الـــــدم يـــــورث الـــــدم

صلاح نيـــــازي

بيقين ثابت، وحرص غيور، يشترط آبن قتيبة-من بين ما يشترط -على الكتاب الناشئة، أن يتمعنوا في أيام العرب، وإلاّ فصناعتهم الكتابية لا تستقيم أدواتها، وكذلك يفعل عبد الحميد الكاتب، وآبن الأثير الجزري. أيام العرب المدونة ذات جدين فعلاً. الكاتب الناشئ إن لم يتدرع بالأمصال واللقاحات، سيتعرض إلى الإصابة بعدم التقزز من الدم. لا مراء قد يجد بعض الكتبة الكلاسيكيين، طرافة أدبية وملحة، أو مقطوعة شعرية مؤثرة، ولكن تحت ركامات من العنف الدموي العشوائي، والثأر المبيّت، ومحو أثر الضد.

الغدر أخسّ أنواع القتل. تُدعى إلى خوان في خيمة، ثم تُطعم السيف من الخلف. تُكرم بفنجان قهوة، فيشتعل جسدك بالسم. أو تُترك لتنام، فتصبح فريسة مطعونة بعدة ثقوب فاغرة. هرب أحد المسلمين من الأضطهاد إلى الجبل ليبيت ليلته. آلتقى بكريم عين يغني بالضد. لم يعلن صاحب العين الكريمة عن هويته. لم يُماره. صبر عليه إلى أن نام، فغرز رمحه في العين السليمة. هكذا تنتهي الحكاية، بلا تهوع أو أرق، وما للضمير من أثر.

مرت شعوب أخرى بتأريخ دموي كهذا، ولحد الآن، وما إليادة هوميروس، إلاّ أكبر دلتا دموية في تأريخ التأليف. غير أن تمجيد الطرفة، والمقطوعة الشعرية فيه، لا يختلف كثيراً عن آبتهاج لص بخاتم ثمين بمعزل عن الإصبع التي بترها، وهل يختلف كثيراً عمن يمجد صدق التمثيل، ومهارة حركة الكاميرا في أفلام رعاة البقر؟ بهذا المعيار لا يختلف شرط آبن قتيبة وغيره، عمن يقدم لك نصيحة واثقة، بأنك لا تتمكن من آستعمال المجهر، ولا تُحسن التهديف وإصابة النيشان، ما لم تتعلم كيف تسترق النظر من ثقوب الأبواب.

إدمان قراءة أدب كهذا، كإدمان مشاهدة أفلام رعاة البقر سواء بسواء. أقل شروره تبليد بشرية الإنسان، بحيث يصبح مشهد الدم المسفوح منظراً متكرراً، وبالتكرار تفقد الأشياء طاقتها على الإثارة. أو كما يقول أوسكار وايلد:"المنظر المتكرر لا يثير الآنتباه".

الغريب في هذا التبلد، أنّ الأمة تتواطن عليه. يصبح من حيثيتها وأعرافها، لذا فهو من أشد أنواع التوحش وكأنْ "لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه"، لدرجة أن أحد الأدباء الأكاديميين، وكانت له اليد الطولى في توجيه دفة الأدب قبل ثورة ٥٨ بالعراق وبعدها، وسم شاعرا عراقيا بأنه "رسول العراق للإنسانية". وهذا الشاعر بعينه كان قد قال عندما آشتدت الخلافات بين مصر والعراق: "إنا سنجعل من جماجمهم منافض للسجاير". وقبل ذلك كيف نفسر أنّ سبعة عشر خليفةً عباسياً –وفي مدى سنوات قلائل خلعوا وهم ما بين قتيل ومسحول ومفقوء عين، على أيدي أقرب المقربين إليهم، حتى أنّ الخليفة القاهر، أصبح بعد أن سُملت عيناه متسولاً بأبواب المساجد ببغداد؟.

