



ISSN :2571-9882
EISSN :2600-6987

دراسات معاصرة

Contemporary Studies

مجلة حاصلة على معامل التأثير العربي منذ 2017

مَجَلَّةٌ عِلْمِيَّةٌ دَوْلِيَّةٌ مُحَكَّمَةٌ نَصَفٌ سَنَوِيَّةٌ تُعْنَى بِالدَّرَاسَاتِ الْأَدَبِيَّةِ وَالنَّقْدِيَّةِ وَاللُّغَوِيَّةِ
-تَصْدُرُ عَنْ مَخْبَرِ الدَّرَاسَاتِ النَّقْدِيَّةِ وَالْأَدَبِيَّةِ الْمُعَاصِرَةِ بِالْمَرْكَزِ الْجَامِعِيِّ
تَيْسَمْسِيلَت/الْجَزَائِرِ

السنة الثالثة - المجلد الثالث - العدد الثاني / جوان 2019

منشورات مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة
المركز الجامعي الوشريسي تيسمسيلت/الجزائر



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي للنشر وسي تيسمسيلت



دراسات معاصرة

Contemporary Studies

معامل التأثير العربي لسنة 2018 / 0.265

الإيداع القانوني: جوان 2019

ISSN 2571-9882

EISSN 2600-6987

مجلة علمية دولية محكمة نصف سنوية

تصدر عن مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة المركز الجامعي - تيسمسيلت / الجزائر

تعنى بالدراسات النقدية والأدبية واللغوية

السنة 03 المجلد 03 العدد 02 / جوان / 2019

منشورات مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة

المركز الجامعي للنشر وسي تيسمسيلت

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

عنوان المجلة: المركز الجامعي - تيسمسيلت / الجزائر

البريد الإلكتروني للمجلة: dirassat.mo3assira@gmail.com

تستقبل المجلة البحوث عبر المنصة الجزائرية للمجلات العلمية المحكمة

رابط المجلة:

<https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/297>

الرئيس الشرفي للمجلة: أ. د. دحدوح عبد القادر / مدير المركز الجامعي - تيسمسيلت

مدير المجلة: أ. د. د. خلف الله بن علي - المركز الجامعي - تيسمسيلت

رئيس التحرير: د. فايد محمد - المركز الجامعي - تيسمسيلت

الآراء الواردة في المقالات المنشورة بالمجلة تعبر عن آراء اصحابها ولا تلزم المجلة في شيء

هيئة التحرير:

- أ.د. مصباح محمد- المركز الجامعي-تيسمسيلت/ الجزائر
أ.د. سمر الديوب- عميد كلية الآداب-جامعة حمص/سوريا.
أ.د. فريد أمعشوشو- المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين لجهة الشرق - وجدة / المغرب
أ.د. خلف الله بن علي- المركز الجامعي-تيسمسيلت/ الجزائر
د.عادل الصالح- كلية الآداب والعلوم الإنسانية القيروان/ تونس
د.بشير دردار- المركز الجامعي-تيسمسيلت/ الجزائر
د.سحنين علي-جامعة معسكر/الجزائر
د.غربي بكاي- المركز الجامعي-تيسمسيلت/ الجزائر
د.سليمان زين العابدين- مركز المولى إسماعيل للدراسات والأبحاث في اللغة والآداب والفنون مكناس/المغرب
د.خضر ابو جحجوح-الجامعة الإسلامية -غزة -فلسطين.
د.عبد الحق بلعابد-جامعة قطر-قطر.
د.رضوان شيهان-كلية الآداب-جامعة حسيبة بن بوعلي-الشلف/الجزائر.
د.عواطف منصور-تونس.
د.جمال ولد الخليل-جامعة حائل/المملكة العربية السعودية.
د.يونس محمد- المركز الجامعي -تيسمسيلت/الجزائر
-

الهيئة الاستشارية للمجلة:

- أ.د. مصطفى عطية جمعة-كلية التربية الأساسية-الهيئة العامة للتعليم التطبيقي/الكويت
أ.د.يوسف وغلبيسي-جامعة الإخوة منتوري-قسنطينة/الجزائر
أ.د.صابر الحباشة-قسم اللغة العربية-جامعة زايد/الإمارات العربية المتحدة
أ.د. بوزيان أحمد-كلية الآداب-جامعة ابن خلدون-تيارت/الجزائر
أ.د. فريد أمعشوشو-المركز الجهوي لمهن التربية والتعليم-وجدة/المغرب
أ.د. بوشوشة بن جمعة-الجامعة التونسية/تونس
أ.د. علي ملاحي-كلية الآداب واللغات الشرقية-جامعة الجزائر 02/الجزائر
أ.د. عقاق قادة-كلية الآداب-جامعة جيلالي لباس-سيدي بلعباس/الجزائر
أ.د. نعيمة علي عبد الجواد(لغة وأدب إنجليزي)-كلية الآداب-جامعة القصيم/السعودية
أ.د.مباركي بوعلام-كلية الآداب-جامعة الطاهر مولاي-سعيدة/الجزائر
أ.د. مصباح محمد- المركز الجامعي-تيسمسيلت/ الجزائر
أ.د. خلف الله بن علي- المركز الجامعي-تيسمسيلت/ الجزائر

- أ.د. بوعرعارة محمد- المركز الجامعي-تيسمسيلت/ الجزائر.
أ.د. غربي شميصة-كلية الآداب-جامعة جيلالي ليابس-سيدي بلعباس/الجزائر
أ.د. زروقي عبد القادر-كلية الآداب-جامعة ابن خلدون-تيارت/الجزائر
أ.د. بولفوس زهيرة-جامعة الإخوة منتوري-قسنطينة/الجزائر
أ.د. ذهبية حمو الحاج-كلية الآداب-جامعة مولود معمري-تيزي وزو/الجزائر
د. مهران ليلي-كلية الآداب-جامعة خميس مليانة-الجزائر.
-

اللجنة العلمية للعدد الثاني المجلد الثالث-السنة الثالثة (جوان 2019):

- أ.د. مصباح محمد- المركز الجامعي-تيسمسيلت/ الجزائر.
د.يوني محمد- المركز الجامعي-تيسمسيلت/ الجزائر.
أ.د. سمر الديوب- عميد كلية الآداب-جامعة حمص/سوريا.
أ.د. مصطفى عطية جمعة-كلية التربية الأساسية-الهيئة العامة للتعليم التطبيقي/الكويت.
د.بن قبلية مختارية-كلية الآداب-جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم/الجزائر.
أ.د. فريد أمعشوشو- المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين لجهة الشرق - وجدة / المغرب.
أ.د. خلف الله بن علي- المركز الجامعي-تيسمسيلت/ الجزائر.
د.فاضل دلال-جامعة العربي بن مهيدي-أم البواقي/الجزائر.
أ.د.بن فريحة الجيلالي- المركز الجامعي-تيسمسيلت/ الجزائر.
د.بوزوادة حبيب-كلية الآداب-جامعة معسكر/الجزائر.
د.رز ايقية محمود- المركز الجامعي-تيسمسيلت/ الجزائر.
د.عادل الصالح- كلية الآداب والعلوم الإنسانية القيروان/ تونس.
د.مهران ليلي-كلية الآداب-جامعة خميس مليانة-الجزائر.
د.مرسلي مسعودة- المركز الجامعي-تيسمسيلت/ الجزائر.
د.نورة الجمني-جامعة الملك عبد العزيز-جدة/السعودية.
د.بلمهوب هند- المركز الجامعي-تيسمسيلت/ الجزائر.
د.علاوة كوسة-المركز الجامعي ميله/الجزائر.
د.عبد العالي السراج- مركز المولى إسماعيل للدراسات والأبحاث في اللغة والآداب والفنون
مكناس/المغرب.
د.معايز بوبكر-كلية الآداب-جامعة ابن خلدون-تيارت/الجزائر.
د.حاكي لخضر-كلية الآداب-جامعة د.الطاهر مولاي-سعيدة/الجزائر.
د.بومسحة العربي- المركز الجامعي-تيسمسيلت/ الجزائر.
د.روقاب جميلة-كلية الآداب-جامعة حسيبة بن بوعلي-الشلف/الجزائر.

