

أشكال الكتابة الشذرية وعلاقتها بالهايكو

سارة عماد عبد الصاحب أ.د. بشرى موسى صالح

Saraheemad@gmail.com

الجامعة المستنصرية ، كلية التربية ، قسم اللغة العربية

المستخلص:

ظهرت أشكال الكتابة الشذرية بشكل متعثر في فترات تاريخية مختلفة ضمن مجالات الكتابة الأدبية، والنقدية، والفلسفية. لكنها صارت خيار العصر الحالي "عصر السرعة" على مستوى الشعر والنثر. وتهدف هذه الدراسة الى توضيح ماهية كل شكل شذري، شعري أو نثري، وتبيان الحدود الفاصلة بين الأشكال الشذرية عامة، وبينها شعر الهايكو خاصة، وذلك للخلط الكبير الحاصل بين هذه الأشكال، إذ يعتقد البعض أنها جميعها هايكو، أو توقيعة، أو إبيجراما... إلا أن لكل واحدة منها هوية وخصوصية، ورغم أنها كلها اجتمعت تحت ظل تسمية واحدة وهي: الأشكال الشذرية، وذلك لاتفاقها في اعتماد سمتي الإيجاز اللغوي والتكثيف المعنوي. وسيتم توضيح أبرز أوجه الشبه والاختلاف بين هذه الأشكال في هذا البحث. الكلمات المفتاحية: أدب، هايكو، الأشكال الشذرية، شعر.

Forms of Fragmentary Writing and their Relationship with Haiku

Sarah Emad Abdulsahib Professor: Bushra Musa Saleh

Al-Mustansiriyah University , College of Education , Arabic Language Department

Abstract:

Fragmentary forms of writing appeared falteringly in different historical periods within the fields of literary, critical, and philosophical writing. But it has become the choice of the current era "the speed era" at the level of poetry and prose. This study aims to clarify the nature of each fragmentary forms, whether poetic or prose, and to clarify the boundaries between fragmentary forms in general, and between them and haiku poetry in particular, and that because of the great confusion that occurs between these forms, as some believe that they are all haiku, or a signature, or epigram... however, each one of them has an identity and specificity, even though they all came together under one name: fragmentary forms, and that because of all of these fragmentary forms are agreement in adopting the two characteristics of linguistic brevity and moral condensation. All similarities and differences between these forms will be explained in this research.

Keywords: literature, haiku, fragmentary forms, poetry.

انضوى الأدب العربي قديماً وحديثاً على أشكال شعرية متعددة، ومختلفة عن بعضها البعض من حيث البناء والشكل، قام بعضها على فكرة الإيجاز والتكثيف بشكل رئيس، وسمي بأدب الشذرة، أو الكتابة الشذرية أو الوجيزة. وظهر هذا النوع من الكتابة متعثرًا في فترات تاريخية مختلفة ضمن مجالات الكتابة الأدبية، والنقدية، والفلسفية. ولقد اختلف النقاد القدماء في تحديد عدد أبيات التي يمكن تسميتها قصيدة، لكن قد اتفق أكثرهم على إطلاق تسمية قصيدة على الشعر الذي يتجاوز السبعة أبيات، ومقطوعة على ما كان بين ثلاثة أبيات الى ستة، ونفقة على البيتين، وبيت يتيم على البيت الواحد (بولحمام، 2022، صفحة 38). ولربما يمكننا أن ندرج ما دون القصيدة في خانة الشعر الشذري.

وكما هو معلوم قد ذهب معظم النقاد القدماء الى ضرورة إكتفاء البيت بنفسه، وجعلوه معياراً للجودة، وقالوا: هذا أغزل بيت وذاك أمدح بيت....، وفي ذلك تقارباً كبيراً مع فكرة الكتابة الشذرية.

وعُرف الإيجاز قديماً في (لسان العرب) لابن منظور، لغة أنه: "وجز الكلام وجازة وجزاً، وأوجز: قل في البلاغة، وأوجزه: اختصره، قال ابن سيدة: بين الإيجاز والاختصار فرق منطقي ليس هذا موضعه" (ابن منظور، 1956، صفحة 427)، أما اصطلاحاً فهو: "أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف الأوساط" (السكاكي، 1987، صفحة 277). ويقال: بلاغة الإيجاز، لأنها تدل على فصاحة الكلام والمتكلم، وقد ذكر الجاحظ في البيان والتبيين: "حدثني صديق لي قال: قلت للعتابي: ما البلاغة؟ قال: كل من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا حبة ولا استعانة فهو بليغ" (الجاحظ، د.ت.، صفحة 113). وقد عدوا الإيجاز بلاغة، والإطناب عجز عن الإبانة. والإيجاز أسلوب أدبي ورد كثيراً في القرآن الكريم، والأحاديث المختلفة.

ولربما تتضوي الأشكال الشعرية الشذرية، تحت ما قاله الجاحظ: "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان" (الجاحظ، د.ت.، صفحة 67). وذلك يعتمد على قدرة الكاتب الإبداعية في تحقيق الاتساق، بين البساطة والاقتصاد في اختيار الألفاظ والتعبير التي تحقق الاختزال اللغوي، والعمق في الأفكار والمشاعر التي تحقق الكثافة الدلالية.

وظهرت الكتابة الشذرية في الأدب العربي منذ القدم لكن على استحياء وتعتز في فترات زمنية مختلفة ومتباعدة، من الأدب الجاهلي وصولاً الى الأدب المعاصر، لكن اختلفت تسمياتها وأشكالها وطرق بنائها وتركيبها، كالمقطعة، والتوقيعة، والبيت اليتيم، والإيجراما، والومضة، وعمود الومضة... وكما ذكر الشاعر عبد الكريم كاسد "شطحات الصوفيين النثرية المليئة بالشعر، كشذرات البسطامي والنفري والحلاج وآخرين، ولا نعدم ما يشبهه أيضاً في تراثنا الشعبي كالدارمي" (عمارة ع.، 2022، صفحة 10)، وغيرها من الأشكال.

إن غياب المصطلح لا يعني حداثة ولادة الفكرة، فقد تظهر فكرة قديمة ومعروفة لكن بسياق حديث من ناحية البنية والمسمى. وقد كانت الشذرة الشعرية معروفة في الشعر العربي في العصور القديمة، لكن بشكل متقطع زمنياً، إذ لم تلق قبولاً كبيراً ولم تستمر طويلاً في مختلف مراحل ظهورها. أما في العصر الحديث فقد تمتعت بشعبية كبيرة ولاقت قبولاً من المبدع والمتلقي على السواء. ولم تقتصر تسمية القصيدة الشذرية أو الوجيزة قديماً وحديثاً، على شكل أو نمط شعري واحد، بل اختلفت أشكالها وسماتها، لكنها قد اجتمعت كلها تحت ظل تسمية واحدة؛ للتشابه الكبير في بعض سماتها، لا سيما الاختزال اللغوي والتكثيف الدلالي.

إن جذور وتاريخ الكتابة الشذرية يعود الى الفلاسفة اليونان الأوائل، فقد ظهرت عندهم في كتابة الأدب والفلسفة. ولم يقتصر شيوخها على الأدب العربي فحسب، بل هي موجودة وشائعة في الآداب الغربية، "من كتب الألماني نيتشه (هكذا تكلم زرادشت، نقيض المسيح، أقول الأصنام...)، إلى (توقيعات، المياه كلها بلون العرق، لو كان آدم سعيداً) للروماني الأصل أميل سيوران، و(شذرات من خطاب العشق) للفرنسي رولان بارت، و(شذرات) للبلغاري الياس كانيتي، و(كتاب اللاطمائية) للبرتغالي فرناندو بيسوا، و(اعترافات) للفرنسي جان جاك روسو، و(الأدب الصغير) للألماني تيودور أدورنو وغيرهم، وثمة من يذكر ضمن اللائحة كاتباً عربياً وهو أبو حيان التوحيدي" (الجريدة الكويتية، 2013).

