قصص محمد روزنامجي في سياق التقييم النقدي الجديد

م. د. حمزة عبد الحمزة عليوي

الملخص

محمد روزنامجي أحد كتَّاب القصة القصيرة في العراق. ولد ببغداد "محلة جديد حسن باشا" عام 1927، وهو مصنَّف، حسب أجيال القصة القصيرة العراقية، على الجيل الخمسيني . قصته القصيرة الأولى نُشرت بدأ في مجلة "الجزيرة" عام 1949، وكانت بعنوان "بائع النسيان" . ثم توالت القصص المنشورة، وهي قليلة، على أية حال، وتقدِّم لنا قاصا مقلًّا لم يزد عدد قصصه المجموعة عن عشر قصص فقط، جُمعت ونشرت تحت عنوان "بشر وأرض وزمن". هذه القصص، وغيرها، ستكون محور جدل نقدي بقصد إعادة تقييم وموضعة مكانة الكاتب ذاته وقصصه، من ثمَّ، في تاريخ القصة القصيرة في العراق. وقد نقول إن هذا التوجُّه مثَّله، خير تمثيل، القاص البصري المعروف في كتابه النقدي الاحتفائي "تاريخ زقاق، مقالات في مئوية السرد العراقي". لكن كتاب الأستاذ محمَّد خضيّر كان مجرد بداية ومنطلق لمحاولات متعدِّدة أخذت على عاتقها مهمة إنجاز تقييم عراقي مختلف لقصص محمَّد روزنامجي عما استقرَّ عليه الحال في المدونات النقدية العراقية الأساسية. والملفت أن محمَّد خضيّر نفسه قد عادت، مجددا، لقصص روزنامجي في مقالة موسَّعة عنوانها "السكيتش القصصيّ"، وقد دار حول تلك القصص في سياق حديثه عن موضوعة "السكيتش القصصي".

ثمة، إذاً، محاولات متعدِّدة لتجديد النظر النقدي بقصص الراحل محمد رزنامجي، وهذه المحاولات تتصل بأخرى تحاول أن تختص بقصص ما سمِّي عندنا بـ"الجيل الضائع". وهي تؤلف، بمجموعها، مسعى نقدي يطمح لإنجاز دراسات تأخذ على عاتقها كتابة تاريخ أدبي جديد ومنصف للقصة القصيرة، وربما للرواية، في العراق. أشهر هذه المحاولات، كما قلنا من قبل، وأكثرها تأثيرا وإنصافا، ولا شكَّ، نجدها فيما كتبه القاص الأستاذ محمد خضير في كتابه "تاريخ زقاق". وكلام "خضيّر" مثال نموذجي لرغبة نقدية طامحة بكتابة تاريخ أدبي مغاير لما استقر عليه النقد الأدبي في العراق. وغالبا ما يُشار، في هذا السياق، لكتب الناقد الراحل د. عبد الإله أحمد؛ بوصفه أحد المؤسسين للتاريخ الأدبي المقصود.

الكلمات المفاتيح: التاريخ الأدبي، النص، محمد روزنامجي، محمد خضير، عبد الإله أحمد.

Summary

Muhamed Roznamji is considered one of the short fiction writers in Iraq.

He was born in Hasan Pasha new quarter, Baghdad, in 1927. He belonged to the fifties generation, according to the classification of the Iraqi short fiction witers. His first story, Merchant of Forgetfulness, had been published in 1949 in al Jazira magazine. More followed, though were little in number, it introduced a limited fiction writer with ten stories only, that were later collected for publication under the title “People, Places and Times”. These stories, and else, were at time, the subject of continuous criticism, in mind revaluating and placing the importance of the writer and his stories

within the historical context of short fiction in Iraq. It can be said those efforts were best consideted in the book of Muhammed Khdair, the well known story writer of Basra, History of an Alley: Essays on the Centennial of Iraqi Narrative". The book of Khdair kicked off many more attempts took the initiative to evaluate the fiction of Rozmanji in the light of different Iraqi view and in contrary to what was inscribed earlier in the fundamental records of Iraqi criticism. Khdair had made a comeback to Rozmanji's stories in a detailed study he called "The Sketched Narrative", where he went around those stories within a discussion he devoted for the subject of "The Sketched Narrative".

Then many attempts tried to refresh the past evaluation of Rozmanji, the late fiction writer. Theoe attempts linked with others, to shed light on what we agreed to call "The Lost Generation". As a whole those attempts made up a critical study pushing for laying foundation for establishing a new literary and fair history of the short fiction, and maybe the novel in Iraq. As we said earlier the book of Mr. Muhammed Khdair "History of an Alley" was very influential and reasonable study. The discussion of Kdair study is considered a good example of a critical will aspiring for taking the literary history of Iraq into new level. In this context one could not ignore the studies of the late critic Dr. Abdulellah Ahmad, one of the literary history founders.

Key words: Literary History, Text Muhammed Rozmanji, Muhammed Khdair, Abdulellah Ahmad.

محمد روزنامجي أحد كتَّاب القصة القصيرة في العراق. ولد ببغداد "محلة جديد حسن باشا" عام 1927،[1] وهو مصنَّف، حسب أجيال القصة القصيرة العراقية، على الجيل الخمسيني[2]. قصته القصيرة الأولى نُشرت بدأ في مجلة "الجزيرة" عام 1949، وكانت بعنوان "بائع النسيان"[3]. ثم توالت القصص المنشورة، وهي قليلة، على أية حال، وتقدِّم لنا قاصا مقلًّا لم يزد عدد قصصه المجموعة عن عشر قصص فقط، جُمعت ونشرت تحت عنوان "بشر وأرض وزمن"[4]. هذه القصص، وغيرها، ستكون محور جدل نقدي بقصد إعادة تقييم وموضعة مكانة الكاتب ذاته وقصصه، من ثمَّ، في تاريخ القصة القصيرة في العراق. وقد نقول إن هذا التوجُّه مثَّله، خير تمثيل، القاص البصري المعروف في كتابه النقدي الاحتفائي "تاريخ زقاق، مقالات في مئوية السرد العراقي"[5]. لكن كتاب الأستاذ محمَّد خضيّر كان مجرد بداية ومنطلق لمحاولات متعدِّدة أخذت على عاتقها مهمة إنجاز تقييم عراقي مختلف لقصص محمَّد روزنامجي عما استقرَّ عليه الحال في المدونات النقدية العراقية الأساسية[6]. والملفت أن محمَّد خضيّر نفسه قد عادت، مجددا، لقصص روزنامجي في مقالة موسَّعة عنوانها "السكيتش القصصيّ"[7]، وقد دار حول تلك القصص في سياق حديثه عن موضوعة "السكيتش القصصي"، بقوله: "لم تحصل لكتّابنا – ذوي الميول الصّحفيّة_ جرأةُ الاعتراف بقيمة محاولاتهم التخطيطيّة (السكيتشات) سابقاً. ففي أيام "محمد روزنامجي" الأخيرة، اكتشف محرّرُ مجلة "ألف باء" الأدبيّ أنّ القاصّ الذي أجرى معه مقابلة صعبة، يخفي في

ذاكرته عشرات "السكيتشات" التي كتبَها عن نماذج بشريّة زاملَها سنوات عمله الوظيفيّ والصحفيّ، لكنّه أهملَ جمْعَها في كتاب، ظانّاً أنّها أقلّ أهميّة من قصصه التي اعتزَّ بجمعها في كتاب وحيد له بعنوان (أرض وبَشَر وزمن)".

ثمة، إذاً، محاولات متعدِّدة لتجديد النظر النقدي بقصص الراحل محمد رزنامجي، وهذه المحاولات تتصل بأخرى تحاول أن تختص بقصص ما سمِّي عندنا بـ"الجيل الضائع". وهي تؤلف، بمجموعها، مسعى نقدي يطمح لإنجاز دراسات تأخذ على عاتقها كتابة تاريخ أدبي جديد ومنصف للقصة القصيرة، وربما للرواية، في العراق. أشهر هذه المحاولات، كما قلنا من قبل، وأكثرها تأثيرا وإنصافا، ولا شكَّ، نجدها فيما كتبه القاص الأستاذ محمد خضير في كتابه "تاريخ زقاق". وكلام "خضيّر" مثال نموذجي لرغبة نقدية طامحة بكتابة تاريخ أدبي مغاير لما استقر عليه النقد الأدبي في العراق. وغالبا ما يُشار، في هذا السياق، لكتب الناقد الراحل د. عبد الإله أحمد؛ بوصفه أحد المؤسسين للتاريخ الأدبي المقصود. يمكننا، هنا، أن نقرأ ذكرا مباشرا له في سياق كلام القاص عن قصص "نزار عباس"[8]، ونفهم المقاصد الضمنية في قوله، وهو يُراجع التقييم النقدي العراقي للرزنامجي: "ولم تفلح مؤسسة النقد الأدبي تصحيح حسابه مع تداعيات الوحدة والضجر واجترار الأفكار الوجودية حول "البشر والزمن" حتى غاص تماما في الغبار المتراكم على قلعة الكتّاب التي حبست "عبيد الزمن" ولم تهمل اسما واحدا من أصدقاء "روزنامجي" المقربين والثانويين."[9]. ولا بأس؛ فإن الآداب العالمية تُجري، بانتظام، إعادة تقييم لنصوصها الأدبية الرئيسة وغيرها. هذا أمر صحي وحيوي؛ لا سيّما أن إعادة التقييم ترتبط، غالبا، باستجابات أساسية تبديها الثقافة برمتها. وهذا بعض مقاصد الدراسة المضمرة، ربما، للمئوية التي انطلق منها "القاص" المعروف؛ بأن تقدِّم لنا قراءة بانورامية واسعة للسرد العراقي. وقد نقول إن الكتابة النقدية على مشارف مئوية قرن كامل، أو بأدق، أن إعادة النظر بقيمة قصة ما في سياق التقييم الشامل للمتحف القصصي العراقي يعطي المحاولة، ابتداءً، إحساسا بالقيمة التاريخية المسبقة، فما بالك لو كانت بقصد الإنصاف المهدور كما نفهم من كلمات القاص المعروف.

فهل حقا أن مؤسسة النقد الأدبي في العراق لم تنجح في إنجاز تقييم منصف لقصص "روزنامجي" العشر المنشورة في مجموعته الوحيدة "بشر وأرض وزمن: 1974"، أم أن الكتابة عن تخوم القرن تدفع باتجاه كتابات تتقصَّد الإنصاف؟ ابتداء لننقل رأي السيد عبد القادر حسن أمين، الذي صار بعضهم يعدَّه مؤسس النقد القصصي في العراق[10]، بقصص الراحل محمد روزنامجي: "ينظر إلى الحياة نظرة سوداء، ويراها سأما في سأم "..." وهو ما انفك يردد هذه النظرة في معظم ما كتب لا يتحول عنها إلى سواها، حتى ليسهل على الباحث أن يصمه بضيق الأفق وعجز الخيال عن الاضطراب في مجالات الحياة الفسيحة، دون أن يتعسف في حكمه"[11]. ويقول عن قصة روزنامجي "عبيد الزمن": "إلا أن نظرته إلى الحياة مغلوطة من الأساس إذ لا يصح أن ننقل هذه السوداوية إلى الناس لبغضهم أنفسهم، ونحملهم على ازدراء العيش ونزهدهم في أجمل اللحظات، ننقص عليهم هناءهم وراحتهم. فينقلب كل شيء في أعينهم جحيما لا يُطاق"[12]. ويصف تكرار النظرة السوداء المتشائمة في سياق تحليله لقصة بقوله: "تكرار ممل.. بفارق واحد أنه هنا أشد عتمة مما سبق"[13]. ونقف، هنا، عند ما كتبه الناقد الراحل عبد الجبار عباس عن روزنامجي وقصصه بقوله، في سياق وصفه لميله المزاجي إلى "التكرار اللامجدي لخاطر صغير بعينه لايني الكاتب يكرره مرحلة بعد أخرى"[14].

لنعدّ، الآن، لما كتبه الدكتور عبد الإله أحمد عن قصص "روزنامجي"، وقد صار، لدى بعضهم، مثارا للشكوى والتنذُّر من النقد القصصي في العراق. يرى د. أحمد أن قصص "روزنامجي" أنموذج متفرد للأثر "السلبي" للفكر والأدب الوجودي بالقصة القصيرة العراقية؛ ذلك الأثر يُفيد منه قطبا الجيل الخمسيني عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي بصور وحالات مختلفة. يتضح ذلك الأثر بطريقة أو استخدام "روزنامجي" لما سمي

بـ"المنلوج الداخلي"؛ فقد جرى فهمه واستخدامه بطريقة مختلفة، كما يرى الناقد، عما كان سائدا لدى الكتَّاب العرب والعالميين؛ فقد "أخذ منذ أواخر الأربعينات، يكتب بهذه الطريقة الخاصة، نمطا من القصص يعالج مضمونا يكاد يكون واحدا، مرددا فيها ذات الأفكار بشكل رتيب ممل، مكررا أن الحياة عبث، سأم، تعب، ملل، جمود، موت، خواء، ضجر، فراغ، وهكذا إلى آخر ما يمكن أن تجده من ألفاظ تدور في هذا المدار"[15]. فما الجديد والمختلف هنا فيما كتبه الدكتور عبد الإله عن "نقَّاد" سابقين عليه، أو لاحقين به، سوى أنه قد توسَّع في الدرس وتحليل قصص "روزنامجي"؟

وقد يكون هذا الأمر هو بيت القصيد الذي يدفع "بعضهم" لشتم الناقد المعروف، برغم أن ما كتبه في أطروحته الرئيسة عن القصة القصيرة في العراق، لا يختلف كثيرا عما قاله "أمين" و"عباس"، حتى ما كتبه الدكتور محسن الموسوي في كتابه "نزعة الحداثة في القصة العراقية"[16]عن الموضوع ذاته لا يبتعد كثيرا عما ذكره جمهور "نقَّاد" القصة العراقية في سياق تقييم قصص "روزنامجي"؛ بدليل أن الكتاب مخصص، بمجمله، لقصص التكرلي وعبد الملك نوري؛ فلم يجرِ التركيز على كلامه عن "روزنامجي" و"نزار عباس"[17] وغيرهم سوى بإشارات عامة تخصُّ النص الخمسيني عامة![18]

ثمة، إذاً، استقرار على "رؤية" نقدية عراقية إزاء قصص "روزنامجي". وهي تضع قصص الكاتب في سياق التأثير المباشر للفكر والسياقات الأدبية الوجودية مما شاع وقتها. وعن هذا الاستقرار يكتب الأستاذ محمد خضير، قبل غيره؛ معاتبا النقد القصصي العراقي "ولم تفلح مؤسسة النقد الأدبي تصحيح حسابه مع تداعيات الوحدة والضجر واجترار الأفكار الوجودية حول "البشر والزمن"؛ حتى غاص تماما في الغبار المتراكم على قلعة الكتَّاب التي حبست "عبيد الزمن" ولم تهمل اسما واحدا من أصدقاء الروزنامجي المقرَّبين والثانويين".[19]

فما الذي استجد في تلك القصص لنعيد النظر في تقييمها؟ أفكر، هنا، بما كتبه القاص محمد خضير ذاته عن "منطق" آخر، ربما، لم يجرِ اعتماده في إنجاز "مدونة" تاريخية عن القصة القصيرة في العراق. إنه منطق "قصص التشرد والضياع" التي تؤلف قصص "روزنامجي" إحدى حلقاتها مع قصص لأسماء خمسينية راسخة شأن "عبد الملك نوري ونزار عباس". المثير، هنا، في محاولة الأستاذ "خضير" هو المنطق المغاير المعتمد في كتابة التاريخ الأدبي المقترح. نتحدث هنا عن "معايير" جديدة، غير مسبوقة، في التقييم، مثل أن تكون قصص المشرد، أو سردية التشرد المعبرة عن "ذات" غير منتمية لواقع بعينه. لكن هل يمكن لسرديات بديلة، أو مقترحة، من قبيل سرد السينما، مثلا، أن تكون بديلا عن منظومة التاريخ الأدبي كما استقرَّت لدى "مؤسسة" النقد الأدبي في العراق!