- د. بشير دردار- المركز الجامعي-تيسمسيلت/ الجزائر.
- د. سحنين علي- جامعة معسكر/الجزائر.
- د. هدروق لخضر- المركز الجامعي-تيسمسيلت/الجزائر.
- د. شريف سعاد- المركز الجامعي-تيسمسيلت/الجزائر.
- د. طير ابراهيم-مركز ابن زهر للأبحاث والدراسات في التواصل وتحليل الخطاب (مريد)-
أغادير/المغرب.
- أ.د. بوعرارة محمد- المركز الجامعي-تيسمسيلت/الجزائر.
- د. غربي بكاي- المركز الجامعي-تيسمسيلت/الجزائر.
- د. خضر أبو جحجوح-الجامعة الإسلامية-غزة/فلسطين.
- د. بولعشار مرسللي- المركز الجامعي-تيسمسيلت/الجزائر.
- د. دبيح محمد- كلية الآداب-جامعة ابن خلدون-تيارت/الجزائر.
- د. سليمان زين العابدين- مركز المولى إسماعيل للدراسات والأبحاث في اللغة والآداب
والفنون مكناس/المغرب.
- د. فايد محمد- المركز الجامعي-تيسمسيلت/الجزائر.
- د. بوغاري فاطمة-كلية الآداب –ملحقة قصر الشلالة-جامعة ابن خلدون-تيارت/الجزائر.
- د. بوشلقية رزيقة-كلية الآداب-جامعة مولود معمري-تيزي وزو/الجزائر.
- د. فارز فاطمة-كلية الآداب –ملحقة قصر الشلالة-جامعة ابن خلدون-تيارت/الجزائر.
- د. بوسحابة رحمة (ترجمة)-كلية الآداب-جامعة معسكر/الجزائر.
- د. بوفادينة مصطفى- جامعة معسكر/الجزائر.
- د. سعاد عبد الله جمعة ابوركب-جامعة حائل/المملكة العربية السعودية.
- د. مكاي محمد- جامعة خميس مليانة/الجزائر.
- د. عواج حليلة –جامعة باتنة/الجزائر.
- د. بلخامسة كريمة- جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية /الجزائر.
- د. بلحاجي فتيحة- جامعة تلمسان/الجزائر.
- د. محمد مدور-جامعة غرداية الجزائر.
- د. رضوان شيهان- كلية الآداب-جامعة حسيبة بن بوعلي-الشلف/الجزائر.
- د. طالب عبد القادر- جامعة بومرداس/الجزائر.
- د. باديس لهويمل- جامعة بسكرة/الجزائر.
- د. محمد حسن بخيت قواقزة –جامعة الحدود الشمالية/المملكة العربية السعودية.
- د. بلعزوقي محمد- كلية الآداب-جامعة البليدة 02/الجزائر.
- د. نبيل محمد صغير- جامعة مولود معمري تيزي وزو/الجزائر.
- د. قاسم قادة- المركز الجامعي –تيسمسيلت/الجزائر.

د.رحماني عبد القادر-جامعة الجزائر 02/الجزائر.
دجعفريايوش- جامعة مستغانم/الجزائر.
د.مرسلي عبد السلام-جامعة سعيدة /الجزائر.

روابط توطين مجلة دراسات معاصرة

المجلة موطننة ضمن موقع الأرضية الجزائرية الإلكترونية للمجلات العلمية المحكمة asjp

<https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/297>

ومفهرسة عبر موقع المركز الجامعي تيسمسيلت عبر الرابط الآتي

[/ http://www.cuniv-tissemsilt.dz/index.php/dirassat-moaasira](http://www.cuniv-tissemsilt.dz/index.php/dirassat-moaasira)

وعبر موقع معامل التأثير العربي عبر الرابط الآتي

<http://www.arabimpactfactor.com/Pages/tafasejournal.php?id=7658>

وعبر قاعدة بيانات دار المنظومة بالمملكة العربية السعودية/ رابط دار المنظومة

[/ http://mandumah.com](http://mandumah.com)

وعبر قاعدة بيانات مؤسسة معرفة للمحتوى الرقمي بالأردن/ رابط المؤسسة

[/ https://e-marefa.net/ar](https://e-marefa.net/ar)

شروط النشر وضوابطه

مدير النشر: د. بن علي خلف الله

رئيس التحرير: د. فايد محمد.

تشرف الهيئة المشرفة على مجلة (دراسات معاصرة)، بدعوة السادة الباحثين من داخل الوطن وخارجه للمساهمة في أعدادها المقبلة بإذن الله، وذلك بإرسال أوراقهم البحثية التي تدخل ضمن اهتمامات المجلة، مع التنويه بضرورة التزام شروط النشر وضوابطه المعتمدة والمبينة أدناه:

- 1- -تنشر المجلة الأبحاث ذات الصلة باللغة والأدب والنقد.
- 2- يشترط في البحث أن لا يكون نشر أو قدم للنشر في أي مكان آخر، ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- 3- تخضع البحوث للتقويم حسب الأصول العلمية المتبعة.
- 4- يكتب البحث باستعمال برنامج 2007 Microsoft Word بصيغة doc أو بصيغة docx. وتكتب الهوامش في آخر البحث يدوياً.
- 5- الخط عربي تقليدي حجم 16 للمتن، 14 للإحالات (باللغة الأجنبية خط times new roman) حجم 14 للمتن 12 للإحالات.
- 6- أن لا يزيد عدد صفحات البحث عن 20 ، ولا يقل عن 15.
- 7- العناوين الرئيسية والفرعية: تستخدم لتقسيم أجزاء البحث حسب أهميتها، ويتسلسل منطقياً.
- 8- يقدم الباحث ملخصاً وكلمات مفاتيح باللغتين العربية والانجليزية.
- 9- لهيئة التحرير حق إجراء تعديلات تتعلق بالإخراج الفني النهائي لمواد المجلة.
- 10- قرار هيئة التحرير بقبول إحالة البحث إلى المحكمين أو رفضه مباشرة قرار نهائي مع الاحتفاظ بحقها بعدم إبداء الأسباب.
- 11- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات المطلوبة.
- 12- تدرج الإحالات بصيغة يدوية في نهاية البحث ويستعمل الباحث العلامة: "....." لتبيان بداية ونهاية الاقتباس،
- 13- الكلمات والمصطلحات وأسماء الأعلام باللغتين تُمَيَّز بعلامة تختلف عن علامة الاقتباس... (.....) مثلاً.
- 14- يزود الباحث بنسخة pdf من العدد الذي نشر فيه بحثه.
- ملاحظة مهمة: يتم استقبال المقالات على مدار السنة، تصدر المجلة مجلداً واحداً كل سنة يتكوّن من عددين يصدر الأول في الأسبوع الأول من شهر ديسمبر من كلّ سنة أمّا الثاني فيصدر في الأسبوع الأول من شهر جوان/ نوقف استقبال المقالات الخاصة بكل عدد قبل موعد نشره بـ 90 يوماً

افتتاحية العدد

ويبقى سقف الطموح عالياً، لأن مجلة دراسات معاصرة، مجلة تحمل مشروعها العلمي العربي في رؤيتها ورسالتها، إيماناً بأن جودة البحث العلمي في العلوم الإنسانية تقاس بعدد البحوث العلمية المنشورة في المجلات الرصينة عالية التأثير، والمصنفة علمياً وعالمياً، وبهذا يحدد مقياس الاستشهاد بها، والرجوع إليها. فالبحث العلمي وجد لينشر بين المتخصصين، والنشر أوجد ليذكر بين المهتمين؛ وبه تحقق الجامعات والكليات والأقسام والمختبرات العلمية ضمان جودتها وتميزها على مستوى البحث العلمي، من خلال ما ينشره أعضاء هيئة التدريس فيها، والباحثين المنتمين إليها.

وقد سقنا كل هذا لما شهدناه من حراك على مستوى النشر العلمي في الجامعات العربية، والجزائرية تحديداً، وهذا باستحداثها العديد من المجلات العلمية الرصينة، التي تراهن على نشر الأجود من البحوث والدراسات، سعيًا منها لإدراج ما تنشره في قواعد بيانات التصنيف العالمية (Thomson Reuters- SCOPUS)، والعربية كدار المنظومة، ومعامل التأثير العربي، تحقيقاً للتنافسية الأكاديمية في هذا المجال.

وهذا ما هي عليه مجلة دراسات معاصرة، التي حققت في ظرف ثلاث سنوات خطوة مهمة سعيًا منها لتجويد البحوث المنشورة فيها اختياراً وتحكماً من جهة، وتوطئاً لما ينشر فيها داخل قواعد بيانات عربية معترف بها، ذات صلات ببيئات التصنيف العالمية؛ وهذا دليل على جدية القائمين عليها، ووعيمهم بأن رهان المجلات العلمية المحكمة في الألفية الثالثة، هو رهان التصنيفات الدولية (ISI)، والحصول على معامل تأثير عال (Impact Factor)، وخدمة الوصول المفتوحة للبحوث المنشورة (open access journal).

فقد رفعت مجلة دراسات معاصرة سقف طموحاتها، وهذا مشروع لكل مجلة علمية مجددة، لها رؤية علمية واضحة، ورسالة بحثية هادفة، فبإصدارها هذا العدد السادس، تكون قد حققت حلمها الذي ناشدته من أول عدد أصدرته سنة 2017م، بأن تجد لها مكانة بين ما يصدر من مجلات علمية محكمة محلياً وعربياً، وهذا ما كان لها بصور هذا العدد مجلة جديدة شكلاً ومضموناً.

و يظهر هذا جلياً بـرجوعنا إلى البحوث الخاصة بالعدد السادس للمجلة، فقد انسجمت معرفياً، وتساققت مفاهيمياً، ما يظهر لنا الكفاءة العالية في اختيار البحوث الدالة على الأفق المفتوح للمجلة، نجد البحث اللساني ذو البعد التداولي الباحث عن أفعال الكلام في التعليمية، بجانب البحث النحوي الذي يرجع بنا إلى مقولات وآراء سيبويه، إلى جنب البحث اللغوي الذي يستنطق لنا تأويل الأصوليين والمفسرين للكتاب الحكيم، كما نجد البحث البلاغي القديم في النظم الجرجاني والعودة لقضية اللفظ والمعنى، إلى جانب البحث الحجاجي في البلاغة الجديدة، لتنتفتح البحوث على جديد الدراسات السردية والمقاربات الشعرية، وما يعرف الدرس النقدي الجديد محلياً وعربياً في الكتابة الرقمية والتفاعلية، وهذا ما سميناه بالاختيار ذو الأفق المفتوح التي تراهن عليه مجلة دراسات معاصرة.

وفي الأخير ندعو القارئ المستهدف، ذلك المسكون بالهاجس العلمي والبحثي، أن يتدبر في هذه الأبحاث، ويتفاعل معها فهمًا وقراءة، وله منا الشكر، ولنا منه المقترح والذكر. راجين من الله العون والسداد.

