مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (٩) العدد (٧) ٢٠٢٥
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (9) No. (7) 2025

قصيدة الومضة بين النشوء والتطوّر

أ.د محمّد معلّا حسن*

رشا عيسى**

(تاريخ الإيداع ٦/٢٢ /٢٠٢٥. قُبِل للنشر في ٨/٢٥ /٢٠٢٥)

□ ملخّص □

يدرس هذا البحث المعنون بـ (قصيدة الومضة بين النشوء والتطوّر) مظاهر التشكيل الأولى لقصيدة الومضة في امتداد الجذور التاريخية لها كما ظهر في تناول النقد العربي القديم، منطلقاً من الحديث عن الأشكال التي مهّدت لظهور ملامح القصيدة الومضة، فقد كانت الحاجة إلى الكتابة وفق النمط المكثّف المختزل في مناسبات متعدّدة، كما أنّ البحث قد أولى أهميةً لدراسة التتبّع المساري لنمو قصيدة الومضة كما ظهرت عليه في تناول النقد العربي الحديث، ولا سيما أنّ قصيدة الومضة عُدّت في المنظور النقدي الحديث أحد أشكال القصيدة الجديدة المناسبة لتطلّعات العصر.

كلمات مفتاحية: الومضة، النقد، النشوء، التطور.

* أستاذ - قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة طرطوس - سورية.
** طالبة دكتوراه - قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة طرطوس - سورية.

مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (٩) العدد (٧) ٢٠٢٥
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (9) No. (7) 2025

Flash Poem Between Evolution and Development

Dr. Mohamad Mouala Hasan*
Rasha Issa**

(Received 22/6 /2025. 25 /8/2025)

□ ABSTRACT□

This research, entitled (The Flash Poem Between Evolution and Development), studies the early formation aspects of the flash poem in its historical roots as they appeared in the ancient Arabic critical approach, starting from the discussion of the forms that paved the way for the emergence of the features of the flash poem. There was a need to write according to the condensed, abbreviated style on multiple occasions. The research also gave importance to studying the trajectory tracing of the growth of the flash poem as it appeared in the approach of modern Arabic criticism, especially since the flash poem was considered, in the modern critical perspective, one of the new forms of poetry appropriate to the aspirations and visions of the era.

Keywords: flash, criticism, emergence, development.

* Professor, Arabic Department, Faculty of Arts and Humanities, Tartous University-Syria.
** PhD student, Arabic Department, Faculty of Arts and Humanities, Tartous University-Syria.

مقدّمة:

إذا نظرنا إلى ما واجهه الشعر الحديث في العصر الراهن، فإنّنا سنلاحظ أنَّ الشاعر المعاصر قد وجد نفسه أمام أسباب فرضت عليه البحث عن أشياء جديدة تلبّي حاجة الذوق الشعري الجديد، فبات يبحث في ظلّ ذلك عن أشكال شعرية مناسبة لطبيعة الثقافة الشعرية الحديثة، وفي ظل تحديث الشعر العربي وتبنّيه الكتابة الجديدة الخارجة عن حدود التقييد والتقعيد، وجدنا أنَّ القصيدة باتت تشهد سلسلة من التحولات على المستوى البنائي الفني، وقد ظهرت إلى جانب ذلك أشكال شعرية جديدة ليس بمعنى أنّها مستحدثة تُحدث الانفصال عمَّا هو قديم مؤصّل، إنّما اتّخذت مساراً مغايراً يتّفق في أسسه وخصائصه مع معطيات الحركة التجديديّة للشعر الحديث.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في التعريف بأحد الأشكال الشعرية التي أتاحت اتساع الأفق لشكل القصيدة الحديثة، لنظهر من خلال الإشارة إلى الجذور التاريخية لقصيدة الومضة أنها ليست طارئة على حركة الشعر العربي، ولنوضح بذلك طريقة التناول لقصيدة الومضة كما ظهر في النقد العربي القديم وامتدّ إلى النقد العربي الحديث.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن الأشكال التي تفسر شكل قصيدة الومضة في النقد العربي القديم، فقد كان الشاعر في كثير من المناسبات يلجأ إلى ما يشبه القصيدة الومضة، من دون أن تكون التسمية معروفة، أي معرفة المصطلحات التي تشابه الفهم لقصيدة الومضة من المقطعات والتوقيعات، كما يهدف البحث إلى تلقي تدرج النقد الحديث في قبول قصيدة الومضة، وكيفية الفهم والتشكيل لها.

منهج البحث:

اعتمدنا في بحثنا منهجاً تاريخياً، إذ قمنا بعرض الجذور التاريخية في التدرّج الذي شكّل قصيدة الومضة في نظر النقد العربي القديم وما أصبحت في النقد العربي الحديث، وذلك وفق معطيات المنهج التاريخي.

التمهيد:

لقد وجدت الحركة الشعرية في رحلة البحث عن الجديد في الشكل الشعري حاجة الشاعر لإفراغ موهبته الشعرية في قوالب جديدة، فهذه الرغبة الملحّة لإيجاد الأنواع الشعرية، أو الأشكال الشعرية الجديدة لم تأت تلبيةً لنزعة التجديد فحسب، بل إنَّ طبيعة الحياة الجديدة هي التي فرضت آلية البحث عن هذه الأشكال الجديدة، ولأنَّ الشاعر في العصر الحديث يبحث في ظل معمارية الشعر عن بناء فني متكامل لخصوصية التجربة الشعرية ما يجعله بحاجة ضرورية إلى الالتحام مع هذه التجربة على حدّ تعبير الدكتور عز الدين اسماعيل، ((ثمَّ إنَّ شعرنا المعاصر يحملنا على مثل هذا البحث، والاستخلاص، حيث صار الشاعر أشدّ ما يكون التحاماً مع التجربة، وانهماكاً مع الواقع المادي والمعنوي للحياة، ولكن ينبغي... أن يكون حرصنا على استخلاص الظواهر العامة والقضايا والمواقف الفكرية بقدر حرصنا على معاينة الخبرات والمهارات التي يمارسها الشاعر في سبيل أن يقول ما يقول...))[١] .

[١] الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية): عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، د. ت، ص ٢٣٨-٢٣٩.

لاقت قصيدة الومضة تناولاً مستحسناً عند بعض المهتمين بالحركة التجديدية للشعر، فقد أثار هذا المصطلح (قصيدة الومضة) نقاشات عديدة، وتفاوتت الآراء حول قبول هذا الشكل الشعري الجديد ورفضه من جهة أخرى، وما يميّز الحضور الفعلي لقصيدة الومضة أنّها اتّسمت بالسمات الأساسية التي تحلّت بها القصيدة الحديثة عموماً من الاختزال والتكثيف والوحدة العضوية والقدرة على الخلق والابتكار لما هو مغاير، أي خلقه بصورة مغايرة عن النمطية التقليدية في التعبير الشعري، وهذا ما ينعكس على خصوصية الإيقاع واللغة، وتشكيل الصورة، وتضمين الفكرة الواحدة عدداً من الإمكانات التأويلية المتاحة، ولأنّها كذلك فقد كانت من أكثر الأساليب قدرة على التعبير عن ذاتية الشاعر ((فالومضة الشعرية لحظة أو مشهد أو موقف أو إحساس شعري خاطف يمرّ في المخيلة أو الذهن، يصوغه الشاعر بألفاظ قليلة، وهي وسيلة من وسائل التجديد الشعري أو شكل من أشكال الحداثة التي تحاول مجاراة العصر الحديث، معبّرة عن هموم الشاعر، مناسبة في شكلها مع مبدأ الاقتصاد الذي يحكم حياة العصر المعاصر))[1] .

وإذا كانت قصيدة الومضة هي أسلوب بنائي احتلّ مكانةً في الدرس النقدي في العصر الحديث، فإنَّ لجوء الشعراء إلى النظم في هذا النمط الشعري الجديد كان كفيلاً بالحاجة إلى التجديد في نمط القصيدة شكلاً ومضموناً، على أنه يمثّل مفارقة حقيقية لنمطية الشعر بما قام عليه وتأسّس.

قصيدة الومضة من منظورها التاريخي:

إذا أردنا أن نتتبّع ونتقصّى مفهوم الومضة وفق المرحلة التاريخية لظهور هذا المصطلح (الومضة) سواء أكان فيما يُطلق على قصيدة الومضة، أو الومضة الشعرية، أو القصيدة الومضة وسواها من التسميات التي تتقاطع في أمر واحد وهو الإشارة إلى القصيدة الموجزة المكثّفة، فإنَّ ذلك ما يتطلّب الوقوف عند تبنّي العملية النقدية هذا النوع الشعري، كون التسمية تُلفت إلى البحث عن ما قيل عنها في المجال التنظيري الذي يراعي مراحل التتابع التاريخي، فالنشوء الذي توفّر لقصيدة الومضة يسهم في تعزيز المسار التاريخي وفق ما كان يطلق على ما يحمل سماتها، فقد يعتقد بعض النقاد أنَّ النقد القديم قد تناول في ميزانه كلّ ما يتعلق بالقصيدة الطويلة من دون الالتفات إلى القصيدة القصيرة، كون الشعر القديم كان مبنياً على هذا الأساس، وذلك ما يتّضح في طريقة التقديم للموضوعات المتعارف عليها في نظمها شعرياً من الأغراض الشائعة كالفخر والذم والرثاء والغزل وغيرها التي كان يحتاج النظم فيها إلى الإطالة لإتمام المعنى كما يُفهم من القصيدة الطويلة.

