

## الحداثة الشعرية وأفق التأويل

قراءة في الخطاب الشعري الجديد

أ.د. عبدالناصر عبدالحميد هلال

استاذ النقد الادبي الحديث كلية الاداب والعلوم الإنسانية

(تم تمويل هذا المشروع من قبل برنامج التمويل المؤسسي بموجب المنحة رقم. (IFPAS: 22-125-1443) ؛ لذلك يتقدم المؤلف بالشكر والامتنان للدعم الفني والمالي المقدم من وكالة البحث والابتكار بوزارة التعليم وجامعة الملك عبدالعزيز، جدة، المملكة العربية السعودية).



**مستخلص:**

تتناول هذه الورقة العلمية تجليات الحداثة في الخطاب الشعري الجديد / قصيدة النثر العربية؛ لتؤكد أنها استجابة فلسفية وجمالية في آن لمعطيات الواقع الجديد المتلاطم والمتشعب، حيث شهدت الحياة الفكرية والفلسفية والنقدية تحولات كبيرة، سقطت معها مفاهيم ورؤى كانتا راسختين وعميقتين ومتجذرتين في الوعي النقدي، وظهرت مفاهيم وسياقات جديدة، تؤكد حالة التشظي والظن وطرح الأسئلة، لذا تهتم الدراسة برصد مساحة التحولات وصور انبثاق شعرية الحداثة.

وقد تجلت الحداثة الشعرية في قصيدة النثر في سياقات عدة منها: الحداثة وشعرية المجاز المخاتل، اللغة الشعرية من سطوة المجاز إلى فتنة السرد، شعرية المرجع وبنية النص المشهدي.

**Extract**

This scientific paper deals with the manifestations of modernity in the new poetic discourse / Arabic prose poem, to confirm that it is a philosophical and aesthetic response at the same time to the data of the new reality colliding and manifold, where intellectual, philosophical and critical life witnessed major transformations, fell with concepts and visions were firmly established, deep and rooted in critical awareness, and new concepts and contexts appeared, confirming the state of fragmentation, conjecture and asking questions, so the study is interested in monitoring the space of transformations and images of the emergence of modernity poetry.

Poetic modernity has been manifested in the prose poem in several contexts, including: modernity and the poetry of metaphor, poetic language from the power of metaphor to the strife of narrative, the poetics of the reference and the structure of the spectacle text.

## مقدمة:

اللغة هي الوجود في تجليه الإشاري: صوتيا وشيئيا، وهي تتكون من حقيقتين توجد كل منهما في ذاتها ومستقلة عن الأخرى وهما الدال والمدلول، ويؤكد جون كوهن: أن اللغة ليست إلا مؤديا مقننا عن التجربة، وهكذا فإن كل اتصال كلامي يفترض عمليتين متواجهتين، أولهما تذهب إلى الأشياء وهي فك التقنين، أليس فهم النص معناه الإدراك الجيد لما يختفي وراء الكلمات، الذهاب من الكلمات إلى الأشياء وبالإجمال فصل المحتوى عن التعبير الخاص به (1).

خضعت اللغة وخصوصا الشعرية في كل العصور للتحويلات الثقافية والمعرفية والحضارية والاجتماعية وأصبح كل عصر له خصائصه اللغوية المائزة التي تؤكد حضور الإنسان في الزمن، تحمل رغباته وخبراته ومشاعره، الذي اجتهد أن يشق لذاته الناطقة لغة خاصة عندما يحولها من لغة التواصل الجمعي والنفعية إلى لغة البوح وكشف الحال عند الاستغراق في حضور خاص، حضور الذات وهي تعبر عن قراءتها لنفسها والعالم، وتظل اللغة والأشياء في جدلية عميقة، فالأشياء كما يذهب كوهن ليست شاعرية إلا بالقوة، وأن على اللغة أن تنقل هذه الشاعرية من القوة إلى الفعل. وبدءا من اللحظة التي تتحول فيها الحقيقة إلى شيء متكلم فإنها تضع مصيرها الجمالي بين يدي اللغة: سوف تكون شعرية من خلال القصيدة أو نثرية من خلال النثر.

يعد الشعر - اللغة، هو الأرض التي تمت فيها الخلطة الكاملة في الوعي التاريخي العربي. والشعر - الإبداع، كان الإطار الذي انفجرت في داخله تناقضات إشكاليات الحدائث العربية، فقدمت صوتا يحمل نبرة تراجمية أمام العالم، مزج الصوفية بالواقعية الجارحة، وقدم أكثر الإشارات دلالة في مسار الحدائث العربية، متحديا قدرتها على التشكيل الداخلي ومن تطوير المبنى اللغوي العربي، ووضع الحساسية العربية أمام ضرورة كسر أشكالها التقليدية " (3).

تنوعت سياقات الحداثة وما بعد الحداثة على المستويين: الرؤياوي والتكويني، فالتحولات الجمالية نتيجة طبيعية لتحولات الواقع المعرفي والرؤيوي، وقد تشكلت تجربة الحداثة وما بعدها عبر أبنية عميقة جذبتها من حقول متعددة منها الأدبي وغير الأدبي، وكسرت حدود النوع الضيقة، وانفتحت على مساحة عميقة من الوجود الإنساني عبر سياقات عدة منها: الحداثة وشعرية المجاز المخاتل، اللغة الشعرية من سطوة المجاز إلى فتنة السرد، شعرية المرجع وبنية النص المشهدي.

### الحداثة وشعرية المجاز المخاتل:

ذهب الشعراء في هذا الاتجاه إلى لغة المجاز بكل صوره وأنواعه، وتبلور البناء المعقد في إطار اللغة المحلقة، المحتشدة، العميقة، المواراة، المخاتلة، العليا، التي أكتسبت ضجيجها الرامز من خلال الإفادة من عبق التراث وعناصره الفاعلة، الحية، والتماهي مع الفنون الأخرى والاستفادة من تقنياتها المتعددة، فاحتشدت لغة شعر الحداثة بالقضايا الكبرى، وانحازت إلى الكليات، واحتقلت بالجدل مع العالم، فتجلت شعرية التعقيد والبناء المركب، ولم يكن هذا الاستخدام سوى "استجابة لضرورة التعبير عن الرؤية الشعرية الحديثة التي لم تعد خيطا شعوريا بسيطا وواضحا، وإنما أصبحت نسيجاً شعورياً متشابك الخيوط، سداه ولحمته مزيج غريب من المشاعر والأحاسيس والرؤى المتشابكة المعقدة، ومثل هذه الرؤية الخاصة تحتاج إلى بناء فني في مثل تشابكها وتعقيدها ليستطيع تجسيد أبعادها المختلفة" (4).

