



في حرية التعبير الفني

لواحدة .

وقد لاحظ (جاك بيرك) ذلك عندما اشار الى حقيقته ان العرب المعاصرين قد آثروا استخدام كلمة « المصرية » بدلا من « العربية » في وصفهم لما احتسوه عن الغرب . وقد يكون في الصورة شيء من المبالغه . الا ان الصورة نفسها اما تهتك الستار ، من جهة اخرى ، عن مقاومه مصر للفتور الثقافي الخارجي ، وهي المقاومه التي كان من ابلغ معارفها اننا فتحنا الدرعين امام الثقافة العالمية الوافدة وبطبيعتها الفنية ، بينما كما ننتسب احيانا بمفهوم ضريف عمن الاصاله ، ينظر الى التراث على انه مجرد ميراث علي ملزم ، وليس على انه التزام حضاري مبرر ، ويسكنه فيه وحدة تماهية متكاملة ومتجانسه يمكن عن طريق الازداد الى نطاق جاذبيتها النسامي على حقائق التغيير في مظاهر حيننا الاخرى .

غير ان هذه المفارقة لم تلبث ان اجهت نحو الضمور . ففي التبدل ابهات في الاساليب والاشكال والتقنيات ، الذي طرأ على الادب المعاصر ، وظهور النزعات الشكلية متمثلة في شعر الصوريين والتعبيريين والرواية المضادة والنقد الجديد ، كان لا بد من تجريد التيارات الادبية من حواضنها التاريخية ، والتركيز على حقيقة كونها معبرة عن خصائص تقنيه واضحه المعالم اكثر منها معبرة عن فترة تاريخية ومجتمع معين . وبعبارة اخرى فان هذا يشير الى ان الدراسة « الكرونولوجية » لشكل او تيار ادبي ، هي اقرب الى المؤرخ التاريخي او الباحث الاجتماعي ، منها الى الناقد او الباحث الادبي . وهكذا فبدلا من دراسة الادب : « كتعبير يتبدل مع نبدل الفترة التاريخية ، لماذا لا نسعى الى فهم الامزجة الفنية المنفصلة التي حفزت على حدوث هذه التغييرات ؟ . فمن المؤكد ان المزاج الرومانتيكي مختلف عن الطبيعي ، والمزاج الذي يجعل الكاتب كلاسيكيا بعيد جدا عن ذلك الذي يكون الانطباعي او التعبيري . كما ان المزاج الرومانتيكي هو نفسه سواء نحن تقصيناه في شعر (او قيد) في القرن الاول قبل الميلاد او في شعر (كيتس) في القرن التاسع عشر او في قصة لوكاتشيرو او اخرى لستيفسون » (٣) .

(٣) انظر :

Writers of the western world by Franz & Hibbard

مقدمة الطبعة الاولى .. ويرى المؤلفان صلاحية هذا المنهج النقدي للتطبيق على مختلف آداب العالم بما في ذلك الآداب الشرقية .

اذا كان للفن مدينته العالية المتألقة والمرعة الابواب دائما ، كما يحب ان يتخيل نافد معاصر (١) فان المرء ليتشوف الى استكشاف مدينة الادب العربي الحديث ، التي لا تحاصرها الاسوار المفلتة ، ولا يهتد روحها الفني عسف المعايير التاريخية والسياسية والسيكولوجية ، ولا تمتع نفسها الالفاتيح الموهبة ، والخلق ، والابداع .

وقد يلوح ان رفع العقيرة بهذه الامنية ، في هذه الفترة الضائعة ، الحائرة ، البائرة ، والقاصرة الادوات عن التطلعات ، من حياتنا الثقافية المعاصرة ، ضرب من التحلل من مسؤولية المفاضلة بين جملة من الاولويات الملحة ، قد يحتاج الى تبرير . غير ان مسألة حرية التعبير الفني ، لا تحتمل هذا انقذر من التبسيط . فالتواشج بين الشرط الانساني ، وبين الشرط الفني ، في عملية الخلق الابداعي ، وثيق حتى ليكاد يستعصي عن الفصم . وبالتالي فان التصميم الذي سألجا اليه في هذا البحث لن يكون جزافيا ، وانما سيحدد مرتسمه وفق عملية تشبه اتحديق في سجادة : « ان تتبع لون واحد يقترح تصميمها معينا ، وتتبع تون اخر ، يكشف عن تصميم اخر » (٢) .

