بدايات تأسيسية في النقد الاجتماعي السوري
- فترة الأربعينيات –

د: عباس محمد
جامعة سعيدة- الجزائر

تأطير الموضوع:

لعل من المفيد قبل التعرض للعطاءات التمثيلية في النقد الاجتماعي السوري، خلال الأربعينيات، تحديد بعض معطيات الإطار الفكري العام، الذي تواشج معه هذا النقد خلال هذه الفترة.

يرى نبيل سليمان أن أبرز العطاءات التي شكلت مكونات الإطار الفكري، الذي في حضنه نشطت الأقلام الأدبية والنقدية والفكرية عامة يمكن تلخيصها في التالي:[1].

1- العطاءات القومية من خلال كتب قسطنطين زريق: (نظرات في الحياة القومية المتفتحة- الوعي القومي)، وزكي الارسوزي: (العبقرية العربية في لسانها-1941)، وعبد الله العلايلي: (دستور العرب – 1941)، ومقالات ميشال عفلق التي جمعت فيما بعد في كتابه: (في سبيل البعث) بصورة خاصة، والكتابين اللذين وضعهما عفلق مع صلاح البيطار: (القومية العربية وموقفها من الشيوعية-البعث والحزب الشيوعي)، والكتيب الذي وضعه خالد بكداش: (الشيوعية والقومية-1944).

2- العطاءات الماركسية وذات التوجه الماركسي، ومنها كتب عمر فاخوري. وكذلك كتب رئيف خوري، ومنها كتابه الذي رد به على قسطنطين زريق: (معالم الوعي القومي -1941)، وكتابه الآخر: (الفكر العربي وأثر الثورة الفرنسية في توجيهه السياسي والاجتماعي- 1943). ولا يبعد عما نشير إليه هنا ظهور مجلة الطريق اللبنانية، وبعض العطاءات العائدة إلى الثلاثينيات والعشرينيات.

3- الترجمات، وخصوصا الفرنسية منها، وبعض الكراسات الماركسية، وفي رأسها مؤلفات ستالين.

4- العطاءات الإقليمية، ومن أمثلتها الشهيرة كتابات أنطوان سعادة. ومن الملاحظ أن المرء يمكنه أن يخرج من هذا التوصيف بملاحظتين أساسيتين على الأقل:

أولا: أن هذه العطاءات تبرز بشكل واضح مدى تداخل الأمور السورية واللبنانية. وتفسير ذلك، الموقف السياسي العام، الرسمي والشعبي على حد سواء، ظل يعد سوريا ولبنان جزءا وحدا، وأن مسألة فصل لبنان عن الوطن "الأم" سوريا، إن هي إلا مؤامرة استعمارية فتتت سوريا الواحدة، كما تم لها تفتيت الوطن العربي الواحد.

وتجسد هذا التداخل في كثير من القنوات والأطر السياسة، منها الحزب الشيوعي الذي نشأ واحدا، سوريا – لبنانيا، وأيضا عصبة مكافحة النازية والفاشستية التي كانت في الأساس عصبة سورية – لبنانية، تتشكل قيادتها من مثقفي القطرين، ويغطي نشاطها البلدين.

ثانيا: سيادة العطاءات القومية والماركسية. وهذا في حد ذاته عبر عن تطور القوى السياسية الجديدة التي أخذت تتشكل على أنقاض القوى التقليدية. فإذا كانت مؤسستا (الكتلة الوطنية وعصبة العمل القومي)، هما المؤسستان السياسيتان الرئيسيتان في مرحلة الثلاثينيات، فإن هذه المرحلة نفسها شهدت بداية ظهور تنظيمات سياسية جديدة بين المتعلمين والمثقفين، خاصة من أبناء الطبقة الوسطى في المدن، تمثلت في حزبين جديدين هما: (الحزب الشيوعي السوري) الذي كان موحدا مع الحزب الشيوعي اللبناني، و(الحزب السوري القومي)..."[2] ثم ظهور (حركة البعث العربي) مع بداية الأربعينات، والتي تحولت مع مؤتمرها التأسيسي الأول إلى حزب سياسي (4-6 أفريل 1947). [3]

و هذا التطور الحاصل في الساحة السياسية، والذي انكشف على ولادة قوى جديدة، ماركسية وقومية تحديدا، كان تعبيرا عن تعمق التناقضات الطبقية الاجتماعية في سوريا، قبيل وبعد حصولها على استقلالها السياسي عام 1946، وإيذانا بانتهاء الدور الذي كان يقوم به التحالف الإقطاعي البرجوازي، وشكله التنظيمي "**الكتلة الوطنية**" التي حكمت سوريا ما بين 1943-1947.

وقد تجلى هذا التطور السياسي على مستوى الفكر العام، في طغيان الاتجاهين الماركسي والقومي، اللذين على الرغم من تناقضاتهما برنامجا ورؤية، كانا يشكلان اليسار العريض المعادي للقوى السياسية التقليدية، والمناهض لمصالحها الطبقية، إلى هذا الحد من الحسم أو ذاك.

وتأسيسا عليه، كان من الطبيعي أن تظهر وتتأيد في الساحة الأدبية والنقدية الدعوات التي تطالب بالالتفات إلى الواقع الاجتماعي، والتعبير عن قضايا الجماهير ونضالاتها، وعلى العموم وصل الأدب بالحياة والمجتمع، بعضها ماركسي تقدمي وبعضها الأخر قومي يساري، بالمفهوم العريض لليسار كما تجلى وعبر عن نفسه في هذه المرحلة.

و عليه، صار في حكم المقبول أن يسمع مثل هذا الكلام مند العام 1940: "إذا كنا نريد أن نتجنب الخطأ في نشاطنا الأدبي والاجتماعي والقومي، وإذا كنا نريد اجتناب الاستسلام لأحلام فارغة، فعلينا أن لا نستمد نشاطنا من مبادئ" الحق الإنساني" المجردة، ولا من رغباتنا أو رغبات "عظماء الرجال"، بل علينا أن نستمد ذلك من شروط حياة المجتمع الملموسة التي تؤلف القوة الأساسية في التطور الاجتماعي، ومن الحاجيات الحقيقية لتطور حياة المجتمع المادية" [4].

