

كيف تهدم؟ كيف تبني قصيدة؟

ما زال ذلك يحدث كأنه أمامي الآن: أخذ علبة سردين فارغة، أطرقتها بحجر وأثقبها بمسمار، وإسماعيل، ابن خالي، يضحك ويسخر، فهو لا يرى في يدي إلا تنكة، وأنا أراها مشروع سيارة - لعبة، ثم تأتي لحظة حاسمة: طريقة واحدة بالحجر ستفسد كل شيء، وقد.. قد تصنع من العلبة الفارغة سيارة - لعبة، وأتردد، أغتاض من إسماعيل الساخر، أتهمه بتشتيت أفكارى، وقد أحمله مسؤولية إخفاقي المؤكد، فأطرق العلبة كيفما اتفق، وألقي بها تنكة مطعوجة شائهة..

ولا أزال أتساءل: هل كنت محقاً؟ هل كانت ستبزغ سيارة - لعبة من تلك العلبة المسكينة؟ أم أن ابن خالي، بنظرته المحايدة وعمره الموازي، كان يرى العبث في محاولتي الساذجة؟ وماذا لو لم أطرقتها تلك الطريقة الأليمة الحاسمة؟ وهكذا أنا مع القصيدة.

الموهبة؟

لعلي أملك، منذ طفولتي، موهبة أن أكتب، لكن ما هو هذا الذي أكتب؟ ما مستواه؟ ولماذا هو من الهشاشة بحيث تفسده جملة، أو حتى كلمة في غير مكانها؟ وهل هي في غير مكانها فعلاً؟ أما إسماعيل فإنه يتعذد ويتمدد، يصبح جمهوراً منصرفاً إلى ما يراه أكثر نفعاً: العمل أو النفوذ الاجتماعي، فإذا فطن إلى شقائى مع العلبة الفارغة، طلب منها أن تكون شيئاً مجدياً كالرّاديو أو التّلفزيون، ولم لا؟ أليس يونس شلبي وليلى علوي أهم عنده منى وأكثر فائدة؟

ستبدو الشكوى من الكتابة، نوعاً، من الدلع الماسوشي السمج، وفي زمن استسهال الكتابة وتنميطها يبدو ذلك مفهوماً، ولكنه لا يعنى من حقيقة أن الكتابة ابتلاء، ولا سيما في الشّعْر، فكانك، مع كتابته، تمشي على بيض أو زجاج، وأي خطأ يفسد أي شيء، وسنأتى، عاجلاً، أم آجلاً، تلك الطريقة الخطأ التي ستحيلك إلى أول السطر من جديد... هل ذكرت اسم سيزيف؟

حين بدأت التجربة، كنت مترعاً بالزير سالم وبكائه على كليب. وكنت أتوقف عند سطور المشطورة

التي تنتهي بحرف واحد. وجعلت أقد هذه السطور قبل أن أعرف أن هناك من يسميها شعراً، ويسمي الحرف الموحد قافية. ثم وقعت الكارثة، فهناك شيء اسمه الوزن لم أعرفه قبل الوصول إلى مرحلة الدراسة الثانوية!! هكذا أخذت مشكلتي مع الشعر تنحو منحى إيقاعياً منذ البداية، وكان عليّ أن أعارك الوزن مبكراً، ليرميني مورييس قبوق، أستاذي وملاكي الحارس، بقنبلة جديدة: الشعر الحديث.. قصيدة التفعيلة. ولقد كان اقتراح قصيدة التفعيلة، المرجومة في بداية الستينات أشبه بممارسة العادة السرية لأول مرة: الكثير من النشوة والكثير من الرهبة والشعور بالإثم، والسؤال المبكر يعلق بالمصير: إذا لم يكن هذا الشعر شعراً أفلمن أكون شاعراً؟

متطلبات واستعدادات

وقبل أن ألتقط أنفاسي، يفاجئني الشعر الحديث بأنه مُتطلب أكثر مما أنا مستعد، فليست المشكلة في تنسيق التفعيلات وفرفطتها، بل في طبيعة الشعر واستحقاقاته. إذا كنت لا تزال تقليدياً في روحك وأدائك فلماذا توجع رأسك بالحديث؟ أن تكون شاعراً حديثاً يعني أن تكون إنساناً حديثاً، في رؤيتك لذاتك، للآخر، وللعالم، وقبل أن تتزود بجناحي إيكاروس عليك أن تخلق، في العمق منك، نزعة الطيران، وهذا يتطلب، لا أن تضيف الكثير وحسب، بل أن تتخلى عن الكثير. كيف تجدد أثاث شخصيتك وقيمك وتبقى نفسك؟ أي ورطة هي القصيدة الجديدة؟ أضف إليك أن النزعة الانقلابية أو تغيير الذات ليس مما يتم بقرار، بل هو متواليمة من الأسئلة تجعلك عرضة لاختبار دائم، وهكذا سيفتادك الشعر، سعيداً وفزعاً، إلى الثورة...

