قراءة جمالية ـ تاريخية، بمفعول رجعي

صبحي حديدي

تسعى هذه الورقة إلى مناقشة التأثيرات الحيّة والفاعلة والوظيفية التي مارسها، وما يزال يمارسها حتى أيامنا هذه، شعر الشاعر المصري الكبير الراحل أمل دنقل (١٩٤٠ـ١٩٨٣)، سواء في المشهد الشعري المصري الداخلي، أو في المشهد الشعري العربي إجمالاً. وهي تبدأ من سؤال أوّل استهلالي يقول: كيف يمكن للمرء أن يتخيّل حركة المشهد الشعري العربي المعاصر لو أنّ دنقل بقي على قيد الحياة؟ وثمة، في باطن سؤال كهذا، جملة من الأسئلة المحورية التي تنهض على أطروحات افتراضية ولكنها في الآن ذاته تصلح مادّة هيكلية لبلوغ خلاصات ونتائج ملموسة:

ـ هل كانت خطوط التيّارات والمشاريع الشعرية الأساسية ستظلّ على الحال التي تبدو عليها اليوم؟ وأين سيكون موقع مشروع دنقل الشعري الشخصي، وما طبيعة ذلك الموقع؟ أية خصوصية كان سيصنعها إسهامه المتميّز في حركة شعرية معقدة تتصارع تياراتها في ظلّ وبتأثير مناخات حضارية وسياسية وجمالية لا تقلّ تعقيداً؟

١ ـ ماهي الأبعاد المصرية لهذه السيرورة: في ضوء ـ أو على توازٍ مع، أو افتراق عن ـ منجزات صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي؟ تجربة محمد عفيفي مطر بصفة خاصة، ولكن مختلف أصوات الشعراء الستينيين إجمالاً؟ المشهد المعقّد والمتنوّع والتعدّدي للشعراء السبعينيين ما يُسمّى «قصيدة التفعيلة»، وما يُسمّى «قصيدة النثر» في غمرة المشهد بأسره؟

٢ ـ وماذا عن الأبعاد العربية؟ هل كان دنقل سيحمل مع شعراء كبار من أمثال محمود درويش وسعدي يوسف بعض أعباء تحديث شكل «قصيدة التفعيلة» على مستوى اللغة، والموضوعات، والخيارات الملحمية والغنائية، والبحث المعمّق في البنية الإيقاعية العربية بما يفضي إلى عمارات

أحيى المجلس الأعلى للثقافة في جمهورية مصر العربية الذكرى العشرين لرحيل الشاعر أمل دنقل باحتفال كبير شارك فيه عدد كبير من النقاد والشعراء العرب، ويضم هذا الملف بعض الأوراق التي قدمت.

صبحي حديدي كاتب وناقد سوري يقيم في باريس

موسيقية متطورة وجديرة بنهايات القرن؟ هل كان سيتخلى عن سخطه الشديد تجاه ما أسماه «جناية أدونيس» على الشعراء الشباب؟ ومن جانب آخر، هل كان سيتصالح، أخيراً، مع بعض خيارات أدونيس في الكتابة الشعرية، ومع أفكاره الجمالية والفكرية؟

٣ – أي تأثير رادع (أو مشجّع، أو محايد) كان مشروع دنقل سيمارسه، بصفة مباشرة أو غير مباشرة، على سرعة وحجم انتشار قصيدة النثر في أوساط الأجيال اللاحقة من الشعراء في مصر والعالم العربي؟

المشهد المصري: حجازي، قصيدة التفعيلة، «السبعينيون»

لقد تأثر دنقل بكلّ من عبد الصبور وحجازي، وكان لحجازي بالذات فضل خاصّ في تطوير دنقل لسلسلة من التقنيات البارعة في وصف مشهدية المدينة والتقاط التفاصيل وتمثيل أنساق الحياة اليومية وإدخال الخيط السردي إلى القصيدة. المقطع التالي من قصيدة حجازي «أنا والمدينة» يذكّرنا بالمناخات ذاتها التي شدّت انتباه دنقل، فاقتبسها وشاعت بعدئذ في عدد من قصائده:

هذا أنا
وهذه مدينتي
عند انتصاف الليل
رحابة الميدان، والجدران تل
تبين ثمّ تختفي وراء تل
وريقة في الريح دارت، ثمّ حطت، ثم ضاعت في الدروب
ظلّ يذوب
يمتدّ ظلّ
وعين مصباح فضولي مملّ
دستُ على شعاعه لما مررت
وجاش وجداني بمقطع حزين
بدأته ثمّ سكتّ.