واشتبك فريق من شعراء الموجة الأولى مع قاموس السمو والتعالى اللفظي والبناء المركب، واحتشدت تجاربهم بالثنائيات المتضادة والصور المركبة العميقة التي تكسر التوقع والألفة من خلال تهشيم العلاقة بين الدال والمدلول استجابة حقيقية للتدفق الشعوري والضجيج العاطفي والروحي الذي تمتليء به الذات وهي في مواجهة التردى والقسوة، فأصبح الشاعر مفتونا بالبحث عن لغة طيبة، تستجيب لمغامرته ووعيه المتوقد للجمال، هي لغة في لغة، لغة أخرى تتسع للتعبير عن هذه الأحاسيس والمشاعر اللا محدودة

التي يحسها ويشعر بعجزاللغة العادية عن استيعابها ،أو بتعبير آخر كانت محاولته المتصلة في سبيل إبداع لغة داخل لغة" (5).

وجد شعراء الحدائث فيضا تعبيريا يستوعب رؤيتهم المركبة العميقة تمثل في تراثهم الصوفي خصوصا في منتوج ابن عربي خصوصا في كتاب "الفتوحات" والنفري في "المواقف والمخاطبات" ،والتوحيدي في "الإمتاع والمؤانسة" ،فتجلت لغة الفيض ،معبأة بطاقة إيحائية عميقة ،لغة جديدة تعتمد على كيمياء الروح والمشاعر .

كما اسهمت علاقة الشعراء الرواد وخصوصا جماعة "شعر" بتجربة الشعراء الرمزيين- خصوصا تجربة أرثر رامبو الذي فتن باللغة الجديدة أو اللغة الشاملة ثم تجربة السرياليين الذين ساروا على نهج رامبو "فتحروا من كل منطوق لغوي مألوف ،وأسقطوا الروابط وأدوات الوصل اللغوية من معظم شعرهم" (6).

فانتشرت في لغة كثيرمن الشعراء العرب ظاهرة تراسل الحواس ،فانتسعت الهوة بين تقنيات الخطاب الشعري الحدائث وبين المتلقي ووسمت قصائد هذا الاتجاه بالتغريب والغموض والابهام الذي تسببت اللغة الشعرية في انتاجه كما في قصائد جماعة شعر البيروتية خصوصا تجربة أدونيس وأنسى الحاج .

فيوسف الخال تبني اللغة الشعرية المحكية ورأى إن اللغة لا تنفصل عن الانسان ،وانها أداة تتطور بتطوره ، وان صفاتها الأساسية واحدة في اللغات جميعا .

أما أدونيس الذي يمثل الاتجاه الثاني داخل جماعة شعر فقد خالف هذا التوجه في مفهوم اللغة واستخدامها ، ووضع يده على ما يميز الشعر عن النثر ، من الناحية اللغوية من خلال تفريقه بين لغة التواصل العادية وبين لغة الابداع ، وهذا التمييز يتم على صعيد جميع اللغات ، سواء كانت عامية أو فصوى .

حقق أدونيس تصالحا خاصا مع اللغة من خلال وعيه العميق بها ،وكان يرى أن "لغة الشعر ، هي اللغة الاشارة . في حين أن اللغة العادية هي اللغة الايضاح . فالشعر الحديث ، هو بمعنى ما ، فن جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله" (7).

في ظل الإدراك العميق للغة أصبحت العلاقة بينهما تعتمد على اللعب فبدت عالما موارا ،مخاتلا،زئبقيا ،أقام معها علاقة حميمة ليحقق حضوره المرئى واللا مرئى فى آن وتعلو اللغة عن الواقع وتصبح واقع خاصا ، لينتشكل مع حضوره الكلى والذاتى المفعم بالوجود والتجربة فاشتبك المتن الشاعر باللغة المتن وغاب الهامش ، وانفتح دائرة المجازى على مصراعيها كما فى قصائد " مفرد بصيغة الجمع " ، والذات تقرأ حضور الظن واليقين فى آن :

لم تكن الأرض جسدا كانت جرحا  
كيف يمكن للسفر بين الجسد والجرح  
كيف تمكن الإقامة ؟

أخذ الجرح يتحول إلى ابوين والسؤال يصير فضاء  
أخرج إلى الفضاء أيها الطفل  
خرج على  
يستصحب

شمس البهلول دفتر أخبار تاريخا سرىا للموت(8).

لقد أيقن أدونيس ونفر من جماعة شعر أن الإبداع الشعري العظيم يقوم على المجاز التوليدي بما يتضمنه من البعد الأسطوري- الترميزي وبقدرته على جعل اللسان يقول أكثر مما يقوله عادة، أي على جعله يتجاوز نفسه، يكشف عن الجوانب الأكثر خفاء في التجربة الإنسانية، مما لا يستطيع الكلام التعبيري العادي أن يكشف عنه(9).  
لقد أدركت جماعة شعر بأن الحداثة معرفة العالم التي تتطلب حضورا خارج التجانس والارتياح، هي تحرر المبدع من سياق الأصالة دخولا في سياق المساءلة، هي كما يراها "أنسي الحاج"الانفصال عن زمن العافية والانسجام ،هي السعي من أجل تحرير الشعر وحده، بل أولا لتحرير الشاعر"(10).

والشاعر يفلت من قبضة المؤسسة الفنية، لا سلطان على حرته، والشاعر الحر كما يذهب أنسي الحاج هو النبي العراف، الإله. الشاعر الحر مطلق، ولغة الشاعر الحر يجب أن تظل تلاحقه لتستطيع أن تواكبه عليها بالموت والحياة كل لحظة. الشاعر لا ينام على لغة (11).

سكن أنسي الحاج وأدونيس ورفاقهم في "شعر" لغتهم وسكنتهم اللغة، وأصبح العالم لغة قابلة للترويض والتأويل، تنفلت من قبضة الانسجام والطمأنينة وتترأى في علاقة عنكبوتية، يستحيل معها الاسترخاء، والشاعر ناقض الهدنة مع العهد، مختصما التقليد، فكسر الأدوات الجاهزة البالية، واستجاب في عشق للبحث والخلق والتساؤل، يفكك علاقات اللغة ويقيم لها كونا بكرا لم تطأه قدم من قبل، فيتجلى المجاز في أبهى صورته، وتترى اللغة في تكوين خاص وعلاقات تصل حد الخصام بين طرفي المكون المجازي صاحب، كما في قول أنسي الحاج:

هذه فتحة الحزام الأرجواني! إنني جميلة جائعة.

ستندلق على ظهرك أقواس قزح: المياه تعلق لكن

سترحل تتأبطني فوق المياه لأن في حنيني جروحك

فلتبق. غن لجدك المحيط بالموت. تعبدني

عبادتك تتفتح من قفص. رقصك على سلاسل قدميك (12).

