الوَمْضَةُ الشِّعْرِيَّةُ وَهم الاخْتِلافِ

وَمْضَاتُ أَبِي العَتَاهِيَة الشِّعْرِيَّة أُنْمُوذَجًا

د. رانية جمال عطية

مدرس بقسم اللغة العربية

كلية الآداب، جامعة دمنهور

جمهورية مصر العربية

البريد الإلكتروني: drraniagamal67@gmail.com

الاستلام	٢٠١٩/١/١٤	المراجعة	٢٠١٩/٣/١٩	النشر	٢٠١٩/٤/٣٠

الملخص:

تحاول هذه الدراسة رصد بعض الصيغ الأشهر التي أطلقت على فن الومضة الشعرية، من بين مسمياتها الكثيرة جدا في الشعر المعاصر، بمختلف اتجاهاته، بحثا عن مصطلح يمكن الاجتماع عليه، يحفظ لهذا الاتجاه تحديد سماته العامة الأساس، ويكفل له درسا علميا لا تشتت جهوده المصطلحات الكثيرة، ويعرض البحث للمراحل الأولى التي يمكن أن تمثل الاتجاه إلى إبداع الومضة الشعرية في الشعر العربي المعاصر، وتطورات النظر إلى المصطلح والفن، وما شابه من تداخل مع القصيدة القصيرة/الغنائية، ويحاول تحديد سماته الرئيسة التي تواترت في مختلف المذاهب الفنية المعاصرة، ويعرض لآراء النقاد حول جذور هذا الفن في الشعر العربي القديم، ثم يقدم دراسة تحليلية فنية في شعر أبي العتاهية، الذي اشتهر بمقطعاته القصيرة، وأبياته المفردة، والذي يمكن أن يمثل الظاهرة بعيدا عما ارتبطت به، لدى بعض النقاد، من خصائص مقطعات الهجاء، أو المنافرات الشعرية، عند إشارتهم إلى وجود هذا الفن في الشعر العربي القديم، فيدرس الومضة الشعرية في مقطعات أبي العتاهية، ومفرداته، وبعض قصائده، وأرجوزته.

ويعتمد البحث في منهجه على المنهج الفني التاريخي في رصد أصول المصطلح وتطوراته، كما يعتمد على تقنيات مناهج النقد الفني المعاصرة، في تحليل الومضة الشعرية في شعر أبي العتاهية.

الكلمات المفتاحية:

الومضة الشعرية، وهم الاختلاف، الشعر العربي القديم، أبو العتاهية.

Scintillation poetry
Concerns of Difference
In Abu Attahia's Scintillation Poetry

Dr. Rania Gamal Attia

Lecturer in Arabic Language Department

Faculty of Arts - University of Damanhour

Egypt

Email: drraniagamal67@gmail.com

Received	14/1/2019	Revised	19/3/2019	Published	30/4/2019

Abstract:

This study attempts to monitor some of the most popular formulas that have been published on the phenomenon of the art of flashing poetry, among its many titles in contemporary poetry, in various directions, in search of a term that can be met. The research presents the first stages that can represent the trend towards the creativity of poetic poetry in contemporary Arabic poetry, the developments in the view of the term and the art, and the similarities with the short poem / lyric, and tries to identify the main features that have been frequent in various contemporary art schools, Allen He led the roots of this art in the ancient Arabic poetry, and then presented a technical analysis in the poetry of Abi Ataheyah, known for its short pieces and its individual verses, which can represent the phenomenon apart from what some critics have associated with the characteristics of the syllables, , When referring to the existence of this art in the ancient Arabic poetry, and examine the bliss of poetry in the sections of Abu Altaheh, and its vocabulary, and some of his poems, and Erguzth.

The method of induction is based on the historical technical approach in monitoring the origins and developments of the term. It also depends on the techniques of the contemporary technical criticism methods in analyzing the poetic flashes in the poetry of Abi Ataheya.

Keywords:

Scintillation poetry - Old Arabic Poetry - Abu Al Atiyah

مقدمة:

تتطلب الدراسة العلمية لأي ظاهرة فنية الاستقرار على مصطلح محدد في رمزه الصياغي، واضح الدلالة في أذهان النقاد والدارسين على موضوعه، الذي يقرره إجماعهم عليه، أو تواتر استعماله لديهم؛ وعلى ما تعانيه الدراسات النقدية المعاصرة من إشكالية تعدد المصطلحات الأدبية والنقدية، فإن هذا لا يقاس بحجم التعداد الرهيب للمسميات التي تطلق على الومضة الشعرية، مع ظهور لمحات من التعصب لألقاب بعينها، بوصفها دالة على سمات محددة لمفهوم الومضة الشعرية، وبخاصة لدى مبدعيها، الذين يرى كل فريق منهم أنها، بلقبها الذي يتمسك به، خصيصة مذهبه الشعري، وتجريبه الفني الخاص.

هَمُّ الاختلاف في المصطلح

عمدت إلى أن يحمل عنوان البحث لفظا يخرج عن مقتضيات الدقة العلمية في وضوح اللفظة وتحديدها؛ أهو (وَهْمُ) أم (هَمٌّ)؟؛ والدلالتان حاضرتان في البحث، وتواجهان جل من يدرس هذا الاتجاه الشعري موضع البحث؛ وتتجلى الدلالة الثانية من اللحظة التي نحاول فيها أن نُعيّن لقب المصطلح موضع الدراسة.

يكفي همًّا أن تجد تذبذب التسمية ميزة وَسِمَة، عند بعض النقاد، لهذا الشكل الشعري: "تمتاز القصيدة الومضة بسمات عامة مشتركة لعل أهمها السرعة الخاطفة والمفاجأة المبهرة وتذبذب التسمية والانطلاق العاصف..."[١] ويكفي أن يطلعك أحد النقاد المعاصرين على تسعة وستين لقبا للمصطلحات المتنازعة على ما يوسم بالأجناس الشعرية القصيرة، ومنها: "(قصيدة الومضة، والقصيدة الومضة، وفن الومضة، والومضة الشعرية، والقصيدة القصيرة، والقصيدة القصيرة جدا، وقصيدة التوقيعة، والقصيدة البرقية، وقصيدة الخبر، والنثيرة، وقصيدة اللمحة، والتلكس الشعري، ..... والقصيدة الغنائية، ..... والرباعية، والمقطعة أو المقطوعة، والمنمنمة، واللافتة، والخبرية، والهايكو، والإبيجرام، .....والبورتريه الشعري، والأنقوشة، والسونيتة....) ....إلخ"[٢] ونلحظ أنه يجعل نهاية التعداد مفتوحة لألقاب أخرى، بل إنه يطالعنا في متن درسه بمصطلح آخر، يراه دالا على جنس/ اتجاه شعري مستقل بخصائصه عن الومضة الشعرية، وهو "العمود الومضة"[٣] الذي نراه يتردد، هذه الأعوام، عند النقاد العراقيين، عاريا أيضا من لقب قصيدة، ليكون علما على جانب من التجريب عند شاعر عراقي تتسع مناحي التجريب عنده؛[٤] كما نجد ناقدا آخر، على سبيل التمثيل، يبدو مفضلا لمصطلح "القصيدة الأقصر"[٥] وهو مما لم يرد بين المصطلحات السبعين التي يذكرها المرجع السابق. وكذا، مصطلح القصيدة الأجد.....

ويميل بحث، يضع "الومضة الشعرية" ضمن عنوانه، إلى دمج بعض الألقاب المتقاربة في لفظها الأشهر، كما في "الومضة"، فيما يبدو اختصارا لهذه الكثرة العجيبة من المسميات اللانهائية، فيذكر مبدئيا اثنين وعشرين لقبا؛ منها "الأبيجرام، الومضة، التوقيعة، الخاطرة، الأنقوشة، اللافتة، التلكس، ..... قصيدة المفارقة، القصيدة التأملية، العنقودية.....الإشراقية، القصيدة القصيرة، القصيدة القصيرة جدا، قصيدة القص،..."[٦] فالومضة الشعرية عنوان للبحث، والومضة، فقط، وعلى سبيل الاختصار، أحد المصطلحات، أما متن البحث ذاته، وهو قيم، فيتراوح لقب المصطلح فيه بين الحفاظ على لقبه بـ"الومضة الشعرية" والخروج عنه، في لغة البحث ذاته، إلى "قصيدة الومضة"[٧].

قد تلفتنا، هنا، فكرة التجنيس، عند الناقد الأول، أو يلفتنا، في عرض الناقدين العام للمصطلحات المتواترة في هذه الساحة، ذكر مصطلحات شبه ثابتة المفهوم في عرف التنظير الأدبي التراثي أو المعاصر؛ من مثل: القصيدة القصيرة، والقصيدة الغنائية، والهايكو، والرباعية، والمقطوعة، والإبيجرام، والسونيتة، ومن الجلي أن بعضها لا يصح لقبا للومضة الشعرية، وسنعرض، مثلما فعل الناقدان وغيرهما، لحالات الخلط، وحالات فض الاشتباك كلما قابلتنا

في البحث، ولا ننكر، بعيدا عن بحث وحدة النوع أو اختلافه، أن الإبيجرام، والتوقيعة مازالا ينازعان على الاستئثار بلقب المصطلح[٨]؛ في حين يبدو النزاع الحالي، في المصطلح، بين لقب القصيدة القصيرة جدا، ولقب القصيدة الومضة[٩]

ولكن الإشكال المبدئي، هنا، حول مصطلح الومضة الشعرية، وما يدور في إطار مسماه؛ فقد نلحظ أن هذا المسمى اتسع تداوله في أعراف الأدباء، وفي توجهات النقاد، خلال العقدين الأخيرين، بصورة مطردة في الغلبة واتساع المداولة، ولكنه لا يرهص باستقرار؛ وجانب كبير من هذا الإشكال يعود إلى النقاد أنفسهم، ومن مثل هذا، أن نرى ناقدا يعلن استقراره على مسمى المصطلح، ويضع تعريفا له، ثم يخرج عن اللقب الذي حدده في متن دراسته نفسها؛ ومن ذلك قول أحد النقاد: "أرى أن نطلق على هذا الجنس مصطلح (الومضة الشعرية)، وهو مصطلح أقرب من المقطعة أو الرباعية أو المنمنمة أو القصيدة البرقية أو سوى ذلك، والومضة الشعرية لحظة أو مشهد أو موقف أو إحساس شعري خاطف، يمر في المخيلة أو الذهن، ويصوغه الشاعر بألفاظ قليلة جدا (الاقتصاد اللغوي)، ولكنها محملة بدلالات كثيرة، وتكون الصياغة مضغوطة إلى حد الانفجار"؛[١٠]فهذا التعريف لا يخرج كثيرا عما سيلقانا من تعريفات النقاد والأدباء للومضة الشعرية، ولكل الألقاب المقاربة، صياغة، لمصطلحها، الذي يعلن ناقدنا استقراره عليه (الومضة الشعرية)، ولكن هذا الناقد نفسه لا يُقِر مصطلحه "الومضة الشعرية" على لقبه المحدد في متن دراسته التي حدده فيها ذاتها، فقبل التحديد بصفحة وصفحتين، يلقبه حينا بـ "القصيدة الومضة"[١١]وحينا بـ "الومضة"[١٢]، ثم يستقر، بعد التحديد والتعريف، على مصطلح "الومضة الشعرية" في موضعين من نقاشه خلال الصفحة ذاتها؛[١٣]وفي الصفحات التالية يختصر المصطلح إلى "الومضة"، وذلك في العناوين والنقاشات؛[١٤]وهو اختصار مقبول ضمن محدده السابق للمصطلح وتعريفه، وضمن اتصال سياق البحث؛ ولكنه يعود في ختام مبحثه عن الومضة الشعرية، وتلخيص أشكالها عنده وخصائصها، ليؤرجح المصطلح ويفقده ثبات المسمى في فقرة واحدة: "هكذا يتبين لنا أن قصيدة الومضة ليست واحدة عند الشاعرين..... ولكن القاسم المشترك بين هذه وتلك أن الومضة الشعرية بنية مركزة ومكثفة ومضغوطة إلى حد الانفجار، وهي تخلو من الحشو خلوا تاما، لأن بنيتها لا تتحمله، ولذلك كانت الومضة ذات اقتصاد لغوي نادر ودلالات مختلفة ومؤجلة"[١٥]

ويتكرر الأمر مع ناقدين عنونا بحثهما بـ (الومضة الشعرية وسماتها)؛ وهو بحث يركز على الومضة الشعرية المنتمية إلى بنية قصيدة النثر؛ والباحثان يلتزمان بالومضة الشعرية مصطلحا في العنوان، وفي متن البحث، ويعرضان تأريخا وتحليلا للكثير من المصطلحات المقاربة له دلاليا، ويعددان نحو أربعة وعشرين لقبا للمصطلح بخلاف ما اشتمل على لفظ الومضة؛[١٦]فيحافظان، خارج الاقتباسات، على مصطلحهما، ويختصران اللقب استنادا إلى عنوان البحث وسياقه فيكتفيان بـ "الومضة" في عدة مواضع، ولكن المصطلح يتأرجح، في لسانهما، إلى قصيدة الومضة، والقصيدة الومضة في عدة مواضع من مبحثهما المذكور؛[١٧]أما فواز حجو فيبدو أكثر حرصا في الثبات على مصطلحه (الومضة الشعرية) وهو يبدو أقل خروجا عنه إلى الألقاب المشابهة في الصيغة اللفظية.[١٨]

ليس هذا الخروج عن مسمى المصطلح، الذي حدده الباحث لنفسه، عيبا نراه في أي مبحث مما عرضنا له، هنا، وهو ليس سمة خاصة بهذه المباحث، ولم يكن مطلب الاستقرار على مسمى محدد موضوعا أو قضية أو هدفا، رئيسا، فيها، وربما لا يخلو مبحث من الخروج عن مصطلحه الرئيس والتعبير عنه بمصطلح آخر من المصطلحات الكثيرة لهذا الفن، بفعل مناقشة اقتباس أو تعريف أو وجهة نظر تردد مصطلحا آخر، ولكننا عرضنا بعض المباحث التي تتخذ "الومضة الشعرية" مصطلحا تميل إليه، أو تراه مناسبا، فالأمر مرتبط فقط بالمصطلح الذي يميل المبحث الحالي إلى الأخذ به.

هناك مصطلح آخر وهو (القصيدة القصيرة جدا)، وهو يذكرنا بالإشكالية ذاتها التي يعانيها هذا الاتجاه في مجال السرديات، حيث تتكاثر مسمياته الاصطلاحية، ومنها بالطبع ما تدخل لفظة الومضة أو ومضة في مسماه[٩]وربما يقترب مصطلح القصة القصيرة جدا، الذي يختزل عادة إلى (ق. ق. ج)، من الغلبة على الألقاب الأخرى في جنسه واتجاهه، بفضل الإقرار بأن "الحجم عتبة أولى مهمة لتعريف القصة القصيرة جدا"؛[٢٠]ولكن مصطلح (القصيدة القصيرة جدا) قد لا يلقى قبولا لدى بعض نقاد الشعر "فهو أولا طويل، والمصطلحات تنحو إلى الإيجاز، وهو يقتضي وجود (قصيدة قصيرة)، أي: غير القصيدة القصيرة جدا، فما حد كل منهما؟ ويقتضي قصيدة طويلة، وربما اقتضى القصيدة الطويلة جدا"؛[٢١]والحق أنه يبدو وصفا، لا مصطلحا؛ وقد يرفض لأنه يشير إلى معيار واحد هو المعيار الكمي أو الشكل الخارجي للبنية السطحية، كما أنه يمكن أن يتداخل مع مصطلح (القصة القصيرة جدا) في حال الاختزال، ليصبح (ق. ق. ج) مصطلحا، واحدا، مربكا، للجنسين في الآن ذاته، وسيزيد الأمر خلطا وتعقدا في الومضة الشعرية في شعر النثر، حين تكون البنية شعرية سردية[٢٢]

ولعل هذا التداخل مع مصطلح القصيدة القصيرة، والقصيدة الطويلة، وغيرها من المصطلحات التي قد تخص البيت المفرد، أو المقطوعة.... هو ما يجعلنا نتمسك بأن نأخذ بمصطلح الومضة الشعرية، ونتجنب ذكر لفظة قصيدة، أو أي محدد آخر للقالب الخارجي في مسماه؛ فمصطلح (النثيرة)، على سبيل المثال، يحد الومضة في قالب قصيدة النثر وحدها، ومصطلح (العمود الومضة)، لا يحدها في نموذج من القالب العمودي فقط، وإنما يحدها في نموذج تجريبي واحد من تجريبيات شاعر، ثم ما نلبث بعدها أن نجد أنفسنا أمام مئات المصطلحات بعدد التجارب، خاصة ونحن أمام اتجاه يعن لكثير من مبدعيه ونقاده وسمه بأنه تجريبي، وقد نرى التمسك بأنه تجريب يزيد كلما اتجه البحث إلى نموذجه في قصيدة النثر عند الحداثيين[٢٣]

وَهْمُ الاختلاف الفني:

عرف الأدب العربي مصطلح (الإبيجرام) حين عرض طه حسين تجربته النثرية فيه، فأكد أن هذا الفن "قد نشأ منظوما لا منثورا"؛[٢٤]ولكنه يقرر أن هذه النشأة كانت يونانية، والرحلة كانت خارج منظومة الشعر العربي، وهو لا يطابق في خصائصه المقطعات العربية، ولا ينطبق مفهومه إلا على مراحل ضيقة من عصور الترف في التراث العربي؛[٢٥]بل إنه لا يجد مصطلحا عربيا يقابله به: "ويجب أن أعترف بأني لا أعرف لهذا الفن من الشعر في لغتنا العربية اسما واضحا متفقا عليه، وإنما أعرف اسمه الأوربي؛ فقد سماه اليونانيون واللاتينيون (إبيجراما) أي نقشا"؛[٢٦]ومع كل هذا، حاول طه حسين كسب المتلقي العربي: "ولكن هذا لا يمنع أن هذا الفن قد وجد في أدبنا العربي وجودا قويا بعيد الأثر عظيم الخطر"[٢٧]أما تمثيل المصطلح في صورته الشعرية العربية تنظيرا وإبداعا فيرجع إلى أكاديمي وأديب آخر: "إذا كان طه حسين قد وضع للإبيجرام في الأدب العربي أساسا، فإن عز الدين إسماعيل قد بنى على ذلك الأساس، فأعلى البناء وطوره شكلا ومضمونا"؛[٢٨]وقد استطاع بملكته الشعرية أن يقدم النموذج المثالي، لدلالة مصطلحه، في تجربته الشعرية، "حيث تمثلت شرطي (القصر والمفارقة) تمثلا جيدا."؛[٢٩]وقال فيما يقرب من التعريف، أو الوصف العام: "وعندما نذكر (الإبيجرام) في النقد الأدبي يكون المقصود بها بصفة عامة القصيدة القصيرة التي تتميز على وجه الخصوص بالتركيز في العبارة، والتكثيف في المعنى، واحتوائها على المفارقة، وتكون مدحا أو هجاء أو حكمة":[٣٠]وقد يؤدي التعبير عن قصر مبناها بـ (القصيدة القصيرة) إلى إشكال، سنعرض له؛ وهناك إشكال آخر في التعبير عن مضمونها الدلالي بصيغ، تحدها في نمط الأغراض التقليدية، وهو ما يجب أن يفهم في ضوء المفهوم التقليدي لمصطلح (الإبيجرام) لا صورته الفنية في شعر عز الدين إسماعيل نفسه، والشعراء المعاصرين؛ وعلى أي الأحوال، فإن الخصائص شبه الحتمية للومضة الشعرية حاضرة، هنا، في تركيز العبارة،

والتكثيف، وفي المفارقة، التي تتضمن مفاهيم الإيجاز، والمفاجأة والإدهاش، والازدواجية المتعارضة، وعمق المعنى، وانفتاح الدلالة...[٣١] ونلحظ أن هذا المصطلح (الإبيجرام) يختفي، ذكرا، وتأريخا، في الكتابات النقدية، حول هذا الاتجاه الفني، ذات التوجه الحداثي، وبعض التي تركز على نموذجه في قصيدة النثر؛ فنجدها تؤرخ للمصطلحات المصاحبة، أو تعرضها، ومنها مصطلح (الهايكو) الياباني[٣٢]علما بأن الإنتاج الأدبي لعز الدين إسماعيل في هذ الفن، وبمصطلحه، لم يكن مجهولا قبل صدور ديوان (دمعة للأسى... دمعة للفرح): "وكان نحو ثلثي هذه المقطوعات قد نشر منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين في المجلات الأدبية، وخاصة (إبداع) القاهرية"[٣٣]ولعل هذا التوقيت للنشر، في المجلات الأدبية، كان أحد الأسباب التي دفعت عز الدين إسماعيل إلى مصطلح (الإبيجرام) متجنبا مصطلح (القصيدة الومضة)، فقد كان المصطلح الأخير، شائعا، متفجرا "... كموضة لدى شعراء قصيدة النثر منذ منتصف الثمانينات، وحتى نهاية القرن العشرين"[٣٤]

ونظن أن الناقدين الأكاديميين، وكلاهما أديب، أرادا، حين لم يسعفهما المصطلح العربي[٣٥] أن يكون مصطلحهما ذا أصول تراثية أدبية راسخة، وتطوراته في لغة أجنبية، متداولة إبداعا ونقدا، لدى المبدعين والأكاديميين العرب، كما أن الباحثين الذين عرضوا لهذا المصطلح في صورته الفنية العربية عند عز الدين إسماعيل وغيره من الشعراء والنقاد، لم يجدوا اختلافات لافتة عن الومضة الشعرية وغيرها من المصطلحات؛ حيث "يمكننا الزعم بأن الومضة هي الوجه العربي للإبيجرام"[٣٦]ومن الجلي أن مصطلح (الإبيجرام) أثبت وجوده الفني والاصطلاحي في الأدب العربي المعاصر، ونقده، ولكن تبقى الإشكالية الوحيدة في هذا المصطلح أنه غير عربي في صيغته اللفظية الاصطلاحية[٣٧]ولا نرمي إلى ترجيح مصطلح الومضة الشعرية، وإنما اخترت هذا الأخير لأنه، وما يقرب من صيغته، فيما يبدو لي، صار أكثر شيوعا، ويستقطب إشكالات تتعلق بهوية هذا الاتجاه، وصلته بالقصيدة العربية التراثية والمعاصرة.

