

مقدمة

ليست مصالحة بل هجوماً . . .

ذلك خطر الطائر المحاق ، جسارته اللافتة في اكتشاف الفضاء حوله . . وذلك أيضاً بيان الحداثة الشعرية الصادم بطاقته التقويضية وفعله التفكيكي الرافض . . .

وذلك أيضاً انحياز الكتاب وذائقته المشدودة إلى الخطر والجسارة ، وإلى حرية إعادة النظر ، وكل محاولات زحزحة الصورة عن مكانها وزمانها الثابتين .

على امتداد السنوات ، ثمة شيء كان يجذبني للخطر وملاحقة الشعراء ، الانقلابيون منهم تحديداً . . .

نزار قباني كان أول الخوارج بسعيه الدائم نحو الحرية ، وبساطته المتناهية تلك التي اتسعت معها قاعدة قراء الشعر ومحبيه . . سنوات طويلة وأنا أنسخ أشعاره بأقلام ملونة فوق دفاتر الزميلات بالمدرسة الثانوية . . وعندما التقيت به عام ١٩٧٥ - في أول لقاء صحفي ، قمت بإجرائه لجريدة الأخبار - أكد أن ما شغله دائماً كان حجم النوافذ ، المساحات التي قام باكتشافها ، ومقدار ما أحدثه من دهشة .

على امتداد السنوات لم أكتب يوماً عن شاعر محافظ . . . جميع من التقيت بهم كانوا دائماً مشحونين بتلك الطاقة التهديمية الصادمة ، وذلك المناخ الرافض . .

جميعهم خوارج ، عيغون في تحولاتهم الجمالية ، في إيقاعاتهم الشعرية وفي أمرجتهم الشخصية أيضاً . . وعلى امتداد السنوات كانوا يشكلون سياقاً ورؤية وذائقة .

وإذا كانت كلمة (الخوارج) تستدعي وجودها الأول في الذاكرة حين خرج بعض من شيعة (الإمام علي) عليه رافضين التحكيم ومطالين بحكم الله والعودة إلى صحيح الإسلام وتطبيق القواعد والأصول . . فإننا هنا نتجاوز المعنى والدلالة (الدنيوية) لتتوقف أمام الدلالة (اللغوية) للمفردة بكل إحياءاتها الجمالية وطاقاتها المفتوحة على الأفق . .

لكن ممدوح عدوان يرى في (الخوارج) أصولية ما ، أصولية عالية المستوى والنكهة ، وفي الوقت ذاته مرة ومزيرة . . فإذا كان الخروج هو مروق على الأصل ضمن ادعاء العودة إليه أو تصويبه ، أى إن الخارجى يتمرد على ما هو موجود لكى يزداد التصاقاً بالأصل أو ما يظن أنه الأصل ، أو ما يظن أنه البداية حيث الدهشة والسؤال ، فإن كل خروج بذلك (انتماء) ، وكل (خارجي) هو بالضرورة (انتمائياً) فى أصله وتوجهه رغم انشقاكه وتمرده .

من هنا قد تلتقى الدلالة اللغوية للمفردة ببعض إحياءاتها التاريخية أو تستدعيها .

(الخوارج) هنا - فى هذا الكتاب - قوس جمالى ، يتباين شعراؤه بالضرورة وأشكال خروجهم ، كل بحسب ثقافته وبيئته وتكوينه ، وكل

بحسب مشروعه واقتراحه ورؤيته للعالم حوله . . لكنهم جميعاً تنوعاً على إيقاع الرفض وزحزحة ما هو قائم .

أتوقف أمام بعض التجارب الشعرية دون أن يكون ذلك حصراً بالتفضيل أو إقصاء لتجارب شعرية أخرى ذات أهمية وتأثير ومداهمة . . ودون أن تكون حدة اللقاءات - أحياناً - وعنف الحوار - أحياناً أخرى - تعبيراً عن خلاف أو إنكار لإنجاز وقيمة ، ولكنه السجال المطروح داخل قصائد الشعراء أنفسهم . . السجال المطروح في الشعر وفي الواقع ، بل هو السجال جوهر وعمق الرؤى الحديثة التي يقدمها الشعر ذاته . . ذلك التوتر والتنكر والنفي ، ذلك التجاوز المستمر للآخرين وللذات ولكافة التوازنات الخارجية والداخلية ؛ سعياً وراء توازنات أخرى جديدة وقيم ثقافية وجمالية مختلفة - ربما - تكون أكثر توتراً وأحد . .