لكنّ دنقل تحرّر سريعاً من معظم هذه التأثيرات حين أخذت أسلوبيته الخاصة المتميزة تتضح وتتطوّر وتستقرّ. مجموعته «مقتل القمر»، التي تضمّ قصائده الأولى والتي ستُطبع لاحقاً في العام ١٩٧٤، تستعيد ذكريات الإسكندرية على نحو رومانتيكي يمتزج بمسحة إيروتيكية خفيفة، ولا تغيب عنها أصداء تأثيرات صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي. مجموعته الثانية «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، ولكن الأولى التي ستُطبع في بيروت سنة ١٩٦٩، كانت حدثاً طارئاً على الشعر العربي الستينيّ بجميع المقاييس: بموضوعاتها الرثائية والقيامية والنبوئية (قصيدة «حديث خاص مع أبي موسى الأشعرى» تتنبأ بنكسة ١٩٦٧ قبل شهرين من وقوع الحرب)، وبجملتها الموسيقية التي تذهل وتغري وتأسر، وباللغة الجديدة الحارّة، المتحرّرة بذكاء من الشعار السياسي،

والقادرة على إحداث صدمتها الدلالية (اللسانية والرمزية والدينية) في ذروة انغماسها غير المتحفظ في التسجيل والخطابية، كما في هذا المقطع من «كلمات سبارتكوس الأخيرة»:

المجد للشيطان ... معبود الرياحْ
من قال «لا» في وجه من قالوا «نَعَمْ».
من علّم الانسان تمزيق العدمْ
من قال «لا» .. فلم يمتْ،
وظلّ روحاً أبدية الألمْ!

هذا الخطّ كان يتصاعد بطرائق متباينة وضمن سويّة رفيعة متجانسة من التطوّر في المجموعات التي سوف تلي: «تعليق على ما حدث»، ١٩٧١، حيث تمتزج هموم المصري الوطنية والإجتماعية والإنسانية بدماء الفلسطيني الذي يُذبح في أكثر من ساحة عربية؛ و«العهد الآتي»، ١٩٧٥، المجموعة التي يستهلّها بالمقطع الشهير: «أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك/ باقٍ لكَ الجبروتُ/ وباقٍ لنا الملكوتُ/ وباقٍ لمن تحرس الرهبوت»، والتي تسجّل صلوات وأسفار ومزامير التاريخ العاصف المعاصر، من مظاهرات طلّاب جامعة القاهرة إلى بكائيات سرحان الفلسطيني الذي لا يسلّم مفاتيح القدس؛ و«أقوال جديدة عن حرب البسوس»، ١٩٨٣، والتي تستعير سيرة كليب وجساس بن مرّة والمهلهل وجليلة واليمامة، لكي تطلق المناشدة الجارحة:

لا تصالحْ،
إلى أن يعود الوجودُ لدورته الدائرة:
النجومُ .. لميقاتها
والطيورُ .. لأصواتها
والرمالُ .. لذراتها
والقتيل لطفلته الناظرة.

والغرفة ٨ في معهد الأورام السرطانية بالقاهرة شهدت قصاصات ثمينة أخيرة كتب عليها أمل دنقل قصائد «زهور»، «الطيور» و«الخيول» و«بكائية لصقر قريش» و«خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين» وسواها. أما الركح الأخير لشاعر عشق ضخّ القصيدة بالإيقاع، وجهد لكي تمتد خيوط النغم يعيداً ومديداً، فقد كان في تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٢، إحياء لذكرى حافظ وشوقي. يومها توكأ أمل دنقل على جسده الهزيل، وألقى عليه العباءة الصعيدية الأخيرة، ووقف أمام الحشد الصامت لإعلان الوصية، دونما عكاز، دونما انحناء، وبعيداً عن الحشرجة:

سيقولون: ها نحن أبناء عمْ.
قلْ لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلَكْ
واغرس السيف في جبهة الصحراءِ
إلى أن يجيب العدمْ
إنني كنتُ لكْ

فارساً. وأخاً. وأباً.
ومَلكْ.

وفي أواخر السبعينيات كانت رؤية أمل دنقل للشاعر وللشعر تتفاعل وتضطرم على نحو عنيف يقترن عادة بنضوج تجربة شعرية خاصة يحملها مشروع آخذ في التكامل الجدلي، أو هو مرشّح له بدلالة الكثير من قرائن الأداء. آنذاك، كان الرجل يقول: «إنني أرفض الرؤية الهرمية للأشياء، و[أرفض] أن يكون النسر أقوى الطيور والصقر أحدقها والبلبل أعذبها. فأنا لا أفهم مجتمعاً ينجب شاعراً جيداً ولا ينجب كنّاساً كفؤاً. إنني مؤمن بالتجانس والهارمونية، ولا أتآلف مع التفاوت والتجزئة» (حديث في صحيفة «النهار» اقتبسه الشاعر والصحافي المصري أحمد اسماعيل).

