مقـــدمة

ليست مصالحة بل هجومًا . . .

ذلك خطر الطائر المحلق ، جسارته اللافتة فى اكتشاف الفضاء حوله . . وذلك أيضًا بيان الحداثة الشعرية الصادم بطاقته التقويضية وفعله التفكيكى الرافض . . .

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

على امتداد السنوات ، ثمة شىء كان يجذبنى للخطر وملاحقة الشعراء ، الانقلابيون منهم تحديدًا . . .

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

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

جميعهم خوارج ، عنيفون فى تحولاتهم الجمالية ، فى إيقاعاتهم الشعرية وفى أمزجتهم الشخصية أيضًا . . وعلى امتداد السنوات كانوا يشكلون سياقًا ورؤية وذائقة .

وإذا كانت كلمة (**الخوارج**) تستدعى وجودها الأول فى الذاكرة حين خرج بعض من شيعة (**الإمام على**) عليه رافضين التحكيم ومطالبين بحكم الله والعودة إلى صحيح الإسلام وتطبيق القواعد والأصول . . فإننا هنا نتجاوز المعنى والدلالة (**الدينية**) لنتوقف أمام الدلالة (**اللغويّة**) للمفردة بكل إيحاءاتها الجمالية وطاقتها المفتوحة على الأفق . .

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

من هنا قد تلتقى الدلالة اللغوية للمفردة ببعض إيحاءاتها 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 جميعًا تنويعًا على إيقاع الرفض وزحزحة ما هو قائم .

أتوقف أمام بعض التجارب الشعرية دون أن يكون ذلك حصرًا بالتفضيل أو إقصاء لتجارب شعرية أخرى ذات أهمية وتأثير ومداهمة . . ودون أن تكون حدة اللقاءات - أحيانًا - وعنف الحوار - أحيانًا أخرى - تعبيراً عن خلاف أو إنكار لإنجاز وقيمة ، ولكنه السجال المطروح داخل قصائد الشعراء أنفسهم . . السجال المطروح فى الشعر وفى الواقع ، بل هو السجال جوهر وعمق الرؤى الحداثية التى يقدمها الشعر ذاته . . ذلك التوتر والتنكر والنفى ، ذلك التجاوز المستمر للآخرين وللذات ولكافة التوازنات الخارجية والداخلية ؛ سعيًا وراء توازنات أخرى جديدة وقيم ثقافية وجمالية مختلفة - ربما - تكون أكثر توترًا وأحدَّ . .

إنها الاستراتيچية الهجومية الصادمة التى أحدثها الشعراء أنفسهم عبر تحولات قصائدهم ، ومن خلال ممارساتهم الجمالية . . إن تحولات (**أدونيس**) القاطعة فى حركة الشعر العربى الحديث ، لا يمكن إلا أن تكون عنيفة فى حلولها وحصولها وفعلها التفكيكى والمجابه . . وخروج (**أنسى الحاج**) الهادم للغة وخياناته المتعمدة والمتعددة لكل التقاليد الشعرية العربية ، هو اعتداء صريح وساطع على القيم اللغوية السائدة والراسخة فى الوعى 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 . . . في قاعة اليونسكو في بيروت حين طالبه الجمهور في إحدى الأمسيات بقراءة (**سجل أنا عربي**) - بطاقته الشعرية الأولى إلى القراء - رفض درويش الارتكان إلى جماليات مستقرة ، أو إلى نجاحات مضمونة ، رفض الاستكانة إلى حب الجمهور له ، مراهنًا على أفق قصيدته المتطورة والمتجددة ، ولم يقرأ القصيدة .

خروج ممدوح عدوان جوهرياً هو خروج على ذاته ، وعلى طائفته الباطنية معتمدًا علوم الظاهر ومجابهًا احتكار رجال الدين للمعرفة وتمايزهم . . . خرج على طفولته الشعرية الأولى بكل تقليديتها وإيقاعها العمودي ، مجربًا أشكالاً مختلفة من الكتابة الشعرية حتى قصيدة النثر . .

أمل دنقل أيضًا خارجي بامتياز ، نقل محور القداسة داخل القصيدة من (**الإلهي**) إلى (**البشري**) . . مشغولاً بالإنسان البسيط (**المعلق على مشانق الصباح**) نزيل الفنادق الفقيرة والغرف الباردة . . الجندي المساق إلى حروب لا ناقة له فيها (**يدعى إلى الموت ولا يدعى إلى المجالسة**) . .

