النص الوجيز في الأدب العربي الحديث من المقالة إلى التوقيع-دراسة تحليلية في النوع-

أ.د. محمد طالب الأسدي

كلية التربية للبنات/ جامعة البصرة

Email: alasedy1973@yahoo.com

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى استقراء ملامح النص الوجيز في أدبنا العربي الحديث بأنماطه المختلفة، وصولاً إلى آخر تحولاتها الاصطلاحية وتمثُّلاتها ، فقد أوجد النص الوجيز لخطابه موطئ قدم ينافس الأشكال التعبيرية ذات الامتداد في الفضاء الطباعي ، في نسق شكَّل معه الجنوح إلى الإيجاز والتقشف في عدد كلمات النص ظاهرة أدبية لافتة للنظر بوفرة لا يمكن إنكارها أو تجاهلها ، سعت إلى امتلاك خصوصيتها وسماتها ، فالنص الوجيز يمكن أن يكون بنية شعرية أو سردية كاملة شأنه شأن النصوص الطويلة إذا أتيح له المُنشئ المجيد لصنعته الأدبية ، القادر على تمرير دلالاته إلى المتلقي وجذبه إلى منطقة النص ، لاجتلاء كوامن الخطاب ، فتتبع مفاصل هذه الدراسة إلى خواتيمها ، يوضح للمتلقي كيف جرى التعامل مع النص الوجيز ــ في مواطن كثيرةٍ ــ بوصفه خطاباً ناشئاً ، لا بوصفه نتاج تحولات نصية متعاقبة ، إلى الحد الذي جعل بعض متبنيه والمأخوذين بفتنته الجمالية لا يتورعون عن ادعاء الريادة في إنتاجه ، بغير استناد إلى وعي تاريخي بالتجربة ، أو وعي نقدي بالخطاب ، وقد اقترن ذلك كله بتخبط في الاصطلاح ، سعت الدراسة إلى بيانه وتوجيهه وتصحيحه في حدود ما قدمه المشهد الشعري والنقدي المعاصر من مقومات ودلائل .

لم يتشكل خطاب الوجيز في أدبنا العربي الحديث بمختلف تمثلاته من العدم ، بل سبقته تشكلات إيجازية نوعية لابد من وضعها في نظر الاعتبار عند بلوغ الخواتيم النوعية للخطاب في حضوره الزمني ، بوصفها مسارات أسهم كل منها في تكامل الجوهر المعرفي لخطاب الإيجاز في مشهد الحداثة ، وصولاً إلى النصانية الأدبية ، بوصفها المعادل الموازي للنصانية النقدية ، فالنص الوجيز الذي نعرفه اليوم في أدبنا العربي، هو نتاج تفاعل وتعالق أصول نصية بعيدة ، وأخرى قريبة ، كما أن كلا من السرد والشعر أثر أحدهما في خطاب الآخر واقترض منه وتداخل معه في إنتاجه لوجيزه النوعي ، لذلك سنسلط الضوء على الوجيزين السردي والشعري فيما يأتي عبر المسح الأركيولوجي ، فلا بد من الاستعانة بالأركيولوجيا عند مقاربة إشكالية النص الوجيز ، ذات الحمولات التاريخية والنوعية .

الكلمات المفتاحية : النص الوجيز ، تحولات النص الوجيز ، النص الوجيز في الأدب العربي الحديث ، إشكاليات النص الوجيز.

The Brief Text in Modern Arabic Literature: From Article to Signature (An Analytical Study of Genre)

Prof. Dr. Muhammad Talib Al-Asadi
College of Education for Girls / University of Basrah
Email: alasedy1973@yahoo.com

Abstract

This study seeks to explore the characteristics of the brief text in our modern Arabic literature, with its various patterns, culminating in its terminological transformations and representations. The brief text has established a foothold for its discourse that competes with expressive forms that extend in the print space, forming a pattern characterized by conciseness and economy in the number of text words, a remarkable literary phenomenon that cannot be denied or overlooked. It strives to possess its own uniqueness and features. The brief text can be a poetic or narrative structure, similar to long texts if provided with a skilled creator of literary craft capable of conveying its connotations to the recipient and attracting them to the text area to explore the layers of discourse. The study follows the threads of this study to its conclusions, demonstrating to the recipient how the brief text has been dealt with – in many instances – as an emerging discourse, rather than as a product of successive textual transformations, to the extent that some of its proponents and recipients of its aesthetic charm claim leadership in its production, without relying on historical awareness of the experience or critical awareness of discourse. This has been coupled with confusion in terminology. The study seeks to clarify and direct it within the limits of what the contemporary poetic and critical scene has provided in terms of components and evidence.

The discourse of the brief did not emerge in our modern Arabic literature from nothingness, but rather was preceded by concise formations that must be taken into consideration when reaching the qualitative terminations of discourse in its temporal presence, as they are paths whose arrows each contribute to the integration of the cognitive essence of concise discourse in the scene of modernity, leading to literary dualism, as the equivalent counterpart of critical dualism. The brief text we know today in our Arabic literature is the product of interaction and interconnection of distant textual origins, and others close, as both narrative and poetry have influenced each other and borrowed from each other, intertwining in their production of their genre of brevity. Therefore, we will shed light on both narrative and poetic brevities through archeological survey. It is necessary to resort to archaeology when approaching the problematics of the brief text, with its historical and qualitative connotations.

Keywords: Brief Text, Transformations of Brief Text, Brief Text in Modern Arabic Literature, Problematics of Brief Text.

١ ــ الوجيز السردي

في الأصول القريبة لخطاب الوجيز السردي العربي تَمَثَّلَ الوجيز السردي في أنماط تعبيرية تتفاوت في محتوياتها الأدبية ومستوياتها الإبداعية ، شكلت سلماً تصاعدياً تطور من أنماطه الأولية وصولاً إلى القصة القصيرة جداً ، والقصة الومضة ، وما إلى ذلك ، مثل :

أ ــ المقالة

المقالة ــ كما عبر الدارسون ــ هي (فكرة واعية وموضوع معين يحتوي قضية يراد بحثها، قضية تجمع عناصرها وترتب بحيث تؤدي إلى نتيجة معينة وغاية مرسومة منذ أول الأمر، وليس الانفعال الوجداني هو غايتها ، وإنما الاقتناع الفكري...إنها تعتاض عن اللفظ المصور باللفظ المجرد ، وتغني فيها المعاني المجردة عن الصور والظِّلال)[١] ، وعلى ذلك يمكن القول أن المقالة هي نص قصير يعتمد اللغة النثرية ، يرصد حالة أو موقفاً أو قضية تمس حياة الإنسان أو المجتمع اليومية .

تتسم المقالة باللغة التقريرية ، لأن الغاية من إنشائها هي أن يصل معناها كاملاً إلى المتلقي دون تأويل أو فائض معنى ، فالصحافة ووسائل الإعلام المسموعة والمقروءة والمرئية تتطلب لغة متقشفة في الجماليات غاية التقشف لكي تكون في متناول عامة القراء والمتلقين الذين تعتمد ديمومة وسيلة الإعلام على وفرتهم ، فكلما كسبت وسيلة الإعلام المزيد من المتلقين كانت أكثر شهرة ونجاحاً وجذباً للتعاملات والأعمال ، وتتعدد موضوعات المقالة تعدد مجالات الحياة ، فمنها المقالة الاقتصادية التي تعنى بتقديم معلومة مهمة عن عالم المال والاقتصاد والصناعة والتكنولوجيا ، ومنها المقالة الاجتماعية ، وهي تعنى برصد حالة أو موقف أو ظاهرة في المجتمع قد تكون سلبية وقد تكون إيجابية ، ومنها المقالة السياسية وهي عادة ترصد آخر الأحداث وتوجه المتلقي نحو فكرة الكاتب وانطباعاته تجاه الأحداث والقضايا ، ومنها المقالة الإرشادية ، ويمكن تسميتها بالمقالة الوعظية وهي ترتبط عادة بعرض انطباعات كاتبها تجاه قضية ما ، وعادة ما يكون كاتبها من رجال الدين ، ومنها المقالة العلمية ، والمقالة الأدبية ، وغير ذلك ، ويغلب على كل نوع من أنواع المقالة طبيعة الصحيفة أو الوسيلة الإعلامية أو المؤسسة التي تحتضنها ، والسمة الغالبة على المقالة هي القصر والإيجاز النسبي ، خاصة إذا كانت عموداً صحفياً ، إذ لا تتيح الأعمدة الصحفية فضاء طباعياً كبيراً ، مما يفرض على صاحب العمود الصحفي التخلي عن الاستطراد والتفاصيل وتقديم الفكرة بأقل عدد من الأسطر والكلمات .

ب ــ الخاطرة

وهي نوع أدبي قريب من المقالة ، غير أن الخاطرة انفعالية والمقالة تقريرية [٢] ، ليست الخاطرة شعراً بالمعنى المتعارف للشعر ، وليست مقالاً لأنها لا تكتب بلغة تقريرية أو لغة علمية ، إنها قريبة من الشعر وليست منه ــ بالمعنى الدقيق للشعر ــ وما يكسوها بالجمال أو يدنيها من الشعر هو اعتمادها بلاغة الخطاب من استعارات وكنايات ومحسنات وما إلى ذلك ، ورشاقة أسلوبها ورقة ألفاظها ، غير أنها تقدم خلاصة انفعال بلغة جميلة لا تعنى بأن تكون شعراً ، لا بالمفهوم القديم للشعر الذي يضع الوزن والقافية ضمن اشتراطاته ، ولا بمفاهيم ما بعد الحداثة التي لا تعد الوزن والقافية ضمن تصوراتها للشعر من خلال قصيدة النثر وما بعد قصيدة النثر مما سنعرض له في موضعه .

جـــ ــ القصة القصيرة جداً (short short story)

إن النوع السردي الأطول ـــــ وهو الرواية ـــــ لا يقع ضمن منطقة خطاب الإيجاز الذي تستهدفه هذه الدراسة ، لما للرواية من خصائص نوعية وطبيعة بنائية تنأى بها في جميع أشكالها عن أن تكون ضرباً من ضروب الوجيز ، وكذلك القصة ، فهي وإن كانت أقصر من الرواية بكثير إلا أنها لا تقع ضمن مدار البحث ، أما الشكل السردي الحديث الذي يقع ضمن مدار بحثنا فهو القصة القصيرة جداً وما بعدها ، لصلتها الوثيقة بما عرف بـــ " قصيدة الومضة".

يشير الدارسون إلى أن القصة القصيرة جداً ولدت عالمياً في مستهل القرن الرابع عشر، عندما كتب جيوفاني بوكاشيو عمله الموسوم بـــ " الديكاميرون " عام ١٣٥٣م ، الذي يجمع بين الرواية والقصة القصيرة ، وقد ترسخ مصطلحها ومفهومها قبل عقود قليلة في عبارة : short short story ، وبترجمة حرفية : " قصة قصيرة قصيرة " ، أما عربياً فقد حققت الانتشار والذيوع بوصفها فناً في ستينات القرن الماضي ، وأنسب طول لها هو ما بين ٥٠٠ إلى ٢٠٠٠ كلمة ، زمانها لمحة قصيرة لا تتعدى ساعة أو يوماً ، ومكانها محدد بأبعاد مادية لا تتعدى غرفة واحدة أو حيز من حقل وماشابه ، وحدثها محصور في مسألة واحدة وشأن محدد ، وبناؤها لا تزيد مقدمته عن سطر واحد أو أربعة أسطر على أكثر تقدير ، ويفضل ألا تتخطى ذروتها ثلاثة أو أربعة حوادث ضمن مشهد واحد ، ويجب أن تكون نهايتها برقية متركزة في بؤرة واحدة ، وأول مجموعة قصصية بعنوان " عشرون قصة قصيرة جداً " ظهرت في العراق عام ١٩٣٠م للقاص نوئيل رسام[٣].

د ــ القصة الومضة (flash fiction)

وقد تعددت التسميات لهذا الجنس الأدبي الجديد ، مثل : الأقصوصة ، القصة الفجائية ، القصة البريدية [٤] ، ومن تسمياتها الأخرى : القصة اللقطة ، القصة القصيرة للغاية ، القصة المكثفة، القصة الكبسولة ، اللوحة القصصية ، الصورة القصصية ، النكتة القصصية ، الخبر القصصي ، القصة الشعر ، الخاطرة القصصية ، القصة القصيرة جداً ، قصة المترو ، قصة السندويج ، وغير ذلك من مصطلحات يعزوها الدارسون إلى اهتزاز وضبابية المصطلح [٥] .

لعل أهم سمات هذا النوع الأدبي تكمن في الإيجاز الشديد ، إذ تسعى قصة الومضة الى اختزال القصة في أقل عدد ممكن من الكلمات ، بمعنى أن قصة الومضة تسعى الى سرد قصص كبيرة وغنية ومعقدة بسرعة وتركيز ، ومن أهم سماتها أيضاً أن المقدمة والذروة والنهاية لا تتجاوز سطرين أو ثلاثة مع التأكيد على القفلة المدهشة الصادمة ، فبناء تطلعات معينة ومن ثم قلبها رأساً على عقب في حيز محدود للغاية هي إحدى السمات المميزة لقصة الومضة الناجحة[٦].

يشير بعض الدارسين إلى اجتراح **آرنست همنغواي** هذا النوع الحديث بقصته الشهيرة التي جعل عنوانها : " قصة قصيرة جداً " عام ١٩٢٥م ، وجاءت في ستة كلمات **(للبيع حذاء طفل لم يلبس قط)** وقصة الديناصور للغواتيمالي **مونتيرسو** في ست كلمات أيضاً **(حينما استفاق كان الديناصور ما يزال هناك)** ، والمكسيكي **لومولي (هل نسيت سيدي شيئاً ؟ ــ إن شاء ربي)**[٧] ، وتنفي كاثرين سوستانا نسبة قصة الست كلمات أعلاه إلى آرنست هيمنغوي ، مشيرة إلى أن **غارسن أوتول** قد أجرى بحثاً مسهباً بهدف تحديد الأصل الحقيقي لهذه القصة التي وجدت طريقها الى الكثير من المواقع الألكترونية والمطبوعات المكرسة للقصص التي تكتب بست كلمات ، واجتذبت القراء والكتاب معاً بسبب ما حوته من عمق عاطفي ، فإنه لأمر محزن للغاية أن نتخيل الأسباب الكامنة وراء عدم الحاجة لحذاء الطفل ، والأكثر حزناً من ذلك تخيل الشخص الذي خلص نفسه من الخسارة وركز تفكيره على فعل عملي من خلال اللجوء الى إعلان مبوب لبيع الحذاء [٨]، كما أكدت سوستانا عدم وجود اتفاق عام على طول قصة الومضة، مشيرة إلى أنها في العادة لا تزيد عن ألف كلمة ، أما القصص القصيرة جداً فأطول قليلاً ، ولاحظت أن الطول الدقيق لقصة الومضة غالباً ما يقرره الكتاب أو المجلة أو الموقع الألكتروني الذي تنشر فيه القصة ، فمجلة سكواير Esquire ــ على سبيل المثال ــ أقامت مسابقة لقصة الومضة في عام ٢٠١٢ وتقرر أن يكون عدد الكلمات المطلوبة للمشاركة في المسابقة بعدد سنين طبع المجلة [٩] ، وأعلنت محطة الإذاعة الوطنية الشعبية National Public Radio عن مسابقة

تحت عنوان " قصة الثلاث دقائق"، طالبت فيها كتاب القصة المتنافسين بتقديم قصص تقرأ بأقل من ثلاث دقائق ، وعلى الرغم من أن المسابقة سمحت بتقديم قصص تصل كلماتها الى ٦٠٠ كلمة ، فإن الوقت الذي تستغرقه القراءة تجاوز في أهميته العدد الدقيق للكلمات ، كما أعلنت جامعة فلوريدا مسابقتها الموسومة بـــ " أفضل قصة قصيرة جداً في العالم " عام ١٩٨٦ ، وقد اشترطت المسابقة أن يشارك الكتاب بقصص لا يزيد عدد كلماتها عن مائتين وخمسين كلمة ثم زيد هذا العدد لاحقاً ليصل الى خمسمائة كلمة [١٠] .

