

سؤال المنهج ودينامية الخطاب النقدي دراسة في الخطاب النقدي للتجربة السبعينية في العراق

أ: مسار حميد عبد الناصري-وزارة التربية - العراق

لم تعد الكتابة النقدية كتابة هامشية تكون أنموذجها على تخوم النص الأدبي بل تحولت إلى كتابة نوعية لها تقاليد وأعرافها وقيمها الخاصة، ترسم حدودها بنفسها ولا تعول إلا على أنموذجها، بعيداً عن كونها كتابة تابعة وقاصرة، لا تقوى إلا بالكتابة الأبداعية السابقة عليها. من هنا تحتم عليها أن تقدم خطابها استناداً إلى نظرية ذات رؤية منهجية، تنطلق منها وتؤسس عليها، وترصد نفسها بمعطياتها بوصفها كتابة خاصة لها منهج وطريقة وفعالية قرائية، لا تمت بصلة إلى أية كتابة أبداعية أخرى، على الرغم من أنها تشتغل في إطارها وداخل فضاءاتها وعلى حسابها أيضاً.

إن الخطاب على هذا الأساس يعتمد على موردين: الأول "المنهج" وهو مجموعة من النظم والآليات والسياقات النظرية المعدة للعمل على وفق فلسفة المنهج ورؤيته ومنطقه ومقولاته، والثاني "الشخصية الناقدة" وهي تتمظهر من شبكة من المكونات الذاتية والموضوعية والمعرفية والثقافية، عارفاً بحدود المنهج وطبيعته وكيفية استثمار إمكاناته في العمل النقدي، على النحو الذي يتوجب عليه أن يضيف إلى المنهج في منطقة النظرية شيئاً من لونه ومزاجه وحساسيته وأسلوبه، وبوساطة عملية الاندماج الفعال والمنتج بين الموردين المركزيين "المنهج/الشخصية الناقدة" يتشكل الخطاب النقدي وتتأسس هوية الكتابة النقدية في مستويها: النظري الذي يضمن للعملية أساساً متيناً، تقوم عليه الرؤية وينطلق منه المنهج والنظرية، مع قوة تعالي معطياتها وتقاليدها وأسسها حين يعتمدها الناقد، بوصفها مرجعية للآليات والتقانات وعدة العمل، وقد تهيأت بأعلى قدر ممكن من التبلور والنضج والمعرفة، والمستوى الثاني هو المستوى الإجرائي أو شبكة الفعاليات والممارسات والتطبيقات التي ينتقل فيها الناقد من منصة النظرية إلى حقل الإجراء، ولولاه لبقيت الرؤية المنهجية في دائرة النظر والتفكير، ولا يكون بمقدورها أن تتدخل في المجال النقدي الحيوي، إذ تؤول فيه النظرية برؤيتها ونهجها إلى ممارسة حية تقارب النصوص والظواهر، وهو يمنحها معنى واضحاً عملياً قادراً على التأثير والتغيير في الوسط الأدبي، وتتحول فيه من رؤية ذهنية ذات طبيعة نظرية إلى مفردات حية تلامس أدوات العمل وعدته، على النحو الذي تنتهي فيه العملية النقدية إلى نص نقدي يرتفع إلى مصاف النصوص التي يعاينها ويرصد جمالياتها.⁽¹⁾

إن إنتاج النظرية وتشكيل الرؤية المنهجية بحاجة إلى حاضنة ثقافية مثالية تفرض حلول النظرية والرؤية والمنهج، وتحفظ نموها وتطورها، وتضمن لها سبل الحياة. فالمنظرون الغربيون أنتجوا نظرياتهم في ظل حاضنات فلسفية متصالحة مع النماذج والسياقات الثقافية الأخرى، ومتفاهمة معها؛ ولهذا كانت الولادة طبيعية وقابلة للحياة وقادرة على العيش والتداول والانتشار والتأثير. فكانت المناهج السياقية تمثل مرحلة علمية أولى وواضحة من مناهج النقد الأدبي، وقد عمرت طويلاً، فأقامت لها جذوراً أدبية بالغة الحضور والقيمة، وسادت في معظم أرجاء العالم، ومنها العالم العربي، وقد ظل يتغذى عليها سنين طويلة، ومازال على الرغم من أن المناهج الحداثية وما تستند إليه من رؤية فلسفية حققت طفرة نوعية على مستوى النظرية والرؤية والمنهج ومن ثم على صعيد الممارسة النقدية في حقل الإجراء والتطبيق، فقد كرس اتجاهها نحو علمنة النقد وتفعل معطياته الفلسفية الجذور في الدرس النقدي على المستويات كلها. لذا اكتسحت المناهج السياقية وقوضت الكثير من تقاليد ومظاهر وجودها في المعرفة والثقافة النقدية، إذ حشرتها في فضاء المعرفة القديمة والتقليدية.

وإذا كان النقاد الغربيون بحكم قربهم من مصادر النظرية هم الأقدر على التفاهم والتعاطي والتقارب من النظريات الغربية، ويعيشون حساسية الفلسفة والفكر والثقافة داخل مزاجها المشترك وفضائها المشترك وحياتها المشتركة، على النحو الذي يتأكد فيه أهمية النسق الثقافي في بناء المنهج وتشكيل الرؤية وتأسيس النظرية، فإن المنظرين

العرب هم يستلهمون أبعاد التنظير ومستوياته في تشكيل رؤياتهم ومناهجهم النقدية، لكنهم يفرضون شخصياتهم وهوياتهم في الإجراء على النحو الذي تبدو النظرية فيه وكأنها تنتمي لهم؛ لأنهم يجرون سلسلة تكييفات تغادر فيها النظرية حاضنتها الأصل؛ لتستجيب لمنطق نقدي مشحون بالحياة بين الرؤية والمنهج، ولكن لانعدام حواضن فلسفية عربية صحيحة متصالحة ومتفاهمة مع السياقات والنماذج، فإن لدينا نحن العرب مشكلة فيهما معا.⁽²⁾

إن التعامل عربياً مع النظرية النقدية الغربية ومناهجها لا بد أن يكون عن طريق ربط النظرية بعد تشكيلها بالواقع الثقافي والأدبي في منطقة الإجراء وتكييف النظرية على النحو الذي يناسب الحال الإجرائية وقوانينها سعياً وراء رغبة الوصول إلى القدرة على "إعادة الإنتاج" التي تجعل النظرية قابلة للظهور عملياً في حقل الإجراء وتوجيهها توجيهاً مناسباً للحاضنة الجديدة، وبما أن الفرق بين الحاضنة الغربية المنتجة والحاضنة العربية المستهلكة على المستويات كافة في هذا المجال كبير جداً، فلا بد من إجراء سلسلة تكييفات وتوجهات، وإعادة إنتاج تعمل على التقليل قدر المستطاع من الفجوة الحاصلة بين الحاضنتين، والسعي إلى إجراء نوع من التلاؤم بين الشكل الأصلي المأخوذ من الحاضنة الغربية، والشكل المحول والمكيف في حقل الحاضنة العربية، من أجل خلق فضاء يمكن تقبل النظرية فيه على النحو الذي يكون بوسع الإجراء النقدي العربي القيام بممارساته النقدية التطبيقية في ظلّه وتحت رعايته .

وفي الوقت الذي تكون فيه الرؤية المنهجية قد خضعت عملياً للتصور الكتابي المطلوب وتصبح في متناول كفاءة عمل الأدوات وطبيعة ممارساتها، تتكشف هذه الأدوات المدعومة بالخبرة والثقافة والوعي والمعرفة والتقاليد المهنية عن قدرات وفعاليات مهيأة تماماً للعمل، ومن هنا تبدأ آليات العمل النقدي الذي يستجيب لشخصية الناقد المؤلفة من هذه الإمكانيات كلها، بحيث تنجز ما يشير إليها ويعزز مكانتها ويطور أسلوبيتها في السبيل إلى تكوين الصوت النقدي الذي يعبر عن متن متميز ومختلف. وبذلك تكون للكتابة النقدية هوية خاصة بنكهة خاصة وروح خاصة ودينامية أسلوبية خاصة، تتجاوز حدود الوظيفة التقليدية التاريخية للممارسة النقدية في أنها توسط معرفي وثقافي ومزاجي "إجرائي" بين النص الإبداعي والقارئ، ولا سيما أنها تنهض في عملها على رؤية منهجية تتوافق على حدود وصيغ وقواعد ونظم تأويل وتحليل وتفسير، قائمة على سياقات معروفة ومتداولة لها تاريخ ومرجعية.

