أمل دنقل

أيها الواقفون على حافة المذبحة
أشهروا الأسلحة
سقط الموت
وانفرط القلب كالمسبحة
المنازل أضرحةٌ
والزنازن أضرحةٌ
والمدى أضرحةٌ
فأشهروا الأسلحة .. وأتبعونى
أنا ندم الغد والبارحة
رايتى عظمتان وجمجمة
وشعارى الصباح

أغنية الكعكة الحجرية
ديوان (العهد الآتى)

openkandil.com

obeikandl.com

بديلاً عن الانتحار

عندما فكرت فى كسر كل الإشارات الحمراء والخضراء والصفراء ، والسير معه فى منتصف الطريق ، كنت ألقى بتقليدية اللقاءات القديمة ، وأجلس معه فى المقهى المتواضع لاختيار شكل جديد للحوار !(*)

الاسم : « أمل دنقل » .

المهنة : شاعر . . قانون الصدفة يحكم علاقته بالشعر ليقف على أرض الهواة لا المحترفين ؛ لأن تعمد الشعر أو لبس العباءة الشعرية يحرم الشاعر من ميزة التلقائية والتجربة الاجتماعية(**) .

السؤال المطروح : الحرية والحق والجمال . .

والحرية تأخذ الأولوية لأن الحق مرتبط بتحقيقها والجمال نتيجة لتحققها . .

الموقف : غير محايد . . فالشاعر المحايد شعره منه إليه ؛ لأن حياد الإنسان يقتل فى داخله الطموح . . والشاعر ليس آلة كاتبة تكتب ما تدق به عليها أصابع القدر ، دون أن تكون لها إرادة فيما يحدث . .

(*) - جريدة الأخبار - القاهرة ١/ ١٢/ ١٩٧٥م .

(**) احتاج الحوار مع الشاعر أمل دنقل - داخل جريدة الأخبار - إلى ذلك التصدير من رئيس القسم الثقافى فى ذلك الوقت (رشدى صالح) ، وكان ذلك أول حوار للشاعر فى جريدة رسمية . . « حتى لا يظن شاعر أن « الملحق الأدبى » يقف له بالمرصاد ، فإنه يقدم هذا الحوار . . وللنقاد والشعراء الآخرين أن يقفوا على المنصة نفسها . . ويقولوا آراءهم ! » .

قلت : هل تسمح لى بالتعليق على بطاقتك ؟

قال : اشربى قهوتك . . وتكلمى !

قلت : كل معارض مرفوض . . فكيف تعيش كشاعر فى جو من الرفض ؟

قال : أنا أعتبر أن الشعر يجب أن يكون فى موقف المعارضة ، حتى لو تحققت القيم ، التى يحلم بها الشاعر ؛ لأن الشعر هو حلم بمستقبل أجمل . والواقع لا يكون جميلاً إلا فى عيون السذج !

. . السير مع شاعر يكسر كل شىء حوله بصراحة متعة تبهرنى .

سألته : مجرد أن تكتب فأنت تكسر شيئًا ، فما الأشياء التى كسرتها بقصائدك ؟

قال : كسرت الاحتقار الذى يكنه الشعراء الجدد للقافية كقيمة موسيقية ، وكسرت فى اعتقادى الانتماء للميثولوچيا اليونانية ، التى سادت فى رموز الشعر بالخمسينيات . . وكسرت ثالثًا احتقار الشعر السياسى ، الذى ساد فى أوائل الستينيات نتيجة للانحطاط اللغوى والفنى ، الذى ساد الشعر الوطنى بالخمسينيات ، وكسرت فى اعتقادى ما يسمى بالمصرية والشعبية فى الشعر بالانتماء للحضارة العربية وتقاليد الشعر العربى .

قلت : هناك ظاهرة خطيرة فى الشعر الحديث ، وهى التشابه فى الفكر والرموز والمصطلحات . ألا ترى أن ذلك يرجعنا لدائرة الشعر العمودى من تكرارية مملة ؟

قال : فعلاً . . إنها مشكلة هامة ، لكنها ترتبط بالمناخ الفنى السائد بمصر ، فنجاح قصيدة « شنق زهران » لصلاح عبد الصبور بالخمسينيات

جعل كل شعر هذه الفترة يسير فى الاتجاه نفسه ، وطابعه التشاؤم والحزن التى صبغت شعره .