وبذلك يمكننا تعريف الأشكال الشعرية الشذرية بأنها تعبير مختزل عن أكبر قدر ممكن من الأفكار والمشاعر بأقل قدر ممكن من الألفاظ، وهو تعبير مختزل لكنه مفتوح على عالم من التأويل والتحليل. وقد عرفها الدكتور جميل حمداوي بأنها: "متواليات مقطعية منفصلة عن بعضها البعض. بيد أنها قوية وجذابة تحمل صوراً دلالية عميقة، تقوم على الانزياح، والمفارقة والسخرية، والإيحاء، والترميز، والإرباك، والادهاش، والعصف الذهني" (حمداوي، 1997، صفحة 6). وقد قال طه حسين في كتابه (جنة الشوك): إننا "نعيش في عصر ما زلنا نسمع أنه عصر السرعة، يقصر فيه الوقت مهما يكن طويلاً عما نحتاج الى أن ننهض به من الأعباء التي لم تكثر ولم تنتقل على الناس في عصر من العصور، كما تكثر وتنتقل وتتدرج في هذه الأيام؛ وهذا كله يحمل على أن يؤثر الإيجاز على الإطناب، ونقص ما يلزم وقتنا القصير وعملنا الكثير" (حسين، 2013، صفحة 7)، وبذلك يمكن القول أن الكتابة الشذرية هي خيار عصر السرعة على مستوى الشعر والنثر.

وقد أشار الدكتور جميل حمداوي الى أنه رغم وجود الكتابة الشذرية أو المقطعية في تراثنا العربي في شكل من الأشكال، إلا أنها كانت تعد غريبة على ما تعودنا عليه في ساحتنا العربية الثقافية والإبداعية في السنوات الماضية. فكان أغلب المؤلفين يميلون الى

الكتابة النسقية (حمداوي، 1997، صفحة 4). وفي ذلك إشارة إلى الكتابة الإنشائية الخطابية، وكثرة الشرح والتعليل والتحليل والتفسير، أي الإطناب، وعلى المستويين النثري والشعري.

وقد شاع الشعر الشذري في العصر الحديث عربياً على أيدي شعراء بارزين كأحمد مطر، ومظفر النواب، وأدونيس، ومحمود درويش، وعز الدين المناصرة وغيرهم. فمال إليها الذوق العام، لذلك فإن القصيدة الشذرية "أكثر انتشاراً من القصيدة الطويلة في عصر الحداثة، ولعل صعوبة كتابة القصيدة الطويلة لا تقابلها سهولة كتابة القصيدة القصيرة، لأن أمر الإبداع فيها مختلف، ولكل منهما شريعته المنسجمة مع طبيعة التجربة التي يصورها الشاعر" (عباس، 2014، صفحة 329).

ومن الواضح أن الشاعر الحديث قد إنتفت إلى الإيحائية، ونأى عن الخطابية، لأن قصيدته وليدة ظروف مختلفة عن السابق، وإن عصرنا وما يعايشه من أحداث لم يعد يسمح بالتطويل الشعري، ويقتضي هذا الأمر أن تكون القصيدة موحية ومكثفة ومختزلة. وتقول الدكتورة نادية هناوي في هذا السياق: "إننا في الشعر ما زلنا لا نعطي لهذا اللون في كتابة القصيدة اهتماماً نقدياً يناسب حجم امتداده وولع الشعراء بالتجريب فيه. وواحدة من ملامح القصيدة القصيرة أنها ذات إيقاعية هادئة لا جعجعة فيها، تنساب حتى لا تعقيد ينداح في تراكيبيها ولا إغماض ينتاب مدلولاتها. ومنها أيضاً ميلانها إلى السرد، حيث لا مفر من وجود حدث يرافقه صوت سردي خارجي أو داخلي" (هناوي، 2019). فقد يكون السرد في الكتابة الشذرية مروغاً، مكثفاً معنوياً، ممزوجاً بالغنائية، ومستغنياً عن التفاصيل، فيكون موضوعياً غير ذاتي.

ولقد انصهرت الكتابة الشذرية في القصيدة النثرية، كما هي الحال عند بعض الشعراء الحداثيين. مثل ما جاء في ديوان (في حضرة الغياب) لمحمود درويش: "ولا تتدم على حرب أنضجتك، كما يُنضجُ آبُ أكواز الرمان على منحدرات الجبال المنهوبة، فلا جهنم أخرى في انتظارك" (محمود، 2006، الصفحات 8-9).

إن النص الشذري الشعري أو النثري لا يولد من تلقاء نفسه، بل هو نتاج تفكير وتحليل واستنتاج، فيأتي في صورة مختصرة لكل ما سبق، لذلك هو يتطلب إمكانية فكرية عالية وقدرة إبداعية وجهذاً طويلاً لكي يخرج إلى النور. ومن المفكرين الذين اعتمدوا الكتابة الشذرية كأسلوب، نجد الفيلسوف الروماني شيشرون Marcus Tullius Cicero الذي رأى أن الكتابة الشذرية "في غالب الأحيان خاتمة تحليل أو فكرة مكتوبة توفر على القارئ عناء خطى التفكير، فلا تعبر إلا عن وداع يبثه الفكر" (حميش، 1988، صفحة 154).

أما الفيلسوف والراهب الإنجليزي روجر باكون والذي كان يسمى أيضاً Doctor Mirabilis أي (المعلم المذهل) باللاتينية فرأى أنها "تعبيراً عن فلسفة الشك، وكانت الشذرة بعمقها اللافت عدوة السطحية والسطحيين. ذلك أنه ليس بإمكان أي كان الإبداع في هذا المجال إذا لم يكن مسلحاً بما فيه الكفاية" (حمداوي، 1997، صفحة 8). فبقدر ما تبدو الكتابة الشذرية بسيطة في عدد كلماتها وعباراتها، وتعبيرها، فإن مراحل كتابتها وانضاجها ليست بسيطة. وقد يتم التصور أحياناً أن عدم الإطالة في الكلام تعني السطحية، إلا أن الرأي الآخر في المقابل يتصور إن التفكير بهذه الطريقة هو السطحية. إذ أن الأمر يعتمد بشكل أساسي على المبدع وقدرته في التعبير عن شعور عميق أو فكرة كبيرة بعبارة صغيرة مستوفية للمعايير. إذ ليس بإمكان أية كان كتابة شذرة شعرية أو نثرية تحظى بالقبول. وبما أن المبدع من خلال نصه سيتواصل مع المتلقي وسيحاكي فطنته، قبل أن يكون تحت مجهر الناقد، فبذلك الكتابة الشذرية ليست بمتناول أي كاتب لأنها تتطلب معايير إبداعية عالية، ولأن بساطتها هي بساطة خادعة. ويمكننا القول أن لا بساطة في البساطة كما يُظن.

ولقد ظهر في الغرب حركة أو تيار فكري سمي بـ(التبسيطية Minimalism) وهي حركة فنية ظهرت في الثلث الأخير من القرن العشرين وما زال لها مناصرون حتى يومنا هذا. وقد أثرت هذه الحركة في الرسم والنحت والعمارة والأدب على نطاق لا تصل إليه عادة الحركات المماثلة. فتمكنت من الوصول إلى كل شيء من السينما وصولاً إلى الموضة. ومن سمات التبسيطية في الشعر تكون موضوعاتها مختلفة، وذات قافية داخلية، مع أقل قدر ممكن من علامات الترقيم والسرد هذا إن وجدت (Word Wool، 2023). وبذلك إن التبسيطية هي ليست مجرد شكل شعري وإنما هي تيار أو حركة فنية عامة. ومن أهم مجالاتها هو الشعر، إذ نادت بتبسيطه شكلاً ومضموناً.

وإن معنى مصطلح Minimalism هو اختصار كلمة (minimum) والتي تعني الحد الأدنى، ثم اللاحق (lism)، فصارت تعني التبسيطية أو التقليلية.

وقد يكون لهذه الحركة دور في تطور الشعر الشذري في الأدب المعاصر في العالم العربي بفضل التأثير والتأثر، وبواسطة حركة العولمة، والمثاقفة. و”تعتبر التبسيطية الأدبية الأمريكية حركة أسلوبية مهمة، ولكن يساء فهمها. إذ أنها امتداد لعلم الجمال الذي أنشأته مجموعة متنوعة من المؤلفين البارزين في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ومنهم إزرا باوند Ezra Pound، وإيمي لويل Amy Lowell، وويليام كارلوس ويليامز William Carlos Williams“ (Clark، 2011، صفحة 1). وإن مبدأ هذه الحركة وأتباعها هو ”الأقل هو الأكثر Less is More“، ومن أبرز سماتها أن لغتها تميل إلى الخيال بشكل بسيط ومباشر. ونادراً ما تقدم أوصافاً مفردة للمشاهد أو تفاصيل عامة عن خلفية الشخصيات. وبما أن مؤلفيها يميلون إلى استخدام كلمات قليلة، فإنهم يستثمرونها بإحساس عالٍ بالأهمية التفسيرية. وغالباً ما يتم التلميح والتضمين لإضافة عمق للقصاص التي تبدو ظاهراً سطحية (Clark، 2011، الصفحات 1-2).

