يستنفر الشاعر في هذا النص، طاقاته التكثيفية كلها في سبيل تقديم نصه الشعري بأقصر مساحة لغوية ممكنة وبأعلى توسيع دلالي، يتأتى من خلال لحظة شعرية متوهجة، تدفع الشاعر إلى مشاهدة ذكرياته وهي تسير أمامه، وفي هذا شعرية طافحة إذ يتم استحضار الماضي وإعادة إنتاجه في الزمن الحاضر من أجل إعادة خلق التوازن والتقييم الصحيح لأحداث الماضي.

وسط الزحام
رأيت ذكرياتي تذرع الشوارع

نلحظ في هذه اللفظة المسرودة، أن كاميرا الشاعر تتحرك في اتجاهات مختلفة ومسافات متباينة وذلك بحركة تبدو متأنية ودقيقة (لوجود تزاحم الآخرين)، من أجل أن تلتقط صور الماضي وتعيد فلمنتها عبر كاميرا (عين) الشاعر.
كما نلحظ انتقال حركة الكاميرا باتجاه الأعلى (ورأيت السماء) ومن ثم بلحظة خاطفة تتحرك الكاميرا إلى الأسفل في تقديم شعري لانحناء (السماء).

محدودبة بغزارة
من كثرة حنوِّها
على وحدتي الجريحة

يشير تحدب الغيوم بدلالة لفظة (غزارة) إلى شدة أزمة الشاعر النفسية إلى درجة أنّ السماء (القدرة الإلهية) احدودبت وحنت واشفقت عليه، ليس على ذاته بل على وحدته المستكملة التي لا يستطيع الفرار منها.

المبحث الثالث

قصيدة الوصف

تشتغل قصيدة الوصف المركزة على آلية الاستغراق في وصف المكان والشخصيات والأشياء الشعرية الأخرى المكونة لفضاء القصيدة، معتمدة في ذلك على معطيات ديكورية درامية أو سردية أو معمارية أو غيرها، كما تسهم إسهاماً فاعلاً في رصد الحراك الشعري المكاني (خاصة)، وذلك استناداً إلى وصف الراوي الشعري الذي يجتهد في إقامة بنيان النص الشعري على ما تنجزه فعالية الوصف.

لقد قادت تقنيات السينما، النص الشعري الحديث إلى فضاءات أكثر انفتاحاً وحركية ولا سيما على صعيد الأمكنة الشعرية، فقد جعلته "يبتكر صيغاً مكانية مستحدثة اقتربت كثيراً من حرارة السينما على النحو الذي يتفلمن فيه المكان، ويؤدي وظائف شعرية تطور مدياته الجمالية من جهة، وترفع من جهة أخرى مقولته الشعرية إلى درجة دلالية أعمق"(١)، يمكن أن تتلمس تحديداً أو توظيفاً شكلاً معيناً لقصيدة الوصف، وذلك من خلال التركيز على أهم التقانات السينمائية التي تعمل على توظيفها داخل متنها الشعري.

فقصيدة الوصف تستثمر إمكانات ومؤهلات التقانة السينمائية المعروفة باسم (السيناريو)، إذ تبدو مساحة الاشتغال بينهما متقاربة جداً، فقصيدة الوصف تولي أهمية قصوى لوصف ورسم الأمكنة والأزمنة والشخصيات، ولكل ما له علاقة بديكورية القصيدة ـ إذا صح التعبير ـ وكذلك يهتم أو يعمل السيناريو في أحدى طرقه الأساسية على وصف المكان والزمان... الخ، فالسيناريو هو "أعداد القصة لتصبح فيلماً" أي تحويلها من عمل مقروء إلى مناظر ولقطات تعتمد على الصور المرئية وغيرها من إمكانات فن السينما"(٢)، كما يتمظهر السيناريو في مظهرين شعريين الأول، تقسم القصيدة فيه إلى مشاهد أو لوحات كما يتم ذلك في السيناريو السينمائي، والمظهر الثاني، تضطلع القصيدة فيه بوصف المكان والزمان، وهيئة الممثلين وحالاتهم النفسية تمهيداً لأخذ اللقطة السينمائية وهو ما يعرف بتخطيط المناظر(٣). والأسلوب الثاني، هو الذي يندرج ضمن نطاق عملنا باعتبار أن قصيدة الوصف، هي نموذج حيوي تطبيقي لتوظيف فن السيناريو في الشعر الحديث.