وعام ١٩٨١، في ندوة مجلة «فصول»، اعتبر دنقل أن معظم »التجاوز« في التجريب الشعري يقف عند دائرة اللغة وحدها وعند الشكل، فينتهي إلى فرار أو انسحاب من المواجهات الحقيقية «لأن فقدان الثقة عند الشاعر في تغيير هذا الواقع قد أدّى إلى أنواع من استجلاب وسائل فنية في ظلّ حضارة مختلفة ومحاولة فرضها على المجتمع الثقافي ـ العربي. ومن هنا تحوّل الشعر الحديث إلى شعر مثقفين، في حين أن وظيفته الأساسية هي في ارتباطه بالناس. وقد كان انتصار الشعر الجديد منذ البداية راجعاً إلى ارتباطه بالناس وتجاوبهم بالتالي معه، وتخلّيهم عن الشكل القديم... وما يؤدي إليه هذا الشكل الجديد من المطلقات». وأطراف معادلة التجاوز لا يمكن أن تكون أحادية في حركتها إلى الأمام (أو هكذا ينبغي أن يكون الحال)، وليس لها أن تصمّ الآذان عن نبض القارىء والقراءة لأن »التجاوز للواقع يحتاج إلى تجاوز للطرائق الفنية التي يتمّ بها التعبير عن هذا الواقع، واستحداث طرائق بديلة، واستجلاب لمذاهب فنية. أما اللجوء إلى الإيهام بمحاولة تغيير الواقع [فإنه] الإيهام بالثورة عن طريق ثورة شكلية فقط«.

زميله، وأحد أبرز الشعراء الستينيين، محمد عفيفي مطر كان غير بعيد عن هواجس القصيدة السياسية التي كتبها دنقل، بل وكان سيّداً في إعادة صياغة قوانينها وإرساء موضوعاتها على قواعد جديدة لا تهمل احتياجات الشكل أو هي تبرزه وتضعه على قدم المساواة مع المحتوى. لكن عفيفي مطر كان منشغلاً بهواجس القرية المصرية، بمفردات حياتها اليومية رومانتيكية وواقعية على حدّ سواء)، بأساطيرها ومُثُلها وميتافيزيقا وجودها، أكثر من انشغاله بما يمكن أن تبصره زرقاء اليمامة من كوارث مصرية ـ عربية عميقة الغور، بعيدة الأثر، وكونية بمصطلحات أيامنا. ومن حيث الخصائص الأسلوبية، كانت لغة عفيفي مطر ثقيلة خشنة فلسفية، وكانت صُوَره ذهنية غرائبية العناصر، وكانت إيقاعاته متواترة عالية صاخبة، أو رتيبة مكرورة هندسية التشكيل. ومع ذلك لاح، خلال حقبة ليست بالقصيرة، وكأنّ قصائد دنقل وعفيفي مطر تتعايش عموماً وتتكامل أحياناً، حتى لقد لاح في بعض النماذج أنها تتماثل في الكثير من عناصر القصيدة اللغوية والتصويرية والإيقاعية، كما في المثال التالي:

كلما دقّتْ يدُ الظلمة بابي
خفتُ أن يطلع من جوف كتابي

وجه أحبابي وأصوات العناقيد التي
تصرخ في قلب الخوابي
كلما دقتْ يد الظلمة بابي
خفتُ أن تطلع من جوف التراب
حمحمات من خيول الجوع أو رعَد الظمأ
كلما دقت يد الحارس بابي
خفتُ أن يطلقني تحت النهار
فأرى فوق الصواري
جسد النهر القتيل
حاجزاً بيني وبين الحلم والشمس التي
أخلقها منّي شعاعاً فشعاعا.

والإنصاف يقتضي القول إنّ صداقة الشاعرين، وانحيازهما معاً إلى العديد من القضايا الوطنية المشتركة، وانتماءهما إلى حساسية جمالية واحدة، كانت عناصر أساسية في صناعة درجة التقارب العالية بينهما. وحين كتب دنقل قصيدته الشهيرة »سفر الخروج: أغنية الكعكة الحجرية« ، والتي تتناول مظاهرات الطلاب سنة ١٩٧٢ ، غامر عفيفي مطر ونشرها في مجلة »سنابل« التي كانت تصدر في محافظة كفر الشيخ وكان يرأس تحريرها ، مما أسفر عن إغلاق المجلة أبوابها في العدد التالي.