إنها الاستراتيجية الهجومية الصادمة التي أحدثها الشعراء أنفسهم عبر تحولات قصائدهم ، ومن خلال ممارساتهم الجمالية . . إن تحولات (أدونيس) القاطعة في حركة الشعر العربي الحديث ، لا يمكن إلا أن تكون عنيفة في حلولها وحصولها وفعلها التفكيكي والمجابه . . وخروج (أنسى الحاج) الهادم للغة وخياناته المتعمدة والمتعددة لكل التقاليد الشعرية العربية ، هو اعتداء صريح وساطع على القيم اللغوية السائدة والراسخة في الوعي والذاكرة والجمال . . .

هدم (وديع سعادة) الدائم للمكان والإقامة والذاكرة ، وخروجه الباحث عن (غياب) هو خروج ساطع على كل (حضور) . . تحطيم (محمود درويش) المتواصل لسلطته الجمالية وصوره الأسطورية ومجابهته الدائمة لشاعريته داخل القصيدة ، هو سلسلة ممتدة من إبداع

الخروج بديناميكية فاعلة . . . فى قاعة اليونسكو فى بيروت حين طالبه الجمهور فى إحدى الأمسيات بقراءة (سجل أنا عربى) - بطاقته الشعرية الأولى إلى القراء - رفض درويش الارتكان إلى جماليات مستقرة ، أو إلى نجاحات مضمونة ، رفض الاستكانة إلى حب الجمهور له ، مراهناً على أفق قصيدته المتطورة والمتجددة ، ولم يقرأ القصيدة .

خروج ممدوح عدوان جوهرياً هو خروج على ذاته ، وعلى طائفته الباطنية معتمداً علوم الظاهر ومجابهة احتكار رجال الدين للمعرفة وتماييزهم . . . خرج على طفولته الشعرية الأولى بكل تقليديتها وإيقاعها العمودى ، مجرباً أشكالاً مختلفة من الكتابة الشعرية حتى قصيدة النشر . .

أمل دنقل أيضاً خارجى بامتياز ، نقل محور القداسة داخل القصيدة من (الإلهى) إلى (البشرى) . . مشغولاً بالإنسان البسيط (المعلق على مشانق الصباح) نزيل الفنادق الفقيرة والغرف الباردة . . الجندى المساق إلى حروب لا ناقة له فيها (يدعى إلى الموت ولا يدعى إلى المجالسة) . .

وفى السبعينيات كان الخروج على الصوت ، كثير الاستعراض والاستفزاز ، ولعل مجابهة (عبد المنعم رمضان) لما هو عام وعمومى ، لما هو إجماع وسائد ، خروجه المستفز على المعنى والوظيفة والأيديولوجيا هو عنف يشابه عنف مقاومة (أحمد طه) لكل ما هو (قومى) (وعروبى) . . . وهو سجال - مؤكد - جارج ووحشى .

يعلن الكتاب انحيازه الصريح إلى حركة الشعر العربى الحديث ، وإلى القصيدة الجديدة على اختلاف رؤاها ومفاهيمها واقتراحاتها

الجمالية . . . انحيازاً إلى الراهن والآتى ، وإلى كل مقاومة جذرية لحالة الجمود وانعدام المبادرة . . انحيازاً إلى البحث المتواصل الدؤوب والمخلص عن مفهوم آخر مغاير للشعر . . طبيعته ووظيفته وأدواته . . انحيازاً إلى قوس مفتوح برهاناته المتعددة على الأفق ، بما يسمح بتطوير القصيدة ، وتعميقها وتجاوزها أيضاً . . .

لكن حلمى سالم يهدينى ديوانه (يوجد هنا عميان) عام ٢٠٠٢ بعنف أفزعنى (إلى الجميلة عبلة قائدة محور الشر وكارهة الحداثة) . . . أعدت الديوان لصاحبه برسالة غاضبة (فالكرهية) مفردة ليست فى قاموس حلمى سالم الشعرى ، وربما الإنسانى أيضاً ، فلا يصح أن توجد فوق إهداءاته . . . كما أن رؤيته للحداثة لا يصح أيضاً أن تكون قاصرة إلى هذا الحد ، فلا تمد القوس لتسع لأصوات شعرية عديدة ولحداثات مختلفة أن تتجاوز . . ولا يصح له أن يمنع ذاتقتى حرية الحركة والانحياز والاختلاف ، بل والسجال أيضاً ودون أن يعنى ذلك (كراهية للحداثة) ، ولكن أن يعنى محبتها واتساعها الممتد من (كوليرا) نازك الملائكة عام ١٩٤٧ (وهل كان حباً) لبدر شاكر السياب فى العام نفسه أيضاً . . إلى كل محاولات الخروج على عمود الشعر وهارمونية الموسيقى ، وسلطة النموذج والمقدس والثابت .

