مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية
المجلد (١٦) العدد (٣) آذار (٢٠٠٩)

أسطرة الشخصيّة البطوليّة في مُختارات من قصص الحرب

د. فرج ياسين
كلية التربيّة للبنات / جامعة تكريت

مواجهة تأسيسيّة

الأسطرة: قوّة إجرائيّة أوّليّة مسؤولة عن انتاج أساطير جديدة تنبثق من صيرورة الحياة الواقعيّة وتحوّلاتها. وتعد الشخصيّة البطوليّة إحدى أنماط الشخصيات المؤسطرة؛ إذ واجهت في النصوص المكرّسة لأدب الحرب تحدّياً إشكالياً يعود إلى هويتها التاريخيّة؛ فمن المعروف اليوم انها وريثة حضور متسلسل تجسّد في الأنواع السرديّة المختلفة، إذ بدأ مع الأساطير، وانتقل الى الملاحم، ثم حلّ في الأعمال التراجيديّة، قبل أن يظهر في الأنواع اللاحقة كالحكايات الخرافيّة والشعبيّة والسيرة، وفي الروايات والقصص القصيرة في زمننا الحاضر؛ بوصفه نمطاً أوّليّاً مؤسطراً، ((فقد تتغير مناهج الفكر، وقد تتعزز عناصر الثقافة، وتتعقد، ولكن الأسطورة تشبه المادّة في أنّها لا تكاد تفنى أو تنعدم، وانما تتعدل صورها وأشكالها ومضامينها ووظائفها))[١]. ويعود ذلك كله إلى أن فكرة الصراع ليست وقفاً على زمن معيّن، سواءً أكان ذلك الصراع خارجياً أم داخليّاً: ((صراع البطل ضد القدر، ثم صراعه ضد الزمن، ثم صراعه ضد عاطفته، ثم صراعه ضد مجتمعه))[٢].

وجدت فكرة الصراع بؤرة حاضنة لها، في القصّة القصيرة مُنذ حقبة الستينيات أدّت الى انتاج شخصيّة بطوليّة، جَسَّدتها القصّة عبر نماذج كثيرة، تتحدد أفعالها في إطار وجود هدف مادي، هو الإنسان المحارب، أو الجيش أو الآلة العسكريّة، وكل تلك يمثل الآخر المندحر دائماً؛ والذي يتعرض إلى إرادة تتجاوز الممكن المحدود الى آفاق المستحيل والكلّي، وتُوظف من قبل شخصيّة تجترح المعجزات، وتأتي بالعجائب في ميدان المعركة، متجاوزةً مظاهر النقص، والقصور في الحواس والقدرات البشريّة[٣].

إن أفعال البطل ونتائجها في الحرب، تعبّر عن فكرة المخلّص أو الفادي الذي يتقدم الصفوف من دون خوف؛ لكي ينوب عن الجماعة في تحقيق أهدافها، وبما أن

الأعمال البطوليّة في الحرب ذات هدف خارجي سامٍ تحددّه إحدى الرؤى المصيريّة: القوميّة أو الوطنيّة أو الدينيّة أو غيرها، فإن الشخص الذي يقوم بالفعل البطولي، يغدو محط الأنظار والمشاعر، فيحصل على ((تزكية الجماعّة التي تنتظر منه، ما لا تقوى هي على فعله، لأنهم يظنون أنّ بالإمكان تركيز القوى الانسانيّة والقوى الطبيعيّة، وتكثيفها في فرد واحد))[٤].

تعتمد أسطورة البطل في نصوص أدب الحرب القصصي على القاسم العقائدي الذي ينهض على إعلاء مؤثرات قوميّة ودينيّة واخلاقيّة، ويخلق رؤية تجاوزيّة مُكرّسة لاستيعاب حلم جمعي، يتخذ من أفقٍ ما – في مستقبل مفترض – هدفاً حيويّاً، كانت الجماعة تتقبَّله بوصفه (غذاءً) يوميّاً مُسيَّساً، يَعدُ بمستقبل أفضل.

ويظهر نشاط الشخصيّة البطوليّة المؤسطرة، على نحو محكوم بإطاريّة النص ممثلاً بصفات فوق بشريّة، فهو يجترح الخوارق والأعاجيب، وكل ما لا يصمد أمام الموازنة المنطقيّة، قياساً على قدرات البشر الاعتياديّة. وقد تجلّت مظاهر هذهِ الشخصيّة في عدّة مواجهات، منها أن إرادة البطل تُعَدّ أعتى أسلحته وأهمها؛ لذلك نرى أن دور الفرد يتفوق على الظروف المكانيّة والزمانيّة المحيطة به؛ عبر تطويعها لهذهِ الإرادة، كما أنّه يسجّل تفوقاً مستمراً على الوسائل الماديّة، كالمعدات والأسلحة وعناصر الطبيعة، التي تعترض خططه في الاجتياز والتفوّق؛ ولذلك كلّه، فإن الفعل البطولي يخترق حدود المقدرة البشريّة، وينتقل بفعل الشخصيّة البطوليّة الى حافات الموقف الأسطوري عبر تصعيد القراءة الرمزيّة والارتفاع بها الى بؤر جديدة تتصف بالغرائبيّة والعجائبيّة، على نحو يُفعّل الخرق الدلالي الذي يسوّغ جمالية الأسطرة الكامنة في آلية الخلق والابتكار، والتي لا تعني اكثر من الارتفاع بالواقعي الى مرتبة المتخيّل. أمّا ((إشكاليّة البناء، التي من شأنها إبراز الأهميّة السرديّة لهذا النمط من الشخصيات، فإنها تمثل الموقف الفني الذي يمتزج امتزاجاً جدلياً بالموقف الموضوعي، والتي تنبع من قوّة التخيّل المسؤولة عن الخلق والابتكار وإنتاج الرموز؛ لأن القول بأسطرة الشخصيّة البطوليّة من بوابات الخيال والرمز، يجعل المقول في دائرة المؤسطر تبعاً لغناه بالدلالات والإيحاءات وانفتاح الرؤى وسفور التجاذبات الأسلوبيّة عمّا هو غير متوقع أو مُرَتب مسبقاً))[٥]، أمّا البطل – في القصص

التي سوف تعمد الى اقراءتها – فإنه لا يموت في الحرب بل يَظل حيّاً يجترح الأفعال البطوليّة، ويمثل إنموذجه تحدّياً مستمراً لقدر الفناء.

