

مدائح نثرية في هجاء الملك الشعراء الشباب ومعركة الوصاية

عبد الرحيم الشيخ *

«العربة الفارغة أكثر جلبلة من العربة الممتلئة»
(برناردشو)

I

من التعميمات الشائعة، والصحيحة، التي أنتجتها بعض مقولات الفلسفة الأوروبية الحديثة، والألمانية منها بخاصة، أن لا ظواهر أخلاقية هناك، بل تأويل أخلاقي للظواهر. وبذا، فلم تكن ظاهرة «الشعراء الشباب» في فلسطين، كما صحَّ الاصطلاح المراءوغ عليها حتى الآن، ظاهرة ثقافية أو أخلاقية في ذاتها، بل تم تأويلها على أنها كذلك، لكنما بصورة خاطئة، ومن خارجها، دائماً. أقول: إن تسمية الظاهرة مراءوغ، وأنصص التسمية، لأنها تبعث فيّ، وأنا واحدٌ من فواعلها، نشوةً مربكة وانتماءً ملتبساً يشاركني فيهما بقية «الشباب» الذين كانوا هذه الظاهرة وكونوها دون أن يصكُّوا اسمها المراءوغ، ودون أن يدركوا دلالاته القمعية التي أحيلت، لأسباب سأتي عليها، إلى دلالة تُرهبُ الظاهرة وتَقهر نواتها على طريق نفي أصالتها. يذكّرني هذا الجدل، وإن اختلف المقام، بظهور مكافئ لثورات الشباب التي عرفها العالم في النصف الثاني من ستينيات القرن المنصرم، وذلك من حيث سعيها إلى تأسيس مفهوم جديد للوجود الإبداعي والثقافي، كذلك المفهوم الرائع الذي نحتته ثورات الشباب على شكل دعوة جريئة لصياغة سياسات الوجود الأصيل (Politics of Authenticity)، أو الوجود الخارجي، بالمفهوم «الخوارجي» المذهبي المحض لـ«الخارجي»، أي لمفارقة السائد، ونقضه، على طريق تجاوزه. مؤدّى القول، هنا، أن مشكل الجدل حول هذا الإبداع الجديد ليس مشكلاً نظرياً وحسب، بل هو مشكل أخلاقي وجمالي بالدرجة الأولى. ولذا، فإن هذه الشهادة تتغيّأ أن ترى، نظرياً، إلى جانب عكسها لتدرُّج تاريخي مباطن لهذه الحركة - غير

مقصود لذاته، مكانية نشأتها وزمانيتها الحقيقيتين، وماهية الدوافع التي انبعثت جرأها، والقول «النقدي» الذي عمّ حتى خمّ في وصفها، مؤخرًا. أمر آخر تقترحه هذه الشهادة، قوامه اقتراح ثقافي لقراءة هذه الظاهرة، ومنهجية أخلاقية لتأويلها. اقتراح «ثقافي»، نسبة إلى استناده إلى معين نظري في تفسير الظاهرة كحدث تخارجي- اغترابي. ومنهجية «أخلاقية»، تعالقاً برغبة هذه الشهادة في الانتماء إلى أدب النسبية الذي يرى كل مطلق افتراضاً، وأن لا فضيلة إلا في التوسط بين رذيلتين: ألغت الأولى كينونة الظاهرة حين اعتبرت «هامشاً» أو «انفعالاً»، وزوّرت الثانية هوية الظاهرة باعتبارها «امتداداً»...حتى غدت الظاهرة ذاتها، في ظل حرب المكنات العصابية في الثقافة والسياسة العربية-ال فلسطينيتين، لقيطاً متروكاً في الميدان، يلاحقه الأهل ليقتلوه ومن أنجبته، ويزدرية المغتصبون لأنه ابن من أنجبته، أيضاً. واستناداً إلى ذلك، لا تطمح هذه الشهادة أن تكون بياناً يعلن هذه الحركة - الظاهرة، فما من بيان أوضح من وجودها المحض، لكنها شهادة في منطق الفهم تعين ذوي المنطق السهمي، من أصحاب الرذيلتين، على النظر دائرياً.

II

عتبة القول، هنا، أن الفلسطينيين، مجتمعاً وكياناً، لم ينتقلوا نقلة ثقافية أو سياسية نوعية، على غرار مجتمعات التنوير والمجتمعات الصناعية الكبرى، تُرهِصُ بتحوّلات حادة على صعيد الفكر أو الإبداع. ولم تشهد الثقافة الفلسطينية تحوّلاً جذرياً على غرار الثقافات التي حاورت، داخلياً، أسئلة وجودها الذاتي غير المتعالق بمفهوم الآخريّة بصورة مباشرة.. ليسوغ ذلك تخارجاً أو اغتراباً ما لأبناء هذا

المجتمع وفواعل هذه الثقافة ينشز عن مجراهما التاريخي القصير نسبياً. لكن انعدام آليات التجسير، رغم تحصيل الضرورة والإمكان، بين «ثقافات» الشارع الثقافي الفلسطيني بفنائياتها الكلاسيكية (التحقيبية والجغرافية) المقيتة، دفع بنخبة من شباب جامعة بيرزيت (جيل الإنتفاضة الأولى 1987، على اختلاف منابهم السياسية وتشكيلاتهم الفكرية التي لم تكن ناضجة بعد) إلى البدء الارتجالي بالخروج كحالة اغترابية مشحونة بمفهوم «الجدة» على كل الموجود في المشهد الثقافي الفلسطيني ابتداءً من نهاية النصف الأول في العقد التسعينيني المنصرم، وبالتالي، فهذه الظاهرة لم تنتج كردة فعل على حرب كبيرة أحدثت كسراً تاريخياً في حركة التأمل التي في دواخلهم كتلك التي أنتجت صراعات الإقطاع وحروب التطهير العرقي والتدمير الشامل في القرون الثلاث المنصرمة، بل تناجت عن إرهابات صغيرة في الشارع والجامع والجامعة والمقهى والقرية... وغير ذلك من مؤسسات الكبت والرقابة وبيانات الوعّاظ المسكونين بهاجس حقن المجتمع وكائناته بمناعتها الأخلاقية رغماً عنه.

في العام 1999، صدرت عن «بيت الشعر الفلسطيني»، في رام الله، شهادة ميلاد استدرائية لمولود لم يرغب بالتسجيل الرسمي مرّ على ولادته خمس سنوات. كانت شهادة الميلاد تلك مجموعة شعرية جماعية بعنوان: «شعراء من فلسطين: ضيوف النار الدائمون». والمجموعة هي مختارات شعرية لثلاثة عشر شاعراً وشاعرة، هم حسب ورود القصائد في المجموعة: أنس العيلة، أحمد الحاج أحمد، عبد الرحيم الشيخ، أشرف الزغل، مراد السوداني، محمد الديراوي، محمود أبو هشيش، غادة الشافعي، بشير شلش، وليد

الشيخ، طارق الكرمي، رجاء غانم، ونوال نفاع. وقد أُبْتُدئُ بشهادة الميلاد هذه، رغم تأخرها في الصدور، لسببين: الأول، أن المجموعة حملت تقديماً—استدراكياً، رغم غرابة التسمية، لغسان زقطان، ورد في نهاية المجموعة، بعنوان: «أكثرية الهامش»، ولـ«أكثرية الهامش» هذه موضع سأعود إليه. والآخر، أن هذه الشهادة تحمل أسماء ستة ممن ابتدأوا الحركة في جامعة بيرزيت قبل خمس سنوات وهم: أنس العيلة، أحمد الحاج أحمد، عبد الرحيم الشيخ، أشرف الزغل، مراد السوداني، ومحمود أبو هشيش، إضافة إلى سبع، هو كفاح الفني الذي لم تشتمل المختارات على قصائد له، رغم كونه من المجموعة نفسها.

في جامعة بيرزيت، وفي العام 1995 على وجه التحديد، تعرفتُ إلى أشرف الزغل بعد أن أثيرت ضجة حول نتائج مسابقة شعرية أجريت تحت عنوان «سوق المربد الشعري»، كانت تقوم عليها دائرة اللغة العربية وآدابها ونادي الدائرة في الجامعة. كنا لا نزال طلاباً، وكانت اللجنة، لجنة التحكيم، أزهرية معنى ومبنى وتناقضاً مفارقاً أدهى للضحك، إذ كنتُ اشتركتُ في تلك المسابقة لأول مرة، وحصلت على المرتبة الثانية وحصل مراد السوداني على الثالثة، والأولى حصل عليها أحد طلبة جامعة الخليل الذي لا أذكر اسمه، ولم أسمع به منذئذ. ما يستفزني للسخرية في تذكرُ تلك المسابقة، أنني تمكنت من استرجاع قصيدتي التي شاركتُ بها، والتي لا أزال أحتفظ بنسخة منها، وقد تم «تصحيحها» لتتال علامة 7 من 10. وقد كان من فضيلة تلك المسابقة، إن كانت لها فضيلة، أن تعرفتُ إلى أشرف الزغل نتيجة لاحتجاجه على نتائج المسابقة، وتحويله إلى «لجنة ضبط ونظام» بناءً على «الدعوة» التي رفعتها ضده «اللجنة»

و«دائرة اللغة العربية»، و«لا فرق بين الرايتين»!، في عمادة شؤون الطلبة في الجامعة نتيجة لطعنه في نزاهة التحكيم... موضع الشاهد هنا ليس التأصيل لبدائية شخصية، بل الغاية رصد مشهد عارض من الواقع المفارقاتي الذي ولدت فيه هذه الحركة، وهو سيطرة هالة مقبته من الأستاذية على النشاط الثقافي في الجامعة، وفرض مفهوم خاص، أو تهويمٍ خاص لم يرق إلى درجة التحوّل إلى مفهوم، للشعر، والكتابة الإبداعية عموماً، من قبل الدائرتين الأكاديميتين الكلاسيكيتين لاحتضان هذه المفاهيم، هما: دائرة اللغة العربية (التي كنتُ أنا ومراد السوداني وأنس العيلة وأحمد الحاج أحمد من «تلامذتها»)، ودائرة اللغة الإنجليزية (التي كان من «تلامذتها» محمود أبو هشيش وكفاح الفني)، أما أشرف الزغل فكان، لحسن حظه، مهندساً.

كانت نتيجة تواصلتي وأشرف الزغل تقاطعاً لدرجة التطابق في الرؤى والمواقف من مفاهيم الشعر والإبداع عموماً، والأهم من ذلك حينها مما يجري على ساحة الجامعة. بعد مداوات طويلة، انقدحت في الذهن فكرة تأسيس منتدى إبداعي خاص نخرج به من وصاية الأكاديميا، ونتيح لآخرين من خارج الجامعة المشاركة في أنشطتنا. فكان أن أسسنا «المنتدى الإبداعي الفلسطيني»، الذي شملت قائمة أسماء هيئته التأسيسية، بالإضافة إليّ وإلى أشرف الزغل، كل من: كفاح فني، أحمد الحاج أحمد، أنس العيلة، جمال القريوتي، بالإضافة إلى مجموعة من كُتّاب وكاتبات القصة القصيرة والمهتمين بالشؤون الثقافية من غير الشعراء. وبذا، كان المنتدى بوتقة جمع ممتازة لتعددنا الأدبية الخديجة وتعددنا السياسية والفكرية الأكثر نضجاً: أنا وأشرف الزغل، وأحمد الحاج أحمد نسبياً، خارجين لتؤننا من

انتماءات فكرية وسياسية دينية أو محافظة إلى حين يسعى إلى مَحَارَجَة كل الدوغماتيات المشابهة. أنس العلية ومراد السوداني من الوسط الوطني. كفاح الفني ومحمود أبو هشهش من اليسار. كانت أنشطتنا الثقافية محدودة لكنها كانت فاعلة، وبخاصة لأنشطة الداخلية المتعلقة بـ«نادي الكتاب»، التي استطعنا، من خلالها، وبالرغم من عدم انتظامها، حدًّا بعض المفاهيم الثقافية عموماً، والإبداعية المتعلقة بالشعر على وجه الخصوص.

في الآونة نفسها تقريباً، استطاع مراد السوداني وأكرم مسلم، والآخر ابتداءً شاعراً وهو الآن قد أصدر روايته الأولى: «هواجس الإسكندر»، تنظيم حلقة نقدية غير دورية لنقاش مفاهيم النقد الأدبي، ومفهوم الشعرية بخاصة، تحت عنوان: «قوانين الشعر العربي»، وكان المتحدث الرئيس فيها حسين البرغوثي (الشاعر والروائي، وأستاذ الفلسفة، والناقد المتخصص في الأدب المقارن).

