

الصراع المسرحي*

هشام محمد عبدالله

قسم اللغة العربية، كلية التربية للعلوم الانسانية، جامعة الموصل، موصل - العراق.

زهراء وليد شيت

قسم القانون، كلية الحداثة الجامعة، موصل - العراق.

المستخلص

إن الصراع ركيزة أساسية في المسرحية، وتمثل النزعة الدرامية أساس وجود الصراع المسرحي، فالصراع حالة إنسانية تعكس حالة الوجود الإنساني في المجتمع، وبذلك فإن الصراع الروائي أمر فكري وفني معقد يحمل في طياته تصويراً للعالم، والصراع داخل الرواية ظهر بأشكال متعددة كل منها يصور حالة معينة لذلك احتل الصراع أهمية كبيرة في النتاج الروائي كونه أداة فكرية وفنية يعمل على كشف الحقائق.

الكلمات المفتاحية: مسرحية، دراما، سرد، صراع، مسرحي.

* بحث مستل من أطروحة الدكتوراه بعنوان (الأساليب السردية في روايات انعام كجه جي).

Dramatic Conflict[□]

Hisham Muhammad Abdullah

Department of Arabic Language, College of Education for Human Sciences,
University of Mosul, Mosul - Iraq.

Zahraa Walid Sheet

Dept of Law, Al-Hadba University College, Mosul-Iraq.

Abstract[□]

Conflict represents a basic pillar in drama. The dramatic tendency represents the basis of the existence of dramatic conflict. Conflict is a human condition which reflects the condition of human existence in a society. Therefor, the narrative conflict is a compled intellectual and artistic matter that carries a depication of the world. The conflict within the novel is appeared in multipule forms, each of them depicts specific situation. So, conflict has gained a great importance in the novelistic production as it is an intellectual and artistic tool that works to reveal facts.

Keywords: Theatrical, Drama, Narration, Conflict, Theatrical.

* Research extracted from PhD Thesis (Narrative methods in the novels of Inaam Kajah Ji).

المقدمة

أولاً: أهداف الدراسة

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن البُعد المسرحي داخل النصوص الروائية التي تعبر عن حالة انسانية تصوّر المجتمع البشري الذي يكون في حالة صراع مستمر.

ثانياً: أهمية الدراسة

١. التعرف على مدى التلاقح الحاصل بين الفنون السردية والمسرحية.
٢. الكشف عن خصوصية السرد الروائي عند استعارة عناصر فنية من فنون سردية أخرى.
٣. عرض حالة انسانية تمثل طبيعة السلوك البشري القائم على التناقض والمعارضة.

ثالثاً: منهجية الدراسة

المنهج المتبع في هذه الدراسة ينتمي إلى سلسلة المناهج التحليلية التي تدرس النصوص الأدبية وتكشف عن خصوصياتها، وهي الأساس تعتمد على مبادئ الوصف والتحليل في مقاربتها للنص الأدبي.

رابعاً: تقسيم الدراسة

تم تقسيم هذه الدراسة إلى مبحثين، المبحث الأول الصراع الحضاري، والمبحث الثاني الصراع الاجتماعي وذلك بحسب المادة/ عينة البحث.

الصراع

يعدّ الصراع جوهر المسرحية وهو "مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي" [1]. ويشترط في الصراع المسرحي وجود النزعة الدرامية التي تميزه عن الصراع الديني الذي يعدّ الأساس في ظهور وتطور الصراع المسرحي [2]. والصراع حالة انسانية مستمرة وهي تعكس الوجود الانساني في هذا الكون ف "المجتمع البشري في حالة صاع وحرب مستمرة، فالقوي دائماً يسلب حقوق الضعيف وهذا القوي لابد أن يضعف فيقدم عليه شخص أقوى فيسلبه أمواله وحقوقه" [3].

وبالتأكيد فإن الصراع المسرحي وهو بعده الصراع الروائي ليس بهذه البساطة فهو أمرٌ فكري وفني معقد يحمل في طياته تصويراً للعالم والكون ونظرة للإنسان. لذلك الصراع ليس مجرد تصادم بين شخصيتين أو قوتين بل هو صراع ثقافي وفكري وهو "صراع عقلي عند فرد معين أو مجموعة أفراد تنتمي إلى ثقافتين مختلفتين تكونان موضع اتفاق جزئي، ولكنهما يزودان الأشخاص ببعض معايير السلوك المتناقضة و"المتعارضة" [4] وهناك ثلاثة أشكال للصراع المسرحي، الشكل الأول هو صراع الانسان مع الانسان وهذا صراع الافراد، والشكل الثاني فهو الصراع بين الانسان والقوى الخارجية (كالقضاء والقدر) والشكل الثالث هو الصراع الذي يحدث داخل الذات الإنسانية مثل الصراع بين العقل والعاطفة أو بين عاطفتين متناقضتين، وبهذا يكون الصراع المسرحي على نوعين الصراع الخارجي والصراع الداخلي [5].

