قصيدةُ الومضة بين الشعرية والسردية

The Flash Poem between poetry and Narrative

أ٠ د٠ سمر الديوب
سوريا-حمص- جامعة البعث-
كلية الآداب والعلوم الإنسانية- قسم اللغة العربية

By: Dr.Samer Aldayoub
Department of Arabic, College of Arts and Humanities,
University of Baath, Syria

ملخص البحث

تعدُّ قصيدةُ الومضة نصاً شعرياً له أشكال مختلفة، يعبّر عن روح العصر. وهي برقية رؤياوية تمثّل جوهر الشعرية من جهة، وتمثّل النصّ المضادّ من جهة أخرى؛ إذ تشتمل على الصورة الشعرية المعقّدة، والجمل الموحية المكثّفة التي تحيل على معان متعدّدة، والمشهد المسرحي، وتجنح نحو السردية.

وللومضة جذور في التراثين: العربي والعالمي، وقد عُرفت بتسميات مختلفة، ويعرّفها النقاد بأنها قصيدة قصيرة، مكثّفة، موحية، تترك أثراً يشبه الوميض في ّ، وتتميز بسماتها الأسلوبية كالتضادّ، والمفارقة، والانزياح، وتمثل عالماً شعرياً غنائياً ودرامياً في آن، وتعدّ نصاً شعرياً، ونصاً مضاداً للشعرية في الوقت نفسه.

ويدرس البحث النصّ والنصّ المضادّ في ثلاثة مستويات:

-قصيدة الومضة: الدلالة والمصطلح والركائز

-قصيدة الومضة والنصّ المضاد

-قصيدة الومضة والشعرية.

Abstract

The flash poem is a poetical text which has many forms which express the spirit of the age.It is a brief creative writing. It is also an umbrella term that encompasses various short format works which go under poetry in their essence on one hand, and the representation of text on the other hand. The flash poem includes a complex poetic image, intensive evocative phrases that have multiple meanings, and a theatrical scene, yet it is inclined to narrative.

The flash poem has its roots in both Arabic and international traditions. It is defined under different labels, and known to critics as a short poem which is intense, and animating. This poem has some stylistic features, like contrast, and irony.It is lyric dramatic , and poetic at the same time.

The present research is done from three levels:

-flash poem, the terminology and its meaning

-flash poem and the counter text

-flash poem and poetry

قصيدةُ الومضة بين الشعرية والسردية

١- مقدمة

لم تعدِ الذائقةُ العربية تتقبّل القصائد الطوال؛ ذلك أننا نسير في عصر السرعة، والتطوّر التقنيّ، ولا بد من تغيير الأدوات الفنية تبعاً لحال العصر السائدة، وقد أتت قصيدة الومضة؛ لتعيد للشعر جمهوره، ولتقدّم نفسها على أنها شكل القصيدة القادم. ولم تلق الومضة الاهتمام الكافي من النقاد مع أنها الصورة المعبّرة عن تطور العصر، وتطوّر طريقة الكتابة الشعرية.

وتعدّ الومضة علاقة تواصل بين المبدع والمتلقّي؛ فالمبدع يحاكي ذكاء المتلقّي، وقدرته على الكشف عن الدلالة الحقيقية المستترة وراء ومضته؛ لذا تعدّ الومضة عنوان صلح بين المبدع والمتلقّي، فلا تنتهي مهمّة الشاعر بكتابة نصّه، بل تمتدّ إلى المتلقّي، فتخاطب فطنته، وذكاءه، وتحدث فيه تأثيراً، وتحاكي فكره في استنطاق ما لم يقل في الومضة.

لقد أضحى المتلقّي في أيامنا هذه في حاجة إلى أن يعطي بيت القصيد دفعة واحدة، لا أن ينتظر حتى يصل إلى المعنى المنشود من فضاء القصيدة، فكانت قصيدة الومضة بطاقتها الإيحائية طريقة تضمن للمتلقّي سرعة الوصول من جهة، وتضمن لنفسها حضورها الدائم في ذهنه لما تمتلكه من سمات سيأتي البحث على تفصيلها مؤكّدة أن أحسن الكلام ما كان قليله يغني عن كثيره، ومعيدة إلى الأذهان ما عرف عن تراثنا العربي من طاقة البيت الواحد. فما معنى الومضة، وما العلاقة بين الدلالتين اللغوية والاصطلاحية؟

٢- الومضة لغة واصطلاحاً

تعيد المعاجم اللغوية الفعل ومض إلى الضوء، والوميض لغة أن يومض البرق إيماضة ضعيفة، ثم يخفى، ثم يومض[١] .. وتشترك المعاني اللغوية في اللمعان، والإشراق، والتوهّج، وتحيل هذه المعاني على الإدهاش، والغموض الشفيف.

ويتعيّن على الكلام السابق أن الومضة قائمة على الاقتصاد اللغوي، والتكثيف، فتتشبّه بالبرق الخاطف الذي ينفذ بسرعة إلى ذائقة المتلقّي، ويترك أثره فيه معتمداً على كثافة عالية.

فالومضة صورة شعرية لها إشعاع نافذ، تولّد إثارة في لاشعور المتلقي، وتترك انطباعاً لديه؛ لأنّها قائمة على انطباع واحد ناجم عن حال معرفية تأمّلية عميقة قائمة على التركيز والإيحاء، وتشبه وميض البرق الخاطف الذي يفاجئ البصر، لكنه يكشف عن جزئيات تُلتقط في لحظة التوهّج الضوئي. وهذه الجزئيات وليدة أفق المبدع الفكري على مستويي الرؤية والرؤيا، فتحمل ومضته نسقين، وما يقدّمه المبدع على مستوى النسق الظاهر يضمر كلاماً على مستوى النسق المضمر.

ولأنّها قصيدة رؤيا نجد أنها قصيدة فكر مقدّمة بالصورة، فتجمع المعنيين الذهني، والحسي في لمحة واحدة، ويتولّد من اجتماع هذين المعنيين المتضادّين شعرية خاصة.

وبناء على ما سبق نرى أن دلالة الومضة دلالة مجازية، إنها ومضة؛ لأنها قصيدة قصيرة كالضياء المفاجئ، فالضوء فيزيائياً أسرع وصولاً من غيره،

والومضة أسرع وصولاً، وأشدّ تأثيراً في المتلقي.

وتعود التسمية اصطلاحاً إلى السمات التي اتسمت بها قصيدة الومضة، فقد تفرّدت على مستوى التشكيل الشعري، فثمة بؤرة شعرية أساسية تنعكس صوراً مكثّفة موحية مختزلة ذات بنية شعرية تعدّدية، فتتناثر هذه البؤرة الشعرية كالضوء الوامض في انعكاسات صورية متعددّة.

وقد عُرفت قصيدة الومضة بتسميات مختلفة، منها: النثيرة، والتوقيعة[٢] ، واللمحة، واللافتة[٣] ، والمنمنمة، والبرقية، والتلكس الشعري، وقصيدة المشهد، وقصيدة الخاطرة، وقصيدة الفكرة، والقصيدة الفلاشية، وغير ذلك من التسميات. والمصطلحات الأكثر تداولاً: الومضة، والتوقيعة، وقصيدة الأبيجراما[٤] .

ومَن يستخدم مصطلح التوقيعة يعيد النص إلى التوقيع لغة، وهو الأثر، وتعيد معاجم اللغة معناها إلى الأثر[٥] والتوقيع في الكتاب إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه[٦]

ويعرّف النقاد التوقيعة بأنها قصيدة قصيرة، تترك أثراً كالتوقيع في المتلقي، مكثّفة، إيحائية، قفلتها مدهشة؛ لذا يلتقي تعريف التوقيعة تعريفَ الومضة في البريق، والإدهاش، والأثر[٧]

وقد آثرنا استخدام مصطلح الومضة؛ لأنه أنسب لحال الوميض البارق، والأثر السريع الذي تتركه في المتلقي من جهة، ولأننا ننظر إليها على أنها برقية شعرية رؤياوية من جهة أخرى.

ويعني الكلام السابق أن قصيدة الومضة جنحت إلى القصر بسبب تغير طبيعة الحياة، وصارت تعبّر عن لحظة انفعالية تأمّلية محدّدة. ويعني حضورها على الساحة الأدبية تحوّل الشعر من الخطابية إلى الإيحاء، ومن الشعر الذي يقدَّم أمام جمهور عريض بهدف التوعية أو الدعوة إلى موقف ما إلى قصيدة لها أجواؤها الخاصة. فالأحداث السريعة والمتلاحقة لم تعد تسمح بنظم القصائد الطوال، وصار الشاعر يلمّح، ولا يصرّح، وينفعل ويعبّر بإيجاز، فتحولّت الومضة إلى ومضة نفسية ارتبطت بالصورة أكثر من ارتباطها بالشكل والبناء.

وعُرفت الومضة أيضاً باسم الأبيجراما، وفنُّ الأبيجرام فنّ يوناني وُجد في القرن الخامس قبل الميلاد، وهو قصيدة قصيرة تقوم على التركيز الشديد، والتكثيف، والإيحاء، وتنتهي بلسعة هجائية بارعة[٨]

وتتسم الأبيجراما بالتأنّق الشديد في اختيار الألفاظ، والقصر. والمعنى الذي تشتمل عليه يجب أن يكون أثراً من آثار العقل والقلب والإرادة، والمقطوعة منه أشبه بالنصل المرهف الدقيق ذي الطرف الضئيل الحادّ، قد رُكِّب في سهم رشيق خفيف لا يكاد ينزع عن القوس حتى يبلغ الرمية، ثم ينفذ منها في خفّة ورشاقة، كما تتسم بتجاوز مبدعيها حدود المألوف من السنن والعادات والتقاليد التي تدفع أصحابها إلى الإفحاش في القول، أو الإفحاش في المعنى[٩] فالأبيجراما الأوربية قصيدة مختتمة بفكرة ساخرة، أو بارعة، وهي حكمة تعبّر عن فكرة ما بطريقة تتضمّن مفارقة.