فى بداية الستينيات جعلت الشعراء يتحدثون عن السأم والملل واهتمامى « بتييس » الشعر ، واستخدام الرموز العربية جعل الشعراء يلجأون إلى الحيل الفنية والرموز نفسها ، ولقد عانيت فنياً من هذه الموجة السائدة . وأستطيع أن أعتبر أشعارى الأخيرة محاولة بحث عن لغة ورموز شعرية جديدة .

* * *

الحوار مع شاعر رضائه الحقيقى فى كتابه القصيدة التى تعتبر لحظة كتابتها بدلاً عن لحظة الانتحار . . غريب وحاد . . لقد أمسك الورقة التى كتبت عليها بعض النقاط - لضعف ذاكرتى - وراح فى الضحك بصوت عال أخجلنى . . **ثم قال** :

فى حالة عدم نشر مقالك عنى ؛ فللصحيفة الحق كل الحق أن ترفض الحوار مع شاعر ، فما يهم الناس حقيقة هو ماذا يقول هذا الشاعر ، وليس بماذا يتفلسف فى مقابلاته الصحفية !

. . . أحرجتنى إجابته عن سؤال كنت قد قررت إلغاءه من ذاكرتى . .

قلت له : كفى . . لا أريد أن أكتب أكثر من ذلك . . دعنا نتكلم !

* * *

من الإلهى إلى البشرى

فى قصيدة « سفر التكوين »(*)

« **إذا** كان (**نيتشه**) قد نقل المحور الأساسى للقيم والمعرفة من (**الغيب**) إلى (**الإنسان**) وقال بموت (**الله**) ، فقد كان ذلك هو الوجه الفكرى لسقوط رأس الهرم الاجتماعى ممثلاً برأس لويس السادس عشر .

وإذا كان ماركس (**ومن قبله الفلاسفة الوضعيون**) قد نقل اهتمام الفكر من (**الميتافيزيقيا**) إلى (**المجتمع**) ، فقد كان هو الصياغة الفكرية لنقض سكونية البناء الاجتماعى وصعود القاعدة اللأعرض . . » (**).

إن تحرك محور القداسة من (**الهويّة الساكنة**) إلى (**الهويّة المتغيرة**) هو تصحيح لوضعية الاستلاب وإعادة لاعتبار الإنسان وحريته .

* * *

وفى الديوان الرابع للشاعر أمل دنقل (**العهد الآتي**) الصادر ١٩٧٥ ، يطل هذا التحرك الشاسع من العالم (**الأبوي المقدس**) إلى عالم (**الابن**) أو (**الإنسان التاريخي**) كنوع من التحول المعرفى ، يعنى بزعزعة السلطة (**المجرد**)، (**المطلق**)، (**الإلهى**) لصالح (**المشخص العينى**) ، (**الإنسان**)، (**تجربته**) ، (**حريته**) .

(*) مجلة « أدب ونقد » - القاهرة - يونيو ١٩٨٨ .

(**) خالدة سعيد ، الحداثة أو عقدة جلجامش ، قضايا وشهادات - العدد ٣ ، ١٩٩١م .

ولعل هذا التحول المعرفى المتمثل فى السؤال الأساسى من السؤال عن ماهية (**الموجود**) إلى السؤال عن (**شروط**) هذا الوجود يؤكد الصياغة الفكرية للشاعر وطبقته ، تلك التى تمثلت فى الانهيار الاجتماعى الذى تبلور فى هزيمة ١٩٦٧ . . . وبالتالى سقوط اليقين والثابت وإخضاعه للنقد والتحليل على الطريقة القديمة .

