

بركات بصاروخ «السكود» العراقي الذي سقط على تل أبيب، إذ يقول: «حان وقت الأعداء أن يخبثوا ويقلقوا... لا أزيد أن أخدع نفسي، لا أرى نصراً في الأفق، ولكننا لن نستسلم... سنظل نبحث عن بطولة نادرة في زمن الرماد» (ص ١١٨). ولاحظ كيف يتباهى بركات مع الجيش العراقي ومع الشعب الفلسطيني المهلّل فوق سطوح فلسطين للصاروخ العربي يدكّ الكيان الصهيوني. وغني عن الذكر أن مثل هذا الفرح محرم (تابو) في الأدبيات العربية الأمريكية، ويُرمى صاحبها بـ «اللاإنسانية» و«اللاسامية»، إلى ما هنالك من مصطلحات تعبر عن معايير مزدوجة تقبل الأذى للعرب وترفضه حين يصيب اليهود.

وخذ مثلاً آخر هو فرح بركات بصاروخ عراقي يضرب «الخبر» قرب الظهران، فيقتل ٢٧ أمريكياً. وإن المرء ليتساءل إن كان بإمكان بركات أن يكتب عن فرحه ذلك بالانكليزية؟!

٢ - غطّ اليوميات عاجز في كثير من الأحيان عن التحليل المتأنّ العميق. ومثالنا على ذلك معالجة د. حليم لـ «القضية الكردية»، وهي معالجة لا تقدّم بديلاً سريعاً لمأساة الأكراد، رغم أننا - أسوة بركات - نرفض تقسيم العراق ولجوء القيادات الكردية إلى أحضان الإمبريالية الأمريكية. ولكن يبقى السؤال: ما هو البديل الذي نقدّمه لهم؟ وهل تكفي العودة إلى شعارات القومية العربية بخصوص حقوق الأقليات؟

٣ - بُيئت الكتاب أن لا غنى للعربي عن الاطلاع على الصحافة الغربية لمعرفة الحقائق. ومن هذه الحقائق مثلاً أن موظفة في مكتب الاحصاء الأمريكي طُردت من عملها لأنها ذكرت لأحد الصحفيين أن ١٥٨ ألف عراقي قُتلوا على يد القوات

المتحالفة، بينهم ٦١٢, ٣٩ امرأة و ١٩٥, ٣٢ طفلاً (ص ٢٤٩). ومن هذه الحقائق ما ذكره الضابط «بيني ويليامز» لـ «الواشنطن بوست» في ١٢ أيلول ١٩٩١، ومفاده أن الجيش الأمريكي الذي اقتحم الخطوط العراقية الدفاعية الأولى في الأيام الأولى من الحرب البرية في أواخر شباط ١٩٩١ قد استعمل جرّافات ترابية رُكبت إلى الدبابات الأمريكية في دفن «مئات أو آلاف من الجنود العراقيين - وكان بعضهم مايزالون أحياء» في خنادق تمتدّ حوالي ٧٠ ميلاً على الحدود العراقية السعودية؛ ويتابع الضابط «لقد دفنواهم أحياء تحت أطنانٍ من الرمل!»

ومثل هذه الأخبار كثير في الكتاب، وهو يفضح الإعلام العربي لإغفاله مثل هذه الحقائق. لكنّ الكاتب - كما قدّمنا - لا يثق بكل التقارير الإعلامية الغربية، وإنما يدعوننا إلى تحييصها وأخذ الحيطة من بعضها.

يبقى أخيراً أن الكتاب مرشح لأن يُمنع في أكثر البلدان العربية. وهذا سيضرب بالشعب العربي التائق دوماً إلى الحقيقة. لكنّ ذلك المنع لن يكون إلاّ وساماً على صدر كاتبه لأنه استطاع أن يتخذ من الحقيقة مشعلاً في وجه الطغاة.

