Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 53, No. 9, 2026, 9685

Deanship of Scientific Research

The Art of Epigram in the Flash Fiction of Samia Al-Atout

Linda abd Al rahman Radi Obead*

Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan

Received: 11/11/2024
Revised: 25/12/2024
Accepted: 9/3/2025
Published online: 1/4/2026

* *Corresponding author:*
linda_obead@yahoo.com

Citation: Obead, L. abd A. rahman R. (2026). The Art of Epigram in the Flash Fiction of of Samia Al-Atout . *Dirasat: Human and Social Sciences*, *53*(9), 9685.
https://doi.org/10.35516/Hum.2026.9685

© 2026 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: The study aimsed to identify the concept of the art of epigram in order to identify its artistic features and reveal its manifestations through an applied art model. The methods of artistic experimentation in our modern literature have multiplied, to accommodate the contradictions and fragments of contemporary life, so this art came as a modernist art capable of containing this momentum, without neglecting the requirements of art and its aesthetic techniques. The study was bassed on Samia Al-Atout's story collections as texts rich in vision, artistic technique and aesthetic techniques that characterize the epigram. The study consists of a theoretical part that chronicles the term, shows its problem, and its origin, and ends with an applied part that stands at models of the texts of the storyteller Samia Al-Atout within a conception concerned with form, technical technique and content together.

Methods: The study relied on a textual analytical approach. The study was bassed on Samia Al-Atout's story collections as texts rich in vision, artistic technique and aesthetic techniques that characterize epigram. The study consists of a theoretical part that chronicles the term, shows its problem, and its origin, and ends with an applied part that stands at models of the texts of the storyteller Samia Al-Atout within a conception concerned with form, technical technique and content together.

Results: The study results showed that the epigram experimental art is based on the overlap of narrative and poetry together, and is characterized by density, and relies on coding and storytelling focused and sarcasm and intertextuality, cinematic techniques, and time shortcuts, has appeared in the texts of Samia Atout. Anecdotal.

Conclusion: The study showed that the art of epigram is the art of the intense flash that relies on irony, the use of the familiar language and rstructuring it to offer hints and insights that criticize the political and social reality via the employement of an artistic aesthetic and a coherent structure.

Keywords: Epigram art, Narrative art ,Samyah Al-Atout

فن التوقيعة (الإبيجرام) في ومضات سامية العطعوط القصصية

لينداء عبد الرحمن راضي عبيد*

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

ملخّص

الأهداف : تهدف الدّراسة إلى توضيح مفهوم فن الإبيجرام، وصولا إلى تحديد سماته الفنية والوقوف على تجلياته عبر نموذج فني تطبيقي. إذ تعدّدت طرائق التجريب الفني في أدبنا الحديث، لتتسع لتناقضات وتشظيات الحياة المعاصرة ، فجاء هذا الفن بوصفه فنا حداثيا قادرا على احتواء هذا الزخم، دون إغفال لاشتراطات الفن وتقنياته الجمالية. ولقد اختارت الدراسة مجموعات قصصية لسامية العطعوط، بوصفها نصوصا ثرية في الرؤية والتكنيك الفني والتقنيات الجمالية التي يتسم بها الإبيجرام. وتتكوّن الدراسة من جزء تنظيري يؤرخ للمصطلح، ويبيّن إشكاليته، ونشأته، وانتهاء بجزء تطبيقي يقف عند نماذج من نصوص القاصة سامية العطعوط ضمن تصور يعنى بالشكل والتقنية الفنية والمضمون معا.

المنهجية: وقد اتكأت الدراسة على منهج تحليلي نصي.

النتائج: تصل الدّراسة إلى نتائج ترى(الإبيجرام) فنا تجريبيا يقوم على تداخل السردي والشعري معا، ويتسم بالكثافة، ويتكئ على الترميز والحكي المركز والتهكم والتناص، والتقنيات السينمائية، والاختزالات الزمنية، وقد أطل بينا في نصوص سامية العطعوط القصصية.

الخلاصة: بينت الدراسة أن فن الإبيجرام فن الومضة الكثيفة يتكئ على المفارقة، واستخدام المألوف من اللغة، وإعادة تشكيلها لتشي بمضمرات تنتقد الواقع السياسي والاجتماعي ضمن جمالية فنية وبناء متماسك.

الكلمات الدالة: فن الإبيجرام ، الفن القصصي، سامية العطعوط.

مقدمة

إنّ التجريب الجمالي، ومحاولات التجديد المستمرة سمة من سمات العصر الحديث طالت كلّ فن من الفنون. ولم يكن الشعر والقصة القصيرة بمنأى عن ذلك انصياعاً لفترة زمنية تتسم بتناقضات وتغيرات كثيرة سريعة إثر ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية كثيرة، يعيش المبدع المعاصر تحت وطأتها، وقد ألقى ذلك ظلاله على الأدب عموماً محاولة للبحث عن الهوية والكينونة داخل أنماط كتابية تتسع وتتواءم مع الرؤى والتصورات الجديدة.

يعدّ فن التوقيعة (الإبيجرام) أو ما يسمى "شعرية الومضة" شكلاً أدبياً جديداً، يتميز بكثافة متأتية من الاقتصاد في التعبير، واتكائه على المفارقة والدهشة، وشعرية الجمل التعبيرية المشحونة بالانفعال والإيحاء، واتساع أفق الدلالة "فهي قصيدة تتميز بعوالمها الجمالية والمعرفية المستقلة لغة وصوراً وتراكيب وتشكيلاً وإيقاعات ودلالات. وتتعدّد أشكالها ما بين الومضة السردية، والتصويرية، والفلسفية، والتأملية، والدّراميّة، والأسطورية، والخرافية، كما أن نصّ الومضة قد أفاد من جميع المواريث الشعرية والمعرفية للتغيرات النوعية الكبرى التي طالت نظرية النقد، ومصطلح الإبداع المعاصر معاً، متمثّلة في تقنيات أسلوبية جديدة: اللبس والغموض، وأسلوب التناقض الظاهري، والانزياح، والتناص، والمساحات البيضاء، وإلقاء أدوات الربط وخلق شعرية الحالة، والتركيب التصويري، والصور المتداخلة سواء على المستوى التعاقبي الخارجي مع شعر غيره. وكذلك خلق مفهوم الفجوة، وتغير أفق التوقع والانتظار، والتكثيف والتبئير وتداعيات الحلم، وتحقيق مفهوم الاقتصاد اللغوي" (رمضان، 2016 ، ص22).

وتأتي القصيدة الومضية نتيجة للصيرورة الزمنية التي تطال كل الأشياء، والرغبة في البحث عن الجديد استجابة إلى ظروف عصرية معقدة تتسم بالغموض والعمق الثقافي والمعرفي، مما تطلب ولادة هذا النص الذي حاوله كثيرون توهماً منهم لسهولته، لكنه في عمقه يندرج ضمن السهل الممتنع الذي يتطلب ثقافة عالية ووعياً عميقاً، وتملكاً للأدوات الفنية، بوصفه فناً يقوم على إيجاز مجازي كثيف، وعلى مزج للشعر والتأمل والفلسفة، والدهشة والخيال والتهكم والمفارقة معاً. ويعبر عن عوالم متداخلة متغيرة، يكسر أفق التوقع، ويضع المتلقي أمام عوالم كابوسية مرعبة، تتناغم مع جنون ما يحدث، وتعمل على تخليق رؤى تأملية صادمة، ودهشة جمالية مؤثرة.

-2-

أهمية الدّراسة والدراسات السابقة

تأتي أهمية هذه الدّراسة من قلة الدّراسات المتخصصة التي توقفت عند مصطلح التوقيعة (الإبيجرام) في الومضة القصصية التي تجمع مابي الشعري والنثري، وقد تعدّدت المصطلحات الدالة عليها ، من الومضة إلى القصة القصيرة جدا أو الأقصودة ، أو الأقصوصة ، إضافة وإلى الخلط القائم بين المصطلحات المستخدمة والدالة عليه، وكذلك إلى كثرة المحاولات والتجارب الإبداعية التي تندرج ضمن هذا الفن، وتتطلب إخضاعها للدراسة النقدية، لمعرفة الغث من السمين منها، إضافة إلى ثراء هذا الفن في محتواه ورؤاه وتصوراته، وإلى اتساع مساحته ، إذ تمس حقلي الشعر والنثر.

ومن أهم الدّراسات المتخصصة التي توقفت عند فن التوقيعة (الإبيجرام) :

- فن الإبيجرام في الشعر المعاصر لعبد الله رمضان.
- بناء قصيدة الإبيجراما لأحمد الصغير المراغي.
- بنية القصيدة في شعر أدونيس لعلي الشعر.
- فن الإبيجرام بين طه حسين وجون دن: دراسة مقارنة.
- القصيدة اللوحة لمحمد صابر عبيد.
- الإبيجراما الشعرية العربيّة لأحمد درويش.

ومن الدراسات التي تناولت الومضة القصصية على وجه الخصوص

- القصة القصيرة جدا بين جدلية التراث والحداثة، مقاربة في نقد النقد لفتحية مجمم ووافية بنت مسعود
- في مجلة الآداب ي الجزائر،المجلد،22: العدد،10: ديسمبر 2022
- القصة القصيرة جدا أحمد جاسم الحسين
- دراسات في القصة القصيرة جدا ليوسف حطيني
- من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا لجميل حمداوي
- شعرية القصة القصيرة جدا لجاسم خلف إلياس
- مقاربات القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا لمحمد اقضاض

-3-

المصطلح

يطلق على هذا الفن كثير من المصطلحات بدءًا بالقصيدة القصيرة، أو القصيرة جدًا، والإبيجرام، والتوقيعة، واللافتة، واللوحة. ولعل أقلها شيوعاً هو فن الإبيجرام.

إن أول من استخدم مصطلح الإبيجرام كان طه حسين ، وعز الدين إسماعيل، وقد يرد حسب النطق اللاتيني إبيجراما، أو حسب النطق الإنجليزي إبيجرام (Epigwam) (رمضان، 2016 ، ص57).

تعود النشأة الأولى لهذا الفن إلى الأدب اليوناني القديم، كما أشار إلى ذلك طه حسين، في كتابه "جنة الشوك" 2016 .