كنت قد عرفت البرغوثي أستاذاً للفلسفة في السنة الأولى لي في جامعة بيرزيت العام 1992، لكنني لم أكن من حواريين هذه الندوات نتيجة لعدم معرفتي بموضوعها إلا متأخراً بعد اتصالي بحسين البرغوثي من جديد العام 1996، وقراءتي لما يكتب حول مفاهيم الأنا في الأدب الفلسطيني، وتحولات الشكل عند محمود درويش.. ويحثه التنظيري الممتاز في موسيقى الشعر العربي، وبخاصة فكرة «الرياضيات المقدسة» التي تنبني عليها موسيقى الشعر العربي، والتي أعتقد أنه سيعبر بها بحراً وقف العروضيون بساحله (عند نشرها) (1)، وبخاصة ربطه لهذه القوانين بالرموز الثيولوجية التي سبقت قدوم الإسلام في الجزيرة العربية والعراق والساحل السوري عموماً، والتي يُستدل

على بعض تشكيلاتها وأصدائها في الإيقاع القرآني وهيئات آداء بعض الفروض في العبادات الإسلامية.

كان من الواضح جداً أن البرغوثي ليس واحداً منّا، كان أستاذنا، أكاديمياً، في مواد الفلسفة والدراسات الثقافية والفكر. وكان دليلنا، نقدياً، ورفيقنا الذي فتح أعيننا على نيتشه وسارتر وبييتس وكافكا وتودوروف وريكه وبريخت. ولكنه، كان منّا، أيضاً، في قراءات عمودية مُعادة لأبي تمام والمتنبي والشنفرى و لوكريتيوس وشكسبير واليوت. كانت قراءتي التنافذية لأونيس شفرة أعادت تعارفي إلى البرغوثي وتعارفه إلي. واشتركنا معاً، في أنشطة المنتدى وندوة البرغوثي، في استقطاب مريدي المعرفة الجديدة عن فكرة الشعر، وفكرة الأدب، على نحو مغاير لرسمية دائرة اللغة الإنجليزية، وأزهرية مثلثتها للغة العربية التي اعتمدت فهارس ضيف والمقدسي، وكراريس مندور وسلام، وبانورامات ياغي والجيوسي... ثالثاً مقدساً لاحتياز «الأدب»، و«امتلاك ناصية اللغة!»، وتكوين «قاموس نقدي» استطعت، مرة، حصره في إحدى عشرة كلمة! ومع ذلك، كانت هناك استثناءات نادرة جداً، عند بعض الأساتذة الذين لم تقو قههم الألقاب، تحاول إدراكاً عيانياً فعلياً لعلاقة الشعرية العربية بحركة الحداثة، وفهماً خارجاً عن حدّ التمؤؤص والابتذال لمفاهيم الأصالة والمعاصرة والنص والشفرة والتوارد وهجرة المفاهيم والهوية.. والحدود «التقنية» للمصطلح الأدبي والنقدي عموماً في فضاء تنويري مقارن.

كانت مؤسستنا الإعلامية قصيرة اليد، لكننا استطعنا نشر بعض نتاجنا في «بيسان»-مجلة المكتب الطلابي التي توقفت بعد عددها الأول لأسباب مادية، و«الورّاق»-مجلة

نادي اللغة العربية في الجامعة، و«دفاتر ثقافية»-شهرية
وزارة الثقافة الفلسطينية التي لم يطل النشر فيها نتيجة
لممارسة سكرتير تحريرها نوعاً من الرقابة شبه الدينية عن
النصوص الشعرية والتصرّف بها وتحريرها كما تحرر
الأخبار اليومية. وفي الملحق الثقافي لجريدة «الأيام»- أيام
الثقافة»، ودورية «الكلمة» التي يصدرها اتحاد الكتاب
الفلسطينيين.

في هذه الفترة تحديداً، 1997-1998 انضم إلى حركتنا
مجموعة من الشعراء والكتّاب الفلسطينيين من الشمال
وغزة، ومن خارج المناطق الفلسطينية المعرفة سياسياً على
أنها «مناطق السلطة الفلسطينية»، أعني من فلسطين المحتلة
العام 1948، ومن مخيمات الشتات، ومن بعض دارسي
وخرجي جامعات أوروبا الشرقية الذين تعرّفوا متأخراً
على خامتهم الشعرية، ومن بين تلك الأسماء: محمد
الديراوي، بشير شلش، طارق الكرمي، وليد الشيخ، جهاد
هديب، غادة الشافعي، رجا غانم، سامر خير، نوال نفاع،
أيمن غبارية، ديمة عبد اللطيف، سمية السوسي، وعلاء الدين
كاتبة.. وبانضمام هؤلاء اتسع مدى النشر قليلاً ليشمل
بعض الصحف والدوريات العربية الصادرة في القاهرة
وبيروت ولندن، كـ«أخبار الأدب»، و«سطور»، و«السفير»،
و«القدس العربي»، و«الحياة». وهنا، كان أن انفتحت، أيضاً،
أبواب النشر من الدرجة الأولى أمام بعضنا، فظهرت بعض
القصائد في «عشتار»، وأخرى في «الكرمل»، وثالثة في أحد
أعداد «كتاب في جريدة» الذي خصص للشعر الفلسطيني.
وتتوج ذلك بصدور ديوانين شعريين متزامنين عن وزارة
الثقافة الفلسطينية العام 1998: أحدهما ديوان مشترك لي
ولأشرف الزغل، بعنوان: «دواليب الرماد»، والآخر، لمراد

III

السوداني، بعنوان: «رغبات». وهنا، كان «بيت الشعر»
الفلسطيني قد تأسس، والعدد الأول من مجلة «الشعراء» قد
صدر، في صيف 1998 ليكون مسمّى «الشعراء الشباب»،
المجتمع بعضهم في «نادي الجمعة» بدعوة من
«بيت الشعر» إعلاناً شفافياً عن ولادة الظاهرة، تم ردفه
بإعلان كتابي تمثّل بشكل خاص في إصدار مختارات
«ضيوف النار الدائمون»، ومجموعة من التقديمات
والتعقيبات «النقدية» التي بدأت تنشر تباعاً حول هذه
الظاهرة في فصلية بيت الشعر «الشعراء»، بالتزامن مع
مشاركة واسعة لعدد من شعراء هذه المجموعة في
مهرجانات شعرية ومؤتمرات نقدية عربية وعالمية، واحتياز
بعضهم على جوائز شعرية ونقدية من الدرجة الأولى على
مستوى فلسطين.

في غمرة التعقيب، أو التحقيب، «النقدي» الذي صاحب
الظهور الإعلامي المبالغ نوعياً لهذه الحركة، يمكن الوقوف
على ثلاث مراحل مختلفة لكنها متقاربة زمنياً بصورة كبيرة
حاولت رصد بعض ملامح هذه الحركة - الظاهرة. كانت
أولى تلك المحاولات تقديم زكريا محمد للعدد الرابع عشر من
سلسلة «كتاب في جريدة» الصادر في كانون الأول من العام
1998، والذي يوزع مع كبريات الصحف في العالم العربي
بداية كل شهر بإشراف اليونسكو وجهات أخرى، وبهيئة
استشارية تضم إلى جانب أدونيس ودرويش، نخبة من
مبدعي العالم العربي ونقادها. وقد كان ذلك عبر اختيار محمد
لأنتولوجيا من الشعر الفلسطيني وتقديمها واشتمالها على
بعض التجارب «الشابة» من جيلنا.

غُنوتت بـ«أكثرية الهامش» حظ كبير من عنوانها الذي هو بمثابة الاسم الشخصي لها. فهي محاولة استدرابية واردة في هامش المجموعة، مكتوبة، كما يمكن الاستدلال من لغتها ومنطقها الأسلوبية واختزاليتها، في هامش ضيقٍ من الوقت والمكان، ومُوضَّعة حركة الشعراء الجدد في «هامش الأكثرية» أو «أكثرية الهامش» لمركزٍ، يظهر من لغة زقطان، أن «مركزية الموضوع الفلسطيني» كانت قدزَّره وقدزَّره في آن. مكمن الخطورة في هذا الاستدراك «النقدي» أنه كان، في جانب منه، ترجيحاً مؤدباً لصنافية زكريا محمد التعميمية نسبياً، وإن صدقت في معظمها.

وفي جانب آخر، إن أدواته في تحديد «المركز» والأطراف، أو «الهامش العريض» على حدِّ تعبيره، كانت أداة سياسية، ولم تكن أخلاقية أو جمالية. بمعنى أن مركزه «المركز»، بافتراض غير دقيق نسبياً، نتيجة لحضور «الموضوع الفلسطيني» فيه، وتهميش «الهامش»، بافتراض غير دقيق على الإطلاق، بغياب «الموضوع الفلسطيني» عنه.. شكَّل ترافعاً منطقياً حاداً أدَّى إلى فصل سياسي-ميكانيكي بين «المركز» و«الهامش»...فإما أن تكون «مركزاً» وإما أن تكون «هامشاً»، وإلا فأنت في سياق الثالث المرفوع، أي في تمام العدم. هذا الفصل سيرد لاحقاً، لكننا لأهداف أخرى غير حيادية القصد، وذلك في المحاولة الثالثة لمقاربة «انتماء» شعر هذه الحركة «الشابة».

حتى تاريخ كتابة زقطان لاستدراكه «النقدي»، لم يصدر أي تقييم جمالي (قائم على معايير جمالية لتقنيات البناء الفني وتشكيلاته) للشعر الجديد. ولم تكن المحاولة الثالثة لمقاربة هذه الحركة بأحسن حالاً من الأوليين، إذ بقيت في دائرتي

لقد أثارَت مختارات محمد، وتقديمه لتلك المختارات كذلك، ضجة تشاغلَت بها دوائر الثقافة الفلسطينية ووسائلها الإعلامية، حينها، حيناً، مؤداها عدم إيراد محمد لنماذج من أعمال «شعراء مهمين»، على حد تعبير مصادر الاحتجاج والنقمة على ذلك التقديم. لم نشترك نحن في ذلك السجال رغم أنه كان يطالنا بقليل أو كثير، ولا أعرف سبباً لعدم الاشتراك إلا انشغالنا فوق المشبع ببرامجنا الأكاديمية وهمومنا الحياتية، وعدم وعينا ضرورة حماية خطابنا الشعري بروافع نقدية «وتجيش» إعلامي كما يفعل الآخرون.

ما يمكن تسجيله، نقدياً، في تقديم محمد، الذي كان، حينها، لا يزال سكرتير تحرير مجلة «الكرمل» التي يترأس تحريرها محمود درويش، أنه أرجع الشعر الفلسطيني، بعد مرحلته الأولى، إلى تيارين اثنين كان درويش علَّتهما الأولى (بالدلالة الفلسفية لهذا التعبير) رغم بعد الشقة بين مؤداهما: أن التيار الأول كان محاكياً لدرويش، مسكوناً بخيالاته، منطبعاً هاجسٌ درويش في رثته نفسه الشعري. والآخر، جاحداً له، محاولاً الإفلات من مداره، وهو، بالتالي منفعل به أيضاً، وربما كان سعيه لنفي الهوية النقيضة للجاذبية الدرويشية أكثر أثراً في شعر هذا التيار من أثره على الذين حاكوا درويشاً.

المقاربة الثانية، كانت استدراكاً «نقدياً» قدَّمه غسان زقطان في خاتمة مجموعة «ضيوف النار الدائمون» الصادرة عن «بيت الشعر» الفلسطيني و«المؤسسة العربية للدراسات والنشر» في بيروت العام 1999. و كان لهذه المحاولة، التي

طوقان التي لا يداني طبيعتها إلا طيبة تصريحات نازك الملائكة بأنها هي «أمُّ الشعر الحر» ولا أم سواها ولا أب، دون أن تعرف الحدَّ النقدي ولا الجمالي للشعر الحرّ.

ومن تلك التصريحات الساذجة تصريحها (أعني فدوى) بأن اصطلاح «قصيدة النثر». اصطلاح فيه خطأ كبير، إذ كيف يمكن للقصيدة أن تكون قصيدة ونثراً في الوقت نفسه. ومنها، أيضاً، أن القصيدة هي وعاء للشعر وليست وعاءً للنثر، وأن الإيقاع المزعوم في «قصيدة النثر» هو كأي إيقاع آخر في الحياة... إلى آخر هذه المقولات التي تذكرني بمفارقة مضحكة سمعتها بين شاب مثقف وآخر شبه أمي يتحدثان عن مآثر شخص انتحر من قريتنا، قال المثقف، بأساذية مقصودة: «على ما يبدو أنه (أي المنتحر) كان يعاني من انفصام في الشخصية»، فقال الآخر: «آه، الله يرحمه، كان شخصية!». هذا عموماً، ينطبق على نسبة كاسحة من «شعراء» المعسكرين المتحاربين حول «شعرية» و«شعرية» «قصيدة النثر» وقصيدة التفعيلة دون امتلاك أي وسيلة نقدية للتمييز بينهما إلا ما تم اختطافه، سماعياً، من هنا أو هناك عن واحد من الخيارين، فكان معرفتهم معرفة السطح بامتياز.

