الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

الحداثة الشعريّة وبلاغة الإيجاز
-الهايكو العربي بين الخصوصيّة والغيريّة-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: نظرية الشعر

إعداد الطالبة:

آمال بولحمام

إشراف:

أ.د/ وداد بن عافية

السنة الجامعية: 2022/2021م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون قسم اللغة والأدب العربي

الحداثة الشعريّة وبلاغة الإيجاز
-الهايكو العربي بين الخصوصيّة والغيريّة-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: نظرية الشعر

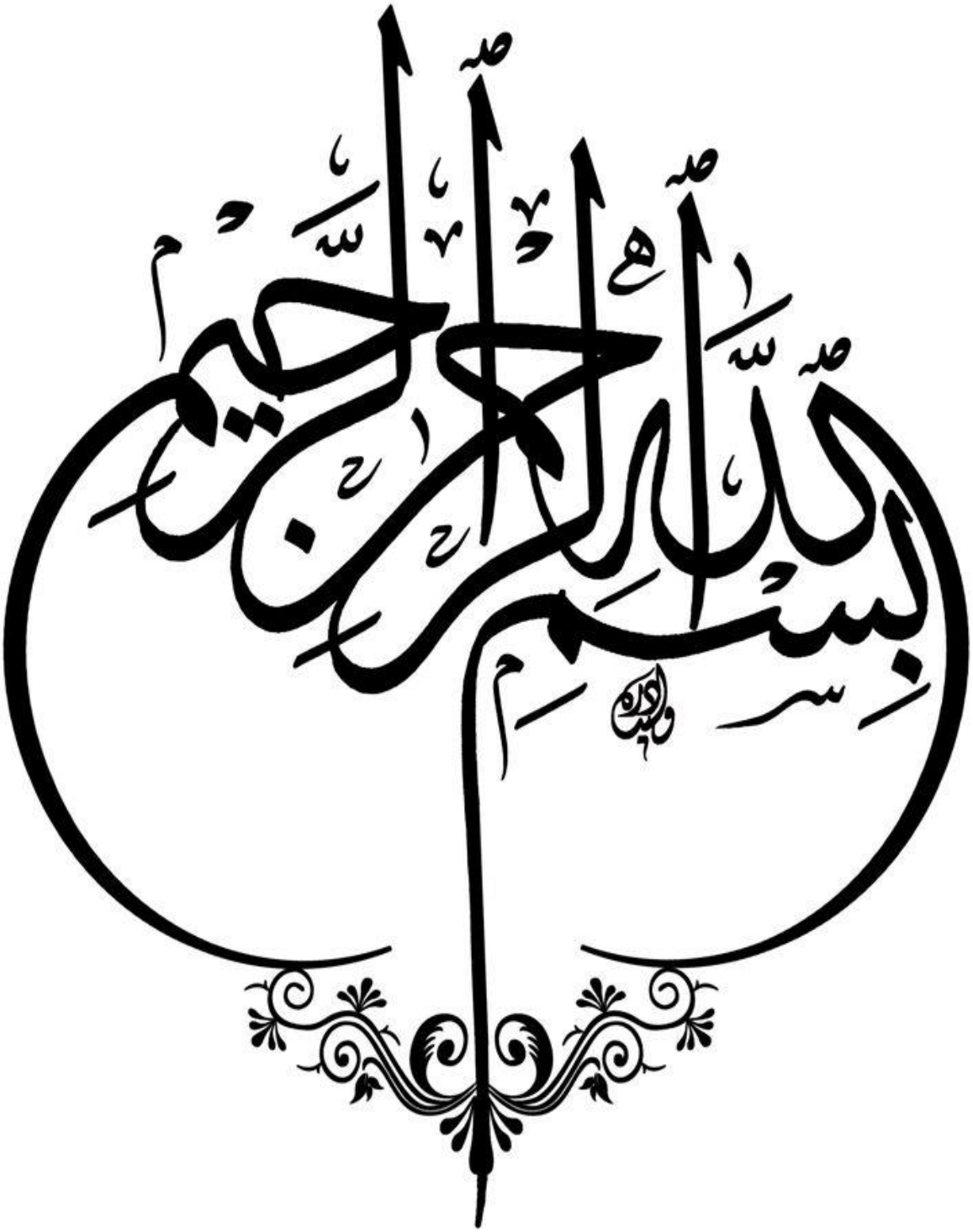
إعداد الطالبة: إشراف:

آمال بولحمام أ.د/ وداد بن عافية

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	رئيسا
وداد بن عافية	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
سليمة مسعودي	أستاذ محاضر- أ	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
أمحمد لخذاري	أستاذ محاضر- أ	المركز الجامعي أفلو	عضوا مناقشا
سميرة قروي	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
علي بخوش	أستاذ محاضر- أ	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2022/2021م


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدّمة:

شهد الشّعر العربي مجموعة من التّحولات في مفهومه وبنيته ووظيفته وتلقّيه أيضا، بفعل العولمة؛ فالقصيدة العربيّة الحداثيّة لا تَثْبت على شكل واحد وتنفتح على أشكال كتابيّة لانهائيّة، هي أشكال تجريبيّة رهينة بالإبداع الفردي، أعاد من خلالها الشاعر النّظر في طريقة كتابته، والانفتاح على إمكانات إبداعيّة وثقافيّة متعدّدة، قائمة على وعي منه بما يحدث في العالم من تغيّرات معرفيّة وثقافيّة يفرضها النّموذج العولمي.

بدأت معالم تحولات الشعريّة العربيّة تتّضح في أوائل القرن العشرين، شملت هذه التّحولات القصيدة العموديّة وقصيدة التّفعيلة ثم القصيدة النثريّة، ثمّ أخذ الشاعر يبحث عن فضاءات تقنيّة أخرى يرى أنّها إضافة إلى الشعر العربيّ، فأصبح المتلقّي يستفيق كلّ يوم على أنماط كتابيّة جديدة، وظهرت أشكال تقصيديّة لا نهائيّة تتّسم بالاقتصاد والإيجاز كالإبيجراما الشعريّة (التّوقيعة)، الومضة، اللّافتة، الشذرة، الهايكو وغيرها من الأشكال المختزلة الأخرى.

عرفت القصيدة العربيّة الحداثيّة خروجا من الثابت إلى المتحوّل، مؤكّدة في ذلك على أحقيّة رفض النّمطيّة والجمود إلى عالم أكثر حيويّة وديناميّة، محاولة في ذلك كسر النموذج القديم، ورسم معالم جديدة للشعريّة العربيّة التي دفعت بدورها التّجربة العربيّة إلى الانفتاح على تجارب عميقة وأشكال كتابيّة متعدّدة وبدائل ومضامين نابعة من أزمة الوجود الخاص بالإنسان العربيّ.

تغتني الشعريّة وتتخصّب بانفتاحها على الثقافات المغايرة، إذ بتلاقحها مع حضارات لها خصوصيّات مختلفة ومتباينة عنها تتجدّد بدائل القول وإمكانات الكتابة، والشعريّة العربيّة ليست بمنأى عن هذه التّغيرات التي يشهدها الشّعر.

ومع أعظم ثورة تواصل اجتماعي في التاريخ البشري أصبح الفضاء الأزرق نوافذ مشرّعة للعرب على ثقافات الآخرين المجهولة نسبياً للكثيرين منهم فخلق ذلك تأثيرا على الذّائقة الشّعريّة، لأنّها تتناغم مع إيقاع العصر المتسارع الذي بات اليوم إيقاع العالم كلّه.

ومع رواج كلّ هذه الأشكال الشعريّة الحداثيّة، خاصّة على منصّات مواقع التّواصل الاجتماعيّ، فقد كان لقصيدة الهايكو خصوصاً الجاذبيّة الأعظم لنيل دور البطولة على مسرح الأشكال الشعريّة الجديدة، واستطاعت بذلك أن تأسر معظم الذائقة الشّعرية وخاصّة فئة الشباب، ويتجلّى ذلك في غزارة إنتاجهم لهذا النّمط الشّعري الجديد، على الرغم من تقاطعه في عددٍ من تقنياته مع بعض الأشكال التّقصيديّة القصيرة الأخرى، ولعلّ سبب ذلك يرجع إلى تلك الميزة المتفرّدة التي تتمتّع بها قصيدة الهايكو بغضّ النّظر عن جنسيّتها، فهي نصّ ذو شكل فنّي خاصّ مبني بتقنيات فنيّة غير معهودة يكشف عن معانٍ غير مسبوقة تستمدّ تجلياتها من عبقريّة المشهد بالأساس وتمتح من لغته السريّة.

لعلّ منشأ "الهايكو" الياباني وخصوصيّته الشرقيّة لم تجعله حكرا على الجنس الأصفر دون غيره، فالفن مسافر لا يخضع لضوابط المرور وقوانينه، فأصبح اليوم يكتب بكلّ لغات العالم بل تحتفي به الإنسانيّة كنوع جديد أنتجته الضرورة الاجتماعيّة والحاجة النّفسيّة والروحيّة لإنسان اليوم الذي وجد في اقتصاده وتكثيفه دلاليّا ما يغنيه عن المطولات الشعريّة، فهو يعبّر ببساطته عن حاجاته الفنيّة في الوقت الراهن.

لا يفرض شعر الهايكو نفسه بديلا عن الأنواع الشّعرية الأخرى، بل يعتبر نفسه اقتراحا جماليّا جديدا ومتميّزا يخرج الشّعر العربي من الرتابة إلى التّجديد.

على هذا الأساس فقد تمّ اختيار الموضوع لأسباب موضوعيّة: تتمثّل في جدّة الموضوع وأهمّيته، إذ يعدّ شعر الهايكو ظاهرة نصيّة جديدة في الشعريّة العربيّة، لم تلق حظّها الكافي من التّنظير والنّقد، مع ندرة الدراسات الأكاديميّة التي تناولته.

أمّا الأسباب الذّاتية فيمكن تلخيصها في: ميولي إلى الدراسات الشعريّة واستقصاء الظّواهر الجديدة بالتّحليل والمناقشة والنّقد.

انبثقت هذه الدراسة من مجموعة تساؤلات أبرزها ما يلي:

ما هي الدوافع الفنيّة والتّاريخيّة والثّقافيّة لاستدعاء تجربة الهايكو اليابانيّة في الشّعريّة العربيّة؟ وكيف تمّ التّعامل مع الهايكو الياباني في ظلّ التّجربة الاستعاريّة العربيّة؛ أقصد ما هو الثّابت والمتحوّل على مستوى البنية والرؤيا؟

وما هي المبتكرات الفنّية والتّغيّرات الجديدة التي أحدثها الهايكو العربي على بنية الهايكو الياباني؟ وهل تستطيع "قصيدة" من ثلاثة أسطر أن تستوعب قضايا الإنسان المعاصر وتطلّعاته؟

هل يُعدّ الهايكو العربي حلقة مكمّلة لتطوّر الأشكال الشّعريّة العربيّة: العموديّ، الحر، النثري، أم أنّها إضافة جماليّة مغايرة تماما؟

هل سيصمد هذا النّوع الشّعري في وجه مُعارضيه ويثبت حضوره وضرورته كما أثبتتها الأشكال الشّعريّة الأخرى، أم هو مجرّد موضة عابرة؟ وكم سيبلغ الرهان على مدى ديمومة قصيدة الهايكو العربية أو بقائها حيّة على الأقل في ظلّ ديناميّة الشّكل المتجدّد؟

وبناء على التّساؤلات السابقة فقد تمّ رسم خطّة عمل تتألّف من: مقدمة ومدخل وثلاثة فصول تطبيقيّة وخاتمة.

تناول المدخل الموسوم: **الحداثة وملامح الهايكو في القصيدة العربيّة المعاصرة** مفهوم الحداثة الشعريّة، وأبرز سماتها المتمثّلة في: حداثة اللّغة، الرؤيا، الصورة الشعريّة، المعنى، الوضوح والغموض، مع رصد ملامح قصيدة الهايكو وتعالقاتها مع القصيدة المعاصرة.

أمّا الفصل الأول فعنوانه: **الأشكال التّقصيديّة القصيرة وبيانات الهايكو العربي** الذي تناول أهمّ أشكال القصيدة القصيرة: الومضة، التّوقيعة، اللّقطة، اللّوحة، اللّمحة، اللافتة، الشذرة، الهايكو، مع التّفصيل في قضايا تتعلّق بقصيدة الهايكو، وهي: فاعليّة البيانات في بناء قصيدة الهايكو العربيّة، الإرهاصات الأولى للبيانات الأدبيّة، السياق التّاريخي لبيانات الهايكو العربيّ، مشروعيّة تبنّي الهايكو العربيّ من خلال البيانات، النّزوع إلى التّجريب والحداثة وتجاوز المألوف، عوامل المثاقفة والتّلاقح الحضاريّ وحوار الحضارات، مفهوم شعر الهايكو في بيانات الشّعراء والنّقاد العرب المعاصرين، علاقة

الكتابة البيانيّة بالممارسة الإبداعيّة في شعر الهايكو العربيّ، فاعليّة بيانات الهايكو العربي في تغيير ذائقة المتلقّي.

ثاني الفصول تمحور حول **شعر الهايكو بحث في الأصول اليابانيّة والخصوصيّة العربيّة**، حيث بدأ بمهاد تاريخي عن عصور الشّعر الياباني، نشأة قصيدة الهايكو اليابانيّة، علاقة فلسفة الزن بشعر الهايكو، شقائق الهايكو (التَانْكا، السِنْرْيُو، الهَايْبُون)، أساسيات الهايكو البنائيّة، البنية التوليفية للهايكو، جماليات شعر الهايكو، خصائص قصيدة الهايكو، خصوصيّة الثّقافة العربيّة في شعرالهايكو.

آخر فصل هو: **التّشكيل الفنّي لقصيدة الهايكو العربيّة وجماليّات التّلقّي**، تناول بالدراسة الخصائص الفنيّة لقصيدة الهايكو العربيّة، جماليّات التّلقّي في قصيدة الهايكو العربيّة.

هذا، وقد جاءت الخاتمة في نهاية البحث لتورد أهمّ النّتائج المتوصّل إليها.

تمّ اعتماد الدراسة على المنهج السيميو تأويلي؛ لأنّه الأنسب في تقصّي وإقامة علاقات بين دوال نصوص الهايكو مع مدلولاتها، ومن ثمّ تفجيرها دلاليّا في علاقتها بالمشهد المرئي على وجه الخصوص.

أما بالنّسبة للمنهج التّاريخي فقد كان معينا لتتبّع نشأة الهايكو الياباني ومن ثمّ انتشاره عالميّا وعربيّا.

كما استعان البحث بنظريّة جماليّة التّلقّي في إبراز العمليّة التّفاعليّة الحادثة بين القارئ والنّص لمقاربة المتون الشّعريّة وإنتاج دلالاتها.

شكّلت دواوين شعراء الهايكو العربيّ المورد الرئيس الذي نهل منه البحث مادته الأولى، أبرزها: **"هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي" لـ: "عاشور فني"، "أسطرلاب لقياس الكيغو" لـ: "معاشو قرور"، حجر يسقط في الماء، لـ: "الأخضر بركة"، سبعة عشر نقشا تحت الماء لـ:"عفراء قمير طالبي"، "وتذوب ثلوج العينين" لـ: "محمود عبد الرحيم الرجبي"، شفة الأوركيد لـ: "علي محمد القيسي"، "ناي لإنقاذ الوردة" لـ: "عبد القادر الجموسي"، "رقصة الهايغا مع الهايكو" لـ: "سامر زكريا"، "أكواز الصنوبر لـ: "فراس حمدان"، "العصافير ليست من سلالة الرياح" لـ: "عذاب**

الركابي"، وورود ممنوعة لـ: "فاتن أنور"، إلى جانب اعتماده على مجموعة من المراجع الأخرى، والتي كانت بمثابة روافد مغذيّة، أهمّها: "محمد عضيمة" كتاب الهايكو الياباني مع "كوتا كاريا"، الكتاب الياباني المقدّس، محاضرات في التقاليد الشعرية اليابانية مع "أوكا– ماكوتو"، "جمال الجزيري" مقدمة نقدية في قصيدة الهايكو، "حمدي حميد الدوري" شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللّغات الأخرى.

من أهمّ العقبات التي اعترضت مسيرة البحث صعوبة الحصول على المراجع وندرة الدراسات النّقديّة المتناولة لشعر الهايكو من جهة، وطبيعة النّصوص باعتبارها ظاهرة نصيّة جديدة من جهة أخرى ما تطلّب بذل جهد مضاعف في البحث والاستقصاء والتّحليل.

وفي الختام، أتقدّم بتواضع الطالبة المقرّة بفضل أستاذتها المشرفة بأسمى آيات التّقدير والعرفان للدكتورة **"وداد بن عافية"** التي كانت لي خير سند وموجّهة وناصحة ومدعمة لإنجاز هذا البحث.

مدخل

الحداثة وملامح الهايكو في القصيدة العربيّة المعاصرة

1. مفهوم الحداثة الشعريّة

2. سمات الحداثة وملامح الهايكو في القصيدة العربيّة المعاصرة

   1.2. حداثة اللغة

   2.2. حداثة الرؤيا

   3.2. حداثة الصورة الشّعريّة

   4.2. حداثة الشكل والمضمون

   5.2. حداثة المعنى

   6.2. الغموض والوضوح

مرَّ الشعر العربيّ بمراحل عديدة اتّسمت بالتّجديد والإبداع، ومسألة التّطور في الشّعر واكبت كلّ مراحله، ما جاءت مرحلة إلا وحاولت الثّورة والتّجديد إمّا في شكل القصيدة وإمّا في بنيتها، وإمّا في الأشكال الجديدة المبتكرة التي أدّت إلى تنويع الأساليب والطرائق الإبداعية، فالتّجديد في الشّعر ضرورة ملحّة لتطوير الأساليب الشعرية التي تتنامى تدريجياً تبعاً لمتطلّبات العصر والثّقافة التي تختلف من مرحلة إلى أخرى، وهو بدوره يلعب دورا هامّا في تغيير أصول الشّعر، شرط أن يحافظ على المناهج الشّعرية، فالذي يجعل من النّص الشّعري يتطّور ويتغيّر شكله؛ إنّه ارتباطه بالحياة التي لا تَثْبت على حال وفي تحّول مستمرّ، وبالتالي يكون للمتلقّي فهم جديد للقصيدة في خضمّ هذه التحّولات داخل المنظومة الاجتماعيّة في كلّ جوانبها.

أتى عصر الحداثة على القصيدة العربيّة لتحدث ثورتها التّشكيلية، إذ انتقلت القصيدة بفضل التّطورات التّقنية من التّمطيط والإطناب إلى الاختزال والاختصار والإيجاز؛ لأنّ هذا العصر امتاز بالسرعة في نقل المعلومات والتجارب بأقلّ عدد ممكن من الكلمات وأيسرها، فالقارئ اليوم ليس معنياً بالاستطالات السّردية أو التّمطيط والإطناب في نقل الصور والأفكار والجزئيّات المتشعّبة، بل أصبح مهتمّاً بكلّ ما هو موجز وبسيط وسريع الالتقاط، ومن هنا نزع شعراء الحداثة إلى مواكبة هذا العصر بتقنيّاته السّريعة؛ ليحدثوا انقلاباً في التّشكيل الشّعري في تركيب القصائد القصيرة التي تستثمر مختلف التّقنيات الفنيّة في اختزالها للبنية اللّغويّة واكتنازها للمعنى وتدفّقها بالرّؤى، ممّا يجعل المتلقّي يتجاوز لحظة القراءة إلى فضاء التّأويل.

1. مفهوم الحداثة الشّعريّة:

يصعب تحديد مفهوم الحداثة؛ لأنّه"**مفهوم عائم ملغوم يلغي ذاته باستمرار بيد أنّه استطاع أن يخلق فينا ردودا متناقضة وتوتّرا نادرا بين الارتكاس والانبهار بين الدعاية اللاَّمشروطة والرفض المبرم**" [1]؛ وهذا ما يؤكّد أنّ مفهوم الحداثة عائم من الصعوبة تحديد مفهومه بدقّة، ممّا ينتج عنه التوتّر والقلق.

[1] محمد الشيكر، هايدغر وسؤال الحداثة، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2006، ص09

بناء على ما سبق فالحداثة إلى اليوم لا تملك معنى محدّدا لذا لا بدّ من تتبّع تعريفها اللّغوي والاصطلاحي.

أ. الحداثة لغة:

أخذت لفظة الحداثة مفهومات متعدّدة وتعريفات مختلفة، وهو ما يبدو من خلال تتبّع الدلالة المعجمية لهذا المصطلح.

ورد في معجم العين "**صار فلانا أحدوثة، أي كثروا فيه الأحاديث، شابّ حدث وشابّة حَدثت في السّن، والحدث من أحداث الدهر شبه النازلة، والأحدوثة: الحديث نفسه، الحديث: الجديد من الأشياء**"[1]؛ ويقصد هنا بحداثة السّن؛ أوله وابتداؤه، كما يعبّر عن بدايات الأمور بحداثتها.

جاء في معجم لسان العرب "**الحديث نقيض القديم، والحدوث نقيضه القدَمة، حَدَث الشيء يحدُث حدوثا وحداثة وأحدوثة فهو محدث وحديث، وكذلك استحدثه... والحدوث كون الشيء لم يكن وأحدثه الله عزّ وجل فحدث، ومحدثات الأمور ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء... وأخذ الأمر بحداثاته وحداثته أي بأوله وابتدائه**"[2]؛ وبهذا فإنّ كلمة حداثة تدلّ على شيء من الابتكار والإبداع، وما يستجدّ من الأمور ما كان قديمها دون سابق لها.

ورد في معجم الوسيط لمجمع اللغة العربية مادةَ حَدَثَ: "**الحدثَان، يقال حَدثَان الشَباب وحدثَان الأمر، أوله وابتداؤه**"[3]؛ وبذلك يُفْهَم من حداثَة السنّ الشّباب.

ب. الحداثة اصطلاحا:

يحمل مصطلح الحداثة دلالة فلسفيّة، أيديولوجيّة، وهو بذلك من أكثر المصطلحات المثيرة للتّساؤل والغموض، لذا تعّددت تعريفاته باختلاف النّقاد ومنظّري الأدب، إلّا أنّها تتّفق في العموم مع التّجريب والتّجديد والتّجاوز، وأنّ مفهومها يبقى نسبيّا فـ"**ليست هناك حداثة مطلقة كليّة**

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج3، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، وزارة الإعلام، بغداد، د ط، مادة (ح، د، ث)

(2) جمال الدين بن منظور الأنصاري، لسان العرب، مج2، دار صادر، بيروت، ط1، 1992، مادة (ح، د، ث)

(3) شوقي ضيف وآخرون : المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، مادة (ح، دَ، ث)

وعالميّة، وإنّما هناك حداثات تختلف من وقت لآخر ومن مكان لآخر وبعبارة أخرى الحداثة ظاهرة تاريخيّة وهي ككلّ الظواهر التاريخية مشروطة بظروفها محدودة بحدود جماليّة ترمّمها الصيرورة على خط التّطور"[1]، الأمر هنا يجعل مصطلح الحداثة يتحدّد في إطار وضعيته الراهنة ومدى ارتباطه بمسار التّقدم والتّحديث، وكلّ ما جدّ هو ضمنها. إلى حين **"الحداثة في النّهاية ثورة على التّقليد ورهاناً على التّجريد والتّجريب والتّجديد"**[2]؛ وبالتّالي فهي بذلك تلك **"الممارسة التي توحي بالعدول عن النّمط السائد والمعيار المطرّد فيتّجه صوب المواصفة لتفسير هذا التّجاوز والانزياح إلى أن يستقرّ في التّنظير"** [3].

لا شكّ أنّ اكتشاف **"الفنّ ما كان نتيجة لحركة الحداثة؛ وإنّما هو التّحديث نفسه، بل هو الحداثة أَ وَلَيس التّحديث تجريباً؛ والتّجريب هو روح الفن؟ هو ذا سرّ الحداثة"**[4]، وهذا إن دلّ على شيء فهو يدلّ على أنّ الفنّ يرتبط ارتباطا وثيقا بالحداثة والتّجريب، وهذا هو سرّ الحداثة الحقيقي.

الحداثة: **"تساؤل جذريّ يستكشف اللّغة الشّعرية ويستقصيها وافتتاح آفاق تجريبيّة جديدة في الممارسة الكتابيّة، وابتكار طرق للتّعبير تكون في مستوى هذا التّساؤل، وشرط هذا كلّه الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون".** [5]

تتبلور الحداثة وتتأكّد بالتّجريب والممارسة والتّطبيق؛ لأنّها تدخل في خلق كلّ ما هو جديد أو محدث.

لعلَّ **"سؤال الحداثة من أكثر الأسئلة تداولاً في حياة الشعريّة العربيّة منذ ما يزيد على القرن من الزمن؛ ذلك أنّ الإنسان العربيّ ظلّ يتساءل عن الحداثة، ينقّب عنها ؛يحنّ إليها؛ يرفضها تارة؛ ويقبلها تارة أخرى؛ يراها ضرورة صالحة حيناً، وتطفّلاً باطلاً حيناً آخر؛ يحتضنها**

---

(1) محمد عابد الجابري، الثوابت والحداثة دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحد العربية، بيروت، ط1، 1991، ص18

(2) نفسه، ص16

(3) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للنشر، بيروت، ط1، 1983، ص11

(4) عبد الملك أشبهون، خطاب المقدمات في الرواية العربية، مجلة عالم الفكر، ع2، مج33، الكويت، اكتوبر، ديسمبر، 2004، ص90

(5)أدونيس (علي أحمد سعيد)، فاتحة لنهايات القرن –بيانات من أجل ثقافة عربية–، دار العودة، بيروت، ط1،1980، ص 321

مرة لأنّه يحتاجها لحماية نفسه، ويغلق دونها الأبواب؛ وينظر إليها؛ كأنّها جسد غريب مرة أخرى؛ لأنّه يراها تحطّم ماضيه وذاكرته، بل ووجوده المقدس"[1]؛ وهذا يعني أنّ الحداثة هي سؤال مربك للإنسان العربي الذي يتقلّب في حالات متباينة، فتراه يقبلها ويحتضنهاحينا ويرفضها أخرى، لأنّه يرى أنّها ثورة على ماضيه وتاريخه التّليد.

تمثّل الحداثة "**رؤيا جديدة للعالم، وهي جوهرياً رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد"**[2]؛ وهذا يعني أنّ الحداثة تأخذ مسريْين، المسرى الأول هو ذلك التساؤل الذي غرضه الاكتشاف الجديد، في حين المسرى الثاني هو معارضة الغالب والمعترف به على العموم، لذلك فقد "**نشأت كتعبير تاريخيّ عن الحالات، والأوضاع الثّقافية والإنسانيّة الماضية، والتي يتوجّب اليوم أن يزول فعلها لزوال الظّروف التي كانت سببا في نشوئها"**[3].

يتّضح من خلال التّعاريف السابقة، أنّ الحداثة تثور على الأوضاع والأنظمة السائدة بغية التّجديد والتّحديث؛ ذلك لأنّ الإنسان مولع بالتّجديد والثورة على القديم، فالشّعر العربيّ الأصيل هو "**الشعر الذي يبحث عن نظام آخر غير النظام الشعري القديم، أي: هو الذي يصدر عن إرادة تغيير النظام القديم للحياة العربية، وعن طموح الفئات الجديرة بهذا التغيير، والقادرة على تحقيقه، والعاملة له... إنّه الشعر الذي يغيّر أولاً طريقة استخدام أدواته؛ لكي يستطيع أن يغيّر طريقة التّذوق، وطريقة الفهم، ولكي يتغيّر – تبعًا لذلك – دور الشّعر ومعناه عمّا كانا عليه في النّظام القديم للحياة العربيّة"**[4]؛ وهذا ما يبرهن على أنّ الشّعر في بحث دائم عن نظام آخر يستوعب قضايا الشّاعر العربي وتطلّعاته.

يعرّف "**يوسف الخال**" الحداثة الشعرية في العالم العربي بقوله: "**الحداثة في الشعر لا ترتبط بالزمن، فما نعتبره اليوم حديثاً يصبح في يوم من الأيام قديما، وكلّ ما في الأمر أنّ جديدا ما طرأ**

---

(1) محمد بنيس، حداثة السؤال، بخصوص الحداثة في الشعر والثقافة، دار التنوير، بيروت، د ط، 1985، ص131

(2) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، ص34

(3) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، د ط، د ت، ص60

4 أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، ج3، ص146

على نظرتنا للأشياء فانعكس في تعبير غير مألوف"[1]، وهذا يدلّ على أنّ الحداثة الشّعريّة في تجدّد مستمرّ، وغير مرتبطة بزمن معيّن، وما هو حديث الساعة سيتحوّل إلى قديم غدا، وهذا ما ينعكس على تعبيرنا الغير مألوف من خلال نظرتنا للأشياء.

تسعى هذه الدراسة لتوضّح ولو بالنّزر اليسير بعض ما تتّسم به الحداثة من سمات، فهناك من الشّعراء والنّقاد من نظر إلى الحداثة على أنّها حداثة اللّغة، ومنهم من نظر إليها على أنّها حداثة الشّكل، ومنهم من نظر إليها على أنّها حداثة الرؤيا وحداثة المعنى أو حداثة المضمون، ومنهم من نظر إلى الحداثة على أنّها حداثة المجاذبة وشدّ القراء وتفعيلهم في العمليّة الإبداعيّة.

2. سمات الحداثة وملامح الهايكو في القصيدة العربيّة المعاصرة:

تهدف الحداثة الشعريّة إلى الثورة على النّموذج، وخرق المعتاد، فقد جاءت بأنموذج إبداعي جديد لإحداث تغيرات على المستويين الذوقي والجمالي المتعارف عليهما؛ ذلك **"لأنّ الحداثة الإبداعيّة الشعريّة تنطوي على قلق دائم لا يعفو عليه الزمان وعلى نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن يتحوّل إلى بنية ثابتة، إنها تنطوي على سؤال مفتوح لا تأتي السنوات بالإجابة عنه مهما جبلت بالتجارب والمعرفة"**[2]، هذا ما يدلّ على أنّ القصيدة الحداثيّة في قلق دائم، وهدم وبناء مستمرينّ، إنّها نوع من التّساؤل اللّامنتهي، الذي مؤدّاه رفض القوالب الجاهزة التي أصبحت لا تشبع ذائقته.

تعدّ حركة الحداثة الشّعرية حركة تحوليّة انقلابيّة في لغة الشّعر من حيث التّشكيل والعناصر الفنيّة المكوّنة للنّص الشّعري، كالصورة الفنيّة واللّغة والإيقاع والرّؤيا، وكذا الأساليب الشّعرية الجديدة المتطوّرة التي ما عهدتها القصيدة القديمة على هذا الشّكل من الانفتاح والتّطور، لدرجة تبدو القصيدة ذات إيقاعات صوتيّة ودلاليّة مفتوحة في مدّها الدلالي والجماليّ، وحراكها المستمر على مستوى الدلالات والمعاني.

---

[1] يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، د ط، د ت، بيروت، ص15

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقديّة المعاصرة-دراسة في الأصول والمفاهيم-، عالم الكتب الحديث، عمّان، د ط، 2010، ص398

لعلّ قراءة أيّ نصّ شعريّ حداثيّ **"تشبه السير في دروب ملتوية معقدة؛ مليئة بالنتوءات والانكماشات والفجوات، دروب صعبة التّضاريس مبهمة المعالم لا تتّضح فيها المحاط التّذوقيّة والدلاليّة مثلما تتّضح في دروب الشعر القديم"**[1]؛ وهذا يعني أنّ قراءة النّص الشّعري – من منظور حداثي– تتطلّب كشفاً عن النتوءات الدلاليّة والتشكيلات اللّغوية؛ لأنّ النّص الشّعريّ أشبه بغابة مكثّفة من الظّلال والتّضاريس الغامضة المجهولة.

يربط الكثير من النّقاد المعاصرين الحداثة بحداثة التشكيل، دون الالتفات إلى حداثة المضمون، فـ **"كلمة الحداثة تجري مجرى الدال المتعدّد الوجهات طبق تعدّد الصور اللّغوية في أذهان المتعلّمين... وأمّا من جهة المعنى فإنّ الحداثة كثيراً ما تشحن بتضمينات تجعلها دالاً واحداً حاملاً لمدلولات متعدّدة؛ وهذا التّعدّد بعضه من التّنوع، وبعضه من باب الاختلاف، ولكن بعضها الآخر من باب التّضارب"**[2]؛ وهذا يدلّ على اضطراب الرؤى والمفاهيم والمنظورات إلى الحداثة؛ إذ لا قيمة للنّص الحداثي إن كان محنّطا أو جامداً لا يشدّ إليه القراء محدثاً تأثّرهم وتفاعلهم، ولهذا فإنّ **"النّص واقع في دائرة الجمود والموت مادام بعيداً عن أيدي المتلقّين ولن يتحقّق إلاّ بعد أن يصبح بين يدي القراء والمتأولين"**[3]؛ لأنّ قيمة النّص تنبع من فاعليّة تلقّيه؛ فبمقدار جذبه لجمهور المتلقّين يحقّق النّص الشّعري فاعليّته المؤثرّة وقيمته الحقّة.

تبقى الحداثة الشّعريّة ذلك الفضاء المتجدّد، والسّؤال المتغيّر؛ فهي **"المشروع المتنامي الوحيد الذي لم يكتمل، أو لم يزل في طور النّمو، وعدم الاكتمـــال واللاّ تحديد والانفتاح"**[4]؛ وهذا يدلّ على الرؤية المنفتحة للحداثة باعتبارها مفهوما شاملا لكتلة من التّطورات والإرهاصات الإبداعيّة التي تشكّل خلفيّة المبدع ومدى وعيه، وثقافته وانفتاحه المعرفيّ.

1.2.حداثة اللغة:

---

(1) عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، سلسلة كتب عالم المعرفة، ع 279، مطابع السياسة، الكويت، مارس 2002، ص353

(2) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص07، 08

(3) سلدن رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص158

(4) عصام شرتح، الحداثة بين التحديث والتأصيل الحداثي –حداثة الشعرية أم شعرية الحداثة–، دار دجلة، الأردن، ط1،2018 ، ص07

تعدّ اللّغة أول مظهر من مظاهر الحداثة والتي تظهر بالشّكل الأسلوبي المميّز الذي يجعلها تتّخذ أشكالاً تعبيريّة متنوّعة في التّشكيل، كما أنّ التعامل مع اللّغة في النّص الشّعري ليس يسيراً؛ لأنّها أساس البناء الفنّي للنّص، ويتوقّف ذلك على مقدار براعة الشّاعر في خلق متغيّراته الأسلوبيّة لتحقّق اللّغة الشّعرية قيمتها العظمى في إحداث التّأثير الجمالي المطلوب.

يجمع معظم الباحثين والنقاد على أنّ "**اللّغة محور ارتكاز أية تجربة إبداعيّة تعتمد الملفوظ في بلاغتها على الإطلاق؛ فاللّغة ليست من منظورهم وسيلة للإبلاغ والإخبار، وإنّما طاقة تعبيرية خلاّقة، ورؤيا خصبة ومدلول مراوغ، وقوة تأثيريّة عاليّة تملك مرجعيّتها وطقسها الفني المميّز، وتبعاً لهذه المهارة والخبرة يمتاز الشّاعر، ويسمو على الآخر، ولا قيمة لهذه اللّغة إن كانت وعاءً جافاً لا حراك به**"[1]؛ ومؤدّى ذلك أنّ وظيفة اللّغة لا تقتصر على الإبلاغ والإخبار والتّواصل بين فرد وآخر أو بين مجتمع وآخر، بل هي وسيلة للغوص في أعماق النّفس البشريّة، والكشف عن مكنوناتها من أفراح وأحزان وآراء ووجهات نظر، ولتنقل بذلك الصورة الحيّة وبلغة حيّة ديناميّة، وهذه هي اللّغة الشّعريّة التي تخترق الواقع، وتجعل الشّاعر قريبا منها لا غريبا عنها، يخرج الكلمات من جمودها ومعناها القاموسي ويصبغها بدلالات جديدة، تأثيريّة، تكسر أفق توقّع القارئ.

يعدّ الشّعر "**لغة فوقية؛ لأنّها لغة على اللّغة؛ ومن ثمّ فهو استثناء من لغة الحياة اليومية، ولغة الثّقافة العامة؛ بل هو استثناء من اللّغة الأدبية ذاتها في بقية الأجناس الأدبية الأخرى**"[2]؛ وهذا ما يثبت أنّ أهمية التّجديد في اللّغة تأكيد على حداثة الشّعرية؛ فالشعرية تنطلق من اللّغة؛ أي عنصرها البؤري المحرّك للشّعرية وبمقدار فاعليّة هذه اللّغة في تحفيز الشّعرية وحداثتها.

لا يعنى بحداثة اللّغة اختراع وابتكار ألفاظ جديدة "**لا يعرفها معجم اللّغة، وإنّما يعني أن نستخدم اللّغة بطريقة تخلق في كلّ لفظة بعدا يوحي بأنّها تتناسل في ألفاظ عديدة، بحيث تنشأ لغة**

---

(1) السابق، ص33

(2) عبد الرحمن عبد السلام محمود، وعي الشعر –قراءة تأصيلية في اللغة والمصطلح النقدي–، مجلة عالم الفكر، ع1، مج 34، الكويت، جويلية، سبتمبر،2005، ص100

ثانية تواكب اللّغة الأولى أو تبطّنها"[1]، وهنا يكمن جوهر الشّعرية في حداثة اللّغة، والتي تجسّدت من خلالها الكتلة النّصية، و"**لا ريب في أنّ ما يشكّل جوهر النّص وبنيته هو النّسيج اللّغوي المتكوّن من الدوال والمدلولات؛ إنّه نتاج أدبي يعبّر عن حالة نفسيّة وإنسانيّة، وكلّ محاولة للسّيطرة على مكوّناته هو عدول عن المسار الحقيقي للقراءة النّقديّة المستثيرة"**[2].

لا يمكن الدخول إلى النّص في أعلى توثّباته الإبداعيّة دون التّعريج على اللّغة، والكشف عمّا تختزنه من طاقات إبداعيّة، إذ "**أنّنا في الطريق إلى القصيدة لا نواجه في البداية إلّا اللّغة؛ ومعظم ما في القصيدة من مجد وجمال ومعنى وفاعليّة لا يقيم إلاّ في لغتها الشّعرية؛ ففي هذه اللّغة وعبر بنائها الجليل الآسر يمكن العثور على جمر الروح وأحجار الدلالة السّاطعة والرؤيا"**[3]؛ وهذا دليل على أنّ اللّغة هي العتبة القرائيّة الأولى التي تحكم على جودة القصيدة، والتي تقود إلى إبراز الدلالات المختلفة؛ فـ "**للنّص الشّعري خصوصيّة لا تكون له هويّة إلّا بها، تتمثّل في كونه عملا لغويّا من جهة، ومن جهة ثانيّة عملا جماليّا، أي في كونه طريقة ونوعيّة في استخدام اللّغة"**[4]، وهذا يعني أنّ اكتساب النّص الشعري هويته مرهون باللّغة وطريقة استخدامها.

لا يمكن فصل النّص الشّعري بمرجعياته الدالة على طبقاته اللّغوية المتعدّدة عن خصوبة الدلالات والرؤى اللّغوية كافّة؛ ومن هذا المنطلق أدرك شعراء الحداثة أهمّيّة تحديث اللّغة الشّعرية في خلق نصّ حداثي اللّغة والشّكل الأسلوبي المميّز.

تعدّ اللّغة الشعريّة "**لغة خلق لا تصور موضوعا ولا تعبّر عن ذات ولكنّها تخلق عالماً جديداً. إنّ لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق**"[5]؛ وهذا يعني أنّ اللّغة الشّعريّة لغة تتجاوز المألوف إلى المختلف واللّامألوف.

يقول "**أحمد بخيت**" في قصيدته "**الليالي الأربع**":

---

(1) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، الأصول ج1، دار الساقي، بيروت، ط7،1994، ص15

(2) عزيز عدمان، قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك، مجلة عالم الفكر، ع2، مج33، الكويت، 2009، ص60

(3) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق، عمّان، ط1، 2003، ص28،29

(4) أدونيس، سياسة الشّعر، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996، ص50

(5) أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص136

صَبَاحُ النَّهرِ

يَا تَمْرِيَّة العَينَين

صَوْتُكِ نيلْ

بِلادٌ رحبةٌ

شَوقِي وأحْزَانِي

سموقُ نَخِيلْ

وَحُبُّكِ

آخِرُ الهجراتِ

واسْمُكِ

أولُ التّرتيل[1]

يبرز الإيقاع الجمالي الحداثيّ للّغة من حيث حداثية الصورة الرومانسيّة الحالمة (**صباح النهر**)، فمن المألوف للقارئ (**صباح الخير**)، أمّا أن يقول **صباح النهر** فهو انزياح لغوي حداثيّ، يحرّك الأحداث والرّؤى الشّعرية لتبرز كقيّم جماليّة، ثمّ سرعان ما تتابعت الانزياحات على هذه الشّاكلة من المواربة والاختلاف، كما في قوله: (**صوتك ليلٌ/ شوقي وأحزاني سموق نخيل**)، ولو دقّق القارئ في التّشكيل الإسنادي التّالي:(**شوقي وأحزاني سموق نخيل**) لتأكّد له أنّ بلاغته وجماليّته تبدّت في أن جعل أشواقه وأحزانه شامخة كالنّخيل، دلالة على أنفة حبّه وعظمته وقيمته المثلى الشّامخة بالصدق والوفاء والمحبّة، ثمّ جعل هجرته القصوى صوب حبّها العظيم، ليزدهي بلحن تراتيله العاشقة المقدّسة.

تفرض الذائقة الجماليّة والتّثاقف على الشّاعر أن يخلق لغة شعريّة جديدة تواكب العصر، وهذا دليل على وجود علاقة تأثير وتأثّر بينهما، إذ تختلف لغة الشعر باختلاف أهدافه وأغراضه ودواعيه، وهذا ما ينطبق على قصيدة الهايكو اليابانيّة المنشأ التي تتشكّل من ثلاثة أسطر، موزّعة بهذا التّرتيب:

[1] أحمد بخيت، الأعمال الشعريّة، مج1، دار كليم، القاهرة، ط 1، 2001، ص178

5/7/5، والتي تشكّل بدورها سبعة عشر مقطعا صوتيّا، يختلف تمام الاختلاف مع المقاطع الصوتيّة العربيّة.

يبدو أّن هناك تقاطع بين لغة قصائد الحداثة ولغة قصيدة الهايكو اليابانيّة –التي أصبحت الشعريّة العربيّة ليست بمنأى عن كتابتها–البسيطة والبعيدة كلّ البعد عن الصعوبة والتّعقيد والموحيّة في الآن ذاته، لتتماشى مع روح العصر المتسارع، ولتكون مرآة تعكس بكلّ صدق ووضوحٍ عوالم نفس الإنسان الداخلية، فلكلّ تجربة لغة مناسبة لها تعبّر عنها أصدق تعبير، ولكلّ فنّ لغويّ لغته الخاصّة، وهذا ما هو إلّا دليل على ثراء اللّغة العربية وطواعيتها للفنون اللّغوية المختلفة.

تقوم الحداثة الشّعرية العربيّة على استحضار لغة تتجاوز الأشكال والطرائق الشعريّة القديمة، والكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة تتطلّب بالضرورة الكشف عن لغة جديدة تتخطّى الرؤية التّقليدية لها والتي كانت تعتبر أنّ الوظيفة الأساسيّة للّغة لا تخرج عن إطار التّزيين والتّنميق، إنّما هي رؤيا المبدع.

تعتبر اللّغة أساس البناء لأيّ نص، كما أنّ مضامينها وإيقاعها ورمزيتها وتقنيّات تجلّي بلاغتها ودلالاتها ومعانيها تتبدّل وتتغيّر مع صيرورة الزمن بين الماضي (**التّقليدي**) وبين الآن (**الحداثي**) بالرغم من أنّها ترفل دائماً بالحروف نفسها.

وبعيداً عن جدل تعريف القصيدة فإنّنا عموما نتّفق على أنّها في نهاية الأمر نصّ لغويّ وإبداع متقن لرصّ الكلمات، والتي تمنح المتلقّي شعوراً بالبهجة وتحرّك في سرائره الغائرة شيئاً من المشاعر المضمرة، فيتذوق بمتعةٍ فائقةٍ تماماً دلالات ومعاني القصائد رغم تبلورها في عبارات ناقصة المعنى في بعض الأحيان، وذلك سرّ جمالها.

على المتلقّي أن ينتبه إلى التّفاوت بين لغة الحدث اليومي الذي يبني القصيدة وبين لغة الشاعر ذاته، وخاصّة حين يتعلّق الأمر بقصيدة الهايكو، فهي المهيمنة هنا في تفضيل لغة الحدث على لغة الشّاعر، وإن كانت تترك له مساحةً من الإبداع في إعادة صياغة قصيدة الحدث المرصود بلغته الخاصّة وببصمة أسلوبه ضمن شروط معيّنة لصياغتها.

يلعب اختيار الكلمات وتزاوجها دوراً حسّاساً في بلورة المعاني والدلالات المقصودة من وراء رصد الحدث، ويأتي بعدها الوصف المتقن الدال بدقّة وحساسيّة له الدور الأعظم في لعبة الإثارة مع المتلقّي.

تتميّز لغة شعر الهايكو بشقّيها الدال والمدلول آلية تواصليّة تتلازم مع الحياة وتتفاعل معها، فـ"**لغة الهايكو المثاليّة هي اللّغة المألوفة (ordinari) التي مع ذلك تتجاوز المألوفيّة (ordinariness)،أن تتجاوز المألوف لهو أشدّ أنواع الصّعوبة**"[1]، هذا ما يؤكّد أنّه على الرغم من بساطة لغة الهايكو إلّا أنّها تحمل في طيّاتها عمقا وتجاوزا للمألوف، ذلك لأنّها تعتمد الإيحاء أكثر ما تعتمد التّصريح.

تعدّ لغة الهايكو لغة السهل الممتنع، فهي تهدف إلى بعد أعمقَ على الرغم من بساطة ظاهرها لدى شاعرها، وهو يضع الطبيعة في عقل وقلب متلقّيه، بل إنّها الطبيعة حين تكتب سيرتها، إنّها اللّغة التي تتعامل مع الأِشياء بشحذ الوعي بمفردات العالم، لا تغييبه أو التّعالي عليه، ولعلّ هذا يرجع لطبيعة الجماليّات التي فرضها المشهد الذي قد تبدو لغته تقريريّة، لأنّها تمثّل من ناحيّة أخرى لغة الإصغاء إلى عوالم الأشياء وبرؤى أكثر تحرّراً وغير مألوف التّعامل معها.

تكتسب لغة الهايكو حيويّتها وفاعليّتها من خلال تفاعلها مع اللّحظة الجديدة، وكذلك حسن توظيفها في علاقات دلاليّة جديدة، فالشّاعر –بدوره– هو الذي يبثّ تلك الدلالات الجديدة باعتباره مسؤولا على نفخ الروح فيها، وقادرا على أن يمضي بهذه اللّغة إلى آفاق بعيدة، خارج استخدامها المألوف، ذلك لأنّ حداثة اللّغة لا تكمن في الكلمة في حدّ ذاتها وإنّما في طريقة استخدامها، وهذا ما يمكّنها من ضمان امتلاك تأشيرة استمراريّتها وديمومتها.

طالما أنّ الوجود يستمدّ وجوده أصلاً من اللّغة لأنّها المادة الجوهريّة لمبنى أي نصّ فإنّ مضمونها وإيقاعها ورمزيتها وتجليّات بلاغتها ودلالاتها –عموماً– تتغيّر مع تغيرات الوجود وبتغيّر الزمكان ذاته، وبالتّالي نجد أنّ لغة قصيدة الهايكو المبنيّة أساساً على لقطة جماليّة لمشهد حسّي آني يكتفي فيه

[1] عاشور الطوبي، سادة الهايكو مختارات قصيدة الهايكو اليابانية في أربعة قرون، ع8، سلسلة كتاب شؤون ثقافية، منشورات مجلة شؤون ثقافية، طرابلس، 2010، ص10

الشّاعر فقط بالرصد والقبض على تلك اللّقطة التي سحرته، ثمّ صياغة الموقف بكلمات قليلة لا تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة في معظم الأحيان، لذا نجد أنّ لغة هذا النّمط الشّعريّ تؤسّس لبلاغة حداثيّة تتجاوز بماهيتها ماهية البلاغة التّقليديّة المبنيّة بمستوياتها الثلاث (البيان والمعاني والبديع).

2.2.حداثة الرؤيا:

وردت كلمة رؤيا في سياقات متعدّدة، أهمّها السياق الدينيّ في القرآن الكريم، إذ أعطاها القرآن مفهوما متّصلا بالحلم الذي يتحقّق، لقوله تعالى: **"لَقَدْ صَدَقَ اللهُ رسُولهُ الرؤيا بالحَقِّ"**[1] وفي قوله تعالى أيضا: **"وَمَا جَعَلْنَا الرؤيَا التِي أريْنَاكَ إلَّا فِتنْة للنَّاسِ"**[2].

كثيرا ما يستخدم مصطلح الرؤيا في مجال التّصوف للدلالة على لحظة الإشراق، التي يتمّ فيها محو المسافة بين الذات والموضوع من جهة، والتّماهي بين الذات والأشياء من جهة أخرى، وعليه فإنّ كلمة رؤيا **"ذات أصل دينيّ صوفي، فقد وردت في القرآن الكريم بمعنى الحلم الذي يتحقّق، هو حلم لا يصدر إلّا على الأنبياء والرسل، كما استعملت كثيرا لدى الصوفيّة، وهي ناتجة عندهم عن لحظة إشراق يتمّ فيها محو المسافة بين الذات والموضوع، وبدون واسطة"**[3]، وهذا ما يؤكّد معنى التّجاوز والتّخطي واختراق الحجب لكشف المجهول، والسفر الطويل الشاق هو ما يميّز الرؤيا الصوفيّة، وفي هذا تلتقي مع الرؤيا الشّعريّة التي تُبنى على التّحول والحركيّة والابتكار والإبداع، فهي كما يقول **"أدونيس": "قفزة خارج المفاهيم السائدة"**[4]، وبناء على ما سبق فالرؤيا تجاوز للواقع السائد، دون الانفصال عنه تماما؛ تجاوز ما هو سطحي وظاهر على السطح والوصول إلى عمق الأشياء خلف حقيقتها الظاهرة.

---

(1) سورة الفتح، الآية:27

(2) سورة الإسراء، الآية: 06

(3) حسن مخافي، القصيدة الرؤيا، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط1، 2003، ص89

(4) أدونيس، زمن الشعر، ص09

يعدّ **"أدونيس"** من أبرز النّقاد الذين اهتمّوا بالرؤيا من حيث هي كشف للغيب، و يوظّف هذا المصطلح للدلالة على النّفاذ إلى جوهر الأشياء، فـ **"الفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب، هو أنّ الرائي بالرؤية الأولى يراه ثابت على صورة واحدة لا تتغيّر، أمّا الرؤيا بالرؤية الثانيّة فإذا نظر إليه يراه لا يستقرّ على حال، وإنّما يتغير مظهره، وإن يبقى جوهره ثابتا، فتغيّر الشيء تغيّرا مستمرّا في نظر الرائي يدلّ على أنّ هذا الرّائي يرى بعين القلب لا بعين الحسّ، ويعني أنّ رؤياه كشف، فالتغيّر هو مقياس الكشف"**[1]؛ وبالتّالي فالرؤية تعتمد على الأشياء المرئيّة والحواس، فتكون بالعين، إذا كانت بالقلب والبصيرة فهي رؤيا، وبالتّالي فالرؤية تمدّنا بالصور (الحسيّة) في حين تقوم الرؤيا بتمثّلها ذهنيّا ثمّ إدراكها، وهذا ما يحوّلها إلى كشف وتجاوز من المرئيّ إلى اللّامرئيّ، ومن الفيزيقي إلى الميتافيزيقي.

تبدّت الرّؤيا عند بعض الشّعراء بمعنى الحلم، بقولهم: **"إنّ الشّعر رؤى لعالم جديد، ومحاولة للنّفاذ، خلال الحلم، ممّا هو كائن إلى ما ينبغي أن يكون، ليس في عالم الواقع المادّي فحسب، بل في عالم الحلم نفسه، أي في العالم الشّعري، حيث نحلم بلغة جديدة غير مسكونة "**[2]؛ بمعنى أنّ الرؤيا ليست واقعيّة فقط، إنّما تتمثّل في طرْق عوالم رؤيويّة جديدة، حلميّة استشرافيّة.

يقول **"أدونيس"**: **"الرؤيا لا تجيئ بمنطق السبب والنّتيجة، وإنّما تجيء بلا سبب، في شكل خاطف أو تجيء إشراقا، الرؤيا إذن كشف، إنّها ضربة تزيح كلّ حاجز، أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه، وهذا ما يسمّيه ابن عربي علم النّظرة، وهو يخطر في النّفس كلمح البصر ...إنّنا لا ندرك الرؤية إلّا بالرؤيا، والرؤيا من هذه الناحيّة تكشف عن علاقات بين أشياء تبدو للعقل أنّها متناقضة، ولا يربط فيما بينها أيّ شكل من أشكال التّقارب"**[3].

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع، صدمة الحداثة، ج3، دار العودة بيروت، ط1، 1978، ص168

[2] عبد العزيز المقالح، مقدمة ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ط1، 1986، ص09

[3] أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع، صدمة الحداثة، ج3، ص168

*الزن: يرجع أصلها إلى النّطق باليابانيّة للحرف الصيني "تشان"، وهي نفسها ترجمة لـ"ذيانا" والتي تدلّ على التّأمّل العميق واليقظة، لا سيّما أنّها ذات بُعد عقائديّ ذو أصول بوذية التي تهدف بدورها غلى خوض تجربة "بوذا" نفسه.

من خلال تعريف "أدونيس" للرؤيا نجد أنّه يتعالق كثيرا مع ثقافة **الزن***، وتجلّيها في قصيدة الهايكو اليابانيّة، هذا ما يعرف بالاستنارة التي تخترق الواقع لتصل إلى ما ورائه، لذا يبدو مشهدا القصيدة الأمامي والخلفي لا علاقة بينهما أو متناقضان، في حين تتولّد الضربة الخاطفة أو لحظة الكشف في شكل ومضيّ، مفاجئ. وهذا ما ستتطرّق إليه بقيّة فصول الدراسة بشكل مفصّل.

تعدّ الرؤيا من أهمّ ما أنجز على **"مستوى حداثة القصيدة، لا يكمن في الخروج على الأوزان والقوافي؛ وإنّما يكمن في أمر آخر يعدّ الجوهر في قضية التّحديث في الشّعر العربيّ والعالميّ عموماً؛ ذلك الجوهر هو الرؤيا الحديثة التي تجسّد فعل التّجديد حقاً؛ وذلك ما يستدعي تجديد فكر الشّاعر ورؤياه، فمن ذلك لا يمكن تجديد القصيدة، لأنّها في النّهاية ليست إلاّ محصّلة لجهد الشّاعر وتجسيداً جماليّاً حسيّاً لمسلكه الثّقافي والذوقي والنّفسي في لحظة حياتيّة ما"**[1]؛ وهذا ما يؤكّد أهميّة تحديث الرؤيا عند الشّاعر، إذ لا يتمّ تحديثها إلاّ بتحديث اللّغة والإحساس الجماليّ في التّشكيل، ومن هنا فإنّ **"تميّز شاعر عن آخر في الرؤيا يقود – بالضرورة– إلى تميّز كلّ منهما عن الآخر أسلوباً وطريقة بناء"**[2]؛ وبالتّالي فإنّ تفرّد رؤيا شاعر ما حتما سيقوده إلى تميّزه وتفرّده أسلوبيّا عن شاعر آخر، لهذا تختلف الرؤيا الشّعرية من شاعر إلى آخر ومن قصيدة إلى أخرى، تبعاً لمهارة الشّاعر الأسلوبيّة والإبداعيّة.

تشكِّلُ الرّؤيا الشعريّة **"مسعى يستهدف الشّاعر لا القصيدة، أي إنّها تعنى بتجديد الشّاعر أولا وعيا وثقافة وذائقة ونظرة إلى الحياة والعالم، قبل أن تعنى بتجديد النّص"**[3]؛ وهذا ما يدفعنا إلى القول إنّ الرؤيا الشّعريّة ترتبط ارتباطا وثيقا بناظم القصيدة لا القصيدة نفسها، من حيث تطوير وتجديد وعيه وذائقته قبل تجديد نصّه الشّعريّ.

يمكن أن ينظر إلى الحداثة من خلال حداثة الرؤيا وتجديد ينابيعها المتدفّقة؛ إذ أنّ التّجديد الحقيقيّ **"هو الذي يصنعه الشّاعر الذي يمتلك رؤيا خاصة؛ إذ كيف يبدأ التّجديد بالنص وحده**

---

(1) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص11، 13

(2) نفسه، ص13

(3) نفسه، ص11

إلّا إذا كان تجديداً مفتعلاً يفتقد الأصالة، والصّدق، والإرادة الحقّة؛ فتأخّر حداثة الرؤيا –عند الشعراء عن تحديد النّموذج الشّعري كان له أثره الواضح على حيويّة الحركة الشّعرية في بداياتها؛ ممّا أدّى إلى تشابه الكثير من نماذجها الشّعرية"[1]؛ وهذا يعني أنّ تأثّر الشّعراء بعضهم ببعض قد يؤدّي إلى تشابه أساليبهم الشّعرية، ولهذا على المبدع أن يشكّل قصيدته تشكيلاً جماليّاً يمتاز لغة وأسلوباً عن أقرانه الشّعراء المبدعين، وإلاّ غدت تجربته تقليداً أعمى لغيره وفقدت مرجعيّتها الإبداعيّة.

إذا كانت **"الحداثة في صميم جوهرها هي رؤيا، تساؤل وتحول وانبعاث فقد بدت تجلياتها واضحة في الانتقال من نمط الكلام إلى إيحاء الكلمات، وذلك عبر تحولات اللّغة ومتغيراتها، بوصفها مجالا خصبا، لإمداد الخطاب الشّعري بالزخم الجمالي والرؤيوي، على اعتبار أنّ الرؤيا حلم، والحلم عالم تخييلي، ومن هنا كان تعارض الرؤيا مع غريزة التّقليد"**[2]؛ هذا ما يوضّح أنّ الرؤيا إبداع وابتكار، وقد يكون الإبداع كشفاً لما لم يُعرف بعد، والنّفاذ إلى حقائق الأشياء والقدرة على التّغيير الدائم.

تأتي الرؤيا الشّعرية بليغة في نسقها عند بعض الشّعراء، نظراً للموهبة الخلاّقة التي يمتلكها الشّاعر والخبرة الجماليّة التي يرتكز إليها.

يقول **"أدونيس"** في قصيدة **"أصوات"**:

يَكْفِيكَ أَنْ تَرَى
يَكْفيكَ أَنْ تمُوتَ مِنْ بَعِيد
أَنْ تَحْضنَ الذّرى
لَا صَمْتَ فِي عَينَيْك لَا كَلَام
كَأَنَّك الدخَان
جِلْدُك يَتَساقطُ فِي مَكَان
وَأَنتَ فِي مَكَان

---

(1) السابق، ص23

(2) خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999، ص51

يَكفيك أَنْ تَعِيشَ فِي المَتَاه

مُنْهزماً أخْرس كَالْمِسْمَار...

يَكفيكَ يَا مِهْيَار

أَنْ تَكتُمَ السِّرَّ الذِي مَحَاه

يَكْفِيكَ أنْ تَرَى

يَكْفيكَ أَنْ تَمُوتَ مِنْ بَعِيد[1]

ارتبطت الرؤيا عند "**أدونيس**" بالكشف والاستشراف، فهو يحلّق برؤيته الجماليّة الدالة على الاستشراف والتّأمل الأسطوري، إذ يبهر متلقّيه بالصور الدالة على الحلم والأمل، كسر حالة الاغتراب الشعوري والإحساس باللاّجدوى، كما في قوله: (**يكفيك أن تعيش في المتاه/ منهزماً أخرس كالمسمار**)، ليدلّ على الوحشة والضّياع والتي مردّها أحلام "**مهيار**" اللاّمتناهية التي تنتهي بدال الموت (**يكفيك أن تموت من بعيد**)، وكأنّ "**مهيار**" ذلك البطل الأسطوري القادر على التّغيير؛ إذ بدلاً من تحميل مهيار الكثير من القيم الأسطوريّة يجعله منكسراً ضائعاً في غياهب التّشظّي والضّعف والانهيار؛ وهكذا يؤسّس "أدونيس" رؤاه الشّعرية بالارتكاز على حراك الصور الشّعرية، وبلاغة ما تشير إليه من دلالات مأساويّة كرسّها على لسان بطله الأسطوري "**مهيار**"، بصور غاية في العمق من حيث التّعبير عن مكابداته وشقائه.

تمثّل الرؤيا أداة تنقل"**القصيدة من عالم القوة إلى عالم الفعل عبر التّقمّص الداخلي والحلوليّة في قلب الأشياء والتّجسيد في لغة جماليّة**"[2]، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهي "**نوع من المعرفة الفلسفيّة الحدسيّة التي تخرج التّجربة الفنيّة في حرارتها الأولى وصدقها الحقيقيّ، قبل أن تغدو آليّة استدلاليّة لا ينفع معها أيّ مجاز**"[3]، ولعلّ هذا التّصور الذي يتلمّسه القارئ في تجليّات شعر الهايكو، فالشاعر الحداثي الذي يتطلّع إلى كتابة هذا النّوع الشّعري الوجيز، والذي لا تتعدّى

(1)أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، مج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1973، ص311

(2) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 2007، ص135

(3) نفسه، ص135

أسطره عدد أصابع اليد الواحدة هو الآخر كشف وابتكار وتغيير دائم اعتماداً على استيعاب الماضي، وفهم الحاضر وصولا إلى المستقبل.

تمثّل الرؤيا –عموماً– كشفًا عميقًا يمارس ببصيرة ثاقبة تجترح فسيفساء المرئي وتلتقط منه كعين ثالثة جواهر المعاني الدفينة وتختلس فتنتها وبهجتها بإشراقة كلمعة نصل البرق الذي يشتّت أشلاء العتمة، فالأمر يشبه تماماً رفع لثام عن وجه امرأة جميلة وإن اختلفت آليّة الكشف الأنيقة.

الرؤيا هي قنص اللّامتوقع الفاتن ذات مرة من حدث عاديّ جاف كنّا نمرّ به دوماً دون أن ننتبه إلى تلك اللّمعة، كذلك الرؤيا الشعرية عند شاعر الهايكو تمرّ بذات المخاض بخلاف أن الشكل الاستثنائي يولد من مخاض تلاقح عناصر المشهد المرصود ذاته، حين يكشفون عن سحر الواقع برؤاهم المغايرة المحتفيّة بالتّفاصيل المهملة الصغيرة، ولهذا نجد أنّ الرؤيا الشعريّة في الشعر عموماً تتداخل ولحظة الاستنارة في قصيدة الهايكو، لهما ذات الجوهر وإن اختلفت ملامحهما.

ما يميّز الرؤيا الشّعريّة في فنّ الهايكو هو "**اقترابه من لغة الصمت، ولخلقه لغة أخرى، تنطوي على التلميح والإشارة والدلالة المكثّفة، صار شعر الهايكو الياباني الأقرب إلى نبض الإنسانيّة، وإلى روح العصر... هذا العصر السريع بكل ضجيجه الذي بات يغطي مساحات الخيال والرؤيا**"[1]، وبالتّالي فالهايكو أكثر ما يعتمد عليه هو التّلميح لا التّصريح، وبلغة تواكب روح العصر ونبض الإنسانيّة.

يشكّل "**القارئ في فضاء تحرّكه عوالم الرؤيا والحلم المتشظّي في الذاكرة بين استرجاع واستباق في انفتاحيّة الروح والعقل التي تملكتها قصيدة الهايكو، لحظة خاطفة سريعة مشحونة، تعكس حركة الجسد والروح في توحّد مع المطلق، وانفتاح على اللّاحدود التي ترسمها تزاوجية النص واللوحة تعبيرا عن لحظة جوانية ورؤية صوفيّة متمثّلة في التآلف والانسجام بين وجودين**"[2].

---

[1] هاشم شفيق، مقدمة كتاب أنطواوجيا شعر الهايكو الياباني، دار المدى، بغداد، ط1، 2018، ص05

[2] سميرة بوادي، هداية مرزق، سيمفونية الهايكو وقصيدة اللوحة –مقاربة جمالية تأويلية– المدونة، ع1، مج 7، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية ـ كلية الآداب واللغات ـ جامعة البليدة 2، 30جوان 2020، ص123

تعمل الرؤيا من جهة أخرى كأيقونة يرصدها الشاعر في لحظة خاطفة؛ يكتشفها ولا يبدعها، لتصبح عمليّة الخلق الفنّي لجوهر القصيدة برمّتها من صلاحية الطبيعة أو الواقع فقط، ولا يقتصر دور الشاعر هنا سوى على الالتقاط والاقتناص الذكي لتلك المفارقة بين مستويين متضادّين في الشّكل، منسجمين في المعنى.

3.2. حداثة الصورة الشعريّة:

يعود الظهور الحقيقي للصورة الشعريّة إلى أواخر القرن التّاسع عشر، حيث اتّخذت صورا ومفاهيم متعدّدة، منها الصورة الفنيّة، أو الصورة الأدبيّة؛ وهناك من يرى أنّ "**الصورة رسم بالكلمات**"[1]، وهي بذلك "**البنية التي تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلّي الذي ينفتح على العمل الكلّي ويضيء أبعاده**"[2].

تتميّز الصورة الفنيّة بلغة شعريّة إيحائيّة ترتكز على التّشبيه والاستعارة والمجاز والإيحاء، وهي بذلك تشكّل "**واقعا جماليّا متكاملا تمتزج فيه المادّة أو المصادر الخارجيّة، من حسيّة وموضوعيّة بالذّات الشّاعرة والدّاخل**"[3].

كثيرا ما يوظّف الشّاعر صوره الشّعريّة ليعبّر عن أفكاره وعواطفه المجرّدة عن طريق "**الإيحاء ... لا بالتّصريح بالأفكار المجرّدة ولا المبالغة في وصفها، تلك التي تجعل المشاعر، والأحاسيس أقرب إلى التّعميم، والتّجريد منها إلى التّصوير والتّخصيص، ومن ثَمَّ كانت للصورة أهمّيّة خاصّة**"[4]، وبالتّالي فالصورة الشّعرية هي التّعبير عن الأفكار بطريقة تلميحيّة، إيحائيّة أكثر منها تصريحيّة، وهذا ما منحها أهميّة خاصّة وبالغة.

لا يتعامل الشّاعر "**إلّا بالصّورة في رؤياه وصيّاغته. إنّه يرى الواقع بعين الخيال الذي يبلغ الأعماق والكليّات، ويكتشفه في شكل مغاير للمألوف. فالواقع عنده لا ينفصل عن الخيال،**

---

(1) سسيل دي لويس، الصورة الشعرية، ت: أحمد الجنابي، دار الرشيد، بغداد، د ط، 1982، ص21

(2) كمال أبو ديب، جدليّة الخفاء والتّجلّي، دار الملايين، بيروت، ط2، 1981، ص21

(3) خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة دمشق للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1991، ص 104

(4) محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة للطبع، القاهرة، د ط، د ت، ص60

مثلما أنّ الفكر والشّعور يلتقيان عضويا في لقاء باطنيّ، يلتحمان ويؤلّفان الصورة معا في لحظة انفجار التّجربة وتشكّلها في حيّز مكتوب"[1].

تعتبر الصورة الشعريّة **"جزءاً حيويّاً في عمليّة الخلق الشّعري؛ فهي من أهمّ خصائص التّعبير الشّعري؛ ومن خلالها تعرف حداثية القصيدة؛ فهي أقوى أركان البناء الشّعري؛ فمن خلال الصورة تتعمّق دلالات النّص الشّعري وإيحاءاته؛ وتتجلّى القوة الإبداعيّة التي يمتلكها الشّاعر، فإذا كان الإيقاع يحتسب عناصر اللّغة كلّها؛ فإنّ إيقاع الصورة يتجلّى من خلال صلة الصورة بفاعليّة اللّغة، ونشاط التّركيب، وقوة الشّاعرية"**[2]؛ وعليه يمكن اعتبار هذه الصورة الفنيّة البوابة التي نلج إليها من أجل معرفة حداثيّة القصيدة وتكثيف دلالاتها وإيحاءاتها.

يقول **"محمد صابر عبيد"**:

يَا قَطْرَةً مِنْ غَيْمِ سرّي

بلّلي جَسَدي بِدَمْعٍ مِنْ حَليبِ الضَّوءِ

وانْتَشِري عَلَى وَجْهِي هوىً

تَلمسُهُ الرّيحُ

فتَحتَفلُ العُيُونُ الزُّرقُ بالحِنّاءِ والمِسْكِ[3]

تمكّن **"محمد صابر عبيد"** من إقامة علاقات بين عناصر لا يمكن أن تجتمع خارج الخطاب الشّعري: (**الغيم/السّر**) كناية عن النّدرة، (**الحليب/الضوء**)، وتشخيص العيون (**الاحتفال/العيون**)؛ وهذا ما ترتكز عليه الصورة الشعريّة، إلّا أنّها لا تعتمد عليه اعتمادا كليا، وذلك من خلال ذلك الخيال الخلاّق.

---

(1) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 313

(2) خلود ترمانيني، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراة جامعة حلب، إشراف أحمد زياد محبك، 2004، ص258

(3)محمد صابر عبيد، صياغات خاطفة للحلم، الصياغة الأولى، الأعمال الشعرية (1986-2012)، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016، ص90

تكمن شعريّة النّص فيما يتكشّف عليه من صور ورؤى جديدة في علاقة الشّاعر بالطبيعة والموجودات والكون، لذلك تتبدّى حداثيّة تلك الصورة الشّعريّة من خلال الغرابة والدهشة المفاجئة التي تشي ببراعة الشّاعر اللّغوية وإمكاناته الشّعرية، ولما تحمله من علاقات مبتكرة بين عناصر الصور المركّبة والمتواشجة، فقد أسند الحليب إلى الضّوء، وفي هذا الإسناد إبراز خياليّ فنّي غايته تفعيل الدلالات الرومانسيّة المرهفة لتحديث الصورة وخلق متغيّرها الجمالي، لأنّ الخيال **"هو القوة الموحدة المركّبة، والطّاقة الحيّة التي تبعث الحقائق من جديد، أو هو الاتّحاد بين قلب الشّاعر وعقله، وبين مظاهر الحياة في الكون والطبيعة"**[1]؛ وبالتّالي فالخيال عنصر رئيس في صيّاغة الصورة الشّعريّة والقوة النّابضة لها.

يَتَبايَن مفهوم الصورة الشّعريّة في القصيدة الحداثيّة مع قصيدة الهايكو خاصّة وأنّ هذه الأخيرة قوّضت الصورة القائمة على الخيال والعلاقات الاستعارية إلا نادراً، لذا أصبحت الصورة في هذا النّمط الشّعري تعتمد على زاوية الالتقاط التي يختارها أو يركّز عليها المبدع، والتي تعتمد أكثر على المشهديّة لصنع تفاصيل الصورة الشّعرية.

تتحوّل وظيفة الصورة الشعريّة في شعر الهايكو إلى استجابة انفعاليّة؛ ولتؤثّر في سلوك القارئ، وتسيطر على حواسّه سواء أكانت إدراكيّة أم سمعيّة أم بصريّة، فيتعيّن بذلك طبقتين للصورة إحداهما حسيّة والأخرى عقليّة، ممّا يعني **"وصول الهايكست إلى مناطقَ تعبيريّةٍ وأسلوبيّةٍ من خلال التقاطةٍ جديدة ومبتكرة لم يلتفتْ إليها غيرُه من الشعراء، أو بإعادة صياغة صورة تطرّق إليها الأسبقون، بطريقة مغايرة ومختلفة تماما، وفي كلتا الحالتين لا يلعب الخيال دورا في تشكيل الصورة الشعرية أو يدخل في تركيبها عنصر البلاغة"**[2].

تتشكّل الصورة الشعريّة في قصيدة الهايكو من اشتباك تضادّ صورتين في الظاهر وتصالحها في الباطن بفعل مفارقة ما أو تناغم صورتين، بقيمة فنيّة مشتركة على الرغم من اختلافهما؛ إنها مفتاح

[1] علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبيّة عند ابن الروحي، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط1، 1996، ص145

[2] حسني التهامي، بيان الهايكو، ديوان مزار الأقحوان، دار ببلونيا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2021، ص19

لاقتحام غياهب المعنى وفكّ طلاسم النص، والتي يرتّب فسيفساءها وعي المتلقّي في إطار لوحة مشهديّة تمزج الصور المتجاورة وتفجّر دلالات النص بطاقة اللّغة الكامنة.

تمثّل الصورة الشعرية الخلاصة العصية المنصهرة في بوتقة المشهدية في النّص بوساطة طاقة اللّغة، والمتدفّقة أخيراً بحركاتها الدلالية على مستوى تداخل حساسيّة الكلمات وتجاورها، وهي بذلك ذات واقعيّة زمكانيّة وموضوعيّة تتميّز بها عن الصورة في أصناف الشّعر الأخرى، والتي تُبنى بمخيّلة الشاعر عادةً عبر تقنيات المجاز والانزياحات الجمالية والزخرفة اللّغوية ولي أعناق الكلمات لخلق صورة شعرية لن يكون لها وجود البته إلا في ذهن المتلقي، وتلك فرادة الهايكو في هذه الجزئيّة العصيّة على تفاوت الذائقة الشّعرية العربيّة، على الرغم من الجماليّات الفاتنة للصورة الشعرية في مختلف أنواع الشّعر الأخرى.

4.2.حداثة الشّكل والمضمون:

تمثّل الحداثة صلب العمليّة الإبداعيّة، وهذا الإبداع يسهم في تغيير كلّ ما هو ماضويّ وسائد في العصور السابقة، فهي بذلك "**ليست حلية تطرأ على الخطاب الشّعريّ، إنّها في الحقيقة جوهر عمليّة الإبداع، ذلك انّ النّص الذي يتّسم بالحداثة هو ذلك النّص الذي يظلّ دائما حديثا أي يفلت من شرط الزمن ويصبح عبارة عن خطاب يتضمّن رؤية جديدة لمفارقات الوجود، على نحو يسهم في تغيير العالم وتغيّر العالم يتمّ بتغيّر الإنسان الفاعل فيه**"[1]؛ وهذا يعني أنّه لا علاقة للزمن بالحداثة، ومن ربطها بهذا المبدأ فكأنّه ضيّق عليها الخناق، فتصبح بذلك موتا لا انبعاث بعده.

تعدّ الحداثة تجاوزا للمألوف وانعتاقًا وتحرّرًا من النّموذج القديم والسائد، وذلك بأن "**يخرق الأديب العرف السّائد في توظيف الفنّ القوليّ، بأن يحمّله رسالة لم تعهد بها إليه السّنن القائمة فيتمرّد على القيود المهيمنة على دلالة الأدب، فيكون الإبداع مزدوج الوظيفة: هو إبداع في الفنّ بوصفه وهو إبداع في الحداثة بوصفه عدولا عن المطّرد وكسرًا للنّمط السائد**"[2]، قوالب

---

[1] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشّعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر والتوزيع، تونس، ط3، 1996، ص33،34

[2] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، منشورات دار أمية، تونس، ط2، 1989، ص26

جديدة تتماشى وتطورات العصر الجديد، والرّغبة في التّحرّر من كلّ شرط يملي عليه فعل هذا أو ترك ذاك.

أصبحت القصيدة "**شخصيّة مندمجة وملتحمة وحية يخترق شكلها ومضمونها أحدهما الآخر، إلى حد يستحيل معه فصلهما**"[1]، ومؤدّى هذا القول هو عدم إمكانيّة الفصل بين كلّ من الشّكل والمضمون نتيجة ذلك التّداخل والالتحام الكبير بينهما.

يخطئ من يظن أنّ الحداثة تقتصر على المضمون دون الشّكل أو على الشّكل دون المضمون، فالشّكل والمضمون كتلة واحدة في عصر الحداثة، ولا يمكن للشّكل أن يكون حداثياً والمضمون تقليديّاً، والعكس كذلك، ووفق هذا المنظور "**لا يمكن أن نقبل الحداثة التي لا تأخذ بعينها حداثة الشّكل والجوهر والرؤيا وأيّ حداثة تقتصر على الشّكل حداثة منقوصة لا محالة؛ وأيّ حداثة تركّز على المضمون فحسب حداثة منقوصة كذلك، فالحداثة قيمة شاملة لكتلة متغيّرات في اللّغة والرؤيا والمعنى والتّقنيات والأساليب الشّعرية، ولهذا نقول: لا حداثة إطلاقاً بمعزل عن حداثة اللّغة؛ لأنّ اللّغة هي الجسد الحي، والقلب النّابض لكلّ تجديد أو ابتكار حيال كلّ جنس من الأجناس الأدبيّة**"[2].

إنّ حداثة الشّكل تعكس – بالتّأكيد– حداثة المضمون، وجماليّة الشكل تعكس جماليّة المضمون في النّص الشّعري؛ فما من شكّ في أنّ "**للشّكل أهميّته؛ كما للمضمون قيمته وأهميّته كذلك، ولا يمكن وفق هذا المنظور، فصل الشّكل عن المضمون ،والمضمون عن الشّكل، لأنّهما متلاحمان معاً كقطعة الورقة الواحدة، فكما لا يمكن فصل الدال عن المدلول؛ فكذلك لا يمكن فصل الشكل عن المضمون، فكلاهما بحاجة إلى الآخر، ولا قيمة لأحدهما بمعزل عن الآخر، بل كل منهما يتمّم الآخر**"[3]؛ وهذا ما يعني أنّ كلّا من الشّكل والمضمون وجهان لعملة واحدة ولا يمكن الاستغناء عن أيّ واحد فيهما.

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، – عرض وتفسير ومقارنة–، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 2، ص364

[2] عصام شرتح، الحداثة بين التحديث والتأصيل الحداثي، ص07

[3] عصام شرتح، الحداثة من منظور إشكالي، ديوان العرب، 22جوان 2016. الرابط الالكتروني: https// : diwanalarab.com

تعدّ ظاهرة التّكرار بنية تحرّك عليها شكل ومضمون القصيدة المعاصرة، لما لهما من طاقات تعبيريّة وإيقاعيّة.

يقول "**عبد الله العشي**" في قصيدة "**مقاطع من سيرة الفتى**":

أولُ الكَلمَاتِ الوَطَن

أولُ الصُّبْحِ ضَوءُ الوَطن

أولُ النَّبْع مَاءُ الوَطن

أولُ الأرضِ عُشْبُ الوَطن

أولُ الشِّعْر لَحْنُ الوَطن

أولُ الأفُقِ نَجْمُ الوَطن

أولُ الزهْرِ ورْدُ الوَطن[1]

تشكّلت القصيدة وفق ما يعرف بـ"**الوتد الكلامي**" والمتمثّل في التّكرار اللّافت في بداية الأسطر الشّعريّة، لكلمتي "**أول، الوطن**" ممّا أحدث توافقا صوتيّا وأضفى إيقاعا موسيقيّا داخليّا، إضافة إلى تكرار تيمة "**الوطن**" سبع مرات بشكل متلاحق يوحي ببعد دلاليّ لهذه الكلمة، فبدت عنصرا ملحّا في ذهن الشّاعر من جهة، وإثارة شعور المتلقّي من جهة أخرى، وقد جاءت هذه الأسطر وفق بحر المتدارك، المعروف بـ"**ضجيجه الصّاخب فهو أشبه ما يكون بوصف جيش أو وقع مطر أو سلاح، وهو يصلح كثيرا للحركة الراقصة والنّغمة السريعة، ولهذا استخدمه كثير من الشّعراء في العصر الحديث، وذلك نظرا لخفّته وسرعة تلاحق أنغامه، ...كما أنّ هذه السرعة التي اشتهر بها بحر المتدارك (الخبب) والتي بسببها سمّي بركض الخيل جعلته ملائما لسرعة إيقاع هذا العصر، وهي أيضا انعكاس لشدّة الانفعال وتأجّج العاطفة وتوقّدها**"[2]، وبالتّالي فقد استطاع هذا البحر بتفعيلاته المتماثلة (**فاعلن فاعلن فاعلن**) أن يترجم ما يشعر به الشّاعر من حسرة

(1) عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، د ط، 2008، ص55

(2) محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2008، ص147

وألم، كما أسهم بحر **المتدارك** وقافيّته في إثراء الإيقاع بنقرات متّحدة تلحّ على المعنى التّصويري الذي شكّل القصيدة.

استطاع "**عبد الله العشي**" التّجديد في الإيقاع وفكّ الوحدات الأساسيّة في العروض العربيّ بغية تشكيل مضامين جديدة، والتّنوع في العمليّة الإبداعيّة.

يقول "**حسن علي النّجار**":

وطُول صَبرٍ إلَى عَينيكِ

أوْقدَ شِعرَ الانْتِظَاراتِ

يَا بعْضي

مَتَى الوَعدُ؟

ويَشتَكِي البُعدُ

كَيْفَ العُمرُ يسْرِقُنا؟!!

ومَن يُرتّقُ جُرحاً شفَّهُ البُعدُ[1]

تظهر حداثة الشّكل من خلال حنكة الشّاعر التّشكيلية، وبراعته في خلق الصور الانسيابية، "**أوقدُ شعر الانتظارات**"، وقد أنسن الشّاعر الانتظارات، وجعل الصورة إيحائيّة ترمز إلى ولعه بالمحبوبة، وبثّ شكوى الفراق والبعد، ولهذا جاء قوله:(**كيف العمر يسرقنا؟!!/ ومن يرتق جرحاً شفه البعد**) غاية في بث الشّجن الرومانسيّ بلوعة آسرة تظهر للمتلقّي حداثية الشّكل والمضمون في شعر الحداثة من خلال تلاحم المعاني والأشكال الأسلوبية الجديدة، وبمقدار تفاعل الشكل والمضمون تتحقّق شعرية القصيدة، وتسمو بمؤشّراتها الدالة على مستوى تفاعل الرؤى والصور بأشكالها الأسلوبيّة كافّة.

[1] حسن علي النجار، على وسادته مسٌّ من القلق، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2017، ص15

تمثّل قصيدة الهايكو اليابانيّة من أهمّ الأشكال القصيرة التي استنبطتها الذائقة العربيّة، فكانت محاولات وتجارب إبداعيّة جديدة وبعباءة عربيّة، متطلّبة في ذلك مجهوداً شديد الخصوصيّة يجعل من قصره واقتضابه فضيلة، وقادرا في الآن ذاته على شحنه بكثافة دلاليّة تختصر تجربة وواقعا.

يأتي الشكل في قصيدة الهايكو موجزاً وقصيراً للغاية لا يتجاوز مسافة شهيق واحد (**17 مقطعاً صوتياً**) بالكاد يتكوّن من **سبع إلى عشر مفردات**، من هنا نجد أن قصر الشكل في قصيدة الهايكو يجعل المضمون يهيمن على تجلّيها وجمالها، وهذا ما يفسّر جرعة الجمال العظيمة التي نتذوقها من قصيدة هايكو جميلة رغم قلّة مفرداتها، والتي لا تتجاوز عادة عدد أصابع اليدين، وعليه فالهدف هو توضيح تدفّق المعاني في نص الهايكو بين شكله كدوال وبين مضمونه كدلالات.

وبين مساحة الشكل الضيّق وفضاء المضمون الرحب في قصيدة الهايكو يلعب –اختيار الكلمات المتقن الآخذ لأهميّة حساسيّتها من تقنيّات تجاورها وتقديمها وتأخيرها– الدور الأعظم في لعبة لغة النّص لصالح انثيال المعاني والدلالات وتدفّقها.

اتّخذ شعراء الهايكو من اختزال الشكل ساحة رحبة للإبداع، لأنّها مساحة واسعة للدّربة والتّمرّس على الكتابة الشّعرية المقتضبة، لذلك فكتابة الهايكو باللّغة العربيّة هو تنويع بسيط وخفيف الظّل على الأشكال الشعريّة الموجودة وليس علامة ضعف أو تطور في الشعر، وأنّ انتشاره وممارسته بهذا الشّكل سيساعد النّاس على تذوق اللّغة ومفرداتها.

اكتسب شعر الهايكو مكانته وقيمته من خلال ذلك التّواشج القويّ بين الشّكل والمضمون؛ لذلك فأساسه الأول الإيجاز من حيث الشّكل والتركيب والتّوسيع في المضمون؛ فكلّما كانت دوال النّص قليلة العدد —إن صحّ القول– اكتنز مدلولات عميقة ومكثّفة.

5.2. حداثة المعنى:

يعدّ المعنى مظهراً من مظاهر الحداثة الشعريّة، وما ارتقاء المعاني وتفاعلها أو تكاملها على المستوى النّصي إلّا حصيلة فكر إبداعيّ جماليّ خلّاق، والشّاعر المبدع هو الذي يولّد المعاني الجمالية، ويبرزها بفيضها الدلالي وحراكها الجمالي البليغ، فالكثير من النّصوص الشّعرية ترتقي بالصور التي تولّد

المعاني الجماليّة، وهذا يدلّ على أنّ الوعي الجماليّ التّشكيلي المؤثر يظهر من خلال تكامل المعاني وتفاعلها وانسجامها داخل النّص الشّعري.

يقول **"محمود درويش"** في قصيدة **"ربيع سريع"**:

مَرَّ الربيعُ بِنا

لَم يَنتَظِر أحَداً

لَم تَنْتَظِرنا "عَصَا الراعِي"

وَلَا الحَبق

غَنَّى وَلَمْ يَجِدْ المَعْنَى

وَأَطْرَبَهُ

إيقاعُ أغْنِيةٍ ضَاقتْ بِهَا الطرقُ

وَقَالَ: قَدْ يُولدُ المَعْنى

مُصَادَفَةً

وَقَد يَكُونُ رَبيعيّ .. ذَلِكَ القَلقُ[1]

تنهض القصيدة هنا منسجمة على مستوى تناغم القوافي والدلالات وتلاحمها في النّسق الشّعري، إذ تتفاعل الكلمات وتتآلف فيما بينها محدثة إيقاعاً جماليّاً متناغماً على مستوى الصور، وقد ساعدت القوافي بانسجامها وتواترها النّصي على خلق هذا الإيقاع الجماليّ المتلاحم في شكل القصيدة وتدفّق ينابيع معانيها الرومانسية الفيّاضة بمظاهر الطبيعة والتّغني بسحرها، من خلال الحديث عن الربيع والراعي والحياة المتدفّقة بالجمال؛ وكأنّ الشّاعر أراد أن يصف مشهداً حيّاً من مشاهد الطبيعة ليحقّق أعلى جماليّة في هذا الأسلوب، من خلال الملفوظات التالية:(**الربيع – عصا الراعي– الحبق– أغنية– ربيعي– الطرق– القلق**)، وكأنّه أراد أن يقول: لقد مرّ الربيع كالطّيف العابر لم ينتظر أحداً؛ فالربيع هنا كناية عن الأيام الجميلة التي مرّت سريعا، أو التي سيعيشها مستقبلا، وعطر الحبق

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة، مج1، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2009، ص652

المزهر في الربيع قد غنى وأفرد جنائن عطره على الخليقة، وكأنّه صدى أغنية أودعها الله في هذه المظاهر الربيعية الجذابة، وهذه رموز تلك السعادة التي يجدها في هذا القلق الشّعري الذي يعيشه يوميّا.

تحمل حداثة المعنى عمقا دلاليّا وإيحاء لا مثيل له، وذلك من خلال إتيانه بشكل غير مباشر.

يقول "**سعدي يوسف**" في قصيدته "**مَنْ يعْرِفُ الوردة؟**":

لِي وردةٌ بِيديكِ

قَدْ أحببتها، حَتى بلغتُ مَنَازل العُشاق

لكنَّ الحَبيبة سَوْف تَبْقى في يدَيك

لِي وَردَةٌ فِي الروحِ

كَم غَنَّيْتها، حَتى غَدوتُ مغني الطُرقاتِ

لَكنَّ الأغَاني سَوْفَ تَبْقَى فِي يَدَيك

لِي وردةٌ فِي الأَرْضِ

كَم حَاولتهَا حَتى بلغتُ مَوَاقِعَ الثُوار

لَكِن المَواقِع سَوف تبْقى فِي يَديْك[1]

يكشف القارئ احتواء الدلالات الشّعرية على الفاعل التّكراري المؤثّر (**لي وردةٌ بيديك/ لي وردةٌ في الروح/ لي وردة في الأرض**)، وهذا التّكرار أدّى إلى تلاحم رؤى القصيدة لتصبّ في مجراها الدلالي، وهو إحساس الشّاعر بالمكابدة والمعاناة في حبّه، ليصبّ جلّ مشاعره في مرافئ يدي الحبيب، فهو القطب الجمالي الجامع لكلّ مشاعره المتدفقة بالوداد والحبّ والوصال.

جاءت القصيدة وكأنّها كتلة متفاعلة من الرّؤى والدلالات المعبّرة عن استحواذ الحبيب لكلّ مشاعر الحبيب وتوثبّات الروح العاشقة التي تصبّ في ما يمتلكه من جاذبية الجمال المتمثّلة بالورود والأغاني العاشقة.

(1) سعدي يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1988، ص295، 296

تتحدّد حداثة المعنى وجماليّته من خلال الأساليب الشّعرية الجديدة والمعاني المبتكرة، والدلالات العميقة؛ فلا يمكن أن تتحدّد شعريّة القصيدة بالمعاني المألوفة والدلالات المعتادة؛ ولا قيمة للدلالات السّطحيّة، بل للدلالات العميقة التي تنتجها القصيدة الحداثية والتوهّجات الأسلوبية للرؤية الشّعرية والحدث الشّعري.

ينتج المعنى في الهايكو "**من خلال مزج العناصر التالية: البساطة، المشاعر، الإيقاع، الموضوع، الفكرة الكامنة في النّص، الغاية والقصد من تصوير المشهد، والبعد الأخلاقيُّ والرُّوحيُّ والتأمُّليُّ الذي يسعى النص إليه**"[1]؛ وهذا يعني أنّ قصيدة الهايكو تحتاج إلى تظافر عدّة عناصر من أجل إنتاج المعنى.

يقول "**ديمتري أفرينوس**" بخصوص المعنى في قصيدة الهايكو: "**الهايكو، بطبيعته مفتوح المعنى، لذا فإنّ المتلقّي الحسّاس مشارك، انطلاقًا من الصورة في توليد المعنى يبدأ تفاعله مع النّص من لحظة القراءة، ثم يختمر فيما بعدها على صعيد اللاوعي – مستودع الصور في النفس – حتى يولد المعنى**"[2]؛ وتلك بلاغة حداثيّة بثوب جديد ترتكز في بزوغها على توتّر صور حدث النّص في مشهد موضوعيّ واحد، وعلى تمازجها أو حتى تضادها لخلق دلالة مبهرة غير مألوفة نابعة من لقطة الجمال المقتنصة، والتي تُحدث بدورها المفارقة لتفجير معاني النّص، فبقدر ما تكون اللّقطة عميقة بقدر ما يشرق النّص بدلالات ومعاني جديدة.

6.2. الغموض والوضوح:

يواجه القارئ العربيّ صعوبة في قراءة القصيدة العربيّة الحداثيّة، نظرا لتلك التّحولات والتّجديدات التي طرأت عليها سواء أكان ذلك على مستوى اللّغة أو الصور أو الرموز، فاكتنفها الغموض الذي توسّع إشكاله، وأصبح ظاهرة مثيرة للجدل.

---

(1) محمود عبد الرحيم الرجبي، مقدمة ديوان تفضحين مخبأ البرق، جمعة الفاخري، دار البيان للنشر والتوزيع، بنغازي، ط 2020، ص05

(2) ديمتري أفرينوس، الهايكو بطبيعته مفتوح المعنى، نادي سماء الهايكوJapanese and World Haiku and Tanka in Arabic 20/ 05/2020

يتّخذ الغموض في الشّعر صفة الجماليّة عندما "**تحلّ فيه الغرابة الجديدة محلّ الألفة القديمة والسائدة، لذلك فهو نتاج طبيعيّ لانقلابات بنية الوجود العربيّ**"[1]، وهذا لزاما لطبيعة التّجربة الشّعريّة التي يعيشها المبدع.

يعتبر الغموض من المسائل الشّائكة التي تكتنف العملية الإبداعيّة، فكما أنّ الشّعر إحساس إبداعيّ غامض فإنّ أبرز مؤثرّات الغموض إحساس داخليّ في النّفس لا يستطيع التّعبير عنه إلّا من خلال لغة خاصّة، فـ "**الشّعر غموض، وتعليم أصوله يحتاج إلى هدوء وطمأنينة وسكون أمام السرّ الشّاعري**"[2]؛ وبناء عليه فالسّر الشّاعري يكمن في غموض الشّعر لكن على نحو خاصّ من الهدوء والطّمأنينة.

الغموض في "**الشّعر العربي المعاصر أمر راجع إلى جوهر الكتابة الفنيّة في حدّ ذاتها**"[3]، واستخدام اللغّة واستبدال علاقاتها، وهذا بالطبع يحتاج إلى قارئ متطلّع ومثقّف ثقافة شعريّة واسعة يجيد فكّ الرموز والشيفرات ليسبر أغوار النّص الشّعري بشكل معمّق ويساير بذلك حداثته.

تكتسب الكلمة في الشّعر ميزة و"**قدرة غير عادية، خارجة عن معناها وموسيقى أبيات الشعر أو النثر الجميل ترجع إلى اختيارها، وإلى مطابقتها للنّغمات والعروض والأوزان وتكرار النّغم أو ترابطه، وإلى التّنظيم الدقيق القوي الذي نجده في مقاطعها**"[4]؛ وهذا ما يكسب الخطاب الشّعري قوّة وجمالا وإيحاء.

يعدّ الشّعر مغامرة دائمة في سبيل الكشف والإيحاء والإثارة والرؤيا، والجماليّة في النّص الأدبيّ "**ماثلة في نظام التركيب اللّغوي للنّص، أي في بنية تركيب الجمل والمفردات، كما في بنية الزمان والمكان التي تولّد فضاء النّص، وتخلق للفعل فيه مساحة ينمو فيها وأرضاً يتحقّق عليها، فينسج العلاقات على أكثر من محور تتقاطع وتلتقي وتتصادم وتخلق غنى النّص وتعدّد إمكانيّات الدلالة**

---

(1) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص365

(2) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ت: أنور عبد العزيز، ونظمي لوقا، دار نهضة مصر بالفجالة، القاهرة، د ط، 1979، ص274

(3) محمد لطفي اليوسفي، بنية الشعر العربي المعاصر، ص151

(4) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ص279

فيه"[1]؛ ومؤدّى هذا أنّ للشّعر وفق هذا التّصور قيمة جماليّة في أنساقه التركيبية، وهذه القيمة هي التي تثري وتغني لغته الشّعرية.

وقف الكثير من النقاد الشّعرية عند مسألة الغموض بوصفها قيمة جماليّة في التّشكيل الشّعري، لأنّ الشّعرية بتصوّرهم خلق إبداعيّ مميّز في التّشكيل الإبداعي، والذي لابدّ له من أن يترك شيئاً للقارئ ليكتشفه، لا أن يكون واضحاً تماماً الأمر الذي يفقد لذّة التّلقي أو يفسد عليه متعة التّلذّذ الجمالي للنّص.

تبنى في القصيدة "**الجمل بدقّة محكمة، وتنتقى لها العبارات في عفوية آسرة، وتخلق الكلمات فيها سياقها الملائم، وتتفاعل فيها عناصر التّعبير تفاعلاً يعمل على إشعاع عدد غير محدّد من الدلالات**"[2]؛ وبناء عليه فلا يخفى أنّ للغموض في النّص الشّعري أحيانا وقع السّحر، عبر تفاعل عناصر التّعبير، إذ يمنح القصيدة مزيداً من العمق الدلاليّ والكثافة الإيحائيّة، و"**مهما يكن الأمر فقد كان الشعر دائماً ذا أثر يشبه أثر السّحر والجاذبية السالبة للإرادة بالمعنى الكامل لهذه الكلمة**"[3].

يعدّ الغموض من متطلّبات القصيدة النّاجعة التي توظّفه لإكسابها خصوصيّتها الإبداعيّة وطاقتها الإيحائيّة، ووفق هذا التّصور فإنّ ما يدخل في سلك اللغة من كثافة ورؤيا وشعريّة مردّها الغموض الإيحائي الذي يحرّك الشّعرية ويسهم في توليد الدلالة.

يقول "**أدونيس**":

كتبٌ– أنابيبٌ تُصنعُ مِن حَديدِ اللّغَة،

وَقتٌ، معجمٌ لعَضلاتِ الغَيب،

في الفِكْر كذلك،

يتَطَايَرُ البَعُوضُ،

---

(1) يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق، بيروت، ط3، 1985، ص127

(2) محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، دار غريب، القاهرة، ط1، 2001، ص125

(3) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ص281

أهَذا، إذاً، يُنظَرُ إليَّ من ثقبٍ

حَفَرته يدُ الجنَّة، وَيَحْرسُهُ لِسَانُ الجَحِيم [1]

اعتمد الشّاعر في قصيدته على التّداعي الحر لأفكاره وانفعالاته فهي تمثّل لحظة اعتراف لرؤياه التي بدت في كثير من الأحيان ميتافيزيقيّة أقرب إلى الحلم منها إلى الواقع وهو ما أدّى إلى غموضها. وغموض الصورة في هذه المقطوعة الشّعريّة مردّه إلى المبالغة في الإغراب أو التّجريد الفلسفي أو منطق الحلم أو التّراكم الثّقافي لدى الشّاعر الذي يعتمد الغموض أساساً في إثارة شعريته؛ لاسيّما باعتماده الإيجاز والميتافيزيقا.

يصعب على القارئ أن يتّخذ رؤية أو دلالة واضحة من المقتطف الشّعري، إذ اعتمد الشّاعر في تثبيت دائرة غموض نصّه على التّجريد اللّغوي الذي يعتمد على تشظّي الدلالات والرؤى الشّعريّة، بحيث لا يستطيع القارئ أن يرتكز على دلالة محدّدة أو رؤية واضحة،" **كتبٌ– أنابيبٌ تُصنعُ من حديد اللغة**"، فلا يوجد رابط عقلاني أو تأويل مرجعي في ربط الكتب بأنابيب اللّغة، فاللّغة لا تحتمل لفظة الأنابيب ولا تناسبها، وما ذلك إلاّ حالة من التّشظي لتوليد الدلالات الغامضة، وقد عضد هذه الدلالات بقوله: "**وقتٌ، معجمٌ لعضلاتِ الغيب**"، فلا يوجد تناسب في الإسناد بين لفظة الوقت ومعجم عضلات الغيب، وهذا الأسلوب التّجريدي الذي اعتمده الشّاعر يدلّ على مساحة من الغموض؛ فلا يستطيع القارئ أن يلتقط معانٍ محدّدة ودلالات واضحة ليخرج من قصائده خالي الوفاض من أي دلالة أو معان أو رؤى واضحة يرتكز إليها؛ ممّا يجعل قصيدته قمّة في الغموض والتّجريد اللّغوي الجريء.

جاء الغموض في لغة الحداثة الشّعريّة متنوعاً، تبعاً لأسلوب الشّاعر وطريقته في البناء الشّعريّ، ومن جهة أخرى فالوضوح لا يعني السّطحية والابتذال في الشّعر خاصّة أنّ لغته تصويرية مجازية تعتمد التّخييل، وهذا ما يبيّن أنّ الوضوح هو الآخر إيحاء وإشارة ورمز وأسطورة ومجاز.

[1] أدونيس، اهدأ، هاملت، تنشق جنون أوفيليا، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 2008، ص104

ولعلّ هذا ما يحاول كتّاب شعر الهايكو إثباته، وذلك من خلال الغموض الشفيف وراء الحدث الذي يقتنصه الشّاعر ويعبّر عنه بلغة بسيطة، وعمق كبير موح، حول مشهد عفوي لا ينتبه إليه عامّة النّاس فالإيحاء يكمن خلف الحدث، وعليه فالهايكو يجب أن لا يكون غامضا وإنّما أن يكون شديد الإيحاء والعمق.

يقابل مفهوم الغموض في القصيدة العربيّة "اليوغن" في قصيدة الهايكو اليابانيّة، وهو أحد السمات الجماليّة فيها، وعليه فالغموض عموما في قصيدة الهايكو يتبلور كطيف شفيف من روح الطبيعة الشاعرة ووعيها النّابع بيقظة وعينا ذاته، وكأنّه ظلّ للشعور في القصيدة لا انفعالا طاغيّا، وذلك ما يسمح لمعاني النّص أن لا تكون مبهمة أو غامضة توازي فكرته.

يمكن تلخيص أهم ما توصّل إليه المدخل كالآتي:

1. جاءت القصيدة الحداثيّة بلغة مغايرة غير منقطعة عن الأصول العربيّة مع احتفاظها بدلالات جديدة، وهذه الجدّة جاءت من الفهم الجديد لحداثة الشّعر في لغته.
2. تنبع حداثيّة الصورة من موهبة الشّاعر وقيمة اللّحظة الشعورية الضّاغطة، فالشّاعر عندما يبدع الصور يضع في حسبانه أن تكون هذه الصور ملمّة بتفاصيل الشّعور ووقع الحالة النّفسية الشّعورية التي يعانيها، ومن هنا، فالقيمة الجماليّة للصور تنبع من حساسيّة الرؤيا، وإيقاع النّص الجماليّ من أولّ صورة في النّص الشّعري إلى آخر صورة فيه.
3. لا تظهر حداثيّة الصورة في شعر الحداثة إلّا من خلال تفاعل الصور في معماريّة القصيدة وبنائها النّصي العام، وما ارتقاء الصور وارتفاع أسهمها الجماليّة إلاّ صدى إبداع جمالي تشكيلي على مستوى الدلالات وتناميها جماليّاً.
4. لا تعتمد حداثة الصورة فقط على تقنيّة التّجسيد والتّشخيص، وإنّما تكمن حداثتها أيضا في تمثّلها اقتناص المشاهد البرقيّة السّريعة وتحميلها روح المعاصرة في إيقاعاتها التّشكيلية والبصريّة، وهذا ما تتميّز به قصيدة الهايكو اليابانيّة.

5. كم من الشّعراء قد وعوا الحقيقة ومشروعيّة الحداثة عندما أدركوا أنّ العمل الإبداعيّ الذي يفيض على مستوى الصور المتحركة والمركّبة بين الدراميّة والسينمائيّة والمشهديّة المكثّفة للأحداث.
6. تكاد اليوم أن تكون الصورة الشعريّة هي الصفة المحددة للشّعر عن بقية الأجناس الأدبيّة الأخرى، وآخر أرضية مشتركة بين القصيدة الكلاسيكيّة وبين القصيدة الحداثيّة أوالهايكو، وخاصّة بعد أن أصبح أثر الإيقاع يتلاشى شيئاً فشيئاً من أنساق القصائد في العقود الأخيرة وإن ظلّت الموسيقى الداخليّة للنّص ما تزال تحافظ على شيء من إيقاع القصائد الحداثية حتى يومنا هذا.
7. تتحدّد بكارة الصورة وحداثيّتها من خلال استكناه المزيد من المعاني كلّما أوغلت فيها، وهي على هذا النّحو صورة خصبة معطاءة تكشف عن الجديد لا المعروف والمكرور.
8. تعدّ الصورة في قصيدة الهايكو هي الأخرى صورة كشف وابتكار، فالمبدع له فضل الالتقاط والكشف لكنّها ليست صناعة وتراكيب خياليّة، وهي في ذلك ترفض التّجريد، بل النّقل الواقعي للمشاهد التي ربّما يهملها الكثير من النّاس تبدو عندهم مشاهد عاديّة، في حين نجد كاتب الهايكو يقتنصها ببراعة وبعين راصدة للجمال المتواري خلفها.
9. لا يأتي الغموض الشّاعريّ إلّا نتيجة مران جماليّ في فلسفة الصور وإثارة المعاني العميقة، ولا يمكن للنّص الشّعريّ الخلّاق أن يتخلّى عنه في تشكيل لغة شاعريّة ذات إيقاعات لغويّة انسيابيّة غاية في الجماليّة.

الفصل الأول:

الأشكال التّقصيديّة القصيرة وبيانات الهايكو العربي

I. الأشكال التّقصيديّة القصيرة في الشعر العربي المعاصر

1. القصيدة الومضة
2. قصيدة التوقيعة "الأبيجراما"
3. القصيدة المفارقة
4. القصيدة اللّقطة
5. القصيدة اللوحة
6. القصيدة السؤال
7. القصيدة اللّمحة
8. القصيدة اللّافتة
9. القصيدة الشذرة
10. قصيدة الهايكو

II. فاعليّة البيانات في بناء شعر الهايكو العربيّ

1. مفهوم البيان
2. أنواع البيانات
3. الإرهاصات الأولى للبيانات الأدبيّة

4. السياق التّاريخي لبيانات الهايكو العربيّ

5. مشروعيّة تبنّي الهايكو العربيّ من خلال البيانات

6. عوامل المثاقفة والتّلاقح الحضاري لقصيدة الهايكو

7. مفهوم شعر الهايكو في بيانات الشّعراء والنّقاد العرب المعاصرين

8. علاقة الكتابة البيانيّة بالممارسة الإبداعيّة في شعر الهايكو العربيّ

9. فاعليّة بيانات الهايكو العربي في تغيير ذائقة المتلقّي

I. الأشكال التّقصيديّة القصيرة في الشعر العربي المعاصر:

فضّلت العرب الإيجاز في كثير من المواطن، فدعوا إليه ومارسوه في أدبهم على اختلاف أنواعه وألوانه، فآثروه في مواقف عديدة، سواء في كلامهم أو أشعارهم، وهذا نظرا لقيمته الفنيّة والدلاليّة، وقد جعلوا من الإيجاز غاية لهم في أشعارهم يسعون إليه، ولعلّ ذلك راجع إلى أنّ السامع يفهم المقصود بسرعة من دون ملل أو ضجر؛ وهو يعبّر عن المعاني الكثيرة بالألفاظ القليل، فربّ لفظ قليل جاء بمعنى كثير.

عرف الشّاعر العربي أنواعا كثيرة من الأشكال الشّعريّة المقتضبة كالمقطّعات، الموشحات القصيرة، الرباعيّات، وقد نظر النقاد العرب القدامى باهتمام واضح إلى بلاغة الإيجاز فيها، وحجّتهم في ذلك أنّ "**القصار أولج في المسامع، وأجول في المحافل، وقال مرة أخرى: كفيك من الشعر غرّة لائحة، وسبّة فاضحة**"[1]، وهذا ما يؤكّد أنّ الإيجاز ظاهرة أصيلة في اللّغة العربيّة، وُجِد في شعر الفحول من الشّعراء الذين كثيرا ما لجأوا إليه في نظم قصائدهم.

تجاوزت أشكال الشّعر العربيّ في العصر العباسي "**أشكال التّعبير العروضيّة كالمسمطات والأرجوزات والمشطورات والمنهوكات والسداسيّات والرباعيّات والمثنويات والموشّحات والدوبيت... وجميعها هي الأخرى تلغي ذلك التصوّر الخاطئ من أ ّن الشّعر العربي لم يعرف إلاّ شكلا واحدا من أشكال التّعبير**"[2]؛ وبالتّالي فتلك الأنواع الشّعريّة السابقة الذكر تثبت أقدمّية التعّدد على المدى الزمني لواقع الشعرّية العربية.

تقوم القصيدة القصيرة في العصر القديم على "**تصوير موقف عاطفيّ مفرد يتحرّك أو يتطور في اتّجاه واحد** "[3]؛ ذلك أن القصيدة الطويلة مركبها صعب بعض الشيء، وهي "**تحتاج إلى مقدرة**

---

(1) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، ط1، 1934، ص162

(2) نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997 ص 329

(3) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، د ت، ص151

إبداعيّة هائلة تمكّن الشاعر من الاحتفاظ بالإيقاع قوياً في جميع مراحل القصيدة... فهي تبدو صعبة الركوب، وصعبة الانقياد في آنٍ معاً"[1].

عُرِفت القصيدة القصيرة–عند معظم الشّعراء القدامى– بأنّها بمثابة أهزوجة تتردّد في الغناء، وقد أُشير إليها بأنّها "**في العادة غنائيّة، وكان ذلك في الأصل يعني قصيدة من القصر بحيث يمكن تلخيصها وغناؤها في فترة متعة ولذة"**[2].

حفل التراث الشّعري العربي بالكثير من الصياغات الشّعرية التي تتميّز بقلّة عدد أبياته وأسطره، والتي مثّلت بدورها التفاتات جديرة بالذّكر والبحث في مجال شكل القصيدة وطولها وقصرها.

استطاع الشّعراء العرب أن يفرّقوا بين القصيدة والمقطوعة والبيت اليتيم والنّتفة؛ لذلك لم يطلق اسم قصيدة إلّا على سبعة أبيات فما فوق، والمقطوعة من ثلاثة أبيات إلى ستّة أبيات، أمّا النّتفة على بيتين، والبيت اليتيم الذي يتألّف من بيت شعريّ واحد فقط.

وبالعودة إلى التّراث العربي فقد عُرِف عن العرب قديما أنّها كانت تحتفي بالبيت الواحدن وكانت تولي عناية لما يسمّى "**بيت القصيد" فكان "الاستحسان يميل بهم إلى نوازع الفطرة الشّعريّة العربيّة، وكان التّفضيل في الغالب للبيت الواحد واستقلاليّته التّامة في صياغة القصيدة فالميل إلى الإيجاز والاختصار فطرة في الإنسان حتى لو كانت ذات غرض واحد"**[3]، وقد تزايدت الحاجة إليها خاصة مع عصرنا هذا حتى ظهرت قصائد على شكل ومضات شعريّة خاطفة تقترب ممّا ظهر عند العرب قديما، فالعنصر الذي يربط بين قصيدة الومضة وقصيدة البيت الواحد هو الإيجاز.

شهد التّراث الأدبي العربيّ أشكالا شعريّة قصيرة، كـ"**البيت الواحد**" الذي ألّف فيه "**خليفة محمد التليسي**" كتابه "**قصيدة البيت الواحد**"، وألّف فيه "**أدونيس**" "**ديوان البيت الواحد**"، وهي "**محاولة أخرى لبناء سياق مشترك بين ماضي الشّعر العربيّ وحاضره. تنهض هذه المحاولة على قاعدة البيت الواحد. وهو بيت يقوم على الفكرة – الومضة، أو الصورة– اللّمحة، أو المعنى–**

---

[1] خلود ترمانيني، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ص329

[2] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص359

[3] خليفة محمد التليسي، قصيدة البيت الواحد، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991، ص31

الصورة. هنا في البيت الواحد، يصفو الإيجاز، وتتكثّف حكمة البداهة وبداهة الحكمة. هنا كذلك يرتجل الغامض، وتتعانق الرؤية والشفوية. ينفتح مجال آخر لامتحان التّجربة، رؤية وكشفا"[1]، ولعلّ هذا ما يعضد فكرة محاولة الارتحال إلى عالم القصيدة القصيرة، باختلاف أنواعها وأنماطها.

هناك "**من النّاس من لا يعدّ القصيدة إلّا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد، أمّا فيما يتعلّق بالبيت الواحد فإنّ العرب تسمّيه يتيماً، فإذا بلغ الشعر البيتين والثلاثة فهو نتفة**"[2].

يقول "**خليفة محمد التليسي**": "**قصيدة البيت الواحد يعتمد على مفهوم يؤمن بأنّ الشعر ومضة خاطفة، ولمحة عابرة، ودفقة وجدانية، ولحن هارب، وأغنية قصيرة، يخلق تعبيره المكثّف المركّز الذي يستنفذ اللّحظة الشّعرية، ويحيط بها، وما زاد على ذلك فهو من عمل الصناعة والاحتراف**"[3]؛ ومن خلال هذا التّعريف لقصيدة البيت الواحد لـ "**محمد التليسي**" أنّها تعتمد على اقتناص اللّحظة الشّعريّة، وكأنّه في ذلك يقدّم لنا نظرة استشرافيّة للقصيدة الومضة في دفقة شعوريّة ولمحة خاطفة.

تناول الكثير من النّقاد قضيّة القصيدة القصيرة عندما "**يسيطر الشّكل على المحتوى (الفكرة)، أي عندما يمكن حصر المحتوى بدفقة فكريّة واحدة واضحة البداية والنهاية، كأن ترى في وحدة بيّنة، عندها يمكن القول إنّنا أمام القصيدة القصيرة. في حين عندما يكون المحتوى (الفكرة أو التّصور الفكري) معقّدا جدّا لدرجة أن يلجأ العقل إلى تقسيمه على شكل سلسلة من الوحدات الجزئية، وذلك ليخضعه لترتيب ما من أجل استيعابه في إطار كلّي، عندها يمكن القول إنّنا إزاء ما يسمى بالقصيدة الطّويلة** "[4]، وبناء على ما سبق فالقصيدة القصيرة تتألّف من مجموعة أفكار

---

(1) السابق، ص5

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص 157

(3) خليفة محمد التليسي، قصيدة البيت الواحد، ص8

(4) علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1987، ص 51

مضغوطة في شكل قصير، وبدفقة شعوريّة واحدة، بينما القصيدة الطويلة عندما تكون الفكرة شديدة التّعقيد، يلجأ العقل لتجزئتها إلى وحدات بسيطة بغرض تسهيل استيعابها بصورة كليّة.

أصبحت القصيدة القصيرة تبرز في كثير من الدواوين الشعريّة المعاصرة، مستثمرة بذلك بلاغة الإيجاز لتصبح توليفة فنيّة ذات خصوصيّة منفردة، وعملاً أدبيّاً تجريبيّاً يستحقّ البحث والوقوف عنده.

لم يعد "**المتلقّي العربي والعالمي في عصر السرعة والتدفّق الإعلامي والمعلوماتي والرسائل القصيرة يستمرئ النّصوص الطوال والفكرة التي تأتي بخراجها الدلالي بعد أكثر من عبارة**"[1].

شكّل الإيجاز محورا هامّا ضمن الجهود الأسلوبيّة من خلال وظائفه الجماليّة في الخطابات الأدبيّة، لا سيّما منها الشّعريّة، ودوره البارز كأحد العناصر المثيرة في إحكام بنيتها التّركيبيّة.

لجأت الشّعريّة العربيّة إلى القصر والاختزال بسبب تغيّر طبيعة الحياة، فصارت تعبّر عن لحظات انفعالية تأمّلية محدّدة، من خلال أشكال تقصيديّة قصيرة؛ ويعني بذلك حضورها إلى الساحة الأدبيّة تحوّل الشّعر من الخطابيّة إلى الإيحاء، ومن الشّعر الذي يقدّم أمام جمهور عريض بهدف التّوعية أو الدعوة إلى موقف ما إلى قصيدة لها أجواؤها الخاصّة؛ فالأحداث السّريعة والمتلاحقة لم تعد تسمح بنظم القصائد الطوال، لذا صار الشّاعر يلمّح ولا يصرّح وينفعل ويعبّر بإيجاز.

يعدّ الإيجاز اللّغوي من أبرز خصائص شعر الحداثة، الذي استعاض بالقصائد المختزلة عن القصائد الطوال، لذلك فقد لجأ جلّ الشعراء إلى الاقتصاد اللّغوي رغبة في شدّ المتلقّي إلى النّص دون طول تدبّر أو تأمّل عميق، نظراً لتسارع الحداثة ومجرياتها، فاللّغة ما عادت تأنس بالتّمطيط والإطناب بقدر أنسها بالاختزال والاقتصاد اللّغوي الشديد، لذا نشأت القصائد الومضية والقصائد اللّمحة والقصائد الفلاش باك ذات اللّقطات البرقية المتسارعة، ومن هنا جاء الاقتصاد اللّغوي مطلباً من متطلّبات الحداثة في تفعيل شعريّتها.

