ملامح المكان في قصة الحرب القصيرة في العراق

الدكتور: مؤيد محمد صالح اليوزبكي
قسم العربي

بداهة.. إن المكان في القصة القصيرة، بوصفه الاطار المادي الذي تتحرك فيه شخصياتها، لاتتشكل قسماته وملامحه على نحو محايد أو منفصل عن طبيعة الجو، أو الموقف الفكري أو النفسي المهيمن على عالمها الواقعي أو المتخيل، وهو الموقف الذي تؤلف معالمه الشخصية المحورية أو مجموع الشخصيات الفاعلة في حركة الحدث، سواءٌ على مستواه الخارجي أم الداخلي، وذلك من خلال القضية أوالقضايا الانسانية التي تمثل جوهر همومها ومعاناتها وهواجسها وتطلعاتها. فللمكان وظيفة فنية دلالية متصلة اتصالاً وثيقاً بالبعد الفكري لموضوع القصة القصيرة. وإذ يمتلك المكان أهميته الخاصة في القصة القصيرة، وهي أهمية نابعة، أيضاً، من قيمته الفنية في بلورة بعدها الداخلي، فإنه يستدعي، في توظيفه، تحقيق أكبر قدر ممكن من الاتساق مع خصائصها النوعية من كثافة وتركيز واقتصاد ووحدة انطباع. و.. صياغة القاص لمعالم المكان– التي هي معالم مادية، موضوعية خارجية– تكمن، في [illegible]، مفارقة مثيرة تتمثل في أن القاص يشكل تلك المعالم على نحو داخلي، أي أنه، وبوضوح أكبر، يستلهم مايعتمل في وجدانه وعقله من مشاعر وأفكار في رسم أبعاد المكان وتفاصيله بشكل معين، فطبيعة الشخصية– التي قد تكون شخصية الكاتب أو السارد– أو الشخصيات ونوعية استجاباتها للعالم الخارجي بأحداثه ومواقفه تجد أصداءها في الهيأة أو الشكل الذي يتمظهر به المكان. بيد أن مظهرية المكان لاتتخذ في صلتها بدواخل الشخصية أو مجموع الشخصيات، صيغة مطلقة لازمة. فالمكان المغلق ليس قرين الشخصية الانطوائية دائماً، كما أن المكان المفتوح ليس دالة مطلقة على انبساطية الشخصية وانفتاحها روحياً، فالعلاقة بين الشخصية أو الشخصيات والمكان ليست سكونية. إن بالامكان وصفها –منطقياً– بالحركية التي تتسم بطابع جدلي..

إن من المشروع، إلى حد ما، الاعتقاد بأن المكان يعمل على توجيه سلوك الشخصية ازاء مفردات حياتها اليومية، الضرورية والثانوية، من خلال ايحاءات تكويناته التي تجد، على وفق آلية نفسية معقدة وغامضة، مايستجيب لها في دخيلة الشخصية من نوازع ورغبات ومشاعر وتصورات، في الوقت الذي تعمل فيه الشخصية من خلال بواعثها وتصوراتها الخاصة، على تكييف المكان أو تغييره على النحو الذي يحقق لها امكانية التلاؤم معه، أو الخروج من إطاره بحثاً عن المكان البديل. بيد أن ثمة في الواقع النفسي للشخصية منطقاً لايتطابق أو يتواءم– دائماً– مع مايفترض حول آليات تفاعله مع العالم الخارجي من أقيسة

منطقية ، فضلاً عن أنه ينبغي النظر الى مسألة المكان ووظيفته في ضوء اعتبارات فكرية وفلسفية خاصة بكتابها حيثما استدعتها معطيات القراءة التأويلية لأعمالهم القصصية أو تنظيراتهم لها (*) ، أو في علاقته بلون الحياة القائمة فيه بكل ما يمثله من قيم وتقاليد.