ولخروج (نازك الملائكة) قيمة مضاعفة . . مرة بحضورها الأنثوى وحركتها الانقلابية الجريئة كامرأة داخل مجتمع تقليدى محافظ ، مسكون باليقين والسلطة الذكورية ، ومرة أخرى بزحزحة الصورة السائدة فى الحركة الشعرية العربية ، والانقلاب على الأوزان والقوافى فيما سُمى (بالشعر الحر) أو (شعر التفعيلة) فيما بعد . . .

التفتت بها عام ١٩٧٦ - أصرت على أن تكون إجاباتها مكتوبة .

« اللغة أساساً تكون لإضاءة الفكر وصولاً إلى السامع ، وهى الخبل النفسى الذى يربط الإنسانية ويبنى الحضارة . . . وقد يلجأ الإنسان إلى الكلام المبهم وهو يناضل بين يدى إرهابى . وهنا يحرص الشاعر على كل من التعبير والغموض ، وقد تكون وراء الرموز أسباب أخرى فنية . . ومهما يكن من أمر . . فإن الفن يقتضى ألا يستعمل الشاعر الغموض إلا إذا تبينه الذهن وإلا كنا خارجين على المنطق وحكم العقل .

وهل الشاعر مطالب بشرح كيمياء القصيدة ؟

إذا كانت فيها تعمية فهو مطالب بشرحها ، أما إذا كانت مسربة بالغموض الشفاف الجميل ، تظل من وراء غلالة مبهمة . . فلا حق لنا أن نسأله الشرح . . وهنا تلاحظين الفرق بين (التعمية) و (الغموض) . . والمؤسف أن جانباً من الشعر الحديث اليوم مصاب (بالتعمية) .
(الأخبار ١٩٧٦م)

وبالطاقة التحريرية والتحريرية نفسها ، كان إنجاز السياب الأكبر والأكثر تأثيراً باستمرارية خطواته وإضافاته ووعيه السياسى والأيدىولوجى والجمالى . .

بصمات الروماتيكين السابقين لم تكن بعيدة تماماً ، دعواهم للحرية . . ربما أطلت واضحة التأثير . . فلم تكن مصادفة أن يطلب السياب من (على محمود طه) كتابة مقدمة ديوانه الأول (أزهار ذابلة) وإن لم يتحقق ذلك بسبب مرض على محمود طه . . وليست مصادفة أيضاً أن تخصص نازك الملائكة كتابها (الصومعة والشفرة الحمراء) لدراسة شعر على محمود طه ، الذى رأته مجدداً فى الشكل الصياغى للقصيدة العربية ، ومجدداً لمضمونها بنقلها إلى أفق الحياة المعاصرة .

لم تكن الرومانتيكية - والرومانتيكية المصرية تحديداً - بما أضفته من وعى عصرى - بعيدة عن أفق الرائدین (نازك - السياب) . . لكن شرط الواقع والمتغيرات السياسية والاجتماعية احادة فى تلك المنطقة هو ما حسم القطيعة مع الوعى الرومانتيكى ، فى اتجاه وعى آخر مغاير ، وفرض تأثيره الجذرى على القصيدة ، فلم يعد ممكناً بأية حال أن تظل التقاليد الشعرية هى نفسها ، وكل شىء فوق رأسه ، من تنامى حركات التحرر والاستقلال إلى صعود الفكر الاشتراكى وتأسيس الأحزاب القومية . .

تحولات الواقع الاجتماعى وعنف الانقلابات السياسية المفاجئة ، كل شىء كان يفضى إلى ذلك الخروج وتلك الجسارة . . . وتختلف القصيدة جذرياً . .

خرجت من (أحادية المطلق) إلى (تعددية النسبى) . . .
ومن (اليقين) إلى (الالتباس) . . .
ومن (الإلهى) إلى (البشرى) . . .

ومن (مسألة الوجود) إلى (شرط الوجود) بإعادة الاعتبار إلى الإنسان وإلى التجربة الإنسانية ، حين صار الإنسان هو الموضوع الأول . . وهو الموضوع الأخير .
اختلفت القصيدة تماماً . . .