" هذا الفن كغيره من فنون القول نشأ منظوماً لا منثوراً؛ فهو منذ نشأته الأولى في الأدب اليوناني مذهب من مذاهب الشعر، ولون من ألوانه، نشأ يسيراً ضئيلاً، ثم أخذ أمره يعظم شيئاً فشيئاً حتى سيطر أو كاد يسيطر على الأدب اليوناني في الإسكندرية، وغيرها من الحواضر اليونانية في العصر الذي تلا فتوح الإسكندر" (حسين، د. ت، ص8 – 9).

والكلمة مأخوذة من اليونانية، وتعني "مقطوعة شعرية، يتراوح طولها ما بين بيتين أو خمسة عشر تقريباً، قد تكون للمدح أو للرثاء، أو بغرض الإعلان عن شيء ما" (أبو رياض وصابر، 2007، ص193).

وقد وردت في "معجم مصطلحات الأدب" لمجدي وهبة بـ"المقطوع اللاذع، أي مقطوع شعري قصير جداً ينتهي بهجاء لاذع. والحكمة الساخرة: العبارة الموجزة البليغة الساخرة، والمُلحة الذكية: منظومة قصيرة جداً تنتهي بفكرة طريفة ذكية" (وهبة، 1983، ص142).

وكان هذا الفن عند اليونان يطلق على نقوش المقابر أو التماثيل، ثم أطلقوه على الشعر القصير الذي كانت تصوّر فيه عاطفة من عواطف الحب، أو نزعة من نزعات المدح، أو نزعات الهجاء، ثم غلب الهجاء على هذا الفن، ولا سيّما عند الإسكندريين وشعراء روما، وإن لم يخلص من الغزل والمدح، فلما كان العصر الحديث لم يكن الشعراء الأوروبيون يطلقون هذا الاسم إلا على الشعر القصير الذي يقصد به إلى النقد أو الهجاء. (حسين، د.ت، ص12).

وقد عرّفه أحمد عبد المعطي حجازي "الإبيجراما شكل شعري مكثف، يتألف من بضعة أبيات تبدأ بالوصف، وتنتهي بالحكمة أو العبرة" (رمضان، 2016 ، ص62).

ورأى يوسف نوفل بأنه: "يتمثل في نص قصير مركّز العبارة، مكثّف المعنى، يستعيد من القصة القصيرة الومضة الخاطفة لحظة التنوير وذلك بالاعتماد – غالباً – على المفارقة، واختيار اللفظ الدال، والعبارة الدّقيقة التي تكون كالنصل المرهف ذي الحدّ الباتر" (نوفل، 2004، ص31).

تتداخل القصيدة الومضة أحياناً مع القصة القصيرة جداً والتي بدأت تطل مع ميل المبدعين إلى مزيد من الإيجاز، وتقصير الشريط اللغوي، في قصصهم منذ الستينات، ثم تطوّر بعد اطلاع عدد من الكتاب على كتاب نتالي ساروت، في ترجمته العربية في بداية السبعينيات من القرن الماضي..." (عبيد الله، 2013، ص109).

وقد سميت بالأقصوصة والأقصودة في إشارة إلى تداخل القصة بالقصيدة "وهو مصطلح منحوت من أقصوصة وقصيدة، وتتميز بالسهولة والجدة والنحت المقبول للذوق العربي، كذلك يشير إلى بعض الخصائص المهمة المرتبطة بالقصة القصيرة جداً، وتعني القريب من الشعر أو قصيدة النثر تحديداً" (عبيد الله، 2013، ص105).

سمي كذلك بالقصة القصيرة "وقد استخدمه إدوارد الخراط في تعيين نوع جديد من الكتابة المختلطة، بوصفه نوعاً مخصوصاً مغايرا للشعر والقصة كلاً على حدة" (عبد الحميد، 2003، ص296).

ويأتي هذا التداخل، من قصر الشريط اللغوي، والجمل التعبيرية المشحونة بالانفعالات والإيحاء، وكذلك من قيام هذا الأدب على كسر التوقع لدى القارئ، واستخدام المفارقة، وغياب علامات الترقيم أحياناً، والإيقاع المضمر بين الجمل القصيرة، وكذلك من تركيزه على حدث قصير أو جزء منه، أو على زاوية ما من الشخصية.

"إن القصيدة القصيرة مهما تعدد أسماؤها وأشكالها كانت تعبيراً مستنداً إلى بواعث مسوّغة في التراث العربي، وصارت اليوم شكلاً أدبياً يلبي حاجة سريعة تؤدي إلى حدّ ما فلسفة الصورة وتأثيرها في إعلام اليوم، وترك مساحة كبيرة للمتلقي لكي يندهش أولاً، ويتأمل ثانيًا، ويتأثر ثالثًا، ثم يكمل المساحات المتروكة بخياله" (جرادات، 2004، ص308).

لقد ذهب بعض النقاد إلى الربط بين هذا الفن و اللفظة السينيمائية المتفردة التي تكون خارجة عن إطار الترتيب التزامني في العلم السينمائي، وخاصة لقطات الرجوع، أو ما يعرف بـ(FlashBack) (عباس، 2014، ص16).

حصر كثير من النقاد المحدثين المصطلح القصيدة، "تلك التي لا يتجاوز ثلاثة أسطر أو أربعة، وربما كان هذا نوعاً من التصنيف المفهومي، فالقصيدة القصيرة، إذا قسناها على القصة القصيرة قد تمتد من السطر إلى الصفحة، وربما الصفحة والنصف أحياناً، ويمكن تسمية تلك التي لا تتجاوز الأسطر الثلاثة أو الأربعة بالقصيرة جداً، أو الومضة بخصائصها الجمالية الاستعارية والإيقاعية (بغدادي، 1986، ص67).

وعلى العموم، رغم ما يتقاذف في هذا المصطلح، تبقى القصيدة القصيرة جداً، أو الومضة " توليفة فنية ذات خصوصية متفّردة، وعمل أدبي تجريبي هام، وقد اكتسبت مشروعياتها من انتشارها على أيدي شعراء معروفين في ثقافتنا العربية، كأدونيس والماغوط، وأمل دنقل، وحجازي، ومحمد علي شمس الدين، وعز الدين مناصرة، ويوسف عبد العزيز، وعبد الله رضوان، وإبراهيم نصر الله، ونادر الهدى، ومحمد القيسي" (عباس، 2014، ص16) فالقصيدة الومضة "تلك التي تتخلّق دفعة واحدة، فتسمح للشاعر بأن يفرغها في دفعة شعورية واحدة، وتتيح للمتلقي بأن يتقبلها في حالة نفسية وذهنية واحدة أيضاً. فلا تفتر فيها نبرة الخطاب، ولا ينقطع خيط الشعور (بلحيا، 2017، ص14).

-3-

الإبيجرام في التراث

إن أقرب فن عربي تراثي يتماس مع فن الإبيجرام ظهر في العصر العباسي، ويتشابه مع هذا الفن في الحدود الشكلية له، فلم يظهر فن الإبيجرام في تراثنا العربي القديم كما كان عند الرومان اليونان. وقد ورد في تعريف التوقيعات لغوياً كما جاء في لسان العرب، "التوقيع في الكتاب إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه، وقيل هو مشتق من فن التوقيع الذي هو مخالفة الثاني للأول، قال الأزهري "توقيع الكاتب في الكتاب المكتوب: أن يُحْمل بين تضاعيف سطوره مقاصد الحاجة، ويحذف الفضول، وهو مأخوذ من توقيع الدّبر ظهر البعير" (ابن منظور، ج51، ص4896).

وقد جاء في المعجم الوسيط "وقّع في الكتاب: أجمل بين تضاعيف سطورة مقاصد الحاجة، وحذف الفضول، وما يعلّقه الرئيسي على كتاب أو طلب برأيه فيه" (إبراهيم،2004، مادة وقع).

وعرف عن التوقيعات أنها "عبارات موجزة بليغة تعود ملوك الفرس وزراؤهم أن يوقعوا إليها كل ما يقوم إليهم من تظلمات الأفراد في الرّعية وشكاواهم، وحاكاهم خلفاء بني العباس ووزراؤهم في هذا الصنيع، وكانت تشيع في الناس، ويكتبها الكتاب ويتحفظونها، وقد سموا الشكاوى والظلامات بالقصص، لما تحكي من قصة الشاكي وظلامته، وسموها بالدفاع تشبهاً لها برقاع الثباب، ودارت في الكتب الأدبية توقيعات كثيرة أثرت لكل خليفة عباسي وكل وزير" (ضيف، 2004، ص489).

يتمثل التوقيع في "عبارات موجزة بليغة سليمة التراكيب دقيقة الفكرة، مركزة، تحمل رأي كاتبها في شكوى، أو مسألة من المسائل، أو تعليقة على كل موقف معين" (عبد الغني، 2005، ص182).

ظهرت التوقيعات بصورتها الأولى في عهد الخلفاء الراشدين، وذلك لملائمة هذا الفن لظروف المجتمع الإسلامي إبان الفتوحات الإسلامية، وشيوع الكتابة في تجسيد الرسائل، وتبليغ أوامر الخلفاء إلى الولاة والقواد، فاكتسب مصطلح التوقيع معنى أدبياً وإدارياً.

أصبحت التوقيعات في العصر الأموي امتدادًا طبيعيًا لما كانت عليه في عصر صدر الإسلام؛ فلكل خليفة أموي كاتب يوّقع الرسائل التي ترد إليه متبعين أسلوب الإيجاز، ويسلكون مسلك آبائهم في التعبير بكلمات متوازنة، وألفاظ متشابهة دون غموض للوصول إلى الغاية المنشودة من التوقيعات.

في العصر العباسي، وإن كان العصر الذهبي للتوقعيات، فإن التوقيع يتسم بالإسهاب، ولا يعد هذا النمط من التوقعيات أدبياً، بل يدخل في باب الكتابة الديوانية، والوثائق التاريخية. ثم تحوّل معنى التوقيعات إلى علامة اسم السلطان التي تُذيّل بها الأوامر والمراسيم والصكوك، ثم صارت تول على تأشيرة الاسم، وهي كتابة بتلك الهيئة الخاصة. وقد أنشئ في العصر العباسي ديواناً للتوقيعات، وعيّن فيه كبار الكتاب والأدباء.(الدخيل، 2008، ص3 – 7).