«الثورة»؟ أحسب أنني، بوصولي إلى هذه الكلمة، استحققت صفرأ مكعباً عاجلاً غير قابل للطعن أو الإستئناف، من فريق جاهز مطمئن إلى مكتسبات جديدة، مؤداها أن كل ما ينتسب إلى القضايا العامة هو مباشر، وكل مباشر تقليدي، وكل تقليدي مطرود من جمهورية الشعر، وهكذا ليس إلا أن ترص المقدمة الصغرى إلى المقدمة الكبرى، حتى يتساوى الماء والخشب، فإذا بأدعياء هذا الضرب من الجديد، يعيدون إنتاج أسلافهم القائمين: كل جديد بدعة، وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار. ولهؤلاء وأولئك نترك للفرنسي الجميل مالارميه أن يجيب، أو الجاحظ (حسب استعداد المتلقي) فيقول إن الكلمات لا الأفكار هي التي تبني القصائد، وأن المعاني في الطرقات ملقاة، وإنما العبرة في الأسلوب. ولكن الكلمات ليست بريئة، وما هي بمحايدة، و«الأسلوب» هو الكفيل بهتك براءة الكلمات، بمعنى أن في الشعر كيمياء تفرغ الكلمة من شحنتها السابقة وتحلّ فيها علامات وإشارات جديدة. هكذا لا يكون الماء، في الشعر، ماء تماماً، ولا الحجر حجراً، بل ولا حيفا حيفا، حتى لو بقي في الكلمة ما يدل على معناها المباشر، فإنها ستكون تحت ضوء جديد يكشف، أو ظل جديد يوحي، لهذا فلا خوف على الشعر من موضوع ممكن وآخر غير ممكن، كل شيء قابل لأن يتشعر، على أن يسقط منه، في طريقه إلى القصيدة، كثير من تركته النظرية، وصفاته الإجرائية (الوظيفية بالمعنى المباشر أو حتى المبتذل)، وأن يكتسب شروطاً جديدة لا يملك تحديدها إلا الشاعر، ثم يأتي دور الناقد لاحقاً، ومتأخراً، ليكتشف...

بهذا الفهم لا تكون الثورة تمجيداً للكلاشكوفات والحجارة أو دغدغة لمشاعر جمهور يطلب بضاعة

متفقاً عليها بين البائع (الشاعر المفترض) والشاري (الذوق السائد)، مع أن الشعر، أي شعر، لا يحظر استخدام هذه العبارة أو تلك، بل يسأل عن موقعها في النص وعلاقتها ببقية الكلمات، ولهذا تخيفني الكلمة في القصيدة، فبقدر ما هي علامة إيجابية، يمكن أن تقوض معمار القصيدة.

نُفور وعناق

ليس للشعر وصفة جاهزة، ولن يوجد كتاب لتعليم الشعر من غير معلم. وأحسب أن الشاعر، بحد ذاته، هو ساحة صراع، عملية تقويض وبناء مستمرة، حالة من النفور بين الأشياء، تعقبها أو تواكبها حالة من العناق. فالشعر يرفض، يقوّض، يززع الثقة، ولكنه يؤسس، ببطء ودأب، لرؤية ورؤيا جديدتين باستمرار. ولهذا قد يُثور الشعر على نفسه، ويُشأب على ما أسسه في وقت سابق، لا على مستوى اللغة وحدها، بل على مختلف المستويات التقنية. والقصيدة الناجحة لشاعر ناجح، ليست محكومة بشرط أحادي يتعلق بموهبة الشاعر، لأن الخبرة تتدخل، والمعلومات أحياناً. والآن حين أقرأ بعض نتاجي القديم نسبياً، أتشج من حماقة ارتكبتها هنا أو هناك، لا عن خلل في القدرة الغامضة المسماة موهبة، بغض النظر عن حجمها، بل عن فهم خاطئ لما قد يصلح للشعر وما قد يفسده.