إذن تبقى هوية الكتابة النقدية مرتبطة بالمنهج ومستندة إلى قيمة النظرية الدالة في مسار القراءة وتجلياتها، لكن المنهج وحده غير كاف لتحقيق أنموذج هذه الهوية وتفعيل خطاها في الميدان النقدي الإجرائي، إذ إن المنهج بمفرده ليس سوى آليات عمل تحتوي على عدة بحاجة إلى يد تستعملها وتحولها إلى سلوك كتابي في منطقة الإجراء، المنهج بلا شخصية نقدية متميزة وعارفة وفاعلة ومبدعة ومغامرة وجريئة وقادرة على نقل آليات المنهج وعدته المعرفية من منطقة النظرية إلى ساحة التطبيق وعلى النحو الذي يؤلف وينتج في نهاية الأمر ما نصطلح عليه بـ"الخطاب النقدي" حيث هو حاصل مجموع آليات المنهج زائداً شخصية الناقد المستعمل لهذه الآليات في عملية الممارسة النقدية، وإذا ما طبقت آليات المنهج تطبيقاً حرفياً ألياً "أعمى" فإن كل النقاد الذين يعملون تحت مظلتها باختلاف مشاربهم وألوانهم وأرواحهم وأمزجتهم وحساسيتهم ورؤياتهم ينتهون إلى خطاب نقدي واحد، تغيب فيه الشخصية النقدية ويتحول الخطاب إلى عمل إجرائي حرفي، يفتقد الروح الإبداعية النوعية التي يجب أن يتحلى بها وينتهي إلى كتابة باردة تسيء إلى العمل الإبداعي وتترك تلقيه وتبعد المسافة بين القارئ والعمل الإبداعي والنقدي معا.⁽³⁾

من هنا يمكننا القول بأنه لا شك في أن المنهج ضرورة مركزية قصوى للعمل النقدي لامتصاص من اعتماده والارتكاز على قاعدته النظرية المتينة فهو الموجه للحراك الكتابي النقدي الأصيل ينقذه من مغبة الإذعان للفعالية الانطباعية المجردة التي تحركها العاطفة البسيطة الأولية بإزاء النصوص المقروءة والظواهر المقاربة، ويزوده بالآليات والسبل والمفاتيح والإجراءات التي تسهل له عملية الاشتغال العلمي والمعرفي والإبداعي في استراتيجية القراءة ويرصد تجلياته النقدية الإبداعية بوعي دقيق ومعرفة كثيفة، ولا يسمح له بالمغامرة المجانية التي تجعله يذهب بعيداً في التماهي مع ذاتيتها وجنوحها وانفعالها وتماهيا مع خطابها الذاتي المجرد على حساب ميدان العمل والرصد والقراءة ويحتاج الأمر هنا إلى تأسيس عدة عمل مناسبة للاشتغال في منطقة الإجراء ويجب أن تكون عدة العمل المناسبة مشفوعة بأدوات

صحيحة وسليمة ومناسبة وقابلة للتطور فضلاً على أن تكون بطبيعتها ملائمة للنظرية ومستجيبة للعصر ، وأن تكون في معطياتها الثقافية مفتوحة وحررة وغير متعصبة وقادرة على التفاعل والإنتاج المستمر والارتفاع إلى مستوى وعي النظرية. ومن ذلك محاولات النقاد لشعر شعراء الجيل السبعيني الذين حاولوا خلق عالمهم الأسمى، ورفضهم وتمردهم على واقع ثقافي واجتماعي متهزئ.⁽⁴⁾ وقد صاغ -الخطاب الشعري السبعيني - علاقات جديدة بينه وبين الواقع، تكون هذه العلاقات بمثابة المرجع الذي يشكله والإبداع الذي ينتجه،⁽⁵⁾ فجاء خطابهم الشعري يصور عالمهم ويجسد الإنسان بوجه عام، في هواجسه وأسئلته المتجددة التي تصف الواقع الإنساني وما يحيطه من أزمت تعلقه، كاشفاً عن أبعاد نفسية على مستويات مختلفة منها ما يطفو ظاهراً، ومنها ما يغوص عميقاً في نصوصه، واصفاً طاقاته الشعورية بأداة تعبيرية شفافة وكثيفة في الوقت ذاته، وجدت أثرها الدلالي في متلقيها.⁽⁶⁾

جاء ظهور السبعينين بالإعلان عن وجودهم بعد أقل من خمس سنوات على إصدار البيان الشعري الستيني، وقد بدأوا حياتهم الأدبية بعرض نوايا ووجهات نظر قبل أن يكسبوا قناعات النقاد والجمهور الأدبي بمشروعهم الإبداعي.⁽⁷⁾ إذ انقسموا بين مؤيد ومعارض مما ألجأ السبعينين إلى معارك صحفية عنيفة، مرة اتجه النقاد وأخرى فيما بينهم.⁽⁸⁾ وبعيداً عن تتبع مواقف الرافض والقبول لفكرة التقسيم الجيلي لأننا نتلقف أقصر الطرق؛ لتوضيح غاية البحث. إذ كانت هناك رغبة ملحّة لدى الشعراء الشباب في إعادة تشكيل القصيدة الشعرية، والانتقال بها من التقليدية والنمطية إلى الحداثيّة، فجاء شكل القصيدة مدافعاً عن حق الكلمة بما تضرر من موارد طيبة تمنحنا إيقاعها الخاص، أو ما تحمله من وصف وتصوير لهذه المرحلة المليئة بالاستلاب عبر تهئية حقول اللغة؛ لحرث وبنار آخر أنيق في أرضها المعطاءة، أي إن اللغة صارت بديلاً لواقع ثقافي متهزئ.⁽⁹⁾

أركز شعراء السبعينيات في خطابهم على مرتكزات من أهمها: مخاطبة الذات والغوص في أعماقها وسراديبها ومناهاتها. وهي ذات وجودية تتحدث بلغة الضمير المعذب من الذات إلى ذاتها، ويمكن القول من الذات إلى الآخر، ويكون عن الذات في منظور الآخر أو التماهي مع الآخر⁽¹⁰⁾ الأمر الذي أدى إلى لون من الغموض؛ لمواكبة الخطاب السائد في التشديد على هذه الظاهرة والابتعاد عن المباشرة في التناول والعرض، ولكن ليس لدرجة التعمية والطمس والاندفاع الكلي للنص.⁽¹¹⁾ وقد آمن شعراء السبعينيات إيماناً حقيقياً بما يقدمونه، وبما يقومون به من تجريب وتحديث فقدموا نصوصاً عميقة، قوية، واستعملوا الإشارات والرموز في الشعر وتوظيف التراث بأنواعه؛ إيماناً منهم بأن النص يجب أن يكون له أكثر من مستوى للتلقي وانفتاح دائم على آفاق تأويلية متعددة، فالنص الشعري الجيد لا يتسم بالثبات، ولكنه في حالة تغير وتطور وتحول يمكنه من مخاطبة عصور مختلفة وأذواق متباينة وشعوب متعددة، بل وثقافات لا صلة بين بعضها البعض، وهذا نفسه هو ما يدعم فكرة نسبية علاقة النص الشعري بالإطار المرجعي؛ مما يعطيه قوة وصلابة في الشعرية العربية.⁽¹²⁾

بناء على هذه الرؤية فقد تنوعت مصادر ثقافتهم، وتنهبوا إلى منابع الثقافة والأدب العربي والعالمي، إذ أسهمت المؤسسات الثقافية في العراق أبان السبعينيات التي سعت إلى توفير المطبوعات في شتى حقول المعرفة⁽¹³⁾ وإطلاعهم على الأدب الغربي من دون أن يغادروا الموروث لينسجوا نصوصهم بعيداً عن عالمهم، وارتباطها بمجتمعهم وتاريخهم⁽¹⁴⁾، ف"إن الخطاب الثقافي المعرفي بما يتضمنه من دين، وموروث شعري وأسطورة هي الأساس في تشكيل آليات الخطاب السبعيني المعاصر؛ لما توفره من فضاءات خطابية وتخيلية للتوصل إلى أقصى مرونة في التفاعلية القصصية والتواصلية؛ مما أسهم إسهاماً واضحاً في توسيع الخصائص الجمالية والدوقية لتطوير الخطاب العربي المعاصر، على نحو معمق وواسع".⁽¹⁵⁾ هذا يعني أنهم صهروا كل ما اطلعوا عليه من تجارب شعرية، فضلاً عن معرفتهم بتراثهم في بوتقة اللغة والشعر؛ ليجدوا سبيلهم الخاص إلى الإبداع .

يرى د.علي متعب أن شعر هذا الجيل لم يرتق إلى شعر الرواد والستينين؛ "إذ لم تتخط القصيدة السبعينية حدود المنجز الشعري الخمسيني أو الستيني إلا في لمحات قليلة أكثرها كان شكلياً، ويبدو أن لهذا كثيراً من الأسباب منها:

ذاتي يتبع ضعف المواهب وضحالة التجارب، واستسهال النشر وطباعة المجموعات الشعرية عند بعضهم، ومنها تغييب الشعري في الأيديولوجي عند بعضهم الآخر، والتأثر بالأنموذج الغربي الشعري تأثراً لا يرقى إلى تذويب الآثار وامتصاصها، سواء أكان بشكل مباشر أم غير مباشر، واللهات وراء التجريب تحت مظلة الحداثة، وما بعد الحداثة عند البعض الآخر⁽¹⁶⁾. وإن صح ذلك في بعضه فلا يجوز لنا أن نطلق حكماً عاماً فيما يخص تجربة أدبية لجيل بأكمله، مازال يفرض نفسه على الساحة الشعرية بقوة وصلابة شديتين، واستمسك بقصيدته التي ميزته من الشعراء السابقين واللاحقين، فقد مهدوا الطريق لجيل الثمانينيات والتسعينيات في الاحتفاء بقصيدة النثر⁽¹⁷⁾.

