في حرية التعبير الفني

بقلم خلدون الشمعة

اذا كان للفن مدينته العالية المتألقة والمشرعة الابواب دائما ، كما يجب ان يتخيل ناقد معاصر (١) فان المرء ليتشوف الى استكشاف مدينة الادب العربي الحديث ، التي لا تحاصرها الاسوار المغلقة ، ولا يبهظ روحها الفني عسف المعايير التاريخية والسياسية والسيكولوجية ، ولا تمنح نفسها الا لمفاتيح الموهبة ، والخلق ، والابداع .

وقد يلوح أن 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 القدر من التبسيط . فالتواشج بين الشرط الانساني ، وبين الشرط الفني ، في عملية الخلق الابداعي ، وثيق حتى ليكاد يستعصي عن الفصم . وبالتالي فان التصميم الذي سألجأ اليه في هذا البحث لن يكون جزافيا ، وانما سيحدد مرتسمه وفق عملية تشبه التحديق في سجادة : « ان تتبع لون واحد يقترح تصميما معينا ، وتتبع لون اخر ، يكشف عن تصميم اخر » (٢) .

ان الحرية لا تتحقق الا من قيد . وقد اصبح من المألوف 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 مغلق ، كفكرة الالزام والالتزام والانخراط ، ومفهوم الطليعة الادبية ، والفن للفن ، والاصالة والمعاصرة والحداثة والمعاصرة . وتبدو هذه الافكار ، للوهلة الاولى ، اشبه بالكوابح النقدية التي يراد لها ان تقوم بمهمة نزع اضراس غول خرافي لما يخلق بعد . (فكل ادب قمين بأن يخلق مشكلاته الاشد الحاحا) . غير ان الازمة الحقيقية تكمن في ان ثقافتنا العربية المعاصرة ، التي هي حصيلة المجابهة ، 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 الوافدة .

وقد لاحظ (جاك بيرك) ذلك عندما اشار الى حقيقة ان العرب المعاصرين قد آثروا استخدام كلمة « العصرية » بدلا من « الغربية » في وصفهم لما اقتبسوه عن الغرب . وقد يكون في الصورة شيء من المبالغة . الا ان الصورة نفسها انما تهتك الستار ، من جهة اخرى ، عن مقاومة مصممة للغزو الثقافي الخارجي ، وهي المقاومة التي كان من ابلغ مظاهرها اننا فتحنا الذراعين امام الثقافة العالمية الوافدة وتطبيقاتها التقنية ، بينما كنا نتشبث احيانا بمفهوم ضرير عن الاصالة ، ينظر الى التراث على انه مجرد ميراث عقلي ملزم ، وليس على انه التزام حضاري مبرر ، ويستكنه فيه وحدة ثقافية متكاملة ومتجانسة يمكن عن طريق الارتداد الى نطاق جاذبيتها النسامي على حقائق التغيير في مظاهر حياتنا الاخرى .

غير ان هذه المفارقة لم تلبث ان اتجهت نحو التضمور . ففي التبدل الهائل 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 تقنية واضحة 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 تبدل 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 ذاك 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 لبوكاتشيو او اخرى لستيفنسون » (٣) .

---

(١) Sight & Insight لالكسندر اليوت .

(٢) توماس هاردي .. اقتطفه ماريو براز في Romantic Agony مقدمة الطبعة الاولى .

(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 .

« أن الدوافع البدائية تقودنا الى الرومانتيكية ، واحساسنا بالحقيقة يقودنا الى الواقعية ، واحساسنا الاجتماعي يؤدي بنا الى الكلاسيكية ، أي الفن الذي يمتثل فيه الناس للقانون والتقاليد » (٤)

وهكذا اتيح للكاتب العربي المعاصر أن يجد نفسه في وضع لا يضطر معه الى الشعور بالاستخذاء امام التقنيات الوافدة ، باعتبار انها تميز عصرنا الذي نحاول الالتزام به والعيش فيه وربما الاسهام في بلورته وتغييره .