"فالتوقيع فن أدبي راق وبليغ، وأسلوبه سهل ممتنع، يتسم بالإحساس، وكثيرًا ما نجد في التوقيعات أنواعاً من البديع كالسجع والطباق والمقابلة والجناس، ومعظم مضامينه ترتكز على البلاغة والإيجاز، وتتمثّل بالاستعطاف وشكوى الحال والعتاب والشكر على النعم" (خفاجي، 1992، ص321).

فصار الكتاب يتنافسون على إجادة هذا الفن، ويتبارون في بلوغ أقصى الغاية فيه حتى غلبت على توقيعاتهم روعة الإيجاز، وقوة التعبير، وجمال التصوير، وشدة التأثير، ولطف الإشارة . وإذا كان التشابه بين التوقيع والإبيجرام يتمثّل في النواحي الشكلية كالقصر والإيجاز، وواحدية الفكرة أو الموضوع المعالج. فإنّ فن الإبيجرام يتميز عن التوقيع بالاستقلالية، "فمقطوعة الإبيجرام مستقلة بذاتها، وهي مكتملة الأركان، والإنتاج إلى عوامل خارجية لاكتمالها، أما التوقيع فإنه يرد في سياق معيّن لا يتم المراد منه باكتمال عناصره، فالتوقيع يضاف إلى رسالة، ولا بدّ من معرفة الرسالة وموضوعها، والمرسل والمرسل إليه أو الحكم المتمثل في التوقيع لاستيعاب المغزى الكامل من هذا التوقيع" (رمضان،2016 ، ص95).

لا يقوم التوقيع على المفارقة التي تعدّ من أهم سمات الإبيجرام، بل ويقوم على مباشرة الفكرة ووضوح العبارة، فيفقد جمالية الإبيجرام، ولا مكان فيه للتأويل أما الإبيجرام فيقوم على اللغة المضغوطة الإيحائية، ويتسم أحياناً بقدر من الغموض والتركيز والمفارقة، والانزياحات اللغوية، واستعارية غاية في التجريب والعمق العاطفي، لنقبض على توليفة فنية، أولقطة سينمائية بارعة، تعترض الظاهر المطلّ من عمق وفير، ترتكز على التأمل والوجدان والحرية، والنقد اللاذع، ويتشابك بها التقنية الفنية مع اللغة والمضمون لتشي بمقولات النص وتصوراته.

-4-

سمات التوقيعة (الإبيجرام)عند القاصة سامية العطعوط

تتناول الدراسة في هذا الجزء التطبيقي فن التوقيعة (الإبيجرام) عند الكاتبة والقاصة سامية العطعوط وقوفا عند سماته وملامحه المفصلية .

أولاً: المفارقة

"تقوم المفارقة على التضاد، ومن ثم فهي تقانة نصية أسلوبية، وليست شكلاً شعرياً قائماً بذاته أو مكتفياً بنفسه، فالأدب كلّه يتصف بالمفارقة من حيث الجوهر".(د. س. ميويك، 1990 ص7)

فالمفارقة تعتمد على التناقض اللغوي للتعبير عن طرفين متناقضين في آن. ولغة المفارقة لغة بعيدة عن المباشرة لصلتها القوية بالمعنى الكامن في عمق النص.(القصيري، 2006، ص96) وهي سمة هامة من سمات فن (الإبيجرام)، لما تتركه من أثر في ذهن المتلقي، وتأثيرها النفسي عليه بعد أن ينتهي من عملية القراءة.

تظهر المفارقة جلية، في كثير من نصوص "طقوس أنثى" لسامية العطعوط.

ففي ومضات قصصية مشهدية تقول:

"صفعني على وجهي، هممت أن أصرخ أن أضربه، لكني ابتلعت الصفعة بصقتها دموعاً ساخنة سالت على وجهي، انسحبتُ إلى غرفتي بهدوء، صفقت الباب ورائي، أحسست أنني استعدت حريتي فغفوت"(العطعوط،1990،ص3).

فالعنف النفسي والجسدي الموجه للذات الأنثوية المعذّبة تقابله ردة فعل صامتة منصاعة لاتتجاوز حدود صفق الباب تخلو من التمرد رغم رغبة كامنة به، وإذ تنفصل المرأة عن المشهد تستشعر حريتها في الغرفة التابعة لحدود السلطة الذكورية والتي تمثل سجنا في الواقع فيأتي سلاحها بالانفصال عن الآخر، ويتوقف العذاب رغم توقع استمراريته فتغفو.، وتتكامل المفارقة في هذا المشهد، وكسر أفق توقع القارئ، ضمن إيقاع درامي داخلي يتصاعد مع حركة الشخصية داخل النص لنقبض على النقيض، ويعوّض هذا الإيقاع الداخلي عن غياب الموسيقى، إضافة إلى ما في المشهد من تصوير حركي يتمثل بالأفعال والأصوات: أصفعني، أصرخ، بصقتُ، سالت، صفعتُ، غفوت.. (العطعوط،1990،ص3)

تقول "في الليل فتحت عيوني، رأيته يستلقي جانبي... وفجأة ضمني إليه بقوة وحنان في تلك اللحظة أحسست بالقيود تنمو وتلتف و تتجرح معصمي فصحوت" (العطعوط، 1990، ص3) فرغم الاقتراب تستشعر الذات سجنها وقيدها، بفعل الانفصال النفسي بينهما المتأتي من الاختلاف وسوء المعاملة، فيتخذ الجسد موقف الذات الواعية بكينونتها رغم عجزها الظاهر بالمقاومة.

ولكن العتبة النصية للإبيجرامة "حريم السيّد" تشي بهذا الموقف الذي يمثل وجهة النظر النسوية حول القيد والحرية وثنائية الخضوع والتمرد ، والموقف من الآخر ، ولعل استخدام ضمير المتكلم قد جعلنا أقرب إلى دواخل الذات لمحاولة فهمها.

تأتي علامة الترقيم النقطة في هذا النص بمثابة فاصلة شعرية إيقاعية من جهة، ولتفصل بين الأحداث الصغيرة المتتابعة التي تتصاعد بحركية سريعة ومن جهة أخرى ، ثم سرعان ماتنثني على كسر أفق التوقع ، وتخليق المفارقة الصادمة.

تزداد المفارقة حضوراً في نص عنونته القاصة ب "في الخمسين" من مجموعتها "قارع الأجراس"

"لم يعجبها وجهها في المرآة / أحضرت ليفة وصابوناً ونظفتها. نظرت في المرآة ثانية، لم يتغير شيء، فقررت استبدالها، بدلت المرايا الواحدة تلو الأخرى، ولم يتغير وجهها فأدركت أن (أوبرا وينفري) كانت على حق وأن وجهها بحاجة إلى قليل من اللدائن والجلد واللحم والبوتكس، وإذ حاولت كثيراً دون فائدة، قطعت رأسها ذات ليلة صيفية، ونامت على الوسادة في سبات عميق" (العطعوط ، قارع الأجراس ، 2008، ص11) نقف هنا عند غرائبية لافتة، ومضمر كثير يومىء به النص، فكيف يتخلص الإنسان من واقعه المشوّه القميء، بقطع رأسه فيستريح، ضمن نقد لاذع تهكمي لواقع مجتمعي يبدو به الإنسان قشرة ومسخا مهما فتش عن سبل الخلاص.

تنسل المعاصرة، والثقافة المجتمعية الجديدة إلى الومضة لتستفيق بها الحياة، ولتقرّبها من واقع الناس أكثر بقولها: "أو برا وينفري" وحديثها عن اللدائن والبوتكس" دون اكتراث أحد بما قد تحسه الذات ، وما تعانيه وما تحمله من وعي أو رؤى ، ووجهات نظر وأفكار.

ويعبر هذا الفن الإبيجرامي (التوقيعة) عن روح العصر الذي صار كل شيء فيه يمرّ مسرعاً كأنه ومضة لا تدوم طويلاً ولكن يبقى اندهاشاً. فهذا التجديد لم يأت رغبة في التجديد، بل لأن الحياة تكرس مبدأ الاقتصاد في كل شيء، وتطلب شعراً جديدًا مختلفاً، كما أنّ الظروف السياسية التي مرّت بها البلدان العربية وانعدام الحرية ساعدت على اللجوء إلى الرمز والتوقيع والومضات الشعرية والنثرية الخاطفة ليعبر الأدباء عن تذمرهم من أوضاع بلادهم ، وعن أملهم في بعث جديد. (انظر مناصرة ،2013 ص202)

و تطل المفارقة جلية في ومضة "أربعون " إذ تقول:

"بريق اللآلئ يذهب العقل

جن البحر هذا المساء

قتل أربعين صياداً

حاولوا اصطياد صدفة "(العطعوط، قارع الأجراس،2008، ص102)

فالتوقيعة تنتقد توحّش الرأسمالية المعاصرة، وهيمنة سلطة رأس المال التي أذهبت العقول فغابت إنسانية الإنسان ضمن مضمر يطل من وراء البحر الذي يقتل أربعين صياداً / لصا لمحاولة اصطياد صدفة متناصة مع قصة "علي بابا والأربعين حرامي".

وتبدع القاصة في مفارقاتها في تخليق ومضة قصصية ناقدة لاذعة لتشي ما في الواقع من خراب وطوفان وغرق، فيصر النص ضوءاً سريعاً يزول ويظل أثره لدى المتلقي ليحذّر مما يترصد بنا من موت ومصير فجائعي: "المركب تتلاطمهالأمواج والعاصفة تضرب وجه الأرض وقارب النجاة الوحيد هنا، ابتلعه الحوت". (العطعوط،2008،ص11).

فحين تحتدم العاصفة وتنذر بالغرق، تزداد الحاجة إلى النجاة، ولكننا نقف على صدمة من أن الحوت بما به من توحش ونهم وتعملق قام بابتلاع قارب النجاة الوحيد، فتضمحل فرصة النجاة.

وينسل الإحساس بهيمنة الموت، وتوحش الإنسان واغترابه عن ذاته بغياب إنسانيته وتشيئه إلى الأفراد، بل ويشكك في إمكانية الحب ومصداقيته.

تقول: "أغمد خنجره وشق قفصها الصدري. نفر الدم من صدرها صرخت من الألم وتأوهت، وإذ ماتت أخرج قلبها ليراه ثم أعاده إلى مكانه وبكى. فقد تأكد أن قلبها ليس من حجر." (العطعوط ،2008، ص36)

"فالتوقيعة هي " تأريخ لليومي الفردي الخاص الذي لا ينفصل عن الجماعي المشترك"(مناصرة2013، ص232) فيبدو النص منطبقا على حال كل من يقرؤه من الذين يحيون فترة زمنية وواقعاً متشابهاً بظروفه وانكساراته وقضاياه.

