢، ص٧].

ويميز الفيلسوف (افلاطون ٤٢٧-٣٤٧ق.م) بين نوعين من الموجود: الموجود الثابت على مستوى الصور، والموجود المتغير على مستوى الصيرورة، ويتساءل: "ما هو ذلك الذي يكون على الدوام ولايمتلك صيرورة. وماهو ذلك الذي يكون صائراً على الدوام ولايكون أبداً؟ إن ذلك الذي يُدرك بالعقل والاستنتاج المنطقي يكون في الحالة عينها على الدوام، لكن ذلك الذي يتصور بالرأي وبمساعدة الحواس وبدون أي استنتاج منطقي يكون في عملية الصيرورة والفناء، ولايكون في الحقيقة أبداً"[١٢، ص٤١١].

وبهذا يعترف (افلاطون) بواقعية ما للموجود المتغير، باعتباره الأداة التي تتحقق فيها أشباه المثل، وذلك حينما يشارك في العالم المعقول (أي عالم المثل) وينتهي إلى معارضة الموجود المتغير بالموجود الثابت إلى تأكيد أولوية الموجود الثابت باعتباره الموجود الواقعي والحقيقي، وذلك لأنه كما يقول في نهاية محاورة

طيماوس "صورة الله المدرَك بالعقل، عالم محسوس، هو الأعظم والأفضل، وهو الأكثر جمالاً وكمالاً ؛ كونه لاشيء غيراً من هذه السماء الواحدة الوحيدة المسببَّة"[١٢، ص٤٩٧].

وميز الفيلسوف (أرسطو ٣٨٤-٣٢٢ق.م) بين الوجود بالقوة والوجود بالفعل، ليحاول حل مشكلة التعارض والتناقض بين القول بالثبات والقول بالتغير، فالمادة عنده مرتبة وجود الشيء بالقوة بينما الصورة تمثل مرتبة وجود بالفعل، فالصيرورة والتغير انما يمثلان جانباً من حقيقة الوجود، فيما يظهر أمامنا وهماً ليسا مطلقين، لأنهما يتجهان بالشيء إلى كماله، أي إلى وجوده بالفعل، ويؤمن (أرسطو) بمبدأ التحول، فكل شيء يطمح بالتحول إلى هدف ما، ويرى ان "كل شيء يحركه باعث داخلي ليصبح شيئاً أكبر مما كان عليه وهناك أشياء في العالم تتحرك وهي تهدف إلى تحريك شيء معين فالتحول ليس عرضياً أو مصادفةً فكل شيء يرشده من داخله ارشاد معين بطريقة بنائه"[١٣، ص٧٤-٧٥].

وتبعاً للتقاليد الأرسطية، فأن القدماء كانوا يصنفون التحول أو التغير إلى ثلاثة أصناف: الأول هو (الكون) أو (الحدوث) وهو تحول من اللاوجود إلى الوجود، والثاني هو (الفساد) أو (الفناء) وهو تحول من الوجود إلى اللاوجود، وهذان التحولان يصيبان الجوهر فهو إما (كون مطلق) أو (فساد مطلق)، والثالث هو (حركة) وهو تحول من الوجود إلى الوجود، وهو تحول يصيب الاعراض، فإن كان في الكيف فهو (استحالة) كاستحالة الماء إلى بخار، وإن كان في الكم فهو (زيادة أو نقصان)، وإن كان في المكان فهو (انتقال)، وإن كان في الزمان فهو (تتابع)[١٤، ص٢٣٩].

ومما سبق يرى الباحثان أن (أفلاطون) خصَّ عالم المثل (المدرك بالعقل) بالثبات الذي يهبه الوجود، وخص عالم الحس (أشباه المثل) بالصيرورة والتحول واللاوجود، أما (ارسطو) فقد جاء بثنائية (المادة ـــ الصورة) التي تولدت عنها ثنائية (القوة – الفعل) ليفسر ظاهرة التحول والصيرورة والحدوث في عالم أزلي قديم، ويرى أن للتحول هدف وهو أن يبلغ الشيء كماله.

ويعد ظهور الفكر الجدلي (الديالكيتكي) على يد الفيلسوف (هيجل ١٧٧٠-١٨٣١م) انتصاراً جديداً لفلسفة التغير والتحول على فلسفة الثبات التي أخلت المكان لفلسفة التغير، فقد أعلى (هيجل) من شأن العقل وعدهُ جوهر الكون، وأن تصميم الكون عقلي، إن الكون والأفكار يتبعان القانون نفسه، والعقل هو الوسيلة الوحيدة لإدراك التطور، من وحدة إلى تعارض ومن تعارض إلى وحدة، وأن مهمة الفلسفة وعمل العقل هو أكتشاف الوحدة الكامنة في التعارض أو التغاير، وإن الأفكار والأشياء يخضعان للتطور، فكل قضية تحتوي على تناقض وتعارض تؤديإلى النمو والتطور وإلى وحدة وانسجام وتوفيق بين الأمور المتعارضة، فالصراع والشر ليسا تصورين سلبيين، فالصراع قانون النمو، والتغيير مبدأ الحياة الأساسي، إذ لاشيء خالد، وفي كل مرحلة من مراحل الأشياء يوجد تناقض وتعارض لا يقوى على حله سوى صراع الأضداد، لذلك فالحرية هي قانون السياسة، وهي طريق مفتوح للتغيير، والتاريخ هو نمو الحرية وتطورها، وتكون الدولة أو ينبغي أن تكون حرية منظمة[١٣، ص٣٧٨_٣٨١].

وتُعد الفلسفة الماركسية فلسفة التحول والتغير، فهي ترى أن كل شيء في حركة دينامية شاملة، فالطبيعة ليست " حالة من الهدوء والثبات، والركود وعدم التغير، بل تنظر إليها على أنها حالة من الحركة والتغير الدائمين، والتجدد والنمو المستمرين، حيث يولد كل شيء بينما ينحل شيء آخر ويزول"[١٥، ص٤٩].

واعتمد الفيلسوف (كارل ماركس ١٨١٨_١٨٨٣م) على (المادية التاريخية) التي تؤمن بأن المجتمع كل منظم، تعتمد اجزاؤه الواحد على الآخر، ليقدم نظرية منظمة عن البناء الاجتماعي والتغير الاجتماعي، ويعرف الديالكتيك بأنه علم القوانين العامة للحركة (اي للتغيير) سواء في العالم الخارجي أو في الفكر

البشري، ورأى أن التحول والتغير الاجتماعي والاقتصادي يحدث نتيجة الصراع بين الطبقة البرجوازية والطبقة العمالية وبين وسائل الانتاج وعلاقات الانتاج[١٦، ص٧٧].

