ندوة مجلة الآداب

«الآداب» والحداثة الشعريّة

د. يمنى العيد

الحداثة إشكاليّة أم خلافيّة؟

يبدو مفهوم الحداثة في الثّقافة العربيّة المعاصرة مفهوماً خلافيّاً. وفي ظنّي، يرجع سبب هذه الخلافيّة، في وجه منه، إلى تناول مفهوم الحداثة في ثقافتنا على أسس مرجعيّته في الثّقافة الوافدة، وعدم التمييز من ثمّ بين ظواهر الحداثة ودلالاتها في الخطاب الثّقافي الآخر باعتبار مرجعيّاته الخاصّة، وبين التطلّع إلى خطاب حداثي في ثقافتنا باعتبار مرجعيّاته وما تعنيه عمليّة إبداع لغة هذا الخطاب وصوغ دلالاته.

الحداثة مشروطة بالواقع الحياتي وأنماط السلوك الحضاري والتّعبير الثقافي.

وفي هذا الصّدد، يمكن القول إنَّ سبب الخلافيّة يرجع في وجه منه أعم، وأعمق، إلى مفهوم الحداثة نفسه. فهي في المفهومي المجرّد، وحسب تنظيرات عدّة، ديناميّة لا تستقرّ على حال. قديمة ومعاصرة. متزامنة بأزمنتها، عامّة ومتميّزة بظواهرها، أو شموليّة قائمة بالخاصّ. أي أنَّ الحداثة ليست قائمة بذاتها. وتُعتبر ديناميّتها أساس ظواهرها، وعدم استقرارها على حال راجع إلى التّاريخيّ باعتباره فواصل نوعيّة في التحوّل المعرفيّ، به تتشكّل ظواهر الحداثة ويتميّز جوهر خطابها.

إنَّ ظواهر الحداثة مشروطة بمرجعيّاتها، لا بما تعنيه هذه المرجعيّات من منقول، بل بما تعنيه، أساساً، من واقع حياتي وأنماط في السّلوك الحضاري وفي التعبير الثّقافي. وهي بذلك مرجعيّات خاصّة. وهي بالخاصّ لا تنغلق، حكماً، وكما يدّعي البعض، على ذاتها، بل هي، ومن أجل حياة هذا الخاصّ، مدعوّة لانفتاح تغتني به، ولا تلغي أو تنفي ذاتها فيه. فالواقع، أيّ واقع، بكلّ بناه، وعلى مختلف مستوياته، لا يستمرّ حيّاً إلاَّ بديناميّته؛ ولا يمكن لوعينا الّذي هو أثر متكوّن بهذه الدّيناميّة، وفاعل في آن في حركتها، أن يتميّز إلاَّ كوعي نقديّ بذاته يمارس وجوده بتقويم هذه الظواهر كما في إبداع معالمها الحداثيّة.

ولئن كانت الخصوصيّة خلافاً، فإنَّ الحداثة، بخلافيّتها، علامةٌ على طابعها التّاريخي. وهي بتاريخيّتها لا تقبل بوحدانيّة الوعي، أو بمثاليّه، وبالتالي لا تقبل بالخطاب النّموذج، أو بتماثل التعابير الثقافيّة وحداثتها الواحدة؛ لأنَّ زَمن الحداثة يناقض ثبات الزّمن وتأبُّده في ما هو جوهري مقدّس.

لنقل إنَّ الحداثة بطابعها الخلافي تشكّل مفهوماً، له، في التعيينات الماديّة، معنى التحوّل النقدي والنقضي، لفعل ثقافي لا يستمرُّ حيّاً إلاَّ بتحوّلاته النّوعيّة القائمة على حدِّ القطيعة، أحياناً، وعلى حدِّ احتمالاتٍ تتمرّى فيها، حيناً آخر، أحلام مجموعات من البشر بالحرّيّة والعدالة والتقدّم.

إذن، لئن كان من الممكن الاتّفاق على أنَّ الحداثة هي، نظريّاً، ديناميّةٌ في العلاقة بالعالم، والوعي به، والإنتاج فيه... فإنَّ الخلاف يصبح خلافاً في النّظر إلى ظواهر الحداثة، أو إليها تعييناً وتحديداً وتقويماً؛ أو يصبح خلافاً في النّظر في حقول الممارسات الثّقافيّة عامّة وأشكال الإبداع خاصّة، وذلك تبعاً للمواقع والرؤى، وللقيم المعرفيّة والجماليّة الّتي تحكم علاقة النظر بموضوعه.

وعليه، لئن كان من الممكن افتراض التوافق على مفهوم الحداثة على المستوى النظري المجرّد، فإنَّ الحداثة تبقى في ظواهرها الثقافيّة الماديّة، وفي تعييناتها الخاصّة خلافيّة.

غير أنَّ اللاّفت هو أنَّ هذه الخلافيّة العائدة إلى ظواهر الحداثة في تنوّع الخطاب، اعتُبرت في نظر بعض الدّارسين سبباً يطرح الحداثة كإشكاليّة. وفي ظنّي أنَّ الإشكاليّة ليست في

الحداثة نفسها بل في النّظر إليها باتجاه تأطير ظواهرها في التعريف الواحد المجرّد، أو في التحديد المطلق المعزول عن الثقافيّ في شرطه الخاصّ. وهذا معناه أنَّ الإشكال هنا هو في مماهاة المفهومي المجرّد بتعييناته الممارسيّة المادّيّة.

يتّخذ هذا الإشكال، لدى هؤلاء الدّارسين، سلوك المعاندة لمفهوم الحداثة نفسه والإصرار على نقله من واقع تحوّلاته في الثّقافي ـ الاجتماعي ـ التّاريخي، إلى ثباته في الزّمني ـ المثالي الواحدي. ويكفي توضيحاً لهذا الأمر التذكير، فقط، بأنَّ الحداثة مصطلح ارتبطت مدلولاته المعرفيّة بالثّقافة الغربيّة وبتشكّلات التّعبير البنائيّة في خطاب... وذلك على أساس من علاقة الوعي الثقافي الغربي بذاته، وفي الآن نفسه، بما عرفه الواقعُ الاجتماعي الغربي، تاريخيّاً، من تحوّلات نوعيّة في علاقات الإنتاج ووسائله وقواه ـ وهي تحوُّلات نشأت، كما هو معروف، نتيجة الثّورة الصناعيّة وتطوّراتها التكنولوجيّة اللاّحقة، وما لازم ذلك وتبعه من تحوّل في نظم العيش ومفهوماته، وفي أنماط السّلوك وقيمه الحضاريّة، وفي مستويات المعرفة وحقولها وأسسها النظريّة.