إن رأس الهرم الاجتماعى متمثلاً فى (**النظام الناصرى**) يسقطه الشاعر ، الذى أعلن مراراً أنه (**لا يستطيع أن يدين بالولاء لنظام يبدأ بفتح المعتقلات أمام مفكريه ومثقفيه ١٩٥٩**) ، (**مجلة الحوادث ١٩٨٢**) .

وفى قصيدة (**سفر التكوين**) القصيدة الثانية ، أو هى القصيدة الأولى فى الديوان بعد الافتتاحية / القصيدة (**صلاة**) .

فى هذه القصيدة تتزعزع الصورة الموروثة للعالم ، ويعارض الشاعر تصوراً عامًا سائدًا لوضعية الإنسان فى الكون ، ويعلن القطيعة مع المرجعية الدينية (**كمركز سلطوى**) ، من خلال استخدام جيد لرموز ولغة ودلالات التراث كصورة ناظمة للتجربة ، تكشف عن هيكلية مشكّلة لمحور الاستبدالات ، أى هيكلية تسمح باستبدال العناصر استبدالاً ينتهى إلى يقينية أن الإنسان هو الذى يملك موروثه ، وليس الموروث هو الذى يملكه .

ويضعنا عنوان الديوان (**العهد الآتى**) قبل القصيدة - أمام علاقة مباشرة مع التراث ، من خلال ذلك الاستناد القوى على اللغة التراثية

(**للكتاب المقدسة بعهديه القديم والجديد**) ، والذى نجح الشاعر من خلال علاقات التناقض بين لغة التراث وصورة الحلم الذى ينسجه فى عهده الآتى ، فى خلق هوية متحركة داخل الديوان .

وهنا يظل السؤال : هل العهد الآتى هو نموذج الحلم ؟ هل يخلق الشاعر مدنًا فاضلة موازية للواقع الاجتماعى الساحق للطبقات البسيطة وبالتالى يستبدل صورة (**الإله**) بذاته الجماعية ؟

من المؤكد أن التحول الإلهى تحرك نحو الذات الجماعية داخل القصيدة والديوان ، إلا أن الحلم ليس صورة (**مثالية فوقية**) أو صورة (قدرية) ، ولكنه استشراف للمستقبل ونتيجة ضرورية ، واتجاه حتمى يمتد إلى جذور الواقع ، ويرتكز على التجربة الإنسانية كعنصر فاعلية للحركة .

إن الممارسة وحدها هى الطريق نحو النموذج الإنسانى الجماعى الذى يضعه الشاعر داخل الديوان . . . والتجربة هى وحدها محور تحقيق الحرية .

التجربة والتجريد :

لقد ألح أمل دنقل على (**التجربة**) كمقابل لإسقاط التجريد ، فهى التحقق العينى للانخراط فى التاريخ .

واتجاه القصيدة نحو إعلاء قيمة (**الدخول فى التجربة**) وهى قيمة جوهرية داخل الديوان ، هو تحرك من (**المطلق السلطوي**) إلى (**النسبى المشروط**) وانتقال من (**جمالية المشابهة والسكون**) إلى (**جمالية الاختلاف والحركة**) من أجل إعادة الاعتبار لكلية الحضور الإنسانى .

ورغم إعلاء التجربة كشرط إنسانى ، إلا أن خفوت ملامحها . . . وعدم تبلورها يواجهنا داخل القصيدة فى إصحاحها الخامس الأخير . . حيث تنتهى الهويّة متصدعة بكينونة ممزقة ، تتأكد خلالها حداثة الرؤية، والتى هى على حد تعبير أدونيس (**تشقق في الكينونة**) :

حدقت فى جبينى المقلوب

رأيتنى الصليب والمصلوب

صرخت - كنت خارجاً من رحم الهناءة

صرختُ أطلب البراءة

كينونتى : مشنقتى

حبلى السُّرى

حبلها

المقطوع

تبدأ القصيدة بالإصحاح الأول : **فى البدء كنت رجلاً .. وامرأة... وشجرة .**

وهى إشارة صريحة منذ البداية لاتجاه القصيدة ، نحو تأكيد الحضور الإنسانى الأعلى ، والاتجاه نحو الحياة (**كهوية متغيرة**) تدعمها (**جماليات الحركة**) بالقصيدة .