بعد ظهور مجموعة «ضيوف النار الدائمون» وتداولها، صدر العدد السادس من مجلة «الشعراء» في خريف 1999 متضمناً شهادتين، تنتميان للمحاولة الثالثة من المقاربات «النقدية»، حول هذا الديوان الجماعي الذي فجرَّ الجدل بخصوص «ظاهرة الشعراء الشباب». أبدأ بثانيتها بتقديرها بأنها لم تكن إلا واحدة من محاولات «النقد» بالجملة، جملة المعاملات السوقية أو التجارية لا الجملة اللغوية، التي كان مؤدّى قولها في تجربة (شعراء من فلسطين): «ضيوف النار

التعميم والفصل السياسي بـ«معيار الموضوع» بين «المركز-القديم» و«الهامش-الجديد»، باستثمار جزئي لتسميات زقطان. لكن الأمر اللافت في المحاولة الثالثة، والتي كانت فصلية «الشعراء» التي يصدرها «بيت الشعر» الفلسطيني، ومنذ عددها الأول، موثلاً لها، هو إطلاق تعميمي آخر، لكنه معيار جمالي هذه المرة، على النتاج الشعري الجديد، مؤداه: اندراج هذا النتاج في التيار الشعري لـ«قصيدة النثر» فقد تم وصف هذا الشعر بأنه تراتب من سؤال الأشياء إلى اللغة إلى الحرية، وإتيان ذلك على شكل شهادات عادية لا تقول عن الشعر إلا ما ينبغي أن يقال، ولا تقول عما في التجربة، وللأسف، إلا إطارها الذي يمكن أن يكون الفراغ حشوته في بعض الحالات.

في خطوة متقدمة قليلاً بدأ بعض الشعراء من الجيل الجديد يقدمون تنظيراً مربكاً لرؤيتهم «قصيدة النثر» خياراً جمالياً، وذلك من خلال نزعة تمؤضية مؤداه «مراجعة» بعض الدواوين الشعرية الحديثة، شأنها في ذلك شأن أي كتاب في علم الاجتماع أو الفكر السياسي أو مشاكل الأسرة الريفية. ومن تلك الآراء المربكة اعتبار «قصيدة النثر» ظاهرة مدنية عربياً، دون تقديم مسوغات نقدية-جمالية لا تتفياً بالمنظورات الاجتماعية البائدة لنظرية «السهل والجبل» أو «المركز والهامش» في العلوم الإنسانية الحديثة. أو كاعتبار «قصيدة النثر» لحظة انعدام وزن باحثة عن التوازن، دون إبداء أية إضاءة نقدية لمعنى، ولا أقول تعريفاً نقدياً حتى لا أتهم بالمدرسية، لمفهوم «الوزن» أو «الاتزان».

لم تكن تلك الآراء المتلقّعة بكم من مصطلحات الحداثة، وليست من الحداثة في شيء بأفضل من تصريحات فدوى

الدائمون»): إنها تعكس «علاقات هشّة» و«ذوات منفصلة». ربما كان صاحب هذه الشهادة يقصد «منفصمة» كصاحبنا «المتقف» الذي وصف شخصية الرجل المنتحر، فلم يسعفه التعبير. وهذا هو الاعتقاد الأغلب، لأن قراءة هذا التحبير النقدي، التي ليس وراءها طائفة على أية حال، تدل أنه يتحدث عن مفهوم الانفصام دون أن يدركه، ودون أن يجاوز دائرتي المديح والتقريع اللتين تتمركز في تقاطعهما علاقات شخصية واضحة.

لم أشر إلى هذه الشهادة لأية قيمة نقدية أو تسجيلية فيها، ومن شاء فليعد إليها ليرى فيها تناؤب العدم وانحسار الذائقة. لكننا أوردتها للتمثيل على سمة التحبير النقدي الذي يمكن أن يشكل خطراً على وظيفية كتابه بأكثر ما يشكل تحدياً للنص الذي اتخذه موضوعاً للتحبير، وبخاصة في السياق الفلسطيني. الذي يعرف مثقفوه، وغير مثقفيه، بعضهم البعض الآخر بأكثر مما يعرف جحا «أشياء» ويعدها، فيذكرها أحياناً ويسقط من ذاكرته أكثرها قرباً إليه في أحيان أخرى.

أما الشهادة الأولى، فقد كانت إرهاساً أولياً لما يمكن تسميته بحق، ولا هزل، «ظاهرة نوري الجراح» التي لتكاد تطغى، إعلامياً، على ما عرفَ بـ«ظاهرة الشعراء الشباب». ونوري الجراح، حسب مجلة «الشعراء»: «شاعر سوري يقيم في قبرص»، ظهر، فجأة، كأسد من ورق، ليبنى مجده بأحلام الصغار من الشعراء، وليس الشعراء الصغار بالضرورة. وقد وردت المقاربة الأولى، والتي تلتها سلسلة من الاجترارات المكرورة والمطولة دون طائفة، تحت عنوان: «شعراء من فلسطين الجديدة: شعر الأشخاص بعد

الأدوار، والأرواح العارية بعد الأبطال الاجتماعيين».

وقد كانت مقارنة الجراح أنضج المقاربات النقدية التي سبقتها حول هذه الظاهرة، لا من حيث الفهم الفكري ولا التذوق الجمالي ولا المصطلح النقدي، بل من حيث بلوغها، بامتياز، درجة العصابية (من عصابة) التي بلغت في أحيان كثيرة مبلغ البروبوغاندا «النقدية» التي أقدم عليها الجراح حين زوّر أو حرر، والأول أولى هنا بلغة الإفتاء، الكثير من المقابلات التي أجراها مع بعض «الشعراء الشباب» ونشرها فيما استطاع إليه الوصول من وسائل الترويج الإعلامي، كمجلته-«القصيدة» و«المشاهد السياسي» و«السفير».

فقد ورد في مقالة الجراح كثير من المغالطات، ولا أقول الغلط وحسب، أي كثير من النتائج والإفتاءات غير المبنية على مقدمات صحيحة، حتى لتكاد مقالة الجراح تكون نصاً مثالياً لدارسي المنطق الشكلي نظراً لاحتوائها، تقريباً، على مختلف أنواع المغالطات التي يرصدها هذا الفرع من المنطق: من الاستدلال على صحة الأفكار أو خطئها من منظار الشخصنة، والجهل، والتعميم، واستبدال العلل، والغموض، والتوزيع، والأدوار، والخروج عن الموضوع.

لست معنياً، هنا، برصد هذه المغالطات إلا أنّها وضوحاً، وبمقدار ما يوضح إساءة الفهم، ربما المقصودة، التي وقع فيها نوري الجراح في تقديمه، أو استثماره بالأحرى، لحركة «الشعراء الشباب» في فلسطين. فهو، أولاً، يعتبر «الموضوع الفلسطيني» قد «ابتذل على أيدي الشعراء العرب»، والفلسطينيين منهم بالضرورة بوصفهم عرباً، إلى درجة تحوّلته إلى «آفة مضادة للشعر» عبر فترة لم يعد فيها

الذاتية، وخوضهم المغامرة الشعرية انطلاقاً من التحام بالحياة اليومية يجعلهم أكثر إنسانية وأرضية، وأقل ترفُحاً، فكان شعرهم الجريء وكانت خياراتهم الجمالية من خلال اعتمادهم على الشكل الفني المسمى «قصيدة النثر».

ولعل هذا التسرُّع قد قاده إلى ثلاثة الأثافي في مثلث مغالطاته، والتي تكاد تكون كومة من المغالطات، التي ينسف بعضها البعض الآخر، فوق كونها مغالطات ابتداءً، إذ هو: يؤصِّلُ «قصيدة النثر». ويؤرِّخ لها بـ«مطالع الثمانينيات»، وإذا ما تم تجاوز المفارقة المضحكة في تعدد «المطالع» لـ«الثمانينيات»، يمكن الوصول إلى متن المغالطة الأكثر مفارقة، وهي اعتبار «قصيدة النثر» اختراعاً جمالياً ثمانينياً، رغم علم الجراح أو عدم علمه، أنها خيار معسكر مجلة «شعر» الخمسينية، والتي قال رؤاها الحقيقيون، وبخاصة أدونيس ويوسف الخال وأنسي الحاج، وبامتداد جذورها إلى عدة قرون ماضية، لا عقود وحسب، في شعر النفري والسهروردي والرومي والحلاج وأعلام التجربة الصوفية عموماً. مغالطة جزئية أخرى هنا، في اعتبار «قصيدة النثر». هي الشكل الشعري الوحيد الذي يمكن من خلاله التعبير عن «التجربة الذاتية» و«الالتحام بالحياة اليومية» للاقترب من «الإنسيَّة والأرضية» ولجانبة «الترفُّع» و«التنبيُّ»... فليقرأ صاحب هذه الزعم السياب وعبد الصبور ودرويش، ثانية إن كان أكمل الأولى، تنكشف له «الحياة» في غير القصيدة - النثر.

مغالطة ثالثة، يقترفها الجراح من خلال استبداله علَّة التحول إلى الخيار الجمالي إلى «قصيدة النثر» عند «الشعراء الشباب من فلسطين الجديدة»، على افتراض أن هذا

(الجراح) يطبق أن يـ«سمع باسم فلسطين شعراً». وهذا الاعتبار قاده إلى مغالطة أولى، مؤدَّاها أن شعر «الشعراء الشباب» خال من «الموضوع الفلسطيني»، أو هو «شعر أشخاص» بعد «شعر الأدوار».

وهو، ثانياً، ينظر إلى الشاعر بوصفه «ضمير عصره» لما يرى من الأشياء بحدسه العميق. ومن ثم يعود ليناقض نفسه، بعد ثلاثة أسطر فقط، بقوله: إن دور الشاعر كناطق ومتنب باسم الناس بات فهماً ماضوياً، وأن «شاعر اليوم»، نتيجة لـ«التحولات التي شهدتها الشعرية العربية»، «بات إنسياً»، وباتت قصيدته «مجرد اقتراح جمالي» وليست موقفاً سياسياً أو فكرياً. وقد أدى هذا النوع من النظر بالجراح إلى مغالطة أخرى مركبة: يقول جزؤها الأول بحدوث السجال الدائر حول دور الشاعر، ويحصره في «تحولات الشعرية العربية» الحديثة، التي سيحدُّها لاحقاً بفترة «أوائل الثمانينيات»، مع أن هذا السجال، في واقع الأمر، قديم قدم «كتاب» أرسطو، وأزلي أزل جدالات المثالية والرواقية. أما الجزء الثاني من المغالطة، فهو الاستنتاج، عَرَضِيّاً، بأن شعر «الشعراء الشباب» هو «مجرد اقتراحات جمالية» لا تساكنها أية مواقف سياسية ولا تباطنها أية رؤى فكرية.

وهو، ثالثاً، يتسرع في دمج «ظاهرة شعراء القصيدة الجديدة في الداخل الفلسطيني» الذين بدوا له «آخر الظواهر من (فلسطين الجديدة) ما وراء أسلاك أو سلو وأسلاك الاحتلال».. يتسرع في دمجها أو استدماجها وإصاقها، قسراً، «بالجماليات الحديثة التي انتشرت في العالم العربي، بدءاً من مطالع الثمانينيات مع موجة جديدة من الشعراء العرب الذين جددوا دم القصيدة العربية باستلهاهم تجاربهم

التحول قد حصل فعلاً، من علّة جمالية إلى علّة سياسية تدل عليها تهويماته غير المبررة حول «أسلاك أو سلو» و«أسلاك الاحتلال». وتتحوصل داخل هذه المغالطة مغالطة رابعة، مؤداها أن النتاج الشعري لـ«شعراء فلسطين الجديدة»، كلُّه لا جل، منضو تحت راية «قصيدة النثر» كخيار جمالي. فليعرف مُصدر هذا الحكم موسيقى الشعر العربي أولاً، تلك الشفرة التي يدعو حواريه من مرتادي «قصيدة النثر» إلى ضرورة احتيازاها رغم عدم استخدامها، والتي تشي دعوته لها بمعرفته الشخصية بها... يعرف أنه وقع في التباس وخط، أو أوقع نفسها مضطراً فيهما، لـ«يرى ما يريد».