ومن التجارب التي تعتمد في بنائها على لغة المجاز المخاتل في جيل الستينيات تجربة محمد عفيفي مطر حيث استطاع أن يكون متفردا بين شعراء جيله من خلال لغته الشعرية التي تجعله صاحب صوت شعري متفرد، فقد امتلك لغة شعرية تتميز بالكثافة والعمق الشديدين، فهو مولع بالصورة الشعرية التي تعتمد على كسر العلاقة المألوفة بين أطرافها، ويتجه كثيرا إلى توليدها، فهي تتسم بالتركيب، مما يكسر الألفة القرائية وبالتالي يحط على تجربته عبئا إضافيا أثناء القراءة، لكنه لا يدخل عتمة الإبهام والإلغاز لكنه بل تتحقق المتعة في قراءة نصوصه، هذا التعامل الذي يكشف الجديد في كل

محاولة، لقد فتن عفيفي بترائه الإنساني بصفة عامة والعربي بصفة خاصة لتتجلى لغة الشعرية الفياضة، التي يستقيها من التراث الانساني، على اختلاف وجهاته ومن الفلكلور بترائه وعمقه وخصوصيته. يقول عفيفي مطر في (رباعية الفرخ) :

هذا أنا...

أبدأ رسم الطقوس دمي على جبهتي،  
عيناى رمح مغمس في الشمس  
وفي ضلوعي جعبة للسهام والأرض من تحتي حسان شمس  
والبرق خبز شعائري،  
والأفق طير الغمام  
وسكتي حلم طائف بالرؤوس  
فابدأ معي . يا أيها الشعب . رسم الطقوس.. (13).

ويأتي جيل السبعينيات في سياق الاتجاه التجريبي الذي شكلت ملامحه جماعة "شعر" خصوصا أدونيس، الجيل الذي-اتخذ من اللغة الشعرية ساحة لتشكيل تجربته، ورأى أن المضمون لا يمكن فصله عن شكله، واعتنقوا مقولة: "ليس المهم مايقال ولكن المهم كيف يقال"، وأن أي عمل فني هو مجموعة من العلاقات الجمالية التي تدور بين مجموعة من العناصر الفنية داخل العمل الفني.

وقد أكد السبعينيون عن طريق إضاءة 77 أنهم حلقة أصيلة في الشعر الجديد، وأن هذه الحلقة تدين بالفضل-بل بالوجود-إلى ماسبقها من حلقات في السياق التاريخي للشعر المصري الجديد، بل للشعر الجديد على مستوى الوطن العربي.(14).

وتعتمد تجربة السبعينيات على ما تحمله اللغة من قدرات هائلة على التعبير عن قضايا الشاعر الجديد، فتعاملوا مع اللغة بوصفها كائنا اجتماعيا، ويؤكدون بقولهم: "إن اللغة -بما هي كائن اجتماعي- هي أدواتنا الفنية الخاصة، وعملنا أن نعمل إلى تجسير الامكانيات اللانهائية لها، من خلال كشف الطواعية الجمالية للكلمات وأمتلاك

ناصيتها، وهي طوعية تنظر إلى هذه الكلمات أو المفردات اللغوية، على أنها كائنات قابلة-فنيا- لأن تنتظم في سياق من العلاقات الجمالية تتفاعل وتتناغم فيه مستوياتها الثلاثة الرئيسية: الكلمة بوصفها جرسا موسيقي، والكلمة بوصفها دلالة اجتماعية والكلمة بوصفها قابلية تشكيلية أو تركيبية" (15) .

ففي إطار مفهوم السبعينيات للغة الشعرية تبلور لديهم يقين بأن الشعر مفارق لدوره الاخلاقي أو الاجتماعي لأن مدارهما العقل والعلم، ومعيار العمل الشعري في تمام خلقه وبنائه، والشعر لا ينبىء، لأن "مادة الشعر كلمات. والكلمات التي يستخدمها الشعر ليست (تصويرية) فهي لا (تعني) شيئا، لأنها لا تسمى أشياء حسية في العالم الموضوعي الخارجي ولا تجيء مقابلة لواقعة من وقائع العالم، إنما هي كلمات الشعر تعبيرية تقصد لذاتها، ولا ينفذ منها إلى شيء وراءها فهي غاية تمتع السمع بغض النظر عن دلالتها الخارجية، إن الشعر لا ينقل شيئا من المعرفة وليس وراءه غاية أخلاقية أو اجتماعية أو غيرها، والشعار المناسب لها هنا -في مهمة الشعر- أن الشعر لا ينبىء" (16).

وتتجلى شعرية المجاز في تجارب كل شعراء السبعينيات، وتطل الصورة المركبة التي تكشف الاحتشاد العاطفي والتجريب مع لغة طبيعة في التشكيل وفق وعي الشعراء وحاجتهم للافصاح في لغة الكيمياء، يقول حلمي سالم أحد شعراء إضاءة في قصيدة الصوت-أكتوبر 1976:

هي القماط وأحصنة القطيفي

وكل كوة طقوس وخمير جماعة

صياغة:

واضعا جسمي على قمة الجغرافيا

والزمان:

كأن الشيء وانحرافة المسافة.

كأن أحبولة الدماء والخرافة.

قلت: المسافرون والمسافرون.

قلت: انجراحه ونافورة ونافوره

قلت: ماسورة والكوى والجريمة.

قلت: غابة للهزيمة

\*\*

المرأة التي على قبة الجرح والماء

تعرض المجرى على تفجير الاستاتيكي

وتفرد الساقين تحتوي خريطة(17).

**اللغة الشعرية من سطوة المجاز إلى فتنة السرد:**

إذا كانت الحداثة قد أسهمت في ظهور فريق استجاب لجموح اللغة في علاقاتها التركيبية والتصويرية استجابة لكسر المتوقع وإثارة الدهشة في نفس المتلقي ،لدرجة أن اللغة أصبحت في بعض التجارب تشكل هدفا وغاية ،وأن الشعرية قارة في نفي عاداتها تسكن سمة التعالي والتتميق ،فإنها(أي الحداثة)قد تجلت عند فريق من شعر التفعيلة في لغة التداول اليومي أهمهما:صلاح عبدالصبور وسعدي يوسف ،فقد تجاوز كل منهما لغة القصيدة المجنحة التي يهيمن عليها المجاز إلى لغة المعيش واليومي والهامشي إدراكا منهما أن الشعرية الجديدة ينبغي أن تستجيب للحياة بكل تفاصيلها ترسم صورتها التافهة ،فالكلمات ومعانيها تتغير كلما تغير الزمان والمكان ،وبعبارة أخرى تتغير حين يتغير المجتمع الذي يستعملها ،ف"اللغة في تفاعل لا ينقطع مع المجتمع الذي ينطق أفرادها بها،والقيم اللغوية في تغير دائم لهذا السبب.والمحاولة لوقف هذا التغير هي تعطيل للتطور الذهني للأمة"(18).