إن لقصيدة الومضة بلاغة مغايرة، تخرج عن رتابة النظم الإيقاعي المعهود، وتحقّق درجتها الإيقاعية العالية بسماتها الأسلوبية كالتضاد، والمفارقة، والحذف، والتقديم والتأخير، والانزياح. وهي أمور تشدّها إلى دائرة الشعرية، فتمثّل الومضة عالماً شعرياً مزدوجاً حسياً تعبيرياً غنائياً من جهة، ودرامياً من جهة أخرى، وتتشكّل بتصاعد ذُروي حتى تبلغ الختام مع المفارقة، فالنهاية بؤرة تجتمع حولها عناصر الومضة، وتمثّل لحظة الشعرية فيها، وهو الأمر الذي يدعوناإلى السؤال عن الفروقات الجوهرية بينها وبين القصة القصيرة جداً، والقصيدة القصيرة.

٣- بين الومضة والقصيدة القصيرة والقصة القصيرة جداً

إن تعدّد تسميات الومضة يحيل على القصيدة القصيرة من جهة الكثافة، وعدد السطور. فتقوم الومضة على الإدهاش البصري واللغوي، يجمعها الكثافة، والإيحاء، والقفلة المدهشة. وقد أوقع هذا الأمر بعض النقاد في خلط بينها وبين القصة القصيرة. لكن قصر القصيدة ليس مؤشراً على كثافتها، وتركيزها، ودرجة الإيحاء العالية فيها، فقد لا توجد كثافة وتركيز في نص قصير، وقد يوجدان في نص طويل. لكن الومضة قصيدة اللحظة الواحدة المشحونة بغنائية عالية، ودرامية عالية، وهذا ما يجعلها تندرج فيما يمكن أن نصطلح عليه «النص المضاد»، فهي نصّ مضاد لطبيعته الغنائية؛ لوجود الدرامية، ونصّ مضاد لطبيعته الشعرية؛ لجنوحه إلى السردية، ونص مضاد لطبيعته الإيحائية؛ لاشتماله على الخبر الإعلامي. فالسرعة في تكثيف الجمل، والإيحاء العالي، والقفلة المدهشة أمور تميّز الومضة من القصيدة القصيرة.

ويتعيّن على ما سبق أن كل ومضة قصيدة قصيرة، وليست كل قصيدة قصيرة ومضة، فالنظم القائم على الوميض يتعلّق بالمعنى أو الفكرة، لا بالشكل.

وقد أطلق عز الدين إسماعيل مصطلح القصيدة القصيرة على الومضة، وقابلها بالقصيدة الطويلة(١٠) وهي لديه تصوير موقف عاطفي في اتجاه واحد، وتبدو نظرته إلى القصيدة القصيرة مختلفة عن قصيدة الومضة، فالنص إذا بلغ سبعة أبيات فهو مقطوعة. لكنَّ في الأمر خلطاً بين مصطلحين مع إدراكنا الفوارق بينهما.

ويهيمن على القصيدة القصيرة السردُ النثري، ويغيب عنها مفهوم الكثافة، ولا توظف الشكل للإيحاء بمعان إضافية كالفراغ الطباعي، وعلامات الترقيم، وتوزيع النص، وهي إحدى أهم سمات قصيدة الومضة، فالفارق بين الومضة والقصيدة القصيرة اللغةُ الموظّفة من جهة، والشكل الموظف من جهة أخرى.

وتومض الومضة من داخل النص بالبنية الداخلية، فتثير المتلقي من زاوية التأزّم بقصد الإدهاش، فالمفارقة، فالإيماض الذي يترك أثراً يشبه التوقيع في نفس المتلقي.

الومضة إضاءة الفكرة بلغة مكثفة، وتقديمها بصورة موجزة معبرة، فهي قصيدة الصورة من

جهة، وقصيدة الرؤيا من جهة أخرى؛ لارتباطها بالهم السياسي، والوجع الاجتماعي.

وثمة فرق بين قصيدة الومضة والقصيدة الومضة، فيحيل مصطلح قصيدة الومضة على وجود الومضة في القصيدة، أما مصطلح القصيدة الومضة فيعني أن القصيدة بأكملها ومضة. ولعل التسمية الثانية أقوى في الدلالة على حضور الومضة في القصيدة، وعلى عدّ هذه القصيدة قصيدة رؤيا، تقول أكثر مما تشتمل على مفردات، وتعبّر عن رؤيا سوداوية في أغلب الأحيان.

وتبدو العلاقة بين الومضة والقصة القصيرة جداً علاقة استلاب لهوية كل طرف منهما على حساب الآخر من جهة التصنيف الأجناسي، فكلاهما يعتمد على آلية القص، واللعب اللغوي بوصفه عنصراً مهمّاً من عناصر الكتابة في النوعين معاً. كما يعتمد كلاهما على فتنة اللغة المجازية التي تجمع بين شعرية القصّ، والتكثيف، والإيماض.

لكن تتميّز القصة القصيرة جداً من الومضة من جهة البناء التركيبي لكل منهما. فالقصة القصيرة جداً نوع سردي يميّزه ما يجعل السرد سرداً، أما الومضة فيميّزها ما يجعل الشعر شعراً. فثمة قصائد بنيت على السرد، ففيها زمكان، وحدث، وشخصية، أما في قصيدة الومضة فتؤدي المفردات القليلة وظيفة في إشاعة جو توتر يوجز المعنى، ويجعله يمتلك قدرة كبيرة على الإشكال الدلالي.

كما أن مصطلح القصة القصيرة جداً يعني اجتزاء النص، أو قصّه، لا اختزاله وتكثيفه، فقصر حجمها لا ينهض سبباً لعدّ القص ومضة مالم يتحقّق شرط الومضة.

وتلتزم قصيدة الومضة الكثافة والإيحاء، والنهاية المدهشة، والمفارقة، وتنبثق من موقف انفعالي، ولحظة مأزومة، وتبنى على صورة كلية واحدة، وعلى الوحدة العضوية(١١)

وتتسم الومضة بجملة سمات، وتنهض على جملة ركائز أهمها: شعرية الرؤيا، والتكثيف والإيحاء، والنهاية المفارِقة، والمعمارية الخاصة.

وننظر إلى قصيدة الومضة على أنها بناء شعري مضاد، فما البناء المضاد؟ وكيف تجلّى في قصيدة الومضة؟

٤- النص المضاد

يمكن أن ننظر إلى الومضة على أنها تنضوي على حوارية أنواع، فتندرج في جنس الشعر، لكنها تفارقه؛ لتستعير من أنواع مختلفة أدبية وغير أدبية، فيغدو النص مضاداً لجنسه؛ لاشتماله على خصائص جنس آخر، فقد سمّى محمد مطر ومضاته لافتات هارباً من تجنيس نصه، فغدا شعراً بنكهة نثرية، ولشوقي بغدادي ديوان «قصص شعرية قصيرة جداً» امتزج فيها جنسا الشعر والنثر. وتتوسّل قصيدة الومضة القص الشعري، فهي تحرص على الإيقاع، واللغة الشعرية، والمجازات من جهة، والنسق الحكائي، والتوتر الدرامي، والحدث القصصي من جهة أخرى.

٤-١- الومضة والخبر الإعلامي

تتضمّن الومضة خبراً إعلامياً، لكنه يفارق دائرة الخبر الإعلامي، فيقدّم نفسه بصورة مختلفة بعلاقة

حوارية بين الكلمة والصورة، فتفارق الكلمة وظيفتها الإعلامية؛ لتأخذ طابعاً إيحائياً.

ويهدف الخبر الإعلامي إلى إطلاع المتلقي على أحداث معينة، ويفيد المصطلح «الخبر الإعلامي» معنى النقل الموضوعي للمعلومة؛ للتأثير في المتلقي، وتكوين رأي مستقل تجاه قضية معينة. فمهمة الخطاب الإعلامي نقل المعلومة من المرسِل إلى المرسَل إليه موضوعياً؛ بمعنى أن وظيفته نقلية إخبارية(١٢)

وثمة فرق بين المعلومة والخبر، فمن شروط المعلومة ألا تكون معلومة لدى المتلقي من قبل، أما المعلومة الحاملة الخبر فتخالف ذلك.

يقول أحمد مطر:

بيني وبين قاتلي حكاية طريفة/ فقبل أن يطعنني/ حلّفني بالكعبة الشريفة/ أن أطعن السيف أنا بجثتي/ فهو عجوز طاعن/ وكفه ضعيفة!/ حلفني أن أحبس الدماء/ عن ثيابه النظيفة/ فهو عجوز مؤمن/ سوف يصلّي بعدما يفرغ من/ تأدية الوظيفة!(١٣)

تغادر هذه الومضة دائرة الخبر الإعلامي؛ لأنها اتخذت منه جسراً لبناء فضائها الدلالي الإيحائي، فلها وظيفة تفاعلية تواصلية بهدف التنبيه، والتيقّظ، واكتشاف مضمون الدعوات البراقة؛ لذا يعدّ الخبر الإعلامي في هذه الومضة نشاطاً تواصلياً يعيد تشكيل وعي المتلقي، ورؤاه المستقبلية، فيغادر دائرة الخبر إلى دائرة النص الإيحائي المضاد.