في الواقع نحن، هنا، إزاء ثيمات سردية مختلفة متعدِّدة، وهي أشبه بالمقولات السردية العامة، مثل "التشرُّد" وقصصه أو حالاته السردية المتباينة. وهذا تاريخ مشكوك بجدارته عندما نقابله بتاريخ النصوص السردية ذاتها. ولا نقول، أو ندَّعي، في هذا السياق، إن النقدية العراقية، بصفتها جزءا من الخطاب النقدي العربي، قد أنجزت تاريخا تصنيفيا حقيقيا ومعتمدا للنصوص القصصية السردية، هذا أمر يصعب كثيرا افتراض تحقُّقه في سياق تاريخ القصة القصيرة في العراق. لكن ما يمكن الحديث عنه، بل والدفاع عنه بحدود معقولة، هو أن النقدية العراقية قد أنجزت "تقييما" نقديا يمكن اعتماده ومناقشته. نتحدث عن المتون النقدية العراقية، الأكاديمية غالبا. ولابأس لنبدأ من أولها في هذا المجال، وهو كتاب السيد عبد القادر حسن أمين[20] "ولاحقا كتب الطاهر وعبد الإله أحمد وشجاع العاني ونجم عبد الله كاظم" وصولا للمحاولة الأخيرة التي لم نقرأ سطورها بعد، لكنها قادمة لا محالة. في كل تلك المتن ثمة تتبُّع لقصص عراقية قصيرة مختلف على تقيمها، وهذا أمر طبيعي وصحي، لكنه لا يغادر الأصل في النقد، وهو النص الأدبي "القصة القصيرة" وظواهره الفنية. أشدِّد هنا على الصفة المادية

للنص المنشور وظواهره الفنية، ولقد التزمت النقدية العراقية بمتونها المختلفة بتحليل النصوص ودراسة تحولاتها. فما الجديد هنا في سياق كتابة نقدية تاريخية تختص بالقصة القصيرة العراقية؟

الجديد يظهر، هنا، لنا على مستويين. الأول، هو منطق الخطاب النقدي ذاته، كما يبدو من قراءة الأستاذ محمَّد خضيّر لقصص محمد روزنامجي، وغيره. والثاني هو قدرة هذا الخطاب على الإغراء وجذب المريدين له، بل واقتراح تطبيقات مشابهة لما بدأه القاص في كتابه "تاريخ زقاق"[21]. على مستوى الخطاب النقدي فأننا إزاء خطاب منحاز لمنطق "المظلومية" الواقعة بحق قصص "روزنامجي"، وغيره، ممن يقول لنا الأستاذ "خضيّر"، أو يوحي بأنهم قد ظُلموا نقديا، وهو يحاول إعادة تقييم روزنامجي. نفهم هذا الأمر ونحن نقرأ كلاما نشعره إزائه أننا أمام اكتشاف آثاري فريد؛ حتى أن الأستاذ "خضيّر"، لشدة اعتقاده ويقينه بأن المدونة النقدية العراقية قد ظلمت "روزنامجي" وقصصه، وصرفت الأنظار عن قصصه وعنه شخصيا، عن تداول اسمه بصفته مثقفا عراقيا فاعلا كما حدث مع عشرات المثقفين والكتاب العراقيين من جيل الكاتب أو الأجيال السابقة أو اللاحقة عليه، فإنه يعمد إلى كتابة سيرة مختصرة عن الكاتب الخمسيني "محمَّد روزنامجي"[22]، وهو يجاهر، بعدها، بالقول إنه بصدد "تركيب صورة ذلك الكائن"[23] ولا بأس، إنما المثير، حقا، أن الخطاب النقدي يجاهر، ابتداءً، بأن النقد العراقي قد ظلم "روزنامجي" وقصصه؛ فلا أدلَّة ولا مناقشة سوى أن الكاتب يفترض الأمور افتراضا. فهو يقول، مثلا، إن قصص "روزنامجي" حلقة أخرى في "سلسلة التشرد والضياع"، بجانب حلقات أخرى يشكِّلها (عبد الملك نوري ونزار عباس ويحيى جواد)، وهي عنده سلسلة تتصل ببعض "في مونولوج حر يمثل الذوات غير المؤتلفة مع واقعها"[24].

لنترك هذا النص الذي قد يعني، ضمنا، أن الشخصيات القصصية السابقة على أقطاب هذه السلسلة، بما فيهم كتَّاب القصة القصيرة أنفسهم، منسجمة مع واقعها المتردي؛ وهذا أمر يخالف وقائع نصوص القصة القصيرة في العراق قبل ظهور أقطاب هذه السلسلة[25]، لنصل للحظة المهمة في تمييز الأستاذ خضيّر بين "نوعين من المناجاة المعبّرة عن واقع متنقّل من السكون والخنوع إلى المشاركة الاجتماعية بوساطة نخبة ثقافية فاعلة"[26]، يتعلَّق الأمر هنا بتدقيق موضوعة "الرجل الصغير"[27] في سياق الاستخدامات المختلفة لسرديته في القصة القصيرة في العراق. وفي هذه النقطة نجد أن القاص محمّد خضيّر يقترح "تاريخا" آخر للقصة القصيرة يعتمد على تقصّي استخدام الكتّاب العراقيين لسردية الرجل الصغير. نحن، هنا، إزاء مسارين مختلفين. الأول يتخذ موضوعه من "ضآلة شخصية "الرجل الصغير" واغترابه في الوسط الصاخب الجديد"، في قصص عبد الملك نوري[28]، بينما يكون موضوع النوع الثاني "تقزُّم" شخصية الرجل الصغير، وقد اقترن ذلك التقزُّم بـ"عزلة الذات المثقفة المحرومة من مشاركة السلطة.."، كما في قصص (كريدي وأحمد خلف وويوسف الحيدري ويحيى جواد ونزار عباس وجمعة اللامي وعبد الستار ناصر). فأين موقع قصص "روزنامجي" في هذه الخطاطة التاريخية للقصة العراقية القصيرة؟

يفترض "خضيّر" أن هناك قطعا في مونولوج قصص التشرد، وهذا القطع يظهر بوضوح في قصص "روزنامجي". يعنينا، هنا، كثيرا، التسويغ المقدَّم من الأستاذ "خضيّر" لتعثر "روزنامجي" في استخدام المونولوج الداخلي في قصصه. يكتب الأستاذ محمّد خضيّر: "ولكي ننصف أبطال هذا الجزء من السرد المتشرّد، علينا أن نلاحظ تموقّع مناجاتهم في مرحلة الانغماس بفن التصوير الفوتوغرافي وفن الكاريكاتير الصحفي (...) والسينما (...) والمسرح (...) ..". فما علاقة كل هذا بتعثُّر المونولوج في قصص "روزنامجي" وإخفاق القصة القصيرة لديه في استخدامه؟ ولنا أن نصيغ السؤال بطريقة مختلفة؛ هل المسوِّغات المقدَّمة لإنصاف قصص "روزنامجي" كافية ومقنعة لإنتاج تأويل تاريخي جديد ومختلف يخص موقع ومكانة الكاتب وقصصه ضمن جيله الخمسيني ابتداء، وضمن خارطة القصة القصيرة العراقية؟ لنترك التحليل السردي يثبت لنا أثر الفنون الثلاثة التي يذكرها

القاص محمّد خضير في قصص روزنامجي، وهي: فن التصوير الفوتوغرافي وفن الكاريكاتير الصحفي والسينما[29]، أو يدفعنا للقول إنها محض تصورات تخص تصورات الأستاذ محمّد خضيّر عن القصة القصيرة والسرد عامة، ولا تخص وتتعلَّق بقصص "روزنامجي" نفسها.

صور الليل وعوالم السرد المكرَّرة

في قصصه المجموعة في كتابه الوحيد والفريد الموسوم "بشر وأرض وزمن"[30]، وهي لا تزيد عن عشر قصص ثمة عالم سردي مكرر ومرحَّل من قصة إلى أخرى؛ إنه عالم العبد وسردياته الليلية ذات العوالم المكرَّرة. أفكر، ابتداءً، بالانتظام الزمني لقصص المجموعة، فالزمن في قصص "عبيد الزمن، ورائحة الحياة، وبشر وأرض وزمن، وقطار الجنوب، مدخن الفراغ،" هو الليل، فيما سينتقل الزمن إلى الليل، بعد مشهد افتتاحي صباحا، في قصَّتي "أحزان الحارة، والأيام الميتة". وفي اختيار الليل فضاءً زمنيا دلالة فائقة على التعتيم وفرض الظلمة على مشاهد الأمكنة المكرَّرة كما هو حال عالم القصص السردي المكرَّرة. لكن التعتيم يشمل كل تفاصيل المشهد السردي في القصص الخمس، كل شيء معتم وكأننا في مشهد بصري لا نرى فيه سوى كتلة ظلام تكبر وتصغر حسب منطق السرد المضطرب. وفي هذا السياق فأننا نجد في حديث السيد "أحمد أفندي" مع نفسه، في قصة "رائحة الحياة" بعضا من جوانب الإشكالية الرئيسة لليل ومركزيته المطلقة في قصص المجموعة برمتها، وفي القصص الخمس المشار إليها من قبل: "ما أشقاني يا رب!، صوت متحشرج يئن ويخفت، الليل؟ طالما تعذب فيه، الليل كافر! الأرق؟ أحلام راعبة والصرير الناحب، آلام تنتفض في جوانحه، وتنهش في الأضلاع، آه الليل! "[31]. وقبلها حديث مماثل نجده في قصة "عبيد الزمن" بحديث الشخصية مع نفسها "وعاد ينظر إلى السماء المدلهمة. إلى أين يذهب؟ الليل يدعوه دعوته الرغبية"[32]. الليل هنا سردية أساسية وهي ليست، من ثمَّ، مجرد وقت بعينه يتعاقب مع النهار. إنه منتج العوالم ودلالاتها المشابهة كما نفترض. فالقصص الخمسة، ناهيك عن قصَّتي "أحزان الحارة، والأيام الميتة" اللتين يحتل الليل فيهما مساحة كبرى، هذه القصص تُحوِّل الليل إلى "شخصية" سردية أساسية؛ فهو، وحده، الذي يسمح أو لا يسمح بظهور الشخصيات الأخرى. وقد نقول إن الشخصيات القليلة، على أية حال، إنما هي إحدى تجليات الليل بزمنه وظلامه وهيمنته الكلية على المكان والوجود برمته كما يقدمه العالم السردي. وعندنا أن سردية الليل وصوره في القصص موضوع البحث تتجلى في ثيمات تتكرر على مستويات وموضوعات متعدِّدة. ويمكن للباحث أن يقدِّم للقارئ توصيفا أوليا لهذه الموضوعات. وهي:

أولا: الابتداء بمشهد الليل، وأحيانا بساعة محددة كما سنرى.

ثانيا: موضوعة الغرفة أو الغرف المعتمة أو المكان الضيق عامة.

ثالثا: موضوعة الزمن الفارغ: المتاهة واللاجدوى.

رابعا: موضوعة التشرد وصور المتشرِّد المفترضة.

خامسا: معجم الليل السردي في قصص المجموعة.

أجادل، هنا، أن القصص الخمسة بعناوينها المذكورة هي عبارة عن قصة واحدة كتبت بصياغات متقاربة. أتحدث، في هذا السياق، عن "تخطيطات" أولية لقصة واحدة، تكررت في نصوصها الخمسة العوالم ذاتها، وقد نقول المعجم ذاته.

أولا: الابتداء بمشهد الليل وأحيانا بساعة محددة

نبدأ من النقطة الأولى: الابتداء بمشهد الليل، وأحيانا بساعة محددة. تبدأ قصة "عبيد الزمن" بالنص الآتي: "كان غافيا والليل يحبو، والسماء تدلهم كأنها قطعة فحم! وتململ في رقدته، وأطلق آهة مكبوتة، وتمطى وتثاءب، ثم سكن"[33]. يعمل العنوان "عبيد الزمن" بالتآزر مع الجملة الافتتاحية بصفتهما موجها مهيمنا على منطق القصة وعالمه المتخيّل: "كان غافيا والليل يحبو، والسماء تدلهم كأنها قطعة فحم"؛ فإذا أكملنا الفقرة الافتتاحية سنكون إزاء صورة ثابتة معلَّقة على حائط لمشهد ليلي يتَّسم بالثبات والسكون: "وتململ في رقدته، وأطلق آهة مكبوتة، وتمطّى وتثائب، ثم سكن"[34]، ثم تستكمل الفقرة الثانية موضعة المشهد بالتحديد الزمني النهائي: "تك.. تك..! الساعة تدق مدوية، وعقرباها يشيران إلى السادسة مساء، لقد بدأ الليل!"[35].

لننتقل الآن لاستهلال قصة "رائحة الحياة"، تبدأ القصة بالنص الآتي: "ذات مساء.. شتاء عجوز، ودنيا يلفها البرد، والزقاق الضيق يبدو مظلما مقفرا، مصباح الشارع ينفث ضوءه الهزيل، أصوات صاخبة تنبعث من المقهى المنزوي في رأس الزقاق. خطوات واهنة تدب على مهل"[36]. تلتقي القصة الثانية بالأولى في نقاط متعدِّدة. أولها مشهد الليل، لكنه ليل بلا وقت محدد سوى أنه ليل شتائي "عجوز". وتفارقها بإضافة أساسية ذات صياغة مكانية؛ فاستهلال "عبيد الزمن" لا يتضمن أي ملمح مكاني، فقد كانت القصة مشغولة بضبط التحديد الزمني والنص عليه: الساعة السادسة. وبخلاف هذا ينشغل استهلال قصة "رائحة الحياة" بالتوصيفات المكانية العامة، ولا شكَّ، المتعلِّقة بصفة زمنية عامة هي "ذات مساء.. شتاء عجوز". وسنرى المكان بعين مبصرة ترى فيه "الزقاق الضيق" المظلم والمقفر في الآن ذاته، وهناك "مصباح الشارع ينفث ضوءه الهزيل". ويمكن لأذن مستطرق، أو حتى الشخصية ذاتها "أحمد أفندي" أن يسمع أصواتا "صاخبة تنبعث من المقهى المنزوي في رأس الزقاق. خطوات واهنة تدب على مهل". فهل يختلف الاستهلالان، ولنسأل بوضوح كافٍ: هل تختلف الصياغتان للمشهد ذاته؟ لنترك الإجابة الآن ولنستحضر الاستهلالات الزمنية الليلية للقصص الثلاثة المتبقية.

في قصة "بشر وأرض وزمن" وهي القصة التي تحمل المجموعة اسمها وتتخذه عنوانا لها، كأننا إزاء استهلالين مشبعين بالتوصيف المكاني يتنازعان القصة وعالمها السردي: تبدأ القصة بقوله: "أقبل الليل. والشمس تحتضر عند الأفق. ونثار الظلام يلوِّن السماء. والأفق يخبو احمراره. وأشباح الشمس تضمحل رويدا رويدا. ومصابيح الشارع ترسل نورها. وصوت الآذان يعلو من المسجد المجاور.."[37]، ثم يقول في فقرة تالية: "وهو... لا يزال يطل بعينين ذاهلتين من النافذة. الناس تروح وتجيء. زرافات زرافات. والخفاش يخرج من الزوايا فيرف في الجو. وصوت الراديو يصخب من المقهى القريبة"[38]. وكأن التوصيف المكاني في الاستهلال الثاني لا ينتمي أو لا يستكمل ملامح المكان في الاستهلال الأول. نحن إزاء استهلالين لمكانين مختلفين، أو يكادا. في الأول، وهو مطلع القصة، ثمة، هنا، مكان تنمو ملامحه العامة أمامنا، وهو بلا صفات معروفة مسبقة، مثلما هو مقدم إلينا من منظور "قصصي" عام، لنقل إنه منظور "الراوي. لا صفة مكانية تحدده وتنسبه لمدينة معينة، بغداد أو البصرة، مثلا، لا شيء سوى صياغات مكانية تفرض حضورها وصورها علينا وحسب. وفي الثاني، نتحول إلى المنظور "القصصي" الخاص، ربما، بالشخصية القصصية؛ بدلالة الضمير "هو" والإشارة العامة، أيضا، للنافذة التي لا نعرف مكانا خاصا بها، وليس، لدينا، أية إشارة أخرى عنها؛ إذ لا نعرف إن كانت "نافذة" منزل أو غرفة شخصية مثلا، أم هي "نافذة" ذات صفة وظيفية، كأن تكون في دائرة حكومية أو عمل تمتهنه الشخصية، ومنها تظل الشخصية على عالمها الثابت المتكرر؟ لا دليل، ولا وصف دال يحسم الأمر، سوى أن الشخصية ستعود، في نهاية "القصة" لصيغة "النافذة" وتطل بنا على عالم كامل من اللاجدوى والعبث: "وهو لا يزال ينظر من النافذة. فيبدو له الشارع. الناس السيارات. المقهى. كل شيء بلا معنى. مجرد وجود. مجرد حياة. تنفُّس وأكل وشرب. وصور معادة، رثة، خلقة. مجرد بشر وأرض وزمن" وكأن الصيغة المكانية في الاستهلال الثاني ذات "وظيفة" تصويرية ثقافية جغرافية مخصوصة. وقد نقول إنها ذات صياغة ثقافية إيقونية إشهارية تخص البلاد كلها في حقبة تاريخية بعينها، وتنفرد بها الصفة المكانية في هذه القصة حصرا؛ لأجله، ربما، اتخذ القاص من

عنوانها "ثريا" المجموعة برمتها. وبرغم ذلك فأننا نجد أن الاستهلال العام يحيل إلى "مسجد"، وفي الثاني نجد "مقهى". وفي الحالتين فأن صفة "المجاورة" تصحب المكانين. فهل اكتملت "صور" المكان المتعدِّدة أم ترانا مازلنا إزاء صورة واحدة تختلف ملامح المكانية الأولى؟ إن الملامح المكانية مختلفة في قصة "بشر وأرض وزمن" عن استهلال قصة "رائحة الحياة"، وعن الصياغة الزمنية المهيمنة في قصة "عبيد الزمن"، لكن الصورة العامة للمكان واحدة أو تكاد. في استهلال "رائحة الحياة" ثمة "مقهى" بلا ملامح، وفي "بشر وأرض وزمن" نكون، ابتداءً، إزاء "مسجد"، ثم "مقهى".