إذا كان مصطلح (الإبيجرام) ينطلق من أصل شعري في لفظ أعجمي، فإن مصطلح (التوقيعات)[٣٨]يحيل إلى أصل لفن نثري[٣٩]؛ والمطالع لكتب التراث العربي يجدها تصنف التوقيعات في باب آداب الكتاب وفنية الكتابة؛[٤٠]كما تردد المقولة الناصحة لكل كاتب: " إن قدرتم أن تكون كتبكم كلها توقيعاتٍ فافعلوا"[٤١]فما كان التوقيع بالشعر هو الأصل في هذا الفن، ولكنه أمر لاحق أو عرضي، وما وجدنا بابا يصنف للتوقيع بالشعر، أو مصطلحا دالا على ذلك؛ ومن ناحية أخرى، نجد بداية إطلاق هذا المصطلح للدلالة على مفهوم الومضة الشعرية، في العقد السادس من القرن الماضي، اقترنت بالإحالة إلى مؤثرات غير عربية، وإلى مصطلحات من مثل (هايكو، وتانكا)[٤٢]لفنون شعرية من بيئات لا تَوَاصُل لأغلب الأدباء والنقاد والمثقفين بلغتها، أو ثقافتها، ولم تَشِع ثقافتها وفكرها عبر مترجمات، على أقل تقدير، قبل لفت الانتباه إليها، من قبل عز الدين المناصرة، ومن تبعه[٤٣]فبدا الأمر نوعا من الاكتشاف في مجاهل الإبداعات العالمية، بما يوجب تقبل المنجز الفني الجديد.

وقد يقال بأن قصيدة النثر لا تبغي الانتماء إلى الكتابة الديوانية! ولكن التوقيعات العربية في صورتها النثرية تحقق الكثير من مفاهيم الشعرية المعاصرة، ومنها التكثيف، والتلميح، والإدهاش الفني[٤٤]، كما أن الأمر يرتبط هنا بمرحلة الستينات من القرن الماضي، حينما كان إقناع الأوساط الأدبية والنقدية العربية بقصيدة النثر أمرا يتطلب اتباع كل وسائل الإقناع، وربما المناورة الفنية.

والواقع أن بعض الحداثيين، ومن يتعصبون لقصيدة النثر وحدها، لا يعولون حاليا، بصفة أساس على مصطلح (التوقيعات)؛ فهناك محاولات دائبة على الإيحاء، أحيانا، والظهور بوضعية الأمر المسلم به، أحيانا أخرى، بأن الومضة الشعرية، وبخاصة، مع مصطلح (القصيدة الومضة) علم على شكل تجريبي من قصيدة النثر، وحدها،

في صورتها التي تتحقق فيها سمات الومضة الشعرية: "وهي أيضا بمثابة ولادة شعرية لشكل يرفض الرتابة وينفض الأتربة، ويسعى إلى كسر هوية البيت والأبيات والتفعيلة وتعددها وتنوعها معا"[٤٥]وكأنه ليس هناك اتجاه في قصيدة النثر يندرج، مع غيره من الشعر العمودي والتفعيلي، تحت مسمى الومضة الشعرية، بل إن ما كتب من الومضة الشعرية في الإيقاع العروضي يصبح مجرد استثناء: "فهناك استثناءات من بعض الشعراء الذين حافظوا على الوزن في قصائد الومضة، مثل الشاعرين سعدي يوسف وأحمد مطر"[٤٦]على أننا يجب أن نفهم عبارات بعض النقاد في سياقها، فعندما يقول ناقد: "ليست كل قصيدة نثر هي قصيدة ومضة، على حين أن كل قصيدة ومضة هي قصيدة نثر قصيرة"[٤٧]فإن هذا يجب أن يفهم، مبدئيا، على أنه يأتي في سياق كتاب مخصص لقصيدة النثر، لا يهدف إلى تخصيص مصطلحه (قصيدة الومضة) بجنس قصيدة النثر، أو إلى مقارنة أخرى مع القصيدة العمودية أو التفعيلية؛ كما أن الاتجاه الغالب لدى النقاد الذين يدرسون الومضة الشعرية في الشعر الحديث عامة أو في ضوء قصيدة النثر خاصة نجد فيه إقرارا وإعلانا، بأن الومضة الشعرية، وتحت مصطلح (القصيدة الومضة) ذاته، تعني ما جاء منها على البنية الإيقاعية للشعر العمودي، أو التفعيلي، أو قصيدة النثر[٤٨]كما أنها قد تكون بنية مستقلة، أو تتمثل في إحدى الومضات الشعرية في بناء القصيدة[٤٩]

تعرض الكثير من الأبحاث لعوامل نشأة الومضة الشعرية في الشعر العربي المعاصر، فتتنوع المبررات المعاصرة، في متطلبات عصر السرعة، أو المؤثرات الأجنبية، أو آثار الفنون الحديثة كالسينما، أو المستحدثات التكنولوجية، وتطورات وسائل الاتصال:[٥٠]؛ وترجع أغلب الأبحاث البداية الحقيقية للومضة الشعرية إلى عز الدين المناصرة[٥١]للنموذجين اللذين قدمهما، عام أربعة وستين من القرن السابق(توقيعة، وتايكو تانكا)، ووفقا لرؤية علي الشرع فإن أدونيس يكون قد سبق في شعره، إلى هذه الظاهرة في القرن الماضي "ابتداء من أواخر الأربعينات"[٥٢]ولكن سيبقى القصد إلى الظاهرة، ووضع مصطلح لها، أساسا لتحديد السبق، وهنا ستبرز تجربة صلاح جاهين، مع مصطلح الرباعيات، القديم، المتجدد؛ ولعله أحد الآثار، إن لم تكن بعض نصوصه، هي ذاتها الممثلة لبداية شيوع الاتجاه إلى الومضة الشعرية في الشعر العربي الحديث، من قبل شاعر للهجة العامية لا الفصحى؛ ففي عام ثلاثة وستين من القرن الماضي، أصدر صلاح جاهين رباعياته في ديوان، وصفه يحيى حقي: "الديوان الصغير الحجم القوي الأثر كأنه (قنبلة يدوية)"[٥٣]وقد كان جاهين ينشر رباعياته، قبل ذلك، أسبوعيا في مجلة صباح الخير، منذ عام تسعة وخمسين[٥٤]ولا أحد يجهل شهرة رباعياته، منذ بدايات نشرها في مجلة صباح الخير، وتداولها، وآثارها، بين المثقفين، والعامة[٥٥]لعله استوحى فكرتها من رباعيات الخيام التي ترجمها أدباء من قبل، على رأسهم أحمد رامي، وتغنت أم كلثوم ببعض مقاطع منها[٥٦]وإذا كانت رباعيات جاهين ذات القافية العرجاء لها بنية خارجية محددة غالبا، فإن (الهايكو والتانكا)، في أصلهما، لهما بنية ملتزمة ثابتة، وإطار موضوعي رئيس يحكمهما[٥٧]وإذا كنا نتحدث عن تعطيل معامل الوزن في قصيدة النثر فإن القافية العرجاء تثبت إمكانات توظيف البنى شبه التقليدية في تحقيق الدهشة الفنية والمفاجأة، وفق "توزيع المحتوى الداخلي للرباعية على النحو الذي يحدث الأثر الفني المنشود"[٥٨]ولنتأمل تعليل يحيى حقي إعجابه بالرباعيات: "لأنها تعين على نفي الفضول وعلى التحرر من أسر القافية، فتجيء كل رباعية بمثابة الومضة المتألقة، أو بمثابة الحجر الكريم قيمته في اختصاره إلى قلبه وصقله لا في كبر حجمه."[٥٩]لا نلتقط الوصف بلفظ (الومضة) فقط، بل نلفت إلى إشارته الواضحة للتكثيف؛ ولا ندعي أن صلاح جاهين حقق عناصر الومضة الشعرية في أغلب رباعياته، وقد يظهر بحث، يختص في هذا الأمر، نسبة تحقق هذه الصفات في الرباعيات؛ ولكن، وعلى سبيل التمثيل، فلننظر إلى عناصر التكثيف والمفارقة وتحقيق الدهشة والمفاجأة، في قوله:

"سَهّير لياللي وياما لفّيت وطُفت

وف ليله راجع في الضلام قمت شفت

الخوف . . كأنه كلب سـدّ الطـريق

وكنت عـاوز أقتـله . . بس خُفت

عجبي !!"[٦٠]

فنحن هنا أمام بنية شعرية سردية، تركز على ملامح الشخصية، في البيت الأول، لرجل محنك، اعتاد اقتحام الدروب في الليل، مع ملاحظة أن الليل في زمنه يمثل وحشة ومخاطر، تختلف عن ليل المدينة المعاصرة، ثم يُسرَد الحدث المأخوذ من لحظة هامشية من الحياة اليومية في تركيز شديد، يدعمه التصوير الموحي بارتفاع الصراع إلى قمته، ليحقق اللفظ الأخير، في الرباعية، عنصر المفارقة في الموقف؛ أما لفظة عجبي، فهي اللازمة البنائية الخاصة بجاهين، التي تدعونا إلى إعادة تأمل المشهد، واستيحاء الدلالات المفتوحة فيه؛ وبغض النظر عن مباشرة "عجبي" في الإشارة، إلا أنها سند أكيد على أن رباعيات جاهين كانت مؤسسة، عن قصد وتعمد، على تحقيق الدهشة والمفاجأة؛ ولعله من اللافت استغلال الفضاء الطباعي "بالنقطتين" في لحظة ظهور العقدة "الخوف . .."، وفي لحظة النهاية وإبراز المفارقة؛"[٦١]. . بس خفت"؛ ولا نرى فضولا في الصياغة، فالجمع بين " لفّيت وطُفت" وكذا بين " قمت شفت" لا يشير إلى تزيد لتحقيق الوزن أو القافية، قدر ما يوحي بتصوير واقعي للشخصية الشعبية، بمحاكاة الصياغة المناسبة لتعبيراتها الشائعة.

الهم والوهم في تداخل الأجناس:

تأجل تحديد المفهوم، الذي يأخذ به هذا البحث، للومضة الشعرية، ولكن هم الأخذ بمفهوم واحد، من عشرات المفاهيم، لا يقل عن هم تعددية مسميات المصطلح، ولعل هذا ما يعبر عنه أحد النقاد، بعد درس مصطلحاتها ومفاهيمها وسماتها بقوله: "إلا أننا- استنادا إلى استقراء ذلك المشهد واستخباره- نعترف بوجودها، لكننا نضفي على الوجود ما هي أهل له من (عدم الاستقرار) على شكل أو بنية مفهومية، بل حتى منظومة مصطلحية خاصة وقارة"[٢]فلا تختلف المسميات مع كل مصطلح، وحسب، وإنما تختلف بين أنصار المصطلح الواحد، تبعا للرغبة في التركيز على عنصر أو أكثر من العناصر التي يراها الناقد، أو الشاعر ذاته، واجبة الهيمنة لتتحقق الومضة الشعرية، وأحيانا يضع الناقد أو الشاعر عنصرا يرتبط بتجارب، أو رؤى خاصة، لشاعر، أو لاتجاه فني، وهو ذاته ما يفسر تعدد مسميات المصطلح؛ وربما يكون التقاط السمات المطردة في أغلب التعريفات خير وسيلة للتعامل مع هذا الأمر، شريطة الانتباه إلى أن أي عنصر أو سمة، لا يقوم منفردا بتمييز للومضة الشعرية، فهناك دائما شرط آخر أو أكثر؛ وقد تعرضنا لعدة مفاهيم، في متن البحث، وهوامشه، فيما قبل؛ أما المفهوم الذي نراه يتردد غالبا، فيرجع إلى أول كتاب تخصص في بحث هذا الاتجاه الشعري، ونصه: "قصيدة الدفقة الشعورية الواحدة التي تقوم على فكرة واحدة أو حالة واحدة يقوم عليها النص، تتكون من مفردات قليلة، وتتسم بالاختزالية، ولا يتعدى طول هذه القصيدة الجمل القليلة التي تتشكل بطريقة لماحة وسريعة"[٦٣].

لا نظن أن قيام النص على فكرة واحدة، أو حالة واحدة، يشير إلى الخصيصة المائزة للومضة الشعرية في معالجة الفكرة أو الحالة، فالأمر يرجع هنا إلى آلية النص في معالجة الفكرة، أو الحالة؛ وربما تكون (الدفقة الشعورية الواحدة) أنسب دلالة لما تعالجه الومضة الشعرية، بفرض أن الشاعر لا يخرج فيها إلى التوسع في معالجة تفصيلات، أو علائق، الحالة، أو الفكرة التي نبعت منها الدفقة، وإن جاز التشبيه، فهي أشبه بصرخة، أو هي عبارة عارضة، تخرج مكنون الانفعال، وتعطي إشارته، وهذه الدفقة الشعورية؛ أما قلة المفردات، والاختزال، وقلة الجمل، فمما عبرت عنه المفاهيم السابق ذكرها بالاقتصاد اللغوي، وضغط الصياغة، وهي محققات القصر الشديد في البنية السطحية، صوتيا، وإن تنصل من شرط القصر الشديد بعض النقاد؛[٦٤] وبعض الأدباء، إلا أنه ملمح مهيمن، وليس

أدل عليه من غلبة الشواهد، والنماذج التي يعرض لها النقاد، تحليلا، أو تمثيلا للومضة الشعرية، ومصاحباتها المصطلحية، مع مراعاة أنه لا يدل منفردا على الومضة الشعرية؟[٦٦] أما التشكل بطريقة لماحة وسريعة، فقد عبرت عنه التعريفات الواردة، قبل، بالتكثيف، وانفتاح الدلالات، مما قد توظف فيه آليات التصوير، والمفارقة.

لاحظنا قبل أن مصطلحي (القصيدة الغنائية) (القصيدة القصيرة) يردان ضمن المصطلحات الدالة على الومضة الشعرية، وأن ثانيهما أحد البدائل المتكررة بين المصطلحات الدالة عليها، وهو مصطلحها عند علي الشرع؛[٦٦] وتعرض هذا الناقد، وعدد كبير من النقاد لمناقشة مفهوم القصيدة القصيرة في مجال تميز الومضة الشعرية؛[٦٦] والحوار الرئيس في بعض هذه المناقشات يرجع باللوم على عز الدين إسماعيل، أو يسيء فهمه، لتصنيفه القصيدة المعاصرة إلى قصيرة وطويلة بناء على مفهوم هربرت ريد؛[٦٨] والواقع أن عز الدين إسماعيل انطلق من المشهد الشعري العربي المعاصر، فقد وجد في ضوء مفهوم ريد أن الشعر المعاصر، يدور في توجهين للمعالجة في القصيدة: "وبهذا يدخل التعقيد عنصرا أساسيا في طبيعة العمل الشعري الضخم أو القصيدة الطويلة، في حين أن البساطة والتحدد في العاطفة من طبيعة القصيدة الغنائية"؛[٦٩] وهو لا يعني أن الفكرة ذاتها معقدة، في القصيدة الطويلة، وإنما يعني أن مقاطع القصيدة، أو جملها الشعرية، تطلب جهدا لإدراك الفكرة التي تجمع علاقاتها المتفرقة ظاهريا، فهو تعقد في معالجة مكونات البناء الشعري للفكرة: "تجد فيها الخرافة والحقيقة والرمز..... ولكنها تتجمع في خلقها الجديد ليربط بينها برباط حيوي هو ما سماه ريد من قبل (الفكرة)"؛[٧٠] وقد يتحقق الطول والتعقيد بالبناء الدرامي؛[٧١] أما القصيدة القصيرة، فهي القصيدة الغنائية التي قد تتكون من مقاطع، أو جمل شعرية، وفي أي كم من هذه المقاطع، فإنها تتنوع حول مشاعر متجانسة، تخدم شعورا كليا واحدا، فقصيدة البياتي التي يمثل بها نموذجه، تتكون من ثمانية مقاطع مرقمة "هيكلها البنائي يتمثل في الشعور بالوحدة والضياع والبحث عن المرفأ وترقب الخلاص، وكلها مشاعر متجانسة، يتولد بعضها من بعض، وتصنع في مجموعها موقفا شعوريا موحدا"؛[٧٢] وهذا التصور، ليس مقصورا على هربرت ريد وحده؛[٧٣] وبعيدا عن هربرت ريد، فإن تصنيف الأجناس الشعرية، في ضوء المحاكاة، عبر مختلف عصور الأدب، إلى غنائي، ودرامي، وملحمي، ينتهي، في أفضل مراحله، خروجا عن عباءة نظرية المحاكاة، ورفضا للتجنيس الثلاثي، إلى أن القصيدة، بمختلف أنواعها، قد تعبر عن فكرة أو إحساس، وأنها ظلت، عبر عصور الأدب، في مقابلة مع تعددية الأصوات في الدراما، أو البنية السردية المعقدة للرواية والملحمة؛[٧٤] فمفهوم الطول ظل مرتبطا بالدراما أو بالبنية المعقدة للرواية والملحمة، ويكون القصر بالمقابل السمة الخاصة بالقصيدة الغنائية في مختلف أشكالها، وهذا الموقف يضعنا أمام أحد أمرين، أولهما أن نأخذ بالمفهوم العربي الذي لا تقل فيه القصيدة عن سبعة أبيات، أو بالغربي، الذي ظل يقابل، القصيدة بالبنى الدرامية، أو الطويلة المعقدة؛ وما يعنينا هنا هو أن هذا المفهوم للقصيدة القصيرة، أي الغنائية، بما يتضمنه من تعددية معالجة الإحساس العام، أو الفكرة، في تفصيلاتها، وكذا القصيدة الطويلة بحاجتها للامتداد المعقد؛ هذان يتعارضان تماما مع نداءات التوجه إلى الومضة الشعرية بدعوى أن "الثرثرة الشعرية هي فجيعة شعرنا العربي"؛[٧٥] ولأنها تجاري عصر السرعة، والتأثير النفسي للشاعر الذي يجعله يحاول "اكتناز أكثر الدلالات ضمن إطار ضيق وكلمات أقل"؛[٧٦] وأنها جاءت "لتعيد هذا الجمهور اللذين تعبوا من الإسهاب والسرد الخطابي واللذين لم يعد لديهم من الوقت ما يكفي لقراءة الأشعار الطويلة المملة إلى هذا الفن الجديد"؛[٧٧] فهي، من هذه الوجهة، توصف بأنها "القصيدة ذات العدد القليل من الأبيات"[٧٨] وإذا سلمنا، في (قصيدة النثر)، مع سوزان برنار بأنه لا وجود للقصيدة الطويلة، وأن المفهوم الكلاسيكي تحول منذ بداية القرن التاسع عشر: فبدلا من أن تكون القصيدة ذات اتساع معين، ستكون صفة الإيجاز ضرورية لها وحيوية"؛[٧٩] فإن ما تعرضه في (القصيدة الشكلية) و(القصيدة الإشراق)، لا يختلف عن معمارية القصيدة الغنائية القصيرة، متعددة المقاطع: "وهكذا سوف ننتهي بصيغتين: في الحالة الأولى بالقصيدة (الشكلية) أو (الدورية) المبنية على

التقسيم إلى مقاطع شعرية، وعلى التكرار والتنظيم الإيقاعي؛ وفي الحالة الثانية بـ (القصيدة الإشراق) التي تقطع الجسور مع كل أشكال المدة الزمنية: الزمان والمكان والاستنتاج المنطقي."؛[٨٠] فبافتراض تحقق التكثيف، وجميع اشتراطات الومضة الشعرية، فإنها ستكون هنا ممثلة في تلقي المقطع ذاته مستقلا، وهو ما ينطبق على أي مقطع يحقق سمات الومضة الشعرية في أي قصيدة، وهكذا يبقى مصطلح (القصيدة) يشير إلى مطولة في بنائها قياسا إلى مفهوم الومضة الشعرية.

ويعترض عباس الدده على محاولة خليل الموسى تجنب لفظ قصيدة، واصطلاحه بالومضة الشعرية؛[٨١] والحق أن موقف خليل الموسى، فيما يخص مسمى المصطلح، يعطي الومضة الشعرية خصوصيتها، وتفردها، وهو الموقف الذي اتخذه طه حسين، حين تحدث عن (الإبيجراما الشعرية): "وأول ما يمتاز به هذا الفن أنه شعر قصير، فإذا طال فهو قصيدة..."؛[٨٢] وهو موقف عز الدين المناصرة، في مصطلحه (التوقيعات)، وعز الدين إسماعيل في (الإبيجرام)؛ نعني المصطلح ذاته، لا توصيفه؛[٨٣] ومفهومه، لأن الوصف والمفهوم، يمكن النظر إليهما بحسبهما يتضمنان مفهوم القصيدة من جهة القصد، أو استيفاء المتطلب النصي في جنس الشعر، ولكنه يبقى توصيفا على جهة التجنيس الأدبي، لا خلطا في رمزية المصطلح؛ وليس هذا من قبيل النظر في مصطلحات التراث العربي القارة وحدها (القصيدة- المقطوعة- النتفة- البيت- الشطر....) ولا ما طرأ عليها من تجديدات، قد تكون قصرت مسماها على البنية الشكلية الخارجية، ولكنها نأت بنفسها عن الخلط في المصطلحات (المزدوجات- الرباعيات- المخمسات- الموشحات.....)؛ كما يمكن رؤيته عامة في الفصل بين مصطلحات القصيدة، وأجزائها، والفنون الشعرية المميزة: (Poem- Vers- Coplet- Epigram- Cinquain- Sonetto.....)؛[٨٤]

يتمسك بعض النقاد، لا الشعراء وحدهم، بمسمى القصيدة: "لم يعد مصطلح النص ملبيًا الحاجة الشعرية في تسمية القصيدة به، لكونه يناسب حقل النقد الأدبي بتنظيراته الفلسفية واتجاهاته الجمالية وتحديداته الأدبية، ثم بقي مصطلح القصيدة معتليًا عرش التسميات للأشكال الشعرية الحداثية فهناك قصيدة النثر وقصيدة الشعر والقصيدة الومضة والقصيدة الإضمامة والقصيدة العمود والقصيدة الممزوجة والقصيدة البسيطة والمركبة البناء والقصيدة الدرامية ..الخ."؛[٨٥] المسألة يجب أن تنأى عن هذا الصراع الذي يصر على إقحام لقب (القصيدة) في كل مصطلح لفن جديد، حتى أصبح للمصطلح المتداول في مدونات البحث التراثي، والمعاصر، لقبا جديدا (قصيدة الشعر)؛ ولا نبغي إخراج فن من جنس الشعر، أو رفض وصفه بالقصيدة؛ إننا بحاجة إلى الإبقاء على لقب الجنس العام بمنأى عن اصطلاحات الأجناس المتفرعة، وإلا صار البحث العلمي متعسرا في ضوء اصطلاح يستحضر أكثر من مفهوم في آن واحد، فالومضة الشعرية قد تبرز في مكون من بنية القصيدة، فيمثلها بيت أو بيتان، أو سطر شعري، أو مقطع، أو فقرة؛ فنحتاج لرمز محدد الإشارة في التحليل والنقاش.