وهكذا يبدو من المشروع القول إنّ بقاء دنقل على قيد الحياة كان سيعين أمثال حجازي ومحمد عفيفي مطر ومحمد ابراهيم أبو سنة وحسن توفيق في تحديث قصيدة التفعيلة على المستوى النصّي، أي على مستوى إنتاج قصائد ذات سويّة فنّية عالية تجسر ما يُشاع من «هوّة حداثية» بين هذه القصيدة وأشكال الكتابة الشعرية الأخرى. وقد يبدو هذا الكلام من نافل القول في التغطية النظرية لأية حركة تحديثية أو تجديدية، ولكنه عند دنقل موقف تعبيري لم يتوقف البتة عند حدود اقتران الحركة الشعرية بمنطق تطوّرها الطبيعي (الذي لم يكن يثير الكثير من الخلاف أصلاً). وهو يبدو موقفاً أكثر اشتمالاً على إشكاليات خلافية حين ينتقل إلى أرض التعبير وطرائق الأداء، أي حين يعرب عن محتواه في القصيدة نفسها.

«الشعراء السبعينيون»، مجموعة «إضاءة» و«أصوات»، حلمي سالم ومحمد سليمان وأحمد طه وعبد المنعم رمضان، لم يخفوا نزاعهم التامّ مع أمل دنقل، بل ولقد بلغوا بهذا النزاع درجة عنيفة غير مبررة. أحمد طه، مثلاً، يذهب إلى حدّ اتهام دنقل بالارتداد عن «الخصوصية المصرية في الشعر»، لصالح «العمومية العربية». ففي الحوار الذي أداره إدوار الخراط مع عدد من الشعراء السبعينيين (ونشرته فصلية «الكرمل» في العدد الخاص بالأدب المصري، ١٤ ـ ١٩٨٤) يقول طه: «أعتقد أنّ شعر السبعينيات يمثّل عودة إلى أصالة الشعر المصري (...) وشعر السبعينيات كان عودة للقصيدة المصرية كما بدأها الرواد من مدرسة أبولو، ثمّ محمود حسن اسماعيل، ثمّ محمد عفيفي مطر، وأبرز ما فيها أنّها تمثّل الخصوصية المصرية في الشعر، لا العمومية العربية، التي كان يمثلها بشكل واضح

شاعر كأمل دنقل أو أحمد عبد المعطي حجازي. شعر السبعينيات كان عودة إلى مدرسة الشعر المصري بما يحمل من خصوصية اللغة، والاستخدام المخالف لها». قبل هذا كانت جماعة «أصوات» قد جرّدت دنقل من الشعرية، وأطلقت عليه صفة «شاعر لكل العصور»، ورأت فيه نموذجاً للشاعر الذي تصنعه السلطة لكي يتكسّب بالشعر، يتحوّل بالهجاء والمديح من الرفض إلى القبول.

تصريحات كهذه كانت جزءاً من «الكلام الكبير»، المفتعل والمتسرّع والأجوف، الذي سيمتلك حلمي سالم شجاعة الاعتراف باستخدامه في تلك الحقبة. ولعلّ معظم سخط «السبعينيين» على دنقل لم يكن نابعاً من انشقاقهم على قصيدته واعتراضهم على خياراته ومواقفه الجمالية والسياسية والفكرية (إذْ كان معظمهم يقلّد أشعاره، عن وعي تامّ أو عن جهل مطبق، فالأمر سيّان)، بل أساساً بسبب نقد دنقل اللاذع لحال التناقض التي يعيشها معظم هؤلاء الشعراء، بين إدعاء الانتماء إلى الحداثة وممارسة نقيضها في الحياة كما في النصوص.

وفي حوار شهير مع جهاد فاضل، نُشر في مجلة «الحوادث» سنة ١٩٨٣، قال دنقل إنه لا ينازع أدونيس حقّه في أن يفعل ما يشاء كشاعر يمثّل اتجاهاً، ولكنه يعترض على تحويل أدونيس إلى «طوق نجاة للشعراء الذين يريدون أن يكونوا موجودين في ساحة الثقافة حاملين للثورة المضادة دون أن يتخلوا عن عباءة الحداثة أو شعار الحداثة. إنهم يستخدمون الحداثة لنفي العروبة، وهم في حقيقتهم يؤكدون في مجتمعاتهم كلّ قِيَم الاستسلام وسيادة المفاهيم الفاشستية والرجعية والانهزامية كما هي موجودة الآن في العديد من الأقطار العربية».