وفي السبعينيات كان الخروج عالي الصوت ، كثير الاستعراض والاستفزاز ، ولعل مجابهة (**عبد المنعم رمضان**) لما هو عام وعمومي ، لما هو إجماع وسائد ، خروجه المستفز على المعنى والوظيفة والأيديولوجيا هو عنف يشابه عنف مقاومة (أحمد طه) لكل ما هو (**قومي**) (**وعروبي**) . . . وهو سجال - مؤكد - جارح ووحشي .

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

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

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 (**فالكراهية**) مفردة ليست فى قاموس حلمى سالم الشعرى ، وربما الإنسانى أيضًا ، فلا يصح أن توجد فوق إهداءاته . . . كما أن رؤيته للحداثة لا يصح أيضًا أن تكون قاصرة إلى هذا الحد ، فلا تمد القوس ليتسع لأصوات شعرية عديدة ولحداثات مختلفة أن تتجاور . . ولا يصح له أن يمنع ذائقتى حرية الحركة والانحياز والاختلاف ، بل والسجال أيضًا ودون أن يعنى ذلك (**كراهية للحداثة**) ، ولكن أن يعنى محبتها واتساعها الممتد من (**كوليرا**) نازك الملائكة عام ١٩٤٧ (**وهل كان حبًا**) لبدر شاكر السياب فى العام نفسه أيضًا . . إلى كل محاولات الخروج على عمود الشعر وهارمونية الموسيقى ، وسلطة النموذج والمقدس والثابت .

وخروج (**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 سمى (**بالشعر الحر**) أو (**شعر التفعيلة**) فيما بعد . . .

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

« اللغة أساسًا تكون لإضاءة الفكر وصولاً إلى السامع ، وهى الحبل 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 مسربلة بالغموض الشفاف الجميل ، تطل من وراء غلالة مبهمة . . فلا حق لنا أن نسأله الشرح . . وهنا تلاحظين الفرق بين (**التعمية**) و (**الغموض**) . . والمؤسف أن جانبًا من الشعر الحديث اليوم مصاب (**بالتعمية**) » .

(الأخبار ١٩٧٦م)

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

بصمات الرومانتيكين السابقين لم تكن بعيدة تمامًا ، 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 أيضًا أن تخصص نازك الملائكة كتابها (الصومعة والشرفة الحمراء) لدراسة شعر على محمود طه ، الذى رأته مجددًا فى الشكل الصياغى للقصيدة العربية ، ومجددًا لمضمونها بنقلها إلى أفق الحياة المعاصرة .

لم تكن الرومانتيكية - والرومانتيكية المصرية تحديداً - بما أضفته من وعى عصرى - بعيدة عن أفق الرائدين (**نازك - السياب**) . . لكن شرط الواقع والمتغيرات السياسية والاجتماعية الحادة فى تلك المنطقة هو ما حسم القطيعة مع الوعى الرومانتيكى ، فى اتجاه وعى آخر مغاير ، وفرض تأثيره الجذرى على القصيدة ، فلم يعد ممكنًا 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 (البشري) . . .

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

اختلفت القصيدة تمامًا . . .

لم تعد فقط (**جديدة**) أو فقط (**عصرية**) أو فقط (**حديثة**) صارت (**حداثية**) . . 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 شقى 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**) ، دائما كانوا يمدون البصر إلى الشمال مسكونين بالمفاهيم المستعارة ؛ طموحًا إلى حداثة ليبرالية وقصيدة كونية وكلية إنسانية . . . موقف بدا متأثرًا لدى كثيرين منهم بدعاوى الحزب القومى السورى (**أسسه أنطوان سعادة ١٩٣٣**) المنسلخ من الثقافة العربية إلى الثقافة المتوسطية ، وإلى التطلع إلى الثقافة الغربية والفرنسية تحديدًا . . .

