القصيدة القصيرة جدا في الشعر العربي المعاصر
دراسة في إشكالية المصطلح والتأصيل

The Very Short Poem in Contemporary Arabic Poetry
A Study of Terminology and Authenticity. By MUSAAD KAREEM ALDHAFEERI. A Ph.D. student at King Saud University

الباحث/ مساعد كريم جابر الظفيري*

*باحث دكتوراه في جامعة الملك سعود

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى إظهار الإشكاليات التي تحوم في أفق القصيدة القصيرة جدا بوصفها جنسا أدبيا جديدا لم يصل إلى مرحلة الثبات في المصطلح، فسعت الدراسة إلى إبراز المصطلحات التي يستخدمها الأدباء والنقاد العرب لهذا الجنس الأدبي، الذي تعددت مسمياته ومصطلحاته بصورة ملفتة، فقد تجاوز المصطلحات -التي تخص القصيدة القصيرة جدا- الثلاثين مصطلحا، ومعرفة السبب لاختيار الأديب أو الناقد العربي لمصطلح معين من بين هذا العدد الكبير من المصطلحات. كما تحاول الدراسة أن تجيب عن السؤال المهم والمتمثل في "ما أصل هذا الجنس الأدبي الجديد؟"، فرجعت الدراسة إلى الحقول المتعددة التي يمكن أن تكون أصلا للقصيدة القصيرة جدا في الشعر العربي، فناقشت الدراسة الأصول العربية والأجنبية لهذا الجنس؛ سعيا إلى الكشف عن مواطن التآلف والتخالف بين القصيدة القصيرة جدا والأجناس التي يمكن وصفها أصلا هذا الجنس الجديد مثل: شعر الإبيجراما والمقطعات العربية، وشعر الهايكو الياباني.

كلمات مفتاحية: القصيدة القصيرة جدا- شعر الإبيجراما - شعر الهايكو- المقطعات العربية.

Abstract

This study aims to highlight the problematic issues surrounding the very short poem as a new literary genre that has not yet reached a stable terminology. The study seeks to emphasize the terms used by Arab writers and critics for this literary genre, which have varied and striking nomenclature, exceeding thirty terms related to the very short poem. It also seeks to answer the important question of the origin of this new literary genre. The study delves into the various fields that could be the origin of the very short poem in Arabic poetry, discussing both its Arabic and foreign origins, in an effort to reveal the points of convergence and divergence between the very short poem and other genres that could be considered as its origins, such as Arabic fragmentary poetry, the Japanese haiku, and epigram poetry

Keywords: very short poem, epigram poetry, haiku poetry, Arabic fragmentary poetry.

ISSN : 2410-1818

1- المقدمة:

استطاعت الحداثة تغيير مجرى المجتمعات الإنسانية، وتغيير فنونها بشكل عام، والشعر بشكل خاص، ذلك عندما انبثقت الحداثة من أوربا وصُدّرت للعالم في مشارقه ومغاربه، رغم الاختلاف في تحديد تاريخ نشأة الحداثة، فتذكر "أرجح الآراء أن الحداثة الغربية ترجع إلى النصف الثاني من القرن الماضي" (دندي، 2008، ص22) والعالم العربي لم يكن بمعزل عن الحداثة التي بدأت من الغرب الأوربي، بل كان يسير بشكل متابعٍ لها، وأفاد منها إفادة كبيرة في جميع المجالات الفكرية والعلمية.

وقد أثّرت الحداثة في الثقافة العامة للمجتمعات، وغيرت في الكثير من العادات السائدة، كما أن هذه الحداثة استطاعت أن تطال الفنون بجميع أنواعها وأشكالها، فبدأت بتحطيم أغلال الماضي، ونزع عباءة السلف؛ من أجل التجديد والإبداع الفني الذي أصبح صعبا مع وجود أغلال السلف وقيودهم، ومن هنا راحَ الحداثيون يبحثون عن الجدة والتجديد كل بحسب صنعته وفنه.

والشعر العربي الحديث لم يكن له بدٌ من هذه الحداثة، فقد سعى للتمرد الفني(العوابدة، د.ت) حتى يكسر الأغلال التي تقيده، والتي لا تعينه على التجديد. وبنظرة عامة على التجديد في الشعر الحديث، يتجلى التمرد واضحا في حركات التجريب التي ولّدت أشكالا متعددة "شعر التفعيلة" الذي ثبّت أساساته الشاعر بدر شاكر السياب والشاعرة نازك الملائكة بين عامي (1946-1947م) حسب معظم الآراء، وهذا الشعر تحرر من القافية أو – بعبارة أصح- صارت اختيارية، أما الوزن فإنه يقوم على اختيار تفعيلة واحدة من البحور الشعرية وتكرارها بحسب الدفقات الشعورية بالسطر الشعري حتى ختام القصيدة (الخضراء، 2001، ص575). ثم ظهرت "قصيدة النثر" التي تضع بعض الشروط الضرورية "كي تصل قصيدة النثر إلى جمالها الذاتي، أي لتكون فعلا قصيدة، لا قطعة نثر فنية، هي: الإيجاز، والتوهج، والمجانية، ومن دون هذه العناصر، تبدو قصيدة النثر غير موجودة"، فقصيدة النثر تعرف بـ"قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحّدة، مضغوطة، كقطعة من بلّور...خلق حرّ، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجاً عن كلّ تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائية" (برنار، 1993، ص 16)، فهي بذلك "تتحرر من الوزن والقافية جميعا، وتعتمد على الموسيقى الداخلية للكلمات والعبارات، وقد تستخدم فيها بعض القوافي أحيانا.... ومن أشهر روادها أدونيس ومحمد الماغوط، وجبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق الصايغ" (دندني، 2008، ص38).

ولم تكتف الحداثة بهذا، بل قامت بتغييرات كبيرة في أشكال الفنون المتعددة، ولكن الأمر الواضح والظاهرة البيّنة، أن كثيرا من الفنون بدأت في مرحلة جديدة، يمكن أن نطلق عليها "مرحلة الانكماش الهيكلي" أي التقلص في الهيكل والشكل من خلال تكثيفه وقصره بصورة إبداعية فنية، وهذا ما ظهر بدرجة ملفتة في شتى الفنون، فلو نظرنا النظر إلى السرديات، سيُرى ظهور "القصة القصيرة جدا" التي يختصرها البعض برمز (ق ق ج)، ويتجلى أيضا في عالم السينما بروز الفيلم القصير "***Short film***" الذي

ISSN : 2410-1818

لا تمتد مدته إلا لدقائق معدودة [1]، وسيوجد الانكماش أيضا في المسرح فيما يطلق عليه "المشهد المسرحي" وهذا المشهد قائم بذاته ويعرض على الجمهور شأنه شأن المسرحية الكاملة، وأما الشعر فإن القصر والانكماش يتجلى فيما يسمى "القصيدة القصيرة" (***Short poem***) (القصيري، 2006، ص54).

والقصيدة القصيرة جدا قد ظهرت بشكل لافت في كثير من الدواوين الشعرية، وقد ظهرت أيضا دواوين مخصصة لهذا الجنس الأدبي، فديوان "قصائد حب؟" للشاعرة ظبية خميس(1985)، وديوان "شظايا" لقاسم حداد (1981)، يختصان بجنس القصيدة القصيرة جدا فحسب.

ولو قُورن وجود القصيدة القصيرة في دواوين الشاعر صلاح دبشة – على سبيل المثال- بحسب تاريخ إصدارها، لوُجِدَ في ديوان "نحوك الآن.. كأني" الذي صدر عام 1997م، ثماني قصائد قصيرة جدا من مجموع الديوان الذي بلغ أربعا وعشرين قصيدة، وأعقبه بديوان "مظاهرة شخصية 1" الذي صدر في عام 2000م، إذ بلغت القصائد القصيرة جدا في هذا الديوان سبعا وعشرين قصيدة من مجموع الديوان البالغ ستا وثلاثين قصيدة، أي إن حضور القصيدة القصيرة جدا يكون بنسبة 75 ٪ من مجموع الديوان، ولو قورن بديوانه الثالث "مظاهرة شخصية 2" الذي صدر سنة 2002م، سيتضح أن القصائد القصيرة جدا بلغت ثلاثين نصا من المجموع الكلي الذي بلغ ثلاثا وثلاثين قصيدة، فيدل هذا على شدة اهتمام الشعراء بهذا الجنس الأدبي الجديد وهذا الاهتمام يتزايد يوما بعد يوم. ولكن لِمَ هذا الاهتمام المتنامي؟

يرجع اهتمام الشعراء بالقصيدة القصيرة جدا لمجموعة من العوامل "ربما كان في طليعتها طبيعة العصر نفسه، الذي يميل إلى السرعة، ويفضّل الأشياء الخفيفة والصغيرة. بالإضافة إلى انتشار ظاهرة المهرجانات الشعرية التي تحشر عدداً من الشعراء يتجاوز السبعة أو العشرة أحياناً، في فترة زمنية لا تتجاوز الساعتين، مع ما تفرضه هذه المهرجانات من انتقال قسري من مناخ شاعر إلى مناخ آخر يختلف عنه تماماً، مما جعل بعض الشعراء يفضلون القصيدة القصيرة جدا التي تجذب انتباه المستمعين. كما أنه لا يمكن إغفال الدور الذي لعبه التأثر بظاهرة القصيدة القصيرة جدا في آداب الشعوب الأخرى، لا سيما بعد أن كثرت الترجمات لقصائد الهايكو والتانكا اليابانية وكذلك قصائد يوجين غيفلك ويانيس ريتسوس القصيرة وغيرها" (هنيدي، 2003، ص44)، فالشاعر في هذا الزمن قليلا ما يجد وقتا للكتابة الشعرية، فعمله ليس مقتصرا على الشعر فحسب، بل لديه التزامات وظيفية وعمل يزاوله ومجتمع يواصله ويباشره، وهذا ما يأخذ من وقته الكثير، ولضيق وقته يجد الشاعر نفسه ميالا للأجناس القصيرة المكثفة التي تعبر عن عاطفة أو حادثة واحدة، والتي يستطيع أن يصيغها الشاعر وينظمها بفنية تدهش المتلقي وتذهله، دون أن

1- ظهرت مجموعة من الأفلام القصيرة تميل إلى زمنية الثانية، فتحسب مدة الفيلم بالثانية، انظر مثالا لذلك في صحيفة القبس (2010، 1 يونيو). تحقيق بعنوان " فيلم (63 ثانية) يحصد جائزة سينسكيب". عدد 13293. صفحة الفنون. ص 33.

ISSN : 2410-1818

تأخذ الكثير من الوقت مثل القصائد المطولة، إذ إن عصر تأليف الملاحم قد ولى، وعصرنا هذا لا يناسب تأليفها البتة (إسماعيل، 1981، ص248).

كما أن الإعلام والصحافة قد لعبا دورا في تحديد نوعية النشر، وتشكيل الذوق الفني، ومن المعلوم أن الصحف تخصص صفحات ثقافية وإبداعية تحاول أن تغطي أنواع الثقافة والأدب، وتحاول أن تنشر للشعراء زوايا بمساحات صغيرة لا تكفي للمطولات، فيتجلى من بعض الصفحات الثقافية زاوية بعنوان بطاقات أو هايكو أو حتى قصائد قصيرة، ومن هنا ينشر الشعراء في هذه الزوايا الصغيرة قصائدهم القصيرة. بالإضافة إلى تطلع الشعراء إلى تجريب الأشكال الشعرية بأنواعها المختلفة، فاستثمار الأشكال الشعرية هاجس عند غالبية الشعراء، ويمثل جزءا من أدواته للتجديد الفني والشعري الذي يسعى له جاهدا.

وقد يكون للقدرة الشعرية والنَّفَس الشعري سبب في رسم الإطار الشكلي للقصيدة فهذا "الأمر يتعلق بالشاعر نفسه، فهناك الشاعر المفطور على التقاط المواقف الشعرية الوامضة التي لا تصلح إلا للقصيدة القصيرة جدا كما أن نَفسَهُ الشعري القصير لا يؤهله لخوض غمار تجربة القصيدة المطولة، وهناك الشاعر المفطور على محاكاة الأشياء الكثيرة الخواص ومعالجة الحالات الشعرية المركبة، والذي لا ينجح إلا في القصائد الطويلة لأن حساسيته لا تساعده على الإمساك بشعرية التفاصيل الصغيرة، وموهبته لا تمكنه من تكثيفها. وهناك بالطبع الشاعر الذي اجتمع له الأمران معاً، فنراه وقد برع في كتابة قصيدة الومضة كما يبرع في كتابة المطولات الشعرية.(هنيدي، ص45).