وبذلك يمكن القول أن فكرة هذا التيار ومبادئه في الشعر تشبه فكرة الومضة، إذ أن كليهما يقوم على مبادئ وسمات معينة، تطبق على قوالب مختلفة، كما سيتم الحديث عن الومضة لاحقاً. ومن السمات المشتركة بينهما الاختزال اللفظي، والتكثيف المعنوي، واستخدام الرمز والإيحاء، وإمكانية تضمينهما للأساليب البلاغية المختلفة لإضافة عمق لغوي وجاذبية للنص.

ومن أبرز وأهم أشكال الكتابة الشذرية الشائعة شعراً ونثراً، قديماً وحديثاً، عربياً وعالمياً، التي دائماً ما يرتبط اسمها بالهايكو؛ من باب التشبيه، أو المقارنة، أو التأثير والتأثر، هي: **الشذرة، والمقطعة، والتوقعية، والومضة، والإيجرام:**

١- **الشذرة:** وهي عند الدكتور جميل حمداوي: ”خلاصة تجربة في الحياة، وتتخذ طابع الحكمة والفلسفة والقول المأثور، وتطبعها شاعرية متميزة، وتتسم بالتكثيف والاختزال الشديد“ (حمداوي، 2017، صفحة 18). إذ أنها شكل أدبي يزاوج بين النثر والشعر، ويجمع بين التأمل الفلسفي والرؤية الشعرية. ويمكن أن يتنوع بين الأشعار، والخواطر، والأدعية، والحكم وغيرها. و”تعد النصوص الشذرية تقويضاً للحدود القائمة بين الشعر والنثر، ذلك أنها نمط تعبيرى تتماهى فيه خصائص الجنسين معاً، نمط تعبيرى قديم قدم الأدب اليوناني، وعريق عراقة الأدب الصوفي الإسلامي، غير أن الزمن الحديث هو الذي أعطى النص الشذري صفته النهائية“ (الأخضري و بن مشيش، 2021، صفحة 10).

والشذرة هي أول أشكال الكتابة الوجيزة تاريخياً، إذ كانت تمثل أسلوب الفلاسفة الإغريق، مثل طاليس، وهيراقليطس، وبارمنيدس، ثم غابت عن التداول حتى عصر النهضة، فعادت مع القديس أوغسطينوس، وجان جاك روسو، ونييتشه الذي طورها وأثرها على كثير من الأشكال الكتابية، مما دعا عدد من الكتاب بعده إلى أن يفضلوا الشذرة في غالبية كتاباتهم الأدبية والفلسفية مثل إميل سيوران (منصور، 2019). وللفيلسوف نييتشه شذرة شائعة في هذا الصدد، يقول: ”مرمائي أن أقول في عشر جمل ما يقوله غيري في كتاب، ما لا يقوله في كتاب بأكمله“ (منصور، 2019).

وإن من أبرز من كتبها هم المتصوفة المسلمون، ويعد النفري من أشهر الصوفية الذين اعتمدوا على الكتابة الشذرية، فهو صاحب الشذرة الشائعة التي ارتبطت بجميع أشكال الكتابة الشذرية وصارت تعبر عن أصحاب هذا الاتجاه: ”كلما اتسعت الرؤية، ضاقت العبارة“ (النفري، 2007، صفحة 108)، لكنه لم يكتب كتاباً فقد ”كان كثير الترحال والسفر من بلد إلى آخر، لذا كان يكتب أقواله وشذراته في جذاذات، فجمعها حفيده، ورتبها بالطريقة التي يرتضيها شخصياً“ (حمداوي، 2022، صفحة 9).

2- **المقطعة:** هي شكل شعري، وهي ما ”يستمتع العقل بإدراكها في وحدة شعورية، تقوم على الحوار النفسي، أو التجريد، أو مخاطبة الزوجة أو الصاحب، وهي لا تسترسل في إثارة الشعور عن طريق تعدد الأجزاء لتكمل البناء، وهذا ما يخرجها عن ميدان القصيدة، بل يجسم كونها القاعدة الأولى لنسج القصيدة“ (العطيوي، 1993، صفحة 57). ولقد نشأت المقطعات الشعرية في الشعر الجاهلي، وكان ذلك نتيجة لأسباب عديدة، أهمها: أنها ولدت مع ولادة الشعر العربي، لذلك من المنطق التدرج في تكوين بنية الشعر، الأمر الذي جعله يتجسد في مقطعات. وإن تجارب الشعراء كانت فطرية ومرتبلة، لا تتجاوز الزمكان والاهتزازات الشعورية الناتجة عن حادثة معينة، كموقف في الحرب، فنفت الشاعر تجربته في عدد قليل من الأبيات. ولإنعدام الكتابة في ذلك الزمن، والاعتماد على المشاهدة، اقتصد الشاعر في القول، لأن طاقة الحفظ لا تستوعب كثيراً (العطيوي، 1993، الصفحات 31-32). فحياة الجاهلي الكثيرة الحركة والسرعة انعكست على إبداعه، سواء أكان واقفاً أمام خليفة أو أمير أم كان في المعركة أم في السوق أم يمارس الصيد أو الفروسية أو غيرها من السياقات التي حتمت عليه أن يعبر عن وجدانه بطريقة مرتجلة وسريعة ومختزلة ومكثفة.

وبذلك دعت هذه الأسباب بأن يكون الشعر عامة في بدايته مقطعات قصيرة، وإنه مهما تعددت واختلفت الأسباب فقد دعت كلها إلى أن يكون ميالاً إلى الاختزال والتكثيف.

مثال قول الشاعر عنترة بن شداد:

”كُلُّ امرئٍ يحمي حِرّه

أسودّه وأحمره

والواردات مشفّرة“ (مولوي، د.ت.، صفحة 38).

أما (المقطوعات) فقد عُرفت بأنها ”مجموعة من أبيات الشعر تتميز بوحدة في الوزن والقافية، ومن مجموع المقاطع تتكون القصيدة“ (المعاني، د.ت.)، فمن الشائع أن تطلق تسمية المقطوعات على الأبيات التي قطعت من قصائد طويلة، وشاعت منفردة كمقطوعة. ”قأبو تمام في حماسه وكذلك البحري ومن جاء بعدهما كانوا يختارون من القصيدة أبياتاً يعتقدون أنها (العيون)“ (الضبي، 1983، صفحة 127)، وإن المرزوقي شارح الحماسة قد أشار إلى المصطلح في قوله: ”وهم يدخلون على الأعلام كثيراً، لكنه مال إلى هذا وجعله فعلاً. وقد فعل في أول المقطوعة مثل ذلك“ (المرزوقي، 1991، صفحة 199).

3- التوقيعة: وهي كما عرفها الدكتور شوقي ضيف: ”عبارات موجزة بليغة، تعود ملوك الفرس ووزرائهم أن يوقعوا بها على ما يقدم إليهم من تظلمات الأفراد في الرعية وشكاواهم، وحكاياهم خلفاء بني العباس ووزرائهم في هذا الصنيع، وكانت تشيع في الناس ويكتبها الكتاب ويتحفظونها، وقد سموها الشكاوى والظلمات بالقصص لما يحكي من قصة الشاكي وظلامته، وسموها بالرقاع تشبيهاً لها برقاع الثياب“ (ضيف، 2004، صفحة 489)، ومن ذلك نفهم أن التوقيعة هي عبارة عن جواب خليفة أو أمير... على ما يعرض عليه، وهي أشبه بما يسمى بالكتب الرسمية في العصر الحالي.

وتعد التوقيعة من الفنون الكتابية الخطابية التقريرية، التي كانت تكتب في أولها نثرًا، متمثلاً بعبارات بليغة موجزة دقيقة الصياغة. ثم صارت فيما بعد تُكتب شعراً.