ويرى الباحثان أن (هيجل) و(الماركسيين) بعامة يشايعون (هيرقليطس) في القول بأن (التناقض) من طبيعة الاشياء وإن هذا التناقض دليل على الحياة والحركة. وَعَدُّوا جميعهم الصراع الباعث على التحول، والعقل هو محرك الصراع لدى (هيجل)، أما لدى الماركسيين فأن (صراع الطبقات) هو الباعث والمحرك الأول للتحول.

وهكذا فان عملية التحول تتسم بالاستمرارأي أن "الرؤيا تبدأ بالتبلور ليست رؤيا انقطاع في الزمن وأنبثاق لزمن ماضي وبدءاً لزمن جديد يغير الماضي تغيراً جذرياً ويلغيه، بل رؤيا استمرارية وتحول وتنام عميق يبدأ في زمن ماضي ويستمر فيتدفق حيويته من اللحظة الحاضرة"[١٧، ص٢٣٤].

لقد أفضى النشاط الفلسفي واتجاهات الفكر والعلوم إلى تبني أفكار التغير والصيرورة والتحول على نطاق واسع، وأصبحت أفكار الثبات والجمود من الافكار التي عفى عليها الزمن، أو هي مختصة ببعض اتجاهات الميتافيزيقيا، فالنشاط الإنساني بمجمله ملتصق "بفكرة الدينامية والتحول الدائم من حالة بعينها إلى حالة أخرى فلم يعد في الكون على وفق هذا الرأي ثبات أو جمود وإنما توتر وحركة وصيرورة دائمه أحدثت ثورة في الفروض وفي طرائق التفكير الاساسية حيث كُرس الإيمان بالتغيير وبالتطور وبالنسبية وهذا كله حل محل الاعتقاد والقديم بالمطلق وبقوانينه"[١٨، ص٥].

ويرى الباحثان أن الفلاسفة القدماء ينقسمون إلى مؤيد أو معارض للتحول، فأن الفلاسفة والفكر المعاصر ألغيا هذه الثنائية، وأصبح التحول والتغير من المسلمات التي تقرها العلوم جميعاً، وهو الأساس الذي تقوم علية الفلسفة الحديثة.

٢. ٢. المبحث الثاني/تحول الشخصية الدرامية في النص المسرحي

لما كانت الشخصية الدرامية هي العمود الفقري للنص المسرحي وعِماد البنية المسرحية، فقد استأثرت باهتمام الكتاب المسرحيين وأولوها أهمية فائقة، وعنوا بأوضاع الشخصية وأبعادها وتقلباتها وتحولاتها الدرامية التي تهبها الحيوية والواقعية والتأثير في المتلقي، إضافة إلى أن تحولات الشخصية مرتبطة بكل العناصر الفنية للنص المسرحي، فهما يتظافران لإنتاج نص مسرحي يتسم بالعمق والثراء، بيد أن هذه التحولات لم تكن على وتيرة أو نسق واحد، إذ كانت متباينة تبعاً لطبيعة العصر والمذاهب والتيارات الفنية والفكرية التي يصدر عنها الكاتب بدءاً من العصر الكلاسيكي وحتى الوقت الحاضر.

كان الشكل البنائي للمسرحية الكلاسيكية يتكون من (المقدمة) وهي القسم الذي يسبق الجوقة ويمهد للأحداث عن طريق الحوارات بين الممثلين ثم (المدخل) وهو ما تنشده الجوقة في ظهورها من مقطوعات، ثم (الانقلاب أو التحول) ويكون عن طريق أحكام مجتمعة وضرورية ويحدث في هذا القسم الإكتشاف، أي الانتقال من الجهل إلى المعرفة ثم يأتي (المَخْرج) وهو فصل لا ترافقه أناشيد الكورس ويأتي بعد الفصل الأخير من المأساة[١٩، ص١٣٥].

وكان للأسطورة دورها الكبير والاساسي في المسرحيات اليونانية على أكثر من جانب من جوانب النص المسرحي،حيث كانت الشخصية الدرامية تخوض صراعاً مع القوى الغيبية الأكبر منها كالآلهة والقضاء والقدر بهدف تحقيق أهدافها، فالصراع هنا صراع مع قوى خارجية يقود إلى التحول في مصير الشخصية الذي غالباً ما يكون لصالح القوى الغيبية[٢٠، ص٧٤].

وقد أظهر الكاتب الاغريقي (سوفوكليس٤٩٦-٤٠٥ق.م) في مسرحيته (أوديب ملكاً) ٤٢٩ق.م حيرة وصراع الانسان مع القدر، إذ حقق القدر النبوءة وانتقل (أوديب) من السعادة إلى الشقاء، وعلى الرغم من أن هذا التحول من أمير محبوب مخلص لشعبه إلى إنسان تعيس، تم وفق مخطط علوي يعلم به المتفرجون، إلا أنه لم يأت بالصدفة، بل جاء بسبب نقطة ضعف لدى (أوديب) هي الكبرياء التي نتج عنها التهور والغضب والتسرع وكانت نقطة الضعف هذه هي سبب التحول إلى التعاسة، ولم يستسلم (أوديب) في البدء لقدره في أنه سيقتل أباه ويتزوج أمه، بل حاول الهرب من (كورنثا)، وقد تنبأ العراف (تيرسياس) بالتحول الذي سيصيب (أوديب)[٢١، ص١١٣].

ويرى الباحثان أن التحول الذي يطال الشخصية الدرامية يمكن أن يحمل مغزى وهدف النص المسرحي الأعلى، وذلك لأن هذا التحول ماهو إلا نتيجة للصراع الذي تخوضه الشخصية الدرامية مع القوى المختلفة ويكون نتيجة منطقية لتشابك وتفاعل هذه القوى وتتويجاً لمسار الحدث المسرحي، فالتحول يؤكد فلسفة معينة أو عبرة ما أو غيرها من الأهداف التي يسعى النص لتأكيدها.