ولعل الأثر الواضح الذي تتركه القصيدة القصيرة جدا في المتلقي جعل الشعراء أكثر طمعا في التأليف لهذا الجنس الأدبي، وهذا ما يُستنتج من تعليق للشاعر صلاح أحمد إبراهيم على قصيدته:

النيل وخيرات الأرض هنالك

ومع ذلك.....

ومع ذلك.....

فقد قال عنها الشاعر: "إنني لو نثرتها في معلقة بأكملها ما تخطيت الأثر الذي تتركه هذه الكلمات" (عباس، 2006، ص335)، فالمتأمل في هذا القول يرى أن الشاعر قد شعر باستجابة وأثر كبير من مجموعة من المتلقين، فعلى الرغم من قصرها، إلا أن هذا النص يحمل تأثيرا بالغا، وخاصة في اعتماد الشاعر على الاقتضاب من خلال الحذف، ولجوئه إلى تشكيل فضاء بصري، مما كوَّن أثرا كبيرا دفع الشاعر إلى هذا القول.

والمتلقي يميل لهذا الجنس لعدة أسباب يمكن إيجازها في أن المتلقي وجد المعنى والقصد الذي أراده المؤلف من قصيدته، فالقصيدة القصيرة جدا لا تحتمل الغموض الذي يجده المتلقي في القصائد الطويلة التي

ISSN : 2410-1818

بات الغموض فيها ظاهرة (إسماعيل، 1981) ولأن القصيدة القصيرة جدا تعبر عن حالة مفردة ورؤية محددة فلا تدعو إلى تغريب المعنى وغموضه، فلذلك تكون عملية التواصل الأدبي للقصيدة القصيرة إيجابية، ولم تكسر بين الطرفين.

كما أن عنصر المفارقة الذي يتبلور في القصيدة القصيرة جدا، يمثل العناصر الحادة اللاذعة وهذه "الحدة الغالبة عليها تتطلب مشاركة بين القارئ والشاعر في القبض على سر اللمحة الدالة أو النكتة الخبيثة" (عباس، 2006، ص339)؛ التي تعد عنصرا جاذبا للمتلقي، وتصنع الإدهاش عند تلقيه النص، وهذا الأثر ساعد على استمرار الطرفين المرسل والمستقبل في ذيوع القصيدة القصيرة جدا وانتشارها، فهي "تعتمد على الفعل الذي [يستفز] العقل عن طريق اللغة المتميزة الحاضرة، القادرة على أن تدل وتحرك وتشير، ثم تختفي مخلفة تلك المساحة المغناطيسية، التي تجذب النفس المتلقية إلى ضفافه" (التدمري، 1993، ص143)

2- إشكالية المصطلح:

يبدو أن اعتماد مصطلح واحد للقصيدة القصيرة جدا أمر في غاية الصعوبة، فالباحث في جنس القصيدة القصيرة يقابله مجموعة كبيرة من المصطلحات تدل على جنس واحد. وفوضى المصطلح هذه تجعل من يدرس الأجناس الأدبية الحديثة يظن أن كل مصطلح يشير إلى جنس مختلف عن الآخر، ولكن الواضح أنها تشير جميعها إلى جنس واحد، وإن الاختلاف في التسمية والاصطلاح نابع من غرض القصيدة وهدفها، فمضمون القصيدة إن أشار إلى خبرٍ ما سُميت "قصيدة الخبر"، وإن كانت القصيدة في أول الأعمال الأدبية – كالديوان الشعري- سميت بـ"قصائد الافتتاحيات" وهَلُمَّ جَرّاً.

ومن هذا المنطلق، صار مصطلح القصيدة القصيرة جدا مصطلحا إشكاليا في الدراسات النقدية، إذ ظهرت له كثير من المترادفات من مثل: القصيدة الصغرى، والقصيدة الومضة (كمال، 1986، ص.358)، وقصائد الومضات، والإشراقات، والقصاصات والبطاقات، والمنمنمات (هنيدي، 2003، ص.44)، وبالإضافة إلى التسميات الوصفية التي أطلقت على هذا الجنس مثل قصيدة البرقية والإشعاع، والنتفة، والقصيدة القصيرة جدا (التدمري، 1993،ص.138).وكذلك قصيدة التوقيعة، واللافتة، والهايكو، والبيان، والملصقات (بعلي، 2005، ص.19)، واللقطة والهوامش (محمد، 2005) والافتتاحيات، والبتلة أو البتيلة (حجو، 2008، ص.86) وقصيدة الإبيجراما (إسماعيل، 2000، ص.7-20)، وقصيدة الخبر (غزول، 1997، ص.191)، وقصيدة التلكس (المناصرة، 2002، ص.169)، والنقوش(عباس، 2006، ص.348).

وبالإضافة إلى ذلك، استعملت مجموعة أخرى من المصطلحات التي تعبر عن إحدى عناصر التشكيل في القصيدة القصيرة جدا مثل قصيدة المفارقة، وقصيدة الفكرة، وقصيدة الدفقة، وقصيدة الخاطرة، وقصيدة النفس الواحد، وقصيدة الصورة، وقصيدة الضربة، وقصيدة الفقرة، وقصيدة اللمحة (القصيري، 2006، ص.94-99).

ISSN : 2410-1818

وتبين تلك التعددية في المصطلح النقدي حالة التشويش والاضطراب الذي يعيشه المصطلح النقدي المعاصر، ويبدو أن اعتماد مصطلح واحد جامع للتعددية الكبيرة لمصطلح القصيدة القصيرة جدا صار أمرا ملحا، حتى نحفظ الدارس والقارئ للآداب الحديثة من التشتت نتيجة لهذه التعددية، ونقطع دابر الظن من وجود أشكال متعددة بسبب تعددية المصطلح، إذ إن جميع المصطلحات التي ذكرنا تدور حول فلك القصيدة القصيرة جدا ولا تجاوزه، ولو بُحث في مفهوم تلك المصطلحات، لظهر التشابه بينها.

وأول مصطلح يتجلى في هذا الجنس الأدبي مصطلح "القصيدة القصيرة "، وقد تردد هذا المصطلح عند كثير من النقاد على رأسهم كل من عز الدين إسماعيل، و إحسان عباس، ويرى عز الدين إسماعيل أن القصيدة القصيرة تنتمي إلى النمط أو اللون الغنائي (إسماعيل، 1981، ص.244) الذي يمثل السواد الأعظم من الشعر العربي حتى حركات التحرر الفني والحداثة الأدبية، ويفرق بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة ليس من خلال الشكل وعدد الأبيات أو الأسطر الشعرية فحسب، بل من خلال جوهرهما ومضمونهما، فالقصيدة القصيرة "تسمى في العادة غنائية، ويمكن تعريفها بأنها قصيدة تجسم موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا. وهي تعبر مباشرة عن حالة أو إلهام غير منقطع. أما القصيدة الطويلة فالنتيجة الطبيعية هي أنها قصيدة تربط بمهارة بين كثير من تلك الحالات العاطفية، وإن كان من الواجب هنا أن تصحب المهارة فكرة عامة واحدة هي في ذاتها تكون الوحدة العاطفية للقصيدة" (إسماعيل، 1981، ص. 246).

والأمر الملحوظ أن الشكل أو عدد الأسطر ليس مبدأً للتمايز بين الأنواع الأدبية عند عز الدين إسماعيل، بل إن المضمون يمثل له المحك الأول والفارق الرئيس بين الشكلين. ولكن الأمر المحير يكمن في قوله إن "القصر ليس معناه قلة عدد أسطر القصيدة، فقد تكون القصيدة طويلة من حيث عدد الأسطر بل قد تشتمل على عدة مقاطع... ومع ذلك تظل القصيدة غنائية، ومن ثم (قصيرة)" (إسماعيل، 1981، ص.251)، وهذا واضح في تحليله لقصيدة "مقاطع من السمفونية الخامسة لبروكوفيف" للشاعر عبد الوهاب البياتي (1964)، فهي قصيدة تختلف عن الجنس الذي نحن بصدده.

ويبدو أن عز الدين إسماعيل (1981) يدرس جنسا يختلف عما نسعى نحن إلى دراسته، أو أنه يطلق مصطلحا آخر للجنس الذي ندرسه ولكن لم يذكره هنا، فقصيدة عبد الوهاب البياتي السالفة الذكر، تمثل أنموذجا يختلف اختلافا كليا عن قصيدة الشاعر العماني سيف الرحبي (1993، ص.109) -على سبيل المثال- المعنونة بـ"***أصدقاء***":

(*أصدقاء*)
يحْجُزونَ المقاعدَ في الصّباح
كيْ نَشْرَبَ القهوةَ ونُدَخّن
لا يكادُ يَسْطَعُ الكلامُ من أفواههم
إلا وتَمْتَلئُ الطّاولاتُ بالغِياب.

ISSN : 2410-1818

فهناك بون شاسع بين نوعية القصيدة عند عبد الوهاب البياتي وسيف الرحبي، ويتبلور في عدة اختلافات منها الشكل من حيث القصر والطول، واللغة بألماعيتها وإيحائيتها المتجنبة للغموض والتعقيد، والمفارقة الختامية. ولكن عز الدين إسماعيل قد أوضح لاحقا المصطلح الذي يراه لهذا الجنس الأدبي، فقد آثر ذكر مصطلح غربي قد أطلقه على القصيدة القصيرة وهو مصطلح "الإبيجراما"، وقد عبر عن هذا المصطلح في مقدمة ديوانه "دمعة للأسى... دمعة للفرح" (2000) حيث ضمّن الديوان بقصائد قصيرة تُدرج تحت قائمة شعر الإبيجراما اليوناني.

أما إحسان عباس فإنه قد آثر مصطلح "القصيدة القصيرة" أيضا، وقام بدارستها في عدة دواوين لثُلة من الشعراء (2006) وقد حاول أن يوضح بعض سمات هذا الجنس الأدبي وخصائصه، وقارب تأصيل هذا الجنس الجديد، فتناول تأثير شعر الهايكو والتانكا الياباني، وشعر الأفوغرام[2] اليوناني– سيأتي ذكرهما لاحقا-، بالإضافة إلى تأثير المقطعات العربية القديمة على جنس القصيدة القصيرة.

ولعل دراسة إحسان عباس لديوان "نقوش الولد الضال" للشاعر محمد لافي(1993)، قد فتحت معها مصطلحا جديدا لهذا الجنس الجديد، فكلمة "نقش" التي جاءت بصيغة الجمع في الديوان السالف الذكر، كانت أساسا لنشأة الأفوغرام، الذي بدأ من خلال النقش على شواهد القبور عند اليونان، وهذا يتزامن مع ديوان محمد لافي، ويشير إلى أن "الأفوغرام أكثر ظهورا إذ إنها ترفع (شواهد) من نوع حديث، فهو قد يرثي فيها أفرادا ذوي قامات خاصة..." (عباس، 2006، ص.348) فكلمة "نقش أو نقوش أو أنقوشة" قد تكون اصطلاحا يومئ لجنس القصيدة القصيرة كما يشير إليها الديوان السابق.

2 – لم نجد مرجعا لمصطلح الأفوغرام في جميع المعاجم العربية والإنجليزية التي اطلعنا عليها، ومن الممكن أن إحسان عباس أخذ ترجمة المصطلح القديم وهو (eposs graphein) الذي ذكره عز الدين إسماعيل في مقدمة ديوانه "دمعة للأسى...دمعة للفرح"،بالإضافة لتقصينا لهذا النوع الفني، وجدنا أن المقصود بالأفوغرام هو المقصود نفسه لمصطلح الإبيجراما، وتوصلنا لهذه النتيجة من خلال ذكر إحسان عباس للشاعر "مارشل Martial "، الذي يعد من أشهر شعراء الإبيجراما، بالإضافة لتطابق تعريف "الأفوغرام" الذي ذكره إحسان عباس، مع تعريف "الإبيجراما" الذي ذكره طه حسين. انظر عباس، إحسان. المرجع السابق. ص 328. وانظر إلى حسين، طه (1983). المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين. (ط 2). بيروت: دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة. المجلد 12. ص411.

ISSN : 2410-1818

وتُعد التوقيعة الشعرية من المصطلحات التي تعبر عن جنس القصيدة القصيرة جدا، فمصطلح التوقيعة الشعرية قد لاقى رواجا في الدراسات النقدية والأدبية، وإن مبتدع هذه التسمية أو المصطلح هو الشاعر "عز الدين المناصرة"، كما أنه المنظر الأول لهذا الاصطلاح في الستينيات من القرن الماضي، وقد استوحى هذا المصطلح من التوقيعات السياسية في العصر العباسي[3]، واستوحى الشكل والهيكل من شعر الهايكو الياباني، ومن هذا التهجين بين النمطين النثري والشعري، وُلد شعر التوقيعة الذي صاغ به مجموعة من القصائد القصيرة (المناصرة، 2005، ص.169).

والتوقيعة الشعرية تُعرّف بأنها "قصيدة قصيرة مكثفة تتضمن حالة شعرية إدهاشية، ولها ختام مدهش مفتوح أو قاطع حاسم. وقد تكون القصيدة طويلة إلى حد معين وتكون قصيدة توقيعة إذا التزمت الكثافة والقفلة المتقنة المدهشة" (المناصرة، 2005، ص.168). وللشاعر الحرية المطلقة في اختيار توقيعته على نمط شعر التفعيلة أو قصيدة النثر، علاوة على عدد الأبيات أو الأسطر الشعرية للتوقيعة الشعرية. ومن إحدى توقيعات عز الدين المناصرة (2005، ص. 169) التي وسمها بـ" ***هايكو – تانكا***" يقول فيها:

(*هايكو - تانكا*)

وصلت إلى المنفى
وفي كفّيْ خُفُّ حُنَين
حين وصلتُ إلى المنفى الثاني
سرقوا منّي الخُفّين.

فيرى المتلقي أن هذه التوقيعة الشعرية تعمد إلى الإيجاز والتكثيف، اللذين يمثلان سياسة التعبير الرئيسة في قصيدة التوقيعة، ويرى مضمون هذا النص فيما يتضمنه من نقد سياسي جاء مغلفا بالسخرية والفكاهة من السلطة، التي تحاول تجريد الإنسان من كل شيء، حتى بلغ تجريدها لأدنى وأوطأ ما يملكه الإنسان وهو الحذاء/الخف، وهذا الخف صار مصدرا لظهور العنصر المدهش في النص، فما سبب سرقة السلطات للخفين؟ كما يلحظ المتلقي استثمار الشاعر للمثل العربي القديم "عاد بخفي حنين" مشيرا بذلك إلى الفشل والخيبة من السلطة التي جعلها الشاعر شبيهة لحنين.

3 – التوقيع ضرب من التعليقات الكتابية الموجزة على الرسائل الديوانية أو الرسمية الواردة إلى الديوان، وكان الخلفاء والوزراء يثبتونها في أعقاب الرسائل التي ترد إليهم من الولاة أو غيرهم من سائر الناس، والتوقيعات فن أدبي كالأمثال أساسها الإيجاز والبلاغة، فهي غالبا ما تكون أقل من سطر واحد. وقد عُرف فن التوقيع قبل العصر العباسي، فالصحابة جميعهم وقعوا توقيعات شهيرة، منها توقيع أبي بكر الصديق رضي الله عنه "**أَدْنُ من الموت توهب لك الحياة**"، كما وقّع الإمام علي كرم الله وجهه "**قيمة كل امرئ ما يحسن**"، وفي العصر الأموي، وقع عمر بن عبد العزيز إلى بعض عماله"**لا تجاوزنَّ بظالمٍ فوق حدِّه فتكون أظلم الظالمين**". انظر النجار، محمد رجب (2002). النثر العربي القديم: من الشفاهية إلى الكتابية. (ط2). الكويت: مكتبة دار العروبة. ص 152 –155.

ISSN : 2410-1818

ومن ناحية أخرى، يظهر من اللافتات الشعرية التي اشتهر بها الشاعر العراقي أحمد مطر تقاطع مع التوقيعات من خلال بنيتها أو بنائها التوقيعي، فكثير من اللافتات المطرية تدخل في لب القصيدة القصيرة جدا من خلال بنائها التوقعي المعتمد على تحقيق أكبر قدر من التركيز والتكثيف اللفظي، مما يجعلها غالبا مقتصرة على صورة عاطفية واحدة، يحاول فيها الشاعر إحداث تأثير جمالي مركز، مستخدما الحد الأدنى من أدوات التعبي (غنيم، 1998، ص.232)، ومن هذه اللافتات لافتته المعنونة بـ" ***سر المهنة***"، حيث يقول فيها أحمد مطر (2001، ص. 157):

(*سر المهنة*)

اثنان في أوطاننا

يرتعدان خفية

من يقظة النائم:

اللص.. والحاكم !

ومن الواضح في هذه اللافتة التطابق الصريح مع التوقيعات الشعرية التي تمثل جزءا من القصيدة القصيرة جدا، فهما يتضارعان في درجة التكثيف والاقتصاد في الملفوظية لأقصى درجة، فلا يستطيع المتلقي/القارئ أن يحذف منها شيئا ولو حرفا واحدا لدرجة تكثيفهما ولشدة تركيزهما، وكذلك يتوازيان في مقدار درجة المفارقة التي تمثل الحدة والومضة، فتصنع المفاجأة الختامية. ولهذا التماثل الواضح بين اللافتة والقصيدة القصيرة، تضاف اللافتات الشعرية إلى مظلة القصيدة القصيرة جدا.

ويبدو أن مصطلح الومضة الشعرية من أبرز تسميات القصيدة القصيرة جدا، وهناك زمرة كبيرة من الباحثين استعملوا مصطلح الومضة. والومضة لغة في باب (وَمَضَ)، و"ومض البرق أي لمع خفيفا، ولم يعترض في نواحي الغيم، وأومضت المرأة: سارقت النظر، وأومض فلان: أشار إشارة خفية" (آبادي ت.816م، 2009، ص.678)، والمعاني اللغوية الثلاثة متجسدة في نسيج القصيدة القصيرة.

ويوضح كمال خير بك (1986، ص.357-358) من خلال تفريقه للأجناس الحديثة من حيث الشكل أن الأشكال الشعرية تنقسم إلى ثلاثة أشكال، وهي القصيدة المتوسطة والقصيدة المطوَّلة – ويطلق عليها الطويلة أو العملاقة- وأخيرا القصيدة الصغرى أو قصيدة الومضة. فكمال خير بك في هذا التقسيم أشار لمصطلحين آخرين للقصيدة القصيرة وهما القصيدة الصغرى والومضة. وأما من ناحية مصطلح "الومضة الشعرية" أو "قصيدة الومضة"، فيحددها كمال خير بك بالقصيدة "التي تنحصر أحيانا في بيتين أو ثلاثة"، كما أنه يضيف إلى ذلك مصطلح "القصيدة الصغرى" الذي يوازي عنده الومضة الشعرية.

أما تعريف الومضة الشعرية اصطلاحا فإنها تشير إلى "نمط تعبيري تشكيلي من أنماط تعبيرية حملت خصوصيتها السلفية الموروثة، وهي تحاول أن تنزع إلى رؤية إبداعية جديدة، تطاول فضاء فنيا واسعا، يتيح

ISSN : 2410-1818

للشاعر أن يستخدم أدواته في حرية كاملة، تساعد على تطوير القصيدة واختزالها شكلا ومضمونا، فيحيلها إلى نغمة شعرية لها خصوصية التكثيف.. الإدهاش.. المفارقة.. والتوقيع فالإيماض في داخل النص من جهة، وفي ذات المتلقي من جهة أخرى" (التدمري، 1992، ص.9). فالومضة تختلف عن القصيدة الطويلة والمتوسطة، وتفترق عنهما من خلال تجسيدها لانفعالة أو لقطة في إطار من التكثيف اللغوي، مع مراعاتها للتلميح دون أن تميل إلى التصريح، فالغاية التي يتغياها الشاعر تكمن في مفاجأة المتلقي؛ حتى يتفاعل مع الومضة تفاعلا كبيرا بأقل عدد من الألفاظ.

والإطار الفني الذي يستوعب قصيدة الومضة متروك للشاعر وفق ما يراه متجانسا مع نصه، ومن الممكن أن تصاغ الومضة ضمن الشكل العمودي القديم، أو الأشكال الحديثة كقصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر، بشرط أن تلتزم عناصر الومضة الشعرية من محافظة على العلاقة الدلالية والإشارية للغة، وإثارة المتلقي وإدهاشه بعنصر المفارقة أو الإيماض (التدمري، 1993).

ومن المصطلحات التي تأخذ التسمية السلفية والتراثية، مصطلح "النتفة الشعرية"، فقد ذكر الفراء (ت207) هذا المصطلح في التفرقة بين الأجناس الشعرية القديمة، وذلك من خلال عدد أبيات القصيدة العربية القديمة، فيرى الفرق بين القصيدة والمقطعة في أن القصيدة ما تجاوزت تسعة عشر بيتا فأكثر، والمقطعة الشعرية هي التي بلغت عشرة أبيات فأقل، أما ما بلغ البيتين والثلاثة أبيات فإنه يطلق عليها "نتفة" (الباقلاني، ت1013م، 1963، ص.256)، فالنتفة إشارة إلى التفات القدماء إلى طول القصيدة وقصرها، مما يدفع بالنقاد المعاصرين من اقتناص مصطلح "نتفة" بوصفه مصطلحا يشير إلى ما دون القصيدة.

وعلاوة على المصطلحات السابقة يتجلى مصطلح "قصيدة الخبر أو النبأ"، وهي القصيدة التي تعمد إلى الأخبار والأنباء اليومية من الإعلام والصحافة، فتكوّن للشاعر المادة الخام، ومن ثم يحورها فنيا ويرفعها من اللغة السطحية إلى اللغة الشعرية، فهي تستثمر اللا شعري والسائد السطحي وتحوله إلى ما هو شعري. فقصيدة الخبر الشعرية ما هي إلا تشكيل جمالي لما هو مألوف ودارج (غزول، 1997، ص.192).

بيد أن قصيدة الخبر تمايز القصيدة القصيرة جدا في ارتباطها بالواقع، لا بالمتخيل، فهي تعبر عن أحداث حصلت في الواقع، لكنها تصبغ الواقع بصبغة أدبية (Literariness) فنية يتداخل معها الخيال (Fantasy)، فتبعد عنها مادتها الواقعية الساذجة، وتترك التفاصيل غير اللازمة، فتُصاغ بدرجة من التقشف اللفظي، مع مساعيها لإثارة إنسانية الإنسان التي لا تتوافر في الخبر الإعلامي والصحفي (غزول، 1997، ص.192). ومن قصائد الخبر قصيدة "***الأضحية***" للشاعر محمد صالح التي يقول فيها:

(*الأضحية*)

حتى بعدما أجهزوا عليّ
ظل دمي حبيس جسدي

ISSN : 2410-1818

وعبثا حاولوا
أن يلطخوا أكفهم
ويحتفلوا.

فالواضح هنا أن الشاعر تناول حدثا وخبرا متواتر الحدوث في المجتمعات الإسلامية، فالفرح بكبش عيد الأضحى والطقوس المتزامنة معه أوحت إلى الشاعر بهذه القصيدة، ورغم المعادلة الصعبة التي تكمن في عملية توليف التناغم بين الخبر وتحويره فنيا ليصل إلى مرتبة الشعرية، فإن "جماليات قصيدة الخبر قد توقعها في لا شعرية الخبر، وشعريتها قد توقعها في اللا خبر، فهنا الشاعر كمن يسير على حبل رفيع، إن لم يملك توازنه الصعب سقط يمينا ويسارا (غزول، 1997، ص.192).

كما أن هذا النوع من الشعر يختلف عن الخبر الإعلامي بطريقة العرض، فعرض الخبر إعلاميا يبدأ من الأهم إلى الأقل أهمية، وذلك واضح في عمل عنوان الخبر -المانشيت- الملفت للنظر، ثم تسرد التفاصيل تنازليا حسب درجة أهميتها، وهذه الطريقة تسمى بـ"الهرم المعكوس". أما قصيدة الخبر فإنها تتناول الخبر بطريقة عكسية للإعلام "فهي على عكس الممارسة الصحفية يصعده [الخبر الشعري] إلى أن يصل إلى نهايته المفاجئة التي تجعل الذروة الختامية منطلقا للمراجعة" (غزول، 1997، ص.194). ومن هنا تكون النهاية مباغتة وجارحة وحادة تثير المتلقي بعد هدوئه طوال القصيدة.

والأمر اللافت في قصيدة الخبر يتمثل في أن بعض أحمد مطر تقع ضمن قصيدة الخبر، إذ إنها بنيت على هيئة قصيدة الخبر، وتدور في فلك الخبر الشعري، فلا يظهر أي فارق بينهما، لا سيما أن أحمد مطر يتميز في بعض لافتاته الخبرية على المقابلة بين خبرين من أجل أن يقدح شرر المفاجأة (غنيم، 1998، ص.182)

وتجدر الإشارة هنا إلى مجموعة من الباحثين الذين يتناولون أكثر من مصطلح لجنس القصيدة القصيرة جدا في آن واحد، ففي دراسة للباحث فواز حجو الموسومة بـ"القصيدة القصيرة عند الشاعر محمد حمدان"، يذكر مصطلحات عدة حتى يوضح شكل القصيدة القصيرة عند الشاعر، إذ إنه قال: "شكل القصيدة القصيرة الموغلة في القصر أو القصيدة القصيرة جدا وقد أطلق عليها الشاعر محمد حمدان مصطلح (البتلة) أو (البُتيلة) وهي لا تتجاوز بضعة أسطر مثل افتتاحية الديوان" (حجو، 2008، ص.86)، فالمصطلحات التي تناولها الباحث هي "القصيدة القصيرة الموغلة في القصر" و "القصيدة القصيرة جدا" و "البتلة" أو تصغيرها "البُتيلة "، بالإضافة إلى مصطلح "الافتتاحية"، فكل هذه المصطلحات تدور حول جنس واحد، وهذا ما يمثل حالة الاضطراب الذي يعيشه مصطلح جنس القصيدة القصيرة جدا، ويشير إلى الإشكالية الكبيرة في اعتماد مصطلح واحد جامع لكل هذه المصطلحات.

ISSN : 2410-1818

وقد يتبين من تعددية المصطلحات أنها تشير إلى القصيدة القصيرة جدا، فكل مصطلحات القصائد السابقة تتمتع بالخواص الفنية والجمالية نفسها، فغلبت عليها ظاهرة الاقتصاد اللغوي والتكثيف اللفظي بدرجة قصوى، دون أن يظهر فيها نزعة ذكر التفاصيل والجزئيات، بل إنها تمثل الجانب المضاد لهذه الخاصية، بالإضافة إلى أن هذه المصطلحات جميعها تتناول النقد السياسي والاجتماعي، ويتجلى نقدها عن طريق السخرية أو الفكاهة السوداء أو المفارقة الحادة والقاسية للواقع السياسي والاجتماعي، مما يسبب الصدمة والدهشة عند المتلقي، مع محاولتها لمفاجأته عند خاتمة القصيدة حتى يتضاعف الأثر والتأثير الجمالي والفني.

وأما في مسألة تعدد المصطلحات وفوضوية البحث عن المصطلح الذي يجمع معمارية النصوص وهيكلها التي تم تناولها، فمن الممكن أن تكون "القصيدة القصيرة" هي التسمية الأكثر صوابا وثباتا، لهذا الشكل الشعري" (القصيري، 2006، ص.99)؛ ذلك لأن جميع المصطلحات الأخرى تعبر عن جزئية من جزئيات النص، أو ركن من أركان الشكل الفني لنص القصيدة القصيرة، دون أن يعبر عن النص بكامله، فمصطلح قصيدة المفارقة على سبيل المثال يعبر عن درجة المفارقة في نص القصيدة القصيرة فحسب، دون أن يعبر عن جماليات التعبير الأخرى لنصوص القصيدة القصيرة، وقصيدة الخبر تعبر عن الخبر الذي تناولته في النص، وتقصي الفنيات الأخرى في القصيدة، ولذلك يكون مصطلح "القصيدة القصيرة" هو المصطلح الأكثر صوابا ودلالة على هذا الجنس الشعري القصير، لما فيه من الشمول والاستيعاب لباقي المصطلحات الأخرى.

3- إشكالية تأصيل القصيدة القصيرة:

تعددت الآراء حول تأصيل القصيدة القصيرة جدا ومعرفة مصادر نشأتها في الشعر العربي الحديث، وتمظهرت نشأتها من ثلاثة مناحٍ متناقضة نوعا ما قد يصعب أن يرى الرائي علاقة تجمعها. فالتراث العربي يعتبر أول منحى لنشأة جنس القصيدة القصيرة جدا، وذلك من خلال المقطعات الشعرية التي وجدت على مر العصور الأدبية العربية، والمنحى الثاني يتجلى من أقصى الشرق، وتحديدا من شعر الهايكو والتانكا الياباني، أما الأخير فهو غربي جاء من فن الإبيجراما اليوناني الذي حافظ على حضوره في الآداب الأوربية الحديثة، وأفاد الشاعر العربي الحديث في بناء نصه، وإقامة معماريته وهيكليَّته.

أ - شـعر الإبيـجراما الغربـي (*EPIGRAM*):

إن استفادة الآداب العربية من الآداب الغربية القديمة والحديثة لا يمكن إنكارها، حيث إن مبدأ التثاقف بين العرب والغرب قديم، لم يكن وليد عصر النهضة الحديث عند العرب، ويمكن تلمس بدايات التثاقف بينهما في استثمار العرب للآراء الأفلاطونية والأرسطية في النقد العربي القديم، ورواج تلك الآراء عند العرب القدامى، فقد تواترت موجات تأثر النقد العربي القديم بالثقافات اليونانية، فابن رشد كان متشربا لآثار أرسطو، ولشدة هذا التأثر قام ابن رشد بعمل تلخيص كتاب الشعر لأرسطو، وبالإضافة لذلك

ISSN : 2410-1818

تجلت استفادات الشعراء العرب من أعلام اليونان، فالمتنبي (ت.354هـ، 1986، ج2، ص.290) – على سبيل المثال- يشير في إحدى قصائده إلى إفادته من أعلام الغرب في العصور السابقة عندما قال:

مـن مبلغ الأعـراب أنـي بعـدهـا جالست رسطاليس والإسكـندرا

وسمعت بطليموس دارس كتبه متـمـلـكـا متـبـديا متحـضرا

لا غرابة -إذن- في تأثر العرب في العصر الحديث بفنون الغرب الحديثة مثل فن (الإبيجراما) واستثماره في الشعر العربي الحديث، وتنمية هذا الفن اليوناني القديم بما يتناسب مع روح العصر من خلال محاولات الأدباء الدائبة للتجديد والإبداع الفني في هذا النوع الغربي.

والإبيجراما بمعناه الحرفي هو (النقش)، وقد أطلق –بداية- على الفن الشعري الذي ينقش على شواهد القبور، فقد "اشتقوا هذا الاسم اشتقاقا يسيرا قريبا من أن هذا الفن [أي الإبيجراما] قد نشأ منقوشا على الأحجار، فقد كان القدماء ينقشون على قبور الموتى وفي معابد الآلهة وعلى التماثيل والآنية، والأداة البيت أو الأبيات من الشعر (حسين، 1986، ص.11)، ولفظة إبيجراما المتعارف عليها هي "كلمة مركبة في اللغة اليونانية القديمة من كلمتين هما(eposs graphein) ومعناها: الكتابة على شيء – وفى البداية كانت تعنى النقش على الحجر في المقابر إحياءً لذكرى المتوفى – أو تحت تمثال لأحد الشخوص" (إسماعيل، 2000،ص.9)، وقد يكون أبو العلاء المعري (ت.449هـ، 1940، ص13) من الشعراء العرب الذين قد يكون له طرف علم بهذا الفن، فهو قد أوصى أن يُنْقش على شاهد قبره البيت الشهير:

هذا جناه أبي علي وما جنيت على أحد

فالبداية إذن، هي ما حتَّمت ظهور هذا النوع من الشعر بمظهر القصر والتكثيف، فشواهد القبور لا تتيح مجالا إلا للبيت أو البيتين. ويُعرَّف فن الإبيجراما بأنه قصيدة قصيرة تحتوي على تحول الأفكار بطريقة ذكية، أو تعبير مكثف يصاغ بشكل ذكي من خلال النثر (BALDICK, 2001, P.83)، فالأصل في الإبيجراما كما يبيّن الدكتور طه حسين "قد نشأ منظوما لا منثورا، فهو منذ نشأته الأولى في الأدب اليوناني مذهب من مذاهب الشعر ولون من ألوانه" (حسين، 1986، ص.9)، إلا أن كونريش (knorrich) يخالف هذا الرأي ويرى أن فن الإبيجراما ينتمي للفنون النثرية في بدايته الأولى، و"أن هذا الفن من أقدم الأجناس الأدبية التي عُرفت، وأنه ذو حضور منذ آلاف السنين ومازال يعتنى به، وأنه –حسب أصله- يخص الأشكال القصصية التي عرفت من قبل القرن الثامن قبل الميلاد، وأن الدارسين يحسبونه -حسب شروطه العامة- على الأشكال الشعرية القصيرة"(الأسطة)، فيبدو أن رأي طه حسين في أن فن الإبيجراما نشأ شعرا وليس نثرا هو الأقوى، وهو يتسق مع النظرة الكلية لطه حسين، والتي تتمثل في أن الشعر أسبق من النثر (عموما)؛ لأن الشعر لغة العاطفة، والنثر لغة العقل، فانفعالات الإنسان (عواطفه) أسبق وجودا من فكره (عقله).

ISSN : 2410-1818

وأما مصطلح الإبيجراما في المعاجم العربية فإنه يأخذ معنى آخر وهو "الحكمة الساخرة" ويندرج تحت هذا المصطلح تعريفه بـ"العبارة الموجزة البليغة الساخرة" (وهبة و المهندس، 1984، ص.153) و"عبارة موجزة محكمة، تمثل حكمة ذات مغزى ساخر. يبرع في إطلاقها شعراء الحكمة (التنوجي، 1993، ص.377) كالمتنبي(1986، ص.242):

ومن نكد الدنيا على الحرِّ أن يرى عدوا له ما من صداقته بد

ويتضح من هذه المعاجم العربية أمران: أولهما اقتصار الإبيجراما على الحكمة فحسب، وجعل الحكمة الهزلية والساخرة أساسا للإبيجراما، مع أن هذا اللون من الشعر لم يقتصر على موضوع واحد عند الغرب، ويعد هذا الأمر إفراغا للإبيجراما من جمالياته الفنية. أما الأمر الثاني فهو أن هذه المعاجم لم تحدد نوعية هذا الجنس، فهي لم تخبر عن بنية الإبيجراما، ولم تدرجه تحت سقف الشعر أو النثر، بل اكتفت بقول "عبارة" التي تحمل طابع العمومية لهذا الجنس، مما يؤدي إلى إدخال الأمثال والحكم والتوقيعات ضمن جنس الإبيجراما، مع أنها تنافي ذلك بدرجة كبيرة.

ويذكر المورد الإنجليزي العربي تعريفا للإبيجراما يكاد يكون أكثر دقة وهو "قصيدة قصيرة مختتمة بفكرة بارعة أو ساخرة، أو حكمة معبرة عن فكرة ما بطريقة بارعة أو موهمة للتناقض" (البعلبكي، 2007، ص.317)، كما قدم الدكتور عز الدين إسماعيل تعريفا للإبيجراما وهو "المقصود بها بصفة عامة القصيدة القصيرة التي تتميز على وجه الخصوص بتركيز العبارة وإيجازها، وكثافة المعنى فيها، فضلا عن اشتمالها على المفارقة، وتكون مدحا أو هجاء أو حكمة" (إسماعيل، 2000، ص.10).

وقد يكون التعريف الأكثر دقة وشمولا لفن الإبيجراما هو "أن قصيدة الإبيجراما هي كل قصيدة قصيرة شديدة التركيز، والتكثيف، والحدة، تحمل في باطنها حكمةً، أو هجاءً ونقدا لاذعا، أو مدحا، وكل هذه السمات لا تخلو من مفارقة حادة، وقوية، تُحدث صدمة للقارئ/المتلقي في الوقت نفسه، بوصفها سهما أو نصلا قويا شديد الحدة والتأثير معا، يدوي في أذن المتلقي ويجري على لسانه مجرى المثل أو الحكمة أو القول المأثور...، معالجا لبعض القضايا التي يكابدها المجتمع، هذه القضايا لا يصلح لها إلا قصيدة الإبيجراما" (المراغي، 2008، ص.20).

ومن المؤكد أن شعر الإبيجراما أخذ يتطور، وأخذ بعدا يختلف عن اقتصاره في مسألة النقش، فأول الأمر أطلق مصطلح الإبيجراما على الشعر القصير الذي كان ينقش على الأحجار. ثم أخذ مبدأ عاما فأصبح يطلق على كل شعر قصير. ثم على الشعر القصير الذي يصور عاطفة من عواطف الحب، أو نزعة من نزعات المدح، أو نزغة من نزغات الهجاء. ثم غلب الهجاء على هذا الفن. حتى العصر الحديث حيث أطلق الشعراء الأوربيون هذا المصطلح على الشعر القصير الذي يقصد به الهجاء والنقد. ومن هذا لم يبق الإبيجراما مقتصرا على نقوش الشواهد فحسب، بل إن هذا الفن أخذ يتعظم ويتعقد أمره، حتى نأى عن الأحجار، واستطاع أن

ISSN : 2410-1818

يعيش في الذاكرة وعلى أطراف الألسنة، وضمن أيضا أن يعيش على أسلات الأقلام، وفي بطون الكتب والدواوين (حسين، 1986، ص.11).

ويتمتع الإبيجراما بسمات وخصائص فنية تجعل بينه وبين الفنون الأخرى فارقا من التميز، وأبرز مزية وسمة فنية لهذا الفن، تتمثل في أن الإبيجراما "يتسم بالقصر، ويعود السبب في ذلك، إلى ضيق المساحة التي كان يكتب عليها، وعليه فقد أصبح الاقتضاب فضيلة ومطلبا لهذا الجنس الأدبي (الأسطة)، فالإبيجراما لا يتأتى إلا مكثفا، وإنه لا يستطيع فكاكا من هذه السمة التي أصبحت عنصرا رئيسا من عناصر التشكيل الفني لفن الإبيجراما.

وعلاوة على ذلك، فإن الإبيجراما يمتاز بالتأنق الشديد في اختيار ألفاظه بحيث ترتفع عن الألفاظ المبتذلة دون أن تبلغ رصانة اللفظ الذي يقصد إليه الشعراء الفحول في القصائد الكبرى، إنما هو شيء بين ذلك، لا يبتذل حتى يفهمه الناس جميعا فتزهد فيه الخاصة، ولا يرتفع حتى لا يفهمه إلا المثقفون الممتازون والذين يألفون لغة الفحول من الشعراء(حسين، 1986، ص.13)، فهو يحمل لواء الوسطية في الصياغة اللفظية، حتى لا تكسر عملية التواصل الأدبي بين المرسل والمتلقي، فالإبيجراما يراعي مستوى المتلقي الثقافي.

ويمايز الإبيجراما سائر الفنون الشعرية بأنه ليس شعرا عاطفيا يصدر عن القلب أو يفيض به الطبع، وليس شعرا يصنعه العقل وحده، وإنما هو مزاج من ذلك يسيطر عليه الذوق قبل كل شيء. فهو يأتي إذا صح التعاون بين القلب والإرادة والعقل والذوق على هذا الإنشاء (حسين، 1986).

وإضافة إلى ذلك، يعتبر هذا الشكل –حسب أصله– قصيدةَ مناسبةٍ، غالبا ما تحتاج كتابتها إلى علاقات سياسية غير هادئة، وتوظف أساسا للخصومة مع الأعداء في المشهد الثقافي، وتتخذ الخصومة طابع الهجاء. فقد كتبها (غوتة Goethe) حين كان بعيدا عن ألمانيا، وتحديدا حين كان وحيدا ومجبرا على الإقامة في البندقية ينتظر دوقة (فايمر). وسماه (لسنجLessing) الجنس الثقافي الأجمل، ولكن ليس الأنبل أو الأكثر إثارة. ويعتبر (برتولد بريخت Bertolt Brecht) من أبرز كتابه في العصر الحديث، وقد كتبه يوم كان مقيما، في المنفى، في السويد وفنلندا إبان حكم هتلر، وكان الوضع (لبريخت) يومها صعبا ومحبطا وقاتلا (الأسطة)، فمن هنا يتضح التقاطع بين الإبيجراما والحالة السياسية، فكلما ثارت الأحداث السياسية وتوترت، ثار نقع الإبيجراما.

ISSN : 2410-1818

ويدور هذا الفن في الأصل حول نقد الأشخاص، مما يجعله ذا أهمية في كونه سلاحا في الخصومة الأدبية أو النزاع السياسي، ويوظف أيضا للتسديد نحو شخصيات كوميدية مثل البخيل أو الذي تخونه زوجته (الأسطة)، فالسخرية والتهكم في الإبيجراما تمثل الجانب النقدي للمجتمع وأفراده، وفي إحدى إبيجرامات "فولتير" يتهكم بها على غريمه وغريم الفلسفة والفلاسفة "جان فريرون" (عوض، 2006)، فيقول:

منذ يومين لدغ ثعبانٌ في قلب الوادي جان فريرون

ترى ما الذي تظنونه قد حدث؟

لقد مات الثعبان !

وأما المزية التي تتصل بالمتلقي، فإنها تتجلى في مبدأي "الرشاقة والصدمة" لفن الإبيجراما، فشعر الإبيجراما ينفذ في خفة وسرعة ورشاقة لا يكاد يُحس بها، فهي كالسهم الذي لا يشعر المتلقي إلا بلحظة الاصطدام التي تمثل النهاية العنيفة و الصادمة (حسين، 1986، ص.15)، ولتوضيح ذلك أكثر، فهو سريع إلى نفس المتلقي، فيتملكه دون مقدمات أولية إبان مرحلة القراءة التي توسم بأنها سريعة نتيجة لقصر النص وسهولة ألفاظه في بعض الأحيان، كما أنه يصدمه ذهنيا ويدهشه في ختام النص، فهو لذلك يعنى بمفاجأة المتلقي عند ختام النص عن طريق المفارقة وحِدتها.

ومن هذه الخواص الفنية لشعر الإبيجراما يتضح أن بعض الشعراء العرب في العصر الحديث يتناولون هذا الشكل الغربي وهم على علم ودراية به، فالشاعر والناقد عز الدين إسماعيل أشار في مقدمة ديوانه "دمعة للأسى... دمعة للفرح" لفن الإبيجراما، ووضح خصائصه وفنياته، ثم أردف هذه المقدمة بقصائد قصيرة إبيجرامية (إسماعيل، 2000).

ب- المقطعات العربية:

لم تكن نشأة المقطعات منفصلة عن نشأة الشعر العربي، بل كانت المقطعات بمثابة الإرهاصات الأولى لبداية الشعر العربي، بل إن بدايات الشعر العربي كما يرى ابن سلام (ت231-232) أنه "لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته، وإنما قصدت القصائد وطوّل الشعر على عهد عبد المطلب، وهاشم بن مناف" (الجمحي، د.ت، ص.26)، ويضيف ابن رشيق (ت 456، 1981، ج1، ص189) إلى هذا أن الرواة زعموا "أن الشعر كله رجز وقطع، وأنه إنما قُصِّد على عهد هاشم بن مناف، وكان أول من قصده مهلهل وامرؤ القيس، وبينهما وبين مجيء الإسلام مائة ونيف وخمسون سنة"، فالشعر العربي من خلال مراحل تطوره من السجع فالرجز، حتى صار الشعر العربي موزونا بعد أن كان متلازما مع الحداء أو الغناء (العطوي،1993)، فكان هذا التطور الشعري معتمدا على القصائد القصار أكثر من القصائد الطوال، بل إن أغلب الفنون الشعبية الجاهلية تعمد إلى القصر، ويظهر هذا في تلبيات الحجاج الجاهلية،

ISSN : 2410-1818

وأغاني نساء الجاهلية في المناسبات المختلفة (ضيف، 1984). فالمقطعة الشعرية تمثل الخيط الأول في نسج القصيدة والشعر عند العرب، ومن الواضح أن المقطعات تغطي مساحة كبيرة من شعر العصر الجاهلي، وأنها استمرت لسنين طويلة حتى تجلت من خلالها القصائد المطولة، ولهذا تمثل المقطعات نشأة الشعر العربي وبداياته الأولية.

والمقطعات الشعرية لم تقف عند العصر الجاهلي فحسب، بل هناك كم كبير من شعراء ما بعد الإسلام استمروا على نظم المقطعات حتى إبان العصر العباسي، وحتى ظهور شعر المولدين، فـ"المشهورون بجودة القطع من المولدين: بشار بن برد، وعباس بن الأحنف، والحسن الضحاك، وأبو نواس، وأبو علي البصير، وعلي بن الجهم...." (القيرواني، ج1، ص.188) ويظهر من هذه الأسماء استمرار الشعراء على استخدام المقطعات حتى عصور متأخرة من عصور الشعر العربي، كما أن بعض الشعراء عُرفوا بنظم المقطعات وتفضيلها على القصائد، منهم عبدالله بن الزبعرى، والجماز وغيرهم (القيرواني، ج.1، ص.187).

ويزعم بعض الباحثين أن المقطعات الشعرية لم تخلق بصورتها وشكلها الحالي، بل إنها جزء من الكل، أي هي بقية قصيدة طويلة مفقودة متكاملة البناء، ضاع منها ما ضاع خلال رحلتها الشفهية الطويلة، كحال الشعر الجاهلي، أو أنها عندما نظمت كانت نظما ناقصا، ولكنها حفظت وسارت بين الناس وتناقلتها الأجيال رغم بنيانها غير المتكامل (العطوي، ص.59).

ولكن ذلك يتنافى مع حاجة الشعراء إلى المقطعة الشعرية أكثر من القصيدة الطويلة في أحيان عدة، إذ "يحتاج الشاعر إلى القطع حاجته إلى الطوال، بل هو عند المحاضرات والمنازعات والتمثل والملح أحوج إليها منه إلى الطوال" (القيرواني، ج.1، ص.186) فالذي يشكل إطار المقطعة هو الموقف الذي أراد منه الشاعر نظمها، فهناك بعض المواقف التي تدعوه وتجبره على نظم المقطعات دون المطولات، وهذا ما يتوافق مع المقولة المشهورة "لكل مقام مقال".

وعلاوة على ذلك، قد يفضل الشعراء نظم المقطعات على الطوال، وجاء هذا التفضيل لعدة اعتبارات، فابن الزِّبعرى يرى أن القصار "أولج في المسامع، وأجول في المحافل، وقال مرة أخرى: يكفيك من الشعر لائحة، وسُبَّة فاضحة". وأجاب الجماز عندما سُئل عن عدم إطالته فقال "لحذفي الفضول (القيرواني، ج.1، ص.187)، أما عندما سُئل عقيل بن عُلّفة السؤال نفسه أجاب "يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق"، وعند سؤال أبي المهوس لم لا تطيل الهجاء؟ فأجاب: "لم أجد المثل السائر إلا بيتا واحدا (القيرواني، ج.1، ص.187). فيدل هذا على قصدية الشعراء في استثمار نمط المقطعة الشعرية لقدرتها على الانتشار السريع بين الناس كالأمثال، ولدرجة التكثيف التي تجعل المقطعة متجنبة للحشو والفضول.

فالمرجعية لاهتمام الشعراء بالمقطعات الشعرية تتمحور في عدة أسباب، أولها يتمثل في فنية المقطعة، حيث يعتني الشاعر "في تهذيب القصيدة وتنقيحها بحذف فضولها وما قد يتسرب إليها من حشو، وفي الخوف

ISSN : 2410-1818

من الانزلاق في السقط والزلل، وفي الاكتفاء بالقصار إذا أدت المعنى المراد، وهذا هو الإيجاز الذي كان يبغيه النقاد (بكار، د.ت، ص.245)، أما السبب الآخر فيتبلور في مبدأ شكلي ونفسي معا، فـ"الشعراء الذين كانوا يتعمدون القصار تعمدا – وهذا هو سر الشكلية- لرواج سوقها في الحفظ وسهولة إنشادها وسيرورتها بين الناس، لكي يكتب لها الخلود والديمومة. ولكن بعض الشعراء كانوا يراعون عنصرا نفسيا يتمثل في تجنب السامعين السآمة والملل، وفي إحداث تأثير أكبر وأقوى عن هذه الطريق (بكار)، فالواضح من هذا أن المقطعة تخرج بقصد ووعي من الشعراء، وهذا ما يتناقض مع قضية ضياع بعض الأبيات الشعرية من المقطعة عبر رحلتها الشفهية الطويلة.

ولا ينكر ابن رشيق فضل الشاعر الذي يوجز في شعره؛ لأن الإيجاز يعد من أساسيات البلاغة، وهو سمة من سمات الشعر، ولكن ابن رشيق يشير إلى أن فضل الشاعر المطوِّل أسمى من الشاعر المقطِّع في معادلته بينهما بأن "كان صاحب القطع لا يقدر على التطويل إن حاول بتةً بينهما سُوِّيَ بينهما، لفضل غير المجهود على المجهود، فإنا لا نشك أن المطول إن شاء جرد من قصيدته أبياتا جيدة، ولا يقدر الآخر أن يمد من أبياته التي هي قطعة قصيدة (القيرواني، ج.1، ص.188)، فقد أشار إلى عجز شعراء المقطعات عن نظم القصائد والمطولات، مع "أننا لم نسمع عن شاعر جوّد في المقطعات الشعرية، وعجز عن المطولات، اللهم إلا من فئة قليلة من الذين لا يطلق عليهم شعراء أصلا مثل الحكماء، أو من له بيت، أو بيتين، أو بعض العلماء، والأمراء، والخلفاء وهؤلاء لم يدّعوا الشاعرية بل لم تلصق بهم من غيرهم (العطوي، ص.63).

بيد أن شكل المقطعات الشعرية وعدد أبياتها محاط بضبابية فلا يتلمس الباحث جماليات بنائها وهيكلها، ولم يتفق النقاد العرب على تحديد شكل المقطعة وتشكيلاتها الشعرية، بل يبرز اختلاف كبير في تحديد معمارها وعدد أبياتها، فلا يستطيع الباحث أن يتلمس الحد الفاصل بين القصيدة والمقطعة بشكل جلي، فيرى الأخفش (ت316) أن القصيدة ما تجاوزت ثلاثة أبيات فأكثر، وهذا التحديد ليس اعتباطا بل لاعتباره البيتين الأولين بمثابة التوطئة للقصيدة فيتم من بعدهما ومن خلالهما المعنى (ابن منظور، د.ت، مج.5، ص3643)، ويرى الفراء أن فارق الأبيات بين القصيدة والمقطعة في أن القصيدة ما تجاوزت تسعة عشر بيتا فأكثر، والمقطعة هي التي بلغت عشرة أبيات فأقل، أما ما بلغ البيتين والثلاثة أبيات يطلق عليها "نتفة" (الباقلاني، ص.257). ويرى صاحب العمدة الفرق بين القصيدة والمقطعة أن الأبيات "إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس...ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد.. ويستحسنون أن تكون القصيدة وتراً، وأن يتجاوز بها العقد، أو توقف دونه، كل ذلك ليدلوا على قلة الكلفة، وإلقاء البال بالشعر" (القيرواني، ج.1، ص188).

وتتمتع المقطعة الشعرية بخصائص فنية كحال الأجناس الشعرية الأخرى، فبالرغم من قصر بنائها إلا أنها تتضمن التصوير الفني وتعده من أبرز ملامحها الفنية، وهذا التصوير هو ما يعطيها الحركة والتفاعل

ISSN : 2410-1818

بين أجزائها، وتنقلها من الكلام المعياري والمباشر إلى درجة الخيال الفني، فترقى من خلال التصوير إلى أفق الشعرية[4].

ومما يجدر الإشارة إليه ههنا وحدة المقطعة الموضوعية، فأبيات المقطعات الشعرية تدور حول تجربة إنسانية واحدة، فلذلك، لا تحتمل المقطعة الشعرية بإيجازها المعلوم، تراكم الموضوعات أو تكاثرها، ونجد أن "المؤثر في التجربة عامل واحد، والمعنى في الأبيات يدور حول تجربة واحدة" (العطوي، ص.141) وهذا واضح في جميع المقطعات العربية، فبذلك تسعى المقطعات إلى الإيجاز وتنبذ الإسهاب، فهي تعبير عن خاطرة وفكرة واحدة دون أن تعبر عن التفاصيل المتزامنة للفكرة، ودون أن تستقصي جزيئات تلك الخاطرة، فالشاعر يتغيا الإيجاز ولا يميل للإطالة والإسهاب [5].

ومن الطبيعي أن يستدعي الإيجاز تأمل المتلقي لفك شيفرة المقطعة الشعرية، واستكشاف القصد منها، فالشاعر يترك مساحات فارغة للمتلقي، فيجعل له دورا في إكمال تلك المساحة الفارغة؛ حتى يصل للمعنى المقصود في المقطعة الشعرية، وذلك المعنى يختلف باختلاف القراءات للنص الشعري الذي تكثر فيه الإشارات والدلالات، فتكثر معه المعاني المتجسدة في المقطعة، فالشاعر يعمد إلى الإيحاء والإشارة للمعنى المنشود من مقطعته الشعرية، وهي التي تفتح المجال الواسع على نظريات التلقي في النظرية النقدية الحديثة[6].

ومما لا شك فيه أن الشعراء القدامى تناولوا عنصر السخرية في نظم المقطعات الشعرية، فكثير من المقطعات تتضمن السخرية وتجعلها أهم عنصر في عملية بنائها، ومن تلك المقطعات، مقطعة الحطيئة (ت.674م، 2005، ص.118) التي يقول فيها:

أبَتْ شَفَتَايَ اليَـوْمَ إلاّ تَكلُّما بِشَـرٍّ فما أدْري لمَنْ أنا قائلُه

أرى لي وَجـهاً شَوَّهَ الله خَلْقَهُ فقُبِّحَ من وَجْهٍ وقُـبِّحَ حامله

4- انظر مقطعة عامر بن طفيل التي مطلعها " سُودٌ صَناعِيَةٌ إذا ما أوْرَدوا" فالتصوير في هذا المقطعة تجلى في مجمل الأبيات للتعبير عما يريده الشاعر، انظر ابن الطفيل، عامر(1982). الديوان رواية أبي بكر الأنباري. تقديم كرم البستاني. (د.ط). بيروت: دار بيروت. ص14.

5- انظر إلى مقطعة تأبط شرا التي ابتدأها بقوله " يا نارُ شُبَّتْ، فارتفعت لضوئها"، فالشاعر اختزل تاريخا طويلا من المعارك بين "قهم" و"بكر" بمقطعة مكونة من ثلاثة أبيات. أنظر تأبط شرا (1999). ديوان تأبط شرا وأخباره. حققه وجمعه: علي ذو الفقار شاكر (ط2). بيروت: دار الغرب الإسلامي. ص 193-194. وانظر أيضا إلى تحليل الإيجاز عند العطوي، مسعد. المرجع السابق. ص 144.

6- انظر إلى مقطعة عروة بن الورد التي يستهلها بـ" أخذتْ معاقلَها اللقاحُ لمجلسٍ" بوصفها مثالا على أن المقطعات تتطلب إعمال المتلقي لذهنه حتى يستطيع فك شيفرة المقطعة. وانظر أيضا إلى شرح سعدي ضناوي لأبيات هذه المقطعة. ابن طفيل، عامر (1996). ديوان عروة بن الورد. شرح وتقديم: سعدي ضناوي. بيروت: دار الجيل. ص 167-169.

ISSN : 2410-1818

فالمتأمل في هذه المقطعة يرى السخرية الصادمة وغير المتوقعة من الشاعر، وهذه السخرية تفتح المجال واسعا على السخرية التي تتجلى في أن الحطيئة يهجو نفسه هجاء شديدا ويصف وجهه بالقبيح في قوله: "فقبح من وجه وقبح حامله"، فتظهر السخرية في كيفية هجاء المرء لنفسه وذمها على الملأ، بعد أن احتار الشاعر بالشخص الذي يريد أن يهجوه، فلم يجد أمامه إلا ذاته فجلدها عبر هذا الهجاء لوجهه الموصوف بالقبح وحامل هذا الوجه أيضا. وتعطي هذه المقطعة مؤشرا على محاولة استثمار الشعراء القدامى لأسلوب المفارقة عند نظم المقطعة الشعرية من دون أن يملكوا علما بمفهومها الحديث.

وأخيرا يتضح أن كافة الخصائص الفنية للمقطعة الشعرية متوفرة في القصيدة القصيرة جدا الحديثة، وإن اختلفت المسميات والمصطلحات، فالإيجاز في المقطعة الشعرية يوازيه التكثيف في القصيدة القصيرة، فكل من هذين الجنسين يلتزمان بالاقتصاد اللفظي واللغوي لأقصى درجة ممكنة، كما أنهما يرفضان مبدأ التفصيل وذكر الجزئيات في هذه الأجناس من القصائد، بل يمثلان القطب المقابل والمضاد لهذه النزعة التي تعرج إليها القصائد الطويلة، على الأخذ بعين الاعتبار أن بعض المقطعات يمكن أن تكون من بقايا قصائد طويلة.

ج- شعر الهايكو الياباني (HAIKU):

تعد الفنون اليابانية من الفنون التي صُدّرت إلى الثقافات العالمية؛ ذلك لقدرتها التأثيرية والفنية البسيطة والبعيدة عن مبدأ التكلف والتصنع الفني. والشعر الياباني والهايكو بشكل خاص، أحد الفنون التي لاقت انتشارا عند الغربيين وعند غيرهم من أمم العالم.

ولتحديد تعريف واضح للهايكو، يمكن أن يعرف بأنه شكل نثري ياباني يحتوي على سبعة عشر مقطعا صوتيا، تصاغ فنيا في ثلاثة أسطر "أبيات"، وتصبح الأسطر الثلاثة مقسمة على خمسة/ سبعة/ خمسة مقاطع صوتية، ولتقريب هذا التركيب يمكن إضافة الشكل الآتي لقصيدة الشاعر الياباني"باشو"(1644-1694م)، الذي يعد من أهم أقطاب شعراء الهايكو (المسيري، 2006، ص.247)، وهناك نموذج لهذا الشاعر جاء على النحو الآتي:

باليابانية	المقاطع الصوتية حسب النطق الياباني	بالعربية
古池や	فو – رو – اي – كة – يا (5)	البركة القديمة
蛙飛び込む	كا– وا – ضو – تو – بي– كو– مو (7)	تقفز فيها ضفدعة
水の音	مي– ضو– نو – أو – تو (5)	صوت الماء [7]

7 – الشكل والبيت مأخوذان من موسوعة ويكيبيديا بتصرف. انظر الموقع:

ISSN : 2410-1818

والقصيدة الهايكوية تعبر عن فكرة أو صورة أو شعور مفرد، وفي الحقيقة هي نوع من اللقطات الصغيرة والمنمنمة التي يُعَبر عنها من خلال كلمات(CUDDON, 1998, 4rd ed, P372) وهي عبارة عن تغليف انطباعي لمشهد مادي طبيعي، فالشاعر في "الهايكو لا بد له أن يلتزم بالحديث عن الطبيعة وفصول السنة وما تتضمنه من شعائر وعادات ونبات وحيوان ولا بد له من تضمين معنى خفي وراء السطور، أي أن المعنى لا يأتي مكتملا في الظاهر، وإنما يكمله القارئ (عباس، ص. 330)، فتتم صياغة المشاعر في الهايكو من خلال الصور والمشاهد الطبيعية، مع مساعيها لنبذ التصريح والمباشرة، والتزامها بالإيحاء والرمزية وإخفاء المقصود وراء النص.

و يأخذ فن الهايكو بعدا لاهوتيا دينيا، وذلك من خلال مذهب (الزن) البوذي، فـ"البوذية تُعلّم بأن كل شيء في العالم الخارجي، هو شكل زائد للحقيقة الوحيدة، أي (لبوذا) فإن كل شيء مهما صغر، وكان بسيطا -في العالم الخارجي- وزائلا ويبدو بدون أهمية ما، فإنه يجب أن يُنظر من خلاله إلى عمق الطبيعة (هازومي، 2007، ص.29)، فالطبيعة تعد في تلك الديانة البوذية من الأمور الشرعية التي يتوجب التمسك والالتزام بها، والهايكو هو من حمل لواء هذا المذهب البوذي.

ولم يكن التقنين الدقيق للمقاطع الصوتية في قصيدة الهايكو أمرا اعتباطيا، بل تجلى من خلال فلسفة خاصة مرتبطة باللا وعي، فـ"حين يحدث أن يشاهد امرؤ غروبا جميلا أو أزهارا رائعة على سبيل المثال، أعرف أن كثيرا ما يكون في غاية الغبطة إلى درجة مجرد الوقوف ساكنا. هذه الحالة الذهنية يمكن أن تدعى حالة (التأوه) أي الحالة التي يكتفي فيها المرء بإطلاق كلمة (آه..) لأن المشاهد هنا يستطيع إصدار هتاف ابتهاج بطول مدة نفس واحدة فحسب (آه) ! (ياسودا، 1999، ص.66)، فالفلسفة تكمن فيما يقوله المرء في لحظة اندهاشه وانبهاره، في مدة نفس واحدة فقط، وتحديد مقاطع الهايكو السبعة عشر، جاء من خلال هذه الفلسفة، فذات الشاعر عندما تتوحد مع الموضوع، يتلفظ بكلمات تقع في حدود سبعة عشر مقطعا صوتيا خلال مدة نفس واحد فحسب، "ولهذا نجد أن أطول السطور في اللغة الإنجليزية المقروءة في مدة نفس واحد تحتوي على ما بين ستة عشر وثمانية عشر مقطعا. ويصدق هذا الأمر ليس في الإنجليزية وحدها، ولكن في اللغات الأخرى أيضا... ولهذا يمكننا القول إن عدد المقاطع الذي يمكن تلفظه خلال مدة نفس واحد يكوّن الطول الطبيعي لقصيدة الهايكو. وهذا هو السبب الذي جعلها تكتب بسبعة عشر مقطعا تكافئ طول التجربة"(ياسودا، ص.72) ومن هذا يمكن أن يُفهم سر التكثيف اللفظي الذي تتمسك به قصيدة الهايكو، ويُدرك مغزى مقولة الشاعر الياباني ""سانتوكا" حين قال "نصرخ أحيانا لكن دون أنين"

http://ar.wikipedia.org/wiki/هايكو

ISSN : 2410-1818

(عيد، 2000، ص43) [8] فهذا وصف عميق للهايكو، فكيف تكون صرخة مدوية وتأتي بانفعال وأسلوب هادئ.

وجدير بالملاحظة أن عناصر شعر الهايكو وأساسياته تشكلت من الطبيعة، سواء أكانت من طبيعة البشر أم من الطبيعة الفيزيائية، فالشكل والإطار الفني مستمد من الطبيعة البشرية في مبدأ النفس الواحد، والمضمون أيضا يأخذ مادته من الطبيعة المحيطة بالبشر ويتفاعل معها.

وتجدر الإشارة هنا إلى بعض الآراء التي تعد الهايكو بمثابة الابن الشرعي لشعر "التانكا"، الذي يتكون إطاره الفني من خمسة أسطر، ويحتوي على إحدى وثلاثين مقطعا صوتيا، تتوزع عدديا في الأبيات الخمسة على نمط (5-7-5-7-7) مقطعا صوتيا، إلا أن الهايكو كان أكثر إيجازا، عندما حذف السطرين الأخيرين، ليصبح الهايكو على نمط (5-7-5) المعروف، ومن هذا أُعتبر الهايكو النسخة المطورة لقصيدة التانكا (ماكوتو، 1997، ص.13)، وصار عدد المعجبين بالهايكو يفوق عدد المعجبين بالتانكا، إلا أنه يوجد اختلاف جوهري بين الفنين، ويكمن هذا الاختلاف في أن شعر التانكا يستطيع فيه الشاعر أن يعرض انفعالاته الشخصية، أما الهايكو فلا بد من أن يلتزم بالحديث عن الطبيعة وفصول السنة(عباس، 330).

والحد الفاصل لتمايز فن الهايكو عن الأجناس اليابانية الأخرى يتمثل في اسقاط محور الطبيعة على الذات وتجربتها، فقصائد الهايكو ملتزمة بجعل الطبيعة بمثابة اللحظة الجمالية الأولى، واللقطة الفنية السريعة التي تمد الشاعر بالقدرة على نظم قصيدة الهايكو بطريقة ارتجالية سريعة، فالطبيعة تعتبر عنصرا للإلهام الشعري لشاعر الهايكو، إذ إن قصائد الهايكو تتعامل "مع الطبيعة، لكنها ليست قصائد طبيعية، لكونها تشمل عديدا من الموضوعات: الدين، الحب، الهجاء الاجتماعي، المرايا الفلسفية، الأخلاقيات، بالإضافة لكون الطبيعة نفسها في شعر الهايكو لا تبتعد عن صلب الموضوع بل هي الموضوع ذاته، حيث هموم الإنسان ونشاطاته جزء من الطبيعة، كما هو الحال بالإنسان نفسه" (عيد، ص.10)، فالشاعر الياباني– على سبيل المثال- "باشو BASHO" يستمد من الطبيعة العناصر التي تساعده على نظم الهايكو، بل يسكب مشاعره من خلال المنظر الطبيعي الماثل أمامه، فيقول في إحدى قصائده المعنونة بـ (ياسودا، ص.322):

(*غراب على غصن أجرد*)
على غصن ذابل
يجثم غراب وحيد
مساء الخريف الآن.

---

8 – ـــ (2000). الهايكو– رحلة حج بوذية. ترجمه وجمعه: محمد عيد. القاهرة: مركز الحضارة العربية. ص 43. هذا الكتاب عبارة عن ترجمة لكتابين يابانيين قام المترجم بجمعهما في كتاب واحد.

ISSN : 2410-1818

فالمتأمل في هذا القول لا يرى سوى صورة ومشهد بصري نقله الشاعر بكلمات لا تعمد إلى الغموض ولا إلى التغريب، بل تأخذ اللغة البسيطة مبدأ لها، فصارت اللغة البسيطة عنصرا من عناصر التشكيل الجمالي في الهايكو، فالشاعر في هذا القول ينقل مشهدا ويشير إلى الرؤية السوداوية المتشائمة والوحيدة، وهذا ما يتجلى من عناصر الطبيعة التي يشاهدها أمامه، فالطبيعة "تظل مصدر إلهام أساسي للشعر الياباني. الطبيعة في اليابان ينبغي التعرف عليها بصفتها نوعا من الجغرافيا الشعورية. والاحتفاء بها طقس يقترب من العبادة. لا نعرف بلدانا كثيرة –ربما لا يوجد- تقارب الطبيعة وظواهرها كما يحدث لليابابي، شاعرا كان أم لا" (ماكوتو، ص.13)، فالشاعر قد حافظ على هذا المبدأ، وعدّد عناصر الطبيعة ذات الدلالات والإشارات على الرؤية التي أراد نقلها للمتلقي، وهي (غصن ذابل – غراب وحيد – مساء الخريف)، فالغصن الذابل يشير إلى النهاية المأساوية والمثيرة للشفقة، والغراب -كما هو معلوم في الثقافات الشرقية- يمثل عنصرا للتشاؤم والتطير، فكيف إن كان وحيدا؟ فهذا ما يصل لأقصى درجات التشاؤم، بالإضافة إلى عنصر المساء الذي يمثل جانبا من الخوف والكهولة والوحدة، وأخيرا الخريف، فهو العنصر الزماني الذي يرمز إلى الانفصال والعزلة والوحدة، فكل هذه العناصر تعبر عن درجة التشاؤم الذي يعيشه الشاعر (باشو)، وتعبر أيضا عن "إسقاطات متبادلة بين الشاعر الياباني والظواهر الطبيعية العارضة. تأمّل هذه الأخيرة لمرات ومرات وبعمق، فرض رئيسي من فروض الشاعر(ماكوتو، ص.13)، علاوة على أن كل هذا ظهر بأقل عدد من الكلمات والألفاظ.

وتجدر الإشارة هنا إلى العناصر الضمنية الثلاثة التي عُرف بها الهايكو، وهي استفهامات فنية تعطي القصيدة رونقا خاصا بالهايكو، فلا بد من الاستفهام الزمني "متى؟"، ولو تساءل القارئ في الهايكو السابق بهذا الاستفهام، سيدرك الزمن من القصيدة وهو " مساء الخريف الآن"، وأهمية هذا الاستفهام تبرز في أن شعر الهايكو يلحظ بدقة التغيرات والتحولات الموسمية والطبيعية. أما الاستفهام الآخر فهو الاستفهام المكاني من لفظة "أين؟"، أيضا سيجد قول (باشو) " على غصن ذابل" كجواب لتساؤله. أما الاستفهام الأخير، فإنه يختص بالحدث أو الفعل، وهذا من استفهام "ماذا؟"، ولو نظرنا للقصيدة نجد جوابه في " يجثم غراب وحيد" (ياسودا، ص.82). يتضح من هذه الاستفهامات أن الشاعر يراعي عنصر الاستفهام بدقة عند نظم الهايكو، وهذا ما قد يتناقض مع مبدأ الارتجالية في هذا النظم، إلا أنه يمكن أن تعد هذه الاستفهامات من القوالب الجاهزة، ومن المسلمات القبْلية لعملية النظم في قصيدة الهايكو.

فهذه العناصر الضمنية وما سبقها من عناصر طبيعية حددت حالة الشاعر النفسية وما تعانيه من الضيق والأسى، من خلال مشهد وصورة واحدة، تجلت من ألفاظ بسيطة وسهلة، ولكنه استثمر معجمها الإشاري والدلالي، دون أن يدخل الشاعر في دهاليز البلاغة والأنسنة والغموض وغيرها من الأمور الفنية، وهذا ما يذكر بالمبدأ التصويري وسعيه المستمر لتصوير الطبيعة بأسلوب فني مفعم بالصور المرئية والخيالية.

ISSN : 2410-1818

ويفتح الهايكو المجال على إحدى منعطفات الشعر الغربي، وتحديدا في انكلترا، وبما يعرف بالحركة التصويرية الحديثة، التي ظهرت في القرن المنصرم على يد الشاعر "عزرا باوند"، والشاعرة "أَمي لويل". وقد ظهر هذا الاتجاه بعد تأثر دعاة التصويرية من الحركة الأدبية اليابانية (التنوجي، 1993، ص.260)، والشعر الياباني يعد الأول في التفاعل مع الطبيعة وظواهرها وتقلباتها الموسمية والفصلية (بلاث، 2006)، خاصة في الهايكو.

وفي الاتجاه عينه، لا يستطيع أحد أن ينكر تأثير الهايكو في الشعر العربي الحديث تحديدا، سواء أكان التأثير مباشرا من اليابان، أم عن طريق التثاقف مع الغرب، ولكن هذا التأثر لم يتجاوز مسألة الإطار الفني، ولم يتعدَّ الشكل الفني، فقد أعطى الهايكو – بعد المقطعات الشعرية وشعر الإبيجراما– مسوغا إضافيا لانكماش الإطار الفني وقصره في القصيدة العربية الحديثة، ومدَّ الشعراء بالجرأة على نظم هذا الشكل المكثف للقصيدة القصيرة، بالإضافة إلى الإسقاطات التي تسقطها على الواقع السياسي أو الاجتماعي أو غيرها.

ولكن فنيات قصيدة الهايكو وتقنياتها الدقيقة لم تكن حاضرة في القصائد العربية القصيرة بتفاصيلها الدقيقة، وقد يرجع هذا إلى الاختلاف في طريقة النظم بين الشعر العربي والياباني، فالوزن في الشعر العربي الجديد غالبا ما يعتمد على وحدة التفعيلة، أما الشعر الياباني فإن اعتماده يقع في المقاطع الصوتية وتوزيعها عدديا على الأسطر. كما أن الهايكو يسكب المشاعر من خلال الطبيعة والمشاهد الظاهرة بها، وتعد الطبيعة من أهم الشروط الجمالية لشعر الهايكو، أما القصيدة العربية القصيرة جدا فلا ترى الطبيعة من أساسيات النظم، ولا تجدها بوابة وحيدة للمضي في هذا الجنس الشعري القصير.

ويرجع السبب الآخر في عدم محافظة الشعراء العرب على تلك الفنيات إلى بساطة العرب الثقافية نحو فنيّات وحيثيات شعر الهايكو، فالمراجع العربية في الفترات السابقة كالثمانينيات وأوائل التسعينيات لم تكن متعمقة بفن الهايكو بدرجة متخصصة، بل إن الشعراء آنذاك قد عرفوا هذا الشكل من خلال قراءاتهم من الكتب الأجنبية الغربية، التي كان معظمها من اللغة الألمانية أو الفرنسية، والسواد الأعظم من الشعراء لم يكونوا متمكنين من هاتين اللغتين.

والغريب في أن - حتى- القصائد التي عنونها شعراؤها بالهايكو، لم تتمسك بسمات الهايكو، ولم تحافظ على فنياته، فقصيدة عز الدين المناصرة المعنونة بـ"الهايكو - التانكا" التي سبق ذكرها، لم تحافظ على عنصر الطبيعة، وكذلك لم تتمسك بمبدأ النفس الواحد المعتمد في الهايكو، أي تجاوزت ما أُطلق عليه "حالة التأوه"، كما أنها استخدمت التناص مع المثل العربي القديم "عاد بخفي حُنين" وحوّرته بطريقة فنية حتى تصل بالتوقيعة لعنصر الإدهاش، وهذا ما لا يدخل مع الهايكو قطعيا. ولكنها تقاطعت مع الهايكو في الإيجاز والتكثيف اللفظي، ومحافظتها على مبدأ الإسقاط الذي يحمله النص على الواقع الذي يعيشه الشاعر.

ISSN : 2410-1818

وهكذا وجدت قصيدة القصيرة جدا التي تطمح أن تأخذ مكانة في الشعر العربي، مما يشير إلى درجة التأثير الغربي في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وهكذا وجد النقد الأدبي نفسه داخلا في إشكالية التأصيل للشكل الفني، فهل يعدُّ القصيدة القصيرة جدا جنسا عربيا فحسب؟ ويُرجع تأصيلها للشعر العربي القديم، من خلال المقطعات الشعرية، أم يراعي مبدأ التثاقف في تأثير الآداب العالمية الأخرى بأدبه العربي؟ ويصرح بوجود تأثيرات متعددة نسجت للشعر العربي جنس القصيدة القصيرة جدا، وإن آمن النقد العربي بهذا، فقد يجزم الباحث العربي بتأثيرات شعر الهايكو وشعر الإبيجراما في تحديد جماليات القصيدة القصيرة في الشعر العربي، بالإضافة للجماليات السلفية من المقطعات الشعرية القديمة.

ISSN : 2410-1818

4- الخاتمة:

حاولت هذه الدراسة البحث في القصيدة القصيرة جدا باعتبارها جنسا جديدا ينتمي لحقل الشعريات الجديدة، فالتزم البحث باستشفاف الخصوصية من نصوص متعددة ولشعراء متنوعين؛ ليكون البحث أكثر موضوعية في دراسته العلمية. وقد لحظ البحث مجموعة من النتائج التي تختص في القصيدة القصيرة جدا، والاستنتاج الأول يتمثل في أن هذا الجنس يعبِّر عن روح العصر الحديث الذي يتسم بالسرعة، فلذلك، يصبح التكثيف والقصر في القصيدة القصيرة بمثابة النتيجة الطبيعية لسرعة العصر الحديث، ويكشف عن علاقة الشعر بالعصر الذي يظهر فيه.

وكشف البحث عن إشكاليتين تختص بهما القصيدة القصيرة، وأول إشكالية تختص بمصطلح "القصيدة القصيرة جدا"، وهذا الاصطلاح الذي اعتمد في هذه الدراسة لم يكن الوحيد على الساحة الأدبية والنقدية، فقد تجلى عدد كبير من المصطلحات التي تعبر عن القصيدة القصيرة جدا، مما أدى إلى إشكالية مصطلحية تشوش صفاء من يبحث في هذا الجنس ويدرس خصوصياته، إذ تجاوزت المصطلحات التي تعبر عن القصيدة القصيرة ثلاثين مصطلحا، وأهم استنتاج يتمثل في أن مصطلح القصيدة القصيرة جدا يكاد يكون المصطلح الجامع لكل الاصطلاحات؛ لأنه أكثر شمولا وأقدر على التعبير عن كل جزئيات القصيدة القصيرة جدا، وأما المصطلحات الأخرى فهي تقتصر على إبراز عنصر واحد من عناصر التشكيل الفني للقصيدة القصيرة، مثل اصطلاح "قصيدة المفارقة" التي تعبر عن عنصر المفارقة فحسب، و"قصيدة الخبر" التي ترتكز على الخبر الإعلامي في النص الشعري القصير، وتهمل العناصر الفنية الأخرى.

أما الإشكالية الثانية، فإنها تتمثل في تأصيل القصيدة القصيرة، ومعرفة منبعها الأول الذي انبثقت منه، فيرصد البحث ثلاثة منابع تمثل الجذر الأصولي للقصيدة القصيرة جدا، فالمنبع أول يتكون من "شعر الإبيجراما" اليوناني، والثاني يتجسد في "المقطعات العربية"، والأخير يتمثل في "شعر الهايكو" الياباني، ومما يستنتج ههنا أن القصيدة القصيرة جدا استفادت من المنابع الثلاثة كافة، إذ إن كل تلك الأنواع تدعو القصيدة القصيرة جدا إلى التكثيف والقصر بوصفه المزية الأبرز في نصوص تلك التأصيلات الثلاثة، كما تعتمد كل الأصول على ألمعية اللغة وإيحائيتها مع استثمار المفارقة بمختلف مستوياتها؛ لتحقق مبدأ التأثير في النص. ولذلك، لا يصح إنكار أي ركن من أركان التأصيل وإقصاؤه عن القصيدة القصيرة جدا المعاصرة.

ISSN : 2410-1818

- **المصادر والمراجع العربية:**

- ـــــ (2000). الهايكو- رحلة حج بوذية. ترجمه وجمعه: محمد عيد. القاهرة: مركز الحضارة العربية. هذا الكتاب عبارة عن ترجمة لكتابين يابانيين قام المترجم بجمعهما في كتاب واحد.
- آبادي، الفيروز (2009). القاموس المحيط. تحقيق أبو الوفا نصر الهوريني. (ط 3). بيروت: دار الكتب العلمية.
- ابن منظور(د.ت). لسان العرب. (د.ط) تحقيق: عبدالله علي الكبير وآخرون.
- الأسطة، عادل (د.ت). فن الإبيجرام في الأدب العربي أحمد مطر ولافتاته منشور في موقع جامعة النجاح على الشبكة العنكبوتية -تم الاسترجاع بتاريخ 26/سبتمبر/2022 على الرباط الآتي:
www.najah.edu/file/Essays/arabic/Adel%20Usta%20Essays/180.doc
- إسماعيل، عز الدين (1981). *الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*. (ط 3). بيروت: دار العودة.
- اسماعيل، عز الدين (2000). *ديوان دمعه للأسى... دمعه للفرح*. القاهرة: مطابع لوتس.
- باشا، أحمد تيمور (1940). *أبو العلاء المعري: نسبه وأخباره، شعره، معتقده*. (د ط). القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر.
- البعلبكي، منير. (2007) *المورد قاموس انكليزي- عربي*.(ط41). بيروت: دار العلم للملايين.
- بعلي، حفناوي (أيلول2005). *شعرية التوقيعة في شعر عز الدين المناصرة*. الموقف الأدبي. ع413.
- بكار، يوسف حسين (د.ت). *بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث*. (ط2). بيروت: دار الأندلس.
- بلاث، هـ. ر (2006). *كلاسيكيات الهايكو*. ترجمة وتقديم: بدر الديب. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- البياتي، عبد الوهاب (1964). *ديوان النار والكلمات*. بيروت: دار الكتاب العربي.
- التدمري، محمد غازي (1992، 11 فبراير/شباط). *مدخل إلى دراسة الومضة الشعرية*. صحيفة البعث السورية. ع 8767.
- التدمري، محمد غازي (آذار "مارس" 1993). *قصيدة الومضة وإشكالية الشكل*. وزارة الثقافة السورية: مجلة المعرفة السورية. ع354.
- التونجي، محمد (1993). *المعجم المفصل في الأدب*. بيروت: دار الكتب العلمية.
- الجمحي، محمد بن سلام (د.ت). *طبقات فحول الشعراء*. تحقيق: محمود محمد شاكر. (د.ط). جدة: دار المدني.
- الجيوسي، سلمى الخضراء (2001). *الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث*. ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

ISSN : 2410-1818

- حجو، فواز (أيلول 2008). *القصيدة القصيرة عند محمد حمدان*. مجلة الموقف الأدبي. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. ع 449.
- حداد، قاسم (2000). *الأعمال الشعرية*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- حسين، طه (1986). *جنة الشوك*. (ط 11). القاهرة: دار المعارف.
- الحطيئة (2005). *ديوان الحطيئة شرحه حمدو طماس* (ط 2). بيروت: دار المعرفة.
- خميس، ظبية (1985). *قصائد حب*. بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- خميس، ظبية (1992). *ديوان انتحار هادئ جدا*. قبرص: دار الملتقى للنشر.
- خير بك، كمال (1986). *حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر*. (ط 2). بيروت: دار الفكر.
- دندني، محمد إسماعيل (2008). *الحداثة، حداثتنا الشعرية مفهومها وأشكالها*. (ط 2). دمشق: دار معد.
- الرحبي، سيف (1993). ديوان رجل من الربع الخالي. بيروت: دار الجديد.
- سوزان برنار (1999). *قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا*. ترجمة: زهير مجيد مغامس. (ط2) القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- سوزان برنار (1993). *قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا*. ترجمة: زهير مجيد مغامس. بغداد: دار المأمون.
- ضيف، شوقي (1984). *الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور*. (ط2). القاهرة: دار المعارف.
- عباس، إحسان(2006). *إحسان، عباس: أوراق مبعثرة، بحوث ودراسات في الثقافة والتاريخ والأدب والنقد الأدبي*. جمعها: عباس عبد الحليم عباس. الأردن: دار جدار للكتاب العالمي وعالم الكتب الحديث.
- العطوي، مسعد (1993). *المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام*. الرياض: مكتبة التوبة.
- العوابدة، رياض (د.ت) *ظواهر التمرد الفني في الشعر العربي الحديث*. (د.ط). دمشق: دار معد
- غزول، فريال جبوري (صيف 1997). *شعرية الخبر*. مجلة فصول في النقد. المجلد 16، ع 1.
- غنيم، كمال أحمد (1998). *عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر*. القاهرة: مكتبة مدبولي.
- القصيري، فيصل صالح (2006). *بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة*. عمان: دار مجدلاوي.
- القيرواني، ابن رشيق (1981). *العمدة*. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. (ط5). بيروت: دار الجيل.
- ماكوتو، أوكا (1997). *تمارين على قراءة الشعر الياباني*. ترجمة: محمد عضيمة. اللاذقية: دار المواقف.
- المتنبي، أبي الطيب (1986). *شرح ديوان أبي الطيب المتنبي*. شرحه مصطفى سبيتي. بيروت: دار الكتب العلمية.
- محمد، أديب حسن (2005، 8 أغسطس/آب). صحيفة الحوار المتمدن الإلكترونية. ع 1280. وكان استراجع هذا المقال في 23 أغسطس 2022 من الرابط الآتي:

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=42699

- المراغي، أحمد الصغير (2008). *بناء قصيدة الإبيجراما في الشعر الحديث*. كفر الشيخ: دار العلم والإيمان.

ISSN : 2410-1818

- المسيري، عبدالوهاب (2006). *دراسات في الشعر*. القاهرة: مكتبة الشروق الدولية.
- مطر، أحمد (2001). *الأعمال الشعرية الكاملة: أحمد مطر*. (ط 2). لندن: دن.
- المفتاح، موضي (20 مارس2010) الصفحة الثقافية. عدد 13220. صحيفة القبس الكويتية.
- المناصرة، عز الدين (2002). *إشكالية قصيدة النثر: نص مفتوح عابر للأنواع*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- نقلا عن الباقلاني، انظر الباقلاني (1963). *إعجاز القرآن*. تحقيق: السيد أحمد صقر. (د.ط) القاهرة: دار المعارف.
- عوض، إبراهيم(10 شباط/فبراير2006م) *كلام مثل عدمه عن العقاد وطه حسين وأحمد مطر وأدونيس ومحمد عباس*.القسم الأول. مجلة ديوان العرب. بتاريخ. كما أنها متوفرة على شبكة الانترنت وتم الاسترجاع بتاريخ 14 أغسطس 2023 على الرابط الآتي:

http://www.diwanalarab.com/spip.php?article3437

- هازومي، توشيمتسو (2007). *الزن في الشعر الياباني*. ترجمة: شاكر مطلق. دمشق وزارة الثقافة: منشورات الهيئة العامة للكتاب
- هنيدي، نزار بريك (2003). *في مهب الشعر: مقالات ودراسات*. (د.ط). دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب.
- وهبة، مجدي. المهندس، كامل (1984). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*. (ط 2). بيروت: مكتبة لبنان.
- ياسودا، كينيث (1999). *واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق: دراسة في جماليات قصيدة الهايكو مع شواهد مختارة*. ترجمة: محمد الأسعد. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث.

○ **المراجع الأجنبية:**

- BALDICK, CHRIS.(2001) . *The Concise Oxford Dictionary Of Literary Terms*.(3rd ed.). OXFORD UNIVERSITY PRESS.
- CUDDON, J.A. (1998). *THE PENGUIN DICTIONARY OF LITERARY TERMS AND LITERARY THEORY*. (4 rd ed.).PENGUIN BOOKS.