القصص:

جاء اختيارنا لهذهِ النماذج القصصيّة، ملبيّاً لموقفين مُختلفين لكنهما يتكاملان على صعيد الرؤية المنهجيّة. أول هذين الموقفين، يتمثل في أن كلّ واحدةٍ من هذهِ القصص تنفرد بالتعبير عن حالة ميدانيّة معيّنة من حالات الحرب. أما الموقف الثاني، فإنه يتمثل في اجتراح صقّالات تشكلّية تنهض رؤى القاصيّن وكفاءاتهم الفنيّة على تفعيل أبنيتها السرديّة.

١. حكاية البطل الصغير [٦]

أول ما يلفت النظر في قصّة ((حكاية البطل الصغير)) لضياء خضير، صفة الصغير التي منحها الراوي المتكلم لبطله المتميّز، مستأنفاً علاقة خاصّة جداً، تنهض على مفارقة تكاد تسم مفاصلَ القصّة جميعها، لأننا ما أن نتوغل في القراءة الاستكشافيّة حتى نفطن الى أن هذهِ الصفة؛ قصد منها أن تؤمى إلى صفة مُضادة تماماً، هي صفة (كبير)، فالقصّة إذن معنيّة بسرد أخبار بطل كبير، ولكنه كبير في ساحات المعارك، وأنّ العنوان يستمر في ضخ هذهِ الدلالة جاعلاً منها مَحجّة، لكل مفصل من مفاصل القصّة.

ومن أجل أن يؤجج السارد أطراف هذهِ المفارقة، فإنه عمد إلى تغطية صفة الصغير بمسوّغين اثنين، أحدهما يتصل بسنِّه، ((فهو أصغر الجنود الموجودين في ذلك الموقع المتقدم، وأكثرهم حيويّة))[٧]، في حين يتصل الآخر بهئيته، وبنيته الجسديّة، ((فقد كانت له قامة قصيرة ممتلئة، وخطوة صغيرة مميزة، كانت تجعل سيره، أثناء التقدم أشبه بقفزات العصفور، فيما كانت رشاشة (تبوك)، التي يحملها بصعوبة على كتفه توازي في طولها طول قامته تقريباً))[٨].

ويتضافر كلُ من الحِس الأبوي، والحِس القيادي لدى الملازم الأول نشأت، من أجل رعاية الجندي الأول كريم (البطل الصغير)، وهو يقود السرد بوصفه سارداً ذاتيّاً،

ينتمي الى الوقائع والمواقف المحكيّة؛ إذ تبدأ القصّة بعرض استذكاري، يعيدنا إلى واقعةِ إصابة كريم بجراح في رأسه وساقيه وإرساله الى المستشفى، ثم وصول رسالة منه، يُبشرّ فيها الملازم الأول نشأت – قائد الدبابة التي هو أحد أفراد طاقمها – بأنه يتماثل للشفاء وأن عودته أصبحت وشيكة الآن.

وتوسلاً لتقريب صورة البطل الصغير، من مروي لهم، ما انفكّوا ينتظرون جديد المعارك، وأخبار البطولات، ويتخذون مواقع مُنتشرة في متون الحياة العامّة؛ فإن السارد يؤجل موقعه بوصفه راوياً ممسرحاً الى حين، ويكرّس خطابه الى هؤلاء قائلاً: ((أجد من واجبي أن أخصّه بكلمة، وأن أحدثكم عنه اليوم دون غيره))[٩]، وهو أمر تسوّغه الرؤية التعبويّة لأدب الحرب؛ لكنه في الفقرات اللاحقة ينشغل في عرض البطولات الفرديّة المميّزة للجندي الأول كريم، من خلال تداخلات العلاقة العسكريّة في فضاءاتها المُختلفة، وبما أنه يمثل موقعاً مهمّاً في هذهِ العلاقة، هو موضع المشارك، فضلاً عن موقع الشاهد، فإنه يسجّل حضوراً صراعيّاً في معترك السرد، ويبدأ الحديث عن إنجازات الجندي النادرة، فيعمد الى التقاط صورها على نحو أقرب الى التسجيليّة الوثائقيّة، ويصرّح منذ اللحظات الأول باندفاعه وشجاعته النادرة وروحه المحلّقة غير الهيّابة، وهي صفات ما تلبث أن تجد ترجمة لها في سلسلة الأفعال التي يقوم بها البطل الصغير مُذَكِّراً بإنموذج البطل في السيرة الشعبيّة، الذي ينوء منفرداً بمواجهة المصاعب التي تعترض طريقه.

وبما أن أي فعل متميّز لا يكون كذلك إلاّ إذا كان مُختلفاً، أي مفارقاً للسياقات الاعتياديّة، فإن البطل الصغير يصنع أسطورته الشخصيّة على صعيد الأفعال في الحرب، من خلال تجاوز الخطوط الحمر التي تفرضها الضوابط العسكريّة في الميدان، وهي من قبيل الحالات النادرة المسوّغة للتكريم بدل العقوبة، إذ كان يقف على الدبابة، أو يلتصق بمؤخرتها أثناء سيرها، في دروب خطرة كأنه جزء منها، وكان يركض أحياناً أمام الآليات المتقدمّة هائماً على وجهه، كاشفاً في تقدمه الدائم للعجلات الطريق الصالحة في الأراضي الصعبة، وما كان هذا التصرف ليُرضي رؤساءه، فيضطرون إلى التقاطه وحشره عنوة داخل الدبابّة، أو إلقائه في ناقلات الجنود أو مدرعاتهم المتقدمة، حينما يكون قد أضاع في فوضى المعارك أو التقدّم الطويل دبابته، أو اجتازها بمسافة طويلة، مقاتلاً

يجعل من ساحة المعركة ساحةً استعراضيّة، تفتح المكان على استيعاب الفعاليات العمليّة كافة، بوصفه ((الأرضيّة التي تنعكس عليها أفعال الأبطال وأفكارهم))[١٠].

