The Gleam Poem in the Basrian Modern Poetry - Design, Structure, and Content.

Asst. prof. Dr. sabah Abid Al- Redha Asyuod
Basra and Arab Gulf Studies Center
University of Basra

Abstract :

The modern poets tried many types of poetry, in pursuit behind the poem that meet the conditions of modernity and its techniques, so the poem seemed in many forms and several formulations and finally settle down in this new form, which deals with the participation of the reader in making poetic event, as long as the poem reveal something and hiding others.

It seems that the multiplicity of renewal methods and the diversity of forms may become today based on the Basrian arts affection on the poem; which has become with overwhelming trend, including the art of cinema, which deals with rapid flash snapshots. It appears that modern poets may inspired this gleaming and short style of poem from this art, although some scholars tried to dragged to what prevailed in the Arab poetic heritage. Not to mention the modern Arab poets influenced by Eastern and Western arts alike, especially those which attributes to the development of new poetry over its benefit of science and knowledge of its time and its attempt to engage the reader in making the poem. This is a revolution in the concept of poetry, because the recipient did not imagine that the poem turns into a few lines only, and these lines may sometimes devoid of poetic rhythm, which involves a new concept for poetry and its vision.

القصيدة الومضة في الشعر البصري الحديث .. - التشكيل والبناء والمضمون

أ.م.د. صباح عبد الرضا إسيود
مركز دراسات البصرة والخليج العربي/جامعة البصرة

الملخص:

جرب الشعراء المحدثون أنماطاً كثيرة من الشعر ، سعياً منهم وراء القصيدة التي تفي بشروط الحداثة وتقنياتها ، فبدت القصيدة بأشكال وصياغات عدة ولتستقر أخيراً بهذا الشكل الجديد الذي يعنى بمشاركة القارئ في صنع الحدث الشعري ، ما دامت القصيدة تبوح بشيء وتضمر أشياءً أخر .

ويبدو أن تعدد أساليب التجديد وتنوع أشكاله قد أضحى اليوم مستنداً إلى تأثر القصيدة بالفنون البصرية ؛ التي غدت ذات توجه عارم ، ومنها فن السينما الذي يعنى باللقطات السريعة والخاطفة. ويظهر أن الشعراء المحدثين قد استوحوا هذا النمط الوامض والقصير من الشعر من هذا الفن ، على الرغم من أن بعض الدارسين حاول أن يجرّه إلى ما ساد في الموروث الشعري العربي . ناهيك عن تأثر الشعراء العرب المحدثين بالآداب الشرقية والغربية على حد سواء ، ولا سيما تلك التي تجانب الترهل وتعزو تطور الشعر الجديد إلى مدى إفادته من علوم ومعارف عصره ومحاولته إشراك القارئ في صنع القصيدة . وهذا يعد انقلاباً في مفهوم الشعر، لأن المتلقي لم يكن يتصور أن تتحول القصيدة إلى بضعة سطور وحسب ، وهذه السطور أحياناً قد تخلو من الوزن الشعري ، وهو ما ينطوي على مفهوم جديد للشعر وتصوره .

أولاً : الومضة والشعر العربي :

من نافلة القول أن نشير إلى أن القصيدة العربية ذات نفس خطابي قصير، إذ لم يعرف العرب في تاريخهم القديم ما عرفه اليونان ما سمي القصيدة الملحمية الطويلة، وتكرّس الإبداع العربي في بضع عشرات من الأبيات – غالباً – و كانت هذه الأبيات تتوافق مع طبيعة العرب وحياتهم البسيطة . وهذا ما أفسح المجال لبعض الدارسين لأن يتكهن بداية هذا النمط من القصائد ويردها إلى الشعر العربي القديم ؛ مثلما وجدنا أحدهم يزعم أن أبا الشيص الخزاعي هو شاعر الومضة في الشعر العربي القديم بلا منازع ، وقد حدد له ستة عشر نصاً شعرياً يتصف بالقصر واصفاً إياها بأنها تكتنز بالحسن والعمق الفكري[١] . كما أننا لا نعدم النقد العربي وهو يلاحق أنفاس القصيدة العربية عندما حدد شروطاً لا ينبغي للقصيدة تجاوزها ، مميزاً إياها عن المقطوعة بأنها لا تقل عن السبعة أبيات في الغالب ، كي ينطبق عليها وصف القصيدة ؛ وإلا فهي مقطوعة [٢] .

أما إذا فاق إبداع الشاعر الخمسين أو الستين بيتاً ؛ فأن القصيدة تصبح (عصماء) وذات نفس طويل لا يبارى .. ولهذا ظلت القصيدة العربية تدور في محراب القصر منذ نشأتها ، ولم يخترق أسوارها إلا النزر اليسير من الشعراء ؛ أمثال ابن الهبارية في الصادح والباغم وكثير من أصحاب الشعر التعليمي ، مما حدا ببعض الدارسين لهذا النمط من الأدب العربي لأن يرميه في خانة النصوص العربية القديمة وليست تأثراً بالغرب ، مثلما فعل الباحثان الدكتور هايل محمد الطالب والدكتور أديب حسن محمد في كتابهما (قصيدة الومضة

– دراسة تنظيرية تطبيقية) ، عندما عدّا قصيدة الومضة خلاصة للنصوص العربية وحسب [٣] .

وإذا ما أحجمنا عن بدايات الشعر العربي وسبرنا غور مرحلة الحداثة ، فسوف تكتظ هذه المرحلة بأشكال وصور عدة ، لا سبيل إلا بذكر بعض نماذجها ، أمثال القصيدة التاريخية ، أو القصيدة التي تعزف على وتر التاريخ ، وتنهض على تصوير بطولاته وأشخاصه المهمين ، وهنا تميل القصيدة نحو الطول المفرط وتنأى عن صورتها المتوارثة ، بفعل جموحها نحو السرد والقص ، وهذا ما أودعها إلى صورة أخرى ؛ وهي صورة القصيدة الدرامية والقصصية ، التي ظلت تتجاذب النتاج الأدبي ردحاً من الزمن ، ولا سيما عند أصحاب المدرسة الرومانسية ، الذين أثروا القصيدة بمحددات القص . بيد أن هذه الموجة انحسرت رويداً رويداً . وبصفة خاصة مع أصحاب مدرسة الشعر الحر ، بفعل جموحهم نحو المعنى المركز والابتعاد عن الترهل الذي اعترى القصيدة ، وهنا صارت القصيدة ذات طول معقول ، ناهيك عن ثراء القصيدة من خلال تضمينها تقنيات ذات أطر سردية عامة .

وقد جرب أصحاب الاتجاه الحر ما بدا أمامهم من تقنيات جديدة ، محاكين الغرب في كل شيء ، وهم يعتمدون التجريب أصلاً من أصول عقيدتهم الأدبية. وقد تحركت اللغة عن قلاعها الحصينة والمنيعة ، ليتحرك معها شكل القصيدة ؛ من شكل سمعي إلى آخر بصري غير معهود ، لتستقر أخيراً في شكل جديد ؛ سمي بقصيدة النثر. بعد أن جُرِّبت القصيدة المتعددة الأوزان والمتنوعة والمتداخلة ؛ لتنتهي أخيراً في هذا الشكل الجديد .

