

البَابُ الثَّانِي

قضايا صورة الدم في شعر أمل دنقل

obeikandi.com

مقدمة

يعالج البحث في هذا الباب القضيتين المحوريتين في شعر أمل دنقل وهما قضيتا :
« السلطة والمثقفين » و « الصراع العربي - الصهيوني »^(١) ، والتي منهما تنفرع سائر
قضاياها الأخرى .

ومن الملاحظ أن ما يجمع بين هاتين القضيتين - بجانب إتمام كل منهما للأخرى
- طبيعتهما الدموية ، فالنزاع القائم بين السلطة والمثقف أو بين العرب والصهيونيين هو
نزاع الدم ، وحسم هذه الصراعات - في شعر أمل دنقل - قائم على عنصر الدم .
ويتوزع هذا الباب على فصلين ، يتبع فيهما الباحث بالدراسة والتحليل قضيتي :
« السلطة والمثقفين » و « الصراع العربي - الصهيوني » .

في الفصل الأول « السلطة والمثقفون » يدرس الباحث صورة السلطة في شعر « أمل
دنقل » وتأثير هذه السلطة على ذات الشاعر ، ثم موقف الشاعر / المثقف من السلطة
والذي يتحدد في ثلاثة محاور هي : الإدانة والاستلاب والتضليل ، وفي كل محور من
هذه المحاور يُعنى الباحث برصد موقف الشاعر من السلطة وإدانة مؤسساتها .

أما الفصل الثاني فيناقش قضية « الصراع العربي - الصهيوني » ، وتتم دراسة هذه
القضية في شعر « أمل دنقل » من منطلقات عدّة ، تسعى أولاً لدراسة قضية الأرض في
شعر « أمل دنقل » باعتبار أن جوهر قضية فلسطين - أساساً - هو قضية الأرض ، ثم
لرصد العلاقة التي تربط قضية فلسطين بقضية مصر ، وارتباط مصر « مصر » بمصر
« فلسطين » في شعر الشاعر ، ثم لدراسة موقف الشاعر من الأنظمة العربية العاجزة
وإدانة لجوئها إلى الحلول السلمية ، ثم يناقش البحث إمكانية حسم القضية الفلسطينية
باعتبار أن حسمها يمثل نقطة التحول نحو ركب التطور الحضارى ، كما يناقش البحث
ازدواجية الرؤية عند « أمل دنقل » بين الكفاح المسلح والمفاوضات السلمية ، ثم يختتم
الفصل بدراسة آفاق ومستقبل الصراع العربي - الصهيوني في شعر « أمل دنقل » وموقفه
من قضية الحرب والسلام .

obeikandi.com

الفصل الأول

السلطة والمثقفون

صورة السلطة^(١) في شعر « أمل دنقل » :

في بعض أحاديثه ، حرص « أمل دنقل » على تأكيد مقولة : معارضة الشاعر للواقع « فللشعر والشاعر وظيفة حقيقية اجتماعية ، يجب أن يؤديها ، وهي وظيفة معارضة . فالشاعر يجب أن يكون رافضاً للواقع دائماً حتى ولو كان هذا الواقع جيداً ، لأنه يحلم بواقع أفضل منه »^(٢) .

وتساعدنا هذه الأطروحة في فهم موقف الشاعر المناوئ دائماً لأي سلطة . وانحيازه الدائم للمعارضين لها ، فهو منحاز - في شعره - للعديد من الأسماء التي رفعت لواء الرفض (كسبارتكوس والحسين بن علي وابن نوح وغيرهم) وحرص الشاعر على التنديد بكل سلطة - أياً كانت ماهيتها - نابع من رؤيته للعلاقة التي تحكم « المثقف » بالسلطة ، كما يطرحها بوضوح في قصيدته « من أوراق أبي نواس » : فالسلطة والمثقفون - في شعر أمل دنقل - أشبه بوجهين عملة ، لا يمكن لهما أن يلتقيا أبداً . ومرد هذه الاستحالة يعود - كما يشير الشاعر في قصيدته « صلاة » - إلى أنه بين المثقف والسلطة علاقة جدلية ، فالسلطة مرتبنة بوجود المثقف الذي يسعى إلى محاربة بطشها ، والمثقف مرتبته بوجود السلطة الباطشة ، فهي التي تخلق دوره في مواجهتها ، عن طريق سعيه للمطالبة بالحقوق الديمقراطية . والتساؤل الذي يطرحه الشاعر في ختام قصيدته « صلاة » يوضح هذه العلاقة :

« أبانا الذي في المباحث .. كيف تموت ؟

وأغنية الثورة الأبدية ،

ليست تموت ؟ ! »^(٣)

وإذا حاول البحث أن يستقصى أبعاد صورة « السلطة » في شعر « أمل دنقل » وجدها : سلطة دائمة مطلقة ، لا تسمح لأحد أن يعارض سياساتها ، ولا أن يقول لها « لا » - « لأن من يقول « لا » لا يرتوى إلا من الدموع »^(٤) - وهي سلطة تتميز

بالاستبداد ، تنوب عن المواطن : عن فمه وعن عينيه ولسانه ، وتطالبه بالخرس ، حين يسعى للمطالبة بحقوقه الديمقراطية :

« قِيلَ لِي » اخرس .. »

فخرست .. وعميت .. واثممتُ بالخصيان !^(٥)

ورغم أن المواطن لم يكن أصم ولا أعمى أو أخرس ، فإن السلطة لم تستشره في الأمور التي تخصه ، وإنما أعطت لنفسها الحق في أن تفعل ما ترى هي أنه الصواب من أجله ، فاتترعت منه اعترافاً بشرعيتها ، ولغت عنده حواس التفكير والرؤية والفهم :

« لم أكن أعمى »

ولكنهم أرفقوا مقلتي وبدي بملف اعترافي
لتنظره السلطات ..

فتعرف أنني راجعته كلمة .. كلمة ..

ثم وقّعت بيدي ..

- ربما درس هذا المحقق لي جملة تنتهي بي إلى الموت ! -

لكنهم وعدوا أن يعيدوا إلى يدي وعيني بعد

انتهاء المحاكمة العادلة !^(٦)

ويرى البحث أن دراسة « صورة السلطة في شعر أمل دنقل » يمكن أن تتم عبر

محورين :

١ - من خلال : تأثير السلطة على الشاعر .

٢ - من خلال : موقف الشاعر (المثقف) من السلطة .

تأثير السلطة على الشاعر

لقد خلّفت السلطة المستبدّة آثارها السلبية في نفس الشاعر ، وأهم هذه الآثار : وازع

الخوف الدائم والشعور بالمطاردة ، ويمكن رصد هذه الخوف عبر ثلاثة مناح:

١ - الخوف المباشر : ويجد الباحث نصوصاً تتعرض لهذا المفهوم بشكله تقريرى ، كما يجيء فى قصيدة « موت مغنية مغمورة » ، فالشاعر يصرّح بأنه :

« ما من أحدٍ فى هذه الدنيا جديرٌ بالأمان ! »^(٧)

ويردّ الشاعر عدم ثقته هذه إلى شعوره الدائم بالمطاردة ، وبافتقاد الأمن ، وينساءل فى قصيدته « رباب » : كيف تأتى له أن يستريح فى عيون محبوبته ، على الرغم من أن الخوف يغمره من كل جانب :

« كيف ضعفتُ فى نهاية المطاف ؟

وارتحت فى عينيك من عبئى ؟

وكلُّ شئٍ حولنا يُملئ علينا أن نخاف ! »^(٨)

فكأنما الشاعر يستنكر على نفسه الشعور القصير بالراحة ، فالراحة مقترنة بالأمان ، والأمن - عند الشاعر - مفقود . غير أن دلالة « الخوف » تأخذ معنى أعمق فى تجربة الشاعر ، عندما يلتحم « الخاص » بالإطار السياسى « العام » ، كما يشير فى قصيدته « الهجرة إلى الداخل » - لاحظ العنوان - فلشدة قهر السلطة ، ولعجز الشاعر عن البوح بما يكتمه فى نفسه ، خشية أن يصل إلى السلطة فتبطش به يدها الثقيلة ، يهاجر إلى الصحراء ، ويروح للأرض وللرمل (بعيداً عن أعين الناس) ، حتى يفرّغ كلّ ما يعتمل داخله ، ولكنه - حتى فى الصحراء البعيدة - يخشى أن ينتقل صوته عبر الأثير إلى آذان السلطة المترتبة والمتصنة ، أو أن تفضحه الرمال :

« أسقط واقفاً ..

وخائفاً ..

أن يحمل الصدى ندائى للهوايات ..

فوق أسطح البيوت

أن تُفشى الرمال صوتى المضىء

صوتى المكبوت ! »^(٩)

وبين الشاعر أسباب هذا القهر فى قصيدته « العشاء الأخير » ، فالشاعر وأبناء جيله

لم يولدوا إلا ليجدوا المسدسات والبنادق مشرعة في وجوههم ومن خلفهم تراث ملء بالجراح والندوب :

« ثقلت آذاننا منذ غرقنا في الضجيج

لم نعد نسمع إلا .. الطلقات !

(يفرض الرعب الطمأنينة في ظلّ المسدّس ..)

- الطمأنينة في ظلّ الحداد ؟ !

- سيدى .. نحن انزلقنا من ظهور الأمهات

بيدّ تضغط ثقب الجرح ،

والأخرى على حرف الزناد ! » (١٠)

وتحتاج عبارة « يفرض الرعب الطمأنينة .. » إلى مزيدٍ من التأمل . ففي مجتمع تهيمن عليه سلطة مستبدة ، لا يكون هذا المجتمع آمناً ، ومن ثم فإن السلطة تفرض الأمن بطريقتها الخاصة ، وتجعل هذه الهيمنة المعادلة القائمة على طرفي (السلطة - المواطن) تختلّ بإلغاء دور الثاني وهيمنة الأول . ويفقد الدور المنوط بالمواطن / المثقف أن يمارسه على مسرح السياسة قيمته ، وبغياب فعاليته ، يتساوى عند الشاعر : الموت والحياة ، وتفقد الأشياء حميميتها ، وتفقد الحياة جدواها :

« لقد فقدت متعدي .. قبيل أن يرتفع الستارُ

وانكسرت في داخلي الرغبة في استردادِهِ ،

الرغبة في الشجارُ

فكل شيء يرتخي في لحظة التأهب المرتقبه » (١١)

فبغياح حق التعبير عن الرفض ، لن تكون للحياة جدوى وفاعلية ، ويجرّو الشاعر - في قصيدته « إجازة فوق شاطئ البحر » - على أن يتساءل عما إذا كنا موتى ، وتساؤله لا يأتي في وضع النهار علانية ، بل ليلاً ، خشية أن يصل إلى أعين العسس وأذان المخبرين .

وتفقد الحياة جدواها ومتعتها بالنسبة للمثقف حين يغيب عن أداء دوره في التلاحم

بقضايا واقعه ، والتعبير عن تأزمات هذا الواقع والمشاركة فى طرح الحلول والإجابات ، دون شعور بالخوف والمطاردة ، وتصيح حياته بلا معنى حين يُلغى دوره فى تنوير المجتمع وتثويره :

« وفى الليل نخفض رايانا ..

نتفض الهدنة الأبدية ،

نجرؤ أن نتساءل « هل نحن موتى ؟ !

وجولاتنا فى الملامى ،

اهتزازاتنا فى الرام ،

تلاصقتنا فى ظلام المداخل ،

ذهذبة النظرات أمام المعارض والعبارات الرشقات ،

مركبة الخيل حين تسير الهوينى بنا ،

الضحكات ، النكات :

بقايا من الزبد المر .. والرغوة الذاهبه ؟ !!

« ترى نحن موتى .. » (١٢)

٢ - الخوف المقترن بالشعور بالإحباط نتيجة الفشل : ويتجسّد هذا الخوف - عند الشاعر - فى عدم توافق العلاقات الإنسانية البسيطة ، والفشل الدائم فى تحقيقها ، ويتجلّى هذا بوضوح فى العلاقات الخاصة ، فيتمثل فى الفشل العاطفى ، والفشل الجسدى ، والذى قد يكون مرده إلى قهر السلطة للفرد ، المترتب عليه شعور الفرد دائماً بالفشل وبالعجز والإحباط ، وهو ما ينعكس فى علاقاته الخاصة بوضوح .

يقول « أمل » فى قصيدته « يوميات كهيل صغير السن » - لاحظ المفارقة فى : كهيل ، صغير السن :

« مذ علّقنا - فوق الحائط - أوسمة اللهفه

وهى تطيل الوقفة فى الشرفه

واليوم ..

قالت أن حبلى الصوتية تزعجها عند النوم !

.. وانفردت بالغرفة !! « (١٣)

إن العلاقة التي تربط الزوجة بـ « الكهل الصغير السن » أشبه بالعلاقة التي تربط السلطة بالمواطنين ، فعندما أتيح لهذه الزوجة أن تمتلك الصفة الشرعية (بعقد الزواج) ، تخلت عن جمالها وفتنتها ، وكشفت عن وجهها الآخر ، فسيطرت على البيت و (الزوج) الذي صار مطالباً بأن يشرب ما تقدمه له دون حق التبرم ، ويُصفى - رغماً عنه - إلى كل ما تسوقه له من أخبار ، بل وطرده من مكانه الطبيعي (غرفة النوم) . إن الشاعر حريص على تأكيد أن هذا الجيل - جيله - قد شاب قبل الأوان ، وأن تجاربه في الحياة والسياسة قد انتهت مبكراً ، وأنه قد تم عزله عن أداء دوره ، وتفريغ مكانه منه .

وإذا كان الشاعر يرى صعوبة في تحقق علاقة جنسية صحيحة ، في وجود ضغوط خارجية ، كما يشير في قصيدته : « لا تصالح » :

« كيف تنظر في عيني امرأة ..

أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها ؟

كيف تصبح فارسها في الغرام ؟ » (١٤)

فإن هذا بالفعل ما تقررره قصيدة « الموت في لوحات » ، إذ يظل بين الشاعر ومحبوته - برغم التوهج والشوق - الزجاج والغياب والغربة ، امتداداً للقهر الخارجى المتواصل ، ونتيجة لتخلي الشاعر/ المثقف عن أداء دوره ، مما ينتهي به إلى اغترابه واستلابه طبقاً للمفهوم السياسى :

« حبيتى فى لحظة الظلام ، لحظة التوهج العذبة

تصبح بين ساعدى جنّة رطبه !

أمروء فوق خدّها

أضرع فوق نهدها

أود لو أنفذ فى مسامّ جلدّها

لكن .. يظلّ بيننا الزجاج .. والغياب .. والغربة !»^(١٥)

إن هذا الفشل الذى يأتى فى المقطع الثالث والأخير للقصيدة ، تعبيراً عن الوصول إلى أعلى درجات الموت ، هو فشل يرتد فى النهاية إلى سطوة السلطة وقهرها .

٣ - الخوف وتغييب الوعى : إذا كان المنحيان السابقان مرتبطين بآثار السلطة ، باعتبارهما نتيجة لقهر السلطة واستبدادها ، فإن البحث فى هذا المنحى الأخير يتعرض لآثار الخوف نفسه ، ومدى تأثيره على الشاعر . « فأمل دنقل » يرى أحياناً أنه حتى يمكن التعامل مع الحياة بما تُمليه ملايساتها من ضغوط ، ينبغى أن يتحقق غياب - أو إن شئنا الدقة - تغييب الوعى بفعل الإرادة الفردية . إن كثيراً من قصائد « أمل دنقل » تتحدث عن « البارات والمقاهى والحانات » ، ولا يتأتى هذا الذكر لمجرد التعبير عن المجنون والعريضة ، قدر ما هو تعبير عن إرادة الشاعر الساعية إلى تناسى الخوف والقهر المحيط .

فى قصيدته « فقرات من كتاب الموت » يعقد الشاعر مقارنة بين ما يحمله مكان رأسه فى الصباح ، وما يحمله مكانه فى المساء :

« أحفظ رأسى فى الخزائن الحديدية

وعندما أبدأ رحلتى النهارية

أحمل فى مكانها .. مذياعاً !

(أنشر حولى البيانات الحماسية .. والصداع)

وبعد أن أعود فى ختام جولتى المسائية

أحمل فى مكان رأسى الحقيقه :

.. قنينة الخمر الزجاجيه !»^(١٦)

فإذا كان الشاعر مطالباً بأن يملأ رأسه فى الصباح بأكاذيب السلطة وبياناتها التى تستجلب الصداع فهو يسعى فى المساء إلى نسيان كل ذلك عن طريق تعاطى الخمر ، عجزاً عن مواصلة ادعاء الشجاعة التى يُبديها فى الصباح ، وهروباً من حبائل السلطة ، ومن الخوف الملازم .