مع عصر النهضة وظهور الكاتب الإنكليزي (وليم شكسبير ١٥٦٤-١٦١٦)، صار التحول لدى الشخصية الدرامية يحدث داخل الشخصية، إذ انتقل الصراع المفضي إلى هذا التحول من صراع يجري بين الشخصية الدرامية والقوى الغيبية إلى صراع يحدث داخل ميدان النفس الرحيب. ونتج هذا التغييرفي طبيعة الصراع من التغير في المفاهيم والعقائد الدينية وعلاقة الإنسان بالقوى الخارجية وتصوراته حولها،فالبطل الدرامي اصبح يعرف حدود عالمه وعلاقاته به، وصار مسؤولاً عما يصدر منه من أفعال وسلوك، واطمأن الانسان لمصيره وقبل التبرير الديني لمصير الإنسان والعالم، ولم تعد مشكلة الانسان مع القوى الخارجية كما لدى الابطال الإغريق، فهم لايصارعون آلهة وأقداراً بل تحول الصراع في داخل نفوسهم لتغدو الشخصية الدرامية هي الذات والموضوع[٢٢، ص١٧٥].

ففي مسرحية (مكبث) ١٦٠٦ تحصل عدة تحولات في شخصية (مكبث)، ففي البداية تتنبأ الساحرات الثلاث لـــ(مكبث) بأنه سيصبح ملكاً، وتنبأت لصديقه (بانكو) بأن ابناءه سيكونون ملوكاً، ويحدث هذا التحول مباشرة، فيتحول من انسان عادي إلى قائد ثم إلى أمير وفيما بعد يتحول إلى ملك، إذ بعد نبوءة الساحرات يعين ملك اسكتلندا (مكبث) قائداً وأمير لمقاطعة (كودور) مكافئةً على نصره الكبير الذي حققه، ثم يقتل (مكبث) الملك (دانكن) الذي كان في ضيافته، ليصبح (مكبث) ملكاً، وهنا يحصل تحول في شخصيته، إذ لم يعد يشعر بالطمأنينة والاستقرار. ورأى في صديقه (بانكو) أبنائه خطراً عليه، فحاول قتلهم في مأدبة أقامها، ويقتل (ماكبث) (بانكو) ويهرب أبنه، ويظهر على (مكبث) الاضطراب وصار يرى شبح (بانكو) في مكانه في المأدبة، كما يطال التحول شخصية زوجة مكبث (الليدي مكبث) والتي حرضته على قتل الملك واعتلاء العرش، فصارت تهذي، وتسير في الليل كالمجنونة بعد أن كانت سعيدة في حياتها، فهي تثأر لفشلها في أن تصبح أماً، فيعتليها الطموح في السلطة وتشترك مع زوجها في الجريمة، ويكون تحولها إلى الجنون فالموت ناتجاً عن عذاب ضميرها، إن نقطة التحول هي قتل الملك (دانكن)، ويسمعُ (مكبث) صارخاً ينبئه بالتحول الذي سيصيبه، فبعد قتله للملك يأتي (مكبث) لزوجته خائفاً ويخبرها[٢٣، ص٥٤].

ويرى الباحثان أن (شكسبير) يمهد للتحول الذي سيطال شخصية (مكبث) ويصنع الأسباب الموجبة لهذا التحول حتى يأتي مبرراً ومنطقياً، ونتيجة لدوافع معينه كالطموح في شخصيته (مكبث)، كما أن البناء الدرامي أتخذ مساراً متدرجاً أفضى لهذا التحول، فلم يكن تحولاً مفاجئاً أو صادماً، بل هو تحول يكاد يكون محتماً.

وانتشرت الكلاسيكية الجديدة في أوربا بين القرنين السادس عشر والثامن عشر في فرنسا وانكلترا في محاولة للتقريب بين الطبقات مستندة إلى النزعة الانسانية التي سادت في عصر النهضة السابق لها،وقد تمسكت الكلاسيكية الجديدة بقواعد أرسطو(الزمان، المكان، الموضوع)، والداعية إلى توحيد الحدث الدرامي وزمنه، ليدور في أربع وعشرين ساعة لتحقيق الايهام الكلاسيكي في الدراما[٢٤، ص٥٢٨].

استمد كتاب المسرح موضوعاتهم من أساطير وتاريخ اليونان والرومان، وبسبب الطابع العقلاني لذلك العصر والمتمثل في مراعاة الحقيقة والدقة والمنطق فقد تم إغفال الطابع الوثني للموضوعات التي كانوا يقتبسونها، والتركيز على صراع البطل ذاته التي تعتمل داخلها تناقضات الطبيعة البشرية، فالإنسان هو محور الدراما.

ومما تقدم يرى الباحثان أن التحول أحد أهم مصادر القوة والإثارة والعمق في الشخصية الدرامية، وليس من الممكن دراسته وبحثه بمعزل عن ارتباطاته بالحبكة والبناء المسرحي وباقي العناصر الفنية الاخرى في النص المسرحي، ويمكن لنا القول أن التحولات الناجحة والمتقنة عنوان جودة وعمق وثراء الشخصية الدرامية والنص المسرحي على حد سواء.

وفي المسرح العربي يرى الناقد (فرحان بلبل) أن تطور الفن المسرحي العربي مر " في ثلاث مراحل وقد كانت المسرحية التاريخية محل التطور... بدأت محاولة تقليد فن الدراما الأجنبية... أن تتقن البناء الدرامي بأصوله التقليدية المعروفة... فلما كانت المرحلة الثانية كان همُّ الكتاب المسرحيين أن يحافظوا على بناء الدراما التقليدية، لكن بعد تعديلها وإدخال الملامح المحلية عليها"[٢٥، ص٣٢-٣٣].

كتب الكاتب المسرحي العراقي (نعوم فتح الله سحار ١٨٥٩-١٩٠٠) مسرحية (الدراهم الحمراء) ١٨٩٦ ويبين فيها قتل (يوسف) وهو شاب مبذر مستهتر أخاه الكبير (ميخائيل) لأنه لم يقرضه مالاً ليبدده على القمار وأصدقاء السوء،وذلك بعد أن رفض المرابي اليهودي (موشي) اقتراضه، ويأخذ (يوسف) مكان أخيه ويصبح هو صاحب الثروة والآمر الناهي في قصر أخيه، وبعد ثلاث سنوات من الانفلات واللهو يطرأ تغيير في شخصية يوسف، إذ بدأ الملل والتشاؤم والكآبة تنتابه ويركن إلى العزلة ساعات طوال من يومه[٢٦، ص٤٦٦].