واللغة كائن حي ،ينمو ويتطور ،لاتعيش إلا في مجتمع ناطق بها ،تصبح غنية إذا عبأها أفراد المجتمع بجهوم السيكولوجي والنفسي والشعوري ،حققوا من خلالها رغباتهم ،فتوحدت بهم وتوحدوا بها ،واللغة الحية "تتفاعل مع المجتمع ،فتنحط بانحطاطه ،وترتقي

بارتقائه، أي أنها تتطور حين يتطور ،وهي حين تتطور ينشأ بينها وبين المجتمع اتصال فسيولوجي ووظائفه العضوية" (19).

واللغات الغنية كما يرى صلاح عبدالصبور "هي اللغات التي نجد فيها رموزا لكل المدركات الحسية والوجدانية التي يواجهها الإنسان، لا رموز ميته محنطة في القواميس ولكن رموزا حية جارية الاستعمال في الحياة اليومية" (20).

مارس صلاح عبدالصبور تفجير اللغة الشعرية ،وطرح تجارب البسيط ،اليومي واحتفل بالتفاصيل الصغيرة منذ ديوانه الأول "الناس في بلادي" حيث ابتعدت لغته عن الهالة الرومانسية وضجيج المجازوفتنته وتجلت لغة التعبير عن المدينة وضياعها وقسوتها وحضور الذات المتأملة قلقها الوجودي الحاد، ومن هنا تداعت الحواجز بين اللغة والأشياء ،بين لغة الشعر ولغة التواصل اليومي ،فكتب عبدالصبور "شئق زهران" وقدم زهران كما هو مستقر في الوعي الجعي الشعبي ،الفلاح البسيط ،ابن القرية المعمم الذي يختال في شاله كما يحلو للريفيين ":

كان ياما كان

أن زفت لزهران جميله

كان ياما كان

ان انجب زهران غلاما .. وغلاما

كان ياما كان

أن مرت ليااليه الطويله

ونمت فى قلب زهران شجيره

ساقها سوداء من طين الحياه

فرعها أحمر كالنار التى تحرق حقلا

لقد تجاسر عبدالصبور ورسم صورة حياتية صادقة لشخصية زهران في حضورها الريفي البسيط ،مستدعيا صيغة الخطاب الشفاهي الشعبي "كان يا ما كان" صيغة الحكى

واستدعاء الحضور في الاساطير الشعبية ،حتى يختبر قدرة اللغة الشعرية على حمل رؤى الشاعر الجديد دون أن يلجأ إلى الصفحات الصفراء في بطن القواميس ،بدأ صلاح في شعرنة الأشياء ،وشعرنة اللغة اليومية ،وتجلت البنية السردية المشهدية التي تزخر بالتفاصيل الصغيرة كما في قصيدته "الحنن":

يا صاحبي، إني حزين..

طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم ينر وجهي الصباح..

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المباح..

وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف..

ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش..

فشربت شاياً في الطريق..

ورتقت نعلي..

ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق

قل:ساعة أو ساعتين

قل:عشرة أو عشرين" (21).

لقد كان هذا النص صادما في حينها للذائقة الشعرية التي تتقلب بين حضور المجاز وفتنة التأويل ،وفتحت باب الجدل واسعا حول شرعية قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر ،لأنها قلبت معيار التدقيق،وقفزت خارج آليات القراءة التي تكونت مع المشهد الجديد،وأصبحت مجالا للسخرية والتندر والاستهزاء فأطلق بعض النقاد على أصحاب هذا النمط من الكتابة الشعرية ويقصدون عبدالصبور (شعراء شربت شايا في الطريق)، لكن عبدالصبور كان مستسلما للغة الحياة.

ويعد الشاعر الانجليزي ت.س. إليوت المؤثر الفعال في توجيه لغة صلاح عبد الصبور

الشعرية من خلال قصيدته المشهورة: "الأرض الخراب" أو "الأرض اليباب" Waste

Land، حيث استوعب صلاح تجربة إليوت وفتن بجسارته اللغوية في بداية حياة الفنية

فهو يقرر هذا التأثر في كتابه "حياتي في الشعر" بقوله: "حين توقفت عند الشاعر ت.س. إليوت في مطلع الشباب لم تستوقفني أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية" (22).

وقد أشار بعض النقاد إلى موضع التأثر بقصيدة إليوت والتشابه اللغوي بينها وبين قصيدة الحزن في استخدام لغة التداول اليومي ومفردات الحياة الصغيرة التي يقول فيها إليوت:

أقدر أن أرى

في ساعة الشفق، ساعة المساء التي تغدو نحو الدار،

تعيد الملاح إلى أهله من البحر

والراقمة إلى دارها وقت الشاي، تزيل بقايا فطورها،

تشعل مدفاتها وتعد طعاما من علب

خارج النافذة منشورة بصورة خطيرة

ملابسها الداخلية التي تتجفف وقد لوحتها ذوائب الشمس

وقد تكومت على الأريكة (في الليل سريها)

جوارب أخفاف، أجواب، مشدات

أنا (تاير بيسياس) رجل عجوز بضرعين متغضنين

رأيت المشهد وتنبأت بالبقية" (23).

فتح صلاح عبدالصبور أمام شعرية الحداثة الطريق إلى لغة الحياة اليومية أو لغة المشهد اليومي، وبدأت البنية النصية تحلل من فرط المجاز واللغة المحتشدة وتفتح أفقا آخر للغة الشعرية، تستطيع من خلاله أن تقبض على زخم الحياة، وتكشف حضور الذات في الهامشي والمهمل والبسيط، من خلال تقنيات اللغة الاعتيادية وصيغها العادية والشعبية والساخرة والمشهدية.

أما الشاعر العراقي سعدي يوسف فقد أسهم في خلخلة فرط المجاز، وخلق لغة الحياة اليومية في شعرية الحداثة في عقد السبعينيات من القرن المنصرم، حين قام بترجمة

قصائد الشاعر اليوناني "ريتسوس" خصوصا من مجموعاته: "أحجار- وإيماءات- والممر والسلم" (نشرت عام 1973، 1972)

وقد استطاعت هذه القصائد المترجمة أن تسهم في تنمية تيار قصيدة التفاصيل الصغيرة أو قصيدة اليومي والمعيش التي تجلت في تجربة صلاح عبدالصبور المتأثرة بتجربة إليوت من قبله، ويشير سعدي يوسف إلى أثر ريتسوس في تجليات قصيدة التفاصيل اليومية العربية، فيقول: "لقد أحسست دائما وأنا أقرأ شعر ريتسوس، أن وراء قصيدته جهدا عظيما وروحا مصفاة، صافية، وأوصلت قصيدة الحياة اليومية لديه إلى القطعة الغربية من البلور" (24) .