أما الصراع في الرواية فإنه يأخذ تقسيمات أخرى يُراعى فيها خصوصية السرد الروائية حيث الصراع يظهر تقريباً في كل العناصر الفنية وصولاً إلى الصراع الكلي في النص الروائي.

إن الصراع في الرواية هو محاولة للتغيير والبحث والكشف في الحقائق وهو أداة فكرية/فنية يستغلها الرواية في حركية الشخصيات وتظاهرات الفضاء، وقد حاول الروائي سهيل ادريس ان يحصر أنماط الصراع في الرواية العربية بثلاثة أنماط وهي الصراع بين الشرق والغرب والصراع الوطني والصراع الاجتماعي.

ويمكن لنا ان نحدد أنماط الصراع في روايات إنعام كجه جي والتي أسهمت في رسم ملامح الأسلوب المسرحي بالصراع الحضاري والصراع الاجتماعي [6].

أولاً: الصراع الحضاري

جسدت العلاقات الإشكالية بين الشرق والغرب لحظة ثقافية حاولت الرواية العربية أن تعبر عنها وعن هذا الصدام الحضاري إذ "شكلت العلاقات الحضارية، الاستبدادية، التسلطية، الاستعمارية بين الأنا والآخر أحد أهم المكونات المشكلة للهوية الوطنية الباحثة عن خصوصياتها وقد تبيين هذا عبر الخطاب الروائي العربي الذي جسّد هذه العلاقة وطرحها بأشكال مختلفة منذ نهايات القرن التاسع عشر، ومرت هذه الإشكالية بتطورات هامة من الرحلة والاستكشاف والسفر إلى الغرب مع (الطهطاوي وعلي مبارك) وصولاً إلى (موسم الهجرة إلى الشمال) التي شكلت لحظة تاريخية فارقة حول جدلية الأنا والآخر وطرح سؤال الهوية من موقع مختلف" [7].

إن الصدام بين الأنا والآخر بين الغرب المتفوق والشرق المتخلف بين المستعمر والمستعمر لم يأخذ الشكل التقليدي في روايات إنعام كجه جي إذ انها تناولت هذا الصدام بروح إنسانية عميقة إذ أنّ الآخر الذي يدخل في حالة صراع مع (الأنا الوطنية) في أحيان يكون جزءاً منها، انفرد عنها وانعزل نظراً لعوامل سياسية واجتماعية، وبذلك تتحقق المفارقة المأساوية نتيجة لهذا الصراع الذي لم يعد ذو أبعاد سياسية فحسب بل تحول إلى صراع ثقافي وحضاري وهذا ما نجده في ثلاث روايات لإنعام وهي (الحفيدة الأمريكية) و(طشاري) و(النبيزة) مع الفروقات الجوهرية بين عالم روائي وآخر من حيث الفضاء والشخصيات والرؤى.

تنهض رواية (الحفيدة الأمريكية) على حبكة ذات مرجعيات سياسية تدور حول الاحتلال الأمريكي للعراق مع عودة الحفيدة بملايس المارينز مع الجيش الأمريكي، مجنّدة جاءت لتحرر وطنها في مفارقة درامية، وهذه الفتاة المجنّدة تبحث عن جدتها العراقية زوجة الضابط الوطني في الجيش العراقي، مما يخلق صراعاً عنيفاً بين الجدة المتشبّثة بماضيها وحاضرها وبلدها وبين الحفيدة التي تحاول الانفتاح من كل هذا الماضي والبرهنة على أمريكيتها.

"تذكرت الترنيمه ونحن في الرتل الذي قطع بنا الطريق الممتدة من الموصل إلى القرى المحيطة بها. مررنا ببغشيقه فوقفت الفتيات أمام البيوت ينظرن إلينا وهن يعدّلن أوشحتهن البيض فوق رؤوسهن (...). لم يكن على وجوههن ما يكشف عن نوع مشاعرهن.

لكن أياً منهم لم تكن تبترسم أو تلوح بمنديلها، أو تتطابق مع ما كان في خيالي من مشاهد لأفلام أمريكية عن الحرب العالمية الثانية، وعن فتيات باريس ونابولي وهنّ يلوحن لأرتال الجيش الأمريكي (...) كنت أريد أن أتباهى أمامهم بأنني سليله منطقتهم، أتكلم لغتهم بلهجتهم وبأن جدّي هو العقيد الركن يوسف الساعور الذي كان في اربعينيات القرن الماضي، مساعداً لمدير التجنيد في الموصل"[8].

تعرض الساردة/البطلة في هذا المقطع السردي المأزق الحقيقي الذي تواجهه في وضعها الجديد، فتاة أمريكية الجنسية عراقية الأصول مسيحية حفيده ضابط في الجيش العراقي (وهو رمز مهم للوطنية) وحفيده (رحمة) التي لم تغادر بغداد رغم كل الظروف التي مرّت عليها وبها، وهي هنا تواجه لحظة الحقيقة حيث تكشف إنعام عن الحدث التاريخي (الغزو الأمريكي للعراق) لكن من وجهة نظر المحتل وبذلك تتشكل اللحظة الأولى للصراع الحضاري والإنساني والعسكري بين زينة وبين ما يواجهها في بلدها، بين الشرق والغرب، بين الوطني والوطني الجديد، بين الحفيده والجدة في الماضي والحاضر، وبين الحاضر والمستقبل.