ويرى الباحثان أن التحول الذي طرأ على شخصية (يوسف) نبع من داخل شخصيته نفسها، من ضميره الأخلاقي الذي أنّبه على ما اقترف من جريمة ومن اسراف وتبذير ولهو، فهو شخصية دينامية حية لاتركن إلى الثبات والجمود، بل تسائل سلوكها وحياتها الأخلاقية، وأن التحول الذي طال شخصية (ميخائيل) كان نتيجة تأمله في حياته واعتناقه تعاليم دينه التي قادته إلى التخلي عن الحياة العادية الفانية وتفضيله الحياة الأبدية التي لايمكن نيلها إلا بالتسامح والمغفرة ونكران الذات.

ويُعد الكاتب المسرحي المصري (نعمان عشور ١٩١٨-١٩٨٧) أحد رواد الكتابة المسرحية العربية الواقعية التي تسعى إلى المواكبة الدرامية لتحولات المجتمع المعاصر بكل سلبياتها وايجابياتها، كما انه لم يحوّل مسرحياته إلى صور مباشرة لما يدور في المجتمع، بل حرص على أدواته الفنية من صراع درامي وبلورة للشخصيات وحوار منطقي وبناء متماسك بقدر الإمكان، فعالج في مسرحياته مسألة الصراع الطبقي بين الأرستقراطية التي تريد المحافظة على امتيازاتها الطبقية وبين الطبقة الكادحة والفقيرة الطامحة إلى مجتمع أفضل.

إن الشخصيات الدرامية في مسرحية (الناس اللي تحت)١٩٥٧م تنقسم إلى شخصيات إرستقراطية برجوازية كشخصية (رجائي) و(بهيجة) صاحبة العمارة التي تسكنها بقية الشخصيات التي تنتمي للطبقة

الفقيرة كعبد الرحيم الكمسري وابنته لطيفة وحبيبها الرسام (عزت) و(منيرة) خادمة (بهيجة) وحبيبها الخادم (فكري) و(فاطمة) وغيرها، والصراع في هذه المسرحية حاضر بأنواعه المتعددة "فأحياناً نجد القديم يتصارع مع الجديد داخل شخصية واحدة وأحياناً أخرى نجد القديم ممثلاً في شخصية يتصارع مع الجديد ممثلاً في أخرى وأحياناً ثالثة يلعب العامل الاقتصادي دوراً في اثارة الصراع الطبقي... فالصراع لا يُعد نمطياً أو مسطحاً أو مباشراً. بمعنى أنه يخضع لكل التشكيلات التي يحتمها الصراع الدرامي..."[٢٧، ص١٨-١٩].

وتأتي التحولات والتغيرات التي طالت معظم الشخصيات الدرامية بصورة خفية، نابعاً من الإيقاع الهادئ للأحداث والذي يؤكد أن الصراع الطبقي مهما بلغت حدته فلن يؤدي إلى انفصال تام بين مختلف الطبقات، فالشخصيات الدرامية تمثل أناساً حقيقيين وليسوا أنماطاً مسطحة أو متحدثين باسم طبقاتهم، بل هم بشر لهم وجودهم الحي وتفاعلاتهم مع الآخرين وتناقضاتهم التي لاتسمح بوجود فجوة كبيرة بينهم، وبين الطبقات الأخرى على الرغم من أننا لانستطيع عزل الشخصية عن طبقتها التي تترك فيها تأثيرات على مستوى التفكير والشعور، وتؤكد المسرحية سمة التغير والتحول – الذي ينتصر على الجمود والثبات – لكل الشخصيات حتى أكثرها نمطية وثباتاً كشخصية عبد الرحيم الكمسري.

وتبقى العلاقة بين المسرح والمجتمع علاقة وطيدة باعتبار المسرح صورة الواقع الاجتماعي، وهو المرآة التي تنطق حال التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية،ولان المسرح فن الشخصيات وصراع الايدولوجيات وفق ظل مواقف مختلفة على وفق ظروف المجتمع، فهي تشكل كل منهج فكري طالب بتحرير الانسان والسعي الى تحقيق المساوة بين البشر[٢٨، ص٢٦٩].

ومما تقدم يرى الباحثان أن التحول لدى الشخصية الدرامية مرتبط بكل العناصر البنائية والاسلوبية للنص المسرحي (الفكرة – الحدث – الشخصية – الحوار– الصراع – الزمان– والمكان)، ويكتسب عنصر الشخصية أهمية كبرى وأساسية فهو من يقع عليه التحول، إذ تتحرك الشخصية داخل البناء الدرامي من خلال شبكة من الأنسجة السايكولوجية، والسوسيولوجية، والأيديولوجية، والتاريخية، وتنمو وتتطور من خلال بنية الاحداث وارتباطاتها مع الشخصيات الاخرى ضمن دائرة الصراع المؤطرة بأبعاد الزمان والمكان، وأن كل العناصر الدرامية تتعاضد وتتفاعل لأجل إحداث التحول الذي هو عنصر وغاية أساسية في النص المسرحي يمنح تواجده للنص الحركية والفعالية والتأثير الكبير.

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري

١. يهب التحول الكينونة للشخصية ويُبقي بنية الشخصية في حالة توازن، طالما أن التحول يحدث داخل البنية الداخلية للشخصية.
٢. ينطوي التحول على تغيرات فقط، وليس بالضرورة أن يكون غائياً أو معيارياً أو ارتقائياً متصاعداً. فقد يكون تقدماً أو تراجعاً أو نكوصاً.
٣. يحدث التحول نتيجة محصلة أو مسيرة فكرية ونفسية طويلة تدريجيه في وعي الشخصية أو لا وعيها رغم انبثاقه فجأة.
٤. ترتبط عملية التحول بالعناصر البنائية والاسلوبية للنص المسرحي كالحبكة (الحدث والفعل) والصراع والأزمة والشخصية والحوار والزمان والمكان.
٥. يسبق التحول لدى الشخصية الدرامية عملية كشف أو تعرف لأشياء كانت مخفية عنها أو تجهلها تشكل لحظة تنوير أو نقطة تعرف.
٦. تحول الشخصية الدرامية هو معيار أساسي في تقييم جودة الشخصية والنص المسرحي.

٧. يحصل التحول نتيجة لإرادة البطل أو لإرتكابه خطأً أو لعجزه عن مجاراة الظروف القاهرة.
٨. يصاحب عملية التحول صراع بين القديم الذي يحاول الحفاظ على نسقه واستمراره وبين الجديد الذي يطمح إلى التجاوز والتغيير.
٩. يسبق التحول صراعاً داخلياً يتمثل في علاقة الشخصية الدرامية مع نفسها أو صراع خارجي يتمثل في صراع الشخصية مع الشخصيات الاخرى.
١٠. غالباً ما يرتبط التحول بالهدف الأعلى أو المغزى من النص المسرحي ودلالته العامة.