ويسجل البطل الصغير اختلافاً آخر، يؤكد حضوراً معنويّاً متقدماً، ولا سيما حين يتعمد ترك بندقيته مع آمره الملازم الأول نشأت، ويكتفي بحربة تتدلى من وسطه، ومسدس يستعيره من أحد المقاتلين من دون أن يثير ذلك دهشة الأمر ومعارضته، فقد ألف ذلك منه ولم يرد أن يقف في طريق رغبته العارمة في التقدم الى أمام ((وأنا اعرف هذا النوع من الرجال، يقاتل بروحه، ولذلك فلم يكن مُضطراً في اندفاعه الدائم الى حمل السلاح، إلاّ باعتباره رمزاً))[١١].

ولو لم يكن رجلاً ((يقاتل بروحه)) لما جَرؤ على الإمساك بطيار خصم سقطت طائرته في الميدان، شاهده وهو يهبط وحيداً بمظلته الملوّنة فاستولى على درّاجة ناريّة، وهرب بها إلى الأمام، باتجاه الغنيمة التي كان كثيرُ من الجنود يحلمون بها ((ولم أكن أتوقع من جانبي حين سمعتُ قرقرة الدرّاجة الناريّة إلى جانب دبابتي المتوقفة، أن أرى البطل الصغير يعتلي صهوة تلك الدرّاجة، ويسلمني صيده الثمين بعد أن أرّدَفَه خلفه سليماً معافى مع سلاحه))[١٢].

لقد توافرت للبطل الصغير بضعة مؤهلات، فضلاً عن شجاعة الروح التي وصفها الآمر، وهي: الخفّة، والتقرير الصحيح للمواقف، وروح الاقتحام، والمراهنة على نجاح غير مضمون النتائج؛ على أن الصورة التي ظهر بها أمام الآمر، وهو يسلّم الأسير تبدو أقرب الى الصورة الكاريكاتوريّة: جسده الصغير وهو يقود درّاجة ناريّة كبيرة الحجم، ويردف خلفه رجلاً ما زال قادراً على أن يستغل وضعه في الركوب ليحاول شيئاً ما من أجل نجاتهِ؛ لكن هذهِ الصورة مقصودةٌ تماماً، في حالة اجتراح الأفعال غير القياسيّة. على أن مثل هذا الفعل يتكرر، على نحو أكثر جرأة واستبسالاً في أعقاب إحدى معارك الدبابات الناجحة، التي خاضتها وحدته العسكريّة. وحين كان الملازم الأول نشأت يستمتع بمرأى مدرعات الخصم ودباباته المحترقة، أخبروه أنّ ثمة مهمّة عاجلة عليه أن يقوم بها، تتمثل في إخلاء أحد الجنود الجرحى، الذي لمّا يزل في الأرض الحرام، فقفزتْ صورة البطل الصغير الى ذهنه، واحتلّت حيّزاً واسعاً من تفكيره، وأخذت تزاحم مشروعيّة

السياقات المطلوبة في مثل هذا الموقف، وناجى نفسه قائلاً: ((كان عليَّ قبل ذلك أن أضع مع جنودي خطّة للتقدم والانسحاب، وتوفير الحماية، واختيار المكان المناسب للقفز نحو الهدف))[١٣].

لكن هذهِ التحديات الثلاثة، تعرضت الى خرق كامل، حين تناهى الى مسامع البطل الصغير خبر هذا الواجب الذي لم يكلّف به بعد، فاستبق الخطط العسكريّة، والترتيبات الميدانيّة، ((ولم أكد أصل في سَيري المتعثر الى فتحة صغيرة في الساتر الترابي، حتى لمحت رفيقي الجندي الصغير كريم، يخرج منها وينطلق كالغزال باتجاه المنطقة الحرام التي قدّر أنّ المقاتل الجريح يتمدد فيها))[١٤]، ولكن انفجاراً رهيباً دوّى قريباً منه، ألجأ الجميع الى الاستتار بما فيهم الآمر الذي ظن أنّه فقد صديقه المقاتل الصغير، لكنه ظهر بعد قليل وسط الغبرة التي أثارها القصف المدفعي، وهو ينوء بحمله الثقيل، إذ كان يرفع جسد الجندي الجريح على كتفهِ الأيمن بصعوبة بالغة، وإحدى ساقيه تخط وراءه في الأرض، ((وحين سارعتُ إلى استقباله ومساعدته، كانت ثلاث شظايا قد أصابت ساقه اليسرى ورأسه))[١٥].

٢. حافة الليل[١٦]

تحتمل جملة الاستهلال الفعليّة في قصّة ((حافة الليل)) لعلي خيّون، أكثر من دور استشراقي مؤثر، في محطات النص القادمة، فالقول بأن البطل ((وجد نفسه وحيداً))[١٧]، يُدخل القراءة في توَجّه يشمل الزمان والمكان، والحالة الخاصّة للجندي عودة مرهون، إذ وجد نفسه وحيداً في الليل الصامت المتّشح بالسواد، ووحيداً في مكان يقع في الأرض الحرام، وخلف مرتفع ترابي مُلَبّد بنباتات قصيرة شائكة، ووحيداً غادره زملاؤه إثر جهد قتالي شاركت فيه وحدته العسكريّة، بعد تلقي الأوامر بالتصدي لأعداد كبيرة من مشاة الخصم، كانت تتسلل في محاولة منها للهجوم بالأسلحة الحقيقية. ولم تكن الوحدة المطبقة، لتحسب على تحكمات قدريّة، أو رهينة بمصادفة ما، لأنها مصير أوجبته مقدمات محسوبة على وفق مفردات الخطط العسكريّة، المرسومة مسبقاً؛ فهو ما أن وجد نفسه وحيداً حتى فطن الى دوره، فبادر الى سحب أقسام الرشاشة، واكتشف أن لا إطلاقة

في المخزن، واستغرب لعدم وجود الرجال الآخرين. ومع أن طبيعة الطرح المتقدم في المستهل يوحي بوجود جزء مضمر، في الملفوظ السردي، إلاّ أنّ هذا الأخير، يخبرنا في تفصيل لاحق، أنّ الجندي (عودة مرهون)، كان قد ركض ساعات طوال، حتى ((شعر بتثاقل في جفونه، ورمش بسرعة كي يدفع ثقلاً غريباً، بدأ يسحب جفنيه العلويين إلى أسفل، ويلصقهما كمادّة لزجة. إنه التعب، كم ساعة مضت وهو يركض))[١٨].