ويأخذ هذا الصراع بين الشرق والغرب صور الانتماء واللائتماء ما بين الوطني القديم (العراق) وما بين الوطني الجديد (امريكا) ما بين الخوف والأمن "مشت أمني عن كمن تسير في جنازة، وجلست ملمومة على نفسها تحتضن حقيبتها اليدوية، وكأنها تتستر على شيء ما بداخلها وبدأت ترمق شرراً جيرانها في الصفوف الأمامية والخلفية، أولئك الذين لا تسعهم الفرحة بحلول موعد تجنيسهم. إنه عرسهم الجماعي... اللحظة التي ستطرد عنهم الخوف وتبعد شبح التشرد إلى الأبد... اليوم الذي سيؤدون يمين الولاء للوطن الجديد الفاضل الخيرات (.....) مددت يديّ وتلقفت يد ماما المتيبسة بينما الجموع تضع أيديها على مواضع قلوبها وتلهج بالنشيد الوطني الذي تعزفه فرقة للجواز (يا رب احفظ أمريكا... غاد بلس أميريكا) وكان صوت السيدة العراقية بتول الساعور، أمني هو النشاز الوحيد الي يولولون بالعربية (سامحني يا أبي... بابا سامحني).

كيف حضر جدي يوسف، أبو أمني، إلى شارع الجامعة في ديترويت"[9]. بالتأكيد أن الصراع السردى ذا الأصول المسرحية هنا ينتقل ما بين الصراع الخارجى (الاحتلال مع

الوطن) والصراع الداخلي حيث القيم الوطنية والأخلاقية تتنازع الشخصيات فضلاً عن الصراع الأمني الذي يترك أثره في شخصيات الرواية.

ويتجسد هذا الصراع بشكل واضح في موقف الجدّة (رحمة) من حفيدتها (زينة) "قربت العجوز وجهها من الشاب ذي الشارب الكث الجالس على الكرسي المقابل لها في المطبخ، ووضعت كفها على كتفه. كانت بشرتها شاحبة إلى جانب جلده الأسمر المحروق. وشفتاها تهمّان بالكلام ولا تسعفها العبارة. قلبها لا يطاوعها على التلفظ بما تفكر فيه. غصبت حنجرتها فخرجت منها حشرجة غريبة، فرقة تنكة صدئة متروكة للريح:

- انها تشتغل مع الأميركيان...زينة تشتغل وياهم.
- خالة، كل الناس تشتغل هذه الأيام مع الأميركيان.
- لا عيني حيدر. مو تمام. لا أحد من أهالينا وجيراننا يعمل مع الاحتلال.
- لكنها أميركية هاجرت من هنا وهي طفلة وصارت أميركية.
- يعني الأميركي ينسى أصله؟
- لا، ولكن زينة كبرت وتربت في دنيا غير دنيانا "[10].

يكشف هذا المشهد الحوارى عن المأزق الذي عاشته بعض الشخصيات العراقية في عراق ما بعد الاحتلال والشرح الواضح الذي مسّ طبقة مهمة في المجتمع وكيف تجلّى الصراع والصدام بشكل واضح بين شخصيات العائلة الواحدة.

من هذا الصراع يرسم أبعاداً درامية في الخط السردى العام للرواية ويعرض عن وضعية مأساوية تعيشها الشخصية بانشطارها بين عالَمين وحضارتين مختلفتين تماماً، والمفارقة المأساوية أن زينة لم ترَ العراق إلا مع الاحتلال/ التحرير وهذا يمثل مفارقة على مستوى (الفتح الانقطاع)[11] ما بين زينة ومن حولها.

ان الصراع بين الحفيدة والجدّة لا ينتهي إلا بانقطاع الحفيدة تماماً عن فكرتها حول الوطن الجديد، فترك الجيش الأمريكي في العراق وتقرر العودة إلى أمريكا بوصفها وطناً ثانياً "طعم الخل!

للحرية في هذه البلاد طعم الطرشي المنقوع في خلّ كيمياوي. وبوش حزين لأن أربعة آلاف عسكري أمريكي قتلوا في العراق. قال إنه يفكر في كل واحد منهم بقوة. مسكين رئيسنا (.....) اليوم هو الخامس والعشرون من آذار ٢٠٠٨ التاريخ مكتوب على الزاوية العليا للشاشة. انتهى عقدي مع الجيش ولم أجده. عدت من بغداد بهذه الحويلة. شجن مثل غسل مصفى. ثقيل ولزج وشفاف (.....) قلت لن أحمل معي هدايا. لن أسكب دموعاً. لن ألقى نظرة أخيرة على أي بيت ولا جسر ولا نخلة. حتى ذاكرة جدتي تثقل على كاهلي. لم نأخذ وقتنا الكافي في الكلام. زرتها اختلاساً وفي غفلة من الحرب. لم تكمل مهمتها في تأديبي لكن ما نالني منها خلقتني امرأة، إنساناً (.....) وضعت بدليتي الخاكية في كيس ومريتها في برميل المطبخ، لن أزرع في الخوذة ريحاناً. العطر لا يعيش في الحديد" [12].