ان الحرية لا تتحقق الا من قيد . وقد اصبح من المؤلف ان طرح القضايا التي تتصل بحرية التعبير الفني في ثقافتنا العربية المعاصرة ، من خلال آفاق الثقافة الغربية ، وما تثيره من مفاهيم غامضة ما تزال تدور في مدار مطلق ، كفكرة الالتزام والانخراط ، ومفهوم الطبيعة الادبية ، والفن للفن ، والاصالة والمعاصرة والحداثة والمعاصرة . وتبدو هذه الافكار ، للوهلة الاولى ، اشبه بالكوابسج النقدية التي يراد لها ان تقوم بمهمة نزع اضراس غول خرافي لها يخلق بعد . (فكل ادب قمين بان يخلق مشكلاته الاشد الحاحا) . غير ان الازمة الحقيقية تكمن في ان ثقافتنا العربية المعاصرة ، التي هي حصيلة التجابه ، والصدام ، والتفاعل ، والتمازج مع الغرب ، قد نهضت على التباس مفاده اننا كنا في بحثنا المرهق عن الحجر الفلسفي ، منهمكين في عملية تجريد مستمرة لهوية الحضارة

(١) Sight & Insight لالكسندر البيوت .

(٢) توماس هساردي .. اقتطفه ماريو براز فسي Romantic Agony مقدمة الطبعة الاولى .

((ان الدوافع البدائية تقودنا الى الرومانتيكية ، واحساسنا بالحقيقة يقودنا الى الواقعية ، واحساسنا الاجتماعي يؤدي بنا الى الكلاسيكية ، أي الفن الذي يمثل فيه الناس للقانون والتقاليد)) (٤) وهكذا اتيح للكاتب العربي المعاصر ان يجد نفسه في وضع لا يضطر معه الى الشعور بالاستخفاف امام التفتيات الوافدة ، باعتبار انها تميز عصرنا الذي نحاول الالتزام به والعيش فيه وربما الاسهام في بلورته وتغييره .

اما (الاصابة) فان معناها يفترق هنا من (الصدق الفني) . فالمسألة في الفن - يقول نجيب محفوظ : « ليست مسألة جديد او قديم بل في الوظيفة التي يؤديها في تعميق الحياة واثرائها بالتجربة وما يؤديه هذا التراء في الفهم والسجارب ، من تطور في الحياة البشرية بوجه عام » (٥) .

ولعل في وعي هذه الحقيقة بالذات ، يخمن شيء من تيرير الخصائص التي يتميز بها المشهد الادبي العربي . ان عملية مسح لهذا المشهد الادبي المعاصر ، لا بد ان نسط امامنا ظاهرة تلج على ان بعض الخصائص التي اكتسقت ، انما تنتمي الى اصل جيولوجي مشترك ، على الرغم من الصعوبة المائلة في اية محاولة تستهدف تحديد نسبتها السسي فترة من الفترات . فان موضوع البلاغية ، والاختناق الشكلي ، كثيرا ما يعبران بالنسبة للكاتب العربي المعاصر عن الفوضى الروحية ، مقابل ما يعبران (بالنسبة للكاتب الغربي المعاصر) عن الخواء الروحي .

وفي الوقت الذي نكتسب فيه مفاخرة الشكل ، لدى الكاتب العربي المعاصر ، معنى الصبوة لاكتشاف الذات ، يحذر شاعر عربي معاصر هو « ادونيس » انه :

« لم يبق من تراننا الشعري غير الشعر .. (وان) هذا ينهنا اعتمادا على تراننا نفسه ، الى ان الاهمية الاولى في الشعر ، ليست في مراعاة الاصول النظامية وانما هي في الاستسلام لجموع الموهبة وهواها ، وترك التجربة تاخذ الشكل الذي يلائمها بعفوية ودون قيد مسبق من اي نوع كان . الشعر طاقة متحركة لا تحد بأي شكل نهائي ، فبالحرى ألا تحد بأي وزن مفروض .. » (٦) .

وهذا الاستكشاف الجديد للشعر العربي ، هذا الاستبصار المتميز لمعنى حرية التعبير كما ترسمها الحساسية الجمالية لدى الشاعر الجاهلي ، باعتباره القصيدة مفاخرة في الشكل وفي اللفظ معا ، يذكرنا في سيرتنا لعلاقة الشكل الفني بانزاج النفسي ، بالصورة التي رسمها (كاط) للعربي في كتابه « ملاحظات حول الشعور بالجمال والروعة » حيث يقول :

« للعربي شعور كثيرا ما يهبط الى مستوى المفاخرة (...) ان مخيلته الملتصقة تقدم الاشياء له في صورة مضطربة وغير طبيعية . وحتى انتشار ديانته كان مفاخرة عظمى » (٧) .

بيد ان هذا الجموح في المخيلة ، او الميل الى المفاخرة فسي الشرط الفني ، وضع ويضع الكاتب العربي المعاصر امام مشكلة اختيار مشحونة بقدر عظيم من المروعة . انه يحاول استنباع نقطة الصفر في مفاخرته الفنية . وهو يشبه في ذلك الشاعر الايرلندي « بيتس » عندما قال :

« الآن وقد فقدت سلمي ، فان عليّ ان استلقي حيث تبدأ جميع السلام » . وكان في ذلك يعبر عن الفنان الملغون الذي افساق ذات صباح ، ليكتشف كرجل محاصر بالكوابيس ، انه قد نسي كل

(٤) Literature & Psychology F. L. Lucas ص (١٠٠) . (٥) اتجاهي الجديد ومستقبل الرواية الكاتب (فبراير -

١٩٦٤) ص ١٨ . (٦) ديوان الشعر العربي (الكتاب الاول) ص ١٠ .