إنَّ مشاعر الغربة والعدميّة، أو النسبيّة المطلقة، والتّهميش... المقروءة مثلاً في خطاب ثقافي يثور على بناه الفكريّة الموروثة وعلى لغته التقليديّة.. هي، كما نعرف، معالم حداثيّة في هذا الخطاب تكتسي بارتقائها إلى الفنّيّ طابعاً إنسانيّاً، مأساويّاً عامّاً. لكن، هل من الجائز أن نتّخذ من الإنسانيّ الفنّي العام سبباً لطمس علاقة هذه المعالم الحداثيّة بمرجعياتها الخاصّة؟ هل نغفل كون تميّزها الفنّي أثراً نسيجيّاً دالاًّ على هذه المرجعيّات باعتبارها معاني، أو مدلولات في النصّ/الخطاب؟. أليس هذا معناه أنّنا نتعامل مع الحداثة كمجرّد مصطلح قاموسي تتعادل فيه المدلولات النصّيّة ولا تتمايز، تتساوى في المعنى والقيمة ولا تختلف!؟ وأنّنا بذلك نُجرِّد المفهوم لنُسقطه على دلالات الظواهر وقد عُزلت دوالُها عن مدلولاتها القائمة بها؟ ألسنا بذلك نحوِّل الحداثة إلى قالب منجز نحشر فيه الحداثات الأخرى... وهي حداثات لخطاب لكلّ منها، بحكم الثّقافي الخاصّ، مرجعيّاته ودلالاته، كما أنَّ لها، بالتّالي، تعابيرها ومعالمها، وربّما تسمياتها المختلفة (المحدث، الحديث، الجديد، التنويري، النهضوي...).

الحداثة ناتج علاقات، وهي بذلك تأبى ثباتها في نسق بنية التزامن، لأنَّها تأبى تأبُّد العلاقات بتكرار إعادة إنتاجها.. فكيف نكون حداثيّين، أو كيف نتطلّع إلى مشروع ثقافي حداثي ـ حين نقبل النّسق الجاهز، أو ننقله فنوفّر له، وعلى حساب الخاصّ في الثّقافة، شرط إعادة إنتاج علاقاته الثقافيّة؟

تتّصف الحداثة ـ إذن ـ بالخلافيّة، أيّ أنَّها ليست بدلالاتها واحدة: إنَّ علاقة الدّال النظري المجرّد بالمدلول النصّي هي علاقة تنتج دلالالتها الخاصّة، لأنَّها علاقة قائمة بمرجعيّات لها خصوصيّتها في الخطاب الثقافي.

أضف أنَّه لئن كنّا نقرأ ظواهر الحداثة في الثّقافة والأدب على مستوياتها المنزاحة، أي على مستوى مفارق لمرجعيّاته في الواقع الموضوعي، فنحن إنّما نمارس، بقراءتنا، التّأويل. وكلّ تأويل اختلاف، لا بالمطلق، بل بالموقع والرؤية. وهذا ممّا يضاعف الخلافيّة.

فهي، في وجه منها، خلافيّة قائمة باختلاف المرجعيّات نفسها باعتبار ما هو خاصّ في واقع المجتمعات الثقافي.

وهي، في وجه آخر منها، خلافيّة قائمة باختلاف مواقع القراءة والرؤى باعتبار منطلقاتها الفكريّة ـ الإيديولوجيّة والأطر المعرفيّة، والتوجّهات المقصودة أو المضمرة. أي أنَّ الخلافيّة هي اختلاف في الحداثي النصّي كما في قراءته. وهي بذلك مضاعفة.

وعليه، فلئن كان للنصوص العربيّة الشعريّة حداثتها في السّياق النصّي الشّعري العربي، فقد كان لمجلّة **الآداب**، كما كان طبعاً لغيرها من المجلاّت والمنابر الثقافيّة العربيّة، فهمها ورؤيتها لهذه الحداثة الشعريّة الّتي نحن بصددها في حدود **الآداب** تكريماً وتقويماً لمساهمتها الرائدة خلال ما يزيد على الأربعين عاماً من العطاء المشعّ في مجال الثقافة القوميّة العربيّة.

الحداثة من منظور «الآداب»

بدءاً أشير إلى أنَّ الحداثة في منظور مجلّة **الآداب**، تبدو مشروعاً ثقافيّاً قوميّاً. وأصحاب هذا المشروع، أو المتكلّمون عليه من الكتّاب والأدباء العرب تنظيراً ومساندة على صفحات **الآداب**، يربطون بين مستقبل الثّقافة والأدب وبين مستقبل العروبة، ويعتبرون العروبة في المشروع الثقافي الأدبي قرين «الحرّيّة والاستقلال والمثاليّة والثقة»[1].

ويبدو **الوعي** بمعناه القومي العربي، فاعلاً أساسيّاً في حركة التغيير الّتي يستدعيها الواقع الاجتماعي ـ الثقافي، وصولاً إلى

(١) راجع على سبيل المثال: أحمد زكي أبو شادي في «مستقبل الشّعر العربي الحديث»، العدد الأوّل سنة ١٩٥٥، والعديد من افتتاحيّات **الآداب** التي كتبها د. سهيل إدريس، ومنير بعلبكي ورئيف خوري.

المستقبل المنشود، أي إلى واقع متحرّر من الاستعمار، تسوده الحرّيّة وينعم بالتقدّم.

لكن هذا الوعي بحاجة إلى يقظة، أو إلى أن يُبعث من سباته وركوده طوال العهود الماضية، وبخاصّة عهد الاستبداد العثماني. وعلى الأدب تقع مسؤوليّة بعث هذا الوعي، أو توعية الإنسان العربي بقضايا الواقع الكبرى. وهذا معناه أنَّ للأدب رسالة يتوجّه بها إلى القارئ لإيقاظ وعيه ودعوته إلى المشاركة في فعل التغيير.

تبدو مسألة الحداثة هنا بمثابة فعل تنوير ثقافي عامّ قائم على مستوى الوعي ومرتكز إلى مفهوم سوسيولوجي للأدب: فالأدب التزام بقضايا الواقع، أو تعبير عنها من منطلق قومي، وهو أيضاً توجّه إلى هذا الواقع بهدف تغييره عبر القراءة/القارئ[٢]. وبذلك تبدو عمليّة التثوير القومي البؤرة المحوريّة في الدورة الثقافيّة للإنتاج الأدبي، أو يبدو الإنتاج الأدبي، في أساسه، إنتاجاً محدَّداً بفاعليّته في الدورة الثقافيّة.

ففي افتتاحيّة العدد الأوّل من السنة الأولى، أي في الافتتاحيّة التأسيسيّة للمجلّة، يوضح د. سهيل إدريس أنَّ للمجلّة رسالة هي «العمل القومي»، وأنَّ الأدب الّذي تناصره المجلّة هو «الأدب القومي». كما أنَّه يربط صدور المجلّة بحاجة حيويّة نشأت، حسب تعبيره، عن ذلك المنعطف في التّاريخ العربي الحديث. ولعلّ هذا المنعطف الّذي لا يحدّده صاحب المجلّة، هو في نظرنا نكبة فلسطين (١٩٤٨) والثّورة المصريّة (١٩٥٢). **والآداب** بصدورها في ذلك الوقت جاءت حسب ما جاء في افتتاحيّتها الأولى، لتلبّي الحاجة «إلى مجلّة أدبيّة تحمل رسالة واعيةً»، أي جاءت لتساند، في المستوى الثقافي، الثّورة العربيّة في التحرّر من أمراضها وأعدائها.