تتجلّى المفارقة في نص بعنوان "حرائق"، إذ تقول:

"حين شعر الأطفال بالبرد يخترق العظم

في السنة السادسة لوحيد القرن

أشعل الناس النيران في كل الشوارع

ونصبوا كميناً للعولمة "(العطعوط،2008،ص109)

فالبرد يخترق عظام الأطفال ضمن زمن هلامي غير محدّد يتوارى خلف السنة السادسة لوحيد القرن، فتأتي المفارقة على شكل صادم، فيشعل الناس النار ليحرقوا "الأفكار الحداثية حول العولمة التي يخشى العامة خطرها ومسها لمعتقداتهم وقيمهم وهويتهم فيشعلون النار في وجهها بدلاً من أن يكترثوا بالبرد والجوع الذي يترصد بأولادهم، وبدلاً من انشغالهم بإصلاح واقعهم المنهك القبيح.

فالثيمة المركزية عند سامية العطعوط، هي أن القصص مبنية بناء حلميا رمزيا متقنا، بما يخدم القضية المركزية عندها وهي الإنسان، بما هو كائن محاط بأضداده، وبما هو امرأة تعاني الحصارين: حصار كونها امرأة، وحصار كونها إنساناً يعيش في عصرنا، هذا العصر المتعب حدّ الضجر.

تتعاظم المفارقة حين تترصد بانتقاد الكوني الوجودي العظيم لنقف أمام فلسفة وجودية تأملية:

"نهضت الآلهة من غفوتها، أحضرت ماء، تراباً، أوقدت نارا، جبلتنا من جحيم حميم. وأدخلتنا في المرايا فرادى نحو التهلكة . هكذا باحت العرافة الصماء. وغادرتنا للأبد" (العطعوط،2008،ص97)

فالآلهة تنهض من غفوتها، وتصنعنا جحيم حميم، ثم تدخلنا في المرايا فرادى لنعاني ونهلك، فالفعل وضده غير المتوقع، ثم العرافة تبوح بذلك وتغادر نحو مصيرها المحتوم، ليبدو الكون كلّه ضحية قصة وجوده ،ولينحصر المصير الإنساني بالعذاب والسير نحو التهلكة.

فالومضة تعتمد على فكرة التضاد، ويقوم على قانون التعويض الشعري، إذ إنها تتألف من ثلاثة عوامل متزامنة تنصب كلها في بؤرة واحدة لإحداث فعاليتها الجمالية ، وتفعيل أقصى الطاقات الفردية الممكنة، وإبراز الاختلاف لدلالي الحاد. (مناصرة ،2013ص206)

ثانياً: السخرية والتهكم

تعدّ السخرية السمة الأساسية لنص التوقيعة، فتتبدى السخرية من التاريخ، ومن السياسة والمجتمع، ومع أن السخرية تتقدم في اقتصاد لغوي عال، فذلك لا يمنع من إمكانية تأويلها وقراءة السياقات المحيطة بالنص، ومعرفة طبيعة المجتمع عبر التوقيعة الساخرة" (مناصرة ،2013،ص237)

جاء في مجموعة سامية العطعوط " بوذيا حافي القدمين " إبيجرامة تقول:

"يقول فرويد: إن هدف كل حياة هو الموت. ويوضح إن (التطلع إلى الموت يظهر بمثابة تدمير موجّه ضد العالم الخارجي وبقية الكائنات الحية) نحن ندمر أنفسنا كي نحقق الهدف من حياتنا"(العطعوط ، ،2016 بوذيا حافي القدمين ص36)

فقمة السخرية الموجعة أن يقتل الإنسان ليحقق هدفه من الحياة وهو الموت ليفتح النص دوائر الأسئلة الوجودية التي تظل معلقة بلا أجوبة أمام مشهدية واقع مجنون متهكم. وقد استخدمت القاصة في ومضتها تقنية جديدة تقوم على دعم رؤية النص بالتناص، وقد جاء مستقى من علم التحليل النفسي.

يظهر حس السخرية جليا في إبيجرامة معنونة ب" جوع"

"الجوع كافر / صنع آلهته من تمر وعسل وعبدها / وحين شبع ألقى بها تحت قدميه ومشى" (العطعوط ،،2008ص109) ومن حديث الفقر والجوع وتهكمه، تأتي الومضة لتمس قضايانا الوطنية وتسخر من وجع مايحدث، ومن مفارقاته العجيبة؛ فالشهداء يموتون، والجبال تتهاوى من الألم وتقوم الوديان على أشجارها ولاتقعد، بينما يغيرون خارطة الطريق، وتضيع فلسطين، "حين سقط الشهداء على الأرض،هوت الجبال من الألم، قامت الوديان على أشجارها ولم تقعد."(العطعوط ،2008،ص105)

تطل السخرية واللغة المتهكمة عند العطعوط لتضمر كثيراً من الأسئلة، لنفض الواقع وإعادة ترتيبه؛ فالإبداع محض أسئلة لا حدود لها ،ولا جواب لها، فمن أين تجيء الفلسفة إلى الشعر، إذا لم ينثر شظايا أسئلته على كل ما يحيط به أو يقف على النقيض منه أو في مواجهته... فيسعى لطرح أسئلة الوجود والإنسان والبحث عن الذات المتأملة عبر تطبيقات جديدة للغة الشعرية والصورة والايقاع" (عيلان،2003، ص....)

يرى إبراهيم السعافين أن هذا النوع من الأدب يعتمد "اللمح والتركيز الشديد، قوامه المفارقة الخاطفة، وأوغل ما نكون في الفكاهة والسخرية والعبث ونقد الممارسات الاجتماعية والسياسية والفكرية، ويلجأ إلى الترميز الذي يؤدي إلى كثافة اللغة وغزارة محمولاتها. (السعافين، 2021، ص203)

في نص "قتل" تستخدم القاصة النكتة الساخرة لتنتقد الواقع السياسي والإنساني الذي اعتاد القتل والحرب:

"قبل الحرب بلحظات أنجبت الآلة خمسين بوشاً وعشرة صداديم تحسباً لأي طارئ، فالعلم يسود العالم ولابد من تأمين إثارة هنا وحرب هناك لخمسين سنة قادمة"(العطعوط ،2008،ص61)

لقد تم توظيف حرب العراق، واستنساخ الرئيسين ضمن سخرية لافتة كاريكاتورية لتنتقد المشهد العالمي الدموي ككل، والذي يبدو مضحكاً على وجع ما يحدث مثل رسم كاريكاتوري تصنعه (الأبيجرامة) الومضة.

تتمثل وظيفة الإبيجرام في إضاءة مناطق العتمة في حياة الإنسان، وقد تقدم لها حلاً، وقد لاتقدم شيئاً، غير أنها في كل الحالات بمثابة وخزة ألم تنبّه المريض إلى أنه ثمة ما يجب عليه الإسراع في علاجه، وهنالك صلة قربى بين (الإبيجرام) والهجاء، من حيث طبيعة الخطاب الناقد، والموقف المجابه، مما يخلق تحدياً في المواءمة بين العنف والفكر، وبين الإبداع والاقناع.(رمضان ،2016،ص224)

إن ارتباط التوقيعة بالسخرية والتهكم يتأتى من كون السخرية تعدّ من أرق أنواع الفكاهة لأنها تحتاج إلى قدر كبير من الذكاء والخفاء والمكر." وتتنوع أشكال السخرية فقد تكون نادرة أو خبرا موحيا في مناسبته ،أو أقصوصة صغيرة ترمز إلى عيب من العيوب أو تصوره سواءاً أكان منصبّاً على فرد أم طائفة أم عادة اجتماعية معينة، أم ظاهرة خلقية ثابتة أم طارئة، ولعل فن الكاريكاتير من الفنون التي تتلاقى مع فن الإبيجرام من زوايا مختلفة، وأحياناً كثيرة تنطوي العبارة الكاريكاتورية متآزرة مع الرسم على إبيجرامات في جوهرها" (رمضان،2016،ص225)

فكلاهما يتميز بالسخرية والتهكم، وكلاهما يتميز بالقصر والتركيز والتكثيف، وكلاهما لاذع ناقد، وكلما توفر ذلك زاد الأثر المرجو من العمل الإبداعي؛ فالتوقيعة تتشكل فنياً ليؤثر في المتلقي، ولينتقد الواقع الاجتماعي بما به من قبح واستلاب عبر الدعابة والتهكم.

ثالثاً: الكثافة

يذهب عز الدين إسماعيل إلى أن التوقيع (الإبيجرام) يجنح إلى التركيز والكثافة، وأن التوقيع الذي يتسم بذلك "يفيض بالغنائية والتي تتفجر غنائيتها في الوقت نفسه بدلالات تفتح أمامنا نافذة صغيرة للرؤية" (إسماعيل،19974،ص104) فالقصيدة المكثفة القصيرة شعراً أو نثراً تنهل من الوجدان، محملة بدلالات كثيرة، ترتكز على الكلام القليل الموحي بكثير مضمر.

"فالغنائية العالية (أي حدة الشعور الواحد) هي ميزة أخرى تنفرد بها هذه القصيدة، ذلك لأنها تعبير عن حالة انفعالية مباشرة، واستجابة تجاه موقف معين، أو حالة مفاجئة تمثل استفزازاً للحساسية الشعرية التي تنتج رداً شعرياً حاسماً وسريعاً في الوقت نفسه"(القصيري،2006، ص88)

والقصيدة القصيرة، لا تنحصر في الإطار الغنائي فحسب، وإنما هي قادرة على التفاعل مع السرد والدراما، ويمكن أن تطلق على القصيدة صفة الغنائية، كلما اقتربت من عالم الشعر الداخلي، بكل ما فيه من ثراء وعمق، وصفة الدرامية كلما ابتعدت عن ذلك".(الزبيدي،1994،ص108)

وتأتي صفة الكثافة والقصر لتمنح النص الأدبي الإبيجرامي سواء أكان قصة أم قصيدة المقدرة على التأثير في المتلقي وجذبه إلى عوالمه الإيحائية" (الأسدي،2007)

يعدّ التكثيف من أخص خصائص (الإبيجرام) "ويفهم من تكثيف الدلالة أن يتم التعبير بالكلمات القليلة عن المعاني الكثيرة، حيث تمتد ظلال الكلمات المفردة والعبارات القصيرة، فتصبح المعاني الغائبة التي يمكن استحضارها بالتأمل أكثر مما تعبر عنه الكلمات لو تم فهمها بدلالتها المباشرة، والتكثيف في فن الإبيجرام يعتمد على العديد من الآليات كالحذف والإضمار والتلميح واللجوء إلى الحوار المركز، واستعارة لبعض أساليب المونتاج والاختزال، حيث يتم تكثيف حكاية ما أو حدث ما في كلمات قصيرة. (رمضان ،2016،ص254)

أولاً: المونتاج

يعرف المونتاج بأنه "ترتيب لقطات الفيلم وفق شروط معينة للتتابع وللزمن" (يورجنسون،1990، ص7)

ويقوم على تصوير الحدث من عدة زوايا "فمن اللقطة البعيدة الشاملة إلى اللقطة المتوسطة واللقطة المتوسطة القريبة، وهكذا إلى اللقطة القريبة...