قد كانت اللغة الأداة الفنية التي اعتمدها شعراء السبعينات، فكانت لهم لغتهم الخاصة، التي لها ملامحها الجديدة والقادرة على إثارة الإدهاش والمتعة عند متلقيها. إذ انشغل الشاعر بتطويع المفردات وامتلاك ناصيتها بوصفها المفاتيح الأولية للولوج في أغوار النص الشعري، وهو تطويع نسبي يتفاوت من شاعر لآخر، ومحاولة توظيف الإمكانيات اللانهائية لها؛ لذا كانت نصوصهم إنتاجاً لغوياً يهدف إلى خلخلة الثوابت، راغبة في التحول والتجدد، ومن أجل اكتشاف وابتكار عوالم شعرية جديدة وتجارب فنية تمنحهم التمييز من الشعراء السابقين⁽¹⁸⁾. فابتعدت عن النمطية والتقليد وأصبحت لغة ترتدي التكتيف والمجاز، إذ إن تمييز الشاعر بامتلاكه للغة امتلاكاً يمكنه من اللعب الحاذق بمفرداتها بوصفها مفاتيح الدلالة والمعنى وتركيباتها وإيقاعاتها، فيكون بذلك الخطاب فضاء واسعاً للتأويل⁽¹⁹⁾.

هذه العلاقة الوثيقة بين الشاعر واللغة وممارسته لسلطته الخاصة أمام اللغة نتج عنها ابتكار وابتداع صور جديدة، تحمل بصمته الفنية، فكانت الصورة الشعرية عند الشاعر هاجسه الأكبر، وبها تميز أسلوبه؛ إذ إنها مظهر من مظاهر خصوصية الشاعر الفنية، وهي التي تحدد مدى قدرته على الابتكار والخلق، وبها تظهر تجربته الفنية، فهي "المرآة التي لا تعكس الخصوصية والوجه الإبداعي فحسب، بل إنها تحمل سمات المرحلة الشعرية التي يعد الشاعر جزءاً منها"⁽²⁰⁾.

أما على صعيد البنية المضمونية، فإن قصائد السبعينيين على تنوع تجاربهم وهم يتأملون في تصدع الوجود وقلقه وأوجاعه، ينتظمها خيطان أساسيان، هما: الخيط الذاتي، والخيط السياسي. أما الاجتماعي فآثاره شاحبة تناثرت هنا وهناك⁽²¹⁾.

وفي الحقيقة أن جيل شعراء السبعينيات هو الجيل الذي بنى لنفسه بناءً محكماً، رصيناً ورؤى محكمة، وقد توافرت لنصه الشعري الأدوات كلها والسمات؛ لتجعله نصاً متماسكاً، يقف مجاهداً للنصوص القديمة، وحاضراً في النصوص التي تلتها⁽²²⁾؛ لأن خطابه ما زال فاعلاً في الساحة الأدبية، وأكثر نضجاً مما سبق، مع الاستفادة من كثير من الوسائل والابتكارات والأساليب والتقنيات الجديدة واتساع الثقافة الفكرية لكثير من الشعراء⁽²³⁾. وهذا يدعونا إلى أن نقول: إن الخطاب السبعيني له قيمة ومكانة في الشعر العراقي والعربي والعالمي.

نحاول هنا الكشف عن الخطاب النقدي الذي دار حول الشعر السبعيني الذي أثار كثيراً من المواقف المتباينة إزاءه منذ تجلياته الأولى للوقوف على طبيعته ومنهجه وأثره في تطور شعر هذا الجيل .

اللافت للنظر أن السبعينيين أحسوا بضيق العلاقة ومحدوديتها تجاه النقد منذ وقت مبكر من تاريخهم؛ الأمر الذي شكل أزمة حقيقية أخذت تتسع عاماً بعد آخر. فعلى الرغم من كثرة النتاجات الشعرية إذ أصدر كاظم جهاد أولى مجاميعه "يجيئون... أبصرهم" في عام 1974م ضمن سلسلة "كتابات جديدة" التي أصدرتها وزارة الإعلام العراقية كما تضمنت هذه السلسلة مجموعات أخرى منها "سفر في رمال الجزيرة" لمرشد الزبيدي الصادرة عام 1975م و "فاتحة النار" لعبد الوهاب اسماعيل في العام نفسه، وغيرها. توالى المجموعات في الظهور، إلا أنها لم تحرك أقلام النقاد للخوض فيها. فكانت السنوات الأولى باردة لم تثمر جهداً حقيقياً لا من لدن الشعراء ولا من لدن النقاد لم تحفل بأي نشاط نوعي، إذ لم يتناول النقاد هذه الظاهرة وشعرائها بشكل واضح يؤشر وبدقة جوانبها الغثة والسميكة وكل ما حصل هو أن أحكاماً عامة جداً كانت تصدر من هذا الطرف أو ذاك "ولقد ظلت قصائد الشباب" محط تحفظ شديد من النقاد، أو عرضة لآراء عامة لا ثمرية فيها ولا فائدة... ولم يجرؤ ناقد واحد... على وضع هذه القصائد في مكانها الملائم⁽²⁴⁾ وقد حدد الماجدي أسباب ذلك بـ⁽²⁵⁾:

1- الطابع الشفاهي للحوارات .

2- الانشغال الاجتماعي للشعراء كبديل عن الهم الاجتماعي.

3- استسهال عملية النشر ، بحيث تحول الى عامل متلف للمواهب ، ومبدد للطاقات .

4- انتقال عنصر المثاقفة الى السطح الصحفي: مما ابعد الكثيرين عن الذهاب لمناخ الثقافات المعاصرة .

فضلاً عن اسباب أخرى أفقدت المناخ الشعري السبعيني سخونته ذلك لأن الشعراء لم يطرحوا ما يشكل تجاوزاً للوضع الثقافي آنذاك ولم يضيفوا ما يستفز الذائقة النقدية هذا من جهة ومن جهة أخرى كان الفضاء الثقافي تملؤه الأصوات الستينية بجدارة ، ولاسيما أن مجموعة من الدواوين الستينية أخذت تظهر في السبعينيات ؛ الأمر الذي شكل انشغالا بالأهم دون العادي ولذا كان يرى بعض المهتمين بشؤون الادب والنقد ان من اهم مشاكل الجيل السبعيني " أنهم جيل لاحق لجيل عملاق بتجربته وعطائه واضافته الهامة في عالم الخلق والابداع"(26)

هذا الإحساس عند الشعراء تحول إلى إعتقاد أو ما يشبه الاعتقاد بأن النقاد بعيدون عنهم وقد دفع هذا الاعتقاد بالشعراء إلى أن يتخلوا هم أيضاً عن النقد وتقييماتهم والواقع أن فتيل الأزمة اشتعل بعد المؤتمر الأول للأدباء الشباب حين قدم النقد قراءاتهم التي لم تنل رضا الشعراء فأحسوا بأنهم مضطهدون. وكتبوا عن ذلك ردوداً كثيرة (27) وقد كان انعقاد المؤتمر الأول في 2/11/1978 الذي تبنته وزارة الثقافة استجابة لمقترح الشباب انفسهم في محاولة لكسر الجمود وتحريك العملية النقدية تجاههم ويبدو أنه حقق تلك الأهداف إذ أثار أصداء صحفية ونقدية واسعة أثناء انعقاده وبعده كما نلمس من المقالات التي نشرت في الصحافة العراقية آنذاك .

وقد شكل الملتقى انعطافاً حاسماً في مسيرة الجيل السبعيني ، إذ وضع هؤلاء الشعراء أمام محك خطير ووضع نصوصهم على محك النقد(28) وأكسبهم كذلك شهادة الولادة الشرعية.