تأثر سعدي يوسف بشعرية ريتسوس تأثرا كبيرا من خلال ترجمته لأعمال الأخير، وكشفت مجموعة سعدي يوسف "يوميات الجنوب يوميات الجنون" عن هذا التلاقي في الاستجابة للغة اليومي والمتداول، وتجلت ذلك في "التركيز على التفاصيل الصغيرة لصناعة قصيدة عارية من الضجيج مكثفية بأقل القليل من العناصر المبتذلة البسيطة التي تصنع الحياة اليومية، وأحيانا التركيز في نهايات القصائد على تحول الأشياء غير المتوقع، على الفانتازيا والتحويلات السحرية للأشياء" (25).

وتتجلى اللغة الشعرية: لغة التفاصيل اليومية أو التفاصيل الصغيرة، لغة السرد المشهدي بعيدا عن البنية المعقدة القائمة على التعدد الصوتي / الدرامية عند سعدي يوسف تعبيرا عن سقوط الاسئلة الكبرى لصالح النثریات والهامشي والمهمل، كما في قصيدته "من يعرف الوردة":

في المقهى

رائحة الصوف، وشمس غاربة

والساعة

ثابتة عند الثالثة ..

القهوة باردة.

يدخل شرطي في المقهى  
يجلس في زاوية،  
ينظر نحو الساع، جديا  
ويعدل في ساعته...  
يأتيه النادل بالقهوة ساخنة  
يشربها ويغادر  
أنظر نحو الساعة في الحائط:  
المقهى يكتظ  
ويمضي النادل نحو الباب  
ويغلق باب المقهى. (26).

احتشدت التفاصيل في قصيدة سعدي وتوارت النبذة الحادة للغة وتجلت النبذة الخفيضة التي تشبه الهسهسة، وتراءت البنية المشهدية وهي تلتقط وجود الذات المتأمل في الأشياء والأماكن فتقدم للمتلقي صورة بصرية مفعمة بسيكولوجيا الاتصال وهو ما جعله يقرر بقوله: "في البدء لا أتعامل مع اللغة. إنني أتعامل مع الأشياء في حركتها الخفية. اللغة ليست مشكلا قائما بالنسبة لي مادمت أقف ضد الرتابة. هذا الموقف ليس مسألة فيلوجية.. إنه نابع من محاولتي الدائبة إدراك حركة الأشياء، وبلورة هذه الحركة" (27).

لقد أسهمت تجربة كل من: صلاح عبدالصبور وسعدي يوسف في خلق تيار شعري يشعرن اللغة في كل حالاتها، وينتصر للسرد في مقابل المجاز بكل تمظهراته المركبة، ويخلق صورة شعرية مشهدية في مقابل الصورة المركبة التي خلقها التجريب اللغوي والفتنة بالدرامية والاحتشاد النفسى والعاطفي وأثر خطاب المتصوفة اللغوي في حالات الكشف والبوح، فبدت الشعرية العربية تستجيب بعمق لتوجهات ما بعد الحدائث التي ترى أن الفن والإبداع سلعة والسلعة فن، وعليه أن تتخلص الشعرية العربية من هيمنة الصوت

الفردى والنفعال المنبرى والوجدان الرومانسي لصالح المشهدية والتفاصيل الصغيرة والهامشية المهمة .

### شِعْرِيَّة التَّدَاوُلِيّ والتفاصيل الصغيرة:

شِعْرِيَّة ما بعد الحداثة تجلت في تخبُّط المعايير واختلالها وسقوطها، واحتضنت التَّعُدُّدية وانحازت للثقافة الشفهية وآلياتها، كما تنكرت للنخبوية وارتاحت للشعبوية، وظهر الميل إلى العَبَثِيَّة، وتحررت من أَسْر العقلانية الصارمة التي ينشدها أصحاب تيار الحداثة؛ لذا وجدت بُغِيَّتْها في لغة الحياة اليَوْمِيَّة وقاموس التداول اليومي المتمسم بالطابع الاستهلاكي السلعي، فوجد شعراء ما بعد الحداثة أصحاب قصيدة النثر ضالَّتْهم التعبيرية في لغة الحياة اليَوْمِيَّة، وتراكيبها، ومنطِقها الجمالي الخاص؛ من أجل الانجذاب الحميم مع الواقع والالتحام به كَرَبَّة حضور، والانخراط فيه وليس مجرد مُعَايشته من الخارج. إذا دخل منطقة الحال وبؤرة المُدْرَكَات الحِسِيَّة والوجدانيَّة، وفي لغة الحياة اليَوْمِيَّة يتعرَّى الشاعر من أقانيم المحظورات والمقدس اللغوي، ليعود إلى حقيقته الإنسانيَّة السامية البيضاء، السادجة التي تحتضن الفطرة، فيصبح متسامياً كما الإنسان الأول محتشداً بطغيان الدهشة وهي في أوج انفلاتها.

وفي هذا السياق يؤكد د محمد صابر عبيد أن "ما بعد الحداثة جاءت لتطيح باللغة العليا أولاً بوصفها (دين الحداثة)، ثُمَّ بالصنعة وتمظهراتها البالغة الدقَّة والمهارة والبراعة في فرض التقاليد الفنيَّة والجماليَّة الواجبة، ولجأت إلى اللغة اليَوْمِيَّة بما تنطوي عليه من استنهاض القِيم المُهملة والمنسيَّة والمقهورة والمبتذلة لإعادة اعتبارها، ضمن منظور يسعى إلى نُصرة الأَقْلِيَّات بكلِّ أشكالها وقيمها وحراكها الثقافي والاجتماعي والإنساني العام، وبما إنَّ (قصيدة النثر) هي أساساً قصيدة أشكالِيَّة تنهض على تقويض فكرة الانتماء لقصيدة الوزن التقليديَّة، ودحر النظرية العَرُوضِيَّة التي تُعدُّ واحدة من قِيم الحداثة الشِعْرِيَّة في المفهوم الشعري العربي التقليدي، والانتقال بحضارة الشعر وتمثلاته الإنسانيَّة من البرج العاجي إلى الشارع والرصيف والأماكن المهمة، وسبق لي أن قلت

إنَّ قصيدة النثر هي قصيدة الأَقْلِيَّات بوصفها تمثِّل تعبيرًا حيًّا لمن لا يملك أصالة اللغة بحسبها ونسبها الصافيين" (28) .