تستهل قصة "قطار الجنوب" عالمها بالصياغة الزمنية العامة، غير المحددة؛ سوى أن هناك ليلا محطة وقطارا ومسافرين: "المساء والليل ينثر ظلاله الخفيفة الباهتة. والمحطة الكبيرة والزحمة الخانقة.."[39]، ثم "وظلال الليل تعتم شيئا فشيئا، والشمس تختفي وراء الأفق، وخيوطها الذهبية حمراء دامية تمتصها الظلمة القاتمة"[40]. وكأن قصة "قطار الجنوب" بصفته المكانية الطارئة، أو المتحركة، غير الثابتة، إنما تستعيد الصيغة الزمانية في استهلال قصة "عبيد الزمن"؛ فالإشارة الوحيدة والمقتضبة للمحطة لا تسمح للقارئ أن "يتخيل" نفسه في سياق مكان ثابت له معالم مكانية مستقرّة. عالم القصة يستجيب بانتظام لمقطورة متحركة لا تستقر في مكان بعينه؛ فهي جزء من "قطار" يعود بركابه للجنوب. لكن "قطار الجنوب"[41] قصة قصيرة ذات سياق سردي مختلف في مجموعة قصص "روزنامجي"، وكان حقها، كما نفترض، أن تسمَّى المجموعة باسمها؛ فهي تتوسط، زمنيا، قصتي الكاتبين الخمسينيين فؤاد التكرلي في قصته الرائدة حقا "العيون الخضر: 1950"، وقصة "القطار الصاعد إلى بغداد: 1954"[42]. وفي اختيار "القطار" وسيطا مكانيا مضطربا دلالة فائقة ومقصودة بسردية الليل؛ فالقطار عندنا ذو دلالة زمنية ليلية غالبا. ولقد حاولت القصة أن تنفرد بنفسها وتستقل بموضوعها عما يشتبه بها من قصص الليل المتقدِّمة، لكن موضوعة "القطار" لم تؤسس عالم قصصي مختلف عما سبق كما نعتقد؛ إذ ظلت القصة تكرر المعجم السردي لـ"للشخصية" القصَّصية الواحدة أو تكاد[43]، برغم اختلاف العالم السردي للقصة. وسنرى أن القصة لم تنجح بالاستقلال بسردية "القطار" عن قطار قصة الأستاذ فؤاد التكرلي "العيون الخضر".

تستعيد قصة "مدخن الفراغ" واقعة المكان وتوصيفاته المغلقة على ظلام الليل وزمانه؛ فهي تكرر مشهد الافتتاح ببدء الليل: "رذاذ الظلام يتناثر في السماء. والشمس تختلج عند الأفق الليل بدأ يطل. الفراغ الثقيل يطن في الغرفة المعتمة. ورفع رأسه وطوى الكتاب. ومط شفتيه. وارتسم الملل علة وجهه. وتأفف جزعا"[44]. وقد يكون منطق المكان المغلق هو المفارق والمختلف هنا؛ فأمكنة القصص الليلية السابقة مفتوحة وغير منغلقة على الشخصية القصصية. لكن القصة لا تختلف كثيرا بمنقطها الليلي.

ثانيا: موضوعة الغرفة أو الغرف المعتمة أو المكان الضيق عامة.

تتكرر موضوعة الغرفة المعتمة أو المكان الضيق وصفا للمكان في قصص المجموعة عامة، وفي قصص الليل بصورة خاصة. وتضييق المكان يستدعي ثيمات سردية أخرى، في الطليعة منها سردية المكان المكروه. وفي الحقيقة ثمة "تضجُّر" غير خاف من المكان العراقي البغدادي لدى كتاب الجيل الخمسيني عامة، فهو ليس أمرا خاصا بقصص "روزنامجي" فحسب. يمكننا أن نتعرف على مظاهر موسَّعة من ذلك "التضجُّر" في قصص مجايلي "روزنامجي"، وأولهم الكاتب فؤاد التكرلي؛ إذ تكثر التوصفيات المعادية للمكان والفاضحة لقذارته وضيقه وانطباقه، من ثمَّ، على أنفاس سكانه. وقصص التكرلي، عامة، مثل سواها من قصص الجيل الخمسيني، تقدِّم لنا ثلاثة أمكنة عراقية مشبعة بالأوصاف التحقيرية. وهي مكان العمل الوظيفي/ غرفة الموظفين في العمل. والمقهى، ثم غرفة السكن الخاصة بـ"محمد جعفر" وزوجته في النزل. نقرأ، مثلا، في مطلع "نوفيلا: الوجه الآخر" توصيفا أوليا للمكان الوظيفي المكروه: "أزعجته رائحة كريهة ألفها في غرفتهم، رائحة العفونة

والتبغ والهواء الفاسد."[45] هذا وصف ابتدائي يختصُّ بالمكان الوظيفي الحكومي المكروه. وهو صادر عن منطق الشخصية المأزومة التي لا تفارقها النظرة العاجزة عن إنقاذ نفسها وسواها. فالأوصاف ذاتها سترافقنا في الوصف الأولى للمقهى "كان جو المقهى داخنا مليئا بضجة لا تخمد، واضوية النيون الحليبية تضفي صفرة قبيحة على أوجه الجالسين السمراء. وكان يحس بخشب التخت يقضم عظام حوضه."[46] ويصل المنطق التحقيري الخاص بوصف المكان ذروته عندما ندخل مع "جعفر" إلى الزقاق المؤدي لغرفته "كانت جدران الزقاق عالية متقاربة، لا تترك من السماء إلا شقا مضيئا أزرق. ولم يكن محمد جعفر يميز بعينيه برك المياه الآسنة ولا الحفر والسواقي، ولكنه كان يتلافاها بغريزة اكتسبتها أقدامه. ماذا حاول أن يصنع أصحاب هذه الدور حين بنائها؟ أكانوا يحبون بعضا فجعلوا حيطان بيوتهم تكاد تتعانق"[47]. ولا يختلف الحال عن وصف الغرفة "كان الضوء في غرفتهم يصبغ الحيطان المتأكلة بحمرة قاتمة"[48].

ثمة، إذاً، منطق ثابت في وصف المكان "البغدادي"، عامةً، يميل لمنطق التحقير المعبر عنه بأوصاف تتصل بصفات "الوسخ" و"القذارة" والتضييق على ساكنه. هذا أمر عام في وصف المكان، وقد لا نجد كاتبا خمسينيا يشذُّ عن هذه الحالة.[49] لكن حالة "روزنامجي" ذات منطق خاص، بل وذو خصوصية شديدة، فإذا كانت توصيفات المكان البغدادي في قصص التكرلي تنبع من منطق الشخصية القصصية ذاتها؛ فهي معبرة عن حالات التبرُّم الشديد المرافق لحالات الشخصية في أزمتها الوجودية، فإن منطق الوصف لدى "روزنامجي" يميل لتقمُّص حالة واحدة، يجري تكرارها، من دون مسوِّغات سردية مقنعة، من قصة إلى أخرى. أريد هنا أن أقف عند نماذج محدَّدة من وصف المكان الضيق المغلق والمعتم غالبا.

ترسم قصة عبيد الزمن صورة أولى للمكان بدلالته السردية المكرَّرة:

"وانطلق من غرفته، ونزل إلى الشارع، وكان الغبار كثيفا، تبدو خلاله الأضواء خابية منزوية"[50]

وقد يأتي وصف المكان المعتم في سياق وصف الحانة بالقصة ذاتها:

"وتذكَّر أنه قد وصل إلى الحانة المنزوية، ودفع الباب الزجاجي، وارتفع في أذنيه الضجيج، وانزوى في ركن مظلم، وقرع المنضدة المتآكلة، صائحا الندل!"[51]

ترسِّخ قصة "رائحة الحياة" الدلالة التحقيرية للمكان المعتم في أماكن مختلفة منها:

"-آه! نهاية المطاف! عدت إلى الجحر! ودفع الباب الضخم العتيق.. كر.. كر.. كر...".

"وأغلق الباب العتيق فعاد يبعث صوته الكئيب.. كر.. كر.. أوه! وزفر بحدة، - نغمة الأبد! خمسة عشر عاما.. الزقاق.. والجحر الخرب.. والباب العتيق هو هو.. يفتح ويغلق والأشباح الهزيلة يمجها فتعود!".

"وانبعث الضوء الخابي يتراقص كأنه اللثاث، والغرفة المعتمة تبدو مسودة الجدران.".

أو تأتي بمعنى الزنزانة:

"وتذكر الزنزانة، الجدران السود، والباب الحديدي، والكوة الصغيرة ينسرب منها النور.. النور؟ الشيء الوحيد الذي كان يراه من العالم الخارجي، فيذكره بإصرار أنه ما يزال حيا"[52].

الغرفة، هنا، هي الجحر الذي لا مفرَّ من العودة إليه. وهي مرتبطة بالزقاق الوسخ والباب الحديدي والعالم العتيق ذي التفاصيل والأصوات والروائح المتماثلة. لكن سواد الجدران يعيد "الشخصية" إلى سنوات السجن

السابقة بمشاهدها المكانية العتمة والضيقة. في القصة ثمة تشديد على أوصاف المكان المحتقر، وكأن هذا الوصف هو مهمة القصة القصيرة الكبرى. لكن هذه المهمة الرئيسة ولاشكَّ لا تنسجم، كما أجادل، مع منطق القص وطبائع الشخصية، أو الشخصيات المفروض أن تكون مختلفة من قصة إلى أخرى. وللتدليل نقف سريعا عند توصيفات الغرفة بدلالتها المعتمدة هنا في قصة أخرى من مجموعة "روزنامجي". نأخذ قصة "بشر وأرض وزمن"، ونجد تكرار للمشاهد المكانية ذاتها القصتين السابقتين، لا سيّما "رائحة الحياة"، وكأن القصة الرئيسة هنا تكملة للقصة السابقة.

نقرأ في قصة "بشر وأرض زمن" التوصيفات المشابهة وكأن كاتبها ينسخ عن القصة السابقة؛ فيأتي وصف الغرفة الفقيرة أو المعتمة في سياق وصف المكان الضيق "الحارة":

"الحارة الضيقة. وبرك الماء الآسنة الزرقاء. وأكوام النفايات. والبيوت المتداعية بعضها يحنو على بعض. والأطفال والوجوه الشاحبة والعيون التي يهوم عليها الذباب. والأسمال المهلهلة. إنه يحسّ أنه يعيش في قمامة. قمامة كريهة. الذباب يطن ويتراكم. والرائحة النتنة تملأ عليه حياته".

أو:

"والطفل يبكي ويلح في البكاء، وصرير المهد يملأ الغرفة، ويدق الجدار دقا (...) ويتقلب على فراشه، وعقب السيجارة يلسع لحمه، ونسمة باردة تمس جبينه، والطفل يعود إلى بكائه، وصرير المهد يزيده أرقا، وفي رأسه دومة من صور.. صور.. صور..".

أو:

"وانتفض وأعصابه تتشنج، وأغلق الغرفة خلفه، ومضى ينهب درجات السلم بحدة، وانطلق إلى الزقاق الأسود".

أو يأتي ضمن الإشارة إلى النافذة:

"وهو... لا يزال يطل بعينين ذاهلتين من النافذة..".

"وهو لا يزال يمد بصره من النافذة.."[53]

في النصوص السابقة كلها يجري المساواة بين فضاء الحارة والغرفة الصغيرة بسقفها الواطئ؛ فلا فرق بينهما سوى أن الشخصية تنتقل من فضاء الحارة إلى سقف الغرفة، وفي الحالتين ثمة صورة واحدة للمكان الضيق المنغلق على سكانه. والمفارقة أن المكانين يُرصدان من "نافذة" الغرفة. في مستهل القصة ثمة "شخصية" تترصَّد المارة والحارة والغرفة ذاتها من النافذة ذاتها. وفي الخاتمة نستعيد منطق "الرائي" الناظر الذي مايزال "يمدُّ" نظره إلى المكانين من النافذة. لكن ضيق المكان وانقباضه على مسار وعقل سكانه يُقدم بوصفه قدرا لا مفكَّ منه ولا مهرب؛ حتى كأنه صانع ومحرك الحدث السردي برمته؛ فهو السجَّان للشخصية، مانعها من التفكير الحر؛ فـ"الناس في سيرها تتزاحم. ورائحة الأجساد في حموضة. وأسفلت الشارع يفور. والسيارات تروح وتجيء. والأبواق تنعق فتزيد في الضجيج وتزيد في الدوار. دوار الرؤوس. وهو يريد أن يفكر. يفكر؟ أي تفكير. مجرد صيد فكرة.. ولكن ليس في رأسه أية فكرة"[54]. وقد يكون هذا أقصى ما وصلته القصة العراقية القصيرة الخمسينية في موضوعة التنكيل بالمكان بوصفه بأحط الصور والكنايات[55].

أفكر، هنا، أنه إذا كانت القصة الخمسينية تميل، بصورة عامة إلى الوصف المتعالي المشبع بالنفور من المكان البغدادي/ العراقي فإن قصص "روزنامجي" هي صيغة مبكرة لـ"تحقير" المكان. والقصة قد نقول إن المكان في قصص "روزنامجي" قد تحول إلى نظام كلي هيمن على القصة برمتها، سوى أن المكان المكروه في القصة الخمسينية القصيرة، كما يظهر في قصص كتَّاب أساسيين مثل التكرلي وعبد الملك نوري ومهدي عيسى الصقر وإلى حد ما في قصص فرمان، لا يستقل بنفسه عما سواه من عناصر القصة ومكوناتها السردية؛ فهو جزء رئيس من وقائع القصة، ولا ينفصل التوصيف السيء للمكان عن الوظيفة الأساسية للمكان في القصة. ولا بأس من استعادة مقطع بسيط من نوفيلا "الوجه الآخر للتكرلي، لا سيّما ما يخص منها كيفية توظيف الأوصاف السيء والمكروه في المكان البغدادي آنذاك بخدمة القصة/ النوفيلا. نقرأ في الوجه الآخر:

"إنه لم يعتد على حياة القصور، لكنه – من جهة أخرى – لم يعش هكذا من قبل في غرفة صغيرة مع إنسانة يواجهها ليل نهار ولا يستطيع الإخلاد لحظة إلى نفسه أو إلى كتبه القديمة"[56]

يظل المكان الفقير الوسخ غالبا جزءا من السياق الكلي للسرد في نوفيلا "الوجه الآخر؛ فلا يزيد عن الصياغات الرئيسة لمخيلة بغداد التاريخية في منتصف القرن الماضي "1955 كما أرخ الكاتب نفسه لنصه"، والمكان الموصف يظل، من ثمَّ، جزءا من السياق التاريخي للحدث السردي، فلا ينفرد عنه، أو يستقل بنفسه وكأن القصة مكتوبة بقصد واحد، وهو فضح المكان بتوصيف قذارته وتفاهته الكلية.