تقدم الذات الشاعرة قصيدتها (اقتحام) اعتماداً على تقنية أحلام اليقظة المصورة بعدسة الوصف التي تقيم فيها مقارنة بين الحلم الواقعي والحلم الشعري:

كانت تحلم
بالزوج الطيب
يأتيها بالخبز
بزيت الطبخ
وبالولد الشاطر
كانت تحلم.....
لكن جاء إليها
يحمل أنباء الغيب

---

(١) المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد: ٢٢٥.
(٢) أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر: ٨٤.
(٣) م. ن: ٨٤.

قرون الشمس
ووهج النجم
"إشارات التوحيديّ"
شظايا الغيم الماطر
واخيبتها!!!
اقتحم الحلم عليها شاعر(١)

القصيدة في كلها تقوم على تقنية من تقنيات السينما هو (حلم اليقظة) قوامه ثلاث مشاهد وصفية، يشتغل الوصف في الأول في منطقة الحلم الذي يأتي غارقا فيما هو واقعي يومي في الحياة، تفاصيلها (الزوج، والخبز، والطبخ، والولد الشاطر) التي تلبسها الذات الشاعرة لباس الأمل وتحقيق الرغبات المكبوتة، وتبدؤها بجملة سردية تحمل في طياتها آمال وأحلام المرأة الراغبة بالأسرة الزواج وإمكاناته في تحقيق أحلامها ورغباتها.

أما المشهد الثاني فتقفز فيه الذات الشاعرة بإمكاناتها ولغتها وصياغاتها السرد ـ سينمية إلى تكرار المشهد **(كانت تحلم....)** ولكن بأسلوب إشاري هذه المرة عبر تقانة الصمت التي تعمل هنا على فتح باب الحلم على إمكانية التكرار، وبعد أن تضع الذات الساردة / قارئها أمام هذا المشهد الحلمي المتكرر تعمد إلى مفاجأة القارئ والذات الحالمة في النص عبر إقحام مفاجئ من قبل مجهول لا تتضح هويته إلا في المشهد الثالث القائم على المفارقة، هذه المفاجأة تقودها مفردة (لكن) التي تكسر أفق الحلم ومسار القراءة معاً، لتخلق فضاء مغايراً لما هو سائد في المشهد الأول الموغل بالواقعية لتستبدل في هذا المشهد بالغوص عميقاً في الخيال والتخييل عبر مركبات وصفية تفتح بوابات التأويل على دلالات ورموز دينية نبوئية (أنباء الغيب) وأسطورية (قرون الشمس ووهج النجم)، وألوهية في (إشارات التوحيدي، شظايا الغيم الماطر)، فالملاحظ على ما أشير إليه من الرموز والدلالات التي يفصح عنها المشهد الثاني أن الذات التي اقتحمت خلوة المرأة تكتسب عبر كل هذه الدلالات هالة وحضوراً تأسر عين القراءة وتثير فضولها وتتطلع بعين الترقب لم سيسفر عنه الآتي من النص، فهذه الذات تتقمص صفة الأولياء في كشف الغيب، وهي نفسها تكتسي بعدا رمزيا دينياً يصرف الذهن والذاكرة نحو المحاكاة والمماثلة مع (ذو القرنين)،

تتمادى الذات الساردة أكثر في المبالغة في خلق الهالة نحو الذات المشاركة للمرأة في الحضور في منطقة النص، لتضفي عليها طابع الإلوهية التي تتجلى في التوحد مع إشارات التوحيدي التي تعمل تحت مظلة التصوف، وذلك من خلال

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ١٥٦.

الجملتين الشعريتين (إشارات التوحيدي) التي يفهم منها إشارات لتوحيد هذا الشاعر بهذه الذات المتصوفة.

أما (شظايا الغيم الماطر) فصورتها فيها تشبيه كبير لصورة أبر هة وحبشيته بجهلهم وتخلفهم بالمعبود وحجارة السجيل كأنها شظايا أو أمطار تسقط من السماء.