د.عبد الحق بلعابد -كلية الآداب والعلوم -جامعة قطر

محتوى العدد:

- أثر اللفظ والمعنى في مفهوم الفصاحة والبلاغة قراءة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب.....11-17
د.رزايقة محمود المركز الجامعي تيسمسيلت الجزائر
- آراء سيبويه وأثرها في الشروح النحوية (شروح الألفية أمودجا).....18-25
د. بوهنوش فاطمة جامعة ابن خلدون تيارت الجزائر.
- البعد الإعلامي لاستحضار الخطاب السياسي في الرواية الجزائرية.....26-32
د. بوطيان آسية أستاذة مؤقتة بالمركز الجامعي تيسمسيلت الجزائر
- التأويل في التفسير القرآني لدى القدماء بين الأصوليين والمجددين.....33-41
الباحثة: بن عيسى فاطمة المركز الجامعي تيسمسيلت الجزائر
- التعلق النفسي الأنثروبولوجي الفلسفي الرمزي المؤسس للنقد الأسطوري.....42-50
د.مرسي رشيد المركز الجامعي تيسمسيلت الجزائر
- الدلالة الرمزية للنكتة الشعبية الفلسطينية-منطقة الخليل أمودجا-.....51-63
د. إدريس محمد صقر جرادات مركز السنايل -مديرية تربية شمال الخليل فلسطين
- السُّلمية الحجاجية للكلمة في الحوار القرآني قراءة تداولية في مشاهد من قصتي إبراهيم وموسى عليهما السلام.....64-73
د. بلحشر عبدالحليم جامعة ابن خلدون تيارت الجزائر
- الشعر الجزائري الحديث وعلاقته بالموروث الثقافي.....74-82
د. خالدي رجمة جامعة الجيلالي اليااس سيدي بلعباس الجزائر
- الكتابة الرقمية في الجزائر وآفاق التفاعل النصي.....83-91
الباحثة: نسمة بوزمام جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج الجزائر.
- النص والنص والمضاد: قصيدة الومضة أمودجا.....92-102
أ.د. سمر الديوب جامعة البعث - حمص - سورية.
- تداولية الفعل التعليمي وفق نظرية أفعال الكلام.....103-111
الباحث: مصايح حسين جامعة ابن خلدون-تيارت. الجزائر
- خطاب المقدمة السردية عند إدوار خراط.....112-117
د. عبد الحق بلعابد كلية الآداب والعلوم جامعة قطر دولة قطر
- رؤية الواقع وهاجس التجريب في رواية أهداب الخشبية عزفا على أشواق افتراضية لمنى بشلم.....118-127
د. هدى عماري جامعة محمد بوقرة بومرداس الجزائر
- علم العنونة (الأنواع، الأصناف، المكان، الزمن، الوظائف).....128-137
الباحث: بادحو أحمد جامعة وهران 01 أحمد بن بلة الجزائر
- فاعلية العتبات النصية في الخطاب الشعري لابن عربي ترجمان الأشواق نموذجاً.....138-144
د. سعاد شريف المركز الجامعي تيسمسيلت الجزائر
- مصطلح الالتفات من الرئيس إلى التأسيس.....145-150
د. عمر بوقرة جامعة حسينية بن بوعلي الشلف الجزائر
- نظرية التظم ؛ملاحظها و تجلياتها في المنجز اللغوي الحديث.....151-158

فارز فاطمة جامعة ابن خلدون تيارت الجزائر

نكت وطرائف الجزائريين عبر شبكات التواصل الاجتماعي.....167-159

د. غربي بكاي المركز الجامعي الونشريسي - تيسمسيلت الجزائر

واقع النقد العربي المعاصر وظهور النقد الثقافي.....174 168

د. سماعيل فاطمة زهرة جامعة الجيلالي اليااس سيدي بلعباس الجزائر

تاريخ النشر: 02 جوان 2019

تاريخ القبول: 01 فبراير 2019

تاريخ الإرسال: 03 جانفي 2019

النص والنص والمضاد:

قصيدة الومضة أنموذجاً

*The Text and the opposite text:
Epigrammatic Poem as an Example*

أ.د. سمر الديوب

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

جامعة البعث - حمص -

سورية.

day_samar@yahoo.com

الملخص:

تعدّ قصيدة الومضة نصّاً شعرياً له أشكال مختلفة، يعبر عن روح العصر. وهي برقية رؤياوية تمثل جوهر الشعرية من جهة، وتمثل النص المضاد من جهة أخرى؛ إذ تشتمل على الصورة الشعرية المعقدة، والجميل الموحية المكثفة التي تحيل على معان متعددة، والمشهد المسرحي، وتجنح نحو السردية. ويدرس البحث النص والنص المضاد في أربعة مستويات:

- قصيدة الومضة: الدلالة والمصطلح والركائز
- قصيدة الومضة في الأدب العربي والآداب العالمية
- قصيدة الومضة والنص المضاد
- كلمات مفتاحية: قصيدة الومضة، النص المضاد، السردية.

Abstract :

Epigrammatic poem is regarded as a poetic text which has various forms which expresses its age's atmosphere. It is something of a visionary telegramme which represents the focus of poetics, on the one hand, as it embodies a sublime text, an opposing structure, a complex poetic image, a realm narrow in its phraseology, but broad in its visions. This type of poem considered, on the other hand, an opposing text since it contains informations items, dramatic dimensions, narrative identity, and theatrical scence.

This research studies the text and the opposing text in Epigrammatic poem at four levels:

- Epigrammatic poem: Denotation, terminology and bases.
- Epigrammatic poem in Arabic and world literatures.
- Epigrammatic poem and the opposing text.

Key Words: Epigrammatic Poem. The opposite text. Narrative

مقدمة

تلق الومضة الاهتمام الكافي من النقاد مع أنها الصورة المعبرة عن تطور العصر، وتطور طريقة الكتابة الشعرية.

وتعدّ الومضة علاقة تواصل بين المبدع والمتلقي؛ فالمبدع يحاكي ذكاء المتلقي، وقدرته على الكشف عن الدلالة الحقيقية المستترة وراء ومضته؛ لذا تعد الومضة عنوان صلح بين المبدع والمتلقي،

لم تعد الزائفة العربية تتقبل القوائد الطوال؛ ذلك أننا نسير في عصر- السرعة، والتطور التقني، 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

وقد عُرفت قصيدة الومضة بتسميات مختلفة، منها: النشيرة، والتوقيعة²، والمحة، واللافتة³، والمنمعة، والبرقية، والتلكس الشعري، وقصيدة المشهد، وقصيدة الخاطرة، وقصيدة الفكرة، والقصيدة الفلاشية، وغير ذلك من التسميات. والمصطلحات الأكثر تداولاً: الومضة، والتوقيعة، وقصيدة الأبيجرام⁴.

ومن يستخدم مصطلح التوقيعة بعيد النص إلى التوقيع لغة، وهو الأثر، وتعيد معاجم اللغة معناها إلى الأثر⁵ والتوقيع في الكتاب إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه⁶.

ويعترف النقاد التوقيعة بأنها قصيدة قصيرة، تترك أثراً كالتوقيع في المتلقي، مكثفة، إيجائية، قفلتها مدهشة؛ لذا يلتقي تعريف التوقيعة تعريف الومضة في البريق، والإدهاش، والأثر⁷.

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

ويعني الكلام السابق أن قصيدة الومضة جنحت إلى القصر- بسبب تغير طبيعة الحياة، وصارت تعبر عن لحظة انفعالية تأملية محددة. ويعني حضورها على الساحة الأدبية تحول الشعر من الخطائية إلى الإيجاء، ومن الشعر الذي يقدم أمام جمهور عريض بهدف التوعية أو الدعوة إلى موقف ما إلى قصيدة لها أجاؤها الخاصة. فالأحداث السريعة والمتلاحقة لم تعد تسمح بنظم القصائد الطوال، وصار الشاعر يلتمح، ولا يصريح، وينفعل ويعبر بإيجاز، فتحوّلت الومضة إلى ومضة نفسية ارتبطت بالصورة أكثر من ارتباطها بالشكل والبناء.

وعُرفت الومضة أيضاً باسم الأبيجرام، وفن الأبيجرام فن يوناني وُجد في القرن الخامس قبل الميلاد، وهو قصيدة قصيرة تقوم على التركيز الشديد، والتكثيف، والإيجاء، وتنتهي بسبعة هجائية بارعة⁸.

وتتسم الأبيجراما بالتألق 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 الحاد، قد رُكّب في سهم رشيق خفيف لا يكاد ينزع عن القوس حتى يبلغ الرمية، ثم ينفذ منها في خفة ورشاقة، كما تتسم بتجاوز مبدعها حدود المؤلف من السنن والعادات والتقاليد التي تدفع أصحابها إلى الإغشاش في القول، أو الإغشاش في المعنى⁹ فالأبيجراما الأوربية قصيدة مختمة بفكرة ساخرة، أو بارعة، وهي حكمة تعبر عن فكرة ما بطريقة تتضمن مفارقة.

إن لقصيدة الومضة بلاغة مغايرة، تخرج عن رتبة النظم الإيقاعي المعهود، وتحقق درجتها الإيقاعية العالية بسلاتها الأسلوبية كالنضاد، والمفارقة، والحذف، والتقديم والتأخير، والانزياح. وهي أمور

فلا تنتهي محممة الشاعر بكتابة نصه، بل تمتد إلى المتلقي، فتخاطب فطنته، وذكائه، وتحدث فيه تأثيراً، وتحكي فكره في استنطاق ما لم يقل في الومضة.