ركض طويلاً قبل أن يستلقي منهكاً في الأرض الحرام، بيد أنّه لم يكن مطارداً أو هارباً، بل كان يتدبر أمر معركة وعد آمر السريّة بأن يزوّده بأخبارها بعد ساعة واحدة لا غير، حين وُزِّعت عليهم الواجبات في الليل، ومضوا باتجاه الهدف. ويبدو أنه فقد الاتصال بزملائه الجنود في حمأة تلك المعركة، وكانوا قد عقدوا اتفاقاً بينهم، ينص على أن يُصفّر أحدهم صفيراً خاصاً في حالة وجود خطر؛ فجرّب أن يصفّر من المكان الذي استقر فيه، لكنّه لم يحظ بجواب. وفي الوقت الذي كان يغالب فيه تهويمة ثقيلة، ((التفت الى يساره، فوجد رفيقه نائب الضابط مزعل راضي، ينبطح قربه بسكون.. هتف بفرح:

– سيدي، أنت الى جانبي ؟!

قال مزعل:

– انسحب رفاقك بعد تنفيذ العمليّة.. أنت الوحيد الذي تأخر يا عودة مرهون.. لا تستلسم بسهولة، وعليك أن تكمل المهمّة.. لقد اندفعت بعيداً عن رفاقك))[١٩].

لكن زميله هذا يختفي فجأة، ممّا يؤكد فكرة أن مشاعره المشوشّة الواقعة تحت سلطة التهويم والتعب، هي التي ساعدت على استدعائه من نثار الوقائع التي كابدها، مُذكرّة إياه بمواصلة الشوط، وهكذا فقد أنهى نائب الضابط مزعل مهمته، بعد أن تسلل من بوابة اللاوعي لكي يقوم بدور الضمير العسكري للجندي عودة مرهون، الذي – ربما – سيكون بحاجة ماسّة إليه، حين تحاصره خطاطيف اليأس، أو براثن الوهن، على أن هذهِ اللحظة الحلميّة سوف تُكسب الشخصيّة أولى سماتها البطوليّة، فهو لم يستسلم لقدره في الأرض الحرام، ولم يتوقف عن المحاولة، ولم يرد أن يموت هكذا، بلا فائدة. وعلى الرغم من العناء والإرهاق فكّر بمغادرة المكان، ولما وجد أن الظلام يلهث في كل الجهات

بملامح شاحبة ممسوحة قرّر أن يتجه الى خلف المكان الذي يجلس عنده، فأحنى قامته، وسار بخطوات سريعة متعثّراً بالحجارة والأشواك والحفر الصغيرة الجافة.

استقر لديه أن المكان أصبح عدوانيّاً الآن، وأن الأشياء بدأت تفقد توصيفها السياقي، إذ إن كل شيء أخذ ((يصاب بالتغيّر.. اللون.. الحجم.. الحركة.. المسافة.. الشكل والجوهر))[٢٠]. ولم يكن أمامه إلاّ أن يخترق هذا النوع من التحدّي؛ لأن طلبه للأمان عن طريق توسيع جغرافيّة المكان، لم يكن مقصوداً من أجل غرض شخصي، فأمَانَهُ هو مرتبط بأمان وحدته العسكريّة، وبأمان الوطن وحياة المجتمع الذي يدافع عنه؛ لذلك فإن بادرته البطوليّة – في هذا الجزء من القصة – تتمثل في استيعابه حدود الدور المطلوب منه، واتخاذه موقفاً مبدئياً، سوف يغدو ممهّداً لاجتراح بطولة قادمة، ومن أجل ذلك كلّه كان يكرّر مؤكداً،

((وكأنه يتحدى أحداً:

– ((لن استسلم بسهولة))[٢١]

يشهد الجزء الثاني من القصّة، تحوّلاً مُهماً على صعيد الفعل البطولي، إذ إن عودة مرهون يقاسي اختباراً ميدانيّاً ساخناً، يضعه في مواجهة حقيقية مع قطعة كبيرة من جيش الخصم، فبعد أن يواصل المضي قدماً، مراهناً على حدسه الشخصي لتحديد مكان وحدته العسكريّة، يجد نفسه عرضة لأضواء إطلاقات التنوير، على نحو مفاجئ ((توجهت في السماء شعلة أخرى كشفت لعينيه وجوهاً غريبة، فأدرك أنه محاصر. حَرّك رشاشة بيأس، فأحسّ بأكثر من كف تقبض على ذراعه من الخلف، وفي ضوء الوهج الذي بدأ يخفت في السماء، قال بحرقة وألم:

– إنهم مائة أو مائتان، فكيف أقاومهم، وليس معي رصاصة واحدة))[٢٢]

ومنذ إلقاء القبض عليه، يبدأ السرد بتشغيل رؤيتين حواريتين متباينتين، الأولى، يمارسها عودة مرهون مع نفسه، فهي رؤية مونولوجيّة تستند إليها جميع التطورات الإيجابيّة التي تنتهي إليها القصّة. والثانية رؤية ديالوجيّة، صريحة ومراوغة ومداجية، يمارس فيها طرفا الحوار تجاذباً حذراً يُبطن مصائر مريبة، وينبع من مصلحة كل طرف

على حده؛ ففي حين يلزم الخصوم عودة مرهون بأن يدّلهم على مكان وحدته العسكريّة، يشترط الإبقاء على حياته، واطلاق سراحه ثمناً لتنفيذ طلبهم.

تتميّز الرؤية الأولى بانحراف السرد الموضوعي الى مواقع السرد الذاتي المناسب لحالة التأمل والاستبطان، وتأكيد التوافق مع النفس، ومصارحتها مثل: ((تساءل كم عددهم يا ترى مائة.. مائتان))[٢٣] أو ((وأضاف في سرّه: لو نجحت خطتي سيقعون جميعاً في الأسر، أو يقتلون))[٢٤] أو ((كان عودة يفكرّ إنها فرصة لانتزاع البطولة، حدثٌ كبير أن أسّلم هؤلاء أسرى لقطعاتنا))[٢٥]... الخ.