---

[1] ميداني بن عمر، قصيدة النثر العربي المعاصر- دراسة في الأنساق الثقافية-، مذكرة لاستكمال شهادة الدكتوراه، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، إشراف عبد الحميد هيمة، 2017، ص273

من طبيعة اللّغة العربيّة وبنيتها أنّها تلجأ إلى الاختزال والاقتضاب؛ لأنّ قمّة البلاغة عند العرب الاختزال وبساطة التّركيب، ومن ثمّ الوقوف عند اللّفظ البسيط والدلالة العميقة.

شكّلت حركة الحداثة الشّعرية القصيدة العربيّة تشكيلاً فنيّاً جديداً مالت فيه إلى الاقتضاب والاقتصاد اللّغوي، فاهتمّت بالتّشكيلات البليغة المختزلة التي تصل إلى أقصى درجات الجماليّة، بأقلّ الألفاظ وأكثرها إثارة وفتنة جماليّة؛ هذا يعني أنّه أصبح للقصيدة العربيّة كياناً نصّياً جديداً وكتلة نصيّة موجزة مختصرة.

يخطئ من يظنّ أنّ الأشكال التّقصيدية التي ظهرت عليها القصيدة الحداثيّة يمكن حصرها أو الإلمام بها، فهذا أمر يكاد يكون مستحيلاً في ظلّ التطورات الهائلة التي تشهدها القصيدة العربيّة الحداثيّة بانفتاحها على أشكال نصيّة لا حصر لها، وفي ظلّ انفتاحها على الفنون الأخرى، فـ"**من أبرز التّسميات التي أطلقت على هذا الشّكل من البناء الشّعري بسبع عشرة تسميّة هي هناك أسماء أخرى لهذا النّوع منَ الشّعر كالقصيدة المضغوطة، القصيدة الكتلة والمركّزة والمكثّفة لأنّها في غاية الإيجاز وقصيدة الدّفقة كأنّها تتدفّق مِن باطنِ الشاعر دفقةً وتنقشُ على ورقة بالقلم. وقصيدة الفقرة لأنّها لا تتجاوز مِن فقرة واحدة كفقرة نثريّة. وقصيدة اللّمحة لأنّها تلمحُ على ذهن الشّاعر وقصيدة المفارقة لأنّها تفارقُ القصائد المعتادة. وقصيدة الأسئلة لأنّها في جواب سؤالٍ أو أسئلةٍ أو نفسُها سؤالٌ أو أسئلةٌ... والقصيدة اللّافتة لأنّها كلافتة رُسِمَت بريشة فنّانٍ يقال لهُ شاعر. والقصيدة اللّاقطة كأنَّ الشاعرَ يلتقطُها بينَ أفكارٍ مختلفةٍ وظواهر متعدّدة في العالم. وقصيدة الصورة كأنّها صورة مِن صُور الفكر وتصوير مِن تصاوير ظواهر العالم**"[1].

ما زالت القصيدة الحداثيّة مسرحاً لكلّ ما هو جديد من الأشكال الجديدة التي تتوالد وتتناسل باستمرار، وما ظهور القصائد التّفاعلية التي تعتمد الحاسوب أداة للتّفاعل والتّلقي إلّا دليلٌ على هذا التّطور والتّسارع في ولادة أشكال نصيّة لا حصر لها؛ وهنا لابدّ من التّأكيد على أنّ الأشكال التّقصيدية في بنية القصيدة الحداثيّة في تطور دائب وحراك مستمرّ مع فجر ولادة كلّ جنس أدبيّ،

[1] حسين كياني، وسيد فضل الله مير قادري، سمات الومضة الشعرية والتوقيعة، مجلة اللّغة العربية وآدابها، ع9، جامعة الكوفة، العراق، 2010

وابتكار أسلوبيّ في شكل من الأشكال. وبناء عليه فما سترصده هذ الدراسة لا يعني إحاطتها بكلّ الأشكال القصيرة ذلك لأنّها في توالد مستمرّ.

تمرّ القصيدة العربيّة اليوم بمخاض عسير، وتعود صعوبته إلى الأفكار والنّظريات والآراء التي تمسّ العناصر الأساسيّة في الجنس الأدبي، فمن محاولات الإجهاز على التّشكيل البصري إلى محاولات الاجهاز على الوزن، بدأت محاولات الشعراء في الاتجّاه نحو ترسيم بنى جديدة للقصيدة، فظهرت القصيدة الومضة والتّوقيعة والشذرة واللّقطة، وتسميات أخرى اجتهد بعض الشّعراء في اطلاقها على نماذج يدرجونها ضمن القصيدة القصيرة، فـ"**انتعشت إلى جانب قصيدة الشّعر الحر وقصيدة التّفعيلة وقصيدة النثر أشكال شعريّة أخرى متاخمة مثل التّوقيعة والإبيجرامة والشذرة والومضة في محاولة لفتح مسارات جديدة للشعريّة العربيّة واجتراح ممكنات بلاغة عربيّة جديدة من داخل التّراث العربي تارة، ومن محيطه الحضاري الكونيّ تارة أخرى**"[1].

يشترك الشّعر العربي مع الشّعر الغربي في إبداع القصيدة القصيرة، حيث إنّ "**تاريخ الوجدان الشّعري عند العرب مؤسّس أصلاً على الاهتزاز للإضاءات السّريعة الخاطفة سواء أكانت فكرية أم وجدانية، وإنّ قصائد البيت الواحد ضاربة في أعماقه ووجدانه وتاريخه أيضاً ممّا ينفي صحّة الزعم أو الادعاء بأنها أثر من آثار المذاهب الغربية، وتيارات الحداثة والاستيراد التي تركت بصماتها واضحة في شعرنا، وكأن زامر الحيّ لا يطرب إلاّ إذا شهد له آخرون من غير سكانه ومن خارج بيئته وأرومته**"[2].

تعدّ القصيدة القصيرة من مغريات عصر الحداثة التي اعتمدت الإيجاز والاقتصاد في لغة الشّعر، ولا سيّما أنّها "**اكتسبت مشروعيّتها من انتشارها على أيدي شعراء معروفين في ثقافتنا العربيّة كأدونيس والماغوط وأمل دنقل، وحجازي، ومحمد علي شمس الدين، وعزّ الدين المناصرة، وإبراهيم نصرالله ونادر هدى ومحمد القيسي وعبد الرحيم مراشدة وغيرهم**"[3]، ولهذا فإنّ انتشار

(1) سامح درويش، مقدمة كتاب المشهد في الهايكو، أشغال الندوة التاسعة لجمعيّة هايكو العالم، بارما، 2017، ص02

(2) نعيم اليافي، المغامرة النقدية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1، 1992، ص87

(3) عباس عبد الحليم عباس، القصيدة القصيرة في شعر أمجد ناصر –الرؤى والتشكيل–، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص13

هذا النّمط من القصائد أكثر من القصيدة الطويلة، نظراً إلى نزوع الذوق العام إلى السّرعة والإيجاز والاختصار؛ لذلك فالقصيدة القصيرة **"أكثر انتشاراً من القصيدة الطويلة في عصر الحداثة، ولعلّ صعوبة كتابة القصيدة الطويلة لا تقابلها سهولة كتابة القصيدة القصيرة، لأنّ أمر الإبداع فيها مختلف، ولكلّ منهما شريعته المنسجمة مع طبيعة التّجربة التي يصورها الشاعر. فالقصيدة الطويلة تحتاج إلى باع طويل في التّأليف، وعمق هائل في ربط ما يتمّ تأليفه"**[1].

تتأسّس القصيدة القصيرة على أكبر قدر من الاختزال، والتّكثيف، أي تنمّ عن اقتصاد لغويّ بالغ وكثافة دلاليّة وعمق إيحاء ولهذا فإنّ القصيدة القصيرة **"هي طموح إلى تقديم نصّ صافٍ يعتمد على مجموعة من العناصر والتّقنيات الفنيّة التي تتضافر فيما بينها لتكوين بنية خاصّة؛ يتم فيها تفعيل الوظائف الشّعرية كافة في طاقاتها القصوى، وضمن أشد ما يمكن من تكثيف، دون أن يفقد النّص شفافيّته وحيويّته"**[2].

من أهمّ الأشكال التّقصيديّة الحداثيّة الأكثر رواجا مايلي:

1. القصيدة الومضة:

تعّد الومضة الشعرية، شكلا من أشكال الحداثة والتّجديد الشّعري، يساير التّطور الطارئ على الأدب المعاصر، يعكس مبدأ الاختصار والاقتصاد الذي يتحّكم في نمط الحياة المعاصرة.

يعتبر مصطلح القصيدة الومضة من المصطلحات، التي أثارت النقاش حولها، بحيث وصفت بأنّها **"القصيدة البالغة في الِقصر، حتى لتكون الجملة الواحدة قصيدة"**[3]، أين تبدو كأنّها قبس ووميض من الشعر، فهي ممارسة شعرّية حداثيّة تقوم على التّكثيف الدلالي والفنّي، تعكس هذا العصر الذي تسكنه السرعة والاختصار، تجعل المتلقي يعيش أثناء قراءتها لحظة الدهشة في كنف جماليّة تفاعله مع كنه النّص.

---

(1) السابق، ص329

(2) نزار بريك هنيدي، في مهب الشعر، مقالات ودراسات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003، ص44

(3) محمد الصالح خرفي، التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر، الممكن والمستحيل، مجلة النّاص، ع2،3، جامعة جيجل، أكتوبر، مارس، 2004، 2005، ص22

تعدّ القصيدة الومضة تلك "**التي تلتقط بكلمات محدودة المعنى، وتبني بأقل عدد من المفردات نصّاً متكاملاً ذي فكرة مركزيّة واحدة، وتفسيرات متعدّدة الاتّجاهات، نتيجة التّكثيف المتأتّي من ضيق العبارة**"[1].

تبدع التّجربة الشّعرية "**الفذّة الشّكل الفنّي الفذّ، من هنا ثورتنا على الأساليب التّقليدية، لا لأنّها سخيفة، بل لأنّ الاتباعية واستخدام القوالب الخارجية الجاهزة أمر لا يجوز في نظر الشاعر الحديث الذي فيه أنماط الحياة على نحو لم يسبق له مثيل في التّاريخ**"[2]، وهذا ما يؤكّد على ضرورة تقبّل التّجريب وتجاوز المألوف لإثراء الشّعريّة العربيّة.

يرجع لفظ الومضة إلى "**أمر غاية في الدّقة والأهمية، مردّه في الحقيقة إلى طريقة اشتغال الكلام قصد تحقيق كيان متفرّد هو النّص الشّعري الأصيل**"[3].

من أهمّ "**سمات قصيدة الومضة الإيماء والخطف الدلالي في الشّكل والمضمون، إذ يختصر الشاعر من خلالها الزمان والإنسان والتّجربة والرسالة في ومضات شعريّة متدفّقة**"[4]؛ يختزل فيها الشّاعر الزّمكان والتّجربة الإنسانيّة في شكل لمحات وومضات شعريّة متدفّقة ومنسابة، فهي "**إحدى ضربات الشّعر الحديث، الومضة هي القصيدة القصيرة المركّزة، الغنيّة بالإيماء والانسياب والتّدفّق**"[5].

لا يمكن الاعتقاد أن تكون الومضة نسخة للهايكو، فـ"**صحيح أنّ قواسم مشتركة تجمع بين النّمطين مثل اعتماد كليهما على الإيجاز والتّكثيف، ونقل كلمات قليلة بلا تنميق أو تكلّف أو زخرف لفظي لكن شاعر الهايكو يعتمد العفوية، في حين شاعر الومضة موغل في ذاته وفي نظرته**

---

(1) أديب حسن محمد، ماهي القصيدة الومضية؟، الحوار المتمدن، ع1280، 8 أوت 2005. الساعة: 11:15. الرابط الإلكتروني: https://www.ahewar.or/debat/show.art.asp?aid=42699g

(2) وفيق غريزي، يوسف الخال رائد الحداثة الشعرية، منشورات مجلة الجيش، ع280، 2008، الرابط الالكتروني: https// : www.lebarmy.gov.lb/ar/content/

(3) محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشّعرية إطلالة على مدار الرّعب، الدّار التّونسية للنشر، تونس، د ط، 1992، ص141

(4) عيسى قويدر العبّادي، قصيدة الومضة، 31م2009/08. الساعة: 20:15 ، منتديات ستار تايمز: الرابط الالكتروني: https:// www.startimes.com /f.aspx?t=19019134

(5)فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، د ط، 2005، ص87

الرؤياويّة التي تسقط أيديولوجيتها وميتافيزيقاها النّابعة من تجاربها الذاتيّة"[1]؛ وهذا يدلّ على أنّه من أساسيّات الهايكو والومضة هو اعتمادهما على التّكثيف والاختزال، وأنّ الهايكو ينأى عن مختلف ألوان الزخرف والبديع، ويختا العفويّة جواز عبور كما يلغي الحديث عن الذات الشاعرة، في حين أنّ شاعر الومضة متوغّل في الذاتيّة التي كثيرا ما تجرّه إلى السّقوط بين فكّي الأيديولوجيا.

هناك عدّة عوامل تختلف فيها الومضة عن الهايكو، منها "**معضلة اللّغة، بحيث لم يتمّكن المترجمون العرب من نقل هذه النماذج بشروطها إلى اللّغة العربيّة، كرفضها التّشبيه والاستعارة وتحرّيها الموضوعيّة وابتعادها عن تصوير المشاعر الّذاتية"**[2]، كما أنّ الهايكو يعتمد على اللّغة الحسيّة ليصور إحساسا أو صورة، لذا فهي غالبا ما تتّجه إلى الطبيعة والمشاهد الجماليّة، إلّا أنّ بعض شعراء الهايكو الحداثي يبتعدون في موضوعاتهم عن الطبيعة، متّجهين في ذلك إلى المدنيّة الحديثة ومختلف العلاقات الإنسانيّة، وهذا ما يضفي على النّص نوعا من التّعمّق الروحي والتّبصّر في نقل المشهد أو شعور الشاعر، من دون أن يوظّف تحليله الذاتي.

تعتبر الومضة "**عصيّة في مزاجها اللّغوي والصوري وفي بثّها للمعنى، على إيجاد متلقٍّ يستطيع امتلاك ناصيّة تفكيكها وتحليلها، لكي يرافق تلك الدهشة الابتكاريّة التي تتّسم بها الومضة الشّعرية، ... وهي بالتالي لا تعطي حلولاً جاهزة للمتلقّي بل تحثّه على التّفكير معها، لإحالة الومضة لجملة من التّفسيرات، والإسقاطات لتثويرها، وإرجاعها الى معينها الاستقبالي الابتدائي، لتحصيل الاستجابة المثلى منها"**[3]؛ بمعنى أنّ القصيدة الومضة تكون عميقة الدلالة لدرجة اشتراط وجود قارئ نخبوي يمتلك أدوات إجرائيّة لتحليلها جرّاء تلك الدهشة التي تبثّها الومضة في نفس المتلقّي، وبالتالي تحصل علاقة **إثارة/ استجابة** بين كلّ من القصيدة الومضة والمتلقّي.

---

(1) هدى حاجي، الهايكو ورطتي الجميلة، مجلة وميض الشعر، ع3، رابطة الأدباء التونسيين، تونس، 11/13/ 2019

(2) ينظر: عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص 289

(3) عبد الكريم سعدي، تجليات الدهشة وتمظهرات المعنى في البثّ الحسّي والفكري في القصائد الشّعرية الوامضة للشاعر يحيى السماوي، الحوار المتمدن، ع5684، 10/31/ 2017. الساعة: 22:25. الرابط الالكتروني:https:// www.m.ahewar.org /show.art.asp?aid=577615

لا يصل القارئ إلى تلك الأبعاد الإدهاشية إلاّ بقراءة تأمّلية ومدركة، تجتهد في "**إثارة المكامن الشعريّة الفعليّة وتشغيلها بأعلى طاقة وكفاءة ممكنة، إذ يعتمد الشّغل الشّعري الفعليّ على نحت الدوال من دون زيادات على النّحو الذي تبدو فيه القصيدة الومضة وكأنّها قصيدة ممنحتة ببراعة بلا زوائد**"[1]، فلا يملّ القارئ من تلقّي هذا النّمط من القصائد التي تثير أفق انتظاره، بحيث تحدث لّذة التّواصل معها وفرصة التّأويل خارج قيود النّمطيّة.

تقول "**سعاد الصباح**" في قصيدة "**فضول**":

فِي المَقَاهِي الأوربيَّة

أقرَأُ جَريدَتِي وَحْدِي

وَفِي المَقَاهِي العَربِيَّة

يَقْرأُ كُلُّ الجَالِسينَ جَريدَتِي مَعي[2]

تأتي القصيدة قصيرة كاشفة عن مغزى دلاليّ عميق يتجلّى في إحداث ظاهرة التّضاد وإبراز حدّة التّناقض بين الفكر العربي والفكر الغربي، معمقاً المفارقة بين حضارة الغرب ورقيهم الفكري، إذ أنّ الواحد منهم لا يتدخّل بشؤون الآخرين ومشاغلهم الشّخصية، أمّا في الطرف المقابل فيتجلّى العكس، وهو تخلّف العرب الفكريّ وتدخّلهم في خصوصيّات الآخرين، إذ يقحمون أنفسهم في أشياء لا تعنيهم لا من قريب ولا من بعيد، من خلال مشهد يومي بسيط ومألوف ومعتاد، إذ يتدخل الواحد منهم في أمور شخصيّة، ليقرأ الكلّ الجريدة معها، وهذا دليل تخلّف وفضول لا مبرّر له تعوّدت عليه النّفوس العربيّة المتخلّفة في إحساسها ورؤاها وممارساتها اليوميّة، فرسمت الشّاعرة صورتين متوازيتين في المبنى، ومتقابلتين في المعنى؛ لأنّها استطاعت من خلالهما خلق التّوهج الجمالي، وإحداث المفارقة، بدهشة ما تشير إليه وبداعة ما تريده الشاعرة بوعي جماليّ واقتصاد لغويّ مثير.

تمكّنت الشّاعرة من تشكيل كتلة نصيّة متلاحمة، موجزة، مكثّفة دلاليّا، لتبيّن الفارق بين ثقافة المواطن الأوربي المنفتح في حريّته واحترام حرية الآخر والتّعامل معه بإيجابية، وثقافة المواطن العربي

---

[1] محمد صابر عبيد، الشعر بوصفه هوية من التشكيل إلى العلامة، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص61

[2] سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1992، ص78

الفضولي من خلال مشهد يومي معتاد تجسّده الشاعرة شعرياً، تعبّر فيه عن مغزى عميق ودلالات مفتوحة في زخمها ومدّها الجماليّ.

تقول "**سعاد الصباح**" في قصيدتها "**الديمقراطيّة**":

ليْسَتِ الدّيمُقْراطِية

أنْ يقُولَ الرّجُلُ رأيه فِي السِّياسَة

دُونَ أنْ يَعتَرِضَهُ أحَدْ

الديمُقْراطِية أنْ تَقُولَ المَرأة

رأيها في الحبِّ

دون أن يقتلها أحد[1]

تروم الشّاعرة إلى الكشف عن عالم يحمل في طيّاته رؤية مختلفة، لتقارن من خلالها بين موقف الرجل وكيف يمارس سلطته الذكورية وحريته المتناهيّة، وحريّة المرأة المكبوتة، لتؤكّد عمق المفارقة والاختلاف والتّناقض بين حريّة الرّجل المتاحة وحريّة المرأة الشّرقية المكبوتة، و لتبيّن أنّ الديمقراطيّة ليست في ممارسة الرّجل حقوقه، وحريّاته مجتمعة، ولكنّ الديمقراطية في ممارسة المرأة لحقّها في الحياة، حتى هذا الحق مسلوب منها وليس من حقّها أن تعيش بحريتها وكرامتها، ولعلّ عبارة (**الديمقراطية أن تقول المرأة رأيها في الحبّ دون أن يقتلها أحد**)؛ لدليل على رغبتها في زجّ القارئ في هذه القضايا والمواقف من زاويّة، ومن زاويّة أخرى نجاحها في تعزيز موقفها السّاخط من الديمقراطيات العربيّة الموهومة التي لا تمارسها بشرعيّتها وبواقعها الحقيقي، وتأكيد موقفها الاحتجاجي الرّافض، ورؤيتها المقاومة المندّدة بسلطة الرجل الذكوريّة المتعنّتة.

يقول "**جوزف حرب**":

عُصْفورٌ

فِي كُلّ مَوْجهْ

[1] السابق، ص53

فِي كُلِّ شَاطِئ

قَفَص[1]

تشبه هذه القصيدة الومضة قصيدة الهايكو اليابانيّة المنشأ من حيث الاختزال، وخصوبة الدلالة، باعتماد عنصر المفارقة الذي هو عنصر جوهريّ من عناصر تحفيز قصيدة الهايكو، وذلك من خلال المفارقة بين رمز القفص الذي يمثّل القيديّة والاختناق، ورمز العصفور الذي يرمز إلى قيمة الحرية والانعتاق في الحياة، والمفارقة الثانية بين (**الموج/والشاطئ**)، هذا التّضاد الذي يمثّل قيمة جماليّة لخلق بلاغة في الرؤية والتّشكيل.

يبني الشّاعر قصيدة الومضة بناء ضدّياً، ليعبّر عن حاله المتأزّمة، ويغدو التّضاد تضادّ هموم وطنيّة، وإنسانية؛ إنّه يسعى إلى بناء عالمه الخاصّ المقابل لعالم الآخرين؛ لأنّ ثمّة علاقة تضادّ تربطه بمن حوله، كما صبغ الشّاعر قصيدته هذه بصبغة دراميّة؛ لأنّه جسّد الصراع بين الحياة والموت، وذلك من خلال (**العصفور، القفص**) وبلغ الصراع ذروته في القفلة الختاميّة التي أثارت دهشته، وخيبت أفق توقع المتلقي، عبر مفردة **قفص** لتشعّ الومضة برؤى دلاليّة متعددة، وتحمل شعريّة رؤيا تحفّز المتلقّي على اكتشافها.

يقول "**جوزف حرب**":

كلّمَا

مِن تَعَبِ الشِّعرِ أنامُ

دَامعَ العَيْنِ

يُغَطِّينِي الكَلَامْ[2]

(1) جوزف حرب، أجمل ما في الأرض أن أبقى عليها، دار رياض الريس الكتب والنشر، بيروت، ط1، 2009، ص414

(2) نفسه، ص100

لو دقّق القارئ في مستتبعات القوافي على مستوى الدلالات وترابط الجملة –في قوله مثلا: **(الكلام =أنام)**–، لتبدّى له أنّ الشّرط عضد شعرية التّلاحم بين أطراف الجملة لتلتحم الدلالة بإيقاعها الجماليّ.

اختتم الشّاعر ومضته الشّعرية برمزيّة في غاية الدهشة، بقوله: **(يغطيّني الكلام)**؛ وذلك لتوسّله بفتحه باب البلاغة والرمزيّة على مصراعيه؛ من خلال تجسيم الكلام واستحالته غطاء، فمن أساسيّات كتابة الومضة الشّعرية تلك اللّغة الملبّدة بأبعادها البيانيّة والرّمزية التي تكون فيها الدّلالات نبراسا وامضا يشعّ في كلّ اتجاه؛ إنّها اللغة الشّعرية وما اكتسبته عبر التّكثيف البنائي للكلمات، وبالتّالي صدمة الإيحاء.

تشبه القصيدة الومضة "**قصيدة الدفقة الشّعوريّة الواحدة أو حالة واحدة يقوم عليها النّص تتكوّن من مفردات قليلة وتتّسم بالاختزاليّة**"[1]؛ وهذا يعني أنّها تتشكّل من كلمات ومفردات مختزلة تسهم في تكثيف وتعميق حالة واحدة ينبني عليها النّص.

لا تكمن شعريّة القصيدة الومضيّة في اختزالها أو اقتصادها اللّغوي، وإنّما شعريّتها ماثلة في الرؤية الجديدة والمعنى اللاّمتوقع، المركّز بالإيماء والرمز؛ فهي عبارة عن دفقة شعوريّة برقيّة، وكلّما كان المشهد أو الحدث الشّعري الملتقط مفاجئاً كانت الومضة أكثر استثارة وعمقاً وشاعريّة.

تتوسّل القصيدة الومضة القص الشّعري، فهي تحرص على الإيقاع واللّغة الشعريّة والمجازات من جهة، والنّسق الحكائي، والتّوتّر الدرامي والحدث القصصي من جهة أخرى.

تمتاز القصيدة الومضية بأنّ الإشارات الدلاليّة فيها متسارعة برقيّة والرؤية أو المشهد الشّعري مفتوحاً، والدلالات معبّرة عن مشهد جزئيّ أو موقف عابر يمثّل كامل اللّقطة الشّعرية في القصيدة الومضة، كما تميّزها نهايتها الخاطفة والمبهرة في الختام والتي من خلالها تتناسل وتتكاثر المعاني والدلالات.

[1] محمد الطالب هايل، قصيدة الومضة عند جيل التسعينيات في سوريا، مجلة عمّان، ع151، الأردن، جانفي 2008، ص04

2. قصيدة التوقيعة "الأبيجراما": (Epigramma)

أول من تطرّق إلى مصطلح التّوقيعة هما النّاقدان: "**طه حسين**" و"**عز الدين إسماعيل**"، وقد نشأ هذا النّمط الشّعري الوجيز في الأدبين اليوناني والروماني كنوع أدبيّ، تعود نشأته إلى ظهور المقطّعات الشّعرية في العص العبّاسي، إلى أن صار شكلا أدبيّا قائما بذاته.

يعرّف "**طه حسين**" الإبيجراما في مقدّمة كتابه "**جنّة الشوك**"، محاولا أن ينظّرفي ذلك لظاهرة أدبيّةٍ، فيقول: "**ويجب أن أعرف بأنّي لا أعرف لهذا الفنّ من الشّعر في لغتنا العربيّة اسماً واضحاً متّفقا عليه، وأنا أعرف له اسمه الأوروبي؛ فقد سمّاه اليونانيّون، واللاتينيّون (إبيجراما) أي نقشا، واشتقّوا هذا الاسم اشتقاقا يسيراً قريبا؛ من أنّ هذا الفنّ قد نشأ منقوشا على الأحجار؛ فقد كان القدماء ينقشون على قبور الموتى وفي معابد الآلهة وعلى التّماثيل والآنيّة والأداة البيت، أو الأبيات من الشّعر يؤدّون فيها غرضا قريبا أول الأمر، ثمّ أخذ هذا الفنّ يعظم ويتعقّد أمره، حتّى نأى عن الأحجار (...) ثمّ استطاع أن يعيش على أسلات وفي بطون الكتب والدواوين، وقد أطلق اليونانيّون واللّاتنيّون كلمة "إبيجراما" أول الأمر على الشّعر القصير الذي كان ينقش على الأحجار، ثمّ على الشّعر القصير الذي كانت تصور فيه عاطفة من عواطف الحبّ أو نزعة من نزعات المدح، أو نزغة من نزغات الهجاء، ثمّ غلب الهجاء على هذا الفنّ، ولا سيما عند الإسكندريّين وشعراء روما، وإن لـم يخلـص من الغزل والمدح**"[1]؛ وبالتّالي تعود الإرهاصات الأولى لظهور هذا الفنّ في الثّقافتين اليونانيّة واللّاتينيّة والتي نظمته في أبيات كتبت منقوشة عل الأحجار وشواهد القبور ومعابد الآلهة والتّماثيل، إلى أن أصبح يدوّن في الكتب والدواوين، وقد كان يكتبه الشعراء في أغرض شعريّة متباينة من مدح وغزل وهجاء، غير أنّ هذا الأخير الذي نال حصّة الأسد لهذا الفنّ خاصّةلدى الإسكندريّين والرومان.

[1] طه حسين، جنّة الشوك، دار المعارف، مصر، ط11، 1986، ص 11، 12

انتعشت قصيدةِ الإبيجراما، وتطورت في العصر الإسكندري، وبعدها أصبح المقصود بها في النّقد الأدبي بصفة عامّة "**القصيدة القصيرة التي تتميّز على وجه الخصوص بتركيز العبارة وإيجازها وكثافة المعنى فيها، فضلا عن اشتمالها على مفارقة، وتكون مدحا أو هجاء أو حكمة**"[1]؛ ومؤدّى ذلك أنّ هذا الفنّ كان معروفا في الأدب العربي، متمثّلا في الأدب العربي العبّاسي على وجه الخصوص، إلّا أنّهم لم يكونوا على وعي كافٍ بخصوصيّة هذا الفنّ، حتّى قدم "**طه حسين**" بمقدّمته التي تدلّ على معرفة هذا الضّرب الأدبي.

يعدّ "**عز الدين المناصرة**" أول من أطلق اسم توقيعة، وقد كان ذلك في عام **1964م**، والذي يعود أصله إلى فنّ التّوقيعات النّثريّة في الأدب العبّاسي، ومتأثّرا في ذات الآن بالإبيجرامات الشّعرية اليونانيّة، لدرجة أن ألّف ديوانا كاملا سمّاه "**إبيجرامات شعرية مختارة**".

أُطلِق مصطلح التّوقيعة أو التّوقيعة العبَّاسية على كلّ "**عبارة موجزة بليغة تعوّد ملوك الفرس ووزراؤهم أن يوقعوا على ما يقدّم إليهم من تظلّمات الأفراد في الرعيّة وشكاواهم**"[2].

نظّر "**عز الدين المناصرة**" لمصطلح التّوقيعة نقديّا في حواراته، وبعض كتاباته، فهي "**قصيدة قصيرة جدّا تتّسم بالتّوتّر والرّشاقة والسرعة وذات التّركيز والإيجاز والكثافة، عصيها المفارقة السّاخرة، والإيحاء والتّرميز ولها ختام مفتوح قاطع أو حاسم مدهش؛ أي لها فلة تشبه (النّقْفَة) المتقنة، ملائمة للحالة، تحكمها الوحدة العضويّة، فهي متمركزة حول ذاتها، (مستقلّة) كلّ قصيدة قصيرة توقيعة وليس كلّ توقيعة قصيدة قصيرة**"[3]؛ بمعنى أنّها قصيدة موجزة على درجة عاليّة من التّكثيف والإيحاء، وتنتهي بحكمة أو بدهشة، أو بمفارقة ساخرة.

تعدّ "**كلُّ توقيعة هي قصيدة قصيرة جداً، لكن ليست كلُّ قصيدة قصيرة... توقيعة، وكلّ توقيعة تعتبر ومضة، ولكن ليس كلّ ومضة تعتبر توقيعة**"[4].

---

(1) عز الدين إسماعيل، دمعة للأسى ...دمعة للفرح، مطابع لوتس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص 10

(2) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي في العصر العبّاسي الأول، دار المعارف، مصر، د ط، 2004، ص489

(3) عز الدين المناصرة، توقيعات عز الدين المناصرة إبيجرامات شعرية (1962 ،2009)، دار الصايل للنشر، عمّان، د ط، 2010، ص11

(4) حسين كياني، سيد فضل الله مير قادري، سمات الومضة الشعريّة والتّوقيعة

ما يميّز هذا النّوع من القصائد أنّها عبارة عن **"مجموعة من التوقيعات النّفسيّة التي تأتلف في صوره كليّة تمثّلها القصيدة في مجموعها"**[1].

تُبْنَى التّوقيعة الشعريّة **"بناء الصورة الكليّة للقصيدة من خلال صورة واحدة ونتيجة لهذا فان القصيدة تقدّم فكرة أو انطباعا أو صورة باقتصاد شديد"**[2]، وبالتّالي فهي **"قصيدة قصيرة، تترك أثراً كالتوقيع في المتلقّي، مكثفة، إيحائيّة، قفلتها مدهشة؛ لذا يلتقي تعريف التّوقيعة تعريف الومضة في البريق، والإدهاش، والأثر"**[3]؛ بمعنى أنّ الشّاعر يحاول عبر قصيدته المكتنزة عاطفيّا ومعنويا والتي تقوم على صورة كليّة إلى اختزالها في صورة واحدة تختصر الصورة الكليّة لقصيدته، وهو من جهة أخرى **"يحاول إحداث تأثير جماليّ مركز مستخدما الحد الأدنى من أدوات التعبير"**[4]، وهذا ما يتيح للمتلقّي سبر أغوار النّص من خلال ذلك التّأثير الجمالي الذي تركه الشّاعر في نفس متلقّيه، مستندا في ذلك بأقلّ عدد ممكن من المفردات.

يقول **"عز الدين المناصرة"**:

يَا صَاحِبَة الهَوْدَج

أمِّي عَرْجَاء

وأبِي أعْرَج وَأنَا أضْحَكُ مِنْ حُزنِي[5]

تمكّن الشّاعر من تصوير توقيعته هذه عبر هذا المشهد المؤثّر والسّاخر في وقت واحد، فاتّكأ فيها على المفارقة الدلاليّة والتّصويرية الحادّة والسّخرية من حجم الموقف الشّعوري الضّاغط ووقعه الحزين على روحه ونفسه، لدرجة استعاضه بالبكاء بديلاً نفسياً لشعوره المؤلم، فأصبحت الأمّ العرجاء هي رمز للأمّة العربيّة المريضة، العاجزة عن تحقيق النّصر وتحرير أراضيها المغتصبة، في حين يرمز للأب الأعرج ذلك الفارس العربي الذي أصبحَ أعزلا، فلا سيف ولا سلاح، يدافع بهما عن أرضه،

---

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر-قضاياه وظواهره الفنية-، ص140، ص141

(2) صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين (1948،1975)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979، ص96

(3) عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص 168

(4) صالح أبو أصبع، الحركة الشّعرية في فلسطين المحتلّة بين (1948،1975)، ص96

(5) عز الدين المناصرة، توقيعات عز الدين المناصرة، ص27

استطاعت الذات الشّاعرة أن تصنع مفارقة قويّة، وساخرة؛ وكأنّ الشّاعر أراد أن يقول: **إنّني من شدة حزني وجراحي على والدَي ضحكتُ حتى على نفسي** لفداحة الموقف وأسى المفارقة المرير التي أراد من ورائها تصوير وتمثّل أنموذجٍ لذاته الشّاعرة وهي نفسها الذّات الجمعيّة في الوطن العربي في آن واحد.

استطاع "**عز الدين المناصرة**" في منتصف السّتينات أن يستفيد من قصيدة **الهايكو** اليابانيّة في نظمه لتوقيعاته، وهذا أنموذج الذي يقول فيه:

رَحَلَ الأَحْبابُ

بَقيتُ هُنا وَحْدي

صِرْتُ يَتيماً كَالنَّخْلةِ

فِي الصَّحْراء[1]

يطرح الشّاعر هنا صورة كليّة واحدة مكتنزة، تكتنز الكثير من المعاني والدلالات، كقوله: **(صرت يتيماً كالنّخلة في الصحراء)** للدلالة على الوحدة والعزلة التي يعانيها في عالمه، وليجعل المتلقّي من جهة أخرى يتملّى الصورة وهي صورة النّخلة في الصحراء.

يقول "**عز الدين المناصرة**" أيضا:

أَسِيرُ فِي الشَّوارِعْ

مُحَدِّقًا فِي المَوْتِ وَالخَرَابْ

أَسُدُّ أنْفِي بِدَمي

وَأَطْرُدُ الذُّبابَ عَنْ فَمِي

لَكِنّه يَعُودُ للسِّرْدَابْ

مَنْ يَمْنَع الذُّبابَ أنْ يَمُرّ فِي فَمِي

مَنْ يَمنَعُ الذُّبَاب؟!![1]

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعريّة الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص145

يحقّق الشّاعر عبر توقيعته مفارقة ساخرة أليمة؛ وذلك عن طريق ترميزه للمستعمر الإسرائيليّ بالذباب الذي عادة ما يقتات من الأوساخ والقاذورات والقمامات، إلّا أنّه رغم قذارته فهو للأسف يحتلّ وطنه، فتراه يصارع هذا المحتلّ ويقاومه، من خلال قوله: (**أسدّ أنفي بدمي/ أطرد الذباب من فمي**)، ليوقّع الشّاعر في ختام نصّه بسؤال تعجّبي، ليستثير مساحة التّخييل، ويستفزّ مكوّناتها لدى المتلقّي، في قوله: (**من يمنع الذباب أن يمر في فمي/ من يمنع الذباب؟ !!**)، لعلّه من خلاله يوجّه صرخاته الاستغاثيّة لاستنهاض همم الدول العربيّة ليصبح همّها همّا أوحدا، وهو طرد هذا المستعمر الغاصب، ومنعه من أخذ ما ليس له بالقوة.

تتّسم التّوقيعة بالتّكثيف الشّديد والاختزال اللّغوي، لذلك فهي في حاجة ماسّة إلى قارئ فطن يمتلك ناصيّة التّفكيك والتّحليل، لغرض إدراكه رمزيّة وسخريّة الشّاعر من خلال توقيعته.

تتّكئ التّوقيعة على خاتمة انفجاريّة محمّلة بالكثير من الإشارات والرموز؛ لتشرّع بذلك أمام المتلقّي نوافذ عديدة لمعان مغيّبة ومضمرة ينفذ منها للتّأمل وللتّأويل.

3. القصيدة المفارقة:

يُقصد بالقصيدة المفارقة القصيدة التي تعمل على اللّقطات المتضادّة؛ ولأنّها تفارق القصائد المعتادة، فهي القصيدة القصيرة ذات المشهد الصّادم أو اللّقطة المفارقة لمثيلتها في التّركيب أو الدلالة؛ لدرجة تثير المفارقة والجدل والصّخب التّقابلي بين اللقطات والأنساق اللّغوية، عبر اجتماع المفارقة بين اللّقطتين، أو المشهدين المتضادّين، فتنبع جماليّة القصيدة المفارقة من حياكتها النّسقية، وقيمتها التوليفيّة العاليّة التي تجمع اللّقطتين الضديّتين في سيّاق واحد، وهي بهذا المفهوم "**ضرب من الشّعر المركّز الذي يعتمد على التّناقض اللّغوي للتّعبير عن طرفين متناقضين في آن واحد**" [2].

تجد التّضاد والتّصادم في هذا النّمط من القصائد بين الكلمات في إطار الجملة الشعريّة الواحدة، ولغة المفارقة لغة بعيدة عن المباشرة، لصلتها القوية بالمعنى الكامن في عمق النص، ولذلك تأتي أهميّة القصيدة المفارقة من أنّها تشدّ المتلقي إلى الجهتين المتعاكستين اللّتين تنتمي إليهما الصورتين

---

[1] السابق، ص 232

[2] فيصل صالح القيصري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2006، ص97

المتضادّتين؛ ذلك أنّ **"التّضاد يحمل خصائص معنويّة وإيقاعيّة معاً؛ فهو مكون من أمرين متناقضين يجسّدان حالة الصّراع والتّناقض في نفس الشّاعر، وكشف الائتلاف في الاختلاف يضم النّقيض إلى نقيضه؛ فتتحقّق الوحدة التي تقوّي الانفعالات، وتثير الدهشة، وعدم التّوقع"**[1].

وتعدّ القصيدة المفارقة أو الفارقة في لغة الحداثة القصيدة الديناميكية المتحرّكة بين السّلب والإيجاب، أو المفارقة للمعاني المتشابهة إلى المعاني المتضادة أو المصطرعة أو المواقف المتضادّة أو المتقابلة.

تقول **"نفيسة التريكي"**:

عَلَى المَيسرةِ قَلبُ تَحسَّرَ

عَلَى المَيْمَنَةِ ضِلْعٌ تَكَسَّرَ

فِي الوَجْنَتَيْنِ دَمْعٌ تعسَّرَ

فِي الشَّرايينِ دَمٌ تصبَّرَ[2]

تثير الشّاعرة عبر مفارقتها التي تباغت وتدهش القارئ، كقوله: **(قلبٌ تحسر= ضلعٌ تكسر= دمعٌ تعسر= دمٌ تصبّر)** جماليّة تأثيريّة؛ وهذا الأسلوب الشّعري هو الذي جعلها متجانسة في قوافيها، تزداد فاعليّة المفارقة بهذه المتوازيات الشّعرية التي تحقّق مغزاها ورؤاها.

تقول **"نفيسة التريكي"** في قصيدة **"فانوسي انطفأ"**:

كُلَّمَا لَامَسْتُ ذَيْلَ الفَرَح

التَفّ مِئْزرُ الأَحْزَان حَوْلي

أَكْوَاناً مِنَ العَدَم

فِي دَرْبِي الرمس

فَانُوسِي انْطَفَأ[1]

---

[1] خلود ترمانيني، الإيقاع اللّغوي في الشّعر العربي الحديث، ص293

[2]نفيسة التريكي، عصارة العبارة، دار العنقاء للنشر والتوزيع، عمّان، د ط، 2016، ص96

عبّرت الذات الشّاعرة بفاعليّة دقيقة ومقصديّة مرهفة عن الاحتدام الشّعوري القلق القائم على المفارقة بين الفرح والحزن والإحساس الشّعوري المتناوب في تمثيل الحالة الشّعورية التي تتأرجح بين هاتين الحالتين، (**كلّما لامست ذيل الفرح/ التف مئزر الأحزان حولي**) دلالة على اليأس والخواء الذي تشعر به، فكلّما لامست ذيل السّعادة التفّ مئزر الأحزان حول خصرها بالأسى والحزن الدامع، لدرجة أنّ الظلام غلف عينيها (**فانوسي انطفأ**)؛ وما عادت ترى إلاّ الظّلام الدامس والحزن الذي غلّف عالمها وخيّم عليه (**أكواناً من العدم**)؛ وهذا دليل عمق المفارقة التي ارتكزت عليها قصيدتها الشّعرية في تحقيق ألقها الجمالي والدلاليّ.

تتأكّد شعريّة القصيدة المفارقة عند شعراء الحداثة من فاعليّتها وقدرتها على مراودة القارئ بالشّكل الأسلوبي المفارق التي تعتمد المفارقة في تشكيل القصيدة بين صورة وصورة ودلالة ودلالة؛ ورؤية ورؤية، وهذا يدلّ على أنّ القصيدة المفارقة ذات قيمة تحفيزية ترتقي بالنسق الشعري إلى آفاق رؤيوية تعتمد دراما المشاعر واللقطات والرؤى الشّعرية المتناقضة لتعميق الحدث وتفعيل الدلالات الشعريّة.

4. القصيدة اللّقطة:

تعدّ **القصيدة اللّقطة** القصيدة التّصويريّة الموجزة التي تلتقط مشهداً بسيطاً من الواقع، وتترجمه ترجمة مشهديّة، بإيجاز بصريّ وحراك إيحائيّ واسع الطّيف؛ إذ تعرف اللّقطة سينمائيا على أنّها "**الوحدة الصغرى للبنية الفلمية، فهي: عبارة عن سلسلة من الصور الملتقطة بالتقاطة واحدة**"[2]، وعليه فقد جاء هذا النّمط من القصائد من عامل الفنّ، السينما والتّلفزيون والتّصوير الفوتوغرافي أيضا، لتدلّ على فاعليّة اللّقطات التصويريّة المكثّفة في الإلمام بتفاصيل المشهد الشّعري وتحفيزه بصرياً.

وقد وفّق شعراء الحداثة في مثل هذا النّوع من القصائد التي تأخذ مشهداً موجزاً من الواقع والحياة، وتترجمه ترجمة عملية عبر لقطة مشهديّة مباغتة، تستثير القارئ، وتحفّز شعرية تلقي النّص اللّقطة من ناحية بلاغة الرؤية، وتوليد الدلالات الجديدة؛ لأنّ غالبيّة القصائد التي تنبني على حراك

(1) السابق، ص43

(2) أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، عمّان، ط1، 2010، ص225

اللّقطات تأخذ بعين الاعتبار المستوى الجماليّ في التقاط اللّقطة التّعبيرية التي تختزل العديد من الدلالات والمعاني في ذاتها؛ والقيمة العظمى تتأسّس على حساسيّة الشّاعر في التقاطها واقتناصها، والتّفاعل مع المشاهد الملتقطة من الواقع المرئي العياني، ومن عالم الشّاعر المتخيّل؛ أي إنّ القيمة ليست في جماليّة اللّقطة في حدّ ذاتها، ولكن في بلاغة الرؤى والمعاني التي تفجّرها اللّقطات في ذهن القارئ.

يجدر بالذّكر أنّ بلاغة القصائد القصيرة التي تعتمد حراك اللقطات هي القصائد الأكثر مناورة في زعزعة الرؤى الراسخة، وخلق المتغير الجمالي المشهدي، أو البصري؛ لأن القيمة العظمى لحراك اللّقطات وتفاعل المشاهد تتبدى في فاعلية اللقطة وقيمتها التّصويرية؛ وبمقدار حنكة الشاعر في الانتقال من مشهد إلى مشهد، ومن لقطة إلى لقطة تزداد شعريّة تلقّي المشهد وتفاعل اللّقطات ضمن المشهد الكلي العام الذي تثيره اللقطة داخل النّص؛ هذا في القصائد التي تتعدّد فيها اللّقطات، أمّا في القصائد اللّقطة المفردة فتتمركز القصيدة على لقطة معبرّة تزيد عملية التّفاعل الجمالي في خلق الصورة المعبرة، وتفعيل مظهر تلقيها الجمالي؛ فثمّة قصائد قصيرة تعتمد على لقطة مفردة وتكون هذه اللّقطة مفردة لكنها معبرة بعمق عن معناها في مخيّلة الشاعر؛ فيعمد الشّاعر بحنكة بصريّة مشهديّة إلى نقلها للمتلقي بوعي مقصدي وبعد إيحائي مخصوص بعناية من الشّاعر.

وثمّة لقطات مركّبة يزداد إيقاعها التّفاعلي من تلاحم اللّقطات وتفاعلها ضمن المشهد الكلّي؛ وهذه القصائد غالباً ما تكون مركّبة تحتاج إلى خبرة جماليّة في تلقيها والتّفاعل معها.

يقول "**عاشور فنّي**":

رجلٌ مِن غُبَار
كانَ يَأتِي إلَى حيّنا
يَزرعُ الحُلمَ فِي الشُّرفَات
ويَمْضِي

وَفِي إثْرِهِ يَطلَع الجُلنار !![1]

يعتمد الشّاعر اللقطات التّصويرية، لقطة إثر أخرى (**رجل من غبار**)، (**يزرع الحلم في الشرفات/ وفي إثره يطلع الجلنار**)، ليحيط بالمشهد الشّعري وتكتمل رؤيته التي ينشدها، وتتابع تلك اللقطات دليل احتفاء الشّاعر بالمشاهد الشعرية المتحركة، وما قصيدة اللقطة إلاّ انعكاسا جماليّاً لرؤى الشّاعر البصرية التي تجعله ينقل إحساسه عبر فاعليّة الصورة وقيمة محفّزها البصريّ.

5. القصيدة اللوحة:

تعدّ قصيدة اللّوحة من القصائد المهمة التي ظهرت في عصر الحداثة، حيث تقوم على شكل لوحات متداخلة باحتفائها بالظلال والأحجام والألوان، إذ يقوم "**التّشكيل الهيكلي لقصيدة اللوحة على أسس تقنية مستمدة من الفنون التّشكيلية البصريّة المعتمدة على العناصر المرئيّة والمقاييس الشّكلية. فالشّاعر يقدّم فكرته الشّعرية في صور تجسد المعاني الشعريّة والمواقف الوجدانيّة في تشكيل محسوس يهدف إلى تحقيق الانسجام والتّآلف**"[2].

يوظّف الشّاعر الألوان في قصائد اللوحة، ويقوم بمزجها ببراعة وتفعيلها لإضفاء صفات معنويّة على الأشياء الماديّة البصريّة، إذ "**لا يقلّ استعمال اللّون في الشّعر أهميّة عن استعماله في اللوحة؛ فالشّاعر يسعى جاهداً لرسم المشاهد التي تمتلك الأثر؛ وتصل في مستواها إلى أثر اللون؛ ولأنّ ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسّية التي تحدث توتراً في الأعصاب...إنّها مثيرات حسيّة يتفاوت تأثيرها في الناس. فالشعر إذاً ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان، سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن**"[3]؛ وهذا ما يوضّح أنّه بعدما كان الشّاعر يتوسّل بالألفاظ الموحية في متونه الشّعرية أصبح اليوم يستحضر دلالات الألوان ليرسم لوحاته الشّعريّة التي تجسّد أفكاره، وتكشف عن مواطن الجمال التي تختبئ خلف تلك المشاهد التي تعبّر عن مكنوناته.

---

[1] عاشور فني، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص 71

[2] خلود ترمانيني، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ص344

[3] عبد الله عساف، اللوحة التشكيلية وأثرها في الصورة الفنية في شعر الحداثة، مجلة الوحدة، ع82،83، جويلية، 1991، ص345

يمكن لبعض القصائد الشّعرية **أن "ترسم لوحات خالصة تقوم على وجود المشاهد الصامتة المجسّمة التي تميل إلى البساطة والتّكثيف والاختزال، فتكون قابلة للرؤية دفعة واحدة، ويتسلّمها المتلقّي بيسر وسهولة، ودون إعمال ذهني...بتلقّي لوحات شعريّة يعرض الشّاعر مباشرة عناصرها التّكوينية ويحدّد هيئاتها وألوانها وتشكيلاتها التي توحي بدلالات يتمّ تجسيدها بطريقة محدّدة ومكثّفة"**[1].

يستند الشعراء في تشكيل ورسم لوحاتهم الشّعرية إلى ريشة رسام تشكيلي يبرع في رسم الظّلال والألوان، لدرجة أنّهم يكشفون عن تفاعل الألوان وتداخلها بهيئة تكامليّة تنمّ عن إيحاءاتها ودلالاتها كافّة.

يقول "**بدر شاكر السياب**" في قصيدة "**المومس العمياء**":

اللَّيلُ يُطْبِقُ مرةً أخرى، فتَشْرَبَه المدينة
وَالعَابِرون، إلَى القَرَارةِ.. مثلَ أغنيةٍ حَزينهْ
وَتَفتَّحَت، كَأزاهِرِ الدفْلَى، مَصَابيحٌ للطَريق
كَعُيونِ (ميدوزا) تَحَجَّرَ كُلَّ قَلبٍ بالضَّغينَة
وكُلّهَا نذرٌ تبَشِّرُ أهلَ بَابل بالحَريقْ[2]

يرسم الشّاعر لوحات شعريّة متضافرة لوحة إثر لوحة، وهذه اللوحات متداخلة، لوحة لليل المظلم، ولوحة للعابرين ولوحة لأزهار الدفلى ولوحة لعيون **(ميدوزا)**؛ ولوحة أخرى للحريق، وما اجتماع هذه اللوحات إلّا تعبير الشّاعر عن مشاعره الاغترابية التي تعرض مشاهد حياتيّة، شبيهة إلى حدّ كبير بلوحات يوميّة كلّ يوم لوحة تبشّر بهول المصير المنتظر.

يقول "**صلاح عبد الصبور**" في قصيدة " **أحلام الفارس القديم**":

فِي يَومٍ حَلَّقَ طَائر
أَلْقَاهُ الحَظُّ العَاثِر

---

[1] السابق، ص345

[2] بدر شاكر السياب، الديوان، مج1، دار العودة، بيروت، د ط، 1989، ص509، 511

فِي حُبِّ الآفَاقِ المُمْتَدّة

فَمَضَى يصاعد منطلقاً

هَبَّتْ ريحٌ ألقتهُ للسَّفْح

وهوى فِي جوفِ الآفَاق المُمْتَدة

ورعاهُ السّفحُ، فَلَمَّ عِظَامه

حتَى دَبَّتْ فِيه الرُوحُ

لَكِن، هَلْ يأمَن حُضنٌ للريح

طيْرٌ مقْصُوصُ الرِّيشِ جَرِيح

حتّى ... وَالرِّيحُ رّخيّهْ[1]

نجح الشّاعر إلى حدّ كبير في رسم الظّلال اللونيّة المشتقّة من الطبيعة لرسم الصورة اللّوحة، فهو يضع قارئه أمام لوحة شعريّة لطائر الفينيق الذي يحترق ويعود من رماد احتراقه قوياً حاملاً الخير والضياء للكون، وهنا، بدت الصور الشّعرية عميقة الرؤى من خلال استحضار أسطورة الفينيق، ليعكس معاناته فهز يريد أن يحيا حياة جديدة، ممتشقاً طائر الفينيق ليكون مطيّته في الارتقاء فوق صهوة الوجود، وقد جاءت الجمل الشّعرية معبّرة عن أسطورة الشّاعر فكما طائر الفينيق يخرج من رماد احتراقه، فهو يريد أن يخرج من رماد حزنه إلى الحياة والضياء ضدّ ثنائيّة العقم والتّصحر والعجز والموت، وبذلك تمكّن الشّاعر أن يشكّل لوحته الشّعرية من خلال تضافر صورة الفينيق.

يشكّل الشّاعر الحداثي لوحاته الشّعرية انطلاقاً من توظيفه اللّون والمشاهد بعمق جماليّ وإحساس تشكيليّ بارع، ليكون اللّون والخطوط والأحجام والضّوء من مغريات القصائد اللّوحة في كشف المنعرجات النّفسية وأحاسيس الذات الشّاعرة المتوترة، فاللّون لا يقلّ قيمة عن الصورة في تظليل اللّوحة الشّعرية وبثّ الكثير من الدلالات المضمرة في القصيدة.

[1] صلاح عبد الصبور، الديوان، مج1، دار العودة، بيروت، د ط، د ت، ص223

6. القصيدة السؤال:

فرض عصر الحداثة والانفتاح على الشّاعر التّنويع في أساليب تشكيل قصيدته، وأن ينوّع في عناصر تكوينها الشّعري؛ فظهرت القصيدة السّؤال التي بنيت على تساؤل وجوديّ اختزالي معبّر بعمق عن تحولّ وجوديّ تأسيسيّ؛ لينتقل السؤال إلى النّص الشّعري، ويكون نقطة تفعيل الدلالات واحتدامها.

تتجلّى جمالية الجمل القصيرة في التكثيف اللّغوي واستخدام أسلوب الاستفهام في البدء والختام، إذ أنّ "**انطلاق الخطاب الشّعري من مقولات السّؤال راجع إلى كونه وسيلة لإعادة بناء الذات بحثاً عن كينونتها وسط السؤال الأبديّ سؤال الوجود**"[1].

لعلّ أبسط تعريف يمكن أن تعرِّف به قصيدة السّؤال، هي تلك القصيدة القصيرة جدّاً، والتي تنبني على السؤال الذي غالباً ما يكون مفتوحاً على دلالات لا حصر لها، فهو لا يتضمّن إجابة معينّة، وإنمّا يبقى مفتوحاً ليجعل المتلقيّ يتأمّل ماهيّته، ويتوخّى جواباً نفسيّاً له. لذا يمكن القول: إنّ قصيدة السؤال هي القصيدة التّحولية التي تجعل السّؤال محطّ تفجير الدلالات والمعاني الجديدة.

يقول "**علي جعفر العلاق**" في قصيدة "**غواية آدم**":

ومِنْ أيّمَا جَنَّةٍ جِئْتُمَا؟

أنْتُمَا...

آهٍ يَا أنْتُمَا

هبةُ الله ريانة لِعبَادهِ

أمْ غوايةُ آدمَ

تُشرِقُ فِي كُلّ ثَانيةٍ

رمادهِ؟[2]

---

(1) محمد كعوان، شعريّة الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003، ص104

(2) علي جعفر العلاق، طائر يتعثر بالضوء، ص80

يؤسّس الشّاعر قصيدته على تأمّل مفتوح في الخطاب؛ ليأتي التّساؤل كاشفاً عن وداعة شعوريّة وإحساس شاعري إبداعيٍّ بالحالة؛ فالتساؤلات لا تقتضي إجابات محددة؛ وإنما تتضمّن إحالات شعوريّة مفتوحة الرؤى والدلالات، وكأن كل شيء يدعو إلى لعبة المغامرة، وما التساؤل إلا الشّاحن الشّعوري والحامل الدلالي للألق الرؤيوي في التساؤل المفتوح (**آه يا أنتما هبة الله ريانة لعباده أم غواية آدم تشرق كل ثانية من رماده؟**)؛ وهذا دليل أنّ القصيدة السؤال بقدر ما تكون مختزلة تملك حساسيّة التّعبير، وتجعل من السّؤال مفتاح إثارة الدلالات المفتوحة.

لا يمكن أن تقدح شرارة الشّعرية –من منظور "**أدونيس**"– من غير إثارة الأسئلة الوجودية الكبرى انطلاقا من أسئلة الذات عن كينونتها وماهيتها الوجودية، عبر الصراع مع الموجودات.

يقول "**أدونيس**":

يَا لِهَذَا المكَان يُسَمُّونَهُ كَوكَبَ الزهْر

مَا أوهَن الزُّهُورَ التِي فِيه:

أَهِي فِتْنَة السّراب؟! أَهِي بَهجَة اللُّغَة [1]

يطرح الشّاعر في قصيدته جملة من التّساؤلات والتي قد تبدو هذيانياً أو فوضويّ الرؤى، كما في قوله:(**ما أوهن الزهور التي فيه: أهي فتنة السراب؟!! أهي بهجة اللغة؟**)؛ وغرضه في ذلك أن يضع متلقيّه في حيرة ودهشة؛ وهذه أهمّ ميزة تميّز القصيدة السؤال.

تتأسّس قصيدة الّسؤال عند شعراء الحداثة على الاختزال والعمق، ولهذا تتنوع تشكيلاتها بين الطول والقصر تبعاً لتلوين المعاني والدلالاتعن طريقتلك الأسئلة التي تفتح الدارة الدلالية على أشدّها.

[1] أدونيس، اهدأ، هاملت تنشق جنون أورفيليا، ص37

7. القصيدة اللّمحة:

تعدّ القصيدة اللّمحة من مبتكرات القصائد الحداثية القصيرة أو المختزلة جداً؛ وهي القصيدة التي تظهر لمحة شعريّة، فهي الأقدر على التقاط تفاصيل بتكثيف واختزال شديدين، للحظات تكون خاطفة لا تحتمل الاستطالة ولا أي حشو أو زوائد.

ربما أُخذت هذه التّسميّة من التّراث النّقدي والبلاغي إذ سبق أن نقل عن القدامى وصفهم للبلاغة بأنها لمحة دالة[1]؛ وهذا يعني أنّها عبر حجمها المضغوط إلى حدّ بعيد تبدو وكأنّها كلمة واحدة موجزة تومئ وتوحي، وتبقى قابلة أو مفتوحة على عدد من القراءات، وإذا كانت ثمّة قصائد تنتهي بالضربة الشّعرية، هذه القصيدة غالبا ما تنتهي بوثبة شعورية أو لمحة ذهنيّة[2].

أُطلِق على قصيدة اللّمحة هذا الاسم؛ لأنّها **"غالباً ما تتألّف أو تتشكّل من تركيبين لغويّين، في التركيب الأول يستثير الشاعر توقّع القارئ أو تحفّزه، وفي الثاني يشبع هذا الشّعور بالتّحفز"**[3]، وهذا القول يضعنا على منصّة الحقيقة الشّعرية التي ترى في الشّكل اللّغوي المختزل قيمة جمالية في التّعبير؛ لاسيّما في الإسناد البليغ، والمعاني الدقيقة، واللّمحات الشّاعرية التي تترك مؤثّرها الجمالي في هذا الشّكل الشّعري أو ذاك.

يقول "**أدونيس**":

يا وَطَناً مُضَمَّخاً مَكْسُور

يَسِيرُ مَشْلُولَ الخُطَى قُربِي[4]

يأتي المشهد عميقاً، والصور ومضية متسارعة، واللمحة التي تبرز في حركة المشهد صورة الوطن مكسور الخطى يسير مشلول الحركات، وهذه اللمحة الغاية منها إبراز ضعف الوطن وانهياره بإحساس اغترابي حزين أراد الشّاعر من خلاله أن يظهر حالة الضعف والانهيار التي آل إليها وطنه في غربته وحالة العقم والتّصحر والأسى التي يعيشها.

---

(1) ينظر: أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، د ت، ص152

(2) فيصل القيصري، بنية القصيدة القصيرة، ص96

(3) علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص58

(4) أدونيس، الآثار الشّعرية، ج1، ص405

تعدّ القصيدة اللمحة من مبتكرات الأشكال التّقصيدية القصيرة التي شهدتها القصيدة المختزلة في حركة الحداثة الشّعرية، وقد أبدع الكثير من الشعراء في خلق الاستثارة الجمالية في تشكيلها من حيث الحساسية في التّشكيل لتبرز كقيمة بؤرية في الاستثارة المشهديّة والإيحاء بالكثير من الدلالات والمعاني الجديدة التي تنطوي عليها اللّمحات الشّعرية في ابتداع الجماليّة.

8. القصيدة اللّافتة:

استطاع الشّاعر العربي المعاصر أن يبتكر أطرا عدّة في تشييد معماريّة قصيدته المعاصرة، حتى أصبحت تتشارك مع فنّ الرسم والتّصوير في عدّة خصائص، من أمثلتها القصيدة اللّافتة، والتي هي عبارة عن "**سطر شعري مكثّف، له ملامح الحكمة والخلاصة بعد تأمّل تجربة ما**"[1]، وهي "**تشبه شعر الحكمة في الموروث، إذ تمتاز بالكثافة والعقلانية التي تولد من التّأمل الفكري الشّعري الفلسفي**"[2]. قصائد قصيرة جداً، غايتها انتقاد الواقع والنّفاذ منه إلى رؤية معارضة معرية للواقع، وغالباً ما تمتاز هذه القصائد بالتنوع الدلالي، واختلاف المواضيع، لتشمل جوانب الحياة كلّها، لتدخل مثلاً في إطار الحكمة والفكاهة، والدعابة، والحثّ على التّغيير، أو نقد جانب من جوانب الحياة؛ فهي "**فنّ أدبيّ مختزل مضغوط المعنى في أقلّ مفردات، يشابه الشّذرة كثيرا في الشّكل والأسلوب الأدبي، غير أنّ اللّافتة تتميّز بكونها خطاب تقريري موجّه إلى ذهن القارئ بشكل مباشر لا ترميز فيه ولا تلغيز، يقدّم سمة فكريّة وأخلاقيّة أو فلسفيّة واضحة صريحة، تكون بمثابة النّصح أو الإرشاد أو التّنوير**"[3].

تشبه لافتات (**أحمد مطر**) إلى حدّ كبير "**شعر الحكمة في الموروث العربي القديم، لكنّها تمتاز بالإيجاز والاختزال الذي يولد بعد تأمّل فكريّ عميق**" [4] .

---

[1] عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، ص 227

[2] نفسه، ص 164

[3] سيد عفيفي، الموسوعة الكبرى لأجناس الأدب العربي، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2017، ص33

[4] رفل حسن الطائي، ذكريات طالب حسين، قصيدة اللافتة أحمد مطر أنموذجا، مجلة جامعة كربلاء العلمية، ع 7، مج 8، العراق، 2010، ص 104

يقول "**أحمد مطر**" في قصيدة "**حكمة أبي**":

قَال أبِي
فِي أيِّ قُطْرٍ عَرَبِي
إن أعْلنَ الذَّكيُّ عَنْ ذَكَائه
فَهُو غَبِي[1]

يأتي العنوان مؤشراَ دلائلياً بارزاً للتدليل على مضمون القصيدة، وكأنّ هذا العنوان أيقونة بصريّة ودلالية بارزة، فالشاعر أراد أن يقول: إنّ الذكاء في بلادنا العربيّة مستلب ومصادر، لأنّ جلّ هذه البلاد عدوة للذكاء والإبداع والحكمة؛ فكل إبداع وذكاء يصبح وبالاً على صاحبه في بلادنا العربية التي تؤسّس للجهل والتّخلف والغباء؛ ومتى أعلن الذكي عن ذكائه في بلادنا العربيّة أدخل نفسه في متاهة الغباء، لأنّه سيحارب ويقضى عليه وعلى إبداعه وذكائه، وهذا الأسلوب في الاختزال والتّكثيف الدلالي يُدخِل القصيدة في حيّز القصائد اللّافتة التي يحاول الشاعر في تشكيلها أن تكون مختزلة الرؤى، ومكثّفة الدلالات والمعاني.

سار الشاعر "**أحمد مطر**" على هذه الشاكلة في الاختزال وقوة التّعبير في قصائده القصيرة اللاّفتة التي تنوّع في الدلالات والرؤى والمعاني، والمواضيع الشّعرية.

يقول "**شوقي عبد الأمير**":

أَنْتَ فِي الأيْن
أنَا فِي الهُنَا
هَلْ هُو البَقَاءُ الدَّائِم
أنَا أحْتَرِق
أنْتَ تَكْتُب
لَا أحَدَ يُصَدِّقُ ذَلِك
إلَّا أنْت[1]

[1] أحمد مطر، لافتات أحمد مطر2، ط1، 1984، ص 76

يُعرِبُ الشّاعر عن فلسفته للمكان (**أنت في الأين/ أنا في الـ (هنا)** ليخلق عنصر التّضاد والمفارقة بين الذات والآخر، فأنا موجود هنا، أنت موجود في الأين، وما التقاؤنا إلّا التقاء المصادفة الذي هو مكتوب في ظهر الغيب، وجعل التّساؤل مفتوحاً للمناقشة والتّدبر في صراع الوجود والمتناقضات (**هل هو البقاء الدائم**)؛ وكأنّ الشّاعر يبحث عن خلوده في معمعة العدمية والتقاء المتناقضات؛ وهذا دليل على وعي جماليّ وفكر إبداعي في التّشكيل، حاول الشاعر أن يكرّسه عبر لافتاته المختزلة لتكون القصائد ترسيمات فكرية فلسفية تأملية في جدلية الحياة والموت؛ وهذا أكثر ما يمكن ملاحظته عند "**أدونيس**" الذي جعل القصائد القصيرة لعبته في خلق الجدليات والرؤى الوجودية وإبراز الاحتدامات والثنائيات المتوتّرة في خلق الجدل الوجودي الذي سار عليه في فلسفته الشّعرية ونصوصه المتأخرة لاسيّما في قصائده (**وراق يبيع كتب النّجوم**).

ما جاءت قصيدة اللّافتة هي الأخرى إلّا استجابة لروح العصر المتّسم بإيقاعه المتسارع، وفي شكل موجز لغويّا، مركّز دلاليّا.

9. القصيدة الشذرة:

يقصد بالقصيدة الشّذرة القصيدة الموجزة جداً التي لا تتجاوز الجملة الواحدة؛ وهي جملة بليغة مختزلة تعبّر عن موقف الشّاعر؛ وهي أشبه بالعنوان؛ وتعدّ هذه القصيدة الشذرة من القصائد القصيرة جدّا التي تختزل رؤية كاملة؛ وسميّت بهذا الاسم؛ لأنّها الأقرب إلى قصائد اللافتة؛ وهي تختلف عن القصائد اللافتة في أنّها تعبّر عن موقف موجز إشاري دال بقوة عن مضمونها؛ فيما تعدّ القصيدة اللافتة القصيدة العنونة وهي القصيدة التي تختزل رؤية كاملة وموقفاً معيناً.

يعود أصل الكتابة الشّذريّة إلى "**الفترة اليونانية، وقد ازدهرت مع الطبيب أبقراط، والمؤرخ تاسيت، وفلاسفة الطبيعة. ونجد لها أيضا جذورا في ثقافتنا العربية الإسلامية مع المتصوفة المسلمين، مثل: ابن عربي، والحلاج، والنّفري، والبسطامي...إلّا أنّ الشّعرية العربيّة القديمة لم**

(1) شوقي عبد الأمير، أنا والعكس صحيح، دار الغاوون للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2012، ص101

تهتمّ بهذه الكتابة إلا تهميشا وإقصاء ونفيا. بالإضافة إلى موقف الفقهاء من التّصوف بصفة عامّة، والتّصوف الفلسفي بصفة خاصّة"[1].

راجت القصيدة الشذريّة المختزلة بمقدار وعي الشاعر، وأهميتها في بلورة رؤيته باختزال واقتضاب لغوي تحقّق القصيدة فاعليّتها الشعرية في خلق الاستثارة الجماليّة والتأثير؛ فالقصيدة الشذرية من مؤشّراتها أنّها تراوغ القارئ باقتضابها وسرعة مدلولها، ودرجة التقاط الشذرة التصويرية لحدث ما أومشهد شعري بعمق وحساسيّة ورؤية جماليّة.

تقوم الكتابة الشّذريّة على "**الفوضى، والتّفكّك، وعدم الانتظام والاكتمال والانتهاء، ومن ثمّ، فهي تخلو من التّتابع والتّسلسل والتّرابط والانسجام المنطقي**"[2]. لذا فكلّ شذرة" **أصيلة، عبارة عن لقطة، مشهد، حلم مكثّف...إلماعة أو إشراقة تفجّر أمامنا وبكثافة خارقة رؤيا تفرض نفسها علينا بقوة لوحة جدارية، لكنها ليست سريعة الزوال كما يعتقد البعض، بل هي نصوص متجذّرة بعمق**"[3]؛ وهذا يؤكّد ما تشتمله الشذرة من قوة وعمق في الأثر والدلالة.

استطاع الشّعراء أن يبدعوا في حركة الحداثة الشّعرية، وذلك من خلال خلق الجماليّة والإيحاء الفاعل، واستثارة مساحة التّخييل في ذهن القارئ عبر القصائد الشذرية التي لونت بدلالاتها ورؤاها على مستوى فنّي وجماليّ خلاق.

تتعالق الكتابة الشّذرية مع شعر الهايكو الذي "**يقع في صميم الكتابة الشذرية؛ ليس فكرة ثرية تُختزل في شكل موجز، وإنّما هو حدث موجز يعثر في الحال على شكله السليم. وتوجد في شعرنا المعاصر نماذج موفّقة إلى حدّ ما، في ما هي تحاول بجدّ أن تكتب قصيدة هايكو عربيّة،**

---

(1) جميل حمداوي، آليات الكتابة الشذريّة عند النفري (مقاربة شذرية)، مكتبة سلمى الثقافية للنشر، تطوان، ط 1، 2017، ص64

(2) نفسه، ص64

(3) شادي كسحو، عذراء الكلمات تأملات في الشذرة والكتابة الشذرية، الحوار المتمدن، ع 4609، 20 أكتوبر 2014. الساعة: 20:37. الرابط الإلكتروني: https://www.ahewar.org /debat/show.art.asp?aid=438013

مثلما نجد ذلك عند شعراء أبدعوا فيه ولم يترسّموا فقط آثار باشو وبوسون وإيسا وغيرهم من مؤسّسيه في تربته اليابانيّة"[1].

يشترك كلٌّ من الهايكو والشّذرة في الاقتصاد والاختزال اللّغوي، بيْد أنّ الهايكو عبارة عن **"شكل شعري ياباني مُشفَّر للغاية: قصيدة قصيرة، في غاية الاختصار تستهدف قول مفهوم زوال وتلاشي الأشياء ... لا يكتفي الهايكو بوصف الأشياء، إنّما يتطلّب انفصال المؤلف عن موضوعه، ويُترجم إحساساً فورياً، ولا يَستبعد الطرفة ومجازات البلاغة لكن بتقتير شديد، ويستدعي القراءة بنَفَسٍ واحد وبصوت عالٍ، ويدعو إلى التّأمل .وعلى قارئه أن يخلق صورته الخاصة به لأنّ الهايكو لا يَصِفُ بل يَستحضِر الجامع الوحيد بين الشذرة والهايكو هو الاختصار"[2].**

تختلف فاعليّة القصيدة الشذرة من قصيدة إلى أخرى؛ بحسب حساسيّة الشاعر ورؤيته الجماليّة؛ وقد نوّع الشاعر **"محمد حلمي الريشة"** في قصائده الشذرية ليسمي ديوانا كاملاً **(أيها الشاعر فيّ)** بقصائد شذرية، فـ **"في هذه الشذرات ما يتيح للنفس أن تنفرط، وتبدو متشظية، مشروخة، مفعمة بجراحاتها، لكنها نفس سائلة، لاتفتأ تلتئم، وتنفرط في كينونتها، وفي هذه الإقامة التي فيها يصير الشعر الساكن والمسكون؛ وبصير الشاعر جوهر هذه الإقامة أو ما يجري في اللسان من كلام"[3].**

كما يمكن تعريف الشذرة على أنّها **"نصوص صغيرة الحجم، متناهيّة الدقة، كذلك تنماز بسرعة الأسلوب، وجودة التّعبير، علاوة على ذلك فهي تتّسم بالتّكثيف، والإضمار، والإيجاز، والحذف، والتّركيز، والتّبئير، (...) غالبا ما تحمل الشّذرات رؤى فلسفيّة وتأمّليّة عميقة، وتعبّر عن علاقة المبدع بذاته أو بواقعه الموضوعي، أو تفصح عن علاقته بالفنّ الذي يمارسه في إطار**

---

[1] عبد اللطيف الوراري، الكتابة الشذرية: هل هي بديل عن المطوّلات التي سادت الشعر العربي؟، القدس العربي، 04 نوفمبر، 2018. الساعة: 21:30. الرابط الإلكتروني: https://www.alquds.co.uk

[2] شاكر العبيي، شعرية الشذرة أم شعر الهايكو؟ المدى، ع2909، بغداد، 04 أكتوبر 2013، الرابط الإلكتروني: https:// almadapaper.net

[3] صلاح بوسريف، مقدمة ديوان أيها الشاعر فيّ، محمد حلمي الريشة، شذرات شعريّة، بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، ط1، 2015، ص09

الميتا سردي أو الميتافيزيقي"[1]؛ وبهذا فالشّذرة قادرة على البوح بما في أعماق الروح لأنّها صادرة عن ذات متشظّيّة، تحمل في طيّاتها تأمّلا طويلا وعميقا، وأسلوبا قويّا.

تلتقي قصيدة الهايكو مع الشّذرة بأنّها "**تحمل صورا دلاليّة عميقة، قائمة على الانزياح والمفارقة والسّخرية والإيحاء والتّرميز والإرباك والإدهاش، وتختلف مع الهايكو بأنّ الشّذرة فكرة مكثّفة أو بؤرة مكثّفة اقتصاديا كما يرى جاك دريدا، تعمل على توليد الاستعارات والانزياحات، ومن ثمّ فالشّذرة في جوهرها هي استعارة كبرى"**[2]؛ بمعنى هناك نقاط تلاق مع قصيدة الهايكو من حيث التّكثيف والإيحاء والإيجاز والمفارقة وإحداث كلّ منهما الدهشة، إلّا أنّهما يختلفان من حيث اعتماد الشّذرة على الصور البلاغيّة كالاستعارة، أمّا قصيدة الهايكو من أهمّ خصائصها نأيها عن الزّخرف البديعي وتقشّفها البلاغيّ.

يقول "**محمد حلمي الريشة**":

تَقِفِينَ أَنْتِ عَلَى جَنَاحَيْن

أنَا وَهُو

تَطِيرينَ أَنْتِ بِقَدَمَيْن

لَا تَظُنِّي التبَسَتِ اللُّغَةُ عَلَي

فَأَنْتِ لسْتِ لبَاسِي [3]

يسعى الشّاعر من خلال شذرته إلى إزاحة الدوال عن مدلولاتها عبر فضاء شعريّ متقن الصّنعة، ومن ثمّ يجعلها تشعّ بقوة من خلال اكتنازها لتلك الحوامل اللّفظيّة، باستعاراتها البليغة ومحمولاتها الدلاليّة الإيحائيّة، كقوله: (**تَقِفِينَ أَنْتِ عَلَى جَنَاحَيْن، تطيرين أنتِ بقدمين**)، فهو يؤكّد أنّ محبوبته خلطت الأوراق، وقلبت المعايير والموازين، فبدلاً من أن تضع الأمور في نصابها، وضعتها بشكل

---

(1) جميل حمداوي، الكتابة الشذرية بين التّنظير والتّطبيق، شبكة الألوكة، الأربعاء 21 ديسمبر 2016، الساعة: 14:23:28
الموقع الإلكتروني: https://www.alukah.com

(2) محمود عبد الرحيم الرجبي، كيف نقرأ قصيدة هايكو؟ ! – قراءات نقدية تأويليّة في شعر الهايكو، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، الأردن، مصر، ط1، 2016، ص08

(3) محمد حلمي الريشة، أيّها الشّاعر فيّ، ص83

معكوس على النّقيض، ممّا يتمنّى ويرغب، ولهذا عبّر بالصورة الشذرة عن الخلط وقلب المعايير، وعمّق المفارقة التي جعلته يغضب منها، فبدلاً من أن تقف محبوبته على قدمين، تقف على جناحين، وبدلاً من أن تطير بجناحين، تطير بقدمين، لذا جاءت صرخته الاغترابيّة قمّة في التّعبير عن انفعاله وعتابه الشديد، وصرخته الاحتجاجيّة (**فأنت لست لباسي**)، أي أنت لست المرأة التي تجلب السّكينة والراحة والطّمأنينة والأمان.

كما البرق الخاطف في الحقول المظلمة، تلمع الشذرة في وعي مقتنصها قبل أن تشعّ في وعي متلقٍ ما، ذات لحظة من الزمن المخضّل بندى التّأويل والأسئلة، وإن كان لكلّ شذرةٍ حقلها الخاص من جهة الموضوع إلّا أنّ قوامها له ذات الخصائص المميّزة لها في بقيّة الأشكال التّقصيديّة الوجيزة الأخرى.

تكمن عبقرية الشذرة أساساً في تشظّيها المتواصل لدلالات النص كي لا تصل أبداً إلى معنى أخير يتحجّر به النّص، وتنتهي مع بلوغه حقائق معيّنة، وإنّما تتعمّد القبض على اللّامنتهي في المنتهي، وتوليد الأصداء الدائمة بديناميّة الإيقاع وتشكيل الصور من تكثيف وحكمة ومجاز واستعارة لتغني قارئها بطاقات الإيحاء والإشارة.

10. قصيدة الهايكو:

تعتبر قصيدة الهايكو شكلا شعريّا جديدا، وفد إلى الشّعريّة العربيّة نتيجة التّلاقح الثّقافي والحضاريّ الحاصل بين العرب والبلدان الآسيويّة، وهو الآخر نوع من الأنماط التّقصيديّة القصيرة الذي يكتب وفق شوط جماليّة خاصّة.

1.10. مفهوم الهايكو وإشكالية المصطلح:

شهد الهايكو تطورا ملحوظا، وانتشارا عالميّا واسعا، وقد استطاع أن يتعدّى الحدود الجغرافيّة اليابانيّة ويقتحم الآداب والثقافات الأخرى، وأصبح بذلك يكتبه الآلاف من الشّعراء في معظم ربوع العالم، لذا أسّس الهايكو هويته الإبداعيّة كجنس أدبيّ عالميّ فرض إيقاعه الجماليّ على القارئ الذي وجد فيه البساطة والعفوية وسلاسة التّعبير.

أ- مفهوم الهايكو:

يعتبر شعر الهايكو نوعا من أنواع الشّعر الياباني الضّارب بجذوره في التّاريخ الحضاري الذي تبلور في عصر ازدهاره في **القرن السابع عشر**، مع رائده والأب الروحي له **"ماتْسُو باشو" (1644-1694م)**، والذي يتألّف من بيت واحد فقط، موزّع على سبعة عشر مقطعا صوتيا، فهو بذلك **"عبارة عن قصيدة بيت واحد يتألف من ثلاثة أسطر تتشكل في مجموعها من سبعة عشرة مقطعا صوتيا"**[1].

تتألّف كلمة **"هايكو"** من مقطعين **"الأول (هاي) ومن معانيه الأولية التي وضع لأجلها المتعة والإمتاع، والضحك والإضحاك، أن تغيّر مظهرك الخارجيّ، وتسلّي الآخرين (التّمثيل)؛ والثّاني(كو) ومعناه، لفظة أو كلمة، أو عبارة، وإذا ترجمنا حرفياً سنقول "عبارة أو كلمة ممتعة، مسلّية مضحكة، ثم إذ أخذنا تطور دلالة اللّفظة التاريخي، وانحرافاتها هنا وهناك، والحالات التي ستسلكها سنصل إلى ما يمكن أن نسمّيه حسّ الطّرافة بشكل جدّي، المزاجيّة الظريفة، العبثيّة المسلّية"**[2].

أول ما كتِب شعر الهايكو كان بغرض التّسليّة والسّخريّة، ذلك فاليابانيّون **"يستخدمون حالات هزلية، القصد منها السّخرية وبعث الابتسامة، ففي كثير من الأحيان تتحوّل الصراحة في الحياة والدقة في التّفكير إلى مواقف مضحكة "**[3]؛ وبالتّالي فإنّ الهايكو شعر انجذب إلى الحياة الهزليّة نفورا من الحياة الواقعية، قصد التّخفيف من المشاكل والمتاعب اليوميّة، لذلك فقد ابتُكِر هذا الضرب الشّعري المقتضب لهذا الغرض.

---

(1) عبد القادر الجموسي، مقدمة مختارات من شعر الهايكو الياباني، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، الأردن، مصر، ط1، نوفمبر 2015، ص05

2محمد عضيمة، كوتا كاريا، مقدمة كتاب الهايكو الياباني، ألف هايكو وهايكو، ت: محمد عظيمة، دار التكوين، دمشق، ط1، 2016، ص17

(3) ريو يوتسويا، تاريخ الهايكو الياباني، ت: سعيد بوكرامي، سلسلة كتاب المجلة العربية، ع175، الرياض، 2011، ص09

تعني هايكو **"كلمة مسليّة، كلمة مزحة، كلمة ممثل أو طرفة"**[1]؛ أي بمعنى أنّ هذا النّوع من الشّعر في نشأته خلق لإثارة الهزل والضّحك والتقاط المشاهد واللّحظات البسيطة التي لا يوليها المرء اهتماماً، لخلق رؤيا أو جوهر أو روح إبداعيّة.

تعود جذور كلمة "هايكو" إلى اللّغة اليابانيّة، والتي تعني **"طفل الرماد"**[2]؛ بمعنى ولادة الحياة من خلال دال **(طفل)** من قلب الموت، وهو **(الرماد)** الذي يبقى أثناء حرق الجثمان، فهذه الظاهرة موجودة في العادات والتّقاليد الصينية منذ الأزل والتي ترمز بدورها إلى الحزن والشؤم.

عُرّف الهايكو بأنّه **"قطعة شعريّة مكثّفة ومركّزة جدّا، تتوسّل بلُغة بسيطة، بعيدة عن التّمحّل والحذلقات الأسلوبيّة والشّكلية، لكنّها بساطة من السهل المُمتَنع، وقادرة على الْتقاط اللّحظة الإنسانية الهاربة، وعلى تناول معان عميقة، وموضوعات مألوفة يرينُ عليها حضور عنصر الطبيعة وما يتمخّض عنها، وتؤطّرها رؤيا جادّة ينطلق منها الهايكيست"**[3]، لذلك فلا بدّ من كاتب الهايكو أن ينغمس في شؤون الحياة اليوميّة قدر الإمكان ليتمكّن من إعادة تقديم هذا العالم في شعره بلغة بسيطة، متحرّرة من أثقال البيان والبديع لصالح زوايا جماليّة أخرى.

تتألّف قصيدة الهايكو اليابانيّة من **"ثلاثة أسطر تتشكّل في مجموعها من سبعة عشر مقطعا لفظيّا، وتنطوي على صورة من الطّبيعة أو انطباعات حولها مع كلّ ما تتضمّنه من طقوس وعادات وكائنات حيّة، على أن تكون المفردات يابانيّة أصيلة، ولابدّ أن تحمل الصورة الشّعريّة المثيرة الظّاهرة للعيان معنى أو معاني خفيّة، قد يخفى على القارئ غير الملمّ، ولو قليلا برموز اليابان وعاداتها وتاريخها"**[4]؛ وبالتّالي فقارئ شعر الهايكو الياباني عليه أن يكون ملمّا بثقافة وعادات وتقاليد اليابان.

---

(1) نياناتسو إيشي، شلال الغيب "الهايكو الرفيع هو لغز"، حوار مع محمد عضيمة، مجلة نزوى، ع 87، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلام، عمان، جويلية 2016، ص120

(2) ريويوتسويا، تاريخ الهايكو الياباني، ص07

(3) محمد الأسعد، تراث الهايكو في الثقافة العربية، ثقافة، 06/ 10/ 2006. الساعة :10:30. الرابط الإلكتروني:
https://japansaito.blogspot.com

(4) هنري برونل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، مجلة إبداعات عالميّة، ع353، ت: محمد الدنيا، مرا: محمود رزوقي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2011، ص14

يرى الكثير من الشعراء أنّ الصورة الشّعرية في الهايكو تفهم بسهولة لبثّ حالة أو رؤية أو مغزى معين، فهي ليست مجرّد زينة أو لعبة انزياحيّة في التّشكيل الشّعري، بل يمكن عدّه تلك المسافة الشّعورية الجماليّة التي يبثّها الشّاعر في مشهده الشّعري ولقطته العفويّة ذات الموقف العابر التي لا يلتفت إليها الكثير من النّاس نظراً لعفويتها وبساطتها.

يلتزم الهايكو بقواعد شكليّة ومقطعيّة محدّدة بنظام مقاطع "**يتكوّن من ثلاث جمل تحوي الأولى؛ خمسة مقاطع والثانية؛ سبعة، والثالثة خمسة؛ كما تحمل كلمة توحي إلى الفصول وأخرى تفصل بين الجملتين**"[1].

يعدّ شعر الهايكو "**شكلا من أشكال هذه اللّحظة الجماليّة، شكل دالّ على فلسفة رؤية معيّنة، يندرج في سبعة عشر مقطعا تتوزّع على ثلاثة أسطر، خمسة مقاطع، سبعة مقاطع، خمسة مقاطع، ومدّة ترتيلها لا يتجاوز مدّة النفس الواحدة**"[2].

من أبرز ميزات شعر الهايكو الياباني ابتعاده عن قعقعة المجاز والاستعارات الباذخة، وهو يعتمد على التّجربة في مقاطعها الثلاثة التي تجسدها عبر الأسئلة التي يمكن أن يمثّلها كلّ **سطر أين؟– ماذا؟– متى؟**. وهو "**أمر أساس بالنّسبة لتجربة الهايكو. هذه العناصر الثلاثة هي بتحليل لهايكو الشاعر الياباني الرائد (باشو):**

أين؟ على غصن ذابل

ماذا؟ يجثم غراب وحيد

متى؟ مساء الخريف الآن"[3]

قد ينزع شاعر إلى عدم اعتماد هذا التّرتيب لكنّهم في الغالب يعتمدون على المحدّدات الزمكانية والحدث.

---

[1] آمنة بلعلى، خطاب الأنساق – الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة–، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2014، ص142

[2] محمود عبد الرحيم الرجبي، وجهة نظر في قصيدة الهايكو، سلسلة النقد الأدبي ونظريات الأدب، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، ط1، 2015، ص11

[3] محمد الأسعد، مقدمة واحدة بعد أخرى تتفتّح أزهار البرقوق –دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانيّة، ص83

ب- إشكاليّة المصطلح:

هايكو أو هائيكو: شعر من التّراث الياباني، روحي يعبَّرُ عنه بمقاطع من الخواطر السريعة القصيرة، تميل إلى الإيجاز، وتقتصر على صورة واحدة أو اثنتين في بناء لغويّ محكم يحافظ على وحدة الموضوع، وغالبيّتها تمثّل بالصور الواضحة، إلّا أنّها في تطوّرها نحت نحو الرمزيّة، وتميل إلى وصف الطّبيعة وتقديسها[1].

من جهة أخرى ف "**رولان بارت" (Roland PARTH)** يربط الهايكو بالاحتفالات الروحيّة؛ وهو في ذلك "**يشبه حفلا دينيّا أو روحيّا مفاجئا، إنّه عمليّة إظهار مفاجئ للواقع الذي يبرز عاريّا من أيّ ظهور ولا يمكن اختصاره في أيّ تعليق**"[2]، وهكذا فقد مثّل الهايكو بحفل دينيّ أو روحيّ مفاجئ وأنّه يمكن للشّاعر من ممارسة بعض الطقوس الروحيّة.

اصطلح كلّ من "**محمود الرجبي" و"جمال الجزيري"** على تسميّة الهايكو العربيّة مصطلح "هكيدة والهكيد".

يعلّل "**الجزيري**" بأنّ ""**هكَدَ، يَهْكِدُ، هَكْدًا، فهو هاكِد وهي هاكِدة، واسم المرة للنّوع المكتوب هَكيدة وجمعها هكائد، والاسم الجامع هو الهكيد، ومن الملاحظ أنّ هكيدة على وزن قصيدة وهكائد على وزن قصائد...باختصار تجمع الهكيدة بين القصيدة العربيّة والهايكو في الثقافة اليابانيّة والثّقافات الأخرى**"[3]، وعليه فالهكيدة "**لفظ مأخوذ من كلمة هايكو وكلمة القصيدة العربيّة؛ إذ نقول تركيب بيت القصيد فنحن نقصد به لبّ المعنى المراد وهكذا يتوجّه إلى المعنى فورًا وببساطة في التّعبير**"[4].

---

(1) ينظر: هيام ضمرة، مقدمة السحر الآسيوي أنطولوجيا كبار شعراء الصين واليابان، ت: منير مزيد، دار الصداقة للنشر الإلكتروني، د ت، ص07، 08.

(2) Roland PARTH ; L'empire des signes ; Edition du seuil ; Paris ; 2005 ; p93-94

(3) جمال الجزيري، مقدمة ديوان لعنات طبيعتِكِ البائسة، هكائد عربيّة، دار حمارتك العرجا، مصر، ط1، 2015، ص04،05

(4) جمال الجزيري، مقدّمة نقديّة في قصيدة الهايكو، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، الأردن، مصر، ط1، 2016، ص05

تمّ التّوصّل إلى اكتشاف مصطلح هكيدة التي نُحِتَت من كلمتي هايكو وقصيدة، كما أطلق على شاعر الهايكو اسم "**هاكد**"، وهناك من يطلق عليه أيضا اسم "**هايكست**" **أو** "**هايجن**" وجمعها **هايجين**".

في الحقيقة لا توجد إشكاليّة في مصطلح الهايكو لدى اليابانيّين؛ فهم من أسّس هذه التّسمية وفق ما كان يوافق الغرض من النّص، لكن الإشكاليّة الحقيقيّة في المصطلح كانت مؤثّرة في من يكتبه من خارج اليابان مثل الأوربيين والأمريكان، فلم يكن هناك مسوغ للاقتناع بالمصطلح خصوصا بعد معرفة ترجمته (**الكلمة المضحكة**) **أو** (**طفل الرماد**)، إلا أنّ المصطلح الأول هو الأكثر شيوعا في اليابان ما جعل البعض ممّن يكتب الهايكو في أمريكا يغيرون تسميته مثل "**جاك كيروواك**" الذي حوله من الهايكو إلى "**قصيدة البوب**" ولعلّ الأمر كان متعلّقا بتقبّل المصطلح أو القصيدة بشكل عام في المجتمع الأدبي وقتها.

يفضّل بعض كتّاب الهايكو تسميّة **هايكد أو هايجن أو هايكست**، لأنّها مشتقّة من كلمة "**هايكو**" بدلا من كلمة شاعر، ومن أهمّ أسباب تلك التّسميّات هو محاولة فكّ ارتباط النّص الوافد عن بقية النّصوص الوجيزة الأخرى، و كذا تمييز كاتب قصيدة الهايكو عن غيره من كتّاب الأنماط الأدبيّة الأخرى.

في الحقيقة استقرّ الرأي على تسميّة شاعر الهايكو "**الهايكست**"، وهذا ليس بجديد على الأدب فعلى سبيل المثال كاتب السيناريو يسمّى "**سينارست**" وهي كلمة إنجليزيّة الأصل. ففضّل البعض اشتقاق الاسم من الأدب الذي يكتبه **هايكست**؛ أي **كاتب الهايكو**.

يمثّل الهايكو مقطوعة شعرية، مقتصدة ومكثّفة، ترُدٍ بلغة بسيطة ومباشرة، مسبوكةٌ في عبارة واضحة، موحية وغير مألوفة، ترسم مشهدا حسيّا واقعيّا، يكمن خلف الأشياء الساكنة والمتحرّكة، البسيطة والمهمّشة، ومن ثمّ تفجيرها دلاليّا.

2.10. إرهاصات قصيدة الهايكو في الشّعريّة العربيّة:

انتقلت قصيدة الهايكو إلى الثّقافة العربيّة حديثا، فظهرت تجارب عربيّة تستحقّ الذّكر والدراسة، وقد شهد الهايكو العربي حتّى منتصف ستينات القرن الماضي بداية لا بأس بها لدى الشّعراء العرب، إذ يعدّ الشّاعر الفلسطيني **"عز الدين المناصرة"** منذ عام **1964** أول من نشر أول قصيدة عربيّة تحمل اسم **"هايكو–تانكا–**ضمن سلسلة قصائد قصيرة، أطلق عليها اسم **"توقيعات"**، أمّا في السبعينات تمكّن الكاتب المغربي **"عدنان بغجاتي"** من ترجمة العديد من نصوص هايكو لأهمّ الشعراء اليابانيّين ك**"باشو، إيسا، شيكي"**.

في سنوات الثمانينات وبالضبط في أكتوبر **1983** نشر**"شاكر مطلق"** محاولته في مجلّة **"الآداب الأجنبيّة"** كتابة "هايكو عربية"، كما نشر **"عبد الوهاب المسيري"** في عام **1984** في مجلّة **الدوحة** مقالته المعنونة "قصة أقصر قصائد شعريّة في أدب العالم والتي ركّز فيها على جماليّات الثّقافة البوذيّة والديانة الشنتوية والطاوية.

نشر **"نصر حامد أبو زيد"** ترجمته لكتاب **"البوشيدو"** في **1993**، وفي سنة **1994** أصدر الشاعر والمترجم السوري **"محمد عضيمة"** ديوان **"الشعر الياباني الحديث"**.

وفي **1997** قدّم **"محمد عضيمة"** ترجمة لكتاب "تمارين على قراءة الشعر الياباني القديم" **لـ "أوكا ماكوتا"**، وفي عام **1999** قام بترجمة الكتاب المقدس**"كوجيكي"**، وبتعاون مع الياباني **"كوتا كاريا"** نشرا **"مختارات من الشعر الياباني –ألف هايكو وهايكو–"**.

ترجم **"محمد الأسعد"** كتاب الهايكو الياباني للكاتب **"كنيث ياسودا"** الموسوم **"واحدة بعد أخرى تنفتح أزهار البرقوق– دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانيّة–**، كان هذا في سنة **1999**.

نُشر **"السّحر الآسيوي – أنطولوجيا كبار شعراء الصين واليابان–** "الذي ترجمه **"منير مزيد"**، وكتاب **"تاريخ الهايكو الياباني"** الذي ترجمه **"سعيد بوكرامي"**.

يقول "**عذاب الركابي "نُسِبت لي ريادة الهايكو لأنّني أول مَن أصدر ديوان هايكو عام 2005 في القاهرة، وأقول ليس الهايكو دخيلًا أبدًا، بل هو أحد فنون الشّعر الحديث، وجاء ثمرة ثقافة عاليّة بعد الاطلاع على شعر –الهايكو الياباني– أولاً ومن ثمّ – الهايكو العالمي – فجاء اقتراحنا معًا أنا والشاعر اللبناني الكبير د. قيصر عفيف رئيس تحرير – الحركة الشعرية – في المكسيك – لماذا لانكتب هايكو عربي؟– وكانت الإجابة سريعة فكتبت –هايكو عربي– وتمّ نشر تجربتي في عدد المجلة – مارس 1999 الخاص بالهايكو.. لكلّ بيئة هايكو خاصّ بها وليس بالضرورة أن يكون تبعًا لتقنيّة الهايكو الياباني**"[1].

بدأت تنشط حركة ترجمة شعر الهايكو وتنظمه مع مطلع الألفية الثالثة، ففي عام **2007** وضع الشاعر "**عاشور فني**" مقدمة لأول ديوان هايكو جزائري، والذي عنونه **بـ: "هناك بين غيابين يحدث أن نلتقي**". هذه المقدمة التي بمثابة بيان للهايكو، وفي الآن ذاته تنبيه إلى جذور الحداثة وفلسفتها وتشكّلاتها.

تحدّث بعض الشّعراء والنّقّاد عن قصيدة الهايكو وعرّفوها، وأبرزوا أهمّ خصائصها وجماليّاتها، وكان ذلك عبر نواد ومنتديات، كمجموعة الهايكو سوريا التي تأسّست في عام 2013، والتي البداية الفعليّة لانتشار الهايكو العربي.

إضافة إلى ذلك فقد نشرت الكثير من المقالات والدواوين لعدد مُعتَبَر من الشعراء العرب، نشرها القاص والشّاعر الأردني "**محمود الرّجبي**"، وفي **2015** "وجهة نظر في قصيدة الهايكو العربيّة".

وفي عام 2016 ألّف "**جمال الجزيري**" كتابه "مقدّمة نقديّة في قصيدة الهايكو"، الصادر عن دار كتابات جديدة للنّشر الإلكتروني الذي جمع مقالاته عن شعر الهايكو في مؤلّفه

أمّا في عام **2017** فقد نشر "**محمود الرجبي**" "على حدود الهايكو"، "أفكار حول الهايكو"، وقد استمرّ إلى غاية يومنا هذا ينشر مجلات خاصّة بهذا الفن، وبتصميمه الخاص.

[1] عذاب الركابي، حوار رمزي بهي الدين في جريدة القاهرة المصرية، ع653، 18ديسمبر 2012

هناك من جهة أخرى "**علي محمد القيسي**" المسؤول على نادي نبض الهايكو الذي أسهم بشكل كبير هو الآخر من خلال ما أسماه بمختبر النبض الذي يختصّ بتعليم الهايكو ونقده أيضا، ومجلات النبض التي لعبت دورا كبيرا للتعريف بشعر الهايكو وكذا قراءته وتلقّيه.

استطاعت قصيدة الهايكو أن تفرض نفسها بقوة في المشهد الشّعري العربي، بعدما كان ظهورها في الساحة العربيّة بصورة محتشمة، ثمّ انتعشت نظما وتتبّعا ونقدا، بفضل تكاثف جهود العديد من المبدعين والمهتمّين بهذا النّمط الشّعري، وأحدثت بذلك ضجّة كبيرة في مختلف المؤتمرات المحليّة والدوليّة والنوادي الأدبيّة والمجلات التي لعبت دورا كبيرا في التّعريف به وبلورته وكتابته بدرجات متفاوتة من الدقّة والجمال.

II. فاعليّة البيانات في بناء شعر الهايكو العربيّ:

تهتمّ الدراسات الأدبية والنقدية بفهم النّص من الداخل، ومن فهم النّصوص المجاورة لـــــه أو المتداخلة معه في علاقات كثيرة، والنصوص النّقدية الحداثيّة كغيرها من النّصوص تطفح بدلالات تستفزّ القارئ، وتدفعه ليدخل في حوار معها محاولا اكتشاف بعض مكامن الخفي منها، والوصول به إلى برّ عالم الحقيقة النصيّة.

تندرج البيانات الأدبيّة ضمن ما يُعرف بالنّص الموازي أو العتبات، وهي واحدة من المتعاليّات النصّيّة، كما أوردها "**جيرار جنيت" (Gérard Genette)** التي تسيّج النّص وتساعد على فهمه والولوج إلى عوالمه. إلّا أنّ البيان "**كمحيط نصيّ لم يساءل القدر الكافي في نظرية الخطابات المعاصرة، بالرّغم من كونه غالبا ما يقف على خلفيّة صريحة أو ضمنيّة للإبداع والتّلقّي بطريقة تجعل منه مساهما في إنتاج القيم الجماليّة في علاقها مع الحياة والنّصوص"**[1].

ولا شكّ أن هذا الطرح يجعل هذه الدراسة تتساءل وتبحث عن سرّ فاعليّة البيان في بناء الهايكو العربيّ كخطاب تأسيسيّ يضبط مفهوم الهايكو ويقرّبه من المتلقّي ليعرّفه به.

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص80

1. مفهوم البيان:

تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف عند حدود البيان المعجميّة والاصطلاحيّة، محاولة تقصّي المفهوم الدقيق له.

1.1. البيان لغة:

تعني كلمة **"بيان"** في لسان العرب **"ما بِينَ به الشيء من الدلالة وغيرها"**[1].

جاء في القاموس المحيط **"بان، بيانا: اتّضح فهو بيّن جمع أبِيناءُ وبيّنته واستبنته أوضحته وعرّفته"**[2]، وبالتّالي فالدلالة المعجميّة لمصطلح بيان لا تخرج من بوتقة الوضوح والإبانة.

2.1. البيان اصطلاحا:

يعرّف البيان بأنّه **"عمل إستراتيجي يشكّل برنامج عمل الجهة التي ستصدره، بوصفه الإطار النّظري، والإجرائي لسيّاستها (ككلّ أنواع السّياسات)، إنّه نظريّة في المجال الذي يصدر فيه، وتصوّر شامل قائم على تعيين المسائل الجوهريّة لا التّفصيليّة"**[3]، ليهيّئ الآخر لاستيعاب أفكاره الجديدة والمتمرّدة على القديم، لذلك فصاحب البيان يرى ضرورة ملحّة لإبلاغ المتلقّي بما يحمله من رؤى ومضامين وتوجّهات جديدة لا بدّ منها.

يتقاطع مصطلح البيان مع مصطلحات أخرى من حقول دلاليّة قريبة منه كـ(النّداء)، و(الإعلان) و(العريضة) و(التّمهيد)، إلّا أنّ هناك بعض الفروقات الطفيفة بينها، فـ **"النّداء يدعو إلى الفعل دونما اقتراح برنامج، الإعلان يؤكّد مواقف، دون أن يطلب من المخاطبين المعنيّين، أمّا التّمهيد فيصاحب النّص الذي يقدّمه فيشرحه ويبرّره"**[4].

تعتبر البيانات نصوصا تنظيريّة، منشورة بكرّاس أو جريدة أو مجلّة باسم حركة سيّاسيّة، فلسفيّة، أدبيّة، فنيّة، تحمل رؤية مستقبليّة، قائمة على تحديد تصورات شاملة حول مسائل جوهريّة، ذات

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، د ط، 1992، مادة (ب، ي، ن)

(2) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط8، 2005، باب النون

(3) عبد الله العشي، زحام الخطابات، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ط1، 2005، ص 12

(4) نفسه، ص81

طبيعة تبليغيّة، موجّهة نحو الآخر لتعلن عن نهاية وضع ما كان سائدا، والتّبشير ببداية وضع جديد استشرافيّ الحدوث.

2. أنواع البيانات:

يمكن تقسيم البيانات إلى أنواع متباينة، بتباين مضامينها التي تحملها، وكذا المجالات التي تستخدم فيها.

1.2. البيان العسكري:

وهو عبارة عن وثيقة رسميّة تتضمّن لأوامر وقرارات الهيئات القياديّة التي تأخذ طابعا إلزاميّا، ويحمل مجموعة من المعلومات الخاصّة الموجّهة أساسا إلى أفراد القوات المسلّحة، وذلك قصد تزويدهم بالمعلومات الضروريّة لتنفيذ النّشاطات الحربيّة التي يمارسونها وكذلك توسيع أفق هؤلاء الأفراد وتعويدهم على التّفكير السّليم وجعلهم أكثر قدرة على معالجة الأفكار ودراستها[1]، وعليه فهي بذلك تقدّم عددا من الأسس والمبادئ العسكريّة الهامّة والمتعلّقة بالتّسيير والإستراتيجيّة الخاصّة والإعداد السيّاسي النّفسي، والتّنظيم العام وإعداد الدولة للحرب، وكيفيّة تصريف شؤونها في ميدان العلاقات الخارجيّة[2]، وبالتّالي فهذا البيان يحيط بجميع مسائل إعداد الدولة وقواتها المسلّحة من خطط منظّمة لنظام الجيوش وأوامر القيادات والنّشاطات العمليّة التي تمارسها كلّ قيادة في ضوء الإمكانات الحقيقيّة للدولة.

2.2. البيان الشيوعي:

هذا النّوع من البيانات أصدره (**كارل ماركس وفردريك أنجلز**) سنة **1848**، ويعدّ من بين أكثر البيانات السياسيّة تأثيرا في الحركة السيّاسيّة، نظرا لطابعه التّحليلي للأوضاع الاجتماعيّة، والانتقال من الطبقة الرأسماليّة إلى الاشتراكيّة، ذلك أنّ "**الطبقة العاملة لا يمكنها لمجرّد الاستيلاء على جهاز الدولة القائم، وتسيّره لتحقيق أهدافها الخاصّة**"[3]، فجاء هذا البيان رافضا استغلال الطبقة العاملة.

---

(1) ينظر: الهيثم الأيوبي وآخرون، الموسوعة العسكريّة، ج1، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، تونس، ط1، 1981، ص286

(2) ينظر: كاظم هاشم نعمة، الوجيز في الإستراتيجية، دار أديتا، طرابلس، د ط، 2000، ص157

(3) كارل ماركس وفردريك أنجلز، بيان الحزب الشيوعي، المصدر العربي دراسة البيان الشيوعي، عصام أمين، بيروت، ط1، 1987، ص09

3.2. البيان السيّاسي:

يحمل مصطلح بيان في الميدان السياسي طابع الثورة والتّمرّد على الأوضاع السيّاسيّة، ومحاولة التّأسيس لمشروع سيّاسيّ جديد، كما يعدّ هذا النّوع من البيانات من الأدوات المباشرة التي تساعد القادة على مخاطبة الجماهير والاتّصال بهم، ومحاولة إقناعهم وتعبئتهم وتوعيّتهم لأجل الحصول على التّأييد الشّعبي لسيّاساته وقراراته المختلفة[1]، فهو بذلك من البيانات التي توجّه الأمّة إلى قضيّة ما يحتاجها المجتمع لمواكبة التّطور بالتّأثير في سياسة الدولة حول موضوع معيّن.

4.2. البيان الوزاري:

يعدّ البيان الوزاري بمثابة خطّة العمل لأيّ حكومة جديدة "**تصريح خطّي يقرأه رئيس وزارة جديدة أمام مجلس النّواب في الأنظمة البرلمانيّة، يتضمّن برنامج الحكومة التي تعتزم تحقيقه في المجالات الرئيسة (...) يفترض أن يقوم أعضاء المجلس بعد ذلك بمناقشته ما ورد في البيان وتأييد محاسنه، وإنقاذ ثغراته وبعض سياساته، وطلب تعديله وفق هذه الانتقادات ومنح الثّقة أو حجبها وفقا لمدى معارضة أو تأييد ما ورد في البيان الوزاري**"[2]؛ وهذا يعني أنّه عبارة عن عرض أو تصريح خطّي لما تعتزم حكومة جديدة القيام به، ومناقشته من أعمال ومشاريع وإصلاحات طالبة الثّقة على أساسه.

5.2. البيان التّجاري:

يتمثّل البيان التّجاري في تلك اللّائحة المفصّلة و"**الإيضاحات التي يضعها التّاجر أو المنتج على بضائعه أو منتجاته، للدلالة على عددها أو مقاسها أو كيلها، أو طاقتها أو وزنها أو مصدرها، ... ويستلزم القانون صحّة هذه البيانات، ويفرض عقوبات على عدم صحّتها مع إمكان ضبط البضائع وحجزها، حصرا للمنافسة غير المشروعة وإنقاذا للغش ورعاية لمصالح**

---

[1] ينظر: أحمد حمدي، الثورة الجزائريّة والإعلام، دراسة في الإعلام الثّوري، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، د ط، د ت، ص37

[2] عبد الوهاب الكيالي وآخرون، موسوعة السياسة، ج1، المؤسّسة العربيّ للدراسات والنشر، ط4، 1991، ص633

المستهلكين"[1]؛ بمعنى كلّ ما يخصّ منتج تجاري ما، من شروحات حول امتيازاته أو كيفيّة استعماله أو صفاته، مع فرض عقوبات في حال أي عمليّة تزوير أو غش.

6.2. البيان الفنّي:

يتمثّل دور هذا النّمط من البيانات في تقريب الجمهور للفنّ، بغاية فهمه وتذوقه ووعيه، كما يمكن التّمييز بين نوعين منها، بيانات لغويّة وأخرى غير لغويّة، بحيث "**يمكن أن تحافظ على المظهر اللّساني مع تعديل القصديّة بتحويلها من مقصديّة تنظيريّة إلى أخرى إبداعيّة، مثلما يمكن أن تنتظم جزئيّا أو كليّا في أجناس خطابيّة غير لغويّة كالموسيقى أو التّشكيل أو السينما**"[2].

للموسيقى بيانها الخاص هي الأخرى بما تضمّنه من مشروع تحديثيّ للموسيقى المعاصرة، كما كان للرسم بياناته التي بلورت أفكار ورؤى وتصوّرات الفنّانين الحداثيّة لممارسة هذا الفن، وتقديم تلك الأعمال للجمهور ليتذوّق ويعي جماليّاتها الفنيّة.

7.2. البيان الأدبي:

تمكّن الأدباء من استعارة البيان الأدبي من المجال السياسيّ والعسكريّ والتّجاري والفنّي، فتغلغلت هذه البيانات في الثقافة العربيّة التي يرد فيها على شكل مقال أو مقدّمة لعمل أدبيّ أو كتاب منفرد، شامل لآراء معيّنة، مع إمكانيّة صدوره من قبل أديب أو مجموعة من الأدباء. على سبيل المثال "**بيان الكتابة**" لـ: ."**محمد بنيس**"، بيان الحداثة لـ: "**أدونيس**"، "**موت الكورس** "لـ: ."**أمين صالح وقاسم حدّاد**" التي جمعها "**محمد لطفي اليوسفي** "في كتاب وسمه بـ"**البيانات** "[3].

يمثّل البيان نصّا نقديّا نظريّا، فرديّا أو جماعيّا، ينجزه شاعر أو كاتب أو ناقد، في مفصل تاريخي ثقافي معيّن، يدفعهم ذلك إلى نزوع نحو التّجديد والحداثة والثورة على المعتاد، وتجاوز الواقع الأدبي السّائد، بحجّة تآكله وترهّله، ويظهر البيان إرهاصا لتجربة أدبيّة جديدة، وهو على هذا النّحو فهو

---

(1) الموسوعة العربية الميسرة، دار الجيل لنشر المعرفة والثقافة العالمية، القاهرة، بيروت، تونس، ط2، 2001، ص623

(2) نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، ص 87،88

(3) محمد لطفي اليوسفي، البيانات، دار سراس للنشر، تونس، ط 1، 1995

"إعلان على ميلاد فعل أدبيّ جديد، أو حركة نقديّة جديدة، أو توجّه أدبيّ جديد، (بيانات المدارس الأدبيّة، وأهمّها بيانات السرياليّة، وبيانات الشّعراء والنّقاد)، وغالبا ما يتضمّن البيان الإشارة إلى التّغيّرات الحضاريّة التي تستوجب الانتقال إلى كتابة جديدة، كما تتضمّن الخلفيّة الجماليّة التي تعتمدها المدرسة أو التيّار"[1].

تعدّ **"البيانات الشّعريّة ظاهرة حديثة، فهي ترتبط بالتحولات التي عرفتها بعض الحركات الشعريّة في أوربا وأمريكا"**[2]، لذا أصبح الشّاعر العربي يدبّج دواوينه الشعريّة بمقدمات وبيانات، يطرح من خلالها ضمنيّا أو صراحة مقترحات أو تجارب جديدة تجعل من هذه البيانات نظرية أو نقدا، فـ**"البيان في أساسه برنامج أو خطاطة، يحاول الشّاعر أو الجماعة التي تنتمي أو تحاول أن تسير في اتّجاه شعريّ واحد، أن تعبّر من خلاله عن طبيعة هذا البرنامج وعن المقترحات الشّعريّة التي غالبا ما تختار السّير في غير المألوف، أو تطرح نفسها،...وهذا ما يجعل البيان باعتباره نظريّة، "نقدا"**[3]

ومؤدّى ذلك أنّ البيان الأدبيّ ما هو إلّا نصّ موجّه للقارئ ليعبّر فيه صاحبه عن نهاية مرحلة والإيذان بمرحلة جديدة، مظهرا بذلك مكانة بيانه وقدرته التّنظيريّة في الحركة الشّعريّة، ومنه الوصول إلى تفنيد مقولة أنّ الشّاعر ما هو إلّا مبدع وفقط، بل يفتح لذاته حريّة اقتحام فضاء النّقد والتّنظير، محاولا أن يخلق أنموذجا للكتابة والإبداع الشّعريّ.

3. الإرهاصات الأولى للبيانات الأدبيّة:

يرجع أول ظهور للبيانات الأدبيّة في **"أوربا إلى القرن السادس عشر كجماعة البيلياد (Pléiade) الثريا الذي وضعه الأديب الفرنسي جواكيم دي بيليه (Joachim du Bellay) سنة 1549...وبين سنتي 1798–1800 نشرت مجلة أتنايوم (Athénium) الألمانيّة بيانات الأديبين (نوفاليس) و(شليغل) صاغا فيها أفكار الحركة الإبداعيّة الرومانسيّة في مواجهة جمود وصرامة**

(1) ينظر: عبد الله العشي، زحام الخطابات، ص33

(2) صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربيّ المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2012، ص92

(3) نفسه، ص92،93

قواعد الاتّباعيّة الجديدة الكلاسيكيّة الجديدة... وتعدّ بيانات السرياليّة التي صاغها الأديب الفرنسي أندريه بروتون بين عامي 1924و1942 من أشهر البيانات الأدبيّة في القرن العشرين من حيث محتواها وتأثيرها"[1].

أصبح للبيان -في الدراسات المعاصرة- معنى ينسحب على "**نصوص غالبا ما تكون موجزة منشورة بكراس أو بجريدة أو مجلة باسم حركة سياسيّة، فلسفيّة، أدبيّة، فنّيّة، كبيان الحزب الشيوعي، بيان الرمزيين والمستقبليين**"[2]؛ وعليه يتضمّن هذا التّعريف المقوّمات الرئيسة للبيان وهي: (**النوع، فضاء التّدوين، التّوجّه**) والتي بدورها تمنحه وضعا اعتباريّا خاصّا تجعله يختلف عن أجناس خطابيّة أخرى، وهو أيضا: "**ذلك المكان الملائم لترجمة النّوايا الأيديولوجيّة والعلاقات السّجاليّة والصراعات لأجل امتلاك السلطة الرّمزيّة، لذلك يمكن اعتباره المكان الملائم الذي تقرأ فيه براغماتيّة مجتمع ما**"[3].

يأتي مصطلح البيان الأدبيّ بمعنى الإعلان والتّصريح عن مقاصد كاتب أو جملة من الأدباء، وقد تتّخذ البيانات أشكالا متعدّدة كمقدّمات لأعمال شعريّة أو نثريّة.

تدخل البيانات في "**حوار مع الكتاب المقدم، تحلّله لفائدتها الخاصّة مع مساءلة وعدم الاستسلام لما يقدّمه، ومن الضّروري أن يكون هذا النّقد منتبها بالقدر الكافي الذي يتيح إبراز أصالة الكاتب، وأن يكون متباعدا بما يكفي لكي لا يختلط صوته بصوت الكاتب**"[4].

لا يخفى على القارئ أنّ المقدمات هي الأخرى عبارة عن بيانات توضيحيّة للنّصوص الأدبيّة، والتي تعمل على تهيئة المتلقّي للولوج إلى النّص و"**تزويد القارئ بمعلومات عن السياق أو**

---

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، ص80

[2] Claude Abastado: Introduction à l'analyse des manifestes littérature, 1980,N39, p03

[3] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، ص82

[4] عبد الكبير الخطيبي، مقدمة كتاب الأدب والغرابة، عبد الفتاح كليطو، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2006، ص07

سبب كتابة النّص"[1]، وهذا ما يؤكّد أنّ قراءة البيان لا تغني عن قراءة النّص، بل يعدّ البيان بوابة الولوج إلى المتن؛ وهو بذلك نوع من الميتالغة.