هذا عن الموقف العام من الفكر. فإذا نحن رجعنا إلى الموقف الذي أخد يتبلور من مسألة الأدب والنقد، فإننا سنجدهما داخل الإطار نفسه من الدعوة " لقد أقبل الأدب مع فجر الاستقلال على هموم جديدة، ومشاكل ومطامح وعلاقات، مثلما كانت سائر المستويات. ومن الجلي أن حرارة هذا الموقف، والحساسية الوطنية والقومية، تفعلان فعلهما في نقد ما هو قائم، وفي استشراف المنشود، ولقد بدأت الإشارات إلى البديل ترتسم منذ وقت مبكر." [5]

ويرصد نبيل سليمان هذا البديل المتعاظم عند عدد من نقاد هذه الفترة من مثل: عبد الغني العطري، ونسيب الاختيار، وفؤاد الشايب، وليان ديراني، وجميل سلطان، ونزيه الحكيم، وأمجد الطرابلسي، وغيرهم، على تفاوت في ثقافتهم، وتباين في رؤاهم داخل تيار اليسار العريض، وهم الذين كانوا ينشرون نقدهم في مجلات تلك الفترة من مثل: الأديب، والنقاد، والعالمان، وأصداء، والنواعير، والصباح وغيرها، فيرى فيه دعوات صريحة إلى رفض نظرية الفن للفن، واطراح أكاذيب الدعاية وزخارف التمويه، ومطالبة بارزة بالأدب التقدمي الذي يعكس الحياة ويرتبط بالشعب ويعبر عن قضاياه العيانية، ويلاحظ أن هذه الدعوات كانت مطلبا نقديا وأدبيا وسياسيا عربيا عاما. [6]

الكتابات التمثيلية لهذا البديل النقدي:

ونحن سنحاول فيما يلي الإلمام ببعض الكتابات التمثيلية لهذا البديل، أي لهذا الاتجاه الاجتماعي الذي أخذ يجد مكانه داخل الساحة النقدية السورية، وصار يطمح لأن تكون له السيادة، من أجل بلورة مفهوم "**صحيح**" للأدب والنقد، عند ناقدين اثنين هما :جميل سلطان في كتابه: (فن القصة والمقامة)، ونزيه الحكيم في كتابه: (محمود تيمور رائد القصة العربية).

واختيارنا لهذين الناقدين، لا يخضع لاعتبارات تفضيلية، ولا لاستهانة بكتابات أخرى(7) فيها من القيمة ما يقربها من الكتابين المختارين، ولكن اختيارنا نبع من اعتقادنا بأن هذين العملين يمثلان الصورة الأنضج للنقد السوري في مرحلة الأربعينيات، وصدور مؤلفيهما عن موقف اجتماعي في رؤيتهما للأدب، وممارستهما للنقد، هذا إلى اشتراكهما في خاصية إخضاع فن القصة للدراسة.

يقول نبيل سليمان(8): "كانت القصة القصيرة قد أخذت تفرض نفسها كفن أساسي للطبقة الصاعدة، وإذا كانت مسيرة الصعود ستطول، فإن سيطرة فنها الأول على المسرح لن تكتمل حتى الخمسينيات. ولكن ذلك لم يحل دون أن يتزايد النتاج القصصي، واللغط، حول هذا النتاج. ومن أهم ما قيل في وقت مبكر نسبيا، نرى كتاب (**فن القصة والمقامة**) للدكتور جميل سلطان، وكتاب نزيه الحكيم (**محمود تيمور رائد القصة العربية**)".

أولا – جميل سلطان: "فن القصة والمقامة"(9)

الكتاب في الأساس كما تبين ذلك مقدمته(10)، مجموعة من المحاضرات ألقاها المؤلف في مناسبات عديدة،ومن خلال قنوات متباينة توخي بها، كما يصرح هو نفسه بذلك "استثارة الهمم إلى إحياء ما اندثر واقتباس ما نحن في حاجة إليه من أدب الغرب وعلمه".(11)

ولعل لهذه الغاية ما يسوغها. فعندما وضع جميل سلطان مؤلفه هذا "كانت مسألة استحداث أجناس أدبية جديدة في الأدب العربي لم تزل تشغل الساحة الأدبية على الرغم من انقضاء فترة طويلة نسبيا على الحديث عن عصر النهضة، وعن الأدب العربي الحديث، وكان الموقف السائد الرسمي، والمقبول اجتماعيا، هو الموقف القائل بوجود صلة للجنس الأدبي الحديث، مع التراث". (12) ولذلك رأينا جميل سلطان يقرن دراسته لفن القصة، بدراسته لفن المقامة، بل هو يذهب إلى

الاعتقاد بأن العناصر المتوافرة في قصصنا الحديث، وجدت في قصصنا القديم، كما سنرى ذلك بعد حين.

والحق أن غرضنا هنا، ليس هو إثبات هذا الرد لفن القصة إلى تراثنا القديم، أو نفيه.فتلك مسألة خلافية ليس هنا مكان البت فيها، لأننا لا نؤرخ لفن القصة ولا لفن المقامة، وإنما نحن ننظر في رؤية جميل سلطان النقدية لهذين الفنين، وفي النتائج التي خلص إليها بهذه الرؤية النقدية.

وإذا: ما فن القصة؟ وما خصائصه؟ وماذا ينتظر منه؟

تلك هي الأسئلة الأساسية التي حاول المؤلف الإجابة عليها، في سياق حديثه عن "فن القصة".

وأول مسألة بحثها هي ما سماه بشرائط القصة، التي بها تتحدد القصة كفن. فرأى أن القصة على اختلاف مصادرها، لم تترك سدى، وإنما كان لها شرائط وحدود، فإذا فقدت واحدا منها أوشكت أن تنهار. وعد منها:

1- البساطة: ويقصد بها ضرورة تجنب القاص التفخيم والبهرجة، وترك الحشو الذي لا طائل وراءه، حتى لا يدفع القارئ إلى الإملال والإزعاج[13].

