بركات بصاروخ «السكود» العراقي الذي سقط على تل أبيب، إذ يقول: «حان وقت الأعداء أن يختبئوا ويقلقوا... لا أزيد أن أخدع نفسي، لا أرى نصراً في الأفق، ولكنّنا لن نستسلم... سنظلّ نبحث عن بطولة نادرة في زمن الرماد» (ص ١١٨). ولاحظْ كيف يتماهى بركات مع الجيش العراقي ومع الشعب الفلسطيني المهلّل فوق سطوح فلسطين للصاروخ العربي يدكّ الكيان الصهيوني. وغنيّ عن الذكر أنّ مثل هذا الفرح محرّم (تابو) في الأدبيات العربية الأمريكيّة، ويُرمى صاحبها بـ«اللاإنسانية» و«اللاساميّة»، إلى ما هنالك من مصطلحات تعبّر عن معايير مزدوجة تقبل الأذى للعرب وترفضه حين يصيب اليهود.

وخذ مثلاً آخر هو فرح بركات بصاروخ عراقي يَضرب «الخُبَر» قربَ الظّهران، فيقتل ٢٧ أمريكياً. وإنّ المرء ليتساءل إنْ كان بإمكان بركات أن يكتب عن فرحه ذاك بالانكليزية؟!

٢ ـ نمطُ اليوميّات عاجز في كثير من الأحيان عن التحليل المتأنّي العميق. ومثالنا على ذلك معالجة د. حليم لـ«القضيّة الكرديّة»، وهي معالجةٌ لا تقدّم بديلاً سريعاً لمأساة الأكراد، رغم أنّنا ـ أسوةً ببركات ـ نرفض تقسيم العراق ولجوء القيادات الكرديّة إلى أحضان الإمبريالية الأمريكية. ولكن يبقى السؤال: ما هو البديل الذي نقدّمه لهم؟ وهل تكفي العودة إلى شعارات القومية العربيّة بخصوص حقوق الأقليّات؟

٣ ـ يُثبت الكتاب أن لا غنى للعربي عن الاطّلاع على الصحافة الغربيّة لمعرفة الحقائق. ومن هذه الحقائق مثلاً أنّ موظّفة في مكتب الاحصاء الأمريكي طُردت من عملها لأنّها ذكرت لأحد الصحفيين أن ١٥٨ ألف عراقي قُتلوا على يد القوات المتحالفة، بينهم ٣٩,٦١٢ امرأة و ٣٢,١٩٥ طفلاً (ص ٢٤٩). ومن هذه الحقائق ما ذكره الضابط «بيني ويليامز» لـ **الواشنطن پوست** في ١٢ أيلول ١٩٩١، ومفاده أنّ الجيش الأمريكي الذي اقتحم الخطوط العراقية الدفاعية الأولى في الأيام الأولى من الحرب البريّة في أواخر شباط ١٩٩١ قد استعمل جرّافات ترابيّة رُكّبت إلى الدبابات الأمريكية في دفن «مئات أو آلاف من الجنود العراقيين ـ وكان بعضهم مايزالون أحياء» في خنادق تمتدّ حوالي ٧٠ ميلاً على الحدود العراقية السعودية؛ ويتابع الضابط «لقد دفنوهم أحياء تحت أطنانٍ من الرمل»!

ومثل هذه الأخبار كثير في الكتاب، وهو يفضح الإعلام العربي لإغفاله مثل هذه الحقائق. لكنّ الكاتب ـ كما قدّمنا ـ لا يثق بكل التقارير الإعلاميّة الغربيّة، وإنّما يدعونا إلى تمحيصها وأخذ الحيطة من بعضها.

* * *

يبقى أخيراً أنّ الكتاب مرشّح لأن يُمنع في أكثر البلدان العربيّة. وهذا سيضرّ بالشعب العربي التائق دوماً إلى الحقيقة. لكنّ ذلك المنع لن يكون إلاّ وساماً على صدر كاتبه لأنّه استطاع أن يتّخذ من الحقيقة مشعلاً في وجهِ الطّغاة.

رأيان في «مرثيّة الغبار» للشّاعر شوقي بزيع

الدكتور سهيل ادريس

١

شاعر الشفافيّة والإيحاء

ليس من العسير على راصد الشّعر العربي الحديث أن يحكم على الشّاعر شوقي بزيع بأنّه من أكثر الشّعراء المبدعين حضوراً، ومن أقدرهم على تمييز عطائه بخلق عالمٍ شعريٍّ هو نسيج وحده، يستمدّ حِبْرهُ من دواته الخاصّة ويكره أن يستعير أصابعه من يد أحد.