تطلق **هولي هويت درينغ** على هذا النوع من الوجيز السردي مصطلح " **القصة المايكرو microfiction** " ، بوصفه مصطلحاً شاملاً لكل أشكال القصة القصيرة جداً ، وهي ترى أن جذورها التاريخية ومصادرها تعود إلى القصص الخرافية والأمثال ، في الصين واليابان وأمريكا اللاتينية وأوربا، قبل أن تتطور بوصفها جنساً أدبياً بحد ذاته في القرن العشرين وما بعده [١١] ، وقد ناقشت أنماطها العامة ، مثل بحثها عن الصدمة واستخدامها للتقنيات الشعرية في شكل النثر، وفحصت علاقتها بالقصة الومضة وشعر النثر ، واستعاضت عن المصطلحات المذكورة سابقاً بمصطلح " القصة المايكرو "لوصف أي قصة مكتوبة تقل عن ألف كلمة ، وتركت الأمر مفتوحاً للمناقشة[١٢] ، مؤكدة أن أشكالاً أدبية مثل "**الهايبون**" ــ وهو مزيج من النثر وشعر الهايكو الذي تطور بصورة بطيئة في اليابان منذ القرن السابع عشرــ مرتبط بشعر" **الهايكو** " ومرتبط أيضاً بالقصة المايكرو بسبب اختزالها للغة ، فالهايبون ــ بوصفه شكلاً قديماً ــ قاد بشكل كبير الى " **قصة الكيتاي** ، وهي قصص لها من الطول ما يناسب رسالة نصية، وقد نشأت في اليابان في نهاية القرن العشرين ، وتعرف في الغرب بقصص الهاتف المحمول، وارتبطت الكيتاي أيضا بتطور تويتر الذي صممت فيه القصص لتناسب مائة وأربعين كلمة[١٣]، مشيرة إلى أن قصة المايكرو تحظى في الصين بشعبية كبيرة ، وقد أعيد تعميدها بمصطلحات وصفية ذاتية متنوعة مثل : قصة بحجم الكف ، قصة الدقيقة ، قصة تدخين سيكارة ، وعرفت في فرنسا بـــ " الخبر " ، كما انها تزداد شيوعاً وحضوراً في القرن العشرين وصولاً الى القرن الحادي والعشرين، تماما مثل الهايبون[١٤] ، وتصنف هولي هوايت درينغ كافة الأشكال السابقة ــ فضلاً عن القصة القصيرة جداً والقصة الومضة ــ تحت مصطلح القصة المايكرو ، كمظلة تضع تحتها كل مصطلحات القصص القصيرة جداً نحو " قصة الومضة" و "القصص القصيرة القصيرة" و" قصص البطاقات البريدية " و" قصص المفاجأة " و" قصص النانو" وكل الأسماء المستعارة الأخرى الممكن استخدامها للقصص الصغيرة[١٥] ، مؤكدة أن مصطلح قصة الومضة قد صيغ عام ١٩٨٨ من قبل " **توم هازوكا** " و" **دينيس توماس** " و" **جيمس توماس** " الذين بدأوا

العمل سوياً في الثمانينات بأنطولوجيا قصة الومضة " ٧٢ قصة قصيرة جداً " ، وتَخْلُصُ إلى أن مصطلح قصة المايكرو يمكن استخدامه لوصف أي حكاية تقل عن ألف كلمة لها بداية ووسط ونهاية [١٦] .

لقد كان ظهور قصة الفلاش أو القصة الومضة في الغرب مرحلة لاحقة لظهور القصة القصيرة جداً Short short story ، التي أعقبت بدورها ظهور الأشكال المبكرة للخيال السريع في القرن التاسع عشر لدى "**والت وايتمان** " و" **أمبيروز بيرس** " و " **كيت شوبان** " [١٧] .

وفي عشرينات القرن الماضي تمت الإشارة إلى الخيال الفلاشي باسم " القصة القصيرة " وكان مرتبطًا بمجلة كوزموبوليتان ، وفي الثلاثينات ، جمعت في مختارات مثل " القصة القصيرة الأمريكية " ، وكان **سومرست موم** من روادها البارزين بمجموعة مبكرة صدرت عام ١٩٣٦ بعنوان Cosmopolitans : Very Short Stories [١٨] .

أما في التلقي العربي الحديث لهذه الخطابات والأنماط الأجناسية فكثيراً ما أدى التسليم بالمصطلحات المتداولة عامة والمعربة خاصة ، وعدم الإلمام بتاريخ المصطلح وتحولاته إلى الوقوع في أخطاء جسيمة ، مثل " ادعاء الريادة " إذ لا يتردد أحد الخطّارين ــ أي كتاب الخاطرة ــ في ادعاء الريادة لجنس أدبي مضى على جذوره الحداثية الأولى قرابة المائة عام ــ كما أوضحنا ــ وعلى رواجه في العالم الغربي بهذا الاسم " القصة الومضة " ما يزيد على ثلاثة عقود ، ليعده ابتكاراً وماركة مسجلة له ، فيقول للقاريء العربي بكل ثقة عام ٢٠١٦ : (و بالعودة إلى ما أشرت إليه بخصوص منجزي الأدبي ــ الومضة القصصية ــ يطيب لي أن أوضح أن هذا الابتكار ــ الومضة القصصية ــ لم يكن أول ابتكار أدبي لي ... ولم أحتكر الكتابة في الومضة القصصية بل أفسحت المجال ــ كما هو معلوم ــ لجميع الكتاب لتجريب الكتابة في هذا الفن ، سعيا وراء إرساء دعائمه ، و إثبات استقلاليته وتميزه و تفرده عن باقي الفنون الأدبية الأخرى ، تحت إشراف و متابعة و تصويب و تعديل مبتكر هذا الفن الأدبي الجديد وغير المسبوق)[١٩] ، وفي سياق من غياب الانضباط المنهجي والعلمي والمجانية في ادعاء السبق والاصطلاح ، يؤكد له أحد الباحثين هذه الريادة ، بدراسة عنوانها لا يمت بأدنى صلة إلى النقد الحديث ، بل يبدو أشبه بعنوان مخطوطة من أرشيف القرون المتأخرة ، هو : " كشف الغمضة في تأصيل القصة الومضة " [٢٠] والأغرب من ذلك أن تؤخذ مثل هذه الأقاويل المرسلة مأخذ المسلمات ويستعان بها في تحليل النصوص المقروءة في رسالة جامعية لنيل شهادة الماجستير[٢١] .

٢ ـــ الوجيز الشعري

إن فكرة تكثيف النص والتقشف بحجمه في فضاء الورقة أو فضاء السماع والإلقاء لم تغب عن موروثنا الأدبي الثري والمتنوع ، فقد منح التلقي العربي منتج النص الشعري الحرية الكافية في إنتاج نصه على وفق ما يختاره ويفضله من جهة الحجم والامتداد ، وقد نالت أنماط الوجيز اعتراف النقدية العربية القديمة ، وأولتها قسطاً من العناية في التنظير بما يكفي لأن يكون أساساً نظريا وتطبيقياً لما قدمه شعراء الحداثة العرب من أنماط تعبيرية ، فقد أسست النقدية العربية لتمثلات الوجيز الشعري بدءاً بأصغر وحدة شعرية قديمة وهي البيت الواحد عبر مفهوم "اليتيم" لدى الباقلاني وابن رشيق ، المصطلح الذي طوره التليسي إلى " قصيدة البيت الواحد " ، فضلاً عن مصطلحي " النتفة " و "القطعة" وهي جميعاً أنماط تعبيرية في غاية الإيجاز والتكثيف سنحتكم إليها في مناقشة أنماط الوجيز الشعري الحديث مما استعير لوصفه مصطلحات نقدية مستوردة لا صلة لها بطبيعة النص الشعري العربي وسلمه التطوري العريق الذي أنتج خطاباً نقدياً موازياً ومتقدماً في التلقي العربي القديم، والمفهوم الذي تسعى هذه الدراسة إلى بيانه وترسيخه هو بطلان فكرة الاستيراد المصطلحي وصحة فكرة التلاقح الفكري والثقافي ، فنحن لسنا ضد الإفادة من جماليات النتاجات الثقافية الأخرى في حضارات العالم ، شرط أن ننظر إلى النتاجات الأدبية للأمم بوصفها روافد جمالية ، وشرط أن ننظر إلى المتحقق الفعلي في موروثنا الشعري والنقدي بوصفه النهر الثقافي العربي الكبير والأصيل الذي يمكن للروافد العالمية أن تصب فيه وتمتزج بمادته الأصلية الوفيرة ، فإذا أدركنا ذلك ، تمكنّا من التأسيس لحوار حضاري ثقافي متوازن لا تغيب فيه شخصيتنا التاريخية ولا تبدو في هيئة المتلقي العاجز الخاوي الوفاض،المفتقر إلى نصوص ومصطلحات الآخرين للتأسيس والتأصيل لما بين يديه من نصوص ومصطلحات أسلافه الأفذاذ ، وبهذا نتمكن من الجمع بين التأصيل والمعاصرة ، بين التواصل مع الماضي والتفاعل مع الحاضر، ولا نقع في براثن القطيعة المعرفية مع مواطن التمايز والقوة والمغايرة في موروثنا .

في خضم التحولات السريعة للأزمنة الحديثة وتغير الإيقاع اليومي للحياة ، أخذ العالم بأجمعه ينحو منحى السرعة والإيجاز في الأصعدة كافةً ، فإذا نظرنا إلى المصنوعات ، وجدنا الحجوم آخذة في أغلبها نحو اختصار الأحياز والصغر ، وإذا اتخذنا من الحاسوب مثالاً ، وجدناه قد تدرج عبر العقود الأخيرة من الحجوم العملاقة والكبيرة والمتوسطة الحجم نحو الحجوم الصغيرة والبالغة الصغر والدقيقة ، فالحجم يصغر والكفاءة تزداد ، وأخذت نواحي الحياة الاستهلاكية الأخرى تكيف نفسها وتحول آلياتها نحو السرعة والإيجاز الذي أصبح مطلوباً عاماً،

فأصبحت الوجبات السريعة مثلاً أكثر رواجاً من غيرها ، فضلاً عن نمط الألبسة والأجهزة والسيارات والأثاث وما إلى ذلك ، أخذ ذلك كله يتأثر بوتيرة الاختصار والسرعة في الإنتاج والاستعمال مصحوباً بانخفاض في كلفة الانتاج ، مما يمنحها مساحة أكبر من فرص الرواج ، وبالتالي عوائد أكثر سرعةً وأكبر قدراً للمنتجين .

وعلى الصعيد الثقافي ، نلحظ وتيرة السرعة والتعجيل آخذة في الهيمنة على المنتج الثقافي، فاختفت مثلاً أو تكاد تختفي تلك العادات اللحنية والأدائية للأغاني الطويلة التي اعتاد المتلقي في بعض الأزمنة على تفريغ نفسه من ارتباطاته وانشغالاته ليصغي إلى مطربه المفضل وأغانيه ذات المقدمات اللحنية الممتدة ناهيك عن الأغنية نفسها التي تزيد مدتها عن ذلك في بنائها الموسيقي ، وتحولت وتيرة الغناء في أغلب أنماطها المهيمنة نحو الوجيز الزمني والتسارع الإيقاعي ولكل قاعدة استثناءاتها ، كما تراجعت الروايات الطويلة ذات الأربعمائة والخمسمائة والسبعمائة صفحةً ، وتصدرت الروايات ذات المائة والمائتي والثلاثمائة صفحة .

في خضم هذه الوتائر المطردة من التعجيل والتسارع والميل العالمي إلى التقشف في معظم تفاصيل يوميات المجتمعات الإنسانية وحياتها ، لم يكن مستغرباً أن يتأثر النص الشعري بكل ذلك، فأصبح الميل إلى " النص الشعري القصير " و " القصير جداً " ظاهرة أسلوبية بعد أن كان قليل الانتشار ، لقد عرفت الشعرية العربية النص الشعري القصير " القطعة " ، والنص الشعري القصير جداً " اليتيم والنتفة " بوصفها أنماطاً بنائية شعرية لها وجودها التاريخي وخطابها النقدي في الشعرية والنقدية العربية القديمة ، لذلك نثبت هاهنا استغرابنا من تجاهل معظم الدارسين الأجانب والعرب لأشكال الوجيز العربي في الشعر والنثر ، وقد مر بنا كيف نقبت الناقدة هولي هويت درينغ عن أصول القصة المايكرو ، وهو مصطلح يشمل لديها الهايكو ونظائره من النصوص الشعرية القصيرة، فأعادت جذوره التاريخية ومصادرها إلى القصص الخرافية والأمثال في الصين واليابان وأمريكا اللاتينية وأوربا قبل أن تتطور بوصفها جنساً أدبياً بحد ذاته في القرن العشرين وما بعده ، ولا نعلم ما الذي جعل درينغ تنسى أو تتجاهل النصوص العربية القصيرة والبالغة الصغر في النثر القديم مثل الأمثال والقصص الخرافية وفي الشعر القديم مثل اليتيم والنتفة والقطعة ، بينما ذكرت نظائر لها من أمثال الحضارات وقصصها الخرافية وما إلى ذلك ، والأغرب من ذلك أن يبحث شعراء ونقاد عرب عن اصطلاحات الوجيز الشعري العربي الحديث بين كتابات الأمم الأخرى ويعدون اقتراض مصطلحاته من الثقافات الأخرى منجزاً ومدعاة للتباهي بالسبق والريادة إلى الاقتراض ، ويتعاملون مع الوجيز الشعري بوصفه معطىً ثقافياً مستورداً لا عهد للشعرية العربية به، ولا يمكن تفسير ذلك إلا بتجاهل

المنجز الثقافي لأمتهم ، وسلم التطور البلاغي والمجازي والإيقاعي والشكلي والدلالي للنص الشعري العربي وتحولاته الكبرى عبر الأزمنة ، فلم يتعاملوا مع ما يقترضونه من مصطلحات منقطعة عن تراثنا الأدبي معرفياً وجمالياً وذوقياً بوصفها روافد واحتمالات ، وإنما بوصفها حقائق غائبة عنه ، وعدوا اقتراضهم لها كشفاً حداثياً لا يقل أهمية عما قدمته حركة شعر التفعيلة مثلاً ، وما أحدثه جيل الرواد من تأثير إيجابي في النص العربي الشعري من جهة ، وفي تجديد التلقي العربي للنص على مستوى القراء والنقاد ، وشتان بين التجربتين ، فحركة شعر التفعيلة انطلقت من وعي تام بماهية الخطاب الشعري العربي ، وإتقان لكتابة الشعر في شكله الموروث ، ولم تحرق المراحل وتقفز فوقها قبل أن تستوعب خصوصية كل مرحلة من المراحل التي مر بها خطاب المغايرة العربي ، تمثلت الخطوة الأولى في جيل الرواد بالانطلاق من البنية الإيقاعية العربية نفسها لتحقيق المغايرة والتجديد، فعلى الرغم من انزياح السياب ونازك والبياتي بمفهوم القصيدة ، وخروجهم عن نمطها الإيقاعي المعهود فإنهم لم يخرجوا تماماً عن البحور الخليلية ، وإنما نقلوا مفهوم الموسيقى الشعرية من البنية الوزنية التكرارية ذات الشطرين ممثلة بالبيت الشعري إلى البنية الإيقاعية غير العددية ممثلة بالتفعيلة، وإذا نظرنا إلى أي نص من نصوص جيل الرواد فسنتمكن بسهولة من معرفة الوحدة الإيقاعية الصغرى (التفعيلة) التي بني عليها ، وهذا ما سوغ لتسمية الشعر الحر تسمية موازية أخرى هي شعر التفعيلة، إن مدرسة الحداثة الشعرية العربية قد ولدت بعد أن كان العالم الصناعي والثقافي العالمي قد قطع شوطاً طويلاً في مراجعة مخزوناته المعرفية وأنساقه الثقافية ، ولدت الحداثة الشعرية في نهاية تراكمات هائلة من الركود والأنساق التكرارية المهيمنة على الخطاب الشعري العربي ، إذ لم يشهد الخطاب الشعري العربي بعد حركة الموشحات العربية أشكالاً مغايرة للتعبير الشعري ، وكانت حركة (شعر البند) في القرن الثامن عشر امتداداً للموشحات ، ولم تقدم تجديداً حقيقياً على مستوى البناء والمضامين والدلالة ، حتى إذا بلغنا جيل الريادة الشعرية الحداثية وجدناهم منذ أواسط أربعينات القرن الماضي قد تمكنوا من إعادة تمثل روح الريادة والتجديد في الشعر العربي ، تلك الروح التي تمثلت من قبل في العصر العباسي لدى أقطاب تجديد اللغة الشعرية والمجاز والأغراض والدلالات وإن أبقوا على نظام الشطرين بوصفه شكلا إيقاعيا للتعبير ، فأبرز من انزاحوا بالنص الشعري انزياحاً كبيراً من شعرائنا القدماء وقدموا بمقاييس عصرهم لغة جديدة ومقترحات إبداعية مغايرة للموروث هم شعراء العصر العباسي الأول مثل أبي نؤاس وأبي تمام ، وفي العصر العباسي الثالث طالعنا المتنبي وأبو العلاء بإعادة إنتاج للخطاب الشعري الذي وصلهم ، فكان للمتنبي فرادته في تقديم خُلاصات جمالية، في عملية غربلة للمعاني وإعادة إنتاج لها على