ومن أجل تحقيق هذه الرّسالة على مستوى الأدب تشير الافتتاحيّة إلى مفهومين معروفين في مجال نظريّة الأدب:

ـ الأوّل هو مفهوم **الانعكاس** الّذي يشكّل مرتكزاً أساسيّاً في التنظير المادّي ـ التقدّمي، أو المادّي ـ الاشتراكيّ، للأدب.

ـ والثاني هو مفهوم **الالتزام** السارتري الّذي ارتبط بالتنظير لفاعليّة الكلمة الأدبيّة وأثرها في التغيير الثّوري، كما ارتبط بمناصرة الأدب لقضايا التحرّر في العالم الثالث وبشكل خاصّ بنضال الشّعب الجزائري للتحرّر من الاستعمار الفرنسي.

وكلا المفهومين شاعا آنذاك في أجوائنا الثقافيّة العربيّة. ولئن كان مفهوم الانعكاس مفهوماً مرتبطاً بنظريّة الأدب الواقعي ـ الاشتراكي في مرتكزه المادّي الماركسي، فإنَّ **الآداب** لم تقل بالانعكاس بمفهومه هذا. كذلك مثّل مفهوم الالتزام فيها استمراراً لمقولة «الأدب المسؤول» الّتي برزت قبلاً في أدب عمر فاخوري، وخليل تقي الدّين ـ كما مع البدايات الرّومنطيقيّة في الشّعر، ومع تنظيرات رئيف خوري[٣]. أي أنَّ الالتزام في **الآداب** شكل علامة في السياق الأدبي العربي، لكونها التزاماً بقضايا الواقع نفسها ولكن من منظور التّأكيد على المشاعر القوميّة وعلى الهويّة العربيّة للخطاب الثقافي.

إنَّ ارتباط الأدب بالواقع الاجتماعي هو في نظر **الآداب** من المرتكزات الأساسيّة الّتي تقوم عليها رسالة المجلّة. غيْر أنَّ القول بمفهوم الانعكاس بدا استعارة برّانيّة، أو عامّة؛ فالقول به في **الآداب** لم يجادل في ما أثاره هذا المفهوم من مسائل تتعلّق، مثلاً، بالمطابقة بين الأدب والواقع، أو بالأدب الصورة، أو تتعلّق بالوجه الآخر لهذه العلاقة كاستقلاليّة الأدب على مستواه المتخيَّل، أو مفهوم الأدبيّة.. وهذه أمور تطرّق إليها النقاش الأدبي ـ النقدي (محمود أمين العالم، حسين مروّة، مجلّة مواقف...). ربّما لأنَّ **الآداب** كانت، على التزامها بالواقع، أميل إلى الالتزام بالإبداع نفسه، خاصّة عندما كان هذا الإبداع يخصّ الخطاب الشعري.

كانت «الآداب»، على التزامها بالواقع، أميل إلى الالتزام بالإبداع نفسه ولاسيّما فيما يخصّ الشّعر.

فلقد رحّبت صفحات **الآداب** بالنتاج الشّعري الإبداعي الحداثي، تاركة لهذا النتاج حرّيّة صوغ أشكال علاقته بالواقع، وبالمرجعيّات الّتي تُغني تعبيراته الفنّيّة. تركت **الآداب** للشّعراء أنفسهم، لمواهبهم المتفتّحة، حرّيّة التجربة الحداثيّة، وبلورة شعريّتها. كأنّها بذلك تترك للجسد النصّي إنشاء قوانينه الجديدة المميِّزة له. أو كأنَّ ما يهمّ **الآداب** من مفهوم الانعكاس ليس معناه في منظومته الفكريّة، بل تجييره إلى مقولة: تعبير الأدب عن «حاجات المجتمع العربي» و«شواغله».

(٢) لكي يكون للأدب فاعليّته عبر القراءة/القارئ، تركّز **الآداب** بلسان د. سهيل إدريس، على دور النقد، ويرى أنَّ رسالة النّاقد هي «خلق القارئ الواعي». راجع افتتاحيّة العدد ٨، آب سنة ١٩٥٣.

(٣) راجع بخصوص الرومنطيقيّة: يمنى العيد **الدلالة الاجتماعيّة لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان**، ط ٢، ص ٣٥ وما بعدها. وبخصوص رئيف خوري كتابه **الأدب المسؤول**.

إنَّ نقل مصطلح الانعكاس من إطاره المفهومي واستخدامه في إشارة تنظيريّة عامّة لم يكن سوْأةً في موقف المجلّة من الأدب، بل على العكس: فلقد انكشفت رؤية **الآداب** لعلاقة الأدب بالواقع، عن معلم حداثي هامّ. تمثّل في تأكيدها، خلال مسارها الطّويل، على ما أسمّيه بالمرجع الحيّ الّذي يشمل المعيش في مرئيّه ومسموعه ومنطوقه الشفوي، ذي التّعبيرات المتنوّعة للتجربة الحيّة وللتّحوُّلات الثقافيّة ـ الاجتماعيّة النوعيّة.. وهي تعبيرات مرشّحة للانتقال إلى المكتوب وتبحث عن لغة حداثيّة توائمها في حوارها مع ذاتها، حوار الأدب للأدب لغةً وثقافةً.

ليست القوميّة في «الآداب» انغلاقاً على الذّات، وحداثتها دعوةٌ لأدبٍ لا يتغرَّب في منفى الماضي ولا في الهجرة إلى الآخر.

تلتفت **الآداب** إلى هذا المرجع الحيّ من منظور قومي، لكنّها ترى في الوقت نفسه إلى أهمّيّة الانفتاح:

أوّلا: باتّجاه التراث القومي. وهو ما عُبِّر عنه بالأصالة بما تعنيه من تمييز بين الإفادة من التراثي المضيء، وبين تقليد التراث والتعبُّد له والانغلاق في دائرته.

ثانياً: باتّجاه الغرب. وهو ما عُبِّر عنه بالإنساني العامّ بما يعنيه من تمييز، أيضاً، بين الانفتاح على التجربة الإنسانيّة والإفادة من آداب الغرب، وبين النقل والمحاكاة وذوبان التاريخيّ الذاتيّ الخاصّ، أو تماهيه، في الآخر.

تنفتح **الآداب** على الأدب في العالم، فتتقدَّم منبراً غنيّاً يغتذي منه الكتّاب أدباء وشعراء، فيشهدون لها بالفضل على تكوّنهم وبروزهم[٤]. فالقوميّة ليست في نظر **الآداب** انغلاقاً على الّذات، أو موقفاً عنصريّاً عدائيّاً للآخر، أو تمسُّكاً أعمى بالتراث، بل إنَّ لها، في معادلها الفكري معنى الوطنيّة، أو الانتماء إلى وطنٍ سيِّدٍ على ذاته، تُصان فيه الهويّة، ويقاوم السّاعين إلى محوها وإلى حرمانه من حقّه في حياة مستقلّة حرّة كريمة.