على أن الرؤية الثانية (الديالوجية) بدت وكأنها لا تستطيع أن تظهر في السرد إلاّ في حالة توقف أعماق عودة مرهون عن التحرّك والجيشان. والحوار فيها قصير محدود المضمون، متقطّع، حاد النبرة:

((– ألم نصل ؟

- سنصل.. ولكن لا تنسوا شرط إطلاق سراحي.

- نعم. نعم.))[٢٦]

كان الخطابان مُختلفين، وبدأت الهوّة تتسع بينهما، مُنذ أن أخذ عودة مرهون يتعامل مع الوضع بدوافع المؤامرة، إذ اكتشف أنه كان يسير في الطريق الصحيح عند إيقافه وأسره، فاستمر يناور على هذهِ الحقيقة، ولكن على نحو يجعلهم يقعون في كمّاشة، يعرف أن وحدته العسكريّة تمهر في إحكامها، ثم جعل يماطلهم مُنتظراً بزوغ الفجر ولكنهم ما أن وجدوا أنفسهم تحت أضواء الفجر الكاشفة، حتى أعلن لهم ((اسمعوا.. لقد وقعنا في الأسر.. نحن مطوقون من كل مكان.. لا سبيل لنا إلاّ أنّ نُسَلّم أنفسنا))[٢٧].

يتجلى المضمون البطولي لسيرة المقاتل عودة مرهون في التحولات المصيريّة، التي كان قد قبض على زمام الأمور فيها، وأدار دَفّتها فنقلت مصيره من فرد مستوحد مغلوب إلى غالب أنموذجي، لا يكتفي بالنجاة أو باجتراح فعل يناسب وضعه في هذا المقام، بل يرتفع إلى مستوى القيام ببطولة نادرة، سوّغت له أسر قطعة عسكريّة كاملة.

٣. البحر والأخطبوط [٢٨]

أمّا قصّة ((البحر والأخطبوط)) لسامي المطيري، التي تمثل إنموذج الصراع البطولي مع الطبيعة، فيمكن تلخيص متنها الحكائي، بعد تقطيره من سياق السرد الذاتي، بتنويعاته المختلفة، وهي تروي حكاية مقاتل اسمه (موسى) يُكلّف مع طاقم زورقه الحربي المكوّن من ثلاثة رجال بواجب الاستطلاع في البحر، لكنهم يخوضون معركة مع زوارق الخصم ((أغرقنا زورقاً واصطدم زورقنا بزورق آخر، وشبّت النار في زورقنا، في حين انفجر الزورق الثاني، صحتُ برفاقي: إلى البحر، ألقينا أنفسنا في البحر، تحمل أجسامنا طوّافات صغيرة))[٢٩]، وينتهي به الأمر وحيداً بعد أن أبعدته عن زملائه موجة مشاكسة، فيظلّ طافياً في الماء ثلاثة أيام، قبل أن ينقذه صيادو الأسماك والباحثون على اللآلئ في شواطئ الخليج العربي.

تنسج القصّة شخصية موسى البطوليّة من خلال جملة مؤثرات هي: اللغة الشعريّة، والاستدعاءات المتكررة للرموز العامّة المحوّلة الى رموز شخصيّة، على وفق ما تؤمنه العلاقات الدلاليّة في المتن المتوتّر؛ فضلاً عن اشتغال مرجعيّة اجتماعيّة ونفسيّة، كان البطل يتمتع بها قبل أن تلقي به الأقدار في متاهة البحر.

وتعدّ جملة الاستهلال الاسميّة، بمثابة مُصَغَّر سردي، يساعد على تفهم هذهِ المؤثرات ((للبحر عيون بلورّيّة، ترتشف بينابيع الحلم الأسطوري وأنا بحار أتوسّد زرد الأمواج))[٣٠]، إذ يتوهج المقترب الشعري، عبر التكثيف الاستعاري المُتحقق في الجمل الثلاث المتعاقبة، ولا يكاد يخلو مقطع من مقاطع النص من هذا النفس الشعري، مثل: ((تورق ذاكرتي بعض الأشياء)) أو ((تشّج رأسي بعض الأسئلة)) أو ((فرشتُ وسادتي فوق هامة الموج)) أو ((انتشيت بخيط الحياة الممتد من أعناق الأبديّة))[٣١].

ويبرق هذا المصفر السردي الى النص اسطوريّة البحر، فهو ينفتح على احتماليّة رمزيّة، مستقاة من مكونه المائي ((فالماء يرمز الى الحياة كما أنه يرمز الى الموت))[٣٢]، مما ينسجم مع توجهات السرد لاحقاً، إذ إن البحر بسكونه وسعته يتحول الى حاضنة لتنويعات حيويّة، تكسر رمزيّة الموت، كوجود النوارس وأسماك القرش والأمواج، التي تضطر الى مفارقة ايحاءاتها الرمزيّة، إثر خضوعها الى مؤثر أعلى؛ يقوم بإدراجها في سياقٍ مُتجاوز. على أن المؤثر النفسي والاجتماعي يتداخل في الرؤيتين

السابقتين، ويتجسّد في عبارة الاستهلال الثالثة، إذ توحي كلمة (أتوسد) بحالةٍ من الاطمئنان والانسجام النادرين، تشِفُّ عنهما بنية الجملة الشعرية الراقصة ((وأنا بَحّارٌ، أتوسدُ، زرَدَ الأمواج))[٣٣]، إذ تتيح له الانتقال بليونة ويسر الى حياته الأسريّة أو العسكريّة على نحو يوحي بأنه لم يهن ولم يتأثر بالمصير الذي آل إليه.