وفق منهجية صارمة من التقشف والاختزال اللغوي والدلالي ، فملأ الدنيا وشغل الناس ــ على حد وصف القدماء ــ وابتدأ أبو العلاء من حيث انتهى المتنبي ، فارتقى بخطاب سلفه الحكمي إلى المزيد من آفاق التأملات الكونية ، والنظر الفلسفي العميق، وفي الأندلس قدمت الموشحات خروجاً على النمط الإيقاعي ، أما المضامين واللغة والمجازات والأخيلة فقد كانت مشابهة على نحو عام للموروث الجاهلي والإسلامي والأموي عامة وللشعر العباسي خاصة ، لذلك كانت تجربة جيل الرواد منذ أواسط أربعينات القرن الماضي أكثر انتماءً إلى الحداثة لأنها جددت الشكل والمضمون معاً ، وكان تغيير شكل النص الشعري على وجه الخصوص عملاً صادماً بقوة للتلقي العربي آنذاك ، فقد اعتمد البناء الجديد نظاماً إيقاعياً يتخذ من التفعيلة أساساً للبناء ولا يلزم الشاعر بتكرار عدد معين من التفعيلات، كما لا يلزمه بأن يلتزم بالبنية الثنائية المعهودة للبيت الشعري العربي ممثلة بالصدر والعجز ، وهو تجديد لم يخرجوا به خروجاً تاماً عن القانون الخليلي العروضي بل كان تجديداً أصيلاً واعياً لمديات التجديد وكيفية توليده من داخل الأبنية الإيقاعية الموروثة ، كما قدم جيل الرواد مثالاً لما ذكرناه من الحوار الثقافي الناضج مع ثقافات وآداب الأمم الأخرى ، فقد أتاح إتقان اللغة الإنجليزية للسياب أن يطلع على كتابات شعراء إنجليز من مدارس وعصور إنجليزية مختلفة مثل شكسبير وكيتس وشيلي ووووردز ورث وإديث سيتويل ، ولكن الأثر الأكبر في إنضاج تجربة شعر التفعيلة لدى السياب نجم عن تأثره بتجربة الشاعر والناقد الإنجليزي الكبير إليوت ، الذي أعجب به السياب ، وأشاد به كثيراً [٢٢] ، فاطلاعه على تجربة إليوت الشعرية وآرائه النقدية في لغتها الأصلية مكنه من الإفادة منها في رفد موهبته الشعرية الفذة بالكثير من الرؤى والأفكار التي امتزجت بموهبته الشعرية وما يحمله من اطلاع على التراث ، ووعي لمواطن القوة والضعف فيه ، فعلى المستوى الشعري تمثل السياب الأبنية الإيقاعية الحرة لقصائد إليوت وإديث ستويل ، فضلاً عن أثر ثقافة الشاعر في الاقتباسات والإحالات والتناص مع نصوص ومرجعيات ثقافية متعددة كان أبرزها ما حققه في قصيدته الشهيرة "الأرض اليباب" التي نالت شهرة عالمية لمغايرتها المعهود في كتابة الشعر شكلاً ولغة وإحالات ، وعلى المستوى النقدي تمثل شعر السياب آراء إليوت ونظرياته النقدية وأهمها نظرية "الحس التأريخي"[٢٣] ، وقد ميز في أحد حواراته الصحفية بين السبق التاريخي وبين الريادة ، حين أوضح أن السبق التاريخي إلى الشكل الشعري كان للأستاذ علي أحمد باكثير في ترجمته لرائعة شكسبير "روميو وجوليت " قائلاً : (غير أن الشعراء العراقيين الذين كتبوا على طريقة الشعر الحر لم يتأثروا خطى نازك ولا خطى باكثير ، وإنما تأثروا خطى كاتب هذه السطور ، ومهما يكن ، فإن كوني أنا أو نازك أو باكثير أول من كتب الشعر الحر أو آخر من

كتبه ليس بالأمر المهم ، وإنما الأمر المهم هو أن يكتب الشاعر فيجيد فيما كتبه ، ولن يشفع له إن لم يجود أنه كان أول من كتب على هذا الوزن أو تلك القافية ، إن الشعر الحر أكثر من اختلاف عدد التفعيلات ، إنه بناء فني جديد...لنكن متواضعين ونعترف أننا مازلنا جميعاً في دور التجربة ، يحالفنا النجاح حيناً ، ويصيبنا الفشل أحياناً كثيرة)[٢٤] ، لقد وضع السياب بكلماته هذه معياراً موضوعياً لتقييم كل تجديد شعري ، وإنزال رعاته منازلهم المستحقة في مراتب الريادة ، فقد جايل السياب عدد من الشعراء منهم من تنافس معه على الريادة وهي نازك الملائكة، اتكاءً على نشرها قصيدتها "الكوليرا" قبل أسبوعين من صدور ديوانه " أزهار ذابلة" في مصر عام ١٩٤٧م ، ولم يكن معيارها الزمني للريادة مصيباً ولا ناضجاً ، لأن الريادة لا تتعلق بالفوارق الزمنية الضئيلة بقدر ما تتعلق بالقدرة على التأثير وتقديم النص الإبداعي العابر للنصوص ، ذي الشكل والمضمون والرؤى الجديدة ، ففحْصُ نتاجات جيل الرواد على وفق هذا المعيار الأصيل ، الذي قدمته لنا القلة المجددة عبر تاريخنا الأدبي العريق ، يظهر ريادة السياب الواضحة لهذا الاتجاه الشعري ، لأنه كان الأنموذج المحتذى من الجمهور الأدبي العربي بمرتبة لا تنافسه فيها نازك ولا البياتي ولا بلند الحيدري ــ الذين لم ينجو من أثره ــ فلغته وشاعريته كانت الأقوى والأكثر قدرة على النفاذ في ذائقة المتلقي ، بحيث أصبحت " السيابية " ظاهرة تشير إلى تأثر أغلبية من كتبوا شعر التفعيلة بالسياب في بدايات انتشار هذا النمط الشعري الجديد في ربوع الوطن العربي ، فلا أحد من مجايليه ضاهى تنوع أبنيته الإيقاعية على الرغم من حداثة التجربة وجِدَّتِها ، فضلاً عن قوة الجملة الشعرية السيابية وفرادة لغته الشعرية وعناوين دواوينه وقصائده ذات التأثير البالغ في معاصريه وشعراء الموجة الثانية من الحداثة، كانت قصيدته "هل كان حباً" خطوة أولى لتجديد موسيقى الشعر العربي ، لكن ابتداءً من قصيدته "في السوق القديم" التي أعقبتها بزمن وجيز بدت ملامح الريادة الحقة والوعي الحداثي تتجلى على نحو مدهش [٢٥] ، مما جعل السياب أحد أكثر شعراء الحداثة العربية الذين توجهت إليهم الدراسات النقدية والمقالات الأدبية والرسائل الجامعية .

إن ما اتسمت به حركة قصيدة التفعيلة من تواشج عميق مع التراث مكَّن مشروعها الشعري من تخطي الجغرافيا التي احتضنت مولده ليعانق قرائح الشعراء العرب ويشكل موجة عربية هادرة تجمع بين روح التراث وروح التجدد مما منحها سمة الأصالة وجعلها بوابة مشرعة على احتمالات وكوامن جمالية أخرى يمكن اكتشافها في النص العربي الشعري ، ومن الأهمية بمكانٍ الاقتداء بدروس الانضباط والموضوعية والتواضع التي قدمها السياب في تحقيقه

للحداثة واجتراح مصطلحاتها في التفاعل مع الرؤى والأنماط المستحدثة ، ومنها الوجيز بضربيه السردي والشعري .

الأنماط التداولية للوجيز في الشعر العربي الحديث

ونعني بها القوالب والأبنية الشكلية التي قدم بعض الشعراء العرب نصوصهم الوجيزة من خلالها ، وجنَّسوها بها ، فلابد من استقراء المصطلحات النوعية والأنماط التي طالعتنا بها تاريخانية الوجيز في الخطاب الشعري العربي المعاصر ، لنتمكن عبر قراءتها من تشكيل قناعاتنا ، بالوقوف على مواطن الضعف والقوة فيها ، للوصول إلى مرحلة " التأصيل" ، واختيار الأصلح منها ، والأقرب إلى روح النص العربي وجماليات خطاب المغايرة العربي، وفيما يأتي أشهر المصطلحات التي جنس بها التجريب العربي مقارباته النصية لخطاب الوجيز .

١ ــ الإبيجرام

ينتمي مصطلح الإبيجرام إلى الآداب الأوربية ، وعلى وجه التحديد الأدب اليوناني، وأول من عرضه على القارئ العربي هو د. طه حسين في كتابه "جنة الشوك" ، وقد عرفه بأنه فن أدبي قصير نشأ نشأته الأولى في اليونان منظوماً لا منثوراً ، بوصفه مذهباً من مذاهب الشعر ولوناً من ألوانه ، سيطر على الأدب اليوناني في العصر الذي تلا فتوح الأسكندر ، ثم قلده الأدباء اللاتينيون فبرعوا فيه ، وبلغ أوجه في الأدب اللاتيني في القرنين الأول والثاني للميلاد ، والقِصَرُ خصلةٌ مقوِّمَةٌ لهذا الفن ، فضلاً عن التأنق في اختيار الألفاظ ، وهو يتضمن نقداً وهجاءً مُمِضّاً وقفلة لاذعة تجعل نهاية المقطوعة أشبه بطرف السهم [٢٦] ، ووصفه بأنه : (لونٌ من ألوان القول لم يطرقه أدباؤنا المعاصرون ، لأنهم لم يلتفتوا إليه ، أو لأنهم لم يحفلوا به ، مع أنه من أشد الفنون ملاءمةً لهذا العصر الذي نعيش فيه ، فنحن نعيش في عصر انتقال ، وعصور الانتقال تمتاز بما يكثر فيها من اضطراب الرأي ، واختلاط الأمر ، وانحراف السيرة الفردية والاجتماعية عن المألوف من مناهج الحياة) [٢٧] ، كما وصفه بأنه فن جديد قديم ، ورأى أن من ملامح الجدة في تجربته لهذا الفن أنه عرضه على القارئ نثراً لا شعراً لسببين أولهما أنه لم يتح له قرض الشعر ، والثاني لأنه ــ على حد تعبيره ــ لا يكره أن يزاحم الشعراء على فنون الشعر بأن يوسع ميدان النثر على حسابهم بين حين وحين [٢٨] .

وتلت تجربة د. طه حسين في الإبيجرام تنظيراً وكتابة تجربة د. عزالدين إسماعيل ، في ديوانه " دمعة للحزن دمعة للفرح " ، ومما ورد في مقدمة ديوانه قوله : (نستطيع ــ بوصفنا قراءً واعين بهذا النوع الأدبي ــ أن نستخرج من بعض ما نقرأ من النصوص الشعرية والنثرية ــ القديمة والحديثة منها ــ أمثلةً تُحَقِّقُ على نحو يتفاوت قلة وكثرة نموذج الإبيجرام)[٢٩] .

وإذا نظرنا إلى الفاصل الزمني بين ظهور الطبعة الأولى من كتاب جنة الشوك عام ١٩٤٥ وبين إبيجرامات د.عزالدين إسماعيل عام ٢٠٠٠ فسيتضح لنا أن خمسة وخمسين عاماً تفصل بين التجربة الأولى وبين محاكاتها ، مما يؤشر عدم شيوع المصطلح في المدة ما بين الديوانين ، فلم يكتب له الانتشار ولم يعن به النقد والشعر خلال تلك الفترة ، وهذا ــ في ظننا ــ يعود لسببين : أولهما افتقار المصطلح إلى تنظير عميق يقنع القاريء العربي بتداوله ، فلم تتخط ملاحظات د. طه حسين النظر العابر والوصف الانطباعي للنوع ، الذي بدا مفتقراً إلى صلة وثيقة بتراث المتلقي العربي أو مهاد ثقافي عربي كاف يقنع المتلقي والكاتب العربي بتبني المصطلح والمفهوم ، وثانيهما أن التطبيقات الكتابية التي قدمها د. طه حسين بوصفها " إبيجرامات نثرية " ، ومن بعده د. عزالدين إسماعيل بوصفها " إبيجرامات شعرية " لم تنجح في أن تكون قوية ومؤثرة لافتقار كليهما ــ رحمهما الله ــ إلى الشاعرية التي يمكن لها أن تؤثر في المشهد الشعري المعاصر لهما وتجتذب التلقي العربي نحو تمثلهما ومحاكاتهما ، وقد كان د. طه حسين مدركاً لبساطة نصوصه في جنة الشوك ، واعتذر للقاريء قائلاً : (لم أكن صاحب شعر ولا قدرة على النظم...ولكن ما يمنعني أن أذهب في هذا الفن مذهب القدماء ، على أن أتخذ النثر أداةً مكان الشعر ؟)[٣٠] .

يعرض د. إبراهيم عوض عدداً من تعريفات فن الإبيجرام من مصادر أوربية ، معقباً عليها بأن ملخص هذه التعريفات أن الإبيجرام هى قصيدة قصيرة يتراوح طولها ما بين بيتين إلى ستة أبيات تُنْظَم للسخرية من أحد الخصوم وتنتهى نهاية لاذعة ــ إن لم تكن فاحشة مُصْمِيَة ــ وأنها نشأت لدى الإغريق في هيئة نقوش تُسَجَّل على القبور والتماثيل وما أشبه ، ثم حولها الرومان فيما بعد إلى فن أدبى يقوم بالدرجة الأولى على التركيز والانتهاء بلسعة هجائية بارعة ، وقد استشهد بعض أصحاب تعريفات هذ الفن بالإبيجرام التى كتبها فولتير يتهكم بها على غريمه وغريم الفلسفة والفلاسفة جان فريرون ، ونصها :

منذ يومين
لدغ ثعبانٌ فى قلب الوادى جان فريرون
ترى ما الذى تظنونه قد حدث؟
لقد مات الثعبان! [٣١]

ويشير د. عوض إلى أن الإبيجرامات الإغريقية أنواع : فهناك إبيجرامات تهكمية ، وأخرى غزلية ، وثالثة أخلاقية ، ورابعة نَذْرِيّة ، وخامسة لختام المأدبة ، وأن ما من فن من الفنون يظل بنفس خصائصه وصفاته التي قُنِّنَتْ في مرحلة من مراحل تاريخه إلى الأبد ، بل إن

الإبيجرامات نفسها قد تطورت من مجرد نقوش على القبور والتماثيل إلى أن أَمْسَتْ فنًّا أدبيًّا ذا سمات مميّزة لنا أن نطوّرها ونُدْخِل عليها من التحوير ما يلائم ظروفنا وأذواقنا ، فيمكن أن تكون الإبيجرام نثراً أو شعراً ، ويمكن أن تقوم المفارقة فيها مقام النهاية المفحشة ، ويمكن أن يزيد عدد الأبيات ــ في الإبيجرام الشعري ــ عن ستة ، كما أنه ليس من الضرورى أن يكون الإبيجرام أبياتاً أو سطوراً مستقلة من البداية ، بل يمكن أن تكون جزءاً من نص شعرى أو نثرى أكبر نقتطعه نحن فيصبح نصّاً مستقلا حينئذ [٣٢] ، كما يبين أن الإبيجرامات لم تقتصر فى أدبنا على الشعر وحده ، بل شَرِكها فى ذلك النثر أيضا ، مستشهداً بقول أبي بكر : (احرص على الموت تُوهَبْ لك الحياة) ، وقول عمر : (ليس العاقل من عرف الخير من الشر، وإنما من عرف خير الشَّرَّيْن) ، كما استشهد د.عوض بنصوص من كتب **أخبار أبى تمام** للصُّولِىّ و **أخبار الحمقى والمغفلين** لابن الجوزى و **أخبار النساء** لابن الجوزى أيضا و **الأذكياء** لابن الجوزى و **أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم** للصولى و **الصداقة والصديق** لأبى حيان التوحيدى و **معجم الأدباء** لياقوت الحموى وغيرها [٣٣] ، واستشهد أيضاً بنصوص ــ أقرب إلينا زمناً ــ للرافعي و جبران وميخائيل نعيمة وأنيس منصور ، واقترح بدائل عربية مقابلة لمصطلح الإبيجرام مثل " **الأُلذوعة** " و " **الأُنقوشة** " و " **الأُكْلومة** " و " **الآبدة** " ، فأما الأُلْذُوعة فإشارة إلى ما يتميز به الإبيجرام من نهاية لاذعة ، وأما الأُكْلُومة فتعنى أنها كَلام ، وأنها كذلك كَلْمٌ ، أى جَرْح ، وفى الجرح إيلام ، أى أنها تتضمن اثنين من عناصر الإبيجرام ، و الأُنْقُوشة وفيها معنى كلمة الإبيجرام فى أصلها الإغريقى البعيد ، إذ كانت تعنى أولا النقش المكتوب على شاهد مقبرة أو جدار معبد أو إناء وما إلى ذلك ، كما أنها تعنى إلى جانب هذا أن الكلمة المرادة ستظل منقوشة على صفحة الذهن جرّاء ما فيها من جمال وروعة وقوة تأثير وقدرة على الوخز والتلذيع[٣٤] ، فضلاً عما لها من جرْس قوى لا يتوفر فى الأكلومة الهادئة الوقع على الأذن وعلى الذهن والنفس ، كما أن صيغة " أُفْعُولة " مع وجود تاء التأنيث فى نهايتها يوحى وزنها الصرفي بصغر الحجم والاستملاح ، مما يتواءم وصغر حجم الإبيجرام ورشاقتها ، والآبدة تشير في تراثنا إلى الصيد الشارد ، ويبدو أنها مستعارة من وصف امرئ القيس في معلقته لحصانه بأنه " قيد الأوابد " ، والأوابد في الكلام غرائبه وعجائبه ، ولا يخفى ما تحمله المفردة من غنىً حركي مستمد من حركة الصيد الشارد ، ودلالة على الانفراد والصغر ، فعبارة الآبدة منفردة مكتفية ببنيتها الموجزة إن صح لنا التعبير .

ـ أمثلة من إبيجرامات د. طه حسين

وهي محض خواطر تم عنونتها بالإبيجرام دون أدنى عناية من المنشئ بانعدام الصلة بين العنوان الإجناسي المفترض (إبيجرام) وبين النص المكتوب ، إذ لم يخرج عن تسطح الفكرة وتقريرية الخطاب ، ولم يتخط جنس الخاطرة بأمر يذكر ، بل نم عن مغامرة من لدن المنشئ لم تحسن عقباها، فلا هي أسست لنوع ، ولا هي أصَّلته ، ولا لفتت نظر التلقي العربي، فلم تعدُ كونها لوحة باهتة في متحف المغامرات النصية ، افتقرت إلى المسوغ التجنيسي في اقتراض مصطلح يوناني غير معروف البتة لدى القارئ العربي بله القارئ الأوربي ذاته ربما ، لإلقاء ردائه على كتابة عادية لا ترتقي إلى أدبية الخطاب ، ما هي قصة دالة ، وما هي خاطرة معبرة ، ولا هي حكمة بالغة ، ولا هي شعر محكم .