نبرة الوصف في المشهدين ترصد بوضوح في جميع مكوناتهما وبنيتيهما مع ملاحظة أن هذه النبرة تسير بوترين، الأول هادئ يسيطر عليه جو من الأمل والرغبة في تحقق المرجو، ويسيطر على الثاني جو من القلق والتوتر من جراء هذا الإقحام للشخصية المحلومة بها فجأة في ثنايا الحلم، وتجدر الإشارة إلى أنّ السارد هنا، سارد عليم، أي أنه مطلع على دواخل الشخصية أو جده الشاعر راوياً لأحداث القصيدة وتفاصيلها.

المشهد الثالث والأخير قام على تقانة المفارقة التي تعمل هنا على حسم الرؤية القرائية لصالح القلق والتوتر الذين شهدهما المشهد الثاني من القراءة، عبّرت عنهما الذات الساردة على لسان المرأة الحالمة بجملة موغلة في الدلالة السلبية التي أخذت تبسط ببساطها على مساحة القصيدة برمتها ذاهبة بالحلم إلى أدراج الريح، هذه الجملة تمثلت في (واخيبتاه) لتكون الخط الفاصل في هذه الرحلة الوصف ـ سينمائية التي رسمت في النهاية فضاء تشاؤميا.

وتجدر الإشارة إلى أن المفارقة في نهاية القصيدة (اقتحم الحلم عليها شاعر) وردت لصناعة الدهشة المتمثلة بكسر أفق القراءة لدى القارئ.

تلجأ الذات الشاعرة في قصيدة (سكك) إلى استخدام المونتاج القائم على التكرار الوصفي لعنصر المكان تحديداً الذي يعمل هنا بطريقة إشارية، تتوغل في كل تشكيل وصفي في عمق دلالي مختلف:

مدن تنام
على أسرة عمال الطين
مدن تتعرى
فوق سطوع الأشياء
مدن على الرصيف
مدن مائعة
مدن جائعة
مدن تركب الأوتوبيس
مدن يابسة
مدن عابسة
مدن مثل طوابع البريد

مدن.....
مدن.....
وسترى حفراً
أكثر عمقا
في هبوبك السريع
أيها القطار[1]

تأخذ مفردة (المدن) دوراً قيادياً في تشكيل لقطات المشاهد المهندسة على وفق مونتاج (سرد ـ تصويري)، تخلقه بنية التكرار التي تعمل بطاقة سرد ـ شعرية على تشكيل فضاء النص، إذ تعمد الذات الشاعرة إلى مونتاج ترابطي يتم فيه تقديم مجموعة لقطات متتابعة يربطها موضوع واحد ويعطي من خلال ترابطها تأثيراً معيناً،[2] تتمظهر هنا في النص في جو من الاغتراب يلف الذات الشاعرة وهي تجوب منافيها، وبنفس تهكمي مثير ترسم فضاء النص الممتلئ بغبار الحزن والمنكفئ على الذات الشاعرة وهي تؤطره ببنية التكرار المباشر والمكثف عبر مفردة المدن التي تتكرر (١١) مرة من مجموع (١٧) سطرا تتكون منه القصيدة، وفي كل مرة تأتي هذه المفردة ترسم لقطة سيما ـ شعرية بفضائها المستقل تنقل معها وجعا من أوجاع المنافي، تبدؤها بـ **(مدن تنام على أسرة عمال الطين)** في إشارة واضحة إلى وجع الطبقة الكادحة وهي تجسد شغفها بمدنها، وعندما لا تجدها ماثلة أمامها، تستحضرها حلما لتشاركها نومة السرير في الغربة.

وتأتي اللقطة الثانية لتنقل وجهاً آخر للمدن تتمثل في انحلالها الأخلاقي المعبر عنه بمفردة (تتعرى) بكل ما تحملها من كشف للمستور الذي يظهر بدرجات عالية من الوضوح، عندما تضعه الذات الشاعرة **(فوق سطوع الأشياء)** في مسعى منها لتقديم وجه من وجوه المدن الغربية التي تعمل على سلب ساكنيه القيم والأخلاق الرفيعة، وتأتي اللقطة الثالثة لتجسد رؤية سوسيو ـ ثقافية ترصد المكان / المدينة بوصفه مسرحاً للحدث **(مدن على الرصيف)**، فالرصيف كما نعلم هو نبض المدينة المتدفق بحركة الناس ولا سيما في المدن المزدحمة التي تبلور فضاء متنوعاً في الدلالة ومتعدداً في الأشكال والحركة، ما أن يتجمع في أفق التوقع حتى يتبلور ويختزل في دالة بؤرية تشكل العمود الفقري لأفق القراءة، متمثلاً بدالة الضياع وعدم الانتماء التي نجدها تقود كل مفاصل وتفصيلات مدن عبد الرزاق الربيعي ـ في هذا النص ـ التي تأتي بوجوه متعددة لعملة واحدة وتهييء المناخ اللازم لتشكيل فضاء

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ١٧٣.
(٢) فن السينما: رودولف آرنهيم، ترجمة: عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي: ٩٥ ـ ٩٦.