يؤكّد البيان الشّعريّ على **"حيويّة النّوع الشّعري ونمائه، وحيويّة الذّات الشّاعرة في انسجامها مع العالم والوجود والتّاريخ، وكذا تحولات الإنسان والفكر واللّغة، وذلك عبر صيرورة دائمة تؤكّد قيمة التّحول في الظّواهر الثّقافيّة في الشّعريّة العربيّة"**[2].

واكب الشّعراء والنّقاد حركة الشّعر المعاصر ببيانات أدبيّة موجّهة بصفة خاصّة إلى القارئ، كان هدفها هو الإفصاح عن نظريتهم الجديدة في مفهوم الشعر وماهيته ووظيفته.

يمكن **"اعتبار بيان خليل مطران، "بيان موجز" الذي صدّر به الجزء الأول من ديوانه، عام 1908، أول بيان صريح فيه أن يؤسّس لرؤيته وموقفه الشّعريّين،...وكذلك نقل موقفه من القصيدة، في مفهومها وبنائها، وموقفه من اللّغة"**[3].

استطاع الكثير من الكتاب العرب وغير العرب كتابة هذه البيانات الشعريّة، ومعظمهم كان من الشّعراء أمثال: **"أمين الريحاني": في "الشعر المنثور" في 1910، "عباس محمود العقاد": "في الشعر ومزاياه" 1913، "عبد الرحمن شكري": "في الشعر ومذاهبه" عام 1916، "ميخائيل نعيمة": "الشّعر والشعراء" عام 1921، "جميل صادق الزهاوي": "نزعتي في الشعر"في:1924، "زكي أبو شادي": "الشعر والشاعر بحث فلسطيني" سنة 1926–1927، "إلياس أبو شبكة": "في حديث الشعر" عام 1938، "نزار قباني" "في الشعر" 1947، "نازك الملائكة": "شظايا ورماد"، "بدر شاكر السياب" في مقدمة ديوانه "أساطير" 1950.**

يعدّ **"البياتي والسياب وأدونيس ومحمد بنيس"** وغيرهم ممّن كتبوا هذه البيانات الأدبيّة، بـ**"غريزة مبدأ الرفض ... ومن ثمّ كان مآل الحداثة الشّعريّة المعاصرة هو البحث والتّجريب المستمرّين،**

---

(1) جون فان ديك، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ت: سعيد حسن بحري، دار القاهرة للكتاب، مصر، ط1،2001، ص251

(2) علي حسن الفواز، بيانات الشّعرية العراقيّة، أسئلة ومقترحات في القراءة، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2010.

(3) صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، ص94

من أجل خلخلة البيانات الذوقيّة والجماليّة السائدة، لأنّ الحداثة الإبداعيّة على قلق دائم لا يعفو عليه الزمان وعلى نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن تتحوّل إلى بنية ثابتة"[1].

تعتبر العلاقة بين الإبداع والنّقد علاقة تكامليّة، لذا يجوز أن ينشأ ناقد من كلّ شاعـر أو مبدع، وبالتّالي فبيانات هؤلاء الشّعراء التي تصدّرت دواوينهم ما هي إلّا انعكاس لرؤاهم الشّعريّة، يوجّهون بها المتلقّي إلى رسم آفاق انتظار محدّدة.

حاولت الدراسة أن تتقصّى هذا النّوع من البيانات –وبالضّبط بيانات الهايكو- باعتبارها نصوصا موازيّة تنتمي إلى أفق الشّروح والمقدّمات، وهي بذلك نمط مخصوص من الكتابة، يدخل ضمن النّصوص الموازية التي ترافق صدور تلك المتون الشّعريّة، فتحتلّ موقعا مركزيّا في مشهد التّنظير لقصيدة الهايكو العربيّة، كإعلان عن هذه التّجربة الجديدة، أو كاقتراح شكل إضافيّ يضاف إلى ما عرفته الذائقة العربيّة، والتي تروم إلى إيجاد مكانة له في الثّقافة العربيّة.

4. السياق التّاريخي لبيانات الهايكو العربيّ:

منذ بداية القرن العشرين أصبحت البيانات ضرورة ملحّة في المجال الأدبي يلجأ إليها الكتّاب، ليفصحوا للمتلقّي على تجاربهم الأدبيّة ومشاريعهم الإبداعيّة الجديدة.

يعدّ البيان بمثابة "**إرهاص لتجربة جديدة في الكتابة الأدبيّة، قد تنجح وقد لا تنجح، وفقا لمدى الوعي التّاريخي الذي يتمتّع به كاتب البيان، وتمكّنه من استكناه روح العصر، وقدرته على فهم معطيات الواقع واستشعار آفاق المستقبل، هذا الوعي التّاريخي شرط لنجاح أيّ تجربة ثقافيّة**"[2].

يعدّ بيان الهايكو العربي بمثابة القالب الذي تصاغ فيه جملة من أفكار الهايكست، محاولا في ذلك إقناع المتلقّي والتّأثير فيه، فهو عتبة قرائيّة لها أن تفتح مغالق الممارسة الإبداعيّة، ينضوي على قدر كبير من الأهداف والغايات التي تحاول جاهدة إلى تأصيل وبلورة ميلاد هذا النّمط الشعريّ الجديد، إنّه ذلك الجنس الشّعري الذي "**يضاف إلى بقية الأجناس الشعريّة الأخرى التي اشتغل**

[1] عبد الله حمادي، مقدمة البرزخ والسكين، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 1998، ص09

[2] عبد الله العشي، زحام الخطابات، ص13

عليها الشّعراء السابقون. وقد نجحت في تثبيت اسمها خلال هذه المرحلة"[1]. ليتحوّل بذلك إلى أداة لكسب معركة التّجديد والحداثة إنتاجا وتلقيّا.

أصدر **"محمد الأسعد" بيان هايكو في مجموعته التي عنونها بـ:"تهمس البونكفيليا مثقلة بأزهارها الحمراء" والذي أصدره في عام 1996، وبعدها في عام 1999 أصدر مقدمة "واحدة بعد أخرى تتفتّح أزهار البرقوق–دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانيّة–، كما كتب الشاعر والناقد والروائي العراقي "عذاب الركابي" مدخلا لديوانه الموسوم: "ما يقوله الربيع نصوص – تجربة في الهايكو العربي" الذي أصدرته "دار ميريت للنشر بالقاهرة، في 2005، ثم جاءت مقدمة ديوان الشاعر الجزائري "عاشور فني" المعنون "هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي" الصادر في سنة 2007، نشرته دار القصبة الجزائرية".**

وما بين عامي 2010 و2011 أصدرت المجلة العربية في عددها 175مقدمة للمترجم السعودي: **"حسن الصلهبي" –صوت الماء...مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني.**

وفي عام 2011 ترجم المترجم المصري **"جمال مصطفى" كتاب "هايكو مختارات عالمية معاصرة"** الذي أصدرته **دار طوى للنشر والتوزيع بـ: لندن .**

كتب الشاعر **"عذاب الركابي"** توطئة لديوانه الموسوم: **"رسائل المطر"، الصادر عام 2013 بالقاهرة.**

استهلّ الشاعر المغربي **"سامح درويش" ديوانه خنافس مضيئة بمقدمة عنونها بـ:"التماعة عينَيْ قط تضيء الكيان" الصادر عن منشورات الموكب الأدبي بالمغرب في 2015.**

ديوان الشاعر الجزائري **"معاشو قرور" المعنون بـ: هايكو القيقب الذي كتب "بمثابة بيان".**

وكان ذلك **في21 جانفي 2016 عن دار فضاءات بعمّان. وفي السنة ذاتها –2016– أصدر الشاعر والناقد والمترجم المغربي "عبد القادر الجموسي" ديوانه: ناي لإنقاذ الوردة وكتب "بيان" بدل مقدمة.**

---

[1] عباس محمد عمارة، مقدمة كتاب أنطولوجيا قصائد الهايكو العربيّة، منشورات مومنت الإلكترونية، 2019، ص07

كتب الشاعر السوري **"سامر زكريا" مقدمات كتبه الثلاثة كتاب الهايكو العربي 365 هايكو، بأجزائه الثلاثة في: 2016، 2017، 2018 على التّوالي.**

توطئة **ديوان العصافير ليست من سلالة الرياح 2017 – القاهرة للشاعر "عذاب الركابي".**

في عام 2018 كتب "سامر زكريا" مقدمة ديوانه الذي عنونه بـ: رقصة الهايغا مع الهايكو.

كما كتب "هاشم شفيق" مقدمة كتاب أنطولوجيا شعر الهايكو الياباني، والذي ترجمه في 2018.

في عام 2021 كتب الشاعر المصري "حسني التهامي" بيان الهايكو في ديوانه مزار الأقحوان، الصادر عن دار ببلونيا بالقاهرة.

في عام 2022 كتب "عذاب الركابي" مقدمة ديوانه ليس في ذاكرة الأزهار اسمٌ للخريف.

تسعى بيانات الهايكو إلى التّعريف به، وتحديد ماهيته، وخصوصيته وجمالياته، محاولة في ذلك التّأصيل له، واستنباته في بيئة عربيّة، وببصمة عربيّة، وهذا ما ينحو إلى ترسيم أنموذج نقديّ له.

5. مشروعيّة تبنّي الهايكو العربيّ من خلال البيانات:

ليس من السهل تقبّل الهايكو في الشّعريّة العربيّة، لذا برّر الشّعراء والنّقاد العرب في بياناتهم لمشروعيّة هذا النّوع الشّعريّ. يقول **"سامح درويش"** في بيانه: **لنتّفق أولاً أنّ هذا اللّون الشّعري ذا المنشأ الياباني يكتب اليوم بكلّ لغات العالم تقريباً، ولا يليق بلغة الضّاد أن تبقى خارج هذا السّقف الجماليّ الإنساني، وأنّه أضحى يشكّل مكوّناً فنّياً في مختلف شعريّات العالم، والشّعريّة العربيّة لم تكن في يوم ما جزيرة فنيّة معزولة"**[1]، وهذا يدلّ على دعوة الشّعريّة العربيّة أن تمارس هي الأخرى شعر الهايكو، وأن لا تبقى خارجة عن هذا السّقف الجمالي، باعتباره نوعا من الكتابة التّجريبيّة النّاتجة عن التّلاقح الحضاري الحاصل مع الثّقافة العالميّة والآسيويّة بشكل خاصّ.

يمثّل شعر الهايكو مرحلة جديدة من مراحل الإبداع والبحث عن منابع شرقيّة لإثراء تجربة الكتابة الإبداعيّة، بعدما كانت لعقود طويلة تنهل من معين الحداثة الغربيّة. يقول **"عاشور فنّي"** في

[1] سامح درويش، الهايكو اقتراح جمالي جديد، المجلة العربية، ع 488، الرياض، 2017، ص48، 49

مقدمة ديوانه مبرّرا مشروعيّة شرعيّة الهايكو العربي: **"اتّجهت الحداثة الشّعريّة العربيّة غربا ووقفت عند أعتاب الغرب لا تتعدّاه إلى المصدر "الشّرقي" للحداثة الغربيّة نفسها. إزرا باوند، أبو الشّعر الحديث في أمريكا والغرب ليس أكثر من تلميذ لأستاذ التّصويريّة في الهايكو، الشاعر الياباني ماساؤوكا شيكي تلميذ الأستاذ الأكبر باشو ماتسو، وناقده في نفس الوقت"**[1]؛ وهو يعني في ذلك تغيير اتجاه العرب نحو الثقافة الشرقية بعدما كان مقتصرا على الآخر الغربي، مستلهما منها الحداثة الغربيّة.

يبرّر **"حسني التهامي"** –من خلال بيانه–تبنّي الهايكو في الشّعريّة العربيّة، وذلك في قوله: **"حتما سيثري ذلك التّنوع مشهد الشّعرية العربيّة. إنّ رغبةَ هؤلاءِ الشعراءِ في أن يرتادوا حقولاً جديدةً تضيفُ إلى تجربتِهم الإبداعيّة كانت دافعاً نحو تبنّي لون إبداعيّ جديد بقيمة الهايكو الجماليّة، كما أنّ هذا النّوعَ المختزلَ والمكثّفَ يتماشى مع روحِ العصرِ المتسارع الذي أصبحت تفاصيله مُكوّنا أصيلا لمعجمهم الشّعري ومعينا لاستلهام مشاهدهم الحسيّة المدهشة"**[2]، وعليه فلعلّ سرّ انتشار الهايكو **"عالميّا راجع إلى أنّ نصًّا من ثلاثة أسطر فقط لا غير يمكنه خلق عالم كامل"**[3].

شهدت الألفية الثالثة وعلى صعيد المشهد الشعري العربي تحولات حداثية عدة أثبت من خلالها قدرة اللّغة العربية على استيعاب أنواع جديدة من الشعر ، **فـ"الشّعر كائن جماليّ حيّ ومتحوّلٌ وليس أشكالاً محنّطة أو نهائية، كائناً يتفاعل مع شرطه التّاريخي والحضاري، ولعلّ الشرط الحالي لم يعد يستلذّ بالأطباق الشعريّة العربيّة الدسمة بشحوم البلاغة والبيان وإدام المجاز المجنّح"**[4]، وهذا يرمي إلى اعتبار الهايكو إضافة تعبيريّة جديدة تستحقّ الوقوف عندها مليّا والكتابة على منوالها، ولكن بخصوصيّة وببصمة عربيّة.

---

(1) عاشور فني، مقدمة ديوان هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، دار القصبة للنشر والتوزيع، د ط، 2007، ص05

(2) حسني التّهامي، بيان الهايكو، ديوان مزار الأقحوان، ص07

(3) نيا_ناتسو إيشي، شلال الغيب الهايكو الرفيع هو لغز، ت: محمد عضيمة، مجلة نزوى، ع 87، مؤسسة عمان للصحافة والنّشر والإعلان، عمان، جويلية 2016، ص117

(4) سامح درويش، الهايكو اقتراح جمالي، المجلة العربيّة، ع488، ص49

يقول "**عبد القادر الجموسي**" في بيانه: "**إنّه قصيدة ... تكتب بمختلف لغات الأرض، وفي مختلف المدارات الشّعريّة في العالم. وهو–عندنا–موجة عمق قيد النشوء والتّبلور، يساهم في صوغ أمشاجها اليوم جيل ناهض من الشّعراء والشّاعرات، والمترجمين والمترجمات على مدى ربوع العالم العربي وخارجه**"[1].

يقول "**سامر زكريا**": "**قدرة اللّغة العربيّة على التّعبير وهي الأولى، وهكذا كان لا بدّ أن ينشأ من تفاعل هذه اللّغة مع الهايكو العالمي هايكو عربي، بخصائص فريدة**"[2].

أعادت قصيدة الهايكو النّظر في الحداثة وما نادت به من غموض وتعقيد لتعيد النّظر إلى شعريّة جديدة، هي شعريّة العفوية والبساطة، فـ" **تجربة الهايكو ستمنح فرصة للشّعراء لكي يعيدوا النّظر في حرج الغموض الذي أوقعتهم الحداثة فيه ...ولم يخلق هذا الغموض هوة بين الشّاعر والقارئ فحسب، بل بين الشاعر والعالم الخارجي الذي أصبح الإيغال في إحداث علاقات غير مألوفة بين الكلمات هو السعي وهو المنتهى...في الوقت الذي يعدّ التّأمل مقصداً مهمّاً من مقاصد الشعر الذي يجعل النقد يتجاوز فكرة المنهج (الدوغم)... لأنّ الشّعر لا يرتبط بشكل مثاليّ معيّن، وإنّما هو تعبير عن روحانيّة ثقافة تجد نفسها في شكل معيّن**"[3].

لعلّ من أهمّ أسباب نجاح قصيدة الهايكو "**قصرها وكثافتها ... وتعتمد في بنائها على المشهديّة والزمن الحاضر وتنحي الذات... وبحكم قصرها واختزالها لاقت الاهتمام من القارئ**"[4] الذي أصبح ينحاز –في تلقّيه وتذوقه– إلى قصيدة الهايكو المقتضبة، لاقتصادها وإثارتها من جهة وإلى تكثيفها ودهشتها من جهة أخرى.

---

(1) عبد القادر الجموسي، بيان الهايكو المغربي السياق والحقل، فعاليات ندوة الهايكو الثانية، منشورات بيت الشعر، المغرب، ط1، 2016، ص62

2 سامر زكريا، مقدمة كتاب الهايكو العربي، ج2، دار بعل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2017، ص07

(3) آمنة بلعلى، خطاب الأنساق –الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة–، ص 172، 173

(4) عباس محمد عمارة، مقدمة كتاب أنطولوجيا قصائد الهايكو العربيّة، ص07

لا يعدّ الهايكو إفلاتاً من نمطيّة الشّعر العربي، وهو في ذلك لا يدّعي **"أنّه بديل لأيّ شكل شعريّ، بل هو اقتراح جمالي ينضاف إلى التّراكم الشعري العربي، ويساهم في الإثراء الجماليّ"**[1]، وبالتّالي فهو إضافة للذائقة العربيّة التي بدورها تميل إلى التّجريب وتجاوز المعتاد.

يدعو **"سامح درويش"** الشّعراء العرب إلى تبنّي الهايكو قائلا: **"إنّنا نستطيع أن نذهب أعمق في الدفاع عن شرعيّة شعر الهايكو في حقل الشعريّة العربيّة وانسجامه مع نسقيتها لكون الثّقافة العربيّة والثقافة الحاضنة للهايكو في منشئه ينتميان معاً للعمق الفلسفي والروحيّ الشرقيّ، وأنّ الشّعر العربي في أقوى نماذجه قد قام على مبدأ وحدة البيت، والهايكو هو كذلك بعد أن كان يشكّل قبل استقلاله مطلعاً للقصيدة اليابانيّة التّقليدية، تماماً مثلما كان الوقوف على الأطلال يشكّل مطلعاً للقصيدة العربيّة القديمة"**[2]، لذا يمكن للهايكو **"أن يمثّل أساسا لبداية جديدة للقصيدة العربيّة، حافزا للاشتغال على بلاغة جديدة تتغذّى من تراكم الخبرات الشّعريّة في نفس الآن وتفتح على المستقبل"**[3]؛ وهذا دليل على الدعوة إلى تجريب هذا المولود الجديد واحتضانه –إن صحّ القول– في الثّقافة العربيّة.

1.5. النّزوع إلى التّجريب والحداثة وتجاوز المألوف:

يعتبر التّجريب مصاحبًا للتّحولات التي طرأت على الذائقة العربيّة، وهو شكل من أشكال التّجاوز والابتعاد عن المألوف والبحث عن التّغيير والجديد في الأدب، فقد وضع **"أدونيس"** التّجريب مرادفا للتّجاوز، ويعرّف التّجريبية بأنّها **"عمل مستمرّ لتجاوز ما استقرّ وجمد، وهي تجسيد لإرادة التّغيير، ورمز للإيمان بالإنسان وقدرته غير المحدودة على صنع المستقبل لا وفقا لحاجاته وحسب، بل لرغباته أيضا"**[4]، وبناء عليه فهي عنده تحريك ما كان مستقرّا وجامدا وهذا التّحريك يبدأ من عمليّة التّغيير لصنع الجديد والمستقبليّ، حسب الرّغبة لا حسب الحاجة فقط.

---

(1) سامح درويش، الهايكو اقتراح جمالي، المجلة العربيّة، ع488، ص48،49

(2) نفسه، ص48،49

(3) عبد القادر الجموسي، في بيان الهايكو، ناي لإنقاذ الوردة، ص10

(4) أدونيس، زمن الشّعر، ص148

يعرَّف التّجريب بأنّه تلك "**المحاولة الدائمة للخروج من طرق التّعبير المستقرّة أو التي أصبحت قوالب وأنماطا، وابتكار طرق جديدة وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقـع طابعا إبداعيّا حركيّا**"[1]؛ وهذا يعني الدعوة إلى الخروج من نمطيّة وجاهزيّة التّفكير التّقليدي وقوالبه المعيقة، وتقويض تلك القوالب الجاهزة التي حرّرت بدورها الشعر من أساليب تقيّد حركة القصيدة.

انفتحت القصيدة العربيّة على عوالم أكثر إشراقا وعطاء وتوظيفا لغويّا، وهذا عن طريق وضع الشعر في قوالب جديدة غير القوالب التي وضعت فيها الكتابات الشّعرية من قبل، وهو ما يعرف بالابتكار وخلق طرائق بعيدة عن السائد والمعتاد.

تعدّ التّجريبية "**تجاوزا للماضي لا نفيا له وإنّما تجاوز الجوانب المؤسسية المستنفذة منه بالتالي تجاوز طرق في الرؤية والكتابة**"[2].

ما يعرَفُ عن الشاعر المبدع هو الذي "**لا يرضى بما هو قائم أبدا، إنّه يعيش حالة البحث عن البديل دائما، ربّما لأنّه متأمّل كبير في الكون بكلّ تفاصيله، وبالتّالي فهو يحسّ بنبض العالم أكثر من غيره**"[3]، وبالتّالي فالمبدع الحقيقيّ في بحث دائم عن التّجديد والتّغيير، كخلايا حيّةٍ لتجديد حياة العالم.

شهدت الشّعريّة العربيّة تحولات وأشكالا كتابيّة جديدة، حاول من خلالها الشّعراء التّجريب والخروج عن المألوف وتجاوزه، ومع جيل الشباب فقد ظهرت قصيدة الهايكو التي تعدّ بحثا عن تقنيّات جديدة للكتابة الشّعريّة، وعليه فـ"**الهايكو هو أكثر من فضاء افتراضي للتّجريب، وأكثر من حقل إبداعيّ للمغامرة**"[4]؛ وبهذا المعنى فالتّجريب في قصيدة الهايكو حركة متجدّدة داخل اللّغة وفي فضاءات عالم الشعر، ببساطة، فهو إمكانيّة غير مستهلكة في يد الشاعر يتجاوز بها كلَّ نمط جاهز أو قالب ثابت لينفتح على آفاق أخرى يرسم من خلالها مسار تجربته الشعريّة الجديدة.

---

[1] السابق، ص148

[2] نفسه، ص143

[3] عبد الله العشي، زحام الخطابات، ص18،19

[4] عبد القادر الجموسي، البيان، ص66

استطاع كاتب الهايكو العربيّ أن يتحرّك ضمن أنموذج الشاعر الياباني أولا، وآفاق إبداع الشّاعر العربيّ ثانيّا، وهو يعتبر دائما بداية تجربة جديدة، يبحث من خلالها عن المغاير وتجاوز المألوف، وذلك عبر التّجريب الذي يعدّ قمّة الإبداع والابتكار.

ترسّخ مفهوم التّجريب في الشعر العربي المعاصر أكثر مع حضور قصيدة الهايكو ضمن المشهد الشّعري العام، فـ"**الشاعر العربي الذي يكتب الهايكو الآن، ما زال يمارس التّجريب في كتابة الهايكو ضمن ثلاثة اتّجاهات رئيسية: تيار يرفض استخدام المجاز والأنسنة والتّشبيه، والتيار الثاني لا يجد أي مانع من استخدام المجاز والأنسنة والتّشبيه، وتيار ثالث يتداخل مع الأشكال الشعرية القصيرة جدا، حيث الشاعر يختلط عنده الهايكو بالشذرة والومضة والحكمة والقصة القصيرة جدّا**"[1]، فهو بذلك طريقة جديدة في الكتابة تحضر بمغايرة رؤيويّة وتشكيليّة تبتعد عن سمات الشّعر العربي عامّة، وعن سمات الشعر الحداثي نفسه، فقوام الهايكو الإيجاز والتّشكيل القائم على البساطة والوضوح والمشهديّة، إذ تعيد ترتيب المراكز من جديد فتجعل الإنسان جزءا من الطبيعة في تناغم كوني دائم معها.

ينزع العديد من الشعراء العرب —من خلال بياناتهم الشّعريّة-إلى تجريب هذا المولود الشّعري الجديد وتجاوز المألوف، وربّما "**بساطة الهايكو تغري بتجريبه والكتابة بمنواله، مع ذلك، يظلّ فنّا متطلّبا للإنصات العميق والإحساس المرهف واقتناص اللّحظة العابرة والإمساك بالأحاسيس الهاربة**"[2]، لـ ."**يصبح الهايكو في هذه الحالة لحظة جماليّة جديدة ومشتلا حقيقيّا للإبداع والخلق**".[3]

تمكّنت قصيدة الهايكو اليابانيّة من أن تتجاوز حدود منشئها لتستقطب العديد من الشّعراء العرب، والذين تمكّنت بعض تجاربهم من أن ترقى إلى مصافّ التّجربة الواعيّة، وذلك من خلال كتاباتهم الإبداعيّة، والتي حرصت في مسيرتها الحثيثة باتّجاه تحقيق رؤيا جديدة، استندت في جهودها

(1) عباس محمد عمارة، مقدمة كتاب أنطولوجيا قصيدة الهايكو العربي، ص08

(2) عبد القادر الجموسي، في بيان الهايكو، ناي لإنقاذ الوردة، ص08

(3) نفسه، ص10

على تكريس جنس أدبيّ جديد شكّل ظاهرة أدبيّة في مسار الأدب العربيّ، وقد ساعدت تلك المحاولات على تثبيت معالمها وذلك عبر استدعاء متون ونصوص.

ربّما يعود سبب الانجراف الحقيقيّ إلى شعر الهايكو هو تجاوزه للمألوف من خلال تلك الفلسفة العميقة التي تتوارى وراء النّص، وكذلك ارتباطه الوثيق بالطبيعة، وقصره الذي يسهّل حفظه وتذكّره بسهولة.

لم تكن غاية كتّاب الهايكو –من خلال بياناتهم الشّعريّة– تجاوزهم للقيود العربيّة القديمة للشّعر بغاية الرّفض للقديم، بل ليعلنوا ميلاد رؤية جديدة، واقتراح جماليّ يضاف إلى الشّعريّة العربيّة، تبلورَ تطبيقا في قصيدة الهايكو القادمة رياحها من بلاد الشّمس المشرقة –اليابان–، محاولين فيها إرساء ضوابط جديدة يشرحون عبرها تجربتهم الحداثيّة، كاشفين عن خصائص الهايكو وجماليّاته، مدافعين في ذلك عن أفكارهم ورؤاهم وتصوّراتهم، رغبة في استشراف آفاق جديدة، هذا ما جعلهم يخوضون تجربة نصّ شعريّ جديد يستجيب لشروط الحداثة، وينزع إلى التّجريب وتجاوز المألوف، والدعوة إلى تأسيس مشروع ثقافيّ يتطلّع إلى التّطور الحادث في بنية القصيدة شكلا ومضمونا.

استطاع الهايكو العربي أن يكسر فكرة الهايكو الأنموذج بمحاولته كسر القالب الياباني واعتماد قفزته التّشكيلية في صياغة هايكو بإحساس وثقافة عربيّين، يتناسب مع العقلية العربيّة وذلك من خلال خلق بلاغته الخاصّة ومتطلباته الفنية المرجعيّة التي تتطلّبه الثّقافة العربيّة والفكر النّقدي المعاصر. فالهايكو بهذا المعنى ليس تكراراً بقدر ما هو إبراز للأنساق اللّغوية البسيطة في تشكيل كلمات بسيطة ودلالة مكثّفة عميقة، ومن هنا فاختلاف الهايكو العربي عن الهايكو الياباني لم يأتِ نتيجة ثمرة انفتاح ثقافيّ معرفيّ على الهايكو العالمي وحسب، وإنّما نتيجة الفكر العربيّ والتّجربة العربيّة الإبداعيّة المبتكرة.

2.5. المثاقفة والتّلاقح الحضاريّ:

مكّن اتّصال الحضارات ببعضها وتقاربها من إغناء ثقافتها وتجديد ذاتها انطلاقا من انخراطها في عمليات دينامية، سهّلت عليها تبادل المعارف والتّجارب والعلوم ومدّ جسور التّلاقح وحوار الحضارات، دون إعارة أيّ اهتمام بالتّباينات العرقيّة والدينيّة والمعرفيّة واللّغوية بينها.

تعدّ المثاقفة رافدا معرفيًّا وتفاعلا خياريًّا طوعيًّا بين الذّات والآخر، من أجل صياغة طرح جديد يعكس بدوره رؤية حضاريّة للعالم، فالمثاقفة كانت **"في البداية تعني الأخذ والاقتباس من الحضارة المتفوّقة وثمارها الثّقافيّة بدءا من طرق التّعليم الحديثة إلى كلّ أشكال التّعبير الأدبي الجديدة علينا كالرواية والمسرحيّة والمقالة، وأمّا وسيلة المثاقفة فهي تنحصر في الاتّصال المتين بالحضارة الأوربيّة في جميع مجالات الحياة"**[1]، وبالتّالي فالمثاقفة تختزل واقع تعايش ثقافات مختلفة، وتلاقحها بغية إنتاج معرفة تهدف إلى الارتقاء بالإنسان.

شهد القرن العشرين تحولات فكريّة واسعة النّطاق في الساحة الأدبيّة العالميّة وكذا في الساحة العربيّة على وجه الخصوص، وكأنّ هذا التّحول جاء استجابة فرضتها تراكمات المشهد الثّقافي والاجتماعي والأيديولوجي؛ لتتمكّن بذلك مختلف الفنون من التّداخل والانفتاح على آفاق محليّة وعالميّة؛ إذ لم تعد الأجناس الأدبيّة منحصرة في موقعها الجغرافي فقط، ولم يعد ثمّة شيء يسمّى بالأدب القوميّ، بعد أن حدث الانفتاح على مختلف الثّقافات الأخرى، أصبح النّاس لا يكتفون بآدابهم المحليّة، بل أخذوا يتطلّعون على آداب البلدان الأخرى، وقد بدأت المثاقفة العربيُّة **"تنفتح أكثر فأكثر على مدارات جديدة، ولاحت في الأفق العربيّ بشكل أوضح ملامح مثاقفة عربيّة يابانيّة كانت قد بدأت بشكل خافت منذ مطلع القرن"**[2].

اتّخذت قصيدة الهايكو صبغة الأدب العالميّ على العديد من الأجناس الأدبيّة، ليُقدَّم للذّائقة العربيّة نمطاً شعريّاً انتشر عالمياً بسرعة هائلة، لذلك فقد تأثّر العديد من شعراء الغرب والشعراء العرب بهذا الوافد الجديد من أمثال: **"إزرا باوند وإليوت وكيرواك... الخ بإمبراطورية الهايكو التي امتدّت إلى أمريكا اللاتينية فكان من اصواتها خ. ل. بورخيس. أما في العالم العربي، فنجد عدنان بغجاتي وشاكر مطلق وعبد الكريم كاصد وعبد الوهاب المسيري وبدر الديب وعز الدين المناصرة ومحمد الأسعد وحلمي الريشة ومحمد عضيمة وغيرهم ممّن أسهموا في التّعريف به والإبداع على شاكلته**

---

[1] علي شلش، طه حسين مطلوب حياً وميتاً، الدار العربية للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1993، ص91، 93

[2] سامح درويش، مقدمة كتاب المشهد في الهايكو، ص02

في وقت كان الشعر الغربي يعرف تجاذبات إبداعيّة وفكريّة بين الشعر الحر وقصيدة النثر فهؤلاء أنتجوا الهايكو من زوايا متباينة"[1].

استطاعت قصيدة الهايكو اليابانية أن تكتسح الساحة الأدبيّة العربيّة، وهذا يعود إلى رواجها وانتشارها على منصّات التّواصل الاجتماعي، ونيلها دور البطولة على مسرح الأشكال الشّعريّة الأخرى، وربّما يتجلّى ذلك في غزارة إنتاجهم هذا النّمط الشّعري الجديد من طرف أسماء عالميّة لامعة. إنّه الـ "الهايكو" هذا النّوع الشّعري الذي يعدّ نمطا عريقا من الشّعر القصير، والذي يعكس بدوره الثّقافة والفنون اليابانيّة؛ فـ"**عظمة الفنون أنّها لا تعيش إلّا في فضاءات الحريّة، وأنّ الإبداع لا تحدّه حدود ولا قيود، وأنّ سمته التّواصل، فهو ملك الإنسانيّة كلّها، ولا سيّما حين يكون هذا الفنّ بعيدا عن التّعصّب والتّعقيد**"[2].

نشأ الهايكو في سياق ثقافيّ خاص ومحدود ثمّ اتّسع وتبلور عبر خطّ زمنيّ ممتدّ، ولم يبق سجين الأدب الياباني، بل تجاوز حدوده الجغرافيّة ليعمّ أرجاء العالم.

تعدّ اليابان واحدة من أكثر الدول المتطورة في المجال العلمي والتّكنولوجيّ والاقتصاديّ، وذلك نظرا لما حقّقته من إنجازات يُشهد لها على الصعيد العالمي.

تمثّل قصيدة الهايكو اليابانيّة شكلا من أشكال المثاقفة التي "**بدأ القارئ العربيّ، والمثقّف بخاصّة، بالتعرّف على أنماط الشّعر الياباني وتقاليده الموروثة منذ وقت قريب لا يتجاوز العقدين تقريباً. وقاده هذا التّعرف إلى الياباني الآخر، ليس صانع المعجزة الاقتصادية فقط، بل وإنسان التّقاليد الراسخة والمتناغمة مع حداثة الأزمنة الحديثة**"[3].

ينحو شعر الهايكو نحو التّخلّص من الذّهنيّة والطرح الأيديولوجيّ، وتركه ينساب تلقائيّا ومنسجما مع الطبيعة حدّ التّماهي، وقد تحقّق ذلك من خلال المثاقفة و"**هجرة الأشكال والأفكار والتقنيّات من وسط ثقافيّ إلى آخر، ومن مدار حضاريّ إلى آخر، لها سيرورة بين فضاءين**

---

(1) جمال عبد الناصر الفزازي، مقدمة كتاب مختارات شعر الهايكو المغاربي، منشورات الموكب الأدبي، وجدة، ط1، 2016، ص07

(2) بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، مجلة رسائل الشعر، ع3، السنة الأولى، لبنان، جويلية 2015، ص47

(3) محمد الأسعد، تراث الهايكو الضئيل في الثّقافة العربيّة، ثقافة، 2006/10/06. الرابط الإلكتروني: https://japansaito.blogspot.com

يتبادلان التّأثير بمختلف مظاهره"[1]، وقد **"كانت شعوب العالم وما تزال تتلقّف الهايكو الياباني لأسباب عدّة منها البنيويّة المغايرة ومنها الرؤيويّة. ولمّا كان للفنون أهداف ومقاصد إنسانيّة تؤشّر توجّهاتها، فإنّ أهداف الهايكو كانت جماليّة رؤيويّة، وليست أيديولوجيّة ضيّقة، وأمام الجمال تندحر الأيديولوجيا وتنهار حدودها والقيود"**[2]؛ وهذا يعني أنّه بفضل بساطته وعمقه امتاز بجاذبيّة متفرّدة جعلته محطّ اهتمام المبدعين في شتّى أقطار العالم وبعيدا عن أيّة أيديولوجيا.

عمِل العرب على **"تطوير بلاغتهم بتفاعل خصب مع شعريّات الشّعوب والثّقافات التي تلاقحوا معها في عمليّة مثاقفة متواصلة"**[3]، فأضحى بذلك الهايكو **"يشكّل اليوم جسراً لحوار الشعريّات والثقافات الإنسانيّة عبر العالم... وجدت لتتكامل لا لتتقاتل، لتتفاعل لا لتتقابل، ...اعتباراً لما يتميّز به الوجود البشريّ على هذا الأرض من تلاقح وتفاعل وتوق إلى بناء سقف إنسانيّ مشترك"**[4] لإثراء الشّعريّة العربيّة، وليس كبديل لأيّ شكل من أشكالها.

استطاع فنّ الهايكو الياباني أن يجذب العديد من الشّعراء الشّباب العرب الذين عاشوا إحباطات الربيع العربيّ، وما عبور هذا الوافد الجديد إلى القارات الأخرى إلّا دليل على أهميّته، وقيمته العالميّة التي خلقت له مكانة لا بأس بها بين الأجناس الأدبيّة الأخرى.

لا يمثّل الهايكو الرفيع **"وصفاً محضاً للطبيعة؛ ولا شعراً وجدانيّاً، بل هو القدرة على دمج الأمرين معاً بمهارة فائقة بلا افتعال وهو ما يميّز هايكو المعلمين.. وكلّما استطعنا دمج المزيد من العناصر والمؤثرات الفنية كتبنا هايكو أفضل"**[5]، وبهذا التّصور، فقد اختلف الشعراء في نظرتهم للهايكو وطبيعته، تبعا لخبرتهم الجمالية ووعيهم الفني أو التّقني بمثيرات هذا الفنّ الجديد.

تمكّنت قصيدة الهايكو اليابانيّة بعد احتلالها مكانا متقدّما في المشهد الشّعري العالمي، ومن ثمّ تسلّلها بالمقابل إلى المشهد الشعريّ العربيّ الحداثيّ، وتنويع أشكاله التّعبيريّة.

---

(1) عبد القادر الجموسي، البيان، ص 65

(2) بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، ص 48

(3) عبد القادر الجموسي، في بيان الهايكو، ناي لإنقاذ الوردة، ص10

(4) سامح درويش، مقدمة كتاب المشهد في الهايكو، ص02،01

(5) سامر زكريا، مقدمة كتاب الهايكو العربي، 365 هايكو، ج1، دار المؤلف، بيروت، ط1، 2016، ص08

6. عوامل المثاقفة والتّلاقح الحضاري لقصيدة الهايكو:

تطور الشعر العربيّ من خلال مآزقه فالتّعامل معها انفتاح على مدار آخر؛ لذا لم تعد الشّعوب العربيّة منكفئة على نفسها، وهي الآن تخرج من حدود ثقافتها الأصليّة لتتشاركها مع ثقافة الشرق الأقصى، وتتفاعل معها، فتؤثّر وتتأثّر بها عن طريق شعر الهايكو، **"هذه المثاقفة التي تمثّلت أولى ثمارها شعرا في تلك التّجارب والمحاولات الحثيثة لبثّ أنفاس جماليّة مغايرة في تجدّد القصيدة العربيّة المعاصرة"**[1]، وبالتّالي فقد لعبت المثاقفة دورا بارزا في التّعريف بهذا الجنس الأدبي الجديد، وذلك بنجاحه في نفخ روح جديدة في القصيدة العربيّة المعاصرة لا بديلا عنها.

يعدّ فنّ الهايكو **"فنّا إنسانيّا عابرا للثّقافاتِ، مقتحما للأعماقِ، يخاطب وجدانَ الإنسانِ في أيّ مكانٍ ويغوص في أغواره مستبشراً بالأفضل والأسمى"**[2]، وبناء على ما سبق فقد نبع الهايكو -كأيّ شكل جديد- عن ضرورات اجتماعيّة للإنسان المعاصر الذي لم تعد تعبّر عنه القصيدة، فأصبح يبحث عن المشترك الإنساني، وعن الإنسان الكوني ، عمّا يجمعنا لا عمّا يفرّقنا.

بدأت معالم الهايكو في الظّهور والانتشار بقوة في الفترة الأخيرة، خاصّة من خلال ما أورده الشّعراء في مقدّمات متونهم الشّعريّة، ولتحقيق ذلك اتّخذت عوامل مساعدة لتحقيق هذا التّلاقح الحضاري والثّقافي. من أهمّها ما يلي:

أ- الهويّة:

يمثّل الهايكو تفاعل ثقافات ومؤثّرات تراثيّة من خلال الانفتاح على ثقافة الشّعوب الأخرى، والإفادة منها في تحديث الهوية الشّعرية العربية؛ لأنّ **"الهايكو وغيره من أشكال الثّقافات الشرقيّة الأخرى هو وجه من أوجه تفعيل التّفاعل بين الهويات، دون أن يحلّ هذا الشّكل أو غيره محلّ الثّقافة الغربيّة"**[3]؛ وبالتّالي فالاطّلاع على ثقافة الهايكو والفكر الياباني أصبح ضرورة ملحّة، ينبغي الانفتاح على ما كتب في الهايكو الياباني والغربي وتوليفها بمنحى فنّي جماليّ تأسيسيّ عربيّ.

---

(1) سامح درويش، مقدمة كتاب المشهد في الهايكو، ص02

(2) دنيا الربيعي، قصيدة الهايكو استنباط للطبيعة، المجلة العربية، ع544، دار المجلة العربية للنشر والترجمة، الرياض، 25 ماي2017

(3) نفسه.

يمكّن الاطلاع على الثّقافة اليابانيّة الأصيلة من "**التّعرف على أصالة الحضارات الشرقيّة بما تتضمّنه من قيم منسجمة مع الإنسان، جماليّة وفلسفيّة وفكريّة، مشبّعة بالقيم الإنسانيّة الراقيّة، ولعلّ من نقطة القيّم الإنسانيّة هذه يمكن أن نتحدّث عن تفاعل بين الهوية العربيّة والهوية اليابانيّة،... ولذلك فالمعرفة الشّعرية والنّقدية العربيّة التي تنتج عن تفاعل الهويّتين العربيّة واليابانيّة يفترض ألا تكون تقليداً آليّاً، بل استلهاماً من هذه التّجارب الجديدة بما يتوافق مع السنن اللّغوي العربيّ**"[1]، وهذا يعني أنّ فنّ الهايكو ثقافة معرفيّة جديدة دخلت العالم الأدبي العربي المعاصر، والذي عليه ألّا يكون تقليدا بحتا، بل محاولة إنباته في تربة متوائمة مع الهوية العربيّة.

للخلوص إلى نصوص هايكو مؤثّرة جمالياً لابدّ من رؤى وأساليب نقديّة جديدة تواكب هذا الفنّ الوافد الجديد في الساحة العربيّة، وقد استطاع الهايكو العربي أن يثبت التّحدي في اقتناص نصوص أدبيّة مؤثّرة في استجرار الدلالات والثقافات المتداخلة، لأنّه – بالأساس- يحتاج إلى ثورة حداثية في نقده، لدرجة يمكن القول: إنّ" **هناك إذاً تحدٍّ كبير يفرض نفسه لم يعد متعلّقاً بانفجار النظرية النقديّة نفسها أمام تداخل التّخصصات والعلوم المعرفية فحسب، بل بطبيعة الأشكال الجديدة... وهيمنة وسائل الاعلام والاتصال المتسارعة على هوية الإبداع نفسه**"[2]، ومن ثمّ يتمّ مقاربة هذا الهايكو مقاربة نقديّة تواكبه في نتائجها ومستخلصاتها النقدية.

لا يمكن دمج قصيدة الهايكو بحال من الأحوال في القصيدة الومضة أو الشذرة أو ما شابهها، فهو فنّ جديد يبتعد عن تلك الأشكال التّقصيديّة القصيرة، ومن هنا، فتشظّي هوية الهايكو عند الشعراء ناتج عن اختلاف منظوراتهم الإبداعيّة نفسها لهذا الفنّ، وهو يمثّل بذلك "**وجها من أوجه تفعيل التّفاعل بين الهويات دون أن يحلّ هذا الشكل أو غيره محلّ الثقافة الغربية التي تركت بصمتها فما زالت في الثقافة العربية**" [3]، وهكذا يعدّ شعر الهايكو أداة لتمازج الثقافات والهويات والمثاقفة والتّفاعل، ومنها إلى تحقيق التّلاحم والانصهار بين الثّقافتين.

---

(1) آمنة بلعلى، خطاب الأنساق –الشعر العربي في الألفية الثالثة–، ص174، 175

(2) نفسه، ص180

(3) نفسه، ص175

أصبحت قصيدة الهايكو "**في العالم العربي تكتب بطرائق شتّى استناداً إلى دعاوى شتّى، حتى أصبحت قصيدة بلا ضفاف...فهل نحتاج إلى قارئ سيأتي يقرأ الهايكو بطريقة أخــرى أم يمكن أن تتجرّد البلاغة من هويتها، فيكون الهايكو هو بلاغة المستقبل وقصيدة المستقبل التي تنهي هيمنة أشكال مؤثّرة في الذائقة العربيّة؟**"[1].

حاولت قصيدة الهايكو العربيّة كسر الأنموذج التّقليدي في قصيدة الهايكو اليابانيّة، ومنحه بصمة ذات خصوصيّة عربيّة، وهذا ما سيتقصّاه البحث في الفصل الموالي.

يقول "**سامح درويش**" في مقدمة ديوانه "**خنافس مضيئة**": "**في هذه اللّحظة المرتبكة من شرطنا الثّقافي العربي التي يطبعها تجاذب قويّ بين مشروع ردة الجماليّات العربيّة إلى النّموذج الفنّي الموروث بدعوى الحفاظ على الهوية...يأخذ فنّ الهايكو مكانه في مشهدنا الثّقافي بوصفه أفقا ممكنا للمساهمة في تحرير الشّعريّة العربيّة من قبضة النّموذج الجاهز**"[2].

تعدّ قصيدة الهايكو اليابانيّة من بين الأشكال الكتابيّة الجديدة التي تمّ استيرادها من قِبَل الشّعريّة العربيّة، محاولة في ذلك تبيئتها وإنباتها وتطوير أساليبها، مع الاحتفاظ بهويتها وروحها، شرط بما يتواءم مع خصوصيّة الثّقافة العربيّة والذّائقة الشّعريّة العربيّة.

مازال الهايكو العربي يبحث عن نفسه وعن هويته الإبداعيّة، ولا يمكن بحال من الأحوال أن ترتقي قصيدة الهايكو العربيّة بمعزل عن ثقافة التّراث واهتمام النّقاد ومواكبة النّقد لهذا الوافد الجديد، وتنقيته من الشوائب ليغدو بملمح عربيّ وإحساس جماليّ يتوافق مع الذائقة العربيّة الأصيلة.

ب– التّرجمة:

استطاع عامل التّرجمة أن يحدث نوعا من التّلاقح الحضاري الحاصل بين مختلف الثّقافات، وهي بذلك توق إنسانيّ إلى معانقة إبداعات الآخر؛ فهذا "**الاخر هو المرآة التي ترى فيها الذات ذاتها،**

[1] السابق، ص183

[2] سامح درويش، مقدمة ديوان خنافس مضيئة، ص05

فلا وجود للذات إلّا في ارتباطها الصّميم وانفتاحها عليه، فهوية الذات لا تتحدّد إلّا من خلال هذا الآخر الذي يؤكّدها ويثبتها ويجعلها قابلة للتّحرّر من الوهم والزيف"[1].

تعدّ الترجمة من أهمّ عوامل المثاقفة لتصالح الذات مع الآخر، وهي بذلك **"تقذف بالذات إلى المجهول وتخرجها من محيطها الضيّق لتلتقي بالآخر في عراء الثقافات"**[2]، إنّها **"رحلة فضاء الثّقافة قصد تملّكها، والتّملّك يتطلّب إدخال الآخر في الذات في سبيل اختصار المسافة بينهما"**[3]، وهذا يعني محو المسافة واختزالها بين الذات والآخر من خلال رحلة التّثاقف والانفتاح العالمي.

تدلّ **"التّجارب الحضاريّة على أنّ أبهى العصور وأكثرها ازدهارا هي عصور التّرجمة؛ أي العصور التي تقرّر فيها الثّقافة إقحام الثّقافات في جسدها وفتح لغتها على الخارج، أيّ على تجارب الثّقافات"**[4]، لتصبح بذلك جواز سفر تعبر بواسطته مختلف الثّقافات إلى باقي الشّعوب والمجتمعات، وهكذا تسهّل التّرجمة التّواصل والتّفاعل بينها.

يبدو أنّ لترجمة فنّ الهايكو من خلال المقدّمات والبيانات الشّعرية دورها البارز في الشّعر العربيّ، فهو لم يعد حكرا على الأدب الياباني فقط، إنّما هو اليوم عالميّ بامتياز يكتبه الآلاف من الشعراء في جميع أصقاع العالم، لذلك ففكرة ترجمة الهايكو إلى العربيّة نبعت من هذا الانتشار الذي حقّقه، وقد ضمّت هذه التّرجمة شعراء كثراً يكتبون الهايكو المعاصر الذين برزوا في أواسط القرن الماضي، وحتى الجيل الجديد منهم.

تعدّ التّرجمة من أبرز طاقات الإطلالة الثّقافية على الثّقافات الأخرى، لذلك تكمن مهمّة المترجم في امتلاكه لناصيّة اللّغة. وعليه ففيم يتمثّل دور المترجم في تفعيل الحوار الحاصل بين ثقافتي العرب والشرق الأقصى؟ وما هي أهميّة ترجمة الهايكو في التّفاعل الثّقافي بين الحضارتين؟

يقول **"حسني التهامي"** في بيانه **"بدأتْ معرفةُ العالم العربي بالشعرِ الياباني في حقبةِ الثلاثينياتِ من القرن الماضي في مصر، عندما كان يدرس بعضُ الطلاب اليابانيين في القاهرة؛ قام**

---

(1) إبراهيم الحيان، الترجمة والتفاعل الثقافي، مجلة ترجميات، ع1، السنة الأولى، فبراير 2006، ص109،110

(2) نفسه، ص111

(3) سالم يفوت، حركة الترجمة في عصر النهضة الأول، تنسيق: باصر البعزاتي، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، د ط، 2008، ص65

(4) نفسه، ص65

هؤلاء الطلاب بترجمةِ عددٍ من النصوصِ اليابانيةِ إلى العربيةِ، لم تقدمْ تلك الاجتهاداتُ الفرديةُ منهجاً يعكسُ حقيقةَ الشعرِ الياباني، لذا لم يلتفتْ إليها القارئُ العربيّ"[1]، ولعلّ مردّ ذلك لأنّها جاءت سطحيّة بعيدة كلّ البعد عن روح الهايكو، المتمثّلة في الإدهاش والبساطة.

بدأ القارئ العربي –منذ عقدين تقريباً من الزمن– بالتّعرف على الشّعر الياباني وخصوصاً قصيدة الهايكو من ترجمات لكتاب (**البوشيدو**) إلى العربيّة عام **1938**م، وهو الأول الذي يعرض من خلاله مكونات الثّقافة اليابانيّة الموروثة، إذ أثار اهتماماً واسعاً في عالمنا العربي متّجهاً نحو الفضاء الغربي.

راج شعر الهايكو من أبناء الوطن العربيّ الذين قاموا بترجمته أمثال: "**أسعد الجبوري، محمد الأسعد، جمال مصطفى، حسن الصلهبي، لينا شدود، سعيد بوكرامي، عدنان بغجاتي، عبد القادر الجموسي، عبد الكريم كاصد، منير مزيد، محمد عزيزة، محمد الماجري**" وغيرهم من الأسماء العربيّة التي أثرت الساحة العربيّة من خلال ترجماتهم لهذا الوافد الجديد، والتي تجسّدت أكثر في بياناتهم الشّعريّة التي تصدّروا بها مؤلّفاتهم سواء أكانت مقالات أدبيّة أم كتبا أم أنطولوجيات يابانيّة.

تناول المترجمون العرب أعمالاً شعريّة لشعراء الهايكو اليابانيّين الأوائل، من أبرزهم الأب الروحي في تاريخ شعر الهايكو (**ماتسو باشو**)، ومجموعة أخرى من الشعراء العالميّين.

يعتبر "**جمال مصطفى**" –من خلال بيان كتابه "**مختارات عالميّة معاصرة**" أنّ جهود مترجمي الهايكو إلى العربيّة انصبّت على الهايكو الياباني الكلاسيكيّ؛ فمنذ أواسط القرن الماضي عملت التّرجمة التي كانت منقولة في الغالب إلى الإنجليزية أو الفرنسية على ترسيخ تقاليد الكتابة في هذا الضّرب من النّصوص الشّعريّة.

لعلّ أول مرجعيّة عربيّة أسهمت بشكل لافت للانتباه والذي تميّز عمله بالتّرجمة المباشرة من اللّغة اليابانيّة الأم "**محمد عضيمة**" من أشهر مؤلّفاته "**غابة المرايا**"،"**كوجيكي كتاب الهايكو المقدس**"، "**محاضرات في التّقاليد الشّعريّة اليابانيّة أوتا موكوتو**"، "**حوارات في أنطولوجيا الشّعر**

[1] حسني التهامي، بيان ديوان مزار الأقحوان، ص07، 08

الياباني الحديث"، كما يعدّ كلّ من **"محمد عضيمة" و"عبد القادر الجموسي" و"محمد الأسعد"** من أهمّ المترجمين الذين ترجموا الكثير من النّصوص اليابانيّة، منها: ترجمة **"محمد الأسعد"** لـ: **"كينيث ياسودا(Kenneth Yasuda)** والذي تناول فيه جماليّات الهايكو الياباني في كتابه "**واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق"**، إضافة لآراء نقدية وتنظيريّة عن الهايكو.

بدأ القارئ العربي يتعرّف على شعر "الهايكو" الياباني من خلال ترجمات عربيّة، وبلغات وسيطة سواء أكانت إنجليزية أم فرنسيّة، وبالتّالي فـ**"لغاية اليوم، لا توجد، ربّما ترجمة عن النّص الأصلي إلاّ لماما (ونذكر في هذا السياق ما قام به الشاعر السوري محمد عضيمة المقيم في اليابان، على العكس من الأوروبيين الذين ترجموه عن لغته الأم في القرن التاسع عشر. فالغرب عرف الهايكو من خلال الأخوين "غونكور،" الفرنسيين، وهم من كان لهم الفضل في إطلاقه، داخل العالم الأوروبيّ"**[1]، وهذا يدلّ على أنّ ما وصلنا من ترجمات عربيّة للهايكو عن لغته الأم إلّا القليل، لا سيّما الجهود التي قام بها **"محمد عضيمة"** المقيم في اليابان.

استمرّ الهايكو **"يترجم إلى اللّغة العربيّة عبر لغات وسيطة كالإنكليزيّة، حتّى صدر كتاب الهايكو الذي ضمّ ألف هايكو وهايكو...لمترجمه السوري الشّاعر محمّد عضيمة عن اللّغة اليابانيّة مباشرة، معتمدا مئة مرجع ومستوعبا ما يقرب من خمسة قرون بمقدمة كتبها عضيمة مستوعبا مسيرة هذا الفنّ ومراحل تطوره وأبرز شعرائه"**[2].

تمكّنت وسائل الإعلام من التّرويج لهذا النّمط الشّعريّ، خاصّة عبر صفحات يتابعها الآلاف من المهتمّين به، لذلك فـ **"الفضل يرجع أولا إلى المترجمين الذين أتاحوا لهذا الشكل أن يتجسّد في جميع اللّغات"**[3]، وبناء عليه فلولا المترجمين لما بقي الهايكو سجين أدب اليابان ولما استطاع الإبحار بعيدا عن موطن نشأته، وأصبح هنـاك هايكـو أمريكـي، وهايكو إسباني وهايكو فرنسي و هايكو عربي، وحتى هايكو جزائريّ أيضا.

---

[1] إسكندر حبش، مقدمة ديوان جنازات الدمى، ربيع الأتات، دار النهضة العربيّة، بيروت، ط1، 2016، ص05

[2] بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، مجلة رسائل الشعر، ع03، ص47

[3] محمد الفحايم، ارتحال قصيدة الهايكو، القدس العربي، ع7098، 11 أفريل 2012، ص09

يرجع الفضل في انتشار الهايكو إلى عامل التّرجمة؛ فهذا "**النّوع من القصائد قد وجد موطىء قدم له، فيم لو جاز القول، أقصد أنّ عديدين من شعراء عرب أعربوا عن تأثّرهم به، بهذه القصيدة المختصرة**"[1]، فنسجوا على منوالها من خلال هؤلاء المترجمين الذين أتاحوا لهذا الشّكل أن يتجسّد في جميع اللّغات.

من أوائل ما نشر في العربيّة عن شعر الهايكو مقال "**محمد عزيزة ومحمد الماجري" فنّ الشعر الياباني في مجلة الفكر ـ تموز ،1967 إلى جانب ترجمة صفاء الشاطر لكتاب دونالدكين: "الشعر الياباني الحديث" عالم الفكر تموز 1973، وبعد ذلك كتيب "عدنان البغجاتي "رؤية شرقية: أشعار يابانية" من منشورات وزارة الأعلام العراقية دار الحرية بغداد 1974، والذي ضمّ** قصائد لعدد من الشعراء. منهم (**باشو وإيسا وبوسون وكيتو ونيشورا وشيكي ورانكو وآخرين** [2].

في نهاية التّسعينات ترجم "**محمد الأسعد**" كتاب "**واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق**"ل (**كينيث ياسودا**) والذي تطرق فيه إلى جماليّات الهايكو اليابانيّة وخصوصيّاته الفنيّة. هناك أيضا: **كتاب الهايكو، ترجمة: "محمد عضيمة، كوتاكاريا"، السحر الآسيوي، ترجمة: "محمد منير مزيد" وكتاب تاريخ الهايكو الياباني، ترجمة: "سعيد بوكرامي"**، كما اعتنى "**عبد القادر الجموسي**" وترجم العديد من الدراسات النّقديّة من الإنجليزية وغيرها.

عرف الهايكو نقلة نوعيّة عبر تلك التّرجمات و"**إنجاز مشروع ترجمة شامل وهادف من شأنه أن يحول لحظة (الهايكو) إلى مرتكز أساس ضمن مثاقفة حضاريّة إنسانيّة واعيّة شاملة وممتدّة في المستقبل**"[3].

تمكّنت العديد من المنتديات والمختبرات من ترجمة فنّ الهايكو، كـ: "**نبض الهايكو**"، "**مختبر الهايكو**"، "**عشاق الهايكو**"، و"**منتدى الهايكو المترجم**" وغيرها من الجمعيات ومجاميع مواقع

---

(1) اسكندر حبش، مقدمة ديوان جنازات الدمى، ربيع الأتات، ص12،13

(2) ينظر: حمدي حميد الدوري، شعر الهايكو الياباني وامكانياته في اللغات الأخرى، دار الإبداع للطباعة والنشر والتوزيع، تكريت، ط1، 2018، ص75

(3) عبد القادر الجموسي، البيان، ص 63

التواصل الاجتماعي التي قامت بدور التّجسير وديمومة التّنوع والإبداع والاستيعاب التي تعكس تصورات مختلفة ورؤى متباينة بين الأنا العربيّ والآخر الياباني.

جـ- العولمة:

تظهر آثار العولمة في شيوع ثقافة الهايكو عبر مواقع التّواصل الاجتماعي وبعض المجلّات والجرائد والمواقع الإلكترونيّة، لذا فقد جاءت مرحلة لتخلق حالات من التّأثر والتّأثير على نطاق واسع، فأصبح العالم قرية صغيرة تستمدّ مبادئها ومستجدّاتها من الوضع التّكنولوجي السائد.

بزغ فنّ الهايكو والتّفاعل مع مستجدّاته، بفضل العولمة، باعتباره أكثر الأجناس الأدبيّة مراعاة للتّغيرات التي طالت معماريّة القصيدة وجعلها منسجمة مع الراهن، فهو بذلك "**أكثر الأنساق الشعريّة المتداولة انسجاما مع الشرط الحضاري والتّكنولوجي الراهن**"[1]. هذا علاوة على ما "**أصبحت تمنحه الطفرة الرقميّة في عصرنا الحاضر من مجال أوسع لنشاط الهايكو وشعرائه في العالم العربيّ، فظهرت مجموعات على شبكات التّواصل تضمّ مئات الأصوات الشعريّة التي تتبادل ترجمات وإبداعات شعر الهايكو عبر العالم، وتتبادل الآراء وتتطارح القضايا والموضوعات حول طبيعته وهويته وخصائصه**"[2].

أصبح لشبكات التّواصل الاجتماعيّ وخاصّة (الفايس بوك) دورا مهمّا في إعطاء الآخر أبعادا تواصليّة التي أحدثت فارقا في الحياة الثّقافيّة، ممّا يسترعي انتباهه ظهور منتديات الهايكو بمختلف لغات العالم، كمنتديات الهايكو العربي باسم مختلف الدول العربية، والهايكو الفرنسي والهايكو الانجليزي والألماني والصيني والسويدي، وهي من بين "**الأسباب الرئيسية التي جعلت الشعراء يكتشفونها في أوروبا وأمريكا، بداية القرن العشرين عبر تجارب ت. س. إليوت وإزرا باوند وبول إيلوار وشعراء آخرين وما يسمّى بالمدرسة التّصويريّة الإنكلو أمريكية**"[3].

---

(1) وسيلة بوسيس، دلالة الفضاء الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر، مذكرة دكتوراة، إشراف عبد الله حمادي، جامعة منتوري قسنطينة، 2012، ص251

(2) سامح درويش، مقدمة كتاب المشهد في الهايكو، ص03

(3) عباس محمد عمارة، مقدمة كتاب أنطولوجيا قصائد الهايكو العربيّة، ص06

نجحت قصيدة الهايكو في إغراء وجذب شعراء عالميّين كبار بالكتابة على منوالها كما هو شأن **(إزرا باوند (Ezra Pound، ييتس (Yeats فروست (Frost،آيمي لويل Amy Lowell كونراد أيكن، Conrad Aiken أكتافيو باث (Octavio Paz) والشاعر السويدي "توماس ترانسترومر"** الذي فاز بجائزة نوبل للآداب بسبب انتهاجه في شعره الهايكو، وغيرهم كثير بمختلف جنسياتهم وبلدانهم.

بدأت قصيدة الهايكو تتنامى وتكبر، ولعلّ من أهمّ أسباب ذلك التّنامي هو منصّات التّواصل الاجتماعي التي أسهمت بطريقة أو بأخرى في تأسيس أندية وأنتولوجيات ومجلّات عربيّة عديدة مثل: مجلة الهايكو العربي، مجلة النبض، مجلة الهايكست وغيرها من المجلّات، إضافة إلى روابط عربيّة كثيرة للهايكو فتحت لهذا الفنّ **"أبوابا معاصرة على شبكات التّواصل الاجتماعي، وعلى المواقع الثقافية الإلكترونيّة، ولعلّ المبدع محمود الرجبي واحد من الطلائع التي اهتمّت بهذا الجانب التّواصلي غبر أكثر من صفحة تجمّع على الفيس"**[1].

أخذ الانتشار الواسع للهايكو فعلياً عام **2013**، حين أسّس **"سامر زكريا"** مجموعة "الهايكو سوريا"، نادي "الهايكو العربي" على يد **"محمود الرجبي"**، وبعدها تعدّد ظهور الكثير من النّوادي ك: سماء الهايكو ونبض الهايكو ونادي الهايكو الحر ونادي شعراء الطبيعة الأردني وهايكو مصر، وهم في ذلك يرون ويؤكّدون على أنّ الهايكو العربيّ بات يأخذ مكانته بقوة من خلال هذا الانتشار المذهل الذي حقّقته قصيدة الهايكو في فترة وجيزة وتفاعل كمّ هائل من الشّباب المثقّف.

تأسّست دور النشر الإلكترونية لغرض نشر هذه الأعمال النّقدية والشعريّة، وهي دور مجانية لا تسعى للرّبح بقدر ما يهمّها النشر والترويج لهذا الفنّ الجديد، وإضافة إلى بعض المجلّات الإلكترونية الخاصة بهذا الشعر وهي **مجلة "شعر الهايكو"، "مجلّة النبض"، "مجلة الهايكست"** التي أسهمت على نطاق واسع في رواج وانتشار الهايكو.

[1] بشرى البستاني، الهايكو العربي وقضية التشكيل، قراءات نقدية، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، الأردن، مصر، ط1، 2016، ص74

تعتبر المجموعات السابقة الذكر والمجلّات مختبرا للقصيدة، يتمّ من خلالها اكتساب الخبرات وتطور المستوى العام لشعر الهايكو، والتي حاولت استيعاب هذه التّجربة وتطويعها بما يتناسب مع الهموم العربيّة وأجواء الإيقاع المتسارع للعالم المعاصر.

لم تستطع الثّقافة العربيّة التّخلّص من سطوة ثقافة الزن التي انبثقت منها قصيدة الهايكو، وتلك العلاقة الروحيّة التي تربط الياباني بالطبيعة وعناصرها، وهذا ما جعل الهايكو الكلاسيكي يمتح مادّته كلّها من الطبيعة.

تنزع الثّقافة العربيّة المستقبلة للهايكو من خلال سيرورات متشعّبة من التّلقّي والمثاقفة والاستيعاب والإبداع إلى تأصيل هذا الضّرب الشعريّ الجديد في تربتها، بحيث تفضي إلى تطوير أسلوبه والإضافة إليه إلى أن يتمّ تخليص هذا النّوع الأدبي الوافد إلينا من الخصوصيات الثّقافيّة والأسلوبيّة المقترنة به في ثقافته الأصليّة، والاحتفاظ بروحه كنوع أدبيّ مختلف عن الأنواع الأخرى، وربّما يكون سبب هذا الانجراف إلى شعر الهايكو هو تلك الفلسفة العميقة التي تتوارى خلف النّص، ومن ثمّ ومحاولة ضخّ دماء جديدة في هذه الروح كي تكتسب هوية خاصّة لدى الثّقافة المنقول إليها.

7. مفهوم شعر الهايكو في بيانات الشّعراء والنّقاد العرب المعاصرين:

سجّلت قصيدة الهايكو اليابانيّة منذ مطلع الألفيّة الثالثة تألّقا كبيرا عالميّا وعربيّا، وقد شهدت تعريفات متباينة من قبل كتّابه العرب، من خلال بياناتهم الشّعريّة التي توّجوا بها دواوينهم. من أهمّهم: "محمد الأسعد، محمود الرجبي، عبد الكريم كاصد، علي القيسي، عباس محمد عمارة، معاشو قرور، عاشور فنّي، عذاب الركابي، عبد القادر الجموسي، جمال الجزيري، سامر زكريا، سامح درويش، جمعة الفاخري، ربيع الأتات، توفيق أبو خميس".

جاء في ديوان "ناي لإنقاذ الوردة" لـ: **"عبد القادر الجموسي"** تعريف الهايكو بأنّه **"فنّ لغويّ موجز يكاد يتّفق عليه معظم النقاد والشعراء، فهو يحقّق مبلغاً أرقى حين يستطيع الإيحاء بما ليس حاضراً، وإثارة الخيال، وذكاء القلب لاستحضار الغائب واللاّمكتمل من الأشياء، فيحكيها حتى كأن سامع قوله يراها، ولهذا، تبتعد قصيدة (الهايكو) قدر الإمكان، وتلك خصوصيتها، ومصدر**

فرادتها، عن تذويت العالم أو شخصنته، عكس ذلك، فهي تميل إلى تصوير المرئي لاستدراج القارئ، الغائب لحظة الكتابة، للمشاركة في تصور الأشياء، كما لو كانت ماثلة ضمن رؤيته"[1]، وهذا ما يدعم فكرة أنّ قصيدة الهايكو ناقصة، غير مكتملة والقارئ هو الذي يكمّلها، يستحضر خياله وثقافته وكأنّه حاضر لحظة الكتابة لمشاركة الهايكست كما لو كان معه، وكانت المشاهد ماثلة أمام عينيه.

يعرّف "**سامح درويش**" الهايكو بقوله: "**إنّه احتكاك تلقائيّ للإنسان بالطبيعة والمجتمع من حوله...إنّه تدفّق ضوء في جوف الظّلمة من ثقب الرؤية.. إنّه بالنّسبة لي–أشبه ما يكون بالتماعة عيني قط في الظّلام**"[2]، وهو بذلك نقل بسيط لمشهديّة معيّنة تجعل القارئ يلمس عنصر الدهشة والمتعة، سواء أكانت من الطبيعة أم من المجتمع.

يقول "**معاشو قرور**" الهايكو بأنّه "**مسطرة أسر المشهدية، وترويض دهشتها...ليس ثمّة نمط كتابي يماثل الهايكو في اقتناص اللّحظة الهاربة، بل ويعلي من شأوها ككلّ دهشة سانحة**"[3]؛ وهذا يعني أنّ قوام الهايكو هو المشهديّة، واستغلال اللّحظة العابرة السانحة لتحويلها إلى لقطة شعريّة في تمثّل أسطرة أبعادها الرؤيوية والجماليّة.

تقوم قصيدة الهايكو عند "**جمال الجزيري**" على "**المزج أو التّداخل أو الجمع أو التّشابك بين مشهدين أساسيّين، وقد يتخلّق مشهد ثالث من هذا المزج. والمشهد هنا يقصد به المشهد البصري**"[4]، فالهايجن يقوم بنقل المشهد البصري وربطه بمشهد آخر، فيدمجهما معا، ليتولّد من اندغامهما مشهد ثالث فتُخلق دلالة جديدة وعميقة متخفيّة على القارئ أن يتخيّلها. وبذلك فالمشهد البصري أساس في الهايكو، وهو ما يميّزه عن باقي الأشكال التقصيديّة القصيرة الأخرى من ومضة وشذرة وتوقيعة.

---

(1) عبد القادر الجموسي، في بيان الهايكو، ناي لإنقاذ الوردة، ص08،09

(2) سامح درويش، مقدمة ديوان خنافس مضيئة، منشورات الموكب الأدبي، وجدة، ط1، 2015، ص 09

(3) معاشو قرور، مقدمة ديوان هايكو القيقب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2016، ص07

(4) جمال الجزيري، مقدمة ديوان وتذوب ثلوج العينين، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2016، ص24

يعرّف "**محمود الرجبي**" الهايكو بأنّه "**شعر وصف في الأساس، يعتمد على قدرة عينيك على إرسال الإشارة إلى عقلك وقلبك، وحسب حالتك النفسيَّة وثقافتك المتراكمة، وزاوية الرؤية الداخليَّة والخارجيَّة التي تقف عندها...الهايكو أن تصف مشهدا يراه الجميع كلّ يوم بطريقة لم يفكّر فيها قبلك أحد...الهايكو هو ما وراء المشهد وما بين المشهد وما يحاول المشهد أن يمنعك من رؤيته دون تأمّل عميق !!**"[1]، يركّز "**محمود الرجبي**" من خلال هذا التّعريف على ثنائيّة الذات والموضوع، فهو فنّ وصف يعتمد على ما يحدثه تمثّل المشهد في الفكر قبل ترجمته إلى صورة جماليّة تعبيريّة، وشاعر الهايكو يرتكز في ذلك على ثراء ثقافته المتراكمة، لذا تراه ينظر إلى المشهد بما يحدثه لاحقا من دهشة، وهو بهذا الشكل يتجاوز رؤيته الحسيّة إلى رؤيا عميقة.

تقول "**آمنة بلعلى**" أنّ "**قصيدة من ثلاثة أسطر تتشكل في مجموعها من سبعة عشر مقطعا لفظيا وتنطوي على صورة من الطبيعة أو انطباعات حولها مع كل ما تتضمّنه من طقوس وعادات وكائنات حية**"[2]، وهي بهذا التّعريف فهي لا تنأى عن أنّ قصيدة الهايكو اليابانيّة الكلاسيكيّة ترتكز على الطبيعة كمادة أوليّة لها، ومخاطبة الكون من خلال تلك الطقوس والكائنات الحيّة. ولعلّ هذا ما يتوافق مع تعريف "**عذاب الركابي**" الذي يقول:" **الهايكو قصيدة حُبّ إلهي في الطبيعة الفاتنة، وإغواؤها يفوق إغواء أنثى ساحرة الجمال، وفلسفة هذا الحبّ تقومُ على محبّة كلّ شيء في الطبيعة، ومفرداتها بعطر الوردة، وصوت العندليب، وسرّ الزنبقة... الطبيعة تكتبُ، وتحكي نفسها، والشاعر مصغٍ بكلّ ما يفيض بهِ من أحاسيس**"[3]، فالهايكو إغراء وإغواء من خلال إصغاء وإنصات الشاعر لعناصر وعوالم الطبيعة خاصّة الضّئيل والهشّ منها، فيستحضر تلك الأصداء المنبعثة من الطبيعة، فيصوغها في قالب من الدهشة والجماليّة الآسرة.

يعرّف "**سامر زكريا**" الهايكو قائلا: "**الهايكو نوع من الإبداع الشعري الياباني المكثّف جدّا، ولن هنا على ما يمكن أن يجده القارئ من تعاريف لا حصر لها في السطرو المطبوعة والإلكترونيّة،**

---

(1) محمود الرجبي، مقدمة ديوان تفضحين مخبأ البرق، جمعة الفاخري، دار البيان للنشر والتوزيع، بنغازي، ط1، 2020، ص02

(2) أمنة بلعلى، خطاب الأنساق الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، ص142

(3) عذاب الركابي، ليس في ذاكرة الأزهار اسم للخريف، سلسلة كتاب مجلة الزمكان الشهري، الإسكندرية، ط1، 2021، ص01

ونعبّر عنها ببساطة متفلِّتِينَ –ولو لبرهة–من قيود الأنا الذهنيّة والنّفسيّة"[1]، وهذا يعني أنّ من اهمّ خصائص الهايكو هو تنحّي كاتبه من سلطة الأنا النفسية التي ظلّت مسيطرة لقرون من الزمن على الشعراء والمبدعين، وحضور ذاتهم الشّاعريّة ضمن أعمالهم الإبداعيّة بشكلٍ طاغٍ.

يقول "**عذاب الركابي**" أيضا: "**الهايكو العربي" مغامرة شاقّة – عذبة مقدّسة، أيقونة إبداعنا الماضي أبداً في تشكيل عالمٍ، بسحر الكلمات، وكلّ قصائد الهايكو مجتمعة وليدة رحمٍ دافئ واحدٍ هو الطبيعة لا غير! لا صلة لقصيدة الهايكو العربي، وهايكو العالم بالأيديولوجيا، ولا بالغرام، ولا بالنضال، ولا بالتاريخ، ولا بالانتماءات والعقائد ومَن ظنّ ذلك، غافل وجاهل في تقنية الهايكو وطقسه اللّغوي والموضوعي معاً"**[(2)]؛ ومؤدّى ذلك أنّ الهايكو أشبه ما يكون بعمليّة استنطاق لكوامن الطبيعة وأسرارها الجديرة بالاكتشاف، عبر جسر الكلمات البسيطة النّائيّة عن كلّ تعقيد أو أيديولوجيا فتبعث في النّص مزيدا من الحيويّة والأصالة.

يعدّ الهايكو عند"**هاشم شفيق**" بمثابة "**قطعة بلوريّة، ما إن تمسّها الأخلاط حتّى يتكدّر نورها الصافي، لكأنّها مجموعة لآلئ ثمينة، يكمن فيها الجوهريّ بميسم سرمديّ يلغي أسطورة الزوال، ما أدّى بالقصيدة إلى أن تمتح من معين الجمال الطبيعيّ للحياة"**[(3)]، فهو يشبّه قصيدة الهايكو بالقطعة البلّوريّة التي يبقى بريقها ولمعانها أبديّا مالم يتكدّر بأثقال البلاغة والمجاز؛ لأنّها تلتقط مشاهدها وموضوعاتها من جمال الطبيعة وبطريقة موضوعيّة.

يمثّل الهايكو عند "**علي محمد القيسي**": "**مشهدا يفتح للمتلقي أكثر من وجه وكأنّك تحمل ماسّة بيدك يمكن أن ترى لها أكثر من سطح. وإلّا يبقى العنكبوت عنكبوت والفراشة فراشة وهنا نعتمد رؤية الكاتب في كيفية طرح مشهديته عن العنكبوت أو الفراشة"**[(4)]؛ وهذا يعني أنّ شاعر

---

[1] سامر زكريا، مقدمة كتاب الهايكو العربي، ج1، ص05

[(2)] عذاب الركابي، ليس في ذاكرة الأزهار اسم للخريف، ص01

[(3)] هاشم شفيق، مقدمة أنطولوجيا شعر الهايكو الياباني، ص06

[(4)] علي محمد القيسي، مقدمة مجلة نبض الهايكو، ع6، منتدى نبض الهايكو، السنة الأولى، بغداد، 2018، ص05

الهايكو لا يصف المشهد وصفا استنساخيّا، إنّما يعتمد على تركيب الصورة وإبداعها، ومن ثمّ يفتح للمتلقّي أكثر من وجه لقراءته وتلقّيه.

يقول "**توفيق أبو خميس**": "**الهايكو هو الذي يأخذك لعالمك لترى وتسمع وتتذوّق بطريقة مختلفة...هذه القصيدة غير المكتملة، يكفي أن تكتب شيئا يسيرًا يحرّك وجدان القارئ وتكتمل معه ليدخل المشهد ويعيشه**"[1].

تهدف بيانات الهايكو إلى تأسيس أنموذج معرفيّ جديد يقوم على قواعد ومبادئ خاصّة، فهي بذلك طريقة عمليّة تستلزم معرفة أصول هذا الفنّ وآلياته وغاياته، وهي بذلك تعدّ أدوات إجرائيّة من صميم عمليّة النّقد والتّنظير غير المباشرة التي تعرّف بماهيّة هذا النّمط الشّعري الجديد.

طرح بيان الهايكو نفسه باعتباره خطابا توضيحيّا مصاحبا للنّص، والذي تمّ تركيبه بوساطة عناصر تشمل إشارات ودلالات متواصلة، فأخذت هذه البيانات بدورها رصد التّفاصيل والمحطّات الأساسيّة في هذه التّجربة وما صحبها من وعي نظريّ، من خلال تعريفاتهم له. ومن جهة أخرى التّمهيد لتجريبه، فشملت بذلك تصوّر الكتّاب لهذا الوافد الجديد وتجاوزهم من مجرّد الوصف إلى التّعريف به ومن ثمّ المقاربة والتّحليل.

8. علاقة الكتابة البيانيّة بالممارسة الإبداعيّة في شعر الهايكو العربيّ:

لم تكن الممارسة النّقدية للشّعراء العرب ممارسة حداثيّة، بل كانت معروفة منذ القدم، وبالتّالي فالشّاعر لم تكن مهمّته تقتصر على الإبداع فقط، بل كان ناقدا ومنظّرا أيضا، يمكنه أن يمارس عمليّة النّقد، وأن يقدّم صورة مغايرة لنفسه، بوصفه ناقدا، لذا "**نلمس على مدى التّاريخ الأدبيّ دورا نقديّا للشّاعر، إذ كان الشّعراء الجاهليّون في أسواقهم الأدبيّة، حكّاما من ذوي البصر بالشّعر، ومن هؤلاء الحكّام الشّاعر النّابغة الذّبياني الذي كانت تضرب له قبّة من أدم بسوق عكاظ، فتأتيه**

[1] توفيق أبو خميس، مقدمة ديوان ريّان حتى التّضلّع، دار ديوان العرب للنشر والتوزيع، بور سعيد، ط1، 2021، ص06،07

الشعراء فتعرض عليه أشعارها"[1]، كما لم يكن **"الذبياني"** يقتصر على سوق عكاظ فقط، بل تعدّاه إلى مناطق متعدّدة من الجزيرة العربيّة.

من الأسئلة المهمّة التي يمكن إثارتها حول الممارسة الإبداعية والكتابة النّقديّة بخصوص شعر الهايكو العربي: هل يمكن أن يكون الشّاعر ناقداً؟ وهل نجح الشّاعر في أن يصبح ناقداً؟

أصبح الشّعراء العرب يمتلكون مؤهّلات معرفيّة وثقافيّة واسعة، لا يقفون عند حدود الكتابة الشّعريّة وحسب، بل أسهموا بكتابات أخرى تحمل في طيّاتها آراء نقديّة، حاولوا من خلالها الوصول إلى سرّ الكتابة الشّعريّة التي تمكّنهم من **"معرفة كوامن وأسرار عمليّة الخلق الشّعريّ، لأنّ النّقد في هذه المرحلة بالتّحديد أصبح مجالا لممارسة الثّقافة، وهذه المَلَكَة لم تتفاعل عند الشّاعر إلّا بعد مرحلة من النّضج في الإبداع أراد الشّاعر أن تكون مرحلة تشكّل الموقف في قالبين إبداعيّ ونقديّ"**[2].

يمكن عدّ العلاقة بين الكتابة البيانيّة والممارسة الإبداعيّة علاقة تكامليّة، لذلك فبيانات كتّاب الهايكو العرب التي قدّموها وتوّجوا بها دواوينهم الشّعريّة ما هي إلّا انعكاس لمشاهداتهم للواقع ورؤاهم الفكريّة والثّقافيّة.

لا يسعى الشّاعر الحداثيّ إلى تحليل وتفسير الأشياء بل يسعى إلى اكتشاف عوالم المجهول ومن ثمّ استشراف آفاق جديدة في النّص الشعريّ الحداثيّ وهو في ذلك **"يطلق سهما ناريا في قلب الليل أو في قلب المجهول ليثير القلق الذي ليس بعده قلق ...فبعدما كان الشعر تعبيرا عن العالم أصبح يتكلّم العالم"**[3]، وبالتّالي تغيّرت نظرة الشّعراء في تأليفهم لنصوصهم الإبداعيّة **"بسبب الرغبة في**

---

(1) عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص65

(2) حبيب بوهرور، الخطاب الشّعري والموقف النّقدي في كتابات الشعراء المعاصرين –أدونيس ونزار قباني أنموذجا–، أطروحة دكتوراه، إشراف: الربعي بن سلامة، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007، ص262

(3) محمد كعوان، شعرية الرؤيا أفقية التأويل، دراسات في لحظات الشعر الجزائري المعاصر، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، ط 1،2003، ص 17

الخروج من كثير التّقاليد والقوانين التي كانت تحكمه، لخلق نصّ يستجيب لشروط الحداثة، ويستوعب الواقع الثّقافي والاجتماعيّ"[1].

يَعتبِر شعراء الهايكو العربيّ بياناتهم الشعريّة الأرضية المناسبة لنجاح مشروعهم الشّعري الحداثي، وهذا ما يبرز مدى أهميّة وفاعليّة بياناتهم في نجاح مشروعهم الإبداعيّ، والذي يهدفون من ورائه إلى بلورة هايكو عربي، ومن ثمّ إمكانيّة الوقوف على أرضيّة صلبة يمكنها التّعريف أو التّأصيل له.

تطور الهايكو تطوراً ملحوظاً من خلال ثقافته المعرفية، وكذا أساليبه وقيمه الجماليّة، إلاّ أنّه ورغم هذا التّطور لم يواكبه اعتراف من النّقاد واشتغال نقديّ مؤثّر، وأصبح بذلك **"ظاهرة لم يعد بإمكان النقد والبحث غضّ الطرف عنها، حيث بدأت تظهر منذ مطلع الألفْة الثالثة اجتهادات نقديّة تحاول مقاربة خصائص الهايكو وتعمل على تعميق المعرفة بجماليّاته وتقنيّاته، وشرع الدرس الأكاديمي ينتبه شيئا فشيئا لهذه الظاهرة"**[2].

لا شك في أنّ **"تجربة الهايكو العربيّة تجربة مميّزة، لكنّها لم تقدّم نفسها بالشّكل الكافي، وهذا لا يعني أنّ المبدع هو المعني بتقديمها...بل كان من المفترض أن يلقوا به إلى النّقاد ليتعهدوها بالنّقد والتّحليل"**[3].

ما تلك المقدّمات الشعريّة سوى مرحلة فكريّة جديدة على الشاعر يبتعد بها عن الشعر قليلاً ليدخل بذلك مرحلة التّنظير.

لعلّ مواكبة النّقد للهايكو يمنحه هويته العربية، ويبرز مقومات بنيته الفنية، دون المساس بقواعده اليابانيّة، لهذا أضحت حاجة التّنظير لقصيدة الهايكو ومنحه شرعيّة شعريّة ضرورة ملحّة، ينادي بها كتّابه، وقد حمل هؤلاء الشّعراء **"لواء التّعريف به، تنظيرا وإبداعا، في مقدّمات دواوينهم، والتّي**

---

(1) عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب أنموذجا، دار هومة للطبع والنشر والتوزيع، الجزائر ط3، 1988، ص06

(2) سامح درويش، مقدمة كتاب المشهد في الهايكو، ص03

(3) آمنة بلعلى، خطاب الأنساق –الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة–، ص178

جاءت بمثابة التّصور النّظري للهايكو العربيّ، في محاولة نقله من التّأسيس إلى التّجنيس، رغبة في إضافة نكهة الهايكو اليابانيّة للشعريّة العربيّة"[1].

من أبرز الأسباب التي جعلت العديد من مبدعي الهايكو العربيّ إلى ممارسة الكتابة النّقديّة من خلال بياناتهم الشّعريّة عدم التّنظير له الذي يفترض أن يسير بالموازاة مع المنجز الشّعري، لذا فهو **"يحتاج إلى نقد جديد لا يحاول استخلاص أفكار الشاعر ومشاعره وألعابه اللّغوية والنّفسية كما جرت العادة، بل الوصول إلى حدسه وإدراكه المباشر"**[2].

تمكّنت بيانات الشّعراء العرب إلى حدّ كبير من تشكيل إطار إبداعيّ يجمع بين عمليّتي الإبداع والنّقد، فـ **"الشاعر فرد ينسج علاقات تفاعليّة مع مجتمعه وبيئته في وقت وزمان محدّدين، وبوحي هذه العلاقات يواجه ما يعترضه من عوائق في سبيل تحرّكه الفاعل الحرّ... من خلال هذه المواجهة تتّضح الرؤيا ويتبلور موقفه؛ لأنّ الرّؤيا والموقف ليسا سوى تعامل الشّاعر مع تلك العوائق تعاملا صراعيّا لكي يحقّق وجوده الإنسانيّ الذي لا يكون إلّا وجوده الإنسانيّ الذي لا يكون إلّا وجودا في موقف"**[3]، وهذا يدلّ على أنّ المبدع يلعب دورا فعّالا في تحقيق وجوده الإنسانيّ وصولا إلى بلورة موقفه النّقدي المواكب للعمليّة الإبداعيّة.

يعدّ بيان الهايكو ذلك القالب الذي تصاغ فيه فكرة أو جملة من الأفكار والرؤى التي يقوم عليها البيان، يشكل هذا النّظام من منظور آخر جينات أوليّة لرؤية نقديّة لذات الكاتب ستتخصّب داخل النّص بوصفه خطابا تنظيريّا إقناعيّا يعمل جاهدا على إقناع المتلقّي، ومن ثمّ الوصول إلى عقله ووجدانه معا وفي الآن ذاته.

لا تزال المخاوف قائمة حول تقبّل الهايكو كجنس أدبيّ فنيّ مستقلّ في تحفيز الشعريّة، و**"كلّ تراكم كمّي قد يتحوّل إلى قيمة نوعيّة لكن شريطة أن يأتي هذا التّراكم مصحوباً بوعي نقديّ وجماليّ حاد ومؤسّس ينظر إلى الظاهرة، ظاهرة الهايكو كموجة عمق، تعبّر عن تجربة مغايرة،**

---

(1) عبد القادر خليف، قصيدة الهايكو العربية والبحث عن شرعيّة شعريّة، مجلة اللّغة العربيّة، ع44، مج 21، الجزائر، 2019، ص242

(2) محمد الأسعد، حدس اللحظة ولحظة الحدس، دراسات، غيمان، فبراير 2008، ص33

(3) حبيب بو هرور، الخطاب الشعري والموقف النقدي في كتابات الشعراء المعاصرين، ص225

وحاجة إلى صيغة تعبير جديدة، شكلاً ورؤية، والانقلاب عن صيغ التّعبير العتيقة، ولكن أخشى ما أخشاه هو أن نخوض التّجربة، ونضيّع المعنى"[1]، وهذا الاحتراز والتّخوف يضع القارئ على عتبة الرؤية الحقيقيّة لإنتاج نصوص هايكو مؤثّرة وجادّة مع الحفاظ على فاعليّة المعنى وطريقة توليف الدلالات وخلقها في صياغات قصائد هايكو ناجحة.

تختلف كتابة البيانات النّقدية حول قصيدة الهايكو، تبعاً للبعد المعرفي لكلّ مبدع وخلفيته الثّقافية ودرجة اطّلاعه على هذا الوافد الجديد، لذا يحاول كاتب الهايكو أن يجرّد نفسه –على نحو معيّن–صفة النّاظم ليوضّح في بيانه أنّ قصيدة الهايكو "**تقوم على اكتشاف ما يعتمل في الذات في علاقتها بالكون، واستبصار اللحظة الفاصلة التي يلتقي فيها الكوني بالذاتي، والأبدي الآني، والمجرد بالملموس، والوعي بالطبيعة. تلك لحظة الهايكو، لحظة بسيطة عارية، خاليّة من التّقعر، والوصالف، والتّكلف اللّغوي الفضفاض لحظة الوعي الحاد بالعلاقة بين الذات والعالم من خلال تجلياته في الطبيعة"**[2]؛ وهذا يعني أنّ الرؤية إلى قصيدة الهايكو النّص باعتبارها نسيجا حضاريّا، يتداخل فيه إيقاع الذّات مع العالم والكون، عن طريق النّظر إليه ببصيرة وتأمّل، ومنها التّوصل بصورة تلقائيّة إلى فكرة جديدة؛ إنّها لحظة الهايكو التي تخلو من أيّ زخرف كلاميّ أو تكلّف لغويّ.

يحتاج صوغ قصيدة الهايكو إلى خبرة معرفية من خلال علاقة الذات في صلتها بالكون واستبصار اللّحظة الشعورية وتحويلها إلى قيم جوهريّة تكشف نوازع الذات في علاقتها بالواقع المحيط.

تحتفي "**قصائد الهايكو بالموجودات وحضورها الحسّي حيث لا تحتاج إلى ميتافيزيقا كي تكتسي جدارة الانتماء لدائرة الجميل، وتحقيق الأثر المنشود من كلّ أدب رفيع، ولهذا لا يجنح الهايكو ليكون فلسفة أو إشراقاً، بل يكفي أن يكون حالة يقظة مرحة أمام الحدث"**[3].

يتوافق هذا القول مع منظور "**محمد الأسعد**" الذي يقول: إنّه "**القصيدة القصيرة الوامضة التي بدأ يتّجه إليها عدد كبير من الشعراء، وأنموذجها (الهايكو) اليابانيّة، نموذج فنّي يتخطّى فيها**

---

(1) عبد القادر الجموسي، البيان، ص60،65

(2) عاشور فني، مقدمة ديوان هناك بين غيابين يحدث أن نلتقي، ص07،06

(3) نفسه، ص08، 09

التّعبير بالكلمات إلى التّعبير بالصورة، كأصفى أنموذج يمنحنا حدساً مفاجئاً وإدراكاً يعلو على ضروب التّعليل والتّفكير الذهني"[1]، وهنا يصل إلى حقيقة أنّ نقد شعر الهايكو يحتاج إلى كفاءة نقديّة قادرة على الإلمام بطرائق فهمه وقراءته، إذ أنّ **"كليّة قصيدة (الهايكو) أكبر من كلّ ألفاظها وهوياتها الفردية، هي هوية متميّزة وجديدة كليّاً، لا يمكن التّعرف عليها بالعودة إلى المعجم، لا يمكن إدراكها بمنطق اللّغة، تشير القصيدة إلى القمر، ولكن عادات التّلقي الرديئة تدفع النّاقد والقارئ، فيما بعد، إلى التّوقف عند عتبة الألفاظ والأوزان والتّشبيهات والاستعارات حين يكون مسعاه نحو القمر، كما هو الشاعر؟ حين نصطاد الأسماك بالسّلال والشّباك ماهي حاجتنا إلى السّلال والشّباك"**[2].

بهذا الفهم للعملية النقدية التي تخصّ لغة الهايكو الشّعرية، وطبيعة تفكيكها يقول **"محمد الأسعد": "النّقد العربي في أكثر تجلياته خصوصاً مشغول بالإصبع التي تشير إلى القمر، بالسلال والشباك، لا بالأسماك هذه حالة متدنية من حالات الوعي النّقدي لا تتجاوز التّقسيم والتّصنيف والتّفكير "**[3]، وفي هذا يؤكّد **"محمد الأسعد"** على أنّ قراءة الهايكو ينبغي أن تبحث في عمق الدلالة وجوهر اللّحظةالجماليّة.

ينبغي أن يكون قارئ الهايكو على اطّلاع واسع ومعرفة جوهريّة بفنّ الهايكو، ومن هذا المنطلق، فإنّه **"يظلّ فنّاً متطلّباً للإنصات المرهف، واقتناص اللّحظة العابرة، والإمساك بالأحاسيس الهاربة. ولهذا يمنح الهايكو شاعره هبة التّفاعل الإيجابي مع كائنات الوجود دون حشد استعارات ومجازات غامضة موغلة في التّجريد، لذا لا يتصوّر شاعر الهايكو نفسه داخل القصيدة إلاّ وهو في تماسّ مباشر مع موجودات العالم، جرم صغير ضمن عالم أكبر، أو جزء من طبيعة شاملة لا طبيعة داخل الطبيعة"**[4].

---

(1) محمد الأسعد، حدس اللحظة ولحظة الحدس، ص33

(2) نفسه، ص33

(3)نفسه، ص33

(4) عبد القادر الجموسي، مقدمة ناي لإنقاذ الوردة، ص08،09

يقوم الهايكو على رؤية الواقع رؤية مغايرة ومفارقة، متفاعلة معه وهو الأمر الذي يستدعي تفعيل الحدس الذي يعتبر آليّة معرفيّة عاليّة الإدراك وفي الآن ذاته فهو لا يقوم على التّجريد بل يندغم مع مختلف عناصر الطبيعة، ليحولها إلى نصّ مدجّج بالحركة والعمق والجمال والدهشة.

9. فاعليّة بيانات الهايكو العربي في تغيير ذائقة المتلقّي:

حين يطالع القارئ العربيّ بعض دواوين الهايكو الشعرية يلفت انتباهه حرص بعض كتّابه على استهلال ديوانه والتمهيد له بآراء نقدية موازيّة لعمليّة الإبداع تنمّ عن حسّ نقديّ يمتلكه الشاعر للتّعريف بهذه الظاهرة النصيّة الجديدة القادمة رياحها من الشرق الآسيويّ.

تشتغل البيانات الأدبيّة بطريقة متباينة، وذلك **"لتأرجحها بين الداخل نصي وخارجه"** [1]، لذا شكّلت النّصوص الموازيّة طريقة لافتة في تاريخ حركة الشّعر العربيّ؛ إنّها **"ثورة تسعى إلى التّأسيس لكتابة جديدة، ودعوة إلى كاتب جديد، وبحث عن متلقّ جديد"**[2]، وهذا دليل على مدى فاعليّة البيان الأدبي في اكتشاف قارئ ومتلقّ جديد، ومن ثمّ تغيير ذائقته من خلال لغته المثيرة وجرأته في الإقناع والتّأثير حول هذا الفنّ الجديد.

لم يعد المتلقّي العربيّ في عصر السرعة والتّدفّق المعلوماتي يستمرئ النّصوص الطوال، لهذا أخذ شعراء الهايكو العربي يبحثون اليوم عن لغة مراوغة اختلافيّة تستجيب لمتطلّبات هذا المتلقّي الجديد، لذلك اختلفت درجة تلقّيها، منذ بداية الألفية الثالثة، وهذا ما أشار إليه **"عبد القادر الجموسي"** بقوله: **"منذ بداية الألفيّة، أصبح التّفاعل مع شعر الهايكو يأخذ مسارات متشعّبة، قراءة وترجمة وإبداعاً ونقداً وأصبح شاغل الشعراء بالهايكو مسكوناً بهاجس البحث عن لغة شعرية مغايرة يشتغلون بها للتّعبير عن حساسيتهم ورؤيتهم الجديدة للعالم"**[3]، وهذا يعني أنّ قصيدة الهايكو لا

---

[1] خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000، ص125

[2] عبد الله العشي، زحام الخطابات، ص17

[3] عبد القادر الجموسي، هايكو عربي مجاورة الآخر، الجديد، 01 جانفي 2019. الساعة: 22:00، الموقع الإلكتروني:
https :// aljadeedmagazine.com

تبحث عن المعاني ،إنّما تحتمل كلّ المعاني، وهي لا تحاكي الفكر، بل تنتج الفكر الجمالي في تلقيها، والبحث عن مؤشّراتها الدلاليّة.

يعمل بيان الهايكو عمل البيانات الأدبيّة الأخرى، كخرق أفق توقّع قارئه، وبناء أفق انتظار جديد، كما يطمح أصحاب تلك البيانات إلى تغيير ذائقة متلقّيهم حتى يتقبّلوا تجاربهم الجديدة بوعي أكبر وإحساس جماليّ خلّاق.

استطاعت قصيدة الهايكو أن تستهوي "**ذائقة الشّعراء والقرّاء في كلّ أصقاع العالم بما تمتلكه من فتنة الإدهاش، ومقومات جماليّة تمكّنها من أن تجاور الأشكال المتعارف عليها كالقصيدة الكلاسيكيّة والتّفعيلة والنثر، وكذا الأنماط القصيرة كالإبيجراما والومضة وغيرها**"[1].

تمثّل قصيدة الهايكو البساطة العميقة واللّحظة المتفرّدة وجماليّة العابر والهامشي والمدهش من مشاهد الطبيعة والمواقف الإنسانية، والذي يبرز من خلال إيحائها الدلاليّ، وشفافيّة لغتها وبساطتها التي تعكس وقائع من الحياة بحياديّة ناظمها التي تلتقط ما تقع عليه من مشاهد وتتفاعل معه، من دون مجازات موغلة في التجرّد والغموض.

يلاحظ أنّ تلك المتون الشّعريّة التي قدّمها مبدعوا الهايكو العربي قوبلت بالتّجاهل أحيانا، وبالرّفض أحيانا أخرى من طرف بعض القرّاء، والتّفاعل السلبي من طرف بعض النّقاد الذين قلّلوا من شأن هذه التّجارب، إلّا أنّه يتوقّف قبول شعر الهايكو أو رفضه على مدى الكفاءات الجماليّة التي تكتب هذا الجنس من الشعر، كما أنّ معظم نقّاده يصرّون على أنّ هذا الوافد الجديد يتطلّب خبرة معرفية بلغته الأصليّة اليابانيّة؛ إذ لا يمكن لشاعر الهايكو أن ينتج نصّ هايكو بامتياز دون خبرة معرفيّة بخصوصيّات هذا الضّرب الشّعريّ المبتكر.

ثمّة اختلافات بين الشّعراء والنّقاد حول موضوع الهايكو، كلّ بحسب خبرته الجماليّة التّشكيلية، ووعيه الجماليّ بأهميّة هذا الأثر الأدبيّ فـ"**الهايكو العربي يؤسّس للقصيدة"اللّقطة"، وهي تقرأ بالعين والقلب معاً، بل بكامل الجسد، وبكل طقوس الصمت المقدس القريب من الصلاة والخشوع...**

[1] حسني التهامي، بيان الهايكو، مزار الأقحوان، ص07

وفي ذهول مغرم بتفاصيل أنثى ولدت من رحم قرنفلة جريحة" هايكو جديد" يقرأ في تأمّل سيميائيّ ينبئ بالكثير"[1]؛ وربّما يعني الكاتب من ورائه تأصيل هذه التّجربة التي تحتاج إلى رؤية بصريّة وبصيرة كي تقرأ قراءة فاحصة وواعية، مؤثّرة في ذائقة متلقّيها.

يأتي الهايكو مطلباً من مطالب الحداثة التي تسعى إلى تحديث اللّغة الشعرية، وخلق مؤشّرها الجمالي، وعلى الرغم من اختلاف الرؤية والبيانات الشعريّة عند الشعراء حول قصيدة الهايكو، فمعظمهم يكاد يتّفق على ضرورة اطلاع الشّاعر على الهايكو الياباني بلغته الأصيلة من خلال قراءته بنصه الياباني والعمل على ترجمته، والإفادة من طريقة بنائه، لذا صيغت هذه الأهداف بطرائق مختلفة من طرف كتّاب الهايكو، لتصبّ في الغاية نفسها تقريبا.

تحتاج كتابة قصيدة الهايكو إلى قراءة واسعة وحفر في طبيعتها ورؤيتها وأساليبها الشعرية، لذا **"يمكن بها كتابة قصيدة" هايكو" عربية، وبشعرية عاليّة، فيها من الإبداع والاختلاف والتّجديد، وليس فيها التّقليد والمحاكاة والاستنساخ كما نرى ونقرأ لمعظم من يكتبها"**[2]، وهذا يعني أنّ قصيدة الهايكو تحتاج إلى لغة شعريّة تستوعبها، والتي من خلالها يتمّ تشكيل رؤية جماليّة تتناسب مع الاختزال والاقتصاد اللّغوي لمثل هذا النوع من النّصوص التي تلتقط المشاهد العابرة وتصوغ رؤى عميقة خلف الألفاظ البسيطة المشكّلة لها، ليبدو هايكو المشاهد العفوية الملتقطة من الطبيعة، وأنّ شعريّته تختلف تبعاً لثقافة البلد وطبيعة تقبّله لهذا الفنّ بأسلوبه الخاص ورؤيته المتفرّدة وهذا ما يميّز الهايكو العربيّ أنّه ابن بيئته وثقافاته وثقافة مبدعيه.

ينبغي أن يلتقط فنّ الهايكو اللّحظة العفوية البسيطة التي تنفتح على دلالات متنوّعة وهنا تتّضح حقيقة مهمّة في هذا النّمط الشّعريّ، والتي تتمثّل في **"التّخفيف من غلواء المجاز والاستعارة التي تحيا بها اللّغة العربيّة، ممّا يزيد من نصاعة الفكرة التي تتوّج فلسفة الهايكو وتعمقها... الهايكو أن**

---

(1) عذاب الركابي، مقدمة العصافير ليست من سلالة الرياح، الدار للنشر والتوزيع، د ط، 2017، ص02

(2) نفسه، ص 10،11

توقف المجاز أمام عربة الحوذي، وهي تمرّ أمامه دون أن يستقلّها....إنّ زمن الانتقال من الإنشادي إلى التصويري هو العقبة الكآداء التي ستواجه الهايكو العربي"[1].

يعدّ الهايكو فنّ الإدهاش وتكثيف المعنى بعيدا عن الصيغ البلاغيّة كالتّشبيه والاستعارة، ومن ثمّ الانتقال من لحظيّة المشاهد العفويّة إلى شعريّة اللّحظة التّصويرية المدهشة، وهذه هي الصعوبة في فاعليّة الانتقال في قصائد الهايكو، ومع ذلك يبقى فنّ الهايكو دائماً محطّ البحث والحفر والتّجريب الموسّع.

يتصوّر الشّعراء أنفسهم أنّ كتابة هايكو حقيقيّ تحتاج إلى خبرة معرفية وموهبة خلاقة تستطيع إنتاج نصوص إبداعيّة تمتلك زمام الدهشة والفاعليّة الجماليّة، وهذا "**بعد مراودة نسبية لهذا الفن قراءة، وترجمة، وكتابة أرى صرعة الهايكو المتنامية تستحقّ تأمّلاً عميقاً، بحيث أصبحت الكتابة على طريقته، أو في مداره ظاهرة ملفتة للنّظر، وصارت النّصوص تتناسل بشكل مثير للانتباه تحت مسمّى الهايكو. وكما أنّ الشعر في حدّ ذاته نادر، فإن الهايكو الجيد والملهم يظل نادراً جداً**"[2]. وبالتّالي "**ما الذي يجعل قصيدة ما تصل إلينا دون أن نذهب إليها؟ ممّا لا شكّ فيه، إنّه الجمال الذي يخترق كلّ شئ. يخترق المنفعة والتّاريخ والحدود والديالكتيك. إذ كيف سيكون هذا الجمال إن مّر من أمامك كلمح البصر في الزمن الحاضر المستمر، لا يأخذ من وقتك إلّا لحظات وهو أشبه بضيف خفيف الظلّ أو كأنّك تتناول طعاما نباتيا؟ هكذا هي قصيدة الهايكو**"[3].

بالرغم من بساطة تجارب المرء في الحياة اليوميّة وزوالها، يحولها الهايجن إلى جمال شعريّ عبر اقتناص هذه اللّحظات، تتجاوز الزمكان من خلال لغة صوريّة لا بلاغيّة ليكون المتلقّي قادرا أيضا على المشاهدة والتّذوق أيضا ودون استخدام أدوات التّشبيه أو الأنسنة.

يرى "**عبد القادر الجموسي**" أنّ "**خطر الهايكو يكمن لا بوصفه صوتاً شعرياً مغايراً قادماً من بعيد، بل باعتباره نهجاً (باراد يغم)، أو قل تقنيّة شغب، تكشف عن وضع ثقافة على حافة**

---

(1) معاشو قرور، بمثابة بيان، هايكو القيقب، ص09

(2) عبد القادر الجموسي، الهايكو عربياً أو الحاجة إلى وعي جمالي مواكب، ص10،11

(3) عباس محمد عمارة، مقدمة كتاب أنطولوجيا قصائد الهايكو العربيّة، ص06

السؤال. تقنيّة تحرّك أسئلة اللّحظة التّاريخيّة في اتّجاه إعادة النّظر في مسلمات وعي جماليّ يعيش على إيقاع أزمة واقع وتعبير، تقنية تثير الأسئلة الحارقة في وجه بلاغتنا الشّعريّة، وتسائل قدرتها على تمثّل الواقع والتّعبير عنه معاً"[1]؛ وبهذا تبدو قصائد الهايكو من منظوره قصائد مشاكسة أو مشاغبة لأنّها زعزعت الفكر العربيّ والعالميّ ببساطتها وسهولتها واستطاعت أن تؤثّر في الجمهور، وتثير فيهم لذّة الخوض فيها مترجمين ومبدعين، ولهذا "**يمكن للحظة الهايكو، في احتفائها بالجوهر الشّعري أن تشكّل رافداً في مسار تطوير القصيدة العربيّة، ويمكن (شعر الهايكو العربي) المتشكّل الواعد أن يمثّل أفقاً لاختبار القصيدة، وتطوير أوليات كتابتها، وهو ما قد يشكّل كثافة جديدة تستلهم الخبرات الشعرية المتراكمة، كما تفتح محفل القصيدة على شلالات المستقبل الهامسة"**[2].

وبالتّالي فقد استطاع "**الجموسي**" الاعتراف بمدى الوعي التّشكيلي في إبداع قصائد الهايكو.

يسعى بيان "**عبد القادر الجموسي**" إلى إيجاد متلقّين يتقبّلون تلك التّجارب الإبداعيّة الجديدة، ويتأقلمون معها ومِن ثمَّ يحصل التّفاعل الإيجابيّ، وهذا لا يعني أنّ هناك "**ادّعاء بأنّ الهايكو هو كلّ الشعر، ولا هو بديل عن أيّ شكل من أشكال القصيدة، بل هو أحد أنماط الشّعر المتنوعة وأحد الفعاليات الشعرية الجديدة الوافدة على مجالنا التداولي.. وكما هو – الشأن بالنسبة لكلّ قصيدة يظلّ فنّ الشعر معيار وأفق القصيدة– الهايكو، وليس العكس، ولذلك نحن لانكتب الشّعر لأنّه هايكو وإنّما نكتب الهايكو لأنّه شعر"**[3]. وبالتّالي فشعر الهايكو لا يمثّل بديلا لما في الساحة الشّعريّة من أنواع، بل هو شكل جديد وتجربة مستحدثة تضاف إلى تجارب الشّعريّة العربيّة الراسخة، لتفيد بها وتستفيد منها.

يبحث كتّاب الهايكو اليوم عن لغة موازيّة ومناسبة للتّعبير عن روح العصر، ولعلّ الهدف الرّئيس الذي كُتِبت من أجله هذه البيانات لمقاربة هذا النّمط الشّعريّ، وترسيم معالم جديدة من خلال لغة نقديّة كاشفة لفواعل المثيرات الجماليّة الخاصّة به، ومن ثمّ تغيير ذائقة المتلقّي له.

---

(1) عبد القادر الجموسي، البيان، ص 60

(2) نفسه، ص65

(3) نفسه، ص 66

تعدّ بيانات الهايكو العربيّ التي توّج بها الشّعراء دواوينهم لا تخلو من ملامح تحاول تغيير ذائقة القارئ، فهي تبدو من جهة أخرى نقديّة وذات توجّهات منهجيّة، حيث يتطرّق كاتبها إلى الماهية والوظيفة والغاية من هذا الفنّ، فضلا عن ظروف نشأته وجماليّاته الكامنة.

يحتاج تطور شعر الهايكو إلى نقد جماليّ فنيّ مواكب لتطوراته ومنظوراته الخلاقة، وعليه فلا بدّ من ثقافة نقديّة واعيّة بمستجدّات الهايكو العربيّ وتطوراته ضمن الهيكلة البنائيّة الفنيّة لهذا النّمط الجماليّ المؤثّر، والذي ينتقل من خلالها الشاعر من تقريريّة العبارة إلى فضاء الدلالة، مع توجيه أفق انتظار قارئه.

توصّل الفصل الأول إلى جملة من النّتائج التي يمكن تلخيصها فيما يلي:

1. واكبت القصيدة الحداثيّة التّسارع الحضاري الحاصل من خلال استحداث أنماط شعريّة موجزة تعتمد على الاقتصاد اللّغوي والعمق الدلالي.
2. يمثّل شعر الهايكو رؤية جمالية وفلسفية للعالم في صيرورته اللامتناهية، يرمي إلى تقمصّ اللّحظة الجماليّة العابرة وتجلّيها عبر الفنّ وطرائقه التّعبيريّة.
3. لتقبّل الهايكو في الشّعريّة العربيّة كان لا بدّ من أن يُنَظَّر له للتّعريف به وتبرير مشروعيّته، وهو ما قام به بالفعل نقّاد وشعراء عرب من خلال البيانات الشّعريّة التي اعتمدت في تبريرها لشعر الهايكو العربيّ على أنّه نوع من الكتابة التّجريبيّة التي تتجاوز السّائد والمألوف، وتنوّع من النّماذج الشّعريّة القصار على مستوى التّشكيل والرؤيا، وأنّه ظاهرة عالميّة لا يمكن للشّعر العربي أن يبقى بمعزل عنها.
4. حقّقت قصيدة الهايكو انتشارا عالميّا واسعا ناتجا عن العوامل الثلاثة للمثاقفة والتّلاقح الحضاريّ الحاصل بين مختلف بلدان العالم –المتمثّلة في-: الهوية، التّرجمة، العولمة، فبعد أن تمّ تلقّي الهايكو الياباني لدى شعراء أمريكا وإنجلترا ومعظم دول العالم، كان لا بدّ من تجريبه عربيّا من باب التّأثّر والتّأثير والتّجريب.

5. تنوّع قصائد الهايكو العربيّة يتطلّب وجود مدارس نقديّة تقف على القيّم البنائيّة لها، هذا ما يؤكّد أنّ تطوّر شعر الهايكو العربي لن يتمّ دون ركيزة نقديّة جماليّة تقف على خصائصه ومؤثّراته الفنيّة.

الفصل الثاني:
شعر الهايكو بحث في الأصول اليابانيّة والخصوصيّة العربيّة

I. مهاد تاريخي عن عصور الشّعر الياباني

II. نشأة قصيدة الهايكو اليابانيّة

III. علاقة فلسفة الزن اليابانيّة بشعر الهايكو

IV. شقائق الهايكو

1. السِّنْرْيُو
2. التانكا
3. الهايبون

V. أساسيّات الهايكو البنائيّة

VI. جماليات قصيدة الهايكو

VII. خصائص قصيدة الهايكو

VIII. خصوصيّة الثّقافة العربيّة في شعر الهايكو

IX. خصائص اللّغة العربيّة في قصيدة الهايكو

1. توظيف الأنسنة والمجاز في قصيدة الهايكو العربية
2. خاصية الإيقاع
3. خاصية الاشتقاق المرنة
4. خاصيّة التّرادف
5. خاصيّة العنونة

أصبح التّحديث والتّغيير مطلبا وضرورة ملحّة يتوق إليها المثقّف العربيّ، لا سيّما الشّاعر، حيث تمظهرت تجارب عميقة وأشكالٌ كتابيّة حداثيّة، ولعلّ الشّكل والإطار والمضمون يبقى رهنا بالواقع الشّعري العربيّ، وقدرة المبدعين على الاستفادة من محيط جديد غير مسبوق في زمن التّفوق الرقمي والثورات المتاحة. وعليه فالقصيدة الجديدة **"قصيدة حركة، مقابل القصيدة القديمة التي هي قصيدة ثبات ومقاومة، ومن هنا لا نهائية الخلق الشّعري"**[1]، وهذا يعني أنّ القصيدة الحداثيّة تنزع إلى الحركة والتّجديد، ورفض النّمطيّة والجمود.

يتيح الشعر **"طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنّوع، بحيث إنّ القصيدة تخلق شكلها الذي تريده، كالنهر الذي يخلق مجراه"**[2]، ومنه فإنّ القصيدة لها حريّة تطويع شكلها إلى أقصى الحدود بما يوائم الدفقات الشّعوريّة.

يعدّ دخول قصيدة الهايكو إلى العالم العربي إفرازا من إفرازات عصر الحداثة الشّعرية لخلق لغة شعريّة تواكب قصيدة الومضة أو قصيدة اللمحة أو التّوقيعة، ونظراً للتّقنيات التي تشهدها حركة الحداثة من تقنيّات الصورة وثقافة الصورة البصريّة المتحركة قد فرضت على الشّعر لغة جديدة هي لغة السرعة، أو لغة اللّمحة البرقية السّريعة؛ لدرجة أصبحت القصيدة تمثّل العالم المعاصر شكلاً فنياً وقالباً إبداعياً يزخر بالرؤى والتّجارب والمغريات النصيّة؛ على مستوى تقنيّات الصورة المتحرّكة التي تشبه السينما في مشاهدها المتحركة، فقد صارت القصائد مختزلة تعتمد البرقة أو الومضة السريعة؛ أي أنّ القصيدة أصبحت حدثا بصريّاً متسارعاً، مكثّفاً، ومن هنا، جاءت قصيدة الهايكو اليابانيّة المنشأ لتطرح نفسها بقوة في عالمنا الشّعري المعاصر، هذا العالم الذي يحتفي بالمتنوّعات والمؤشّرات الحداثيّة المبتكرة قيمة ورؤية وإنتاجاً إبداعياً زاخراً بالرّؤى والمعارف والتّقنيات الجماليّة، وبهذا فالهايكو فعل إبداع شعريّ واقتراح جماليّ يستحقّ الدراسة والتّحليل.

---

(1) أدونيس، زمن الشعر، ص 15

(2) أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص116،117

I. مهاد تاريخي عن عصور الشّعر الياباني:

ينقسم الشّعر الياباني من النّاحيتين الزمنية والفنيّة إلى ثمانية عصور هي العصور السياسيّة لليابان، والتي سميت وفقا لأسماء أماكن المراكز السياسيّة التي حكمت اليابان على امتداد الأزمنة[1]:

1. عصر الياماتو: (Yamato) من: 590 إلى 710:

ويبدأ من العصور القديمة إلى آخر القرن **الثامن الميلادي**، ويتمثّل في مجموعة كبيرة من الأغاني الشعبيّة والابتهالات الدينية الطقوسيّة، والأساطير والخرافات **ظهور التانكا**.

2. عصر النارا: (Nara) من: 710 إلى 794.

(ومن أبرز الأعمال الأدبية في مرحلة أدب ياماتو ونارا هي كتاب الـ كوجيكي– (kojiki) كتاب اليابان المقدس، عرف هذا العصر شعر الواكا.

3. عصر الهيان (Heian) من: 794 إلى 1185.

يبدأ من أواخر **القرن الثامن الميلادي** وينتهي إلى **القرن الثاني عشر**، سمّيت هذه الفترة باسم **عاصمة-Heian** ، أو**Kyōto كيوتو** الحديثة والتي كان فيها الأدب خاصّا بطبقة الأرستقراطيّين والرهبان، حيث كان البلاط الملكي مسرحا للشعراء للإفصاح عن مكنوناتهم بلغة شعريّة آسرة.

4. عصر الكاماكورا– موراماتشي (Muromachi): من 1185 إلى 1603:

يبدأ من القرن **الثاني عشر الميلادي** إلى غاية القرن **السادس عشر**، وقد اشتهرت هذه الفترة بظهور الساموراي؛ طبقة المحاربين الذين ارتفعت مكانتهم جرّاء تلك الحروب الأهليّة، والحكايات المتعدّدة التي تدور حولهم، وتحكي سيرتهم وبطولاتهم.