تأخذ رواية (طشاري) وضعاً انقلابياً من حيث علاقة الأنا بالآخر والشرق بالغرب ضمن شكل صراعي درامي، حيث ان الجدة (وردية) هي من تترك بغداد/العراق وتهاجر إلى باريس/فرنسا في مفارقة جغرافية. ان الصراع في رواية (طشاري) بين حاضر (وردية) وماضيها بين الوطن والمنفى في الغربة بين الخراب في الوطن والأمان في فرنسا "جلست الدكتورة وردية بجوار عدد من العراقيين المسيحيين اللاجئين الذين خصصت لهم الصفوف الامامية. لقد قيل لهم انهم ضيوف ساركوزي، فصدقوا الحكاية ودخلوا، بعد شهر من لجوئهم إلى هذا البلد، القصر التاريخي الذي لم يطاء ملايين الفرنسيين عتبته، وكان موظف التشريلات قد استقبلهم بالتبجيل والانحناء" [13].

على الرغم من لجوئها إلى فرنسا واختيارها (قسرياً) منفى غير الوطن إلا ان العمة (الجدة)/وردية تبقى الطرف الأقوى في الصراع بين الأجيال ضمن الازمة العراقية وهي تلتزم الوطن بتاريخه وحاضره على الطرف الآخر (الحفيد) الذي لم ير في العراق إلا ما تنقله الحكايات وصور التلفاز - إسكندر تعال سلم على عمة وردية. هتفت به والدته حالما فتح باب الشقة عائداً من المدرسة. العائلة كلمة لا تعني له سوى شخصين، أبيه وأمه، لقد ولد في باريس ولم يذهب إلى بغداد إلا مرة وحيدة (.....) وعدا البيوت ذات الحوائك التي تسرح فيها القطط والمجمدات الكبيرة في المطابخ فإنه لا يذكر من الرحلة شيئاً. لقد رأى جديه لأبيه وجديه لأمه والكثير من الخالات والعمات والأعمام وأبنائهم ثم

نسيبهم حالما عادت به الطائفة (.....) واسكندر إلى بيته المختصر المعلق في الطابق الحادي عشر ونسي بيوت بغداد الكبيرة ومجمداتها المأوى بالدجاج والموطا. كبر في باريس وتطورت أحوالهم واتسعت شقتهم وصارت له غرفته. إنه لا يسمع عن بغداد إلا ما يتناقله الأبوان من أخبار مقلقة" [14].

إن روايات إنعام كجه جي لا تتابع الروايات العربية ذات التوجه الحضاري من خلال تركيزها على موضوعات محددة مثل (صورة المستعمر الوحشية) أو (الاستهلاب الجنسي) [15] بل أخذ شكلاً آخر يعتمد إظهار الصورة الإنسانية بكل تجلياتها وبذلك يأخذ الصراع بين الشخصيات أو الأفكار أو التوجهات أبعاداً أكثر انفتاحاً وتتجلى الرؤية الخاصة بكل شخصية وهي تعبر عن ذاتها، لذا تعتمد المؤلفة عبر شخصية (وردية) ان تظهر الوجه الوطني الحقيقي للعراق من خلال ذاكرتها الحية التي تستخدمها في صراعاها مع الحاضر "في الثانوية تعرفت وردية إلى معاني حب الوطن، وكان في صفها أربع طالبات مسلمات واثنان مسيحيان وسبع عشرة يهودية، إنها المكلفة بجمع التبرعات لضحايا المظاهرات من الطلبة الجرحى برصاص الشرطة. لا تتأخر في الذهاب إلى اليهوديات فيتبرعن مثل الاخريات (.....) تأتي زميلاها المسلمات واليهوديات لمعايدتها في عيد القيامة يجلسن في غرفة الخطار مثل الكبار" [16].

إلا أن السرد الذاتي المتأني من استذكارات (وردية) يكشف عن مرجعيات الصراع بين الذي أوصلها إلى باريس بعد الاحتلال وهو ما يُظهر الأبعاد السياسية والاجتماعية التي شكلت المجتمع العراقي وجزأته بعد الوحدة "ليس صحيحاً أنها هجرت الوطن الملعون بسبب تراجع البابا عن الذهاب إلى أور تلك حجة تافهة (.....) تعرف أن الأوطان ليست تطريزات في جيب البايوات. وحتى تلك الوريقة المجعدة الملفوفة على حصة كبيرة والملقاة في حديقة الدار كانت أتفه من أن تخيفها إن ما أخذها إلى فرنسا هو اليأس والكثير من القرف، القرف ذاته الذي دفع بياسمين إلى القبول بزواج جاءها بالمراسلة (.....) هربوها بعد رسائل التهديد التي كانت ترمي من فوق السياج. يجدونها في الصباح مثل طائر ميت ملقى على الثيل الأخضر المعتنى به (السلام على من اتبع الهدى، أما بعد، فعندكم عشر أيام لتنفيذ هذه الفتوى وإعطائنا بنتكم زوجة حلالاً لأمير جماعتنا أو أن نذبكم كلكم، ونأخذ بيتكم يا كفار وإلى جهنم وبئس المصير)" [17].