إنّ كلاّ من مؤثرات اللغة الشعريّة والتوسع المجازي واستدعاء المرجعيات الشخصيّة، تُعرض في النص لجلاء رؤية مكانيّة قوامها: أن البحر يتصرف بوصفه منطقة أمان كبرى، يتيح للبطل أن يتعامل مع قسوة الموقف وغرائبيته على نحو اعتيادي، وان طواف جسده ثلاثة أيام في البحر لم يكن يشكل له مأزقاً من أي نوع؛ ويعود ذلك الى مُحفِّزين: أحدهما شخصي يصدر عن عقائديّة البطل، وإيمانه بأنَّ ما يتعرض له لا يعد مأزقاً شخصياً، إذا قيس بقدسيّة الواجب، وحقوق المواطنة، الأمر الذي جعل الزمن يمّر من دون أن يخضع لحسابات البداية والنهاية بوصفه مدى بين الأفعال، يحتفظ بأبعاده التأريخيّة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، فهو زمن هش قابل للتداخل، ينأى عن القياس، ويتخلَّق عبر علاقات البطل الانفعاليّة. ويصح تشبيه مرور الأيام الثلاثة على البطل موسى؛ بالفترة التي يقضيها الراقص في الحلقة الصوفيّة فهو لا يعرف الوقت الذي استغرقه بعد تماثله للصحو من غيبوبة الرقصّة التي مارسها. وقد تجسّد ذلك في الاستذكارات والاستحضارات الواعية التي ما انفك البطل يتداولها مع نفسه، وهي على محورين، الأول: يشمل حياته العسكريّة، واللحظات المتعلّقة بالواجب الأخير، وما نتج عنه من تداخلات، والثاني يشمل حياته الأسريّة، إذ تعود به الذاكرة الى مشاهد ومواقف متعددة، فيجد نفسه في البيت، بين زوجته وابنته الصغيرة، التلميذة في المدرسة الابتدائيّة، حيث يختلط التذكّر الواعي بواقعه الشاخص، وهو في البحر:

((التقت عيني بعيون زوجتي، ولمحت طيف ابتسامة على فمها
– سيكون لتماضر أخ يا موسى، إنني أشعر به يتحرك.))[٣٤]

أما المحفّز الثاني، الذي جعل من البحر منطقة أمان للمقاتل موسى، فهو يتمثل في أن البحر، وعلى مدى الأيام الثلاثة، كان مؤثثاً بأشياء كثيرة، كوّنت مجتمعة محجّات مُطمئِنَة، إذ نستطيع القول بأنه لم يشعر بالغربة لوجود هذهِ الأشياء معه في البحر،

ولاسيما المذياع الصغير الذي ما زال يحتفظ به، فهو يؤمّن له الاتصال بالعالم، ويزوده بالأخبار، فضلاً عن أنه كان – على الدوام – يسمع هدير الزوارق والسفن، ويشاهد أسراب النوارس وسمك القرش أيضاً: ((رأيتُ سمك القرش يلبط أمامي قاطعاً المسافات، يسير أسراباً، ويرسم صورة فوق هامة الخليج، والنوارس الرماديّة ترفرف بأجنحة يكسوها الزغب، وهي تزعق وتتأملني بعيونها الخرزيّة))[٣٥]. وفي اليوم الثالث، يغادر أحد هذهِ النوارس دوره في السياق بوصفه ((رمزاً للحريّة الطليقة والانطلاق))[٣٦]، فيقدم حياته ثمناً لإنقاذ حياة البطل مُجترحاً إيحاءً رمزيّاً، يتميّز بالجدّة والابتكار ((ثمّة نورس تائه أضناه الجوع والتعب، استقر فوق جسدي، تأملني ثم نقر أرنبة أنفي. حملتُ عليه بيدي المتعبة، ومزقته ورحت احتسي من لحمهِ النيء الطري))[٣٧].

وتبلورت أسطورة البطل في هذهِ القصّة من خلال عرض طاقات التحمّل النادرة، التي تمتع بها، وهو يطوّع وحشة البحر، وظلاميّة المصير، مستعصياً على الانخذال، في صراعه البطولي مع الطبيعة.

٤. اللحظات [٣٨]

تشارك قصّة ((اللحظات)) لجاسم عاصي قصّة (البحر والأخطبوط) في موضوع تحمّل قسوة المواقف، والصبر على مكاره الحرب، وترشح بطلاً يفلح في تدبّر الأفعال تدبّراً عجائبيّاً، وهو يتعايش مع مناطق التأزم في (اللحظات) القاسية التي تمر به. وهذا هو معطى العنوان الأولي إذ إن حياة البطل (ماجد) في النص تزخر بالتبدلات (اللحظيّة) السريعة الحاسمة، التي يعود بعضها الى التحولات الميدانيّة، في حين يعود بعضها الآخر الى قرارات البطل الزمنيّة؛ التي تلبس لكل حالة لبوسها، وتُحَلِّق فوق كل ذلك مرجعيّة اعتباريّة، وثقة عالية بالنفس، وبقدراتها غير المحدودة. على أنّ العنوان – من خلال وجه نظر أخرى – يسجل مفارقة مع ملفوظ القصّة الحكائي، ففي حين أن مضمون اللحظات يدل على قصر الزمن واللمح السريع، فإن النص بتفصيلاته الكثيرة والمتداخلة كان طويلاً نسبيّاً، على نحو يجعلنا نضع اللحظات تحت سلطة عدسة مكبرّة، تضاعف الصدى المتحقق في الأفعال، وتمنحه قوّة دلاليّة أعمق تأثيراً.

يتوقف النص عند عدد من المحطات أهمها:-

١. محاولة الخروج من (المدفن) الذي صنعته قذيفة هاون سقطت فوق الملجأ، الذي كان يؤوي البطل ماجد وزميله الجندي فاضل، ونجاح البطل في أحداث ثغرة صغيرة أعانته على إسعاف زميله الجريح، ثم الخروج في نهاية الأمر.
٢. مباغتة أفراد الخصم بصليّة رشاشة واحدة، وقتل عدد كبير منهم.
٣. مكابدة البطل ما يفوق التصوّر من أجل إخلاء زميله الجريح، والعودة به إلى مقر وحدتهم العسكريّة.

في المحطة الأولى يروي المقاتل ماجد حكاية استيقاظه من رعب لحظة القصف المعادي، وفقدانه الوعي، ثم استعادة وعيه على نحو جعله لا يشك في أن ما يكابده، كان من قبيل الحدث الواقعي، إذ سلَّمنا السرد، منذ اللحظة الأولى الى سلطة حلم استشرافي بشّر السارد بما سوف يحصل له، بعد أن يكتشف وَضعه الحقيقي، وحين صحا وجد أن الملجأ قد تحول الى قبر، يضمّه وصديقه فاضل، بعد أن سوّيت دعائمه الترابيّة المحيطة به، وسدّت منافذه، وألغت كيانه العياني، فاختلط عليه الحلم بالحقيقة، لكن هذا لم يدم سوى لحظات قليلة، ((إذ برزت في ذهني بعض ملامح الأشكال التي كانت أمامي، تذكرت أني كُنت وقتها أحاول الخروج من فتحة الملجأ، بعد أن تركت فاضل داخله منزوياً على حاجياته، ولم أكمل خطوتي بعد حتى تاه كل شيء أمامي، ومن فوقي))[٣٩].