وفي ما يخص بداية التوقيعات الشعرية، فمن المعروف أنها بدأت في الشعر العباسي حتى أن البعض يسميها بـ(التوقيعات العباسية)، وقد أكد ذلك الدكتور محمود صبحي شاهين بقوله: ”لم أعر لها على نماذج في العصر الجاهلي ولا في عصر صدر الإسلام، وأكد أجزم بأن أول توقيع شعري كان لعبد الملك بن مروان في عصر بني أمية“ (شاهين، د.ت.، صفحة 763). وذكر أن لعبد الملك بن مروان ثلاث توقيعات، وهذه الأولى:

”كيف يرجون سقاطي بعدما شمل الرأس مشيب وصلع

إذ أنه كان يسخر من الذين يتوقعون منه خطأ والزلل بعد أن وصله رسول الموت (المشيب والصلع)، وقد استندت التوقيعة على معيار خلقي، يتمثل في احترام كبير السن“ (شاهين، د.ت.، صفحة 765). وبذلك كان عبد الملك بن مروان أول من كتب توقيعة شعرية، وهي بمثابة رسالة توجه لشخص أو جماعة ما، أو ربما تكون ردًا على توقيعة شعرية ما.

وقد انتشرت التوقيعات في العصر العباسي الأول، بتأثير من الفرس، وفي مقدمتهم الملوك الساسانيون، ولأقت رواجاً عند العباسيين نظراً لما تكتنزه من قيم سياسية وحضارية وأدبية وخلقية (الدروبي و جرار، 2000، صفحة 7). وذلك لما تحفل به التوقيعات من أفكار ومعانٍ وقيم، إذ قد تسهم في تسوية مشكلة سياسية أو اجتماعية أو غيرها. ولربما تعد من الفنون الرفيعة كونها كانت تكتب من قبل الحكام أو الأمراء أو الشعراء وغيرهم من أفراد الطبقة الراقية والمتقفة. ”وقد بلغت عناية الخلفاء العباسيين بهذا الفن الذي أسسوا له ديواناً يسمى: ديوان التوقيعات، لينظم شؤون هذا الفن، ويرسخ قواعده، ويعتني بأعلامه“ (الدروبي و جرار، 2001، صفحة 4).

أما حديثاً، فقد حقق عز الدين المناصرة أسساً ثابتة لهذا المصطلح، عن طريق ما قدمه من دواوين معنونة بالتوقيعات، وبعد أول من استخدم هذه التسمية، وقد كان ذلك عام ١٩٦٤ (بولحمام، 2022، صفحة 51). إذ قام بإعادة إحياء تسمية التوقيعة تأثراً بالتوقيعة العباسية. وبذلك عُد رائد فن التوقيعة في الوطن العربي كونه أول من استخدمه وروج له في العصر الحديث. ومن توقيعاته:

”وصلت إلى المنفى

في كفي خفّ خنين

حين وصلت الى المنفى الثاني

سرقوا مني الخفين“ (المناصرة، 2002، صفحة 168).

ويرى المناصرة “أن كل توقية قصيدة قصيرة جداً، لكن ليست كل قصيدة قصيرة توقية. يعتقد أن هذا النوع الشعري يركز على الإيجاز والتكثيف وعمق المعنى والإيحاء“ (التهامي ح.، 2021). وقد اختلفت توقيعات المناصرة أو التوقية الحديثة عامة عن التوقية العباسية في مضمونها أو غايتها، فبعد أن كانت التوقية قديماً جواب خليفة أو أمير... على ما يعرض عليه، صارت قصيدة قصيرة تتشابه مع التوقية القديمة في السمات العامة فقط كالإيجاز والتكثيف.

4- الومضة: الومضة لغة هي ومض البرق، ولمعانه الخاطف دهشة وسرعة. وهي وميض من الشعر، واسمها هذا دلالة على قصرها وسرعتها، حتى إنها قد تكون أحياناً جملة واحدة، وتترك المتلقي في دهشة جمالية لسرعتها وكثافتها الدلالية والفنية، ولغناها بالإيماءات، وانسيابها وتدفعها. وهي من أشكال التجديد والحدثة في الأدب المعاصر، التي تقوم على الاختزال والتكثيف، ونحن “نزداد اقترباً من تسمية القصيدة الومضة كلما ازداد النص كثافة وتركيزاً وحقق القصد الذي يرومه الشاعر بجملة أو بسطر أو عبارة، وكلما عبرت عن لحظة شعورية مكثفة، تخلق حقلاً من الدلالات والإيحاءات والقراءات أكبر من كلماتها القليلة“ (الطالب و محمد، 2009، صفحة 13).

تمتاز الومضة بدلالاتها ولغتها المتسارعة، ومشاهدها المفتوحة التي تفتح فضاء التحليل والتأويل أمام المتلقي، بلغة جذابة تستخدم غالباً الأساليب البلاغية المختلفة، وتمتاز بخاتمها الجذابة التي تنسب فيها الدلالات والمعاني. وقد عرفت الومضة بتسميات عديدة منها: اللمحة، واللافتة، والبرقية، وقصيدة المشهد، وقصيدة الخاطرة، وقصيدة الفكرة، والقصيدة الفلاشية، وغير ذلك من التسميات، لكن التسمية الأكثر شهرة وتداولاً هي الومضة.

وليس للومضة شكل ثابت أو قالب فني محدد، “للمومضة أكثر من شكل شعري، فثمة نماذج تتدرج في شعر التفعيلة، وثمة نماذج تتدرج في قصيدة النثر، وهناك قصيدة العمود الومضة، مما يعني أن للمومضة أكثر من شكل شعري“ (ديوب، 2018)، فربما يمكننا اعتبار الومضة (فكرة) يمكن إسقاطها على سياقات معينة، كونها غير محددة بقال معين، لكنها تتطلب شروطاً معينة. وقد قال الشاعر عبد الكريم كاصد في هذا السياق أن “الومضة ليست مصطلحاً دقيقاً، ولا شكلاً أدبياً له سماته وحدوده، وهي لفظة لا تسعف في توضيح أي شكل شعري. يستخدمها الأكاديميون والمولعون بالمصطلحات من دون البحث عن روح المصطلح وواقعته في أشكاله الملموسة“ (عمارة ع.، 2022، صفحة 25). وبذلك يمكننا القول أن الومضة ليست شكل شعري وإنما هي فكرة أو نمط أو أسلوب شعري متعدد الأشكال، وإن هذا الأسلوب يندرج ضمن الأدب الشذري.

ومثال عن الومضة، قصيدة (متى وصلت) للشاعرة العراقية لميعة عباس عمارة، تقول:

”تراكب نعلاني

قال القريبون مني: تسافر

عجيب

تراني بلغث مكاني

حتى أغادر؟“ (عمارة ل.، 2023، صفحة 88).

فجاءت الومضة هنا في قالب قصيدة من الشعر الحر لأنها استوفت شروط الومضة، من التكثيف والاختزال، والمفارقة التي تحققت بين فكرة الوصول والسفر، ودهشة الشاعرة نفسها التي أعطت الجمالية للنص.

ولعل الومضة هي أكثر الأشكال الشعرية الوجيزة التي تم الخلط بينها وبين الهايكو، إذ يظن البعض إن كلاهما واحدًا، وهذا ليس صحيحًا، وقد يرجع ذلك للقواسم المشتركة بين الومضة والهايكو، كإعتمادها الكلي على الإيجاز والتكثيف. لكن من أبرز الفوارق أن شاعر الهايكو يعتمد العفوية والمباشرة في وصف اللحظة الرؤيوية، في حين شاعر الومضة موعل في ذاته وفي تجاربه الشخصية وكثيراً ما يعتمد على خياله. فضلاً عن أن قصيدة الهايكو لها ضوابط فنية محددة وشكل ثابت، في حين أن الومضة ليست محصورة بقال فني معين. وقد أشارت الدكتورة بشرى البستاني إلى هذا الأمر بقولها: “الومضة هي قصيدة مكثفة اللغة تتسم بالتركيز الشديد واعتماد الفنون الاستعارية والبلاغية، دون أن يُحدد لها عدد أسطر ولا دائرة موضوعات، وحتى لو كانت أسطرها ثلاثة. أما الهايكو

فهو مشهد مكثف وله اشتراطات في عدد الأسطر وفي الموضوع والعمل على تجنب الظواهر البلاغية، والفرق واضح بين الومضة والمشهد“ (البستاني، 2015). وقد فرق بينهما الدكتور سلمان الكاصد في حوار له في مجلة نبض الهايكو بقوله: في الهايكو (الخواتيم لا تتعلق بالمقدمات) وفي الومضة (المقدمات تأخذ برقاب الخواتيم)، والهايكو هي قصيدة الواقع بينما الومضة مجازاً في صورة مركبة (الكاصد، 2020، صفحة 11).