(٧) الترجمة الانكليزية John T. Goldthwait ص ١٠٩ .

قدرة لديه على استحضار خبرانه الحياتية والبيديعة ، فاخذ يترنح بجناحين محطمين ، محاولا انطيران دون جدوى . فقد فقد سلمه الفني الذي يمثل ذاكرته الحضارية والجمعية والشخصية ، واصبح لزاما عليه ان يفتجع في ظلام مرهف كحد الموسيقى ، باحثا عن سلم جديد بين مئات السلالم الفنية ، القصيرة القامات والتسبي يخفق كل منها في اصاله الى القامة العملاقة للادب المعاصر .

ان السؤال الوحيد تقريبا ، والذي يطرح اليوم على مسرح الرواية العربية الشابة ، سؤال يتصل بالمنطق قبل كل شيء :

- هل تبدأ من اسفل السلم بعد ان فقدنا ذاكرتنا الحضارية والبيديعة ، ام نكفي بتقديم الواقع كما اتفق .. وبآلة موسيقية واحدة ، ام نقف في اعلى السلم الفني دون المرور بمراحل التطور المختلفة ؟

ولكن في طرح السؤال على هذا النحو مغالطة جسيمة دون ريب . فمعنى التطور في الفنون ما يزال قيد الدفع والجذب .. ولم نفلح المحاولات بعد في بلورة قانون يومية الى اتجاه متواصل او عملية معينة (٨) ترسم خطا تطوريا للتاريخ الفني لكل ثقافة على حدة . وهكذا فثمة خطر ظهور سوء تفاهم مفاده ان التقدم التراكم في الفن : « انما يقتصر في معناه على ان كل فنان يمكنه الاستفادة من اكتشافات سابقه دون ان يكون مضطرا لانجازها مرة اخرى » (٩) . اذن فحرية التعبير الفني بمعناها البيديعي ، ما تزال تجسد حلها الجزافي في المنطق الثقافي للكاتب العربي . وبالتالي فسان الانقسام بين الحقيقة الذاتية والحقيقة الموضوعية ، بين الحقيقة السيكولوجية والحقيقة الاجتماعية ، يتولد هنا الى الحد الذي يجعل من الالتزام الزاما ، عملية اقحام من الخارج ، وليس رؤيا ذاتية باهرة تصلح ان تغدو بدورها رؤيا شاملة للمجتمع بأسره .

ولكن الادب الذي يحد على نحو مصطنع من امداد ارتباطه الانساني ، لا بد على حد تعبير الناقد الانكليزي راييموند ويليامز (١٠) من ان يؤدي في بحثه عن الافراد ، الى الاعتراض على الافراد (ويسمى هذا الاعتراض اعتراضا على السوسولوجيا او السياسة) . وتبقى صورة المصالحة بين الحقيقة الذاتية ، والحقيقة الموضوعية ، هي في البحث عن معنى اخر للالتزام ، مغاير لذلك الذي شاع في اوربا واميركا خلال فترة الثلاثينات ، ونهض على قاعدة من التصلب الدغمائي . السياسي الذي يصلح لان يكسبون القطب العاكس لفكرة الفن للفن .

ان فكرة الفن للفن شكل من اشكال نزعة المغالاة في الاستنطيقية ، هذه النزعة التي تبدو بالنسبة لعلم الجمال اشبه بما تبدو عليه الايدولوجيا الدوغمائية بالنسبة للفلسفة السياسية : اسوأ صورها الكاريكاتورية .

وعلى ذلك فالكاتب العربي المعاصر ، الذي ما يزال في طور التشكل الفني فمين بان يقصر آفاق التزامه على استفوار طريقة معينة في النظر الى العالم . وقد قال الناقد (تشارلز موراس) متسائلا :

« ما الذي يستمتع به العقل من قراءة الكتب ؟ .. انه الاسلوب او لا شيء .

قد يقول احدهم : وماذا عن الفكر ؟ .. الفكر هو الاسلوب ايضا » .

وربما رأينا في تعريف (ابن خلدون) للاسلوب (١١) بانسه :

(١) انظر Evolution in the Arts لتوماس مونرو (المقدمة)

(٩) Act of Creation لآرثر كوستلر ص ٢٩٧ .

(١٠) من محاضرة بعنوان Commitment القيت في مهرجان الرواية فسي ادنبره (١٩٦٢) ونشرت فسي وثائسك المهرجان ص ٤١ .

(١١) المقدمة ، ص ٥٢٣ .

« الموال الذي ينسج فيه التراكيب او القالب الذي تفرغ فيه »
نزعة شكلية تماثل تعريف الجرجاني له بأنه « الضرب من النظم
والطريقة فيه » (١٢) .