تبني إنعام كجه جي عالماً روائياً موازياً للعالم الواقعي، وتستمد صورها من تاريخ العراق المعاصر بمآسيه وحروبه ونكباته لذلك يشكل الصراع الحضاري جوهر هذه الروايات، حيث تتعمد شخصياتها ان تكشف عن اشكال هذا الصراع وتبرز كيف غير من شكل الماضي الجميل ودمّر الحاضر "تخلت وردة عن عيادتها حين لم تعد تأمن على روحها هناك دخل الأميركيان وملأت أرتالهم الشوارع فسادت الفوضى، بدل النظام، واشتدت الريح الصفراء. قل لي ما هو مذهبك أقل لك من أنت. تجير الأيام وتبدأ الاغتيالات في العيادات وأمام البيوت. يفر الأطباء من البلد ليعلموا في الأردن وليبيا والخليج وكندا وبريطانيا. تركت بنات عشيقها سليمان بغداد واحدة تلو الأخرى، وتفرقن في البلاد" [18].

ان المفارقة المأساوية التي شكلها الصراع الدرامي في النص السردي تشكلت أولاً من الصراع الحضاري بين الشرق والغرب لكن هذا الصراع ضاقت دوائره ليتحول إلى الصراع بين (الأنا) المتعددة داخل فضاء الوطن ربما سمح بتشكيل آخر النحن هذا الآخر الذي يعيش ازدواجية الانتماء واللانتماء والذي أُجبر قسرياً على الهجرة وترك الوطن الأم "تتعب من آهات التمني ويتراخى عنادها. تدعن لنداء أولادها وتقر بأن لا شيء بات يغريها بمواصلة العيش في مكان لم يعد منها ولم تعد منه. سافرت وأخذت معها الرسائل والصور وأرقام الهواتف وحجة البيت وشهادة وفاة جرجس. وصلت إلى باريس وقررت أن تصدق، مع من جاء معها من المسيحيين، أنها ضيعة الرئيس، تكره صفة لاجئة وترفض أن يعتبروها مضطهدة أو منفية" [19].

ان شخصية وردية ليس نقيضاً لشخصية رحمة في الحفيدة الامريكية، رحمة التي اصرت على البقاء في بغداد، ووردة التي أُجبرت على الرحيل، وردية كلمة مكمله لرحمة وهي وجه من وجوه الشخصية العراقية في رحلتها ومحنتها.

يستمر المشروع السردي لإنعام كجه جي في طرح اشكالية الصراع الحضاري بين الشرق والغرب ولكن في رواية جديدة (النبيزة) وبرؤية مغايرة ومتممة للروايتين السابقتين.

(تاج الملوك عبد الحميد) الشخصية الرئيسية في الرواية مع (وديان) لكن الاحداث التي عاصرتها (تاج الملوك) كثيرة جداً ومتنوعة وعنيفة وتركت أثراً واضحاً في

شخصيتها فهي ذات اصول ايرانية وعراقية ومجنسة بالجنسية الفرنسية، وتأخذ علاقاتها مع الشخصيات الغربية-في الغالب- شكل الصراع الحضاري بين الشرق والغرب "لم تشعر في أي لحظة بأنه مغرم بها. كان في البداية، يتفحصها ويراقبها. يستجوبها ويدقق في أقوالها. ولعله أحبها فيما بعد. نكهة مختلفة ومذاق لاذع. أصغر منه كثيراً. لها جاذبية شرق دوح مستشرقين ومتأمرين وشعراء ورحالة. أسال لعاب الجواسيس. أما هي، فلم تحبه، جربت واجتهدت ولم تفلح (.....) يوم سألت زوجها عن الجنسية. اجاب بأن عليها أن تؤدي لفرنسا ما يستوجب حصولها عليها. بدأت عمله تتكشف تتكشف أمامها. كان يطلب مساعدتها في بعض المهمات العادية، إنصات إلى الاذاعات الخارجية، ترجمات من العربية والفارسية، حفلات مع قناصل وملحقين عسكريين"[20].

لم تعيش (تاجي أو تاج الملوك) طوال فترة غربتها في فرنسا حتى بعد حصولها على الجنسية حالة اللوم مع زوجها (رمز للغرب الاستعماري) الضابط في الاستخبارات الفرنسية، وانما أخذت العلاقة بينهما شكل الصراع بين ماضيها وحاضرها وبين شرقها (حيث بغداد وكراتشي) وغربها (فرنسا)، أن هذا الصراع شكل من أشكال الصراع السرد في الرواية العربية عبر تاريخها ولكنه محمل بالروح الدرامية لأنه يأخذ من الاسلوب السردى سماته التي تدل الصدام بين فكرين أو شخصيتين.