عندما يستخدم شعراء قصيدة النثر لغة التداول اليومي فإنهم يؤكِّدون "أن لغتنا العربية بالغة الغنى كما أنها فقيرة بالغة الفقر، ويرجع سبب فقرها إلى تعقُّف اللغة الشَّعْرِيَّة عن استعمال أي لفظ جرى استعماله في الحياة العادية رغم عروبته الأولى، إثارةً للزينة على الصدق، وظنًّا أن اللفظ يفقد جماله حين تتداوله الألسن، ولعل ذلك كله كان انعكاسًا لملامح التقليديَّة والتكُّلف التي اكتسبها شعرنا العربي خلال قرونه الطويلة" (29). سقط القناع القاموسي وتراجع المجاز المتعالي في كنف اللغة النخبوية، وتدفقت الحياة في لغة البراءة، وتلبَّست اللغة الحياة بوصفها الوجه الآخر لها، واستجابت تجربة ما بعد الحدائث للغة اليومي والشفاهي سعيًا إلى الإخلاص لوظيفتها التَّوصيليَّة، وهو ما يقود - أحيانًا - إلى تَقَشُّفٍ لغويٍّ، واعتمادٍ مُفرداتٍ دارجَةٍ، وتكرارٍ أبنيةٍ عاميَّة، والتَّركيزِ على المنطقِ الجماليِّ الشِّفاهيِّ الحِّيِّ كما يذهب شريف رزق (30).

حلت لغة الآخر في لغة الأنا، لغة الجمعي في لغة الفردي والفردي في الجمعي، وسقطت حتمية الاختيار، وانهار القاموس الخاص، وأصبحت كل مفردة حاملة لشعريَّة تتولَّد منها إذا مسَّها الشاعر بحساسيته، ونفخ فيها من روحه وشبَّقه ولوعته وألمه، وانكساره وضياعه وظنَّه وتساؤله وحيرته كما في نص خالد حسان "عن أمي التي تربي الدجاج معنا في البيت":

"تعرفين

ليست معي أموال

أو وظيفة ثابتة

ومن عائلة متواضعة

وأمي تربي الدجاج معنا في البيت

تعرفين

أبي ضربني مرّة لأنني نسيت  
أن أضع البرسيم للبقرة  
ونمتُ أمام التلفزيون  
وزوج عمّتي محكوم عليه  
غيابياً  
في إيصال أمانة  
لصاحب محل الأدوات المنزليّة  
وأخي الأصغر  
مات بالتّيفود  
نتيجة تشخيص خاطئ  
لحلاق القرية  
الأكثر من هذا وذاك  
أن باطن كفي لا يزال خشناً  
وظهري به انحناء واضحة  
من جرّاء العمل مع أبي  
في الحقل  
فهل من الممكن أن تقفي بجانبني  
كي أتجاوز محنتي  
وأنا أنظرُ في عينيك  
بكلّ هذا الميراث  
الثّقل! (31) .

كشفت الذات المتلّفة الساردة خزائن جوهرها فلم تجد في الإبلاغ إلا لغة حصار  
المسرود له / المرأة التي تنتظر معرفة فضولية، تقع في منطقة الإخبار (تعرفين) في

ظل تجليات التداولي الخاص، الذي يحمل تطهير الذات من خجل مزيف وهي تعاني محنة الفقد، فلم تجد سوى فضاءات تداخل لغة اليومي التي تقرر هيئة انجذاب السارد والمسرود له بعيداً عن القضايا الكبرى، فيحل الشفاهي والتداولي ليحمل شحنة الأسي القارة في السيرة الذاتية، فتعرض مواجهة الفقد: (ليس معي أموال أو وظيفة ثابتة)، وتتجلى الذات في حالة التحام بالواقع البسيط والحميم ومعايشته عن قرب، بل تلبس تام وهي فقيرة اجتماعياً غنية باحتشادها الإنساني الفطري، فتجلت مفردات وصيغ التداولي والشفاهي: وظيفه ثابتة - عائلة متواضعة - تربي الدجاج - أضع البرسيم للبقرة - إيصال أمانة - محل أدوات منزلية - التفود - حلاق القرية، لقد تخلت الذات عن قاموس محقون بالغيب، مفصول عن سياقها لحظة إخلاصها للحياة وانغماسها في طين المشاعر الفطرية، فلم تنتخب خجلاً لغة خارج حالتها وأثرت نداءها التداولي المشحون بفاقة الألم العظيم والنبيل؛ لتؤكد منطقاً جمالياً حدائياً راقياً يليق بها وهي تقرأ نفسها بعيداً عن الفن الرفيع الذي كرس له الرومانسية أو تيار الحدثاة.

لم ينفصل وعي خالد حسان عن ممارسة شعريّة اللحظة، فهو يؤكد النزوع ما بعد حدثاى أن الشعر طريقة خاصة في الحياة، وان الشعر لا يوجد مُعزلاً محدداً، مُخصّصاً، قابلاً في (وادي عبقر)، ليست له لغة بعينها وإنما كل منطوق به يمكن أن يكون شعراً شريطة احتفائه بحساسية النَّاص، فهو يؤكد في شهادة له أن: "الشعر ليس نوعاً أدبياً بقدر ما هو طريقة في الحياة، نافذة يفتحها الإنسان على ذاته ليرى الأشياء من خلالها، محاولة للاقتراب من العالم، نوع من الحفر في جسد اللغة بإزميل من الوعي ومطرقة من الألم، رغبة لا نهائية في الوصول إلى وهم السعادة الأبدية، طموح الإنسان للتغلب على نقائصه، ومخاوفه وأزماته، طاقة النور التي يبحث عنها المرء في نفق الأيام المظلم، الوعد المؤجل بالحياة، الكذبة التي نصدقها بامتنان بالغ، رغبتنا في تجاوز الوحدة، واليأس والخوف والتردد والملل، اعتراضنا الأخير على قبح العالم، الخيبة التي نزهو بها، ذكرياتنا التي تطاردنا كتاريخ ملوث، الوهم الذي يصنع منا أشخاصاً بائسين طوال اليوم،

الشيء الذي نراهن عليه دائماً ونخسر، المأساة التي تطل من وجوهنا كفاجعة، تسيل من أجسادنا كدمٍ فاسد، تتساقط رغماً عننا مع النظرات والسعال، الشعر هو ذلك الذي يجعلنا في براءة الأطفال وسذاجتهم، الذي تُغفر معه كل أخطاء العالم، الذي يتفَلَّت من بين أصابعنا كحفنة ماء، الذي ننتظره دائماً ولا يجيء" (32) .