والمكان في قصة الحرب القصيرة في العراق ، قد يوحي اقترانه بالحرب ، للوهلة الاولىٰ ، بأن نطاقه محدود بجبهة القتال حيث ينفتح مشهده على الجبال والروابي والسهول والوديان والغابات ، وحيث ينغلق على الملاجىء والمقرات ، بيد أن الحرب بوصفها صراعاً حضارياً لا تنحصر في الميدان الخارجي العسكري فحسب ، وانما تمتد لتشمل الجبهة الأخطر: جبهة الداخل ، حيث تجد معطيات الحرب انعكاساتها الفعلية – سلباً وايجاباً – على بنية الحياة في المجتمع على كافة مستوياتها. والأدب القصصي الذي تعنيه تجربة الحرب لابد من أن يرصد ويستوعب أبعادها ، على نحو مباشر أو غير مباشر ، على كافة الأصعدة ، ومن خلال زوايا متعددة للرؤية ، الأمر الذي يفضي إلى اتساع رقعة المكان ، في قصة الحرب القصيرة في العراق ، ليشمل المدينة والريف ، الأحياء بشوارعها وأزقتها ، بضيقها وانفتاحها ، بقديمها وجديدها ، وليستأثر البيت بحيز بالغ من كيان الشخصية الوجداني بما يحمله من موروث دلالي متصل بحاجة الانسان إلى الأمن والاستقرار النفسي والروحي فـ «البيت هو ركننا في العالم. إنه ، كما قيل مراراً ، كوننا الأول ، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنىٰ»[1] . ففي قصة (بيتنا) لـ (وارد بدر السالم) تصوير للعلاقة بين الشخصية والبيت ، منظوراً إليها من خلال حالة الحرب ، التي تطال البيت القريب من الجبهة على نحو بالغ الخطورة ، وتجبر أهله على مغادرته ليلاً «ها نحن نجتاز امتحان الليل العصيب ولم تنته الحرب . رحلنا بأنفسنا تاركين وراءنا بيتنا الطيني عامراً»[2] . لقد وضعت الحرب أهل البيت أمام خيار وجودي وحيد هو الاخلاء العاجل نحو أماكن بعيدة عن القصف ، فالبقاء في البيت لا يعني سوىٰ الموت المجاني الفاجع ، خاصة وأن أحد بيوت الجوار أُصيب بقذيفة أدت إلى انهياره «غمرتني رعدة خوف وأنا أسمع صوت انهيار بيتهم المتروك. ترى ما الذي يحدث لهم لو كانوا موجودين في البيت ! تحسست حائط الطين في بيتنا الصغير ، ماذا ستفعل به القذيفة لو سقطت عليه ! وددت لو أخرج إلى العراء المظلم. انها فجيعة أن نموت جميعاً بهذا الشكل السهل»[3] . لقد طالت الحرب المكان الذي يحيط بالبيت (القرية) وطبعت على معالمه بصماتها المشوهة لتمسخ جمالياته

(*) يقول (روب غرييه) : «اننا نقرر بأن الأشياء موجودة هنا وانها ليست سوىٰ أشياء لا غير ، كل منها محدود بذاته . والمشكلة لا تعود عندئذ مشكلة الاختيار بين توافق ملائم وبين تضامن غير ملائم . بل سيكون هنالك من الآن فصاعداً رفض لكل تواطؤ» (عالم الرواية ، رولان بورنوف وريال اوئيليه ، ترجمة : نهاد التكرلي ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ط ١ ، ١٩٩١ ، ١٠٦).

«وخلال اليومين الماضيين ملأ النخل آلاف الجنود ومئات العجلات والمدرعات التي تشبه الفيلة، بل دخلت الكثير من الدبابات وهي تسحق الفسائل والأشجار الصغيرة وحقول البرسيم والنعناع وتشق لها دروباً في الحقول وتقطع أجساد السواقي الطافحة، مزمجرة مطلقة خلفها نافورات من دخان أسود حتى يبدو من بعيد كحرائق تنمو هنا وهناك»[٤]. هذا الحضور الوحشي للحرب، كما تشف عنه بوضوح مفردات لغة القاص، هنا، (تسحق، تشق، تقطع، مزمجرة، كحرائق) يؤلف امتحاناً من نوع خاص ومرعب للقيم التي يمثلها البيت في وجدان أهله. لقد استلبت الحرب من البيت قيمته الجوهرية: الطمأنينة، على نحو وضع أهله أمام خيار دفاعي يائس «وقفلنا بابه الخشبي بقفلين كبيرين وودعناه مرتبكين أمام انهار القذائف»[٥]. وليس من شك في ان اقفال باب البيت بقدر ما يمثل تصرفاً اعتيادياً، فإنه بشكل، في ظل حالة الحرب المرعبة، استجابة ضرورية تجاه تحدٍ خطير محتمل هو انتهاك الحرب حرمة البيت وأسراره. إنه انتهاك مفزع يهدد باستلاب كرامة الانسان.