(تضليل)

لم أرَ قطُّ شيئاً أجمل ولا أشد روعة مما رأيتُ اليوم ، رأيتُ نفراً عرفوا بذكاء القلوب ورجاحة الأحلام وامتياز العقول ، قد كذبوا على الناس فلم يصدقهم أحد ، ولكنهم ألحّوا في الكذب حتى صدقوا أنفسهم ، ثم خدعوها بالغرور والأوهام ، ثم ابتهجوا بهذا الانخداع فكانت وجوههم مشرقة وثغورهم باسمة وألسنتهم منطلقة بما يصور النصر المؤزر والفوز المبين ، وكان الناس الذين لم يؤمنوا لهم ولم يصدقوهم يضحكون من هؤلاء الأساتذة المحنكين ، الذين أرادوا أن يضلوا غيرهم فأضلوا أنفسهم [٣٥] .

(أفول)

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ألم ترَ إلى ذلك النجم لم يكد يشرق حتى أفل! ، قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : كان يستمد النور من غيره ، فلما التوى عنه مصدر النور عاد إلى إظلامه القديم[٣٦].

(جزاء)

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : رأيتُ كأني أودِعُ الأرضَ بذراً طيباً ، فلا يكاد يستقرُّ فيها حتى ينبتَ منظراً بغيضاً ! ، قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : تُحسِنُ إلى قوم ثم لا تلقى منهم إلا شراً ، قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : وإذن ! ، قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : وإذن فاعمل الخير ، واذكر أن الله لا يضيع أجر من أحسن عملاً [٣٧] .

ـ أمثلة من إبيجرامات د. عزالدين إسماعيل :

وهي لا تكاد تختلف عن إبيجرامات د. طه حسين في توصيفها الذي تقدم .

(تفرقة)

الأرض تدور من الغرب نحو الشرق
والشرق الأقصى يحتل مكان الغرب الأقصى
لكن ما زال شمال الكرة المسكون شمالاً
وجنوب نسكنه جنوبًا (٣٨)

(عبثيّة)

حين تقوم الساعة في كوكبنا
وتطيح الروح العلوية بالأرواح البشرية
تنسفها نسفاً
أين ستذهب كل ملايين الأفكار الإنسانية ؟ (٣٩)

(دمعتان)

حين صعدت
انحدرت في شفتي دمعتان
فدمعة لنشوة الصعود
ودمعة للسقطة القادمة (٤٠)

ـــ (حكيم)

تعهدت جنينها الناشئ في أمان
وأفسحت في بطنها له المكان
لكنه – لحكمةٍ – غادره قبل الأوان
وهكذا من قبلٍ أن يعيش مات (٤١)

٢ ــ الهايكو

يعد أغلب الدارسين الشاعر الياباني ماتسوباشو " ١٦٤٤ ـــ ١٦٩٤ " رائد قصيدة الهايكو في الأدب الياباني ومنظرها ، وهي في لغتها الأصلية نص شعري قصير يتكون من ثلاثة أسطر لا يتجاوز أَمَدُ قراءتها مدة النفَسِ الواحد ، وكان الهايكو قبل ماتسوباشو يرد في الشعر الياباني في هيئة مقطع صغير ضمن قصيدة مطولة تدعى هايكابي يتشارك في نظمها عدة شعراء فيما يشبه المباراة أو اللعبة الشعرية ، فيقول أحدهم مقطعاً ثم يرد عليه ثانٍ بمقطعٍ آخر ، وهكذا دواليك إلى أن تستوي هذه القصيدة الجماعية في مائة مقطع أو أكثر (٤٢) ، فيما يرى آخرون أن هذا النمط الشعري الوليد ظهر في القرن السابع عشر تحت تسمية **هوكو Hoku** في

أول ظهوره ، وتسمية **هاكاي نورينجا Hakkai Norenga** عندما ينتظم ضمن قصائد أطول ، وإن أول من أطلق عليه التسمية الحالية **هايكو Haiku** هو الكاتب الياباني ماساوكا شيكي " ١٨٧٦ــ ١٩٠٢م " في نهاية القرن التاسع عشر، وقد اختصرها من شعر الهاكاي **Hakaino** [٤٣] ، ويؤكد أحد الباحثين أن جانباً من اضطراب مفهوم الهايكو في صيغته العربية ناجم عن أنه وصل العرب صدىً لا صوتاً ، إذ لم يأت من موئله اليابان مباشرة وإنما عن طريق الغرب ، ومن الترجمات الفرنسية تحديداً ، التي نشطت بها بيروت ودمشق والرباط ، وقد حدث ذلك على مرحلتين : مرحلة دراسة الترجَمات واستيعابها وتمثلها ، ثم مرحلة التقليد ومحاولة الانتاج ، حتى تحول من انشغالات فردانية الى ما يشبه الموجة وانتشر بسرعة حذِرة ليزحف على قصيدة النثر زحف السلحفاة ثم غذّ الخُطى وما زال في تسارع يقارب قفز الأرنب ! ، مؤكداً صعوبة تمثل النظام اللغوي والإيقاعي الأصلي للهايكو باللغة العربية ، وإمكانية مقاربته في اللغات الأوربية ، حيث يقارب المقطع الياباني **أون** المقطع الإنكليزي **Sayllable** ، أما في لغتنا العربية فيصعب جداً مقاربته لكون العربية لغة غير مقطعية، ناهيك عن كون الحروف الجوفاء قليلة فيها ، كذلك لم يعد حضور عنصر الطبيعة هاماً أو شرطاً كما كان في الهايكو التقليدي ، أي أصبحت السانحة والمفارقة التصويرية وعنصر الصدمة أكثر أهمية من التشبث بالجانب الهيكلي للهايكو[٤٤] ، ولعل أول ظهور للهايكو في الغرب وبغير لغته اليابانية كان بفضل القنصل الهولندي في ناغازاكي الشاعر هندريك دويف "١٧٦٤-١٨٣٧" ، ثم نشر في فرنسا لأول مرة عام ١٩٠٦ من قبل بول لوي كوش ، أما الذي نقل الهايكو إلى أمريكا فهو الشاعر الياباني يون ثوغوشي "١٨٥٠ ــ ١٩٣٥" ، وقد نشر أشعاره في **مجلة القارىء The Reader** ، ثم مارسه رائد التصويرية عزرا باوند الذي يعتبر الرائد الأول للهايكو في اللغة الإنكليزية عام ١٩١٣، وأشهر قصائده الهايكوية هي "في محطة المترو" ثم تلقفه كبار الشعراء أمثال هيوم ورولاند فلنت وغراد إيكن و أكتابيو باز و توماس ترانسترومر ، كما حقق شيوعاً في أوربا الشرقية ، ثم عمّ القارات حتى وصل الى العالم العربي وظهر في المغرب وفلسطين وسوريا والعراق [٤٥] .

ثمة اضطراب كبير في اقتراض الشعراء العرب لهذا المصطلح من الأدب الياباني أنتج اضطراباً موازياً في الأقاويل النقدية التي حاولت أن تتبناه وتنظر له ، وعلى الرغم من كونه مصطلحاً لا يمت بأدنى صلة لأدبنا العربي وأن مفهومه وبنيته في بيئته الأم ومنشئه الأصلي يختلف عن طبيعة البيئة الثقافية العربية وجوهر خطابها الأدبي فإن عدداً من الشعراء العرب تنافسوا على ادعاء الريادة له ، وكان اقتراضهم للمصطلح اقتراضاً انهزامياً يتعامل مع الهايكو بوصفه قانوناً وحقيقة واقعة لا جدل فيها ، ويتعاطى مصطلح الهايكو كما هو لدى اليابانيين ،

فجنَّسَ هذا النص وذاك بتسمية هايكو ، بوضعها عنواناً للديوان تارةً وللنص أخرى ، أو الإشارة إلى أن هذا النص هو هايكو ، ثم بدأ مقترضوه العرب يشعرون بانفصال التسمية عن طبيعة النص الشعري العربي لغة وأخيلة ودلالات فأضافوا إلى مفردة "هايكو " مفردة " عربي " فأنتجوا مركباً إضافياً متنافر الجزئين هو "هايكو عربي" ، ثم بلغ اضطراب المصطلح مبلغ المناطقية والأقلَمَة فظهرت مركبات أكثر تنافراً بين المضاف الياباني والمضاف إليه العربي الذي تم إلصاقه به في قسرية بالغة ترقى إلى التلفيق المصطلحي وتضج بالتكلف والعناء بحثاً عن حل لإشكالية المصطلح ، حل هو مشكلة قائمة بذاتها مثل "هايكو عراقي" ، "هايكو مغربي" ، "هايكو مصري" ، "هايكو ليبي" إلى آخر ما يمكن أن يوضع في هذا المُرَكَّب الاصطلاحي المضطرب من مفردات .

ومن أمثلة هذا الاضطراب والضبابية في المقاربات النقدية للهايكو ، تأكيد إحدى الباحثات أن الهايكو العربي أقرب ما يكون إلى روح الشّعر العربيّ لأنه ــ على حد تعبيرها ــ يقوم على وحدة البيت في نفَسَيْن وهذا من خصائص الشعر العربي ! (٤٦) ، فقد أطلقت حكماً قاطعاً بقيام الهايكو على وحدة البيت في نفَسين ، بينما مر بنا في تعريف المنظر الأول للهايكو ماتسوباشو أنه يتكون من ثلاثة أسطر لا يتجاوز أمد قراءتها مدة النفس الواحد ! ، ويبدو أن الباحثة قسمت السطور الثلاثة للهايكو على نفسين في قراءتها له فعدَّت ذلك كافياً لأن تحكم بتطابق نفَسيها مع ثنائية الصدر والعجز في البيت العربي ! ليغدو ماتساباشو بذلك شاعراً عربياً يحمل الجنسية اليابانية ، وقد بلغ الحماس والتعصب للهايكو بدارس آخر إلى القول بأن (الهايكو اليوم لم يعد يابانيا !)(٤٧) .

وتضيف د.فاطيمة زهرة إلى تعليلها الأول تعليلاً ثانياً هو محض مقاربة ضبابية لا تحمل أي معنى محدد ، بينما يفترض بلغة النقد أن تكون لغة علمية دقيقة في استخدام الكلمات ذات المعنى الواضح والمحدد ، وذلك في قولها (وهو مشهدي ، فهو يصطبغ بالشعريات العربية لينفتح على مدار آخر أقرب إلى فلسفة الشرق في مضمونه وفي روحانياته)(٤٨)، فلا صلة بين المشهدية وما بعدها ، ولم تبذل أدنى جهد في أن توضح لقارئ مقالتها معنى الاصطباغ بالشعريات العربية ، أو معنى الشعريات العربية ، أو المدار الآخر ، ولا مسوغ لإقحام فلسفة الشرق على ذلك كله .

ويستمر غياب اللغة النقدية العلمية وحضور لغة التعمية المجازية ذات المعاني الضبابية التي تشوش ذهن المتلقي بدلا من إضاءته ، عبر صفوف من الكلمات والمصطلحات المتلاصقة والمصفوفة بمجانية تامة مثل : (لقد وجد الشعراء في البناء الفني للهايكو الرؤيوية والتشكيلية وفرادة نوعية في الكتابة المحتفية بالعيني واليومي والملموس واعتماده على المغاير واللامعقول

بالابتعاد عن اللغة المكثفة بدلالاتها ، وهذا رغبة منهم في تأسيس شكل جديد في الكتابة الشعرية موغل في الإيجاز...مشهدية طبيعية إنسانية ورؤيوية تخاطب الإنسان في كل مكان ، فيكسب الذائقة الشعرية العربية والغربية بعداً جمالياً جديداً ، تجعل المتلقي العربيّ والعالميّ على حد سواء ينبهر بالتأثيث المشهدي لبنى نصية موغلة في فلسفة تأملية ، فتغير أفق توقع المتلقي ، قصيدة الهايكو هي انزياح لغوي غير معهود يجسد فيه المبدع صوراً ودلالات تثير ذائقة المتلقي في بساطة تنمّ عن وعي فكري تحمل فكرة عميقة ، فقصيدة الهايكو فلسفة خارج النّصّ ، إنّ الكلام على الكلام صعب ، فجمال قصيدة الهايكو هو ذلك اللا شيء الكامن في كل شيء)![٤٩] ، فلا يكاد القارئ يعثر على عبارة مفيدة أو معنى محدد في مثل هذا الكلام الذي تزداد حمولته من التناقض حين تتطرق لمسألة الريادة، فتتحدث عن ريادة الشاعر عزالدين المناصرة للهايكو في ستينات القرن المضي ، ثم تكتب بعد سطور قليلة : (يعد محمود عبدالرحيم الرجبي أول مؤسسي الهايكو العربي)[٥٠] على الرغم من أن واحداً وخمسين عاماً يفصل بين قصيدة المناصرة "هايكوتانكا " التي ظهرت مطبوعة عام ١٩٦٨ ، وبين صدور كتاب " وجهة نظر في قصيدة الهايكو العربية " لمحمود الرجبي عام ٢٠١٥ ! ، فضلاً عن سؤال مشروع قد يطرحه القارئ حول ما إذا كان وضع عنوان جنس أدبي ما فوق قصيدة عربية يكفي لجعل الشاعر رائداً لجنس أدبي لم يتم الاتفاق على محدداته وماهيته وجدواه حتى اليوم ، خصوصاً مع عدم وجود صفحة تنظيرية واحدة من لدن الشاعر نفسه أو النقاد العرب طيلة هذه العقود الطويلة تثبت قصدية الكتابة ووعيها النوعي ، وكل ما يتوفر للقارئ العربي من ذلك هو تصريحات عابرة للشاعر أخذت تطالعنا في المواقع الالكترونية بعد رواج الهايكو في الفيسبوك ، يعود أقدمها إلى ما بعد ٢٠٠١ ، وتطالعنا لدى ناقدة أخرى عبارة (رائد الهايكو العربي الشاعر محمد الأسعد أول الشعراء العرب الذين ترجموه وكتبوه بتمكن ووعي بطبيعته وظروف نشأته ومرجعياته وسمات فنه)[٥١] .

لعل القول الأقرب إلى الصواب في إشكالية الريادة الهايكوية هو ما ذكره الباحث خالد جواد شبيل من أن مفهوم الريادة يشوبه كثير من الالتباس حين يختلط بمفهوم الأولوية ، فليس السبق هو المهم بل المهم أن يتحول الى حالة مؤثرة معطاء تشق طريقها لتصبح لوناً إبداعيّاً يستقطب النخبة والجماعة ويخرج عن فردانيته ويكون له رد فعل مؤثر في الوسط الثقافي ويجذب له مريدين وقرّاء وبذلك يستوفي مفهوم الريادة ، وإلا لعادت ريادة الحداثة الشعرية إلى الدكتور لويس عوض الذي أصدر ديوان "بلوتولاند" في بداية عام ١٩٤٧ و قوبل بصمت مطبق من الصحافة والنقاد ، أو إلى علي أحمد باكثير في ترجمته لروميو وجوليت ، بينما صدر ديوان

"أزهار ذابلة " للسياب عام ١٩٤٧ ، فليس العبرة بالأسبقية لمن كتب وإنما لمن سجل حضوراً فعلياً [٥٢] .

وتستمر الإشكالية التي وقع فيها أغلب المنظرين العرب للهايكو ، الناجمة عن تعاطيهم للمصطلح على نحو يماثل تعاطيهم لأي مصطلح عربي أصيل ، أو نوع أدبي عربي صميم ، فيتحمسون له أكثر من كتابه في لغته الأصلية ، كما في قول د.بشرى البستاني قاصرة الشعرية الخالصة من الزوائد على الهايكو ، بينما لم يجازف أحد من نقادنا القدماء والمحدثين بإطلاق حكم بهذا الإطلاق والتعميم على نتاج أكابر شعراء العربية : (أما في الهايكو فليس ثمة حيزٌ لفعلٍ غير شعري لشدة الإيجاز اللغوي واقتصاده ، وذلك يوجب على الشاعر الاختيار الدقيق لكل مفردة وكل حرف ، والانتباه لمحوري الاختيار والتأليف معا انتباها بالغ الدقة ، ليكون المشهد المكثف التقاطة سريعة مكتنزة بفتنة البساطة ومؤدية لمقاصدها وقادرة على السمو باللغة العربية إلى مستويات أكثر خصباً)[٥٣] ، وتتخذ الناقدة من الذيوع والانتشار معياراً للثناء على الهايكو ، غاضة النظر عن حقيقة هذا الذيوع والانتشار وجدواه ، وقيمته الثقافية والجمالية ، فهو لم يذع في كتابات الشعراء الكبار والمعروفين من عموديين وتفعيليين وشعراء قصيدة نثر ، وإنما لقي رواجاً في الفيسبوك حيث يختلط الحابل بالنابل غالباً ، وحيث يمكن أن يقدم نفسه بوصفه شاعراً من لا يفرق بين الفاعل والمفعول ، والحرف والفعل ، فبيئة الفيسبوك لا يمكن اتخاذها معياراً لقياس نجاح أمر ما ، وعلى الرغم من احتواء مواقع التواصل الاجتماعي والمدونات على الكثير من صفحات ونتاجات الشعراء المجيدين للكتابة الشعرية ، أصحاب المنجزات والنتاجات القيمة، فإنهم لا يشكلون سوى شريحة صغيرة من شرائح سكان المواقع الاجتماعية ، وإن هيمنة المجاملات ومكافآت اللايكات المتبادلة يمكن أن تتكدس بسهولة تحت أي منشور مهما خلا من المضمون الثقافي أو الأدبي الجاد .