2- أن تكون القصة غير مستحيلة الوقوع: وذلك أن ما يقصه القاصون لا يخرج عن كونه حقيقة واقعية، أو حديثا مخترعا، وفي كلتا الحالتين لا يجب أن يغيب عن ذهن القارئ أو السامع إمكان الواقعة في الحدث المروي. ذلك أن القصة -كما يضيف- التي لا تجد فيها إلا ضلا ضئيلا من الحقيقة أو إذا اعترضها أمر غريب بعيد الوقوع، فإن قلوبنا سرعان ما تنفلت من جاذبيتها، فإذا "طغى الخيال على الواقع، ومحا الوهم آثار الحقيقة لم ننتفع من القصة شيئا". [14]

3- أن يكون في القصة حركة وحياة: بحيث تعيد القصة للقارئ ما حدث على أبين شكل وأوضح صورة، فتصف الظروف التي أحاطت بها حتى لا يبقى شيء مهم دون أن تظهر صورته لمخيلة القارئ كأنه يراه بأم عينيه. [15]

و الواقع أن تحديد جميل سلطان لعناصر القصة، بالصورة المقدمة أعلاه، تبقى -على أهميتها- ناقصة. فهو لا يشير إلى العناصر الأخرى التي كانت متحققة في النص القصصي، ومطروحة في

الدرس النقدي، اللذين عاصرهما. ونذكر منها: الحوار، والسرد، والزمان، والمكان، والبناء، والعقدة، ولحظة التنوير.[16]

ويبدو لنا أن المؤلف، وقد اكتفى بتلك العناصر الثلاثة لا غير، كان منساقا وراء تغليب جانب الموضوع، منسجما في ذلك مع رؤيته لماهية الأدب ووظيفته. فهو عندما حدد العناصر السالفة: البساطة والواقعية والحيوية، وعدها أساسية في كل قصة، ربط ذلك بافتراض تعميمي مؤداه أن معظم القصاصين يذهبون إلى أن القصة الخالية من التحليل النفسي أو الاجتماعي تكون فاقدة ركنا عظيما من الفائدة المرجوة.[17]

وتأسيسا على هذه الفائدة المرجوة المفترضة، بنى مفهومه لنفعية القصة، وبالتالي لـ**نفعية الأدب**، يقول: "و الواقع أن القصة التي لا تنفع القارئ، ولا تزيد في علمه بالحياة شيئا هي أقرب ما تكون لإضاعة الوقت، لأن قراءة القصة للقصة وحدها، أمر لا تقره أمة تريد أن تنتفع بأدبها في مقوماتها الحيوية والخلقية، وطلب الفن للفن نظرية عاشت حقبة من الزمن في القرن التاسع عشر، ثم تبين للناس خطلها في الأمم الراقية، فما بالك بأمة أخذت في سبيل الحياة بعد الموت، فهي أحرص ما تكون على أن تنتفع بتفكير أبنائها... ونفع القارئ، أمر لا غنى عنه في القصة".[18]

والواضح "أن دعوة سلطان إلى نفعية الفن هي إشارة مبكرة إلى الدعوة التي ستتعاظم كلما تقدمنا في دراستنا من اجل وظيفة الفن الاجتماعية، عند سائر (الأطراف السياسية).

فلقد كان من همّ الجميع أن تنتهي دعوة الفن للفن، وأن تتوظف القصة وسواها في مجرى المعركة العام...".[19]

وفي الحق، إن جميل سلطان، سواء في تحديده لشرائط القصة، أو في دعوته لنفعيتها، قد أطر نفسه في حقل فن القصة كما تبلور في القرن التاسع عشر. غير أننا مع هذا نلاحظه يعود ثانية ليؤكد الإشكال القائم في نقد عصره، محاولا إيجاد عمق لهذا الفن بعناصره التي حددها في موروثنا الثقافي. يقول: "أما قصصنا العربي القديم، فيأخذ من هذه الشروط الحديثة بقسط وافر، بل إني لأذهب إلى أبعد من هذا، فأرى أن الشرائط الثلاثة الأولى، التي لا يكاد يختلف فيها أديبان، وهي البساطة والواقعية والحيوية، كانت ألزم صفات الأقاصيص العربية".[20]

وللتدليل على هذا الحكم القاطع يسوق أمثله مستفيضة من التراث العربي، سواء في جانبه الشفوي أو في جانبه التأليفي، يرى فيها توافرا لمجمل العناصر القصصية.[21]

وفي تفسيره لهذه الظاهرةٍ عند جميل سلطان، ظاهرة الربط بين فن القصة في شكله الذي ظهر به في أوروبا، وبين عمقه في تراثنا الثقافي، يرى نبيل سليمان: "أنه (أي جميل سلطان) ظل أمينا للميل إلى وصل صلة المستحدث بالتراث، مجسدا في ذلك أبرز مسألتين في ذلك الميل، خلال تلك الفترة، وهما: التأصيل القومي عبر الاتصال بالتراث، والتحديث والعصرنة عبر الاتصال بأوربا القرن العشرين"[22]

ولعل منطق الرؤية، الذي جعله يرد القصة بالعناصر التي حددها إلى موروثنا الثقافي، هو الذي دفعه إلى قرن دراسته لها بدراسة فن المقامة كما أسلفنا سابقا. **فكيف تم ذلك؟**

أول أمر يصادفنا، هو أنه انطلق في تحديده لظهور فن المقامة في أدبنا العربي الحديث، من النقطة التي أخذ فن القصة فيها –بزعمه- يحيد عن العناصر السابقة: **البساطة والواقعية والحيوية**، ويتحول شيئا فشيئا في أواخر العصر العباسي إلى **صناعة**، جعلت من اللغة صنعة يجهد فيها المرء نفسه، ومن الأدب أساليب للتدليل على واسع المعرفة، فطغى التكلف في الإنشاء، والتصنع في الأدب: "واصطنعت القصة بعد ذلك فأوشكت البساطة أن تفقد، وضعفت الواقعية، وتعقد الأسلوب، وفاضت اللغة وطغت المحسنات. .. فكانت القصة الفنية في هذه المظاهر وحدة مستقلة، وشيئا جديدا في الآداب، أطلق عليه اسم المقامة".[23]