صحيح أنّ بعض الشعراء القدامى كرهوا الحرب، وحسنوا السلم في النفوس، وقد يكون آمرؤ القيس أحذق من تنبه لسيكلوجية الحرب (الأبيات من زيادات آبن النحاس):

الحربُ أوّل ما تكون فتيّةً
تسعى بزينتها لكلّ جهولِ
حتّى إذا آستعرت وشب ضرامها
عادت عجوزاً غير ذات خليلِ
شمطاءَ جزّت رأسها وتنكرت
مكروهة للشمّ والتقبيلِ

صحيح أيضاً أن الخوارج في صيدهم وطَردهم، لم يقتلوا حيواناً، إلاّ أن ذلك ليس ببيت القصيد هنا.

المقصود في هذه الأسطر، هو ما الذي ساهم فيه الأديب في التقزز من الدم؟ كيف عالجنا التقزز من الدم؟ إنّها لمهمة شبه مستحيلة آستقراء كل الأدب العربي، ولا حتى آستقراء متصفح. إلاّ أن فكرة لا تني تغري على القول، ولو بتحفظ: إننا في تراثنا نحسن تصوير الضحية، كما في المراثي والدراما الفولكلورية، ولا نتعمد الدخول في ضمير القاتل. لكن ربّما نشبعه هجواً وشتماً ولعناً، ونهدده بالغد والله والآخرة. بكلمات أخرى، لا يغرز أديبنا عدسته داخل القاتل، ليعكس تطور أزماته بعد القتل، وكيف تملح عيناه من الأرق والخوف، كيف تتنكر حواسه، بعضها لبعض. خلاف ذلك فإننا نتبسط كل التبسط في تصوير الضحية.

رُويت قصة ديك الجن، وما فعله بزوجته ووصيفه، بعدة وجوه. لكن لتكن رواية العاملي في الكشكول أساساً هنا، لغرض فني فقط:"وجدهما في بعض الأيام مختلطين تحت إزار واحد، فقتلهما وأحرق جسديهما وخلط به شيئاً من الترابِ وصنع منه كوزين للخمر، وكان يحضرهما في مجلس شرابه، ويضع أحدهما عن يمينه، والآخر عن يساره، فتارة يقبل الكوز المتخذ من رماد الجارية، وينشد:

يا طلعةً طلع الحمام عليها
وجنى لها ثمر الردى بيديها

هذه مادة خام ، تصلح أن تكون من أهم الأعمال الأدبية في الندم، ومن أقدر على تصوير صدقها غير صاحبها؟ يبدو أن ديك الجن بعد هذه الجريمة الطائشة، لم يزد إلاّ الخمرة خمرتين، والفسق فسوقاً ومجوناً، حتى لتشعر أن بكاءه لم يكن سوى أنانية باردة الأعصاب:

عهدي به ميتاً كأحسن حالم
والحزن يسفح عبرتي في نحرهِ
لو كان يدري الميت ماذا بعده
بالحي حل بكى له في قبرهِ

جملة "عهدي به"، وخاصّة ضمير الهاء في به،جعلت ضحيته بعيدة زمناً ومنفصلة عنه مكاناً. لا يمكن أيضاً تبرير قوله " كأحسن نائم"، إلاّ إذا آختلط على الشاعر: الموت والنوم وراح يتصرّف وكأنّ القتيلة نائمة حقاً، موهماً نفسه أنها ستستيقظ في أيّة لحظة. وما من إشارة إلى ذلك.

بالإضافة، فإنّ "كأحسن نائم"، توحي بوضوح، أنّ المسجّى لم يدفن بعد، مما يتناقض مع: "في قبره" في البيت التالي. أكثر من ذلك إنه أحرقها فكيف يصفها وهي ميتة نائمة؟

مهما دار الأمر، يبدو أنّ الشاعر في البيت الثاني، آنشغل بأمرين: ترويض تفاعيل بحر الكامل: "ماذا بعده بالحيّ حلّ" فجاءت العبارة مفككة. الأمر الثاني أنّه بصحو ذهني يتوقع البكاء عليه هو. يبدو هذا الصحو على أشدّه نصوعاً في رثاء آخر:

سوف آسي طول الحياة وأبكيك
على ما فعلت لا ما فعلت

هكذا فشا ديك الجنّ سرّه. لا يبكي على ما فعل، بل على ما آرتكبته هي من خيانة، وبذلك يحلّل قتلها فيناقض كلّ مراثيه وكوزه الذائع الصيت.