ومن المهم الإشارة الى أن هناك من يطرح تسمية الومضة على جميع الأشكال الشعرية الشذرية، وربما ذلك ليس خطأ حقيقياً؛ لكونها كلها تشبه الوميض في السرعة والجمالية، فتسمية الومضة يمكن أن تكون عمومية. لكن هذا لا يعني أن تلغي الفرق والخصوصية بين شكل شعري وآخر. فقد يكون كل شكل شعري شذري هو ومضة، لكن ليس العكس. ولقد عبرت الومضة عن روح العصر المتسم بالسرعة، والداعي الى الاقتصاد اللغوي مع التكثيف المعنوي، شأنه شأن جميع جوانب الحياة.

5- الإبيجرام Epigram: هو شكل شعري، وهو من فنون الأدب اليوناني المشهورة، ونشأ هيناً الى أن أصبح شكلاً أدبياً مميزاً، وقد نشأ منظوماً لا منشوراً (رمضان، 2016، صفحة 59). وبذلك قد عُد شكلاً شعرياً منذ نشأته الأولى، لكنه لاحقاً مع تطوره وتبلوره صار يكتب نثراً أيضاً. وهو ذو أصول غربية بلا شك، ويمكن عده أحد أقدم الفنون أو الأشكال الشعرية التي حافظت على وجودها. ”وقد كانت بدايات هذا الفن كتابات شعرية تنقش على شواهد قبور الموتى، أما يكتبها أصحابها قبل وفاتهم، أو تكتب لهم بعد موتهم، وقد اشتهرت هذه الظاهرة في معظم المجتمعات شرقية وغربية على مر العصور“ (إدريس، 2014، صفحة 78). وما زال العمل بهذه الظاهرة أو التقليد حتى اليوم، إذ أنها تمثل ضرورة بشكل متساوي في مختلف الثقافات، وقد تكون كالهوية الدالة على مرقد المتوفي.

أما عن معنى وأصل مصطلح إبيجرام epigram، الذي يشير في الأصل إلى النقوش المكتوبة على المعالم الحجرية في اليونان القديمة، كشواهد القبور، أو التماثيل. فهو يتكون من اختصار كلمة (epos) والتي تعني شعر ملحمي، أو كلمة (epic) التي تعني أثر فني يشبه الملحمة، ثم اختصار كلمة (graphein) التي تعني ينسخ أو يكتب. وأيضاً هي ”مأخوذة من الكلمة اليونانية epigramma، وهي مقطوعة من الشعر يتراوح طولها ما بين بيتين الى خمسة عشر تقريباً، وقد تكون للمدح، أو للثناء، أو لغرض الإعلان عن شيء ما“ (رياض و صابر، 2007، صفحة 193).

ولقد ازدهر فن الإبيجرام في إنجلترا في القرنين السادس عشر والسابع عشر بفضل العديد من الشعراء، مثل: سامويل تايلور كوليردج Samuel Taylor Coleridge. وفي فرنسا، بفضل الشاعر نيكولا بوالو Nicolas Boileau والفيلسوف فولتير Voltaire. ومن بين أبرز الممارسين الأحدث هو الشاعر الأمريكي إزرا باوند. وقد عرف الشاعر الإنجليزي كوليردج الإبيجرام بما يلي: ما هو الإبيجرام؟ إنه قزم، موجز الجسد، فطن وفكاهي الروح (Posts.org). ويعد تعريف كوليردج من أكثر تعريفات الإبيجرام شيوعاً، إذ تم ذكره في أغلب البحوث عن الموضوع سواء في اللغات الأجنبية أو العربية. إلا أن بعض الترجمات العربية له قد تكون غير دقيقة. وبرغم إختزال التعريف إلا أنه واف وكاف، فالقزم رغم صغره إلا أنه كيان كامل له سماته وميزاته.

وقد صار الإبيجرام ”يطلق عند الشعراء الأوروبيين في العصر الحديث على المقطوعة التي يقصد منها النقد أو الهجاء فقط“ (الطريحي، 2020). إذ لم تبقى الإبيجرام الكلاسيكية على حالها في الأدب الغربي، إذ كانت في أولها تكتب لغرض المدح أو الهجاء أو الإعلان.

ومن أشهر الإبيجرامات المعروفة في الأدب الإنجليزي، ما قاله الروائي والشاعر الإنجليزي الإيرلندي أوسكار وايلد Oscar Wilde:

There is only one thing worse in the world than being talked about, and that is not being talked about

”هناك شيء سيء واحد في العالم نتحدث عنه، ونحن لا نتحدث عنه“ (Become a writer today).

أما في الأدب العربي فإن أول من استخدم هذه التسمية وعرف بها هو الأديب والناقد المصري طه حسين، الذي يعد رائد هذا الفن الأدبي، ولقد أشار في مقدمة كتابه (جنة الشوك) قائلاً: ”لا أعرف لهذا الفن من الشعر في لغتنا العربية اسماً واضحاً متفقاً عليه، وأنا

أعرف له اسمه الأوروبي؛ فقد سماه اليونانيون واللاتينيون (إبيجراما) أي نقشاً“ (حسين، 2013، صفحة 10). ولإبيجرام تعريفات عديدة متفرقة إذ قيل أنه ”المقطوع اللاذع أي مقطوعة شعرية منتهية بهجاء لاذع، والحكمة الساخرة أي العبارة البليغة الساخرة، والملمحة الذكية“ (رمضان، 2016، صفحة 60)، ومن الواضح في أغلب الإبيجرامات أنها تبدأ بالوصف وتنتهي بالحكمة، مع وجود النسق التهكمي أو الساخر. ومثال على ذلك قول السري الرفاء في وصف بيته:

”لي منزلٌ كوجار الضَّب أنزلهُ صُنكٌ تقارب فُطْرَاهُ فقد ضاقا

أراه قالب جِسمي حين أدخلهُ فما أمد به رجلاً ولا ساقاً“ (رمضان، 2016، صفحة 60).

وقد أشار طه حسين إلى أن هذا الفن ليس بجديد على الأدب العربي، ففي ”العصر الثاني من عصور الحضارة الإسلامية، ازدهر هذا الفن في العراق وظهر قوياً خصباً مختلف ألوانه في البصرة والكوفة وبغداد، ولكن حياته لم تطل، بسبب ظروف سياسية اقتضت أن يعدل الشعراء الفحول عنه، وأن يستخف به بعض الذين لا تعرف لهم سابقة في الشعر ولا في النثر“ (حسين، 2013، صفحة 9). لذلك بناء على ما قاله طه حسين فربما لا يمكن عده فناً حديثاً في الأدب العربي، إذ يمكن القول أنه فن قديم حديث، قديم من حيث تناوله بالعربية، وحديث لأنه لم يبق على حالته الكلاسيكية، شأنه شأن باقي الفنون التي تتغير ملامحها بمرور الزمان. ويتكرر طه حسين أن الشعراء الذين عنوا بهذا الفن عناية خاصة ووضعوا له أصوله وقوانينه هم شعراء القصور في الاسكندرية وروما وغيرها من الحواضر الأوربية (حسين، 2013، صفحة 11). وبذلك قد ازدهر هذا الفن في القصور، وفي ظل الحضارات التي تزدهر بالتلف والتأنق.

ومن أبرز ميزات الإبيجراما إضافة إلى الاختزال والتكثيف، لحظة الدهشة الختامية، الناتجة عن المفارقة، والتي تكسر أفق التوقع، وذلك مما يعطي جمالية للنص، ”حينما يحدث الكاتب قفزة من داخل النص إلى خارجه، فيصدم وجدان المتلقي بهذه المباغته فيقع بما وصل إليه الكاتب، في غير إنتظار أو تشوق لحدث جديد، حيث يوضع القفل على نهاية الإبيجراما“ (التهامي غ.، 2017، صفحة 241).