٣.الفصل الثالث/ إجراءات البحث

أولاً / مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث الحالي من ستة عشر نصاً مسرحياً كتبها (ميخائيل رومان) ونشرت خلال الحقبة الزمنية الممتدة من ١٩٦٢-١٩٧٢م

ثانياً / عينة البحث:إختار الباحثان مسرحية (الدخان) بالطريقة القصدية.

ثالثاً / أداة البحث: إعتمد الباحثان على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري للبحث بوصفها معايير تحليلية، فضلاً عن ذلك ما حدده الباحثان من رؤى ومرجعيات تلمساها من خلال القراءة الاستطلاعية لعينة البحث.

رابعاً / منهج البحث:إعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة المختارة وذلك لتماشيه وهدف البحث.

خامساً/تحليل العينة:

مسرحية(الدخان)

سنة النشر: ١٩٦٢م

اولاً / المتن الحكائي:

تعالج مسرحية (الدخان) مشاكل شاب في الثلاثينيات يدعى (حمدي) وهو الإبن الأكبر لعائلة من الطبقة الوسطى، يعمل موظف في شركة كطبّاع على الآلة الكاتبة، وهي وظيفة لا تناسب مؤهلاته الجامعية.

ينزلق (حمدي) إلى ادمان المخدرات نتيجة وعيه الحاد وحساسيته المرهفة وتكوينه الثقافي والمعرفي التي جعلت منه على غير وفاق مع أسرته ومجتمعه،ينأى بنفسه عن عيوب الناس وتفكيرهم السطحي وتكالبهم على المظاهر المزيفة.

وإن مشكلة الادمان هي المشكلة الأبرز والأكثر وضوحاً والتي تنسج كل أحداث المسرحية ومواقفها على ضوئها، فيتسبب الادمان في كل الأضرار التي طالت الشخصية الرئيسية (حمدي) وبقية الشخصيات، إذ يطرد (حمدي) من وظيفته، ويتحول إلى لص متبطل، ويطرد خطيبته (حسنية) المحبة والساعية إلى الارتباط به.

وينهار مشروع زواج اخته (جمالات) من (فؤاد) سبب انفاق (حمدي) المال المخصص لجهاز (جمالات) على المخدرات،ومن ثم طرد حمدي لـ(فؤاد) بسبب طبيعة فؤاد الانتهازية والسطحية والمتملقة، أما أخوه (فتحي) الطالب في الطب وأمه ربة البيت التقليدية فيعانيان من ادمان حمدي ونزواته العديدة، ويكاد (حمدي) يفقد حياته على أيدي تجار المخدرات الذين ارادوا استغلاله بسبب ديونه لهم وحاجته الماسة إلى المخدر عن طريق تزويجه لواحدة من تاجرات المخدرات ليكون غطاءً لممارسة عملها.

يفقد (حمدي) كرامته وتقديره لذاته، ويلجأ إلى الكذب والسرقة والاختلاس من شركته لشراء المخدرات، وتنتابه حالات من فورات الغضب والتشوش والهذيان فيفتعل المشاجرات ويلقي اللوم في ادمانه المخدرات تارة على افراد اسرته بما فيهم والده المتوفي، وتارة على المجتمع بتقاليده وطرق عيشه ونمط تفكيره، ورغم المرات القليلة التي يثور فيها (حمدي) على نفسه وعلى تعاطيه المخدرات ويقرر الإقلاع عنه نتيجة للحظة قوة وتنامي الارادة أو نتيجة سماعه قصة المعتقل السياسي، ومصطفى البكري الذي قال لا لسجانيه ورفض الركوع ومحاولة اذلاله رغم اصابته بالسل، إلا أنه سرعان ما تخور قواه وعزيمته ويعود لمعاقرة المخدرالذي استفحل مفعوله في جهازه العصبي وفي دمه وبات من الصعب جداً الفكاك منه، فهو يجد في المخدر ملاذه ورضاه وحريته المقموعة في ضوء انعدام ايمانه بأي شيء، ولا انتمائه لأي جماعة أو فكر محدد وعدم وجود أي هدف أو طموح يمكن أن يسعى إليه، فيستغرق في حالة من اللامبالاة والسلبية التامة. وتنتهي المسرحية بإعلان (حمدي) أنه سيسعى لتجاوز محنته وسينتصر ما إن يجد هدفاً.

ثانياً / تحليل النص المسرحي:

مرت شخصية (حمدي) بعدة تحولات، أملتها طبيعة هذه الشخصية النفسية والفكرية والمُثل التي تؤمن بها، وهذه التحولات لم تحدث فجأة أو اتفاقاً، بل قادت إليها أحداث ومواقف وصراعات مع قوى مختلفة، بعضها جرت قبل بدء المسرحية وتم الإخبار عنها بواسطة الشخصيات، وكل تحول يقود إلى تحول آخر بالضرورة، فالوضع الجديد الذي أفرزه تحول ما يفرز هو الآخر تحولاً آخراً في سلسلة متتابعة مترابطة وفق آلية السبب والنتيجة، والمحرك الأساس هو الصراع الذي يحدث بين الشخصيات أو القوى المختلفة أو الذي يحدث داخل الشخصية نفسها.

تحول (حمدي) إلى آلة أثناء عمله على الآلة الطابعة في إحدى الشركات بأجر زهيد، وغدا كرقم وقد شعر بضآلته وتفاهته في لقائه الأول بمدير الشركة حيث عومل من قبله كموظف بسيط وقُيّم على أساس نوع عمله وراتبه الضئيل، حتى غدا هذا العمل بالنسبة إليه كالسجن وأصبح عدوه اللدود إذ سلب انسانيته وتشيأ كالأشياء الأخرى، يقول (حمدي) لأخته (جمالات):

"حمدي:... أكتب. خبط ياحمدي بصوابعك العشرة على المكنة.اكتب. ما تفكرش أنت بتكتبايه، ولا بتكتب ليه. هات صوابعكوتعال. أرمي مخك في الزبالة وتعال. أنت بتاخذ ماهيه عشان بتكتب بس... شايفة المكنة السودا القديمة دي اللي من أيام سيدنا نوح. دي العدو اللي لازم أحاربه. كل يوم وكل شهر وكل سنة لغاية ما أموت"[٢٩، ص٥٢_٥٣].