ولذلك يمكننا أن نزعم أن قصيدة الومضة هي خلاصة لتراكمات عديدة

شابت القصيدة العربية منذ بداياتها الأولى وحتى الوقت الحاضر. إذ إن هذا النمط من القصائد قد ارتبط بآخر الموجات (الحداثية) التي ألمت بالشعر العربي، وإلا فما الذي يفسر بناء بعض القصائد بسطرين أو ثلاثة أسطر وهي تخلو من الوزن أو تكاد، غير أننا نستطيع أن نفك الطلاسم المحيطة بهذا الشكل الفني عندما نربطها بقصيدة النثر. وبعبارة أخرى نقول إن قصيدة الومضة هي البنت الشرعية لآخر تقنيات الشعر العربي (*) . ومن هنا يمكننا القول إن تناول هذا النمط من الشعر؛ هو بمثابة البحث في آخر ما توصلت إليه القصيدة العربية من إشكاليات ، باعتبار أن قصيدة النثر هي آخر الصيحات (التقليعات) في القصيدة العربية الحديثة. وهذا لا يعني البتة انسحابه على الشعراء كلهم ، فهناك استثناءات من بعض الشعراء الذين حافظوا على الوزن في قصائد الومضة؛ مثل الشاعرين سعدي يوسف وأحمد مطر، اللذين لم يركبا موجة شعراء قصيدة النثر ؛ ولم يجافِيا الوزن في أكثر من مرحلة من مراحل تجربتيهما العريضتين .

ومن هنا باتت قصيدة النثر تحتل مساحة واسعة من خارطة الشعر العربي الحديث ، بحيث أضحت هذه القصيدة المرتكز الذي يستند إليه الكثير من الشعراء العرب ، ولم يسلم من فيضها إلا النزر اليسير منهم . وقد ضمت في كنفها هذا الشكل من الشعر المنحاز للقصر ؛ الذي هو على العموم : لمحة عابرة ودفقة وجدانية ولحن هارب ، وأغنية قصيرة تخلق تعبيرها المكثف المركز الذي يستنفذ اللحظة الشعرية ويحيط بها [٤] كما يقول الدكتور خليفة محمد التليسي. ويعرفها صاحبا كتاب (قصيدة الومضة) بأنها : " قصيدة الدفقة الشعورية الواحدة التي تقوم على فكرة واحدة أو حالة واحدة ، يقوم عليها النص ،

تتكون من مفردات قليلة ، تتسم بالاختزالية ، ولا يتعدى طول هذه القصيدة الجمل القليلة التي تتشكل بطريقة لماحة واضحة سريعة " [٥] .

يبدو جلياً من خلال تعريف قصيدة الومضة ، أن أحداً لم يحدد طولها بعدد معين من السطور، وكل ما قيل عنها لا يتعدى قولهم أنها " ضرب متميز من التقنية في القدرة على إيجاد بنية شمولية في بضعة أبيات أو أسطر محدودة" [٦]، كما أن قصيدة الومضة لا تبتعد كثيراً عن فن القصة القصيرة، إذا لم تكن صورة متطورة عنه، ما دامت تستند إلى فكرة واحدة أو لمحة واحدة ، يركز عليها الشاعر؛ مثلما هي القصة القصيرة . وهذا ما يفسح المجال لأن نحدد مبررات وجود هذا اللون من الأدب ، في الفقرة الآتية .

ثانياً : مبررات وجود قصيدة الومضة في الشعر العربي الحديث :

سعياً منا في ربط الحداثة بالعراقة ، نقول لقد عرف الأدب العربي القديم ما سمي بأدب التوقيعات ، وهو يتمثل بصياغة الحكام آراءهم وتوجيهاتهم في صورة شديدة الاختصار ومكتنزة المعنى في ذات الوقت [٧]. فلعل الشاعر الحديث قد سعى إلى هذا النمط من الأدب محاكاة منه لهذا النموذج الموروث . وهو يعرف أن العصر الحديث يتناسب طردياً ومتطلبات فن التوقيعة القديم .

وكما يبدو جلياً أن إيقاع العصر الحديث السريع ، هو أحد أهم الأسباب الكامنة خلف وجود هذا النمط من الأدب ؛ فتحت هدير آلات العصر الحديث وضجيجها، كان لا بدّ من دقائق قليلة للشعر، إذ جاء ازدهار هذا الشكل الشعري الجديد سعياً وراء كسب معركة التلقي في زمن عزف فيه الناس عن القراءة ، وأضحت اللغة الإسهابية القديمة غير متلائمة مع المتطلبات العصرية

الجديدة، حيث المؤثرات البصرية تلتهم وقت الإنسان ولا تترك له إلا أوقاتاً نزرة. ولكي يستعيد النص قارئه لا بدّ من خطاب جديد على المستويين البنيوي والموضوعي[٨]. ناهيك عن ثورة الاتصالات التي حواها ما سمي بالعولمة ؛ والتي عمت الكوكب الأرضي، وقد أفضت إلى تقريب المسافات والفضاءات الزمانية والمكانية بين أرجاء المعمورة قاطبة، ونزوع الكثير من الشعراء إلى الارتماء بحضنها. وهذا لم يقتصر على جيل شعري دون آخر ، بدليل أن شاعرا بصرياً كبيراً ينتمي إلى رعيل الرواد أو الجيل الذي استلهم ما بدأه السياب ونازك والبياتي؛ يرتمي بأحضان هذه القصيدة ويكاد يقصر شعره المتأخر عليها؛ ألا وهو الشاعر سعدي يوسف. الذي وجدناه في شعره الأول يتحدد بالسرد والقص وتسود النزعة الدرامية بصورة لا غبار عليها في معظم شعره إذا لم نقل كله، في حين يكاد أن يكون شعره اللاحق متحدداً بالتكثيف والاختزال والومضة، وهو ما سنلاحقه في فقرة لاحقة من البحث .

إن أي باحث منصف لا يمكنه أن يعدم تأثر الشعراء العرب بالشعراء الآخرين في مشرق الأرض ومغربها سواءً بسواء ، في تسويق هذا النمط من الأدب ، وصوغ القصيدة على منواله .إذ إننا نلفي قصيدة الهايكو اليابانية (Haiku) تتحدد في الغالب بثلاثة أبيات ، وهي التي يقول فيها هنري بروفل:" الهايكو قصيدة ، وكأي قصيدة وقع من اللغة ترمي لأن توحي بالمعنى والصورة والإيقاع إلى عاطفة ، حالة نفسية . هي فرصة ممنوحة لنتكهن بكل شيء ، لنحب كل شيء، في ومضة ثلاثة أبيات من الشعر" [٩] . كما نجد نزوع الشعراء الغربيين ، أمثال الأمريكي وليام كارلوس وليامز ، والأمريكية إيم لويل ، وروبرت

هيريك ، وإيثلبرت ميللر إلى هذا النمط من القصائد. فضلا عن كونها مأخوذة من ما عرف بأبجرامات الشعر الانجليزي الحديث[١٠]، مما شكل حافزاً قوياً للشعراء العرب لاستلهامه والنسج على منواله والعزوف عن الترهل ، تماشياً مع روح العصر وما أفرزه من تقنيات جديدة عمّ فيضها النتاج الأدبي ، ولكنها صيغت في قالب جديد . أي أننا لا يمكن أن نغض النظر عن (القصدية) في هذا المجال بدليل أن الشاعر عبدالجبار الفياض – على سبيل التمثيل – قد عنون إحدى قصائده بـ (ومضة) المنشورة في ديوانه من قبل ومن بعد ، مما يعني أن الشاعر الحديث يعي جوانب قصيدته وما تؤول إليه ، ما دام قد ذكر كلمة الومضة في عنوان قصيدته . في حين يرى بعض الباحثين أن " أصول هذا الاتجاه ضاربة في أعماق الوجدان العربي وتاريخ الشعر العربي ولن يحتاج الشاعر العربي الحديث إلى أن يتأثر فيها بمذاهب جديدة "[١١] ، كما ألمحنا إلى ذلك سابقا .

ومن المعروف أن الشعر العربي الحديث قد أفاد من الفنون البصرية وتأثر فيها ، ولا سيما فن السينما ؛ الذي يعتمد اللقطات السريعة والخاطفة . فليس مستبعداً أن يكون اعتماد الشعراء الومضة من هذا الباب [١٢].

فضلاً عن طغيان فن القص وتفوقه على بقية الفنون ؛ إلى حد أن العصر الحديث برمته صار يطلق عليه عصر الرواية ؛ نسبة إلى تزعم الرواية للفنون الأدبية وانزواء الشعر وابتعاده عن مكانته المعهودة مفسحا المجال للقصة ، بعد أن تسيد الساحة الأدبية حقباً طويلة ودهوراً ، وهو لا يبارى في زعامة الفنون الأدبية . وكما هو معروف أن فن القص يعتمد اللقطات السريعة والخاطفة ؛ ولذلك يمكن عد لجوء الأدباء إلى الومضة من هذا الباب .

ومن هنا فقد وجد الشعراء أنفسهم منساقة وراء هذا النمط من الأدب بعد أن جربوا أنماطاً من الأدب والشعر، فهم قد حاكوا النموذج – الآخر– الغربي والشرقي ، مثلما وجدوا أن ساحة الأدب والثقافة قد لفظت الرنين والبهرجة اللذين تحدد فيهما الكثير من النتاج السابق. وصار كثير من الشعراء يهتم بالشعر مثلما يهتم بالفنون الأدبية الأخرى ويزاوج بينها في وقت واحد ، ولعل الشاعر الكبير سعدي يوسف هو أحد الشعراء المهمين؛ من الذين لم يقتصر إبداعه على الشعر فحسب، وإنما تعدد إبداعه فكتب القصة مثلما كتب الخاطرة والمسرحية والمقالة وبقية فنون الأدب. ولذلك سنتوقف عند بعض قصائده ، مثلما نستشهد بشعر غيره من شعراء البصرة المحدثين؛ لنعاين تجربة شعراء البصرة في هذا المجال عن قرب . إذ سيتوقف البحث عند بعض النصوص؛ ليبين تقنيات هذا النمط من الأدب ، في المبحث الآتي .

ثالثاً : مظاهر التشكيل في القصيدة الومضة :

كتب كثير من شعراء البصرة ومثقفيها هذا النمط من القصائد ، ولا سيما في تجاربهم المتأخرة؛ بعد أن أضحت القصيدة الومضة ؛ ممثلة للتجديد وحاضنة له، ولهذا سيتوقف البحث عند بعض القصائد الومضة في شعر البصرة الحديث؛ نستخرج منها مظاهر التشكيل الشعري، من دون أن يعني ذلك أننا نفضل الشعراء الذين توقفنا عندهم على غيرهم ، ممن لم يتوقف البحث عند قصائدهم ، وما ذلك إلا فيما يتعلق بطبيعة النص المدروس ، وبما وقع بين أيدينا من نماذج شعرية تتعلق ببحثنا. إذ تطالعنا كتابات الشعراء : سعدي يوسف وكاظم الحجاج ومحمود البريكان وأحمد مطر وعبدالجبار الفياض وشاكر العاشور وكريم جخيور

وكاظم اللايذ وكثير غيرهم ، وكلها لا تخرج عن كونها مرحلة تالية لكتاباتهم الشعرية الأولى التي وجدنا فيها الشعر على صيغته المعهودة الأولى المتمثلة بالقصيدة الطويلة أو القصيدة التي تنحو نحو الطول المعقول ، فيما عدا بعض الاستثناءات . مثلما نجد الشاعر مؤيد حنون – على سبيل التمثيل – يبدأ تجربته الشعرية بقصائد الومضة في ديوانه الأول (متعة القول) ثم يعزف عنها في ديوانه التالي (يسقط الحديث في باحة اليد) . ويمكن أن يفسر هذا بكون الشاعر من جيل الشعراء الشباب الذين وجدوا في قصيدة النثر أشكالاً متعددة ، فخاضوا غمارها وتداخلت صنوفها من دون دراية منهم بالمراحل التي وجدناها عند غيرهم من الشعراء . ولعل هذا يماثل إلى حد كبير تداخل المذاهب الأدبية من رومانسية وواقعية وحتى كلاسيكية عند شاعر واحد ، عندما تهبُّ عليه نسائم هذه المذاهب دفعة واحدة .

في حين تطالعنا تجربة الشاعر محمود البريكان بما يقف على النقيض منها؛ بوصفه قد مال إلى هذا النمط من القصائد بعد تجربة طويلة امتدت إلى أكثر من عشرين سنة. ونقصد بذلك كتابة قصيدته (بلورات) ، التي كانت في سنة ١٩٧٠ والتي قال عنها حاتم الصكر :" إن التقنية التي قدمها البريكان في هذه التجربة –أعني قصيدته بلورات – تكرسه لريادة هذا لنوع من الكتابة الشعرية القائمة على التركيز والاختزال المكثف" [١٣]. مما يفضي إلى القول إن البريكان صاحب الكعب العالية في ريادة قصيدة الومضة في الشعر العراقي عموماً وليس في شعر البصرة فحسب . ولم يقتصر عمله في قصيدة بلورات فحسب وإنما تعداها إلى مجموعة من القصائد القصيرة ومنها قصائده : مدينة أخرى ، و قصيدة ، و حوادث ، و استعادة العالم ، وقصيدة – العنوان مكرر – و الملوك ،

والبرق –١– ، والبرق –٢– [١٤] ، وبإمكاننا أن نضيف قصيدتيه : دراسات في عالم الصخور، ونوافذ إلى هذا النمط من القصائد .

إن أي متصفح لقصائد الشاعر بحسب سنوات كتابتها – الشاعر حريص جداً على أن يذيل قصائده بسنوات كتابتها – سيرى منذ الوهلة الأولى أن البريكان اعتنى بالقصيدة الطويلة عنايةً خاصةً ثم مال إلى القصيدة المكثفة أو الومضة في تجربته اللاحقة . ولعل هذا يدخل في حيز نضج التجربة واختمارها بعد حين من الدهر . فهو قد يستند إلى إرث أسطوري في ومضته ، كما فعل في قصيدته (قصيدة) التي يقول فيها :

موثقاً إلى صخرة
أتسقط رذاذ النجوم
تعالي أيتها النوارس
فكلي من أحشائي [١٥] .

يظهر جلياً أن ومضته تقوم على مأثور أسطوري يوناني، عموده برومثيوس عندما عرّض نفسه إلى العقاب السرمدي من أجل أن يرى بنو جنسه النور . وجل ما تعرضه القصيدة هو الموازاة بين البطل الأسطوري وبين بطل الحاضر المتجلي بنفس الشاعر . فضلا عن أن القصيدة قد صيغت على أساس قصيدة النثر ، التي لا نجد الشاعر يعول عليها في جل نتاجه الشعري . وهذا لا يقتصر على هذه الومضة فحسب ؛ وإنما يتعداها إلى معظم ومضاته إذا لم نقل كلها، ولعل قصيدته (حوادث) من القصائد التي حوت تقنيات الومضة الشعرية وابتعدت في صياغتها عن صياغة جنس القصيدة الوزني ، فهي تنهل من معين

قصيدة النثر أيضا ، وتقوم على عنصر الموازاة بين طرفين متوازيين يقول فيها :

في غموض النهار
تتكون رؤيا خافتة
تقرع نواقيسها عند منتصف الليل .
في بؤرة الظلمات
تتشكل الصورة ذات الألوان المائة
التي تكتشفها الشمس [١٦] .

لقد فصل المقطع البياض بين حلقتين تبدوان منفصلتين ولكنهما مترابطتان برباط الفن الوثيق. إذ يغدو كل منهما مكملة للأخرى بعد أن تحصل الموازاة بينهما، لأننا نصطدم بالحالة الأولى في وضح النهار ولكن المفارقة تكمن هنا بأن صار النهار غامضاً والنواقيس تقرع في منتصف ليله، مما يستبطن وضعاً سيئاً تكشفه الرؤيا الخافتة . وبموازاة النهار والضوء تتجلى الظلمات بكل ما تحمله من معان سلبية ولكننا نصدم أيضا بنقيضه، وهذا ما ولّد تأزماً وشدّاً ما انفك يتردد بين ثنايا القصيدة . ومن هنا فهناك مفارقة شعرية حرص الشاعر أشد الحرص على أن يظهرها جلية ؛ من خلال المقابلة بين الصورتين أو الطرفين المعروضين . وعندها تخيم على سريرة النص رؤى ضبابية يمكن أن تفسر بالسياسية أو الاجتماعية أو الفردية، لا سيما أن البريكان يتميز بخصوصية فردية طالما تطرق إليها الباحثون عندما رصدوا تميزه الفني والشخصي[١٧] . وعلى كل حال فإن النص البريكاني الوامض لا ينأى عن هذه التقنية في تشكيله لقصيدة الومضة .

لعل النص الذي يمكن أن نطيل النظر فيه ؛ في قصيدة الومضة في الشعر البصري الحديث، هو للشاعر عبدالجبار الفياض وهو أحد أهم هذه النصوص؛ الذي يحوي أحد أهم تقنياته ، المتمثلة بعلاقة التنافر والتأزم والانفراج بين طرفين متباينين ، فضلاً عن أنه يمزج الفن البصري بالفن السمعي . إذ إنه يفيد من فن الرسم في رسم المشهد الشعري؛ من خلال الاستعانة برسومات للفنان مناف عجيل خليفة، وهي ترسم بريشة الفن التشكيلي ما يعرضه الشاعر من كلمات؛ وهذا يشي بتداخل الفنون في القصيدة الجديدة . ففي قصيدة معنونة بعنوان (الحجاج) يقول فيها الشاعر الفياض :

عندما
يُمتلأ الكأس دماً ...
وسيفُهُ
في خصامٍ مع غمده ...
يقولُ الحجاجُ ...
هذا من فضل ربّي ...
يقتلُ المؤذن ...
ويتوظأُ(*) للصلاة ...
..... [١٨].

يبدو أنّ العنوان ذو سطوة في هذا النص، وفي كل النصوص التي يتعرض لها البحث ، مما يفضي إلى أن القصيدة الومضة هي في الغالب الأعم انعكاس لما يعرضه الشاعر من عنوانات . بل يغدو العنوان فيها أشبه ما يكون (بالنواة

المخصبة) ، التي ستتحول خلال العملية الإبداعية إلى جنين ومن ثم إلى كيان كامل له رأس وأيدٍ وقوام وأحشاء [١٩] كما يقول الأستاذ ياسين النصير ؛ وهو يتناول عملية الاستهلال في النص الأدبي الجديد ، مشيراً إلى أن " ما من شيء يحدث فيما بعد في النص إلا وله نواة من الاستهلال " [٢٠] وهكذا تكون إفادة القصيدة – هنا – من العنوان الذي يستهل الشاعر نصه به . فلولا العنوان لما تفتحت لنا مغاليق القصيدة ، ولبقيت طلاسمها بعيدة عن متناول اليد . ولهذا يحق لنا أن نزعم أن العنوان في القصيدة الحديثة هو انبثاقة أولى تعقبها القصيدة، مبتعدين عن التصور الذي أقره الدكتور سمير الخليل بأن العنوان نتيجة يصل إليها المبدع [٢١] عندما تناول بعض قصائد الومضة في الشعر العراقي الحديث .

كما يظهر جلياً أن النص مكثف ويمارس عملية الاختزال إلى حدٍّ كبير ، بحيث نستطيع أن نملأ كثيراً من الصفحات لتوصيل رسالة الشاعر. ويبدو أن الشاعر كان واعياً لهذه الحالة ، عندما وضع النقاط الدالة على عملية الحذف بين سطور قصيدته ، وهذه الحالة تكاد تكون مشتركة بين الشعراء وتشكل قاسماً مشتركاً بينهم في توصيل رسالة التكثيف .

ينهض النص على عنصرين أساسين وهما يسودان مفاصل القصيدة وكيانها ، يتمثل العنصر الأول بالتأزم ، والعنصر الثاني بالانفراج ، أو المثير والإشباع [٢٢] فقد خلقت لنا السطور الأربعة الأولى تأزماً من خلال امتلاء الكأس بالدم والسيف الذي لا يقبل الغمد ، ثم انفرجت المسألة بقول الحجاج وقتله للمؤذن . على ما في هذين العنصرين من مساحة مسكوت عنها . إذ يغدو الحجاج ممثلاً لظواهر العنف والقهر السياسي والاجتماعي التي تغدو في

المجتمعات الشرقية عموماً من المسلمات في حياة الناس .

ومن الممكن أن نستشف بناء النص على بنية التوازي بين هذين العنصرين. ويتراءى لنا أن هذه البنية تتوافق إلى حدٍّ بعيد مع كثير من نصوص قصيدة الومضة إذا لم نقل كلها . فهناك موازاة بين العنصر الأول وبين العنصر الثاني، وكلاهما يفصح عن مقابلة للآخر . ومن خلال الموازاة استطاع النص أن يخلق المفارقة الشعرية .

ولعل السمة الأخيرة التي نلمسها في هذا النص والتي يشترك فيها مع غيره من نصوص الومضة– إلى حدٍّ كبير– التداخل بين التفعيلات في سطور القصيدة ، وهو ما توفره قصيدة النثر من تقنية . إذ تتداخل تفعيلة فاعلن مع تفعيلة فعولن بين سطور القصيدة . وكأن أوزان الشعر العربي قد اختزلت بهاتين التفعيلتين أو وزني المتدارك والمتقارب. وتلك سمة تكاد أن تكون عامة في قصائد الومضة ولم يسلم منها إلا القليل من القصائد وعند بعض الشعراء . وبصفة خاصة قصائد الشاعر أحمد مطر، وكثير من قصائد الشاعر سعدي يوسف، التي لم تجاف الوزن؛ مثل قصائد: نذور، والجلسة، وطيران ، والأيائل. في ديوانه (قصائد أقل صمتا) ، وقصائد :موقف ، ولقلق نيسان ، و الزيارة ، و باتنة ، و العصافير ، وسؤال ، و بنت ، وهلاليون ، و وطن ، و مسافرون ، و منفيون ، و مراجعة ، مريم ابنتي ، و توعك في مجموعته (من يعرف الوردة) وتكاد قصائد مجموعته (يوميات الجنوب يوميات الجنون) أن تنهج هذا السمت من البناء كلها لولا بعض القصائد المستثناة . وقصيدته (باتنة) من تلك القصائد التي اعتمدت هذا النسق ، يقول فيها :

جبال ، كمكةَ جرداءُ
واد ، كمكةَ ، لا زرعَ فيه
وأنت الهلاليُّ –
أفقرُ من ذرّة الرملِ
بدّلتَ تيهاً بتيه [٢٣] .

ينقل الشاعر بومضة شعرية معاناته وتجربة غربته القاسية في مدينة باتنة الجزائرية، من خلال بنية التوازي. إذ يعرض أمامنا صورة خارجية أو بعيدة عن تجربة الذات ومن ثمَّ يقفز مباشرة إلى ذاته ، ليوازن بين حالتين . ومن خلال الموازنة بين الحالتين ينجلي مراد الشاعر وقصده . وقد تنبه إلى هذا النوع من المقابلات الدكتور عز الدين إسماعيل عندما تناولها في تجربة السياب ، وكان يبحث عن البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، ولا سيما في قصيدة (أسير القراصنة) التي يقول فيها السياب :

أجنحة في دوحة تخفق / أجنحة أربعة تخفق / وأنت لا حب ولا دار / يسلمك المشرق / إلى مغيب ماتت النار / في ظله .. والدرب دوار .

فقد عرض الشاعر صورة خارجية ثم قابل بينها وبين صورته الذاتية . ومن خلال المقابلة بين الحالين يتجلى الأمر واضحاً[٢٤]؛ وهو غير بعيد عن قصيدة باتنة لسعدي ، مع اختلاف زاوية النظر والنهج بين الحالتين .

ومن ناحية أخرى حمل نص سعدي يوسف في طياته دلالة عميقة ، على الرغم من كونه قصيراً ، وقد أشار بعض الدارسين إلى أن الفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة لا يكمن في سمة الطول فحسب ؛ وإنما هو كامن في الجوهر أكثر منه في الطول [٢٥] . فقد كان النص مشعاً في كل اتجاه ، مولّداً

مفارقة شعرية ، عندما بدأ بطريقة سردية مباشرة ثم فارقها بعبارة شعرية مركزة ومكثفة فأحالت النص إلى عالم آخر جديد. ولكننا على العموم لا يمكن أن نغض النظر عن موقف الشاعر السياسي المعارض للنظام القائم في العراق آنذاك، إذ إن الهم السياسي واضح ويتردد صداه أمامنا، ولا سيما في بحثه الدائب عن وطن يعيش فيه كريماً ، والمفارقة تكمن في أنه بدل تيه بلاده بالتيه في بلاد الغربة ؛ ولم يستطع أن يحقق ما كان يصبو إليه ، عندما حمل مشعل التغيير في بلده . ومن هنا فقد اكتنز المعنى وفاضت سطور القصيدة بدلالة لم يبح بها الشاعر وبقيت مضمرة في داخله، ولذلك فقد تكثف النص واختزل الكثير من الكلام ، وبقيت مساحة مسكوت عنها. ولعل عنوان القصيدة قد فض بعض مغاليقها مما أشرنا إليه ونحن نتناول قصيدة الفياض ، ولعل تلك أهم تقنية من تقنيات قصائد الومضة الشعرية .

ويكاد الشاعر كاظم الحجاج يسلك السبيل ذاته في اعتماده أسلوب المفارقة الشعرية وفي التوازي القائم بين سطور قصائده، لولا لفظهِ الوزن الشعري في كثير من ومضاته ، وانسحابه مع مجايليه من شعراء الومضة في شعر البصرة الحديث ، نحو قصيدة النثر، ولاسيما في ديوانه (غزالة الصبا). الذي يعد من الدواوين الشعرية المهمة التي احتفلت بهذا النمط من القصائد على حساب القصيدة الطويلة ، وهي بدورها – القصيدة الطويلة – لم تنعدم من الديوان ، فقد بلغ عدد قصائد الومضة إحدى وثلاثين قصيدة من مجموع أربعين قصيدة ضمها الديوان بين دفتيه، مما يؤشر على انحراف واضح من الشاعر نحو النمط القصير والوامض من القصائد ، وفي هذا الديوان بصفة خاصة. ولعل قصيدة

(شفافية) من القصائد المهمة ، التي تقوم على سطرين شعريين فحسب ، يقول فيها :

النهر الصافي جداً
أسماكه مهدّدة [٢٦].

تشكلت القصيدة من سطرين شعريين فقط ، وبإمكاننا إرجاع السطر الثاني إلى مسببه السطر الأول، أو كأننا إزاء معادلة رياضية من نمط خاص يكون فيها (ب) نتيجة منطقية لما أفرزه (أ). وقد تكثفت مفاصل الومضة تكثيفاً شديداً، بحيث يمكن للمتأمل أن يحشر الهم السياسي والاجتماعي بين ثناياها . وقد حصل الإدهاش من خلال تجاذب حالتين. وقامت المفارقة الشعرية عندما كسر الشاعر أفق توقعنا ؛ عندما عرض أمامنا صورة النهر الصافي جداً ، وهي بمثابة المثير للتوقع ، فولد تأزماً في القصيدة ، ثم حصل التفريغ والإشباع للتوقع في السطر الثاني فانفرجت الأزمة . ومن هنا نستشف أن العلاقة بين السطرين هي علاقة تنافر وافتقار والفكرة تكمن بينهما ، كما يشير إلى ذلك الدكتور سمير الخليل وهو يتناول مثل هذا النمط من الومضات الشعرية في الشعر العراقي الحديث عموماً [٢٧] .

وهكذا تكون هذه الومضة قد أضمرت أشياء كثيرة وأبرزت للسطح المكشوف أقل القليل، من خلال ممارسة عملية اختزال وتكثيف الفكرة إلى أقصى حد ممكن. وبإمكان المتأمل أن يسقط مضمون الومضة على واقع الإنسان السياسي، فيغدو الإنسان المكشوف (الصافي) عرضة للاغتيال السياسي . ومن الممكن أن تنسحب هذه الدلالة على الواقع الاجتماعي أيضاً ؛ يغدو فيها الإنسان عرضة للمشاكل الاجتماعية إذا لم يكن متحرزاً . وهكذا تكون هذه الومضة قد مارست

الاختزال والتكثيف إلى أقصى غاية .

وتكاد قصيدته (أجزاء المرآة) أن تفصح عن الشيء ذاته ، لولا أنه ضاعف السطرين الشعريين . يقول فيها :

فرحي قليلٌ في المرايا
ولأنني أحببته ،
كسّرتُ مرآتي
ليكثر .. في الشظايا ! [٢٨] .

حملت القصيدة تقنيات قصيدة الومضة كلها ، بدءاً من العنوان ومروراً بالاختزال والتكثيف ، ومالت إلى الطول أكثر من الومضة السابقة . وقد قالت كثيراً في كلام ليس كثيراً . فهي مبنية من أربعة سطور شديدة التكثيف . وقد نظمها الشاعر في سلك وزن الكامل .مما يعني أنها تنأى عن كثير من ومضات الشاعر في ديوانه غزالة الصبا نفسه .

ويمكننا أن نحدد بؤرة مركزية مشعة في سطور القصيدة ، وهي تتركز في كلمة (المرايا) ؛ بحيث تغدو الكلمات الأخرى في القصيدة وكأنها منسلة منها وإليها تعود : مرايا – مرآتي– شظايا. وكأنها قد اتسعت في البداية ثم انحسرت ثم تمزقت. والقصيدة لم تخرج عما هو معهود في القصيدة الومضة ، إذ إنها مبنية أصلاً على التوازي في الأفكار والألفاظ ، فهناك فرح قليل ومن ثمَّ أصبح كثيراً وهناك شيء حي وغدا مهشماً :

حب ⟸ تكسير
قليل ⟸ كثير

ومن هنا يمكننا أن نستشف الأوضاع المأساوية التي تحيط بالشاعر ، وهي تحاول بكل ما أوتيت من قوة أن تجهض حلم الشاعر وتحبط من فعل الإنسانية الكامنة في براثنه ، فيحاول أن يرد الكفة إلى سابق عهدها ، منتفضاً يكسر المرآة ليعدد مستويات الفرح .

يتراءى لنا أن الشاعر قد استغل هذا السمت الشعري نهجاً يمارس عليه فعله الشعري في كثير من ومضاته الشعرية ، بيد أنه قد يقيم علاقة تلازمية بين فعليه، بحيث يكون الفعلان متوازيين . ومن ذلك قصيدته (أمجاد) التي تنحو نحو الطول أكثر من سابقتيها ، يقول فيها :

حتى بين رصاصات الجنود
رصاصاتٌ محظوظة
تلك التي تخطىء أهدافها
ورصاصات تعيسة
تلك التي ترتكب
أمجاد الحروب ! [٢٩] .

يقوم النص على المفارقة الشعرية بين ما هو متعارف عليه في الحياة العامة وبين ما عرضه الشاعر أمامنا . فقد قلب المفاهيم رأساً على عقب، بحيث أضحت أمجاد الحروب وبطولاتها من الأمور السلبية التي يخلقها الرصاص التعيس، وعندما تخطىء هذه الرصاصات أهدافها فإنها تغدو محظوظة. وعلى العموم فالقصيدة تكثف موقف الإنسان وتحرضه على فعل الخير، مخالفاً ما استقر في الأذهان ردحاً طويلاً من الزمن.

لقد تمكن الشاعر ببراعة نافدة أن يقيم أود نصه على بنية التوازي ؛ التي تخلقت من بؤرة مركزية مشعة في اتجاهات متعددة. إذ يمكننا أن نوازن بين الرصاص المحظوظ وبين الرصاص التعيس، وبين تخطىء / ترتكب . وقد أفاد التكرار للفظة المولدة (الرصاص) في تجذر التوازي أصلاً .

وهكذا يمكننا أن نرصد بنية التوازي في كثير من الومضات الشعرية ، والمفارقة الشعرية تنهض على أن تكون النتيجة من أسباب ما يعرض أولاً . ومن هنا يمكننا الإشارة إلى قصائد كثيرة في هذا الصدد وللشاعر كاظم الحجاج نفسه. ومنها قصيدتا تحرير وسكيتش ، اللتان تقومان على رؤية انفصالية أكثر منها تضامنية ، يقول في الأولى :

الدمعةُ ماءٌ مسجون
ينتظر الحرية
من حزن قادم !(٣٠)

ويقول في الثانية :

الرسام
همَّ بتخطيط قفص
الطيور ..
هربت إلى لوحة أخرى (٣١) .

وكلا النصين يبدآن بعلاقة سطحية تتمثل بالتشبيه والحقيقة في الأولى وهذه العلاقة تسلمك إلى علاقة عميقة في الثانية . وهاتان العلاقتان تولدان المفارقة الشعرية . فيغدو الإنسان معادلاً للمبدع والثائر ، والطيور معادلاً للإبداع .

وعندما يريد هذا الإنسان أن يبدع شيئاً تهرب منه الفكرة . وهكذا أضمرت هذه الومضة الكثير من الكلام وعرضته في كلام قليل ، على الرغم من أنه فاق من حيث الكم كلامه في قصيدتيه السابقتين .

ويكاد الشاعر سعدي يوسف يوقف إبداعه الشعري على هذا النمط من الومضات. بل أنها تكاد تشكل السمة الأبرز في ومضاته ما دامت تلك الومضات تنهض على الموازاة بين البنيتين السطحية والعميقة . أي أن هناك علاقات سطحية تسلمك إلى علاقات عميقة في النص . وسيتوقف البحث عند قصيدة (معاينة) المنشورة في ديوانه (الخطوة الخامسة) لما تضمه من هذا النهج . يقول فيها :

ينسج العنكبوتُ على بابِ بيتيَ
أثوابه العارية ،
ليمرّ الهواءْ
والصيف
والضوء
حتى كأنّ السماء ابتداءْ
.....
.....
.....
ينسجُ العنكبوتُ على الباب
ما غاب
ينسج معنى الرداءْ .

بإمكاننا أن نرصد لوحتين مرسومتين بدقة متناهية ، وكلتاهما قائمتان على فعل واحد، قام به العنكبوت ، ونحن هنا إزاء موازاة من نوع خاص تنهض على التكرار. فتكرر الفعل المضارع (ينسج) وتكرر الفاعل (العنكبوت) في الحالتين. بيد أنه جعل فعل العنكبوت محدداً في الحالة الأولى ، وتركه بلا تحديد في الحالة الثانية . فقد حصل النسج على باب بيت البطل في الحالة الأولى، في حين كان النسج على باب غير مقنن ثانياً .

إزاء ذلك نقول إن هناك علاقات نحوية ودلالية تتحكم في النص، وهي علاقات سطحية وعلاقات عميقة ، وهي في الآن نفسه تسلم المتلقي إلى حالتين متوازيتين ومتضاربتين في الدلالة. إذ إن المفعول به في الحالة الأولى بيِّن وظاهر في الأثواب العارية، بينما هو في الحالة الثانية مغيب ومتوارٍ عن الأنظار إلى حدٍّ بعيد. تتحكم فيه ظواهر معنوية ولاسيما في قوليه: ما غاب، و معنى الرداء ، ولعله يكون أكثر بروزاً في قوله (معنى الرداء) .

وتمكن الشاعر من ربط حالتيه بالقافية الساكنة في : ابتداءْ و رداءْ . وبينهما يكمن الفرق بين الحالتين ، إذ نظفر بما يعود إلى الفطرة الإنسانية أولاً ، ومن ثمّ يغيَّب المضمون المعرفي في الثانية . وكأننا إزاء ثوب قشيب ينسجه العنكبوت بدقة متناهية ، تتوزعه مرحلتان من الحياكة والنسيج ، يكون في المرة الأولى فضفاضاً ، يمر من خلاله الهواء والرائحة والصيف والضوء ، ومن ثم نستطيع أن نرصد غياب الفعل الخارجي ونرده إلى فعل داخلي يغدو فيه المعروض مقابلاً للغائب أو المغيب .

لذلك نقول إن هناك مساحات كبيرة مسكوت عنها أو متوارية عن الأنظار ،

وهي تكمن خلف السطور، وعلى المتلقي أن يبحث عنها بحسب مخزونه المعرفي ومنظوره الدلالي. ولذلك قيل عن قصيدة الومضة أنها " قصيدة الصمت الإيجابي أو الصمت المقروء "[٣٢] . وقد ترك الشاعر ثلاثة سطور – كعادته – فارغة للدلالة على حلقة الفصل بين الحالتين . وإجمالاً فأن الشاعر قد تعامل في ومضته من منطلق فني بحت مستغلاً طاقات الحذف والتكرار لإقامة علاقات سطحية تُسلم القارىء إلى علاقات عميقة ، تولد فيه الشعرية وتنقله من النثر إلى الشعر .

وقد تقوم الومضة على المدلول السياسي وإليه تؤول ولا شيء غيره ، كما نظفر بذلك في (قفشات) الشاعر أحمد مطر التي يسميها لافتات ، بحيث تعدت تلك اللافتات إلى سبع لافتات أو مجموعات شعرية مختزلة ومكثفة وتمارس الفعل السياسي في جلها ، بحيث أننا لو جردنا تلك القفشات عن مدلولها السياسي؛ فسوف تغدو عادية وبلا طعم كطعمها المعروف عند الشاعر. يقول في لافتة بعنوان (قبل أن نبدأ) :

الفردُ في بلادنا
مواطنٌ .. أو سلطانْ
ليسَ لدينا إنسان! [٣٣] .

وفي لافتة (أقسى من الإعدام) يقول :

الإعدامُ أخفُّ عقابٍ
يتلقّاهُ الفردُ العربي
- أهنالك أقسى من هذا ؟
- طبعاً ..

فالأقسى مِنْ هذا
أن يحيا في الوطن العربي ! (٣٤)

وهكذا هي لافتاته الأخرى مثل: نكتة ، واحتمالات ، والتهمة ، والحارس السجين، و حالات، ومشاتمة، وهوية وإلحاح ، وملحوظة ، والموجز، وحالات ، وأمس اتصلت بالأمل ..وغيرها ، وكلها تدل على المنحى السياسي الذي اختطه الشاعر نهجاً لا موارية فيه ولا سبيل إلى الانعتاق منه . كما يبدو أن الشاعر قد وظف الجانب الدرامي في معظم قفشاته (ومضاته) السياسية ، إذ إنه استغل تداخل الأصوات ولا سيما في ومضته الثانية ، وحتى الومضة الأولى فإنها تكاد لا تخلو من هذا الاتجاه . فضلاً عن أن نصوصه لا تنأى عن المفارقة الشعرية والموازاة بين حالتين تبدوان متنافرتين على الدوام . إذ تغدو عقوبة الإعدام من العقوبات البسيطة إزاء جحيم لا يطاق وهو العيش في محيط العالم العربي وكنفه.

وفي ضوء تلك القفشات الشعرية والسياسية بامتياز نستطيع أن نفهم لماذا يُمنع شعر أحمد مطر من التداول في معظم أقطار الوطن العربي إذا لم نقل كلها . وهو شعر مهم ولا يمكن أن تفيه هذه السطور حقه بهذه العجالة التي يتطلبها بحث يختص بشعر البصرة عموماً وليس بشعر شاعر واحد فحسب .

وقد تشكل الفكرة المنطلق الذي يفضي إلى النتيجة وعندها تكون العلاقة بين الطرفين علاقة تكاملية ، ولا سيما في قصائد الشاعر كريم جخيور الذي يعرض في البداية فكرته الرئيسة ، كما فعل في قصيدته (انقلاب) التي يقول فيها :

حين رأيتكِ
تأكدتُ بأن الانقلابات
لا يقودها العسكر دائما
وأن الحرائق الكبيرة
لا تسببها النار فقط [٣٥] .

الفكرة الأساسية تتحدد بالمرأة التي تشكل المنطلق الذي يبدأ منه الشاعر وإليه يعود. إذ تغدو السطور الأربعة الأخيرة متضافرة لبيان ما آمن به أولاً أو ما صرح به في البداية . ويمكننا القول إن هذه السطور نتيجة لما ذكره أولاً. والفكرة غاية في البساطة ، ولكنها تحمل في طياتها الكثير من الكلام، فهو يقول إن الانقلابات والحرائق ليس سببها العسكر والنار فقط وإنما يمكن للمرأة أن تقوم بالدور نفسه. والشاعر في معظم ومضاته ينطلق من رؤية وجدانية بحتة، تكاد لا تختلف عما أشرنا إليه في هذه القصيدة . ومنها قصائد دفء، واكتشاف ، ودعاء..الخ . ولعل قصيدته (دفء)، تقول الشيء ذاته ، يقول :

الصباح هناك أكثر دفئاً
لا لأن الشمس لم تشرق هنا
ولكن لأنكِ أنتِ هناك [٣٦] .

الفكرة لا تتعدى قوله : كان الصباح دافئاً وجميلاً لا لسبب وإنما لأنكِ (حبيبته) كنتِ هناك – حتى وإن كانت الحبيبة ذات مدلول سياسي يتعلق بالوطن – فالعلاقة بين الطرفين ليست علاقة تنافر كما ألفيناها في تجارب الشعراء الآخرين بقدر ما هي علاقات تكامل وتضافر .

في حين تخرج قصيدة سعدي يوسف (إلى أمام) عن هذا النهج – وجل

قصائد أحمد مطر – فهي تبنى من علاقتين منفصلتين وغير مترابطين ، بيد أن الوشائج بينهما تكون خفية ، يقول فيها :

الرايات
خافقة ، تحت سماءٍ لم تتكونْ بعد ...
أما نحن المنذورون لنحملها
تحت الريح
وتحت المطرِ
فعلينا أن نتكون أيضاً [٣٧] .

جسدت الرايات الخافقة ، حتى وإن كانت في سماء لم تولد بعد ؛ بعداً مضاداً لما موجود في الواقع . ولهذا صرنا إزاء موقفين متباينين وهما على طرفي نقيض تماما بين الفكر والواقع. وقد أدت الأداة (أما) الدور المحوري في الربط بين الحالتين . ولذلك فالعلاقة بين الحالتين علاقة تنافر وتضاد . ودور الشاعر – هنا – دور تحريضي ، يعاضده الفاء الواقعة في جواب الشرط . وهكذا تكون هذه الومضة ، مثل غيرها من ومضات الشعر الحديث عموماً ، قد قالت كثيراً في كلام قليل ومختزل ويمارس التكثيف عنوةً. وهي سمات جديدة نقلت القصيدة العربية الحديثة نقلة نوعية، علنا أشرنا إلى أهم خصائصها وسماتها الفنية في الصفحات السابقة .

ويكاد الشاعر جمال الفريح يختط نهجاً بعيداً عن كل الشعراء السابقين ، يقوم على أن القصيدة الومضة عنده تنأى عن التكثيف الذي يمارسه النص ، وهي تميل إلى الطول المعقول ، مما يسميه أديب حسن محمد بالقصيدة القصيرة

تمييزا لها عن القصيدة الومضة [٣٨] . فضلاً عن أنها قريبة من العامية وتكاد تنحدر إليها ، علاوة عن صفة الانفعال الزائد ، ولا سيما من الأوضاع التي ألمت بالعراق بعد عام ٢٠٠٣ ، واحتلاله من القوات الأجنبية ، وما تبعه من دخول بعض المنتفعين والاستغلاليين إلى البلد . وتكاد قصيدتاه (إنه .. إنهم) و(اعتذار) – وحتى قصيدة (رحيل بعيد المدى) – تنهجان هذا النهج . ويبدو أن شدة انفعال الشاعر قد أوقعه في مزالق الخطأ النحوي من قبيل رفعه للمنصوب في ختام قصيدته الأولى ، وتعريفه لاسم الإشارة في الثانية ، وسوقه ألفاظاً عامية ومبتذلة جلبها من معجم العامية الحديثة . يقول في الأولى :

إنه آخر الخونه / لص صغير / بصقت / كل الحضارات في وجهه
بعدما / طارده بـ (النعال) / حمورابي / ففرّ .. وصار / بعد عشرين عاماً / سياسي [٣٩] .

لا تخرج القصيدة عن كونها ممثلة لانفعال الشاعر إزاء الأوضاع السلبية التي ألمت بالبلد ، وهي تعبر بلغة أقرب إلى العامية منها إلى الفصيحة عن هذه الفكرة . ولذلك فالأفكار التي يمكن أن نخرج بها من تفحص القصيدة لا تخرج عن كونها انفعالية ، ما دامت تسمح للشاعر بأن يعري الواقع السلبي . ومن هنا يبدو مقبولاً أن الشاعر قد فصّل القول في شخصيته بصورة تذكرنا بشخصيات الشاعر عبدالوهاب البياتي ؛ عندما أشار إلى شخصيات من قبيل شخصية (الخائن) عند الفريح ، ولذلك تبدو القصيدة بعيدة عن التكثيف والاختزال اللذين وجدناهما في القصائد السابقة .

وعلى العموم فإن القصيدة الومضة قد وجدت مبتغاها عند كثير من الشعراء العرب المحدثين ، وليس عند الشعراء البصريين فحسب ، وغدت تمثل الجانب

المهم في قصيدة الحداثة العربية والعالمية على حدٍّ سواء . فهي قد صارت مآل الشعراء وسكنهم الذي يلوذون به .

الهوامش :

١– ينظر أبو الشيص الخزاعي وشعر الومضة ، عمر غراب . بحث منشور بتاريخ ٢٠١٢\١١\٣٠ على موقع www.aldiwan.com

٢– يقول ابن رشيق القيرواني " وقيل 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 ." العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ١ / ١٨٨ – ١٨٩ . وينقل الدكتور خليفة التليسي أن بعضهم يرى القصيدة ما جاوزت الثلاثة أبيات . ينظر قصيدة البيت الواحد : ٢٩ .

٣– ينظر قصيدة الومضة حجر في بحيرة راكدة – ياسر مراد ، موقع نادي المنطقة الشرقية الأدبي في الشبكة الالكترونية العالمية نشر بتاريخ ٢٠١٠/١٠/٣ . وينظر بحث أديب حسن محمد المنشور في موقع أكاديمية الفينيق للأدب العربي بعنوان : ما هي قصيدة الومضة ، بتاريخ ٢٠١١/٣/٢٤ .

٤– ينظر قصيدة البيت الواحد : ٣١ .

*– إذا اعتبرنا قصيدة النثر من الشعر أصلا ؛ لأن كثيرا من الدارسين يخرجها من صميم الشعر ويلحقها بالنثر الفني ، الذي كان رائجا في الأدب العربي القديم . وعلى كل حال فالمسألة ما زالت خاضعة لتجاذبات الدارسين وأهوائهم .

٥- قصيدة الومضة : ١٤ ، نقلا عن عين على قصيدة الومضة ، قراءة نقدية في كتاب قصيدة الومضة – حمزة رستناوي موقع جريدة المدينة السعودية ، ملحق الأربعاء الثقافي – منتديات مرافىء الوجدان ، في : ٢٧ / ٥ / ٢٠١٠ .

٦- الومضة – دراسة تنظيرية تطبيقية " . مجلة أدب فن الثقافية الالكترونية في ٢٠١٠\١٠\١٤ .info@ adabfan.com

٧- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة – د. صالح أبو أصبع : ٩٦ .

٨- ينظر كائنات الشعر الجديدة .. الومضة قصيدة القرن الحادي والعشرين ، قراءة في كتاب " قصيدة الومضة – دراسة تنظيرية تطبيقية " مروان خورشيد عبدالقادر . مجلة أدب فن الثقافية الالكترونية في ٢٠١٠\١٠\١٤ .info@ adabfan.com

٩- قصيدة الومضة– حجر في بحيرة راكدة ، ياسر مراد . موقع نادي المنطقة الشرقية الأدبي،السعودية،جريدة الثورة في ٢٠١٠\١٠\١٣(www.aladabi.org.sa)

١٠- قصيدة الومضة عند رفعت المرصفي – إبراهيم خليل إبراهيم ، موقع رابطة أدباء الشام adabasha.ipower.com

١١- قصيدة البيت الواحد : ٤١ .

١٢- الشعر الحديث في البصرة ١٩٤٧- ١٩٩٥ ، دراسة فنية – د. فهد محسن فرحان : ٣٤٩ .

١٣- الذكرى تلاعب النسيان ، مجلة الأقلام العدد (٣ – ٤) ١٩٩٣ .

١٤- ينظر محمود البريكان متاهة الفراشة : ١٤١ ، ١٨٠ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٣٥ ،١٣٦ على التوالي .

١٥ – محمود البريكان ، متاهة الفراشة – قصائد مختارة :١٨٠ .

١٦ – نفسه : ١٨٣ .

١٧– نفسه : ١٨٣ .

١٨ – من قبل ومن بعد :١١ .

* – هكذا وردت في الديوان والمفروض (يتوضأ) .

١٩– الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي : ١١ .

٢٠– نفسه : ١٢ .

٢١– قصيدة النثر التسعينية في العراق – قراءة نقدية – مجلة المختار للعلوم الإنسانية، جامعة عمر المختار ، البيضاء ، ليبيا . ع (١) السنة الأولى١٥٥:٢٠٠٣.

٢٢– القصيدة الومضة في الشعر المعاصر (رؤية نقدية)– د. سمير الخليل ، منشور في كتابه علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي – مقاربات نقدية:١٥٢– ١٥٣ .

٢٣ – ديوان سعدي يوسف : ٢ / ٨٢ .

٢٤– ينظر تحليل القصيدة في الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : ٢٨٦– ٢٩٢.

٢٥– علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي : ١٥١–١٥٢ .

٢٦– غزالة الصبا : ٥٣ .

٢٧– ينظر علاقات الحضور والغياب : ١٥١– ١٥٧ .

٢٨– غزالة الصبا : ٢٣ .

٢٩– نفسه : ١٢ .

٣٠– غزالة الصبا : ٧ .

٣١– نفسه : ٥٥ .

٣٢- قصيدة الومضة عند رفعت المرصفي – إبراهيم خليل إبراهيم ، موقع رابطة أدباء الشام adabasha.ipower.com

٣٣- الأعمال الشعرية الكاملة أحمد مطر : ٣٣٦ .

٣٤ – نفسه : ٣٨٨.

٣٥ – ربما يحدق الجميع : ٧١ .

٣٦- نفسه : ٧٠ .

٣٧- ديوان سعدي يوسف

٣٨- ما هي القصيدة الومضة ، مقالة منشورة في موقع الفينيق للأدب العربي ، بتاريخ ٢٠١١/٣/٢٤ .

٣٩- جثث الأسئلة : ٩ .

مصادر البحث ومراجعه :

١- أبو الشيص الخزاعي وشعر الومضة ، عمر غراب . بحث منشور بتاريخ ٢٠١٢\١\٣٠ على موقع www.aldiwan.com

٢- الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي – ياسين النصير ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٣ .

٣- الأعمال الشعرية الكاملة أحمد مطر الطبعة الثانية لندن ٢٠٠٨ . بلا ذكر للمطبعة .

٤- جثث الأسئلة- جمال الفريح ، تموز للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ٢٠١٢ .

٥- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة – د. صالح أبو أصبع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٧٩ .

٦- ديوان سعدي يوسف – الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ،١٩٨٨ .

٧- الذكرى تلاعب النسيان ، حاتم الصكر ، مجلة الأقلام العدد (٣ – ٤) ١٩٩٣ .
٨- ربما يحدق الجميع – كريم جخيور ، تموز للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ٢٠١٢.
٩- الشعر الحديث في البصرة ١٩٤٧- ١٩٩٥،دراسة فنية – د. فهد محسن فرحان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ٢٠٠٧ .
١٠- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – عز الدين إسماعيل ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط (٢) ١٩٧٢ .
١١- علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي – مقاربات نقدية – د. سمير الخليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ٢٠٠٨ .
١٢- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، دار الجيل للطباعة والنشر ، ط (٥) ١٩٨١.
١٣- عين على قصيدة الومضة ، قراءة نقدية في كتاب قصيدة الومضة – حمزة رستناوي موقع جريدة المدينة السعودية ، ملحق الأربعاء الثقافي – منتديات مرافىء الوجدان ، في : ٢٧ / ٥ / ٢٠١٠ .
١٤- غزالة الصبا – كاظم الحجاج ، دار الينابيع للطباعة والنشر – عمّان ، ١٩٩٩.
١٥- قصيدة البيت الواحد– خليفة محمد التليسي، دار الشروق ، القاهرة، بيروت،١٩٩١ .
١٦- قصيدة الومضة – حجر في بحيرة راكدة ، ياسر مراد . موقع نادي المنطقة الشرقية الأدبي ، المملكة العربية السعودية ، جريدة الثورة في ٢٠١٠\١٠\١٣ (www.aladabi.org.sa)

١٧- قصيدة النثر التسعينية في العراق – قراءة نقدية – د . سمير الخليل ، مجلة المختار للعلوم الإنسانية ، جامعة عمر المختار ، البيضاء ، ليبيا . ع (١) السنة الأولى ٢٠٠٣ .

١٨- قصيدة الومضة عند رفعت المرصفي – إبراهيم خليل إبراهيم ، موقع رابطة أدباء الشام adabasha.ipower.com

١٩- كائنات الشعر الجديدة .. الومضة قصيدة القرن الحادي والعشرين ، قراءة في كتاب" قصيدة الومضة – دراسة تنظيرية تطبيقية" مروان خورشيد عبدالقادر. مجلة أدب فن الثقافية الالكترونية في ٢٠١٠\١٠\١٤ .info@ adabfan.com .

٢٠- ما هي القصيدة الومضة ، أديب حسن محمد ، مقالة منشورة في موقع الفينيق للأدب العربي ، بتاريخ ٢٠١١/٣/٢٤ .

٢١- من قبل ومن بعد – عبد الجبار الفياض ، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع ، بغداد ، ٢٠١١ .