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

ولعل في وعي هذه الحقيقة بالذات ، يكمن شيء من تبرير الخصائص التي يتميز بها المشهد الادبي العربي . ان عملية مسح لهذا المشهد الادبي المعاصر ، لا بد ان تبسط امامنا ظاهرة تلح على ان بعض الخصائص التي اكتشفت ، انما تنتمي الى اصل جيولوجي مشترك ، على الرغم من الصعوبة الماثلة في اية محاولة تستهدف تحديد نسبتها الى فترة من الفترات . فالغموض البلاغية ، والاختناق الشكلي ، كثيرا ما يعبران بالنسبة للكاتب العربي المعاصر عن الفوضى الروحية ، مقابل ما نعبران (بالنسبة للكاتب الغربي المعاصر) عن الخواء الروحي .

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

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

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

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

بيد ان هذا الجموح في المخيلة ، او الميل الى المغامرة في الشرط الفني ، وضع ويضع الكاتب العربي المعاصر امام مشكلة اختيار مشحونة بقدر عظيم من المراوغة . انه يحاول استتباع نقطة الصفر في مغامرته الفنية . وهو يشبه في ذلك الشاعر الايرلندي « ييتس » عندما قال :

« الآن وقد فقدت سلمي ، فان عليّ ان اسنلقي حيث تبدأ جميع السلالم » . وكان في ذلك يعبر عن الفنان الملعون الذي أفاق ذات صباح ، ليكتشف كرجل محاصر بالكوابيس ، انه قد نسي كل قدرة لديه على استحضار خبراته الحياتية والبديعية ، فاخذ يترنح بجناحين محطمين ، محاولا انطيران دون جدوى . تقد فقد سلمه الفني الذي يمثل ذاكرته الحضارية والجمعية والشخصية ، واصبح لزاما عليه ان يضطجع في ظلام مرهف كحد الموسى ، باحثا عن سلم جديد بين مئات السلالم الفنية ، القصيرة القامات والتي يخفق كل منها في ايصاله الى القامة العملاقة للادب المعاصر .

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

ـ هل نبدأ من اسفل السلم بعد ان فقدنا ذاكرتنا الحضارية والبديعية ، ام نكتفي 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 تفلح المحاولات بعد في بلورة قانون يومىء 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 المتراكم في الفن : « انما يقتصر في معناه على ان كل فنان يمكنه الاستفادة من اكتشافات سابقيه دون ان يكونمضطرا لانجازها مرة اخرى » (٩) .

اذن فحرية التعبير الفني بمعناها البديعي ، ما تزال تجد حلها الجزافي في المنطلق الثقافي للكاتب العربي . وبالتالي فان الانفصام بين الحقيقة الذاتية والحقيقة الموضوعية ، بين الحقيقة السيكولوجية والحقيقة الاجتماعية ، يتوطد هنا الى الحد الذي يجعل من الالتزام الزاما ، عملية اقحام من الخارج ، وليس رؤيا ذاتية باهرة تصلح ان تغدو بدورها رؤيا شاملة للمجتمع باسره .

ولكن الادب الذي يحد على نحو مصطنع من امداد ارتباطه الانساني ، لا بد على حد تعبير الناقد الانكليزي رايموند ويليامز (١٠) من ان يؤدي في بحثه عن الافراد ، الى الاعتراض على الافراد (ويسمى هذا الاعتراض اعتراضا على السوسيولوجيا او السياسة) .

وتبقى صورة المصالحة بين الحقيقة الذاتية ، والحقيقة الموضوعية ، هي في البحث عن معنى اخر للالتزام ، مغاير لذاك الذي شاع في اوروبا واميركا خلال فترة الثلاثينات ، ونهض على قاعدة من التصلب الدغمائي . السياسي الذي يصلح لان يكون القطب المعاكس لفكرة الفن للفن .