للاقتراب أكثر من الفوارق السردية الأساسية في بناء المكان في القصة المكتوبة من قبل أبناء الجيل القصصي الواحد، وهو هنا الخمسيني، لا سيّما ما يخص منها تخيل المكان غير الثابت، المتحرك، كما هو حال القطار في سعيه نحو محطته الأخيرة، فإننا نأخذ ثلاث قصص تتخذ من القطار مكانا وفضاءً لها، وهي قصة العيون الخضر لفؤاد التكرلي وقصة قطار الجنوب لروزنامجي وقصة القطار الصاعد إلى بغداد لمحمود عبد الوهاب. في القصص الثلاث ثمة مكان متحرك لا يستقر على حال سوى في سياق توقفه بالمحطات المتناثرة على طول الطريق شمالا أو جنوبا. ابتداءً؛ فإن السياق التاريخي للقصص الثلاث يقول لنا إن قصة "العيون الخضر" هي الأسبق كما أرَّخ لها كاتبها؛ فقد ذيلها بتاريخ 1950، تليها قصة "قطار الجنوب: 1953" ثم قصة القطار الصاعد إلى بغداد: 1954. ماذا يعني هذا التَّتبع التاريخي[57]؟ إنه يقول لنا إن قصة التكرلي هي التي رسمت المسار الأول للقصتين التاليتين. لكن الريادة التاريخية لا تنتهي عند حدود الأسبقية الزمنية، إنما تأخذ أبعادا وصياغات متعدِّدة، في مقدمتها أن عنوان القصة غير معني، ابتداءً، بـ"القطار"، فهو إحالة مبكرة لإطار مكاني يخص قصة "العيون الخضر"، لكن العنوان والقصة، من ثمَّ، يؤلفان، معا، الإطار المؤسس لهيكل قصص القطارات العراقية. في قصة "العيون الخضر" يتعلَّق الأمر بقطار يغادر بغداد متجها إلى الشمال/ كركوك. فيمُا يكون التوجُّه في قصة "قطار الجنوب" نحو "الجنوب"، وثمة فارق آخر يكمن في السكوت عن مكان الانطلاق؛ إذ لا إشارة لمدينة معينة يخرج من محطتها القطار، لكننا نفهم، من وصف المحطة الكبيرة، أن المقصود هو محطة بغداد "العالمية". لكن قصة "القطار الصاعد إلى بغداد" تخالف القصتين السابقتين؛ إذ إنها "تصعد" ببطالها الشاب الطامح بحياة مختلقة في بغداد من أقصى الجنوب العراقي، حيث البصرة، إلى العاصمة.

لا يغير اختلاف الطرق كثيرا في الهيكل العام للقصص الثلاث؛ على الرغم من أن قراءة المسارات المختلفة للقطارات الثلاث، شمالا أو جنوبا، صوب بغداد، أو هربا منها، ذات فائدة كبيرة في سياقات بحثية أخرى، فإنه لا ينتج، هنا، سوى قصة واحدة، هي قصة التكرلي "العيون الخضر"، فيما كررت قصتا "روزنامجي" و"عبد الوهاب" هيكل القصة الأولى، سوى أنهما يضيفان بعض التفاصيل الصغيرة، لا سيّما قصة "عبد الوهاب. فالقصتان تتابعان الأولى بأن عالمهما يبدأن من المحطة ليلا، حيث ضجة المسافرين والباعة والحمَّالين. وفي

سياق الاستهلال تكاد قصة "روزنامجي" تنسخ استهلال قصة "العيون الخضر"؛ فالأخيرة تبدأ عالمها بمشهد المحطة ومغادرة القطار المحطة:

"صفَّر القطار مرة ثالثة فأسرع البائع الصغير إلى باب العربة وهو لا يزال يعلن عن بضاعته "علج. علج إنكليز. حب. جكليت. علج علج بعشر فلوس. حب"[58]

تكرر قصة "قطار الجنوب" الاستهلال السابق، وكأنها تنظر للمشهد من الزاوية ذاته بإضافة كلمات قليلة لم ترد في القصة الأولى:

"المساء والليل ينثر ظلاله الخفيفة الباهتة. والمحطة الكبيرة والزحمة الخانقة. والقطار السريع يزعق بين حين وآخر وجمهور الراكبين يركضون هنا وهناك. الوجوه وقد لوَّنها القلق تظلُّ من نوافذ العربات، والحمَّالون والأمتعة، ينزلون ويصعدون. العربات مزدحمة ازدحاما فظيعا. الباعة يتصايحون في لغط غريب.

-بيبسي كولا.. كوكا كولا.. باردة.. باردة جاي تازة.. جاي تازة.. جاي!"[59]

تبدأ قصة "القطار الصاعد إلى بغداد" من المكان ذاته، من محطة البصرة، لكنه تفارق القصتين السابقتين بمشهد وداع الشاب لأمه وصديقه "عودة النجار" في المحطة ثم ينطلق القطار صاعدا صوب بغداد. فإذا غادرنا المحطات الثلاث سنمر معا مع العوالم ذاتها التي أوردتها قصة "العيون السود: المكان الضيق ذو الرائحة الخانقة، ومشهد المرأة المسكينة الفقيرة، والمشاهد المظلمة التي تمر سريعا أمام عيون أبطال القصص الثلاث. لكن قصتي "العيون الخضر" و"القطار الصاعد إلى بغداد" ينتجان عالما متماسكا إلى حد بعيد، بينما تظل قصة "قطار الجنوب" متعلّقة بعوالم متعارضة، وإن شئت قل متناحرة، لا رابط بينهما سوى القطار السائر في الظلام الدامس وبطل الشخصية الذي لا نعرف عنه أمرا ذا بال سوى أنه كئيب ومتبرم من المكان وقذارته. فما يظهر أمامنا لا يزيد عن حوار مجتزأ بين اثنين يعودان، ليلا، إلى بيتهما في مدن مختلفة من الجنوب. لكنه حوار مضطرب يدور بين اثنين لا يستمعان لبعض. الأول يقرأ في كتاب والثاني، وهو الشخصية الرئيسة في القصة، يقول كل شيء في القصة في حوار ضمني مع نفسه. ولا نفهم، بالرغم من ذلك؛ لماذا جرت الوقائع السردية بذلك الشكل المحتدِّ؟ لماذا كل تلك السوداوية والقتامة المدمِّرة في منطق الشخصية الرئيسة في القصة.

لكن التسويغ السردي في قصة "قطار الجنوب" تربكه كثيرا الوقائع السردية المتضاربة، غير المسوغة، الناتجة عن المزاج النافر للشخصية الرئيسة في القصة. وهي الشخصية ذاتها التي يجري ترحيلها من قصة إلى أخرى، بأدوار مختلفة لكنها ذات وظائف سردية مكررة، فيما الأصل أن الوظائف السردية يمكن تكرارها من قصة إلى أخرى، لكن يظل التسويغ السردي حاكما ومتحكِّما في عالم القصة كله. في قصة "قطار الجنوب" ظل التسويغ السردي بلا مشروعية كافية، ويبدو أن رغبة الكاتب بمفارقة عالم قصة "القطار" كما تخيلها التكرلي؛ فقد جعل من امرأة "مدنسة" صاحبة المنظور والرؤية السردية، فكان عالمها مزدحما بالإثم والإخفاق، وهذا مسوّغ سردي كاف لأن تتحول القصة إلى منطق الإدانة للمجتمع عامة، لكن القصة ومنظورها السردي ظل عند حدود عالم المرأة الآثمة والمدنسة. مثل هذا التسويغ السردي يتعثر، أو يكاد، في قصة "روزنامجي". ولم ينفع "استجلاب" التسويغ من خارج القصة ذاتها بالاستعانة المحدودة باللقطة السينمائية؛ فالسينما وتقنياتها السردية المختلفة تظل محض "تقنيات" يستخدمها الكاتب في تخيل عالم قصته، وقد لا يكون لها قيمة كبيرة في التسويغ السردي لعالم القصة. وقد يكون سبب فقدان "التسويغ" عائدا لمنطق التكرار السردي في قصص المجموعة كلها. فالقصص تكرر العوالم والسردية والاستعانة بمنطق السينما لم يُخرج قصة "قطار الجنوب" من منطق التكرار، وهذا يفارق ما يحاول التقييم النقدي الجديد لقصص "روزنامجي" تمريره.[60]

ثالثا: موضوعة الزمن الفارغ: المتاهة واللاجدوى.

تشغل سردية "الزمن" قيمة كبرى في قصص المجموعة برمتها. وتُظهر الصياغات العنوانية، ابتداءً، بعض أوجه هذه القيمة؛ فالعنوان الرئيس للمجموعة يشير إلى سردية "الزمن"؛ فهو "بشر وأرض وزمن". والقصة الأشهر في المجموعة تحمل كلمة "الزمن"، وهو "عبيد الزمن". لكن سردية "الزمن" تؤلف موضوعا مركزيا في المجموعة؛ إذ يتَّسع "الزمن" ويمتد ليكوّن صياغة مبكرة لسردية ستطغى في القصة القصيرة والرواية العراقية، وهي سردية المتاهة. ولنا أن نسأل، أولا، عن جدوى، أو حتى مشروعية الربط بين الزمن والمتاهة، ووضعهما في سياق سردي واحد، يقوم على الدمج بينهما، كما لو أنهما وجهان لعملة واحدة؟. نزعم أن قصص المجموعة، عامة، ولا سيّما القصص الليلية، تُفيد هذا الجمع، وتدفع باتجاه سردية المتاهة واللاجدوى. ويسوّغ لنا هذا الزعم منطق التكرار الحكائي على مستويات متعدِّدة في قصص المجموعة مما وقفنا عند بعض مظاهره، كما أن المعجم السردي يساعد في إضاءة مفاصل مهمة تُفسر لنا كيفية تحقُّق ذلك التجاذب بين الزمن العابث والمتاهة.

في قصة "عبيد الزمن" وهي انموذج سردي متفرد ذو خصوصية بالغة في كيفية استعمال الزمن وتوظيفه بطرائق مختلفة تُفيد معنى الزمن الفارغ، غير المفيد. تبدأ إشكالية الزمن الفارغ من عنوان القصة؛ إذ يعمد العنوان إلى ربط الزمن بالعبيد؛ ويجري توجيه دلالة "العبيد" بصيغة الجماعة، فنحن بإزاء "جماعة" يستعبدهم الزمن. وهي الصيغة الأولى للاشهارية الزمنية في القصة والمجموعة عامة. نقرأ مثلا النصوص الآتية من القصة:

"ولكن.. تك.. تك.. تك.. وأنصت إلى دقات الساعة، وارتشف الكأس الرابعة! إن الزمن يعلن عن وجوده بصخب متعمد.. أي حياة أعيشها؟"

"وانتصبت أمامه.. على الجدار.. ساعة! فالتفت إلى نور متسائلا.. ما حاجتك إليها؟ هل يحتاج الرقيق إلى ساعة؟" ص 17

"قولي لي ما معناه؟ إلا يترك منظرها... وهل أنت في حاجة إلى الإحساس به"

ليس هناك مفر يا نور! استمعي إلى وقع حبات المطر على النافذة تك.. تك.. تك.. كأنها دقات الساعة! أتدركين ما توحي به؟ انصتي من جديد.. وتأملي عميقا.. ليل.. نهار.. ليل.. نهار! تك.. تك.. تك. الحياة تسير، ثم ماذا يا نور؟ إنها عمري وعمرك يتناثران شيئا فشيئا!"[61]

تعطي النصوص المختارة، وهي عينة عامة من القصة، الزمن قوة التدمير الخارقة للإنسان وما يتصل بوجوده. وهذا معطى استعمالي عام للبشر؛ فالإنسان يخضع، برغبته أو سواها، لمنطق الزمن المدمر. لكننا لا نفهم، مثلا، لماذا نشعر بثقل الزمن وعبثه بتلك الكثافة المدمرة التي تحوّل الإنسان إلى عبد؟ في النص الأول يجري ربط ضمني بين مرور الزمن والرغبة، الضمنية كذلك، بتغييب الإحساس به عبر تيمة "السكر". وهذا معنى سيحتل مكانا كبيرا في القصص المدوسة؛ إذ سيتحول "السكر" و"الحانة" إلى فضاء موازٍ للقص. لكن مرور الزمن في النص يذكِّر بالثمن الباهظ لعبث الزمن بحياتنا، فهو يفيد فقدان المعنى المترتب على مرور الزمن وانقضائه. تسأل الشخصية نفسها، أو شبحها "أي حياة أعيشها؟". ولا جواب؛ إذ لا منطق يحكم مرور الزمن سوى العبث نفسه؛ فيصبح سلوك الشخصية تأكيدا لتحكم الزمن به باستعباده، بصفة شخصية، أو تحويل من يتصل به إلى "عبد/ عبيد". وهذا هو المنطق المتحكم بسلوك الشخصية إزاء استعمال سردية "السكير" الذي لا يجد غير "البغي" ليقصدها في بيتها المخصوص ويتكلم معها، بل إنه لا يجد سواها ليتواصل معها بصفتها بشرا؛ فهو لا يقصدها رغبة بـ"الجنس"، إنما للتواصل والحديث ولتأكيد منطق الزمن العابث المستعبد للبشر، ومنهم أو في طليعتهم:

"نور" المرأة المدنسة التي يستنكر عليها زائرها "حاجتها" للساعة، وهي "العبدة" ويسأل مستنكرا: "هل يحتاج الرقيق إلى ساعة؟".

أفكر، هنا، أن منطق "العبيد" وسرديتهم، وقد صار المعبر الحقيقي عن عبث الزمن وفوضاه، بل ومنطقه الحاكم والمتحكم بالشخصية، فإنه يستعمل الزمن، من جهة أخرى، بصيغ "اشهارية" غير دالة على الشخصية القصصية أولا، ولا تستقل، أو لا تؤلف عالما متماسكا لقصة معينة. ولا بأس، في هذا النقطة، باستعادة ما اسميناه بفقرة سابقة من هذه الدراسة بـ"غياب منطق التسويغ السردي"، وهذا ما تحاول قصص المجموعة، لا سيَّما قصة "عبيد الزمن"، تفاديه بتأويلات سردية داخلية تعطي انطباعا يفترض أن القصة القصيرة المكتوبة تتغلب باعتمادها منطق الشكوى والتبرُّم على تصدُّع السرد بسبب غياب منطق التسويغ.

يمكننا أن نختصر منطق الشكوى في سلوك الشخصية بتسميته بـ"سردية المتاهة"، أو لنقل إنها صيغة مبكرة لمنطق المتاهة وسرديتها. في "عبيد الزمن"، مثلما هو حال قصص الليل الخمس، لا نكون إزاء قصة تنمو حدثا فحدثا، أو إننا لا نكون أمام حدث قصصي ينمو تدرجيا، إنما يجري باستبدال صيغة مبكرة من السرد الملتبس غير الطامح للتسويغ القصصي بالحدث وبنائه. نقرأ في "عبيد الزمن" النصوص الآتية:

"أي عمر أقضيه؟! آه، وتململ في مقعده في ضجر وملل (...) أف لهذه الحياة، أي حياة؟ ركود وسكون، حجر في أعماق بركة ضحلة... الممتد أمامه في أعماق الظلام!"[62]

منطق الشكوى والتبرُّم من غياب المعنى في حياة عابثة هو المدخل المقنع، ربما، لسردية المتاهة؛ فهي البديل المفترض لسرد متصدع يفتقد لمنطق التسويغ السردي. ثمة، هنا، دائرة مفرغة تتسع وتضيق حسب منطق المتاهة وحاجاتها المعوِّضة لاضطراب السرد. فالسؤال عن تفاهة الزمن الماضي لمشكِّل لعمر الشخصية لا جواب عنه سوى تلميح تريد في سياق شكوى من حياة الركود والسكون. لا شيء سوى حجر يلقى في بركة ساكنة حد الموت.

"لماذا أتألم؟ ولماذا كل هذا القلق؟ إنه يحس أنه يسير في متاهة لا مدى لها، وأن كل شيء حوله لا معنى له، ولا غاية يفهمها!"[63]

حتى الألم ترفض الشخصية أن تعبر عنه؛ لا جدوى من أي فعل؛ إنه منطق "المتاهة" المستحكم بكل فعل وحركة. فقدان المعنى يغذي المتاهة ويدفع بها صوب مديات لا نهاية لها؛ فهي سردية فاقدة لمنطق البدايات والنهايات، إنها متاهة السجن وأغلاله، فلا مجال ولا أمل بالفرار أو الخلاص. فالبطل يشعر "إنه يكاد يشعر أنه يتهاوى في أغلال صدئة غليظة! ولك، إنه حقيقة يحس بهذه الأغلال تشل حركته! وتخيل قافلة رقيق، وقد شدت بالسلاسل إنه واحد منهم! نعم إنه رقيق"[64].

