# «القصيدة» بين دعاة «الحداثة» و«التحويل» على الأصالة الشعرية

● استنادا إلى مقولة فلوبير «مايعذب حياتك، يعذب أيضاً أسلوبك في الكتابة» يقرر أدونيس في ثلاثيته «القاهرة التي علمتني» أن معظم النصوص التي تكتب اليوم احتفاء بالراهن، العادي، اليومي تفتقر إلى مثل ذلك «العذاب» بما يعني تبنيه الصريح لموقف (فكري/جمالي) مضاد من راهنية وعادية وعرضية النصوص الجديدة، في محاولة كما يبدو لمفهمة متوالية (اليومي) واختباره بوصاية أبوية إزاء (الميتا – لغوي) كما تجدد أيدلوجيا العمود الشعري انبعاثاتها بصيغ مختلفة، فالكاتب الذي لانرى في كتابته عذاباً – برأيه– إنما يقول مايقول بشكل إعلامي إخباري، ولا يكون كاتباً إنما مجرد ناقل أو راوٍ، حتى ليبدو كأنما ليس وراء تلك النصوص «شخص» وهي القائمة أصلاً، وفقاً لادعاء أصحابها على «الشخصي» وعلى نوازع الشخص.

■ ادونيس

■ حجازي

■ الغذامي

١-٢ محمد العباس●

## بهذا التورط في حسية المعاش يتجاوز الشعر الحديث مقومات النفي والاستلاب كما رسختها الأطر الكلاسيكية والرومانسية

### المقترح الأدونيسي يغدو دعوة لمفهمة العرضي وتصعيده كركيزة شعرية وفق مشروطية غائمة

وبالنظر إلى انتفاء «العذاب» الذي أراده أدونيس ، لا يجد في النصوص بين الشيء والكلمة حيث تصبح اللغة«كسولة» مسترخية تفتقر إلى«اللهب» وإلى«العصب» بمعنى أنها قصيدة نيئة ، مستجعلة وغير خاضعة لتقنية«التحكيك الحولي»بالمفهوم النقدي/الذوقي العربي القديم ، ولا تقف وراءها ذات مرضوضة بالعذاب، فهي بلا فعل تزميني، لأنها ناتجة عن ذوات مسترخية تشبه رخاوة واقعها، إذ لا يهمها سوى تأسيس خرافة أو أسطورة جديدة عن مخترعاتها النصية المغايرة.

هذا التفريغ التبخيسي للنصوص من عذابات مرتكبيها يشبه إلى حد كبير هجائية هارولد بلوم للشعر الأمريكي الحديث تحت عنوان عريض سماه«المرض الفرنسي» حيث تتحول نزوات وحماقات وخطايا«الأنا» في صيغتها اليومية إلى نص شعري، إذ لا يخفي حساسيته من الأثر التدميري للشعر الفرنسي ، وهو ذات الإحتجاج الذي أعلنه ت.س اليوت من منظور طبقي وأخلاقي ، إلى حد ما، ضد الفن أو الشعر المتأتي من الطبقات الشعبية ، لدرجة أنه ظل مراوغا ازاء شعرية والت وايتمان، ليؤكد على ضرورة وجود«طبقة عليا» كضمان لنقل واستمرار الثقافة الراقية، وكذلك جان كوهين الذي أبدى تململه من مسمى افتقار«قصيدة النثر»للدلالة الصوتية مقترحا مسمى«القصيدة الدلالية» بما يعني انحياز الآباء إلى المكرّس دوقيا من النخبوي والطليعي والطبقي، وبالتالي الارتهان إلى«المعذب» بمعناه الكلاسيكي، كما يتبدى ذلك في التأكيد الجازم على مقولة أورنو بأن«ليس ثمة شعر بعد أو شفيتز» حيث أعيد إنتاج ذات المقولة ونفس الكلام عن«العذاب» بعد الحادي عشر من سبتمبر ، بالنظر إلى هول الحدث، رغم أن الشعر شهد في الولايات المتحدة الأمريكية بشكل خاص انتعاشا لافتا، فقد كان موقع شعر ينشر بشكل يومي ولأكثر من عام ما يقارب مائتي نص، بما يعني تحول الشعر إلى ملكة عامة قوامها اليومي والراهن ، حيث لا يمكن للشاعر أن يدخل في علاقة بريئة مع اللغة إذ واشجها نيتشة بطبقية قيم الخير والشر.