حكاية ديك الجنّ مادّة خام، كما ذُكر أعلاه، وهي على فرادتها برواية العاملي، بقيت حكاية شخصية محدودة، لا تستوعب بشرية أوسع، كبركان صغير لا يهدد كل جيرته من مخلوقات، وكلّ قرائه باللامتوقع. أي أنّ رماد كوزه، لم يكن إلاّ غصة ترثي لها، لا غصّة تنتقل عدواها إليك فتعاني منها. لنذكر، وليس من باب المقارنة، عطيل الذي قتل، مثل ديك الجن، زوجته، غيرة عليها، وشكاً فيها. لكنك لو قرأت مسرحية عطيل عشرات المرات، فإنك تبقى تتساءل، كما تساءلتَ في المرة الأولى التي رأيتها فيها أو قرأتها، هل سيقتل زوجته دزدمونة؟ بودك أن تصعد على خشبة المسرح وتصرخ بملء حنجرتك، بملء أذنه: إنها بريئة. بودك لو قامت معجزة في آخر لحظة وأُنقذت دزدمونة. لكن لماذا نتعاطف معها؟

دزدمونة لم تعدْ دزدمونة. إنّها براءتنا الباطنية تجسدت خارجنا، في دزدمونة. أصبحت دزدمونة أنت، أنا، وكلّ من يقرأها أو يراها. بالطريقة نفسها تتساءل ما الذي سيفعله عطيل بنفسه، بالدنيا كلها؟ هل سيغير النهاية التي قررها شكسبير؟ ليته يفعل، ليته، ليته، وأنت تعرف تمام المعرفة أنّه لا بدّ غارز خنجره في صدرها لا محالة. ومن ذا الذي لا يصيبه الغثيان مع راسكولنكوف في الجريمة والعقاب، حين وجد قطرة من دم الضحية على حذائه، وكان قد تأكّد - كلّ التأكد –أنه أخفى آثار الجريمة تماماً. وما دام لم يفطن لتلك القطرة، فما أدراك، ربما ثمة لُطَخٌ أخرى لم يرها. هنا يبدأ شكّه في عينيه. ألا تفتح عينيك معه مستنفراً، بكلّ حمّى وانهلاع، تفتّش عن أثر آخر سواها؟ تصبح وكأنّك أنت القاتل، لا معنياً بالجريمة، بل بإخفائها. ألم يعترف فلوبير في المحكمة، أنّه هو مدام بوفاري؟ وهل يكون قارئها إلاّ هي؟.

آعتقد العرب القدامى، أنّ طائراً خرافياً يخرج من رأس القتيل، يسمونه الهامة أو الصدى، وهو يصيح: (إسقوني إسقوني)، ولتنزلْ بعد ذلك الدواهي، أو كما قيل: (صَمّي صمام). لم لا يخرج هذا الطائر من رأس القتيل إلى رأس القاتل وصدره وضميره، ليقيم قيامته فيه ويشعل جحيمه هناك؟ لماذا نصور الضحية بأشدّ الألفاظ عاشورية، ولا نصور القاتل؟

قد يكون شيكسبير أهمّ كاتب فطن إلى القاتل. الدوائر تدور عليه أمام النظّارة (رغم أن القوى الخفية هي التي تحرك الأحداث والشخوص). ما من وصفة للتقزز من الدم كمكبث، وما من قولة مأثورة ترنّ في قاع النفس البشرية كقولته الشهيرة: "الدم يورث الدم" Blood will have blood.

لمَ لا نتشفّى بمصرع مكبث ونعرف أنّه مدان؟ لمَ لا نتشفى بالليدي مكبث وهي تجوب ممرات البيت، مفتوحة العينين، لا ترى، سائرة في نومها، تهذي، مذعورة من الظلام، ومن أثر دم الملك العجوز دنكن في يديها؟ هل حوّلهما شيكسبير من شخصيتين تأريخيتين إلى جرثومتين في كلٍ منا؟ إلى مرآتين تعكسان شرنا الكامن فينا، ويتضخم حينما تواتيه الظروف المناسبة؟ أو كما يقول أحد المغنين الأمريكيين: "لو عرف العالم ما يدور برأسي لشنقني ألف مرة".