ولاشكّ في أنّ ديوان شوقي بزيع الأخير **مرثيّة الغبار** (وهو الخامس الذي تعتزّ دار الآداب بنشره بعد إخوة أربعة سابقة له) هو أكثر إنتاجه نضجاً وتطوّراً، وأعمقه تدليلاً على تميّز شخصيّته الشّعريّة وأدائه الفنّي.

وقصيدة «مرثيّة الغبار» التي تحمل اسم الديوان حافلة بأجواء هذا العالم الذي يتفرّد الشّاعر برسم أجوائه وإيراد دلالاته. فهي استدعاء الطّفولة بكلّ براءتها ونقائها من أعماق كهل في الأربعين يمتلئ أفق روحه بالغبار الذي خلّفته أنقاض الحرب، فيتساءل متوجّهاً إلى الطّفل فيه: «هل أنا أنت؟ ومن نحن؟(...) أيّها الطّفل/ يا ولداً كنتهُ قبل ثلاثين عاماً/ أما كان في الأرض مُتّسع لي ولك؟(...) أنا اثنان/ يصرخ كلٌّ بصاحبه: أنْجُ سعد، فإنّ سُعَيْدَاً هلك/ أنا اثنان/ لا يسمعان سوى الرّيح تهدر بين حطاميها/ واقفان على ضفّتيْ هذه الحرب/كلّ يشير إلى رأس صاحبه في ذهولٍ/ ويسألُ: من قَتَلَكْ؟».

طافحةٌ هذه القصيدة بالمرارة تعبيراً عن هلاك الطّفولة والكهولة، ورثاءً لعمرٍ قضمته الحروب: «هو ذاك/الصبيّ العجوز الذي يثمر الخوف في رأسه(..) إنّه يرتّق الكون بالشّعر/ ويراقب جيشيْ هزائمه وأمانيه/ نحو لحظة الاشتباك!».

ولا يقلّ تعلّق الشّاعر بالطّفولة، رمزاً للنّقاء، عن تعلّقه بالبيت رمزاً للتشبّث بالأرض. ولعلّ قصيدة «البيوت» من أجمل القصائد العربيّة الحديثة في تعبيرها عن التجذُّر الجالب للطمأنينة والسّلام، لأنّ البيوت، تجاه مأساة الغياب، هي «فراديسنا الضّائعة» وهي رمز «صخرة العائلة»: «تَواصوا إذن بالبيوت»/ احملوها، كما السّلحفاة، على ظهركم/ أين كنتم/ وأنّى حللتم/ ففي ظلّها لن تضلّوا الطّريق إلى برّ أنفسكم».

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

وفي الديوان قصيدة رائعة أخرى ترتبط إيحاءاتها برمز البيت، هي قصيدة «الأسلاف» الذين هم «حبل نجاتنا» و«خطّ ذراعنا ضدّ الموت» «هم الأسلافُ/ ملحُ الأرض/ نَبْض النبض/ يستترون في عشب البيوت/ يعلّقون معاطف الذكْرى على أوتادها/ ويسافرون كأنّهم أطياف!». وبهذا تتكامل رؤية الشّاعر الصّلبة الرابطة بين التراث والحاضر والمستقبل.

والحقّ أنّ شوقي بزيع شاعر شديد الشّفافيّة والإيحاء، وهو ذو عوالم أثيريّة تستخفّ الرّوح وتستنثي المشاعر بما يتولّد فيها من صور وتعابير. إنّه ذو مخيّلة مذهلة تدفق الصّور العجيبة الغريبة المليئة بالمجازات والاستعارات الغنيّة. اسمعه يصف رجلاً غامضاً وحيداً ويقول: «يُرْهف السَّمْعَ لأقصى عُشبةٍ تسقط عن ظهر الينابيع/ ويصغي لأنين القصب المفطومِ/ عن نَدْي الهواء!».