لم تعد فقط (جديدة) أو فقط (عصرية) أو فقط (حديثة) صارت (حداثة) . . بل صارت (حداثات) مختلفة بتعدد الشعراء واختلاف مفاهيمهم ورؤاهم ، وزوايا نظرهم ، ورؤيتهم للذات وللآخر وللعالم حولهم ، وبتعدد الثقافات المتصارعة داخل المجتمع الواحد . .

وعلى الرغم من حضور (الحداثة) كعنوان رئيسى للحركة الشعرية الآن . . إلا أن حضورها محاط بالأسلاك الشائكة ، فهى حداثة ملتبسة ومتناقضة ، يمزقها وعى شتى وازدواجية عاصفة . . إبداعات تخطو إلى الأمام بمعطيات جديدة وذهنية متفتحة . . وبنية اجتماعية سياسية ، غير قادرة على تحقيق التراكم المعرفى والعلمى ، ازدواجية ساهمت فى تعميق مأزق القصيدة ، وغربة كثير من الشعراء بين طوباوية متعالية أو عدمية معزولة ومنعزلة . . .

عمق الأزمة ليس فى مواجهة الشعراء للماضى التقليدى والقطيعة معه ، فتلك الرؤية هى خروجهم الواضح والمميز . . ولكنه يظل لدى كثيرين محض طاقة تهديمية وفعل تفكيكى وتدميرى ، دون قدرة حقيقية على البناء . . لتظل القصيدة مع كل خروجها المدوى ملتبسة ومجروحة ؛ خاصة مع غياب النظرية الأدبية والفلسفية ، التى تحفظ ذلك الخروج وتعمق مسيرته ، ومع فقدان الواقع لذلك التراكم المعرفى اللازم كمرجعية أساسية لكل إبداع مغاير . . . شعراء (مجلة شعر) ، دائماً كانوا يبدون البصر إلى الشمال مسكونين بالمفاهيم المستعارة ؛ طموحاً إلى حداثة ليبرالية وقصيدة كونية وكلية إنسانية . . . موقف بدا متأثراً لدى كثيرين منهم بدعاوى الحزب القومى السورى (أسسه أنطون سعادة ١٩٣٣) المنسلخ من الثقافة العربية إلى الثقافة المتوسطة ، وإلى التطلع إلى الثقافة الغربية والفرنسية تحديداً . . .

هكذا كان بيان الحداثة الأول (لحركة شعر) عام ١٩٥٧ ، مطالباً بالغوص إلى أعماق التراث الروحى والعقلى الأوروبى . . فهمه والتعامل معه . رأى أنسى الحاج فى اللغة العربية لغة (مقدسات) ،

بينما رأى فى اللغة الفرنسية لغة (انتهاكات) لتكون هى الأكثر إبداعاً -
برأيه - ويكتب يوسف الخال إلى سلمى الخضراء الجيوشى ، مؤكداً أن
صورته النموذجية لا يجدها إلا فى المجتمعات الغربية وحدها !!

وحده محمد الماغوط ، ربما انفلت من هذا الجيتو الغربى المستعار ،
ليس لغياب اللغة الأجنبية عن أفقه المعرفى ، ولكن لخصوصية تكوينه
الشخصى والاجتماعى ، ولموهبته الشعرية التى احتمت دائماً بالليقة
والتلقائية أكثر من الفكر النظرى والدعاوى الثقافية والمثالية والمتعالية . .
إنه شاعر برى يغنى فى الصحراء ، كما يحب أن يصف نفسه . .

ولأدونيس أيضاً خصوصية فارقة عن مجلة « شعر » ، وفى الحركة
الشعرية العربية بأكملها ، بطاقته التهديمية واقتحاماته التجريبية وتقلباته
المفاجئة ووجوهه المتعددة المتبسة ، وبوعيه الشقى بهويته العربية . . .
فعلى الرغم من هيمنة الثقافة الغربية ، وانتماءاته الأولى لدعاوى الحزب
القومى السورى . . يكتب - أدونيس - بوضوح فى زمن الشعر :

« الوجود العربى والمصير العربى يؤسان حقيقتى

لا الشعرية فقط ، بل والإنسانية كذلك .. هذا

واقع لا يغيره أى شىء .. لا إنكاره اضطراراً ولا رفضه

اختياراً .. لا هوية خارج الهوية العربية »

المرّة الأولى التى يلتقى فيها أدونيس بجمهور القاهرة ، وسط حشد
هائل بنقابة الصحفيين فى ٢١ مايو ١٩٨٨ . . .