ورغم إدراك الشاعر أن « الخمر والأشواق » وحدها لن تردّ له شجاعته وقوته ،

كما يأتي من خلال حوار مع نفسه في قصيدة « فصل من قصة حب » ، فإنه حين يعجز عن تحقيق حلمه ، يلجأ إلى بديل ثانٍ يتمثل في تعاطي المخدرات ، هروباً من العجز والخوف اللذين يسيطران عليه :

« أيها العشب الذي ينضج حمى

إننى أنشد فى جنينك .. حلما

(.. واستكانت شفة الوهج على وجهى طويلا ..) (١٧)

ولكن المواجهة الحقيقية لا يمكن بالطبع أن تتحقق بهذه الكيفية ، ذلك أنه بانتهاء مفعول المخدر سترتد إلى حالته الأولى ، ويعود من حيث أتى ، وتصبح خاتمة القصيدة هى نفسها البداية ، كأنما هى دورة فى فراغ ، لتؤكد على حقيقة واحدة ، وهى أن هذا السبيل ليس هو البديل الموضوعى لرفض السلطة ، فرغبة الخلاص هنا رغبة ذاتية . وسرى أن الشاعر « أمل دنقل » قد تخلى عن هذا المفهوم - فى قصائده الأخرى - فاتخذ بدائل أكثر إيجابية وموضوعية فى مواجهة بطش السلطة والتنديد بممارساتها ، عند دراسة البحث لموقعه من أدوات السلطة .

موقف الشاعر (المثقف) (١٨) من السلطة

اتخذ الشاعر « أمل دنقل » موقفاً معادياً للسلطة ولأدواتها ، فحرص فى أشعاره على التنديد بممارساتها وكشف سلياتها وتناقضاتها . ويرصد البحث هذا الموقف من خلال عدة أطروحات هى :

١ - الإدانة :

يدين « أمل دنقل » سلطة الجيش فى مصر ، من منطلقات عدة ، منها إدانته للجيش الذى يرى أنه لا يحمى سوى السلطة الحاكمة التى تمنحه رواتبه وزيته ، فلا يتوانى عن إشهار السلاح - ليس ضد العدو الخارجى وإنما ضد المواطن فى الداخل - حينما تتعارض مصالح المواطنين مع مصالح السلطة الحاكمة ، وهكذا :

« سيوفٌ ثلمت ..

فقد استأجرها النخاس .. تحمى هودجه !
وسيفاً قنعت أن تتدلى عند الاستعراض .. زينه
وحائل ..

حملتها فى دياجى الليل أضلاعُ المقاصل
ودفنا نبلها المقهور فى عام البكاء
شبح الفرسان مازال على وجه المدينة
يمدُّ الجسدا

فيمدّ الخوف فى الليل يدا !
ثم يمضى ، يحمل الأكفان ، يسرى فى الدروب
يحمل الأكفان أثواب ركوب !
والمهامير التى تحملها الأقدام .. غاصت فى القلوب ! » (١٩)

إن « أمل » يدين الجيش المثل فى أشباه الفرسان ، وتتضح مبررات الإدانة فى
قصيدته « تعليق على ما حدث فى مخيم الوحدات » يقول « أمل » فى قصيدته :

« قلت لكم مرارا

إن الطواير التى تمرّ ..

فى استعراض عيد الفطر والجلاء .

(فتهتف النساء فى النوافذ انبهارا)

لا تصنع انتصارا

إن المدافع التى تصطف على الحدود فى الصحارى

لا تطلق النيران .. إلا حين تستدير للوراء .

إن الرصاصة التى ندفع فيها .. ثمن الكسرة والدواء :

لا تقتل الأعداء

لكنها تقتلنا .. إذا رفعتنا صوتنا جهارا » (٢٠)

فالجيش لا يحقق انتصاراته الحربية إلا فى الداخل ، عندما يوجه مدافعه ونيراته نحو المواطنين العزل ، بدلاً من أن يوجهها نحو شخوص الأعداء الذين احتلوا الأرض بتخاذل قواده وضعفهم . ويكشف الشاعر دور الجيش المثل فى شخص الجندى ، الذى لا يحمى سوى السلطة التى تمنحه رواتبه ونياشيته ، أما عندما تحين لحظة احتياج الوطن إليه لرد المعتدين وردعهم ، فإنه يفر من ميادين القتال ، ولا يأبه سوى بتوطيد مكانته فى السلطة :

« قلت لكم فى السنة البعيدة

عن خطر الجندى

عن قلبه الأعمى ، وعن همته القعيدة

يحرس من يمنحه راتبه الشهرى

وزيه الرسمى

ليهرب الخصوم بالجمعجة الجوفاء

والقعقة الشديدة

لكنه .. إن يحن الموت ..

فداء الوطن المقهور والعقيدة :

فر من الميدان

وحاصر السلطان

واغتصب الكرسى

وأعلن « الثورة » فى المذيع والجريدة ! »^(٢١)

ويرى الشاعر أنه بازدياد نفوذ العسكريين داخل مجالس السلطة ، وبازدياد « المسدمات العالقة بالخصر » ، فإنه لابد أن يتسدد الخوف ويزداد القمع .

ويعود الشاعر إلى تبنى وجهة النظر الديمقراطية ، التى تم طرحها فى عام ١٩٥٢ التى تمثلت فى ثلاثة مطالب ، أهمها حق الشعب المصرى فى التعبير عن إرادته ديمقراطياً ،

والمدى الذى يتدخل به الجيش فى شئون الحياة اليومية ، وموعد عودته للثكنات لأداء دوره الطبعى فى خدمة الوطن^(٢٢) يقول « أمل » :

« قلتُ لكم كثيراً

إن كان لابدٌ لكم من هذه الذرية اللعينة

فليسكنوا الخنادق الحصينة

(متخذين من مخافر الحدود .. دورا)

لو دخل الواحد منهم هذه المدينة

يدخلها .. حسيرا

يلقى سلاحه .. على أبوابها الأمانة

لأنه .. لا يستقيم مَرَحُ الطفل

وحكمة الأب الرزينة

مع المئدس المدلّى من حزام الخصر ..

فى السوق ..

وفى مجالس الشورى « (٢٣)

إن « الأنا » - التى تحتشد بها القصيدة - تمتد هنا لتشمل مطالب المثقف الديمقراطى ، والتى لم تتحقق منذ عهد الثورة . وهى ليست تعبيراً عن « أنا » الشاعر الأحادية ، وإنما هى تعبير عن أنا « المثقف » عبر مراحل تطور المجتمع ، ومن ثم فهى « أنا » جماعية لا « ذاتية » .

ولاشك أن القصيدة تفقد الكثير من إمكاناتها الفنية ، عندما تتحول إلى منشور سياسى ، ذى نبرة عالية الرنين ، تستهدف الثور والتريض ، على حساب القيمة الفنية ، وهو ما عكسته لنا قصيدة الشاعر .

وتتمثل الإدانة الحقيقية للجيش فى مسؤوليته الأولى عن إلحاق الهزيمة بالوطن فى يونية ١٩٦٧ ، وذلك عندما حلت الشعارات السياسية محل الفعل ، وازداد القمع تحت مسمى « أمن الوطن » ، وكان مستحيلاً أن تكون هناك حرية للوطن بمعزل عن حرية المواطن ،

إذ كيف يتأتى لمن استلب الحرية أن يحرق وطنه ، ويعكس الشاعر هذا التناقض فى قصيدته « من مذكرات المتنبي » :

« عيدٌ بأيةِ حالٍ عدتَ يا عيدُ ؟

بما مضى ؟ أم لأرضىَ فيك تهويدُ ؟

(نامتْ نواظيرُ مصر) عن عساكرها

وحاربتْ بدلاً منها الأناشيدُ ! » (٢٤)

ويرصد الشاعر مرحلة ما بعد هيمنة العسكريين وحلول الهزيمة ، بشكل أكثر تفصيلاً فى قصيدته « فى انتظار السيف » ، وفيها تحليل لوضعية أمة تحت سطوة الجيش . تبدأ القصيدة بتساؤل استنكارى تطرحه « أنا » المتحدث إلى زوجته التى صرخت ، مستفسراً عن بواعث هذا الصراخ ؟ وهل هو ابتداء المخاض أم الحزن على ضياع القدس القديمة ؟ (٢٥)

وباستدعاء القدس السلية ، تتواتر ذكريات الهزيمة ، فالخيل تعود من ساحة القتال فى الشرق والجنود مهزومون . يترأسهم « الحسن الأعصم ! » الذى يحل معه الموت أينما حل ، ممثلاً فى آثاره المدمرة : كتنطيع أيادى الأطفال وتعليقها بأسنة الرماح . وفى بقع الدم التى تلتطخ الأرض من جراء التعذيب وسفك الدماء ، وأيضاً فى انطماس آبار الماء لكى تموت الزروع عطشاً ، وتسقط السنابل منهالكة ، ويعمّ الجوع ، ويكثر الجوعى الذين يصطفون لتقديم الولاء للملك ، لعله يمنحهم الأمان بعد أن فقدوه . هذا الملك الذى تزان الطرق باسمه وتقام الميادين لأجله ، ويدعى له بالبقاء فى خطب الجوامع ، بينما جنوده يرتقون درج المناير حاملين السيوف التى لا تقتل سوى الأجنة فى بطون الأمهات :

« أنظرى خيط الدم القانى على الأرض :

« هنا مرَّ .. هنا »

فاتفقت تحت خطى الجندي ..

عيونُ الماء ،

واستلقتْ على التربة ... قاماتُ السنابلِ .

آو .. هانحن جباغ الأرض نصطف ..

لكى يلقى لنا عهد الأمان .

ينقش السكة باسم الملك الغالب ،

يلقى خطبة الجمعة باسم الملك الغالب ،

يرقى منبر المسجد ..

بالسيف الذى يقر أحشاء الحوامل» (٢٦)

ويبدأ المقطع الثانى بعرض مستقبل من سيولدون تحت حكم الجنود ، فإذا بهم أحد ثلاثة : إما من سيحبو ولا يجد من يأخذ يديه حتى يقف على قدميه ، أو إن وجد من يأخذ يديه ، فشب وكبر ، فهو لا يقوى على رفع رأسه أمام الناس لفرط الذلة ، أو من سيخطفه بائعو الرقيق فينتظره المصير المر المحتوم . وذلك شأن المهزوم المستضعف ، إذ لا أرض له ليحتفى بأفائها ، ولا مال يتكسب به ، ولا هو قادر أن يوصد بيته عليه ، دون التعرض لأذى الجنود ورغباتهم البذيئة ، ومن ثم يتوجه « الأنا » المتحدث إلى زوجته يسألها أن تجهض ما فى بطنها ، لأن وجوده مرتهن بالعار :

« تلدين الآن من يحبو ..

فلا تسنده الأيدى ،

ومن يمشى فلا يرفع عينيه إلى الناس ،

ومن يخطفه النخاس :

قد يصيح مملوكًا يلوطون به فى القصر ،

يلقون به فى ساحة الحرب ..

لقاء النصر ،

هذا قدر المهزوم :

لا أرض .. ولا مال ..

ولا بيت يرد الباب فيه ..

دون أن يطرقة جباب ..

«وجندى رأى زوجة المستاء فى البيت المقابل» (٢٧)

وفى المقطع الأخير ، يحرص الشاعر على تأكيد عنصر التبدل والتغير فى السلطات ، إلا أنها جميعاً تربطها مصالح واحدة ، وتحكمها طبيعة واحدة . إذ يذهب مستبد ليحل مستبد آخر بدلاً منه ، ويذهب صوته وهيئته وسياطه ، ليحل صوت جديد تعتاده الآذان ، وهيئة جديدة تألفها العين ، وسياط جديدة تعتادها الأضلع .

أما للشاعر - « أنا » المتحدث - فهو هايزال فى موضعه ، جنب فراش زوجته التى واتاها المخاض . منتظراً صرخة ميلاد طفله الذى لأول ما تقع عليه عيناه المنمضتان هو مرأى الجنود وهم يملأون الأماكن حوله .

وينقسم « الجيش » - عند أمل دنقل - إلى قسمين رئيسيين : الأول : ويضم الجنود للمعاملين فيه والضباط وصف الضباط والمطوعين ، وهو المستوى الذى تم التعامل معه فى القصائد السابقة . والثانى : ويضم المجندين من أبناء الشعب .

ورغم عدم اقتناع البحث بهذا التقسيم التعسفى لفصائل الجيش فى ديوان « أمل دنقل » فإن الباحث يرى لزماً عليه ، لكى تكتمل رؤية الشاعر وتتضح تمامًا ، أن يقوم بدراسة المستوى الثانى من الجيش طبقاً لما حددته قصائده .

والشاعر - دائماً - ما يستخدم « أنا » المتحدث وما يرتبط بها « كياء الملكية » أو نون الجمع - فى حالة « الأنا » الجماعية - كتعبير عن التحامه بالجماهير وتوحده فيهم وانحيازه لفريق المجندين ضد المستوى الأول ، فتتجلى إداناته المتكررة للسلطة ، التى حين أدركها الخطر ، سارعت إلى جعل المجندين فى الصفوف الأولى بدلاً عن الرتب العليا وقادة الجيش ، حتى يتمنى لرجالاتها البقاء والقرار من الموت ، يقول « أمل » فى قصيدته « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » :

« وحين قوجئوا بحدّ السيف : قايضوا بنا ..

والتمسوا النجاة والفرار ! » (٢٨)

وترتبط صورة الشهداء فى مخيلة الشاعر بالفقد ، فيها هو يسعى إلى بيت صديق له ، ليأتس به ويتسامر معه ، مثلما اعتاد أن يفعل قبل وقوع الحزيمة ، وكفعل لا إرادى يتوجه إلى باب شفته فى منتصف الليل ، ويظل يطرق الباب ، ولكن دون جدوى :

« كل الأبواب ، العلوية والسفلية ، تُفتح إلا .. بابهُ
وأنا أطرق .. أطرق

حتى تصبح قبضتي المحمومة خفاشاً يتعلق فى بندول ! » (٢٩)

لقد ذهب صليقي إلى غير رجعة ، استلبته منه الهزيمة إلى الأبد ، وبات عليه أن يحمل
الحياة بدونه ، وكما تنداعى صورة الصديق المستشهد تنداعى صورة الجار أو الزميل التى
عادة لا تأتى إلا مقرونة بصورة الأب الحنون المتفانى فى حب أطفاله ، كما فى قصيدة
« البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » :

« تقفز حولي طفلة واسعة العينين .. عذبة المشاكسة

- كان بقص عتك يا صغيرتى .. ونحن فى الخنادق

فتفتح الأرزار فى ستراتنا ... ونسند البنادق

وحين مات عطشاً فى الصحراء المشمسة

رطب باسمك الشفاه اليابسة ..

وارتخت العينان » (٣٠)

- أو بصورة الزوج المتوهج بالحياة ، الذى كان يبعث فى حضوره الفرحة فى
القلوب ، ويسط الحبة على أهل بيته والدفع ، لكنه باستشهاده ، أضفى المرارة والآسى ،
وخلّف الأحزان الممتدة بلا انقطاع ، والألم والحداد .

يقول « أمل » فى قصيدته « الموت فى لوحات » :

« من شرفتي كنت لزلها فى صباح العطلة للهادىء

تنشر فى شرفتها على خيوط النور والغناء

ثياب طفلها ، ثياب زوجها الرسمية الصفراء

قمصانه المغسولة البيضاء

تنشر حولها نقاء قلبها الهانىء

وهى تروح وتجيء .

... ..

والآن بعد أشهر الصيف الرديء
 رأيتها .. ذابلة العينين والأعضاء
 تنشر في شرفتها على حبال الصمت والبكاء
 ثيابها السوداء ! » (٣١)

ومن استطاع أن يسلم من ويلات الهزيمة ، ومن شرف الاستشهاد ، لم يسلم من
 بتر عضو من أعضائه ، ومن شعوره الدائم بالضعف والعجز .

في قصيدة « صفحات من كتاب الموت » يقدم الشاعر صورة لإنسان أملت الظروف
 عليه أن يشاركه غرفته في الفندق ، وتوطدت بينهما الألفة والصداقة :

« فقصَّ عن صبية طارحها الغرام
 وكان عائداً من الحرب .. بلا وسام
 فلم تُطِقْ .. ضعفه

ولم يجد - حين صحا - إلا بقايا الخمر والطعام ! » (٣٢)

ويمتد الحوار بين الشاعر ومن شاركه الغرفة ، فترتبط الهزيمة : الخاص بالعام ،
 ويسوق الصديق حكايات عديدة من أقاصيص الهزيمة ، مليئة بالحزن والمرارة ، وعندما
 توشك اللوحة على انتهائها يفاجئنا الشاعر :

« حين ظنَّ أنني أنام
 رأيته يخلع ساقه الصناعية في الظلام
 مصعداً تنهيدةً ..

قد أحرقت جوفه » (٣٣)

فالحرب لم تترك أحداً يسلم من ويلاتها ، والذي سلم من المواجهة المباشرة ، لم يسلم
 من نتائجها وضغوطها الاجتماعية والسياسية ، ويسوق « أمل دنقل » في قصيدته « سفر
 ألف دال » نموذجاً لامرأة سلبها الجيش عائلها الوحيد ، وبات عليها لكي تستمر في
 الحياة أن تسقط في الرزيلة ، فكأنما الجيش هو المسبب الأول في سقوط هذه المرأة ،
 باستلابه لعائلها الوحيد :

« كان يجلس فى هذه الزاوية

عندما مرّت المرأة العارية

ودعاها ، فقالت له أنها لن تطيل القعود

فهى منذ الصباح تفتش مستشفيات الجنود

عن أخيها المحاصر فى الضفة الثانية

(عادت الأرض .. لكنه لا يعود !)