د.يوسف زيدان:المخطوطات المطوية محور اهتمام المؤتمر الدولي الخامس في الاسكندرية

محمد الحمامصي

كشف أ.د. يوسف زيدان مدير مركز المخطوطات ومتحف المخطوطات بمكتبة الإسكندرية في تصريح خاص بإيلاف أن المؤتمر الدولي الخامس لمركز المخطوطات بمكتبة الإسكندرية والمقرر عقده في الفترة (٢٧ - ٢٩ مايو ٢٠٠٨) سوف يتناول المخطوطات المطوية، وقال: يرجع القصور المعرفي بالتراث العربي إلى عدة أسباب، منها أن تراثنا الممتد قرونا في الزمان، لم ينشر منه إلا قدرٌ ضئيل لا يتعدى عشرة بالمائة من مجموعه الذي لم يزل مخطوطاً. وما بقي (مخطوطاً) أصلاً، إنما هو قدرٌ ضئيل من الإنتاج المعرفي العربي. وإذا نظرنا في (العناوين) التي أوردها النديم في الفهرست وحاجي خليفة في كشف الظنون والبغدادي في إيضاح المكنون مقارنةً بما هو تحت أيدينا من نصوص تراثية، مخطوطةً كانت أم مطبوعة، سوف نرى نسبة (الباقي) من تراثنا، لا تكاد تتعدى العشرة بالمائة من مجموع هذا التراث. فإذا كان (المنشور) لا يزيد عن عشرة بالمائة من المخطوط. وإذا كان الباقي في خزانة المخطوطات العربية، لا يزيد عن عشرة بالمائة مما تم بالفعل إنجازه. فإن معارفنا التراثية الحالية، لا تزيد عن واحدٍ بالمائة من مجموع هذا التراث!

د. يوسف زيدان

وأضاف: من هنا، وامتداداً لمؤتمراتنا السابقة التي كانت خطى على طريق الاستكشاف والوعي بالتراث المخطوط، يأتي مؤتمرنا القادم هادفاً إلى الكشف عن (المطوي) من التراث، وعن (المنزوي) من المخطوطات، وعن (المفقود) من كتاب المعرفة العربية.. وبالتالي فإن المخطوطات المطوية حلقةٌ جديدة في سلسلة مؤتمراتنا السابقة: المخطوطات الألفية (٢٠٠٤) المخطوطات الموقعة (٢٠٠٥) المخطوطات الشارحة (٢٠٠٦) المخطوطات المترجمة (٢٠٠٧).

وحول حدود المصطلح أوضح أن المراد بكلمة المخطوطات: ما كُتب من معارف، بالعربية، حتى عصر الطباعة وانتشار المطبوعات. وبغرض التحديد الدلالي، نُعد (المخطوط): ما تم تأليفه قبل القرن العشرين الميلادي، أو الرابع عشر الهجري. فإن كان بعد ذلك، فهو (كتاب) وإن لم ينشر فهو (مسودة) أو نسخة مؤلف.. وأما المطوية فالمراد بها: المؤلفات التي اختفت أو اختبأت لسبب أو لآخر. فالطي لغة هو نقيض (النشر) بمعنى الظهور، وهو اصطلاحاً: الإخفاء والاختباء والانزواء لبعض النصوص التي وصلنا عنوانها من دون محتواها، أو بلغنا عنها خبرٌ وفقدت أعيانها.. وكما أسلفنا، فقد تقلب تراثنا العربي بين الطي والنشر، وكان المطوي منه هو الأكثرية، والمستور منه هو الأغلب من المشهور المنشور.