وفي الإمكان الحصول على تأثير درامي خاص بالانتقال المفاجئ من لقطة بعيدة نسبياً إلى لقطة قريبة جداً" (يوكانان،1960، ص84)

إن المونتاج سينمائياً يعمل على ترتيب اللقطات وفق تتابع معين، ويعمل على اختصار الزمان والأحداث.

"ويعتمد القائم بالمونتاج على طرق متعددة لوصل اللقطات، أشهرها: القطع، والمسح، والمزج. وقد استفاد مبدعو الإيبجراما من هذه الأدوات في إبداعهم" (رمضان ،2016، ص256.)

تقول سامية العطعوط في مجموعتها " بوذيا حافي القدمين": "الأرض كرة تتدحرج والبحر فم أجوف".(العطعوط ،2016،ص84)

نقف في هذه الومضة عند لقطتين مختلفتين يربط حرف العطف الواو بينهما، وينتظمهما خيط واحد يتمثل بإحساس الذات الشاعرة بهما، فعوالمها الداخلية المختنقة، وصورها الكابوسية المتكرّرة في مجموعات متعدّدة تشكل هاتين اللقطتين البعيدتين عبر ما يمكن تسميته بتقنية المونتاج عبر الحذف والمزج؛ فما بينهما من لقطات محذوف، وتمتزج اللقطتان عبر حرف العطف. وتقف عند لقطات أخرى ترسم شكل الكون وقد عمه الخراب من خلال علامة الترقيم الحذف(...) ثم تبعتها بعلامة التعجب.

فالأرض تبدو كرة تتدحرج، والبحر فم أجوف يشي بالرعب والخوف، فالاضطراب باد من حركة الأرض المتدحرجة بفعل ما يحدث؛ والبحر يبدو مثل فم أجوف جاهز لابتلاع كل شيء في زمن هيمن به القتل والدمار.

وفي ومضة "صورة" تقول : "وجه البحر رائق / والشمس تنزف دماءها عند الأفق ، مدّ ساعده لاحتضاني ، عضضتها بقسوة، حتى سالت منها الدماء."(العطعوط ، 2008، ص99)

فالصور متتابعة في توقيت زمني يتمثل بلحظة المغيب، وتطل اللقطة البعيدة المكثفة لصورة بحر رائق، ولشمس غاربة لتبدو وكأنها ذاتا عاقلة تنزف دماءها عند الأفق. وهذه اللقطة المكانية المشهدية تتزامن معها لقطة قريبة أخرى مختزلة بالحركة ورد الفعل، إذ يمّد ساعده لاحتضانها، فتعضه بقسوة حتى يسيل الدم. فتتناغم اللقطتان معاً دون أن يهدر الكاتب كثيراً من الكلمات ؛ فوجه البحر الرائق مقابل ساعده الذي يحتضنها، والشمس الغاربة النازفة تقابل الدم الذي يسيل من ساعده، والعض مقابل الغروب.

ويشي النص بكثير من الرؤى المطلة من هذه الصورة القائمة على المفارقة والتضاد ضمن كثافة واختزال لغوي يحضر ضمن أربعة أسطر شعرية.

يطل المونتاج عبر تتابع اللقطات وحذف ما بينها مما قد يهدّد وجوده كثافة الومضة ، ويفسد جمالية الفن القائم على ما تومئ به الومضة أكثر مما يقوله ظاهره، تقول في إبيجرامة" شاعر":

"خلعت ملابسها واستحمت بالمياه الدافئة، شهق البحرُ وأنجب خمس قصائد" (العطعوط،2008،ص102)

فالمرأة تخلع ثيابها لتسبح في المياه الدافئة دون أن تعرف شيئاً عنها، بل تطل من خلال الكاميرا الممثّلة بعيون شاعر يرصد حركتها، تقترب الكاميرا منها وفق ترتيب زمني للقطة؛ تخلع ثيابها، تستحم فتبعث المبدعة الحياة بالجماد فيشهق البحر نيابة عن الشاعر فينجب خمس قصائد.

ومن أمثلته قولها: "ممر حجري طويل، مرصوف بحجارة من سجيل، مضاء تحدّه خطوات ليل آت، وشجرات صفصاف تشمخ على جانبي الممر، تستدعي الذي لا يستجيب، وسعال أجش في نهايته وبصيص بريق"(العطعوط،2016، ص28.)

فالصور تتابع ويجري المزج بينها باستخدام الفواصل: فالممر الحجري بحجارته الملتهبة، ثم نراه مضاء تحده خطوات الليل، ثم صورة شجيرات الصبار مقابل حضور صوت سعال أجش يضفي حركية و حيوية على المشهد. فالمشاهد القصيرة ممنتجة اللقطات، وترصدها عين الكاميرا الممثّلة بالراوي من جوانب متعدّدة سواء بالمزج بينها أو القطع المونتاجي، يربط بينها كلّها إحساس المبدعة الذي ينعكس على العالم من حولها ضمن نصوص مكثّفة تعبر بأقل اللغة عن معان متعدّدة.

ثانيا: الحكي المركز:

ويعني "أن ترد الإبيجراما سواء أكانت شعراً أم نثراً وفق صياغة الحكي والقص، ويكون ذلك الحكي بأقل العبارات والكلمات وهو يضفي على الإبيجرامة تسلسلاً لأحداث ترد في إطار زمني يتضامن مع القصر وباقي المكونات الفنية ليجعلها أكثر تشويقاً وتعلقاً بالذاكرة" (رمضان ،2016 ص259.)

فالحكاية في الومضة تعتمد على الإثارة السريعة واللمحات الخاطفة الموحية، ففي ومضة "عالم وساق" نقف على مشهد الحكي المركز داخل أربعة أسطر تتحرك فيها الشخوص في بنيتي الزمان والمكان لتنحصر الرؤية في مشهد عالم وساق.

تقول: "من كل هذا وذاك، لم أكن أشعر بشيء وأنا جالس هنا، في هذا المقهى المترف في مكة مول، سوى بالتصاق رجلها برجلي، ولحمها بجسدي.. وغيابي عن العالم في ساق لحمية، بضة الملمس."(العطعوط ،2016،ص82)

إن الحكي المركز في هذه الومضة السريعة يختزل ما يحدث في العالم في مكان ينفصل رواده عن هموم مجتمعية بفعل الثراء واختلاف الاهتمامات وبعدهم عن القضايا الوجودية والسياسية الكبيرة؛ فتطل صورة رجل في مقهى يلصق رجليه برجل صبية، فيغيب عن العالم إثر اندغامه بمشاعر حسية من تماس جسده بساقها البضة. فالتهكم واضح، والحدث واحد، والوحدة الموضوعية حاضرة، والزمان والمكان ، والرؤية تطل من وراء مشهدية ما يحدث، ويتآزر معها العنوان بوصفه عتبة نصية لنقف عند لفظة "عالم" على اتساع مدلولها مقابل حسية كلمة "ساق " وضيق مدلولها.

ومن أمثلة الحكي المركز في ومضات سامية العطوط :

"أحب كل شيء فيك، بدءاً بعينيك، وليس انتهاء بحماقاتي، لا شيء يستحق غضبك أو حزنك، أما بالنسبة لموت ناجي العلي، هانحن نفعل كما كنا نفعل باستمرار نغضب ونحزن بعد أن يموت البطل لكننا لا نموت بدلاً عنه "(العطعوط،2016، ص93.) فالومضة توظف اليومي في خطاب حبيب لحبيبته ، تعمد إلى اللغة السهلة المباشرة ، ثم توقفنا أمام قضية فتنتقد السياسي والاجتماعي ، تعريضا بموقف الناس من اغتيال الأبطال.

ثالثا: الحوار القصير:

تقول في ومضة " بالأبيض والأسود"

"لماذا ينام الأطفال بين الموتى

- كي يناموا بهدوء.
- متى نوقظ الكبار.
- لقد ماتوا للتو.
- وماذا تفعل أتت؟
- جئت كي أصلح فأسي وأدق عنقك.
- هذا أفضل حالاً فقد مللت من كثرة الخرائط التي لا تصلح بيتا لمأوى أو مقبرة للموت."(العطعوط،2016،ص63)

فالحوار متتابع رغم قصره ليشي باغتراب السارد؛ إذ يصير الموت ملاذاً أو منجاة حين يقسّم الوطن إلى دويلات لا تصلح للمأوى أو حتى مقبرة للموت، لتسلط الكاتبة الضوء على فجيعة اللجوء وعذاباته وانكساراته.

وفي حوار آخر معنون بـ "بالأحمر القاني" يقول:"

- كيف ترانا خدعنا؟
- بالستلايت.
- وبقية خلق الله.
- بكلمة السر (...)
- والأميون من أمة لا إله إلا لله.
- بكاسيتات (...)
- إذن دعنا من السياسة.
- نعم دعنا من الحياة، ولنعد إلى موتنا السريّ قبل أن يأتي اللصوص ويسرقوا أكفاننا منا، فلم يبق سواها لم تفرض عليه الضرائب الشرعية"(العطعوط،2016،ص65)

فالحوار القصير المركّز بكثافة دلالية، وتسمية تهكمية لاذعة تنتقد الواقع السياسي والديني، والعبارات المضللة التي يروّج لها بالمرئيات والمسموعات وبالتقنيات الحديثة،إذ يسود الجهل، ويغيب الوعي، ويهيمن اللصوص والفاسدون على كل شيء ، ويفرضون ضرائبهم المسوغة بالنصوص الدينية خدمة لمصالح السلطة السياسية.