وفي كتابها «الجنوبي»، تروي زوجة الشاعر عبلة الرويني أن دنقل «كان شديد السخط [على الشعراء الشبان] لأنهم يرتدون عباءة أدونيس المضللة، حيث يستخدمون الحداثة الفنية هروباً من الحداثة الفكرية، والتي لا تفعل أكثر من تحديث العين العربية، تاركة تحديث الفكر والوجدان العربي». والحقّ أن المسألة، إضافة إلى هذا كلّه، ترتدّ بجذورها إلى حقيقة أن حداثة أمل دنقل «الجماهيرية» ـ وهذا هو المصطلح الوحيد الصحيح اللائق ـ كانت تقدّم الصورة الأخرى النقيضة لحداثة نزقة وهجينة وانعزالية، وتنطوي في الآن ذاته على كلّ ما يكفل لها استيعاب معطيات العصر وحُرّياته الفنية. ولم يكن بغير دلالة خاصة بالغة أن دنقل كان الأقدر على تمثّل التراث الشعري الإنكليزي الحداثي (ت. س. إليوت خصوصاً) واليوناني (قسطنطين كفافي) والإسباني (فدريكو غارسيا لوركا) على نحو أكثر نضجاً ورصانة مما كانت عليه حال التجارب المصرية السابقة واللاحقة.

الأبعاد العربية: محمود درويش، سعدي يوسف، أدونيس

في «بكائية لصقر قريش» يقول دنقل:

عِمْ صباحاً أيها الصقر المجنّحْ
عم صباحا . .
هل ترقّبت كثيراً أن ترى الشمسَ
التي تغسل في ماء البحيرات الجراحا

ثم تلهو بكُرات الثلج
تستلقي على التربةِ
تستلقي.. وتَلْفَحُ!
هل ترقّبت كثيراً أن ترى الشمسَ .. لتفرحْ
وتسدّ الأفقَ للشرق جناحا ؟
أنت ذا باقٍ على الرايات.. مصلوباً .. مباحاً.

وهي قصيدة تعتمد حركة وصفية معقدة، وتنهض على معجم «يومي» شبه اصطلاحي، ولكن الشاعر يواصل فيها عناده المعتاد في اختيار تخطيط إيقاعي فخم ونظام تقفية صارم (أ/ب/ب/أ/أ/ب/ب)، ثم يفتح مساحتها المجازية على دائرة بارعة من حركة المحسوس في الاستعارة (النسر، الشمس، التربة، ...) وانقلاب الاستعارة ذاتها إلى محسوس معكوس أو مرتدّ (الجراح المغسولة على يد الشمس، اللهو الشمسي بكرات الثلج، الصلب على الرايات)، ثم التشييد الخفي لشبكة أفعال صانعة لشبكة تفاصيل يومية (تغسل، تلهو، تستلقي، تلفح).

آنذاك، كان محمود درويش قد أنجز خطوة نوعية كبرى على طريق تطوير مشروعه الشعري مع صدور «محاولة رقم ٧» و«تلك صورتها وهذا انتحار العاشق»، وكان يكتب أمثال قصائد «حوار شخصي في سمرقند»:

سمرقندُ ما يتركُ الورد للريح
ما يتركُ البلبلُ
على قمرٍ عابر في القصيدةْ
سمرقندُ ما تتركُ القُبَلُ
على شهوة تذبلُ ...
سمرقند سجادة للصلاة البعيدةْ
سمرقند مئذنة للندى
وبوصلة للصدى
سمرقند وَصْفٌ سريع لما يتساقط من حُبّنا
عندما نرحلُ
إذا انكسر القلبُ صاح: سمرقندْ
هي الحجلُ ...

وآنذاك أيضاً كان سعدي يوسف يقطع خطوة متميزة كبرى على طريق استكمال ملامح مشروعه الشعري الذي سيستقرّ نسبياً طيلة عقد ونصف بعد صدور «كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة». وفي «النهر» من المجموعة المذكورة، كتب سعدي:

كان عريان في الفجر. مستوحداً تحت نخلة
كل ما كان يملكه يسكن الجذع: أثوابه

والتراب الذي في النسيج
والتراب الذي في النشيج
والتراب الذي في عيون المذلّه.
كان عريان في الفجر. مستوحداً والمياه
حاملاً ليله في يديه
حاملاً صبحه في يديه
عكراً، صافياً كالمياه.
أي غصن شبيه
ينزل الماء في الفجر، أو يرتديه؟
أي صوت شبيه
كان يدعوه، أو كان يرتدّ فيه؟

والحال أنّ القصيدة عند أمل دنقل ومحمود درويش وسعدي يوسف تشتغل ـ بمهارة وسلاسة وصناعة عالية ـ على إدراج تداعيات وموسيقى «الكلام اليومي» الذي رأى ت. س. إليوت أنه النذير الأكبر لاندلاع الثورات الكبرى في أشعار الأمم. وكان هذا الاقتراب يحقق، من جانب آخر، انقلاباً في طرائق التنقيب في باطن اللغة الطبيعية عن المخزون الدلالي الخام، وإطلاق الطاقات الصوتية والتركيبية الدفينة، ومزاوجة «نثر الحياة اليومية» بأقصى شحنة متاحة من الشعرية. وكانت الخيارات التسجيلية والملحمية والغنائية تسبغ على موضوعات هذه المشاريع الشعرية طابع التكامل غير المباشر، وطابع التصارع داخل الاجتهاد في الآن ذاته.