لذا تبقى الشخصية أسيرة لذكرياتها مما يولد صراعاً داخلياً عنيفاً بين واقعها وتطلعاتها، ومع ذلك تبقى (تاج الملوك) وفيّة لما فيها الوطني على الرغم من انها كانت قريبة جداً من أقطاب السلطة متمثلة بنوري السيد وعبد الاله "ليس في حياة تاجي عبد الحميد موجة متهاودة لا سواحل رملية أو ضحالات. دائماً في قلب اللجة. نشرت الصحف صور تشييع الوثبة. تتأمل حضورها وهي تتقدم حامل لافطة جمعية الصحفيين. لا تخفي نظارتها السوداء ملامحها. شكلها مميز ولا محل للالتباس. بدلتها الغامقة وحقيبتها البيضاء الصغيرة من كتفها"[21].

عاشت شخصية (تاج الملوك) كل انواع الصراع وتحديداً ذلك الذي يكون بين الثقافات المختلفة بين الأنا والآخر ورات تجليات هذا الصراع من حروب وثورات واحتلال كذلك فإن هذه الشخصية تحمل في طياتها ملامح الشخصيات المسرحية التي لا يمكن ان تكون موجودة إلا بوجود الصراع وبوجود النقيض الذي يشكل هذا الصراع.

ثانياً: الصراع الاجتماعي

لم تكن الرواية بعيدة في يومٍ ما عن التطورات الاجتماعية وبقيت منذ نشأتها معبرة عن المجتمع وصورة له، لذا يعدّ الصراع الاجتماعي المتمثل سردياً والمتداخل مع الصراع المسرحي وجهاً من وجوه التعبير السردى ان الصراع الاجتماعي ما هو إلا نضال "حول قيم وأحقية المصادر والقوة والمكانة النادرة، وحيث يستهدف الفرقاء المتخاصمين من خلال تحديد منافسيهم أو الاضرار بهم أو التخلص منهم" [22].

وترتفع وتيرة الصراع الاجتماعي كلما "شعر أفراد الجماعة الخاضعة بأن نفوذهم وسلطتهم واطئة، وحقوقهم مستغلة" [23].

ان الصراع الاجتماعي يتوفر على شرط اساسي يتعلق بكون القوتين المتصارعتين الأولى مهيمنة والثانية مدافعة وبذلك يتهيا التكافؤ بينهما لأن "الدراما الجادة لا تتعامل مع مشكلات اناس مشلولي الارادة وعاجزين عن اتخاذ قرارات ولو في أحيان متقطعة مستهدفة، ولا مع الذين يفشلون عن اتخاذ موف واع حيال ما يدور حولهم ويهمهم" [24]. يمثل الصراع الاجتماعي شكلاً بارزاً في روايات إنعام كجه جي يسمح بالتداخل بين ما هو سردي وما هو مسرحي وبذلك يتشكل الاسلوب السردى ذو المرجعيات المسرحية. ولعلّ ابرز أشكال هذا الصراع ما صورته المؤلفة في رواية (طشاري) عندما تعود الذاكرة بـ (وردية) إلى العراق في العهد الملكي والصراع بين الانسان الفرد من جهة وبين التقاليد والاعراف الاجتماعية التي تمثل سلطة واضحة المعالم.

وردية الطيبية والانسان تدخل في صراع واضح المعالم مع أهل مريضة وهي تدافع بكل صلابة عن حياة الانسان بعيداً عن المقولات الاجتماعية "نزلت المرأتان جاثيتين على قدميها وهي لا تعي ما تفعلان لا تدري كيف تتصرف. يدور عقلها للعثور على حل آمن. تطلب من السماء أن تلهمها ولا تخذلها. تفكر بسرعة وتتخذ قرارها. ستدخل الحامل إلى ردهة الباطنية وتكتب في ملفها الطبي أنها تعاني من الاستسقاء. لن ينكشف امرها لبقية المريضات. تتذكر ان المسيح غفر لمريم المجدلية وتحدى من كان بلا خطيئة ان يرميها بحجر" [25].

ان ما يميز هذا الاسلوب هو بروز الملامح الدرامية التي توفرت بنسب هذا الصراع بين العقل والتخلف بين الانسانية والجمود ليستمر هذا النفس السردى/المسرحي "أخبرت المرأتين بالحل ووافقنا على الفور. قالت للأُم: - بعد الولادة تأخذين ابنتك وتهريين بها ونحن نتكفل بالطفل.

شمرت وردية عن ساعديها واستعدت لما سيأتي. تستلّ من الضعف قوة. تقترب من الحياة الحقبة بخطى وجلة فتجد الوائس شتى من الخطايا والعقائيل "[26].