لكن "المتاهة" ليست سجنا، أو حتى فقدانا نهائيا للمعنى فحسب، إنها موت تدريجي لسردية الانتماء للجماعة. فهم محض "عبيد" لزمنهم الخاص: "لقد سار مع السائرين على الرصيف وهم ملايين... فارتاع أن يسير في وسطها"[65]

لا تختلف القصص الأربع الأخرى كثيرا عن قصة "عبيد الزمن" في موضوعة الزمن الفارغ وسردية المتاهة. ففي قصة "رائحة الحياة" ثمة تشديد على مركزية السجن في سردية المتاهة؛ فالشخصية الرئيسة تخرج من السجن إلى الوحدة مجددا. ونفهم سردية الزمن الفارغ في قصة "بشر وأرض وزمن" من التكرار اللامجدي بلا هدف؛ فالزمن ذو حركة رتيبة. وفي قصة "قطار الجنوب" لا يتغير منطق المتاهة بالاعتراف أن القطار ذاته

هو الزمن؛ فقد رأينا أن القصة تفتقد منطق التسويغ السردي[66]. تحيل قصة "مدخن الفراغ" لسردية الفراغ والمتاهة، ابتداءً، من العنوان ذاته، ويستكمل متن القصة صياغات المتاهة المفترضة[67].

أستعيد، في ختام هذه الفقرة من البحث، معنى الفرضية التي بدأنا بها، وهو فقدان منطق التسويغ السردي في القصة، أو لنقل إن القصص الخمس تفتقد التسويغ السردي، أو بعبارة أخرى أكثر إنصافا، إن القصص قد تخلت عن التسويغ السردي، فكان المعوِّض هو منطق المتاهة. وقد يُقال، هنا، في معرض الدفاع عن القصص، كما يجري دائما، إن القصص المدروسة قد تقصَّدت الأمر تقصُّدا. ولا بأس؛ برغم من أننا نشك بهذا الزعم، بل ونفترض أن مقولة التقصُّد هي محض "مزاعم" نقدية لا تصمد، كثيرا، أمام التحليل النصي. أفترض أن "القول" بالظواهر لا يعني، أبدا، وجودها الفعلي في النص؛ فإفراغ النص من الحدث السردي ثم هيمنة التكرار الحكائي

رابعا: موضوعة التشرد وصور المتشرِّد المفترضة.

ثمة تأكيدات كثيرة ومكررة أطلقها الأستاذ محمد خضير في كتابه "تاريخ زقاق" عن قصص "روزنامجي" تتصل بتصنيف قصصه ضمن "قصص التشرد والضياع"؛ فهو يرى أن قصص "روزنامجي" تؤلف "الجزء الباقي من مونولوجها المقطوع"[68]. ويضيف تحديدا جديدا يتعلَّق بما أسماه بـ "الهجرة الداخلية"[69] لممثلي هذا النوع من كتاب السرد التشردي، ومنهم "روزنامجي". ثم يحسم كلامه بالعودة للتصنيف المعروف لقصص "روزنامجي" ضمن جماعة "الوقت الضائع"[70]. لنترك موضوعة "المونولوج" التي يفترض "خضير" أنها قد وظَّفت أسلوب "التقطيع السينمائي"[71]، ولنركز على تيمة التشرد المفترضة وصور المشرد في قصص المجموعة، لا سيَّما القصص الليلية الخمس[72].

لا تبدو قصة "عبيد الزمن" معنية بسردية التشرد ولا تُظهر اهتماما كافيا بتقديم صور معينة عن "المشرد"؛ فعالمها تنتجه ثلاثة أمكنة، هي: الغرفة، ثم الحانة، ثم بيت الدعارة حيث المرأة المدنسة "نور". فيما تنحصر موضوعة "التشرد" في لحظات فارقة لا ترتبط، ولا تحيل إلى الخصيصة السردية الأهم في سردية التشرد، وهي: اكتشاف المكان عبر تقنية التجوال. فلا أثر لصيغ التشرد على البطل المشرد. نقرأ في القصة:

"ونزل إلى الشارع، وكان الغبار كثيفا، تبدو خلاله الأضواء خابية منزوية. وأنصت إلى وقع خطاه على أرض الشارع! خطوة، خطوة. كأنها دقات الساعة، أو كأنها حركة الرقاص، في رواح ومجيء!"

لا يقول لنا هذا النص أي وصف للمكان، الشارع مثلا، سوى أن هناك غبارا كثيفا، وأن الأضواء خابية ومنزوية. هذا الاقتصاد المكاني فرض على النص نوعا متفردا من التقشف الحكائي على كل الأصعدة، وأول الآثار هو انفصال المونولوج عن صورة المشرد أمام نفسه؛ ذلك أن إحساس المتشرد بفخ "المتاهة" منفصل، كليا، عن منطق "التشرد" نفسه؛ فالمتاهة توصيف غير مرتبط بأي توصيف مكاني.

يختلف الحال قليلا في قصة "رائحة الحياة"؛ فالبطل المتشرد "كما يفترضون" يعود من الشارع إلى غرفته، ثم تعود الحركة فتنقل الشخصية من الغرفة إلى الزقاق ثم تنتهي بالمقهى، وفي الختام نعود للغرفة الكئيبة. هذه الحركة الرتيبة المفتقرة لأي توصيف مكان دال لا تتعمد إنتاج أية صورة للمتشرد؛ فهي لا تتصل بمنطق التشرد ولا علاقة لها بخصائصه المكانية، ولو أن الشخصية قد قررت، مثلا، أن تصف فراغها وانعدام المعنى في سلوكها وحياتها، وانطلقت من فضاء الغرفة، أو حتى من منطق التذكر لسنوات السجن الثلاث، فلن يتغير منطق المتاهة، ولا تقل أو تزيد سطوتها على الشخصية.

وقد تكون قصة "بشر وأرض وزمن" أنموذج متفرد الاستعمال المخادع لسردية التشرد؛ فهي إذ تحافظ على منطق التشرد الليلي وتكرر، من ثمَّ، صور المشرَّد المفترضة، فإنها من تعمد، ضمنا، لمنطق "التحايل" في تخييل مشهدية المتشرِّد؛ إذ إن "الصور" و"المشاهد" كلها إنما يجري تخيلها من منطق مكاني ثابت تمثِّله "النافذة" على أية حال. تستهل القصة عالمها بمنظور الشخصية المتفرجة من النافذة على عالمها: "وهو... لا يزال يطل بعينين ذاهلتين من النافذة"[73]. و-"النافذة" ذاتها تختتم القصة عالمها؛ بقولها: "وهو لا يزال ينتظر من النافذة. فيبدو له الشارع. الناس السيارات. المقهى. كل شيء بلا معنى. مجرد وجود. مجرد حياة. تنفُّس وأكل وشرب. وصور معادة، رثَّة، خلقة. مجرد بشر وأرض وزمن"[74]. أفكر، هنا، أن الحرمان من التجوال في المكان والتعرُّف التفصيلي للمكان هو إحدى الأسباب الرئيسة للعبث واللاجدوى المستشرية في هذه القصة وغيرها من قصص المجموعة. وهو، ذاته، من يولِّد هذا التكرار العابث، ربما، الذي يشهد على أن حرمان من "التشرُّد" هو المقولة الرئيسة في القصة.

في قصة "قطار الجنوب" نظل عند حدود العالم المكرر للشخصية الرئيسة المتكررة وإن بإطار مكاني متنقل "القطار". ثمة شخص يشكو حاله لآخر لا يرغب بالاستماع له. وفي اختيار "الليل" زمنا يسود فيه الظلام الدامس دليل كافٍ على التقشف المكاني؛ إذ لا أثر للتجوال، في الظلام الخارجي الكثيف، باكتشاف المكان. ونشهد في القصة تكرار منطق "المتأمل"، لنقل "المستعيد" المحروم أيضا من صيغ التجوال المكاني؛ فليس هناك سوى الظلام الدامس خارج "نافذة" عربة القطار، وكأن قصة "قطار الجنوب" تكرر التقشف المكاني ذاته المنظور، هذه المرة، من "نافذة" لا تشهد أية تفاصيل مكانية، وهو ما وجدناه في قصة "أرض وبشر وزمن" من منطق مجاور.

نعم، ثمة تشرد تمثِّله حركة الشخصية في عالمها المظلم المتكرر، لكنه تشرُّد لا يتصل بأي منطق مكاني، ولا ينتج أية صورة يمكن أن تشكِّل علامة فارقة تنفع في هذا المجال؛ فهو صياغة سردية مبكرة لمنطق المتاهة والتشرد الذي سيبرع الأستاذ القاص "محمد خضير" نفسه في تشييد أركانهما لاحقا، لا سيَّما في قصص مجموعته "رؤيا خريف"[75]. ومما هو جدير بالذكر أن نستعيد هنا ما ذكره "خضير" نفسه، وهو يحلل قصة "أفكار بلا أقنعة"، عن منطق التكرار الحكائي والسردي بقوله "وإذا كانت حصيلة مائتي قصة كتبها روزنامجي – حسب زعمه – تؤلف مونولوجا واحدا متصلا..."[76]. فالقصص تكرر نفسها لأنها تعتمد منطقا تشرديا لا يتصل بـ"ذات" هائمة على وجهها في فضاء مكاني يتجسد أمامنا، نحن القراء، ويكون التشرُّد وصور المتشرد نتاجا للمكان وتحولاته، بل يكون نتاجا لحالات الانفصال عن المكان نفسه، وقد نقول إن "الانفصال" عن المكان هو نتاج "الحرمان" منه، ومن التجوال فيه.

وأيا كان الأمر، فإن منطقي "الضياع" و"التشرد" موجودان بنسب ومقادير نرى أنها لا تستقل بنفسها. ونعتقد، مجددا، أن التحليل النصي للقصص المعنية سيتعارض، جذريا، مع منطق المقولات السردية المرجو له في الدراسات الحديثة مما أشار إليها البحث ابتداءً. وأن المونولوج وسردية الرجل الصغير لا تنتجان القصة القصيرة وحدهما، ولا تؤلفان قيمة كبرى كما تريد إقناعنا سرد المقولات النظرية. أفكر، هنا، بما تبقى من قيمة سرديتي "الضياع" و"التشرد" في سياق التكرار المدمر لعوالم القصص الخمس!. وهذه نتيجة أخرى يرتبها موت الحدث السردي في القصة، ويؤكدها انفصال التشرد وصوره عن فضاءات المكان. وقد نقول إن الرغبة في "مفارقة" عوالم القصة القصيرة الخمسينية، كما ظهرت في قصص الكاتبين الأساسيين، وهما: التكرلي وعبد الملك نوري، وهو الدافع الأساسي لإنتاج هذا النوع من القصص.

خامسا: معجم الليل السردي في قصص المجموعة

فهل يحتكر الليل ومشاهده المكررة منطق المشابهة بين القصص الخمس بمشاهدها وعوالمها السردية المتماثلة؟ لا نذهب بعيدا في محاولة الإجابة؛ وحسبنا أن نقف عند منطق المعجم السردي المكرر في القصص الخمس لنكتشف الصيغة السردية المكررة في القصص الخمس، وسنرى أن القصص الأخرى لا يختلف كثيرا عن قصص الليل. لنبدأ بمنطق الابتداء بالليل: في قصة "عبيد الزمن" تقول لنا القصة "لقد بدأ الليل". في قصة "بشر وأرض وزمن" تستهل القصة عالمها بالنص على البداية الليلية: "أقبل الليل..". وفي قصة "قطار الجنوب" نستدل على افتتاح القص بمشهد الليل من الجملة الافتتاحية الأولى في القصة: "المساء والليل ينثر ظلاله الخفيفة الباهتة". وفي قصة "مدخن الفراغ" نستعيد منطق الابتداء بالليل بالنص على الصيغة الفعلية لـ"بدأ": "رذاذ الظلام يتناثر في المساء. والشمس تختلج عند الأفق الليل بدأ يطل". وأكثر من هذا أن قصتي "عبيد الزمن" و"مدخن الفراغ" تشتركان حتى في تحديد الساعة التي يبدأ فيها الليل؛ ففي الأولى يبدأ الليل في الساعة السادسة: "تك.. تك.. تك..! الساعة تدق مدوية، وعقرباها يشيران إلى السادسة مساء، لقد بدأ الليل!" ووفي الثانية يبدأ الليل بالسادسة وخمس وعشرين دقيقة: "-فراغ! فراغ! ونظر إلى الساعة المعلَّقة- الزمن يدب! الساعة السادسة وخمس وعشرون دقيقة..".

ولا ينتهي منطق القصة الواحدة بعوالمها المكررة وصياغاتها اللغوية المتعدِّدة عند مشهد الافتتاح بأول الليل، إنما تكرر القصص الخمس معجما لفظيا ذا دلالات لغوية متماثلة تحيل بانتظام لعوالم الليل. وقد نتحدث عن معجم "لفظي" سردي ودلالي، شبه موحَّد، يختص ويشمل قصص المجموعة برمتها؛ لكننا لاختصار البحث نكتفي باستهلالات القصص الخمس؛ بحثا عن أصول المعجم السردي المكرر، وسنكتفي بالإحالة في الحالات المماثلة. تبدأ قصة عبيد الزمن بالقول:

"كان غافيا والليل يحبو، والسماء تدلهم كأنها قطعة فحم! وتململ في رقدته، وأطلق آهة مكبوتة، وتمطى وتثاءب، ثم سكن".

فيما يقول استهلال قصة رائحة الحياة:

"ذات مساء.. شتاء عجوز، ودنيا يلفها البرد، والزقاق الضيق يبدو مظلما مقفرا، مصباح الشارع ينفث ضوءه الهزيل، أصوات صاخبة تنبعث من المقهى المنزوي في رأس الزقاق. خطوات واهنة تدب على مهل".

وتستهل قصة "بشر وأرض وزمن بقوله:

"أقبل الليل. والشمس تحتضر عند الأفق. ونثار الظلام يلوّن السماء. والأفق يخبو احمراره. وأشباح الشمس تضمحل رويدا رويدا. ومصابيح الشارع ترسل نورها. وصوت الآذان يعلو من المسجد المجاور..."، ثم يقول في فقرة تالية: "وهو... لا يزال يطل بعينين ذاهلتين من النافذة. الناس تروح وتجيء. زرافات زرافات. والخفاش يخرج من الزوايا فيرف في الجو. وصوت الراديو يصخب من المقهى القريبة".

والقصة الرابعة التي نستعيد هنا استهلالها هي "مدخن الفراغ":

"رذاذ الظلام يتناثر في السماء. والشمس تختلج عند الأفق الليل بدأ يطل. الفراغ الثقيل يطن في الغرفة المعتمة. ورفع رأسه وطوى الكتاب. ومط شفتيه. وارتسم الملل علة وجهه. وتأفف جزعا"

ثمة هنا معجم لغوي سردي تشترك فيه القصص الأربع، حتى قصة "قطار الجنوب" التي لم نذكر هنا استهلالها فأنها لا تفارق المعجم المعتمد في تفاصيل عالمها السردي؛ فالسماء مدلهمة ذات لون أسود في قصة "عبيد الزمن"، وثمة راقد، أو من يركن إلى رقدة في أول الليل. وتضيف قصة "رائحة الحياة" إلى المعجم

صياغات وصفية تختص بالمكان الضيق، المحدد بـ"الزقاق"، ثم الغرفة المعتمة. وتتقارب قصتا "رائحة الحياة" وقصة "بشر وأرض وزمن" في منطق الافتتاح السردي؛ فالمكان الضيق يصدر أصواتا في الأولى، وصوتا في الثانية. وهناك صخب في الثانية "يصخب"، وعلو في الأولى "يعلو"؛ ففي "رائحة الحياة" ثمة تركيب أسمي "أصوات صاخبة". بينما في "بشر وأرض وزمن" توصيف فعلي "يصخب". وتُفيد قصة "مدخن الفراغ" كثيرا من صياغات المعجم السابقة "الشمس تختلج"، و"الليل بدأ يطلُّ"، و"الفراغ الثقيل يطن في الغرفة المعتمة". ويبدو الظلام ذا منطق سردي فاعل حتى أنه احتل جزءا فاعلا من المعجم السردي؛ فهو في "رائحة الحياة" يوصف بصيغة اسمية "نثار الظلام"، لكنه في "مدخن الفراغ" يتحول إلى الصيغة الفعلية "رذاذ الظلام يتناثر في السماء". وهو في قطار الجنوب "المساء والليل ينثر ظلاله الخفيفة الباهتة".