هكذا ينشَدُّ مفهومُ الانعكاس إلى النظرة القوميّة ليعبِّر عن علاقة الأدب بالاجتماعيّ الخاصّ. كأنَّ في ذلك دعوة إلى أدب حديث لا تتغرّب مدلولاته بدوالّه. وهذا ما يؤكِّده ربط معنى الالتزام أيضاً بالمنظور القومي وتعريف أدب الالتزام بأنَّه الأدب «الذي ينبع من المجتمع العربي ويصبّ فيه»[٥].

بهذا المعنى يتّسق مفهوم الالتزام ومفهوم الانعكاس، أو يتقاربان حتّى التماثل في المصدر والوظيفة:

إنَّ أدب الالتزام من منظور **الآداب** هو أدب ينبع من المجتمع العربي، كما أنَّ أدب الانعكاس هو أدب يعكس المجتمع العربي. وبين «ينبع» و«يعكس» لا يبدو من فارق في لغة الافتتاحيّة المشار إليها، وإن كان الفارق موجوداً في اللُّغة التنظيريّة للأدب.

فالالتزام كما هو معروف يرى إلى العلاقة بين الأدب والواقع من طرف الوعي، أي من الإيديولوجي باتّجاه الواقع المادّي. وهو ما يفسّر التأكيد على وظيفة الوعي، أو الأدب ـ الثقافة، في التغيير الاجتماعي، وبالتالي، على اعتبار الثورة ثورةً على مستوى الوعي ـ الكلمة ـ الثقافة، أو على مستوى البنية الفوقيّة الموكل إليها تغيير الشرط المادّي الاجتماعي. وهذه رؤية تنتسب إلى الفلسفة المثاليّة.

أمّا مفهوم الانعكاس فيرتكز إلى القول بأنَّ الوعي (الثقافة ـ الأدب) مشروط بالواقع المادّي، باعتبار البنية التحتيّة هي المحدّد للبنية الفوقيّة. لذا فإنَّ العلاقة بين الأدب والواقع هي من طرف المادّي الاجتماعي[٦]. وهذه رؤية تنتسب إلى الفلسفة المادّيّة.

لكن **الآداب** تُقارب، رغم هذا الفارق الجذري، بين مفهوم الانعكاس ومفهوم الالتزام... ربَّما لأنَّ المسألة الجوهريّة التي تشغلها ليست التنظير للأدب، وإنَّما حرّيّة التعبير المرتكزة إلى «حرّيّة الفكر» وحرّيّة الإنسان نفسه. وهي استناداً إلى مفهوم الحرّيّة بمعناه الشامل تهدف إلى «إبراز الأدب الجديد الواعي الذي يستمدّ حرارته من أرضنا[...] ليردَّ لها هذه الحرارة لهيباً من التوجيه والقيادة، وهو يردّها سواء شعراً أو قصّة أو بحثاً أو تاريخاً»[٧].

(٤) يقول حنّا مينة: «كانت لنا مجلّة (أي الآداب) لا حياة للأدب دونها» ويقول نزار قبّاني: «إنَّ **الآداب** أوّل امرأة علَّمتني كيف أكتب جيِّداً.. وكيف أُغنّي جيِّداً». ويقول محمود درويش: «من الآداب أخذت أصابعي والشِّعر الحديث».

(٥) افتتاحيّة العدد الأوّل، السنة الأولى ١٩٥٣، بقلم الدكتور سهيل إدريس.

(٦) من هذا المنطلق ينتقد وصفي البنّي في **الثقافة الوطنيّة** مقالة شاكر مصطفى في **الآداب** لأنّه ينتقل، وكما يقول، من مفهوم ديالتكتيكي صحيح عن الحياة والتطوُّر إلى مفهوم طوباوي ميتافيزيقي. راجع مجلة **الثقافة الوطنيّة**، حزيران ١٩٥٤، «حول مقال شاكر مصطفى في **الآداب**».

(٧) راجع افتتاحيّة د. سهيل إدريس، عدد ٤، سنة ١٩٥٥.

واضح من هذه اللُّغة أنَّ الهمَّ يتركَّز على المعنى في بنيته العميقة. أمَّا تشكُّلاته على مستوى بنيته السطحيّة في جنس أدبي، أو في خطاب متميِّز بأدبيّته فهو أمر متروك للعمليّة الإبداعيّة نفسها. ثمّة إذن دعوة إلى خطاب ثقافي يشترك في الهويّة ويتميَّز بجنسه.

الهويّة هي ما تؤكِّد عليه رسالة **الآداب** في نظرتها الحداثيّة إلى الأدب بما في ذلك الشِّعر. أمَّا الصنيع الأدبي، الذي هو «صنيعٌ فنِّي من الدرجة العليا»[٨]، فهو من شأن المبدع، بل هو في صميم حرّيته. فمجال الإبداع أوسع وأبعد من أن تحدَّه المفاهيمُ الصارمة، والقواعد البرّانيّة، أو القوانين القبْليّة الجاهزة.

غير أنَّ التّأكيد على الهويّة يجد معادله في الخطاب الأدبي، في التأكيد على إنتاج وعي عربي. وبذلك يبدو مفهوم الوعي، كما سبق وأشرنا، المفهوم الأساس في تنظير **الآداب** للحداثة. بل إنَّ «قضيّة الوعي العربي» الثقافي العامّ هي «القضيّة»[٩]، باعتبارها تمسُّ الإنسان العربي في خصوصيّته القوميّة، أي في واقعه وموروثه ومستقبله. ومن هذه الخصوصيّة القوميّة يصل الإنسان العربي إلى الإنسان العامّ[١٠]. وبين الخاصّ والعامّ تنهض وظيفة الأدب الإبداعيّة.

إصرار «الآداب» على اعتماد التفعيلة ليس إصراراً شكليّاً، بل هو مرتبط بمفهومها للحداثة باعتبارها مشروعاً قوميّاً ثقافيّاً.

إنَّ التّأكيد على العروبة الموصوفة، لاحقاً، في **الآداب** بـ«التّقدُّميّة»[١١] هو، في نظر هذا المنبر، بمثابة التّأكيد على حداثةٍ للأدب غير منقولة ومميَّزة بواقع مرجعي خاصّ، وبهويّة خاصّة هي، في الخطاب الأدبي، مدلول ثقافي ـ اجتماعي ـ تاريخي:

فالحداثة تعني أدباً يتّصل بأصوله لكنّه يختلف عنها لأنَّه ملزم بالتّعبير عن واقع مختلف. أو لنقل إنَّ الحداثة، في **الآداب**، هي دعوة لأدب لا يتغرَّب في منفى الماضي ولا في الهجرة إلى الآخر، لأنَّه ملزم بإبداع الخاصّ والتميّز به، وهو بإبداعه وتميّزه مستقبلي إنساني عامّ.