تباينت الأعمال الأدبيّة خلال هذه **"الفترة بسبب أسلوبها الكئيب مقارنةً بها في العصور السابقة، مع مواضيع عن الحياة والموت ونمط الحياة البسيط. التّزامن مع استمرار تراجع أهميّة البلاط الملكيّ، كانت الميزة الأساسيّة لأدب (موروماشي) انتشار النّشاط الثّقافي خلال كلّ مستويات المجتمع. إذ أنّ أدب البلاط الكلاسيكيّ الذي كان النّقطة المركزية للأدب الياباني حتى**

[1] ينظر: عماد الدين الجبوري، دراسات الأدب، منشورات إي–كتب إلكترونية، ط1

هذه النقطة، اختفى تدريجيًا. ثمّ ظهرت أساليبٌ جديدةٌ وشكل شعريّ جديد هو الرنغا (renga) أو الشعر المترابط"[1].

6. عصر الإيدو (Edo) طوكيو حاليا: من: 1603 إلى 1668:

تعدّ هذه الفترة آخر الفترات من تاريخ اليابان القديم، والتي يبدأ فيها هذا العصر من القرن **السابع عشر** إلى بداية **النصف الأوّل من القرن التاسع عشر**، حيث استقرّ الأمن وعمّ الرخاء لمدة **246** سنة، بالرغم من التّقسيم الطّبقي الذي أجرته الحكومة العسكريّة، وهو تقسيم الشعب إلى أربع طبقات: طبقة الساموراي الطبقة الحاكمة، طبقة الفلاحين، طبقة الحرفيّين، طبقة التّجار، إلّا أنّها كانت تتميّز بالاستقرار، مع العلم أنّ تلك الفترة التي مهّدت لقيام عهد **ميجي** الذي اعْتُبِر بداية التّاريخ الحديث للبلاد، وظهر حينها السنريو والهايكو.

ظهر شعر الهايكو في القرن **الخامس عشر** على أيدي الرهبان البوذيين، ونما وشبّ في **القرن السادس عشر**، ثمّ نضج وأخذ شكله الكامل في القرن **السابع عشر**.

6. عصر ميجي (Meiji) (بداية التاريخ الحديث لليابان): من: 1668 إلى 1912:

نسبة للإمبراطور (**ميجي**). وتمثّل هذه الحقبة في تاريخ الأدب الياباني مرحلة التأثير الغربي، وفي هذا العصر تأثّر اليابانيون بالآداب الأخرى، لا سيّما الآداب الغربية، وطوّروا الكثير من المفاهيم والصنعات الأدبيّة في الشعر والقصّة، ونشطت فيها التّيارات والمدارس الأدبيّة، وبدأ الروائيون حينها بالاطلاع على روايات الآداب العالمية وبالأخص الروايات الروسيّة والإنجليزيّة والفرنسيّة والألمانيّة.

7. عصر تايشو (Taishō) من : 1912 إلى 1926.

8. العصور الحديثة والمعاصرة: من 1868 إلى يومنا هذا[(2)]:

حاول الأدباء اليابانيّون في هذه الفترة التّجديد في العديد من مفاهيمهم وتقنيّاتهم الأدبيّة في الشّعر والقصّة، بما يواكب ويناسب المسيرة الأدبيّة العالميّة، فظهر ذلك التّجديد من خلال تأثّرهم بالآداب الغربيّة على وجه الخصوص.

---

[1] السابق

[(2)] حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، مجلة الفيصل، ع 377، 378، دار الفيصل الثقافيّة، الرياض، 2016، ص12

ذاع صيت قصيدة الهايكو، ولا سيما بعد أن تولى **"كيوشي تكاهاما"** إدارة مجلة الهايكو **"هوتوتو جيسو" سنة** 1898، وقد برز من خلال هذه المجلّة شعراء عدّة من أهمّهم: **"سيكتي هارا" (1889–1951) والشاعرة "هيساجو سوجيتا" 1890–1946) و"سوجو تاكانو".**

II. نشأة قصيدة الهايكو اليابانيّة:

تبلورت قصيدة الهايكو عبر مراحل عديدة حتى استوت على هذا الشّكل المتعارف عليه الآن؛ فهي لم تنشأ دفعة واحدة، بل مرّت بعدّة مراحل. والتي تتمثّل فيما يلي[1]:

1. كاتاوتا:

وهو شكل شعريّ يتألّف من ثلاثة أشطر متناغمة الإيقاع، بحيث يشكّل السطر الثاني مع السطر الثالث توازيا تركيبيّا، يعتمد فيه الشعراء على أسلوب الأسئلة والأجوبة وهذا ما يعرف عندهم بـ: **(الموندو أو الموندوكا)**؛ بمعنى شعر الحوار.

2. سيداوكا:

"شعر متكرّر الرأس" وهو شكل من أشكال الواكا، يتألّف من مجموع قصيدتي **(كاتاوتا)**، وفق نسق **5 – 7 – 7 أو 5 – 7 – 5.**

3. تشاوكا: "الشعر الطويل":

شكل من أشكال **الواكا**، إلّا أنّه يتألّف من عدد كبير من الأسطر، بحيث كان آنذاك أقصر شعر من ذلك النوع يبلغ طوله **7 أسطر**، أمّا أطول شعر يتكون من **150 سطر**، كان يتناول مواضيع من المستحيل كتابتها بشعر التانكا، وذلك يعود إلى مرونته واتّساعه.

4. التانكا (الشعر القصير)[2]:

وهو النّوع الرابع من الأشكال الشّعريّة السابقة الذي يعدّ من أبرزها، حيث يجري نسقه على النّحو التالي: **5 – 7 – 5 –7–7.**

---

[1] أوجوا هياكيو نين إيزشو، 100 قصيدة وحيدة، ت: علاء الدين رمضان، كتاب إلكتروني، ص11، 12

[2] السابق، ص13

5. رنجا (الرينغا) "Renga ":

ظهر هذا النّوع من القصائد الطويلة في عام **1127**م وقد تطورت في القرن 15م، انتشر في البداية في الأوساط المثقّفة، وهو عبارة عن مباراة أو لعبة شعرية، يقوم فيها شخص بإلقاء البيت الأول على أن يقوم الباقون تباعا بتكملته بيتًا بيتًا، وقد تكون المشاركة الجماعية بتقديم الاقتراحات على المقطع الأول، فيجرون عليه تغييرات عديدة إلى أن يستقر على شكل مُرضٍ، وينسب لصاحبه الأول. لذا فالرّينغا "**سلسلة من القصائد الطّويلة المتّصل بعضها ببعض، يقوم بتأليفها عادة مجموعة من الشّعراء وليس شاعرا واحدا، بدأت في القرن 12م**"[1].

انتشرت الرنغا خلال القرن الخامس عشر بشكل ملفت للنّظر في اليابان يشترك في نظمها عدد كبير من المؤلّفين بشكل جماعيّ بالتّناوب يضيف كلّ شاعر أبياتا شعريّة مكوّنة من **سبعة عشر** مقطعا لفظيا **5/7/5 و 14 مقطعا (7/7)** حتّى تنتخب قصيدة من مئة بيت شعريّ لذلك سمّيت قصيدة السّلسلة المترابطة أو الشّعر المترابط [2]؛ وقد كانت تكتب بشكل جماعيّ مشترك، حيث يشترك مجموعة من الشّعراء في كتابة كلّ جزء، وهي بذلك تؤكّد على التّغيير المستمر كما أنّها لا تحكي قصّة أبدا، ولا توظّف المثال والحكمة والقول المأثور، إنّما تقدّم سلسلة من المقاطع وكلّ مقطع يشكّل وحدة شعريّة منفصلة، تحمل معنى خاصًّا، والتّركيز فيها يكون على مستوى إضافة مقطع جديد الّذي يدهش القارئ.

6. الواكا:

الواكا شعر كلاسيكيّ يتمّ كتابتها على نمط تانكا "**قصيدة قصيرة**"، وهي الشّكل الأساسيّ للشّعر الياباني، والذي كان يعرف **بـ"شعر البلاط الياباني ظهرت من القرن الرابع عشر إلى غاية القرن السادس عشر"**[3] يتكوّن من مقطعين الأول **(وا)** وهو يرمز لكلّ شيء يتعلّق باليابان، ومقطع **(كا)** ويعني "**أغنية، قصيدة، شعر**"، كما يعدّ هذا النّمط الشّعري عالي المستوى ويُعرف بأنّه شعر

(1) حسن الصّهلي، صوت الماء، مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص16

(2) ينظر: ريويوتسويا، تاريخ الهايكو الياباني، ص13

(3) أوجوا هياكيو نين إيزشو، 100 أغنية وحيدة، ص25

البلاط الإمبراطوريّ من القرن السادس إلى القرن السابع عشر. فهو أقدم شكل شعريّ في اليابان، الموجود في أقدم حوامل اللّغة اليابانيّة الّتي تعدّ **"البذرة التّاريخيّة لشعر الهايكو لأنّه من خلالها تمّ الاعتراف بالبنية المقطعيّة 5/7/5 كوحدة شعريّة لأول مرّة"**[1].

7. هايكاي. رينغا (هايكاي. نورنجا)[2]:

تسمّى اختصارا **"هايكاي"** بطابعها الهزلي؛ لذلك سمّيت بشعر التّرفيه، تزاحم قصيدة **"رينغا"** وتتجاوزها، ففي القرن **السادس عشر** كانت الغلبة **للهايكاي** الذي اكتسب شعبيّة كبيرة في الأوساط اليابانيّة لطبيعته الهزليّة والكوميديّة، وتهجينه النّصي، حتّى غدا إرثاً إبداعيّاً توارثته الأجيال؛ فهو عبارة عن قصائد هزلية، يتألّف من **"سبعة عشر، أربعة عشر مقطعا لفظيّا مثل الرّنغا لكنّه بعارض الرّنغا مقحما مزحا عامية وعصريّة فتراهم –شعراء الرّنغا– يلجؤون إلى اللّعب بالكلمات وأشياء الحياة اليوميّة الّتي لم تهتم بها الرّنغا "**[3]. بالإضافة إلى أنّه كان **"يكتب باللّغة العاميّة بحثا عن التّأثير الكوميديّ فقد اكتسب شعبيّة كبيرة في الأوساط العامّة"** [4]؛ وهذا ما يميّز الهايكاي عن الرينغا في نزوع كتّابه إلى اللّعب بالكلمات، والاحتفال باليومي وتوظيف الأمثال العاميّة، وهي ميزات تنعدم في قصيدة الرينغا.

بقي هذا النّوع من القصائد مندمجا بِاسم **"هايكاي . رينغا"**، وذلك لمحافظتها على شكل ومعماريّة قصيدة **"الرينغا"** من حيث عدد المقاطع اللّفظية، أمّا في المضمون فقد جنح هذا الشعر الجديد إلى إدخال الحياة اليوميّة للنّاس كالعادات والتّقاليد وحتى الطرائف والنّكت، بينما **"الرينغا"** فجلّ اهتماماتها انصبّت حول الكون وظواهره المختلفة، ومن ثمّ فسّرته تفسيرا فلسفيّا وميتافيزيقيّاً.

---

(1) عبد القادر الجموسي، مختارات من شعر الهايكو الياباني، ص 04

(2) ريويوتسويا، تاريخ الهايكو الياباني، ص13

(3) نفسه، ص13

(4) حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص16

8. هوكو[1]:

يمثّل الهوكو المطلع لقصيدة متسلسلة، وتختلف عن الهايكو في أنّها جزء من قصيدة كاملة، في حين انّ الهايكو قصيدة مستقلة بذاتها.

مرّ الشعر الياباني بأشكال متباينة وعدّة، تتمثّل في: **(الكاتاوتا والسيدوكا والتشاوكا والتانكا)** وفق التقطيع الصوتي الياباني الشهير **"خمسة مقاطع فسبعة"**، إلّا أنّ عدد الأشطر الشّعرية تختلف، **فسطران للكاتاوتا وخمسة للتانكا وثلاثة للهايكو.**

9. قصيدة الهايكو:

تعدّ قصيدة الهايكو اليابانيّة باكورة شعر الشّرق الأقصى التي يرجع ظهورها في أقدم نماذجها إلى القرن **الثامن الميلادي**، ولعلّها نجمت عن تمرّد أنصارها على النّصوص الكلاسيكيّة المطولة، وكذا حالة العزلة التي كانت تعيشها اليابان آنذاك نتيجة ظروف سيّاسيّة واجتماعيّة وثقافيّة، لذا **"يرى بانيا أنّ هذا النّمط الشّعري تبلور وتطوّر في عصر إيدو (1603–1867) عندما كانت اليابان تعيش حالة عزلة عن العالم الخارجيّ، لظروف أملتها أوضاع سياسيّة واختيارات ثقافيّة. حينئذ كانت رؤية اليابانيّ للعالم مؤطّرة بدورة الحياة الخاصّة داخل البلاد، وكان من المتعذّر على شعراء اليابان، من داخل قوقعتهم تلك، النّظر إلى العالم من منظور غير يابانيّ. لذلك جاء الشّعر تعبيرا عن حساسيّة اليابانيين تجّاه طبيعة بلادهم المباشرة"**[2].

لم تأخذ قصيدة الهايكو شكلها المتكامل واسمها إلّا في نهاية القرن الثّامن عشر على يد الشاعر والرسام**"ماساأوكا شيكي"(1867،1902)**، إلّا أنّه **"يعتقد على الرّغم من هذا أنّ الهايكو بإيقاعاتها وشكلها المحدّد موجودة في تيّار الشّعر الياباني منذ نشوئه، ويكشف عن جذورها الإيقاعيّة في النّماذج الأقدم"**[3]. بالإضافة فهي عبارة عن أغنيّة يابانيّة ذات **"شكل قديم جدّا في اليابان ديوان**

---

(1) أوجوا هياكيو نين إيزشو، 100 أغنية وحيدة، ص14

(2)عبد القادر الجموسي، هايكو –العالم–قصيدة–تمتد–من–السوريالية–إلى الهايكو، العرب، 26 ماي 2015، الساعة: 11:30. الرابط الإلكتروني: https://alarab.co.uk

(3) كنيث ياسودا، مقدمة واحدة بعد أخرى تتفتّح أزهار البرقوق، دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانيّة، ص10

العشرة آلاف صفحة الذي يعود إلى القرن الثامن ميلادي ما يقابله عندنا نهاية العصر الأموي وبداية العبّاسي"[1]، وهكذا فقد بلغ "**الهايكاي (الهايكو مستقبلا) درجة من الصّفاء الشّعريّ واكتسب بلاغة مستقلّة به ووضعا اعتباريّا لدى المجتمع الياباني الصّاعد"**[2]. إلى أن جاء "**ماتسو باشو" "و1644– 1694م"، في القرن السابع عشر الميلادي** الذي اجتهد في إخراج القصيدة اليابانية "**الهايكاي– الرينغا"** من دائرة الإطناب والإنشاء الجماعي إلى دائرة الإيجاز والبناء الفردي.

بعد تلك المراحل سابقة الذّكر عُرفت قصيدة الهايكو على يد "**شعراء كبار من أمثال "ماتسو باشو (1644،1694)** [3]، و"**يوسا بوسون**[4] **(1716،1784)، و"كوباياشي إيسّا**[5] **(1763،182) باسم الهوكو؛ أي القصيدة المطلع، وكانت تكتب قديما لتكون قصيدة من النّوع المكوّن من حلقات متّصلة (الشعر المتسلسل) ويدعى "رنجا"**[6]، ومع نهاية القرن 17 وبداية القرن 19 أصبح "**البيت الافتتاحي أو المطلعي، أو ما يسمّى بالهوكو (Hokku) شكلا شعريّا مستقلّا بذاته"**[7]؛ وبناء عليه اتّخذ الهوكو شخصية مستقلّة، وهكذا كتب إلى أن أطلق عليه اسم هايكو الّذي استحدثه

---

(1) إيشيكاوا –تاكوبوكو، الأعمال الكاملة، ت: محمد عضيمة، وكوتاكاريا، دار التكوين، دمشق، ط1، 2015، ص12

(2) ريو يوتسويا، تاريخ الهايكو الياباني، ص07

(3)ينحدر اسم (ماتسو–أومونيفوسا) الذي اشتهر لاحقا تحت اسمه الأدبي "باشو" من إحدى العائلات المحاربة الساموراي، تلقى تربية تقليدية، أصبح وهو في سن مبكرة تحت تصرف أكبر سيّد العقل الذي ينتمي إليه، استمر في خدمته حتى وفاة سيّده الكبير في 1666.

رحل إلى كيوتو فضّل حياة العزلة، فانزوى بالقرب من "إيدو طوكيو" في مكان أطلق عليه اسم صومعة شجرة الموز "باشو آن" ومنها استمدّ لقبه باشو والذي يعني شجرة الموز، قام بدراسة مذهب الزّن البوذيّ وبدأ في ممارسة التّأمّل.

كرّس (باشو) في العشر سنوات الأخيرة من حياته للتّرحال والتّأمّل مستوحيّا منها العديد من الصور التي تعبّر عن روحانيته ، وعن شعره التأمّلي.

حاول (باشو) التعبير عن قضايا كونية من خلال الطّبيعة البسيطة مثل: قمر الحصاد، البراغيث التي تسكن كوخه...، وجعل من الشّعر منهج حياة؛ حيث كان يعتقد أن الشّعر مصدرا للتنوير، فتراكيب شعره تعكس البساطة المطلقة، التي تركّز على جماليات الروح والاحتفاء بكلّ ما هو صوفي وروحاني كما أنّه ارتبط بالطبيعة، ولعلّ هذا من طبيعة التّأثير البوذي فيه .

(4) بوسون كان رساماً بالإضافة إلى أنّه شاعر، ولد في عام 1786في قرية كيما من أعمال مقاطعة سيستو. تتلمذ على يد الشاعر هايانوها في سن العشرين. سافر كثيرا في أرجاء اليابان، مقتفيا آثار أباه الروحي الشاعر باشو، ثم استقرّ في مدينة كيوتو عندما بلغ الثانية والأربعين. يعتبر واحداً من رواد الهايكو الكبار.

(5) كوباياشي إيسا ـ ولد في 1763 وتوفي في 1828. كان شاعرا وراهباً بوذياً، ويعد أحد الأربعة الكبار في الشعر الياباني، من عائلة فلاحية، وقد فجع بوفاة أمه وهو في الثالثة فكفلتة جدتة، وتعرّض الى صدمة أخرى عندما تزوج أبوه بعد خمس سنين من امرأة أخرى لم تحسن معاملتة. أخذ الفتى البالغ من العمر أربعة عشر ربيعا يشعر بالاغتراب والعزلة حتى داخل بيته، فانطلق يهيم في الحقول. كتب أكثر من 20,000 بيت من الشعر، وعلى الرغم من غزارة إنتاجة وشهرتة إلّا أنّه عاش حياة تتميّز بالفاقة والعوز. يعكس شعره بساطة الطفولة.

(6) محمد الأسعد، مقدمة واحدة بعد أخرى تتفتّح أزهار البرقوق دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية مع شواهد مختارة، ص10

(7) حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص16.

"ماسا أوكا شيكي"[1]، أصبحت رغم أنّها **"تماثل الهوكو في بنيتها الإيقاعيّة وعناصرها التّصويريّة، تكتب وتقرأ بوصفها قصيدة مكتملة مستقلّة بذاتها أكثر ممّا هي جزء من سلسلة أطول"**[2].

تبلورت قصيدة الهايكو من رنغا ثمّ هايكاي فـ: هوكو إلى هايكو، إذ لم يتحقّق وجود الهايكو **"بوصفه شكلا شعريّا لقصيدة مستقلّة إلاّ في العام 1891م؛ أي بعد ماسا أوكا شيكي؛ فالهايكو الياباني مدين بدرجة كبيرة لجهود (ماسا أوكا شيكي) الّذي أسّس لاستقلاليّته ولمنحه رسميّا مصطلح هايكو عام 1890"**[3]. وبالتّالي فقد بدأ الاستعمال العام لاسم هايكو مع **(ماساوكا شيكي (1867 – 1902)**، وفي نهاية القرن **التاسع عشر**، فصل**(ماساأوكا شيكي) Masaoka Shiki)** الهوكو عن الرنغا نهائيا وأطلق عليه اسم **هايكو (Haiku)**مشتقا إيّاه من كلمتي **هايكاي(Haikai) وهوكو (Hokku)**، لا سيّما أنّه احتفظ بعدد المقاطع السبعة عشر، الموزّعة على ثلاثة أسطر **5 / 7 / 5** ، وفي عام **1897** أصبحت مجلة **"هوتوتوجيسو"** التي أسّسها **"شيكي"** أهمّ مصدر لنشر الهايكو آنذاك.

تعود الإرهاصات الأولى لازدهار شعر الهايكو إلى **"ماتسو باشو" (وهو أفضل شاعر هايكو ياباني، بل هو أستاذ ومعلّم الهايكو الياباني، ولد في عائلة سامورائية من الطبقة النبيلة، ولكنّه رفض تلك الحياة، وفضّل أن يعيش جوالاً ينتقل من مكان لآخر، وفي تنقّلاته هذه كان يدرس البوذية والتّاريخ، والشّعر الصيني الكلاسيكي، بيد أنّه عانى كثيراً بسبب الفقر والحاجة؛ وفي عام 1967 استقرّ في (إيدو) طوكيو حالياً، وفيها بدأ ينظم شعر الهايكو الذي فتح آفاقاً جديدة، ورفعه إلى مكانة عاليّة جدّاً حتى أصبح أهم وأشهر شكل شعريّ عرفه اليابانيّون"**[4]؛ وبهذا فيمكن اعتبار **"باشو"** أول شعراء الهايكو وأكبرهم، بل إنّه الأب الروحي له، أمّا **(بوسون) " فقد**

---

(1) ماساأوكا شيكي ولد في مدينة ماتسوياما (1867، 1902) كانت عائلته ذات جذور تعود الى طبقة المحاربين الساموراي، رغم وضعها المعاشي المتواضع. وكان شيكي من المدافعين عن تحديث الشعر الياباني. عانى من مرض السل لفترة طويلة من حياته، وبعد إدراكه أنّه مقضي علية بسبب ذلك الداء اللّعين، خصوصا بعد تفاقمه جرّاء عمله كمراسل حربي خلال الحرب الصينية اليابانية الأولى، أخذ يكتب بغزارة وهو طريح الفراش. يعود له الفضل اليوم في إعادة دماء الحياة الى الشكلين الشعريين الهايكو والتانكا على الرغم من عدم خروجه بشكل كبير على أصولهما التقليدية في الكتابة.

(2) محمد الأسعد، مقدمة واحدة بعد أخرى تنفتح أزهار البرقوق، دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية، ص10

(3) حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص 17

(4) نفسه، ص14

أكّد على الطبيعة الكونية لمواضيع (الهايكو) بالتركيز على المواضيع المرتبطة بالإنسان علاوة على الطبيعة، وأمّا إيسا فيشتهر بتوحّده الطفوليّ مع الطبيعة والبشر"[1].

إذن وعبر المراحل السابق ذكرها تبلور وتطور الهايكو تدريجيّا، وتوسّعت دائرة كتابته وتلقّيه معظم الجغرافيّات الشّعريّة العالميّة.

III. علاقة فلسفة الزن اليابانيّة بشعر الهايكو:

تعلّقت الثّقافة اليابانيّة بالديانة البوذيّة فأفرزت عدّة تأثيرات؛ وقد كانت تُعرف بتعدّد الآلهة وتُقدّس إله الكلمات الذي بثّ فيها الروح.

جاءت الديانة البوذية على أنقاض الديانة الهندوسية وتناقضاتها الفكريّة والأخلاقيّة واللاهوتية، وكان تاريخ ظهورها في القرن **الخامس عشر قبل الميلاد**، فهي تهدف إلى إقامة نظام أخلاقيّ يرتكز على مذهب فلسفيّ وفكريّ.

درس **"باشو" "البوذية وخاصّة مدرسة الزن، وحاول أن يعكس معنى العالم كما يراه في قصائده تلك البسيطة، كاشفا عن الآمال الكامنة في الأشياء البسيطة، ومُظهِرا مدى تداخل كلّ الأشياء والمظاهر التي تبدو –في بادئ الأمر– متخالفة متباعدة"**[2].

ترتكز الحضارة اليابانيّة على ثلاث دعائم عقائديّة رئيسة وهي: **الشنتو، الكنفوشيّة، البوذيّة؛** فمن الشنتويّة تأتي **"العلاقة الوثيقة من الطبيعة والانصهار فيها بجبالها وأنهارها بآلهتها، بالبيت القيصري، الحيوان، والنبات في الوطن"**[3].

تعدّ الشنتويّة أولى الطقوس الدينيّة اليابانيّة التي لا تقدّم تفسيرات فلسفيّة أو كونيّة، بل هدفها هو الدعوة والتّشجيع على الامتزاج بالطبيعة، بل الحلول فيها.

---

(1) حمدي حميد الدوري، شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى، ص10

(2) عبد الوهاب المسيري، دراسات في الشعر، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط1، 2007، ص248

(3) شاكر مطلق، فصول السنة اليابانية –شعر من اليابان على نمط الـ: الهايكو والتانكا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1990، ص14

تُستمَدّ الديانة الكنفوشيّة من "**الارتباط العائلي، والواجب في الطاعة والوفاء والطاعة حيال ذوي الأمر، وبالتحديد من الطَّاويّة - Tau –التي تأتي بالأهمية بعد الكنفوشية – في المعتقدات الصينيّة القديمة – وتعني (الطريق) أي طريق الطبيعة والاتزان بين عناصر الكون المتصارعة**"[1]؛ وهذا يعني أنّ الكنفوشيوسيّة مذهب عقائدي وفلسفي مؤسّس على إرث الآباء والأجداد، فهو يشجّع ويحثّ على الطاعة والكرامة وكذا يعتبر الأواصر العائليّة مُثُلا عليا، بينما الطاويّة عبارة عن تيّار فلسفي يدعو إلى الانسجام والاتّزان بين قوتين أو طاقتين متضادّتين.

تطورت بوذيّة الزّن في اليابان، وأصبحت اليوم ثاني أكبر ديانة في اليابان بعد "الشنتو"، فهي التي "**تتعلّق بالتّأمل والتّفكر في عجائب الطبيعة، والوقوف عند المشهديّة الطبيعية والظّواهر الماديّة لجعلها إشارات لدلالة أكبر إنّها فلسفة الشرق القديمة كالبوذية والكونفوشيوسية**"[2]؛ إضافة إلى أثرها العميق في الثّقافة اليابانيّة.

إذا كانت البوذية التقليديّة قد تمحورت حول الانعتاق، فإنّ "الزِّن" ركّزت على الانسجام في الحياة، لتعطي بذلك البوذية دفعة كبيرة وتسهم في وصول تأثيرها مجالات حياتية عديدة؛ لذا يعرف مذهب الزن بأنّه "**فلسفة أو مذهب اللاّ شيء، وهو سلوك ذهنيّ وطريقة مختلفة لإدراك الواقع، وهو رؤية الشيء مجرّدا من دون معرفة ذهنيّة قبليّة، وبلا تشويش انفعاليّ، زهرة، صحراء، طيرا أو ضفدعة ...**"[3].

يعدّ فنّ الهايكو رؤية للعالم، له مسوّغاته الفلسفيّة التي تعود في جانب كبير منها إلى الفلسفة الدينية البوذيّة الّتي شقّت لنفسها طريقة أخرى مغايرة لأديان الشّرق الأدنى "**انطلاقا من رفض فكرة الإله، فهي نظام أخلاقيّ دون مشرّع، وإيمان بدون إله. إنّ البوذي غيّر معنى إطلاقا بمن خلق العالم وكيف وجلّ همّه يتركّز في الكدح من أجل التحرّر وتخليص روحه من سلسلة التقمّصات في عالم لا يحمل إلاّ الألم والشّقاء، وهو في كدحه هذا لا يستعين بأيّ كائن ما ورائي من أيّ نوع، بل**

---

(1) السابق، ص14

(2) بشرى البستاني، الهايكو بين البنية والرؤى، مجلة رسائل الشعر، ص54

(3) هنري برونل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، ص05

يعتمد على قوة الذاتيّة وحدها" [1]، تبعا لذلك فالطبيعة هي التي تحلّ محلّ فكرة الإله وما على الإنسان إلاّ ان يتواصل مع كائناتها وأشيائها ويقيم تجانسا معها. وعليه فبوذيّة الزّن "**التّأمّليّة...وهي التّعبير الصادق عن الرؤية العميقة، ومنها يأتي شعور التّوحّد مع كلّ شيء حي، العطف على المخلوقات الوضيعة، المعرفة بالفناء والديمومة في آن واحد معا"**[2]؛ فالزّن بذلك يعلّم "**الانصات بعمق للصمت، وذلك بتنميّة ضبط النّفس والوعي بالقلب وعيا صافيّا بدون (أنا) لأنّ (الأنا) متقلّب وليس له وجود مستقل، إنّ الإنسان الذي يجعل من نفسه مركز العالم يستنفد قواه في سباق لا طائل منه؛ فمركزيّة ذاته تفسده وتبعده عن الكون الذي هو جزء منه"**[3]؛ فالصمت يعني اعتناق العالم للشّعور به وعيشه وليس اعتزاله.

يقوم شعر الهايكو على مرجعيّة فلسفيّة تتعلّق ببوذيّة الزّن الذي "**فرضه تصوّر فلسفي وجماليّ، انطلق مع رائد الهايكو باشو، واستمرّ مع آخرين كديمومة الزّمان متنقّلا بين الشّعراء القدامى والمحدثين مستجيبا للظروف السوسيو ثقافيّة لكلّ شاعر هايكو على حدة"** [4]،

اقترن هذا المولود الشّعري –الهايكو–بأسطره الثلاثة وبمقاطعة السبعة عشر بالزّن الذي يسعى إلى التّعمّق والتّامّل في الموجودات التي "**تخترق كومضة من حدس قوة اللّحظة الحاضرة الحيّة، على الطريق الذي نحن فيه، ثمّة أشياء بسيطة أزيز، برغوثة، قباقيب، ظلّ فراشة، زهرة بريّة، قطرة ندى، عاصفة من الرياح، سحابة جامدة، وكلّها جزء لا يتجزّأ من المطلق. بمجرّد تجاوز الجانب الظّاهري القصصي، يثير الهايكو بلمسة بعيدة عن كلّ رومانسيّة وخاليّة من أي طموح، نوعا آخر من الإنصات: الإنصات إلى ما لا يدرك، والإنصات إلى إيقاعات الحياة، إنّه عبارة عن نغمات زهيدة، تشيد بالصّمت على نبرات صغرى، مستعيدة تجربة عابرة"**[5].

---

[1] فراس السواح، دين الإنسان، بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط4، 2002، ص 26

[2] نفسه، ص26

[3] جان لوك تولا –بريس، فلسفة الزّن، رحلة في عالم الحكمة، ت: ثريا إقبال، مرا: فريد الزاهي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربيّة المتحدة، ط1، 2011، ص74

[4] ريوتسويا، تاريخ الهايكو الياباني، ص07

[5] حسن الصلهبي، مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص 104،105

حقّقت بوذية الزّن نقلة نوعيّة حيث دعت المرء إلى العيش في كل لحظة، عبر الذوبان والاندماج في الطبيعة، ويتجلّى ذلك أكثر في مختلف الفنون من موسيقى، رسم، شعر، **فـ"الهايكيست حريّ به أن يقرأ حكاية الزّن، التي تستلهم طرائق التّفكير السليم ألّا نفكر فيه... بمنطق النّاسك المتأمّل يمكن للهايكيست أن يحوز فلتة لسان الشاعر، كما أن التّجربة أثبتت أحقية الهايكيست في امتلاك منظور الرسام للموجودات من حوله"**[1]. وبالتّالي فقارئ تاريخ الهايكو سيكتشف تأثير فلسفة الزن التّأملي في هذا الفنّ.

IV. شقائق الهايكو:

1. السِّنْرْيُو:

يعدّ السِّنْرْيُو –بتسكين النون–نوعا من الشّعر الياباني، ومعناه الحرفي **"صفصاف النّهر، وهو توأم الهايكو ولا يختلف في التركيب عنه في شيء. السِنريو قريبة الهايكو، تُركّز على الطبيعة الإنسانيّة، وعلاقاتها، وغالباً بسخريّة، مُعْتَمِدةً على الخدع الشّعرية، كالاستعارة، التّشبيه، والتّجسيد"**[2]؛ وهذا يؤكّد أنّ السّنريو والهايكو وجهان لعملة واحدة؛ فهما لا يختلفان من حيث البناء والاختزال، وإنّما يختلفان من حيث طبيعة الموضوع؛ فهو يعالج مواقف اجتماعيّة ونفسيّـة، بمعـنى إذا كان **"محتوى القصيدة هو العلاقات الإنسانيّة في محيط المدينة، وهو محتوى قائم على السّخريّة، سمّي هذا اللّون من القصائد بالسّنريو"**[3].

ارتبطت قصيدة **السِّنْريو** باسم **"الشاعر الياباني "سِنْريو كاراي"(1718 – 1790) التي تشترك مع قصيدة الهايكو في كافّة الخصائص باستثناء الموضوع؛ إذ أنّها تستبدل الطّبيعة بالإنسان، فتتحدّث في كثير من الأحيان عن جوانب الضّعف في الإنسان بعكس الهايكو الذي هو أكثر جدية في الحديث عن الطبيعة، "**[4]؛ وبالتّالي فالسنْريو عبارة عن ثلاثيّة شعريّة، تختلف عن

---

(1) معاشو قرور، مقدمة ديوان هايكو القيقب، ص07،08

(2) محمود عبد الرحيم الرجبي، كيف نقرأ قصيدة هايكو؟ – قراءات نقدية تأويليّة في شعر الهايكو، ص06، 07

(3) إحسان عباس، أوراق مبعثرة –أبحاث ودراسات في الثقافة والتاريخ والأدب والنقد الأدبي–، عالم الكتب الحديث، عمّان، ط1، 2006، ص330

(4) هدى حاجي، بين ضفتين، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2017، ص69

الهايكو بطبيعتها الإنسانيّة، فالشاعر يقحم ذاته في تفاصيل المشهد ليصبح الإنسان هو المحور بدلاً من الطبيعة، فيكون مشهده مشحونا بمشاعر الإنسان وهمومه وإسقاطاته السياسية أو الساخرة.

يتناول الهايكو "**وصف مشاهد الطبيعة والبيئة في حين يتناول السنريو وصف الشّعور الوجداني الإنسانيّ، ومن ثمّ يمكن القول إنّ السنريو هو أنسنة الهايكو**"[1]؛ لأنّه يعتمد أكثر على المجاز والاستعارة والتّشبيه والتّجسيد والتّشخيص، لا سيّما فقصيدة الهايكو تنقل الصورة أو المشهد كما هو من الطبيعة وبأدق التّفاصيل.

يعتبر السنْريو "**مثل الهايكو شكلا، لكنّه اعتبر أقلّ قيمة فنيّة، لارتباطه بالسّخرية الشعبيّة والهزل والكلمات "المبتذلة" لدى الفئات الشعبيّة، يتضمّن الكشف عن الأحوال الإنسانية والمدينيّة**" .[2]

تطوّر كلّ من شعر الهايكو والسِّنْريو تطوّرا ملحوظا في معظم أنحاء العالم، وفي اليابان بالذّات وأصبح السّنريو "**شعرا رمزيّا عميقا جدّا، ويوجد له جانب فلسفيّ واضح جدّا في كتابة الهايكو الحديث، فإذا كان الهايكو يهتمّ بالطّبيعة ظاهريّا، فإنّ بعدا إنسانيّا صارخا، تجده واضحا في كتابات (باشو) و(بوسون)، وكذلك السّنريو الذي يهتمّ بالسخريّة، لم يعد يهتمّ بالمرأة السّمينة ولا بالزوجة الحمقاء، بل أصبح أكثر عمقا ودخل التراجيديا من أوسع أبوابها، وحتى يستخدم الكوميديا السّوداء**"[3]، وإضافة إلى ذلك فإنّ "**أيّ نصّ يتحدّث عن الإنسان كإنسان، وكلّ ما يرتبط به مع دمج وإدخال مفاهيم فلسفة الحياة دون إشارة لأيّ جزء من الطّبيعة أو دلالاتها فهو سنريو كامل، وأيّ نصّ يرتبط بالطّبيعة والمشهديّة ويتحدّث عن الإنسان وما يتعلّق به من فلسفة وجوديّة، مع وجود أيّ رابط للطّبيعة ودلالاتها فهو هايكو**"[4]؛ وهذا يعني تجرّد السّنْرْيُو من كلّ الكلمات المستقاة من الطبيعة، إلّا أنّ الهايكو يركّز على الطبيعة والمشهديّة.

---

(1) سيد عفيفي، الموسوعة الكبرى لأجناس الأدب العربي، ص42

(2) جمال عبد الناصر الفزازي، مختارات شعر الهايكو المغاربي، ص06

(3) محمد عبد الرحيم الرجبي، كيف نقرأ قصيدة هايكو؟ ص06، 07

(4) نفسه، ص07

يقول "**محمود الرجبي**":

فـِي سِجْنِ الغُربَة

الذِّكْريَات تَمْلِكُ حُرّيتَها–

كَامِلَة !! [1]

التقط الشّاعر صورة مشحونة بمشاعر الإنسان وهمومه وإسقاطاته السّاخرة، لتبدو قصيدته (**السنريو**) غاية في العمق؛ فهو يفلسف رؤيته الوجوديّة إلى المغترب وإحساسه الوجودي على ما كان في مخيّلته من جماليّات مختزنة في الذاكرة؛ فالمغترب يعيش في سجن عذاباته ووحدته؛ هذه الوحدة التي تدفعه إلى مسرح الذكريات وما تحفل به من حنين إلى ما كان، والمثير للقارئ أنّ "**الرجبي**" عبّر عن فلسفته في الحياة بقوله: (**كاملة**) ليدلّ على أنّ المغترب يعيش حرية ذكرياته وأفكاره وهو يعيش بالمقابل سجن عزلته وغربته.

نجح الشّاعر في عقد مفارقة بين دالّي (**سجن**) و(**حرّيّة**)؛ فالأولى والتي يعني بها القيد والانطواء؛ كأنّ الغربة زنزانة مظلمة مقيدة للروح والجسد والأحاسيس، في حين كلمة (**الحرية**) التي هي نقيض السجن، لعلّه أراد أن يقول في الغربة يعيش المرء منكسراً مخنوقاً بقيوده وسجن اغترابه المظلمة، وبالمقابل تعيش الأفكار والذكريات حريّتها الكاملة.

2. التانكا:

تمثّل التّانكا قصيدة قصيرة تتكوّن من واحد وثلاثين مقطعا، موزّعة على خمسة أسطر، شديدة الاختزال، وقد كانت تكتب آنذاك من أجل الرسائل السرية التي يتبادلها العشاق، كما كانت تختصّ بنقل مشاعر الفرحة التي يتلقّها من مضيفه في شكل رسالة فورية يشكره فيها، وهذا فور وصوله إلى بيته.

تعدّ التانكا "**شكلا من أشكال الشّعر الياباني قريب الشّبه من شكل الهايكو، إلاّ أنّه يتكوّن من مقاطع أكثر، تتوزّع على خمسة أسطر وتتوالى على النّحو التّالي 5–7–5–7–7، بدلاً**

[1] محمود الرجبي، كنت وحدي هناك، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، الأردن، مصر، ط1، 2017، ص13

من سطور الهايكو الثلاثة التي تتوالى مقاطعها على نحو مختلف، 5–7–5. ويستخدم شاعر التانكا، على عكس شاعر الهايكو، التّشبيه والاستعارة والأنسنة، ويتناول موضوعات الطبيعة والمواسم وعواطف الحبّ والحزن والعواطف القويّة الأخرى. يبلغ عمر هذا الشّكل الشعري في اليابان ما يقارب 1200 عام"[1].

اقتصر الهايكو على ثلاثة أسطر تتألّف من سبعة عشر مقطعا، ممّا يجب الإشارة إليه أنّ "**هذا لا يعني التزام مقلّدي هذه الكتابة عندنا حرفيّا بهذه الشّروط، ولكنّهم ربّما اهتمّوا بغنائيّة الموضوع أكثر من احتفالهم بمعياريّة الشّكل بسبب أنّ إيقاعيّة شعرنا ذاتيّة لا إنشاديّة تقوم على المقطعيّة"**[2].

أصبح كلّ من الهايكو والتّانكا "**على مرّ العصور محلّ شغف وافتتان ولا يزال الأمر كذلك لحدّ اليوم"**[3]، وثمّة فرقا موضوعيّا بين التّانكا والهايكو،"**ففي التّانكا يستطيع الشّاعر أن يعرض انفعالاته الشّخصيّة، أمّا في الهايكو فلا بدّ من أن يلتزم الحديث عن الطّبيعة وفصول السّنة و ما تتضمّنه من شعائر وعادات ونبات وحيوان"**[4]. وبالتّالي يمكن الوصول إلى أنّ التانكا "**جمعت مضموني الهايكو والسنريو في شكل بنائيّ جديد وهو الخمسة أبيات"**[5]، إذ لابدّ في الهايكو من أن يضمّن معنى خفيّا وراء السّطور؛ وهذا يعني أنّ المعنى لا يأتي مكتملا في الظّاهر، وإنّما يكمّله المتلقّي من خلال ذاكرته المعرفيّة ومخزونه المعرفيّ.

بدأ شأن التانكا يعلو شيئا فشيئا، وأصبح كتّابها وكاتباتها في غاية التّوق للرقي بأعمالهم، لدرجة أنّه أقيمت منافسات خاصّة وبانتظام بغرض كتابة هذا الفنّ وقراءته.

---

(1) محمد الأسعد، قصائد تانكا، العربي الجديد، ع 868، السنة الثالثة، 2017

(2) إحسان عباس، أوراق مبعثرة، بحوث ودراسات في الثقافة والتاريخ والأدب والنقد الأدبي، ص329

(3) أوتا ماكوتو، محاضرات في التقاليد الشعرية اليابانية، ت: محمد عضيمة، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2016، ص22

(4) حسين الكياني، سيد فضل الله مير قادري، سمات الومضة الشعريّة والتوقيعة، مجلة اللّغة العربية وآدابها، ع 9، جامعة الكوفة، العراق، 2010

(5) سيد عفيفي، الموسوعة الكبرى لأجناس الأدب العربي، ص44

يقول "**محمد الأسعد**":

يَسِيلُ الدمُ
عَلَى الحَراشِفِ اللاَّمعةْ
والأفْوَاه المَفْتُوحةْ
عُيونُ الأسْمَاكْ
تَتَأمَّلُ رُعْبَ الأَعْمَاقْ[1]

يلاحظ أنّ عدد الأسطر الشعرية امتدّ إلى خمسة أسطر، وهذا ما يميّز التانكا عن الهايكو من حيث الشّكل، أمّا من ناحيّة المضمون فالشّاعر هنا لا يعبّر بشكل مباشر عن إحساسه وشعوره الوجودي المرتعب، وإنّما يعبّر عنه بلسان الأسماك وحركتها واهتزازها، وتأمّلها الأعماق؛ وهذا "**لا يعني بالضرورة أن يُكتب بصيغة المتكلّم، بل يعني أنّ الشّاعر حاضر شخصيًّا داخل النّص (بعكس التنحي في الهايكو)، ويعبّر دومًا بحياء عن مشاعر ذاتيّة بخصوص الموضوع الذي يعالجه. يتناول السطران الأول والثاني خبرة الشّاعر الحسّية (ما رأى، سمع، أحس، تذوق، شم، إلخ) ضمن مناخ محدّد؛ فيأتي السطر الثالث (الانعطاف أو المفصلة) ليغيّر جو القصيدة ونبرتها على نحوٍ يكاد لا يكون ملحوظًا ويأخذها في منحى آخر، متّصلًا بكلٍّ من السطرين في الأعلى والسطرين في الأسفل على حدة؛ ليأتي السطران الأخيران ويضفيان المغزى العميق المحرّض للتّفكر**"[2]؛ لذلك فقد تمكّن "**محمد الأسعد**" من نقل إحساسه الوجودي المتأزّم وتأمّله أعماق الحياة، فالمشهد الدموي المرعب لابدّ وأن يخلّف في العمق إحساساً ما يثير في النّفس حالة من الاهتزاز والقلق الشّعوري. وليعبّر لا سيّما باتّساع لغويّ عن مشاعره المتأزّمة التي أحدثتها العاصفة في أعماق البحر، وما ولّدته من مشاهد مرعبة أثّرت على خلفية المشهد. صحيح أن الشّاعر ما عبّر عن مشاعره بشكل مباشر، ولكنّه عبّر من خلال الصور وفاعليّتها الدموية المفزعة التي زادت المشهد دموية وهلعاً (**الأفواه**

[1] محمد الأسعد، قصائد تانكا، العربي الجديد، ع 868

[2] ديمتري أفرينوس، ملحوظات في التانكا، نادي سماء الهايكو Japanese and World Haiku and Tanka in Arabic، 21 أكتوبر 2017. الساعة: 20:30

المفتوحة–يسيل الدم–رعب الأعماق)، وهكذا تشكّل المشهد الملحميّ الدراميّ من خلال الصور المرعبة ومؤثّراتها في هذه التّانكا.

يقول "معاشو قرور":

أزيزٌ أزيزٌ

في مَرَاوِح الحَاصدَات،

يمضي النَّسِيمُ قَيْلُولَتَهُ

رَغْمَ اشْتِعَالِ السّنَابِل،

في دَرْبِ التّبَانَة ![1]

تؤكّد هذه التّانكا على جمال الحياة والطبيعة، فالأزيز هو صوت اصطناعي تبثّه الحاصدات، في حين أنّ هذه المراوح منوط بها استجلاب الهواء لتكييف حرارة المحركات.

خلال حرارة سنابل درب التبانة الذي هو طريق مرور الحاصدة التي تذرو سيقان السنابل هنا وهناك على الدرب فتلتمع تحت أشّعة الشّمس. تتضمّن هذه التانكا في جزئها الأول ثلاثة أسطر هايكو مستقل بذاته وبدهشته ممثّلة في قيلولة النسيم مع أزيز المراوح حيث يقع اللاّمتوقع باستحالة القيلولة وسط الضّجيج. لكن التّانكا بجزئها الثاني وبسطريها الأخيرين جاءت لتلفت انتباهنا بأنّه خير للنّسيم قيلولته وسط أزيز المراوح من تمضية المقيل في درب التّبانة المشتعلة سنابله قيظاً، وهنا اعتمد الشّاعر أسلوب الأنسنة والتّشخيص إذ شخّص النّسيم بإنسان يتّخذ قيلولته في مراوح الحاصدات، وهو أسلوب غالبا ما يعتمده شعراء التانكا في تشخيص الجماد، وإكسابه الحركة والحياة ليشعر بشكل غير مباشر بشعور الشّاعر، ويبثّ من خلاله رؤاه وتطلّعاته، وأحاسيسه، وهذا دليل أنّ الشّاعر يؤسّس رؤيته على فكرة ، ثمّ ينحرف في مسارها إلى فكرة أخرى، ليخلق المفارقة في الأفكار والرؤى الشعرية.

[1] معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2019، ص64

فما فائدة النّسيم حين يختلط برائحة الزيوت في أمكنة ليست للنّزهة أو الاستجمام، لعلّها فكرة تنبني على اللاّتكافؤ في فرص العمل؛ فالسنابل التي تساقطت لم يعد يصلح لها النّسيم لتهتزّ بسيقانها وتتراقص في وجه الشّمس، والهشاشة الوادعة في درب الحاصدة (التبانة) في مقابل الأزيز دوران المراوح.

تختلف التّانكا عن الهايكو شكلا ومضمونا، فما هو غير جائز في قصيدة الهايكو تسمح به قصيدة التانكا، لتؤسّس شعريّتها على ما هو ذاتي أحياناً بما يحرّك الشّعرية وكذا باعتمادها المفرط على أنسنة الجمادات في رسم المشهد، كما يسعى هذا الشّكل البسيط إلى التّعبير عن تداخل كلّ المشاعر في نسيج واحد، علاوة على ذلك أنّ لهذا التّعبير المفعم بالحيويّة، القوة لإثارة تداعي المعاني.

3. الهايبون: (Haibun):

يعدّ الهايبون ضربا أدبيّا يابانيّ المنشأ، ترجم إلى العديد من لغات العالم، يمزج بين نصّ نثري هايكو، أي بمعنى أنّه "**يتألّف من جزأين الأول نثري والثّاني قصيدة الهايكو التي تنبي على الأول، فالثانية تشرح الجزء النّثري وتقدّم تفسيرًا له أو تأويلاً**"[1]، والمنحى نفسه الذي ذهب إليه "**عبد القادر الجموسي**" في تعريفه للهايبون قائلا: "**الهايبون شكل أدبيّ يابانيّ كلاسيكيّ، مزيج يكتب بفقرة من النّثر الفنّي المرفوقة بقصيدة هايكو**"[2]؛ وعليه فإنّ الهايبون شكل أدبيّ هجين يجمع بين النثر والشّعر على أن تكون قصيدة الهايكو التّابعة له تصبّ في سياق النّص النثري.

يقول "**جمال الجزيري**":

كلّ بلَحَة آكُلها، أيّا كانت جنيتُها، أجمعُ نواها في هذه العلبة، أرى فيها أشجارا سامقة وبلحًا من كلّ الألوان. أليست كلّ الأحلام بدايتها رؤية أو رؤيا أو خاطرة أو خاطرٌ؟ ! أرضي هناك تنتظرني، قد تكون الآن تعاتبني، قد تشفق عليّ، قد تستحضرني وتذهلني بما يكمن في رحمها...لكنّنا الآن بعيدان، والخضرة في يدي افتراضيّة، وحالمة، وفي رحم الغيب، فخطواتي لا أعلمها، لكنّها الأرجح ستظلّ بعيدة إلى حين، إلى أن أستطيع أن أستحضر غيمي ورياحي

(1) محمود الرجبي، أزيلي مكياج الحزن، تقديم جمال الجزيري، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، الأردن، مصر، ط1، 2015، ص03

(2) عبد القادر الجموسي، الهايبون، سلسلة كتاب نادي الهايبون العربي الإلكتروني، 2017، ص01

وقدرتي على التّبريد، وساعتها ستتنفّس كلّ نواة، وتزفر زفرة تُخرِج نخلةً شامخة في الأفق ترميني ببلحها وتضحك.

عَصِيرٌ بَلَحِيٌّ

تَعَارُفُ رُؤوسٍ

وَأَمْطارُ قلوبٍ[1]

يهدف الشّاعر إلى أن يوضّح أنّ التّعارف يجعل القلوب ممطرة بالمحبّة والود والوداد، فقد جمع في نصّه بين النثر والهايكو ليؤسّس شعريّته ورؤيته في ربط الدلالات وإفراز مؤشّراتها البنائية الدالة على المودّة والألفة، وهكذا جاء النّص النثري في هذا الهاييون وكأنّه مقدّمة جمالية لقصيدة الهايكو التي تليه مباشرة، لتعلن تجذّرها على ما يعزّز دلالتها وإثارتها في نفس القارئ.

يقول: **"محمود الرجبي"**:

العصفور الذي لا يحبّ سوى نفسه فقط، لن يجد من يحبّه في الحياة العابرة، لأنّه أنانيّ وناكر لجميل الأشجار، رمز العطاء في قلوبنا.

فلو أنّه لم يكن ناكرا للجميل لكانت لديه المحبّة الكافيّة لعشق عصفورة ما، والقيام ببناء عشّ لهما على إحدى الأشجار العاليّة، كردّ لجميل الأشجار على عطائها والبقاء عليها، وإطرابها بالتّغريد والغناء الجميل.

العصفور الوحيد يؤمن بأنّ العطاء مصيدة المغفّلين، ومع ذلك فهو لا يتوقّف عن الأخذ من مشاعر الآخرين حتّى الارتواء، دون أن يفكّر بممارسة العطاء مرّة واحدة أو حتّى بتجديد المحبّة لذاتها، ولأنّه جاحد ومنكِر للعطاء، يستمرّ بالأخذ فقط، والمضحك أنّه يبرّر لنفسه الجحود بإيمانه أنّ العطاء مرض واستغلال من الآخرين، له، وكأنّه أعطاهم شيئا ما في يومٍ من حياته البائسة، فما أسهل تبرير الخيّانة لأنفسنا، بعد الغرق فيها حتّى رؤوسنا !

العَطَاءُ مصيدة المغفّلين،

[1] جمال الجزيري، أمطار قلوب، سلسلة كتاب نادي الهاييون العربي الإلكتروني، 2017، ص13

مِن شَجَرة إلَى شَجَرة–

يَنتَقِل العُصْفُور الوَحيد !!"[1]

تمكّن الشّاعر من خلال الهايبون أعلاه من المزج بين الشّعر والنّثر في تركيبة ومعماريّة واحدة، ليبرز من خلال هذا الهايبون حكمة منحرفة، قد تكون مغلوطة ليخلق رؤيته الجدليّة، وهي أنّ العطاء مصيدة المغفّلين، فالمعطي كثيرا ما يقع في فخّ طيبته وسذاجته، وما قوله (**من شجرة إلى شجرة ينتقل العصفور الوحيد**) إلاّ دلالة على أنّ العصفور الوحيد ينوّع في رغباته كما ينوّع في طيرانه فلا يحطّ على شجرة واحدة، بل وينوّع حتّى في الأشجار ليعلن حريّته الكاملة. ومشهد العصفور الوحيد في تنقله من شجرة إلى شجرة يعكس انعتاقه وممارسته لحرّيّته بجمال بعيداً عن قيود العطاء المغفّل الذي لا يقود إلاّ إلى غفلة وسذاجة بالِغيْن.

نجح الهايبون في تقويّة العلاقة بين الشّعر والنّثر؛ وذلك من خلال تفسير وتحليل ما تبثّه القصيدة من دلالات ورؤى من جهة، و من جهة أخرى ما يضمره النّص النثّري من معاني ترتبط بما تبثّه قصيدة الهايكو بوعي واقتصاد معرفيّ جماليّ، الأمر الذي يجعل منه فنّا متطلبا يستدعي الاشتغال على واجهتي النثر والشّعر معا، لتحقيق نصّ متوازن.

V. أساسيّات الهايكو البنائيّة:

يتمتّع فنّ الهايكو بخصوصيّته في التّشكيل والبناء؛ فهو ليس كبنية الومضة أو التّوقيعة أو اللّافتة أو الشذرة وغيرها من الأشكال التّقصيديّة القصيرة؛ إذ أنّه "**يحتاج دائماً لحدثٍ نعيشه ونلتقط من مشهدهِ الواقعي الآني لقطة الجمال التي نبني من ألقها هيكل النّص... إنّ عملية صياغة النّص هي أشبه بعمليّة جراحيّة دقيقة لتوليد الجمال من اللّقطة التي كنّا محظوظين بها صدفةً دون غيرنا، قبل أن نقتنصها ثمّ نقدّمها للعالم على طبقٍ من الكريستال النّقي**"[2].

يعدّ الهايكو هذا الشّكل الشّعري المقتضب "**أقرب إلى الواقع، لا يحلّق بك في آفاق الخيال كما يفعل بقية الشّعر، وإنّما يلصقك بواقعك عن طريق لقطة سريعة، أو إشارة خاطفة تعطي**

(1) محمود الرجبي، العصفور الوحيد، سلسلة نادي الهايبون العربي الإلكتروني، 2017، الأردن، ص12

(2) سمير منصور، قصيدة الهايكو قبل أن ننشرها، جدار نادي الهايكو العربي، 18 ديسمبر2018. الساعة: 20:00

القارئ خبرة جديدة ومختلفة عن مواقف هي في الأصل مألوفة ومعتادة جدّا للإنسان، ولكنّها تظهر من خلال الهايكو في صورة أخرى، تجعل القارئ يغيّر قناعاته القديمة. إنّه أشبه بكاميرا تصوّر لك الحياة من جوانب متعدّدة، ولكلّ صورة حيويّتها وجمالها وفلسفتها"[1]؛ وهذا يدلّ على أنّ قصيدة الهايكو لا تجنح إلى الخيال على غرار باقي أضرب الشّعر الأخرى.

لبناء قصيدة هايكو بناء معماريّا وفنّياً حقيقيّاً لابدّ من توفّر شروط يجب تحقيقها، وهي:

1. الإشارة الفصلية (الكيغو)(Kigo):

كثيرا ما ترد الإشارة الفصليّة في قصيدة الهايكو اليابانيّة، الكلاسيكيّة، إشارة إلى حالات الطقس المختلفة والفصول، ذلك لأنّ الموضوعة الموسميّة جزء أساسيّ من شعر الهايكو التقليدي، وقد تأتي في معظم الحالاتفي شكل كلمة أو عبارة يُقصد بها الإشارة إلى عنصر معيّن من الطبيعة، كقاعدة أو اتّفاقية أدبيّة لا يمكن الاستغناء عنها.

أصبح إدراج الكيغو أو العناصر الموسميّة أمرًا ضروريًا لفنّ كتابة قصيدة الهايكو، إذ لا بدّ على كتّاب الهايكو الكلاسيكي تضمين الكلمة الموسميّة في نصوصهم، نظرًا لحساسيّة اليابانيين تّجاه الطبيعة، فهم يفضّلون التحدث عن الموسم والمناخ والتقويم في الهايكو وكذلك في حياتهم اليومية لتأكيد صلتهم بالمواسم وكذا مناسباتهم المختلفة.

يستحضر كاتب الهايكو فصلا من الفصول الأربعة للدلالة على الموضوعة الموسميّة، ويكون ذلك الاستحضار بشكل مباشر أو غير مباشر، ويكون ذلك من خلال إيراده بعض الكلمات. مثل: زهرة، خسوف، كسوف، حيوان، حشرة... وغيرها من المفردات المقتنصة من الطبيعة، وهذا ما يؤدّي بالمتلقّي إلى التّعرّف على الفصل المقصود؛ لهذا فقصيدة الهايكو **"من ناحيّة المحتوى والمضمون–كما يحدّدها نقّادها–ليست قولاً مأثوراً، وليست مثلاً سائراً، وليست آبدة. الهايكو هو اقتناص لحظة من عبور الزمن في الطبيعة، لذلك كثيراً ما يأتي فيها ذكر الفصل من السّنة"**[2]؛ وبالتّالي فالهايكو

---

(1) حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص15

(2)خالد النجار، عاشور الطوبي، صوت الماء في الليل يقول ما أفكر فيه، مجلة كيكا الأدب العالمي، ع10، 09 أكتوبر 2016، ص71

لا يعني قولا مأثورا، أو مثلا من الأمثال السائرة، إنّما هو التقاط لحظة زمنيّة، آنيّة، يكتنفها فصل من فصول السنة.

من أهمّ أساسيّات الهايكو الكلاسيكي أنّه "**يتضمّن كلمات فصليّة (Kigo) ولابدّ أن تكون من تجربة حياتيّة معيّنة**"[1]؛ وتأسيسا عليه فالكيغو العمود الرئيس للهايكو التقليدي وهو عبارة عن هوية القصيدة من حيث المدة الزمنية التي تكتب فيها أو سنة ظهورها، ولهذا **ف"الهايكو قصائده تحتوي على كلمة فصلية كيغو (kigo) لكي تدلّ على الفصل الذي كتبت عنه القصيدة، أو إشارة إلى عالم الطبيعة**"[2]؛ وعليه فإنّ الهايكو يقوم على إبراز الجانب الموسمي أو الفصلي الذي تنتمي إليه القصيدة وعناصر الطبيعة.

عدد الفصول في الثّقافة اليابانيّة خمسة مواسم و"**فصول السنة إلى خمسة وليست أربعة، وتنطوي هذه الفصول الخمسة على سبع فئات: الظواهر الفصلية، الظواهر السماوية، والظواهر الأرضية، والأحداث، والحياة، والحيوانات... الكيغو هو شيء أساسيّ لابدّ منه في كلّ قصيدة هايكو**"[3]، يستعين به الشّاعر لوضع قصيدته في مناخ يقصد به فصلا معيّنا.

يضمّن الهايكست نصّه كلمة فصليّة تنقل إحساسه بذلك الفصل الذي تتعامل معه القصيدة، وهذا دلالة على تلك العلاقة الروحية بينه وبين مختلف الكلمات الفصليّة التي بدورها تعمل على تحديد الحالات النّفسيّة لذلك الهايكست.

يلتزم الهايجن في كتابته لهايكو تقليدي بـ"**تحديد الفصل من السّنة، فالكيغو أو كلمة الفصل هي التي تدلّ صراحة أو بصورة غير مباشرة على وقت السنة**"[4]؛ ومعنى ذلك أنّ الكيغو شرط رئيس في الهايكو الكلاسيكي.

---

(1) حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص16

(2) حمدي حميد الدوري، شعر الهايكو الياباني وامكانياته في اللغات الأخرى، ص 16

(3) نفسه، ص17

(4) هنري برونل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، ص41

ينقسم الكيغو إلى قسمين: **كيغو مباشر(ظاهر)**: يشير إلى الفصل بشكل مباشر، **وكيغو (خفي) غير مباشر**: يتضمّن الإشارة إلى فصل من فصول السّنة بشكل غير مباشر ومُوحٍ بالفصل عبر مفردة معيّنة، وربّما تشير أحيانا إلى ظاهرة طبيعيّة مرتبطة بفصل معيّن كظهور نوع من الطيور أو الأزهار، وهي ليست محصورة في الإشارة للزمن، وإنّما قد تبتعد إلى ظواهر طبيعيّة وإنسانيّة واجتماعيّة وثقافيّة مرتبطة بفصل ما.

يشترط في الهايكو الكلاسيكيّ أن يتضمّن "**كلمة موسميّة إمّا مباشرة ك(الصيف، الخريف، الشتاء، الربيع)، أو تكون ضمنيّة مثل (أوراق ذابلة– قيظ– أزهار– يوم قائظ)، وكلّها كلمات وعبارات تشير إلى فصل معيّن من فصول السّنة، ولا يخلو الهايكو الكلاسيكي من مثل هذه الموسميّة، وهذه الكلمات بمثابة المشهد الخلفيّ في نصّ الهايكو الذي يمهّد للحدث**"[1].

لا تحدّد الإشارة الفصليّة المناخ الطقسي وحسب بل وحتّى المناخ النّفسي الذي يجري فيه الحدث، وهذا دليل على أنّ قصائد الهايكو الياباني التّقليدي ترتكز على الموضوعات التي تتعلّق بالطبيعة وفصول السّنة، فنجدها غالبا ما "**تتضمّن ما يشير إلى فصل من فصول السّنة، أو قرينة دالّة على هذا الفصل، فالشّاعر يدفع القارئ إلى أن يستحضر الطقس، والنّباتات والطيور، ويوقظ فيه المشاعر والأحاسيس تّجاه الطّبيعة وفصول السّنة**"[2]؛ وهذا يعني أنّ كلمات فصول السّنة تلعب دورا رئيسا في شعر الهايكو الياباني من خلال استحضار الهايجن لها.

تتكوّن قصيدة الهايكو من "**ثلاثة أسطر تتشكّل في مجموعها من سبعة عشر مقطعا لفظيّا، وتنطوي على صورة من الطّبيعة أو انطباعات حولها مع كلّ ما تتضمّنه من طقوس وعادات وكائنات حيّة**"[3]؛ وهذا ما يؤكّد على ضرورة تضمين الإشارة الفصليّة أو الموسميّة التي تنوب عن

---

[1] حسني التهامي، الموسمية بين الكلاسيكية ودعاوى التجديد، الحوار المتمدن، ع6342، 05 سبتمبر 2019، الساعة: 01:20، الرابط الإلكتروني: https://www.ahewar.org /debat/show.art.asp?aid=648503

[2] علاء عبد الهادي، قصيدة النثر والتفات النوع –دراسة في النوع الشّعري–، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009، ص220

[3] هنري برونل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، ص14

الطبيعة؛ تلك الطبيعة التي تمثّل بدورها لليابانيّين معنى روحيّا يقدّسونها، وهي بذلك ليست عنصرًا كونيًّا فقط، بل ارتباطًا وجدانيّا ودينيًّا.

اتّخذ شعراء الهايكو الياباني الكيغو عنصرا مهمّا في ترتيب قواميسهم، من بينها "**الساي – جي– كي هو قاموس للهايكو تكون القصائد فيه مرتبة حسب فصول السنة وليس حسب الأحرف الأبجدية**"[1]؛ **وعليه فإنّ (السايجيكي)** عبارة عن قاموس كامل يتألّف من خمسة مجلّدات، كلّ مجلّد منها مقسّم إلى خمس دعامات، وهي الفصول الأربعة المعروفة، إضافة إلى رأس السنة الجديدة. كما أنّ هناك بعض الكلمات الدالة على الكيغو الخفي تكون مشتركة بين فصلين أو أكثر مثل القمر والظلال، لذلك يتمّ تكرارها في كلّ مجلّد سايجيكي. ففيه توزّع الكلمات الدالة على الكيغو عادة إلى ستّ فئات هي: الوقت، والنّجوم والظواهر الجوية والظواهر الأرضية، والأنشطة البشرية والحيوانات والنباتات.

يقول "**معاشو قرور**":

شِتَاء–

كَمَا لَوْ أنَّها حَجَرُ شَحْذٍ،

حَكَايَا الزّن[2]

استطاع الهايجن أن يضمّن نصّه كيغو مباشر عبر تيمة (شتاء)؛ هذا الفصل الذي من أهمّ خصائصه ومظاهره القصّ والحكايا التي يتمّ سردها ليلا على وجه الخصوص، والغاية منها التّسلية والتّرفيه، لينتقل بقارئه بعدها إلى مواجهة تشبيهية؛ وذلك من خلال تشبيه حكايا الزّن بحجر شحذ، وهذا التّشبيه على ما فيه من عنصر المفارقة يولّد في ذهن القارئ لذّة وإحساسًا جماليّا، لاسيّما بدلالته المباشرة على فصل الشتاء والممارسات المختلفة التي تمارس في هذا الموسم.

يقول "**معاشو قرور**" أيضا:

ذُبَابَةُ صَيْف–

---

(1) حمدي حميد الدوري، شعر الهايكو الياباني وامكانياته في اللغات الأخرى، ص 16

(2) معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص14

أيْضًا تفرُك يَدَيْها

مِنْ بَقَايَا العَجِين[1]

يشير "**معاشو قرور**" إلى فصل الصيف صراحا في قوله :(**ذبابة صيف**)، وهو كيغو مباشر؛ استطاع أن يترجم الحالة النّفسيّة للهايجن وهو يستغرق في تأمّله للطبيعة فتدهشه اللّحظة، وكأنّه يستحضر الروح الطفوليّة وبراءتها ليصرخ في المشهد الأول قائلا: ذبابة صيف، ليفصح هنا عن دوال واضحة من دوال الصيف وممارساته المعتادة، وهي الخبز والعجين على التّنور، وما شابه ذلك من دلالات فصليّة صريحة.

ترتفع درجة الحرارة في فصل الصيف، ممّا ينجم عنها كثرة الذباب الذي تنشط بيوضه وحركته، ويتكاثر بسرعة، ويملأ الأفق، ويحطّ على الطعام ومخلّفاته بكثرة، لاسيّما الخبز والعجين، فـ"**معاشو قرور**" هنا ينقل بدقّة مشهداً عفوياً معتاداً يراه الجميع، إلّا أنه وصفه بذكاء، فحين تحطّ تلك الذبابة على قطعة العجين كأنّها (**تفرك يديها**) مثلها مثل المرأة حينما تفرد يديها عند الانتهاء من العجن.

تقول "**مريم لحلو**":

لَيْلَة مَطِيرَة

عَمُودُ الكَهْرِبَاء يَنْثُر اللّآلِئ

عَلَى العَابِرِين[2]

تستهلّ الهايكست نصّها بكيغو غير مباشر (**ليلة مطيرة**)، وهذا دلالة على فصل الشّتاء الذي من أهمّ مميّزاته هطول المطر، تتلاعب الهايكست بالمشاهد وتخلق المتعة الجماليّة بالمقارنة بين المشاهد لتحريك الشّعريّة التي تنقل ما هو شعريّ إلى ما هو خلاّق وشاعريّ بإضافة كلمة أو معنىً جديداً، وهاهنا تضع "**مريم لحلو**" متلقّيها أمام مشهدين (**مشهد الليلة المطيرة**) ومشهد عمود الكهرباء الذي ينثر اللآلئ على العابرين، وكأنّها تريد أن تقول: إنّ هذا المشهد الرومانسي للأمطار وهي تتلألأ لتنثر دنانيرها الذهبيّة ولآلئها على الأرض لتبدو ذات لوحة رومانسية تسترجع ذكرياتها التي كانت مع

---

[1] السابق، ص71

[2] مريم لحلو، نتقاسم الصدى، نادي هايكو موروكو، مطبعة بلال، فاس، د ط، د ت، ص25

حبيبها في مرحلة من المراحل ومحطّة من المحطّات؛ ولعلّ الشاعرة هنا عبّرت بالمشاهد المتقابلة عن إحساسها العاطفي واللوحة الجماليّة التي أرادت رسمها لقطرات المطر المتساقطة وانعكاس حركة الأضواء وإشعاعاتها عليها؛ لتبدو في غاية الإثارة والمتعة[1].

يهدف تضمين الكيغو في نص الهايكو، والإشارة إلى فصل من الفصول إلى وضعه في سياق موسيميّ محدّد.

على هذا الأساس يمكن القول إنّ لكلّ شاعر رؤيته الجمالية ومنظوراته الإبداعية الخاصة في تشكيل قصائد الهايكو تبعاً لحساسيّة لرؤية ووعي الشّاعر في تشكيل القصيدة وخلق متغيرها الجمالي ومؤثّرها النّصي البليغ.

يتضمّن شعر الهايكو الكلمة الفصليّة (**كيغو**) سواء أكان مباشرا أو غير مباشر ليعطي النّص ملمحا كلاسيكيّا يتناول العنصر الطبيعيّ، فالطبيعة وتفاصيلها تمثّل عنصرا رئيسا في هذا الضّرب الشّعري لخيلقه بعد عاطفيّ بين اليابانيّين والطبيعة، ومن هذا المنطلق شكّلت الثيمة الفصليّة مرتكزا مهمّا في قصيدة الهايكو الكلاسيكيّ.

ظهر ما يعرف بـ"**الهايكو موكي (Muki)** هذا النّوع من الهايكو الذي لا يحتاج إلى الكلمة الفصليّة؛ وبالتّالي كلّ هايكو لا يحتوي على إشارة فصليّة (**كيغو**) يسمّى في اليابانيّة (**هايكو موكي**) أحد مكوّنات المدرسة الحديثة (**تشينكو هايكو**).

من جانب آخر عُرِف هايكو جديد هو الهايكو الحديث أو الهايكو الحر "**الجنداي هايكو**" عام **1892م**، وذلك من خلال قصائد الشاعر الياباني (**سيكو شايكي**)، وقد اشتهرت خلالها اليابانيّة "**هيساجو سوجيتا**" بكتابتها للهايكو الحديث، والتي كانت تركّز على بنية التورياوازه المتألّفة من مشهدين: مشهد أمامي ومشهد خلفي.

يقول "**توفيق أبو خميس**" في بيانه "**الهايكو قصيدة الطبيعة والتّأمّل فيها بامتياز، وفصولها التي يشترط حضورها إذا كان كلاسيكيّا، ويسقطها في الهايكو الحديث (الجنداي هايكو)**"[(1)]؛

[1] وداد بن عافية، آمال بولحمام، جمالية الدهشة في قصيدة الهايكو العربيّة بين الاقتصاد اللّغوي والتّكثيف الدلالي، مجلة علوم اللغة العربيّة وآدابها، الوادي، ع3، مج13، 2021

وبناء عليه فكاتب قصيدة الهايكو في هذه الحال غير ملزم بتضمينه الطبيعة، بحكم الحديث عن الحضارة والمدنيّة الحديثة؛ لذا نجده يتحدّث عن الكمبيوتر أو السيارة أو الهاتف، وغيرها، بدلاً من الأزهار أو الخريف، ففي هذا النّمط من الهايكو **"لم يلتزم الشّعراء ومنهم اليابانيّون– بهذه الخاصيّة واستبدلوا مكانها عبارات تحمل تفاصيل جديدة من واقع الحياة اليوميّة أو قضايا كونيّة"**[2]، ومعنى ذلك اتّجاه بعض المبدعين إلى كتابة هايكو حداثي يعتني بالمدينة وشؤونها المتعدّدة، شرط أن لا يستغنوا عن روح الهايكو الحقيقي في نظم قصادهم.

يقول "سامح درويش":

عازفُ النّاي

مِنْ يَدِهِ،

يَسْرِي الوَشْمُ فِي النَّاي[3]

يستغني الهايجن في نصّه هذا عن الكلمة الفصليّة، وهو ما يعرف بـ**(الهايكو موكي)** الذي يستهلّه بمشهد عازف النّاي وهو يعزف بجماليّة عاليّة، فـ**"سامح درويش"** ما أراد أن يقول بشكل مباشر: إنّ عزف صاحب النّاي جميل، وإنّما استخدم رمزاً أو دلالة رمزيّة على هذه الجماليّة وهي العبارة الاستعارية **(من يده، يسري الوشم في الناي)**؛ فاندماج صاحب النّاي في نايه قد جعل هذا الأخير يبدو وكأنّه جزء من جسده من خلال استمرارا أصابع يده التي تعزف، فذلك النّاي المنقوش والمزخرف استطاع الهايجن أن يعقد مقارنة مع الوشم الظاهر على يد العازف، والذي يسرّب منه ألحانا تفيض بالروحانيّة لتمنحه الخلود وعمق التّأثير.

يقول **"علي محمد القيسي":**

رُوَيْدًا رُوَيْدًا

يَتْرُكُ حَصَاه لِلضِّفة

---

(1) توفيق أبو خميس، مقدمة ديوان ريّان حتى التّضلّع، ص06،07

(2)حسني التهامي، الموسمية بين الكلاسيكية ودعاوى التجديد، الحوار المتمدن، ع 6342

(3) سامح درويش، ما أكثرني مع قطرات النّدى أتقاطر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2019، ص61

النَّهرُ الجَارِي[1]

يستغني"**محمد القيسي**" عن الكيغو (**الكلمة الفصليّة**)، هذا ليدخله ضمن (**هايكو موكي**)، ليتحدّث عن تلك التّقلّبات والتغيّرات التي تكتنف الحياة، لتكون آخر محطّة منها الوحدة والعزلة، كذلك هو النّهر الذي ينعزل رويدا رويدا، ليترك حصاه للضّفة، هو الحال نفسه مع البشر، فبعدما يكونون هم الأصل، في فترة ما وبعد مرحلة ما من العمر يصبحون مهمّشين لا فائدة فيهم، ولا طائل من معرفتهم.

تمثّل الحصاة بؤرة ومحور هذا الهايكو التي كانت سابقا جزءا من النهر، والتي تخلّى عنها ذلك النهر وتحرّك بعيدا عنها بفعل جريان مياهه، ليصبح مهمّشا ولا فائدة مرجوة منه.

اختار الهايكست المشهد بعناية بين الدينامية والستاتيكية (الحركة والثبات)، فمهما كان هناك حركة لابدّ أن تتوقف؛ لذا فالنّهر العنصر المتحرّك والحصى العنصر الثّابت، وهكذا الحياة من مهمّ إلى مهمل ومن ثمّ إلى النّسيان. ولعلّ الهايجن من خلال تكراره السطر الأول (**رويدا، رويدا**) وكأنّها دورة مستمرة فالنّهر لن يتوقف بجلب حصاه حتى تركن بمكان ما ويأخذ الأخرى وهكذا.

يقول "**محمد حلمي الريشة**":

بنعيبٍ مُتَنقّلِ تكراراً

مِثلَ هَاتِفٍ مَحْمُول

غُرَابٌ مِزَاجِي[2]

ينتمي نص "**محمد حلمي الريشة**" إلى الهايكو الحديث الذي تغيب فيه الإشارة الفصلية، سواء أكانت إشارة مباشرة أم غير مباشرة. ولو تأمّل المتلقّي عمق الدلالات التي تبثّها قصيدة الهايكو السّابقة لوجد تلوّن المشاهد الدالة على اليأس والتشاؤم؛ إذ استأنف المشاهد الشّعرية بكلمة نعيب، ثم مشهد هاتف المحمول الذي يرنّ؛ مولّداً مقارنة أو مشابهة بين صورتين مشهديتين، صورة الغراب الذي

(1) علي محمد القيسي، كما لو ترمش أزهار الكرز، دار إيليا للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2021، ص144

(2) محمد حلمي الريشة، منثور فلفل على تويج وردة، دار نشر الأمنية، القيروان، ط1، 2019، ص 04

ينعق مراراً وتكراراً في مخيّلته، وصورة الهاتف المحمول الصّاخبة بالرّنات اليائسة المزعجة ليصبح مزاجه يائساً قاتماً أشبه بالغراب الذي ينعق بآهات ورنّات يائسة.

استطاع الهايكو الحديث أن يهتمّ بقضايا الإنسان المعاصر، وذلك بأن يضيف شعراءه عوالم المدنيّة الحديثة، غير مهملين بذلك ما تهبه الطبيعة، وما تفرزه قنوات التّطور الحضاري والمعرفي في آن واحد.

2. الخرجة أو الوقفة (الكيرجي) (Kireji):

تعدّ **الخرجة:** في اللّغة العربيّة: **الشرطة (–)** تكون في نهاية أحد السطرين، إمّا الأول أو الثاني؛ وهي تلك الإشارة التي تمثّل الوقوف للمتلقي لأجل تهيئته للدخول في قلب الفكرة الساطعة للنّص في ما بعد من خلال الدلالات المتعالقة في بقيّة السطرين المتبقّيين. لذا يمكن اعتبار الكايرجي من البنية الصوتيّة التي تقوم عليها قصائد الهايكو، فـ"**الكايرجي (Kireji) يمكن تسميّته عربيّاً بـ (الخرجة)، هو صمت زمني يقسم الهايكو إلى زمنين، وهو في الهايكو الياباني عبارة عن حرف مثل(ya) أو(kana) أو (Kiri) أو(Ramu)، أو (Tsu)، وغيرها من الحروف، وبما أنّ اللّغات الأخرى كالعربيّة والفارسيّة والانجليزيّة لا تحتوي على هذه الحروف، ولذلك يترجم الكايرجي (Kireji) بعلامات ترقيم توحي بالصمت، وعلامات التّرقيم التي تستخدم هي (،) أو (...) أو(ـــ) أو (/)**"[1].

يُكتب وينطق الكيرجي في شعر الهايكو الياباني ليضبط إيقاع النّص، لذلك لا بديل له في أيّ لغة في العالم، في حين تستعيض عنه اللّغة العربيّة وباقي اللّغات الأخرى بعلامات التّرقيم. تفصل الكيرجي (**الوقفة**) في الهايكو الياباني الكلاسيكي "**بين جزء ذاتي وجزء موضوعي، والبراعة في الربط بين الجزأين تؤكّد احتراف الكاتب**"[2] كما يعرّفها "**جمال الجزيري**" هو الآخر بأنّها "**عبارة**

[1] توفيق النصاري، محاولة ابتدائية لتوضيح بُنية الهايكو، مجلة المداد، ع6، الأهواز، 2016

[2] سامر زكريا، مقدمة كتاب الهايكو العربي، ج1، دار المؤلف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، ط1، 2016، ص06،07

عن علامة ترقيم تدلّ على لحظة الفصل/الوصل بين فكرتين أو صورتين وتبرز طريقة ارتباط هذين العنصرين المتجاورين"[1].

يقول "**جمال الجزيري**": "**Kiru وترجمتها بـ"الواصلة" مع أنّ الإنجليز يترجموها بـ"القاطعة"، واعتمدتُ في ترجمتي على الوظيفة التي تقوم بها الواصلة في القصيدة. ويتمّ ذلك في العادة من خلال الجمع/التّجاور بين صورتين أو فكرتين**"[2]وبذلك يهدف الهايجن عبرها ليحقّق "**النّقلة المفاجئة بين مشهدين أو عالمين، محدثا توتّرا أو كسرا في سياق التّعبير، بما يجعل الهايكو أكثر رحابة واتّساعا**"[3]، وذلك من خلال الفصل بين مشهدي أو صورتي القصيدة، إضافة إلى ذلك فالكيرجي "**يمنح بنية الهايكو تماسكاً كبيراً، ويدعو القارئ للتّأمّل**"[4]؛ لذلك فهو يعدّ من أبرز الأدوات لتحديد بنية الهايكو.

يقول "**علي محمد القيسي**":

عِزُّ الظَّهِيرة؛

خِمَارُها

يَخْسِفُ القَمَرَ ![5]

استهلّ الهايجن نصّه بكيغو غير مباشر (**خفي**) والذي يوحي إلى فصل الصيف، كما اعتمد أسلوب القطع بوضعه علامة التّنصيص(؛) آخر السطر الأول، كنوع من الكسر السياقي (**كيريجي**) ليخلق به حالة من التّهيؤ لتلقّي عنصر المفاجأة، وليفصل مشهده الأمامي (**عزّ الظّهيرة**) عن المشهد الخلفي الدال على الحدث (**خمارها / يخسف القمر**)، هذا من جهة ومن جهة أخرى يترك للمتلقّي فسحة من التّأمّل بانشداه وانتباه الجملتين السابقة واللاحقة.

---

(1) جمال الجزيري، الهايكو والمشهدية، مجلة الهايكو العربي، السنة الأولى، ع1، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني ونادي الهايكو العربي، 2016 الأردن، مصر، ص36

(2) السابق، ص36

(3) عبد القادر الجموسي، مختارات من شعر الهايكو الياباني، ص20

(4) توفيق النصاري، محاولة ابتدائية لتوضيح بُنية الهايكو، مجلة المداد، ع6

(5) علي محمد القيسي، قضمة تفاحة، إصدارات منتدى نبض الهايكو، 2019، ص14

يختم الهايكست قصيدته بعلامة تعجّب (!) (**كانا**) التي استخدمها في نهاية السّطر الأخير للدّلالة على التّناقض والمفارقة بين الصورتين: **صورة الظّهيرة، وصورة خسوف القمر**.

يقول "**حسني التهامي**":

طَابورُ مَدْرسَتِي -

عَزْفُ آلَةِ "الأورج"

يَسْتَدْعِي الفَراشَات[1]

يختتم "**حسني التهامي**" السطر الأول من نصّه بشرطة (**–**)؛ أي علامة القطع "**كيرجي**" لأجل تهيئة المتلقّي للدخول في لبّ الفكرة الساطعة لقصيدته، فقد تمكّن من أن يربط مشهد ساحة المدرسة بمشهد سرب من الفراشات بطريقة ذكيّة، لا سيّما أنّ تلك الفراشات ليس مكانها الطبيعي المدرسة أثناء تحية التّلاميذ للعلم، غير الهايجن أنشأ نوعا من الانسجام الضمني بين هاته الفراشات وتلاميذ المدرسة هذا من جهة، أمّا من جهة ثانيّة فقد نشّط ذهن متلقّيه ليمزج بين المشهدين. فهو يبدأ بعبارة "**طابور مدرسي**" التي تستدعي من القارئ وقفة تأمليّة فيما يحدث في هذا المشهد المفعم بالديناميّة والحركيّة، ويأتي الحدث في الصورة الثانية متناغما مع خلفيّة المشهد الأول، لتعزف بعدها آلة العزف "**الأورج**" في الطابور المدرسي ألحانها وأنغامها الصباحيّة التي تكمّل تفاصيل المشهد الأول، في حين تأتي المفاجأة في السطر الأخير الذي ينتهي بكلمة "**الفراشات**" والتي ربّما يقصد من ورائها تلاميذ المدرسة الذين يتهافتون ويتوافدون كالفراشات التي تنجذب للموسيقى والألحان، أو حتى للمكان، وبالتّالي هناك انسجام بين تفاصيل طابور المدرسة، والعزف على آلة الأورج لاستدعاء هذه الفراشات؛ وبالتّالي فإنّ هذه الكلمة هي ما أحدثت نوعا من المفارقة، وهي التي ولّدت عنصرا جديدا من خلال المزج بين العنصر الطبيعيّ والبشريّ في هذا الهايكو.

[1] حسني التهامي، مزار الأقحوان، ص 34

يتمّ التّعبير عن القطع بكلمة قاطعة **(kireji)** وهي إشارة لفظيّة على أنّ فكرة واحدة قد انتهت وتبدأ فكرة ثانية، بالإضافة إلى أنّها تلعب دورا رئيسا في الهايكو وفي تركيبته، كما أنّها تمنح فسحة لالتقاط الأنفاس والتّأمل.

3. البنية التوليفيّة للهايكو:

ينقسم الهايكو من حيث البنية إلى نمطين اثنين هما: :(**البنية الثنائية والبنية الأحادية**)؛ "**توریاواسه وإيچيبوتسوجيتاته**"؛ ولذلك فإنّه "**لا توجد قصيدة هايكو ببنية غير . أو مهجّنة. كلّ قصائد هايكو تتوزّع على بنيتين رئيستين لا ثالث لهما**"[1].

1.3. ثنائي التوليف توریاواسه:(toriawase) :

ثنائي التوليف أو المشهد يقصد بها التّجاور(**juxtaposition**) أي وضع صورتين أو مشهدين للتّعبير عن لحظة جماليّة، وعليه فهذه البنية تتألّف من مشهدين منفصلين، أو موضوعين، أو فكرتين، في هذه الحالة تقوم علامة القطع الكيرجي بالربط بين المشهدين وإيجاد العلاقة بينهما، فهي تقطع النّص إلى قسمين لتدعو القارئ لاستكشاف العلاقة بينهما، وأقرب ترجمة عربيّة لمصطلح توریاواسه هي "توليف أو تنسيق" فهي "**توليف بين عنصرين، فيه شعور بالوحدة دون وجود ارتباط منطقي بينهما**"[2]؛ وهذا ما يعني أنّه على الرغم من تحقّق وحدة، إلّا أنّه لا توجد علاقة منطقيّة تحكم هذه الوحدة، فالهايكو "**المكتوب وفق بنية توریاواسه قد يكون مقطوعًا قواعديًّا أو غير مقطوع؛ أي أنّه قد يحوي كيريجي أو لا يحوي**"[3]؛ وبالتّالي فالهايكو المكتوب وفق هذه البنية يمكن له أن يتضمّن قطعا صريحا، كما يمكن له أن لا يتضمّنه.

تنقسم البنية الثنائيّة —بدورها–إلى قسمين هما:

---

(1) أسامة أسعد، بنية الهايكو، مجلة نبض الهايكو، ع1، بغداد، 2018

(2) ديمتري أفرينوس، بنيتا الهايكو، نادي سماء الهايكو Japanese and World Haiku and Tanka in Arabic، 14 ديسمبر 2019 الساعة: 21:00

(3) نفسه.

أ- تريهاياسي: (إضافة في الانسجام):

يُقصَد بهذه البنية التّجاور بين صورتين أو صورة وحدث بينهما تناغم، وينشأ من هذا التآلف معنى جديدا وعميقا، وتتولّد شحنات عاطفيّة. تحتاج هذه البنية إلى وعي من الهايكست في تركيب بنية نصّه؛ وبالتّالي فهو "**القطب التّناغمي، ومبدؤه أنّ إضافة عنصر إلى آخر يضفي على كليهما خاصيّة جديدة**"[1]؛ وهذا يدلّ على تواجد صورة أو مشهد جنبا إلى جنب مع صورة أخرى في انسجام وتناسق بينهما.

يقول "**حسني التهامي**":

عَلَى زُجَاجِ السيارةِ

المَسَّاحةُ ... تُحَاكِي

رَقْصَةَ المَطَر[2]

يبدو هايكو "**حسني التهامي**" عبارة عن توليف بين صورة وحدث؛ وهو ما يعرف ببنية "**توریاواسه تريهاياسي**"؛ فقد وضع الصورتين جنبا إلى جنب، ومن دون أيّة علاقة أو رابطة منطقية بين العنصرين، (**زجاج السيارة/المسّاحة**)، إلّا أنّهما يبدوان غاية في التّجاور، وهذا ما يسمح بتوليد شعور بالتّناسق والانسجام، وهذا يوجد نوعا من التّرابط العاطفي أو التّحرّك اللّاشعوري في النّص، لذا فهو يؤسّس نصّه وفق هذه البنية التي تستوجب الانسجام والتّناسق بين مشهدي النّص، وقد حقّق هذا التّجاور بين كلّ من: (**زجاج السيارة/المسّاحة**)، تتمثّل الصورة الأولى في المشهد الأمامي هو زجاج السيارة، وهي المكان الذي تمّ عليه الحدث، في حين الصورة الثانيّة: (**المسّاحة تحاكي رقصة المطر**)؛ الحدث الرئيس هو عملية محاكاة المساحة للمطر في رقصته. فكيف تمّ الانسجام والتّمازج؟ زجاج السيارة ذلك الجماد الساكن الذي يمنع نفاذيّة الريح والشّمس داخل السيارة أصبح مفعما بالحركة والديناميّة بفعل المطر، لتسرع بعدها المسّاحة تلاحق زخات المطر، وكأنّها في حركتها يمنة ويسرة، تتراقص مع تلك القطرات.

---

[1] السابق.

[2] حسني التهامي، وشم على الخاصرة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2019، ص 12

هناك خيط يربط المشهدين هو صلاحية المكان **"الزجاج"** ليكون ساحة مهيّأة يجري فوقها كلاّ من رقصتي المطر والمساحة. وبناء عليه يمكن جعل زجاج النّافذة هو مسرح الحياة المتسارع.

ب- النيبوتسوشوگكي:

"صدام بين شيئين؛ وضع شيئين مختلفين جذريًّا جنبًا إلى جنب بقصد إيجاد توتّر أو وَقْع جديد غير متوقع"[1]؛ وعليه فإنّ هذا النّمط من البنية يوضّح مدى تحقيق مفعول الصدمة النّاجم عن اختلاف جذريّ بين الصورتين.

يقول "فراس حمدان":

هِجْرَةٌ

بِلَا شَوْكٍ أَتَذَكَّرُ

تِينَ الصَّبَار ![2]

استطاع الهايجن أن يحدث نوعا من الصدام بين مشهدي نصّه، وهذا ما توضّحه بنية **النيبوتسوشوگكي"**.

يختلف المشهد الأمامي **(هجرة)** جذريّا عن المشهد الثاني **(بلا شوك/ تين الصّبّار)**، تمكّن من خلالهما أن يخلق توتّرا بين الصورتين، ربّما لإبراز التّأمل والتّفكر بين دلالتين متناقضتين، أو صورتين تعقدان مفارقة حقيقيّة بين الهجرة والثّبات والرسوخ والتّمسك بالأرض، عبر رمزين جارحين:**(رمز الهجرة)** الدّال على الانهزام والضّعف والذلّ، ورمز الصّلابة والقوة والرسوخ ماثل في **(تين الصّبار)**، الذي يقاوم الجفاف والتّصحر ويؤكّد الثّبات والتّشبّث بالأرض. إضافة إلى ذلك فقد ختم **"فراس حمدان"** نصّه بكيرجي ختامي **(الكانا)** يتمثّل في علامة التّعجّب **(!)**؛ أي جاء بصيغة السؤال التّعجّبي ليدهش بها قارئه، وحثّه على إقامة العلاقة بين المشهدين.

تطرح القصيدة – على المستوى الفني- رؤية تكامليّة توازي بين صورتين متشابهتين: **صورة (الهجرة) و(تين الصّبار)**، فالهجرة تمثّل في صعوبتها ومرارتها وضنكها بتين الصبار القاسي الصلب،

---

[1] ديمتري أفرينوس، بنيتا الهايكو، نادي سماء الهايكو Japanese and World Haiku and Tanka in Arabic

[2] فراس حمدان، أكواز الصنوبر، منشورات نادي الهايكو سوريا الإلكترونية، 2021، ص11

وكأنّ الهايجن أراد أن يقول: إنّ الارتحال والاغتراب والهجرة في معاناتها وضنكها وقساوتها أشبه بتين الصّبار الشّوكي الذي يقاوم الصعوبات والجفاف ليتشبّث بالحياة، فقد بنى نصّه على علاقة جدليّة تتضمّن رؤيتين متشابهتين، وهذا الأسلوب يدلّل على أنّ الإبداع في قصيدة الهايكو هو ذلك الجمع بين شيئين أو عنصرين متنافرين، وعندها إقامة علاقة بينهما، ممّا يزيد النّص عمقا في المعنى، وجمالا في اللّفظ، ودهشة كبيرة في المشهد.

2.3. أحادي المشهد (أيتشيبوتسوجيتاته):

يتألّف هذا النّوع من الهايكو من مشهدٍ واحد أو فكرة واحدة ويسمى أحاديُّ المشهد؛ كلّ هايكو لا يعتمد التّوليف توریاواسه هو حكماً ببنية **"أيتشيبوتسو"** أحادي الصورة؛ أي أنّه يقوم على المشهد الواحد أو الموضوع الواحد، وهذه البنية بدورها **"لا تحتاج إلى تقنية القطع، بل إنّها تستغني عنها تماماً. من هنا تأتي صعوبة الكتابة فيها والتي تكمن في احتمالية إلحاق الضرر بنضارة الصور والتي تتمظهر غالبا لدي غير المتمرّسين بتحويل النّص إلى مجرّد مجاز عادي وصياغة تقريرية تفتقد للكثافة وتتّسم بالسطحيّة"**[1]، وبناء على ما سبق في حالة وجود مشهد واحد يتضمّن فكرة واحدة لا داعي لاستخدام علامة قطع على الإطلاق ليكون النّص عبارة عن جملة واحدة بسيطة تنساب جزئيّاتها وتتناغم لتكوين المشهد.

يقول **"سامر زكريا:"**

النَّشْرَة الجَويَّة

بِلَادٌ مُمْطِرَة

وَقَلْبٌ غَائِمٌ جُزئيّا[2]

يتبدّى للقارئ أنّ هذا الهايكو أحاديّ الصورة، وهو بذلك لا يحتاج إلى القطع الكامل **(الكيرجي)**، وقد استطاع الهايجن أن يجسّد فلسفة البساطة، وتصوير اللّحظة، واقتناص اللّحظة الهاربة من العاديين من البشر، فاستهلّ نصّه بعبارة النشرة الجوية ما يشي بأنّه يرمي إلى أبعد من المطر والبرد

(1) ديمتري أفرينوس، بنيتا الهايكو، نادي سماء الهايكو Japanese and World Haiku and Tanka in Arabic.

(2) سامر زكريا، رقصة الهايغا مع الهايكو، طبع خاص، دمشق، ط1، 2018، ص39

والريح، وهي كلّها عناصر لتكمّل المشهد الذي تعود القارئ عليه؛ نشرة تتكرّر وتتكرّر ولا جديد. يتحدّث "**سامر زكريا**" عن عطش الروح حين يتبلّل كل شيء حولها، وغائم جزئيا فلا الغيم يرحل لإعلان الموت الأخير، ولا هو يمطر لننتشي ونجترح القيامة.

(**بلاد ممطرة**) ومشهد (**قلب غائم جزئياً**) أي حزين مترع بالأسى، والحداد، ومن الممكن أن يمطر دموع الحزن في أي وقت. وعليه فالهايكو يعكس مشهداً واحداً تشعّب إلى مشهدين، مشهد البلاد الممطرة، والقلب الغائم الكئيب، دلالة على الوجع والأسى والحزن. فجاء بذلك المشهد يبدو مؤتلفاً ضمنياً بين الصورتين المتشابهتين.

تقول "**عفراء طالبي**":

الشَّجَرة المُسِنَّة

مِنْ جِذْعِهَا

تَتَّخِذُ عُكَّازًا !![1]

اختارت "**عفراء طالبي**" بنية "**أيتشيبوتسوجيتاته**" لتبني وفقها نصّها لعلّها ارتأتها تتواءم أكثر وفكرتها، فقد أرادت من خلالها أن تنقل إلى متلقّيها أنّ نهاية هذه الشجرة القطع واليباس وصناعة العكاكيز من خشب جذعها؛ وهكذا ستكون نهايتها حتمية كما باقي الأشياء على مسرح الحياة والكون.

رسمت كيريجي (**kana**) "**كانا**" في نهاية السّطر الأخير والمتمثّل في علامة الترقيم (!!)، التي لم تهدف إلى القطع البتّة، وإنّما هي دعوة للتّأمل.

يقول "**عبد القادر الجموسي**":

مَقْعَدُ الحَدِيقَة،

سَبَقَنِي إِلَيْه

صَقِيعُ الصَّبَاح[2]

---

(1) عفراء قمير طالبي، سبعة عشر نفسا تحت الماء، بوهيما للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2018، ص64

(2) عبد القادر الجموسي، ناي لإنقاذ الوردة، ص20

يبدو من حيث البنية الشّكليّة أنّ هايكو "**عبد القادر الجموسي**" أحادي المشهد، في حين أنّ تلك الفاصلة التي تلي السطر الأول مباشرة فقد رسمها لغرض تشديد أو إطالة بسيطة لتحضير الفكرة، وهي بذلك ليست قطعا فاصلا، فالهايجن أراد أن يصف مشهد مقعد الحديقة في الصباح، وكيف تبلّله قطرات الصقيع الصباحية دلالة على أنّه يعتاد الحديقة مبكراً جداً ليتمتع بجمال الطبيعة قبل بزوغ الفجر.

اعتمد الهايكست على لحظة تأمّل في عناصر الطّبيعة، فعبّر تأمّله ذاك بمقاطع صغيرة لا يتجاوز زمن قراءتها زمن النّفس الواحد، ما يمكن الإشارة اليه هو حضور الطبيعة كفاعل حيويّ في النّص، وحالة المرح واللعب التي تظهر بإيحاء مرهف، لكأنّ الصقيع يلاعب باستباقه للمكان المألوف الذي هو مقعد الحديقة، وكذلك الإيذان ببداية فصل الشتاء الذس يجسّد إحدى خصائص الهايكو المتمثّلة في مبدأ الموسمية.

يقول "**علي القيسي** ":

خُسُوفُ القَمَر؛

هَكَذَا خِمَارُهَا

الأسْوَد[1]

اعتمد الهايجن في بناء نصّه على أساس بنية (**أيتشيبوتسو؛ أحادي الصورة**)، على الرغم من وجود قطع صريح، فهو مشهد أحاديّ مفصول بتوقّف للفصل وتهيئة القارئ لما بعد السطر الأول، فغرضه الأساس هو ترك فسحة له كي يأخذ نفسا عميقا متأمّلا، وقد جاء النّص يحاكي حدثا حقيقيّا وهو خسوف القمر، فـ "**القمر بامتيّاز هو كوكب إيقاعات الحياة ... يرمز في آن للموت والخصب، للنّور وللظّلمة بواسطة وجهه كبدر كامل**"[2]بوصف خمار امرأة تحمل وجها جميلا كالقمر، فالخمار في هذه الحال مسبّب لذلك الخسوف، وعليه فقد استطاع "**القيسي**" أن يصف مشهدا حسّيا متوسّلا في ذلك بمفردات بسيطة، تربط بين عناصره علاقة منطقيّة بين الخسوف، وخمار

(1) علي القيسي، قضمة تفاحة، ص14

(2) فيليب سيرنج، الرموز في الفن –الأديان –الحياة، ت: عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1992، ص383

المرأة الأسود، سواء من حيث اللّون أو الدلالة؛ لعلّ النّص يحاكي النّقاب، وكيف هو تغييب للمرأة العربيّة واضطهاد لها، وكأنّه خلف النّقاب قمر خسف، وكيف تعيش الظلام تحت النقاب، لهذا جعلت من المرأة القمر الذي يسقط عليه ظلّ الأرض فيدخل في عتمة الظّلام والظّل.

VI. جماليات قصيدة الهايكو:

يملك الهايكو خصوصيّته المميّزة كفنّ شعريّ جماليّ يعبّر عن لقطات من الحياة؛ لقطات تقع خارج نطاق الذات وخارج ما هو قابع في داخلها من مشاعر وأحاسيس، إنّها لقطات عفويّة لمشاهدات بصريّة، ويكون تركيز الشّاعر فيها مركّزاً على إشكاليّة الإنسان والطبيعة (الحياة)، والخبرة الحياتيّة المباشرة، بحيث تبدو هذه الخبرة داخل النّص جديدة كلّ الجدة على المتلقّي، وهذا ما جعل هذا الفنّ يلج آداب مجتمعات إنسانيّة مختلفة، ويصبح ظاهرة شعريّة عالميّة، مهمّتها تخليص الشّعر من غموض اللّغة وانغلاقها، وكذلك تحريره من تضخّم الأنا وتعاليها على عالم الطبيعة والأشياء، فالهايكو **"يحاكي طفولة العالم الأبديّة، الفراشة التي تطير، والسّمكة التي تلعب في الماء، والقمر الذي ينعكس على البحيرة كلّها كانت وستبقى العالم الذي لا يهرم، يتجدّد دائماً ويتكرّر دائماً؛ إنّ الهايكو يروي هذا العالم يقوله من داخله وبصوته، وليس من خارجه أو من فوقه، وهنا يدخل شاعر الهايكو في علاقته مع، وبالعالم الذي هو أحد تجليّاته عبر الكلمة، لكنّ الكلمة مهمّتها قول العالم، وليس قول الشّاعر"**[1]؛ وهذا ما يثبت أنّ الهايكو شعر موضوعيّ يستوجب الموضوعيّة والحياديّة.

يشير الهايكو في العادة إلى مرجعيّات ثقافيّة يابانيّة معروفة إلى حدّ كبير، وهي التي **"تعطي سياقا غير مرئيّ للآخرين الذين لا يعرفون هذه السياقات الثّقافيّة المتّصلة بعناصر طبيعيّة أو بيئيّة أو طقوسيّة، وبها يصل الشّاعر إلى آفاق بعيدة وجميلة في الوقت نفسه"**[2]؛ ممّا يعني أنّه من أهمّ ميزات فنّ الهايكو هو اعتماده على السّهولة في التّعبير العفويّ عن الحالات واللّحظات

[1] أسامة أسعد، الكلمة في الشعر والكلمة في الهايكو، مجلة الهايكيست، نادي الهايكو العربي للنشر الإلكتروني، ماي، 2016، ص10

[2] حسن الصلهبي، مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص21

الآنيّة، هذا من جانب، ومن جانب آخر ذلك التّكثيف الذي ينقله الهايجن بعمق ووعي جماليّ في توظيف ما هو فطريّ وطبيعيّ في الإنسان والطبيعة.

تسلسل ظهور جماليّات شعر الهايكو والمتمثّلة في: (**الاستنارة، الوابي سابي، اليوغن، الهوسومي، الشيوري، الكاروميي**)، والتي تعدّ بدورها المبادئ المستمدّة من أصول الجماليّات اليابانيّة ذاتها، والتي حكمت الهايكو طوال تاريخه.

1. الساتوري (SATORY) "الاستنارة":

هي اللّحظة الجماليّة التي تمثّل جوهر الهايكو، والعنصر الأساس للهايجن ليشكّل لوحته المشهديّة التي تتّسم بالتّأمّل والرّوحانيّة ومن ثمّ القبض على تلك اللّحظة.

تعني الاستنارة لدى اليابانيّين "**يقظة الوعي المتبصّر ببوذا، الاستنارة حسب مذهب الزّن، تنبثق عند وقوع حدث مفاجئ، غير منتظر، لا متوقّع، أو فرصة سانحة في الأذهان المهيّاة لتلقّيها... النّفس في خلاص من أناها**"[1]. بمعنى أنّ حدوثها يكون مفاجئا، وغير مرتّب له، وبناء عليه فهي الحالة التي تلمع فيها الرؤية الجديدة، واكتشاف وإدراك رؤى جماليّة وسبر أغوار أعمق، وعليه فإنّ "**طعم قراءة نصّ هايكو بلا لقطة جماليّة يشبه طعم قبلة من خلف زجاج ، نظراً لامتلاكها ناصية جمال النّص أولاً وأخيراً ، وما تمنحه من لذّة الدهشة التي تجتاحنا لدى تفاعلنا معه، ولا تتوقّف أهميّة اللّقطة عند هذا الحدّ بل تتجلّى في ديناميّتها المذهلة في تفجير الدلالات والمعاني لمفردات النّص كبلاغة حداثيّة بديلة لكلّ أنواع البلاغة التي اعتادت عليها ذائقتنا في أنواع الشّعر الأخرى**"[2]؛ لذلك فعادةً ما يكون المشهد الحسّي في نص الهايكو – بطبقتيْه – بمثابة الهيكل الأساسي لها والذي يخطف منه الهايجن لقطة الجمال، والتي تتجلّى بدورها بين طبقتين لا علاقة بينهما ظاهرياً، أما باطنياً فهناك دائماً رابط ساحر خفي بينهما يكمن في التّفاصيل.

---

[1] هنري برونل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، ص74

[2] سمير منصور، اللّقطة الجمالية في الهايكو، والنوافذ المشرعة على علم الجمال، نادي الهايكو العربي، 20 /11/ 2018

عملية القبض على لقطة الجمال – ذاتها – تعتبر بمثابة الآليّة الأولى لبلورتها، وإنارة ظلال الصمت بضوئها، وبثّ رونق الحياة في شرايين سياقها.

إنّ لحظة وقوع الاستنارة تضيء الذهن، وتتفتّح النّفس على العالم؛ أي أعلى درجات اليقظة؛ وهي بهذا المعنى "**الاستغراق باللّحظة لا بشكل سلبيّ بل بشكل إيجابي عبر التّفاعل الكامل مع عناصر الطبيعة المحيطة بالمرء**"[1]؛ وهي بذلك لحظة الكشف عن شي جديد بشكل مفاجئ، وعمق أكبر، خاصّة عند الكشف عن شيء جديد ومثير للانتباه لمسألة قديمة بعدما كنّا نهملها، لذا فـ"**قصيدة الهايكو ذات القصر المفرط" ثلاثة أسطر، مشكلة من سبعة عشر مقطعاً صوتيّاً، ومرتبة كما يلي:(خمسة، سبعة، فخمسة) هي التّعبير المركز عن تلك الصورة الشّاعرية المختصرة التي توحي ولا تصرّح، تشير إلى الفراغ ولا تملؤه تركز عنايتها على بدايات الأشياء ونهاياتها، لا تهتمّ بلحظات التمزّق والصراع بل بلحظات الصفو والاستنارة**"[2]؛ وهذا ما يؤكّد على أنّ فنّ الهايكو يركّز على لحظات الاستنارة الجماليّة، المفاجئة، وهو في ذلك أكثر ما يهتمّ به هو التّميح والإشارة لا التّصريح.

تبدو لحظة الهايكو "**التّهيّؤ الوجداني لتلقّي تجربة في حدّ ذاتها، لا تكمن قيمتها خارج موضوعها. وفيما يتمّ التّركيز على قضايا فلسفية عميقة مثل النّزاهة والتّواضع إزاء الطبيعة، حيث إنّه يمكننا (...)أن نكون أحرارا وبلا خشية عندما لا ننفصل عن الطبيعة، وعندما لا نلج تخيّلا تافها أو نقع في قبضة التّأمل**"[3]؛ وهذا ما يعني أنّ الهايكو يُعنى كثيرا بالتّواضع مع الهامشي، المهمل من مختلف الكائنات والأشياء المستقاة من الطبيعة الأم.

تَعْتَبِر العقيدة البوذية لحظة الاستنارة أحد أهدافها السامية، شبيهة للغاية بلحظة الوحي الشِعري، وهي لحظة الكشف عن عمق آخر، بعد إدراك جديد لمسألة قديمة؛ وبالتّالي فالاستنارة هي تلك الفكرة العميقة المدهشة التي تجعلك تندهش وربّما تصرخ في المشهد.

---

(1) هنري برونل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، ص 75

(2) محمد الأسعد، مقدمة واحدة بعد الأخرى تتفتح أزهار البرقوق –دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانيّة، ص09، 10

(3) نفسه، ص10

يهدف شعر الهايكو إلى تمثيل اللّقطة الجماليّة التي لا يمكن الاستغناء عنها، لذا فإنّ "**جوهر فكرة الهايكو: اللّحظة الجماليّة، أي لحظة الاستنارة التي تأتي بعد الاضطراب والتّمزق وانقسام الوجود إلى ذات وموضوع، أي إلى اللّحظة التي يشرق فيها نور اكتشاف الإنسان لكينونته العميقة في هذا الكون.**"[1]؛ وهذا ما يعرف بالتّوهّج الذي تخلقه الاستنارة في النّص، وبالتّالي فـ"**الهايكو هنا مجرّد التقاط وتسجيل لحدث بسيط جدّاً، ولكنّه استثنائيّ جدّاً، لأنّه يخفي وراءه تلك الفكرة المركّزة التي تمثّل الاستنارة**"[2]، والإدراك العميق للعالم من حولنا، والتّعبير عن لحظات وأحداث بسيطة، بطريقة عميقة ومركّزة، تلهم الآخرين بأن يعيشوا بقدر أكبر من الصّفاء والسلام.

تمثّل اللّحظة الجماليّة في قصيدة الهايكو "**لحظة بسيطة عاريّة خاليّة من التّقعر والوصف والتّكلّف اللّغويّ الفضفاض، لحظة الوعي الحادّ بالعلاقة بين الذّات والعالم من خلال تجليّاته في الطبيعة**"[3]. وبناء عليه فالهايكو "**المميز يشبه الإشارة بالإصبع صوب القمر، وكلما كان الإصبع مُرصّعاً بالجواهر، سيحجب عنك القمر**"[4].

يقول "**كنيث ياسودا**": "**الهايكو يبتعد عن الاستعارة والتشبيه والتجسيد، ولا شيء يشبه شيئًا آخر على الإطلاق**"[5]، وبالتّالي يصف الهايكست المشاهد التي يتأمّلها في تفاصيل الحياة اليوميّة –التي كثيرا ما تفوتنا ملاحظتها – وصفا موضوعيّا، بكلمات قليلة، بعيدة كلّ البعد عن المجاز والتّأنّق الأسلوبي.

يقول "**معاشو قرور**":

عَلَى غُبارِ الحَافلة–

---

(1) محمد الأسعد، مقدمة ديوان تهمس البوكنفيليا مثقلة بأزهارها الحمراء، الأعمال الشعرية، ج1، دار الإسلام للطباعة النشر، المنصورة، مصر، ط1، 2009، ص97

(2) محمد نسيم السعداوي، الهايكو كائن بلا رأس، مجلة الهايكو العربي، ع06، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، الأردن، مصر، السنة الثانية، 2017، ص34

(3) عاشور فني، مقدمة ديوان هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، ص06، 07

(4) William Howard Cohen, To Walk in Seasons: An Introduction to Haiku, Tuttle Publishing, 2004 , p50

(5) Kenneth Yasuda , Japanese Haiku: Its Essential Nature, History, and Possibilities in English,Tuttle Pub, P.64

الكَارِيكَاتُور الذي رَسَمْتُهُ

يَصِلُ مُدُنَ الثَّلْج[1]

استطاع "**معاشو قرور**" أن ينسج خطابا ساخرا، وأن يدمج فصلين أو إشارتين متواليتين في القصيدة ليدلّ على تداخل الفصول في حياة الإنسان كما تتداخل المعالم المشوهة في لوحة الكاريكاتور.

يعدّ الكاريكاتور فنّ السّخريّة بامتياز، ومن جهة أخرى يتميّز بالعمق وبرسالته المعبّرة وبالتقاطه التّناقضات الكبيرة وفضحها، كما يلتقط الهايجن صورته ويعري الدهشة الكامنة فيها، فقد رأى صورة فرسمها على شكل كاريكاتور على غبار الحافلة، لتذهب الحافلة إلى البعيد في رحلة باتّجاه مدن باردة مثلجة، والتي يرمي من ورائها ربّما إلى مدن الشّمال.

تعمّد رسالة سخرية يريد تبليغها إلى مكان بعيد فرسمها على شكل كاريكاتور الذي يعبّر عن عمق ما بطريقة ساخرة، والحافلة بتنقلها ذاك من مكان إلى آخر تنقل هذه الرسالة وكأنّها حمام زاجل أو ساعي بريد، بل بالأحرى وكأنّها جداريّة حديديّة متنقّلة.

لعلّ فكرة النّص العميقة واللّحظة الجماليّة الخاطفة تصل إلى بؤرة الشّمال والنّظر إلى البعيد؛ إنّه الانتقال الحضاري وصراع الحضارات، إنّها بمثابة رسالة ساخرة أو خطابا مزدوجا يمثّل قراءة ناقدة لسياسة النّظافة والنّقاء وعلاقة الجنوب بالشّمال، علاقة البيئة الحارّة بالبيئة الباردة، ومن ثمّ تمرير رسالة اجتماعيّة كانت أو سياسية، فعند وصولها إلى مدن الشمال تصبح لا صدى لها ولا جدوى منها؛ وهذا يتّضح أكثر من خلال ثيمة الثّلج الذي يتميّز بالبياض النّاصع إلى درجة العماء، وبذلك فهو يعني أنّ كلّ ما يأتي من الجنوب إلى الشّمال يصيبه العماء والإهمال.

يقول "**حسني التهامي**":

جِدَارُ مَدْرَسَتِي القَدِيمَة–

تِينةٌ حانَ قِطَافُهَا

---

[1] معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص24

لِبُسْتَانِيٍّ رَاحِل[1]

تكشّفت أمام الهايكست ومضات مفاجئة من تفاصيل الحياة اليوميّة، والتي استطاع اقتناصها في لحظة جماليّة آسرة، لاسيما اللّحظة التي تعكس بدورها عمق رؤيا الشاعر للأشياء وتأخذه معها مكتشفا بذلك حقائقها. فأثناء مروره أمام جدار المدرسة يشاهد أغصان التّينة المتدليّة وقد حان قطاف ثمارها، لكن تحدث صدمة الوعي بالحقيقة المفاجئة وهي الرحيل الأبديّ لصاحب الأيدي التي غرست تلك الشجرة التي ترمز للخير والجمال، هذه هنا تكمن الاستنارة أو كما يسمّيها اليابانيوّن الساتوري.

يعقد النّص مقارنة واعية بين عالمين متناقضين: الموت والحياة، عالم الشجرة المورق بالدفء واستمراريّة الحياة، ورحيل البستاني الذي نثر بذرة الحياة ليهنأ بها الآخرون من بعده، وهذا التباين بين هذين العالمين يحدث فجوة توتّر شعري مآله الدهشة والجمال الشعريّ المبهر.

يقول **"سمير منصور"**:

مَحطَّةُ القِطَارَاتْ

وَرْدَةٌ عَلَى مَقْعَدٍ

بِانْتِظَار الرِّيح[2]

لعلّ أهمّ تقنيات يستخدمها شاعر هايكو لتجسيد لحظة الاستنارة في متن قصيدته هي الإيحاء والبساطة المتخمة بعمق المعاني وترف الدلالات، وهنا يبني الهايجن نصه بأناقة من سبع كلمات كلّ مفردة فيها تشي بقيمة جماليّة معيّنة، وتعين القارئ في ذلك إلى الكشف عن اللّحظة الجماليّة، والاستنارة الصافية التي شيّد بها **"سمير منصور"** معماريّة نصّه.

يجد المتلقّي نفسه أمام مشهد اعتياديّ، مألوف، هو في الحقيقة من صميم الحياة اليوميّة، لينتقل بعدها إلى السطر الثاني فيلفت انتباهه إلى حوادث كثيرا ما تمرّ عليه أثناء وصله إلى محطّات

(1) حسني التهامي، مزار الأقحوان، ص44

(2) سمير منصور، إيقاع المطلق، منشورات نادي الهايكو العربي الإلكترونية، 2019، ص44

القطارات، مثل قبّعة منسية أو حقيبة متروكة، لكنّه هنا، يضعه أمام مشهد وردة تركها أحدهم لسبب ما قد يكون محوراً لحكايةٍ مجهولة.