واسمعه بعد ذلك في تلك القصيدة الجميلة المدهشة «المسيني» التي تختطُّ للغزل والتشبيب طريقاً لم تعرفه طرق الشّعراء الآخرين في ابتكار الخيالات واستنباط الصّور وتعميق الأحاسيس والمشاعر «كلّ ما تلمسين/ تحوّله راحتاك إلى ذهب أو عصافير/ والأرض تصبح أبسط زهرةٍ حينما تضحكين/ (...) البيوت التي لا تكونين فيها تضيقُ بجدرانها الموحشةْ/ الثّياب التي ترتدين سواها تئنّ من البرد/ والكلمات التي لا تقولينها/ تتجمّع مثل الأرامل حول ضريح اللُّغة!».

العجيب في هذه الصّور صيغة النفي والسلب التي اعتاد الشّعراء نقيضَها صيغة الإيجاب. فهو لا يتحدّث عن البيوت التي تحضر فيها حبيبته، بل عن التي لا تكون فيها، وعن الثّياب التي لا ترتديها وعن الكلمات التي لا تقولها، فهي كلّها تشكو من غيبتها وتئنّ حنيناً إليها!

وفي هذا السّياق يتساءل شوقي: «كيف لي أن أسوق الربيعَ/ إلى نحلةٍ/ لا تسمّي يديك رحيقاً لها؟/ أو أشبّه شيئاً بشيءٍ/ إذا لم تكوني اتّحاد الشّبيهينْ/ في صورة أو جسد؟».

وهل أرقّ في الحسّ وأعمق في التّعبير عمّا يخلّفه غيابُ معشوقته ولو لم يكن إلّا فراق ليلة من خاتمة هذه القصيدة الفذّة

«واتركي بين جسمي وبين الغياب/ شفا قبلةٍ/ كي أؤجّل موعد يأسي/ إلى اللّيلة التالية».

بقي أن نشير إلى اللّغة التي يتعامل معها وبها. فهو يملك معجماً لغويّاً ثريّاً شديد التنوّع يجمع بين روح اللّغة التراثيّة الشّديدة الأسر التي تستعير كثيراً من التّعابير القرآنيّة وبين التدفّق الحديث المخضلّ بالعذوبة والرّقّة.

ولا بُدّ هنا من التّنويه بالطّاقة الكبيرة التي ينمّ عنها حسُّ الإيقاع في شاعريّة شوقي بزيع. إنّ قصيدته نموذج الشّعر الحديث بالنّجاح الكبير الذي يبلغه باستغلال التّفعيلة التي توفّر وحدها الإيقاع الموسيقي، هذا الإيقاع الذي يشكّل قوام القصيدة الحديثة المتطوّرة، وهو الذي لا يضحّي به هذا الشّاعر إطلاقاً على مذبح ما يسمّى «قصيدة النثر»، علماً بأنّ نثره الفنيّ ليس في مستوى جماليّته دون شاعريّته. من أجل هذا يبقى بزيع ركيزة من ركائز القصيدة الحديثة، يدفع بها إلى سويّة عالية ويثبّت بها قدم الشّعر العربيّ الحرّ.

* * *

٢ أحمد بزون

كسر أفقيّة الانفعال

ما يميّز المجموعة الجديدة **مرثيّة الغبار** للشّاعر شوقي بزيع عن سابقاتها الخمس، أنّها تبتعد عن أفقيّة الانفعال المتواتر التي كانت تظهر، بمستوى متضارب، في قصائد المجموعات السّابقة، إذ نلاحظ في المجموعة تنوّعاً غنائيّاً، وتلوّناً في الصّور الصّوتيّة الإيقاعيّة. والمجموعة الجديدة تختلف أيضاً عن سابقاتها، بإضافة نوع شعري جديد يظهر في النزوع إلى الحكمة.

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

وتتباين المجموعة الجديدة، من حيث الموضوعات التي تتناولها، بل تنشطر انشطاراً عموديّاً قاسياً، بين قصيدة «مرثيّة الغبار» خصوصاً، والقصائد الأخرى عموماً؛ إذ إنّ تلك القصيدة التي فرضت نفسها، بشكل طبيعي، عنواناً للمجموعة، تدخل في إطار القصائد القليلة التي تتلاصق، أو تقترن عادة باسم الشّاعر، أيّ شاعر، فيعرف بها.