ويفسر د.زيدان المصطلح: للطي أنماط وأشكال، هي التي سوف تدور حولها محاور المؤتمر والنقاط المقترحة للبحوث فيه.. فمن ذلك: طي الزمان للمؤلفات العربية التي ضاعت أصولها، وعرفنا بها من إشارات وتلميحات وردت في مؤلفات أخرى. والمستهدف المعرفي من هذا (المحور) هو الكشف عن النصوص المفقودة، وأسباب فقدانها، والخصائص العامة التي تجمع بين المفقود من التراث. فنطرح على مائدة البحث، عبر هذا المحور، أسئلة من نوع: لماذا اشتهرت مؤلفات بعينها وانزوت المؤلفات الأخرى حتى ضاعت؟ أين ذهبت أصول الأعمال العلمية المبكرة التي قدم لنا نصير الدين الطوسي في القرن السابع الميلادي (تحريرات) لها؟ لماذا اختفت ترجمة حنين بن إسحاق للكتاب المقدس، مع أنه أشهر مترجم في تاريخ العرب والمسلمين؟ لماذا تنمحي النصوص العربية المدونة قبل الإسلام؟ وهل كان (عصر التدوين) هو عصر للتدوين الحر، أم عصر استكتاب في أمور بعينها؟ وما هي تقنيات الحذف وأنماط الاستبعاد التي أدت إلى فقدان الكثير من المؤلفات المبكرة والمتأخرة.. هذا بعض ما يتعلق بطي الزمان للمخطوطات.

ويضيف د.زيدان: من (الطي) ما فعلته مؤلفاتٌ بمؤلفات أخرى. فقد يطوي نص نصوصاً أخرى بداخله، أو يطوي ذكرها فيبيدها! وعلى هذا وذاك أمثلة كثيرة، فكثير من الرسائل المفردة والقصائد الشعرية والنصوص المبكرة، دخلت في مدونات من نوع (الأمالي) لأبي علي القالي، أو (كتاب الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني، أو شروح (المجموعة الأبقراطية) التي دونها الأطباء العرب خلال ثمانية قرون من عمر العلم العربي، وقد يقضي نص على نصوص يعترضها ويفندها، مثلما فعل كتاب (الانتصار في الرد على ابن الراوندي الملحد، للخياط المعتزلي) مع مؤلفات ابن الراوندي التي لا نعرف عنها إلا ما أورده منها الخياط.. ومثلما فعل كتاب (فضائح المعتزلة) مع تراث هذه الجماعة التي اكتشف بالمصادفة، في اليمن قبل بضعة عقود، أهم كتاب في المذهب الاعتزالي (المغني في أبواب التوحيد والعدل، للقاضي عبد الجبار) بعدما انطوى الكتاب قروناً طويلة من الزمان. ويدخل في باب (الطي المقصود) ما فعلته جماعة السلطة، وسلطة الجماعة، من إزاحة لبعض المؤلفات وبعض المؤلفين حتى غاب ذكرهم وانطوى أمر ما كتبوه.. ومن هذه الناحية حجبت (طواسين) الحلاج قرابة ألف عام، واندثرت أعمال عين القضاة الهمداني، واختفت بالكلية مؤلفات أبي العباس الإيرانشهري (مع أن البيروني يصفه بأنه: أحسن من كتب في العقائد القديمة!).

وقد تنطوي علوم بكاملها لامؤلفات بعينها، بسبب الحظر والحصر والمنع وتجاهل النساخ.. من ذلك الكيمياء السحرية، وسائر العلوم الخفية التي لانكاد نعرف من أسماء المؤلفين فيها غير ثلاثة تحوطهم الشكوك: جابر بن حيان، الطغرائي، ابن زنبل الرمال! وكثيراً ما كانت هذه العلوم (الخفية) تختفي بفعل ذاتي، لا لسبب خارجي، اتقاء لمعارضة الفكر السائد والمنظومة المعرفية الرسمية.

ويلحق بما سبق، ما انطوى من (المؤلفين) وبقيت أعمالهم خالية من أية نسبة إلى أصحابها، مثال ذلك كتاب (المقصود في علم الصرف) وموسوعة (رسائل إخوان الصفا) وسائر الكتب العربية الهرمسية، وعديد من النصوص الصوفية، فهي أعمالٌ معروفة بأعيانها، مفقودةٌ أسماء الذين ألفوها!

ومن دقائق عمليات (الطي) في المخطوطات، كتابة النص العربي بحروف غير عربية، أو نقل نص غير عربي إلى الحرف العربي، أو الجمع بين أكثر من لغة في نص واحد مكتوب بالحرف العربي.. والمثال على هذا النوع الأخير: مقدمة ديوان جلال الدين الرومي (المثنوي) التي كُتبت بالعربية، بينما النص الشعري فارسي اللغة، عربي الحرف! وكذلك ماتراه من النقول الكثيرة الفارسية والتركية، بالحرف العربي، في كتاب التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون. أما التعمية باستخدام الحرف العربي لكتابة نص غير عربي، أو العكس، فمنه (دلالة الحائرين) لموسى بن ميمون، ومنه بعض مؤلفات ابن رشد المدونة بالحرف العبري، وكثير من المؤلفات الدينية المنقولة بحروف غير حروف لغتها.