الومضة الشعرية والتراث العربي:

نفى طه حسين أن تكون المقطوعة عند العرب ممثلة لمصطلحه "فهي لا تدل على هذا المعنى المحدود كما تدل عليه كلمة (إبيجرام)"؛[٨٦] وكانت أقرب نماذجه، عنده، في الأدب العربي محددة في المقطوعات ذات النهاية اللاذعة، والإيقاع السريع، والحرية الخارجة عن المألوف إلى الإفحاش في اللفظ وفي المعنى، وأما عن الشواهد المرجعية المتكررة "فاعمد إلى شعر بشار وحماد ومطيع وأصحابهم في البصرة والكوفة وبغداد"؛[٨٧] وبعدما تشكلت السمات العامة للومضة الشعرية، على اختلافات المسمى وبعض السمات، رأى أحمد درويش أن هناك مرجعيات أخرى في صور ابن الرومي الساخرة، وفي بعض نماذج شعراء الصوفية؛[٨٨] وقال نقاد آخرون: "إن الومضة الشعرية وإن تأثرت بمؤثرات في الأدب الأجنبية ولكن ليست نسخة من الشعر الياباني أو الإنجليزي بل هي إحياء أو إعادة صياغة لما نعرفه في

الشعر العربي القديم من المقطعات وامتزجت فيها الخصائص التراثية والعالمية."[٨٩] والتفتت ناقدة إلى أن النقاد العرب القدماء كانوا يشيدون بالبيت "انطلاقا من لمحة التكثيف المعنوي والاختصار اللفظي في توصيل المعنى.. وقد تكون هذه السمة أهم لمحة تنفرد بها القصيدة الومضة عن سائر الأشكال التعبيرية وتتمثل في تركيز القول وتكثيف الفكرة وإيحائية المرمى."[٩٠]

وكان خليفة محمد التليسي، قدم عام ١٩٩١م دراسة مفصلة، في درس الوجه المتناقض للهجوم على الشعر العربي القديم في الحركات النقدية في القرن الماضي حتى مرحلة شيوع الومضة الشعرية في الثمانينات، مع التركيز في الرد على موقف بعض شعراء الومضة الشعرية من الشعر العربي القديم "حين ينكر البعض عليه ميزاته المتفردة ويقومون بعملية استلاب ذاتي في نسبة الاتجاه إلى التكثيف والتركيز إلى التأثر بالاتجاهات الأدبية الغربية الحديثة"[٩١] وهو مؤلف قيم في بحث القضية من كل جوانبها، والسبق إلى جمع شواهد الومضة الشعرية في الشعر العربي القديم والمعاصر، ولكن هذا يقابله التحفظ في قبول مصطلح (قصيدة البيت الواحد) علما على البيت أو البيتين من القصيدة العربية حيث تتمثل الومضة الشعرية؛ فالقول بأن الجذور اللغوية لمصطلح القصيدة لا تعدو الإنشاد أو بلوغ القصد، وأن مفهومه الاصطلاحي "قد جاء أساسا من النظر للشعر كصنعة"[٩٢] هذا القول لا يعد سندا لإلغاء المصطلح أو إحداث خلط مربك في مفاهيم المصطلحات الأدبية والنقدية؛ فالبحث العلمي يبدأ عادة بالنظر في جذور المصطلح لتتبع الدلالات التي ربما تكون قد شكلته، أو أثرت في مفاهيمه الأولى، أما المصطلح نفسه فتحكمه دلالاته عند أهل الصنعة ذاتهم، عبر قرون متطاولة، ومئات الألوف من الدراسات القديمة والمعاصرة، فهو مفردة، ورمز ذو دلالة واضحة في التواصل العلمي، بل التواصل الإنساني، في النقد، والأدب، والحياة عامة. وقد استطاع أدونيس أن يتجاوز هذا الأمر، حينما قدم معالجة أخرى، تقرب من المنطلق ذاته، في الاختيارات الشعرية، لأبيات الومضة الشعرية في الشعر العربي القديم والوسيط، ويعدها أدونيس استكمالا لمشروعه السابق في (ديوان الشعر العربي) بأجزائه الأربعة: "هذه محاولة أخرى بناء سياق مشترك بين ماضي الشعر العربي وحاضره. تنهض هذه المحاولة على قاعدة البيت الواحد. وهو بيت يقوم على الفكرة- الومضة، أو الصورة- اللمحة، أو المعنى الصورة."[٩٣] فقد استطاع أدونيس الحفاظ على المصطلحات العلمية، فلقب الكتاب بـ (ديوان البيت الواحد في الشعر العربي)؛ فمصطلح (ديوان) يشير إلى المحتوى الشعري، وهو ألصق بمؤلفات الاختيارات الفنية، كما في ديوان الحماسة لأبي تمام؛ ومصطلح (البيت) باق على دلالته الاصطلاحية.

كان لدى العربي إدراك للوظيفة التي تؤديها مساحة البنية السطحية في النص، وهو ما تؤكده الرواية التي يوردها الصولي:" قيل لأبي عمرو بن العلاء: هل كانت العرب تطيل؟ قال: نعم ليسمع منها، قيل: فهل كانت توجز قال: نعم ليحفظ عنها."[٩٤] وكان من علامات البلاغة الجمع بين القدرة على الاختزال وضغط الصياغة، والاستفاضة في معالجة المعنى، فيقول ابن عبد ربه: "وسئل بعض الحكماء عن البلاغة فقال: مَن أخذ مَعاني كثيرة فأدّاها بألفاظ قليلة، وأخذ معاني قليلة فولّد منها لفظاً كثيراً، فهوِ بَليغ."[٩٥]

ولن نتعلق كثيرا بلفظة اللمحة التي تتكرر في باب الإشارة، والتي نراها واحدة من مصطلحات الومضة الشعرية، فهي لم تكن مصطلحا للقصيدة نفسها أو البيت، ولكن باب الإشارة ذاته يغطي الكثير من مواصفات الومضة الشعرية، يقول قدامة بن جعفر فيه: "وهو أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها"[٩٦] ويقول ابن رشيق: "والإشارة من غرائب الشعر وملحه، تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملاً ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"[٩٧] فليست الإشارة قاصرة على مفهوم الإيجاز، والاختزال، وضغط الصياغة، ولكن فنيتها تتمثل في تحقيق الدهشة الفنية، فهي تلمح وتلوح، بما لا يظهر مباشرة في سطح النص (ومعناه بعيد من ظاهره)، ووسائلها

الفنية الشعرية تتسع لتشمل الكثير من صور التعبير اللغوي المكثف، غير المباشر، منفتح الدلالة، من مثل: الإيماء، والتعريض، والتلويح، والكناية، والتمثيل، والرمز، والحذف، والتورية[٩٥]

فإذا كنا نذكر أن فنون البلاغة العربية القديمة، وتوجهاتها النقدية، كانت تنظر عادة في حدود صياغة البيت والبيتين؛ فهذا يعني أن شرائط الومضة الشعرية تندرج تحت مصطلح الإشارة؛ شريطة أن يكون هناك إحساس واحد أو فكرة محددة، أو حدث واحد مهيمن، ومسيطر في هذه المساحة المحدودة من الأبيات المستقلة، أو الممثلة لدفقة ما في القصيدة.

الومضة الشعرية في شعر أبي العتاهية:

يرى عبد الله التطاوي أن أبا العتاهية كان يطوع شعره لأداء مهمة الوعظ الذي يخاطب طبقة العامة: "مما دفعه إلى قصد تلك السهولة اللفظية بغية الوضوح وإفهام الجمهور، مع ما فيه من بساطة وتقريرية أداء، وتجنب للتصوير أو إعمال الخيال"[٩٩]ولعل هذه المقصدية غير الفنية، والوضوح، والتقريرية، والسهولة اللفظية، هي ذاتها التي دفعت أحمد درويش، إلى أن يطرح سؤالا تحفظيا، قبل أن يشير إلى تمثيل مقطعات أبي العتاهية القصيرة للومضة الشعرية، تحت مصطلح (الإبيجراما)؛[١٠٠]ولكن عبد الله التطاوي يفسر جانبا مهما في مجال اتهام مسلم بن الوليد لأبي العتاهية بالسطحية وبساطة الأداء: "فكانت المقارنة ظالمة من قبل مسلم لتغاير الموضوع من ناحية، ثم تباين الموقف بين جمهور العامة والوعظ، وبين عالم الخاصة والمديح من ناحية أخرى، وهو ما تتوجه المفارقة المؤكدة بين الموضوعين أصلا، بين الزهد والمدح."[١٠١]فالأمر مرده اختيار الشاعر المعالجة المناسبة، وطبيعة المتلقي، كما أن الأمر مرتبط بشخصيته شاعرا، دائم التفكر في الموت، "أو الانشغال المستمر بقضية المصير"[١٠٢]وهو ما يتأكد من قول محمد مصطفى هدارة: "والحقيقة التي أستخلصها من شعر أبي العتاهية أن مدار شعره الإنسان"[١٠٣]وليس هذا ادعاء بأن الموضوعات المعالجة الجليلة، أو اشتمالها على فلسفة، هي ضمانات للشعر نفسه، ولكن هذا بعد آخر، يتعلق بوجود رؤية لدى الشاعر، تعبر عنها تجربة شعرية، تتخير معالجة فنية تناسب طبيعة جمهورها، وقد تحمل خلف بساطتها ووضوحها دلالات مفتوحة، وبخاصة، ونحن أمام شاعر، على كل ما نعرفه عن بساطته، إلا أنه يحمل سمات التمرد الفني، هذا التمرد الذي خالف به شعراء الطبقة الراقية إلى جمهور العامة من جهة، وتجرأ به من جهة أخرى في إحياء أوزان موسيقية لم يكتب فيها القدماء، أو تحوير أوزان أخرى في حدود دوائر الخليل الخمس، أو نزع به قيود القافية الموحدة، أو تعمد التضمين؛[١٠٤]متحديا لكل ما يقف أمام ما يراه مناسبا لتجربته الفنية.

الومضة الشعرية في مقطعات أبي العتاهية:

إن اختيار البحث في ومضات أبي العتاهية يتوخى، في جانب منه، النظر في إشكالية عرضت في مواضع عدة منه، حول مدى تمثيل المقطعات لنموذج الومضة الشعرية في الشعر العربي القديم؛ مع إرادة الابتعاد عن نموذج بشار بن برد، وأقرانه في مذهبهم الشعري، حتى لا يرتبط الأمر بالنموذج التقليدي الأول لمصطلح (الإبيجرام) وحده، ويبدو أن الأمر يجب أن يحدد، أولا، فيما إذا كنا نتحدث عن المقطعات في صورتها العامة التي قد تصل إلى الأبيات السبعة؛[١٠٥]أم أننا نحدده في المقطعات حينما توصف بالقصيرة؛[١٠٦]ولعل التقيد بتحديده في المقطعات القصيرة يكون أقرب تمثيلا لإحدى السمات الأساسية في الومضة الشعرية، وهي سمة القِصر، التي يمكن وصفها، بإحدى السمات العليا التي تميز الومضة الشعرية.[١٠٧]

يحفل ديوان أبي العتاهية بالمقطعات القصيرة التي لا تتجاوز الأبيات الثلاثة، أو الأربعة، ولكن الواقع أن ما يمكن عد المقطعة، في جملتها، ومضة شعرية واحدة، نادر في ديوانه؛ وهي حالة ليست خاصة به، لأن ما زاد على

بيتين سيخرج بالشاعر إلى تفصيلات تذهب بجانب من التكثيف، وهو الخاص بالتركيز على البؤرة الواحدة، ولعل هذا ما دعا نقاد العراق، في عصرنا، إلى أن يطلقوا مصطلح، العمود الومضة، على هذه النماذج التي تقرب من نموذج المقطعة العربية القديمة[١٠٨]

نجد شواهد تشير إلى أن أبا العتاهية يمكن أن يكون قريبا في مقطعاته القصيرة من الومضة الشعرية ولكن أغلبها في زيادات ديوانه، بتحقيق شكري فيصل، ومنها هذه الأبيات، التي تحمل ملامح سردية تمسك ببنائها، وهي تركز على حالة ولحظة واحدة، وتنتهي بطرفة مدهشة لصورة هذا المحب المستعبد الذي لا حيلة له إلا مباركة هلاكه:

لَجَّت عُتَيبَةُ في هَجري فَقُلتُ لَهـــا تَبارَكَ اللَهُ ما أَجفـــاكِ يـــا مَلَكَـــه
إِن كُنتِ أَزمَعتِ يا سُؤلي وَيا أَمَلـي حَقّاً عَلى عَبدكِ المِسكينِ بِالهَلَكَـــه
فَقَد رَضيتُ بِما أَصبَحتِ راضِيَةً ها قَد هَلَكتُ عَلى اِسمِ اللَهِ وَالبَرَكَه[١٠٩]

ومنها المقطعة التالية، التي يتحرر فيها من القافية، ويستبدل بها موسيقى التجانس اللفظي، والتوازن بين الجمل القصيرة المتتابعة والمتوازية عبر الأبيات، في ضغط وتلاحق للصياغات التركيبية، المناسبة للحالة العبثية التي يحاول تصويرها؛ والتي يبنيها على أساس من العرض المتقاطع السريع لصور التقلب في حياة الإنسان العبثية، شغفا وضيقا، مرضا وصحة، في ظل حقيقة الموت:

بَينا الفَتى مَرِحُ الخُطى فَرِحاً بِهـا يُسقى لَهُ إِذ قيلَ قَد مَرِضَ الفَتى
إِذ قيلَ باتَ بِلَيلَةٍ مـــا باتَهـــا إِذ قيلَ أَصبَحَ مُثخَناً مـــا يُرتَجى
إِذ قيلَ أَمسى شاخِصاً وَمُوَجَّهاً وَمُعَلَّلاً إِذ قيلَ حَلَّ بِهِ الرَدى[١١٠]

ولكن كثيرا، من مثل هذه الشواهد، قد لا يمكننا الاستناد إليها في تمثيل الظاهرة في مقطعاته، للاختلاف حول توثيقها؛ فبعضها قد ينسب له ولغيره، مع اختلاف في الرواية، وترتيب الأبيات، كما في الأبيات التالية:

أَبيتُ مُسَهَّداً قَلِقاً وِســادي أُرَوِّحُ بِالدُمـــوعِ عَنِ الفُـــؤادِ
فِراقُكَ كانَ آخِرَ عَهدِ نَومـي وَأَوَّلَ عَهـــدِ عَيني بِالسُهـــادِ
فَلَم أَرَ مِثلَ ما سُلِبَتهُ نَفسي وَما رَجَعَت بِهِ مِن سوءِ زادِ[١١١]

فهذه الأبيات نجدها في ديوان العباس بن الأحنف[١١٢]مع اختلاف في الترتيب، واستبدال لبعض الألفاظ، أو وضع للفظ من الحشو موضع القافية؛ وهذه سمة متكررة في الكثير من دواوين الشعراء، الذين لم نصل إلى مخطوطة تضم كل شعرهم، وهي تزداد مع أبي العتاهية، الذي كان وفير الإنتاج، والذي كان يفاخر بأنه إن أراد أن يقول ألف بيت في اليوم لفعل، ويقول: "ما هو إلا أن أضع قنينتي بين يدي حتى أقول ما شئت"[١١٣]كما تدخل بعض رواة شعره، وجامعوه، بالمحو والتجاهل، لما قاله في غير غرض الزهد؛ وسنحاول تجنب مثل هذه الأشعار المختلف عليها، حتى تكون الشواهد ممثلة للظاهرة في شعره الموثق له.

هناك حالات أخرى تكون المقطعة، من الثابت له في المصادر، ثم يكون الخلاف حول ما إذا كانت منفردة فعلا، أم تشكل جزءا من قصيدة، أو مقطعة أكبر من شعره، كما في هذا المقطعة القصيرة:

يَقولُ أُناسٌ لَو نَعَـتَّ لَنـا الهَوى وَوَاللَهِ ما أَدري لَهُـم كَيـفَ أَنعَتُ
سَقامٌ عَلى جِسمـي كَثيرٌ مُوَسَّـعٌ وَنَومٌ عَلى عَيني قَليـــلٌ مُفَـــوَّتُ
إِذا اِشتَدَّ ما بي كانَ أَفضَلُ حيلَتي لَهُ وَضعَ كَفّي فَوقَ خَدّي وَأَسكُتُ[١١٤]

فسواء نظرنا إلى الاقتراب من نمط الومضة الشعرية في جملة الأبيات، أو نظرنا إلى تمثلها في البيت الثالث؛ فإن الرؤية تتغير حين نجد هذه المقطعة، لأبي العتاهية، تزيد ثلاثة أبيات أخرى، بعد السابقة، في رواية ترد في (نور القبس...) عن دماذ غلام أبي عبيدة، لتصبح ستة أبيات؛ والثلاثة الباقية هي:

وأنْضَجُ وَجْهَ الأرض طَورًا بعَبْرتي وأَقْرَعُها طَورًا بظُفْـــرِي وأَنْكُـــتُ
أما رَحِمَتْنِي يومَ وَلَّتْ وأَسْرَعَـتْ وقـد تركتْنـــــي قائماً أَتَلفَّـــتُ
أُقلِّبُ طَرْفِي أن أَراها فـلا أرَى وأَحلُبُ عَيني ماءَهـــا وأصوّتُ[١١٥]

والبيتان الأخيران، في رواية دماذ، يُذكران في الديوان مستقلين، في الفقرة السابقة، للأبيات التي ذكرناها قبل؛ ولكن، وبعد رواية دماذ، نجدهما آخر بيتين في المقطعة الكاملة؛ ولا يلفتنا في المقطعة، في صورتها الجديدة الطويلة نسبيا، تبدد فكرة الومضة المستقلة في هذه المقطعة تماما، أو هذا التوزيع الجديد لمواضع الومضات الشعرية فيها، قدر ما تلفتنا هذه الومضة الشعرية التي تبرز في آخر بيتين، في ختام فني يثبت أن النهاية المدهشة ليست سمة مميزة للومضة الشعرية وحدها، وإنما هي سمة يحققها الشعر الحق في أي قالب، أو نموذج لبنيته.

في هذه الومضة الشعرية، في آخر بيتين، يزداد توظيف الصياغة المضغوطة ، ويظهر التكثيف، وتُعتمد الإيحاءات النفسية الممتدة، ففي الصياغة المضغوطة، نجد اللغة الشاعرية تجمع حشدا من الأحداث المتلاحقة المتصارعة في تقابلها، فهي/ المحبوبة: ما رحمته، وولت، وأسرعت في البعد، فتركته في المقابل، مستمرا في شخوصه: واقفا، يتلفت، يقلب الطرف في المدى، تتعلق أمانيه برؤيتها فتقابل الأمنية بنفي مستمر لرؤية مسكوت عن متعلقها، فإن لم تكن هي التي تُرى فلا شيء في الحياة يُرى، فتتحول العين التي لم تعد تؤدي وظيفة الرؤية إلى ضرع يحلبه الشاعر، استجداء لدموع لن تجري وحدها لتهدئ هذا الاضطراب الصاخب في سائر أعضائه؛ ليأتي دور جهازه الكلامي، الذي يتجاوب مع كل هذه الأفعال التي توحي باضطراب وتوتر، لا تناسبه ألفاظ اللغة، ولا يصلح له إلا أن تخرج ذبذبات التصويت المضطربة.

وبغض النظر عن هذا التحليل لمجموع الأفعال المتقابلة، فلننظر إلى الصياغة التي تحد أفعال المحبوبة، المنتهية مُضيا، قبل منتصف الشطر الثاني لأول البيتين؛ فتركها له (تركتني)، وأثره فيه (قائما)، يقتسمان الوحدة العروضية (مفاعيلن) ليكون جزء من مسافتها الزمنية، وما تبقى من تفعيلتي عروض هذا البيت، وجميع التالي، وحتى لحظة تصويته، من نصيب ردود انفعالاته، وصور اضطرابه الجسدي والنفسي؛ إضافة إلى أن شخص الشاعر/ المحب، نفسه، كان حاضرا، بالضمير معمول الفعل، في المساحة الزمنية التي احتلتها أفعال المحبوبة، في بدايتها (فما رحمتني) ثم في نهايتها (تركتني)، التي تشتبك عروضيا مع (قائما) بلا فرصة لوقفة للتنفس أو الارتياح بين أفعال المحبوبة واستجاباته النفسية؛ فهناك إذن، تركيز على جانب واحد من الحالة، وهو الخاص بوقع الحدث وآثاره على المحب، وما كانت الصورة المقابلة عن المحبوبة الجاحدة إلا الحدث الجانبي الذي يعرض من زاوية رؤية المحب لحظة الهجر الأخير.