«مرثيّة الغبار» القصيدة، تشكّل محطّة نوعيّة في مسيرة شوقي بزيع الشّعريّة، فهي، من حيث مضمونها، تقدّم فصولاً نقديّة للسياق التّاريخي الإيديولوجي، المؤدّي إلى الهزيمة، كما تقدّم معالجة دقيقة لأحاسيس تنطبق على شريحة واسعة من الشّباب الذين تمسّكوا بأحلامهم حتى شاخت، فلم يبقَ لهم غير بهجة الذاكرة، وصياح ديك الطّفولة على قممها، ينقذانها من السّقوط في جحيم اللّعنة.

هكذا يطلق الشّاعر في «مرثيّته» الأمّ، حواراً، بل صراعاً بين واقع الهزيمة المتشكّل، وحلم النّصر الطّالع من منابت الطّفولة... يطلقه، ويتركه مفتوحاً، ومشرعاً، على أصدائه المتنامية... تلك الأصداء التي تتناسل أكثر في مخيلة من يحملون همّاً متوازياً وهمّ الشّاعر نفسه!!

ولا تشكّل هذه القصيدة محطّة مضمونيّة منفصلة عن السياق الفنّي، وإنّما تشكّل عملاً فنيّاً استعاديّاً، على مستوى إنتاج الشّاعر، يحمل الكثير من المواصفات الفنيّة المعروفة في مسيرته، لا بل يشهد تصفية لما علق في التركة الشّعريّة من شوائب وهنات. فلقد تخلّصت القصيدة التي نتحدّث عنها، مثلاً، من الخطابيّة التي كانت تفرضها أحياناً عصابيّة الانفعال والتوتّر، في قصائد أخرى، دون أن يكون ذلك على حساب الانفعال نفسه، ثمّ ابتعدت، في الوقت نفسه، عن جزءٍ من رتابة الإيقاع الذي شهدته مقاطع بعض القصائد السّابقة، وخلت، رغم طولها، من أيّ نَفَس سردي قد يوقع النصّ في فُسَحٍ نثريّة، بل عمد الشّاعر، فيها، إلى هدمٍ دائمٍ لأيّ تأسيس سرديّ.

وإذا كانت «مرثيّة الغبار» (القصيدة) لافتةً من حيث تميّزها، فإنّ ما يلفت في المجموعة أيضاً، ذلك الاتّجاه الجديد نحو الكتابة الشّعريّة الحِكْميّة - إذا صحّ التّعبير - ولعلّ قصيدة «الأربعون» مفتاح هذه الكتابة، لما لهذا العنوان، أو هذا العمر، من حضور مؤثّر في حياة كلّ إنسان: (أن تكون على قمّة العمر/ من/ غير/ ثقل،/ لكي تتوازن في راحتيك الخسارة والربح) (ص ٢٦). والواقع أنّ الأزمة لدى جيل الأدباء، عند هذا السّنّ، تكون في إقامة التوازن بين خسارات الجسد، وانتصارات العقل، أو في تعويض خسارات الجسد، بالطّموح لانتصارات للعقل.

وإذا استخدمنا كلمة «الحِكْمة»، أو «فلسفة الوجود» مثلاً، فلأنّنا نرى، من خلال المظاهر الخارجيّة للقصائد (عناوين وموضوعات) طموحاً، أو محاولة، لدخول هذا النّوع من الكتابة الشّعريّة. غير أنّ النتيجة لم تكن كذلك، فقد بقيت الكتابة الحِكْميّة هنا، بعيدةً عن التبصّر العميق، أو الرؤية الفلسفيّة، ومكثت عند حدود الوصف الشّاعري الخارجي، واللّعبة الشّاعريّة التي تعتمد على الإدهاش أحياناً،

كما في المقطع (١) من قصيدة «الصّور».