أما المحاور التي ينتظر أن يناقشها المؤتمر فقد أكد أن (المطويات) في عالم المخطوطات متعددة، متنوعة الأنماط والأسباب. وفي الوقت ذاته مهمة، ولابد من الوقوف عندها لاستكشاف جانب مهم من التراث العربي المجهول والمستتر والمنزوي. ولذلك، فإن المحاور والنقاط البحثية الفرعية، المنبثقة عن المحاور يمكن تحديدها في الآتي: الأعمال المفقودة من التراث العربي، والمؤلفون المجهولون. العوامل المؤدية إلى إزاحة مؤلفات بعينها، وطيها. الخصائص العامة للنصوص المطوية. دخول النصوص في المدونات الكبرى وانزوائها بها. ما يمكن من المؤلفات المفقودة أن يستل من نصوص موجودة. تأثير الدعاية السلطوية على بقاء المؤلفات وانتشارها أو اختفائها. كتابة النصوص بحروف لغة غير لغتها الأصلية. أهمية المخطوطات المطوية، ودور الفهرسة في الكشف عنها.

فـن الـبـدايـة في القـصـة القـصـيرة

د. ثائر العذاري

ثمة تجربتنا أظن أن أكثرنا قد عاشها مرة أو أكثر، وأنت تدير مؤشر الراديو بحثا عن محطتك الأثيرة، قد تسمع جزءا من لازمة موسيقية، ثم تجتازها، وفجأة تجد أن دافعا مبهما يدفعك الى ان تدير المؤشر بالاتجاه المعاكس لتستمع الى تكملة تلك اللازمة، ثم تعود للبحث عن إذاعتك.

هذا بالضبط ما يجب أن تفعله البداية في القصة القصيرة، ففي لمحة خاطفة تعلقنا البداية بأمر يهمنا، لكنها تشعرنا بنقص في المعلومات نجد أنفسنا مندفعين الى البحث عن إتمامه.

في الرواية تكون البداية أسهل بكثير مما هي عليه في القصة، فهي ليست سوى اختيار نقطة ما على سطح الحبكة والابتداء بالسرد منها، أما في القصة القصيرة وخصوصا القصة الحديثة، فنحن إزاء عمل سردي خال من الحبكة او ربما تنتظمه حبكة بسيطة جدا لا يمكن اعتمادها مصدرا لاستيحاء البداية.

ما هي ضوابط البداية الناجحة؟ وما وظائف البداية؟ وكم يجب أن يكون طولها؟ وما كمية المعلومات التي ينبغي أن تزودنا بها ؟ هذه أسئلة قليلة من مجموعة كبيرة من الأسئلة المتعلقة ببداية القصة، ولأن القصة لم تحظ كالشعر بكم كبير من التنظير، فإن أجوبة هذه الأسئلة لا يمكن أن تكون مطلقة، فضلا عن إنها ميدان فسيح للبحث والتحليل العلمي.

القصة صورة مكثفة للحياة، ولذلك فهي تستمد الكثير من تكنيكاتها من الحياة الحقيقية. وإذن، كيف يلفت انتباهنا شخص ما في الحياة الحقيقية؟ اننا ببساطة ننظر أولا الى منظر كبير، ولنفرض أنه سوق، طبعا نحن لا نرى تفاصيل المنظر، بل أن كثيرا من تلك التفاصيل نكملها في عقولنا افتراضيا من مخزوننا المعرفي النمطي للسوق، بعد ذلك تقوم أعيننا بالتقاط شخص ما لوجود شيء ما يميزه من غيره، لون ملابسه، طوله، أشياء غريبة يحملها، مكان يقف فيه لم تتعود أن يقف فيه أحد.....، عند هذه النقطة يجب أن نلاحظ أن الشخص الذي التقطناه ليس منعزلا عن المنظر الكلي، انما هو جزء وثيق منه، ولكن أعيننا ستبدأ اعتبارا من هذه النقطة بطرح التفاصيل المحيطة وبسرعة كبيرة نجد أننا لا نرى غير هذا الشخص الذي استدرجنا لرؤيته.