امتداداً، لمغالطته الثالثة، العنقودية كما أرى، يحاول الجراح مغازلة الفكرة الجندرية، المتعلقة بالمساهمة الشعرية النسوية في الشعرية العربية، بأكثر أدوات العرض تبسّطية وتسطيحاً. ولعله من المفارقات المضحكة حتى البكاء هنا أيضاً، أن يستخدم أدونيس بوصفه «شاعراً وناقداً لم يُقرأ»، كمثال رجعي لـ«كتابات راهنة مرتدة وسقيمة» تمثل «حادثة شائهة بكونها أساساً أسيرة بدويتها وبطيريركيتها» الأمر المؤدي بها لأن تكون «نسخة قرآنية من الحداثة»، وبالتالي إنتاج «(الكتاب) الجامع المانع» الذي «يشبه القرآن» والذي لا يعدو أن يوصف بأنه «تابوت تتمدد فيه جثة الشعر وقد نظمت بفخامة تشبه فخامة ميت لعائلة ثرية»، وأن ذلك «(الكتاب) ديوان أدونيس»، وهذه صراحة، صورة مفرزة للشاعر ومخيلته، والشاعر وصنيعه».

موضع الشاهد هنا، أن استخدام أدونيس من قبل الجراح، و«ارتقاؤه» لمرتبة المثال السوء في الحداثة العربية، لم يكن

إلا لتسويغ «الصورة التي ينطق بها الشعراء الجدد من فلسطين الجديدة» بأن «الشاعر إنسان» يعبر عن تجربته، ولكنه، وما أكثر «لكن» في مغالطات الجراح، يمكن للشعراء أن «يولدوا ولادة جماعية» يستثمرها الجراح للتنظير لانتمائهم إلى «قصيدة النثر» (جماعياً) أو جمعياً، لكنهم أيضاً، وللمفارقة، يمثلون «صورة طلاق مع اللغة السائدة»، أي اللغة الجماعية المتمركزة حول الموضوع الوطني، وبذلك «يحقق الشعراء الفلسطينيون الجدد انشقاقاً عن الصورة التي تجعل واحدهم يتوهم تمثيل الذات الجماعية، وبالتالي، انسحاب الذات إلى هامشها الإنساني الخاص، بعد طول اغتراب عنها في الخندق العالم».

ولكن لا يفوت الجراح، في خلاصة رأيه، أن يكون «عاطفياً»، كما وصف نفسه، وأن يوجه «تحية إلى الصوت الفلسطيني الجديد المفرد، وتحية للذاتية الشعرية المقاتلة ضد التيار، في ظل استسلام الصوت الجماعي العربي لقدر ساخر».

إنّ هذا الهذيان الانفعالي وغيره في مقالة الجراح، لا يمكن أن يدل على سواء نقدي، أو حتى إدراكي، لموضوع النقاش. إذ هو يعتبر الولادة جماعية حين تخدم هذه الولادة «الجماعية» غاية الانخراط القطيعي والقطعي في تيار «قصيدة النثر» الذي نصب من نفسه راعياً «ثمانينياً» له. لكن هذه الولادة، تصير ولادة لـ«ذاتية شعرية مفردة» لا تعبر عن الهم الجماعي، ولا «تحلّل الشعر ما لا يحتمل» رغم خروجها «من وراء الأسلاك، من فلسطين المعتقلة في شتى الزنازين، عدوة وصديقة»..عند تناول الولادة في سياقها السياسي. ولكن هذه الولادة، رغم ذلك، يمكن أن تكون أداة، جماعية أو فردية، لشتيمة الواقع الجماعي العربي «المستسلم لقدر ساخر».

أن تكون من المعلومات في ثقافة الشاعر بالضرورة، والتي قادته إلى إطلاق أحكام استعراضية خاطئة كنسبته بعض أقوال زهير ابن أبي سلمى إلى «شعراء عرب محدثين»، ونسبته أقوال سوفوكليس إلى فرويد. ناهيك عن الوقوع في مقارفة الخلق الذي نهى عنه، (الممارسات القولية السقيمة)، من خلال كيل المديح لدرويش، والتمسح بردائه، باعتباره «شاعراً ناضجاً» ينتمي إلى «القلة التي كتبت نفسها» دون أن يشير إلى دلائل ذلك «النضج» أو ملامح «كتابة النفس».

وتقريع أدونيس، دون التجرؤ على تسميته هذه المرة، باعتباره «شاعراً نبوياً» و«متورطاً بالأسطوري» و«متنبياً حديثاً داخلاً الزمن بالنيابة عن غيره لا بالأصالة عن نفسه» و«واحد ممن أمدوا الدكتاتوريين بأسباب البقاء»... إلى غير ذلك من الأقاويل التي يختتمها بغوغاء تلغيزية وتسطيحية تطعن في عمل أدونيس الشعري الأخير، «الكتاب: أمس المكان الآن»، على نحو أكاد أجزم أنه لم يتنتاج إلا عن قراءة لم تتجاوز غلاف الديوان إلا إلى عنوانه الكامل في الصفحة الأولى. كيف يمكن لمثل هذا الرنين الخطابى التناقضى في حديث واحد، لا يفصل بين مقدمته ونتيجته إلا دقائق، أن يؤسس لمشروع شعري؟ بل كيف له أن يقفز، بعدها، لتبني اتجاه شعري لم يكن هو، أصلاً، إلا واحداً من «شعراء» جيله الثالث؟ وكيف يمكن لنا، نحن شعراء الموجة الجديدة في فلسطين، قسب بل نورى الجراح وبعده، أن نقفز «فترينات» العرض التي صممتها المحاولات الثلاثة لتقديمنا أو تحقيبنا في المشهد الشعري العربي؟

وقد يعزز، حالة اللاسواء هذه، ما أطلقه الجراح (في ندوة، استضافتها دار الفنون في عمان في حزيران 1999) عبر شهادته عن تجربته الشعرية. وبخاصة حديثه عن مفهوم «الولادة الانتحارية» للشاعر «الإرهابي» الممارس لـ«عنف الطاقة الإدهاشية» من خلال شعوره بأنه «يملك أن يُرهب»، والشاعر، في الوقت نفسه، تواقُّ إلى «الطفل المتواري فيه» نازعاً بجموح وتطرف إلى «الحرية»... غريب كيف يمكن أن تستوي هذه التهويمات المتناحرة في صك نتيجة أكثر غرابة ولاسواءً، مؤداها أنه «مع كل قصيدة للشاعر، هناك تجربة انتحار وخلص من الموت». ومن ثم يعود ليقول: «إن القصيدة هي الهبة (الشقية) التي رجع الشاعر بها، وبواسطتها، من انتصار على الموت». اللافت في شهادة الجراح أنه يبدوها بنقد الاستيهام الثقافى الذي وقع في استجلاء حدِّ الحدائنة كمفهوم، وشعراء الحدائنة كمفهوم تال، وتحويله من خلال «الممارسات القولية السقيمة إلى عقدة»، مما يبرق للسامع، القارئ لاحقاً، أن قولاً جُبينياً في «الحدائنة» سيطلقه الجراح ليفضُّ به قول كل خطيب. غير أن من يتتبع الشهادة، المطولة، حتى نهايتها يكاد يجدها خالية من أي بعد مفاهيمي يضيء الحدائنة التي نعى الجراح في بداية شهادته «الممارسات القولية السقيمة التي حولتها إلى عقدة».

لست هنا بصدد تقويم شهادة الجراح عن تجربته، لانعدام الشغور في حيز الاهتمام أو الفضول لمثلها، اللهم للإشارة إلى روح التهويم والتعويم التي تسكن هذا الرجل الذي لم يجهد نفسه حتى في التحقق من بعض مقولاته، التي يفترض

ضمنية على صناعية زكريا محمد (المحاكاة أو الجحود الانفعالي) للظاهرة الدرويشية أو بها، والتي قاربها، مرة، بنثائية (العمادة أو المنفى). وفضيلة هذا الموقف تمثلت في إعلائه لبعض الأصوات الجادة في هذه الظاهرة عبر وسائل مختلفة وقنوات متباينة، والحفاظ على هالة الفارق الذي يحول بين كل من «المحاولة الشعرية» و«الصوت الشعري» و«التجربة الشعرية» و«مراوحتها»، جميعاً، دائرة القضاء الجمالي الدرويشي. وبذا، فقد غدت فضيلة النص «المُلفِت» في هذا السياق، تقاس بمسطرة أرسطوية، أي تقاس بحفاظها على توازنها في التمرُّز بين «ردئلي» المحاكاة أو الجحود الانفعالي. لقد كان لهذا الاتجاه، الذي لم يكن إلا إقطاعية ثقافية لينة الجانب، أثره الخاص على «الشعراء الشباب» بخاصة، إذ سعى معظمهم إلى تحقيق وجودهم الاستيهامي، بمصطلح رواقى وهاجس نيروني، ذلك الوجود الذي صكته خارطه هذه النخبة، أي إلى تحقيق هويته التي شكَّلتها «بروبوغندا» الآخر، المُتْرِس باستعلائيته وكماله، والناظر إلى ملامحه التي في الجسيمات المضانة بالانفلات الكلي من مداراته أو الحفاظ على مسافة ثابتة منه تضمنها قوى جذب وعزل متبادلة، وإن لم تكن متكافئة بطبيعة الحال. وبالتالي، فإن هذا الشرر الاكتسابي للشعرية الفلسطينية، أو الإرث اللاخيري، بتعبير أكثر تفاؤلاً، أُلِّمَ بظاهرة «الشعراء الشباب»، أيضاً.

أما المستوى الثاني، فقد تمثَّل في بيروقراطي المشهد الثقافي الفلسطيني، والنقاد العامون، بتحريف زهيد لمقولة درويش نفسه في «الشعراء العامين» انتقاداً للثقافة الوظيفية التي سادت شارع الثقافة الفلسطينية بعد موسم أوسلو، ومأسسة الثقافة على نحو يشبه دواوين الرسائل في

كمدخل أوّلي، يمكن القول: إنَّ مناط الحكم «النقدي»، وأنصصُ «النقدي» لأن الأحكام السابقة لم تكن أحكاماً نقدية وإن بدت كذلك، إنما كانت من خارج التجربة ولم تكن منها أو عليها أو فيها. وقد عزز من تلك النظرة عدم انبراء خطاب نقدي ذاتي، مواز للخطاب الشعري وذائد عنه، لأسباب متعددة، أهمها: عدم نظرتنا إلى أنفسنا كاتجاه ذي ملامح تمييزية معينة ومشتركة على صعيد الرؤى الإبداعية والفكرية والسياسية، إذ كان الاتجاه، كما أشرت سابقاً، بوتقة جمع احتوت الجميع في تألف فذ، لكنه لم يكن بوتقة صهر. أما السبب الآخر والأخطر، هنا، فهو عدم رغبة غالبية هؤلاء الشعراء في مواجهة حادة مع «المرجعيات» الإبداعية، الفلسطينية منها بخاصة، لأنها تمتلك أدوات الترويج اللازم لإظهار الاتجاه، أو لإظهار بعض تجاربه على الأقل. وبالتالي، لم نمتلك، «نحن» كاتجاه رغم امتلاكنا «نحن» كأفراد، القدرة والعزم اللازمين لقهر التهوُّر الذي قد يقودنا إلى الإعلان عن حساب قد يكون بلا رصيد، واللذين لم يكونا كذلك بأقل مما يلزمنا من قدرة وعزم لقهر الخوف، كما يقترح اسبينوزا، من إحداث قطيعة أو حالة لا سلم، على الأقل، مع هذه المرجعيات. وهنا يمكن تصنيف انفعالات هذه المرجعيات بحركتنا ضمن ثلاثة مواقف أساسية، اشتملت بطبيعة الحال، على مواقف تشبه المحاولات السابقة لتأويل «الظاهرة»، أو تتقاطع معها، أو تتجاوزها نحو خيار الصمت الذي يصعب تفسيره.

تمثَّل المستوى الأول في النظر إلى هذه الظاهرة بخيار الصمت، وهو خيار النخبة الأرفع ثقافة في المشهد الفلسطيني. تلك النخبة التي بدت وكأنها تبدي موافقة

انتهازياً وصولياً يلتحق أفرادها بالمؤسسات الإعلامية الطُرفية لكتابة شيء ما عن شيء ما يمكن أن يرفعهم إلى مستوى الرؤية من قبل الآخرين.

