الاتجاهات التجديدية

تمهيد:

أثبتت المنجزات الحديثة أن الواقع ليس هو تلك المرئيات فى حالتها السكونية الظاهرة، فهناك الواقع الخارجى ممثلا فى تلك الأشياء التى تستطيع أن تنقلها الكاميرا، ثم هناك واقع وراء ذلك يراه الفنان أو الصوفى أو العالم، فتلك القطعة الجامدة من الحجر يراها العالم ذرات صغيرة تموج بالحركة والعنفوان، وتلك الدودة الملقاة على شاطئ البحر يرى فيها الرسام عالمًا جماليًا رحبًا لايقع فى شعور العابر المتعجل لقد قال كافكا عن بيكاسو «إنه يسجل التشويهات التى لم تدخل بعد فى مجال وعينا[1]» وهذه المجرات التى تبدو لنا بقعًا ضوئية صغيرة قد تفتح أمام الصوفى طاقات من الإشراق والتجلى.

---

(١) «واقعية بلا ضفاف» بقلم جارودى ص ٢٢٤.

اهتزت الواقعية التى كانت تحرص على تصوير المظهر الخارجى ووصف الأمكنة والأشياء بل وتسجيل اللهجات، لأن الواقع قد فهم فهمًا واسعا بسبب النظريات العلمية والتقدم الحضارى الذى أضاف إلى معناه أبعادًا جديدة فبفضل النسبية وعلم الفضاء ونظريات برجسون وفرويد والوجودية والحدسية لم يعد الواقع هو ذلك الشيء الثابت المستقر، الذى يمكن أن تتخذ إزاءه وجهة نظر محدودة ومقنعة ومريحة، بل تحول إلى شيء متحرك باستمرار ويدرك «بالنسبة إلى» ويتخفى الكثير منه إما داخل نفوسنا أو خارجها فى الكون الرهيب، ولم يعد الزمن هو ذلك الزمن المألوف المرتبط بحركة الشمس بل هو مجموعة من اللحظات المتغيرة والمتحركة، إن تعريف اللحظة تعريفًا أرسطيا (جامعًا مانعًا) يستحيل، إنها بمجرد انطباع يتوالى بعده انطباع، إن سارتر يقول أنا أكون مالا أكون ما أكون[1] لقد أصبح عبثًا أن يقدم العالم بالصورة التقليدية الواثقة من نفسها بل هذا يستحيل حتى بمنطق الواقعية

(١) «الفلسفة الفرنسية» بقلم جان فاك ص ١٥٠.

الحرفية، إن الرسام فى رواية «الأقزام والعمالقة» يريد أن يرسم صورة للبقرة على مدخل مصحة رسمًا دقيقًا فلم يستطع، لقد أهمل الذباب مثلا الذى كان على جسمها، والبقرة التى تريد أن يرسمها تتغير فقد خطت خطوات جانبية وجعلت نصفها الأيمن ناحية الرسام، ثم حركت رأسها إلى اليسار فاليمين فاليسار، ثم أسفل واقتلعت الحشائش ثم هزت رأسها لتطرد الذباب الذى أخذ يزحف إلى عينيها، ثم نعرت وأسقطت الحشائش من فمها وهزت الذيل هنا وهناك وهزت مع الذيل المهتز الحبل[1] فكيف يمكن أن تفى الواقعة بمنطقها إزاء هذا العالم الذى لايدوم على حالة، إن الاتجاه الحديث أقرب إلى الواقع من الواقعية الحرفية فالأخيرة لاتقدم لنا إلا حالة فضلا عن أنها خاطئة لأنها تقدمها ساكنة فهى قاصرة لأنها تعتمد على قطاع واحد من الواقع، وتتجاهل الواقع النفسى والواقع الحدسى والواقع العلمى والواقع الكونى. ومن ثم تعددت المحاولات فى الرسم والنحت والموسيقى والسينما والأدب للاقتراب من

(١) انظر رواية «الأقزام والعمالقة» بقلم جيزيلة ليستر ص ٣٦٠.