اغترابي لا تستطيع الذات الشاعرة الانخراط فيها لكبر الهوة الروحية بينها وبين هذه المدن، وما المدن المائعة إلا وجه آخر من هذه الوجوه، وهذه اللقطة المفعمة بالشعرية تذهب بنا إلى لقطة تشكيلية عالمية لطالما وقف عندها نقاد التشكيل وتتمثل بساعات سلفادور دالية المائعة التي تجسد في قراءة من قراءاتها المتعدد صورة اللامبالاة والتقاعس وعدم الاحترام للزمن، ولا يبتعد عبد الرزاق الربيعي بعيدا عن هذا الوجه القرائي.

وتجسد لقطة (**مدن جائعة**) فضاءً بانورامياً يتشكل عبر تمازج الوصف بالسرد في منطقة البلاغة العربية، وتحديداً نبع المجاز الذي منه نهلت الذات الشاعرة في سعيها لتشكيل الصور، إذ تشتغل الاستعارة المكنية فيها على شخصنة المدينة، لتتحول إلى إنسان جائع، كناية عن حالة الفقر التي تسيطر على هذه المدن، أما شعرية الإستعارة في هذه الصورة فتأتي من رسم صورة مأساوية للمدينة، وهذه الصورة تمهد لمأساة مستمرة تتجسد في لقطة (**مدن تركب الأوتوبيس، مدن يابسة، مدن عابسة**) التي تعمل تراكيبها على تعزيز الفضاء البانورامي، وبالأسلوب البلاغي نفسه الذي وجدناه في اللقطة السابقة، فجملة (مدن تركب الأوتوبيس) بوجهها المؤنسن تسهم مساهمة فاعلة في بلورة صورة انزياحية تعمل على تكريس شعرية الوصف الذي يعد الفاعل الأساس في تشكيل لقطات النص من جهة، وتشكل من جهة أخرى على الصعيد المضموني علامة من علامات المأساة التي تعاني منها الذات وهي تجوب منافيها. ولا يختلف الأمر كثيرا في لقطتي (المدن اليابسة) و(المدن العابسة) المجسدتين لفضاء المأساة المغيم على كل النص.

وتأخذ اللقطة الأخيرة لمدن المنافي عند عبد الرزاق الربيعي ثيمة دلالية مغايرة عندما تتحول المدينة إلى بنية تجسيرية تواصلية مهمتها إيصال حاملها من مكان إلى مكان (**مدن مثل طوابع البريد**)، تشكلها التقانة البلاغية التي تعمل في منطقة التشبيه بكل ما تحملها من دلالة المطابقة والتماثل وطرفاها المدينة (المشبه)، و(وطوابع البريد) المشبه به، الذي يرمي بكل ثقله الدلالي على المدينة التي تغدو فضاء واصلا فحسب.

في نهاية القصيدة نتلمس تغييراً في بنية وأسلوب المناورة الشعرية فقد تغير السرد الشعري القصصي إلى أسلوب الخطاب المباشر من خلال تفعيل أسلوب النداء للقريب (**أيها**) الذي جاء بمعية العلامة الإشارية (القطار) الموجه لها كل هذه اللقطات الوصفية، لذا فالقراءة ترشح أن يكون القطار علامة إشارية تشير إلى الذات الشاعرة وهي تسير في رحلتها الطويلة في المنافي، وتغدو معها اللقطات الوصف ـ سينمية في النص أشبه بعثرات في طريق الذات الشاعرة.