اللغة:

تتسم لغة التوقيعات (الإبيجرام) بالقصد والتركيز والتكثيف، كما أنها خالية من الكلمات الميتة والوعرة، وهي تعبر عن المألوف بكلمات مألوفة مستقاة من واقع الحياة المعيشة، وهي خالية من الكلمات الرنانة الفخمة التي يرادفها إثارة الاحتدام العاطفي رغبة في التحرر من القيود الخارجية، كما أنها لا تستخدم اللغة بمعناها القاموسي التعييني، فهي كتابة ترى في اللغة شفافيتها وتواصليتها القائمة على تأويلاتها، لذا فهي تعبير شكلي تغلب عليه المعاناة والتمرد والرفض، تستمد منابعها من قوة اليأس والحاجة إلى التعبير الذاتي باللغة الذاتية، فتساير اللغة تجربة المبدع بما فيها من الغنى والتناقض والحساسية.(مناصرة ،2013 ص206)

جاء في ومضة "ساعات رملية"

"في المرآة

ثلاثة عشاق سكرى

عجائز تتغازل وتبول

كهل يرثو جورية

أعقاب سجائر
في المرحاض
طفل يتدلى من نافذة الغرفة
أم تضرب طفلتها
في المرآة حياة
كادت أن تحيا
لولا عبث الأقدار
بساعات الرمل."(العطعوط،2016،ص125)

إنّ اللغة مستقاة من واقع الحياة المعيش، فالصور المطلة من المرآة لثلاثة عشاق سكرى وعجائز تتغازل وتتبول، وأعقاب سجائر في المرحاض، وطفل يتدلى من النافذة، وأم تضرب طفلتها، كلها صور حياتية يومية نراها لكنها تومئ بكثير من الدلالات حيث يعدم النص رؤيته، وتفقد هذه النماذج الإنسانية فرصتها بالحياة، فتظل صورة تصل من على سطح مرآة.

فاللغة مركزة الدلالة، ومستقاة من اليومي المعيش، ومباشرة في ظاهرها، وبعيدة عن الألفاظ الغريبة والجزلة إلا أنها مراوغة في مضمراتها ودلالتها وماتومئ به من رؤى .

وفي ومضة: أنثى العنكبوت تقول:

"إنها أنثى لا تشبه أحداً من نسائك

إن أقبلت عليها أدبرت، وإن أدبرت أقبلت عليك بعواطفها المحمومة ونسجت شباكها الدقيقة من حولك، وهي تتعرى وتتلوى كأفعى. "(العطعوط ،2008،ص122)

فالمرأة اللعوب تنسج حيلها وشباكها للإيقاع به، وتتبدى في أول النص بصورة عنكبوت تغزل شباكها، وتصير في آخر النص أشد خطراً إذ تتحول إلى صورة أفعى تتعرى وتتلوى. وقد عبرت عن ذلك بلغة مباشرة وبألفاظ سهلة، إلا أن طريقة البناء وتحولات النص هي التي تحدث الكثافة، وتصنع الإدهاش والصدمة.

وفي ومضة تخلقت لتضع القارئ أمام قيم الواقع السياسي والاجتماعي، الذي لا يحفل بجوع الفقراء وبردهم، في مشهدية يتبع بها الجوعى رائحة الخبز، بينما ينهمك السياسيون ورجال الأعمال وقادة الأحزاب بالثرثرة في المؤتمرات، يلتهمون "الكروسان" ويتحدثون عن حلول لمشكلة الفقر. نجد اللغة قائمة على التضاد ، ورغم سهولتها لا تخلو من جمالية بعيداً عن الغموض والثقل. (فالإبيجرام) جاء ليتناسب مع ميل الواقع المعاصر إلى التخفف من كل شيء، والانتصار إلى السرعة والجديد الذي يتسم بالتمرد، والرغبة بالخروج على القالب وكل أنواع الثقل اللغوي والقيود ،في قوالب جديدة تتسع لهموم الإنسان المعاصر وتناقضات حياته وأزماته.

تقول : "نضج الرغيف الشهي بنار الفرن واندفعت رائحته باستهتار نحو أنوف الفقراء والشحاذين والهائمين والمارة.
أما رجال الأعمال والسياسة والأحزاب
فقد كانوا في تلك اللحظة بالذات يثرثرون في أروقة المؤتمرات.." (العطعوط،2008،ص8)

تعمد لغة الومضات إلى التشخيص، وبعث الحياة في الجماد وغير العاقل مما يضفي على النص حياة، ويعمّق التصوير، ويزيد الكثافة حضوراً،ويعوّض عن غياب الايقاع.

ومن أمثلة ذلك قولها:

"تنفس الصبح فانكمش الليل على نفسه" (العطعوط،2008،ص53)

فقد أضفت الحياة على الصبح والليل فتناوبا بالفعل ورد الفعل ، مما خلّق حيوية وحياة داخل الجمل الشعرية. وفي قولها: "الشمس تنزف دماء عند الأفق" (المصدر السابق،ص100) يزداد المشهد كثافة ، ويتسع مدلول النزف ، ويوقفنا أما التمعن والتأمل لفك مغاليق النص وجملته الشعرية. وتزداد الشاعرية والشعرية ، وتنسل الحياة إلى النص حين تشخّصر من البحر إنسانا يتتبعها ، ثم تتعالى الدهشة حين يلفظ أنفاسه عند قدمها ، "حاول البحر أن يتبعني لكنه لفظ أنفاسه عند قدمي" (المصدر السابق،ص101) ولعل هذه اللغة البارعة الراصدة المتتبعة السهلة الممتنعة المحملة بالمجاز حينا ، وبتتبع المعيش برتابته ، ومابه من مفاجآت سمة مهمة من سمات التوقيع(الإبيجرام).

التناص:

عرّف بارت النص بأنه "نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله" (بارت،1989،ص155) ويتقاطع في ذلك مع ماذهبت إليه جوليا كرستيفا في حديثها عن التناص بأنه "التقاطع أو التعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة" (العاني، 1998، ص18.) فالنص مزيج من نصوص متعددة، وينسجم ذلك مع ما قاله باختين في كتابه الصادر عام 1929 "الماركسية

وفلسفة اللغة" بأن التناص "الوقوف على حقيقة التفاعل بين النصوص ولا سيما في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو لأجزاء من النصوص السابقة عليها." (بنيس، 1990، ص183.) إن كل نص وفق كرستيفا هو عبارة عن لوحة فسيفساء من الاقتباسات،و كل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص الأخرى" (كرستيفا 1991، ص79.) فالنص الأدبي ليس نظاماً لغوياً مقفلاً على نفسه، إنما هو كيان كامل تكوّنه تراكمات وتشظيات مختلفة لمعارف متنوعة، وفضاءات فكرية وسياسية وتاريخية واجتماعية وثقافية متعددة، "فالنص الأدبي بمثابة عدسة مقعرة لمعان ودلالات معقدة ومختلفة ومتباينة الأشكال والصور في حيز الأنظمة السياسية والدينية والأحوال والظواهر المسيطرة على حركة الوجود البشري".(مفتاح، 1992، ص131.)

تحضر التناصات بكثرة في فن الإبيجرام، تنهل من مخزون ثقافة المبدع الواعية وغير الواعية، وتتفاوت في جودة حضورها وفقا لقدرة المبدع على إذابة مخزونه الثقافي والمعرفي داخل نصه الجديد دون تكلف أو حشو أو نتوء يؤدي إلى فقدان جمالية النص. ويذهب ريكور إلى أن علاقة النص بالنص تخلق عالم النصوص أو الأدب الذي تتجلى فيه ظاهرة التناص من الخطوات الأولى لنشوئه."(هوي،1998،ص44)

لقد احتل التناص أهمية كبيرة لدى النقاد العرب في العصر الحديث، وقد عرّفه محمد مفتاح بأنه "تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة، وقد عمل على تحديد آليات التناص، أو ما يسمى بانتاجية الفعل. (دهون، 2011، ص19-20.)

تتعدّد الصور التي يهضم فيها المبدعون نصوصاً أخرى بحيث ترد في صورة ساخرة أو بالتلميح أو الإشارة، أو بالاستيعاب والتمثل لخصائص نص أدبي سابق في نص أدبي لاحق، وعلى ذلك فإنه ثمة علاقة دلالية تسمى أحياناً علاقة حوارية بين التعبير الأصلي، وبين التعبير الوافد، وذلك ضمن دائرة التواصل اللفظي، وقد تتطور هذه العلاقة الحوارية فتصير نوعاً من أنواع التماهي بين النص الوليد والنص السابق عليه، ويصبح حضور السابق في الحاضر يعني وجود امتزاج حتمي بين الذاكرة العامة والخاصة، إذ يظهر مندغما في بنية الابداع ليستحيل الدخيل إلى عنصر أصيل. (رمضان ،2016،ص42)

ومن هنا يمكن القول إن الإبداع أو الأصالة "لا تنحصر في ابتكار أفكار جديدة بقدر ما تنحصر في التأليف بين أفكار قديمة أو إدخال بعض التعديلات على ما انحدر إليه من طرز فنية قديمة"(سعيد،1990،ص52)

تتنوع التناصات في فن الإبيجرام شعراً أو نثراً التي تطل تصريحاً أو تلميحاً ذائباً في بنية النص، مما يزيد من غناه الدلالي، ومن عمقه، وكثافته، سواء كانت دينية قرآنية أوإنجيلية أو وثنية ،أو حكاية أو قولا مأثورا أو أسطورة، أو بيت شعر لشاعر آخر وغير ذلك بكثير.

وحيث نتأمل ومضات سامية العطعوط نجد حضوراً متنوعاً لافتا لتناصات دينية وأدبية متعددة ذائبة في نسيج النص تدعم رؤيته،وتعضد دلالته ومن أمثلة ذلك:

تتناص سامية العطعوط في مجموعتها "بوذيا حافي القدمين" مع ما قاله فرويد في التحليل النفسي لنقف أمام اقتباس مباشر له ذائب في بنية النص "يقول فرويد: إنّ هدف كل حياة هو الموت. ويوضّح (إن التطلع إلى الموت يظهر بمثابة تدمير موجّه ضد العالم الخارجي وبقية الكائنات الحية) نحن ندمر أنفسنا كي نحقق الهدف من حياتنا" (العطعوط ،2016، ص37).

