بيان

باتجاه قصيدة عربية جديدة

علي الطائي

تنشر **الآداب** في الصفحات التالية «بياناً بصيغةٍ مقدّمة» كما وصفه الشاعر العراقي علي الطائيّ الذي يطرح نظرية «القصيدة الأدائيّة»، داعين الشعراء والنقّاد الى مناقشتها.

(١)

منذ صدور مجموعتي الشعرية الثانية **مائدة للحب ومائدة للغبار** وأنا مشتبك مع حالة فنيّة خاصّة تجاه ردود فعل شعرية خاصّة، تتلخص في أنني جالس الى مائدة لا رغبة لديّ في حديثها؛ فقد كان ولم يزل ذا نكهة لم تتغير، وطعم وتأثير لم يتغيرا إلا قليلاً.

لقد كان صعباً عليّ الخروج الى فضاء خارج فضاء هذه المائدة؛ فهي واجهة السائد الشعريّ ومزاجه وإمكاناته التي عن طريقها تستطيع أن تزيد في المتراكم من الحديث الذي لا معنى ولا تأثير له، ولكن لا تستطيع أن تغيّر في المتراكم من الحديث لأسباب منها: ضعف وعي التجديد، وضعف ثقافة التجديد آنذاك لدى من يُفترض أنهم قادة الحركة الشعرية الجديدة ... الأمر الذي دفع الى الاكتفاء بالسير مع النسق، والتردّد أمام زيادة الجُرَع الحداثية. ويبدو أن هناك تقاليد فنيّة مختلفة تقف دون هذه الجرع، إلى جانب اعتبارات اجتماعية تتحدد بالذائقة والذاكرة العربية الايقاعية .. الخ؛ ويضاف الى هذا : الجانب الأخلاقي التقليدي، وأعني به أخلاقية الصفّ الشرقية التي تحكم مبادرات الفرد وتمنعها باستدعاء قرار المجموع، وكأن الشعر ليس إبداعاً فردياً. وبعض من هذا يعود الى أن الذي حدث ويحدث عندنا في الوطن العربي خصوصاً والشرق عموماً هو أن الجماعة الشعرية تبدأ متفرقة وتظل متفرقة، في الوقت الذي يتحتّم عليها أن تعنى بخلق المبدعين أو فرزهم. وهذا يتنافى مع مفهومنا للبطولة الذي يؤكد على أن القوة المجتمعة المنظّمة هي التي تخلق أو تفرز البطل؛ فخروج نفر محدّد من المبدعين على ذلك التفرق يعتبر خرقاً لتقاليد شعرية يفترض

بعد مرور ٤٦ عاماً على قصيدة التفعيلة، تبيّن أنّها من الضعف بحيث لم تشكّل خطوطاً مستقبليّة تكشف عن قوّة مبتدعيها!

أن لها قوة المعاصرة والذائقة المهذّبة؛ لكنْ تبيّن وبعد مرور ٤٦ عاماً على قصيدة التفعيلة أنها من الضعف بحيث لم تشكل خطوطاً مستقبلية تكشف عن قوة الحركة أو التجمع ذاك وأهدافها ... على العكس مما يحدث في الثقافة الأوروبية حيث يبدأ التأسيس المدرسي للجماعة بأفراد يشكلون زخم الحركة الفنية أو الشعرية، وهذه تضع أولاً أهدافها مكتوبةً وتُصدر بياناً أولياً تعقبه بياناتٌ تعرض عبرها كلّ الذي تطمح إليه من خطوط التغيير، ثم تتفرق شكلياً، لتزاول نشاطها الإبداعي كلاً أمام حريته.

(٢)

لقد راوحتُ كثيراً مع السائد حتى صدور مجموعتي الشعرية الثالثة **أسابيع المحبّ الأعزل** التي تلاشت ذيولها بعد نشر قصيدتي «الأسابيع الجافة والأخرى الممطرة» لأعلن أمام نفسي في الأقل أنني أصبحت على يقين تام من أنّ الشعر لم يَعُدْ هو الكلام الموزون المقفّى، وليس هو الكلام الموضوع أو المنظوم في تفاعيل متعددة تطول أو تقصر أسطُرها كما في قصيدة الروّاد، وليس هو الكلام المنثور ذا المزاج الشعري ... بل هو خلاصة فحوى الشهادة التي يكتبها الشاعر الحقيقي أمام حريته التي هي مسؤوليته التاريخية، مستنداً الى خبرة ثقافية منهجيّة ذات أفق ستراتيجي، لا تقل عن عشرين سنةً، بالإضافة إلى التفاعل غير المنقطع مع حركة العصر وإنجازاته بشكل عام.