* * *

«الآداب» والحداثة الشِّعريّة

على قاعدة هذا المنظور تحاور **الآداب** التّجربة الشِّعريّة العربيّة الحديثة، ومنها بشكلٍ خاصّ تجربة الحداثة الشِّعريّة في مجلّة **شعر**.

ومن الملاحظ أنَّ هذا الحوار اتّسم بالحدّة على مستواه الإيديولوجي ـ السياسي، بينما مال إلى المرونة عند التّعامل مع النّصّ الشِّعري نفسه.

ولئن كنت لا أرى نفسي معنيّة هنا بالتوقُّف عند هذا الصراع الذي نشأ بين مجلّة **الآداب** ومجلّة **شعر**[١٢]، فإنّي أتجاوزه إلى ما أظنّه المسألة الأساس التي أصوغها في السّؤال التّالي:

ما هي عناصر الشِّعريّة في حداثة الشِّعر العربي من منظور المقروء في مجلّة **الآداب**، وأين هو الخلاف وكيف يمكن تفسيره؟.

الصّورة

تشكِّل الصّورة، باعتبار المجاز، وما يتلازم فيه من استعارة وتشبيه واستخدام للرّمز والأسطورة، عنصراً بارزاً من عناصر الشِّعريّة بعامّة والشِّعريّة العربيّة الحداثيّة بخاصّة. كذلك الموسيقى باعتبار قواعد المسافات الصوتيّة الإيقاعيّة[١٣] المتمثّلة في شعرنا العربي القديم بالوزن الشِّعري أو البحور الشِّعريّة وبالقافية، والمتمثِّلة في الشِّعر الحداثي باعتماد التّفعيلة الواحدة وتشكّلها المتنوّع في سطوره، ثمّ بترك التّفعيلة، وكلّ وزن، إلى إيقاعات القصيدة النّثريّة.

ويعتبر التّبعيد (écart) خاصيّة عامّة في الصّورة الشِّعريّة الحديثة، أي أنَّ هذه الخاصيّة لا تقتصر على شعر حديث دون سواه، لما يوفّره التّبعيد للصّورة من قدرة على تكوين علاقات، وتوليد دلالات مكثّفة، غنيّة، لها طابع الاحتمال والتّجاوز

(٨) رئيف خوري، **الآداب**، افتتاحيّة العدد ١٠، سنة ١٩٥٣.

(٩) راجع د. سهيل إدريس، **الآداب**، افتتاحية عدد ٤ نيسان سنة ١٩٥٥.

(١٠) راجع مقالة شاكر مصطفى في **الآداب** تحت عنوان: «الشِّعر في سوريا»، عدد ١، سنة ١٩٥٥.

(١١) راجع **الآداب** عدد ـ ٧ ـ سنة ١٩٦٦، «الوجوه المستعارة!».

(١٢) أحيل القارئ بصدد هذه المسألة على كتاب: **الحداثة الأولى** للباحث: محمد جمال باروت الصادر عن اتّحاد كتّاب وأدباء الإمارات سنة ١٩٩١. وهو يتناول بتوسّع الصراع بين **شعر** و**الآداب** حول مفهوم الحداثة، خاصّة على مستواه الإيديولوجي.

(١٣) انظر: J. Cohen: Structure du langage poétique, Ed: Flammarion. Paris 1986.

الزّمني، كما لها إمكانيّة الانتقال بالشّعري إلى مواصفات الغامض والغريب أو العجيب الذي يهزّ المشاعر، يفاجئها، فيصدمها ويصلها، على هذه الخطوط الحسّيّة، بمدلولات الشّعر وأبعاده.

وهذه الخاصيّة المرتكزة إلى التّعبير المجازي ليست مجرّد تقنيّة، بل هي تقنيّة تطول المدلول، أو **المعنى**؛ فالتبعيد يبدو بمثابة وضع **المعنى** موضع الاحتمال والتّأويل.. وإذا كان **المعنى** يعادل الحقيقة، فإنّ هذا يعني وضع هذه الحقيقة موضع الاحتمال، أو النسبيّة... وهذا أمر يرفضه المتمسّكون بثبات المعنى، أو به كمرجعيّة إيديولوجيّة يُعاد إنتاجها في الأدب، أو يُعاد إنتاج الأدب بها، ليُعاد إنتاج زمنها الثقافي ـ السياسي.

وهكذا، فلئن كان العالم الشّعري هو، ككلّ عالم فنّي، عالماً متخيّلاً مفارقاً، فإنّ المجاز التبعيدي يضاعِف مفارقة هذا العالم المتخيَّل لمرجعيّته، أو لمرجعيّاته، ليرتفع، كما أشرنا، بهذا العالم إلى مستوى الغموض والغرابة، وليفتحه، في الوقت نفسه، على تعدُّد الاحتمالات وتنوُّع الدّلالة. وبذلك يبدو الشعريّ عصيّاً على إحالة أيديولوجيّة واضحة ومحدّدة، كما يصير موضوع خلاف حادّ، لا بين التقليديّين المتمسّكين بثبات المعنى (الحقيقة المرجعيّة أو القيم الإيديولوجيّة)، والمدافعين عن المقاربة في التّشبيه والاستعارة، أو مطابقة الدوال للمدلولات (أسلوب مباشر)، لا بين هؤلاء والمجدِّدين وحسب، بل، أحياناً، بين المجدِّدين أنفسهم بسبب التباس الشعريّ بمدلولاته حتّى الإيهام بغيابها.. والقول بشعريّة في حدود الدوال، أو الشّكل. وهو قول يغفل واقعاً وهو أن لا شعريّة بدوال بدون مدلول، لأنّه لا أدب بلا دلالة ولأنّ الدلالة أثر لحركة العلاقة، داخل بنية التّعبير الأدبي نفسه، بين الدوال والمدلولات.

أضف أنّ للشّعر لغته المتماهية بالـ **أنا**[١٤]، المشحونة بمشاعر الذّات وتهويماتها. إنّ لغة الشّعر بحكم علاقتها بالصّوت المنفرد، صوت الأنا، هي لغة تبتعد عن قراءة عالم الخارج بأصواته المتنوّعة، والمستقلّة بدلالات الاجتماعي في مستوياته الكلاميّة المختلفة. وهذا أمر يخلق، حسب ظنّي، إضافة إلى عامل التبعيد، إشكالاً في الموقف النقدي التقويمي الباحث عن هذه الأصوات، أو عن وضوحها، في شعر يمتصّ صوته أصوات الكلام وتذوب نبرات الأصوات الأخرى في لهب الأنا المتفرّدة باستشرافها.

كذلك، فالمعرفي المتشكِّل فنّيّاً حول الذّاتي قد يرفع بهذا الذاتي إلى الإنساني العامّ، وهذا أيضاً ممّا يُرشح الشّعري إلى وضعيّة خلافيّة يبدو معها معيار الفنّيّة في تناقض إشكالي مع المعياريّة الإيديولوجيّة التي تلزم الشّعر بوظيفة التّغيير الاجتماعي.