لقد أضفى المتلقي 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 الإيجائية طريقة تضمن للمتلقي سرعة الوصول من جهة، وتضمن لنفسها حضورها الدائم في ذهنه لما تمتلكه من سمات سيأتي البحث على تفصيلها مؤكدة أن أحسن الكلام ما كان قليلاً يغني عن كثيره، ومعيدة إلى الأذهان ما عرف عن تراثنا العربي من طاقة البيت الواحد. فما معنى الومضة، وما صلتها بالتراث؟

2- الومضة لغة واصطلاحاً

تعيد المعاجم اللغوية الفعل ومض إلى الضوء، والوميض لغة أن يومض البرق إيماضة ضعيفة، ثم يخفى، ثم يومض¹.. وتشترك المعاني اللغوية في المعان، والإشراق، والتوهج، وتحيل هذه المعاني على الإدهاش، والغموض الشفيف.

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

فالومضة صورة شعرية لها إشعاع نافذ، تولّد إثارة في لاشعور المتلقي، وتترك انطباعاً لديه؛ لأنها قائمة على انطباع واحد ناجم عن حال معرفية تأملية عميقة قائمة على التركيز والإيجاء، وتشبه وميض البرق الخاطف الذي يفاجئ البصر، لكنه يكشف عن جزئيات ثلثت في لحظة التوهج الضوئي. وهذه الجزئيات وليدة أفق المبدع الفكري على مستويي الرؤية والرؤيا، فتحمل ومضته نسقين، وما يقدمه المبدع على مستوى النسق الظاهر يضم كلاماً على مستوى النسق المضمّر.

ولأنها قصيدة رؤيا نجد أنها قصيدة فكر مقدّمة بالصورة، فتجتمع المعنيين الذهني، والحسي في لحظة واحدة، ويتولد من اجتماع هذين المعنيين المتضادين 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، وأشد تأثيراً في المتلقي.

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

المعبر عن النوازع الإنسانية في إيجاز¹⁴، فتنبعوا المعاني المختلفة، والأعراض المتعددة في البيت الواحد، فكان لديهم أغزل بيت، وأهني بيت... وتولد المقطعة نتيجة لحظة ارتجالية معينة، وانفعالية محددة¹⁵

إن الومضة حال متأصلة في التراث العربي، فالشعر سلسلة واحدة لا يتر فيها، ومن سيات المقطعة الارتجال، والاشغال، وبرز معناها من بيتها الأول الذي يحمل الزخم الفكري، أما الومضة فليست وليدة حال ارتجالية مع أنها تنسم بالغنائية، والذاتية. كما أن المقطعة تدور حول معنى جكمي في الغالب، وليست الومضة كذلك. وتختزل الومضة في ختامها معنى مفاجئاً مبهراً، ولا تشتمل المقطعة على ذلك¹⁶

ونجد شبيهاً كبيراً بين الومضة والشطحات الصوفية القائمة على الجمل قليلة المفردات، المكتنزة فكرياً ودلاليًا¹⁷.

كما يمكن أن نجد صلة بين قصيدة الومضة وما عُرف في تراثنا العربي بالأجوبة المسكتة، والهفوات النادرة. فالأجوبة المسكتة هي الردود البليغة المسكتة التي يرمى سامعها بها، فلا يملك جواباً؛ لأن صياغتها تفارق توقعاته، فتسكته، وتجمع بين المتعة، والفكاهة، والحكمة، والبديهة¹⁸

أما الهفوات النادرة فدارت في قصور الخلفاء العباسيين حيث الحديث عن أحاديث الشعراء، والأقاصيص، والحكايات، وسير المعروفين، والمجهولين، والمغفلين، والحمقى. وتدور الهفوات حول نواذر طبقة المجتمع العليا من خلفاء، ووزراء، وأطباء، وطبقات أخرى من أصحاب المهن والعبيد، فهي تراث شعبي غني¹⁹ وليست قصيدة الومضة وليدة التراث العربي فقط، بل هي وليدة تمازج التراثين العربي والعالمي، فقد تحدث النقاد عن تأثرها بالهايكو، والتانكا اليابانيين.

وقد أطلق النقد المعاصر على الومضة تسمية الهايكو، والتانكا لشبهها بقرن شعري ياباني قديم مقتضب، تنضوي القصيدة فيه على فصل من فصول السنة، تستحضر الطبيعة والطيور والحشرات، وتقوم على الاقتصاد اللغوي، وتكتيف الدلالة. وقد سبق فنُّ الهايكو فنُّ التانكا، وهي قصيدة مكونة من خمسة مقاطع، انتشرت بين أفراد الحاشية والرهبان، ثم حُذف السطران الأخيران، فاقتضبت العبارة، وأصبحت تكتب على مساحات الرسم، وأعمال النحت، ثم على الحشب والعاج، أو على قبضة سيف، أو تاج مرصع باللازلي، ثم أصبحت فناً شعرياً يدور حول الطبيعة، وما تتضمنه من طقوس، وانطباعات الإنسان عنها.²⁰

وشاعت الهايكو في الثقافات المختلفة، فقد كتب عزرا باوند "Ezra Pound"، وآمي لويل "Amy Lowell" الهايكو بالانكليزية، وتكاد الهايكو لا تقول مما تريد سوى القول²¹

تشدها إلى دائرة الشعرية، فتمثل الومضة عالماً شعرياً مزدوجاً حسياً تعبيرياً غنائياً من جهة، ودرامياً من جهة أخرى، وتتشكل بتصاعد ذروي حتى تبلغ الختام مع المفارقة، فالنهاية بؤرة تجتمع حولها عناصر الومضة، وتمثل لحظة الشعرية فيها، وهو الأمر الذي يدعونا إلى السؤال عن الفروقات الجوهرية بينها وبين القصة القصيرة جداً، والقصيدة القصيرة.

3- الومضة بين التراثين العربي والعالمي

يعدُّ الشاعر عز الدين المناصرة أول من أطلق على القصيدة اسم توقيع اشتقاقاً من فنّ التوقيعات في الأدب العربي القديم، وهو فن يعتمد على الإيجاز والبديهة، مرتبط بأدب الرسائل في الأدب العربي القديم، نشأ في صدر الإسلام، فتمت رسائل سياسية كانت تُرفع إلى الخليفة تتضمن تظلمات، أو شكوى فكان يوقع بمثل، أو حكمة، أو آية كريمة، أو حديث شريف، أو بيت شعري، أو جملة من إنشائه. وهي جملة مكثفة مركزة، تتضمن الحل، أو التوجيه للحل، وتحمل طاقة إيجائية، وتتمثل فيها حوارية الخطابات¹⁰.

وتصلح الإشارة السريعة للخلفاء، يدل لفظها القليل على المعنى الكثير، وينضوي خلف صياغتها الموجزة جمال أدبي، وصنعة مرهفة، فتمت حاجة تواصلية بين المرسل الشاكي، والموقع الخليفة، يظهر في التوقيع التلميح بدلاً من التصريح. وقد مالت العرب إلى التوقيعات؛ لإيجازها الشديد، وتأديتها المعاني بأقل الألفاظ¹¹، ويختلف فن التوقيعات عن الومضة من جهة أن التوقيع يندرج في سياق يتمثل في التواصل بين المرسل والمرسل إليه وموضع الرسالة، أما الومضة فلا ترتبط بمكونات سياقية إلى أن يفك المتلقي رموزها.

التوقيعات السياسية -إذن رسالة من جهة المضمون، وجواب مكثف من جهة الجانب الفني.

ويمكن أن نعيد الومضة إلى المقطعات في أدبنا العربي القديم، فالمقطعات أسبق في الظهور من التوقيعات، وثمة ما يعرف بظاهرة البيت الواحد في التراث العربي، يُدرج في حال تفرده في باب المأثورات التي أطلقوا عليها جوامع الكلم.

ويمكن أن نجد صلة بين المقطعات والمرثعات والمخمسات والمسدسات والموشحات بقصيدة الومضة، ولا سيما المقطعات التي اتسمت بسمة الإيجاز، والإشارة. فتقوم المقطعة على وحدة الموضوع، كما الومضة، وتنهض على التكتيف والاختزال، فيضع الشاعر في المقطعة جمده الفكري والفني، فتركز المقطعة على الفكرة المحددة، والمعنى الواضح¹²

أما ما تعلق بالبيت الواحد فقد أسمى العرب يتناً، وقد تحدث النقاد عن ظاهرة البيت الواحد حين تحدثوا عن ظاهرة القصائد القصار¹³ والمقطعة لديهم كالبيت الواحد في تقديم المغزى الحقيقي

ويعدّ المناصرة أول من أطلق اسماً عربياً على هذا النص الشعري²⁸

ويختلف المناصرة عن غيره في أنه قصد قصداً حين استخدم مصطلح التوقيعة، فقد كان أول من استخدمه، وقد ورد مصطلح البرقية-التلخيص لدى نزار قباني، وهو مصطلح يوحي بالبريق والإيماء.

وانطلق المناصرة في توقيعاته من الأنا العربية، فقد دارت حول مشكلات المجتمع العربي، لا سيما هزيمة حزيران عام 1967، وما رافقها من الحزن والانكفاء لدى الشعراء، ثم توالى الأحداث على الساحة العربية من أحداث لبنان عام 1975 إلى تداعيات القضية الفلسطينية، ف شعر الشاعر المعاصر أنه يقف على طلل متحول عن الطلل القديم، يعزّي المجتمع العربي وهشاشة قيمه أمام الطرف الآخر، فأراد التغيير على المستوى الفني متطلعاً إلى حضارة الغرب.