(٣)

إن الشعر العظيم طاقة حرة ذات إمكانية جذب ذاتية تتفاعل مع العناصر الحيّة ذات القوة الإبداعية الكامنة في اللغة، وطاقة الماضي التي هي الرؤية المتاحة... وكذلك في استعداد الموهبة المنظمة وتفاعلها مع المحيط الذي يعتبر إفرازاً عالي الشاعرية، إضافة الى قوة الزمن وإعلانها الدائم للصراع الذي لا ينتهي.

عبرْ هذا التفاعل الإبداعي تتبيّن طاقةُ الشعر العظيم وتأثيرها، عندما تضيء مساحات في الذهن والواقع والنفس تساعد على حفظ التوازن النفسي البشري الذي يعمل نتيجة لذلك على استمرار التوهّج الذاتي، والرغبة في امتلاك الجمال بشكل ما. وهذه هي قوة المعنى الذي هو أساسُ كلّ إبداع عظيم.

(٤)

كذلك تأكّد لي من خلال انحيازي للمعنى، وبعد ثلاثين عاماً من العمل الشعريّ الدائب، أنّ الشعر ليس طرازاً معمارياً واجهتُهُ الأولى الشكلُ وحرفيته، بل وجدت أنّه المعنى الذي يعبّر عن روح الأمة التي لا

تحتاج الى شكل بقدر حاجتها الى مضمون متجدّد يكتسب شكلَه من الفعل العام لحركتها وتفاعلها بين الأمم المتقدمة ومعها. ومن مراكز ذلك المضمون الحضاري المهمة: اللغة.

الشعر هو المعنى الذي يعبّر عن روح الأُمّة، التي لا تحتاج الى شكل بقدر حاجتها إلى مضمون متجدّد يكتسب شكلَه من الفعل العام لحركتها وتفاعلها بين الأمم المتقدمة!

إن اللغة العربية من اللغات العالمية الأصيلة ذات القوة المطلقة؛ وأقصد بالقوة المطلقة: مجموع الزخم الشعري والروحي والبنيوي .. الخ لأصولها وتاريخ آدابها وفنونها. فهي أساساً نتاج حضارة مضمون إبداعي شاملة عميقة الجذور تمتلك قوة المعنى بحكم كونها لغة حضارة سادت قروناً أصقاعَ العالم وصنعت حضارات.

لذا نجد أن عمل اللغة الحرّة المطلقة في الشعر يتجلّى دائماً في المعنى أكثر من تجلّيه في الشكل، بحكم كون الحضارة معنى قبل ان تكون شكلاً. ولا أقصد هنا الشكل في جانبه الهندسيّ وإنما جانبه الأدائي؛ فالشكل الشعريّ أداء قبل أن يكون هندسة. وأعود الى المعنى فأقول: إنّ المعنى هو الوجه المرئيّ للحرية، حرّيتنا، حرّية الأمة، الذي يتحوّل عادة الى غموض وتسيّب أو أداء يُشكّل الغموضُ هنا الوجهَ المرئيَّ للخوف من الحرّية، ولضياع الفرص التاريخيّة والحضارية للأمة أيضاً.

من جانب آخر تأكّدتُ كذلك أنّ الشعر يضمحلُ ويتحوّل الى آلية إذا أُخضع الى نظام مُحَدِّد للأداء ومُغلِق للآفاق ومُؤطِّر للوظيفة. بينما تؤكد لنا التجاربُ العالمية على هذا الصعيد أن الشاعر الحقيقيّ أمام حريته هو الذي يعمل وفق خطوط فنيّة عدة تعمل في الوقت نفسه بإيقاعات متجدّدة عديدة وبأشكال تتبّدل حسب طبيعة الأفعال وردودها داخل ذات الشاعر الشعريّة وإمكاناتها المتقدّمة الفاعلة. وتتّضح هذه العملية الإبداعية كلما زاد ارتباطُ الشاعر بالعصر، وبقوّة التغيير الكامنة فيه، والتي تتّضح عادة في مقدّم كل جيل شعريّ تتوفّر له فرصٌ إبداعية تعتبر تاريخية كلما كانت درجات التجديد والتحديث فيها عالية ومثيرة.