إنها البداية الإشارة - على الرغم من خضوعها الأولى لأطر المرجعية الدينية والهوية السكونية القائمة داخل البنيان الثلاثى :

(**كنت أبًا .. وابنًا .. وروحًا قدسًا**)

فعلى المستوى التصورى للبنية تظل العلاقة بين (**الإله**) و (**الكون**) فى تقديس ثلاثى بخلق علاقات مثلثة النسق :

(**رجل / امرأة / شجرة**)

(**أب / ابن / روح قدس**)

(**صباح / مساء / حدقة ثابتة**)

ويشير إلى هيكلية مسطحة مفرغة من الحركة . . تسقط فى ثبات الزمن الدائرى الثابت الذى ينبض (**كالطاحونة البعيدة**) . .

وتخضع علاقاته الساكنة المنفصلة ، الدائرة فى نوع من الثبات ، فى فلك الثالوث المقدس لثبات السلطة المهيمنة الراسخة :

وكان عرشى حجراً على ضفاف النهر .

إن بنية المثلث وبنية الدائرة هى بنيات منغلقة تدفع للثبات والمطلق وتفرغ من الحركة ، وإن عملية البناء مشروطة وجودياً بتشكل النسق الثلاثى المنغلق فى ذاته داخل مطلق سكونى ، يتوحد فيه الله بالكون فى أحادية أو ثلاثية (**مفردة**) (**مطلقة**) (**مجردة**) لا تشير إلى تبادل للعلاقة بين العناصر المتراكبة .

وهنا يستخدم أمل دنقل صوراً شعرية تشير إلى هذه الهوية الساكنة المنغلقة على ذاتها ، ثلاثية التركيب :

الأوز يطفو على بحيرة السكون

الحدقة الثابتة المدورة

كان عرشى حجراً

..... **شجرة**

وحين يسفر الكون عن تفريغ تام . . يدفع بالإله نفسه إلى الملل ، بعد أن خلا عالمه من الاحتكاك والفاعلية وربما المعنى :

حين رأيت أن كل ما أراه
لا ينقذ القلب من الملل

لقد تحرك محور القداسة أو لعله سقط ، حين انقسم على ذاته متقدمًا نحو الشرط الإنسانى (**التجربة**) .. (**لو انقسمت لازدوجت**) ، ومتحولاً إلى مصدر فاعلية يحل فيها أنسقته الثلاثية المنغلقة المفرغة من الصراع والحركة إلى علاقة ثنائية جدلية تبحث عن التجربة فى اتجاه الرؤية الإنسانية التعددية كشرط وجودى :

قلت لنفسى : لو نزلت الماء .. واغتسلت .. لانقسمت
لو انقسمت .. لازدوجت .. وابتسمت

إن النزول إلى الماء ليس سوى نزول إلى التجربة والحركة ، (**فنحن لا ننزل الماء مرتين**) .

انغلاق النسق الثلاثى فى إشارته إلى المطلق ، يتحرك فى الإصحاح الثانى ، حركة بارزة فى تنامى القصيدة ، منتقلاً إلى الشرط الإنسانى على مستوى التنسيق التصورى ، وعلى مستوى التنسيق اللغوى .

فعلى المستوى التصورى ينشق المحور الثلاثى المقدس إلى ثنائية بشرية مدركًا قيمة (**التجربة**) كنوع من إعادة المعنى إلى العالم .

إنه الانتقال من فاعلية الخلق الساكن الهادئ والمنطق الميتافيزيقى القومى المثالى . . متمردًا على صمته ، إلى فاعلية الصراع والاحتكاك والاشتباك والبحث والإمكان المفتوح .

