مراقيون

من زمن التوهج

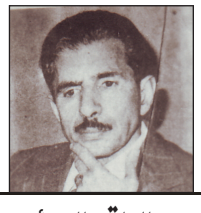
رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير

فخري كريم

العدد (2018) السنة الثامنة

الخميس (20) كانون الثاني 2011

مهدي عيسى الصقر:
في انتظار الغائب



8

الواقع المرئي
في قصص مهدي عيسى الصقر

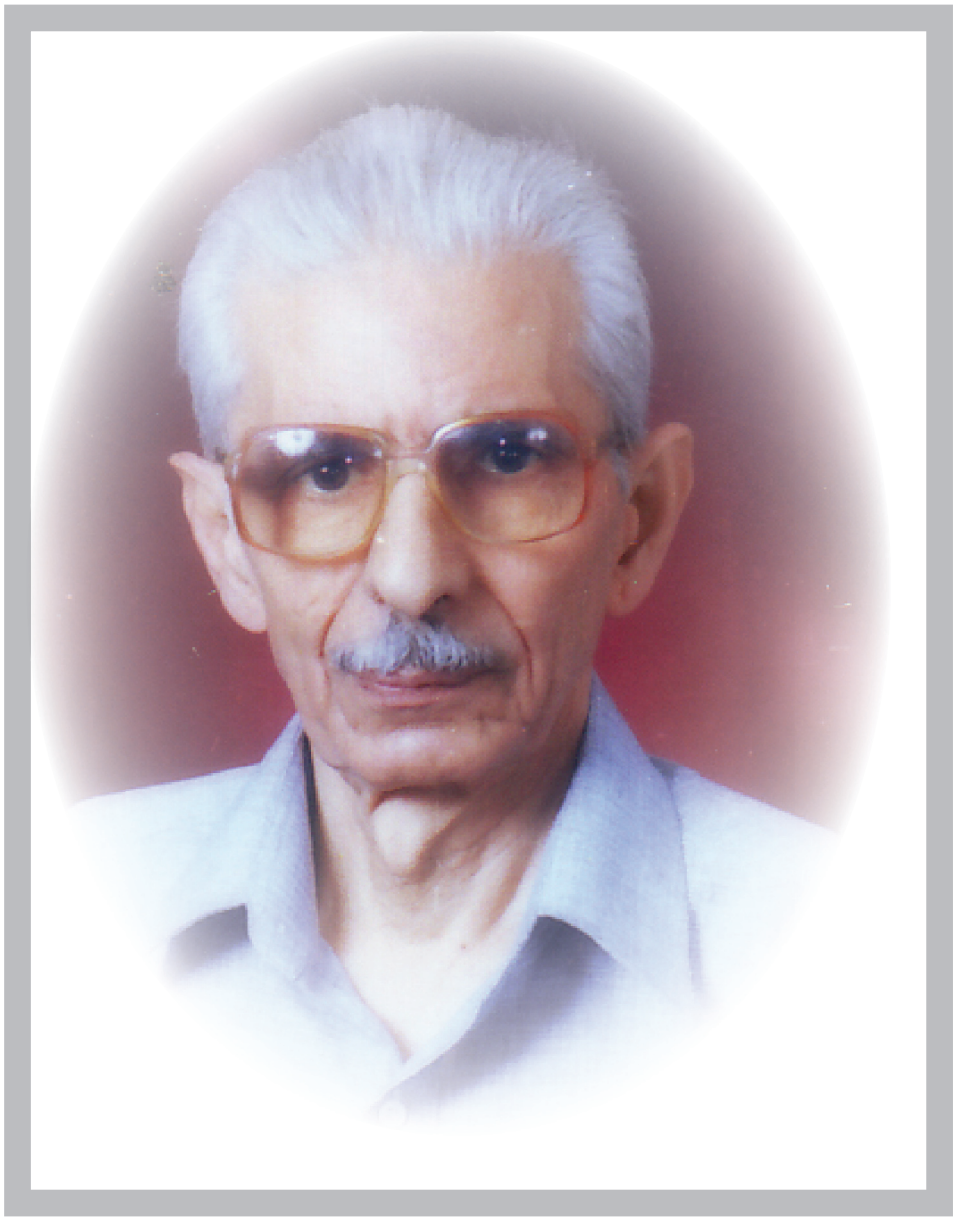
12

مهدي عيسى الصقر

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (2018)
السنة الثامنة
الخميس (20)
كانون الثاني 2011

مهدي عيسى الصقر .. صانع الحكايات

علي حسين



لم يكن بين طموحات مهدي عيسى الصقر ان يكون قاصاً برغم انه ادمن في طفولته وشبابه قراءة الروايات البوليسية التي كانت اجاثا كريستي بارعة في نسجها في اربعينيات القرن الماضي.. الى جانب انه كان لظروف اسرية قد عاش مع جدته وكانت امرأة بارعة في رواية الحكايات التي دارت وتدور في مدينته الاثيرة البصرة.

ولظروف تتعلق بالمعيشية لم يستطع مهدي الصقر من ان يكمل دراسته فانخرط ليواجه العالم بائعا للقماش اقصى حدود طموحاته ان يوفر رزقاً لعائلته وان يستقطع جزءاً من وقته للانكباب على هوايته الاثيرة القراءة .. وشيئا فشيئا تحولت هذه القراءات الى رغبة ملحة في تجربة كتابة القصة القصيرة ذلك ان شيئاً في داخله راح ينفض عن نفسه الغبار ويكشف عن مادة قصصية لاتنفد. فقد منحه العمل مع الناس والارتباط بهمومهم معرفة بالموضوعات الاجتماعية التي يتناولها وبالمناخ الداخلي لشخوصه والمحيط الذي يتحركون فيه وزادته قراءاته الواسعة حساً دقيقاً بشاعرية اللغة التي يستخدمها.. وهكذا من محاولة الى اخرى ادرك الصقر ان الكتابة هي عالمه الجديد وان في دواخله تموج مواد قصصية لاتنفد وان القصة يمكن لها ان تكون سلاحاً ناجحاً في محاربة التخلف والجهل .. ولم يمض وقت طويل حتى نجده ينشر قصته الاولى ((الرجل المجنون)) عام ١٩٤٨ وكانت هذه القصة تنبئ بميلاد قاص عراقي جديد ومحاولة جادة لتقديم المدينة الجنوبية على حقيقتها .. لدرجة ان بدر شاكر السياب يتحمس لهذا القاص الشاب ويشجعه على الاستمرار ولم يمض وقت طويل حتى كانت القصة الثانية (الطبيب الخافر) بين يدي السياب واذا بتلك القصتين تشكلان علامات جديدة بارزة في عالم الادب العراقي انذاك .. واذا بهما الى جانب محاولات غائب طعمة فرمان وشاكر خصباك وعبد الملك نوري وفؤاد التكرلي ايذاناً بولادة جيل من الكتاب يسعى لتقديم صورة حقيقية عن واقع المجتمع العراقي وكشف الزيف المحيط به . .. وتبلغ حماسة السياب ذروتها حين يدفع صديقه القاص الى نشر اولى مجموعاته القصصية فكان ان اصدر مجموعة (مجرمون طيبون) عام ١٩٥٤ عن رابطة (الفن المعاصر) وهي رابطة كان للسياب والبريكان وعدد من مثقفي بغداد الفضل في تاسيسها. .

×××

مجموعاته القصصية الاولى (مجرمون طيبون) (غضب المدينة)التي صدرت في اواخر خمسينيات القرن الماضي كانت بالفعل شيئا متميزا ومختلفا عن التيار الوصفي الذي كانت تتسم به القصة العراقية انذاك وكان هذا التطور متناغماً مع الجو السياسي والثقافي الذي ساد الشارع العراقي .. كما ان النجاح الذي حققه غائب طعمة فرمان وعبد الملك نوري في قصصهما قد اغرتا العديد من الكتاب بالابحار على مراكب الواقعية الجديدة.. وهي الواقعية التي تغوص في حياة الناس من موظفين صغار وحرفيين ومضطهدين ومنبوذين الا ان مهدي الصقر ما برح ان توجه بزورقه الى اتجاه اخر اتجاه يقربه من الواقعية التعبيرية المتمثلة بطاقة شعرية حيث اضاف الى قدرته في التقاط الموضوع وزاوية الرؤية للاحداث ذخيرة ثقافية قوية واستفادة واضحة في تذوق الادب العالمي الذي انكب على قراءته باللغات الثلاث التي يجيدها الانكليزية والفرنسية والالمانية. وتكشف قصصه التي نشرت فيما بعد في مجموعة (حيرة سيد عجوز) التي عاد بها بعد صمت قارب العشرين عاما بان الكاتب امتلك ناصية الكتابة الجديدة وتنبئ بان الصقر قد عرف جيداً كيف تكتب القصة الحديثة المستوفية لشروط بنائها المعماري ..وتنبئ ايضا بان الصقر ملم بالتيارات الادبية السائدة في العالم ولديه خبرة بمنجزات المع الكتاب في الادب العالمي كما تنبئنا بان عزلة العشرين عاما جعلت الصقر ينزل بحمولته الثقافية الثقيلة الى حقل القصة القصيرة وهكذا وجدنا انفسنا امام قصص ذات لون واقعي جديد انها واقعية ما وراء الواقع . واقعية ما قبل الحدث الدرامي وما بعده..واقعية تكشف لنا عن القوى الاجتماعية والاقتصادية التي جعلت ابطال هذه القصص يعيشون في عزلة رغم انهم يتقاسمون مكانا واحدا.. واقعية تقدم لنا الواقع الصارم في صور فنية تكشف الواقع وكواليسه السرية من خلال صوت صاحب الحكايات..ذلك الصوت المفعم بالانفعال والدهشة .. لقد اتجه الصقر في قصصه الجديدة هذه الى تطوير اسلوبه القصصي وتخليه عن المباشرة في الطرح ليقدم لنا عالما رحبا واسعا يطل على الواقع الذي انغمس فيه بكل ابعاده .. الصمت.. السكون .. الشوق .الى الناس.. والحب .. وهو لايترك تفصيلة صغيرة من دون ان يصفها او يخبرنا كيف يراها بل كيف يحاورها.. قصص لاتخفي شيئا ولكنها لاتفصح عن نفسها بسهولة ..قصص ذات نفس واضح ولكنه شديد في الوقت نفسه .

لقد نثر مهدي الصقر على ارضية القصة العراقية عالماً باسره.. دنيا مزدحمة بالاسماء والشخصيات وقدر هائل من الحكايات خاض الصقر في غمار ابداعها بقوة ساندها ارث من الثقافة فضلا عن رهافة الحس والموهبة العالية

×××

بين مؤلفات الصقر الروائية (الشاهدة والزنجي ، اشواق طائر الليل ، صراخ النوارس ، الشاطئ الثاني ، رياح شرقية وغربية ، امرأة الغائب ، بيت على نهر دجلة) اتوقف عند روايته الاخيرة – الشهادة –(بيت على نهر دجلة) لسببين:

الاول لانها رواية مرتبطة مباشرة بجو الحرب الذي خيم على العراق عقودا طويلة والثاني لانها عمل روائي نموذجي يجسد معنى المكاشفة والبوح.

فنحن امام عمل كتب كله في رأيي من خلال الصوت الواحد ومن خلال استرجاعات واستلهامات متوالية لبطلته (ساهرة) وحتى مشاركة الاصوات الاخرى فقد جاءت من خلال علاقة –ساهرة– بكل واحد منها وفي اطار رؤيتها وروايتها للاحداث

لقد عمد الصقر في هذه الرواية الى الامساك بعدة خيوط صعبة في ان واحد وتحريكها على عدة مستويات متضاربة من اجل تحقيق حالة وحدة المتناقضات في سياق عمل روائي شديد البساطة لكنه شديد التركيب في الوقت نفسه ليطلق لنا صرخة عميقة تشرخ قلبه وقلوبنا .هذه الحكاية الطويلة التي سماها رواية والتي ينطلق فيها صوت ساهرة في عدة حالات بين اللمس والصراخ هي بمثابة تجسيد لروح مسحوقة قرر الصقر من خلالها ان يلقي في وجه الجميع بشهادته الاخيرة مهما كانت هذه الشهادة مؤلمة .

لقد مضت ساهرة عبر (طابور) من الرجال (الزوج– الاخ– الابن–الشرطي –المحقق– الطبيب) وكانها منقادة الى قدرها باستمرار طارحة امامنا خليطا من الرؤى عن عالم مليء بالفواجع والخيانات والجنون . عالم يشير من خلاله الروائي وبمنتهى القسوة باصابع الاتهام الى زمن الحروب القذرة والى جذور الكراهية التي نمت بين الناس .. كاشفا بمنتهى الصدق عن وجع العراقيين مسقطاً القناع عن بشاعات غطينا عيوننا كي لانراها او نعترف بها .. بيت على نهر دجلة رواية تبدو مثل قوس قزح في سماء مليئة بالغبار. . رواية تشير باصابع الاتهام الى الجاني الحقيقي الذي دفع بهذه البلاد الغافية على حافة النهر الى حافة الخراب .. الا انه في الوقت نفسه ينبئ بان القادم اكثر خراباً وبؤساً .

(وتقفز ساهرة من السرير وتفتح الباب وتركض الى غرفة ابنها . ترى فراشه خاليا . وباب الدار مشرعة . واضواء الحرائق تنير سماء المدينة.

×××

لقد كان مهدي عيسى الصقر واحدا من الذين شكلوا وجداننا وذائقتنا الفنية .. واحدا من القادرين في سطورهم على اختزال وتلخيص هموم الناس وتطلعاتهم .. واحدا من جيل الثقافة العراقية الوطنية . .هذا الجيل الذي انتقل بالادب من الصالونات الى الشارع .. جيل الحلم الكبير.. جيل لم يكن يريد ان يفلت منه شيء من دون ان يكون طرفا حاضرا في ساحته مشهرا سهامه واضافته حتى وان كانت هذه الاسهام .. مجرد حكايات..

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (2018)
السنة الثامنة
الخميس (20)
كانون الثاني 2011

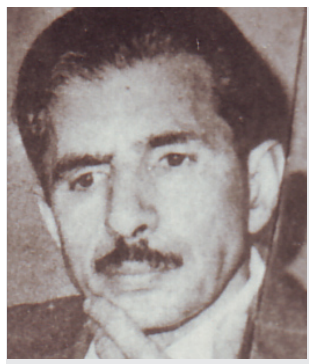
(امرأة الغائب) * ومصائد اللا شعور الماكرة

حسين سرمك حسن

امرأة الغائب× هي الرواية قبل الأخيرة التي أصدرها المبدع العراقي «مهدي عيسى الصقر» قبل رحيله عام٢٠٠٦ بسبب جلطة دماغية نتج عنها شلل نصفي وتشوش في الوعي. والغريب أن الوسط الثقافي العراقي – وكعادته المسمومة المعروفة تاريخيا – لم يحتفِ بهذا المبدع الكبير لعقود طويلة رغم أنه من العلامات الهامة في الفن الروائي العراقي منذ مجموعته القصصية الأولى «مجرمون طيبون» التي كتب مقدمتها الراحل الكبير «بدر شاكر السيّاب»، لقد انتظر الجميع لحظة إصابته بالجلطة الدماغية القاضية ليقيموا له احتفالاً – كنت صاحب كلمة فيه – لم يحضره «الصقر» لأنه كان مشلولاً ممدّداً في الفراش ومات بعده بمدة قصيرة .

في روايته «امرأة الغائب» يتناول محنة امرأة عراقية عظيمة، زوجها مفقود في الحرب. تعيش هذه المرأة حالة انتظار جحيمي ومدّمر.. انتظار مفتوح مديد.. وبين حين وآخر تتهيأ ليلاً مع ابنها الوحيد (سعد) لينطلقا فجراً لاستقبال وجبة من الأسرى العائدين.. الابن الصغير يحمل اسم أبيه على رأس عصا وهي تحدق في وجوه العائدين المتغضنة الشاحبة التي أنهكتها سنوات الأسر بضغوطها النفسية والجسدية الرهيبة.. وفي كل مرّة تعثر كل امرأة على زوجها الغائب عدا بطلتنا – وهي بطلة فعلاً بكامل مواصفات البطولة – حيث تعود مع ابنها خائبين.. لتدخل في حلقة انتظار جهنمية أخرى مفتوحة على موجات اليأس والرجاء المتلاطمة بلا هوادة. يطمع بها ابن عم زوجها السكّير فتردعه.. حتى بائع الشاي الأعمى يحاول التحرّش بها فيشتبك معه المهندس «وجدي» الذي يشتغل ابنها في محله لتصليح التلفزيونات. و«وجدي» يتعلق بها بدوره بجنون إلى الحد الذي يتمنى فيه أن لا يعود زوجها رغم أنه يتابع عن قرب عذاباتها الشديدة. هنا يفتح المبدع «الصقر» باب صراعات الغريزة مع العقل والأنانية المقيتة مع التضحية. وبرغم استمرار دوامة الخيبات إلاّ أن «رجاء» –وانظروا دلالات الاسم الرمزية – تثابر على الانتظار وغرس الأمل في روح ابنها الذي يقول لها إنّ الجميع يقولون إن أباه لن يعود.. فترّد عليه بحزم: أبوك ما يزال حيّاً ويفكر بنا.. وسيعود حتماً.

لقد تعطلت حياتها تماماً من أجل مهمة واحدة؛ هي انتظار زوجها وحبيبها المفقود. وفي ملاحقة المبدع الساخنة لمحنة بطلته نلاحظ أمراً غريباً يحصل لأول مرّة في منجز «الصقر» الإبداعي الغزير. في هذه الرواية يقع «الصقر» في ما أسميته في دراسات سابقة بـ«مصائد اللاّ شعور الماكرة» وهي المصائد المغوية التي ينصبها لاشعور المبدع مستدرجاً إياه



تروي الجدة – جدة سعد – أم الزوج المفقود – الحكايات لحفيدها الصغير كل ليلة. فما الذي تقصه عليه؟ الحكاية الأولى هي «حكاية الديك الأعمى الذي يحب كثيراً ركوب الدجاج ومصيره المأساوي» ورغم اعتراض الأم على أن هذه الحكاية بذيئة إلا أنها تذكر أن الجدة روتها للصغير عشرات المرات.

بفعل حماسته لموضوعه (أو لبطله/ بطلته) وانتعاش نرجسيته الناتج عن الإنجاز الفائق ولتفريغ مكبوتات ساعدت على تسربها غيبوبة البصيرة الناقدة الجزئية (التصافق مع الأنا الأعلى المطمئن لإخلاص ما يجري أمام عينه الرقابية لنواهيه وتحديداته الأخلاقية في حين يمرّر «الهو» دفعاته الغريزية الفجة». وقد تضعف انتباهة أغلب القراء فلا يقوون – وقد أصيبوا بعدوى الانحياز للبطلة الصابرة وهي تكافح من أجل غائبها الحبيب – على الإمساك بـ«ظاهرة» غريبة في الرواية وهي أن الصقر» ولأول مرة – يقع في شرك السرد الجنسي الذي لا مبرّر له من ناحية، ولا يناسب شروط التلقي من ناحية ثانية.

تروي الجدّة – جدّة سعد – أم الزوج المفقود – الحكايات لحفيدها الصغير كل ليلة. فما الذي تقصه عليه؟ الحكاية الأولى هي «حكاية الديك الأعمى الذي يحب كثيراً ركوب الدجاج ومصيره المأساوي» ورغم اعتراض الأم على أن هذه الحكاية بذيئة إلاّ أنها تذكر أن الجدّة روتها للصغير عشرات المرّات. تقول الجدة: «راح الديك الأعمى يظن أي مرتفع صغير يصادفه في طريقه، دجاجة، حذاء، حجارة، علبة فارغة، أي شيء.. فيعتليه ويقوم بحركاته الحمقاء. غريزته الجنسية جعلته مجنوناً. هذا الهوس جعله يمارس الجنس مع أي مرتفع يصادفه يؤدي إلى مقتله في النهاية. راح ضحية ال ..(وتتفوه جدته بكلمة فاضحة). ومع استنكار الأم تقول الجدة: «عزيزي سعد، عندما تصبح رجلاً، لا تدع قطعة اللحم هذه التي بين فخذيك تفقدك عقلك».