وإذا كان حلم الطفولة، بالنسبة لشخصية السارد في (بيتنا)، أن يهاجر ثم يعود إلى بيته الطيني في قريته الجميلة «التي هي بحجم الكف»[٦] ربما بنية إعادة اكتشاف قيمة البيت الروحية، فإن الحرب حققت له هذا الحلم أو الأمنية بشكل مختلف ومؤلم. إن حلم الهجرة والعودة كان نابعاً من رغبة خاصة، فأمسى بفعل الحرب واقعاً مفروضاً بقسوة. وباتت العودة «إلى البيت محاولة غير محسوبة للرجوع إلى الخطر وذوبان الأعصاب»[٧]. وعند حلول أسرة السارد ضيوفاً على بيت عم والده يكتشف أن رأسه مسكون بالبيت، ذلك البيت «الصغير الأليف الجميل» الذي بقي يتذكره باستمرار كواحد من أفراد اسرته وكذكرياته «التي وجدت لها الآن أكثر من معنىً»[٨]، وذلك «نظراً لأن ذكرياتنا عن البيوت التي سكناها نعيشها مرة أخرى كحلم يقظة، فإن هذه البيوت تعيش معنا طيلة الحياة»[٩] كما يدرك السارد أن بيتهم «الطيني الجميل يسهر هذه الليلة لوحده بين وحشة البساتين ورعب القصف، وان حاجيات» بيتهم «تتهامس فيما بينها عن سبب» غيابهم «المفاجيء، وان كل شيء فيه يسأل عن كل فرد» منهم[١٠]. إنه ادراك يستحيل فيه البيت جسداً وروحاً[١١] «وهكذا فإن البيت الذي يواجه بالعدوانية الوحشية... تتحول فضائل الحماية والمقاومة التي يمتلكها إلى فضائل انسانية. إنه يكتسب القوة الجسدية والأخلاقية للجسد الانساني. إنه... ينحني أمام العاصفة ولكنه واثق انه سوف يستعيد وضعه الطبيعي في الوقت المناسب، في حين يرفض الهزيمة المؤقتة»[١٢]. وتبقىٰ العودة إلى البيت في الليل، المحتدمة أجواؤه بالانفجارات، مشروعاً مُلِحاً تحت وطأة شعور عدائي يساور السارد تجاه عم والده وابنته، على الرغم من المخاطر التي تحف به.

وتستثير قصة (هو الذي يولد مرتين) لـ (عبدالستار ناصر) مفارقة مأساوية حول علاقة

المقاتل العائد ببيته. فالدلالة المتوقعة للبيت في وجدانه، «بعد غياب دام خمسة وأربعين يوماً»[١٣]، بما تنطوي عليه من معاني الحب والحنان التي تفجر حرارة التواصل الانساني وفرح اللقاء، لاتتحقق على الرغم من وجود شرطها الانساني (الأهل). إن ثمة موقفاً متجاهلاً، مشتركاً بين أهل الحي والبيت، لرجوع المقاتل يثير ذهوله إلى حد الصدمة، كما يعبر عن ذلك حواره الداخلي (المونولوج) عند مروره بابناء الحي «حين مشيت في محلتي ومررت بهم، بل وسلمت عليهم، لم يكن في نبرة حناجرهم أو في بؤبؤ عيونهم أي شوق وأي حماس لرجوعي من فوهات المدافع ومن أدغال الرصاص»[١٤]. وعند دخوله بيته «تمنيت أن أعرف سر انقلاب الدنيا حولي.. انني الآن كمن يرى تماثيل من زجاج تمشي بشحنة كهرباء ضعيفة.. تأكل وتنام، تتحرك حولي دون أن تلتفت – ثانية واحدة – إلى وجودي بينها.. حتى لفني الذعر مما أرى.. وتذكرت قصف المدافع وشظايا القنابل وكرات النار.. لم يكن الرعب هناك أكبر مما أعيشه الليلة بين أهلي وتحت سقف بيتي»[١٥].

إن غياب الدلالة المتوقعة للبيت بالنسبة للمقاتل عند عودته أفضت به إلى رؤية وجودية، عبثية مرعبة، افتقد فيها الآخرون (أهل بيته) معنىٰ وجودهم الانساني على نحو بات معه البيت مبعث رعب أكبر من رعب الموت في جبهة القتال. إن سر المفارقة التي تصورها قصة (هو الذي يولد مرتين) يكمن في وضع العلاقة الانسانية بين المقاتل وأهل محلته وبيته في سياق غير مألوف نابع من معاملة القاص المتخيل أو المتصور معاملة الواقعي من خلال موقف السارد الذي هو، هنا، مقاتل شهيد يعود إلى بيته، بيد أن هذه العودة لاتتم جسدياً بل روحياً وذلك على وفق المعتقد الديني، من هنا تنبع المفارقة «بين المتوقع (توقعات السارد – الفاعل بصفته روحاً) وبين واقع الحال: فواقع الحال واقع مادي مرئي مقبول وقابل للتصديق، ولهذا يقره القارىء ويعترف به، بينما يستغربه السارد – الفاعل، أي الروح، وحيداً، دافعاً القارئ إلى بلوغ استنتاج مختلف، هو مفارقة الموقف في حصيلته ما دام يتباين مع افتراض الروح. أما الجسر الموصل بين العالمين فيتحقق عند تأملات الأم التي تبلغ الروحاني عبر المادي من خلال الحسّ والحدس»[١٦].