وفضلاً عن غرابة المعيار ، تطالعنا لدى الناقدة غرابة الوصف للكتابة الشعرية باللعب في معرض الثناء على الهايكو ، قائلة في لغة مجازية تتسم بغياب الدلالة : (إن الهايكو لعب فني جديد في أدبنا العربي ، لعب لم يسبق له أن وجد بهذا الحضور والانتشار بين شعراء العرب من الشباب ، وإذا كانت اللعبة الشعرية تكمن في عدم الذهاب الى المعنى المقصود مباشرة بل بطرق مُلبسة لاستقبال القارئ الجمالي...وهكذا يكون الشعر مشعاً حين تكون الشعرية كامنة في بنية النص ، تضمر جمالياته الخاصة عبر المكون البنيوي وليس عبر الجماليات عالية الصوت من مجازات وأوزان وقوافٍ ، وهي في كثافتها تطلق إشارات وفي إيحاءاتها دلالات وفي تقلباتها ومفارقاتها إحالات ، فتكون شعرا مرتين)![٥٤]، فما معنى القاريء الجمالي ؟ ، وما المراد

بالجماليات المضمرة عبر المكون البنيوي ! ، وكيف يكون الهايكو شعراً مرتين ؟! ، كلها عبارات لا تعدو أن تكون لعباً لغوياً على حد وصفها للهايكو ! .

ومن الإشكاليات الأخرى للخطاب النقدي المتحمس للهايكو غياب المعيار الضابط للحدود النوعية للجنس الكتابي المفترض ، فلا يتردد بعض الهايكويين العرب في أن يُلحقوا بالهايكو كل وجيز شعري أنتجه شاعر عربي حتى وإن لم يطلق ذلك الشاعر على قصائده القصيرة تسمية الهايكو ولم يلتفت إليه يوماً ، وربما لم يسمع به ، فيدرج أحد الهايكويين ضمن الهايكو كلاًّ من (برقيات الشاعر نزار قباني ، وتأملات عبد الكبير الخطيبي ، مروراً بتجارب الكتابة على نمط الهايكو أو على أنماط أخرى قريبة منه ومستلهمة إياه ، مثل تجربة كل من عدنان بغجاتي وشاكر مطلق وعاشور فني وعز الدين الوافي وعذاب الركابي وغيرهم)[٥٥] على الرغم من أن أحداً منهم لم يجنس كتابته بالهايكو ، بل إن الشاعر الكبير نزار قباني كان حريصاً باستمرار على اختيار العناوين الجذابة لقصائده ، وحين عنون بعضها بـــ " برقيات" فإنه كان اختياراً يخلو من أية حمولة هايكوية مضمرة ، بدليل أنه اعتاد أن يكتب مقدمات ومقالات يبين فيها رأيه بالشعر وبما يكتبه ، ولم نجده قد كتب شيئاً يُسَوِّغُ لأَحَدٍ إدراجَ نصوصه القصيرة جداً ضمن الهايكو ، ففي ذلك تعسف كبير ، ولَيٌّ لعنق النص نحو جغرافيا نصية لا ينتمي إليها .

إن الاضطراب الذي ميز محاولات تعريب الهايكو ، والأقاويل النقدية غير المنهجية التي حاولت التنظير لها فلم تفلح في إزاحة الضبابية التي أضحت سمة مميزة لمعظم شعر الهايكو والتبشير النقدي به ، مما دعا ناقداً من أنصار الهايكو إلى كتابة مقال نقدي غاية في الأهمية في كشف التخبط الاصطلاحي والكتابي في الاقتراض العربي للهايكو ، قائلاً : (مثل إقبالنا على البضاعة اليابانية استعمَلْنا الهايكو وأفرطنا حد التفريط به ، أغوتنا أسطره القليلة ، ولم نتطقس بطقوسه ونتماه مع جوهره الفرد حتى نستطيع بعدها أن نتمرد على نسخته اليابانية بماركتها المسجلة، أقبلْنا على الهايكو ونحن لم نتوغل في خلوات حكمة التاو وحدائق الزن ، ولم نكترث للمعلم يانكي حتى نتعلم أن نصغي للذي يصغي ونكون من السالكين ، فنرى بماذا تمتلىء أيادينا يوماً بعد يوم ، نحن لم ندخل في طقوس وكيفيات غسل الوعاء ، أوننتظر تلك البشارة وهي القدرة على الإنحناء لكل الأشياء، هذه القدرة وحدها ترشح الفائز منا أن يكون بواباً ، وهكذا فقط نستعيد ذاتنا العادية جداً ، ومن العادي نتوصل الى البسيط من الكلام ، وهنا ستعرف أن تتذوق الهايكو ، وأن تتريض به كشيء آخر، يجعل الجديد يبدأ مع كل يوم جديد)[٥٦] ويبين الناقد مقدار المجانية والاعتباطية التي عرضنا أعلاه بعض أمثلتها في ضم بعض الشعراء والنقاد العرب كل وجيز شعري إلى ممتلكات الهايكو ، راداً ذلك إلى ما أطلق عليه تخلف الوعي

الشعري لدى أغلبية كتابه قائلاً : (اكتشافنا العربي للهايكو يقظة متخلفة ولا أقول متأخرة ، فالثانية ربما ستُحسَم سلباً وتُيَمم شطرَ جِهَوِيَّةٍ جديدة ، تخلف الوعي الشعري لدى الأغلبية هو الذي تصور الهايكو كلمة قليلة وسريعة ، وأن الإكثار منها وعنونة كل سطر أو نصف سطر بها سيجعل المسطور ضمن إجناسية الهايكو)[٥٧] ، ولأن إصدارات شعراء ونقاد الهايكو كثرت كثرة ظاهرة بعد ٢٠١٣ تقريباً ، فإنه يقدم للمتلقي قائمة في غاية الأهمية تضم عناوين ليس أغلبها في متناول متوسط القراء ، تجلو الغبار عن جوانب من التاريخ الملتبس للهايكو المعرب قائلاً : (في التسعينات ترجم الأستاذ عدنان بغجاتي كتيباً عن الهايكو وصدر الكتاب عن دار الشؤون العراقية ، وفي عام ١٩٩٩ ترجم محمد الأسعد عن الإنجليزية كتابا عنوانه " واحدة بعد الأخرى تتفتح أزهار البرقوق " من تأليف كينيث باسودا ، كان قد صدر باللغة الانكليزية في ١٩٥٧...وفي عام ٢٠٠٩ قام القاص نجاح الجبيلي بترجمة " قصائد هايكو " للشاعر الأمريكي ريتشارد رايت ، صدر ضمن سلسلة إصدارات اتحاد أدباء البصرة... وبين بغجاتي والأسعد احتضنت المجلة العراقية الفصلية " الثقافة الأجنبية " تنويعات من الأدب الياباني ومن ضمنها الهايكو ، يومها لم نقرأ هايكو من شاعرة أو شاعر عربي، والوجيز الكتابي في كتب الشاعرات والشعراء متوفر شعرياً آنذاك ، لكن لم يجنس بوصفه هايكو ولا ومضة، ربما لأن الجميع كان يمتلك قدراً من الوعي النقدي بخصوص الاجناسيات)[٥٨] ، ويستفهم استفهاماً إنكارياً إن كان ما نقرؤه الآن ينتسب للهايكو أم لثقافة الإعلام بلغة التوصيل الأفقية ؟ ، معظم ما ينشر تحت تجنيس هايكو : أكتفى بالقليل من الكلام ، وهبت عاصفة من التصفيق له/ لها في قبائل الفيسبوك ، وانتقلت الكلمات الى مجلدات ، وأقيمت ما يسمى " مهرجانات هايكو " ، ويعجب من توكيد الأستاذ مصطفى قلوشي أن القارىء العربي قد تعرف منذ مطلع الستينات على الهايكو من خلال الشاعر عزالدين المناصرة لأن الاستاذ قلوشي لم يثبّت لنا شاهد عدل هايكوي بخصوص الشاعر[٥٩] ، وينفي مسعود تصريح الشاعر بأنه قرأ قصائد هايكو في المربد الشعري الأول في البصرة عام ١٩٧١ أو أن يكون قد جنّسها بذلك ، موضحاً أنه كان جالساً يومها في الصف الثالث من الطابق الثاني من بهو الإدارة المحلية في المدينة حيث عقد المهرجان ، وذاكراً عنوان القراءة وهو : " قصائد مجروحة إلى السيدة ميجنا " فلم يعنونها بالهايكو في قراءته [٦٠] ، ويرفض فهم بعض الهايكويين للحداثة بأنها انسلاخ من التراث ، وانتقاصهم من موروثهم الثقافي حين يوضع في موازنة مع موروث ثقافة أخرى ، فلكل ثقافة سماتها ، مستغرباً وصف الأستاذ محمد عضيمة لوصف البحتري لإيوان كسرى أو بركة المتوكل بالمنقصة مقارنة بتناول الشاعر الياباني ماتسوباشو للبركة :

ياللبركة العتيقة

يقفز ضفدعٌ

ويتردد صوت

ويعقب على ذلك بقوله : باختصار الاستاذ يريد من البحتري أن يتعامل مع البركة تعامل الشاعر باشو!! أليس هناك حق للتنويع في الابداع ؟ ، هل علينا جمعيا أن ننظر للأشياء فقط بعيون الشاعر ماتسوباشو لنكرر تجربته في قصائدنا ونخسر حرية التعديد في الابداع ؟[٦١] .

٣ ــ الومضة الشعرية (قصيدة الومضة)

إن مصطلح الومضة الشعرية ، أو قصيدة الومضة ، هو مصطلح تمت صياغته عربياً عبر آليتي التعريب والتحوير ، وهما الآليتان البارزتان في ما يمكن أن نطلق عليه مسمى أدب الاستحواذ ، حيث يُعَرِّبُ بعض الكتاب العرب المصطلح ثم يدرك عدم توافقه مع ما يراد التعبير عنه به من نوع ، فيلجأ إلى تحويره لكي يغدو أكثر وجاهة وتوافقاً معه ، وهي آلية الافتتان بالآخر والتبعية الثقافية له والقطيعة مع التراث ، جهلاً به ، أو تنكراً له ، وحتى لدى الآخر ، لم يتم تداول مصطلح مثل القصيدة الومضة ، لأنهم عادوا إلى الأصول القديمة لآدابهم دوماً ، أينما شعروا بالحاجة إلى اجتراح مصطلح ، أو توثيق تطور نوعي ما وتجنيسه ، ففي مقاربات تاريخانية وجيزهم السردي والشعري عاد كتاب اللغات المنبثقة عن اللاتينية إلى الإبيجرام والسونيتة وحكايات إيسوب الإغريقية وما شابهها ، وعاد اليابانيون إلى الهايكو ، والصينيون إلى الزن ، والهنود إلى حكايات بانشاتانترا وجاتاكا ، والأتراك إلى حكايات نصر الدين خوجه ، عادت الآداب العالمية حتى إلى الأمثال والحكايات الخرافية والأسطورية لتغذي بها ما تحتاجه من مواكبة التحولات النوعية للأجناس الأدبية ، بينما بحثنا عن المسار الأكثر سهولة للوصف النوعي والتجنيس ، وهو اقتناص هذا المصطلح وذاك من الثقافات العالمية ثم تعريبه ثم تحويره ناهيك عن ادعاء الريادة له ، وما مصطلح " قصيدة الومضة " إلا مثال آخر على ذلك ، فقد تم اقتراضه أو استيراده من الأدب القصصي الحديث المكتوب باللغة الإنجليزية ، ثم عُرِّبَ ثم حُوِّرَ لزحزحته من السرد إلى الشعر ، ليغدو " **قصيدة الومضة** " بعد أن كان " **القصة الومضة** " .

بدأت حكاية المصطلح في الثمانينات من القرن الماضي حين شرع كل من **روبرت شابارد،** و **جيمس توماس** في نشر مثل هذا النمط من القصة على نطاق واسع عبر السلسلة الموسومة بـــ " **القصة المفاجئة sudden fiction** " ، ومن ذلك التاريخ واصلا نشر مجموعات لقصة الومضة ومنها : " **القصة الفجائية الجديدة New Sudden Fiction** " و : " **المضي بقصة الومضة Flash Fiction Forward** " ، و: " **قصة الومضة لكتاب أمريكا**

اللاتينية Flash Fiction Latino " ، كما أسهم **جيروم ستيرن** Jerom Stern إسهاما بارزاً في حركة قصة الومضة ، وكان يتولى إدارة مشروع الكتابة الإبداعية في جامعة فلوريدا الحكومية (٦٢) .

لقد سعى بعض الباحثين العرب إلى إيجاد بديل نوعي عربي لمصطلح القصيدة الومضة، ولعل أقدم تلك المقترحات تعود إلى **محمد ياسر شرف** ، الذي أطلق عليها تسمية " النثيرة " في كتابِهِ " **النثيرة والقصيدة المضادة** " ، الذي صدر عام ١٩٨١ عن النادي الأدبي في الرياض ، وطالعنا مصطلح " **القصيدة القصيرة** " في كتاب " **بنية القصيدة في شعر أدونيس** " ، للباحث **علي الشرع**، الصادر عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق عام ١٩٨٧ ، كما سلم آخرون بحتمية المصطلح واكتماله فتداولوه في كتاباتهم ، ولعل أقدم من فعل ذلك هو الباحث **محمد غازي التدمري** ، في ثلاث مقالات هي " **الحداثة الشعرية وفن الومضة** " و " **مدخلٌ إلى دراسة الومضة الشعرية** " و " **قصيدة الومضة وإشكالية الشكل** " ، وقد نشرت الأولى والثانية في العددين ٨٥٩٠ ، ٨٧٦٨ من جريدة الدمشقية ١٩٩١م ؛ ١٩٩٢م ، وظهرت الأخيرة في مجلة المعرفة السورية ، العدد ٢١ ، ١٩٩٣م ، ودراسة بعنوان " **بعض من ملامح قصيدة الومضة** " ، **لنسرين بدور** ، ظهرت في العدد ٨٤ من جريدة الأسبوع الأدبي ، ٢٠٠٢ (٦٣) ، فضلاً عن أن ضبابية المصطلح كثيراً ما تم التعبير عنها بلغة لا تقل عنه ضبابية ، ومن ذلك ، ما كتبه بعض الباحثين ، تحت عنوان " **بين القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر الومضة** " ، إذ فضلاً عن مجانية العنوان وفرض الاصطلاح مسبقاً على المتلقي ، دون أدنى اكتراث بإيضاح ما يقصده بهذا الملفوظ غير المعهود ، ذي الطابع الأجناسي ، فإنه يستخدم لغة قلقة غير محددة الدلالات وغير نقدية لبيان رأي نقدي مفترض يتطلب لغة علمية لإيضاح المشكل المستهدف بها ، بدلا من لغة التعمية المجازية وغزارة المصطلحات وتعاقبها الخانق للتلقي مثل " التشاكل والتباين ، الشعري والسردي ، الضغط النوعي ، المهيمن ، مركزيتها الداخلية ، راهنيتها ، إلخ " ، مقدماً مثالاً متميزاً للمجانية والاعتباطية في الخطاب النقدي حول إشكالية لا يعوزها المزيد من الإبهام والتعقيد اللفظي والمصطلحي في مثل قوله الذي ينم عن خلط كبير : (تحدد التشاكل والتباين بين الشعري والسردي في قصيدة النثر أو الومضة والقصة القصيرة جدا بالكثافة والخيال وقوة الأسلوب والاستعمال الإيحائي للكلمات ، إذ تجود اللغة بأقصى طاقاتها التعبيرية دون الابتعاد عن الطابع السردي ، فالضغط النوعي المتولد من تماس قصيدة النثر أو قصيدة الومضة مع القصة القصيرة جدا، يحاول استلاب هوية كل منهما في بعض الأحيان إلى حد يصعب التفريق بينهما، وقد تجلى هذا الضغط بشكل خاص في القصص التي خلت من القصصية بوصفها

المهيمن على آليات القص واعتمدت على مركزيتها الداخلية وزمنها النفسي وتتابع تفصيلات محددة)[٦٤] ، ويواصل الباحث زج أقاويله بلغة أقرب إلى الصحفية منها إلى النقدية ، فضلاً عن ركاكة الأسلوب وامتلائه بالأخطاء التركيبية والنحوية ، قائلاً : (وكذلك قصيدة الومضة النثرية التي تخلو من الايقاع ، ولأن قصيدة النثر قد تخلت عن مسار التقليد الشعري ومحدداته التقليدية ولم يعد انتماؤها إلى النص الشعري سوى الميثاق المتعارف عليه بين الشعر والمتلقي لذا فقد تحدد الاقتراب بينهما عبر الاشتراطات الفنية التي تحدد التوافق والتفارق بينهما ، إن هذا الرأي يرضخ إلى المبالغة في تقبل النص المفتوح...فالقاص المدرك تماما لتقاطع فضاءات القصة القصيرة جدا مع فضاءات قصيدة النثر يتجاوز الآن تبرير وجودها وإقناع المتلقي بثبوت راهنيتها ، فضلا عن الفرق بينهما على مستوى التعاطي النقدي)[٦٥] .

مثال آخر على مجانية الأحكام وغياب الدلالة في بعض الأقاويل النقدية في مقاربات القصيدة الومضة قول باحثة أخرى : (تعد قصيدة الومضة نمطاً جديداً من أنماط القصيدة العربية ، فهي قصيدة النضج والاكتمال لأنها القصيدة التي تستفز عقل المتلقي وفكره ، وهي تُبنى في الغالب على عدد محدود جداً من الكلمات ، وسطور بسيطة مختزلة ومختصرة لكنها مفتوحة على عالمٍ مترامٍ من التأويل والتحليل والشرح)[٦٦] ، إذ من غير المنطقي الجزم بأن جنساً مقترضاً لم يبلغ مرحلة الاستقرار النوعي لدينا بعد هو الأكثر نضجاً واكتمالاً ! ، بتعليل أكثر غرابة منه هو أنها تستفز عقل المتلقي وفكره ، والحقيقة هي أن الشعر الحقيقي هو الذي يستفز عقل المتلقي وأحاسيسه في أي شكل بنائي أو جنس أدبي كان ، ولا يشفع للشكل أو المصطلح حداثته في أن يحسب على الشعر في جميع الأحوال ، إن محتواه الإبداعي فحسب هو الذي يتيح له أن يحسب على الشعر .