وقد أدت هذه الوظيفة التي يكرهها (حمدي) كونها لاتتلاءم وشهادته الجامعية (اجازة في الفلسفة) إلى نقمة (حمدي) على المجتمع ونفوره من طبيعة العلاقات بين أفراده، وأسهمت علاقة (حمدي) بأبيه المتوفى وصراعه المرير معه إلى تحوله لشخص ناقم ومتمرد على المجتمع، فالأب الذي هو رأس العائلة كما في المجتمعات التقليدية شخص غبي ومغرور كما يصفه (حمدي) يكره المعرفة رغم أنه يقرأ، فرض على (حمدي) دراسة التجارة الثانوية ليساعده في الإنفاق على البيت وكان يضربه، وقد طرده من البيت حين علم بعلاقة الحب بينه وبين (حسنية)، ويكره (حمدي) في أبيه نفاقه وتذلله، إذ كان يبعث به إلى أحد الموسرين ليتسول منه المصروف كل شهر وليعطيه البقشيش لنجاحه في الدراسة، وبسبب كبرياء (حمدي) وحساسيته المفرطة كره أن يعرضه أبوه للتسول والإذلال، وحتى بعد موت الأب وجد (حمدي) نفسه أمام مهمه تحمل أعباء العائلة كونه الأبن الاكبر، فالراتب التقاعدي لم يكن كافياً، فأضطر إلى العمل في وظيفة لايحبها، وهذا الإغتراب الوظيفي أسهم إلى حداً كبير في أستفحال الاحساس لدى (حمدي) بالإغتراب والضياع والنقمة على

المجتمع، وقد فرضت الحالة الاقتصادية المتردية للأسرة والعوز المستمر إلى قطع التيار الكهربائي عن الاسرة لتخلف تسديد فواتير الكهرباء كما تم الحجز على البيت لعدم دفع أجار الشقة لأربعة أشهر، مما اضطر (حمدي) أن يستدين من البنك لإلغاء الحجز، فغدا ضائعاً يائساً وناقماً على المجتمع.

كل ذلك أدى بـــ(حمدي) إلى التحول وادمانه الأفيون والمخدرات كوسيلة يجد فيها العزاء والسلوى. وهذا التحول أمر يكاد يكون محتماً بالنسبة لطبيعة شخصية (حمدي) ورد فعل يائس إزاء تحول الظروف والمجتمع،يقول حمدي لأخيه (فتحي):

" حمدي:... أنا لا يمكن أبطال أبداً لأن مشكلة الحصول على المخدرات أسهل الف مرة من مشكلة مواجهة الحياة"[٢٩، ص١٣٠].

فشخصية (حمدي) مهيأة لمثل هذا التحول السلبي الناجم عن صعوبة مواجهة مشاكل الحياة، كونها شخصية ممثلة لطبقة اجتماعية لها طموحاتها وفرديتها، إضافة لكونها شخصية حساسة تمتلك الوعي والإحساس بزيف طبقتها ووصوليتها وانتهازيتها.

وكان من نتيجة تمكن المخدر في جسد وعقل (حمدي) أن يتحول إلى لص، يختلس من الشركة التي يعمل فيها، ويصرف الشيك المخصص لزواج اخته (جمالات) ويحمل أمه على بيع مصوغاتها الذهبية، وفيما بعد يبيع الملابس والأدوية التي جلبتها أخته له، كل ذلك ليشتري المخدر ويُديم الشعور بالحلم الجميل الذي يصرفه عن مواجهة الواقع. ويتسبب ادمانه واختلاسه في فصله من وظيفته وإلى تركه خطيبته، ليتحول إلى انسان عاطل مفلس وضائع طال التحول كل أبعاد شخصيته، فاصبح على المستوى المادي الفيزيقي ناحلاً، غائر الوجنتين، زائغ النظرات بطيء الحركة.

أما على المستوى الاجتماعي فعلاقاته ساءت بجميع معارفه،رفض المجتمع، منعزلاً، يتهرب من الجميع حتى من خطيبته، وعلى المستوى النفسي أصبح محبطاً، مستسلماً يرى العيب في الناس وفي نمط عيشهم واهتماماتهم، متوتراً وملولاً.

لقد كان (حمدي) واعياً ومدركاً لما يحدثه المخدر فيه، وذلك لإيمانه بعقم أي محاولة لتغيير الوضع ولا جدواها، من منطلق أعتقاده بعبثية الحياة ولا معقوليتها، وبطلان أي مسعى هادف.

وقد فقد ايمانه هذا نتيجة اطلاعه الثقافي، إذ قرأ كتاباً عن الله أفقده الايمان، يقول (حمدي) لعائلته شارحاً سبب ادمانه وتحوله:

" حمدي:... كان يوم اسود اللي قريت فيه الكتاب دا... كان عن الله. ونسيت كل كلمة فيه، كل كلمة. بس فاكر حاجة واحدة... انا قريته وكفرت !... ايه.كفرت. وفجأة لقيت نفسي وحيد وتايه، في عالم كله اشباح، وكل حاجة فيه مصيرها الموت والاندثار... ناس وبهايم وطيور، كله..كله.."[٢٩، ص١٣٥-١٣٦].

إن احساسه بهذه ِ الحقائق ورفضه الحياة والظهور بمظهر أحد افرادها الكذابين المنافقين والمجاملين، ألجأه إلى المخدرات، حيث يشعر بالتحرر والانطلاق والهروب من الواقع ومنغصاته.

وعلى الرغم من استسلامه وقناعته للوضع الذي توفره له المخدرات إلا أن (حمدي) حاول تغيير وضعه الشخصي، والتحول الكلي إلى انسان جديد. بعد أن شعر أن ادمانه يسبب الألم له ولعائلته وللعالم،فقرر أن يقتل تاجر المخدرات (رمضان) الذي تسبب في ادمانه، فيحمل السكين ويخرج في حالة ثورة عارمة إلى جبل المقطم حيث مقر تجار المخدرات. لكنه يتخاذل ويضعف هناك ويتناول المخدر مع (رمضان) الذي يقص عليه قصة (مصطفى البكري) السجين السياسي الذي رفض الركوع أمام سجانيه رغم نحوله واصابته بالسل، وتكون لهذه القصة دافع كبير في موقف (حمدي) إذ تمده بالقوة والعزيمة ليرفض عرض (رمضان) بالزواج

من (زينب) تاجرة المخدرات، وقد كان هذا الموقف تحولاً كبيراً في شخصية (حمدي) منعه من الإنزلاق في هوة الانحطاط والجريمة، ورغم الضرب والاهانات، كان (حمدي) يردد:

" حمدي: (وهو على الارض) اللي عنده سل ماركعش.. اللي عنده سل ماركعش.. اللي عنده سل ماركعش.."[٢٩، ص١٠٦].