وتنتقل القصيدة على المستوى (**النسق اللغوى**) من الطبيعة الساكنة الخارجية المنفصلة بالإصحاح الأول :

(**العرش ، الشجرة ، الصباح ، المساء ، الشياه ، الأوز**) إلى الطبيعة الداخلية ذات الاحتكاك والتلامس المباشر بين الأشياء فى الإصحاح الثانى :

الشفاه .. تناسج الزهر وشاحاً من حرارة الشفاه
لففت فيه جسدي المصطك
ورف عصفور على رأسي وحط ينفض البلبل

ويلعب هذا التنامى الذى تم بالإصحاح الثانى دوراً توسطياً (**بتعبير شتراوس**) إذ ينقل القصيدة من السكون إلى الحركة والتغير ملقيًا بالإنسان فى وجه الله أو محركًا محور القداسة إلى الشرط الإنسانى .

حدقت كان ما أراه
وجهى مكللاً بتاج الشوك

ويكشف استخدام (**الأب المقدس**) كاستخدام تراثى عن دلالة اجتماعية وسياسية تحيل إلى كل ما هو سلطوى فوقى فى الكيان الاجتماعى . . فما زلنا محكومين داخل إطار المجتمع الأبوى . . بل إن صورة عبد الناصر (**والتى تنتمى القصيدة إلى زمنه التاريخى**) كانت دائمًا فى أذهان المصريين هى صورة الأب . . بل والأب المقدس .

ومن هنا تكتسب اللغة التراثية لدى أمل بعداً سياسياً واجتماعياً معاصراً .

* * *

تتشابك داخل الإصحاح الثالث الأنسقة . تنشأ وتنحل وتتراكب داخل أبنية معقدة فبينما يدخل (**الله**) التجربة لتجد سلطوى قاهر (**دينى، واجتماعى**) وبأنسقته الثلاثية وثالوثة المقدس ، وأقانيمه المطلقة (**الحب / العدل / الحق**) وهى إشارات ليست بعيدة (**فالحب يرتبط بالجمال**) (**والعدل يرتبط بالحق والحقيقة**) (**والعقل يرتبط بالخير الذي يعم الكون وينتج للبشر التوازن**) يكوِّن هذا التناقض بين الله والتجربة الحركة داخل القصيدة فالدخول فى (**التجربة**) يعنى ثنائية الصراع بين (**الذات العليا**) وتحولها (**الإنسانى**) ؛ أى (**الذات الجماعية**) :

قلت فليكن الحب فى الأرض
قلت : فليذب النهر فى البحر ، والبحر فى السحب
والسحب فى الجدب والجدب فى الخصب
ينبت خبزاً ليسند قلب الجياع
وعشباً لماشية الأرض
ظلاً لمن يغترب فى صحراء الشجن

ويسقط الأقنوم الأول من تجربة الواقع المتردى فى الزيف والاحتيال :

ورأيت ابن آدم ينصب أسواره حول مزرعة الله
يبتاع من حوله حرساً ويبيع لأخوته
الخبز والماء
يحتلب البقرات العجاف لتعطى اللبن

وحين يواجه الله تكوينه مرة أخرى (**بالعدل**) (**عين بعين وسن بسن**)، وهنا يستخدم أمل دنقل المقولة الإسلامية مثلما سبق ، وقدم بالإصحاح الأول تنويعات على السورة القرآنية :

وكان عرشي حجراً على ضفاف النهر
وكان عرشي طافياً .. كالفلك

وفى الإصحاح الثالث (**لا تضع السيف فى عنق اثنين : طفل وشيخ مسن**) كنوع من التوحيد بين الفكر الميتافيزيقى السلطوى ووضعه داخل إطار مرجعى واحد .

وينهزم الأقنوم الثانى كالأول . . وينهزم مرة ثالثة حين يقتل العقل ويجن الواقع :

ورأيت ابن آدم وهو يجن .. فيقتلع الشجر المتطاول
يبصق فى البئر
يلقى على صفحة النهر بالزيت
يسكن فى البيت ثم يختبئ فى أسفل الباب
قنبلة الموت .. يؤوى العقارب فى دفء أضلاعه
ويورّث أبناءه دينه ، واسمه
وقميص الفتن

لقد اختل الناموس تمامًا ، ولعل تعدد الأنسقة الثلاثية والرباعية والخماسية داخل هذا الإصحاح الثالث وتراكمها ، ثم انحلالها السريع يشير أيضًا إلى هذا الاختلال والمنطق المخالف .