الواقع فى حقيقته الشاملة، إن لوحات بيكاسو أو موسيقى شونبرج اللامقامية[1] أو أشكال باربارا هيبورث البرونزية، كلها تحاول أن تعبر عن اللحظة الحضارية التى دخلت فى تركيبها أشياء لم تعرف من قبل.

إن الوجود على الرغم من الاكتشافات الهائلة لا يزال لغزًا، وإن الإنسان على الرغم من الحضارة المتقدمة لا يزال وحشيًا، وإن الكون على الرغم من العلم لايزال محيرًا. ومن التقابل بين هذه المتناقضات (اكتشاف - لغز، حضارة - وحشية، علم - حيرة)، تتولد المأساة، لكنها هذه المرة أكثر عنفًا من مأساة إنسان الإغريق مثلا، فالأخير كان يجد المنطق والملاذ عند قوة يتصورها خارج نفسه، أما الإنسان المعاصر فحتم عليه أن يواجه الكون بمتناقضاته وأن يلتقى وإياه دون معين، وهنا سر مأساته وسرقوته فى الوقت نفسه لأنه إنسان غير مغرور قد أدرك الحقيقة البدهية والصعبة معًا، وهى أن يبدأ خطوه بنفسه مدركًا الصعاب ومدركا أنه قد لا يصل إلى شىء، بل إنه لن يصل إلى شىء ولكن

(١) راجع: الموسيقى والحضارة. تأليف: هوجو لايختنرتيت ص ٤٣٨.

«سيزيف» يستمر فى محاولته-إن كارل روسمان بطل رواية «أمريكا» لكافكا هو أوديب العصر الحديث، إنه يواجه المتناقضات فى عالمه الجديد دون سند ولكنه يستمر فى رحلته، وهنا سر جاذبيته وسر تفوقه الذى يجعل الجميع من مديرة الفندق إلى الشريدين يربطون مصيرهم بمصيره.

وقد استجاب بعض كتابنا للقصة لمقتضيات اللحظة الحضارية بما فيها من تناقض وعنف وتواضع وحيرة، فاهتزت أمامهم القيم القديمة لأنها أصبحت إطارا قاصرا وخاطئًا، وتراءت أمامهم محاولات جديدة، وجهدت هذه المحاولات فى أن تقترب من ذلك الشىء المتحرك والمتغير والذى دخل فى تعريفه البعد غير المرئى، وفى أن تعثر على الوسائل الفنية التى تستطيع أن تنقل تجاربهم، وليس حتما أن تنقلها بل الواجب ألا تنقلها، ولكن تشير إليها ولا تحددها، وتوحى بها ولاتنص عليها، وتسند هلاميتها ولا تحصرها بإطار، إنها طريقة صعبة فى الكتابة وهى تحاول أن تعبر عن فكرة جموحة غير محددة، إنه جموح لا يشبه جموح الفكرة عند الشاعر العربى القديم الذى كان يتحدث عن بنات أفكاره التى تهرب منه ويجد فى اللحاق بها،

فالجموح الأخير جموح دلال وعناد ما إن يصل الشاعر بعد جهد إلى مفتاح السر حتى ينكشف له كل شيء وتنثال عليه الفكرة انثيالا، ولكن الجموح عند الفنان الحديث جموح حيرة واضطراب، وفكر قلق متوثب قد انهارت تحته الأرضية وسحبت منه الحقيقة الثابتة فأصبح يتأرجح فى سماء النسبية وفى المكان المتغير، إنه ليس على بينة من شيء وكل ما يفعله هو أن يضع القارئ فى هذه الحالة وأن يشركه معه فى قلقه وحيرته، وأن يدفعه للبحث عن طريق ولا يقدم له حلا ثابتا، فعهد الحلول الجاهزة قد ولى، إن أى حل يمكن أن يكون مؤقتا ونسبيًا ويمكن أن يكون مشكوكًا فيه أيضًا.