ورد التناص مذكوراً بين قوسين لنميز بين نص الكاتبة ونص فرويد، وكلاهما يعضدان بعضهما في المعنى، فإنّ حس السخرية حاضر في مفارقة صادمة، إذ يسعى الإنسان – وفق التحليل النفسي – إلى تحقيق هدفه بالحياة بالبحث عن الموت ضمن تصور وجودي فلسفي يرى في الحياة عبثاً ما دامت تقودنا إلى الموت.

تتناص الومضات مع تعريف علم النفس للحب إذ تقول :"ما الحب؟ هو إحساس نفسي / فسيولوجي حيث ينتج من منطقة ما في القلب، إشارة تؤثر على النفس وعلى الجسد من الرأس حتى الأعماق، وتؤدي إلى حدوث إفرازات مختلفة ينتج عنها مجالات كهرومغناطيسية!

هل هو كذلك لا أدري، الحب امتحان" (المصدر السابق،ص121)

فالتوقيعة توظف التعريف النفسي العلمي البحت للحب، ولا يخفف من جفاف هذا التناص إلا قفل النص بتساؤل إن كان هذا الكلام صحيحاً، ثم لتعلن إجابتها المتشككة بما يقوله المحللون النفسيون لتعلن أن الحب احتمال وحلم لا يتحقق، فتنتقل بنا من الإكلينيكي؟ إلى الرومانسيّ بجمله واحدة.

ومن التناصات الدينية المنصهرة مع جسد النص ماجاء في ومضة "ما قبل الحجرات"

"ممر حجري طويل، مرصوف بحجارة من سجيل، فضاء تحده خطوات ليل آت، وشجيرات صفصاف تشمخ على جانبي الممر، تستدعي الندى الذي لا يستجيب / وسعال أجش في نهايته يصب بريق"(المصدر السابق،ص27.) فيتناص العنوان مع سورة الحجرات لفظاً، ثم في وصفها للممرّ الذي تهدهده شجيرات الصفصاف التي تتوسد ندى لا يجيء، بينما يطل سعال أجش وبصيص بريق في آخره تتناص مع حجارة السجيل في سورة الفيل، لتنزاح بالممر بما فيه من عذابات واحتراقات ومحاولات للخلاص إلى العمر وما يحيا به الإنسان من شقاء.

وفي ومضة "فرصة" يحضر التناص الديني جليا مع قوله تعالى "والصبح إذا تنفس"(التكوير، آية 18) ولكن في سياق جديد.

في قولها: "تنفس الصبح، فانكمش الليل على نفسه، واختفى". (العطعوط ،2008، ص53.)

وتتناص الومضات مع أقوال المتصوفة ووجدانياتهم وأسرارهم وتجلياتهم.

تحت عنوان "موقف أدب المعرفة" تقول:

"ليس هو أن تتعلم الإقبال هو أن تتعلم الانصراف لأنّ الإقبال من صفتي فأنا آتيك به، وما كان من صفتك فالأدب وقد انصرفت...!"(العطعوط ،2016،ص51) و التناص واضح إذ وظفّت مقولة النفري.

ولا تتجاوز هذه الومضة حدود التناص المباشر المعلن إلا بكلمة واحدة انصرفت تتبعها علامة الحذف والتعجب لتندغم الذات في هذه الطقوس ،وتتماهى معها وتتوافق رؤيتها مع رؤية النفري

وفي موضع آخر تقول:

"قال الحلاج يوماً: "ركعتان في العشق لا يصح وضوؤهما إلا بالدم"(المصدر السابق،ص69)

تتنوع التناصات في إبيجرامات العطعوط؛ فتتناص مع النص القرآني في حينا "ومع الأسطورة والحكاية حينا آخر .جاء في ومضة عنوانها "أنا الليل" تقول: "لم تدمر الأسطورة السحرية التي حدثتنا عن امرأة عنكبوت تقتات على قلوب عشاقها، في آناء الليل وأطراف النهر تجيء".(المصدر السابق،ص137)

متناصة مع القرآن الكريم في قوله "آناء الليل وأطراف النهار".(طه،آية 130)

ومع حكاية أسطورية عن عنكبوت يتغذّى على قلوب العشاق بما قد يشي به التناص من قبح ووجع.

توظّف الكاتبة ومضة أخرى شخصية الكاتب الأمريكي إدغار ألن بو الذي مال إلى التشاؤم،والكابوسية ، ولجأ إلى الرمز والألغاز في كتاباته.

وقد جاء في إحدى الومضات في مجموعتها" بوذيا حافي القدمين": "يخرج ألن بو يسبح في الرمز... الموت ميلاد والميلاد فناء في فضاء لا ينتهي والنوارس أقزام تتقافز هنا وهناك.." (العطعوط،2016،ص138.)

في مقاربات وتضادات تجعل من الكون يستحيل رموزاً وعلامات ضمن صور تعبيرية جمالية تضفي كثافة وعمقاً ودلالة على الومضة، إضافة إلى تخليق أجواء عجائبية خيالية، فالنوارس أقزام تتقافز، وحوريات البحر جنيات تسرق الراوي إذ ينتبه إلى الموج، لحظة انطفاء القمر في وقت تمامه.

فتستحيل الومضة في تناصاتها إلى أجواء أسطورية عجائبية خيالية إبداعية، تندغم مع بنية النص لتومئ برؤى الكاتبة وتصوراتها حول الذات والإنسان الوجود الذي يتحرك ضمن ثنائيتي الميلاد والموت.

وبعد لقد شكّلت سامية العطعوط مساحات قصصية ثرية في مجموعاتها القصصية تجمع بين الشعري والنثري، والكثافة والتركيز والترميز والاحتكام إلى كل مايتطلبه فن التوقيع (الإبيجرام)من اشتراطات فنية ضمن تجريب حداثي موح تكنف ظاهر مضمرات كثيرة .

النتائج

- يعدّ فن التوقيع (الإبيجرام) فنا حداثيا تجريبيا يعود في أصل نشأته إلى اليونان ، وإن تداخلت به الأجناس الأدبية في تشكيل رؤى المبدع والتعبير عن وجهات نظره ضمن تصور يعتني بالشكل الفني والمضمون معا.
- يحضر فن التوقيعة في تراثنا العربي القديم ليكون صورة مشابهة لفن الإبيجرام على اختلاف وظيفته ، إذ كان محضورا في معاملات الدولة الإدارية ومخاطبات الولاة والعمال والخلفاء.
- يجنح فن التوقيع (الإبيجرام) إلى التركيز والكثافة، مما يجعلة يتسم بالغنائية والتي تتفجر غنائيتها بتعدّد التأويلات والإيحاءت في رؤى النص وتصوراته وتجلياته.
- تتسم لغة االتوقيع بالقصد والتركيز والتكثيف، كما أنها خالية من الكلمات الميتة والوعرة، وهي تعبر عن المألوف بكلمات مألوفة مستقاة من واقع الحياة المعيشة، وهي خالية من الكلمات الرنانة الفخمة التي يرادفها إثارة الاحتدام العاطفي رغبة في التحرر من القيود الخارجية، كما أنها لا تستخدم اللغة بمعناها القاموسي التعييني، فهي كتابة ترى في اللغة شفافيتها وتواصليتها القائمة على تأويلاتها.
- يعدّ التكثيف من أخص سمات التوقيع (الإبيجرام) ويأتي ليمنح النص الأدبي الإبيجرامي سواء أكان قصة أم قصيدة المقدرة على التأثير في المتلقي وجذبه إلى عوالمه الإيحائية. ويتسم بالسخرية والتهكم ليشي بمضمر متعدّد، فتتبدى السخرية من التاريخ، ومن السياسة والمجتمع، ومع أن السخرية تتقدم في اقتصاد لغوي عال، فذلك لا يمنع من إمكانية تأويلها وقراءة السياقات المحيطة بالنص.
- تحضر التناصات بكثرة في فن التوقيع (الإبيجرام) وتنهل من مخزون ثقافة المبدع الواعية وغير الواعية، وتتفاوت في جودة حضورها وفقا لقدرة المبدع على إذابة مخزونه الثقافي والمعرفي داخل نصه الجديد دون تكلف أو حشو أو نتوء يؤدي إلى فقدان جمالية النص.
- تقوم التوقيعات (الإبيجرامات) على تداخل السردي والشعري معا، وتتكىء على مايسمى بالكثافة والحكي المركز ، ونقبض فيه على تداخل مع التقنيات السينمائية القائمة على تتابع اللقطات والقص واللصق والمزج بينها ضمن مايعرف بالمونتاج ، إضافة إلى حركة اللقطات القصيرة والبعيدة والتزامن المشهدي، وقد ظهر دلك جليا عند القاصة سامية العطعوط.

- قدمت سامية العطعوط توقيعات قصصية ثرية تنوعت في أساليبها وسماتها وتقنياتها الفنية ، فجاءت في مجموعات قصصية متعددة تتسم بالكثافة والاقتصاد اللغوي والتركيز الشديد، قوامها المفارقة الخاطفة، توغل في الفكاهة والسخرية والعبث ونقد الممارسات الاجتماعية والسياسية والفكرية، وتلجأ إلى الترميز الذي يؤدي إلى كثافة اللغة وغزارة محمولاتها، ضمن حضور التناص ، وتقنية المونتاج والتلاعب الزمني.
- جاء التوقيع (الإبيجرام) عند سامية العطعوط أشبة مايكون بالوخز المؤلم الذي يثير الأسئلة ويسلط الضوء على موضع القبح والألم بغية تغيير الواقع دون الانهماك بالأجوبة المباشرة التي تفسد النص.
- انتصرت سامية العطعوط في ومضاتها إلى العناية بالجمالية الفنية والموضوع معا ؛ ليخدم أحدهما الآخر في الكشف عن تجلياتها ورؤاها وتصوراتها ووجهات نظرها إزاء الذات والمجتمع والعالم والكون بمداه الفسيح.

المصادر والمراجع

القران الكريم: سورة التكوير، آية 130.

القرآن الكريم: سورة طه، آية 18.

ابن منظور، ج. (د.ت). *لسان العرب*، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، القاهرة: دار المعارف، ج51.