ومن وجهة أخرى، فما أُثير من قضايا النقاش في النقد القديم حول ما شاع في قضية الفصل بين اللفظ والمعنى والشكل والمضمون، كان قد جعل حركة النقد نحو المتعارف عليه في النظر إلى شكل القصيدة من حيث الطول والقصر، بمعنى إنَّ كل هذه المعطيات كانت قد جعلت النقد القديم متّجهاً نحو القصيدة الطويلة،((والحق أنّالقصيدة الطويلة هي الكشف الحقيقي في ميدان الشعر العربي الحديث)) [2] ، إلا أنّنا عندما نبحث في النقد القديم نستطيع أن نلاحظ الاهتمام بما ظهر حول مفهوم الومضة، وإن لم يكن بهذا المسمّى كما هو معروف في النقد الحديث، فهذا ما يجعلنا نبحث عن مفهوم الومضة في النقد القديم كما قدّم له النقّاد القدماء وإن كان له مسميّات خاصة، بمعنى قد دُرِس (مفهوم الومضة) من خلال التقاطع بين المسميّات التي تقرب إلى مفهوم الومضة بشكل فني.

[1] الومضة الشعرية وسماتها: حسين كياني، مجلة اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ع ٩، العراق، ٢٠١٠، ص ١٩.
[2] الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية): عز الدين اسماعيل،ص٢٦٧.

فقد عرف النقد القديم هذا النوع من التشكيل الشعري وإن لم يكن مدروساً عند النقاد وفق التحديد الدقيق للمصطلح، فقد ركّز النقد القديم على البيت، وعدَّه وحدة مستقلة بذاتها، والذي أدّى بدوره إلى الاختلاف في تسمية القصيدة وتحديد عدد أبياتها.

ولمّا كانت النظرة النقدية قائمة على هذه الرؤية، فإنّنا نجد ابن رشيق القيرواني يقدّم تعريفاً لحدود القصيدة في أنّها ما بلغت السبعة أبيات، ((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 بيت واحد...))[١].

وتفسير هذا الرأي النقدي أنَّ القصيدة بالمعنى النقدي القديم هي ما كان يتجاوز السبعة أو العشرة أبيات سواء كانت القصيدة طويلة أم قصيرة، فالانحياز لدى النقاد القدماء كان إلى جانب القصيدة الطويلة، حيث لاقت استحساناً عند معظمهم، ظنّاً منهم أنّها توفي بالغرض الذي تعبّر عنه وقيلت من أجله، فالحكم النقدي حول هذه الفكرة يظل متفاوتاً من ناقد إلى آخر، فابن رشيق في كتابه العمدة يُدلي برأيه في أنَّ الإطالة عند الشاعر أبلغ وأكثر إجادة من الإيجاز ولو كان حُسناً، وذلك في قوله ((المطيل من الشعراء أهيب في النفوس من الموجز وإن أجاد))[٢] .

فالسبب في تقديم القصيدة الطويلة على القصيدة القصيرة الموجزة من طرف النقاد القدماء هو أنّهم قد نظروا إلى أنَّ التميّز عند الشاعر القديم كان في نظمه للقصيدة الطويلة متناسباً مع الغرض الذي تؤدّيه القصيدة الطويلة في نظمها، ولاسيما أنَّ هناك بعض القصائد يجب فيها الطول نظراً إلى موضوعاتها كما في الملحمة والقصيدة الفلسفية والقصائد القصصية التي تأخذ الطابع السردي أكثر منه الشعري، إلا أننا عندما نستوعب مفهوم القصيدة في لحظة واحدة تقوم على اختزال أشياء كثيرة، فبإمكاننا تسميّتها بالقصيدة القصيرة، لأنَّ الشعور بالغموض وما يكون في مجاله، فإنه غالباً ما يكون في القصائد الطوال، وليس معنى ذلك أنَّ الطول له علاقة بالتعقيد، وإنما الوحدات المشكلة للقصيدة هي التي تشي بالتعقيد والحاجة إلى الطول لاستيعاب وفهم المغزى من طول القصيدة، ممّا يتطلّب ضرورة التتبّع لأجزاء الكلام للوصول إلى الفهم العام لمحور القصيدة ومناسبتها الفكرة التي تُشير إليها.

وهذا ما يجعل وفق الفهم النقدي القديم اللجوء إلى القصيدة الموجزة ما لا يتّسع له المجال للإفصاح عن العاطفة والحالة الشعورية للشاعر، فقد ارتبط طول القصيدة كما ينظّر له النقاد القدماء بالقدرة على التفصيل للحالة التي يصدر عنها الشاعر.

وإلى جانب ذلك، فقد انصبَّ اهتمام النقاد القدماء على آلية الإبداع في تكوين القصيدة سواء أكانت الطويلة منها أم القصيرة، حيث أشار ابن طباطبا في عيار الشعر إلى أنَّ عملية الإبداع تتم وفق عدد من المراحل التي تُعطي الشعر صورته القائمة على صدق العبارة، وذلك ما أكدّه في إشارته إلى أنَّ الشعر ((هو ما إن عُرِّيَ من معنى بديع لم يعرّ من حسن الديباجة، وما خالف هدا فليس بشعر، ومن أحسن المعاني و الحكايات في الشعر وأشدّها استفزازاً لمن يسمعها، الابتداء بذكر ما لم يعلم السامع له إلى أي معنى يُساق القول

[١] العمدة في محاسن الشعر وآدابه: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت ٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م،ص ١٨٨-١٨٩ /١.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٨٧ /١.

فيه قبل استتمامه، و قبل توسّط العبارة عنه، والتعريض الخفيّ الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر))[1] .

فقد وجد بعض النقاد القدماء أنَّ الفارق بين القصائد الطوال والقصار يعود إلى تحديد نوع التجربة التي يخوضها الشاعر ويتميّز بها، فمن الشعراء من كتب القصيدة الطويلة والقصيرة في آن معاً، وبذلك باتت النظرة إلى أنَّ من يكتب القصيدة الطويلة يستطيع أن يكتب القصيرة، ومنهم من وجد أنَّ الإيجاز في الشعر ليس مستحباً لأنّه يخفي آثار التجربة الكاملة، وذلك لأننا عندما نتتبّع مراحل النقد القديم نلاحظ أنَّ النقاد يعمدون إلى قياس تجربة الشاعر بالقواعد المرسومة والتي يتم من خلالها تصنيف تجربته بالجيد أو الرديء وفق قانون صناعة الشعر كما نجد عند ابن قتيبة وأمثاله من النقاد الذين أطالوا في قضية تفسير صناعة الشعر، فقد أشار ابن قتيبة إلى الفارق بين المتكلف والمطبوع من الشعر،((ومن الشعراء المتكلف والمطبوع، فالمتكلف هو الذي قوّم شعره بالثقاف)) ، وهذه التحديدات النقدية كانت[2]مثار النقاش في الساحة النقدية، وكذلك بيّن ابن قتيبة باختصار معنى المطبوع ((والمطبوع من الشعراء من سَمَحَ بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه)) .[3]

وبالنظر إلى مفهوم الومضة كما جاء عند النقاد القدماء، فإننا نجد أنَّ تناولهم هذا المفهوم كان من خلال التناول للبيت الواحد المكتفي بذاته يقول كل شيء دفقة شعورية واحدة، يستطيع الشاعر من خلالها تضمين التكثيف الشعوري قدر المستطاع، وهذا ما يظهر أيضاً في المقطّعات الشعرية التي ظهرت في العصور الوسطى ولا سيما ما ظهر في مرحلة الشعر العباسي، كما أنَّ العصر الجاهلي كان قد شهد عدداً من المقطعات، وما سمّي بالتوقيعات التي تختزن صفات الومضة الشعرية من حيث الاقتصاد اللغوي والتكثيف والإيجاز، إذ تستطيع أن تقول ما تعذّر قوله في عدد محدود من الألفاظ.

المقطّعات

في البحث عن الجذور التاريخية التي أسهمت في بلورة ملامح الومضة، ما عُرف عند القدماء بـ (المقطّعات الشعرية)، إذ تشير كتب الدراسات إلى أنَّ المقطّعة كانت فناً بارزاً قد ظهر عند عدد من الشعراء في العصور السابقة، وقد كانت عناية النقد الأدبي بها من خلال التركيز على سماتها و تفسير طريقة نظمها والأسباب الداعية إلى ظهور هذا الفن الأدبي، بوصفه شكلاً فنياً من الأشكال المعروفة في الشعر العربي، ((ويأتي توفّرها بهذه الكثرة من كونها شكلاً فنياً أصيلاً وقيمة تُضاف إلى رصيد هذا الشعر وإلى التراث الإبداعي العربي في آن معاً، لأنها ظاهرة لها من الخصوصية ما ليس لسواها، وإذا كانت المقطعات هي قصار الشعر التي توضع في مقابل القصائد من أجل تشكيل الأبنية التي غالباً ما يأتي عليها الشعر العربي، فإنّ الاهتمام بتحديد المقطعة كان كأصغر بناء شعري مكتمل عرفه العرب...))[4] .

وقد تناول النقّاد القدماء مسألة وجود المقطعات، فقد زعم بعض النقّاد أنَّ المقطوعة أو المقطعات قد كانت سابقة لظهور القصيدة الطويلة، إلا أنه من المرجّح أنَّ النوعين موجودان في العصور السابقة،((ويحتمل أنّ استخدام المقطعات كان شائعاً زمن نزول الوحي من قبل الشعراء والخطباء كصور بلاغية ويلاحظ ذلك في

[1] عيار الشعر: محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥، ص ٢٣.
[2] الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق: أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د.ت. ص١/٧٨.
[3] المصدر نفسه، ص١/٩٠.
[4] المقطعات الشعرية أصولها وسماتها الفنية: عبد الحميد بدران، جامعة الأزهر، مجلة حوليات التراث، ع ١١، مصر، ٢٠١١، ص ٥١.

بعض الأمثلة التي وصلت إلينا من الأدب العربي الجاهلي)) .المعنى من ذلك أن المقطعات[١] قد سبقت القصيدة الطويلة في تاريخ الشعر لأنها جاءت بأشكال شعرية قصيرة، بينما القصيدة الطويلة هي شكل شعري أطول وأكثر تفصيلاً.

على أنَّ هناك من يرى أنَّ القصيدة أو القصيدة الطويلة تخصيصاً قد عُرفت في مرحلة تالية لظهور المقطعة، ((تكوين القصيدة والإطالة في الشعر قد جاء مرحلة تالية لمرحلة المقطوعات القصيرة..))[٢]، فالمتتبّع لظهور المقطعات خلال المراحل التاريخية يُلاحظ أنَّ الشعراء الذين نظموا القصائد الطوال قد أجادوا في نظم المقطعات بما لا يقلّ أهمية عن القصائد الطوال، ((وقد أثبت التاريخ الأدبي العديد من المقطعات للمُقصدين من الشعراء من أمثال حسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبد الله بن الزبعري وأبي طالب بن عبد المطلب وغيرهم، وهي في الغالب مقطعات مكتملة فنياً، وتحمل من إمكانات شاعرها الفنية ما لا يخفى على أحد))[٣] .

وقد أشار ابن رشد بما جاء في تلخيصه كتاب فن الشعر أنَّ الشاعر المبدع هو الذي يكتب النوع الشعري وفق ما تمليه عليه طبيعة التجربة التي يودعها في نصه سواء أكان بالطول أم بالقصر، ((ومن الشعراء من يجيد القول في القصائد المطولة، ومنهم من يجيد الأشعار القصار والقصائد القصيرة وهي التي تُسمّى عندنا المقطعات، والسبب في ذلك أنه لما كان الشاعر المجيد هو الذي يصف كل شيء بخواصه وعلى كنهه... وجب أن يكون التخييل الفاضل هو الذي لا يتجاوز خواص الشيء ولا حقيقتها... فهؤلاء تجود أشعارهم في المقطعات ولا تجود في القصائد، ومن الشعراء من هو على ضد هؤلاء، وهم المقصدون كالمتنبي وأبي تمام، وهم الذين اعتادوا القول في الأشياء الكثيرة الخواص، أو هم بنظرهم مُعدّون لمحاكاتها، أو اجتمع لهم الأمران جميعاً))[٤] .

إنَّ هذا الكلام يضعنا أمام عدد من التصوّرات، ومنها أنَّ الشعراء الذين كتبوا القصيدة القصيرة المتمثّلة بالمقطعة كانوا قد لجأوا إلى الاختصار في خواص الأشياء بحيث لا يتجاوز حقيقتها، بينما الشعراء الذي نُعتوا بالمقصّدين فهم الذين عُرفوا بنظمهم القصائد الطوال ولم يعرف عنهم النظم في المقطعات أو القصائد القصار كما هو معروف عند شعراء القصيدة الطويلة التي تضم زخماً معرفياً من الأفكار والرؤى والتصوّرات، والتي تحتاج كمّاً هائلاً من التوضيح المُعبّر عنه في الإطالة بعدد الأبيات الشعرية.

وبذلك فإنَّ فهم الومضة كما نُظّر له عند النقاد القدماء، يعكس ما تحمله المقطعات من سمات قصائد الومضة؛ أي من ناحية التكثيف والاختزال وقيام المقطعة على إيحائية الدفقة الشعورية المتكاملة.

فالنقاد القدماء قد أفردوا اهتماماً لهذا المفهوم للقصيدة الموجزة، فالشاعر لا يقحم نفسه في التعبير عمّا لا يتناسب مع حالته الشعورية التي يصدر عنها، بمعنى إنَّ النقّاد قد فرّقوا بين الموازنة في التكثيف الذي يكون في المقطعة وبين الإطالة والإسهاب في القصيدة.

فالجودة في النظم ما كان يُنظر إليها سواء في الطوال أو في القصار، ومنه ما أورده الجاحظ في كتابه (الحيوان)، ((وان أحببت أن تروي من قِصار القصائد شعراً لم يُسمَع بمثله، فالتمس ذلك في قصار قصائد الفرزدق، فإنك لم تر شاعراً قطّ يجمع التجويد في القِصار والطوال غيره، وقد قيل للكُميت: إنَّ الناس يزعمون

[١] بيان النظم في القرآن الكريم: محمد الزين، ط١، دار الفكر، دمشق، سوريا،٢٠٠٤، ص١/٢٥.
[٢] قصة الأدب في العالم: أحمد أمين - زكي محمود، مؤسسة هنداوي، مصر، ٢٠٢١، ١/٢٩٥.
[٣] المقطعات الشعرية أصولها وسماتها الفنية: عبد الحميد بدران، ص ٦٣.
[٤] فن الشعر: أرسطو طاليس، ملخص أبي الوليد بن رشد، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د. ت، ص ٢٣٢.

أنك لا تقدر على القِصار! قال: من قال الطوال فهو على القصار أقدر))[1]، وكان الحكم النقدي على جودة الشعر لدى شاعر معين مرتبطة بقدرته على كتابة المقطعات وتعليقها نظراً لبراعته في تشكيلها.

وبذلك فإنَّ اللجوء إلى بنائية المقطعة لم يكن من ناحية النظم على هذه الطريقة فحسب، بل إنَّ هناك أسباباً محددة قد أدّت إلى إفراز هذا النوع في التشكيل الشعري، فقد كانت الحاجة في الأغراض الشعرية إلى النظم وفق بنائية المقطعة، وذلك لأنَّ مجال الكلام لا يستلزم الإطالة والإسهاب، فالسياق أو المقام الكلامي هو الذي كان يفرض هذه الحاجة عند الشاعر، والشاعر الجيد يكتب القصائد الطوال والقصار وفق ما تتطلّبه طبيعة التجربة التي يعكسها في قصائده، ((فالأسباب التي كانت تمنع الشعراء من الجنوح إلى القصائد الطوال، وتميل بهم إلى القصار ونصنفها في ثلاثة: فني ونفسي وشكلي، يتمثّل السبب الفني في تهذيب القصيدة وتنقيحها بحذف فضولها وما قد يتسّرب إليها من حشو... أما السببان الشكلي والنفسي فمتداخلان عند أكثر الشعراء الذين كانوا يعتمدون القصار تعمّداً، وهذا هو سرّ الشكلية... وللسببين الأخيرين والنفسي خاصة، على ما فيهما من قلة اكتراث بالتجربة الشعرية التي تفرض طول القصيدة وتحدده...))[2].

فقد كانت المقطعات الشعرية في العصور السابقة تعبيراً عن لجوء الشاعر إلى المعاني الوجيزة التي تمثّل انفعاله، ومن المقطّعات التي تعكس حاجة العصر إلى هذا النوع الارتجالي العفوي التي تجسده المقطعة الشعرية ما جاء عن امرئ القيس في هذه المقطعة التي تحمل فنية الومضة:

رُبَّ طعنةٍ مثعنجرة
وجفنةٍ مُتحيّرة
وقصيدة مُجبّرة
تبقى غداً بأنقرة[3]

إنَّ ما يُلاحظ على هذه المقطّعة التي جاءت عن امرئ القيس أنّها ترتكز على وصف الحالة التي قاساها وهو يشعر بساعة الموت ودنو الأجل، لذلك جاءت المقطعة متواشجة مع وحدة الحالة الشعورية التي أفرغها الشاعر في شكل المقطعة الواردة، وهذا ما يتشابك مع ما يقتضيه مجالها الامتدادي في عدد محدد من الألفاظ، حيث تشهد الفترة التي تصف ظهور المقطعات عند امرئ القيس وأمثاله تطوّر الشعر من خلال ملامح الإيقاع البارزة ما أدى بطبيعة ما قدّموه في مقطّعاتهم إلى الاسترسال بها، وقدرتهم على البوح السريع لفكرة تحضر لحظة إنشادهم لهذا النمط الشعري خلاف ما نجده في القصائد الطويلة التي تؤدّي التعبير عن موضوع موسّع كما في الفخر أو الغزل وسواه.

وبذلك فإنَّ القارئ لنمط المقطعات كما ظهرت لنا بصورتها المكتملة يُلاحظ أنه قد تمَّ التوجّه إلى العناية بالذوق وتلوّن الشعر بحسب ما تفرضه التجربة الشعورية، وما نلاحظه على مقطّعة امرئ القيس أنّها تقوم على حالة مكثفة، ولا سيما أنَّ الزمن الذي يبوح فيه هذا النوع كانت قد كثرت الحروب والمعارك فيه، إضافة إلى مناسبة ما يشعر به عندما نظمها بهذه الطريقة، فكانت تأتي المقطّعة مركّزة على فكرة واحدة بما يوردها مكثّفة، حيث ((تتطابق سمات المقطعات مع سمات الومضات إلى حدّ ما، إذ يقوم كل منهما على وحدة الموضوع..

---

[1] الحيوان: الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ١٩٦٥، ٣/٩٨.

[2] ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: يوسف بكّار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، بيروت، لبنان، ١٩٨٢، ص ٢٤٤-٢٤٥.

[3] ديوان امرئ القيس: امرؤ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٣٤٩.

وإذا كانت الوحدة الموضوعية والإيجاز وقصر النص وصغر الحجم هي سمات عليا تميّز قصيدة الومضة، فإنها غالباً هي السمات ذاتها التي تميّز المقطعات)[1] .

إلا أنَّ من يقول المقطعة لا يعجز عن النظم في القصيدة المطوّلة، فامرؤ القيس قد نظم في القصائد الطوال وفي المقطعات أيضاً، ((فإننا لم نسمع عن شاعر جوّد في المقطعات الشعرية وعجز عن المطوّلات، اللهم إلا من فئة قليلة من الذين لا يطلق عليهم شعراء أصلاً مثل الحكماء، أو من له بيت، أو بيتين، أو بعض العلماء والأمراء، والخلفاء وهؤلاء لم يدعوا الشاعرية بل لم تلصق بهم من غيرهم))[2] .

لقد كانت المقطعات تعبيراً عن نمط اجتماعي يعكس وصف معاركهم وحروبهم والتي أفرزت هذه المقطعات، فأغلب مقطّعاتهم كانت لا تتجاوز خمسة أبيات، لأنَّ الفكرة التي تتضمّنها المقطعة لا تحتمل الإطالة، ومن مثال فنية هذه المقطعات ما جاء عن عبيد بن الأبرص:

أوصي بنيَّ وأعمامهم بأنَّ المنايا لهم راصدة
لها مدة من نفوس العباد إليها وإن جهدوا قاصدة
فوالله إن عشت ما سرّني وإن مت ما كانت الفائدة[3]

فالوحدة الموضوعية تبدو في تركيز المقطعة على حتمية الموت، ورصد كل الأدلة التي تفسّر هلاك عبيد بن الأبرص، والمعنى الذي تتضمنّه الأبيات يتّضح من خلال ما جاء في مطلعها، من أنّه يوصي إلى بنيه وأعمامه لأنّه يعلم اقتراب المنية ممن يريد قتله، لتأتي الحكمة محصلةً نهائية لما يقوله والتي تتركّز في البيت الأخير، فقد جاء البيت الأخير نتيجة طبيعية لتسلسل الأبيات، ومن ناحية أخرى فإنَّ هذه المقطعة تشير إلى الجانب الارتجالي، لأنَّ الشاعر يوردها ارتجالاً عفوياً دون تخطيط مسبق لها، حيث تنبع من انفعال آني لفكرة أو موقف معيَّن، فيلجأ إليها ليبث ما في نفسه بعفوية مطلقة.

كما أنَّ المقطعات في العصر الإسلامي كانت تعبيراً عن حالة انفعالية يجسّدها الشاعر في مقطّعته الشعرية، إثر حادث معين، وأكثرها ما يكون عقب حرب أو معركة، فقد شاعت المقطعات زمن الحروب والفتوحات، ومن أمثلتها ما يدلُّ على البنائية الفنية التي تمثّل في الوقت نفسه فنية الومضة ما جاء عن الشاعر (عبد الله بن رواحه) إثر استشهاد عدد من أحبابه في إحدى الغزوات:

أَقْسَمْتُ يا نفسُ لَتَنْزِلنَّهْ
طائِعةً أو لَا لَتُكرَهِنَّهْ
إنْ أجلَبَ النَّاسُ وشدُّوا الرَّنَّهْ
مالِي أراكِ تكرهيْنَ الجَنَّةْ
قد طالما قدْ كُنتِ مُطمئنَّةْ
جعفرُ ما أطيبَ ريحَ الجَنَّةْ[4]

فمن الملاحظ على فنية هذه المقطّعة أنّها قائمة على الوحدة الموضوعية للفكرة الواحدة إلى جانب اختزالها وتكثيفها لمعان عدة تتمحور حول حالة الانفعال التي يعيشها الشاعر إثر تلك الحادثة، ليغلب على

[1] قصيدة الومضة في الشعر الجزائري المعاصر: حمزة شادر، ص ١٥.
[2] المقطّعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام: مسعد العطوي، مكتبة التوبة، ط١، الرياض، السعودية، ١٩٩٣، ص ٦٣.
[3] ديوان عبيد بن الأبرص: شرح أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٤، ص ٤٩.
[4] عبد الله بن رواحة دراسة في سيرته وشعره: وليد قصاب، دار العلوم للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨١، ص ١٥٣.

فنيتها عنصر الذاتية، ((غير أن الكثير من الشعراء الذين تلبسوا الفكر الإسلامي نجدهم يتفاعلون مع الأحداث ويتحدثون عن فاعليتهم تجاهها كأن يأتي بضمائر المتكلم أو يصف حدثاً شارك فيه..)) [1] .

حيث تُوظّف فنية المقطعة من خلال اللمحة والإشارة إلى الحوادث سريعاً، إذ تستدعي توارد الخواطر والأفكار، ليبقى المعنى الذي تتضمنه المقطعة واحداً تشير إليه الأبيات من بدايتها إلى نهايتها، وكأن صاحب المقطّعة يريد أن يُشعر المتلقي بأهمية معالجة الحدث الذي يكثّف أركانه في مقطعته الشعرية التي ينظمها بشكل متلاحم من البداية حتى النهاية في أقل قدر ممكن من الألفاظ.

ومن المقطعات الشعرية في العصر العباسي التي عكست اتجاه شاعرها إلى هذا النمط من التعبير بما يُحدث أثره الوميضي الخاطف لتكثيفه النصي، ما جاء عن أبي العتاهية، فقد عُرف عنه كثرة المقطعات الشعرية، ومثالها ما جاء في قوله:

بكيت على الشباب بدمع عيني فلم يُغنِ البكاء ولا النحيبُ
فيا أسفا أسفت على شبابٍ نعاه الشيبُ والرأسُ الخضيبُ
عَريتُ من الشبابِ، وكان غضّاً كما يعرى من الورق القضيبُ
فيا ليت الشباب يعود يوماً فأخبره بما صنع المشيبُ [2]

لعلّ ما يُلاحظ على تشكيل المقطعة ما يقرب إلى حشد خصائص الومضة، وكأنَّ كل بيت شعري يمثّل ومضة مستقلة لأنَّ الترابط النصي بين الأبيات ما يدلُّ على أنّها مستقلة، وما يميّز الحضور الفني لها هو الفكرة الواحدة التي تعكس فكرة الصراع مع الهرم والتأسّف على حال الشباب المنصرم، ففي بداية المقطعة يتّضح لنا ملامح الومضة الشعرية التي تقوم على إيصال المعنى بتكثيف بارز، فقد ذكر السبب والنتيجة في بيت واحد، وفي الأبيات التالية نلحظ أنَّ الشاعر قد بنى مقطّعته على موضوع واحد يعكس انفعاله الواضح، كما أنَّ استقلال كل بيت بوحدة لغوية ما يعني أنّه بإمكان المتلقي أن يرى صورة الومضة السريعة في كل بيت وارد في هذه المقطعة، لأنه بإمكاننا أن نقرأ كل بيت مستقلاً بمعناه عن الآخر، مفسّراً للمعنى الواحد الذي يريد الشاعر التأكيد عليه، فما يميّز المقطعات الشعرية عند أبي العتاهية أنَّ كل بيت فيها يشكّل ومضة، إلا أنه في البيت الأخير منها ينتهي إلى خاتمة التكثيف التي تقوم عليه الومضة من خلق الإدهاش في النهاية.

التوقيعات

تُشير الدراسات إلى أنَّ الجذور التاريخية المؤسّسة لظهور قصيدة الومضة ونشأتها، ما جاء تحت مسمّى (التوقيعات) كما هو الشأن في ظهور المقطّعات، ولا سيما ما نجده في العصر العباسي من تناول لمفهوم التوقيعات، دون أن يعني ذلك أنَّ فن التوقيعات كان وليد العصر العباسي، حيث يشهد عصر صدر الإسلام توقيعات الخلفاء الراشدين، ((التوقيعات هي أحد الفنون النثرية في الأدب العربي، وهي تلك التعبيرات الموجزة التي كان يكتبها الخليفة أو الملك أو الأمير أو السلطان أو الوزير تعليقاً على كتاب أو رقعة ويذيلون بها الخطابات الرسمية، وتكاد التوقيعات تكون مقصورة على اللغة العربية دون غيرها... وتعود بدايات نشأتها إلى

[1] المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام: مسعد عطوي، ص ٢٢٧.
[2] ديوان أبي العتاهية: دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٦، ص ٤٦.

ما قبل الإسلام، ثم نمت وتطورت في العصر الإسلامي والأموي، غير أنها ازدهرت ازدهاراً زاهياً في العصر العباسي...))[١] .

ولعلَّ السبب في تقاطع التوقيعات مع سمات الومضة يعود إلى خاصية الإيجاز التي بُنيت عليه التوقيعات، حيث عُرّفت بأنّها ((عبارات موجزة بليغة، تعوّد ملوك الفرس ووزراؤهم أن يوقعوا بها على ما يقدّم إليهم من تظلمات الأفراد في الرعية وشكاواهم،... وكانت تشيع بين الناس ويكتبها الكُتّاب ويحفظونها.. ودارت في الكتب الأدبية توقيعات كثيرة أُثرت لكل خليفة عباسي وكل وزير خطير))[٢]

ولأنها كما أورد الدكتور شوقي ضيف عبارات موجزة، فهو ما جعل النظر إليها عند النقاد على أنها تقارب الومضة من هذه الناحية، فقد كان يُراد بها التوقيع بأسلوب موجز، ((يُراد بها التعليق على الرسائل الواردة إلى الديوان بما يُناسبها مع التعليل لذلك بآية قرآنية أو حكمة سائرة أو قول محكم، من إنشاء الكاتب بأسلوب موجز دقيق، ربما بلغ بالإيجاز حد الإعجاز))[٣] .

كانت التوقيعات باعتبارها فناً إسلامياً ((لم تنتشر مع ظهور الكتابة حيث كانت العرب تعرف الكتاب في الجاهلية، ولم يكن هذا الفن منتشراً إلا في صدر الإسلام وزمن الخلفاء الراشدين... كما تميّزت التوقيعات الأدبية في هذا العصر وكذا العصور التالية بقوة بلاغتها ومعانيها العميقة))[٤] .

فهذا التتبّع التاريخي لمراحل التقصّي لفهم الومضة في الجانبين الشعري والنثري ما يجعل الفهم أقرب إلى تقاطع التوقيعة مع الومضة بوصفهما من الفن الذي يقوم على القول المكثّف بأقل قدر ممكن من الألفاظ والعبارات.

وقد كان انتشار فن التوقيعات قد أخذ شكله الفني في انتقاله من عصر صدر الإسلام إلى العصر الأموي، ((وفي العصر الأموي زاد واتسّع استعمال التوقيعات، نتيجة لتوسّع الدولة الإسلامية، واتساع الأحداث السياسية وبداية عهد الكتابة وانتشارها في الجوانب الرسمية، وفي التدوين المعرفي))[٥] .

ومن توقيعات العصر الأموي ما كان يظهر في أكثرها في توجيه الرسائل من قبل الحكام، ومنه ما جاء في توقيع الخليفة يزيد بن عبد الملك، يُلمح فيه نبرة التهديد إلى والي خراسان، حيث جاء في توقيعه((نجم أمر أنت عنه نائم، وما أراك منه ولا مني سالم)) ، حيث يغلب طابع التكثيف والإيجاز في هذه التوقيعات، ومن مثال بلاغة التوقيع وإيحائيته المختزلة بأقل ما يمكن التعبير عنه ما جاء في توقيع الخليفة عمر بن عبد العزيز على استعطاف محبوس فجاء في توقيعه في ذلك((تب تطلق))[٧] ومن أمثلة هذه التوقيعات ما جاء في طريق التمثيل لحكمة ما ومنها ما جاء في توقيع معاوية بن سفيان((((نحن الزمان من رفعناه ارتفع ومن وضعناه اتضع)، فجاء رد الحسن بن علي وكتب إليه في توقيع يرد به((ليت طول حلمنا عنك لا يدعو جهل غيرنا إليك))))[٨] .

---

[١] فن التوقيعات في الأدب العربي: عبد الكريم رعدان، كلية التربية، جامعة حضرموت، مجلة الدراسات الاجتماعية، ع ٣٤، اليمن، ٢٠١٢، ص ٢٢٩.

[٢] العصر العباسي الأول: شوقي ضيف، دار المعارف، ط٨، القاهرة، د. ت، ص ٤٨٩.

[٣] بلاغة الكتاب في العصر العباسي: محمد حجاب، مكتبة الطالب الجامعي، ط٢، مكة، ١٩٨٦، ص ٩٦.

[٤] فن التوقيعات في العصر العباسي - توقيعات الخليفة المأمون، مريم دحدوح، رسالة ماجستير، الجزائر، ٢٠٢٢، ص ٢٠.

[٥] فن التوقيعات في الأدب العربي: عبد الكريم رعدان، ص ٢٤٠.

[٦] العقد الفريد: ابن عبد ربه الأندلسي، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت،١٤٠٤هـ، ص٤/٢٩٢.

[٧] المصدر نفسه، ص٤/٢٩١.

[٨] خاص الخاص: أبو منصور الثعالبي عبد الملك بن إسماعيل (توفي ٤٢٩) ه، تح: حسن الأمين، دار مكتبة الحياة، لبنان، د.ت. ص ٨٦.

وهذا الاتساع لاستخدام التوقيعات ما يفتح مجالاً للتأمّل في اللجوء إلى هذه الفنون كفن التوقيعة، بمعنى أنَّ الذائقة كانت تميل إلى هذا النوع التعبيري المختصر الذي يستدعي متلقّيه أن يُحفّز كامل خبراته وثقافته لمعرفة جملة المعاني التي يتضمّنها رغم قلّة مفردات، وإن كانت التوقيعة تحمل سمة النثر، فإنها كانت رائجة التداول في العصور السابقة ولا سيما ما نجده في العصر العباسي، إذ شهد العصر العباسي الانفتاح الثقافي على الثقافات المجاورة وتعددت الأنواع والأشكال الأدبية نتيجة الانفتاح الهائل، لذلك نشأ ما يُسمَّى بالتوقيعات الديوانية بطابع رسمي، فكان الكاتب يعرض الرسالة ويوقّع أسفلها، وكل ذلك بما يتناسب مع سرعة الحياة، فلم تكن الإطالة ولا سيما في القضايا المستعجلة مستحبّة، لذلك عمدوا في تلك العصور إلى الإيجاز في التوقيعة.

ومن هنا اكتسبت التوقيعة عدداً من الخصائص والميزات الفنية التي تجعلها صورة تمهيدية لما نجده في الومضة، حيث تعتمد في بنيتها بشكل أساسي على الإيجاز التعبيري، وهي بذلك تقرب إلى سمات الأمثال والحكم التي نجدها في النثر العربي، وغاية العرب من استعمال هذه التوقيعات الاختصار ((فغالب كلام العرب مبني على الإيجاز والاختصار، وأداء المقصود من الكلام بأقل عبارة))[1] .

وهذا ما يجعلنا ندرك أنَّ التوقيعة فنية الأداء الأدبي، باعتبار ألفاظه القليلة ذات المعنى الغزير، لأنَّ الإيجاز في المعنى يعكسه في أقل عدد من الألفاظ، إذ إنَّ هناك معاني يمكن التعبير عنها بألفاظ كثيرة، وهي ما يمكن في الوقت نفسه التعبير عنها بعدد قليل من الألفاظ، وكان النظر إلى التوقيعة مرتبطاً بهذه الصفات، فإذا خرجت عن هذه الخاصية فقدت قيمتها الأدبية والبلاغية حينها، ((فالإيجاز أشرف الكلام حسناً، وأرفعه قدراً، وأعظمه في القلوب موقعاً، وأقله على اللسان عملاً، وبعضه يدلُّ على كله، ويكفي قليله عن كثيره، ويشهد ظاهره على باطنه))[2] .

إنَّ هذا الوصف للإيجاز يضعنا أمام عدة تصوّرات تدلل على فهم جذور الومضة تاريخياً، فكل شكل تعبيري يقوم على المعنى الذي يفسّره الإيجاز في الكلام السابق من أنَّ القليل منه يفصح عن المعاني الكثيرة، كما أنَّ ما ظهر منه في أقل الألفاظ ما يستدعي الغوص والبحث عن ما وراء المعنى الظاهري للوقوع على المعنى العميق، وهذا كله يتقاطع مع سمات الومضة بوصفها نوعاً شعرياً يمتاز بهذه الخصائص الفنية التي نجدها في فن التوقيع كما قدّم النقد العربي القديم، وفتح من خلاله المجال للدارسين لتتبع الأصل التاريخي الذي يوحي بنشوء قصيدة الومضة شيئاً فشيئاً.

وبذلك، فإنَّ التوقيعة جسّدت معنى اللجوء إلى مناسبة أحوال الكلام التي تتطلّب قلّة الألفاظ والإيجاز والابتعاد عن الإسهاب والإطالة والتكرار مما لا يحتمله نص التوقيعة، ((فهو إذن فن عدل فيه البلغاء من أصحاب السيف والقلم عن التطويل والتكرار، إلى الإيجاز والاختصار، فأتوا بالكلمات أو بالكلمة أحياناً، وأتوا بالآية من القرآن أو الحديث النبوي الشريف، أو بالبيت من الشعر، أو بقول مأثور، أو مثل معروف أو حكمة دارجة، وكثيراً ما كانوا يوقعون بآية من الذكر الحكيم، أو بيت من الشعر، أو بمثل من الأمثال))[3] .

إلا أنَّ التوقيعات قد لاقت رواجاً واسعاً في العصر العباسي، فقد شاع توقيع الخلفاء، حيث كان الخلفاء ((يوقعون بأنفسهم على الرسائل التي ترد من طرف قادة الجيش والأمراء...))[4]، وكذلك كان توقيع الوزراء،

---

[1] خزانة الأدب وغاية الأرب: ابن حجة الحموي تقي الدين بن عبد الله الحموي((توفي ٨٣٧هـ))، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، ط١، بيروت، ١٩٨٧، ٢/٢٧٤.

[2] أدب التوقيعات: سليمان إسماعيل، مجلة شمال الجنوب، جامعة مصراتة، ع٨، ليبيا، ٢٠١٦، ص ٣٩.

[3] العصر العباسي الأول: شوقي ضيف، ص ٤٩٠.

[4] التوقيعات موضوعاتها وأهم خصائصها الفنية في العصر العباسي: خديجة خلف، الجزائر، ٢٠١٨، ص ٤٧.

وبرز عند الأدباء والبلغاء، ومن مثالها ما وقّع به الخليفة المنصور في رجل ((إنَّ البلاغة والغنى إذا اجتمعا في رجل أطغياه، وقد رزقت إحداهما فاكتف بها واقتصر عليها))[١] .

وان كانت التوقيعات قد امتازت بحسن التعبير البلاغي، وإن كانت مشابهة للومضة من ناحية الخصائص والسمات الفنية، إلا أنَّ الاختلاف بينهما يعود إلى اختلاف في طبيعة الإرسال وتوجيه الإرسال، فالتوقيعة كما نُظّر لها كانت في أكثرها موجهة إلى نوع محدد من التلقي من قبل ما نجده عند الأمراء والخلفاء، أي أغلبها لا يخص عامة الشعب، بل يتوجّه تركيز إرساله إلى فئة محددة، بخلاف قصيدة الومضة والتي توجّهت نحو القارئ الرائي القادر على تحفيز مهاراتها الجديدة لتذوق هذا النوع أو الشكل الشعري الجديد.

وإذا كان للتوقيعة هذا الفهم الذي يجعلنا نبحث عن جذر الاستعمال لمفهوم الومضة في الأشكال القديمة التي كانت تستند إلى خصائص ومميزات أسلوبية تتّفق مع ما نجده في قصيدة الومضة في شكلها الأخير، فإنّ الومضة فن له ميزاته وخصائصه كشكل شعري.

قصيدة الومضة وفن الأبيجرام

ومن التوجّهات الحديثة لنشوء قصيدة الومضة ما عكس علاقتها بفن الأبيجرام والتي تقاطعت مع أساسياته الفنية، ونظراً إلى ما حمله هذا الفن من سمات ما جعل الومضة تقرب إليه في الخصائص التي حملتها، إذ تعود نشأة فن الإبيجرام إلى الأدب اليوناني، ((فهو منذ نشأته الأولى في الأدب اليوناني مذهب من مذاهب الشعر ولون من ألوانه.. وقد نشأ كذلك في الأدب اللاتيني ضئيلاً يسيراً...))[٢] .

وإذا كان فن الإبيجرام يتطلّب المغايرة المطلوبة في إيحائية الومضة، فإنَّ ذلك لا يعني ((أنَّ الألفاظ التي تختار لهذا الشعر يجب أن يبعد بها التأنق كل البعد عن الابتذال... وإنما معناه أنَّ الشاعر يجب ألا يلجأ إلى الألفاظ المبتذلة المسرفة في الابتذال... إلا حين يدعوه الفن إلى ذلك))[٣] .

فإيجاد العلاقة الرابطة بين قصيدة الومضة وفن الإبيجرام جعل التوجّه نحو الومضة في أنّها تشمل شيئاً من هذا الفن في الإيحائية والوحدة العضوية والتكثيف الذي أُتيح لكليهما، وبذلك فقد تحوّل فن الإبيجرام من مجرد نقوش أو عبارات موجزة إلى قصيدة أصبح الشاعر يلجأ إليها ولاسيما في الشعر الحديث تحت مسمى قصيدة إبيجرامية، يودع فيها أفكاره بدفقة شعورية مكثّفة لا يسودها انقطاع أو فاصل معين. وإذا كانت الومضة هي انفتاح على التأويل والمحتمل، فإنَّ الإبيجرام من الناحية الفنية ((ليس شعراً عاطفياً يصدر عن القلب أو يفيض به الطبع، وليس هو شعراً يصنعه العقل وحده، وإنما هو مزاج من ذلك يسيطر عليه الذوق قبل كل شيء...))[٤]

ومن أمثلة الابيجرامات في العصر الحديث ما أوصى به إبراهيم المازني بكتابته على قبره:

أيُّها الزائر قبري اتلُ ما خُطَّ أمامكَ
هاهنا فاعلم عظامي ليتها كانت عظامكَ

فقد كانت الإبيجراما كالتوقيعة في إيجازها واختصارها، ثم استطاعت أن تكتسب فيما بعد كما يظهر تطوّر بنيتها ما هو عليه الشكل للقصيدة الوصفية، ((فالأبيجراما تبدو مقصداً لكل شعراء العالم منذ أن خلق

[١] خاص الخاص: الثعالبي، ص ٨٨.
[٢] جنة الشوك: طه حسين، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٣، ص ٨.
[٣] المصدر نفسه، ص ١٢.
[٤] المصدر نفسه، ص ١٢.
[٥] ديوان المازني: إبراهيم المازني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ٢٠١٢، ص ٢٩٣.

الشعر))[1]، لأنّها قائمة على المفارقة الدائمة، ونظراً إلى أهمية هذا الفن ((ومن الممكن أن نطلق على الإبيجراما فكرة الومضة التي تقدّم لنا النموذج في الشعر))[2]، لذلك قد طالب النقاد المحدثون بأهمية التأصيل لهذا الفن وصولاً إلى تأصيل قصيدة الومضة.

ما يُلاحظ على الأبيجراما التي ينظمها إبراهيم مازني ما يشير إلى شكل التوقيعة القائمة على ناحيتي التكثيف والاقتصاد اللغوي.

وقد أطلق عليها مسمّى الخاطرة الحكمية لأنها ((قصيدة شديدة التركيز في حجمها، تتكون عادة من بيتين أو أربعة أو ستة، تكتب بإيجاز واضح جاد، وظيفتها أن تكشف عن حصافة الشاعر))[3]، فقصيدة الأبيجراما تبدأ من نقطة معينة ثم تتناسى هذه النقطة شيئاً فشيئاً حتى تصل إلى الذروة.

وللأهمية التي حُظي بها هذا الفن في جمعه بين المجالين الشعري والنثري، لُفت إليه بتفرّد التشكيل ((فن من فنون النقد الأدبي ذو طبيعة فنية خاصة يتفرّد بها، ولم ينل حظاً وافراً من الشهرة في بداياته، إذ طبيعة العصور في بدايات الأمر لم تكن تتطلب ذلك، ثم تتطور* شيئاً فشيئاً، وبات شكلاً شعرياً أو نثرياً خاصاً لكل منهما يستقل بنفسه))[4] .

والأمثلة على الإبيجرامات تتوجّه في أكثرها إلى القصائد القصار التي تكون أشبه بالتوقيع لأمر ما أو فكرة ما، ومن أمثلتها ما نجده عند نزار قباني في قوله في إحدى أبيجراماته الشعرية التي تحمل خصائص الومضة، ومنها قوله:

جلودنا ميتة الإحساس
أرواحنا تشكو من الإفلاس
أيامنا تدورُ بين الزار
والشطرنج
والنعاس
هل ((نحن خيرُ أمة أخرجت للناس))[5]

حيث يعكس الشاعر في تشكيل رؤيته الخاصة تجسيداً لما يُسمَّى بالحضور والغياب، بما يعزّز الحالة الشعورية التي يصدر عنها الشاعر في فقدان الإحساس بكل ما حوله وغياب القدرة على التفاعل والاندماج مع كافة الأوضاع، لأن صورة الحاضر لا تشير إلا للهزيمة التي لاقاها العرب وما ترتّب على ذلك من المهانة والانكسار، وذلك لاستمرار الإخفاقات التي يصوّرها الشاعر على أنها قد بلغت أوج الانكسار النفسي في ذاته، فأوحى نص الإبيجراما بالمعنى المراد من ذلك الانكسار الحاصل على مستويات متعددة، ولأنَّ الأبيجراما تكتب

[1] الدكتور عز الدين إسماعيل ذكرى وتكريم: الأمانة العامة للمؤسسة الكويتية، إشراف عبد العزيز جمعة، تدقيق إبراهيم الأسود ومحمود البجالي، الكويت، ٢٠٠٨، ص ١١٦.
[2] المصدر نفسه، ص ٢٩٠.
[3] اللغة الفنية: ميدلتون موري، تعريب وتقديم: محمد عبد الله، دار المعارف، القاهرة، د. ت، ص ٤١.
* تتطور، هكذا وردت الصياغة في المرجع، والصواب تطورت.
[4] فن الإبيجرام عند نزار قباني: جامعة الأزهر، حولية كلية اللغة العربية، مجلة علمية محكمة، ع ٢٣، ٢٠١٩، ص ٦٣٨٨.
[5] الأعمال السياسية الكاملة: نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، د. ت، ٣/٨٦.

لتكون مسموعة، فإنَّ قائلها يبدعها مضيفاً عليها لمسة بلاغية تقوم على الإقناع ((الأبيجراما تعتمد اعتماداً شديداً على الإيجاز والتكثيف اللغوي، قوية الأثر في المتلقي ((القارئ))))[١] .

قصيدة الومضة والهايكو

والمتتبع لمراحل قصيدة الومضة تاريخياً يلحظ أنّ ثمّة دوراً للمؤثرات الأجنبية في ظهورها، وذلك من خلال النماذج الشعرية التي تقاربت فنيّتها مع الومضة، وإلى جانب فن الأبيجرام ظهر التأثّر بالفن الياباني المسمّى بـ (الهايكو)، فقد كانت الحداثة قائمة على تحقّق عناصر الغياب للدلالة والمعنى في النص الشعري بما يُفسح المجال واسعاً أمام عملية التلقي، ولذلك كان لقصيدة الومضة أن تتأثّر بمؤثرات أجنبية أوجدتها عن طريق الاتّصال الثقافي المنفتح، فكلٌّ من الومضة والهايكو يحقّقان فعل الاندهاش من خلال هذه المغايرة ولأنَّ التجريب يشكّل خصائص الأدب الحديث ولا سيما الشعر، فلا شكّ أنَّ التقاطعات الحاصلة بين الومضة وهذه الأشكال كانت ضرورة أدّى إليها التطور في معطيات التذوّق النقدي للشعر، فقد عُرّف الهايكو بأنه ((شكل شعري ياباني يتكون من سبعة عشر مقطعاً* موزعة على ثلاثة أبيات بواقع خمسة مقاطع مشبعة فخمسة على التوالي))[٢] .

حيث يتّصف الهايكو بأنّه يقوم على القصر وتقنيات فنية نجدها في الومضة، فمن أبرز خصائصه أنّه ((مبني على التجربة وخاصة التجربة الجمالية التي ترقى إلى مستوى الإلهام أو الكشف الصوفي... وينبغي أن يكون سريعاً ومباشراً، يتناول شعر الهايكو أشياءً معروفة بلغة اعتيادية للتعبير عن أفكار غير اعتيادية))[٣] .

لذلك فقد تمَّ الإقبال على هذا النوع الشعري، وكانت مراحل الظهور له فيما يُسمَّى (الهايكو العربي)، وكان له روّاده الذين تناولوه من مبدأ القيمة الفنية التي نجدها في قصيدة الومضة من ناحية التكثيف والإيجاز والاقتصاد اللغوي، ولأنَّ الهايكو هي تلك القصيدة القصيرة التي تحفّز متلقّيها للبحث عن دلالاتها الغائبة فكانت أن تواشجت أسسها مع قصيدة الومضة والتي تمثّل الرؤيا والانفتاح على كل ما يمكن أن يتّسع للمعنى الكامن وراء الظاهري من تشكيلها الذي يبدو لنا، وكذلك ما نجده في الومضة ذات الامتداد المساحي القصير ((تسميات الومضة ما يحيل على القصيدة القصيرة من جهة الكثافة وعدد السطور، فتقوم الومضة على الإدهاش البصري واللغوي، يجمعهما الكثافة، والإيحاء والقفلة المدهشة))[٤] .

فما نجده من أشكال لهذا الفن لا يعد تقليداً لما جاء عنه أساساً، بل إنَّ الهايكو العربي له مجالاته وخصائصه، فعلى سبيل المثال كان للهايكو العربي وزنه الخاص، كما يشير الدارسون إلى التميز عن الهايكو الغربي ((فإنَّ استخدام الوزن في الهايكو العربي ((كما هو الحال في قصيدة التفعيلة)) يضفي بالإيقاع على قصيدة الهايكو الذي بدوره يعزز جمالية القصيدة ومعناها وأثرها في المتلقي))[٥].

ومن الأمثلة في العربية المماثلة لقصيدة الهايكو من جهة قيامها على التكثيف المشهدي ما نجده في نتاج الشاعر عز الدين مناصرة، حيث اتّصف ما كتبه في هذا النمط بالتقاطع بين القصيدة القصيرة والهايكو والتوقيعة، ومن نماذج الهايكو التي تقرب إلى التوقيعة ما جاء في النص الآتي:

---

[١] فن الأبيجراما العربية القديمة: هدى يوسف، دار الكتب المصرية، مجلة حولية كلية الدراسات الإسلامية، مجلة علمية محكمة، ع ٢٥، ٢٠١٦، ص ٢٨٨٠.

* المراد بالمقطع، ما يقرب إلى معنى الوحدة الصوتية، أي أن المقطع اللفظي في الهايكو يتكون من حرف علة أو أكثر بما يتناسب مع الحروف الساكنة التي تسبقه أو تلحقه.

[٢] شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى: حمدي الدوري، ط١، دار الإبداع للطباعة والنشر، ٢٠١٨، ص ٧.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٢.

[٤] قصيدة الومضة بين الشعرية والسردية: سمر ديوب، ص ٣٣.

[٥] شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى: حمدي الدوري، ص ١١١.

زرعوا الأحجار السوداء
أكلوا ذهَبَ الغياب
وزرعنا عنباً... وهضاب
فلقينا موت الأحباب[1]

ما يُلاحظ على هذه القصيدة الموجزة التي تفسّر خاصية الهايكو من جهة وتجسّد ماهية التوقيعة من جهة ثانية أنّ الشاعر قد ركّز على جانب في فن الهايكو على إيراد عناصر الطبيعة من ألفاظ دالة (الأحجار، الهضاب)، فالمعنى الذي تعكسه هذه الأسطر الشعرية القليلة التي تجسّد معنى الاغتراب والشعور بحالة الفقد والموت، والتكثيف النابع من العلاقة بين المفردة ومجاورتها ما يُعطي انطباعاً عن بوح الشاعر لهذه الحالة دفقة شعورية واحدة.

ومن مثالها أيضاً قوله:

تحت شجر الدرْدارْ
شوقتكِ للدارْ
تحت غصون النبْ
شوقتك للحب
تحت رفيف الدّوح
شوقتك للبوح
فمتى أضفر فوق جبينك يا غاليتي
إكليلَ الغار؟!![2]

فالهايكو في هذه الأسطر القليلة يعكس ما يقوم عليه من أنّه يقول شيئاً والمتلقي يفهم شيئاً آخر، بمعنى إنّ الشاعر يريد الإشارة إلى الذكريات الجميلة في شوقه وحنينه إلى وطنه المتجذّر في نفسه، وذلك بما يظهر في رمزية العلاقة بين شجر الدردار في القوة والصلابة، ورمز الحنين الدائم إلى وطنه، فيجتمع شعوره عند رمز الشجرة وشوقه للدار، كذلك أن للدار رمزية المعاني الراسخة كما في صلابة شجر الدردار.

فالهايكو كما قدّمه الدارسون لا ينحصر في مجال الطبيعة، بل إنّه مجال واسع لمعالجة الأفكار التي تراود الشاعر، والشاعر هنا قد اعتمد الإيجاز والتكثيف في عرض بساطة المشهد وصياغته لغوياً بشكل واضح، فما يُحقّقه عنصر الإدهاش في نص الهايكو هو الذي يقود إلى امتزاجه مع خصائص القصيدة القصيرة، ((إنَّ الصور مهما تكن جميلة فهي لا تدل بذاتها على خصائص الشاعر، ولو كانت منقولة من الطبيعة نقلاً أميناً، وصُوّرت بنفس القدر من الدقة في كلمات، إنها لا تصير أدلة على عبقرية أصيلة إلا بقدر ما تكون محكومة بانفعال طاغ أو أفكار مُفصّلة... أو حينما تنقل إليها حياة إنسانية أو عقلية من روح الشاعر ذاته))[3] .

الخاتمة:

[1] الأعمال الشعرية الكاملة: عز الدين المناصرة، ج١، منشورات مجلة اتحاد كتاب الانترنت، ٢٠١٤، ص ١/٨٤.
[2] الأعمال الشعرية الكاملة: عز الدين مناصرة، ١/٨٥.
[3] النظرية الرومنتيكية في الشعر: سيرة أدبية، صامويل تايلر كولردج، تر: عبد الحكيم حسان، ط١، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٧١، ص٢٥٦-٢٥٧.

يتّضح أنّ الإحاطة بمفهوم الومضة كما يُقدّم وفق تتبع الظهور التاريخي لها من الصعب أن يؤطّر تحت إطار واحد، بل إنَّ التدرّج التشكيلي للفنون المقاربة قد قدّم الومضة بطريقة التشكيل المتنوّع لشكل الشعر، فما جاء في التناول النقدي يجسّد الإرهاصات الأولى التي تفسّر تغلغل فحوى قصيدة الومضة في أكثر ما يتّضح في (المقطّعات)و(التوقيعات) قديماً وصولاً إلى التأثر بفن الأبيجرام والهايكو حديثاً، كما أنّ ما لاقته قصيدة الومضة في ظل ذلك المسار التاريخي ما زال يوسّع في الأطر المتاحة لتوظيف الشكل الحداثي المنفتح لقصيدة الومضة ما يظهر تعدد المصطلحات والتسميات التي قاربت الفهم لقصيدة الومضة، وعلى ذلك يمكننا أن نجمل أهم نتائج البحث:

- يمكن النظر إلى قصيدة الومضة من ناحية النشوء والتطور وفق المراحل المتتابعة التي مرّت بها كما جاء ماثلاً في تقديم النقد القديم وصولاً إلى النقد الحديث.
- إنّ التقاطع بين القصيدة الومضة وما جاء في الشكل الفني للتوقيعات والمقطعات يعكس عملية التواشج بين الأشكال الشعرية في نتاج الشعر منذ مواكبة مسيرة التحديث الشعري.
- إنّ للمؤثرات الأجنبية في شكل الهايكو والإبيجرام ما كان له الدور الواضح في اكتساب قصيدة الومضة الانفتاح وفق ما تتطلبه حركة التحديث والتجديد في المجال الشعري.
- إنّ التتبع التاريخي للمراحل التي مرّت بها قصيدة الومضة يكشف التدرّج في الأشكال الشعرية بما يعكس الحساسية لقصيدة الومضة في استلهامها من التراثين العربي والعالمي.

المصادر والمراجع:

١. *الأعمال السياسية الكاملة*: نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، د. ت.
٢. *الأعمال الشعرية الكاملة*: عز الدين المناصرة، ج١، منشورات مجلة اتحاد كتاب الانترنت،٢٠١٤.
٣. *بلاغة الكتاب في العصر العباسي*: محمد حجاب، مكتبة الطالب الجامعي، ط٢، مكة، ١٩٨٦.
٤. *بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث*: يوسف بكّار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، بيروت، لبنان، ١٩٨٢.
٥. *بيان النظم في القرآن الكريم*: محمد الزين، ط١، دار الفكر، دمشق، سوريا،٢٠٠٤.
٦. *تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث*: نعيم اليافي، تقديم: محمد طحان، دمشق، سوريا، ٢٠٠٨.
٧. *التوقيعات موضوعاتها وأهم خصائصها الفنية في العصر العباسي*: خديجة خلف، الجزائر، ٢٠١٨.
٨. جنة الشوك: طه حسين، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٣.
٩. *الحيوان:* الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ١٩٦٥.
١٠. *خاص الخاص*: أبو منصور الثعالبي عبد الملك بن إسماعيل (توفي ٤٢٩) هـ، تح: حسن الأمين، دار مكتبة الحياة، لبنان، د.ت.
١١. *خزانة الأدب وغاية الأرب*: ابن حجة الحموي تقي الدين بن عبد الله الحموي((توفي ٨٣٧هـ))، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، ط١، بيروت، ١٩٨٧.

١٢. *الدكتور عز الدين إسماعيل ذكرى وتكريم*: الأمانة العامة للمؤسسة الكويتية، إشراف عبد العزيز جمعة، تدقيق إبراهيم الأسود ومحمود البجالي، الكويت، ٢٠٠٨.
١٣. *ديوان أبي العتاهية*: دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٦.
١٤. *ديوان المازني*: إبراهيم المازني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ٢٠١٢.
١٥. *ديوان امرئ القيس*: امرؤ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٦.
١٦. *ديوان عبيد بن الأبرص*: شرح أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٤.
١٧. *الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)*: عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، د. ت.
١٨. *شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى*: حمدي الدوري، ط١، دار الإبداع للطباعة والنشر، ٢٠١٨.
١٩. *شعر والشعراء*: ابن قتيبة، تحقيق: أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
٢٠. *عبد الله بن رواحة دراسة في سيرته وشعره*: وليد قصاب، دار العلوم للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨١.
٢١. *العصر العباسي الأول*: شوقي ضيف، دار المعارف، ط٨، القاهرة، د. ت.
٢٢. *العقد الفريد*: ابن عبد ربه الأندلسي، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت،١٤٠٤هـ.
٢٣. *العمدة في محاسن الشعر وآدابه*: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت ٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٤٠١هـ – ١٩٨١م.
٢٤. *عيار الشعر*: محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥.
٢٥. *فن الشعر*: أرسطو طاليس، ملخص أبي الوليد بن رشد، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د. ت.
٢٦. *قصة الأدب في العالم*: أحمد أمين – زكي محمود، مؤسسة هنداوي، مصر، ٢٠٢١.
٢٧. *قصيدة البيت الواحد*: محمد التليسي، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩١.
٢٨. *اللغة الفنية*: ميدلتون موري، تعريب وتقديم: محمد عبد الله، دار المعارف، القاهرة، د. ت.
٢٩. *المقطّعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام*: مسعد العطوي، مكتبة التوبة، ط١، الرياض، السعودية،١٩٩٣.
٣٠. *النظرية الرومنتيكية في الشعر*: سيرة أدبية، صامويل تايلر كولردج، تر: عبد الحكيم حسان، ط١، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٧١.

المجلات والدوريات:

١. أدب التوقيعات: سليمان إسماعيل، مجلة شمال الجنوب، جامعة مصراتة، ع٨، ليبيا، ٢٠١٦.
٢. فن الإبيجرام عند نزار قباني: جامعة الأزهر، حولية كلية اللغة العربية، مجلة علمية محكمة، ع ٢٣، ٢٠١٩.
٣. فن الأبيجراما العربية القديمة: هدى يوسف، دار الكتب المصرية، مجلة حولية كلية الدراسات الإسلامية، مجلة علمية محكمة، ع ٢٥، ٢٠١٦.

٤. فن التوقيعات في الأدب العربي: عبد الكريم رعدان، كلية التربية، جامعة حضرموت، مجلة الدراسات الاجتماعية، ع ٣٤، اليمن، ٢٠١٢.
٥. قصيدة الومضة بين الشعرية والسردية: سمر ديوب، مجلة دواة، مجلد٣، ع١٢، العراق، ٢٠١٧
٦. المقطعات الشعرية أصولها وسماتها الفنية: عبد الحميد بدران، جامعة الأزهر، مجلة حوليات التراث، ع ١١، مصر، ٢٠١١.
٧. الومضة الشعرية وسماتها: حسين كياني، مجلة اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ع ٩، العراق، ٢٠١٠.

الرسائل والأطاريح الجامعية:

١. فن التوقيعات في العصر العباسي – توقيعات الخليفة المأمون، مريم دحدوح، رسالة ماجستير، الجزائر، ٢٠٢٢.
٢. قصيدة الومضة في الشعر الجزائري المعاصر، دراسة موضوعاتية، رسالة ماجستير: حمزة شادر، جامعة ماي، قسم اللغة والأدب العربي، ٢٠١٩.