بهذا التورط في حسية المعاش يتجاوز الشعر الحديث مقومات النفي والاستلاب كما رسختها الأطر الكلاسيكية والرومانسية ويدعو بتعبير رولان بارت لتدمير «علاقات اللغة ويرجع الإنشاء إلى محطات الكلام«فمنذ رامبو، الذي أصر بوعي الرائد على أن نكون حديثين تماماً، صار الشعر أقرب إلى الخبرات اللغوية واللالغوية المعاشة، وهو ذات المتكأ الحداثي الذي أعلنه رسام الحياة الحديثة بودلير تأكيداً للراهني بمعناه الواسع والعميق عندما ترنم بنشيد الحداثة «أحب زمني» لتتولد عذاباته ، أو نموذجه الكتابي الغامض الباهر، كما يسميه، من معايشة المدن ومن علاقات متشابكة لا تحصى، كما كاتب صديقه ارسين هوساي، ليسلخ عنه مفهوم النظام الأعلى بمادة الحياة الخالصة، وكما تتوفر وتعاش في المرئي والملموس.

من هنا يمكن التماس بتلك المقاربة البرانية لمفهوم اليومي والهامشي، والتي تمارس جلد المفردات والسياقات على مسلخ النقد وفق قبليات ذوقية، بما يعني أن الشعراء الكبار، بتصور محمد عضيمة«مرضى بما أنتجوه، ولا يستطيعون تجاوزه أو تجاوز أنفسهم ليروا شيئا آخر لدى غيرهم من الأجيال الجديدة«فتلك التأملات الأبوية لا تشير إلى معنى جمالي لمفردة«العذاب» بقدر ما تتحاز بها إلى المكرس من المفاهيم اللا منصفة لقصيدة النثر لتحبسها في ذائقة الآباء الطاعنين في تقاعدهم الشعري، سواء العموديين أو التفعيليين أو حتى النثريين كما حاولها أحمد عبدالمعطي حجازي، أو كما راهن عز الدين المناصرة على اختبارها بمعيارية فرز جنساني عندما اعتبرها قصيدة«خنثى» وكذلك عندما تفنن عبدالله الغذامي في تعويقها بمشروطية ذوقية قرائية.

وكلام أدونيس الذي يبدو في ظاهره تحليلاً منطقياً لماهية الشعر لا يختلف عن تلك المشروطيات الجمالية التعقيمية ، فهو يكرس الوصاية الأبوية المرتهنة أصلا إلى ذهنية أو ذائقة تفر من مستوجبات الحاضر إلى مرجعيات الماضي وقدسياته، وإلى يوتوبيا المستقبل وتهويماته، رهانا على قارئ مستدعى من عتاقة«الما كان» أو آت ربما من نبوئية«ما سيكون» وهو ما يعرف ضمن الدرس الألسني بانفصال الدال عن المدلول، واغتراب الذات عن موضوعها، وبالتالي إنحجاب حقيقة الذات والمعنى في وجود مزور ، أو لا وجود أصلا، يذهب ضحيته إبداعيا الجانب الأهم من الوعي الجمالي، الذي يتأسس فوق الإنسان وليس من أجله بما يعني التضارب مع ما بشر به بودلير من شعر قابل لكل المعاني، أي ذلك النوع الأدبي بوصفه المعجز نثريا، المرن» المتقطع بما يكفي ليتماثل مع انبعاثات النفس الغنائية ، وتموجات أحلام اليقظة، وانتفاضات الوعي» المنتج بوعي وحساسية كائن يكتب آنه وذاته.