ما فعله الشّاعر في هذه المجموعة من القصائد، أنّه خفّف من حرارة الانفعال الوجداني، ليفسح مكاناً أوسع للعقل. ولا يبدو أنّه تخلّى كليّاً عن فاعليّة التوتّر في تلك القصائد. على أنّه، وفي المكان الذي تخلّى فيه عنها، لم يعوّضها بالارتقاء على سلّم أبي العلاء: (تواصوا إذن بالبيوت/ احملوها، كما السّلحفاة، على ظهركم/ أين كنتم/ وأنّى حللتم/ ففي ظلّها لن تضلّوا الطّريق إلى برّ أنفسكم، / لن تملّوا حجارتها السّود/ مهما نأت عن خطاكم مسالكُها اللّولبيّة/ . . .) (ص ٣٣ ـ ٣٤). هنا الانفعال يأتي بارداً، ولا يُنتج صوراً شعريّة مهمّة، بل يسقط في ما يشبه النثريّة. كأنّما الشّاعر تعوّد وعوّدنا على انفعالاته الشّعريّة المخصبة، أو كأنّ خياله الشّعري يخصب أكثر على درجة عالية من الحزن والمأسويّة، وانكسار الرّوح. ولا نستطيع هنا أن نشمل في كلامنا كلّ القصائد التي أخضعناها لإطار «الحِكْميّة»، لأنّ بعضها، «الأربعون» و«دير قانون النّهر» مثلاً، قد تحمل في أساسها ما يحرّض، ويشكّل مادّة للحركة الدّراميّة المتفاعلة داخليّاً.

وإذا أخذنا الكلام على ما يلفت في هذه المجموعة، فلا يعني أنّ «مرثيّة الغبار» تغاضت عن موضوع الغزل مثلاً، أو الرثاء المستقلّ عن القصيدة الأمّ. لكن من الطّبيعي أن يجذبنا، دائماً، الجديد والأجمل. وإذا كان موضوع القصيدة، أو النّوع الشّعري، قد لفتنا مثلاً، فلا يعني إبرازُه التغاضي عن المعالجة الفنيّة، أو السّياق الفنّي للتجربة الجديدة، خصوصاً في قصيدة «مرثيّة الغبار» ـ كما ذكرنا ـ التي اتّجه الشّاعر فيها إلى المعالجة الغنيّة بالأفكار، والتي لا يمكن اختصارها بفكرة عامّة واحدة، والكثيفة ببنائها الحواري . الدّرامي المتعدّد المستويات.

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

(والأرض تفّاحة/ تتناهشها في الظّلام الذّئاب) (ص ١٦). فلقد فارق كثيراً بين صفة الأرض المنهوشة، وبين الفاعل، فوضع للأرض شَبَهَ التفّاحة، وجاء بالنقيض الأقسى، ليؤدّي دور النّهش، جاء بالذئاب. وهكذا عندما يباعد الشّاعر بين النقيضين، يصبح الصّراع أكثر ضراوة، والتوتّرُ أعظمَ تأثيراً، وقد سعّر صورة الصّراع أيضاً، بإدخاله دور (الظلام) في العمليّة الدّراميّة. وفي هذه الصّورة نفسها خروج عن التّصوير الواقعي، وعن النسق الطّبيعي للصّورة الشّعريّة، ودخول في التصوير ذي الطّابع النفسيّ. الصّورة هذه، إذاً، لا تنبع من الواقع أو الطّبيعة، وإنّما تخرج من إحساس الشّاعر وطويّات نفسه، في المقام الأوّل، فلم يكن مهمّاً بالنّسبة له، ماذا يعني التفّاح بالنّسبة للذئب، في الواقع، أو كيف يمكن أن يجعل الصّورة الواقعيّة أكثر قوّة، ولكن ما عنى الشّاعرَ هو التّعبيرُ عن الحالة، لا عن الواقع مباشرة، وعن حالته قبل كلّ شيء، لا الحالة الخارجيّة.

إلاّ أنّ طموح الشّاعر لإشعال الصّور، جعله، من جهة أخرى، يُدخل إلى نَفَس المبالغةِ، الذي يفيد تأجيج الحركة الداخليّة للقصيدة، لمساتٍ أسطوريّة متنقّلة بين أكثر من مكان ومكان، مع ما ورد من خيالات أسطوريّة، أكثر ما تتضّح، بشكلٍ جليّ، في قصيدة «دير قانون النّهر»، في حين تدخل في التّركيب الدّاخلي لقصائد أخرى. ولكن بعض تلك الصّور دخل في شيء من النمطيّة؛ إذ أبهت التكرارُ جمالَها. وكان الشّاعر قد أورد، في المجموعة السّابقة، هذه الصّورة مثلا: (وحين تنام يضاعفها البحرُ/ حتّى تصير النساء جميعاً). وكنّا قد أحسسنا، في هذه الصّورة، ببهجة الابتكار، وطزاجة المادّة المتخيّلة، أمّا أن يتكرّر هذا النّمط من التّصوير أو «الابتكار»، فإنّه ـ دون شكّ ـ مدعاة للسّقوط في النمطيّة، ففي المجموعة الجديدة هذا النّمط التّصويري: (من يعيد الصبيَّ/ الذي تتضاعف بين الشّموع العظيمة أطرافه ـ) (ص ٢٤)، (لم يكن النّاس سوى أسماك/ تتضاعف/ في مرآة الدّهر) (ص ٥٧)، وفي معنى قريب أيضاً: (قطيع من الذكريات)، (سرب من الأودية) (سطراً من عصافير) (قافلة من جمال) (نهر الرّجال) (غابة من صهيل). . . إلخ.