تحاول إنعام في رواياتها ان تجمع بين الصراعين الاجتماعي والسياسي وتعبر عن أحدهما بتقانات الثاني، وهي تستوعب الصراع الاجتماعي من خلال السياسي وتقدمه في ذلك نماذج دالة على التداخل بينهما والتماهي "خرج أطباء المستشفى والممرضات ليتفرجوا عليها، ذات ظهيرة وهي تستعرض عليهم مهارتها في القيادة. لم تكن السيارة لها بل للصيدلي العجوز، لكنها حالما أدارت المحرك، قفزت السيارة من مكانها وصدمت سيارة رئيس الصحة المتوقفة على مبعدة مترين أمامها. صفق المتفرجون وضحكوا عالياً وهي تبكي خيبتها (.....) بعد قفزة وصدمتين بسيطتين، تعلمت القيادة، واشترت تلك السيارة ذات الرقم المشابه لتاريخ ثورة تموز وإعلان الجمهورية. سموها المجيدة والمظفرة والفتية والخالدة وغنوا لها: لاحت رؤوس الحراب. اما هي فخافت من الفوضى وارتعدت من مجزرة القصر الملكي وحلبات الجنون وسحل الجثث "[27].

ان التداخل الواضح بين المعطيات الاجتماعية والسياسية وفّر مساحة نصية وفكرية للكشف عن الصراع ذي المرجعيات المختلفة في النص السابق حيث يعود تاريخ النص المقتبس إلى (١٩٥٨) وهي اشارة زمنية/تاريخية لثورة تموز وقيام الجمهورية والصراع الدامي الذي قام بين الاطراف السياسية والاجتماعية المختلفة، فضلاً عن المؤلفة تدمج الاجتماعي بالسياسي، فالصراع بين الشابة المتحررة التي تحاول ان تقود السيارة في مدينة محافظة تعبر عنه المؤلفة بأسلوب سردي يفيد من التقانات المسرحية حيث الصراع السياسي والرؤية الدرامية/الفجائية ليتكرر الأمر ذاته في رواية (النييذة) التي تستعرض إنعام من خلال شخصية (تاج الملوك) تاريخاً طويلاً من الصراع الوطني

مع الاستعمار البريطاني والصراع الاجتماعي لشخصية رافضة لواقعها وحتى اسمها "ترك زوج الأم تنقلاته في مدن الشمال، نهائياً، أوائل الاربعينات، وعادوا إلى بغداد، استقرت العائلة في بيت الكاظمية. شبت تاجي ووجب عليها ان ترتدي العباءة. جاءت لها أمها بواحدة جديدة ذات قماش صقيل هذل.

- أبوك يقول أن لا خروج بدون عباءة.
- ليس أبي بل زوجك.
- أبوك رغم أنفك، وكلامه يسري على الكل.
- لن أخرج من البيت، إذاً، أموت وادفنوني هنا.
- في قرى الشمال، لم تكن قد رأيت كردية تلبس السواد"[28].

بالاعتماد على الاشارة الزمنية (أوائل الاربعينات) وعلى لسان الشخصية المحورية في هذه الرواية (تاج الملوك) تبين المؤلفة الموقف المتمرد للذات الانثوية الرافضة للقيود الاجتماعية التي تبدأ ب (العباءة) وهي علاقة اجتماعية ذات دلالات تاريخية ودينية مرتبطة بفئة كبيرة في المجتمع العراقي، وبذلك يتكشف الصراع بين المرأة المتمردة على القوانين الاجتماعية من جهة وبين زوج الأم الذي يمثل سلطة ذكورية تقمع حريتها. ان الصورة التي تقدمها (إنعام) لا تتعلق بالتمرد الانثوي الاجتماعي بل يتعدى ذلك إلى صورة المرأة التي تساهم "بشكل جدي في الانتاج المعرفي والاجتماعي"[29].

وهذا ما لاحظناه في بناء شخصية (تاجي) التي تصرّ في رحلتها على الحفاظ على شخصيتها الانسانية غير المرتبطة بالأنموذج الذكوري، لهذا تمردت حتى على (نوري السعيد) وابتعدت عنه عندما ساندت الثوار في وثبة تشرين على الرغم من مساندة (نوري السعيد) لها في اصدار مجلتها "حملها طلبة الحقوق على اكتافهم الفقيرة الصلدة، هتفت بأعلى صوت. يلقنونها وتردد وراءهم. ليست ببغاء بل شابة حرّة، لكن لسانها انعقد حين صاحوا نوري السعيد قنطرة، سكنت ولم تهتف لا يمكن ان تشتم الباشا وصالح جبر قيطانه"[30].

ويتعزز هذا الأسلوب السردى المسرحي المستند على الصراع الدرامي بمقاطع أخرى في الرواية "هبط ليل ثقيل ولا عين تنام. أسماء الضحايا تسري من بيت لبيت. شمران. بهيجة. قيس. جعفر شقيق الشاعر الجواهري كان يدرس الحقوق في دمشق. جاء لقضاء عطلة الربيع مع أهله وغسل دمه الجسر. تعرض تاجي قلمها بين أسنانها والتعبير يخونها. الملاحم ليست بلاغة ولا إنشاء. أرقّت تلك الليلة ونامت قرب الفجر. ثم سمعت من يدق على نافذتها:

- قومي... صورك في الجرايد.

- الجرايد لصور الشهداء.

- الخبر وصل للباشا.

- كيلن.