ويخاطب الخبر الإعلامي العقل؛ لأن قصده الإيضاح، والتبصّر. لكنه يغادر هذه المهمة حين يكتسي حلّة بلاغية. ولا يحمل الخبر طابعاً إيديولوجياً، بل الاستعمال الخاص للغة هو الذي يحمل هذا الطابع، فتكون اللغة جسراً بين الخبر الإعلامي والنص المكثّف الموحي، فتتحلّل اللغة من التقريرية المباشرة الشارحة للحدث إلى لغة إيحائية لها استراتيجيتها، وهدفها.

يقول نادر هدى قواسمة:

بحقائبهم يسكن الوطن/ وبقلوبنا يمتدّ، يمتدّ/ يحتوي الأرض كلها/ وإن يتأوّه بؤبؤ العين نوطّنه/ نقول خذ دمانا يا وطن / / / بحقائبهم يسكن الوطن/ وبالبورصات والمصارف يسكنون/ منشغلون لأجلنا/ نحن الذين لم نؤت من العلم إلا قليلا(١٤)

الحوار خرق للقانون اللغوي، والحوارية بين الأنواع خرق للمعيار، وتحقيق للانفصال عن النوع. وتتخذ الومضة السابقة الخبر مادة لها، وتضفي على النبأ شعرية من نوع خاص مع أن الخبر الإعلامي بعيد عن الشعرية. إنهما طرفان متضادّان، وجمعهما في الومضة جمع يعبّر عن تقاطع الأضداد، فيجمع الشاعر الوثيقة في شعره، ويضفي عليها قيمة شعرية ترفعه من مستواه الصحفي إلى مستوى الأدب.

ولا تقدّم الومضة السابقة مركزية الخبر من المَطلع، فثمة تصادم بين الأنا والآخر، الذات والموضوع. إن واقعه محكوم بالمصلحة والفوضى، بالوفاء والخيانة، ويقدّم الخبرُ في ومضته فكرة الخيانة التي فُطر عليها المغترب العربي. إنه غريب ضائع، ففي حقيبته يسكن الوطن، لكنه انفصل عنه، وفضّل مصلحته الخاصة عليه، فتغدو الجملة الافتتاحية جملة ساخرة،

وتحمل السخرية وجهين: نقداً اجتماعياً لاذعاً من جهة، وشعوراً بالألم من جهة أخرى.

ويحضر الخبر الإعلامي في الومضة مؤثِّراً في موسيقى الشعر، ومقدَّماً بالاقتصاد اللغوي المحمّل بالدلالات، ولا تتضمّن الومضة أكثر من موضوع محدد.

يقول عز الدين المناصرة:

عند هذا المساء الرمادي، لا تدفنيني/ أراهن أن الشوارع عرجاء، أن ابتسامتهم كالصليب/ لقد كبّلوك، كما كبّلوني/ العواصم نائمة أرهقتها الحروب/ عند باب السماء الرمادي لا تدفنيني هنا/ تحت رحمة هذا الصليب[١٥]

يقدّم المناصرة في ومضته ما هو يومي حافل بالشحنات العاطفية، ويعرّي الواقع المأسوي الفلسطيني، إنه يعيش تغريبة الشاعر الكنعاني، وآلام المنفى في بقع العالم المختلفة.

وتخبر ومضته عن الوجع الفلسطيني، لكنها غريبة ومدهشة، فقد تلاعب بمضمون الخبر باحترافية، وقدّم انتقاده للذات، والآخر بالترميز، والإيحاء.

إنها قصيدة نثرية خبرية، اتخذت من النبأ مادة لها، لكنه النبأ الذي جعل النص مضاداً، فأضفى عليها شعريتها الخاصة؛ لذا تعدّ الومضة أكثر من نص تلغرافي، إنها نص مضاد. وتوغل الومضة في النص المضاد حين تستعير من الفن المسرحي المشهد، والحركة.

٤-٢- الومضة والمشهد المسرحي

يتوزّع مصطلح المشهد بين الدرامي والمسرحي، إنه وحدة تقسيم مسرحية. فقد استمدّت الومضة من الرواية الحديثة أسلوب الخطف خلفاً، والمونولوج الداخلي، وغيره، كما استعارت من المسرح تعدّد الأصوات، والحوار، والصراع، والقالب المسرحي في بعض الأحيان[١٦] .

وتشرع الومضة باب الحوار بين الأنواع، وأبرز ما يجعلها نصاً مضاداً أنها تعتمد على المشهد متكئة على مساحة لسانية صغيرة، فيتكثّف الحدث، وينتهي في لحظة توتر عالية، وتنتهي بمفارقة أسلوبية مدهشة.

يقول أحمد مطر في لافتة خطاب تاريخي:

رأيت جرذاً/ يخطب اليوم عن النظافة/ وينذر الأوساخ بالعقاب/ وحوله... يصفّق الذباب[١٧]

تبدو الومضة السابقة مشهداً درامياً يعدُّ جزءاً من دراما أكبر. ويعدّ المشهد في المسرح وحدة زمنية صغرى له هدف، وزمان، ومكان، ومحتوى[١٨]

وتعدّ الومضة السابقة قصيدة مشهد، ونصاً مضاداً مسرحياً؛ فقد تخلّت عن ذاتيتها، وخرجت إلى إطار موضوعي، فغدا الشاعر راوياً، يُظهر أنه حيادي، يسلّط عينيه على الحركات بتفاصيلها.

وقد مالت الومضة المشهد إلى الاقتصاد الأسلوبي الكمّي، والبعد السردي، فالحدث مكثّف موحٍ، وثمة نصّ شعري ينضوي على نص مضاد سردي من جهة، ودرامي من جهة أخرى. إنها ومضة درامية سردية شعرية، ويمكن بناء على ذلك أن نعدّ قصيدة الومضة احدى الأشكال الدرامية الممثّلة لتحوّل الشعر العربي المعاصر.

يقول نزار قباني

يوجعني ان أسمع الأنباء في الصباح/ يوجعني/ أن أسمع النباح[١٩]

تقوم هذه الومضة على الفكرة، وهي ذات بنية مستقلّة، انتمت جزئياتها الحسية إلى دائرة النص المسرحي القائم على التضاد بين الواقع والحلم، الأنا والآخر، فثمة مشهد يتكرّر كل صباح، يتمثّل في مشهد يومي يوجع الشاعر، وهو يستمع إلى نشرة الاخبار، فيحدد الزمان، ويقدّم رؤية خارجية، وهي انعكاس لرؤيته الداخلية، وبهذه الجمل القليلة تكامل المشهد، وتكامل الحدث في مسرحه الزماني، فلا استرجاع، ولا استباق، بل ثمة فعل يتكرر مع الزمن، يتمثّل في سماع الأخبار المؤلمة والمحبطة عن الواقع العربي، وثمة رصد داخلي لحركة الشخصية/ الشاعر، وبذلك يتجاوز المشهد الدرامي الرؤية البصرية إلى ما يكتنفه من طاقات تأويلية.

وبما أن المشهد المسرحي في الومضة حركة، وهي حركة فكرية تنجم عن صراع، وتضادّ نجد أن الومضة حركة، وتقابل بين موقفين، وهذه سمات البعد الدرامي.

٤-٣- الومضة والدراما

تقدّم الومضة إلى المتلقين عامة، ويعني مصطلح قصيدة الومضة أنها مركّبة تركيباً إضافياً، يحيل طرفه الأول على جنس أدبي يخضع إلى قواعد تلفظّية ذات بنية مخصوصة، ويحيل الطرف الثاني على الأثر الذي يتركه النص الأدبي. وانتماء الومضة إلى جنس الشعر المندرج في خطاب التخييل والموسيقى يكشف أن هذا الخطاب مراوغ، يتولّد منه خطاب مضاد ".

فالومضة شعر، لكنها تفارق الشعر، وترسم حدود اختلافها عنه في مواضع متعدّدة؛ ذلك أنها تتشاكل مع النص السردي.

يقول توفيق زيّاد:

عندما مرّوا صباحاً فوقها /همست شجرة توت / العبوا بالنار ما شئتم /فلا.../ حق /.../ يموت[٢٠]

إنها ومضة تتخذ الرمز وسيلة، فشجرة التوت رمز الوطن، والتشبّث بالأرض، وهو باق، صامد؛ لأنه صاحب حق مهما هددوه بالنار.

بنيت الومضة بناء درامياً أساسه الصراع، والصوت المفرد. وتظهر الحوارية في رغبة المبدع في تحويل المتلقّي إلى مشارك وفاعل. إنها لا تتكلم على حال فردية، بل على القضية الفلسطينية، قضية الأرض والاحتلال، فتخف درجة الشعرية حين تتشاكل مع النص النثري بموضوعيتها.

والخطاب الدرامي خطاب حواري يفترض حدثاً، ومستمعاً، ومتكلّماً. ويؤسس الفعل الدرامي الخطاب الحواري، فيخاطب الآخر، المحتلّ من خلال شجرة التوت الصارخة، ويمحو الصوت المقابل، ويستتر وراء شجرة التوت، ويقترب ضمير المخاطب من الدراما، مع أنه قدّم الحوار بأسلوب سردي حين بدا راوياً للخبر. فالحوار من طرف واحد، وهو تقنية حجاجية لبثّ الحماس في نفوس الفلسطينيين، والتأثير في المتلقّين بعامة.

إن الحديث عن شجرة التوت رمز الثبات في الوطن بضمير الغائب تخفّ مقصود، فلا وجود لذاتية الشاعر إلا بوجود ذاتية الآخر المضاد. ويوهم السرد

بضمير الغائب بسرد موضوعي، لكنها موضوعية زائفة.