والواقع أن جميل سلطان منذ الانطلاقة، فضلا عن قول التطابق بين القصة والمقامة، انساق وراء الجانب الشكلي، اللغوي تحديدا، في مقاربته لتحديد نشأة فن المقامة، يقول: "المقامة في الاصطلاح الأدبي: قصة صغيرة تعتمد على حادث طريف، وأسلوب منمق، وهي في أصلها اللغوي اسم لموضع القيام، وللجماعة من الناس، فيقال في اللغة: قام يقوم قياما، إذا وقف على قدميه، فهو اسم الموضع من أقمته إقامة، الخ".[24]

ثم يندفع وراء هذه التخريجات اللغوية[25]، دونما التفات للجوانب الأخرى، أي دونما التفات إلى أن هذا الشكل اللغوي الذي ظهرت به المقامات هو جزء من تطور النثر العربي وجزء من تطور الحياة العربية التي عبر عنها هذا الفن، ونتج في أحضانها.

يقول حسين مروة[26]: "لقد كان فن النثر العربي في حركة تطور جارفة عارمة، ترافق الحياة الحضارية في العصر الزاهر.كان هذا الفن يزداد تعقيدا كلما ازدادت الحضارة العباسية تعقيدا. فمنذ عبد الحميد الكاتب وابن المقفع، ثم الجاحظ، أخذ النثر العربي يتنقل في مراحل من الترسل، إلى الصناعة والزخرف وكتابة الرسائل والدواوين، إلى تناول الشؤون العامة من حياة المجتمع بمختلف جوانبها. حتى إذا جاء عصر بديع الزمان كان النثر قد بلغ ذروة هذا التطور، وصار احتفاله بالصناعة والزخرف البديعي والبياني يوازي احتفاله بالمواضيع الاجتماعية والسياسية والعلمية والفلسفية بوجه عام".

وفي الحق، إذا نحن تجاوزنا هذا التحديد الشكلي (اللغوي) لفن المقامة كما تقدم به جميل سلطان، فإننا عدا ذلك، سنجد قراءة جدية لفن المقامة تتمحور حول مفهوم "**النفعية**"، وهو المفهوم نفسه الذي خلص إليه بعد دراسته لفن القصة،كما رأينا ذلك أعلاه.

غير أن مفهوم النفعية هذا، لم يتحدد في فراغ، وإنما كان خلاصة مركزة لعملية كشف واكتشاف لعالم المقامة.

فجميل سلطان بعد أن فرغ من تعريف المقامة، راح يلاحقها في تشكلها وتطورها التاريخيين، بدءا من مقامات الزهاد مرورا بالمقامات الشعبية، ووصولا إلى المقامة الفنية بالشكل الذي انتهت إليه في القرن الرابع الهجري على يد بديع الزمان الهمداني. وهو من خلال هذه الملاحقة كان يكتشف في الوقت ذاته، الفئات الاجتماعية المهمشة والمفقرة، التي كان أبطال المقامات تكثيفا ونمذجة لها، وبالتالي كان يكتشف إطار المقامة ووظيفتها الاجتماعيين.

وبناء عليه، نرى أن قراءته الكاشفة لمقامات بديع الزمان الهمذاني، ومعاينته لعوالمها الزاخرة بالأحداث والوقائع والناس،هما اللذان أمليا عليه الانتهاء إلى مثل هذه الخلاصة المكثفة والدالة: "وأغلب الظن أن الغايات الاجتماعية والأدبية كانت أجل ما رمى إليه البديع في مقاماته، فقد تناول كثيرا من مشاهد الحياة الواقعية فصورها، وأبدع في تصويرها، ثم أوردها وعليها مسحة من روحه وتفكيره، فكان كأنما يعالج في قصصه مشاكل الإنسانية في ذلك الزمان" [27].

بل الأكثر من ذلك، نراه في ضوء هذه القراءة لا يكاد يخرج من هذا الحكم حتى ما بدا له من ابتكار الخيال: "أما أقاصيص الخيال، فلم تكن خلوا من حقائق الواقع"[28].

وفي إطار من هذه الرؤية الاجتماعية التي بها قرأ مقامات بديع الزمان، قرأ مقامات الحريري[29]، ومقامات المويلحي[30] أيضا، وكشف عن مضامينها الاجتماعية.

والحق أن المقامات هي كذلك، كانت نتاج واقع اجتماعي معين، وتعبيرا في الوقت نفسه عن قضايا هذا الواقع الاجتماعي. فـ"في ظني -يقرر حسين مروة- أن لا ظلم يصيب الأدب والفن كمثل القول بأن كاتبا أنشأ تلك الفصول (يقصد المقامات) الزاخرة بالحياة والحركة والصور الإنسانية المتنوعة، إنما أنشأها للعبث اللغوي والصيغة الإنشائية ليس غير"[31].

وهكذا يتضح لنا أن جميل سلطان انتهى إلى عكس ما بدأ به، أي أنه من خلال استقراء المقامة وقف على غايتها الاجتماعية، وشرطها بواقعها، وما عادت المقامة ههنا فقط، هذا التنطع اللغوي، وهذه الصنعة البديعية المتكلفة.

وعلى العموم يمكن القول إنه "من الناحية المنهجية، ومن ناحية تحديث أدوات الناقد السوري يقف كتاب "**سلطان**" كعلامة متميزة" [32].

ثم "إن دعوة "**سلطان**" إلى نفعية الفن هي إشارة مبكرة إلى الدعوة التي ستتعاظم من أجل وظيفة الفن الاجتماعية"[33].