كما حاول (حمدي) مرة أخرى الإقلاع عن الإدمان، حين كانت أخته (جمالات) وخطيبته (حسنيه) ترعيانه لدرجة أن حسنية كانت تعد نفسها لتتزف له كعروس، وكنتا تقفان جنبه وتتفهمان طبيعة إدمان المخدرات، وتحاولان مساعدته للتقليل من جرعة الأفيون تدريجياً حتى الإقلاع التام، وكان (حمدي) قد أذاب الأفيون في القهوة ويستعد لشربها، فإذا به يسكب ما فيه على الأرض، وأشعر هذا التصرف (حسنية) و(جمالات) بالفرح والابتهاج، وبالأمل في امكانية أن يحدث التحول المرجو.

وفي ختام المسرحية، يعلن (حمدي) عن عزمه على التحول والعودة لمواجهة العالم بعد أن مر بتجربة مريرة، وقف من خلالها على طبيعة الأمور واكتسب معرفة ستكون عوناً وارشاداً له في عملية الانتقال الجديدة، يقول (حمدي) لـــ(حسنية):

" حمدي:.. لازم أرجع للعالم وأعيش فيه وآخذ منه. لازم انتصر، لأن اللي عنده سل ماركعش ! فاهمة ؟ لأن القضية ما هياش قضية مصطفى البكري ولا حمدي الافيونجي. القضية قضية الانسان وكل استعباد. استعباد الافيون للانسان استعباد اللذه للانسان... استعباد القوة للانسان.. وما فيش حل وسط... وأنا والله ما ضعفت ولا ساومت، ولا كنت بدور أبداً على لذة.. أنا كنت بدور على الايمان.. كنت بادور على هدف. وأن ها لاقي هدف (يبكي) لازم الاقي هدف.."[٢٩، ص١٨٣-١٨٤].

لقد كانت تحولات شخصية حمدي تحولات قصيرة أو متوسطة المدى، أنطوت على تغيرات بطيئة أو مفاجئة تراوحت بين التقدم والتراجع.

وقد أصاب شخصية (جمالات) عدة تحولات على المستوى الفكري والنفسي، غيرت نظرتها إلى الأفراد والمجتمع، وأول هذه التحولات وأهمها جاء بعد تكشف حقيقة خطيبها (فؤاد)، إذ لما علم (فؤاد) بضياع المائة جنيه المخصصة لجهاز زواج (جمالات)، انقلبت عليها وتفوه بكلام أبان عن ضحالة فكرهِ وانتهازيته ونفاقه، فهو لا يسعى إلى تكوين أسرة عادية والزواج طبقا لمتطلبات طبقته المتوسطة، وإنه حين تقدم لخطبتها حسب الأمر بميزان التاجر، فلم يبال بحظها القليل من الجمال، ولا بسنها الكبير نسبياً، إنما أهتم براتبها الذي سيساعده في الانفاق على البيت الجديد، وإن الحب لا يعينه في شيء، وقال لها أن أخيها (حمدي) لص وافيونجي، سرق المائة جنية ليسد ديناً عليه لتجار المخدرات، عندئذ طردته من البيت، فطلقها، إذ كانا قد عقدا القِران.

إن هذا التحول الذي طرأ على شخصية (جمالات) لم يكن نابعاً من تردد وتقلب شخصيتها، بل هو جوهر شخصيتها الكامن الذي برز وظهر نتيجة التجربة التي مرت بها، اذ تتسم شخصيتها بالجد، معتدة بنفسها، وتتوفر على وعي وادراك وفهم لبيئتها، صادقة في عواطفها، وإن رفضها لـــــ(فؤاد) حينما عاد بعد شهر ليصلح ما أفسده، ليس رفضاً لشخص (فؤاد) فقط، بل رفض لعيوب ونواقص شريحة البرجوازية الصغيرة، المحبة للمظاهر المتعلقة والمزيفة، وهذا التحول الذي انبثق فجأة كان حصيلة لثقافتها وتنامي وعيها وما اكتسبته من فكر وثقافة أخيها (حمدي) الذي نشأت معه.

وقد كان صراعها مع (فؤاد) صراعاً صادماً بالنسبة لها، إذ تجرأ وذكر لها قلة حظها من الجمال وكبر سنها بالنسبة للفتيات اللاتي في سن الزواج، الأمر الذي أشعرها بالنقص، فكان تحولها الكبير هو رغبة

(الأنا) الواعية أو اللاواعية في إعادة التوازن والتوافق للشخصية عبر آلية التسامي، ويتضح هذا التسامي في تكريس اهتمامها وجهدها ووقتها نحو هدف أسمى ألا وهو أخيها (حمدي).

٤.الفصل الرابع

النتائج

١. ظهر التحول لدى الشخصية الدرامية التي تعايش واقعاً متحولاً كثورة عام ١٩٥٢م، كسمة طبيعية ومحتمة.
٢. اتسمت الشخصيات الدرامية بأنها شخصيات إشكالية غير متوافقة مع محيطها وبيئتها الاجتماعية، وبالتالي فهي أحوج ماتكون إلى تحول دائم.
٣. اتسمت الشخصيات التي طالها التحول، بأنها شخصيات تتمتع بالوعي والرهافة، وبحظ جيد من الثقافة، ولها توق ورغبات وتطلعات.
٤. وظف (رومان) البناء الفني والتقنيات المسرحية والمواقف الدرامية بطريقة تقود إلى إحداث التحول.
٥. اهتم (رومان) بالجوانب الداخلية للشخصية الدرامية،فجاءت التحولات على هذا المستوى فكرياً، وروحياً، ونفسياً.