يبدو أنّ خالد حسان يعرّف المسافة الفاصلة بين لغة الوصل ولغة الفصل أو بين لغته الخاصة التي استجابت لوجوده واحتوت حالة الإفصاح والبُوح والتكلم بحساسية المشاعر ولغة التداول النفعي أو لغة القاموس المتعالي، فيرشُّ حسه الدافئ في لغة اليومي التداوُلِيّ، بل في اللغة الدارجة أو اللهجة العامية التي تستقطب خبرة مجتمع ما دون آخر، وكأنه يحاول أن يخلق تماهياً بين اللغة واللهجة لأنه يريد أن يقول ما لديه مستحضراً دائرة محكمة ضيقة، تتواصل مع مفردات يصب فيها جنونه الخاص لحظة انفراج القول سواء بالملفوظ في الأبجدية أم المملفوظ في بيئة الهامش، فيعترف في قصيدته: "تعبيرات دارجة":

هناك تعبيرات دارجة

لا يمكن الاستعاضة عنها بما يقابلها

في اللغة الفصيحة

"جَبَرْتُ" مثلاً

يقصد قائلها

الوصول إلى الحد الأقصى من الشيء

وأنه لمْ يُعُدْ بحاجةٍ إلى المزيد

يقولها سائق التاكسي وهو عائدٌ من إحدى المدن الجديدة

وقد دفع له الزبون مبلغاً محترماً،

فلا يقف لأحد في رحلة العودة

والبائع المتجول عندما يصادف شخصاً  
يأخذ معظم بضاعته في مرة واحدة،  
بما يجعله يقصد أقصر الطرق إلى البيت  
والميكانيكي عندما يجد أمام ورشته سيارة أحدث موديل  
وقد حملتها إليه عربة إنقاذ  
هذه الكلمة تحمل معاني عديدة  
منها مثلاً: لا أحتاج أكثر من ذلك،  
أصبحت راضياً تماماً،  
هكذا وصلت لأكثر مما أطمح،  
انتهى الأمر وتحقق المراد  
"جَبِرْتُ" هذه عندما يقولها أحد تعني أنه  
وصل إلى أقصى ما يمكن أن يحلم به  
تعرفين  
أنا أيضاً أقولها  
عندما أجد اسمك في قائمة المعجبين بأحد نصوصي  
على فيسبوك (33) .

إنه يختزل إدراك اللغة وتوالدها في هجين مُهْمَل وهامشي، ويتدرج في التحول الدلالي عبر النِّدَاوُلِيِّ المألوف، المستقر في وعي العوام، الذي يتراءى في كلمة (جبرت) التي تعني في الوعي الجمعي وإدراك العامة؛ وصول الشيء إلى منتهاه أو بتعبيره الشعري: "الوصول إلى الحد الأقصى من الشيء وأنه لَمْ يُعْدُ بحاجة إلى المزيد"، هل التناسل المعنوي الذي يسكن مفردة "جبرت" يحقق شِعْرِيَّةً نَصِيَّةً وتَجَلِّيَّاتٍ دلالية بديلة لمُكُونَاتٍ لغوية متعالية قائمة على التشابك المجازي؟.

لقد اعتمد النمو البنائي للنص على طريقة الإيضاح المفهومي لمعنى (جبرت)، وقدّم في الوقت نفسه كل قائل لها مستجيباً لحال القول وإرثه الدلالي، فيقولها: سائق التاكسي، وهو عائد من إحدى المدن الجديدة:  
وقد دفع له الزبون مبلغاً محترماً،  
فلا يقف لأحد في رحلة العودة...،  
والبائع المتجول عندما... يصادف شخصاً  
يأخذ معظم بضاعته في مرة واحدة،،  
والميكانيكي عندما يجد أمام ورشته سيارة أحدث موديل  
وقد حملتها إليه عربة إنقاذ (34) .

فهناك تلازم بين القول وقائله، فالقائل ينتسب إلى العامة وقوله محدد الدلالة لدى المهمشين، البسطاء أصحاب الحرف، يستقر في وجدانهم الرضا والاطمئنان وتحقيق الحلم في حياتهم اليوميّة، وفي هذا السياق يرى أدونيس أن الكلمة في القصيدة الناجحة «تتجاوز معناها المباشر لتصل إلى معنى أوسع وأعمق، إنها تعلق على ذاتها، وتشير إلى أكثر مما تقول» وأدونيس هنا يعي تمام الوعي أن الكلمة يجب أن تشير لأكثر مما تقول، لا أن تشير إلا ما لا تقول.

ترأت في القصيدة مساحات تعبيرية باهتة التَّدْفُق الشعوري الكائن في البُوح اللغوي نظراً لتعلق اللغة بالتفصيلات ذات الإشارة الدلالية المستقرة في أنساق التعبير اليومي، المطمئن، الذي يحمل شارة مستقرة في يقين العامة، أو ما يمكن أن يُسمّى بالمعهد والمُتوقَّع، الكائن في لغة الإيضاح أو التفسير أو المفاهيمية.

لقد استعمل الشاعر معجم الشارع بتمفصلاته التعبيريّة والإنسانيّة؛ ليعيش الواقع بمعطياته الحياتية اليوميّة، لا ينفصل عنه حتى شعورياً ومن هنا تحققت الدهشة في القدرة على استخدام المُتوقَّع والدارج والهامشي، وتجلت مفردات وتراكيب استباحتها تجربة ما بعد الحداثة؛ مثل: تعبيرات دارجة - جبرت - سائق التاكسي - المدن الجديدة -

الزبون - مبلغًا محترمًا - البائع المتجول - بضاعته - الميكانيكي - ورشته - سيارة أحدث موديل - عربة إنقاذ - راضيًا تمامًا - انتهى الأمر وتحقق المراد - فيسبوك. لقد استغل الشاعر مفردة (جبرت) في حضورها الشعبي عبر منتجها في التداول اليومي؛ ليؤكد التماثل المعرفي والإنساني بها مع أبناء الحياة، إنها مفردة القناعة والرضا وأقصى درجات الحلم المُتحقق:

"جبرت" هذه عندما يقولها أحد تعني أنه  
وصل إلى أقصى ما يمكن أن يحلم به

لكن الشاعر يسوق الدهشة للقارئ الذي يقنع بحُلم إنساني من نوع مختلف: التحقق مع الآخر، المحبوبة التي تحقق وجوده بأدني درجات الحضور؛ وبالتالي تحدث المفارقة، فكلمة (جبرت) كشفت عن مفهوم برجماتي بالدرجة الأولى نفعي مادي عند كُلي من: سائق التاكسي، والبائع المتجول والميكانيكي؛ لكن المفردة العامية الدارجة تكشف عن تحقُّق عاطفي شعوري في ظل الشعور العارم بالفقد والنفعية، وهذه التضادية في (جبرت) عند الآخر أو الواقع المعيش والشاعر تبلور ملامح المفارقة؛ حيث ينهض مفهوم "المفارقة" على تحقق المسافة التضادية الجمالية بين مشهدين أو اعتقادين أو موقفين أو رأيين، بحيث يشكل المُعلن منهما مفاجأة للمتلقي، إن كان سلبياً أو إيجابياً، أو متوافقاً مع الوعي الاجتماعي أو مخالفاً له.

فشهادة ميلاده تُكتب كلما مرت محبوبته على حائطه الخاص / فيسبوك، ويتحول السياق من التذقُّق الأفرادي أو البوح الذاتي للشاعر إلى سياق المواجهة بالخطاب "تعرفين"؛ لتكون الذات حاضرة في تلك المواجهة:

تعرفين

أنا أيضًا أقولها

عندما أجد اسمك في قائمة المعجبين بأحد نصوصي

على فيسبوك.