وبعد تأسيسهم لمنندى الأدباء الشباب في نيسان عام 1981 والذي كان بؤرة جمعت حولها كثيراً من الأدباء الشباب لتقديم امسياتهم الشعرية ولكنه في الواقع اخفق في توحيد رؤى هؤلاء الشباب لمستقبل القصيدة العراقية (29) الامر الذي حدا بالشعراء " خزعل الماجدي ، وزاهر الجيزاني ، وسلام كاظم ، وفاروق يوسف" لتشكيل تيار عرف بـ " جماعة الأربعة " والدخول في " مواجهة مكشوفة وصريحة مع الشعر العراقي السائد الذي كان يميل نحو التكسب والمديح " (30) وأخفقت هذه الجماعة أيضاً فلم تكن موحدة الرؤى بقدر توحيد الجهود لشن المعركة الدفاعية التي انشبتا تصريحات ثلاثة من النقاد هم: " ماجد السامرائي، وكمال خيربك، وحاتم الصكر " وقد أثار زوبعة لم تنته قبل أن تجهز على بقايا الود بين الشعراء السبعينيين والنقاد، لقد كانت هذه التصريحات ضمن ندوة عقدتها مجلة " الوطن العربي " تناولت هموم النقد والإبداع في العراق خلال السنوات القليلة السابقة على تاريخ تلك الندوة وكان مما تناوله النقاد ، الشعراء السبعينيين إذ رموهم بالقصور الإبداعي، وعدم الإضافة وضعف الإفادة من التراث العربي القديم والجديد وعدم التمثيل الصحيح لتجربة الشعراء الرواد ومن بعدهم والتغرب عن الواقعية والابتعاد عن الحياة اليومية والاستغراق في الهلوسة الميتافيزيقية . الأمر الذي فتح باب النقاش ؛ والردود التي لا تخلو من اللغظ والتحمس للرد على الآخرين ، بعد عدد واحد فقط من نشر هذه الندوة إذ نشرت المجلة نفسها ندوة للشعراء السبعينيين " سلام، وخزعل، وزاهر" ردوا فيها على اتهامات النقاد بحدة لتركوا وراءهم باب الردود مفتوحة (31) وابتداء من منتصف الثمانينات شهد تاريخ السبعينيين استقراراً نسبياً، كما شهد ظهور بعض الكتب الخاصة بهم متضمنة اختيارات شعرية ، إذ صدر كتاب " الموجة الجديدة" في عام 1986م، وكتاب " الشعر" وكتاب "مواجهات الصوت القادم " لحاتم الصكر ، الأمر الذي يبنى بقبول هؤلاء الشعراء جيلاً ثالثاً .

لقد كتب عيسى حسن الياسري مقالة جدد فيها اتهاماته إلى الشعراء وكال لهم التهم من دون مكيال ، الأمر الذي حدا بالماجدي إلى أن يرد عليه الصاع صاعين فكتب رداً عنيفاً جاء فيه " يقول الياسري بأن هناك شارة قلدها البعض ونحن الآن نخشى أن نتزعزع الشارة.." ويرد الماجدي " لا خير في أي شاعر على وجه الأرض تقلد شارة الشاعرية من قبل الآخرين ثم يكون من حق الآخرين نزع هذه الشارة من صدره .. ثم من هم الذين قلدونا الشارة ؟ النقاد الذين لا يجهدون أنفسهم ،

ومنذ عشر سنين بأن يقرأوا بجديّة ما كتبناه ؟ أم الشعراء الآخرون الذين مازالوا مع النقاد يطرقون علينا بمطارقهم ؟" ويرى الماجدي أن الياسري ليس أهلاً لانتزاع الشارة المزعومة .

ويرد الماجدي على تهمة "سهولة النشر" بقوله ليس "هناك من شاعر في جيل السبعينيات لم يتعرض هنا أو هناك إلى رفض قصيدته ، وعدم الموافقة على نشرها لا لأسباب لغوية أو عروضية كما يطيب للبعض أن يتوهموا ، بل لأنها قصائد جيدة جداً...."، أما السهولة التي يحسد عليها السبعينيون ، فهي كما يرى الماجدي " التي أورثت بعض شعراء هذا الجيل بعض الأخطاء التي ما انفك النقاد يلاحقونها على أنها أخطاء كل الجيل ، وسمة كل المرحلة السبعينية في الشعر" (32)

وأكمل الماجدي رده بمقالة ثانية نشرت في عدد تال من المجلة نفسها لخص فيها مؤخذه على مقالة الياسري قائلاً:

1- أن هذه المقالة كتبت تحت وطأة انفعال عال ، ومتشنج ومعد سلفاً للشطب على شعر الشباب.

2- ان هذه المقالة مليئة بالتناقضات .

3- انها تضح بالأحكام النقدية وغير النقدية ، السريعة والجاهزة.

4- انها تضح بإطلاق الصفات غير المستساغة والتي لا يصح تبادلها بين أدباء يحتكمون إلى " النص الإبداعي".

5- أن هذه المقالة لا تساهم في خلق جو من الحوار الجدي النافع مع الشعراء ، بل أنها تدفعهم للاستياء أو التغافل.

(33)

ويبدولنا بعد استعراض جزء بسيط من المعارك الأدبية / الصحفية بين الشعراء والنقاد - أنها استهلكتها كلاهما وأوصلت النقاش إلى طرق ضيقة وأصبح ما يكتب مشحوناً بالتوتر والترقب والحذر ولقد خلت تلك المعارك من الرزانة والتعقل في معظم الأحوال وصارهم الكتاب من كلا الطرفين استعجال الرد والتفنن في إيراد التهم حتى أفرغت من معناها الأمر الذي حرك أقلام الكتاب والنقاد للدعوة إلى وقف تلك المهازل (34) لا سيما بعد أن انفرط العقد السبعيني واتضح الرؤية الفردية وتم اختيار المشاريع الشخصية إذ توجه الماجدي إلى تبني وجهات نظريته بالضرورة معبرة عن طموح جيله من خلال البيانات والمقالات التي بدأ بكتابتها فضلاً عن سعيه لاكتشاف أقاليم شعرية جديدة كما اختار غزالي الطائي التزام الخط السياسي في الشعر وانشغل الجيزاني بتجربته الصوفية في حين ران الصمت على بعضهم فاطبق فمه وابتلع المنفى شاكر لعبيي وهاشم شفيق لينقطع عن الجوادبي في العراق. (35)

تجدد الإشارة إلى أن بعض الشعراء مارسوا العملية النقدية ولكن على مستويات متفاوتة إذ ليسوا كلهم يمتلكون أفقا نقدياً واضحاً بل ترددت كتاباتهم بين امتلاك الرؤية النقدية النافذة والممارسة النقدية الشاحبة فضلاً عن ان هناك فروقاً جوهرية بين نقدي الشاعر والشاعر الناقد إذ غالباً ما يوجه الشاعر اهتمامه إلى اظهار القيم الجمالية في النصوص من دون الإحاطة بتفاصيلها الدقيقة أو بالتقاط السقطات التي وقع النص فيها مساقاً برؤية شعرية هي في الغالب تمثل وجهة نظره هو لا أكثر وربما يكون نقد الشاعر للشاعر كما نلمس عند السبعينيين مدفوعاً برغبة الانتقام من النقد السائد حول شعرهم الذي ولد قناعة لديهم بعدم اظهار تجربتهم الشعرية كما يجب (36). ف" عندما يتحول الناقد إلى لاهث منهك خلف الشاعر ولا يقوم بدوره الحضاري في حرث طريق الشاعر وفي فك إسرار طريقه القادم وعندما يتحول إلى تابع تفصله عن الشاعر عقود كاملة بل قرون كاملة عندما يحصل كل هذا ينبري الشاعر ليقوم بدور مزدوج هو دور الشاعر والناقد معاً ليعالج هذا الخلل التاريخي" (37) غير أن الناقد أكثر وعياً ودقة بقراءة النصوص والقدرة على تحليل بنيتها الأسلوبية والمضمونية ذلك لأن النقد يمارس في منطقة الوعي في حين تتم العملية الإبداعية في ظلال الوعي فضلاً عن ان النقد يركز على أسس معرفية خالصة تنبثق منها : أسس ذوقية ذاتية في حين تنفرز العملية الإبداعية ضمن رؤية شعرية حساسة حتى في تعاملها مع المعرفي والحسي الواقعي ولذلك فالشاعر "مرآة الشاعر" التي تعكس ضوء القصيدة عليه بينما الناقد مرآة الشاعر التي تعكس حساسية القصيدة على المتلقي . (38)

ويقدم الماجدي قراءة تتسم بالاتزان والموضوعية إلى حد ما في تجربة زاهر الجيزاني بعد صدور مجموعته "تعالى نذهب إلى البرية" إذ يقترح مدخلاً للمجموعة بين فيه أن في الشعر مادة عامة وأخرى خاصة، الأولى يخلقها الشاعر مما هو سائد من شعر في مرحلة ما وأما الثانية فيخلقها الشاعر نفسه من خلال لغته وتجربته ويؤكد ان طغيان أي مادة على الأخرى غير صحيح لان الشعر يصبح عند ذلك غير مؤثر إذ يتحول إلى "تجربة سلبية لا تستطيع ان تاخذ مجراها في عموم