إن أقدم استخدام عربي لمصطلح القصيدة الومضة كما تقدم يعود إلى عام ١٩٩١ ، ومع ذلك ، ودون ذكر أي وثيقة تقول الناقدة نفسها بلغة قاطعة : (والحقيقة أنها راجت جداً في سبعينات القرن الماضي ، وبدأت تستقل بنفسها حتى أصبحت شكلا شعرياً خاصاً إلى جانب الأشكال الشعرية الأخرى المعروفة)[٦٧] ، وهذه لازمة من لوازم مجانية الاصطلاح وتسطحه ، فقد عدت كل نص شعري قصير ومضةً لزيادة رصيد المصطلح الذي تتبناه ، وتوكيد صحة المصطلح، وهو أمر يتكرر مع الإبيجرام والهايكو والتوقيع ، بحيث كونت هذه المصطلحات المتباينة الدلالة والسمات ما يمكن وسمه بالكوكتيل الاصطلاحي ، كما بينا وسنعود إلى المزيد من شواهده في مواضعها المناسبة .

٤ ــ التوقيعات

من بين المصطلحات السالفة بدا من الجلي أن التوقيع هو المصطلح العربي الوحيد الذي يمتلك شخصية عربية واضحة ، عميقة الجذور ، أصيلة الاستخدام في موروثنا الثري ، قديمة التداول ، وهو الأنسب لتجنيس النصوص الشعرية بالغة القصر ، بدلاً من مصطلحات غير عربية الجذور والكينونة والصياغة مثل الإبيجرام والهايكو والتانكا والفلاش " الومضة " ، ومن الجلي أن الفضل في اجتراح مصطلح التوقيع ورسوخه التداولي ، لا يعود إلى أي شاعر أو ناقد من المحدثين، فهو جنس أدبي اجترحه ــ تسمية وممارسة ــ الخلفاء الأوائل ، وكتاب الدواوين ، ودأب على استخدامه الأمراء والخلفاء ووجهاء المجتمع العربي عبر العصور الإسلامية الأولى ، فكان ظهوره الأول ظهوراً ملَكيّاً مقترناً ببريق جمالي أدبي ، فلم تكن التوقيعات خطاباً إدارياً مقتصراً على محمول إداري فحسب ، بل هي خطاب جمالي أدبي راق ، نلمس من خلاله بلاغة صاحب التوقيع، وتمكنه من صنعة الكلام ، وقدرته على اختيار ما يناسب الموقف من كلمات تنشيء عبارة موجزة لكنها تؤدي مهمة الإبلاغ على أكمل وجه بألفاظ قليلة ، أي أن الموقعين يختزلون الفضاءات الشاسعة لاحتمالات التعبير ويكثفونها فيما قلَّ ودلَّ من عبارات توقيعاتهم .

يمتلك التوقيع أصالة لا يمتلكها مصطلح الومضة الشعرية ، ذلك أن الومضة دخلت حيز التداول العربي لها بوصفها ترجمة لمفردة fhash ، فتداولت الكتابات حولها ما أوردته المعاجم اللغوية في مادة " ومض " ، فغدا مصطلح الومضة الشعرية ذا شخصيتين مدمجتين ، الأولى غربية تمثلها كلمة fhash ، والثانية عربية تمثلها كلمة " ومضة " ، فهي أكثر أصالة ــ نسبياً ــ من "الإبيجرام " و " الهايكو " الخاليين من أي محتوى عربي ، بحيث اضطر مقترضوهما إلى استخدامهما كما هما لتعذر تعريبهما ، فللومضة فضيلة واحدة في ميزان الاصطلاح النقدي وهي قابليتها للترجمة ، لكنها في جميع الأحوال ليست أكثر أصالة من مصطلح " التوقيع " العربي النشأة والتسمية والاصطلاح ، فضلاً عن مرونته اللغوية والدلالية التي تمكنه من احتواء الأنماط النوعية للوجيز القصصي والشعري ، ليوصف به النص القصصي القصير تحت عنوان نوعي هو "توقيع قصصي" ، والنص الشعري القصير ، تحت عنوان نوعي هو " توقيع شعري " كما يمكن الاكتفاء بمفردة (توقيع) دون أي مضاف إليها لتجنيس نصانيات تتلاشى فيها الحدود النوعية بين الشعر والنثر ليلتحما في بنية نصية عابرة للأنواع ، فالسعي حثيث نحو النصانيات في كتابات ما بعد الحداثة ، حيث تبدو النصانية مآل خطاب المغايرة العربي ومنطقة جديدة في سيرورة الاختلاف .

السؤال الذي يمكن أن يتبادر للذهن هنا هو : لماذا لم يتحول التوقيع إلى جنس أدبي عربي شائع في كتابات الأدباء ، ولم تتداوله النقدية العربية القديمة بالتنظير والترسيخ ؟ ، إن السبب يعود إلى طبيعة نشأة هذا الفن التعبيري الجميل ، وإلى طبيعة النظرية الأدبية العربية القديمة ومفهومها للأدب عامة وللشعر والنثر ، فقد نشأ في دواوين الخلفاء الأوائل واستمر إلى العصر العباسي ، بوصفه آلية للإجابة على ما يرد إلى الخليفة أو صاحب الديوان أو صاحب الولاية من رسائل ومظالم وأسئلة وكتب وما إلى ذلك من بريد ، ولنا أن نتصور حجم ذلك البريد، لمساحة إدارية بحجم امبراطورية مترامية الأطراف ، مطردة الفتوح ، تنتظر رأي المرسل إليه وتوجيهه ، ولاشك أن الإجابة عليها كلها تتطلب وقتاً طويلاً وجهداً كبيراً ، مما جعل المرسل إليهم يفيدون من ملكاتهم التعبيرية الفذة في تلك العصور الزاهية للغة العربية فابتكروا هذا الخطاب التوقيعي ، الذي جمعوا فيه بين حنكة الإداري وحنكة البليغ الفصيح ، وبلغت عنايتهم به أن أفردوا له ديواناً خاصاً أسموه " ديوان التوقيع " ولم يكن خطابا مهملاً أو مفتقراً للتسمية ، فقد وصل إلينا منذ أقدم نماذجه موصوفاً بهذا الاسم الاصطلاحي الدقيق " التوقيع " ، لكن طابعه الملَكي ووقائعه التداولية في مؤسسات الدولة أضفى عليه طابعاً رسمياً حد من تداوله لدى عامة الناس ، كما أسهمت الرؤية القديمة للحدود النوعية بين الأجناس الأدبية في الحد من سيرورته وانتشاره ، لأنها رؤية قائمة على الفصل بين الشعري والنثري فصلاً تاماً ، منذ عرّفوا الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى ، استناداً إلى الواقع التداولي للنص العربي آنذاك ، الذي عد الوزن معياراً للتمييز الأجناسي ، ولهم العذر في ذلك، لأن البنية الإيقاعية للنص الشعري العربي القديم اكتملت في العصر الجاهلي ، فتوقف التجريب الكتابي للشعر ، بينما استمر في النثر ، فأنتج النثر العربي أشكالاً متعددة ، مثل الأمثال، وسجع الكهان ، وغير ذلك ، بينما لم يجترئ شاعرٌ على تقديم أشكال إيقاعية شعرية أخرى مغايرة لنظام الشطرين ، فالتزمت النقدية العربية القديمة بواقع النص الذي وصلها ، وأجرت مقارباتها له بوصفه حالة قائمة وشكلاً نهائياً للشعر ، ولو وصلها أنماط إيقاعية أخرى للشعر لتعاملت معها ، ولعل إحدى مواطن القصور في نقديتنا القديمة تكمن هنا ، حيث لم يتدارك الناقد ما فات الشاعر من اجتلاء قابلية غير متناهية للتنوع الإيقاعي كامنة في الإيقاع العروضي العربي خارج الوزن ، ذلك أن الإيقاع أكبر وأشمل من الوزن ، فالوزن جزء من الإيقاع وليس الإيقاع هو الوزن الرياضي الثابت ، وهذا ما اكتشفته حركة شعر التفعيلة في زمن متأخر من سيرورة الشعر العربي ، فاشتغل السياب ونازك وبقية جيل الرواد على الإيقاع ، مستخرجين منه احتمالات جمالية غير محدودة ، حتى غدا لكل قصيدة إيقاعها الخاص في نتاجاتهم ، على نحو قابل للمحاكاة والتنويع ، وأنتج الجيل الثاني للحداثة

العربية المزيد من الأنماط الإيقاعية ، مثل محمود درويش وأمل دنقل وصلاح عبدالصبور وخليل حاوي وغيرهم ، إلى جانب مسار موازٍ لهم زمنياً تمثل فيما اصطلح عليه بقصيدة النثر ، التي أسهمت في تغيير مفهوم الشعر بما حملته بعض نماذجها العالية ، خاصة في نتاج محمد الماغوط وأنسي الحاج وآخرين ، إلى جانب الشعر الإيقاعي " شعر التفعيلة " ، فلم يعد من الموضوعية إنكار إمكانية تحقق الشعر مع الإيقاع ودونه ، وأخذ الشعر العربي يكشف عن مساحاته الجمالية الهائلة ، التي تضيف إلى عظمة شعرنا القديم الكثير ، وتشكل امتداداً حضارياً ومعرفياً من امتداداتها .

لكن نقديتنا الحديثة لم تتمكن من احتواء شعريتنا الحديثة بمثل ما احتوت نقديتنا القديمة شعريتنا القديمة ، فقد تمكن قدماؤنا من وضع المصطلحات الدقيقة لكل جزئية من جزئيات شعر الشطرين ، ابتداءً من العالم اللغوي العربي الكبير الخليل بن أحمد الفراهيدي ، الذي تمكن من استقراء الأوزان الشعرية وإحصائها ، وتسميتها على درجة كبيرة من الدقة ، لم تكد تخرج عنه المباحث العروضية إلى يومنا إلا في جزئيات هينة ، وأهم ما قدمه الخليل تمثل في كشف القوانين الإيقاعية للنص الشعري القديم ، فلم يقدم هواجس أو إرهاصات أو صيغاً مجازية غير محددة الدلالة ، وإنما قدم قوانين راسخة يمكن أن يقاس عليها أي نص شعري يقوم على الوزن الثنائي " نظام الشطرين " ، ومِن ثَمَّ فَرزُهُ إلى أحد القوانين الإيقاعية الفرعية المتمثلة بالبحور ، ثم فرز محتويات كل بحر وكل بيت من قوانين داخلية تتكشف عن زحافاته وعلله ، وتامه ومجزوئه ، وعروضه وضربه ، كما كشف عمله قوانين القافية ، وحدد أنماطها التي وصلته حتى عهده ، ووضع مصطلحاتها ، واستمر الدرس اللغوي والأدبي القديم في استكشاف المزيد من قوانين النص الشعري ، وتخطوا بنيته الإيقاعية إلى بنيته الهيكلية ، فميزوا بين أنماطه ، من "يتيم" و " نتفة " و " قطعة " و " قصيدة " ، كما عقدوا المقاربة بين بنية البيت الشعري والبيت من الأبنية ، مجتلين أصالة اصطلاحاتهم العروضية لما بين مكونات البيت الشعري ومكونات الخيمة العربية من تماهٍ عميق ، ولم يدعوا شاردة ولا واردةً تخص بنية الشعر ودلالته ولغته وصوره ومحسناته ونظمه وعموده وقوانينه الداخلية إلا عرضوها في مؤلفات شكلت بمجموعها ملامح نظرية نقدية عربية شاملة للخطاب الشعري القديم ، وهذا ما لم يحدث غالباً في مقاربات خطابنا الشعري الحديث ، فشعر التفعيلة سمي أول مرة "الشعر الحر" وهي تسمية غير عربية ، كما عرف الشعر العربي غير الإيقاعي بـــ " قصيدة النثر " تعريباً لمصطلح مقتَرَض ، ووضعت في مقابل الشعر الإيقاعي ، مما أبقى على كلاسيكية الرؤية النقدية للخطاب الشعري التي فصلت دوماً بين الشعر والنثر ، كما تلاشى الانضباط الشديد الذي تحلى به نقادنا القدامى في اجتراح

المصطلح النقدي ، فلم يكن المصطلح يلحق بالواقع التداولي للخطاب النقدي إلا بعد رسوخه على ألسن أجيال من قراء الشعر ونقاده ، وكان الناقد العربي حذراً جداً في وضع المصطلح الوصفي للظاهرة التي يقاربها ، ولم يقم بذلك الاجتراح إلا قلة قليلة من كبار النقاد والعلماء اللغويين الذين تمنحهم جدارتهم المتعارف عليها بين جمهور العلماء والنقاد الكفاءة والقدرة على اختيار اللفظ أو المُرَكَّب اللفظي الأنسب للظاهرة الموصوفة ، من أمثال الخليل والجاحظ والقاضي الجرجاني وقدامة بن جعفر وابن طباطبا وابن رشيق وحازم القرطاجني وأبي هلال والسكاكي والقزويني وأمثالهم من القادرين على انتقاء المصطلح النابع من وعي علمي ونقدي فاحص غير قائم على الارتجال والافتعال ، فتلمس في مباحثهم ذلك الشعور العالي بالمسؤولية التاريخية والحذر الشديد من الاعتماد على الشهرة وحدها في وضع الأسس واجتلاء القوانين النصية واجتراح المصطلحات ، أما النسق المهيمن منذ عقود على ساحتنا الأدبية والنقدية فقد وقع في الكثير من عثرات الارتجال والرغبة في السبق إلى المصطلح دون عناية أو تثبت أو وعي كاف بجسامة مثل ذلك الاستعجال والارتجال ، ولعل ما شهده مصطلح التوقيع في شعر الحداثة ونقدها أحد الأمثلة البينة على اضطراب القراءة والاصطلاح ، وبلغ ذلك لدى أحد الشعراء مبلغ المجانية التامة في وضع المصطلح ، فوضْعُهُ مفردة " توقيعات " عنواناً لقصيدة أصبح كافياً في نظره لأن يكون واضع المصطلح ، وقائد الشعراء إليه ، غير مشفوع بأدنى إيضاح موضوعي منه ، أو مقال أو دراسة أو تنظير يؤكد وعي الاختيار وقصديته وصدوره عن رؤية واضحة ، وليس كونه محض عنوان يعلو قصيدة ، ولاسيما أنه لم يقدم تعريفاً اصطلاحياً مفترضاً للتوقيعة إلا بعد العقد الأول من الألفية الثانية ، أي بعد أكثر من أربعة عقود على ورود القصيدة في ديوان له صدر عام ١٩٦٨ ، وما أورده في حينها لم يكن سوى إشارة مقتضبة قدم بها للقصيدة لا تنم عن أدنى قصد للمغايرة أو اقتراض مصطلح تراثي لتجنيس النص الشعري بالغ القصر ، أو اختيار قصدي لما سوف يزعمه بعد عقود مستنداً لهذا العنوان ، والعبارة التي عرف بها عنوان قصيدته المشار إليها هي : " كان الخلفاء في العصر العباسي يرسلون إلى ولاة الأقاليم رسائل على هيئة برقيات أسموها توقيعات " ، وفضلاً عن خلوها من أدنى مضمون فإنها تقدم معلومة خاطئة للقارئ ، لأن الأدب العربي لم يعرف التوقيع في العصر العباسي ، وإنما عرفه منذ العصر الراشدي، وقد أوردت المصادر القديمة عشرات التوقيعات الراشدية والأموية التي ذكرنا أمثلة منها سابقاً ، وهذا كله يوضح خلو العنوان من الفعل القصدي والوعي النوعي للاختيار ، وإنما تم اختياره كما يختار أي شاعر عنواناً لقصيدته من تراثه أو تراث الحضارات الأخرى ، فلو كتب شاعر عربي قصيدة بعنوان " سونيتة " ، فهل يعني ذلك أنه أضاف جنساً شعرياً جديداً

للأدب العربي وأصبح رائداً لنوع أدبي جديد هو السونيتة العربية ؟ ، وإذا وضع آخر عنوان " دوبيت " لقصيدته فهل يعني ذلك أن يقال قصيدة الدوبيت العربي ؟ ، وهذا تماماً ما وقع به أحد الباحثين ، حين قال : (بل نجد قصيدة له ينطبق عليها اسم " الإبيجرام " الأجنبي بعنوان " نقوش كنعانية " في ديوانه الأول ١٩٦٨، لأنّ الإبيجرام يُترجم تحت اسم الأُنقوشة)[٦٨] .

والأمثلة كثيرة لمثل هذه المجانية المصطلحية والاعتباطية في الاستدلال والاستنتاج ، ومن الجدير بالذكر أن الشاعر نفسه قد وضع ذات التاريخ أسفل نص آخر بعنوان "هايكو تانكا" ، على الرغم من أن الهايكو والتوقيع مصطلحان متناقضان في مرجعيتيهما ودلالتهما ، ومما يؤكد المجانية والارتجال فيهما أن الشاعر لم يقدم للتوقيع تعريفاً نقدياً إلا بعد العقد الأول من الألفية الثانية ، أي بعد أكثر من أربعة عقود على تعريفه العباسي لذلك العنوان ، بينما كان يستخدم مصطلح الهايكو باستمرار ، ويؤكد ريادته له ، لكنه وقع في تصريحه النقدي هذا في خطأ مفهومي وتاريخي كبير حين جعل الهايكو الياباني فرعاً من التوقيع العربي ، في معرض حديثه عن اعتراف نقاد غير محددين ، وجمهور افتراضي فيسبوكي غير محدد من (كتاب الهايكو الشباب الجدد ، بدوري في ريادة فن الهايكو ، باعتباره فرعاً من فروع فن التوقيعة)[٦٩] ، ويجيب سؤال شاعرة هايكو أجرت معه حواراً : (هل التّوقيعة هي الهايكو العربي ؟ ــ نعم سمّيتها أولا (هايكو) ثم عدت وأسميتها توقيعة ، لأن فن الهايكو الياباني هو أحد مصادري الشعرية !)[٧٠] ، وعلى الرغم من كونها جملة تتنافى مع المنظور العلمي والنقدي الجاد ، فإنها تفتقر إلى شاهد نقدي تنظيري ستيني أو سبعيني أو حتى ثمانيني أو تسعيني من الشاعر لهذا الادعاء ، ويعيد في الحوار ذاته الخطأ التأريخي نفسه حين يعرف التوقيعات بأنها (فن نثري ظهر بالعصر العباسي يقوم على الاختصار والتكثيف)[٧١] ، فضلا عن أن الهايكو لا يمكن أن يعد فرعاً من التوقيع بهذه السهولة والصلاحية التي منحها الشاعر لنفسه وهو يتحدث كعادته بلغة قطعية تهمل عقل القارئ وثقافته وتتعالى عليه بالأحكام المطلقة .

ويحمل عنوان مقاله " النوع الخامس : حركة قصيدة التوقيعة " ، و عنونة اللقاء المذكور بـــ " رائد شعر التوقيعات شعر هايكو عربي " ما ساد تصريحات وإصدارات ومصطلحات الشاعر بعد العقد الأول من الألفية الثانية من هيمنة الاضطراب المفهومي والنحت المستعجل للمصطلحات، مثل " قصيدة الهوامش " وجعلها نوعاً ، وادعاء ريادتها ، ودمج أكثر من جنس أدبي في المصطلح المنحوت على شاكلة : " إبيجرامات = توقيعات " ، مما يؤشر حرصاً مبالغاً به على الاتصاف بالريادة ، ولو دعاه إلى إقحام مفردة توقيعات والتصرف بعناوين نصوص وتغيير أخرى لتطويعها مع مرسلاته النقدية التي كثرت فجأة حول التوقيعات بعد

٢٠١٣ ، حيث أصدر في تلك السنة ديواناً بعنوان : " توقيعات عز الدين المناصرة ــ إبيجرامات شعرية مختارة (١٩٦٢ – ٢٠٠٩) "أعاد فيه نشر نصوص قديمة تصرف في عناوينها وتجنيسها ، فارضاً عليها تجنيساً لاحقاً لكتابتها، فضلاً عن احتواء عنوان الإصدار الجديد القديم على ثغرتين : الأولى ثغرة مفهومية في العنونة ، بنحته عبارة جمع فيها بين التوقيعات والإبيجرامات بوصفهما شيئاً واحداً ، والثانية بإبداله للإطار الزمني الذي صرح به مراراً وتكراراً ، فوضع ١٩٦٢ بدلاً من ١٩٦٤ ، علماً أن النص المعنون بتوقيعات ، لم ينشر إلا عام ١٩٦٨ .

إن ريادة نوع أدبي واحد هي في حد ذاتها عمل في غاية المشقة لمن يبتني ريادته على أسس منهجية علمية صارمة ، فما بالك بمن يدعي بسهولة بالغة ريادة نوعين وثلاثة ، لقد عرَضْنا سابقا جوانبَ من التناقض والتشتت في أقاويل الشاعر ومقلديه حولهما ، وكونهما مصطلحان يقوض أحدهما الآخر ، ويناقضان في تضادهما وتوازيهما الرصانة المنهجية والوضوح المفترض والدقة المطلوبة للخروج بالمصطلحات من اعتباطيتها إلى المنهجية والتوازن ، وإن عده للهايكو فرعاً من التوقيع لا يقل اضطراباً عن عده الأنواع الأدبية خمسةً ، وعده قصيدة النثر نوعاً بقبول اصطلاحها على علاته ، كما أن عده للتوقيع نوعاً مستقلاً بعد أكثر من أربعة عقود من تجاهله له وعدم تنظيره له واهتمامه بالهايكو كما صرح بنفسه ، لا يمكن أن يستقيم مع كون التوقيع وقصيدة السيناريو وقصيدة التدوير وغيرها من أنماط الشعر حديثاً محض تنويعات داخلية يشملها الشعر بوصفه نوعاً متعدد الأنماط والتشكيلات ، وكل ما تقدم لا يبقي معنى لقوله الذي لا يخرج عن المجانية في اجتلاب المصطلحات ورصها مع بعضها في سبيكة مضطربة كثيفة مبهمة ، مشفوعة بلغة يقينية قاطعة جاعلاً كل ما سيأتي فروعاً من التوقيعات : (فنُّ التوقيعة : الشذرة ــ الومضة ــ اللقطة ــ القصيدة القصيرة جدّاً ــ قصيدة البيت الواحد ــ المقطَّعة ــ الأُنقوشة ــ اللافتة ــ قصيدة الفلاشة، اللمعة ــ قصيدة الأيقونة ــ قصيدة الخبر ــ البرقية ــ التلكس ــ اللاصقة ــ القصيدة الخاطرة ــ السونيته ــ الهايكو ــ الإبيجرام ــ قصيدة الفيس بوك، كلها فروعٌ من فنّ التوقيعات ، تختلف قليلاً أو تقترب منها، فلا تناقض)[٧٢] .

إن استسهال إطلاق الأحكام النقدية ، و سوء استخدام المصطلحات ، ونثرها على فضاء السطور دون التفات إلى ضابط أو بيان للكيفية التي أصبح فيها هذا المزيج المصطلحي لدى الشاعر فرعاً من التوقيعات انتقل من تصريحات الشاعر المتأخرة جداً عن نصوصها إلى عدد من دارسيه ، فأخذوا يضعون كل نص قصير أنتجه الشعراء العرب المحدثون تحت عنوان التوقيعات ، وهو تعميم لا ينتمي إلى منهجيات النقد الموضوعي الدقيق ، كقول أحد الباحثين :

(وإضافة إلى المناصرة ــ شاعر التوقيعة الأول ــ هناك آخرون من شعراء التوقيعة مثل نزار قباني، ومحمود درويش ومظفر ومئات من كُتَّاب قصيدة النثر الذين كتبوا التوقيعة وحتى اليوم)[٧٣].

إذا كان ظهور مفردة في قصيدة شاعر أو مقالة كاتب أو ناقد تكفي وحدها لجعله رائداً لتحول أجناسي واتجاه نوعي في الشعر أو النقد ، فإن أقدم إشارة إلى التوقيع الشعري في الكتابات النقدية المعاصرة ، بعد ظهوره العربي الأول في العهد الراشدي ، نجدها لدى جلال كمال الدين ، عام ١٩٦٤ ، في قوله : (ساعدت الظروف السياسية التي تمر بها البلدان العربية على اللجوء إلى الرمز والتوقيعات الناقدة والومضات السريعة الخاطفة)[٧٤] ، وقد انطفأت هذه الإشارة حيث بدأت ، فلم يوضح صاحبها لقارئه ما يعنيه بـــها ، ولم يضرب مثالاً ، ولم تتنامَ إلى رؤية نقدية كاشفة ، فبقيت محض سبيكة مجازية ، وردت على نحو مفاجئ لتحيل على المجهول وتقود القارئ نحو الغموض عِوَضَ الأخذ بيده نحو دلالة واضحة ، فلا صلة بين الوصف : " الناقدة " والموصوف : " التوقيعات " ، ولا تعليق أو تعقيب أو هامش إيضاحي لمغزاها الدلالي ، وليست وظيفة النقد عند الأمم إنتاج الألغاز والسبائك المجازية المبهمة ، وهذا جوهر المشكل النقدي المتكرر ، المتمثل في انجراف الأقاويل النقدية بسيل المجازات والتراكيب التي يمكن إنتاج الآلاف منها من عجينة اللغة المرنة بطبيعتها ، لكن العبرة والغاية ليست أن نتلاعب باللغة ، وإنما أن نجعل اللغة توصيلية غير مقفلة على ذاتها ، غائبة الدلالة .

الإشارة الثانية لا تقل عنها ضبابية وانفصالاً تاماً عن المضمون ، حين أطلق د. أحمد بسام على الشعر الحر تسمية شعر التوقيع ، لا بالمعنى المعروف للتوقيع ، وإنما أخذ أحد المعاني اللغوية للتوقيع وهو صوت وقع حافر الفرس ووظفه لوصف التنويعات المتعددة التي استحدثتها حركة الشعر الحر ، وهو مفهوم إيقاعي لا صلة بينه وبين النمط الكتابي " التوقيعات " سوى اشتراك لفظي في إحدى المعاني المعجمية لمادة " وقع "[٧٥] .

ووردت الإشارة الثالثة لدى د. علي عشري زايد ، عام ١٩٨٠ ، بقوله بعد أن عرض للمفهوم القديم للتوقيعات ووصفها بأنها قالب أدبي تراثي يتمتع بقيمة إيحائية عالية : (حاول بعض شعرائنا أن يوظف هذا القالب لاستيعاب رؤاهم الشعرية التي تحتاج إلى لون من التركيز التعبيري الشديد)[٧٦]، وحدد فيها خصائص التوقيع بـــ : التركيز في العبارة ، وتلخيص الفكرة العامة في ألفاظ قليلة [٧٧] ، حاول الدكتور علي عشري أن يخرج مفردة توقيعات من جمودها العنواني لدى الشاعر إلى حيز النظر والتنظير النقدي الجاد ، ليكون أول ناقد قدم تنظيراً للتوقيع الشعري ، قبل أن يدرك الشاعر المناصرة بعد عقود أن التوقيع ليس عنواناً يوضع فوق قصيدة

فحسب ، وإنما مفردة لها ماوراءها من امتدادات عربية حميمة ، تنتمي إلى خطاب الوجيز العربي ، وأنها أقرب إلى العقل والذائقة العربية وإلى روح النص العربي من الهايكو والتانكا والإبيجرام التي تشبث بها كل التشبث فحجبت عنه رؤية التوقيعات وإدراك قيمتها المفهومية وقابلياتها القرائية والإنتاجية .

أما الإشارة الرابعة ، فتطالعنا في أول ديوان جمع بين التنظير النقدي للتوقيع وبين تجسيده نصياً بقصدية تامة ووعي للمصطلح تنظيراً وتطبيقاً أحال ما تضمنته مقدمته النقدية من تنظير للتوقيعات إلى نصوص تتحرك ضمن نظرية نصانية لها انضباطها المفهومي وقوانينها ، وهو الديوان الموسوم بـــ "انزياحات أخرى" ، الصادر عام ٢٠١١ ، وأول من كتب عن الطابع التأسيسي لهذا الكتاب الشعري هو الأديب العراقي المعروف محمد خضير الفائز بجائزة العويس "الدورة الحادية عشرة ٢٠٠٨ ــ ٢٠٠٩" ، حين قدم ورقة نقدية عن تجربة الشاعر وديوانه انزياحات أخرى في جلسة احتفائية بالشاعر في اتحاد الأدباء العراقيين في البصرة ، جاء فيها : (إن " انزياحات أخرى " هو في الحقيقة كتاب نقدي داخلي أي كتاب مفهومي شعراني يبلغ فيه الشاعر درجة التأسيس ، ففي اعتقادي ان ما ينقصنا في تأليفنا الأدبي الشعري أو حتى القصصي السردي أو المسرحي هو ما أسميه " كتب التأسيس " ، ندرة من الشعراء العرب استطاعوا أن يبلغوا هذه الدرجة من التأسيس لدينا مثل أدونيس و محمد بنيس ، ونستطيع القول أن كتاب انزياحات أخرى هو كتاب تأسيسي بامتياز)[٧٨] ، وأضاف في ورقته النقدية المهمة : (تتكون بنية الكتاب من مقدمتين أو من مقدمات رئيسة تتبعها نصوص برهانية على هذه المقدمات ، المقدمة الأولى في الكتاب هي مقدمة تأريخية يحاول فيها الشاعر ان ينقد ما يسميه بولاية العهد في الشعر العربي ويقصد بهذا المصطلح ريادة الشعر العربي أو شرعية هذه الريادة ، والغاية الأساسية من هذه المقدمة هي أن يُموقع أو يجد لتأسيسه أو لنصانيته موقعاً بين هذه الريادات أو الولايات ، بالطبع مثل هذا الموقع لا يستطيع شاعر أن يحتله ولكن بطبيعة الحال وحسب تأسيسية الشاعر يبقى هذا المشروع وهذا التطلع معقولا ومقبولا في الحدود التي تطرحها المقدمة، المقدمة الثانية هي مقدمة داخلية وفيها يشتغل الشاعر على تأسيس مفهوماته ومصطلحاته لما يسميه بـــ" النصانية "، ويحاول أن يجد مرتسماً أو مخططا لتاريخانية هذه النصانية ، كما يرد في هذه المقدمة الثانية ــ المقدمة الداخلية ــ خصائص لهذه النصانية ، ويأتي بتسمية أخرى للنصوص الملحقة بالمقدمات حين يسميها بـــ " التوقيعات " ، التوقيعات بديلا عن النصوص ، ويعطي مفهوما لهذه التوقيعات : " فكل توقيع يشكل تمفصلاً يهب البنية ارتساماً هارمونياً حافلاً بالعلامات البصرية والسمعية والحركية وغيرها من معطيات سيميائية

منفتحة على مساحات الحس والعقل الباطن على حد سواء " ، هذا التأويل أو هذا الاصطلاح لمفهوم التوقيع هو واحد من تأسيسات الشاعر)[٧٩] ، ومن المفاصل النقدية المهمة في ورقته قوله : (يهمني أيضا أن أشير إلى أن نصانية الشاعر هي نوع مما يسمى بالانزياح أو الرفع shefting وهنا يأتي الرفع من انزياحاته بالنص الاشراقي أو العرفاني عند الفلاسفة المسلمين المتصوفين بصورة خاصة ، فنصانياته يمكن أن ندرجها ضمن النصانية الفلسفية الاشراقية العرفانية الاسلامية، لذلك وخاصة في كتب معروفة مثل فصوص الحكم لابن عربي والمخاطبات للنفري والشطحات للبسطامي تعنى هذه الكتب او تدمج بين الشعري والنقدي او بين التأمل الفلسفي وبين التعبير الشعري اللغوي العالي جداً ، وقد تجنب هذا الخلط أو الدمج بين النقدي والشعري وذلك بتقديم ما أعتبِرُهُ بياناً شعرياً بليغاً يطرح فيه رؤية نصانية تقترب من نصانية الفلاسفة الاسلاميين الاشراقيين، وأعتقد أن هذا التأسيس كان ناجحاً جداً ، تركز حديثي على المقدمتين ولم يتطرق أو ينسحب على النصوص أو التوقيعات الملحقة بهاتين المقدمتين لأنني أعتقد أن هذه مهمة القارئ ، فمهمة القارئ تبدأ عندما تنتهي مهمة الشارح ، وتحتاج هذه النصوص أو التوقيعات إلى الغور في داخلها لكي يصل القارئ إلى تأسيسات الشاعر ، لأن هذه التوقيعات تحتاج إلى قراءة خاصة ، ولا يستطيع أي شرح خارجي أن يقدم مساعدة فيها)[٨٠] .