ربّما بسبب من هذا كلّه، أو بعضه، بدت النصوص النثريّة (السّرديّة خاصّة) المنشورة في **الآداب** أكثر وضوحاً في التزامها بمفهوم الوعي القومي[١٥]، بينما كانت النصوص الشّعريّة المنشورة فيها ـ ومازالت ـ متفاوتة، بل كان بعضها لشعراء ينشرون أيضاً في مجلّة **شعر**، وأحياناً يشاركونها مفهومها للحداثة[١٦].

لذا يمكن القول بأنّ الصّورة الأسطوريّة شكّلت، باعتبارها مجازاً تبعيديّاً، سمة هامّة من سمات الحداثة الشّعريّة العربيّة لتلك الفترة التي سبقت تبلور القصيدة النثريّة عن حداثتها، وبدا استخدام الرموز الأسطوريّة عنصر مقاربةٍ بين هذه النّصوص. فاللُّغة الإشاريّة الرمزيّة هي لغة اقتراب مشترك من الشّعري وحداثته يتمارى فيها المعنى بالمعاني، وتتزامن الأزمنة في زمنها، ويتفجّر الذّاتي بما هو أبعد منه وأشمل.

الرّمز الأسطوري في الحداثة الشّعريّة

لقد ميّز الرّمز الأسطوري ـ التمّوزي بشكلٍ خاصّ ـ نمط البنية النّصيّة، وأقام هيكليّتها على نحوٍ عضوي، فبدت لغة الرّمز الانبعاثي نسقاً مجازيّاً فنّيّاً يطرح إشكالاً على المقاربة الإيديولوجيّة: ذلك أنّه لئن كان استخدام الصّورة الأسطوريّة استخداماً شعريّاً ليس موضوع خلاف، فإنّ التّوظيف الدلالي (معنى الانبعاث وتأويله) هو موضوع الخلاف، وهو إشكالي لأنّه طيّ النّسيج العضوي وفي الدلالة المضاعفة.

ربّما فسّر هذا الواقع الفنّي لجوء الخلاف إلى لغة من خارج

(١٤) انظر بختين: «الكلمة في الرواية»، ت. يوسف حلّاق، منشورات وزارة الثقافة في دمشق، ص ٤٢.

(١٥) نذكّر القارئ بأنّ مقولة الالتزام اقتصرت عند سارتر على النتاج النّثري. ويمكن في هذا الصدد مراجعة كتابه «ما الأدب».

(١٦) انظر محمد جمال باروت: الحداثة الأولى، ص ٤٥ وما بعد، مرجع مذكور.

الشِّعر، أو بعيدة عن شعريّته، لغة تقيم جدلها في حدود الموقف، أو بالعودة إلى مصادر الرّموز وتاريخها، كما إلى توظيفاتها في الخطاب السياسي، أو العقائدي.

فلقد رحَّبت **الآداب** باستخدام الرموز الأسطوريّة في التّعبير الشِّعري واعتبرتها رافداً تراثيّاً في عمليّة التّحديث. لكنّها توقّفت عند التّوظيف الدلالي لمعنى الانبعاث. وكان طبيعيّاً في نظرها وانسجاماً مع مشروعها الثقافي ـ الأدبي، ورسالتها في إيقاظ الوعي العربي، أن ترى إلى توظيف الرّمز الأسطوري باتّجاه الانبعاث القومي العربي. ومن هذا المنطلق هاجمت توظيف الرّموز الأسطوريّة باتّجاه الانبعاث الفينيقي الّذي يتوافق من جهة مع فكرة الوطن القومي السوري (أو سوريا الكبرى)، أي مع عقيدة الحزب القومي السوري، والّذي يتوافق، من جهة ثانية، مع فكرة لبنان الفينيقي، أو الدولة القطريّة، أو مع دعوة الشّاعر سعيد عقل، يومذاك، إلى استخدام الحرف اللاّتيني بدل الحرف العربي.

إنَّ استخدام الرّموز الأسطوريّة (تمّوز، الفينيق، عشتار، أدونيس...) باتّجاه الانبعاث القومي السوري، أو الانبعاث الفينيقي، هو في نظر «الآداب» استخدام ضدّ العروبة ولغتها وثقافتها، وهو، في الوقت نفسه، ضدّ العمل الوحدوي الّذي يتبنّاه الفكر القومي العربي.

تنتقد **الآداب** مجلّة **شعر**، وتعتبرها «حركة شعوبيّة همّها إضعاف العقيدة العربيّة وتفكيكها». وهي، أي مجلّة **شعر** متأثّرة «بجماليّة سعيد عقل ودعوته إلى الفينيقيّة». كما ترى **الآداب** أنَّ شعر يوسف الخال يمارس بشعره وظيفة «الدَّسّ على العرب والحضارة العربيّة»، وتصف أنسي الحاج بـ الغلام الأرعن»[١٧].

لكن حين كان الأمر يتعلَّق بالنّصوص الشِّعريّة الإبداعيّة نفسها، كانت **الآداب** تبدو أكثر رحابة، وكانت هذه الرّحابة تفسح مجالاً للتداخل والتشارك في إحلال الإبداع مكانته الخاصّة.

ذلك أنَّ التّوظيف الدلالي يلتبس، أو يرتقي، **بالمعنى** فيه، إلى العامّ، وحين يرتفع الشِّعر إلى لغته ويبدع أنساقه الّتي يتميَّز بها، يغادر مناطق المواقف الضيِّقة، يشفّ، يتكثَّف، يختزن الجوهري في تعبيراته المتألّقة بدلالات الحرّيّة والكرامة وحقّ الإنسان فيهما.

(١٧) «الوجوه المستعارة»، **الآداب**، عدد ٧، سنة ١٩٦١.

وبذلك تبدو لي رحابة **الآداب** في موقفها من الإبداع الشِّعري علامة بارزة على عمق إدراكها لمعنى الفنّ، وأصالة فهمها للحداثة. وممّا يدعم عمق هذا الإدراك وأصالة هذا الفهم التوضيح النظري الهامّ الّذي قدَّمه الشّاعر العربي المعروف خليل حاوي، أحد شعراء المجلّة البارزين، وهو توضيح يتناول فارق الاستخدام والتوظيف للرّمز الأسطوري وعلاقة ذلك بالحداثة الشِّعريّة.

يقول حاوي:

«من المستندات الأساسيّة للشِّعر الحديث التي انطلق منها الشّعراء المحدثون تحويل الأسطورة، أو الحكاية، إلى رمز أساسي، أو صورة غنائيّة يشفّ عنها نظام القصيدة دون أن يبرز في القصيدة على سبيل الوصف والسّرد».

ثمّ يضيف:

«والرّمز يهدف إلى تحقيق الوحدة العضويّة للشِّعر وعلى شحن الشِّعر بمضاعفات شعريّة وحقائق على مستويات متعدِّدة».

ثمّ:

أنْ يُستمدّ الرّمز «من تراثنا الحضاري ومن تراثنا الشعبي» كي يشارك القرّاء «مشاركة صميميّة في تجربة الشّاعر»[١٨].