وإذا كانت الصلة الانسانية بين السارد وأهل محلته وبيته مفقودة في قصته (هو الذي يولد مرتين) بحكم أن عودته مما لايقع تحت طائلة الحس والشعور لأفراد الحي والبيت – باستثناء الأم –، فإن هذه الصلة تبدو مفقودة، أيضاً، في قصة (الذاكرة تودع نفسها) لـ (سمير اسماعيل) بالرغم من أن عودة السارد فيها الى محلته القديمة، التي عاش فيها طفولته، هي عودة فعلية يمتزج في دافعها الشوق إلى رؤية ابن محلته وصديق عمره ورفيقه في السلاح للاطمئنان عليه، بالحنين إلى المكان (المحلة القديمة). إذ أن ثمة مسافة زمنية بعيدة تفصل بينه وبين محلته القديمة، تبدّل خلالها الكثير من سكانها إلى حد بات يشعر معه بالغربة.

لولا المعالم المكانية القديمة المتبقية ، التي أيقظت في ذاكرته صور أيام طفولته وصباه وأيام النضال السري ، على نحو يتوازى فيه تعاقبها مع تتابع المعالم المكانية المرتبطة بها تحت نظره في أثناء ارتياده لها . فهذه المعالم شكلت – كما يقول السارد – «معظم طفولتي ، صباي ، شبابي»[١٧] . بيد أن ثمة فاصلة من الألم تنهض حيال فعل ذاكرته ، وهو فعل لا ينفصل عن ما يثيره في النفس من انفعالات . انها فاصلة التغيير التي تحول ، على ما يبدو ، دون أن يطفئ السارد شوقه وحنينه . إن بقاء معالم المكان القديم على هيأتها يمكن أن يمنح شعور الحنين مداه في عقله ووجداننا «وأن تتخذ ذكرياتنا فجأة امكانية حية للوجود»[١٨] ولأن «ذكرياتنا محاطة بالواقع»[١٩] الذي قد يعطل بتغيره المستمر الاحساس بتاريخ المكان . فثبات المعالم المكانية يفضي إلى تكريس الاحساس بتاريخها . فـ (الدكة) التي كان السارد يمارس مع أقرانه من أبناء المحلة جميع الألعاب قربها في رمضان ، والتي بقيت مرسومة في مخيلته مدة طويلة «هذه الدكة ستبقى تحمل تاريخ أبناء هذه المحلة ...»[٢٠] . في ضوء ذلك يمكن أن نتوقع طبيعة الألم الذي أصاب السارد . إن دهشته ازاء التغيير الذي أصاب معالم المكان (محلته القديمة) ، في زمن الحرب ، تنطوي على استنكار خفي يشف عنه سؤاله «أين محلتي التي عشت فيها طفولتي»؟ وتقريره «لقد استولت البنايات الجديدة على معظم بيوتها وبسطت نفوذها على البيوت الباقية وأخفتها وراءها»[٢١] . إن الفعل «استولت» وعبارة «بسطت نفوذها» يحملان دلالة لا تخفى بشأن موقف السارد من عملية التغيير ، وهو موقف كان يمكن أن يتلاءم مع التغيير لو أن السارد لم يغادر محلته القديمة نهائياً . لقد كانت الحرب بالنسبة له «دافعاً اضافياً لاجراء نوع آخر من الحوار الذي يتقابل فيه الحاضر والماضي»[٢٢] . وفي إطار هذا الحوار يعترف بأن الحياة في الحي القديم كانت «صعبة ، فقيرة ، متعبة ، يتمنى كل منهم مغادرتها»[٢٣] . والمكان لا ينفصل ، في ذهن الإنسان ووجدانه ، عن لون الحياة القائمة فيه . إن غياب التوافق بين السارد وحركة التغيير العمراني ليس له من تفسير سوى وقوعه تحت تأثير الغربة والحنين ، وهما باعثان يستدعيان تثبيتاً لهوية المكان ومعالمه بما يخفف من وطأة الغربة نفسياً ويشبع حاجته الروحية (الحنين) . تأمل قوله «سلمت نفسي للزقاق بحب .. حب قديم مازال يعبق به صدري ، قابلتني جدران بيوته فتابعت أرقام الدور ذات الأبواب الخشبية المملوءة بالمسامير والمبنية على شكل أطواق مزخرفة .. لحظتها انتابتني رغبة في الدخول واكتشاف مجاهل هذه البيوت ..»[٢٤] تجد مدى صلته الروحية بمعالم المكان القديمة ورغبته في إعادة اكتشافها . إنها قد تمثل نوعاً من محاولة اكتشاف الماضي ومعايشته . «إن البيوت التي فقدناها إلى الأبد تظل حية في داخلنا وهي تلح عليها لأنها تعاود الحياة وكأنها تتوقع منا أن نمنحها تكملة لما ينقصها من حياة»[٢٥] . إن صلة الانسان بالمكان قد تقع تحت تأثير آليات نفسية تعمل على نحو غامض ومعقد . وينتهي مطاف العودة في قصة (الذاكرة تودع