ينسج عبد الرزاق الربيعي خيوطه الشعرية في قصيدة (ظل العنكبوت) على وفق إستراتيجية الوصف السردي مستثمراً اللون الجماعي في التعبير عن قلق الموت:

في بلاد
نسج الخوف
على الأعين
ظلّ العنكبوت
لم نعد نبكي على
من مات
بل
من سيموت[1]

ترتكز القصيدة في بناء لقطتها الوصف ـ سينمية على ثيمة الموت التي تعمل على خلق فضاء الخوف، المتمظهر في بداية النص ليقود القراءة نحو الثيمة الرئيسة المتجسدة في نهاية النص، وبين الخوف والموت تفعل الذات الشاعرة فعلها في تشكيل لقطتها الوصف ـ سينمية التي تتضافر فيها الخيال مع كاميرا السارد في بنائها، فيعمل الخيال على الإيعاز للخوف لـ **(ينسج على الأعين ظل العنكبوت)**، وتعمل كاميرا السارد على رصد الصورة المتجذرة في الواقع، والمتمثلة بالبكاء لكن هذه المرة ليس على من مات بل على من سيموت.

في المشهد الأول تقودنا القراءة نحو بعد دلالي تسيطر عليه معاني الوهن والضعف والاستسلام التي تذهب بنا إلى موقف انهزامي، يجعل ممن يقطنون البلاد بصيغته النكرة إمعانا في التعميم والإيهام لا حول لهم ولا قوة إلا الانتظار والترقب لما سيأتي في المشهد الثاني الذي يتولى الموت قيادة دفته.

أما المشهد الثاني فيأتي مكملا للمشهد الأول، ومكرساً على نحو أفضع للموقف الانهزامي الذي لا يكتفي بتقبل هيمنة الموت على الزمن الآني لحظة السرد، بل على الزمن القادم أيضا في مسعى من الذات الشاعرة لرسم صورة استسلامية سيزيفية لا ترجو التغيير وترضى بالوضع الحالي.

في قصيدة (شيخ) تعمل عدسة كاميرا الشاعر في منطقة مغايرة عما وقفنا عندها في النصوص قيد الرصد في هذا المحور، فنراها تقف عند شخصية محورية

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية:

لترصد علامات بارزة لهذه الشخصية، وذلك عبر وصف ممنتج يبسط ذراعيه على مساحة النص بأكملها:

لحيته تشبه (جيفارا)
وخيوط بساطه الحجري
تشبه غابات (بوليفيا)
عباءته التي فرشها
تحت ظلالنا
تشبه جدي
هذا الشيخ الفارع الروح
كقلم رصاص
الموصول بالسماء كرمح
الهادئ كرضيع ضم بشفتيه
قفص أمه الصدري
هذا الطاهر مثل سجادة
الحنون مثل ظلّ
هذا الذي يدور على شفاهنا
مثل سر حميم
سيعلّق الفقراء الثوريون
وجهه الغاضب
على قميص الله
مثل جيفارا (١)

يستفز نص (شيخ) ملكات القارئ من أجل بلوغ حافات التأويل القائمة على تحليل كل جملة شعرية واردة في النص، ومحاولة الجمع بينها للخروج برؤية موحدة، فالذات الشاعرة هنا في تقديمها لصورة الشيخ / الرمز أو المخلص تستعين فنياً بتقانة الموتاج الكامراتي القائم على اقتطاع لقطات شخصية محكية في ذاكرة التاريخ المعاصر، والمتعلقة بذات فاعلة مؤثرة في الآخرين روحياً ومادياً.

الرصد الوصفي هنا يشتغل بتكثيف عالٍ على توصيف شخصية الشيخ من خلال تصورات مرجعية متداولة شعبياً قابعة في الوعي الجماعي لمجتمع الشخصية الموسومة بالقدسية والمسؤولية الدينية العالية، كما يستثمر الرصد الوصفي في

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٥٦٤.

محاولته لتشكيل ملامح الشخصية، ما استقر في وجدان المحيطين بها، فضلاً عن توظيف الرموز العالمية الإنسانية الثورية (جيفارا).

تبدأ الذات الشاعرة مسيرتها التصويرية من خلال مجموعة (صور) تقدمها تباعاً في تحديد وترسيم أبعاد الشخصية المروية شعراً وبأسلوب بلاغي يتسيده التشبيه الذي يعمل بطاقة شعرية كبيرة، ويسهم على نحو فاعل في تشكيل أغلب اللقطات الممنتجة في النص، بدءاً من اللقطة الأولى التي تضم الشيخ وجيفارا اللذين يشتركان في التشابه في اللحية المجسدة هنا لرمز الوقار والحنكة والحكمة، وتأتي اللقطة الوصفية الثانية (**وخيوط بساطه الحجري تشبه غابات "بوليفيا"**)، لتجسد عمقاً دلالياً قوامه البساطة من جهة، وسعة الاستيعاب والضم كناية لكرم الموصوف من جهة أخرى.