وقد يتمثل التشابه والتكرار في تكرار الحكاية ذاتها بعوالمها الليلية المتشابهة إلى حد بعيد. وهذا ما نجده في قصتي "عبيد الزمن" و"مدخن الفراغ". ففي الأولى ثمة عالم ليلي يبدأ بالساعة مساء، وفي الثانية يبدأ العالم القصصي من الساعة مساء وخمس وعشرين دقيقة. وفي الأولى ثمة عالم متوحد، وموحش ولا شكَّ، للشخصية القصصية، وهي تتحول من منطق التأمل بعالمها التعيس إلى التشرد ليلا ثم السكر ثم الانتهاء بإحدى غرف بيت الدعارة؛ حيث "نور" وعالمها الجنسي غير المكتمل في القصة مثل حواره معها. يتحول السرد قليلا في القصة الأخرى فنشهد حوارا خارجيا بين شخصيتين، وهما يشربان الخمر في مكان مفتوح، ثم تجوال في "الطريق الموحش" أو "الأسود" بحثا عن مزيد من الخمر، ثم تنتهي القصة بمشهد اللقاء بـ"بديعة"، ببيت يشبه الأول في القصة الأولى، ثم حوار بلا جدوى معها.

لكن التماثل في المعجم السردي لا ينتهي في المجموعة عند حد معين؛ فقصة "عبيد الزمن" مثل قصة "رائحة الحياة" يتكرر فيهما اختيار الشتاء زمنا للقصة، والقصتان تختمان عالمهما، أو يكادا، بمشهد سقوط المطر [77]. والحديث عن نهايات القصص الخمس يعيدنا لمنطق التماثل، أو يكاد. نهاية قصة "عبيد الزمن"، مثلا، تستعيد منطق الليل والظلام الذي بدأت به القصة: "وكانت السماء ملبَّدة بالغيوم، والغبار لا يزال تحمله الريح، والشارع يبدو لامعا، وطفق يغذ في سيره.. ووقع خطاه الرتيب يطرق أذنيه! والأضواء الخابية تومض من بعيد! يا الله! كيف المفر؟! خطوة.. وابتلعه الظلام!"[78]. ولا تبتعد خاتمة وقصة "رائحة الحياة" عن مشهد المطر والليل والخطوات الساعية في الزقاق الضيق كثيرا؛ نتحدث عن صورة مكررة بإضافات قليلة: "وعصفت ريح باردة، وامتدت سحابة حالكة فلهث القمر واختفى، وأومضت النجوم وأفلت في وهن، والشارع يبدو مظلما إلا من ضوء المصباح الخابي، ونهض يتحامل على نفسه، وانطلق من المقهى، ولمع البرق فجأة فارتجف، وابتدأ المطر ينهمر، فتكور على نفسه، ومدَّ قدميه الباردتين، وطفق يعبر الزقاق الضيق وهزيم الرعد يلعلع صاخبا، ودفع الباب العتيق.. كر.. كر..كر.. رائحة نتنة، رائحة حياتنا، الحفرة، الواح الخشب، آه الراحة"[79]. يمكننا أن نرسم، أمامنا، خاتمة واحدة؛ فإذا كانت السماء ملبَّدة بالغيوم في "عبيد الزمن"، فهي في "رائحة الحياة" تستعيد مشهد القمر قبل اختفائه، فهو يلهث ثم يختفي. والأضواء كانت خابية في "عبيد الزمن"، وهي أضواء النجوم البعيدة في "رائحة الحياة". وفي الخاتمتين ثمة رجل وحيد، مغلوب على أمره، سوى أنه في "عبيد الزمن" يغادر بيت الدعارة، و"يطفق"، والخاتمتان تستخدمان الصيغة الفعلية من "طبق"، بمغادرة المكان، وهو في الأولى "طفق يغذ في سيره"، وفي الثانية "وطفق يعبر الزقاق الضيق"؛ هل ثمة فارق بين الخاتمتين؛ غير أنه في الأولى يبتلعه الظلام، وفي الثانية ثمة رائحة وحفرة تبتلعه، لكن "عبيد الزمن" لا تقول لنا إن "الشخصية" ستعود لغرفته؛ إنها تختم المشهد بلحظة ضياع الشخصية، بعد مغادرة بيت الدعارة، ثم يبتلعه الظلام!

تكرر خاتمة قصة "أرض وبشر وزمن" مشهد مغادرة الشخصية الغرفة في قصة "رائحة الحياة"، وكأنها تختم قصة واحدة، سوى أن هذه الخاتمة كأنها تبدأ، زمنيا، من لحظة سابقة على مشهد الخاتمة في "عبيد الزمن"؛

إذ إن الخاتمة، هنا، تبدأ من مشهد مغادرة الغرفة، قبل أن تمضي الشخصية صوب الزقاق "الأسود"، فرقا، عن الزقاق "الضيق" في خاتمة "عبيد الزمن": "وانتفض وأعصابه تتشنج، وأغلق الغرفة خلفه، ومضى ينهب درجات السلم بحدة، وانطلق إلى الزقاق الأسود. والرائحة الكريهة تنبعث من البرك الزرقاء الآسنة. المصباح يلفظ نوره بوهن"[80]. لكن القصتين تنتهيان برائحة "حياتنا" في الأولى، والرائحة "الكريهة" في الثانية. فما الفارق إذاً!

تشهد خاتمة "قطار الجنوب" استعادة الشخصية استقرارها المكاني الصلب؛ بانتقالها من المكان المضطرب المتحول المشاهد "القطار" إلى "المحطة" بصفتها الأرض الثابتة: "وعادت المحطة يحلِّق فوقها السكون والتفت ينادي حمالا، والبلدة تلوح كشبح أسود مخيف يجثم في صمت. ويترك المحطة والظلام يخيم فوق كل شيء"[81]. التحوُّل المكاني لا يلغي وقائع الخاتمة المكررة كما في خواتم القصص الثلاث السابقة؛ فهناك "ظلام" وزمن ليلي ممتد بلا حدود، وهناك منطق "فعلي" حركي يهيمن على سلوك "الشخصية"؛ فهي تترك المحطة، والظلام "يخيم". وفي كل الأحوال فالخاتمة تضعنا أمام المشهد ذاته: ثمة شخص "يغادر" أو "يمضي" وحيدا إلى مكانه السابق أو الأول.

خاتمة القصة الخامسة والأخيرة تسمِّي الأشياء بأسمائها الأولى؛ إذ تستعيد منطق "العائد": "وحين عاد كان الشارع مقفرا. والوحل يلتمع في غموض. وظلال الأشجار تمتد طويلة هزيلة. وينبح كلب فتردد نباحه كلاب أخر. ويسرع في سيره. وهمس بعيد يطرق أذنيه كأنه الفحيح – أعمى.. أعمى بلا عكاز!"[82]. ولا يختلف الأمر كثيرا بالتنبيه، ضمنا، أننا إزاء مشهد النهار؛ إذ لا ذكر للظلام ولزمنه الليلي، نحن أمام مشهد الأشجار وظلالها، لكن الأصل الفعلي هو ذاته، ونحن، دائما، أمام مشهد الرجل الوحيد السائر، أو العائد، وحيدا. في النهاية لا تنتهي القصص الخمس سوى بخاتمة واحدة؛ إنها خاتمة الأفعال المكررة الصادرة والمعبِّرة عن منطق الإنسان الوحيد "الأعزال"، ولا بأس المتفرّد، إن شئنا الإنصاف، وهو ذاته منطق الرجل الصغير كما ألمحنا من قبل[83].

فهل هذا هو منطق الخواتم في القصص الخمس الباقية في مجموعة "بشر وأرض وزمن" ذاته؟ خاتمة القصة الأولى في المجموعة، ذات العنوان الإشاري "حكاية للسادة"، تنتهي بالفقرة الآتية: "- لقد وجدت موضوعا آخر.. إنها القافلة الضالة أبدا تهب كلّ شيء.. حتى مواضيع القصص"[84]. تنسجم الخاتمة مع منطق الإشهار المتحكم في القصة وعنوانها، وهو أن تكون القصة ومتنها "عظة" أو "حكاية" للسادة. والعظة تكمن في منطق الراوي الكامن في الادِّعاء بالقدرة الفائقة على أن "يرصد – أرصد" مرور قافلة العبيد وحكاياتهم الصاخبة. وقد تسجّل نهاية قصة "خيوط العنكبوت" بعض الاختلاف في اختتام عالمها الحكائي؛ فهي تخص، ظاهريا، بالنهاية المكررة لامرأة تبيع جسدها لمن يشتري: "- مازلت ساهرة؟ - ماذا أعمل؟ شغلي. يأتي النهار ثم يأتي الليل! وأيامي تضيع والأيام تضيع؟ واضطجع على الفراش، وإطفاء النور! وأشياء تدور في رأسه". غير أن ذاكرة المعجم السردي تستعيد سطوتها؛ فنجد ناسج خيوط العنكبوت "الشخصية القصصية ذاتها" قد أخذ المبادرة من امرأته فصار صاحب المنظور، وهو المتحكم بصياغات السرد، ونرى خروج المرأة من الغرفة فيما تظل الأشياء تدور في رأسه. أفكر، هنا، بأن المعجم السردي يأخذ دوره ووظائفه حتى على مستوى القصة الواحدة؛ لنأخذ الجملة الأخيرة في القصة "وخرجت وفي رأسه الأشياء تدور"، ونجد أن هذه الجملة ذات حضور نصي دلالي فاعل، فقد كررها السرد بصياغات متعدِّدة؛ وهي: "وخرجت وفي رأسه أشياء تدور" و"وهو والأشياء تدور في رأسه" و"وأشياء تدور في رأسه". ثلاث صياغات تعيد إلى الواجهة مركزية المنظور المعبر عن "رؤية" ناسج الخيوط وصانعها ربما، فلم تكن "المرأة" سوى "وسيلة" أو "مسوغ" حكائي لاستظهار أمرين. الأول، تحكُّم المعجم وذاكرته السردية بالقصة ونهايتها. والثاني، إن الاختتام بكلام المرأة المنفعل، الساخر ضمنا، هو إحدى صيغ الإخفاء المتعمَّدة، المخفقة غالبا، لمنطق التكرار في القصة.

المفترض أن تعبر خاتمة قصة "أحزان الحارة" عن الصفة الجماعية للمكان؛ إذ الأصل أن العنوان يحيل، بتعمُّد، إلى المكان وحكاياته؛ فهو الشخصية الرئيسة والمتحكِّمة بالقصة. وهذا ما سمح للكاتب أن يُشرك أكثر من شخصية في القصة؛ مادمنا في سياق السرد البانورامي المتعدَّد، القريب من المشهد السينمائي. وهذا الافتراض يسوّغ منطق انتقال السرد غير المسوَّغ، ابتداءً، من منظور أحمد أفندي إلى "عبود" و"جاسم"، وهما حارسا الحارة الليليين. لكن الخاتمة تستجيب لمنطق السرد البانورامي فتنهي القصة بلقطة سينمائية التقطها الراوي من بعد عن حارسين يبتعد أحدهما عن الآخر في الزقاق الأسود. وقد تكون هذه النهاية هي الوحيدة التي لا تكرر منطق المعجم السردي وذاكرته الصياغية..[85].

قصة "الشارع والرجال والخوذ الصفراء" ذات بعد إشهاري. ونقصد بالإشهارية هنا هو نزعة القص إلى المجاهرة بالمعاني المباشرة البعيدة، ربما، عن المنطق الرمزي، وهو شأن الأدب والقصة بصورة خاصة. هذه القصة تنحو منحى مختلفا عن سواها في مجموعة القصَّص؛ بأن تتبنى ما يمكن تسميته بالأدب "السياسي/ التعبوي" من دون أن يعني هذا أن السياسة صفة يحتكرها هذا النوع من الخطابات شبه الأدبية. وفي هذه القصة نجد القصَّ ملتزما منطق الإشهار بالمعاني المباشر، حتى أنه بإمكان القارئ أن يسمع صرخات "الرعاع" الثائرين ضد سلطات ذلك الزمان العراقي المختلف. وفي هذا المقام فأن نهاية القصة تترجم لنا هذا النزوع الإشهاري الصاخب، غالبا، فـ"التهليل يرتفع كأنه صلاة قديسة سقطوا؟ سقطو؟ الدم الدم الذي أهدر والشباب الذي اغتيل غدرا الشارع الذي يفور.."[86]. ولابأس فالخاتمة ترجمان لمنطق القص ذاته؛ إذ يمكننا أن نلاحظ تراجع لغة القص وركونها للتعبيرات المباشرة عوضا عن المجازات المختلفة. وباختصار فأن الإشهار هو البديل عن القصة الرمزية، وكلما جنحت القصة نحو الإشهار تراجع القصة الرمزية واختفت سطوة المعجم السردي وذاكرته.

وفي سياق "معجمي" يتصل بمنطق التكرار ذاته، يمكننا أن نتحدث عن معجم الجمل والتراكيب المكرر. ففي قصة "عبيد الزمن" يرد قوله: "هل تتألمين؟ فمدت يديها تعبث في شعره – لماذا لا أتألم؟ ألست إنسانة؟ وحملق فيها في دهش.. إنسانة؟ لا.. لا يا نور! إننا مخلوقات جديدة!"[87]. والفقرة ذاتها تتكرر بصياغة قريبة في "خيوط العنكبوت": "أنتِ تتألمين- أتألم، لماذا لا أتألم؟ وظل يحدق فيها. – لماذا لا تتألم؟ صحيح! لماذا؟"[88]. ويمكن أن نُلاحظ تكرار السياق الجملي والحوار في الفقرتين، بل وقد نستشعر استبدال الفعل "يحدق" بالفعل "حملق"، ولا تغيير كبير في الفعل السردي في الحالتين. ونظل في سياق القصتين، لا سيّما ما يتعلَّق بموضوعة العنوان "عبيد الزمن"، وقد حولها "روزنامجي" إلى صيغة مكررة. في "عبيد الزمن" يرد قوله "أجل يا نور! نحن عبيد! لا تذهلي! نحن عبيد هذا السلطان المارد.. هذا الزمن! ستقولين وأنت في دهش.. الزمن؟ ما الزمن؟ "[89]. وفي قصة "خيوط العنكبوت" ترد صياغة، شبه مكررة، عن الفقرة السابقة: "-آه! كأننا عبيد، مجرد عبيد، عبيد يترقبون الانطلاق ولكن، انطلاق، وعاد شيء يدور في أعماقه"[90]. ونظل في قصة "خيوط العنكبوت" إذ العنوان يحيل بانتظام لمعنى الفخ وسردية الفريسة الساقطة، حتما، في الخيوط المنظومة باحترافية من قبل العنكبوت، وهو منطق الترميز لفخ الزمن ودورانه غير المجدي للبشر والأشياء من حولهم. وهذا هو عالم اللاجدوى في قصص المجموعة عامة، لكنه الأصل السردي في قصة خيوط العنكبوت: "آه، آه، كأن حياته مجرد خيوط خيوط عنكبوت، يظل ينسجها لعله، ماذا؟ يرتفع، يرتفع إلى أين؟ أين، حيث تسطع الشمس. (...) هذا أنا، ناسج الخيوط، خيوط العنكبوت، والشمس، حياته، والمستنقع، والريح. أه! وتتبعثر خيوط العنكبوت"[91].

وقد نجد بعض الاستقلال الحكائي في منطق الفخ والفريسة في هذه القصة المختلفة، إلى حد ما، في المجموعة، لكن هذا التفرد ما يلبث أن ينفرط عقده بإصرار غير مجدي على إبقاء القصة وعالمها ضمن دائرة منطق اللاجدوى؛ فالعنكبوت لا يتصيَّد لأجل الدوام والاستمرار، وربما التحوُّل إلى "سردية" مختلفة وداعمة لمنطق القص بقصد إدامة الاختلاف والتميّز، إنما هو يلتقط فرائسه لتأكيد منطق الفراغ واللاجدوى الضابط

لقصص المجموعة الأخرى. وهذه هي الخطوة الأساسية في التأكيد على مشروعية المعجم السردي في قصص "روزنامي" التي يريد بعضهم إعادة قراءتها بقصد الإنصاف وموضعتها، من ثمّ، في مكانة "أعلى" ولا شك، في سياق التاريخ الأدبي للقصة القصيرة في العراق. ولا بأس؛ لكن الكلام عامة بلا تحليل نصي يظل هواءً في شبك؛ إذ إن المعجم السردي بصياغاته وجمله وذاكرته الحكائية المتسيدة هو الحاكم والمتحكم في قصص المجموعة، ومنطق اللاجدوى المتمثِّل، هنا، بخيوط العنكبوت، ما يلبث أن يستعيد نسقه المعجمي المكرر، ونجد صانع الخيوط يقول لنا "ويرمي بنفسه على الفراش، وفي رأسه أشياء تدور، وعاصفة من الضجر تملأ نفسه غثيانا. يوم من عمره، من حياته قد مضى، مضى. أوه! مضى بلا معنى، بلا معنى، كغيره من الأيام التي مضت بلا معانٍ. كيف كان يومه؟ (....) نهيش وكفى؟"[92]. هذه الفقرة بمختصراتها هي جزء أصيل من ذاكرة قصة "بشر وأرض وزمن"، وهي قصة مركزية، كما ألمحنا من قبل، في المجموعة؛ إذ نقرأ هناك قول الشخصية: "نحن موجودون. موجودون فحسب. مجرد وجود. بشر وأرض وكفى! أي شيء؟ وجود. مجرد وجود. بشر وأرض وزمن! أما المستوى، مستوى الحياة، مستوى العيش، أما القيمة قيمة الإنسان، لا شيء... لا شيء! مجرد وجود!"[93].

وتتكرر لدينا صيغة "مقبرة الأيام"، ومنها قوله "الأيام في المقبرة الكبيرة. مقبرة الأيام.."[94]. وقوله: "مجرد أيام.. ممتلئة أم فارغة. طيبة أم شريرة. فرحة أم حزينة. سواء سواء. تكون شيئا ضخما مريعا أبديا. يسمونه الزمن"[95].

****

الخاتمة

لقد انتهت الدراسة إلى النتائج الآتية:

1- محمد روزنامجي أحد كاتب قصة قصيرة في العراق. وهو يُصنف، في مدونات تاريخ القصة القصيرة العراقية الأساسية، ضمن الجيل الخمسيني. قصاه "بائع النسيان" هي 0وهو، أيضا، قاص مقل لم يزد ما نعرفه من قصصه عن عشر قصص جمعها في مجموعته القصصية المعروفة "بشر وأرض وزمن". وذكر القاص محمد خضير في مقالته عن "روزنامجي" ما يزيد عن مائة قصة لم تصلنا كان قد تحدث عنها القاص في حواره مع مجلة ألف باء.
2- قصص "روزنامجي" السابقة ستصبح مدار حركة نقدية، بدأها القاص البصري المعروف الأستاذ "محمد خضير" بمقالته المنشورة في جريدة "الصباح"، جوهر هذه الحركة هو ما يمكن تسميته بـ"إعادة التقييم الأدبي". ففي مقالته الشهيرة "عبيد الزمن"، افترض "محمد خضير" أن هناك ظلما كبيرا لحق بالقاص "روزنامجي"، وأن هناك حاجة "نقدية" ملحة راغبة بتصحيح أو إعادة كتابة "التاريخ الأدبي" للقصة القصيرة في العراق.
3- في سياق إعادة كتابة التاريخ الأدبي في العراق فأنه يُشار، غالبا، إلى جهود الناقد الراحل د. عبد الإله أحمد في دراساته الرئيسة؛ بوصفه أحد المؤسسين للتاريخ الأدبي المقصود بإعادة الكتابة؛ إذ نجد "ملامة" تصل أحيانا حد الإساءة اللفظية للناقد الراحل؛ لأن دراساته في القصة العراقية تضمنت سخرية من "سذاجة" قصص "روزنامجي". يمكننا، هنا، أن نقرأ ذكرا مباشرا له في سياق كلام الأستاذ "محمد خضير" عن قصص "نزار عباس"، ونفهم المقاصد الضمنية في قوله، وهو يُراجع التقييم النقدي العراقي لـ"رزنامجي"، لكن كلام محمد خضير يحتفظ بلغة نقدية متماسكة لا تقترب من شتم أو التنكيل بمن يُراجع أحكامه النقدية. غير أن التاريخ الأدبي فيما يخص القصة القصيرة في العراق يُظهر لنا أن الأسماء المؤسسة لهذا التاريخ "عبد القادر حسن أمين، وعلي جواد الطاهر، وعبد الجبار عباس" يتفقون، إلى حدود بعيدة، في تقييم قصص "روزنامجي"، وتلك التقييمات لا تبتعد كثيرا، إن لم نقل إنها تتفق تماما مع تقييم الناقد الراحل د. عبد الإله أحمد لقصص روزنامجي، فما عدا مما بدا كما يُقال في سياقات مماثلة!.

4- هل حقا أن مؤسسة النقد الأدبي في العراق لم تنجح في إنجاز تقييم منصف لقصص "روزنامجي" العشر المنشورة في مجموعته الوحيدة "بشر وأرض وزمن: 1974"، أم أن الكتابة عن تخوم القرن تدفع باتجاه كتابات تتقصَّد الإنصاف؟.

5- الملاحظ أن هناك استقرارا على "رؤية" نقدية عراقية إزاء قصص "روزنامجي". وهي تضع قصص الكاتب في سياق التأثير المباشر للفكر والسياقات الأدبية الوجودية مما شاع وقتها. وعن هذا الاستقرار يكتب الأستاذ محمد خضير، قبل غيره؛ معاتبا النقد القصصي العراقي "ولم تفلح مؤسسة النقد الأدبي تصحيح حسابه مع تداعيات الوحدة والضجر واجترار الأفكار الوجودية حول "البشر والزمن"؛ حتى غاص تماما في الغبار المتراكم على قلعة الكتَّاب التي حبست "عبيد الزمن" ولم تهمل اسما واحدا من أصدقاء الروزنامجي المقرَّبين والثانويين.. تاريخ زقاق، ص 116".

6- ما الذي استجد في تلك القصص لنعيد النظر في تقييمها؟ لعل المتحمسين لإعادة التقييم يعتمدون "معايير" جديدة، غير مسبوقة، في التقييم، مثل أن تكون قصص المشرد، أو سردية التشرد المعبرة عن "ذات" غير منتمية لواقع بعينه. لكن هل يمكن لسرديات بديلة، أو مقترحة، من قبيل سرد السينما، مثلا، أن تكون بديلا عن منظومة التاريخ الأدبي كما استقرَّت لدى "مؤسسة" النقد الأدبي في العراق!

7- قصص المجموعة الوحيدة التي أصدرها القاص محمد روزنامجي "بشر وأرض وزمن" تدور حول عالم الليل وقصص المتماثلة. إنه عالم العبد وسردياته الليلية ذات العوالم المكرَّرة. فالزمن في قصص "عبيد الزمن، ورائحة الحياة، وبشر وأرض وزمن، وقطار الجنوب، مدخن الفراغ،" هو الليل، فيما سينتقل الزمن إلى الليل، بعد مشهد افتتاحي صباحا، في قصَّتي "أحزان الحارة، والأيام الميتة". وفي اختيار الليل فضاءً زمنيا دلالة فائقة على التعتيم وفرض الظلمة على مشاهد الأمكنة المكرَّرة كما هو حال عالم القصص السردي المكرَّرة.

8- إن سردية الليل وصوره في القصص موضوع البحث تتجلى في ثيمات تتكرر على مستويات وموضوعات متعدِّدة. ويمكن للباحث أن يقدِّم للقارئ توصيفا أوليا لهذه الموضوعات. وهي: أولا: الابتداء بمشهد الليل، وأحيانا بساعة محددة. وموضوعة الغرفة أو الغرف المعتمة أو المكان الضيق عامة. وموضوعة الزمن الفارغ: المتاهة واللاجدوى. وموضوعة التشرد وصور المتشرِّد المفترضة. ومعجم الليل السردي في قصص المجموعة.

9- فيما يخص النقطة الأولى "الابتداء بمشهد الليل"، فقد أظهرت لنا الدراسة أن القصص الخمس التي سميناها بقصص الليل، أو القصَّص الليلية، تحول الليل إلى شخصية رئيسة؛ فهي تبدأ بمشهديته وتنتهي به. إن التعتيم يشمل كل تفاصيل المشهد السردي في القصص الخمس، كل شيء معتم وكأننا في مشهد بصري لا نرى فيه سوى كتلة ظلام تكبر وتصغر حسب منطق السرد المضطرب. هذه القصص تُحوِّل الليل إلى "شخصية" سردية أساسية؛ فهو، وحده، الذي يسمح أو لا يسمح بظهور الشخصيات الأخرى. وقد نقول إن الشخصيات القليلة، على أية حال، إنما هي إحدى تجليات الليل بزمنه وظلامه وهيمنته الكلية على المكان والوجود برمته كما يقدمه العالم السردي.

10- تتكرر موضوعة الغرفة المعتمة أو المكان الضيق وصفا للمكان في قصص المجموعة عامة، وفي قصص الليل بصورة خاصة. وتضييق المكان يستدعي ثيمات سردية أخرى، في الطليعة منها سردية المكان المكروه.

11- تشغل سردية "الزمن" قيمة كبرى في قصص المجموعة برمتها. وتُظهر الصياغات العنوانية، ابتداءً، بعض أوجه هذه القيمة؛ فالعنوان الرئيس للمجموعة يشير إلى سردية "الزمن"؛ فهو "بشر وأرض وزمن". والقصة الأشهر في المجموعة تحمل كلمة "الزمن"، وهو "عبيد الزمن". لكن سردية "الزمن" تؤلف موضوعا مركزيا في المجموعة؛ إذ يتَّسع "الزمن" ويمتد ليكوِّن صياغة مبكرة لسردية ستطغى في القصة القصيرة والرواية العراقية، وهي سردية المتاهة.

12- ثمة تشرد تمثِّله حركة الشخصية في عالمها المظلم المتكرر، لكنه تشرُّد لا يتصل بأي منطق مكاني، ولا ينتج أية صورة يمكن أن تشكِّل علامة فارقة تنفع في هذا المجال. إن القصص تكرر نفسها لأنها تعتمد منطقا تشرديا لا يتصل بـ"ذات" هائمة على وجهها في فضاء مكاني يتجسد أمامنا، نحن

القراء، ويكون التشرُّد وصور المتشرد نتاجا للمكان وتحولاته، بل يكون نتاجا لحالات الانفصال عن المكان نفسه، وقد نقول إن "الانفصال" عن المكان هو نتاج "الحرمان" منه، ومن التجوال فيه.

13- يحتكر الليل ومشاهده المكررة منطق المشابهة بين القصص الخمس بمشاهدها وعوالمها السردية المتماثلة؟ لا نذهب بعيدا في محاولة الإجابة؛ وحسبنا أن نقف عند منطق المعجم السردي المكرر في القصص الخمس لنكتشف الصيغة السردية المكررة في القصص الخمس.

الهوامش

[1] تاريخ زقاق، مقالات في مئوية السرد العراقي، محمَّد خضيّر، دراسات فكرية، جامعة الكوفة، توزيع دار الرافدين، بيروت- 2019، ص 115.

[2] ينظر القصص في الأدب العراقي الحديث، عبد القادر حسن أمين، رسالة مقدمة إلى الدائرة العربية في الجامعة الأمريكية ببيروت للحصول على درجة الماجستير في الآداب، حزيران 1955، ص 177وما بعدها، والأدب القصصي في العراق، منذ الحرب العالمية الثانية: اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية، د. عبد الإله أحمد، ج 1، منشورات اتحاد الكتَّاب، دمشق، 2001، ج 1، ص 33.

[3] ينظر الأدب القصصي في العراق، ج 2، 92.

[4] صدرت المجموعة عن دار الحرية للطباعة، بغداد، 1974.

[5] الكتاب بأصله مجموعة مقالات نشرها الكاتب في صحف عراقية متعدِّدة وعمد، من ثمّ، إلى جمعها، بعد إجراء تغيرات وإضافات على بعضها، ونشرها بكتاب "تاريخ زقاق" ليقترن ظهور، مجددا، بصيغة كتاب، مع مئوية الدولة ونشوء السرد العراقي. ولقد كتبت مقالة بعنوان "هذا السرد.... أين الدولة؟"، قدَّمت فيها مراجعة موسَّعة الكتاب، ونشرتها ضمن كتاب مجلة الأقلام الاحتفائي بمئوية الدولة، بعنوان: مئة عام من السرد. مئة عام من الدولة العراقية،

[6] نشير، هنا، لمحاولات الناقدة الدكتورة نادية هناوي في مقالات وكتب متعدِّدة لها. تبنت فيها مشروع إعادة تقييم قصص "روزنامجي"، وغيره، بصفته جزءا من سعيها قتراح تاريخ جديد للقصة القصيرة في العراق يخالف ما استقرَّ، وهو مما سنناقشه لاحقا في سياق هذه الدراسة.

[7] المفروض أن تُنشر هذه المقالة، وغيرها، في عدد مجلة الأقلام الثالث والخاص بالقصة القصيرة في العراق.

[8] ينظر تاريخ زقاق، ص 98 وما بعدها.

[9] تاريخ زقاق، ص 116.

[10] ينظر عبد القادر حسن أمين، د. نادية هناوي، الثقافة الأجنبية، ع 412، ص 177 وما بعدها. وعبد القادر حسن أمين، د. نادية هناوي، الثقافة الجديدة، ع 413 – 414، تموز، 2020، ج 2، ص 204 – 213.

[11] القصص في الأدب العراقي الحديث، ص 177.

[12] م. ن. ص 178.

[13] م. ن. ص 178.

[14] يُنظر الأدب القصصي في العراق، ج 2، ص 92.

[15] م. ن. ص 92

[16] صدر الكتاب عام 1984 عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المكتبة العالمية، بغداد، 1984.

[17] ينظر م. ن. صفحات متفرقة وردت فيها إشارات لاسمي روزنامجي ونزار عباس، لا سيّما في ص 34 – 51.

[18] من الطريف، حقا، أن نجد ناقدة وأكاديمية عراقية "معروفة" سبق لها أن وصفت "عمل" عبد الإله أحمد بأنه مجرد فهرسة وأرشفة للقصة العراقية، وبرغم هذا فلا تجد كتابا لها في القصة القصيرة العراقية، وهي كثيرة

والحمد لله، إلا وتذكر كتب الرجل وتسخر منها. وفي الحقيقة فأن هذا الاهتمام مثير للسؤال، ولا أقول الشك؛ فإذا كان الرجل محض "مفهرس" فلماذا تهتمين به وبكتبه كل هذا الاهتمام! ينظر بعض مظاهر هذا الاهتمام: محمد روزنامجي ومشهدية السرد، نادية هناوي، ج القدس العربي، 12، أكتوبر، 2018. والقصة العراقية وموجة التجريب الثالثة، د. نادية هناوي، م البحرين الثقافية، مج 29، ع 110، أكتوبر 2022، ص 26 وما بعدها.

[19] تاريخ زقاق، ص 116.

[20] الأصل في هذا الكتاب أنه رسالة ماجستير قدَّمها الكاتب للدائرة العربية في الجامعة الأمريكية ببيروت عام 1955.

[21] نعتقد أن المدونة النقدية التي أنجزها القاص محمد خضير تستحق أن تكون مادة أساسية في دراسة الخطاب النقدي العراقي؛ فقد حازت كتاب "خضير" الثلاثة، حتى الآن، وهي: الحكاية الجديدة (مقالات)، دار أزمنة، عمّان ١٩٩٥، والسرد والكتاب (مقالات)_ دار الصدى، دبي ٢٠١٠، وتاريخ زقاق، مقالات في مئوية السرد العراقي،دراسات فكرية، جامعة الكوفة ٢٠١٩،

[22] ينظر تاريخ زقاق، ص 116 – 117، على مقبولية عالية لدى جمهور النقاد العراقيين بما حققته من تداول عالٍ وتأثير بالغ على قطاعات واسعة من هذا الجمهور. ونعتقد أن ثمة سببا رئيسا لهذه المقبولية، غير قوة التأثير وتماسك أطروحات الكاتب النقدية، وهو أن منطق الكتابة النقدية لدى القاص المعروف، ثمّ طبيعة الجمهور النقدي. فعلى صعيد النقطة الأولى فأن أطروحات القاص النقدية تأتي من خارج دائرة النقد السردي في العراق، وهذا ما وفَّر لها مساحة جيدة للتداول والمقبولية. ثم إن النقاد، عندنا، عامة، لا يتقبَّلون تأثير بعضهم على بعض، لكنهم يقبلون أن يأتيهم التأثير من قاص شهير غير مختص بالنقد. ينظر: هذا السرد.. أين الدولة، د. حمزة عليوي، في كتاب: مئة عام من الدولة.. مئة عام من السرد، مؤلفون متعدِّدون، كتاب الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2021، ص 187 وما بعدها.

[23] م.ن. ص 117.

[24] م. ن. ص 118

[25] أفكر هنا بشخصيات قصص الكاتب الرائد والمؤسس محمود أحمد السيد للقصة العراقية المتحوِّلة، في قصصه، من نمطها الأجنبي "الهندي غالبا"، إلى السياق الوطني العراقي، وصولا للحظة السفر المتأسس حتما على مخاصمة ومصادمة مع الواقع آنذاك. أليست هي اللحظة الأولى للتشرد العراقي! ومثله فأني أفكر بشخصيات ذنون أيوب وعبد الحق فاضل وعشرات الشخصيات القصصية المتخيلة؛ كيف سيكون مصيرها في حالة مصالحتها مع الواقع؟ وفي الحقيقة، فإن هناك لحظة صدام رئيسة ينطلق منها القص؛ هذا ما يحدث في "دكتور إبراهيم" مثلا. ولا نريد التوسُّع كثيرا في هذا المقام؛ لأن الأصل أننا نريد أن نقصَّ حكاية "الخاسر" في سياق صدامه مع الواقع. ينظر: مائة عام من السرد... مائة عام من المفارقات العراقية المربكة، حمزة عليوي، جريدة الشرق الأوسط، 23، مايس، 2021.

[26] تاريخ زقاق، ص 118.

[27] ظهر اصطلاح "الرجل الصغير" في سياق الدراسات القصصية التي كتبت، بصورة خاصة، عن قصص القاص الرائد عبد الملك نوري. والأصل أن صيغة "الرجل الصغير" هي عنوان لقصة شهيرة كتبها ونشرها "نوري" عام 1952. ثم استقلت الصيغة بوصفها منظومة الأفكار الخاصة بدراسة قصص عبد الملك نوري. وربما يكون كتاب د. محسن جاسم الموسوي الموسوم "رؤية الرجل الصغير في القصة العراقية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991" أقصى ما وصلته الدراسات القصصية في العراق عن هذه الموضوعة.

[28] تاريخ زقاق، ص 118.

[29] ستعيد د. نادية هناوي هذا الكلام في سياق قراءتها لقصص "روزنامجي، كما لو أنها تقدِّم للقارئ شرحا لكلام الأستاذ "خضيّر"؛ إذ إن مقالة الأستاذ محمد خضير عن القاص "محمد روزنامجي"، وهي ذاتها التي نشرها بتصرف بسيط في كتابه "تاريخ زقاق"، قد نشرها في جريدة المدى البغدادية "ع 1515، الأحد، 24، يناير، 2009"، وبالعنوان ذاته "عبيد الزمن". وهذا ما يتعارض مع الأفضلية الممنوحة للدكتورة هناوي من قبل د. شجاع العاني، وقد جعلها بمكانة "المكتشف" الجديد لقيمة قصص "روزنامجي"، بينما الوقائع تقول إن ما تذكره الدكتورة "هناوي" لا يزيد عن "ترديد"، أو في أحسن الأحوال "شرح" لمقالة الأستاذ "محمد خضير" المنشورة

في جريدة "المدى"؛ فهي تستخدم مفاتيحه في سياق رغبتها بتقويض دراسة الدكتور عبد الإله أحمد لقصص "روزنامجي، لا سيّما قصة "قطار الجنوب"، فتزعم أن الناقد الأستاذ لم يفهم القصة، ولم يكتشف تأثرها بالسرد السينمائي. تقول د. هناوي: "وإذا ما انتقلنا إلى مستوى التكنيك الفني فسنجد القاص واعيا بنمط سردي لم يكن ليعرف بعده إلا بزمن ليس بالقصير، وأعني به تكتيك كتابة القصة القصيرة بطريقة سينمائية، ليكون القاص روزنامجي أول من سحب السرد إلى منطقة السينما، مفيدا من آلياتها التأثيرية." ينظر محمد روزنامجي ومشهدية السرد. وقصة القصة، دراسة ميثودولوجية في جريان القصة العراقية من المنابع إلى المصبات، د. نادية هناوي، مؤسسة أبجد للترجمة والنشر والتوزيع، بابل، ج 2، ط2، 2024، ص 7.

[30] ونحن نعتمد، في هذه الدراسة، قصص هذه المجموعة حصرا، فيما نكتفي بالإشارة إلى أن الكاتب قد نشر قصصا أخرى لم تتضمنها هذه المجموعة. ينظر الأدب القصصي في العراق، ج 2، ص 92 – 93. وتاريخ زقاق، ص 120.

[31] بشر وأرض وزمن، ص 24.

[32] م. ن. ص 14.

[33] بشر وأرض وزمن، ص 13.

[34] م. ن. ص 12.

[35] م. ن. ص 13.

[36] م. ن. ص 20.

[37] م. ن. ص 26.

[38] م. ن. ص 26.

[39] م. ن. ص 32.

[40] م. ن. ص 32.

[41] يؤرخ "روزنامجي" قصة "قطار الجنوب" في مجموعته "بشر وأرض وزمن" بعام 1954، بينما يضبط د. عبد الإله أحمد تاريخ النشر عام 1953. ينظر الأدب القصصي في العراق، ج2، ص 94.

[42] سنعود في فقرة لاحقة من هذا البحث للدراسة الموازنة بين القصص الثلاث في سياق فهم السياق الثقافي الجديد لإعادة التقييم الأدبي لقصص "روزنامجي". يعنيني، هنا، أن أشير لأهمية واختلاف قصة القطار في سياق القصة القصيرة في العراق؛ لا سيّما في سياق قصص الجيل الخمسيني.

[43] إنه عالم السيد "أحمد أفندي"، وهو الاسم الذي تكرر استخدامه في قصص "رائحة الحياة" وقصة "أحزان الحارة" وتلميحا في قصة "عبيد الزمن" باسم "حمودي" تصغيرا في الطفولة المستعادة .

[44] بشر وأرض وزمن، ص 59

[45] الوجه الآخر، فؤاد التكرلي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، ص 15.

[46] م. ن. ص 26.

[47] من. ن. ص 28

[48] م. ن. ص 30.

[49] يمكننا أن نتخذ من قصص الكاتب "نزار عباس" انموذج ثانٍ لمنطق تحقير المكان البغدادي؛ ففي قصته "قيء"، مثلما في قصة "مياه جديدة" ثمة توسع استخدام الأوصاف التحقيرية، وفي مقدمتها القول بضيق المكان البغدادي. ينظر: زقاق الفئران، نزار عباس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1988، ص 9 – 10، وص 17. وغيرها كثير في قصص المجموعة. وفي الحقيقة أن الدراسة الثقافية لوصف المكان العراقي – البغدادي يقدِّم لنا الكثير في هذا المجال ومجالات أخرى.

[50] بشر وأرض وزمن، ص 14.

[51] م. ن. ص 15.

[52] م. ن. ص 20، 20 -21، و21.

[53] م. ن. ص 27، و29، و31. و26، و27.

[54] م. ن. ص 28.

[55] ستصبح تيمة التنكيل بالمكان بالتنكر له وعدم الانتماء له، بل ووصفه بأحط الأوصاف قدرا مؤكدا للسرد العراقي في الرواية عامة، وفي القصة القصيرة أيضا. ويمكن للدراس أن يلاحظ تحول المخيلة العراقية من رثاء المكان والبكاء عليه بعيد تدميره في نصوص التسعينيات، إلى التنامي التدرجي لشتم المكان بعد احتلال العراق. وقد تطور المشهد من تنامي النزعة الاستشراقية المتبرئة، ابتداء، من الانتماء إلى المكان؛ طمعا بالوصف الموضوعي للمكان نفسه، وصولا إلى التنكيل به. وهذا لا علاقة له التعاطف مع المكان، إنما نعتقد أن الدراسة الثقافية ستظهر لنا الكثير من هذا القضايا في الرواية والقصة العراقية القصيرة الصادرة بعد الاحتلال، ولا حاجة لذكر الأسماء والعناوين؛ فهي كثيرة، بل وأكثر مما يجب.

[56] الوجه الآخر، ص 20

[57] يظل هذا التَّتبع غير دقيق، وقد لا يعني الكثير في مسألة الأسبقية الإبداعية؛ وهذه مشكلة كبرى مرحَّلة من جدل الأسبقية في الريادة على مستوى تسمية الرائد الحقيقي للشعر الحر في العراق والعالم العربي برمته. وفي سياق القصص الثلاثة نحن متأكدون من تواريخ نشر قصتي "قطار الجنوب: 1953" و"القطار الصاعد إلى بغداد: 1954"، لكن قصة "العيون الخضر" ذات أمر ملتبس؛ فإن الدكتور الطاهر يؤرخ لنشرها في مجلة الأسبوع "بغداد، ع 19، السنة 1، 15 نيسان، 1953"، لكنه يؤكد أنه قد كتبت عام 1950 كما أرَّخ التكرلي نفسه تاريخ قصته. ونحن نظل عند حدود المتفق عليه المعلن، وهو تاريخ كتابة القصة عام 1950. ينظر ببلوكرافية فؤاد التكرلي، علي جواد الطاهر، م الأقلام، ع 4، 1 أبريل، 1986، ص 116.

[58] الوجه الآخر، ص 313.

[59] بشر وأرض وزمن، ص 32.

[60] ينظر تاريخ زقاق، 115 – 126. و محمد روزنامجي ومشهدية السرد، نادية هناوي، ج القدس العربي، 12، أكتوبر، 2018.

[61] بشر وأرض وزمن، ص 16، 17، 18.

[62] م. ن. ن. ص 14

[63] م. ن. ص 14.

[64] م. ن. ص 15.

[65] م. ن. ص 15

[66] ينظر م. ن. ص 35.

[67] ينظر م. ن. ص 59 وما بعدها.

[68] تاريخ زقاق، ص 119.

[69] م. ن. ص 119.

[70] م. ن. ص 121- 122.

[71] م. ن. ص 124.

[72] من المثير، حقا، أن كلام الأستاذ محمد خضير قد بني على "افتراض" أمور وتاريخ ونصوص لم تصلنا؛ فهو يعتقد أن "روزنامجي" قد ورث الحلقات المفقودة من السرد التشردي. وهذا، في حقيقته، مجرد زعم لا ينتصر له الدراسات الأساسية في القصة العراقية القصيرة. وخير دليل على ما نقول أن "خضير" نفسه لم يجد دليلا نصيا على ما يفترض، فعاد واعتمد على قصة الكاتب نفسه المنشورة في العدد ذاته الذي تضمَّن حوار مجلة ألف باء معه "عنوانها أفكار بلا أقنعة". ينظر تاريخ زقاق، ص 122 – 124.

[73] بشر وأرض وزمن، ص 26.

[74] م. ن. ص 31.

[75] صدرت مجموعة "رؤيا خريف" عن مؤسسة عبد الحميد شومان، الأردن، عام 1995.

[76] تاريخ زقاق، ص 124.

[77] م. ن. ص 18 و25

[78] م. ن. ص 19.
[79] م. ن. ص 25.
[80] م. ن. ص 31.
[81] م. ن. ص 38.
[82] م. ن. ص 64.
[83] هامش الرجل الصغير
[84] م. ن. ص 12.
[85] تشير باحثة عراقية في مقالة لها عن قصص "روزنامجي" لاستفادة الكاتب من السرد السينمائي في قصة "قطار الجنوب". وعندي أن الكاتب الراحل "محمد روزنامجي" ينجح كثيرا في توظيف المشهد السينمائي في قصته "أحزان الحارة"، وهذا التوظيف يفسر ويسوّغ انتقال المنظور السرد من حالة لأخرى بلا إعلان أو تمهيد. وإنه ما تقوله عن نجاح الكاتب في توظيف المشهد السينمائي في قصة "قطار الجنوب" يظل مجرد مماحكة تقصَّدتها هذه الباحثة في سياق رغبتها بتخطئة الناقد والمؤرخ الراحل د. عبد الإله أحمد. ينظر محمد روزنامجي ومشهدية السرد، نادية هناوي، ج القدس العربي، 12، أكتوبر، 2018.
[86] بشر وأرض وزمن، ص 58.
[87] م. ن. ص 18.
[88] م. ن. ص 40
[89] م. ن. ص 17
[90] م. ن. ص 41
[91] م. ن. ص 42، و44.
[92] م. ن. ص 42.
[93] من المهم جدا أن نذكر، هنا، أن قصص المجموعة هي إحدى وقائع الأرشيف العراقي المهمل الذي يجري انتشاله الآن وإعادة وضعه، من ثم، أمام الأنظار ليكون مرآة نرى فيها حقبة سياسية سابقة يجري الآن الانتصار لها وشيطنة حقبة لاحقة بنظامها السياسي والثقافي بل وحتى أرشيفها الأدبي. والقصص ذات أهمية بالغة من ناحية كونها وثائق تستعيد فيه منطق حياة سابقة، ببشرها وسياقاتها الثقافية الملتبسة. والقصص لا تتردد، كما نعتقد، في إدانة تلك الحقبة. تظهر دفاعات تلك الإدانة في صياغات متعدِّدة، في طليعتها اختيار عنوان قصة في المجموعة لتكون عنوانا للقصص المجموعة، وقد وردت القصة والمجموعة، من ثمَّ، بصيغة التنكير للأرض والبشر والزمن؛ فهي "بشر وأرض وزمن" بلا هويات ثقافية أو وطنية أو سردية. وقد يبدو الأمر غريبا أن يتجاهل الساعون لاستعادة قصص الكاتب الراحل "محمد روزنامجي"، واتخاذها منطلقا لإعادة كتابة التاريخ الأدبي للعراق في مجال القصة القصيرة، ذلك الأصل السردي المؤسس. ونعتقد أن قراءة الأرشيف السردي العراقي، في تلك الحقبة، من منطق "سرد الأمة" إنما يساعدنا كثيرا في هذا المسعى. حقا إنه لأمر غريب ومريب أن يجري تجاهل الحمولة الثقافية السياسية لقصص الكاتب يجري، بخلافه، الإعلاء من شأنها بصفتها قصصا متميزة وقع عليها ظلم النقد القصصي.
[94] بشر وأرض وزمن، ص 65.
[95] م. ن. ص 65
****

المصادر

1- الأدب القصصي في العراق، منذ الحرب العالمية الثانية: اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية، د. عبد الإله أحمد، منشورات اتحاد الكتَّاب، دمشق، 2001، ج 1، ص 33.
2- بشر وأرض وزمن، محمد روزنامجي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1974.

3- تاريخ زقاق، مقالات في مئوية السرد العراقي، محمَّد خضيّر، دراسات فكرية، جامعة الكوفة، توزيع دار الرافدين، بيروت- 2019.
4- الحكاية الجديدة (مقالات)، دار أزمنة، عمّان ١٩٩٥.
5- زقاق الفئران، نزار عباس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1988.
6- السرد والكتاب (مقالات)_ دار الصدى، دبي ٢٠١٠.
7- عبد القادر حسن أمين، د. نادية هناوي، الثقافة الأجنبية، ع 412، ص 177 وما بعدها. وعبد القادر حسن أمين، د. نادية هناوي، الثقافة الجديدة، ع 413 – 414، تموز، 2020، ج 2، ص 204 – 213.
8- القصة العراقية وموجة التجريب الثالثة، د. نادية هناوي، م البحرين الثقافية، مج 29، ع 110، أكتوبر 2022.
9- القصص في الأدب العراقي الحديث، عبد القادر حسن أمين، رسالة مقدمة إلى الدائرة العربية في الجامعة الأمريكية ببيروت للحصول على درجة الماجستير في الآداب، حزيران 1955.
10- مائة عام من الدولة.. مائة عام من السرد،
11- مائة عام من السرد... مائة عام من المفارقات العراقية المربكة، حمزة عليوي، جريدة الشرق الأوسط، 23، مايس، 2021.
12- مجلة الأقلام، ع 4، 1 أبريل، 1986.
13- مجلة الأقلام، ع الثالث، أيلول، 2024.
14- محمد روزنامجي ومشهدية السرد، نادية هناوي، ج القدس العربي، 12، أكتوبر، 2018.
15- نزعة الحداثة في القصة العراقية، د. محسن جاسم الموسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المكتبة العالمية، بغداد، 1984.
16- الوجه الآخر، فؤاد التكرلي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.