فيا ترى هل تُركت تلك الوردة عن عمد ولسبب ما؟ أم هي مجرّد شيء عادي شأنها شأن بقيّة الأشياء التي ننساها في المحطّات أو غيرها؟ فيما ظلّت الوردة وحيدة على المقعد، كما لو أنّها تنتظر زهرة أخرى مثلها، مثل كلّ المنتظرين لأحبّتهم في محطّة القطارات؛ و هذا ما جعل اللّحظة الجماليّة التي أوحى بها الهايجن تفاجئ قارئه؛ إنّها لحظة استنارته لحدث استثائي في مشهد عادي.

إنّها توق صوفي يستجدي السلام الداخلي بتعاطفه مع الأشياء الزائلة والمهملة، وهي بذلك دعوة لبناء عالم أبديّ جميل من الهشاشة الملازمة لطبيعة الأشياء وزوالها، إيحاء يتدفّق بعاطفة جمعيّة مشتركة نحس بها عادة ونحن ننتظر من لا يجيء أبداً، أو على الأقل يأتي بدلاً منه ما لا نتوقعه البتّه؛ إنّه اللاتماثل بين انتظارنا الفِرِح لأحبّتنا وبين انتظار الوردة البائس للريح القاسية.

يقول "**سامر زكريا**":

شَاطِئٌ رَمْلي

كُلُّ مَا أبْنِي

يَهْدمُهُ المَاء[1]

تتبدّى لحظة الساتوري أو الكشف هنا من خلال لحظة إدراكٍ فجأة للهايجن، وهو يبني مباني من الرمل على الشاطئ فيهدمها الموج، كذلك هي الحياة وكلّ ما نبنيه من تشكيلات ذهنيّة وفكرية وليس فقط مادية مصيره الزوال والتّلاشي والتّبادل والتّحول، ونحن (وعينا) شاهد عليه كما يشهد البحر على انهدام هذه المباني الرملية المؤقتة، لذا ينبغي ألّا يتمسك الصاحي بأيّ من هذه التّشكيلات التي يصنعها الذهن.

[1] سامر زكريا، رقصة الهايغا مع هايكو، طبع خاص، ط1، 2018، ص65

تتميّز به قصيدة الهايكو عن سائر قصائد الشعر الوجيزة المعنية بالمشهد الحسي أيضاً، مثل قصائد الشعر الرومانسي التي تكتفي بوصف المشهد واقعيّاً دون تضمين النّص لأي لقطة مواربة تشتغل على إعادة حياكة تفاصيله بشكل جديد.

وذلك يعرّج بنا على أفقٍ يسطع ببلاغةٍ حداثيةٍ جديدة غير التي عهدناها، تستمدّ رونقها من التّعالق الخفي لتفاصيل المكان والزمان للمشهد الحسي، لا من بديع اللغة أو بيانها، وذلك ما يسمى بلاغة المشهد ذاته – لا بلاغة الشاعر – وذلك ما يسمى أيضاً بلاغة الصمت في ظلال التفاصيل خارج أفاق اللغة ذاتها.

وهكذا ندرك أنّ اللقطة الجمالية في قصيدة الهايكو هي دائماً بمثابة المعادل الموضوعي لبلاغتها في ضخ الدلالات، وتدفّق المعاني وبث الحياة والدفء في أوصال مفرداتها العارية من زخارف اللّغة وزينتها، وهكذا ندرك أن قوام قصيدة الهايكو هو لقطته الجمالية، وجمال قوامها مرهون بفرادة اللقطة ذاتها ، وما تبقى – من مشهد حسي وزمن آني – ليس إلّا مسرحاً لتولد تجليّاتها.

وتلك بلاغة خاصّة لم يألفها وعينا الجمعي، تستمدّ وعيها من رصد وعينا الجمالي لها، وتضيف إليه بدورها شيئاً من فرادتها، في عملية تبادلٍ مستمرة، تضبط إيقاع المطلق وتوحد كل أطياف الوعي في الوجود، بالوعي المطلق.

2. السابي (SABI):

يمثّل "**الـ "سابي**" حرفيّا العزلة أو الوحدة، هذا هو الجو الذي يخلقه شعر الهايكو والانعكاس الذي تثيره المناظر الطبيعيّة، فقد تمّ تطبيق هذا المبدأ الجماليّ في اليابان من خلال الحدائق والسيراميك وحفلات الشاي، وبالتّالي فهو بناء جماليّ متجذّر في كائن معيّن.

يحتلّ "**الـ"سابي**" مكانة كبيرة في مسرح الهايكو، ويعني عدم الثّبات والنقص الذي يحدث للأشياء مع مضي الزمن، وهو ما يلحِقه الزمن بالكائنات والأشياء، كما يعني "**حبّ الشيء القديم الذي بهتت ألوانه، والتي تقتحم حسّ الإنسان اقتحاما**"[1]، وهذا ما يبرز تلك العلاقة الحميميّة التي

[1] عبد الوهاب المسيري، دراسات في الشعر، ص248

تربط الإنسان بالأشياء القديمة التي تغيّر لونها، وأصبح الإنسان يكنّ لها نوعا خاصّا من الحبّ والتّعاطف؛ إنّه التّأكيد على فكرة التّغيّر والفناء التّدريجي الذي يطال الكائنات والأشياء مع مضي الزمن الذي يتبدّى من خلال التّأثّر بمختلف عوامل الطبيعة من نسيم ورذاذ المطر وشمس، وغيرها.

يمثّل الـ "**سابي**": ذلك التّغير والتّحول الذي يطرأ على الأشياء والكائنات بفعل الزمن ويصيبها بالشروخ والتّشوهات والشّوائب.

يقول "**حسني التهامي**":

عَلَى الجِدَار -

يُرَاوِدُهَا ظِلّهَا

اِمْرَأَةٌ عَجُوز[1]

تكمن بؤرة النّص في عبارة "**يراودها ظلّها**" والتي بدورها تبعثُ إشعاعات دلالية تنبثق منها دراميّة الرّؤيا الشعرية وتناقضاتها التي تلحُ على ذهنيّة المتلقي لما فيه من ارتكازات، ودلالة الظلّ في النّص هي الرّغبة الدّائمة والملحّة في العودة إلى الماضي حيث الشّباب وعدم الاعتراف والاستسلام لمجاهل الشّيخوخة وتداعيات آلامها وعزلتها، ومحاولة الهروب منها؛ فالزمن يشكّل تغضنات المرأة وبثور شيخوختها والشمس هي ما أعاد لها شبابها على شكل ظلّ؛ فظلّ المرأة العجوز على الجدار يكون متجانسا، عندها تتوارى التّقاسيم والتّفاصيل الحقيقيّة لوجهها، كما لا يظهر لون شعرها الأبيض؛ فقط انعكاس الظل على الحائط، وربما دون إظهار انحنائها.

يتجلّى (**السابي**) من خلال ما ألحقه الدهر والتقدّم في السّن من آثار وعلامات تظهر في صورة تغضنات وتجاعيد المرأة العجوز والتي تشاهدُ صورتَها من خلال انعكاس الظّلِ على الجدار مُرمِّمًا بذلك تلك الشّروخ في تقاسيم وجهها وإخفاء ملامح الهرم والكبر كلّيّة، وبالتّالي يمكن عدّ الظّلّ بشارة ولادة جديدة ونشأة الحياة في جنان الخلود؛ هي رؤية تفاؤليّة تنفي كابوس الشيخوخة والأفول وظلّ العجوز ما هو إلّا تلك الذاكرة التي لا تموت، وقد تحقّقت بشكل كبير في هذا النّص، لذا فإنّ القارئ يلمح

[1] حسني التهامي، وشم على الخاصرة، ص10

رسيسا خفيفا يشعره بحرصها على الهرب من الإحساس بالضّعف والوهن الذي سببه الجرح العميق، و الصراع الداخلي والقوي بين العجوز وظلّها على الجدار؛ فشبابُها الذي تراه سرعان ما يرتحلُ ليتركَ في داخلها حسرة غائرةً وشكوى مريرة، تلك الشيخوخة شبح يحيل حياتها كابوساً يؤرّقها، والإحساس بمرارتها يدفعها إلى تذكّر أيّام شبابها كردّة فعل على تعاسة الحاضر وتفتّته؛ لذلك فإنّها استأنست بذلك الظّل المنسدل على الجدار معتبرة إيّاه ملاذا وأملاً تتشبّث بتلابيبه كي يحيلها من حالتها الكئيبة إلى ربيع الشباب؛ فالظّلّ الذي ارتسم على الجدار ما هو إلّا حلم تصبو إليه؛ ممّا يعني ارتباط النّص بمعنى خفي يتناقض مع المعنى الظّاهر الذي أسهم في تصعيد المفارقة ومن ثمّ كسر أفق القارئ وبحثه عن قصد الشّاعر ليصل إلى الحقيقة.

يتألّف هايكو **"حسني التهامي"** من مشهدين؛ مشهد أمامي يتمثّلُ في: **(على الجدار)** ومشهد خلفي **(يراودها ظلّها/ امرأة عجوز !)**، ومن خلال ازدواج المشهدين يحدث انفجار الدلالة، وعلى المتلقّي أن ينفذ إلى عُمق الطبيعة ويصغي لها، ليصل في الأخير إلى العمق الإنساني، وهذا لن يتأتّى طبعا إلّا عبر إعمال خيال المتلقي أو من خلال ثقافته المتراكمة وقدرته على ملءِ الفراغات والفجوات، فالهايجن يأخذ بيد قارئه إلى أفقٍ من القوة والجمال ومن ثمّ تحليل مشاهد الطبيعة، وصهرها في مشهد أو مشهدين بطريقة ذكيّة[1].

يقول **"سمير منصور"**:

إلَى حَدِّ الغَرَقْ...

أُطِيلُ التَّحْديقَ

فِي نَهْرٍ جَافْ[2]

يبدأ الهايجن مغامرته الجمالية في نهر السطر الأول **"إلى حدّ الغرق"** الذي يتشظّى فقداً للوعي وانعزالاً عن العالم، (وهو بهذا غرق معنوي) الغرق الذي يهيّئ المتلقّي ويشوّقه ليلاحق أسباب الغرق

(1) ينظر:آمال بوحمام، جماليات قصيدة الهايكو-حسني التهامي أنموذجا-، ديوان العرب، 29 نوفمبر 2018، الرابط الإلكتروني: https://www.diwanalarab.com

(2) سمير منصور، إيقاع المطلق، ص 18

قبل أن يفاجئه بفعل التّحديق المطول كسببٍ حادّ للغرق في نهر السطر الثانيّ وبين التّحديق المطول والغرق في اللّاشيء، يُنحتُ بمشاعر التّعاطف والحنين الرقيق لنهرٍ جفّ وأصبح أثراً بعد عين، بعد أن كان في ما مضى يتدفّق بماء الحياة وتتزين ضفافه بالزهر والطير والاخضرار، ليصل الشاعر إلى أقصى الدرجات من رقّة التّأمل الوجودي في حال النهر، يغرق وعي الشاعر في النهر الجاف ويغيب في اللّامنتهى، نائياً في زرقة مائه واخضرار ضفافه اللّذان كانا فيما مضى بهجةً للعيون الناظرة، وكأنّه الوعي الذي لا يعي إلّا إعادة الألق والجمال والفتنة للنهر المتلاشي من خارطة الزمكان ومنحه حصةً من الجمال الأبدي – هذه المرّة – مواساةً لجفافه وإحياءً لفنائه وتكريساً لخلود قصيدة الخرير التي تجري كالنّهر.

3. الوابي (Wabi):

تعدّ جماليّة (**الوابي**) مفهوما يعكس معنى التّواضع مع مختلف كائنات وعناصر الطبيعة؛ وهو بهذا المعنى "**مبدأ جماليّ وأخلاقيّ يحتفل باعتدال وبساطة جمال النّقص**"[1]؛ فهو الرضى والجمال الهادئ المتواجد في أشياء بسيطة، لكنّها مثيرة للدهشة؛ إنّه ذلك الشعور بالهدوء والحزن الهادئ، و"**البساطة الرشيقة**"[2] التي تعزّز بدورها الانسجام مع الطبيعة، ورفض البهرج لصالحها، فالتّعبير عن الجمال لا يسعى إلى تقديم تمثيل مُصطنَع للطبيعة من شأنه أن لا يُظهر أي عيب ولكن تقديم العفوية.

ينبع الوابي من الجذر (**وا**) الذي يشير إلى الانسجام والسلام والهدوء والتّوازن بشكل عام، بينما كان للوابي المعنى الأصلي للحزن، والوحدة، لكن شعريًا أصبح يعني غير مادي، متواضع باختياره ومتناغم مع الطبيعة؛ لذا **الوابي** بحسب الهايكو الياباني هو مزاجيّة الهايكست، وحالته النّفسية (الكآبة والعزلة في لحظة الكتابة[3].

أمثلة عن الوابي:

---

(1) جان لوك تولا، فلسفة الزن...رحلة في عالم الحكمة، ص90

(2) أوجوا هياكيو نين إيزشو، 100 أغنية وحيدة، ص35

(3) Jane Reichhold،writing and Enjoying Haiku ، Published by Kodansha international Ltd, Tokyo, 1st edition,2002

ضَبَابٌ سَمِيك

رَجُلٌ رَجُلانِ وامْرَأة

أخمّن المَارة[1]

عُزلَةُ الشِّتَاء

حَتَّى فِي المَقْهَى

الحَدِيثُ عَنِ البَيَاض[2]

بِذَاتِ المِجْرَفَة

يَحفِرُ لِزَهْرَة الفَاونْيا

عَامِلُ المَقْبَرَة[3]

يقول "**محمد الأسعد**" في قصيدته التي رقمها (**29**):

صَفَاءٌ عَمِيق

صَفَاء الثَّلْجِ الأَبْيَض

عَلَى قِرمِيدِ اللَّيْل[(4)]

تحضر جماليّة "**الوابي**" بقوة في نص "**محمد الأسعد**" من خلال مشاعر العزلة الهادئة والتي تعزّزها خلفيّة الليل الموحيّة بالفراغ والسكون، وكذا سيطرة حالة الصفاء العميق على الكائنات التي استراحت في الليل بعد مكابدات النّهار وضجيج الحياة حين يحطّ الثلج عليها مشكّلا صفحة صافيّة هادئة، تتوحّد الكائنات في هدأة الليل في إذعانها للثلج وهو يتساقط، كلّ شيء يتلاشى، لا يبقى سوى البياض.

[1] علي محمد القيسي، ذاكرة دجلة، دار لازورد للنشر والتوزيع، هولندا، ط1، 2022، ص33

[2] السابق، ص40

[3] نفسه، ص32

[(4)] محمد الأسعد، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج1، ص57

يتّضح (**الوابي**) من خلال الشّعور بالصفاء والتّامّل العميق في مصير الأشياء بفيض من المشاعر المتدفّقة بالتّعاطف والتي تحرّك في أساريرنا الغائرة شيئاً من الحنين والشوق لإعادة البهجة والجمال المفقود للأشياء القديمة والمشوهة بفعل بصمات الزمن الذي لا يعرف هوايةً غير التّغيير والتّحول والتّبدّل.

يبدو تعاطف الـ "**وابي**" في قصيدة "**محمد الأسعد**" جليّا وشفّافا وناصعا في إعادة الألق لقرميد الليل الكئيب والقاتم بمسحة صافية شفافة ناعمة من البياض المطلق.

لا ينظر الـ "**الوابي**" للأشياء كما هي – كما عين الكاميرا – بل يعتني بها برقّة الشعور ورهافته الذي يعتني بالمهمل والمنسي منها، ويستلهم بالاستنارة القيم المواربة والمعاني المدفونة في طاقة صمتها في ظلال العالم والمنشغل بسطحية اليومي.

كثيرا ما يتمّ دمج الـ "**وابي– سابي**" كمبدأ جماليّ واحد، فهما أصلاً نوع من الفنون اليابانيّة التي تركّز على الشّروخ وتلك التّشقّقات التي تظهر في الآنيّة أو في التّحف الفنيّة، ويحاول في ذلك إصلاحها ليظهر بهاءها وجمالها من جديد.

تقول "**هدى حاجي**":

مِفْتَاحُ بَيْتِنا القَدِيم

هَلْ كُنْتَ نَحِيلاً

وَأَثْخَنَكَ الحَنِين[1]

تحضر ثنائيّة (**الوابي –سابي**) في هذا النّص بقوة، فهي تتجسّد في إعادة البهاء لمفتاح البيت القديم، بدفق هائل من الشّعور بالتّعاطف والحنين، بعد أن نال منه الزمن، وأصبح صدئا، فالهايكست أرادت أن تنقل للقارئ مشهد طول الغياب عن البيت والذي قد أثّر في كلّ شيء، حتى في مفتاح البيت القديم الذي رانه الصّدى، فلجأت بطريقة ذكيّة للتّعبير عن هذا الحنين، بتغيير ملامح الأشياء الجامدة من حولها، ولتبرز جمالها من جديد.

[1] هدى حاجي، بين ضفتين، ص31

يقول "**سامر زكريا**":

صَبَاحٌ رَمَاديّ

بُخَارُ الشَّاي

دُخَان أبْيَض[1]

استطاع الهايكست من خلال خلقه للمفارقة بين صباح رماديّ حزين يحمل في طياته الشّقاء والضّنك والإحساس النّفسي القاتم، وبين بخار الشّاي الذي يحمل العفويّة والفطريّة والأشياء الطبيعية، وهو على هذا النحو يجسّد طريقة في الحياة تعترف بعدم الكمال، بإحساس جماليّ يعتمد على أنّه لا شيء مكتمل كما الحياة في فطرتها وعبثيتها.

يعود مفهوم فلسفة الـ "**سابي – وابي**" في جذورها الأولى إلى فلسفة "**تاو**" وفلسفة الزن – إحدى المذاهب البوذية – التي كانت بمثابة أسلوب حياة للصينين القدماء قبل أن تجتاح اليابان على يد الراهب "**موراتا شوكو** " في منتصف القرن الخامس عشر الميلادي.

تكمن جذور الوابي و السابي في زن البوذية ، التي جلبها "**إيسا**" **(راهب القرن الثاني عشر من الصين إلى اليابان)**. حيث تشدد بمبادئها المتمثلة في الفراغ الواسع وعدم وجود شيء مقدس، وعلى التقشف والتواصل مع الطبيعة، وقبل كل شيء احترام الحياة اليومية باعتبارها الطريق الحقيقي للتّنوير.

الـ "**سابي – وابي**" ثنائية التّجديد التي تطالب بالجمال الهارب للأشياء من قبضة الزمن المارق وتعيد بنبلٍ إلية مجده الغابر، وهو بذلك يهذّب نظرتنا العادية والموروثة لمقاييس الجمال ويحقق البهجة الضائعة في شروخ الأشياء وتشوهاتها.

يصعب تحديد المعنى الدقيق لعبارة "**السابي وابي**" حتّى في اللّغة اليابانيّة نفسها، فهي تطبيق المبادئ الجماليّة على الأشياء والفنون التي تمتّعت بها ثقافة الزن، الغنيّة بالتّقاليد الكنفوشيسية والطاوية والشنتوية، إنّها ثنائية تفاعليّة تبادليّة تضي الوعي بتلك اليقظة الدائمة لكلّ لحظة نعيشها؛ وهذا يعني

(1) سامر زكريا، رقصة الهايغا مع الهايكو، ص13

أنّه تقدير بديهيّ للجمال الزائل في العالم المادّي الذي يعكس تدفّق الحياة في العالم الروحي؛ إنّه جمال متواضع موجود في أشياء عديدة، ممّا يولّد ذلك إحساسا جماليّا حزينا.

4. اليوغن (Yugen):

اليوغن جمالية يابانيّة بارزة يابانيّة التّقليدية، حيث تمّ اقتباس هذا المصطلح الذي يعني "**الغموض والعمق**[1]"؛ ذلك "**العمق الروحي لإظهار الجمال الداخلي للفنّ والطبيعة**"[2]، وهذا ما يضفي على القصيدة جماليّة خاصّة، ذات إحساس غامض والعميق بجمال الكون.

يقول "**سامر زكريا**":

هَذَا الصَّبَاح

شَقَائِق نُعمَان

فِي حُفْرَةِ القَذيفَة[3]

تتبدّى للقارئ جماليّة خاصّة في كشفها عن عمق الأشياء، وذلك عبر استخدام الغموض والالتفاف بالقارئ من الدلالة السطحية إلى العميقة عبر تمثّله لجماليّة "**اليوغن**" والغموض الشّفيف، فقد أراد الهايكست أن يقول: إنّ الحروب وآثارها غيّرت ملامح الأشياء الطبيعيّة وقتلت مظاهرها، وقد دلّل على جماليّة الحياة الطبيعية بفطرتها من خلال الدال (**شقائق النّعمان**) ولونها الأحمر وعمرها القصير الرّامز للانبعاث وبداية الربيع، حسب ما ورد في الكثير من الأساطير الإغريقيّة، ليلامس بذلك جماليّة اليوغن من خلال إظهاره المعنى العميق ليس بالكشف عنه، بل بلغة الإشارة والرمز.

---

(1) حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص 11

(2) أوجوا هياكيو نين إيزشو، 100 أغنية وحيدة، ص35

(3) سامر زكريا، رقصة الهايغا مع الهايكو، ص17

يختتم الهايجن نصه بقوله: (**حفرة القذيفة**) التي دمّرت بدورها معالم الأشياء الجميلة وحولت الجمال الماثل في شقائق النعمان إلى حفرة داميّة دلالة على التّشويه والقتل والخراب الذي ألمّ بأهل المدينة، والمفارقة العجيبة تكمن في كون تلك الحفرة التي جُهِّزت ا ملاذا آمنا ليس لأولئك المقاتلين، وإنّما للنباتات أيضا ويتجلّى ذلك من خلال مادة البارود التي تغدو سمادا نافعا لها.

استطاع الهايكست بالتقاطته البارعة أن يكشف عن مفارقة مشهديّة؛ فالفلاح عندما يحرث الأرض لينثر بذور القمح فكأنّما يقتلها لتصبح سنابل، والقذيفة هي رمز للقتل والموت بيْد أنّها أمّنت لشقائق النّعمان بيئة خصبة وحمتها من مختلف عوامل الطبيعة القاسيّة، لتنهض بشموخ، وتعلن الحياة بلونها الصارخ وتراصّها المهيب؛ إنّها ببساطة كلّها مسارح الحياة، إنّها الحياة في استمراريّتها التي تعطيك موتا منها وحياة من الموت.

يفهم **اليوغن** من خلال ذلك الشعور العميق والشفيف بجماليّة الكون؛ إنّه ذلك التّعبير الغامض والمبهم بعض الشيء الذي يجيد لعبة التّخفّي وعدم الكشف عن تلك الجاذبيّة والجماليّة الخفيّة التي تتوارى خلف الأشياء.

5. الهوسومي (HOSSUMI):"التّصريح المكبوح" [1]:

يعنى بـ"**الهوسومي**" النّحول والاهتمام المخصوص بالرقيق والهشّ، بالصّغير والمهمل والمستضعف، وإظهار تفاصيله، كما يرمز للاهتمام بغرض عاديّ من أغراض الحياة اليومية، وجعله بؤرة النّص التي ينطوي عليها.

يقول:"**معاشو قرور**":

حِذَائي الشّتْوي–
مِثْل أُذُنَيْ فَأر،
مَكْتُوفَة سُيُوره[2]

---

[1] أوجوا هياكيو نين إيزشو، 100أغنية وحيدة، ص34

[2] معاشو قرور، هايكو القيقب، ص56

يتبدّى بداية من خلال هذا النّص إلى أنّ "**معاشو قرور**" استثمر عناصر هشّة ومهملة، لأجل تصويرها المشهديّ الدقيق للواقع المرئي المحسوس وتمثيله لرؤية عفويّة تقترب من الطبيعة، أشارت إلى شعور رقيق، هش. تمكّن الهايكست من أن يجعل متلقّيه أمام مشهدين؛ فالمشهد الأول: (**صورة أو لقطة الحذاء الشّتوي**)، وهي لقطة حسّية مشهديّة محسوسة، ثمّ يضعه أمام علاقة رابطة هي:(**مكتوفة سيوره**)، وهاهنا قامت الصورة على الوصف المرئي بين صورتين حسيتين، صورة الفأر وصورة الحذاء، وهذه المقارنة المقصود بها ربط الصورتين معاً في رؤية منحرفة أراد من خلالها أن يستذكر صورة الحذاء وقد اهترأ من شدّة المعاناة، ومسيره المضني الشّاق في غياهب الشّقاء والألم في الحياة، ليستحضر الهايجن من خلال معاناة حذائه وشكله المهترئ بمعاناته الحقيقية، ثم جاء المشهد الآخر(**أذني فأر**) ليربط المشهدين أو الصورتين معاً وعقد المقارنة بينهما، وهذا للتّأكيد على قيمة **الهوسومي** الذي يهتمّ بأتفه الأشياء والأحداث وأفقرها كمادة شعريّة يستغلّها الهايكست في نصّه الهايكويّ.

6. الشيبومي (CHIBUMY) الاختزال:

يُعَرّفُ الشيبومي بوصفه "**فنّ اختزال الألفاظ وتكثيفها في قصيدة الهايكو عند صياغتها، ... ومن الأخطاء السائدة بين بعض كتّاب الهايكو هو أنّ الشيبومي يهدف إلى تقليم أغصان النّص إلى أقصى حدّ ممكن، وهذا صحيح فقط في حالة لم يؤثّر سلبا على شيء من دلالاته أو معانيه المتضافرة لبلورة فكرته الكليّة**"[1]؛ وهذا يعني محاولة الهايجن اختزال قصيدته إلى أقلّ عدد ممكن من الكلمات، مراعيا في ذلك الحذر في تقليمها بأن لا يخلّ بدلالات نصّه ومعانيها.

يقول "**علي القيسي**":

شِجَارٌ؛

تَصُمُّ الطِّفْلةُ

[1] سمير منصور، الشيبومي، مجلة نبض الهايكو، ع6، السنة الأولى، 2018، ص03

آذَانَ الدمية[1]

اعتمد الهايجن تقنيّة وجماليّة خاصّة في تركيز اللّغة وتكثيفها تتمثّل في "**الشيبومي**"، فقد نجح عبر **خمس** كلمات أن يقتنص الزمان والمكان دفعةً واحدة. ومن خلال كلمات مقتصدة لغويّا، مكثّفة دلاليّا، لتحفيز مخيّلة المتلقّي على البحث عن مكنوناتها العميقة؛ فقد التقط مشهدا حسّيّا ومن واقع ما يجري في الحقيقة عموماً، ملتقطًا في ذلك مشهدا بسيطا من الحياة ليعالج عبره حالات التنمّر الأسري دون مراعاة شعور أطفالهم الصغار، لذا ترى الطفلة أصمّت أذن دميتها كي لا تخاف أو تفزع من شدّة تلك الأصوات المتعاليّة أثناء الشّجار، كونها اعتادت على مثل هذه المشاجرات وهذا الصّراخ، ففضّلت أن تقوم بهذه العمليّة كردّة فعل جسّدتها في دميتها التي يبدو أنّها تلازمها على الدوام.

يبدو أنّ الهايجن كان ذكيّا في اختيار مفرداته بدقّة متناهيّة، نجح من خلالها في بلورة مضمون نصّه بعمق أكبر.

تؤكّد جماليّة الشيبومي على اختيار الكلمات المناسبة للقصيدة، ومنه إلى ترتيبها بأناقة وإحساس مرهف بما يتوافق مع ما يهدف النّص إلى طرحه تحديداً، اعتماداً على خبرة الهايجن اللّغوية وثقافته العامّة وحسّه الأدبي الجماليّ.

7. الكارومي (KARUMY): الخفّة:

وهو خفّة المقاربة بين طبقتين للمشهد الكلي للنص، والابتعاد عن الجزالة والثّقل في الألفاظ، والميل إلى المرح والسخريّة اللّطيفة، بالإضافة إلى السلاسة؛ فهو ك "**النّغمة المضيئة**"[2]، وهنا، يتجنّب الهايكست التّعقيد والألفاظ الجزلة، ويعتمد البساطة والتّلقائيّة في نقله للمشهد، مع إضفاء نوع من المرح والطرافة في معالجة الموضوع؛ فالهايكو الخفيف هو الذي يجري كماء الساقيّة من أوله إلى آخره.

تقول "**هدى حاجي**":

بِأَجْنِحَتِهَا الشَّفَافَة

---

(1) علي محمد القيسي، قضمة تفاحة، ص24

(2) أوجوا هياكيو نين إيزشو،100أغنية وحيدة، ص35

تَطِيرُ النَّمْلَة الحَمْرَاء

إِلَى حَتْفِهَا[1]

استطاعت "**هدى حاجي**" من خلال كلمات سهلة وبسيطة متفاديّة أيّ تعقيد أو غموض لمعالجة موضوعها، وقد نجحت في أن تضع قارئها أمام صورتين (**الأجنحة الشفافة**)، (**تطير إلى حتفها**)، فالطيران هنا جاء فعلاً مرافقاً لإحساس بين رقّة الحياة وجمالها، (**بالأجنحة الشفافة**) وجفافها واندثارها بالموت.

بالرغم من أنّ الهايكست استخدمت صورة مشهدية محسوسة وقرنتها بأخرى محسوسة وهي الحتف والموت، بيد أنّ الصورتين متداخلتان في الرؤية المفارقة التي جعلت القارئ في صلب المواجهة تخييلياً بين (**الأجنحة الشفافة**) الدالة على الحرية والجمال والحيوية والإشراق، وصورة النّملة الحمراء التي تطير إلى حتفها، وهي صورة قاتمة سوداوية عكس الصورة السابقة.

يقول "معاشو قرور":

يُخَيِّمُ الظَّلَام،

عَلَى مَاءٍ مُنْسَاب–

فِي طَرِيقِ جَرْوٍ سَائِب ![2]

تتحقّق جماليّة (**الكارومي**)، من خلال ذلك الظّلام حين يخيّم يستدعي معه الوضوح، كتضادّ قائم على تهيئة الأجواء لضوء القمر، فالماء المنساب على الرغم من أنّ سماع خريره لا يكون إلاّ في الجداول، إضافة إلى ذلك فهو لا صوت له، ولذلك يشير إلى انسيابه لمعان ضوء القمر على سطحه، بعكس الجرو السائب والذي ليس ككلب الحراسة، الآمن في خِبائه، بل إنّه يبدو لا نباح عليه بقدر ما يحاول ضوء القمر تجلية كائن صغير يضارع الأنين من فرط الجوع والتّشرد، في مكان ليس فيه سوى ماء منساب. وهذه مفارقة في غاية الدقّة، والتي تشير بدورها إلى تلك العلاقة الحميميّة بين حياة الماء

[1] هدى حاجي، بين ضفتين، ص16

[2] معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص67

الصغير المنساب من جدول كبير، وبين جرو صغير سائب منفلت من حظيرة أو مرعى أو مزرعة كبيرة.

تتجلّى الفكرة الساتورية من خلال ذلك الظّلام الذي تحت ضوء القمر، والذي يخيّم على طريق واحد؛ إنّه طريق الحياة المضنيّة رغم ظلمتها فإنّه يبزغ فيها (**القمر**) ذلك النّجم الساطع –حسب توقيت فلكي لآلة الأسطرلاب–، وحسب (**كيغو**) الصيف الذي لا يتخلّله غيم عابر، فحطّت تلك اللّحظة الجماليّة رحلها على مشارف هذا الطريق الحافل بالماء والحيوان، وكلاهما يرمزان إلى دورة الحياة بين سواد اللّيل ولمعة الماء.

8. الشيوري (SHIORY):

تمثّل هذه القيمة الجماليّة في التّعاطف العميق مع موجودات الطبيعة والكائنات وخاصّة الضعيفة والمهملة والمنسية؛ فهي بذلك "**شعور عميق التّعاطف تّجاه كلّ من الطبيعة والإنسانيّة**"[1]؛ بمعنى الشّعور الذي يصل عبر الهايكو سواء أكان: صخرة أو حيوانا، أو إنسانا، والتّعبير الطبيعي عن ذلك الجمال الرقيق الذي يمكن أن يشعر القارئ من خلاله بنوع من الحنان أو الرّقّة والتّعاطف في النّظر إلى كلّ ما يحيط بنا في هذا العالم.

تنظر قصيدة الهايكو إلى العالم بكلّ كائناته من بشر وحيوان وجماد نظرة الرّأفة والطيبة والتّعاطف لا نظرة التّكبّر والتّعالي عليها، وهذا ما يثبت جماليّة التّواضع مع الهشّ، المهمل، والتّعامل معه معاملة خاصّة.

تقول "**عفراء طالبي**":

حَشَائِشُ القُبُور

كَأَنَّهَا بِتَشَابُكِهَا

تَقُولُ شَيئًا مَا[2]

---

[1] أوجوا هياكيو نين إيزشو، 100أغنية وحيدة، ص35

[2] عفراء طالبي، سبعة عشر نفسا تحت الماء، ص88

حاولت "**عفراء قمير طالبي**" أن تقيم علاقة تعاطف ورأفة مع الكائنات التي تحيط بنا، فتمثّلتها في (**حشائش القبور**)؛ لتلتقط بذلك مشهداً عفوياً من الطبيعة، وكأنّها أرادت أن تتعاطف مع وحشة هذه القبور لتؤكّد حزنها وأساها على هجرانها، فقد كان أصحابها يفيضون بالأنس والحيوية والجمال، وبنوا أمجاداً عظيمة وفي نهاية الأمر آلوا إلى هجران ونسيان وزوال، فلم يعد من أحد يسأل عليهم أو يذكرهم سوى هذه الحشائش الملتفّة على قبورهم رأفة ورقّة على حالهم وما آلوا إليه من غياب ووحشة، وبالتّالي فهذا الشّعور العميق والخفة في المقاربة المشهدية يجسّدان جماليّة الشيوري في أبهى تجلّياته.

VII. خصائص قصيدة الهايكو:

تختلف قصيدة الهايكو في مميّزاتها وخصائصها عن القصيدة العربيّة؛ لأنّها تعنى بالبساطة والعفوية والتّجرد التّام عن الذات، وهي ترصد اللّحظة الجماليّة أو الموقف العفوي الذي يجري ببساطة دون الالتفات إليه أو أن يثير انتباه أحد، وعليه فهي تنقل غالباً مشهدا حسّيّا أكثر منه معنويّا، كما تجتنب المجاز لنقل مجريات الطبيعة ومشاهدها المرئيّة البسيطة في الخارج، ومن ثمّ استشعار جماليّاتها ودهشتها.

تعدّ خصائص الهايكو في: "**المشهديّة، والتّكثيف، وبساطة اللّغة، والآنيّة، والتّنحي، والرقة، والعفويّة، يحاول الشّاعر من خلال سبعة عشر مقطعاً صوتياً التّعبير عن أحاسيس عميقة بعيداً عن الحكمة والتّحليل الشّخصي للأحداث**"[1]؛ وهذا يدلّ على أنّ أهمّ خصائص وميزات قصيدة الهايكو المشهديّة المكثّفة دلاليا والبسيطة لغوياّ، والعفويّة في نقل الحالات والمشاهد المألوفة التي لا ينتبه إليها الآخرون، بعيدة كلّ البعد عن الحكمة والتّحليل الشّخصي للأحداث؛ فالهايكو فنّ البساطة والعفوية، يتجنّب التّكلّف في اللّغة والدلالة والمعنى، إنّه لحظة ملتقطة من زمن عابر.

1. المشهدية:

[1] حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص156

تعدّ المشهديّة شرطا أساسيّا في بناء وتأطير هايكو حقيقي؛ لعلّها أهم بوّابة تنفذ منها إلى فضاءات هذا الضّرب الشّعري، وبهذا المقترب فهي تمثّل جوهره وشعريّته وروحه.

تختزل قصيدة الهايكو بانوراما المشاهد المحتدمة بمشهد موجز يعبّر بكثافة ليمثّل إكسير الحركة المشهديّة في القصيدة ومحور ثقلها الإبداعي.

لو تأمّل القارئ في توجّهات شعراء الهايكو على مستوى بلاغة اللّقطات المشهدية تركيباً وإفرادا، سكوناً وحركة وتحوّلاً لأدرك اتّساع المدّ المشهدي وتحوّلاته من قصيدة إلى أخرى، ومن هايكست إلى آخر؛ تبعاً لخصوصيّة الشّاعر الإبداعية وتنوعات المشاهد وحراك الدلالات.

لا تظهر المشهديّة في جميع الأجناس الأدبيّة بصورة واحدة، بل تتباين من جنس أدبي إلى آخر؛ وهي بهذا المعنى فإنّ المبدع لا يكتفي بنقل أحداث وصور سواء أكانت مرئيّة أم مجرّدة، بل وتتدخّل حتى ذاته في التّعبير عن مشاعرها وإحساسها، فتراه يسقطها بين الفينة والأخرى، بيْد أنّ الذّات الشاعرة تغيب في الهايكو تماما، فهي مشهديّة بصريّة تخصّ الهايكست، وتأويليّة يتحكّم فيها القارئ أو المؤول الجماليّ لها، لذا فـ"**قصيدة الهايكو ترتبط بالمشهديّة أو التّصويريّة؛ وضرورة جمعها بين مشهدين أو صورتين. ويبدو أنّ بروز الجانب التّصويري في قصيدة الهايكو اليابانيّة في عين القارئ العربيّ الذي يغيب عنه الجانب الروحيّ أو الحياتيّ، أو الفلسفيّ الذي تدلّ عليه هذه الصورة في القصيدة اليابانيّة يبدو أنّ ذلك جعل الشّاعر العربي يظنّ أنّ قصيدة (الهايكو) تقوم على تصوير مشهد بصريّ موضوعيّ دون ربطه بمشاهد داخليّة أو وجدانيّة أو فلسفيّة**"[1]؛ وبهذا فإنّ الهايكو هو الفنّ الانتقالي ممّا هو وصفيّ خارجيّ على صعيد البساطة والتّشكيل إلى فنّ فلسفيّ رؤيويّ عميق تمثّل منعرجاتها الذّات المبدعة والذّات القارئة، ولهذا ما يجب التّأكيد عليه أنّ "**المشهديّة في الهايكو قد تكون غير ماديّة، بمعنى أنّ الصورة لا تكون مستمدّة من الطبيعة الماديّة التي نعرفها، وإنّما قد تكون مستمدّة من المشهد والصورة كما نعرفهما في الأدب، سواء أكانا ماديّين أم مجازيّين أم مستمدّين من تركيب مشهدين في حياتنا أيّاً كانت طبيعة المشهدين**"[2].

---

[1] السابق، ص156

[2] نفسه، ص217، 218

ولهذا "**فإنّ الاتّكاء على وصف مشاهد الطّبيعة فقط في الهايكو العربيّ سيجعله مجرّد وصف بلا إطار فنّي، وسيجعل إمكاناته محدودة جدّاً وستستنفد أغراضها في وقت قصير**"[1]؛ وهذا يعني أنّ المشهديّة في قصيدة الهايكو لا تعني تلك الرؤية استنساخيّة، وإلّا فستفقد القصيدة تأثيرها وعنصر جمالها المستقطبة من أجله؛ فالهايكو ليس وصفا خارجيّا عاديا، إنّما هو اقتناص قنّاص بارع، يكمّله القارئ بتخييله للمشهد والكشف عن دلالاته المخبوءة.

يمكن لفنّ الهايكو "**أن يستغلّ الوصف والتّصوير بثرائهما وانفتاحهما على مختلف التّجارب الإنسانيّة المرئيّة وغير المرئيّة، الملموسة وغير الملموسة، الفيزيقيّة والميتافيزيقيّة، الهايكو ليس استسهالاً، فهو ينمّ عن كاتب له بصيرة تستطيع أن تلتقط مالا يلتقطه الملاحظ أو المشاهد العاديّ**"[2]؛ ولهذا فالمشهديّة في قصائد الهايكو متنوّعة، وهي وإن كانت ترصد المرئيّ المحسوس فإنّها تنفد إلى ما وراء المحسوس من رؤى ومؤثّرات.

يجب "**أن يكون الهايكو رسماً لمشهد ما أكثر من كونه تجريداً عن المشهد، وزيادة على ذلك، فيجب أن يكون صادقاً وحقيقيّاً؛ فأغلب الهايكو يكتب من التّجارب الواقعيّة التي مرّ بها الشّاعر مباشرة في أثناء التقاط مشهد ما، ولا يكتب من الذاكرة التي ربما شوّهت العنصر الحيويّ في المشهد، ولذلك فقد يكون من غير الملائم أن يكتب هايكو عن الصيف في أثناء الشّتاء لأنّك لا تستطيع أن ترى أيّ مشهد للصّيف في الشّتاء**"[3]؛ وهذا يعني ما يجعل للهايكو خصوصيّته الإبداعيّة ورؤيته المواربة.

يتبدّى لقارئ الهايكو العربيّ تنوّع فنيّات هذا الضّرب الشّعري من هايجن إلى هايجن آخر، تبعاً للمحفّزات المشهديّة الحسيّة وطبيعته في التّركيب، فثمّة حياكات مشهديّة تؤثّر في نواتج الرؤيّا الشّعرية والتي تبرزها الرؤية المباشرة للمشهد الحسّي الذي تثيره قصائد الهايكو في لقطتها العفويّة الملتقطة من الواقع والطبيعة، لهذا "**يظنّ الكثيرون أنّ الطبيعة موضوع في الهكيدة تتناول عناصر الطبيعة**

---

[1] نفسه، ص218

[2] السابق، ص218

[3] نفسه، ص98

والفصول؛ وهذا ظنّ خاطئ، فالطبيعة في الهايكو الياباني تقنيـّة شعريّـة، وليسـت موضوعـاً أو فكرة، بمعنى أنّ الشّاعر يستخدم الطبيعة كتقنيّة شعريّة لنقل رؤيته الفنّية وفلسفته الحياتيّة"[1]، وبمقدار تجرّد الشّاعر عاطفياً عن مشاعره الذاتيّة ترتقي قصيدة الهايكو، وتسمو إبداعيّاً على نظيراتها.

يقول "**الأخضر بركة**":

عَرَبَاتُ الجَيْشِ تَعْبُرُ

طِينُ الشِّتَاءِ فِي العَرَبَات

لَحْمُ القَرْيَةِ المَفْرُوم[2]

يقتنص الهايجن مشهديّة حسيّة مكثّفة، تتركه في خضمّ دراما متوتّرة من اللّقطات التي التقطها بدقّة، فيبني معماريّة نصّه وفق بنية تورياواسه؛ ثنائيّة المشهد؛، فالمشهد الأول: يحيل الصوت إلى مشهد ثانٍ؛ وهو(**مشهد اللحم المعجون بالطين والدماء**)؛ وهذا المشهد يعبّر عن صورة مأساويّة مفزعة في مجرى الحدث؛ والمفارقة المشهديّة بين اللّقطات يترك أثره في الذهن. فمن المعروف أنّ اللّقطة الجماليّة التي تدلّ على الخصوبة والخير والعطاء لقطة هطول الأمطار، وكيف يمنح الأرض الحيويّة والخصوبة والحياة يقابله مشهد مناقض له تماماً، وهو مشهد العربات وهي تعجن لحوم الأبريّاء تحت العجلات ومنظر الدماء الذي يتمازج مع اللحم والطين، ممّا يولّد المفارقة بين الجمال والخصوبة الذي يتمثّل في تهاطل الأمطار وجريان الماء على التراب، وذلك اللّحم المفروم تحت العجلات والمخضّب بدماء الضّحايا والأبرياء.

استطاع "**الأخضر بركة**" أن يعبّر بإيجاز وتكثيف شديدين عن تلك الجريمة المفزعة التي قامت بها عربات الجيش من انتهاك لحرية الجمال والحياة والخصوبة، الماثلة في قتل الأبرياء في القرية وانتهاك سيادة الخير والعطاء الذي تملكه في واقعها الرّيفي المكتظ بمشاهد حياتيّة، فهي تترجم مفارقة مؤلمة على مستوى احتدام المشاهد والمشاعر المصاحبة لها، فالهايجن وفّق إلى حدّ كبير في تنحيّه، ونقله للمشهد نقلاً صادقًا، دون أن يتدخّل في بثّ أحاسيسه، هذا ما جعل القارئ يملأ ذلك الطّيف

(1) جمال الجزيري، مقدمة نقدية في قصيدة الهايكو، ص37

(2) الأخضر بركة، حجر يسقط الآن في الماء، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2016، ص13

المفتوح الذي تركته قصيدته في إطارها الخارجيّ لتفتح الرؤية الشّعورية التي تنطوي عليها الذات القارئة في استشفاف هذا المنظر الملحميّ الدراميّ المرعب.

يقول **"فراس حمدان"**:

قِطَارٌ

بِالاتِّجَاهِ المُعَاكِسِ تَتبَعْثَرُ

أَوْرَاقُ الخَرِيف[1]

يقرن الهايجن تشبيها مائزا بين مشهدين، فالمشهد الأول يتمثّل في: **(مشهد القطار)**، والمشهد الثاني: مشهد **(تبعثر أوراق الخريف)**، وتساقطها على الأرض وتبعثرها بالاتّجاه المعاكس؛ ومعنى ذلك أنّه شبّه صورة بصورة؛ صورة القطار الذي يدلّ على الرحيل والسفر، وصورة تساقط أوراق الخريف وتبعثرها، وكأنّ الهايجن أراد أن يجعل من هذا القطار مركب الحياة الراحل الذي اصفرّت أوراق العمر فيه وأذنت بالرحيل والموت والفقدان.

يجسّد **"فراس حمدان"** حركة مشهد القطار الذي يبدو محسوساً لا متخيلّاً، ومشهد أوراق الخريف واصفرارها، ومن ثمّ تلاشيها واندثارها، فقد استطاع أن يربط مشهد الخريف وتساقط أوراق أشجاره المصفرّة وتبعثرها، بضياع سنوات العمر الشّاحبة وأفولها ومشارفتها على الرّحيل والانقضاء، فجعل من العمر ذلك القطار الذي يمضي بسرعة البرق آذنًا بالرّحيل، وليقرنه بمشهد تساقط أوراق الخريف.

تبدو قصيدة **"فراس حمدان"** تصوير مشهد طبيعي يعكس مشهداً آخر غائباً لكنّه حاضر بقوة على مستوى مخيّلة المتلقّي، كما أنّه نجح من جهة أخرى أن يربط –من حيث العبارة الفصليّة– أوراق الخريف– وتساقطها بدلالة إحساسه النّفسي، من خلال المشهد الغائب الذي تمّ استحضاره من خلال جماليّة التّخييل. وهنا استعان الهايكست في نقل شعرية نصّه من خلال التّشبيه المركب تشبيه

[1] فراس حمدان، أكواز الصنوبر، ص 39

مشهد بمشهد دون رابطة ظاهرية، وإنما بقرينة تشكيلية وحّدت المشهدين معاً في صيرورة من التّلاحم والتّفاعل بين المشهدين.

يقصد بالمشهدية "**أن تلتقط جماليّة تلك الهدنة الآمنة التي ستنعم بها دودة الحرث، إثر جلبة الطائر الأبيض لمجرد فرقعة السوط في الهواء الطلق، ثمّ عودته مجدداً لالتقاطها، –إثر فرقعة السوط– جلبة الطائر الأبيض تنعم دودة الحرث**"[1]؛ وهي بذلك قيمة جمالية من مقومات البنية العلائقية في قصيدة الهايكو العربيّة، وهذا دليل أنّ "**كلّ نص يفرض جماليّاته الخاصّة، ويستعين بالتّقنيات الشّعرية والأسلوبيّة والجماليّة التي تحقّق نقل رؤيته الفنيّة بأفضل شكل ممكن**"[2]، والتي قد تخلق لذّتها من خلال مفارقاتها الواضحة التي تفتح باب الرؤية الجماليّة والرؤية المتخيّلة لدى القارئ.

يقول "**فراس حمدان**":

حَيٌّ مُظلِم-

يَقُودُهُ لِأَكْوَاخِ الصَّفِيح

غَيْمٌ مَاطِر[3]**!**

بين قصيدة الهايكو والمشهد الحسيّ علاقة حميميّة تبني أساسها على شعرية الأشياء الاستثنائيّة في الطبيعة والواقع خارج لغة التّخييل الإنسانيّ، وهي تنمو شيئاً فشيئاً في ذهن المتلقّي من قلب المشهد الحسّي ذو الطبقتين في العادة، طبقتان مختلفتان في الشكل منسجمتان في المضمون بفعل جوهر مشترك واحد يصالح الاختلاف في حضرة حواسنا المنبهرة !

تحرّك لحظة الاستنارة ركود الفراغ بين الطبقتين وتقتنص بخفّة ذلك الجوهر المشترك قبل أن تبلور أخيراً المشهديّة الكليّة للنص في ذهن المتلقي معولةً على تدفق تداعيات ذلك الجوهر المشترك من

[1] معاشو قرور، بمثابة بيان، هايكو القيقب، ص05

[2] جمال الجزيري، مقدمة نقدية في قصيدة الهايكو، ص181

[3] فراس حمدان، أكواز الصنوبر، ص27

إيقاع وإيحاء وصور ومعان ودلالات والتي تستمد بزوغ تجليّاتها من مكان المشهد وزمانه وفصله وحدثه.

تعمل المشهديّة على تحريك المشهد بديناميّة عاليّة، وإعادة صوغ قواعد لعبة النص في عملية إبداعيّة شاملة لطرح مخاض النّص بأفضل حال ممكنة.

يضع الهايكست متلقّيه في السطر الأول أمام حيّ مظلم يتألّف من (**بيوت وليل دون إنارة**) ثمّ يعرّج به في السطر الثاني إلى أحدهم وهو يتّجه بثقةٍ إلى أكواخ الصفيح بالرغم من عدم رؤيته لها بسبب الظلام الدامس؛ إنّه مشهد مألوف ويتكرر يوميّاً على حواف المدن الكبيرة، إلّا أنّ الهايجن أبدع في تصويره بطريقة غير مألوفة، لدرجة أنّه يعبّر عن ثقته الكاملة بمعرفة الطريق إلى أكواخ الصفيح.

بالرغم من خيانة الشمس الغائبة يأخذنا الشاعر تحت ضوء مفارقة النص والغيم الماطر في السطر الأخير إلى لقطته الجماليّة الساخرة والمتبلورة في حضرة المطر وهو يعزف أحزاناً بائسة على صفائح الأكواخ الفقيرة بتلك النّقرات ذات الشدة النغميّة العاليّة ذات الدلالات التي لا تخفى على مشاعر الإنسانيّة المشتركة لوعينا الجمعي.

ذلك مشهد زمكاني واقعي موضوعي ترصده الكاميرا (**حي –أكواخ صفيح – ظلام – غيم – مطر**) هذه المشهدية التي تبلورت من أجزاء المشهد الكلي للنص وأنصهرت في أتونه لتبلور بدورها تداعيات المشهد وتؤلّف بين مفارقاته وتناقضاته حس المصالحة الفنية لروح الأشياء.

تمكّن الهايجن من نقل قارئه إلى مشهدية تفجّر طاقة مشهد النص وتوائمها بأناقة مع مفارقاته وتناقضاته، لأجل بلورة مخاض لقطتة الجماليّة الأخيرة، وهي بذلك مشهديّة تحتفي بنقرات المطر وهي تلهم ببهجة بصيرة أحدهم للوصول إلى أكواخ الصفيح البائسة؛ إنّها تسخر من رؤية العين في الظلام وتتوج حاسة السمع بالرؤيا، لتكتفي بالمطر المضيء شعراً وتترك البؤس لظلام الأمكنة.

يظهر الهايكو تحديداً أنّ "**عمق الفكرة يحتمل تعدّد دلالات مفتوحة**"[1]؛ لأنّه فنّ "**ليس فنّ تركيب الصور الخياليّة بقدر ما هو فنّ رؤية الأشياء الموجودة حولنا أصلا، وجعل الآخرين يرونها أيضاً**"[2]؛ فهو جاذبيّة كونيّة، ومن خلال تلك الأسطر الثلاثة المشيّدة له، ببنيتها المضغوطة وشدّة تكثيفها واقتضابها ومنه تعويض هذا الاختزال بفيض من الدلالة والإيحاء.

وهو بهذا الشّكل "**لقطةٌ يعتمدُ الشاعرُ فيها على حواسِه بعيداً عن الوصفِ التّجريديِ الغامض، وهذا النقلُ الحسيُ يتيحُ للقارئ إمكانيةَ التّخيل والتّأمل والتّعمق فيما وراءَ المشهد**"[3]، دون أن يعني هذا استبعاداً تاماً للصور الذهنية المستقاة من المخيّلة أو الذاكرة، أو الحلم، وتركيبها مع المشهد الحسي الآنيّ، ليفسح المجال بعدها للقارئ أن يتخيّله –المشهد– ثم يستحضره أمامه كما لو كان هو الرائي الأول له.

يقول "**محمود الرجبي**" عن شعرية قصائد الهايكو عند "**جمعة الفاخري**" في ديوانه الموسوم: "**تفضحين مخبأ البرق**": "**قصائد هذا الديوان حقَّقَتِ الكثير من المعاني الرائعة، فهي لم تأتِ بشكلٍ عبثيٍّ، أو لأجل التصوير أو المشهديَّة الآنيَّة العابرة، بل تفيض بالمعاني الكامنة بين السطور وما وراء النص، وهي تحمل دعوة تأمُّليَّة صارخة وبعدًا وعمقًا فكريًّا فلسفيًّا واضحًا**"[4]؛ وهذا البعد الجمالي المشهدي الذي يعتمده الشاعر دليل تنوّع الرؤى المشهدية عند شعراء الهايكو، كلٌّ بحسب حساسيّته ورؤيته المشهدية ومنظوره العفوي للحياة.

يقول "**جمعة الفاخري**":

نَامَ تَحْتَهَا

فَعَانَقَتْه بِظِلِّهَا

---

(1) معاشو قرور، هايكو القيقب، ص08

(2) حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص22

(3) حسني التهامي، مشهديّة الهايكو، الحوار المتمدن، ع 6314، 8/8/ 2019. الساعة: 09:44. الرابط الإلكتروني: https://www.ahewar.org /debat/show.art.asp?aid=645934

(4) محمود الرجبي، مقدمة ديوان تفضحين مخبأ البرق، جمعة الفاخري، ص05

النَّخْلَةُ العَجُوز[1]

تمكّن الهايكست من أن يجسّد مواجهة حقيقيّة مع الطبيعة، فهذه القصيدة تنتمي إلى الهايكو الكلاسيكي، لاحتفائها بالطبيعة، ليكون إيقاع قصيدته حاضرا وغائبا في الآن ذاته، مزاوجا فيه بين حقيقة معيشة وحلم محقّق، فهي ترصد مشهدين: مشهد **(الرجل النّائم)**، ومشهد: النّخلة كالأم العجوز تظلّله بكنفها، ورعايتها ليخلق المبدع دراما مشهدية قائمة على مشهد واقعيّ مرئيّ محسوس، ومشهد آخر يتضمّن مشهدين، مرئي محسوس تلك الشجرة التي ترعى بظلّها الرجل النّائم، ومشهد متخيّل ليتخيّل المتلقّي حال هذه الشجرة بالأمّ الرؤوم التي تظلّل وليدها بعطف وحنان، فجعل حال هذه الشجرة كحال الأم في حنوها على طفلها وتطويقه بذراعيها، هذا من ناحيّة عين الرؤية الخارجيّة، وأمّا من ناحية الدلالة فإنّها تندرج ضمن رؤيا استرجاعيّة، يتذكّر من خلال هذه الشجرة الماضي الجميل الذي كانت عليه حال هذه النّخلة من خضرة وبهاء، ومآلها الذي وصفه بالشيخوخة؛ ليكون المقابل الفني بين واقعين واقع ما هو حاضر وواقع ما هو ماضويّ، وواقع التّفاعل والمزج بين المشاهد الحاضرة والغائبة ليخلق إيقاع القصيدة على كلّ ما هو شمولي في الرؤيا والفاعليّة والإحساس.

الواقع أنّ بنية الهايكو عند **"جمعة الفاخري"** تتّخذ الطابع المشهدي المركّب، لتكون قصيدته ثمرة يانعة للمشهديّة الدرامية المتلونة في حضورها وغيابها وتفعيلها المرئي بالمتخيّل والواقعي بالمجرّد.

يقول **"جمعة الفاخري"**:

قَطْرةُ ندىً عَلَى خدِّه..

لثْمَةٌ يَفتَقدُها..

المُتَشرّدُ الصَّغيرُ..!![2]

استطاع الهايجن أن يدمج بين ما هو طبيعي بما هو إنساني، إذ يقرن مشهد قطرة النّدى على خدّ الرجل بمشهد اللّثمة التي يفتقدها ذلك الشّريد الصغير، فالهايكست هنا، يجمع المشهدين في صيرورة من التّلاحم والتّفاعل بين ما هو مرئي وحاضر مشهديا بقوة: **(قطرة الندى على خده)** بما

(1) جمعة الفاخري، تفضحين مخبأ البرق، ص24

(2) السابق، ص52

هو متخيّل (**لثمة يفتقدها المتشرّد الصغير**)، والقارئ في ذلك أمام مشهدين حاضر وغائب، واقعي / وخيالي حلمي، يفيض بالأحاسيس الدالة على الحرمان والفقد.

ترسم هذه القصيدة إحساسها الجمالي بإثارة مشهدية تجمع الطفولة المغموسة بالفقد والحرمان بحال الرجل الذي يبكي على حاله وحال المعذبين والمشردين أمثاله، فحال قطرة النّدى على خد الرجل الحزين اليائس تذكره بالأثر الذي تتركه اللثمة على خد الطفل المشرد اليائس ليجتمع المشهدان معا أو الصورتان معا في نسق واحد، هما: إذ قرن دموع الرجل وحزنه وأساه على الطفولة المعذبة بحال اليتيم الذي فقد حنان الأبوين، فصار يحلم بلثمة حنان تعوضه عن لحظات الحرمان والفقد التي تبدت مشهدياً بـ(قطرة الندى على خده)، وهي ليست قطرة ندى وإنما دمعة حزن وأسى، وهكذا يزاوج الشاعر في هكيدته بين ما هو مرئي وما هو متخيل، وبين ما هو محسوس وما هو مجرّد بلعبة تشكيلية تدلّ على عفوية المشهد وحساسيته في آن معاً.

نصوص الهايكو في الأساس هي مشاهد بصرية، والمشهد العام الخاص بالنّص الشّعري عموماً يتألّف من عدة مشاهد جزئيّة التي تتقاطر بسيل من الدلالات وتتضافر معاً لتشكيلها.

إذن هناك المشهد البصري (الزمكاني) الذي تؤلفه الرؤية. وهناك المشهدية المتبلورة في النّص من طاقة التفاعل بين طبقات المشهد الواحد وتؤلفها الرؤيا.

من أهمّ ميزات المشهدية في قصيدة الهايكو أنّها تبدو مثل قيمة فنيّة عاليّة، ومصدر طاقة متجدّدة لأنواع الشّعر الحداثي؛ وهي بذلك ميزة مشتركة عند كتّاب الهايكو العربي، لأنّ هذا النّمط من التّركيب المشهديّ والتقاء المشاهد الحاضرة بالمشاهد الغائبة يثير متعة وجماليّة في ذهن متلقّيه؛ إنّها متعة اجتماع المرئيّ بما هو غير مرئي، لينعكس على صفحة الغياب والحلم.

يمثّل التّأمل المساحة الشّعريّة التي يستشفّها القارئ أثناء عملية القراءة لقصائد الهايكو، وهو الذي يهبها قيمتها وما تنطوي عليه من جماليّات سواء أكانت مرئيّة أم غائبة.

2. بساطة الهايكو وعفويّة المشهد:

تهدف قصيدة الهايكو إلى التّغلغل في قلب الأشياء، وذلك من خلال التّوسّل بكلمات بسيطة، بعيدة عن التّكلّف والاتبذال، فقائلها ينقل المشهد بحياديّة وأمانة، متجنّبا في وصفه للمشهد الألفاظ المركّبة أو المعقّدة حيث تمثّل البساطة لغة القصيدة؛ وتوظيف الكلمة بدلالتها الواضحة وبأسلوب ينأى عن التأنّق والتّعقيد والتصنّع اللّفظي، ولهذا يعمد هذا "**الشكل الشعري المقتضب الذي يسعى إلى الإمساك بجوهر الأشياء من خلال كلمات بسيطة لفظاً وعددا، وإلى التقاط الصور الحيّة من جميع الأشياء من دون تصنّع أو مبالغة ولذلك فإنّ شاعر الهايكو بالرغم من كلماته القليلة يكون حاضرا حضور الأشياء وبكلّ ما تحتويه من جمال داخلي وخارجيّ، كما لا يرتفع على الأشياء حوله، ولا يدّعي سيادة عليها**"[1]. ولأنّ طابع شعر الهايكو البساطة والعفويّة والتأثير الكوميدي السّاخر أو المضحك لاقى رواجاً في البداية ليحقّق مشروعيّته القرائيّة واهتمامه البالغ عند المتلقين.

على الرغم من بساطة الألفاظ في قصيدة الهايكو، إلاّ أنّه يتوارى من ورائها دلالة أبعد من ذلك "**فقد تبدو قصيدة الهايكو سهلة ومن السهولة الوصول إلى دلالاتها ولعلّ ذلك يعود إلى بساطة الظّاهرة، لكن عمقه الفلسفي والجماليّ، يدلّ عكس ذلك**"[2].

يكمن سرّ جماليّة الهايكو في عمقه الفلسفيّ والجماليّ، ولهذا فللهايكو روح الوصف والتّعبير الغيري عن مشاعر إنسانيّة عفوية تجول في الخاطر، فيصاغ "**ببساطة وعفوية وعمق مع التّعبير عن الحالات الإنسانيّة بما يفترضه الحس الإنسانيّ، وتجربة الحكيم الفنيّة والحياتيّة،**"[3]، ولهذا اختلف بعض الشّعراء والنّقاد في تعريفه، فالهايكو "**نصّ مضغوط قد يبدو للوهلة الأولى، في تحقّقه على الورق، مجرّد بذرة حبر باهتة أو زخة مطر شفيفة.. لكنّه سرعان ما يتفتّق بفعل القراءة المتأنيّة**

(1) حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص14

(2) ريويوتسويا، تاريخ الهايكو الياباني، ص08

(3) جمال عبد الناصر الفزازي، مختارات شعر الهايكو المغاربي، ص06

المتأمّلة عن كون شعريّ لا متناهٍ في مشهديّته.. تماما كتشكلّات دوائر مائيّة متماوجة عن رمي حصاة على صفحة بِركةٍ جنائنيّة هادئة عميقة"[1].

من الواضح أنّ بناء شعر الهايكو بسيط لا يكاد يذكر من حيث بنيته، لكنّه ينفتح على الكون والحياة بأسرها من خلال ما يختزنه من دلالات ومعانٍ مفتوحة خلف المعنى البسيط الذي ضمره؛ فـ"**شعر الهايكو ينبغي أن يكون سريعا ومباشراً**"[2]؛ وهذا يعني أنّ جماليّة تتحدّد بمباشرته الدلالة دون الغموض والتّعقيد، إذ "**يتناول شعر الهايكو أشياءً معروفة بلغة اعتيادية للتّعبير عن أفكار غير اعتياديّة**"[3].

يعدّ الوضوح الذي يعمّ قصيدة الهايكو وضوحًا سطحيًّا أو ظاهريّا، فهو يحجب معاني "**لأدائها دلالة أبعد من الوضوح**"[4]، ومن هذا المنطلق تكمن شعريّة الهايكو في باطن القصيدة وليس في ظاهرها، فالحقيقة التي يريد الشاعر معرفتها، تكمن في عمقه، وكلّ ما "**تقوله قصيدة الهايكو مهمّ ولكن ما لم تقله أو ما توحي به قد يكون أكثر أهميّة**"[5]؛ وبالتّالي فالبساطة والوضوح في قصيدة الهايكو ما هو إلّا انعكاس لذلك الجمال الطبيعيّ العميق، لطالما ما تحمل تلك البساطة الفريدة من نوعها دلالات عميقة ومكثّفة في جوهرها.

الهايكو نص مراوغ، على الرغم من بساطته إذ "**يبدو ساكنا، لكنّه يختزن طاقة حركيّة تكمن شعريّتها في هذا اللّبس الكامن بين الصمت الظّاهر والحركيّة المضمرة، بين التّعبير المقتصد لغويّا، والدلالة المطلقة ذهنيا**"[6]، وهذا تأكيد على أنّ الهايكو يتميّز بالإيجاز اللّفظي والثّراء الدلاليّ، وأنّ طبيعته المبسّطة وشكله المختصر يسهّل استكشاف ما لم يُقال ويخلق هذا الصّمت عمقا وبعدا رمزيّا.

---

(1) نور الدين ضرار، نفحات من الهايكو، منشورات نويغا، الرباط، ط1، د ت، ص07

(2) حمدي حميد الدوري، شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى، ص22

(3) نفسه، ص22

(4) بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، ص 48

(5) حمدي حميد الدوري، شعر الهايكو الياباني وامكانياته في اللغات الأخرى، ص12

(6) بشرى البستاني، الهايكو بين البنية والرؤى، ص48

تقوم قصيدة الهايكو على لغة شعريّة بسيطة، عميقة الدلالة تريد أن تفصح عنها عبر ثوبها القصير من الكلمات والمفردات، معتمدة في ذلك على عدة خصائص وجماليات وتقنيّات من أبرزها الاقتصاد اللّغوي، والتّكثيف الدلالي؛ فتلك المعاني العميقة التي تتخفّى خلف الألفاظ البسيطة العفويّة المحفّزة للمتلقّي على خوض غمار سبر أغوار ذلك النّص، فالبساطة الظّاهرة في الهايكو "**تغري بتجريبه ومحاورته والكتابة معه، لكنّه مع ذلك يظلّ فنّا متطلّبا للإنصات العميق لنبض الطبيعة والانتباه المرهف لاقتناص جماليّة اللّحظة العابرة والإمساك بالأحاسيس الإنسانيّة بلغة موحيّة وصور متخفّفة من أثقال المجاز وزخرف القول**"[1]؛ وهي على هذا النّحو لا تعني أبدا ركاكة المعنى وسطحيّته، بل أن يُكتب بألفاظ بسيطة، ولعلّ في تلك البساطة الفادحة مكمن الإبداعيّة ومفتاح الشّعرية؛ فهي بساطة عميقة، تلتصق بالواقع وتنضح بالحياة، وتعبّر عن الفكرة بأقلّ المفردات باحترافية شعريّة وبصياغة لغويّة بسيطة بما يكفي من الكلمات الأساسيّة دون اطناب ولا حشو ولا تكلّف لتصل إلى المتلقّي بلا تعقيد أو غموض، بعيدة بذلك عن أثقال البديع والمجاز.

كثيرا ما يتّجه كتّاب الهايكو نحو العفوية والبساطة، والتي تتطلّب وعياً جماليّاً في التّشكيل بما يثير الرؤية الشّعرية من العمق؛ وهذا يعني أنّ "**عنصر البساطة هو في الآن ذاته يمثّل مصدر الجمال الحقيقيّ، ولقد استطاع الشّعراء اليابانيّون من خلال تلك الخاصيّة النّفاذ إلى روح الهايكو عبر تصوير الجمال الطبيعي في الكون والاحتفاء بكلّ ما هو روحانيّ**"[2].

يقول: "**حسني التهامي**":

سَقْفُ غُرْفَةٍ مُعْتَمَة –

يَعْكِسُ حَرَكَة الشَّارِع

بَصِيصُ ضَوْء[3]

(1) عبد القادر الجموسي، بيان الهايكو، ص60

(2) حسني التهامي، بيان مزار الأقحوان، ص 10

(3) حسني التهامي، مزار الأقحوان، ص52

يعتمد الهايكست على حدسه في نقل التّفاصيل التي تحيط به بلغة بسيطة مكثّفة وعميقة، تبتعد كلّ البعد عن التّنميق اللّغوي وعن التعبير عن المشاعر الذاتية المباشرة، كما يبتعد الهايجن عن اللّغة المجازية التي تتسبّب في إحداث لبس في فهم الصورة الحسية.

يصور النّص سقف الغرفة المغلقة التي يملؤها الظّلام، لكن بصيص الضوء يتسلّل من النّافذة فيعكس تفاصيل الشّارع على سقف تلك الغرفة، المشهد هنا، غاية في البساطة وهي صورة واقعيّة مليئة بالحركة، استطاع الهايكيست التّعبير عنها بلغة غاية في الإيجاز والبساطة.

تقول **"فاتن أنور"**:

لَذَّةُ القاَع

حَتَّى النِّهَايةِ أجرعُهَا

مَرَارَةَ كَاسِي[1]

تضع الهايكست متلقّيها أمام جملة: **(لذّة القاع)**، لتحمّلها مفارقة غريبة؛ فمن المستحيل أن يتمنّى المرء القاع ويتخلّى عن القمّة، ثمّ تفاجئه بقولها: **(حتى النهاية أجرعها مرارة كاسي)** لتبيّن له أوج المعاناة، والاستقرار في القاع لتجرّع طعم العلقم حتى تستشرف الحياة، وتسعى بالإرادة للوصول إلى القمّة، فالمعنى بذلك هو أنّ للقاع لذّة هي في حدّ ذاتها محاربة القاع للوصول إلى القمّة.

تقول **"فاتن أنور"** أيضا:

أَبْخِرَةُ قِدرٍ

طَرْطَشَاتُ المَاء

أَشْوَاقُ أُمِّي[2]

يعدّ هذا النّص رؤية جماليّة، اعتمدت الهايجن صورا محسوسة بأسلوب تفصيليّ دقيق كقولها: **(أبخرة قدر/ طرطشات الماء)**؛ وهي بالطبع ممارسات معتادة تقوم بها ربّة البيت، كالشّطف والجلي وطهي الطعام، لكنّها شبّهت كلّ ذلك بأشواق الأم الرّؤوم التي مازالت تعيش في نبضها ورؤيتها. لا

(1) فاتن أنور، ورود ممنوعة، منشورات نادي الهايكو العربي الإلكترونية، 2017، ص10

(2) السابق، ص31

يبلغ الشوق منتهاه، فعصيّ على المرء هذا الحنين للمسة الأمّهات التي تخشى على أطفالها حتى نسمات الهواء؛ **فجاء السطر الأول: (أبخرة قدر)**، ليحيل إلى جوّ المطبخ العربي الدافئ والطعام الذي تعدّه النساء بصبر وإبداع، في حين جاء السطر الثاني **(طرطشات الماء)** ليدلّ على الغليان والصورة الحركية للماء، ربّما هي على عجل لتحضير طعام صغارها، بل هي اللّهفة التي يكشف عنها السطر الأخير: **(كأشواق الأم)** التي تغلي وتبقى حارة دائما. وبهذا الأسلوب النّصي صاغت قصيدتها لتعبّر عن عمق المشاعر الوجوديّة التي تثيرها من خلال تلك الرؤية الجماليّة.

يقول **"معاشو قرور"**:

في أَوجِ الضَّبابِ–

أمُرُّ بِبَابِ جَارَتِي

مُسْتَأذِناً بالسُّعَال![1]

يشكّل المناخ العام الذي يعتبر هنا بمثابة المشهد الخلفيّ **(في أوج الضّباب)** وفي إطاره المشهد الأماميّ **(مستأذنا بالسّعال)**، لينقل الهايجن من خلالهما مشهداً عفوياً حسيّاً يجسّده في توليفة جميلة، اعتمد فيها على جماليّة المشهد العفويّ البسيط المعتاد، وقوله: **(مستأذناً بالسعال)** ماهو إلّا لقطة جماليّة نقلت هذه القصيدة من الوصف الخارجي إلى عمق الشعور الداخلي، فقد نَقَل عادة في واقعنا وموروثنا الشّعبي بالاستئذان بالسّعال لتأخذ الجارة حيطتها في ستر عورتها ومغرياتها الأنثوية، فالهايجن التقط عادة أو مشهداً واقعياً اعتيّاديّا، وأراد نقله بعفويته وموروثه بلفظة مستأذناً لتدرك الجارة أن ثمّة غريباً مرّ بباب بيتها وتستعدّ للقائه، وهنا على ما يبدو أنّ الهايكست يدرك أهميّة العفويّة والبساطة في نقل المشهد والرؤية في قصائد الهايكو لتبرز كقيم إبداعية مؤثرّة ومنتجة لدلالات جديدة.

تقدّم قصيدة الهايكو **"الجيّدة لحظة شفّافة من الوعي المتّقد في صورة شعريّة بسيطة؛ ولكن هذه اللّحظة أكثر من مجرّد تأمّل بحياتنا اليوميّة؛ فهي تنبّهنا بقوة لأن نتوقّف، ونكون حاضرين في**

[1] معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص17

تفاصيل حياتنا اليوميّة. فهذه الطريقة للوجود في العالم بوعي يقظ، ومنفتح وجدانيّاً؛ أي أن نكون واعين باللّحظات العادية في حياتنا"[1].

يصعب تحديد البساطة في شعر الهايكو ببساطة الفكرة أو بساطة اللّغة، وهذا ما يجعل نص الهايكو من السهل الممتنع، كما تعني كذلك اختيار الموضوع أو اللّقطة المراد التّعبير عنها بحيث تكون قريبة من عين وحسّ ومتخيّل المتلقّي لأجل نسج هايكو بسيط ومؤثّر.

يقول **"فراس حمدان"**:

دَقَائِق مِنَ البُكَاء

كُلُّ مَا فَعَلَهُ

الوَليدُ المَيت[2]

ينقل الهايكست مشهداً فطرياً عفوياً بسيطاً معهوداً، حوّله هو بدوره إلى قيمة شعريّة، وهو بكاء الطفل لحظة الولادة، هنا، تمكّن الهايجن من رصد حالة طفل ميت صرخ صرخته الأخيرة ومات، أليست ذلك البكاء هو بكاء الحياة والولادة؟

استطاع الهايجن أن يجمع اللّحظتين في حالة شعوريّة إنسانيّة واحدة تؤكّد الولادة بالألم، واللّذة المتناهية في الحياة، وكأنّه في هذه الحال يتساءل هل بكى الطفل للولادة أم بكى لنهايته الحتمية؟ ! وما قوله:(**كلّ ما فعله الوليد الميت**) إلاّ لتقريب المشهد إلى المتلقّي بعفويته وبساطته المتناهيّة.

يلجأ كاتب الهايكو إلى العفوية والبساطة، فـ"**الهايكو بساطة عميقة أو قل هو الشّكل العميق للبساطة**"[3]، على الرغم من مفرداته المحدودة العدد وقصر النّص المتعارف عليه، والتي تستطيع الكلمات أن تُخلِص في نقلها محدثة لدى المتلقّي ما أثارته في وجدان المبدع، غير أنّ هذه البساطة لا تعني الهبوط بالمستوى اللّغوي للنّص إلى درجة الركاكة، بل يكتفي الهايكست بالنّقل الواقعيّ للحدث الذي يحدث أمام ناظريْه، دون تدبّر أو تكلّف، ليأتي بذلك نصّا متكاملا غير مغرق بأثقال البلاغة

(1) جمال الجزيري، مقدمة نقدية في قصيدة الهايكو، ص137

(2) فراس حمدان، أكواز الصنوبر، ص13

(3) عبد القادر الجموسي، مقدمة ناي لإنقاذ الوردة، ص08،09

وزخرف البديع، ومن ثمّ ليحقّق الجمال الشّعري والتّشويق، ليصل بذلك إلى إخراج فكرته البكر بلا افتعال أو فذلكة، فيثير القارئ ويستفزّه إلى البحث والكشف عن مكامن الدلالة المضمرة في هذا الضّرب الشّعري المقتضب.

3. الآنيّة:

تعني الآنيّة الحضور، أو بتعبير النّحويين الفعل المضارع، فآنيّة الهايكو هو أن يجعل الحدث فيه ماثلا في اللّحظة والآن، وهي بذلك **"تكتب غالبا في الزمن المضارع؛ لتوصيل اللحظة مباشرة حتى لو كانت القصيدة من آثار تجربة سابقة، أو بعد حدوث التّجربة"**[1].

يتطلّع كتّاب الهايكو إلى **"المزاوجة بين شاعريّة المشهد ونثرية الأسلوب، باقتناص اللّحظة في آنيتها وتخليد هذه "الآنية"، ولتثبيت المنظور، يتمّ توظيف الفعل الدال على "هنا /الآن" الذي يوازيه الفعل المضارع في العربيّة"**[2]؛ وهذا يعني أنّ قصيدة الهايكو مبنية على الحاضر المبني على وعي الشاعر واستمرار اللّحظات، وأين يكون مستوعبا لتلك اللّحظات التي تمرّ أمامه.

يعبّر الشاعر في الهايكو **"عن لحظة إدراكية "هنا" وفي الوقت الحاضر، فيجب أن يكون الزمن دائما هو الزمن الحاضر لذا أغلب الأفعال المستخدمة في الهايكو هي أفعال مضارعة، فالمضارع يوحي بطراوة التجارب"**[3].

المشهد في الهايكو **"يوحي بمشهد في لحظة الهايكو ...دون سرد وتعاقب للأحداث، فهو ليس قصة قصيرة ببداية ونهاية، بل لحظة انتباه لما هو موجود الآن"**[4]

يقول **"حسني التّهامي": "الهايكو لقطةٌ آنيةٌ نعني أن الحدث الفعلي وقت التقاط الصورة يتمّ في لحظة عابرة، لكنها تستدعي في طياتِها تجربةً إنسانيةً ممتدةً من أعماق الماضي، وربما**

---

(1) حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص19

(2) جمال عبد الناصر الفزازي، مختارات شعر الهايكو المغاربي، ص06

(3) رسول بلاوي، توفيق رضايور محسيني، شعريّة الهايكو وخصائصه الفنّيّة في الأدب الحديث، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، ع1، المركز الديمقراطي العربي، أوت 2018، ص25

(4) سامر زكريا، مقدمة كتاب الهايكو العربي، ج1، ص06

تستشرفُ ملامحَ مستقبليةً تُرسمُ عبر مشهد حسي مستقى من واقعه الحياتيّ"[1]؛ وبالتّالي فالهايكو يعبّر عن لحظة آنيّة عابرة بمجرّد حدوثها، تبرز مشهدا حسّيا آنيّا يعكس تجربة إنسانيّة.

تمثّل الآنيّة " **أصعب مرحلة يمرّ بها شاعر الهايكو هو اللحظة التي تتّحد فيها مشاعره بالحدث الواقع الذي في أحيان كثيرة غير مهمّ بذاته، وتوصيل ذلك إلى القارئ، ليشعر بما يشعر به الشاعر، ويعيش التّجربة بحدّ ذاته فيراها"**[2]، وهذا لما فيه من وقع وتأثير المشهد على نفسيّة المتلقّي.

تقوم تجربة الهايكو على "**اكتشاف ما يعتمل في اللّحظة الذات في علاقتها بالكون، واستبصار اللّحظة الفاصلة التي يلتقي فيها الكوني بالذاتي، والأبدي بالآني، والمجرّد بالملموس، والوعي بالطبيعة"**[3]، لذلك فكتّاب الهايكو يدرجون الآنيّة لتوصيل اللّحظة المباشرة حتى لو كانت القصيدة من أثار تجربة سابقة أو بعد حدوثها؛ ومنه فإنّ كاتب الهايكو يسعى إلى الشّعور بتلك اللّحظة الآنيّة حتى لو فاتت، لكنّه يعيشها كحياة آنيّة ويستمتع بها؛ لأنّ لحظة الآنية ليست قائمة بذاتها، ومنفصلة عن الماضي والمستقبل بل هي امتداد للماضي واستشراف للمستقبل.

يقول "**فراس حمدان**":

تِمْثَالُ الجِنِرَال

فِي فَمِه الفَاغِر

يَصْطَادُ العَنْكَبُوت[4]

يستثمر الهايجن الفعل المضارع (**يصطاد**) ليؤكّد على حاضر مستمرّ، وممتدّ في اللّحظة الملتَقطة من زمن تمَّ توقيف مجراه في المشهد، وقد استطاع بذلك أن يبيّن فكرة جوهرية في مشهد مرئيّ يرمي من خلاله إلى نهاية العظماء، وذلك عند استدعائه للماضي، عبورا بلحظة آنيّة، ليمتدّ إلى رؤية

(1) حسني التهامي، بيان مزار الأقحوان، ص 14، 15

(2) حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص20

(3) عاشور فني، مقدمة ديوان هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، ص 06، 07

(4) فراس حمدان، أكواز الصنوبر، ص37

استشرافيّة، وهذا ما يكشف عنه في قوله:(**يصطاد العنكبوت**)، وكأنّ تمثال الجنرال قد تقادم عليه الزمن حتى أهمل وسكنته العناكب تدليلاً على ما حلّ به من هجران وإهمال، وهذا حال العظماء أنّهم سيفقدون مكانتهم لا محالة، ويندثر ذكرهم وتهمل تماثيلهم حتى تسكنها العناكب وغبار النّسيان.

نجح "**فراس حمدان**" في أن يقدّم رؤية دقيقة عن آنيّة الهايكو، ليشي بعمق ما تتضمّنه قصيدته خلف جسدها اللّفظي المختزل.

4. التّنحي:

بعدما كان الشّاعر العربي هو الصوت المهيمن الذي يعبّر عن ذاته، وكلّ ما ينظر إليه فهو يسقطه عليها، بيْد أنّ كاتب الهايكو يتنحّى تماما في الحديث عن ذاته، ليكون بذلك حياديّا وموضوعيّا في نقله لمشاهده الشّعريّة؛ وبالتّالي "**ليست الذات محورَ النص الشعري، لكنّها كائنٌ يتفاعلُ مع بقيّة الموجوداتِ الكونيّة. تقف الذات النرجسيّة حائلا في مسار الهايكو الحقيقيّ، لذا يقوم الهايكست حين الكتابة بدور المتأمّل المشدوه بتفاصيل البهاء الكونيّ، وينقل مشاهده بطريقة محايدة**"[(1)]؛ وهذا يعني أنّ "**عليه أن يفرغ ذهنه تماماً من كلّ أنواع الخيالات والخواطر، وأن يراقب العالم متمثّلاً في اللّحظة الراهنة فقط، وأن يكون منتبهاً ومستعدّاً للتّسجيل، فقط التّسجيل بمنتهى الهدوء والحياديّة**"[(2)].

يستنطق الهايكست صمت الظواهر الطبيعيّة؛ فينسحب من القصيدة ولا تتسرّب بذلك أناه الشاعرة ولا تتضخّم، وفي "**حضوره مع الأشياء فإنّه يكون غائبا في القصيدة؛ لأنّه يطلّ على الآخرين بصفته إنسانا لا شاعرا؛ لأنّ «الأنا الشعريّة» إذا ترك لها المجال فإنّها تفسد كوامن الجمال بتضخيمها لذاتها، ونظرتها الفوقيّة للأشياء**"[(3)].

يعرّف "**سامر زكريا**" التنحي في الهايكو بأنّه "**الانتباه، التّحرّر من الأنا والاندماج مع الوعي الكلّي، الكوني، الإلهي، إذ لا فاصل بين الذات والموضوع في الهايكو، والأنا إذا أشير لها في**

(1) حسني التهامي، بيان مزار الأقحوان، ص 17،18

(2) محمد نسيم السعداوي، الهايكو كائن بلا رأس، ص34

(3) حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص14

الهايكو الأصيل، لا تكون فلترًا أو موشورا تمرّ من خلاله الأحداث، بل جزءًا من اللّحظة وليس مركزها"[1].

يكتفي الهايكست بكلمات قليلة ومنتقاة بعناية قادرة على نقل المشهد بالكيفيّة التي ارتسمت في عينه، دون تكلُّف أو إبهار جماليّ لغويّ، أو تأمّل يفلسف الظّواهر؛ لذلك فلا بدّ عليه أن ينزاح عن مشاعره الشّخصية الذاتيّة وأن يعبّر بحياديّة وموضوعيّة على المشهد، وهذا ما يثبت نقل المشهد في الهايكو بكلّ موضوعيّة.

يقول "حسني التهامي":

النَّوَافِذُ المُهْتَرِئَة

فِي لَيْلِ الشِّتَاء

نَذِيرٌ بِثَورَة الجِيَاع[2]

تغيب الذات الشّاعرة في هذا الهايكو الخالص لتحضر حواس الجسد عائمة في الفضاء الكونيّ الذي يغمر كينونة الهايكست التي هي ليست مركزا للكون بقدر ما هي امتداد له، لتلعب العين الرائية دورها في رصد الظّواهر الطبيعيّة، واستنطاق صمتها المثير، حيث يكتفي بكلمات دقيقة اختارها بعناية، وجماليّة فائقة كي تفي العبارة الشعريّة بنقل المشهد بالكيفيّة التي ارتسمت في عين الهايكيست المختلفة دون تكلُّف أو إبهار جماليّ لغويّ، أو تفلسف في الظواهر.

لم يقحم **"فراس حمدان"** ذاته في طبيعة وعفويّة المشهد، وقد وصفه بطريقة موضوعيّة بعيدة عن ذاتيّته؛ فاختفت تماما أناه الشّاعرة، ووقف موقفاً محايدا، ارتكز دورُه على التقاطِ المشهد الحسّيِ الذي استقاه من الطبيعة (**النّوافذ المهترئة/مشهد خلفي**)، في حين أنّ المشهد الأماميّ يتمثّل في قوله: (**في ليل الشّتاء/ نذيرٌ بثورة الجياع**). فجاءت قصيدته بسيطة في تركيبها ورؤيتها؛ في حين عبّر برمزية الأشياء عن دلالات كبيرة وواسعة من خلال تلك القرائن الدالة على الفقر والجوع والحرمان من خلال التركيب: (**النّوافذ المهترئة**)، فالذي لا يملك مؤونة التّدفئة لا يملك مؤونة الخبز والطعام، لأنّ التّدفئة

(1) سامر زكريا، مقدمة كتاب الهايكو العربي، ج3، طبع خاص، ط1، 2018، ص04

(2) حسني التهامي، رقصة القرابين الأخيرة، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر والدراسات، القاهرة، ط1، 2017، ص24

في الشتاء أهمّ من الطعام، فمن كانت نوافذه مهترئة من الحاجة والفقر، وبرودة الشتاء، فبالتّأكيد أنّه يعاني الجوع، وهو بأمسّ الحاجة إلى الطعام والشراب، ولو تأمّل القارئ لأدرك أنّ **"حسني التّهامي"** رصد المشهد كما هو دون أن يتدخّل في عفويته وطبيعته.

يقول **"حسني التّهامي"** أيضا:

لَيْلُ الحَصَاد

يَحْرُسُ القَمَر

سَاحَة الفَرَاغ[1]

تختفي ذات الشاعر تماما، ويترك الأشياء تتحدّث عن نفسها. يفتتح الهايكيست نصّه بموضوعة الزمان وهي كلمة موسمية ضمنيّة، ثم يترك للقارئ مساحة للتّأمل قبل أن يشرع في الولوج إلى عمق المشهد، تبدو موضوعة المكان أيضا ضمنية يستشفّها القارئ من خلال عبارة: **"ساحة الفراغ"** والمقصود بها الأجران التي تم فيها الحصاد نهارا. تبقى موضوعة ماذا، وهي حراسة القمر للمكان.

هنا، دور الهايكيست هو نقل المشهد كما هو دون إقحام الأنا الذاتية في النص، ليعكس الحضور الذهني التّأمّلي في لحظة من الزمن حيث اللّا شيء؛ إنّه الفراغ الذي يبسط هدأته على روح الكائنات.

تكمن جماليّة الهايكو في الوصف الخارجي أو التقاط ملامح طبيعيّة عابرة يكتبها المبدع بكلّ موضوعيّة؛ وعليه فالتّنحي هو أن يعتني الهايجن بالأشياء خارج ذاته؛ بالتّالي لا يتكلّم الهايكو عنه، بل لخدمة فكرة أو موضوع يقصده، بمعنى أن لا يكون الهايكست محورا لنّصه الشّعري، بل كائنا يتفاعلُ مع بقية الموجوداتِ التي يسلّط الضّوء عليها وعلى تناقضاتها وكذا انسجامها فيصورها بموضوعيةٍ وبرؤيةٍ تأمّليةٍ وعميقة.

5. الإيحاء:

[1] حسني التهامي، مزار الأقحوان، ص86

تكتسب القصيدة أهميّتها وفاعليّتها من خلال ما تكتنفه في طياتها من صور إيحائيّة تشعّ بدلالات عميقة ومكثّفة؛ فهو من المفاهيم الأدبيّة التي تأثّر بها الشعراء والنّقاد العرب، والنّص الأدبي **"كفضاء اختراقي، بامتياز، الأمر الذي يعني أنّه فضاء تحويليّ– بالدرجة الأولى– فضاء يتيح للعبة الدال، داخل تلفظ فارغ بالقيام بتآلفات لانهائيّة، وتنويعات دلاليّة غير منتظرة بواسطة كتابة بيضاء تعمل على إنتاج الدلالة الجديدة لا الدلالة السائدة"**[1]؛ وهذا ما يغني ويثري الأثر الأدبي بدلالات ومعاني جديدة، غير مألوفة.

يتحقّق الإيحاء في شعر الهايكو مهما كان مقتصدا، فهو إلى جانب ذلك يتمتّع بدهشة تجعل منه فنّاً وإبداعاً حقيقياً، ومن هنا فالإيحاء **"أو النهاية المفتوحة وعدم تدخل الشاعر في الحكم، مع موضوعية صادقة في نقل التجربة هي ما يطلق عليها روح الهايكو. كما أن الظواهر الفيزيائية في التّجربة تقدّم كما هي بدون زخرفة بالمكملات كالقافية"**[2].

يمكن القول إنّ **"الطبيعة المكثّفة لشعر الهايكو هي منطقيّة لكون الهايكو سجلاً للحظة رؤيويّة في جوهر الأشياء"**[3]؛ فهي ترسم دهشتها رسماً من خلال عفوية المشهد، لأنّها قصيدة **"بصريّة، وليست سمعيّة، وهذا ما يجعل شعر الهايكو قريباً من فنّ الرسم؛ فقصيدة الهايكو هي رسم بالكلمات بدلاً من الخطوط والألوان"**[4].

تمثّل قصيدة الهايكو التقاط مشهد عابر أو موقف عفويّ الذي يخلق بدوره جماليّة ودهشة، صادمة، غير متوقّعة، لتنتقل تلك المباغتة والمفاجأة إلى القارئ، وتجذبه بعد ذلك إلى دائرة إبداعها، عبر التّلقّي والتّأويل الجمالي، فـ**"قصيدة الهايكو فائقة التّركيز، بحيث أنّها تلفظ في مرة واحدة، دون انقطاع النّفس، ويعود ذلك إلى حذف الكلمات غير الضروريّة والتي لا تضيف شيئاً للمعنى،**

---

(1) نزار التجديتي، السيميائيات الأدبية لآلجرداس .ج. جريماس (منهج لتحديث قراءة الأدب)، عالم الفكر، ع1، مج34، الكويت، 2005، ص164

(2) حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص22

(3) حمدي حميد الدوري، شعر الهايكو الياباني، وإمكانياته في اللغات الأخرى، ص12

(4) السابق، ص22

وإلى الحذف الذي تتمخّض عنه قوة الهايكو الإيحائيّة"[1]، و**"الوسيلة الفنيّة الأساسيّة للهايكو هو أنّ القصيدة تلمّح ولا تفصح، توحي ولا تعبّر، ...، وتعبّر عن الكثير من خلال القليل، وتذكّرنا وحسب بالظّلال والمعاني والأبعاد دون ذكرها"**[2]، وهذا دليل على مدى إيحائيّة قصيدة الهايكو وتلميحها، وإخراجها للفكرة العميقة التي تظهر من خلال تلك المشاهد الخلفيّة، وهذا ما يترجم **"اقتراب شعر الهايكو من لغة الصّمت، ولخلقه لغة أخرى تنطوي على التّلميح والإشارة والدلالة المكثّفة، صار شعر الهايكو الياباني الأقرب إلى نبض الإنسانيّة، وإلى روح العصر"**[3].

تنافس جماليّة الصمت بلاغة الكلام في نص الهايكو، بل تتجاوزه أحيانا، ففي **"قصائد الهايكو اليابانيّة يلعب الصمت دورا بليغا في أهميّته دور الكلمات"**[4]، إذ يفسح الهايكست بوساطة هذا الصمت المجال رحبا أمام المتلقّي، ليبثّ الحياة في قصيدته وإكمالها مع كلّ قراءة متجدّدة.

يقول **"الأخضر بركة"**:

مُصْفَرَّةٌ مِنَ التَّدْخِين

لَوْحَاتُ المَقْهَى

يَحْجُبُهَا غُبَارُ الثَّرْثَرة[5]

تمكّن الهايكست في قصيدته من إثارة الدّهشة الجماليّة عبر البنية الأحاديّة للهايكو، في تصوير مشهد اللوحات في المقهى، والتّعبير عن تلك االثرثرة والجلبة التي كانت تضجّ بحركة النّاس وضجيجهم وصخبهم المفعم بالحياة، من خلال نقله، ووصفه لمشهد مألوف، عميق ومكثّف بدلالات تجعل هذه القصيدة متفجّرة دلاليّا، من ضمنها أنّ لوحات المقاهي مصفرة تشتاق إلى صخب المقهى الذي كان

(1) نفسه، ص08

(2) عبد الوهاب المسيري، قصة أقصر قصائد شعريّة في أدب العالم، ع2، مجلة الدوحة، قطر، 1فبراير 1984، ص47

(3) هاشم شفيق، مقدمة أنطولوجيا شعر الهايكو الياباني، ص05

(4) عبد الوهاب المسيري، العالم من منظور غربي، دار الهلال، مصر، د ط، 2001، ص20

(5) الأخضر بركة، حجرٌ يسقط الآن في الماء، ص45

يمنحها الحياة والجمال، وقد اصفرّت من السّكون إثر خواء المقهى من زائريها الذي كان يملأ المكان بالثّرثرة والضحك.

ينفتح هذا النّص على دلالات كثيرة في رؤيته إثر دقّة الهايجن في التّصوير وجماليّة الصورة الملتقطة، ليحكي ما هو مكاني واقعيّ أو مشهد حياتي يضجّ بالمتغيّرات.

يقول "**الأخضر بركة**" أيضاً:

أَطْفَالُ الحُرُوب

مَلاَبِسُهُم قِطَعٌ

مِن قُمَاشِ الضّمِيرِ المُمَزَّق[1]

يستهلّ الهايجن نصّه بوضع قارئه في إطار زمني محدّد؛ إنّها فترة الحرب، وذلك في قوله: (**أطفال الحروب**)، ليعبّر من خلال هذا التّركيب عن رؤية معمّقة على واقع الطفولة في الحروب وموقف الضمير الإنساني من حمايتهم والحفاظ على حقوقهم في الحياة، وقد جاءت من خلال مقارنة أو عقد المفارقة بين مشهدين: مشهد أطفال الحروب بثياب ممزقة مهترئة دلالة على الفقر والحرمان والطفولة المعذبة، ومشهد آخر مشهد خيالي غير مدرك بصرياً وهو مشهد الضّمائر الرخيصة الممزّقة الخالية من الإحساس والشّعور، وهاهنا عقد المشهدين معاً والصورتين معاً بعبارة شعريّة صادمة (**قماش الضمير الممزق**)، لتكون القصيدة من أسسها الجماليّة الدهشة والمباغتة والإحساس الشّاعري العميق الذي تتضمّنه أو تنطوي عليه.

يقول "**ربيع الأتات**":

مَطَرُ النَّوَافِذِ المَفْتُوحَة

صَرَخَاتُ جَارَتِي

تُبَلِّلُ أَحْلاَمِي[2]

---

[1] نفسه، ص56

[2] ربيع الأتات، جنازات الدمى، ص38

يحقّق الهايجن جماليّة الإيحاء بقوله: (**صرخات جارتي/ تبلّل أحلامي**)، فالقارئ قد يظنّها مجرّد وصف حالة شعوريّة وإحساس اغترابي مأزوم، لكنّها تنضوي على رؤية عميقة، تنقل مشهدا حسّيّا شعوريّا يرتبط بذكريات ماضويّة، وهو أنّ سقوط المطر والنّوافذ المفتوحة دليل إقباله على الحياة وتأمّل فطريتها، وما كانت تحمله من أنس في المكان؛ وصرخات الجارة كانت تدل على الحياة مع تساقط المطر وانفتاح النوافذ، ومع غياب هذه الصرخات اضمحلّت الحياة، وما جاء قوله إلاّ دلالة على أنّ هذه الصّرخات كانت تمثّل له الأحلام النديّة الرقيقة التي تزرع الخصوبة والتّجدد والعطاء والأنس في مكانه ونوافذه المشرّعة على الأمطار والحياة بكلّ أفقها وفضائها المفتوح.

يقول "**معاشو قرور**":

يَا لَضِحْكَتِها

عَلَى خَدِّها المَوشُوم

تفْلقُ قمحة![1]

قرن الهايكست مشهدا جماليّا بمشهد آخر استنطقه من ضحكة تلك الأنثى، وهو تتشبيهه الوجنتين والخط الفاصل بينهما بفلقة حبّة القمح، وهذه المفاجأة التخييلية التي حقّقت قيمة جماليّة في رسم المشهدين والتقاطع بينهما، وكأنّ "**معاشو قرور**" بهذا الأسلوب يرفع الوتيرة الشّعرية، ويحقّق لقصيدته الفكر الجماليّ والإيحائيّ في ربط المشاهد والصور وعقد المقارنة الجماليّة لها في مخيّلة القارئ ليستنطق ما تبثّه تلك المخيّلة من جماليّات على مستوى الأفق التّأمّلي المحسوس.

تقول "**هدى حاجي**":

تَحْتَ الجِسْر

تَعْبُرُ الإوزَّات النَّهرَ

بَيَاضٌ يَشُقُّ الظِّلال[2]

---

[1] معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص69

[2] هدى حاجي، بين ضفّتين، ص 52

تنقل الهايكست مشهداً وصفياً مثيراً يترك صدمته الجمالية في نفس متلقّيها، من أول وهلة، قبل الدخول المحراب الجمالي الإبداعيّ لهذه القصيدة، وقد تمكّنت من أن تلتقط أدقّ التّفاصيل من حولها وإحالتها إلى مخيال القارئ الذي تشتبك فيه المشاهد معاً، ما يثير دهشته أو انفعاله، وبالتّالي فعبور الإوزات في النّهر تحت الجسر في الظلال فيه إثارة للمشهد الرومانسي الملتقط، وقد أرادت أن تجعل من بياض تلك الإوزات تشكيل مشهد جماليّ، يبدّد الظّلال إلى النوّر والإضاءة والإشعاع الجمالي الفطري، وقد تجرّدت الهايكست من مشاعرها الشخصيّة لإبراز فاعليّة مشهدها الملتقط بحياديّة وترسيم شاعريّ موحٍ.

6.الواقعية والحسيّة في الهايكو:

تعدّ الواقعية من شعرية الهايكو ومن تقنياتها، فالمقصود بالواقعيّة: قرب المشهد الشّعري في الهايكو من الواقع؛ بمعنى أن تكون القصيدة جزء من طبيعة الواقع الذي يعيشه الشاعر، وأن يجسد الحالة الزمنية والمكانية التي يعيشها الهايجن في تشكيل قصيدته، وهذا الشرط قرنه الكثير بالحسية؛ فالأس الجماليّ لقصيدة الهايكو هو اعتمادها على المشهدية، الحسّيّة، الآنيّة.

يرى البعض أنّ "**الهايكو على تركيبه الشّعري البسيط لا بدّ أن يعامل على أنّه وسيلة إبداعيّة تعيد خلق الأشياء، وتسلّط الضوء عليها من جوانب قد لا يراها إلاّ الشّاعر المبدع. وهنا، يجب التّذكير بأنّ الهايكو ليس شعرا من نتاج العقل، ولكنّه تعبير عن لحظات ممارسة واعيّة وحقيقيّة للحياة، بحيث تتّضح ردة فعل الشّاعر تّجاه الأشياء بموضوعيّة كاملة، إمّا عن طريق النّظر، أو الصوت، أو الرائحة أو التّذوق، أو حتى اللّمس**"[1] ، فالهايكو لقطة موجزة من الحياة، وهي بذلك لحظة تفعيلية تفاعليّة تمرّ بسرعة البرق لكنّها تترك أثرها وإيقاعها في النّفس.

يكون الهايكو "**أقرب إلى الواقع، لا يلحق بك الآفاق في الخيال كما يفعل بقية الشعر، وإنّما يلحقك بواقعك من طريقة لقطة سريعة، أو إشارة خاطفة**"[2]؛ وبالتّالي فيجب على الهايكست أن يكون في علاقة وجدانيّة وحميميّة مع مختلف مظاهر وعناصر الطبيعة، وبارعا في اقتناص

(1) حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص03

(2) نفسه، ص15

المشاهد واللّحظات الجماليّة، وتصويرها بطريقة خاطفة وسريعة مقتصدا في كلماته، ليعلن تفاعلها معها، لذا فإنّنا "**نستطيع دخول عالم الإبداع عندما نكون نزيهين ومتواضعين إزاء الطبيعة. ومع هذا، فإننا نكون أحرارا وبلا خشية عندما لا ننفصل عن الطبيعة، وعندما لا نولج تخيلاً تافهاً**"[1]، وهذا يعني أنّه يمكن للشّاعر الياباني أن يكون "**صديقا لحواسه لا يعاديها، ولا يسعى إلى تدميرها، بل يحييها، ويقدم لها كلّ ما يستطيع؛ لأنّها نوافذه إلى العالم الخارجيّ والداخليّ، ولأنّه يصادقها بوفاء، فهي تعطيه بكرم، وتسعفه بلا تردّد في التّعبير الحقيقيّ عن أدقّ ما في الوجود، ولهذا فهو يرى جيّداً ويسمع جيّدًا ويشمّ جيّدًا، ويتحسّس باللّمس جيدًا، ويتذوّق طعم الأشياء جيّدا، ولا يسمح للذهن، هذا الطاغيّة الميتافيزيقيّ، أن يتحكّم في هذه الحواس**"[2]؛ وهذه دعوة إلى أن يعقد الهايجن علاقة وطيدة بينه وبين حواسّه، لأنّها بمثابة حبل النّجاة تكون بدايته العالم الخارجي للولوج إلى العالم الداخلي حيث الإدراك الحدسي، ليوسّع من عالمه الفيزيقي ابتغاء خلق عوالم مغايرة يستشعر من خلالها الوصول إلى الجمال والمعرفة.

يستمد الهايكست شعره من الواقع الملموس، فالصورة التي يلتقطها تكون أكثر تبليغا وأثناء "**توظيفه للحواس: اللّمس والذوق والسمع والشّم والبصر تستخدم في الهايكو كإدراكات ماديّة من الواقع الملموس وليس كاستدعاءات عقليّة**"[3]؛ وهذا يعني أنّ قصيدة الهايكو تعتمد على الوصف الحسّي، المدرك بمختلف الحواس: من شم، لمس، بصر؛ وهذا ما يوضّح المشهدية المركّبة فيها.

تتجسّد شعريّة الهايكو في ذلك التّداخل والتّماهي بين ما هو حسّي من الطبيعة بما هو متخيّل، وهذا ما يضفي عليه جماليّة خاصّة، إذ لابدّ "**للهاكد أن يدفّق في هكيدته نبض الطبيعة، سواء أكانت تتعلّق بالإنسان أم بغيره من الكائنات والأشياء والموجودات، وسواء أكان هذا الوجود وجوداً مجرّداً أم معنوياً**"[4].

---

[1] عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التّأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2006، ص17

[2] جمال الجزيري، مقدمة نقدية في قصيدة الهايكو، ص116

[3] ريويو تسويا، تاريخ الهايكو الياباني، ص08

[4] جمال الجزيري، مقدمة نقدية في قصيدة الهايكو، ص261

تحضر ثيمة الطبيعة ومشتقاتها بقوة في قصائد الهايكو فـ"**الطبيعة ليست شيئا يواجهه الإنسان، ولكنها شيء يجب على الإنسان أن يندمج معه، وأنّ حياته مرتبطة بها تماما**"[1] وبالتّالي فكتّاب الهايكو كانوا أشدّ تأثّراً بالطبيعة وبروز علاقة جدّ وثيقة بينهما، وهذا يعني الاستشراف الطبيعي والعيش مع الطبيعة في أثناء كتابة قصيدة هايكو حقيقية مبدعة، فهي النّبض الجمالي الحسّاس الذي تغتني به وترقى به. حيث "**لا يزال إنشاء قصيدة عندهم مثل تشييد عمارة، يحول دون السماع إلى حفيف ورقة تسقط من شجرة، أو هشهشة حشرة فوق الأرض، أو هدير البحر، وهديل الحمام وحركة عصفور يطير، أو صيحة مولود، ونزول عبرة على الخد، وهي اللّحظات التي يعبّر عنها، الهايكو باعتبار لحظة الحدة المطلقة حيث يكون استحواذ الشاعر على حدسه كاملا**"[2]؛ ومنه فكلّ جزء من الطبيعة يحاول الشاعر جاهدا إلى استنباط سرّ جماليته في توظيفه في قصيدته ليُضفي علاقة تكاملية فنيّة بينه وبين الموضوع، وهذا يعني أنّ شعر الهايكو بهذه الصفة "**لا ينتمي إلى شعر الطبيعة فهو يهتمّ بالطبيعة لصفتها الزائلة والموحية**"[3]، وهذا ما جعلهم ينجحون في كتابتهم لهذا الفنّ المفتون بسحر الطبيعة، وتشكيل جماليّة آسرة تقوم على البساطة والواقعيّة.

تتفنّن قصائد الهايكو العربيّة هي الأخرى في نقل الصور المشتقّة من الطبيعة، والمشاهد التي تقوم على "**تقاطع الصور أو الحالات أو أنواع الوجود أو الانفعالات أو الرؤى، وهذا التّقاطع أقرب للامتزاج؛ ولا يشترط أن يكون هذا الامتزاج كليّاً؛ فهو امتزاج يدلّ على التقاء أرواح هذه الصور أو الحالات**"[4].

يبدو أنّ كاتب الهايكو وكأنّه عبارة عن مصور فوتوغرافي يصور اللّقطات أو اللّحظات الجميلة التي تمرّ في واقعه، فيلتزم عند تصويره ألاّ يتعدّى "**أكثر من ثلاثة صور ويجب أن تكون صورا**

(1) حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص07

(2) آمنة بلعلى، خطاب الأنساق – الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، ص141

(3) حمدي حميد الدوري، شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى، ص21

(4) جمال الجزيري، مقدمة نقدية في قصيدة الهايكو، ص261

ملموسة من الحياة الواقعية، والصورة الثالثة ينبغي أن توضّح الصورتين اللّتين سبقتها"[1] فهي تأخذ من الواقع لتكون أكثر واقعيّة وتكون الصورة أكثر تأثيرا ووضوحا لدى المتلقّي.

يوطّد الهايكو بين هاتين الصورتين والتي تبدو منذ الوهلة الأولى لا صلة ربط بينهما، **ف"هاتان الصورتان تشيران جنبا إلى جنب، لحفز ذائقة ونفسيّة وعاطفة القارئ، والأجمل أيضا أنّ الشّاعر لا يعلّق على الارتباط بين الصورتين، ولكنّه يترك التّحليل والإدراك للقارئ حسب طريقة قراءاته للنّص، وشدة ملاحظته للتّدخلات والتّباينات اللّغوية والنّفسية في النّص**"[2].

يربط الشّاعر المشاهد لفتح المجال ولإبراز قدراته وإبداعاته عن طريق جمع بناء مشهدي يستثير المتلقّي الذي يكون في حيرة أمامه؛ لأنّ المشهد يقدم صورتين، الأولى حقيقية أو بمعنى آخر ما تراه العين، والتّالية غير حقيقية أو غير مرئية، أو بالأحرى متخيل من طرف المتلقّي.

يقول "**الأخضر بركة**":

يَغْطِسُ فِي البُحَيْرَة

وَلاَ يَبْتَل

ذَلِكَ القَمَر!![3]

يخوض الهايكست بمهارة في تشعّبات الطبيعة وعناصرها المتعدّدة، ويرسم بذلك مظاهرها بكلمات عفويّة، بسيطة، ليعقد حلفا معها؛ فهو يقتنص مشهداً حسيّاً مرئياً على صفحة الماء في الليل، وهو صورة القمر كيف ينعكس ويتمثّل على سطح الماء، فأراد أن يصف هذه الحالة بعفوية وجمالية، عبر افتعال التّعجب، (**يغطس في البحيرة ولا يبتل ذلك القمر!!**)، وهذا التّعجب ليس المقصود منه تعجّباً على حدوث الحالة، وإنّما التّعجب من هكذا مشهد جماليّ فطريّ ترسمه الطبيعة في مشهد من مشاهدها الجماليّة الآسرة، وهو مشهد القمر كيف يسطع على سطح البحيرة محقّقاً لوحة

(1) حمدي حميد الدوري، شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى، ص22

(2) حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص17

(3) الأخضر بركة، حجر يسقطُ الآن في الماء، ص09

جمالية مشتقة من الطبيعة، فقارئ هذا النّص يدرك افتنان الهايجن بالطبيعة وترسيمه جماليّاً لمشاهدها كحالة من حالات التّأثر بالهايكو الياباني.

يقول **"حسني التهامي"**:

سَيْلٌ مِنَ النُّورِ

عَلَى وجْهِ البُحَيْرَةِ

شَلاَّل[1]

يرسم الهايجن مشهداً جمالياً من مشاهد الطبيعة؛ وهو مشهد النّور المرتسم على وجه البحيرة وكأنّه شلال من الضّوء، ممّا يمنح اللّوحة الشعريّة المشتقّة من الطبيعة قمّة في الاستثارة والجماليّة؛ فالشاعر استهواه منظر الضوء المنعكس على وجه البحيرة كشلاّل يتلألأ.

تقول **"مريم لحلو"**:

هَلَعاً يُرَفْرِفُ العُصْفُورُ

فِي غُرْفَتِي

لِلَحْظَةٍ ضَاعَتْ مِنْهُ السَّمَاء[2]

يبدو أنّ مشهد رؤية عصفور مذعور يرفرف في الغرفة مشهد حيّ، حسيّ، مألوف، مقتنص من الطبيعة، تمكّنت من خلاله الهايكست أن تضع متلقّيها في استبصار جماليّ، في حين فاجأته التي أثارته بقولها: (**للحظة ضاعت منه السماء**)؛ والمقصود منه هو ضياع الحرية، وكأنّ السماء بالنّسبة للطائر هي منتهى الحرية ومنتهى الجمال في انفتاحها على الأفق؛ فالشاعرة اقتنصت مشهدا عادياً حسّياً ومرئيًّا، وخلقت منه لقطة هايكو شعرية مؤثّرة، تدلّ على فطرية المشهد وعفويته وشعريته في آن، وكذلك تدلّل من خلاله على سرعة البديهة التي ولّدت استثارة جماليّة تملك رؤيتها الصحيحة والدقيقة، فهذه القصيدة تتضمّن فكرة ورؤية مؤدّاها أنّ جميع لمخلوقات تطلب الحرية ولا يمكن أن

(1) حسني التهامي، وشم على الخاصرة، ص11

(2) مريم لحلو، نتقاسم الصدى، ص09

تعيش دونها لاسيما الطائر الذي تعود على انفتاح الأفق والفضاء والسماء فكيف بالإنسان إذن الذي هو أولى بالحرية.

يستلهم كتّاب الهايكو نصوصهم من الطبيعة وما تتضمّنه من موجودات ومشاهد بطريقة متباينة بينهم، ولعلّ مردّ ذلك إلى كيفيّة توظيفهم للمشهد الطبيعي واقتناصه كلقطة شعرية مؤثّرة، فمنهم من ينقله بحيثياته البسيطة وكأنّه نقل فوتوغرافي، ومنهم مَن يلتقطه بإيقاع روحيّ جماليّ؛ وهذا ما جعل الهايجين يعيشون الهايكو شعرياً لا تسجيلاً أو نقلاً فوتوغرافياً دقيقاً لا نبض أو حياة فيه.

يقول "**ربيع الأتات**":

مُلْقَاة عَلَى الرَّصِيف

دُونَ حُلَي

شَجَرَةُ المِيلاَد[1]

يبدو أنّ معنى القصيدة الذي يقصده الهايجن بسيط، متمثّل في أنّ شجرة الميلاد بعد الانتهاء من مراسيم الاحتفال قد رميت على الرصيف، وإنّما القصد أعمق من ذلك بكثير، فالأشياء التي نبتهج في اقتنائها وتمثّل أفراحنا ستكون في الغد القريب مصدر قرف وابتذال، وما شجرة الميلاد الملقاة إلاّ دليل على ذلك، فكاتب الهايكو هنا فعَّل قصيدته بأكملها رؤيوياً وجماليّاً بقوله:(**دون حلي**)، دلالة على الابتذال والإهمال وانعدام القيمة التي كانت تستحوذ عليها شجرة الميلاد ساعة الاحتفال، فالمشهد عادي وبسيط استطاع الهايجن أن يثير متلقّيه بعبارة (**دون حلي**) لتعبّر عن عمق الرؤيا الشعرية لدى "**ربيع الأتات**" بجملة عفوية ترفع حساسية القصيدة وترفع أسهمها الجمالية والدلالية.

يحمل الهايكو العربي على مستوى الواقعيّة في نقل المشاهد العفوية قيمة جماليّة، لكن هذه العفوية تتطلّب وعياً فنياً وجمالياً في تفعيل المشاهد العفوية الآسرة بما يحقّق قيمة جماليّة، فكاتب الهايكو يترك المشاهد تُعبّر عن نفسها كما هي، ويكتفي بالنّقل الواقعي للحدث الذي يجري أمام

[1] ربيع الأتات، جنازات الدمى، ص22

ناظريه، وهو بهذا يتوخّى وصف المشهد بعفويّة، وإلاّ فلا قيمة للمشاهد واللّقطات الملتقطة من الطبيعة إن كانت ستقبع ضمن ما هو طبيعي دون أن تتعدّاها إلى ما هو إنسانيّ.

VIII. خصوصيّة شعر الهايكو في الثّقافة العربيّة:

كانت قصيدة الهايكو – بطبيعة الحال- في بداية نشأتها -في اليابان-منتصف القرن السابع عشر على يد رائدها الأول **"ماتسو باشو"** تستلهم لقطاتها الجماليّة من واقع الطبيعة التي نشأت بها ومن ثقافة البيئة التي أكسبتها هويتها الأولى قبل أن تنتشر – بدوافع وتحولات تاريخيّة وسياسية وثقافيّة عديدة – في شتى أرجاء العالم.

تمثّل عناصر الطبيعة وعادات وتقاليد الحياة اليابانيّة وطقوسها هي السمة المهيمنة على قصائد الهايكو آنذاك مثل تأمّل القمر وجبل **"فوجي"** وأجراس المعابد وحفلات الشاي ومواسم تفتح الأزهار وتعاقب الفصول الأربعة وطقوس حياة الزن البوذية وفلسفاتها، لذا كانت تلك هي أهم الجوانب التي شكّلت المشاهد الأساسيّة لقصيدة الهايكو قبل أن تتكيّف وتتآلف مع مشاهد مختلفة وجديدة من شتّى جغرافيات العالم التي وفدت إليها بفعل انفتاح العالم على بعضه البعض، خاصّة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية.

تتآلف قصيدة الهايكو مع مشاهد الطبيعة وثقافة الحياة في أوروبا والأمريكيتين – كمشاهد الأنهار والسهول وكنائس أعياد الميلاد وإيقاع الحياة المعاصرة السريع والتماثيل والكاتدرائيات ومسارح الفن والموسيقى، فقد تآلفت أيضاً بالمثل في العالم العربي مع مشاهده الطبيعية وواقع ثقافاته وعاداته وتقاليده الإجتماعية – في الأرياف على الأخص – مثل مواسم الحصاد في حقول القمح وصياح الديكة قبيل الفجر وجرار الماء على رؤوس الصبايا وخيالات المآته – فزاعات الحقول – والصيادين تحت سماء نوارس المتوسط وأسراب الطيور المهاجرة وأضرحة الموالي، حتى أدق تفاصيل الحياة في الأرياف العربيّة: مثل حجر الرحى وخبز الأم والحنّاء وأكواز الذرة وحزم الثوم ...إلخ .