(٥)

تأكد لي كذلك أنّ موسيقى الشعر التي نسمّيها عروضاً، هي أيضاً من مُعطّلات القدرة الشعرية لدى الشاعر الحقيقيّ الذي لم يخرج بعد من قسرية النظام الثابت للتقليد الشعري القديم، بشكل كامل.

واسمحوا لي هنا أن أكرر معلومة معروفة تغيب باستمرار عن أذهان البعض، وهي أنّه في المراحل المبكرة للقصيدة العربية كانت الموسيقى بعداً فنياً مطلوباً لاعتماد الوحدة الشعرية اعتماداً أساسياً عليها، لما تحفظه للقصيدة من قوة نَقْلية ومصدريّة تدعم صدقَ الناقل أو الراوي أو المستشهد أو المرسِل .. الخ. فقد كانت الشفاهيةُ مزدهرةً آنذاك بحكم غياب وسائل الكتابة وتقنية التوثيق والايصال. وكان لها مراسلون، كما للإعلام في الوقت الحاضر، سمّاهم الدارسون بالرواة.

أما الآن فقد اختلفت الحالةُ، واختلفت الصورة، واختلف أولاً وأخيراً هنا الزمنُ والناسُ والذائقةُ والمزاج والعادات، وتهذّبت الرسائل، وتهذّب المتلقّي، وتقلّصت المسافاتُ إنْ لم تكن قد نُسفت، وأصبح العالمُ قريةً صغيرة بالمفهوم الإعلاميّ. يضاف الى هذا: استحداثُ بدائل عصريّة للتطريب والغناء والرقص وإمتاع الأسماع والأنظار، حلّت محل أوليّات أو متروكات حضارية كانت مبرّرَةً قبل ثورة التكنولوجيا وتقدّم فكر الإنسان وذائقته ورؤيته للكون.

إذن، لمّا كانت القصيدة رسالةً حضارية يحدّد طبيعةَ خطابها العصرُ ودرجةُ تقدمه، فهل بقي مهماً الآن ونحن في أعلى درجات التكنولوجيا المتطوّرة على صعد متطلبات الحياة كافةً أن أكتبَ قصيدةً موزونةً مقفّاةً بذائقة طَيِّبي الذكرى امرئ القيس وعنترة العبسي ومزاجيَّتِهما ليحفظها فلان الفلاني ويقطع البراري على حصانه ليوصلها الى صديق لي في القيروان؟.

(٦)

إنني أدعو هنا الشاعر الجادّ الذي يؤمن بأن انتصار التجديد والحداثة هو مآل التطوّر التاريخي والحضاري الأكيد لكل البشرية أن يكون حقيقياً مع نفسه وناسه باستمرار، وذلك بأن يقف أمام حريته. وبهذا يقف وجهاً لوجه أمام العالم .. وهذه مسؤوليته التاريخية باعتباره شاهداً حضارياً، لا يُخضع شهاداته الى شكل ومضمون محدّدين معروفينْ من قبل (فيتحوّل الى مؤدٍ تقليدي يقف في نهاية الصفوف)، بل يترك لشهاداته أن تتأثر وتتشبّع لفترة طويلة بكل الحقيقة من أجل اختراق الشائع، وتحقيق الديمومة والاختلاف الفنّي.

واستناداً الى ما قدّمتُ من وجهات نظر وما سأقدّمه في السطور المقبلة، أكتب في الوقت الحاضر قصيدةً تفيد الى حد بعيد من الحالة الشعرية للفعل الحياتي اليومي المستفيد من تراكم ردود الافعال بشكل منظم. وأما خطوتها الأولى فتبدأ بالإذلاء الشعريّ الحر المباشر بكل إيجابياته بعيداً عن الزيف والكذب واللعب والصراخ المصطنع.

إن قصيدتي التي أكتبها الآن هي «القصيدة الأدائيّة» التي تعتمد الأداءَ اللغويَّ الشعري الحرّ، وهي لا تخضع لشكل ثابت ومضامين شعرية شائعة، وقد أبعدها هذا عن الروتين البنائي للقصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة؛ فهذا الروتين في حقيقته عطب فنيّ استعبد النظّامين طويلاً، وقد تلاشت أسبابه الموجبة ولم يعد ذا جدوى.

(٧)

إن الاندفاع باتجاه اللغة – كمركز أدائيّ ابتكاري ذي طاقة شعرية من نوع ما تشكّل معه حركة دلاليّة وتبادلاً إيقاعياً خاصاً من أجل استيعاب

إمكانات المحيط وإنسانه وتفسيرها واعادة خلقها – يتيح لنا أن نؤدي ردود الأفعال النفسيّة بشكل حرّ، وبلا تأطير موضوع مسبقاً، من خلال مرورها بالطاقة الشعرية التي يطلقها الشاعر خلال عملية الفرز الشعريّ.