وإذ يتابع المرء اليوم المآلات الفذة التي بلغها مشروعا محمود درويش وسعدي يوسف، فإنّ من الطبيعي أن يتخيّل المرء ذاته الذرى التي كان مشروع أمل دنقل مرشحاً لها بدوره، لو لم يعاجله السرطان بغتة، ويقطع على نحو تراجيدي الدورة الطبيعية لنضج أدواته. وبهذا المعنى يكون هذا الفريق الشعري، وكلّ الأصوات التي انضوت في صفّ خياراته آنذاك واليوم، في طليعة الخاسرين جرّاء رحيل دنقل.

من جانبه كان أدونيس يقود مشروعه الشعري الشخصي الخاص، وكان في مسألة الموقف من اللغة اليومية ومخزونها الإيحائي والإيقاعي يدافع عن الشعر الذي «يفرغ الكلمة من ثقلها العتيق المظلم»، معتبراً أن «لغة الشعر هي لغة الإشارة» الغامضة لا «الظواهر» الواضحة. وبذلك بدا أدونيس على طرف نقيض من محمد الماغوط (منذ البدء وحتى طور تفرّغ الأخير شبه الكلي للمسرح)، ويوسف الخال (ذي الثقافة الأنغلو ـ ساكسونية، والأقرب إلى قبول نظرية إليوت حول المكافىء الشعري للغة اليومية)، وأنسي الحاج (بالرغم من تأثرهما المشترك بإنجازات الشعر الفرنسي، في مستوى اللغة الشعرية تحديداً). وإذا كان ما كتبه أدونيس حول اللغة الشعرية في «مقدّمة للشعر العربي» و«الشعرية العربية» لا يتجلّى على نحو تطبيقي دراماتيكي في قصائده خلال تلك الحقبة، فإن موقفه من «الإشارة» و«تجاوز الظواهر» و«مواجهة الحقيقة الباطنة» كان ويظلّ خياراً مركزياً في لغته الشعرية.

وفي الواقع كان البون شاسعاً بين لغة دنقل الشعرية (في «بكائية لصقر قريش» مثلاً)، واللغة الشعرية الطافحة بالإشارة الغامضة عند أدونيس في «مفرد بصيغة الجمع» على سبيل المثال:

جسدكِ صوتي أسمعه
نظري أتشرد فيه
جسدكِ رحيلي وكلّ خلية منطلق
جسدك مرفأي وأضلل المراسي
جسدك الصخر يستبقيني
الغبار يطير بي
جسدك هبائي ويظللني
جسدك فضاؤك وأنا وحوشه المجنّحة
جسدك قوس قزح وأنا المناخ والتحوّل
مَن يعصمني من العبارة
تكدّر
من الإشارة
تضمحلّ
وكيف يتحرر القفص؟

ومن المشروع القول، تالياً، إنّ شعر دنقل كان سيتطوّر في اتجاه مناهض لشعر أدونيس، ليس على مستوى اللغة الشعرية وحدها، بل أيضاً على مستوى الموضوعات وتوظيف التراث والأسطورة. ذلك لأن دنقل تميّز بلجوئه إلى إدراج التركيب القرآني والتوراتي، وبكثافة استخدامه لعناصر التراث وشخوصه وأساطيره وسِيَره (زرقاء اليمامة، قطر الندى، أبو موسى الأشعري، المتنبي، أبو نواس، صقر قريش، صلاح الدين الأيوبي، حرب البسوس...)، وكان توظيفه ـ السياسي غالباً ـ لهذه العناصر سيدخل في تنافس مفتوح مع توظيف أدونيس الميتافيزيقي لها. وأما مسألة الوزن فإنها في الأرجح ما كانت ستنقلب إلى نقطة تعارض صريح بين الشاعرين، لأن أدونيس يستخدم التفعيلة والنثر معاً، ولأن دنقل لم يذهب في حماسه للوزن إلى حدّ الوقوف ضدّ صيغة قصيدة النثر. أكثر من ذلك، قصيدته «ميتة عصرية» (التي تقوم على حوارية ساخرة سوداء حول نهر النيل) تنطوي على تأثّر كبير بقصيدة محمد الماغوط «أمير من المطر، وحاشية من الغبار»، والتي تقوم على حوارية متشابهة الأجواء حول نهر بردى).