غير ان المهم هو اللاحاح على الفكرة القائلة ان الاسلوب نفسه
نشاط عقلي يوميء الى حد من النزوع نحو تحقيق شكل من اشكال
الحرية التعبيرية . ولقد ألمح « بنفيلد » الى انه في حال اصابة
شخص ما بحدوث يفقد من جرائه ذراعه اليمنى ، فانه قد يتعلم
الكتابة باليسرى ، ويعود شكل توقيعه الى حالته الاولى ، اي الى
الشكل نفسه الذي كان يوقع به بواسطة يده اليمنى ، بحيث ان كانا
في المصرف لن يكتشف حدوث اي تبديل . ويخلص بنفيلد من ذلك
الى القول :

« ان شكل التوقيع وطريقة الكتابة كامنان في الدماغ وليس في
اليد التي تكتب .. وهذا ينطبق حتى على اسلوب الكتابة . اذ يمكن
تمييز همفواي وبروست بعد قراءة عدة اسطر منهما .. » (١٣) .
ان هذا يعود بنا القهري الى الفكرة القائلة ان الاسلوب يصبح
في الفترات الانتقالية وسيلة لاكتشاف الذات . ويجب الا نغفرا
هذه الكلمة ما دامت مشروطة بشرطها الفني الذي يجمع بين رقابة
الناقد ، وحساسية القارئ ، وماضي الكاتب وقيم العصر ، غير ان
الخطر يكمن في ان يكتسب الالتزام معنى سياسيا صارما يدفع
بالحساسية الجمالية لدى الكاتب العربي الى درجة من التوتّر
المشحون ، تتفاقم طردا مع ازدياد حدة القهر الاجتماعي والسياسي .
لقد اعتاد الناقد امبسوني (١٤) « كنيث بيرك » ان يقول ان شعار
المخيلة هو :

— عندما تكون في روما افعل كما يفعل الاغريق (١٥) وفي هذا
كان يلح على دور الفنان باعتباره مولدا للقيم على قيم الامر الواقع .
ولا ريب ان الحساسية الجمالية لدى الاديب العربي ، كانت
في اعقاب نكبات العرب القومية ، تقترب بتوترها وولعها بالفاسرة
والتجريب ، الى درجة اكثف من التعبير الفني الذي كثيرا ما وصل
الى حد الاختناق الشكلي (المغمم بالابهام وليس الفموض) ، على حد
ما نلاحظ في نماذج كثيرة من القصص والقصائد التي يكتبها الادباء
الشبان . والامثلة على ذلك جمة لا تحصى . وهي تكشف بما لا يقبل
المحاجة عن رفض مضمون للحقيقة الواقعية ، كما تقدمها اجهزة
الاتصال الجماهيري .

وقد كانت هذه الحساسية الجمالية هي التي احتفلت بالفكرة
القائلة ان الادب ينطوي على حقيقة رؤوية خاصة تعبر عن تجربة
مركزة على مستوى مختلف من الوعي .

وحتى في الحالات التي كان فيها الكاتب العربي يلوح منكفئا
على نفسه ، فانه كان في حقيقة الامر يحاول شحذ الوسائل التي
يمكنه بواسطتها ايصال الحقيقة الفنية ، دون ان يعني ذلك ، الفرار
من مواجهة الحقيقة الواقعية في اشرس مظاهرها ، ويجب التاكيد
هنا على ان هذا الارتداد الى الذات قد استهدف الحفاظ على
القدرة على الحكم ، ولم يصل في طرفه الى حد ترويج شعار جامع
مفاده ان الادب (يعين) ولا (يشير) ... اي انه يكتفي بتعيين
حقيقة من صنعه ، ولا يشير الى حقيقة موضوعية خارجة عنه .

(١٢) أسس النقد الادبي عند العرب ، للدكتور احمد احمد
بنوي ، ص ٤٥١ .

(١٣) ارثر كوستلر Act of Creation ص ٦٤٧ .

(١٤) نسبة الى الناقد (وليم امبسون) صاحب كتاب

« سبعة انماط من الفموض » .

(١٥) هذا الشعار يعكس المثل القائل : عندما تكون في روما

افعل كما يفعل الرومان .

فخصوصية العمل الادبي تابعة من كونه يصدر عن كاتب فرد وحسب . .
وعوميته تتحقق في انه يتوجه الى الجمهور .

لذم جانب من صودة الحرية الفنية من خلال شرطها الفني
الحلي . وهي صودة تفتقد الى خصيصتين جوهريتين هما :
(التشبث) و (الاستثمار) .

فالتجارب ما تزال توحى بعدم الاستقرار ما دامت لم تدخل
مرحلة التشبث والاعتراف . وفقدان نقطة انطلاق متجانسة لفاسرة
الحرية الابداعية في وقت نماس فيه وعيا مستخدما بالحضارة ، يؤكد
على عزلنا عن عملية خوض غمارها .

واذا كانت الحضارة تصبح اسيرة لانجازاتها ، والفنان يتمزق
في محاولته التخلص من الاسلوب الذي تشرنق به ، فان هذه
الحضارة المعاصرة التي تنائر بها معزولة عن مهادها التاريخي
والاجتماعي ، تنمي في الكاتب العربي طاقة الخبرة الناجزة على
حساب طاقات الخلق الابداعي .