وقد ”تطور الإبيجرام على أيدي شعراء العصر الاسكندري من مجرد أبيات منقوشة على شاهد قبر، إلى قصيدة وصفية مركزة“ (إدريس، 2014، صفحة 78). قصيدة لها سماتها وخصوصيتها، وقد صار الإبيجرام في النقد الأدبي الحديث يعني القصيدة التي تمتاز على وجه الخصوص بالتركيز في العبارة والتكثيف في المعنى، واحتوائها على مفارقة، وتحديدًا تكون مدحاً أو هجاء أو حكمة (اسماعيل، د.ت.، صفحة 10). وبذلك لم تبق الإبيجراما الكلاسيكية على حالها في الأدب العربي أيضاً، بل سارت على خطى الإبيجراما الغربية الحديثة. فصارت تكتب نثرًا أو شعراً لأغراض محددة، وغالبًا ما تكون حكمة مختومة بالسخرية أو مبطنة بها، وتشترط وجود عنصر المفارقة، إلى جانب الإيجاز والتكثيف والدهشة الختامية.

ومثال عن الإبيجراما الكلاسيكية ما كتبه الشاعر السوري نزار قباني على قبر زوجته بلقيس:

”بلقيس

يا عطرًا بذاكرتي

يا زوجتي وحببتي وقصيدتي

نامي بحفظ الله أيتها الجميلة

فالشعر بعدك مستحيل

والأنوثة مستحيلة“ (الشمري، 2022، الصفحات 108-109).

برغم أن هذه القصيدة كُتبت في العصر الحديث، وإن الإبيجراما حديثاً صارت تُكتب لأغراض محددة، وغالبًا ما تكون حكمة مختومة بالسخرية أو مبطنة بها، إلا أن هذه القصيدة تُعد إبيجراما كلاسيكية، لأنها كتبت على أصول الإبيجراما اليونانية، التي كانت تُكتب كأبيات شعرية على شواهد القبور.

ويبدو أننا كلما تقدمنا باتجاه الحداثة وما بعد الحداثة، نلاحظ حدوث تدخل لم يقتصر على هذه الأشكال الشعرية وحسب، بل الأجناس الأدبية كافة، وقد تحدث العديد من النقاد عن نظرية تدخل الأجناس الأدبية، كتداخل الشعر والدراما، أو القصة والقصيدة، أو المسرح والشعر، وغيرها. وإن التدخل الحاصل بين الأشكال الشعرية، وخاصة بين الإبيجراما الحديثة، والتوقيعة الحديثة، لا يعني أنها متشابهة تمامًا لا سيما في بداية نشأة هذه الأشكال، إلا أنها بمرور الوقت أخذت تسير نحو التغيير والتجديد في سماتها كما تم

العرض سابقاً، وجعلها ذلك في تداخل مع فكرة الومضة كذلك - إذ لربما يمكننا القول أن الومضة فكرة وليست شكل شعري كونها ليس لها شكل أو قالب ثابت-، ولربما هذا ما سبب الخلط الحاصل بين الأشكال الشذرية في الوقت الحالي، ولم يقتصر ذلك على التوقيعة والإيجراما والومضة، وإنما دخل الهايكو في هذه الدائرة، لكن للهايكو شكله وقالبه الثابت، وسماته التي حافظ عليها بعد تحديثه، وهذا ما جعله يحافظ على هويته وخصوصيته، ولكن خروج الشاعر عن هذا القالب أو تخليه عن هذه السمات سيجعل نصه يندرج تحت أحد الأشكال الشعرية الشذرية الأخرى.

وبذلك نجد أن المتتبع لحركة الشعر العربي وتاريخه، ولا سيما موضوع الأشكال الشعرية الشذرية، سيلاحظ بسهولة التعدد والنقاط واللفظ الحاصل بين المصطلحات الدالة على هذه الأشكال، ولكن "إن تحديد المصطلح قائم على أساس تخصيص كل مفهوم بمصطلح واحد" (القاسمي، 1988، الصفحات 85-86). ونلاحظ أن الكثيرين يخلطون بين الهايكو والومضة، والومضة والتوقيعة، وهذا الصدد في مجلة نبض الهايكو في افتتاحية عددها الأول: "لا زلنا نفتح الطريق لنص الهايكو عربياً، ونفك الارتباط ما بين الومضة والشذرة والهايكو" (القيسي، د.ت.، صفحة 2).

لذلك من الضروري تصنيف مواطن الاتفاق بين أبرز الأشكال الشذرية المذكورة:

١- اختزالها من ناحية الألفاظ.

٢- تكثيفها من ناحية الدلالة.

٣- وظيفتها التي تهدف إلى سرعة الوصول للمتلقى، وسرعة الانتقال، وسهولة الحفظ.

٤- احتفاؤها بالرمز والإيحاء.

لكن في مقابل مواطن التلاقي التي جمعت بين الأشكال الشذرية كلها، هناك مواطن اختلاف، أعطت لكل شكل أو نمط شعري خصوصيته، ومنعت الخلط أو التداخل بينها، وأبرز هذه الاختلافات:

١- يعبر الهايكو عن مشهد لحظي بشكل مباشر، أما باقي الأشكال فقد تعبر عن موقف مُتخيل، أو حدث ماضٍ، أو عن قصة ما، أو تختزل الحياة بأكملها.

٢- يتسم الهايكو بالبساطة والسلاسة في اختيار الألفاظ التي تعبر عن دلالاته الفلسفية، فتأتي ألفاظه بعيدة عن الغموض والتعقيد والزخرف اللفظي، أما الأشكال الأخرى فقد تستخدم الأساليب البلاغية، وذلك لإثراء المضمون الشعري وجعله أكثر جاذبية.

٣- للهايكو قالب ثابت يتقصد به، أما الأشكال الأخرى فقد تأتي في قوالب مختلفة ومتنوعة، وبعضها تتمتع بمرونة لدرجة يمكن أن تكتب كنص نثري غير شعري.

٤- تختلف الأشكال الشذرية في الأغراض والغايات التي تكتب من أجلها.

٥- تختلف الأشكال الشذرية في مبادئها ووسائلها، فبعضها تسمح باستخدام الأساليب البلاغية المتنوعة، والعلامات المختلفة، فضلاً عن التعبير بأية طريقة وألفاظ كانت حتى وإن كانت خادشة أو قاسية أو عنيفة، بينما البعض الآخر له مبادئ معينة.

٦- من السمات الأساسية للهايكو والتوقيعة والإيجراما: المفارقة والدهشة. وهي ما لا يشترط وجوده في الأشكال الأخرى. ومما تقدم نجد أن الأشكال الشعرية الشذرية قد تشابهت كلها في صفاتها الشكلية، لكنها اختلفت في مضامينها إختلافاً كبيراً وحاسماً، مما جعل لكل شكل شعري تسميته وخصوصيته وهويته.

ولا بد من الإشارة إلى العلاقة بين الكتابة الشذرية والطابع الرقمي أو التفاعلي. إذ أن سمات الكتابة الشذرية جعلتها في وفاق مع أهم مظاهر ووسائل التعبير في العالم الحديث، أي مواقع الإنترنت. والأدب الرقمي أو الإلكتروني كما عرفه الناقد جميل حمداوي هو "الأدب السردى أو الشعري أو الدرامي الذي يستخدم الإعلاميات في الكتابة والإبداع. أي: يستعين بالحاسوب أو الجهاز الإعلامي من أجل كتابة نص أو مؤلف إبداعي" (حمداوي، 2016، صفحة 5). أما الأدب التفاعلي فهو "الأدب الذي يهتم بالعلاقة التفاعلية التي تنشأ بين الراصد والنص على مستوى التصفح والتلقي والتقبل. وتخضع هذه العلاقة لمجموعة من العناصر التفاعلية الأساسية هي: النص، والصوت، والصورة، والحركة، والمتلقي، والحاسوب، مع التشديد على العلاقة التفاعلية الداخلية (العلاقة بين الروابط النصية)، والعلاقة التفاعلية الخارجية (الجمع بين المبدع والمتلقي)" (حمداوي، 2016، صفحة 4)، إذ أنه سمي بالتفاعلي للتقارب والتفاعل الذي يحققه بين المبدع والمتلقي، وذلك في إمكانية الوصول إلى العمل الإبداعي من قبل المتلقي - لا سيما أن شبكات