في هذه الأقوال لحاوي نتبيَّن الأمور التّالية:

ـ أنَّ استخدام الأسطورة استخداماً شعريّاً لا يعني نقلها أو وصفها، بل تحويلها إلى رمز هو بمثابة ناظم تأليفي يبني ما عُبِّر عنه في لغة الحداثة بالوحدة الداخليّة العضويّة. بهذا المعنى تشكِّل الأسطورة نسيجاً ترميزيّاً به يتكوَّن هيكل القصيدة[١٩].

ـ أنَّ التّوظيف للرّمز[٢٠] ليس توظيفاً مباشراً، بل هو في إيقاعات الصّورة اللّغويّة، أو في ما تشفّ عنه غنائيَّتُها.

ـ يمارس الرّمز إضافة إلى تحقيق الوحدة العضويّة للشِّعر، وظيفتَه على المستوى الدلالي، وذلك لا بتعيين المعنى

(١٨) «قيم جديدة في الشِّعر العربي الحديث»، **الآداب**، عدد ٢، شباط سنة ١٩٧٠.

(١٩) يعقِّب الشّاعر صلاح عبد الصّبور على حاوي، موضحاً، لا معترضاً، بالقول بأنَّ الأسطورة ليست «ملصقة أو دخيلة على الهيكل الشِّعري..»، المرجع السّابق نفسه.

(٢٠) تحسن الإشارة هنا إلى أنَّ حاوي لا يحصر مصدر الرّمز في الأسطورة، ويرى «أنَّ أيّة صورة يرسمها الشّاعر لشخص ما ويعمّقها حتّى تنطوي على نموذج إنساني حتّى ولو لم يكن الاسم مغرباً هي رمز»، المرجع السّابق نفسه.

(الحقيقة)، بل بخلق مستوياته المتعدِّدة. أي أنَّ الأسطورة، بتحويلها إلى رمز، تفارق زمنها التّاريخي لتستوعب معاني الواقع المعيش وتعبيرات الزّمن الحاضر. ولئن كانت المضاعفات الشِّعريّة تستند إلى مفهوم التبعيد فإنَّ هذا معناه، في الصياغة الشِّعريّة، خلق علاقات جديدة بواسطة الرّمز تخرج بالمعنى من حدوده الضيِّقة المؤطَّرة بواحديّتها أو المحصورة في حدود الإيديولوجي المتماهي بالسياسي المباشر، إلى أفق الدلالة الغنيّة في توقيعاتها المتفاوتة على البنية العميقة للمعنى.

ـ يُستمدّ الرّمز من التراث القومي (تراثـ نا) بصفته الحضاريّة، ومن التراث الشعبي كذاكرة مشتركة بين الكتابة والقراءة. كأنَّ حاوي يشير بذلك إلى حداثة شعريّة لا يتغرَّب فيها الشِّعر عن ذاته أو عن هويّته.

يرسم حاوي بكلامه هذا خطوطاً عريضة، ولكن أساسيّة، لمفهوم الحداثة الشِّعريّة، ويبدو الرّمز مكوّناً رئيساً في خلق عالم النَّصّ الشِّعري لغة ودلالة. وتتركَّز ديناميّة اللُّغة، في توليد مستوياتها الدلاليّة، على معنى الانبعاث، أو قيامة الإنسان العربي في صورة قيامة الرّموز الشِّعريّة: في صورة «بعل» مثلاً الذي «يفضّ التربة العاقر»، أو في صورة قيامة المسيح، أو في صورة أليعازر الّذي يشتهي الموت بعد أن «صارع طويلاً»، كما يقول حاوي، «وأدَّى به الصّراع إلى الهزيمة، وبالأحرى إلى هزائم متلاحقة»[٢١].

إنَّ قيامة الإنسان العربي، في نظر حاوي، أي انبعاثه، توجب عليه أن يعود إلى نفسه، وأن يحاسبها، «يهدم ما فيها من مظاهر الانحطاط ويصقلها بالقيم الإنسانيّة الحيّة»[٢٢].

أعتقد أنَّ الآداب في موقفها وفي رؤيتها للحداثة الشِّعريّة لا تبتعد عن هذا المفهوم. إنَّ إيقاظ وعي الإنسان العربي هو بمثابة انبعاثه، حتّى لا نقول قيامته، وهو انبعاث يجد صوره الرّمزيّة في عالم شعر حاوي، والسيّاب، ونازك الملائكة وأدونيس (لاحقاً) وغيرهم ممّن تعاطفت الآداب مع نصوصهم الشِّعريّة رؤيةً وإبداعاً. كما يجد مرتكزه الفكري في منظور الآداب القومي الوحدوي، والتحرُّري الوطني.

الموسيقى والحداثة الشِّعريّة

أمّا في ما يتعلَّق بموسيقى الشِّعر وعلاقتها بالموقف من الحداثة، فقد التزمت الآداب، كما نعلم، بالتفعيلة وبما يولِّده اعتمادها من إيقاع منظَّم هو على صلة جذريّة بالإيقاع الشِّعري العربي الموروث. . كما أنّه مرتبط نسيجيّاً بهذه الغنائيّة الّتي أشار إليها حاوي:

يتّصف الإيقاع الموسيقي الّذي تولّده التّفعيلة، على أساس تساوي المسافات الصّوتيّة، بالإيقاع المسموع، أو يقاربه كثيراً. والتفعيلة بوظيفتها هذه، تتّسق مع حداثة شعريّة تستند في مرتكزاتها البنائيّة إلى ثنائيّة الشّاعر/ الجمهور، الذّات/ الموضوع، أو إلى مفهوم الشّاعر الرؤيوي، الاستشرافي، المميَّز، الّذي يتوجَّه بشعره إلى الجماعة، أو إلى من هو ليس في رتبته حدساً، أو رؤيةً، أو معرفة. إنَّ موسيقى التّفعيلة تبدو متّسقة مع صوت الأنا الشِّعري في علاقته بسامع، أو بأُذن تستقبل مدلولاته من باب موسيقاه، كما تبدو متّسقة أيضاً مع الترسُّبات الرومنطيقيّة الّتي لم يتحرَّر منها معظم هذا الشِّعر. . ولئن كانت الرومنطيقيّة لاتزال تشكِّل مساحة حارّة من التّشارك العاطفي، فإنَّ التّوقيع الموسيقي المسموع يحرِّك الوجدان بقوّة، ويستميل الأذن بسرعة ويهيّئ قبولها للمرسَلة الشِّعريّة. وهذا ممّا يساعد الشِّعر على تحقيق وظيفته المنوط بها إيقاظ الوعي، ودعوة القارئ/ السّامع إلى المشاركة في عمليّة التّغيير.