نفسها) باكتشاف السارد استشهاد صديقه ورفيقه في السلاح (سعدون) من خلال «الباب المفتوح على مصراعيه..» حيث كان ثمة «جمع من الرجال والنساء صامتون وقد توزعوا الحوش وثمة نعش ملفوف بعلم يتوسط الجميع...»[٢٦].

وحيث عنيت قصة الحرب القصيرة، في العراق، برصد طبيعة العلاقة بين الانسان (المقاتل) والمكان في المدينة (البيت والحي)، في ظل متغيرات زمن الحرب، فإنها، من جهة أخرى، لم تغفل هذه العلاقة في جبهة القتال. فقصة (في قمة الجبل) لـ (علي خيون) ترسم أبعاد مكان الحدث من خلال الاحساس الذاتي لبطلها، وهو السارد الذي يروي وقائع الحدث من خلال ضمير (النحن) لتأكيد حسه الجماعي، إنها أبعاد مكان مفتوح (الجبل) لا يمكن أن تدرك بمجرد النظر الذي قد يكون خادعاً «لم يكن الجبل قريباً كما خيل إلينا»[٢٧]، بل بالتجربة الفعلية التي تمتحن في الانسان (المقاتل) امكانية التكيف والتلاؤم الجسدي مع طبيعة المكان حيث «كان الوصول إليه يتطلب ساعات مضنية من المسير الصعب بين الصخور والطرق النيسمية الضيقة والانخفاضات التي تندفع فيها القدم بغتة ويترنح الجسد قليلاً حتى تستقر القدم الأخرى على صخرة، مستعيدة التوازن المفقود»[٢٨]. إنه امتحان يكشف عن أهمية التجربة والخبرة في تحقيق التباين في مستوى هذه الامكانية بين المقاتلين القدامىٰ الذين أدوا خدمة العلم في جبال الشمال وبين المقاتلين الذين يتعرفون عليها لأول مرة «وكان القدماء يصعدون بمهارة تشابه مهارة ضباط الصف والضباط من سكنة المحافظات الشمالية الذين تعودت أقدامهم ثنايا الصخور وكيف تستقر فوقها ثم كيف يندفع الجذع الصلب إلى أمام»[٢٩]، وحيث يبلغ المقاتلون قمة الجبل تتخذ علاقة المقاتلين بالمحيط المكاني المفتوح طبيعة متوجسة، قلقة توقظ فيهم تلقائياً حس الكشف والمعرفة استجابة لمقتضيات الموقف في منطقة عمليات حربية «نتطلع حولنا ونحن منبطحون، نستكشف المكان الذي يبدو من أعلى مهيباً، صعباً، مترامي الأطراف يستقر فوقه كالدخان، ضباب خفيف»[٣٠]. وفي اللحظة التي يستثير فيها انفتاح المكان وارتفاعه فرصة التأمل «غمرنا شعور بالتأمل ونحن نواجه سلسلة جبلية تحجب جزءاً كبيراً من السماء»[٣١] تمارس الحرب حضورها في وجدان المقاتلين من خلال احساسهم باستحالة المكان عنصر تحدٍ لقدراتهم، وبالتغام موجوداته باحتمالات الموت. فسلسلة الجبال– كما يراها السارد– «تتحدىٰ خطواتنا المتعبة المتجهة إليها باصرار يفرضه واجب حاسم.. كأننا نحث الخطىٰ إلى نهاية العالم، أو في الأقل إلى نهايتنا التي يتوعدها هذا التراكم الصخري الهائل بمفاجآت وأسرار لا يمكن أن يتخيلها انسان»[٣٢]، وهو لا يغفل ملاحظة الضباب الذي يتكاثف كالغبار فوق الجبال حيث ينتهي بصره، والذي قد يبدو عنصراً موحياً بالغموض الذي يكتنف أفق الموقف القتالي في هذا المكان. وحيث يستثير صوت (الزمزمية) وهي تضرب أعلى فخذه– أي السارد– فكرة