يقول سالم جبران في ومضة إلى القدس:

دمي على الجدران/ يا مدينة القدس/ ولحمي علكة/ يلوكها الطغاة/ لا أقول آه... لن أقول آه...!/ الشمس في قلبي/ وإني واثق/ بأمتي حين يطوف الموت في ساحاتها/ تعرف كيف تخلق الحياة[٢١]

إن المحتل يتلذّذ بطعم دمه المراق على الجدران، فقد أهينت القدس، لكنه يقف في الطرف المضاد قوياً واثقاً بشعبه، فالموت المؤقت بداية لحياة جديدة في وطن محرّر.

يقرأ الشاعرُ الآخرَ بدلالة الذات التي تحاول الضغط على الآخر بطرق مختلفة، فتغدو الومضة قراءة للآخر بدلالة الذات. إنه الاحتلال الذي يشكّل طرفاً ضاغطاً على حرية الذات. وتأخذ صورة الذات والآخر طابعاً سردياً متسماً بالصراع. وتبدأ الومضة من نقطة الصراع «دمي على الجدران» الذروة، وهي نقطة تفارق رؤية المحتل، ولم يبدأ من نقطة الصفر، ففارق الآخر، وقدّم صراع أفكار، وإرادتين.

يقول نزار قباني في قصيدة هوامش على دفتر النكسة:

جلودنا ميتة الإحساس/ أرواحنا تشكو من الإفلاس/ أيامنا تدور بين الزّار/ والشطرنج/ والنعاس/ هل نحن خير أمة أُخرجت للناس؟![٢٢]

يحمل الشاعر رؤية مفارقة لرؤية مجتمعه، ويقدّم صورة مضادّة للصورة الراسخة، ويسيطر صوته، فيستعلي نسقه، وينتصر. ويفيد الاستفهام الإنكاري في الجملة الختامية في تحريك النسق الثابت في مجتمعه.

إن شاعر الومضة شاعر فاعل في تصحيح حركة المجتمع، يفارق الثبات، ويعيد تشكيله على وفق رؤياه، وثمة تباعد بين خطَّي الشاعر والمجتمع، أحدهما ثابت، والآخر متحرّك، ويبدو الشاعر كليّ المعرفة، يخاطب طرفاً يتبنّى منظوراً محدّداً.

وفي الدراما بعد كوميدي، يعدُّ محاكاة ساخرة لمحاكى جاد. يقول أحمد مطر في لافتة يقظة:

صباح هذا اليوم/ أيقظني منبه الساعة/ وقال لي يا بن العرب/ قد حان وقت النوم![٢٣]

تتجاوز الومضة السرد الإخباري لتدخل في دائرة الصراع الدرامي بين الشاعر ونفسه من جهة، والتضادّ بينه وبين الآخر من جهة أخرى. ولا يقصد الإضحاك، لقد حملت السخريّة هنا وظيفة التغيير ّ على نقائص الواقع، وأظهرت الألم النفسي، والصراع بالسخرية.

ويغذّي السرد درامية النص، وهذه الومضات مجموعة من المفارقات الدرامية. وتشير الدرامية إلى الارتقاء بالتعبير الدرامي إلى أفق موضوعي واسع. ويوصل البعد الدرامي هذه الومضة إلى شمول الرؤيا، وما تحمله من صراع يخرجها من دائرة الذات إلى الحوار مع الآخر بلغة قريبة من لغة الخطاب السردي. وقد اقترن السرد بضمير يعود على الشاعر، فجاء صوته الداخلي بديلاً من الحوار الصريح، وأظهر التوتر الداخلي لديه.

ولا تقول الومضة ما تريد قوله، بل يفترض الشاعر

أن لدى المتلقي كفاية لغوية ليفكّ شيفراتها، فتقدّم في كلمات قليلة حدثاً دراميا[٢٤] ويعني الحدث الدرامي وجود تفكير درامي أساسه الفكرة مقابل الفكرة، والعاطفة مقابل العاطفة، والتقاء المتضادات الذي يولّد حركة إيجابية[٢٥]

وتعدّ هذه الومضات غنائية فكرية، امتلكت بعداً دراميا، وقامت على أساس الحركة والتجسيد والانتقال من الذاتية إلى الموضوعية، والاستغناء عن التفاصيل، وتعني الدراما والتكثيف.

ويؤدي وجود البعد الدرامي إلى جنوح نص الومضة إلى السردية بوصف الدراما ركيزة من ركائز السرد، وميلاً بالنص من الشعرية إلى السردية.

٤-٤- الومضة والسرد

يصعب بناء الومضة سردياً، لكنَّ في الومضة بعداً سردياً بسبب حركة الشخصية، وإيقاع الزمن، وتوصيف المكان. والسردية موجودة في الخطابين الشعري والنثري، الأدبي وغير الادبي، فوجودها في النثر غير قارّ، ولا توجد قصيدة خالية من السرد.

ويبنى الشعر على العاطفة، ويبنى النثر على التعاقب والسببية؛ إذ تترابط الأحداث على وفق منطق خاص، ولغة الشعر عاطفية يبتعد الدال فيها عن المدلول، وبنيته بنية رجوع، أما بنية السرد فبنية استرسال؛ إذ يُحكَم السرد بالتعاقب والسببية. لكن السرد في الومضة سرد مراوغ؛ إذ يقدّم مكثفاً، تمتزج فيه الدرامية بالغنائية، ويحكم في بعض الأحيان بإيقاع القافية.

يقول شاكر مطلق في تجليات عشتار:

ظل الزيزفون/ يتلاشى في العيون/ ومياه النهر تمضي/ في سكون[٢٦]

يحيل تسلسل الفعلين على السردية، لكن الشعر أطّر السرد تأطيراً محكوماً بالإيقاع، وقد حمى هذا التأطير الكلام من الغرق في النثرية، فذكّرنا هذا الصوت الإيقاعي بالشعر.

يقول توفيق أحمد:

في كلِّ مرةٍ أكتشفُ أنَّ عنقَ الزجاجة/ هو الممرُّ الوحيدُ الذي أستطيع الخروج منه/ دون أن أغيِّر بحّة صوتي وربطةَ عنقي[٢٧]

إن الانسجام بين محوري الاختيار والتأليف يكشف شعرية خطاب الومضة الذي يكسر من حدّة سيطرة الطابع السردي. وهو خطاب يضجّ بالثنائيات الضدية، والجمل المحوّلة من الصور الذهنية إلى الصور الخطية المنفية والمؤكدة، وهو الأمر الذي يقوّي البعد الدرامي فيها. فجدلية الحياة لا تكون إلا من خلال ثنائيات الممكن والمستحيل، الرغبة والخوف... فالومضة شكل من أشكال الانزياح الذي يباغت المتلقي، ويخيب أفق انتظاره.

والكتابة خطاب لا يمكن أن يتمرّد دون وجود الآخرين. وهذا القلق يجعل الشاعر يمدّ يده إلى الآخرين محترقاً بالجمر، وقابضاً عليه.

أحبّكم جميعاً/ أنتم تعرفون ذلك جيداً/ وتذكرون أنني أعانقكم واحداً واحداً صباحَ كل عيد/ كلما فقدت ضلعاً جديداً من أضلاعي[٢٨]

إنها ومضة سردية ذات بعد درامي دارت حول وطنية الشاعر، ونزعته الإنسانية. فالصورة تكشف عمقه

بطريقة لا شعورية؛ إذ تجعل اللغةُ الطبيعة فكراً، وتجعل المرئيَّ روحاً خفية، وتجعل للروح الخفية طبيعةً مرئية، فلم يتابع الشاعر معنى محصوراً، أو مضبوطاً بل بات يعبث باحترافية عالية بمضامينه بعيداً عن الصرامة والجدية، فتأتي الومضة من الفكرة الشعرية، لا من اللغة الواقعية.

وقد مثّلت هذه الومضة حالاً شعورية في قالب دقيق يعتمد سيلان شريط قزحي من الصور التي تضفي إشعاعاً على فضاء النص النابض بهموم الفرد والجماعة، والحافل بأزمات الإنسان المسكون بمشكلات عصره المختلفة تاركاً انطباعاً في الشعور لا يمحى، وقائماً على الجمع بين المتقابلات والمتضادات بواسطة تيار من الأحاسيس المركّزة.

حين تميل الومضة إلى السرد تظل محومة بالتكثيف. وقد استدعى الشاعر السرد إلى الشعر؛ ليوسّع أبعاد الرؤيا. فالنص ملتقى لغتين: سردية، وشعرية، فقد أُدرجت الأفعال في تسلسل منطقي يظهر العلاقة بين الأحداث، وتجعل شعرية التضادّ هذا السرد دائرياً، لا استرسالياً تعاقبياً.

يقول سميح القاسم:

أخاطب أرصفة المدن الميتة/ وأسألها كيف لا تغضبين؟/ وأوقف قافلة الهمج الزاحفين/ لأسألها كيف لا تخجلين؟/ لإعدام سيدة حامل/ لقتل جنين؟[٢٩]

يميل السرد إلى الضبابية في الومضة السابقة. إنه ينادي أرصفة المدن الميتة، ولا مجيب، والمحتل لا يخجل من قتل الجنين. إنها فلسطين الحامل بحلم التحرّر من الاحتلال، وإنه الجنين المحكوم عليه بالقتل سلفاً.

وتحمل هذه الومضة وجهة نظر الشاعر، تقابلها وجهة نظر مضادّة[٣٠] وتجنح وجهة النظر بالنص إلى السردية؛ لأنها تحتاج إلى فضاء نصي لعرضها. إن لديه وجهة نظر مستقلة، وهو يفاجئ المتلقي بنهايتها المراوغة، فقتل الجنين قتل الحراك في وجه المحتل.