الشعر المبدع والحل هو في التوازن بين هاتين المادتين" من هذا المدخل يلج الشاعر قراءته النقدية التي وضعها في محورين الاول "ما الشاعر" إذ يقر اولاً ان زاهراً في مجموعته هذه يعتمد على "التراث الصوفي الاسلامي ويشتق منه تعابير وصوره ولغته" فأصاب حين "منع تسرب المفردات والاسماء والافعال والصور العادية المستهلكة الاستعمال واطاف دماً جديداً لقصائده باستخدامه الذي متكئاً على المناطق غير المكتشفة في التراث الصوفي الاسلامي" وهذه الاكتشافات الجديدة لا يدلنا الماجدي على صوابها بالتحليل والدليل المقنع في حين تبقى الأماكن المكثفة التي طرقتها الشعراء قبل زاهر معماً عن النقد أو حتى الإشارة ويفترض الماجدي ان المفردة والصورة والاستعمال مع بعضها مركبة تخلق الشكل في القصيدة ولكن قصائد زاهر كما يرى الماجدي "نجحت في تثبيت المفردة او الصور او الاستعارة فقط باعتبارها مكونات الشكل وليست الشكل كاملاً" وهو هنا يشير الى تفكك القصيدة وبقاء عناصرها غير متفاعلة مع بعضها وهذا ما يسببه غياب او تغييب التجربة واما في محوره الثاني "ما على الشاعر" فانه يرى "ان زاهراً اراد من المجموعة ان تكون تجريدية في اللغة" فهي "التي تقود لكل شيء في المجموعة حتى انها لا تنتمي الا الى لغة محضة" ويشير الماجدي في ختام مقاله الى الاثر الادونيسي غير المباشر في تجربة زاهر (39) ولكن هذا الاثر يبقى حدساً لا يبيح به الماجدي بل انه ليسقط الآراء الشائعة حول شعره هو على شعر زاهر وان كان تشخيصه صحيحاً.

ينظر الماجدي الى اللغة من زوايا مختلفة عن سابقه تتبع الاختلاف في النظرة الى الشعر نفسه ولكن نظرتة تبقى في صعيد الافتراض فهو يفترض ان الشعر يقع في المنطقة الميتاجمالية اي خارج منطقة الجمال والوصول الى هذه المنطقة لا يتم الا من خلال تحولات عقلية ستكون وسيلتها حتماً تبدلات لغوية يقوم توليد اللغة بإقامتها" (40) ويحدد طبيعة اللغة وفقاً للمراحل التي مر بها الشعر فهي في الشعر (القبل جمالي) ذات دلالة مطابقة أي ان اللغة تساوي المعنى في حين تحولت الى الدلالة في المرحلة الجمالية إذ يدل الشعر على الشيء ولا يشرح معناه" اما في الشعر الميتاجمالي فهو الذي ينقل مركز اهتمامه الى الإشارة او الشفرة او العلاقة فهو لا يعني ولا يدل بل يرتب شفرات الحقول الكونية والعقلية بالنظم التي يراها" (41).

إن الماجدي لا يترك اللغة تسير وفقاً لقانونها التاريخي المعروف انه يقترح تدخل الشاعر "لتجديد اللغة او بعث لغة جديدة" (42) ذلك ان هذا الفعل هو من صميم اهتمام الشاعر.

أما الآليات التي يقترحها الماجدي على المستوى الصرفي ليست جديدة فهي لا تتعدى "الاشتقاق، والتوليد، والتصعيد والنحت والتعريب" كما انه ليس من الجديد ان يتبنى الشاعر هذه المهمة الا ان عليه العمل بوعي على هذه الآليات. أما فيما يخص تنشيط التركيب اللغوي فيقترح الماجدي ايجاد الشاعر تركيبه الخاص ضمن المعادلة اللغوية محاولاً الإفادة من النظم القياسية المقبولة في التركيب اللغوي وما تفرزه بعض انظمة التركيب في اللهجات العربية بإجراء مجموعة من التغييرات الجديدة في المكونات "التركيبية، والصوتية، والدلالية التي تعتمدها الجملة الشعرية"

أما المكون الدلالي الذي يضم معنى الجملة، فانه ضرب من المعنى المستحيل واللامعقول وانه قليل الكشف والوضوح ونجده في المناطق المجهولة للمعنى ويجافي المناطق المعلومة فيه وانه مدهش وغريب" (43) واما الاقتراح الثالث فهو فيما يخص التركيب الاسلوبي اذ يميز الماجدي بين الاسلوب النثري والشعري الذي هو في عرفه "اسلوب للكشف واسلوب لزرحة الثابت واسلوب لقول ما لا يمكن قوله على انه معلومة وما ليس بوجوده وابتكار ما ليس محتملاً ابتكاره" (44).

هذا ما يشكل بالإجمال اهم ما يطرحه الماجدي تجاه اللغة الشعرية وهي رؤية تحتاج الى وقفة متأملة نستكشف من خلالها موقعها في سلم الحداثة التي يدعو اليها الماجدي فبدءا يضع الماجدي اللغة في وضع لا تاريخي انها تبدأ مع القصيدة لذلك فهي تتغلى عن شرط كينونتها ووجودها الماضي لتحقيق مبدا الحداثة الشعرية وهو مايسميه الماجدي "غسل الكلمات" (45) أي انعاقها من النظام اللغوي والدلالي الذي تنتمي إليه لا لتخلق دلالات جديدة قائمة بذاتها ،انما لتكون شريطا من النظم الاشارية والرمزية التي توحى اكثر مما تفصح.

إن اللغة التي يدعو اليها الماجدي تكون دالة في حد ذاتها لتخلق نمطا جماليا والواقع ان الماجدي يستثمر طروحات سبقته اليها بعض المذاهب الفنية وتحديد السورالية التي اتصل بها كما نظن من خلال ادونيس وان مبدأ من اهم مبادئ السورالية يكون حاضرا في ذهنية الماجدي وهو يحاور اللغة الشعرية ويصنع لها تاريخا في نظيراته هو مبدأ " حرية الكلمات " الذي يعني " ان الكلمات تصبح حرة من اجل ذاتها لا تعود تابعة حصرا للأشياء التي تعبر عنها بل تفعل لحسابها" (46)

والواقع ان الماجدي يستخلص الافكار ليودعها مصهره الخاص حتى لتبدو وكأنها جديدة تماما فما نلمسه في دعوته الى ايجاد نظام جديد للغة الشعرية يأتي ضمن محاولة لتأسيس علم جمال شعري يمتد نسقه الى اصول فلسفية ولكن الملاحظ ايضا ان رؤية الماجدي تجاه اللغة لا تتماثل لإقامة منظومة واحدة تتساند مفاصلها ففي حين تكون اللغة الشعرية في ميتاجماليا الشعر "تراكيب ينحتها الشاعر لتدل على ذاتها خارج تاريخ تطورها الدلالي ترتضي في اماكن اخرى ان تكون ضمن قوانين محصورة في " النحت والاشتقاق والتوليد " وتتسع لتضم جوانب من اللغة الدارجة وتعود حينها آخر رؤية محصورة برؤية ادونيس (47) وبخاصة في ماسماه الماجدي آليات تنشيط التركيب الاسلوبي.

وفيما يخص جانب الموسيقى في الشعر تتضمن رؤية الماجدي جانبين الاول :ان الموسيقى في الشعر قيمة مضافة الى الشكل الشعري ولذلك تبقى خارج جوهر الشعراي انها لا تلامس روح الشعر لذلك فان التبدل الجوهرى الذي حدث في الشعر عموما والشعر العربي بخاصة هو في كونه تبدا رؤيوبا ولم يحصل هذا الامع مجيء ثورة الشعر الحديث (48).اما الجانب الثاني فيطرح الماجدي تفسيرا وتحليلا للظواهر الموسيقية الشعرية التي رافقت الشعر منذ بداية التاريخ إذ يرى ان تعدد الانواع الموسيقية وتنوعها خضع لتبدلات لغوية انعكست بالتالي على ظهور ايقاعات جديدة وان الاحتمالات الاجتماعية التي افضت الى تعدد الجوانب العروضية تنتهي الى ما يصفه الماجدي بالتحول في طبيعة الشعر نفسه من كونه شعر بلاطات واديان الى شعر يلامس ايقاع الحياة اليومية ومفاصلها الشعبية. والواقع ان ما يطرحه الماجدي في شقه الاول هو يمثل الراي السائد الذي افرزته رؤية الحداثة منذ بدايات القرن الماضي سواء كان فيما قدمته حركات التجديد الاولى او ما قدمه انصار ما سمي حينها ب"الشعر المنثور" على اننا لا نعدم في واقع الامر من يشير الى موضوع الموسيقى في البناء الشعري في تراثنا الادبي والنقدي على انها قيمة مضافة تحقق الشعرية ولكنها ليست القيمة الرئيسة التي يقاس عليها الشعر.(49)