أما درجة الكثافة بوصفها "إسقاط محددات التعبير على نمو محددات المضمون وبالعكس"[١١٦]فلم تكن هنا نتاج انزياحات العلاقات الإسنادية الخارجة عن السنن اللغوية ذاتها، أو الانتهاكات اللغوية، أو التصوير البياني، ولكن اللغة الشاعرة التي صنعت هذا التفاعل بين الأفعال والاستجابات، ووظفت المسافات الإيقاعية، وصيغ الأزمنة... هذه اللغة خلقت صورة واحدة مركبة متداخلة من عالم تضطرب فيه جميع الجوارح لتوحي بلحظة انفعال واحدة، خلقتها هذه الصورة دون أن تلجأ إلى أفعال مباشرة في دلالاتها/ أحزن، أضطرب، أضيق بالحياة.... لتبقى هذه الصورة في نفس المتلقي موحية باستمرارها بعد آخر صوت يرن في أذنه (أصوت).

وكانت إمكانات التركيز على علاقات التقابل بين أفعال المحبوبة، وردود أفعال المحب، تسمح للمفارقة اللغوية أن تتجلى في العلاقات الدلالية، ولكن المفارقة تجلت في هذه الومضة الشعرية في صورة مفارقة الموقف التي نراها في البنى الدرامية[١٧] فالشاعر يستجدي الرحمة من هذه المحبوبة، (أما رحمتي) وهي ذاتها ما قابلت استجداءه بهجر مباغت مسرع أدى به إلى هذه الحالة التي صورتها هذه الومضة الشعرية.

الدهشة التي تنتهي بها الومضة الشعرية، هنا، فن لغة الشعر/ تقنياته الفنية، لا تستند إلى علاقة فلسفية معقدة، ولا تتوخى غموضا، ولا تتركنا أمام مقصدية الدلالات الفكرية المفتوحة، إنها تتركنا أمام صورة اللحظة القصيرة، ومؤثراتها الصوتية، وآثارها النفسية الممتدة، من أثر فنية الشعر ذاته.

شغلتنا الومضة الشعرية في البيتين الأخيرين عن تتبع البناء العام لهذه المقطعة في جملة أبياتها الستة، التي نراها توافق كثيرا من بناء مقطعات أبي العتاهية التي سنعرض لها؛ وفي هذه المقطعة سنجد أن البيت الأول يمثل بنية كاملة نحويا، ودلاليا، وشعريا، وهو يشكل ومضة شعرية مستقلة، بصياغة مضغوطة، ودلالات مفتوحة تترك للقارئ ملء فراغات الإيحاء الذي يتركه له عجز النعت اللغوي عن تحديد ماهية الهوى وآثاره في المحبين، أهو سعادة، أم حزن، أهو مرتبط بأوصاف مادية، أم بمشاعر وانفعالات....؛ ولمتلق آخر أن يرى في جملة البيتين، الأول والثاني، ومضة شعرية، يحاول فيها المحب أن ينعت الهوى، فيتركز من وقع تجربة الشاعر المحب في اعتلال الجسد، وانعدام النوم، وهي رؤية أخرى، ومعالجة أخرى حددت جانبا من مواصفات الهوى التي كانت مطلقة في البيت الأول، إلا أنها هنا تبقى متسعة الإيحاءات بالصياغة المضغوطة التي تترك للمتلقي تخيل ألوان هذا السقام، وآثاره، وتصور حالة الأرق الدائم، والنوم الذي يفوت العين.

وإذا أفردنا البيت الثالث للتلقي، فإن جميع عناصر بناء النص الشعري المكتمل الشروط النحوية والدلالية والشعرية متحققة فيه، وكذا العناصر الرئيسة للومضة الشعرية، ويكون البيتان السابقان، سياقا لتلقي هذا البيت، إذا كانا حاضرين في النص، أو في ذهن المتلقي، لتظهر هذه الصورة الموحية لمحب عجز عن الحيلة، فوضع الخد على الكف، كما يحدث لأي مهموم عاجز، ثم تأتي اللغة لتوحي بكل دلالات العجز حين تصمت (وأصمت)؛ ولكن لمعترض أن يقول بأن البيت الرابع، الذي أضافته رواية دماذ، واستقلت به، يبدأ بحرف صريح في دلالته على العطف، وعلى اقترانه بالبيت السابق، واستكماله للصورة فيه، وهنا نكون أمام ومضة جديدة، لم تفقد سمة التركيز على بؤرة واحدة، هي صورة هذا المحب العاجز عن الحيلة، الذي لا يملك لغة لفظية تعبر عن حاله، فيروي الأرض تحته من دموعه، وهو ينكتها بظفره في حركة لا إرادية، توحي بعبثية الموقف؛ أما عن الومضة الشعرية في البيتين الأخيرين، فلا شك أنه سيكون لها وقع، وفاعلية أشد، في رواية الديوان، التي يستقل فيها البيتان، وتنفرد الومضة الشعرية فيهما، خالية من أي شواغل سياقية أخرى، وهي مع كل هذا تبدو، في بنية هذه المقطعة، مستقلة بذاتها في تمثيل نموذجها الفني الناجح بكافة خصائصه الفنية الأساسية، المجمع عليها.

كل هذه الافتراضات، في التحليل، قد يستنكرها رفض تفتيت النص الكامل للمقطعة في بنيته الكلية، بهدف تصيد ومضات شعرية مفترضة؛ وليس إثبات هذه الخصيصة في مقطعات أبي العتاهية بالأمر الواجب للإقرار بسبق مفترض للشاعر القديم، ولكن هذه هي الحقيقة التي تطالعنا في أغلب مقطعاته؛ فهناك إحساس عام يغلف هذه المقطعة في جملتها، وهو يُبنى في صورة أقرب إلى القصيدة القصيرة الحديثة التي تتكون من عدد من المقطوعات الشعرية التي يجمعها إحساس ما، أو تدور حول حالة واحدة، ولكن المقطوعات تدور دورات مختلفة حول المعنى العام، ليستكمل الإحساس العام في نهاية تلقي القصيدة؛ فالمقطعة، في جملتها، أقرب إلى واحد من نماذج القصيدة القصيرة المعاصرة، التي ينفرد مقطع منها أحيانا للمتلقي متجليا بومضته الشعرية اللافتة.

إن هذه الطريقة في بناء المقطعات، سمة قد لا تكون خاصة بأبي العتاهية بين شعراء عصره، أو كثير من الشعراء القدماء، وهو أمر يتطلب بحثا مستقلا؛ وفي حالة أبي العتاهية، فإن الأمور واضحة؛ وترتبط بمحاولته تحقيق الأمرين معا، إرضاء ذاته الشاعرة، وإضفاء التفصيلات الشعرية التي تجعله قريبا من الوضوح والفهم لطبقة العوام، التي كان يستهدفها في شعره؛ فالرجل كان يعالج الفكرة، والمعنى، عدة معالجات في النص الواحد، ولهذا قد يبدو مناقضا لنفسه، حين يدعو للإيجاز؛ فيقول:

يَخوضُ أُناسٌ في الكَـــلامِ لِيوجِـــزوا وَلَلصَمتُ في بَعـــضِ الأَحايِنِ أَوجَزُ
إِذا كُنتَ عَن أَن تُحسِنَ الصَمتَ عاجِزاً فَأَنتَ عَنِ الإِبلاغِ في القَولِ أَعجَزُ[١١٨]

تلك خصيصته التي لا يستطيع التخلي عنها؛ ففي الموقف الذي يدعو فيه إلى الإيجاز، ويعيب من لا يوجز، نراه هو ذاته يطنب، فيعالج المعنى ذاته في بيتين، كل بيت منهما، يمثل نصا مكتملا، وكان أي منهما كافيا بالدلالة التامة على المعنى الذي يدعو إليه.

وقد وقف خليفة التليسي أمام مثل هذه الظاهرة من قبل، وهو يعلل للأبيات التي تمثل الومضة الشعرية في الشعر العربي القديم، من منطلق أن الشاعر العربي كان أحيانا يتعرض لضغوط خارجية في بناء القصيدة، إرضاء للحكام، أو للقبيلة، أو المفاهيم الاجتماعية "وقد اضطرته هذه الضغوط إلى تهريب ذاته في دائرة صغرى ضمن هذه الدوائر العديدة في القصيدة وهي في الغالب الدائرة الهامة التي خلدت ووقع التركيز عليها في الاختيارات لأنها تمثل تجربة الشاعر ووجدانه الحقيقي وموقفه من الحياة."[١١٩]والحال هنا مع أبي العتاهية، لا تختلف عن هذا التفسير كثيرا، فأبو العتاهية يعبر عن نفسه وفنه، وفي الوقت ذاته، يفسر ويوضح، ويلجأ إلى المباشرة كثيرا، إرضاء لجمهوره، ولكن الومضات الشعرية تبرز عنده واضحة جلية، لأنه كان يبني مقطعاته، وأغلب شعره، في صورة أبيات يجمعها موضوع أو انفعال، ويستقل كل منها ببنائه النحوي، والدلالي، والشعري، وأحيانا تتدخل عوامل الربط اللغوي لتربط بيتين، أو أكثر، بل إن أدوات الربط كانت تبدو، أحيانا، محيدة الأثر عن فاعليتها في التماسك النصي، ليبدو كل بيت، من المقطعة، ومضة شعرية مستقلة، كما في هذه المقطعة:

بَكيتُ عَلى الشَبابِ بِدَمعِ عَيني فَلَم يُغنِ البُكـاءُ وَلا النَحيـبُ
فَيا أَسَفا أَسِفتُ عَلـى شَبابٍ نَعاهُ الشَـيبُ وَالرَأسُ الخَضيبُ
عَرِيتُ مِنَ الشَبابِ وَكانَ غَضّاً كَما يَعرى مِنَ الوَرَقِ القَضيـبُ
فَيا لَيتَ الشَبابَ يَعـودُ يَوماً فَأُخبِرُهُ بِمـا صَـنَعَ المَشيـــبُ[١٢٠]

فالفاء، في بداية البيتين الثاني والرابع، تبدو فارغة من فاعلية الحبك؛[١٢١]فهي توحي بالاستئناف، الذي قد يبدأ به كثير من الشعراء قصائدهم، لإضفاء شعور بامتداد زمني سابق للمعنى والحدث الذي تعالجه القصيدة، الأبيات يجمعها موضوع واحد هو موقف الهرم الذي يذكر ما كان في شبابه آسفا لما آل إليه حاله من الضعف والوهن بعد القوة والنضارة، وشعور واحد هو الحزن، والحلم المستحيل بأن يعود العمر ليسترجع صباه ونضارته؛ وكل بيت يعالج الحالة، معالجة شعرية، منفردا، كأنه مقطع مستقل كما في الكثير من القصائد القصيرة المعاصرة، وكل منها، يقوم على ضغط واكتناز للصياغة، وتركيز على ملمح من الحالة في زاوية من زواياها النفسية والفكرية، ولكل منها آليته في التصوير الموحي، وخلق علاقات شعرية بالانزياح اللغوي في علاقات الألفاظ، وكل منها يقوم على مفارقة تصنعها المقابلة بين الواقع والحلم المستحيل، أو بين ما كان وما هو قائم؛ فنحن في البيت الأول أمام صورة ترسمها الصياغة الشعرية لرجل يبكي في الشطر الأول، استرضاء واستجداء لتخفيف الحزن على ميت أو فقيد، ولهذا يبدأ الشطر الثاني بالنتيجة السلبية التي ترتبت على البكاء (فلم يغن)، وتزيد الصياغة محاولة أخرى مدهشة بعد

فشل البكاء، ففي نهاية البيت يظهر النحيب فجأة، ليستدعي إعادة الصياغة التي ذكرت مع البكاء، وسُكت عنها معه، ليتجلى ضغط للصياغة، وتضعيف للطاقة الأدائية[١٢٢] من ملامح الومضة الشعرية، ليؤكدها مع غيره من الملامح الأساسية التي برزت لنا في هذا البيت؛ ويأتي البيت الثاني بومضة شعرية ثانية، تبدأ باستغاثة تأوهية منسبكة مع الإخبار القولي بالأسف على شباب، نراه يظهر في الصورة ميتا ، منكرا في الصياغة اللفظية، لابتعاده، ويظهر الشيب والخضاب في الرأس مع الناعين له، وهما يعلنان عن وجودهما الطاغي ومثولهما القار، عبر تعريفهما، مقابل المنعي النكرة، إظهارا لتلك المفارقة العبثية، التي على الشاعر أن يتقبل فيها الحياة مع هذين؛ ثم يأتي البيت الثالث بصورة أخرى يصبح فيها الشاعر عودا فقد أوراقه الغضة، وهو ما يوحي بأنه يجب أن يقطع بعد أن صار جافا عاريا لا نفع له، فالمسكوت عنه هنا الموت الواجب لمثله، تشير اللغة إليه ولا تصرح به، تفجره في المفارقة التي يشير فيها السطح الظاهر إلى معان، ودلالات أخرى بعيدة في عمقه؛ أما البيت الأخير، فلا حاجة لأي تحليل نقدي له، لأنه لن يستطيع أن يوجد دلالة على تحقيقه لكل عناصر نجاح الومضة الشعرية، من إثباته وجوده لسانا لحال كل من يمر بهذه التجربة، فبعد مئات السنين مازال حيا يتردد ملفوظا، أو يرن صداه بصياغته ذاتها، وإيحاءاته ذاتها، في مخيلة كل عامي وكل مثقف، حتى صار كالمعنى المبتذل، وربما نسينا أن ننظر في بنيته الشعرية التي خلدته، الأمر ليس في مجرد دلالة يعبر عنها، أو حكمة يختزنها، فقد قال الشعراء والأدباء عبر هذه القرون ملايين العبارات القصيرة، والحكم المقتضبة، في المعنى ذاته، بل إن للبيت ثلاثة صواحب أخرى تألقت في الإيماض، والإيحاء، وربما صاحبته حضورا في محفوظ بعض من الطبقة المثقفة، ولكن هذا البيت وحده يخترق الزمن، ويجتاز كل مدارس الأدب، والتطوير، والحداثة، ليحيى بفنه البسيط في نداء التمني المستحيل، الذي يسترجع طيف الشباب وأيامه، فهو الوحيد الذي يمكن أن يفهم معاناة الهرم الوهن، وهو يشكو له فعل المشيب، هذا الفعل الذي جاء معموله/ أفعاله ونتائجها، مسكوتا عنه، ليحمله كل متلق بحاله ومآله وألوان معاناته، في هذه الصياغة المضغوطة حقا إلى حد الانفجار، وهذا التكثيف الذي لا يكشف عن وجوده إلا لمن يتأمل التصوير والصياغة والانزياحات التي تخدعنا حين تبدو كأنها لم تخرج عن الصياغة العامة الدارجة.

وقريب من المقطعة السابقة في المعنى العام، قوله:

لَهفي عَلى وُرقِ الشَباب وَغُصونِهِ الخُضرِ الرِطاب
ذَهَبَ الشَبابُ وَبانَ عَن ني غَيرَ مُنتَظَـرِ الإِيـاب
فَلَأَبكِيَنَّ عَلـى الشَبـا بِ وَطيبِ أَيّامِ التَصـاب
وَلَأَبكِيَنَّ مِـنَ البِلـى وَلَأَبكِيَنَّ مِـنَ الخِضـاب
إِنّي لَأَمـلُ أَن أُخَلـ لى وَالمَنِيَّةُ في طِلاب[١٢٣]

حرفا العطف في البيت الرابع، وحدهما، يقومان بفاعلية الحبك، في هذه المقطعة، أما الفاء، في أول البيت الثالث، فتوحي بالاستئناف؛ فكل بيت يقترب من تحقيق ومضة شعرية مستقلة، ولكن الومضة الشعرية الفعلية، تتركز في البيت الأخير وحده، الذي ينتهي، صياغة لفظية، في اللحظة الشعرية المناسبة، محققا النهاية المفتوحة، لصورة متحركة سريعة أمام الأعين، ترسمها صياغة مضغوطة حد الانفجار حقا، لرجل يلهث أملا في الخلود، والموت عدو يترصده.

ومن شواهد مقطعاته الأخرى التي تتعدد فيها الومضات الشعرية:

أَرى المَوتَ لي حَيثُ اعتَمَدتُ كَمينا فَأَصبَحتُ مَهموماً هُناكَ حَزينا
سَيُلحِقُني حادي المَنايا بِمَن مَضى أَخَذتُ شِمالاً أَو أَخَذتُ يَمينـا

يَقينُ الفَتى بِالمَوتِ شَكٌّ وَشَكُّهُ يَقينٌ وَلَكِـن لا يَـــراهُ يَقينـــا
عَلَينا عُيـونٌ لِلمُنونِ خَفِيَّـــةٌ تَدِبُّ دَبيباً بِالمَنِيَّـــــةِ فينـــا
وَما زالَتِ الدُنيا تُقَلِّبُ أَهلَهـــا فَتَجعَلُ ذا غَثّا وَذاكَ سَمينا[١٢٤]

كل بيت هنا يستقل بومضة شعرية، وعلى الرغم من أن جميعها تخدم المعنى العام للمقطعة، وتدور فيه ولا تخرج عنه، دون أن يتغير مغزاها إذا أفردت، إلا أن الومضة الشعرية الأخيرة، تمثل رؤية أخرى للموقف، وهي تبدو تعليقا على التجربة في المقطعة، وليست تلخيصا، أو إجمالا فنيا، كما يحدث في الكثير من مقطعات أخرى، وعلى الرغم من أنه يمكن تجاهل فاعلية الحبك بحرف (الواو) في بداية هذا البيت، إلا أن مغزى الومضة الشعرية، في البيت، سيأخذ بعدا آخر، يركز على صراعات الحياة، وتقلباتها ذاتها، لا ما أراده الشاعر، في سياق الأبيات، من نسيان الناس أمر الموت في ظل هذه التقلبات، وستكون لنا وقفة مع هذه الإشكالية.

وربما تأتي أبيات المقطعة تترابط في بنيتها الكلية عبر السبك المعجمي بين ألفاظ أبياتها جملة، أو تفعيل التوازي النحوي والعروضي عبر الأبيات[١٢٥]ولكن تظل البنية الشعرية والدلالية والنحوية، لكل بيت، مكتملة منفردة قابلة للتعبير عن حالتها الشعرية، فينفرد البيت الأخير، أو عدد من الأبيات بومضات شعرية[١٢٦]وقد يحدث ذلك السبك، كما في المقطعة القصيرة التالية، بين البيتين الأول والأخير، ويبدو البيت الثاني غريبا في موضعه :

هُوَ التَنَقُّلُ مِن يَومٍ إِلى يَـــومِ كَأَنَّهُ ما تُريكَ العَينُ في النَـومِ
إِنَّ المَنايا وَإِن أَصبَحتَ في لَعِبٍ تَحومُ حَولَكَ حَوماً أَيَّما حَـومِ
وَالدَهرُ ذو دُوَلٍ فيهِ لَنا عَجَبٌ دُنيا تَنَقَّلُ مِن قَومٍ إِلى قَومِ[١٢٧]

ينسبك أول المقطعة، في الشطر الأول من البيت الأول، مع نهايتها، في الشطر الثاني من البيت الثالث، عبر تشابه الصياغة اللغوية والتكرار المعجمي، ثم في الاشتراك في البنية العروضية، والتجانس الفظي، في مساحة أضيق (يَومٍ إِلى يَومِ/ قَومٍ إِلى قَومِ)، والبيت الثاني لا يغترب عن البيتين في خروجه من مظلة السبك فقط، وإنما في اعتراضه لتسلسل المعنى، وتتابعه، وكان يمكن أن يصنع البيتان، الأول والثالث معا، ومضة شعرية رائعة الأثر، عبر هذا السبك، وسائر سمات الومضة الشعرية فيهما مجتمعين معا، دون البيت الثاني الذي اعترضهما، فأفسد الومضة الشعرية؛ ولكن مثل هذه الفكرة الفنية لم تكن لتدور بخلد أبي العتاهية، وما هي بما يؤخذ عليه، أو يقلل من قيمة الأبيات، وإنما نريد بهذا إلى أن نشير إلى طريقته في مراعاة أن يكون مفهوما، واضحا للعامة، دون أن يفسد بناء أي بيت من أبياته، فلم يكن هذا البيت الذي اعترض، ومضتنا المتصورة، إلا مراعاة لكل عامي، قد لا يدرك أن البيتين الأول والثالث يتحدثان عن الموت الذي تكون الحياة معه لحظة انتقال، ويبدو كل سلطان أمامه زائل، عن صاحبه إلى آخر، وعن حضارات إلى غيرها؛ وعلى كل هذا فإن كل بيت من هذه الأبيات يحقق في ذاته ومضة شعرية باكتفائه بذاته نصا شعريا، وبتحقيقه لسمات الومضة الشعرية، اقتصادا وضغطا في الصياغة، وتكثيفا بالتركيز على بؤرة واحدة، وتفعيلا لصورة بصرية سريعة اللقطات المتتابعة بالانحراف اللغوي في علاقات الألفاظ، فالمتنقل هو اليوم، والدهر والقوم، والذي يحوم هو الموت؛ إضافة إلى تشغيل الإيقاع العروضي والصوتي بكثافة عالية، توثق شعرية البيت.

اختار خليفة محمد التليسي، من قصائد الشعراء العرب القدماء والمعاصرين الأبيات التي رآها تمثل ومضة شعرية؛ وكان من بين ما اختاره لأبي العتاهية واحدة تبدو صادمة، في فحواها لكل الشرائع السماوية:

إبليس

لَستُ أَرضى مِن فِعلِ إبليسَ شَيئاً غَيرَ تَركِ السُّجودِ لِلمَخلـــوقِ[١٢٨]

وضع خليفة التليسي لهذه الومضة الشعرية عنوانا من ابتكاره، كما صنع في جميع الومضات التي اختارها، للشعراء، في كتابه؛ والعنوان يمثل عتبة لتلقي النص، حيث "يعد العنوان في أي خطاب إبداعي دلالة سيميائية محورية"[٢٩]وهو في الومضة الشعرية، والأجناس القصيرة عامة، يعد جزء أساسا من بنية النص، ويعده بعض النقاد نواة للنص، وله سطوة فيه: "بما يفضي إلى أن القصيدة الومضة هي في الغالب انعكاس لما يعرضه الشاعر من عنوانات"؛[٣٠]ولا شك أن العنوان في ظل هذه البنية الشعرية المضغوطة والمختزلة في أضيق مسافة صوتية، تزداد فاعليته، ويفرض سطوته فعليا، كما أنه قد يتداخل في أذن المتلقي غير الخبير مع البنية العروضية للبيت موضع الومضة الشعرية، وهذا يطرح تساؤلا يتطلب البحث عن مدى مراعاة الشاعر المعاصر لاشتباك العنوان مع البنية العروضية أو الإيقاعية لومضته الشعرية؟.