وبالتأكيد توحي هذه الخلاصة الشعرية بارتكاس أبوي من أحد الرواد المبشرين بما سموه«قصيدة الملاعين» كما تبدت في ارتباكات أدونيس ازاء قصيدة النثر، وانقلابه ولو بشكل ضمني ليس على الأقنومة الجمالية بمعناها الشكلي وحسب، بل في عمق مضامينها ومعانيها، بما يعني شعريا عطالة الذائقة العابرة للأجيال، أو انفضاحها بمعنى أدق، حيث انعدام القدرة عند الآباء على تجاوز شبه– الوجود إلى الوجود ذاته بفذلكات لغوية أو بيانية، أو ما يعتبره محمد عضيمة في تحليله لظاهرة«الشعر الحديث واغتيال الحاضر» نتيجة طبيعية لسطوة الثقافة ذات الطبيعة الميتافيزيقية، خصوصا في جانب تثبيتها للرؤى الميتافيزيقية للكون وللإنسان مع العلم أنها طرحت نفسها وبقوة كنقيض لهذه الرؤى، وذلك هو ما اعتبره رولان بارت توريطا للغة مع من اختزلوها كبضاعة كاسدة، بناء على إثم مؤسسة الأدب التي تحاول أن تحيل كل شيء إلى ركام ثابت، بتواطؤ طبقي، وعلى ذلك طالب في «الكتابة في درجة الصفر» بكتابة من العدم يتعالى فيها الفكر على ديكور الكلمات لتجتاز كل حيل الترسيخ.

وتشير تلك التململات من الآباء أيضا إلى عودة سلفية شعرية إحيائية لما تهدم من أيدلوجيا «العمود» أو ربما بميل جديد لدى أدونيس تحديدا إلى النص القيامي اللاهب ، المؤسس على نبرة شعورية حادة، القائم على مقولة تين بأن الألم هو أم الشعر، خصوصا عند تلمس الحسرة التي يبديها على«زحزحة التخوم الراسخة التي أرساها فن التأمل الشعري بصرا وبصيرة» وعند تأمل لا شعور الخطاب الذي يعتمده في الحديث عن متعلقات الرعب الجمالي الذي تبثه قصيدة النثر في صيغتها الإنقطاعية عما أرساه الآباء حيث« معظم – الإدعاء أصحابها» وكأنه يحاول التملص من تبعاتها، أو نفي مريديها ، بل إنه يذهب إلى تجريدها من النزعة الإنسانية ، أو الحس البشري ، فهي كتابة– برأيه – لا ترى من الحياة أي شيء، وعليه فهو هنا لا ينفي عنها الحس الفني وحسب بل حتى المقترحات الأخلاقية والإجتماعية..

كذلك يمكن تلمس بعض ظلال من الشك الأدونيسي عند إلحاق هذه النتيجة التعميمية بجملة من الآراء والأفكار التي بات يعلنها مؤخرا، ويدعو فيها– تأكيدا لعاداته التأصيلية– إلى خصوصية عربية تنكت بموجبها قصيدة النثر العربية، وإلى إعادة الإعتبار للعين الخفية أو العين الثالثة، كاستعارة لإذن جاك دريدا الثالثة، المقترنة بنوع من النفس النبوئي، وفق«جوهرانية» لا يكف عن ترديدها بإطلاقية مجردة تتقاطع مع متوالية مفاهيم الآخر والهوية والأصالة ، فالتقدم في تقنية الغرب– برأيه – ليست ضمانا لعلو فنه، مع خشية، تشبه سلطة حراس الأدب، على الشعر من أن يجد نفسه في فضاء ضيق محدود، ومن أن تؤدي النزعة الراهنية التفصيلية إلى سجن المتعة الجمالية في قفص الإدراك الحسي العادي المباشر الذي لاشأن له في الإدراك الجمالي».