الماء، يقوده ما يقترن بها، في ذهنه، من تداعيات إلى المكان البديل (البيت) «كان صوت الزمزمية وهي تضرب أعلى فخذي مع كل خطوة يذكرني بالماء.. فيرتعش في ذهني نهر دجلة وأرى بيتنا الذي يضع أقدامه في النهر على مبعدة خطوات من جسر «الشهداء»..»[٣٣]. والمكان البديل الذي يقود إليه قانون التداعي (تداعي الأفكار) لا يخفى على المتأمل ما يوحيه موقعه من دلالات تقترن فيها فكرة الحياة المستمرة، والمتجددة التي يرمز إليها النهر، بفكرة الاستشهاد التي يرمز إليها «جسر الشهداء»، فضلاً عما يعنيه البيت من دلالة الحب والألفة والاطمئنان التي يستثيرها المكان النقيض (الجبهة) في ذهن المقاتل ووجدانه، ولعل مما يؤكد دلالة البيت، هنا، طبيعة صلة المقاتل (السارد) بالمكان (الجبل وما يحيطه) التي تجد انعكاسها في الأشكال التي يتمظهر بها، في رؤيته، فالجبل «يبدو أمامنا بعيداً أجرد اللون مثل لوحة متروكة باهتة الألوان»[٣٤] تارة، و «مجدوراً هرماً، غائر الأخاديد»[٣٥] تارة أخرى، وأخرى فيها «لاحت الوديان لعيوننا رهيبة، غامضة وسحيقة..»[٣٦]. إنها صلة يتفاعل في اطارها شعور الخوف بالتحدي على نحو بدا مماثلاً لصلة الراوي أو السارد، في طفولته، بالنهر- دون أن نغفل ملاحظة اختلاف شعوره تجاه النهر في زمن السلم عنه ازاء الجبل في زمن الحرب- فمثلما لاح النهر مصدر خوف وتحدي في الماضي بسبب خرافة الكائنات التي تجوب النهر في الظلام، والتي زرعتها أمه في ذهنه لتدرأ عنه، وهو طفل، خطر السباحة في النهر ليلاً، يبدو له الجبل كذلك، في لحظته هذه، في ظل القصف ووجود العدو المتربص به وبجماعته وراء الجبل وفي الوديان المحيطة به «وصوّر لي خيالي، أول وهلة، أن الجبل سينفجر بنا ويتكسر أحجاراً صغيرة تتناثر في أعماق الوديان المحيطة، وتصورت جسدي ينقذف بعيداً كجزء يفلت من جهاز دوّار.. شعرت بدوار»[٣٧]. وكما استطاع في طفولته قهر هاجس الموت الوهمي الذي مثّله ليل النهر بكائناته الخرافية بانقاذه صياداً عجوزاً، تمكن في تجربته هذه من تحدي هاجس الموت الحقيقي الذي مثّله ليل الجبل حين انكشف، في الفجر، عن «تلك الكائنات الغريبة، محروقة، مشوهة، ومتناثرة بين الحفر..»[٣٨] يعني بها القتلى من الجنود الايرانيين..

إن الجبهة في قصة الحرب القصيرة لا تعني- دائماً- المكان المفتوح. فالملجأ من الأمكنة المغلقة. وقصة (عش بين السحب) لـ (سامي المطيري) هي أحد النماذج القصصية القصيرة التي ترسم طبيعة العلاقة بين المقاتل والمكان المغلق (الملجأ). انها علاقة يمكن وصفها، فيما يتعلق بشخصية الضابط، بالعملية كما تدل على ذلك الأشياء التي وضعت أمامه في طبق مسفوف من الخوص: «عوينات طبية انفطرت عدستها اليسرى ومصباح مغروطي يضاء بالبطاريات وعلب سكائر فارغة ومنفضة امتلأت باعقاب السكائر ينبعث منها خيوط دخان متقطع وعلبة كبريت رسمت عليها قيثارة بابلية ودفتر صغير للرسائل وقلم جاف