ثانيا – نزيه الحكيم :"محمود تيمور رائد القصة العربية" [34]

إذا كان جميل سلطان كما رأينا، قد درس فن القصة كمدخل لدراسة فن المقامة، محاولا بذلك إيجاد صلة ربط بين الفنين، منسجما في ذلك مع رؤيته (القومية) التي ترى ضرورة إحياء الموروث، وفي الوقت نفسه البحث عن، والدعوة إلى الحداثة. فإن نزيه الحكيم، على العكس من ذلك، جعل فن القصة في حد ذاته ميدانا لممارسته نقده. ولم تكن هذه الممارسة تنظيرا لهذا الفن، بل كانت إلى جانب ذلك، وبالدرجة الأولى، تطبيقا على إنتاج عياني، هو إنتاج "**محمود تيمور**". فكان التنظير عنده يؤدي وظيفة أساسية، هي وظيفة إضاءة جوانب التطبيق.

وهكذا، ومن البداية ينكشف الموقف النقدي لنزيه الحكيم. فهو في مقدمة الكتاب يحدد مجموعة القضايا التي يريد نقضها، ويعلن عن الأهداف التي يرومها:[35]

1- يرى أن هناك موقفا يكاد يكون عاما، يريد أن يصبغ حياتنا وأدبنا بصبغة التشاؤم، فكان أن كثر المتشائمون في الأدب والنضال القومي سواء بسواء. وأن هذا الموقف التشاؤمي ليس

وليد أمزجة فردية، وإنما هو انتظام في إطار رجعية تتغذى بالخرافات، وتسعى جاهدة إلى شدنا بأغلالها إلى وراء، فتمنعنا من التقدم إلى حيث تهفو عيوننا إلى النور.

2 – وأن الانفلات من هذا الوضع لا يتم إلا من طريق صراع كل العقليات الرجعية، وحين يتم هذا الانفلات يتجسد القطع مع الحياة التي يعجزها أن توحي أدبا، يطمح إلى الخلود، ذلك بأن الأدب الخالد مرآة الحياة: وأدبنا بوضعه التشاؤمي الذي هو عليه، لا يجرؤ على أن يصور حياتنا.

3- ثم إن دراسة أديب مثل محمود تيمور، جديرة بأن تدعونا إلى التفاؤل، وتدلنا على المبالغة الكبرى التي يندفع إليها هؤلاء المتشائمون. ذلك لأن مصيبتنا ليست في أدبنا، وإنما في وضع أمتنا التي تنتجه.

وتأسيسا على هذه القضايا التي نقضها، وكشف عن جوانب المبالغة والخلل فيها، أعلن هدف دراسته المركزي"وهو أن تحارب التشاؤم، وأن تدعو إلى الأدب الذي نحتاج إليه"[36].

وهكذا بدأ نزيه الحكيم دراسته لأدب محمود تيمور بفصل، بسط فيه المنابع التي رأى فيها محددا لشخصيته كأديب. وهي عنده اثنان:

العنصر الأول: الأسرة التي وفد مؤسسها مع محمد علي، والتي اضطرتها اضطرابات حياتها السياسية بعد ذلك، واعتزالها المناصب، إلى الميل للمعرفة واحترام الفكر، والولوع بالاطلاع. وعندما بلغ محمود تيمور سن التفكير والإنتاج كان قد انتهى إلى تاريخ أسرة معتنية بالآداب، مشغوفة بالاطلاع.[37]

والعنصر الثاني: أخوه محمد تيمور الذي كان قد سبقه إلى الإنتاج القصصي، والذي يعده نزيه الحكيم خالق التصوير الواقعي للحياة الاجتماعية في قصصه، مستفيدا في ذلك من رحلاته إلى أوروبا ووقوفه على بيئتها الناضجة والحرة، حيث ينزع الناس منزع النقد لكل ما لا يلاءم الحياة الجديدة.[38]

وتحديد المنابع التي استقى منها محمود تيمور أدبه، بالصورة التي استخلصها نزيه الحكيم، مهم هنا في دراسته. لأنه في ضوئها يحتكم إلى مجموعة الآراء النقدية الخاصة برسالة الكاتب وعالمه القصصي.

وهذا ما أفضى به إلى تخصيص الفصل الثاني لـ: "**رسالة الأديب**". وهو في استخلاصه لهذه الرسالة من أدب محمود تيمور يراها تجلت في سمتين:

السمة الأولى: "ولنذكر أن السمة الأولى عند تيمور،المسيطرة على تفكيره وعاطفته،هي حبة للخير،وتجنبه الأذى والعنف، فهو في نفسه الوداعة- الشرقية كما يسميها – أبعد الناس عن امتلاك العواطف العنيفة كالبغضاء والميل إلى الشر". (39)

ويعلل نزيه الحكيم هذه السمة التي تختص بها نفسية تيمور الميالة إلى الهدوء والمحبة للخير، بأنها ترتد إلى طبيعته الارستقراطية المنعزلة، التي لا يطلب إليها أن تحمل لواء أدب مناضل.

ثم إن تيمور نفسه -بحسب نزيه الحكيم- كان يقف إلى جانب مقولة "**الأديب-الصدى**"، ويرفض مقولة "**الأديب-القائد**"، لأنه كان يعتقد بأن الفن الخالد ما كان إنسانيا، غير مقيد بوضع مخصوص وزمان مخصوص وأمة مخصوصة. والفنان لا يؤثر في المجتمع-كما يعتقد البعض خاطئين- وإنما هو يتأثر بالمجتمع فيعبر عن هذا التأثير، وإذن لا مجال -والرأي لتيمور دائما- أن تنتظر من الأديب تأجيج ثورة أو إنشاء مذهب(40).

السمة الثانية: "وشيء آخر جديد: لقد تعودت أن ترى النقاد يفرقون بين الخير- موضوع علم الأخلاق-، وبين الجمال -موضوع الفن- أما تيمور فنفسه الخيرة تجعله يرى للخير مكانا واسعا في غاية الفن ذاته. فهو إذا أنكر على الفنان أن ينزل إلى السوق ليشغل نفسه بمشكلات الناس، لا ينكر عليه أن يزيد العالم بفنه نورا على نور"(41).

والواقع أننا هنا أمام مجموعة أحكام تقدم بها نزيه الحكيم، بصيغة التعميم حتى لتكاد تفقد كل ماهية لها، وبشكل تقابلي حتى لكأن التعارض قائم في ذاتها، لا في ترابطها الموضوعي.