وقد أسهمت وجهة نظره في تبئير الشخصيات، فالمدن ميّتة، والاحتلال يقتل الأحلام، وقد دخل إلى عمق وجهة نظره، وحاربها، وأسهمت وجهة نظره في بناء الحدث، فله موقف معلن، وقد أطلق حكم قيمة على الذين يبدون كالأموات، لا يحرّكون ساكناً، وعلى المحتل القاتل.

وقد تضمّنت وجهة نظره أنباء بلاحق الأحداث مع أنه لم يصرّح بها. ويتجاور السرد والوصف في الومضة؛ لتشمل ما يمكن تسميته باللوحة الوصفية.

٤-٥- الومضة واللوحة الوصفية

ليس السرد إلا وصفاً لوقائع وأحداث، ويشتمل السرد على الوصف، وهو عنصر أصيل في الومضة[٣١]

يقول سميح القاسم في ومضة الغائب

لعنقود ليلى كؤوس مهيأة/ أين قيس؟![٣٢]

مصطلح اللوحة ذو صلة بالوصف، فهي تقع في منطقة وسطى بين السرد والوصف، وهي شكل من أشكال الوصف المبأر[٣٣]

والومضة بالدرجة الأولى بناء مستقل، وتعدّ هذه اللوحة وصفاً مسرّداً، قُدّمت بإيجاز شديد، فقيس العربي الذي كان حاضراً في الماضي غائب الآن، وقد تهيأت له أسباب الاستيقاظ كلها، وعليه أن يستيقظ

ليحرّر ليلى/ الوطن، وليستمتع بنخب ليلى التي هيّأت كأسها بانتظاره، لكنه لا يزال نائماً.

واعتمدت هذه اللوحة الوصفية على المسانيد العقلية والبلاغية، وهي مسانيد تكسب اللوحة حركة. وثمة تشاكل بين اللوحة والومضة. فالومضة فنّ خطي يمثّل تتبّعاً آنياً للوصف، وتقدّم اللوحة التجربة تقديماً مباشراً، وفي الحالين يوقظ المبدع لدى المتلقي إيحاءات ومعاني جديدة. وقد قُدّمت هذه الومضة-اللوحة بوصف بسيط، وكأن عين الشاعر كاميرا تتجه نحو ليلى/ الوطن، وترصد حركتها استنطاقاً لعالمها الداخلي.

إن السمات السابقة تجعل نصّ الومضة نصاً مضاداً بجنوحه إلى الخبر الإعلامي، واللوحة الوصفية، والمشهد المسرحي، والبعد الدرامي، والسرد. لكنّنا نجد أن الومضة نصّ يتسم بالشعرية في الوقت نفسه.

٥- الومضة والشعرية

يعني الحديث عن الومضة حديثاً عن النزعة البلاغية الشعرية، وعن تقنية الانزياح، والإيحاء، والتكثيف اللوني، واستنطاق رموز الطبيعة وصورها.

إنها صورة شعرية ذات إشعاع قوي حين تتولّد منها إثارة مفاجئة في اللاشعور، تُلتقط في لحظة انبهار ضوئي تكشف جزئيات، ذهنية في غاية الحدّة قد تكون ناقدة، أو ساخرة تهكمّية. ومن سمات هذه الشعرية وجود علامات الترقيم، والبياض النصي الذي يجعل النص إلى دلالات متعدّدة.

٥-١- الومضة وعلامات الترقيم والبياض النصي

تأخذ علامات الترقيم، والفراغات النصية، والبياض النصي حيزاً مهماً في النظام الطباعي في القصيدة المعاصرة بعامة، وقصيدة الومضة بخاصة، وتضفي دلالات جديدة على نصّ الومضة.

ويستعين بعض شعراء الومضة بالنقاط، والفصل، لا لتقطيع أوصال الجملة، بل لإضافة معنى جديد، ويعد ديوان أمجد حميد ميداناً لتوظيف الفراغ الطباعي؛ إذ نلقاه في العتبة النصية «... ...» وهو فراغ يولّد تأويلات متعدّدة، فيشتمل الصمت في العتبة النصية على كلام، واحتمالات متعدّدة، وبدلاً من تقييد المعنى بعنوان واحد يحضر أكثر من عنوان. ويعدّ هذا الفراغ الطباعي مولّداً لشعرية من نوع خاص، شعرية ناجمة عن الفراغ الذي يقول أكثر من البوح. والشعر بوح، لا صمت.

والعتبة النصية منبّه مهمّ للولوج إلى النص الشعري، تنبّه على أهمية المعنى المراد قراءته، كما أنها تجعل المتلقي فاعلاً، مشاركاً في ملء الفراغ، وتترك له الميدان واسعاً؛ ليخرج بجملة من التأويلات.

وتشير علامات الحذف إلى فراغ قولي «...» ووقفة في الكلام، وتقطيع متعمّد. يقول عبد الجبار الفياض في قصيدة الحجّاج:

عندما/ يمتلئ الكأس دماً.../ وسيفه/ في خصام مع غمده.../ يقول الحجاج.../ هذا من فضل ربي.../ يقتل المؤذّن.../ ويتوضّأ للصلاة.../ .....[٣٤]

إن لتوزيع الكتابة وظيفة في إعادة تركيب الكلام، وإضفاء معنى جديد، فتتقطّع العبارات إلى أجزاء موزّعة بطريقة غير منتظمة، تاركة مساحة للبياض، والفراغ الطباعي. وقد مزج الشاعر في ومضته

السمعي بالبصري في رسم مشهدي، وحملت العتبة النصية دلالات متعدّدة، وهي تحيل على شخصية لها مرجعية تاريخية يمكن أن تكون قناعاً، يضفي شعرية خاصة على الومضة. ولولا هذه العتبة لما فُتحت مغاليق القصيدة، فثمة تأزّم بالكلام على الدم والسيف الذي لا يقبل الغمد، ثم حدثت الدهشة السردية بقتل الحجاج –رمز العنف والقوة-المؤذّنَ. كما أن الشاعر عمد إلى تقطيع العبارة وتوزيعها على أسطر متعدّدة، فترك بين السطر والسطر الآخر بياضاً نصياً. فالترقيم والبياض صلة بين المبدع والمتلقّي، وصورة من صور التفكير، ولا تمثّل الوقفة في نهاية كل سطر، والبياض الذي يليها سكتة صوتية، بل وقفة معنوية لها وظيفة. ويختزل الفضاء المحذوف الكثير من الكلام، ويعبّر عن عالم الصمت والفراغ المقابل لعالم البوح. إنه حضور الإبهام البصري، وهيمنة الفراغ اللغوي؛ ليملأ المتلقّي الفراغات، والبياض النصي بما يناسب أفقه الفكري.

يقول أدونيس:

لا، لا. أحبُّ أن أثقا/ وبسطتُ أجنحتي، ومنحتُها الأفقا/ فتناثرت مزقا...[٣٥]

تعبّر نقاط الحذف عن قوة التركيز، والتأمّل، وتقطيع الأفكار بسبب ازدحامها في فكر المبدع، كما تعبّر عن فضاء الامتداد المنفتح على عوالم مختزلة. إنها نقاط توسّع الدلالة، وتحمّل النص مزيداً من الإيحاء، ودرجة من الشعرية، وهي تحيل على عالم غير مكتمل، ينتظر من المتلقي ملء فراغه.

وتحيل النقطة على فضاء مغلق؛ لأنها تغلق الكلام بسكوت لغوي، كما تعني انتهاء الدلالة، فتتوّقف الدلالة مع النقطة لتعاود مسيرها مجدّداً في مسار خطي. النقطة فضاء دائري مغلق ومكتمل، تعني وضع الحواجز أمام الآخر، وأمام الذات، فقد أغلق المعنى بعد «لا، لا.» ثم عاودت الدلالة سيرها، واختزلت تجربته الشخصية. إنها تعيق حركة الذات العاطفية، وتأتي الفاصلة معها؛ لتحيل على التعدّد، والفضاء شبه المفتوح. إنها وقفة قصيرة تضفي إيقاعاً على الجمل المتعاقبة، وتحيل على فكرة غير مكتملة. وقد تأتي نقاط الحذف قبل الكلمة الأخيرة. يقول توفيق زيّاد:

.../ تنفس.../ أهلك الغياب/ يا مصلوب.../ قد عبروا[٣٦]

يتحدّث الشاعر عن المهجّرين الفلسطينيين وهو مترع بالأمل. فقد عاد المهجّرون، وعبروا النهر، وتوحّد الوطن الذي مزّقه الاحتلال. ونجد أن الجمل قد أخذت مساحة صغيرة جداً من صفحة بيضاء كاملة، وبدأت بجملة نقاط، وكأنه أراد ترك مقام واسع للقارئ لمدّ الرؤية البصرية إلى عالم متسع من الخيارات، والرؤى قبل أن يبدأ الكلام. ثم يرسم صورة شعب عبر النهر، وحقّق الحلم. وقدّم البياض والنقاط مساحة واسعة للمتلقي، قد يقترب من مقصد الشاعر، وقد يبتعد عنه. ويترك مساحة بيضاء قبل الخاتمة؛ للتهيؤ لسماعها، وليكون وقعها أكبر لدى المتلقي، فقوله «يا مصلوب» أسلوب نداء، يأتي بعده نقاط تجعل المتلقي متأهّباً لمعرفة الكلام الذي سيعقب النداء، وتفسح المقام لتخيّلات شتى أمام المتلقي قبل

أن يصل إلى الخاتمة المدهشة[٣٧]

علامات الترقيم أيقونات بصرية، وعلامة سيميائية، فضاء بصري يجمع الدالّ بالمدلول، ويربط النص الشعري الشفوي بالكتابي. ويعني وجودها توظيف البياضات النصية، والإفادة من الحمولة الدلالية للترقيم في بناء النص التخييلي الجمالي. يقول عز الدين المناصرة:

أنت أمير!!/ أنا أمير!! / فمن ترى يقود هذا الفيلق الكبير؟![٣٨]

تحيل علامة التعجّب على السخرية، وعلى فضاء من التوتر والدرامية، وتشير إلى وجود أزمة انفعالية. أما علامة الاستفهام فتثير أسئلة وجودية، لا جواب لها. وهي في هذه الومضة تعني السؤال والجواب، وانسياق الشاعر في فضاء التخييل.