ولكن هذه الأفكار ليست معلقة في الهواء، فكما قال جان كوكتو: قد لا أعرف ما هو الشعر، ولكنني أعرف ما ليس شعراً. ومما ليس شعراً أن تقع القصيدة في حالة شيزوفرينيا بين رؤيا وهدف حديثين من جهة، ولغة وأدوات تقليدية من جهة ثانية. إنك غير قادر على التغيير بأسلوب يتسم بالمحافظة. فالثورة لا تقوم على عناصر متصلة بالمضمون وعناصر مغايرة لجوهر المضمون. ثم إن في أية قصيدة جيدة شيئاً يخدم الإنسان حتى لو لم تتم رؤيته بالعين المجردة، أي أن الالتزام، بمعناه المباشر، ليس هو الشرط الملزم لنيل القصيدة وإن كان الإلتزام في الحياة بشكل عام، شرطاً لجدوى هذه الحياة.

على أي حين أخلو إلى قدرتي مع الصفحة البيضاء، لا أكدر هذه الأفكار في رأسي، بل أصدر عنها في حالة واعية وغير واعية، ثم يبرز شخص القصيدة، بعد إتمامها، بوصفه جاسوساً لصالح القارئ على دخيلتي: ما أو من به، ما يترسب في لا وعيي، ما أقدر وما لا أقدر عليه. وأنا دائماً دائماً.. مُهذّب بالطريقة الخطأ التي قد تحول السيارة الممكنة إلى تنكة شنيعة شائهة، ولعلي لا أنفرد بالحاجة إلى «كاهن شعري» لأعترف بخطيئات فنية جنت على كثير من قصائدي بسبب سوء التدبير الناجم عن وضع العناق مكان لحظة النفور، أو العكس، من ذلك - وهذا مثال ليس إلا - أني كتبت قصيدة بعنوان «الشمس» العام ١٩٧٩، أتى مدخلها هكذا:

هل الشمس التي يرسمها الأطفال في الدفتر

هي الشمس التي تُشرق يوماً؟

سؤال لم يكن يوماً عادياً

فماذا جنت الوردة حتى أقبل العسكر؟

وكان من الممكن أن أسترسل وأنتشر، في سعادة شعرية، تطرح أسئلة متصلة بالحياة والحق والفرح، لولا أن جرثومة الأيديولوجيا تسللت إلى النص، فإذا بي أتورط «في الأول من أيار»، ولأن المصائب لا

تأتي فرادى كما يُقال، فقد أنهيت القصيدة بهذا الشعار الساذج «لن تغرق في ليل المنافي سترة العمال». واقع الأمر أنني حين أفسدت اللعبة بالطريقة الخطأ لم أكن مفيداً للطبقة العاملة، وحين أعترف بذلك الآن فإنني لا أتذكر للأول من أيار، ولكنني اقتدت الشعر إلى سوق الخطابة، فأفرغت القصيدة الشقية من الدينامية الممكنة، ولم أصل - من جهة ثانية - إلى «الطبقة العاملة» لأن البداية كانت مُنحازة، كما أعتقد، إلى لغة غير سياسية بالمعنى الضيق المتداول لكلمة سياسة.

تعال ولا تجئ

لا من أغنية فيروز، بل من حكاية جدتي العمياء، أقتبس عبارة «تعال ولا تجئ»، وأدلف منها إلى العلاقة الحرجة بين الشخصي والعام في الشعر. فالأسئلة الكبيرة: الوطن، المجتمع، التاريخ، تستدرج الشاعر إلى حومتها، ولا سيما إذا كان متورطاً في حيثية إشكالية كأن يكون فلسطينياً. ولكنه حين يصغي إلى متطلّبات الشعر الصافي، المبرأ من الزوائد والمناسبات والإلتزامات، يجد أن هذه الاسئلة الكبيرة تُعيده من حيث أتى. فقد يكون مطلوباً منه الإجابة عنها، ربما في الصحافة أو العمل الوطني أو الاجتماع، أما الشعر فله شأن آخر.