وهذا ما يدفع بهذا الكاتب الى ما سادعوه ب « مرحلة الطفولة
المكتهلة » :

انه طفل مستحوذ تماما على المخيلة المطلقة ، بلاضافة الى انه
خبير مكتهل حذق القالب الفني الذي تعرف عليه ولم يصنعه ،
استوعبه ولم يكتشفه ، زرق فيه من حيوبته السائبة ولم يمارس
اكتشاف حريته من خلال تجربته البديعية في تشكيكه . . انه يروح
تحت وطأة « طفيان الصيفة » على الرغم من انه لم يمتلك بعد مفاتيح
هذه الصيفة وطراق السيطرة عليها .

وهكذا ينقسم معنى حرية التعبير لديه ، عن معنى الحرية
الفنية من حيث هي نشاط عفوي . لقد قال « شيشرون » مرة :

« اننا عبيد للقانون من اجل ان نكون احرارا » . غير انه
لم يكن يومئ في عبارته الفذة هذه الى القانون الذي يصنعه
الآخرون . ويخيل لي ان في طبيعة العناصر الانفجارية التي تسهم
في تازيم مشكلة التعبير الفني لدينا ان القوانين التقنية التي تتميز
بها الثقافة المعاصرة ليست من صنعنا او حتى من صياغتنا . وهذا
الوضع يذكرني بساعة الفيلسوف « كيركفارد » التي اشار اليها في
مقالته « العصر الحاضر » (١٦) . ان كيركفارد يروي قصة ساعة
حائط قديمة طرا عليها خلل مفاجيء لم يتسبب في عطل في نابضها
او عقربها . لا بل ان الساعة استمرت تقسرع على نحو غريب . .
فهي لا تفرع اثنتي عشرة مرة في الساعة الثانية عشرة ومرة واحدة
في الساعة الواحدة ، وانما تفرع مرة واحدة خلال اليوم ، وفق
فترات زمنية منتظمة . ولقد مضت الساعة تفرع على هذا النحو
دون ان تعطى وقتنا محمدا .

وهذا هو حال التقنية او فن الكتابة بمعناه المعاصر . اذا كانت
الساعة في قصة (كيركفارد) تمثل جهازا فقد وظيفته وان لم يفقد
دلالتة ، فان علاقة التجربة التعبيرية لدينا بالتقنية التي هي جماع
الشكل والاسلوب ، كثيرا ما تنحدر الى مستوى العلاقة بجهاز
اضاع جزءا من وظيفته بالنسبة لنا ، وان لم يفقد دلالتة بعس .
والتقنية توحى بالبرودة المنطقية حتى لتكاد تبدو القطب العاكس
لعملية الالهام الفني . ولذا فان خطورتها تكمن في انها : « توحى
بان كتابة الشعر مسألة حيل وصراعات » . . على حد تعبير الناقد
« جيمس ريفز » (١٧) .

وهنا تبرز مجددا مسألة تأثرنا بالاشكال والاساليب الوافدة
والمجردة من رحمة الثقافي وربما مهادها التاريخي . وليس مسن

(١٦) the Present Age ترجمه الى الانكليزية

Alexander Dru ص ٤٦ .

(١٧) Understanding Poetry ص ١١٩ .

٢ - تيار منفتح على النماذج التي ترجمت الى العربية في اواخر القرن الماضي وفي مطلع هذا القرن . ولكن هذا التيار ظل ادواته قاصرة عن بلوغ تطلعاته . لا بل ان كثيرين من اعلامه اخفقوا في تمثيل واستيعاب ما اطلعوا عليه من النماذج القصصية العربية .

٣ - تيار انتقادي انتقائي منفتح على التجارب القصصية في العالم ومنفتح ايضا على الاشكال والمعاني القصصية في التيارات العربية ، من خلال واعية نقدية نامية .

ولا يتسع المجال لتناول التيارين الاول والثاني ، وانما يبدو التيار الثالث اجدر بالدراسة من سواه ، باعتبار ان نماذجه القصصية هي الاقرب الى الفن القصصي المعاصر من حيث كمالها الفني ، وبالتالي فهي اشد تعبيراً عن الوعي بإمكانات حرية التعبير . وما دمنا نبحث عن نقطة البداية ، فان فؤاد الشايب قد رسم شرطه الفني من خلال تحقيقه للعناصر التالية :

١ - التعبير المقتضب ورواية قصة واحدة في القصة القصيرة .
٢ - الوضوح والبساطة والاقتصاد والعرض المنطقي وفق وحدة زمنية محددة .

٣ - الابتعاد النسبي عن الحكم على الشخصيات على نحو اخلاقي مباشر .

٤ - اختفاء ما يسمى بـ « العدالة الشعرية » اي اختتام القصة بمصرع الشر وانتصار الخير ، مقابل ظهور النزعة الشاؤمية التي تميز بها كل من غوركي وزولا وموباسان ، وسواهم من الكتاب الذين ينتمون الى تيار الواقعية الطبيعية .