فنحن أمام نسق ثلاثى مطلق ، فى مواجهة نسق ثنائى ورباعى مزدوج ، منقسم على ذاته (**جزئى**) .

ونحن أمام مبدأ أخلاقى (**مغلق**) فى مواجهة رفضه ، (**المخالف**) **(المتحرك)** (**ساكن**) .

إن علاقات الأنسقة داخل هذا الإصحاح هى علاقات انفصال لا تخضع لعملية التوحد فى المطلق المقدس الذى خضعت له داخل النسق الثلاثى بالإصحاح الأول .

وبرغم هذا الانفصال وتلك العزلة التى تكشف عن منطق مخالف بين (**عالم الأب المقدس**) و (**عالم الابن ، الإنسانى ، الممزق**) إلا أن نسق الأبنية يكشف أيضًا عن سيادة التجيد السلطوى والمعبر عنه بتلك الفوقية الإلهية .

إن القهر الجماعى المتحقق بالواقع لا يستطيع أن يمنح التجربة قدرتها على الكشف والتغير . بل إنه يحيل جمالية الصراع الثنائى (**المتحركة افتراضًا**) نوعًا من السكون والثبات متمثلاً فى ذلك الخضوع السلبى القائم .

إننا أمام تجيد سلطوى قاهر ، وواقع متفسخ مقهور ، لا يحقق انزياح صورة العالم القديم ، وبذلك يفقد الصراع محتواه ويفرغ من مضمونه ويسفر الفعل عن اللافعل . . والاختلاف عن خضوعه .

كما أن تراكم القهر الذى تشير إليه القصيدة داخل الواقع المستلب يحقق فى ذات الوقت نوعًا من السقوط للثوابت والأقانيم والمقدسات حين تفشل فى فرض إرادتها وتصوراتها المثالية (**ويرى الرب ذلك غير حسن**) .

كما أن تراكم القهر داخل الواقع الإنسانى يجسد غياب الحرية ويضاعف مساحات التناقض والخلل ؛ فالسلطة من خلال أعلى مستوياتها وصورها الدينية والسياسية هى سلطة (**فوقية**) (**ثابتة**) ، لا تبدأ من الواقع ولكنها تحط عليه فتدمره ويدمرها .

البحث عن الحرية

وهنا تظل - الحرية - جوهر ما يبحث عنه أمل دنقل طوال تجربته الشعرية . . فهى صاحبة السيادة والأولوية المطلقة حتى على الأقانيم المقدسة ، حيث الحق بتحقيقها والجمال نتيجة لتحققها ، بل هى شرط التحقق العينى والتاريخى للحضور الإنسانى . ولعل هذا التراكم يستند فى مستوى الصورة الشعرية ، إلى نوع من التفتيت ، فى الإطار الكلى العام ، يشير إلى تفتيت الواقع داخل صورة شعرية مكتملة . . يشير إلى رؤية الشاعر المتماسكة لحساب إقامة عالم مواز ورمزى يصفه الشاعر داخل القصيدة .

ويشير التناقض بين نظام الصورة الجزئية المحكم (فى تعبيره عن قوة القهر المحكم) وبين الإطار العام المفتت للصورة الشعرية المتلاحقة إلى البناء التى لابد أن تسفر عن تولد حركة عنيفة .

* * *

وأمام السقوط الحاد والانقسام بين عالم القاهر وواقع المقهور لا تقف رؤية الشاعر عند حدود الاستقرار . . وبهذا ما تكاد تنحل الأنسقة المتصارعة (**شكليًا**) بالإصحاح الثالث حتى تتولد بالإصحاح الرابع حركة أشد عنفًا ، هى حركة تدميرية (**تكنس هذا العفن**) وهى حركة عاصفة ذات طبيعة راديكالية .