على الجبهة الثانية يقف المتربصون المزودون بالميكروسكوبات، ليحرسوا الشعر (ولا تدري من كلفهم بذلك) من مكروب الوطن وكل قضية عامة. فهؤلاء يقولون للشاعر المتماهي مع شجرة تخصه وحده في مكان بعيد: لا تجئ لأتُك مطرود من دارة الشعر.. وساعتها لا بد من السؤال: أين يبدأ العام في الشعر وأين ينتهي؟.. هنا، يجدر الإنتباه إلى أن القصيدة تتحول إلى شأن عام منذ خروجها من حبر الشاعر إلى المطبعة. ولكنها، بما هي طاقة شعورية، لا يمكن إلا أن تكون ذاتية. بل إن بين مهام الشاعر الكثيرة، الملزمة، وإن كانت غير المدونة، تذويت العالم والتعامل مع جُؤونه وانفجاراته واستراحات مُحاربيه، بوصفه شأناً ذاتياً حميماً، بحيث تتحدّد المعادلة:

ذات - موضوع - ذات

فإذا أنفذ من وجع الرأس هذا، إلى لحظة تطبيقية، أجد من حقي السؤال عما إذا لم يكن حرمانني من وطني شأناً ذاتياً؟ أذكر أننا كنا بضعة أصدقاء في جمهورية لاتفيا على بحر البلطيق: وكنا لبنانياً وعراقياً وفلسطينياً وأثيوبياً، وليلة الوداع طاب السهر، وجعل كل منا يتحدث عن بلاده التي إليها غداً سيعود. أما الفلسطيني، الذي هو بالمصادفة أنا، فقد تلعثم قبل أن يُجيب عن سؤال الأثيوبي: إلى أين سنذهب؟. وهكذا وجدنتني أكتب «أن يعودوا وألا تعود إلى البيت...»، إلى آخر القصيدة التي يمكن أن أفشي أسرارها الآن، فأقول: إنها، بمعنى ما، مباشرة، بل وتقريرية. فقد كنت أكتب ما تُمليه عليّ مشاعري التلقائية في تلك اللحظة، والآن، بعد إرسال القصيدة إلى المعمل الجنائي، وأخذ البصمات التي تُثبت تلوث اليد بتراب فلسطين، أنتظر الحكم المبرم المتبرّم.. ولكنني لو تركت القصيدة معلقة من غير إشارة إلى الضاغط التي أملاها عليّ، لربما مرّت بسلاسة وسلام.

ومع ذلك فقد يكون لهذا الحكم المتبرّم المبرم روح وأصول، لأنّ الشاعر الذي يتسلّل إلى الجملة

الخطابية بهدف تهيج المشاعر، تحت دعوى أن الوطن شأن ذاتي، سيكون يضحك على نفسه قبل أن يضحك على الآخرين: إنه هكذا يهدم القصيدة بيديه..

بعد هذا لا بد من أحكام مُحَقِّقه، تتفهّم ولا تسوغ انسياق شاعر ما، إلى مجاملة السطح على حساب العمق، هي أن آلية الذوق السائد شيطانية في قدرتها الإستدرجية. وطوبى لشاعرٍ يعرف أين يضع خطواته، فيما يُناديه الإغواء المخاتل الملوّن بالنار والدُموع: تعال ولا تجئ.. وكما يقال في لغة هذا الزمان: هنا، والأّن.. عليك أن تقرر إما أن تأتي وإما أن تستنكف.. أليس في هذا إعادة إنتاج للقلق الأول على العلبة المسكينة من الطريقة غير المأمونة؟

إعادة النظر

إنّ هذه القصيدة، وغيرها بطبيعة الحال، من شأنها ان تُلزم الشّاعر بإعادة النظر فيما يكتب، وإذا كانت لحظة الكتابة تتسع لكل ما يخطر على البال ويجري به القلم. فإنّ القصيدة، بعد ذلك، ليست رهينة عذريّة شريقيّة، فهي قابلة للإقتضاض من حيث الحذف والإضافة والتعديل. والنص الشعري لا يخضع لقواعد بروتوكولية تُلزم الشّاعر بعدم المسّ بقصيدته بعد نشرها، فنحن نردّد روايات مختلفة، قد تكون متناقضة أحياناً، لبعض الشعر الموروث، وقد حفظنا من المتنبي العظيم قوله: «أطويلٌ طريقنا أم يطول؟» ثم قرأناه مرّة ثانية هكذا: «أقصيرُ طريقنا أم يطول؟»، ولا أظن ذلك عائداً إلى تناقض الرواة بقدر ما هو عائداً إلى مزاج المتنبي الذي أعاد النظر في بيته الجميل، وإذا كان هذا يُربكنا من حيث جهلنا بالقول الأول والقول المُعدّل للمتنبي وسواه، فإن المطبعة الحديثة تُورّخ لأرقام الطبقات، ويستطيع القارئ المعاصر أن يعتمد الطبعة الأخيرة للشّاعر، إلا في حالات البحث والاستقصاء الخاصة، كتلك التي تُقارن بين «الأرض اليباب» كما كتبها إليوت أوّل مرّة، وبينها بعد موافقته على التعديلات التي أحدثها عزرا باوند.

