وإذا كانت «النهايات مفتوحة دائماً والبدايات مغلقة»، كما يقول الشاعر العراقي سعدي يوسف، فهي إذ تباشر الحركة لابد لها من أن تمرّ «قرب صفصاف برك سليمان» وأشجار الكرم وثمار الرمان.. والقصيدة، إذ تبدأ بزمن، فهي تشير إلى «المنفى الرابع» للشاعر في صوفيا المسوّرة بجبال الفيتوشا، حيث يمتزج التواطن المؤقت بعمق الاستفادة من تجربة الشعر والثورة، فيصبح من الطبيعي إذاً:

تلك مسافة تعني:
أن أجمع عبد الرحيم محمود
المضرج بدمه قرب الشجرة
مع نيكولا فابتساروف
المشرئب العنق باتجاه المقصلة.

فالبداية، وهي تؤشر عداداً رقمياً لفعلها، لا تنسلخ عن مسميات الأرض وثمارها، مما يجعل هذا الهم يتخذ تشكيلاً جمالياً في الديوان، ويمر هذا الجمع بتأكيد الرفض للواقع ــ المأساة، المتجسِّدة بسياسة التوسع الصهيوني الاستيطاني.

وفي مسار القصيدة الواحدة، هناك أكثر من تناغم عبر اضطراد حي تنفلت وحدته أحياناً، ليعاد تركيبه ضمن وحدة أكثر تناسقاً ترتقي في نموها انسجاماً مع المسار الموضوعي للفعل التاريخي والقوى المحركة له: «ثورة تفرّ من سجون السافاك، لتغرز السكاكين في وجه من قتلوا صديقي، تحت شجرة الصنوبر، في مدرسة عين سارة الثانوية، عام ١٩٦٣».

وهذا الانفلات، مؤشر بعلامات جغرافية، في مكان محدد بزمن يدخل تاريخ الشاعر الذي يرصف الواقع بموسيقى تتميز بترديد اسم «جفرا» و«أم علي النصراوية» جنباً إلى جنب مع «الخليل» و«بنات الخليل» و«حلحول» و«كنعان» و«باجس أبو عطوان» و«أسامة العريس».. إلخ.

إن الدخول في «أحراش» الديوان لكثافته ليس تيها، إنما هو متعة لا تخلو من تذكير بمأساة «سوف تبكينا»، يتعمّد المناصرة تقطيعها كزرقة درامية في مسرحية تمثل يومياً، حيث يمتزج بكاء الأمهات الناعيات فلذات أكبادهن بمواويل الأعراس، فهناك تقاطع ضمن موسيقى الكلمات المترددة بين الحوارات ونشيجها، حيث أن «آه ــ ويلي ــ آه» في رقص «أم علي النصراوية»، تختلف عن «آه ــ ويلي ــ آه» في «أيلول السبعين». وبرأيي، فالشاعر، في غنائيته الحزينة هذه، يمنح الألم الشعبي عبر عناصره الفولكلورية مقاومة له بعد البلوى. فالعلاقة المتشكلة بين الموضوع والذات المنتفضة لا يمكن إعطاؤها مقياساً رياضياً، وان كانت هي انعكاسا لواقع له أبعاد حسابية خارجة عن إرادة الذات، لكن بتكوينها تصبح أنموذجاً ــ علاقة، صورة تختلف كلياً عما هو مستنسخ بشكل مباشر، أو ما يمكن أن يظهر في المرآة الطبيعية، لأول وهلة، هو انعكاس للمنعكس الذي يبحث عن شكله في ماء الزئبق.

هذا التشكل، يمكن أن تكون له ذاته الخاصة به في حالة تصويره بالكاميرا، ذات تجد لها في ورق الصورة الحاملة جوهراً كلياً، يختلف عما كان ينظر في المرآة، لما له من خاصية حية، تجد تعقيدها الراقي في صراعها الاجتماعي (مع تفرعاته). الذي لا يبقى عند لحظة التصور أمام المرآة، بل يعيد تشكله في الزمن الصاعد من الماضي ـ عبر الحاضر ــ نحو المستقبل.

بهذه العلاقة فقط، يمكن أن تتميز الغنائية الحقة. حقة كونها قادرة أن تفهم مفاتيح الواقع التي لم يسبكها حداد، فيستحوذ عليها الملك ليحفظ ما في خزانته، بل هي الموجود الذي لا يدرك بالفطرة، إنما بالتجربة من استخلاص دروس الماضي، ماضينا نحن ــ وكل ما امتلكته البشرية التي أنجزت ما نحن عليه الآن منذ عقود.. ولئلا تشتبك العلامات، ففي دخولنا في موضوعة تشكل وعي ــ علاقة الشاعر (الانسان) الذي يغري في تعليله تحليل دينامية الانعكاس الراقية عند الذات (الواعية ــ أي عبر علاقتها) لوجودها، للسعي نحو تغييره.