أمّا الحكاية الثانية فهي «حكاية الرجل الذي خطفته الساحرة وما جرى له بعد ذلك» وهي حكاية جنسية مكشوفة عن ساحرة تخطف الرجال وتقوم بقطع خصاهم وإخصائهم.. ويعود الرجل الذي تخطفه ليروي التفصيلات الجنسية لزوجته وابنته الصغيرة. يقابل ذلك تعبيرات موفقة عن حرمان البطلة الجنسي الذي يجعلها تستثار بقوة حين يلتصق بها ابنها«أمّي جسدك ناعم ودافئ» فتنتفض وتطرده. ثم الحلم الذي شاهدت فيه زوجها الغائب وهو يواقعها ثم تفتح عينيها فتشاهد وجه المهندس «وجدي» تدفعه وتنطلق عارية في المدينة والرجال يحاولون أن ينهشوا لحمها وابنها يركض خلفها ويصرخ: أمّي.. اهربي.. لا تدعيهم يغتصبونك.. ومن المهم الإشارة إلى أن شدة انحياز المبدع لبطلته وروحه الإنقاذية الأوديبية التي تجلّت في أغلب رواياته تجعله يصمّم حدثاً غير مقنع وذلك حين يقوم المهندس بقتل بائع الشاي الأعمى لأنه تحرش برجاء. المهم أنّ الاقتدار السردي العالي «للصقر» يتجسد بصورة فذّة في تصميم نهاية الرواية. في«ملاحظة من المؤلف»، يقول: «الآن والرواية توشك أن تنتهي تواجهني مشكلة، فثمة ثلاثة أطراف تتنازع النهاية: الشاب العاشق الذي أسميته «وجدي» في الرواية (أفضّل أن يبقى اسمه الحقيقي مستتراً)، والقراء الذين يتعاطفون مع السيّدة «رجاء» (هذا ليس اسمها خارج الكتاب) النساء منهن خاصة كونهن عاطفيات يتأثرن بسرعة. وأخيراً المؤلف نفسه. لذلك أرى – إرضاءً لكل الأطراف – أن أكتب للرواية ثلاث نهايات. ويربكنا المبدع في «الخواتيم» التي يقترحها: ففي النهاية التي يتمناها العاشق «وجدي» يتحرر الأخير من الضغط حين يعلم أن وجبة الأسرى العائدين هي آخر وجبة ويفرح حين لا تجد «رجاء» غائبها بين العائدين: «أجرّها برفق صوب سيارتي.. تمشي معي طائعة في حين يعوف ابنها رايته ويعدو أمامنا بخفة.. يفتح لأمه باب السيارة». أمّا في النهاية الثانية التي يريدها القارئ المتعاطف مع البطلة ففيها تعثر رجاء على غائبها وتنهار مغشياً عليها ويحملها بين ذراعيه وابنه يقول له: أبي. ويقف العاشق المتيّم وجدي متخفياً بين المستقبلين يفتك به الحسد والغيرة يحاول أن يداري جراحه مثل كل مهان. وتأتي الخاتمة الثالثة لتشكل قمّة القمم ونهاية النهايات حيث لا مناورات ولا تلطيف جراح ولا مصائر مرسومة وفق النهايات السينمائية التقليدية، هنا يوضع الملح وبكميات هائلة في جرح الروح الممزق، في التعامل مع الموت سردياً فإن أول الدواء الكي. وهذه النهاية هي – النهاية المفتوحة – التي ليست لا تناسب مسار وقائع الرواية وتؤججها درامياً فحسب بل هي الخاتمة التي ترسم بروح نبوئية انفتاح بوابات الجحيم التي تنتظر لا المرأة الصامدة (بطلة الرواية) بل النسوة العراقيات والمجتمع العراقي بأكمله. بوابات الجحيم التي تنفتح على مصاريعها مع الشعور باقتراب الفرج وتحقق (الرجاء). يعود الغائب وليس هو الغائب، مشوش، مضطرب، لا يدرك ذاته ولا يستطيع تحديد أولئك الذين انتظروه طويلاً.. طويلاً.. طويلاً.. وتتنازعه النسوة كلهن من أجل الخلاص، وللخلاص ذاته فحسب، وكأننا بالخلاص وبانتظار الغائب المنقذ نفاقم شدائدنا الفاجعة. وليس عبثاً أن هذه الأرض هي مصدر أسطورة الإله القتيل المنتظر منذ آلاف السنين.. منذ اختطاف دوموزي من قبل شياطين العالم الأسفل، وبهذه النهاية الثالثة يمرّر المبدع المقتدر لعبة ذكية جداً لا أعتقد أن القارئ سيمسك بها. يرسم «الصقر» هذه النهاية التي خطرت بباله كمؤلف حيث تركض «رجاء» نحو أحد الأسرى العائدين المذهول وتهتف «سعد تعال هذا أبوك» لكن الرجل لا ينظر إلى أحد.. إنه مشوش ولا يتعرف إليهما.. ثم تأتي امرأة معها بنت في عمر الصبي وتتعلق بذراع الكهل الثانية تشده إليها وتصيح: هذا زوجي. في حين تزعق رجاء: هذا زوجي. يقول (وجدي) بعد أن تطرده رجاء «أرى حلقة من النساء، لا أدري كيف اجتمعت بهذه السرعة وبهذا العدد، تحيط بالكهل فينازعن رجاء عليه، وابنها يقف جانباً لا يدري ما يفعل. وألمح مزيداً من النساء.. يخرجن كأشباح من عتمة الدروب المطلة على الساحة، ويهرعن صوب الرجل وكأن السماء أخذت تمطر نساء بأردية قاتمة، يبحثن جميعاً عن رجالهن المفقودين منذ سنوات طويلة».

×الناشر: دار المدى – ٢٠٠٤

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (2018)
السنة الثامنة
الخميس (20)
كانون الثاني 2011

بيت الصقر لا تخفت أضواؤه

أنحن جميعاً على سفينةٍ غرقى؟

نجم عبدالله كاظم

للتوقف عند تجربة مهدي عيسى الصقر عادةً خصوصية تتمثل من جهة في طبيعة هذه الشخصية الأدبية المهمة، ومن جهة ثانية في طبيعة الكثير من أعماله التي تقوم على استثمار الواقع من حوله بشكل غير عادي يتمثل في الغرف منه لا استلهاماً فقط بل تناولاً له بوصفه وقائع تاريخية حقيقية، ولكن، وهنا تحضر الخصوصية، مع دخول الروائي فيها بوعي وبمستوى خاص من الحرية الإبداعية يتيح له التصرف بتلك الوقائع بهذا الشكل غير المخلّ بالواقعة أو ذاك. وإذا كان هذا قد تمثل في أعمال معينة، مثل الشاهدة والجندي، وأشواق طائر الليل، فإنه لا تخلو من مثله أعمال أخرى للصقر، ومنها عمله الذي بين يدينا، رواية بيت على نهر دجلة التي صدرت قبل رحيل الكاتب بمدة وجيزة، عن دار المدى في سورية ـ ٢٠٠٦.

(١)

تبدأ الرواية، في فصل (العذراء) الذي هو الوحيد المعنون بين فصول الرواية، بتداعيات وذكريات وحوارات داخلية بضمير المتكلم، أو المتكلمة (ساهرة)، وبضمير الغائب ولكن تحديداً ضمير (أنا) الغائب، وانطلاقاً من وجهة نظر الشخصية ذاتها وعنها. ولعل هذا البدء، وفي ظل أجواء غير عادية، ينّم عن نوعية وطبيعة السارد والمسرود وأبطاله، وبتعبير آخر وبالضرورة عن بعض هوية الرواية وطبيعة موضوعها وعوالمها التي نُقحم بعنف فيها ومن الفقرات الأولي:

صوت مخلوق

عدت أسمع، وأنا أكابد الأرق في السرير، تلك الأصوات المتباينة والمتداخلة، التي كنت أسمعها عادةً، في ساعات الليل؛ لا دوي سيارة تخطف مسرعة، في الشوارع القريبة، أو فوق الجسر القريب الحديدي المجاور، لا وقع خطى في صمت الدروب، ولا غناء يرتفع، في هدأة الليل، لرجل يعود ثملاً إلى بيته، في ساعة متأخرة؛ لا صوت مخلوق، ولا لغط آلة.. الكلاب الضالة هي وحدها، التي تهيمن على ليل المدينة، نباحها اللجوج يملأ الهواء بين وقت وآخر... صوت الرصاص يتفجر، أحياناً، صاخباً ومباغتاً، في أماكن مجهولة من المدينة الحائرة والمنكمشة علي نفسها» ـ ص٧.

ولأن السرد يأتي عبر التداعي، فقد كان من الطبيعي أن يتمثل فيه وعي الشخصية بهيمنة لا حدود لها، ومجيء بعض هذا التداعي خالياً من علامات ترقيم يعني أنه تداع حر ينطلق من دواخل لا تكاد تكون لصاحبيه الرئيسين، (ساهرة) و(سعيد)، سيطرة عليه. ولعل هذا يبرر بإقناع للواعي فنياً ما يبدو لأول وهلة اضطراباً حين تأتي، في بعض تداعيات (ساهرة)، إشارة إلي الشخصية الثانية في الرواية، المريض (سعيد)، علي أنه ابنها مرة وأخوها مرة اخرى. فبعيداً عن تدخل الكاتب أو أي راوٍ خارجي يتضح لنا تدريجياً أنه أخوها، ولأنها قد ربته وهو صغير فقد اعتادت على التعامل معه كما لو كان ابنها. ويعزز ذلك، وانطلاقاً من العقل الباطن لـ(سعيد) نفسه، وعيه غير السوي بأخته كما لو كانت أمه. وبظننا أن هذه الإشارة إليه على أنه أخو (ساهرة) مرة وابنها مرة ثانية التي تبدو لأول وهلة وكأنها خطأ ولوهلة ثانية كأنها متعمدة ومكررة عن وعي وقصد، تضعنا في ما أرادته الرواية أن يكون وضعاً أو وجوداً غير سوي أو غير طبيعي سنكتشف سريعاً أنه موضوع الرواية، الأمر الذي فرض بالتالي أن يكون أناس هذا الوجود والوضع غير طبيعيين، وهو ما ينطبق على (ساهرة) و(سعيد) يشكل أساس لينجرّ على غيرهما من الشخصيات، وربما على المجتمع الذي تنتمي إليه. ونظن أن تبرير ذلك وتعليله يأتي مقنعاً حين ندرك سريعاً أنه كان واحداً من إفرازات حرب كانت ثمراتها لعائلة هاتين الشخصيتين متعددة المستويات، أوّلها، في مسار الأحداث، مواجهة (سعيد) للواقع الوحشي والسوداوي في الوطن، وقبل ذلك تجربة الأسر المُذلّة وما رافقه من تعذيب، وأخيراً تطليق زوجته (فاتن) منه، التي تكون قد تزوجت أصلاً من شخص آخر، هو ضابط كانت قد التقت به في مراجعاتها هي و(ساهرة) لدائرة عسكرية لمعرفة مصيره. ويبدو، وإنْ لم يكن صريحاً وواضحاً، أن هذا الضابط الذي أثارته أنوثة (فاتن) قد أوهمهما باستشهاده في سبيل الزواج منها. في ظل هذا كله يكون فقدان العقل أمراً متساوقاً مع العالم الذي يجد (سعيد) نفسه فيه: يريدها [زوج أخته] تأخذني إلي الطبيب كأنني مجنون لكنني لست مجنوناً أنا فقط قطعت الحبل مع القافلة مع ذلك سوف أجاريهما وأذهب من أجل أمي هي تظن أنني مخبول لأنني أحب إشعال النيران سوف أذهب... وأنظر إلى وجهه وبعد ذلك أقول له أعذرني دكتور فأنا لا أستطيع أن أبوح لك بشيء فلو أن جنابك سألتني وأنا لا أزال علي قيد الحياة كنت حكيت لك الحكاية من أولها إلى آخرها لكنني الآن ميت ومثل أي ميت تركت ذاكرتي ورائي وما عادت خناجرها تمزقني فلا تتعب نفسك معي يا طبيب النفوس المريضة» ـ ص١٢.

وهكذا فإن الرواية في معظمها مروية من خلال وعي شخصيتيها الرئيستين غير السويتين تماماً، ومن خلال تداعيات حرة، ولا سيما عند (سعيد)، وشبه حرة، ولا سيما عند (ساهرة)، وهو الأمر الذي يبرر أنْ أتت أقسام منها بدون علامات ترقيم. ومن الواضح أن الرواية تستوحي هنا ما فعله جويس في «يوليسيس»، وفوكنر في فصل المعتوه (بنجي) في «الصخب والعنف»، انطلاقاً من المبررات الموضوعية نفسها، مع أن بعض هذا التجاوز لعلامات الترقيم قد لا يكون مقنعاً، ذلك أنه قد روى بضمير الغائب أي براوٍ غير الأخ المريض، وعليه يسقط تبرير هذا الإهمال أو التجاوز لعلامات الترقيم، المتمثل في عدم وعي صاحب التداعيات، لو كان هو الراوي، بوسائل ضبط أو إعراب وما إلى ذلك. وعموماً نحس هنا نفَس فؤاد التكرلي وأسلوبه، مع التأثير الواضح لفوكنر في «الصخب والعنف»، وخاصة في فصلي (بنجي) و(كوينتن). فما أقربنا، في مراقبة (سعيد)، وإلى حد مقارب (ساهرة)، للأشخاص والأشياء وأجزاء الجسم المتحركة أمامه، من مراقبة (بنجي) في «الصخب والعنف»، حين يُعنى بمتابعة الأشياء والحركات الصغيرة للإنسان، جسمه وعينيه ويديه:

«ابتسمت وهزت رأسها وحدقت في ظاهر كفيها تتأمل العروق المتشابكة التي ظهرت قبل الأوان وجعلت البشرة تفقد نضارتها. لمحت ظل زوجها يتأرجح على البساط... شاهدت ظليهما يتوحدان على البساط وأسفل الجدار فضوء الفانوس يسقط على ظهريهما بشكل منحرف ويدغم ظلها بظله»، ص٣٣ ـ ٣٤.

وتأتي هيمنة وعي الشخصيتين الغارقتين في فوضي الواقع، من خلال تنقّل وجهة النظر بينهما. فلا تنتقل وجهة النظر إلى غير ذلك، إلا في النصف الثاني من الرواية الذي تحتل فيه (فاتن) مساحة كان من حقها وفقاً لذلك أن تقدم وجهة نظرها، أي النظر إلى الأمور من زاوية نظر أخري غير تلكما اللتين تنظر منهما (ساهرة) و(سعيد). كما يكون مبرراً أن يقدم لنا (ماجد) صوته أو وجهة نظره ويضعنا في الزاوية التي ينظر منها، لأنه يمتلك النظر الأكثر موضوعية كونه أبعد الشخصيات عن العلاقة بالأحداث. بقي أن هذا يعزز فنياً ما تفرضه تعددية وجهات النظر من حيث رؤيتنا نحن للشخصيات، ذلك هو أن معرفة كل شخصية وفهمها وتقويمها والحكم عليها غير ممكن أن يتحقق من خلال رؤيتنا نحن لها مباشرة فقط، بل الأهم، قبل هذا، من خلال منظور كل الشخصيات الأخرى من حولها ورؤيتها لها.

العالم الآخر

إذا كانت الفقرات الأولي من الرواية قد كشفت عن طبيعتها وطبيعة موضوعها وعالمها وشخصياتها، فإن تعبيرات معينة، ترد مبكّراً، تعزز تلك الطبيعة، لعل أهمها وأكثرها عمقاً تعبير (العالم الآخر) من خلال دلالتين يمتلكهما سيعبران عن الرواية كلها، هما (الموت) باعتبار أن (ساهرة) وهي المعنية أكثر من غيرها بأخيها، كانت تعتقد أنه قد استشهد في الحرب وفقاً للتبليغ الرسمي لها بذلك، و(الأسر) باعتبار ما ظهر بعد ذلك من عودة (سعيد) منه، وكلا التعبيرين إنما ينطبقان على العالم الذي تتحرك فيه الرواية وعلى أناس هذا العالم. ونعتقد أن الرواية تنجح تماماً في أن تهيئنا للعالم غير الطبيعي الذي يبدو لنا أنها قد أرادت أن يصل إلينا، وفي أن تقنعنا ـ وهذا هو الأهم هنا ـ بأن هذا العالم غير طبيعي، بل وحشي، والأهم والأعم والأكثر انغرازاً فينا أنه من حولنا، كما هو من حول الشخصيات. وهكذا تكون نتيجة مهمة تعزز تواصلنا مع الرواية تلك هي التي قد يعبر عنها (سعيد) في ولعه غير الطبيعي أو المجنون بإشعال النيران الذي يتلبسه بعد عودته من «العالم الآخر، بعد غياب طويل» ـ ص٦، على حد تعبير الرواية. ولأن الفعل ـ أو ربما الرغبة في هذا الفعل ـ مجنون وغير سوى بكل المقاييس الإنسانية التي من الطبيعي أن تتواصل مع مسار الأحداث ونحن نحملها معنا، فقد كان على الرواية، لكي نصل معها إلى قناعة في أن تسير بنا في مسار هو مسار أزمة أو أزمات إنسانية تعبّر عن معاناة مختلفة الأوجه والشخصيات أكثر منها مسار أحداث عادية أو تقليدية، سواءٌ أكانت متخيلة كما نفترضها في أي عمل سردي، أو حقيقية كما نحسّها فعلاً. وهنا يكمن الإنجاز الفني الذي بظننا أن الرواية قد حققته مقروناً بتعبير متعدد الأوجه: فكري، وسياسي، واجتماعي، وإنساني. ويعزز ذلك ويوصله أن للنار والحريق الذي يمتلئ (سعيد) شغفاً في تحقيقه دلالة أو دلالات أبعد من معانيها قد نختلف في تحديد هويتها، خصوصاً

وهي تأتي بشكل رغبة غير طبيعية من الأخ غير الطبيعي أو المريض. هذه الدلالات وعمقها ومبررها تتحقق بدرجة ما من خلال وعيه هو حين يتصور نفسه ابتداءً في طابور من الأسري أمام المراحيض، وما تستتبعه تلك الصورة من صور الأسر والحرب الأخرى التي تأتي تباعاً، وكلها موجعة ليس لصاحبها فقط، بل لنا أيضاً، وهي غالباً ما تتداخل، في وعي (سعيد) مع أحداث الحاضر، وكأنها تقول له أنت لا تزال وستبقي تعيشها.

وإذا كانت مأسوية الأسر من الوضوح، بحيث نستطيع أن نتصوره بدون أدني حاجة للتفصيل فيه وفي استرجاع أحداثه إلا بحدود ما يجسد خصوصيته، فمن الواضح أن مأسوية الحياة عموماً، وكما تعبر أوضاع عائلة (ساهرة) ومأساتها التي مركزها ابنها الأسير السابق، تتعدي ذلك، بل أعمق من ذلك حين تتجسد بعد العودة من الأسر (العالم الآخر)، إلى الوطن (عالم العائلة) وعبر مفردات وأحداث ومفارقات غير عادية. وكأن الرواية قد أرادت أن ينعكس ذلك كله لا من خلال تلك المفردات والأحداث والمفارقات ذاتها فحسب، بل من خلال نوعية رؤي الشخصيات ونظراتها إلى الأشياء والكيفية التي تظهر بها أيضاً، ومن خلال توفير ما يُظهرها بهذه الكيفية. وهكذا، وضمن اهتمامات بما قد لا يبدو له أهمية ودلالات في مناسبات أخرى، كان لليل بشكل خاص هنا مكانة ودلالة غير عادية، وتعلقاً بذلك للضوء والظلمة، وما يسببانها من ظلال وخيالات وحركات تحوط بالشخصيات وبمواقع الأحداث، مع رصد ومتابعة لحدود الظلمة والضياء المتداخلة. فهذه الوحدات تخلق أجواءً خاصة تعمّق الأزمات، وتسهم في ترجمة أوضاع الشخصيات النفسية ودواخلها:

ضوء الفانوس يمسح بعضاً من سواد الليل عن الجدران، وخزانة الثياب، وطاولة الزينة، والملابس المتدلية من أصابع المشجب في ركن الغرفة، وعن ستارة النافذة، والظلال تتراكم، بدرجات مختلفة من القتامة علي السقف، وعلى البساط. ومرآة الزينة ـ المضاءة بشكل خافت ـ تعكس صورة الفانوس المنخفض الإنارة»ـ ص٦.

تبدو الرواية في ظل هذا كله رواية مآس ومعاناة إنسانية. ولعل مأساة (سعيد) بالتحديد تعبر عن ذلك إذا تمثل تحطم شخصية الإنسان في القتال وفي الأسر، وفي ظل الحروب ليكون ليس كما كان. لكن ما يتعدى شخصية (سعيد) من ذلك علي ساحة الأحداث وعالمها إنما يعزز أولاً مأساته، ويسهم ثانياً في تصوير العالم الذي يتحرك فيه، ولتقول الرواية من خلاله ثالثاً، وتعلقاً بذلك وإضافة إليه، إن هذه المأساة ليست في الواقع فردية، بل جماعية، وربما شاملة. وبها لا يعود هذا العالم هو العالم الذي نفترض أن الشخصيات قد أَلِفَتْه من قبل، وتألفه عادة في الظروف الاعتيادية، كما يتمثل في عيني (ساهرة) بشكل خاص، التي هي أحد الشهود عليه: كانت السيارات تكشف أحياناً عن الجوانب السفلي لأغصان تتدلي خارج أسيجة البيوت أغصان ساكنة يغطيها ما يشبه الرماد الأسود حملته الريح من حرائق هائلة بعيدة (وداخلني شعور بأنني أمشي مع ابني في دروب مدينة حل عليها غضب الله فتحول أهلها إلى أشباح وأشجارها إلى نصب من حجارة سوداء)»ـ ص٥٤.

أزمات هذا العالم

انطلاقاً من طبيعة الرواية كما عرفناها فيما سبق، ومن طبيعة الشخصيات التي بعضها شبه غائب عن العالم من حوله، والبعض الآخر غارق إلى النخاع في أزمات هذا العالم، كان مما لجأت إليه الرواية تقنياً التداخل بين الأحداث المختلفة، خصوصاً وهي غالباً ما تأتي مبرّرة بتداعيات الشخصيات غير السوية أو التي هي في أوضاع نفسية غير سوية، ولا سيما (ساهرة) و(سعيد). فمن منظور (سعيد) بشكل خاص يأتي التداخل بين الأحداث التي تقع في الحاضر بعد عودته من الأسر، والتي كانت قد وقعت من قبل حين كان في الأسر، من ذلك مثلاً التداخل بين حدث الحاضر حين تقرر قوات أمنية أو عسكرية، بناءً علي كلام منه، هو أشبه بالهذيان بالطبع، الحفر تحت سرير (ساهرة) وحدث أو أحداث الماضي، إذ وقعت أيام الحرب والأسر في الماضي:

الشظايا الحارقة

اقتحموا غرفة أمي ساهرة يحملون أدوات الحفر ثم تطايرت الشظايا الحارقة ودوت الانفجارات وسقطت على الأرض في الصحراء وكانت أمي تقف في باب الحجرة تنظر إليهم يحفرون تحت سريرها وترمقني بغضب وأنا لا أنظر إليها وهم يحفرون وأحذية كبيرة معفرة بتراب صحراوي أبيض وناعم تتحرك حول جثتي وأحس بطرف حذاء ينحشر بين كتفي وتراب الأرض فيهتز جسد سعيد ثم ينقلب على ظهره يواجه عين الشمس... ويسألني رئيسهم حانقاً أين هو السلاح الذي قلت لنا عنه وأشعر بسخونة حديد السيارة تحرق ظهري ورائحة أجساد دامية أخري شحنوها معي فوق ظهر اللوري ويقول الرجل لأتباعه واصلوا الحفر والصحراء تركض من حولنا وتصيح آاااخ يابه... المحقق يخرج سيجارته من فمه وينفخ في الهواء فيبعد هو وجهه عن الدخان الذي ملأ الغرفة يسأله وماذا حدث بعد ذلك يقول له إنه ما عاد يتذكر حاول نعم تذكرت في إحدى سفراتي درّبونا على إصابة الهدف لكي نستعد دربوكم كيف جاؤوا برجال ونساء وأطفال مثل ولدي أنا كان عندي اثنان قبل أن يأتوا بجثتي إلى ساهرة ربطوهم كلهم إلى أعمدة وأمرونا أن نسدد فوهات بنادقنا إلى المواضع المؤشرة بالأحمر ورفعنا بنادقنا هكذا يغمض إحدى عينيه ويوجه فوهة سبابته نحو قلب المحقق طاق طاق يواصل إطلاق نيرانه علي الهدف الذي يتهدل مشدوداً إلى العمود ويختلج اختلاجات العذاب الأخيرة»ـ ص٩١ ـ ٩٣.

وتتداخل أحداث الحاضر، وأماكنه المختلفة فيما بينهما، وإن كانت محدودة، من منظور (ساهرة)، خاصة حين تتصاعد أزمتها الداخلية، مثل ذلك الذي في ص٤٤ ـ ٤٥.

وإذ تأتي هذه التداخلات ترجمةً لطبيعة العالم وأحداثه وأزمات الشخصيات ليكون بذلك مبرراً ومقنعاً لنا موضوعاً، وحدثاً، وسلوكاً لهذه الشخصيات، فإنه يكون وسيلة تقنية رئيسة من التقنيات المستخدمة في الرواية، خصوصاً أن أحداثها ما كانت لتكتمل غالباً وتتألق، بدون لملمة ما يأتي متشظياً، وبما يتلاءم مع تشظّي العالم الذي تدور فيه، عبر الشخصية الواحدة أو مجموع الشخصيات. عدا ذلك كان بالإمكان أن تقدَّم الأحداث، وبتعبير آخر الرواية بشكل تقليدي وبنسق زمن حدوثها وبرواية شخصية سوية أو غير سوية من شخصيات الرواية، أو برواية شخص ثالث عليم أو غير عليم. ولكن ما كان لها لتكون بفوران العواطف وهياج الانفعالات وصدق التعبير عن الدواخل الإنسانية التي جاءت عليها من خلال وجهات النظر التي قُدمت من خلالها والتقنيات التي قُدّمت بها.

في العودة إلى الولع غير الطبيعي أو المجنون للأخ بإشعال النيران الذي عرفنا أنه يتلبسه مذ عودته من (العالم الآخر)، نعتقد أنه لا يمكن لتفكير أي منا إلا أن يتجه أولاً لا إلى الحارق أو الراغب بالحرق، نعني (سعيد)، بل إلى المحروق أو الذي يريد (سعيد) أن يحرقه، للإجابة على السؤال (لماذا؟) الذي لا بد أن يرتفع، خصوصاً أنه ليس للقارئ، ومهما كان تلقيه، إلا أن يحس في رغبة (سعيد) المجنونة هذه غضباً أو رفضاً أو على الأقل عدم رضا عن هذا الذي يريد أن يحرقه. وإذا ما عرفنا هوية هذا الذي يريد حرقه عرفنا كم هو حجم عنف هذه الرغبة وكم هو حجم الضغوط والعذابات التي تعرض لها، وكم هو حجم المعاناة التي وقعت عليه، ليكون فعله الناتج عن رغبته، حين يقع، مقنعاً أو على الأقل متفهَّماً. ولأن هذه الرغبة هي محور الرواية ومحرك مسارها فقد كان مبرَّراً فنياً أن تكون النهاية عبر نهاية هذه الرغبة وتنفيذها مسبوقة بمبررات صريحة ومرموز إليها، لتكون مجنونة ولكن معبرة بالتأكيد، بل مقنعة، لأنها تأتي مبررة لفعل (سعيد) ومخرجةً له من أن يكون تعبيراً عن رغبة أو أزمة أو مأساة فردية، لا سيما أنه يأتي ممن يُفترض أنه مداوي الأزمات والمآسي، نعني طبيب (سعيد) النفسي، الذي يُفاجئ الآخرين بالتعبير غضباً عنيفاً عما هم فيه غارقون، ويفاجئهم أكثر حين يكشف عن حقيقة أنه هو نفسه غارق فيه، وربما أكثر منهم:

تأزم وانهيار

عندما تنزل في بالليع المجاري فإنك تتوسخ جسداً وروحاً!)

يتكلم الدكتور سالم بعد الصمت الطويل، ويتابع قائلاً:

(وأنا أدخلها كل يوم.. سنوات وسنوات وأنا أنزل فيها، كل يوم، باستثناء أيام الجمع، والعطل طبعاً.. كل يوم، فهم يقصدونني من كل مكان من البلد، يأتون من الجنوب، يأتون من الشمال، يأتون من الوسط، ويلقون بثقل عذاباتهم، وأحزانهم، علي صدري!...)»ـ ص١٨٧.

ومع كل ما يبدو عليه الطبيب، وهو يقول هذا، من تأزم وانهيار، فإن الكثير مما يسبق ذلك في الرواية يجعل من كلامه، ومن ثم فعله مفهوماً، وكل ذلك بمنح المعاناة العامة ومعاناة (سعيد) بشكل خاص، وما قادت إليه من خراب وغضب وضياع وخراب للعالم والناس والقيم، في ظل حرب وظلم وانحراف ذمم وفقدان إنسانية الإنسان ورُخْصه مما يتجسد في مشاهد صارت هي الحياة اليومية للناس والبلد، كما يتمثل في امرأة في حالة عراك مع زوجها في طابور أمام دائرة عسكرية يُستفسر فيها عن مصائر أو جثث أبناء عسكريين مفقودين أو شهداء:

يقترب منهما الضابط، ويتساءل في انزعاج (لماذا هذا الصياح!؟) تتضرع إليه المرأة: (الله يخليك ابني، ويطوّل في عمرك! أنا امرأة فقيرة، والمرحوم الذي جاؤوا بجثته إليكم كان ولدي الوحيد!) صاح الرجل (وأنا أبوه، سيدي! أنا أبوه!) قالت المرأة (أبوه بالاسم! سيدي هو هجرني قبل أكثر من عشرين سنة، وابني ما يزال رضيعاً...) قال الضابط يقاطعها مرة أخري (فهمت! جاء يطالب بالتعويض!... المسألة بسيطة. تقاسما بينكما التعويض عن استشهاد ابنكما! دعي أباه يأخذ السيارة، وأنت خذي قطعة الأرض! ويتحرك مبتعداً، ورآه يتردد صوت الأب المبتهج وصوت الأم المخذولة»ـ ص١١٢.

هكذا صارت حياة الإنسان وهكذا صار موته، وقد فقد كل ما يختلف به عن الأشياء والحيوانات، وليكون في مأساويته وعبثيته مسار الرواية ومسار أحداثها. وكما كان مسار الأحداث تكون النهاية في مستوي هذا الواقع السوداوي. وزاد من مأساوية النهاية وسوداويتها، كما هي فنيتها وموضوعيتها أيضاً أنها جاءت من خلال (ماجد) زوج ساهرة شبه الصامت أو الحيادي وسط عالم الفوضي والصراع والمآسي، والمراقب الحيادي غير الضالع إلا بشكل هامشي في الأحداث وفي معمعة العائلة التي تبدو مصابة ومفجوعة ومأزومة مرة، ومريضة عصابياً ونفسياً مرة ثانية، وغير الطبيعية مرة ثالثة:

تشوف هذا الدولاب؟ ما عاد في أدراجه متسع لمريض جديد. المرضى يملؤون الأرض والسماء، ويحاصرونني. تصور أنهم ينامون بيني وبين زوجتي على السرير، يجلسون معنا، على مائدة الطعام، يذهبون معي إلى النادي، يمشون معي في الطريق، يزاحمونني داخل السيارة، ويسدون عليّ المنافذ، عيونهم تلاحقني، عيونهم تسائلني وتستنجد...).

ستل عضوه، ويبول على أحزان مرضاه، وهو يدور حول التل الصغير، كي يرشهم من كل جانب، ويضحك متشفياً...

(والآن سأضع فوقهم أوراقاً يابسة نظيفة، وبطاقات لم تتسخ بعد، وأشعل فيهم النار!)»ـ ص١٩٠ ـ ١٩٢.

هذا كله يأتي مبرِّراً للفعل الأخير الذي كانت الرواية من أولها تهيئنا له، لتكون النهاية وكأنها في هدوئها أكثر عمقاً وتعبيراً عن موقف نستطيع أن نحس أن الرواية عبرت عنه. فأنْ ينهار الطبيب ويحرق ملفات مرضاه، يعني ليس غريباً ولا مفاجئاً إذن أن يفعل المريض شيئاً مثل هذا، إذ أن فعل الطبيب يجسد من جهة عمق الخراب، وعمق الانهيار الذي لم يصب مريضه (سعيد) فحسب، بل العالم والناس جميعاً، لتأتي الأسطر الأخيرة بمواجهة (ماجد) و(ساهرة) للفعل الأخير المنتظر: ينزل عن فراشه ويذهب إلى النافذة. لكنها لا تنتظر. تقفز عن السرير، تفتح الباب وتركض إلى غرفة ابنها. ترى فراشه خالياً، وباب الدار مشرعاً، وأضواء الحرائق تنير سماء المدينة»ـ ص١٩٨.

فهل هذا الذي أرادت الرواية أن تعبر عنه، من خلال النهاية التي تأتي نتيجةً للرواية كلها، هو أن تكون صرخة بوجه هذا العالم الذي عالجته، وحكماً على عالم رأت أنه لم يعد إنسانياً، وإلفات نظرنا إلى المأساة أو الكارثة القادمة؟ وهل هي تنبؤ بمصير الإنسان في عراق الحرب والذي يتمثل في الأجواء وانهيار الإنسان وفقدان القيم والذمم، والصراع على كل شيء، كذلك الذي رأيناه بين الأب والأم على تعويضات استشهاد ابنهما. بعبارة أخرى، ولأننا نكاد نجد عالم الرواية في الواقع من حولنا، تبدو الرواية بنهايتها ـ كلام الطبيب وفعله، ورغبة (سعيد) المجنونة وتنفيذها ـ وكأنها صوت قوي يقول: ليس من مفر، فكلّنا على سفينة غرقى!..

في العودة إلى الولع غير الطبيعي أو المجنون للأخ بإشعال النيران الذي عرفنا أنه يتلبسه مذ عودته من (العالم الآخر)، نعتقد أنه لا يمكن لتفكير أي منا إلا أن يتجه أولاً لا إلى الحارق أو الراغب بالحرق، نعني (سعيد)، بل إلى المحروق أو الذي يريد (سعيد) أن يحرقه.

عراقيون من زمن التوهج
العدد (2018)
السنة الثامنة
الخميس (20)
كانون الثاني 2011

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (2018)
السنة الثامنة
الخميس (20)
كانون الثاني 2011

لماذا .. أكتب عن مهدي عيسى الصقر؟

علي بدر

سألني صحفي صديق أن أكتب عن روائي عراقي في صحيفته، فجأة خطر في بالي الكتابة عن مهدي عيسى الصقر في الذكرى الثانية لرحيله. لماذا مهدي عيسى الصقر؟ قال لي ولم يكن يعرفه.. قلت له: لأنه هو الصانع البارع للرواية الواقعية الاجتماعية، وقد بقي طوال حياته حريصا على أن يجعل من رواياته تسجيلا للتحولات السياسية، وسجلا للمظاهر الاجتماعية، ودرسا في المعاني الأخلاقية.

لماذا مهدي عيسى الصقر؟ كان علي أن أجيب عن هذا السؤال في مقالتي..

كان مهدي عيسى الصقر منذ مجموعته القصصية الأولى "مجرمون طيبون " في العام ١٩٥٤، يدرك أن الرواية الواقعية هي ملحمة إنسانية لا تنضب، وهي الشكل الصلد والمتماسك الذي سيدوم بعد حياته، وقد عد كل ما عداها هو فن مبعثر وشكل زائف وميثيولوجيات لا أساس لها في الواقع... وكان الواقع...وربما الواقع وحده هو الذي سحره وجذبه إليه فدشن مفهوم الواقعية الاجتماعية في الرواية العربية، حتى أصبح مارتن دو غارد الرواية العراقية بلا منازع، وهكذا نجد في روايات وقصص الصقر جميعها ("مجرمون طيبون" ١٩٥٤، "غضب المدينة" ١٩٦٠، "حيرة سيدة عجوز" ١٩٨٦، "الشاهدة والزنجي" (١٩٨٧)، "صراخ النوارس" ١٩٨٨، "أجراس" ١٩٨٨، "الشاطئ الثاني" ١٩٨٩، "أشواق طائر الليل" ١٩٩٤، "رياح شرقية..رياح غربية" ١٩٩٥، "امرأة الغائب" ١٩٩٦، "شواطئ الشوق" ١٩٩٩، "شتاء بلا مطر" ٢٠٠٠، "حكاية مدينة" ٢٠٠١، "بيت على دجلة" ٢٠٠٦)...نجده وقد حول ذاتية الإنسان إلى واقع، وأصبحت الطبيعة البشرية في أعماله جميعها رهينة للإلزام السياسي، ورهينة للإرغام الاقتصادي وللقمع الاجتماعي أيضا، وهكذا تنازل مهدي عيسى الصقر في رواياته عن كل ما هو ميتافيزيقي لصالح ما هو فيزيقي، وغادر كل ما هو فو-طبيعي لصالح ما هو طبيعي، وتخلى عن كل ما هو فو-واقعي ورحل مسحورا بكل ما هو واقعي، وحدد الطبيعة الهائجة للإنسان والتي تسحق كل شيء أمامها بالاقتصادي، واختزل مجابهته لمصيره بالاجتماعي-السياسي، وحدد مأساة وجود الإنسان في حتميته التاريخية، التي نشأت طبقا إلى الحتمية الاقتصادية كما قررتها الماركسية التي ظل أمينا لها، فهي التي أنتجت الحتمية الاجتماعية، وهكذا يجد القارئ نفسه مع مهدي عيسى الصقر أمام شخصيات تتحرك مسحوقة بمصيرها، مقتولة بهواها وأخطائها، وهي تحاول جاهدة أن تغير قدرها ومصيرها...وحين نتحدث عن قدر الإنسان ومصيره المأساوي، فهي عند مهدي عيسى الصقر كما هي في التراجيديا الإغريقية ، ولكنه استبدل الآلهة الغاضبة عند إسكيلوس بالقوة التي تسحق وهي الحياة الاقتصادية...أو الحتمية الاقتصادية.

كان درس النظرية الماركسية كبيرا في الثقافة العراقية، في الأربعينيات والخمسينيات والستينيات وحتى في السبعينيات والثمانينيات، فكرة رغم أوهامها التي لا تحصى إلا أنها فكرة أبدية تتحرك بسرعة هائلة، تتحرك لا في فراغ إنما في مائع...وكانت تولد جدلا دائما..وهي التي تخترع وتبتدع، كانت فكرة لا تتوقف أبدا ولا تجف ولا تنضب، وهكذا تحولت الطبقة إلى الانتماء الأوحد ...وتحولت الشروط الاجتماعية إلى القدر الأبدي، وإلى المصير الكاسح، وتحول الفقر والبؤس إلى القوة التي تدفع بالأبطال نحو الصراع مع قوى اجتماعية أخرى، مع قوى تمتلك وحدها كنوز الثروة وصولجان السلطة، قوة تدفع بالأبطال نحو الموت والانتحار والسجن والدمار من أجل انتزاع الحق في الحياة والوجود.

الثورة والتحريض في الواقعية العراقية

الثورة...هي الصرخة المدوية...هي الشيء الخارق الذي أصبح في الثقافة العراقية الفورة التي لا تهدأ...الثورة هذا المطلق الذي صورته الرواية العراقية بأنه الضوء الذي تسعى إليه الحشود...حشود من الفقراء دمرت حياتهم أيام الانتظار...وشلتهم البلاهة وقلة الحظ...الثورة في الرواية العراقية كما هي الثورة عند مكسيم غوركي ...هي المطلق الذي يسعى إليه صغار الموظفين في المدن والأرياف...بعيدا عن حياتهم المعفرة، بعيدا عن حياتهم الخابية التافهة، ويسعى إليها العاطلون والمستخدمون والعمال والصيادون في نهر دجلة وهم يتسكعون في الطرقات بلا أمل أو حماسة للعيش وسط الخزي والعار.

سقطت الثورات في الواقع، تحولت الثورات إلى غول هائج وأكلت حتى أبناءها...غير أنها بقيت في الرواية الواقعية في العراق ...هي الحركة القصوى...والفورة التي تدفع الملل عن الفقراء وتقود المزاج غير المرتاح...حتى وإن لم تصرح به فهي تنوه به عن طريق بيان الأثر الوحشي الذي تخلفه الطبقات، وعن طريق التركيز على الحياة المنحطة للفقراء إزاء بلاطات الدعارة والبذخ، والتصوير المفزع للأرستقراطية أزاء السرد المتوحش لحياة المهمشين والمستلبين والمحرومين والخارجين...وهكذا تعاقبت الصور الواقعية في قصص مهدي عيسى الصقر وفي رواياته، بدءا من " مجرمون طيبون" في العام ١٩٥٤، " غضب المدينة" ١٩٦١، حيث تعاقبت صور الفقراء، والمجرمين، والمخبرين، والشرطة، والمهمشين، والقوادين، والعاهرات، وسنجد ببساطة آثار تشيخوف وآثار شخصياته الواضحة (تشيخوف...هو زيوس القصة العراقية بلا منازع) سنجد النظرة النقدية للواقع، والتلميح الفذ، والتحولات والانقلابات السريعة، ولكننا في رواياته بدءا من "الشاهدة والزنجي" التي صدرت في العام ١٩٨٧، وانتهاء في "بيت على دجلة" التي أصدرها في العام ٢٠٠٦، نجد أنفسنا أمام آثار دستيوفسكي، وملامح من شخصياته الغامضة وغير المفهومة، أمام صور الرؤى المفجعة، وغزارة الشخصيات والأحداث، أمام تفاصيل وقائع الفقر حتى نرتجف رعبا أمام ما يقدم من أسرار لنساء ورجال، لقد تحول مهدي عيسى الصقر تحولا هائلا، ولا سيما بعد تركه مدينته الأم البصرة وتحوله للعيش نهائيا في بغداد، وقد أنتج أغلب رواياته هناك: فامتلأت رواياته بصور الواقع في مدينة ضخمة، لقد أخذت صورة المدينة تتسع في رواياته حتى غدت تعج بالأحداث الكبيرة: لقد أصبحت المدينة في رواياته صاخبة متداخلة، مدينة مركبة تصل في الحياة إلى القاع والانحطاط، فاندفع لتصويرها في رواياته، وتسجيل حياة بغيضة لا تعاش، حياة يشلها إحساس حاد بالقلق، جوع، احتضار، عائلات تتهدم، جرائم، وساوس، رجال يقتلهم الندم، جنود، زنوج، بحارة، خطيئة، جنس محرم، سكر، عنف، جريمة، تمزق...

إن أبطال مهدي عيسى الصقر هم مثل أبطال دستيوفسكي: قاتلون ملطخون بالدماء أو صغار ساذجون، أو طاهرون عاجزون، أو عنيفون ممتزجون بالوقاحة...فالمرأة التي تتعهر مع الجنود الأجانب وهي الشاهدة الوحيدة على جريمة القتل كانت تتعهر من أجل لقمة الخبز... والمخبر حسن يقدم الوشاية للسلطات لأنه يبحث عن ثمن دواء لإبنه المريض، وهكذا يقدم الإنسان في تناقض مستمر، في مشاهد متخيلة كثيرة، في عيوب، في حقائق تستعاد وترتد، هذا الإنسان المتناقض المشتت العاجز العنيف ...

رؤيا الواقع وخطاب الواقعية في الرواية

لقد دشن الثلاثي الذهبي (غائب طعمة فرمان، فؤاد التكرلي، مهدي عيسى الصقر) مفهوم الواقعية الاجتماعية القائمة على أسس سردية وفنية متطورة، وقد تمكن هؤلاء الثلاثي من المزج البارع بين الخيال المجدد والتسجيلية الدقيقة لوقائع اجتماعية تتعرض إلى هزات متكررة، وتمكنوا أيضا من أن يرسموا بشكل ملهم الملامح السوسيولوجية للمجتمعات الفقيرة والطبقات الشعبية والمحلات والأزقة والضياع، وأبرزوا إلى السطح الشخصيات المقهورة والمهمشة والمعزولة والخارجة اجتماعيا وسياسيا وطبقيا، وتمكنوا كذلك من إثارة مظاهر القسوة والعنف والبؤس والخراب والتفكك والانهيار والتشرذم الذي أصاب المجتمع العراقي في تحولاته من بنى اقتصادية كروكية وبدائية إلى بنى اقتصادية مكولنة، لقد برع هذا الثلاثي في تأسيس ملامح تقنية وسردية لرواية خاصة ومتميزة، بدءا من العمل الفذ والفريد لرواية النخلة والجيران لغائب طعمة فرمان ومرورا برواية الوجه الآخر لفؤاد التكرلي وانتهاء برواية الشاهدة والزنجي لمهدي عيسى الصقر.

غير أن السياسة والأحداث السياسية هي التي عمدت الرواية الواقعية وخدرتها، النكبة السياسية -لا سيما- هذا المشروب القاتل، هذه المرجعية الطبيعية أو لنقل المرجعية الواقعية في

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (2018)
السنة الثامنة
الخميس (20)
كانون الثاني 2011

دفع الأحداث ورسم الشخصيات، والغريب أن هذه البؤرة كانت هي المهيمن منذ أول نص سردي في العراق والمكتوب على شكل مقامة..وأقصد «مقامات أبي الثناء الألوسي» الصادرة عام ١٨٥٦، وكذلك نص أحدث هو الرواية الايقاظية لسليمان فيضي الصادرة في العام ١٩١٩، وأعمال محمود أحمد السيد (١٩٠٣ - ١٩٣٧) وبشكل خاص أعماله الروائية المبكرة، في "سبيل الزواج" في العام ١٩٢١، و"مصير الضعفاء" في العام ١٩٢٢، و"النكبات" في العام ١٩٢٢، وأخيراً رواية "جلال خالد" في العام ١٩٢٨.

غير أن الواقعية في العراق بقيت هي المحرك لكل النصوص السردية، بدءا من الروائيين الأوائل، فمحمود أحمد السيد كان متأثرا جدا بأعمال تولستوي، ومنذ العشرينيات كان متأثرا بالثورة البلشفية في روسيا، وكذلك تأثر ذنون أيوب في روايته "الدكتور ابراهيم" التي صدرت في العام ١٩٣٩ بالواقعية الروسية، وربما فارق عبد الحق فاضل الذي أصدر رواية «مجنونان» في العام نفسه (١٩٣٩) هذا الاتجاه، بسبب آثار الواقعية الفرنسية الواضحة (وهنا غي دي موبسان تحديدا): الحبكة المؤسسة على لعبة بوليسية بارعة، لعبة اختباء يمارسها البطلان؛ صادق شكري وهو كاتب وصحفي ومحام مشهور، وصفية سعدي وهي كاتبة متحررة، وًهنالك الإبطاء والمفارقة واللغز البوليسي، واللغة الرشيقة، والسخرية.

ومن الأربعينيات وحتى ظهور ثلاثي الرواية العراقية (غائب طعمة فرمان، فؤاد التكرلي، مهدي عيسى الصقر) كانت الرواية تتنقل من الرومانسية إلى الواقعية: "اليد والأرض والماء" لذنون أيوب (١٩٤٨)، "في قرى الجن" ١٩٤٨ لجعفر الخليلي، "نهاية حب" لعبد الله نيازي (١٩٤٩)، "شيخ القبيلة" (١٩٥٢) لحمدي علي، "قصة من الجنوب" (١٩٥٣) لمرتضى الشيخ حسين، "الأخطبوط" (١٩٥٢) لأنيس زكي حسن، "التائهة التافهة" (١٩٥٨) لحازم مراد، "سبي بابل" (١٩٥٥) لعبد المسيح بلايا، "الخالة عطية" (١٩٥٨) لأدمون صبري.

ثم تطورت منذ الستينيات في ثلاثة اتجاهات واقعية متميزة، الأول هو الواقعية الوجودية التي مثلها فؤاد التكرلي بدءا من روايته "الوجه الآخر" في العام ١٩٦٠، ثم "الرجع البعيد" (١٩٨٥)، ثم "خاتم الرمل" ١٩٩٣، "الأوجاع والمسرات" ١٩٩٨. الاتجاه الثاني هو اتجاه الواقعية النقدية لغائب طعمة فرمان في جميع رواياته: (النخلة والجيران) (١٩٦٦)، ثم (خمسة أصوات) (١٩٦٧)، ثم (المخاض) (١٩٧٤)، و(القربان) (١٩٧٥)، و(ظلال على النافذة) (١٩٧٩)، و (آلام السيد معروف) (١٩٨٢)، و (المرتجي والمؤمّل) (١٩٨٦)، و(المركب) (١٩٨٩)، الاتجاه الثالث هو اتجاه الواقعية الاجتماعية التي مثلها مهدي عيسى الصقر ولا سيما في روايته الفذة "الشاهدة والزنجي" ١٩٨٧.

لقد برع مهدي عيسى الصقر بشكل لا يضارع في وصف البيئات.. ووصف الآلية السياسية التي حكمت الموظفين والكولونياليين، والآلية الاجتماعية التي حكمت الزنوج والعاهرات والمجرمين الطيبين، والأبطال الطائشين، والجبناء، والمصائر المتداخلة المعتقلة في فطرة الإنسان، وبيان ضعف الكائن البشري، والشخصيات المنكمشة والمتناقضة، كما هي في شخصية المخبر حسن، الفاصل السياسي للأثر السياسي على المجتمع، والموظف المرتبك، والشخصيات الثانوية التي تدخل بيسر وتدخل بيسر هي وأخطاؤها وأوهامها...أو في شخصية السياب الذي كان بطل روايته "أشواق طائر الليل"، وقد استحضر أيامه الأخيرة، وصورة تجربته المرضية القاسية في مستشفى الكويت، وقد اقترب كثيرا من شخصية الشاعر، الضعف والوهن والحزن والأسى لدرجة البكاء، الهذيان الذي يطغى على لغة الرواية، البحث الذي لا يتوقف عن الحب، صورة الجسد الذي يتحرك طوال الرواية، الفم الذي يهذي، الظلال الموحشة التي تحف بها الحجرة، واللغة العذبة التي تحفل بها الرواية حيث تنقل لمسة الحب المرتقبة من الممرضة اللبنانية الحسناء التي أحبها، وأسمها في الرواية "أمل"، وكان يعتقد بأنها هي التي ستعيد إليه نبض قلبه وحرارة جسده.

"...وداخله الخوف عليها. وتذكر يوم طردوه من مستودعهم الكبير خارج المدينة. كان يحاول الخروج من الباب في زحمة الحمالين بعد انتهاء العمل. حين اكتشف أحد رجال البوليس العسكري البيض مقداراً قليلاً من السكر كان يخفيه بين طيات ثيابه..". ص٢١

مهدي عيسى الصقر
رواية الشاهدة والزنجي ص21

×

تدور أحداث رواية الشاهدة والزنجي في مدينة البصرة في الأربعينيات من القرن الماضي، أثناء تواجد القوات الأميركية في معسكر في المدينة على ضفة النهر الذي يمر بغابة كثيفة من البساتين، وكان النهر الذي تدور معظم أحداث الرواية على ضفتيه يقسم المدينة إلى قسمين، قسم يعسكر فيه الجنود الأمريكان وسكان الأرياف، والقسم الآخر أخذت تتكون عليه منازل للدعارة، أما الممر الذي يربط ضفة المعسكر بمنازل الدعارة فهو طريق مقطوع بنقطة حراسة للجنود الأمريكان، كي يمنعوا جنودهم من الوصول إلى الضفة الأخرى، غير أن العاهرات يعبرن النهر في خلسة الليل، كل واحدة منهن تحمل مفرشاً تحت إبطها، ليلتقين بالجنود الأميركيين الذين يتسللون لملاقاتهن هناك في البساتين المجاورة.

من مظهر المعسكر الأميركي والجيش، ومن بين جذوع النخيل وخرير النهر الذي يهدر، من مشهد البوليس المحلي، والسيارات العسكرية، وخفايا التحقيق، وجريمة القتل تبتدأ أحداث رواية مشوقة وممتعة، فنجاة بطلة الرواية التي يلقى القبض عليها من قبل البوليس للتحقيق معها حول مقتل جندي أمريكي أبيض برصاص جندي أمريكي زنجي، كانت هي إحدى العاهرات اللواتي يلتقين الجنود الأميركان سرا في البساتين المجاورة، وهي الشاهدة الوحيدة على مقتل الجندي الأميركي...وهكذا تدور أحداث الرواية وتتشابك وتتعقد مع الحياة الاجتماعية للأرياف والمدن القريبة والجنود المحتلين والفقر والبؤس والاضطهاد وعملية البغاء، واللصوصية، والانتهاكات، والقهر الذي تمارسه القوات المحتلة إزاء القاطنين المحليين وإزاء الزنوج من الجيش الأميركي.

وتأتي البنية الاجتماعية المعقدة للمجتمع العراقي، نجاة تتزوج زواجا فاشلا من حسون، ويطاردها حميد الذي يغرم بها، ويرصد الراوي حركة السيارات العسكرية ورجال البوليس الذين يلقون القبض على نجاة، وتتوالى صور الحياة في بصرة الأربعينيات: حياة البساتين، مظاهر البؤس، صوت المؤذن الأعمى، السوق، الدكاكين، شخصية سيد مجيد، عالم المدينة المضطرب، صوت سعف البساتين، صياح الباعة في الدكاكين، البغاء، الاستغلال، التهريب، الأحلام الكبيرة لمجتمع بدائي وساكن، وهناك صرخة مدوية تصدر عن المحقق: من قتل الجندي الأميركي..؟

لا بد أن نجاة تعرف.

فجأة وجدت نجاة نفسها وسط حدث أكبر منها، حدث لا تعرف الريفية البسيطة تعقيداته، فهناك بنية اجتماعية وحضارية غريبة عنها، وبعيدة عنها، ويصعب فهما أو تصورها: هناك تمييز عرقي، وجيش أميركي، وبوليس محلي، وقضية كبيرة، ومقتل جندي أبيض، وفضيحتها، وصراخ أمها، ومشهد السكارى في البارات وهم يتحدثون عنها.

ويتابع السارد أحداث الرواية، فتوفيق المترجم الذي يسكن حجرة مهملة، هو الآخر يحاول إغواء نجاة، في البداية يحاول أن يقنعها بأنه يريد مساعدتها، ثم يفبرك لها قصة أن الحل هو أنه يهرب بها من هذا المكان، ثم سرعان ما تكتشف خداعه...تسقط نجاة في مصائد آخرين أيضا، ابراهيم يحاول أن يزرع الثقة في نفسها ويتصنع حبه لها وعندما يقودها للبساتين تكتشف خداعه، حميد يطاردها، المحلة تطلب منها ومن أمها مغادرة المدينة، ويزداد التحقيق معها تعقيدا، الخوف، الرعب، الفضيحة، كل شيء يطاردها، فتنتهي الرواية بانتحار نجاة خلاصا من هذا القلق واليأس القاتل.

×

كان مهدي عيسى الصقر في كل أعماله تقريبا يعيد تركيب المجتمع العراقي من جديد، فصنع رواية مفارقة للرواية الواقعية التسجيلية، صنع حبكة متشابكة ومعقدة يندر لها مثيل، وقد برع في الصياغات السردية التي تدفع الحدث وتقويه مثل بنية التكرار والوصف والدراما، وتعلقت أعماله جميعها تقريبا بمأساة الإنسان في الحياة ومصيره الاجتماعي الغامض، فصنع أبطالا أشبه بأبطال دستيوفسكي، أبطال يصارعون قدرهم المأساوي ويستسلمون لأكثر الاحتمالات قسوة وعنفا، شخصيات تأخذ بها الطبيعة الاجتماعية التي تنتج الشر إلى الجحود والانهيار والهلاك، إلى الموت والانتحار والسجن والعذاب، وقد رسم ببراعة وإلهام نادرين التحولات التي تنهي كل فكرة قبلية مدبرة، وتقضي على كل أمل، وكل طموح.

كان مهدي عيسى الصقر يمتلك أعذب لغة روائية، وقد صور بلغة رشيقة لا مثيل لها النسوة العابرات في الطريق، الحياة الاجتماعية بكل تداخلاتها وتشابكها، جنود البحرية في الميناء، الأضواء الكاشفة على البساتين، حفيف السعف، صوت أقدام الجندي الراكض في البساتين، صوت الرصاص في ظلام الليل، صوت منشار الخشب، ضجة السوق، لقد امتلك الصقر أجمل لغة روائية حسية تعتمد على الصوت والرائحة والنظر، خلق من خلالها أجواء وحيوات وأحداثا معقدة ومتشابكة.

كما برع الصقر في تصوير الطبيعة البشرية الكامنة، النكران والجحود، الإغواء والخداع، الأفكار المدبرة، القسوة والشفقة، الشعور بالخطر، الصبر المفرط الذي تبذله الشخصيات، مشاعر الفقراء والبؤساء، عواطف البشر المسحوقين، مشاعر الهوى والطيش، حطام الضعفاء المتمزقين بين مشاعر الألم والندم والحب، وبرع في تصوير الحياة السايكولوجية للوشاة والمحرضين والمذنبين، والشخصيات القوية التي تحتكر السلطة، والشخصيات المرتبكة، والشخصيات النزقة والخرقاء، وحياة الجنود، والشخصيات التي لا تبقى طويلا في الحياة...وأخيرا حياة فقراء المدن الذين يختمون حياتهم بعمل وحشي ومطلق، والذين يخضعون إلى مصائر مدمرة.

كان مهدي عيسى الصقر في كل أعماله تقريبا يعيد تركيب المجتمع العراقي من جديد، فصنع رواية مفارقة للرواية الواقعية التسجيلية، صنع حبكة متشابكة ومعقدة يندر لها مثيل.

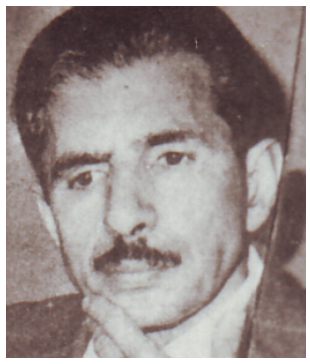
علي بدر
روائي وناقد عراقي مقيم في بلجيكا

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (2018)
السنة الثامنة
الخميس (20)
كانون الثاني 2011

مهدي عيسى الصقر في الانتظار

علي حاكم

عن دار المدى صدر للروائي العراقي الراحل مهدي عيسى الصقر روايتان: الأولى في العام 2004 بعنوان "إمرأة الغائب"، والثانية بعنوان "بيت على نهر دجلة" صدرت في هذا العام 2006. الروايةِ الثانية المنشورة حديثاً تُذيل بتاريخ كتابتها 1991. 1992، فالمؤلف، الذي ظل يعيش ببغداد ، ما كان أبداً ليفكر في نشرها (فكل سطر فيها كّفيل بتغييبه كشخصيات روايته)، ويبدو أنه ظل منتظراً ساعةِ فرجٍ من نوع ما، وحلِ هذا ، ولكنّه رحلِ قبل أن يرى روايتِه مطبوعةٍ.



في "إمرأة الغائب" تحيلنا الإنتظارات على واقع إنساني من لحم ودم (أفضل من دم ولحم)، لا على إنتظارات فكرية مجردة، الإنتظارات هنا إنتظارات جسد إمرأة حيّ يحن لطيف رجل عاشرته سنيناً حلوة، وأنجبت منه طفلٍ هو كل ما تملك بعد غيابه.

تتناول الروايتان الحربَ العراقية الكبرى الأولى: الحرب التي خصّصنا لها وعدوُّنا الجار من عمرِ الزمن ثمان سنوات ، وجهّزنا لها كلّ ما تشتهيه: أرواحا ، أجسادا ، أموالا ، سلاحا ، ولك أنت أن تضيف على القائمة ما تشاء. غير أن للحرب تفصيلات، وجزئيات، ويوميات لا تنتهي، ويبدو أن الحروب لا تنتهي أبداً، ليس لأنها تتكرر كما هو حال العراق، بل الحرب الواحدة نفسها أعني. قد تتوقف حمم المدافع والطائرات، وتظل لفترة أخرى من الزمن تبترُ الألغامُ البشرَ وتقتلهم، وقد تظل الأطرافُ المتحاربة تدفع ما عليها من مستحقات الديون، والبطالة وما إلى ذلك مما تعرفونه. ولكن هناك تفصيلات في حالتنا العراقية غطت عليها تفصيلات وهكذا.

لحروبنا أشياءٌ جدّ صغيرة تنوسيت بالتقادم، وصارت كما كانت أشياءً محض شخصية، قد نسمع عنها ونأسف غير أننا نواصل السير، بخطو واثقٍ وجميل ، نحو نهايات لا نخطئها أبداً، فتلك عثرات، زلات هينة صغيرة، صغيرة جداً، فماذا يعني أن يتأخر أسير بالعودة لأهله، أو أن لا يعود غائب، لحربنا (لحروبنا) أسرى لم يعد إلا القليل منهم من بعد سنوات، ومفقودون لا نعرف إلى الآن تحت أي سماء يستلقون. غير أن للغائب من ينتظره، وعن هذا كتب مهدي عيسى الصقر روايتيه. وفي كلا الروايتين تكون المرأة هي من ينتظر: الأم، الزوجة، الأخت.

في رواية "إمرأة الغائب" إمرأةٌ تنتظر زوجَها الذي لا يُعرف له مصير، وتشاركها الإنتظارَ أمُّ زوجها، وطفلُها الذي لا يستطيع أن يصدق أن غائباً يمكن أن يعود، ربما لأن لا ذاكرة تجمعه به. إنتهت الحرب، وبدأ بعض الأسرى يعود. وتستمر انتظاراتها ولكن في عالم غير برىء أبداً. فهناك من لا ينتظر الغائب، أو بتعبير أوفى هناك من لا يريد عودته، كي يفوز بتركته: زوجته. في هذه الرواية حكايتان، حكاية هذا الغائب، وحكاية غائب آخر، ولكنه مغيّب في داخل البلد نفسه. تنمو الحكاية الثانية وتتفرع من حكايات أم الغائب لحفيدها وهم يقضون لياليهم انتظارات. بعد ذلك تستقل هذه الحكاية الثانية بنفسها، فتبدأ تُحكى بأصواتها المستقلة. وهي حكاية شخص إختطفته "السعلوة"، التي تخصي الرجال في مكان غير معلوم لا يخرج منه إلاّ من كان ذا حظ عظيم! والروائي ينهي هذه الحكاية الثانية بعودة هذا الغائب في داخل الوطن كي ينقل لنا تفصيلات ذاك العالم الغريب الذي لا يُعرف عنه الكثير. عالم السجون، والإخصاء! أما الحكاية الرئيسة، حكاية الغائب في الحرب، فيُسْلمها الروائي إلى نهايات ثلاث، تاركاً لك حرية الإختيار حسب مزاجك، ورغبتك، ونيتك، وواقعيتك، وفهمك، وحسب رؤيتك أنت كيف تتمنى لأمور هذه الحياة أن تسير: فقد يعود الغائب من أسْره وتستقبله زوجته وطفله ويعودون فرحين، أو قد لا يعود فتلقي بنفسها في أحضان الشخص الذي كان ينتظر عدم عودة الغائب، أو قد تختلط في ذهنها الأمور فتهرع هي وكل النساء الأخريات اللواتي ينتظرن الغائبين ليلقين بأنفسهن على شخص مجهول: كل واحدة تقول إنه زوجي. وجميع هذه النهايات ليست بدائل سردية، إنما هي صور حقيقية لا تلغي إحداها الأخرى (كما لا يخفى).

في "إمرأة الغائب" تحيلنا الإنتظارات على واقع إنساني من لحم ودم (أفضل من دم ولحم)، لا على إنتظارات فكرية مجردة، الإنتظارات هنا إنتظارات جسد إمرأة حيّ يحنّ لطيف رجل عاشرته سنيناً حلوة، وأنجبت منه طفلاً هو كل ما تملك بعد غيابه. وانتظارات أمّ (أم الغائب) التي تعتصم بذكرياتها مع إبنها الفقيد، وأبيه، فتحولها حكايات تسرد. لا إنتظارات هنا على طراز إنتظار غودو؛ فالغائب المنتظر كان هنا يوماً ما، وسيق رغم أنفه للغياب. له حكايات، وسنوات، وأوجاع عاشها، ورغبات طمّن بعضاً منها، وله في ذاكرة من ينتظره إبتسامات، وضحكات يمكن أن تسترجع.

تتكرر هذه الثيمة في الرواية الثانية "بيت على نهر دجلة"، إمرأة تنتظر أخاها الأسير، ولكنه لا يعود فلقد مات في أسره، يعود بدلاً عنه أخوها الثاني الذي استلمت جثته في أيام الحرب، وله قبر كانت تزوره. لا شيء منطقياً في هذه الرواية، لأن، وليس رغم أن، كلّ شيء واقعي، فالحياة (الرواية) تجري في العراق حيث لا شيء يحكمه المنطق. يعود الأخ القتيل فلا يجد طفليه ولا زوجته؛ فهذه تزوجت من السيد النقيب المساعد المسؤول عن لفّ القتلى بالعلم الوطني، وتوزيعهم على ذويهم في مركز استلام وتوزيع القتلى. فالسيد المساعد كانت قد أعجبته إمرأة ترددت هي وأخت زوجها بحثاً عن فقيد، قيل لهما أنه قُتل، فيلفّق لهما جثةً لا ملامح لها ويقول لهما: إنه زوجك، إنه أخوك. الزوجة مستعدة للتصديق، فيفوز بها، وستلد منه طفلاً لن نسمع صوته، ولا نتبين ملامحه: إنه ابن "نغل" لزمان "نغل"، وتظل الأخت تنتظر: فهي لا تستطيع أن تصدق، إذ لا تشعر في دواخلها بفقده: "لماذا لا أشعر بذلك الوجع الداخلي؟لماذا؟" (١٨٢).

يعود الأخ بعد الحرب، وهي تسميه إبني وهو يسميها أمي، فهي التي ربته منذ الصغر. الأخ القتيل في ملفات الدولة يعود ولكنه من دون زمان، لا ذاكرة، لا وعي، لا جنون، لا يمكن توصيفه: إنه عراقي فقط. في ليلة عودته يرى شخصٌ مدى ارتباكها، وحيرتها في التفاهم مع أخيها كي توصله البيت، فيتدخل لمساعدتها، وهي تقبل بذلك: إمرأة وحيدة في هذا الوطن. يتعرف عليها الرجل وهو محامي جنوبي، يساعدها على ردّ الحياة لأخيها في ملفات الدولة، تقول الأخت: "ما كنت أتصور أن محاولة اثبات أن انساناً من الناس ما يزال على قيد الحياة يستلزم كل هذا الرواح والمجئ في حين أن موته تؤكده ورقة واحدة تكتب في دقائق" (٦٦). بعد ذاك تتزوج من هذا المحامي، شريطة أن لا تمارس معه ما يمارسه الأزواج عادة إلا بعد شفاء أخيها، ولكن أخاها لا يشفى. هذا المحامي هو نفسه كان قد فقد عائلته كلها في مدينته الجنوبية إثر القصف الثمانيني. في هذه العائلة الجديدة كلّ ما تريد: الكل مرضى، الأخ (أو الإبن) الغائب مريض، الأخت (أو الأم) مريضة، أفزعها ثقل الحياة، وزوجها فقد عائلته السابقة كلها، والطبيب النفساني الذي يعالجهم هو أيضاً مريض.

لا يسير زمن الرواية الداخلي بشكل مستقيم، يتراجع مرة ويتقدم أخرى، ومرة يسكن يهبط إلى العمق مثل رأس دوامة منحدرة بإصرار، وعلى وفق هذا التراجع والتقدم، والسكون الهابط تترتب فصول الرواية. والتبعثر هنا ليس سمة أسلوبية، إنما هو أسلوب الحياة نفسها. فلا الماضي انتهى، ولا الحاضر حاضر، ولا المستقبل سيصبح له معنى في هذه الحال. إنه غياب مطلق. ويتلاشى انتظام الزمان والمكان في صوت سعيد (الأخ، الإبن، القتيل العائد من الأسر): والمؤلف يعمد بوعي إلى عدم وضع النقاط، والفواصل، والعلامات في كتابة هذا الصوت: فتتداخل تخيّلاتُه، وإدراكاتُه الحسية، وأوهامُه حدّ أن الرواية تفرض على القارئ التمهل في متابعة صوته، تنتقل الصور فيه من لحظات في الأسر حين كانوا يقفون في طوابير تنتظر أمام دورة المياه (كانوا يأكلون قليلاً، ويشربون الماء قليلاً كي لا يتعرضوا إلى الإهانة في طوابير دورة المياه، وستظل هذه العادة تصاحبه حتى بعد عودته)، إلى تقمص "وعي جثة" مستلقية في الأرض الحرام بعد أن عرف أنهم كانوا يعتبرونه ميْتاً، (وهذه صورة جديدة تماماً على الأدب العراقي حسب علمي)، إلى السجن الذي دخله بعد عودته. ويبدأ يشخصن الأشياء: فالفراغُ الصامت الذي تبقيه أختُه فاصلاً بينها وبين زوجها على سرير الليل يراه هو في تلصصه عليهما من خلال ثقب المفتاح شخصاً يتمدد بينهما، وبابُ غرفتهما شخصاً آخر يراقبهما، ويسمع خشب سريرهما يتحدث إليه (ص٣٠).

تأخذه أخته لمراجعة طبيب نفساني، ولكنّ هذا يفضّل بعد جلسة واحدة معه أن يعاين الأخت نفسها، فهي أيضاً مريضة وتحتاج إلى علاج، وبعد ذاك يعالجِ الزوجَ الجنوبي المريض، فهو أيضاً له حصة من قصص هذا الوطن. أما الطبيب النفساني هو ذاته فلا أحد يعالجه، فمن يعالج طبيباً: يحرق كل أشرطة التسجيل التي سجل عليها كلام مرضاه، بعد أن يبول عليها :"حكاياهم أسقمتني، وفي النهاية ضيعتني"، "في البداية أبول على أحزانهم، وبعد ذلك أشعل فيها النيران" (١٩١).

إذا كان كل عرض لرواية مبتلىً بوأد

جماليتها، فلا أظن أن هناك عرضاً يفعل هذا أكثر من سطوري الشاحبة هذه. فمتابعة صوت سعيد لا يقل جمالية عن صوت بنجامين. ولكن هل يمكن الحديث عن جمالية في مآس كهذه! في هذه الرواية يسترجع مهدي عيسى الصقر عالم "الصخب والعنف". فالفترة التي كتبت فيها روايته (١٩٩١-١٩٩٢) ستكون حاضرة في عالم الرواية/العراق المشحون بالخوف، والفزع، وبالصبيان المدججين بالحقد والبطش الذين يداهمون البيوت بحثاً عن سلاح، وبليل حالك تخربش سوادَه طلقاتٌ، ونباحُ كلاب. هذه المرأة الأخت التي أمضت السنين تربي أخويها، وفقدتهما معاً: أحدهما مات أسيراً، وعاد لها الثاني ولكنه سيظل غائباً حتى في حضوره، هذه المرأة هي نفسها التي سيقول لها أحد الصبيان، في أثناء تفتيش البيوت بحثاً عن سلاح "أنت قحبة، ويبصق في وجهها"، وهي نفسها التي شاهدت كيف أن السيد النقيب المساعد زوّر جثة أخيها كي يفوز بزوجته، وهي نفسها (مكررة في الرواية الأولى: "إمرأة الغائب") يقف في طريقها الآخرون يريدون نهشها.

في كتابه "وجع الكتابة: يوميات ومذكرات" (الصادر عن دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠١)، يأتي مهدي عيسى الصقر على ذكر هذه الرواية: كيفية كتابتها، تفصيلات أيامه التي كتبها فيها، ويلقي ضوءً تحليلياً على بعض شخصياتها. يؤرخ ملاحظاته ويومياته هذه بين "أيار ١٩٩١. مطلع حزيران ١٩٩٢، ولكنه بكل تأكيد لم يتحدث عن المضمون الحقيقي للرواية، إنما ينوه ببعض التفصيلات التي سنجدها في الرواية فعلاً. لكن ما يفيدنا في هذا السياق تفسيره هو لتصرفات "سعيد" (العائد من الأسر) وهو يتلصص على أخته وزوجها وهما في فراشهما: " يغار الشاب المسوس على أخته الكبيرة، التي قامت بتربيته، غير شاذة، كأنه زوجها، لا أخوها. لهذا السبب يشعر بالكراهية نحو زوج أخته. وفي الليل يقف وراء باب غرفة نومها، يتلصص على ما يفعلان، هي وزوجها، على السرير، ولا ينصرف إلى النوم، حتى يطمئن إلى أن لاشيء يحدث بينهما، وإنهما ناما أخيراً. وإثناء قراءتي لكتاب العالم النفساني سي. جي. يونغ : The Practice of Psychotherapy من أجل الاستعداد لكتابة الفصل ما قبل الأخير من الرواية قرأت ما ترجمته هذه الكلمات: "بسبب تردده، في مواجهة العالم، فإن الاعتماد، الطبيعي، في الأساس، للشاب العصابي، على والديه يتحول إلى علاقة سفاح بالقربى، منافية لناموس الحياة" (هنا ينتهي كلام يونغ). إن سلوك الشاب المسوس مع أخته . في الرواية . لم يصل إلى حدّ الممارسة الفعلية، غير أن البواعث لديه لا تبتعد كثيراً عن هذا المجال (ص ٩٩).

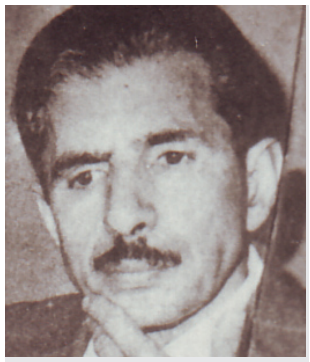
ولكننا هنا في الرواية قد لا نصادف الحالة نفسها تماماً التي يصفها يونغ في السطور السابقة التي اقتبسها مهدي الصقر ليعزز بناء هذه الشخصية. فسعيد كان قبل أسره متزوجاً، ولديه طفلان، صحيح أن أخته نهضت بأعباء تربيته هو وأخوه (الذي مات في الأسر) بعد وفاة الوالدين، لكن تكوين عائلة مستقلة يعني أنه لا يحمل مشاعر ما يسميه يونغ بالعصاب إلاّ إذا جعلنا من فترة الأسر، واعتماده على أخته بعد عودته في رعايته مجدداً نكوصاً إلى حالة الطفولة. ولكن حتى هذا لا ينسجم مع التكوين النفسي للشخصية، فالأسْرُ كان يُفترض أن يكثف في دواخله من شدة ارتباطه بزوجته وليس بأخته، شيء واحد فقط قد يسوغ بناء شخصية سعيد بهذا الشكل هو فقدانه لزوجته بالشكل الذي تم في غيابه، فأحدث في نفسه نوعاً من الارتكاس إلى فترة طفولته الأولى. ربما!

في كلا الروايتين سنجد صوراً جديدة تنضاف إلى رصيد صور الحرب، والمعاناة الإنسانية التي يكابدها البشر، سواء أولئك الذين اشتركوا فيها فعلاً، أم من كان بعيداً ينتظر. في الرواية الأولى "إمرأة الغائب" يضعنا مهدي عيسى الصقر في صورة مشهد عاشه أغلب العراقيين: تلك الليالي التي يمضيها الناس، مقتعدين الأرصفة والشوارع في "انتظار" الباصات التي تقل الأسرى إلى مدنهم. وهذا مشهد عاشته المدن والبلدات العراقية كافة. حياة أخرى تتشكل لساعات ثم تنفض. البائعون، وفرق الموسيقى، وتجمعات للنساء، وحلقات يعقدها الرجال: عيون تتطلع إلى أفق ما. فجأة يركض الجمع، يحيطون بالباصات: ليجد كل واحد ما قدّره له الوطن. وتعود الزوجة كالعادة خائبة، فالغائب لا يعود. وتظل أيامها ولياليها تجري على حسب هذا الإيقاع: إنتظارات وخيبات. ولكن من بين هذا الجمع الغفير هناك من يقف لا يريد للغائب أن يعود، عسى أن تملّ الزوجة انتظاراتها وتيأس.

وفي الرواية الثانية "بيت على نهر دجلة" مشاهد وصور مفزعة. صور الجثث، وهي توضع في توابيتها، وجثث أخرى مجهولة الهوية مركونة يأكل الدود حدقات العيون المنطفئة. تُقلّب، تزاح جانباً، وتُهمل. وصورة الضابط المسؤول الذي لا يرى في هذه الجثث غير رائحة كريهة، يتفاداها بالعطور، ويتأمل إقتناص امراة تبحث عن جثة زوجها.

تمرّ الحوادث في الحياة اليومية، بما في ذلك حالة الحرب مثلاً، دون أن نلمّ في أحايين كثيرة بتفصيلاتها الأخلاقية والإنسانية: فالمشهد واسع ورهيب، وأيامنا حبلى دائماً بالجديد الذي لايفعل غير تكرار ما مضى بصورة أبشع. فتُشلُّ الذاكرةُ بالراهن الدامي. لذلك تصبح القراءة في هذه الحالة نوعاً من مزج ما مضى بما هو قائم، ليغدو ذلك كله تاريخاً. ويأتي الأدب، هاتان الروايتان في هذه الحالة، لتضع هذه التفصيلات تذكرة وإدانة. تثبّت المشهد، وفعل التثبيت وحده هو إدانة. لنستمع في نهاية هذه السطور إلى صوت سعيد (الحاضر الغائب)، لنر كيف أن جمالية الأدب الأصيل تعمّق المأساة:

"الأعداء .. رأيتهم يتجمعون حول جثتي يقلبونها على ظهرها هي كانت منكفئة على وجهها في الصحراء بين أشواك العاقول ساقاها منفرجتان والشمس تنظر اليها والذباب الجوعان يطن ويطن من حولها وكانت خوذتي المعدنية التي سقطت عن رأسي ترقد وحدها على التراب وتسخن في الشمس بين الأشواك اليابسة بالقرب من وجه جثتي وفي فمي طعم تراب حار ومالح وفي أنفي رائحة أشواك محروقة تتصاعد موجات في الهواء الملتهب والمدافع تثرثر من بعيد دو دو دو ترد عليها مدافع في مكان أبعد دم دم دم! والصحراء تختض وتحت بطني تراب منقوع وفي بطني نيران تركض لهبة وراء لهبة الا أنني ساعتها ما كنت موجوداً داخل جثتي كنت في بغداد أسبح في نهر دجلة صبياً بين الصبيان أسبح وأفكر بجثة سعيد الذي صار شاباً بسرعة وهي متروكة هناك في الصحراء تختض مع الجثث الأخرى المستسلمة للنوم أراقبها وأنا أطفو بجسدي الصغير العاري فوق ماء دجلة تحت الجسر الحديدي والظلال تذوب في الماء وأنا أترك جسدي يتنقل بين الماء الظليل والماء المشمس وجثتي وحدها هناك تنزف في صمت بين أزيز الحشرات وطنين الذباب اللجوج والقبرات تطير حولي وتدنو وتبتعد... تريد أن تلعب معي وأنا لا أستطيع أن أحرك يدي وفي بطني نيران تشتعل ... وجثتي تريد أن تهرب وأتعلق بالسماء حيث أرى طيوراً كبيرة سوداء تحوم وتنتظر أما روحي فلاتريد أن تحلق تظل مثل قبرة تتقافز على الأرض لا تريد أن تفارقني" (٩٢.٩١)



"الأعداء .. رأيتهم يتجمعون حول جثتي يقلبونها على ظهرها هي كانت منكفئة على وجهها في الصحراء بين أشواك العاقول ساقاها منفرجتان والشمس تنظر اليها والذباب الجوعان يطن ويطن من حولها وكانت خوذتي المعدنية التي سقطت عن رأسي ترقد وحدها على التراب وتسخن في الشمس بين الأشواك اليابسة بالقرب من وجه جثتي

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (2018)
السنة الثامنة
الخميس (20)
كانون الثاني 2011

مهدي عيسى الصقر يستوحي أجواء الحروب المفترسة في بيت على نهر دجلة

أسرى يعودون ليجدوا مجتمعاً تحول الى هباء

شكيب كاظم

كنت منحازاً الى الفن القصصي الذي يكتبه القاص والروائي العراقي المبدع مهدي عيسي الصقر، منذ بداياته التي قرأتها، مجموعته (غضب المدينة) الصادرة طبعتها الاولى والاخيرة عن مجلة (الثقافة الجديدة) عام ١٩٦٠ مروراً بمجموعته القصصية الرائعة(حيرة سيدة عجوز) الصادرة بطبعة شخصية عام ١٩٨٦، فضلاً على مجموعته (أجراس) التي اصدرتها دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد عام ١٩٩١ والتي احتوت على منتقيات من قصصه التي كتبها خلال المدة من عام ١٩٥٠ وحتى عام ١٩٨٨، مستلة من مجموعاته (مجرمون طيبون) فضلاً على المجموعتين آنفتي الذكر، وهو ما فعله القاص والروائي العراقي المغترب عبد الرحمن مجيد الربيعي، إذ اصدر مختارات ومنتقيات من ما نشره من قصص قصيرة في كتاب حمل عنوان (سر الماء.قصص مختارة) اهداني صديقي الربيعي مشكوراً وهو في مغتربه التونسي ذاك، نسخة منه، بطبعته الثانية التي اصدرتها عام ١٩٩٣ دار المعارف للطباعة والنشر بمدينة سوسة التونسية.

كنت منحازاً لقصص الصقر، وأراه قاصاً في الصف الاول من قاصي العراق ومبدعيه، لا بل قمة في عالم القص، فأنا ارى ان الانسان مُيَسَّرُ لما خُلِق له! لما خلقه الله عليه، ولقد خلق الصقر قاصاً مجيداً، وما هذا بالشيء الهين ولا اليسير.

لكن الكثير من كاتبي القصة لا يكتفون بهذا الذي يسر لهم، بل يذهبون الى التجريب، تجربة كتابة الرواية، وجرب مهدي عيسي الصقر كتابتها، وطلع علينا عام ١٩٩٠ بروايته الاولى (الشاهدة والزنجي) وكانت لا تزيد عن قصة مَطَّها الصقر ليصيرها رواية،ثم طلع علينا بروايته الثانية (اشواق طائر الليل) الصادرة طبعتها الاولى عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد عام ١٩٩٥، والتي استوحي احداثها من السيرة الذاتية للشاعر العراقي الكبير بدر شاكر السياب، والتي لا تتناقض مع رأيي بمثيلتها (الشاهدة والزنجي).

إذ أقرأ روايته (إمرأة الغائب) الصادرة طبعتها الاولى عن دار المدى للطباعة والنشرعام ٢٠٠٤ والتي استوحت اجواء الحرب العراقية-الايرانية، وبقاء زوجة الغائب تمني النفس بعودة الزوج، لكنها لفرط اعتزازها بالزوج الجندي الغائب، الذي انتزعته الحرب من اجواء الاسرة لتحيلها الي خراب وكابوس يومي، هذه الزوجة الوفية، التي تظل تحيا على هاجس عودته، ترفض أية إشارة الى فقده، أو موته، بل تحيا على هاجس كونه أسيراً، وأنه سيعود ريثما تنتهي الحرب، وإذ تبدأ قوافل الاسرى بالتوافد علي الوطن والاهل، خريف عام ١٩٩٠، يصور لنا الصقر أفجع تصوير لهفة الزوجة الوفية وانتظارها الطويل لحافلات مكتظة بالاسرى العائدين، لكن الزوج الغائب الذي ذهب ولن يعود، والذي اكلته الحرب الضروس، لن يكحل عيني زوجته بمرآه مرة ثانية، ذلك لانه، فُقِدْ، لكن الزوجة الوفية الشريفة، التي تَكبت رغباتها ونوازعها، لا بل تميتها كالراهبات المتبتلات المنقطعات لعالم الروح، تظل زوجته تحيا على امل عودته يوما، وتظل تذهب الي مكان وصول العائدين من الاسر دون جدوي، ورويداً رويداً يخبو الامل ويذوي تحت مطارق الحقيقة المفجعة، ان الزوج تحول الى ذكرى، وصورة، وما عاد جسداً يحيا، ولعل افجع ما ختم مهدي عيسى الصقر روايته هذه (إمرأة الغائب) بالاحتمالات الثلاثة للقاء الزوجة بزوجها الغائب، وكلها تدل على امكانات باهرة في القص، وكلها باهرة في استدرار فجائعنا بمأساوية نتائج الحروب وآثارها المدمرة على الحياة والمجتمعات.

هذه الرواية رفعت من بارومتر قناعتي بالامكانات الروائية للصقر، فضلاً على ابداعه في القص.

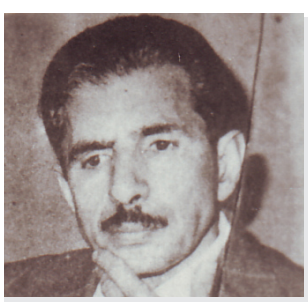
لكن ما عزز هذه القناعة واكدها، هذا العمل الروائي الباهر(بيت على نهر دجلة) الذي طلع علينا به مهدي عيسي الصقر، والذي نشرته دار المدى-كذلك- بطبعته الاولى عام ٢٠٠٦، والذي يستلهم كذلك اجواء الحرب، من خلال الاسير العائد، لكن العائد جسداً محطماً دون عقل، فلقد افقده الاسر الطويل والقساوة المدمرة، التي كانوا يعاملون بها في الجانب الاخر، افقده عقله، وتركه هناك وراءه ظهرياً.

هذا الاسير سعيد محمد المطلوب، يعود من الاسر الطويل، ليجد الدنيا قد تغيرت، أخوه الذي يكبره، افترسته الحرب، وبقيت غرفته موصدة، منذ ان ذهب ولم يعد، يعود ليجد الزوجة الشابة، فاتن، التي كانت رابطة الجأش محافظة على عفتها وذكرى الزوج، الذي شوهد في الارض الحرام، لكنها بمرور الايام واغراءات الضابط المسؤول عن مركز استلام جثث الشهداء، وتسليمها لذويها، والذي يضع مسدسه علي ردفه دائما، هذا المُساعد الانيق الطويل الوسيم، يغري الشابة الجميلة الملهوفة علي معرفة مصير الزوج الغائب، التي بدأ جسدها المحموم المكتنز بالتشهي يلح عليها، تقع فريسة هذا الرجل الذي لم يحترم وضعه، وإذ تكون اخت الاسير، ساهرة منهمكة بالتعرف علي الجثث مجهولة الهوية، واضعة علي وجهها القناع الطبي الابيض بسبب الروائح المنبعثة من العنابر والشاحنات المحملة بجثث الجنود، كان ذلك الانسان يرتكب الفاحشة مع الزوجة الجميلة، والتي يتزوجها فيما بعد، مما يؤكد خلوه من الخلق الرصين والشرف.

ومما يؤكد ذلك تلك المعابثة النزقة معها وهو يقود سيارته بأقصي سرعة علي الطريق السريع، ووضع يده علي موضع التقاء فخذيها البضاوين البيضاوين المكتنزين، بدون ان يعبأ بالصغيرين الذين كانا يراقبان ما يفعله.

رواية (بيت علي نهر دجلة) للقاص والروائي العراقي الكبير مهدي عيسي الصقر، رواية نفسية كابوسية تستقريء بدقة وشفافية واقع المجتمع العراقي، الذي دمرته الحروب نفسيا واحالت العراقيين الي مرضي نفسيين فسعيد الاسير العائد الذي سلبه الاسر عقله وحطم نفسيته ما كان هو المريض النفسي الوحيد، بل كانت اخته ساهرة مريضة هي الاخري واذ تذهب بسعيد الي طبيب الامراض النفسية لمحاولة علاجه، تفجعها نظرة الطبيب اليها ومعاملتها بوصفها مريضة نفسيا، وبحاجة الي علاج، شأنها شأن اخيها الذي غادره عقله، الامر الذي يدفعها مرات عدة للاحتجاج علي هذا الرأي، قال لها الطبيب النفساني محمود سالم (انت لست كبيرة في السن فلماذا تجعلين من نفسك اما لرجل لم تلديه؟) يده القصيرة تتحرك امام وجهها متسائلة.. نظرت اليه في استنكار. (دكتور انا لم اجئك تعالجني فلماذا؟ ثم ماذا تعرف عني؟ ضرب سيجارته علي حافة المنفضة ليسقط عنها رمادا لا وجود له، ثم رفع رأسه اليها، انا اعرف ما اري وما اسمع واعرف ما تحاولين اخفاءه عن الآخرين) ص٣٨.

ولأن الحكاية التي تسردها ساهرة علي مسامع الطبيب محمود سالم تكاد تقترب من الخرافة والفانتازيا او احلام الكوابيس عن حياتها وحياة شقيقها الاسير، الذي جاءوا بدلا عنه جثة ما مجهولة الهوية، او وضع فيه اي شيء لانهم منعوها من فتح التابوت بغية التعرف علي النائم فيه، بحجة العطف عليها وعدم تحميلها ما لا يحتمل، هذا الضابط المساعد الذي دبر الامر بليل بهيم كي يوقع بفاتن زوجة سعيد الجميلة ويضعها امام الامر الواقع فها هو زوجها جثة خامدة كي يتزوجها، بعد ان نال منها وطره في غرفته الرسمية واثناء الواجب ايغالا في الجريمة والخسة والنذالة يقول لها الطبيب: (كنت تقولين ان الاقدار او المصادفات الغريبة كانت تعد لك شيئا اخر، قالت له: كنت اقف بين المنتظرين فأقبلت القافلة المحملة بالوجوه التي شاخت هناك،



كنت منحازاً لقصص الصقر، وأراه قاصاً في الصف الاول من قاصي العراق ومبدعيه، لا بل قمة في عالم القص، فأنا ارى ان الانسان مُيَسَّرُ لما خُلِق له! لما خلقه الله عليه، ولقد خُلِقَ الصقر قاصاً مجيداً، وما هذا بالشيء الهين ولا اليسير.

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (2018)
السنة الثامنة
الخميس (20)
كانون الثاني 2011

وفجأة لمحت وجهه وراء احدى النوافذ المشرعة لم اصدق هذا ابني سعد الذي دفنته بيدي، بدا ذاويا ولكن الملامح كيف انسى الملامح كان هو نعم اعرف مثل هذه الحالات فبين مرضاي بعض من امثالك ولكن دكتور لماذا تصر على ان تعاملني كأنني انا المريضة؟ قال لها من اجل ان افهم حالة اخيك بشكل افضل فهو ربيبك، قال لها انه يفترض انها لم تر الجثة لم يسمحوا لي برؤيتها جاؤوني بتابوت مغلق وقالوا لا تفتحيه لكي لا تتألمي اكثر). ص٤٨

ويظل الطبيب الملتاث والذي اصبح كاهله ينوء تحت وطأة المشاكل التي يبوح بها الناس اليه، معاناة يومية قاتلة حولت حياتهم الى جحيم لا يطاق يظل هذا الطبيب ينظر الى ساهرة كونها مريضة هي الاخرى وأنها بحاجة الى مداواة وعلاج فضلا على اخيها الاسير الملتاث عقلا: (اخذ الطبيب انفاسا من سيجارته، ونفخ في الهواء ثم نظر اليها واقترح عليها ان تتمدد على الديوان وتكمل حكايتها قالت له انها ليست مريضة، قال انه يعرف، وان اخاها هو المريض، نهضت عن الكرسي وتمددت على الديوان، احست بالحرج وبنعومة الجلد وبرودته تحت راحتيها). ص٨٤

واذا كان الطبيب يرى في ساهرة شقيقة الاسير العائد سعيد مريضة نفسيا فانها تحمل الرأي ذاته ازاء هذا الطبيب الذي تعده مريضا نفسيا هو الآخر تقول لزوجها: هذا الطبيب الذي ارسلتنا اليه رجل مخبول! هو بحاجة الى من يعالجه (....) مخبول كيف؟ (...) تصور كان طول الوقت يتظاهر بالتدخين بدون ان يوقد سيجارته..) ص٣٣

(مرة اخرى وجدتني اجلس امام ذلك الطبيب المعتوه الذي استراح في كرسيه الدوار مرتديا بدلته الكحلية نفسها وربطة عنق زرقاء، وبين اصابعه القصيرة تنتصب سيجارته التي لا تنتهي..) ص٦٣

(سلوك الطبيب بدا غريبا رأته يبتسم وهي تروي له بايجاز ما جرى في ذلك اليوم المشؤوم نهضت منزعجة وهمت بالخروج فأخرج سيجارته الباردة من فمه ونظر اليها مندهشا، لماذا نهضت؟ قالت له: اراك تهزأ بي كأنك لا تصدق ما اقول فأنا اتكلم عن محنة عشناها وانت تبتسم! قال لها: ان لا تبني احكاما على ما يلوح على وجوه الناس فانا لم ابتسم اجلسي واكملي حكايتك..) ص٧٦

(رأت الطبيب يبتسم مرة اخرى حين امعنت النظر الى وجهه ادركت انه لم يكن يبتسم انما كانت تنتابه، وهو يستمع الى حكايتها، حالة من التشنج العصبي تجعل شفتيه تتقلصان بشكل يجعله يبدو كأنه يبتسم ساخرا من كلامها...) ص٧٨

ويصح حدس ساهرة اذ ان هذا الطبيب النفسي مرهف الحس، والذي يقض مضجعه رؤية هؤلاء المرضى، وسماع حكاياتهم المأساوية المدوخة التي يحرص على تسجيلها صوتيا كي يستطيع اعطاء العلاج الناجح يصل فيها الى المرحلة التي ما عاد بمكنته التعايش مع هذه الاجواء الكابوسية القاتمة التي خلفتها حروب لا تنتهي اكلت الاخضر واليابس كأنها الجراد النجدي فيذهب الى عيادته في فورة غضب ويأس وقنوط ليحطم كل محتوياتها، اثناء زيارة المريض النفسي الاخر المحامي القادم من الجنوب والذي فقد اسرته كلها اثناء القصف المدفعي الذي كانت تعرضت له مدينة البصرة ايام تلك الحرب الضروس والذي تعرفت عليه ساهرة مصادفة في ليلة من الليالي التي كانت تمضيها منتظرة قدوم الحافلات المحملة بالاسرى العائدين والذي سيصبح زوجا لها على شرط موجع ولا يقبل به عاقل مالك لزمام نفسه، ان لا يمس جسدها حتى شفاء اخيها المسوس سعيد!! سعيد هذا الذي يظل يكرهه لانه يرى فيه شخصا طارئا علي حياة الاسرة وخشية على اخته التي يعدها اما له لانها ربته واعتنت به بعد رحيل امهما المبكر، يظل يتلصص عليهما ليلا يسترق السمع الى كل همس وكل نأمة حتى اذا ايقن انهما اخلدا الى النوم، دون ان يمس هذا الرجل الغريب المحامي ماجد، جسد امه اذ ذاك يذهب الى فراشه لينام بعد حديث طويل مع اشباح الليل وذكريات ايام الاسر الطويل والوقوف طويلا في النسق لقضاء الحاجة وهو ما دفعه الى اقل ما يمكن من الطعام والشراب كي لا يحتاج الى ذلك الوقوف الطويل المذل والمهين لقضاء الحاجة الطبيعية.

زوجها ماجد يعاني كوابيس مدمرة تجعله يتصبب عرقا حتي في ذروة الشتاء مرة عانت كابوسا مزعجا واذ عادت الى صحوها لشد ما افزعها منظر زوجها ماجد الذي كان يتصبب عرقا (حين فتحت عيني رأيت ان الذي كان يختض هو جسد زوجي (....) اسنانه تصطك وعيناه تنظران الي وجهي باستغاثة اثار قلقها مشهد عينيه المفزوعتين ووجهه الشاحب (...) قالت له مضطربة ماجد ماذا بك!؟ انت تختض! تمتم غطيني (...) هرعت الي الخزانة واخرجت دثارا غطت به جسده ثم جاءت بمنشفة صغيرة وراحت تجفف العرق عن وجهه ورقبته سألته بماذا تحس؟ ما الذي؟ (...) فرد بخجل كأنه يعتذر لا شكرا لقد انتهت، سألته حائرة ما هي هذه التي انتهت؟ نظر اليها مرتبكا ثم قال: الرجفة انتهت... هل اراد ان يقول شيئا آخر؟، اتراه يعاني مرضا يخفيه عني لكي لا يشغلني بهمومه؟؟...) ص٦١

هذا الزوج المريض نفسيا والمحطم روحيا بسبب فقده لاسرته كلها يذهب لمراجعة طبيب النفس الذي يجده هو الآخر في حالة من حالاته العصابية اليائسة شاكيا من ان الناس يأتون اليه من كل فج عميق ملقين بثقل عذاباتهم علي صدري يظنوني المسيح عيسي بن مريم استطيع حل كل مشكلاتهم وهكذا تدمرت روحي... المرضى جعلو نهاري شقاء متصلا وليلي كوابيس مرعبة، انا تعبت وقلبي خلص، حكاياهم اسقمتني وفي النهاية ضيعتني هو يحسد زوجته الطبيبة فهي بعد ان تنتهي من فحص مرضاها تغسل يديها بالماء والصابون ثم تعود الي بيتها ناسية كل شيء، اما هو فبماذا يغسل روحه؟ قل لي بأي صابون يغسل روحه؟!!

وكما اشعل الطبيب النفسي المأزوم النار في محتويات عيادته ليضع حدا لعذاباته وهو يستمع طويلا الى عذابات مرضاه، فأن سعيدا المريض المأزوم يضع حدا لعذاباته حين يشعل النار في غرفته بعد ان تأكد متلصصا من اقتراب اخته جسديا من زوجها كان فراشه خاليا وباب الدار مشرعا، واضواء الحرائق تنير سماء المدينة.

الصقر يرتقي بالحساسية الجمالية للشغل الحكائي

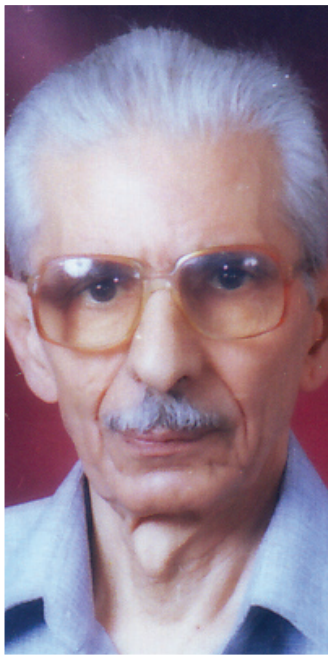
تعدد أفعال السرد معادل للشكل الملون

حيدر عبد الرضا

ومن هنا نجد القاص المبدع مهدي عيسى الصقر في قصته المعنونة (زوجة محارب) ينتخب وضعا قصصيا خاصا ، يشيد من خلاله ، الهيكل السردي للقص المتعدد الموصوف والفعل القرائي المتميز بخصوصياته التشكيلية الفريدة بأكبر قدر ممكن من الفعل السردي المغامر ، عبر اللعب الحر على الحكاية واستثمار انماط كثيرة من الحيل السردية وتنشيط الاشكال الملونة ، التي لها الحكاية في خطابها القصصي – في طرزها الراهنة تلك الطرز التي تلوح بالجدة والمغايرة – من خلال الارتفاع بالحساسية الجمالية للشغل الحكائي على مسرح (ما وراء الفعل القصصي) ، الي الدرجة التي تتداخل فيها عناصر (ما وراء النص السردي) وصولا الي حال قصصي شديد الاحتفاء بالمغامرة والجمال.

]قبل سنتين تقريبا .. اعادوه الينا .. عندما بادلوه الاسرى من الجرحى ..

في قصة (زوجة محارب) ينفتح المتن الاستهلالي للنص علي شهادة بطلة القصة / وهي تصور الحكاية الممسرحة عبر استرجاعها لزمن النص مع الشخصية المحورية في النص نفسه ، حيث تتحول شهادة البطلة الي تشكيل الحال السردي على صورة مشهد متحرك يتألف من شبكة لقطات تتحرك على نسق فعلي متجانس يؤسطر الشخطية – الموضوع السردي – ويحيلها الى قوة (ميتابشرية) ملتهمة وماحية ، ومن هنا تتمظهر صفتها الغامضة استنادا الى افعالها الماورائية النص ، فتذهب اللقطة الاولى الي تجسيد عمود الصورة (المحارب) وضخها بأعلى درجات القوة والسمو والعنفوان والديمومة . وتنفتح اللقطة على تشكيل اكثر سريالية يمزج عنصرين تصويريين لشكلين متنافرين – صورة ودلالة وطبيعة –] ابي يعمل حارسا لهذا البناء ونحن نسكن معه .. رأها تحمل علبة صفيح صغيرة .. / لم تكن امرأة كبيرة في السن ؟ لم تبلغ الثلاثين بعد .. وان بدت هزيلة وشاحبة ../ هل بوسعك ان تساعدني ؟ .. فوجئ بوجود رجل آخر معها .. داخل الحجرة ../ ليس هذا ابي . هذا هو زوجي ../ نعم . هو مريض .كم رغيف من الخبز تريد ؟ [ثمة قرائن عديدة في هذه القصة يمكن معاينتها في انساق الدوال المتداخلة ، ان هذا التداخل في الرسم لشكل المرأة المتحول يصل الى قلب الدلالة في مفردة (التنور) المسبوقة بـ(زوجة محارب + امراه لم تكن كبيرة = هو مريض) ثم ترد في هذا الاطار جملة قصصية في القصة نفسها تقول (هل بوسعك ان تساعدني ؟ / وهل هو مريض منذ مدة .. قصدي زوجك) لتدلل على ان فعالية (الرغبة المكبوتة) تتزاوج ما بين المرأة وفعل مرض زوجها ، وعلى كل المستويات . ان هذا الامتزاج بين صفة المرأة والمحارب المريض والتنور والرجل الغريب المنتج للفعالية الجنسية عند زوجة المحارب، لقد منح القاص الصقر صفة (الرجل الغريب / التنور) فعلا ما ورائيا شرسا ينطق بجوع جنسي ابدي]هل تبيعين خبزا ؟ رفعت رأسها ونظرت اليه .. نعم ؟ .. لكنني لم اسجر التنور بعد . سانتظر . جلس يراقب الطفل وهو يلعب وحده بين البناء ../ ذاك الصغير هناك اهو ابنك / اشعلت الامراة عود الثقاب .. / نهض الرجل ومشى وراءها ..[وبهذا يكون القاص الصقر قد حقق مغامرته في اختيار عنوان هذه القصة عنوانا اشكاليا لهذه الفعالية (المؤدلجة) التي قامت بها بطلة قصته – وبحضور] الرجل الغريب – التنور – البناء الغير مكتمل – شخصية الطفل الجائع [الا ان هذا الفعل الحواسي (المرأة – الرجل الغريب) يتحول في نهاية القصة الى مصنف اخر يخرج رمزيا من معطف (الرغبة المشتعلة) ليتفاعل وظيفيا في منح دلالة جديدة للعنوان المعروف (زوجة محارب) هكذا يتفاعل العنوان في طبقة اخرى من طبقات الحادثة الماورائية لزمن المضمون القصصي ، ليظهر بذلك وجها اخر من وجوه الفعالية السيميائية للعنوان :] ابنك الصغير هذا سوف يكبر بعد سنين .. ويغدو بطلا .هو ايضا .. يدافع عن وطنه .. مثل ابيه تماما [في الاخير يتضح مستوى التشخيص الذي يسعى اليه الصقر في تحويل (مدينة الرغبة المكبوتة) الى مستوى اخر من التشخيص – بمعني – ان حب الوطن في العنوان المركزي يمثل اشارة مهمة لقضية انسان ومصيرا وحياة مما يفسر الطابع الجنسي الشائق للغة السرد في (ماورائية النص) كما لا شك في ان هذا التحليل الذي خضعت له هذه القصة ، يكشف عن طبيعة (الاشكالية السردية) التي خضعت لها استراتيجية التسمية، بين رؤية القاص المتمثلة بجمالية التلقي ، واستخلاص نمطا معينا من التوافق او التفاهم او التقارب في كينونة العنوان وتأويله استنادا الى قوة اتصاله في ما ورائية النص وتعددية افعال السرد المتعدد .



احالات

قصة (زوجة محارب) – مهدي عيسي الصقر – مجلة

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (2018)
السنة الثامنة
الخميس (20)
كانون الثاني 2011

الواقع المرئي في قصص مهدي عيسى الصقر

ان التعبير عن الحياة يحب ان يكون بعد تجربة تتم عبر رؤية واحساس وشعور لذا فكل تجربة للاديب تخفي وراءها موقفاً خاصا من الحياة والانسان ومهدي عيسى الصقر القاص المجدد الذي عده الناقد د. علي جواد الطاهر (من اهم القصاصين المتميزين في الادب القصصي العراقي) لكونه من كتاب القصة المحدثين الذين رفدوا الفن القصصي بروافد تميزت بجودتها الفنية المستفيدة من التكنيك القصصي في الادب العربي مع اصالة في التعبير عن الاجزاء العراقية (خاصة الجنوبية) لكونه ابن الجنوب البصري الذي عاش الصراعات واحتضن مختلف الثقافات وعايشها بحكم الموقع الجغرافي للبصرة (الميناء) والخيرات الزراعية (النخيل) ومنبع النفط..

علوان السلمان

فاستل الصقر ثيمته القصصية من هذا الواقع وبذلك عبر عن الجانب المضيء للحياة. مهدي عيسى الصقر انتسب الى الريف الجنوبي من خلال قصته (المضخة) اذ نلمس البراعة الواقعية فيها مع تعبير عن روح الصراع الذي يجري هناك على (الارض-الماء- المضخة..) ولا ننس التصوير البارع للاجواء والوان الطبيعية.. يقول الروائي غائب طعمة فرحان عنها: (المضخة قصة كتبت بقلم قصاص بارع ليس غريبا عن ريفنا العراقي في الجنوب.. وفيها تحسس صادق لبعض المسائل التي اثارتها الثورة.. وتعبير عن الروح التي اججتها.. وفضلاً عن ذلك فان القصاص قد نجح في تصوير اجواء الريف ولون الطبيعة..) ويقول د. عبد الاله احمد (ان مضخة مهدي عيسى الصقر تصور الاوضاع الجديدة بعد ثورة ١٤ تموز على نحو يعكس موقف مؤلفها الفكري وطبيعة رؤيته لاطراف الصراع الدائر في الريف وطبيعة العلاقات الجديدة التي بدات تنشأ فيه..).

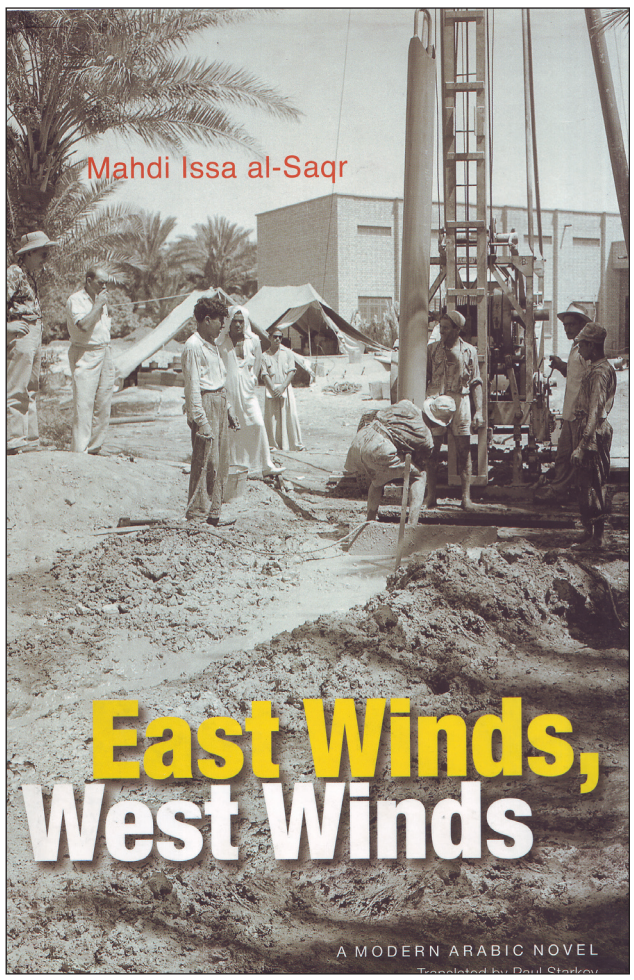
لذا فالصقر صاحب رؤية نقدية لواقع يعيشه بكل اشكاله معتمداً اسلوباً فنيا واقعياً اتخذ من تشيخوف منهجا لخوض تجربته القصصية التي تقربت من العالمية واخترقت الافاق ابتداء من مجموعته القصصية الاولى (غضب المدينة) عام ١٩٥٤ وانتهاء بـ(بيت على نهر دجلة) ٢٠٠٦ اذ كانت رحلته القصصية معتمدة الواقعية الاجتماعية التي حملت بين طياتها روح التجديد الذي اعتلاه مجموعة من كتاب القصة آنذاك كفؤاد التكرلي وعبد الملك نوري ومحمود الظاهر ومحمود عبد الوهاب اذ اعتمدوا الواقعية في تسجيل الاحداث مع فنية معتمدة على خيال محلق في مناطق شعبية وبلغة شعبية للتعبير عن رؤيتهم الفكرية.. وهذا يعني تصوير الخصوصية العراقية بما فيها من متناقضات وما تحمله من آمال والام. والصقر احد اولئك القصاصين الذين اهتموا بتصوير الخصوصية العراقية بكل مناخاتها وناسها وصراعاتها وملامح مدنها التي تشكلت من النازحين اليها من ريف عانى ما عانى من تخلف واضطهاد.. وبكاء قرى على الذين ارتحلوا بعد عناق سنين.

مهدي عيس الصقر الذي اكلت من عمره شركة نفط البصرة اكثر من خمسة وعشرين عاما علمته الكثير. اذ تماسه المباشر مع العمال ومعاناتهم ومشكلاتهم ومظاهراتهم فاستنبط كل ذلك في نتاجه القصصي اذ ارتباطه بالتيار التقدمي للفن القصصي لم يفارقه حتى لحظاته الاخيرة فارضا نفسه عليه فظل امينا في نقل الوقائع لمضامين قصصية التي لا تعرف الحب الاخروجا عن الذات والذوبان في جموع المتعبين فسخر ادبه لهم موجها ومعلما ومتعلما فهو حين يعبر عن الحب لا يعبر عن حب مجرد بل يعبر في كتاباته عن الملابسات المأساوية التي تزرع المرارة في النفس وادانة واقع لايعطي لهذه العلاقة قيمتها الانسانية التي تنشأ خارج الارادة في اغلب الاحيان.. ففي حوار بين الشاعر (يوسف بن هلال) والممرضة (امل) التي تعتني به وهو على فراش الهلاك يقول القاص: - رأته الممرضة يطيل النظر الى وجهها.. انت جميلة - ضحكت وداخلها شيء من الزهو.. وان كان الذي يمتدحها انسان هالك. - هل تريد شيئاً؟ - ان ما اريده ماعدت اقوى عليه. - تشاغلت بتعديل اطراف الغطاء.. اي انسان هذا؟ كيف يفكر رجل يقترب من الموت بالمرأة ورغبات الجسد. فالشاعر لم يقل الا جملة بريئة تحتمل اي تفسير ومنها تفسير السياب عندما يقول في قصص الصقر: (ابطال قصص الصقر يبحثون عن الحب خلال بحثهم الدؤوب عن الخير. عن الحب الذي لايكلف مالا ولا وقتا. عن حب يومي كالخبز اليومي..) والقاص الصقر يقول (ما دفعني لكتابة هذه الرواية القصيرة (اشواق طائر الليل) هو معرفتي بجوانب من حياة السياب الشخصية. كنت واحدا من اصدقائه العديدين. عاشرته. حدثني عن ابيه وامه واهله وقصائده وهي ما تزال محض افكار وهواجس في الذاكرة. عن مشاعره وعذاباته لفراغ حياته من الحب) ويضيف القاص (انني حين كتبت"اشواق طائر الليل" لم اكتب عن شاعر متخيل وضعت على لسانه الكلمات كيفما اتفق.

لقد حاولت قدر المستطاع ان اصف سلوكه ومشاعره وردود افعاله في ضوء معرفتي به شخصيا. وهذا يعني ان الصقر كان لصيقا بالتيار الواقعي لايمانه بدلالاته الفنية. وموضوعيته العلمية.. لذا كان في الستينيات مبتعداً عن التيار التجريبي الذي طغى على الفن القصصي فهو يقول: (ان التجربة في القصة تنقلت في احايين كثيرة من عقال الفنية والموضوعية) وهو لايهتم بوضع ملامح ابطاله الخارجية وانما يقصر اهتمامه على وصف حركاتهم والاطار العام الذي يتحركون فيه. فهو يعتمد الشخصية الريفية التي عرف منزلتها الاجتماعية واسلوبها في الحديث وانفعالاتها وردود افعالها والآخرين ازاءها. لذا فالحوار تسيطر عليه اللغة العامية الدارجة اكثر الاحيان مع لغة وسيطة. تنظر اليه "نوفة" من طرف الكوخ وتحك باظافرها الطويلة رأسها الاشعث ثم تسأله: - عوفي موش تريد تبيع الهايشة؟ - ولج الهايشة نافعتنه.. نبيعها ونسكت؟ اشلون؟ ومن قصته (بكاء الاطفال) التي اعجب فيها الكثير من النقاد عند قراءتهم مجموعته (مجرمون طيبون) اذ قال فيها عيسى الناعوري: (انها اجمل الاقاصيص واروعها واعمقها تأثيراً.. فهي في قمة انتاج القاص سواء من الناحية الفنية ام من حيث الرسالة الاجتماعية..) وقال عنها د. سهيل ادريس (هي قصة رفيعة في ما تهدف اليه من مغزى اجتماعي) وقال عنها سليم غاوي عبد الجبار: (انها قصة المجموعة بل قصة مهدي عيسى الصقر.. انها حياة كاملة زاخرة..) - لكن ابنه ما يزال يبكي.. فالتفت الى زوجته.. - اشغليه بحق السماء. - بماذا اشغله؟ - ضعيه على صدرك - قلت لك ليس فيه لبن. - اعلم ذلك دعيه يمتص لعله يسكت - والى متى؟ - الى ان ينقطع نفسه او ينقطع نفسي فشخصيات الصقر هم الذين يفرضون عليه ان يكتب لانهم ينضحون من اعماقه حتى الامتلاء والوصول الى مرحلة الانفجار فيفرغ ذلك على اوراقه والا انفجر..

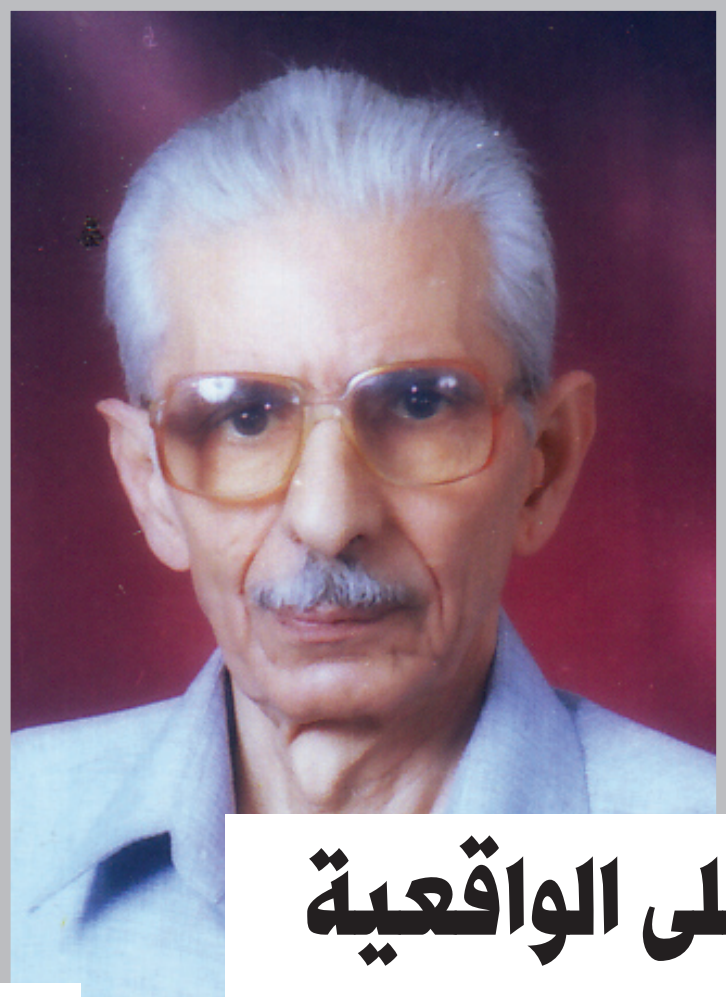
وهذا قد يكون احد الاسباب التي جعلته يعود للكتابة بعد انقطاع قارب العشرين عاماً فضلا عما قاله الناقد ياسين النصير (في ان فضل عودته الى جمع من المثقفين منهم الناقد الدكتور علي جواد الطاهر والناقد عبد الاله احمد والناقد فاضل ثامر والقاص موسى كريدي والقاص فؤاد التكرلي ويعود الصقر مستجيبا لدعوتهم ناشطاً في النشر لانه يعيش كل لحظاته قارئاً ملتصقا ومختزنا التجارب اليومية الحياتية لذا كانت لغته القصصية متصفة بالمرونة المتدفقة التي احتلت سطور مجاميعه القصصية ورواياته ابتداء من (مجرمون طيبون) عام ٩٥٤ و(غضب المدينة) ١٩٦٠ و(حيرة سيدة عجوز) ٩٨٦ ومرورا بـ(اجراس) عام ١٩٩١ وروايته (اشواق طائر الليل) ٩٩٥ و(صراخ النوارس) ٩٩٧ و(الشاطيء الثاني) ٩٩٨ و(رياح شرقية..رياح غربية) ٩٩٨ و(الشاهدة والزنجي) وهذان العملان انجزهما الصقر خلال سنتين من العودة للكتابة. و(الشاهدة والزنجي) نحا فيها منحى جديداً (اذ الشرطي السري حسن يلاحق قاصا لغرض الحصول على بعض النقود لمعالجة ولده المريض لامن اجل الايقاع به..) وهذا خلاف ما متعارف عليه تاريخياً.

وانتهاء بـ(شتاء بلا مطر) ٢٠٠٠ و(شواطئ الشؤم ٢٠٠١ و(وجع الكتابة.. مذكرات ويوميات)٢٠٠١ ورواية (امرأة الغائب)٢٠٠٤ واخيراً روايته (بيت على نهر دجلة)٢٠٠٦ التي طبعتها دار المدى كشاهد لابداع لن ينضب. [Help ٤ Fuga



ان القصاص قد نجح في تصوير اجواء الريف ولون الطبيعة..) ويقول د. عبد الاله احمد (ان مضخة مهدي عيسى الصقر تصور الاوضاع الجديدة بعد ثورة 14 تموز على نحو يعكس موقف مؤلفها الفكري وطبيعة رؤيته لاطراف الصراع الدائر في الريف

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (2018)
السنة الثامنة
الخميس (20)
كانون الثاني 2011



تنويعات على الواقعية

حاتم الصكِر

يمكن اعتبار رواية (الشاطئ الثاني) للكاتب الراحل مهدي عيسى الصقر نموذجا لتلطيف المنظور الواقعي وتأهيله لاستيعاب مستجدات الحياة كمرجع للكتابة من جهة ، وللتغير أو التكيف الأسلوبي بما يناسب إيقاع العصر وذائقته التقبلية من جهة أخرى، وبذا يكون إنجاز الصقر في هذا العمل مميزا بين أعماله لعكوفه على دراسة الشخصية ببعدها الجواني ومشاعرها الداخلية وصراعاتها التي لا تراها منظورات الواقعية التقليدية أو تترفع عليها بكونها استثناءات وتعرجات نفسية لا يعبأ بها الهم الواقعي المنشغل بانعكاسات الخارج على الشخصيات وليس العكس أي لا يعني بتتبع الداخل الإنساني وأحاسيس البشر ومخاوفهم وانعكاس ذلك علي الخارج محيطا وأفعالا وعلاقات.

التنويعات التي يقترحها عمل الصقر إذا –وبعض أعماله الروائية الأخرى لاسيما روايته (أشواق طائر الليل) التي تتخذ حياة الشاعر بدر شاكر السياب مادة لها– تعد في الجهد الروائي العراقي متعدد الرؤى والأساليب والاتجاهات محاولة إنعاش للواقعية التي فقدت موقعها الطليعي في الكتابة السردية العراقية التي ترافقت في الخمسينيات مع هيمنة تيارات المسرح الواقعي والشعر السياسي والرسم التعبيري وصعود إيديولوجيا اليسار ومناخات التحرر وشعارات العدالة والمساواة الاجتماعية.

ولأن السياب كان قد اتخذ من المومس مادة لعمله الشعري الضخم والمؤثر(المومس العمياء) مجسدا مقولة أنها ليست منحرفة بطبعها بل ضحية للمجتمع الذي لم يهيئ لها أسباب العيش الكريم ، فإن الصقر يناقش المسألة من زاوية اختياراتها بعد أن تهجر مهنتها وتتزوج من تحب وتعيش معه في هواء الخارج الذي سيكون بعد موت الزوج مماثلا في ظلمه للماخور الذي هربت منه .

تدور أحداث الرواية في البصرة حيث يعمل سامي مدير مدرسة للبنات مستقرا مهنيا وعاطفيا لأنه ينتظر الزواج من خطيبته المنتظرة ببغداد ، لكن رسالة صغيرة من قريبة عجوز تهز حياته وتثير سكونها كما تتسارع أحداث الرواية ، حيث تطلب العجوز زيارته لتطلعه على سر موت ابنها عباس بحادث دهس ووجود أرملته الشابة الحامل معها عند أحد معارفهم .سيكون عبور الأستاذ إلى الشاطئ الثاني من شط العرب حيث تسكن العجوز رمزا لولوج سامي في تجربة ستضعه أمام مصاعب غير محسوبة، هكذا تكون الأقدار في القص الواقعي بطلة السرد وموجه مصائر شخصياته، سيحب سامي الأرملة الشابة التي أخرجها زوجها الراحل من المبغى وعاش معها وسيكتشف كذبها فهي تدعي الحمل كي تظل تحت رعاية العجوز كما أنها مهددة بعلاقاتها السابقة من رجل متنفذ ، وعواد الذي آواهم في البصرة طامع ايضا بالزواج منها، وهكذا تعود خيوط السرد بين يديها فتطلب أن يتزوجها الأستاذ لكنه يتردد وحين يوافق تكون هي قد اختفت وطلبت منه برسالة غامضة أن لا يفكر فيها ، فيعود إلى طلابه في حركة سينمائية بعد أن يدوس على رماد النار التي أشعلها وهو يفكر بحل.

الأخلاقية التي انتهت بها الرواية يمكن أن تقرأ رمزيا ، فعودة الأستاذ إلى المدرسة هو تواطؤ اجتماعي على أن حبه للأرملة لم يكن متكافئا وليس صحيحا بالمقاييس التقليدية ، كما أن محاولاتها للعيش في الخارج باءت بالفشل، والرواية لا تقول لنا أين اختفت بعد هروبها فيظل احتمال القراءة الوحيد هو عودتها إلى مهنتها القديمة والوحيدة التي تعرفها، رغم وعدها له في رسالتها الأخيرة بأنها لن تفعل ذلك .

كان سامي قد أقنعها حين كان على علاقة بها أن تتعلم الكتابة على الآلة الطابعة وتعده بأن تبحث عن عمل بهذه الخبرة وربما تتزوج رجلا يفهمها ، لكنها تسقط عليه ما يريد أن يسمعه منها حول شهامته ودوره في إنقاذها فقد قدم لها كل شيء كما تعترف وأنها فعلت تلك التضحية من أجله– من أجل ضميره الذي لم يقتنع تماما بالحل بزواجه منها، وفي أتون هذا الاختبار الأخلاقي وازدحام المصائر وتلاحق الأقدار والمصادفات –ظهور الرجل المتنفذ محاطا بحراسه باحثا عنها– تتطهر الرواية بذكاء من نهاية ممكنة بزواج سامي منها وكذلك تطهر البيت الذي تسكنه العجوز بهرب الأرملة منه، و تعيد ميزان الحياة المهنية بعودة الأستاذ لطلابه.

إن المجتمع لا يغفر ولا ينسى ، ومحاولة عبور سامي إلى الشاطئ الآخر أو الثاني ، حيث تعيش الأرملة ، لا تجدي ولا تنجح في تقارب الشاطئين عبر بحر يفصل بينهما، وهذا هو المستوى الرمزي الذي أراد الصقر أن نقرأ عمله بموجبه وبشذرات متناثرة تحيل إليه في ثنايا السرد ، كهذا لحوار الدال :

– سأعبر معك إلى الشاطئ الثاني

– لا . دعني أَذهب وحدي

– إذن نلتقي غدا. في الشقة، نتكلم

– أنا لن أنزل إلى المدينة بعد اليوم...

–طيب .سوف أعبر إليك أنا..

إن العبور هنا وكما تريد دلالات أفعال السرد هو اجتياز للموقع الطبقي والحاجز الأخلاقي ن وهو ما لم تدعه مجريات السرد أن يتم ، ربما لا شعوريا أو كإدانة لمجتمع لا ينسي ولا يغفر.

هكذا تكون الواقعية بآليات اشتغالها الثيماتيكية والأسلوبية قد ساعدت علي إنجاز برنامج العمل وحققت أهدافه ولو علي أشلاء العلاقة الممكنة بين بغي سابقة وأستاذ ، بين شخصين من شاطين متباعدين بينهما نهر لا تعبره الخطي بسهولة

العراقيون
من زمن التوهج
العدد (2018)
السنة الثامنة
الخميس (20)
كانون الثاني 2011

مقال نادر للسياب

مهدي عيسى الصقر والمجرمون الطيبون

بدر شاكر السياب

أسهم الشاعر العراقي الكبير بدر شاكر السياب « ١٩٢٦م . ١٩٦٤م » في نقد القصة القصيرة ، فلقد نشر مقالتين تناول فيهما بالنقد مجموعتين قصصيتين ، الأولى : «مهدي عيسى الصقر والمجرمون الطيبون » تعنى بنقد « المجرمون الطيبون » مجموعة مهدي عيسى الصقر القصصية ، وقد نشرت هذه المقالة في جريدة الشعب « العراقية» العددالاسبوعي ٣٨٦٩ / ٢٩ حزيران / ١٩٥٧ ، والثانية : « عبقرية لم تعرف حقها من التقدير » وهي تعنى بنقد « نشيد الأرض » مجموعة عبد الملك نوري القصصية ، وقد نشرت هذه المقالة في جريدة الشعب « العراقية » ، العدد الأسبوعي : ٣٨٧٦ / ٦تموز / ١٩٥٧ .

وهاتان المقالتان لهما أهميتهما التاريخية إذ تزيحان النقاب عن نصين يكشفان عن إسهامات الشاعر بدر شاكر السياب ، ولقد اطلعت على هاتين المقالتين في المكتبة الوطنية في بغداد ، في أثناء دراستي لنقد القصة القصيرة في العراق منذ زمن ليس بالقصير ، ويبدو أن الاطلاع عليهما يبدو صعبا على الكثيرين . في تلك الفترة . ، وتقديرا مني لأهميتهما التاريخية فلقد أدرجتهما في كتابي المخطوط «مصادر نقد القصة القصيرة والرواية في العراق ، وثائق وبيبلوغرافيا » ، وأرى اليوم أهمية نشرهما ليطلع عليهما الدارسون.

وتسهم هاتان المقالتان في الكشف عن طبيعة النقد الأدبي في العراق في خمسينات القرن العشرين ، وتشتملان على تصورات نقدية ، إذ تتعرضان لموقف السياب من الشخصية القصصية التي يرى فيها ضرورة التوازن بين عالمها الداخلي وملامحها الخارجية ، كما يؤكد طبيعة حوارها الذي ينبغي أن يعبر عن عالمها الداخلي من ناحية ، ومستواها الطبقي من ناحية أخرى ، ولذلك يرى أن القاص قد استخدم الحوار العامي للشخصيات القروية والحوار بلغة هي بين العامية والفصحى لشخصيات الطبقة الوسطى ، ولست في سياق مناقشة آراء السياب في شأن الحوار من حيث طبيعته الفنية أو واقعيته اللفظية فهذا أمر تناولته بالتفصيل في موطن آخر .

وعلى الرغم من أن بدر شاكر السياب كان ينقد قصصا فإنه كان ينهل بعض تصوراته من الشعر ونقد الشعر، ولذلك فإنه يقتبس بعض أفكاره من ستيفن سبندر ، ويشير إلى قصيدة « الرجال الجوف » لـ ت . س . إليوت ، أو يحدث عن ملامح هاملتية في الشخصيات القصصية .

المقالة الأولى :

نشرت في جريدة الشعب (العراقية)، العدد : ٣٨٦٩ / ٢٩ حزيران / ١٩٥٧ . العدد الاسبوعي . مهدي عيسى الصقر والمجرمون الطيبون بدر شاكر السياب

سوق الهرج في البصرة ... والشيخ هاشم الجواهري ، في مكتبته الصفراء يتحدث من خلال لحيته البيضاء عن البرزخ الذي تعيش فيه الأرواح قبل يوم الحساب وعن حوريات الجنة ولكن الشاب النحيف الجالس قبالته لا يستمع إليه . فأولى به أن يعرف كيف يعيش الأحياء في هذه الأرض .

وأبناء الريف يحملون معهم إلى المدينة زاد الشتاء المطل .. وزاد ليالي الشتاء ألف ليلة وليلة وقصة عنترة ، والمقداد والمياسة ، والشيخ الملتحي لا يتساهل في أسعار الكتب ... ومهدي عيسى الصقر ، يتطلع في وجوههم ويحلم بقصص يكتبها هو لهؤلاء وعن هؤلاء .

أبطال قصصه يبحثون عن الحب خلال بحثهم الدؤوب عن الخبز ... عن الحب الذي لا يكلف مالاً ولا وقتا ، عن حب يومي كالخبز اليومي . هذا « حنتوش » في ذلك الحي المظلم المزدحم بصرائف الطين ، المعروضة للبيع ليس في جيبه غير درهم . واستقبلته امرأة ذاوية بابتسامة لا روح فيها « أهلا بالشباب . تفضل » فيسأل « أول بيش ؟ » وحين تقول «درهمين » يحدق حنتوش فيها فلا يجد ما يغري سوى بياض بشرتها ويساومها وتساومه حتى تقول « سبعين أي ابن الحلال أكو واحدة تنطيك نفسها بأقل من سبعين فلس ؟ » وهذا « علي » الحلاق يشيع رأس الفتى ذي الشعر اللامع المصفف حتى يختفي في الزحام ، ثم يلتف إلى الصغير الذي كان ينظف بلاط الدكان مما تساقط عليه من شعر الزبون .

ويسأل « ليش تأخرت اليوم ؟ » فيرفع كاظم عينيه في شيء من الخوف ، ويجيب « أبوي ضرب أمي » ويثير هذا الجواب فضول الحلاق ، فلا يسأل عن العلاقة بين تأخر الصبي وبين ضرب أبيه لأمه ، وحين يعرف أن « هندال » ضرب زوجته لأنه كان سكران ... يسترسل في حلم طويل ، يتمنى فيه ويشتهي ، ويتذكر .. وتلح صورة أم كاظم عليه ، جسدها المكتنز ، والخرق الصغير في ثوبها الرث يكشف عن لحم كالحليب ، شدت إليه عيونه . كان قد اضطر إلى استبقاء كاظم في الدكان إلى ما بعد الثامنة ليلا ... فجاءت أمه قلقة تسأل عنه والليلة ، الليلة سيستبقي الصغير إلى ما بعد الثامنة علّها تأتي ...

وحتى « عوفي » الذي يقبع هو وخرافه الخمسة في ظلمة الليل والضباب في انتظار « قطار الحمل » ... حتى « عوفي » يبحث عن الحب في أثناء انتظاره للقطار . جاء قطار الركاب ، ووقف في المحطة . وكانت العربة التي أمامه من عربات الدرجة الأولى ومن خلف زجاج النافذة تراءى لعوفي وجه فتاة فاتنة .. وعوفي يحدق فيها بشراهة . وصرخ القطار ، فتنبه عوفي وراح يشبع نظره من هذه الحسناء...

ومهدي عيسى الصقر مخلص لفنه لا يكتب إلا وهو ممتلئ أن أشخاص قصصه هم الذين يفرضون عليه أن يكتب كأنهم ينضجون من أعماقه فيوشك ان يختنق إن لم يكتب . وهو يعيش كل لحظة من حياته يقرأ ويلتقط ، ويختزن التجارب والملامح ، والأحاديث والعواطف .

كان منذ بضع سنوات يملك دكانا صغيرا يبيع الأقمشة فيه ويكتب القصص فيه أيضا . كان الزبون ، في نظره نموذجا بشريا قد يصبح بطلا لقصة ... وليس مشتريا لم يكن يصبر على مساومة الزبائن ، إلا الذين يخمن من مظاهرهم ، ان فيهم زادا يتزود منه القصاص فيه لا التاجر ، وخسر تجارته ولكنه ربح نماذج لقصص منها ما ظهر ومنها ما سيظهر ذات يوم .

يوازن في قصصه بين العالم الداخلي والعالم الخارجي فهو يجمع في قصصه القصيرة بين طريقتي دستوفسكي وتولستوي في كتابة الرواية ولكنه لا يهتم بوصف ملامح أبطاله الخارجية وانما يقصر

اهتمامه على وصف حركاتهم ، والاطار الذي يتحركون فيه ولعل هذه حسنة من حسناته ، وليس عيوبه لأنه لا يترك المجال مفتوحا أمام القارئ ليختار الملامح التي يريدها لهذا البطل أو ذاك ، بعد أن عرف مهنته ومنزلته الاجتماعية ، وأسلوبه في التحدث ..وبعد أن عرف انفعالاته وردود أفعال الآخرين إزاءه . أكثر شخصياته من الفئة الريفية الفقيرة النازحة إلى مدن يراها هؤلاء القرويون مدنا بالقياس إلى الريف .. أو من عمال المدن

ويكتب عن تجاربه هو أحيانا ، فيكون البطل من الطبقة الوسطى ، من سكان المدينة وبما اجتذبته حياة اللهو فيها فترة من حياته ، ولكن الريفي كامن في أعماقه في النهاية ... وتنتصر الحياة الزوجية المستقرة ، بين بكاء الأطفال وضجيجهم الحلو هذه هي الحياة التي يعرفها القرويون ويؤثرونها أكثر مما يعرفها ويؤثرها أبناء المدينة .

والحوار في قصصه تبعا لهذا باللغة الدارجة إذا كان الأبطال من الفئة الأولى ، وبلغة هي بين العامية والفصحى ، إذا كانوا من الفئة الثانية ، ومهدي عيسى الصقر متمكن من السيطرة على الحوار ... فهو ينبض بدفء الحياة ولا تشعر فيه بتكلف ولا اصطناع ، فلنقرأ هذا المقطع من قصة الضباب :

« ويدس عوفي يده في جيب سترته الممزقة ويخرج بضعة دنانير هي ثمن الخراف الخمسة التي باعها في المدينة ويعد النقود للمرة العاشرة وتنظر إليه « نوفة » من طرف الكوخ وتحك بأظافرها الطويلة رأسها الاشعث ، ثم تسأله . عوفي موش تريد تبيع الهايشة ؟ . ولج الهايشة نافعتنا نبيعها ونسكت ؟ شلون ؟ . اذا ما تبيعها يكتلها الغطار مثل ما كتل هايشة بيت زاير فرهود »

ولنقرأ بعد ذلك ، هذا المقطع من « بكاء الأطفال » انه يود لو قام القطار قبل موعده لتهدأ قليلا لكن ابنه لا يزال يبكي ، فالتفت إلى زوجته : . اشغليه بحق السماء . بماذا اشغله . ضعيه على صدرك . قلت لك ليس فيه لبن . اعلم ذلك ، دعيه يمتص لعله يسكت . . والى متى ؟ . إلى أن ينقطع نفسه ، أو ينقطع نفسي

لم يصدر مهدي عيسى الصقر سوى مجموعة واحدة من قصصه هي « مجرمون طيبون» التي طبعت عام ١٩٥٤ . في هذه المجموعة تسع قصص كانت أحسنها « الطفل الكبير » و «الضباب » و « عواء الكلاب » و « هندال » و « بكاء الأطفال » و « الطفل الكبير» أحسن هذه القصص الخمس وفي هذه المجموعة قصتان فاشلتان هما « مجرمون طيبون » و « القطيع القلق » .

وندرك من التسلسل الزمني لقصص هذه المجموعة ومن القصص التي نشرها في مجلتي «الآداب» و « الأديب » بعد صدورها ، ان هذا القصاص النابغ يتطور بسرعة عجيبة . ومهدي الصقر ، يعد من بين كتاب القصة القصيرة اليوم في العالم العربي كله .

ويعكف مهدي الصقر الآن على كتابة قصة طويلة « رواية » قضى أربع سنوات من حياته وهو يعيش مع أشخاصها وتدور حوادثها في « الفاو » في أقصى جنوب العراق ، حيث تتصارع بقايا الحياة القروية مع طلائع حياة المدينة ، التي تغزوها مع النفط وعماله .

مهدي عيسى الصقر المبدع الخلاق

توفيق الشيخ حسين

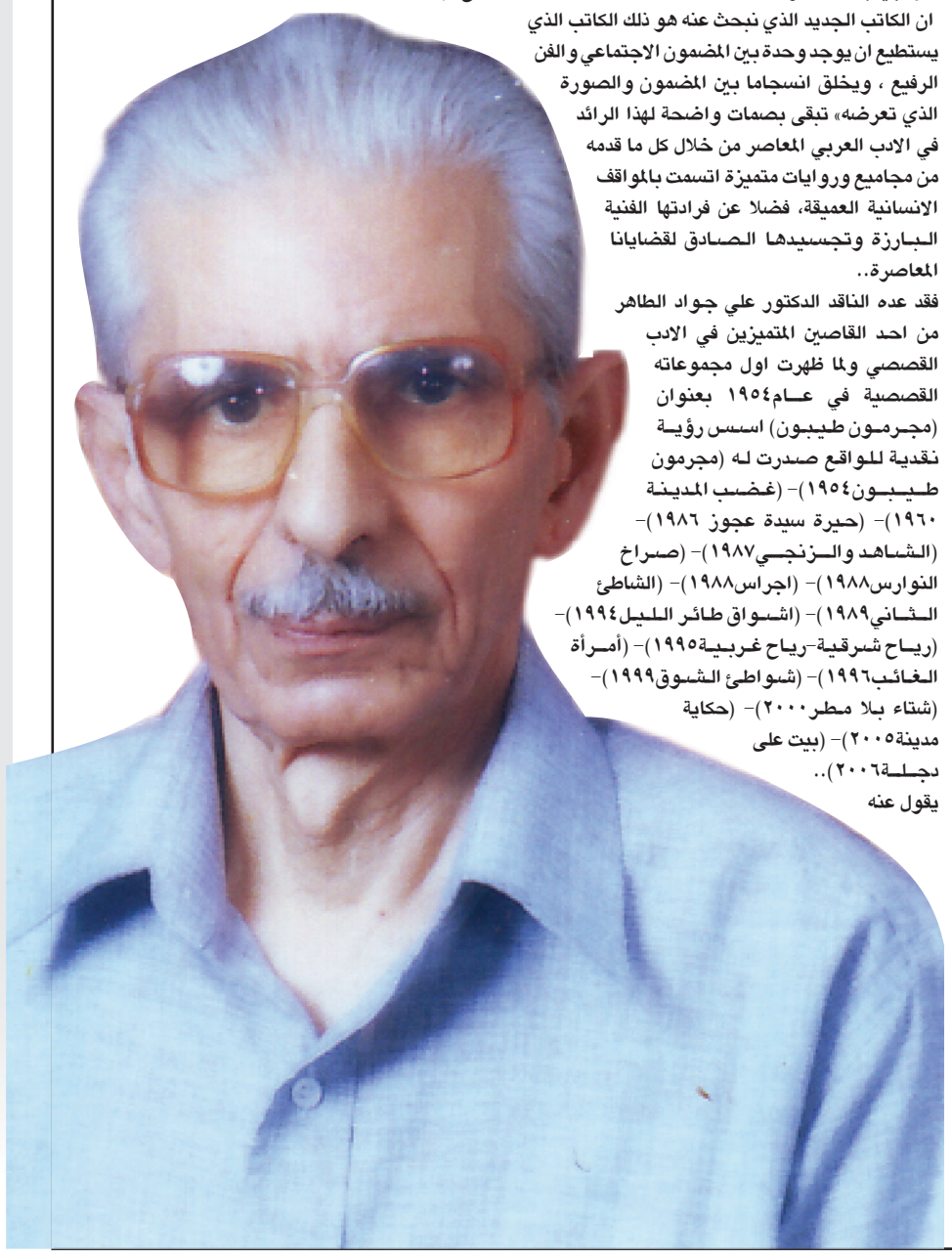
دخل مهدي عيسى الصقر ميدان القصة في الخمسينيات وتمكن من المزج بين الواقعية لتسجيل احداث اجتماعية مهمة. كان يدرك منذ مجموعته الاولى (مجرمون طيبون) في عام ١٩٥٤ ان الرواية الواقعية هي ملحمة انسانية لا تنضب.. والصقر هو وليد المجتمع الذي نشأ فيه وترعرع في احضانه والذي اثر فيه ثم عاد هو ليؤثر فيه بدوره عن طريق الكتابة.

ان القصصي الجيد هو الذي يؤثر في المجتمع عن طريق الاشعاع.. ومعظم شخصيات الصقر تعاني الألم، وتمارس تجارب قاسية مريرة، لكنها مع ذلك لاتكاد تعرف اليأس أو الانهيار .. فتلاحظه يكتب قصة بسيطة سهلة وتقرأ اكثر من مرة مستوحاة من رحم الأمة وثقلها الجاثم على الناس والمجتمع، من هذا الموقف ينبع مبدأ الالتزام في ادبه وبه يدخل ميدان المعركة وميدان النضال الاجتماعي والانساني.. تقول اللاراشكوفسكايا «ان الكاتب عليه ان يكتب اولا في مستوى العامل والفلاح وتنمية عقل القارئ ، بعد ذلك يمكن ان يرتفع الكاتب تدريجيا بهذا المستوى..

ان الكاتب الجديد الذي نبحث عنه هو ذلك الكاتب الذي يستطيع ان يوجد وحدة بين المضمون الاجتماعي والفن الرفيع ، ويخلق انسجاما بين المضمون والصورة الذي تعرضه» تبقى بصمات واضحة لهذا الرائد في الادب العربي المعاصر من خلال كل ما قدمه من مجاميع وروايات متميزة اتسمت بالمواقف الانسانية العميقة، فضلا عن فرادتها الفنية البارزة وتجسيدها الصادق لقضايانا المعاصرة..

فقد عده الناقد الدكتور علي جواد الطاهر من احد القاصين المتميزين في الادب القصصي ولما ظهرت اول مجموعاته القصصية في عام١٩٥٤ بعنوان (مجرمون طيبون) اسس رؤية نقدية للواقع صدرت له (مجرمون طيبون١٩٥٤)- (غضب المدينة ١٩٦٠)- (حيرة سيدة عجوز ١٩٨٦)- (الشاهد والزنجي١٩٨٧)- (صراخ النوارس١٩٨٨)- (اجراس١٩٨٨)- (الشاطئ الثاني١٩٨٩)- (اشواق طائر الليل١٩٩٤)- (رياح شرقية-رياح غربية١٩٩٥)- (أمرأة الغائب١٩٩٦)- (شواطئ الشوق١٩٩٩)- (شتاء بلا مطر٢٠٠٠)- (حكاية مدينة٢٠٠٥)- (بيت على دجلة٢٠٠٦)..

يقول عنه القاص والروائي حميد المختار: (كاتب كبير في الرواية والقصة القصيرة ، يبتكر المناخات الخاصة بمحلية ملحة في واقعيتها ولكن اية واقعية، هي انه صانع اخر للحكايات والشخصيات.. أصيل في تأمله.. قوي في سرده وبنائه.. حذق وذكي في اختيار الثيمة والأبطال.. عراقي صميم منذ ان ابتكر «مجرمون طيبون» وحتى اخر «بيت على دجلة» ابتدأ يرثي الأنسان العراقي قبل كل شيء مبتدئا بالسياب في «اشواق طائر الليل».. هو كاتب حزين، منعزل، ناسك، متأمل حين قرع «اجراس» الخطر، ابتدأ «غضب المدينة» قصصا وروايات وانتشر ذلك في «رياح شرقية – رياح غربية» ذائعا صيته الأبداعي في انحاء البلاد العربية). مات مهدي عيسى الصقر بعد ليلة حزينة من يوم الثلاثاء ١٤-٣-٢٠٠٦ الساعة الثالثة والنصف من بعد الظهر.. يقول عنه رفيق دربه محيي الدين زنكنه.. (اذا كان الرجل قد غاب عنا.. فأن ذلك التأريخ لن يغيب، والنبع الذي فجره واستقى من مائه الفرات، الأجيال تلو الأجيال.. لن ينضب.. ولا يشح..).



عراقيون
من زمن التوهج
ملحق أسبوعي يصدر عن مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون
رئيس مجلس الإدارة رئيس التحرير
فخري كريم
مدير التحرير: علي حسين
التصميم: نصير سليم
الغلاف برؤية: علاء كاظم
التصحيح اللغوي: عبد الرزاق سعود
طبعت بمطابع مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون

صانع الحكايات

منذ الخمسينات في القطر العراقي ، برز اسم مهدي عيسى الصقر كاتب قصة بجانب عبدالملك نوري وفؤاد التكرلي وغيرهما ..
ومن عام ١٩٥٤ وحتى عام ١٩٨٨ صدر للصقر ثلاث مجاميع قصصية ورواية قصيرة واحد.
ان ماكتبه يعتبر قليلا لكن نوعيته جيدة ويدل على موهبة اصيلة وخبرة عريضة في مجال القصة والرواية ..
ولد مهدي عيسى الصقر في البصرة عام ١٩٢٧ وان قد قام بمحاولات مبكرة في قرض الشعر لكلمة القصة استهوته فاتجه الى كتابتها وكانت اولى محاولاته في القصة القصيرة عام ٤٧ – ١٩٤٨ وتلتها قصص اخرى نشر بعضها في مجلة (الاديب) اللبنانية وذلك في الخمسينات ..
وفي عام ١٩٥٤ صور له اول كتاب احتوى على مجموعة قصص تحت عنوان (مجرمون طيبون) ثم توقف عن النشر لفترة من الزمن بعد عام ١٩٥٨ ثم نشرت له مجموعة قصص (غضب المدينة) عام ١٩٦٠ وبعدها مجموعة (صبرة سيدة عجوز) ١٩٨٦ ثم روايته القصيرة (الشاهدة والزنجي) عام ١٩٨٨ كتب الصحفي هاتف الثلج عن القاص الصقر :
(القصة تعيش في ذهن مهدي عيسى الصقر فترة طويلة قد تمتد احيانا الى اشهر عديدة . القصة عنده كما الرسالة فعندما تكتب رسالة لابد ان يكون لديك شيئ تريد ايصاله والكشف عنه البسطاء هم اغلب شخصيات قصصه ان شكل العالم الذي يحلم به اشخاص قصصه هو العالم الخالي من الحقد والكراهية والاستغلال والتمييز ..
لم يسقط في مطب التجارب والنظريات الجديدة التي لاتتلاءم مع همومنا ومشاكلنا .. اننا نجد في مهدي عيسى الصقر كما نجد في فؤاد التكرلي ذلك الدأب الجاد على العطاء بتميز ويواصل نهجه الفني الذي عرف عنه وهو التقاط الحدث اليومي المشبع بحس مأساوي يتجاوز به يوميا الى ماهو ابعد واشمل)
يكتب موسى كريدي
(مهدي عيسى الصقر حذر حين يعب فكرة ما في شكل قصة قصيرة ذات بعد او لحظة مكثفة اراد لها ان تكون مؤثرة بقدر ماتحمل من عناصر التموج والحركة واراد لها ان تكون قريبة من الحياة ذاتها فكانت قصصه تستمد ديمومتها من الواقع وترتفع دلالة او رمزا كلما اوغل الكاتب في استيطان شخوصة منتزعا الحدث المحصور من نبضات الوجدان ودبيب الخطى في ارض قد لاتتسع لخطوة اعمى او الحلم صغير منتقيا عباراته الدالة وجملته الفنية معتمدا الوصف في ايجازه والوضوح في بعده عن سواغ الصورة التسجيلية المباشرة معمقا في كثافة الصورة الاحساس الداخلي في ومضات شعرية تنساب دون افتعال او تضخم او اقراط في الرومانسية المضببة او الملفعة بالهدر العاطفي الذي يبعد القصة عن مجراها الفني وقدرتها على البوح واطلاق المعنى القائم على الايحاء و لحظات التنوير .. رؤيا الصقر في قصصه هي رؤيا فنان مقتدر وايقاعه ايقاع الحياة) .
وحين صدرت روايته (الشاهدة والزنجي) عام ١٩٨٨ نالت الاهتمام وحظيت بالكثر من النقد واختلفت فيه الاراء وقال القاص الصقر معبرا عن رأيه في الناقد الجيد :
(الناقد هو قارئ جيد قبل كل شيء والنقد الجيد هو امتداد واضافة مبدعة للنص الادبي وهو يستلزم من الناقد جهدا مترويا وقدرا كبيرا من الحياد والبعد عن الاهواء