بدا أدونيس ساطعاً يتحلق حوله عديد من الكتاب والشعراء والمثقفين . .
كان يشعر بالزهو ، وكانت الخفاوة تضاعف انتشاءه وزهوه . .

فى اللقاء أعلن أنه ىجى إلى القاهرة ضمن مشروع كتابة قصيدة عنها
أبدت دهشى : وكيف (تقرر) كتابة القصيدة ؟!

أجبنى بلطف بالغ : كمن ىمنى السباحة من قبل أن ىتعلم العوم ،
كتب أدونيس بعد ذلك بأسابيع قليلة قصيدة القاهرة (أحلم وأتبع آية
الشمس) وضمنها ديوانه (أبجدية ثانية) لتجى أشبه بالصنعة الركيكة
المفتعلة أكثر منها تجسداً لحالة إبداعية خالصة وحقيقية .

لكن (التصميم) ، (المعمار) ، (البناء) . . وتلك (القصدية)
بكل ما تتضمنه من خبرة معرفية هى ملمح أساسى فى شعر أدونيس ، بل
هى إحدى مكوناته الجمالية ، تتماهى مع حرته وهويته . . هذا ما يؤكده
أدونيس ذاته فى إحدى قصائده (من الرغبة والقص ركبته هوى) . . .
ولعل تلك القصدية كانت دائماً لحظة الضمان ضد (النزوة) - بتعبير
لو كوربوزيه - الضمان ضد الاستطراء والفوضى ، ولعلها كانت أيضاً
التعبير الجمالى عن وعى يتجاوز ذاته باستمرار .

موقف آخر من الحداث ، يطرح بنية جمالية مغايرة ، ويعكس خلافاً
أعمق حول (الهوية) . . شعراء يستندون إلى تاريخهم وثقافتهم العربية
وواقعهم ، مشغلين بإشكالية الصراع بين القديم والجديد ، وإشكالية
الصراع بين الأجيال وازدواجية العلاقة مع المؤسسة الاجتماعية وقراءة
الواقع . . شعر التفاصيل والوقائع والمواضعات والتحرك فى فضاء من
الوعى يربط (الجمالى) (بالاجتماعى) ، ويدرك الحداث كممارسة
اجتماعية ، ونمط حياة مرتبط بالضرورة بالتجديد والتغير . . فلا شعر
خارج التاريخ أو خارج شرط الواقع ، فليس ثمة مشاريع (مجانية) ،
وإلا كان على الشاعر أن يعمل فى فراغ هلامى ، وكان على القصيدة أن

تتحول إلى محض خرافة . . . حتى مجانية أنسى الحاج تلك التى يجاهر بشرطيتها الدائمة لكتابة القصيدة تظل مجانية (طوباوية) ، تستند إلى فكرة مسيحية بأن كل ما فى الحياة مجانى لأن الرب مجانى . . موقف مثالى يبتعد عن الواقع ويباعده ، ولكنه لا يسقط المشروع والوظيفة والدور من حيث تظل بالضرورة موضع مساءلة .

كان للدور الاجتماعى أهميته لدى كثير من الشعراء ، على امتداد مشوارهم وتجاربهم الشعرية طوال أكثر من ٥٠ عاماً . . .

يرى حلمى سالم أن الشعراء فى تجاربهم الحديثة . . ويقصد شعراء السبعينات تحديداً - لم يبتعدوا عن (القضايا الكبرى) فى (سؤال الوطن) لأن شعراً يخلو من القضايا - كبيرة كانت أو صغيرة - هو لا شعر . . لكن التجارب تتخالف فى زوايا النظر إلى القضية وفى المعالجة الفنية وفى المسافة ، التى تحدثها بين العين الرائية والموضوع المرئى .

ذلك أيضاً سطوع أمل دنقل حين اختصر المسافة بين الدور الاجتماعى والدور الجمالى داخل القصيدة ، مؤكداً أن الموقف الجمالى الصحيح هو - بالضرورة - موقف سياسى صحيح .

تلك العلاقة بالواقع والتاريخ هى وعى محمود درويش العميق ، فالشاعر - لديه - ليس فقط ، الذى يعبر عن واقع شعبه ونفسيته ، ولكن الذى يربط هذا الواقع بتاريخه الماضى وتراثه القديم .