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

وعلى ذلك فالكاتب العربي المعاصر ، الذي ما يزال في طور التشكل الفني قمين بان يقصر آفاق التزامه على استفوار طريقةمعينةفي 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) بانه :

---

(٤) Litterature & Psychology F . L . Lucas ص (١٠٠) .

(٥) اتجاهي الجديد ومستقبل الرواية الكاتب (فبراير ـ ١٩٦٤) ص ١٨ .

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

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

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

(٩) Act of Creation لارثر كوستلر ص ٣٩٧ .

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

(١١) المقدمة ، ص ٥٢٣ .

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

غير ان المهم هو الالحاح على الفكرة القائلة ان الاسلوب نفسه نشاط عقلي يومىء الى حد من النزوع نحو تحقيق شكل من اشكال الحرية التعبيرية . ولقد الح « بنفيلد » الى انه في حال اصابة شخص ما بحادث 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 انكاتبا 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 همنغواي وبروست بعد قراءة عدة اسطر منهما .. » (١٣) .

ان هذا يعود بنا القهقرى الى الفكرة القائلة ان الاسلوب يصبح في الفترات الانتقالية وسيلة لاكتشاف الذات . ويجب ألا تفزعنا هذه الكلمة ما دامت مشروطة بشرطها الفني الذي يجمع بين رقابة الناقد ، وحساسية القارىء ، وماضي الكاتب وقيم العصر ، غير ان الخطر يكمن في ان يكتسب الالتزام معنى سياسيا صارما يدفع بالحساسية الجمالية لدى الكاتب العربي الى درجة من التوتر المشحون ، تتفاقم طردا مع ازدياد حدة القهر الاجتماعي والسياسي . لقد اعتاد الناقد الامبسوني (١٤) « كنيث بيرك » ان يقول ان شعار المخيلة هو :

ـ 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 بالمغامرة والتجريب ، الى درجة اكثف من التعبير الفني الذي كثيرا ما وصل الى حد الاختناق الشكلي (المفعم بالابهام وليس الغموض) ، 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 مضمر 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 تطرفه الى حد تتويج شعار جامح مفاده ان الادب (يعين) ولا (يشير) ... اي انه يكتفي بتعيين حقيقة من صنعه ، ولا يشير الى حقيقة موضوعية خارجة عنه .

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

ذلكم جانب من صورة الحرية الفنية من خلال شرطها الفني المحلي . وهي صورة تفتقد الى خصيصتين جوهريتين هما : (التثبيت) و (الاستمرار) .

فالتجارب ما تزال توحي بعدم الاستقرار ما دامت لم تدخل مرحلة التثبيت والاعتراف . وفقدان نقطة انطلاق متجانسة لمغامرة الحرية الابداعية في وقت نمارس فيه وعيا مستخذيا 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 تتاثر 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 بـ « مرحلة الطفولة المكتهلة » :

انه طفل مستحوذ تماما على المخيلة المنطلقة ، بالاضافة الى انه خبير مكتهل حذق القالب الفني الذي تعرف عليه ولم يصنعه ، استوعبه ولم يكتشفه ، زرق فيه من حيويته السائبة ولم يمارس اكتشاف حريته من خلال تجربته البديعية في تشكيله .. انه يرزح تحت وطاة « طغيان الصيغة » على الرغم من انه لم يمتلك بعد مفاتيح هذه الصيغة وطرائق السيطرة عليها .

وهكذا ينفصم 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 يومىء في عبارته الفذة هذه الى القانون الذي يصنعه الآخرون . ويخيل لي ان في طليعة 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 طرأ عليها خلل مفاجىء لم يتسبب في عطل في نابضها او عقربيها . لا بل ان الساعة استمرت تقرع على نحو غريب .. فهي لا تقرع اثنتي عشرة مرة في الساعة الثانية عشرة ومرة واحدة في الساعة الواحدة ، وانما تقرع مرة واحدة خلال اليوم ، وفق فترات زمنية منتظمة . ولقد مضت الساعة تقرع على هذا النحو دون ان تعطي وقتا محددا .

وهذا هو حال التقنية او فن الكتابة بمعناه المعاصر . اذا كانت الساعة في قصة (كيركفارد) تمثل جهازا فقد وظيفته وان لم يفقد دلالته ، 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 دلالته بعد ، والتقنية توحي بالبرودة المنطقية حتى لتكاد تبدو القطب المعاكس لعملية الالهام الفني . ولذا فان خطورتها تكمن في انها : « توحي بان كتابة الشعر مسالة حيل وصرعات » .. على حد تعبير الناقد « جيمس ريفز » (١٧) .

وهنا تبرز مجددا مسالة تاثرنا بالاشكال والاساليب الوافدة والمجردة من رحمها الثقافي وربما مهادها التاريخي . وليس من

---

(١٢) اسس النقد الادبي عند العرب ، للدكتور احمد احمد بدوي ، ص ٤٥١ .

(١٣) ارثر كوستلر Act of Creation ص ٦٤٧ .

(١٤) نسبة الى الناقد (وليم امبسون) صاحب كتاب « سبعة انماط من الغموض » .

(١٥) هذا الشعار يعكس المثل القائل : عندما تكون في روما افعل كما يفعل الرومان .

(١٦) the Present Age ترجمه الى الانكليزية Alexander Dru ص ٤٦ .

(١٧) Understanding Poetry ص ١١٩ .

الصعب ان نلتمس لذلك مثالا في قصيدة « المومس العمياء » لبدر شاكر السياب الذي كان من ابرز الشعراء العرب المعاصرين الذين استمدوا من التقنية الاليوتية .. فنحن « نحن ـ حتى من خلال التجربة ـ 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 الاعجاب بفن هنري جيمس الروائي وانه قد تأثر به . وذكر في ذلك الحديث ـ الذي أستعيده من الذاكرة ـ رواية « دورة اللولب » لجيمس كنموذج للرواية التي تركت في نفسه اثرا عظيما .

وجيمس روائي ينتمي الى مدرسة الواقعية الانطباعية في الادب.. لا بل انه احد طلائعها . فهو يحاول ـ مثله في ذلك مثل سائر الكتاب الانطباعيين من امثال (كونراد) و (كاترين مانسفيلد) ـ تسجيل انطباعاته سواء أكانت 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 ، والضائعة في ارضية اوروبية . ولهذا فان تاثر نجيب محفوظ بهنري جيمس ـ اذا تحقق ذلك بالبرهان النقدي ـ فيه قليل من المفارقة .. اذ ان نجيب محفوظ يظل الروائي الذي يعبر عن الطبقات الاقرب الى البورجوازية الصغيرة ، بينما يستمد اداته الفنية من روائي واقعي بملابس السهرة .

وبهذه المفارقة تتوطد الفكرة القائلة ان رصد الجانب البديعي في اية مرحلة من مراحل مغامرة الحرية التعبيرية ، انما يتكشف وئيدا عن مشكلات كثيرة ، ملغزة ومتعاقبة ومتداخلة . ذلك ان الهدف النهائي من رحلة الادب ـ على الصعيد العملي وليس النظري ـ يبدو مراوغا ومغلفا بأستار 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 الاستطيقية المجردة ، يبدو لي ان المغامرة الفنية العربية ـ شانها في ذلك شان التجارب العالمية ـ كانت تتردد دائما بين ثلاثة محاور تتمثل في الاهداف المتخيلة التالية للعمل الفني :

ـ المحاكاة ـ الاقناع ـ الامتاع .

واذا كنا نعثر على نماذج محلية تنطبق على كل من هذه المحاور ، فان هذا ليؤدي الى حكم جازم لا منجاة منه ، ومفاده أن اول ملامح مغامرة 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 ـ تيار محافظ يستمد اشكاله واساليبه القصصية من التراث العربي الذي نظر اليه نظرة تقليدية غير انتقادية .

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

٣ ـ تيار انتقادي انتقائي منفتح على التجارب القصصية في العالم ومنفتح ايضا على الاشكال والمعاني القصصية في التراث العربي ، 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 تعبيرا عن الوعي بامكانات حرية التعبير.

وما دمنا نبحث عن نقطة البداية ، فان فؤاد الشايب قد رسم شرطه الفني من خلال تحقيقه للعناصر التالية :

١ ـ التعبير المقنن ورواية قصة واحدة في القصة القصيرة .

٢ ـ الوضوح والبساطة والاقتصاد والعرض المنطقي وفق وحدة زمنية محددة .

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

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

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

ومقابل هذه البداية يمكن ان نرصد الحد الاقصى لمغامرة التعبير الفني ، كما تتمثل في قصص زكريا تامر التي تنحو منحى « التعبيرية » التي تتميز بالواقعية في تقديم مادتها ، وبالرومانتيكية في موقفها ازاء عالم الحقيقة الخارجية . ومن خلال محاولة العثور على لغته الخاصة ، يحقق زكريا تامر تجربة استفوار الجوهر المضمر للواقع . انه لا يعبأ بالحقيقة الخارجية وانما يسبر الواقع بحدس 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 سبندر » (٢١) .

ان الكاتب الذي يتميز بالحداثة يمتلك وعيا شديدا بالمشهد 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) وخطبته الشهيرة اساسا ضابطا لها ، تصلح 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 (يوليسيس) عندما استعار ملحمة (هوميروس) للتعبير عن الحياة المعاصرة . كما لجأ بيكاسو الى تنفيذ تقنية معاكسة في لوحته الشهيرة « الغورنيكا » التي ترجم

---

(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 ـ ص ٥٥) .

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

(٢١) انظر كتاب The Struggle of the Modern لستيفن سبندر .

(٢٢) نشرت في مجموعة « الرعد » .

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

وعن طريق ايجاد وشيجة تربط الماضـــي بالحاضر ، يستخـدم زكريا تامر التراث من اجل استكشاف الحاضر ونقده . واذا كـانت (الفويرنيكا) تتكون من صـــــورة الثور الاضحية ، والسيف ، والمصباح ... فان « الذي احرق السفن » التي تنتمي بدورها الـى التيار التعبيري، تتألف من خمسة مقاطع هي : الاعتقال، والاستجواب، ومشروع خطبته ، والاعدام ، ومن مواطن مثالي ... وتتباين هـــذه المقاطع في اساليبها ، وفي طريقة توزيع الاضاءة القصصية ، وفـرز المعلومات ، بحيث تشبه رسما تبسيطيا لفيلم من افلام الموجـــة الجديدة . فالقارىء (كالمشاهد) يشترك عن طريق الربط بيـــن مقاطع القصة ، في عملية تركيب للمعنى ، عملية ادراك للمعنـــى الشامل الذي تستهدف القصة ابرازه .

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

غير ان هذه التقنية الحديثة قد اسيء استخدامها كثيرا فـي عدد غير قليل مـن المحاولات القصصية التجريبيـة التـي ظهرت فـي القطر خلال العامين الاخيرين . وبوسع الدارس ان يدرك ذلك مـــن خلال سيطرة روح الابهام على معظم تجارب القصة لدى الادبـــاء الشبان (واذا امكن تجاوز الابهام في الشعر ، فيقينا ان القصـــة القصيرة قد لا تحتمل حتى الغموض) .

ومن اجل استكمال الصورة التطبيقية لمفهوم الحداثة بوجهـــه الشكلي ، فاننا سننطلق من فكرة مفادها ان الفن الواقعي والطبيعـي يستخدم الفن لتغطية الفن .. اما الفن الحديث فهو يستخدم الفن لكي يلفت الانظار الى الفن .

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

ومفهوم الحداثة هذا يتحقق ـ على نحو ما ـ في قصـة عـادل او شنب « احلام ساعة الصفر » (٢٣) التي يلعب فيها الشكـــل السردي (الناثر) دوره في لفت الانظار الى عملية الخلق نفسهـا . فكأن القصة تحاول ان تبدأ من (الادب) لتصـــل الى الحياة وليس العكس .. ولا شك ان هذا يشكل احد المظاهر البارزة ذات الدلالـــة على مدى تأثر الادب بالفنون الاخرى .

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

« كانت الحديقة مهملة والظلمة تتساقط كرذاذ الخريف ... تزداد لحظة بعد لحظة . تحت شجرة حقيقية وهرمة جلست افكـــر كفيلسوف . ولكنني ما لبثت ان اهملت الحياة والموت وبت افكـــر بحرفي الجر : الـ « من » والـ « الى » ... » .

ان هذه الرحلة في الرحم الوجودي للغة ، في حوار يستحيل فيه التطامن تلقاء الحياة الى تتويج لحرفي الجر اللذين يستحيـــلان بدورهما حشرتين مضيئتين تسعيان ببطء تذكرنا برحلة (بيكيت) في روايته (اللامسمى) حيث تصيب الضمائر في المخبر الوجودي للغة سلسلة من التحولات : فتتحل (الانا) في (الانت) .. والـ (هم) في الـ (نحن) وهكذا .

غير ان وليد اخلاصي يقدم في « حروف الجر » تجربة تنحـل فيها اللغة الى جمل موسيقية يقوم بناؤها الشعري باحتواء البعـد الوجودي ، وتغدو مسالة التأمل الخارجي في المعنى مجرد ملاحظـة خارجية لحركة حشرتين مضيئتين .

ان التميز ، والتفرد ، وحرية التعبير الفني ، كل هذه قيـم تحتفي بها التجربة المعاصرة احتفاء وصل بها الى الحد الانفجاري . بيد ان ما يقرره (اندريه مالرو) من ان « الفنان يخلق سجينـــا لاسلوبه »(٢٥) ، انما يعكس الصورة السلبيـة للمشهـد المعـاصر . 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 آفـاق الرؤية الفنية لديهم . ان معنى ان يكون المرء فنانا ـ على حد تعبيـر الروائي المعاصر جون فاولز (٢٦) ـ هو اكتشاف الذات اولا ، ثم تقديم الذات من خلال صيغة تختارها .

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

بيد ان مغامرة الحرية التعبيرية تظل بالنسبة للكاتب العربـي المعاصر محدودة بالشرط الثقافي اكثر من الشرط الوجودي اليـوم ، وربما أقل غدا . فالبحث عن اساس فني ضابط ، بعيدا عن المفهوم الكلوستروفومي القائل ان قدرا كبيرا من التغيرات الاسلوبية ينبـع من مسببات داخلية بحتة لا تتصل بالظروف الاجتماعية ، ما يـــزال التحدي الاساسي الذي يبهظ الوجدان البديعي للكاتب العربي في كل فعل خلق ابداعي يسعى الى تحقيقه .

ان تجربته مع التقنيات والاشكال والاساليب الوافدة ، فـي صبوته لايجاد مواقع انطلاق لمغامرته التعبيرية ، ليختنق بقوامهـــا الثقافي التراكمي . انه يدنو في بعض نماذجه من مرحلة الطفـــولة المكتهلة ، فيما يستلقي على سرير (بروكرست) ، تشده المخيـلة المنطلقة في اتجاه ، وتجذبه الخبرة المكتسبة والمشتهاة في اتجـــاه آخر ...

ولكن كما قال (ييتس) :

« قد يخدع البليغ جيرانه ..
وقد يخدع العاطفي نفسه ..
اما الفن فيظل رؤيا للحقيقة الواقعية » .

« مجموعة القصائد » ـ ماكميلان ١٩٥٢ ـ ص ١٨٢

دمشق

خلدون الشمعة

---

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

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

(٢٥) اصوات الصمت (بالانكليزية) ص ٣١٦ .

(٢٦) انظر كتابه : The Aristos