هل ركز خالد حسان على الأثر الذي يحدثه النص على المُتلقي؟، هل استجاب للكتابة في درجة الصفر بحيث تُحرر الكلمات من الدلالة المعجمية حتى تصل المفردة لدرجة الصفر في الدلالة حيث لا تدلّ على أيّ شيء؟، وبذلك تصبح قادرة أن تدلّ على كل شيء، هل يستطيع القارئ أن ينتج المعنى في ظل الكلمات الدارجة، اليوميّة التي تستقر فيها إشارات التواصل؟

تُولي ما بعد الحداثة اهتمامًا كبيرًا بالمنطق الجمالي الشفاهي النابض بالحياة؛ لتحقيق وظيفتها التواصلية.

#### النتائج:

استطاعت الدراسة من خلال إجراءاتها البحثية أن ترصد مجموعة من النتائج منها:  
-خضعت اللغة وخصوصا الشعرية في كل العصور للتحويلات الثقافية والمعرفية والحضارية والاجتماعية وأصبح كل عصر له خصائصه اللغوية المائزة التي تؤكد حضور الإنسان في الزمن.

-وجد شعراء الحداثة فيضا تعبيريا يستوعب رؤيتهم المركبة العميقة تمثل في تراثهم الصوفي خصوصا في منتوج ابن عربي خصوصا في كتاب "الفتوحات" والنفري في "المواقف والمخاطبات"، والتوحيدي في "الإمتاع والمؤانسة"، فتجلت لغة الفيض، معبأة بطاقة إيحائية عميقة.

-انتشرت في لغة كثيرمن الشعراء العرب ظاهرة تراسل الحواس، فاتسعت الهوة بين تقنيات الخطاب الشعري الحداثي وبين المتلقي ووسمت قصائد هذا الاتجاه بالتهريب والغموض والابهام الذي تسببت اللغة الشعرية في انتاجه كما في قصائد جماعة شعر البيروتية خصوصا تجربة أدونيس وأنسى الحاج.

-أدركت جماعة شعر بأن الحداثة معرفة العالم التي تتطلب حضورا خارج التجانس والارتياح، هي تحرر المبدع من سياق الأصالة دخولا في سياق المساءلة.

-من التجارب التي تعتمد في بنائها على لغة المجاز المخاتل في جيل الستينيات تجربة محمد عفيفي مطر حيث استطاع أن يكون متفردا بين شعراء جيله من خلال لغته الشعريّة التي جعله صاحب صوت شعري متفرد، فقد امتلك لغة شعريّة تتميز بالكثافة والعمق الشديدين.

-تعتمد تجربة السبعينيات على ما تحمله اللغة من قدرات هائلة على التعبير عن قضايا الشاعر الجديد، فتعاملوا مع اللغة بوصفها كائنا اجتماعيا .

-الشعريّة الجديدة ينبغي أن تستجيب للحياة بكل تفاصيلها ترسم صورتها التافهة، فالكلمات ومعانيها تتغير كلما تغير الزمان والمكان.

-يعد صلاح عبدالصبور من أوائل الذين بدأوا في شعرنة الأشياء، وشعرنة اللغة اليومية، وتجلت البنية السردية المشهية التي تزخر بالتفاصيل الصغيرة في قصيدته "الحن".

-شعريّة ما بعد الحدثاثة تجلت في تخبُّط المعايير واختلالها وسقوطها، واحتضنت التّعديّة وانحازت للثقافة الشفهية وآليّاتها، كما تنكرت للنخبوية وارتاحت للشعبوية.

-وجد شعراء ما بعد الحدثاثة أصحاب قصيدة النثر ضالّتهم التعبيرية في لغة الحياة اليوميّة، وتراكبيها، ومنطقها الجماليّ الخاصّ.

### الهوامش:

- (1) - جون كوهن: بناء لغة الشعر، ت. د. أحمد درويش، ص 46.
- (2) - السابق، ص 52.
- (3) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 321.
- (4) إلياس الخوري: الذاكرة المفقودة دراسات نقدية، بيروت: دار الآداب 1990، ط2، ص 37.
- (5) د علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة: مكتبة الشباب 1995، ص 26.
- (6) السابق، ص 48.
- (7) السابق.
- (8) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، بيروت دار الآداب 1981، ص 76.

- (9) أدونيس: الأعمال الكاملة، مفرد بصيغة الجمع، ص 312.
- (10) أدونيس: سياسة الشعر، بيروت: دار الآداب 1996، ط2، ص26.
- (11) أنسي الحاج: الأعمال الشّعريّة الكاملة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة 2007، ج1، ص24.
- (12) السابق، ص 24 - 25.
- (13) السابق، ص 120 - 121.
- (14) مجلد إضاءة 77، العدد 2، ص41.
- (15) السابق، ص 42 - 43.
- (16) السابق، 52.
- (17) السابق، ص 63.
- (18) سلامة موسى: كتاب البلاغة العصرية واللغة العربية، ص7.
- (19) السابق، ص41.
- (20) ديوان صلاح عبدالصبور، بيروت: دار العودة 1988، م 3، ص173.
- (21) ديوان عبدالصبور، بيروت: دار العودة 1998، ص 36.
- (22) السابق، ص 165.
- (23) د عبدالواحد لؤلؤة: الأرض اليباب الشاعر والقصيدة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1995، ط3، ص47.
- (24) سعدي يوسف: ترجمة إيماءات لريتسوس، بيروت: دار ابن الرشد 1979، ص3.
- (25) د. فخري صالح: شِعريّة التفاصيل أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون 2009، ط1، ص23.
- (26) سعدي يوسف: من يعرف الورد، ص 46 - 47.
- (27) سعدي يوسف الأعمال الكاملة، بيروت: دار الفارابي 1979، ص33
- 
- (28) د محمد صابر عبيد في حوار خاص بيننا على السوشيال ميديا.
- (29) ديوان عبدالصبور ، بيروت: دار العودة 1988، م3، ص173.

(30) شريف رزق: آفاق الشّعريّة العربية الجديدة في قصيدة النثر، الدمام: دار الكفاح للنشر والتوزيع 1436، ص 155.

(31) خالد حسان: من يوميات شاعر مغمور، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 2018، ص 61 - 62.

(32) نُشرت بأخبار الأدب.

(33) [https:// www.facebook.com / search / top /? q=%D9%87%D9%86%D8%A7%D9%83%20%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1%D8%A7%D8%AA%20%D8%AF%D8%A7%D8%B1%D8%AC%D8%A9&epa=SEARCH\\_BOX](https://www.facebook.com/search/top/?q=%D9%87%D9%86%D8%A7%D9%83%20%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1%D8%A7%D8%AA%20%D8%AF%D8%A7%D8%B1%D8%AC%D8%A9&epa=SEARCH_BOX)

(34) السابق.