وإلى ذلك، فالشّاعر مايزال يزيّن لغته بالكثير من المحسّنات اللّفظيّة، حيث يتردّد الكثير من الجناسات: (صيف النبيِّ/ وسيف الجنون) (ص ٢٧)، (لكي نتشاكى حرائقنا الأوّليّة، / أو نتباكى على زمنٍ) (ص ٣٣)، (لئلاّ يشيخَ/ لئلاّ يشيخَ بعينيه/ (. . .)/ ثمّ راح يصيح إلى مصدر لصّوت خلف الجدارْ) (ص ٣٨)، (لكأنّها روحانِ في ريحٍ)، (ص ٧٥).

المهمّ أنّ شوقي بزيع يقدّم، بشكلٍ

عام، تكثيفاً ملحوظاً للصّور، التي تأتي متراصّة، بحيث تندر الفُسَحُ التي يتباطأ فيها الخيال، خصوصاً في قصيدة «مرثيّة الغبار». وعندما تغيب الصّور الشّعريّة، في بعض مقاطع القصائد الأخرى، فإنّ ثمّة عاملاً فنيّاً آخر يكون جاهزاً لملء الفراغ، ألا وهو الإيقاع، الذي شهد في هذه المجموعة تنوّعاً كبيراً، بين موضوع وآخر، أو قصيدة وأخرى، ويبقى مرتفعاً بالنّص عن السّقوط في النثريّة.

ولعلّ تكثّف الصّور ناتجٌ عن الاهتزاز الدّائم للأشياء أمام مخيلة الشّاعر. وهذا الاهتزاز هو الذي يفسح لحضور الكثير من التّعابير الاستعاريّة. 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 الشّاعر، أو قساوة أحزانه هي التي تنعكس، في شكل صوره، قساوةً لا بدّ من التوقّف عندها: (كأنّما أصواتهم نهر/ يصبّ خريرُهُ في لحمنا) (ص ٤٤)، (فثم خيل لا قلوب لها تَعُضُّ الأرض/ كي ترمي بجثثها إلى الفئران) (ص ٤٨)، (ويُرضع الطيُّون طفلته دماً مرّاً) (ص ٤٩)، (كانت ألسنةٌ تتجمّع في حنجرة الغرقى/ وتدقّ كمطرقة/ جدران الليل) (ص ٦٠) (وارتطام دمٍ عاشقٍ بالسراب المجاورِ) (ص ٩٣).

ويتابع شوقي بزيع، في مجموعته الجديدة، فصول انتماء نصّه لخصوصيّة مكانيّة ومجتمعيّة لا يمكن إغفالها. فالنصوص لاتزال تحمل قدراً من الانفعاليّة والطّقوسيّة الشّعبيّة، ولكنّها الآن أقلّ بكثير ممّا كان يرد في المجموعات السّابقة للشّاعر. وما لوحظ أيضاً أنّ النصوص في هذه المجموعة تخفّفت كثيراً من الحضور الريفيّ الذي كان زاخراً أكثر في مجموعات سابقة أيضاً. كلّ ذلك، تدلّ عليه مؤشّرات الصّور، وحضور المفردات؛ ولا أقصد بالمفردات هنا حضورَها الفارغ، وإنّما حضورها كعلامات دلاليّة شعريّة.

ولا بدّ من القول ختاماً، إنّ هذه المجموعة قد حملت إلينا قصيدة مهمّة، كـ «مرثيّة الغبار»، تشكّل تصاعداً للسّياق الشّعري بحدّيه المضموني والفنّي، وحملت محاولات تؤكّد، بغضّ النّظر عن نجاحها أو فشلها، حيويّة شاعر مايزال يضيف إلى مسيرته خطوات تعزّز اسمه في محافل الشّعر العربي الحديث.