أعطت تلك المشاهد والتّفاصيل الخاصّة بجغرافيا وثقافة العالم العربي لقصيدة الهايكو خصوصيّة مميّزة جنباً إلى جنب مع جماليّة اللغة العربيّة، وقدّم ذلك لها فرصة لتصبح واحدة من مرجعيّات الشعر

العربي، على الرغم من حداثة عهدها، فبخلاف إيقاعها الداخلي الفريد ونغمتها الغنائيّة – الخاصّين باللّغة العربيّة – فهناك كمّ هائل من التّفاصيل الواقعيّة الدقيقة وهناك تنوّع كبير في التّضاريس الجغرافية وأصول التّجمعات الإنسانية وغنى في طقوس حياتها اليومية وعراقة مع التمسك في عاداتها وتقاليدها الموروثة.

فرضت قصيدة الهايكو نفسها بقوة في المشهد الأدبيّ العربيّ، واستقطبت حفاوة واهتماما كبيرين من شريحة واسعة من الأدباء والمهتمّين بالأدب، فأحدثت بذلك ضجّة كبيرة في الصالونات الأدبيّة وصفحات المواقع والجرائد، وإن كانت الشابكة ومواقع التّواصل الاجتماعي هي المنبر الرئيس الذي انطلقت منه هذه التّجربة فإنّها قد صارت جزءا مهمّا من الذهنية الفنيّة العربيّة التي لم تألّ جهدا في تطويعها بما ينسجم مع قواعدها ومناخاتها الأصلية دون الانفصال عن خصوصية الثّقافة العربية، فقد نشأ الهايكو في سياق ثقافيّ وأيديولوجيّ يتواءم ومتطلّبات جماليّة واجتماعيّة ومعرفيّة في وطنه الأصلي (اليابان).

لا يتبع الهايجن العربيّ "**حرفياً قصيدة الهايكو اليابانيّة التّقليديّة، بمعنى اشتغاله على الفصول المتعاقبة على مرّ السّنة–وإن كان شعره لا يخلو من هذا الأمر–إلاّ أنّه يقدّم محاولة جدّية لصوغ فضاءات هذه القصيدة؛ بل أيضاً لصوغ (بيئة حاضنة) تملك خاصيّته، ... تشير أيضاً إلى بيئة وثقافة وفضاء تنتمي إلى المحلي، لهذا هي–بهذا المعنى– لم تخرج عن مفهومها الأصلي، وإن كانت تحاول أو تطور في زاوية النظر التي ننظر من خلالها**"[1]؛ وبالتّالي لكلّ هايكو بيئته وثقافته التي تشكّل هويته.

حاول الشعراء العرب أن يكيّفوا ويطوّعوا قصيدة الهايكو –الوافدة من الشّرق الأقصى–مع الذائقة الشّعريّة العربيّة في ستينات القرن الماضي، ومن ثمّ ربّما الانعتاق من الشّعرية الغربيّة التي هيمنت عليها لقرون وقرون من الزمن، وأصبح شعر الهايكو أداة ووسيلة لتلاقح الحضارات والثّقافات،

[1] إسكندر حبش، مقدمة ديوان جنازات الدمى، ربيع الأتات، ص13،14

ومازالت "**الثّقافة العربيّة بنموذجها المحتذى في المعرفة الأدبيّة، فيتمّ الخروج من هيمنتها وترشيد البعد الثّقافي للعولمة التي نُجرُّ إليها طوعاً أو كرهاً**"[1].

نجح كتّاب قصيدة الهايكو العربيّة في أن يتأقلموا مع الذائقة الشّعريّة العربيّة، وأن يتكيّفوا معها، ويكيّفوها حسب اللّغة العربيّة، والبيئة العربيّة، ذلك لوجود خصوصيّات فنيّة تستند عليها الشّعرية العربيّة لا يمكن الاستغناء عنها، لأنّ أيّ جنس أدبيّ يأخذ من خصوصية اللّغة المترجم إليها، علما أنّ أيّ "**أدب حديث عندما يتمّ نقله وترجمته إلى لغة، فمن ثمّ تقليده كبنية وأسلوب ومن ثمّ تطويره والإبداع فيه، لابدّ وأن يتأثّر بخصائص اللّغة التي ترجم إليها، فلكلّ شعب ثقافته التي يتميّز بها عن غيره، وتنعكس هذه الثّقافة على لغة هذا الشّعب**"[2]، وعليه فإنّ الهايكو أكثر الأنساق الشّعريّة الذي استطاع أن يتواءم ويتماشى مع روح الإنسان المعاصر الذي ميّزته السرعة والتّكنولوجيا والرقميّات الراهنة.

يقول "**أمحمد لخذاري**":

وَشْمُ حِنَّاء –

فِي كَفّ العَانِسِ أيْضاً

تُزْهِرُ الأغْصَان ![3]

يجد القارئ نفسه أمام نصٍ من ثماني مفردات، يتجسّد مشهده الأمامي بـ"**وشم حنّاء في كفّ العانس**"، وهو مشهد مؤطر بمشهد خلفي ضمني – **أغصان الشجر** – بدلالة سياق النص المبني دلالياً على كلمة (**أيضاً**)، والتي تدلّ هنا على صلة مساواة ومنصوبة على أنّها حال، بخلاف دلالتها على الدهشة والاستغراب.

---

(1) آمنة بلعلى، خطاب الأنساق-الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة-، ص 175

(2) محمود الرجبي، وجهة نظر في قصيدة الهايكو العربية، ص 28

3 أمحمد لخذاري، شظايا الوجه، إصدارات نادي الهايكو العربي، 2021، ص 15

اجتمعت عناصر مشهد النص الحسية: **وشم – حنّاء – كف – عانس – أغصان** لتشكّل مقطعاً من بيئة ريفيّة عربيّة بملامح اجتماعية واضحة.

يوحي الوشم برمزية جماليّة اجتماعيّة وعرف تقليدي، كما توحي **الحنّاء** بالزينة احتفاءً بطقس من الفرح والغبطة، ويوحي **الكفّ** بالموضع المناسب ظاهرياً لتجسيد تلك البهجة، ومن جهة معاكسة توحي **العانس** بقطار الزواج الفائت وخريف العمر والكآبة، وتوحي الأغصان بتحوّل الفصول الأربعة من التّجرد إلى الينابعة ثمّ الإزهار وبالعكس.

يمثّل الفعل (**تزهر**) الزمن الحاضر لمشهد النص الواقعي، والذي يرتّب بدوره مقارنةً جماليّة بين الأغصان في رسم الوشم وبين أغصان الشجر، والتي بدورها تؤسّس لأرضية خضراء يانعة بين العانس ذاتها وبين فصل الربيع، في مجاورة فاتنة المعاني والإشارات لذلك المختلف الأزلي الكامن في ظلال الفاني.

تتصالح التّناقضات والأضداد في حضرة الوعي وحواسه الخمسة، وتفتح سماء المشهد على مرايا التّأويل المتقابلة – العانس والربيع – الإزهار والجفاف – الكآبة في خضرتها القصوى – الأمل بالقادم وفوات الآوان – الوشم كرمزٍ والمعنى كحقيقة – الأغصان واقعاً والأغصان رمزاً وغيرها من الثنائيات الجمالية المتناقضة في الظاهر والمنسجمة في الباطن؛ المختلفة والمأتلفة في آن.

استطاع الهايكست أن يضيف لقصيدة الهايكو خصوصيّة أخرى، تتمثّل في محاولة تبيئتها من خلال اقتناصته الذّكيّة من واقع الريف الجزائريّ، وثقافته بطبيعة حال الشاعر ذاته، وقدم لقارئه قطعة من اللّغة مقتصدة لغويّا، مكثّفة دلاليّا، تلتزم أساسيات قصيدة الهايكو مشهداً وزماناً وجمالاً في اللّقطة.

بزغت قصيدة الهايكو من بيئة عربيّة تستمدّ من عناصر مشهدها خصوصيّة محليّة، وتضيف إلى حديقة الهايكو حول العالم زهرة أخرى، تشترك معها في قوام الورد وتختلف عن باقي الزهور فقط، في الشّكل واللّون والرائحة .

IX. خصائص اللّغة العربيّة في قصيدة الهايكو:

استطاع الهايكو الياباني أن يتجاوب مع الثّقافة العربيّة ويواكب معالمها، ورغبة الكثير من الشّعراء العرب المعاصرين في إبداع هايكو عربي، محاولين تطويعه بذوق وشاعريّة عربيّة، دون أن يفرغوه من جوهره الأصلي، فقصائد الهايكو العربيّ **"ليست صدى لآهات شعراء الهايكو الياباني الكبار أمثال: (باشو، بوسون، إيسا)... قصائد –الهايكو العربي تجربة هامّة !! وستكون من صنع أصابعنا وحناجرنا ولحظات جنوننا كلّنا كشعراء"**[1].

كتب مبدعوا الهايكو العربيّ نصوصا تناسب وخصوصيّات الشّعر العربي، بصبغيّات يابانيّة، مع محاولة الاحتفاظ بأسّ الهايكو الأصلي وبروحه اليابانيّة، ذلك أنّ **"اللّغة العربيّة تفرض إيقاعاتها والبيئة المحلية بكل ما فيها من تراكمات معرفية وخبرات تؤثّر على أية خصائصها وأدب يريد خلق صورته وصوته وملامحه الخاصّة به للحياة"**[2]؛ هذا ما تفرضه خصوصيّات اللّغة العربيّة من ميزات وخصائص لا بدّ أن يستفيد الهايكو العربي منها، وعلى المبدع العربيّ في ذلك أن يستجيب لمتطلّبات لغته العربيّة مستفيدا من كلّ الجماليّات التي يتيحها ثراء هذه اللّغة.

تتميّز قصيدة الهايكو العربيّة بسمات خاصّة. ميّزتها عن مثيلتها اليابانيّة، وهو ما يمكن توضيحه فيما يلي:

1. توظيف الأنسنة والمجاز في قصيدة الهايكو العربيّة:

استطاع بعض كتّاب الهايكو العرب أن يختاروا الأنسنة إيقاعاً متحوّلاً في خلق صورهم ومشاهدهم الشّعريّة التي تخلق استثارتها في النّسق التّركيبي الذي تدخله لتشويش الرؤية الشّعرية، وخلق نوع من التّنامي والحراك الجماليّ، فهم يرون أنّ من الضروري توشيح متونهم الشّعريّة بجرعات من المجاز حسب مفهومه وتجليّات معانيه وأساليبه، فالشعر عموماً بخلاف الهايكو يفيض بالعبارات المركّبة من كلمات ليس من طبيعتها التّجاور (مجاز)، أو سحب بعض الكلمات من سياقها المألوف وزرعها في سياقات جديدة.

---

(1) عذاب الركابي، مقدمة ديوان ما يقوله الربيع –نصوص تجربة في الهايكو العربيّ–، دار ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص03

(2) محمود الرجبي، على طريق الهايكو أفكار في الهايكو، دار كتابات جديدة للنشر الالكتروني، ط1، 2018، ص07

لا تتحمّل قصيدة الهايكو –تحديداً– جرعات قويّة من المجاز في حالة حاجتها إليه؛ لأنّ المجاز المطلوب في الهايكو العربي هو ذلك الذي يخدم مشهدية القصيدة، وتلك اللّحظة الآنية التي تخرج كاتبه من صمته، ليس باستخدامه للبهرجة وطول النّفس الذي يبعث الملل في النفوس، وإنّما بتكريسه بالقدر الذي **"يخدم مشهديّة النّص ولا لأن يكون عبئا عليه، ممّا يحوله إلى قصيدة قصيرة جدّا أو أبيجراما أو ومضة شعريّة"**[1]ومنه فإنّ المجاز المنشود هو الذي يخدم المشهد المراد نقله ووضعه، شرط أن يكون خادما للهايكو لا منفّرا منه، ربّما لأنّ الهايكو النّوع الوحيد من الشعر الذي يكتشفُ الجمال الخفي اكتشافاً، ومن صلب الجمال الحقيقي الموضوعيّ الظاهر للطبيعة والوجود، بعكس أنواع الشّعر الأخرى التي تعتمد مبدأ الخيال والتّخييل واللاواقعية وتعتمد آليات التّخليق للجمال خلقاً إلى حدودٍ مبالغ بها أحياناً.

هناك بعض شعراء الهايكو العربيّ الذين يميلون كثيرا في نظمهم لقصائد الهايكو إلى طغيان المجاز فيها والأنسة والتّشخيص والتّجسيم، فـ**"الشاعر هو صاحب الحقّ الأصلي في أن يقول: "إن السّماء بيضاء" وإنّ الأسماك تطير؛ ولذلك فهو يعيد تركيب العالم في الوقت الذي يكشف فيه عنه ويكتشفه"**[2].

يصرّح **"عذاب الركابي"** عن تجربته في فنّ الهايكو قائلاً: **"إنّها تجربتي؛ وهي ليست بهرجاً لغوياً؛ إنّما هي شيءٌ مقلق يغلي في الأعماق، جنين لغوي بياني باذخ البساطة والعمق، ينبغي أن نرشفه بنسمة؛ وأن نضع تحت وسادته باقة حنان ليجد طريقه مضيئاً؛ إمّا أن يرتّب العالم، أو يكون نشيده القادم، وهو يحتاج إلى إصغاءة ممغنطة بعسل المعاناة!!"**[3]، لذا فلا بأس من أن تحضر رشفات فقط من المجازات في الهايكو العربيّ.

تتنوّع قصائد **"عذاب الركابي"** في تركيب مشاهدها تركيباً مزجيا كجمع المرئي بالحلم أو المجرّد بالمحسوس؛ لدرجة تداخل الحواس واعتمادها في ذلك الأنسنة والمجاز، موضّحا في ذلك أنّ اليابانيّن

---

(1) السابق، ص 28

(2) منير وليد، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1997، ص21

(3) عذاب الركابي، العصافير ليست من سلالة الرياح، ص01

هم الذين "**تعاملوا متأثّرين بديانة "الزّن" مع اللّغة بشكل كهنوتي، وهم يحاورون الفصول ومكوّنات الطبيعة، وأنا اختلفت عنهم في أنسنة المكوّنات وأنا أضفي عليها التّجسيم والتّشخيص، وديواني الأخير "رسائل المطر" يؤكّد هذا ...إنّما هو ثمرة كلّ شيء يغلي في الأعماق، فضاؤه لغة آسرة ...لغة اللّغة، وخيال الخيال... وجمل تضيء دون حدود**"[1].

يقول "**عذاب الركابي**":

كَلَامُ الوَرْدةِ:

عِطرٌ

كَلَامُ العَصَافير:

غِنَاءٌ

كَلَامُ الريحِ:

فَوضَى

كَلَامُ النَّهرِ:

مَاءٌ

وكَلَامُ الشَّاعِر بَعْدَ الكَلام!![2]

تتبدّى اللّعبة الشّعرية المشهديّة في هذه القصيدة ماثلة في التّركيب؛ بالجمع بين المجرّد (كلام) الذي ليس له ماديّة ماثلة محددة بشكل أو حجم، والعطر الذي يملك العبق والرائحة الزكيّة لخلق المفارقة القويّة في الدلالات الشّعرية بين المتناقضات، ليصل إلى خلاصة ما يريد وهو كلام الهايكست ليجمع الفوضى بالعطر، بالغناء، بالماء؛ ؛ وكأنّه يختزل الدنيا بمتغيّراتها العطرة وأشذائها المفعمة بالحياة؛ (وكلام الشّاعر بعد الكلام)؛ فهذا العمق التّأويلي في التّركيب لم يأت اعتباطا، أو لخلق المعاني الجدلية المغرقة في التّجريد، وإنّما جاء عن حرص في إبراز موحيات التّأمل واقتناص المشهديات المفاجئة.

يقول "**حسني التهامي**":

---

(1) عذاب الركابي، حاوره –رمزي بهي الدين، الإسكندرية، ع670، القاهرة، 16 أبريل 2013

(2) عذاب الركابي، العصافير ليست من سلالة الرياح، ص 13

يَا لَروْعَتِها.. خُطَى الفَجْر

تُسَابِقُها

زَخَّاتُ المَطَر[1]

تربط هذه اللّقطة التّصويرية الرومانسيّة المتخيّلة ما هو واقعي بما هو خيالي أو متخيل، فالهايجن يقتنص مشهدا من الطبيعة وهو بزوغ الفجر، وزخات المطر النّاعمة التي تتساقط على خطواته، ليغدو المشهد جماليّاً يعكس أريحية في إبراز جمالية الطبيعة بواقعيتها الرومانسية وصورها المؤثّرة.

لو دقّق القارئ في حيثيات هذه القصيدة لتبدّى له جماليّة الوصف وسحريّة اللّحظة الملتقطة، وعفوية المشهد طزاجته التّصويرية، وهو من مؤثّرات قصائد الهايكو المشتقّة من الطبيعة أن تكون عفوية تلتقط اللّحظة الآنيّة أو المشهد الطازج.

والملاحظ أن بعض توجّهات شعراء الهايكو العرب في تشكيل بنية نصوصهم الهايكويّة أنّهم كانوا على وعي تام بإثارة المشاهد واللّقطات المشتقة من الطبيعة بواقعيتها حيناً، ونقلها إلى إطار شعري جماليّ في ترسيم تلك المشاهد حيناً آخر، أي يسمح لمخيّلته ومخيّلة المتلقّي هو الاخر، ولو بشكل طفيف أن تتلاعب بالمشاهد لتبدو الرؤية شاعريّة في إيقاعها.

يقول **"حلمي الريشة"**:

بشَفَتي أَمحُو دُموعَ غيمةٍ شَاردة

عَن وجنتَيْها الزُّجَاجيّة

نَافذَتِي السَّماويّة[2]

لابدّ من الإشارة بداية إلى أنّ قصائد الهايكو المشهدية عند "**محمد حلمي الريشة**" تقتنص المشاهد المؤنسنة، والصورة المراوغة التي يستقيها من الطبيعة الأم؛ لذا فالبنية التركيبيّة لقصائد الهايكو عنده مؤسّسة على أنسنة الطبيعة وتحريك مؤثّراتها من صوت ولون وحركة؛ ولو دقّق القارئ في مشاهد القصيدة لوجد أنّها مركبة تركيباً استثارياً محرّكاً للأنساق الشّعرية؛ ليخلق جماليّة بين مشهد (**الغيمة**

(1) حسني التهامي، وشم على الخاصرة، ص17

(2) السابق، ص05

الدامعة) من جهة، ومشهد وجنتيها الزجاجيّة المتلألئة، (والنّافذة السماويّة) من جهة أخرى؛ وكأنّ الهايكست يمارس لعبته الشّعريّة لخلق المفارقة الصادمة بين المشاهد واللّقطات الشّعرية؛ وهذا الأسلوب في تشكيل المشاهد المتحرّكة التي تخلق عنصر المفارقة في قصائد الهايكو يعدّ من محفزاتها التّشكيليّة عند أغلب شعرائها الكبار، لدرجة تكاد تكون سمة جوهريّة في قصائد الكثير من الشعراء.

يقول **"الأخضر بركة"**:

سَيَفُوتُنِي مَا حَيِيت

سَمَاعُ أَنِينِ صَخْرةٍ

تَجْرَحُهَا قَطْرَة مَاء[1]

يدرك قارئ هذه القصيدة أنّ إيقاع الأنسنة يشكّل بؤرة مفصليّة في تشكيل شعريتها، نظراً للحساسيّة الجماليّة في تحريك الأشياء البسيطة المتواجدة في الطبيعة، وبعث حركيّة وديناميّة تلك الموجودات عبر إيقاع الأنسنة والتّجسيد، وإكسابها صفات وخصائص إنسانية بامتياز.

التقط الهايكست مشهد جميلاً رومانسيا من مشاهد الطبيعة وهو(**سماع أنين صخرة)** تجرحها قطرة ماء، ليعبّر عن مفارقته التي تثير الحركة الجمالية بين صورة الصلابة والصلادة والقوة ممثّلة بالصخرة، وصورة الرقّة والجمال ممثّلة بقطرة ماء، وهذا ما جعلها في قمّة الوداعة والشفافية والانسيابية.

فكيف لقطرة الماء الرقيقة أن تستحيل إلى جارحة؟ والصّخرة بصلادتها وقسوتها أن تجرحها قطرة ماء، لتئنّ تلك الصخرة من الألم؟! إنّه التّداخل الذكي الذي أحدثه الهايكست على مستوى الصور والمشاهد التي اشتقّها من الطبيعة.

يمكن القول إنّ قصيدة الهايكو العربيّة خلطت أوراق الهايكو الياباني؛ فما هو جائز في الهايكو الأصليّ مستهلك ومخترق في الهايكو العربي؛ وما هو مبتدع في الهايكو العربي يغاير ويخالف لما هو في الهايكو الياباني، لذلك فبعض الشّعراء العرب الذين ركبوا موجة الهايكو الياباني ما أخذوا منه إلّا

(1) الأخضر بركة، حجر يسقط الآن في الماء، ص17

التّسمية، في خلطهم بين الهايكو وفنون الشّعر الأخرى **"قصيدة الومضة – الأبيجراما – الشذرة"**.كما وضّح ذلك **"عذاب الركابي"** في مقدمة دواوينه التي صدرت بعد **"رسائل المطر في عام 2013" و"العصافير ليست من سُلالة الرياح " 2017"**، و**"سوناتات الماء والزنابق" 2018"** متّهماً أولئك الشّعراء بعدم الاطلاع على مرجعيات الهايكو الياباني، إلى درجة ظنّهم أنّ كلّ قصيدة قصيرة مقتصدة الألفاظ هي هايكو عربي !

2. خاصيّة الإيقاع:

يُكتَب الهايكو الياباني كما هوَ معلوم بمقاطع صوتية موزونة (5/7/5) موزّعة على ثلاثة أسطر، ذات إيقاعات سريعةٍ، منبثقة ومنسابة من الشَّاعر اليابانيّ وتساعدُ بدورها على اكتساب نوع من الإيقاع؛ فقد كان هذا الفنّ في بادئ الأمر **"يُكتب في سطر أفقي واحد يسير على إيقاع صوتيّ متكوّن من سبعة عشر مقطعا صوتيّا، وتقسّم المقاطع إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول: خمسة مقاطع صوتيّة، والثاني سبعة مقاطع، والثالث: خمسة مقاطع، وترتّب الكلمات بحيث تعطي (ريتما) إيقاعيّا واحدا ينساب بكلّ سلاسة كما تنساب التّفاعيل الشّعريّة ممّا سهل حفظه"**[1]؛ ربّما تلك الاختزاليّة التي اتّسمت بها قصيدة الهايكو هي ما منح حرّيّةً نسبيّةً من حيث البنية الإيقاعيّة، وسهولة حفظها.

على الرّغم من **"استبدال التقنية اليابانية في الشعر حسب متطلبات اللّغة العربيّة التي تعتمد على التّفعيلة عوضاً عن الأصوات في اللّغة اليابانيّة مع المحافظة على روح الهايكو، تفعيلات ممزوجة فيما بينها، فنجد بحوراً مختلفة في هايكو واحدة. هنا التّمازج فيه خروج عن النّمطي المألوف فيشكّل كيمياء اللغة باعتباره مزجاً للعناصر لا للقوالب ... لا يفسد من قصيدة الهايكو مادامت محافظة على أصل دلالتها وتركيبها"**[2]؛ ومؤدّى ذلك أنّ تلك المقاطع الصوتيّة اليابانيّة الغير مُتاحة في اللّغة العربيّة إلّا أنّها لم تفسد روح وأس الهايكو، لا سيّما تمازج بحور مختلفة في نصّ واحد، ويبقى على الرغم من ذلك محافظا على دلالته العميقة.

---

[1] حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص 17

[2] دنيا الربيعي، قصيدة الهايكو استنباط للطبيعة، المجلة العربية، 2017

تستغني اللّغة العربيّة عن عدد المقاطع الصوتيّة السبعة عشر، وتوزيعها بصيغتها اليابانيّة؛ 5/7/5 نظرا لخصوصيّتها وفرادة تشكيل مقاطعها العروضيّة عن مقاطع اللّغة اليابانيّة؛ هذه المقاطع الصوتيّة **"الموزّعة على ثلاثة جمل تكتب على سطر واحد من أعلى إلى أسفل لكن شاعت كتابته في الغرب على هيئة ثلاثة أسطر وهناك الآن من يكتبه على سطر واحد"**، وهذا يعني اللّغة العربيّة تعنى بالإيقاع؛ تلك الطاقة الموسيقيّة الحاضرة في القصيدة؛ فالشّعر إيقاع، وهو لا يقتصر على الوزن فقط، بل أعمق وأشمل، فالإيقاع **"نظام أمواج صوتيّة ومعنويّة وشكليّة"**[1]، وهذا ما يدلّ على الإيقاع الداخلي الذي يتأتّى من تجنيس وتكرار الذي يشدّد ويعوّض الوزن إن صحّ التّعبير.

تتمتّع اللّغة العربيّة وباقي لغات العالم بخصوصيّاتها الصوتيّة؛ فهي لا تتّفق مع التّقطيع الصّوتيّ في الألسنيّة اليابانيّة، لذلك استعاض الشعراء العرب عن ذلك التّقطيع بحجم الأسطر؛ طويل، قصير، طويل، أو قصير، طويل، قصير؛ هذا الشّكل **"الذي نتداوله بكثرة قد عمّمه الانكليز وبعض الأوربيين بالتوافق مع اليابانيين كاقتراح: وهو أنّ النّص يكون إمّا سطرا قصيرا/ أطول / فقصير ... وتشير إحدى الدراسات الحديثة إلى أن أكثر من 90% الهايكو التي نُشرت باللغة الإنجليزية في العقود الثلاثة الماضية ظهرت في هذا الشكل، وليس هناك دليل على أنّ هذا يغيّر في تقليد وجوهر الهايكو اليابانيّة الكلاسيكية"**[2].

تختلف اللّغة العربيّة عن اليابانيّة، ممّا يشكّل استحالة في اتّخاذ نصوص الهايكو العربيّة التّقطيع نفسه في الهايكو الياباني، فهي عبارة عن **"مقطعة شعريّة قصيرة، تتكّون من ثلاث أبيات أولها وآخرها من خمسة مقاطع، ووسطها من سبعة"**[3]، في حين أنّ المقطع في اللّغة العربيّة عبارة عن **"تجميع الحروف والحركات مبنيّ على تقسيم مصوتات اللّغة إلى صوامت وصوائت"**[4].

---

(1) محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة – حساسيّة الانبثاقة الشّعريّة الأولى جيل الرواد والستينات –اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص18

(2) باسم أحمد القاسم، التوازن المفقود من مقدمة في ركن الهايكو ل: ماريو بينيديتي، مجلة الحوار المتمدن، ع5862، 02 ماي 2018، الساعة: 14:02. الرابط الإلكتروني: https://www.ahewar.org /debat/show.art.asp?aid=597619

(3) عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص عابر للأنواع، ص289

(4) مصطفى حركات، المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار الآفاق، الجزائر، د ط، د ت، ص110

تمكّن الشّاعر العربيّ من التّفاعل مع تجربة الهايكو الياباني، معتبرا نفسه أنّه لم يتجاوز هذا التّشكيل الصوتي في الهايكو العربيّ، بل مردّه اختلاف المقاطع الصوتيّة بين اللّغتين؛ وبالتّالي فإنّ هذا **"لا يعني التزام مقلّدي هذه الكتابة عندنا حرفيّا بهذه الشروط، ولكنّهم ربّما اهتمّوا بغنائيّة الموضوع أكثر من احتفالهم بمعماريّة الشّكل. بسبب أنّ إيقاعيّة شعرنا ذاتيّة، لا إنشاديّة، قائمة على المقطعيّة"**[1].

تتوزّع الأسطر في قصيدة الهايكو، حسب الألسنية اليابانيّة على الشّكل التالي: **"خمسة، سبعة، خمسة مقاطع، وهذا الشرط تجاوزه الهايكو العراقيّ والعربيّ عموما مراعاة لخصوصيّة اللّغة العربيّة واختلاف تشكيل مقاطعها العروضية عن مقاطع اللغة اليابانية، لكنّه التزم ببنية الأسطر الثلاثة لترسيخ الشّكل الهايكوي، لما للأشكال من أهميّة في الفنون"**[2].

نظرا لخصوصيّة اللّغة العربيّة فهي تخرج عن إطار التّوزيع الإيقاعي الياباني، والمتمثّل في أشكال مقطعيّة توازي ثلاثة أسطر، وفي كلّ مثلّث هناك توزيع صوتي متعارف عليه **(5+7+5)**، في وحدته الشّعريّة يتكوّن من سبعة عشر مقطعا مرتبط بمخارج وأصوات اللّغة اليابانيّة، والتي تخالف بدورها التقطيع في اللّغة العربيّة بحكم تمازج وتداخل الأصوات بحركاتها ومدودها.

يقول **"محمود الرجبي": "اللّغة والإيقاع هي متطلّبات مهمّة في الهايكو"**[3]، وبالتّالي على كاتب الهايكو أن ينتبه إلى أهميّة الإيقاع الداخلي على وجه الخصوص، وأبعاده الدلاليّة في تشكيل جماليّة وفنيّة القصيدة.

تُجمع معظم الدراسات أنّ أصل كلمة إيقاع هي كلمة **"مشتقّة من الفعل اليوناني بمعنى انساب ورغم تعدّد معانيها إلّا أنّها تتضمّن دائما فكرة الحركة، كما تشير إلى السّرعة والجريان"**[4].

---

[1] عزالدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، نص عابر للأنواع، ص 289

[2] بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، ص47، 54

[3] نفسه، ص 69

[4] Didier(Béatrice) : Dictionnaire universel des littérattures, presses niversitaire de France,Paris ,1994 ,p 3336

يرجع الإيقاع الداخلي إلى عاملين "**أولهما التّوقّع النّاشئ عن تكرار وحدة موسيقيّة معيّنة، فيعمل على تشويق المتلقّي، وثانيهما: المفاجأة أو خيبة الظّن التي تنشأ عن النّغمة غير المتوقّعة والتي تولّد الدّهشة لدى المتلقّي**"[1]؛ وبالتّالي فالإيقاع الداخلي أكثر ما يشتغل عليه هو إحداث المفاجأة والدهشة في ذهن المتلقّي من خلال تلك النّغمة المتولّدة من تكرار تلك الوحدات الموسيقيّة التي تتعالق في المنجز الشعري.

يستلهم شعر الهايكو العربي إيقاعه الداخلي من خلال تلك العلاقات التي تقيمها الصوائت والصوامت فيما بينها، هذا من ناحيّة، ومن ناحيّة أخرى تلك الصور الشعرية، والمعاني المتشابكة معاً بطاقة الإيحاء المشعة بموسيقى مختلفة عن الموسيقى الخارجية المعهودة.

في نص كالهايكو لا تتجاوز مفرداته مسافة شهيق واحد (17 مقطعاً صوتياً على الأكثر) يصير لكلّ مفردة، ولكلّ صوت فيه اليد الطولى في تشكيل بنية إيقاعه الداخلي، فكما لكلّ مفردةٍ جرس ولكلّ حرفٍ نبرة فإنّ لعبة اختيار المفردات – أو مرادفاتها — وترتيبها قبلاً أو بعداً مع مفردات النّص الأخرى هي في نهاية لعبة النص ترتيب توافقي ذو نسق يُراعي شعرياً ومعنوياً تناغم أجراسها وإيقاعاتها يكرّس عذوبة سياقها وسلاسة تدفّق وقعها، ويعتني بمتعة الإصغاء إليها، وهي لعبة لا تكتفي بتجسيد الإيقاع الداخلي في النّص على ما سبق من العناصر الصوتية فقط، بل تتعدّى إلى دلالات تكرار لأصوات وكلمات بعينها.

ينتج الإيقاع في قصيدة الهايكو العربيّة من خلال "**تزاوج كلمات النّص (أسماء–أفعال–حروف) وتراكيبها، وفنيّا هو التّناغم الموسيقي العام للأسطر الثلاثة عادة، ويعتبر من أهمّ السّمات المحدّدة لأسلوب الهايجن في الصياغة**"[2] الذي يضمن استمراريّة النّص عبر تفجير دلالات الصوت الماثلة سواء في الاسم او الفعل أو الحرف في اللّغة العربيّة.

---

[1] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1981، ص 162

[2] سمير منصور، الإيقاع الداخلي: أهميته وجمالياته في قصيدة الهايكو العربيّة، مجلة نبض الهايكو، منتدى الهايكو للنشر الإلكتروني، ع5، 2018، ص09

يقول "**سامر زكريا**": "**أمّا الهايكو العربي فقد درجْنا على كتابته بسطور ثلاثة، دون أخذ الوزن والقافيّة بالاعتبار، إلّا أنّني اصطلحتُ أخيرا على ما أسمّيه الموسيقى الداخليّة والخارجيّة في الهايكو، فالأولى هي الإيقاع الخاص بكلّ مفردة، والثانيّة هي العلاقة الإيقاعيّة للمفردات ضمن الهايكو ككلّ**"[1] ؛ وهو يعني في ذلك اعتناء قصيدة الهايكو العربيّة بالإيقاع الداخلي الذي تحدِثُه أصوات اللّغة العربيّة فيما بينها، وكذلك الجرس الموسيقي الذي يتولّد بين المفردات منها إلى الأسطر الشعريّة الثلاثة.

تلعب معماريّة شعر الهايكو مع موسيقاه الداخلية دورا رئيسًا في تحديد سماته، فهي نوع من ذلك النّغم الموارب الذي يلامس الوجدان أثناء قراءة القصيدة، فهناك من النغم الذي يبعث في النّفس شجونا وحزنا وكآبة، ومنه ما يغرس في النّفس سرورا وغبطة. كيف ذلك وكلّ أنواع النّغم صادرة من أصوات اللّغة ذاتها، وما تثيره في النفس من معاني ودلالات متباينة.

ليس بالضّرورة "**أن يكون المشهدان بصريّين، فهما قد يتولّدان من أيّ حاسّة من الحواس؛ وبالجمع بين أكثر من حاسّة بالجمع بين الحواس البشرية المتعارف عليها والحواس الإضافية التي يكتسبها المرء بناء على حساسيّته وتأمّله وتكوينه**"[2]؛ لهذا يستوجب من شاعر الهايكو أن ينتقي مفرداته المعبّرة عن المشهد المراد التّعبير عنه ونقله إلى المتلقّي، أن تكون ذات معنى وإيقاع، فأثر هذا النّمط من الشعر "**كصقل قطعة من الماس يصقل الهايكو نظْرة الإنسان إلى الكون، يصفّيها من رواسب العادة ويعيد لها بريقها الأصيل**"[3].

وكما أنّ المشهد دائما يشكل أحد أهمّ الركائز الخاصّة بقصيدة الهايكو، فإن نقله لوعي المتلقّي – كما هو – عبر مستوى اللّغة يحتّم على الشاعر أن يعتني جيّداً في تتبع الإيقاع اللّازم لطقس اللّغة والمعادل موضوعيّاً لدلالات الحدث المرصود، عبر الالتفات لنبرة كل حرف وصوائت كلّ كلمة.

---

[1] سامر زكريا، مقدمة كتاب الهايكو العربي، ج1، ص05،06

[2] جمال الجزيري، مقدمة نقدية في قصيدة الهايكو، ص23

[3] حنا غدير، أنتولوجيا الهايكو العربي–الحقل والمدار–، عبد القادر الجموسي، ص403

تتمثّل شعريّة قصيدة الهايكو العربيّة في أنّها **"تتّسق مع حروف اللّغة اليابانيّة وفرادتها الممثّلة بصوائتها في كلّ مقطع، كما أنّها، مقارنة بالشّعرية الغربيّة والصينيّة ويمكننا أن نضيف مقارنة بالشّعرية العربيّة، لا تولي أهميّة للتّقفية، بقدر ما تولي اهتماماً عظيماً للإيقاع والمقطع والجناس الاستهلالي"**[1]، فقصيدة الهايكو **"سمعيّة قبل أيّ حاسّة أخرى– حتى عند القراءة الصامتة– فإنّ صوت القصيدة هو أول ما تتواصل معه جوانح النّفس فعليّا، وهنا تبرز بنية الإيقاع الصوتيّ لقصيدة الهايكو لأنّه يستهدف أولا وأخيرا التّأثير على الحالة الوجدانيّة للمتلقّي...وذلك لا يتحقّق دون العناية ببنية الإيقاع الداخليّ للنّص"**[2]، المبنيّ على علاقات التّكرار والتّناغم والتّجانس والتّوازي.

يرتكز الإيقاع الداخليّ على بنية التّكرار، لتجعل **"قيمة كلّ عنصر (مكرّر) بنائيّا تكمن على وجه التّحديد في كيفيّة اندماجه، وتصاعده إلى ما يليه، لذلك تكتسب بعض الصّيغ أهميّة خاصّة من خلال تكرارها، إذ يصبح تكرارها ليس مجرّد توقيع رتيب، بل هو إمعان في تكوين التّشكيل التّصويري للقصيدة، وإدغام لمستوياتها العديدة في هيكل متراكب"**[3]؛ وبناء على ما سبق فتكرار بعض الصيغ والمفرادات يكسب القصيدة أهميّة خاصّة في إثرائها، وتتويجها بتعدّد الدلالات وتنوّعها.

استطاعت قصيدة الهايكو أن تشقّ طريقها في نسق من المشهدية المكثّفة، والصور الواقعية غير المتخيلة في طقس من الإيقاع العذب الذي يعوض بالضرورة قلة مفرداتها وقُصر بنائها وشح ظلالها !

وبهذه المتانة الشِّعريَّة بلغة عربيَّة متجدِّدةٍ، سيحمل الـ"هايكو" بالعربيَّة مسؤوليَّةَ التَّحدِّي، ومواجهة الواقع بالإفصاح عنه من خلال هذا الإيقاع الفكريّ المنعتق.

يقول **"حسني التهامي"**:

الأشْجَارُ تفكُّ ضَفَائِرَها

---

(1) محمد الأسعد، أنباء الهايكو وأوهامها، العربي الجديد، 22 أفريل 2018. الساعة: 11:30 الرابط الإلكتروني: https://www.alaraby.co.uk

(2) سمير منصور، الإيقاع الداخلي –أهميته وجمالياته في قصيدة الهايكو العربيّة–، ص09

(3) صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبيّة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، د ت، ص275

تَحتَ زخاتِ المَطَر

حمَّامٌ جَمَاعِي[1]

يكرّر "**حسني التهامي**" صائت (**الألف**) ليسهم إلى حدّ كبير في تشكيل إيقاع داخليّ يوحي بالمناخ النّفسي العام لنصّه، فولّف الحركة الجماليّة للمشاهد وخلق لوحة فنيّة تزدهي بالطبيعة وجماليّاتها في قالب مخصوص.

يوظّف الهايكست الحركات الطوال بشكل لافت في:(**أشجار، ظفائرها، زخّات، حمّام، جماعيّ**)، وذلك لأجل إضفاء جوّ موسيقيّ متناغم، وتزويد المتلقّي من جهة أخرى ألحانا مختلفة وتأثيرات نفسيّة متنوعة، لتخلق نوعا من الانسجام بين الأسطر الشعريّة الثلاثة في القصيدة.

تحدث زخات المطر المتتاليّة وقعا موسيقيّا متناغما ومنسجما مع المشهد، وقد كان للألف النّصيب الأكبر في هذا الهايكو، فهو الأكثر دورانا وتكرارا؛ وذلك لما ينماز به من الوضوح السّمعيّ، ليشدّ بذلك انتباه القارئ إلى ما في النّص من معاني ودلالات توجب التّأمّل والتّدبّر.

يضع "**حسني التهامي**" قارئه أمام لوحة متخيّلة تبرز بقوة في ظلال الألوان وأحجامها، لمنظر الأشجار العاريّة وزخّات المطر التي تهب الصورة أو اللوحة مظهرها الرومانسي، ومشهد الحمام الجماعيّ، لتكتمل اللوحة المشتقّة من الطبيعة، فهو هنا لا يرسم المشهد رسماً كما يبدو للقارئ، وإنّما يرسمه بعدسة رؤيته الشّعرية من خلال تفاعل الصور الجزئيّة وإثارتها الجماليّة على مستوى الرؤية الكليّة التي تبثّها اللوحة في قرارها الأخير.

يقول "**رحيم جماعي**":

لَا أحَدَ يَنتظرني

وَلَسْتُ فِي انْتِظَارِ أحَد،

مَحَطةُ قطارٍ خَاليَّة[2]

---

(1) حسني التهامي، وشم على الخاصرة، ص18

(2) رحيم جماعي، لا أحد ينتظرني، منشورات نادي الهايكو العربي الإلكترونية، الأردن، 2019، ص52

تقوم قصيدة الهايكو في بنيتها الموسيقيّة على نسق إيقاع داخليّ ذو تردّد يختلف من صوت شعريّ إلى آخر، يعتمد في نسقه العام على فنّ تركيب العبارات وأناقة تزاوج الكلمات ودقة اختيارها أو تقديمها بين عتبة السطر الأول والبوابة الخلفية للسطر الأخير، يحرك الشاعر بركة النّص الهادئة والصامتة تماما بحجر الإيقاع الداخلي ويثير دلالاته ومعانيه بالطريقة التي اختارها للمتلقي.

تأتي مضاعفة الوحدة والعزلة بأقصى حدودها مع دلالات إيقاع الأسطر الثلاثة، وذلك من خلال هيمنة حروف المد على النّص التي كرّست بنغماتها وترداتها وتيرة مطولة من الكآبة والحالة الشعوريّة الوجوديّة القاتمة.

كرّر الهايكست كلمة (**أحد**) مرتين في النّص مستفيداً من تقنية جماليّة التّكرار لرفد الطقس الشّعوري العام، وهو بذلك يوازن إيقاع النص الداخلي ويثير به مجدداً تدفّق المعاني والدلالات.

تفرض الطبيعة الموسيقية على شاعر الهايكو العربي آليّات المزج بين خصائص إرثه الموسيقي في الشعر عموماً وبين متطلبات وشروط قصيدة الهايكو الصارمة، فهو يتطلّع دائماً إلى ترك مسحة من إيقاعات أسلافه القدماء على الشكل الحداثي العصي لقصيدة الهايكو – الأجنبية أصلاً – والمبنيّة بلغة لا تكترث ببنية النص الموسيقيّة كما تكترث بها اللّغة العربيّة أساساً.

تقول "**عفراء طالبي**":

مُوجِعٌ رؤْيَتها تَسْقُط

أوْرَاق مَيتة

عَلَى أوْرَاقٍ مَيتة ![1]

يحمل الإيقاع النّفسي في النّص أعلاه دلالات توجّه فكر المتلقّي وتثريه وتزيد من تماسك البنية الإيقاعيّة للنّص؛ لذا يجد القارئ نفسه أمام إيقاع داخليّ معتمد على تدفّق الصور، وتكرار صوت (**التاء**) أربع مرات في ثلاثة أسطر، ممّا ولّد شعورا شجيّا ناعما؛ لأنّه من الأصوات المهموسة، فقد اعتمدته الهايكست كي تعبّر برؤية جدليّة عن واقع رؤيوي وجوديّ اغترابيّ، رابه كثرة الموت وانعدام

[1] عفراء قمير طالبي، سبعة عشر نفسا تحت الماء، ص73

الحياة فترى الوجود جثثاً فوق جثث موت على موت؛ وهذا يجعل المرء في اختناق وضيق وجودي قلق متوتّر، ما وجدت تشبيهاً يترك في النّفس أثراً موخزاً سوى هذا التّعبير الوجودي المحزن **(أوراق ميتة على أوراق ميتة)**.

لم يكن تكرار **"عفراء طالبي"** لعبارة **(أوراق ميتة)** اعتباطيا، بل تهدف من ورائه كتقانة صوتيّة إلى تحقيق فاعليّة خطابها الشّعري، وتتجلّى هذه الفاعليّة في مزج الإيقاع بالدلالة؛ فهي ترى العمر أشبه بشجرة تتقصّف ورقة ورقة تسقط واحدة تلو الأخرى لتعلن نهاية الإنسان وموته وتلاشي سنوات عمره وأيامه يوماً فيوماً، لاشك أنّ الموت موجع ومؤلم ولكنّ المؤلم رؤية هذا الموت المكدّس على الأرض تحت الأشجار التي تتساقط أوراقها آن الخريف، فالمشهد الذي تراه **"عفراء طالبي"** من خلال تلك الأوراق التي تتساقط على بعضها إثر هبّة ريح، أم يا ترى تلك جاذبيّة التراب، والشّجرة بذلك ما هي إلاّ الحياة والبشر ليسوا سوى أوراق تغادر.

يقول **"محمود الرجبي"**:

رجُلُ الثَّلْج،

رَجُلٌ يَمُوت يَصْنَعُ رَجُلًا

يَذُوب !![1]

شكّل التّكرار المثير لكلمة **(رجل)** في نصّ **"محمود الرجبي"** توافقا صوتيّا ممّا أضفى إيقاعا موسيقيّا داخليّا زادت من جاذبيّته، فتكرار تيمة (رجل) ثلاث مرات في نصّ لا يتجاوز عدد كلماته سبع كلمات، يوحي ببعد دلاليّ لها؛ ورجل الثّلج ما هو إلّا اختصار وخلاصة لحقيقة الحياة الآيلة للزوال؛ فما هو واقع اليوم غدًا لا محالة ذكرى، وبين رجل يموت وآخر يذوب الفناء هناك رجل يصنع الحياة، إذ في ظلّ تلك العدميّة هناك دائما محلّ للإبداع والعطاء يقاومُ به لحظات اليأس والإحباط،

[1] محمود الرجبي، ذكرى ذكرى، ص42

وهو كناية على عدم الاستسلام والسلبيّة ولحظات الضّعف البشريّ، وتعزيز لفكرة الاستمراريّة في العمل، والعطاء حتى آخر نفس[1].

يطمح الهايكست -في قصيدته-إلى أن يجسّد للمتلقّي فكرة الفناء بمحاولة الإمساك بلحظات متميّزة تضاهي لحظة صناعة رجل الثّلج، ومن ثمّ تخليدها في مقطوعة عابرة للحاضر ومستشرفة للمستقبل؛ إنّه بحث دائم على لحظة الأبديّة حيث تذوب الأزمنة في بوتقة الخلود.

حاول الهايكست أن يقتنص سحر لحظة من الحياة من خلال مراقبته لمشهد من مشاهد الطبيعة بحنوّ وحكمة، مستعينا في ذلك بكائناتها لشحن لغته الشّعريّة بطاقات إيحائيّة، فترك الأشياء تتحدّث عن ذاتها، وترك من جهة أخرى متلقّيه يتخيّلها ويشعر بها، بدل الإيضاح والبهرجة الخطابيّة، لذا تستمدّ قصيدة الهايكو قوتها من بساطتها، فهي قصيدة حسيّة تعتمد على السّمع والبصر واللّمس والشّم لا التّخييل والانشغالات الذّهنيّة، ولعلّ هذا ما ضمن لها الاستمراريّة والخصوصيّة بينها وبين أنماط الشّعر الأخرى من ومضة وشذرة وتوقيعة.

يتجاوز الإيقاع الشّعري بنية القصيدة اللّغويّ من النّاحيّة الشّكليّة المنحصرة في التّجانس أو التّماثل، أو التّقابلات للجرس الصّوتي والنّبري الموجود في المحسّنات البديعيّة أو الوزن أو التّوازي النّسقي، فهو أكثر اتّساعا وشمولا. وهذا يعني أنّ أساس الحركة الإيقاعيّة في قصيدة الهايكو تحقيق الانسجام بين ما يحسّ به الشّاعر وما يقدّمه من تشكيلات تواكب معارفه الوجودية ونظرته المشهديّة للأشياء من حوله.

تكتسب أصوات اللّغة العربيّة –عموماً– قيمةً إيقاعيّة عاليّة ودلالةً بيانيّة هائلة فإنّ اللّغة العربيّة لها الصّدارة في ذلك وبلا منافسة، خاصةً وأنّ الإيقاع هو أحد أهمّ عناصر موسيقى الشّعر، لما له من دور هام في توظيف النّغمات الصوتيّة للمفردات في تشكيل المناخ الحقيقيّ لمشهد النّص، عبر مهارة توظيف الجرس الخاصّ بكلّ كلمة.

(1) ينظر: آمال بولحمام، جماليّة التكرار في قصيدة الهايكو العربيّة –محمود الرجبي– أنموذجا، جريدة الدستور الثقافيّة الإلكترونيّة. الرابط الإلكتروني: https://www.addustour.com/articles/1232771?fbclid

وبهذا الشّكل لا يمنع من أن يكتب الشاعر العربيّ هايكو ببصمة عربيّة لطيفة دون التّقطيع الصوتي المعتمد يابانيّا، وبذلك كانت مرونة في تشكيل مثلّث جديد ليس بالضرورة أن يكون قائما على حساب عدد المقاطع ***5/7/5***، إذ يمكن أن يأخذ أشكالا أخرى أقلّ من خمسة أو أكثر من خمسة؛ بمعنى آخر عندما يحاول الهايكست العربيّ أن يكتب الهايكو فهو يركّز على ما يعرف بالتّرديد الصوتي الآن كخلفيّة إيقاعيّة لتلك الموسيقى الداخليّة؛ واجتماع الحروف في الكلمة العربية الواحدة انسجاماً صوتياً وجرساً موسيقياً ممتعاً لا يرى إلّا نادرا في اللّغات الأخرى.

يقول "مصطفى قلوشي":

بَشَائِرُ الخَرِيفْ

زَخَّاتُ المَطَرْ

بِرَائِحَةِ البُرْتُقَالْ[1]

وظّف الهايكست هذا النوع من التّوازي التّركيبي كأداة أسلوبيّة في تشييد معماره التّقصيدي، استطاع من خلاله أن يبثّ إحساسا جميلا، ووقعا خاصّا يثير ويفجّر قريحة المتلقّي،وهذا يعود إلى التوازي التركيبيّ، في قوله: **بشائر الخريف/ زخات المطر/ برائحة البرتقال**.

يحاول "**مصطفى قلوشي**" أن يجعل من بنية نصّه نسيجا متماسكا، منسجما، محكم الخيوط، شعريّ الإيقاع والموسيقى، ليبيّن لقارئه ذلك الاتّصال الوثيق بينه وبين عالم الطبيعة؛ فالهايجن الوحيد الذي يمكنه أن ينصت لتلك الأصوات والأصداء المنبعثة من الطبيعة، والذي بدوره يحوله إلى نوتات موسيقيّة عن طريق خبرته في تكرار وتوازي تلك الحروف والأصوات منها إلى الجمل والتّراكيب، ليهيّئ بذلك التوازي توالد دلالات القصيدة وتناسلها باعتباره عنصرا تنظيميّا.

[1] مصطفى قلوشي، ليس إلّا، edition plus للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2017، ص68

عادة ما تثير زخّات المطر رائحة التّراب النّديّة هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهي تحدث صوتًا شجيًّا يقطع سكون الصّمت بتلك النّبرات التي تطرب لها الأسماع.

للمطر جمال ورونق خاص نراه في قطراته العذبة، فنستشعره برائحته الفواحة التي تشعرنا بنوع من الوحدة والعزلة كلّما عانقت أولى قطراته الأرض، ولتراقص بذلك زهر البرتقال، لتشكّل في الأخير سمفونيّة فريدة تغنّيها الطبيعة.

إذن فما علاقة زخات مطر الخريف برائحة البرتقال؟ اعتبارا أنّ المطر بشائر خير ويمن وبركة وإنتاج وفير، ممّا يجعل الهايجن بدل من أن يشمّ رائحة التراب مع أول تلك الزخات يشمّ عبق زهر البرتقال، وهو بذلك حدس استباقي؛ إنّه حدس تفتّح زهر البرتقال. فلعلّه لحن الشّوق إلى أريج زهر البرتقال في أراضي الطفولة والصبا.

تتجلّى شعريّة إيقاع الهايكو عبر اللغة البسيطة الموجزة التي لا تسعى إلى الإيقاع الصاخب من خلال القوافي أو الكلمات المنمقة؛ يسهم في تشكيل إيقاع الهايكو السبعة عشر مقطعا صوتيا إلى جانب الامتزاج الذي يحدث عند تجاور مشهدي النص سواء أكانا متناغمين أم متنافرين، هذا الامتزاج يتشكّل عبر لغة غاية في البساطة والعفوية[1].

3. خاصيّة الاشتقاق المرنة:

يشكّل الاشتقاق خاصيّة أصيلة في اللّغة العربيّة التي تمنح فيضا من الاختيارات الباذخة للمفردة الواحدة، والتي تعمل بدورها على توليد المفردات بعضها من بعض، مع الوظيفة المزدوجة التي تتمتّع بها هذه الخاصيّة من حيث حفاظها على الدلالة المشتركة بينها من جهة، ومن جهة أخرى توحي بمعاني جديدة مناسبة في سياق النّص.

يمكن اشتقاق الكلمات الآتيّة مثلا من الفعل (**شاهَدَ**): (**شاهِد**) و(**شهود**) و(**مشهود**) و(**مشاهدة**) و(**مشهد**) و(**يشاهدون**)، وهذا ما لا يتواجد في اللّغات الأخرى إلاّ ما ندر، وبناء عليه

[1] ينظر: آمال بولحمام، دراسة تحليليّة لقصيدة هايكو مصطفى قلوشي، مجلة مدارات الثقافية، السنة الأولى، ع9، 2020

فهذه الخاصيّة تثري النّص عبر دلالاته الجماليّة بشكل هائل، من خلال زيادة وتناسل مفرداتها، لتتمكّن من إضفاء قوة التّعبير وجزالته ومن ثمّ مواكبة الحداثة في جدّة الموضوعات. **وإنّه بهذه الصورة ليعدّ بحقّ إحدى الوسائل الرافعة والمبتكرة في نموّ اللّغة ومرونتها واتّساعها وثرائها في المفردات، ما يمكّنها من التّعبير عن المستجدّ من الأفكار والمستحدث من وسائل الحياة**[1]؛ وبالتّالي فإنّ ميزة الاشتقاق في اللّغة العربيّة قد أكسبها ثروة من الألفاظ التي لا تتعاند، بل تتعاضد وتتنامى على مرّ العصور؛ ولأنّ "**اللغةُ العربيةُ قادرةٌ– بعبقريتِها وخصوصيتِها وتنوع إيقاعاتها وبميزة الاشتقاق التي تهبها خصوصيّة وتفرّدا عن بقيّة اللّغات– على أن تستوعبَ جماليّات قصيدةِ الهايكو، بل وتُضفي عليها طابعاً عربيّا آسراً ومميّزاً**"[2]، وبهذا المعنى فميزة الاشتقاق في اللّغة العربيّة قد أكسبتها ثروة من الألفاظ التي تتنامى على مرّ العصور، ولعلّ هذا ما يوطّد حضورها في الهايكو من خلال إضفائها لتلك المرونة التي تستجيب لمقتضيات العصر والحياة ويستجدّ فيها من معانٍ وأفكار.

يقول "**سامر زكريا**":

حَقْلُ قَصَب

أُدَنْدِن

نَغَمَاتٌ مُحْتَمَلَة[3]

يزخر هذا النّص بالمآلات، وأمّا تعدّدها هو الذي يضع القارئ أمام حالة من التّشتت الذي يجعل من الهايكو أجمل وأكثر سحرا. فهل الريح موجودة فعلا كي تعبث بسيقان القصب، وتجعلها تصدر أنغاما؟

أورد "**سامر زكريا**" المشتق (**مُحْتَمَلة**) اسم مفعول مشتق من فعل غير ثلاثيّ (**احتمل**)، والذي يعني بدوره التّوقّع والممكن، ولعلّ الهايكست يقف عند حدود الحقل أو يسير بمحاذاة القصب ممّا

(1) ينظر: رمضان عبد التواب، فصول في فقه اللّغة، دار الجيل، القاهرة، ط2، 1980، ص290

(2) حسني التهامي، بيان مزار الأقحوان، ص12

(3) سامر زكريا، هايكو مع رقصة الهايغا، ص39

يتسبّب في توقّعه إحداث موجات من الاحتكاك التي تنتج تلك الأصوات والنّغمات، ومن جهة أخرى تلك السيقان المنضدة والمتوّجة بالأخضر والمتلاصقة والتي تشبه لحظات الحياة، فهذه النّغمات ما هي إلّا انفعالات الإنسان بما يراه ويصيبه من مآسي وأفراح.

تعدّ ظاهرة الاشتقاق خصّيصة من خصائص اللّغة العربيّة التي تعمل على توالد وتناسل العديد من الكلمات ذات الجذر الواحد، لذا فالحاجة إليها ملحّة وشديدة في شتّى العصور والأزمنة، وقد أسهمت بشكل ملفت للنّظر في إثراء قصيدة الهايكو العربيّة.

4. خاصية التّرادف:

تملك اللّغة العربيّة القدرة على صوغ العديد من الجمل والتّراكيب اللّغويّ؛ وهذا يعني أنّ اللّفظ الواحد يمكنه أن يتناسل ويتوالد ليولّد الكثير من المعاني والدلالات، كما يستطيع مستخدموا اللّغة التّعبير عن المعنى الواحد بأكثر من مفردة، وهذا ما يعرف بالتّرادف و"**تعدّد الدّوال التي تشير إلى مدلول واحد**"[1]؛ أي أن "**تجد للمعنى الواحد أسماء كثيرة فتبحث عن أصل منها، فتجده مفضي المعنى إلى معنى صاحبه** "[2]، وذلك لن يتأتّى إلّا بإيعاز من الكاتب الحذق الذي يعرف كيف يصهرها على نار موهبته، ومن ثمّ يشكّلها في قوالب جديدة يوظّفها في منجزه الأدبي او الشّعري على وجه الخصوص.

اهتمّ القدامى بهذه الظّاهرة فأفردوا لها معاجم لتعريفها وحدّها، كما ألّفت رسائل وأطروحات متنوعة ليبيّنوا من خلالها معنى التّرادف وأسباب وقوعه وفوائده وشروطه.

لا بدّ "**أن يستفيد الهايكو العربي من المزايا النّادرة للّغة العربيّة، فهي في مقدّمات اللّغات العالميّة ثراء في المفردات والنرادفات، وقدرتها كُبرى على التّعبير**"[3]؛ فاللّغة العربيّة منجم المترادفات الذي ينهل منه الهايجن العربي، إذ لابدّ من انتقاء المفردة البؤريّة التي تثري النّص بشكل أفضل، فكلّ

---

(1) نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيّات النّص وتحليل الخطاب – دراسة معجميّة–، عالم الكتب الحديث، عمّان، ط1، 2009، ط2، 2010، ص98

(2) أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2008، ص 21

3 سامر زكريا، مقدمة كتاب الهايكو العربي، ج1، ص06

كلمة هي دال ولها مدلول، وكلّ مرادف لا يعني بالضّرورة أنّ له المدلول ذاته؛ إنّه بالفعل يدلّ على غنى وثراء اللّغة العربيّة.

يقول "حسني التهامي":

غَبَشُ المَسَاءِ-

مَا الذي تُخْفِينَ أَيّتُهَا

النَّوَافِذُ الضَّبَابيَّة؟

اتّكأ الهايكست في قصيدته على استخدامه للبنية ثنائيّة المشهد **"توري أواسيه"**، وقد وضع قطعا صريحا في نهاية السطر الأول ليفصل بين المشهدين، فكان المشهد الأمامي وهو **(غبش المساء)** كيغو ضمني.

أمّا المشهد الثاني هو **(ما الذي تخفين أيّتها النوافذ الضّبابيّة)**، فكانت رؤية كاتب الهايكو لنوافذ البيوت ضبابيّة تحمل أسرارا وغموضا، وهو ما يعكس ضبابية الرؤية عند الشاعر أو ضبابية العالم بما فيه من تناقضات وأشياء غير معقولة.

يلجأ **"حسني التهامي"** إلى توصيف ميزة التّرادف من خلال المفردتين **(غبش، ضبابيّة)** اللّتان تصبّان في دلالة واحدة وهي عدم وضوح الرؤية وجعلها مبهمة، **"غبش الليل وأغبش إذا أظلم ظلمة يخالطها بياض"**[1]، وذلك لأجل تفعيل الوظيفة الشّعريّة وتعميق الدلالة ورسم صورة تومض في ذهن المتلقّي، ممّا يفتح باب التّأويل أمامه واستنطاق كوامن النّص.

استطاع الهايكو العربيّ أن يستفيد من المزايا النّادرة للّغة العربيّة والتي تعدّ في مقدّمة اللّغات العالميّة ثراء في المفردات والمترادفات، وبهذا يمكن أن تمنح خاصية التّرادف الهايجن فرصاً هائلة لاختيار الكلمات المناسبة في سياق النّص خاصّة حين تكون الكلمة محورية ولها الدور الأعظم في إضاءة شيء من قصديّة الهايجن.

5. خاصّيّة العنونة:

[1] أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، ج6، تح: عامر أحمد حيدر، دار صادر، بيروت، طبعة جديدة، 2009

عادةً ما يقال عنوان الكتاب اسمه، وعنوان الاخبار موجزها، وعنوان البيت موقعه، وعنوان الباطن ظاهره، وهكذا حتى يعرف – من دلالات الأسماء والنّشرات الموجزة والمواقع والظواهر للأشياء – أنّ العنوان : هو التّاج الذي يُستدل به على هيئة غيره وحتى ماهيته. ظلّ العرب لوقت طويل ينشدون قصائدهم من غير وسمها بعنوان، وما التّسميّات التي تعرف بها تلك النّصوص الشّعريّة القديمة إلّا اجتهادات حرص عليها النّقاد من أجل تصنيف القصائد وتمييز الواحدة منها عن الأخرى، لذلك يرى "**بسام قطوس**" أنّ العنونة فعل حديث غاب عن القصائد القديمة، إذ المهتم بالشّعر العربيّ القديم "**يلحظ غياب العنونة لقصائده لفترة زمنيّة طويلة**"[1]، كما يرى "**عبد الله الغذامي**" أنّ "**العناوين في القصائد ما هي إلّا بدعة حديثة، أخذها شعراؤنا محاكاة للشعراء العرب والرومانسيين منهم خاصة وقد مضى العرف الشّعريّ عندنا لخمسة عشر قرنا أو تزيد دون أن يقلّد القصائد عناوين**"[2].

كان من "**النّادر أن نحدّد هوية القصيدة بعنوان، وإذا حدث ذلك فإنّ العنوان حينئذ يكون صوتيّا، لا دلاليّا، كأن يقال لاميّة العرب، ولاميّة العجم...إلخ. وهذا أقرب إلى روح الشّعر، لما يحمله من إشارة صوتيّة من صميم الصياغة الشعريّة**"[3]، وهذا يدلّ على طريقة وضع عناوين القصائد وفقا لرويها أو قافيّتها، دون عنونتها.

لم تكن العنونة من اهتمامات الشّعراء القدامى؛ لأنّهم أولوا هذه المهمّة للرواة والمتلقّين؛ فقد كان أكثر ما يهمّهم هو المتن، وكذا جمالية وعمق دلالات متونهم الشّعريّة؛ لذلك "**لم يكن العنوان ممّا يهتمّ به الشّاعر القديم، لأنّ مهمّته تنتهي عند انتهائه من نظم القصيدة، أمّا روايتها أو تسميّتها، فذلك من شأن الرواة والسّامعين، لأنّه ليس جزءا من عملها، وحين يقولها يترك للنّاس شيئا**

---

(1) محمد فكري الجزار، سيميوطيقا الاتّصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د ط، 1998، ص31

(2) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية–قراءة نقديّة لنموذج إنسان معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985، ص261

(3) السابق، ص261

يشاركون فيه، وتمييزها باسم خاصّ بها إذا كانت تستحقّ ذلك"[1]؛ وهذا يعني أنّ مهمَّة الشّاعر القديم مقتصرة على نظم القصيدة فقط، وأمّا عنونتها، أو روايتها فتلك المهمّة تُوكل لمتلقّيها وراويها.

اختلفت خاصيّة العنونة لدى الشعراء العرب القدامى، فهناك من عنونها حسب رويها، كـ"لاميّة الشّنفرى"، وهناك من فضّل تسميّتها حسب الحرف الطاغي على جلّ القصيدة، كـ"**سينيّة البحتري**"، كما يوجد منهم مَن أطلق تسميّة قصيدة كاملة على مطلعها مثل: "**بانت سعاد**"، وهناك أيضا مَن تفرّد بقصيدة واحدة تتآلف مع مجموعة من قصائده أو قصائد غيره في عناصرها المعمّقة.

قد لا ينفرد الشّاعر "**إلّا بقصيدة تأتلف مع العديد من قصائده أو قصائد غيره، في العناصر والبنية المعمّقة، ومع ذلك فهي منفجرة بشيء لا تضبطها أسرار شاعريّته، فتسمّى القصيدة آنذاك بحرف رويها وصاحبها مثل بائيةّ أبي تمام، حرف واحد له سلطة على مجموع النّص، ثم على مجموع النّصوص، والتّسمية بهذا المعنى وسم وعلامة تحتاجها الجماعة لحفظ تراتب النّصوص وحفظ ذاكرة معا"**[2]؛ وهذا ما يدلّ على أنّ الحكم على جودة القصيدة، أو شاعريّتها كان انطباعيّا، اعتباطيّا، يعود إلى طريقة تسميّتها من خلال رويها، أو سلطة صوت واحد على كامل جسدها.

يُطلق اسم "**بائية أبي تمام**" فيعرف أنّها بائيته في فتح عمورية، و**نونية "ابن زيدون**"، و**نونية "أبي البقاء الرندي**".

أصبح الشّعراء –مع ظهور المدرسة الكلاسيكيّة– يتوّجون متونهم الشّعريّة بعناوين موضوعيّة مرتبطة بالنّص ذاته، ومع مجيء الرومانسيّة قام "**الرومانسيّون العرب هنا وهناك لهدم المترسخ والسائد معلنين عن رؤية مختلفة لمفهوم الشّعر والشّاعر**"[3].

---

(1) عبد الرحمن إسماعيل الإسماعيلي، العنوان في القصيدة العربية، مجلة الملك سعود، مج:8، مجلة الآداب جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1996، ص 39

(2) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، ج 1، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص103

(3) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية، ج2، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص10

لا يشكّل العنوان عادة كتابيّة أو تقليدا متوارثا، بل هو إستراتيجية كتابيّة تعنى برصد العلاقة بين النّص والعنوان من حيث الحمولة الدلاليّة والعلاقات الإيحائيّة؛ لأنّ يؤسّس"**لشعريّة من نوع ما، حين يثير مخيّلة القارئ ويلقي به في مذاهب أو مراتب شتّى من التّأويل، بل يدخله في دوامة التّاويل، ويستفزّ كفاءته القرائيّة، من خلال كفاءة العنوان**"[1].

يعدّ العنوان في القصيدة العتبة النصيّة لها، والمدخل المرشد لوعي المتلقي قبل اشتباكه أولاً مع حيثياتها ، وتصالحه لاحقاً مع تداعياتها ، وبالعنوان يدعو الشاعر لقصيدته ويدشنها قبل تدفقها، ويجعل منه مُتكأً لمتنها ومحاولة أخيرة للخلاص في فهم نصها وتفكيكه.

وهذا يفتح الباب على مصراعيه لأهمية التعالق بين عنوان القصيدة ومتنها في عملية التلقي ، وتوظيفها بذكاء لصالح المتعة الفنية للمتلقي ، والتي من المفترض أن تسلك به مسلكاً يهبه القدرة على تفكيك أحاجي متن النص المركب بعناصره الدلالية والمعنوية على السواء.

هذا بالطبع يستدعي التأمل بمدى شعرية العنوان كنص مواز خارج النص ذاته، خصوصاً أن العنوان ذاته، عادةً ما يكون آخر خيوط الشعر التي تبقى في الذاكرة !

يعدّ العنوان من أهمّ العتبات النصيّة في الدراسات السيميائيّة المعاصرة باعتبارها علامات وإشارات يمكنها أن تفتح مغاليق النّص، وتسبر أغواره، فهو بوابة سيميائيّة أولى للدخول بسلاسة في مبنى النّص، قبل مواجهة بوباته الداخليّة، المقابلة لمرايا التّأويل، وهذا ما يمنح وعي المتلقّي مساحة جماليّة لتفضيّة بياض الدلالات في حال لا تكفي فيها مساحة النّص ذاته، وبالتّالي فهو "**لافتة دلاليّة ذات طاقات مكتنزة، ومدخل أولي لابدّ منه لقراءة النّص**"[2].

نظرا للأهميّة البالغة للعنونة فقد "**شغلت عناوين النّصوص حيّزا كبيرا من اهتمام النّقّاد**"[3]، بوصفه مصطلحاً إجرائياً في دراسة ومقاربة النّصوص الأدبيّة مقاربة موضوعيّة.

---

[1] بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمّان، ط1، 2000، ص60

[2] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 1997، ص173

[3] رشيد بن مالك، السيميائيّة السردية، دراسات تطبيقية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، د ط، د ت، ص57

لا يضع شعراء قصيدة الهايكو اليابانية عناوين لها عادة، كذلك الأمر ذاته بالنّسبة للشّعراء الذي اتّخذوا هذا الشّكل وسيلة تعبير شعريّة في اللّغات الأخرى كالإنكليزية والفرنسية والإيطالية والبنغالية، وغيرها من لغات العالم.

شهدت قصيدة الهايكو العربيّة في مجال العنونة انعطافا وتحولا فنيّا وفكريّا يتوافق مع التّطور الثّقافي والحضاري للعالم المعاصر، إلّا أنّ الجدير بالذّكر أنّ شعراء الهايكو الياباني استغنوا عن عنونة نصوصهم، في حين عَمِلَ بعض الشعراء العرب على مغايرة المألوف، ومن هنا فالهايجين العرب انحرفوا وانزاحو عن القواعد المعياريّة المعمول بها في اليابان، فهم يعرضون نصوصهم متوّجة بهذه البوّابة ليعتبروا ذلك العنوان نصّا صغيرا موازيا للنّص الأكبر، ذلك لأنّه عنصر بنائيّ يختزل المتون الشّعريّة.

هناك، في الجهة المقابلة مَن تخلّى عن عنونة نصوصه مِن شعراء الهايكو العربي، متّبعين في ذلك خطى اليابانيّن. لذلك فالسؤال الذي يمكن أن يطرح نفسه: كيف عنون الشّاعر العربي قصيدة الهايكو التي يكتبها؟ ولماذا؟

لعلّ الهوة الواسعة بين الذائقة الشعريّة اليابانيّة والذائقة الشعريّة العربية عند المتلقي وعند الشاعر على حدّ سواء جعلت من الضروري أن يوفّر الهايكست"عتبة" إلى قصيدة الهايكو التي يكتبها، ويقيم بها صلة مباشرة وغير مباشرة بين العنوان ومتن قصيدته من جهة، ومن جهة أخرى بين القصيدة وذائقة المتلقّي العربي.

تعدّ خاصيّة العنونة في قصيدة الهايكو العربيّةخروجا من النّمطيّة والمعتاد من جهة، وتواؤما من مع السيرورة الدلاليّة للنّص الشّعري من جهة أخرى، لذا فقد اتّخذت إستراتيجيّة بناء العنوان في هذا النّمط الشّعري عموما عدّة مسارات، يُمكن وصفها كالتّالي:

اتّسم المسار الأول: بانتخاب عنوان مناسب لكلّ هايكو.

في حين اكتفى المسار الثاني: بالتّرقيم فقط.

أمّا المسار الثالث: فقد اتّخذ عنوانا واحدا رئيسا لجميع قصائده.

بيْد أنّ المسار الرابع: اتّخذ لكلّ مجموعة شعريّة موضوعة موسميّة خاصّة بها.

سيحاول هذا البحث أن يفرد لكلّ نوع منها دراسة خاصّة توضّح خصوصيّة العنونة في شعر الهايكو العربيّ.

يخالف "**محمود الرجبي**" الطريقة اليابانية في كتابتهم لقصائد الهايكو، وذلك من خلال تتويجه لكلّ نصّ عنوانا مناسبا،"**مستجيبا لكلّ ممكنات اللّغة العربيّة ومرونتها في التّشكيل والتّدليل، إنّه يضع لكلّ قصيدة هايكو عنوانا، بينما لا يُفضّلُ ذلك في الياباني، كما يضع لمجموعة قصائد الهايكو عنوانا رئيسا انطلاقا من وعيه بقدرة سيميائية العنونة على مدّ التيارات الدلالية...فالعنوان يتوازى مع المتن مرة ويحيل عليه أخرى ويكون له نافذة لإثارة أسئلة شتّى يحاول المتن مقاربتها أو الإجابة عنها بطرائق مباشرة أو غير مباشرة حسب أفق توقّعات كلّ قارئ**"[1].

يعدّ "**محمود الرجبي**" من بين الهايجين العرب الأوائل الذين اهتمّوا بعنونة نصوصهم، ومن ثمّ اختراقه وكسره نمطيّة الهايكو الياباني التي لا تعتمد على هذه الخاصيّة، ففي ديوانه الموسوم: "**وتذوب ثلوج العينين**" يؤلّف **ثلاثمئة** عنوانا، من بين هذه العناوين: (**عادة، وطن، سوء فهم، رحمة، وحيد، سؤال، ضد الجمال، جنون، صعود...**)

يخرج "**محمود الرجبي**" "**من اشتراطات الهايكو الياباني مستجيبا لكلّ ممكنات اللّغة العربيّة ومرونتها في التّشكيل والتّدليل، إذ يضع لكلّ قصيدة عنوانا رئيسا انطلاقا من وعيه بسيميائيّة العنونة على مدّ التيارات الدلاليّة نازلة وصاعدة من العنوان إلى المتن ومن المتن إلى العنوان**"[2]، وهذا يعني ما لأهميّة العنوان من وظائف دلاليّة تثري القصيدة صعودا ونزولا.

يقول "**محمود الرجبي**" في قصيدته المعنونة بـ: "**المهم والأهم**":

بُيُوتٌ مَهْجُورَة–

أَزْهَارُ اللّوحَة في الرَّبِيع،

---

[1] بشرى البستاني، مقدمة ديوان وتذوب ثلوج العينين، ص29

[2] السابق، ص30

لَا يَنْظُر إلَيْهَا أَحَد !! [1]

عنون الهايكست نصّه بـ:(**المهم والأهم**)، ليكون بمثابة شيفرة رمزيّة يلتقي بها القارئ، وأول ما يشدّ انتباهه، ويركّز عليه لسبر أغوار النّص، وإنتاج دلالاته.

يتكون المشهد العام للنّص من طبقتين خلفيّة: (**بيوت مهجورة**)، وأماميّة: (**أزهار اللوحة في الربيع، لا ينظر إليها أحد**)، وقد صور بعدسة بصره تلك البيوت المهجورة؛ وهي صورة داكنة، وصورة (**أزهار اللوحة في الربيع**) التي لا ينظر إليها الآخرون ،لأنّهم منشغلون بالإزهار الحقيقي والورود الحقيقية، لذلك حاول أن يقارن بين جمال المدينة وجمال الريف، وجمال الطبيعة الحقيقيّة وجمال الربيع المصطنع في اللّوحة، ليؤكّد أنّ البيوت بعد هجرانها فقدت بهجتها كما فقدت الأزهار في اللّوحة بهجتها في فصل الربيع، فلا ينظر إليها أحد؛ لأنّه منشغل بالجمال الإلهي الذي قدّمته الطبيعة في فصل الربيع. وبالتّالي فلعلّ وضْع كاتب الهايكو لبوابة العنوان وربطه بمتن القصيدة قد أسهم بطريقة أو بأخرى في تقريب الفكرة للمتلقّي بصورة أوضح.

أما بالنسبة لتجربة "**محمد الأسعد**" يجد القارئ أنّ عنونته لنصوصه في مجموعة "**تهمس البوكنفيليا مثقلة بأزهارها الحمراء**" نبعت من إحساسه بأنّ خاصية التّصوير الموحي بطبيعته في قصيدة الهايكو، تجعل عتبة العنوان ضروريّة، والسبب هو أنّ نصيب المتلقّي العربي من الثّقافة البصريّة ضئيل جداً، فهو كائن "لفظي" إذا جاز التّعبير، لا يكاد يفهم أو يدرك سطوراً شعرية لا تهتم إلّا بالتّصوير.

الملاحظ على صيغة العناوين التي تصدّرت نصوص هايكو "**محمد الأسعد**" أنّها كلّها جاءت كلمات مفردة من بينها:(**صوفيا، كلمات، ذكرى، بونكفيليا، بتولا، طفلة، نسيم، سحابة**...).

يبني "**محمد الأسعد**" نصوصه الخاطفة على المكان الحسي والزمن الأني والمفارقة الجماليّة لحدث المشهد، فهو يحرّض أول ما يحرّض نظر المتلقّي في استدعاء المشهد وتجسيد حدث النّص في مخيّلته تشكيلا، ثم يكافئه في نهاية النّص بتلك اللّحظة التي فاتته يوماً ولم ينتبه أبداً إليها، ولكي

[1] محمود الرجبي، ذكرى ذكرى، ص43

يساعد الهايجن قارئه من اقتناص تلك اللّقطة الجماليّة بيسر وسهولة فإنّه لا يتوانى عن استلال عنوان قصيدته من متنها بمفردة قد لا تعني الكثير له، ولكنّها على الأقل الأكثر شاعريّة !

وكم من المطلق في العناوين النّكرة وكم من الشيوع في معانيها المتشظية، وكم يجعل ذلك من عمليّة التّلقي مواجهة غير عادية مع عنوان زئبقي قبل الدخول في متن نصّه، ولعلّ ذلك ما يفتح أكثر شهيّة المتلقّي لمقاربة هذا النّع من العناوين والنّصوص.

بالرغم من أنّ المفردة النّكرة –وسط البياض– دون نص لها تفقد غالبيّة دلالاتها وإيحاءاتها بحكم العزلة المطلقة، إلّا أنّها وهي تُتَوَّجَ كعنوانٍ لنص هايكو، فإنّها تتألّق بكمّ هائل من الدلالات والتّأويلات الثرية؛ وتلك شعريّة وخاصيّة حداثيّة تستمدّ رونق وجودها من مفارقات اللّغة ذاتها؛ إنّها اللّغة التي تبرهن على الوجود، بزمكانه أولاً ووعيه ثانياً وأخيرا !

أمّا "**علي محمد القيسي**" فتراه يكتفي بوضع عنوان واحد لكلّ دواوينه، بيْد أنّ هذا العنوان متضمّن في متن من متونه، ولعلّ ذلك يتجلّى من خلال استثماره **ل**السطر الأخير من نصّه كي يتوّج به ديوانه "**قضمة تفاحة**"، ويعنونه على هذا الأساس باعتباره "**الثريّا التي تضيء المتن النّصي كونه بؤرة جامعة لما تشتّت من حزمات ضوئيّة داخل المتن، و"قضـمة تفاحة" هي إشارة مفصليّة تدفع المتلقّي للبحث عن الخيوط التي شكّلت الوحدة العضويّة لمجمل الديوان**"[1]، ربّما ليمنح ديوانه هويته ودلالته الكليّة النّابعة من علاقته العضويّة مع المجموعة الشّعريّة.

يقول "**علي القيسي**":

بَعْدَ المَطَر

يُعَكِّرُ السُّكونَ

قَضْمَة تُفاحَة[2]

استطاع الهايكست أن يوظّف العنوان (**قضمة تفاحة**) كعتبة إستراتيجيّة وكإجراء إغرائيّ للديوان بأكمله مرتكزًا على رسم جماليّ في صورة لغويّة مبتكرة عبر جملة اسميّة باقتصاد لغويّ.

---

[1] عباس عمارة، مقدمة ديوان قضمة تفاحة، علي القيسي، ص05

[2] علي محمد القيسي، قضمة تفاحة، ص43

اتّخذ "**علي القيسي**" في ديوانه الموسوم: "**كما لو ترمش زهرة الكرز**" الذي اتّخذ من السّطرين الأخيرين في قصيدته عنوانا لديوان كامل.

ظِلالٌ وَرْديّة،

عَيْنيك كَمَا لَوْ تَرمُشُ

زَهْرَةُ الكَرَز[1]

ربّما قصد الهايكست هذا العنوان لديوانه لما لأشجار الكرز من أثر في شعر الهايكو، وجماليّته في الزن لدرجة أنّ بعض الرهبان يشبّهون هذا النّوع من الأزهار برموش النّساء، والمتمعّن لأشجار الكرز هناك تلك الظّلال وردية، وأهداب من بقربه كما لو أهداب زهرة الكرز، لذا عينيك كما لو ترمش أزهار الكرز.

تمثّل أزهار الكرز(**ساكورا**) الزهرة الوطنية لليابان، ولعلّها من أهمّ الزهور المحبوبة بين اليابانيّين، كما لا يدلّ إزهار براعم الكرز على وصول الربيع فقط، وإنّما أيضا بداية العام الدراسي الجديد للمدارس الذي يبدأ في شهر أبريل، والسنة المالية الجديدة للشركات، وعليه فبراعم الكرز ما هي إلّا رموز لمستقبل مشرق.

لطالما كانت الساكورا رمزا لجمال الطبيعة اليابانيّة، لما لها من بعد إيمانيّ وقيم روحيّة، تتمثّل في تجسّد أرواح الفدائيّين والمحاربين في هذا النّوع من الأزهار، ناهيك عن رسمها على جوانب طائراتهم وقاذفات قنابلهم، وذلك بغرض اتّخاذها شعارا ورمزا لتحفيزهم في معاركهم.

لعلّ هذه العنونة ما هي إلّا ترجمة لمدى ثقافة الهايجن العربي واطّلاعه على الثّقافة اليابانيّة، واستغلالها في بناء نصوصه، بنكهة عربيّة.

حاول الهايكست "**حسني التهامي**" هو الآخر أن يعنون نصوصه، لكن بطريقة مغايرة، وهي أن يضع عنوانا لكلّ مجموعة هايكو في ديوانه الموسوم "**وشم على الخاصرة**" والتي كان عددها (**اثنان**

[1] علي محمد القيسي، كما لو ترمش زهرة الكرز، ص24

وأربعون). مثل: **هايكو الحب، زهور جبليّة، فراشات غجريّة، ريشة ومحبرة، شجرة الميلاد، زيتونة الحي**،...

ينتقي "**حسني التهامي**" عنونة نصوصه بالرجوع إلى انسجامها واتّساقها من حيث وحدة الموضوع والصور الشعرية، فمثلا هايكو الحب يتناول النصوص التي تتضمّن موضوع العاطفة الشّعرية من خلال الصورة، كذلك القصائد التي تتناول الطبيعة نجدها في حزمة واحدة وتبويب واحد.

نوّع "**معاشو قرور**" في عنونة نصوصه من ديوان لآخر، فمثلا اتّخذ الموضوعة الموسميّة عنوانا لكلّ مجموعة هايكو في ديوانه المعنون بـ"**أسطرلاب لقياس الكيغو**"، حيث وضع في كلّ فصل تانكا واحدة **وواحد وعشرون** قصيدة تواكب ذلك الموسم، والتي يشير من خلال عددها إلى الأبراج الفلكيّة أو الزودياك التي أخرجها في نسق جماليّ مغاير، تكمن دهشته المترتّبة من أنساق وتراصّ الفصول الأربعة في هارمونيا هي أشبه بالموسيقى، وبحسب التّجربة البصريّة التي جعلت لكلّ موسم خيطا من فكرة يستنير بها نص هايكو، فعنونته مجتزأة بمثابة خيط الكليّة التي ستلهم القارئ على تأويل نصوص الفصل الواحد.

يحتلّ العنوان في قصيدة الهايكو العربيّة واجهتها ودلالته الظاهرة والخفيّة، والتي يرى المتلقّي في مرآة هذه الدلالة مضمون القصيدة وملامح نص مواز لها؛ فهو بمثابة مدخل أولي لابدّ منه لإدراك متن القصيدة، والعلاقة بين كلّ من النّص والعنوان علاقة احتياج وتلازم، ومن ثمّ الوصل إلى إزالة قدر من الإبهام والغموض الذي يكتنف القصيدة.

صار للعنوان في قصيدة الهايكو طيفا واسعا وحيّزا كبيرا في رسم ملامحها خاصّةً وأنّ تلك العناوين مشتقّة أصلاً من ملامح المكان والزمان ذاتهما، واللّذان يمثّلان المسرح الأبدي لأحداثها. أصبحت قصيدة الهايكو –اليوم– مرهونة ببلاغتها الحداثية وهندسة لغتها المعاصرة وخصوصيّة بنائها المتفرد وعلى الأخص حجمها الضئيل (ثلاثة أسطر)، فقد أصبح العنوان فيها يلعب دور البطولة دون منازع في قصّة شريطها القصير، وأصبح يكتسب جماليّة خاصّة فريدة من نوعها غير الجماليّة التي في عناوين القصائد الحداثية الأخرى.

تتألّف العناوين في قصائد الهايكو من مفردة واحدة على الأغلب، وفي بعض الأحيان من كلمتين أو ثلاث كلمات، وقد يأتي العنوان نكرةً أو معرّفاً توافقاً مع متطلّبات فنيّة تصبّ في صالح شعريّة العنوان غالباً، وبين التّنكير والتّعريف للعنوان – خاصّةً إذا كان مفردةً يتيمة – سماءٌ من الإيحاءات والإشارات والبرقيّات الخاطفة، وسحبٌ من الشّاعرية التي تطلق عنان التّأويل وتذهب بالمعنى إلى حدود اللّامنتهي.

لم يتوقف الهايكست العربيّ عن عنونة قصائده إلّا في مراحل لاحقة حين وجد تكاثر وانتشار قصيدة الهايكو عبر النّصوص والشروحات والمناقشات من خلال وسائط التّواصل الاجتماعي وعلى صفحات الصحف والمجلّات، ممّا يعني أنّها بدأت تكوّن جمهوراً لها ولم تعد غريبة بالكامل عن الثّقافة العربيّة كما كانت في البداية.

شكّل حضور العنونة في بعض نصوص الهايكو بنية كتابيّة تعلو النّص وتتعالق معه دلاليّا؛ فكان بناء العنوان دائريا ينطلق منه، ويعود إليه كنصوص مصغّرة ورسائل قصيرة تختصر النّص بكلمة أو ببضع كلمات، تعكس ثنائيّة التّفاعل بين النّص والكاتب من خلال العلاقة الماثلة بينه وبين العنوان.

يُسهم العنوان في قصيدة الهايكو في تخليق طاقة إيحاءات مشعّة بالدلالات التي تشكّل عمليّة البناء المشترك للنّص بين المتلقّي والهايكست نفسه.

توصّل الفصل الثاني إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يلي:

1. تشكّل قصيدة الهايكو نمطا شعريّا جديدا عند الشّعراء العرب الذين توجّهوا إليه، واسترعى انتباههم، مدفوعين في ذلك بهاجس التّعرف على الثّقافة اليابانيّة، والإبداع في كتابة هذا الوافد الجديد وبنكهة عربيّة.
2. تكمن متعة كتابة الهايكو في بساطته واختزاله ومعانيه العميقة التي تتطلّب الكشف الرؤيوي البسيط، وربط دلالة هذه البساطة بعمق الرؤيا الشّعرية، ومصدر جوهرها في قصائدهم.

3. تمثّل العفويّة والبساطة في القصائد الهايكو دلالة على سرعة بديهة الهايكست في اقتناص لحظات عفويّة ومشاهد عابرة يجسّدها جمالياً في قصائده، ربّما هي العفوية والفكرة البكر البعيدة عن الفذلكة والافتعال، فكرة تسمو بالعقل والروح معاً من خلال عناصر طبيعيّة أو مشاهد عادية، ربما تكون بسيطة لم ينتبه إليها عامّة النّاس، لذلك فهي تتراءى له من خلال التّأمّل.
4. يقف العنوان في مقدّمة مفاتيح القصيدة، فهو بمثابة مدخل أولي لابّد منه لإدراك متن القصيدة، وتحقيق فعالية قراءة ممكنة، وإزالة قدر من الغموض الناشئ عن اختلاف بنية الثقافتين اليابانيّة والعربيّة.

الفصل الثالث:

التّشكيل الفنّي لقصيدة الهايكو العربيّة وجماليّات التّلقّي

I. الخصائص الفنيّة لقصيدة الهايكو

1. المفارقة
2. الوصف
3. الدهشة والاستثارة الصادمة
4. الاقتصاد اللّغوي
5. التّكثيف الدلالي
6. توظيف قصيدة الهايكو الكلاسيكي الطبيعة
7. تداخل الشّعري/ السينمائيّ في قصيدة الهايكو العربيّة

II . جماليات التّلقّي في قصيدة الهايكو العربيّة

1. فاعليّة القارئ في تلقّي قصيدة الهايكو العربيّة
2. تخييب أفق توقّع القارئ
3. المسافة الجماليّة

I. الخصائص الفنيّة لقصيدة الهايكو:

تعدّ قصيدة الهايكو قصيدة متمرّدة في شكلها وأسلوبها التقني، ومن أجل ذلك جاءت إفرازاً أسلوبياً جديداً في عصر الحداثة، فالشِّعر **"تأسيس–كما يقول–هولورلين–وهذا هو كيمياء قصيدة الهايكو. قصيدة لاتتّكئ على إيقاع الطبيعة لتخلد فحسب، بل لتكون حياة وخرقاً وحلماً على نقيض إيقاعات تفعيلات القصائد الأخرى المسكونة بالشّك واللّايقين، رغم اجتماع القصائد جميعها على مائدة الحروف والأجراس وبساط النّبوءات".**[1]

تعتمد قصائد الهايكو في تقنيّاتها وخصائصها الفنيّة والجماليّة على الإيجاز والاقتصاد اللّغوي من جهة، واعتمادها لغة التّكثيف والإيحاء والإشراق الجمالي من جهة ثانيّة، فالهايكو بالرغم من مفرداته القليلة إلّا أنّه يعبّر على الكثير من المعاني والدلالات باعتماده الإيحاء، وهذا ما يفتح أمامه أبواب التّأويل وتعدّد القراءات، فهو القصيدة غير المكتملة التي تُري ولا تُخبر، لتفسح المجال أمام قارئ يتوجّب عليه أن يُكْملها، بحيث يأتي بخبراته الخاصّة وثقافته ليكشف عن مكنونات النّص.

لا يحكم فنّ الهايكو **"المفهوم ولا المنطق ولا الشّعور ولا العقلانيّة وحتى لو وجدنا فيه فكرة، فستكون شيئاً متغلغلاً في ثنايا العمل الفنّي كلّه مثل الهواء"**[2].

من أهمّ سمات شعر الهايكو الموضوعيّة وعدم تطرّق الهايكست لمشاعره الشّخصيّة، لذلك فهو شعر موضوعيّ يستمدّ جماليّاته من جماليّات الموضوع.

1. المفارقة:

تضفي المفارقة جماليّة خاصّة على المنجز الأدبي، يتطلّع لها الشّاعر ليبسط رؤيته للعالم من حوله وتصويره للواقع، ليحفّز المتلقّي ويشدّ انتباهه على اكتشاف البناء الفنّي القائم على فكرة التّناقض والتّضاد.

---

[1] عذاب الركابي، العصافير ليست من سلالة الرياح، ص 03

[2] كينيث ياسودا، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق، ص33

تشكّل المفارقة في أساسها ظاهرة شعريّة امتزجت وتغلغلت في ثنايا النّص الشّعري، وأصبحت عنصرا مكوّنا من عناصره الشكليّة والمضمونيّة، فبرزت في بنيات النص السّطحيّة والعميقة، وهذا ما يحقّق للقصيدة متعتها وخلودها.

1.1. ماهية المفارقة:

تقوم المفارقة على **"استنكار الاختلاف والتّناقض بين أوضاع كان من شأنها أن تتّفق وتتماثل أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتّفاق في واقعه الاختلاف"**[1]، وهذا يعني أن تُحدِثَ بين عناصر كان ينبغي أن تكون متوافقة، لا سيّما أنّها تُظهِر الموقف على عكس حقيقته، فهي **"جوهر الحياة وتقوم على إدراك حقيقة أنّ العالم من جوهره ينطوي على تضادّ...وتدرك أنّ وجود التّنافرات معا، جزء من بنية الوجود"**[2]؛ وهذا ما يؤكّد أنّ حقيقة الوجود لا تتحقّق إلّا بتوافر المتنافرات.

أ- مفهوم المفارقة لغة:

ورد في لسان العرب: **"فرق بفتح الفاء والراء والقاف ومصدرها فَرْق بفتح الفاء وسكون الراء، الفاء والراء والقاف أصيل صحيح يدلّ على تمييز وتزييل بين شيئين، من ذلك الفرق: فرق الشّعر، يقالَ فَرْقتُهُ فَرَقًا، والمَفْرَقُ وسط الرأس، والفُرْقان كتاب الله تعالى فرق به بين الحق والباطل، والجمعَ فَوارِق وُفرق"**[3]، كما جاء في كتاب العين: **"والفَرْق: تفريق بين شيئينَ فرْقًا حتى يْفترِقا وَيَتفَرَّقا، وتَفارَق القوم وافْترَقوا أيَ فارَق بعضهم بعضًا"**[4]. وقوله تعالى: **"وَإِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ الْبَحْرَ فَأَنجَيْنَاكُمْ وَأَغْرَقْنَا آلَ فِرْعَوْنَ وَأَنتُمْ تَنظُرُونَ"**[5]؛ بمعنى شققناه، وقوله تعالى أيضا:**"وَقُرْآنًا فَرَقْنَاهُ لِتَقْرَأَهُ عَلَى النَّاسِ"**[6]؛ أي فصّلناه وبيّنّاه وأحكمناه.

---

(1) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، دط، 2002، ص135

(2) حسني عبد الجليل يوسف، المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، د ط ،2005، ص04

(3) أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مج 10، دار صادر، بيروت، ط1، 1994، مادة (ف، ر، ق)

(4) الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج1، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002

(5) سورة البقرة، الآية: 50

(6) سورة الإسراء، الآية: 106

ب- مفهوم المفارقة اصطلاحا:

تعدّدت تعريفات المفارقة وتفْصيلاتُها، فهي "**فنّ قول شيء دون قوله حقيقة بمعنى أنّنا نتوصّل إلى فهم المعنى المقصود بطريقة غير مباشرة دون أن يدلّ ظاهر اللّفظ على ذلك**"[1]، ولتّعبير بالمفارقة "**يكاد يكون أكثر الأبنيّة انتشاراً في شعر الحداثة، ذلك لأنّ الشّعر القديم في مجمله كان أحادي النّظرة؛ بمعنى إدراك جانب واحد من وجهي العملة، وذلك ناتج عن اختفاء أحد الجانبيَن عند النّظر إلى الجانب الآخر**"[2]؛ وبذلك فالمفارقة هي جوهر النّص وروحه وغايته.

تعتبر المفارقة واحدة من أرقى فنون الكتابة وأصعبها؛ إذ تستطيع من خلال ما تزرعه في النّص من تضادّ وتناقض، أن تسير صوب المغايرة المنشودة، من أجل هذا "**تعد عنصرا تشكيليّا فاعلا أصيلا ومركزيّا في الفنّ الشّعري، لأنّها تشحن التّعبير بقوة إبلاغ فنيّة**"[3]، وهي بذلك "**تعبير لغويّ بلاغيّ يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذّهنيّة بين الألفاظ أكثر ممّا يعتمد على العلاقة النّغميّة أو التّشكيّلة، وهي لاتنبع من تأمّلات راسخة ومستقرّة داخل الذات، فتكون بذلك ذات طابع غنائيّ أو عاطفيّ، ولكنّها تصدر أساسا عن ذهن متّقد، ووعي شديد للذات بما حولها**"[4]؛ وهذا يعني أنّ المفارقة تتطلّب فطنةً وتأمّلًا عميقًا ومعرفةً شاملة بأسرار الحياة، وعلى القارئ أن يقوم بمهمّة فكّ شفرات نصّ المفارقة، و"**مقابل ذلك المتلقّي شديد الوعي بالمفارقة ثمّة من تَنْطلي عليه لعبة المفارقة فلا يفلح في فكّ الشفرة الخاصّة بها، فيقع ضحية لها والذي يحدّد دور الضحية هو زاوية نظر الكاتب الذي يكتشف أنّ صنارته غمزت والقارئ مُكتشف المفارقة الذي قد ينظر إلى الضحيّة نظرة المتعاطف أو الساخر**

---

(1) دي سي مويك، D. C. Muecke، المفارقة وصفاتها في موسوعة المصطلح النقدي، ت: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص213

(2) محمود الضبع، المفارقة الشعرية، الحوار المتمدن، ع4302، 11/ 12/ 2013. الساعة: 01:33. الرابط الإلكتروني:
https://www.ahewar.org /debat/show.art.asp?aid=390749

(3) محمد صابر عبيد، العلامة الشعريّة- قراءات في تقانات القصيدة الجديدة-، عالم الكتب الحديث، إربد، دط، 2010، ص161

(4) نبيلة إبراهيم، المفارقة، فصول، ع 3 ،4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص132

أو كليهما"[1]. وبالتّالي فهي تستدعي متلقيّا حكيما واعيا بحقيقة ما يقرأ، وإن عجز عن ذلك كان ضحيّة المفارقة.

تقوم المفارقة "**بشكل أساسي على التّضاد بين المعنى الظاهري والباطني. وكلّما اشتدّ التّضاد بينهما، ازدادت حدّة المفارقة في النّص**"[2]؛ وبهذا فهي تستدعي الدلالات والمعاني الجديدة لاسيّما في الحركة المشهدية القائمة على التّعارض والتّقابل؛ دلالات التّضاد أو التّعارض بين المعنيين الظاهري والمضمر في ثنايا المنتج الشّعري.

تكمن المفارقة في قدرة "**حسّ الشّاعر على إعطائها صورة في الذهن أولاً، ثم مطاردتها في الحياة والواقع. عندها يستطيع أن يتفاعل مع ما يحدث في الواقع ضمن مفهوم المفارقة. ليس كلّ شاعر يستطيع أن يتلبّس فلسفة المفارقة، فهي ليست لباسا خارجيّا، بل فلسفة ونظرة جوهرية للعالم (...) فهي تحتاج إضافة إلى تحديد معالمها والتّفاعل معها والشّعور بها في الحياة اليوميّة، قدرة في تجسيدها لغة وشعراً وإحساسا**"[3].

تشكّل المفارقة "**انحرافا لغويّا يؤدّي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرّة، ومتعدّدة الدلالات، وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيّات أوسع**"[4]، لسبر أغوار النّصوص، واستكناه معانيها ودلالاتها المختلفة، ومن ثمّ خلق التّوتّر الدلالي في القصيدة عبر التّضاد.

2.1.أنواعها:

تعدّ المفارقة أكثر اتّساعًا وتشعّبًا؛ لذلك لا يمكن حصرها في نوع واحد نظرا لتعدّد أشكالها، وهذا "**ما يزيد الأمر تعقيدا ... لأنّها ترتبط بكثير من أشكال التّعبير الفنّي**"[5]، وهذا ما يزيد الباحث صعوبة ومخاطرة، فهي أشبه بمحاولة "**لملمة الضباب**"[1].

---

[1] ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش أنموذجا، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص 53

[2] أسامة عبد العزيز جاب الله، جمالية المفارقة النصية، قراءة بدائية في ديوان مجروح قوي لمحمد صبحي، ديوان العرب، 15/ 2008/04 . الساعة: 15:30. الرابط الإلكتروني: https://www.diwanalarab.com

[3] نفسه.

[4] ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص30

[5] نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت، د ط، ص198

قسّمت المفارقة "**في الدراسات الحديثة إلى أنواع عديدة، ممّا أصبح يصعب على الدارس حصر كلّ الأنواع أو الأنماط، وبعض هذه الدراسات انطلقت في تقسيمها للمفارقة من ناحية درجاتها، وبعضها انطلق من ناحية طرائقها وأساليبها، وبعضها من ناحية تأثيرها، وبعضها من ناحية موضوعها**"[2]؛ وهذا يدلّ على أنّ المفارقة يمكن تحديد أنواعها إمّا من خلال درجاتها أو أساليبها أو مواضيعها.

تعدّدت أنواع المفارقات وتشابهت في صفاتها وخصائصها، وذكر كثير منها بعناوين مختلفة فصارت مشتّتة، وكثرت تعريفاتها، لذا اقتصرت الدراسة على ثلاثة أنواع منها فقط، وهي التي –على ما يبدو–تداولها الكثير من كتّاب الهايكو العربيّ، المتمثّلة في: **المفارقة اللّفظيّة والتّصويريّة والدراميّة**؛ لأنّ باقي أنواع المفارقات تندرج تحتها.

أ– المفارقة اللّفظيّة (L 'ironie verbale):

حظيت المفارقة اللّفظية باهتمام أغلب الدراسات التي تناولت ظاهرة المفارقة، لذلك يعدّ هذا النّمط الأكثر شهرة بين أنواع المفارقات الأخرى؛ فهي تعني في أبسط معانيها "**شكل من أشكال القول يساق فيها معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، غالبا ما يكون مخالفا للمعنى السّطحي الظّاهر**"[3]؛ فهي إذن "**نمط كلامي أو طريقة من طرائق التّعبير، بحيث يكون المعنى المقصود فيها مناقضا للمعنى الظّاهر**"[4].

من أهمّ أساسيّات المفارقة اللّفظية قيامها على التّضاد بين المعنيين الظّاهري والباطني، بل لجوؤها أحيانا إلى السخريّة لكشف مستور النّص وخباياه، لذلك لا بدّ من "**النّفاذ من الحدث اللّغوي أو اللّفظي إلى حدث المغزى، أو من القول إلى مقصد القائل**"[5]. إضافة إلى ذلك فهي تلعب دورا هامّا في "**تقوية النّص ومنحه مزيدا من التّرابط والعمق حيث تعمل على دفع القارئ للبحث عن**

---

(1) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص33

(2) خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسات في النظريّة والتّطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 1999، ص 24

(3) قاسم سيزا، المفارقة في القص العربي المعاصر، فصول، ع2، مج2، القاهرة، يناير، فبراير، مارس 1982، ص144

(4) خالد سليمان، نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك، ع2، مج9، إربد، 1991، ص68

(5) دي سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ص64

المعنى الحقيقي القابع وراء النّص، وتطلب هذه الحيلة البلاغية التي تعبّر عن معنى يتضاد مع معنى آخر مستقرّ في الذهن، قارئا نشيطا يقوم بإعادة إنتاج الدلالات للوصول إلى وعي بوجود بنية مفارقة، وإلّا كان ضحيّة جديدة من ضحايا المفارقة"[1].

تتولّد المفارقة اللّفظيّة من الألفاظ وإمكاناتها الدلاليّة والصوتيّة، وكذا قدرتها على إحداث نوع من المفاجأة العقليّة التي بدورها تصدم وعي القارئ وتتركه حائرا قبل أن تحفّز ذهنه لتجاوز المعنى الظاهري للعبارة وصولاً إلى مبتغى الشّاعر.

استطاعت المفارقة في قصيدة الهايكو أن تجمع في الغالب بين مشهدين يبدوان في الظّاهر مختلفان، لكنّهما يأتلفان دلاليّا بالجهد التّأويليّ الذي يبذله القارئ.

يقول **"الأخضر بركة"**:

بِعَيْنَيْنِ عَمْيَاوَيْن

تِمْثَالُ الحَدِيقَةِ،

يُلاَحِقُنِي نَظَرُه[2]

يستهلّ الهايكست نصّه بوضع قارئه أمام مفارقة لفظيّة والتي تعدّ مكمن إثارة هذا النّص، لذلك تأتي تعابير هذا النّص على شكل دفقة أو نقلة مفاجئة، تكشف عن حالة التّناقض، وهذا ما يسمّيه اليابانيّون بالقطع، وبمعنى آخر هو الجملة الصادمة التي تكشف كنه هذا التّعارض، وهنا تكمن شعريّة الهايكو وجوهره؛ فالمل من كثرة المرور المكاني من أمام تمثال الحديقة ومن شدة الارتياد على الحديقة والضّجر من الحياة، حتى يشعر أنّ هذا التّمثال ينظر إليه متعجّبا حضوره الدائم وارتياده المكان، وهنا لم يجد أجمل من هذه المفارقة التي خلقها **"الأخضر بركة"** لإثارة القارئ بالصورة المفارقة بين **(العمى/ والملاحقة بالنظر)**، دلالة على حالة الضجر والأسى، دون أن يلحظ تغييراً في الأماكن، كلّ شيء كما هو، حتى تمثال الحديقة على حاله فقد ضجر من رؤيته وملاحقته بالمكان، وهذا ما

---

[1] السابق، ص39

[2] الأخضر بركة، حجر يسقط في الماء، ص10

جعل هذا النّوع من المفارقة بين حالتي العمى والبصر من المؤشّرات الدالة عما يعتمر في داخله من إحساس بالرتابة والملل من هذا الواقع السّكوني المعيش في ظلّ الارتياد الدائم للمكان ومن كلّ ما فيه.

يقول"**فراس حمدان**":

حَفَّارُ القُبُورِ

يَبْدَأُ حَيْثُ يَنْتَهِي

الآخَرُون[1]

تعقد قصيدة "**فراس حمدان**" مفارقة لفظيّة، تدلّ على حنكة الهايكست في التقاط الدلالات الهاربة وتأسيسها إبداعياً، ففي قوله: **حفار القبور يبدأ حيث ينتهي الآخرون** يؤكّد هنا على أنّ الأموات قد انتهت حياتهم وقد رحلوا، فمن الطبيعي أن الذي حفر القبر ابتدأ حيث انتهت أجال الآخرين، وهذه حقيقة مدركة حقيقة الحياة والموت ،والبداية والنهاية، جسّدها الهايجن بقالب انزياحي رؤيوي عفوي يدلّ على سرعة بديهته ونظرته المشهدية للحالتين معاً أو للمشهدين معاً، وهذه قيمة إبداعية في استخلاص المشهد المناقض وبلورة نقيضه بفكرة ذهنية ومضية سريعة، على نحو ما في هذا النّص.

تقول "**فاتن أنور**":

أولُ اللَّيلِ

كَيْفَ ارْتَفَعَ النهارْ؟

أَطُوفُ بِذِكْرَاك!![2]

استطاعت "**فاتن أنور**" استثارة مفارقتها اللّفظيّة المفاجئة، ومن ثمّ فقد نجحت في أن تنوّع في أساليبها، لترتقي بالنّسق الشّعري من مفارقة إلى أخرى، فكانت المفارقة بين أول الليل وإشراقة النّهار، وذكرى الحبيب التي تطوف في محراب ودّه وإشراق روحه؛ وهي بذلك تقرن مفارقتها بين ذكرى الحبيب وإشراق النّهار بجامع النّور في وجهه، وإشراق النّهار بالود والصّفاء.

---

[1] فراس حمدان، أكواز الصنوبر، ص15

[2] فاتن أنور، ورود ممنوعة، ص08

تظهر المفارقة اللّفظيّة في قصائد الهايكو باستدعاء الألفاظ وتوظيفها ضمن سلاسل ساخرة، تحمل رموزا دالة، تمنح النّص انهداما للحقائق المتعارف عليها، لتتولّد مفارقات تكبح جماح النّفس، فتنقلب الدلالات لتبحث عن دلالات أخرى غائرة في ثنايا العمل، وتمتّع المتلقّي من جهة أخرى بمكنونات النّص وخفاياه.

ب– المفارقة السيّاقيّة (L'irone de situation): أو **التّصويريّة**:

تعرّف المفارقة السياقيّة بأنّها "**تكنيك فني، يستخدمه الشّاعر المعاصر لإبراز التّناقض بين طرفين متقابلين، بينها نوع من التناقض، وقد يمتدّ هذا التّناقض ليشمل القصيدة بأكملها، ليس في جملة أو بيت فقط**"[1]، وبالتّالي فالمفارقة التّصويريّة "**تقنيّة يستخدمها الشّاعر المعاصر لإبراز التّناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التّناقض. وعلى الرغم من أنّ شعرنا القديم قد عرف صورا من المفارقة التصويريّة، وفطن إلى الدور الّذى تقوم به عملية إبراز التّناقض بين النّقيضين فيتجلى معنىّ كل منها فى أكمل صورة، ولخص إدراكه لهذا الدور في تلك الحكمة المشهورة: والضد يظهر حسنه الضد**"[2].

تقوم قصيدة الهايكو العربيّة على "**المفارقة، في صورة شعريّة طازجة، توسّع البال وتنشطه، تجمع بين شروط العقل والقلب، وعاطفة يمارسها القارئ بسهولة كما الحنان في إيقاع ممتع قائم على المفاجأة والدهشة خاليّين تماما من قلق الغرابة...والافتعال !!**"[3].

يقيم كاتب الهايكو مفارقاته السيّاقيّة أوالتّصويريّة على أساس استخدامه أشكالا عديدة يعبّر من خلالها على هذا الصّنف من المفارقات، فيرتحل بالقارئ أحيانا إلى مجال السّخريّة في نصوصه الهايكويّة. ويتجلّى ذلك من خلال دراسة بعض النّماذج.

يقول "**معاشو قرور**":

بِعَيْنٍ مُغْمَضَةٍ–

---

[1] علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية، ص 138

[2] نفسه، ص130

[3] عذاب الركابي، مقدمة ديوان العصافير ليست من سلالة الرياح، ص03

فِي حَدِيقَةِ مَشْفَى العُيُون،
تَنُطُّ جَرَادَة[1]

يبني الهايكست قصيدته على صورة مفارقة سيّاقيّة ويجسّدها، إذ يضع في رؤية متخيّلة تبدو واقعيّة ومحسوسة من حيث طابعها، فمن المألوف أن تُرى جرادة، ولكن ليس من المألوف أن تُرى مغمضة، فالهايكست جمع بين المرئي والمتخيّل، والمألوف واللاّمألوف، وهذه المفارقة ليست واقعيّة بتفاصيلها المرئية لدى المتلقّي رغم أنها تقارب ماهو حسّي بكلّ شيء من حيث المشاهدة، ومن حيث الواقع، فمن الواقع رؤية جرادة تنطّ في حديقة مشفى العيون، وهذا مشهد اعتيادي أو معتاد، لكن الشيء اللاّمألوف واللاّمعتاد أن يعقد المفارقة بين إغماض العين وحديقة مشفى العيون.

يبدو المشهد الذي نقله الهايكست إلى قارئه مألوفا اعتياديا من مشاهد الطبيعة، لكن وببراعة حوّله إلى حالة شعريّة، وجعل المشهد يتّخذ طرافته، وهذا دليل سير شعراء الهايكو على التقاط المشاهد العفوية التي تترك المتلقّي في محاورة مع النص، من حيث العفوية والطرافة وبساطة المشهد الذي يتّخذه "**معاشو قرور**" في هيكلة نصوصه وتأسيس جماليّاتها.

يقول "**حسني التهامي**":

كِلاَهُمَا يَأسَى لِحَالِ صَاحِبه
طَائِرٌ فِي قَفَص
وَفَرَاشَةٌ أَسِيرةُ الضَّوْء[2]

يؤسّس "**حسني التهامي**" مفارقته المشهدية على مشهدين تمّ اقتناصهما بطريقة ذكيّة: (**طائر في قفص**)، و(**فراشة أسيرة الضّوء**)، كلاهما يعيش في قيديّة، فمن المألوف للقارئ رؤية هذين المشهدين، لكن من غير المألوف أن يأسى كلّ واحد منهما لحال الآخر، فينقل بذلك المشاعر المعتمرة في نفس كلّ واحد منهما ليخلق المفارقة الشعورية، فمن المألوف أن يفكّر كلّ منهما بحريته، أمّا أن يفكر بحرية الآخر، فشيء غير مألوف ويخلق مفارقة شعورية صادمة للقارئ، أما الذي يضعف النّص،

(1) معاشو قرور، هايكو القيقب، ص45
(2) حسني التهامي، وشم على الخاصرة، ص12

ويجعله مبتذلا فهو ذلك التّفكير المقيّد والمفارقة المصطنعة، فعدم العفوية والتخطيط المسبق هو ما يقتل شعريّته، وعليه فإنّ متعة الهايكو تتمثّل في اقتناص المشهد العفوي والمفارقة التي تثير الموقف الشّعوري وتحفّز الشّعرية من العمق.

يقول **"فراس حمدان"**:

مُتْحَفٌ مَنْهُوب

عَلَى حَالِهَا

لَوْحَةٌ تَجْرِيدِيَّة[1]

ينضوي هذا النّص على دلائل سياقيّة موحيّة، دالّة على نبرة التّهكّم والسّخريّة بدءاً بقوله: **(متحف منهوب)** دلالة على غنى الأشياء الموجودة فيه على المستوى الفني والجمالي والإبداعي، وهذا المشهد مألوف ومعهود، لكن المفارقة تكمن في أنّ القارئ يلحظها في الفكر والوعي والجهل في تقدير الأشياء، وإدراك قيمتها وثمنها، ومن ضمن تلك الأشياء العظيمة والثّمينة فنياً **(اللوحة التّجريديّة)** بقيت على حالها دلالة على عدم الوعي بقيمة الأشياء التي بين يديه، فالهايكست ما أراد أن يقول نحن جهلاء في تقدير الأشياء وإدراك قيمتها مباشرة، وإنما بالإيحاء الجمالي الذي بثّه حول تهكّم ضمنيّ، وهو الذي خلق المفارقة من جهة أخرى بين الوعي واللاّوعي، والإدراك وعدمه في تقدير الأشياء وإدراك قيمتها، وهذا ينطوي على معاملات النّاس في الحياة، ونظرتهم إليها أصلاً بأنّها مكلّلة بالجهل واللاّوعي.

من خلال ما تقدّم تمكّن شعراء الهايكو من تجسيد المفارقة اللّفظيّة، وذلك عبر استخدامهم لكلماتهم بطريقة إيحائيّة حيث يقوم صاحب المفارقة باستعمال بعض تلك الكلمات التي تثير انتباه القارئ عن طريق تضادّها وتحمّسه أثناء القراءة.

[1] حمدان فراس، أكواز الصنوبر، ص 33

ج. المفارقة الدراميّة: (Paradoxe dramatique)

تُعرَف المفارقة الدراميّة أيضا بـ **"مفارقة سوفوكليس"** التي تقوم على خيال دراميّ، ولارتباطها أيضا بالمسرح اليوناني، لكن هذا لايعني عدم وجودها في الأعمال غير المسرحيّة، ففي الفنون الأدبيّة يقوم صانع المفارقة بتقديم مواقف وأحداث تثير في القارىء الإحساس بوجود المفارقة؛ كما يمكن اعتبار المفارقة الدراميّة **"لبّ التّناقض في العمل الشّعري المبني على أساس درامي"**[1]؛ وهذا يعني التّصارع بين معنيين متناقضين، معنى ظاهري ومعنى باطني عميق.

تقوم المفارقة الدراميّة على **"تصوير حالة أو حدث أو تبنّي موقف ما، يمكن من خلال إدراك أبعاد كل منها، أن يرى فيها وجه المفارقة على أن من يقوم بالتّنبّه إلى هذا النّمط من المفارقة، والوعي بأبعاده هو المتلقّي"**[2]، وبالتالي هناك ما هو أشبه بالعمل التّشاركي بين كلّ من المبدع والمتلقّي؛ فالأول يعمل على تبنّي موقف ما وتصويره، في حين الثاني يعي أبعاد هذا النّوع من المفارقة ويدركه.