والقراءة المتجاوزة للإرتباك الجمالي الذي طالما أبداه أدونيس إزاء قصيدة النثر طوال مسيرته الشعرية والتنظيرية ، رغم أنه أحد المبشرين بها تتطلب – مفهوميا–نسيان كل ما قاله بهذا الشأن ، انطلاقا من مفهومه المرتبك والمتبدل للحداثة بوجه عام، فالعمود في نظره لم يكن مجرد نظام وزني بتحليل عباس بيضون إنه رؤية ولكن ما دام مصطلح العمود يداوم على غموضه، ويبدو إلى اليوم مضرب تكهنات وتفاسير ، أغلبها أعمى عن نفسه وبحث لفظي، بما يعني أن يكون الشعر ميدانا مفتوحا لحرب دائمة ، لا يستنسب فيها الأحفاد إلى سلالة الأجداد ليتحقق ذلك الفعل التأصيلي باشتراطاته التوارثية التاريخية والقومية والفنية، عند اختبار النص الجديد على مزدوجة«الشكل /المضمون» كمحك معياري، كما يختصر ذلك التجادل الإبداعي قاسم حداد بتهديم جمالي لشكل ومضامين النسق بقوله«سيد شكل الذي لا شكل له.

هكذا يمكن التعاطي مع ما تشي به تلك الملاحظات التي تبدو في ظاهرها عقلانية، فتلك الإحتفائية بالقديم في حلته التأصيلية تحيل إلى احتجاج فني مشروع عند أدونيس على احتكار «العرضي» للحقيقة الشعرية بشكل لافت، وإلى خشية من تعاظم سلطة العرضي شعريا فالراهن اليومي، حسب تعبيره ليست إلا وجها أو جزءاً من الحقيقة ، أما«الراهنية» فهي نوع من النقص: نقص الرؤية الحقيقة ونقص التعبير وعلى ذلك العوز التكويني في الراهن يدعو لفهم ربطي يحيل ذلك الراهن إلى الماضي «التاريخ» فهو نتاج الماقبل، بمعنى حقن العرضي بالرؤيوي والتأصيلي ، وبالتالي فهو فرصة لقراءة على بعدين: ما يجيء من جهة حدوثه، وما يجيء من جهة صيرورته، يعني أن التفصيلي كأثر للعرضي أو الهامشي، لا يمكن أن يفهم، أو يعبر عنه بشكل صحيح إلا منظورا إليه بوصفه زمانا ومكانا، بما يؤكد الإقرار بحقيقة ظلت غائبة، مفادها أن قصيدة النثر واقعة ثقافية أكثر من كونها ارتدادة عروضية، أو استكمالية لما قبلها.

وبهذا يغدو المقترح أو السجال الأدونيسي دعوة لمفهمة العرضي وتصعيده كركيزة شعرية، ولكن وفق مشروطية غائمة ، فهو ليس ضد «النقلة الكتابية» من عالم «الناس – الأفكار» إلى عالم«الأشياء – الحياة اليومية» حسب تعبيره ، لكنه بشرط تلك النقلة فنيا على« جدة الرؤية للعالم وللحياة واللغة وعلى مدى شعرية الكتابة، فهذا هو الأساس لا النقلة الشعرية ذاتها، وهي مقترحات أشبه بالعناوين التنظيرية العابرة، التي تسهم في تعويم عناصر الإشكالية لمدة أطول، وبهذا يعود الجدل إلى نقطة الصفر، حيث النص الغارق في الميتالغة، المغسولة مفرداته من طراوتها الوجودية، قبالة النص المباشر المحتفى بالهامشي والعرضي، الذي لا يزعم احتكار الحقيقة الشعرية، بقدر ما يحاذي التخوم الراسخة لفن التأمل الشعري بمقترحات واستقطابات جمالية مغايرة تحايث– فنيا ووجوديا– اللحظة والكائن المنتج لها، وهذه بالنسبة لرولان بارت هي أكثر لحظات التاريخ جلاء ، فهو اختيار قبل أي شيء ، وبالتالي فالكتابة هنا مشتقة من حركة دلالية صادرة عن ذات حاضرة لتلامس التاريخ، بما هو المعادل للوجود، بشكل محسوس.