٥ - الاهتمام بالفرد النمط وليس الفرد الذي يتسم بخصائص تمنحه خصوصيته واستقلاله النفسي والفيزيولوجي .

ومقابل هذه البداية يمكن ان نرصد الحد الاقصى لمفاسمة التعبير الفني ، كما تتمثل في قصص زكريا تامر التي تنحو منحى « التعبير » التي تتميز بالواقعية في تقديم مادتها ، وبالرومانتيكية في موقفها ازاء عالم الحقيقة الخارجية . ومن خلال محاولة العثور على لفته الخاصة ، يحقق زكريا تامر تجربة استفوار الجواهر المصغر للواقع . انه لا يعبا بالحقيقة الخارجية وانما يسبر الواقع بحسب مركز تتحرك فيه الصور من الداخل الى الخارج . وهو في استخدامه للرموز التاريخية في نقد المشهد المعاصر ، يرسم صورة متميزة للعلاقة بين الحداثة والمعاصرة كما يفهمها الشاعر والناقد « ستيفن سيندر » (٢١) .

ان الكاتب الذي يتميز بالحداثة يمتلك وعياً شديداً بالشهد المعاصر . الا انه يرفض قيمه ... وهكذا فهو يحاول صنع جسر بين الماضي والحاضر . وهو في حساسيته الجمالية ملتزم بالحاضر ، اما في فكره فهو ملتزم بنقد ذلك الحاضر عن طريق تطبيق ادراكه للماضي .

ولعل قصة « الذي احرق السفن » (٢٢) التي تعتمد قصة (طارق بن زياد) وخطبه الشهيرة اساساً ضابطاً لها ، تصالح كنموذج يمكن من خلاله استبصار العلاقة بين الحداثة والمعاصرة . ان زكريا تامر يستخدم صورة الماضي في الحاضر من اجل الكشف عن بربرية الحاضر . وقد لجأ جويس الى هذه التقنية على نطاق واسع وشامل في روايته (بوليسيس) عندما استعمار ملحمة (هوميروس) للتعبير عن الحياة المعاصرة . كما لجأ بيكاسو الى تنفيذ تقنية معاكسة في لوحته الشهيرة « الفويرنيكا » التي ترجم

(٢١) انظر كتاب The Struggle of the Modern

لستيفن سيندر .

(٢٢) نشرت في مجموعة « الرعد » .

الصعب ان نلتبس لذلك مثالا في قصيدة « المومس العمياء » لبدر شاكر السياب الذي كان من ابرز الشعراء العرب المعاصرين الذين استمدوا من التقنية الليوتية . . فنحن « نحن - حتى من خلال التجربة - بجفاف الشاعر وشدة بروز الصور وتجسدها ، مما يعطي للتجربة اهمية ثانوية . ونلاحظ ايضا منتهى الحاح الشاعر على الموضوع الى درجة ان الانفعالات تتحول الى منطق ذهني » (١٨) .

وقبل سنوات ادلى نجيب محفوظ بحديث اعلن فيه انه معجب غاية الإعجاب بفن هنري جيمس الروائي وانه قد تأثر به . وذكر في ذلك الحديث - الذي استعيدته من الذاكرة - رواية « دورة اللولب » لجيمس كنموذج للرواية التي تركت في نفسه اثرا عظيماً .

وجيمس روائي ينتمي الى مدرسة الواقعية الانطباعية في الادب . لا بل انه احد طلابها . فهو يحاول - مثله في ذلك مثل سائر الكتاب الانطباعيين من امثال (كونراد) و (كاترين مانسفيلد) - تسجيل انطباعاته سواء آكانت تتناول منظرا او شخصية او حادثة . والسرد والعقدة خاضعان لمزاجه . فالشيء الهام والذي ينبغي ان يتوفر قبل كل شيء ، هو التأثير . وكما قال الناقدان (هيبارد) و (فرانز) فان جيمس « روائي واقعي بملابس السهرة » . . اي انه يتناول حياة النخبة الثرية . . واشخاصه ينتمون الى البورجوازية الاميركية العليا ، والمنخلعة عن ارضيتها ، والصائفة في ارضية اوروبية . ولهذا فان تأثر نجيب محفوظ بهنري جيمس - اذا تحقق ذلك بالبرهان النقدي - فيه قليل من المفارقة . . اذ ان نجيب محفوظ يظل الروائي الذي يعبر عن الطبقات الاقرب الى البورجوازية الصغيرة ، بينما يستمد ادائه الفنية من روائي واقعي بملابس السهرة .

