

أعلاه، وهي تقدم لنا شاعراً اتخذ الإبداع أداة ضد اللغة. فهو يكتب القصيدة لكي يهز اللغة من جذوعها، ولكي يكسر علاقاتها الداخلية، ويسعى بعد ذلك إلى إعادة صياغتها، وهذا فعل جعل أحمد كمال زكي يشبه الشاعر بأدونيس⁽⁹⁾. ولا اعتراض على هذا التشبيه، غير أن الأمر لا يقف عند ذلك مما يرفعه عن حدود التقليد. لأن الحميدين يندفع وراء الفعل لأسباب وظيفية من الممكن تلمسها واستكشافها من سيرورته الإبداعية. وهي تشير إلى أن الشاعر - مثله مثل محمد حسن عواد - قد جعل القصيدة موقفاً وموعداً مع التجريب: تجريب ما يمكن أن نفعله مع اللغة، بحيث تكون الكتابة الشعرية نوعاً من الفتوحات المتواصلة داخل اللغة بإيقاعاتها وسياقاتها، ليس طلباً للنص الكامل وإنما هو طلب لفتح لغوي نصوبي ربما يكون ناقصاً، لا يهم. والمهم فحسب هو استكشاف الإمكانيات غير المستكشفة وهذا جعل الحميدين واحداً من الشعراء الذين يفتحون مسالك اللغة لسواهم، وظلّ واحداً من المجريين الجريئين، في النص الشعري الحديث. ولسوف نتوقع - هنا - شيئاً من هذا التجريب الجريء كما نجد في مجموعته الأولى (رسوم على الحائط) وسائر مجموعاته. غير أننا نفاجأ بديوان يقوم على قصيدة طويلة واحدة تتخلى عن التجريب في الأشكال والصيغ، وتعتمد شكلاً شعرياً مقبولاً ومتعارفاً عليه هو شكل التدوير وشكل التوشيح، ثم تتواضع مع اللغة مواضعة تعبيرية تجعله يتحول من شاعر ضد اللغة إلى شاعر عاشق لها، فيتسامى معها إلى منزلة فوق كل معرفة:

أنا وأنت في خباء الخدر/قالوا
عاشقين/قد قُذِّب قلب كليهما من جذع