اليومي إذا، ليس مسألة فنية طارئة على الشعرية العربية، ولا ينبغي النظر إليه، كما يحاول الآباء على أنه عصب نص «الآخر» فهو بكل تمثلاته ديالكتيك شعري وثيق الصلة بالزمن، وعليه لا بد من الإلتفات إلى أن اليومي والعرضي والهامشي مردودات إنسانية لا تخلو أي تجربة شعرية من إلحاحها، وما الشكل الشعري الأحدث إلا محصلة منطقية«فنية وشعورية» لمكابدات إنسانية طويلة لتقليص المسافة بين الشيء والكلمة وليس العكس ، أي المطابقة بين الدال والمدلول ، وبين الذات والموضوع ، حسب التصور الهيجلي ،أو لما يعرف جماليا بتثقيف الحواس.

وهذا التحول الفني لا يحدث في الشعر وحسب بل في جملة الخطابات الجمالية التي تسير بمحاذاته، وباتجاه اللامعنى، وفقا لنبوءة تودروف أو تحليلاته، حيث جمالية النفايات بمعناها الشمولي بما هي المعادل للعرضي والهامشي واليومي، أو ما عرف تحت عنوان«الفن الفقير» وحيث يمكن الربط هنا ليس بين العمق التاريخي والراهن وحسب انما بالتجريب التعبيري أيضا، أي لا حيادية الشكل، وحيث الأفق الموحد، المؤسس على صلة خفية فاعلة بين اليومي والكوني، كما يتلمسها دولوز، استنادا إلى حاجة اليومي إلى صلة عليا بشيء ما موحد، فاليومي بشكل ما من الأشكال هو خلاصة وجودية كونية، وهذا هو ما ترجحه سوزان برنارد كمهمة شعرية لاعادة تركيب العالم بالعادي من الكلمات والحقائق اليومية والمبتذل من الأشياء فعلى الشعر – بتصورها– أن يتدفق كرؤيا ، وليس من البهرجة اللغوية والبيانية الفائضة.

ويبدو أن الشعرية العربية ممثلة في الآباء لم تتجاوز انبساطية المفهوم الشعري إلا بمزيد من الحيل الشكلانية حيث الإصرار على أن يتولد النص من أعلى، أي من الميتا– لغوي بما هو الجامع النصي والذهني للرؤيا والأسطورة والفكرنة والأيدلوجيا، فبالتأكيد هنالك حاجة للتفريق بين الفن المخلوق في الفرح والفن المخلوق في العناء والعذاب، وهو أمر مطلوب بتصور هربرت ماركوز في «الإنسان ذى البعد الواحد» ولكنه من الناحية السيكولوجية ألزم من حيث التمييز بين الصحة والعصاب، لتبيان الحد الذي يفصل الواقع الفني عن الواقع الإجتماعي ، على أعتبار أن القطيعة مع الواقع الإجتماعي والمخالفة العقلانية أو السحرية سمة أساسية في الفن مهما يكن إيجابياً بمعنى«أن الفن سواء كان طقسيا أم لم يكن ينطوي على عقلانية النفي فهو في مواقفه القصوى الرفض الأكبر، الاحتجاج على ما هو كائن، والأساليب التي يجعل بها الإنسان يظهر ويغني ويتكلم، والتي يجعل بها الأشياء ترن، هي أنماط من الرفض، من إعادة الخلق لوجودها الواقعي ، ولكن هذه الأشكال من النفي تدفع الغرامة المترتبة عليها للمجتمع المعادي المرتبطة به فعالم الفن المخلوق من قبل أشكال النفي تلك، المفصول عن عالم العمل الذي يعيد فيه المجتمع نفسه وبؤسه، يظل على الرغم من كل حقيقته امتيازا ووهما..

إذا ، فالآباء كما يبدو أقرب إلى فوقية مفهوم الثقافة الرفيعة المتأتية من رفعة الطبقة ، حسب الإشتراط الجمالي الإليوتي، حيث التموضع في خط المواجهة ضد كل فعل لدقرطة وتشعيب الثقافة والفن، برأي ماركوز، أي الانحياز إلى الثقافة التي ترعى استلاب الفن في طقوسية وأسلوب الصالون والحفل الموسيقي والأوبرا والمسرح التي توحي ببعد آخر للواقع، بما تحمله من خصائص العيد، لتتعالى على التجربة اليومية، رغم أن التقدم في شتى مناحي الحياة في سبيله إلى الغاء هذه المسافة الجوهرية القائمة بين الفنون وبين نظام ما هو يومي، وتبديد كل ما يوحي بتلك المسافة.

أما بداية الانفصال فيميل محمد عضيمة إلي تحقيبها عربيا بما بعد القصيدة الجاهلية، أي عند اللحظة التي بدأ فيها الإسلام يحتل الجانب الأكبر من حياة العربي، عبر القرآن الكريم كأفق تعبيري عن العلاقة بالكون، وهو نفس المفصل والمنطلق الذي ينحى إليه أدونيس في كتابه«الكتابة والنص القرآني» وذات المنعطف الذي يدعو سعدي يوسف للعودة إلى ما قبله ، أي إلى الصفر حيث بكرية القصيدة الجاهلية، المكان الذي انتهت فيه ثقافة التجربة الحسية، أو الثقافة الحسية، وتم الطلاق بين المعنى والكلمة ليسبح ذلك الجاهلي المأخوذ بالتجربة أولا وليس بالمفهوم في المجرد، نتيجة إنفقاد الوجود والحضور ، حيث أراد الشاعر العربي أن يستحوذ على سلطة شبيهة بسلطة النص القرآني في بنيته ورؤاه ، وغيبيته، كنص غير زمني ، وغير خاضع للتاريخ ولا لمرجعية الذاكرة.

يتأكد هذا المنحى التشخيصي أيضا عند أحمد ديبو في «حدس الصورة، حدس المعنى» عندما قاربه في الإنتماء البدائي للشاعر الجاهلي إلى القبيلة /النسب وفي«إذعانه المطلق للوجدان الجمعي، حيث عاش ذلك الجاهلي الأول هذا المأزق الوجودي، فهو يغلب الإرادة القبلية والإنسحاق في كل ما هو جمعي. موضوعي بالقياس إلى فرديته، وأمام هذا الهوى العنيف كانت تجربة الشاعر الجاهلي والحقبة طويلة ميدانا للإنفعال العقلي المحض فهي تجربة تبدأ من عالم القيم وتنتهي فيه، وتاليا ما يمكن أن يطلق عليه حدس المعنى، وهذا ما جعل القصيدة الجاهلية وحتى العصور الإسلامية تحافظ على بنيتها الفنية، فبنوع كهذا من السلطة، تم تفكيك كل أسئلة العقل، لترتد عنها وتذوب ، وتجعل منها ، إذا ما أثارها الشاعر شيئا يسمى البدعة، وكل بدعة ضلالة والضلالة في النار ، ولعل ما ساعد هذا الجمود الذي أصاب القصيدة الجاهلية هو تكبيل الشاعر باعتباره منشدا ، إذ يتوسل إيقاع الكلمات ليبعث المتعة في النفوس، وفي العصور الإسلامية رسخ البيانيون هذه النظرة بغية الفصل بين اللغة والفكر.

وهكذا صارت الحياة في مكان آخر، أي في المستعار والميتافيزيقي المتجاوز للواقع، حيث أخذ الكائن من خيلولته الفردية ، ومن عواطفه وجسديته أيضا، فذلك الجاهلي الذي كان، من منظور عضيمة ، محور الكلام والكون والوجود ، قبل أن يصير عبدا لكل تلك المتواليات ، انتهى بانتهاء عصر الأفراد وبداية عصر الجماعة وبنهاية زمن القبائل المتعددة وبداية عصر القبيلة الواحدة، وبانغلاق زمن المغامرات والتجارب لحساب المغامرة الواحدة والتجربة الواحدة، وبالتالي انتهاء زمن النصوص وبداية النص، ولم يعد معبرا عن«تجربة معيوشة بالحواس أو جزءا من الوجود «بل ما عاد الكلام الشعري معنيا بالإنسان بقدر ما أبدي انهماكا بالمفهومات المجردة..

هنا تم اغتيال الحاضر، فالكلمة ما عادت تقود إلى حياة متحركة، إنما إلى الغيب والحنين ، إلى عالم مثالي، بمعنى إعلان الغياب والإرتماء في المجاهيل، والحدوس الميتافيزيقية ، خيانة لشروط الإبداع كما تتمثل في المرئي والحاضر والملموس ، والتزاما بالنص المصقول ، والمغترب موضوعيا، الذاهب إلى تكريس حس الإصطفائية والنبوءة عبر دلالة لا إنسانية تبتني مدركات النص الجمالية والذهنية في الفراغ لا من مدارات المعاش، وهو المعنى الذي يؤكده هربرت ماركوز بشأن استلابية الفن والأدب، قبل أن يمتلك المجتمع إمكانية التصالح والإنسجام «حيث كانا يحميان التناقض ويمحضانه قوته، فقد كانا قوة عقلانية وعرفانية ، بحيث يكشفان عن بعد للإنسان والطبيعة يقمعه الواقع ويردعه ، وكانت حقيقتهما تكمن في الوهم الذي يوحيان به، في إرادتهما المصرة على خلق عالم علق إرهاب الحياة وأقصاه عنه وسيطر عليه لأنه عرفه.

### اليومي والهامشي مراودات إنسانية لاتخلو من أي تجربة شعرية من إلحاحها

وقد كان ذلك الغياب الصريح يزداد صراحة وسطوة كلما أرادت الكتابة العربية– إبداعا وتنظيرا– أن تتعالق بالنص الموحي ، وتؤسس توازناتها الإبداعية على مدى لصلة بالجمالية القرائية ، تماما مثلما بدت لفظة «البيان» عند الجاحظ كمفهوم مركزي أقرب إلى تأسيس جوار لغوي بطابع معياري وتقييمي ، شديد الإرتباط بالنفحة القرآنية، وبالتالي صارت حركة الحداثة الشعرية حينها لا تنتج«الآن» المتعلق بها، بقدر ما تستند إلى ذاكرة مثقلة بالموروثات ، وبالأفق الديني على وجه الخصوص الذي كان الأفق الشعري يطارده ليماهيه في مطلقاته وشموليته وتجريداته، ليتطابق النص الشعري في النهاية، حسب عضيمة ، بالنص الديني ويصير الواحد صدى الآخر ويصبحان قيمة لا ترتبط بمكان أو بزمان ولا يمسهما التغيير« وهو ما تبدى بشكل صريح عندما تدلت الأسطورة على صدر القصيدة ، بتعبير خيري منصور، ولم تكن ذائبة في أنساغها حد الغياب ، لتصبح خارج الشعر أو مجرد مشجب لغوي.

هكذا ينفضح الترقيع الحداثي، ومرة أخرى يكون الإدعاء بالإطلاقية والمعيارية واللازمنية مبررا للانفصال فالفعل الشعري بانسحابه عن مرأة العالم ، والتعويل الإعتباطي على اجتراح قيم جمالية ومعرفية مطلقة ومتحولة أو عابرة للعصور والأزمنة هو المسبب الأهم للقطيعة القائمة على «لغة أصولية ذهنية متطرفة في تجريدها للأشياء والعالم «مبعثها في الأساس هو الثقافة الميتافيزيقية ، كما تمثلت في تيار الحداثة، ومجلة«شعر» على وجه الخصوص التي لم تكن كخبرة جمالية ترى العالم إلا بعين واحدة ولا تسمح للفرد باكتساب خبرة معاشة بقدر ما تلقنه ذهنيا وفقهيا، ومدرسيا بالفكر الميتافيزيقي الذي لم يكن بدوره قادرا«على أن يحب شيئا أو أن يتعايش معه إلا إذا ابتلعه تماما وجرده عن ذاته وهويته بالقوة.

**● ورقة عمل قدمت في ملتقى صنعاء الأول للشعراء الشباب العرب قبل أشهر**

**● كاتب وناقد سعودي**