وبهذه المفارقة تنوط الفكرة القائلة ان رصد الجانب الدبسي في اية مرحلة من مراحل مفامرة الحسرية التعبيرية ، انما يتكشف وتبدأ عن مشكلات كثيرة ، ملفزة ومتعاقبة ومتداخلة . ذلك ان الهدف النهائي من رحلة الادب - على الصعيد العملي وليس النظري - يبدو مروغا ومغلفا باستار الغموض باستمرار : فنحن عاجزون عن تلمس حصيلة الرحلة لاننا مستغرقون فيها . اذ ان « الشيء » الجوهري بالنسبة للكاتب او الفنان هو فعل الخلق الابداعي » (١٩) ومن الافضل السعي للكشف عن نقطة البداية بدلا من الاستمتاع بوهم القدرة على الرجم بالغيب . فبعيدا عن مدار البحث في اثار الادب من خلال المفاهيم الاستيطيقية المجردة ، يبدو لي ان المفامرة الفنية العربية - شأنها في ذلك شأن التجارب العالمية - كانت تتردد دائما بين ثلاثة محاور تتمثل في الاهداف المتخيلة التالية للعمل الفني :

- المحاكاة - الاقتاع - الامتاع .

واذا كنا نعثر على نماذج محلية تنطبق على كل من هذه المحاور ، فان هذا ليؤدي الى حكم جازم لا منجاة منه ، ومفاده ان اول ملامح مفامرة التعبير الفني هو (رؤيتها) للحرية من خلال التجربة الثقافية اكثر من (تحديقها) بها من خلال الحقيقة الواقعية . لقد تبلورت منذ مطلع هذا القرن ثلاثة تيارات رئيسية (٢٠) في مجال الفن القصصي في سورية :

١ - تيار محافظ يستمد اشكاله واساليبه القصصية من التراث العربي الذي نظر اليه نظرة تقليدية غير انتقادية .

(١٨) الرموز عند بدر شاكر السياب (محيي الدين محمد) مجلة « المجلة » يوليو (تموز) ١٩٦٣ ، ص ٨٨ .

(١٩) من محاضرة للدكتور (اوزفالدو دورتيكوس تورادو) الرئيس الكوبي ، في ختام الندوة التمهيدية لمؤتمر هافانا الثقافي (كراس بالانكليزية - ص ٥٥) .

(٢٠) انظر مقالتي « في الفكر الفني » الطليعة ، العدد ٢٤٦ .

فيها رعب غارة جوية الى صور من التراجيديا الكلاسيكية لدى الافريق .

وعن طريق ايجاد وشيجة تربط الماضي بالحاضر ، يستخدم زكريا تامر التراث من اجل استكشاف الحاضر ونقده . واذا كانت (الفويريكا) تتكون من صورة الثور الاضحية ، والسيف ، والمصباح ... فان « الذي احرق السفن » التي تنتمي بدورها الى التيار التعبيري، تتألف من خمسة مقاطع هي : الاعتقال، والاستجواب، ومشروع خطبته ، والاعدام ، ومن مواطن مثالي ... وتتباين هذه المقاطع في اساليبها ، وفي طريقة توزيع الاضاءة القصصية ، وفرز المعلومات ، بحيث تشبه رسما تسيطيا لفيلم من افلام الموجة الجديدة . فالقارئ (كالمشاهد) يشترك عن طريق الربط بين مقاطع القصة ، في عملية تركيب للمعنى ، عملية ادراك للمعنى الشامل الذي تستهدف القصة ابرازه .

لا بل ان فرز فرضيات القصة وتصنيفها للمادة القصصية ، يجعلان دور القارئ اشبه بدور العقل الالكتروني الذي يقوم بمطابقة المعلومات ورسم صورة نهائية يستخلصها في نهاية المطاف .

غير ان هذه التقنية الحديثة قد اسيء استخدامها كثيرا في عدد غير قليل من المحاولات القصصية التجريبية التي ظهرت في القطر خلال العامين الاخيرين . وبوسع الدارس ان يدرك ذلك من خلال سيطرة روح الابهام على معظم تجارب القصة لدى الادباء الشباب (واذا امكن تجاوز الابهام في الشعر ، فيقينا ان القصة القصيرة قد لا تحتل حتى الفموض) .

ومن اجل استكمال الصورة التطبيقية لمفهوم الحدائنة بوجهه الشكلي ، فانا سننطلق من فكرة مفادها ان الفن الواقعي والطبيعي يستخدم الفن لتغطية الفن .. اما الفن الحديث فهو يستخدم الفن لكي يلفت الانتظار الى الفن .

وهذا يعني من وجهة نظر القارئ ان الفن الطبيعي يتميز بانه يمتلك الموضوع الذي يجعل المرء ينسى الفن . اما الفن الحديث فهو يدعو المرء الى (قراءة) الفن اولا ومن ثم الموضوع .

ومفهوم الحدائنة هذا يتحقق - على نحو ما - في قصة عادل او شنب « احلام ساعة الصفر » (٢٣) التي يلعب فيها الشكل السردى (الناظر) دوره في لفت الانتظار الى عملية الخلق نفسها . فكان القصة تحاول ان تبدأ من (الادب) لتعسل الى الحياة وليس العكس .. ولا شك ان هذا يشكل احد المظاهر البارزة ذات الدلالة على مدى تأثير الادب بالفنون الأخرى .