أصبح في قبضة سلطة قدريّة، دونها قدرات الإنسان المحدودة، بيد أنَّ لا معقوليّة الوضع، أنتج اندفاعاً مباشراً، ورؤية تدبريّة ساندة، فاندفع يتفقد ما حوله زاحفاً داخل الملجأ، على الرغم من الظلام أراد أن يتعرّف على الأشياء، التي كان يعرفها، ويستعيد نكهة نجاته من الموت، وحين لمس جسداً ليّناً مسكوناً بالحرارة والحركة، تذكر شريكه في الملجأ، فتضاعفت مسؤوليته، وبزغت فسحة جديدة مُشبعة بحلم الخروج من القبر، لقد أصبح المكان هدفاً لفعل الشخصيّة الآن، وصار الانتصار على المكان انتصاراً بطوليّاً للشخصيّة أيضاً: ((لكنني بعد أن استجمعتُ قوتي، أخذتُ أبحث في زوايا الملجأ، عثرت على مكان رخوٍ، تبدد ترابه ما أن لامسته بأصابعي، فشجعني ذلك على أن أواصل النبش، حتى أحدثتُ كوّة صغيرة، تتسع لفعاليات النور والهواء))[٤٠].

ما لبثت هذهِ الكوّة الصغيرة أن شكلّت نقطة تحوّل في تطوّر الحدث القصصي لاحقاً، وأمّنت الانطلاق الى محطّة سرديّة أخرى لأن الكوّة رديف رمزي للباب، أو البداية التي هي ((رمز للأمل وللفرصة وللمرور من حالة الى حالة))[٤١] فبعد دخول الضوء وتيارات الهواء النقي الى جوف الملجأ، يكتشف ماجد أن صاحبه جريح، وأنّ قطعة خشب كبيرة سقطت عليه من سقف الملجأ، ورقدت فوق إحدى ساقيه، وأنها ثقيلة جداً، فلا أحد يقوى على زحزحتها بمفرده، مهما أوتي من قوّة، لكن ماجد وعد بأن ينهض بمهمة رفعها، فأسندها الى كتفه، بعد أن ثبّت ركبتيه في الأرض، ومع أنه استحضر كل ما ليده من همّة، لم يستطع تحريكها أول الأمر، ولكنه حين أعاد الكرّة كانت قوّة خرافيّة قد نبعت من مكان ما في كيانه الثائر، ((توهج وجهي بالحرارة، وشعرت أن عضلات جسدي قد تضاعفت، وتصلبّت))[٤٢].

إن شعوره بأن عضلات جسده قد تضاعفت، ليدل دلالة واضحة على حيازته قوّة هائلة، لا نجد مثيلاً لها، إلاّ لدى أبطال القصص الأسطوري والملحمي: كلكامش وأودسيوس وأخيل وهرقل.. أو لدى أبطال القصص والسير الشعبيّة، خارقي القوّة: عنترة، وأبي زيد الهلالي وأمثالهم.

أمّا المحطة البطوليّة الثانية، فإنها استمدت حيويتها من المأزق الزمني ذاته، الذي تتحمله لفظة اللحظات أيضاً، إذ إن البطل يقرر اتخاذها هدفاً ((يجب أن انتصر على هذهِ اللحظات الصعبة))[٤٣]. ولم تكن هذهِ اللحظات الصعبة سوى اكتشافه، وزميله الجريح، بأنهما لا بد أن يفعلا شيئاً سريعاً وحاسماً من أجل الخروج من الملجأ تحت جنح الظلام، لأن أي تطوّر للأحداث محكوم بتبدّلات قد تحصل بين لحظة وأخرى. ولاسيما بعد أن سمع ماجد أصواتاً غريبة على مقربة من الملجأ، وتبيّن لاحقاً أنها أصوات عدد كبير من أفراد الخصم، يتجمعون في مكان غير بعيد، فقرر من دون أن يعلم زميله الجريح، بأن يفعل شيئاً سريعاً وحاسماً. بغية تجاوز مأزقهما في الحفرة التي قد تغدو قبراً لهما جرّاء أي خطأ قد يصدر عنه، فعمد الى توسيع الكوّة التي فتحها من قبل، حتى أضحت تسمح بأن يخرج منها بكامل جسده، ((استطعتُ ويجهد أن أوسّعها بحيث تسع قامتي أثناء الخروج. فتحتُ أمان بندقيتي على الصلي ثم ألصقتها على جسدي طوليّاً،

وتأكدتُ من وجود قنبلتين يدويتين في حزامي، ثم بدأتُ بالزحف البطئ الى خارج الملجأ))[٤٤].

أصبح وجهاً لوجه مع الخصم، ومع الفرصة الأخيرة، ومع اللحظة الحاسمة. وعبر موازاة كاملة بين دقّة الموقف وجدّية الإجراء وخطورته كان الفعل مباغتاً وصاعقاً استوعب حلم الشخصيّة في الثأر والنجاة، واجتراح فعل بطولي نادر ((فاجأتهم برشقة واحدة، ثم صمت كل شيء))[٤٥] وسوف يكون لهذا الصمت دوّي سردي هائل يستغرق الفعل البطولي في محطته الثالثة؛ التي استمدت حيويتها من حلم يقظة استشرافي، قادت إليه أعماق البطل المتوترة، عبر اشتغال لاحقة سرديّة خرقت زمن القصّة المستقر على لحظات الشد والتأزم الآنيّة، واصطنعت واقعاً مستقبليّاً محلوماً به، اتخذ من المناجاة مع النفس وسيلة للتعبير، وكان له أكبر الأثر في شحذ عزيمة البطل، ودفعه للقيام بالخطوات اللاحقة، ((فاضل على كتفي، جواد شارد تطارده عيون كثيرة، جرى الجميع نحوه، وكالبرق يجب أن أجتازهم، وإلاّ سيرشقوننا بصليات مميتة، لا بد أن اجتازهم، فلا أترك جسدينا طعماً لذيذاً للعقبان))[٤٦]. لكن القضاء على الخصم على ذلك النحو الغرائبي وحلول الصمت بوصفه قريناً للأمان، الذي يستمد رمزيته من مناهضة الضوضاء، بوصفها قرينةً للخطر، كل ذلك جعل ما يتحقق على أرض الواقع في المحطّة الثالثة أكثر يُسراً مما أتاحه حلم اليقظة الاستشراقي، إذ عاد المقاتل ماجد إلى الملجأ وبسرعة فائقة سحب جسد الجريح فأخرجه، وحمله على ظهره، ومشى باتجاه وحدته العسكريّة، بعد أن عرف مكانها مستدلاً. بإشارات التنوير وبتشكيلات النجوم، وبحساب الاتجاه على وفق معلوماته السابقة عن المكان، وقد استغرق ذلك زمناً لا يمكن حسابه بالدقائق، أو الساعات بل بالعزيمة، والإرادة البطوليّة؛ التي لا تعرف الخوف. فهو زمن أسطوري أمَّحَت فيه حدود الزمن التأريخي.