رأيان في «مرثية الغبار» للشاعر شوقي بزيع

الدكتور سهيل ادريس

١

شاعر الشفافية والإيحاء

وقصيدة «مرثية الغبار» التي تحمل اسم الديوان حافلة بأجواء هذا العالم الذي يتفرد الشاعر برسم أجوائه وإيراد دلالته. فهي استدعاء الطفولة بكلّ براءتها ونقاها من أعماق كهل في الأربعين يمتلئ أفق روحه بالغبار الذي خلّفته أنقاض الحرب، فيتساءل متوجّهاً إلى الطفل فيه: «هل أنا أنت؟ ومن نحن؟ (...). أيها الطفل / يا ولداً كنته قبل ثلاثين عاماً / أما كان في الأرض مُتسع لي ولك؟ (...). أنا اثنان / يصرخ كلُّ بصاحبه: أنجُ سعد، فإنّ سَعِيداً هلك / أنا اثنان / لا يسمعان سوى الرّيح تهدر بين حطاميهما / واقفان على ضفتي هذه الحرب / كلُّ يشير إلى رأس صاحبه في دُهورٍ / ويسأل: من قَتَلَك؟».

ليس من العسير على راصد الشعر العربي الحديث أن يحكم على الشاعر شوقي بزيع بأنه من أكثر الشعراء المبدعين حضوراً، ومن أقدرهم على تمييز عطائه بخلق عالم شعريّ هونسيح وحده، يستمدّ جبره من دواته الخاصة ويكره أن يستعير أصابعه من يد أحد.

ولاشكّ في أن ديوان شوقي بزيع الأخير مرثية الغبار (وهو الخامس الذي تعترّ دار الآداب بنشره بعد إخوة أربعة سابقة له) هو أكثر إنتاجه نضجاً وتطوراً، وأعمقه تدليلاً على تميّز شخصيته الشعرية وأدائه الفني.

والحقُّ أنَّ شوقي بزيع شاعر شديد الشَّفافية والإيجاء، وهو ذو عوالم أثيرية تستخفُّ الرّوح وتستثني المشاعر بما يتولد فيها من صور وتعاير. إنَّه ذو مخيِّلة مذهلة تدفق الصُّور العجيبة الغريبة المليئة بالمجازات والاستعارات الغنيّة. اسمعه يصف رجلاً غامضاً وحيداً ويقول: «يُرْهف السَّمْع لأقصى عُشبة تسقط عن ظهر الينابيع / ويصغي لأنين القصب المفطوم / عن نُدَي الهواء!».

واسمعه بعد ذلك في تلك القصيدة الجميلة المدهشة «السيبي» التي تختطُّ للغزل والتشبيب طريقاً لم تعرفه طرق الشعراء الآخرين في ابتكار الخيالات واستنباط الصُّور وتعميق الأحاسيس والمشاعر «كلّ ما تلمسين / تحوِّله راحتك إلى ذهب أو عصفير / والأرض تصبح أبسط زهرة حينما تضحكين / (...). البيوت التي لا تكونين فيها تضيّق بجدرانها الموحشة / الثياب التي ترتدين سواها تننّ من البرد / والكلمات التي لا تقولينها / تتجمّع مثل الأرامل حول ضريح اللّعة!».

العجيب في هذه الصُّور صيغة النفي والسلب التي اعتاد الشعراء نقيضها صيغة الإيجاب. فهو لا يتحدث عن البيوت التي تحضر فيها حبيبته، بل عن التي لا تكون فيها، وعن الثياب التي لا ترتديها وعن الكلمات التي لا تقولها، فهي كلّها تشكو من غيبتها وتننّ حيناً إليها!

وفي هذا السِّياق يتساءل شوقي: «كيف لي أن أسوق الربيع / إلى نحلة / لا تسمي يدك رحيقاً لها؟ / أو أشبه شيئاً بشيء / إذا لم تكوني اتحاد الشبيهن / في صورة أو جسد؟».

وهل أرقّ في الحسّ وأعظم في التعبير عمّا يخلقه غياب معشوقته ولو لم يكن إلاّ فراق ليلة من خاتمة هذه القصيدة الفذة



كنتم / وأنّ حللتم / ففي ظلّها لن تضلّوا الطريق إلى برّ أنفسكم».

ولا حاجة إلى الإشارة لرمز الجنوب اللبناي الذي تشفّ عنه مقولة «البيوت»، فهو نداء للمقاومة والصمود حفاظاً على المسكن والمأوى والعائلة.