إن سؤال المفكر السورى أنطوان مقدسى يظل جوهرياً كاشفاً :

« كيف يمكن لنصوص سماتها (الاستقلال) عن كل موجود خارجها كالطبيعة والمجتمع (والكلية) بمعنى إلغاء (القارئ) ، ثم

إلغاء البعد الثالث (المنظور) وفوق هذا القطيعة الكاملة ، ليس مع الماضي بحسب بل مع الحاضر ؛ أى إلغاء التاريخ .. كيف يمكن لهذه النصوص أن تنطوى على اهتمام إيجابى بتجديد شروط الوجود .

سؤال يتحدد خلاله معنى الحداثة لدى كثير من الشعراء ، ويشكل فى الوقت نفسه مساءلة لتجارب الآخرين منهم . . . ربما يضل أنسى الحاج صادمًا وعنيفًا بكل ما تحتويه حدائمه واقتراحاته الشعرية من (التباس) (ومفارقة) فى المفهوم والوظيفة والدور . . بدأ أنسى الحاج حدائياً - ولم يصبح - كما يتباهى . . .

بدأ الكتابة الشعرية مباشرة بقصيدة النثر . . إنه الأنقى بين الشعراء ، لم يتلوث بأشكال شعرية أخرى تقليدية - بتعبير أدونيس - خارجى صادم ، هدم اللغة منتهكًا قداستها ، ومارس الفعل نفسه على البنية الشعرية ، بكل تقاليدها الكلامية والرومانتيكية والواقعية . . كل التقاليد بلا استثناء . . محرراً قصيدته من كل الأعباء - الماضى والحاضر وكافة الأزمنة .

أعلن أنسى الحاج القطيعة مع المقدس ، ومع كل مرجعية دينية مؤسساً (موقفاً ضدياً) يعيد النظر فى اللاهوت وقداسته . . لكنه فعل ذلك باللغة الإنجيلية المقدسة نفسها ، الطوباوية السماوية نفسها ، وكأنه يقطع ملكوتاً سماوياً ؛ ليقيم ملكوتاً سماوياً آخر لحسابه الشخصى . . ملكوت الإنسان (الإله) .

إنها حدائته (الآلهة) . . عاصفة ومدوية ومجلجلة ، ولكنها تظل انقلاباً بالمنهج نفسه . . النسق الميتافيزيقى السماوى . . الثابت والمحافظ على الجوهر ونقاء الأصل ، وتلك مفارقتها الجارحة .

أدونيس أيضاً مملكته ليست من هذا العالم . .

فى (مهيار الدمشقى) تطل بوضوح تلك الرؤية الميتافيزيقية الكونية بسطوع - هذا ما تقوله أيضاً خالدة سعيدة - حيث يرسم آله الدمار والتفكك ، مؤسساً لانقلاب القيم ومواقع المقدس .

وفى مصر لم تخلو القصيدة السبعينية من ذلك التناقض بين (الاجتماعى) و (الجمالى) . . لم تخلو من الالتباس والمفارقة . . . يرفضون كل ما هو سياسى واجتماعى داخل القصيدة . . . يناهضون المعنى والوظيفة ، باحثين عن مجانية تعلو من قيمة الشكل . . .

لكن الخيار الجمالى (الشكلى) داخل قصائدهم ، ظل صورة من ابتكار العزلة وإبداع الهامش والتعبير الساطع عن أزمة العلاقة بالواقع . . ومن هنا تكمن المفارقة . . فالشكل الراض لكل ما هو سياسى واجتماعى ينطوى جوهرياً على موقف سياسى : يؤكده وعى كثير من الشعراء السبعينيين فى انخراطهم وانتماؤاتهم السياسية ، على مستوى الواقع ، وتؤكد أيضاً تضامنية الحركة - السبعينية - فى تحركها الجماعى ، فلم تكن بالتأكيد تعبيراً عن نزعة شخصية ، بقدر ما كانت تعبيراً عن وعى سياسى - بالضرورة - خارج على البنية الاجتماعية للمؤسسة الثقافية والاجتماعية التقليدية المحافظة . . من هنا أيضاً كان ابتكارهم لأسلوب النشر عبر مجلات (الماستر) ، وعبر التوزيع والتداول بينهم ، بل وعبر النقد الذى مارسوه بأنفسهم من خلال كتابات نظرية ، تؤسس لقصيدتهم المختلفة . . . وبرغم أصواتهم العالية واستعراضيتهم - أو بمبيها - ظلوا متمعين بأخلاق (الجيتو) والغرف المغلقة .