فهو يطرح الخير والهدوء في مقابل الشر والعنف ويفسرهما بمزاج فردي اكتسبه تيمور من طبيعة الارستقراطية المنعزلة. ويطرح فكرة "الأديب- الصدى" في مقابل "الأديب-القائد"، ويضفي على الأول صفة التأثير الايجابي في الحياة وينفيه عن الثاني والأدب الإنساني في مقابل الأدب المحلي المخصوص ونزول الفنان إلى السوق وشغل نفسه بمشكلات الناس في مقابل الدور التنويري الذي يزيد العالم نورا على نور.

ومبدئيا نقول، إن هذه المتقابلات، هي في الأساس متقابلات ميكانيكية، لأنها تشير في جوهرها إلى وجهة نظر في الفن، تكاد تندمج مع رؤية تقول:"إن الأعمال الفنية لا تخلق لتلبية حاجة اجتماعية معينة، ولكن تخطوة للأمام في سبيل الرقي الذاتي"[42]، الأمر الذي أوصله إلى تقديم أحكام مغلوطة. ونقول مغلوطة، ليس لأنها غير متوافرة في أدب محمود تيمور، ولكن لأن نزيه الحكيم أضفى عليها صفة التبرير. ومهما يكن هذا التبرير، فإن هذه المتقابلات بالشكل الذي طرحت به، تبعدنا عن الوضوح، وتدفع بنا رأسا إلى مزيد من التعمية، ذلك لأنها تتأسس على مفهوم للفن عموما، وللأدب خصوصا، يداخله كثير من التشويش.

فنحن عندما نراه يعرف الأدب بالذي لا يستطيع إلا أن يكون حدسيا غريزيا[43]، ووظيفة الكاتب في أن يتعمق في نفسه يستجلي أغوارها ويستطلع ما فيها من جمال، فإذا فعل استطاع أن يعرف النفوس الأخرى وأن يحبها من خلال نفسه[44]، نكاد لا نصدق أنه هو نفسه الذي نقض في المقدمة رؤيا التشاؤم التي تطبع حياتنا وأدبنا، وأنه هو الذي -في الخاتمة كما سنرى- يطالب بنوع من الأدب يلزمه أن يتضمن بعدا قوميا وسياسيا، وذلك ليس هو بالتأكيد الأدب المندمج بخوالج النفس المنغلقة في دائرتها الضيقة والمستندة إلى الحدس الغريزي الذي لا ترفده معرفة عارفة وواعية.

إننا هنا، نلاحظه يقترب بشكل واضح من الفهم النفسي للظاهرة الأدبية. ونحن إذ نقرر هذا، فلسنا هنا بطبيعة الحال بصدد إنكار ما للتحليل النفسي من فضل الكشف عن حقائق جديرة بالاحترام، وإنما نحن بصدد إنكار طريقه في النظر إلى الظاهرة الأدبية بعد سلخها عن مجالها الاجتماعي، أي طريقة قصر الكلام على المجال النفسي دون محاولة الربط بين المجال النفسي للظاهرة ومجالها الاجتماعي، باعتبار الظاهرة، أية ظاهرة، هي في نهاية التحليل إفراز لواقع اجتماعي موضوعي معين.

والواقع أن هذا التشوش نابع من خلط المفاهيم المادية والمثالية عند نزيه الحكيم كما يقرر نبيل سليمان[45]: "إن هذا (الخلط) لدى نزيه الحكيم يدفعنا إلى أن نقرأ في مكونات موقفه، وفي الموقف نفسه، مشارب متعددة، وإن كان المشرب المادي فيه هو الأقوى".

ولعل هذا المشرب المادي الأقوى الذي يقول به نبيل سليمان أن يكون أشد بروزا في الفصل الثالث من كتاب الحكيم، وعنوانه: "**ألوان حياة أدبية**".

فنحن نراه في هذا الفصل، بعد أن درس مستويات الكتابة عند تيمور، ودرس أسلوبه، يخصص مبحثا مهما لعالم تيمور القصصي، ينطلق فيه من محدد ساعده على التخلص، أو بالأحرى التخفف من أعباء الرؤى المثالية، والنفسية منها تحديدا، وجعله يقرأ ما أنتجه تيمور وفقا لمحددات المنهج الذي أعلن عنه في مقدمة الكتاب، يقول:"هذا – العالم التيموري- ليس مجموعة من النماذج لأفراد مختلفين. .. وليس من ريب في أن الطبقة التي يخصها تيمور بوده من بين هذه الطبقات جميعا هي الفلاحون"[46].

وتأسيسا عليه اهتم نزيه الحكيم بتوضيح مكونات تصوير محمود تيمور لطبقة الفلاحين، فيرى أن "ليس في كل ما كتب تيمور مشهدا واحدا يتوسع في وصف الفاقة التي يعانيها الفلاح المصري، وهي مع ذلك السبب الأول الذي يتخبط فيه هذا الفلاح"[47].

وإن عدم توسع تيمور في وصف فاقة الفلاحين، التي هي في أصل واقعهم الطبقي، ومعاناتهم الاجتماعية، هي التي جعلته برأي نزيه الحكيم يقف عند حدود الرثاء لجهل هذه الطبقة وقناعتها بالذل، منسجمة في ذلك مع ما يؤطر حياتها من هيمنة السحر وسيطرة الخرافة ممتزجتين بالدين[48].

وواضح أن تصوير تيمور لطبقة الفلاحين، اعتمادا على تقويمات نزيه الحكيم، انكشف محدودا. فإذا كان صحيحا أن طبقة الفلاحين تتأطر بوضع يشيع فيه الجهل والخرافة والتدين، فالصحيح أيضا أن ذلك ليس غريزة تختص بها، وإنما هو نتاج وضع اقتصادي – اجتماعي تحياه هذه الطبقة. ثم إننا نعتقد أن محمود تيمور صور طبقة الفلاحين كموضوع للتاريخ، لا كطبقة فاعلة في التاريخ. لذلك اكتفى بعرض الجوانب الخارجية العرضية، ولم يتعمق المسألة باعتبار الفلاحين، ومهما كان وعيهم مشوبا، طبقة اجتماعية تدخل موضوعيا في علاقات تناقض وصراع مع الطبقة النقيض، حتى ولو كان وعيها العياني مثاليا وخرافيا واستسلاميا.