قلت : فلتكن الريح تكنس هذا العفن
تقتلع الريح هـهـة الورق الذابل المتشبث
يندلع الدم حتى الجذور - فيزهرها ويطهرها

ثم يصعد فى السوق والورق المتشابك والثمر المتدلى
فيعصره العاصرون .. نبيذاً يزغزد فى كل دن

إن النسق الراديكالى يكشف عن رؤية ثورية يحدد فيها أمل دنقل صراحة صعود الطبقة التى تعلن انتماءه إليها . . فالممارسة = العنف . وللفقراء أن ينتسبوا للعنف فيحطموا كلياً الطبقة المعادية . إن الصراع الطبقى - هنا - هو حرب ضد الأحكام الجاهزة وضد المحرمات والمقدسات . . الشىء الذى يترتب عنه الإقرار بأيديولوچية نقيض القيم الاجتماعية السائدة :

إننى أول الفقراء الذين يعيشون
مغتربين
يموتون محتبين لدى العزاء
قلت : فلتكن الأرض لى ولهم
وأنا بينهم
فأنا أتقدس فى صرخة الجوع .. فوق
الفراش الخشن

وهو تحديد صريح لطبيعة الطبقة الاجتماعية التى تحكم رؤية الشاعر ، والتى أكد الإصحاح الثالث ملامح القهر والاستلاب الذين تتردى فيها . . ولينطلق الشاعر إلى رؤية ثورية تتجاوز (**الذات الفردية**) إلى ذات جماعية هى بالتحديد ذات الفقراء .

إنه يخلع ثياب السماء . . ويخلع صورة العالم القديم محركًا قداسته نحو العالم الإنسانى الجديد المتولد ، داخل جماعات الفقراء الصاعدة إلى الحرية :

هذه الأرض .. حسناء .. زينتها الفقراء

لهم تتطيب

يعطونها الحب .. تعطيهم النسل والكبرياء

ويستخدم الشاعر طوال القصيدة ضمير المتكلم (**قلت**) .

لكن الصوت هنا هو صوت الرؤيا . . هو صوت الضمير الجماعى الذى يخلق العالم وفق نموذجه الإنسانى ومن خلال هذا الضمير المتكرر دائمًا يطرح علاقات الأزمنة الماضية والمضارعة والمستقبلية . فهو فى الإصحاح الأول عندما يتكلم عن خلق العالم يستخدم فعل الماضى (**كان**) :

كنت رجلاً

كنت أبًا

كنت الصباح .. وكان عرشى .. حين رأيت .

وتكرار الفعل الماضى هو إشارة صريحة لسقوط هذا العهد القديم .

وعندما ينتقل من العهد القديم الساكن إلى وضعية الواقع . . فى الإصحاح الثالث يستخدم الفعل المضارع داخل إطار عام من الصور الشعرية المقيتة ، التى يتأكد خلالها تفتت الواقع وانسحاقه :

ينصب أسواره حول مزرعة الله

يبتاع من حوله حرسًا

يحتلب البقرات ، يشعل فى المدن النار

يغرس خنجره ، يصق فى البئر

يلقى على صفحة النهر بالزيت

وعلى حين يبدأ التحول داخل نسقه الراديكالى بالإصحاح الرابع . . ويسير فى اتجاه الحلم نحو أنموذجه المستقبلى مستشرفًا الحرية الإنسانية . . يستند على فعل مستقبلى متصل بالحتمية . إنه منظور مستقبلى يرتكز على معطيات الواقع الذى يحققه .

فلتكن الريح فى الأرض
فلتكن الريح والدم
فلتكن الأرض لى .. ولهم

إنه يخترق الأزمنة جميعها من خلال صوت الرؤيا . فيصبح نموذجه الإنسانى داخل القصيدة .

* * *

لقد قلب الشاعر ، داخل القصيدة رأس الهرم الاجتماعى . . وحرك محور القداسة من القوى الطبيعية العليا إلى الجنس البشرى . . لكن أزمة التغير ظلت داخل الإصحاح الخامس الأخير . . أزمة ممزقة وهوية متصدعة تمنح الذات الجماعية الصاعدة ملامح التشقق بداخل ما يمكن تسميته بتراچيديا الكينونية :

حدقت فى جبينى المقلوب
رأيتنى الصليب والمصلوب

* * *