ومن هنا يمكن أن تكون البداية في القصة القصيرة تقليدا لحركة العين السابقة، لتكون وظيفتها زرع الشخصية في بيئة القصة. مع التشديد على فكرة تقليد حركة العين وليس أية حاسة أخرى. فالقصة يجب أن ترينا الشخصية وهي تعمل لا أن تخبرنا عن الشخصية وعملها. ولنأخذ المثال الآتي:

"كان أحمد طالبا في المرحلة المنتهية من كلية الهندسة قسم الكهرباء....."

هذه طبعا بداية سخيفة لقصة فاشلة، فهي تخبرنا عن شخصية ما بطريقة الحكاية، وهذا الخبر يتحدث عن أمر نمطي ليس فيه ما يشد انتباهنا، ولكن:

"ككل صباح ثلاثاء حمل أحمد كتاب (الدوائر المنطقية) واستقل الباص المتوجه الى الجامعة، وهو يفكر بالأشهر الأربعة التي تفصله عن حفلة التخرج"

الأمر مختلف هنا، فنحن نشاهد شخصية تتحرك، فضلا عن أن هذه البداية زودتنا بمعلومات كثيرة عن الشخصية ومحيطها. ويلاحظ أن استخدامنا للتعبير (ككل صباح) في بداية العبارة، يوحي بأن هذا سيكون صباحا مختلفا، مما سيولد الفضول لدى القارئ لمعرفة وجه الاختلاف.

و لنحاول النظر الى بدايات بعض من القصص القصيرة لكتاب معروفين، وهذه أولا بداية قصة (ضوء كالماء) لماركيز:

((في عيد الميلاد، عاد الطفلان الى طلب زورق التجديف.))

في هذه العبارة القصيرة يحدد ماركيز أشياء كثيرة، فمن الملاحظ أن البداية تعرض صورة متحركة لا خبرا جامدا، واستخدم القاص (الطفلان) بصيغة التعريف ليجعلهما أليفين لنا، ثم استخدم الفعل (عاد) الذي أفاد بأن هذا الطلب لا يحدث للمرة الأولى، لكنه بالتأكيد مختلف هذه المرة والا ما كتب القصة، ثم ان الطفلين هنا يزرعان زرعا في القصة وذلك من خلال وجود مركزين للثقل في البداية، هما الطفلان والزورق، ثمة علاقة بين الاثنين سيحاول القارئ معرفتها ومتابعة القراءة.

من يقرأ قصص جمال الغيطاني يلمس اهتمام هذا القاص ببداياته بحيث تأتي دائما غريبة ومبتكرة وهذا من أسرار نجاحه قاصا، تبدأ القصة (الإجازة ٧٢) هكذا:

((قالت:

-كل مرة لا نعرف ميعاد اجازتك..

في المساء الخالي من الضوضاء، الهادئ

- سريرك لم ينم عليه أحد..))

في هذه البداية ترى إن القاص يسابق الزمن لدخول القصة، لقد استطاع أن يزرع شخصيتين في قصته بسرعة مذهلة، لابد أن يكون البطل هنا شخصا يعمل في مكان بعيد بحيث يغيب عن بيته ولا يأتي الا في اجازات غير منتظمة، وهو أعزب لأن المتحدثة قالت له (سريرك) بصيغة المفرد، وهذه المرأة ليست زوجة طبعا لأنها لو كانت كذلك لقالت (سريرنا)، لكنها مع ذلك تعيش في بيته وتربطها به علاقة حميمة فهي اذن أمه أو أخته، ولكن ما كنه عمل هذا الشخص الذي يتسم بهذه الطبيعة، هذا ما سيبحث عنه القارئ عند مواصلة القراءة.

في مقالات قادمة سنحاول النظر في أنماط البداية و سمات البدايات الناجحة.

" شبيه " الروائي البرتغالي ساراماغو وإرادة الإنسان الحرة

أليف ساليرنو ميسون

ترجمة / عادل العامل

تعج كوميديات شكسبير بالتوائم والدجالين، يستخدم ساراماغو بعضاً من نفس التواءات الحبكة في سياق حديث.