ولا تبتعد اللقطة الثالثة **(عباءته التي فرشها تحت ظلالنا تشبه جدي)** عن هذه الصفة المتجسدة في اللقطة الثانية حين تشير إلى أن الموصوف لزهده في هذه الدنيا لا يملك إلا هذه العباءة التي لا يتوانى عن فرشها تحت ظلال الضيوف إذا ما أتوه زائرين.

هذه اللقطات الثلاث تعمل في النص كبنية استهلالية تتوخى منها الذات الشاعرة تهيئة قارئها للثيمة المركزية للنص والمتمثلة بروحانية هذا الشيخ وتديّنه، المجسدتين في اللقطات التصويرية الآتية:

هذا الشيخ الفارع الروح
كقلم رصاص
الموصول بالسماء كرمح
الهادئ كرضيع ضم بشفتيه
قفص أمه الصدري
هذا الطاهر مثل سجادة
الحنون مثل ظلّ
هذا الذي يدور على شفاهنا
مثل سر حميم.

ثم تأتي اللقطة / القفلة، لتحكي نهاية المشهد المتمثل بتعلق كبير من قبل مريدي هذا الشيخ / المثال ليُتخذوا **(الفقراء الثوريون)** من وجهه الغاضب عنوان الشكوى المقدمة للباري عز وجلّ من جهة، وعنواناً لثورتهم ضد الظلم والجور مكن جهة أخرى، ينبئ عن ذلك (جيفارا) الذي به أفتتح الشاعر نصه وبه اختتمه.

يظهر الوصف بطاقة سرد ـ شعرية متنامية في قصيدة **(إسماعيل)** التي تتخذ هي الأخرى من الشخصية مادة للنص، فتقدم الذات الشاعرة قصيدة وصف تربط ماضي الشخصية بحاضرها عبر ذاكرة حية تغوص في سفر الطفولة لتعقد مقارنة بين الزمنيين:

لأنه غزير الطفولة
وله قلب سريع العطب
وروح مفتونة بالذوبان
مثل وقدة سيجارة
ويعرف جيداً أن الكلام مضرّ بالصحة
لذا أقفرت في شوارع وجهه "صنعاء"
وامتنع عن التدخين
والقات
والأصدقاء.(١)

يشتغل الفاعل الوصفي في بداية هذا النص في منطقة الذاكرة في مسعى منه ـ كما أشرنا في تقديمنا للنص ـ لربط ماضي الشخصية بكل ما تحمله من ذكريات الطفولة الآسرة والسعيدة، بحاضر الشخصية المتأزمة حد الاحتجاج الذي يأتي مؤسلبا وغير فعّال تاركا الذات المسرودة في النص من دون أي حلّ لأزمتها الخانقة.

تشتغل الذاكرة في رصد الكريات الغزيرة التي تكتفي الذات الشاعرة المتلبسة هنا ثوب سارد مشارك يقدم النص على وفق ما يعرف بـ (الرؤية مع)، بالإيماءة والتلميح لها، كون السرد هنا يعمل بأقصى حالات التكثيف، لصغر المساحة الممنوحة له من قبل الشعر الذي لا يسمح بتمادي الأخير على حسابه، تاركاً للقارئ مهمة تأويل هذه الذكريات واستنطاقها قرائيا، بعدها يترك مساحة النص للفاعل الوصفي ليلتقط صوراً شعورية ـ إذا صح التعبير ـ **(وله قلب سريع العطب، وروح مفتونة بالذوبان مثل وقدة سيجارة، ويعرف جيداً أن الكلام مضرّ بالصحة)**، وأخرى حسية **(لذا أقفرت في شوارع وجهه "صنعاء"وامتنع عن التدخين والقات والأصدقاء)**، لتخلق الذات الشاعرة بذلك فضاء من الحزن المفضي إلى احتجاج صامت وانهزامي لا يؤدي إلا إلى مزيد من السوداوية والمأساة.

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ١٤٨.