4- 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؛ لاشتراكه على خصائص جنس آخر، فقد سُمّي مُجدّ مطر ومضاته لافتات هارياً من تجنيس نصه، فغدا شعراً بنكهة نثرية، ولشوقي بغدادي ديوان "قصص شعرية قصيرة جداً" امتزج فيها جنس الشعر والنثر. وتتوسل قصيدة الومضة القص الشعري، فهي تحصر على الإيقاع، واللغة الشعرية، والمجازات من جهة، والنسق الحكائي، والتوتر الدرامي، والحدث القصصي من جهة أخرى.

4-1 الومضة والخبر الإعلامي

تتضمن الومضة خبراً إعلامياً، لكنه يفارق دائرة الخبر الإعلامي، فيقدّم نفسه بصورة مختلفة بعلاقة حوارية بين الكلمة والصورة، فتفارق الكلمة وظيفتها الإعلامية؛ لتأخذ طابعاً إيجائياً.

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. ف مهمة الخطاب الإعلامي نقل المعلومة من المرسل إلى المرسل إليه موضوعياً؛ بمعنى أن وظيفته ثقلية إخبارية²⁹

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

وتعتمد الهايكو على النهايات المفتوحة، وتعني طفل الرماد، أو الكلمة المضحكة، وتكتب على وفق مقاطع صوتية محددة العدد، وهي خمسة مقاطع في السطر الأول، وسبعة في الثاني، وخمسة في الثالث، وثمة تماثل بين المدة الزمنية التي يستغرقها النَّقْس حين تُطلق آهة التعجب والمدة التي تستغرقها قراءة السبعة عشر- مقطعاً صوتياً، فيقرأ الهايكو الواحد بنقْس واحد²²

وقد تأثر المناصرة بالهايكو، يقول في قصيدة بعنوان: هايكو-تأنكا: باب ديرنا السّميك/ الهاربون خلف صخر ك السّميك/

افتح لنا نافذة في الروح

تأنكا: أجاب شيخ يحمل الفانوس في يديه/ يوزع للشمعات/ على أطراف روحنا البوار/ وحين سلّمنا عليه/ بكى.. واصفر لونه.. ومات²³

ولم يلتزم مقلّدو هذا النمط من الكتابة حرفياً بشروطها²⁴ ويتعين على ذلك أن الومضة ليست تأثراً بالهايكو والتانكا، بل هي مزيج من التراثين العربي والعالمي، وليست قصيدتا الهايكو والتانكا المصدر الأجنبي الوحيد، فثمة أثر يتمثل في المقطوعات الشعرية الإنكليزية القصيرة جداً، كمقطوعات إليوت "T. S. Eliot" الشعرية، ونثره، كما تأثروا بحركة *Minimalism* التي نادت بكتابة مختصرة لحياة مختصرة، ورأت في القصة القصيرة، والأقصوصة مثلاً لتطبيق هذه الفكرة. وقد كتب غوته "Goethe" وبريخت "Brecht" وفولتير "Voltaire" قصيدة ومضة، ومما كتبه فولتير تهكمه على جان فريرون "J. Freerun" حين قال:

"منذ يومين لدغ ثعبان في قلب الوادي جان فريرون. ترى ما الذي تظنون قد حدث؟ لقد مات الثعبان!"²⁵

وتبدو لافتة أحمد مطر متأثرة بهذه الومضة حين قال:

كلب والينا المعظم/ عَصْنِي اليوم، ومات!/ فدعاني حارس الأمن لأعدم/ بعدما أثبت تقرير الوفاة/ أن كلب السيد الوالي/ تسم!²⁶ وكان طه حسين أول من تكلم على فن الأييجرام اليوناني في كتابه "جنة الشوك"²⁷ عام 1945، وقد وسم نصوصه بالأييجرامات لكنها بعيدة عن الركائز التي ينهض عليها فن الأييجرام، وأهمها المفارقة وليس في معظمها بناء أيجرامي، بل لا تعدو أن تكون خواطر تأملية تخلو من كثير من عناصر الأييجرام، وحاول عز الدين إسماعيل النسج على هذا المنوال في ديوانه "دمعة للأسى.. دمعة للفرح" ثم أطلق عز الدين المناصرة اسم توقيعات على هذا الفن كديوان عنب الخليل عام 1968، ثم انتشرت قصيدة التوقيعة في الشعر الحديث والمعاصر مثل بعض قصائد نزار قباني "قصيدة هوامش على دفتر النكسة عام 1967"

يقول أحمد مطر:

بيني وبين قاتلي حكاية طريفة / فقبل أن يطعنني / حلفني بالكعبة الشريفة / أن أطعن السيف أنا بجثتي / فهو عجوز طاعن / وكفه ضعيفة! / حلفني أن أحبس الدماء / عن ثيابه النظيفة / فهو عجوز مؤمن / سوف يصلي بعدما يفرغ من / تأدية الوظيفة!³⁰

تغادر هذه الومضة دائرة الخبر الإعلامي؛ لأنها اتخذت منه جسراً لبناء فضائها الدلالي الإيجابي، فلها وظيفة تفاعلية تواصلية بهدف التنبيه، والتيقظ، 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 الإيجابي المضاد.

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

يقول نادر هدى قواسمة:

بحقائبهم يسكن الوطن / وقلوبنا تمتد، يمتد / يحتوي الأرض كلها / وإن يتأوه يؤبؤ العين نوطه / نقول خذ دمانا يا وطن / بحقائبهم يسكن الوطن / وبالبورصات والمصارف يسكنون / منشغلون لأجلنا / نحن الذين لم نؤت من العلم إلا قليلاً³¹

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

ولا تتقدم الومضة السابقة مركزية الخبر من المطلع، فثمة تصادم بين الأنا والآخر، الذات والموضوع. إن واقعه محكوم بالمصلحة والفوضى، بالوفاء والخيانة، ويقدم الخبر في ومضته فكرة الخيانة التي فُطر عليها المغترب العربي. إنه غريب ضائع، ففي حقيقته يسكن الوطن، لكنه انفصل عنه، وفضل 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 مؤثراً في موسيقى الشعر، ومقدماً بالافتقار اللغوي المحمل بالدلالات، ولا تتضمن الومضة أكثر من موضوع محدد.

يقول عز الدين المناصرة:

عند هذا المساء الرمادي، لا تدفني / أراهن أن الشوارع عرجاء، أن ابتسامتهم كالصليب / لقد كبلوك، كما كبلوني / العواصم نائمة أرهقتها الحروب / عند باب الساء الرمادي لا تدفني هنا / تحت رحمة هذا الصليب³²

يقدم المناصرة في ومضته ما هو يومي حافل بالشحنات العاطفية، ويعزّي الواقع المأسوي الفلسطيني، إنه يعيش تغريبة الشاعر الكنعاني، وآلام المنفى في بقع العالم المختلفة. وتجر ومضته عن الوجد الفلسطيني، لكنها غريبة ومدهشة، فقد تلاعب بمضمون الخبر باحترافية، وقدم انتقاده للذات، والآخر بالترميز، والإيجاز.

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

4-2 الومضة والمشهد المسرحي

يتوزع مصطلح المشهد بين الدرامي والمسرحي، إنه وحدة تقسيم مسرحية. فقد استمدت الومضة من الرواية الحديثة أسلوب الخطف خلفاً، والمونولوج الداخلي، وغيره، كما استعارت من المسرح تعدد الأصوات، والحوار، والصراع، والقالب المسرحي في بعض الأحيان³³.

وتشرع الومضة باب الحوار بين الأنواع، وأبرز ما يجعلها نصاً مضاداً أنها تعتمد على المشهد متكئة على مساحة لسانية صغيرة، فيتكتف 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... يصقّ الذباب³⁴

تبدو الومضة السابقة مشهداً درامياً يعدّ جزءاً من دراما أكبر. وبعد المشهد في المسرح وحدة زمنية صغرى له هدف، وزمان، ومكان، ومحتوى³⁵

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

وقد مالت الومضة المشهد إلى الاقتصاد الأسلوبي الكمي، والبعد السردى، فالحدث مكثف موح، وثمة نص شعري ينضوي على نص مضاد سردي من جهة، ودرامي من جهة أخرى. إنها ومضة درامية سردية شعرية، ويمكن بناء على ذلك أن نعدّ قصيدة

الآخر، المحتل 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 لبث الحماس في نفوس الفلسطينيين، والتأثير في المتلقين بعامه.

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:

دي على الجدران / يا مدينة القدس / ولحي علكة / يلوكها الطغاة / لا أقول آه... لن أقول آه...! / الشمس في قلبي / وإني واثق / بأمتي حين يطوف الموت في ساحاتها / تعرف كيف تخلق الحياة³⁶ إن المحتل يتلذذ بطعم دمه المراق على الجدران، فقد أهينت القدس، لكنه يقف في الطرف المضاد قوياً واثقاً بشعبه، فالموت المؤقت بداية حياة جديدة في وطن محرر.