أما حديث الماجدي عن قصيدة النثر غير واضح الرؤية إذ لا يقدم لنا هذا النوع من الشعر بوصفه معطى من معطيات الحداثة كما فعل الذين قبله فقط انما يدمج بين هذه الرؤية وبين استنتاجات تكاد تنبني في عالمه المتصور عن الشعر وبداية يرى الماجدي ان ثورة الشعر الحقيقية تحققت بين يدي قصيدة النثر حين ترك الشعر الابراج واصبح "فنا نثرنا" (50) وبيحث الماجدي في حقيقة كون قصيدة النثر "قصيدة معنى" قائلا: " ان ثورة الشعر الحقيقية تستوجب النظر

في تغيير المعنى وفي تغيير المضامين" (51) مذكرا بأن الشعر الحقيقي هو الذي لا يحتاج كثيرا الى عكازات البلاغة والموسيقى والهندسة بل هو مكتف بالمعنى المدهش والجميل والجديد" وهذا يخالف رؤيته للشعر. وهو يعتمد تقسيم بيرنار قاتلا: "ورغم ان انواع قصيدة النثر اليوم لا حصر لها لكن سوزان بيرنار قسمتها الى نوعين اساسيين احدهما: محافظ ، والاخر متمرد" (52) ويرى في تعقيبه على قول بيرنار الآنف الذكر " ان الزمن يلعب دورا مهما في جعل قصيدة النثر محافظة او متمردة فالالتزام بإيقاعات الزمن ومنطقه يجعل منها محافظة والخروج على ايقاعات الزمن ومنطقه يجعل منها متمردة ". (53)

إن قصيدة النثر كما يرى الماجدي ليست تنوعا جديدا بل هي الشعر اولا دون مداخلة موسيقية خارجية (54) ولها صفاتها المحددة.

وهذه خلاصة ما يقدمه الماجدي تجاه قصيدة النثر والواقع ان هذه الرؤية لم تنسج في مجمل رؤيته الشعرية إذ سرعان ما نرى خطوط فعل التقاطع فيما كتب فان ارتباط الشعر بالشعبي واليومي ونزوله عن عرش السلطة اتاح كما اقر الماجدي تنوعا موسيقيا في حين يرى في مكان لاحق ان النثر ومفردات الحياة اليومية هي التي تحقق الشعر كما لاحظنا بل ان معادلة "الشعر الواقع" تناقض مجمل طروحاته ولاسيما في " ميتا جماليا الشعر " و " الشعر الغنوصي " وغيرها فضلا عن ان قصيدة النثر لم تكن الخيار الوحيد امام الحداثة العربية ولم تؤسس نمطها الخاص في حداثة الشعر العربي لذلك فمن المتعجل جدا ان نتحدث عن قصيدة نثر عراقية او عربية او نؤسس لجذورها في الآداب العراقية القديمة على الرغم من جودة هذه الآراء واهميتها في حالة ارفادها بالأدلة العينية ولكن هذا لا يبرر قطعها من جذورها الفرنسية المعروفة وعلى اية حال فان الماجدي لم يخض في تفاصيل شرعية وجود هذه القصيدة من عدمها او الية الكتابة وشروطها إذ لو فعل ذلك لم يزد على ما اقره ادونيس و "جماعة شعر" من قبل والذين سنوا للكثيرين الخطوات نفسها ومن ثم يبقى الفصل الرئيس هو الاحتكام الى النصوص وقدرتها على تحريك الموجة الشعرية الساكنة .

إن الماجدي تعامل مع نظرية الشعر بوصفه جنسا خاصا بنفسه لذلك فهو يقسم الكليات المعرفية الى اربعة حقول كبرى باعتبارها انظمة متميزة وهي " الفلسفي ، والعلمي ، والديني ، والادبي " فهو يرى " ان الشعر هو مصدر اساس من مصادر المعرفة " لا لأنه " سابق عليها بل لأنه اكثر قدرة من بناها الثابتة على الحركة والشمول " (55) وان هذا الفهم الذي يطرحه الماجدي هو قرين بالضرورة بالفهم الجديد للشعر وليس بالمفهوم السلفي له المعلن عنه وغير المعلن. فان المعرفة التي يشكلها الشعر ويقدمها هي معرفة باطنية وذوقية إذ ليس من مهامه اي الشعر ان يكون مصدر معرفة مباشرة وتفصيلية وظاهرية واذا عدنا الى مناقشة افكار الماجدي المطروحة فان علاقة الشعر بالمعريف كما يوضحها تبدولنا بديهية معروفة ذلك ان الشعر بوصفه عملا داخليا يتم بإيحاءات او بواعث خارجية سرعان ما يتلقفها ليعيد انتاجها من جديد على وفق ديناميكية شعرية .

إن النص الشعري ضرب من المعرفة قد تلتقي مع تخوم العلم بوصفه معرفة ايضا ولكن طرق الاداء متباينة فالأولى تقدم بلغة انفعالية غير مألوفة مدهشة كما انها تتوخى قيما جمالية وذوقية في حين ان الثانية تقدم بلغة توصيلية مألوفة ولذلك كان وصف الماجدي هنا دقيقا في كون العلاقة بين الشعري والمعريف تتحدد في كونه ابنا لها او ابا إذ ان الشاعر يعيد انتاج المعرفة بشموليتها يعيد تركيبها ونسجها في مصهره الشعري ووفق نظامه ليقدّمها بشكل اخر وربما بعد في ان يضيف اليها رؤيته الذاتية بل فلسفته الخاصة ومن هنا يكون الشعر محمولا معرفيا .

وربما كان لمفهوم الشعر الخالص او الشعر المطلق الذي يعني " اهمال مواد التجربة في الانفعال وعندما يخلو الشعر من كل هذه العناصر يصبح قادرا على الايحاء والسحر اللغوي " (56) كما ان البحث عن الشعر الخالص/ المطلق على الأرجح هو الذي جعل الماجدي يتفادى ذكر اليومي والواقع في منظومته المعرفية التي مر ذكرها .

ان تتبع رؤية الماجدي هنا تكشف عن انها في اكثر مواضعها رؤية غير متوازنة فهو يعتمد الطروحات السوربالية حينما ليعود الى الرمزية حينما اخر ويفيد من الفلسفة لا لهضمها وتمثلها وانما لنقل مسلماتها الى اطار العالم الشعري .

ان انفتاح الماجدي على المعرفة ونهمه منها واضح جدا في مقالاته وبحوثه وبدرجة اقل في نصوصه ولكنها لا تمثل التجربة السبعينية على الاقل في صيرورتها العامة والاهم من ذلك كله ان هذه الرؤية لم تكتب تحت وعي متناسق وفي مرحلة فكرية واحدة وانها لم تخضع الى منهج عقلي واحد ولذلك نلمس من مجملها تجزيئات لأنها مكتوبة في ازمة مختلفة كان يقع في كل مرة تحت مؤثر معين .

وفي موت الحداثة كتب الماجدي بيانا اعلن فيه عن طريق اعادة النظر فيها نقديا وبداية يحدد الماجدي مصطلح الحداثة بوصفها " الخطابات والمقولات والتابوهات واللوائح والتعاليم والبيانات التي ظهرت منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا إذ سيطرت الحداثة كمؤسسة كبرى للثقافة والادب والشعر على القرن العشرين بأكمله" (57) إن هذه المنظومة الهائلة التي تعمل في الغرب انعكست بعض ملامحها على الفكر العربي إذ " لم يستطع المثقف العربي ان يتمثل هذه المنظومة الجبارة اما لنقص في وعيه الحضاري او لمربكات داخل الوجود العربي نفسه " (58) ولذلك فأنها مازق مزدوج للحداثة العربية الاولى: ناتج عن عدم التمثل والهضم الكافي للحداثة الغربية والثاني "تحطم الحداثة الغربية في الغرب نفسه وهناك تحطم ما يتحطم على الارض العربية" (59) لذلك جاءت الحداثة العربية " حداثة غربية يحاول المثقفون والشعراء العرب اعادة صياغتها او استنباطها عربيا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية اي عندما ظهرت مرحلة ما بعد الحداثة في الغرب " (60) لذلك اخذت مقطوعة عن تاريخها الغربي وعن جذورها الفلسفية ومناخها التكنولوجي والاجتماعي وقد استفيد منها براغماتيا أي نفعيا لإحداث رجة او صدمة او مفاجئة لشحن الذات العربية وقد رافقت الحداثة العربية نوعان من المشكلات الاولى: تكمن في الموجهات الاستراتيجية للحداثة الغربية . وتبنيها كإيدولوجيا والثانية تكمن في الاوهام التي اشاعتها الحداثة. ولقد اضطر هؤلاء النقاد الى تكرار من كانوا منهم اكثر جرأة وفهما والاعتياش على تلك الكتابات او محاولة نقد الحداثة وكان الماجدي الذي كتب مجموعة مقالات عن الحداثة احد هؤلاء النقاد الذين اجتروا اقوال سابقهم بلا تردد وربما بلا تحفظ. إذ سارع الى تبني المشكلات التي اعترضت الحداثة العربية وكعادته فصل فيها ليجعل منها موجات اختلقت اوهاما اسمها " اوهام الحداثة " منتهيا الى رصد اخطاء الحداثة العربية وفي ظننا ان تلك الموجهات والاهام والاطاء تدور ضمن فلك واحد كان ادونيس قد تحدث عنه فيما سماه " اوهام الحداثة " كما اننا نلمس جذورا لها عند غيره من النقاد والباحثين .