فهناك رجل يكتشف أنه يوجد رجل آخر يماثله تماماً في كل تفاصيله البدنية، انتهاءً بالشامات التي على ساعده ورنة صوته. فإذا لم يكن ذلك جسمه هو فقط، فمن هو إذن؟

خوزي ساراماغو

وأول هذين الرجلين مدرس تاريخ في مدرسة ثانوية يدعى تيرتوليانو ماكسيمو أفونسو. ولكونه مثقلاً بعبء التاريخ من خلال اسمه الأول، أجاز أفونسو لنفسه أن يكون معرفاً بواسطة التاريخ بطرق أخر : ليس فقط بدوره كمدرس تاريخ، وإنما بكيف أن إنهاء الزواج قد أثقل على قلبه، وأعجزه عن القيام بأية مجازفات في علاقة جديدة.

تعلمنا معظم الصفوف الانكليزية المدرسية أن الأمثال وحكايات الأخلاق أصبحت أشكالاً عتيقة من الأدب، من خلال التطور الطبيعي، بفعل إبداع الواقعية الانكلوساكسونية الجريئة، الرواية. ولكن في الحقيقة، ما يدعوه الهرمون الجدد بـ " أدب الحكمة " لم يغادرنا أبداً، ولقد تشرب به الكاتب البرتغالي خوزي ساراماغو بما يكفي من المعرفة الرفيعة لجعله يفوز بجائزة نوبل عام ١٩٩٨.

وفي روايته الجديدة (الشبيه The Double)، يتحول ساراماغو إلى واحدة من الموضوعات البدئية الطراز archetypal للأدب العالمي، القديمة قِدَم الحكاية الشعبية ومع هذا مختارة بمهارة لعصر " سياسة الهوية ". وإذ

ويكتشف أفونسو في مشاهدته لشريط فيديو أن هناك ممثلاً يشبهه تماماً، وينطلق ليعثر عليه. ويؤدي لقاؤهما إلى السماح للمدرس بالمضي قدماً، أخيراً، في حياته الخاصة. ولكن الممثل - حتى وإن ادعى أنه " النسخة الأصلية " بالمعنى المادي، باعتبار أنه قد ولد قبل ذاك بنصف ساعة، فإنه أكثر اعتماداً على تمامية صورته، وبالتالي فهو مشوّش على نحو أكثر جدية بفعل وجود نسخة مطابقة. ونجد أن اندفاع الممثل الأساسي وتخوف المدرس الأولي يقترنان بنتيجة كارثية.

وهكذا، فإن ساراماغو يبيّن بعناية الأجزاء التركيبية للكائن البشري ويفحص كل واحد : هناك تاريخ (شخصي وجماعي)، هناك الأدوار التي نقوم بها (شيء مفضل ما بعد حديث)، هناك بايلوجيا، هناك صنع قرار وفعل أخلاقي (أو لاأخلاقي). وليس من الصعب أن نخمن أيا من هذه التي يؤمن بها ساراماغو هو حامل الفردية البشرية الحقيقية - وجوابه نفس جواب الدين التقليدي. إن فرادة أي شخص تكمن في الروح، جزء الإنسان الذي يمتلك، ويتشكل من، ارادة حرة. بأفعالنا سيعرفوننا.

وعلى كل حال، فإن الأمثال التقليدية أكثر اقتصادية من هذا، وغرابة هذه القصة ستزيدها بالتأكيد موهبة أكثر شحةً، ودقةً وربما بؤساً. وكانت ستكون قصةً أفضل، على وجه الاحتمال، بيد كاتب مثل إدغار آلان بو. وهناك خاصية هوائية مرحة بالنسبة لهذا الكتاب، وسمة تعليمية طنّانة بالنسبة لنثر ساراماغو، وبذلك يبدو أن الروائي الفائز بجائزة نوبل كان يرقص مع شبيهه، وهو عفريت مهتاج يريد أن يكتب كلاماً أخلاقياً. وفي السطور الأخيرة، حيث ينطلق تيرتوليانو وبيده مسدس، يترك المؤلف القارىء ليقرر أي الإثنين هو المنتصر.