يقول **"سامح درويش"**:

يَدَاهُ مَبْتُورَتَان

مِنْ دُونِ كَفَّيْنِ

يُصَفِّقْ[3]

تبدو هذه المفارقة الدراميّة مثيرة وصادمة للقارئ في الوهلة الأولى، من خلال ذلك التّشظّي الذي تتصالح فيه المتناقضات لتأديّة الفكرة فتحدث انحرافا جماليّا، لتصبح القصيدة بذلك عبارة عن شحن من الطاقات التّعبيريّة الهائلة التي تفتح المجال لتأويل وتعدّديّة القراءة، ممّا يمنح النّص قراءات جديدة تكسر المألوف.

---

(1) خالد سليمان، المفارقة والأدب، ص 31

(2) دي. سي.ميويك: المفارقة وصفاتها، ص78

(3) سامح درويش، خنافس مضيئة، ص70

تقوم هذه القصيدة على مفارقة دراميّة موجعة، والتي يغلب عليها طابع السّخريّة المؤلم من خلال قوله: **(يداه مبتورتان/ يصفّق)**؛ هنا تشتغل الدراما على إحساس شعوري متوتّر بين الأمل في الحياة وهو التّصفيق وانعدامه الذي جسّده الهايجن في صورة اليدين المبتورتين، وكأنّ الإنسان يعيش الموت على أمل الحياة؛ إنّها المفارقة الدراميّة التي أقامها **"سامح درويش"** بين **الأمل واليأس/ الموت والحياة،** لنقل مشهدين متناقضين، ويحفّز خيال القارئ ويوسّع من مداركه بما يثيره من جديد مدهش عن طريق هذا النوع من المفارقة الدراميّة المؤلمة بين متصارعين، هما التّصفيق وهو شيء متخيّل، والواقع العاجز.

تبحث شعرية المفارقة في لغة الشعر عن **"الحقيقة التي يسعى الشاعر إلى كشفها لا تأتي إلاّ عبر أسلوب المفارقة "**[1]، لذا فقد عزّزت مفارقة الشّاعر البعد الرؤيوي وكشفت فاعليّتها في سيّاق النّص الشّعري.

يقول **"حسني التهامي"**:

أيَّتُهَا الظِّلاَلُ تَمَهَّلِي

فَمِنْ هُنَا

سَوْفَ تَعْبُرُ الشَّمْس [2]

يدعو الهايجن قارئه إلى تأمّل الصراع بين ظاهرتين طبيعيّتين، هما: **(الظّل /الشّمس)**؛ هاتان الظّاهرتان المتضادّتان لفظا ومعنى؛ فالظلّ يمكن أن يرمز للهدوء والسّكينة، بيْد أنّ الشمس تشي بالحياة والصخب والنّور، والظّل في كلّ الأحوال مقابل للنّور ونقيضه، ممكن أن يكون ظلّ الداخل، كما يمكن أن يمثّل المجهول؛ أو تلك المرحلة الوسيطة بين الحلم و الواقع؛ هذا الواقع المفعم بالإحباط والخذلان، ثم تأتي الشمس التي سوف تعبر كي تبدّد ذلك الحاضر المفزع الحزين وتزيل آلامه، وتستحيله إلى مستقبل جميل مشرق، والتطلّع بذلك لعالم أفضل؛ فالشمس في هذه الحال هي

---

(1) أسامة عبد العزيز جاب الله، جمالية المفارقة النصية (قراءة بدائية في ديوان مجروح قوي) لمحمد صبحي، ديوان العرب، 2008.الساعة: 10:00الرابط الإلكتروني: https://www.diwanalarab.com

(2) حسني التهامي، وشم على الخاصرة، ص14

المستقبل المشرق وهي بذلك ذلك الأمل والمخلّص الذي ينتظره الهايجن. وهو بذلك يطرح تساؤلات عديدة تسهم في تفجير دلالاته إلى ثنائيّات ضديّة: كالفناء والخلود، القبح والجمال، الأمل واليأس، التّوق والمحال إلى غيره من المتضادّات.

يقول **"سامح درويش"**:

إلَى قَوسِ قُزَح

يَتَطَلَّعُ الفَتَى الأعْمَى

بِعَيْنَيْنِ مَفْتُوحَتَيْن[1]

اعتمد الهايكست المفارقة والتّلاعب بالدوال اللّغوية، والصور والمتشابهات عبر ما سمّي بلعبة المفارقة التي تكسر رتابة الجمود وتخلق المتعة الجماليّة، لرجل أعمى يفتح عينيه من لهفته للحياة وجمالها، وما قوس قزح إلاّ رمز يوضّح من خلاله رغبة الأعمى في أن يرى الجمال حقيقة وأمراً واقعاً لامتخيّلاً؛ وهذا في قوله: **(يتطلّعُ الفتى الأعمى/ بعينين مفتوحتين)**؛ أي بعينين محبّتين للنّور وللحياة الجميلة بمظاهرها وألوانها وأطيافها البديعة.

تنسحبُ **"جماليّات الهايكو من الخاص إلى العام، ومن المحدود إلى الكوني هو تخليص للإنسان من الذات وانغلاقها بالعمل على جرّه–بفن– إلى رحابة الجماعي، وجماليّات الكوني، انطلاقاً من حقيقة ملّخصها أنّ الحياة بأصالتها لايمكن أن تتجلّى إلّا خارج الذات، حيث يتألّق الفعل الجماعي بحركيّة الإنساني وفاعليّته أولاً؛ وأنّ الجمال الحقيقي لايتبدّى رائعاً إلّا خارج السياق ثانياً. ولذلك فنحن نبحث عن الغائب في الحاضر، وعن المفقود في الموجود خارج النّص، لكن بإشارة لمّاحة "**[2]. لتتوالى المفارقات بشتّى أنواعها في قصيدة الهايكو لتغدو مبدأ فنّيا لدى الكثير من كتّابها، أو هو ما أدركوه من توجّه الشّعراء اليابانيّين أنفسهم.

يقول **"ربيع الأتات"**:

أَمُرُّ بِمَدرَسَتِي

---

[1] سامح درويش، خنافس مضيئة، ص71

[2] بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، ص47،54

فَلَا أعْثُرُ عَلَى الطِّفْلِ

الذي كُنْتُه[1]

يرتكز "**ربيع الأتات**" في بناء نصّه على اللعب اللّغوي المتناقض؛ فهو يعقد مفارقة صادمة بين **(الماضي/ والحاضر)** بين ما كان، وما يتضمّنه الآن من حسرة وذكريات على ما كان، فيتذكّر ذكريات طفولته البريئة، ويحاول بأسى وحزن أن يعيد إشعاعات طفولته البرّاقة ومتضمّناتها كما كانت؛ وأول مظاهر ذكريات طفولته مدرسته التي كان يعيش فيها براءة طفولته وخصوبة ما تحمله من وداعة، وجمال؛ والمفارقة الكبرى أنّه عاجز أن يسترجع تلك اللحظات، ويعيد زمنها الآفل، وذكرياتها التي كانت تورق في مخيّلته عبقاً وعطراً بالمودة واللّذة والجمال.

تقول "**فاتن أنور**":

بِهُدُوءْ

يَدُوسُ طِفْلٌ صَغِيرْ

ظِلَّ دَبَّابَة![2]

تحقّق "**فاتن أنور**" مفارقتها الدراميّة التي تدل على رهافة شعوريّة وحسّ جماليّ في تشكيل بنيتها عبر لعبة جماليّة، تعتمد التّضاد بين مشهدين أو صورتين تقفان على طرفي نقيض **(الطفل الصغير/ وظلّ الدبابة)**، فمن المألوف والمعتاد أنّ الدبابة هي التي تدوس البراءة والطفولة وهي مصدر الاعتداء والقتل أما أن يدوس الطفل الصغير على ظل الدبابة والاستعلاء عليها، فهذا انحراف أو مفارقة شديدة في اللعب بالمتخيلات الشعريّة بين الواقع والمتخيّل، والمرئي واللامرئي، فالشاعرة أرادت بهذه المفارقة الشاعرية أن تؤكد أن الطفولة وجمال الطفولة ستبقى خالدة في وجه الدبابات وظلالها القاتلة، وجرائم الحروب مهما كثرت أو قلت، وهنا جسّدت مفارقتها بين مشهدين متناقضين في الرؤية والجماليّات بين الطفولة ومظهرها الوديع الجميل، وظلّ الدبابة ومظهرها الدال على القتل وإراقة الدماء، فشتّان ما بين رمز الطفولة بالبراءة والجمال، ورمز الدبابة من سطوة وقتل ودمار. وهكذا

(1) ربيع الأتات، جنازات الدمى، ص37

(2) فاتن أنور، ورود ممنوعة، ص17

استطاعت الشاعرة أن تخلق معادلاً فنيّاً بين صورتين أو مشهدين متقابلين للدلالة على عمق المفارقة وأهميتها في تحفيز الشعرية.

وهذا الأسلوب الجمالي الانزياحي في تشكيل النّصوص عند "**فاتن أنور**" لدليل على حرصها على خلق المفارقات المؤثّرة التي تسبح بالشّعرية من الصميم.

كثيرا ما يلاحظ أن "**المعنى الذي أعاد القارئ إنتاجه في المفارقة، سيُمسي أكثر إقناعًا وتأثيرًا ممّا لو قدّمه الكاتب لقارئه على طَبق من لغة، فالإنسان يُحبّ ما يكتشفه ويؤثره ويَقتنع به، بل يسعى لإقناع الآخرين به**"[1]؛ وهذا ما يؤكّد دور المتلقّي في عملية إنتاج الدلالة التي لا تُفصح عن المعنى المقصود بشكل مباشر؛ لذا تسعى "**قيمة المفارقة في سَعيها الدّؤوب إلى تأجيل المغزى مما يُتيح للمعنى الحرفي البقاء، وهذا بدَوره يُفضي إلى مُتواليّة لا نهائيّة من التّفسيرات للمفارقة**"[2]، وهكذا ينبغي على القارئ أن يتمكّن من الإمساك بهذه المفارقة لاستكناه مكنونات ومتناقضات النّص الشّعري المختلفة.

ما يميّز هذا الهايكو أنّ بناءه جماليّ يعتمد الفطنة والدهشة في استخلاص الحكمة والقيمة بجملة مقتصدة بعيدة عن دائرة إدخال الذّات في خضمّ الرؤية التي يبثّها النّص، وهذا سبب من أسباب جماليّته وعمق تأثيره.

تستثير المفارقة في قصائد الهايكو القارئ ليرتقي قيمة جماليّة عالية في التّحفيز الجماليّ؛ وإثارة المعاني الجديدة والمواقف النصية الصادمة، فهي تعتمد المفارقات التصويرية والمفارقات اللغوية التي ترفع سوية الدلالات، وتحقّق متغيّرها الجمالي؛ تمثّل "**لغة التّضاد أحد المنابع الرئيسة للفجوة–مسافة التّوتر. وإنّنا إذا أحسنّا اكتناه التضاد، وتحديد مختلف أنماطه ومناحي تجليه في الشعر استطعنا في نهاية المطاف أن نضع أنفسنا في مكان هو الأكثر امتيازاً وقدرة على معاينة الشعرية، وفهمها من الداخل، وكشف أسرارها**"[3].

---

[1] ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 76

[2] عاصم محمد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2005، ص 48

[3] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، د ط، 1997، ص45

يستوجب قراءة قصيدة الهايكو ضرورة تواجد قارئ جماليّ عميق الوعي والإدراك لهذا الوافد الجديد، ليكتشف ما وراء الدلالات الطافيّة على السطح، فقصيدة الهايكو تنطوي على دلالتين: دلالة قريبة سهلة الالتقاط، سطحيّة، ودلالة بعيدة، عميقة، تتستّر خلف الدلالات البسيطة؛ وكلّما أمعن هذا القارئ في ثناياها كشف كلّ ما هو جديد فيها.

يقول "**معاشو قرور**":

حَتَى الجَمْر–

شِتَاءً،

أَرْسُمُهُ بِقَلَمِ الفَحْمِ[1]

تتوقّف شعرية المفارقة في نص الهايكو على حساسية الرؤيا الشّعرية، ومهارة الهايكست في الوقوف على مفارقته التي ترفع حرارة النّسق جمالياً؛ لتخلق المتعة الجماليّة، وبمقدار مهارته في الوقوف على المفارقة المؤثّرة، ترتقي الرؤية الجماليّة لقصيدة الهايكو، وتحقّق عنصر تأثيرها؛ فالمفارقة تبدأ في الصورة (**الجمر/ شتاء**) وهذا الشتاء (**أرسمه بقلم الفحم**)، إذاً جمع الشّاعر بأسلوب عجائبيّ مفارق بين (**الجمر**) الذي يدل على الإشراق والنور، والشّتاء الذي يدل على الظّلمة؛ وكأنّه أراد أن يقول: إنّ الحياة أشبه بالجمر المصطلي في ظلمة الأيام والآمال اليائسة، ليخطّ الأيام بقلم الفحم الذي يزيد الحياة ظلمة، وعقماً وجودياً؛ وهذا دليل شعريّة المفارقة في الكشف عن الصراع الداخلي، ليعكس هذا الصراع على مستوى الرؤية والنصّيّة وهذا ما يكسبها قيمة جماليّة في الاستثارة والتّأثير.

لعلّ مصدر استمراريّة قصائد الهايكو هي تلك الخاصيّة الجوهرية التي لازمتها منذ نشأته، والمتمثّلة في "**خلق المفارقة بين عالمي الداخل والخارج، السماء والأرض، الفناء والديمومة، وغير ذلك من الثنائيات**"[2]، ومن ثمّ ربّما تقبّلها كوافد جديد قادر على الصّمود في وجه التّحديات، وإثبات هويته النّصية المبدعة.

---

[1] معاشو قرور، هايكو القيقب، ص92

[2] عبد القادر الجموسي، هايكو–العالم–قصيدة–تمتد–من–السوريالية–إلى–الهايكو، صحيفة العرب، 26 ماي 2015، الساعة: 22:00. الرابط الإلكتروني: https://alarab.co.uk

استطاعت مختلف أشكال المفارقة اللّفظية وصنوفها أن تكشف عن وظيفتها الهامّة في الشّعر بشكل عام، وفي الهايكو بشكل خاص، من خلال شدّ الانتباه وتجاوز المألوف عبر خلق إمكانات بارعة في توظيف اللّغة العاديّة للوصول إلى نصّ مقتصد لغويّا ومكثّف دلاليّا.

تتنوّع المفارقة في قصائد الهايكو وتتباين بتنوّع الدلالات والمعاني التي تولّدها إثر مفارقة المعنى، فالقيمة في المفارقة في الهايكو ماثلة في المفارقات الصادمة التي تحرّك المعاني والدلالات الجديدة، ومن ثمّ فإنّ توالد الدلالات وتناسلها في قصائد الهايكو وليدة الأحداث المتصادمة والمعاني المفارقة، سواء أكانت المفارقة لفظيّة أم كانت تصويريّة أم دراميّة.

2. الوصف:

يغتني شعر الهايكو –منذ نشأته– بوصف عوالم الطبيعة وتفاصيلها وفصولها الأربعة، كالزهر والقمر والجبل والنهر والشجر والريح وأوراق الخريف والثلج وغيرها من الكائنات والموجودات الطبيعيّة، قبل أن توسّع رؤاها وتلتفت لتفاصيل الواقع التّكنولوجي والمدنيّة الحديثة، بفعل التّطورات الفنيّة والجماليّة التاريخيّة التي غيّرت شيئاً من ملامحها، لكن نهجها في الوصف المركب استمر كناموس كوني لها حتى اليوم، وهو نهج جماليّ متفرّد يجسّد المشهد كما هو أولاً – وهذا أحد أسباب خلط البعض بين الهايكو وسائر النصوص الشعرية القصيرة – ثم يكشف عن جماليّة لقطة المشهد إيمائيًّا.

تعمل قصيدة الهايكو على ترسيخ فكرة وصف مختلف المشاهد اليوميّة الواقعيّة البسيطة التي لا ينتبه إليها عامّة النّاس، وهذا ما يزيد من جماليّتها، فـ "**الهايكو فنّ لغويّ بامتياز، يسبح ويعوم ويغطس كما يشاء في بحر اللّغة، فإذا كانت اللّغة هي جسد الهايكو، فإنّ الوصف عيناه ويداه!!**"[1].

[1] محمود الرجبي، نظرة إلى الهايكو، الهايكو فن الوصف الرائع، مجلة سلسلة النقد الأدبي ونظريات الأدب، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، الأردن، مصر، ط1، 2015، ص03

يعدّ الوصف في **"قصائد الهايكو العربيّ من مؤثّراتها الإبداعية إذا كان الوصف يشكل قيمة مرجعية تحفيزية في هذه القصائد ولا غنى عن مؤثراتها العفوية في اقتناص المشاهد المحسوسة لتبدو قريبة من المتلقي في عفويتها واستثارتها المشهدية المرئية الحسية المباشرة وحيويته"**[1].

تكمن القيمة الجماليّة للوصف إذا تعدّى الشاعر في وصفه حاجز ما هو ظاهري إلى ما هو باطني، لأنّ **"عين الراصد هنا ترى ما يمثل أمامها، أو يمثل في وعيها، سواء أكان الماثل ذا طبيعة ماديّة أم معنويّة أم تمّ استحضاره من الذاكرة أم حتى ليس له وجود في الواقع المـادّي أو الافتراضي، وقامت العين الراصدة بتخيّله أو اختراعه. وبعد أن تراه ترى فيه شيئاً آخر، فتقوم بالربط بينهما في جملة شعريّة واحدة أو أكثر حسب البنية الهكيدية التي يعتمد عليها الشاعر في بناء هذه القصيدة أو تلك"**[2].

يكون الوصف في قصيدة الهايكو لمشهدين أحدهما يستدعي الآخر لعقد مفارقة بينهما، فمن خلاله **"يلجأ الشعراء إلى الصور والرموز، ويقدّم لنا الهايكو، بكونه شكلاً شعريّاً مكثّفاً؛ لكنّه عميق صورة موضوعيّة وموحيّة ومركّزة، ومع ذلك مؤقّتة عن موضوع القصيدة. إنّ ما تقوله قصيدة الهايكو مهمّ، ولكن ما لم تقله أو ما توحي به قد يكون أكثر أهميّة"**[3]، ووفق هذا التّصور، فالوصف عندما يأتي لأجل الرؤيا وعمق الصورة أو المشهد فإنّه يأتي مقوّماً جماليّاً.

الوصف في الهكيدة **"ليس وصفاً لمشهد، وإنّما يقوم الوصف بالمزج بين مشهدين يستدعي أحدهما الآخر، مع فهم كلمة المشهد بشتى جوانبها البصري والمعنوي والوجداني والميتافيزيقي والفكري واللّغوي والتّعبيري.. الخ"**[4].

لابدّ للوصف الشّعري أن يمسّ الجوهر، روح القصيدة من العمق، إذ **"ليس هناك شعريّة في الوصف في حدّ ذاته، فالشّعرية تنتج من التقاء ذات مبدعة مع تجربة حقيقيّة أو متخيّلة وتفاعل**

---

[1] هنيدي نزار بريك، في مهب الشعر، مقالات ودراسات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003، ص44

[2] جمال الجزيري، مقدمة نقدية في قصيدة الهايكو، ص114،115

[3] حمدي حميد الدوري، شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى، ص12

[4] جمال الجزيري، مقدمة نقدية في قصيدة الهايكو، ص176

هذه الذات مع الجوانب الظاهرة والخفيّة من هذه التّجربة، مما يمنحها حياة خاصة ليست موجودة في التجربة أو المشهد وجوداً كاملاً، وليست موجودة داخل المبدع وجوداً كاملاً، وإنّما يمكن وجودها في المنطقة البرزخية النّاتجة عن التقائهما معاً"[1]؛ أي أنّ فنّ الوصف الشّعري باختصار هو التّلاقح الإبداعيّ بين ما هو فطري وما هو إنساني في بوتقة الرؤيا الشاعرة التي تختار لقطات عفوية مشهدية من الواقع المحيط وتربطها بما هو وجودي وجوهري في الحياة.

إنّ منبع إثارة قصائد الهايكو **"يتأتّى من اللّغة البصريّة، لغة العين واللّمس والسماع أو الحواس كلّها، لغة الحضور لا كما انعكس في لغة الذاهبين والحاضرين، بل وكما سينعكس في لغة القادمين: لغة مفتوحة بلا يقين يأتي الشاعر الوجود موارية بلا يقينيات، هذا هو الموقف الذي يسمونه الاستنارة. ليس الحكمة بالطبع بل جذرها الحي حين يندمج المشاهد بموضوع المشاهدة بلا غاية سوى الاندماج ذاته، لا تعليق هنا، ولا تفسير حين يثيرنا الجميل، أننا نكتشفه فقط لا نقدّم فكرة عنه"**[2]. وهذا القول ينطوي على دقة كبيرة في استثارة الوصف الجمالي كقيمة تحفيزيّة مهمة في قصائد الهايكو.

بالنسبة لشاعر الهايكو **"الضفدع هو الضفدع، والقمر هو القمر، والمطر مطر، والعصفور عصفور، الشيء يظل كما هو عليه"**[3]؛ وهذا يعني أن تكون مَهمَّة الهايكست في تصويره للأشياء، ووصفها كما هي وبكلّ موضوعيّة، دون أن يتدخل بخياله أو تصوراته الخاصّة.

يختلف الوصف في شعر الهايكو من مبدع إلى مبدع آخر، ومن تجربة إلى أخرى، حسب درجة الوعي والتّشكيل الجمالي الذي يعتمده الهايكست في خلق الجماليّة في أوصافه.

يقول **"حسني التهامي"**:

غُصِنُ شَجرةٍ
ثُرياتٌ تتَدلّى

---

(1) السابق، ص178

(2) محمد الأسعد، مقدمة الأعمال الشعرية، ج1، ص98

(3) Graber, Modernism Revisited: Transgressing Boundaries and Strategies of Renewal in American Poetry, 2007, p. 138

نُدَفُ الثَّلْج[1]

يصف الهايكست مشهده غاية في الدقّة، فإيقاع الوصف جاء عنصراً تحفيزياً في إثارة المشهد الشعري، وهو مشهد غصن الشجرة الذي تتدلّى منه ندف الثلج كثريات ذهبيّة تعكس جماليّة الطبيعة في الأشياء، فالقارئ هنا يدرك براعة التّرسيم الجمالي المشهدي في تخليق المشهد الدقيق، ولو يدقّق القارئ في جمالية الوصف لأدرك أنّ مشهديّة الصورة وإيقاعها التّوصيفي الدقيق من مغرياتها المؤثرة في تنشيط الدلالات وإثارة مكمنها النّصي العميق.

يقول "**حسني التهامي**" أيضا:

كَمْ خَرِيفاً مَرَّ

كَيْ يَخُطَّ هَذِه النُّدوب

يَا وَجْهَ جَدَّتِي؟[2]

يفعّل الهايجن الوصف بالتساؤل والتّعجب كم خريفا مرّ من المعاناة على وجه جدّتي حتى أكلته النّدوب والتّجاعيد، فالتّساؤل هنا حرك المشهد الوصفي، وأثار المخيّلة الشّعرية صوب الزمن وما يفعله بالإنسان من أثر مخيف بعد سني الشباب والنضارة والقوة ، فالمشهد يختزن الكثير من الدلالات والرؤى العميقة خلف الدلالة البصرية أو المشهدية المرئية، وقد وفق الشاعر بأسلوبه الوصفي العفوي من نقلنا من دلالة سطحيّة وهي أثر التّجاعيد والندوب على وجه جدته إلى دلالة عميقة وهي دلالة الزمن وأثره على الموجودات، وكأنّ الشاعر بانتقاله من الوصف الخارجي إلى الداخلي يحرّك الدلالات ويستثير المعاني العميقة التي تتطلّب الوعي والخبرة في إثارة الرؤى العميقة في النّص الشعري.

يقول "**محمد الأسعد**" في قصيدة "**مندلينا**":

حَبِيبَتِي

تُفَّاحَةٌ

فِي نَدَاوَةِ الصَّبَاح[1]

---

[1] حسني التهامي، وشم على الخاصرة، ص22

[2] نفسه، ص16

يؤسّس الهايكست بداعة الوصف على التشبيه، فقد شبّه الحبيبة بالتفاحة الندية الناضرة، بجامع النداوة والنضارة في الصباح وخديها، وقد اختار لفظة التفاح للدلالة على جمال المحبوبة ونضارتها، لأنّه رمز للنضارة والجمال والاكتناز، وقد وظف الشاعر هذا الرمز لإكساب الهكيدة جمالها الوصفي الإبداعي المركز.

يعدّ الوعي الجمالي في ترسيم المشاهد من مؤثرات قصائد الهايكو لاسيما عندما يزواج في أوصافه بين ما هو خارجي وماهو داخلي، نفسي، شعوري يعكس إحساسه ووعيه العميق، وتأكيداً على هذا تأتي الأوصاف الخارجيّة مرجعيّة بؤرية للأوصاف الباطنية العميقة التي يترصّدها الهايجن في قصائده على مستوى أوصافها الخارجيّة والداخليّة.

يقول **"معاشو قرور"**:

بِهُدُوءِ جُمْهُورٍ ضَجِرٍ

تعرَقُ جَوقةُ المَسرَحيَّة،

تَحتَ أَضوَاءٍ كَاشفَة[2]

اعتمدت قصائد الهايكو أسلوب السهل الممتنع من مغرياتها النصية التي تنبني عليها مثل هذه القصائد التي يمكن أن يطلق عليها قصائد اللحظة؛ أي قصائد الحدث السريع والمشهد البرقي، والموقف الصادم؛ والمعنى البؤري العميق الذي يتخفّى وراء المعنى السطحي؛ بمعنى أدقّ التفات الدلالات، وحنكة الانتقال من دلالة إلى أخرى، ومن معنى إلى آخر؛ ففي القصيدة السابقة ينقل الهايجن خبراً بأسلوب وصفي؛ وكأنّه أراد أن يقول في العمل المسرحي هناك شخصيات لا يراها الجمهور ولا يأبهون بأدوارها هي التي تقوم بأعباء المسرحية، وهكذا الحياة مسرحها واسعها، والكثير ممّن يتعبون في تأسيسها وبنائها يعرقون في سبيل إحيائها، بالرغم من أنّ ذكرهم نادر.

يحاول الهايجن في سياق قصائد الهايكو؛ الإغراق في التقاط المشاهد المشتقّة من الطبيعة كعادة شعراء الهايكو في بناء الكلاسيكية القديمة التي ترصد حركة الفصول.

---

(1) محمد الأسعد، تهمس البوكنفيليا مثقلة بأزهارها الحمراء، ص100

(2) معاشو قرور، هايكو القيقب، ص46

من يطّلع على لغة الهايكو العربيّ يجد أنّ تقنيّة الوصف ليست ثابتة عند كلّ شعرائه، فقد تأتي هذه التّقنية ذات بعد جماليّ عندما يوفّق الشّاعر في إخراج ما هو طبيعي خارج نطاق الذات إلى ما هو جوهري في وجودها وكينونة هذا الوجود، فالفن ما هو إلّا تلك الدهشة الجماليّة التي تحصل من هذه اللّقطة المقتنصة.

يشكّل الهايكو **"فنّ الوصف القائم على أساس اللّغة، وحساسيتها الخاصّة بها ومميّزاتها، وصفاتها والحضارة التي ترتبط بها والمختلفة بين شعب وآخر بالمفاهيم والعادات والروحانيّات، ولا يختلف الهايكو حقيقة عن شعر الوصف العربي القديم إلاّ بأن الهايكو قصيدة وصف كاملة مستقلّة بحدّ ذاتها، وقصيرة جدا، بينما الوصف الشّعري العربي القديم كان جزءاً من قصيدة كاملة قد تتناول أغراضا شعرية أخرى عديدة كالمدح والرثاء والفخر والهجاء..الخ"**[1].

من يطلع على فاعليّة الوصف الجمالي كقيمة إبداعيّة يلحظ أن هذه التقنيّة جاءت عند معظم شعراء الهايكو محفزة للشعرية عند أغلبهم، فثمّة وعي جماليّ ملحوظ في الوصف عند شعراء الهايكو، والوصف عندهم ليس للوصف فقط، وإنّما لتحريك ما هو جوهري وعميق خارج إطار الوصف الخارجي.

يقول **"عبد الكريم كاصد"**:

عَلَى جُرْفٍ رَمْلِي
مَمْلَكَةُ النَّمْل
تُعْلِنُ الحِدَاد[2]

يعتمد الهايجن الوصف إيقاعاً كليّاً تتمحور عليه القصيدة، والوصف هنا جاء بصيغة الإخبار أو نقل معلومة، أمّا الصدمة الجمالية التي أثارت الهكيدة إبداعياً فهو التركيب المفاجئ(**تعلن الحداد**)، فقد أراد أن يثير قارئه في المشهد الوصفي من ناحية المكان (**على جرف رملي**) واختار لفظة (**رملي**) ليعلن المفارقة أنّ حداد النّملات هو حداد وجودي على واقع هش لا يمكن أن يكون أرضاً خصبة

[1] محمود عبد الرحيم الرجبي، وجهة نظر في قصيدة الهايكو العربيّة، الهايكو فن الوصف الرائع، ص 05

[2] عبد الكريم كاصد، شجرة عند الباب، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، ص22

للحياة، فحدادها ثوري على واقع مؤلم لا تصلح له ولا يصلح لها، والحداد هنا حداد تناقضي بين بياض الرمال وسواد النّمل، وكأنّه أراد أن يقول إن طبيعة النمل تختلف عن طبيعة الرمال سواء باللون أم بالبنية الوجودية فمن المستحيل أن تعيش مملكة النمل في الصحراء وبين الرمال، فالطبيعة في الشكل تعكس الطبيعة التنافرية في المضمون، ولهذا جعل حدادها ثوري على واقع مرفوض جملة وتفصيلاً. فالشاعر يفعلّ الوصف بالمفارقات الجمالية التي تترك إيقاعها التحفيزي بأسلوب فني جمالي يعدّ الوصف في شعر الهايكو **"ليس وصفا لمجرّد الوصف، هو دفقة شعوريّة تعبرك كشهاب.. يتلاشى وقد فتح أمامك آفاقا من الصّمت موغلة في العمق والدهشة. هو انفتاح الإنسان على وجوده، هو شهقة الطفل الأولى إزاء بداهة الأشياء"**[1]؛ وهذا يعني أنّ الهايكو لا يعتبر كاميرا رقمية تعيد تكرار مشهد كما هو، إنّما هو رؤية موازية لحالة شعورية تنتابك لحظة مشاهدتك لمشهد ما، وكأنّك تراه للمرة الأولى في لحظة غير متوقّعة تأخذ قلبك لفترة ما قبل ولادته كنص هايكو لهشاشته وبساطته في هذا العالم المفعم بالحركة وكأنّه يتوقّف في تلك اللّحظة لترسمه بالكلمات.

يقول **"عبد الكريم كاصد"**:

حَبَّاتُ الفُلْفُلِ

بِيَدي

أَتَحَسَّسُهَا فِي اللَّيْل[2]

جاء الوصف معتمداً على مفارقة قائمة بين مشهدين أو صورتين يصعب تلاقيهما، أو أنّ تلاقيهما يشكّل مفارقة كبرى، بين **(حبّات الفلفل)** السوداء، وظلام اللّيل، فكلاهما رمزان من رموز العتمة والظلام الدامس، إذ من المألوف والمعتاد أن يتحسّس المرء ما هو مظلم في النّور أو أثناء الإضاءة، أمّا أن يتحسّسها في الليل، فهذه مفارقة ما جاءت عن عبث وإنّما جاءت عن غاية ومقصدية إبداعيّة، وهي أنّ الأمور المحزّنة لا يجد له متنفّساً إلاّ اللّيل ليشكو له حاله وما ألمّ به من

(1) حنا غدير، عبد القادر الجموسي، أنتولوجيا الهايكو العربي –الحقل والمدار–، ص403

(2) عبد الكريم كاصد، شجرة عند الباب، ص 56

أحزان، فهو متنفّس الإنسان في بثّ همومه وشكواه وآماله وتطلّعاته المنكسرة إلى الحياة. فالواقع الحسي المباشر يعني شيئاً، والواقع الرمزي الذي تشير إليه يعني شيئاً آخر.

يخرج الوصف في الهايكو من إطار الوصف الخارجي ليدخل عمق الرؤيا، وجوهر الأشياء العميقة في الذات؛ أي يأتي الوصف خارج إطار الوصف المادي العياني إلى ما هو جوهري وعميق في الذات والوجود.

ما ينبغي التّنويه إليه أنّ الوصف لأجل الوصف في قصيدة الهايكو يضعفها، ويحدّ من قدرتها، ولكنّ الوصف من أجل الحياة وما هو جوهريّ ليرفع مستوى الإبداعية في قصيدة الهايكو.

تشتغل آليات الوصف في قصيدة الهايكو على مستويين فنيين أساسيين أحدهما: مُطابِق لآليات الوصف في شتّى أنواع القصائد الأخرى، والآخر: استثنائي تنفرد به قصيدة الهايكو بطبيعة بنيتها الفنيّة وخصوصيّة تقنيات طرح موضوعاتها بطرائق مغايرة.

تقدّم القصيدة في مستواها الأول: المشهد فتصفه شكليّاً في بادئ الأمر بإطاره العام، كطبيعة حقيقية موضوعيّة وبنهج الوصف التصويري المعروف، أمّا في المستوى الثاني: فهي تقدّمه ضمنياً لغاية الكشف عن لقطة الجمال المتولّدة من طبقتيه عبر توتر الدلالات بنبض كلماتها.

تعتمد قصيدة الهايكو إستراتيجية الوصف المركب في تناول المشهد أولاً، ثم التّعامل معه بالإيحاء أو الإيماء لتلمس طريق الكشف عن العلاقة الجماليّة الخفيّة بين طبقتيه ثانيا.

3. الدهشة والاستثارة الصادمة:

يقصد بالدهشة والاستثارة الصادمة توليد أو تخليق عنصر المفاجأة والإدهاش في النّص الشّعريّ، لذلك ففي قصيدة الهايكو "**يشهق القارئ اندهاشا حال قراءة الهايكو، يمكن أن تأتي الدهشة في السطر الأخير، كما يمكن أن تكون متضمّنة في الهايكو أو المشهد برمّته؛ وكلّما كان مكمن الدهشة أعمق (أقلّ وضوحا) كان الهايكو أفضل**"[1]وهذا ما يعرف بمسافة التّوتّر أو المسافة الجماليّة التي تنتج عندما يأتي النّص بحمولة لغويّة ودلاليّة تخيّب أفق توقّع القارئ، فيُصدم جماليّا.

[1] سامر زكريا، مقدمة كتاب الهايكو العربي، ج1، ص07

وهذا ما نجحت قصيدة الهايكو في أن تبثّه بين أسطرها الثلاثة، فالهايكو **"قالب الدهشة السانحة"**[1]، لذلك من يطّلع على بعض قصائد الهايكو العربيّة يدرك الحنكة الجماليّة في خلق هذه الدهشة.

يقول **"أمحمد لخذاري"**:

مَنْسَجُ أمِّي؛

عَلَى ثَرثَرَةِ الجَارَاتِ

تَتَشَابَكُ الخُيُوط ![2]

يعدّ المنسج: آلة تقليديّة يدويّة تستخدم في نسج الألبسة وغيرها، عمرها أكثر **من أربعة آلاف سنة** تُستَعمل في عموم شمال إفريقيا، وبالأخصّ لدى الأمازيغ وتعرف عندهم باسم **"أزطّا"**، وعادة ما يصاحب استخدامها جلسة لنساء القرية أو المنطقة الواحدة يتناولن فيها الشاي أو القهوة، يتجاذبن أطراف الحديث، ومن ثمّ اغتنام الفرصة لتفقّد أحوال بعضهنّ البعض.

يمكن اعتبار حرفة المنسج(السد) طقسا وعادة تقليديّة تكثر في الريف الجزائري بطبيعة حال الهايكست الذي عايش الحدث، يتأمّل أمّه وهي تنسج وسط جاراتها، ثم أسقط مشهده المحلي بكافّة عناصره وبيئته وأصالته وتقليديته وطقوسه في نصٍّ لا يتجاوز سبعة مفردات محقّقاً لقطة جمال قصيدة هايكو عربيّة خالصة، لها خصوصيّتها ومحليّتها المتفرّدة.

من خلال السياق النّصي يوحي المنسج بعادات الوقت، توحي الأم بالحنان والحب، توحي الجارات بالألفة والبهجة، توحي الخيوط بالتّواصل والتّكافل كما توحي الثرثرة بتجاذب أطراف الحديث بود.

يؤثّث الهايكست قصيدته وفق بنية ثنائيّة المشهد **"توریاواسه"**: مشهد أمامي للنص: **المنسج وتشابك خيوطه**، ومشهد خلفي: **الأم وهي تنسج وسط ثرثرة جاراتها**، وبين المشهدين يتوتّر نبض

(1) معاشو قرور، مقدمة ديوان هايكو القيقب، ص07

2 أمحمد لخذاري، موت فراشة، إصدارات نادي الهايكو العربي، 2020، ص 25

النص برابط خفيّ يتجاوز العادي ويلفت الانتباه إلى المغاير، ومع تزامن الثرثرة بالّتشابك هناك تقاطع مبطّن بين فوضى ثرثرة الجارات ودقّة تشابك الخيوط، وهناك تصالح في التّناقض بينهما وهما يشتغلان في مستويين مختلفين لبلورة لقطة جماليّة منسجمة.

في الشطر الأول: أمِّ تنسج، وهو مشهد أمامي عادي من قلب الريف يمكن اعتباره أيقونة مثاليّة لعاداته وتقاليده الجميلة، فيما الشطر الثاني يضيف للنص مشهداً خلفيّاً يؤطّر منسج الأم في ظلّ ثرثرة نسوية وديّة وهو أيضا مشهد عادي، حتى يصطدم القارئ بدهشة واستثارة غير متوقعة في الشطر الأخير؛ فالخيوط التي تتشابك في حضرة الثرثرة، وتنسجم وتتآلف في ظلّ التّشظي والبعثرة وكأنّها المعادل الموضوعي لخيوط الكلام المتمزّقة بالتّجاذب والتّناول لتصنع رداءً جميلاً قد لا يكفي لأكثر من ذات واحدة، لكنّه يكفي ليكون أيقونة حبٍّ لجمع كلّ الثّرثرات في باقة واحدة.

يتلاعب شعراء قصائد الهايكو بالرؤى والدلالات، ويخلقون المفارقات اللاّمتوقعة على صعيد التّخييل الشّعري وإيقاع الدلالات المفاجئة انفتاحاً واستثارة مفاجئة تجعل القارئ في تردّد وحيرة دائمة في تأويل العمل الأدبي، ذلك أنّ هذا "**العمل الأدبي ليس موضوعاً يقف بنفسه، ويقدم الرؤية نفسها لكلّ قارئ في كلّ زمان. ليس أثراً باقياً يكشف بطريقة المناجاة الذاتية جوهره السرمدي. وهو يشبه كثيراً التأليف الأوركسترى الذي يعزف دائماً رنيناً جديداً بين قرّائه؛ ويحرّر النّص من مادة الكلمات، ويأتي به إلى وجود معاصر**"[1]، بأسلوب يكسر دائرة التوقّع، ويخلق درجة من التّوتر على صعيد القصيدة رغم اختزالها بجملة مقتصدة.

يقول "**فراس حمدان**":

بَيْنَ قُبَّتَيْن

السُّنُونُو

تَرْسُم اللَّانهَاية[2]

---

[1] نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ت: عيسى العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1996، ص14

[2] فراس حمدان، أكواز الصنوبر، ص 09

ينقل الهايجن قارئه إلى مشهد غاية في الديناميّة والحركيّة، فطيور السنونو أو ما يعرف بالخطاطيف تبني أعشاشها في شقوق الأبنية العاليّة، كما تعدّ من الطيور المهاجرة، تطير بشكل خطافي انقضاضي، لتعود مرة أخرى وتطير بشكل معاكس.

أليس الشكل الذي ترسمه السنونو ذهابا وإيّابا عبارة عن رمز رياضيّ هو ما لا نهاية؟ ولعلّ القبّتان هما قبّة المسجد والكنيسة رمز الأزلية والسرمدية؟ إنّه المشهد الذي يثير دهشة القارئ وشهقته عند قراءته لهايكو مدهش.

تشير السنونو إلى روح الانسان القلقة التّواقة دائما لملاقاة الخالق، كما أنّها تأتي دائما في الربيع، والذي يرمز هنا لنضوج المعرفة وطمأنينة النفس الإنسانية بمعرفة الخالق.

واللانهاية لا تشير فقط إلى الخلود والخالق، إنّما الى التّوتّر الدائم في الانقضاض والارتفاع، ولكنّها مغلقة تشير في النّهاية الى رمز واحد هو رمز اللّانهاية.

يقول "**سامح درويش**":

زُقَاقٌ خَالٍ

نَتَبَادَلُ التَّحِية

أَنَا وَرَجُلٌ لَا أَعْرِفُه[1]

يُقبِل المتلقّي على عتبة النص ليجد نفسه أمام مشهد مفرط في العادية "**زقاق خال**"، ثمّ يلج السطر الثاني ليرصد فعلاً يوميّاً عاديّاً أيضاً، وهو "**تبادل تحية** "، ليستمر وعي ذلك المتلقّي في خوض غمار النص بين أيقونات العادي واليومي الذي لطالما عايشه، من قبل حتّى يجد نفسه أخيراً أمام مفاجأة صادمة "**رجل لا أعرفه**" تسلخ جلدها من العادي واليومي وتأخذه إلى عالمٍ غير عادي، عالم يوازي عالمنا الموضوعي ويستبدل سياقة اليومي العادي بسياق دلالي معنوي يحبس أنفاس الوعي أمام مرايا التّأويل في المغاير اللامنتهي.

[1] سامح درويش، عصافير تحلق في الأعماق، دار ملتقى الطرق للنشر والتوزيع، الدار البضاء، ط1، 2019، ص61

تدلّ مفردة "**خالٍ**" على الخلاء والعزلة والوحدة، وبين فعل تبادل التّحية بين رَجُلَيْن لا يعرف أحدهما الآخر، وهما ينشدان الألفة والتعاطف المتبادل في هذا الخلاء الموحش المحيط بهما يتولّد توتّر جمالي خلّاق.

تشتغل اللدلالات وتفضية بياضاتها بأناقة تؤسّس لفعل الإدهاش المبهر من اللامتوقع وتتويج النهاية المفاجأة لأفق التّوقعات.

يبني الهايكست شعريّة نصّه بفعل رؤى متكاثفة الدلالات، ومولدة لاحتمالات التّأويل المشرّعة على حركة الزمكان تؤسّس لقطة الجمال المدهشة ذات الحركيّة والانفتاح والمتعة، التي تزيح النص برمّته إلى مستوى اللّغة الإيحائيّة غير المباشرة.

تتأسّس حياكة دلاليّة على اصطياد وعي الآخر ودمجه في لاوعي النص، وهي حياكة لا تشتغل على اللّغة التي لا يتجاوز فيها المعنى حدود اللفظ، وإنّما تشتغل على الإيحاء الرقيق بخفّة وتضع المتلقّي في حدود الممكن والمحتمل الطافحين بالدلالات ذات الحركة التأويلية الدؤوب

هناك استثارة تلقائيّة تروم مشاركة الدهشة مع الآخر، والتي عاشها الهايكست أولاً واكتشف بها وجود معنى للمعنى غير المعنى الذي يعنيه.

يأتي دور الشّاعر الرائي الذكي الذي يعبّر عن مقصوده بإيجاز على حدّ تعبير "**أدونيس**"؛ إذ يقول:"**إنّ رؤيا الشّاعر المبدع لاتكمل القيم والقواعد وحسب أياً كانت؛ وإنّما تتجاوزه. إنّها أغنى منها وأشمل وأسمى**"[1].

ينوّع بعض شعراء الهايكو في قصائدهم تنويعاً مغايراً من حيث كثافة الرؤيا وتشعّب الدلالات، والتّلاعب بالمشاهد الشّعريّة، لخلق درجة من التّكثيف والحراك الرؤيوي والدلالي في البنية التّشكيلية لقصيدة الهايكو؛ كما في توجّهات "**مريم لحلو**" في تحفيز قصائدها باعتماد المفاجأة، والتلّاعب بالدلالات، وكسر حاجز التّوقّع، والعزف على المشاهد البؤرية المتحولة؛ لتؤكّد فنّية التّوجه الإبداعي في التّشكيل، وتجذّر أسلوبها المميز في خلق الممانعة الجماليّة.

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص106

لا تكمن القيمة والجماليّة في المفردات، وإنّما تكمن في المحرّكات الجماليّة التّشكيلية التي تنقل القول من المعتاد إلى ماهو شعريّ وغير معتاد، وبالتّالي **"ليست القيمة في المفردات في ذاتها، ومن حيث هي كذلك، ولا في النظام النحوي في ذاته، ومن حيث هو كذلك، ولكنّها في الاختيار الدقيق بين المفردات والنّظام النّحوي"**[1]؛ وهذا دليل أنّ القيمة الشّعرية ليست للمفردات؛ وإنّما للبنى التّشكيلية التي ترتقي بجماليّة المفردات ضمن النّسق الشّعري، وبمقدار براعة الشّعر ووعيه في هندسة نصّه تخلق المفردات تناغمها في الإطار النّصي وتحقّق الاستثارة الجمالية؛ وهذا ما ينطبق على فاعليّة الرؤية أو القدرة الشّعرية التي ترتقي بقصائد الهايكو إبداعيّاً في تشكيلها.

يقول **"محمد حلمي الريشة"**:

شَامِخاً بِاغْتِرابٍ
يسنُّ نَظْرَتَهُ نَحْوَ غُرَابٍ
الصَّقْرُ فِي وَجْهِي[2]

يعتمد **"محمد حلمي الريشة"** عنصر المفارقة في عقد صورة يقارن من خلالها بين مشهدين: مشهد شموخه كالصقر في ظروف القسوة والحيرة والحزن، ومشهد الغراب في نظرته اليائسة للحياة ليخلق مفارقة بين جانبي القوة واليأس والضعف والشدة، وهذا الأسلوب الصادم في خلق المفارقات المشهدية يضفي على قصائد الهايكو عند الريشة قيمة جمالية مؤثرة تفعّل الرؤية الشّعرية وترفع حرارة القصيدة لتلقّيها جمالياً، وهذاما أشارت إليه النّاقدة **"مريم شهاب الإدريسي"** في تقديمها لديوان الشاعر، إذ تقول:**"قصائد محمد حلمي الريشة هي تحليق نحو الجمال الشّعري، والدهشة الدلالية بيقظة اللّغة القارئة للمقروء الشعري، بعيداً عن إسقاطات انطباعية، فنصوصه ليس من السهل إدراكها خارج سياقها الإبداعي والثّقافي والكينوني"**[3].

---

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، كلية دارالعلوم، جامعة القاهرة، ط1، 1983، ص71

[2] محمد حلمي الريشة، منثور فلفلٍ على تويج وردة، ص26

[3] مريم شهاب الإدريسي، مقدمة ديوان منثور فلفل على تويج وردة، محمد حلمي الريشة، ص08

تعدّ اللّعبة الشّعرية لعبة متحولات جماليّة غايتها إبراز القلقلة الجماليّة وتكثيف الدلالات، ذلك لأنّ الشّعر هو "**الفنّ اللّغوي الذي يعتدّ أولاً وقبل كلّ شيء بمستويات الانحراف في الإسناد؛ وهو لغة المجاز الأولى، وإن استعارت منه الفنون هذه اللّغة فيما بعد بدرجات مختلفة. الشّاعر هو صاحب الحق الأصلي في أن يقول: إنّ السماء بيضاء، وأنّ الأسماك تطير**"، **ولذلك فهو يعيد تركيب العالم في الوقت الذي يكشف فيه عنه ويكتشفه**"[1].

يقول "علي القيسي":

مَقْهَى (حَسَن عَجمي)

عَلَى جُيُوبِ الْمُثَقَّفِينَ

جَافَّةٌ بُقَعُ الحِبْرِ[2]

يستحوذُ (المقهى الشعبِيُّ) على مساحةٍ شاسعةٍ من ذاكرةِ أي كاتب أو شاعر أو أديبٍ بصورةٍ عامة، ففي المقهى تجتمعُ أغلب شخصيات المجتمعِ وخاصة المثقّفون والقرّاء، وقد استهلّ الهايكست نصّه بلفظة (مقهى) ثم تحديده بـ (**حسن عجمي**) ليتأتّى في ذهن المتلقّي مكانة وعراقة هذا المكان المتجذّر، كيف لا وقد كان هذا المقهى من أشهر مقاهي بغداد، فهو ملتقى لكافّة طبقات المجتمع من كادحين ومثّقفين وميسوري الحال ونخب شعرية كبيرة وعلى رأسهم الشاعر "**محمد مهدي الجواهري**"، ورائد الشّعر الحر "**بدر شاكر السيّاب**" وغيرهم.

يصدم "**علي القيسي**" قارئه ويدهشه بصورةٍ مألوفةٍ مباغتةٍ في قوله: (**على جيوب المثقفينَ جافة، بقعُ الحبر**)؛ فالدال (**جافّة**) يوحي بأنّ البقع كانت قبل مدّة معيّنة على الجيوب، حتى جفّت وأصبح من الصعب إزالتها.

لعلّ اختيار الهايجن لمقهى (**حسن عجمي**) -الأثري الذي يتجاوز عمره حوالي قرن من الزمان أو ما يزيد- هو تنبيه قارئه أنّ رواد ذلك المقهى أنّهم كانوا من أهل الثقافة والأدب، فأراد بذلك أن يبرز معاناتهم بتعاطفه معهم، فالغالب من ينفجر بجيبه الحبر يرميه، إلّا أنّ المثقّف ظلّ بالقميص نفسه

[1] منير وليد، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، د ط، 1997، ص21

[2] علي محمد القيسي، شفة الأوركيد، ص68

الذي جفّ عليه، ولعلّ ذلك يرجع إلى الإيحاء بعجز إمكانات المثقّفين المادية التي لا تسمح لهم باستبدال أو باشتراء قميص آخر.

استطاع "**علي القيسي**" أن يفاجئ قارئه، وذلك من خلال إشارته إلى تغير المكان عبر الزمن بعد أن كان مقهى حسن عجمي للنخب المجتمعي في بغداد بيْد أنه أصبح اليوم مقهى معزول لا يرتاده سوى الفقراء وعامة الشّعب هذا من جهة والحزن الشديد و (الاكتئاب) على حال المثقف الفقير الذي تناوله بمشهد بسيط جدا، وبتنحٍّ تام دون أيّ محسنات أو مجاز، فحوله من كلام عادي إلى قصيدة هايكو مقتصدة لغويّا ومكثّفة دلاليا.

تحتاج قصائد الهايكو إلى قراء متميّزين يدركون ما خلف ظلال الكلام من كلام. ومن هنا يقع على متلقّيها الوعي التّام بكلّ مستجدّات الرؤيا الشّعرية ومؤثّرها الخلاق لاسيّما بدهشتها واستثارتها الصادمة، والهايكست يستخدم عناصر الطبيعة ومظاهرها، فيبثّ الحياة في تلك المشاهد التي يرصدها بتأمّل عميق ليوقع بمتلقّيه في الدهشة ومن ثمّ يحفّز ويشحذ مخيّلته من خلال اكتشاف ما يخفيه النّص من علاقات بين مكوّنات القصيدة.

تزخر قصيدة الهايكو بالعديد من الجماليّات –المتقنة عموماً– ليبقى الإدهاش صاحب اليد العليا في بثّ الحيويّة والألق على هيكلها العام، والعامل الرئيس في رفل نصها بحلّته الشعريّة الزاهيّة والهدية التي ينتظرها المتلقّي من دعوة النّص لوعيه لخوض غماره.

والمتتبع للإدهاش في تضاريس قصيدة الهايكو والعارف لها لن يكون صعباً عليه أن يستدل على منابعه الصافيّة، ففي لقطة جمال النّص تكمن جل أسراره الكامنة، وهي لقطة تدشن جماليّة النص أخيراً بتاج الدلالة وتؤثث الاقتصاد اللفظي والتكثيف الدلالي برفاهية المعنى، وعليه فالإدهاش

يصنع الدهشة المتولدة من لقطة الجمال التي تبلورها الصورة الشعرية في أتون توتّرات القصيدة، وتصدم وعي المتلقي أخيراً في مصبّ نهر النص بمفاجأة غير متوقّعة.

4. الاقتصاد اللّغوي:

يعدّ الإيجاز من مؤثّرات وأساسيّات شعر الهايكو؛ لأنّه من بين محفّزات الشعرية، ولعلّه مفتاح لإنتاج شعريّة متدفّقة تلعب فيها الجملة المقتصدةدورا واضحا في إنتاج الصورة وتحفيز مخيّلة متلقّيها لتشعل جذوتها في التّأويل والتّعدّد القرائي.

تعتمد البنية الجماليّة لقصيدة الهايكو على فتنة اللّغة وتحولاتها المثيرة، وهذا يدلّ من جهة أخرى أنّ "**الكلمة الواضحة في الهايكو لا تستعمل لوضوحها، بل لآدائها دلالة أبعد من الوضوح، وهذه سمة أخرى من سماته**"[1]؛ وهذا ما يوضّح أنّ قصيدة الهايكو ليست مجرّد لحظة، أو ربط دلالة بسيطة بدلالة بسيطة أخرى عن طريق الكلمات الواضحة ظاهريّا، بل فنّ الهايكو هو في الحقيقة فنّ إنعاش الكلمات، فنّ ممغنطة الكلمة المعيشة بالحياة البسيطة الطبيعيّة الفطرية؛ أي عودة القصيدة إلى ينوعها الصافي؛ البساطة وعمق الدلالات ورشاقة التّعبير؛ فالقيمة ليست في تلك البساطة المتّبعة في تشكيل الكلمات وانقيادها للمشهد الفطري البسيط، إنّما في قلقلة الرؤية وكسر الائتلاف اللّفظي إلى المراوغة.

تمتاز قصيدة الهايكو العربية "**بإيجازها وومضاتها الإيحائيّة، وسرعتها وتكثيفها وصورها الاستثنائية التي تستثير الوجدان**"[2].

يحاول كاتب الهايكو أن ينتقي اللّفظ البسيط، ويتّبع الأسلوب المكثّف الدلالات لنظم قصيدته، وتبعاً لحساسيّته الجماليّة ووعيه الإبداعيّ وفكره الرؤيوي المنتج للدلالات والرؤى الجديدة.

يقول "**معاشو قرور**":

العُودُ السَّاقِطُ،

مِنْ حُزْمَةِ المُحْتَطِبِين–

يُطَوِقهُ الضَّباب [3]

---

[1] بشرى البستاني، الهايكو بين البنية والرؤى، مجلة رسائل، ع3، 2015، ص47

[2] هدى حاجي، بين ضفتين، ص68

[3] معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص16

يحرص الهايجن في هذا النّص على الاقتصاد والإيجاز اللّغوي، فمن خلال سبع كلمات استطاع أن يشكّل قصيدة مصغّرة، ولحظة جماليّة رؤيويّة بعيدة عن الذّاتيّة والأيديولوجيا.

ينقل"**معاشو قرور**" خبراً أو معلومة، وهي أن العود الساقط من حزمة المحتطبين يطوقه الضباب، وهذا الخبر على ما فيه من بساطة يكاد يكون مبتذلاً ساذجاً، إلّا أنّه ما قصد المعنى السطحي، وإنّما المعنى البؤري العميق، الكامن بين الأسطر الثلاثة، وهو أنّ الجو أو الطقس الضّبابي جعل المحتطبين يتخبّطون في الرؤية، وينشغلون في تحث طريق العودة فما انتبهوا للأعواد المتساقطة من بين أيديهم لأنّهم يغطّون في ضباب كثيف، فالشاعر من خلال عبارة (**يطوقه الضباب**) جعل القصيدة قمّة في النقل العفوي عن حيوية الصورة أو المشهد، دون تزويق أو تشذيب في الرؤية، لأنّ الدلالة واضحة والإيجاز والاقتصاد اللّغوي ملحوظ في البنية التشكيلية للقصيدة في دلالتها وعفويتها وبساطة ما تبثه من رؤى ومعانٍ ساذجة يدركها القارئ العادي أو البسيط.

يقول "**معاشو قرور**" أيضا:

حزنٌ كظيمٌ–

في زَحمةِ العَزَاء

يَتَصَاعَدُ بُخَارُ زَفرَاتِهِم!![1]

ينقل الهايجن رؤية بسيطة أو مشهداً مألوفاً في العزاء، وهو التفاف المشيعين في العزاء يبكون الفقيد، ويتصاعد في الهواء بخار زفراتهم الحزينة على فقيدهم، فوسط هذا الحزن الكظيم المطبق يتصاعد بخار الأسى والحزن في زفرات المشيعين، وليتجلّى كيغو الشّتاء الخفي، وذلك من خلال البخار المتصاعد الذي لاسيّما يكون أثناء صباح شتويّ بارد، وهذا يوضّح من جهة ثانيّة حسن استغلال "**معاشو قرور**" لهذا الكيغو لتبرز رؤيته الشعرية في القصيدة بمصداقيّة وشموليّة وإحساس جمالي مفعم بالشاعرية ودقة في التقاطه هذه المشاهد الحزينة. وهكذا جاءت بلاغة القصيدة مؤسّسة على الاقتصاد اللّغوي وعمق الدلالات التي تشي بها، وكأنّها مخصصة بإيجازها واختزالها صوب رصد مشهد

[1] السابق، ص31

العزاء بعدسة مونتاجية تجعلك أمام ثلّة من الأشخاص يقبعون في حزنهم وفي صمتهم الحزين وزفراتهم البائسة.

يدلّ الاقتصاد اللّغوي في قصائد شعراء الهايكو العربيّ على توجّههم الإبداعي الدقيق، وبلاغة رؤاهم الشعريّة في نصوصهم، هذا من جهة، كما تدلّ على وعيهم بأنّ الهايكو هو إمتاع بعفوية اللّغة وبساطتها ورشاقة إبداعها لا في تعقيدها وغموضها، هذا من جهة ثانية، ولو أنّ شاعر الهايكو اعتمد الإطناب والتّعقيد لفقدت نصوصه لذّتها وطبيعتها الموجزة في الاستثارة والتّكثيف الدلاليّ.

5. التّكثيف الدلالي:

تعتبر قصيدة الهايكو ممارسة شعريّة حداثيّة تقوم على العمق والتّكثيف الدلالي، وما وجدت قصيدة الهايكو العربيّة لتكون تقليداً وما وجدت لتكون اصطناعاً، أو تمثّلاً شكلياً لهذا الوافد الشّعري الجديد، لذا فالتّكثيف الدلالي سمة جوهريّة في قصائد الهايكو، ولذلك **"تعدّ قصيدة الومضة ممارسة شعرية حداثيّة تقوم على التّكثيف الدلالي والفنّي؛ ظهرت نظراً لواقع العصر المعيش الذي يمتاز بالسرعة والاختصار؛ فأصبح تخيّر المفردات القليلة للتّركيب يحمل ثقل الدلالات المتوالدة عن هذا التّكثيف، ممّا يجعل القارئ يستحثّ ذاكرته المعرفيّة والقرائيّة، لأجل الإحاطة بهذا الكم من الدلالات المكبوتة في إطار رسم الكلمات، والتي تتفجّر كلما قاربها المتلقّي بالقراءة ليعيش الدهشة في كنف جماليّة تفاعله مع النّص"**[1].

جاءت قصيدة الهايكو لتكون محايثة للواقع التّقني المتمرّد بتقنيّاته التكنولوجيّة المختلفة التي يحكمها عصر السرعة، لتثير العمق بلحظة خاطفة، فجاءت من مقتضيات هذا العصر التّقني البرقي المتسارع بمتغيراته التّكنولوجية الحديثة؛ عصر التّفجر الثّقافي التّقني المعرفي الواسع.

يعدّ التّكثيف من أهمّ مؤثرات إنتاج الدلالة في قصائد الهايكو، هذه القصائد التي تحتفي بالمعاني البؤرية العميقة كاحتفائها بالمشاهد البسيطة التي تبدو أشبه بإشارات لغويّة برقيّة خاطفة.

---

[1] فاطمة سعدون، جمالية قصيدة الومضة في ديوان (معراج السنونو) للشاعر أحمد عبد الكريم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع08، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012، ص319،320

ومن هنا، فإنّ **"هذا الفن القصير (فن الهايكو) يمتلك طاقة مهمة على تحقيق التكثيف عن طريق شحن النص بمضمرات كثيرة تمنحه إمكانيّة القراءات المتعددة، فيصبح بذلك نصاً لا يستنفده التأويل ولا تنقضي دلالاته، أمّا إذا لم يتحقّق له التّكثيف اللازم فإنه سيكون مجرد نص تجريبي شكلي فارغ، يتمركز حول ذاته، ويُنسى بمجرد الانتهاء منه قراءة وكتابة، على عكس النصوص المكثفة التي لا نزال نردّدها"**[1].

غالباً ما يتشكّل خلف البساطة متنفّس من الرؤى البؤريّة العميقة التي تنفتح على آفاق الوجود، ومن أجل هذا تعدّ تقنيّة التّكثيف من مؤثرّات قصائد الهايكو، وليس قصائد الهايكو فقط ولاسيّما فنّ الشعر بشكل عام.

يقول "عاشور فني" في قصيدته **"على الرصيف"**:

عَيْنَان تَعبُرَانِ الكَوْن

تَنْفذَانِ

حَتَّى العَظْم[2]

لعلّ أهم ما يأسر وعي المتلقي إذا خاض النّص اعلاه هو تفاعله أولاً، ففي بادئ الأمر يلتقي كلّ من الهايكست والقارئ معًا، فالرصيف عالم هامشي موازٍ للواقع له عناصره الخاصّة وله عاداته ويوميّاته وتفاصيلة الدقيقة، –بمرواغة فنية بارعة – استطاع الهايكست، و بالرغم من بساطة نصّه الظاهرة أن يفتح نصّه على احتمالات عدّة. –على الرصيف – بتلك العينين اللتين تعبران الكون من الواقع إلى المغاير ومن الفناء إلى الأبديّة.

كعينين غنيّتين بالمعنى لمتسولة حافيّة على الرصيف، تتابع أحذية العابرين.

أو كعينين جميلتين مقهورتين لمشردة على الرصيف، تستجدي عطف المارة.

أو كعينين مقهورتين لإمرأة بائسة على الرصيف، تنفذان حتى العظم.

أو حتى عينين جميلتين ثاقبتين لقطةٍ جائعةٍ على الرصيف .

---

[1] الطيب هلو، شعرية الهايكو، وسؤال القيمة المضافة، ع 148، مجلة الكلمة، 2019

[2] عاشور فني، هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، ص22

وهكذا، ومن خلال تلك الاحتمالات القرائيّة تتحول القصيدة لكون مصغر يدور في دائرة الواقع المعيش والمغاير اللامنتهي، مرتكزاً على اقتصاده اللّغوي من جهة، وثرائه الدلالي وتعدّد طبقاته من جهة ثانيّة.

يقول **"فراس حمدان"**:

بَعْدَ العَاصِفَة

مُخِيفَة حَقاً

بَقَايَا الفَزَّاعَة[1]

ينقل الهايجن مشهداً يكاد يكون عفوياً وملحوظاً، وهو منظر الفزاعة بعد هدوء العاصفة، إذ يشوه منظرها ويغدو مخيفاً ومرعباً لأنّ رأس الفزاعة في جهة وجسدها في جهة والثياب ممزقة والأرجل مقطعة، وهذا يدل على شدة العاصفة، فـ**"فراس حمدان"** ما قصد المعنى القريب المشهدي الذي جسّده، وإنّما قصد أنّ عاصفة الحياة لما تعصف بنا تشوه معالمنا وتبدّد جمالنا ويغدو حالنا كحال الفزّاعة كلّ عضو في اتّجاه، فلم يجد أشدّ قيمة في التعبير عن عاصفة الحياة إلا بالمنظر التمثيلي الذي جعلنا نستشفه من خلال رؤيته الدقيقة للفزاعة وأثر العاطفة عليها، لأنّها من عيدان رقيقة سرعان ما تنكسر ويتشوه منظرها، وهذا حالنا في عاصفة الحياة علينا فلا نملك المقاومة من قسوة عاصفة الحياة ومتطلباتها الكثيرة التي تودي بأجسادنا في معترك التّشويه وتغيير المعالم.

أراد الهايجن ببلاغة شديدة أن يكثّف دلالات كثيرة في قصيدته ليدلنا على أنّ الحياة لما تعصف بنا تغيّر ملامحنا وتجعلنا أشبه بالفزاعات المخيفة المكسّرة.

فالهدف من تلك الفزاعة التي صنعها الإنسان لتخيف العصافير وتبعدها عن المحصول، والتي استحالت الآن لتخيفه هو في حدّ ذاته، بعد أن فكّكتها العاصفة، هذه الأخيرة التي تعدّ إحدى مظاهر الطبيعة التي لطالما خشيها الإنسان، ليكون بذلك كأنّه صنع فخّا ليقع فيه الطائر يخاف من منظر الفزاعة.

[1] فراس حمدان، أكواز الصنوبر، ص 30

أمّا الإنسان فيخاف ممّا آلت إليه بعد العاصفة؛ إنّه بذلك يؤوّل الصورة التي تعبرها الريح الآن بسهولة وييسر، لا شك أنّ العصافير ستبقى تخافها، لكنّ صانعها وكأنّه العصفور الوحيد الذي يخافها أكثر من كلّ العصافير؛ إنّها صنع يديْه، لتنحرف بذلك أفعال البشر أحيانا كثيرة لتصبح عبئا عليهم، ألا يشبه ذلك مسرح الحياة التي يحياها الإنسان تارة مخيفا منتصرا، وتارة أخرى خائفا منهزما.

تعتمد قصيدة الهايكو العربيّة التّكثيف الدلالي الذي يأتي من بلاغة ما تشير إليه من دلالات مضاعفة ورؤى مثيرة، وبمقدار براعة الشّعر في خلق الانزياح الجمالي ترتقي الدلالات في القصيدة وتزداد بؤرة اتّساعها دلالياً.

يعدّ الأسلوب الشّعري المتحول جماليّاً في قيمه ومؤشّراته الجماليّة نقطة التّحول والحراك الإبداعي، في تفعيل النصوص الشعرية لتخليق استثارتها، ومكمن جاذبيتها الفنية؛ فالقيمة الجماليّة ليست للانزياح فقط الذي خلّفه في النّسق الشّعري؛ وإنّما لقيمة البنية التركيبية النّصية ككل في خلق الاستثارة الجمالية الخلاّقة، وبهذا المعنى يأتي المتحوّل الجماليّ ليدهش القارئ، ويشوّش مظانّه المعرفيّة، بإحداث فجوة أو مسافة توتر بين الدال والمدلول، والصفة والموصوف، لخلق الدّهشة الجماليّة في النّسق الذي يشكّله[1].

إنّ التّكثيف الدلالي الذي تثيره قصائد الهايكو يأتي من قيمتها الانزياحية على المستوى الفني، ومهارة الهايكست تعود بالدرجة الأولى إلى حنكته في خلق الصور الجمالية، وبمقدار شعريّة الصورة يتحقّق عنصر التكثيف الدلالي، وبلاغة الإيحاء للجمل الشّعرية.

يقول "فراس حمدان":

جَنَاز الخَرِيفْ

خَلْف الكَنِيسَة المَهْجُورة

أَكْوَازُ الصَّنَوبَر[(2)]

[1] ينظر: وداد بن عافية، آمال بوجمام، جمالية الدهشة في قصيدة الهايكو العربية بين الاقتصاد اللّغوي والتّكثيف الدلالي، ص15

[(2)] فراس حمدان، أكواز الصنوبر، ص 10

يبدو هذا النّص للوهلة الأولى بسيطا واضحا، لكن سرعان مايكشف عن حقيقته الخادعة، فقد تمكّن الهايكست من أن يقتنص مشهدا مألوفا لكن ينضوي على مفارقة مدهشة؛ فالمشهد كنيسة مهجورة وخلفها أشجار صنوبر، لتأتي الريح بعدها وتهزّ أكواز الصّنوبر، فتعطي صوتا بديلا عن جرس الكنيسة؛ التي هي كالجامع، كالمعبد؛ إنّها الحالة الجمعيّة الإيمانيّة لمقارعة الحيرة الأبدية؛ حيرة المآل، بل صراع الإنسان مع المصير. وكأنّ كلّ ما يحدث في الخريف تشييع لبهجة الطبيعة إنّه جناز كبير ومشهد تهيمن عليه الكآبة، إنّه خريف الكنيسة التي هجرها مؤمنوها، وحتّى الكنيسة تهجر إثر تعرّضها لعوامل الطّبيعة القاهرة، والتي يمكن أن تتجسّد في قحط أو فيضان أو غيرهما، كما يمكن أن تترجم إلى الطبيعة البشريّة، وذلك من خلال التّهجير أو الحروب.

يتقدّم مشهد أكواز الصّنوبر الذي ماكنّا لنسمعه عندما كانت الكنيسة مليئة بالمصلّين، وبالتّالي فالطبيعة وكأنّها تنعي الكنيسة المهجورة، وكأنّ أشجار الصنوبر تندب الخلاء، لتستبدل بذلك صوت الأجراس بصوت تلك المخاريط المهتزّة نتيجة الريح العاصفة التي تتلاعب بها يمينا وشمالا، فالريح هنا بمثابة المعادل الموضوعي لما حصل للكنيسة؛ أو بمعنى آخر لعلّها الريح تلك القوة القاهرة التي جعلت من الكنيسة مهجورة[1].

يمثّل هايكو **"فراس حمدان"** لقطة آنيّة حقيقيّة طريّة التقطها واقتنصها ممّا حوله في الواقع، نجح في شحنها بشحن موحيّة، تلقي بظلالها إلى كثافة التّأويل، وتحفيز المخيّلة على تلخيص الحياة بشكل مكثّف.

تقول **"مريم لحلو" في قصيدتها رقم "50"**:

ذوبانُ الثلجِ

مِنْ جَدِيد تَظْهر

مَزْبَلةُ المَدِينَة[(2)]

[1] آمال بولحمام، قراءة جمالية في نص فراس حمدان، مجلة النبض، ع9، 2020، ص

[(2)] مريم لحلو، نتقاسم الصدى، ص60

تلمّح الهايكست في هذه الهيكيدة إلى المعنى البسيط الذي يدركه كلّ من خبر العمليّة الإبداعيّة من قريب أو بعيد؛ فمن البديهي أنّ الثّلج لما يتساقط يغطّي الأرض ببساط أبيض؛ يخفي الكثير من آثار التشوهات المكانيّة من قمامة وأوساخ وخراب ودمار، وتشويهات مكانية كثيرة لا سبيل إلى حصرها؛ ولما يذوب الثّلج تظهر العيوب والتّشوهات والقاذورات بوضوح؛ والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن، هل الهايكست قصدت هذا الوضوح التّام؟ وهل هذا هو المعنى الذي ترمي إليه، أم ترمي إلى ما هو أبعد؟ وهذا يتبع حساسيّة المؤلف ووعيه المقصدي من وراء هذا التّسطيح وما هي دلالته؟

ما قصدت "**مريم لحلو**" المعنى السّطحي مباشرة، وإنّما قصدت المعنى البؤري العميق، والدلالات المكثّفة، فقد تمكّنت الهايكست من أن تنقل للقارئ صخب المدينة وتشوهاتها المكانية التي قتلت وقضت على الجمال الطبيعي؛ لدرجة أنّنا ندفع ثمن مدنيتنا وهي تشويه الطبيعة والاستسلام لهذه التّشوهات التي تقتل روح الجمال وهو الثّلج؛ لتتمنّى أن تعود الطبيعة الجميلة إلى سابق عهدها بدل مدينة مشوّهة قتلت روح الجمال والطهر والبراءة؛ وأظهرت بشاعتها بهذه المزابل المترامية في الشوارع والطرقات، في حين أنّ الثّلج الأبيض الذي يرمز إلى الصفاء والطهر والجمال سرعان ماذاب وظهرت مزابل المدينة ومنبع فسادها وانحلالها؛ وهذا ما يؤكّد على أنّ "**مريم لحلو**" تتلمس المعاني البؤرية العميقة من خلال الإشارة إلى المعاني البسيطة المسطحة والبحث عماهو بؤري وعميق في الدلالات.

تعدّ قصائد الهايكو أشعارا صامتة، مقتصدة لغويّا، مكتنزة بدلالات مكثّفة وعميقة حُبْلى بطاقات إيحائيّة تتفجّر بالتّلقّي والتّأويل.

6. توظيف قصيدة الهايكو الكلاسيكي الطبيعة:

شكّلت الطبيعة بعوالمها المختلفة مقوّماً أساسيّاً لقصيدة الهايكو اليابانيّة الكلاسيكيّة، والتي **"تنطوي على صور من الطبيعة، بل كانوا شعراء (الهايكو)يهتمون بالطيور، الزهور، الشجر، مغيب الشمس وطلوعها القمر والحب... أولئك الذين كان العيش الصعب من نصيبهم، كانوا مجبرين على تحدي خشونة الطبيعة".** [1]

[1] مسيح طالبان، ظهور وانتشار الهايكو، ت: على مطويان، مجلة المداد، الأهواز، ع3، 2016، ص 15

تبحث قصيدة الهايكو الكلاسيكيّ عن وجودها فتراها توظّف الطبيعة ليست كمادة فحسب؛ وإنّما توظّفها كإيقاع فلسفيّ وجوديّ جدليّ للحياة؛ أي بإبرازها العلاقة الجدليّة بين الإنسان والطبيعة، ولهذا **"لابدّ للهايكد أن يدقّق في هكيدته نبض الطبيعة، سواء أكانت هذه الطبيعة تتعلّق بالإنسان أم بغيره من الكائنات والأشياء والموجودات، وسواء أكان هذا الوجود وجوداً ملموساً أم وجوداً مجرداً ومعنوياً. ولا يعني ذلك انغلاق الهكيدة العربيّة، وإنّما التّأكيد على خصوصيّة اللّغة العربيّة وثقافتها وآدابها بعيداً عن الزخرفة القولية والحشو اللّفظي الذي تغيب عنه حكمة التّصميم الكلّي للهكيدة وحكمة المعمار الفنّي"**[1]؛ وبهذا فالطّبيعة في قصيدة الهايكو تعتمد الفضاء الكوني بانفتاحه على أفق الفكر والفلسفة والتمرّد على الحياة والواقع؛ ليست الطبيعة قيمة فيزيائيّة أوجماليّة، وإنّما تشكّل قوة التّغير والجمال، ومن أجل هذا **"فإنّ قراءة هذه القصيدة، والاصطياف في عوالمها يشبه تماماً الدخول والانتشاء في نسمات واحة، يخلق علاقات جديدة، مباركة ومزدانة بعطر الطبيعة، ومثابرة الفصول، وأنفاس الفجر، ومزاج الطيور، وأحاسيس وردة تتفتح بلا رقابة، حيث يتداخل (الزمان والمكان) يتبادلان المواقع والمهام في إيقاع شعري باهر، عافه شعراء (الهايكو الياباني) وأغرم به حتى الذهول، شاعر الهايكو العربي، وهو يعيش زمن لغة كونيّة كما تنبأ به شاعر الحداثة (رامبو)؛ لغة بإمكانها خلق العالم، اختصاره، تشكيله، أو خلق عالم مخمليّ جديد، دستوره جمال الإيحاء، والخيال المنتج المبتكر!!"**[2].

تتدفّق روح الطبيعة وتتغلغل في شرايين قصيدة الهايكو، وهي بذلك حسيّة، واقعيّة، غير متخيّلة، يلتقط الهايجن مشاهدها بصدق وتأمّل، دون أن تحدث عن نفسه أو مشاعره، وهذا ما يحقّق شعريّة الهايكو الذي ملكوته ومجمل منابعه الطبيعة، وبذلك ففنّ **"الهايكو ليس فنّ تركيب الصور الخياليّة بقدر ما هو فنّ رؤية الأشياء الموجودة حولنا أصلاً، وجعل الآخرين يرونها أصلاً"**[3].

---

[1] جمال الجزيري، مقدمة نقدية في قصيدة الهايكو، ص261

[2] عذاب الركابي، العصافير ليست من سلالة الرياح، ص04

[3] حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص22

يقول "**محمود الرجبي**":

الشَّجَرَةُ العَارِيَّة،

الجُنْدِيُّ الأَكْثَر شَجَاعَة فِي المَعْرَكَة–

بِلَا أَوسِمَة!![1]

يتّضح اعتماد الهايكست على مفردات الطّبيعة، خاصّة فصل الخريف ومدى تأثيره على الأشجار، لذلك استأنف نصّه بالشّجرة العاريّة؛ فالشّجرة هي تلك الحسناء الجميلة والمتربّعة بحلّتها الخضراء، لتمتدّ إلى أعالي السّماء في شموخ وبهاء، وكأنّها تتحدّى تلك الرياح.

يمكن اعتبار الشجرة ذلك الوطن، والأرض الطيّبة التي أنجبت العلماء والأدباء والأطبّاء وأهل الفكر، وكي تتحدّى بفضلهم مختلف أنواع التّخلّف والجهل، ليأتي فصل الخريف وتتعرّى هذه الشّجرة من أوراقها، وتهجرها تلك الطيور التي كانت منذ زمن تبني أعشاشها فوقها، ألا يستدعي هذا وبالموازاة مع هجرة العقول المفكّرة العربيّة والكفاءات الشّابّة إلى أوطان أخرى، التماسا لأحوال أفضل ومراتب أعلى، وذلك لعدم اعتراف وطنهم بهم وبكفاءاتهم؟ فلا أوسمة ولا ميداليّات.

أليست الشّجرة العاريّة ذلك الوطن الذي كان يحرسه هذا الجنديّ الشّجاع ويحميه من العوادي؟ ليأتي بعده مَنْ ينهبه ثرواته وخيراته ومبادئه ولتتحوّل تلك المكافآت والإجازات إلى الحكّام والجنرالات.

لعلّ عطايا الشّجرة كعطايا الأم لأبنائها وفلذات أكبادها، فشجرة الخريف عاريّة من ملابسها التي ألبستها الطبيعة، فقَدت نضارتها وبهاءها وأحبّتها؛ تلك الشّجرة القويّة التي كانت يوما تتمسّك بأوراقها قدر ما تستطيع لتأتيَ رياح وتأخذ منها أوراقها، فتمتدّ بعدها أغصانها إلى السّماء الدّكناء، وتطلب المطر والغيث الذي سيعيد لها نضارتها وبهاءها من جديد، إنّه الشيء ذاته يحدث مع تلك الأمّ المعطاءة التي تبقى متمسّكة ومتشبّثة بابنها وفلذة كبدها، ولكن حالما يناديه الواجب الوطني

[1] محمود عبد الرحيم الرجبي، وتذوب ثلوج العينين، ص73

تجدها أول من يشجّعه على التّضحيّة وخدمة بلده بكلّ تفانٍ وإخلاص، ومن جانب آخر تجدها تعيش تصدّعا نفسيّا إثر فراقها له، فتراها تتضرّع وترفع هي الأخرى يديها إلى المولى كي يعود إليها سالما غانما، وبعدما ينهي مَهَمّته في الحرب أو الجيش ليعود في النّهاية إلى أمّه الإنسانة التي أنجبته وأمّه الثانيّة الوطن، بعدما أنهكته الحرب وسلبته ساقه أو عينه أو ... ليجد في نهاية المطاف كلّ الأبواب موصدة في وجهه، ومن ثمّ تصبح الميداليّات والأوسمة من نصيب الجنرالات وكلّ من يتقلدّون المراتب العليا[1].

تقول "**عفراء قمير طالبي**":

حَشَائِشُ القُبُور المَنْسِية

كَأَنَّهَا بِتَشَابُكِهَا

تَقُولُ شَيْئًا مَا[(2)]

يبدو من خلال النّص أعلاه أنّ السّطر الأول كشف الدّلالة؛ لأنّ النّاس بذهابهم وإيابهم إلى القبور عادة ما تكون الحشائش مداسة ممّا تتحوّل إلى شبه طريق، في حين هذه القبور التي لم يزرها أحد بقيت حشائشها محافظة على تشابكها. لكن لو حاولنا قراءة النص من الأسفل إلى الأعلى لوجدنا وكأنّ هذه النباتات تريد أن تخبرنا أنه لا أحد زار هذا القبر أو ذاك، بل تشابك الحشائش يحيل إلى نوع من الهجر والنسيان، فلم يعد ثمّة من يزور القبور ويتذكّر الموتى، لذا تستأنس ببعضها وكأنّ تلك الحشائش تحكي فقدا ما.

ثمّة مفارقة مدهشة، تتمثّل في الحي الذي يغطي الميت، فالحشائش لا تزال تتنفّس وتتواصل بطريقة ما كما لو كانت تسكنها أرواح من في القبور، وكأنّ الهايكست تبحث عن بعث جديد عبر الحشائش على الأجداث[3].

---

[1] آمال بولحمام، قراءة جمالية في نص محمود الرجبي، نادي الهايكو العربي، 25 جانفي 2019

[(2)] عفراء طالبي، سبعة عشر نفسا تحت الماء، ص 89.

[3] ينظر: آمال بولحمام، تجليات الحداثة الشعرية في قصيدة الهايكو العربية –من النظري إلى الجمالي– مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، برلين، ع2، مج3، 2020، ص318

نهلت الهايكست من الإحساس الجماليّ أو النّظرة الجماليّة إلى الوجود، والطبيعة بوساطة مجموعة من القيم كالبساطة، والاختصار، والصّفاء في الرؤية والإيحاء.

تقول "**عفراء طالبي**" أيضا:

عَنِ الوَردِ المُقَطَّر

أَسْأَل

اِمْرَأة فِي الأربَعِين ![1]

التزمت الهايكست بصيغة المشهديّة الحاضرة المستمرّة، فلم يكن هناك حشو في النص، ولا مغرقا بالذاتيّة أو التجربة الشخصيّة. هايكو من سبع كلمات غاية في الاقتصاد والاختزال اللّغوي، دون الوقوع في مصيدة الغموض المفرط؛ فهو بسيط اللّغة عميق الدلالة؛ فعن الورد المقطّر تورية عن المرأة في سنّ الأربعين، وهي بذلك تكون أكثر نضجا وفي قمّة النّضوج، الشّيء ذاته يحدث مع الوردة التي تتحوّل إلى ماء ورد هي الأخرى في قمّة النضوج.وهو بذلك نصّ مكثّف، وتكثيفه جماليّ موحٍ، ختمته بصيغة إدهاشيّة تفسح المجال للمتلقّي بأن يشرّع أبواب التّأويل والتّأمّل.

تمكّنت الهايكست من تعاطفها مع مايحيط بنا في هذا العالم، من ورد مقطر، وامرأة في الأربعين، فلامست بذلك جماليّة من جماليّات الهايكو والتي تتمثّل في الشيوري؛ الذي ينظر إلى العالم بكلّ كائناته من إنسان ونبات وحيوان وجماد نظرة الرّقة والتّعاطف.

يقول "**فراس حمدان**":

مَطَر حُزَيْرَان

مُغْمَضَة تَمْلَأُ سَلَّتَهَا

قَاطِفَة الدرَاق[2]

اقتنص الهايجن مشهدا حسّيّا من عمق الطّبيعة، ومن واقع ما يجري حوله، فمن خلال كلمات قليلة بسيطة مختزلة تمكّن من رسم لوحة شعريّة مكثّفة.

---

[1] السابق، ص 37

[2] فراس حمدان، أكواز الصنوبر، ص05

يعلم الجميع أنّ مطر حزيران هو مطر في غير موعده، كما أنّ لفاكهة الدراق لذّة ورائحة فوّاحة مميّزة تخطف القلوب والعقول قبل الأنفاس.

تمكّن "**فراس حمدان**" من خلال هذه التوليفة الجميلة أن ينسج خيوط قصيدته والتي ربّما اختار رائحة الدراق كونها رائحة نفّاذة؛ فلروائح الكون أثر بالغ في إنعاش الذكريات وتحريرها من أسار الماضي، وكما تؤكّد الدراسات الحديثة أنّ الإنسان تغريه الرائحة باسترجاع ذكريات الماضي، فيزيد المطر الروائح عبقا لتعبث بالقلب والعقل كما يفعل سكّين ظالم بصدر ضعيف؛ لذلك أبى الهايكست إلّا ان تمطر السّماء في غير موعدها لتنعش ذكريات عاشقة تملأ سلّتها بفاكهة الدراق؛ فاكهة الحياة المثقلة بالأمل والانتظار، كما تملأ عقلها وقلبها بصبيب الذكريات.

بين غفوة الذّكرى وصحوة الواقع الممطر كانت العاشقة تغمض عينيها وهي تملأ تلك السلّة وربّما أيضا كانت تغمضهما كي لا تشوّش صور ذكرياتها بصور الواقع رغبة في تملّكها لحظة استرجاعها ولتعيش تفاصيلها واقعا بينها وبين نفسها؛ فتعيد بذلك شريط عشقها وحبيبها الذي كانت تلتقيه في ذلك البستان.

الهايكو قصيدة حواس ومشاعر بامتياز، فهي غالبا ما تكتب في الزمن المضارع لتوصيل اللّحظة مباشرة حتى لو كانت القصيدة من آثار تجربة سابقة، أو بعد حدوث التّجربة وهذا ما حاول الهايجن تحقيقه من خلال هذه الأسطر الثلاثة.

تحتاج صياغة الهايكو ممفردات بسيطة مظهريا، لكن إذا ما تأمّل القارئ قليلا في كيفيّة تعالق تلك المفردات وانتظامها وجد أنّها صبَغته بطابع الشعريّة والألق الإبداعي والتّأمّل الذي يحرّر الذّات من الواقع، وبهذا يتوصّل إلى أنّ غاية هايكو الهايجن إستيطيقية رؤيوية في الأساس.

يأخذ الهايكو مسارا مغايرا كون أسّه المعرفي ينتج من معرفة جديدة للوجود، لذلك فالهايكو يتّخذ من الطّبيعة مادّته الخام ووصف الأشياء كما هي بمجملها وعلى طبيعتها، ومن ثمّ فالهايجن يعقد بذلك حلفا معها، فيخوض في تشعّباتها ويرسم مظاهرها بدقة متناهية.

تتمثّل بلاغة الهايكو في بلاغة الطبيعة؛ لذا فاللّحظة الحقيقيّة هي تلك التي تتطلّب مخاطبة الطبيعة مباشرةً، والهايجن في كتابته الهايكو يرى صورة أو صورتين فيكتبها كما رآها بكلّ موضوعيّة، وقد منحت الطبيعة قصيدة الهايكو انفتاحا على جمالها، وذلك عبر صورها الجميلة المبتكرة التي أسهمت بطريقة أو بأخرى انفتاح فضاء جديد أمام الهايجن يبعث على التّامّل والتّعبير عن عوالمها ببساطة وعفويّة.

ما يميّز قصيدة الهايكو – في الكثير من الأحيان– تلك اللّقطات المشهديّة المركّبة، أو المكثّفة التي تستدعي اللّحظات التّكثيفية لتكون القصيدة لعبة اللّحظات المكثّفة والتّلاعب الفنّي بالدلالات واللّحظات الشعورية؛ ذلك لأنّ التّلاعب باللّغة والمشاهد من محرّكات الشعريّة الحداثية التي تعتمد التّلاعب باللّقطات والمشاهد الشعرية لتكتسب قيمة جمالية عليا، فـ **"في لغة الشعر ليست القيمة في المفردات في ذاتها؛ ومن حيث هي كذلك، ولا في النظام النّحوي في ذاته؛ ومن حيث هو كذلك، ولكنّها في "الاختيار" الدقيق بين المفردات والنّظام النّحوي"**[1]

وبمقدار بلاغة شاعر الهايكو في الوقوف على اللّحظات الحياتية المكرّسة لمشاهد من الحياة ترتفع درجة الطزاجة المشهديّة إبداعاً في تلقّي قصيدة الهايكو والتّفاعل معها.

تقول **"مريم لحلو"** في قصيدتها رقم (**09**):

هَبّةُ ريحٍ
إلَى فَرَاشاتٍ حَمْرَاء
تَتَحَوَّلُ شَقَائِقُ النُّعمَان[2]

استطاعت هذه القصيدة أن تتلاعب باللّفظ السهل لتخفي المعنى البعيد المبطن، والرؤية المراوغة، لتخلق بذلك النّاتج الجمالي المؤثّر أو الفاعل؛ إذ ابتدأت بـ (**هبة ريحٍ**) وهنا يفتح القارئ عدسته البصريّة ليلاحق ما وراء هذه الهبّة من نواتج وارتسمات في مخيّلته، ثمّ تفاجئنا أن هذه الهبّة حملت مشهداً بصريّاً متخيلاً ألا وهو (فراشات حمراء)؛ وهذا التّحول الذي لامس شقائق النعمان

(1) محمد عبد اللطيف حماسة، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ط1، 1983، ص171
(2) مريم لحلو، نتقاسم الصدى، ص09

حولها إلى فراشات حمراء؛ فالمشهد قد يكون مألوفاً أو بسيطاً، لكنّه يخفي دلالات مبطنة عميقة؛ ألا وهي " أنّ هبة الريح ذكرته بمرفقات هذه الهبة في الأساطير القديمة لتكون الوردة الحمراء رمزاً للتّضحية والحب؛ وكأن هبة الريح هذه إنّما هي هبّة مشاعره العاشقة التي حولت كلّ شيء إلى ورود حمراء دلالة على حبّها الصادق العفيف؛ وإخلاصها في حبها؛ وهذا يعني أنّ هذه الهيكيدة هي رمزية مشهدية بصرية تربط الظاهري بالعميق؛ والواقعي بالخيالي؛ والمعنى المباشر باللامباشر.

قد تخرج قصيدة الهايكو العربيّة عن قصيدة الهايكو اليابانية في الكثير من النّقاط المفصلية منها التّشظي والتّغريب بإيقاع عصيّ موارب هو السهل الممتنع؛ وهذا ما يعني أنّ شاعر الهايكو مولع بالتّجاوز في الشّكل أو الاتجاه، وبهذا فشعراء قصائد الهايكو العرب اعتمدوا المشاهد التي تلعب عين الكاميرا برصدها؛ وكأنّ الهيكيدة لقطة تصويرية تتضمّن الكثير من اللّقطات المركّبة لا تكشفها إلاّ العدسة الرائيّة (عين الكاميرا) بدقّة تحيط بالمشهد البصريّ المرئيّ بكلّ تفاصيله.

يقول "**معاشو قرور**":

قِشةً، قشةً–

يَبْنِي اللَّقْلَقُ عُشَّهُ

مِنْ دَرْبِ التبانة[1]

تركّز قصيدة الهايكو لدى الهايكست رغم اختزالها على حساسية المشهد؛ أي المشهد يبدو طبيعياً أو مرئياً، وكأنّ عين الكاميرا، أو العين الرائية تتلقّفه؛ فيضع **"معاشو قرور"** قارئه بذلك أمام صورتين متناقضتين تبرزان وجهي الحياة المتناقض؛ وجه الجمال والوفاء والتّضحية ممثلاً في إخلاص اللقلق لفراخه، لبناء حياة آمنة مطمئنّة تنعم فيها أفراخه بأمان وهناءة ووداعة تامة، وصورة الراعي الجهول **(وهو رمز للتّسلط والقتل والإبادة)** الذي يسدّد مقلاعه لهدم هذا العشّ وقتل الفراخ، ليخيّم الصمت والموت على المكان.

[1] معاشو قرور، هايكو اللقلق، ص22

لو دقّق القارئ في عدسة المشهد لوجد الصورتين وكأنّهما واقعتان في اللحظة الآنية الطازجة، ومساحة الرؤيا الدرامية المفتوحة بين الصورتين المتقابلتين أو المتضادتين. فالقارئ هنا ليس أمام كلمات هذيانية لاطائل منها، أو صور مشوهة منكسرة؛ وإنّما أمام صور درامية مشهديّة واضحة الدلالات والمعاني المفتوحة؛ أي أنّ الكلمات مخصوصة بعناية والصور مقتنصة من الواقع العياني، الملتقط بدهشة الرؤيا المفاجئة، وعليه فالهايكست يحاول في **"تشكيل قصيدة الهايكو أن يجد لها معادلاً عربياً في ثقافتنا الشعرية الراهنة. صحيح أنّ الشاعر لا يتّبع حرفياً قصيدة (الهايكو) اليابانية التقليدية، بمعنى اشتغاله على الفصول المتعاقبة على مرّ السنة؛ وإن كان شعره لايخلو من هذا الأمر إلاّ أنّه يقدّم محاولة جديدة لصوغ فضاءات هذه القصيدة؛ بل أيضاً بنية حاضنة تملك خاصيته؛ وهو – بهذا المعنى–يقترب أسلوبه ممن كتب الهايكو في لغات أخرى غير اليابانية. بمعنى إذا ما كانت قصيدة (الهايكو) هي – بالدرجة الأولى –تعبير عن بنية وفضاء وثقافة فإننا نجدها في كتابة ربيع الأتات تشير أيضاَ إلى بيئة وثقافة وفضاء تنتمي إلى المحلي؛ لهذا؛ هي – بهذا المعنى– لم تخرج عن مفهومها الأصلي"**.[1].

نوّع شعراء قصائد الهايكو في مشاهدهم، ورؤاهم الشّعرية، لهذا جاءت قصائد الهايكو عند معظم شعرائها العرب ناضجة على مستوى حراك اللّقطات والمشاهد لدرجة أنّنا نلحظ في الكثير من قصائد الهايكو اعتماد البانوراما المشهدية بين اللقطات والمشاهد الشعرية الدرامية المحتدمة؛ مما يدل على تطور الوعي الجمالي بالدور الفني الذي تثيره هذه القصائد على الرغم من اختزالها واقتصادها اللّغوي.

اللّغة **"أولاً ضربٌ من الموسيقى، وما توجده من آثار جميلة؛ إنّما يرجع إلى تركيبها؛ وإلى كونها تخلع شكلاً غير متوقع على التجربة حينما تتبلور في صورة"**[2]. وهذا يعني أن الكلمات منتقاة بعناية في البنية التشكيلية للقصيدة، ليست اللفظة الواحدة إلاّ حلقة في سلسلة التّركيب التي

---

[1] اسكندر حبش، افتتان الهايكو، مقدمة ديوان جنازات الدمى، ربيع الأتات، ص13، 14

[2] سانتيانا جورج، الإحساس بالجمال، ت: محمد مصطفى بدوي، مرا: زكي نجيب محمود، وزارة الثقافة المصرية برعاية السيدة سوزان مبارك، دط، 2009، ص233

تتكوّن منها اللّغة والتي تحتفظ للناس بثمار تجاربهم مقطرة ومركزة في شكل رموز، وكلّما زادت المعرفة بالشيء كلّما أُدرك مافيه من نواحي القوة والضعف زادت القدرة على تصوره مثالياً.

إنّ "**عالم اللّعبة الشّعرية منغلق على نفسه استيطيقيا، حيث عالم الشّعر يظلّ مهما يكن نصيبه من الواقع تخليقا لعالم افتراضي، هو «ناقص» ضرورة، شأنه شأن النقص في الأشياء أملا أو رجاء في كمال لا يأتي أبدا. وهو من ثمّة يقتضي جهدا تأويليّا يتعلّق به ليكون بالفعل أثرا فنيا. وهذا عمل القارئ المتمرّس بالفنّ وبالشّعر**".[1]

استطاع شعراء الهايكو العربيّ أن يقفوا هم الآخرون عند جمال عوالم الطبيعة المختلفة، وما تقدّمه من إيحاءات ومعاني، يتلمّسون ذواتهم، ولكن ليس بالطريقة الرّومانسيّة التي كانت تقوم بإسقاط الذات على الطبيعة، ففي قصيدة الهايكو أصبحت الطبيعة هي التي تسقط على الذات؛ فعلى سبيل المثال عندما يصف الشّاعر حركة الفراشة وهي تنتقل في حركتها بين السماء والأرض أو العكس فهذه الحركة التي يُعاينها بشكل حسّي يترجمها إلى معنى له علاقة بالواقع الذي يعيشه؛ وفي هذه الحال الهايكست لا يحرّك الطبيعة انطلاقا من ذاته، بل يحرّك ذاته من خلالها، وهذا عنصر محدّد لنوعيّة العلاقة بينه وبين الطبيعة[2].

نجح الهايجين إلى حدّ كبير في الولوج إلى عوالم الطبيعة وورفع اللّثام عن جمالها الكامن والمستتر، ليعدّوا بذلك العين الشّاعرة التي تلتقط كلّ ما تقع عليه من مشاهد وصور، لا تخلو من شعريّة في خاماتها الطّبيعيّة، وهي بذلك دعوة صارخة للالتفات والاهتمام بأبسط الأشياء، وأصغر المخلوقات، لأسر المتلقّي ووضعه أمام مشاهد تحمل الكثير من العمق والدلالة، وعليه فهم يرون في الهايكو ومضة الطبيعة وهي تنبجس من حدس الإنسان وأحاسيسه وتأمّلاته التي تصهر شساعة رؤيا الوجود في جملة واحدة مختزلة.

يقدّم الهايكو علاقة جديدة بين الإنسان والطبيعة، ربّما هذه العلاقة هي المحدّد الذي خلق هذه الرغبة في التّفاعل مع الهايكو الياباني.

---

(1) منصف الوهايبي، التونسية أفراح الجبالي، من الصورة إلى اللوحة، مجلة الكلمة، ع148،2019.

2 ينظر: آمال بولحمام تجليات الحداثة الشعرية في قصيدة الهايكو العربية –من النظري إلى الجمالي–، ص320

7. تداخل الشّعري/ السينمائيّ في قصيدة الهايكو العربيّة:

توصّلت الحداثة الشعريّة إلى نظرة أوسع للعالم ورؤية مغايرة للأشياء والحياة، فأخذت بذلك القصيدة العربيّة الحداثيّة تستعير تقنيّات ومبادئ الفنون الأُخرى، وخلق أفق رحب بين الأجناس الأدبيّة والفنيّة بشتّى أشكالها وفروعها وتمظهراتها، وقد عملت على أن تخرج القصيدة العربيّة من نمطيّتها، وكذا إيمانها بنقاء النّوع إلى اكتشاف مناطق جديدة في تأثيثها وهيكلتها، فاستطاعت أن تستثمر المشهد البصريّ وتحويله إلى لقطات سينمائيّة تحدث تأثيرا بالغا في المتلقّي، ليتمكّن من خلالها تخيّل فضاء الصورة والأحداث.

حاول شعراء الهايكو هم الآخرون الاستفادة من تقنيّات الفنّ السينمائي، من مونتاج وحركة الكاميرا وزاوية النّظر في تشكيل مشاهدهم الشّعريّة الخلّاقة؛ منطلقين في ذلك من مشهديّة واقعيّة تكتنز تداعيات المشهديّة السينمائيّة بقوة.

يوظّف شعراء الهايكو بعض المفاهيم والآليّات السينمائيّة في نظمهم لنصوصهم، فضلا عن تتبّع حركة الكاميرا، وجهة التّصوير في خطاباتهم التي توحي بتداخل متقن بين فنّين هما: السينما والهايكو على نحو يجعل من ذلك ظاهرة تستحقّ التّأمل والدراسة.

من أبرز التّقنيّات السينمائيّة التي وظّفتها قصيدة الهايكو في تشكيلها الفنّي المونتاج واللّقطة السينمائيّة:

1.7. المونتاج السينمائي:

نظراً لتداخل الفنون وتراسلها فقد دخل فنّ المونتاج بنية اللّغة الشّعرية، لتحفيز النّص وتوليف الصور، إذ يعدّ المونتاج أو فنّ المونتاج الشّعري من المحفّزات النّصية التي تستثير الشّعرية، لأنّه توليف اللّقطات الشّعرية بلقطة عابرة؛ وهذه التّقنية استخدمها فنّ الهايكو، الذي هو"**مشهد يبدو ساكناً، لكنه يختزن طاقة حركية تكمن شعريّتها، في هذا اللبس الكامن بين الصّمت الظاهر والحركيّة المضمرة، بين التّعبير المقتصد لغوياً، والدلالة المطلقة ذهنياً**"[1].

[1] بشرى البستاني، الهايكو بين البنية والرؤى، مجلة رسائل، ع3، ص 51

تتأسّس قصيدة الهايكو على فكرة وأسلوب المونتاج الذي يتكشّف في "**ذاكرة بصريّة سينمائيّة محدثة، تحيل سيناريو القصيدة إلى لقطات موصولة لإحكام في "مونتاج" مدروس وتركيب ذكي غير مصطنع يستعين بالسرد والطرد...في تخليق كائنه الشّعري**"[1].

يستعين الهايكست بالتّكثيف والتّقشّف في المجاز وإشارات التّرقيم في تخليق كائنه الشّعري، وعليه فمن أهمّ تقنيات المونتاج الشّعري في قصيدة الهايكو هو تلك الاقتناصة التي يلتقطها في لقطة موجزة خاطفة، فتتكشّف الصورة من عمق مشهديّة النّص التي يحاول فيها كاتب الهايكو **أن "يفهم جوهر الأشياء، أو الجو الذي يبرز من توتر العاطفة أكثر مما يبرز من العاطفة ذاتها. ويتبع هذا، أنه فن التركيب لا التحليل، فن جوهر الأشياء لا الأشياء كما هي في الواقع**"[2]

تقول "**بشرى البستاني**" بخصوص المونتاج في قصيدة الهايكو أنّها تقوم على "**القطع التّركيبي والوصل الدلالي، وهذا القطع هو ما عرفته السينما اصطلاحيّاً بفنّ المونتاج...، لأنّ المونتاج مرافق للتّصوير، ولا بدّ للتّصوير من قطع ووصل، وخلال هذا القطع والوصل يتمّ حذفٌ كثيرٌ واختصار أكثر، ويحدثُ إيجاز يضمر الإيحاء لتكون الجملة النّاتجة عن القطع والوصل قادرة على الانفتاح بين يدي المتلقّي لمنحه الدلالة المحذوفة وأكثر**"[3]، وهذا ما يثبت تعالق الكثير من تقنيّات المونتاج والتّصوير بشعر الهايكو.

يقول "**عبد القادر الجموسي**":

وَسَطَ السَّرَابِ وَالغُبَار

مَنازلٌ بَيْضَاء

أَلْوَانٌ ذَائبَة[4]

---

(1) صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2004، ص04

(2) فان براج، حكمة الصين، ت: موفق المشنوق، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1998، ص63

(3) بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، مجلّة رسائل الشعر، ع3، 2015، ص49، 50

(4) نفسه، ص77

يضع "**عبد القادر الجموسي**" الهايكو قارئه أمام لقطتين متداخلتين عبر المونتاج الفني (**المنازل البيضاء**) و(**الألوان الذائبة**)، ليصور مشهدا وسط السراب وإنّما ذلك الغياب والرحيل عن المنزل لأجل تذكر مشهد هذه المنازل في المخيّلة فتتلاشى تدريجياً كتلاشي تلك الألوان المتداخلة الذائبة، وهكذا جاء الاغتراب مؤثّراً في عيني القارئ ومخيّلته، لأنّها تعكس مظاهر الحنين والأسى والغربة الموجعة، وهكذا جاء المونتاج الفني في هذه القصيدة دالاً بقوة على مخيلة المتلقّي المتوهجة وإيقاعها التّجاذبي الفني الذي يجعل الهايجن ينتقل بإيجاز من مشهد حاضر إلى مشهد غائب يدلّ عليه من خلال القرائن اللّغوية البسيطة المختزلة، وهذا دليل أنّ الهايكو لحظة ملتقطة حاضرة بقوة من خلال فاعليّة المونتاج وقيمته التّأثيرية في المزاوجة بين اللّقطات والتوليف فيما بينها جمالياً.

يقول "**عبد القادر الجموسي**":

رِيحٌ وَاهِنَة

تَرقصُ الضَّوء

وَالظِّلالُ الرَّاكِدة[1]

يأتي المونتاج السينمائيّ ذا قيمة تأثيرية بليغة في إصابة الدلالات وإبراز عمقها الشعري، والذي يجمع بين لقطة (**الريح الواهنة**) ولقطة (**ترقص الضوء**) **ولقطة** (**الظلال الراكدة**)، فكلّ لقطة تتبعها لقطة أخرى تفعّل اللّقطة الأخرى، وتبرز ملمحها الجماليّ التّصادمي ليكتمل المشهد العاصف، وحالة الاهتزاز النّفسي الذي يعيشها الإنسان، وما احتدام اللقطات مع بعضها البعض إلاّ دليل على توتره واغترابه في عالم وجودي عاصف. يتماهى في النّص الشّعري معبّرا عن توالد الدلالات التي تتناسل بجماليّة شعريّة بكاميرا تتحرّك بين النّص المكتوب والمشهد المرسوم.

جاء المونتاج في هايكو "**عبد القادر الجموسي**" عنصراً مؤثراً في توتير اللّقطات وإبراز احتدامها الجماليّ الشّعوري، وهذا دليل على استحضار هذا التقنيّة واللّقطات المقتنصة والموظّفة في شريط سينمائيّ، لتعميق المفارقة الحادّة بين المشاهد.

---

[1] السابق، ص18

تمثل قصيدة الهايكو **"عدسة فردية لتركيب مشهد على مشهد آخر: أحدهما مشهد إنساني بالضرورة، والآخر إنسانيّ أو خاص بأيّ كائن من الكائنات الأخرى"**[1].

تكشف المشهديّة في قصيدة الهايكو عن عمق بنيات النّص في استدراج لملامحها مصورة الواقع بطريقة فنيّة جماليّة، تتجاوز نمطيّة الطرح في إيحائية وتلميح، ينبني على حضور وتدرّجات نسجها للمشهدية، في قراءة مختلفة للواقع تلغي ذلك الاستنساخ، ومقاربته من خلال أفق مفتوح يتعامل معه بطريقة ذكيّة مستفزّة.

تتمثّل مشهدية الهايكو المكثّفة في الصورة البصرية المتحرّكة لا الصّامتة السّاكنة، بل هي **"معجونة بالأصوات اللّغويّة والموسيقيّة، تتداخل معها وتكيّف معناها وتصبغ رؤيتنا لها وإدراكنا لدلالتها، بما يجعل عملية التّراكب أكثر تعقيدا من هذا النّموذج التّكويني المبسّط، وبالتّالي أشّد ثراء وفاعليّة في تحريك استجابتنا الجمالية وخلق أفق توقعاتنا المعرفيّة "**[2].

تعتمد فقصيدة الهايكو **"أساسا على الحركة، وتتأسّس طبقا للمغامرة التي تتحرك بين الائتلاف والاختلاف، فالشاعر يفارق النّمط التّوصيلي إلى نمط جماليّ، يمارسه وهو حالة خاصّة، تقوم فيها اللّغة بدور التطهير، فيتّسم النص بسمات خاصة في ظلّ حركته الدرامية، من أجل امتلاك وجود جماليّ خاص"**[3]. بين مشهد أماميّ: **(على إيقاع الكمان)**، والمشهد الخلفي المركّب له **(ترقص سنابل قمح وحمائم بيض)**، بين استثارة واستجابة تحرك المتلقي للتفاعل من عمق انبعاثات نفسيّة متولدة من حوارية النّص والمشهد البصريّ.

يقول "علي محمد القيسي":

سَمَاء رمَادية-

تَتَحَدَّثُ ابْنَتِي

---

(1) جمال الجزيري، مقدمة نقدية في قصيدة الهايكو، ص55

(2) صلاح فضل، قراءة الصورة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003، ص41

(3) عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب –قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة–، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع،، كفر الشيخ، ط1، 2009، ص41

عَنْ تِلفَازِنَا القَدِيم ![1]

جاء المونتاج متسلسلاً مشهدياً باعتماد أسلوب القطع، والتوليف بين اللقطات، لقطة تلو أخرى، فاللّقطة الأولى:(**سماء رمادية**)، تتبعها لقطة بعد القطع المونتاجي، وهي لقطة غائبة حاضرة ذهنياً في مخيّلة الابنة (**تلفازنا القديم**)، وهنا قد يبدو المونتاج الفني متحولاً بالانتقال من لقطة حاضرة قريبة مرئية أو مشاهدة بصرياً، ثم يحاول دمج الزمنين معاً (**تتحدث ابنتي عن تلفازنا القديم**)، ليبدو أنّ المونتاج يحرّك تلك اللّقطات وينظّم إيقاعها التّصويري المكثّف، وكأنّ الهايجن أراد أن يستدعي الليالي والسنوات الماضية بلقطة استرجاعيّة إلى الزمن الذي مضى، والسهرات الجميلة والذّكريات الماضية التي تركت صداها في المخيّلة، فاسترجعها بلقطة واحدة، ليتحدّث عن تحولات الإنسان، وحال معيشته والألوان التي مرّت بحياته لكن بشكل ألطف، وكم كان مؤثّرا في حياتهم، كما لو كانت حياتهم مثل تلفاز قديم بلا ألوان مثل السماء الكئيبة الرمادية، ممّا يوحي بالاهتزاز المشهدي الذي يثيره المونتاج بالجمع بين اللّقطات المتصادمة.

يقول "**علي القيسي**":

طَرِيقُ الغَابَة؛

العَالَمُ أبيَض أبيَض،

لَولَا قَفْزَة السِّنْجَاب![2]

يأتي فنّ المونتاج تحفيزياً في إبراز تفاصيل المشهد، اللقطة الأولى بسيطة حسية (**طريق الغابة**) وهي لقطة قريبة تجعل المتلقّي في خضم تمثّل هذا الطريق، ثم اللقطة المفاجئة الصادمة (**قفزة السنجاب**)، والتي كسرت روتين المشهد، وحرّكت عدسة المتلقّي إلى رصد اللّقطات بتتابع بصري متلاحق، ليقطع المونتاج اللّقطة الأولى بلقطة صادمة والتي تدل على حيوية الحركة والحياة بعد الصمت المطبق بالسّكون الرهيب الذي عبّر عنه بلقطة (**العالم أبيض أبيض**)، وهنا نجح المونتاج بين

[1] علي محمد القيسي، قضمة تفاحة، ص70

[2] علي محمد القيسي، شفة الأوركيد، ص70

اللقطتين في تعميق المفارقة بين السّكون والحركة؛ بين قفزة السنجاب المفعمة بالحيوية والديناميّة والحياة، وبياض العالم من حوله دلالة على الخواء والسّكون اليائس المطبق.

نجحت فاعلية المونتاج في أن تجعل الحركة الجماليّة في الانتقال من لقطة إلى لقطة غاية في الاستثارة والحركة الاهتزازية النّشطة التي تفعّل حركة التّلقي الجمالي النّصي.

يكون فنّ المونتاج في الهايكو برقي ومضي متسارع، في حين أن اللّقطات في الشعر لقطات مكثّفة ومتتابعة، فقد يجمع الشّاعر بين عدد كبير من اللّقطات، وهو ما يسمى بالصخب المشهدي أو فوضى اللقطات.

يبرز المونتاج السينمائيّ في شعر الهايكو عفوية اللّقطات وتصادمها كما هي عليه في واقع الحياة والوجود، إنّها صورة سينمائية اعتمدت الحركة والحس والبصر أداتها المثيرة في جذب المتلقّي إلى دائرتها؛ وشحنه لا شعوريا بمشاهدها ولقطاتها السريعة على نحو ما تفعل الصورة السينمائية غالبا في المشاهد المجسدة بما تبثّه من أضواء، حركات، أصوات، أحداث.

2.7. اللّقطة السينمائيّة:

تمثّل اللّقطة السينمائيّة مشاهد حركيّة تعبيريّة، تعمل على إيصال فكرة ما؛ ضمن تمثيل درامي حركيّ، يوازيها تداخل موسيقي مناسب يحفّز المتلقّي على الاقتراب من وجدانية ما يعبّر عنه هذا المشهد التعبيري، وهذا ما ينعكس أيضا على قوة التّداخل بين الموسيقى والتّصوير في الهايكو، لذلك قد يندمج التّصوير مع إلايقاع فيشكّلان وحدة عارمة المشهديّة تكوين الجملة الشعريّة، وأبرز ما يميّز اللّقطات السينمائيّة الشعريّة هي بالفعل ما تحمل فيه حركيّة الجملة قوة الإيقاع المعبّر عنها.

استفادت قصيدة الهايكو من اللّقطة السينمائيّة بآليّات مختلفة، فأعطت للمتلقّي زخما شعوريّا ووجدانيّا قويّا، وكأنّ كاتبه يريد أن يشاركه في النّظر إلى المشهد والإمعان فيه، ومن ثمّ إحداث دهشته، فـ"**الهكيدة شأنها شأن أيّ نصّ أدبي، منفتحة على كلّ التّجارب البشريّة وغير البشريّة، والفرق بينها وبين الأنواع والأجناس الأدبية الأخرى يكمن في طبيعة النظرة إلى هذه التّجارب. فهناك عين راصدة لظاهرة أو موقف أو حالة أو فكرة أو مادة أو أي شيء آخر؛ وهذا الرّصد يشبه**

لحظة التّلاشي في المناظر السينمائية، حيث تكون هناك لقطة ما وتتلاشى أو تذوب هذه اللّقطة لتحلّ محلّها لقطة أخرى في عين الراصد"[1]. ومن هنا يحاول الهايجن البحث كثيرا، والتّجريب ليحدث تقاربًا بين الأسلوب الشّعري والسينما في مخرجات العمل الإبداعيّ وكأنّه شريط سينمائيّ.

يمثّل الهايكو "**عدسة فردية لتركيب مشهد على مشهد آخر: أحدهما مشهد إنساني بالضرورة، والآخر إنساني أو خاص بأيّ كائن من الكائنات الأخرى**"[2] في لحظة ملتقطة بسرعة تحقق بعفوية وبساطة بتركيب ازدواجي لمشهدين أماميّ وخلفيّ للهايكو.

يقول "**معاشو قرور**":

سَائقُ الطّالبَات

مِن مِرآة عَاكِسَة

يَبرمُ نَدَاوةَ شَاربيْه![3]

نجح "**معاشو قرور**" في نقل مشهده بعدسة جماليّة تقرّبه من حيّز التّمثّل والوعي الإدراكي الشّاعري، بهذا الإحساس الشّاعري في وصف الحالة: (**يبرم نداوة شاربيه**)، وكأنّ سائق الطالبات يتمتّع بمنظر الفتيات الجميلات، يمكن عدّ هذا النّص إيروتيكيّا، ولكن ليس بالفهم الضيّق للعبارة، بل هو منطق التّعبير عن الفحولة والتي هي نفسها ثقافة الشرقي منذ الجاهليّة في ملامسته لمنطق الغزل كرؤية مقموعة، أو هو اختلاس نظر في مرآة الشتاء المندّاة بالرّذاذ، لكن جمال الصبايا يكمن ربما في الوجوه المحمرة من البرد أو من بخار التّنفس.

استطاع الهايكست أن ينقل لقارئه إيقاع التّجاور بين المشهدين إلى إنتاج دلالة، تتمظهر في تقسيم شاشة العَرض الشّعري إلى نصفيْن، وذلك لغرض عرض حدثيْن متزامنيْن هما: "**سَائقُ الطّالبَات مِن مِرآة عَاكِسَة –حدث أول، ويَبرمُ نَدَاوةَ شَاربيْه –حدث ثانٍ–**"، وهو في ذلك يمهّد لمشهد برم الشاربيْن بمشهد مرآة عاكسة يرصد فيها اختلاس النّظر للطالبات.