غير أن نزيه الحكيم سلك وجهة أخرى في تعليله لمحدودية رؤية محمود تيمور. فهو يردها إلى موقعه وموقفه الارستقراطيين. فتيمور الارستقراطي تربطه بطبقة الفلاحين علاقة حب عنيف، يمليه عليه إعجابه "ببساطتها الصافية وطويتها الساذجة الكريمة".[49]

والموقف نفسه، بحسب نزيه الحكيم، يعبر به محمود تيمور عن تعامله مع الطبقة العاملة. فهو لا يرى فيها ابتعادا عن مواصفات الطبقة الفلاحية، من حيث جهلها واستلامها للخرافة وخضوعها

لسلطان القدر[50]، وإن كان يرى في اتصالها بالبيئات الأخرى في المدن يفتح إمامها آفاقا جديدة لا يعرفها القرويون. [51]

غير أن موقف تيمور المعبر عنه بالتعاطف مع الطبقتين الفلاحية والعمالية، ينكشف هذه المرة صارما تجاه الطبقات الوسطى: "فإذا ارتقيت إلى الطبقات الوسطى والعليا فجأك الموقف الصارم الذي يقفه منها تيمور، على غير عادته، فهو في كل ما كتب عنها من قصص محلية يحاول ألا يعرض علينا إلا زيف حياتها وألا يبرز لنا منها إلا نواحي الشر".[52]

والواقع أننا نحب أن نشير إلى أن تيمور، سواء في تعاطفه مع الفلاحين والعمال، أم في موقفه المضاد الصارم من الطبقات الوسطى والعليا في المجتمع، عبر عن فلسفة النخبة الارستقراطية، فجاءت آراؤه مراوحة مكانها، واقفة عند حدود الإشفاق والتعاطف، وما استطاعت الذهاب إلى الحد الأقصى، أي إلى حد الالتزام بقضية الفلاحين والعمال، التي هي قضية تعرية واقع الاستغلال ورفضه والدعوة إلى تغييره، ذلك أن موقفا مثل هذا يتطلب حسما في الرؤية وعمقا في الوعي.

ثم إن موقفه من الطبقات الوسطى والعليا لم يكن موقفا طبقيا نقيضا، وإنما كان موقفا من داخل الطبقة نفسها.فقصاراه، انسجاما مع نخبويته أنه ينعى عليها سلوكاتها الاجتماعية المتمثلة في زيف حياتها وشرورها وفسادها، ولا يتعرض إلى جانب هذا، إلى ممارساتها الطبقية الاستغلالية، التي هي في الحق، أصل لهذه السلوكيات الاجتماعية.

ولعل هذا هو الذي دفع بنزيه الحكيم إلى مثل هذا التساؤل في خاتمة الكتاب: "أتكون هذه الألوان من أدب تيمور كافية لجعله حقيقا بالدراسة ؟"[53] وفي الإجابة يرى نزيه الحكيم أن محمود تيمور :"لم يأت بفلسفة جديدة ولا أبدع مذهبا لم يكن"[54]، وأن قصارى ما فعله "هو أنه طاوع الحياة التي تجري فربط بينها وبين الأدب"[55]. ثم إن محمود تيمور"لم يخلق بأقاصيصه عالما جديدا ولا أيقظ الغفاة من النوم، ولكنه حقق مهمة الفنان الناقد." [56]

وفي الحق فإن نزيه الحكيم، إذ يسجل تحفظاته على أدب تيمور، لا يتردد في إعلان إعجابه بهذا الأدب في عمومه وجوهره. بل هو يقرن هذا الإعجاب بما كان يراه من أدب حق: "نحن إذن حين نعجب بتيمور لا ننسى عيوبه ولا نضخم مزاياه، بل نعتبره -في ميدان القصص- خطوة أولى هامة في طريق الأمة العربية نحو خلق أدبها الكامل. إننا في السير إلى هذه الغاية، أشد ما نكون

حاجة إلى أدباء "بنائين" لهم على الأقل مثل جلده وإيمانه، يفرضون علينا أن نثق بمستقبل أدبنا وأن نتجه إليه في تفاؤل".[57]

وهكذا نرى نزيه الحكيم يعود في الخاتمة إلى ما كان قد قرره في المقدمة. فهو يريد من أدبنا أن يتجه بنا نحو التفاؤل، وأن يجعلنا نقطع مع التشاؤم الذي هو من صميم عقليتنا الرجعية.لذلك نراه يتقدم بنقد لاذع لما يسميه"**الأدب الخالص**" و"**الأدباء الإنسانيين**".

يقول: "ولعل نصيبا كبيرا من ضعف أدبنا الحاضر يرجع إلى أن عندنا كثيرا من هؤلاء الأدباء – الإنسانيين-، يتلذذون بجمال الزهر والعطر، وينعمون بدفء الساق العارية في ضوء القمر، سادرين في كبرياء البرج العاجي، أشباحا لأدباء وظلالا لا حياة فيها، على حين أنا في مرحلة نضال، لا مكان فيها لأديب لا فكر له ولا مذهب يدعو إليه.إن من لا يناضل من أجل التقدمية هو بطبيعته عماد في بناء الرجعية، ونخشى أن يظل هؤلاء الأدباء " الإنسانيون"، في مكانهم من هذا البناء،يعميهم "الأدب الخالص" عن مجتمعهم الذي يعبد أصنام التقاليد فينحط فيه مستوى الفكر".[58]

ولم يقف نزيه الحكيم عند هذا الحد الحازم والحاسم من نقده لحال الأدب المعاصر له، بل هو تعدى ذلك إلى الدعوة إلى أدب بعينه: "إننا الآن أحوج ما نكون إلى أدب غير تقليدي، يرفع مستوى حياتنا، ويربى فينا العقل والعاطفة، إلى أدب قومي". [59]