إنَّ إصرار الآداب على اعتماد التّفعيلة، وعلى عدم الاعتراف بشعريّة قصيدة النّثر، ليس إذن إصراراً شكليّاً، بل هو مرتبط بمفهومها للحداثة باعتبارها مشروعاً قوميّاً ثقافيّاً؛ ولعلَّ إشارتي التّفسيريّة، غير التّقويميّة، تبدو أكثر معقوليّة بالنّظر في سمات القصيدة النّثريّة والاختلاف النّوعي لمكوّنات حداثتها.

ففي هذه القصيدة (النّثريّة)، وفي نماذجها اللبنانيّة خاصّة، نلاحظ:

ـ أنَّ أنا الشّاعر المفرد تركت مكانها إلى نحن الكثر المجهولين، أو المهمّشين، وذلك لا على صعيد قواعد اللُّغة، أو باستخدام الكناية، بل على مستوى السِّياق التركيبي والنّسق الدلالي المولَّد. .

ـ أنَّ الشّاعر تخلّى عن مهمّته الرسوليّة. فهو، ومع انحسار فاعليّة الأدب/ الشِّعر، حسب منظوره، ومع بروز سلطات المجتمع المديني ـ التكنولوجي الحديث، تحوّل بالحكاية الشِّعريّة إلى المشهد، وإلى لغةٍ تنكسر على ذاتها وتحفل بعالم الأشياء في تفاصيله وتفتّته: ففضاء عالم القصيدة النّثريّة أشبه بفضاء عالم لوحة تتشكّل على إيقاع تنفر حركتُه من التَّمحْور

(٢١) «قيم جديدة في الشّعر العربي الحديث»، الآداب، عدد ٢ شباط سنة ١٩٧٠.

(٢٢) المرجع السابق نفسه.

والنموّ التصاعدي.. وهي بذلك كأنّها تنداح بعيداً عن بؤر المعاني، تُضيِّع بوصلتها، وتبري مسنَّاتها لتدعها تغرق في اللاّجدوى والغموض.

ـ تجربة القصيدة النّثريّة لغة تسعى لتقول أحياناً لاقولها، أو صمتها، ولتبني، أحياناً أخرى، نسقاً يتشكّل بفوضى النّسق، بالغربة، والقطع مع متلقٍّ ألف المنبريّة وانتظار المرسَلة الواضحة.

ـ تضمر القصيدة النّثريّة مفهوماً حداثيّاً، تعتبره هو الحداثة الحقيقيّة. يجد هذا المفهوم الحدائي معادلَه في لغة كتابيّة، أو في مقروء، ينتقل به إنسان المجتمعات العربيّة من كونه سامعاً، يتلقّى بإذنه، أي من كونه سلبيّاً في التّعامل مع النّصّ الغنائي «المنبري»، إلى قارئ نشط يستقبل، أو ينظر في مرآة.

هكذا يستمرّ الخلاف حول مفهوم الحداثة وشعريّة الشّعر، وسوف يستمرّ. فهو خلاف، كما أشرنا، قديم جديد يعود في وجه هامّ منه إلى طبيعة الحداثة نفسها، وإلى كون الشّعريّة قيمة جماليّة معرفيّة. واختلاف معاييرها هو اختلاف قائم في المواقع والرؤى، وفي العلاقة التّاريخيّة المتغيّرة بالعالم.

لكن، لئن كانت شعريّة الشّعر، أو حداثته، مسألة هامّة في الحوار الثقافي الأدبي، فإنَّ الأهمّ في هذا الحوار في واقعنا العربي المعاصر، هو مسألة الخطاب الثقافي نفسه في أقنعته الدينيّة والإتنية أوالعرقيّة الّتي تثير صراعاً دامياً داخل المجتمعات العربيّة فتفسح، بذلك، مجالاً للسياسة السلطويّة بأن تمارس قمعها؛ كما تسمح، في الوقت نفسه، لما يسمَّى بالنظام العالمي، بأن يتواطأ مع هذه السياسة على حساب حقّ الإنسان العربي في التصرُّف بموارده الطبيعيّة، وفي التمتُّع بخيرات أرضه وثمار تعبه.

إنَّ جوهر المسألة في الخطاب الثقافي العربي مازال يتعلَّق بالحرّيّة وما تعنيه من ارتكازٍ إلى العقل بدل الخرافة، وإلى المعرفة بدل الجهل، وإلى الفكر النقدي الحواري بدل الكبت والقمع. وهي مسألة في صميم الإبداع الأدبي وإن كان للأدب مجازه، أو رموزه وأساطيره لتوسّل الحرّيّة في التّعبير.

ولقد التزمت **الآداب** كمنبر ثقافي بهذه المسألة الجوهريّة، وبقيت الحرّيّة أساساً في منظورها للحداثة.. فتحيّة تقدير واعتزاز وصداقة لهذا المنبر ـ المؤسّسة، وأسرته رئيساً وأعضاء، يعملون بجدّيّة وإخلاص وتفانٍ من أجل ثقافة قوميّة عربيّة أصيلة منفتحة على الكوني.

اثنان وأربعون عاماً؟ يا إلهي، كم كبرنا!

طراد الكبيسي

أيُّها الأصدقاء...

أيُّها الأخ والصّديق العزيز سهيل إدريس...

يسعدني، وقد احتفلنا أواخر العام ١٩٧٧ باليوبيل الفضّي لـ **الآداب**، أن نحتفل اليوم بمرور اثنين وأربعين عاماً على صدورها.

هل قلت: اثنيْن وأربعين عاماً؟ يا إلّهي، كَم كَبرْنَا! وكم ضِعْنا وضَيَّعْنا من أحلام، وعانينا من آلام!

أين «الالتزام» وأين «إنَّ الأَدَبَ كان مسؤولاً؟» أين المشاريع النهضويّة العربيّة الاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة؟ وأين تغيير العالم إلى ما هو أجمل وأكثر عدالة؟ أين التحرُّر والوحدة والحرّيّة؟ وأين الديمقراطيّة والاشتراكيّة؟ أين الكفاح المسلَّح والثورات الشعبية..؟ وأين فلسطين عربيّة؟ وأين «الثورة في الثورة» والرُّوح الأُمميّة؟ أين صلاح عبد الصّبور، وحسين مروّة، وخليل حاوي، والسيّاب، وكاظم جواد، وجورج حنّا، وسميرة عزّام، وميخائيل نعيمة... وعشرات الأسماء التي كنّا نلتقي بها أوّل كلّ شهر في **الآداب**؟

اثنان وأربعون عاماً، يا إلّهي، وكأنَّ كلَّ شيء باطلٌ وقبضُ ريح!

ـ ١ ـ

ليس صعباً، كما ليس سهلاً، الحديثُ عن مجلّة **الآداب** ودورها الوطني والقومي والإنساني في نشر الوعي الثقافي والنتاج الإبداعي، مُجسّداً هذا الدور ـ دون شكّ ـ بالسيِّد رئيس تحريرها الدكتور سهيل إدريس.

أقول: ليس صعباً الحديثُ عن **الآداب** لأنّني عرفتها وأدمتُ قراءتها ومتابعتها منذ العدد الثالث للسنة الأولى عام ١٩٥٣.