تحت عنوان " النصانية الأدبية ــ إجراءات ومبادئ " قدم الشاعر إعادة قراءة لمصطلح قصيدة النثر ، مقوضاً المصطلح ومؤسساً لمصطلح عربي الجذور والرؤية هو " النصانية " الذي أنتجته منعطفات تكوينية كبرى مثَّلَها بالترسيمة الآتية : (الإفصاحية البلاغية "خطب سحبان وائل وعامر بن الظرب مثالاً" ؛ بلاغة التعمية "سجع الكهان مثالا "، القرآنية "خطاب الإعجاز" ، العرفانية " نهج البلاغة ومواعظ الحسن البصري مثالاً " ــ النثر المرسل "الجاحظ وعبد الحميد الكاتب مثالاً " ــ النثر الحكائي "ابن المقفع والهمداني مثالاً" ــ نثر الرسائل "رسالة الغفران وطوق الحمامة مثالاً " ــ نثر الزينة " القاضي الفاضل وابن سناء الملك مثالاً" ــ النثر الصوفي "الحلاج والنفري مثالاً " ــ النثرنة / فك المنظوم "أدونيس مثالاً " ــ النثرانية / شعرنة النثر "الماغوط والحاج مثالاً " ــ النصانية " بانوراما الكتابة / ما بعد البوابات " ، ويتموضع الشعر الإيقاعي ــ في مختلف عصوره وتحولاته الأسلوبية ــ بوصفه متجها بيانيا موازيا لهذه السيرورة)[٨١] ، مؤكداً ارتكاز النصانية بوصفها خلاصة خطاب المغايرة العربي على بنية " التوقيعات " ، فالبِنى الصغرى ممثلة بالتوقيعات النصانية تشكل البنية الكبرى لخطاب المغايرة ممثلاً بالنصانية الأدبية ، بمعنى أن النصانية هي سلسلة من التوقيعات ، مثلما أن المشهد هو سلسلة من صور أصغر تأتلف وتتعالق معاً لإنتاج نص / صورة أكبر ، ويوضح نصانيته القائمة على تعالق العبارات المتقشفة تمام التقشف بكل ما هو غير شعري من حشو وزيادات

واستعراضات بلاغية أو ثقافية معرفاً النصانية وتوقيعاتها بقوله: (تعتمد النصانية الرسائل اللغوية المركزة ــ سنسمها بالتوقيعات ــ المتظافرة في متواليات عضوية تتواشج مفاصلها في النسق لتغدو بمثابة أوشام الذات في نسيج النص تدخلاً في خواص المسند والمسند إليه وتعالقاتهما لقطع نفس التلقي وكسر أفق التوقع ، أو استبدالاً للعلائق الإسنادية في التوقيع بنظائر إجرائية تعتمد حدس المتلقي وضروبا من التنويعات اللغوية التي تـُنشئ نسقاً من الإيقاع المستند إلى ما تولده البنى النحوية من حوار الدلالات عبر آليات أخر مثل الفصل والوصل والنحت والقضم والاعتراض والتكرار والجمل الوصفية والوصلية وعلاقات التكافؤ والتوازن والتوازي والتعالق الاسنادي والمجازي والحذف والتفتيت والإيهام وغيرها من مناورات إيقاع الفكرة وإيقاع البناء اللذَيْن تستعيض بهما عما تتنحى عنه من إيقاع عددي مأزوم)[٨٢] ،ويتابع (فالنصانية التي يتحاور فيها العقل والعاطفة والأدب والفلسفة هي موسيقى أفكار وموسيقى بناء ، موضوعية صاخبة وغنائية صامتة)[٨٣]، بمعنى أنها تتعالق مع الأنواع الأدبية الأخرى لكنها ليست أياً منها، فهي خطاب قصدي غير بريء ، يوازن بين العقل والعاطفة لإقصاء فوائض اللفظ وغياب الدلالة، مؤسسة لأرض جديدة للكتابة ، وأفق جديد لفهم الشعر وإنتاجه ، كي لا تقع القطيعة بين خطابنا الأدبي وما بلغه الخطاب الأدبي من تطور معرفي وجمالي في ثقافات العالم[٨٤] .

بدا جليّاً ــ بعد هذا الارتحال بين وجيز الشرق والغرب ــ أن لكل أمة وجيزها ، وقد قال علماؤنا وشعراؤنا وخطباؤنا الكثير مما عرضنا قليله ، قبل أن يقول بوالو : (من لا يعرف الاختصار لم يعرف الكتابة أبداً)[٨٥] ، فحري بمتأدبي الحداثة أن لا يوغلوا في الاقتراض الثقافي مادام لهم في ثقافتهم الأدبية وموروثهم الشعري والقصصي والنقدي ما يغنيهم عن فقدان الهوية ، والذوبان في خطابات الآخرين ، علينا أن نتريث كثيراً في اجتراح المصطلحات والأجناس الأدبية ، وأن نقرأ موروثنا بعمق قبل أن نطلق لأقاويلنا الحداثية العنان .

الهوامش

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، سيد قطب : ١٠٦ ـــ ١٠٨ .
(٢) المصدر نفسه : ١٠٥ .
(٣) ينظر القصة القصيرة جداً ، هيثم بهنام بردى : ٩ ـــ ١٢ .
(٤) ينظر قصة الومضة ، كاثرين سوستانا ، ترجمة هاشم كاطع ، موقع صوت العراق ٢٠٢٠/٩/١٢ : https://www.sotaliraq.com/2020/05/03/%D9%
(٥) ينظر ، القصة القصيرة جداً ، بهنام : ١١ .
(٦) المصدر نفسه : ١٢ .
(٧) المصدر نفسه ١١ .
(٨) ينظر قصة الومضة ـــ سوستانا ، مصدر سابق .
(٩) المصدر نفسه .
(١٠) المصدر نفسه .
(١١) صناعة المعاني الصغيرة ، هولي هويت درينغ ، ترجمة أمجد نجم ، موقع الناقد العراقي ٢٠١٨/٥/٩ https://www.alnaked-aliraqi.net/article/53160.php
(١٢) ــ المصدر نفسه .
(١٣) المصدر نفسه .
(١٤) المصدر نفسه .
(١٥)المصدر نفسه .
(١٦) المصدر نفسه .
(١٧) ينظر ويكيبيديا https://en.wikipedia.org/wiki/Flash_fiction Flash Fiction
(١٨) المصدر نفسه .
(١٩) الومضة القصصية ، مجدي شلبي ، موقع دنيا الرأي ٢٠١٦/٨/٦
https://pulpit.alwatanvoice.com/.html
(٢٠) في القصة الومضة ، مجدي شلبي ، موقع نون ٢٠٢٠ /٩/١٢
lrhttp://naqeebulhind.hdcd.in/%D9
(٢١) ينظر جماليات الومضة ، سلوى عقاري وأسماء بن صالح ، رسالة ماجستير ، جامعة بوضياف، الجزائر ، ٢٠١٨ ، في مواضع عدة .
(٢٢) ينظر كتاب السياب النثري ، حسن الغرفي : ٥٣ ، ٥٤ ، ٦٦ ، ١٩٢ .
(٢٣) ينظر الأرض الخراب الشاعر والقصيدة ، عبدالواحد لؤلؤة : ١٢ ؛ مقالات في النقد الأدبي ، إليوت: ٤ــ١٢ ؛ فائدة النقد وفائدة الشعر ، إليوت : ٥٧ .
(٢٤) كتاب السياب النثري ٢٧ــ٢٩ .
(٢٥) ينظر حواشٍ على القصائد المرحلية في شعر السياب، عبدالجبار البصري مجلة الأقلام، ع ١٢ ، بغداد ١٩٧٩ : ٩٦ .
(٢٦) ينظر جنة الشوك ، د. طه حسين : ٨ ــ ١٢ .
(٢٧) المصدر نفسه : ٧ .

(٢٨) المصدر نفسه : ١٠ .
(٢٩) دمعة للأسى دمعة للفرح ، عزالدين إسماعيل : ١٥ .
(٣٠)ــ ينظر جنة الشوك : ١٦ .
(٣١) إبيجرامات أُنقوشات ، د. إبراهيم عوض ، موقع ديوان العرب ٢٠٠٦/٢/١٠
%D9%85%D8%AB%D9%84-
(٣٢) المصدر نفسه .
(٣٣) المصدر نفسه .
(٣٤) المصدر نفسه .
(٣٥) جنة الشوك : ٣٤ .
(٣٦) المصدر نفسه : ٨٩ .
(٣٧)المصدر نفسه .
(٣٨) دمعة للأسى دمعة للفرح : ٤٥ .
(٣٩) المصدر نفسه : ٤٧ .
(٤٠) المصدر نفسه : ٥٥ .
(٤١) المصدر نفسه : ١٤٣ .
(٤٢) ما الهايكو ، فريد امعضشو ، موقع رسائل الشعر
https://www.poetryletters.com/mag/%d8%af%d8%b1%d8%
(٤٣) من الساكورا فالهايكو إلى موجة الهايكو العراقي ، خالد جواد شبيل ، موقع المثقف
http://www.almothaqaf.com/readings-1/894661
(٤٤) المصدر نفسه .
(٤٥) المصدر نفسه .
(٤٦) الهايكو من الابداع الى التاصيل ، د.فاطيمة زهرة اسماعيل ، موقع فكر
https://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=1088
(٤٧) الهايكو العربي ، صدام أبو مازن
https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2019
(٤٨) الهايكو من الإبداع إلى التاصيل ، مصدر سابق
(٤٩) المصدر نفسه .
(٥٠) المصدر نفسه .
(٥١) الهايكو العربي بين البنية والرؤى ، د.بشرى البستاني ، موقع الحوار المتمدن
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=471734&r=0
(٥٢) ينظر من الساكورا فالهايكو إلى موجة الهايكو العراقي ، مصدر سابق
(٥٣) المصدر نفسه .
(٥٤) المصدر نفسه .
(٥٥) ينظر : الهايكوالعربي ، مصدر سابق
(٥٦) الهايكو في الميزان ، مقداد مسعود ، موقع الحوار المتمدن ٢٠١٨/١١/٢١
https://www.ahewar.org/de1

(٥٧) المصدر نفسه .
(٥٨) المصدر نفسه .
(٥٩) المصدر نفسه .
(٦٠) المصدر نفسه .
(٦١) المصدر نفسه .
(٦٢) قصة الومضة ، سوستانا ، مصدر سابق
(٦٣) ينظر الومضة الشعرية ، د.حسين كيان ، د.فضل الله قادر : ٣٥٤ .
(٦٤) بين القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر / الومضة ، جاسم خلف ، موقع جريدة الصباح
https://alsabaah.iq/13180/%D8%A8%D9%8A%D9%86-
(٦٥) المصدر نفسه .
(٦٦) القصيدة الومضة ، دلال عنبتاوي ، موقع الدستور ٢٠١٧ https://www.addustou-
(٦٧) المصدر نفسه .
(٦٨) شعرية التوقيعة (الإبيجرام) من طه حسين إلى عزالدين المناصرة ، مازن عبدالله ، موقع رأي ٢٠١٨/٥/٩ .
arabe.fr/%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%A8%D9%8A%D8%AC%D8
(٦٩) النوع الخامس ، عزالدين المناصرة ٢٠١٩/٤/٢٠ ، موقع الناقد العراقي .
(٧٠) عزالدين المناصرة رائد شعر التوقيعات شعر هايكو عربي ، فاتن أنور ، موقع رأي اليوم .
https://www.raialyoum.com/index.php/%D8% %D9
(٧١) المصدر نفسه .
(٧٢) عزالدين المناصرة ، مقال في موقع الاتحاد
https://www.alittihad44.com/mulhaq/%D88
(٧٣) شعرية التوقيعة (الإبيجرام) من طه حسين إلى عز الدين المناصرة ، مصدر سابق .
(٧٤) الشعر العربي الحديث وروح العصر ، جلال كمال الدين : ١٠٣ .
(٧٥) ينظر حركة الشعر الحديث في سورية ، د. أحمد بسام ٦٤ .
(٧٦) توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر ، د.علي عشري زايد ، مجلة فصول ، ع١ ، أكتوبر، القاهرة ، ١٩٨٠م ، ص ٢١٧ .
(٧٧) المصدر نفسه
(٧٨) محمد خضير ، ورقة نقدية عن ديوان انزياحات أخرى ألقيت في اتحاد الادباء في البصرة بتاريخ ٢٤ / ١ / ٢٠١٤ .
(٧٩) المصدر نفسه .
(٨٠) المصدر نفسه .
(٨١) انزياحات أخرى : ٢٧ ـــ ٢٨ .
(٨٢)المصدر نفسه : ٢٩ .
(٨٣) المصدر نفسه : ٣٠ .
(٨٤) ينظر ، المصدر نفسه : ٢٩ ـــ ٣٠ .
(٨٥) فن الشعر ، بوالو : ١٦ .

مصادر الدراسة

١ــ الأرض الخراب ، الشاعر والقصيدة ، د. عبدالواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ١٩٨٠ . القاهرة ١٩٨١ .

٢ــ انزياحات أخرى (نصانيات) ، د. محمد الأسدي ، دار فضاءات ، عمان ٢٠١١ .

٣ــ تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي ، أنيس المقدسي ، ط٦ ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ .

٤ــ جماليات الومضة ، وخزات نازفة أنموذجاً ، سلوى عقاري وأسماء بن صالح ، جامعة بوضياف ، كلية الآداب واللغات ، الجزائر ٢٠١٨ .

٥ــ جنة الشوك ، مؤسسة هنداوي ، القاهرة ٢٠١٢ .

٦ــ حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه ، د. أحمد بسام ، ط١ ، دار المأمون ، دمشق ١٩٧٨ .

٧ــ دراسات في الأدب العربي على مر العصور ، عمر الطيب الساسي ، ط١٢ ، دار الشروق ، جدة ١٩٩٣ .

٨ــ دمعة للأسى دمعة للفرح ، عز الدين إسماعيل ، مطابع لوتس ، القاهرة ٢٠٠٠

٩ــ الشعر العربي الحديث وروح العصر ، جلال كمال الدين ، ط١ ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٦٤ .

١٠ــ فائدة النقد وفائدة الشعر ، إليوت ، ترجمة د. يوسف نور ، دار القلم ، بيروت ١٩٨٢ .

١١ــ فن الشعر ، بوالو ، ترجمة : رجاء ياقوت ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ٢٠٠٢ .

١٢ــ القصة القصيرة جداً ، هيثم بهنام بردى ، دار غيداء ، عمان ٢٠١٦ .

١٣ــ كتاب السياب النثري ، جمع وإعداد وتقديم : حسن الغرفي ، منشورات مجلة الجواهر ، فاس ١٩٨٦.

١٤ــ الكتابة في درجة الصفر ، رولان بارت ، ترجمة : محمد نديم خشفة ، ط١ ، مركز الإنماء الحضاري ، دمشق ٢٠٠٢ .

١٥ــ مقالات في النقد الأدبي ، إليوت ، ترجمة لطيفة الزيات ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٦١ .

١٦ــ النقد الأدبي ، أصوله ومناهجه ، سيد قطب ، ط٨ ، دار الشروق ، القاهرة ٢٠٠٣ .

الدوريات

١ــ توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر ، د. علي عشري زايد ، مجلة فصول ، ع١ ، أكتوبر ، القاهرة ١٩٨٠ .

٢ــ حواشٍ على القصائد المرحلية في شعر السياب ، عبدالجبار داود البصري ، مجلة الأقلام، ع ١٢ ، بغداد ١٩٧٩ .

٣ــ الومضة الشعرية وسماتها ، د.حسين كيان ، د.فضل الله قادر ، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع٩، جامعة الكوفة ، العراق٢٠١٠ .

مقالات في شبكة الإنترنت

١ــ الإبيجرام من طه حسين إلى عزالدين المناصرة ، مازن عبدالله ، موقع رأي ، ٢٠١٨/٥/٩
abe.fr/%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%A8%D9%8A%D8%AC%D8

٢ــ إبيجرامات ، أُنقوشات ، د.إبراهيم عوض ، موقع ديوان العرب ٢٠٠٦/٢/١٠
%D9%85%D8%AB%D9%84

٣ــ بين القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر / الومضة ، د. جاسم خلف إلياس ، موقع جريدة الصباح ٢٠١٩/٨/٢٦ https://alsabaah.iq/13180/%D8%A8%D9%8A%D9%86-

٤ــ حوار مع عزالدين المناصرة ، موقع الاتحاد الثقافي ٢٠١٩/٩/٢٦
https://www.alittihad44.com/mul%D9%8

٥ــ رائد شعر التوقيعات هايكو عربي ، فاتن أنور منصور ، موقع رأي اليوم ٢٠١٧/١٢/٢٦
https://www.raialyoum.com/%D9

٦ــ شعر الهايكو من الابداع الى التاصيل د. فاطيمة زهرة اسماعيل ، موقع (بالعربية) ٢٠٢٠/٧/٥
https://www.fikrmphp?article_id=1088

ــ صناعة المعاني الصغيرة ، هولي هويت درينغ ، ترجمة : أمجد الزيدي ، موقع الناقد العراقي ، ٢٠١٨/٥/٩ https://www.alnaked-aliraqi.net/ae/53

٧ــ في القصة الومضة ، مجدي شلبي ، موقع (نون) ٤/٩/ ٢٠٢٠
lrhttp://naqeebulhind.hdcd.in/%D9

ــ القصيدة الومضة ، دلال عنبتاوي ، موقع الدستور ،٢٠١٧/٩/٢٤
https://www.addustour.com/articles/975946-

٨ــ قصة الومضة ـــــ نبذة موجزة ، كاثرين سوستانا ، ترجمة هاشم كاطع لازم ، موقع صوت العراق ، ٢٠٢٠/٩/١٢

https://www.sotaliraq.com/2020/05/03/%D9%

٩ــ ما الهايكو ؟ ، د. فريد امعضشو ، موقع رسائل الشعر ، تموز ٢٠١٦

https://www.poetryled8%b1%d8%

١٠ــ من الساكورا فالهايكو إلى موجة الهايكو العراقي ، خالد جواد شبيل ، موقع المثقف ٢٠١٥/٦/٤

http://www.almothings-1/894661

النوع الخامس ، عز الدين المناصرة ، موقع الناقد العراقي ٢٠١٩/٥/٤ ــ https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=636221

١١ــ ويكيبيديا https://en.wikipedia.org/wiki/Flash_fiction Flash Fiction

١٢ــ الهايكو العربي ، صدام أبو مازن ، موقع ثقافات ، ٢٠١٩/١٠/٣٠

https://www.aljazeera.net/ndart/2019

١٣ــ الهايكو العربي بين البنية والرؤى ، د. بشرى البستاني ، موقع الحوار المتمدن ٢٠١٥/٦/١٠

https://www.ah?aid=471734&r=0

١٤ــ الهايكو في الميزان ، مقداد مسعود ، موقع الحوار المتمدن ، ٢٠١٨/١١/٢١ https://www.ahewar.org/debat/s =

١٥ــ ورقة نقدية للأديب محمد خضير عن كتاب (انزياحات أخرى) ألقيت في اتحاد الادباء في البصرة ٢٥ / ١ / ٢٠١٤ https://www..php?fbid=7264613473864 77&set

١٦ــ الومضة القصصية ، مجدي شلبي ، موقع دنيا الرأي ، ٢٠١٦/٨/٦

https://pulpit.alwatanvoice.com/.html