وحكت كيف تحمل العباء طيلة غربته القاسية » (٣٤)

إن الجيش يرتبط فى شعر « أمل دنقل - بشكل عام - باستلابه للمحبة ، والدفع والحنان والأبوة والصدقة . وبتعبير أشمل : باستلابه لكل القيم الإيجابية فى الحياة ، ويعكس الشاعر موقفه من الجيش من خلال رصد إهداره لكل هذه القيم الإنسانية النبيلة ، فيظل تعبيراً عن القهر والسيطرة ، وأداة رئيسة للحفاظ على السلطة .

٢ - الاستلاب :

ترتبط « الشرطة » أول ما ترتبط بدواعى النظام والقانون . و « أمل دنقل » - كشاعر

- يرى :

« أن القوانين تُسنُّ دائماً .. لكى تُخرق » (٣٥)

وهو ما يتناسب مع طبيعته الثائرة ، ومع ما يتبناه من إعلاء قيمة الرفض والتمرد ،

الذى يقترب فى بعض الأحيان من منطق : « الرفض من أجل الرفض » !

طبعاً إذن ألا يكون الشاعر على وفاقٍ مع الشرطة أو مع رموزها . إن صورة الشرطى

لا تظهر فى أشعاره ، إلا ويستدعى معها استلاباً ، قد يكون مادياً : كالنقود والسجائر

أو الأوراق أو الأشعار ، كما فى قصائد : « فقرات من كتاب الموت » و « من أوراق

أبى نواس » .

فالشرطى مستلب للنقود ذو ضمير مرتشٍ :

« أعود مخموراً إلى بيتى ..

فى الليل الأخير

يوقفنى الشرطى فى الشارع .. للشبهه

يوقفنى ... برهه

وبعد أن أُرشوه .. أوصل المسير ! « (٣٦) »

يترصد عودة الشاعر آخر الليل ، وتحت ادعاء الشبهه يمد يده الأخرى ليأخذ ما يصل
إلى متناولها ، وإلا فإنه سيخرج له سوط القانون . هذا الشرطى الذى لا يتورع عن
استلاب سجائر الغانيات فى مقابل تركه لمن يمضين مع من يقع فى شركهن :

« لم يترك الشرطى ..

واحدة من تبغها الليلى » (٣٧)

ويصبح الشرطى لعنة ، عندما لا يكتفى بالسطو المادى ، وإنما يسعى للسطو المعنوى ،
فيستطو على الأفكار ويستلب الأشعار :

« أيها الشعر .. يا أيها الفرع المختلس

... ..

كل ما كنتُ أكتب فى هذه الصفحة الورقيه

صادرتُه العسى » (٣٨)

ولا يكتفى الشرطى باستلاب النقود والسجائر والأوراق ، بل ويستلب الأحبة من
أحبابهم والأهل من ذويهم ، لتبش بهم يده الثقيلة فى الظلام الخفى ، تاركة الغياب
والعذاب ، كما فى قصيدة « من أوراق أبى نواس » :

« ومضوا بأبى تاركين لنا اليتيم متشجعا بالخرس » (٣٩)

ويستلب الشرطى الأصدقاء والرفاق ، ليلقى بهم فى غياهب السجون والمعتقلات ،
فلا يتبقى من تذكاراتهم سوى الحنين الذى لا ينقطع ، والذكريات التى تعصف بالأفئدة ،
حين تجترها الكؤوس :

« أخذوا أصدقائى للسجن ،

لكنهم فى ليالى الحنين

يقبلون ، لشرب كأسين ..

فى البار ذى الردهة الخاليه «(٤٠)

ويلعب الشاعر براءة على وتر الزمن . فحينما يقبل عليه أصدقاؤه ، فى لحظات
سكره ، يصرفهم الخدم ، ويوقظونه للرحيل ، وهو ما ينفكُ يبحث عنهم فى مجالس
شربه ، ولكن عبثاً ، فقد أمسكت بهم عجلة الزمن ، وألقت بهم السلطات فى السجون ،
فهم لا يفلتون من برائتها ولا يقوون :

« قلتُ : ها أصبحوا ورقاً ثابتاً فى شجيرة سجن
فمتى يفلتون

من الزمن المتوقف فى ردهات الجنون ؟ »(٤١)

وكما ترتبط صورة الشرطى عند « أمل دنقل » بالاستلاب ، ترتبط أيضاً باستجلاب
الفرع والقهر ، كما فى قصيدته « صفحات من كتاب الصيف والشتاء » ، فالحمامة التى
تسعى إلى أن يهدأ بالها ، وتستقر سريرتها ، لا تلبث عندما تحط فوق رأس الجسر ، أن
يرعبها شرطى المرور بحركات يديه فتلوذ بالفرار :

« وعندما أدار شرطىُّ المرور يده ..

ظننته ناظوراً .. يصدّ الطير

فامتلاتُ رعباً ! »(٤٢)

والشرطى لا يكف أذاه عن الناس ، إذ تمتد إليهم يده حتى وهم فى مخادعهم ،
لا يراعى حرمة ولا كرامة ، ولا يعرف غير تلفيق التهم . يأتى مع الفجر محملاً بالقلق
ومدججاً بالسلاح والحرس ، لا يأبه لصراخ طفل أو زوج ، ولا يلقي بالأل لنيام ، وإنما
يوقظ من يريدونه ، وينتزعونه من بين أهله ، ويمضون به إلى حيث السجن والتعذيب :

« نائماً كنتُ جانبه ، وسمعتُ الحرس

يوقظون أبى !

- خارجى

- أنا .. !

- مارق

- من ؟ أنا !

صرخ الطفل فى صدر أمى
(وأمى محلولة الشعر واقفة فى ملابسها المنزلية)

- اخرسوا

واختبأنا وراء الجدار

- اخرسوا

وتسلل فى الحلق خيطاً من الدم

كان أبى يمسك الجرح ،

يمسك قامته .. ومهابته العائليه !

...

ومنضوا بأبى تاركين لنا اليتيم متشحاً بالخرش « (١٣)

ويوحّد « أمل دنقل » بين كلمتى : « الجند » و « الحرس » فى قصيدته « أغنية
الكمكة الحجرية » ، والتي يفصح فيها الشاعر دور الشرطة فى الحفاظ على بقاء السلطة ،
حين أطلقت نيران بنادقها على المتظاهرين العزل من طلاب الجامعة ، فأصابته من
أصابته ، وقتلت من قتلت .

- يقول « أمل » فى قصيدته :

« دقت الساعة المتعبه

رفعت أمه الطيبه

عينها ..

(دفعته كعوب البنادق فى المركبه !)

... ..

دقت الساعة المتعبه

نهضت ، نسقت مكتبه ..

(صفعته يذّ ..

— أدخلته يد الله في التجربة —)

... ..

دقت الساعة المتعبه

جلست أمه ، رتقت جوربه

(وخزته عيون المحقق

حتى تفجر من جلده الدم والأجوبه !) (١٤)

ويفضح « أمل » المحقق فيظهره جلاذاً مستبداً ، لا يتحدث إلا باللكمات وبالركلات ، ولا يعشق سوى إسالة الدماء . فبالتعذيب القاسى ينهار الإنسان ويقرّ بكل ما تريده السلطة أن يعترف به ، بل ويوقع عليه أيضاً . ومن الطبعى أنه فى هذا المجتمع الذى تحكمه سلطة مستبدة ، لا بدّ وأن يعمّ الاعتراض وكلما كثر المعارضون ، كلما قلت هبة السلطة .

ويقف الشاعر من رجل المباحث هازئاً ، منذداً ببقاء الرهبة فى قلوب من يقوم بحمايتهم ، ويسهر على بقاء سلطانهم ونفوذهم :

« أبانا الذى فى المباحث ، نحن رعاياك

باق لك الجبروت . وباقي لنا الملكوت ،

وباقي لمن تحرس الرهوت » (١٥)

ويدين « أمل دنقل » السجن باعتباره واحداً من أدوات قمع السلطة للمعارضين ، وترتبط كلمة « السجن » — فى شعره — بعدم الأمان وبالقلق والعذاب . إن ما يخلقه وقع هذه الكلمة على الشاعر ، هو الخوف والسجن . إن مجرد قراءة الشاعر لكلمة « السجن » المكتوبة على أحد نقوش جدران الشوارع ، كفيل بأن يبعث الخوف فى نفسه ، كما فى قصيدة « مزامير » ، فما يرتبط بالسجن ليس إلا الشعور بالحصار والقهر . إن ذكريات الحبية تتحول إلى سجن ، حين تضرب حصارها حوله ، ويتحول صوتها إلى صوت جلاذٍ قاسٍ ، يقهره مثلاً يقهره « السجن » :

« ذكرياتك سجنى ، وصوتك يجلدنى
ودمى قطرة - بين عينيك - ليست تجف
فامنحنى السلام ! » (٤٦)

ويستخدم « أمل دنقل » السجن بمعناه المجازى ، ليدين عددًا من المثقفين الذين
باعوا كلمتهم للسلطة ، فوقعوا فى قبضتها وسجنها ، صحيح أنهم طليقون أحرار ،
ولكنهم محاصرون - أيضًا - بالسلطة ، إنهم أشبه بالطيور الأسيرة داخل الأقفاص :

« أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور
ليطمئن قلبه ، فما يزال طيره المأسور
لا يترك السجن ولا يطير » (٤٧)

وإدانة « أمل » للمتحالفين مع السلطة - مجتمعين فى شخص « المتنبي » - تنصب
من إدراكه لمنطق السلطة ، التى تخاف من المتمردين ، فتصنع لهم الشياطين والسجون ،
وتخاف المؤيدين والمصفقين أكثر ، لأنها تعرف أطماعهم ، فتعزلهم فى سجن من نوع
آخر .

ويدين « أمل دنقل » السجن - فى قصيدته « الموت فى الفراش » - باعتباره أداة
تكبير لرغبة الانطلاق ، فالشاعر يبرز لنا نموذج « سرحان بشاره سرحان » الذى رفض
أن يموت فى دائرة الصمت والانتظار ، فسعى لاسترداد مجده العربى القديم ، مطلقًا
الرصاص على السنانور « كيندى » - مرشح الرئاسة الأمريكية - فأرداه قتيلاً ، ولكن
أيدى الحراس نالته ، فوقع فى شرك السجن ، الذى حال دون مواصلته إطلاق النيران
حتى يتم تحرير الأرض العربية :

« سرحان يا سرحان

والصمت قد هدك

حتى متى وحدك

يخفرك السجنان ؟ » (٤٨)

وإذا كان الرهان على استعادة المجد القديم ، وتحرير الأرض المغتصبة ، مرتبطًا بمصر

أو سورية ، باعتبارهما أكثر الدول العربية تهليلاً لتحقيق ذلك ، فإن الشاعر باستدعاءاته التراثية (كنهاوى رايات بنى أمية وأفول نجمهم ، أو بسقوط مصر تحت أيدي العثمانيين وشنق « طومان باى » على باب زويلة) لا يراهن على استعادة هذا المجد فى ظل السلطات السياسية القائمة . فهم فى حقيقة الأمر ذوو رهبة وهيبة مصطنعة ، تمامًا ، كعصا سليمان التى ظل يرهبها الناس والشياطين ، حتى بعد موت « سليمان » وما جرأوا أن يقتربوا منه إلا بعد أن تحللت جثته وهوت على الأرض .

وبعد أن يدين الشاعر ممارسات وعجز السلطات القائمة فى مصر ، يكشف حقيقة السلطات القائمة فى « سورية » فهى تلجأ إلى اعتقال المعارضين وإلى تعذيب المثقفين فى السجون والمعتقلات حتى يوقعوا على اعترافات مزيفة ، وتصبح هذه الاعترافات سيادة الأدلة على الإدانة ، وبذلك تنجح هذه السلطات فى التخلص من معارضيتها :

« لوزرت دمشق

لوقفت على أبواب « المزّة »

ولتابعت الطرق

ودلفت إلى غرفات التعذيب .. »^(٤٩)

ويرتبط السجن - عند أمل - بالثقافة والمعرفة ، فالسجن محتم للمثقف طالما أنه أدرك ووعى ، وفى ظل سلطة باطشة ، يصبح الموضع الأمثل للمثقف هو داخل جدار السجن :

« هل عرفنا كتابة أسمائنا بالمداد

على كتب الدرس ؟

هاقد عرفنا كتابة أسمائنا

بالأظافر فى غرف الحبس ،

أو بالدماء على جيفة الرمل والشمس ،

أو بالسواد على صفحات الجرائد قبل الأخيره »^(٥٠)

٣ - التضييل :

تلاعب وسائل الإعلام دوراً مهماً فى تشكيل وجدان المواطنين ، ولا تتوقف أهميتها

عند هذه النقطة فحسب ، وإنما تتجاوز ذلك ، لتلعب دوراً يعبر عن أفكار السلطة ، فتغدو بوق دعايتها ، فتروج لما يوافق أهدافها وتطلعاتها ، وتتخاضى أو تقلل من شأن ما لا يتفق ، وأهداف السلطة . والسلطة - بدورها - تدرك أهمية هذه الوسائل ، فتسعى لتكريس كافة إمكانات هذه الوسائل لخدمتها ، وإخضاعها لرقابة مشددة .

وأبرز وسائل الإعلام هي : المذياع ، والتليفزيون ، والجريدة ، وأتى على الناس حين من الدهر كانت الإذاعة المسموعة فيه أداة الإعلام الأولى (لم يكن التليفزيون قد ظهر بعد) ، فكانت « آثارها الاتصالية تصل إلى جماهير عريضة للغاية ، بصرف النظر عن الناحية الأمية أو التعليمية التي يكون عليها المستمع ، وبصرف النظر عن صغر السن أو كبره . ومثل تلك الجماهير تزداد قابليتها للاستهواء . فالمادة الإذاعية تصاغ في عبارات بسيطة يُدرك معانيها المثقف وغير المثقف فضلاً عن إحاطتها ببعض الأغاني الخفيفة ، مما يدفع المستمع إلى الإصرار على الاستماع إليها ... فالإذاعة بهذه الصورة من أسرع وسائل النشر ، حيث تتفوق في ذلك على الصحافة والإذاعات المرئية ومختلف وسائل النشر الأخرى ، حيث تفرد بالسبق وأولوية النشر والوصول إلى آذان ملايين المستمعين ، ومن المعروف في مجال الإعلام أن الانطباع الأول هو الانطباع الأخير ، بمعنى أن الأثر الأول للخبر أو المادة الاتصالية لا يمحى بسهولة كما تصعب معارضته »^(٥١)

ليس غريباً إذن أن يرتبط المذياع ارتباطاً شبه كلي بالسلطة ، وأن يكرس إرساله لخدمة مصالحها وهو - في شعر الشاعر - أحد ثلاثة رموز ، يقع عليها عبء التغير السلطوي ، وهو كما يوردها الشاعر في قصيدته « في انتظار السيف » : المصارف ، والمعتقات ، والمذياع :

« تقفر الأسواق يومين ..

ونعتاد على النقد الجديد

تشتكى الأعضاء يومين ..

ونعتاد على السوط الجديد

يسكت المذياع يومين ..

ونعتاد على الصوت الجديد »^(٥٢)

فارتباط المذيع بالسلطة ، أمر تقتضيه بواعث السيطرة ، و « أمل دنقل » يعكس ذلك بوضوح فى قصيدته « مئة عصرية » ، فالذى يتوارد ذكر اسمه فى المذيع لابد أن يكون ممثلاً للسلطة :

« كنا نندسُ فى ثيابه الصيفيه

فكيف لا تذكرهُ ؟

وهو الذى يُذكر فى المذيع والقصائد الشعريه

- هو كان قائداً ؟ (٥٣)

وتؤكد الدراسات العلمية التى أجريت عن التأثير النفسى للمذيع أنه قد أصبح « من وسائل تشكيل الوجدان النفسى للمستمعين ، بمعنى أن البرامج الصباحية تهىء الناس لليقظة والعمل والتفائل ، وبذلك تخلق جوّاً إيقاعياً لاستقبال يومٍ جديد ... وتستمر البرامج الإذاعية حتى المساء حيث تنطوى برامج السهرة على موضوعاتٍ اتصالية تتميز بالترفيه ، والإقناع ، مما يخلق جوّاً يساعد على الاسترخاء والاستسلام للنوم ، استعداداً ليومٍ جديد » (٥٤) .

ويحرص « أمل دنقل » على نقل صورة من برامج الصباح والمساء المقدمة للجمهور ، فإذا بها فى الصباح : النشيد الوطنى ، وفى المساء : أيضاً النشيد الوطنى :

« وفى الصباح ، والنشيد الوطنى يملأ الأسماع »

...

« كان النشيد الوطنى يملأ المذيع منهياً برامج المساء » (٥٥)

وقد يكون مألوفاً أن تختتم السهرة بالنشيد الوطنى أو السلام الجمهورى ، أما أن تبدأ به - أيضاً - فهذا غير المألوف . إذ حرصاً من جانب السلطة فى التعبير عن هيمنتها على وسائل الاتصال ، تجعل المذيع يقدم للمستمعين فى الصباحات : الأنشيد الوطنية ، بدلا من الأغاني الإيقاعية الخفيفة ، ويُنهى برامجه أيضاً بالنشيد الوطنى بدلاً من الموضوعات المقتنعة ، ذات طابع الترفيه .

ويتأكد ارتباط السلطة بالمذيع عن طريق إعلان البيانات الحماسية ، المستهدف منها

رفع الروح المعنوية للمواطنين ، ولكن إذاعة هذه البيانات تتحول بفعل المبالغات التي تقدمها ، إلى شيء غير مُجدٍ :

« أحفظ رأسى فى الخزائن الحديدية

وعندما أبدأ رحلتى النهاريه

أحمل فى مكانها .. مذياعا !

(أنشر حولى البيانات الحماسية .. والصداعا)^(٥٦)

ويدين الشاعر أكاذيب السلطة ومبالغاتها ، فيما تُقدمه للمواطن العادى ، فيرى الشاعر أنه :

« فى ضجة المذياع

يخفت صوت الحق

فمن يقول الصدق

كى نرهف الأسماع

...

فضجة المذياع

تُخفت صوت الحق ! »^(٥٧)

فما يتم ذكره فى المذياع من أقوال وبيانات ، يكذبه واقع الحال ، ويتحول المذياع - عند الشاعر - إلى أفعى تسعى لعقر الناس ، يتزايد فحيحها كلما انكشفت عورات السلطة ، كما فى قصيدته « ميتة عصرية » ، فصوت المذياع والموت وجهان لعملة واحدة . وترسم القصيدة (فى مقطعها الأول) يوماً فى حياة شخص ، لا يفعل أكثر من أن يفتح المذياع منتظراً ما يأتى ، ويدخن سيجارة محملاً فى إحدى الصور المعلقة :

« وهو فى مقعده ..

كف فحيح الصمت فى المذياع ،

وانساب « السلام »^(٥٨) »

غير أن الانتظار يطول ، فيتحول ذلك الشخص إلى خنجره لِيُنهى حياته وانتظاره

الملول ، بميتةٍ عصريةٍ ، تناسب إيقاع العصر . ولعل أداة القتل لم تكن الخنجر بقدر ما كانت المذياح نفسه :

« مدُّ ساقه ،

وكان الرعبُ في عينه ..

صار الصوتُ والموتُ

عدوًا واحدًا

منقسما ! »^(٥٩)

ويرتبط المذياح في شعر « أمل دنقل » بالمكان ، وهذا المكان - عادةً - لا يخرج عن ثلاثٍ : المقهى ، المنزل ، والشارع . فأما المقهى فارتباطه بالمذياح ارتباط مباشر ، ونعدم أن نجد ورودًا للفظ المقهى دون اتصاله بالمذياح ، وهو أمر بدهي ، فالمذياح من علامات المقاهي ، كما يُقرُّ الشاعر في قصيدة « الموت في القراش » :

« مقهى ، ومذياح ، ونردُّ صاحب ، وطاولات »^(٦٠)

فهذه علامات المقاهي ، غير أنه في قصيدته « الضحك في دقيقة الحداد » يلجأ إلى استخدام النزعة التهكمية ، فيستبدل المذياح بالبيّغاء ، ويستبدل المستمعين (الذين يجثرون النار جيله) بالقرّة فاللذياح لا يسوق جديدًا ، والمستمعون قد فقدوا القبرة على الإصغاء ، فلا شيء يشغلهم غير متابعة العبارات الرشيقات :

« كنت في المقهى ، وكان البيّغاء

يقرأ الأنباء في فتران حقل القمح

فوق القرّة

وهي تجترّ التراجيل ، وترنو للنساء »^(٦١)

ويكشف « أمل دنقل » تواطؤ المذياح مع السلطة في قصيدة « أغنية الكعكة الحجرية » حين ينعت المتظاهرين بلقب « دعاة الشغب » ، وهي نفس الصفة التي تطلقها السلطة على الخارجين على سياساتها ، فتصير الدعوة إلى التعجيل بالحرب وتحرير الأرض المغتصبة شغبًا يعاقب عليه القانون :

« كان مذيع مقهى يذيع أحاديثه البالية

عن دعاة الشغب

وهم يستديرون ،

يشتعلون - على الكعكة الحجرية - فوق النصب »^(٦٢)

ويدين « أمل دنقل » الأغنيات العاطفية التي يثبها الإرسال الإذاعي ، ففي مجتمع تهيمن عليه الهزيمة ، ويسعى لاستعادة قواه من أجل حرب التحرير ، تصبح الأغنيات العاطفية دافعاً سلبياً ، لا يشحذ الهمم بقدر ما يساهم في تخدير وجدان الناس ويلهيهم عن قضيتهم الوطنية :

« وكان في المذيع

أغنية حزينة الإيقاع

عن (ظالم لا قيت منه ما كفى)

قد (علموه كيف يجفوا .. فجفا)^(٦٣)

فالأغنيات العاطفية لا ترد في شعر « أمل دنقل » إلا مقترنة بالترف ، فبينما الهزيمة تطفئ على كل شيء ، وبينما مصر مشحنة بالجراح ، فإنه على الجانب الآخر :

« ما تزال أغنيات الحب .. والأضواء
والعربات الفارحات .. والأزياء »^(٦٤)

إن « أمل دنقل » لا يتوجه إلى إدانة مطرب بعينه ، وإنما تنعقد إدانته في طبيعة الدور الذي يلعبه المطربون ، في تزييف وتضليل عقول وأحاسيس المواطن ، لمصلحة السلطة الحاكمة .

ويرتبط المذيع بالمنزل أو الشارع ، فهو أحد رموز الحياة الإنسانية في مخيلة الشاعر ، كما في العديد من قصائده ، مثل « يوميات كهل » ، و « رباب » ، و « بكائية ليلية » ، و « السويس » ، و « مئة عصرية » ، كما يرتبط بالتمرد أو الثورة كما في قصيدته « تعليق على ما حدث » حيث يقول :

« وأعلن « الثورة » في المذيع والجريدة »^(٦٥)

وهو أيضًا ما يتحقق في قصيدة « الموت في الفراش » ، حيث يستخدم الشاعر شكل
البيان ، داعيًا للتمرد ضد السلطة الباطشة :

« أيها السادة : لم يبقَ اختيارٌ

سقط المهر من الإغبياء ،

وانغَلَّتْ سيورُ العربه

ضاحتِ الدائرة السوداءً حول الرقبه

صدرنا يلმسه السيفُ ،

وفي الظهر : الجدار !

... ..

أيها السادة : لم يبقَ انتظارٌ

قد منعنا جزية الصمت لمملوكٍ وعبدٍ

وقطعنا شعرة الوالى « ابن هند »

ليس ما نخسره الآن ..

سوى الرحلة من مقهى إلى مقهى ..

ومن عارٍ .. لعارٍ !!^(٦٦)

إن إدانة « أمل دنقل » للمذياح ، تنبع من إدانته الحقيقية للسلطة الباطشة ، ولما يمارسه
المذياح من تكريس أفكار السلطة وتوجهاتها في عقول المستمعين . ولأن للشاعر موقفًا
مناوئًا للسلطة فإن هذا الموقف بالضرورة سيمتدُّ إلى كافة أجهزتها وأدواتها ، ماعيًا إلى
فضح الدور الذى تلعبه هذه المؤسسات لمصلحة السلطة القائمة ، وكشف زيفه ، وهو
ما انعكس خلال موقف الشاعر من المذياح .

ترتبط صورة « الجريدة » - أول ما ترتبط عند « أمل دنقل » - بإخفاء الحقائق فهى
قد تخفى اتساخ المائدة (كما فى قصيدة « الجنوبى ») ، وقد تنجح فى ستر جثة قتيلٍ عن
أعين الناس (كما فى قصيدة حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى) ، غير أنها على
صعيد الواقع تنشل فى تحقيق الاختباء خاصة ما يستند إلى الأكاذيب والوهم (كما فى
قصيدة « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » ، إذ يقرر الشاعر :

« لا الليل يُخفى عورتى .. ولا الجدران !

ولا اختبائي فى الصحيفة التى أشدّها

ولا احتمائي فى محائب الدخان ! » (٦٧)

فقد كشفت الهزيمة القناع ، وبات على الناس أن يجدوا لأنفسهم سترًا ، لا يتمثل فى حائلٍ وقتيٍّ ، كالليل أو الجدران ، ولا فى تصديق أكاذيب الصحف ، أو فى تعاطى المخدرات ، فكل ذلك لا يجدى نفعًا ويكشف الشاعر دور الصحف فى تأصيل الهزيمة ، بما خلّفته فى النفوس من آثارٍ ، فيربط صورتها بالتمعية ، فهى أداة لعصب العين وحجب الرؤية - كما فى قصيدة « يوميات كهل صغير السن » :

« فى جلسة الإفطار ، فى الهنيئة الطفلية المبكره

أعصب عيني بالصحيفة التى يدسها البائع تحت الباب » (٦٨)

وتصبح فى موضع آخر مصدرًا للعمى ، لمن يسعى لتصديقها ، ولمن يساير أكاذيبها ، كما يجيء فى قصيدة « صلاة » :

« إلا الذين يماشون . إلا الذين يعيشون يحشون

بالصحف المشتراة العيون .. فيعيشون » (٦٩)

وكما ترتبط صورة الجريدة عند « أمل دنقل » بستر الحقائق والتمعية ، ترتبط أيضًا بالتزييف والتضليل ، والتقليل من شأن عظام الأمور ، فهى « جرائد التهوين » التى تسعى إلى التقليل من شأن الهزيمة ، وإظهارها بمظهر « الانتكاسة » المؤقتة ، التى يسهل التغلب عليها ، كما فى قصيدة « خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين » . وهى لا تكتفى بهذا الأمر فحسب ، بل تسعى إلى تلويث المناضلين والشرفاء ، فتظهرهم فى مظهر الخارجين على النظام والقانون ، وهو ما يتنافى مع الحقيقة ، كما فى قصيدة « أغنية الكعكة الحجرية » التى يتوحد فيها الشاعر « مع الثائرين ثم يتحدث باسمهم أو بلسان كل منهم مدافعًا وموضحًا ومعتذرًا لمصر عن أكاذيب الصحف الخائنة » (٧٠) :

« اذكرينى !

فقد لوثنى العناوين فى الصحف الخائنة !

لوثنى .. لأننى منذ الهزيمة لا لونَ لى

(غير لون الضياع)

قبلها ، كنت أقرأ فى صحف الرمل ،

(والرمل أصبح كالعملة الصعبة ،

الرمل أصبح أبسطه .. تحت أقدام جيش الدفاع)^(٧١)

ويقضح الشاعر دور الصحف ، وما تقدمه للمواطنين من أكاذيب وأباطيل ، أشبه باللبن الساخن ، الذى هو فى حقيقته لبن فاسد ، يساهم فى تضليل الرأى العام ، ويشارك فى تجميل صورة السلطة فى عيون المواطنين ، ولكن عبثاً فجثت الشهداء ودمهم الزكى الذى يلطخ كل الأماكن ، يشهد على هزيمة السلطة هزيمة مرة ، ويكذب ادعاءاتها فى تهوين الهزيمة :

« الدم فى الوسائد

بلونه الداكن

واللبن الساخن

تبيعه الجرائد ..

... ..

اللبن الفاسد

اللبن الفاسد

اللبن القاسد

يخفى الدم - الشاهد »^(٧٢)

ويتخذ « أمل دنقل » من صحافة الإثارة (الصحافة الحمراء) موقعاً مناوئاً ، فما تقدمه هذه الصحافة ، يخلو من أى محتوى ، إنه أبيض كاللبن الساخن المخدر ، يسرى فى الدم ، ويفرز سمومه الفاسدة فى العقول والنفوس فـ :

« الصحف الدامية العنوان .. يبيض الصفحات »^(٧٣)

لأنها فارغة المحتوى ، بيضاء ، وهى دوماً كذلك كما يقدمها الشاعر ، ويحرص على نعتها بهذه الصفة ، كما فى قصيدة « أشياء تحدث فى الليل » :

« وكانت المطابع السوداء تلقى الصحف .. البيضاء

وصاحبان فى ترام العودة الكسول

يختصمان فى نتائج الكرة » (٧٤) .

وعندما تصبح الجريدة خاوية من المضمون ، يبدو كل شىء كما لو كان وهماً ، فالرجال الملتصقون على صفحات الإعلانات بها : وهَمٌّ ، والجدران والمعارض والمعابد ونقوشها : وهَمٌّ ، وأوسمة الشهداء والمستقبل الوافد من أرحام النساء : وهم ، وعندما تستشرى الأباطيل والأكاذيب ، يغدو الوهم مسيطراً على كل شىء فى الحياة :

« الجدران وهَمٌّ ..

والرجال الملتصقون على مساحة صفحة الإعلان ،

والصور الثمينة فى المعارض ، والنقوش على المعابد ،

والوسام العسكرى لأنبل الشهداء ،

والزهو الذى يندس فى رحم النساء » (٧٥) .

وآخر ما يتعلق بالجريدة فى شعر « أمل دنقل » هو الموت ، ممثلاً فى صفحات الوفيات . وقد لعبت مرحلة المرض الأخيرة دورها فى الاهتمام بفلسفة الموت وتأمل الصفحات قبيل الأخيرة . فالشاعر يطالع صحف الصباح ولا يتوقف أمام « المانشيتات » والعناوين الرئيسية إلا لحظة ، وسرعان ما ينتقل إلى صفحة الوفيات ، ليطالع فيها أسماء من ماتوا من الأصدقاء والأحباب .

وتعلو فى هذه المرحلة نبرة الشجن ، التى تفضى فى بعض الأحيان للنشأوم ، فكأنما جيل الشاعر قد بدأ فى التلاشى والاندثار ، والشاعر بدوره ينتظر مع من تبقى من الصحاب مصيره الحتمى :

« نتغرب فى الأرض ، نصبح أغربة فى التآبين نُمى

زهو البساتين ،

لا نتوقف فى صحف اليوم إلا أمام العناوين

نقروها دون أن يطرف الجفن

سرعان ما نفتح الصفحات قبيل الأخيرة ،

ندخل فيها نجالس آخرها

فتعود لنا ألفة الأصدقاء ، وذكرى الوجوه

تعود لنا الحيوية ، والدهشة العرضية .

واللون ، والأمن ، والحزن

هذا هو العالم المتبقى لنا : إنه الصمت

والذكريات ، السواد هو الأهل والبيت » (٧٦)

ولا يرتبط ورود الأسماء في ذهن الشاعر إلا مصحوبًا بزملاء الدراسة ، أو رفاق

الزنازين ، أو بورودها في صفحات النعي بالجرائد . فكأنما ما يعلق بالذاكرة من الأسماء

لا يكون مصدره غير هذه المواضع التي يحرص الشاعر على ذكرها في قصيدته « قالت

امرأة في المدينة » :

« هل عرفنا كتابة أسمائنا بالمداد

على كتب الدرس ؟

ها قد عرفنا كتابة أسمائنا

بالأظافر في غرف الحبس ،

أو بالدماء على جيفة الرمل والشمس ،

أو بالسواد على صفحات الجرائد قبل الأخيره » (٧٧)

أما أداة الإعلام الثالثة وهي « السينما » ، فالبحث لا يجد غير صورة شعرية وحيدة ،

يأتى رصدها في قصيدة « الموت في لوحات » . فالشاعر يعقد موازنة أو مفارقة بين

الملصقات التي تدعو لمشاهدة فيلم « أبى فوق الشجرة » وملصقات السلطة التي تدعو

لبقاء الثورة المنتصرة ، ويسخر الشاعر من رجالات السلطة الذين يؤدون دوراً لا يمارسونه

في الواقع ، تمامًا ، كممثل السينما :

« حوائط ، وملصقات ..

تدعو لرؤية (الأب الجالس فوق الشجرة)
والثورة المنتصرة) (٧٨)

ولا يتبقى من سلطة المؤسسات إلا المؤسسات التعليمية ، والمؤسسات الدينية ، وكلاهما بدوره خاضع لسلطة الدولة ، ومعنى بتكريس الخضوع لها ولنظامها . فالمعلم الذى يتقاضى مرتبه من الدولة ، مطالب بأن يلقن تلاميذه الصغار أجديات الولاء للسلطة والقائمين عليها ، فالبلاد فى ظل حكمهم « جنة الفردوس » ، بيد أن الصغار الذين مزقتهم قنابل العدو فى « بحر البقر » وغيرها ، يُنحون كلام المعلم جانباً ، لأن واقع الحال يعكس غير ما يُلقنه لهم :

« ويلقى المعلم مقطوعة الدرس ،

فى نصف ساعه :

(ستبقى السنابل ..

وتبقى البلابل ..

تقرّد فى أرضنا .. فى وداعه)

ويكتب كل الصغار بصدقٍ وطاعة :

(ستبقى القنابل ..

وتبقى الرسائل ..

نبلغها أهلنا .. فى بريد الإذاعة) (٧٩)

□ خاتمة :

لا توجد - فى الواقع - سلطة خيرة أو سلطة شريرة بالمعنى الأخلاقى ، كما أن حكمنا على سلطة ما ، لا ينبغى أن يكون من هذا المطلق . وهذا لإعتباراتٍ عدةٍ أهمها : نسبية وتغير حدود المنحى الأخلاقى .

والموقف من السلطة - أساساً - هو نتاج لمتغيرات المصالح الطبقية والسياسية والفكرية ،

ووليد الصراعات الدائرة حولها ، والناجمة عنها ، ويعكس الوعي بهذه المصالح حتمية التحالف مع هذه السلطة ، أو الوقوف فى مواجهتها .

وليس الوقوف ضد السلطة دائماً تعبيراً عن موقف يستهدف مصلحة الأغلبية ، وينحاز لمصالح القوى الاجتماعية صاحبة الحق فى الإفادة من تحقق هذا التغيير ، فقد يكون تعبيراً عن موقف يستهدف الأقلية ، ولمصلحة القوى الاجتماعية المستفيدة من محدودية التغيير ، طبقاً لتضارب مصالحها وسياسات السلطة القائمة .

ويجعلنا هذا تتساءل عن موقع « أمل دنقل » كمثقف من هذين الاتجاهين ، والواقع أن « أمل دنقل » - كما تكشف عنه قصائده وأفكاره - يقع تحت دائرة المثقف الذى يتشكّل له موقف من السلطة ، فينحاز إلى المجموع ، ويتخذ موقفاً مناوئاً للسلطة عبر مراحلها المختلفة .

وهذا الموقف المعارض نتبينه من أشعاره ، كما ناقشنا البحث فى الصفحات السابقة ، فى ضوء الرؤية العامة للسلطة ، وفى موقفه منها المنعكس من خلال رؤيته الشعرية لأدواتها (الجيش - الشرطة - المؤسسات) ، وموقفه من رموز السلطة الذين يستعرضهم من التاريخ الإنسانى - بصفة عامة - والعربى - بصفة خاصة - ومدى تعاطفه مع ضحاياهم ، وإعلانه قيمة التمرد ضدها ، وصولاً إلى مجمل رؤيته للصراع بين السلطة والمثقفين ، واستحالة حدوث تضامن أو وفاق أو مصالحة بينهما .

إن « أمل » يجعل السلطة والثقافة - كما فى قصيدته « من أوراق أبى نواس » - وجهى عملية ، لا يلتقيان أبداً ، فإما « ملك » - رمز السلطة - وإما « كتابة » - رمز الثقافة . ففى وجود السلطة الباطشة لا توجد مساحة للمثقفين يعبرون فيها عن آرائهم بحرية ، والثقافة ليس بوسعها أن تتجاوز والسلطة غير الديمقراطية . وهذا الموقف مردّه فى تصور البحث لانحياز « أمل دنقل » الطبقي للفقراء ، فالسلطة مرتبطة بمصالح الأقلية من الأغنياء ، ولذلك فهو دائب السعى لإدانة السلطة أينما تسنى له ذلك ، ودائب السعى لإعلاء شأن الكلمة وقيمة الثقافة ، فهى الطريق الصحيح لتنمية الوعي ، أمام الفقراء ، لمعرفة مصالحهم ومجابهة مستغليهم ، ويتنقى البحث عن « أمل » صفة « الفوضى » - التى قد تلصق به - حيث إدانة السلطة لمجرد الإدانة .

وتتخذ السلطة - فى شعر الشاعر - طابعاً مستبدا يسعى لفرض هيمنته على

الأغلبية بمختلف أدواتها على مر العصور : السوط والتعذيب والسجن والقتل وانتهاك الحرمات .

أما المثقف فيأخذ عنده شكل حامل الكلمة أو المتنبيء بالمستقبل، أو العالم الفقيه، أو المناضل أو الزعيم، أو النبي . وهو إما متواطىء مع السلطة ، متحالف معها بفعل ضغوط اجتماعية - كما في نموذج أبي نواس - أو طموح سياسي - كنموذج المتنبي ، أو بادعاء المحايدة - كأبي موسى الأشعري - أو ضدها : متحاز للأغلبية وللجموع ، وينقسم إلى : مثقف يقتصر دوره على حمل أمانة الكلمة وشرف توصيلها ، واستشراف أبعاد المستقبل ، كزرقاء اليمامة ، وعنترة ، وأعلى هذه النماذج يتمثل في شخص السيد المسيح ، ومن النماذج المعاصرة « طه حسين » . ومثقف لا يقف بالكلمة عند حد التبليغ ، بل ويسعى إلى تحقيقها بالفعل النضالي ، متمثلاً في الخروج على السلطة الباطشة ومحاولة إسقاطها ، وهو يتمثل - في تراثنا القديم - في شخصية « الحسين بن علي » ، وفي محاولات « مازن جودت أبي غزالة » و « سرحان بشارة سرحان » - في العصر الحديث . وهذا النضال الثقافي - في شعر أمل دنقل - كللت بعض محاولاته في الوصول للسلطة ، والارتداد عنها بالاغتيال أو بالثورة المضادة ، كما حدث في خلافة « علي بن أبي طالب » ، لكن أعلى درجات النضال تتمثل في الوصول إلى السلطة والتمكن من تحصين وتأمين قواعدها ، كما حدث لدى « عبد الرحمن الداخل » الذي يراه « أمل » النموذج الفريد الذي استطاع أن يعبر نهر الدم وبطش السلطة العربية ويؤسس دولة جديدة تمثل لدى الكثيرين الفردوس المفقود .

تبقى نقطة أخيرة تتعلق بمعاوني السلطة ، فعلى مر العصور كانت السلطة تتخذ أدوات مختلفة ، كالسجن والسياط والتعذيب ، إلى جانب معاونيها من رجال السلطة ، وإن قصائد « أمل دنقل » تدبّر هؤلاء معاوني ، ممثلين في شخص « الحجاج بن يوسف الثقفي » ، وتدبّر فيه كل معاوني على مر العصور .

إن إدانة « أمل دنقل » للسلطة، تأتي من موقفه كمثقف حامل للكلمة ومستشرف لأبعاد المستقبل، كما تأتي من منطلق انتمائه للأغلبية من جموع الفقراء، ومن إدراكه العميق لطبيعة السلطة التي تسعى إلى توفير الحماية للأقلية والحفاظ على مصالحهم، وذلك لن يكون بالطبع إلا على حساب الغالبية الفقيرة التي ينتمي لها « أمل دنقل » وشعر « أمل دنقل » .

الهوامش

(٥) يؤثر الباحث استخدام كلمة « الصهيوني » بديلاً عن كلمة « الإسرائيلي » بمبرر عدم الاعتراف بشرعية الدولة الصهيونية .

(١) تبدو محاولة الوصول إلى تحديد منهجى صارم لماهية السلطة وإيجاد تعريف موحد لها ضرباً من العبث ، ذلك أن تعريف السلطة ، يخضع فى تصويره لبناء أيديولوجى متكامل ، يتحدد فى نطاقه مفهومها ، وهو ما يعنى تباين مفهوم السلطة تبعاً لاختلاف الرؤية السياسية . والتصور الذى يطرحه البحث للسلطة فى نطاق السلطة السياسية تحديداً ، وحول مفهوم السلطة السياسية انظر :

International Encyclopaedia of Social Sciences, Authority.*

(٥) موسوعة الهلال الاشتراكية - مادة سلط - ص : ٢٨٢ - ٢٨٤ .

(٢) مجلة إبداع - عدد أكتوبر ١٩٨٣ - ص : ١١٨ .

(٣) أمل : دنقل : الأعمال الكاملة - ص : ٢٢٣ .

(٤) نفسه - ص : ٧٤ .

(٥) نفسه - ص : ٨٥ .

(٦) نفسه - ص : ٢٤٦ .

(٧) نفسه - ص : ١١٠ .

(٨) نفسه - ص : ١٨٧ .

(٩) نفسه - ص : ١٩٢ - ١٩٣ .

(١٠) نفسه - ص : ١٣٨ .

(١١) نفسه - ص : ١٢٥ .

(١٢) نفسه - ص : ١٠٦ .

(١٣) نفسه - ص : ١٠٣ .

(١٤) نفسه - ص : ٢٨١ .

(١٥) نفسه - ص : ١١٤ .

(١٦) نفسه - ص : ١٦٠ .

(١٧) نفسه - ص : ١٩٦ .

(١٨) أيضًا تتعدّد وجهات النظر تجاه مفهوم المثقف ، غير أن البحث يحدد تعريفه للمثقف في نطاق التصور الذي طرحه « جمال على زهران » والذي يرى أن المثقف هو ذلك « الشخص الواعي المشارك - بما يعنى أنه من تلقى تعليمًا منظمًا في مدرسة وحتى الجامعة ، أو تعلم ذاتيًا لمن لم يتمكن من التعليم المنظم وذلك باعتبار أن التعليم المنظم هو الأصل والقاعدة ، والذاتى هو الفرع والاستثناء . ويقصد ببعد الوعى ذلك الذى تلقى تعليمًا يُمكنه من القدرة على الإدراك ، واستيعاب كل ما يحيط به من أوضاع مجتمعية ، ويستطيع ملاحقة التطورات التى تحدث فى مجتمعه ومتابعتها . أما صفة المشاركة فإنه يقصد بها ذلك الشخص الذى تعلم وأدرك واستوعب وتفهم قضايا مجتمعه ثم نزل إلى ساحة الميدان للمشاركة التطوعية فى العمل الوطنى لبناء مجتمعه أيًا كان نمط مشاركته وطبيعتها ونوعها ومستواها ودرجاتها بمعنى ألا يقف منعزلاً .. عازلاً .. لا مبالياً إزاء ما يحدث فى مجتمعه . وهذه المشاركة تحدث طواعية مندفعاً إليها اندفاعاً ذاتياً » جمال على زهران : تأثير الأوضاع المجتمعية على دور المثقف العربى .

- مجلة الوحدة عدد يناير ١٩٨٨ - الصفحات (٣٥ - ٣٧)

- ولاستيفاء الخلافات حول مفهوم المثقف، انظر :

(٥) د . أحمد مجدى حجازى : المثقف العربى والالتزام الأيدلوجى - الوحدة -

يناير ١٩٨٨ - الصفحات (٢٢ - ٢٣) .

(٥) د . صادق الأسود : المثقف وصنع القرار السياسى - مجلة المنار - مايو ١٩٨٧

- الصفحات (١١٧ - ١١٨) .

(١٩) أمل دنقل : الأعمال الكاملة - ص : ١٣٦ .

(٢٠) نفسه - ص : ١٧٢ - ١٧٣ .

(٢١) نفسه - ص : ١٧٣ .

(٢٢) أحمد حمروش : قصة ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥١/١ .

(٢٣) أمل دنقل : الأعمال الكاملة - ص : ١٧٤ .

(٢٤) نفسه - ص : ١٥١ .

(٢٥) تم استيلاء اليهود على القدس الجديدة فى عام ١٩٤٨ ، وعلى القدس القديمة

في عام ١٩٦٧، انظر: د. أسحق موسى الحسيني : عروبة بيت المقدس ص: ٨٦.

(٢٦) أمل دنقل : الأعمال الكاملة - ص : ١٥٦ .

(٢٧) نفسه - ص : ١٥٧ .

(٢٨) نفسه - ص : ٨٧ .

(٢٩) نفسه - ص : ١٠٠ .

(٣٠) نفسه - ص : ٨٤ - ٨٥ .

(٣١) نفسه - ص : ١١٣ - ١١٤ .

(٣٢) نفسه - ص : ١٦٩ .

(٣٣) نفسه - ص : ١٧٠ .

(٣٤) نفسه - ص : ٢٤٧ .

(٣٥) نفسه - ص : ١٠٢ .

(٣٦) نفسه - ص : ١٦٠ .

(٣٧) نفسه - ص : ١٦١ .

(٣٨) نفسه - ص : ٢٦٥ .

(٣٩) نفسه - ص : ٣٦٥ .

(٤٠) نفسه - ص : ٣٢٤ .

(٤١) نفسه - ص : ٣٢٥ .

(٤٢) نفسه - ص : ١٦٨ .

(٤٣) نفسه - ص : ٣٦٤ - ٢٦٥ .

(٤٤) نفسه - ص : ٢٣٢ - ٢٣١ .

(٤٥) نفسه - ص : ٢٢٢ .

(٤٦) نفسه - ص : ٢٥١ - ٢٥٠ .

(٤٧) نفسه - ص : ١٤٧ .

(٤٨) نفسه - ص : ٢١١ - ٢١٠ .

(٤٩) نفسه - ص : ٩١ .

(٥٠) نفسه - ص : ٣٤٧ .

(٥١) دكتور زيدان عبد الباقي : وسائل وأساليب الاتصال في المجالات الاجتماعية

والإدارية والإعلامية - ص : ٣٨٨ - ٣٨٩ .

- (٥٢) أمل دنقل : الأعمال الكاملة - ص : ١٥٨ .
- (٥٣) نفسه - ص : ١٧٧ .
- (٥٤) دكتور زيدان عبد الباقي (سبق ذكره) - ص : ٢٨٩ .
- (٥٥) أمل دنقل : الأعمال الكاملة - ص : ١٢٢ - ١٢٣ .
- (٥٦) نفسه - ص : ١٦٠ .
- (٥٧) نفسه - ص : ٩١ .
- (٥٨) نفسه - ص : ١٧٦ .
- (٥٩) نفسه - ص : ١٧٦ .
- (٦٠) نفسه - ص : ٢١٠ .
- (٦١) نفسه - ص : ٣٠٢ .
- (٦٢) نفسه - ص : ٢٢٣ .
- (٦٣) نفسه - ص : ٨٧ .
- (٦٤) نفسه - ص : ٨٧ .
- (٦٥) نفسه - ص : ١٧٣ .
- (٦٦) نفسه - ص : ٢٠٨ - ٢٠٩ .
- (٦٧) نفسه - ص : ٨٤ .
- (٦٨) نفسه - ص : ١٠٣ .
- (٦٩) نفسه - ص : ٢٢٣ .
- (٧٠) نسيم مجلى : أمل دنقل - ص : ١٤٧ .
- (٧١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة - ص : ٢٣٣ - ٢٣٤ .
- (٧٢) نفسه - ص : ٢١٢ .
- (٧٣) نفسه - ص : ٢١٠ .
- (٧٤) نفسه - ص : ١٣٢ .
- (٧٥) نفسه - ص : ١٢٩ .
- (٧٦) نفسه - ص : ٣٥١ .
- (٧٧) نفسه - ص : ٣٤٧ .
- (٧٨) نفسه - ص : ٢١٠ .
- (٨٩) نفسه - ص : ١٧٩ .

الفصل الثاني

الصراع العربي - الصهيوني

الصراع العربي - الصهيوني في شعر « أمل دنقل » :

لقد أدت متغيرات هزيمة ١٩٦٧ وما بعدها ، إلى تشكيل وعي ووجدان « أمل دنقل » وتمثل ذلك في إدراكه العميق باستحالة تحرر الداخل (من سيطرة قوى الرجعية) بمعزل عن تحرر الخارج من المستعمر (مثلاً في تحرير فلسطين) . فقضية فلسطين جزء أساسي من قضايا التحرر القومي لا ينفصل عن كيان الوطن العربي ككل ، ولا يمكن أن يتأكد استقلاله بدونه . كما أكدت هزيمة ١٩٦٧ ، وما بعدها ، صدق المقولة التي ترى : استحالة وجود تصالح مع إسرائيل ، أو إمكانية تجنب خوض الحرب المباشرة معها ، فأحلام إسرائيل التوسعية سوف تُفُضى - شاءت الأنظمة أو لم تشأ - إلى الحرب المباشرة حتى مع أكثر الدول مهادنة لها ، كما في لبنان .

ويرى البحث أن تعاطف « أمل دنقل » مع القضية الفلسطينية يجيء من منطلق التعاطف القومي بالمعنى الضيق للكلمة ، إذ أن قصائده لا تعبر عن ارتباط القضية الفلسطينية بقضايا التحرر العالمية أو تجاه عموم حركات التحرر في العالم ، وإنما قصرت على المنطلقات القومية المحضة ، التي ترى في فلسطين جزءاً حيوياً لا يتجزأ من الكيان العربي ، وهذا يفسر عدم اهتمام الشاعر بقضايا التحرر في العالم^(١) .

ويؤكد البحث على أن الاهتمام بالقضية الفلسطينية في شعر « أمل دنقل » - كما تكشف عنها تواريخ قصائده - لم يجيء إلا بعد هزيمة ١٩٦٧ ، وهو ما يعكس إدراك الشاعر لأهمية قضية فلسطين ، باعتبارها أساس تحرر الوطن ، الأمر الذي جعله يُصدّر ديوانه الأول « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » - نشر عام ١٩٦٩ - قصيدته المهداة إلى المناضل الفلسطيني « مازن جودت أبي غزالة » الذي استشهد في الأرض المحتلة عام ١٩٦٧ .

ويرى البحث أن دراسة قضية الصراع العربي - الصهيوني في شعر « أمل دنقل » يمكن أن تتم من خلال المحاور التالية :

١ - صورة الأرض :

إن جوهر الصراع العربى - الصهيونى هو الحرص على تحرير الأرض المغتصبة ،
ويُشخص الشاعر فى ديوانه الأرض فيجعلها تتخذ دائماً صورة المرأة المغتصبة أو الأسيرة ،
ففى قصيدة « الأرض والجرح الذى لا يفتح » نجد أن :

« الأرض مازالت ، بأذنيها دمّ من قرطها المنزوع ،
قهقهة اللصوص تسوق هودجها .. وتركها بلا زاد ،
تشدّ أصابع العطش الميت على الرمال ،
تضيق صرختها بمحممة الخيول » (١) .

فالشاعر يستهل القصيدة « بصورة مأساوية يُلقبها بين يديّ الملقى ، حيث يقدمها
أنثى يسيل دم أذنيها نتيجة نزع قرطها عنوة ... وإن استعمال « أمل » للفعل (مازال)
يعنى استمرارية فعل الاغتصاب ، وأمام هذه الصورة المأساوية ينقلنا إلى الموقف المقابل
« الذين سرقوها » - حيث يستحضر الصوت مقابلاً للصورة فيكون صوت القهقهة
بكل ما يعنيه من فرح وشماتة هو الذى يقود هودج الأرض ، مما يشكّل جرحاً آخر
بجوار الدم السائل من أذنيها . أولئك الذين يسوقون هودجها تاركينها بلا زاد تُعانى ظمأ
الصحراء » (٢) .

وإذا كانت الأرض - فى شعر أمل دنقل - تأخذ ملمح المرأة المغتصبة أو الأسيرة ،
فإن النماذج التى ترمز للأرض ، تأخذ - أيضاً - نفس الملمح ، ففى قصيدة « الحداد
يليق بقطر الندى » نجد تطابقاً بين رحلة الأرض التى تستقل هودجها عبر الصحراء ،
ويخذلها حراسها حين يسطو عليها اللصوص وقطاع الطريق ، فتُسبى أو تغتصب ، ثم
يلقى بها فى الصحراء أو الأسر ، وبين رحلة « قطر الندى » - رمز الأرض العربية -
التي تنتهى - كما أراد الشاعر - بالسقوط تحت خيول الأعداء :

« هودجها يخترق الصحراء

تسبقه الأنبياء

أمامها الفرسان ألف ألف

وخلقها الخصيان ألف ألف

تعبر في سيناء .

جوقة :

قطر الندى .. ياليلُ

تسقط تحت الخيلُ»^(٤)

وفي قصيدة « من مذكرات المتنبي » يأتي اغتصاب « خولة » - التي لقيها الشاعر بالقرب من أريحا - معادلاً لاغتصاب الروم للأرض العربية :

« سألتُ عنها القادمين في القوافلُ

فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل ..

في الليل تجّار الرقيق عن خبائها

حين أغاروا ، ثم غادروا شقيقها ذبيحا

والأب عاجزاً كسيحا

واختطفوها ، بينما الجيران يرنون من المنازل

يرتعدون جسداً وروحا

لا يجرؤون أن يغثوا سيفها الطربحا ! »^(٥)

ورغم أن الشاعر « أمل دنقل » قد أضاف إلى تجربة المتنبي « عناصر لم تتأكد تاريخياً بالتوثيق الدقيق (حبه لخولة) وعناصر لم تحدث تاريخياً (أسر خولة) لكنها إضافات تساهم في تحقيق الشكل الأكمل لتجربته الفنية دون تجاوز لطبيعة المكونات الخاصة لعناصر المادة التاريخية »^(٦) .

لقد أدرك « أمل دنقل » أن ضياع الأرض مردّه الأساسى يعود إلى تخاذل الحكام العرب ، وعدم استعدادهم للمواجهة المباشرة ، وأن سلاحهم لا يوجه إلى العدو بقدر ما يشهر في وجه المواطن العربى فى الداخل . وأصبح على المواطن عبء تحرير الأرض المحتلة ، وعبء تحرير نفسه من بطش السلطة الحاكمة ، وأن يطالب بالحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية بنفس القدر الذى يطالب به بتحرير الأرض المحتلة . فالرصاصة التى يدفع فيها قوت يومه وثمن دوائه لكى تُحرّر الأرض ، لا تُصوّب إلا باتجاهه هو .

ويطرح « أمل » في قصيدته المهداة إلى « مازن أبي غزالة » تساؤله المريب حول الموضوع الحقيقي الذي يتحتم أن تنطق منه الشرارة الأولى ، وهل هو الخارج (الضفة المحتلة) ؟ أم هو الداخل (مصر) :

« تنوه في القاهرة العجوز ، تنسى الزمنا
نُقلت من ضجيج سياراتها ، وأغنيات المتسولين
تظننا محطة المترو مع المساء .. متعين
وكان يبكي وطناً .. وكنتُ أبكي وطناً
نبكى إلى أن تنضبَ الأشعارُ
نسألها : أين خطوطُ النار

وهل ترى الرصاصة الأولى هناك .. أم هنا ؟ » (٧)

لقد أجاب « مازن » عن السؤال ، وحسم إجابته بالفعل النضالي ، فأطلق رصاصه الأولى - هناك - في الضفة الغربية ، واستشهد . غير أن « أمل » لم يستطع أن يحسم الإجابة عن السؤال ، فسقط في العجز والعار .

وربما لم يكن « أمل » في تساؤله يبحث عن الإجابة الواضحة ، فقد كان يعيها جيداً ، وحين وقعت الهزيمة أيقن « أمل دنقل » استحالة تحرير الخارج ، بمعزلٍ عن تحرير الداخل ، فالرصاصة الأولى كان ينبغي عليها أن تنطلق في آنٍ واحدٍ من موضعين : الداخل والخارج ، ضد من يستلبون حرية المواطن في الداخل ، وضد من اغتصب الأرض بقوة السلاح والبطش في الضفة الأخرى ، غير أنه كانت هناك عوامل تحول دون حسم هذه الإجابة بالفعل ، لعلَّ أوضحها ما ذكره « أمل » في قصيدته « الموت في الفراش » :

« نَقْتُلُ أَوْ نُقَتَّلُ

هذا الخيار الصعبُ

وشلنا بالرعب ..

تردَّد العزْلُ » (٨)

وحين عجز « أمل » عن حمل السلاح ، فإن الفعل النضالي في القصيدة لم يكتمل ، إذ أطلقت الرصاصة من موضع واحد فقط . ويستدعى الشاعر صورة الأرض المغتصبة الملقاة على رمل الصحراء والدم ينز منها (كما تقدمها قصيدة « الأرض والجرح الذي لا يفتح ») ، في استدعائه لمشهد استشهاد « مازن » في صحراء « النقب » بفلسطين :
« رأيته في صحراء « النقب » مقتولا

منكفئاً ، يغرر فيها شفتيه

وهي لا تردُّ قبله لفيه »^(٩)

فمازن - الذي رآه الشاعر ملقى على رمل الصحراء مقتولاً ، لا ترد له الأرض قبله الحياة - يموت لأن العلاقة بينه وبين الأرض لم تكتمل بعد ، ولذلك فهي لا تمنحه الفاعلية الإخصابية .

ويستعير الشاعر للتعبير عن هذا المعنى مفهوم القبلة في الأساطير الفرعونية المرتبط بمنح « إيزيس » الحياة لزوجها إله الخصوبة والخضرة « أوزيريس » ، بعد أن عثرت على جثته داخل الصندوق بجوف شجرة في لبنان ، فحين أخرجته من الصندوق وقبلته ، أعادت له في قبلتها الحياة مرة أخرى فأخصبها حورس ، ثم انتقل بعد ذلك إلى العالم الآخر حيث صار رباً للتاسوع المقدس .

ويستخدم الشاعر هذه الدلالة في قصيدته « سفر ألف دال » ، حيث يرصد العلاقة بين المناضل والأرض ، ويوحد الشاعر المناضل في شخص « أوزيريس » الذي يطلب قبلة الحياة من المحبوبة/الأرض :

« قبليني ، لأنقل سرى إلى شفتيك ،

لأنقل شوقي الوحيد

لك ، للسنبلة

للزهور التي تتبرعم في السنة المقبلة

قبليني .. ولا تدمعي !

سحب الدمع تحجبني عن عيونك ..

فى هذه اللحظة المثقلة

كثرت بيننا السُتُرُ الفاصلة

لا تضيفى إليها ستاراً جديداً ! » (١٠)

يبد أن الأرض (فى كلتا القصيدتين) لا تمنح المناضل قبلتها ، لأن الفعل الخصوبى أو النضالى غير متحقق فى القصيدة ، فتحققه لن يتم إلا بتحرير الأراضى العربية كافة .
وفى إطار قضية تحرير الأرض يربط الشاعر بين مصير « مصر » ومصير « فلسطين »
ففى قصيدته « لا وقت للبكاء » - التى كتبها فى رثاء الرئيس الراحل « جمال عبد الناصر »
- يربط الشاعر بين تحرير مصر وتحرير فلسطين ، فهزيمة « مصر » والوطن العربى فى ١٩٦٧ لن تتحول إلى نصرٍ إلا بتحرير فلسطين من قبضة الصهيونيين ، واسترداد تراثنا المقدس :

« .. وها أنا - الآن - أرى فى غدك المكنون :

صيفاً كثير الوخج

ومدناً ترتج

وسفناً لم تنج

ونجمة تسقط - فوق حائط المبكى - إلى التراب

وراية (العقاب)

ساطعة فى الأوج .. » (١١)

وإذا كان الشاعر يرى فى وجه أمته وهى تودّع زعيمها ليلة الثامن والعشرين ، وجه أمته المنتصرة التى أسقطت ملك فرنسا « لويس التاسع » فى المنصورة ، فإنه يراها قادرة على إنجاب « صلاح الدين » الجديد القادر على استعادة الأرض المغتصبة ، وعلى تحريرها من أيدي اليهود :

« رأيتُ فى صبيحة الأول من تشرين

جندك .. يا حطين

يكون ،

لا يدرون ..

أن كل واحد من الماشين

فيه .. صلاح الدين ! »^(١٢)

ويرى « أمل دنقل » أن حل قضية فلسطين يكمن في النضال المسلح وحده ، فبدونه لن تتحرر فلسطين ، ويقر « أمل دنقل » ، كمعبر عن المثقفين ، أنه لم يتوان عن النضال من أجل تحرر الوطن ، وأن اختياره كان واضحاً من البداية ، ومعبراً عن وعيه الحاد بحتمية تحرير فلسطين ، وبالسلاح وحده :

« نحن جيل الألم

لم نرَ القدس إلا تصاویر

لم نتكلم سوى لغة العرب الفاتحين

لم نتسلم سوى راية العرب النازحين ،

ولم نتعلم سوى أن هذا الرصاص

مقاتيحُ باب فلسطين

فاشهد لنا يا قلم

أنا لم ننم

أنا لم نقف بين « لا » و « نعم »^(١٣)

٢ - الموقف من الأنظمة العربية :

تمثل إدانة « أمل دنقل » للأنظمة العربية في عدة مستويات فكرية ، أولها : إدانته لبطش هذه الأنظمة باعتبارها أنظمة لقهر المواطنين ، لا لتحرير الأرض المقتصة . ويرصدها « أمل » في صورة العاجزة عن حماية المقدسات والحرمان ، كما يأتي في قصيدته « رسوم في بهو عربي » ، حيث تشكل القصيدة في أربع لوحات ، تمثل الأولى منها مجد الفتوحات الإسلامية ، كنموذج لثراث الأسلاف ، حيث يتسجد إعلاء كلمة العقيدة ، إذ لا غالب إلا الله . ويأتي زمن اللوحة الثانية مقابلاً للزمن القديم في اللوحة الأولى ،

ومتمثلاً في احتراق المسجد الأقصى على أيدي الصهيونيين في الواحد والعشرين من أغسطس عام ١٩٦٩ :

« اللوحة الأخرى .. بلا إطار :

للمسجد الأقصى .. (وكان قبل أن يحترق الرواق)

وقبة الصخرة ، والبراق

وآية تآكلت حروفها الصغار !

نقش

(مولائى ، لا غالب إلا .. النار !)^(١٤)

ويأتى حريق المسجد الأقصى دون أن تقوم الأنظمة العربية بأى رد فعل إيجابى ، دليلاً على عجز هذه الأنظمة فى الحفاظ على المقدسات الدينية . ويستثير « أمل دنقل » الفخوة الدينية بتصويره لاحتراق الآى القرآنى بفعل نار الصهيونيين . وإذا كان التسيد فى الماضى لكلمة الحق ، فإن التسيد فى الوقت الحاضر لا يكون إلا للنار - رمز الشيطان - وتصبح لها الغلبة والسيادة ، إذ لا غالب - فى ظل الأنظمة العاجزة - إلا النار !

أما اللوحة الثالثة فترصد محاولة استرداد المجد العربى السالف بالنضال المسلح ، على يد « سرحان »^(١٥) أحد رموز النضال الفلسطينى الفردى ، الذى يعتبر أهم ما يميزه هو حملة السلاح :

« اللوحة الدامية الخطوط والواحية الخيوط :

لعاشق يحترق الأجفان

كان اسمه « سرحان »

يُمسك بندقية .. على شفا السقوط »^(١٦)

يبد أن محاولات « سرحان » لاستعادة المجد العربى بالسلاح ، سرحان ما تجابه بتخاذل شديد من الأنظمة الحاكمة . ويردنا « أمل دنقل » تاريخياً إلى أبرز نموذج لقهر السلطة ، وهو « معاوية بن أبى سفيان » ومقولته الشهيرة حول « الشعرة » التى تربطه بالناس ، وتحكم علاقته بهم . إن « معاوية » - عند الشاعر - هو النموذج المثالى للأنظمة

التي تحكم بقبضة حديدية ، ولا تسمح بالمعارضة . ويصبح القابض على « الثورة » - في ظل قهر هذه الأنظمة - الحاكمة - كالقابض على الجمرة ، إذ تتأني مصالح الأنظمة والتورط في الحرب المباشرة مع العدو الصهيوني ، ويوازي « أمل دنقل » - عن طريق استخدامه للمفارقة اللغوية - بين « العقيدة » و « الثورة » ، فإذا كان الدين هو خلاص المؤمن في الزمن الصعب ، فإن الثورة هي الخلاص للمناضلين والثائرين من أجل استرداد الأرض المحتلة :

« (بيني وبين الناس تلك « الشعرة »

لكن من يقبض فوق الثورة

يقبض فوق الجمرة !) »^(١٧)

وتأتي اللوحة الرابعة راصدةً الهمّ المصري الخاص بعد احتلال « سيناء » ومحاولة تهويدها ، وترتفع نغمة إدانة الأنظمة العربية في النقش الأخير في القصيدة ، إذ تتمثل الأنظمة في صورة « شيخ النفط » الذي يتساوى تحت يديه الناس في القهر والمذلة ، وفي إبداء الخضوع التام له :

« (الناس سواسية - في الذلّ - كأسنان المشطّ

ينكسرون - كأسنان المشطّ

في حية شيخ النفط !) »^(١٨)

وإزاء عجز هذه الأنظمة عن تحقيق حلم التحرير ، يتوجه الشاعر في رثائه الأخير إلى « مصر » فهي - بحكم دورها القيادي وتاريخها العريق - المؤهلة للزعامة العربية ولتحرير فلسطين ، بيد أن الشاعر سرعان ما يرتد عن فكرته ، فمصر نفسها لم تعد دولة كاملة السيادة ، إذ انتزعت منها سيناء « فيتوجه الشاعر إلى الأمة العربية طالباً منها ألا تنتظر من « مصر » الكثير ، فهذه الجموع العفيرة ، هي لا أحد ، لأنها لا تهين نفسها للحرب والنضال ، وفي ظل هذا التردّي لا يتحقق أي نضال ، ولا تُسترد المدن المرتبنة :

« لا تسألني النيل أن يعطى وأن يلدا

لا تسألني .. أبدا

أنّي لأفتح عيني (حين أفتحها !)

على كثير .. ولكن لا أرى أحدا !!» (١٩)

ويدين الشاعر في قصيدته « خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين » لجوء الأنظمة العربية إلى الطرق السلمية في حل الصراع ، كقرارات مجلس الأمن والمفاوضات المباشرة ، دون اللجوء إلى استعادة الأرض بقوة السلاح ، وهو ما حققه « صلاح الدين الأيوبي » الذي مات وصار ملكاً للتاريخ .