الإنترنت تقدم أغلب معلوماته وبياناتها مجاناً-، وأيضاً من خلال تمكين المتلقي من التواصل مع المبدع مباشرة والتعليق على العمل الإبداعي، و"في ضوء (الأدب التفاعلي)، يصبح الجميع مبدعاً ومنتجاً، فلا تقتصر العملية الإبداعية معها على مبدع واحد، مما سيؤثر على طبيعة المتلقي الذي سيصبح أيضاً مبدعاً حقيقياً بدعوة من المبدع الإلكتروني، غالباً، سواء أكانت صريحة أم ضمنية، إذ سيمنحه من خلال هذه الدعوة مساحة حرة ومفتوحة للإضافة والمشاركة في بناء النص وإنتاج معناه" (البريكي، 2006، صفحة 138). وفيما يخص التزاوج بين أشكال الكتابة الشذرية والطابع الرقمي فإن ذلك "يحيلنا إلى طبيعة الأدب التي تخضع دوماً لتبدلات وتغيرات في الشكل والمضمون، وفق معياري التقليد والحدثة، غدت التكنولوجيا بالنسبة لها، معياراً حديثاً أسس لجنس أدبي جديد هو الأدب الرقمي؛ والذي أحالنا بدوره إلى نوع جديد من الكتابة يناقض قوانينها السابقة، ويوظف المعلومات وجهاز الكمبيوتر من أجل خوض غمارها" (خشه، 2017، صفحة 4).

وبذلك وجدت الكتابة الشذرية لنفسها مساحة واسعة ومرنة، لا سيما في برامج التواصل الاجتماعي كـتويتر، وانستغرام، وفيسبوك، وغيرها، ففرضت نفسها بقوة، ومما ساعدها في ذلك هو سهولة تداولها وسرعة إيصالها للرسالة التي تنضوي عليها، إذ أن أي عمل إبداعي لا بد أن ينضوي على رسالة ما. ولأننا في عصر الحركية والسرعة، فإن أغلب الكتاب والقراء على السواء قد مالوا وتوجهوا إلى النصوص المختزلة لغوياً والمكثفة دلاليًا. وبذلك صارت الكتابة الشذرية تستخدم للتعبير عن المزاجات والرؤى.

مراجع

- الأخضري، امرؤ القيس ، و بن مشيش، إيمان. (2021). مخاطبات النفري دراسة في جماليات اللغة ومقصدية الخطاب. ورقة: جامعة قاصدي مرباح.
- ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. (1956). لسان العرب (المجلد 5). بيروت: دار صادر.
- إدريس، هدى بنت عبد الرحمن. (2014). الومضة الشعرية من (الابجرام) إلى (القصيدة التفاعلية). جامعة سوهاج: مجلة كلية الآداب (26).
- اسماعيل، عز الدين. (د.ت.). دعمة للأسى دعمة للفرح. القاهرة: شركة مطابع اللوتس.
- البريكي، فاطمة. (2006). مدخل إلى الأدب التفاعلي. المركز الثقافي العربي.
- البستاني، بشري. (2015). الهايكو العراقي والعربي بين البنية والرؤى 2-2. تاريخ الاسترداد 2 11، 2024، من الحوار المتمدن.
- بولحمام، آمال. (2022). الحدثة الشعرية وبلاغة الأيجاز. الجزائر: جامعة باتنة.
- التهامي، حسني. (2021). الإبيجرام الشعري بين التراث والمعاصرة. تاريخ الاسترداد 5 22، 2024، من حانة الشعراء.
- التهامي، غادة طوسون. (2017). الإبيجراما النثرية في الأدب العربي الحديث "جنة الشوك" لطف حسين، و"أصداء السيرة الذاتية" لنجيب محفوظ (نموذجاً). كلية الآداب - جامعة المنيا.
- الجاحظ. (د.ت.). البيان والتبيين (الإصدار 4). القاهرة: الخانجي.
- الجريدة الكويتية. (2013). ظاهرة كتابة الشذرات من نيتشه إلى كانتيني. الجريدة الكويتية.
- حسين، طه. (2013). جنة الشوك. مؤسسة هنداوي.
- حمداوي، جميل. (2016). الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو مقاربة الوسائطية). مجلة اتحاد كتاب الإنترنت المغاربة.
- حمداوي، جميل. (2017). آليات الكتابة الشذرية عند النفري (المجلد 1).
- حمداوي، جميل. (2022). الشذرة العرفانية عند النفري (المجلد 3). طنجة: المركز المتوسطي للدراسات والأبحاث.
- حمداوي، جميل. (1997). الكتابة الشذرية بين التنظير والتطبيق. شبكة الألوكة.
- حميش، سالم. (1988). معهم حيث هم لقاءات فكرية (المجلد 2). بيروت: دار الفارابي.
- خشه، عبد الغاني. (2017). محاضرات في مقياس الأدب التفاعلي. جامعة 8 ماي 1945-قائمة.
- ديوب، سمر. (2018). شعرية الومضة: ركائزها... سماتها... أنواعها وعلاقتها بالفنون الأخرى. تاريخ الاسترداد 1 11، 2024، من العروبة مؤسسة الوحدة.

- الدروبي، محمد، و جرار، صلاح. (2000). *التوقيعات الفارسية المعربة*. منشورات جامعة آل بيت.
- الدروبي، محمد، و جرار، صلاح. (2001). *جمهرة توقيعات العرب*. الامارات العربية المتحدة: مركز زايد للتراث والتاريخ.
- درويش، محمود. (2006). *في حضرة الغياب*. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.
- رمضان، عبد الله. (2016). *فن الإيجاز في الشعر العربي المعاصر* (المجلد 1). القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- رياض، أوليفيا فايز، و صابر، علاء. (2007). *الأدب السكندري*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- السكاكي، يوسف بن أبي بكر. (1987). *مفتاح العلوم*. بيروت: دار الكتب العلمية.
- شاهين، محمود صبحي. (د.ت.). *التوقيعات الشعرية في العصر العباسي* (الإصدار 39). حولية كلية اللغة العربية بالزقازيق.
- الشمري، حافظ محمد. (2022). *من عالم الهايكو الى عالم النص الوجيز*. عمان: مركز الكتاب الأكاديمي.
- الضبي، المفضل بن محمد. (1983). *المفضليات* (الإصدار 7). القاهرة: دار المعارف.
- ضيف، شوقي. (2004). *تاريخ الأدب العربي*. مصر: دار المعارف.
- الطالب، هائل محمد، و محمد، أديب حسن. (2009). *قصيدة الومضة دراسة تنظيرية تطبيقية*. الدمام: نادي المنطقة الشرقية الأدبي.
- الطريحي، صادق. (2020). *الإيجاز: الفن الأدبي المتجدد*. تاريخ الاسترداد 10 1، 2024، من القدس العربي.
- عباس، عبد الحليم عباس. (2014). *القصيدة القصيرة في شعر أمجد ناصر -الرؤى والتشكيل-* (المجلد 1). عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع.
- العطوي، مسعد بن عبد. (1993). *المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام*. الرياض: مكتبة التوبة.
- عمارة، لميعة عباس. (2023). *لو أنبأني العراف*. منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عمارة، محمد عباس. (2022). *أزهار الهايكو وحديث الأشجار*. العراق: دار نبض للنشر والتوزيع.
- القاسمي، علي. (1988). *علم المصطلح بين علم المنطق وعلم اللغة: العناصر المنطقية والوجودية في علم المصطلح*. 30. مجلة اللسان العربي.
- القيسي، علي محمد. (د.ت.). *اختلافات الرؤى لا يفسد للود قضية*. مجلة نبض الهايكو ع ١.
- الكاصد، سلمان. (2020). *أبنية الإيجاز في قصيدة الومضة*. مجلة نبض الهايكو ع ١١.
- المرزوقي، أحمد بن محمد. (1991). *شرح ديوان الحماسة* (الإصدار 1). بيروت: دار الجيل.
- المعاني. (د.ت.). *تعريف ومعنى مقطع شعري في معجم المعاني الجامع*. تاريخ الاسترداد 3 3، 2024، من المعاني، لكل رسم معنى.
- المناصرة، عز الدين. (2002). *إشكالات قصيدة النثر*. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- منصور، محمد. (2019). *تاريخ الشذرة: ضاقت العبارة، فاتسعت الرؤية*. تاريخ الاسترداد 5 2، 2024، من موقع منشور.
- مولوي، محمد سعيد. (د.ت.). *ديوان عنترة بن شداد*. المكتب الإسلامي.
- النفري، محمد بن عبد الجبار. (2007). *ضاقت العبارة*. دمشق: مؤسسة الهدى.
- هناوي، نادية. (2019). *القصيدة القصيرة: ملمح وتمثيل*. القدس العربي.