وقد نخلص، ممّا سبق، إلى مقترح لآلية إنشاء القصيدة. ومع أن الآليات قد تكون متعدّدة بعدد الشعراء، إلا أننا نستطيع الإفتراض أن هناك لحظة خالصة للخلق الفني، لحظة يكون فيها الشّاعر مأخوذاً بوضع خاص مع ذاكرته ووعيه وقلقه وتوتره، وبموازاة ذلك، فإن هناك رقيباً منه يشهد عليه، ويُمارس تأثيره في القصيدة بشكل أو بآخر، هذا الرقيب هو الذي يُملي على الشّاعر أن تكون القصيدة موزونة أو غير موزونة مثلاً، وإذا كانت موزونة فما هو البحر الذي تعتمده؟ وإذا كانت غير موزونة فما هو المكافئ الموضوعي الذي سيعوّض عن الوزن؟ ثم إن الرقيب الخفيّ هذا قد يتدخّل في تجانس الكلمات وجدل الصورة مع الفكرة، وهذا ما يُفسّر أنّ الشّاعر يشطب ويمرّق الورق أثناء الكتابة. ولنلاحظ أنني أتحدث عن الكتابة لا عن القول، فالشعر الحديث، كما أفهمه، مرتبط حكماً بالكتابة، حتى لو «نزل الإلهام» على الشّاعر بجملة أو صورة يتم توظيفها في ما بعد، أثناء عملية الخلق. لذلك من الصعب أن أضع تخطيطاً مُسبقاً للقصيدة، لكنني لا أتنازل عن دوري في قيادة الصور والأفكار مع العلاقات الناشئة بينها، إلى برّ أمان القصيدة. وقد تُغرّيني القصيدة بكتابة قصيدة أو قصائد تُكملها، أو تمتح من مناخها (في مجموعتي «كسور عشرية» مثلاً، قصائد متجانسة تنهل من عالم الطفولة) وقد تحرّصني قصيدة جديدة

لي، على إعادة النظر في قصيدة سابقة، بحيث تتكامل القصيدتان.

خروف أسود

يبدو أن لكل شاعر بيئتين لا واحدة، البيئة الأولى هي العامة التي تشتمل على منظومة من القيم والأسئلة الثقافية والاجتماعية والسياسية وما إلى ذلك، والثانية هي البيئة الضيقة التي توجهه وتؤثر فيه بما يشبه التأثير الحزبي الخلوي. وإذا كنت ابن جيلي العربي الفلسطيني المولود في أواسط الأربعينات، فإن القواسم المشتركة لما يُسمّى بجيل الستينات تشملني من حيث كتابة قصيدة التفعيلة، والإلتزام بالثورة الفلسطينية، على خلفية هي خليط من وجودية وقومية، إلى قلق وحيرة، أو اصطفاها راديكالي انفعالي متطرف، ولكن ما وصفته بالبيئة الضيقة قد يكون الأخطر والأعمق تأثيراً.

فقد هداني اقترابي من المرحوم موريس قبقي، إلى الإنشغال بالشعر بما هو شعر، على حساسية عالية تجاه اللفظة الأنيقة والسيطرة على الإيقاع، وقد تهيأ لي، في البداية، أن الشعر نوعان: جمالي برناسي يقوم أساساً على الحب والإحتفاء بالجمال، وقد يكون سعيد عقل هو رمز الأثير، مع الاعتراف المطلق لنزار قباني بدوره التاريخي في تخفف القصيدة من أعبائها البلاغية.. ونوع آخر من الشعر قد يكون أقرب إلى المدرسة الطبيعية من حيث التوغل في مشكلات النفس البشرية ونوازعها وعقدتها، وهذا يتطلب - كما كنت أتصور - قدرأ من الصور الشرسة وربما المنقورة والألفاظ الوحشية التي لا يستسيغها مألوف الشعر: الأفاعي، الوُحُول، الديدان، السياط، وكان إلياس أبو شبكة هو شيخ شباب هذا النوع من الشعر، وسرعان ما تلقفني عالم خليل حاوي، لأصل إلى شعر توفيق صايغ، ومنه تولدت عندي قصيدة النثر بوصفها إحدى الإختيارات لا الإختيار الوحيد، فقد كانت بذرة الإيقاع الموسيقية متضخمة في تربة روعي، وهو ما أغراني باستخدام أوزان الشعر العربي كلها، مع الزيادات والتوليدات وغير الموزون والدوبيت. ويستطيع قارئ مجموعتي «واحد وعشرون بحراً» أن يلاحظ أن كل قصيدة فيها، تختلف من حيث الوزن عما سبقتها وما تتبّعها، ولم تكن تلك نزوة عروضية، فقد كررت هذه التجربة في مجموعتي «هكذا» وكذلك في «كسور عشرية»، وفي شعري الموزون كله، لا توجد قافية واحدة شاردة، بل لكل قافية أخت أو أكثر، وما استخدمت الخبب إلا بتفعيلة كاملة «فعلن» بتحريك العين أو سكونها، ولم ألجأ إلى صيغتها المهَيضة «فاعل»، وهي غير «فاعل» فتلك تفعيلة تحقل الوزن إلى عالم ايقاعي جميل، لكنه مختلف، أما القصيدة غير الموزونة، عندي، فهي محكومة بشروط تمليها كل قصيدة على حدة.

وخلال هذه التجربة، لا بد من وقفة أشبه بالاعتراف عند مرحلة من عمري (منذ منتصف الستينات إلى منتصف السبعينات) عندما شاع في أواسط الثورة الفلسطينية، إصطلاح «الواقعية الثورية» الذي ابتكره الأستاذ ناجي علوش، وذلك في مُقدّمته لمجموعي «حكاية الولد الفلسطيني». والواقعية الثورية تأخذ من السلفية والواقعية الاشتراكية أسوأ ما فيهما، من حيث الركون إلى النبرة الخطابية، واعتماد الشاعر شاهداً وعرفاً ومُحرّضاً، بحيث يأخذ الشعر مرتبة إجتماعية وطنية أكثر منها ثقافية. وقد تبنى هذا الإتجاه أخوة مُخلصون: نزيه أبو نضال، مُنير شفيق، خالد أبو خالد، وغيرهم ممن هم أقل شهرة،

ولعلّي كنت خروفاً أسود في هذه المجموعة، فمع ما كنت أنعم به من دلال ومباركة، إلا أنني كنت أقاوم هذا الاختيار، بما يمكن أن يبدو جحوداً وفضاظة، فقد أسقطت مقدّمة الأستاذ ناجي علّوش من الطبقات اللاحقة لحكاية الولد الفلسطيني، وهاجمت كتاب «الشعر الفلسطيني المقاتل» لنزيه أبو نضال مع أنه يخصني بمديح كثير، إلا أن هذا لا ينفي أثر تلك «البيئة الضيقة» في شعري آنذاك، ولكنه يُفسر دلالة عنوان مجموعتي المغضبة «بغير هذا جئت»، فالعنوان لا يعترض على كثير من السائد في حياتنا الوطنية وحسب، بل يُحاول أن يتعدّى ذلك إلى الاعتراض على أشكال التعبير السائدة ممّا يُمالئ رغبات الجمهور السطحيّة.

أُحَاوِلُ وَأَتَعَلَّمُ

إنّ تأثير البيئة الضيقة في شاعر ما، قد يحكمه بفهم مُعيّن للشعر، من المحتمل أن يؤذي الشعر ذاته، ولكنه يمكن أن يكون تأثيراً خلاقاً. ولقد انشغلت، فترة ما، بإشاعة حالة نثريّة في بعض قصائدي متوهماً أنّ ذلك يجعلها أعمق، وأنقذتني «البيئة الضيقة» من ذلك الوهم، بحيث أنني أضع يدي على قلبي، أحياناً، حين أراجع بعض قصائدي الحميمة التي شوّهتها بكدمات نثريّة.. ولا أقصد غير الموزون بطبيعة الحال.

على أن إسماعيل يرى ما أفعله حتى الآن، فيهرّ رأسه شفقة وسخرية، فيما أمضي إلى استكمال ما بدأت به، قلقاً، متحسباً للطريقة الخطأ التي تترك السيارة الممكنة، تنكة لا فائدة منها.. وأذكر عنواناً لمقالة ساخرة كتبها شهيدنا غسان كنفاني «كيف تفسد قصة ناجحة؟»، فأخشى أن يكون جوابي عن هذا السؤال الهام «كيف تبني قصيدة؟» هو: كيف تهدم قصيدة ناجحة.. لست سعيداً بذلك، لكنني أحاول، أتعلم وأتألم.. إنها مشكلتي أولاً وأخيراً، ولن أتوب.

أحمد دحبور