وفي الديوان قصيدة رائعة أخرى ترتبط بإجهااتها برمز البيت، هي قصيدة «الأسلاف» الذين هم «جبل نجاتنا» و«خطّ ذراعنا ضدّ الموت» «هم الأسلاف / ملح الأرض / نبض النبض / يستترون في عشب البيوت / يعلّقون معاطف الذكري على أوتادها / ويسافرون كأنهم أطيار!».

وبهذا تتكامل رؤية الشاعر الصلبة الرابطة بين التراث والحاضر والمستقبل.

طافحة هذه القصيدة بالمرارة تعبيراً عن هلاك الطفولة والكهولة، ورتاء لعمر قضمته الحروب: «هو ذاك / الصبيّ العجوز الذي يثمر الخوف في رأسه (...). إنّه يرتق الكون بالشعر / وراقب جيشي هزائمه وأمانيه / نحو لحظة الاشتباك!».

ولا يقلّ تعلّق الشاعر بالطفولة، رمزاً للنقاء، عن تعلّقه بالبيت رمزاً للتشبّث بالأرض. ولعلّ قصيدة «البيوت» من أجمل القصائد العربية الحديثة في تعبيرها عن التجدرّ الجالب للطمأنينة والسلام، لأنّ البيوت، تجاه مأساة الغياب، هي «فراديسنا الضائعة» وهي رمز «صخرة العائلة»: «تواصوا إذن بالبيوت» / احلّوها، كما السِّلحفة، على ظهركم / أين

«واتركي بين جسمي وبين الغياب/ شفا
قبلة/ كي أوْجَل موعداً يأسى/ إلى الليلة
التالية».

بقي أن نشير إلى اللّغة التي يتعامل معها
وبها. فهو يملك معجباً لغوياً ثرياً شديداً
التنوع يجمع بين روح اللّغة التراثية
الشديدة الأسر التي تستعير كثيراً من
التعابير القرآنية وبين التدفق الحديث
المخضّل بالعدوية والرّقة.

ولا بدّ هنا من التنويه بالطاقة الكبيرة
التي ينم عنها حسّ الإيقاع في شاعريّة
شوقي بزيع. إن قصيدته نموذج الشعر
الحديث بالنجاح الكبير الذي يبلغه
باستغلال التفعيلة التي توفر وحدها الإيقاع
الموسيقي، هذا الإيقاع الذي يشكّل قوام
القصيدة الحديثة المتطورة، وهو الذي لا
يضحي به هذا الشاعر إطلاقاً على مذهب ما
يسمى «قصيدة النثر»، علماً بأن نثره الفنيّ
ليس في مستوى جماليته دون شاعريته. من
أجل هذا يبقى بزيع ركيزة من ركائز
القصيدة الحديثة، يدفع بها إلى سوية عالية
ويثبت بها قدم الشعر العربي الحرّ.

٢ أحمد بزبون

كسر أفقية الانفعال

ما يميّز المجموعة الجديدة مرثية الغبار
للشاعر شوقي بزيع عن سابقتها الخمس،
أنها تتعد عن أفقية الانفعال المتواتر التي
كانت تظهر، بمستوى متضارب، في قصائد
المجموعات السابقة، إذ نلاحظ في
المجموعة تنوعاً غنائياً، وتلوناً في الصور
الصوتية الإيقاعية. والمجموعة الجديدة
تختلف أيضاً عن سابقتها، بإضافة نوع
شعري جديد يظهر في النزوع إلى الحكمة.

والتنوع، الذي أتينا على ذكره يسحب معه
تبايناً في البناء الفني بين قصيدة وأخرى،
وتبايناً، بالتالي، في السياق الانفعالي.

وتباين المجموعة الجديدة، من حيث
الموضوعات التي تتناولها، بل تنشطر
انشطاراً عمودياً قاسياً، بين قصيدة «مرثية
الغبار» خصوصاً، والقصائد الأخرى
عموماً؛ إذ إن تلك القصيدة التي فرضت
نفسها، بشكل طبيعي، عنواناً
للمجموعة، تدخل في إطار القصائد
القليلة التي تتلاصق، أو تقترن عادة باسم
الشاعر، أي شاعر، فيعرف بها.