وتعدّ الخاتمة بؤرة دلالية مفارِقة للحدث، وبؤرة تنوير تختزل دلالات كثيرة، وتدخل في علاقة تضادّ مع نصّ الومضة.

ويتضافر مع الفراغات النصية المتعالي النصي؛ ليحقّق شعرية خاصة للومضة.

٥-٢- الومضة والمتعالي النصي

لم يعد في أدب الحداثة ولاء لنوع، أو لجنس، بل تتحقّق الكينونة الإبداعية بعلاقة حوارية بين الأنواع الأدبية وغير الأدبية. فلا يوجد داخلٌ نصيٌّ بل هنالك خارج نصي ينهل من الأجناس، والأنواع بالتناص الأجناسي، وهو الأمر الذي يوسّع مفهوم النص، فيغدو بنية دلالية تُنتَج في بنية منتجة تحدّد زمنياً بأنها سابقة على النص، يضمّنها الناصّ في نصّه محدثاً تفاعلاً بين البنيتين[٣٩]

ونرى أن حوارية الأنواع أوسع أشكال التناص، تشمل الأدب والفنون[٤٠] وثمة فرق بين التناصية المضمونية والهندسة التناصية، فالأولى تجمع نصاً بنصّ سابق من غير أن تكترث للتماثل أو الاختلاف الأجناسي، أما الثانية فتدخل في موضوع الأجناس وحواريتها.

وتهتمّ المتعاليات النصية بعلاقة النص بنصوص أخرى سواء أكانت هذه العلاقة ظاهرة أم خفّية. وقد يكون الميتا-نصي من جنس آخر، أو نوعا آخر، وقد تحيل العتبة النصية على حوار بين جنسين، أو نوعين متشابهين، أو مختلفين[٤١]

وتقدَّم الومضة على أنها لافتة، أو توقيعة، أو قصص قصيرة جداً مستفيدة من الفضاء الطباعي، فتكتسب اللغة طابعاً بصرياً تشكيلياً للكتابة يضاف إلى الطابع اللغوي السمعي.

يقول نادر هدى في ومضة أسئلة بغداد:

شرائع مهانة منبتة/ كأنها الأنصاب/ والأزلام/ (شتان بين الأواري والنعام)/ لا شيء يوقظ المعذّب المهان/ سوى الحقائق العظام/ «ومن رباط الخيل ترهبون»[٤٢]

ثمة ملصقة، بيان في هذه الومضة ذات البعد الدرامي، فقد جسّد الصراع بين الحياة والموت، وبلغ الصراع ذروته في الجملة الختامية التي أثارت دهشته، وخيبّت أفق توق المتلقي، فألصق جملة من القرآن الكريم، فتشعّ الومضة برؤى دلالية متعدّدة، وتحمل شعرية رؤيا تحفّز المتلقي على اكتشافها.

وارتبطت الجملة الملصقة بعلاقة حوارية بالنص الأصلي، ولا تقف الجملة عند حدود النص القرآني بل تتجاوزه، فتمثّل الومضة تناصاً من نوع أوسع، ليس أجناسياً، بل تناص الشعر مع النص الديني المقدس.

والتناص الأجناسي موجود في أي نص أدبي، لكن الومضة تمثّل تناصاً من نوع أوسع مع أنها مصنّفة شعراً.

والمتعالي النصي حوار بين الأنواع، وخروج من قيود النص الصافي الذي يصعب وجوده، وشاعر الومضة شاعر مشاكس أجناسياً، لا يقبل القوالب الجاهزة.

يقول عز الدين المناصرة:

وصلتُ إلى المنى/ في كفي خفُّ حنين/ حين وصلتُ إلى المنفى الثاني/ سرقوا مني الخفَّين[٤٣]

يرتبط المثل في الذهنية العربية بقصة كانت سبب وجوده، ويُعاد استخدامه في سياق يشبه السياق الذي ورد فيه. ويحيلُ المثل على قصة تذكّر بالإشارة، وتحضر كاملة في ذهن القارئ. لكن هذه الإشارة أتت مضاعفة في الومضة؛ فهي من جهة إشارة مختزلة إلى القصة التي كانت سبباً في وجود المثل «خف حُنين» ومن جهة أخرى وظّف المثل بطريقة وامضة ليتحدّث عن معاناة الفلسطيني في المنافي، فأضفى على المثل دلالة جديدة، وتأويلات عديدة. ويحمل هذا النص الميتا-نصيّ قراءة جديدة، ولا يقترب من الأصل إلا بالإشارة إلى المثل، فيدخل معه في علاقة حوارية، فحمل المثل دلالة جديدة، وغدا وجوده تلميحياً، وكيان الومضة أساساً تلميحيٌّ وميضيّ ناجم عن تعدّد المعنى إيحاء، ورؤيا.

واستندت الومضة إلى فكرة واحدة استمدّت وميضها من طاقة المثل الإيحائية، فتجاوزت الفكرة الأساسية إلى فكرة لها عمقها، وإدهاشها.

وثمة تداخل مع فن السينما في توليف اللقطتين المتتابعتين، فقد بدأت اللقطة الأولى بالوصول إلى المنفى الأول، ولديه خفّ حنين واحد، فاسحاً المقام لإيحاءات متعدّدة للخفّ الواحد، ثم تأتي اللقطة الثانية، فيُسرَق منه الخفّان، فثمة بعد إيحائي مختزل بلقطة واحدة. وهو الأمر الذي يفجّر شعرية خاصّة في نص الومضة يُضاف إليه شعرية التضادّ في بناء الجملة، وفي النهاية المفارِقة.

٥-٣- شعرية التضاد

تُبنى قصيدة الومضة بناء ضدّياً، وتعبّر عن حال الشاعر المتأزّمة، ويغدو التضاد تضادّ هموم وطنية، وإنسانية. إنه يسعى إلى بناء عالمه الخاص المقابل لعالم الآخرين؛ لأن ثمة علاقة تضاد تربطه بمن حوله.

يقول توفيق أحمد في قصيدة ألوان:

حالة / عندما تسرقني الزرقةُ في البحر/ تصبُّ الماءَ والنفيَ على فيض جروحي / يتمطّى من عميق الحسّ في صدري إلهٌ/ كاشفاً زرقةَ روحي

يقين

ألفُ وحشٍ لو من العتمة يأتي/ لو على كلّ دروبي كامناً جهماً سيلقاني/ ولو في كلّ غابات أمانيَّ/ سيلغي البوح بالحلم/ سأمضي/ أكسرُ الوقت وأمشي[٤٤]

نلاحظ التركيز على اللون الأزرق ذي الطابع النفسي. فزرقة البحر حين تسرقه تصبّ الماء والنفي على جروحه المتزايدة، وسيتمطّى إله من عميق شعوره كاشفاً زرقة روحه. إنها حال صوفية تظهر نمو مظاهر المعاناة، وتعاقب أحوالها في حالات الوصف التي لا يحدّها زمن محدد. فيتعطّل الوقت، وينقطع مجراه.

ويؤكد توحّد الشاعر بالزرقة حقيقة الانفصام الوجودي ّ الذي تؤكده اللحظة، وتدفع به إلى حدود من الرغبة في الانعتاق من إسار القيد الزمني؛ إذ تجتمع ثنائية الماء والنفي على فيض جروحه. وما مسوّغ اجتماعهما سوى أن كلاً منهما وجه للآخر، ويحمل الآخر في مضمونه. تصبّ الزرقةُ الماء في جروحه، فيتمطّى من صدره إله، فيمكّنه هذا الماء من معايشة مظاهر الألوهة. ولهذه المظاهر مصدران: الماء، والنفي. الماء الذي يحيل على معاني الحياة، الخصب، الوجود. والنفي الذي يحيل على الضدّ. فتمنحه هذه الثنائية معايشة الألم العميق، وإمكان الشعور باللذة بهذا الألم. فإذا به يكتشف زرقة روحه. وبمعنى آخر يمدّه هذا الألم بمزيد من ثمرات الكشف. فمن عميق الحس؛ أي من شعور مختلف عن شعور الآخرين يصل إلى مقام معرفة مختلف، ويندمج به فتصبح ذاته والطبيعة وجهين لعملة واحدة.

ويعني الزمن الذي سعى إلى عدم تحديده تثبيتَ اللحظة، تثبيتَ ألمها، وعشقِها هذا الألمَ الذي يريده الشاعر الذي استطاع أن يصل إلى مقام من مقامات التصوّف، وملازمته، بل النعيم به.

وهو يصرّ على كسر الزمن، والعيش في زمن غير فيزيائي، فيتعمّد كسر حالات المستحيل. فمن قمة العتمة يخرج؛ ليكسر الوقت، ويمشي. تؤسّس هذه اللحظة لإغتراب وجودي، فلا يتوقّف عن الكشف عن توتره الداخلي الخاص به. واليقين لديه هو كسر الوقت، والمضيّ. ويبدو ذلك من خلال الفعل المضارع الذي يؤكّد حال النفي ونفي النفي. ومن ثم يؤكّد حال الحفاظ على تجربة الألم نفسها.