ويبقى أنّ دنقل كان يأخذ على أدونيس «جناية» ارتكبها الأخير بحقّ الشعراء الشباب، »السبعينيين« في مصر وسواهم على امتداد العالم العربي. وهو يقول في الحوار مع جهاد فاضل، مجلة «الحوادث» : «أنا لا أريد أن أناقش أدونيس. ولكني أريد أن أناقش جناية أدونيس على الشعراء التالين. من حقّ أدونيس أن يجرّب. من حقّ أدونيس أن لا يفهمه أحد. من حقه أن يشرّق غرباً وأن يغرّب شرقاً. من حقه أن يكون نفياً للعروبة، وأن يكون نفياً للثورة، مادام شاعراً ممثلاً لاتجاه.

لكن أن تنسحب قضية نفي الثورة وقضية نفي الشعر أيضاً على كلّ هذه الأجيال المهزومة من الشعراء الذين يعيشون في أقطار الوطن العربي في ظلّ حكومات استبدادية وديكتاتورية لا تسمح بنموّ الإنسان العربي، وبالتالي نموّ ثقافة عربية حقيقية، فهو ما أناقشه« .

الأبعاد العربية: قصيدة النثر

في حوار أجرته اعتماد عبد العزيز، ونشرته مجلة «إبداع» في عام ١٩٨٤، سئل دنقل عن رأيه الصريح في قصيدة النثر وفي الموقفَين منها: ذاك الذي يقول إنها أرقى ما يمكن أن يُقدّم اليوم في الإبداع الشعري، وذاك الذي يصرّ على أنها قصيدة العجزة والفاشلين. وقال دنقل: «إذا كان الإيقاع عنصراً هاماً جداً من عناصر التوصيل بين الشاعر والقارىء، فلماذا نتخلص بأيدينا من هذا العنصر، خاصة إذا عرفنا أنّ الإيقاع في الشعر بالنسبة للأذن العربية والمستمع العربي هامّ جداً؟ وأنا أرى أنّ الفيصل في أي لون أدبي هو الوصول للناس. فهل استطاعت قصيدة النثر حتى الآن أن يكون لها جمهور حتى بين المثقفين؟ هل استطاعت أن يكون لها خصائص فنية مستقلة عن القصيدة الحديثة؟ لا أعتقد أنها فعلت ذلك».

والحال أنّ الراحل، مثل العديد من الشعراء والنقّاد آنذاك، كان يراهن ضمنياً على أنّ شكل قصيدة النثر لن يعيش طويلاً، أو أنّ هذه القصيدة سوف تبقى حكراً على عدد محدود من الشعراء الذين تمرّسوا في كتابتها منذ أواخر الخمسينيات (من أمثال الماغوط وأدونيس وتوفيق صايغ بصفة خاصة)، ولن يكون لها حظّ عند الأجيال الشابة من الشعراء، ولا عند جمهور الشعر حتى في شرائحه المثقفة. ولقد تبيّن أنّ موجة قصيدة النثر كانت عارمة جارفة، ولم ينقضِ وقت طويل حتى تسيّدت أشكال كتابة الشعر في مستوى الكمّ، وبات من النادر في عقد التسعينيات أن نعثر على صوت شابّ جيّد يكتب قصيدة التفعيلة، فما بالك بمَن يكتب عمود الخليل!

لكنّ مشكلة قصيدة النثر، أو إشكالية موجتها العاتية تلك، كانت الإفتقار إلى أيّ مستوى من التناسب بين المقدار الكمّي من الشعر المطروح في سوق القراءة، وبين قيمة ما هو مطروح من حيث الكيف والنوعية. وسرعان ما تراكمت المشكلات الأخرى، التي كان في طليعتها المسألة التي توقف عندها دنقل، أي علاقة قصيدة النثر بالجمهور. والفنّ في نهاية الأمر ليس حقيقة مشخّصة كالشجرة أو البحر أو الفأس، بل هو ما يتعاقد البشر على أنّه الفنّ. وهكذا فإنّ مشكلة علاقة قصيدة النثر بالقارىء لا تنجم عن عجز الشاعر العربي عن كتابة قصيدة جديرة بالحياة والخلود، بل بسبب انهيار التعاقد بين الشاعر والقارىء حول تعريف الفنّ ذاته وأساساً. وهو انهيار تكتنفه أسئلة أخرى من النوع التالي مثلاً: ما الذي تعنيه مفردة «القصيدة»، في الحساب الأخير؟ وكيف نقنع القارىء بأنّ ما يقرأه هو «الشعر» وحده، لا لشيء سوى أنّ الشاعر يقول عن كتابته إنها الشعر وحده؟ كيف ينبغي أن يقرأ القارىء كما يريد له الشاعر أن يقرأ؟ أي: كيف، وهل، تزوّد القصيدة قارئها بعُدّة جمالية كافية لكي تُردم الهوّة بين عادات القارىء في القراءة، وعادات الشاعر في الكتابة؟

أحد أكثر سُبُل ردم الهوّة فاعلية وجدوى هو منح القارىء فرصة الوقوف على أكثر من شكل في كتابة الشعر، بمقادير متماثلة ما أمكن في الكمّ، ولائقة ما أمكن من حيث الكيف والقيمة. في

عبارة أخرى، نحن بحاجة إلى »ضبط التوازن« بين أشكال الشعر الجيّد الذي يُطرح على القارىء، بحيث يُتاح للقارىء أن يربّي ذائقته على التنوّع والتعدّد، لا أن يجد تلك الذائقة حبيسة تيّار منفرد ومجبرة على استهلاك شكل واحد مهيمن، فتزداد بالتالي احتمالات نفور الذائقة، واغترابها، وانحطاطها ربما.

وفي مصر، على سبيل المثال، كان تطوّر مشروع دنقل الشعري كفيلاً بتحقيق ذلك المقدار من »ضبط التوازن« المطلوب بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، خصوصاً وأنّ شعر دنقل في خصائصه الراهنة يشكّل حليفاً طبيعياً لمعظم أصوات قصيدة النثر العربية المتميّزة الراهنة، فكيف لو أنّ الشاعر بقي علي قيد الحياة وارتقى بموضوعاته وأشكاله وشعريّته؟ جدلية كهذه ما كانت ستتحقّق على صعيد القارىء فقط، بل على صعيد الشاعر أيضاً، إذْ نعرف أنّ عدداً من الأصوات الشابة المتميّزة في مشهد قصيدة النثر المصرية المعاصرة (علاء خالد، أسامة الدناصوري، زهرة يسري...) ينظرون باحترام عميق إلى تجربة دنقل.

وكما أنّ قصائد محمود درويش وسعدي يوسف وأدونيس (حين يكتب التفعيلة) تظلّ حليفة قصيدة النثر العربية الناضجة وليست البتة خصمها اللدود أو البعيد، فإنّ قصائد الراحل دنقل كانت ستأخذ المنحى ذاته غالباً. والأرجح أنّ آراء الشاعر المحافظة بعض الشيء، وتلك التي تدور حول موسيقى الشعر والوزن والإيقاع بصفة خاصة، كانت ستتعمّق أكثر بفعل التطوّرات الكبرى التي شهدتها نظرية الشعر في عصرنا، وكانت استطراداً ستأخذ منحى آخر مختلفاً. وهذا استنتاج لا ينهض من فراغ، كما أنه لا ينطلق من الترجيح وحده، بل ثمة في أحاديث دنقل وأفكاره النقدية عشرات الإشارات إلى مواقف تقدّمية من أشكال كتابة الشعر، شديد الانفتاح والمرونة.

يقول الراحل، في حوار نشرته «فصول» سنة ١٩٨١: «في تقديري أنّ الشعر الجديد لم يكن ثورة موسيقية. ومن هنا فإنّ مسألة ايقاع، وموسيقى العصر، مسألة أخرى تماماً. وما أراه أنّ الشعر الجديد هو خروج بالبناء الشعري من إطار الموسيقى إلى الإطار التشكيلي أو التصويري. وهذا التطوّر في الشعر كان يجب أن يتمّ منذ سنوات طويلة، وقد جاء نتيجة لأنّ القصيدة بعد أن كانت محفلية، أو مسموعة، أصبحت مقروءة. وقد كان يجب أن يتمّ هذا التطوّر في الشعر في عصر النهضة وظهور الطباعة وانتشار المجلات والصحف. ويترتب على ذلك إلغاء اللوازم الموسيقية المتعلقة بالسمع، أو بالأذن العربية، واعتماد القصيدة على الوسائل البصرية، وهي الأقرب إلى التشكيل».

هل ثمة شاعر واحد، يكتب قصيدة نثر ناضجة، يمكن أن يعترض على هذا الكلام أو يرى أنه لا يمثّله، نظرياً في الأقل؟

|||

وتبقى أسئلة أمل دنقل هذه، والعشرات سواها، معلّقة برسم النقد العربي الجاد، المطالب بالتوقف مطوّلاً عند تجربة هذا الشاعر الكبير، بغية إعادة اكتشافه ربما... ولكن أيضاً ضمن واجب إحقاق حقّه وتأهيل الصفحات الحية من تاريخ الشعر العربي الحديث للدخول في علاقات حيّة وحيوية مع العصر.