يبد أن هذا الانتصار الذي حققه « صلاح الدين » في زمنه ، قد صار لدى الأنظمة العربية المعاصرة دافعاً للتشيط ، بمنطلق أن ما حققه « صلاح الدين » لا يستطيع أحد سواه أن يحققه ، فأضحى متكأ يستندون عليه كلما مزقتهم انتصارات العدو الصهيوني :

« يا قارب الفلين

للرب الفرقي الذين شتهم سفن القراصنة

وأدركتهم لعنة الفراعنة

وسنة .. بعد سنة

صار لهم « حطين »

تميمة الطفل ، وأكسير الغد العنيد » (٢٠)

لقد حرص الشاعر في ختام قصيدته « لا وقت للبكاء » على تأكيد أنه إذا كان « صلاح الدين » أو « جمال عبد الناصر » قد ماتا ، فإن الأمة العربية قادرة على إنجاب الكثيرين من أمثالهما . لقد أدى عدم الوعي بهذه الحقيقة إلى عدم السعي لمجابهة الأعداء من ناحية ، وإلى استمرار مخطط تهويد الأراضي العربية من ناحية أخرى ، بينما العرب ما يزالون في انتظار صلاح الدين الجديد :

« مرّت خيوك الترك

مرّت خيول الشرك

مرّت خيول الملك - النسر

مرّت خيول التتر الباقين

ونحن - جيلاً بعد جيل - في ميادين المراهنة

نموت تحت الأحصنة» (٢١)

ويكشف « أمل دنقل » النقاب عن طبيعة الأنظمة العربية التي ترى في عجز الأمة عن إنجاب « صلاح الدين » آخر ، مبرراً للجوئها إلى المفاوضات السلمية وإلى التثبيت بقرارات مجلس الأمن ، بدلاً من أن تخوض الحرب الحقيقية :

(وطني لو شُغلتُ بالخلدِ عنه

نازعتني - لمجلس الأمن - نفسي) (٢٢)

ويتعجب الشاعر من موقف الأنظمة العربية ، التي تُعلي في أدواتها الإعلامية من شأن النضال وتحرير الأرض ، وقيمة « صلاح الدين » التي خلّدتها : وهي تحريره للقدس ، بينما هي تلجأ إلى الحلول السلمية ، وتمسك بقرارات مجلس الأمن ، وهو ما يعنى ضياع الوطن ، إذ لا تلتزم إسرائيل - ولن تلتزم قط بحكم طبيعتها الاستعمارية - بقرارات مجلس الأمن إلا إذا كانت تحقق مصالحها . ويختتم الشاعر قصيدته برصد الواقع العربي الذي يكشف تحولنا إلى الاهتمام بملذات الحياة ، والدعاء إلى الله بأن يقرضنا القروض الحسنة ، التي تأتي على صعيد المفارقة اللغوية ، وقروض صندوق النقد الدولي ، الذي تسيطر عليه كبرى الدول المتحالفة مع الصهيونيين : الولايات المتحدة .

ويطلب الشاعر من « صلاح الدين » أن يعود إلى قبره ويستأنف نومه الأبدى ، فمن مات قد مات وانقضى أمره ، وليس علينا بين الحين والحين إلا أن نتعظ بذكراه وأن نشر على قبره الزهور دون أن يشغلنا هذا عن إدراك واقعنا الذي تردينا فيه إلى أبعد الحدود :

« نم يا صلاح الدين

نم .. تتدلى فوق قبرك الورود ..

كالمظليين !

ونحن ساهرون في نافذة الحنين

نقشر التفاح بالسكين

ونسأل الله « القروض الحسنة » !

فاتحة :

آمين» (٢٣)

ويدين الشاعر - أيضاً - تخاذل الأنظمة ولجوءها إلى الحلول السلمية من خلال إدانته للنظام المصرى ، كما يأتى فى قصيدة « بكائية لصقر قريش » - والتي كتبت عقب تحول شعار الجمهورية من « النسر » إلى « صقر قريش » المرتبط برمز الشموخ العربى « عبد الرحمن الداخل » . وتأتى المفارقة من استخدام رمز البطولة ومؤسس الدولة الأندلسية فى وقت لا يعرف معنى البطولة والوطنية . ولأن استخدام الرمز جاء متناقضاً مع طبيعة ما يرمز إليه ، فقد دفع هذا بالشاعر إلى أن يرثى « صقر قريش » من خلال لتهكم والسخرية المرة . إن المستوى الأول الذى تقدمه القصيدة يتعلق بحلم الصقر فى الاطلاق من قمقم التراث الذى كبّله ، ليستعيد حريته الأولى بعد الغيبة الطويلة :

« هل ترقبت كثيراً أن ترى الشمسَ

التي تغسل فى ماء البحيرات الجراحا

ثم تلهو بكرات الثلج ،

تستلقى على التربة ،

تستلقى .. وتلفح !

هل ترقبت كثيراً أن ترى الشمسَ .. لتفرخ » (٢٤)

يبد أن اشتواء الصقر للحرية والنور والانطلاقة سرعان ما يصطدم بعدم تهيؤ الواقع لتحقيق ذلك له ، فهو لا يمتلك حتى حريته ، ولا يقوى على تجاوز كونه مجرد رمز أو شعار مقيّد براية الوطن ، تصفر الريح بينما هو عاجز عن أن يفرد جناحيه متجاوباً مع ندائها ، وتطلع عليه الشمس فلا يستطيع أن يلتمس دفئها :

« أنت ذا باقى على الرايات .. مصلوباً .. مباحا

تصفر الريح ، وأضلا عك كالروض المصوّح

تشهى لذعة الشمس التي تنسج للدفء وشاحا ! » (٢٥)

وعلى الجانب الآخر نجد أن دم الشهداء لم يجف بعد ، وأن الجنود المصريين ما يزالون يجترعون كؤوس الدم ، الذى يمتد ليصبح ، ليس فقط شراب الجنود ، وإنما يغدو شراب كل فصائل الشعب المعذبة من الفقراء والمساكين :

« - اسقنى .. »

لا يرفع الجند سوى كوب دم .. مازال يسفح
مثلما يشربه الباكون ..

والماشون فى أنشودة الفقر المسلح ! » (٢٦)

وبدلاً من أن يصبح الكفاح المسلح هو طريقهم للبقاء ، يصبح « الفقر المسلح » هو
كنيتهم ومزيتهم على حين يخمد « السادة » كل رغبة للنضال والتحرير ، « والسادة »
هنا هم الأنظمة العربية ، التى يستخدم الشاعر فى التعبير عنها دالة : العباءات :

« بينما « السادة » فى بوابة الصمت المملح

يتلقون الرياحا

ليلفوها بأطراف العباءات ..

يدقوا فى ذراعيتها المسامير .. » (٢٧)

ويرصد الشاعر فى المستوى الثالث للقصيدة صورة الأعداء الصهيونيين ، بما يتميزون
به من صلافة وغطرسية ، وهم يوالون - فى ظل الأنظمة العربية العاجزة - احتلالهم
للأرض العربية ، وإذا كان العدو الصهيونى يضع يده بالقوة على الأراضى العربية ،
فيمتلكها عينياً ، فإن الخليف الأول للدولة الصهيونية (أميركا) تمتلك أرض العرب
بشكل غير مباشر عن طريق وضع يدها على خيرات الأرض (البترول) ونقله إليها عبر
الناقلات التى ترسو فى البحر ، أولاً بأول .

ويكشف « أمل » فى هذه القصيدة العلاقة المباشرة بين وجود الصهيونيين فى دولة
فلسطين المحتلة ، ومصالح الإمبريالية العالمية فى ضمان وصول النفط لها ، وعدم استخدامه
- كسلاح - ضد مصالحها . إن « الجواد العربى المترع » - أو صورة الأنظمة العربية
المتداعية ، التى تتحالف مع الأعداء من أجل ضمان بقائها فى مقاعد السلطة ، وتحقيق
مصالحها الخاصة ، لا تسعى « أميركا » أو حليفها إلى وأدها ، بل على العكس تماماً ،
فهى تدافع بقوة عن وجود هذه الأنظمة التى تستجيب لكل مطالبها ، دون أن تكلفها
الكثير ، بيد أنه لما تتميز به أميركا من غطرسة وعنجهية ، لا تقدم لهذه الأنظمة الشكر
والامتنان ، جزاء على ما تقدمه لها من خدمات ، وما تحققه لها من مصالح :

« وقف « الأغراب » فى بوابة الصمت المملح

يشهرون الصلف الأسود فى الوجه سلاحا

ينقلون الأرض : أكياسًا من الرمل

وأكداسًا من الظل

على ظهر الجواد العربى المترنح !

ينقلون الأرض -

نحو الناقلات الراسيات - الآن - فى البحر

التي تنوى الرواحا

دون أن تطلق فى رأس الحصان

طلقة الرحمة ،

أو تمنحه بعض امتنان ! » (٢٨)

كما تأتى إدانة الشاعر للأنظمة - من ناحية أخرى - على مستوى الصورة الفنية ، فيشخصهم الشاعر فى صورة « حراس الأرض » الذين لم يهتموا لا بحراستها ولا بالسود عنها ، قدر اهتمامهم بالحفاظ على مقاعدهم فى كراسى الحكم ، وتكريس الضربات المتتالية تجاه المواطن العربى ذاته ، بدلاً من حشدتها لمواجهة الأعداء . ويأتى ذلك فى قصيدة « الأرض والجرح الذى لا يفتح » من خلال « الحوار » الذى يتم بين صوتين ، يمثل الأول صوت المواطن والثانى يمثل صوت « الحجاج » :

« - من أنت يا حارس ؟

- إنى أنا الحجاج

عصبنى بالتاج

تشرينها القارس » (٢٩)

وإذا ما تأملنا صورة الحارس فى القصيدة وجدناها مختفية تمامًا ، فعندما تعرضت الأرض للمسى والاعتصاب فر الحراس ، وتركوها نهية للصوص وقطاع الطرق ، يسرقون هودجها ويلقونها على الصحراء ، إن الأرض (الأنثى/الخصوبة) تلتقى بالأرض

(العقيم) : الصحراء ، ومن ثم فإن فقد الأرض لشرعيتها يأتي من مستويين : « الأول : سارقو الأرض أو العدو الخارجى ، والثانى : الذى يرد عبر الحوار : العدو الداخلى والمتمد قهراً ودموية من مئات السنين ... ومن هذا التداعى الداخلى لديه يفتح خارجاً على صورة الأرض مجدداً لما اغتصاباً وخزياً جديداً » (٣٠) .

فالمغول - فى القصيدة - هم « رمز الغاصب الأجنبى ، الذى يستنزف الخيرات والموارد ويسمم أنهار الحياة ، فيصيبها الجذب والجفاف والعنف ، أما « الحجاج بن يوسف الثقفى » فهو رمز أو أحد رموز الإرهاب والخزى فى تاريخنا العربى ، فإذا كان عدوان القوى الأجنبية هو سبب استنزافنا وتخلفنا ، فإن « الحجاج » هو حارس هذا العقم وحامى التخلف » (٣١) .

ويقلنا الشاعر من زمن « الحجاج الثقفى » إلى « حجاج العصر » ، فإذا كان الحجاج القديم هو الذى قمع الثورات الداخلية ، وأحل ما لا يُحل ، فأصبح تاجه سوط عذاب على المواطنين ، فإن تاج « حجاج العصر » ليس أكثر من مجرد قناع ، تختفى تحته تشوهات السلطة الباطنة :

« هل ثَبَّتَ الثقفى

قناعه المهزوزُ

فقد مضى « تموزُ »

بوجهه العربى » (٣٢)

ويحيلنا الشاعر من النظام فى « مصر » إلى كافة أنظمة « النفط » العربية ، فلقد صارت هذه الأنظمة مشوهة بفعل نيران العدو الخارجى ، لأنها لم تركز سوى للثراء والترف ، بدلاً من أن تقوم بحراسة الأرض وإعداد الجيوش القوية للدفاع عنها ، ويتساءل الشاعر : أى دواء ناجع يشفى أمراض هذه الأنظمة المستبدة ، خاصة ، بعد أن كشفت انتصارات العدو تشوهاتنا وعيوبها ؟ ولا يقدم الشاعر بديلاً سوى أن يولد الرجال القادرون على حمل السلاح والذود عن الوطن :

« ملثماً يخطو

قد شوهته النارُ

هل يُصلح العطار
ما أفسد النفط ؟ (٣٣)

وتتوحد في « قطر الندى » قضية الأرض المغتصبة ، فهي تستقبل الهودج الذي يخترق الصحراء عبر سيناء ، لتحقيق حلم الاتصال القومي ، والتوحد العربي الحميم ، بوصولها إلى الأردن وفلسطين ليتم تحرير الوطن بأكمله . وإذا كان الشاعر قد حرص على إهمال صورة « حراس الأرض » في قصيدته : « الأرض والجرح الذي لا ينفتح » ، فهو في قصيدة « الحداد يلبق بقطر الندى » يهتم برصد هؤلاء الحراس :

« هودجها يخترق الصحراء

تسبقه الأنباء

أمامها الفرسان ألف ألف

وخلفها الخصيان ألف ألف (٣٤)

إن هؤلاء الحراس أمام هودج « قطر الندى » في زى الفرسان ، لكنهم من وراء هودجها ليسوا أكثر من عبيد ، وعند تعرض « قطر الندى » لأى اعتداء خارجي ، فإنها في ظل حمى هؤلاء الخصيان ستجد نفسها وحيدة عزلاء أمام خطر المعتدين :

« قطر الندى .. ياليل

تسقط تحت الخيل (٣٥)

وتقع « قطر الندى » في الأسر قبل أن تحقق حلمها في الوصول إلى الأردن ، تمهيداً لدخول فلسطين ، غير أنها لا تجد من حراسها من يذود عنها أو من يحررها :

« قطر الندى .. يا مصر

قطر الندى في الأسر (٣٦)

أما في قصيدة « من مذكرات المتنبي في مصر » فإن البحث لا يجد حول « خولة » - رمز الأرض العربية المغتصبة - حراساً بالمعنى المباشر قد خذلوها ، فبناء القصيدة لا يحتمل وجود حراس ملازمين لها كما في القصيدتين السابقتين ، بيد أنه يلاحظ أن العجز عن الدفاع عن خولة/الأرض هو السمة البارزة أيضاً . فقد أغار المغتصبون على

خبائها ليلاً ، وقتلوا شقيقها ، وتمسبوا في إصابة أيها بالشلل ، بينما الجيران العرب
(بدائل الحراس) ، ينظرون اغتصابها من منازلهم المجاورة ، ويتملكهم الرعب والفرع ،
فلا يجرون على إغاثتها . إن الجيران هنا رمز للأقطار العربية بأنظمتها المختلفة ، التي
عجزت عن أن تقدم للفلسطينيين في محتهم يد المساعدة :

« سألتُ عنها القادمين في القوافلُ

فأخبروني أنها ظَلَّتْ سيفها تقاتلُ ..

في الليل تجار الرقيق عن خبائها

حين أغاروا ، ثم غادروا شقيقها ذبيحا

والأب عاجزاً كسيحا

واختطفوها ، بينما الجيران يرون من المنازل

يرتعدون جسداً وروحاً

لا يجروون أن يُغيثوا سيفها الطريحا ! » (٣٧)

فإذا ما تملّى البحث صورة « خولة » وجد الشاعر يقدمها في صورة « عربية موعلة
في عربيتها إذ هي بدوية شمس ، وإذ يقدم مكان اللقاء يختار « أريحا » فيلتقى ضياع
خولة البدوية ، مع الأرض السلية فإذا ما ربط البحث ذلك بما قدمه عن « أمل دنقل »
بصدد الأرض الأثني عنده ، وكيف أنه يقدمها تعاني الدل والهوان الواصل إلى حدّ
الاغتصاب كان للبحث أن يعرف أن خولة تلك هي الأرض التي أضاعها كافور العصر
وأمثاله » (٣٨) .

وإذا بحثنا عن حارس الأرض الممثل في شخص « كافور الأخشيدي » وجدنا الشاعر
يقدمه في صورة جسمية نكراء ، يتقرب إلى « المنبى » لكي يكتب فيها قصائد المديح ،
التي تصف بطولاته وشجاعته الوهمية ، وحين يعلم بوقوع « خولة » في أسر الروم
لا يفعل أكثر من أن يجلد جارية رومية بدلاً من أن يسعى لنجدة « خولة » :

« يومي ، يستشدني ، أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده .. يأكله الصدا

وعندما يسقط جفناه الثقيلان ، وينكفىء
أسير مثقل الخطى فى ردهات القصر
أبصر أهل مصر ..

ينتظرونه .. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع ١ « (٣٩)

ويأتى تصوير « أمل » للأنظمة العربية فى قصيدته « سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس »
فى صورة « أخوة يوسف » الذين تآمروا على قتله ، فخذلوه وألقوه فى الجب ، تاركينه
يعانى وطأة الجوع والظما والموت .

وترصد اللوحة الأولى فى القصيدة عودة « أخوة يوسف » إلى أبيهم « يعقوب » ،
بعد أن تركوا أخواهم فى الجب ، وأحكموا مؤامراتهم بتمزيق قميصه وإسالة بعض الدماء
عليه :

« عائدون ، وأصغر أخوتهم ذو العيون الحزينة

يتقلب فى الجب ،

أجمل أخوتهم .. لايعود !

وعجوز هى القدس (يشتعل الرأس شيباً)

تشم القميص فبيض أعينها بالبكاء ،

ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد « (٤٠)

إن الشاعر هنا يستبدل بـ « يوسف » : سرحان - رمز المناضل الفلسطينى ،
وبـ « يعقوب » : القدس ، وبأخوة يوسف : الأنظمة العربية . فالتى تنتظر عودة ابنها
إليها هى القدس ، وقد أدركها المشيب ، وايضت أعينها من كثرة البكاء على ابنها الذى
أضاعته الأنظمة العربية ، فترتدى ملابس الحداد ، حتى يُرد لها ابنها الفلسطينى أو يأتيها
منه ما يدل على وجوده حيا .

ويكشف « أمل » عن طبيعة الأنظمة العربية التى لا تسعى قط إلى المواجهة المباشرة
مع الأعداء بقدر ما تمتد يدها لتبطل المناضلين والثائرين والداعين إلى تحرير الأرض
المغتصبة :

« أرشق في الحائط خدَّ المطواه
والموتُ يهبُّ من الصَّحْفِ الملقاه
أتجزأ في المرآه

يصفعنى وجهى المتخفى تحت قناع النفط
« من يجرو أن يضع الجرس الأول في عنق القط ؟ »^(٤١)

ويصبح المطلب الحقيقى للمواطن العربى فى الداخل هو تحقيق الديمقراطية والحرية
والحب ، وأن تحقيق هذه المطالب لن يتم إلا على جسد الأنظمة التى تراجعت عن تحقيق
ذلك له :

« وتضاءلت كحرفٍ مات بأرض الخوفُ

(حاءٌ .. باءٌ)

(حاءٌ .. راءٌ .. ياءٌ .. هاءٌ)

الحرفُ : السيفُ

مازلتُ أرود بلاد اللون الداكنُ

أبحث عنه بين الأحياء الموتى والموتى الأحياء

حتى يرتد النبض إلى القلب الساكن

لكن .. !! »^(٤٢)

وإذا كان أخوة يوسف قد خذلوه مرة « واحدة » ، فإن الأنظمة العربية قد خذلت
الفلسطينيين أكثر من مرة . ويرصد « أمل » فى قصيدته « سرحان لا يتسلم مفاتيح
القدس » تحركات « سرحان » قبل إطلاق الرصاص :

« اشترى فى المساء

قهوةً ، وشطيرةً

واشترى شمعتين ، غدارةً ، وذخيرته

وزجاجة ماء »^(٤٣)

ويصبح « سرحان » امتداداً لـ « يوسف » القديم ، فعندما أطلق النار ، كانت فلسطين هي التي تضع يدها فوق الزناد ، متكاتفه معه ، وكان يحمل للقدس (يعقوب) شيئاً من ممتلكاته تدل عليه ، وهو إطلاقه الرصاص ، كبديل للقميص أو المنديل الذي أرسله « يوسف » مع أخوته لأبيه ، وتعرف القدس أن ابنها لم يمت لأنه خاض النضال وأطلق رصاصه ، فتخلع ثياب حدادها ، أو يخلعه الله عنها :

« عندما أطلق النار كانت يد القدس فوق الزناد »

(ويد الله تخلع عن جسد القدس ثوب الحداد)

ليس من أجل أن يتفجّر نفطُ الجزيرة

ليس من أجل أن يتفاوض من يتفاوض

من حول مائدة مستديره

ليس من أجل أن يأكل السادة الكستناء ^(٤٤)

ويأتى رصد الشاعر للأنظمة العربية في صورة « شيوخ النفط » الذين فُطِموا على رغد العيش وحب الملذات ، دون أن يأبهوا لمصير الوطن أو لتحرير الأرض . وهذه الصورة تتكرر في قصائد عدة في ديوان الشاعر ، منها قصيدة « رسوم في بهو عربي » ، وقصيدة « سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس » ، وقصيدة « الأرض والجرح الذي لا يفتح » ، غير أن أكثر اللوحات إدانة لمواقفهم ، ما يأتى في المقطع التاسع من قصيدة « لا تصالح » حيث يقول :

« لا تصالح ،

ولو وقفت ضدّ سيفك كلّ الشيوخ

والرجال التي ملأته الشروخ

هوّلاء الذين يحبون طعم الثريد

وامتطاء العبيد ،

هوّلاء الذين تدلّت عمائمهم فوق أعينهم ،

وسيوفهم العربية قد نسيّت سنوات الشموخ

لا تصالح ،

فليس سوى أن تريد

أنت فارس هذا الزمان الوحيد

وسواك .. المسوخ ! » (٤٥)

٢ - مستقبل الصراع :

على المستوى السياسى ثمة اتجاهان بارزان لحل الصراع العربى - الصهيونى الأول : وهو التفاوض المباشر من العدو على مائدة واحدة ، أو بانعقاد المؤتمر الدولى للسلام الذى يتم بإشراف الأمم المتحدة ، باشتراك الأطراف المعنية بالصراع وهى مصر والأردن وسوريا ولبنان ، التى تمثل حزاماً جغرافياً حول الكيان الصهيونى بفلسطين المحتلة . والثانى : ويتمثل فى حسم الصراع عن طريق الكفاح المسلح .

وفى رصد البحث لموقف « أمل دنقل » من قضية التفاوض السلمى ، يجده يتخذ موقفين لا موقفاً واحداً . فهو يعبرُ فى قصيدته « الحداد يليق بقطر الندى » عن قبوله من حيث المبدأ للتفاوض السلمى لحسم الصراع العربى - الصهيونى ، فاسترداد الأرض رهين بالسيف أو بالحيلة :

« كان (خمارويه) راقداً على بحيرة الزئبق

فى نومة القيلولة

فمن ترى يُنقذ هذه الأميرة المغلولة

من يا ترى ينقذها ؟

من يا ترى ينقذها ؟

بالسيف ..

أو .. بالحيلة ؟ ! » (٤٦)

فإذا ما تجاوزنا عن ضرورات القافية (القيلولة - المغلولة - الحيلة) ، فإن ما تقدمه الدلالة اللغوية لحرف الخيار (أو) هو تساوى طرفى الخيار . فالحيلة مساوية للسيف . وي طرح « أمل دنقل » تفسيراً لرؤيته هذه فيقول : « بالسيف أو بالحيلة ؟ أى بالقوة

أوبالسياسة ، أو ما يطلق عليه اسم المفاوضات والطرق السلمية . ولا أحد من العرب الآن - حتى أشد العرب تشددا - يرفض هذه الفكرة . ولكن « لاتصالح » الفكرة الأساسية فيها أنه لا يريد أن يصلح أخاه على دمه هو . أن يرضى بالحياة ، ويرضى بالملك ، في سبيل أن يستمر هو . بمعنى أوضح : ألا أقايض أَرْضِي بأحلام شعب آخر» (٤٧) .

وتبدو وجهة النظر هذه متناقضة مع مجمل تأكيدات « أمل دنقل » ، فهو في أكثر من جانب ، يرفض فكرة التفاوض المباشر والحلول السلمية ، ويشير في قصيدته « سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس » إلى أن الأسباب التي دعت « سرحان » لإطلاق الرصاص هي :

« ليس من أجل أن يتفجّر نطف الجزيرة

ليس من أجل أن يتفاوض من يتفاوض

من حول مائدة مستديره

ليس من أجل أن يأكل السادة الكستناء» (٤٨)

وقد شهدت الفترة التي أعقبت عام ١٩٧٦ - والتي كتب فيها أمل دنقل عدداً من أهم قصائده - بداية إدراك الشاعر ، لرغبة السلطة المصرية في إجراء مفاوضات مباشرة مع إسرائيل ، والتي بدأت تتضح في مسار سياسة النظام المصري ، وأدت إلى زيارة القدس في نوفمبر ١٩٧٧ ، وعقد مؤتمر « كامب ديفيد » في سبتمبر ١٩٧٨ ، وتعدّ هذه الفترة « منعطفاً مهماً في تاريخ الصراع العربي - الإسرائيلي ، حيث شهدت لأول مرة في تاريخ الصراع أسلوباً جديداً لمعالجة قضايا الخلاف ، يعتمد على التفاوض المباشر والمحاولة الجادة (!) للتوصل إلى حلٍّ سياسي سلمي للمشكلة . كما تميزت بدور أمريكي نشط في هذه العملية ، انتقلت به الولايات المتحدة من دور الوسيط إلى دور الشريك الكامل» (٤٩) . ولعل تعاطف هذا الدور ما كان يستشعره « أمل دنقل » حين صبّ جام غضبه على شخص « هنري كيسنجر » - وزير الخارجية الأمريكي الأسبق ، والمرتبطة بمفاوضات السلام الشهيرة - داعياً لخدم مساعيه السلمية :

« ليغفر الرصاصُ من ذنبك ما تأخرُ »

ليغفر الرصاص - يا كيسنجر»^(٥١)

كما يورد « أمل دنقل » فى قصيدته « قالت امرأة فى المدينة » ما يتنافى مع مبدأ قبول التفاوض فهو يرفض أن يتم أى تصالح أو تفاوض على حساب الشهداء ، الذين أبرز ما يميزهم هو أنهم لم يبيعوا الوطن أو يقايضوا به ، فماتوا ميتة الرجال :
« قالت امرأة فى المدينة :

من يجروا الآن أن يخفض العلم القرمزى

الذى رفعتة الجماجم

أو يبيع رغيف الدم الساخن المتخثر فوق الرمال

أو يمد يداً للعظام التى ما استكانت

(وكانت رجال ...)

كى تكون قوائم مائدة للتواقيع ،

أو قلماً ،

أو عصاً فى المراسم ؟ »^(٥٢)

ويتبنى « أمل دنقل » فى مجمل قصائده عن الصراع العربى - الصهيونى فكرة :
« الكفاح المسلح » إذ لا سبيل لاستعادة الأرض إلا به ، وببذل الدماء . و « أمل » لا يميل إلى إشعال نيران الحروب بغية القتال ، وإنما هو يسعى فى جلّ قصائده للسلام ، بيد أنه لكى يتحقق هذا السلام العادل لابد من خوض الحروب والنضال .

ويورد « أمل » الكفاح المسلح كمبدأ يقرُّ به فى قصيدته « بكائية ليلية » حيث يتفق فى أن أداة التوير والنضال هى « طلقة الرصاص » ويدور الاختلاف فى القصيدة حول الموضوع الحقيقى الذى ينبغى أن تنطلق منه الرصاص الأولى ، وهل هو الداخلى ؟ بتطهير الوطن من العملاء ؟ أم الخارج : بالنضال المسلح ضد العدو الصهيونى :

« نيكى إلى أن تنضب الأشعار

نسألها : أين خطوط النار ؟

وهل ترى الرصاص الأولى هناك .. أم هنا ؟ »^(٥٣)

والتساؤل الملح الذي يطرحه على الشاعر صديقه الشهيد ، هو أين رصاصته ؟ حيث يكمن حل الصراع باكتمال الطلقتين في آنٍ واحدٍ . ولا يتحقق التحرير إلا بالكفاح المسلح ، كما تفصح قصيدة « من مذكرات المتنبي » حيث يصبح الحلم هو صيحة الحرب التي يطلقها « سيف الدولة » في وجه جنود الروم :

« تصرخ في وجه جنود الروم

بصيحة الحرب ، فتسقط العيون في الحلقوم !

نخوض ، لا تبقى لهم إلى النجاة مسلكا

تهوى ، فلا غير الدماء والبا

ثم تعود باثما .. ومنهكا

والصية الصغار يهتفون في حلب :

« يا منقذ العرب » (٥٣) .

ويحرص الشاعر في ختام قصيدته على تأكيد أن التضحية بالنفس من أجل تحرير الوطن ، هي البديل الوحيد للتحرر ، فالتبيل لا يفيض إلا بتضحيات أبنائه :

« نادبت : يانيل هل تجرى المياه دما

لكي تفيض ، ويصحو الأهل إن نودوا ؟ » (٥٤)

كما تفر قصيدة « قالت امرأة في المدينة » بأن الكفاح المسلح هو مفتاح أبواب فلسطين ، وأنه لا بديل عنه لاستعادة الأرض ، فكل ما تعلمه الشاعر وأبناء جيله ، أن تحرير الأرض لا يكون سوى بالسلاح وحده ، وكل ما عدا ذلك لن يجدي نفعا :

« نحن جيل الألم

لم نر القدس إلا تصاوير

لم نتكلم سوى لغة العرب الفاتحين

ولم نتسلم سوى راية العرب النازحين

ولم نتعلم سوى أن هذا الرصاص

مفتاح باب فلسطين

فاشهدنا يا قلم» (٥٥)

وتجدر الإشارة إلى أن قصيدتي ديوان « أقوال جديدة عن حرب البسوس » تبني في صياغاتها هذه الأطروحة بشكل متضح ، ويحرص الشاعر في بعض مقاطعها على تأكيد فكرة « الحرب » بشكل مباشر ، كما يحرص على إلغاء أسطورة الجندي الصهيوني ، وعلى تفنيد المزاعم حول قوته العسكرية الخارقة :

« الذي اغتالني : ليس رثا

ليقتلني بمشيته

ليس أنبل مني .. ليقتلني بسكيتيه

ليس أمهر مني .. ليقتلني .. باستدارته الماكره » (٥٦)

الهوامش

- (١) وقد أثرت هذه الرؤية على أدوات التعبير الفني ، وتمثل هذا في خصوصية التراث العربى عند « أمل دنقل » ، كتعبير عن التزامه بالتراث فى مواجهة التحدى والصراع ، أما على صعيد المضمون فإن المنطلقات القومية ستفضى بالشاعر - عند رصده لأبعاد القضية - إلى التعامل مع العناصر القومية ممثلة فى الرموز الشعرية المرتبطة بقضية فلسطين ، وفى الموقف من الأنظمة العربية ، وإدانة تخاذلها ، إلى غير ذلك من المنطلقات .
- (٢) أمل دنقل : الأعمال الكاملة - ص : ٧٩ .
- (٣) الدكتور كامل عبد الموجود الصاوى : الأرض فى الشعر الحر (القضية والروى الفنية) - ص : ١٢١ .
- (٤) أمل دنقل : الأعمال الكاملة - ص : ١٦٤ - ١٦٥ .
- (٥) نفسه - ص : ١٤٩ .
- (٦) محمود عبد الوهاب : حول استلهاام التراث وقصائد لأمل دنقل - مجلة أدب ونقد - عدد يونية ، يولية ١٩٨٥ - ص : ٨٣ .
- (٧) أمل دنقل : الأعمال الكاملة - ص : ٧١ .
- (٨) نفسه - ص : ٢١١ .
- (٩) نفسه - ص : ٧٠ .
- (١٠) نفسه - ص : ٢٤٦ - ٢٤٧ .
- (١١) نفسه - ص : ٢١٧ - ٢١٨ .
- (١٢) نفسه - ص : ٢١٨ .
- (١٣) نفسه - ص : ٣٤٦ .
- (١٤) نفسه - ص : ٢٦٩ .
- (١٥) تمثل محاولة « سرحان بشارة سرحان » فى إطلاق الرصاص على « روبرت كيندى » مرشح الرئاسة الأمريكية والمتعاطف مع الصهيونيين ، محاولة فردية لحل القضية ، فالاحتجاج بالرصاص هو البداية ، وصولا إلى الانتماء للدم بالكفاح المسلح ، غير أن

هذا الاحتجاج الفردي لم يؤدّ بالطبع إلى حل القضية ، فالدور مرتهن بالجماعة ، ولن يتحقق تحرير الأرض إلا بالاحتجاج الجماعي .

- (١٦) أمل دنقل : الأعمال الكاملة - ص : ٢٦٩ .
- (١٧) نفسه - ص : ٢٦٩ .
- (١٨) نفسه - ص : ٢٧٠ .
- (١٩) نفسه - ص : ٢٧٠ .
- (٢٠) نفسه - ص : ٢٣٩ - ٢٤٠ .
- (٢١) نفسه - ص : ٢٤٠ .
- (٢٢) نفسه - ص : ٢٤٠ .
- (٢٣) نفسه - ص : ٢٤١ .
- (٢٤) نفسه - ص : ٢٤٢ - ٢٤٣ .
- (٢٥) نفسه - ص : ٢٤٣ .
- (٢٦) نفسه - ص : ٢٤٢ - ٢٤٣ .
- (٢٧) نفسه - ص : ٢٤٣ .
- (٢٨) نفسه - ص : ٢٤٤ .
- (٢٩) نفسه - ص : ٨٠ .
- (٣٠) الدكتور كامل عبد الموجود الصاوي (سبق ذكره) - ص : ١٢٣ .
- (٣١) نسيم مجلى : أمل دنقل - ص : ٨٨ .
- (٣٢) أمل دنقل : الأعمال الكاملة - ص : ٨١ .
- (٣٣) نفسه - ص : ٨٢ .
- (٣٤) نفسه - ص : ١٦٤ .
- (٣٥) نفسه - ص : ١٦٥ .
- (٣٦) نفسه - ص : ١٦٥ .
- (٣٧) نفسه - ص : ١٤٩ .
- (٣٨) الدكتور كامل عبد الموجود الصاوي (سبق ذكره) - ص : ٢٦٠ .
- (٣٩) أمل دنقل : الأعمال الكاملة - ص : ١٤٨ .
- (٤٠) نفسه - ص : ٢٢٧ - ٢٢٨ .

- (٤١) نفسه - ص : ٢٣٨ .
- (٤٢) نفسه - ص : ٢٣٩ - ٢٤٠ .
- (٤٣) نفسه - ص : ٢٤٠ .
- (٤٤) نفسه - ص : ٢٤١ .
- (٤٥) نفسه - ص : ٢٨٥ - ٢٨٦ .
- (٤٦) نفسه - ص : ١٦٦ .
- (٤٧) نفسه - ص : مجلة إبداع - عدد أكتوبر ١٩٨٣ - ص : ١١٩ .
- (٤٨) أمل دنقل : الأعمال الكاملة - ص : ٢٤١ .
- (٤٩) مؤتمر كامب دافيد (دراسة توثيقية) - مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام - ص : ٩ .
- (٥٠) أمل دنقل : الأعمال الكاملة - ص : ٢٤١ .
- (٥١) نفسه - ص : ٢٤٧ .
- (٥٢) نفسه - ص : ٧١ .
- (٥٣) نفسه - ص : ١٥٠ .
- (٥٤) نفسه - ص : ١٥١ .
- (٥٥) نفسه - ص : ٣٤٦ .
- (٥٦) نفسه - ص : ٢٨٥ .