ركز العنوان النظر إلى إبليس مدخلا لتلقي هذه الومضة الشعرية، مما قد يدفع بمركزها، وفحواها إلى وجهة أخرى غير التي يتحملها نصها في البيت؛ كما أننا حين نعود إلى المقطعة الشعرية التي أخذت منها هذه الومضة الشعرية، سنجد أنها بنيت على أساس من حبك جميع أبياتها، بخلاف ما لاحظناه، في أغلب المقطعات السابقة التي كان بالإمكان تلقيها منفصلة، لأنها تحمل في ذاتها ملامح سياقها الذي نشأت فيه في المقطعة، أو لم يكن حبكها مع غيرها أساسا في بنيتها، أو مؤثرا كبيرا في مقصديتها، أما هنا فالأمر مختلف؛ فالقطعة كما ترد في الديوان:

كُـلُّ رِزقٍ أَرجـوهُ مِـــن مَخلـــوقِ يَعتَريهِ ضَـربٌ مِنَ التَعويـــقِ
وَأَنـا قـائِلٌ وَأَســتَغفِرُ اللَـــهَ مَقالَ المَجَـــازِ لا التَحقيـــقِ
لَستُ أَرضى مِن فِعلِ إبليسَ شَيئاً غَيرَ تَركِ السُّـجودِ لِلمَخلوقِ[٣١]

يرى عبد الله الغذامي، أنه يجب مراعاة ما إذا كانت الوحدة الأدبية الصغرى للنص مقيدة أم متحررة، ومراعاة الأنساق العضوية المتماسكة، والقول الأدبي التام، في ضوء رؤيته للجملة الشاعرية/الشعرية؛[٣٢]والمقصود هنا المواضع التي قد يؤدي اقتطاع الوحدة فيها إلى انحرافها عن مغزاها الحقيقي إلى مغزى مخالف لسياق جملتها الشعرية؛[٣٣]والمقطعة السابقة، تمثل من هذا المفهوم جملة شعرية واحدة، فما يلقاه الشاعر، في البيت الأول، من تعويق المخلوق، هو الذي يدفعه إلى قول مجازي، يعترضه احتراز بالاستغفار، في البيت الثاني، ثم يأتي البيت الثالث، مقولا لهذا القول المجازي الناتج عن الضغط النفسي في سياق محدد يتعلق بتضييق كل مخلوق الرزق عليه؛ فالأبيات محبوكة معا من طريق بنائها على علاقات السبب والنتيجة، القول ومقوله، كما أن الشاعر تعمد السبك بتكرار لفظ القافية في هذه المسافة الضيقة بين عروض البيت الأول وضرب البيت الثالث، عامدا إلى اللفظ المحوري والبؤرة المركزية للأبيات في بنيتها الكلية، وليؤكد أن هذا اللفظ (المخلوق) هو البؤرة المركزية للبيت الثالث نفسه؛ هذا المخلوق هو الذي يولد كل هذا الحنق، وهو الذي قد يدفع غيره إلى حافة الهلاك بأن يوشك على حافة الكفر؛ ويبدو أن أبا العتاهية كان يدرك أن البيت يمكن أن يتلقى منفردا، ويساء فهمه خارج سياقه، فاحترز في بنيته الداخلية، التي بدأت بالنفي، ثم وضعت لفظ الحصر والتخصيص في صدر عروض البيت، ولكن المعنى يبقى صادما، ومُنكَرا، للعقل في كل شريعة سماوية.

أما عن المبدأ ذاته الخاص باقتطاع الوحدة الشعرية التامة من جملتها الشعرية، كما يحدث عادة في الومضة الشعرية، فهذا الأمر لم يمكن التحكم فيه عبر مدونات الاختيارات، والمؤلفات التي تستند إلى الشاهد الشعري في موضوعها؛ وربما تختلف الرؤى في النظر إلى حتمية ارتباط الومضة الشعرية بنصها الأكبر، بحسب ملاحظة التماسك النصي؛ وبعض الومضات الشعرية تصبح أكثر إغراء بانفتاح الدلالات حين تقتطع من سياق القصيدة أو

المقطعة، خاصة في تلك الحالات التي يرى الناقد أنها تعبر عن دائرة الشاعر، وتجربته ووجدانه الحقيقي، كما أشار التليسي، قبل، ويبدو أن الأمر سيظل مرتبطا بوازع الأمانة الفنية، والخلقية، والعلمية للناقد، أو المتلقي.

قد تأتي الومضة الشعرية في نهاية مقطعات أبي العتاهية المتماسكة البناء، بحيث يمكنها الانفراد، دون إخلال بالمغزى الذي وردت في سياقه في نصها الأكبر، وهي تأتي في البيت الأخير في قوله:

سَهَوتُ وَغَرَّني أَمَلي وَقَد قَصَّرتُ في عَمَلي
وَمَنزِلَةٍ خُلِقتُ لَها جَعَلتُ بِغَيرِها شُغُلي
أَرى الأَيّامَ مُسرِعَةً تُقَرِّبُني إِلى أَجَلي[١٣٥]

ولكنها غالبا ما تأتي في بداية المقطعة، ويصبح ما بعدها تفصيلات، ومعالجات لجوانب الشعور، أو الفكرة؛ كما اعتدنا من أبي العتاهية، فلا يكون لإفرادها إخلال بمغزاها، وإنما تتسع إيحاءاتها التي قد تحدها أبيات مقطعتها، كما في البيت الأول من المقطعة التالية:

المَوتُ بَينَ الخَلقِ مُشتَرَكُ لا سوقَةٌ يَبقَى وَلا مَلِكُ
ما ضَرَّ أَصحابَ القَليلِ وَما أَغنى عَنِ الأَملاكِ ما مَلَكوا
لَم يَختَلِف في المَوتِ مَسلَكُهُم لا بَل سَبيلاً واحِداً سَلَكوا[١٣٦]

الومضة الشعرية في المفردات والثنائيات:

ترد الكثير من الثنائيات لأبي العتاهية، في ديوانه، وأغلبها يمثل ومضة شعرية، ونجد بنية الكثير منها وقد تم حبك البيتين معا، ففي الومضة التالية، لا يستقل بيت عن الآخر في الصياغة، أو الدلالة:

وَلَمّا اِستَقَلّوا بِأَثقالِهِم وَقَد أَزمَعوا لِلَّذي أَزمَعوا
قَرَنتُ اِلتِفافي بِآثارِهِم وَأَتبَعتُهُم مُقلَةً تَدمَعُ[١٣٧]

فالصياغة النحوية، للبيت الأول، لا تتم إلا بالبيت الثاني، الذي لا يستطيع الانفراد بالدلالة، لتعلق دلالة الضمير (هم) وإشارته بالبيت الأول؛ والومضة الشعرية هنا، تضغط الصياغة، لا بما يناسب بناء الومضة فقط، وإنما بما يناسب الإيحاء بسرعة الرحيل، وإظهار التحول السريع، ويتم التكثيف الشعري بالتوسع في مساحة المسكوت عنه (اِستَقَلّوا بِأَثقالِهِم -أَزمَعوا لِلَّذي أَزمَعوا)، وبهذا السرد الإيحائي للموقف عبر الصورة الحية المتحركة، الذي نراهم منذ بدايته يحملون أمتعة الرحيل، ويزمعون ما لا يطيق الشاعر النطق به (الرحيل/ الفراق...) فصار الالتفات قرينا لآثارهم، وسكت كلام اللسان، لتتكلم المقلة التي أرسلها تتبعهم مستمرة في إرسال الدمع.

وقد تبنى الومضة الشعرية على صياغة لفظية تعليمية مغلقة، ولكنها تصنع مفارقة، تخلخل الرؤية، وتولد من السطح معان أخرى:

لا تَغضَبَنَّ عَلى امرِئٍ لَكَ مانِعٍ ما في يَدَيهِ
واغضَب عَلى الطَمَعِ الَّذي اِس تَدعاكَ تَطلُبُ ما لَدَيهِ[١٣٨]

فأي النفسين، يلمز الشاعر إليها؟ أهي نفس المانع البخيل، أم نفس الطامع، أهما عاقل يحافظ على ماله وطامع في ملك غيره، أم بخيل وذو حاجة، أي نفس بشرية تدينها الومضة الشعرية، لعلها تدين طبيعة النفس البشرية التي تصورها واقعة بين المنع عند الامتلاك، والحسد عند الاحتياج، إنها تضع الإنسان أمام صورته المنكرة في كل حال.

وتأتي الومضة الشعرية طريفة مداعبة:

لا بارَكَ اللَهُ فيمَن كانَ يُخبِرني أَنَّ المُحِبّينَ في لَهوٍ وَلَذّاتِ
لَموتَةٌ تَأخُذُ الإنسانَ واحِدَةٌ خَيرٌ لَهُ مِن لِقاءِ المَوتِ مَرّاتِ[١٣٩]

تستهل هذه الومضة الشعرية صياغتها المختزلة، بدعوة حانقة من مخدوع، على من خدعه بأخبار عن لهو المحبين ولذة حياتهم، ليكون المسكوت عنه، أن السارد يلقى في عالم الحب ألوانا من العنت والعذاب، ينتج عنه، ويزيد في دلالة العذاب، أن الموت المحقق الذي لا يلقاه الإنسان إلا مرة واحدة، صار أمنية لهذا المعذب الذي يلقى الموت في عذاب الحب مرات؛ لقد هان أمر الموت وصار (موتة... واحدة) وتجلى الموت/ عذاب المحبين، ليصير هو الواضح المعلم (الموت) الذي يتكرر مرات، وأدى التشبيه التمثيلي دورا لافتا في حبك البيتين حين صنع كل منهما طرفا في معادلته الطريفة.

ويكثر تناول ومضات أبي العتاهية الشعرية، في البيتين، للموت؛ ولا يبدو الموت حالة واحدة أو متقاربة، فالرؤى تتغير عبر تعديل زوايا النظر، والصياغة ترتدي صور التساؤلات مرات، وصور أحاديث النفس في أخرى، وتتزيا بالصيغة التعليمية التي تغلف نفسها بمفارقات تعطي للمعنى أبعادا أخرى غير ما تقوله الصيغة التعليمية السطحية، في مرات كثيرة.

فتأتي الومضة الشعرية في صورة تختزل مرجعية الإشارة، وتحذفها من المشهد:

جَمَعوا فَما أَكَلوا الَّذي جَمَعوا وَبَنوا مَساكِنَهُم فَما سَكَنوا
فَكَأَنَّهُم ظُعُنٌ بِها نَزَلوا لَمّا اِستَراحوا ساعَةً ظَعَنوا[١٤٠]

فتبدأ بالإشارة إلى لا مرجعية؛ فالضمير المشير إلى جماعة، يحيل إلى البشرية في ماضيها، وحاضرها، ومستقبلها، باختزاله مرجعيته الإشارية، ويجعل المتلقي مثارا يبحث عمن يشير الضمير إليهم، ليجد نفسه بينهم.

وقد تأتي تعليمية مباشرة، ولكنها تُفعِّل إمكانات اللغة الشعرية، لتعطي أثرها، وتستقر في الذاكرة الحافظة، تتردد بموسيقاها الصاخبة، في مسافة صوتية قصيرة جدا:

ما أَقرَبَ المَوتَ مِنّا تَجاوَزَ اللَهُ عَنّا
كَأَنَّهُ قَد سَقانا بِكَأسِهِ حَيثُ كُنّا[١٤١]

فالومضة الشعرية تستغل قصر المسافة الصوتية للمجتث، المجزوء في الاستعمال المتداول للعرب، وتضيف إليها التقفية الداخلية للمزدوجة، ليسهل حفظها، وتلجأ إلى صورة تشبيهية متداولة، ولكنها تدعمها بعنصر الملاحقة (حيث كنا) التي فرضت سيطرتها بسقيا مؤكدة وقعت في الماضي (قد سقانا).

وقد تبنى في صورة تشبيهية قياسية بسيطة، تقرب من أذهان العامة ولكنها تستبطن دلالات موحية بالموقف في كل تطوراته، وأبعاده الزمنية:

وَالمَرءُ مِثلُ هِلالٍ حينَ تُبصِرُهُ يَبدو ضَعيفاً ضَئيلاً ثُمَّ يَتَّسِقُ
يَزدادُ حَتّى إِذا ما تَمَّ أَعقَبَهُ كَرُّ الجَديدَينِ نَقصاً ثُمَّ يَنمَحِقُ[١٤٢]

تختزل الصياغة الحديث عن حياة الإنسان، وتترك للصورة المتداولة أمام الأعين، التي تتكرر عبر زمن محدد تمثيل دورة حياة الإنسان كاملة، ليلعب المقدار الزمني لدورة حياة الهلال دوره في المخيلة، فالبداية ضعف، وما قبل النهاية ضعف، والانمحاق حتم، ومرحلة القمر المكتمل هي أقصرها مسافة في الصياغة المضغوطة (إذا ما تم أعقبه....)، والزمن الكلي للدورة أيام، تعقبها دورات أخرى ولكنها لآخرين.

وتأتي في سرد لحديث النفس:

غَلَبَ اليَقينَ عَليَّ شَكّي في الرَدى حَتّى كَأَنّي لا أَراهُ عِيانـــا
فَعَميتُ حَتّى صِرتُ فيهِ كَأَنَّني أُعطيتُ مِن رَيبِ المَنونِ أَمانا[١٤٣]

إن الشاعر لا يوجه نصحا مباشرا، ولكنه يضع نفسه في صورة بطل المفارقة الذي يتظاهر بالسذاجة والغفلة[١٤٤] ليبرز صراع النفس الإنسانية الضعيفة، التي تقر قولا بحقيقة الموت، ولكنها في الفعل لا ترى أن الموت ينالها، فتنغمس في صراعات الحياة، مستعبدة شبح الموت؛ يترك أبو العتاهية صيغته اللفظية المضغوطة التي تعبر عن صراع نفسه، من جهة أخرى، ليستنكرها من يسمعها، فتحدثه حديثا آخر غير ما يقوله سطح النص، الذي يواجه باطنه كل نفس إنسانية بموقفها الحقيقي المتناقض من الموت والحياة.

وأحيانا تكون الومضة الشعرية في واحد من البيتين المستقلين؛ وقد تقع في البيت الأول، ويأتي الثاني تفسيرا وتوضيحا، لا حاجة له فنيا، ولكنه يستهدف السمة الإبلاغية التعليمية الموجهة للعامة:

المَوتُ بابٌ وَكُلُّ الناسِ داخِلُـهُ فَلَيتَ شِعرِيَ بَعدَ البابِ ما الدارُ
الدارُ جَنَّةُ خُلدٍ إِن عَمِلتَ بِما يُرضي الإِلَهَ وَإِن قَصَّرتَ فَالنارُ[١٤٥]

البيت الأول استوفى المعنى، في الشطر الأول، وعبر بصورة تقليدية مكررة عن الفكرة في بساطة، وصياغة قصيرة مقتصدة، وارتفعت درجة الشعرية والتكثيف بسبك الشطرين عبر التكرار اللفظي المعجمي، والاستفهام الذي نقل بؤرة الاهتمام إلى ما بعد الموت، فلم يعد الباب مركز الاهتمام، فالموت قد يكون نهاية يطلبها من ضاق بحياته، أو هرم ولم يعد له ما يبكي عليه من أمر الدنيا، شيء خلف الباب كان يجب أن يسكت عنه، وهو ما تحققه الومضة في البيت الأول حين يتم إفراده، بعيدا عن مبدأ إفهام العوام، وتفسير الأمور لهم، وهنا لا يفسد اقتطاع البيت معناه في جملته الشعرية، وإنما يرد إليه طاقته الإبداعية التي فجرته، بعيد عن الخطابية التي يعتمدها البيت الثاني التعليمي المغلق بامتياز.

وقد تأتي في البيت الثاني:

سَكِرتَ بِإِمرَةِ السُلطانِ جِدّاً فَلَم تَعرِف عَدُوَّكَ مِن صَديقِك
رُوَيدَكَ في طَريقٍ سِرتُ فيهـا فَإِنَّ الحادِثاتِ على طَريقِك[١٤٦]

تتسع دلالات الومضة الشعرية في البيت الثاني، وتنفتح على الكثير من مواقف الحياة، إذا أطلقنا صراحها وحررناها من مقيدات السياق المحدودة التي يفرضها البيت الأول، دون أي مبرر فني، أو أي مبررات تتعلق بسياق خارجي.

على الرغم من أن هناك احتمالات بأن تكون الومضات الشعرية التي نصادفها في البيتين المفردين، أو البيت المفرد، في الديوان، هي وحدات شعرية في قصيدة، أو مقطعة، مفقودة، وعلى الرغم مما نصادفه في هذه الومضات من اكتمال البناء الشعري، وضغط الصياغة، والتكثيف الشديد، إلا أن هذا كله قد لا يكون كافيا في الاطمئنان إلى أنها جميعا ولدت منفردة في صورتها، ومضات شعرية مستقلة، لا ترتبط بسياق نص أعلى؛ فهذه الطريقة في بناء البيت أو البيتين بناء مكتفيا بذاته نحويا، ودلاليا، وشعريا، هي الخاصة الأظهر في الشعر العربي القديم، وقد تظهر بصورة أوضح مع بعض الشعراء، كما لمسناها في مقطعات أبي العتاهية، الذي يكثر من عناصر حبك البيت وسبكه مع جملته الشعرية أو مع نصه، معبرا عن وحدة موضوعه، أو شعوره، وتراتب بناء جملة نصه، وفي الوقت ذاته يبقي عناصر الحبك والسبك قابلة للتحييد، بما يسمح للوحدة المقيدة أن تتجلى منفردة دون أن يختل مغزاها الأول أو

يتحول إلى فهم آخر؛ على الرغم من كل هذا، فإن هذه الومضات الشعرية، المستقلة، تُظهِر أنها، على الأغلب ولدت منفردة، من جهة تركيزها الشديد على اقتسام بنيتها، مناصفة بين البيت والآخر في البيتين، والشطر والآخر، في البيت، بين الثنائيات الضدية، أو من زيادة درجة الاعتماد بينهما، في التعالقات الحجاجية، وهو ما بدا واضحا في أغلب الشواهد السابقة التي كانت الومضة الشعرية فيها مبنية في البيتين معا، لا أحدهما منفردا، وهي التي تظهر جليا في ومضاته الشعرية التي جاءت في بيت واحد منفرد مستقل في روايات المصادر والديوان.

تظهر الخاصية الأخيرة جلية في هذه الومضة الشعرية:

يا عُتبُ ما لي وَلَكِ يا لَيتَني لَــم أَرَكِ[١٤٧]

فبنية هذه الومضة تختزل العلاقة والحالة بكل أبعادها، فتقتسم الشطرين، بين ثنائية، المشكلة، والمخرج منها؛ والمخرج هو الذي يصنع التكثيف، فهو يبدي تبرما وضيقا في سطحه، ويوحي خلف السطح بتعلق شديد، ووهم في الحل المطروح، وإيهام بأنه حقا يبغي حلا؛ وكيف يبغي حلا وهو الذي يعرض صياغته للاتهام بالركاكة والميوعة، فلا يعدل عن أن يكون خطابه لها على هذا النمط؛ الذي يقول بأن خطابه الشعري لها، غير خطابه لكل العامة، فهو يختصها بمعجم وصياغة، مهما قيل عن ليونته وبساطته في غيرها، تبقى متفردة في إذلال الصياغة وتعريضها للمآخذ من كل منافسيه، مقابل أن تكون لغةً لعتبة:

أَلا يا عُتبَةُ الساعَه أَموتُ الساعَةَ الساعَه[١٤٨]

نعود إلى بنية الومضة الشعرية في الشاهد الأول، ونقارنها بالبيت، التالي، المفرد الذي تناسب صياغته مخاطبة طبقة الممدوحين:

شِيَمٌ فَتَّحَت مِنَ المَجدِ ما قَد كانَ مُستَغلِقاً عَلى المُدّاحِ[١٤٩]

إنه يروى مفردا، ولكن بنيته لا تقوم على ثنائية اقتسام الوحدتين التي نراها سمة في ومضاته الشعرية المفردة، وصيغته تشي بأنه لا بد أن يكون جزءا من بنية أكبر مفقودة؛ بخلاف بنية الومضات الشعرية السابق ذكرها، أو بنية هذه الومضة:

تَظَلُّ تَفرَحُ بِالأَيّامِ تَقطَعُها وَكُلُّ يَومٍ مَضى يُدني مِنَ الأَجَلِ[١٥٠]

فالثنائية الضدية تقتسم الوحدة الشعرية في قسمها مناصفة بين نصر وسعادة واهمة بما يقطعه الإنسان من عمره فائزا به، وحقيقة غائبة بأن ما يقطعه ذاته هو ما يفقده، ويسلمه إلى سقطة النهاية؛ ففي هذه الصياغة البسيطة المضغوطة، التي تبدو من جانب آخر تعليمية مغلقة، يصنع أبو العتاهية مفارقة القدر الدرامية في قالبها الشعري الذي لا يستند إلى مجرد الجمع اللغوي بين المتقابلات، وإنما يرسم بلغة الشعر صورة للبطل الغافل في النصف الأول من الومضة، ويتدرج في النصف الثاني إلى أن يصل إلى عنصر المفاجأة وانقلاب الحال في نهاية الدراما المبنية على مفارقة القدر، ليجد البطل الغافل أن كل ما كان يؤديه، هو ما أدى به إلى (الأجل).