إن الموجهات التي تحدث عنها الماجدي هي في مجملها رؤية ما بعد الحداثة ومقولاتها فليس هناك "ثمة ثابت يحكم المتحول وليس ثمة عقل يفسر تفسيراً اوجه النشاط الثقافي البشري كما لا وجود لثقافة عالية نخبوية واخرى دونية جماهيرية" (61)

وخلصه رؤية الماجدي في تقديمه حلا من اجل التخلص من هذه الازمة يقتضي موت الحداثة بتحويلها من مؤسسة الى فكرة و منهج دون ان يبين لنا مدى افادة السبعينيين من طروحات الحداثة كيف استقبلوها وكيف تعاملوا معها وكيف تجاوزوها الى معرفة ودرجة اختلاف المثقف/الشاعر السبعيني عن سابقه في التعامل مع افكار الحداثة ومنجزاتها.

إن خلاصة قراءتنا لفلسفة الماجدي النظرية من خلال تتبعنا لكتاباتهِ تنبئ عن عدم نضج واكتمال نظرية شعرية ذلك لان رؤيته لم تكن موحدة متناسقة بل خضعت تبعا لمكوناته المعرفية وما تركه من اثار في شخصيته الامر غير ان الماجدي كان على درجة من الذكاء اهله لاستنساخ افكار ورصد افكار ثم تبنيها بعد تماهيا بكثير من التفرعات والصياغات حتى تبدو بأزياء جديدة وقد كتب الماجدي تنظيراته تلك كما اسلفنا في اوقات متباعدة مما وقع في تكرارات كثيرة فضلا عن ان تلك المقالات لم تشكل في نسيج واحد كما تلاقت عندها اهداف مختلفة جمعت بين القضايا البحثية والتأملات في الشعر واشكالياته وتنظيراته الى جانب ما يشوبها من حديث حول تجربة الشاعر الشعرية نفسها .

ومن الكتب النقدية البارزة التي تناولت التجربة الشعرية السبعينية :

مواجهات الصوت القادم :

تواجهنا أولا عتبة العنوان فإن قراءة أولية لبنيته توجي بوجود مواجهة لصوت شعري قادم وهذا شكل من اشكال القطيعة التي اوضحنا آثارها فيما سبق بين النقاد والشعراء .

يقترح الصكر مدخلين لقراءة الكتاب، الاول: "اشارات عند تخوم المرحلة" يضمه رؤية الشعراء للتراث مستنتجا عدم وعيم بهذا المخزون الثري من الطاقة الشعرية الكامنة" فيه إذ إنه تشكل عندهم نتاجا لرؤية شعراء آخرين وفي ملاحظة ثانية ياخذ الناقد على هؤلاء الشعراء انهم يصنعون " بالنكوص الى الطفولة عالما خاصا" (62) يتنازلون فيه عن ذكراهم ليحلوا محلها رؤى ذهنية مؤقتة تمنحها القراءة او المشاهدة في اشارة واضحة الى التجربة الذهنية التي تحدث عنها الناقد خالد علي مصطفى في المؤتمر الاول(63) وفي ملاحظة اخرى يرى الناقد ان الشعراء " ملتزمون بايقاع الرواد الذي لا يعني بالضرورة احترام الازان والمحافظة على القوافي بل يتجسد في متابعتهم لبناء القصيدة بالشكل الذي وصلهم خلال السبعينيات " (64) اما في الملاحظتين الاخيرتين فيرى الناقد اولا غياب الثقافة ايا كان شكلها -عربية ام غربية -بدليل قلة لجؤوهم الى الرمز والاسطورة والتضمين (65) وثانيا : ان الشاعر السبعيني لم يستطع ان يرتقي بمستوى طموحه الى الاداء(66).هكذا ينتهي المدخل الأول وقد تعامل الناقد مع الشعراء وفقا للمقولات النقدية التي طرحت عليهم في السبعينيات .

إن الناقد معبأ بموقف نقدي ، تجاه هؤلاء الشعراء ولهذا جاءت أحكامه غير متناسبة مع ما وصلت إليه القصيدة السبعينية منتصف الثمانينات من تقنيات شعرية وأسلوبية وربما تكفي مراجعة دواوينهم الصادرة آنذاك للتدليل على صحة ما نقول . وغير بعيد عما نقول ما كتبه في المدخل الثاني "شعراء ما بعد الستينات.. التواصل والانقطاع" المنشور بداية عام 1974 إذ لا يمكنه عكس القيمة الفنية للشعر السبعيني وهو يتعدى النصف الاول من العقد الثاني له لذلك سوف يوقع القارئ بارتباك فهم كما يوقع الباحث في التاريخ الادبي والنقدي في الاشكال نفسه.

إن هذا المقال ليس أكثر من مقدمة افتقدت التركيز والتعمق في تحليل الاثر الادبي ولها مشروعيتها في ذلك نظرا " الى المدة الزمنية القصيرة التي مرت على تفتح الجيل وعطائه الشعري ومحدودية الاسماء ثم مدى وجود ملامح واضحة يمكن ان تعطيها النماذج المتوفرة لهؤلاء الشعراء"(67) ويعقد الصكر قسما من كتابه تحت عنوان "تطبيقات" يتناول فيه مجموعة من الشعراء في مجموعاتهم الاولى ما عدا الماجدي الذي اختار له مجموعته الثانية ولا نجد في الوقوف عليها اضافة لما طرح في السبعينيات وما تلاها لينتقل بعد ذلك الى قسم صغير عقده تحت عنوان " في المكتبة السبعينية" اشر

من خلاله اهم النقاط على طريق تطور الجيل تاريخيا ليقف في قسم تال له عند كتاب " شعراء الموجة الجديدة في قراءة سريعة لمجمل ما تضمنه (68) منتهيا بالقسم الاخير الى نماذج من شعر السبعينين.

المعروف في تاريخ الآداب كلها ان النقاد يسيرون على هدى الشعراء بمشاعل من الرؤى المستنبطة من نصوصهم؛ ليكشفوا ويضيئوا فلماذا تحولوا -ولاسيما في الشعر السبعيني الى معلمين قساة لا يرون النقد الا التقاط السقطات وإسداء النصائح والتوجيهات والمعروف أيضا أن الشعراء يسعون إلى الاكتشاف وشق حجب الغيب عن عوالم الإنسان المتداخلة فلماذا تحولوا إلى لاهئين وراء بروق زائفة باستعارة تجارب آخرين ومقاتلين أشداء ليس في ساحة الشعر وإنما في ساحة النقد؟ ألا يوحي هذا بأزمة معرفية؟

هكذا ينتهي المطاف مع الخطاب النقدي بالكشف عن أزمة حقيقية تعصف بالنقاد والشعراء على حد سواء، أزمة لا نظن إنها تقف على أعتاب جيل واحد أو مجموعة من الشعراء بل إنها لتلقي بأنفاسها الخانقة على مجمل الشعر العراقي المعاصر بعد ان تحول النقد الى مقولات مترجمة لمناهج لم تتكون فلسفتها في ارضيتنا الثقافية، فصارت تنظييراً لتنظير ومط وتشتيت لأفكار مستهلكة بعيدا عن عوالم النصوص التي اصبحت هي الآخر تسيير -في افضلها - في اتجاه مغاير ولكنه بدا غير مقنع لأكثر النقاد على قلوبهم !.