وفي هؤلاء يستكثر المرء وصف البلادة النقدية أو الذائقة السكونية، فهم لم يبلغوا تلك الدرجة من الانحطاط الفكري بعد، إذ لا يزالون في مرتبة أدنى مقنَّعين بقوائم المفردات الاستعلائية التي تم نهبها من هنا وهناك ليذَّثر بها إفلاسهم وخواؤهم. ومن المؤسف أن تمكن بعض أفراد هذا الاتجاه من النفاذ إلى مجموعة غير قليلة من منابر الترويج الثقافي، بما فيها، وللأسف، مجلة «الشعراء» التي يصدرها «بيت الشعر» الفلسطيني، أي إن منابر الترويج لثقافة الذائقة نادمت، ولو دونما قصد مبيِّت، منابر الترويج لثقافة التحبير. وتعهَّدوا بإصدار مجموعة من المقاولات النقدية (من اسم الفاعل مقاول لا اسم الفاعل قائل) التي ظهرت على شكل تقديمات أو مراجعات أو شهادات تسطيحية وبانورامية مهترئة في مجموعات شعرية لـ«الشعراء الشباب»، وبخاصة المجموعة الجماعية «ضيوف النار الدائمون».

لا يتمركز النقد، هنا، لينال من فكرة البانورامية والاختزال، فالعبارة تضيق باتساع الرؤيا كما يقترح النفري، وليس أدل على ذلك من نقد البسطامي لتجربته وربما التجربة الصوفية برمتها ووصفها بخمس كلمات شكلت جملة واحدة، فقط «عبرت بحراً وقف الأنبياء بساحله»... لكن غاية النقد هنا تطال الادعاء، واللاتخصسية، والاجترار على النقد دون امتلاك لغته ولا أدواته، وحتى دون امتلاك ذائقة لممارسته قبل اللغة والأدوات التي كانت.

العصور الوسيطة. وقد كان من ضمن هؤلاء من لا يمتلك أدنى حس نقدي أو إبداعي، والذين يمكن وصفهم بشعراء ونقاد الياقات البيضاء، إذ التحقوا، وظائفيًا، بالمسيرة الإبداعية نتيجة لترانبيات المجتمع الأبوي والبطريكي العربي التي انسربت في سنوات «الشتات الثوري» إلى الجسد الفلسطيني. لقد حاول هؤلاء نسب أبوة فاضحة للشعراء الشباب غير مدركين أن الهالة ستزداد حولهم، وأنهم كفسائل الموز سيقفلون أبواب البيولوجيين، فما بال الأب التلغيفي الذي لا تعدو قامته أقصر الفسائل، وهو، أيضاً، طائر قصير الجناح عند تحليق الطيور إلى وديان معرفتها. وهنا، تجدر الإشارة أنه من المشرف أن من يمكن اعتبارهم، نسبياً، آباء حقيقيين لهذه الموجة (حسين البرغوثي على وجه الحصر) تصرفوا بحكمة، وحذروا الشعراء من الانتفاخ البالوني، خشية أن يذووا فجأة بلا رحمة، وخشية أن تكون موجتهم «جمعة مشمشية»، بتعبير عامي، وأنهم من سيدفعون كشف الحساب في النهاية.

وأخيراً، جاء المستوى الثالث، على صعيد الموقف من هذه الظاهرة، عصابياً (من عصابة) متمثلاً في مجموعة ممن لم تقو جاذبتهم الأدبية على الإنكسار لأي من جاذبيات دوائر الأنواع الأدبية الأخرى، فارتزقوا مهنة النقد أو الراوية أو النقد المسرحي أو السينمائي أو نقد النقد... أو هم، بالمقارنة مع أسلافهم في المستوى الثاني، كُتَّاب ياقات زرقاء. ومنهم كثيرون لم يستطيعوا درء سيل الشعراء الجدد بدرء يصدعه، فلجأوا إلى التشويه وممارسه «الأستاذية» البلا رصيد بعد أن رأوا أن إشعاع الظاهرة الجديدة بدأ يخطف الأنظار عنهم، مع أنهم لم يكونوا سوى طابور خامس في حقل الإنتاج الإبداعي الفلسطيني الذي لا يزال يضمُّ هامشاً

ليس من باب المفارقة، في هذا المقام، أن تنبعث مقولات هؤلاء من خارج الشعر ومن خارج النقد كذلك، أي من توريد موائد التحبير الثقافي والنشوار الرديء. وإذا كان أدونيس بكل ما تشع به هالة أدونيس من رهبة نقدية فرضت نفسها على الخطاب النقدي والثقافي العربيين، ينفى (في سيرته الشعرية الثقافية «ها أنت أيها الوقت»، ومواضع أخرى) أن يكون ناقداً، لأنه لا يمتلك عدّة النقد منهجياً ومعرفياً، وإذا كان درويش يصرخ حتى السماء في «جداريته»: «سأكون يوماً شاعراً».. فإن آخرين كثر رأوا في هذا الفضاء متسعاً لتبني الشعر والنقد في آن، ليكونوا نقاداً عامين وشعراء عامين، باستثمار مصطلح درويش ثانية في التندر بمدى الانحطاط الذي بلغته الثقافة الوظيفية.

V

ما يمكن أن يقال قبالة هذا التراكم الذي عمّ حتى خمّ، أمران: الأول يتعلق بتفسير الظاهرة أخلاقياً، أي القول على شروط الظاهرة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية. والآخر، هو عمليتي «التجني الجمالي» و«القرصنة النقدية» على مصطلح «قصيدة النثر» وغيرها من مفاهيم الإنتاج الشعري الحدائي وأشكاله في الساحة العربية عموماً، وفي المشهد الفلسطيني على وجه التحديد.

في الأولى سناقش طرحاً بديلاً لتأويل هذه الظاهرة، بوصفي واحداً من عناصرها الذين عايشوا تخلّقها الذي لا يزال قائماً في أطواره الأولى كما وصفته سابقاً، وذلك من خلال تحليلي لظاهرتي الاغتراب والتخارج في هذه الحركة. وفي الأخرى، سأقدم تصوراً أولياً، غير تنظيري رغم انبئاته على صيد نظري صرف لـ «قصيدة النثر».

ما أعنيه أنه عرض اختزالي جداً لمفهوم «قصيدة النثر» كما يقدمها أحد رؤاها الأوائل، إن لم يكن رائدها الأول، في شعر الحداثة العربية، وهو أدونيس. وسأعرض لأخلاقية التنظير الذي يمكن أن يحدث جدل التغيير، والمعرفة الواهبة التي أمكنها، بالفعل، أن تغير الذائقة النقدية العربية، وتسمو بالمعيارية دون أن تحط من شأن الموضوعية أو تسيء إلى الأخلاقية، رغم تجاوز الأولى للأخيرة. ودون أن تتلحف ببريق وخطابية تحتوي كل شيء، خلا المعرفة بالموضوع التي تُحاطبُ عنه، وتستهوي الأفتدة إليه بالزعيق، وتُعقلنُ اضطرابه بعشيق اللاسواء الذي يراد له أن يكون فطرة الإبداع، وسمة الذائقة. وبهذا، فإنني لا أعمد إلى تأصيل ظاهرة «قصيدة النثر»، لأن ذلك ليس من غايات هذا البيان، بل غايته الوحيدة الوقوف ساعة تأمل في الأعمى البلامعرفة التي تحملها أجهزة الترويج دون جدوى، والمعرفة التي تحمل نفسها لتنفيذ إلى نخاع الجدوى لأنها من جنسها، ولأنها انبنت على ذوق رفيع ورؤى صادقة.

أول ما يمكن البدء به لتقديم رؤيا أقرب إلى واقع هذه الظاهرة، هو التنوع في المواقف لدى هؤلاء الشعراء الشباب، شعرياً وفكرياً. إذ تراوحت عطاءاتهم وانفعالاتهم ووجهة قلبهم ومصادر معرفتهم، في المرحلة الأخيرة، حسب ردود الفعل التي تم عرضها في المستويات الثلاث السابقة لـ «المرجعيات» الثقافية والإبداعية في المشهد الفلسطيني.

وقد انقسم الشعراء الشباب، قياساً إلى ذلك، إلى معسكرين إنثنين: معسكر أهمل كل المرجعيات، أو تجاهل أحكامها برغم مراقبته لها ومتابعته لما تحدثه من حركة وما تتقصده من

«الشكل» المنحط مع معايير الذائقة المنحطة وغاياتها الأكثر انحطاطاً، وتجاوب «المضمون» قصير القامة مع قيم الثقافة وأدواتها الأقصر قامة. الأمر الذي يكاد يدينهم، الآن، ويدين دورهم من «الدور الضروري» الذي اقترحه مرة نيتشه للكاتب الرديء، تلك الضرورة المستمدة من وجوب وجود من يُرضي، بكتابته، الذائقة الرديئة التي ستلغ في موضوعات الذائقة الرفيعة إن لم تجد كاتباً رديئاً يرضي ذوقها.

VI

تكشف هذه المقدمات عن نتيجة مركبة، مؤداها: أن بعض هؤلاء الشباب نما طويلاً أو تطاولياً، وأن الآخرين نمواً دائرياً. أما الطوليون، فلا حاجة لتفسير نموهم، لأنه نمو السائد. وأما الدائريون، فهم الحقيقون بإضاعة استثنائية لمسيرتهم، إذ هم الباحثون عن وجودهم الأصيل خارج دوائر الانتماء العدمي للآخر، أي نحو التسامي الإرادي عن شبهة الإلحاقية والإلصاقية والتفيوء بقامات السائد، أصيلها وزائفها. وهي، بمعنى ما، محاولة جادة لسبر الذات على طريق الانسلاخ عن الآخر، هي «غسق» التعرف على هوية الأنا لتجاوزها، بألية نيتشوية.

وقد تفاجأت رموز المشهد الثقافي الفلسطيني بهؤلاء تفاجئ الخالق بالإنسان، كما تفيد أحاديث البداء. وقد كان من أبرز محددات أعمالهم الناضجة إعلان موقف اغترابي من الله، كأخر يتجسد في المرجعيات الشعرية الكبرى واللغة والنظام الثقافي السائد، وتم دمج هذه النزعة وتصنيفها من قبل بعض الكتاب الأكاديميين والوظيفيين، الذين يجترئون على النقد وعلى الثقافة بأسمائهم، بأنها نزعة صوفية.

سكون، محافظاً على مسافة حذرة مع هذه المرجعيات يسودها الاحترام والتقدير، وجاعلاً كسبه الثقافي الذاتي واشتغاله على إنضاج منظومته الفكرية والإبداعية غاية همّة، ولكن دونما تغاض بالكلية عن جوانب التواصل والبتُّ البعيدة عن داء الترويج وآفة الاستعراضية. لقد اعتصم أصحاب هذا المعسكر، وهم قلة بالمناسبة، بكهفهم القريب، دونما نوم، ليعودوا بالذي هو خير، ولينتزعوا الاعتراف بذواتهم، من قبل كل الرموز والمرجعيات، انتزاعاً ولا يلتمسونه التماساً، وليفرضوا وجودهم إبداعياً وثقافياً على المشهد كله دون تزلف ودون تردد من قريب أو من بعيد على العناوين الكبرى لشركات الترويج الثقافي ووكالات التسويق الأدبي.

ومعسكر آخر، رأى، مخاطئاً، في مغازلة الرموز الثقافية في المشهد الثقافي الفلسطيني، وغيره، وسيلة سائغة وسريعة لشرعنة ذاته واحتياز كسب زهيد في النشر أو الثناء يمكن أن يشكّلان لنتاجه روافع من خارجها.

وقد كانت الخطورة في خيار هذا المعسكر، أنه تحوّل إلى إحدى أدوات أصحاب الياقات البيضاء أو الزرقاء في «أجهزة» المرجعيتين الثانية والثالثة المذكورتين قبلاً. وبالتالي، تحوّل قيمه الجمالية (من خلال انسراب «لا» قيم تلك المرجعيات) إلى حضيض السلم الجمالي، إن وجد ذلك الحضيض في عالم الافتراض أصلاً.

بمعنى، أن رواد هذا المعسكر لم يدركوا أن الرواج، الذي يبيعون عقّتهم الجمالية لأجله، ليس مقياس الجودة وليس من خدمة مشروعهم الجمالي في شيء، بل هو مقياس تطابق

ولعله من المعروف، أو غير المعروف، أن فكرة الاغتراب، حتى القرن السابع عشر، كانت فكرة سكنية تراوح الاستيهامات الرائجة عن تشوّه علاقات الملكية، ومبادئ الانتماء للتراتبية الاجتماعية، والخضوع أو التمرد على كافة أشكال المطلقات بما فيها، بل وعلى رأسها، «الله». ولم يتحقق توحيد هذه التصورات، كأيقونة فكرية موحدة، إلا بالدفقة التنويرية التي بثها روسو في القرن الثامن عشر في اجتهادات هوبز ولوك في فكر الاغتراب بوصفه تجاوزاً وليس خروجاً، أو لعله خروج، أو تَخَارُج بتعبير هيغل، تجاوزي في أن للإتيان على داء اللامساواة وفطرة التملك وداء الاحتكار.

وهنا، أجدني ملزماً بإضاء فكرة الاغتراب نظرياً، وبصورة عاجلة، لمنح حكمي النقدي على اغترابية المعسكر الأول من الشعراء الشباب ماء معناه. ففكرة الاغتراب، ابتداءً، رصدها أفلاطون في نعمائية المثال الذي ينبغي إدامة الشوق إليه، وإعمال المجهود لبلوغه، أي للخروج من حدّ الاعتياد إلى حدّ اليوتوبيا. ومن بعده، كانت الفلسفات الغنوصية للعصور الوسيطة، ومنها، بل وعلى رأسها فكرة البطون الإلهي الكلي عند ابن عربي في تأويله للحديث القدسي: «كنتُ كنزاً مخفياً، أحببت أن أعرف، فخلقتُ الخلق». وهذا هو الاغتراب الذوقي أو الإشرافي أو الفيضي، إذ يغترب الصانع عن ذاته باختلاق الصنعة (أو النص الأدبي مثلاً) على طريق معرفتها.

ثم جاءت الفلسفة الكانطية، نعمائية الهيئة أخلاقية الروح، للتعويض عن العنانة السياسية التي جعلت الموضوع علة الذات لا العكس. وهذا ما تم تعزيزه بجلاء عند فتشه الذي قال بأن التعيّن الوجودي لا يكون في الوجود ذاته، بل في

التواجد، أي بمفارقة الذات لمعرفتها الآسنة لذاتها و«تخارجها» عنها، اغترابياً، عند إبداع النص، وذلك للتمرّني فيه شوقاً لإدراك الوجود الموضوعي للذات. وبذا، يغدو التواجد شرط الوجود ومناطق الحكم في آن. آخر نزعات الاغتراب النعمائي التي مهدت لهيغل، موضع الشاهد هنا، وأنضجها على الإطلاق، كانت رسائل فتشه في التربية الجمالية، تلك الرسائل التي سعت إلى جعل غاية التربية الجمالية وشوقها الأقصى توافق الغرائز الحسية والصورية (قوى الحس وقوى العقل). وبذا، يكون مؤدى الاغتراب، هنا، هو تورّم إحدى هذه الغرائز واطمحلال الأخرى، الأمر الذي ينتج عنه واحد من إثنين من أشكال التخارج: وضع الذات خارج العالم (الموضوع)، أو وضع العالم (الموضوع) خارج الذات.

أما عند هيغل، فتجدر الإشارة أن الحرية والاغتراب هما الثيمتان المركزيتان في الفكر والممارسة. أما الحرية، فهي أن يكون الإنسان مع ذاته وفي ذاته، وأما الاغتراب، فأن يكون خارجها. وبالتالي، يظهر في فلسفة الاغتراب الهيجلية نوعان من الدين: الدين الموضوعي، وهو اللاهوت التجريدي والسكوني. والدين الذاتي، وهو طقوس الفرد الخاصة، لا في أداء شعائر الدين الموضوعي، بل في إنفاذ التجريد إلى حين العمل المنتج. وبالتالي، فإن عملية تعيين اللاهوت (تحويله إلى واقع عياني)، تنتج عنها «الروح العامة»، وبالتالي التغيير أو الجدل.

ونتيجة لكونه قارئاً نهماً لروسو (الذي كان قد صحح بدوره تعميمات هوبز ولوك في المفهوم القانوني والاجتماعي للاغتراب بوصفه تنازلاً عن إحدى امتيازات الذات لصالح

(الأخر).

حدوث الاغتراب الأول بمفارقة الجنة نحو الأرض عند
اقتراف الخطيئة الأولى (خطيئة المعرفة)، وما كان من
تبعاتها من الانفصال عن أرحام الأمهات التي عمرناها برهة،
لكننا انفصلنا عنها بالولادة. فالاغتراب، حسب ابن عربي،
وإن كان خطيئة، فإنما هو ولادة بالدرجة الأولى. وعليه،
فإن فلسفة الاغتراب، عموماً، هي فلسفة الوعي الشقي الذي
يؤمن بالتخارج وسيلة لإنهاء كافة أشكال الاستحواذات
والاحتكاريات الاقتصادية والفكرية والروحية والفنية.

بعد هذا العرض النظري المختزل للغاية، يمكن القول: إن
شعراء المعسكر الأول سعوا إلى خلق روح عامة، بتعبير
منتسكيو، أي مجموعة من الشروط الفنية والفكرية
والسياسية والاجتماعية القادرة على صناعة جدل (تطور)
تاريخي، في الحركة الأدبية الفلسطينية. وقد حاولت هذه
الطائفة تحويل الله والدين والوطن واللغة إلى جواهر
موضوعية للاغتراب عنها بعد أن كانت لحمة فكرتهم
وسداها. بمعنى أن الفكرة اللاهوتية، على تنوع دلالاتها
الحديثة، أصبحت موضوعاً اغترابياً، وغدوا هم مشحونين
بنقطة عالية ومسكونين بهاجس أبدي بانتصار فكرتهم التي
اغتربوا بها ولها ومن أجلها.

وهكذا، فإن هؤلاء الشعراء الشباب كانت لديهم غاية المجهود
سلوان الوجود، باقتباس التوحيدي، ربما لإنتاج طفرته
بعدما طال دهر التهجين الذي دون طائفة. فقد عمد هؤلاء
الشباب إلى ممارسة خطاب قهري وتجاوزي. وقد كان كل
واحد، أو واحدة، من هؤلاء نسيج ذاته، وسيظل كذلك، إذ لا
أبوّة في الشعر، إلا مجازاً. وهم أقرب ما يكونون إلى مفهوم
«النوابت» في رسائل ابن باجة الإلهية، أي إنهم أصحاب

اتسم الاغتراب في المراحل الأولى عند هيغل بالمعنى القانوني،
رغم خروجه عن الموضوع القانوني للاغتراب، ومؤداه أن
الاغتراب إنما هو نقل جمالي لما في الذات، عقلاً أو حرية أو
أي شيء من علائقهما، إلى ذات أخرى مغتربه عن الأولى.
وبذلك، يمكن اعتبار الدين الوضعي، وما في مقامه من
لاهوتات سياسية أو فنية أو فكرية، سبباً اغترابياً إن لم يكن
علة اغترابية، وهو اغتراب سلبي يفضي إلى التذرع الذي
يشيء الذات كواحدة من موضوعاتها، ولا يؤدي إلى التخارج
الذي تدرك الذات به نفسها من خلال فعل التمرئي في الذات /
وات الأخرى التي أنتجت نفسها. وبالتالي، فالاغتراب،
إذن، هو تخارج لم يفلح في سبر الذات، بل أوقعها في «وعياها
الشقي» بإدراك انفصامها وتذرع موضوعها. أما التجاوز
الإيجابي، فهو التخارج المحض.

وأما في السياق الديني، فعنى الاغتراب، ولا يزال يعني،
الخروج على المطلق في كل أشكاله، وبخاصة الانفصال عن
النعمانية الروحية الكلاسيكية المتمثلة في فكرة «الله»
بوصفه أبو المطلقات. وهذا يعني، بالضرورة، الخروج من
حد الخطأ، في الاغتراب الاجتماعي، إلى حد الخطيئة في
الاغتراب الديني. ولعل هذا المفهوم يقارب بشكل أساسي
التعريفات غير المؤدجة للاغتراب عند السهروردي بسقوط
الخاطئ من مشرق الأنوار وانفصاله عنه للوقوع في دنيا
البرزخ.

هذا التعريف الذي تمت أدلجته على يدي ابن عربي، بعد ما
لا يزيد على خمسين عاماً من وفاة السهروردي، باعتبار

المعتقد النقيض الذي لم يكن مثله في مدينتهم أو كان فيها نقيضه، أولئك الذين انتقل إليهم الاسم من العشب النابت من تلقاء نفسه بين الزرع، وهم من لا يجتمع على رأيهم أمة أو مدينة، لأنهم، وإن كانوا في أوطانهم وبين أترابهم وجيرانهم، غرباء في آرائهم، فقد خرجوا بأفكارهم إلى مراتب أخرى هي منهم كالأوطان وهم منها كالسكان.

ومع أن هذا الخروج كان بحثاً عن صميم حرية إبداعية وفكرية، لا عن هامش للحرية وحسب على هامش «الحرية الفوضى» التي «اعترف» بها عمداء الشعر الفلسطيني، إلا أن اغترابهم لم يكن اغتراباً تموضياً التحاقياً للاحتجاج على الوجود الزائف للعديد من «المبدعين» - الملاحق المتفئنين بقامات بعض العظام والعاكفين على حضور مجالس النشوار المبتذلة وحسب، ولم يكن اغتراباً تصالحياً للتسلل بين حريتين (حرية الوجود الأصيل وحرية إعادة صياغة الوجود بالكتابة) كما صممتها تحريفات سارتر ولوكاتش.

وبالتالي، يجب ألا يفهم اغتراب هذه المجموعة من الشباب اغتراباً مَرَضِيّاً، كالاغتراب الذي عُرف بعد المرحلة الهيجلية التي كَرَسَتْ مفهوم الاغتراب كعملة كروية بلا وجوه تجتمع فيها رؤى السلب وجوانب الإيجاب دون اضطهاد ظاهر، لم اغتراباً اقترفه اللاتوافق الاقتصادي، أو الطبقي، كما عبر عنه ماركس في كتاباته الأولى التي سعت للانقلاب حتى على الصيغ المصرفية لمسميات هيغل ومفاهيمه.

خلاصة القول في هذا الشأن، أنه ينبغي التأكيد أن التذرر الاغترابي في الذات الفردانية لا يكون مناطه وعلته إلا

تشظيات أوسع في المعين الثقافي الذي كان رحماً تخلقت فيها هذه الذات وتناجت عنها. فقد استطاع بعض هؤلاء الشباب، الخارجين لتوهم من دوائر الحصرية الفكرية، الحزبية منها والأكاديمية، التعالي على النعمائيات الكلاسيكية في فهم الاغتراب كتضاد عياني بين واقعهم وأجهزتهم العقلية، نحو خيار غير مسمى، هو خيار تحويل الأفكار إلى مفاهيم، وخيار البحث عن الجمع بين التضادات والكسور التي بين الواقع والعقل وتجاوزها في الآن نفسه، أي تحقيق المبدأ الهيجلي في فكرة الاغتراب الإيجابي، كتخارج عقلي وروحي.

على المستوى العقلي، بدأ بعض هؤلاء الشباب بإحداث قطيعة مختبرية مع السائد، قطيعة تؤمّن الانقطاع، وتعلي من شأن التأمل، ونقول بضرورة فحص عيّنات هذا السائد أثناء تجاوزه، أو خلال إنتاج عقار الشفاء منه، خروجاً أو تجاوزاً أو بهما معاً. أما روحياً، فقد كانت المسألة أعقد بكثير من ذلك، إذ تم تصعيد التجاوز، في بعض الحالات، إلى عدم التعرف على الذات، والالتجاء، من ثم، إلى عزلوية جامحة لاكتشافها عن طريق الاغتراب في موضوعها اغتراباً نعمائياً (منالياً).

VII

أما بخصوص مسألة النثرية، فإن النقد الميكانيكي الذي توخاه نوري الجراح، ولكل من اسمه نصيب، لم ير جدلية هذه الحركة إلا بمنظار ذي مثقب واحد، هو: أن كل تحوّل عن رموز الموسيقى، يعني الانضواء تحت لواء النثرية. وبالتالي، فقد رأى ميكانيكية التحول، الذي لم يكن للنثرية وحسب، ولم يطلع على ديناميته. وبذا، لم يستطع الجراح

أكل كعكته، المز، والاحتفاظ بها وإن خال ذلك، وبخاصة بعد انفضاح ما تحت الثلج، أسود كان أم أبيض فوق مدينته.

لقد كان الجراح على بعد خطوة واحدة من اليقين النقدي ومن مصطلح منتسكيو «مجتمع العاصمة»، الذي كان سيؤمّن له قراءة ناضجة لمشهد الإبداع الجديد، لكن سهمية نظرتة إلى هذا الإبداع كتظاهرة نثرية أحياناً، وسياسية أحيان أخرى (الرأي الذي يعد رأياً مسخاً إذا ما قورن بفكرة «التظاهرة الطويابوية»، والخاطئة أيضاً، التي رمى بها أدونيس شعر المقاومة الفلسطينية في «زمن الشعر» قبل أن تنبت لحية الجراح النقدية بأربعين عاماً على الأقل)، أو وقعتة في وحل التّبّي الجرافي لـ «ولا» التي في آية السكر البدائية الأولى قبل نسخها بإطلاق التحريم. ولو تم النظر إلى كثرة الشعر الذي يروج له الجراح، لوجدته ممتلئاً بكل شيء خلا مادة الشعر، التي كان أدونيس على حق عندما حدّثها بأنها: اللغّة، وقيمتها الصوتية، أو موسيقى التآلف بين ألفاظها التي تقترح المعنى من خلال التشكيل ولا تطارده ليحدّث هو التشكيل.

لا أريد هنا تبيان الملامح التمييزية لـ «قصيدة النثر»، ولا أريد نقدها كذلك، إلا بالمقدار الذي اكتنف عرض منظّري هذه القصيدة وغير المطلعين على ماهيتها من أخطاء. ذلك أن غاية هذه المقالة ليست نقدية، بل هي انتصار لفكرة أسية التنظير لها ممن يزعمون أنهم أنصارها وأباؤها الشرعيون. ولعلي، و أردت غاية نقدية، أن أتناول نماذج من «شعر» هذا الطائفة النثر لأضيء على انحرافه التام عن مسار «القصيدة النثرية» التي استحققت التسمية في تيار الحدائث العربية في المئة المنصرمة. ولكن ذلك، لا يعني إطلاق حكم عدائي على «قصيدة النثر» كخيار جمالي، كما لا يعني بالضرورة موقفاً

تصالحياً أو موالياً، بل يعني الحكم على انطباق ما يراد له أن يكون قصيدة نثر على مشروطية تلك القصيدة أم لا. أي أن الحكم هنا حكم «مهني-تقني» وليس حكماً أخلاقياً - قيمياً.

وهنا لا أعرض لأدونيس وبعض ما قاله في «قصيدة النثر» وما شكّله فيها دفاعاً عنه، فهو، أولاً، أكبر من قفض الاتهام، وقضيته، ثانياً، أسمى من وعي القاضي الذي صاغ الاتهام. ولا أعرض له انحيازاً لـ «قصيدة النثر» التي كانت واحدة من خياراته لا خياره الأوحد، ذلك أنني لم أمل إلى هذا الخيار ولا أعتقدني سأميل إليه مستقبلاً. لكنني أعرض لهذه الشذرات انتصاراً لمفهوم «قصيدة النثر» الذي أخرجته تنظيرات الجراح عن سوائه وذائقته، وإبراقاً برسالة إلى من اتخذوا «قصيدة النثر»، وليست القصيدة - النثر التي ينظر لها نوري الجراح، خياراً جمالياً، تنبيهاً إلى مصدرها البكر، وتحذيراً من حقول الهجانة التي دخلها من لا يعرف أنه مقبل أم مدبر في عوالم النقد والشعرية. باختصار، أمل أن تكون هذه الإشارات عن «قصيدة النثر» وسيلة نافعة لدعوة الجراح إليها، وسنداً لدفاعه المحموم عن حدودها التي لا تزال عنده، حتى الآن، في دائرة الاستيهام.

فيما يميز أدونيس بين «قصيدة النثر» و«قصيدة الشعر الحر» (ولعلها قصيدة التفعيلة، لأن الشعر الحر، في التعريفات الغربية، حر من الوزن والقافية، وليس من القافية وحسب) باختلاف درجات القيم الصوتية للغّة الشعرية حسبما استخلصها من تجربته الخاصة ومن أصداء تأملات بودلير، أي إيقاع الكيمياء اللفظية المتآلف مع الكيمياء الشعورية لتوليد موسيقى التجربة التي لا يكون الخارج مصدرها لها

على الإطلاق..يعتقد جان كوهين أن معيار التمييز الوحيد هو «الكتابة الوظيفية» أو ما يطلق عليه الأسلوبيون، اليوم، «الفراغ» أو تناسب البياض والسواد على سطح الصفحة.

ولهذين المعيارين في التمييز بين النثري والتفعليلي من البنى الشعرية دلالة خاصة في هذا السياق، متجاهلين فكرة الاستعاضة عن الإيقاع بالرؤيا والتماسك. وقد اكتفيت بحصر التمييز على هذين الرأيين، فقط، لأضيء ما تم تعتيمة في التنظيرات الشائثة التي تم بثها لبعض جوانب النثرية.

وفي تقديمه لـ«سياسة الشعر» يعتقد أدونيس أن كلاً من رفض الوزن كلاً أو النثر كلاً إنما هو رفض للشعرية، أو جهل بها على الأصح وعجز عن إدراكها. وأن التراث الأدبي الفعّال، كما يصفه في «الثابت والمتحول»، إنما يتمثل في النصوص اللامستنفذة مهما تقادمت، جراء حضور إشعاعها الأبدى، أي بوصفها مشروطاً يتجاوز شروطه، وهو بذلك يقهر التحقيب ويستعصي على الزمنية. وبالتالي، فمقياس الحداثة والشعرية ليس مقياساً زمنياً بل هو مقياس زمني يتعدى التحقيب ويتجاوز البرهة مهما تطاولت.

كما أنه، من جهة أخرى، يختزل المسافة بين النصوص غير المستنفذة مهما اتسعت لتصير حركة تحوّل واحدة، ولتُحارج مفهوم التمؤج لسكونية تحديات اللاهوت الثقافي للشعرية، ذلك التمؤج الذي تعبر عنه الحركات الشعرية المباطنة لتلك التحديدات رغم تمؤجها وتباعدها ما بينها من مسافة. وبالتالي، فإن الاستنتاجات «النقدية» التي يطلقها البعض على حداثة القصيدة أو تقليديتها، تبعاً لشكلها الموسيقي أو الكتابي، يمكن أن يتوصل بالمنطق ذاته إلى أن «التنك أكثر حداثة من

الذهب»، وهو الأمر الذي عبّر عنه ببساطة، في «الشعرية العربية»، باعتباره أن الحداثة موقف ورؤيا قبل أن تكون نتاجاً.

إن من يعرف أدونيس، حتى ولو عبر نافذة «تصريحاته» الصحفية التي لا يقدم عليها إلا بعد عنت كبير من مراسل ثقيل الظل ملحاح، يعرف أن نقد الشعر لا يكون بنقد أفكاره بل يكون بنقد بُناه التعبيرية وقيمه الصوتية بالدرجة الأولى. ومع أنني لا أزال على موقفي المخالف لتهكم أدونيس في قضية التلقي للشعر الحر والتنظير لـ«شعرية القراءة»، السابرة للنص، إلا أنني أعتقد جازماً بأنه يمكن لـ«السماع أن يركّب أجنحة للشعر» عند إلقائه... إلا أنني لا أرى في الدعوة إلى القصيدة المقروءة غضاً من ذلك. وما الضير في أن تركّب القراءه للشعر أجنحة أيضاً. ما الضير من طيران القصيدة سماعاً وقراءةً في آن.

وما يعزز من قناعتي بذلك، موافقة أدونيس نفسه على أن ما أسميته في مقالتي هذه بـ«اللاهوت الثقافي»، يمد يده أيضاً ليحدد القيم القرائية للنص، الأمر الذي يلغيه أو يشوهه في أحسن الأحوال. وذلك يدعو إلى خلخلة المعايير القراءة، أيضاً، من خلال الدعوة والممارسة. الدعوة، بإحداث التقارب التشكيلي في القيم الصوتية للنص، قرائياً كان أو سماعياً. والممارسة، بتهديم النظرة السكونية للنص وتشكيله الكتابي كسطوح بلاغية عطشى ماء النظر وشبكة لمحات النقد.

وإن كل من يعرف أدونيس، وبداءات «قصيدة النثر» العربية الحداثية (ومن النثر شعر سبق كليهما بألف عام في التجربة الصوفية) في ثنائي أدونيس- يوسف الخال، كذلك، يدرك أن العروض عموماً، وأن الإيقاع بخاصة، ليس له قيمة

تشكيلية في ذاته، بل إن تألف الكائنات الشعرية أريسيكياً، بما فيها بل وعلى رأسها القيم الصوتية للغة، هو الذي ينتج القيمة حتى وإن خَارَجَ العروض وكسرَ رتابة الإيقاع.

هنا يمكن القول: إن مؤدى الدعوة الأدونيسية للتجديد إنما تكمن في القطيعة معرفياً وجمالياً مع الموروث والسائد، وأن القطيعة موسيقياً، كما يفهمها دعاة النثر النثري، لا تخرج عن كونها نوعاً ساذجاً من أنواع «الحرّة» الطفولي عن أمرٍ ليس في حيزِ تناول، وإن كان في حيزِ تناول، في حالات نادرة جداً، كان إتيانه محالاً لأنه من غير جنس الذائقة التي انطبعت في هؤلاء. فلو كان الجراح وحواريوه ذوي عقل، أو ذائقة، لأدركوا أن أهمية سبر العلاقة بين المضمون والشكل، أو المضمون باعتباره «شكلاً لم يَصْفُ»، كما تعرضه الذائقة الأدونيسية. وأن محاكمة أي منهما بالمعايير البائدة للشعرية تعني إدراج النقد ذاته على قائمة ما سيبيد، لأنه لا ينظر للقصيد بوصفها «كيمياء شعورية» و«لفظية» في آن يتنتاج عن إجتماعهما قصيدة نهر تشق مجراها بدفعها الخاص لا بمن يحملها ويروج لها.

على ما يبدو أن منتقدي أدونيس قد وقعوا، جميعاً، في أمراض الذوق التي، هي في عرفه، أربعة: النقد المفسد للشعرية، والقارئ الجاعل من المضمون علة التشكيل، والناقد الباحث عن بصمات المثال في النص المُحاكي، والقصيد المتشئنة والمتسلعة إرضاءً للذوق العام وإعداماً لفضاء السؤال بتقديم ثبوتية الجواب، أي بخرق «رثة الكتابة». ويكافئ هذه الأمراض، أو هام الحداثة التي يتفياً بها كل من لا يعرف شيئاً عن الحداثة، وهي: الزمنية، والاختلاف، ومماثلة الغرب، والتشكيل النثري، والاستحداث

المضموني. لقد توهم أصحابنا، هنا، بأوهام الحداثة كلها، لكنهم أصيبوا بعقدة التشكيل النثري، أكثر من غيرها، ككشفاء من فوبيا الموسيقى، أو من فوبيا التفعيلة على وجه الحصر، ظانين أنهم بذلك ملكوا أرض الحداثة، ولمّا تجاوز السياج بعد.

إن أخلاقية الشعر ينبغي أن يتم التعرف على انطباعها أولاً في أخلاقية الشاعر، وأن من ينتج شعراً يفترض أن يسياسي الآخرين بأخلاق الشاعر، لا بتشؤجات المنخف الغصابي والعصابي أو ترهات القرصان النقدي. هل كان بإمكان أولئك العودة إلى أخلاقية الناقد وأخلاقية الشاعر التي انعكست عن أدونيس كشاعر رائد منتج لـ«قصيدة النثر»، وكناقد فد لها ولكل ما سواها من أشكال أدبية تحقق شرط الشعرية؟ هلا عادوا إلى محاوراته، وتوصيفاته لـ«شعرية المؤالفة»، وتقديماته لأعدائه في الشعر-أصدقائه عبد الصبور والسياب؟ ألم يعلم الجراح وغيره أن نفي الآخر العياني، الشاعر، أو الآخر الرمزي، الشعر، هو نفي للذات (التي من بداياتها التحدد بالآخر) بوجهيها العياني والرمزي؟

لقد كان أدونيس، وحده وبتفويض من يوسف الخال، لجنة النشر في مجلة «شعر»، ومع ذلك لم يمارس قرصنته على أي تشكيل شعري تحققت فيه شروط الشعرية، إذ جاء العدد الأول منها، وتبعته أعداد كثر، تشع بالقصيد المنثور والمذور والمفعل والمقفي، بلا حراب ولا اضطراب، مؤاخياً بين سعدي يوسف، بدوي الجبل، نازك الملائكة، ألبير أديب، السياب، يوسف الخال، نذير العظمة، فدوى طوقان، فؤاد رفقة، موسى النقدي، إبراهيم شكر الله ..

النصف الثاني من عقد الخمسينيات.

لقد أدى هذا النمط من السلوك، عند معظم الشعراء الشباب في فلسطين، إلى التشكيك في دوافع الجراح وليس ذائقته وحسب. أما أولئك المنهافتين على تروحياته من أهل «المعسكر الثاني» (وباستخدام تمثيل فذ استخدمه جورج طرابيشي في وصف «مصطفى سعيد» في «موسم الهجرة إلى الشمال») سيؤدي شحن الجراح لهم بطاقة كاذبة وحماس أرعن دونما رصيد لـ«قصيدة النثر»، ستؤدي بهم شدة الحماسة أن يدخلوا باب عالم الشعر بسرعة قاتلة تنتهي بهم إلى الخروج المبالغت من بابه الخلفي.

هنا، لم يدرك الجراح، وغيره، أن من يُنظَرُ لشعرهم، كفتح إبداعي على الساحتين الفلسطينية والعربية، إنما هم محض مناورين في حقل الكلمات وليسوا بمغامرين في ميدان الأبداع. وقد كانت المأساة الكبرى لهؤلاء جهلهم شبه التام بما يتنصرون إليه على صعيد النظر والتطبيق في آن.

ولعل من أبرز ما يحمله هؤلاء من تناقض امتلاء «خطاب» الجراح نفسه بمفاهيم أدونيس، ولا أجازف إن قلت، مصطلحاته، وآرائه في الشعرية العربية و«قصيدة النثر»، ومن ثم التنكر له بطريقة لازعة دون إبداء إلى مُعقلنات لهذا السلوك الفصامي.

مؤدّي القول هنا، أن الجراح، وإن كانت له يد على طائفة سيزيفية من الشعراء الصغار بدرجة صخرة قصيدتهم – النثر إلى قمة إعلامية، فلن يكون بوسعة أن يغيّر مقادير الجاذبية، جاذبية الشعرية المحضة، من استدعاء صخرة

ولعل أي عارف بما تعنيه هذه الأسماء من تنوع، لا من تعدد وحسب، يدرك كم كان فضاء «شعر» ولجنة نشرها (أدونيس مفرداً) رحباً. تلك هي أخلاقية الذائق الواثق الذي لا يقرّك ل طول إظفر سبابتك حين تلفته إلى جمال قمر في السماء. لا من يحذف من النصوص ما يرى أنه لا يتناسب مع خطبته «المجيدة» عن «الولادة الانتحارية» للشاعر، تلك القرصنة «النقدية» التي هي أقرب ما تكون إلى سرير بروكروست، غصابي أتيكا، الذي كان يقطع أطراف ضحاياه ومواءمتها لاتخاذها كأرجل وسادات لسريه الأسطوري الرهيب.

فما الفرق بين بتر طرف من الجسد لاستخدامه في سرير دموي، وبين إقصاء مجموعة من الإجابات من مقابلة، يفترض أن تكون ساعة خلق؟ كيف يمكن لـ«شاعر» يتشدد بالحرية والمغامرة الإبداعية أن يقدم على تشويه مجموعة من المقابلات التي أجراها مع مجموعة كبيرة من الشعراء الشباب؟ كيف يمكن لمثقف، ينعى على من ردفوا الثقافة العربية الحديثة بماء منهجها في النظر إلى التراث والتعددية والاختلاف، في نظريات الثبات والتحوّل، والإبداع والاتباع.. فهمهم القاصر وكونهم أدوات سياسية؟ ثم يعبث في مصائرها، ومساراتها، بصورة وقحة للتأليب على تيار سياسي يكافح أعتى قوة للنشر في منطقة الشرق الأوسط، والعالم عموماً، في هذه الأيام؟ .. أتحدث، هنا، عن المقابلات التي أجراها الجراح معي ومع آخرين الشعراء الشباب، ثم حرّف ما نشره منها في «المشاهد السياسي»، واستبعد الإجابات التي تنفي أن يكون تيار الشعراء الشباب رافداً من روافد القصيدة – النثر التي ينظّر لها هو، رغم كون بعض التجارب في هذا التيار تنخرط، بامتياز، في خيار «قصيدة النثر» الذي أسسه شعراء الحداثة العربية في

النثر إلى القاع ثانية.

و«كتابة شعر عن الحب» و«الافتراض بأن الاحتلال انتهى» وأن «البطل ملّ من دوره»، كما اقترح درويش مرة في لقاء استضافه بيت الشعر الفلسطيني، وردده الحضور وهلّوا له القول كأنما هم في جوقه.. لن يكون ذلك، لأن عود غالبية أعضاء هذه الموجة لا يزال هشاً، ولأن العَصِيَّ على الكسر في كنانته لن يقوى، وحده، على قهر تلك الرومانسية بـ«بيان شعري» كما كسر «البيان الشيوعي» نعمائيات الفكر التنويري التي أنتجتها هالة الثورة الفرنسية.

لم يوضع درويش نفسه يوماً في قارورة منتسكيو الوردية ولا في مساحات أحلامه النعمائية الفاترة، لنصفه بتصححية نيّرة كخاصة روسو التي اقترح فيها انسلاخ الذات عن ذواتها للتحرر حتى من «الأخرية الذاتية» التي أُشْرِبَتْ للذات جراء انفعالها بمادة الآخرين في حركة الزمن. ولكنها دعوة للتحرر من الانحسار في تكية «الدرويش الوسط» الذين نبهتهم في فاتحة «دواليب الرماد»، ديواني الخديج مع أشرف الزغل.

لقد أثبتت الانتفاضة – الحرب الثانية الدائرة الآن في فلسطين – أن البطل لن يزال عصياً على التفكير، وأن الافتراض بأن إسرائيل غير موجودة وأن الاحتلال انتهى سيظل، على أهميته وحيويته، افتراضاً كوبر نيكياً حتى ينحال الافتراض إلى واقع عياني كواقع، كما انحال افتراض دوران الشمس حول الأرض إلى النقيض، يكون تحسُّلاً سبباً لتحوُّل المسار الإبداعي الفلسطيني، سبباً بالمفهوم الفلسفي للسببية.

ينتج عن وجوده وجود وعن عدم وجوده عدم. بمعنى أن الاقتراح البديل لم يكن ليوجد مفهوماً مغايراً للشعر، أو التقانة الشعرية، بل كان يتغيّحاً حرف الموضوع الشعري إلى

ولن يدفع ثمن السقوط إلا من لم يقدر معيار الجاذبية الكوني والسرمدية في الشعرية. لقد احتفى باللغة الرصفية والرصفية التي في القصائد – النثر التي يروّج لها، ظاناً أن الاعتبار إنما يكون لقيم اللغة الاصطلاحية في الشعر، وليتها كانت كذلك أيضاً، وجاهلاً أو متجاهلاً أن لحمه اللغة الشعرية وسداها إنما تنحصر في اعتبارها قيماً صوتية متناغرة، يزيح كل منها رتاج الذي قبله ويزيح الذي بعده رتاجه. وبالتالي، فإن «قصيدة النثر»، في ظاهرة الشعراء الشباب، لم تكن إلا توتراً سطحياً (بالمفهوم الكيميائي الخالص للتوتر اللحظي للسطوح السائلة المتدفقة من وعائها) لتتار الإبداع الجديد الذي شهدته الثقافة الفلسطينية في النصف الثاني من عقد التسعينيات في المئة العشرينية المنصرمة.

VIII

بالابتعاد عن «ظاهرة الجراح» قليلاً، يمكن القول: إن هذا الخروج للشعراء الشباب كان محاولة بكرة بامتياز، تطمح إلى اقتراح بديل جمالي للعنانة الروحية والإبداعية التي لم تنتج، بعد درويش، إلا مسوخاً وتراكماً صديئاً للاجترارات الإنشائية الطامحة بالطيران كفقاعة قزحية قريباً من هالة اللاهوت الثقافي الذي أنتجه محمود درويش دونما معرفة مسبقة بذلك.

لم يكن لهذه الحركة الفتية، ولن يكون لها في القريب، طاقة الخروج على رومنسيات الدعوة الحاملة لـ«تفكيك البطل»

مسارات غير مأهولة، وأفاق غير منظورة في حالة من نعمائية السؤال الشعري الذي تنتجه الذات المطمئنة، لا في صميم أزمة الوجود العياني للذات الشاعرة ومداهمة الموت لها ولما تكسب أو تكتب من شعر.

IX

إننا، نحن الشعراء الشباب، لا نجد أقرب إلى عملنا في الشعر من مقولة بول سيلان بأن «القصيدة رسالة في زجاجة»، نلقبها في البحر أملاً في أن يجدها يوماً ما قارئٌ بسيط أو فرعون عظيم يحسن تبنيها. أملاً أن يستعيد من لم يتورطوا تماماً بمهمة القرصنة ما ضاع من «حس الفروقات»، الحس الذي غابت معه الشعرية، وتوارت الذائقة بتواري الإدراك الحقيقي لمبدأ الإبداع ومبدأ التقليد الذي لا يتم إلا بـ«انكسار زجاجة التقليد»، كما يصفها الغزالي، حين يدرك المقلد أنه مقلد، أي حين يتجاوز هؤلاء تقليدهم لـ«قصيدة النثر» على صورتها الأولى، والنظر في الاقتراحات التالية لها، التي لم يدخلها أي منهم لحيز الشعرية العربية بل أدخلها آخرون. يسعفني، هنا، ما تساءل درويش به مرة في شبابه، «من لم يستفد من نزار قباني فليرفع إصبعه»، لاتساءل قبل بلوغي الشباب: «من لم يستفد من درويش وأدونيس فليرفع إصبعه»! وبالعودة إلى حل أزمة الاغتراب النعمائي في الحقبة التنويرية (بالاستقلال عن لبنات النظام السياسي التي هي آخزية الآخرين على تنوعها، وليس بالاستقلال عن النظام السياسي بتعيينه، أي عن الدولة، كنظام سياسي).

يمكن القول: إن الخروج عن الموسيقى نحو النثرية ليس خروجاً عن معسكر درويش للانخراط في معسكر أدونيس،

وليس العكس بصحيح. بل ملاك الأمر، هنا، هو أن الخروج عن آخزية الآخر، الذي هو لبنة في دولة الشعر وسياسته، مع أنه، في ذاته، ليس هو النظام، ولا السياسة، ولا «التنين» وإن اكتسب بعض ملامحه... هو بداية التعرف على الذات من خلال إدراك النقيض، من خلال السير إلى جواهره للتمايز عنه، ولمقايسة قامته وتجاوزها، لا بنفي وجوده.

ولست بهذا البيان أبتغي أن أنحت «جدارية» في مديح «كتاب»، ولا أتغنياً ان أساكن «كتاباً» في هجاء «جدارية»، لأن التمسُّح والتقريع ليسا من سمات الذوق الرفيع، ولأنهما ليسا، بتاتاً، من حُلق السجال في شيء، أيضاً. بل أريد أن أعلِّق بعض مدائحي النثرية في هجاء الملك في بيان آت من صميم الحركة الشعرية الجديدة في فلسطين كبرنامج جمالي، لا من تخومها المائية التي لا ترقى حتى إلى أن تكون موضوعاً للتباري الديماغوي الذي لا يجهل قيم النقد، بوصفه البدائي - الحدائي كقدرة على التمييز، وحسب، بل ويجهل أنه جاهل بأسهمه التي في كنانته، من منها له ومن منها عليه.

في واحدة من أقرب مسرحيات سعد الله وتُّوس إلى قلبي، رغم كل ما وجه إليها من نقد، يقرر الملك، وللملك مزاج ملك، أن يتنحى عن عرشه يوماً لتجريب حياة العامة، على غرار ما فعل هارون الرشيد في «ألف ليلة وليلة» مرة، وأن يَمَلِّكَ شخصاً آخر من العامة شوؤن ملكه... لكن الملك، سيء الحظ، يُبتلى بواحد لم يقتنع بأن تنصيبه على العرش كان محض ترفيه للملك القديم، بل كان مقتنعاً أن من حقه أن يكون هو ملك أيضاً. وهنا، يبدأ حكماء المملكة ومثقفوها، الذين لم يكونوا سوى نسخة ناتئة الترقيم لجوقة الملك، بالتفكير فيما ينبغي عمله لحل الأزمة - الانقلاب - اللعبة.

واحد من المقترحات، كان أكل الملك، كما كان سكان جزر فيجي يفعلون في طقوس الاحتفالات المشاعية اللحظية والانتقالية التي تستمر لمدة قصيرة لانتقال السلطات من الملك المأكول إلى الملك الأكل. هل سيأكل سكان جزيرة الإبداع الجديد الملك، ويعودون إلى رعويتهم وفطرة الشعر الطبيعة التي فيهم، أم أن الملك سيعلن استقالته واستقالتهم، جميعاً، من اللعبة القديمة لتنافس حرّ جديد على عرش من كلام؟.

✽ شاعر وناقد فلسطيني يقيم في الولايات المتحدة الأمريكية.

(1) ستنشر (أقواس) في العدد القادم نص الدراسة المشار إليها والتي تحمل عنوان «هندسة القصيدة، مقدمة في مفهوم المكان» للدكتور حسين البرغوثي - العام 1995. (المحرر).