«مرثية الغبار» القصيدة، تشكل محطة
نوعية في مسيرة شوقي بزيع الشعرية،
فهي، من حيث مضمونها، تقدم فصلاً
نقدية للسياق التاريخي الإيديولوجي،
المؤدى إلى الهزيمة، كما تقدم معالجة دقيقة
لأحاسيس تنطبق على شريحة واسعة من
الشباب الذين تمسكوا بأحلامهم حتى
شاخت، فلم يبق لهم غير بهجة الذاكرة،
وصياح ديك الطفولة على قممها، ينقدانها
من السقوط في جحيم اللعنة.

هكذا يطلق الشاعر في «مرثيته» الأم،
حواراً، بل صراعاً بين واقع الهزيمة
المتشكّل، وحلم النصر الطالع من منابت
الطفولة... يطلقه، ويتركه مفتوحاً،
ومشروعاً، على أصدائه المتنامية... تلك
الأصداء التي تتناسل أكثر في خيلة من
يحملون همّاً متوازياً وهمّ الشاعر نفسه!!

ولا تشكل هذه القصيدة محطة مضمونية
منفصلة عن السياق الفني، وإنما تشكل
عملاً فنياً استعادياً، على مستوى إنتاج
الشاعر، يحمل الكثير من المواصفات الفنية
المعروفة في مسيرته، لا بل يشهد تصفية لما
علق في التركيبة الشعرية من شوائب

وهنات. فلقد تخلّصت القصيدة التي
نتحدّث عنها، مثلاً، من الخطابية التي
كانت تفرضها أحياناً عصابية الانفعال
والتوتر، في قصائد أخرى، دون أن يكون
ذلك على حساب الانفعال نفسه، ثم
ابتعدت، في الوقت نفسه، عن جزء من
رتابة الإيقاع الذي شهدته مقاطع بعض
القصائد السابقة، وخلت، رغم طولها،
من أيّ نفس سردي قد يوقع النصّ في
فُسْحٍ نثرية، بل عمد الشاعر، فيها، إلى
هدمٍ دائمٍ لأيّ تأسيس سرديّ.

وإذا كانت «مرثية الغبار» (القصيدة)
لافتة من حيث تميزها، فإن ما يلفت في
المجموعة أيضاً، ذلك الاتجاه الجديد نحو
الكتابة الشعرية الحكيمية - إذا صحّ
التعبير - ولعلّ قصيدة «الأربعون» مفتاح
هذه الكتابة، لما لهذا العنوان، أو هذا
العمر، من حضور مؤثر في حياة كلّ
إنسان: (أن تكون على قمة العمر/ من/
غير/ ثقل، / لكي تتوازن في راحتك
الحسارة والربح) (ص ٢٦). والواقع أنّ
الأزمة لدى جيل الأدباء، عند هذا السنّ،
تكون في إقامة التوازن بين خسارات
الجسد، وانتصارات العقل، أو في تعويض
خسارات الجسد، بالطموح لانتصارات
للعقل.

وإذا استخدمنا كلمة «الحكمة»، أو
«فلسفة الوجود» مثلاً، فلأنا نرى، من
خلال المظاهر الخارجية للقصائد (عناوين
وموضوعات) طموحاً، أو محاولة، لدخول
هذا النوع من الكتابة الشعرية. غير أنّ
النتيجة لم تكن كذلك، فقد بقيت الكتابة
الحكيمية هنا، بعيدة عن التبصر العميق،
أو الرؤية الفلسفية، ومكثت عند حدود
الوصف الشعري الخارجي، واللعبية
الشعرية التي تعتمد على الإدهاش أحياناً،

كما في المقطع (١) من قصيدة «الصور».

عامّة واحدة، والكثيفة بنائها الحوارية
الدرامي المتعدّد المستويات.

ما فعله الشاعر في هذه المجموعة من
القصائد، أنه خفف من حرارة الانفعال
الوجداني، ليفسح مكاناً أوسع للعقل. ولا
يبدو أنه تخلى كلياً عن فاعليّة التوتّر في تلك
القصائد. على أنه، وفي المكان الذي تخلى
فيه عنها، لم يعوّضها بالارتقاء على سلّم أبي
العلاء: (تواصوا إذن بالبيوت/ احموها،
كما السّلحفاة، على ظهركم/ أين كنتم/
وأني حللتهم/ ففي ظلّها لن تضلّوا الطريق
إلى برّ أنفسكم،/ لن تملّوا حجارتهما
السّود/ مهما نأت عن خطاكم مسالكها
اللولبيّة/...) (ص ٣٣ - ٣٤). هنا
الانفعال يأتي بارداً، ولا يُنتج صوراً شعريّة
مهمّة، بل يسقط في ما يشبه الثريّة. كأنما
الشاعر تعودّ وعودنا على انفعالاته الشعريّة
المخصبة، أو كأنّ خياله الشعري يخبث
أكثر على درجة عالية من الحزن والمأسويّة،
وانكسار الرّوح. ولا نستطيع هنا أن نشمل
في كلامنا كلّ القصائد التي أخضعناها
لإطار «الحكيميّة»، لأنّ بعضها،
«الأربعون» و«دير قانون النّهر» مثلاً، قد
تحمل في أساسها ما يحوّض، ويشكّل مادّة
للحركة الدّراميّة المتفاعلة داخلياً.

وإذا أخذنا الكلام على ما يلفت في هذه
المجموعة، فلا يعني أن «مرثية الغبار»
تفاضت عن موضوع الغزل مثلاً، أو الرثاء
المستقلّ عن القصيدة الأمّ. لكن من
الطّبيعي أن يجذبنا، دائماً، الجديد
والأجمل. وإذا كان موضوع القصيدة، أو
النوع الشعري، قد لفتنا مثلاً، فلا يعني
إبرازُه التغاضي عن المعالجة الفنيّة، أو
السّياق الفنّي للتجربة الجديدة، خصوصاً
في قصيدة «مرثية الغبار» - كما ذكرنا - التي
اتّجه الشاعر فيها إلى المعالجة الغنيّة
بالأفكار، والتي لا يمكن اختصارها بفكرة

إلا أن طموح الشاعر لإشعال الصّور،
جعله، من جهة أخرى، يُدخل إلى نفس
المبالغة، الذي يفيد تأجيج الحركة الداخليّة
للقصيدة، لمسّاتٍ أسطوريّة متنقّلة بين أكثر
من مكان ومكان، مع ما ورد من خيالات
أسطوريّة، أكثر ما تتضح، بشكلٍ جليّ،
في قصيدة «دير قانون النّهر»، في حين
تدخل في التّركيب الداخليّ لقصائد أخرى.
ولكن بعض تلك الصّور دخل في شيء من
النمطيّة؛ إذ أهدت التكرارُ جاهلاً. وكان
الشاعر قد أورد، في المجموعة السّابقة،
هذه الصّورة مثلاً: (وحيث تنام يضاعفها
البحرُ/ حتّى تصير النساء جميعاً). وكنا قد
أحسنا، في هذه الصّورة، ببهجة
الابتكار، وطزاجة المادّة المتخيّلة، أمّا أن
يتكرّر هذا النمط من التّصوير أو
«الابتكار»، فإنّه - دون شكّ - مدعاة
للسّقوط في النمطيّة، ففي المجموعة
الجديدة هذا النمط التّصويري: (من يعيد
الصبيّ/ الذي تتضاعف بين الشّموع
العظيمة أطرافه -) (ص ٢٤)، (لم يكن
النّاس سوى أسماك/ تتضاعف/ في مرآة
الدهر) (ص ٥٧)، (في معنى قريب أيضاً:
(قطيع من الذكريات)، (سرب من
الأودية) (سطرّاً من عصافير) (قافلة من
جمال) (نهر الرّجال) (غابة من سهيل) ...
إلخ.

وإلى ذلك، فالشاعر ما يزال يزيّن لغته
بالكثير من المحسنات اللفظيّة، حيث يتردّد
الكثير من الجناسات: (صيف النّبيّ/
وسيف الجنون) (ص ٢٧)، (لكي تشاكي
حرائقنا الأوّليّة،/ أو تشاكي على زمن)
(ص ٣٣)، (لثلاً يشيخ/ لثلاً يشيخ
بعينه/...) (ص ٠٠) ثمّ راح يصيخ إلى مصدر
لصوت خلف الجدار) (ص ٣٨)، (لكانها
روحان في ربح)، (ص ٧٥).

المهم أن شوقي بزيع يقدم، بشكلٍ

لقد حافظ شوقي بزيع، في مجموعته،
على الحركة الدراميّة التي تفاعلت في
قصائده القديمة أيضاً، إن لجهة الحوار بين
الذاتيّ والموضوعيّ (الحزن الذاتيّ والبؤس
الموضوعيّ)، أو بين الزمانيّ والكونيّ (الأنثى
العابرة وأبديّة الأنثى). ثمّ إنّ العناصر
الدراميّة تتكاثر في التّواجه داخل الصّور
الشعريّة الواحدة (كما لو أنّ نصف جاهلاً/
يحويه نصف جاهلاً الثاني) (ص ٧٤). وإلى
ذلك، فالشاعر يحاول، في بعض صوره،
تسعير هذا الصّراع الدرامي، وتفعيل
التوتّر إلى أقصى درجاته:

(والأرض تفتح/ تناهشها في الظلام
الذئاب) (ص ١٦). فلقد فارق كثيراً بين
صفة الأرض المنهوشة، وبين الفاعل،
فوضع للأرض شبه التّفاحة، وجاء
بالنقيض الأقسى، ليؤدّي دور النّهر، جاء
بالذئاب. وهكذا عندما يباعد الشاعر بين
النقيضين، يصبح الصّراع أكثر ضراوة،
والتوتّر أعظم تأثيراً، وقد سهر صورة
الصّراع أيضاً، بإدخاله دور (الظلام) في
العملية الدّراميّة. وفي هذه الصّورة نفسها
خروج عن التّصوير الواقعي، وعن النسق
الطّبيعي للصّورة الشعريّة، ودخول في
التصوير ذي الطّابع النفسيّ. الصّورة
هذه، إذاً، لا تنبع من الواقع أو الطّبيعة،
وإنما تخرج من إحساس الشاعر وطويّات
نفسه، في المقام الأوّل، فلم يكن مهمّاً
بالنسبة له، ماذا يعني التّفاح بالنسبة
للذئب، في الواقع، أو كيف يمكن أن
يجعل الصّورة الواقعيّة أكثر قوّة، ولكن ما
عنى الشاعر هو التّعير عن الحالة، لا عن
الواقع مباشرة، وعن حالته قبل كلّ شيء،
لا الحالة الخارجيّة.

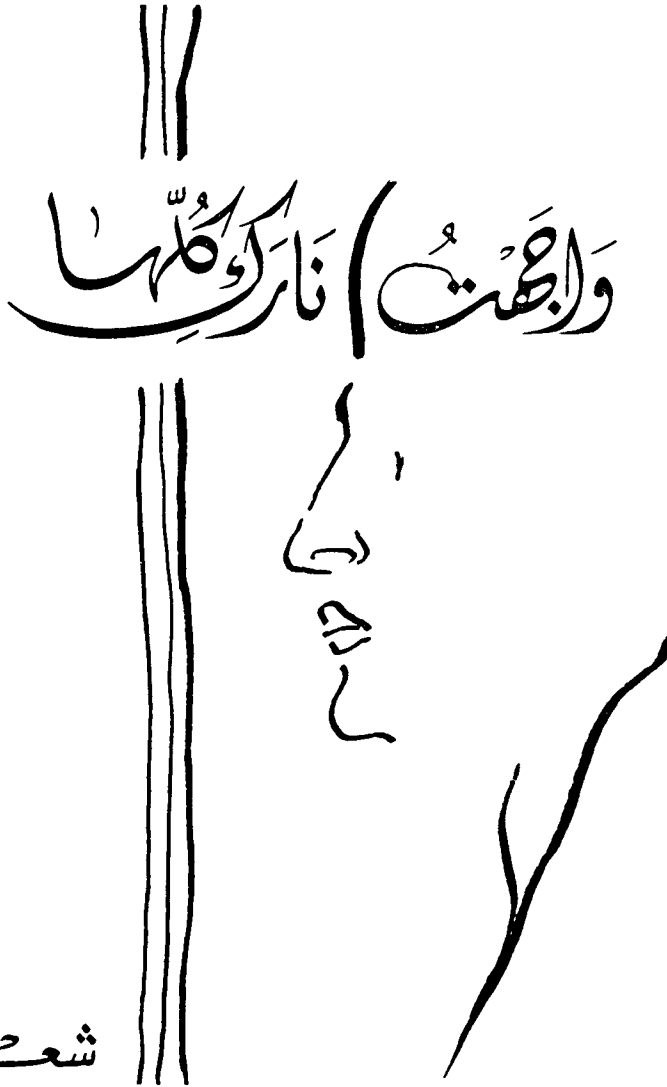
عام، تكثيفاً ملحوظاً للصّور، التي تأتي مترابطة، بحيث تندرج الفسح التي يتباطأ فيها الخيال، خصوصاً في قصيدة «مرثية الغبار». وعندما تغيب الصّور الشعريّة، في بعض مقاطع القصائد الأخرى، فإنّ ثمة عاملاً فنياً آخر يكون جاهزاً لملء الفراغ، ألا وهو الإيقاع، الذي شهد في هذه المجموعة تنوعاً كبيراً، بين موضوع وآخر، أو قصيدة وأخرى، ويبقى مرتفعاً بالنص عن السقوط في النثرية.

هذه المجموعة تخففت كثيراً من الحضور الريفّي الذي كان زاخراً أكثر في مجموعات سابقة أيضاً. كلّ ذلك، تدلّ عليه مؤشّرات الصّور، وحضور المفردات؛ ولا أقصد بالمفردات هنا حضورها الفارغ، وإنما حضورها كعلامات دلالية شعريّة. ولا بدّ من القول ختاماً، إنّ هذه

المجموعة قد حملت إلينا قصيدة مهمّة، كـ «مرثية الغبار»، تشكّل تصاعداً للسّياق الشعري بحديثه المضموني والفني، وحملت محاولات تؤكّد، بغضّ النظر عن نجاحها أو فشلها، حيويّة شاعر مايزال يضيف إلى مسيرته خطوات تعزّز اسمه في محافل الشعر العربي الحديث.

ولعلّ تكثّف الصّور ناتج عن الاهتزاز الدائم للأشياء أمام مخيلة الشاعر. وهذا الاهتزاز هو الذي يفسح لحضور الكثير من التّعبير الاستعارية. وفي استعاراته، يحاول شوقي الابتعاد عن التّشابه المباشر بين طرفي الاستعارة، نحو تباعد متصاعد بينهما. وهذا ما يجعل الصّورة تتّجه أكثر نحو الغنى التّعبيري. لكن قساوة الواقع الذي يعيشه الشاعر، أو قساوة أجزائه هي التي تنعكس، في شكل صورته، قساوة لا بدّ من التوقف عندها: (كأثما أصواتهم نهر/ يصبّ خريبه في لحمنا) (ص ٤٤)، (فتم خيل لا قلوب لها تعضّ الأرض/ كي ترمي بجثتها إلى الفئران) (ص ٤٨)، (ص ٤٩)، (كانت ألسنة تتجمّع في حنجرة الغرقى/ وتدقّ كمطرقة/ جدران الليل) (ص ٦٠) (وارتطام دم عاشقٍ بالسراب المجاور) (ص ٩٣).

ويتابع شوقي بزيغ، في مجموعته الجديدة، فصول انتهاء نصّه لخصوصيّة مكانيّة وجمعيّة لا يمكن إغفالها. فالنصوص لا تزال تحمل قدراً من الانفعاليّة والطقوسيّة الشعبيّة، ولكنها الآن أقلّ بكثير ممّا كان يرد في المجموعات السابقة للشاعر. وما لوحظ أيضاً أنّ النصوص في



شعر

دار الآداب