وتنزع الحرية في بعض نماذج القصة السورية المعاصرة نزوعا تجريديا (بقدر ما يحتمل الادب من تجريد) . ففي قصة (وليد اخلاصي) المسماة « حروف الجر » (٢٤) محاولة لتخييل طول للحياة يمتد بين حرفي جر فقط لا غير . فالفاصل بين الحياة والموت اصبح يقاس بالرمز اللغوي .. بحيث يتمثل في المسافة بين حرفي جر اثنين :

« كانت الحديقة مهملة والظلمة تتساقط كذاذ الخريف .. تزداد لحظة بعد لحظة . تحت شجرة حقيقية وهمرة جلست افكر

(٢٣) نشرت في « المعرفة » (عدد خاص عن القصة المعاصرة في سورية) شباط ١٩٧١ .

(٢٤) من مجموعة « الدهشة في الميرون القاسية » التي ستصدر قريبا عن وزارة الثقافة .

كفيلسوف . ولكنني ما لثت ان اهتمت الحياة والموت وبث افكر بحرفي الجر : ال « من » وال « الى » ... » .

ان هذه الرحلة في الرحم الوجودي للغة ، في حوار يستحيل فيه التظلم لتقاء الحياة الى تنويع لحرفي الجر اللذين يستحيلان بدورهما حشرتين مضيئتين تسميان ببطء تذكرنا برحلة (بيكيت) في روايته (اللامسمى) حيث تصيب الضمائر في المخبر الوجودي للغة سلسلة من التحولات : فتتحل (الانا) في (الانث) .. وال (هم) في ال (نحن) وهكذا .

غير ان وليد اخلاصي يقدم في « حروف انجر » تجربة نتحل فيها اللغة الى جمل موسيقية يقوم بناؤها الشعري باحتواء البعد الوجودي ، وتفقد مسالة التأمل الخارجى في المعنى مجرد ملاحظة خارجية لحركة حشرتين مضيئتين .

ان التميز ، والتفرد ، وحرية التعبير الفني ، كل هذه قيم تحتفي بها التجربة المعاصرة احتفاء وصل بها الى الحد الانفجاري . بيد ان ما يقرره (اندرته مالرو) من ان « الفنان يخلق سجيناً لاسلوبه » (٢٥) ، انما يعكس الصورة السلبية للمشهد المعاصر . فمن الطبيعي ان يمتلك الفنانون العظام تقنيات باهرة .. الا ان المرء ليتساءل عما اذا لم تكن المبالغة في النزعة الشكلية بالنسبة للكتاب الاقل موهبة ، انما يعني في الحساب الاخير ، التضييق من آفاق الرؤية الفنية لديهم . ان معنى ان يكون المرء فنا - على حد تعبير الروائي المعاصر جون فاوولز (٢٦) - هو اكتشاف الذات اولا ، ثم تقديم الذات من خلال صيغة تختارها .

فالحرية كامنة في افضل الفنون والعلوم .. وكل منهما انما يهدم في جوهره طغيان الفكرة المتحجرة ، ويحطم الشرط الحديدي .. وقد يعارض الفنان اولا لان لديه قوة التعبير عن المعارضة .. ثم لا تلبث معارضته المعبر عنها ان تعبر عنه .. ان القصيدة التي كتبها اليوم تكتبني غدا ، انني اجد القانون العلمي ومن ثم يجسدني القانون .

بيد ان مفامرة الحرية التعبيرية تظل بالنسبة للكاتب العربي المعاصر محدودة بالشرط الثقافي اكثر من الشرط الوجودي اليوم ، وربما اقل غدا . فالبحت عن اساس فني ضابط ، بعيدا عن المفهوم الكلوستروفومي القائل ان قدرا كبيرا من التغيرات الاسلوبية ينبع من مسببات داخلية بحتة لا تتصل بالظروف الاجتماعية ، ما يزال التحدي الاساسي الذي يهبط الوجدان البديعي للكاتب العربي في كل فعل خلق ابداعي يسعى الى تحقيقه .

ان تجربته مع التقنيات والاشكال والاساليب الوافدة ، فسي صبوته لايجاد مواقع انطلاق لمفامته التعبيرية ، ليخنتق بقوامها الثقافي التراكمي . انه يدنو في بعض نماذجه من مرحلة الطفولة المكتله ، فيما يسئلني على سرير (بروكرست) ، تشده الخيلة المنطلقة في اتجاه ، وتجذبه الخبرة المكتسبة والمشتهاة في اتجاه آخر ..

ولكن كما قال (بيتس) :

« قد يخدع البليغ جيرانه ..

وقد يخدع العاطفي نفسه ..

اما الفن فيظل رؤيا للحقيقة الواقعية » .

« مجموعة القصائد » - ماكملان ١٩٥٢ - ص ١٨٢

دمشق خلدون الشمعة

(٢٥) اصوات الصمت (بالانكليزية) ص ٢١٦ .

(٢٦) انظر كتابه : The Aristos