وهكذا نرى نزيه الحكيم الذي سبق له – كما بينا أعلاه – أن رفع من شأن الأدب المستند إلى الحدس الغريزي، واعتبر أن ليس من شأن الأديب أن ينزل إلى السوق وأن يشغل نفسه بمشاكل الناس، وأن الأديب يتأثر ولا يؤثر، وأن لا شأن له بالمذاهب وغيرها من التقويمات المشوهة والمشوشة، توج دراسته كما يرى نبيل سليمان بأن "انتقل إلى معركة الحاضر والمستقبل التي يخوضها الأدب العربي، وأعطى دراسته بعدها السياسي، وانتماءها المحدد". [60]

وعلى العموم فإن كتابي جميل سلطان ونزيه الحكيم، اللذين ألممنا بهما أعلاه، هما الصورة الأكمل والأفضل لحالة النقد السوري خلال الأربعينيات، سواء فيما يتعلق بالمنهج أو بتمثيلها للتوجهات النقدية الاجتماعية الجنينية.

الهوامش:

[1] سليمان نبيل: النقد الأدبي في سوريا، ج/1، دار الفرابي (بيروت 1980)، ط/1. ص: 33-34.

[2] حزب البحث العربي الاشتراكي- القيادة العامة -: نضال حزب البحث العربي الاشتراكي 1943- 1975،مطبعة القيادة القومية. (دمشق 1978)، ط(؟). ص: 10.

[3] المرجع نفسه. ص: 18-21

[4] بكداش، خالد: ملاحظات وآراء في بعض قضايا الفكر والفلسفة والأدب. دار النشر(؟)، دمشق(1976). ط(؟). ص:33.

[5] سليمان نبيل: النقد الأدبي في سوريا، ج/1. ص: 40.

[6] ينظر المرجع نفسه. ص: 35-41

[7] من أمثلة ذلك:

- حسين، محمد حاج: عبقرية الأدب العربي. دار النشر (؟)، البلد(؟)، ط(؟)، (1944).
- حيدر، لطفي: محاولات في فهم الأدب. منشورات دار المكشوف، بيروت 1943، ط(؟).
- فيصل، محمد روحي: تحت المبضع. منشورات دار الحكمة، حمص(1949)، ط(؟).
- المحاسني، زكي: أبو العلاء ناقد المجتمع. دار الفكر العربي، ب(؟)، ت(؟)، ط(؟).

[8] سليمان نبيل: النقد الأدبي في سوريا، ج/1. ص: 46.

[9] صدرت الطبعة الأولى سنة 1943. ونحن هنا نعتمد الطبعة الأولى لدار الأنوار. بيروت (1967).

[10] سلطان، جميل: فن القصة والمقامة. دار الأنوار، بيروت (1967). ص: 3-4.

[11] المرجع نفسه. ص:3.

[12] سليمان نبيل: النقد الأدبي في سوريا، ج/1. ص: 46-47.

[13] سلطان، جميل: فن القصة والمقامة. ص: 10-11.

[14] المرجع نفسه. ص:11-13.

[15] المرجع نفسه. ص:13-14.

[16] يراجع في هذا الخصوص: اسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه. دار الفكر العربي. ب(؟)، ط/6. (1976). ص: 179- 203.

[17] سلطان، جميل: فن القصة والمقامة. ص: 14.

[18] المرجع نفسه. ص:14.

[19] سليمان، نبيل: النقد الأدبي في سوريا، ج/1، ص: 47-48.

[20] سلطان، جميل: فن القصة والمقامة، ص: 18.

[21] المرجع نفسه، ص: 18-20.

[22] سليمان، نبيل: النقد الأدبي في سوريا، ج/1، ص: 47.

[23] سلطان، جميل: فن القصة والمقامة، ص: 20

[24] المرجع نفسه، ص: 20-21

[25] تستغرق هذه التخريجات الصفحات 20 إلى 23 من الكتاب

[26] مروة، حسين: تراثنا،كيف نعرفه ؟مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1985، ط/1، ص 216

[27] سلطان، جميل: فن القصة والمقامة، ص: 112

[28] المرجع نفسه، ص: 112

[29] نفسه، ص: 149.

[30] نفسه، ص: 171

[31] مروة، حسين: تراثنا، كيف نعرفه ؟ ص: 215

[32] سليمان، نبيل: النقد الأدبي في سوريا، ج/1، ص: 46.

[33] المرجع نفسه، ص: 47

[34] ظهرت الطبعة الأولى سنة 1944 عن مطبعة النيل بالقاهرة

[35] الحكيم، نزيه: محمود تيمور رائد القصة العربية – دراسة تحليلية – مطبعة النيل، القاهرة (1944)، ط (؟)، خاصة المقدمة

[36] المرجع نفسه، ص: 9.

[37] نفسه، ص: 14 - 16

[38] نفسه، ص: 16 - 19

[39] نفسه، ص: 23

[40] نفسه، ص: 23 – 25

[41] نفسه، ص: 28

[42] شبتولين، أ،ب: النظرية العلمية في الطبيعة والمجتمع والمعرفة. [تر: هيئة تحرير دار الفرابي]، دار الغرابي، بيروت (1981)، ط/1، ص: 241

[43] الحكيم، نزيه: محمود تيمور رائد القصة العربية. ص: 30

[44] المرجع نفسه. ص.: 29

[45] سليمان، نبيل: النقد الأدبي في سوريا، ج/1. ص :51

[46] الحكيم، نزيه: محمود تيمور رائد القصة العربية الحديثة. ص: 88

[47] المرجع نفسه. ص: 89

[48] نفسه. ص: 89- 90

[49] نفسه. ص: 89

[50] نفسه. ص : 97

[51] نفسه. ص: 98

[52] نفسه. ص : 99

[53] نفسه. ص: 103

[54] نفسه. ص: 104

[55] نفسه. ص: 104

[56] نفسه. ص : 105

[57] نفسه. ص : 105

[58] نفسه. ص: 106

[59] نفسه. ص: 107

[60] سليمان، نبيل: النقد الأدبي في سوريا، ج/1 . ص: 51

مفهوم الصورة الفنية في النقد الأدبي الحديث ـــــــ