الاستنتاجات

١. يجد التحول مجاله الأرحب ويبرز في الأوضاع السياسية والاجتماعية التي هي في طور التحول، إذ تعيش الشخصيات الدرامية صراعاً مع القديم بمختلف صوره وتتوق الانتقال إلى مرحلة أخرى.
٢. التحول سمة لازمة للشخصيات ذات الإحساس المرهف والوعي، إذ سيغدو الصراع والتناقض بين هذه الشخصية والآخرين، أو داخل الشخصية، أمراً محتماً بسبب توق الشخصية إلى التحرر.
٣. تحمل الشخصية الدرامية في تحولاتها، إشارات ورموز للتحول الاجتماعي، والطبقي، والفكري، وتمثل هموم ومشاكل وقضايا الانسان، فهي ليست شخصية مفردة تمثل نفسها فقط. فشخصيات (رومان) تعكس اطيافاً من المجتمع المصري متمثلة لبيئتها الاجتماعية ومستوياتها الطبقية.
٤. يُعد التحول مفهوماً ضرورياً ولازماً للشخصية الدرامية، فبدونه لايمكن للحبكة أو المسار السردي للنص من الاستمرار قدماً، والوصول إلى الذروة ثم الخاتمة. فنصوص (رومان) تستجيب لهذا الشكل البنائي في ربط الشخصيات بالأحداث برباط درامي وثيق.
٥. ترتبط فكرة التحول بفكرة التخلي أو العزوف أو هجر أشخاص، أو أشياء، أو أفكار، يُمثل عقبة تَحُولُ دون تحول الشخصية، وشخصيات (رومان) يسيطر عليها التوق للتجاوز والطموح ونبذ الوضع الذي تجد نفسها فيه.

التوصيات

يوصي الباحثان:

١. الاهتمام بمنجز الكتاب المسرحين العرب، وطباعة نصوصهم وتداولها.
٢. العمل على إقامة الحلقات النقدية والنقاشية للتعريف بالمسرح العربي واعلامه، وخاصة المغمورين منهم.

المقترحات

يقترح الباحثان:

١. دراسة تطور البنية الدرامية في نصوص ميخائيل رومان المسرحية في ضوء المتغيرات الثقافية.

٢. دراسة تطور الرؤية الإخراجية لنصوص ميخائيل رومان المسرحية.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

٥. قائمة المصادر والمراجع

(1) محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، ج١١، بيروت، دار صادر، ص١٨٩، د.ت.
(٢) صالح سعد،الأنا – الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنـــون والآداب – سلسلة عالم المعرفة رقم ٢٧٤، ص٧٧ – ٧٨، ٢٠٠١.
(٣) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، بيروت، مكتبة لبنان، ص٦٨، ١٩٨٦.
(٤) ارسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ص١٢٢، ١٩٨٩.
(٥) جميل صليبا،المعجم الفلسفي، ج١، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ص٢٥٩، ١٩٧١.
(٦) عبد الطيف كداي، "التحولات الاجتماعية القيمية للشباب المغربي محاولة للرصد والفهم"، مجلة علوم التربية، العدد ٧، الرباط، جامعة محمد الخامس السويسي، ص ٧٩، ٢٠١٥.
(٧) محمد بن محمد الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تر: حسين ناصر، ج ١٨، الكويت، مطبعة حكومة الكويت، سلسلة التراث العربي، ص٨، ١٩٧٩.
(٨) مجد الدين محمد يعقوب بن ابراهيم الفيروز آبادي،القاموس المحيط، بيروت، دار الكتب العالمية، ص٤٠٩، ١٩٥٥.
(٩) محمد محمود عبد الجبار الجبوري، الشخصية في ضوء علم النفس، بغداد، دار الحكمة، ص١٩، ١٩٩٠.
(١٠) جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، ص٤٢، ٢٠٠٣.
(١١) رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، القاهرة، اكاديمية الفنون، دراسات ومراجع المسرح رقم ٤٥، ص٤٩، ٢٠٠٦.
(١٢) ديوجينلايرتيوس، مختصر ترجمة مشاهير قدماء الفلاسفة، تر: عبد الله حسين المصري، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، ص٧، ٢٠٠٦.
(١٣) ول ديورانت، قصة الفلسفة من افلاطون إلى جون ديوي، تر: فتح الله محمد المشعشع، ط٦، بيروت، مكتبة المعارف، ص٧٤– ٧٥، ٢٠٠٤.
(١٤) معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، ج١، بيروت، معهد الإنماء العربي، ص٢٣٩، ١٩٨٦.
(١٥) جورج بوليتزر، وجي بيس، وموريس كافين،أصول الفلسفة الماركسية، ج١، تر: شعبان بركات، بيروت، منشورات المكتبة العصرية، ص٤٩، د.ت.
(١٦) محمد عاطف غيث، تاريخ النظرية في علم الاجتماع واتجاهاته المعاصرة، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعة، ص٧٧، ١٩٨٧.
(١٧) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، بيروت، دار العلم للملايين، ص٢٣٤، ١٩٧٩.
(١٨) عبدالله العمر، فكرة التطور في الفلسفة المعاصرة، الكويت، دار الرسالة، ص٥، ١٩٧٨.
(١٩) أشرف نجا،النقد اليوناني القديم، الاسكندرية، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، ص١٣٥، ٢٠٠٨.

(٢٠) فوزي فهمي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الشارقة، مركز الشارقة للإبداع الفكري – هلا للنشر والتوزيع، ص٧٤، ٢٠٠٠.
(٢١) سوفوكليس، تراجيديات سوفقليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ج١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص١١٣، ١٩٩٦.
(٢٢) أحمد صقر، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، الاسكندرية، مركز الاسكندرية للكتاب، ص١٧٥، ٢٠٠٢.
(٢٣) ويليم شكسبير، مسرحية مكبث، تر: حسين أحمد أمين، القاهرة، دار الشروق، ص٥٤، ١٩٩٤.
(٢٤) كمال الدين عيد،أعلام ومصطلحات المسرح الاوربي، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ص٥٢٨، ٢٠٠٦.
(٢٥) فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص٣٢-٣٣، ٢٠٠٠.
(٢٦) علي محمد هادي الربيعي، المسرحيات المفقودة دراسة ونصوص، عَمان، دار صفاء للنشر والتوزيع، ص٤٦٦، ٢٠١٤.
(٢٧) نبيل راغب، الدراما الواقعية عند نعمان عاشور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٨-١٩، ١٩٨٢.
(٢٨) علي عبد الأمير عباس، "سوسيولوجيا خطاب الادب الايديولوجي واثره في النص المسرحي"، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٥، العدد ١، ص٢٦٩، ٢٠١٧.
(٢٩) ميخائيل رومان، الاعمال الكاملة، ج١، مسرحية الدخان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٥٢-٥٣، ١٩٩٨.