يقرّ الشاعر الآخر بدلالة الذات التي تحاول الضغط على الآخر بطرق مختلفة، فتغدو الومضة قراءة للآخر بدلالة الذات. إنه الاحتلال الذي يشكل طرفاً ضاغطاً على حرية الذات. وتأخذ صورة الذات والآخر طابعاً سردياً متسلاً بالصراع. وتبدأ الومضة من نقطة الصراع "دي 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 / والنحاس / هل نحن خير أمة أخرجت للناس؟!³⁷

يحمل الشاعر رؤية مفارقة لرؤية مجتمعه، ويقدم صورة مضادة للصورة الراضية، 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 خطّي الشاعر والمجتمع، أحدهما ثابت، والآخر متحرك، ويدو الشاعر كلي المعرفة، يخاطب طرفاً يتبنى منظوراً محدداً.

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

صباح هذا اليوم / أيقظني منبه الساعة / وقال لي يا بن العرب / قد حان وقت النوم!⁴⁰

الومضة أحد الأشكال الدرامية الممثلة لتحول الشعر العربي المعاصر.

يقول نزار قباني

يوجعني ان أسمع الأنباء في الصباح / يوجعني / أن أسمع النباح³⁶ تقوم هذه الومضة على الفكرة، وهي ذات بنية مستقلة، انتمت جزئياتها الحسية إلى دائرة النص المسرحي القائم على التضاد بين الواقع والحلم، الأنا والآخر، فثمة مشهد يتكرر كل صباح، يتمثل في مشهد يومي يوجع الشاعر، وهو يستمع إلى نشرة الاخبار، فيحدد الزمان، ويقدم 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، يتمثل 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، وتضاد نجد أن الومضة حركة، وتقابل بين موقفين، وهذه سمات البعد الدرامي.

3-4- الومضة والدراما

تقدّم الومضة إلى المتلقين عامة، ويعني مصطلح قصيدة الومضة أنها مركبة تركيباً إضافياً، يحيل طرفه الأول على جنس أدبي يخضع إلى قواعد تلفظية ذات بنية مخصوصة، ويحيل الطرف الثاني على الأثر الذي يتركه النص الأدبي. وانتماء الومضة إلى جنس الشعر المندرج في خطاب التخيل والموسيقى يكشف أن هذا الخطاب مراوغ، يتولد منه خطاب مضاد. فالومضة شعر، لكنها تفارق الشعر، وترسم حدود اختلافها عنه في مواضع متعددة؛ ذلك أنها تتشاكل مع النص السردية.

يقول توفيق زياد:

عندما مرّوا صباحاً فوقها / همست شجرة توت / العبا بالنار ما شتم / فلا... حق /... يموت³⁷ إنها ومضة تتخذ الرمز وسيلة، فشجرة التوت رمز الوطن، والتشبث بالأرض، وهو باق، صامد؛ لأنه صاحب حق محمّ هددوه بالنار.

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

والخطاب الدرامي خطاب حوار يفترض حدثاً، ومستمعاً، ومتكلماً. ويؤسس الفعل الدرامي الخطاب الحوار، فيخاطب

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

يقول توفيق أحمد:

في كل مرة أكتشف أنّ عنق الزجاجة / هو الممرّ الوحيد
الذي أستطيع الخروج منه / دون أن أغير بحّة صوتي
وربطةً عنقي⁴⁴

إن الانسجام بين محوري الاختيار والتأليف يكشف شعريّة خطاب الومضة الذي يكسر- من حدة سيطرة الطابع السردية. وهو خطاب يضج بالثنائيات الضدية، والجمل المحولة من الصور الذهنية إلى الصور الخطية المنفية والمؤكدّة، وهو الأمر الذي يقوي 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 يتمرد دون وجود الآخرين. وهذا القلق يجعل الشاعر يمد يده إلى الآخرين محترقاً بالجر، وقبضاً عليه.

أحبكم جميعاً/ أنتم تعرفون ذلك جيداً/ وتذكرون أنني
أعاقكم واحداً واحداً صباح كل عيد/ كلما فقدت ضلعاً
جديداً من أضلاعي⁴⁵

إنها ومضة سردية ذات بعد درامي دارت حول وطنية الشاعر، ونزعت الإنسانية. فالصورة تكشف عمقه بطريقة لا شعورية؛ إذ تجعل اللغة الطبيعة فكراً، وتجعل المرئي روحاً خفية، وتجعل للروح الخفية طبيعة 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 مثلت هذه الومضة حالاً شعورية في قالب دقيق يعتمد سيلان شريط قزحي من الصور التي تضفي إشعاعاً على فضاء النص النابض بهوم الفرد والجماعة، والحافل بأزمات الإنسان المسكون بمشكلات عصره المختلفة تاركا انطباعات في الشعور لا يمحي، وقائماً على الجمع بين المتقابلات والمتضادات بواسطة تيار من الأحاسيس المركزة.

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

يقول سميح القاسم:

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

ويغذي 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 السردية. 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 ليفك شيفراتها، فتقدّم في كلمات قليلة حدثاً درامياً⁴¹ ويعني الحدث الدرامي وجود تفكير درامي أساسه الفكرة مقابل الفكرة، والعاطفة مقابل العاطفة، والتقاء المتضادات الذي يولّد حركة إيجابية⁴²

وتعدّ هذه الومضات غنائية فكرية، امتلكت بعداً درامياً، 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.

4-4- الومضة والسرد

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

ويبنى الشعر على العاطفة، ويبني النثر على التعاقب والسببية؛ إذ تترابط الأحداث على وفق منطق خاص، ولغة الشعر عاطفية يبتعد الدال فيها عن المدلول، وبنيتها بنية رجوع، أما بنية السرد فبنية استرسال؛ إذ يُحكّم 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 عشّطار:

ظل الزيزفون / يتلاشى في العيون / ومياه النهر تمضي- / في
سكون⁴³

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

5-خاتمة

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

وسميائية الومضة حاضرة بقوة، فهي إيقاع لأوجه مختلفة توصل كلها إلى قيمة واحدة هي معادل سيميائي للقصيدة، المرأة، الأرض عبر الشاعر بها عن رغبة في الحياة بطريقة أفضل. فالومضة حاضرة بقوة، تمثل بؤرة الشعرية، ومبعث الألم الذي يعاينه؛ لأنها حافلة بالشحنات المنفعلة، والمتئمة بما هو جوهري وعام. ومن ثم تضفي على جاليات التشكيل الفني دقاته الشعرية الكثيفة، فيحول الشاعر شعره إلى خطاب اتصالي، ويشير انفعالات المتلقي، ويجعله يشارك الشاعر في فضائه الشعري حين يتفنن في حسن الاختيار، وجودة التأليف؛ ليفجر لغة شعرية عذبة، وومضة شعرية مذهشة.

وتعد أحداث العصر- السريعة، والمتلاحقة، والساخنة سبباً في لجوء الشعراء إلى الوميض المدهش الذي يحقق أكبر كلام في أقل تشكيل لغوي يتسم بالتكثيف الشديد، والسرعة الخاطفة. وقد دارت الومضة في أغلب النماذج حول الهم السياسي، والاجتماعي، ومثلت متعاليات 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، فقصيد البيت الواحد تؤكد إيمان العرب أن الشعر لمح، وومضة، وتعبير مركز يستنفذ اللحظة الشعرية، والشعر العربي حلقات متسلسلة مستمرة متطورة، وتمثل الومضة إحدى مراحل تطور الشعر العربي. إنها أسلوب كتابة له أكثر من شكل شعري، وعالم ضيق في عباراته، متسع في رؤاه.

الإحالات

أخاطب أرصفة المدن الميتة/ وأسألها كيف لا تغضبين؟ / وأوقف قافلة المهج الزاحفين/ لأسألها كيف لا تخجلين؟ / لإعدام سيدة حامل/ لقتل جنين؟⁴⁶

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

وتحمل هذه الومضة وجهة نظر الشاعر، تقابلها وجهة نظر مضادة⁴⁷ وتجنح وجهة النظر بالنص إلى السردية؛ لأنها تحتاج إلى فضاء نصي- لعرضها. إن لديه وجهة نظر مستقلة، وهو يفاجئ المتلقي بنهايتها المروعة، فقتل الجنين قتل الحراك في وجه المحتل.

وقد أسهمت وجهة نظره في تبئير الشخصيات، فالمدن ميتة، 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 يحركون ساكناً، وعلى المحتل القاتل.

وقد تضمنت وجهة نظره إنباء بلاحق الأحداث مع أنه لم يصرح بها. ويتجاوز السرد والوصف في الومضة؛ لتشمل ما يمكن تسميته باللوحة الوصفية.

4-5-الومضة واللوحة الوصفية

ليس السرد إلا وصفاً لوقائع وأحداث، ويشتمل السرد على الوصف، وهو عنصر أصيل في الومضة⁴⁸ يقول سميح القاسم في ومضة الغائب

لعنقود ليلي كؤوس مهيأة/ أين قيس؟!⁴⁹

مصطلح اللوحة ذو صلة بالوصف، فهي تقع في منطقة وسطى بين السرد والوصف، وهي شكل من أشكال الوصف المبدأ⁵⁰ والومضة بالدرجة الأولى بناء مستقل، وتعد هذه اللوحة وصفاً مسرّداً، قُدمت بإيجاز شديد، فقيس العربي الذي كان حاضراً في الماضي غائب الآن، وقد تهيأت له أسباب الاستيقاظ كلها، وعليه أن يستسقط ليحرر ليلي/ الوطن، وليستمتع بنخب ليلي التي هيأت 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 فن خطي يمثل تنبعاً آتياً للوصف، وتقدم اللوحة التجربة تقديماً مباشراً، وفي الحالين يوقظ المبدع لدى المتلقي إيحاءات ومعاني جديدة. وقد قُدمت هذه الومضة-اللوحة بوصف بسيط، وكأن عين الشاعر كاميرا تتجه نحو ليلي/ الوطن، وترصد حركتها استنطاقاً لعالمها الداخلي.

ويجب أن تشتمل المقطعة على الجانب الفني، أما المقطعة إن لم تكتمل فنياً فهي مقطوعة، أو قطعة، من القطع، البتر. لسان العرب، مادة قطع.

ويرى الجاحظ أن المقطعات موجودة في الشعر والنثر: "وقد ذكرنا من مقطعات الكلام، وقصار الحديث بقدر ما أسقطنا به مؤونة الخطب الطوال" انظر: البيان والتبيين: 268/3

وأول ظهور الشعر كان رجلاً على هيئة قطع. يقول ابن رشيق: "إنما كان الشاعر يقول من الرجز البيتين والثلاثة ونحو ذلك إذا حارب، أو شاتم، أو فاجر" ابن رشيق: 1981، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط5، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 90/1 ويروى أن محمد بن عبد الملك الزيات هجا ابن أبي داود بتسعين بيتاً، فقال ابن أبي داود يخاطبه:

أحسن من تسعين بيتاً مدى جمعك معناه في بيت
ما أحوج الملك إلى قطرة تغسل عنه وضر الزيت
انظر: العمدة: 181/1

ويمكن أن تأخذ المقطعة حيزاً نصياً يمتد من سبعة أبيات إلى عشرة، ومن شعراء الومضات في تراثنا العربي السُّمَيْسِر الأندلسي الذي وُصف بأنه داهية دهره، يحسن في المقطوعات الهجائية، ويحقق في المدح والقصائد الطوال. ودارت مقطوعاته الشعرية على النقد الاجتماعي والسياسي في ظل حكام الأندلس الفاسدين، من ذلك سغريته من صاحب غرناطة البربري عبد الله بن بلقين:

رأيت آدم في نومي فقلت له أبا البرية إن الناس قد حكموا
إن البرابر نسل منك قال إذن حواء طالقة إن كان ما زعموا
للتوسع في هذه الفكرة انظر: حسين خريوش: 1982، أدب الفكاكة الأندلسي دراسة نقدية تطبيقية، منشورات جامعة البرموك، إريد.

13- قيل لابن الزبيري: إنك تقصر أشعارك، فقال: لأن القصار أوج في المسامع، وأجول في المحافل، وقال: يكفيك من الشعر غرة لأتعة، وسبته فاضحة، فالشاعر يحتاج إلى القطع حاجته إلى الطوال. العمدة: 157/1

14- المقصود بقصيدة البيت الواحد البيت الفني الذي يتضمن جوهرًا شعرياً سواء تمثل في صورة فنية رائعة، أو بيت شعري يحمل ذات الشاعر ومعاناته. انظر: خليفة محمد التليسي: 1991، قصيدة البيت الواحد، ط1، دار الشروق، القاهرة.

15- يمكن أن نجد بيت الحظيئة في هجاء الزريقان بن بدر، والذي حُبس بسببه ومضة شعرية، فقد سجنه لتطاوله في الهجاء، فقال:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك الطاعم الكاسي
انظر: أبو الفرج الأصفهاني: 1994، الأغاني، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت 431/2. فقد اختصر كلاماً كثيراً، ومعاني متعددة في بيت اشتمل على صورة واحدة، ويمكن عده ومضة شعرية.

16- شاعت المقطعات في القرن الثاني الهجري بسبب تعقد أسباب الحضارة وطرائق الحياة، فلم يعد المقام مناسباً لما درج عليه الأقدمون، وأصبح بعض الشعراء يحدون قصائدهم بفكرة تستنزف الأبيات كلها، كما أن طبيعة الشعر الذي يغنى فرضت وجود المقطعات.

17- يقول النقري على سبيل المثال: "قال لي: اهرب، فقلت: إلى أين؟ فقال: فع في الظلمة! فوقعت في الظلمة، فأبصرت نفسي!" انظر الموقع الإلكتروني لكتاب المواقف والمحاطبات للنفري: www.af-mostafa.com

1- ومض البرق: لمع خفيفاً، وأومضت المرأة: سارقت النظر، وأومض فلان أشار إشارة خفية. انظر: ابن منظور: 1994، لسان العرب، ط3، دار صادر، بيروت، مادة ومض

2- عز الدين المناصرة: 2006، الأعمال الشعرية، ط6، دار مجدلاوي، عمان. 3- أحمد مطر: 1984، لافتات، طبعة خاصة.

4- أحمد الصغير المراغي: 2010، بناء قصيدة الأبيجراما في الشعر العربي الحديث، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

5- يقال أثر المطر في الأرض، أو أثر الرجل في ظهر البعير من الدبر. والوقوع سبب وقوع الأمر، وإنفاذه. ابن منظور، لسان العرب، مادة وقع 6- توقيع الكاتب في الكتاب أن يُجول بين تضاعيف سطوره مقاصد الحاجة، ويجذب الفضول. وهو مأخوذ من توقيع الدبر على ظهر البعير. فكأن الموقع في الكتاب يؤثر في الأمر الذي كتب الكتاب فيه ما يؤكد ويوجه "محمد بن أحمد الأزهرى: 1964، تهذيب اللغة، ط1، تحقيق عبد السلام هارون، مراجعة محمد علي النجار، المؤسسة العامة المصرية للتأليف والنشر، تهذيب اللغة، مادة وقع

7- يعرف عز الدين الناصرة قصيدة التوقيعة قائلاً: "قصيدة قصيرة مكثفة تتضمن حالة شعرية إدهاشية، ولها ختام مدهش، أو قاطع حاسم، وقد تكون القصيدة طويلة إلى حد معين، وتكون قصيدة توقيعة إذا التزمت الكثافة والقلة المتقنة المدهشة. انظر: عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 168-169

8- كلمة أبيجرام *Epigram* مأخوذة من الكلمة اليونانية *Epigrama* وهي كلمة مستوحاة من اليونانية القديمة مركبة من كلمتين: *Epo, Graphhein* وتعني الكتابة على الشيء، أو النقش على الحجر في المقابر إحياء للذكرى المتوفى، أو تحت تمثال لأحد الأشخاص إلى أن تحولت إلى نوع شعري قائم في ذاته. وقد عُرفت في الآداب اليونانية القديمة. أما في الآداب الأوربية فقد تحولت في القرن السابع عشر- من قبل جون دين "*J. Dean*"، وأوسكار وايلد "*Oscar Wilde*" إلى فن شعري قائم في ذاته، له معايير وركائزه.

وتعني الأبيجرام بالانكليزية الحديثة الحكمة، أما اصطلاحاً فهي شكل أدبي: شعر/ نثر يتميز 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: 1965، جنة الشوك، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ص 12

9- المرجع السابق، ص 14-15
10- انظر بحثنا: شعرية خطاب التوقعات في صدر الإسلام، عدد "أ" يونيو-مجلة الدراسات الأدبية واللغوية، ماليزيا، 2014

11- ينقل الجاحظ قول جعفر بن يحيى الذي يخاطب كتابه ناصحاً إياهم بقوله: "إن استطعتم أن يكون كلامكم مثل التوقيع فافعلوا" -الجاحظ: دت، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، طبعة الخانجي، مصر، 115/1
12- يفرق النقاد بين المقطعة والمقطوعة، فإذا اكتملت المقطوعة فنياً فهي مقطوعة من القطع بمعنى القصر، فالفعل قطع يحيل على القصار من الثياب، ومن الشعر قصاره وأرجزه: انظر: لسان العرب، مادة قطع

وفي مثال آخر يقول الحلاج:

عجبت منك ومني يا منية المتغني
أدينك مني حتى ظننت أنك أني

الحلاج: أبو المغيث الحسين بن منصور بن محمد البضاوي: 1997، ديوانه، صنعه وأصله: أبو طرف كامل ابن مصطفى الشبيبي، ط1، منشورات الجمل، ألمانيا، كولونيا

18- من أمثلة الأجوبة المسكتة دخلت إحدى العجائز على السلطان سليمان القانوني تشكو إليه جنوده الذين سرقوا مواشيها بينما كانت نائمة، فقال لها السلطان: كان عليك أن تسهري على مواشيك، لا أن تنامي، فأجابته: ظننتك ساهراً يا سيدي، فغمت مطمئنة! انظر: محمد إبراهيم سليم: 1996، الأجوبة المسكتة في أدبنا العربي، دار الطلائع، مصر

19- من أمثلة الهفوات النادرة: ذكاء امرأة: نظر رجل إلى امرأته وهي صاعدة في السلم، فقال لها: أنت طالق إن صعدت، وطالق إن نزلت، وطالق إن وقفت، فرمت بنفسها إلى الأرض، فقال لها: فذاك أي وأمي إن مات الإمام مالك احتاج إليك أهل المدينة في أحكامهم.

انظر: محمد بن هلال، أبو الحسن الصائغ: دبت، الهفوات النادرة، هذبه وعلق عليه: عبد الله بن عابد الحري، دار الشريف، الرياض

20- تعدد التناك من أبرز الأنماط الشعرية في الشعر الباطني، تتميز باستقلال تام، حافظت على شكلها الشعري، واشتهرت بوصفها قصيدة يشترك في تأليفها شاعران. ومن أشهر قصائد التناك قصيدة نظمت راهبة جزءها الأول، وأتم الشاعر يلكاموتشي الجزء الآخر منها:

امرؤ زرع حقول الأرز/ باستخدام مياه/ نبع ساهو "الراهبة"
الأرز في مطلع نضجه/ هل أكلته بمفردك؟ "يلكاموتشي"

انظر: الهايكو 100 أغنية وحيدة-أوجوا هياكونين أيززشو، ص10-11

أما الهايكو فهو درة الشعر الياباني، وهي قصيدة تتألف من سبعة عشر مقطوعاً موزعة على ثلاثة سطور تنقل حالة الصفاء المحيطة بالموضوع الطبيعي، والابتهاج بمعرفة حقيقة الأشياء وبصايرها. المرجع السابق، ص12

21- لا يجوز في الهايكو استعمال البيان؛ لأن من المقومات الرئيسة لها نظرية البنية، ومع ذلك يعتمد هذا الفن على البديع والجناس، ومن أمثلته: النص 100 من المرجع السابق لـ: جانتوكوان:

في هذه البارد العتيقة/ مرصوفة بمئة حجر/ تنمو السراخس في الإفريز؛/ لكن كثيرة مثلهم تكون،/ ذكرياتي القديمة أكبر

وتبحث الهايكو في جوهر الطبيعة والكون، وتتجلى فيها روح الفلسفة، بعد ذلك أخذت تتحول إلى الأبعاد الرمزية والسريالية والتجريدية، وترفض الاستعارة والتشبيه، وتتحرى الموضوعية، وتتبعد عن تصوير المشاعر الذاتية:

على كني

تنسج العنكبوت خيوطها/ ذات غروب في الخريف

موقع "الباحثون السوريون": syr.res.com

22- يقوم شاعر الهايكو بالتأمل، وتتجسّد روحه مواطن الجمال في الطبيعة. يقول الشاعر ديوجين:

لن أتوقف عند ساقية الوادي/ خوفاً على ظلي/ أن يتدفق في العالم. المرجع السابق، القصيدة العاشرة.

23- عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، 20/1

24- يرى المناصرة أن معظم من نظم الهايكو والتناك اهتم بغنائية الموضوع أكثر من احتفاله بمعيارية الشكل بسبب أن إيقاعية شعرنا ذاتية، لا إنشادية قائمة على المقطعية. انظر: عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر- نص عابر للأنواع، ص89

25- موقع ديوان العرب الإلكتروني: www.diwanaalarab.com

26- لافتات أحمد مطر: 73/2

27- يقول طه حسين: إن هذا الفن يعرفه العرب واقعاً، لا مصطلحاً، وإن صداه موجود في أشعار الشعراء العباسيين أمثال بشار بن برد، وحجّاد عجر، ومطيع بن إياس، وغيرهم. وإن من مميزات هذا الفن سهولة الحفظ، ومن ثم الانتقال السريع بين الناس. انظر: طه حسين، جنة الشوك، ص7 وما بعدها.

28- جمع عامر العقاد بعض كتب عمه عباس محمود العقاد في كتاب أسماه آخر ما كتب العقاد، وهي كتابات كنيّة وقصيرة وإيحائية، وأطلق على كل واحدة منها اسم أبدة، ورأى أن هذا النمط من التأليف لا ينضوي تحت اسم معين، وهو عند الأوربيين يدعى الأبيجرام، وليس له ما يقابله في العربية؛ لأنه يتوزع بين أغراض وأشكال متنوعة ساهها الأبدة. انظر: عامر العقاد: 1965، آخر كلمات العقاد، دار المعارف، مصر، ص5 وما بعدها

29- فيما يتعلق بالخبر الإعلامي انظر: أحمد بن مرسل: 1988، الاتصال وأشكاله المختلفة، حوليات جامعة الجزائر، ج1، رقم 11، إبريل، ص82

30- لافتاته: 35/1

31- نادر هدى قواسمة: 2001، ديوان كذلك، قصيدة أوجاع مؤبدة، دار الكندي، أمانة عمان، تالة - ليبيا، ص157

32- قصيدة الطالع من وادي التفاح الأشقر، ديوان جفرا، الأعمال الشعرية، ص403-404

33- يعني المشهد كل ما يُعرض ليسترعي النظر وخاصة إذا كان مثيراً غير عادي... وتعدّ الفقرات التي تصف مشهداً في رواية أو شعر قصصي قطعة ترصيع قائمة في ذاتها، فهي فقرات بعيدة إلى هذه الدرجة، أو تلك عن الحكمة، وتدخل إلى النص؛ لتقدّم لونها، أو خلفية، أو إبهاماً. انظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدّين، صفاقس، ص30

34- لافتاته: 11/1

35- محمود محمد كحيلية: 2008، معجم مصطلحات المسرح والدراما، دار هلا للتوزيع والنشر، مصر، ص241

36- الأعمال الشعرية الكاملة، 81/3

37- توفيق زياد: دبت، المجموعة الكاملة، ديوان ادفنوا أمواتكم وانفضوا، دار العودة، بيروت، ص299

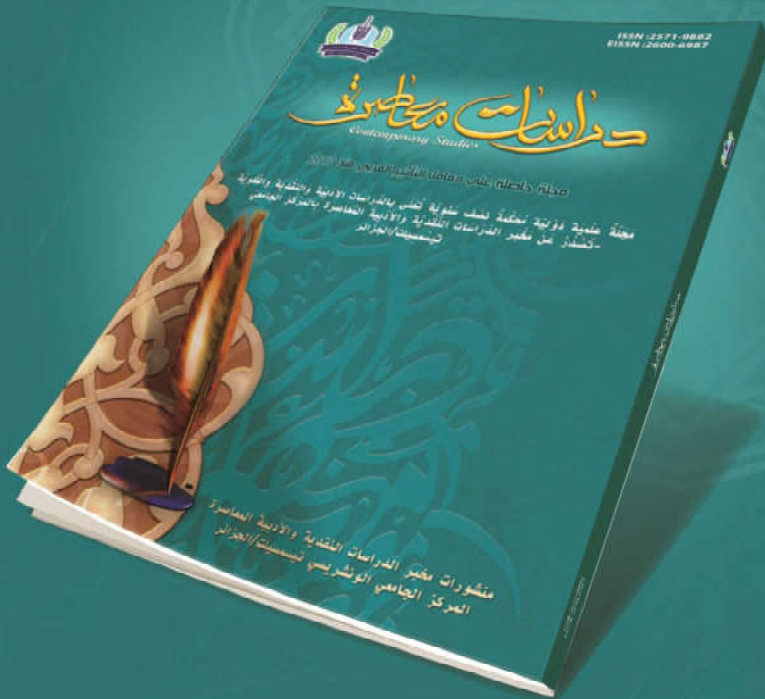
38- سالم جبران: دبت، كلمات من القلب، دار القبس العربي، عكا، ص88

39- زرار قباني: 1998، الأعمال السياسية الكاملة، ط2، منشورات نزار قباني، بيروت 86/3

40- لافتاته: 9/1

41- 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: 1988، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص45. انظر أيضاً: إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية

- والمسرحية، ص 99 "الحدث الدرامي أية واقعة تحدثها الشخصيات في حيزي الزمان والمكان، وتسهم في تشكيل الحركة الدرامية والفعل المسرحي.
- 42- توسعنا في الحديث عن هذه الفكرة في كتابنا النص العابر، ص 166 وما بعدها: سمر الديوب: 2014، النص العابر-دراسات في الأدب العربي القديم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق
- 43- شاكر مطلق، تجليات عشتار، ص 32
- 44- توفيق أحمد: 2010، الأعمال الشعرية، ط 1، دار الينابيع، دمشق، حرير للفضاء العاري، ص 496
- 45- المصدر السابق، ص 500
- 46- سميح القاسم: 1982، ديوان قرابين، دار الأسوار، عكا، ديوان قرابين، ص 122
- 47- تعني وجهة النظر -إذن- العلاقة بين الشاعر، ومن حوله، وموضوع شعره؛ أي تعني الزاوية التي ينقل الشاعر الحدث منها، وهي نظرة إيديولوجية. انظر: محمد نجيب العامي: 2010 الذاتية في الخطاب السردى (الإدراك والسجال والحجاج)، ط 1، سوسة: دار محمد علي الحامي، ص 13 وما بعدها
- 48- يرى أمبرتو إيكو أن الوصف يزيد الفعالية السردية للغة، فيبشترك الوصف والسرد في توافرها على ضوابط التركيب والبناء، وسات الانساق والتشابه. انظر: إمبرتو إيكو: 1996، القارئ والحكاية، ط 1، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص 47
- 49- ديوان قرابين، ص 123
- 50- تسهم اللوحة في رسم الإيقاع الداخلي للعمل، وتخلق علاقة معينة بين الأجزاء "الإيجاء بالتالي، أو بالقطع"... وهي وحدة بنيوية لها استقلاليتها عما سبقها وما يليها، ووحدة مكانية لها حدود مكانية تضيء عليها استقلالاً عضوياً شأنها في ذلك شأن اللوحة في الرسم التي يكون لها إطارها الخاص. انظر: ماري الياس، وحنان قصاب حسن: 1997، المعجم المسرحي، لبنان ناشرون، المعجم المسرحي، ص 144.



دراسات معاصرة
Contemporary Studies

مَجَلَّةٌ عِلْمِيَّةٌ دَوْلِيَّةٌ مُحْكَمَةٌ نَصْفُ سَنَوِيَّةٌ تُعْنَى بِالدراسات الأدبية والنقدية واللغوية
-تصدر عن مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة بالمركز الجامعي
تيسمسيلت/الجزائر

صدر العدد الأول شهر مارس 2017