الهوامش:

1. ينظر: تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة ، محمد صابر عبيد ، ط1، منشورات ضفاف ، 2013: 116-117.
2. ينظر: نفسه: 125. وينظر: الشعر العراقي المعاصر، الرؤية وأنساق التشكيل، دراسة نقدية في شعر جيل السبعينيات، علي متعب جاسم، مكتبة المجتمع العربي ، ط1، 2015: 173.
3. ينظر: تجلي الخطاب النقدي ، محمد صابر عبيد : 118.
4. بدأ إطلاق مصطلح الجيل على الشعراء السبعينين منذ عام 1973م، إذ قام مجموعة من الشباب بالإعلان الرسمي عن ولادة جيل آخر عرف في إعلانه الأول بمجموعة شعراء شباب بـ(شعر ما بعد الستينيات)، في العدد الخاص الذي أصدرته مجلة الكلمة (ينظر: مجلة الكلمة ، العدد5، سنة6، ايلول 1974م : 3-7). وقد سعت إلى نشر مجموعة قصائد للشعراء فرج ياسين وكاظم جهاد وعلي الانباري ومهدي محمد وصاحب الشاهر، وقد قدمت الكلمة لهذه القصائد ما يوحي بأن في شعرهم نكهة خاصة. (ينظر: الشعر العراقي المعاصر، الرؤية وأنساق التشكيل دراسة نقدية في شعر جيل السبعينيات، علي متعب جاسم).
5. ينظر: الخطاب الشعري في السبعينيات ، دراسة فنية ودلالية، د.أحمد الصغير، دار العلم والإيمان ، ط1، 2009: 41.
6. ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، د. محمد عبد المطلب ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1، 1988: 202. وينظر أيضاً : الخطاب الشعري في السبعينيات ، د. أحمد الصغير : 45.
7. ينظر: الشعر العراقي المعاصر ، د.علي متعب : 18.
8. ينظر : نفسه: 25.
9. ينظر: الخطاب الشعري في السبعينيات ، أحمد الصغير : 42.
10. ينظر: نفسه: 49.
11. ينظر: شعر الشباب ، دراسة في بعض نماذجه ، د.علي عباس علوان ، الطليعة الادبية ، العدد1، السنة 5، كانون الثاني ، 1979: 54-55.
12. ينظر: تحولات الشعر والواقع في السبعينيات ، صبري حافظ ، مجلة ألف ، ع11، سنة 1991: 14. وينظر أيضاً : الخطاب الشعري في السبعينيات ، د. أحمد الصغير : 46- 47.

13. ينظر:مواجهات الصوت القادم، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد -العراق ، 1986:19.
14. ينظر:الشعر العراقي المعاصر، د. علي متعب :46.
15. خطاب الآخر، في الشعر العراقي السبعيني، التلقي والتأويل، د.علي هاشم طلاب الزيرجاوي، دار ومكتبة البصائر، لبنان-بيروت، ط1، 2015:94.
16. الشعر العراقي المعاصر، د.علي متعب :419.
17. ينظر:الخطاب الشعري في السبعينيات ، أحمد الصغير:30.
18. ينظر: نفسه :101-103.
19. ينظر: الحراك الأدبي ،أمجد ريان ، كتابات نقدية ،ع57، الهيئة المصرية لقصور الثقافة ،القاهرة ، 1997:78. وينظر أيضاً : الخطاب الشعري في السبعينيات ، أحمد الصغير:104.
20. الصورة الشعرية في النقد الادبي ، بشرى موسى ، المركز الثقافي العربي ،بيروت ، ط1، 1994:73.
21. ينظر: الشعر العراقي المعاصر، د.علي متعب :420.
22. ينظر: الخطاب الشعري في السبعينيات، أحمد الصغير المراغي :47.
23. ينظر: خطاب الآخر في الشعر العراقي السبعيني ، د. علي هاشم :88.
24. إلى ملتقى الشباب ، خزعل الماجدي ، ملحق الثورة الأسبوعي، ع11، 1978/11/22.
25. متحف السبعينين ، خزعل الماجدي ، الجمهورية :11/2/1988.
26. ادب الستينيات ، أدب الشباب ، مؤيد الحبش ، جريدة الثورة ،1982/11/23.
27. النقد والموقف من الشعراء الشباب ، مرشد الزبيدي ، الطليعة الأدبية ،ع5، س1، آذار 1975:92-94.
28. الى ملتقى الشباب، خزعل الماجدي وينظر أيضاً : شعر الشباب ، الصوت والصدى ، القسم الثاني ، عبد المنعم حمندي ، جريدة القادسية ، 1989/3/8 إذ يرى أن مرحلة ما بعد الملتقى وضعت الشاعر السبعيني في مواجهة ذاته ومحاسبتها وفي رسم برنامج لتعزيز ثقافته ورفد تجربته .
29. الشعر العراقي الحديث ، قراءة ومختارات ، د. محمد صابر عبيد ، عمان ، 2002:28.
30. نفسه :28.
31. برج بابل ، غالي شكري ، منشورات رياض الريس للكتب والنشر ، دون طبعة :225.
32. الشعراء الشباب ماذا قدموا ، وماذا يريدون ، ندوة القسم الثقافي ، ألف باء ، ع673، 1981/8/19.
33. حول شعر الشباب ، مناقشات وردود، خزعل الماجدي ، ألف باء ، ع693، 1982/1/6.
34. الشعر ومعركة الاجيال ، سمير علي ، ألف باء ، ع766، 1983/6/1.
35. الشعر العراقي المعاصر : علي متعب:15.
36. نفسه:81.
37. الشاعر مرآة الشاعر، خزعل الماجدي ، العراق ، 1988/11/22.
38. الشعر العراقي المعاصر: علي متعب :81.
39. تعالي نذهب الى البرية ، حضور اللغة وغياب الموضوع ، خزعل الماجدي ، الثورة 1979/5/2.
40. العقل الشعري ، خزعل الماجدي ، ج1+2، ط1، بغداد، 2004:52/1.
41. نفسه :55/1.
42. نفسه :58/1.
43. نفسه :347-346/1.
44. نفسه :347/1.
45. نفسه :355/1.
46. اللغة في الادب الحديث ، الحدائنة والتجريب ، ت: ليون يوسف، عزيز عمانوئيل ، دار المأمون ، بغداد، 1989:115.

47. الصوفية والسوريالية، أودنيس ، ط2، دار الساقى ، 1995: 119.
48. حوار مع الماجدي ،مجلة الحوادث ، 1435، 4/ 5/ 1984.
49. ينظر: في الشعرية العربية ، طراد الكبيسي ، دار ازمنة للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ط1 ، 1988: 23-26.
50. العقل الشعري: 367/1.
51. نفسه: 372 /1.
52. نفسه: 372 /1.
53. نفسه: 373 /1.
54. نفسه والصفحة نفسها
55. العقل الشعري: 114/1.
56. ثورة الشعر: 157-158.
57. العقل الشعري: 310 /2.
58. نفسه: 312 /2.
59. نفسه: 313 /2.
60. نفسه: 313 /2.
61. ما بعد الحداثة ، جون ستوري، تر: هيثم الزبيدي ، الاديب، 29/ تموز/ 2004.
62. مواجهات الصوت القادم ،دراسات في شعر السبعينيات ، حاتم الصكر: 14-15.
63. ينظر: البحث عن الصوت المفقود ، خالد علي مصطفى ، الطليعة الادبية ، ع1، س5، 1979.
64. نفسه: 19.
65. نفسه: 20.
66. في الرد على نقد حاتم الصكريقول علي الفوزان: لقد حاول الناقد حاتم الصكر في طروحاته النقدية ان يعامل النص الشعري وفقا لمواصفات خاصة ترتبط بانطباعاته النقدية التي لا تمتلك رؤية واضحة في معاينة بنى هذا النص ، اسئلة الشعر في مواجهة الصوت القادم ، علي الفوزان ، القادسية ، 8/ 10/ 1986.
67. مواجهات الصوت القادم: 24-25.
68. وهو مقالة كان الناقد قد نشرها اولاً في جريدة الجمهورية على قسمين ، الاول في 25/ 9/ 1986، والثاني في 2/ 10/ 1986.

المصادر:

1. برج بابل ، غالي شكري ، منشورات رياض الريس للكتب والنشر ، دون طبعة.
2. بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، د. محمد عبد المطلب ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1، 1988.
3. تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة ، محمد صابر عبيد ، ط1 ، منشورات ضفاف ، 2013.
4. الحراك الأدبي ، أمجد ريان ، كتابات نقدية ، ع57 ، الهيئة المصرية لقصور الثقافة ، القاهرة ، 1997.
5. خطاب الآخر، في الشعر العراقي السبعيني، التلقي والتأويل، د.علي هاشم طلاب الزيرجاوي، دار ومكتبة البصائر، لبنان-بيروت، ط1، 2015.
6. الخطاب الشعري في السبعينيات ، دراسة فنية ودلالية، د.أحمد الصغير، دار العلم والايمان ، ط1، 2009.
7. الشعر العراقي الحديث ، قراءة ومختارات ، د. محمد صابر عبيد ، عمان ، 2002.
8. الشعر العراقي المعاصر، الرؤية وأنساق التشكيل، دراسة نقدية في شعر جيل السبعينيات، علي متعب جاسم، مكتبة المجتمع العربي ، ط1، 2015.

9. الصورة الشعرية في النقد الادبي ، بشرى موسى ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1، 1994.
 10. الصوفية والسوريالية، أودنيس ، ط2، دار الساقى ،1995.
 11. العقل الشعري ، خزعل الماجدي ، ج1+2، ط1، بغداد، 2004.
 12. في الشعرية العربية ، طراد الكبيسي ، دار ازمنا للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ط1، 1988.
 13. اللغة في الادب الحديث ، الحدائثة والتجريب ، ت: ليون يوسف، عزيز عمانوئيل ، دار المأمون ، بغداد، 1989.
 14. مواجهات الصوت القادم ، دراسات في شعر السبعينيات ، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، 1986.
- فضلاً عن كثير من المقالات المنشورة في الصحف العراقية آنذاك.