الخاتمة

تراوحت موضوعات القصص المنتخبة لتمثيل نمط الشخصيّة البطوليّة بين الاقتحام، ومواجهة الموت، والسخرية من المخاطر، واستدراج قطعة من جيش الخصم،

تنتهي بزج جميع أفرادها في الأسر، والصراع البطولي مع الطبيعة، وإخلاء جريح في ظروف قتاليّة حرجة.

وبما أن الشخصيّة البطوليّة، تعتمد على جهد فردي، فإنها تستثمر موقفين متلازمين، أحدهما ماديّ يوظف طاقات الجسد وإمكاناته العضليّة، والآخر معنوي يستمد حيويته من إرادة البطل، ومن تفاعل المشاعر الساندة في دواخله الملتهبة، كحب الوطن، والثأر والانتقام، فضلاً عن أثر التجاذبات الزمنيّة التي تنشأ في ميادين القتال.

وتعد الشخصيّة البطوليّة شخصيّة غير قياسيّة، يشكل دورها في القصّة خرقاً يشمل العناصر المؤلفة لبنية المتلازمة السرديّة، ففي حين أن الأحداث تضج بكل ما هو مدهش وخارق وتجاوزي، فإن الزمن في مجريات السرد، ينقلب الى زمن لا تاريخي، لا يمكن ادراك حدوده، من دون النظر في مرجعيات البطل النفسيّة، أمّا المكان فإنه يتنكر لسياقاته الموضوعيّة، فما كان مكاناً عدائيّاً يغدو اليفاً لتصاديه مع أفعال الشخصيّة التي تتبنى روحاً قادراً على إذابة الواقع في مرجلة الأسطوري.

إن انحراف عناصر السرد الآخر؛ عن مسارها القياسي، يضع الشخصيّة في دائرة قرائيّة، تنهض على تفعيل بؤر رمزيّة؛ تتسع لاحتضان فضاء سردي، قائم على التصعيد الخيالي ويتجاوز الى ذرى عجائبية أو غرائبية، مما يسوغ أسطرة الشخصية البطولية بوصفها إحدى عناصر السرد القصصي في هذهِ القصص المنتخبة.

الهوامش والإحالات

١. الحكاية الشعبيّة، د. عبد الحميد يونس، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، د.ت: ٢١.

٢. البطل في الأدب والأساطير، شكري محمد عيّاد، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٧١: ٦.

٣. يُنظر: الحلم والرمز والأسطورة، د. شاكر عبد الحميد، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨: ١٢٦.

٤. الدولة والأسطورة، ارنست كاسيرر، ت: د. أحمد حمدي محمود، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥: ٣٧١.
٥. أنماط الشخصيّة المؤسطرة في القصّة العراقيّة الحديثة، فرج ياسين، أطروحة دكتوراه، جامعة تكريت، ٢٠٠٦: ٨٢.
٦. نسرين جبال الثلج، ضياء خضير، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ١٩٨٧: ٦٧.
٧. م. ن: ٦٩.
٨. م. ن: ٧١.
٩. م. ن: ٦٩.
١٠. البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ١٩٨٨: ٥٨.
١١. نسرين جبال الثلج: ٧١.
١٢. م. ن: ٧١.
١٣. نسرين جبال الثلج: ٧٤.
١٤. م. ن: ٧٤.
١٥. م. ن: ٧٥.
١٦. قصص تحت لهيب النار، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة القصّة والمسرحيّة (١٥٩)، بغداد، ١٩٨٢: ٣٥٣.
١٧. م. ن: ٣٥٣.
١٨. م. ن: ٣٥٤.
١٩. م. ن: ٣٥٤.
٢٠. م. ن : ٣٥٦.
٢١. م. ن: ٣٥٧.
٢٢. م. ن: ٣٥٨.
٢٣. م. ن: ٣٦٠.

٢٤.م. ن: ٣٦٠.

٢٥.م. ن: ٣٦٠.

٢٦.م. ن: ٣٦٠.

٢٧.م. ن: ٣٦١.

٢٨.أنتم يا من هناك ؟، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة كتابات جديدة (٧٤)، بغداد، ١٩٨٥: ١١٧.

٢٩.م. ن: ١٢١.

٣٠.م. ن: ١١٩.

٣١.م. ن: ١١٩ – ١٢٣.

٣٢.قضايا القصّة العراقيّة المعاصرة، عباس عبد جاسم، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢: ٩٥.

٣٣.أنتم يا من هناك ؟: ١١٩.

٣٤.م. ن: ١٢٣.

٣٥.م. ن: ١٢٢.

٣٦.الحلم والرمز والأسطورة: ١٣٠.

٣٧.أنتم يا من هناك ؟: ١٢٤.

٣٨.قصص تحت لهيب النار، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة القصّة والمسرحيّة، (٢٠٨)، بغداد، ١٩٨٤: ٤٩١.

٣٩.م. ن: ٤٩٣.

٤٠.م. ن: ٤٩٤.

٤١.الحلم والرمز والأسطورة: ٢٦٣.

٤٢.قصص تحت لهيب النار: ٤٩٦.

٤٣.م. ن: ٥٠٥.

٤٤.م. ن: ٥٠٤.

٤٥.م. ن: ٥٠٦.

٤٦.م. ن: ٥٠٠.