وتظل الثنائية الضدية، تقتسم ومضات أبي العتاهية الشعرية، في بنية البيت الذي يروى مفردا له، لتحقق ما يمكن تسميته بالتأزم والانفراج، أو التحفيز والتفريغ:[١٥١]

قَد كُنتُ صُنتُ دُموعي قَبلُ فُرقَتِهِ فَاليَومَ كُلُّ مَصونٍ فيهِ مُبتَذَلُ[١٥٢]

فالومضة الشعرية مبنية البناء ذاته الذي يلحظه علي الشرع في شعر أدونيس، أو يلحظه سائر النقاد في الومضة الشعرية المعاصرة، في جوانب كثيرة، فالقسم الأول من الومضة، في بنيته الموسيقية الشعرية، والدلالية،

يقابله القسم الثاني، بين زمن كان، واليوم الواقع، بين حال قبل الفرقة، وحال بعدها، بين تظاهر بالعزة والكبر في علاقة قائمة متفاعلة، وابتذال لكل ما عز الفرقة.

وهو نموذج البناء ذاته الذي يستدعيه الشاعر في ومضته الشعرية التي ترتبط بسياق مرضه، وشعوره باقتراب الأجل، وسماعه بتداول بعض الناس نبأ عن وفاته:

وَما زِلتُ تُنعى بِرَجمِ الظُنونِ وَقَد جاءَتِ النَعيَةُ الصادِقَةُ[١٥٣]

الومضات الشعرية في قصائد أبي العتاهية:

مع إقرارنا بأن القصيدة بناء مكتمل فنيا، وبأن الومضة الشعرية جنس فني مستقل، إلا أننا في ضوء ما درجت عليه مؤلفات المختارات الفنية، والمضوعاتية، ومختارات الومضات الشعرية ذاتها، نُعْنَى هنا بالبيت المفرد، أو أكثر، وربما الشطر، المكتمل الشاعرية، دلالة وبنية شعرية، مُحققًا سمات الومضة الشعرية، وقابلا للانفراد عن نصه الرئيس، أي القصيدة التي اقتطع منها، ليمثل في ذاته ومضة شعرية مستقلة؛ ولعل هذا هو السبب الرئيس في تمسكنا بمصطلح الومضة الشعرية، حتى نأمن الخلط في تداخل الأجناس.

تظهر الومضة الشعرية في البيت الأول من القصيدة، معلنة أنها الدفقة الرئيس، التي جاءت لتحفظ، وما بعدها، يتولد عنها، معالجات شعرية موسعة، يرسلها ليسمع منه، كعادة العربي في الرواية التي أوردناها قبل، ولكنه هنا لا يوجز، كما تشير الرواية، إنه يومض، فيصب التجربة كاملة في لغة مختزلة، وفي تكثيف شعري، ولكن المدهش حقا أن هذا لا يتكرر إلا في عدد محدود من قصائده، وكنا نتوقع أن نجد ومضات شعرية في نهايات القصائد، كما وجدنا في نهايات المقطعات أحيانا، ولكن النهايات تأتي في أغلبها حكمة محبوكة تلخص التجربة في صورة تعليمية مباشرة، أما أبيات القصيدة بين مطلعها ونهايتها، فغالبا ما تحبك معا بالعطف، أو أي صورة من التراتب، ولكنها لا تنفرد بنسب وفيرة من الومضات قياسا إلى موفور شعره، وإلى نسبتها العالية في المقطعات والمفردات، وهو ما قد يشير إلى أن أبا العتاهية كان يعي نوع بناء التجربة، فيكون ضاغطا للصياغة، ومكثفا للشعرية، في مفرداته ومقطعاته، ويفيض في الصياغة والمعنى في قصائده ليسمع منه.

تبنى العينية التالية، في سبعة عشر بيتا، في صيغة تعليمية مباشرة، وقد يستقل كل بيت بجانب من موضوعاتها التي تركز في المجموعة الأولى من أبياتها على انشغال الإنسان بالدنيا، والانخداع عن حقيقة الموت:

هُوَ المَوتُ فَاصنَع كُلَّما أَنتَ صانِعُ وَأَنتَ لِكَأسِ المَوتِ لا بُدَّ جارِعُ
أَلا أَيُّها المَرءُ المُخادِعُ نَفسَهُ رُوَيداً أَتَدري مَن أَراكَ تُخادِعُ
وَيا جامِعَ الدُنيا لِغَيرِ بَلاغِهِ سَتَترُكُها فَانظُر لِمَن أَنتَ جامِعُ
فَكَم قَد رَأَينا الجامِعينَ قَدَ اِصبَحَت لَهُم بَينَ أَطباقِ التُرابِ مَضاجِعُ
لَوَ أَنَّ ذَوي الأَبصارِ يَرعونَ كُلَّ ما يَرَونَ لَما جَفَّت لِعَينٍ مَدامِعُ
طَغَى الناسُ مِن بَعدِ النَبِيِّ مُحَمَّدٍ فَقَد دَرَسَت بَعدَ النَبِيِّ الشَرائِعُ[١٥٤]

ثم تتنقل بعد ذلك في متعلقات شتى محيطة بالفكرة، وقد تخرج إلى نصائح تبعد عن موضوعها الرئيس:

إِذا ضَنَّ مَن تَرجو عَلَيكَ بِنَفعِهِ فَدَعهُ فَإِنَّ الرِزقَ في الأَرضِ واسِعُ[١٥٥]

والعجيب في أمر مثل هذه القصيدة، أنها فيما يبدو، وقبل أن تتشعب، وتتشتت مفاصل موضوعها، انطلقت من لحظة صدق فني صنعت بها الدفقة الأولى ومضة شعرية، قصرت نفسها على وحدة نحوية ودلالية مستوفية كل

شروط الومضة الشعرية، ولكنها من ناحية عروض الشعر العربي القديم لم تستوف بنيتها؛ لأن بحر الطويل لم يرد في غير صورته التامة؛ ولننظر إلى صورة هذه الومضة الشعرية:

هُوَ المَوتُ فَاصنَع كُلَّما أَنتَ صانِعُ

إن كل ما يقال بعد هذا المعنى المفتوح الإيحاءات، يفسد إيحاءاته؛ والومضة بصورتها هذه لم تخرج عن المغزى الذي أراده الشاعر، ولعلها بمقاييس قصيدة التفعيلة، تقبل أن تكون مستوفية لإيقاع سطر شعري مزدوج التفعيلة.

ويتكرر الأمر ذاته في قصيدته الأخرى المكونة من اثنين وعشرين بيتا، وبعض أبياتها من بدايتها:

سَلِ القَصرَ أَودى أَهلُهُ أَينَ أَهلُهُ أَكُلُّهُمُ عَنهُ تَبَدَّدَ شَملُـهُ
أَكُلُّهُمُ حالَت بِهِ الحالُ وَانقَضَت وَزَلَّت بِهِ عَن حَومَةِ العِزِّ نَعلُـهُ
أَكُلُّهُمُ فَضَّت يَدُ الدَهرِ جَمعَـهُ وَأَفناهُ نَقضُ الدَهرِ يَوماً وَفَتلُهُ
أَكُلُّهُمُ مُستَبدَلٌ بَعـدَهُ بِـهِ سِواهُ وَمَبتوتٌ مِنَ الناسِ حَبلُهُ
أَكُلُّهُمُ لا وَصلَ بَينـي وَبَينَـهُ إِذا ماتَ أَو وَلّى امرُؤٌ بانَ وَصلُـهُ
خَليلَيَّ مـا الدُنيا بِدارِ فُكاهَـةٍ وَلا دارِ لَذّاتٍ لِمَن صَحَّ عَقلُهُ[١٥٦]

ليست الومضة الشعرية التي يصنعها الشطر الأول في مطلع القصيدة بالروعة والدهشة ذاتها، التي لمسناها في عنصر المواجهة والتحدي المباغت، في السابقة؛ فهي تبدو هنا تعليمية في صيغة الأمر التي تفتتح بها، ولكن الأمر ذاته هنا يحمل على التساؤل واستكناه الدلالات والإيحاءات:

سَلِ القَصرَ أَودى أَهلُهُ أَينَ أَهلُهُ

هذه الإيحاءات ذاتها سرعان ما يضيقها الشطر الثاني، الملتحم سبكا مع الأبيات التالية، لتحد مجالات الرؤية، في الصور التي يرسمها لنا أبو العتاهية، وهي صور متحركة، وترى المشهد من جميع جوانبه، مستعرضة إمكانات توليد المعاني المصاحبة، والإيحاءات الشعرية الواسعة، فيبدو إذن أن أبا العتاهية في قصائده شاعر آخر، يقول ليسمع عنه، ويستطاب حديثه، وليس أبو العتاهية الذي يضغط صياغته، ويكثف بنيته الشعرية، ويركز على بؤرة واحدة.

وقد تعمد ومضاته التي يفتتح بها قصائده إلى الإيقاع الصاخب:

عِندَ البِلى هَجَرَ الضَجيعَ ضَجيعُهُ وَجَفاهُ مُلطِفُهُ وَشَتَّ جَميعُهُ[١٥٧]

فيزدحم الإيقاع بالتصريع، والتجنيس، وسرعة تتابع الصور، في تصوير للحظات الهول والفجيعة التي يتبدل فيها الهدوء والسكون إلى صخب واضطراب وتداخل، وهي مجرد صورة يقدمها بداية للمشابهة بحال الإنسان وهو يخرج من الدنيا فلا يذكره أحد.

وقد تأتي الومضة الشعرية، في مطلع القصيدة؛ في صورة مواجهة عنيفة كئيبة بالحقيقة المنسية:

لِدوا لِلمَوتِ وَابنوا لِلخَرابِ فَكُلُّكُمُ يَصيرُ إِلى ذَهابِ[١٥٨]

فهي تبنى على المفارقات، وتعيد ترتيب العلاقات، بين المقدمات، والنتائج لترسم صورة لحياة عبثية، ولكنها تحد نفسها في قولبة تعليمية مغلقة.

وقريب منها تلك المواجهة المفجعة، من مفتتح إحدى قصائده العينية:

أَمّا بُيوتُكَ في الدُنيا فَواسِعَةٌ فَلَيتَ قَبرَكَ بَعدَ المَوتِ يَتَّسِعُ[١٥٩]

ففيها كل ألوان المقابلات التي تصوغها اللغة بعناية، فالبيوت في الدنيا يقابلها قبر واحد، وهي واسعة، وهو من المستحيل (فليت) أن يتسع.

الومضة الشعرية في الأرجوزة:

تمثل أرجوزة أبي العتاهية حاضنة خصبة للومضات الشعرية، وهو ما يرجع إلى بنيتها العامة التي تنفصل فيها الجمل الشعرية عن بعضها تمام الانفصال، عدا الأبيات التسعة الأولى التي تعد مقدمة لها، ومواضع أخرى قد لا تزيد مساحة الأبيات المتلاحمة بالحبك، أو السبك، عن السبعة التي تشكل ما يشبه المقطعة، وفي بعض المواضع القليلة يرتبط بيت بما يليه في الدلالة أو الاعتمادات بشتى أنواعها، فهي تقوم على نظام القافية المزدوجة للبيت، الذي يختلف عن سابقه ولاحقه في أغلبها، من حيث مضمونه، وتقفيته الثنائية، وبهذا تأتي معظم وحداتها حرة غير مقيدة؛ ولا شك أن الموضوع العام يكاد يدور حول نصائح الزاهد، الذي يرى الدنيا دار فناء، مما يجعل الكثير من المعالجات تتكرر، على مسافات متباعدة في بناء الأرجوزة، في صياغات شبه مكررة، وأغلب الأبيات يبنى على صورة الحكمة المباشرة، التي تعالج المعنى منطقيا أكثر منه شعريا، ويبدو الشطران مرتبطان ترابطا مصطنعا، يفقده تحديد بؤرة لموضوعه، ولا نجد من لغة الشعر غير موسيقاه بمختلف ألوانها، من مثل:

ما أَوسَعَ الدُنيا عَلى المُسامِحِ ما فازَ إِلّا كُلُّ عَبدٍ صالِحِ[١٦٠]

وإذا حاولنا تجنب النصائح المباشرة، والحكم الظاهرة، سنجد ومضات شعرية تصور حالات نفسية في صوت شعري، يركز على حالة أو بؤرة يدعمه الإيقاع الصاخب، أحيانا:

ما قَلَبَ القَلبَ كَتَقليبِ الأَمَل لِلقَلبِ وَالآمالِ حَلٌّ وَرَحَل

وقد يرسم صورة موحية، للمفارقة الكونية التي تعم الإنسانية، في لوحة مليئة بحركة الدهر المتقلب، والإنسان المتوثب عمره محاولا الإفلات، وهو في الوقت ذاته لإنما يتوثب داخل اللوحة الأخرى التي تتقاطع وتتراكب مع اللوحتين السابقتين ليصبح هذا الوثب ما بين أنياب ومخالب لدهر متقلب.

يا عَجَباً لِلدَهرِ في تَقَلُّبِه المَرءُ مُذ كانَ عَلى تَوَثُّبِه

ما بَينَ نابَيهِ وَبَينَ مِخلَبِه

أو يعتمد التصوير الموحي بصراع الزاهد مع الدنيا، حين تشخص له:

إِلَيكِ يا دُنيا إِلَيكِ عَنّي ماذا تُريدينَ تَخَلّي مِنّي

وهي صورة تأتي أحيانا بمعالجة أخرى يكون فيها الزاهد أكثر ثباتا على موقفه، وتحديدا لرؤيته:

دُنيايَ يا دُنيايَ غُرّي غَيري إِنّي مِنَ اللَهَ بِكُلِّ خَيرِ

وتصور الومضة الشعرية في الأرجوزة أحيانا موقف الإنسان الذي يعاني في مع الحياة، وتوحي شعورا بالغربة في عالم لا أحد فيه يشعر بالآخر، عبر لغة مختزلة، تعتمد شعريتها على أنسنة الدهر، أو الزمن، أو الدنيا، وتسكت عن الإنسان الآخر، أو تضعه الصياغة موضع المنكر، اللامحدد، أو تضع إدراكه لمعاناة غيره موضع تساؤل وإنكار؛ فالومضة التالية، تشخص الدهر بغيره، والزمن بصروفه، وتشير إلى الآخر، الذي تضعه موضع تساؤل وشك، مختزلة من البنية اللغوية كل متعلق يشير إلى فاعلية لوجوده:

يا غَيرَ الدَهرِ وَيا صَرفَ الزَمَن إِن أَنا لَم أَبكِ عَلى نَفسي فَمَن

وقد تعالج الفكرة ذاتها من منظور يشمل الشاعر نفسه، فردا في معاناة بشرية عامة، لا أحد فيها يشارك الآخر همه، وهنا أيضا تشخص الدنيا، كما شخص الدهر والزمن قبل، وتوظف السبك المعجمي بالتكرارا، مع مفارقات الموقف، لإظهار الاغتراب، في عالم يشغل كل بمعاناته الفردية:

لِكُلّنا يا دارُ مِـنكِ شَـجو وَبَعضُنا مِن شَجوِ بَعضٍ خِلو

وتعالج المعاناة ذاتها من زاوية أخرى، تشير إلى المضمون ذاته، من التفرد بالألم، في عالم لا يشعر فيه بحقيقة الألم ومقدار المعاناة سوى صاحب المعاناة ذاته:

لِكُلِّ مـا يُؤذي وَإِن قَلَّ أَلَم ما أَطوَلَ اللَيلَ عَلى مَن لَم يَنَم

وتوظف بعض الومضات الشعرية التكرار اللغوي المعجمي، والإيقاع الصاخب، لتوحي بشعور غامض لإنسان واجه نفسه بحقيقة الموت

يا حَزَني يا حَزَني يا حَزَني لا بُدَّ أَن يَترُكَ روحي بَدَني

فالإيحاءات في الومضة الشعرية السابقة مفتوحة الدلالات؛ ما الذي يدعوه إلى تكرار نداءات الاستغاثة بهذه الصورة المكثفة، أهو تمسك بالدنيا، أهو خوف من الموت ذاته، أم هو نظر لما بعد الموت يشير إليه التعبير عن الموت بمفارقة الروح للبدن، فأين سيكون مصيرها؟

وهي فكرة تتكرر في الأرجوزة:

يا عَينُ أَبغي مِنكِ أَن تَجودي بِأَدمُـعٍ تَنهَـلُّ كَـالفَريدِ
يَئِستُ في الدُنيا مِنَ الخُلودِ

هي معالجة أخرى للفكرة في صياغة شعرية لغوية مختلفة، وهي، أيضا، مفتوحة الإيحاءات والتساؤلات، فالصياغة التي تبدو مغلقة، تحمل في باطنها ما يؤرجحها بين الحزن على متاع الدنيا الذي يكد الإنسان في تحصيله، كيف يموت، ويتركه، أو الخوف من الموت نفسه، أو الخوف من موقف آخر لنفس حين تتسامى في لحظاتها الصادقة فتنظر إلى الآخرة.

وتأتي الومضة الشعرية، التي تعتمد تكرار نداءات الاستغاثة، مغلقة أحيانا، في دلالتها، ولكنها تعتمد الإيقاع الشعري المرتفع، والتصوير التعبيري الشعري، مركزة على بؤرة محددة، تضع الإنسان أمام الحقيقة الغائبة عنه في خضم الانشغال بمتاع الدنيا:

يا لِلبَلى يا لِلبَلى يا لِلبَلى إِنَّ البَلى يُسرِعُ تَغيّرَ الحِلا

وتكرر أكثر من مرة، كما في:

يا عَجَباً يا عَجَباً يا عَجَبا يا عَـجَباً لِمَن لَها وَلَعِبا

وقد يأتي التكرار المعجمي للعنصر الإشاري ذاته، ليستحضر صورة عجلة الحياة والموت الدائبة في المشهد اللغوي الشعري كله:

إِنَّ الجَديدَينِ هُما هُما هُما هُما هُما دائِرَةٌ رَحـاهُما

وما زالت الأرجوزة تحوي الومضات الشعرية الأخرى، التي تلفت النظر في صياغتها التي أفلتت من نموذج الخطاب التعليمي الصريح إلى الإيحاء، والإشارة إلى الدلالات المفتوحة، أو تعتمد الصياغة الشعرية بألوانها المختلفة في اجتذاب المتلقي إلى عالمها[١٦١]

خاتمة:

التفت البحث إلى تعدد المسميات التي تطلق على الومضة الشعرية في المؤلفات والأبحاث النقدية، فحاول أن يستقر على مصطلح واحد يقترحه مبدئيا، في اقتراح يقارب بين وجهات النظر، ويرى ضرورة الثبات على مصطلح واحد لتيسير بحث هذا الاتجاه الفني في الشعر، وحاول البحث تتبع نشأة هذا الاتجاه الفني في الشعر المعاصر، وتطوراته الفنية، في نظر النقاد والأدباء، وتعرض لتباين التعريفات الذي يرجع إلى تمسك بعض النقاد والشعراء بسمات فنية محددة قد لا تتعلق ببنية الومضة الشعرية، وخصائصها الفنية الأساس، قدر تعلقها بمذهب فني خاص، أما السمات الأساسية، فتتحدد في القصر الشديد لبنيتها، والاختزال في الصياغة، والتكثيف بوصفه تركيزا على بؤرة واحدة، مع مراعاة الخصائص الفنية العامة للشعر التي قد تتباين بحسب المذهب الشعري ذاته، وقد تعرض البحث لدرس التداخل بين مصطلح القصيدة القصيرة/ الغنائية، والومضة الشعرية لما ظهر من تداخل المصطلحين في بعض الدراسات النقدية، وفي تسمية المصطلح ذاته، وتعرض البحث لدرس الجذور المشابهة للومضة الشعرية في التراث العربي، بين آراء النقاد المعاصرين، والمؤلفات النقدية القديمة، ثم تم دراسة الظاهرة في شعر أبي العتاهية، في مقطعاته، وأبياته المفردة، وفي قصائده، وأرجوزته، وقد توصل البحث إلى جملة من النتائج؛ منها:

١- تعدد المسميات التي تطلق على هذا المصطلح التي تعرقل البحث العلمي والفني، مما يستوجب الاستقرار على مصطلح يمثلها في خصائصها الأساس.

٢- يقترح البحث الاستقرار على مصطلح (الومضة الشعرية) الذي أطلقه عدد من النقاد، بوصفه مصطلحا عربي الصياغة، ويشير إلى الملامح الرئيسة في الومضة، والذي يكفل عدم التداخل بين المصطلحات الأخرى التي تشملها بنى الومضة الشعرية المختلفة كالبيت من القصيدة العمودية، أو السطر الشعري والمقطع الشعري من قصيدة التفعيلة، أو الفقرة من قصيدة النثر.

٣- المقطعات الشعرية، في شعر أبي العتاهية، لا تمثل، من حيث بنيتها الكلية، الومضة الشعرية، إلا في الحالات التي تقتصر فيها المقطعة على الأبيات الثلاثة، وأن ما زاد على هذا العدد يؤدي إلى تعدد البؤر في المعالجة الشعرية، مما يفقد الومضة الشعرية إحدى سماتها الرئيسة من حيث التركيز على بؤرة واحدة.

٤- يصعب أن تمثل المقطعات العربية في عمومها، من حيث الطول الذي يصل إلى ستة أبيات، الومضة الشعرية، وهي قد تتمثل في المقطعات التي لا تتخطى الأبيات الثلاثة، أما الممثل الحقيقي للومضة، فهو الأبيات المفردة (والثنائية) التي تحقق سمات الومضة الشعرية، سواء أكان البيت مستقلا، أو مقتطع من قصيدته، ومقطعته.

٥- ظهرت الومضة الشعرية في مقطعات أبي العتاهية، التي تنفصل جملها الشعرية، بحيث تعددت الومضات الشعرية فيها، أما المقطعات التي اتسمت بالحبك بين أبياتها، فكان أحد هذه الأبيات ينفرد بومضة شعرية يمكن إفرادها دون إخلال بمضمونها، وفنيتها، في جملتها الشعرية التي أخذت منها.

٦- تندر الومضات الشعرية، بحسب البحث، في قصائد أبي العتاهية، وهي ترد عادة في البيت الأول، وأحيانا تتركز في الشطر الأول من أول بيت في القصيدة.

٧- تتعدد الومضات الشعرية في أرجوزة أبي العتاهية، في المواضع التي يتخلى فيها عن الصيغة التعليمية المباشرة.

المراجع العربية والمترجمة:

إبراهيم - نبيلة

- المفارقة، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، ١٩٨٧م

ابن الأحنف- العباس

- ديوان العباس بن الأحنف، تحقيق عاتكة الخزرجي، ط مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٤م

ابن رشيق القيرواني - أبو الحسن

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط دار الجيل، بيروت، لبنان، ط الرابعة، ١٩٧٢م، ج١

ابن سهل العسكري- أبو هلال الحسن بن عبد الله –

- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط الأولى، ١٩٥٢م

ابن عبد ربه الأندلسي- أحمد بن محمد

- العقد الفريد، تحقيق عبد المجيد الترحيني، ط دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط الأولى، ١٩٨٣م، ج٤

أبو العتاهية

- أشعاره وأخباره (الديوان)- تحقيق شكري فيصل، ط دار الملاح للطباعة والنشر/ مطبعة جامعة دمشق، ١٩٦٥م

أدونيس - علي أحمد سعيد

- ديوان البيت الواحد في الشعر العربي، ط الساقي، بيروت، لبنان، ط الأولى، ٢٠١٠م

إسماعيل- عز الدين

- ديوان: دمعة للأسى... دمعة للفرح، ط شركة مطابع لوتس، القاهرة، ٢٠٠م،

- الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط دار الفكر العربي، ط الثالثة

عز الدين آسيود- صباح عبد الرضا

- القصيدة الومضة في الشعر البصري الحديث التشكيل والبناء والمضمون، مركز دراسات الخليج العربي، جامعة البصرة، الخليج العربي، المجلد٤٢، عدد٣، ٤، ٢٠١٤م

برنار- سوزان

- قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، ترجمة زهير محمد مغماس، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة، ١٩٩٩م

بلحيا- عبد الحاكم

- مقومات القصيدة القصيرة في الشعر العربي المعاصر (عند عز الدين المناصرة خصوصا)، مجلة تنوير للدراسات الأدبية والإنسانية، جامعة زيان عاشور- الجلفة، العدد الرابع، ديسمبر٢٠١٧م

ابن جعفر- قدامة

- نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٦٣م

التطاوي- عبد الله

- الشاعر مفكرا، ط درا غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦م

التليسي- خليفة محمد

- قصيدة البيت الواحد، ط دار الشروق، ط الأولى، ١٩٩١م

جاهين- صلاح

- الرباعيات، تقديم يحيى حقي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م

جينيت- جيرار

- مدخل لجامع النص، ط دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، توبقال للنشر، العراق، بغداد،

حجو- فواز

- الومضة الشعرية متابعات، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٣٧٣، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢م

حسين- طه

- جنة الشوك، ط دار المعارف، مصر، ط الحادية عشرة، ١٩٨٦م

حمداوي- جميل

- القصة القصيرة جدا بالمغرب، ضمن كتاب دراسات في المنجز النصي، إعداد وتقديم جمال بو طيب، سلسلة الورشة النقدية، ط مؤسسة التنوخي للطبع والنشر والتوزيع، المملكة المغربية، ط ٢٠٠٨م

الدده - عباس رشيد

- في التجنيس البيني الأجناس الشعرية القصيرة مثالا، ط دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط الأولى، ٢٠١٥م

درويش- أحمد

- الإبيجراما الشعرية العربية (محاولة للبحث عن تقنيات النص، مجلة قوافل، العدد٣٠،

الدريس- هدى عبد الرحمن إدريس

- الومضة الشعرية من (الأبيجرام) إلى (القصيدة التفاعلية)، مجلة كلية الآداب- جامعة سوهاج، عدد٢٦، مارس ٢٠١٤م

الدوري- حمدي حميد

- شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى، ط دار الإبداع، تكريت، بغداد،ط الأولى، ٢٠١٨م،

الرشيد- عبد الله بن سليم

- القصيدة القصيرة جدا لمح من تجربة ورأي في المصطلح، مجلة قواقل، العدد ٣٠

رعدان- عبد الكريم حسين علي

- فن التوقيعات في الأدب العربي، مجلة الدراسات الاجتماعية، جامعة العلوم والتكنولوجيا، بسقطرى، العدد ٣٤، ٢٠١٢م

زيد- علي عشري

- توظيف التراث في شعرنا المعاصر، مجلة فصول المجلد الأول، العدد الأول، ١٩٨٠م

سعدون- فاطمة

- جماليات قصيدة الومضة في ديوان معراج السنونو للشاعر أحمد عبد الكريم، مجلة المخبر، العدد الثامن، ٢٠١٢م

سعدون- نادية هنأوي

- التشكل الحداثي في القصيدة الومضة - موجبات الولادة وخصائص المعمار، مجلة ثقافتنا، العدد ١٢، وزارة الثقافة- دائرة العلاقات الثقافية، بغداد، ٢٠١٣م

الشرع- علي

- بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٧م

شوشة- فاروق

- في صحبة عز الدين إسماعيل، ضمن: الدكتور عز الدين إسماعيل ذكرى وتكريم، إعداد الأمانة العامة لمؤسسة البابطين، ط مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٨م

الصولي- أبو بكر محمد بن يحيى

- أدب الكاتب، تصحيح محمد بهجت الأثري، ومحمود شاكر الألوسي، ط المطبعة السلفية، مصر، ١٤٣١هـ

الضمور- عماد عبد الوهاب

- جماليات القصيدة القصيرة في شعر عبد الله منصور ديوان (وطن.. وحجر... وحمام) نموذجا، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ١٣، العدد ٢، ٢٠١٦م

الطالب- هايل محمد، وأديب حسن محمد

- قصيدة الومضة: دراسة تنظيرية تطبيقية، نادية المنطقة الشرقية الأدبي، السعودية، ٢٠٠٩م

عبد المجيد- جميل

- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م

- المفارقة والإبيجرام، مجلة فصول، عدد٧٢، ٢٠٠٨م

العبد- محمد

- البحث عن المغزى تجارب في قراءة النص، ط الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ٢٠١٢م

الغذامي- عبد الله محمد

- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط الرابعة، ١٩٩٨م

- القصيدة والنص المضاد، ط المركز الثقافي العربي، بيروت، ط الأولى، ١٩٩٤م

فضل- صلاح

- أساليب الشعرية المعاصرة، ط دار الآداب، بيروت، ط الأولى، ١٩٩٥م

قباني- نزار

- ديوان كتاب الحب، ط ١٩٧٠م

كباري- حسين، وسيد فضل الله

- الومضة الشعرية وسماتها، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة شيراز، مجلد١ العدد٩، ٢٠١٠م

المبرد- أبو العباس

- الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف، تحقيق زكي مبارك، ط مطبعة عيسى البابي الحلبيب، مصر ، ط الأولى، ١٩٣٦م

مجاهد- أحمد

- خارج السياق، ط أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، الجيزة، ط الأولى، ٢٠١٣م

محبك- أحمد زياد

- قصيدة النثر ط اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ٢٠٠٧م

المرزباني- المرزباني- أبو عبيدة محمد بن عمران بن موسى

- الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر)، تحقيق علي محمد البجاوي، ط نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ت،

المناصرة- حسين

- القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات، ط عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط الأولى ٢٠١٥م

الموسى- خليل

- آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ط الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سلسلة آفاق ثقافية، العدد٨٩، ٢٠١٠م

النصري- فتحي

- هل للقصيدة القصيرة بنية مخصوصة هي البنية الثنائية، مجلة قوافل، العدد٣٠، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠١٣م

هدارة- محمد مصطفى

- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ط دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٩٨١م

وهبة- مجدي

- معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط١٩٧٤م

يوسف- حسن عبد العليم عبد الجواد

- الومضة في الشعر العربي المعاصر، المجلس الدولي للغة العربية، المؤتمر الدولي السابع للغة العربية، دبي، ٢٠١٨م

أبحاث ومقالات من المواقع الإلكترونية، وصحيفة عامة

أنور- فاتن

- "عز الدين المناصرة أول شاعر (توقيعة- هايكو)عربي ١٩٦٤"
https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/ .

بعلي - حفناوي

- شعرية التوقيعة في شعر عز الدين المناصرة ، منتدى ستار تايمز،
http://www.startimes.com/?t=24255951

البناي- سلام محمد

- العمود الومضة في (وطن بطعم الجرح)، موقع صحيفة المثقف، الألكتروني، العدد: ٢٤٥٧، ٢٠١٣/٥/٢٨م، http://www.almothaqaf.com/index.php/readings/٧٥٠٧١.html ؛ والشاعر صاحب هذه التجربة هو الدكتور عباس مشتاق معن

تعياط- توفيق

- حوار مع الشاعر العربي الكبير عز الدين المناصرة، موقع: جسور الإعلامي لبنان، http://www.jussourmedia.net/news.php?extend.١٠٢٢,٢٨،

سعدون- نادية هناوى

- إجناسية العمود الومضة والقصيدة الومضة، في المجموعة الشعرية (وطن بطعم الجرح)، موقع جريدة الصباح الجديد الإلكتروني، http://newsabah.com/newspaper/١٢٦٤١٥ ، يوليو ٢٠١٧م.

السلطي- خميس

- حوار مع عز الدين المناصرة، موقع الحوار المتمدن http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=٦٠٥٧٨٥

ضرغام- عادل

- شعرية القصيدة القصيرة جد، مدونة ضرغام ، الآطام العدد٣٦،
https://adeldrgham.blogspot.com/search?q،

عصفور- جابر

- رؤى نقدية، جريدة الأهرام اليومي، عدد الجمعة ٧من يوليو ٢٠١٧م

من المراجع الأجنبية

- HALLAM, JR- GEORGE WALTER, FUNCTIONAL PARADOX IN SIDNEY'S REVISED ARCADIA, UNIVERSITY OF FLORIDA

الهوامش:

[١]) نادية هنأوي سعدون- التشكل الحداثي في القصيدة الومضة - موجبات الولادة وخصائص المعمار، مجلة ثقافتنا، العدد ١٢، وزارة الثقافة- دائرة العلاقات الثقافية، بغداد، ٢٠١٣م، ص٣٢

[٢]) عباس رشيد الدده - في التجنيس البيني الأجناس الشعرية القصيرة مثالا، ط دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط الأولى، ٢٠١٥م، ص٢٢-٢٣

[٣]) نفسه، ص٣٥، حيث يبدأ تردد هذا المصطلح في الكتاب.

[٤]) يراجع: نادية هناوى سعدون- إجناسية العمود الومضة والقصيدة الومضة، في المجموعة الشعرية (وطن بطعم الجرح)، موقع جريدة الصباح الجديد الإلكتروني، http://newsabah.com/newspaper/١٢٦٤١٥ ، يوليو ٢٠١٧م. ويراجع: سلام محمد البناي- العمود الومضة في (وطن بطعم الجرح)، موقع صحيفة المثقف، الألكتروني، العدد: ٢٤٥٧، ٢٠١٣/٥/٢٨م، http://www.almothaqaf.com/index.php/readings/٧٥٠٧١.html ؛ والشاعر صاحب هذه التجربة هو الدكتور عباس مشتاق معن

[٥]) يراجع: فتحي النصري- هل للقصيدة القصيرة بنية مخصوصة هي البنية الثنائية، مجلة قوافل، العدد ٣٠، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠١٣م، ص١٨٨- ١٩٠

[٦]) هدى عبد الرحمن إدريس الدريس، الومضة الشعرية من (الأبيجرام) إلى (القصيدة التفاعلية)، مجلة كلية الآداب- جامعة سوهاج، عدد٢٦، مارس ٢٠١٤م، ص٧٦؛ والنقاط التي في نهاية الفقرة من وضع المرجع ذاته إشارة إلى ما لانهائية المسميات.

[٧]) يراجع: نفسه، ص٨١، ٨٢

[٨]) ينظر: نفسه.

[٩]) هل للقصيدة القصيرة بنية مخصوصة هي البنية الثنائية، ص١٨٨

[١٠]) خليل الموسى- آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ط الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سلسلة آفاق ثقافية، العدد ٨٩، ٢٠١٠م، ص٥٣

[١١]) نفسه، ص٥١

[١٢]) نفسه، ص٥٢

[١٣]) ينظر نفسه، ص٥٣

[١٤]) يراجع: نفسه، ص٥٤: ٦٧

[١٥]) نفسه: ص٦٨-٦٩

[١٦]) ينظر: حسين كباري، وسيد فضل الله - الومضة الشعرية وسماتها، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة شيراز، مجلد١ العدد ٩، ٢٠١٠م، ص٢٥، ٢٦.

[١٧]) يراجع: نفسه، حيث ترد على لسانهما القصيدة الومضة في ص٢٤، وقصيدة الومضة في ص٢٧، ٣٠، ٣١، ٣٦، ٤٥

[١٨]) يراجع: فواز حجو- الومضة الشعرية - متابعات، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٣٧٣، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢م، ص٢٠٠- ٢٠٤.

[١٩]) ينظر: جميل حمداوي- القصة القصيرة جدا بالمغرب، ضمن كتاب دراسات في المنجز النصي، إعداد وتقديم جمال بو طيب، سلسلة الورشة النقدية، ط مؤسسة التنوخي للطبع والنشر والتوزيع، المملكة المغربية، ط ٢٠٠٨م، ص١٧٦.

[٢٠]) حسين المناصرة- القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات، ط عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط الأولى ٢٠١٥م، ص٧. وينظر: القصة القصيرة جدا بالمغرب، ص١٧٥، ١٨٠

[٢١]) عبد الله بن سليم الرشيد- القصيدة القصيرة جدا لمح من تجربة ورأي في المصطلح، مجلة قواقل، العدد ٣٠، ص٢١٠

[٢٢]) القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات، ص٨

[٢٣]) ينظر: عماد عبد الوهاب الضمور- جماليات القصيدة القصيرة في شعر عبد الله منصور - ديوان (وطن.. وحجر... وحمام) نموذجا، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد١٣، العدد٢، ٢٠١٦م، ص٣٧؛ وينظر: التشكل الحداثي في القصيدة الومضة موجبات الولادة وخصائص المعمار، ص٣٠

[٢٤]) طه حسين- جنة الشوك، ط دار المعارف، مصر، ط الحادية عشرة، ١٩٨٦م، ص٩

[٢٥]) يراجع: نفسه ص٩، ١٠، ١٢

[٢٦]) نفسه، ص١١

[٢٧]) نفسه: ص١٢

[٢٨]) محمد العبد- البحث عن المغزى - تجارب في قراءة النص، ط الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ٢٠١٢م، ص١٤

[٢٩]) جميل عبد المجيد- المفارقة والإبيجرام، مجلة فصول، عدد٧٢، ٢٠٠٨م، ص٢٣٦

[٣٠]) عز الدين إسماعيل- ديوان: دمعة للأسى... دمعة للفرح، ط شركة مطابع لوتس، القاهرة، ٢٠٠م، ص١٠

[٣١]) يراجع: المفارقة والإبيجرام، ص٢٢٦- ٢٣٢

[٣٢]) يراجع (على سبيل التمثيل): صباح عبد الرضا آسيود، القصيدة الومضة في الشعر البصري الحديث - التشكيل والبناء والمضمون، مركز دراسات الخليج العربي، جامعة البصرة، الخليج العربي، المجلد٤٢، عدد٣، ٤، ٢٠١٤م؛ ويراجع: التشكل الحداثي في القصيدة الومضة - موجبات الولادة وخصائص المعمار، ويراجع: الومضة الشعرية وسماتها.

[٣٣]) أحمد درويش- الإبيجراما الشعرية العربية (محاولة للبحث عن تقنيات النص، مجلة قوافل، العدد ٣٠، ص١٥١

[٣٤]) حفناوي بعلي - شعرية التوقيعة في شعر عز الدين المناصرة ، منتدى ستار تايمز، http://www.startimes.com/?t=24255951

[٣٥]) ينظر: ديوان: دمعة للأسى... دمعة للفرح، ص١٠، حيث يشير أ.د عز الدي إسماعيل إلى أنه لا يوجد مسمى أو لقب مقابل لمصطلح (الإبيجرام) في التراث العربي.

[٣٦]) حسن عبد العليم عبد الجواد يوسف، الومضة في الشعر العربي المعاصر، المجلس الدولي للغة العربية، المؤتمر الدولي السابع للغة العربية، دبي، ٢٠١٨م، ص١٦٢، ويراجع (على سبيل التمثيل): الومضة الشعرية من (الأبيجرام) إلى (القصيدة التفاعلية)

[٣٧]) الومضة في الشعر العربي المعاصر، ص١٦٦؛ يتخذ المؤلف الموقف ذاته فيقول:"فعلى الرغم أنها تتشابه مع الإبيجرام في كل خصائصها.... إلا أننا لا يمكن أن نطلق عليها نفس الاسم الذي كان يطلق على هذه الآداب الأجنبية"

[٣٨]) عرف المناصرة (التوقيعة) بوصفها علما على هذا الاتجاه الشعري، وذلك في عدة محاورات صحفية معه نشرت على المواقع الإلكترونية، ومنها: "(التوقيعة هي... قصيدة قصيرة جداً من نوع (جنس الحافة)، تتناسب مع الاقتصاد والسرعة، وتتميز بالإيجاز والتركيز وكثافة التوتر. عَصَبُها هي المفارقة الساخرة، والإيحاء والانزياح والترميز. ولها ختام مفتوح قاطع أو حاسم مدهش، أي أن لها (قفلة) تشبه النقفة المتقنة ملائمة للحالة. تحكمها الوحدة العضوية، فهي متمركزة حول ذاتها (مستقلة). أو تكون (مجتزأة) يمكن اقتطاعها من بناء القصيدة الطويلة. وهي في شفافيتها وسرعتها تشبه ومضة البرق، لكنها ليست مائعة الحدود كالومضة، وتستخدم (أحياناً) أساليب السرد. وكل توقيعة هي قصيدة قصيرة جداً، ولكن ليست كل قصيدة قصيرة... توقيعة) خميس السلطي- حواره مع عز الدين المناصرة، موقع الحوار المتمدن http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=٦٠٥٧٨٥ ؛ وينظر: حفناوي بعلي - شعرية التوقيعة في شعر عز الدين المناصرة ، منتدى ستار تايمز، http://www.startimes.com/?t=24255951

[٣٩]) يراجع: عبد الكريم حسين علي رعدان، فن التوقيعات في الأدب العربي، مجلة الدراساتالاجتماعية، جامعة العلوم والتكنولوجيا، بسقطرى، العدد٣٤، ٢٠١٢م، ص٢٢٩- ٢٧٨؛ حيث يؤصل لفن التوقيعات النثرية في الأدب العربي، ويدرس خصائصها الفنية؛ وينظر: علي عشري زيد- توظيف التراث في شعرنا المعاصر، مجلة فصول المجلد الأول، العدد الأول، ١٩٨٠م، ص٢١٧؛ حيث ينظر إلى توقيعات عز الدين المناصرة بوصفها توظيف لقالب التوقيعات الأدبي التراثي لاستيعاب الرؤية الشعرية عند عز الدين المناصرة: "وقد حاول بعض شعرائنا أن يوظف هذا القالب لاستيعاب بعض رؤاهم الشعرية ذات الطبيعة الخاصة، والتي تحتاج إلى لون من التركيز التعبيري الشديدي، ومن الشعراء الذين وظفوا هذا القالب الشاعر عز الدين المناصرة في قصيدة بعنوان(توقيعات "٣٣")"، ويعلق على ملامح فن التوقيعات التي برزت في القصيدة: "وهكذا تتوالى الرؤى مركزة ومقتضبة، ومنفصلة، بعضها عن بعض، وحاملة كل خصائص (التوقيع) من تركيز في العبارة، وتلخيص للفكرة العامة في ألفاظ قلية"

[٤٠]) أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي- العقد الفريد، تحقيق عبد المجيد الترحيني، ط دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط الأولى، ١٩٨٣م، ج٤، ص٢٣٧، حيث يذكر التوقيعات في" كتاب المجنبة الثانية في التوقيعات والفصول والصدور وأخبار الكتبة"؛ وفيه يقول: " ونحن قائلون بعون الله وتَوفيقه في التَوقيعات والفُصَول والصُّدور وأَدَوات الكِتابة وأَخبار الكُتَّاب وفَضْلِ الإيجاز"، ويراجع:ص٢٨٧- ٣٠٥

[٤١]) أبو العباس المبرد- الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف، تحقيق زكي مبارك، ط مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر ، ط الأولى، ١٩٣٦م ص٢٥٩ ؛ و أبو بكر محمد بن يحيى الصولي- أدب الكاتب، تصحيح محمد بهجت الأثري، ومحمود شاكر الألوسي، ط المطبعة السلفية، مصر، ١٤٣١هـ، ص٢٢٨ ، وفيه "إن استطعتم...." ؛ وأبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ت علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط عيسى الابي الحلبي وشركاه، ط الأولى، ١٩٥٢م ص١٧٣ ؛ العقد الفريد، ج٢ ص١٣١ ، وفيه: "إن استطعتم....."

[٤٢]) يراجع: حمدي حميد الدوري- شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى، ط دار الإبداع، تكريت، بغداد، ط الأولى، ٢٠١٨م، ص٧- ٢٢؛ حيث يفصل القول في خصائص شعر الهايكو؛ وينظر (حول تأكيد عز الدين المناصرة استلهامه للتوقيعات من شعر الهايكو الياباني، وكذا التانكا، وسبقه بكتابة قصيدتين من هذا الجنس الفني عام ١٩٦٤م): حفناوي بعلي - شعرية التوقيعة في شعر عز الدين المناصرة ، منتدى ستار تايمز، http://www.startimes.com/?t=24255951 ، وينظر: عادل ضرغام -شعرية القصيدة القصيرة جد، مدونة ضرغام ، الأطام العدد٣٦، https://adeldrgham.blogspot.com/search?q وينظر: توفيق تعياط- حوار مع الشاعر العربي الكبير عز الدين المناصرة، موقع: جسور الإعلامي لبنان، http://www.jussourmedia.net/news.php?extend.١٠٢٢,٢٨، وينظر: فاتن أنور- "عز الدين المناصرة أول شاعر (توقيعة- هايكو)عربي ١٩٦٤" https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/ .

[٤٣]) شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى ص٧٥، حيث يقول المؤلف: "من أوائل ما نشر في العربية عن شعر الهايكو مقال محمد عزيزة ومحمد الماجري" فن الشعر الياباني "في مجلة الفكر ,تموز . ١٩٦٧ وبعدها بسنوات ترجمت صفاء الشاطرلكتاب دونالد كين : الشعر الياباني الحديث، عالم الفكر، تموز ١٩٧٣. وبعد ذلك كتيب عدنان بغجاني، رؤية شرقية :أشعار يابانية، من منشورات وزارة الإعلام العراقية، دار الحرية، بغداد١٩٧٤ "

عالم الفكر، تموز .١٩٧٣ وبعد ذلك كتيب عدنان

[٤٤]) يراجع: فن التوقيعات في الأدب العربي، ص٢٦٠- ٢٧٤ (حول خصائص الأسلوب الفني للتوقيعات في الأدب العربي القديم)

[٤٥]) التشكل الحداثي في القصيدة الومضة، ص٣٠؛ وينظر: شعرية التوقيعة في شعر عز الدين المناصرة، ويراجع (حول تعصب بعض النقاد لهذا الموقف): الومضة الشعرية - متابعات، ص٢٠٠- ٢٠٣

[٤٦]) القصيدة الومضة في الشعر البصري الحديث التشكيل والبناء والمضمون، ص٢٣٢.

[٤٧]) أحمد زياد محبك، قصيدة النثر ط اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ٢٠٠٧م ص٢٢

[٤٨]) ينظر: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص٥٣، وينظر: في التجنيس البيني الأجناس الشعرية القصيرة مثالا، ص٥٩؛ وينظر: الإبيجراما الشعرية العربية (محاولة للبحث عن تقنيات النص)، ص١٥٤؛ وينظر: الومضة الشعرية من (الأبيجرام) إلى (القصيدة التفاعلية)، ص٨٩؛ وينظر: الومضة الشعرية وسماتها، ص٣٧، ٣٨

[٤٩]) ينظر: الومضة في الشعر العربي المعاصر، ص١٦٢

[٥٠]) يراجع: الإبيجراما الشعرية العربية (محاولة للبحث عن تقنيات النص)، ص١٥١؛ والومضة الشعرية وسماتها، ص٢٩- ٣٢؛ وفي التجنيس البيني، ص٢٢، ٢٣؛ والتشكل الحداثي في القصيدة الومضة، ص٣١، وغيرها الكثير.....

[٥١]) الومضة الشعرية وسماتها، ص١٩

[٥٢]) علي الشرع- بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٧م، ص٥٦

[٥٣]) صلاح جاهين- الرباعيات، تقديم يحيى حقي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م، مقدمة يحيى حقي، ص٤.

[٥٤]) أحمد مجاهد- خارج السياق، ط أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، الجيزة، ط الأولى، ٢٠١٣م، ص٢٨٣

[٥٥]) ينظر: نفسه؛ وينظر: جابر عصفور، رؤى نقدية، جريدة الأهرام اليومي، عدد الجمعة ٧من يوليو ٢٠١٧م

[٥٦]) جابر عصفور، رؤى نقدية، جريدة الأهرام اليومي، عدد الجمعة ٧من يوليو ٢٠١٧م

[٥٧]) ينظر: شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى ص٧-٩

[٥٨]) الإبيجراما الشعرية العربية (محاولة للبحث عن تقنيات النص)، ص١٥٥؛ ويبدي أ.د. أحمد درويش إعجابه، هنا، ويعلق على ملاحظة، يوردها للأستاذ يحيى حقي: "في البيتين الأ ول والناني، عرض لأوليات الموقف وفي البيت النالث ارتفاع مفاجئ إلى قمة، قد يبدو للنظرة الأولى أنها جانبية، ليتبعه انحدار من شاهق، كأنه طعنة خنجر، يختتم بها البيت الرابع فصول المأساة، والبيت الرابع هو دقة المطرقة على السندان، بعد أن كانت مرتفعة في الهواء" وهذا النص الأخير في: الرباعيات، ص٥

[٥٩]) الرباعيات، ص٥، والأستاذ يحيى حقي يمثل لرأيه هذا ولفنية القافية العرجاء في تحقيق المفاجأة والدهشة بنماذج من رباعيات صلاح جاهين نفسها

[٦٠]) الرباعيات، ص٥٩

[٦١]) ينظر: الإبيجراما الشعرية العربية (محاولة للبحث عن تقنيات النص)، ص١٥٧، حيث أشار الناقد إلى بروز المفارقة والتكثيف والإدهاش في رباعيات جاهين

[٦٢]) في التجنيس البيني الأجناس القصيرة مثالا، ص٨٥.

[٦٣]) هايل محمد الطالب، وأديب حسن محمد- قصيدة الومضة: دراسة تنظيرية تطبيقية، نادية المنطقة الشرقية الأدبي، السعودية، ٢٠٠٩م، ص١٤

[٦٤]) القصيدة الومضة في الشعر البصري الحديث - التشكيل والبناء والمضمون، ص٢٣٢.

[٦٥]) ينظر: في التجنيس البيني - الأجناس القصيرة مثالا، ص٨١، ٨٢

[٦٦]) بنية القصيدة في شعر أدونيس، ص٥٦

[٦٧]) يراجع: نفسه، ص٥١- ٥٦؛ الومضة الشعرية وسماتها، ص٢٣؛ وآليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص٥٢- ٥٣؛ وفي التجنيس البيني - الأجناس القصيرة مثالا، ص٨٩- ١١٧، عبد الحاكم بلحيا- مقومات القصيدة القصيرة في الشعر العربي المعاصر (عند عز الدين المناصرة خصوصا)، مجلة تنوير للدراسات الأدبية والإنسانية، جامعة زيان عاشور- الجلفة، العدد الرابع، ديسمبر ٢٠١٧م، ص١٣٨، وغيرها ....

[٦٨]) يراجع: بنية القصيدة في شعر أدونيس، ص٥٢- ٥٤؛ الومضة الشعرية وسماتها، ص٢٦؛ وفي التجنيس البيني - الأجناس القصيرة مثالا، ص٩٣- ١٠٣

[٦٩]) عز الدين إسماعيل- الشعر العربي - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط دار الفكر العربي، ط الثالثة، ص٢٤٧

[٧٠]) نفسه ص٢٤٩-٢٥٠

[٧١]) نفسه، ص٢٦٨

[٧٢]) نفسه ٢٥٢

[٧٣]) ينظر: مقومات القصيدة القصيرة في الشعر العربي المعاصر (عند عز الدين المناصرة خصوصا)، ص١٣٨

[٧٤]) جيرار جينيت- مدخل لجامع النص، ط دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، توبقال للنشر، العراق، بغداد، ص٧٥، ٧٦، والهامش في ص٧٦

[٧٥]) نزار قباني- كتاب الحب، ط ١٩٧٠م- ص٣

[٧٦]) فاطمة سعدون- جماليات قصيدة الومضة في ديوان معراج السنونو للشاعر أحمد عبد الكريم، مجلة المخبر، العدد الثامن، ٢٠١٢م، ص٣١٩

[٧٧]) الومضة الشعرية وسماتها، ص٢٠

[٧٨]) الومضة في الشعر العربي المعاصر، ص١٦٠

[٧٩]) سوزان برنار- قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، ترجمة زهير محمد مغماس، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة، ١٩٩٩م، ص١٣٥-١٣٦

[٨٠]) نفسه، ص١٤٠، ١٤١، وينظر ص ١٥٢، حول استخدام تقنيات القص في القصيدة الإشراق

[٨١]) في التجنيس البيني - الأجناس القصيرة مثالا، ص٩١

[٨٢]) جنة الشوك ص١٣

[٨٣]) فاروق شوشة- في صحبة عز الدين إسماعيل، ضمن: الدكتور عز الدين إسماعيل ذكرى وتكريم، إعداد الأمانة العامة لمؤسسة البابطين، ط مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٨م، ص٥٤، حيث يستشعر فاروق شوشة أن التوصيف النقدي الذي يورده لمفهوم الإبيجرام عند عز الدين إسماعيل، قد يفهم في غير حقيقته لتضمنه لفظ القصيدة القصيرة، فيسبق فاروق شوشة ذكر هذا المفهوم، ولم يقل التعريف، بقول في تحديد المصطلح، يبرز به أن توصيف الإبيجرام بالقصيدة يجب أن يتضمن الحد بالقصر الشديد: "والإبيجرام مصطلح يدل على القصيدة الشعرية الشديدة القصر...."

[٨٤]) مجدي وهبة- معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط١٩٧٤م، ص٤١٢ القصيدة، ٥٩٧ بيت الشعر، ٩٤-٩٥ المقطع، ٥٢٨ السونيت، ٦٩ الخماسية، ١٤٢ الإبيجرام.

[٨٥]) التشكل الحداثي في القصيدة الومضة، ص٣٠

[٨٦]) جنة الشوك، ص١٢

[٨٧]) نفسه، ص١٥

[٨٨]) الإبيجرام الشعرية العربية محاولة للبحث عن تقنيات النص، ص١٥٠، وقد أشار الناقد إلى أن قبول هذه النماذج محدود بمدى التوافق على قبول شعر الحكمة والأقوال المأثورة في هذا الفن في قوله: "وإذا كانت الحكمة والأقوال المأثورة شعرا مما يدخل في إطارها؟"

[٨٩]) الومضة الشعرية وسماتها، ص٣٢؛ وقصيدة الومضة، ص٩، ١٠

[٩٠]) التشكل الحداثي في القصيدة الومضة، ص٣٢

[٩١]) خليفة محمد التليسي- قصيدة البيت الواحد، ط دار الشروق، ط الأولى، ١٩٩١م، المقدمة ص٦، وينظر ص٥، ويراجع ص٧- ٤٣

[٩٢]) نفسه، ص٢٩

[٩٣]) أدونيس- ديوان البيت الواحد في الشعر العربي، ط الساقي، بيروت، لبنان، ط الأولى، ٢٠١٠م، ص٥

[٩٤]) أبو بكر محمد بن يحيى الصولي- أدب الكاتب، تصحيح محمد بهجت الأثري، ومحمود شاكر الألوسي، ط المطبعة السلفية، مصر، ١٤٣١هـ، ص٢٢٩

[٩٥]) العقد الفريد، ج٢، ص١٢٣

[٩٦]) قدامة بن جعفر- نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٦٣م، ص١٧٤

[٩٧]) أبو الحسن ابن رشيق القيرواني- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط دار الجيل، بيروت، لبنان، ط الرابعة، ١٩٧٢م، ج١، ص٣٠٢

[٩٨]) ينظر: نفسه، ص٣٠٢- ٣١٣

[٩٩]) عبد الله التطاوي- الشاعر مفكرا، ط درا غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦م، ص١٩٣

[١٠٠]) الإبيجرام الشعرية العربية محاولة للبحث عن تقنيات النص، ص١٥٠؛ حيث يقول: "وإذا كانت الحكمة والأقوال المأثورة شعرا بعض ما يدخل في إطارها؟ فلنا مجال في كثير من نفحات شعراء الصوفية، والحب الإلهي، والحكمة، والموعظة، ومنهم أبو العتاهية الذي كان يتعمد أن يرسل دفعات شعره مقطوعات قصيرة، تكون سهلة الشيوع على الألسنة.

[١٠١]) الشاعر مفكرا، ص١٩٤

[١٠٢]) نفسه، ص١٩٩

[١٠٣]) محمد مصطفى هدارة- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ط دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٩٨١م، ص٣٢٠

[١٠٤]) يراجع: نفسه، ص ٥٨١- ٥٨٣

[١٠٥]) ينظر: جنة الشوك، ص١٢؛ وقصيدة الومضة، ص٩، ١٠، ١٦، مع ملاحظة أن نموذجه الذي مثل به لمقطعة لامرئ القيس كان عدد أبياتها ثلاثة فقط؛ وينظر: والومضة الشعرية وسماتها، ص٢٨

[١٠٦]) الإبيجرام الشعرية العربية محاولة للبحث عن تقنيات النص، ص١٥٠

[١٠٧]) قصيدة الومضة، ص١٦

[١٠٨]) يراجع: في التجنيس البيني الأجناس الشعرية القصيرة مثالا ٤٣-٤٤، ٤٧؛ ومبدأ أن تكون هناك بؤرة واحدة تركز عليها الومضة الشعرية يذكره د. عباس الددة في ص٢٤؛ ويراجع: ديوان البيت الواحد في الشعر العربي، حيث نلحظ أن نماذج الومضة في الشعر القديم عند أدونيس تقل جدا، وتزيد عنها نماذج الأبيات الثلاثة بفارق قليل، ثم تزيد النسبة في البيتين، ويكون العدد الأكبر، بصورة واضحة وبنسبة كبيرة، للأبيات المفردة.

[١٠٩]) أبو العتاهية- أشعاره وأخباره (الديوان)- تحقيق شكري فيصل، ط دار الملاح للطباعة والنشر/ مطبعة جامعة دمشق، ١٩٦٥م ، ص٥٩٤

[١١٠]) نفسه، ص٤٨٢

[١١١]) نفسه، ص ٥٢٩

[١١٢]) العباس بن الأحنف- ديوان العباس بن الأحنف، تحقيق عاتكة الخزرجي، ط مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٤م، ص١٠٣؛ والأبيات هي:

فِراقُكِ كانَ أَوَّلَ عَهدِ دَمعي وَآخِرَ عَهدِ عَيني بِالرُقادِ
فَلَم أَرَ مِثلَ ما سالَت دُموعي وَما راحَت بِهِ مِن سوءِ زادِ
أَبيتُ مُسَهَّداً قَلِقاً وِسادي أُخَفِّفُ بالدُموعِ عَنِ الفُؤادِ

[١١٣]) أبو عبيدة محمد بن عمران بن موسى المرزباني- الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر)، تحقيق علي محمد البجاوي، ط نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ت، ص٣١٤

[١١٤]) أبو العتاهية- أشعاره وأخباره (الديوان)، ص٥٠١

[١١٥]) أبو المحاسن يوسف بن أحمد بن محمود الحافظ اليعموري- نور القبس المختصر من المقتبس في أخبار النحاة والأدباء والشعراء والعلماء لأبي عبيد الله بن همران المرزباني، تحقيق رودلف زلهايم، ط فرانتس شتاينز بفيسبادان، ١٩٦٤م، ص٢٢٣، والبيتان الأخيران يذكران مستقلين في ديوان أبي العتاهية، ص ٥٠١

[١١٦]) صلاح فضل- أساليب الشعرية المعاصرة، ط دار الآداب، بيروت، ط الأولى، ١٩٩٥م، ص٢٤

[١١٧] HALLAM, JR- GEORGE WALTER, FUNCTIONAL PARADOX IN SIDNEY'S REVISED ARCADIA, UNIVERSITY OF FLORIDA June, 1959, p:47

[١١٨]) أبو العتاهية- أشعاره وأخباره (الديوان)، ص١٨٦

[١١٩]) قصيدة البيت الواحد، ص٤٢، والناقد يعني بـ "الاختيارات" مؤلفات الاختيارات القديمة التي قامت على أساس فني من مصل حماسة أبي تمام ووحشياته، وذلك ما كان يتحدث عنه قبل النص المقتبس في الصفحة ذاتها

[١٢٠]) أبو العتاهية- أشعاره وأخباره (الديوان)، ص٣٢

[١٢١]) يراجع: جميل عبد المجيد- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص١٤٤- ١٤٥؛ حيث يتحدث عن حول مفهوم الحبك وأنواع علاقاته في النص

[١٢٢]) ينظر: جماليات القصيدة القصيرة في شعر عبد الله منصور - ديوان (وطن.. وحجر... وحمام) نموذجا، ص٤٢، حيث يعرض د. عماد عبد الوهاب الضمور مفهومه لتضعيف الطاقة الأدائية في شعرية القصيدة.

[١٢٣]) أبو العتاهية- أشعاره وأخباره (الديوان)، ص٤٥

[١٢٤]) نفسه، ص٣٨٣

[١٢٥]) يراجع: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص١٢٦- ١٢٩ حيث يتحدث عن مفهوم التوازي الصوتي، وتحقيقه للسبك

[١٢٦]) ينظر: أبو العتاهية- أشعاره وأخباره (الديوان)، ص٣٠، المقطعة رقم٢٣؛ وص١٥٠، المقطعة رقم ١٥٢

[١٢٧]) نفسه، ص٣٤١

[١٢٨]) قصيدة البيت الواحد، ص ١٠٣

[١٢٩]) القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات، ص١٠

[١٣٠]) القصيدة الومضة في الشعر البصري الحديث، ص٢٣٩

[١٣١]) أبو العتاهية- أشعاره وأخباره (الديوان)، ص٢٥٣

[١٣٢]) عبد الله محمد الغذامي- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط الرابعة، ١٩٩٨م، ص٩٣، ص٩٤

[١٣٣]) عبد الله محمد الغذامي- القصيدة والنص المضاد، ط المركز الثقافي العربي، بيروت، ط الأولى، ١٩٩٤م، ص٤٨

[١٣٤]) يراجع: نفسه، ص٤٨- ٥٠؛ والخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص٩٣- ٩٤

[١٣٥]) أبو العتاهية- أشعاره وأخباره (الديوان) ص٢٩٨

[١٣٦]) نفسه، ص٢٦٧، ٢٦٨

[١٣٧]) نفسه، ص٥٧٤

[١٣٨]) نفسه، ص٤١٢

[١٣٩]) نفسه، ص٥٠٨

[١٤٠]) نفسه، ص٣٨٩

[١٤١]) نفسه، ص٣٩٦

[١٤٢]) نفسه، ص٥٨٣

[١٤٣]) نفسه، ص٣٩٥

[١٤٤]) ينظر: نبيلة إبراهيم- المفارقة، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، ١٩٨٧م، ص١٣٣، وحديثها عن عنصر التظاهر بالبراة والسذاجة في المفارقة

[١٤٥]) أبو العتاهية- أشعاره وأخباره (الديوان)، ص١٤١

[١٤٦]) نفسه، ص٢٥٧، وكل ما جاء من روايات تتعلق بسياق البيتين في هامش الصفحة ذاتها من الديوان: "وقال يحذر الإنسان من تغافله"

[١٤٧]) نفسه، ص٥٩٥

[١٤٨]) نفسه، ص٥٩٥، وانظر: الموشح، ص٣٢٢- ٣٢٩ حول مآخذ الشعراء واللنقاد والحكام على هذا الشاهد، وأمثاله

[١٤٩]) أبو العتاهية- أشعاره وأخباره (الديوان)، ص٥١٥

[١٥٠]) نفسه، ص٦٢٨

[١٥١]) يراجع: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص٥٨- ٦٠ حول مفهوم علي الشرع لهذه المصطلحات

[١٥٢]) أبو العتاهية- أشعاره وأخباره (الديوان)، ص٥٩٩

[١٥٣]) نفسه، ص٥٨٦، وتنظر الرواية في هامش الصفحة ذاتها

[١٥٤]) نفسه، ص٢١٦

[١٥٥]) نفسه، ص٢١٧

[١٥٦]) نفسه، ص٣٣٦-٣٣٧

[١٥٧]) نفسه، ص٢٣٢-٢٣٣

[١٥٨]) نفسه، ص٣٣

[١٥٩]) نفسه، ص٢٢٥

[١٦٠]) نفسه، هذا البيت وما يلي من أبيات الأرجوزة، ص٤٤٤- ٤٦٥

[١٦١]) من هذه الومضات، بأرقامها في الأرجوزة:

٢٣- لِكُلِّ قَلبٍ أَمَلٌ يُقَلِّبُه يَصدُقُهُ طَوراً وَطَوراً يَكذِبُه
٣٥- هِيَ المَقاديرُ فَلُمني أَو فَذَر تَجري المَقاديرُ عَلى غَرزِ الإِبَر
٤١- مَن لَكَ بِالمَحضِ وَكُلٌّ مُمتَزِج وَساوِسٍ في الصَدرِ مِنكَ تَعتَلِج
٤٦- كَذا قَضى اللَهُ فَكَيفَ أَصنَعُ وَالصَمتُ إِن ضاقَ الكَلامُ أَوسَعُ
٧٦- ما شاءَ رَبّي أَن يَكونَ كانا وَالمَرءُ يُردي نَفسَهُ أَحيانا
٨٤- لِلمَوتِ بي جِدٌّ وَأَيُّ جِدِّ وَلَستُ لِلمَوتِ بِمُستَعِدِّ
١٤٣- يا دارُ دارَ الهَمِّ وَالمَعاصي هَل فيكِ لي بابٌ إِلى الخَلاصِ
١٥٠- يا رَبِّ إِنّي بِكَ أَنتَ رَبّي وَمِنكَ إِحسانٌ وَمِنّي ذَنبي
١٩٨- إِن كُنتَ تَبغي أَن تَكونَ أَملَسا فَكُن مِنَ الدُنيا أَصَمَّ أَخرَسا
وَأَرغَب إِلى اللَهِ عَسى اللَهُ عَسى
٢٠٠- يا ذا الَّذي اِستيقاظُهُ مُشتَبَهُ لا راقِدٌ أَنتَ وَلا مُستَنبِهُ
٢٠٥- تُدانُ يَوماً ما كَما تَدينُ وَيحَكَ يا مِسكينُ يا مِسكينُ
٢٥٢- كَم مَرَّةٍ حَفَّت بِكَ المَكارِهُ خارَ لَكَ اللَهُ وَأَنتَ كارِهُ
٢٥٨- يا عَجَباً لِلطَرفِ كَيفَ طَمَحُ يا عَجَباً لِلمَرءِ كَيفَ يَفرَحُ
٢٩٨- سَيَضحَكُ الباكونَ بَعدَ المَيتِ لا بَل سَيَلهونَ بِلَو وَلَيتِ