الأسدي، ع. (2007). *عبد الستار جبر: القصة القصيرة (موجز في إشكالية المصطلح)*. بغداد: جريدة الأديب، العدد السادس، **2007 :13 /1/31**. https://www.al-adeeb-journal.iq/index.php/archive/2007-6

إسماعيل، ع. (1994). تعليقات وآراء، بغداد: *مجلة الأقلام*، العدد العاشر لسنة 1974: ص104. https://www.al-aqlam-mag.gov.iq/issue/1974-10

أنيس، إ. وآخرون. (د.ت). *المعجم الوسيط*. مصر: مكتبة الشروق 2004

بارت، ر. (1989). *من الأثر الأدبي إلى النص، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي*. مجلة الفكر العربي المعاصر، 28، بيروت: ص115. https://doi.org/10.1016/j.arabintellect.1989.28.115

بغدادي، ن. (1986). الملامح الفنية للقصيدة القصيرة في شعرنا المعاصر. *مجلة المعرفة*، دمشق، 296، 607. http://www.al-marefah-sy.org/archives/1986/296

بلحيا، ع. (2017). مقومات القصيدة القصيرة في الشعر المعاصر عند عز الدين مناصرة. *مجلة تنوير للدراسات الأدبية والإنسانية*، كانون الأول، جامعة الجلفة، (4)، 14. https://www.asjp.cerist.dz/en/article/tanweer.2017.4.14

بورجنسون، أ. (1990). *المونتاج السينمائي، ترجمة مي التلمساني*. مصر: أكاديمية الفنون.

جرادات، ر. (2004). القصيدة القصيرة في التراث النقدي العربي والنقد الحديث. *دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية*، 31(2). https://journals.ju.edu.jo/DirasatHum/article/view/2004.2

حسين، طه. (د.ت). *جنة الشوك*، القاهرة: دار المعارف.

خفاجي، م. ع. (1992). *الحياة الأدبية في العصر الجاهلي*، ط3، بيروت: دار الجيل.

الدخيل، ح. (2008). فن التوقيعات في العصر الإسلامي والأموي والعباسي. *مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها*، 13. https://uqu.edu.jo/journals/sharia-arabic/v13-n22

دهون، إ. (2011). *التناص في شعر أبي العلاء المعري*، إربد: عالم الكتب.

رمضان، ع. (2016). *فن الإبيجرام في الشعر العبي المعاصر*، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

رياض، أ. وصابر، ع. (2007). القاهرة: المكتبة الأنجلو المصرية.

الزبيدي، م. (1994). *بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر*، بغداد: دار الشؤون الثقافية.

السعافين، إ. (2021). *تحولات الشكل في القصة العربية*، عمان: دار الأهلية.

سعيد، أ. (1990). *علم النفس الفني*، الموصل: مطبعة التعليم العالي.

ضيف، ش. (2004). *تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول*، ط16، مصر: دار المعارف.

العاني، ش. (1986). الليث والخراف المهضومة، دراسة في بلاغة التناص الأدبي. *مجلة الموقف الثقافي*، (17)، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 18. https://www.cultural-position.iq/archive/17-1968

عبد الحليم، ع. (2014). *القصيدة القصيرة في شعر أمجد ناصر – الرؤى والتشكيل*، عمان: أزمنة.

عبد الحميد، ش. (2003). *الفكاهة والضحك*، الكويت: عالم المعرفة.

عبد الغني، ي. (2005). التوقيعات فن أدبي نسيناه. *مجلة الموقف الأدبي*، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، (417)، 182. http://www.awu.sy/al-mawqif-al-adabi/issue-417-2005

عبيد الله، م. (2013). *تحولات القصة القصيرة في تجربة محمود شقير*، عمان: دار أزمنة.
العطعوط، س. (2008). *قارع الأجراس – أنثى العنكبوت*، عمان: أمانة عمان.
العطعوط، س. (2016). *بوذيا حافي القدمين*، عمان: أمانة عمان.
العطعوط، س. (1990). *وطقوس أنثى*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
عيلان ،ع. (2003). الحداثة وما بعد الحداثة، *مجلة جامعة تشرين*، كلية الآداب، اللاذقية، تشرين أول 28: 2003. https://journal.tishreen.edu.sy/index.php/arts/article/view/2003.28
القصيري، ف. (2006). *بنية القصيدة في شعر عز الدين مناصرة*، عمان: دار مجدلاوي .
مفتاح، م. (1990). *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته*، ج3: الدار البيضاء، دار توبقال.
مفتاح، م. (1992). *تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص*، ط 4، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
مناصرة، ع. (2013). *توقيعات عز الدين مناصرة، إبيجرامات صفرية*، عمان، الصايل للنشر والتوزيع .
ميويك، د. (1990). *موسوعة المصطلح النقدي :المفارقة وصفاتها*، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة،عمان : دار المأمون.
نوفل، ي. (2004). *النص الكلي*، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
هوي، د. (1998). النص والسياق، ترجمة خالدة حامد. *مجلة الثقافة الأجنبية*، 1، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 44. https://doi.org/10.1016/j.foreigncult.1998.1.44
وهبة، م. (1983). *معجم المصطلحات الأدبية*، بيروت: مكتبة لبنان.
يوكانان، أ. (1960). *صناعة الأفلام*، ترجمة أحمد الحضري، القاهرة: وزارة الثقافة.

References

Abdel Halim, A. (2014). *The short poem in the poetry of Amjad Nasser – Visions and Formation*. Amman: Times.

Abdel-Ghani, Y. (2005). Signatures are a literary art that we have forgotten. *Al-Mawqif Al-Adabi Journal*, (417), 182. Damascus: Arab Writers Union.

Abdul Hamid, S. (2003). *Humor and Laughter*. Kuwait: World of Knowledge.

Al-Ani, S. (2003). *Al-Laith and the Digested Sheep: A study in the rhetoric of literary intertextuality*. *Al-Mawqif Al-Thaqafi Magazine*, (17), 18. Baghdad: House of Cultural Affairs.

Al-Asad, J. (2007). The short story (a summary of the problem of the term). *Al-Adeeb Newspaper*, Issue 6. Baghdad.

Al-Atout, S. (1990). *And Female Rituals*. Cairo: Egyptian General Book Authority.

Al-Atout, S. (20016). *Barefoot Buddhism*. Amman: Amman Municipality.

Al-Atout, S. (2008). *The Bell Ringer – The Female Spider*. Amman: Amman Municipality.

Al-Dakhil, H. (2008). The art of signatures in the Islamic, Umayyad, and Abbasid era. *Umm Al-Qura University Journal of Sharia Sciences and Arabic Language and Literature*, 13(22).

Al-Qusiri, F. (2006). *The structure of the poem in the poetry of Izz al-Din Manasrah*. Amman: Majdalawi House.

Al-Saafin, I. (2021). *Transformations of form in the Arabic story*. Amman: Dar Al-Ahlia.

Al-Zubaidi, M. (1964). *The artistic structure of the poem in ancient and contemporary Arab criticism*. Baghdad: House of Cultural Affairs.

Anis, I., et al. *The Intermediate Dictionary*.

Aylan, O. (2003). Modernity and postmodernism. *Tishreen University Journal*, *Faculty of Arts*, Lattakia, October 28.

Baghdadi, N. (1986). The artistic features of the short poem in our contemporary poetry. *Al-Ma'rifa Magazine*, (296), 607. Damascus.

Barthes, R. (1989). From the literary effect to the text. (Trans. A. B. Abdel Ali). *Journal of Contemporary Arab Thought*, (28), 115. Beirut.

Belhia, A. (2017). The elements of the short poem in contemporary poetry according to Izz al-Din Manasra. *Tanweer Journal for Literary and Humanitarian Studies*, (4), 14. University of Djelfa.

Borgenson, A. (1990). *Film Editing* (Trans. M. Al-Tilmisani). Egypt: Academy of Arts.

Dahoun, I. (2011). *Intertextuality in the poetry of Abu Al-Alaa Al-Maarri*. Irbid: World of Books.

Guest, Sh. (2004). *History of Arabic literature: The first Abbasid era* (16th ed.). Egypt: Dar Al-Maaref.

Howie, D. (1998). Text and context. (Trans. K. Hamid). *Foreign Culture Magazine*, (1), 44. Baghdad: House of Cultural Affairs.

Hussein, T. *Paradise of Thorns*. Cairo: Dar Al-Maaref.

Ibn Manzur, J. *Lisan al-Arab* (Ed. A. A. al-Kabir et al.). Cairo: Dar al-Maaref, vol. 51.

Ismail, I. (1974). Comments and opinions. *Al-Aqlam Magazine*, (10), 104. Baghdad.

Jaradat, R. (2004). The short poem in the Arab critical heritage and modern criticism. *Journal of Humanities and Social Science Studies*, 31(2).

Khafaji, M. (1992). *Literary life in the pre-Islamic era* (3rd ed.). Beirut: Dar Al-Jeel.

Manasra, E. (2013). *The signatures of Ezz al-Din Manasra: Epigrams of Safriya*. Amman: Al-Sayel Publishing and Distribution.

Miwick, Dr. (1990). *Encyclopedia of critical terminology: Paradox and its attributes* (Trans. A. W. Lulu'a). Amman: Dar Al-Ma'moun.

Moftah, M. (1992). *Analysis of poetic discourse: Intertextual strategy* (4th ed.). Casablanca: Arab Cultural Center.

Muftah, M. (1990). *Modern Arabic poetry: Its structures and substitutions, Part 3*. Casablanca: Dar Toubkal.

Obaidullah, M. (2013). Transformations of the short story in the experience of Mahmoud Shuqair. Amman: Dar Azmana.

Ramadan, A. (2016). *The art of epigrams in contemporary Hebrew poetry*. Cairo: General Authority for Cultural Palaces.

Riyad, O., & Saber, A. (2007). Alexandria. Cairo: Anglo-Egyptian Library.

Saeed, A. (1990). *Artistic psychology*. Mosul: Higher Education Press.

The Holy Qur'an: Surah Taha, verse 18.

The Holy Qur'an: Surat Al-Takwir, verse 130.

Wahba, M. (1983). *Dictionary of literary terms*. Beirut: Lebanon Library.

Yochanan, A. (1960). *Filmmaking* (Trans. A. Al-Hadary). Cairo: Ministry of Culture.