---

[1] جمال الجزيري، مقدمة نقدية في قصيدة الهايكو، ص114، 115

[2] نفسه، ص55

[3] معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص28

يقول **عبد القادر الجموسي:**

الوَرْدة الذَّابِلة

ظِلُّها نَاي

يتَسَامَقُ فِي الأبَدِية[1]

يبدو أنّ الهايكست أمام مشهدين متداخلين، متفاعلين، معتمداً تقنيّة اللّقطة السينمائيّة، ليعمّق فاعليّتهما في ذهن المتلقي، ويتمثّل الاحتدام التّام بينهما، اللقطة الأولى **(الحاضرة) هي:(الوردة الذابلة)** واللقطة الثانية **(الغائبة): (ظلّها ناي)**، ثم تأتي لقطة متخيّلة أو مجرّدة **(الأبدية)**، وكأنّ الهايكست يأسى لمنظر الوردة الذابلة الحزين الذي أصبح إيقاع ذلك الحزن يشبه زفرات النّاي وأنغامها الكئيبة، ليرصد للمتلقّي حركة المشهدين الهابطة، والذي جسّده من خلال ذبول وهبوط بتلّات الوردة، ودلالة اليباس والحزن، لينتقل بعدها إلى الحركة المضادّة وهي حركة الصعود والشّموخ من خلال ظلّها الذي وكأنّه يتسامق في الأبديّة. بتقطيع مشهدي بالغ الاستثارة والتّحفيز، وهذا يأتي مشهد اللّقطات السينمائيّة في قصائد الهايكو لإبراز عمق المفارقة أو دلالة المشابهة بين المقطعين أو اللقطتين المتداخلتين. وهذا دليل أنّ لحظة الهايكو هي مونتاج بين رؤيتيْن أو لحظتيْن أو حدثيْن يبرز أثرهما في النّص، لتحقّق إيقاعها التّجاذبي الفني.

يقول "علي القيسي":

انفِجَار الرّمان؛

تَتَدَحْرَجُ حَبَّاتٌ دَمَويّة

مِنْ فَمِ الصبية[2]

اعتمد **"علي القيسي"** على ترتيب اللّقطات في إظهار الجو النّفسيِ وفقا لأسلوب **المونتاج/ (التوليف)**، على أساس التّرابُط بين اللّقطات المتناثرة التي تُقدِّم بُعدًا نفسيّا، بما تحدثه حبّات الرمان

(1) عبد القادر الجموسي، ناي لإنقاذ الوردة، ص90

(2) علي محمد القيسي، قضمة تفاحة، ص70

من انفجار، بحركة تصاعديّة، لتتدحرج بعدها من فم الصبية بحركة تنازليّة، وهنا، تظهر عدسةُ الشاعر برصد مشهد تدحرجها، وهنا يتغيَّر إيقاع اللّقطة، من لقطة إلى أخرى.

تمكّن الهايكست من الجمع بين اللّقطات السينمائيّة والتّوليف فيما بينها بأسلوب تقنيّ ولّف من خلاله تلك اللّقطات الضدية كقيمة جماليّة تحفيزيّة في الارتقاء من لقطة حسيّة (**انفجار الرمان**)، وكذا اللّقطة الثانية (**تتدحرج حبّات دمويّة من فم الصبية**)، فجمع بينهما بطريقة سينمائيّة؛ بين مشهد حبّات الرمان الحمراء ومشهدها وهي تتساقط من فم الصبية، وكأنّ بين اللّقطتين يربط لقطة جماليّة بلقطة جماليّة أخرى، ليفعّل إيقاع اللّقطتين معاً، وهكذا، يحقّق الهايجن لقطته السينمائيّة في الهايكو، وهذا بجعل عدسة الهايكست تتحرّك لترصد المشهد من زوايا مختلفة، فتراه يحاول التّكثيف والمزاوجة المشهديّة في حركة اللّقطات الصاعدة والهابطة لتزداد فاعليّتها وتأثيرها في حركيّة مخيّلة المتلقّي.

حاول شعراء الهايكو العربيّ هم الآخرون الاستفادة من تقنيّات الفنّ السينمائي في تشكيل مشاهدهم الشّعريّة الخلّاقة عن طريق المشاهد والمونتاج والقطع والفصل والوقف.

يوحي المونتاج – في قصائد الهايكو – بالكثير من الدلالات من خلال اللّقطات الخاطفة ومنتجتها المؤثرة في إبراز التّفاعل والتّداخل بين اللّقطات والصور المتتابعة.

ولأنّ كلّ خطاب شعريّ له خصوصيّته، فالهايكو ينطلق من مشهديّة واقعيّة في رؤية الهايكست للأشياء والحياة التي يروم من خلالها توصيلها إلى متلقّيه في شكل لقطات سينمائيّة متتابعة، مستثمرا في ذلك المشهد البصريّ، ليتحرّك مخيال هذا المتلقّي ويكمل بدوره المشهد الذي بدأه الهايجن، وكأنّه أمام سيناريست يجيد اللّعب على أوتار الأنفاس المتقطّعة التي يتبنّاها المشهد في شكل لقطات سريعة ومتتابعة في سيناريو يقوم على مشاهد قصيرة ومقطوعة.

II . جماليات التّلقّي في قصيدة الهايكو العربيّة:

شهدت الساحة الأدبيّة ظهور مناهج نقديّة جديدة، ونظريّات متغايرة الاهتمامات والتّوجّهات، من أهمّها نظريّة جمالية التّلقي التي نشأت في أحضان مدرسة كونستانس الألمانية، على يد **"هانس روبرت ياوس" (Hans Robert JAUSS) و"فولفانج إيزر(Wolfgang Isère)** والتي ترجع أصولها إلى الفلسفة الظاهراتيّة، هذه الأخيرة التي تسعى إلى تأسيس مفاهيم وآليات إجرائية لبلورة مستويات قراءة النص الأدبي ونقده.

انصبّت اهتمامات المناهج السيّاقيّة على المؤلِّف وسياقاته الخارجيّة المتعلّقة به، فيما اهتمّت المناهج النسقيّة بالنّص، فجعلته محور العملية الإبداعيّة التي تنطلق منه وتعود إليه، إلى أن جاءت نظريّة التّلقّي التي جعلت من المتلقّي قطب الرحى لها بعدما كان يعاني من التّهميش، فقد جاءت من أجل إشراك وجعل هذا القارئ شريكا في بناء العمل الأدبي، ممّا يجعله يطوّر آليّاته وملكاته الجماليّة والتّواصل الحثيث مع النّصوص؛ وهذا ما يؤكّد أنّه من أساسيّات نظريّة التّلقّي الجماليّة هي محاولة إبراز الدور الأساسي الذي يؤديّه المتلقّي في عمليّة بناء المعنى. هنا، يُقبِل المتلقّي على النّص متسلّحا بذخيرته المعرفيّة والثّقافيّة ليسبر أغوار النّص، ويفجّر كمونه الدلالي.

أوجدت نظريّة التلقّي مصطلحات اعتبرتها بمثابة آليات وأدوات إجرائيّة تحكمها بصفة عامة، والتي تتعاضد وتتفاعل فيما بينها بطريقة أو بأخرى للكشف عن مكنونات النّصوص وإنتاج معانيها، وكذلك لاستجلاء قدراتها التّأثيريّة أثناء التّلقّي، وذلك من خلال: تخييب أفق توقّع القارئ، المسافة الجماليّة.

تسعى هذه الدراسة إلى تقريب إمكانيّة دراسة قصيدة الهايكو العربيّة في ضوء نظريّة التلقّي، والوقوف عند بعض آليّاتها الإجرائيّة ومرتكزاتها المؤسّسة لها، فمقاربة نصوص بعض شعراء الهايكو العربي الذين نجحوا إلى حدّ ما من خلال متونهم الشّعريّة في الخروج عن المألوف ومن ثمّ خرق توقّع متلقّيهم.

1. فاعليّة القارئ في تلقّي قصيدة الهايكو العربيّة:

إنّ للقارئ دوره الإستراتيجي الكبير في مساءلة النّصوص وضمان استمراريّتها، وهو ما يجعل العمل الأدبي في ديناميّة دائمة، ولعلّ ذلك يتجسّد من من خلال فاعليّة الأخذ والعطاء المتبادلة بين النص والقارئ.

هنا، يأتي دور القارئ لملء فراغات النّص وفجواته، وإظهار الخفي لفكّ المعاني قصد الوصول إلى جماليّته، ولهذا "**يتّضح أنّ علاقة الحضور تشير إلى عناصر البنية اللّغويّة الظّاهرة للنّص، وهي بنية غير مغلقة لأنّها تنفتح على بنية أخرى وتستدعيها، تلك هي بنية الغياب أو المسكوت عنه بما لم يشأ قائله أن يقوله صراحة**"[1]؛ وهذا ما يتيح الفرصة للمتلقّي أن يقارب النّص ويولّد المعنى منه، فالشّاعر أو المبدع يطرح رؤيته الشّعريّة وطرْحَه ثمّ ينصرف، ليأتي ذلك القارئ مدجّجا بمعارفه ومكتسباته القبليّة ليكشف عن المعاني الكامنة والعميقة في الخطاب الإبداعي.

يحتاج الأثر الأدبي إلى قارئ حذق، يقظ يستطيع تأسيس علاقة بين الدال والمدلول لإنتاج الدلالة، وذلك "**كلّه يعتمد على الوجود اللّفظي الذي يؤسّس قيمة الكلمات ويجعلها ذات قيمة ثنائيّة حضور وغياب، وجود ونقص**"[2].

يهدف البحث إلى الكشف عن خصوصيّة المنتج الشّعري ضمن ما يسمّى قصيدة الهايكو؛ هذه القصيدة التي غامرت بناتجها الدلالي، وغامرت بالشّكل اللّغوي المختزل أو المقتضب، ولهذا يعدّ البحث في فاعليّة القارئ الجمالي من صلب العمليّة الإبداعيّة؛ لأنّ القارئ لايقلّ أهميّة عن المبدع في إنتاج النّص، وخلق تكامله الفني، ومن هنا جاء هذا البحث ليطرح رؤيته بالارتكاز على دور التّأويل الجمالي في تفعيل قصيدة الهايكو التي تركت جدلاً واسعا بين جمهور متلقّيها، وإظهار القيمة الجماليّة التي تمتلكها هذه القصائد، لاسيما إن استطاع القارئ الجماليّ التقاط المشاهد والملامح الجماليّة التي تمتلكها هذه القصائد في الكثير من توجّهاتها الإبداعيّة الخلاقة، وهذا لن يتأتّى دون فاعليّة هذا المتلقّي وإمكانيّة تفاعله مع النّص روحاً وإحساسا جماليّا يكشف عن مكنونه العميق[3].

---

(1) بسام قطوس، إستراتيجيات القراءة والتّأصيل والإجراء النّقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، د ط، 1998، ص58

(2) عبد الله الغذامي الخطيئة والتّكفير، النادي الأدبي الثقافي جدة، ط1، 1985، ص46

3 ينظر: آمال بوحمام، فاعليّة القارئ الجمالي في قصيدة الهايكو العربيّة، مجلة نصوص من خارج اللغة، شبكة أطيف الثقافية للدراسات والترجمة والنشر، المغرب، ع16،17، 2021، ص112

بما أنّ الشّاعر والقارئ هما اللّذان يخلقان النّص الأول في إبداعه، والثّاني في تلقّيه الجمالي، وتحليل مكوّناته الإبداعيّة في ضوء عمليّة التّلقي الجمالي الخلاّقة؛ لذا "**يمكن لقارئ الهايكو أن يشعر بنفس التّجربة التي مرّ بها الشّاعر، وقد يصل بعدها إلى لحظة الهايكو نفسها التي خاضها الشّاعر، وبهذا فإنّ الكلام غير المحكي والفراغ غير المملوء في الهايكو هما اللّذان يمثّلان الأهميّة القصوى للقارئ؛ لأنّ من خلالهما فقط ومن خلال تكرار القراءة يصل القارئ إلى المتعة في اقتناص لحظة الهايكو**"[1]؛ وعليه فإنّ الهايكو الجيّد هو الذي يستطيع أن يخرق أفق توقّع قارئه عندما يأتي بما لا يتوقّعه في اكتشاف ما يضمره النص.

قصيدة الهايكو لم تستسلم فقط لاختزالها ومحاكاتها الحواس والطبيعة، وإنّما لعبت بمخيّلة القارئ ليسدّ الثّغرات التي فتحتها باختزالها الومضي اللّغوي الموجز السّريع.

يعدّ المتلقّي عنصرا مركزيّا في عملية بناء النّص وتوجيه استراتيجيته الدلالية، وكشف محتواه وسبر أغواره، وقد وُجِد النّص الشّعري موجَّهاً لذلك القارئ الذي يتلقّاه بدوره، ويقوم بفكّ شفيراته وطلاسمه، ومن ثمّ إلى تأويله، وبالتّالي"**لا يجمع النّص شتات واقع ثابت، أو يوهم به دائماً؛ وإنّما يبني المسرح المتنقّل لحركته التي يساهم هو فيها؛ ويكون محمولاً وصفة لها**"[2].

ما ينبغي التّأكيد عليه أن القارئ أو المتلقّي الواعي هو الذي يمتلك أقصى درجات الوعي في كشف مكنونات النّص الذي "**يسمح بمعان مختلفة، في الوقت الذي يحدّد فيه الإمكانات، من هنا ننظر إلى معنى النّص على أنّه من إنشاء القارئ، ولكن بإرشاد من التّوجيهات النّصية**"[3].

أولت نظريّة القراءة أهميّة بالغة للقارئ في استمراريّة النّص الأدبي وديمومته، وذلك بفعل القراءة؛ فكلّما كان المتلقّي عنصرا فاعلاً ومؤثّراً في النّص تحققت فاعليّة التّلقي، وأثرت العمليّة الإبداعيّة؛ وهذا ما أشار إليه "**جان بول سارتر**" بقوله:" **إنّما يتحقّق وجود العمل الأدبي على قدر المستوى الدقيق لطاقة القارئ؛ وحين يقرأ فيخلق ما يقرؤه يظلّ على علم بأنّه يستطيع دائماً أن يذهب إلى أبعد**

---

(1) حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو اليابابي، ص03

(2) جوليا كريستيفا، علم النص، ت: فريد الزاهي، مرا: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997، ص09

(3) روبرت هولب، نظرية التلقي، ت: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1994، ص237

من ذلك في قراءته ممعناً في تعمقّه قراءة وخلقاً"[1]؛ وهذا يعني أنّه كلّما أمعن القارئ وتعمّق في قراءة النص استطاع أن يكتشف أشياء جديدة غير مدركة من القراءة الأولى؛ فللمبدع ثقافته الخاصّة وللمتلقّي خزينته المعرفيّة كذلك، وهنا تلتقي الثّقافتان في النّص الشّعري الأول في إبداعه والثاني في تلقّيه، لأنّ القارئ "**ليس مجرّد متلقٍّ، ولكنّه يمثّل حصيلة ثقافيّة واجتماعيّة ونفسيّة تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاج تكوينه الحضاري الشّمولي، والنّص هو الملتقى لهاتين الثّقافتين"**[2].

يحظى المتلقّي بأهميّة قصوى في تفعيل النّص الشّعري؛ إذ "**يكتسب النّص قيمه الفنيّة المتنوّعة على يد المتلقّي الذي يندفع إلى فك رموز النّص الشّعري، وتحليل عناصره، وإبراز دلالاته التي تتوارى في تضاعيفه. ... وكلّما ازدادت شفافيّة المتلقي ازدادت قابليّة النّص للانفتاح على تأويلات متعدّدة قد يتجاوز معها المبدع نفسه"**[3]؛ وبهذا التّصور، فإنّ للقارئ أهميّة مثلى في إحياء النّص، لأنّه يعيد تفكيكه وتشكيله من جديد؛ فهو المبدع الثاني للنّص؛ فمن خلاله يستطيع النّص أن يثبت وجوده وصدى إبداعه باستمرار ومع كل قراءة جديدة للنّص.

كانت النّظرة التّقليديّة تمنح الشّاعر كامل الصّلاحيّات في إصدار الأحكام واحتكار الشّروح والتّوضيح، معتبرة إيّاه "**ليس هو فحسب صاحب النّص، ولكنّه أيضا صاحب المعنى إنّه يقول ويفسّر، بل إنّه يخفي في بطنه، ونحن كقرّاء لا نملك إلّا أن نقف مشدوهين أمام سلطان الشّاعر المطلق، أبونا الذي يرى ما لا نرى ويقول ما لا نقول، له المعنى وله التّفسير فلنا الاستماع والقبول، وإذا لم نفهم فليس من شأننا أن نفهم، فالمعنى في بطن السيّد ذي السّلطة الكاملة"**[4]؛ على هذا الأساس يبدو القارئ مجرّد مستهلك للنّص يتلقّاه سلبا وتحت بطانة الشّاعر صاحب النّص، وهذا النّوع من التّلقي السّلبي يهمل دور القارئ الفعّال ويركّز على دور المبدع الذي يقدّم لا يحتمل سوى معنى واحد، يتوجّه به إلى المتلقّي[5].

---

[1] جان بول سارتر، ما الأدب؟ تر: محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، 1960، ص57

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص12

[3] خلود ترمانيني، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ص40

[4] عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2005، ص111

[5] ينظر: آمال بولحمام، فاعليّة القارئ الجمالي في قصيدة الهايكو العربيّة، ص 114

إذا فقد كانت هذه حال قارئ القصيدة العربيّة القديمة التي هضمت حقوقه، في حين قارئ القصيدة الحداثية أصبح أوفر حظّا؛ فهو يتمتّع بحريّة المشاركة في عمليّة إنتاج المعنى، كما أصبح له دور فعّال وإيجابي في عمليّة تلقّي النّصوص الشّعريّة، فالقارئ الحداثي يقف جنبا إلى جنب مع المبدع، ويشتركان في إنتاج الدلالة. ومن هنا، فقد حظي موضوع القراءة والتّلقّي عناية كبيرة من قِبَلِ الشّعريّين سواء العرب أو الغرب، ومهما يكن من أمر المتلقّي فإنّه **"بمقدار اقتراب الشّاعر وامتزاجه بتجربة الحياة وامتلائه بخصوبتها، وارتباطه بالنّاس بمقدار ما يكون شعره جامعا بين العمق التّعبيري والقدرة على التّوصيل والتّأثير"**[1].

ويؤكّد "**ياوس**" على أنّه "**لا ينبغي خلط جماليّة التّلقي بسوسيولوجية الجمهور التّاريخية التي ينحصر اهتمامها في تحولاتها ذوقه ومصالحه أو أديولوجيّاته**"[2]، وهذا يعني أنّ للقارئ أهميّته ضمن حدود الفاعليّة النصية، والتّلقي الجمالي؛ فليس من حق المتلقّي أن يشوّه النّص، ويتلاعب بأطره الفكريّة والمعرفيّة، وتطلّعات مبدعه، وهذا يدلّ على أنّ **"ما تقوله القصيدة هو دائماً أمر خاص، ليس فكرة؛ وإنّما حالة من الشّعور موجودة على شكل لغة وإيحاء لغوي تتدفّق وتتلوّى مع تعرّجات القصيدة. ونحن لا يمكننا الاختلاف مع أية قصيدة؛ بل إنّ كلّ ما نستطيع فعله هو أن نلاحظ حالات من الإدراك في القصيدة ترينا الجانب الخفيّ من حياتنا التي نحياها"**[3].

يعدّ الهايكو فنًّا شعريًّا جديدا دخل العالميّة من خلال جديّته وبساطته وإيجازه اللّغوي، وقد وجد فيه القارئ لذّة المشهد العفوي وبساطة اللّغة والتّكثيف والمفارقة والإثارة والدهشة؛ لأنّ هدف الفنون بشكل عام هو تحقيق هذه اللّذة والاستثارة الجماليّة في التّركيب، وكم هو جميل أنّ قصيدة الهايكو باختزالها الشديد استطاعت أن تحرّك روح القارئ الجماليّ ليتحسّس الإبداع بعين لاقطة للجماليّات والمشاهد البسيطة العفوية التي لا ينتبه إليها عامّة النّاس.

---

(1) عمر أزراج، أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 1984، ص 42

(2) هانس روبيرت ياوس، جماليّة التلقي، ص 55

(3) روزنتال، م.ل، الشعر والحياة العامة، ت: إبراهيم يحي الشهابي، مرا: عبد الحميد الحسن، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1983، ص200

تعدّ قصيدة الهايكو هي الأخرى "**وسيطًا بين النّص والقارئ، تساهم في تيسير المعنى وتعدّد الدلالة، كما أنّها تثير القارئ، وتحيله إلى إشارات عدة، بل إنها تتحول إلى نص لغوي آخر بجانب النّص المكتوب في الصفحة البيضاء، فالمكان الفني يعتبر نصا ثانيا، يتعدّد من ناحية الفهم والتلقي بتعدّد القراء**"[1]، في إثارة وإغراء للقارئ للتمرّد على دلالات النّص المتفلتة ومحاولة القبض عليها، من خلال الفضاء التشكيلي مشكلا الجسر الواصل بين النّص ومتلقيه، في حواريّة تؤسّس لها المقاربات النّقدية بين سؤال وجواب.

لكي يُقرأ الهايكو قراءة فنّية جماليّة يجب أن يُترك العنان للمخيّلة المتلقيّة التي تلتقط خلفيّات المشهدية التي تثيرها، فللمتلقّي دور حقيقيّ في تفعيل الرؤية الجماليّة لقصيدة الهايكو؛ إذ أنّها "**تقوم على التّأمل أو الاستبطان، واستكناه روح الأشياء... وهذا التّأمل يوصل الشّخص المتأمّل إلى جوهر الشيء ...فينعكس هذا الجوهر في الهكيدة**"[2]، ليأتي القارئ ويقاربه مقاربة تأويليّة.

يعمل القارئ الجماليّ على كشف الجماليّات التي يتطلّبها فنّ الهايكو ليحدث التّأثير في المتلقّي، باختصار شديد، ولعبة الهايكو هي لعبة القارئ أو المؤوّل الجماليّ الذي يستطيع أن يفتح آفاق قصيدته ويستشفّ المعاني الجوهريّة التي تربط الطبيعة بالإنسان أو الإنسان بالطبيعية لتكشف عمّا هو إنسانيّ بما هو طبيعيّ، وعمّا هو ذاتي وضمني بما هو خارج الذات وخارج بوحها العفويّ البسيط؛ بهذا المعنى فالهايكو "**بطبيعته، مفتوح المعنى...لذا فإن المتلقي الحساس مشارك، انطلاقًا من الصورة، في توليد المعنى، يبدأ تفاعل المتلقي الحساس مع النص من لحظة القراءة، ثمّ يختمر فيما بعدها على صعيد اللاوعي – مستودع الصور في النفس – حتى يولد المعنى**"[3]؛ وعليه فقصيدة الهايكو تتركّب من جزأين، ليتألّف بينهما حيّز خيالي يترك للمتلقّي الجمالي فرصة الولوج إلى القصيدة الذي يتلقّى هذا التّفاعل في صيرورة إبداعيّة شموليّة الرؤيا، وعفوية اللّحظة الآنيّة الملتقطة.

---

(1) محمد صالح خرفي، التلقي البصري للشعر"نماذج شعرية جزائرية معاصرة"، الكتاب الخامس من أعمال الملتقى الدولي "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر، قسم الأدب العربي، بسكرة، نوفمبر2008، ص 15، 17

(2) جمال الجزيري، مقدمة نقدية في قصيدة الهايكو، ص205

(3) ديمتري أفرينوس، الهايكو مفتوح المعنى، سماء الهايكو Japanese and World Haiku and Tanka in Arabic، 21 ماي2018. الساعة: 20:00

استطاعت القصيدة الحداثيّة أن تغاير ماهو سائد ومألوف من حيث بنيتها الفنيّة ولغتها وإيقاعها، وقد رافق ذلك تغيّر في الحساسيّة الجماليّة؛ لأنّ "**القصيدة الحداثيّة سحر يوحي أكثر ممّا يعبّر، يحسّها المتلقّي ساعة يقظة الشّعور بالجمال، ويعيد القراءة(...) وتبعا لذلك فإنّ نجاح العمل الشّعريّ يقاس بمدى ما قدّمه المتلقّي من هذه القيمة الجماليّة لأنّ المتلقّي هو الهدف من كلّ عمل شعريّ، وكلّ مبدع إنّما يبدع وفي ذهنه صورة لجمهوره**" [1]؛ ممّا يدلّ على أنّ القارئ هو ديدن العمل الأدبي، والركيزة الأساس الذي يعيد إنتاج النّص، وبالتّالي فالمبدع يضع في تصوّره أنّ نجاح أثره الأدبي يتوقّف على ما يقدّمه المتلقّي من قيّم جماليّة تزيد عمله الإبداعي قوة وجمالا.

يعتبر التّأويل الفنّي هو أكثر مستلزمات البنية الجماليّة في تحفيز شعريّة قصائد الهايكو؛ لأنّ "**التّأويل وحدة بنائية من وحدات بناء أيّة قصيدة هايكو، فيظنّ البعض أنّ قصيدة الهايكو عبارة عن نقل لحالة واحدة، أو وصف لمشهد واحد، أو التّعبير عن فكرة واحدة، أو وصف لمشهد واحد، وفي كلّ هذه الحالات يكون النّص ذا بعد وحيد في زمان واحد، أو مكان واحد، وهذا منافٍ لطبيعة الهايكو ذاتها، مهما حاولت النّماذج الرديئة أن تترسّب في أذهاننا هذه الأحاديّة**"[2].

إنّ الدهشة الجماليّة التي تثيرها قصائد الهايكو لا تتعلّق فقط بالشّكل، وإنّما بالمحتوى الجماليّ والفضاء التّأويلي العميق الذي تشكّله على المستوى النصي؛ وما يُقصد هنا بالعميق هو ذلك الطيف الجماليّ الذي يضيفه هذا المشهد أو الموقف أو الحالة أو التّصور الذي يتركه المشهد في نفس المتلقّي.

يقول "**جمال الجزيري**" متسائلاَ:" **كيف يكون التّأويل عنصراً بنائيّاً من عناصر المعمار الفنّي لقصيدة الهايكو؟ كيف يتحوّل التّأويل من مضمون إلى معمار فنّي؟ كيف يصير التّأويل أساس الهايكو ويعطيها طبيعتها المميّزة؟**"[3]؛ ويجيب عن هذه التساؤلات قائلاً: "**ليس المقصود بالتّأويل هنا ذلك التّأويل أو التّفسير الذي يقوم به القارئ أو النّاقد، ويحدث في مرحلة لاحقة على**

---

[1] بشير تاورريت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النّقاد المحترفين والشّعراء النّقاد المعاصرين، مطبعة الزوار، بسكرة، دط، 2006، ص 185

[2] جمال الجزيري، مقدمة نقدية في قصيدة الهايكو، ص79

[3] السابق، ص79

مرحلة الإبداع؛ أي على مستوى تلقّي النّص، وإنّما المقصود به ذلك التّأويل الذي يقوم به الكاتب أثناء عمليّة الكتابة أو قبلها، وهو تأويل لا يتحقّق وجود النّص إلاّ به، لأنّه يمثّل الشّق الثّاني من نصّ القصيدة؛ وهو شقّ يكسب القصيدة السّمة التي تجعلها تتحوّل إلى قصيدة هايكو تتميّز عن الومضة والإبيجراما والشذرة"[1].

إنّ قصيدة الهايكو ليست مكتملة في بنيتها من الناحيّة الفعليّة؛ لأنّ اكتمالها التّام يتحقّق بالمؤوّل الجماليّ الذي يسدّ الطّيف أو الإطار الذي تركته الهكيدة في حركتها الدلاليّة، وهذا يعني أن القارئ هو المخزون الجمالي الذي يغني الحركة الجماليّة لكلّ قصيدة هايكو، شريطة أن يفتح الأفق الجمالي والدلالي والمشهدي الذي تتركه في نفس القارئ، وكلّما أمعن القارئ الجمالي في الخلفيّات النّفسية والفكريّة والفلسفيّة التي تنطوي عليها هذه القصيدة خلف البساطة والعفوية كانت قراءته الجماليّة أعمق وأشدّ أثراً في تحفيز الهكيدة جماليّاً[2].

2. تخييب أفق توقّع القارئ:

يحتلّ أفق التّوقع والذي يسمّى أيضا أفق الانتظار موقعا مركزيا في نظرية التلقّي، فهو مفهوم جديد وُجد لتفسير الظّاهرة الأدبية وتأويلها، فالقارئ يقبِلُ في هذه الحال على قراءة النّص وهو مُحمَّل بمعطيات ومكتسبات قبليّة استعدادا لمعانقة العمل الإبداعي وسبر أغواره، فإذا كان العمل يتوافق وأفق متلقّيه كان عملا لا طائل يُرجى منه، وبالتّالي لا طائل يُرجى من العمل، أمّا إذا إذا حدث أن أربَك الأثر الأدبي ذهن القارئ، فهنا، نجح في تخييب أفق توقّعه؛ فيصاب بالدّهشة، وتتولّد المسافة الجماليّة، ويبدأ بعدها رحلته الاستكشافيّة بحثا عن سبب تلك الصّدمة[3]، حيث يدفعه إلى استحضار تجاربه السّابقة عن الأعمال الإبداعيّة التي سبق أن اطّلع عليها وقرأها، ليكشف عن مكنونات وجماليّات ذلك المنجز الإبداعيّ.

---

[1] نفسه، ص80

[2] ينظر: آمال بولحمام، فاعليّة القارئ الجمالي في قصيدة الهايكو العربيّة، ص 115

[3] ينظر: السابق، ص 115

يتحقّق الحكم على القيمة الجماليّة وأدبيّة العمل الأدبيّ في إبراز تلك العلاقة القائمة أفق انتظار القارئ والنّص الأدبي؛ لأنّ "**الأعمال الأدبيّة الجيّدة هي وحدها القادرة على جعل أفق انتظار قرائها يكمن بالخيبة، أمّا الأعمال البسيطة فهي تلك التي ترضي آفاق انتظار جمهورها وإنّ مآلها مثل هذه الأعمال هو الاندثار السريع**"[1]؛ وهذا ما يؤكّد على أنّ الأثر الأدبي الجيّد هو الذي يخيّب أفق توقّع القارئ، في حين أنّ الأعمال التي توافق أفق انتظاره وتلبّي رغباته هي أعمال بسيطة بحكم أنّها نماذج مستهلكة.

تتحقّق اللّذة الجماليّة متى انحرف العمل الأدبي عن أفق انتظار متلقّيه، أمّا إذا كان العمل الأدبي مألوفا لدى متلقّيه شكلا ومضمونا كان تلقّيه فاترا، لذلك فـ"**الفضاء الذي تتمّ من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتّحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التّأويل الذي هو محور اللذة**"[2]؛ وارتباط إنتاج المعنى بالتأويل لأنّه عالم مفتوح على ثقافة وخبرات القارئ التي يمارس بها التّحليل، فمن تنوّع القرّاء واختلاف خبراتهم وثقافتهم أصبح لكلّ عمل أدبيّ عدد لا متناه من التّأويلات.

تقول "**فاتن أنور**":

صَبَاحٌ بَارِد،

يَبْتَسِمُ لِلْفَزَّاعَة

صَبِيٌّ بِسَاقٍ وَاحِدَة[3]

يستعين الفلاح بالفزّاعة – هذه الدمية المصنوعة من القشّ المحشو في ثيابه، على شكل صليب خشبي طرفه السّفلي أطول من الأطراف الثلاثة الأخرى، والتي يرتفع عددها في فصل الصيف؛ فصل القطاف والحصاد...، ليفزع بها الطيور البريّة.

---

(1) روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ت: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000، ص 67

(2) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،2001، ص45

(3) فاتن أنور، ورود ممنوعة، ص44

تنتصب هذه الفزّاعة وسط الحقل، فتراها مزهوة سعيدة في فصل الصيف، تعتزّ بنفسها عندما تنتفخ بالهواء الذي يملأ جسدها الأجوف، وتلك الريح التي تحرّكها يُمنَةً ويُسرةً لتبدو كالمارد الجبّار، فتخيف وتفزع تلك الطيور التي تحاول الاقتراب من الحقل[1].

إلى غاية هنا يبدو أنّها معلومات عادية يعلمها الجميع منّا، والقارئ بدوره يتوقّع أن يتحدّث النّص عن الطيور التي تهرب من الفزّاعة وأن يدور الحقل اللّغوي والدلالي للنص عن مواسم الزرع والحصاد، لكن النّص يخيّب أفق توقّع القارئ بجمعه بين الفزّاعة والصبي والقاسم المشترك بينهما والمتمثّل في (ساق واحدة)، وهنا يعدّل النّصّ من قراءة المتلقّي ويوجّه دلالاتها إلى الحروب والصراعات الإنسانيّة التي جعلت من الطفولة ضحيّة لها بتشويه جمالها الخُلُقي وتحويلها إلى فزّاعة، فالطفولة فقدت حالتها السويّة وباتت تعاني ويلات الجرائم الحاصلة، فاجتمعت بذلك ثنائيّة (الفزّاعة، الطفولة) ضمن جدليّة (الحرب، الحياة)، (الموت، الأمل).

لعلّ هذا النّص وما يحمله من خصائص وتقنيات وجماليات للهايكو، بعيدا عن التّقريريّة، يجذب من خلالها القارئ المتلقّي ليبحر في أعماقه لتجسيد واقع طفوليّ أليم، متأثّر بما خلّفته الحرب من تداعيات ومآسي.

لم يعد القارئ يتقبّل الوقوف أمام النّص متفرّجا ومستهلكا للمعنى الذي منحه إيّاه الشّاعر، بل أخذ يسبر أغواره ليعيد تشكيله وإنتاجه، فالنّص الشّعري الحداثي يتمنّع على القارئ، ويستفزّه ويستدرجه للدخول معه في حوار علّه يكتشف بذلك مواطن السّحر والجمال.

يقول "**عاشور فني**": **في قصيدته "يومٌ غَائِم "**

سَحَابَة

حَجَبَتِ السَّمَاء

تجمّع النَّاس أمَام الشَّاشَة[2]

[1] ينظر: آمال بوحمام، قراءة تأويلية في هايكو فاتن أنور، ديوان العرب. الرابط الإلكتروني: Diwanalarab.com

[2] عاشور فني، هنالك بين غيابين يحدث ان نلتقي، ص29

يبدأ مشهد النص بيومٍ غائم –في عنوانه – ثم يشير إلى جزئيةٍ منه (سحابة حجبت السماء) في الشطر الثاني، قبل أن يلقي أضواءه أخيراً على تجميعها للناس في الشطر الأخير، ليراهن وعي المتلقّي على أفق توقّعاته عبر أفق الاحتمالات الممكنة لتداعيات يوم غائم.

توحي السحابة بظلال سماوية تبشّر بالغيث، وتوحي السماء بالانفتاح والحرية، ويوحي الناس بتجمع الألفة وتوحي الشاشة بوقت الفراغ والتقوقع المنزلي، فيما يخلق فعل الحجب هوة بين السماء والرؤية، ويسدل فعل التجمّع أمام شاشة التلفاز للوعي كحاجزٍ عن السماء.

سحابة حجبت السماء تجمع الناس: لعلّ ذلك كان أمام محطة أو مخبزة أو ربّما ساحة أو مقهى وما شابه. وقد تجمع الناس لحديثٍ في الشارع أو لمراقبة تحركات الغيم أو لمحاولة قراءة السماء .. إلخ ، وهكذا يبني كلّ متلقٍّ نصه الخاص من واقع النّص الأم بمرجعياته الخاصة، حتى يتمخّض معناه بلقطته الجماليّة، وتتّضح ملامحه الغير متوقّعة (أمام شاشة تلفاز) التي لم تكن ضمن توقّعات المتلقّي رغم مخزونه الثقافي ومهاراته المعرفية والتي كانت بمثابة الأدوات الإجرائيّة لاستكناه خاتمة النص إبّان خوض غماره.

هكذا، يطابق النّص أفق انتظار متلقّيه في إطار مشهد شتائي يمارس السحاب فيه عاداته ويصبّ في أفق توقعه، بيْد أنّه في نهاية الشطر الأخير (أمام الشاشة) يخيّب أفق توقّعه ويصدمه، مخترقاً توقّعاته الممكنة ومتجاوزاً تداعيات حدث المشهد المألوفة والمعهودة، وربما راعت القصيدة أفق انتظار المتلقي في البداية حين استجابت لذائقته الأدبية وبذخيرته الثّقافية والمعرفيّة، ولكنّها فاجأته وخيبت توقّعاته.

يُقبِل القارئ على النّص محمّلا بذخيرة معرفية تؤهّله إلى تكوين تصور معيّن للعمل الأدبي الذي يريد مقاربته، إلّا أنّ ذلك النّص ينجح في تخييب أفق توقّعه من خلال المفاجآت المنتظرة والمتضمّنة فيه، ومن ثمّ تراه يحاول أن يعدّل في قراءته السابقة حسب الموجّهات النّصيّة.

3. المسافة الجماليّة:

يرتبط مفهوم المسافة الجمالية ارتباطا وثيقا بمفهوم "أفق الانتظار"، وهما بذلك يؤلّفان علاقة تكامليّة، تلازميّة، وكأنّها "**ذلك العامل الذي ينشأ بين القارئ والنص**"[1]، إذ يتشكل هذا المفهوم من التغير الذي يحدث في أفق انتظار القارئ، والخيبة التي تنتج عن هذا التّعارض، أو ما يسمّى "**بكسر أفق التّوقع**" "**حيث يخيّب ظنّ المتلقّي في مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد**"[2]، وبعد هذه الخيبة يقوم القارئ ببناء أفق جديد عن طريق اكتساب وعي جديد.

يؤكّد (**ياوس**) على أنّ المسافة الجماليّة معيار تقاس به القيمة الجماليّة الفنيّة للعمل الأدبي، فيقول: "**إذا سمّينا المسافة بين أفق التوقع الموجود قبلا، والعمل الجديد الذي يمكن لتلقّيه أن يؤدّي إلى تحوّل الأفق، سواء بمعارضته لتجارب مألوفة أو بإبرازه لتجارب جديدة يعبّر عنها لأول مرة، إذا سمّيناها بـ "الانزياح الجمالي(...)، فإنّ بإمكان هذا الانزياح أن يصبح مقياسا للتحليل التاريخي**"[3]؛ وبالتّالي فالمسافة الجماليّة هي تلك القيمة الجماليّة التي تتحقّق في العمل الإبداعي، وهي تلك المسافة التي تفصل بين أفق النّص وأفق توقّعات المتلقّي الخاصّة به؛ هذه التوقّعات الأدبيّة والثّقافيّة التي يتسلّح بها القارئ في تناوله للمنجز الأدبيّ.

يبني "**كمال أبو ديب**" تصوره للشعرية على أساس وظيفة إيحائيّة تؤديها "**الفجوة – مسافة التّوتر، وهي خصّيصة**"[4]ضروريّة لتمييز التجربة الفنية عن التجارب العادية اليومية فالفجوة هي الغياب الذي يخلقه النّص الشّعري بعيدا عن المرجع الإنساني لرؤية الأشياء، أمّا مسافة التّوتر فهي فاصلّ النشوة الذي يثيره انحراف اللّغة عن حقيقتها الإخبارية وتحوّلها إلى كائن فنّي متألّق.

---

(1) مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، د ط، 2004، ص19

(2) ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص 140

(3) هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، ص59

(4) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص20

تمثّل المسافة الجمالية "**ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه، وأفق انتظاره**"[1]، أو هي تلك "**الدرجة التي ينفصل بها عمل ما عن أفق توقعات قرائه الأولين**"[2]؛ وهي بهذا المعنى المسافة الفاصلة بين أفق توقع القارئ الجديد الذي يقدّمه.

يرى (**ياوس**) أنّه كلّما تقلّصت هذه المسافة وضاقت، كان العمل الأدبي أكثر رتابة وسطحية، وموضوعه عاديا لا يخرج عن المألوف، أمّا إذا اتّسعت هذه المسافة وزادت فإنّ العمل الأدبي يكون إبداعيّا وذا قيمة جمالية.

تعمل الفجوة على كسر النظام المألوف والمعتاد؛ لأن اللّغة الشعريّة لا تكون "**خلاّقة إذا لم تتضمّن في عمقها طاقات حيّة من قوة الاندفاع، والكشف والفعل، والشاعر في هذه الحالة لا يمكن أن يستمدّ هذه الفعالية من السيولة اللّفظية أو المعجميّة وإنّما جوهر تلك اللّغة المنشودة هي اكتناه جمالي يتوسّل تفجير نواتها الرحميّة**"[3].

ما يمنح عنصر المفاجأة الصادمة في تلقّي النّص الشّعري هو ما أسماها "**كمال أبو ديب**" مسافة التّوتر التي يخلقها الشاعر بين الدال والمدلول؛ والشّاعر المتميّز هو الذي يرتقي بالنّسق الشّعري من قيمة جماليّة إلى أخرى عبر عنصر التّكثيف، ولهذا فالكلمة في النّسق الشّعري تملك تنظميها الخاص وبؤرة إشعاعها الجمالي الجديد؛ من حنكة ترتيبها في النّسق وفاعليتها في التّحفيز الجماليّ أو التّحريض الجمالي، وبالتّالي فـ"**الشّاعر لا يضع الصورة أمامنا مباشرة؛ وإنّما هو يبتعث فينا الصورة من خلال الألفاظ والمعاني المنظّمة**"[4]؛ وهذا ما يؤكّد أنّ القصيدة تولد وتنتهي مع الشّاعر، هذا ما يجعل تلقّي النّص الإبداعي يعتمد اعتمادا كبيرا على المتلقّي لا الشّاعر.

يقول "**فراس حمدان**":

جِدَارُ المَدْرَسَة

---

[1] حسين الواد، من جمالية النشأة إلى جمالية التقبّل، مجلة فصول، ص118

[2] عز الدين حسن البنا، قراءة الأنا/قراءة الآخر، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص02

[3] خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، _دراسة_ منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1996، ص 89

[4] نعيم اليافي، أوهاج الحداثة؛ دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1993، ص25

عَيْنَا الوَجْهِ المَرْسُوم

ثُقْبَا رَصَاصَتَيْن ![1]

يُقْبِل المتلقّي على هذا النّص، وهو يتمتّع بذخيرة معرفيّة وثقافيّة تمكّنه من معرفة دلالة السطرين الأول والثاني، واللّذان مؤدّاهما أنّه يتحدّث عن طفل وكأنّه يرسم عينيْ شخص ما على جدار مدرسته. ففي السطر الأول للنص مشهد **جدار المدرسة** يؤطّر كلّ مكونات الحدث المرصود، وهو مشهد عادي مألوف يستمرّ في عاديته مع سياق الشطر الثاني –**عينا الوجه المرسوم** – وهكذا يستمر المتلقّي في بناء أفق توقّعاته حتى ينقطع جسر اتصاله مع مرامي النص في الشطر الأخير – **ثقبا رصاصتين!**

لكن ما إنْ يلج السطر الثالث إلّا ويُصْدَم بقول الهايكست: **ثقبا رصاصتيْن!** ممّا خلق مسافة جماليّة استطاعت أن تخرق أفق توقّع القارئ؛ وتلك جماليّة شعريّة إضافيّة توفّرها لعبة النص عبر مسافته الجماليّة، ليقف كعالم آخر مغاير للزمكان وكينونة مغايرة للكون وتجلٍّ مطلق مختلف عن الوجود ذاته.

يكتنف النّص مفارقة عميقة وسوداوية، تلك الطلقتان العشوائيتان وفّرتا على الطفل رسم العينين من بعيد لا يمكن لك أن تميّز أنّ هاتين العينين برموشهما وبسوادهما هما أثر الرغبة بالقتل، ربما بقتل هذا الطفل وغيره من تلاميذ هذه المدرسة؟ ربما وجد هذا الطفل أنّ سواد أثر الطلقتين ومحجريهما الغائرين في الحائط يشبهان إلى حدّ كبير عيني صاحب الطلقتين، فأراد أن يتخيّل وجهه كيف يكون بتلك العينيْن المخيفتيْن والغائرتيْن كعيون كلّ القتلة.

أتراه يتحدّى الموت؟ ولمَ جدار المدرسة بالذات؟ لعلّ كلّ ما فعله هذا الطفل أنّه أخفى أثر تلك الكراهيّة وكأنّه يهزأ بالموت المتربّص به أو بأقرانه، وسواء أَرسَمَ وجها مبتسما أم حزينا أم داميا، فإنّه ولا شك لم يرسم العينين فهما مرسومتان بيد مَنْ يريد إطفاء ذلك الضوء في عيون الأطفال.

[1] فراس حمدان، أكواز الصنوبر، ص25

من التقاطع الدلالي لمفردات النص يتّضح أن الجدار يمثّل عازلاً لغربة الروح التّواقة للانعتاق من الأسئلة المحيّرة لمعاني الواقع المادي القاسي، في حين المدرسة تمثل الطفولة والبراءة والمستقبل المؤجل بالحرب الظالمة، والعينان تمثلان إطاران لا يليقان بفضاء الأسئلة، والوجه يمثل أيقونة للخراب الغير مبرر، والرسم يمثّل احتجاجاً صارخاً يعيد صياغة الواقع بقواعد مغايرة، والثّقبان يمثّلان بوابة الدخول إلى الأجوبة النّائمة في ظلال الأبديّة، والرصاصتان تمثلان ذروة تشكيل النص الذي تشقّ في آفاقه هوةً بين النّص وبين المتلقي بمسافة جماليّة كبيرة استطاعت أن تخرق أفق توقّعه.

يقول **"أمحمد لخذاري"**:

نَايُ القَصَب،

عَلَى أجْنِحَةِ الأَنِينِ

تُحَلِّقُ رُوحِي ![1]

تمكّن الهايجن بسبع مفردات فقط تشكيل بنية نصّه المكثّف دلاليّا والمقتصد لغويّا، هذا من جهة، ومن جهة ثانيّة يلتزم النص بأركان قصيدة الهايكو (**المشهد الموضوعي – الزمن الحاضر – لقطة الجمال**) مع رَفلهِ بخصوصيّة محليّة ريفيّة لواقع القصيدة القائم على ثقافة تقليديّة معنيّة بناي القصب.

كثيرا ما يوحي الناي بلحن حزين شجي بالأنين، ويوحي القصب بقوة الهش وتوحي الأجنحة بالحرية والتحليق والانعتاق، كما يوحي الأنين بعزة الحزن المنزوي بالوحدة، فيما يبدأ الحرف (على) بالتوتير في النبض المتسق للنص ، ويحرك الفعل (تحلّق) ركود أعماقه، وتدشن الروح خاتمته بمفارقة تخيب أفق توقعات القارئ بشقّ مسافة جماليّة تخلق التّوتر بين أفق انتظاره في الشطرين الأول والثاني وأفق توقّعاته في نهاية الشطر الأخير تكفي كصدمة للوعي.

[1] أمحمد لخذاري، بعد العاصفة، إصدارات نادي الهايكو العربي، 2021، ص10

مع الدخول في الشطر الأخير للنص يكون وعي القارئ قد وضع احتمالات متعدّدة لذروة النص خلال فترة تجواله بين تعالق الدلالات في الشطرين الأول والثاني، بانياً آفاقه الخاصة في النص على مخزونه العام من ثقافته ومرجعياته ومهاراته القرائية، فمع –ناي القصب على أجنحة الأنين – قد تحلّق الفراشات حيناً، وحيناً قد تحلّق الزرازير، وقد تحلّق الأحلام حيناً، وحيناً قد تحلّقُ الأوهام، تبعاً لمرجعيات كلّ متلقٍّ، لكن يصطدم القارئ بتحليق الروح على أجنحة الأنين التي تمثّل هنا موجات الصوت للناي.

تظهر المسافة الجمالية هنا، مربكةً لموقف المتلقّي من النص، حيث يبدو له الطرح عادياً بشكل تام في الشطرين الأول والثاني دون أن ينتبه لانسجامه معه لا شعورياً، ليواجه الصدمة في الشطر الثالث أخيراً، وهو ما تراهن عليه القصيدة أصلاً مُغايَرةً من الشكل اللّغوي للمشهد الواقعي إلى معنى كلّي آخر.

قصيدة الهايكو _ شأنها شأن كافة النصوص الموجزة المكثفة –لها ألفة ذات انسجام واضح وصلة متينة في توهجها وإشعاعها مع مفهوم المسافة الجمالية لما يرتكز عليه تشكيلها الفني من تقنيات جماليّة فريدة في بناء الجديد من العوالم المغايرة الموازية للعالم الواقعي المحسوس، وهذا هو عُرْف النص العميق الذي يشتغل على اختراق أفق المتلقّي بصدمة لذيذة، وجماليّة مبهجة تعيد ترتيب الكينونة بشكل غير متوقع ليست في وعي الهايجن، ولا في وعي المتلقّي معاً.

توصّل الفصل الثالث إلى النتائج الآتيّة:

1. تمكّن الهايكو إلى حدّ كبير من أن يجعل قارئه يستكشف ويتعرّف أكثر على الكائنات والأشياء المهملة التي انتبه إليها كاتب الهايكو، وأحسن توظيفها في نصّه، باقتناصة ذكيّة، ونظرة خاطفة نسجت هذا الثوب الجميل، المتجسّد في قصيدة الهايكو الشحيحة الكلمات، المكثّفة الدلالات.

2. تتنوّع المفارقة في بنية قصائد الهايكو من مفارقة تصويرية إلى مشهدية إلى مفارقة لغوية وهي تعكس مدى براعة الشعراء أنفسهم في خلق مفارقاتهم الشعرية المثيرة التي تضمن تفعيل بنية قصيدة الهايكو من الصميم.
3. لم يأت الوصف في قصائد الهايكو العربيّ لغاية وصفيّة محضة، ولو كان الأمر كذلك لأضعف الوصف من فنيّتها، ولكن جاء مطيّة وأداة إبداعيّة لكشف ما هو عميق خلف النّسق الوصفي، من رؤى ومؤشّرات بليغة تربط ما هو وصفي خارجي بما هو داخلي، فالهايكو في تلك الحال ليس عمليّة وصف مجرّدة، بل عمليّة وصف غايته إنتاج الدلالة العميقة، النّاتجة عن التّأمّل العميق في كنه الأشياء، والتقاط المشاهد التي تحدث أمامك في كلّ يوم لكن بطريقة ذكيّة وببصيرة عاليّة.
4. يتباين الوعي الجمالي في تشكيل قصيدة الهايكو من هايجن لآخر؛ فهناك من الشّعراء من يستخدم لخلق الاستثارة الجماليّة التلاعب بالدلالات وخلق المفارقات والتّشكيلات اللّامتوقعة، في حين يستخدم آخرون التّشكيلات الصادمة ذات الدلالات المفتوحة؛ لأنّ قصيدة الهايكو العربيّة لديها انفتاح رؤى ودلالات وحراك مستمر للمعاني والدلالات لتنفتح على أشدّها.
5. تسعى قصيدة الهايكو العربيّة نحو إبراز دور تقنيّات الفنّ السابع في إبداع الصورة الشّعريّة، ومن ثمّ إخراج القصيدة وتقديمها على شاشة العَرض الشّعري على أنّها قطعةٌ فيلميَةٌ، لها خصوصيّاتُها وآليّات إبداعها.
6. تستعير قصيدة الهايكو هي الأخرى كباقي ضروب الشّعر الأخرى خصائص وتقنيّات بعض الفنون كفنّ السينما: من مونتاج ولقطة سينمائيّة ليقرّب الهايكست بدوره عدسته من بعض التّفاصيل الصغيرة والدقيقة التي يشتغل عليها هذا الوافد الجديد.
7. تتأتّى فاعلية قصيدة الهايكو – عند الشعراء العرب– من خلال ما تثيره من مباغتة ومفاجأة جماليّة في تلقيها؛ فالقيمة ليست ماثلة في إنتاج الدلالات وإفرازاتها؛ وإنّما في تأويل هذه الإفرازات بما يتّفق والعملية الإبداعية.

8. يلعب القارئ دوراً حاسماً في ترجمة مكنونات النّص وعلائقه وروابطه ومؤشّراته ومنتجات دلالاته، وكلّما أمعن القارئ في كشف حيثيات قصائد الهايكو اكتشف رؤى جديدة، ومعاني جديدة لم يدركها من قبل؛ فالمتلقّي الحصيف هو الذي يسدّ الثغرات ويملأ تلك الفراغات التي يتركها العمل الشّعري لاكتشافه، ليشي بدلالاتٍ جديدةٍ ومعانٍ خلاّقة منتجةٍ للرؤى والدلالات الجديدة.

9. تبرز فاعلية القارئ تتبدّى من خلال مهارته التأويلية في فكّ الشيفرات النّصية لالتقاط الدلالات والمعاني الخبيئة، وكلّما كان القارئ واعياً بالمثيرات النصية التي يضمرها النص استطاع أن يحقّق قراءة ناجعة تكشف الكثير من المستغلقات النّصية.

10. ينبغي على قارئ قصائد الهايكو أن يمتلك عينا رائية؛ تتحسّس ظلال الكلمات وأبعادها؛ لأنّ الهايكست– بقصد أو من دون قصد– يستخدم الإيحاء لا التّصريح، بحثا عن جماليّات المستور في ثنايا النّصّ، وهذا لا يتأتّى إلا من قارئ جماليّ يكمل تلك القصيدة الناقصة.

خاتمة

خاتمة:

توصّلت الدراسة إلى جملة من النتائج يمكن تلخيصها فيما يلي:

1-اختلفت وتباينت أصناف وبنيات ومعايير القصيدة المعاصرة نظرا لرغبة الشعراء العرب الملّحة، بل وإيمانهم بالتّجديد والتّغيير وتجاوز المألوف، لينتهي بهم المطاف باللّجوء إلى التّعبير عن روح العصر بأنواع شّعريّة موجزة.

2-دخلت قصيدة الهايكو اليابانية ذات الثوب القصير إلى حديقة الشعر العالمي ومن ثمّ العربي لتقف في مصافّ أنواع الشعر الأخرى التي تعبّر عن قضايا الإنسان وتطلّعاته المختلفة.

3-نشأت قصيدة الهايكو على يد الراهب **"ماتسو باشو"** في القرن **السابع عشر الميلادي،** في كنف تعاليم فلسفة الزن ومذهب **" تاو"** أحد المذاهب البوذية، في بيئة ترى الجمال في كلّ شيء، وعلى الأخص الأشياء النّاقصة والمهمّشة والمنسيّة ضمن أعراف تقتضي إقصاء الذات والتّعاطف والتّوحد مع عناصر الطبيعة والواقع تجاوباً مع دائرة الحياة نموّاً ونقصانا.

4-مرّت قصيدة الهايكو منذ نشأتها في اليابان بالعديد من التّغيرات والتّجديدات بعد رحيله على يد الشاعر الياباني **"ماسا أوكا شيكي"** بدايةً، ثم انتشرت في جهات الأرض الأربعة وتنوعت إلى العديد من الأشكال الفنّية التي تمرّد بعضها على شرط الفصل (الكيغو) وتمرد بعضها الآخر على قالبها الصوتي الشهير: **سبعة عشر** مقطعاً صوتياً موزعة كالتالي : (**5 – 7 – 5**) وخروجها من ظهر الطبيعة وأيقوناتها كـ: **الريح والخريف والقمر والزهر والفراشات والثلج والنهر والجبل والزيز** إلى قلب الواقع **وإيقوناته كالثوب والنافذة والآنية والمشط وطبق الأرز وحتى الحذاء،** وهي بذلك تكمل سياقها الجمالي الذي جرت فيه منذ بدايتها غير مكترثة بنوعيّة الأشياء على الضفاف.

5-استطاعت قصيدة الهايكو اليابانيّة أن تتمرّد على جماليّات الإرث الشّعري الياباني برمّته، وهو إرث كان وما يزال يزخر بالمشاعر الإنسانية والعواطف الجياشة ويستخدم المجاز بترف

وكذلك **الكناية والتشبية والاستعارة والبلاغة والزخرفة اللّغوية** حاله حال الإرث الشّعري العالمي.

6- بالرغم من تقبّل اليابانيين لقصيدة الهايكو كشكل شعري جمالي جديد وإضافتها بحبٍّ إلى قائمة مرجعيّات الشعر الياباني، إلّا أنّ قصيدة **الواكا (التانكا قديماً)** ما تزال تتربّع على رأس تلك المرجعيّات حتى اليوم، وهو ما حدث بالمثل في كل الأقاليم في شتّى أنحاء العالم.

7- لا يمكن النّظر لقصيدة الهايكو كما لو كانت وصفا للطبيعة، كما يظنّ البعض وبالأخصّ عشّاق الشّعر الرومانسي الذي يحتفي بالحبّ والطبيعة، فالأمر ليس وصفا يحاكي عين الكاميرا ثمّ يزيّن بالمشاعر والعواطف، ويتعالق مع إحدى أيقونات الطبيعة.

8- عادةً ما تتجلّى الرؤيا الشعريّة في الشكل والمضمون، ومتى تمكّن الشاعر من امتلاكها تمكّن من إماطة اللثام عن فتنة العلاقة الخفية النائمة بين تقاطعات المشهد وتجاوز بها سطح المرئي إلى المغاير اللّامنتهي الذائب في التفاصيل، وتلك هي بالذات السمة الرئيسة لقصيدة الهايكو رغم وجودها في أشكال شعرية موجزة أخرى، وتلك هي أيضاً سمة الكشف عن الاستثنائي الصامت في ضجيج العالم المألوف، وهو ما يمنح شاعر الهايكو قدرة الإبداع للّامرئي بطرائق مستحدثة بدل الاكتفاء بالوصف والتّعبير العادي عن المشهد، وبهذا يتجاوز طرح المشاعر والعواطف –كما في أغلب الشعر – التي تشحن المفردات، ويتكئ على الحسية والإيقاع الداخلي والإيحاء في بنية نص لغوية متحركة بالبهجة والمتعة الفنية الفائقة.

9- أركان قصيدة عموماً والمتمثلة في الشكل والمضمون والإيقاع والصورة الشعرية قد تثبت، كما قد تتحوّل عن سياقها التّعريفي أمام مفهوم الشعر الذي يشقّ طريقه في اللّغة بحريّة اكتسبها بسلطة التّجديد والحداثة، فالشكل ثابت كمفهوم ركني فقط ولكنه متحول كهيئة وكذا المضمون والإيقاع والصورة الشعرية وعادة ما يكون للتّحول في الأركان ظلالاً

يلقي بها أخيراً على النهج الفنّي لقصيدة الهايكو والمتجسد في رؤاها الشعريّة المتّسقة مع حداثتها بالمجمل.

10- لاقت نصوص الهايكو رواجا وانتشارا واسعا في المشهد الشّعريّ العربيّ، على الرغم من انقسام متلقّيها إلى مؤيّد ومعارض بالرفض في بادئ الأمر، ولعلّ ذلك يتجلّى من خلال الدواوين الشّعرية التي هي في تزايد مستمرّ؛ وربّما هذا الصعود الآن في منحنى بيانها يعطي للمشهد الثقافي مؤشّرات نحو رواجها، إضافة إلى النوادي والملتقيات والمؤلّفات (كتب، مجلّات)، فضلا عمّا يشتمل عليه الفضاء الأزرق من قصائد ومراجع مختلفة، وهو ما يدل على وجود حتمية تاريخية لتجاور النصوص الجديدة جنباً إلى جنب مع النصوص القديمة وخاصة في ظلّ انفتاح نوافذ العالم على بعضها في فضاء أزرق عملاق يضغط المعمورة برمتها بسهولة التواصل إلى قرية صغيرة.

11- تعرّضت قصيدة الهايكو اليابانيّة إلى رفض من قبل الكثير من الشعراء والنقاد دون اطّلاع أو مكتسبات قبليّة بخصوصها، لمجرّد أنّها ظاهرة شعريّة وافدة من بيئة آسيويّة.

12- على الرغم من رفض البعض لقصيدة الهايكو الوافدة بحججٍ كثيرة كان أبرزها جنسيتها التي تأسّست في بيئةٍ وثقافة غريبةٍ عن البيئة والثقافة العربية شعرياً ودينياً وفلسفياً، إلا أنّهم لم ينتبهوا إلى ذلك التّقاطع الإنساني بين الثقافتين على مستوى الشعر، كالإيحاء الذي يعدُّ روح الشعريّة في كافة أنحاء المعمورة، وعلى مستوى الدين –تأملات الزن التي تقابل التدبّر والتّبصر والتّصوف–وعلى المستوى الفلسفي كالتطلع المشترك للسلام مع النّفس والعالم على حدّ سواء.

13- بالرغم من التّراكم النّصوصي الهائل لشعر الهايكو، إلّا أنّه لم يَلْقَ الاهتمام النّقدي الكافي وانقسم جمهور القرّاء إلى عدّة فئات لكلّ منها مبرّراتها:

– **الفئة الأولى**: أعطت رأيها في شعر الهايكو بالسّلب، وقابلته بالرّفض دون أن تقرأ نصوصه ودون أن تعرف تفاصيله.

- **الفئة الثانية:** قرأت الهايكو ولم تستسغه لمنشئه الآسيوي، وخضوعه لتقاليد كتابيّة مختلفة لغويّا وإيقاعيّا وبنيويّا ودلاليّا، ومن غير الممكن للشّعر العربيّ أن يجاريها.
- **الفئة الثالثة:** تتألّف من شعراء ونقاد كتبوا شعر الهايكو، وبيّنوا مشروعيّته في الشعريّة العربيّة من خلال البيانات مثل: "عاشور فني، معاشو قرور، محمد الأسعد، محمود عبد الرحيم الرجبي، سامح درويش، حسني التهامي، محمد عضيمة، سامر زكريا، عبد القادر الجموسي، عباس محمد عمارة"، أو مقالات مثل: "محمد علي القيسي، عبد الكريم كاصد، هدى حاجي، بشرى البستاني، آمنة بلعلى".

14- الخلط الحاصل بين قصيدة الهايكو وبين سائر الأشكال الشعرية القصيرة والموجودة أصلاً في الأدب العربي هو ما تسبّب في عرقلة هذا النّمط الشّعري المقتضب عند العرب مثل: الومضة، الشذرة، اللافتة، التّوقيعة، فقد تتقاطع قصيدة الهايكو مع هذه الأشكال فنياً في بعض العناصر الجماليّة المكونة لهويتها الخاصّة، لكنّها تتمايز دائما عنها بعنصر جماليّ واحد على الأقل، فالمشهد الحسيّ الموضوعي والآنيّة واللّقطة الجماليّة الصادمة لأفق توقّع القارئ يمكن اعتبارها من أهمّ الأركان الأساسيّة لهوية هيكلها، بالإضافة إلى صياغتها بلغةٍ بسيطة تخلو من المجاز الباذخ وبلا أيّ زخرفة مقصودة، وعدم تدخل الشاعر في حيثيات الحدث، وبنائها في جملةٍ لا تتعدّى مسافة شهيق واحد مقطّعة على ثلاثة أسطر.

15- عادة ما تكون رؤى تلك الأشكال التّقصيديّة القصيرة السابق ذكرها فلسفيّة أو فكريّة أو معرفية بعكس قصيدة الهايكو التي يؤلفها المشهد في الواقع والطبيعة بتوتّر حاصل بين طبقتيه المتباعدتين ظاهرياً والمتّصلتين ضمنياً بلقطة الجمال الساحرة قبل أن يترجمها الشاعر الراصد ذو اليقظة الدائمة بلغته المحليّة.

16- لا يمكن القول إنّ قصيدة الهايكو تصويرا استنساخيّا للطبيعة كما يظنّ الكثيرون، وعلى الأخص عشاق الشعر الرومانسيّ الذي يحتفي بالحب والطبيعة، فالأمر ليس وصفاً يحاكي عين الكاميرا ثم يُزيَّن بالمشاعر والعواطف ويتعالق مع إحدى أيقونات الطبيعة، بل هو

الكشف عن جماليّات عالم خفي في تفاصيل الواقع كنّا في غفلة منه وانتبهنا له في لحظة من الحقيقة الخالصة.

17- تقف قصيدة الهايكو العربية –اليوم–كإضافة شعرية جماليّة جديدة إلى جانب كلّ النّصوص الشعريّة القصيرة والمكثفة وقصائد التفعيلة والنثر والعمودية، وليس بديلاً عنها كما يتصوّر البعض، ولا مزاحمة لها في سوق الذائقة العربية حالها حال أي تجربة شعريّة جديدة تلامس الوعي الجمعي الجماليّ المتطلّع دائماً لكلّ إضافة جماليّة جديدة تثري مشهده اليوميّ.

18- لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن نعتبر قصيدة الهايكو العربية مجرّد محاكاة أو نسخة مشتقّة من قصائد الهايكو العالمية، فهي في بيئتها تتجلّى بما يميّزها كنص شعريّ جماليّ من واقع ومشاهد وثقافة عربيّة؛ واقع عربي تتمازج مع طقوسه وتحتفي بتطلّعاته وتعتني بتفاصيله، فهو واقع ثريّ بأيقونات تضاريسه وعاداته وتقاليده وأعياده ومناسباته وفلكلورياته وتراثه وتنوّع ثقافاته وأديانه.

19- لم تتبلور قصيدة الهايكو العربيّة حتى الآن عن هوية خاصّة، لها مواصفات تمنحها خصوصيّتها بفعل بعض الإشكاليات التي لم تهدأ هنا وهناك حول ماهيتها، إلّا أنّ لها من الخصائص المميزة عن شقيقاتها من قصائد الهايكو اليابانيّة ما يمنحها فرصة ثمينة لتجد لذاتها مكاناً ببصمة عربيّة.

20- شهدت قصيدة الهايكو العربيّة الكثير من التّهذيبات والخصائص التي تتميّز بها اللّغة العربيّة عن باقي مثيلاتها من اللّغات الأخرى، شهد لها العديد من نقاد الهايكو العالميين مثل النبرة الغنائية الممتعة والمسافرة على أجنحة إيقاع اللّغة العربية بكافّة أنواعه من اللّغوي إلى الدلالي وحتى الشكلي، وتوفر فرصة استخدام المجاز بخفّة بطرائق فنية ميسرة، تتفادى فخّ جرّ النّص إلى الخيال كما في اللّغات الأخرى، وحضور الذات برشاقة في النص، دون مركزيّة.

21- هناك استثمار لقدرة اللّغة العربيّة الهائلة على توليد بلاغة حداثيّة متجدّدة تناسب قصيدة الهايكو، وتحدّد عليها بما تمتاز به سمات لغويّة تستأثر بها دون لغات العالم كخاصيّة الاشتقاق المرنة، ومنجم المترادفات للمفردة الواحدة الذي يمنح جماليّة خاصّة للنّص.

22- يتجاوز شعر الهايكو الوصف إلى الطاقة الإيحائية والتقاط اللّحظات العفوية التي ترتكز على قيم جماليّة خاصّة، وهذا ما يميّزها عن بقيّة أنماط الشّعر الأخرى، ولهذا يعدّ الفن الجمالي في مواجهة جهامة المادة والمنافع الشّخصية، إنّها التقاط اللّحظات الجماليّة، وتكثيفها بكلام عفوي موجز، وبناء عليه فهو شكلٌ جديدٌ في الكتابة الشعرية؛ لتعلن أنّ حداثة الكتابة، إنّما هي حداثة كونيّة باعتبار أنّ قصيدة الهايكو استطاعت أن تفيض على حدودها القومية المحلية- اليابانية-، وأن تقتحم آفاق العالمية، لما تمتاز به بنيتها من قدرة على الإمساك بجوهر الأشياء في مسلك لغوي متّسم بالإيجاز الشديد يعمد إلى التقاط المشاهد الحيّة القريبة من المعايشة الإنسانية، ليغدو الإنسان جزءاً من الطبيعة في تفاعل كونيّ معها لا متعاليّاً عليها.

23- قدّمت قصيدة الهايكو العربيّة إضافات جماليّة جديدة ومبتكرات فنية مغايرة تضاف إلى جماليّات حديقة قصائد الهايكو اليابانيّة، بحاسة شعرية عربية تلامس وعي العالم الجمالي وتكرس لتقاطعات قصائده الجديدة نحو جمالية شعرية عالمية مشتركة تفتح ذراعيها للشعر العربي بكافة أطيافه عبر نوافذ الهايكو ممّا يخفّف من أزمة الشعر العربي وإخراجه من عزلته الإقليمية.

24- إنّ إصرار البعض من الشعراء العرب على التّمسك بنهج قصيدة "**باشو**" حتى اليوم، هذا ما يضع إشارة استفهام كبيرة، فيما يتبنّى الشعراء اليابانيون أنفسهم كافّة أشكال الهايكو الكلاسيكية والحداثيّة بتلك الروح العطشى للجمال المتجدّد فقط ولا شيء غيره.

25- على الرغم من دخول قصيدة الهايكو سابقا على استحياء من خلال بعض الترجمات العربيّة لنصوصها من مصادر غربيّة ويابانيّة منذ أواسط القرن العشرين، والتي مهّدت لاستدعاء تجربة قصيدة الهايكو اليابانية لحقل الشعرية العربية بدوافع مختلفة منها:

التّاريخية: والتي تمثلت بانفتاح اليابان على العالم بعد الحرب العالمية الثانيّة كحلّ أخير لتجاوز أزمة الهزيمة الصادمة.

أمّا الفنيّة: المتمثّلة في صعود تيار الحداثة الشعريّة العربيّة في أواسط القرن العشرين والذي لفت الوعي الجمالي العربي إلى جماليّات الجديد وعبقريّة التّجديد.

أسباب ثقافيّة: تمثلت بتفاعل اليابان مع الدول العربية على مستوى التبادل الثقافي والأكاديمي والاجتماعي.

26- كان لكلّ تلك الأسباب دوراً ممهّداً لاستقبال قصيدة الهايكو اليابانية في الثقافة العربية واستعارتها عبر جسور الترجمة والدراسات الفردية والمحاولات الأولى لبعض الشعراء العرب لصياغتها ممّا صَنَع رَدَّتيْ فعل إحداهما إيجابيّة: تنظر للهايكو كشكل شعري جديد واستثنائي يثري المشهد الشعري العربي ويقدم إضافة جمالية لمنظومة الثقافة العربيّة، وأخرى سلبيّة: نظرت لقصيدة الهايكو كوافدة غريبة الشكل مختلفة المضمون عصيّة الهضم مثيرة للظّنون، وهذا بطبيعة الحال يفضي إلى توصيف الثّابت والمتحول في قصيدة الهايكو على مستوى بنيتها اللغويّة ورؤياها الشعريّة على الأخص.

27- يبقى الأمر في النهاية لقادم الأيام في الرهان على ثبات قصيدة الهايكو العربية ومدى تحليقها في سماء الشعر العالمي، وطالما هناك عالم جديد من الشعر ينادي فهناك دائماً من يلبّي نداءه، ثمّ إنّ التّحول والتّجديد طبيعةٌ في الشعر الذي لا يلبث على حالٍ واحدة، فهو في حالة من التّأهّب والتّبدّل والتّغيير، وقد أضحى التّجريب سمة الكتابة الأدبيّة على العموم.

تمثّل هذه الدراسة لبِنَة ضمن صَرْح الأبحاث الأكاديميّة الخاصّة بالظّاهرة الشّعريّة في إبدالاتها المختلفة، ولعلّ الجديد الذي قدّمته هو التّسييج للهايكو العربيّ نظريّا وتطبيقيّا، مع البحث في خصوصيّته العربيّة والإضافة التي قدّمها، على أن يكون إرهاصًا لدراسات أكاديميّة جادّة حول الموضوع.

والله الموفّق

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا- المصادر والمراجع:

1. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 2007.
2. إحسان عباس، أوراق مبعثرة –أبحاث ودراسات في الثقافة والتاريخ والأدب والنقد الأدبي، عالم الكتب الحديث، عمّان، ط1، 2006.
3. أحمد بخيت، الأعمال الشعريّة، مج1، دار كليم، القاهرة، ط 1، 2001.
4. أحمد حمدي، الثورة الجزائريّة والإعلام، دراسة في الإعلام الثّوري، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، د ط، د ت.
5. أحمد مطر، لافتات أحمد مطر، ط1، 1984.
6. أدونيس (علي أحمد سعيد) أغاني مهيار الدمشقي، مج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1973.
7. (-)، الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع، ج3، صدمة الحداثة، دار العودة بيروت، ط1، 1978.
8. (-)، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج1 الأصول، دار الساقي، بيروت، ط7، .1994
9. (-)، اهدأ، هاملت، تنشق جنون أوفيليا، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 2008.
10. (-)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، د ط، د ت.
11. (-)، سياسة الشّعر، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996.
12. (-)، فاتحة لنهايات القرن-بيانات من أجل ثقافة عربية-، دار العودة، بيروت، ط1،1980.
13. (-)، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
14. أمحمد لخذاري، العاصفة، إصدارات نادي الهايكو العربي، 2020.

15. (–)، شظايا الوجه، إصدارات نادي الهايكو العربي، 2021.

16.(–)، موت فراشة، إصدارات نادي الهايكو العربي، 2020.

17. آمنة بلعلى، خطاب الأنساق – الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة–، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2014.

18. أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، عمّان، ط1، 2010.

19. بدر شاكر السياب، الديوان، مج1، دار العودة، بيروت، د ط، 1989.

20. بريك هنيدي، في مهب الشعر، مقالات ودراسات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003.

21. بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمّان، ط1، 2001.

22. (–)، بسام قطوس، إستراتيجيات القراءة والتّأصيل والإجراء النّقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، د ط، 1998.

23. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ، 2001.

24. بشير تاورريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقديّة المعاصرة–دراسة في الأصول والمفاهيم–، عالم الكتب الحديث، عمّان، د ط، 2010.

25. (–)، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النّقاد المحترفين والشّعراء النّقاد المعاصرين، مطبعة الزوار، بسكرة، دط، 2006.

26. توفيق أبو خميس ريّان حتى التّضلّع، دار ديوان العرب للنشر والتوزيع، بور سعيد، ط1، 2021.

27. جابر عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

28. جمال الجزيري، لعنات طبيعتِكِ البائسة، هكائد عربيّة، دار حمارتك العرجا، مصر، ط1، 2015.

29. (–)، مقدّمة نقديّة في قصيدة الهايكو، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، الأردن، مصر، ط1، فبراير 2016.

30. (–)، أمطار قلوب، نادي الهايبون العربي، سلسلة كتاب نادي الهايبون العربي الإلكتروني، 2017.

31. جمال عبد الناصر الفزازي، مقدمة كتاب مختارات شعر الهايكو المغاربي، منشورات الموكب الأدبي، وجدة، ط1، 2016.

32. جمعة الفاخري، تفضحين مخبأ الرق، دار البيان للنشر والتوزيع، بنغازي، ط1، 2020.

33. جميل حمداوي، آليات الكتابة الشذريّة عند النفري (مقاربة شذرية)، مكتبة سلمى الثقافية للنشر، تطوان، ط 1، 2017.

34. جوزف حرب، أجمل ما في الأرض أن أبقى عليها، دار رياض الريس الكتب والنشر، بيروت، ط1، 2009.

35. حسن علي النجار، على وسادته مسٌّ من القلق، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2017.

36. حسن مخافي، القصيدة الرؤيا، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط1، 2003.

37. حسني التهامي، مزار الأقحوان، دار ببلونيا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2021.

38. (–)، وشم على الخاصرة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2019.

39. (–)، رقصة القرابين الأخيرة، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر والدراسات، القاهرة، ط1، 2017.

40. حسني عبد الجليل يوسف، المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، د ط ،2005.

41. حمدي حميد الدوري، شعر الهايكو الياباني وامكانياته في اللغات الأخرى، دار الإبداع للطباعة والنشر والتوزيع، تكريت، ط1، 2018.
42. خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.
43. خالد سليمان، المفارقة والأدب، دراسات في النظريّة والتّطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 1999.
44. خليفة محمد التليسي، قصيدة البيت الواحد، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991
45. خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة دمشق للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1991.
46. خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999.
47. ربيع الأتات، لصّ الكرز، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2019.
48. (-)، جنازات الدمى، دار النهضة العربيّة، بيروت، ط1، 2016.
49. رحيم جماعي، لا أحد ينتظرني، منشورات نادي الهايكو العربي الإلكترونية، 2019.
50. رشيد بن مالك، السيميائيّة السردية، دراسات تطبيقية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، د ط، د ت.
51. رمضان عبد التواب، فصول في فقه اللّغة، دار الجيل، القاهرة، ط2، 1980.
52. سامر زكريا، رقصة الهايغا مع الهايكو، طبع خاص، دمشق، ط1، 2018.
53. (-)، كتاب الهايكو العربي، 365 هايكو، ج1، دار المؤلف، بيروت، ط1، 2016.
54. (-)، كتاب الهايكو العربي، 365 هايكو، ج2، دار بعل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2017.
55. (-)، كتاب الهايكو العربي، 365 هايكو، ج3، طبع خاص، ط1، 2018.
56. سالم يفوت، حركة الترجمة في عصر النهضة الأول، تنسيق: ناصر البعزاتي، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، د ط، 2008.

57. سامح درويش، عصافير تحلق في الأعماق، دار ملتقى الطرق للنشر والتوزيع، الدار البضاء، ط1، 2019.

58. (-)، ما أكثرني مع قطرات النّدى أتقاطر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2019.

59. (-)، خنافس مضيئة، منشورات الموكب الأدبي، ط1، 2015.

60. سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1992.

61. سعدي يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1988.

62. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للنشر، بيروت، ط1، 1983.

63. سمير منصور، إيقاع المطلق، منشورات نادي الهايكو العربي الإلكترونية، 2019.

64. سيد عفيفي، الموسوعة الكبرى لأجناس الأدب العربي، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2017.

65. شاكر مطلق، فصول السنة اليابانية –شعر من اليابان على نمط الـ: الهايكو والتانكا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1990.

66. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي في العصر العبّاسي الأول، دار المعارف، مصر، د ط، 2004.

67. شوقي عبد الأمير، أنا والعكس صحيح، دار الغاوون للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2012

68. صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين (1948،1975)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979

69. صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربيّ المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2012.

70. صلاح عبد الصبور، الديوان، مج1، دار العودة، بيروت، د ط، د ت.

71. صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبيّة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، د ت.

72. (–)، نبرات الخطاب الشعري، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ، ط1، 2004.

73. (–)، قراءة الصورة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003.

74. طه حسين، جنّة الشوك، دار المعارف، مصر، ط11، 1986.

75. عاشور فني، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.

76. (–)، هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، دار القصبة للنشر والتوزيع، د ط، 2007.

77. عاصم محمد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2005.

78. عباس عبد الحليم عباس، القصيدة القصيرة في شعر أمجد ناصر –الرؤى والتشكيل–، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

79. عباس محمد عمارة، مقدمة كتاب أنطولوجيا قصائد الهايكو العربيّة، منشورات مومنت الإلكترونية، 2019.

80. عبد البديع لطفي، التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1997.

81. عبد الحميد جيدة، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بين التنظير والتطبيق، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، ط1، 1988.

82. عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب أنموذجا، دار هومة للطبع والنشر والتوزيع، الجزائر ط3، 1988.

83. عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.

84. عذاب الركابي، ليس في ذاكرة الأزهار اسم للخريف، سلسلة كتاب مجلة الزمكان الشهري، الإسكندرية، ط1، 2021.

85. (–)، ما يقوله الربيع —نصوص تجربة في الهايكو العربيّ–، دار ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.

86. (–)، العصافير ليست من سلالة الريح، الدار للنشر والتوزيع، د ط، 2017.

87. عز الدين إسماعيل، دمعة للأسى ...دمعة للفرح، مطابع لوتس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.

88. (–)، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكـر العـــربي، ط3، د ت.

89. (–)، الأسس الجمالية في النقد العربي– عرض وتفسير ومقارنة–، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 2، 1960.

90. عز الدين المناصرة، الأعمال الشعريّة الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

91. (–)، توقيعات عز الدين المناصرة إبيجرامات شعرية (1962 ،2009)، دار الصايل للنشر، عمّان، د ط، 2010.

92. (–)، إشكاليات قصيدة النثر، نص عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.

93. عز الدين حسن البنا، قراءة الأنا/قراءة الآخر، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2008.

94. عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ط1، 1986.

95. عبد العزيز موافي ، قصيدة النثر من التّأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2006.

96. عصام شرتح، الحداثة بين التحديث والتأصيل الحداثي –حداثة الشعرية أم شعرية الحداثة، دار دجلة، ط1، 2018 .

97. (–)، الحداثة من منظور نقدي معاصر، دار دجلة، الأردن، ط1، 2018.

98. عفراء قمير طالبي، سبعة عشر نفسا تحت الماء، بوهيما للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2018

99. علاء عبد الهادي، قصيدة النثر والتفات النوع —دراسة في النوع الشّعري–، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009.

100. أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط1، 1934.

101. علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1987.

102. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق، عمّان، ط1، 2003.

103. (–)، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 1997.

104. علي حسن الفواز، بيانات الشّعرية العراقيّة، أسئلة ومقترحات في القراءة، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2010.

105. علي شلش، طه حسين مطلوب حيا أو ميتا، الدار العربية للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1993.

106. علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبيّة عند ابن الروحي، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط1، 1996

107. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، دط، 2002.

108. علي محمد القيسي، قضمة تفاحة، إصدارات منتدى نبض الهايكو، 2019.

109. (–)، كما لو ترمش أزهار الكرز، دار إيليا للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2021.

110. (–)، شفة الأوركيد، دار الفرات للثقافة والإعلام، بابل، ط1، 2020.

111. (–)ذاكرة دجلة، دار لازورد للنشر والتوزيع، هولندا، ط1، 2022.

112. فاتن أنور، ورود ممنوعة، منشورات نادي الهايكو العربي الإلكترونية، 2017.

113. أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، د ت.

114. فيصل صالح القيصري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.

115. عبد القادر الجموسي، مختارات من شعر الهايكو الياباني، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، الأردن، مصر، ط1، نوفمبر 2015.

116. (-)، الهايكو المغربي السياق والحقل، فعاليات ندوة الهايكو الثانية، منشورات بيت الشعر، المغرب، ط1، .2016

117. كاظم هاشم نعمة، الوجيز في الإستراتيجية، دار أديتا، طرابلس، د ط، 2000.

118. عبد الكبير الخطيبي، الأدب والغرابة، عبد الفتاح كليطو، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2006.

119. عبد الكريم كاصد، شجرة عند الباب، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1.

120. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، دط، 1997.

121. (-)، جدليّة الخفاء والتّجلّي، دار الملايين، بيروت، ط2، 1981.

122. عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، د ط، 2008.

123. (-)، زحام الخطابات، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ط1، 2005.

124. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية- قراءة نقديّة لنموذج إنسان معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985.

125. (-)، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2005.

126. عبد الله حمادي، مقدمة البرزخ والسكين، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 1998

127. محمد الأسعد، الأعمال الشعرية، ج1، دار الإسلام للطباعة النشر، المنصورة، ط1، 2009.

128. محمد الشيكر، هايدغر وسؤال الحداثة، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2006.

129. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، ج 1، الدار البيضاء، ط2، 2001

130. (–)، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرومانسية، ج2، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001.

131. (–)، حداثة السؤال، بخصوص الحداثة في الشعر والثقافة، دار التنوير، بيروت، د ط، 1985.

132. محمد حلمي الريشة، أيها الشاعر فيّ، بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، ط1، 2015.

133. (–)، منثور فلفلٍ على تويج وردة، دار الأمنية للنشر والتوزيع، القيروان، ط1، 2019.

134. محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، دار غريب، القاهرة، ط1، 2001.

135. (–)، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ط1، 1983.

136. محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1981.

137. محمد صابر عبيد، الشعر بوصفه هوية من التشكيل إلى العلامة، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

138. (–)، صياغات خاطئة للحلم، الصياغة الأولى، الأعمال الشعرية (1986–2012)، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016.

139. (–)، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة – حساسيّة الانبثاقة الشّعريّة الأولى جيل الرواد والستينات –اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د ط، 2001.

140. (–)، العلامة الشعريّة– قراءات في تقانات القصيدة الجديدة–، عالم الكتب الحديث، أربد، دط، 2010.

141. محمد عبد اللطيف حماسة، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ط1، 1983.

142. محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2008.

143. محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة للطبع، القاهرة، د ط، د ت.

144. محمد فكري الجزار، سيميوطيقا الاتّصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د ط، 1998.

145. محمد كعوان، شعرية الرؤى أفقية التأويل، دراسات في لحظات الشعر الجزائري المعاصر، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، ط 1،2003.

146. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشّعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر والتوزيع، تونس، ط3، 1996.

147. (-)، لحظة المكاشفة الشّعرية إطلالة على مدار الرّعب، الدّار التّونسية للنشر، تونس، دط، 1992.

148. (-)، البيانات، دار سراس للنشر، تونس، ط 1، 1995.

149. محمود درويش، الأعمال الجديدة، مج1، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2009.

150. محمود عبد الرحيم الرجبي، ذكرى ذكرى، إصدارات نادي الهايكو العربي الإلكترونية، 2020.

151. (-)، تذوب ثلوج العينين، دار فضاءات، عمّان، ط1، 2016.

152. مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، د ط، 2004

153. مريم لحلو، نتقاسم الصدى، نادي هايكو موروكو، مطبعة بلال، فاس، د ط، د ت

154. مسيح طالبان، ظهور وانتشارالهايكو، السنة الأولى، ع3، ت: على مطويان، مجلة المداد، إيران، 2016.

155. مصطفى حركات، المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار الآفاق، الجزائر، د ط، د ت.

156. مصطفى قلوشي، ليس إلاّ، edition plus للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2017.

157. معاشو قرور، هايكو القيقب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2016.

158. (–)، هايكو اللقلق، دار فضاءات، عمّان، 2015.

159. (–)، أسطرلاب لقياس الكيغو، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2019.

160. منير وليد، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، د ط، 1997.

161. الموسوعة العربية الميسرة، دار الجيل لنشر المعرفة والثقافة العالمية، القاهرة، بيروت، تونس، ط2، 2001.

162. ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش أنموذجا، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.

163. عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب –قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة–، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2009.

164. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997.

165. نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2007.

166. نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت.

167. نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيّات النّص وتحليل الخطاب–دراسة معجميّة، عالم الكتب الحديث، عمّان، ط1، 2009، ط2، 2010.

168. نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997.

169. (–)، المغامرة النقدية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1، 1992.

170. (–)، أوهاج الحداثة؛ دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1993.

171. نفيسة التريكي، عصارة العبارة، دار العنقاء للنشر والتوزيع، عمّان، د ط، 2016.

172. نور الدين ضرار، نفحات من الهايكو، منشورات نويغا، الرباط، ط1، د ت.

173. هدى حاجي، بين ضفتين، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2017.

174. هنيدي نزار بريك، في مهب الشعر، مقالات ودراسات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003.

175. الهيثم الأيوبي وآخرون، الموسوعة العسكريّة، ج1، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1981.

176. عبد الوهاب الكيالي وآخرون، موسوعة السياسة، ج1، المؤسّسة العربيّ للدراسات والنشر، ط4، 1991.

177. عبد الوهاب المسيري، دراسات في الشعر، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط1، 2007.

178. (–)، العالم من منظور غربي، دار الهلال، مصر، د ط، 2001.

179. يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق، بيروت، ط3، 1985.

ثالثا– الكتب المترجمة:

180. أوتا ماكوتو، محاضرات في التقاليد الشعرية اليابانية، ت: محمد عضيمة، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2016.

181. أوجوا هياكيو نين إيزشو، 100 قصيدة وحيدة، ت: علاء الدين رمضان، كتاب إلكتروني

182. إيشيكاوا –تاكوبوكو، الأعمال الكاملة، ت: محمد عضيمة، وكوتاكاريا، دار التكوين، دمشق، ط1، 2015.

183. جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ت: أنور عبد العزيز، ونظمي لوقا، دار نهضة مصر بالفجالة، القاهرة، د ط، 1979.

184. جان بول سارتر، ما الأدب؟ ت: محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، 1960.

185. جان لوك تولا –بريس، فلسفة الزّن، رحلة في عالم الحكمة، ت: ثريا إقبال، مرا: فريد الزاهي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربيّة المتحدة، ط1، 2011

186. جوليا كريستيفا، علم النص، ت: فريد الزاهي، مرا: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997.

187. جون فان ديك، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ت: سعيد حسن بحري، دار القاهرة للكتاب، مصر، ط1، 2001.

188. رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

189. روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ت: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة، ط1، 2000.

190. روزنتال، م.ل، الشعر والحياة العامة، ت: إبراهيم يحي الشهابي، مرا: عبد الحميد الحسن، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1983.

191. سانتيانا جورج، الإحساس بالجمال، ت: محمد مصطفى بدوي، مرا: زكي نجيب محمود، وزارة الثقافة المصرية، دط، 2009.

192. سسيل دي لويس، الصورة الشعرية، ت: أحمد الجنابي، دار الرشيد، بغداد، د ط، .1982

193. عبد الرحمن عبد السلام محمود، وعي الشعر –قراءة تأصيلية في اللغة والمصطلح النقدي–، مجلة عالم الفكر، ع1، مج 34، الكويت، جويلية، سبتمبر،2005.

194. عمر أزراج، أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 1984.

195. فان براج، حكمة الصين، ت: موفق المشنوق، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1998.

196. فراس السواح، دين الإنسان، بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط4، 2002.

197. فيليب سيرنج، الرموز في الفن –الأديان –الحياة، ت: عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1992.

198. كارل ماركس وفردريك أنجلز، ت: عصام أمين، بيان الحزب الشيوعي، المصدر العربي دراسة البيان الشيوعي، بيروت، ط1، 1987.

199. محمد عابد الجابري، الثوابت والحداثة دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحد العربية، بيروت، ط1، 1991.

200. محمد عضيمة، كوتا كاريا، كتاب الهايكو الياباني، ألف هايكو وهايكو، ت: محمد عظيمة، دار التكوين، دمشق، ط1، 2016.

201. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ت: عيسى العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1996.

202. هاشم شفيق، أنطولوجيا شعر الهايكو الياباني، مجموعة شعراء، ت: هاشم شفيق، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، بغداد، بيروت، دمشق، ط1، 2018.

203. هنري برونل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، مجلة إبداعات عالميّة، ع353، ت: محمد الدنيا، مرا: محمود رزوقي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2011.

204. هيام ضمرة، مقدمة السحر الآسيوي أنطولوجيا كبار شعراء الصين واليابان، ت: منير مزيد، دار الصداقة للنشر الإلكتروني، د ط، د ت، ص07، 08.

رابعا– الرسائل الجامعية:

205. حبيب بوهرور، الخطاب الشّعري والموقف النّقدي في كتابات الشعراء المعاصرين –أدونيس ونزار قباني أنموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، إشراف الربعي بن سلامة، 2007.

206. خلود ترمانيني، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه جامعة حلب، إشراف أحمد زياد محبك، 2004.

207. ميداني بن عمر، قصيدة النثر العربي المعاصر–دراسة في الأنساق الثقافية–، مذكرة لاستكمال شهادة الدكتوراه، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، إشراف عبد الحميد هيمة، 2017.

208. وسيلة بوسيس، دلالة الفضاء الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر، مذكرة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، إشراف عبد الله حمادي، 2012.

خامسا– المجلات والدوريات:

209. إبراهيم الحيان، الترجمة والتفاعل الثقافي، مجلة ترجميات، ع1، السنة الأولى، فبراير 2006

210. أسامة أسعد، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، مجلة رسائل الشعر، لبنان، ع3، السنة الأولى، 2015.

211. (–)، بنية الهايكو، مجلة نبض الهايكو، ع1، إصدارات منتدى النبض، بغداد.

212. (–)، الكلمة في الشعر والكلمة في الهايكو، مجلة الهايكيست، نادي الهايكو العربي للنشر الإلكتروني، الأردن، ماي، 2016.

213. آمال بولحمام، وداد بن عافية، جمالية الدهشة في قصيدة الهايكو العربيّة بين الاقتصاد اللّغوي والتّكثيف الدلالي، مجلة علوم اللغة العربيّة وآدابها، الوادي، ع3، مج13، 2021

214. (–)، قراءة جمالية في نص محمود الرجبي، نادي الهايكو العربي، 25 جانفي 2019

215. ، تجليات الحداثة الشعرية في قصيدة الهايكو العربية —من النظري إلى الجمالي– مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، برلين، ع2، مج3، 2020.

216. (–)، دراسة تحليليّة لقصيدة هايكو مصطفى قلوشي، مجلة مدارات الثقافية، منشورات جريدة الطريق، أكادير، السنة الأولى، ع9، 2020.

217. (–)، قراءة لجماليات هايكو فراس حمدان، مجلة مدارات الثقافية، منشورات جريدة الطريق،أكادير، ع13، 2021.

218. (–)، فاعليّة القارئ الجمالي في قصيدة الهايكو العربيّة، مجلة نصوص من خارج اللغة، شبكة أطيف الثقافية للدراسات والترجمة والنشر، المغرب، ع16،17، 2021.

219. بشرى البستاني، الهايكو العربي وقضية التشكيل، قراءات نقدية، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، ط1، 2016.

220. (-)، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، مجلة رسائل الشعر، ع3، السنة الأولى، لبنان، جويلية 2015.

221. توفيق النصاري، محاولة ابتدائية لتوضيح بُنية الهايكو، مجلة المداد، ع6، الأهواز، 2016.

222. جمال الجزيري، الهايكو والمشهدية، مجلة الهايكو العربي، السنة الأولى، ع1، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني ونادي الهايكو العربي، الأردن، مصر، 2016.

223. حسن الصلهبي، صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، مجلة الفيصل، ع 377، 378، دار الفيصل الثقافيّة، الرياض، 2016.

224. حسين الكياني، سيد فضل الله مير قادري، سمات الومضة الشعريّة والتوقيعة، مجلة اللّغة العربية وآدابها، ع 9، جامعة الكوفة، العراق، 2010.

225. خالد النجار، عاشور الطويبي، صوت الماء في الليل يقول ما أفكر فيه، مجلة الأدب العالمي، كيكا، ع10، 09 أكتوبر 2016.

226. خالد سليمان، نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك، ع2، مج9، إربد، 1991.

227. دنيا الربيعي، قصيدة الهايكو استنباط للطبيعة، المجلة العربية، ع544، دار المجلة العربية للنشر والترجمة، الرياض، 25 ماي2017.

228. ديمتري أفرينوس، بنيتا الهايكو، نادي سماء الهايكو Japanese and World Haiku and Tanka in Arabic، 14 ديسمبر 2019.

229. (-)، ملحوظات في التانكا، نادي سماء الهايكو Japanese and World Haiku and Tanka in Arabic، 21 ماي2018.

230. (-)، الهايكو بطبيعته مفتوح المعنى، نادي سماء الهايكو Japanese and World Haiku and Tanka in Arabic 20 ماي 2020.

231. رسول بلاوي، توفيق رضايور محسيني، شعريّ الهايكو وخصائصه الفنّيّة في الأدب الحديث، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، ع1، المركز الديمقراطي العربي، أوت 2018.

232. رفل حسن الطائي، ذكريات طالب حسين، قصيدة اللافتة أحمد مطر أنموذجا، مجلة جامعة كربلاء العلمية، ع 7، مج 8، العراق، 2010.

233. ريو يوتسويا، تاريخ الهايكو الياباني، ت: سعيد بوكرامي، سلسلة كتاب المجلة العربية، ع175، الرياض، 2011.

234. سامح درويش، كتاب المشهد في الهايكو، أشغال الندوة التاسعة لجمعيّة هايكو العالم، بارما، 2017.

235. (–)، الهايكو اقتراح جمالي، المجلة العربيّة، ع488، الرياض، جوان 2018.

236. سمير منصور، الشيبومي، مجلة نبض الهايكو للنشر الإلكتروني، ع6، 2018.

237. (–)، اللّقطة الجمالية في الهايكو، والنوافذ المشرعة على علم الجمال، نادي الهايكو العربي، 20 الأردن، /11/ 2018.

238. (–)، الإيقاع الداخلي: أهميته وجمالياته في قصيدة الهايكو العربيّة، مجلة نبض الهايكو، منتدى الهايكو للنشر الإلكتروني، بغداد، ع5، 2018.

239. سميرة بوادي، هداية مرزق، سيمفونية الهايكو وقصيدة اللوحة –مقاربة جمالية تأويلية- المدونة، ع1، مج 7، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية ـ كلية الآداب واللغات ـ جامعة البليدة2، 30جوان 2020.

240. شاكر العيبي، شعرية الشذرة أم شعر الهايكو؟ المدى، ع2909، بغداد، 04 أكتوبر 2013.

241. (–)، معجم الأمثال الصينيّ – مقاربات عربيّة للشعريات الصينيّة، مجلة الفيصل الثقافيّة، ع491، 492، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، 2017.

242. الطيب هلو، شعرية الهايكو، وسؤال القيمة المضافة، مجلة الكلمة، ع148، 2019.

243. عاشور الطوبجي، سادة الهايكو مختارات قصيدة الهايكو اليابانية في أربعة قرون، ع8، سلسلة كتاب شؤون ثقافية، منشورات مجلة شؤون ثقافية، طرابلس، 2010.

244. عبد الرحمن إسماعيل الإسماعيلي، العنوان في القصيدة العربية، مجلة الملك سعود، مج8، مجلة الآداب جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1996.

245. عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، سلسلة كتب عالم المعرفة، ع 279، مطابع السياسة، الكويت، مارس 2002.

246. عبد القادر الجموسي، نادي الهايبون العربي، سلسلة كتاب نادي الهايبون العربي الإلكتروني، الأردن، 2017.

247. عبد القادر خليف، قصيدة الهايكو العربية والبحث عن شرعيّة شعريّة، مجلة اللّغة العربيّة، الجزائر، ع44، مج 21، 2019.

248. عبد الله عساف، اللوحة التشكيلية وأثرها في الصورة الفنية في شعر الحداثة، مجلة الوحدة، ع82،83، جويلية، 1991.

249. عبد الملك أشبهون، خطاب المقدمات في الرواية العربية، مجلة عالم الفكر، ع2، مج33، الكويت، اكتوبر، ديسمبر، 2004.

250. عبد الوهاب المسيري، قصة أقصر قصائد شعريّة في أدب العالم، ع2، مجلة الدوحة، قطر، 1فبراير 1984.

251. عذاب الركابي، حوار د. رمزي بهي الدين في جريدة–القاهرة المصرية، ع 653، 18ديسمبر 2012.

252. عزيز عدمان، قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك، مجلة عالم الفكر، ع2، مج33، الكويت، 2009.

253. علي محمد القيسي، مجلة نبض الهايكو، ع6، منتدى نبض الهايكو، بغداد، 2018.

254. عماد الدين الجبوري، دراسات الأدب، منشورات إي– كتب إلكترونية، ط1.

255. فاطمة سعدون، جمالية قصيدة الومضة في ديوان (معراج السنونو) للشاعر أحمد عبد الكريم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع08، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012.

256. قاسم سيزا، المفارقة في القص العربي المعاصر، فصول، ع2، مج2، القاهرة، يناير، فبراير، مارس 1982.

257. كنيث ياسودا، واحدة بعد أخرى تتفتّح أزهار البرقوق –دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانيّة مع شواهد مختارة– ت: محمد الأسعد، ع312، ت:محمد الأسعد، مرا: زبيدة علي أشكناني، إبداعات عالميّة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1999.

258. محمد الأسعد، حدس اللحظة ولحظة الحدس، دراسات، غيمان، فبراير 2008.

259. محمد الصالح خرفي، التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر، الممكن والمستحيل، مجلة النّاص، ع2،3، جامعة جيجل، أكتوبر، مارس، 2004- 2005.

260. محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر "نماذج شعرية جزائرية معاصرة" الكتاب الخامس من أعمال الملتقى الدولي "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر، قسم الأدب العربي، بسكرة، نوفمبر، 2008.

261. محمد الطالب هايل، قصيدة الومضة عند جيل التسعينيات في سوريا، ع151، مجلة عمّان، الأردن، جانفي 2008.

262. محمد الفحايم، ارتحال قصيدة الهايكو، القدس العربي، ع7098، 11 أفريل 2012.

263. محمد نسيم السعداوي، الهايكو كائن بلا رأس، مجلة الهايكو العربي، ع06، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، الأردن، مصر، السنة الثانية، 2017.

264. محمود عبد الرحيم الرجبي، على طريق الهايكو أفكار في الهايكو، دار كتابات جديدة للنشر الالكتروني، ط1، 2018.

265. (–)، كنت وحدي هناك، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، الأردن، مصر، ط1، 2017.

266. (–)، كيف نقرأ قصيدة هايكو؟ ! – قراءات نقدية تأويليّة في شعر الهايكو، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، ط1، .2016

267. (–)، نظرة إلى الهايكو، الهايكو فن الوصف الرائع، مجلة سلسلة النقد الأدبي ونظريات الأدب، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، الأردن، مصر، ط1، 2015.

268. (–)، وجهة نظر في قصيدة الهايكو، سلسلة النقد الأدبي ونظريات الأدب، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، الأردن، مصر، ط1، 2015.

269. (–)، أزيلي مكياج الحزن، تقديم جمال الجزيري، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، الأردن، مصر، ط1، 2015.

270. منصف الوهايبي، التونسية أفراح الجبالي، من الصورة إلى اللوحة، مجلة الكلمة، ع148،2019.

271. ناتسو إيشي، شلال الغيب الهايكو الرفيع هو لغز، ت: محمد عضيمة، مجلة نزوى، ع 87، مؤسسة عمان للصحافة والنّشر والإعلان، عمان، جويلية 2016.

272. نبيلة إبراهيم، المفارقة، فصول، ع 3 ،4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

273. نزار التجديتي، السيميائيات الأدبية لآلجرداس .ج. جريماس (منهج لتحديث قراءة الأدب)، عالم الفكر، ع1، مج34، الكويت، 2005.

274. نياناتسو إيشي، شلال الغيب "الهايكو الرفيع هو لغز"، حوار مع محمد عضيمة، مجلة نزوى، ع 87، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلام، عمان، جويلية 2016.

275. هدى حاجي، الهايكو ورطتي الجميلة، مجلة وميض الشعر، ع3، رابطة الأدباء التونسيين، تونس، 11/13/ 2019.

276. وفيق غريزي، يوسف الخال رائد الحداثة الشعرية، منشورات مجلة الجيش، ع280، 2008.

خامسا– المعاجم:

277. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج1، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002.

278. (-)، كتاب العين، ج3، تح: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، وزارة الإعلام، بغداد، د ط، د ت.

279. شوقي ضيف وآخرون: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

280. أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، مج2، دار صادر، بيروت، ط1، 1992.

281. (-)، لسان العرب، مج 10، دار صادر، بيروت، ط1، 1994.

282. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط8، 2005.

سادسا- المواقع الالكترونية:

283. أديب حسن محمد، ماهي القصيدة الومضية؟، الحوار المتمدن، ع1280، 8 أوت 2005. الرابط الإلكتروني: https://www.ahewar.org /debat/show.art.asp?aid=42699

284. أسامة عبد العزيز جاب الله، جمالية المفارقة النصية، قراءة بدائية في ديوان مجروح قوي لمحمد صبحي، ديوان العرب، 15/ 2008/04 الرابط الإلكتروني: https://www.diwanalarab.com

285. آمال بولحمام، جماليات قصيدة الهايكو العربيّة -حسني التهامي أنموذجا-، ديوان العرب، 29 نوفمبر 2018. الرابط الإلكتروني: https://www.diwanalarab.com

286. باسم أحمد القاسم، التوازن المفقود من مقدمة في ركن الهايكو لـ: ماريو بينيديتي، الحوار المتمدن، ع5862، 02 ماي 2018، الرابط الإلكتروني: https://www.ahewar.org /debat/show.art.asp?aid=597619

287. جميل حمداوي، الكتابة الشذرية بين التّنظير والتّطبيق، شبكة الألوكة، ص06، الموقع الإلكتروني: https://www.alukah.com

288. حسني التهامي، الموسمية بين الكلاسيكية ودعاوى التجديد، الحوار المتمدن، ع6342، 05 سبتمبر 2019، الرابط الإلكتروني: https://www.ahewar.org /debat/show.art.asp?aid=648503

289. (-)، مشهديّة الهايكو، الحوار المتمدن، ع 6314، 8/8/ 2019. الرابط الإلكتروني: https://www.ahewar.org /debat/show.art.asp?aid=645934

290. دلال عباس، حسن جعفر نور الدين، فصول من الأدب العالمي، الرابط الإلكتروني: https://dalalabbas.files.wordpress.com

291. ديمتري أفرينوس، ملحوظات في التانكا، نادي سماء الهايكو Japanese and World Haiku and Tanka in Arabic، 21 أكتوبر 2017.

292. شادي كسحو، عذراء الكلمات تأملات في الشذرة والكتابة الشذرية، الحوار المتمدن، ع 4609، 20 أكتوبر 2014. الرابط الإلكتروني: https://www.ahewar.org /debat/show.art.asp?aid=438013

293. عبد القادر الجموسي، هايكو عربي مجاورة الآخر، الجديد. الموقع الإلكتروني: https :// aljadeedmagazine.com

294. عبد القادر الجموسي، هايكو-العالم-قصيدة-تمتد-من-السوريالية-إلى-الهايكو، صحيفة العرب، 26 ماي 2015، الرابط الإلكتروني: https://alarab.co.uk

295. عبد الكريم سعدي، تجليات الدهشة وتمظهرات المعنى في البثّ الحسّي والفكري في القصائد الشّعرية الوامضة للشاعر يحيى السماوي، الحوار المتمدن، ع5684، 10/31/ 2017. الرابط الالكتروني: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=577615

296. عبد اللطيف الوراري، الكتابة الشذرية: هل هي بديل عن المطوّلات التي سادت الشعر العربي؟، القدس العربي، 04 نوفمبر، 2018. الرابط الإلكتروني: https://www.alquds.co.uk

297. عصام شرتح، الحداثة من منظور إشكالي، ديوان العرب، 22جوان 2016. الرابط الالكتروني: https// : diwanalarab.com

298. عيسى قويدر العبّادي، قصيدة الومضة، 2012، منتديات ستار تايمز: الرابط الالكتروني: https://www.startimes.com

299. محمد الأسعد، أنباء الهايكو وأوهامها، العربي الجديد، 22 أفريل 2018. الرابط الإلكتروني: https://www.alaraby.co.uk

300. محمد الأسعد، تراث الهايكو في الثقافة العربية، ثقافة. الرابط الإلكتروني: 06/ 10/ 2006، https://japansaito.blogspot.com

301. عبد القادر الجموسي، هايكو –العالم– قصيدة–تمتد–من–السوريالية–إلى– الهايكو، العرب، 26 ماي 2015، الرابط الإلكتروني: https://alarab.co.uk

302. محمد الأسعد، تراث الهايكو الضئيل في الثّقافة العربيّة، ثقافة، 2006/10/06. الرابط الإلكتروني: https://japansaito.blogspot.com

303. محمد الأسعد، قصائد تانكا، العربي الجديد، ع 868، السنة الثالثة، 2017، الموقع الإلكتروني: https://www.alaraby.co.uk

304. محمود الضبع، المفارقة الشعرية، الحوار المتمدن، ع4302، 11/ 12/ 2013. الرابط الإلكتروني: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=390749

سابعا– المراجع الأجنبية:

297. Claude Abastado: Introduction à l'analyse des manifestes littérature, 1980,N39.

298. Didier(Béatrice) : Dictionnaire universel des littérattures, presses niversitaire de France,Paris ,1994 .

299. Jane Reichhold ,HAIKU TECHNIQUES, issue of Frogpond, Journal of the Haiku Society of America, as published in the Autumn 2000.

300. M.Graber, Modernism Revisited: Transgressing Boundaries and Strategies of Renewal in American Poetry, 2007

301. Roland PARTH ; L'empire des signes ; Edition du seuil ; Paris ; 2005 .

302. William Howard Cohen, To Walk in Seasons: An Introduction to Haiku, Tuttle Publishing, 2004.

فهرس الموضوعات

مقدّمة: ..... أ

مدخل

الحداثة وملامح الهايكو في القصيدة العربيّة المعاصرة

1. مفهوم الحداثة الشّعريّة 2

أ. الحداثة لغة 3

ب. الحداثة اصطلاحا..... 3

2. سمات الحداثة وملامح الهايكو في القصيدة العربيّة المعاصرة 6

1.2.حداثة اللغة 7

2.2.حداثة الرؤيا 13

3.2. حداثة الصورة الشعريّة..... 19

4.2.حداثة الشّكل والمضمون..... 22

5.2. حداثة المعنى..... 26

6.2. الغموض والوضوح..... 29

الفصل الأول

الأشكال التّقصيديّة القصيرة وبيانات الهايكو العربي

I. الأشكال التّقصيديّة القصيرة في الشعر العربي المعاصر..... 37

1. القصيدة الومضة 43

2. قصيدة التوقيعة "الأبيجراما" 50

3. القصيدة المفارقة..... 54

4. القصيدة اللّقطة 56

5. القصيدة اللوحة 58

6. القصيدة السؤال 61
7. القصيدة اللّمحة 63
8. القصيدة اللّافتة 64
9. القصيدة الشذرة 66
10. قصيدة الهايكو 70
1.10. مفهوم الهايكو وإشكالية المصطلح 70
أ- مفهوم الهايكو 71
ب- إشكاليّة المصطلح 74
2.10. إرهاصات قصيدة الهايكو في الشّعريّة العربيّة 76
II. فاعليّة البيانات في بناء شعر الهايكو العربيّ 78
1. مفهوم البيان 79
1.1. البيان لغة 79
1.2. البيان اصطلاحا 79
2. أنواع البيانات 80
1.2. البيان العسكري 80
2.2. البيان الشيوعي 80
3.2. البيان السيّاسي 81
4.2. البيان الوزاري 81
5.2. البيان التّجاري 81
6.2. البيان الفنّي 82
7.2. البيان الأدبي 82
3. الإرهاصات الأولى للبيانات الأدبيّة 83
4. السياق التّاريخي لبيانات الهايكو العربيّ 86

5. مشروعيّة تبنّي الهايكو العربيّ من خلال البيانات 88
1.5. النّزوع إلى التّجريب والحداثة وتجاوز المألوف 91
2.5. المثاقفة والتّلاقح الحضاريّ..... 94
6. عوامل المثاقفة والتّلاقح الحضاري لقصيدة الهايكو 98
أ- الهويّة..... 98
ب- التّرجمة 100
جـ- العولمة 105
7. مفهوم شعر الهايكو في بيانات الشّعراء والنّقاد العرب المعاصرين 107
8. علاقة الكتابة البيانيّة بالممارسة الإبداعيّة في شعر الهايكو العربيّ 111
9. فاعليّة بيانات الهايكو العربي في تغيير ذائقة المتلقّي..... 117

الفصل الثاني

شعر الهايكو بحث في الأصول اليابانيّة والخصوصيّة العربيّة

I. مهاد تاريخي عن عصور الشّعر الياباني 126
1. عصر الياماتو..... 126
2. عصر النارا..... 126
3. عصر الهيان..... 126
4. عصر الكاماكورا- موراماتشي..... 126
5. عصر الإيدو..... 127
6. عصر ميجي..... 127
7. عصر تايشو 127
8. العصور الحديثة والمعاصرة: من 1868 إلى يومنا هذا 127
II. نشأة قصيدة الهايكو اليابانيّة..... 128
1. كاتاوتا..... 128

2. سيداوكا 128
3. تشاوكا : "الشعر الطويل" 128
4. التانكا (الشعر القصير) 128
5. رنجا (الرينغا) 129
6. الواكا 129
7. هايكاي. رينغا (هايكاي. نورنجا) 130
8. هوكو 131
9. قصيدة الهايكو 131
III. علاقة فلسفة الزن اليابانيّة بشعر الهايكو 134
IV. شقائق الهايكو 137
1. السِّنْرْيُو 137
2. التانكا 139
3. الهايبون 143
V. أساسيّات الهايكو البنائيّة 145
1. الإشارة الفصلية (الكيغو) 146
2. الخرجة أو الوقفة (الكيرجي) 154
3. البنية التوليفيّة للهايكو 157
1.3. ثنائي التوليف توریاواسه 157
أ- تريهاياسي: (إضافة في الانسجام) 158
ب- النيبوتسوشوگكي 159
2.3. أحادي المشهد (أيتشيبوتسوجيتاته) 160
VI. جماليات قصيدة الهايكو 163
1. الساتوري (SATORY) 164

2. السابي (SABI) 170
3. الوابي (Wabi) 173
4. اليوغن (Yugen)..... 177
5. الهوسومي (HOSSUMI)..... 178
6. الشيبومي (CHIBUMY) 179
7. الكارومي (KARUMY)..... 180
8. الشيوري (SHIORY)..... 182
VII. خصائص قصيدة الهايكو..... 183
1. المشهدية 183
2. بساطة الهايكو وعفويّة المشهد 192
3. الآنيّة..... 199
4. التّنحي 201
5. الإيحاء 203
6.الواقعية والحسيّة في الهايكو 208
IX. خصائص اللّغة العربيّة في قصيدة الهايكو 218
1. توظيف الأنسنة والمجاز في قصيدة الهايكو العربيّة 218
2. خاصيّة الإيقاع:..... 223
3. خاصيّة الاشتقاق المرنة 234
4. خاصية التّرادف 236
5. خاصّيّة العنونة..... 237

الفصل الثالث

التّشكيل الفنّي لقصيدة الهايكو العربيّة وجماليّات التّلقّي

I. الخصائص الفنيّة لقصيدة الهايكو 250

1. المفارقة 250
1.1. ماهية المفارقة..... 251
أ- مفهوم المفارقة لغة 251
ب- مفهوم المفارقة اصطلاحا..... 252
2.1.أنواعها..... 253
أ- المفارقة اللّفظيّة 254
ب- المفارقة السيّاقيّة 257
جـ. المفارقة الدراميّة..... 260
2. الوصف 266
3. الدهشة والاستثارة الصادمة 273
4. الاقتصاد اللّغوي 281
5. التّكثيف الدلالي 283
6. توظيف قصيدة الهايكو الكلاسيكي الطبيعة..... 288
7. تداخل الشّعري/ السينمائيّ في قصيدة الهايكو العربيّة..... 298
1.7. المونتاج السينمائي 298
2.7. اللّقطة السينمائيّة 303
II . جماليات التّلقّي في قصيدة الهايكو العربيّة..... 306
1. فاعليّة القارئ في تلقّي قصيدة الهايكو العربيّة..... 307
2. تخييب أفق توقّع القارئ..... 314
3. المسافة الجماليّة..... 317
خاتمة 326
قائمة المصادر والمراجع 335

ملخّص:

شهد الشّعر العربيّ جملة من التّحولات والتحدّيات في مفهومه وبنيته ووظيفته وكذا تلقّيه أيضا، فالقصيدة العربيّة الحداثية لا تثبت على شكل واحد بل تنفتح على أشكال كتابيّة لانهائيّة، هي أشكال تجريبيّة رهينة بالإبداع الفردي، أعاد من خلالها الشّاعر النّظر في طريقة كتابته، والانفتاح على إمكانات إبداعيّة وثقافيّة متعدّدة، فأصبح المتلقّي العربي يستفيق كلّ يوم على أنماط كتابية جديدة. ومن ثمّ ظهور أحد الأشكال القصيرة جدّا ألا وهو شعر الهايكو الياباني المنشأ الذي أصبح له تأثير عالمي خلال القرن العشرين ببساطته وإيجازه، ومع ظهور حوار الحضارات أُتيحت إمكانية دراسته من منظور أوسع يمسّ البعد الإنساني، ويحيل إلى فكرة الهويات الثقافيّة.

الكلمات المفتاحيّة: الحداثة الشّعريّة، القصيدة القصيرة، الهايكو العربي، حوار الحضارات، التّلقّي.

Abstract:

Arab poetry has known a number of transformations and challenges in its concept, structure, function, and its reception as well, The modernist Arabic poem does not stand on one form, but rather opens to infinite forms of writing experimental forms dependent on individual creativity, through which the poet reconsidered the way he wrote, and was open to multiple creative and cultural possibilities. Every day, the Arab receiver wakes up to new writing patterns. And then one of the very short forms appeared, which is Japanese haiku poetry Which had a global impact during the twentieth century in its simplicity and brevity, and with the emergence of the dialogue of civilizations, it became possible to study it from a broader perspective that touches on the human dimension and refers to the idea of cultural identities.

Key Words: Poetic modernity, the short poem, Arabic haiku, Dialogue of Civilizations. Recitation.