References

- Abbas, Abdul Haleem Abbas. (2014). *The Short Poem in the Poetry of Amjad Nasser: Visions and Formations* (Vol. 1). Amman: Dar Azmina for Publishing and Distribution.
- Al-Akhdari, Imru' al-Qays, & Ibn Mishish, Iman. (2021). *The Correspondences of Al-Niffari: A Study in the Aesthetics of Language and Intentionality of Discourse*. Ouargla: Kasdi Merbah University.
- Al-Atiwi, Massad bin Abd. (1993). *Poetic Fragments in the Jahiliyyah and Early Islam*. Riyadh: Dar Al-Tawbah.
- Al-Buraiki, Fatima. (2006). *Introduction to Interactive Literature*. Arab Cultural Center.
- Al-Bustani, Bushra. (2015). *Iraqi and Arab Haiku Between Structure and Vision 2-2*. Retrieved February 11, 2024, from Al-Hiwar Al-Mutamaddin.
- Al-Dhabi, Al-Mufaddal ibn Muhammad. (1983). *Al-Mufaddaliyat* (7th ed.). Cairo: Dar Al-Maaref.

- Al-Droubi, Muhammad, & Jarar, Salah. (2000). *Persian Signatures in Arabic Translation*. Al-Bayt University Publications.
- Al-Droubi, Muhammad, & Jarar, Salah. (2001). *The Collection of Arab Signatures*. United Arab Emirates: Zayed Center for Heritage and History.
- Al-Jahiz. (n.d.). *Al-Bayan wa Al-Tabyin* (4th ed.). Cairo: Al-Khanji.
- Al-Jarida Al-Kuwaitiya. (2013). *The Phenomenon of Writing Fragments: From Nietzsche to Cioran*. Al-Jarida Al-Kuwaitiya.
- Al-Kassad, Salman. (2020). *The Structures of Brevity in the Flash Poem*. *Journal of Haiku Pulse* (Issue 11).
- Al-Maani. (n.d.). *Definition and Meaning of "Poetic Fragment" in Al-Maani Dictionary*. Retrieved March 3, 2024, from Al-Maani.
- Al-Marzouqi, Ahmed ibn Muhammad. (1991). *Explanation of the Diwan of Al-Hamasa* (1st ed.). Beirut: Dar Al-Jeel.
- Al-Munassira, Izz al-Din. (2002). *The Issues of Prose Poetry*. Arab Institute for Studies and Publishing.
- Al-Niffari, Muhammad ibn Abdul Jabbar. (2007). *Words Fail*. Damascus: Al-Huda Foundation.
- Al-Qaisi, Ali Muhammad. (n.d.). *Differences in Opinions Do Not Spoil Friendship*. *Journal of Haiku Pulse* (Issue 1).
- Al-Qasimi, Ali. (1988). *Terminology Science Between Logic and Linguistics: Logical and Existential Elements in Terminology Science*. *Journal of Arabic Linguistics* (30).
- Al-Sakkaki, Yusuf ibn Abi Bakr. (1987). *Miftah al-Ulum* (The Key to the Sciences). Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya.
- Al-Shammari, Hafidh Muhammad. (2022). *From the World of Haiku to the World of the Brief Text*. Amman: Academic Book Center.
- Al-Talib, Hayel Muhammad, & Muhammad, Adeeb Hassan. (2009). *The Flash Poem: A Theoretical and Applied Study*. Dammam: Eastern Province Literary Club.
- Al-Tuhami, Ghada Tousson. (2017). *The Prose Epigram in Modern Arabic Literature: "Garden of Thorns" by Taha Hussein and "Echoes of the Autobiography" by Naguib Mahfouz (A Model)*. Faculty of Arts, Minia University.
- Al-Tuhami, Husni. (2021). *The Poetic Epigram Between Heritage and Modernity*. Retrieved May 22, 2024, from Hana Al-Shu'ara.
- Al-Turayhi, Sadiq. (2020). *The Epigram: The Ever-Renewing Literary Art*. Retrieved January 10, 2024, from Al-Quds Al-Arabi.
- Amara, Lami'a Abbas. (2023). *If the Oracle Had Told Me*. Publications of the General Union of Writers in Iraq.
- Amara, Muhammad Abbas. (2022). *Haiku Flowers and Tree Conversations*. Iraq: Dar Nabdh for Publishing and Distribution.
- Become a Writer Today. (n.d.). *10 best epigrams*. Retrieved January 24, 2024.
- Boulehmam, Amal. (2022). *Poetic Modernism and the Rhetoric of Brevity*. Algeria: University of Batna.
- Clark, R. C. (2011). *American literary minimalism*.
- Darwish, Mahmoud. (2006). *In the Presence of Absence*. Beirut: Riyadh Al-Rayyes Books and Publishing.
- Deif, Shawqi. (2004). *History of Arabic Literature*. Egypt: Dar Al-Maaref.
- Diop, Samar. (2018). *The Poetics of the Flash: Its Pillars, Features, Types, and Relationship to Other Arts*. Retrieved January 11, 2024, from Al-Aruba, Al-Wahda Foundation.
- Hamdawi, Jamil. (1997). *Fragmentary Writing: Between Theory and Practice*. Alukah Network.
- Hamdawi, Jamil. (2016). *Digital Literature: Between Theory and Practice (Towards a Medial Approach)*. *Journal of the Union of Moroccan Internet Writers*.
- Hamdawi, Jamil. (2017). *The Mechanisms of Fragmentary Writing in Al-Niffari* (Vol. 1).
- Hamdawi, Jamil. (2022). *The Mystical Fragment in Al-Niffari* (Vol. 3). Tangier: Mediterranean Center for Studies and Research.
- Hamiche, Salim. (1988). *With Them Where They Are: Intellectual Encounters* (Vol. 2). Beirut: Dar Al-Farabi.

- Hanawi, Nadia. (2019). *The Short Poem: A Feature and Representation*. Al-Quds Al-Arabi.
- Hussein, Taha. (2013). *Garden of Thorns*. Hindawi Foundation.
- Ibn Manzur, Abu al-Fadl Jamal al-Din Muhammad ibn Mukarram. (1956). *Lisan al-Arab* (Vol. 5). Beirut: Dar Sader.
- Idris, Huda bint Abdul Rahman. (2014). *The Poetic Flash: From the Epigram to the Interactive Poem*. Sohag University: *Journal of the College of Arts* (26).
- Ismail, Izz al-Din. (n.d.). *A Tear for Sorrow, A Tear for Joy*. Cairo: Lotus Printing Company.
- Khasha, Abdel Ghani. (2017). *Lectures on Interactive Literature*. University of 8 May 1945, Guelma.
- Mansour, Muhammad. (2019). *The History of the Fragment: Words Become Narrow, Vision Expands*. Retrieved February 5, 2024, from Manshoor.
- Mawlawi, Muhammad Said. (n.d.). *The Diwan of Antara ibn Shaddad*. Islamic Office.
- Posts.org. (n.d.). *Academy of American Poets, Epigram*. Retrieved January 14, 2024, from Posts.org.
- Ramadan, Abdullah. (2016). *The Art of the Epigram in Contemporary Arabic Poetry* (Vol. 1). Cairo: The General Authority for Cultural Palaces.
- Riad, Olivia Faye, & Saber, Alaa. (2007). *Alexandrian Literature*. Cairo: Anglo-Egyptian Bookshop.
- Shahin, Mahmoud Sobhi. (n.d.). *Poetic Signatures in the Abbasid Era* (39th ed.). *Annals of the College of Arabic Language, Zagazig*.
- Word Wool. (2023). Retrieved January 26, 2024.