والظاهرة العامة التى تضم الحركة التجديدية عند كتاب تلك الفترة هى إحساسهم «بالفجيعة والقلق» ولم يكن هذا الإحساس الدرامى نتيجة لتخلف اجتماعى فى البيئة، أو نتيجة لأزمة فردية بسبب تربية خاطئة أو عقدة نفسية، أو نتيجة لتركيب اجتماعى فاسد، كما هو الحال فى كل ذلك عند الرواد. إن شخصيات محمود تيمور يرجع سر مأساتها إلى بله (قصة الشيخ سيد العبيط)، أو إلى فشل فى مشروع (قصة أبو على الفنان)، أو فشل فى قصة حب (قصة يحفظ

فى البوستة) أو إلى عيب خلقى (قصة الرجل المريض). وإن شخصيات محمود طاهر لاشين تعود بأزمتها إلى مشكلات اجتماعية محددة (قصة بيت الطاعة)، أو إلى تركيب اجتماعى فاسد (رواية حواء بلا آدم). وإن أزمة شخصيات عيسى عبيد وشقيقه شحاتة ترجع إلى أمراض نفسية وإحباط فى الرغبات وهنا سر حديثهم الكثير عن الغرائز والنوراستانيا والأخلاط. إن هؤلاء الأدباء كانوا يهتمون بالدرجة الأولى بالمجتمع وباختيار عناصر معينة فيه وفى فترة تاريخية محددة، إن المجتمع كان يهمهم قبل الإنسان ولم تكن الأفراد مجرد رموز تتحرك ولكنها شخصيات من لحم ودم ولها أمانيها التى تتصادم مع الغير، وهنا سبب الحرص عندهم على عنصر الصراع الذى يمثل منطقة جذب واستثارة للقارئ وهنا سر ترداد هذه الكلمة على ألسنة نقاد هذا الشكل، فهنا صراع عنيف، وهنا صراع راكد، وهنا صراع لم يكتمل، وهنا عقدة الصراع، وهنا حل هذه العقدة، أو لحظة التنوير.

ولكن أصحاب الشكل الجديد قد تجاوزوا هذه العوارض الفردية ليعيشوا مع العصر فى قلقه الميتافزيقى،

إن الاهتمام قد تركز أساسًا على الإنسان فى حقيقته الباقية والأصلية والكشف عن جوهره أو محاولة ذلك هو الذى يشغل فلاسفة هذا العصر، إن مشكلات الوجود قد طرحت بإلحاح، إن هيجل وروسو وبرجسون وجبرئيل مارسيل وسارتر وكيركجورد وكامى وغيرهم، قد واجهتهم أسئلة لم يستطيعوا أن يقدموا أجوبة محددة عنها، أو يخلقوا أشكالا على غرار الأشكال الأرسطية التى تقدم الفكر الإنسانى فى عملية رياضية بحتة، أو يقدموا قوالب تحتوى الفكر على غرار مافعل ديكارت. ولم يكن هذا بسبب قصور منهم ولكنهم بسبب تواضع وإدراك لتعقد الحقيقة وتداخل الأشياء إن التفكير الحاد والفاصل لم يعد وحده مقنعًا لأبناء هذا العصر الذى تداخلت فيه الأمور، واختلطت الظلال بالألوان، وهنا كان لزامًا على مفكريه أن يثوروا على المعرفة (الايستمولوجيا) بمعناها القديم وأن يبحثوا عن وسائل أخر للمعرفة، وهكذا بجانب الكوجيتو الديكارتى الذى يثبت الوجود من خلال الفكر، يكتشف «فرويد» عالم اللاوعى الذى يفوق عالم الوعى ويؤثر فيه. ويتخيل «باسكال» الكون كمزيج غريب من الوضوح والغموض شبيه برسوم

رمبرانت وجورج دى لاتور[1]. ويطرح روسو التفكير ليعود إلى الفطرية والطبيعة. ويتحدث برجسون عن الحدس الباطنى والسيولة الدائمة. ويجعل سارتر الوجود يسبق الماهية ولا تتحقق الماهية إلا من خلال الموقف ومن ثم فبجانب «أنا موجود لأنى أفكر» يمكن أن يقال: أنا موجود لأنى أدوم (برجسون) أو لأنى فى موقف (سارتر) أو لأنى أكاد لا أفكر (روسو). أى أصبحت هناك منابع كثيرة للمعرفة غير المنبع العقلى البحت، وأصبحت من الصعوبة بمكان معرفة الشىء معرفة محددة فى كلمات جازمة لأن العقل لم يعد وحده مصدر السلطة، فهناك مثلا الحدس وهو حالة انبثاقية أشبه بالإشراق الصوفى. ومن هنا يتحدث برجسون عن معرفة المطلق فى مقابل المعرفة العقلية ويتحدث عن نداء القديس واتصاله بالمبدأ الخالق. وهناك الموقف وهو شىء معقد يتأبى على الوصف والتحديد ومن هنا لجأ سارتر فى كثير من الأحيان إلى المسرح للتعبير عن آرائه لأنه أقرب إلى الموقف المركب، وهو يرى أن المسرح التحليلى قد انتهى ليبدأ مسرح المواقف «فالأبطال حريات أخذت

(١) راجع: الفلسفة الفرنسية ص ٩.

فى الفخ وكل موقف فى معنى من معانيه بمثابة مصيدة فئران وكل امرئ يبتكر نفسه بابتكاره لمخرجه الخاص فعلى المرء أن يبتكر كل يوم[1].

وهنا نجد للثورة على الأشكال الأدبية التقليدية ما يبررها، هى ثورة فى حركة التاريخ وتستجيب لمنطقه لأن الوسائل الفنية تختلف باختلاف فلسفة العصر وقضاياه الجمالية ومشاغله الميتافزيقية. إن بعضًا من الفنانين قد وجد وسيلته فى اللاشعور ولغته التى يعبر بها عن نفسه من خلال أحلام اليقظة وفلتات اللسان، إن قصة «لقاء»[2] لجيمس جويس تكاد تكون تجسيدًا حيًا للاشعور فى ذلك الشخص الغريب الذى يلتقى به الأطفال فى مغامرتهم داخل الحقول. وبعضهم قد وجدها فى تفجير شحنات اللغة واستكناه ما فى الشعر - بمعناه الواسع - من ومضات وإشارات ودلالات تعطى للكلمة وجودًا قائمًا بذاته يقترب بها من التمثال فى صفة الحضور إن قصة موريس باسترناك «الأيام الطويلة»

---

(١) «ما الأدب» لسارتر ص ٣٢٤.

(٢) راجع: «ناس من دبلن» لجيمس جويس.

«The Long days»[1] تستغل طاقات اللغة الشعرية لتصوير خصائص الفرد الذاتية وللتعبير عن خلجات تلك الفتاة الصغيرة واندهاشها أمام المرئيات فى رحلتها الطويلة. وبعضهم قد لجأ إلى الأسطورة كميراث بشرى ترك عليها التاريخ بصمته، وحملها من الروائح والدلالات ما تصعد به فوق التاريخ وتصير شيئًا عامًّا، أى ليست تخضع فى دلالاتها – وإن كانت تخضع فى شخوصها ومسمياتها – لفئة معينة، إنها تحمل المشترك الإنسانى وتصير أقوى دلالة حين نستخدمها فى التعبير عن جوهر الإنسان، إن مارسيل بروست فى قصته «عواطف البنوة عند قاتل أمه» «Filial Sentements of a parricide» يذكر أساطير أثينا إلهة الحكمة، وأساطير أوديب وأساطير شكسبير، وحكايات الإخوة كاراما زوف، فيجذب القصة من مجرد حكاية قتل نشرتها الصحف إلى معنى كونى. وبعضهم قد وجدها فى جمع الوثائق وتقديم المستندات تأثرًا بالطريقة العلمية التى تقوم على الإحصاء وتقديم الأدلة، إن هيمنجواى فى روايته «لمن تدق الأجراس»، كأنه يكتب تقريرًا عن معركة حربية فهو يصفها وصفًا دقيقًا ويذكر

(١) راجع: The Penguin book of modern short stories

الوقائع ويطنب فى سردها بأسلوب تقريرى يتجنب الشاعرية واستخدام المجازات، حتى النجوى الداخلية (المونولوج)، يحولها إلى أسلوب تقريرى، وبعضهم قد وجدها فى البرودة العلمية التى تعامل الشىء كظاهرة معملية معزولة عن كل عاطفة أو دلالة إنسانية، إن ألان روب جرييه لايضفى على الأسياء أية مشاعر، وهو يحذف فائض القيمة الوصفية كما يقول إنه فى قصته «الشاطئ»[1] يصف الشىء فى حضوره واستقلاله وبعيدًا عن مشاعر الإنسان إنه يصف الشاطئ وحركة الطيور وآثار الأقدام وحركة الأطفال، بقدر متساو دون سيطرة أو دلالة بشرية.

إن هؤلاء وغيرهم قد قدموا أشكالاً متنوعة بتنوع التجربة وتنوع فلسفة كل، ووجهة نظره فى معالجة الأشياء، لقد احتجوا على منطق الأشياء القديم، ولكنهم لم يقعوا فى الفوضى فالتغيير لا يعنى السديمية، وليس معنى أن بيكاسو قد انتهك الأبعاد التى كان يستخدمها رافاييل فى رسومه، أنه قد وقع فى الفوضى. كل ما هنالك أن تصميمًا قد حل

(١) راجع: «مع قصة لألان روب جرييه» (مجلة الآداب - أغسطس ٧٠).

محل تصميم، وأن منطقًا قد حل محل منطق، إن التصميم فى القصة الحديثة أمر حيوى، إنها تقدم أساسًا للقارئ كمشروع ولابد لكل مشروع من تصميم قد يختلف عما سبقه وقد يخفى على الكثير، ولكن له وجوده على أى حال، لقد اختفت العقدة - حجر الأساس فى المشروع القديم - ليحل محلها حجر أساسٍ من نوع جديد، إن فوكنر على الرغم من أنه يبدو منساقًا وراء موضوعاته لا يتحكم فيها كما قال هاو[1]، إلا أن هناك تصميمًا مجهدًا وراء أعماله، بحيث تبدو رواياته فى صورة «بحث دائم مميت من أجل الوصول إلى نظام فنى، وإن رواية «أمريكا» لكافكا، على الرغم من أنها تبدو فصولاً تلخص رحلة كارل روسمان فى أمريكا على غرار مانراه من رحلة عيسى بن هشام، إلا أن شيئاً وراء هذه الفصول يمسكها ويعطيها وحدة بمعنى جديد، إن هذه الرواية لو قسناها بالمعنى القديم للوحدة العضوية، وهى أن يقدم العمل وكل حادث يلى الآخر ضرورة أو احتمالا كما يقول أرسطو، وكل جزء فى موضعه لا يحتمل

---

(١) راجع: «وليم فوكنر» ص ٣٣.

التقديم أو التأخير لبدت مفككة، ولكن هنا وحدة من نوع جديد تبدو فى تلك النغمة الرئيسية التى يتحرك من خلالها البطل فى تنقلاته وكأنه نحلة محمومة أو كراقص على أنغام الجاز رقصات عنيفة هيستيرية. وإن رواية «الأمواج» لفرجينيا وولف، على الرغم من أنها تقدم شخصيات متحركة «كقطعة فلين على بحر ثائر» كما تقول المؤلفة، وأمكنة غير محددة، «وكل شيء فيها غير ثابت ولا مستقر»[٢١] كما تقول المؤلفة أيضًا، إلا أنها تخضع لنوع من التصميم يتبدى فى الفصول ومقدماتها والنظام الذى يحكم كلا. إن المقدمات تتعرض لوصف الطبيعة خلال يوم من الشروق إلى الغروب والفصول تتعرض لدورة حياة ست من الشخصيات، وتبدو المقدمات (الطبيعة) بمنجاة من التأثر بالفصول (الإنسان)، فقد تكون المقدمة بهيجة حادة فيها ألوان صاخبة على حين يسيطر على الفصل مزاج حزين راكد، إن العصر الرومانسى الذى كان يخلع على الطبيعة مشاعر الإنسان قد ولى، وأصبحت الطبيعة وجودًا قائمًا

---

(١) رواية «الأمواج» ص ٣٤.

يتحدى الإنسان ويثير دوافعه، وأصبح على الإنسان أن يواجهها من غير أن يؤولها، أى من غير موقف مراهق يظن نفسه أنه مركز الكون.

ولكن هذا التصميم الجديد والخفى، الذى يتحرك من خلاله عباقرة هذا الشكل قد أفلت عند كثير من كتابنا إن تأليف قصة على النحو القديم أمر ميسور، بل يمكن أن يكون أمراً حرفيًا يعتمد على المهارة والخبرة الزمنية، أما الشكل الجديد فلا يزال طريقًا مجهولاً، ولم يدخل بعد مرحلة التنظير والتقعيد، ونقاده العارفون به قليل، ثم هو يحتاج إلى نوع من الموهبة التى تعتمد على حرية الفنان والثقة بموهبته، فالنغمة التى تسرى فى عروقه عند بعض الفنانين وتقوم مقام الوحدة العضوية، نغمة طائرة متحركة تبدو سهلة وميسورة فى نظر الكثيرين فتفلت منهم القيادة ويضيع المنهج، فقد أغرى هذا الشكل فى «القصة» الكثيرين، وتصوروا أن مجرد التحطيم كاف فقدموا لنا مشروعات مجهضة ليست فيها خبرة حرفية ولا موهبة فنية، فهى إما غامضة هلامية غموض مشاعر مؤلفها، وهى إما مجرد ثرثرة أقرب إلى ثرثرة الحياة اليومية، التى تحدث فوق

المقاهى، خلت حتى من عنصر الانتقاء، ولم يستطع صاحبها أن يوظف هذه الثرثرة فى نطاق المشروع، وأن يخلع عليها تصميمًا يدخل بها عالم الفن، إن الخارج مشوش وفى حالة فوضى كمخزن للبضائع فى محطة سكة حديد، والفنان ينتقى من هذه الأجزاء المشتتة والمكدسة ويخلع عليها من تصميمه ما يعطيها وجوداً، فالفن إكمال للطبيعة كما يقول أرسطو.[1]

إن الثرثرة وحدها لا تكفى بل لابد من أن تخضع لقانون، إن ثرثرة جيمس جويس فى بعض قصص «ناس من دبلن»، عن أشياء تافهة وعادية ويمكن أن تحدث كل يوم، تحكمها موهبة فنية، فوراء هذه التقريرية تكمن أشياء تترسب فى النفس ولا يستطاع تحديدها تحديدًا دقيقًا، ولكنها تبقى كنار فحم فى مدفأة انصرف عنها المثرثرون إلى مضاجعهم، وإن الإسراف فى وصف المعارك الحربية فى رواية «لمن تدق الأجراس» والإسهاب فى تقرير كل ماجاء فى موقعة «أفيلا» ليس عبثًا تسود به الصفحات، بل هو مرتبط بطريقة خفية بلب الرواية، إن هيمنجواى يدق الناقوس

---

(١) راجع: «فن الشعر» لأرسطو ص ٢٦.

وينبه إلى الخطر الكامن فى ضياع عنصر الإنسانية فى المعارك الشيوعية بإسبانيا، تلك المعارك التى أفسدت القلوب وحجرتها، إن امرأة بابلو تسهب فى وصف هذه المعركة بلذة، وتصف المتعة التى كانوا يلقونها فى قتل أعدائهم، إن بابلو قتل فى هذه المعركة أكثر مما فعلت الكوليرا، وهى التى أثرت فى نفسيته وأصابته بالفتور، وجعلته يلجأ الى الخمر ويقول عن زملائه المتحمسين «إنهم مجانين تقودهم امرأة».

وبعض فنانينا قد ضاع منه التصميم لضياع النغمة الرئيسية التى تسيطر على القصة، فهى نتيجة مشاعر مبهمة غامضة ونتيجة قراءات شتى، كل هذا، إذا لم يكن وراءه تصميم، يصبح مجرد أخلاط لا تؤدى إلى شىء، إننى لو بعثرت كلمات قصيدة لما كان لهذه الكلمات من معنى، بل لأصبحت أشبه بالخليط الموسيقى الذى ينبعث حين يجرب كل موسيقى آلته على حدة وقبل أن يعطى «المايسترو» إشارة العزف المنظم، ولكن هذه الكلمات الشعرية حين تسلك فى قصيدة وتخضع لتصميم فهى نفسها سيكون لها وجودها وتحديها، إن تشبيه نقاد العرب القصيدة بالعقد

المنظوم يصلح هنا للاستشهاد. إن التلاعب بالحوار ومافيه من فجائية وغموض والكلمات الشعرية والروائح الشعبية، يصبح - فى غيبة النغمة الرئيسية - تلاعبًا شكليًّا، إن الحوار فى مسرح سارتر مثلا حوار متحرك ومرتعش، فيه حرارة الفكرة وسخونة الواقع وحيرة الموقف فى عصر كانوا مبحرين فيه على سفينة كما يقول سارتر.[1] وهذا شىء يختلف عن الحوار الشكلى الذى يريد أن يخلق حالة صناعية من الاندهاش والفجائية.

والتصميم قد يضيع من بعض فنانينا بسبب سوء فهم لطبيعة هذا الشكل، فقد يريد أن يستخدم الشعر فيفشل وتظهر نتيجة هذا الفشل على الشكل غموضًا قاصرا غير فنى، إن الغموض بمعناه الفنى عند القاص الحديث لا يكون بسبب قصور فى التعبير ولكنه غموض معاناة. وهنا سر الغليان الذى نجده فى القصة الحديثة، إنه اضطراب فيه الكثير من اضطراب التجربة، صور متداخلة وألفاظ متضاربة وأصوات يحطم بعضها بعضًا، وكل هذا حتى يمكن

---

(١) راجع: «ما الأدب» ص ٢٥٦.

التعبير عن الحالة الجديدة التى يحسها القاص، ولكنه مع ذلك ومع هذه الوسائل التى يبتكرها يشعر أن هناك أشياء كثيرة وغامضة عجز عن التعبير عنها، وهذا حق فالإنسان وهو فى حالة شعورية يكون فى موقف غير عادى، كله خصوبة وحياة، ويكون التعبير نوعًا من القيد والتحديد، ويجد صعوبة فى الوصول بأدواته الى مستوى هذه الحالة، التى تظل دائمًا تناوئه ويظل الفنان الحقيقى دائمًا فى قلق إزاءها، وتتراءى له كمثال يحاول أن يقترب منه ولا يمل المحاولة، وهو فى كل محاولة يرسم أمامنا المعاناة والترقب والبدء من جديد، ولكن الغموض فهم عند شبابنا فهمًا قاصرًا، لم يكن غموضاً واعيًا بغموض التجربة وما يقتضيه من عمق. ولكنه كان غموضًا بسبب اختلاط المفاهيم وسوء الفهم لما يقتضيه الشعر كشعر، وما تقتضيه القصة حين تستخدم الشعر. حقًا إن القصة بوجه عام قد حققت اقترابًا فى المرحلة الأخيرة من جوهر الشعر، ولكن نقطة البداية لاتزال تختلف عند كل، فالألفاظ فى الشعر كائنات مستقلة وعالمًا قائمًا بذاته، تتولد من تجاورها عملية جمالية، أما فى القصة فهى مجرد معبر وليست مقصداً، إنها «كوبرى»

لتجسيد حالة شعورية، إنها تستخدم الشعر ولكنه كوسيلة مع وسائل أخر، للوصول إلى حالة نفسية غير عادية وفى الوقت نفسه تحتفظ بطبيعة القصة.

ولكن التصميم الفنى يبدو محترمًا عند من يعاملون التجديد بجدية وصدق، إن راقصة الباليه تبدو أكثر حرية ومرونة من حاملة الشمعدان، وما ذلك إلا لأن وراء حركاتها تدريباً شاقًا، لولاه لبدت حركاتها متنافرة. ولكان خيرًا منها حركات حاملة الشمعدان على الرغم من بطئها وركودها. إن الشكل الجديد يحتاج - مع الموهبة - إلى معاناة ومراجعة مجهدة ومستمرة مع كل تجربة جديدة، فالفنان فى بحث دائب إزاء كل تجربة عن الشكل الذى تنبثق منه، إن القواعد العامة التى كان يضعها النقاد قد تهاوت أمامه والنظريات لم تعد تجدى وكل ماتفيده القراءة له أنها تجلو ذهنه وتجعله كالشفرة الحادة، ثم هو بعد ذلك مسئول وحده عن اكتشاف «طريقه» بدون معين إلا من موهبته وإلحاحه، والتعبير «بطريقه» ليس دقيقًا على أى حال فهو مسئول عن اكتشاف طرقه المتعددة تعدد التجربة واللحظة الفنية والتى لا تنتهى إلا يوم أن تنتهى عنده

الدهشة للحياة والإحساس بالجديد.

إن التصميم عند يوسف الشاروني مثلاً يبدو محكمًا ومرنًا إن صح الجمع بين هذين الوصفين، بمعنى أن وراءه جهدًا خارقًا يقول عنه «إنني أحصل على كل حقيقة شعورية بعد معاناة ألم هائل»[1] وهذا الجهد أعطى لتصميمه الاحكام والدقة، بحيث وظف كل شيء في قصته وفي موضعه لأداء مهمته وأعطى للوحدة في العمل الفني معنى جديدًا تجاوز بها ذلك المعنى القديم الذي نص عليه أرسطو، وأصبحت الوحدة هي التعاون في خلق الترسبات الأخيرة كحزمة الألوان المختلفة والمعقدة، وهذا الإحكام يتميز بالمرونة فهو ليس إحكامًا متزمتًا ومستبدا يفرض نفسه في كل موضع، ولكنه إحكام مرن يتلون مع كل موقف، وهي مرونة صادرة أساسًا عن حرية للكاتب، ووراءها رصيد كبير من الخبرة والنضج حماها من مرونة المراهقين. فليست قصصه «القيظ» و «الوباء» و «الطريق إلى المصحة»، ألفاظًا ومعاني وغايات بقدر ماهي تكوينات ولوحات، وتختلف كل لوحة

---

(١) المساء الأخير ص ١٣٥.

عن الأخرى باختلاف التجربة إن القارئ يجد نفسه فى كل قصة إزاء تكوين خاص، ويحتاج إلى تحليل منفرد، يعجز فيه عن الإحاطة بالاستثارة إحاطة كاملة، ويكتفى بالدوران حوله ومحاولة وصفه.

وإذا قلت إن ما يجمع بين الكثير من قصص تلك الفترة هو الإحساس بالفجيعة والقلق، والاستجابة لروح العصر، فلا يعنى ذلك التشابه فى الوسائل الفنية، إن هذه الوسائل تعددت واختلفت باختلاف الفرد، بل باختلاف التجربة عند الفرد الواحد، وإذا كانت التجربة تختلف عن الأخرى، فإن هذا الاختلاف لا يبين إلا إذا كان اختلافًا فى الوسيلة الفنية أى شكليًا، فإن التجربة لا يحكم عليها بالفن من عدمه إلا فى وجودها الأخير، أى وهى قد تسربلت بثوبها الفنى، أما قبل ذلك فهى مجرد زلاليات داخلية، تهجس فى انتظار أن يشكلها الفنان ويحكم لها بالوجود بين المخلوقات الأخر. وفى تتبعى لاتجاهات تلك الفترة سأحاول أن أركز على الاختلافات التى تتعلق بالشكل الفنى.