هكذا كان بيان الحداثة الأول (**لحركة شعر**) عام ١٩٥٧ ، مطالبًا 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 إبداعًا - برأيه - ويكتب يوسف الخال إلى سلمى الخضراء الجيوشى ، مؤكدًا 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 دائمًا بالسليقة والتلقائية أكثر من الفكر النظرى والدعاوى الثقافية والمثالية والمتعالية . . إنه شاعر برى يغنى فى الصحراء ، كما يحب أن يصف نفسه . .

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

« الوجود العربى والمصير العربى يؤسسان حقيقتى
لا الشعرية فقط، بل والإنسانية كذلك .. هذا
واقع لا يغيره أى شىء .. لا إنكاره اضطراراً ولا رفضه
اختياراً .. لا هوية خارج الهويّة العربية »

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

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

فى اللقاء أعلن أنه يجئ إلى القاهرة ضمن مشروع كتابة قصيدة عنها أبديت دهشتى : وكيف (**تقرر**) كتابة القصيدة ؟!

أجابنى بلطف بالغ : كمن يتمنى السباحة من قبل أن يتعلم العوم ، كتب أدونيس بعد ذلك بأسابيع قليلة قصيدة القاهرة (**أحلم وأتبع آية الشمس**) وضمنها ديوانه (**أبجدية ثانية**) لتجئ أشبه بالصنعة الركيكة المفتعلة أكثر منها تجسيداً 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 حريته وهويته . . هذا ما يؤكده أدونيس ذاته فى إحدى قصائده (**من الرغبة والقصد ركبت هويتى**) . . . ولعل تلك القصدية كانت دائمًا لحظة الضمان ضد (**النزوة**) - بتعبير لوكوربوزييه - الضمان ضد الاستطراد والفوضى ، ولعلها كانت أيضًا التعبير الجمالى عن وعى يتجاوز ذاته باستمرار .

موقف آخر من الحداثة ، يطرح بنية جمالية مغايرة ، ويعكس خلافًا أعمق حول (**الهوية**) . . شعراء يستندون إلى تاريخهم وثقافتهم العربية وواقعهم ، منشغلين 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 الحداثة كممارسة اجتماعية ، ونمط حياة مرتبط بالضرورة بالتجديد والتغير . . فلا شعر خارج التاريخ أو خارج شرط الواقع ، فليس ثمة مشاريع (**مجانية**) ، وإلاّ 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 عامًا . . .

يرى حلمى سالم أن الشعراء فى تجاربهم الحداثية . . ويقصد شعراء السبعينيات 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 أيضًا 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 كاشفًا :

« **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 الماضى بحسب بل مع الحاضر ؛ أى إلغاء التاريخ .. كيف يمكن لهذه النصوص أن تنطوى على اهتمام إيجابى بتجسيد شروط الوجود » .

سؤال يتحدد خلاله معنى الحداثة لدى كثير من الشعراء ، ويشكّل فى الوقت نفسه مساءلة لتجارب الآخرين منهم . . . ربما يظل أنسى الحاج صادمًا وعنيفًا بكل ما تحتويه حداثته واقتراحاته الشعرية من (**التباس**) (**ومفارقة**) فى المفهوم والوظيفة والدور . . بدأ أنسى الحاج حداثيّاً - 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 الكلاسيكية 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 مؤسسًا (**موقفًا ضديّاً**) يعيد النظر فى اللاهوت وقداسته . . لكنه فعل ذلك باللغة الإنجيلية المقدسة نفسها ، الطوباوية السماوية نفسها ، وكأنه يسقط ملكوتًا سماويًا ؛ ليقيم ملكوتًا سماويًا آخر لحسابه الشخصى . . ملكوت الإنسان (**الإله**) .

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

أدونيس أيضًا مملكته ليست من هذا العالم . .

فى (**مهيار الدمشقى**) تطل بوضوح تلك الرؤية الميتافيزيقية الكونية بسطوع - هذا ما تقوله أيضًا خالدة سعيدة - حيث يرسم آله الدمار والتفكك ، مؤسسًا 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 تعلى 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 الرافض لكل ما هو سياسى واجتماعى ينطوى جوهرياً على موقف سياسى ، يؤكده وعى كثير من الشعراء السبعينيين فى انخراطهم وانتماءاتهم السياسية ، على مستوى الواقع ، وتؤكده أيضًا 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 أيضًا 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 بسببها - ظلوا متمتعين بأخلاق (**الجيتو**) والغرف المغلقة .