مشت تشارك في تشييع شهداء الوثبة. هكذا صار اسمها. الوثبة. لم تنتظر دعوة هذه المرة. كل شيء كان مرتباً مسبقاً مع زملائها في العمل. سارت ونظارتها السوداء على عينيها. تمسك طرف لافتة جمعية الصحفيين، والطرف الآخر في يد صديقتها أمينة الرجال. الآلاف يقفون على اجنبي شارع الرشيد، يفسحون في المجال للموكب ويرافقونه حتى المقبرة. والمسيرات الفرعية تلتحق بالموكب الكبير [31].

ان التداخل الواضح بين الأسلوبين السردى والمسرحي من خلال الصراع الاجتماعي المعبر عنه سياسياً سمح للرؤية الدرامية ان تتحكم في المادة السردية ويوجهها وتعبّر عنها، فروح التمرد الاجتماعية لدى الشخصية الانثوية تحولت إلى تمرد سياسي ووعي وطني وصراع واضح ما بين المجتمع والسلطة بحثاً عن الحرية.

الخاتمة

ان الصراع هو جوهر المسرحية ومسألة تواجهه في النصوص السردية قد تبدو غريبة، ولكن من خلال المقاربة التي أجريناها لروايات انعام كجه جي وحدنا ان هذا المكون الفني صاحب حضور كثيف وهو موجه سردي للأحداث والشخصيات وتكشف الطبيعة الصراعية والحوارية للنصوص السردية وتحديداً مستوى العلاقات الاجتماعية بين طبقات المجتمع الواحد. لذا شكّل حضور الصراع سمة فنية وجمالية واضحة في الخطاب الروائي لإنعام كجه جي.

المصادر

- [1] ابراهيم حمادة (د.ت.)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، ص ١٩٠.
- [2] عبدالعزيز حمودة (د.ت.)، البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص ١٠٢.
- [3] دينكن ميشيل، ت: احسان محمد الحسن (١٩٨٠)، معجم علم الاجتماع، دار الحرية للطباعة، بغداد، ص ٧٧.
- [4] محمد عاطف غيث (١٩٧٩)، قاموس علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ص ١٠١.
- [5] ملتون ماركس، ت: فريد مدور (١٩٦٥)، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، دار الكتاب، بيروت، ص ٦١.
- [6] سهيل ادريس (١٩٧٧)، مواقف وقضايا أدبية، دار الآداب، بيروت، ط ١، ص ١١٦.
- [7] فيصل غازي النعيمي (٢٠١٣)، شعرية المحكي (دراسات في المتخيل السردى العربى)، دار مجدلاوي، عمان، ط ١، ص ٣١.
- [8] انعام كجه جي (٢٠٠٩)، الحفيدة الامريكية، دار الجديد، لبنان، ط ٢، ص ١٤، ١٥.
- [9] المصدر [8]، ص ٢٨، ٢٩.
- [10] المصدر [8]، ص ٧٦.
- [11] جورج طرايبشي (١٩٩٧)، شرق وغرب رجولة وانوثة (دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية)، دار الطليعة، بيروت، ط ٤، ص ١٤٦.
- [12] المصدر [8]، ص ١٩٢، ١٩٥.
- [13] انعام كجه جي (٢٠١٣)، طشاري، دار الجديد، لبنان، ط ١، ص ١٣.
- [14] المصدر [13]، ص ٤٢، ٤٤.
- [15] محمد الداهي (٢٠١٣)، صورة الأنا الآخر في السرد، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ص ٨٨.

- [16] المصدر [13]، ص ٨١، ٨٢.
- [17] المصدر [13]، ص ١٢٩.
- [18] المصدر [13]، ص ٢٤٨.
- [19] المصدر [13]، ص ٢٥٠، ٢٥١.
- [20] انعام كجه جي (٢٠١٨)، النبيذة، دار الجديد، لبنان، ط ٢، ص ٢٨٤.
- [21] المصدر [20]، ص ١٥٠.
- [22] إرفنج زايغلن، ت: محمود عودة وإبراهيم عثمان (١٩٨٩)، النظرية المعاصرة في علم الاجتماع، ذات السلاسل للطباعة والنشر والتوزيع، الكويت، ص ١٧٨.
- [23] معن خليل عمر، نقد الفكر الاجتماعي المعاصر (دراسة تحليلية ونقدية)، منشورات دار الافاق الأدبية، بيروت، ط ١، ص ٣٢.
- [24] ابراهيم حمادة (١٩٨٩)، الصراع الدرامي، مجلة الفيصل العدد (٤)، لسنة ١٩٨٩، ص ٥٠.
- [25] المصدر [13]، ص ١٦٣.
- [26] المصدر [20]، ص ١٦٣، ١٦٤.
- [27] المصدر [20]، ص ١٠١.
- [28] المصدر [20]، ص ٤٦.
- [29] عمار علي حسن (٢٠٠٧)، النص والسلطة والمجتمع والقيم السياسية في الرواية العربية، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ص ٢٩١.
- [30] المصدر [20]، ص ١٦.
- [31] المصدر [20]، ص ١٣٧-١٣٨.