برز جزء منه. وعلى الجدار علقت بندقية بنصف أخمص وحزام جلدي ثبت فيه شريط من الاطلاقات»[٣٩]. بيد أن هذه الصلة العملية لاتخلو من معاناة يشير إليها فطر العدسة اليسرى لنظارة الضابط الطبية، وفراغ علب السكائر وامتلاء المنفضة بأعقابها، ويمكن أن يومئ دفتر الرسائل الصغير إلى طبيعتها الخاصة. وفيما يتصل بـ (نشوان)، وهو أصغر المراتب عمراً في الربيئة، فإن بالامكان نعت العلاقة بينه والملجأ بعدم التوافق. وليس صنعه لأشكاله وألعابه الصغيرة غير محاولة لخلق عالم خاص به ضمن عالم الملجأ المحاصر بمحدوديته وضيقه، عالم تؤلفه «مطارق صغيرة جداً وكلابات وخيول مسرجة من البلاستك ومسدسات معدنية وكرة أرضية بحجم حبة العنب ومفاتيح وأقفال ومسامير... صنعها من ثمار الصنوبر المخروطية ومن الأسلاك وقطع معدنية تحمل حروفاً فسفورية وأسماك لولبية ذوات عيون بارزة وسلاسل من الكريستال الصناعي وقلوب نحاسية مجوفة وبلمسة من اصبعه تبعث برنين وخرخشة رتيبة وجميلة... ثمة لقالق بيضاء صنعها من ثمار الصنوبر المخروطية ومن الاسلاك ومن قطع القماش»[٤٠]. إنها كما تبدو تشكيل من علامات ورموز تستوعب بدلالاتها النفسية والعاطفية أبعاد عالمه الخاص، وهو العالم الذي يمكن أن يكون بديلاً وهمياً لعالم الملجأ الذي يطوقه بضيقه وزمنه الرتيب البطيء. إنه يعيش هذا الوهم كما لوكان حقيقة. فحين اضطر المقاتلون، تحت حصار الثلج وغلقه لمنفذ الملجأ، إلى إحراق لقالقه المصنوعة من ثمار الصنوبر الجافة لاضرام نار الموقد وتدفئة الملجأ البارد وانقاذ حياتهم، كان (نشوان) يبكي مصير طيوره مبرراً ذلك بقوله: «تصورتها طيوراً حقيقية. كنت أنوي إطلاقها في الربيئة. لتحلق نحو الوديان وفوق الوهاد وتسافر مع الغيوم»[٤١].

كان عالمه الطفولي والرومانسي عشاً بين السحب، إذ «أن صورة العش في الأدب هي صورة طفولية بشكل عام»[٤٢]، وقد انهار هذا العالم الهش تحت ضغط ضرورات واقع الملجأ الذي أحكم الثلج غلق منفذه. إن صورة العش يمكن أن تكون تعبيراً عن امكانية الانهيار في أية لحظة.

إن أهم مايمكن استنتاجه حول المكان وقيمته الفنية والفكرية، في نطاق ملامحه التي رصدتها نماذج قصة الحرب القصيرة في العراق التي عرض لها البحث بالتحليل هو:

١- إن اطار المكان لايتحدد بالجبهة الخارجية (ميدان القتال) فحسب، وانما يمتد ليشمل الجبهة الداخلية (الريف والمدينة) انطلاقاً من كون الحرب صراعاً حضارياً شاملاً.

٢- إن الحرب ألحقت آثاراً مدمرة بجماليات المكان، ومثلت تهديداً خطيراً لما يمثله البيت من قيمة روحية في وجدان الانسان العراقي. وقد ارتبطت هذه القيمة، في ظل مناخ الحرب، بقيم الدفاع عن الوطن والتحدي والانتصار. فالبيت في قصة (بيتنا) يستحيل جسداً وروحاً وهو وإن انحنىٰ لعاصفة العدوان مؤقتاً إلا أنه يبقىٰ يقاوم ويرفض الهزيمة.

٣- إن موضوع الاستشهاد أتاح للقاص العراقي امكانية تجريب زاوية جديدة لرؤية المكان (البيت) تقوم على المفارقة النابعة من معاملة المتخيل حول حياة الروح بعد الاستشهاد، على وفق المعتقد الديني الاسلامي، معاملة الواقعي. ولاستحالة الاتصال واقعياً بين العالمين المادي والروحي، فإن الرؤية تنتهي إلى افق عبثي مرعب يخفف من وطأته اعتقاد القاص بامكانية الأم حدس وجود روح ابنها الشهيد كما في قصة (هو الذي يولد مرتين).

٤- ان ثمة ازدواجية في الموقف من المكان القديم تتمثل في رغبة التغيير لمعالمه لدىٰ من اختار أو اضطر للبقاء ضمن نطاقه، كما تتمثل في الرغبة في بقاء تلك المعالم عند من غادر ذلك المكان واغترب عنه، فتغير الواقع المستمر يعطل الاحساس بتاريخ المكان، وان بقاء المعالم المكانية القديمة يكرس الاحساس بتاريخها. وان شعور الحنين إلى المكان القديم يمكن أن يأخذ مداه في وجدان المغترب عنه عند بقاء معالمه كما في قصة (الذاكرة تودع نفسها).