وللون الأزرق ارتباط بالظلال الصوفية في الشعر؛ ذلك لأنه لون الفراغ والسماء والبحر، لون الآفاق الممتدّة، لون الشفافية، إنه لون غير متناهي الأبعاد، يتصف في هذه الومضة بالتحرّك، ويرتبط بالشعور الذي يقدّم معرفة خاصة به، فيغدو اللون موضوع معرفة لا يلبث أن يتحوّل لديه إلى موضوع جمالي حين يسعى إلى تحقيق وجوده الخاص في صفاء جمالي مائز.

كما تشكّل نهاية الومضة بؤرة انفجارية مدهشة تفارق نص الومضة الحافل بالإيحاء. يقول أمجد حميد:

مدينةٌ يلفُّها القلقُ

وليلةٌ عيونها الأرقُ

وسعفةٌ يحملها الأسى

تعويذةٌ ظلالُها الحرقُ

كلُّ الخطى في زحمة الخطى

تبعثرت وداسها الغسقُ[٤٥]

حين تبعثرت الخطى داسها الغسق، وهي الخاتمة التي تهزّ المتلقي، وتثير اهتمامه، وتفارق أفق توقعّه.

وقد انضوت الومضة العمود على عمق فني، وشعرية عالية، فاعتمد الشاعر على طاقة المفردة في السياق، وأقام علاقات متنافرة معتمداً على التباين الدلالي، فبدت الومضة لوحة فنية، وبدا الشاعر رساماً يرسم لوحة ذات مغزى محدّد.

وتقف ومضته عند الذات الموضوعية التي تعاني القيود وسط الحزن بسبب ما يضيق عليها مسارات الحياة. فقد تبعثرت الخطا، وداسها الغسق في محاولة من الشاعر للدلالة على الشتات الذي تعانيه الأرواح. وتقوم الشعرية في هذه الومضة على الطاقة الإيحائية، والجمع بين الصور المتضادّة، والخاتمة المدهشة، والمفارقةِ أفقَ التوقع.

٦- خاتمة

قصيدةُ الومضة وميضُ برق خاطف في فضاء النص الشعري؛ لأنها تُلتقط في لحظة انبهار ضوئي يكشف جزئيات وحساسيات ذهنية في غاية الحدّة. إنها لقطات سريعة مفاجئة يلتقطها خيال المبدع من مشاهدات الواقع بعد أن يشكّلها فنياً وفق رؤيته ورؤياه، فتأتي حافلة بالغرابة، والدهشة، والإمتاع، والطرافة، والمفارقة.

وسيميائية الومضة حاضرة بقوة، فهي إيقاع لأوجه مختلفة توصل كلها إلى قيمة واحدة هي معادل سيميائي للقصيدة، المرأة، الأرض عبّر الشاعر بها عن رغبة في الحياة بطريقة أفضل. فالومضة حاضرة بقوة، تمثّل بؤرة الشعرية، ومبعث الألم الذي يعانيه؛ لأنها حافلة بالشحنات المنفعلة، والملتئمة بما هو جوهري وعام. ومن ثم تضفي على جماليات التشكيل الفني دفقاته الشعرية الكثيفة، فيحوّل الشاعر شعريته إلى خطاب اتصالي، ويثير انفعالات المتلقي، ويجعله يشارك الشاعر في فضائه الشعري حين يتفنّن في حسن الاختيار، وجودة التأليف؛ ليفجّر لغة شعرية عذبة، وومضة شعرية مدهشة.

وتعدّ أحداث العصر السريعة، والمتلاحقة، والساخنة سبباً في لجوء الشعراء إلى الوميض المدهش الذي يحقّق أكبر كلام في أقل تشكيل لغوي يتسم بالتكثيف الشديد، والسرعة الخاطفة. وقد دارت الومضة في أغلب النماذج حول الهمّ السياسي، والاجتماعي، ومثّلت متعالياً نصياً مميزاً، فالسرد سرد مشهدي، والشعر حافل بالرموز والإيحاء، والوصف حاضر باختزال شديد، ولفن السينما والمشهد المسرحي حضور مائز، والصورة الشعرية شديدة التعقيد. إنها تغيير في طريقة التعبير عن الأشياء.

ولا يعني ذلك أنها مبتورة عن التراث العربي، فقصيدة البيت الواحد تؤكد إيمان العرب أن الشعر لمح، وومضة، وتعبير مركّز يستنفد اللحظة الشعرية، والشعر العربي حلقات متسلسلة مستمرّة متطوّرة، وتمثّل الومضة إحدى مراحل تطوّر الشعر العربي. إنها أسلوب كتابة له أكثر من شكل شعري، وعالم ضيّق في عباراته، متسع في رؤاه.

الهوامش

١- ومض البرق: لمع خفيفاً، وأومضت المرأة: سارقت النظر، وأومض فلان أشار إشارة خفية. انظر: لسان العرب، مادة ومض

٢- عز الدين المناصرة: ٢٠٠٦، الأعمال الشعرية، ط٦، دار مجدلاوي، عمان.

٣- أحمد مطر: ١٩٨٤، لافتات، طبعة خاصة.

٤- أحمد الصغير المراغي: ٢٠١٠، بناء قصيدة الأبيجراما في الشعر العربي الحديث، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

٥- يقال أثر المطر في الأرض، أو أثر الرحل في ظهر البعير من الدبر. والوقوع سبب وقوع الأمر، وإنفاذه. ابن منظور، لسان العرب، مادة وقع

٦- توقيع الكاتب في الكتاب أن يُجمِل بين تضاعيف سطوره مقاصد الحاجة، ويحذف الفضول. وهو مأخوذ من توقيع الدبر على ظهر البعير. فكأن الموقّع في الكتاب يؤثّر في الأمر الذي كتب الكتاب فيه ما يؤكده ويوجبه» محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، مادة وقع

٧- يعرّف عز الدين الناصرة قصيدة التوقيعة قائلاً: «قصيدة قصيرة مكثفة تتضمّن حالة شعرية إدهاشية، ولها ختام مدهش، أو قاطع حاسم، وقد تكون القصيدة طويلة إلى حد معين، وتكون قصيدة توقيعة إذا التزمت الكثافة والقفلة المتقنة المدهشة. انظر: عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، ص١٦٨-١٦٩

٨- كلمة أبيجرام Epigram مأخوذة من الكلمة اليونانية Epigrama وهي كلمة مستوحاة من اليونانية القديمة مركّبة من كلمتين: Epo, Graphein وتعني الكتابة على الشيء، أو النقش على الحجر في المقابر إحياء لذكرى المتوفى، أو نحت تمثال لأحد الشخوص إلى أن تحوّلت إلى نوع شعري قائم في ذاته. وقد عُرفت في الآداب اليونانية القديمة. أما في الآداب الأوربية فقد تحوّلت في القرن السابع عشر من قبل جون دين «J. Dean»، وأوسكار وايلد «Oscar Wilde» إلى فن شعري قائم في ذاته، له معاييره وركائزه.

وتعني الأبيجرام بالانكليزية الحديثة الحكمة، أما اصطلاحاً فهي شكل أدبي: شعر/ نثر يتميّز بالتكثيف، والفكرة الواحدة، ويعتمد على المفارقة والتضاد على مستوى الألفاظ والمعاني وغالباً ما تنتهي بالإدهاش، وتدور حول النقد السياسي، والاجتماعي، وتتألف من بيتين إلى ستة أبيات. للتوسع في الفكرة انظر: طه حسين، جنة الشوك، ص١٢

٩- المرجع السابق، ص١٤-١٥

١٠- عز الدين إسماعيل: ٢٠١٣، الشعر العربي المعاصر-قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، دار الفكر العربي، مصر

واتفق إحسان عباس وعز الدين إسماعيل على التسمية، فهي لديهما القصيدة القصيرة، وقدّما أمثلة للقصيدة القصيرة لكن لا علاقة لها بالومضة القائمة على الومضات المكثفة والموحية والمفارِقة. ومن الدراسات التي اعتمدت مصطلح القصيدة القصيرة انظر: علي الشرع: ١٩٨٧، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

ورأت بشرى موسى الصالح أن هذا النمط من التأليف نمط من أنماط القصيدة القصيرة المعاصرة، يبتعد

عن الاستطراد والتفصيل والميل إلى الضغط على ما هو حساس وجوهري في الموضوع فضلاً عن توافره على الضربة التصويرية الخاطفة والسريعة. انظر: بشرى موسى الصالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص١٦١-١٦٢

١١- لخّص أحد الشعراء المحدثين الومضة بقوله: الومضة قدر الشعر، لأنها نجوة من اليباس والاختناق، زخة من نظر البصيرة، نسمة تأتيك في رمشة إلهام، ورفّة حلم، همسة عرّاف من سلالة الجنّ، لمحة، شطحة، لوحة، ويقظة، رحلة بين القبل والبعد، مرتبة من طقوس الخيال، قنبلة غير موقوتة، انفجار في الفضاء الجواني، جوهرة من خزانة الملك، عطية من خزان الذاكرة، جواب لولبي عن سؤال غبي، زرع في قحط اللغة، لغة لا شبيه لها، طرقة على قلوب حجرية، صرخة من أعماق خفية، شرفة تطلّ على الغيب، صحوة من نعاس قاتل، لمعة في ليل الوجود واسوداد الوجدان، بئر كل جفاف، عطش وارتواء في آن، فأس على حبل الثرثرة، نار، خبز، خمر، وماء، ورد في خراب الكلام، جمر في مدفأة الشاعر، وابتسامة الرضا على وجه البياض.
انظر تقديم مجلة الحركة الشعرية، عدد خاص بالومضة، ص٦-٧ عفيف قيصي عفيف.