ولمّا كنا نتكلم عن الشعر – والشعر إمكاناتٌ إلهامية كونيّة تفجّرها ردودُ فعل داخلية وأوضاع خارجية – فإنّ المعادلة هنا تكون بالشكل التالي: إذا قلنا إن الامكانات الإلهاميّة للشاعر + ردود الفعل الخاصّة الداخليّة والخارجيّة = نتاجاً شعرياً مختلفاً في طبيعته عن إنشائية الإثنين وهو في الوقت نفسه نتاج تفاعلهما، فإنّ الذي نحصل عليه هو مضمون شعريّ يتشكل أخيراً وفق خطوط فعله الشعريّ كأداء، ولم يَفرض ذلك علينا أحدٌ، وانما كان ذلك نتاج الحالة التي تبلورت شعراً، بعيداً عن التصنّع والتصنيع ذي الأداءات السابقة أو الشائعة.

(٨)

تستفيد القصيدة الأدائية التي أكتبها – بالإضافة الى قوتها الأساسية التي هي اللغة في مخزونها الدلاليّ لا البنائيّ – من ذاكرات فنية ثلاث هي: ذاكرة التراث الشعري القديم + بعده التاريخي والإبداعي وذاكرة الشعر العربي المعاصر + ذاكرة ثالثة هي خلاصة طازجة لليوم والاسبوع والشهر والسنة، مفردات الزمن الذي نعيشه في خضمّ الثورات الحضاريّة السريعة الآن وخلال المائة سنة المقبلة في القرن الحادي والعشرين التي يؤكد العلماء المختصون أنها ستكون سنوات بذاكرة ملخّصة سريعة الأداء برقيّة.

(٩)

تبدو القصيدة الأدائية للوهلة الأولى بسيطة، وهو ما يدفع الكثير من الهواة الى كتابتها. غير أنها ستسقط أمامهم مثل رغيف الخبّاز القليل الخبرة؛ ولكنها مع الشاعر الحقيقي الذي يمتلك تجربة شعريّة متأصّلة عميقة ذات مراحل متعدّدة ستبدو – أو هكذا ستكون – صعبة فنياً. والسبب الأساسي هو أن هذا الشاعر سيكتب بحرّيته، لا بحرية السائد؛ ومهمته التحديثية هنا في جانب مهم من جوانبها هي في إعطاء هذه الممارسة الإبداعية أبعاداً رسالية تمزج التقاليد الخاصة للفن بالتقاليد العامة للمتلقي ومفردات استعداده النفسي.. إذْ لا بد أن يكون هناك من قارئ للشعر مهما اختلفت ظروف قوة الشعر وأزمانه.

ملاحظات واستنتاجات عن قصيدة التفعيلة

١ – اكتفت قصيدةُ التفعيلة بتحديث الشكل فقط، وأبقتْ على فنون القصيدة العمودية. ولم يكن هذا التحديث ذا خطورة فنيّة بنائيّة بدليل أنك تستطيع أن تحوّل آلافاً من قصائد التفعيلة بدون تعب اذا كنت نظّاماً جيداً الى قصائد عمودية. ولأكون أكثر وضوحاً أذكركم أن قصيدة الشعر الحرّ العربية لم يكتبها أحد لا السياب ولا غيره، في الوقت الذي سمي ما جاء به (هو أو غيره) بالشعر الحرّ. لكن الذي كتبه السياب وكتبناه معه هو قصيدة الظلّ الكلاسية التي ما عدا شكلها فهي قصيدة كلاسيّة عصرية الى حدّ ما.

قصيدة التفعيلة اكتفتْ بتحديث الشكل، وأبقت على فنون القصيدة العموديّة؛ وقصيدة الشعر الحرّ لم يكتبها السيّاب ولا غيره!

٢ – لم تُكتب قصيدة التفعيلة بحرّيّة الشاعر الحديث، بل كتبت بحرّيّة مستعارة من آلية السائد. ويبدو أن هدف التغيير الفنيّ لبنية القصيدة والاستمرار في تغذيته قد تحول الى رغبة بحتة في الاصطفاف أو تأكيد الحضور الشكلي للشاعر بعد أن يجد حظوة في الأوساط الأدبية، فيظل يراوح عبر الصحف والمجلات والإذاعة والتلفزيون والمهرجانات مجرداً من أية خطورة.

٣ – لم يدرك الشاعر أن موقفه تجاه مسؤوليته التاريخية يتحدّد بسلامة موقفه من حريته الإبداعية وخبرته وتواصله المستمر مع جديد حركة العصر. فاعتمد التصنّع والإثارة، وهذان عيبان يظهران في حالة غياب الموهبة عند الهواة.

٤ – ابتعدت قصيدة التفعيلة لدى معظم شعرائها عن التناول المباشر برؤيا فنية لأسباب الفعل الانساني ونتائجه، وأعطت أهمية للعمل الذي يتجاوز الحالة الحقيقيّة للتجربة الإنسانيّة.

٥ – وقف الشاعرُ الحديث أمام اللغة موقفاً اعتيادياً، فتعامل معها على أنها وسيلة للتعبير، بينما هي في الشعر وسيلة اكتشاف تعطيه قوة السحر وتخلق الأسئلة .. الخ. وهي بهذا تصنع الاختلاف، وتزيد من مبادرات التجديد، وتعمل على إدامة عملية الكشف الفنّي لأبعاد التجربة الانسانية باعتبارها قيمة إبداعية.

٦ – تأثّر الجانبُ النفسي، ولم يزل، عند الشاعر الحديث بقوة التأثير الحسّي للموسيقى والايقاع التقليديين.. وهو ما جعل قصيدته نسقيّة ذات أداء عاديّ.

٧ – تعمّد الشاعرُ الحديث وصفَ ما لا حاجة الى وصفه. فدمّر العمليةَ الشعرية، ووضع كلماته في غير مكانها، ولم يقتصد في وسائل البناء الشعري فأفقد عمله قوة التأثير. كذلك لم يُدركْ أنّ الإفصاح عن ردود الفعل تجاه المحيط بهدوء أمر مهمّ في إدارة العملية الشعرية، فآعتقد أن استخدامه لِلُّغة المألوفة يُعَد قصوراً فسقط في غموض غير مبرّر.

٨ – وقع الشاعر الحديث في خطإٍ فنيّ خطير وهو تحضير الاستعداد النفسيّ بالإيهام من أجل مواصلة الكتابة وتأكيد الحضور. فنتج عن ذلك رعافٌ شعري كثير، لا مبرّر له استهلك الورق والوقت.

٩ – لم يترك الشاعرُ الحريةَ لشكل القصيدة أنْ يتشكل من قوة التجربة نفسها، بل كان يفرضه عليها فرضاً؛ والسبب أنه كان حرفياً، مقلّداً.

١٠ – لا أدري لماذا فُهمت الحداثةُ الشعرية على أنها شكل، بينما هي

حركة خاصّيّتها لا تتحقق عبر نمط معين من الأشكال والموضوعات، بل هي طريقة في تناولها. فليس من واجبات الشاعر ان يكتب عن موضوع محدّد قبلاً، بل هذا من واجبات الناظم. وأما الشاعر فهو المكتشف الحقيقيّ لقيمة الأشياء، لا واصِفٌ لها.

١١ – عَمِل السائد الشعريّ على إبقاء الشاعر في إطار النتائج المتوقَّعة والمعروفة التي عادة ما يقدّمها النصّ العاديّ. وبذلك سمح الشاعر لنفسه كثيراً أن يبقى ذاتيّاً.

١٢ – إنّ قدرة حركة الحداثة تكمن في تأسيس مفاهيم جديدة تتعامل مع الفنّ والحياة. وهذا أمر مهمّ لم يتعب الشاعر الحديث كثيراً في التواصل معه. ومن نتائج ذلك القصور: الشكوى من عدم وجود قرّاء لقصيدة التفعيلة، وأنّ قراءها من الشتات.

١٣ – لم تُشغِّلْ قدرةُ الذاكرة الشعريّة لدى الشاعر الحديث الا أحياناً، بسبب سيطرة الرومانسية العاديّة، وتناسي أن الحالة الشعرية هي نوع من أنواع الذاكرة تحتفظ بوقائع سابقة على التعامل المباشر مع المحيط. لذا نجد باستمرار أن الممارسات الذاتيّة والسطحيّة هي التي تغلب على أداء القصيدة.

١٤ – قليلاً ما فكر الشاعر والناقد المعاصران بمراجعة خطوط أداء قصيدة التفعيلة خلال سنوات عمرها الذي اقتربت من نصف قرن، وبمراجعة مدى قوتها وضعفها، ونسبة المتحقّق من إنجازها الايجابي ومَنْ هم قرّاؤها، ومن هم نقّادها وناشروها .. الخ. غير أنّهما اهتمّا بالتنظير لما هو سائد وبأعلى درجات التعقيد.

١٥ – أخيراً أقول إننا محتاجون أكثر من أيّ وقت آخر الى التفكير جدياً بتبديل الأطر والأشكال والخطوط الفنيّة للقصيدة العربية، والانفتاح على التجارب الابداعية العالمية، وإبدال زوايا النظر الى مشاكلنا المعاصرة العربية والدولية، وفتح الحوار الإبداعي مع الآخر، بحكم كوننا أصحاب حضارة عريقة، ومشاركين فاعلين في بناء الحضارة الحديثة، لندخل القرن الحادي والعشرين برؤية أكثر وضوحاً، ورؤيا ابداعية أوْقَعَ تأثيراً وفاعلية. فلقد قضينا فترة طويلة جداً ونحن لا نكتب الذي نريده، بل نكتب الذي لا نعنيه؛ وهذا يتناقض مع كوننا شهوداً حقيقيين على العصر.

بغداد

نموذج للقصيدة الأداتية

الأسابيع الجافة والأخرى المُمطِرة

١

في السبتِ والأحَدْ
ذهبتُ والاثنينِ والثلاثاءْ
في الأربعاءِ والخميسِ والجمعة كنتُ هناكَ أيضاً
طرقتُ فوق البابِ أولاً، طرقتُ فوق البابِ ثانياً،
وثالثاً طرقتُ فوقَ البابْ.
تأكدتُ من النوافذِ كما أتأكدُ من سَلامةِ بضاعةْ
ودُرْتُ حولَ الدارِ مراتٍ فلم أجدْ أحداً
وشاهدي أنَّ التينَ بقيَ معي.

٢

يا عصامُ، يا مَنْ في الداخلِ، اخرجْ لي
لا شيءَ يُهدِّدُ في الخارجِ، ثِقْ وأخرُجْ
هكذا صحتْ. هل أحد في الدارْ؟
ألمْ يخرجْ أحدٌ؟ ألم يَعُدْ أحدٌ؟
لا أحدَ رأيتُ – لم أسمعْ أحداً – لم يَرُدَّ عليَّ أحدْ
وبقِيَ التِّينُ معي.

٣

السبتُ الماضي، وبعدَهُ الأحدُ، والاثنين
وكذلك الثلاثاءُ والاربعاءُ والخميسُ والجُمعةْ
لم أرَ فيها أحداً، لم أسمعْ أحداً، لم يَرُدَّ عليَّ أحدْ
وشاهدي أنَّ البرتقالَ لم يَزُل معي.

٤

أيا مَنْ في الداخل: ألمْ يخرُجْ ألمْ يَعُدْ أحدْ؟
نحنُ لا نريدُ غيرَ عصامْ
الاسابيعُ الجافةُ والأخرى المُمطِرةُ عبرتْ ونحنُ أمامَ البابْ
ألم يخرُجْ أحدٌ ألم يدخُلْ أحدْ؟
– تأكَّدْ أنني لم أحظَ بأحدٍ والبرتقالُ لم يَزَلْ معي.

٥

في الجُمْعةِ لم أرَ أحداً، وقبله، الخميس، وقبلهُما الاربعاءُ والثلاثاءُ والاثنينِ والأحدُ والسبتْ صدِّقني لم أرَ خلالَها أحداً، لا عصاماً ولا أخَ عصامْ. النوافذُ كخشَبها صمّاءُ، والستائرُ مُسْدلةٌ على لا شيء.
وبالرغمِ من التهيؤ الذي أوحى لي بأنني رأيتُ أحداً هناك وراءَها، غير أنني لم أرَ أحداً بعينهِ. ولم يَرُدَّ عليَّ أحدْ.
فَصْلا التينِ والبرتقالِ وَلَّيا، وفارغةٌ سلالُنا كما ترى.
تأكدْ تماماً من إخلاصي، يكفي هذا
وأنا أنصحُ بالبحث عن أمرٍ آخرَ أجدى
قناعتي ورقةٌ كوَّرتُها
ورَميتُ بها الى النهرِ الذي سنعبُرُه جميعاً
لا أحدَ بهذاالاسمِ ظلَّ ينتظرُنا هنا
بعدَ كلِ هذِه السنينِ الطِّوالْ.

علي الطائي