٥- إن أبعاد المكان المفتوح في جبهة القتال لا يمكن أن تدرك بمجرد النظر بل بالتجربة الفعلية. وان للخبرة العملية الدور الأساس في تحقيق امكانية التكييف والتلاؤم الجسدي مع خصائص المكان الذي يمثل في وجه من وجوهه عنصر تحدٍ لقدرة المقاتل الجسدية. ويبقى التوتر هو السمة الغالبة التي تحكم الصلة بين المقاتل والمكان المفتوح في جبهة القتال بسبب هاجس الموت الذي تثيره في اعماقه خفايا ذلك المكان، كما في قصة (في قمة الجبل).

٦- قد تبلغ حالة عدم التوافق بين بعض المقاتلين والمكان المغلق (الملجأ)، في جبهة القتال، حداً يدفعه إلى خلق عالم وهمي بديل يستجيب من خلال رموزه وعلاماته المصنوعة لما يعتمل في عالمه الداخلي من أحلام وتطلعات، ثم يتفاعل مع تلك الأشياء (الرموز والعلامات) كما لو كانت حقيقة بيد أن مآل هذا العالم الوهمي هو الانهيار تحت ضغط ضرورات الواقع الملحة في الملجأ كما في قصة (عش بين السحب).

الهوامش

(١) جماليات المكان: جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، دار الحرية للطباعة- بغداد، ١٩٨٠.
(٢) بيتنا (مجموعة قصصية): وارد بدر السالم، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط١، ١٩٩٠، ٩٧.
(٣) المصدر السابق: ١٠٠.
(٤) المصدر السابق: ٩٨.
(٥) المصدر السابق: ٩٧.
(٦) المصدر السابق: ١٠٤.
(٧) المصدر السابق: ١١٠.
(٨) ينظر: المصدر السابق: ١١٠.
(٩) جماليات المكان: ٤٤.
(١٠) ينظر: بيتنا: ١١٤.
(١١) ينظر: جماليات المكان: ٤٥.
(١٢) المرجع السابق: ٨١.
(١٣) المرئي والمتخيل، أدب الحرب القصصي في العراق (دراسة ومختارات): د. محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط١، ١٩٨٧، ٢/ ١٩٦.
(١٤) المصدر السابق: ٢/ ١٩٦.
(١٥) المصدر السابق: ٢/ ١٩٧.
(١٦) المصدر السابق: ٢/ ١٧٨.
(١٧) قصص تحت لهيب النار: اعداد: دائرة الشؤون الثقافية، دار الحرية للطباعة- بغداد، ١٩٨٤، ٧/ ١٣٨.
(١٨) جماليات المكان: ٨٩.
(١٩) المرجع السابق: ٩٠.
(٢٠) قصص تحت لهيب النار: ٧/ ١٣٩.
(٢١) المصدر السابق: ٧/ ١٣٦.
(٢٢) قصة الحرب أو «الصدى الذي يجمع الصوت»: د. ضياء خضير، مجلة (الأديب المعاصر)، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في القطر العراقي، ع: ٤٤، صيف ١٩٩٢، ٥.
(٢٣) قصص تحت لهيب النار: ٧/ ١٣٦.
(٢٤) المصدر السابق: ٧/ ١٣٦.
(٢٥) جماليات المكان: ٨٩.
(٢٦) قصص تحت لهيب النار: ٧/ ١٤٤.
(٢٧) المصدر السابق: ٧/ ٣٩١.
(٢٨) المصدر السابق: ٧/ ٣٩١.
(٢٩) المصدر السابق: ٧/ ٣٩٢.
(٣٠) المصدر السابق: ٧/ ٣٩٢.
(٣١) المصدر السابق: ٧/ ٣٩٢.
(٣٢) المصدر السابق: ٧/ ٣٩٢.
(٣٣) المصدر السابق: ٧/ ٢٩٣.

(٣٤) المصدر السابق : ٧/ ٣٩٣.
(٣٥) المصدر السابق : ٧/ ٣٩٤.
(٣٦) المصدر السابق : ٧/ ٣٩٦.
(٣٧) المصدر السابق : ٧/ ٣٩٤.
(٣٨) المصدر السابق : ٧/ ٤٠٠.
(٣٩) المصدر السابق : ٧/ ٤١٧.
(٤٠) المصدر السابق : ٧/ ٤١٨.
(٤١) المصدر السابق : ٧/ ٤٢٣- ٤٢٤.
(٤٢) جماليات المكان : ١٢٦.