١٢- فيما يتعلق بالخبر الإعلامي انظر: أحمد بن مرسلي، الاتصال وأشكاله المختلفة، ص٨٢

١٣- لافتاته: ٣٥/١

١٤- نادر هدى قواسمة، ديوان كذلك، قصيدة أوجاع مؤبدة، ص١٥٧

١٥- قصيدة الطالع من وادي التفاح الأشقر، ديوان جفرا، الأعمال الشعرية، ص٤٠٣-٤٠٤

١٦- يعني المشهد كل ما يُعرض ليسترعي النظر وخاصة إذا كان مثيراً غير عادي... وتعدُّ الفقرات التي تصف مشهداً في رواية أو شعر قصصي قطعة ترصيع قائمة في ذاتها، فهي فقرات بعيدة إلى هذه الدرجة، أو تلك عن الحبكة، وتدخل إلى النص؛ لتقدّم لوناً، أو خلفية، أو إبهاماً. انظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص٣٠

١٧- لافتاته: ١١/١

١٨- محمود محمد كحيلة، معجم مصطلحات المسرح والدراما، ص٢٤١

١٩- الأعمال الشعرية الكاملة، ٨١/٣

٢٠- توفيق زياد، ديوان ادفنوا موتاكم وانهضوا، ص٢٩٩

٢١- سالم جبران: ١٩٧٢، قصائد ليست محددة الإقامة، ص٨٨

٢٢- نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ٨٦/٣

٢٣- لافتاته: ٩/١

٢٤- والحدث الدرامي هو «الحركة الداخلية للأحداث، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في آخر العرض. عبد العزيز حمودة: ١٩٨٨، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٤٥. انظر أيضاً: إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص٩٩ «الحدث الدرامي أية واقعة تحدثها الشخصيات في حيزي الزمان والمكان، وتسهم في تشكيل الحركة الدرامية والفعل

المسرحي.

٢٥- توسعنا في الحديث عن هذه الفكرة في كتابنا النص العابر، ص١٦٦ وما بعدها

٢٦- شاكر مطلق، تجليات عشتار، ص٣٢

٢٧- الأعمال الشعرية، حرير للفضاء العاري، ص٤٩٦

٢٨- المصدر السابق، ص٥٠٠

٢٩- سميح القاسم، ديوان قرابين، ص١٢٢

٣٠- تعني وجهة النظر –إذن-العلاقة بين الشاعر، ومن حوله، وموضوع شعره؛ أي تعني الزاوية التي ينقل الشاعرُ الحدثَ منها، وهي نظرة إيديولوجية. انظر: محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السردي (الإدراك والسجال والحجاج، ص ١٣ وما بعدها

٣١- يرى أمبرتو إيكو أن الوصف يزيد الفعالية السردية للغة، فيشترك الوصف والسرد في توافرهما على ضوابط التركيب والبناء، وسمات الاتساق والتشابك. انظر: إمبرتو إيكو، القارئ والحكاية، ص٤٧

٣٢- ديوان قرابين، ص١٢٣

٣٣- تسهم اللوحة في رسم الإيقاع الداخلي للعمل، وتخلق علاقة معينة بين الأجزاء «الإيحاء بالتتالي، أو بالقطع»... وهي وحدة بنيوية لها استقلاليتها عمّا سبقها وما يليها، ووحدة مكانية لها حدود مكانية تضفي عليها استقلالاً عضوياً شأنها في ذلك شأن اللوحة في الرسم التي يكون لها إطارها الخاص. انظر: ماري الياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص١٤٤

٣٤- عبد الجبار الفياض، من قبل ومن بعد، ص١١

٣٥- أدونيس، أوراق في الريح، ٩

٣٦- المجموعة الكاملة، ص١٣٢

٣٧- للعلامات الطباعية سمة أيقونية سيميائية، تقدّم تنوّعاً بصرياً يحيل على جانبين: جمال تزييني من جهة، وجانب تنبيهي من جهة أخرى.

٣٨- الأعمال الشعرية، ص١٥٤

٣٩- انظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص٦٢

٤٠- للتوسع انظر: جيرار جينيت-، نحو شعرية منفتحة-كريستسن مونتاليبتي، ص١٣٢

٤١- تحدث جيرار جينيت عن المتعاليات النصية. انظر: طروس-الأدب على الأدب، ضمن كتاب آفاق التناصية-المفهوم والمنظور، ص١٣٢

٤٢- نادر هدى، ديوان سأعد أيامي بموتك، ص١٠٩

٤٣- إشكاليات قصيدة النثر، ص١٦٨

٤٤- توفيق أحمد، أكسر الوقت وأمشي، ص٢٨-٣٠

٤٥- ديوان الشعرية «... ...» العمود الومضة، ٧٧

المصادر والمراجع

١. أحمد، توفيق: ٢٠١٠، الأعمال الشعرية، ط١، دار الينابيع، دمشق

٢. أدونيس: ١٩٨٨، الأعمال الشعرية الكاملة، ط٥، دار العودة، بيروت

٣. أدونيس: ١٩٨٨، أوراق في الريح، دار الآداب، بيروت

٤. الأزهري، محمد بن أحمد: ١٩٦٤، تهذيب اللغة، ط١، تحقيق عبد السلام هارون، مراجعة محمد علي النجار، المؤسسة العامة المصرية للتأليف والنشر

٥. إسماعيل، عز الدين: ٢٠١٣، الشعر العربي المعاصر-قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، دار الفكر العربي، مصر

٦. إيكو، أمبرتو: ١٩٩٦، القارئ والحكاية، ط١، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت

٧. التليسي، خليفة محمد: ١٩٩١، قصيدة البيت الواحد، ط١، دار الشروق، القاهرة.

جبران: سالم: ١٩٧٢: قصائد ليست محددة الإقامة، دار النهضة، الناصرة

٨. جبران، سالم: د.ت، كلمات من القلب، دار القبس العربي، عكا

٩. جينيت، جيرار: ١٩٨٨، طروس-الأدب على الأدب، ضمن كتاب آفاق التناصية-المفهوم والمنظور، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة

١٠. الحجاج، كاظم: ١٩٩٩، غزالة الصبا، دار الينابيع، عمّان

١١. حسين، طه: ١٩٦٥، جنة الشوك، دار المعارف، الإسكندرية، مصر

١٢. حمادة، إبراهيم: د.ت، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة

١٣. حمودة، عبد العزيز: ١٩٨٨، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٤. الديوب، سمر: ٢٠١٤، النص العابر-دراسات في الأدب العربي القديم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق

١٥. زياد، توفيق: د.ت، المجموعة الكاملة، ديوان ادفنوا أمواتكم وانهضوا، دار العودة، بيروت

١٦. الشرع، علي: ١٩٨٧، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

١٧. الصالح، بشرى موسى: ١٩٩٤، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت

١٨. عبد الله، أمجد حميد: ٢٠١٢، (الشعرية «... ...») دار الفراهيدي، بغداد.

١٩. العقاد، عامر: ١٩٦٥، آخر كلمات العقاد، دار المعارف، مصر، ص٥ وما بعدها

٢٠. العمامي، محمد نجيب: ٢٠١٠ الذاتية في الخطاب السردي (الإدراك والسجال والحجاج)، ط١، سوسة: دار محمد علي الحامي

٢١. فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس

٢٢. الفياض، عبد الجبار: ٢٠١١، من قبل ومن بعد، دار الفراهيدي، بغداد

٢٣. القاسم، سميح: ١٩٨٢، ديوان قرابين، دار

الأسوار، عكا
٢٤. قباني، نزار: ١٩٩٨، الأعمال السياسية الكاملة، ط٢، منشورات نزار قباني، بيروت
٢٥. قباني، نزار: ١٩٩٤، الأعمال الشعرية الكاملة، ط٢، منشورات نزار قباني، بيروت، مجموعة قالت لي السمراء
٢٦. قصاب حسن، حنان، الياس، ماري: ١٩٩٧، المعجم المسرحي، لبنان ناشرون
٢٧. قواسمة، نادر هدى: ٢٠٠٤، ديوان سأعد أيامي بموتك، دار الكندي، أمانة عمّان
٢٨. قواسمة، نادر هدى: ٢٠٠١، ديوان كذلك، قصيدة أوجاع مؤبدة، دار الكندي، أمانة عمان، تالة – ليبيا
٢٩. كحيلة، محمود محمد: ٢٠٠٨، معجم مصطلحات المسرح والدراما، دار هلا للتوزيع والنشر، مصر
٣٠. مجموعة مؤلفين وشعراء: ٢٠١٣، مجلة الحركة الشعرية، عدد خاص بالومضة، مجلة فصلية، مكسيكو، العدد ٣٦، أكتوبر، عفيف قيصي عفيف.
٣١. المراغي، أحمد الصغير: ٢٠١٠، بناء قصيدة الأبيجراما في الشعر العربي الحديث، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.
٣٢. ابن مرسلي، أحمد: ١٩٨٨، الاتصال وأشكاله المختلفة، حوليات جامعة الجزائر، ج١، رقم ١١، إبريل
٣٣. مطر، أحمد: ١٩٨٤، لافتات، طبعة خاصة.
٣٤. مطلق، شاكر: ١٩٨٨، تجليات عشتار، دار الكتاب، حمص
٣٥. المناصرة، عز الدين: ٢٠٠٦، الأعمال الشعرية، ط٦، دار مجدلاوي، عمان.
٣٦. ابن منظور: ١٩٩٤، لسان العرب، ط٣، دار صادر، بيروت
٣٧. مونتاليبتي، كريستين: ٢٠٠١، جيرار جينيت: نحو شعرية منفتحة، ط١، ترجمة: غسان السيد، وائل بركات، دار الرحاب، وزارة الإعلام، دمشق
٣٨. يقطين، سعيد: ١٩٨٩، انفتاح النص الروائي، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء