الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة ابن خلدون – تيارت–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

فرع:دراسات أدبية تخصص:أدب حديث ومعاصر

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

آليات الإبداع في شعر الهايكو

"شعر معاشو قرور نموذجا"

إعداد الطالبين: إشراف الأستاذة:

❖ شويشي عيسى أ.شريفي فاطمة

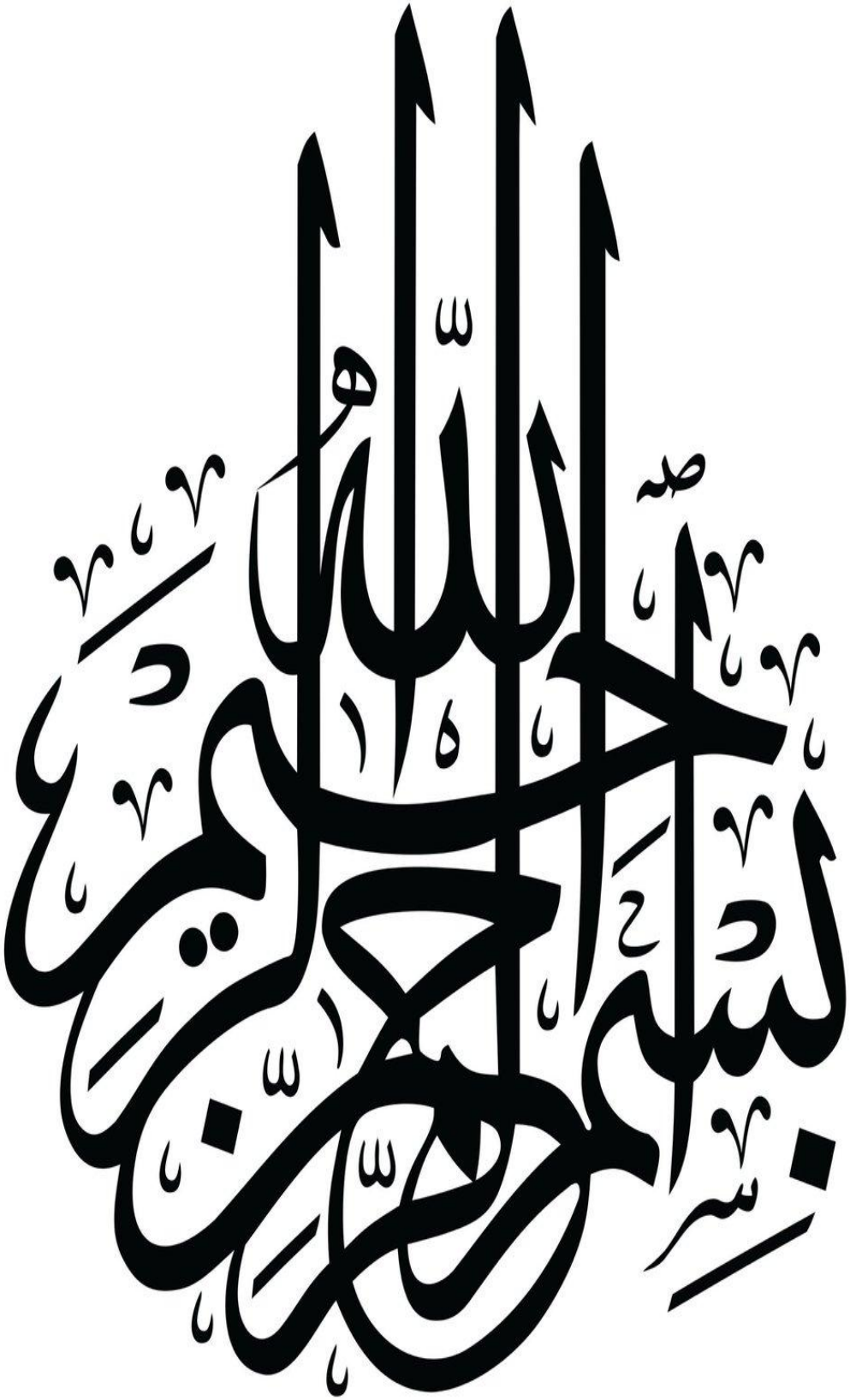
❖ شيوط فتحي

تمت مناقشتها بتاريخ.07/.07/.2021.أمام اللجنة المكونة من:

اللقب والاسم	الصفة
د. مزيلط محمد.	رئيسا
أ. د.شريفي فاطمة.	مشرفا ومقررا
د.ذبيح محمد.	مناقشا

السنة الجامعية:

1441–1442هـ/2020–2021م


بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

(الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنّا لنهتدي لولا أن هدانا الله)

الشكر الأبدي، الخالد المطلق، للحق سبحانه وتعالى،

على كرمه وعظيم عطاياه.

كما نتقدم بالشكر والامتنان للأستاذة الدكتورة "شريفي فاطمة"

لتفضلها بقبول الإشراف،

ولا ننسى شكر أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم قراءة بحثنا هذا.

إهداء

إلى جنة الدنيا، إلى معنى الحب ومعنى الحنان والتفاني،

إلى بسمة الحياة وسر الوجود، إلى من كان دعاؤها سرّ نجاحي،

أمي العزيزة.

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار، إلى من علمني العطاء بدون إنتظار،

أرجو من الله أن يمد في عمره، إلى والدي العزيز.

إلى الأخوات اللواتي سعدت بوجودهن، من شا ركوني دروب الحياة حلوها ومرها

إلى حفصة، نوال، شيماء، منال.

إلى من كبرت معهم وعليهم اعتمدت، إلى شموع متّقدة تنير عتمة أيامي،

إلى من بوجودهم تحلو أوقاتي، إلى من عرفت كيف أجدهم وعلموني أنّ لا أضيعهم،

إلى عماد، وليد، يوسف، عبدالباقي،ياسين

إلى الكتاكيت الصغار،ابراهيم، إلياس، العالية،

وإلى شمعة البيت، فريال.

إلى الأستاذة الهايكيست سنية بن عمار بتونس.

إلى صافي والطيب

إلى من شا ركني هذا البحث أخي وصديقي فتحي.

لكم مني كل الشكر

عيسى

إهداء

للحياة همسات وللقلب نبضات، وللإنسان أمنيات وللسان كلمات

ولك في الصبح ألف تحية وفي الظهر هدية

لك أنت أمي الغالية هذا الإهداء.

لك أبي الغالي، أمل أعماقي وتاج رأسي.

إلى إخوتي الأعزاء، خالد، فوزي، سعيد، إلى أختي الوحيدة وزوجها.

إلى من أضاءت لي سبل طريق المعرفة، عمتي شيبوط مسعودة.

إلى البراعم المتفتحة، فتحي آدم، ياسين، سارة، خضرة، شهرة، وداد، منال، كلتوم، حنان، عبدالله ومصطفى.

إلى الأستاذة والشاعرة، بن عسو سامية.

إلى قسم السنة الثالثة بداخلية البشير الإبراهيمي–الفايجة.

إلى كل عائلة شيبوط.

إلى صافي والطيب، إلى أخي وزميلي، شويشي عيسى.

إلى كل من تصفح أوراق مذكرتي.

فتحي

مقدمة

مقدمة :

تعتبر الشعرية أحد المناهج الحداثية التي حاولت أن تجابه عالم الشعر لسَبرِ أغواره وإدراك الإنفعال الذي يبثه الشاعر بين أسطره الشعرية، وبحثا عن هذه الشعرية راح الشعراء العرب المعاصرون يتلقفون أشكالا شعرية متنوعة وجديدة على ذائقة القارئ العربي بدءًا من شعر التفعيلة فقصيدة النثر فالومضة وصولا إلى شعر الهايكو والذي شاع في اليابان وشرق آسيا منذ القرن السابع عشر تقريبا ووصل إلى أمريكا وكندا وبعض الدول الأوربية الناطقة بالإنجليزية، فراح شعرائهم يتلقونه بتأمل بالغ كما نظّروا له في حين لم يعرف الشعراء العرب هذا اللون الشعري إلاّ من خلال الترجمات الغربية بخاصة الإنجليزية منها لتتوالى بعدها ترجمات مباشرة عن اللغة اليابانية الأم على يد مجموعة من الشعراء والباحثين، ليشهد بعدها الهايكو تداولا كبيرا على المواقع الإلكترونية وكذا منصات التواصل الاجتماعية فاتّسعت دائرة تلقيه وتذوقه عربيا وكذا الإبداع فيه.

وقضية الإبداع في هذا اللون الجديد كانت دافعا لنا لاختيار هذا الموضوع بحيث استقرّ عنوان بحثنا على: " آليات الإبداع في شعر الهايكو، شعر معاشو قرور نموذجا " ومن ناحية أخرى دفعتنا أيضا رغبة البحث عن سر الشعرية الكامنة في قصائد الهايكو، محاولين إبرازها ولو قليلا للقارئ العربي ثمَّ إنّ هناك دافعا آخر هو حاجة البحوث الجامعية وكذا الساحة النقدية إلى المزيد من البحوث التي تدرس الهايكو من كل جوانبه وتُسلطَ الضوء على زوايا الإبداع فيه، وهذا الاختيار ليس اعتباطيا بل يجدُ مسوغاته في الأسئلة التي كنّا نتطلع إلى الإجابة عنها وأهمها: هل استطاع الهايكو الياباني أن يجد له أرضية خصبة في الشعرية العربية؟ ما مدى التوافق بين الهايكو الياباني ونظيره العربي؟ فيما تتمثل الآليات التي يتّبعها الشاعر ليخلق نصه الهايكوي؟ فيما تكمن الشعرية في قصائد الشاعر معاشو قرور؟ هل هي في اللغة أم المشهد أم الإيقاع؟ أم تمازج وتداخل كل هذه العناصر فيما بينها؟ ما الدلالات المختلفة التي تتيحها نصوص الهايكو عند المتلقي؟ وغيرها من الأسئلة التي فتحت لنا آفاقا للبحث.

كنّا قد حاولنا الإجابة عن هذه الأسئلة في فصول هذا البحث الذي تشعب بنا وانقسم إلى جانب نظري وآخر تطبيقي وعليه بنيت الدراسة على مقدمة ومدخل وأربعة فصول، جاء المدخل نظريا تطرقنا فيه لإضاءات حول تاريخ الهايكو ومفهومه ورواده وكذا الهايكو الأمريكي والعربي ورواد كل منهما.

في حين تعرض الفصل الأول لشعرية العنوان وشمل مبحثين تناول أولهما مفهوم العنوان ووظائفه وخصص الثاني لدراسة عنوان الديوان الأخير لمعاشو قرور.

أما الفصل الثاني خصص لشعرية اللغة فتناول ثلاثة مباحث تناول أولها شعرية الإنزياح والثاني جاء حول التكثيف والإيجاز وأما الثالث فكان للفضاء النصي.

في حين تضمن الفصل الثالث شعرية المشهد في مبحثين الأول حول مفهوم المشهد وتقنياته المختلفة والثاني حول تقنيات بناء المشهد في نصوص الهايكيست قرور.

وأما الفصل الرابع خصص لشعرية الإيقاع وتضمن مبحثا نظريا حول مفهوم الإيقاع وتقنياته المختلفة والثاني دراسة أنواع الإيقاع في قصائد معاشو قرور، وأنهينا بحثنا بخاتمة أجملنا فيها أهم الملحوظات والنتائج المتوصل إليها حول شعر الهايكو وآليات الإبداع فيه.

أما فيما يتعلق بالمنهج المتبع فقد اعتمدنا على توليفة من المناهج التي أخذنا من كل واحد منها بطرف لكي ننهض بالبحث لعل من أبرزها: المنهج التاريخي في رصدنا لمراحل تطور الهايكو والبيئة التي أفرزته ومختلف البيئات التي تلقفته، بالإضافة إلى المنهج الأسلوبي متداخلا مع علم البلاغة من حيث الاعتماد مثلا على أداته الإجرائية وهي الإنزياح، بالإضافة إلى المنهج التحليلي الذي كان وسماً لهذا البحث بغرض التعامل مع النصوص الشعرية قراءة وتحليلا سابرين أغوار بنياتها، محاولين الكشف عن أبرز السمات الفنية والإبداعية التي تميز النصوص الهايكوية المختارة.

ولخوض غمار هذا البحث اعتمدنا على دراسات نظرية وتطبيقية تطرقت للموضوع نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- صوت الماء، مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، لحسن الصلهبي.

- شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى، لحمدي حميد الدوري.

- ترجمة مختارات من شعراء الهايكو الياباني، لعبد القادر الجموسي.

- وجهة نظر في قصيدة الهايكو العربية، لمحمود الرجبي.

- تاريخ الهايكو الياباني، ريو توسيا، ترجمة: سعيد بوكرامي.

-أنطولوجيا قصائد الهايكو العربية، لعباس محمد عمارة.

-الهايكو بين البنية والرؤى، لبشرى البستاني.

وعلى الرغم من أنّ هذه الأعمال تناولت قصيدة الهايكو بشكل من الأشكال إلاّ أنّها لم تتناول قضية الإبداع فيها من حيث اللغة والمشهد والإيقاع جملة واحدة ومدى تضافر هذه العناصر فيما بينها وخدمة كل عنصر للآخر في صنع شعرية الهايكو.

هذا ولا يمكننا القول بأن البحث قد خلا من الصعوبات والعراقيل فهي طبيعة كل بحث ولعلّ أبرزها، قلّة الدراسات النقدية الجادة حول شعر الهايكو، يضاف إلى ذلك صعوبة الوصول إلى الكثير من الدراسات والمصادر التي تناولت قصيدة الهايكو في بيئتها الأم وكذا صعوبة الإتصال ببعض رواده عربيا وإحجام بعضهم عن المساعدة في الكثير من الأحيان، لكن على الرغم من كل هذا وجب علينا الإقرار بإحساس المتعة الذي اعترانا أثناء البحث في موضوع لا يزال يُعدُ بكرا في حقل الدراسات النقدية، وقد

حرصنا كل الحرص على الإلمام بعناصر بحثنا هذا وأن نكون من الذين حاولوا إضاءة جانب آخر حول شعر الهايكو والإعتراف بقيمة هذه النصوص الجديدة وآليات الإبداع فيها.

وفي الأخير لا يسعنا إلاّ أن نتقدم بخالص الشكر والعرفان للأستاذة المشرفة "د.شريفي فاطمة" والتي تحملت الكثير من عثراتنا وكانت نِعمَ الموجه والمرشد لنا والتي لولا ملاحظاتها الدقيقة لما كان البحث بهذه الصورة، كما نتوجه بالشكر الخالص لأعضاء لجنة المناقشة، الأستاذ: مزيلط محمد، رئيسا، والأستاذ: ذبيح محمد، مناقشا.

إعداد الطالبان

شويشي عيسى.

شيبوط فتحي.

جامعة ابن خلدون-تيارت-

تاريخ 2021/06/27.

مـدخـل

أزهار اللوز

زهرة تسقط وأخرى،

للنسيم...

1-نظرة تاريخية:

تثبت لنا اللغة العربية كل مرة أنها لغة عملاقة وولاّدة للمعاني كالبحر دفّاقة لا ساحل تقف عنده وذلك حين تلقفت عدة أشكال شعرية جديدة لم يألفها المتلقي العربي، كشعر التفعيلة وقصيدة النثر كما لم يكتف الشعراء المعاصرون بهذا التنوع الشعري فكلّما هلَّ وافد شعري جديد إلاّ وتلقته طائفة منهم محاولين منحه شرعية عـربيـة فظهرت قصيدة الومضة والتوقيعة فشـعـر الهايكو، هذا الـوافـد الشـرقـي اليـابـاني الجـديـد الذي اقتحـم العالم شرقا وغربا فتـأثـر به الكثير من الكتـاب آخذين في تـأمله و كتـابته بدرجـة متمـاهيـة مع مفهـومه، فبـرز شعـراء من أمريكا وأوروبا وأستراليا وبعض دول آسيـا الأخرى ليصبح بذلك ظاهرة شعرية عالمية.

الهـايكـو هذه القصيدة القصيرة والتي تختزل العالم كله في ثلاثة أسطر، هي في واقـع الأمـر تـطـور لشـكل أدبي آخر سبقـها زمنيـا هو " **الـرنـغـا**" وهي سلسلة من القصائد الطويلة المتصل بعضها ببعض يقوم عـادة بتأليفها مجموعة من الشعراء بدأت في القرن الثاني عشر ميلادي [1] وقد اكتسبت شعبية في الأوسـاط العامة، ومع بداية القرن الثامن عشر ميلادي أصبح البيت الافتتاحي أو البيت المطلعي أو ما يسـمـى بـ**الـهوكو** شكلا شعريا مستقلا بذاته بحيث حصل هذا بتـأثيـر من الشـاعر الياباني"ماتسـو بـاشـو" الذي رفع **الهـوكـو** إلى أسـمـى درجـاتـه حتى اتسعت رقعتـه فـي الأوسـاط الشعبية، وأما مصطلح " **الهايكـو**" فقد أُستُحدِثَ بالتحديد سنة 1901م على يـد "**مـاسـوكـا شيـكـي** " لتـعـرف بعدها هذه القصائـد القـصيـرة **بالهايكـو** خلال القرن العشرين فقط[2].

[1]- ينظر: عبد القادر الجموسي، ترجمة مختارات من شعراء الهايكو الياباني، دار كتابات جديدة للنشر الالكتروني، ط1، 2015، ص14.

[2]- ينظر: حسن الصلهبي، صوت الماء(مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني)، دار الفيصل الثقافية، السعودية، ط1، 2017، ص16-17.

2-مفهوم الهايكو:

يعرف الكاتب الانجليزي"كودون" في كتابه"معجم المصطلحات والنظرية الأدبية" الهايكو بأنه شكل شعري ياباني يتكون من سبعة عشر مقطعا صوتيا موزعة على ثلاثة أسطر أو أبيات بواقع خمسة مقاطع فسبعة فخمسة على التوالي[1].

وعليه فإن الهايكو الياباني ليس شعرا عاديا وذلك لتميّزه بالإيجاز والتكثيف وبُعْدِ إيحاءاته لأنه يجمع بين صورتين متضادتين تماما فالصورة الأولى توحي بالزمان أو المكان وتحمل الأخرى شحنة من الخيال مفعمة بالحيوية تجعل القارئ يبحث عن الرابط الواصل بينهما، كما يحتوي الهايكو التقليدي على كلمة فصلية تدعى " **الكيغو**" وهي إشارة إلى فصل من فصول السنة، ولكن مع انفكاك الهايكو الحديث عن الطبيعة وذلك بحكم بعد الشعراء المعاصرون عن الطبيعة تغير أسلوب وضع الكلمة الفصلية بما يتناسب مع أجواء الشاعر المعاصر[2].

2.2-رواد الهايكو الياباني:

-ماتسو باشو(1644م-1694م):

يعد"**باشو**" أستاذ شعر الهايكو فقد كرّسَ حياته لكتابة الشعر، بحيث تعكس أشعاره بساطة حياته التأملية النابعة من تأملات طائفة "الزن البوذية" مما جعل أشعاره تتميز بنزعة صوفية تأملية، محاولا التعبير عن مواضيع كونية من خلال صور بسيطة مستمدة من الطبيعة وقد اشتهر ببلورة شعر الهايكو بصيغته المتكاملة وله قصيدته المشهورة في الهايكو[1]:

---

[1]-Voir : Cuddon, J.A, Dictionary of literary terms and literary theory, Penguin books, London, 3rd edit, 1998, p372.

[2]- ينظر: حسن الصلهـبي، صوت الماء، مرجع سابق، ص17-18.

[1]- ينظر: حمدي حميد الدوري، شعر الهايكو وإمكانياته في اللغات الأخرى، دار الإبداع للطباعة والنشر، بغداد، ط1، 2018، ص24.

في البركة القديمة

تقفز ضفدعة

صوت الماء.

-يوسا بوسون(1716م-1784م):

شاعر هايكو وفنان تشكيلي ياباني، ولد في ضواحي أوساكا في اليابان فقد والديه وهو صغير السن، انتقل عام 1737م إلى طوكيو ليتعلم الرسم وشعر الهايكو على نهج باشو وقام بجولة في المناطق الشمالية لليابان، كان له نشاط في الرسم بشكل خاص كما قاد حركة للعودة إلى نقاوة وأسلوب باشو وتهذيب الهايكو من الصنعة وتأتي قصائده في المرتبة الثانية أهمية بعد قصائد المعلم باشو ولكنها أكثر موضوعية وأسلوبها تصويري أكثر، منها[2]:

بعد سقوطها لا تزال

صورتها واقفة

زهرة الفاوانيا

-الشاعر إيسا: (1763م-1837م)

اسمه الحقيقي **كوباياشي ياتارو**، التحق سنة 1787م بمدرسة **كاتسوشيا** لشعر الهايكو ليحل سنة 1791م محل أستاذه وبعد مدة استقال من التدريس ليقوم بجولة غرب اليابان، اشتهر بقصيدته"سنة حياتي" والتي توثق وفاة ابنته، كما اشتهر بلغته غير المنمقة ونبرته العاطفية ومن قصائده:

قمر الخريف

وطفل

يبكيان للحصول عليها.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص35.

3-الهايكو الأمريكي:

لقد جذب شعر الهايكو الياباني اهتمام عدد كبير من الشعراء الناطقين بالإنجليزية في أمريكا والبلدان الأوربية، فكان له تأثير كبير على الشعر العالمي وبخاصة الشعر الأمريكي"متجليا في قصائد شعراء الحركة التصويرية ومبادئها التي حددت شكل الشعر التصويري أسوة بالهايكو، كاستخدام اللغة البسيطة، حرية اختيار الموضوع، استخدام صور من الحياة اليومية والتأكيد على التركيز باعتباره جوهر الشعر".[1]

كما أنا "أهم فترة في تاريخ الهايكو الأمريكي تبدأ منذ الخمسينات حتى نهاية السبعينات من القرن الماضي بحيث شهدت هذه الفترة نشر كتاب **كينيث ياسودا**(الهايكو الياباني، طبيعته الجوهرية وإمكانياته في اللغة الأمريكية) كما صدرت مجلات هايكو باللغة الإنجليزية كمجلة الهايكو الأمريكي1965م، مجلة أضواء الهايكو 1957م، ليصبح الهايكو شكلا شعريا راسخا في اللغة الإنجليزية مع الإشارة إلى وجود إختلاف بين الهايكو الياباني والأمريكي في الشكل والمضمون"[2].

1.3-رواد الهايكو الأمريكي:

-جـاك كـيـرواك: (1922م-1969م)

شاعر وروائي أمريكي وأحد أبرز وجوه حركة " **جيل البيت الأدبية** " التي ظهرت في الخمسينات، جرّب ومارس أعدادا من الأشكال الشعرية كالسونيت والقصيدة الغنائية والهايكو الذي جدّد فيه على طريقته وكيّفَه مع اللغة الإنجليزية، كما اختار له تسمية جديدة من وحي الثقافة الغربية هي"البوب"[1]، من قصائده:

---

[1]- حمدي حميد الدوري، شعر الهايكو وإمكانياته في اللغات الأخرى، مصدر سابق، ص24 .

[2]- المرجع نفسه، ص56.

[1] -Voir: Michael J Dittman, Jack Kerouac a biography, Greenwood biographies, USA, 1st published, 2004, p7-p17.

طوال اليوم أرتدي

قبعة لم تكن،

على رأسي. [2]

-آلن غينسبيـرغ: (1926م-1997م)

شاعر أمريكي ومن الشخصيات المركزية في جيل البيت وناقد جاد للثقافة الأمريكية، كما تأثر بالديانة البوذية وانعكس ذلك في الكثير من قصائده كما تعكس أعماله عالم الإنسان المتألم وأحزانه وتطلعات الإنسان الشاب في عالم التقلبات الثقافية، من نصوصه نذكر[3]:

أنـظـر من الــوراء

كل ما خلفـي مغطى،

بأزهار الكرز.

-جيمس وليم هاكيت:(1929م-2015م)

شاعر أمريكي عُرفَ بتأليفه لشعر الهايكو باللغة الإنجليزية محاولا عدم محاكات قصائد الهايكو اليابانية، بحيث تعكس قصائده تجربته في التأمل واستكشاف جمال الطبيعة، من نصوصـه نذكر[4]:

في مسكن فوق الغيوم

هناك تعيش

العزلة القديمة

[2]- جاك كيرواك، كتاب الهايكو، تج: لينا حشود، مجلة نزوى، العدد69، عمان، الأردن، 2012، ص217.

[3]- ألن غينسبيرغ، عواء، تج: سركون بولص، مجلة الكرمل، العدد43، فلسطين،01يناير1992م، ص132.

[4]- ينظر: عادل صالح الزبيدي، جيمز وليم هاكيت(هايكو)، جريدة إيلاف الالكترونية، العدد7098، 28أكتوبر2020.

4- الهـايكـو العـربـي:

أصبح الهايكو مكونا شعريا وفنيا عالميا، ولا يليق بلغة الضاد التحليق خارج هذا السرب فقد أضحى شعر الهايكو ظاهرة شعرية لها حضورها المتنامي في الوطن العربي بإعتباره إضافة جمالية للتراكم الشعري العربي وليس بديلا لأي شكل شعري آخر، وقد "وصلت رياحه إلى الشعراء العرب عن طريق الترجمات الأوربية خاصة الإنجليزية والفرنسية ثم بدأت ترجمات مباشرة عن اللغة اليابانية وقد شهد شعر الهايكو زخما عبر الوسائط الإلكترونية فصارت تحفل به الكثير من الصفحات والمجموعات الإلكترونية المتخصصة منها(شعراء الهايكو العربي، نادي الهايكو العربي ونبض الهايكو)وغيرها الكثير، مما أسهم في توسع دائرة التلقي للهايكو عربا وإكسابه جمهورا كبيرا ليصبح بعدها التفاعل مع هذا النمط الجديد من الشعر على الذائقة العربية قراءة وترجمة وإبداعا كالتي قام بها الدارسون العرب من أمثال: محمد عضيمة، محمد أسعد، عبد القادر الجموسي، سعيد بوكرامي ومحمود الرجبي، عبد الكريم كاصد، أسامة أسعد، جمال الجزيري وغيرهم الكثير، ولكن بالرغم من أهمية هذه الدراسات ومحتواها الرائد الذي يؤسس لمبادئ وتقنيات هايكو عربي مستقل بذاته لم تتأطر مشروعا مؤسسا على غرار حركة الهايكو العالمي".[1]

وإذا ما فتشنا في تقاليدنا الشعرية العربية قد يكون لشعر الهايكو ما يقابله من الناحية الشكلية كالمقطعات والبيت اليتيم والومضة والتوقيعة وغيرها من الأنماط الأخرى، بحيث يرى البعض أن من خلال هذه الأنماط يحضر الهايكو روحا وفكرة وليس نسقا كاملا منقولا بحذافيره من الأنساق الأخرى الوافدة لكن بالرغم من من هذا لم تتبلور بعد نظرية شعرية للهايكو العربي.

[1]– آمال بولحمام، قصيدة الهايكو الجزائرية بين التجريب والتلقي، مجلة تسليم، المجلد 5، العددان 9و10، حزيران2019م، ص517-518.

1.4-رواد الهايكو العربي:

هناك العديد من رواد الهايكو العربي لكن آثرنا أن نذكر من كان لهم الفضل في تعريف الذائقة العربية على شعر الهايكو ومنهم:

-محمد الأسعد:(1944م)

شاعر وناقد ومترجم فلسطيني، أصدر أول دواوينه"الغناء في أقبية عميقة" عام 1974م، أعقبته"حاولت رسمك"عام 1978م، و"لساحلك الآن"عام1990م، كما قد ترجم كتاب كينيث ياسودا"واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق"، من بين قصائده نذكر[1]:

وحدها في الظهيرة

سدرة البيت تلقي الظلال

على الباحة الخاوية

-عـز الدين مناصرة:(1946م-2021م)

شاعر وأكاديمي فلسطيني، صدر له"يا عنب الخليل 1968م" و"الخروج من البحر الميت1969م"، كما نشر أول قصيدة هايكو-تانكا عام 1964م، من بين قصائده[2]:

أنت أمير

أنا أمير

فمن يا ترى يقود هذا الفيلق الكبير.

-عبد الكريم كاصد:

شاعر ومترجم عراقي، صدر له"الحقائب 1975م" و"الشاهدة1981م"من بين قصائده[3]:

[1]- حمدي حميد الدوري، شعر الهايكو وإمكانياته في اللغات الأخرى، ص102.

[2]- المرجع نفسه، ص99.

[3]- المرجع نفسه،ص100.

من نافذتي

أتطلع في الساحة

ما أشبه أيامي بك أيتها الوراق.

-محمد عضيمة:(1958م)

شاعر ومترجم من سوريا، يدرس اللغة العربية بجامعة طوكيو كما صدر له"متون القول1995م" وغيرها، أنجز حوارات مع أبرز شعراء الحداثة في اليابان نشرها في كتاب"سفينة الموت، ديوان الشعر الياباني-حوارات وقصائد 1994م" ونقل إلى العربية "محاضارات في التقاليد الشعرية اليابانية1996م من بين قصائده نذكر[1]:

مثل خيوط الحرير في معمل

النسيج

صفوف التلاميذ أمام المدرسة.

-عبد القادر الجموسي:(1969م)

كاتب وشاعر ومترجم مغربي، مقيم بطوكيو صدر له في الشعر"مختارات من شعر الهايككو الياباني2015م" و"أنطولوجيا الهايكو العربي، الحقل والمدار2016م" من قصائده[2]:

زهـرة أقـحـون

تتشبث

بجـدار قـديـم.

[1]- حمدي حميد الدوري، شعر الهايكو وإمكانياته في اللغات الأخرى، ص101.

[2]- المرجع نفسه، ص81.

-سامح درويش: (1957م)

شاعر وككاتب من المغرب،، رئيس جمعية الموكب الأدبين صدر له"هباء خاص" و"دبيب فضي، قصائد هايكو2015م" ومن بين قصائده نذكر[1]:

الجدول الصغير

جف الماء

ولم يجف الخرير

-عاشـور الطويـبي:(1952م)

شاعر وكاتب ومترجم ليبي، صدر له"قصائد الشرفة 1993م" و"البرقوق لا ينتظر طويلا" و"عن العزلة وأشياء أخرى2012م" كما ترجم قصائد من الشعر اليوناني والصيني والياباني، وكتب في قصيدة النثر والهايكو، من قصائده[2]:

صاحت العصافير

معـا

اهتز غبار المدافع.

-عاشور فني: (1957م)

شاعر ومترجم من الجزائر، صدرت له"زهرة الدنيا 1994م" و"رجل من غبار 2003م" و"هناك بين غيابين يحدث أن نلتقي، نصوص هايكو2003م"، من قصائده[3]:

تنام العيون

فأغمض عيني،

[1]- حمدي حميد الدوري، شعر الهايكو وإمكانياته في اللغات الأخرى، ص90.

[2]- المرجع نفسه، ص96.

[3]- المرجع نفسه، ص97.

وأفتح أفق السؤال.

-بشرى البستاني: (1950م)

شاعرة وناقدة أكاديمية عراقية، صدر لها "ما بعد الحزن 1993م"، نشرت دراسة بعنوان "الهايكو العراقي والعربي بين البنية والرؤى" وتعد من أشهر شاعرات العراق المعاصرات، ولها إهتمام بشعر الهايكو، من بين قصائدها[1]:

في قـلـب بغـداد

غـابـة نـخيـل

تـنـزف.

[1]– المرجع السابق، ص86.

الفصل الأول

شعرية العنوان

1- العنوان -مفهومه، أنواعه ووظائفه.

2- أيقونات الديوان.

3- دراسة عنوان الديوان.

1 – العنوان: مفهومه، أنواعه ووظائفه.

أولت الدراسات الأدبية الحديثة والمعاصرة أهمية بالغة لعناصر العمل الأدبي وعلى رأسها العنوان، فصار البحث عن مفهومه يندرج ضمن سياق نظري وتطبيقي يهدفُ إلى مقاربة النصوص من أجل فهم خصوصياتها وتحديد جوانب أساسية من مقاصدها الدلالية، من هنا جاء الإهتمام بمفهوم العنوان باعتباره عنصرا ومكونا أساسيا للأعمال الأدبية وأيضا عتبة لها علاقات جمالية ووظيفية بالنص تلمحُ لنا كثيرا ببعض الدلالات المتنوعة حول العمل الأدبي فتُغوينا على قراءة هذا العمل الأدبي مهما اختلف جنسه، وتبعا لهذه الأهمية التي حَظيَ بها العنوان وجب علينا الوقوف عنده لتحديد مفهومه المعجمي والاصطلاحي.

1.1–مفهوم العنوان:

أ الفضاء المعجمي:

يُقدمُ المجال المعجمي لكلمة ومفردة "العنوان" بضَمِ العين وكسرها، وحدتين معجميتين هما(عَنَنَ) و(عناَ)، يُستفادُ من مادة(عنَنَ) ما جاء في لسان العرب لابن منظور: "عَنَّ الشيء ويَعُنُّ عَنَناً وعنواناً: ظهر أمامك، وعَنَّ يَعِنُّ عَناً وعَنُوناً، وأعْتَنَّ: ظهر واعترض"[1].

ويعرف ابن منظور العنوان في موضع آخر بـ:"وعننت الكتاب وأعننته لكذا أي:عرضته له وصرفته إليه، وعنّ الكتاب يعنّهُ عنًّا وعننته كعنونة مشتق من المعنى، ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح: قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته"[2].

[1]– ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج13، ط1 ،2000م، ص290.

[2]– المرجع نفسه، ص294.

ويقول ابن سيدة: "وفي جبهته عنوان من كثرة السجود، أي أثر وأنشد:[1]

وأشعث عنوانٌ به من سجود كركبة عنزٍ من عنوز بني نصرِ.

وعليه يمكن أن نخلص بعد هذا العرض المعجمي لمفهوم العنوان أنه يتراوح بين: الظهور والاعتراض، الأثر والوسم، التعريض، المعنى والقصد والإرادة.

ب –الفضاء الإصطلاحي:

يعد العنوان من بين أهم عناصر عتبات النص بحيث أولت الدراسات المعاصرة ولا سيّما منها السيميائية أهمية بالغة في دراسة العنوان باعتباره نصاً قائما بذاته وحلقة مهمة من حلقات البناء الاستراتيجي للنص[2]، ولعلّ من بين الرواد الأوائل الذين اهتموا بمبحث العنونة نذكر"جيرار جينيت" فقد أفرد عام 1987م مصنفا كاملا بعنوان "العتبات" حاول فيه دراسة كافة العناصر النصية بما في ذلك العنوان باعتباره أهم علامة سيميائية يمكن أن يحملها أي إبداع أدبي متموقعا في واجهة النص، وهو اصطلاحا: "بنية لغوية مشحونة الدلالة والممثلة لفكرة النص بقصدية من قبل المُرسِل، يحكمها سياق قادر على إحداث التواصل مع المُرسَل إليه بحيث يكون الفضاء الطباعي هو القناة التي تقوم بعملية الإتصال فيما بينهما"[3]، فالعنوان سمة وميزة تواصلية تربط المبدع بالمتلقي والمتلقي بالنص.

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ص311.

[2]– ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته–3–الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط 3، 2001م، ص66.

[3]– عامر جميل شامي الراشدي، العنوان والاستهلال في مواقف النفري، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2012م، ص31.

ومن جانب آخر نجد أن العنوان عبارة عن "نظام سيميائي ذو أبعادة دلالية وأخرى رمزية تغوي الباحث بتتبّع دلالاته ومحاولة فك شيفراته الرامزة في النص الأدبي...وهو أول عتبة يمكن أن يطأها الباحث السيميائي قصد استقرائها بصريا، لسانيا، أفقيا وعموديا" [1] وهو أيضا "إظهارٌ لخَفِيٍ ووسم للمادة المكتوبة، فالكتاب يخفي محتواه ليأتي العنوان كاشفا لأسراره وعناصره المخفية بشكل مختزل وموجز[2]".

في حين يُعرف "ليوهـوك" العنوان بأنّه: "مجموعة العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص، تحدد محتواه العام وتُعرف الجمهور بقراءته"[3]، كما اعتبره بعض المنظرين "مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النص الأدبي ومفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها"[4].

ومن خلال هذه التعريفات المتنوعة تتضح لنا المكانة العالية التي حظي بها العنوان في الدراسات الحديثة، كونه يمثل طريقا يسلكه المتلقي لفهم جغرافية النص.

2.1-أنواع العنـاويـن:

تعددت أنـواع العنـاوين واختلفت باختلاف النصوص ووظائفها ومن أهم أنواع العناوين حسب "جيرار جينيت" نذكر:

---

[1]– بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2008م، ص34.

[2]– ينظر: محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2012م، ص11.

[3]– أحمد مداس، العنونة في الخطاب الشعري، مجلة الخبر، منشورات قسم الأدب العربي، كلية الأدب والعلوم الإجتماعية، جامعة محمد خيضر،بسكرة، الجزائر، العدد03، 2006م، ص176.

[4]– جميل الحمداوي، سيموطيقا العنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، مج 28، ع1، مارس1997، ص106.

-العنوان الرئيسي:

وهو ما يحتل واجهة الكتاب ويبرزه صاحبه لمواجهة المتلقي "ويسمى بالعنوان الحقيقي أو الأساسي أو الأصلي، إذ يعتبر بطاقة تعريف تمنح النص هويته فتميزه عن غيره ونضرب مثالا على ذلك بعنواني المقدمة لابن خلدون وأحاديث لطه حسين فكلاهما عنوان حقيقي لهذين الكتابين"[1].

-العنوان الفـرعـي:

يكون العنوان الفرعي "إضافة أو تتمة تلحق بالعنوان الرئيس في الكثير من الأعمال الأدبية حيث يؤدي العنوان الفرعي وظيفة تأويلية للعنوان الرئيس، فضلا عن أدائه لوظيفة إعلامية تخص مضمون النص أيضا ويكتسب شرعيته في كونه يسدُ الفجوة التي تتخلل العنوان الرئيس من حيث عدم استقائه لمضمون النص"[2].

-المؤشـر الجنـسـي:

لهذا العنوان أو لهذه العلامة قدرة كبيرة بوصفه صنفا أو فئة من الإنتاج الفني يحدد طبيعة ونوع العمل الأدبي بوصفه قصة أو رواية أو قصيدة أو ما إلى ذلك من الأجناس الأدبية الأخرى، ولذلك فهو يظهر في فضاء غلاف العنوان ليؤسس بخفاء بروتوكولا للقراءة وتوجيها للقارئ في عملية القراءة ذاتها[3]، لأن "النص إذ يتجنّس فإنّه يغدو مؤهلا للدخول في عقدٍ للقراءة مع المتلقي...أي أن

[1]– خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، دط، 2007م، ص79.

[2]– رحيم عبد القادر، علم العنونة، دار التكوين، بسكرة، الجزائر، ط1، 2010م، ص50.

[3]– ينظر: حميد الحمداني، عتبات النص الأدبي(بحث تطبيقي)، مجلة علامات في النقد، جدة، العدد 46، مج12، 2002م، ص40.

العلامة التجنيسية بحضورها تختلق أصول لعبة القراءة عبر موضعتها للنص في شبكة أعراف النوع وتقاليده"[1].

3.1-وظائف العنوان:

" معظم وظائف العنوان تُدرك من خلال النص فهو الذي يحدد طبيعة هذه الوظائف لأن الباحث قد لا يدرك دور العنوان ووظيفته في الشعر خاصة إلاّ بعد إتمام قراءة القصيدة كاملة" [2]فمن خلال النص يمكن فهم محتوى الرسالة (العنوان).

وقد حدد "جينيت" في كتابه "العتبات" أربع وظائف للعنوان تميّزه عن باقي أشكال الخطاب الأخرى وقد تضاف لها بعض الوظائف الأخرى التي لم يذكرها "جينيت"، وهذه الوظائف هي:

-الوظيفة التعيينية:

عُدت الوظيفة التعيينية أول وظائف العنوان وأشهرها، "وتسمى هذه الوظيفة بوظيفة التسمية وهذا لأنّها تبارك العمل الأدبي بإعطائه اسماً معيّنا" [3]، وهي تهدف إلى التعرف على العمل الأدبي بكل دقّة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس.

[1]- المرجع السابق، ص82.

[2]- عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربة تشريحية للنصوص الشعرية المعاصرة، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1987م، ص110.

[3]- عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السردي(السرديات والسيميائيات)، دار السبيل، بن عكنون، الجزائر، دط، 2008م، ص249.

-الوظيفة الوصـفـيـة:

وهي الوظيفة التي عناها "ليوهوك" في تعريفه للعنوان بأنّه:"مجموعة من العلامات اللسانية ترد طالع النص لتعينهُ وتعلن عن فحواه"[1].

، فموجب هذه الوظيفة يصف العنوان النص ويقول شيئا عن موضوعه ونوعه أو كلاهما معا ولذلك فهي دائمة الحضور ولا غنى عنها.

-الوظيـفـة الإيـحـائـيـة:

ترتبط هذه الوظيفة بالوظيفة الوصفية بقصد من الكاتب أو بغير قصد وهي أيضا ضرورية لأن كل عنوان مثل أي ملفوظ له طريقته في الوجود وأسلوبه الخاص، وهي تعتمد على مدى قدرة المبدع على الإيحاء والتلميح من خلال تراكيب لغة العنوان والعنوان الذي يقوم بالوظيفة الإيحائية ليس"كشافا للمعنى وإنّما هو له كثّـاف، إذ يقوم على توليده في ذهن القارئ أكثر من قيامه على توضيحه فليست غايته البيان والتبيين، وإنّما توليد المعنى من رحم النص"[2].

-الوظيفة الإغـرائـيـة:

وتسمى أيضا بالو.ظيفة الإشهارية وهي الوظيفة التي تغري القارئ وتحدث له تشويقا وتثير له فضولا ولكن حضورها أو غيابها عادة ما يرتبط بمستقبليها، فالمبدع عندما يضعُ عنوانا لعمله إنّما "يخاطب من القارئ ثقافة وملكات ويستعمل من اللغة طاقتها في الترميز، وليس همّهُ التوصل إلى المضمون أو الشكل بقدر ما تعنيه مفاجأة القارئ"[3].

[1]– أحمد مداس، العنونة في الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص176.

[2]– محمود الهميسي، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي، العدد313، دمشق، 1997م، ص120.

[3]– المرجع نفسه، ص44.

ووظائف العنوان لا تقف عند هذا الحد، فهي لا حصر لها وذلك نظرا لتشابكها وكذا تمازجها مع وظائف النص المتعددة.

2- أيـقـونات الـكـتـاب.

يمثل العنـوان علامة دالة ومؤشرا تعريفيا يساهم في تلقي النصوص وفهمها وكذا تـأويلها ضمن عملية قرائية شمولية تفعل العلاقات الكائنة والممكنة بينها، فهو تحديد لهوية النص وإشارة إلى مضمونه يُغري القـراء بالاطّلاع عليه وهو عند جيرار جينيت مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن توضع على رأس النص لتحـدده وتـدل على مـحـتـواه لإغـراء المتـلـقـي، كـما يـحـصـر جينيت أهم وظائف العنـوان في وظيفة التحديد والوظيفة الوصفية والوظيفة الإيحـائية فالـوظـيـفـة الإغـرائـيـة[1]، ولربما قد تتحقق هذه الوظـائف كلها في عـنـوان واحد فهو يصف المحتوى ويوحي بأشياء أخرى ويغري جمهـور المتلقين، ومن هنـا تكـمـن المشقة التي ترمي بثقلها على الـمُعنـون أو المسمي فهو يـقـف إزاء النص فيستـبـدل العنوان تلو الآخـر كما لو أن العنـاوين مفـاتـيح لبـاب النص الموصـد إلى أن يـرتـضي النص عنـوانه ويحـوز هويـتـه.

1.2- السيرة الشـخـصيـة والعـلـمـيـة للـهـايكـيـسـت[2]:

-الاسم واللقب: معـاشـو قـرور.

-تاريخ الميلاد ومكـانه: 1968/03/12 بعين البرد-الجزائر.

-الشـهـادات: ليسانس آداب –جامعة سيدي بلعباس-سنة 1994.

[1]- ينظر: خالد حسن حسن، في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، مرجع سابق، ص77.

[2]– تواصل عبر صفحة الفايسبوك.

– شهادة ماجيستير –جامعة وهران سنة 2006 عن أطروحة: جمالية الفنـون البصريـة في السرد الجزائـري المعـاصـر.

– مسجل بقسم الدكتـوراه –جامعة وهـران– كلية الآداب واللغات والفنـون في موضـوع: "الشعريـات البصـرية"

– أستـاذ مسـاعد بجامعة ابن خلدون – تيـارت– الجزائر.

– له كتـابـات في الشـعر والقصـة والمقـالة النقـديـة في الصحـف الجزائرية وفي: كتابات معاصرة البيروتية، الفينيق الأردنية، الخليج الإمـاراتيـة والاختـلاف والثـقـافـة الجزائـريـة.

– يواصل نشـر رسـومـاته الكـاليغرافية بمجلة كتابات معاصـرة منذ سنة 1992، كمـا أفرد لـه الدكتور: علي بن تميم حيزا في موقع الذاكرة الثقافيـة/ ذاكـرة الفنـون/ فـنـون الخـط الـعـربـي.

– شكل العديد من الكتـب والـدوريـات مثل: تجليات الحداثة والسيميائيات لجامعة وهـران وحوليات الجامعة، وتعامل مع كتاب مثل الشاعر إليـاس لحـود، محمد بنيس، الأخضـر بركة، عياش يحياوي، يوسف وغليسي، عبد القادر فيدوح وأبو بكـر زمـال.

– عضو مؤسس برابطة الإبداع الثقافية الوطنية سنة 1990 بالجزائـر.

– عضو مؤسس بجماعة "الرواق للفنون التشكيلية" سنة 1997 بسيدي بلعباس.

– عضو "اتحاد الكتـاب الجـزائـريين" منذ سنة 1997.

صدر له:

– الأمية البصرية، وزارة الثقافة ودار ميم الجزائـر، سنة 2013.

- هـايكـو اللقلق، دار فضاءات، عمان-الأردن، سنة 2015.

- هايكو القيقب، دار فضاءات، عمان-الأردن، سنة 2016.

-الوصية، قصة قصيرة جدا، دار فضاءات، عمان-الأردن، سنة 2017.

-أسطرلاب لقياس الكيغو، دار الأوطان، الجزائر، سنة 2019.

2.2- بطاقـة فنيـة للديـوان.

المؤلف: معـاشـو قـرور.

العـنـوان: أسـطرلاب لـقيـاس الكيـغو.

دار النـشـر: دار الأوطـان.

عدد الصفحات: 112صفحة.

الطبعة: الأولى.

السنة: 2019.

مكان النشر: الجزائر.

حجم الكتاب: 13سم/**21**سم.

نوع الأوراق: بيضاء خشنة نوعا ما.

3.2– شكـل الكتـاب.

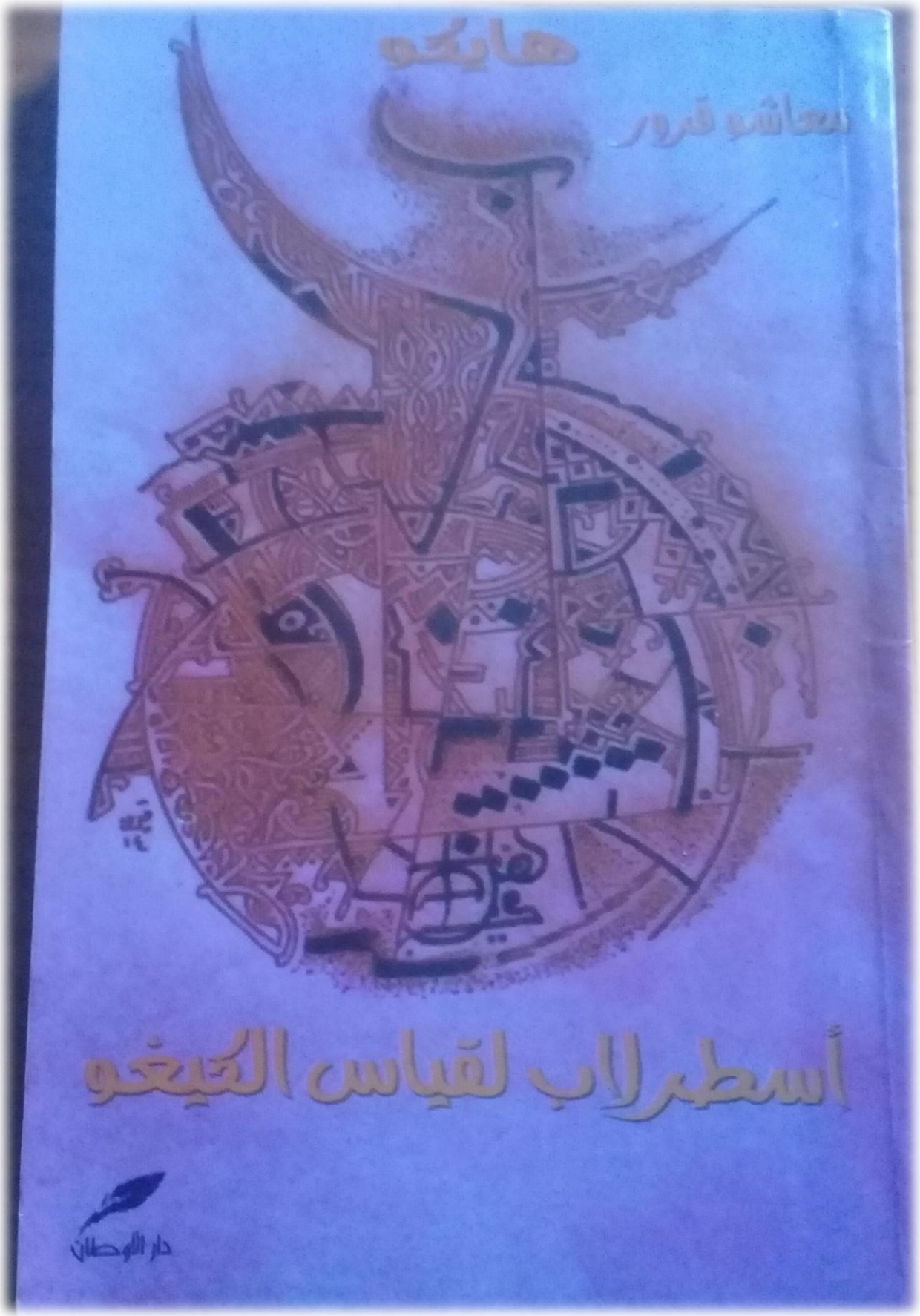
كتـاب "أسطرلاب لقيـاس الكيـغـو" كتاب متوسط الحجم يتضمن في طيـاتـه قصـائـد من شعر الهايكـو اليـابـانـي وأربع قصـائد تانكا، بحيث تناول الشـاعـر فيه عدّة مواضيع من الحياة كما تتوزع كل قصيدة فيه على ثلاثة أسطر وهي خاصية ملازمة لشعر الهايكو مجسدا لنا من خلالها علاقته بكل ما يحيط به من طبيعة وبيئة اجتماعية وما يتخللها من مظاهر سواء سلبية كانت أم إيجابية، مستوحيا منها الصور والألفاظ وذلك من خلال ذكره لمجموعة من العناصر الموجودة فيها مثل: الثلج، الأشجار، الهلال، الحافلة، الزهور، الضباب وغيرها.

4.2– لـون الكتـاب.

تتداخل عدة ألـوان في الغلاف الخارجي للكتاب منها: الأرجواني الفاتح، الأصفر، الأسود، الزهري الفاتح، الأزرق والأبيض، فمثلا كل من اسم المؤلِف وعنوان الكتـاب وكذا كلمة –هايكو– الدالة على جنس العمل الأدبي الذي تنتمي إليه نصوص الكتاب، كتبت كلها باللون الأصفر وبخـط غليـظ نوعا مـا، كما تتوسط الغلاف رسمة كاليغرافية للخطوط العربية من إبداع الكاتب على شكل آلة الإسطرلاب باللونين الأسود والزهري الفاتح يتـوزع حـولـها اللون الأرجواني الفاتح، في حين أن واجهة الكتـاب الخـلـفـية ذات لون أزرق يعلوهـا اسم الشاعر باللغة الفرنسية باللون الأصفـر وتحته على جهة اليمين رسمة كاليغرافية أخرى للمبدع نفسه باللونين الأسود والأبيض بمحاذاتها قصيدة هايكو من الديوان ذاته باللون الأبيض، تتوزع تحتها بعض إصدارت الشاعر.

5.2–موضع العنوان:

يقع عـنـوان الديـوان في أسفل غلاف الكاتب، تحت الرسمة الكـاليـغرافيـة بالحـروف ذات الهندسة البصرية القريبة من آلة الإسطرلاب والبـارزة كأيقونة تخطف القـارئ وتشد من انتباهه في أول نظرة له للكتاب.



صـورة غـلاف الـديـوان

3-دراسة عنوان الديوان.

يعتبر العنوان علامة فارقة في مقاربة النص واستقرائه وتأويله فلا يمكننا على مستوى التحليل دراسة النص بالتغاضي عن العنوان، لأن العنوان عادة ما يدخل في علاقة مع النص فهو هوية له وإشارة إلى مضمونه، وبحكم التركيبة البنائية للعنوان فهو يمثل نصا مضغوطا يحمل الكثير من التكثيف والإيحاء والدلالة بحيث يؤسس لتموقع إغرائي قادر على إثارة المتلقي وشدّ انتباهه ومن هنا كان لزاما علينا البحث في الوظيفة الدلالية لعنوان كتابنا "أسطرلاب لقياس الكيغو" وتتبع حمولاتها الدلالية لكن قبل تناول المستوى الدلالي ارتأينا التطرق إلى كل من المستوى المعجمي والتركيبي والصوتي على التوالي.

1.3- المستوى المعجمي.

يتركب العنوان من ثلاث وحدات معجمية: أسطرلاب، قياس والكيغو، وللبحث عن الدلالة المعجمية لهذه الألفاظ اعتمدنا على المعجم الوسيط الذي ورد فيه:

-أسطرلاب: جهاز استعمله المتقدمون في تعيين ارتفاعات الأجرام السماوية ومعرفة الوقت والجهات الأصلية[1].

-القياس: في اللغة هو رد الشيء إلى نظيره وله معنيان أولهما التقدير وثانيهما المساواة كأن يقال: قاس التاجر الثوب بالأذرع أي قدّرهُ به[2].

[1]- جمال مراد حلمي وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر، 2004، ص17.
[2]- المرجع نفسه، ص770.

-الكيغو: هي كلمة يابانية يقصد بها الكلمة الفصلية، بحيث يشترط في الهايكو الياباني التقليدي احتواؤه على هذه الكلمة الفصلية وهي إشارة مباشرة لفصل من فصول السنة وقد ترتبط أحيانا أخرى ببعض المناسبات الثقافية والاجتماعية اليابانية[1].

2.3- المستوى التركيبي.

إذا جئنا لمعرفة دلالة البنية التركيبية لعنوان "أسطرلاب لقياس الكيغو" ألفيناه جملة اسمية ذات بنية إخبارية متكونة من مسند إليه(أسطرلاب) ومسند في شبه الجملة (لقياس) كخبر مدعوم بمضاف إليه ممنوع من الصرف (الكيغو)، بحيث يبدأ العنوان باسم نكرة ومثل هذه الظاهرة كثيرة الوقوع في لغة العرب وذلك أن الاسم إذا كان سمة لشيء فإنه إلى التنكير أقرب، إذ يدلنا الاسم النكرة على شيء يكتنفه نوع من الإبهام، يكون الكشف والتعريف بعد ذلك بذكر الخصائص والسمات[2]، فالشاعر قد أورد لفظة "أسطرلاب" نكرة كمبتدأ يكتنفه بعض الغموض ليضيف له شبه الجملة "لقياس" كاشفا بذلك عن خاصية ودور الأسطرلاب، مستعينا أيضا بمضاف إليه ممنوع من الصرف "الكيغو" والذي يرى النحاة أن وظيفته الأساسية هي تعريف المضاف وأنه ما جيء به إلا ليَنُوبَ "ال" التعريف التي حذفت من الاسم الذي أضيف إليه[3].

وإذا ما حذفنا شبه الجملة (لقياس) من العنوان لأصبح عنوان (أسطرلاب الكيغو) عنوانا مبهما بالنسبة للمتلقي، فهو يدرك مسبقا أن الإسطرلاب آلة قديمة استعملها الناس لقياس الأبعاد والوقت والجهات الأصلية في حين لفظة (الكيغو) مبهمة لديه، لذلك استعان الشاعر بالجار والمجرور (لقياس) وذلك كمحاولة للحد من زيادة الإبهام في نفس المتلقي بحيث عمل كل منهما

[1]- ينظر: حسن الصلهبي، صوت الماء، مرجع سابق، ص 18.

[2]- محمد عويس، العنوان في الأدب العربي(النشأة والتطور)، مكتبة الأنجيلو المصرية، مصر، ط1، 1981، ص25-26.

[3]- ينظر: مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، مر: محمد أسعد النادري، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ج1، ط37، 2000، ص119.

على توصيل معنى ما قبله(أسطرلاب) إلى ما بعده (الكيغو) كاشفا الصلة المعنوية بينهما.

3.3- المستوى الصـوتـي.

من العسر تفسير كافة الإمكانات التي تتيحها المادة اللغوية وتفضي إليها أثناء عملية البناء ولا الكشف عن الأسباب التي أدّت إلى هذا الاختـيـار دون سواه، ولربما هي تلك الحمولة الفلسفية التي تحملها الحروف المكونة للملفوظ حيث تظهر تلك الأصوات متفاعلة مع بعضها البعض في علاقات دلالية، بحيث قد أشار العلماء القدامى إلى طبيعة الأصوات التي تتشكل منها اللغة مركزين على البعد العلمي لها حين وزعوها حسب مخارجها واصفينها بين الشدة واللين والرخاوة والاعتدال والإطباق والانفتاح والاستعلاء والصفير والغنة والاستطالة [1]، وهي محاولات تعين على فهم خصائص الحرف وصفاته.

وفي خضم عالم الأصوات ودلالتها يظهر عنوان "أسطرلاب لقياس الكيغو" في تركيبة صوتية خاصة مانحة كل صوت تأويله الخاص به من خلال ما يحمله من صفات وفي إتّحاد هذه الأصوات بعضها ببعض تعطي وصفا تقريبـيـا لما تعنيه هذه الكلمة المركبة، حيث يهيمن صوت "ا **لألف**" ويظهر بشكل جلي بصفاته ومعـانـيـه فقد تكرر أربع مرات في العنوان، ليليه صوت " **اللام**" مكررا بثلاث مرات وصوت "**السين**" مكررا بمرتين.

ويعتبر صـوت "**الألف**" من الحروف الجوفية الليّنة التي يقتصر معناها على إضـفاء خاصية الامتداد عليها في الزمان والمكان [2]، وهذا ما نلمحه في كتابنا هذا وذلك من خلال المشاهد التي نقلها لنا الشاعر حين تأمله لفصل الشتـاء الطويل وكأنه بدل بقائه مدة ثلاثة أشهر قد امتـد دهـرا من الزمان ليزيد بذلك من معـانـاة النـاس الطويلة في هذا الفصل.

[1]- ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، سوريا، ط1، 1983، ص14.

[2]- حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط) ، 2009، ص38.

وأما صوت " **اللام**" فهو حسي ذوقي، مجهور متوسط الشدة يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والاتّساق ومعانيه متعلقة بعمليات الأكل والتذوق[1]، وهذا ما وجدنا له أثرا في بعض قصائد الشاعر التي نقل لنا فيها مشاهدا وصورا تتضمن عمليات للتذوق والأكل وكذا صورا لبعض الفواكه والثمار الموسمية المرتبطة بفصل ما.

في حين أن صوت "**السين**" مهموس رخو يوحي بإحساس لمسي بين النعومة والملامسة[2]، كما يوحي بالضعف والانكسار، وإذا ما ربطنا هذه المعاني والإيحاءات لصوت السين بقصائد الديوان الذي بين أيدينا نجدها تعكس مشاهد لبعض مشاكل وصعوبات الحياة.

4.3- المستوى الدلالي.

إن الكلام عن دلائلية بنية العنوان قد تأخذ بعدا أعمق من الدلالة المعجمية، فلفظ "**أسطرلاب**" يوحي بشكل مباشر إلى آلة قديمة استعملت في وقت مضى لقياس الوقت وتحديد الجهات الأصلية لكن في عصرنا الحالي والموسوم بالسرعة قد تحمل دلالة ذات حمولة تراثية، كما لو أن الشاعر أراد استعمال الإسطرلاب للرجوع بالزمن لفترة من فترات حياته ألا وهي فترة شبابه بالتحديد سن الواحد والعشرون منها وهذا ما نجده مجسدا في الصور والمشاهد التي نقلها لنا الشاعر في قصائد ديوانه مصورا لنا بعض المظاهر الاجتماعية التي عايشها الشاعر آنذاك وبدأت بالاندثار في وقتنا الحالي، كحكايات الجدة، ظاهرة الاحتطاب من الغابة، حلقة المدّاح في الأسواق وغيرها الكثير تاركة في نفسيته نوعا من الحنين والاشتياق لها.

وأما لفظة " **قياس**" فقد بقيت محافظة على دلالتها المعجمية التي مفادها التقدير والمساواة، ولربما أراد الشاعر من خلالها عقد مقارنة بين زمن شبابه وما عايشه من قصص

[1]- حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص36.
[2]- المرجع نفسه، ص38.

ومظاهر التصـقـت بمخيلته وفكـره مؤثرة في نفسيته والزمن الذي يعيـشـه حالـيـا ومظاهره الغريبة والجديدة التي غيّـرت من المجتمع والعقليات التي يحتك بها الشاعـر.

في حيـن أن لفظة "الكيـغـو" بقيت هي الأخرى محافظة على دلالتها ومعناها المقصود به الكلمة الفصلية أي الكلمة الدالة على فصل ما من فصـول السنة والتي هي شرط أسـاسي في شعر الهايكـو اليابـانـي التـقـلـيـدي، فقد تنوع استخدام الشاعر للكيغو في قصائده بين ذكره المباشر لفصل ما باسـمه وبين ذكـره لبعض السمـات الموسمية المميزة لفصل ما من خلال إيراده لصور ومشاهد راقية تدل على ذلك الفصل.

الفصل الثاني

شعرية اللغة

1- الإنزياح في إطاره النظري.

2- شعرية الإنزياح في شعر معاشو قرور.

3- شعرية التكثيف والإيجاز.

4-تقنيات التكثيف في شعر معاشو قرور.

5- شعرية الفضاء النصي.

6- شعرية الفضاء النصي في شعر معاشو قرور.

1- الإنــزيــاح في إطــاره النــظري.

تعتبر اللغة وسيلة للتواصل وأداء المعاني ولكنّها في الشعر ليست وسيلة بقدر ما هي غاية في حد ذاتها، والقصيدة موضوع لغوي من نوع خاص تُوظَفُ اللغة فيها على نحو متميز يصنعه التشكيل اللغوي فيها من تركيب ومجاز وتصوير وتكثيف وإنزياح وهذا الأخير يعتبر ملاذ الشاعر لصنع أسلوبه الخاص ولما له من أبعاد جمالية أيضا وأخرى دلالية، كما قد اتّخذه بعض النُقاد معيارا لتمييز اللغة الشعرية عن اللغة التواصلية اليومية بخاصة حينما تراجع معيار الوزن والقافية في الشعر العربي المعاصر، فشعرية الخطاب تقوم على جملة من الإنزياحات يصنعها المبدع بوعي أو بغير وعي منه من خلال استعماله الخاص للغة ومحاولة استغلاله لكل طاقاتها المعجمية والصوتية والتركيبية وكذا الدلالية بحيث أن التداخل بين هذه العناصر هو ما يبعث لنا الوظيفة الجمالية.

أ-الإنزياح لغة:

يظهر لنا مفهوم الإنزياح من خلال القاموس المحيط بأنه:"مصدر الفعل نَزَحَ من الفعل زَاحَ، يزيحُ، زيوحاً،زيحاً أي بمعنى بعد ذهب، بَـعُـدَ كزَاحَ وأزاحته، زحزحه عنه: باعده، وأزاح الأمر بمعنى قضاه"[1].

و نجده في أساس البلاغة للزمخشري على أنه:"نزح، نزَحَتِ البئر وبـئـرٌ نـزوح أي قليلة الماء، وبلد نازح وقد نزح نزوحا وإنتزاح نزوحا:بَـعُـدَ"[2].

---

[1]-الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة(زاحت)، تح:محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، مج1، ط8، 2002م، ص224.

[2] -أبو القاسم جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، تح:باسل محمد عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مج2، ط2، 2010م، ص261.

وعليه من خلال هذه المفاهيم نفهم أنه مصدر لفعل نَزحَ، وقد جاء في لسان العرب لابن منظور أنّه يدل على البعد والتباعد وهذا ما أكّدناه سابقا من خلال القاموس المحيط وأساس البلاغة، وهي دلالة البعد عند العرض للفعل نَـزَحَ.

ب- الإنزياح اصطلاحا:

يعدُ الانزياح خرقا لقواعد اللغة والخروج عن المألوف ومن خلاله يتلاعب الكاتب أو المبدع بالمفردات لتغيير وظيفتها وإكسابها دلالات جديدة وذلك باستعمال تقنيات عديدة من بينها الحذف، الاستعارة، التشبيه وغيرها، وهي من عناصر مستوياته، ويُعد الدكتور عبد السلام المسدي من الأوائل الذين قاموا بتحديد مفهوم الانزياح من خلال المفهوم الأجنبي وذلك في كتابه"الأسلوب والأسلوبية" بقوله: "مصطلح l'écart، عسير الترجمة لأنه غير مستقر في متصوره لذلك لم يرض به الكثير من رواد اللسانيات والأسلوبية...على أن المفهوم ذاته يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز، أو أن نُحيِـي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد وهي عبارة العدول" [1]، وعليه يكاد الإجماع ينعقد على أن الإنزياح هو خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر أو هو "الخروج عن المعيار لغرض يقصدُ إليه المتكلم" [2] وقد يكون دون قصد منه غير أنه في كلتا الحالتين يخدم النص بشكل أو بآخر وبدرجات متفاوتة.

كما ورد نفس المفهوم عند علماء الأسلوب أمثال **ليو سبيتزر** الذي يعتبر الأسلوب"انحرافا فرديا بالقياس إلى قاعدة"[3] بحيث لا يمكن الخروج أو الانحراف عن الكلام العادي إلا بوجود الأصل الذي يعدل عنه أو معيارا يُنزاحُ عنه، كما يعتبر **يوسف أبو العدّوس** الأسلوب"انزياحا عن قاعدة

[1]– عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، دت، ص ص163-164.
[2]– يوسف أبو العدّوس، الأسلوبية-الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007م، ص07.
[3]– جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تج: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب،ط1، 1986م، ص16.

الاستعمال اللغوي" [1]وهو بهذا يجعل الأسلوب ظاهرة مقرونة بالإنزياح، ويوضح **منذر عياش** مفهومه للانزياح من خلال العلاقة بين اللغة المعيار والأسلوب المنزاح وبناءً على هذا يظهر الانزياح على نوعين:"إنه عدول عن الاستعمال المألوف للغة، وإما خروج عن النظام اللغوي نفسه[2]" فيكون الإنزياح في كلتا الحالتين كسرا لمعيار معيّن ينتج عنه قيمة لغوية وجمالية.

2.1- الإنزياح في الفكر العربي والغربي:

لقد شاع مصطلح الانزياح في الدراسات الأدبية والنقدية على مختلف أنواعها الحديثة والمعاصرة منها بغية تمكينه، بحيث حظي هذا الأخير باهتمام كبير من طرف الدارسين والباحثين لما له من قيم جمالية ودلالية تُسهم في عملية الإبداع الفني في الخروج عن المألوف والإتيان بالجديد من ألفاظ وتراكيب وصيغ وصور وتأثيرها على المتلقي.

أ-الإنزياح عند العرب:

عرف العرب وجوها مختلفة للإنزياح جاءت كثمرة لاجتهاداتهم وأبحاثهم بحيث ظلّت حبيسة في كتب الموروث البلاغي والنقدي واللغوي على حد سواء، فما يدل على الإنزياح ليس بجديد في الفكر العربي بل له إمتداد قديم بمسميات مختلفة إعتاد الكُتّاب آنذاك توظيفها في دراساتهم منها مطلح العدول، الضرورة الشعرية، التوسع وغيرها من المصطلحات المرادفة للإنزياح، وهذا الاختلاف في التسمية جاء كنتيجة لإختلاف في الرؤية لهذا المصطلح وتطبيقاته، ومن بين الكُتّاب العرب الذين اهتموا به في كتاباتهم نذكر:

[1]- ينظر: يوسف أبو العدّوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص188.

[2]- المرجع نفسه، ص180.

-عمر عثمان أبو بشر"سيبويه"(180هـ-765م):

أراد سيبويه بالانزياح"التوسع والمجاز في الكلام وذلك لعدم تجسيده الهيئة الحقيقية للدلالات، فالانزياح يبتعد بالمعنى عبر تركيب خاص إلى معنى سام" [1]، ويتجلى إهتمام سيبويه بالإنزياح اللغوي من خلال"ثنائية التقديم والتأخير بين عنصري الفاعل والمفعول أو بين عنصري المفعولين، أو بين عنصري المبتدأ والخبر" [2]وقد كان اهتمام سيبويه بالإنزياح اللغوي أو العدول كما وظّفهُ ففسّره بمعناه لا بلفظه.

-عبد القاهر الجرجاني(471هـ):

وظّف الجرجاني لفظة العدول "في صيغة الماضي عـدَلَ: أي التحول من أسلوب لآخر بغية زيادة المعنى وتحسينه" [3]والانزياح عنده يحدث على مستوى نظرية النظم وهذا جلي في قوله:"الكلام على ضربين، ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده...وضرب آخر لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن بذلك اللفظ على معناه الذي يقتضي موضعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض إذ قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة: المعنى ومعنى المعنى" [4].

-عبد السلام المسدي:

يعد عبد السلام المسدي من أوائل المحدثين الذين تطرقوا إلى مفهوم الإنزياح فقد درسه من حيث جهة تعدد المصطلح وماهيته عند بعض الدارسين العرب والغرب، والإنزياح لديه هو:"ترجمة

[1]- ينظر: لخوش جار الله حسين، البحث الدلالي في كتاب سيبويه، دار دجلة، العراق، ط1، 2007م، ص395.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص300.

[3]- مصطفى سعدي، العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص12.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شكري، دار مدين بجدة، القاهرة، ط3، 1992م، ص88.

حرفية للفظة l'écart على أن المفهوم ذاته يمكن أن نصطلح عليه عبارة التجاوز أو أن نُحيِي له لفظة عربية اعتمدها البلاغيون وهي عبارة العدول"[1].

ولإبراز قيمة الإنزياح يضيف قائلا:"ولعل قيمة مفهوم الإنزياح في نظرية تحديد الأسلوب إعتمادا على مادة الخطاب تكمن في أنه يرمز إلى صراع قار بين اللغة والإنسان، هو عاجز أن يلُمَ بكل طرائقها ومجموع نواميسها...وهي كذلك عاجزة من أن تستجيب لكل حاجاته في نقل ما يريد، وما الإنزياح عندئذ سوى إحتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسَدِّ قصوره وقصورها معا"[2].

-صلاح فضل:

تحدث صلاح فضل عن الإنزياح في العديد من مؤلفاته موظفا لفظة "الانحراف" في أغلبها، وهو عنده"الانتقال المفاجئ للمعنى"[3] كما أنّهُ إنحراف عن الاستخدام العادي للغة سواء كان ذلك عن طريق استعمال الكلمة في غير ما وُضعَت له، أو إسنادها إلى مالا ينبغي تسند إليه في النظام المألوف للغة"[4].

ب- الإنزياح عند الغرب:

ارتبط مفهوم الإنزياح عند الغرب بالدراسات البلاغية وكذا الأسلوبية بحيث نجد من أبرز الغربيين الذين تطرّقوا لهذا المفهوم:

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص162-163.

[2]- المرجع نفسه، ص106.

[3]- يوسف أبو العدّوس، الأسلوبية-الرؤية والتطبيق، ص180.

[4]- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص248.

- رومان جاكبسون 1896م:

يعرض الشكلاني الروسي **جاكبسون** فكرة الإنزياح من خلال تحديده لمفهوم الأسلوب فيسميه"خيبة الإنتظار من باب تسمية الشيء بما يتولد عنه، وعبارة جاكبسون الانجليزية deceived expectation وهو ما يعني حرفيا(تلهف قد خاب) وترجمت العبارة إلى الفرنسية بـ(l'attente déçue)-(الانتظار الذي خاب) وكذلك بـ(l'attente frustrée)-(الانتظار المكبوت)"[1].

وهو يصنف من الأوائل الذين حاولوا التحديد في الموضوع، فكان لمحاولاته فضل في تحديد الأسلوب أو الوظيفة الشعرية للكلام حسب مصطلحاته، يقول:"إن الحدث اللساني هو تركيب عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين في الوظيفة هما: اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبه لها تركيبا تقتضي بعضه بعض قوانين النحو وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف في الإستعمال فإذ بالأسلوب يتحدد بأنه توافق بين العمليتين أي تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع" [2]وهنا يحدث الانزياح، كما أن جاكبسون عدَّ الانزياح الدعامة الرئيسية للدراسات الأدبية.

-جون كوهن(1919م-1994م):

تطرق جون كوهن إلى قضية الانزياح في الشعر وهو من الأوائل الذين أسهبوا الحديث عنه والذي يتجلى عنده في اللغة الشعرية الشيء الذي يضفي على النص صفة الشاعرية ويبرز هذا في قوله:"إن الانزياح هو وحده الذي فرد الشعرية بموضوعها الحقيقي، واللغة الشعرية إنحراف عن المعيار...وهذا الانحراف خطأ متعمد ممكن التصحيح عن طريق التأويل" [3]، كما انطلق في تعيينه

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص164.

[2]- المرجع نفسه، ص96.

[3]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تج:محمد الولي ومحمد العمري، مرجع سابق، ص15.

لمظاهر الإنزياح من المسلمة القائلة بأن"الشعر مجاز وبالتحديد استعارة والتي هي مظهر مهم من مظاهر الإنزياح"[1].

ومما توصل إليه جون كوهن أن الانزياح ذو صلة بحقل الأسلوبية وأنه يسهم في تحقيق الشعرية باعتماده على ثنائية هامة (معيار/إنزياح) وهي القاعدة التي بنى عليها نظريته والتي مثّلت محور دراسته للغة الشعرية عن طريق تفرقته بين الشعر والنثر، "فيمكن أن نشخص الأسلوب بخط مستقيم يمثّلُ طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح والقطب الشعري الذي يصل فيه الإنزياح إلى أقصى درجة"[2].

-بول فاليري:

يطفو موضوع الإنزياح في مؤلفات فاليري النقدية بكثرة، ويُعدّه البعض بأنه القائل الحقيقي لمقولة الانزياح والتي فحواها:"...فعندما ينحرف الكلام انحرافا معينا عن التعبير المباشر أي عن أقل طرق التعبير، حساسية وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما فإنّنا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذّة ونشعر أننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرا على النمو والتطور، وهو إذا ما تطور ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني"[3].

وعليه يتّضحُ لنا أن الانزياح لدى الغرب محصول حاصل ونتاج حضاري ثقافي لديهم في الحاضر والماضي وهو ليس حديث عهد بالنسبة لهم.

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية-دراسات مقارنة بين الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص117.

[2]– جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص23.

[3]– عبد الله خضر حمد، أسلوبية الإنزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013م، ص11.

3.1- مستويات الإنزياح:

تقوم معظم مباحث البلاغة على أساس الإنزياح بمعناه العام والذي يشمل مستويات مختلفة ويمكن القول بأنّ هناك نوعان أساسيان للإنزياح:

النوع الأول: يطلق عليه الإنزياح الإستبدالي، يتعلق بجوهر المادة اللغوية.

النوع الثاني: يسمى بالإنزياح التركيبي، يدرس تركيب الكلمات مع بعضها البعض.

أ- الإنزياح على مستوى الإستبدال:

يرتكز هذا النوع أساسا على المجاز وكل ما يشمله من إستعارة وكناية ومجاز إضافة إلى التشبيه، ويمكن تعريف الإنزياح الدلالي(الاستبدالي) على أنه:"إعطاء دلالة مجازية للفظة وتمثل الإستعارة عماد هذا النوع من الإنزياح حيث يتم فيها استبدال المعنى الحرفي المعجمي للكلمة بالمعنى المجازي الإيحائي"[1].

كما أن هذا النوع من الإنزياح هو الأشهر والأكثر تأثيرا في المتلقي حيث:"أن هذا المستوى ليس بأقل أهمية من المستويات الأخرى، إذ يحاول المبدع من خلاله تشفير النص عن طريق البلاغة"[2] وتتمثل عناصر هذا الإنزياح الدلالي الأساسية في: التشبيه، الإستعارة، الكناية، والمجاز العقلي والمجاز المرسل.

ب- الإنزياح على مستوى التراكيب:

هذا النوع من الإنزياح يقوم من خلال الخروج على قواعد النظم والتراكيب فكل تركيب خرج عن القواعد النحوية وعن أصول الجملة سمَّاه كوهن بالإنزياح النحوي، كما يُقرُ صلاح فضل

[1]- عبد الله خضر حمد، أسلوبية الإنزياح في شعر المعلقات، ص50.

[2]- صلاح فضل، علم الأسلوب-مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998م، ص212.

بعلاقة الإنحراف التركيبي بالسياق اللغوي فيقول:"والانحرافات التركيبية تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات"[1].

وهو بذلك "الخروج عن القاعدة أو النظام المألوف للجملة من خلال بعض الإنزياحات التي تمسُ الترتيب المعتاد للجملة كالتقديم والتأخير نجده مثلا في تقديم الخبر على المبتدأ، كما أنّهُ يصل إلى حذف بعض الكلمات والإستغناء عنها" [2]ومنه فإنّ للإنزياح التركيبي صورا نذكر منها: التقديم والتأخير، والحذف، وعليه ومما سبق نميّزُ نوعين من الإنزياح:

1-إنزياح إستبدالي(دلالي): وهو ما يهتم باللفظ ويعطي جمالية فنية للنص، ويتمثل في الصور البيانية من إستعارة ومجاز وتشبيه وكناية.

2-إنزياح تركيبي: أو ما يسمى بالانزياح النحوي وهو الخروج عن النظام المألوف وخرق قوانين بناء الجملة متمثلا في التقديم والتأخير وأيضا الحذف.

[1]– المرجع السابق، ص215.

[2]– عبد الله خضر حمد، أسلوبية الإنزياح في شعر المعلقات، ص66.

2- شعرية الانزياح في شعر معاشو قرور.

بالرغم من أن الجملة واللغة لا تكون صحيحة إلاَّ إذا نظّمها المتكلم على التركيب القائم عند النحويين، لكن الأديب والمبدع والشاعر بخاصة يستطيع التصرف في هذه القواعد بنوع من الحرية نابعة من أسلوبه في التعامل مع اللغة وألفاظها فنجده يُقدمُ ويُؤخرُ ويغير صيغ الخطاب بما يخدم مقتضى حالته الشعورية، ولعلَّ نصوص الهايكو في مجملها تمتاز ببعض الإنزياحات التي يستنجد بها الهايكيست في نقل المشاهد واللقطات التي تركت أثرا في نفسيته وتبقى هذه الإنزياحات في نظرنا سببها الرئيس هو خاصية المونتاج التي يعتمد عليها شاعر الهايكو في دمج وتركيب هذه مشاهد نصه ببعضها البعض ليَخرجَ في الأخير بمشهد خاص يلخص فيه مجمل حالته الشعورية، مما يجعله يركنُ إلى التقديم والتأخير والحذف والاستعارة والتشبيه في العديد من الحالات ومن بين هذه الإنزياحات التي تحتضنها نصوص معاشو قرور نذكر:

1.2-الإنزياح على مستوى محور الاستبدال(الدلالي).

يشتمل الإنزياح الدلالي على عدّة مظاهر بلاغية منها: التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز وغيرها من هذه الصور التي ينزاح بها الشاعر في خطابه الشعري.

-الاستعارة:

وهي تُعدُ مظهرا بارزا في الإنزياح الدلالي كما أنّها تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه، وتكمن بلاغتها في توضيح المعنى وتأكيده وتقويته وقد وظفها معاشو قرور في نصوصه، نذكر منها:

ذبابة الصيف-

أيضا تفرك يديها،

من بقايا العجين! [1]

ذكر الشاعر الذبابة وهي المشبه، وتم حذف المشبه به وهو المرأة التي تفرك يديها من العجين، مع ذكر خاصية فرك اليدين كقرينة لفظية تدل عليه، على سبيل الإستعارة المكنية.

وفي نص آخر يقول:

بلوطات مشوية–

كيف أبادلها التحية،

بعدما أُنتُزِعَت قُبعَاتها! [2]

نجد الشاعر قرور قد ذكر المشبه وهو البلوطات المشوية وقام بحذف المشبه به وهو الإنسان وجاء بقرينة لفظية تدل عليه هي تبادل التحية، سبيل الإستعارة المكنية وهي من بديع الإستعارت وأبلغها جمالا.

–التشبيه:

وهو عند أهل البيان: "الدلالة على مشاركة أمر لآمر آخر في المعنى، لا على وجه الإستعارة التحقيقية والاستعارة بالكناية" وتكمن بلاغة التشبيه في أن يأتي تشبيه بعيد عن الأذهان غير معتاد بالظاهر المعتاد وهذا ما يؤدي إلى إيضاح المعنى وبيان المراد فيزداد المعنى وضوحا ويؤثر في نفس المتلقي ويحركها.

ومن نصوص معاشو قرور التي تحتوي على التشبيه نذكر:

في حِنّاء يديها–

شبيه بتربة الأصيص،

[1]– معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص71.

[2]– المصدر نفسه، ص97.

ملمس التشققات![1]

قام الشاعر بتشبيه تشققات يد الأم في ملمسها بتربة الأصيص، ووظف لفظة (شبيه) كأداة تشبيه، وفي هذا التشبيه يجسد لنا الشاعر دور الأم والتربة معا فكل منهما يشترك في الحضن، الأولى تحضن أولادها وبناتها وأحفادها أيضا في حين تحضن الثانية البذور إلى أن تصير أشجارا.

وفي نص آخر يقول:

يرقانة–

من خيط الحرير تَنسَل،

قُفلة قميصي! [2]

قام الشاعر بتشبيه قفلة قميصه في انسلالها وانفلاتها باليرقانة، في حين حذف أداة التشبيه فجاء التشبيه بليغا أي بدون استخدام أداة التشبيه.

2.2– الإنزياح على مستوى محور التراكيب.

أ– الحذف:

يعتبر الحذف من أهم مظاهر وأنواع الإنزياح التركيبي، وهو سمة مميزة نظرا لدوره الفعّال في الربط بين المبدع والمتلقي لنصوصه بتفتيش هذا الأخير عن أسباب هذا الحذف، ومن بين مظاهر هذا الحذف في نصوص قرور نذكر:

[1]– معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص106 .

[2]– المصدر نفسه، ص27 .

-حذف الفاعل:

نحو قول الهايكيست:

تَشُدُّ النّقَابَ،

على خدين متورّدين-

من صفعات البارحة [1]!

هذه الأبيات تعكس لنا المشهد المؤلم الذي إلتقطه الشاعر، بحيث نلحظ حذفه للمسند إليه (الفاعل) والمتمثل في الضمير (هي) وفي هذا إخلال بمجريات الخطاب والقاعدة النحوية التي تنصُ على وجود المسند إليه قبل المسند (فاعل+فعل) ولكن الشاعر عمد إلى حذف الفاعل(هي) وذلك ليجعل المشهد مفتوح المجال في مخيلة المتلقي، بحيث لو صرّح بالمسند إليه وقال "هي تشد النقاب" لدلّ ذلك على شخصية معينة ماثلة في ذهن الشاعر فالفاعل هنا يَحدُّ من دلالات تصور هذه الشخصية عند المتلقي ولهذا حذفه الشاعر لتتعدد بذلك صور هذه الشخصية من صورة أُمٍ فأختٍ فمحبوبة أو مجرد امرأة لا علاقة لها بالشاعر، وفي هذا النص يعالج الشاعر ظاهرة اجتماعية راسخة منذ القدم في مجتمعنا ولا زالت قائمة وهي العنف ضد المرأة فعبّرَ عنها بطريقة مميزة من خلال فتح المجال لتصور صفة هذه المرأة التي وصفها من خلال حذفه للفاعل.

وفي نص آخر يقول:

أمام المرآة-

عن تفاحة آدم،

ينتفُ المشيب ! [2]

[1]- معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص53.

[2]- المصدر نفسه، ص103.

نلاحظ في هذا النص وجود حذف للمسند إليه والمتمثل في الضمير(هو) في السطر الأخير، وهذا الحذف جاء ليخدم المشهد ويسهم في تشكيله بشكل أكبر فالشاعر عمد إلى حذفه للفاعل ليجعل أولا: صورة السطر الأخير ذات مجال مفتوح ومتعددة التأويل في ذهن المتلقي وخياله وثانيا لما يشيعه هذا الحذف عند من غموض وإبهام يحيط بصورة وصفة هذا الشخص التي ذكرها الشاعر حتى لا ينحصر بذلك تصور المتلقي في شخصية واحدة.

ب- التقديم والتأخير:

لترتيب الجملة في اللغة العربية نظام مثالي معروف ومسلمٌ به وهو ليس مقدسا أيضا حتى لا يجوز خرقه، بل تطرأ الكثير من التغيرات بحيث يُقدّمُ عنصر ويؤخر آخر وهذا التقديم والتأخير من المباحث الهامة التي حظيت باهتمام النحويين والبلاغيين، و"هما في المنظور النحوي يخرقان عُرفَ الجملة العربية ويثير انتباه المحلل والمتلقي على حد سواء"[1].

ونصوص الهايكو بصفة عامة تزخر بهذا التقديم والتأخير بمختلف مظاهره، ونصوص الشاعر معاشو قرور أبرز مثال على ذلك نذكر منها:

عند أطول ظلالها،

يحفر بئرا-

ميثاقه مع الأشجار ! [2]

أحدث الشاعر في نصه هذا خلخلة في نظام القاعدة من خلال تقديمه لظرف المكان على الجملة الفعلية، فالأصل في الكلام هو (يحفر بئرا عند أطول ظلالها) وهذا التقديم الذي عَمدَ إليه الشاعر جاء من أجل أن يبرز للمتلقي قيمة هذا المكان عند هذا الشخص الذي همَّ بحفر بئر في نفس هذا

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ج1، دط، دت، ص175.

[2]- معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص65.

المكان، كما يدل هذا التقديم على عمق هذه العلاقة التي تربط هذا الشخص وهذه الأشجار التي غطّت المكان بظلالها فعمد لحفر بئر كنوع من التوثيق لهذه العلاقة.

في نص آخر يقول:

في جيبها،

ورقة يابسة–

مفكرة الجيب! [1]

يتّضح لنا في هذا النص تقديم شبه الجملة المتمثلة في الجار والمجرور (في جيبها) على المبتدأ والخبر(ورقة يابسة) وذلك كمحاولة من الشاعر لإلقاء بعض الغموض في ذهن المتلقي ومخيلته، فلو جاء ترتيب نصه على الشكل الآتي (ورقة يابسة في جيبها) لاتّضحت الصورة عنده ولجاءت بسيطة جدا ما يجعل الغموض يندثر عنها، لكن تقديمه للجار والمجرور فتح مجالا واسعا للتأويل عند القارئ ما يسهم في تعدد وتداخل صور هذا الشيء الذي يحتويه الجيب وجيب من يا ترى؟ لتكتمل الصورة أمامه من خلال السطر الثالث.

وفي هايكو آخر يقول أيضا:

لصُّ الحصالة–

بسكين الخبز،

يطعن رنين النقود! [2]

قام الشاعر في هذا النص بتقديم شبه الجملة (بسكين الخبز) على الجملة الفعلية (يطعن رنين النقود) والأصح أن نقول:(لص الحصّالة يطعن رنين النقود بسكين الخبز) فالشاعر هنا اِلتقط مشهدا ماثلا

[1]– معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص83.

[2]– المصدر نفسه، ص74.

أمام عينيه وعبّر عنهُ بطريقة مباشرة لكن غامضة في نفس الوقت وهذا الغموض أو ما نراه خلخلة للتصور عند القارئ في تأويل النص والقبض على صورته النهائية راجع إلى هذا التقديم والتأخير بين شبه الجملة والجملة الفعلية على التوالي، ومن خلال هذا الانزياح بالنص من تقديم عنصر وتأخير آخر يتميز المبدع بأسلوبه ويُخضعُ اللغة لتصوراته وتجاربه الشعورية ليُبلغَ بها القارئ تجربته الخاصة التي عاشها في أوضح صورة وأتَمِ معنى فيتفاعل معها القارئ وكأنّهُ عاشها هو بذاته.

3- شعرية التكثيف والإيجاز.

يعتبر التكثيف في وجه من وجوهه إيجاز وهو يقوم على الإقتصاد اللغوي والتخلص من الزوائد في الجمل والكلمات والحروف وغيرها، بحيث يَعمدُ المبدع إلأى توظيفه لفتح المجال أمام القارئ في تأويل النص وملء فراغاته محاولا التنقيب عن مقاصد المبدع من وراء هذا التكثيف والإيجاز.

1.3-مفهوم الإيجاز:

أ-لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور: أوجز فلان إيجازا في كل أمر، وأمرٌ وجيز وكلام وجيز أي خفيف مقتصر، قال رؤبة: لولا عطاء من كريم وَجِز، وأوجزت الكلام قصرته، ورجلٌ وجيز سريع الحركة فيما أخذ فيه.

كما جاء في محكم لابن سيدة: وجز الكلام وجازة، ووجزا وأوجز قلَّ في بلاغته...وأوجزه اختصره، وكلام وجز خفيف، وأمر وَجِز ووَاجز ووجيز وموجز، ورجلٌ ميجاز يوجز في الكلام والجواب[1].

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (وجز)، دار صادر، بيروت، ط1،2000م، مج6، ص427.

ب-اصطلاحا:

يقول الرماني: "الإيجاز تقليل الكلام بغير إخلال بالمعنى، وإذا كان المعنى يمكن أن يُعبر عنه بألفاظ كثيرة ويمكن أن يُعبر عنه بألفاظ قليلة فالألفاظ القليلة إيجازٌ، والإيجاز على وجهين: حذفٌ وقِصَر، فالحذف إسقاط كلمة للإجتراء عنها بدلالة غيرها من الحال أو فحوى الكلام، والقِصَر بِنيَةُ الكلام على تقليل اللفظ وتكثير المعنى من غير حذف"[1].

في حين يضع السكاكي الإيجاز في مقابل الإطناب ويُعرفُه بأنّه:"هو أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف الناس"[2].

كما قد أظهرت البلاغة أن الإيجاز إيجازان: "إيجاز القِصَر وهو ما ليس بحذف فإنّه لا حذف فيه مع أن معناه كثير يزيد عن ألفاظه، وإيجاز الحذف وهو ما يكون بحذف"[3].

[1]– أبي الحسن علي بن عيسى الرماني، النكت في إعجاز القرآن، تص:الدكتور عبد العليم، مكتبة الجامعة المليّةالإسلامية، دهلى، دط، 1934م، ص13-14 .

[2]– السكاكي، مفتاح العلوم، تح:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000م، ص338 .

[3]– ينظر:الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، وضع:ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 2003م، ص143.

4- تقنيات التكثيف والإيجاز في شعر "معاشو قرور".

ونصوص الهايكو في مجملها تقوم على التكثيف الواعي الذي لا يسرف النص معه في الطول ولا يسرف في القصر المخل، وقد عمدَ الهايكيست معاشو قرور إلى استخدام التكثيف في نصوصه وإيجازها بتقنيات مختلفة، نذكر منها:

1.4-الحـذف:

الحذف قسمان: حذف كلمة أو حذف جملة [1]، ولا يتم الحذف إلاَّ إذا كان باقي الجملة مغنيا في الدلالة، والهايكو يحفل بالحذف تاركا دور ملء الفراغات للمتلقي، والشاعر يراهن من خلال هذا الحذف على قدرة المتلقي التخييلية في سد الثغرات التي تركها بما يمكن يكون مناسبا قبل عملية الحذف، ويمكن التمثيل لهذا الحذف في نصوص قرور بالنص الآتي:

امرأة آرق-

في الشرفة يحجبها،

نبات شوكي ! [2]

في هذا النص حذف بالقصر على مستوى السطر الأول، بحيث عمد الشاعر إلى حذف أوصاف وأحداث كثيرة ومشاعر تجيش في نفس هذه المرأة الآرق، فجاء بلفظتي "امرأة آرق" فعبر من خلالهما عن قلة نومها وتذبذبه بلفظة آرق وحذف كل أسباب هذا الأرق وصور تمدد وتململ الناتج عن هذا الأرق، وفي هذا ملمح من ملامح الحذف الذي يستغني به الشاعر عن التفاصيل غير الضرورية خدمة للنص.

---

[1]- عباس فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها-علم المعاني، دار الفرقان للنشر والتوزيع، اربد، العراق، ط4، 1997م، ص462.

[2]- معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص82.

2.4-الاستعانة بالضمائر:

إن الضمير في وظيفته يمارس تكثيفا واختصارا لظهور الكثير من الأسماء التي يكفي وجود الضمير بديلا عنها، وقد استعان شاعرنا معاشو قرور بالضمائر في الكثير من نصوصه، نذكر منها:

يا لضحكتها-

على خدها الموشوم،

تفلق قمحة! [1]

نجد أن الشاعر قد استعان في هذا النص بالضمير المتصل (ها) وذلك بديلا عن إفصاحه التام واسمه، بحيث يظهر الأثر التكثيفي لاستعماله هذا الضمير المتصل من خلال شيوع الغموض على مستوى صور النص مما يفتح مجالا واسعا لتعددها في ذهن القارئ بحثا عن الشخصية التي يعنيها في نصه.

3.4-الاستغناء عن الروابط:

تؤدي الروابط وظائف عدّة منها وصل الجمل، في حين تتخلى قصيدة الهايكو في الكثير من الأحيان عن الروابط باعتبار قصيدة مكثَّفة تؤدي فيها هذه الروابط معانيها ضمنيا دون الحاجة إلى وجودها، فالهايكيست يترك ربط الأسطر الثلاث في نصه للقارئ سواء وظّف هذه الروابط كالواو والفاء وغيرها من الروابط أو لم يوظّفها البتة، ونجد قرور قد استغنى عن هذه الروابط في بعض نصوصه، والتي نذكر منها:

[1]- المصدر السابق، ص69.

أسلمة الفنون–

بدل الموديل العاري،

الطاووس أنموذجا! [1]

استغنى الشاعر في هذا النص عن الروابط التي تصل الكلمات والجمل ببعضها كالواو والفاء وثمَّ وغيرها من الروابط، وفي هذا الاستغناء ملمح من ملامح التكثيف فبدل أن يُثقلَ الشاعر نصه بالروابط التي تزيد في حمولة النص اللغوية بلا طائل ولا فائدة ترجى.

4.4–الجمل القصيرة والفعلية:

"تعتبر قصائد الهايكو قصائد حواس ومشاعر لذلك فهي تكتب غالبا في الزمن المضارع، لتوصيل اللحظة المباشرة حتى ولو كانت القصيدة من آثار تجربة سابقة" [2] فيعمد الهايكيست إلى توظيف الجمل الفعلية لتكثيف قصيدة الهايكو فهو إما يُوظف "الجمل الفعلية القصيرة أو الجمل الاسمية ذات الطاقة الفعلية وذلك لأن الحدث الذي يقدمهُ لا يتيح المجال لتقديمه عبر وسائل غير مباشرة كالحوار المُطوّل الذي يكشف الشخصية ومقاصد النص كلها، ومن هنا تنشأ الحاجة إلى الجمل الفعلية القصيرة أو ما يُعوض ما فيها من حركية وفعل"[3].

ونصوص الهايكيست معاشو قرور تنضح باستخدامه للجمل الفعلية القصيرة وذلك باعتبار الهايكو قصيدة إقتناص اللحظة واللقطة المباشرة والآنية، نذكر منها:

[1]– معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص75.

[2]– حسن الصلهبي، صوت الماء–مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، ص19.

[3]– ينظر:حطيني يوسف، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2004م، ص25.

حجر الشّحذ–

قرب منجل صدئ،

يَزحفُ ظِلُّهُ ![1]

يتحقق التكثيف في نصنا هذا من خلال توظيف الشاعر لجملة فعلية في السطر الأخير، فالفعل (يزحف) مارس دورا تكثيفيا واضحا من خلال الغموض الذي أشاعه في الأسطر السابقة بخاصة في ذهن القارئ فهو لم يعرف بعد ظلُّ من الذي يزحف أظلُّ المنجل أم ظلُّ حجرِ الشّحذ، وأيضا اختزل الشاعر الكثير من الأحداث من خلال هذه الجملة الفعلية القصيرة كوقت هذا الحدث ومكانه وأوصاف كثيرة فجاء النص مكثفا من خلال هذا التوظيف للجملة الفعلية في السطر الثالث.

5– شعرية الفضاء النصي.

لا يمكننا إنكار دلالات و إيحاءات مكونات الفضاء النصي فهي لم تستعمل بشكل اعتباطي وإنّما لحاجة في نفس الشاعر وذاتيته الشاعرة،"فالنبر وحركة الأسطر الشعرية التي تعتبر عادة ضابطة لحركة عين المتلقي، ثمَّ علامات الترقيم وما تحمله من شحنات تلعب دورا فعّالاً في توجيه عملية التلقي، ويأتي البياض والسواد الذي يعتبر مؤشرا على الحضور/الغياب، الكلام/الصمت، الامتلاء/الفراغ، وكل ذلك مرتبط بالسياق ومقصدية الباث أو المبدع"[2].

وقد أصبح الفضاء النصي في القصيدة الحديثة يمتزج بالتشكيل على بياض الورقة ويحدد توزع الأسطر الشعرية بشكلها التراكبي التي تتعاقب في السطر تلو الآخر وهذا "ما جعل القصيدة الشعرية قصيدة مرئية، فحدث التمازج بين اللغة والصورة واختلطت العلامات اللغوية بالرسوم

[1]– معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص77.

[2]– شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث،الأردن، ط1، 2010م، ص203.

والأشكال"[1] ليصبح كل ما هو موجود ومكتوب في القصيدة الشعرية المعاصرة حاملا في طيّاته عدّة معان.

1.5-مفهوم الفضاء:

أ- من الجانب اللغوي:

يرى ابن منظور في لسان العرب أن "الفضاء، ذلك المكان الواسع من الأرض والفعل فَضَا، يفضو، فضواً، هو فاضٍ، قال رؤبة:

أَفْرَخَ قيضُ بيضها المُنقاض عنكم كراما بالمكان الفاضي

وفضا المكان وأفضى، إذ اتَّسعَ، وأفضى الرجل دخل على أهله"[2].

كما جاء في قاموس المحيط: "فضا المكان وفضواً اتّسع، وفضا المكان بالمد، الساحة وما اتّسع من الأرض.

أما في معجم المقاييس في اللغة :"فضى: الفاء والضاد والحرف المعتل أصل صحيح يدل على إنفساح في الشيء واتّساع، من ذلك الفضاء: المكان الواسع، ويقولون: أفضى الرجل إلى امرأته أي باشرها، وأفضى فلان بسرّه إفضاء، وأفضى بيده إلى الأرض إذ مسّها بباطن راحته في سجوده"[3].

مما سبق يتضح لنا أن الفضاء يتّسمُ بمعان عديدة وله من الصفات السعة والاستواء وصفة الفراغ.

---

[1]– خرفي محمد صالح، التلقي البصري للشعر، مجلة السيمياء والنص الأدبي، الملتقى الدولي الخامس، جامعة بسكرة، الجزائر، 17/15نوفمبر2008، ص541.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادة(فضاء)، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م، ص139.

[3]– أبو الحسين أحمد ابن فارس، المقاييس في اللغة، تح:عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، دط، 1979م، ص848.

ب–من الجانب الاصطلاحي:

كانت بواكير معرفة هذا المصطلح عند أفلاطون، إذ عدّهُ الحاوي للأشياء وأخذ بُعداً أكبر في جعله "ما يحوي ذلك الشيء ويُميَّزهُ ويحدُّه ويفصلهُ عن باقي الأشياء"[1].

في حين برز الإهتمام بهذا المصطلح في الدراسات النقدية والأدبية الغربية بعد الحرب العالمية الثانية، فنشأ عن هذا الاهتمام بروز دراسات كثيرة جعلت من دراسة هذا المفهوم شغلا أساسا لها بعد أن كانت بدايته كمصطلح غير واضحة، "حيث أسهمت كتابات **هنري متران** وبأمر حاسم في تقريب الأسس الجمالية لمصطلح الفضاء بإعتباره مصطلحا نقديا حديثا يمكنه أن يغني الدراسات الحديثة وخاصة البحوث النقدية التي تتّخذُ الأعمال السردية مجالا لها للدراسة والتطبيق"[2].

ولعل "مفهوم الفضاء أكثر انفلاتا وشساعة من أن يحدد تحديدات ضيقة كأنه هو المكان أو الوسط أو الديكور، وعليه فالفضاء هو نوع من الوسط غير المحدد، حيث تتسكع الأمكنة بنفس الطريقة المحسوبة بحيث أن الفضاء لا يؤطرها ولا يخصص لها وصفا غير قابل للتغيير"[3].

2.5– أنواع الفضاء:

أ–الفضاء الجغرافي:

الفضاء الجغرافي(المكان) في العمل الأدبي من أحد العناصر الفنية التي يقوم عليها هذا العمل ولا يمكننا تفادي قيمته ودوره الفعّال، حيث يرى بعض النقاد أن "أسبق الأولويات هو تمييز الحدود بين مصطلحين متدوالين بتسامح عفوي هما الفضاء والمكان وإن كان المكان منفصلا عن الفضاء

[1]_ السبيهائي محمد عبيد صالح، المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007م، ص18.

[2]_ ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائية، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010م، ص123.

[3]– حسن النجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000م، ص45.

وأنه سببٌ في وضع الفضاء أي أن الفضاء بحاجة على الدوام للمكان" [1]، كما قد خصّت الدراسات الغربية الفضاء الجغرافي بإيضاحات بحيث "اكتفى النقاد الكلاسيكيون في اللغات الثلاث، العربية والإنجليزية والفرنسية باستخدام (المكان/ Lieu/Place) للدلالة على كل أنواع المكان ، حيث لم يكن معنى الفراغ(الفضاء) بمفهومه الجديد قد نشأ بعد"[2].

في حين يرى عبد المالك مرتاض أن "المكان في العمل الروائي يحيل على موقع جغرافي بعينه من الأرض، أي كل ما دلَّ على وجود أمكنة جغرافية حقيقية في النص" [3]، وعليه يتضح لنا أنّ المكان يُشكل في العمل الأدبي "جزءا أساسيا من هندسته ومعماريته وليس مظهرا تزويقيا"[4] فلم يعد مجرّد خلفية مشهدية أو ديكورا يملأ الفراغ بحيث أصبح يتّسمُ ببعد رمزي وفلسفي داخل هذا العمل الإبداعي الأدبي، "فالحدث لا يقدم سوى مصحوباً بجميع إحداثياته الزمانية والمكانية ومن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته المنوطة به والحال نفسه مع النص الشعري الذي يستجيب لمثيرات الواقع في كل أبعاده فيختزل التفاصيل الوصفية والتي غالبا ما تُعوّضُها النصوص الغائبة والطبيعة الرامزة للمسميات المكانية فتُستَمَدُ طبيعة المكان من الأشياء"[5].

ب–الفضاء الدلالي:

يرتبط الفضاء الدلالي بقضية الصورة والمجاز، ويتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي حيث الكلمة ليت معنى ثابت وإنّما يتغير معناها على الدوام "فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، إنّه

[1]– المرجع السابق، ص42.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985م، ص101.

[3]– ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب، وهران، الجزائر، دط، 2005م، ص185.

[4]– أسماء شاهين، جمالية المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001م، ص17.

[5]– ينظر: حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي–الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1190م، ص29.

لا ينقطع أن يتضاعف ويتعدد إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين، تقول البلاغة عن أحدهما أنّهُ حقيقي وعن الآخر أنّه مجازي"[1] وذلك راجع "لطبيعة اللغة العربية ذات الطبيعة التركيبية وليست التحليلية، فالألفاظ فيها كالأوعية وربّما جعلت العرب كثيرا من الأوعية في وعاء واحد نظرا للتكثيف المتواجد من خلال صيغها"[2].

ويعتمد هذا الفضاء الدلالي على "ثنائية الدلالة والتخاطب من خلال مستويين مختلفين نسبيين، مستوى ما قبل التحقق السياقي في مقام التخاطب وهو مستوى المعنى قبل تحققه سياقيا في مقام التخاطب، ومستوى ما بعد التحقق السياقي وهو المعنى بعد أن يصير قصدا فعليا تبعا للقرائن التي ينصبها المتكلم"[3].

ج-الفضاء النصي:

يعتبر الفضاء النصي "أيضا فضاء مكاني لأنّه لا يتشكلُ إلَّا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده غير أنّه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه عين القارئ"[4] مُتتبعةً "التشكيل وما يولّدهُ من رموز بصرية ينوب عن حضور السمات الشفهية للذّات الشاعرة والتي غيَّبَتْها الكتابة" [5]، وعليه "يمثل النص التشكيلي نص القارئ المتلقي الذي يُفترضُ أن يمتلك وعياً بقصدية الكلمات الموظفة في الفضاء النصي وثقافة بصرية فهو في النص التشكيلي يكتسب ميزة إنتاج الدلالة من خلال سمات الأداء الشفهي التي يجسّدها له التشكيل

[1]- ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1991م،ص60.

[2]- ينظر:عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي،عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1992م، ص353.

[3]- ينظر:محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى،أنظمة الدلالة العربية، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط2، 2007م، ص08.

[4]- حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص56.

[5]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008م، ص20

البصري حيث لا يوجد في مقام التلقي سوى النص والمتلقي" [1]، ومن بين المكونات التي تساهم في تشكيل هذا الفضاء النصي نذكر:

-الخـــط:

يُعدُ الخط من خواص الإنسان المميز له عن باقي الكائنات الأخرى و"يُمثل الدلالة البصرية وسمات الأداء الشفهي للنص المخطوط وهو الفن الأوحد الذي نستطيع دون مغالاة أن نقول إن له روحا، فهو كصوت الإنسان يُعبِّرُ عمّا في النفس من أفكار" [2]، كما أن الخط العربي "نجده متنوعا وذلك يعود إلى أغراض جمالية أو لتقاليد قافية معينة مرتبطة بعصر من العصور...وبالتالي يمنح القارئ لذّةً خاصة ونكهة محددة فإذا قرأنا نصاً واحدا كُتبَ بخطوط عربية مختلفة فإنّهُ بدون شك سيمنحنا لذَّات مختلفة ومتعة استثنائية وباختلاف الخطوط يصبح تلقي النص متعة جديدة ويمنح القارئ جماليات متعددة"[3].

-حركة الأسطـر الشعرية:

يتحدد السطر الشعري في الخطاب الشعري المعاصر من ناحية الأداء الكتابي بأنّه "كمية القول الشعري المكتوبة في سطر واحد سواء أكان القول تاما من الناحية التركيبية أو الدلالية أم غير تام"، وحركة هذه الأسطر بدورها تلعب دورا هاما في توجيه حركة عيني المتلقي أثناء قراءته للنص الشعري بحيث تتجلى هذه الحركة في مظهرين هما: "المسافة السطرية والمتمثلة في حركة يد الشاعر أو الخطّاط والمتقدمة في إتجاه حركة الكتابة الذي قد يكون أفقيا أو عموديا أو مائلا والمسجلة لخط متصل من الوحدات، تنتجُ محورا أفقيا تلاحقيا وكل بنية من هذا النوع تكتسح الفضاء المتمثل في

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص20.

[2]- ينظر:عبد الحميد إبراهيم، الوسطية العربية،مذهب وتطبيق، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1986م، ص110.

[3]- ينظر:حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص306-307.

بياض الورقة بحيث يكون لهذه الحركة نقطة إنطلاق ونقطة توقف حسب الدفقة الشعورية التي يُفجرها الشاعر" [1] والتي تختلف من شاعر لآخر، وأما المظهر الثاني فيتمثل في "حركة الأطوال السطرية والتي هي تفاوت طول سطرين شعريين متواليين أو أكثر، تفاوتا كميا من حيث عدد الكلمات أو الوحدات المعجمية التي لا تنهي المعنى في السطر الشعري وإنّما تنهي الدفقة الشعورية التي تملّكت نفس الشاعر"[2].

-لعبة البياض والسواد:

تتجلى لعبة أو "صراع البياض والسواد على رقعة الصفحة في محاولة إحتلال كل واحد منهما مواقع على حساب الآخر نظرا لأهمية كل منهما" [3]، وقد إستعان الشعراء المعاصرون بهما "فوظفوا من خلالهما جملة من التنويعات الطباعية وتقنيات تسمح لهم بإيجاد علامات غير لغوية في نصوصهم لا يضعونها بصورة اعتباطية أو كحُليةٍ للنص، بل بدراية تجعلهم يوظفونها للإيحاء بدلالات تدعم الدلالة اللغوية وتسير في اتّجاهها ولا تناقضها أو تختلف عنها"[4].

ولعلّ من بين تقنيات البياض والسواد أيضا تساوي الأسطر الشعرية أو إختلافهما، الفراغ بين الجمل الشعرية، جهة كتابة الأسطر الشعرية(على اليمين، في الوسط أو على اليسار) ونقاط الحذف أيضا تسهم في هذه اللعبة بين البياض والسواد.

---

[1] -ينظر:محمد الماكري، الشكل والخطاب،مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م، ص235.

[2] - ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص172.

[3] - يحي الشيخ صالح، حداثة التراث،/تراثية الحداثة،قراءة في السرد والتّناص والفضاء الطباعي، دار الفائز للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2009م، ص140.

[4] - المرجع نفسه، ص141.

-علامات الترقيم:

اِهتم الباحثون والنقاد في الدراسات الغربية والعربية بعلامات الترقيم ودورها الهام الذي تلعبه في النص "ولإرتباطها بضبط نبرة الصوت في الكتابة وبالتالي تعويض الصوت كلية بالعين" [1] وأيضا إغناء دلالة النص "كمستوى يمكن أن يدمج بين مستوى الخط ومستوى توزيع البياض والسواد" [2] وعليه فعلامات الترقيم قوامها مجموعة علاقات لا أثر لها أصلا في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع، أي أنّها لا تبرزُ كأدلة صوتية ولكن أثرها يبرز كأدلة ضابطة للنبر فقط بحيث يمكن تناولها من جهتين: من جهة فعلها في إنتاج المعنى والإيقاعات، ومن جهة خضوعها لمقتضيات الدلالة وإنحصارها في فضائها المستوي فهي دالة بإعتبار الوجه الأول ومُوجِهَةً في القراءة بإعتبار الوجه الثاني حتى لا تكون مجردةً من الوظيفة المنوطة بها[3].

[1]– محمد بنّيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته-3-الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط3، 2001م، 122

[2]– محمد الماكري، الشكل والخطاب،مدخل لتحليل ظاهراتي، مرجع سابق، ص239.

[3]- المرجع نفسه، ص241.

6- شعرية الفضاء النصي في شعر معاشو قرور.

يعتبر الشاعر المعاصر المُؤَوِل الأول لنصوصه قبل أي قارئ، وعليه فمن البديهي أن يهتم بكل الأيقونات الدالة ومن أبرزها: حركة الأسطر الشعرية، لعبة البياض والسواد وعلامات الترقيم والتي أصبحت مفرا يلوذ بها الشاعر في مغامراته لبناء قصيدته مخترقا حدود اللغة بهذه التقنيات غير اللغوية ليضاعف قدرتها على الإيحاء، وقد عَمِدَ شاعرنا معاشو قرور كغيره من الشعراء المعاصرين إلى هذه التقنيات بكميات متفاوتة لتزيد من إيحاء نصوصه.

1.6-حركة الأسطر الشعرية:

وهي من العلامات المُتحكمة في تزجيه حركة عين المتلقي وتغيير مسارها أثناء تعرفها على العلامات الخطية المُكونة للنص الشعري، فنجد قرور يوظف هذه التقنية في نصوصه وإن كان الهايكو في مجمله يعتمد على هذه التقنية فمن خصائصه أن يوجد تفاوتا في أسطره الثلاث(قصير/طويل/قصير) يقول الشاعر قرور:

شتاءً-

كما لو أنها حجر شحذ،

حكايا الزّن! [1]

يظهر لنا جلياً من خلال النص عدم توازن الأسطر الشعرية من حيث الطول أي من حيث عدد الكلمات في كل سطر، فقد جاء كل من السطر الأول والأخير محتويا على كلمة فكلمتين على التوالي في حين جاء السطر الثاني طويلا من حيث عدد الكلمات فيه ويعود السبب الرئيس في هذا التفاوت بين الأسطر الثلاث إلى الموجة الشعورية المتدفقة من حالة الشاعر النفسية التي عاشها خلال فصل الشتاء بخاصة لياليه التي تتميز بالطول، فجاء السطر الأول يحمل لفظة هذا الفصل

[1]- معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، مصدر سابق، ص14.

(شتاءً) وما تُشيعه هذه اللفظة في ذواتنا من برودة وتعيدنا إلى مظاهره من ثلوج وأمطار ومعاناة في حين جاء السطر الثاني طويلا محتويا على خمس كلمات فيها نوع من التصريح من الشاعر نفسه على أنّهُ استعان بشيء ما ليَقضِي على ذلك المَلَل الناجم من طول ليالي الشتاء، ليأتي بعدها السطر الثالث بكلمتين تدلنا على ماهية هذا الشيء المُستعان به فنفهم من خلاله بأن الشاعر قد استعان بهذه الحكايا للقضاء على طول ليالي الشتاء ومللها وأيضا ليزيد من معرفته بهذا النوع من الفنون الشرقية.

وفي نص آخر نجد ترتيب الأسطر متفاوت الطول والقِصَر، يقول:

واضحة،

تجاعيد الطَيّات–

حيثُ يُرَفرِفُ مِنديلُ العَرَق! [1]

وكأننا أمام شكل هرمي أُتّخِذَ لهذا النص، بحيث احتوى السطر الأول على كلمة واحدة والثاني على كلمتين في حين جاء الثالث محتويا على أربع كلمات وهذا راجع في المقام الأول إلى حالة الشاعر النفسية، فهو يصف لنا مشهدا ماثلا أمام عينيه بنوع من الحسرة التي نستشعرها في السطر الأول والثاني وشُحُّ الكلمات فيها وهذه الحسرة لم تنته بعد بحيث احتاج الشاعر إلى ألفاظ أخرى ليُنفّسَ عنها ويختم بها دفقته الشعورية والمشهد أيضا، لذلك جاء السطر الثالث بعدد كبير من الكلمات عن سابقيه.

لكن في نص آخر جاء توزيع الأسطر غير متساوي بالرغم من تساوي عدد الكلمات في كل سطر، يقول:

[1]– معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص107.

على غـبـار الحـافـلـة–

الكاريكاتور الذي رسمته،

يَصلُ مُدنَ الثلج ! [1]

الملاحظ في هذا النص أن كل سطر منه يحتوي على ثلاث كلمات ولكن على الرغم من هذا التساوي في عدد الكلمات، جاء كل من السطر الأول والثاني بنفس الطول في حين جاء السطر الثالث قصيرا عن سابقيه وهذا ناجم أولاً عن الموجة الشعورية المتدفقة والتي انتابت الشاعر أثناء رسمه لهذا الكاريكاتور على غبار الحافلة، وثانيا يرجع إلأى عدم اليقين الذي تملّكهُ بأن هذا الكاريكاتور سيصل مدن الثلج بحيث هو يعلم بأنّهُ سيتم تنظيف هذه الرسمة الكاريكاتورية عن الحافلة سواء بتدخل بشري أو بتدخل الأمطار والثلوج.

2.6–لعبة البياض والسواد:

لا شك أنّ تباين مساحة البياض والسواد على الصفحة تحتاج إلى وقفة تأويلية تتباين من قارئ إلى آخر، فقد سعى الشاعر المعاصر من خلالهما إلى تطويع اللغة وتفجير محدوديتها المعجمية ما أكسبها دلالات جديدة، وقد قام معاشو قرور بتوظيف تقنية البياض والسواد في نصوصه ونذكر منها:

عـنـد قـبـر أبي–

بيدين تحفن الرحـمـات،

أجتَثُ البابونـج! [2]

[1]– معـاشـو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص24.

[2]– المصدر نفسه، ص59.

بدأت لعبة البياض والسواد تتجلى من خلال عدم توازن الأسطر الشعرية والفراغ بينهما ومكان توزع هذه الأسطر على الورقة، وقد تجسد البياض في نصف الورقة الأفقي فقد عَمِدَ بالفصل بين نصفي الورقة بعدد يمثل رقم القصيدة في الديوان لتتوزع هذه الأخيرة بأسطرها الثلاث على النصف السفلي من الورقة بتباين واضح في عدد الكلمات في كل سطر، والملاحظ أنّ البياض يتوزع أكثر من السواد وهذا راجع لحالة الشاعر النفسية فهو أولا عند قبر والده مما يجعله يدعو له بالرحمة ويسترجع ذكرياته معه أيضا فجاء البياض مرادفا للصمت الذي تملّك الشاعر عند قبر والده وأيضا من حالة التأمل الذي اجتاحته حول قِصَر الحياة وقيمتها المعدومة وكل هذه الأفعال قام بها وهو في حالة من الصمت.

وفي نص آخر له من نوع التانكا وهو إرث ياباني لا يتعدى خمسة أسطر، ثلاثة أسطر الأولى قصيرة يليهما سطرين طويلين والسطر الثالث يربط الصورة في السطرين السابقين بالصورة في السطرين اللاحقين[1]، يقول:

أَزِيـزٌ أَزِيـز–

في مراوح الحاصدات،

يمضي النسيم قيلولته

رغم اشتعال السـنـابـل،

في درب التبّانـة! [2]

جاء هذا النص بأسطره الخمسة موزعا على وسط الصفحة بمساحة كافية منها مرفوقا باسم هذا النوع الأدبي الياباني وعدده في هذا الديوان ذي الترقيم اللاتيني، والملاحظ أن الشاعر في دواوينه الهايكوية يجمع دائما بين الهايكو والتانكا وذلك ليُعرفَ قارئه على هذا الجنس الأدبي الذي اِنسل منه الهايكو، والسواد في هذه القصيدة يتوزع أكثر هذه المرة نظرا لتوزع الأسطر في وسط الصفحة

[1]– ينظر:صابرين فرعون، هايكو اللقلق، بين التانكا والهايكو، مرجع سابق، ص38.

[2]– معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص63.

ولطول هذه القصائد عن قصيدة الهايكو ويرجع إحتلال السواد لبياض الصفحة إلى هذه التوليفة الرائعة للمشاهد التي جمعها الشاعر لنا فتراوحت من الأزيز إلى مراوح الحاصدات إلى حركة النسيم فاشتعال السنابل وأخيرا درب التبّانة الذي يحتوي كل هذه المشاهد والأشياء، وهذا التجميع قد أخذ من الشاعر جهدا ذهنيا ونفسا طويلا مما جعل السواد يطغى على البياض هذه المرة.

3.6-علامات الترقيم:

تُعَدُ علامات الترقيم التقنية الثالثة من تقنيات الفضاء النصي والتي اشتغل عليها الشاعر معاشو قرور ووظّفها في قصائده لما لها من أهمية ودور في توجيه أولا عين القارئ وثانيا استيعاب هذا الأخير لكل سطر على حدى ومساعدتها له في الربط بين فلقتي الهايكو، وعلامات الترقيم شائعة الاستعمال في الهايكو الياباني ولها مدلولاتها ودروها مهم في ربط مشاهد النص ببعضها البعض وتسمى باليابانية بـ **ـالكاريجي kireji** فتقطع القصيدة لقسمين لتدعو القارئ لاستكشاف العلاقة فيما بينها أي بين فلقتي الهايكو، وللحق يجنحُ جل الهايكيست العرب لإهمال هذا العنصر الهام في الكتابة الهايكوية، رسم علامة ترقيم وهي في الغالب مطة، تُمكنُ من معرفة وعي الكاتب بمفهومين: الكاريجي أو كما يمكن تسميته عربيا بالخرجة من مشهد لآخر ومفهوم الكتابة المشهدية(بصرية-صوتية)[1].

وقد لجأ قرور إلى استخدام علامات الترقيم المختلفة تراوحت بين الفاصلة، علامة التعجب، النقطة والمطة(العارضة أو الشَرطة) ومن أمثلة ذلك في نصوصه، نذكر:

حزن كظيم-

في زحمة العزاء،

[1]- ينظر: نسيم السعداوي، أداماس، الإحتفاء بجواهر الهايكو، مجلة الهايكو العربي، الأردن، العدد الرابع، 2016م، ص64.

يتصاعد بخار زفراتهم! [1]

الملاحظ في هذا النص أن الشاعر استعمل في السطر الأول علامة ترقيم تمثلت في العارضة أو الشرطة والتي تقطع القصيدة إلى قسمين لتدعو القارئ للبحث عن العلاقة بين السطر الأول والأسطر المتبقية كما توحي أيضا بالصمت الذي يجعل القارئ يتصور بروية مشهد هذا الحزن الكظيم، في حين خُتِمَ السطر الثاني بفاصلة والتي بدورها توحي بأخذ نفس قصير قبل إكمال الشاعر لكلامه ما يهيئ القارئ للسطر الثالث أو المشهد الثاني فاتحة بذلك المجال أمامه لتصور أولا تلك الزحمة الناتجة من تعاقب الناس على العزاء لأهل الميت وثانيا تجعله ينصت جيدا لتلك الضوضاء والتي هي غائبة عنه في الحاضر لكنها بتصوره تبدو وكأنّها ماثلة أمامه، في حين ختم الشاعر سطره الأخير بالكاريجي Rana وهو لاحقة تأتي في آخر الكلام كتعبير عن التركيز في كلمات السطر الأخير[2] متمثلة في علامة التعجب والتي تصنع المشهد النهائي والأخير برمته فيذهب تركيز القارئ بأكمله إلى ذلك البخار المتصاعد من زفرات أهل الميت وكأنه هو المُتنفَسُ الوحيد لذلك الحزن الكظيم الذي اجتاحهم من موت قريبهم.

وفي نص آخر له نراه قد استغنى عن العارضة، يقول:

بحلول الربيع

تنهي عدّتها، المتوفاة

بحلول الربيع! [3]

[1]-معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص31.

[2]– ينظر: نسيم السعداوي، أداماس، الإحتفاء بجواهر الهايكو، مرجع سابق، ص64.

[3]– المصدر السابق، ص54.

وظّف الشاعر في هذا الهايكو الفاصلة في السطر الثاني قبل كلمة (متوفاة) وذلك لأنَّه بصدد إخبار القارئ بشيء ما لذلك إحتاج للفاصلة ليأخذ من خلالها بعض النفس أولا قبل أن يلقي ما بقي في جعبته من كلام، وثانيا استعملها لما لها من تأثير على ذهن القارئ فهي جاءت كنوع من الاستراحة التي يتشكل فيها المشهد الأول في ذهنه وثانيا زادت نوعا ما من تساؤلاته حول هوية هذه المرأة التي تُنْهِي عُدّتها بحلول الربيع وصفة هذه المرأة أهي أرملة أم مطلّقةٌ، ليكشف الشاعر بعد الفاصلة تماما صفتها بأنّها امرأة متوفاة مع حجب هويتها عن القارئ في حين استعمل كعادته في السطر الثالث علامة التعجب وذلك ليُحوّلَ بها تركيز القارئ من صورة القبر وصورة هذا المتوفاة إلى صور الربيع ما يجعله يتأمل بتأن المشاهد البهية لهذا الربيع.

وفي نص آخر، يقول:

شفتان

إلى درجة الجفاف،

يطول على المصل، إطباقهما! [1]

نلاحظ توظيف الشاعر للفاصلة مرتين في كل من السطر الثاني والثالث ويرجع ذلك إلى طول المشهد الذي يُصورهُ وينقله إلى القارئ، بحيث جاء النص مركبا من أربعة صور هي: صورة الشفاه، فصورة الجفاف الذي يعتريهما، فصورة أخذ المصل عن طريق الفم، وأخيرا صورة إطباق هذه الشفاه مما جعل الشاعر يأخذ نفساً بين الصورة الثانية والثالثة فاستعان بالفاصلة، في حين ختم سطره الثالث بعلامة تعجب بعد الكلمة الأخيرة ليشد بذلك انتباه وتركيز القارئ بها على عملية إطباق الشفاه والتي تلخصُ لنا فلسلفة الحياة فالبرغم من فتح هذا الفم وأخذ المصل تمَّ في الأخير إغلاقه

[1]– معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو ، ص85.

وكأن شيئا لم يحدث بالرغم من حدوث الكثير وهو نفس فلسفة الحياة فالبرغم من حدوث عدّة أشياء فيها إلاّ وكأنه عند الممات لم يحدث شيء.

في حين وظّف علامات ترقيم أخرى في نصين مختلفين، يقول في أحدهما:

((أزهار الشّر))-

ماذا تبغي الفراشة،

فوقَ كتبٍ مُستعملة! [1]

استعمل الشاعر قرور قوسين مزدوجين متتابعين تليهما عارضة أو شرطة، بحيث تستعمل الأقواس المزدوجة عند ذكرنا عنوان شخص ما أو عنوان كتاب ما وهنا قد استعان بهما الشاعر ليذكر عنوانا هو ((أزهار الشر)) وهو ديوان شعري للشاعر الفرنسي"بودلير" والتي تدور قصائده حول موضوعات تتعلق بالإنحلال السائد في فرنسا آنذاك بحيث أحدث ضجة فيها ومُنعَ من النشر،كما عَمدَ الشاعر إلى استخدام العارضة أو الشرطة بعد الأقواس مباشرة ليجعل القارئ يتصور كيف تبدو أزهار الشر هذه ويتساءل عن مقصدية الشاعر، وإذا ما كان القارئ هنا محدود الثقافة الأدبية أو لا دراية له بعناوين الكتب أعطاه الشاعر من خلال هذه الشرطة مدة للتساؤل والبحث، في حين استعمل في السطر الثاني الذي جاءت كلماته على صيغة سؤال لم يكتمل بعد فاستعان الشاعر بالفاصلة ليأخذ نفسا قصيرا يكمل بعده نص سؤاله والمتطلب للمزيد من التوضيح في السطر الثالث والذي ختمه بعلامة استفهام معبرا بها عن حيرته من مبتغى الفراشة فوق الكتب المستعملة، مشركا القارئ في حيرته هذه والذي يتأمل من خلالها مبتغى الفراشة التي وكأنّ الأمر قد إختلطَ عليها ولم تميز بين الأزهار الحقيقية المرسومة على أغلفة الكتب أو أن الشاعر يشير إلى أن الرحيق الخالص يتمثل في المعرفة.

[1]– المصدر السابق، ص42.

الفصل الثالث

شعرية المشهد

1- مفهوم المشهد وعناصر بنائه.

2- تقنيات بناء المشهد في الهايكو.

3- شعرية المشهد عند "معاشو قرور"

1-مفهوم المشهد وعناصر بنائه.

حرصت القصيدة العربية المعاصرة على مد جسور التواصل مع فنون مختلفة وذلك للإفادة من تقنياتها المختلفة بغية تطوير أبنيتها و تغذيتها بوسائل فنية جديدة تجعلها قادرة على بلورة ما يستجد من دلالات ورؤى معاصرة، فاستعارت من الفن السابع الكثير من التقنيات الفنية منها ما يعرف بالمشهد، ليصبح هذا الأخير من أبرز الظواهر الفنية في القصيدة العربية حيث يتم التحول بالنص الشعري من عمل مقروء إلى عرض منظور مسموع ماثل أمام عيني المتلقي، وتعود جذور كلمة"مشهد" إلى تراجيديا العهد الإغريقي بحيث كان يراد بها ذلك الحوار المسرحي الذي يدوم وقتا معينا ويجري في فترة زمنية فاصلة بين نشيدين تقوم بهما الجوقة، وهو أيضا مقطع جزئي من فصل ومجموع المقاطع/المشاهد تشكل فصلا وهناك من جعله مرادفا للفصل لأنه قد يشكل بمفرده فصلا[1].

1.1-مفهوم المشهد:

أ-لغة:

عرّفه الجوهري على أنّه:"محضر الناس، وامرأة مشهد إذ حضر زوجها، كم يقال للغائب زوجها مغيب" [2]، وعليه فالمشهد وثيق الصلة بالمكان وبالموازاة مع الأشخاص، فالمجمع والمحضر والمشهد كلها أسماء مكان تدل على الوقوع المتكرر لأحداث ما.

ب-اصطلاحا:

يرى حبيب مونسي أن "المشهد هو تلك النظرة الشمولية التي لا تغفل فيه العناصر المتجاورة في الحركة الواحدة، فالمشهد وحدة يحكمها إطار عام تنتظم فيه العناصر انتظام العناصر

[1]-ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م، ص251.

[2]- الجوهري، الصحاح، تح:أحمد عبد الغفار عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1984م، ج2، ص484.

التصويرية في اللوحة"[1]، فالمشهد هنا حسبه هو ذلك الفن الذي يعبر عن ما في داخلنا بأجمل صورة، "فعندما نقف أمام مشهد نحاول إحصاء شخصياته وتحديد درجات ظهورها وقياس أفعالها"[2].

وإذا ما ربطنا هذا المفهوم للمشهد بقصيدة الهايكو نجد أنّ أهم عنصر من عناصرها هو المشهد، بحيث يركّز الهايكيست على التصوير المشهدي الآني وكأنّه يلتقط صورة فوتوغرافية ليربطها بعد ذلك ببعد تأملي عن طريق دمج مشهدين أو أكثر لإنتاج مشهد ثالث عام ذو بعد تأملي عميق يخفي الكثير بين طيّاته، وهو ما يعرف بلحظة الهايكو أو الحالة الهايكوية.

2.1- عناصر بناء المشهد:

هناك ثلاثة عناصر مهمة يجب توافرها في كل مشهد وهي:

أ-الحدث:

وهذا المصطلح يعني "الشيء أو الظاهرة من حيث هي موجودة تقبل تنظيم العقل لمعطياتها، فلفظ الحدث يتضمن حكما تقريريا على الواقع الخارجي وعلى هذا المعنى يردُ اللفظ عادة منسوبا ومُحَددا بخاصية، كأن نقول: الحدث الاجتماعي"[3].

أما في السينما فهو "يمثل البنية الدرامية وهو كل ما يجري أمام آلة التصوير ويتم تسجيله ويظهر على الشاشة في أثناء العرض من حركات وأحداث ومناظر"[4].

---

[1]-حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن، قراءة في قصة يوسف، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية واللسانية، سيدي بلعباس، الجزائر، ط1، 2009م، ص15.

[2]- المرجع نفسه، ص49.

[3] - عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص148- 149.

[4]- أميمة الرواشدة، المشهد السينمائي في الشعر العربي المعاصر، مجلة أفكار، الأردن، العدد 361، 01 فبراير 2019، ص15.

ب–الزمان:

ويقصد به "تلك المادة المعنوية المجرّدة التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة"[1]، كما يُعد الزمن من أهم مكونات الأعمال الأدبية كالرواية والقصة وعنصرا قويا في تأسيسها بحيث تختلف طريقة توظيفه من رواية لأخرى ومن قصة لأخرى.

ج–المكان: يمثل المكان إلى جانب الزمان "الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية، فنستطيع أن نميّز فيما بين الأشياء من خلال وصفها في المكان كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها"[2].

2– تقنيات بناء المشهد في الهايكو.

أ–تقنية (ماذا_متى_أين):

وهي تقنية شائعة عند معظم شعراء الهايكو، طاغية كثيرا في الهايكو الياباني التقليدي والنصوص المترجمة، ومدى نجاح هذه التقنية يتوقف على كيفية تأثيث الهايكيست لقصيدته معتمدا على هذه الأسئلة الثلاث (ماذا_متى_أين) والتي تضمر في دلالتها نوعا من السببية، مثل:

غصن أجرد– (أين)

غراب، (ماذا)

عتمة الخريف ! (متى)[3]

[1]– عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، بيروت، دط، 1988م، ص07.

[2]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص99.

[3]– بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنى والرؤى، جريدة المثقف الإلكترونية، تم الإطّلاع عليه بـ19-01-2021.

وفي مثال آخر للهايكيست **طالب داخل** يقول:

خسوف القمر – (متى)

ما لضفتي النهر، (أين)

تتباعدان! [1] (ماذا)

يتضح جليا للمتلقي عناصر هذه التقنية المبنية على الأسئلة الثلاث(**ماذا_متى_أين**) في المثال السابق بحيث يضعنا الشاعر أمام مشهدين الأول بارز للمتلقي وهو خسوف القمر(**متى**) أما الثاني فيشوبه بعض الغموض بحيث يبقى المتلقى متسائلا عن موضع الشاعر هل كان عند ضفة النهر(**أين**) أم بعيدا عنها وهو يرقب خسوف القمر لتأتي الدهشة في هذا الهايكو في السطر الثالث متمثلة في تساؤل الشاعر عن سر تباعد ضفتي النهر(**ماذا**) وكأن الجو الذي يشيعه خسوف القمر يجعل ضفتي النهر تبتعدان عن بعضهما البعض وليس سريان الماء في النهر الذي يزيد من تباعدهما.

وفي مثال آخر للهايكيست **عبد الرحيم حامد الله** يقول:

محل العطارة (أين)

الزهور اليابسة (متى)

مازالت تفوح. [2] (ماذا)

ينقلنا الهايكيست في هذا المثال إلى محل العطارة لنجد أن صورة هذا المحل وما تحتويه من أعشاب وعطور وأزهار قد تتسلل إلى أنفسنا لتلقط حاسة شمنا كل هذه الروائح المختلفة، ثم ينبهنا الشاعر ونحن في خضم تصورنا لمقتنيات هذا المحل إلى مشهد الزهور اليابسة وهنا تظهر براعة الشاعر في استخدام الكيغو بطريقة غير مباشرة مشيرا إلى فصل الخريف الذي تعلن فيه الأشجار والزهور

[1] – عباس محمد عمارة، أنطولوجيا قصائد الهايكو العربية، منشورات مومنت، المملكة المتحدة، دط، 2019، ص28.

[2] – المرجع نفسه، ص32.

عن ذبولها، ليأتي السطر الثالث مليئا بالدهشة بحيث يخبرنا الشاعر بأن رغم يباس هذه الزهور إلاّ أنّ رائحتها لازالت تفوح ليجعل متلقيه يتعاطون رائحتها بخيالاتهم وكأنها ماثلة أمام أعينهم.

ب- تقنية المجاورة أو المقاربة:

وهذه تقنية معروفة أيضا، بحيث يلجأ فيها الهايكيست إلى إختيار فلقتي الهايكو المختلفتين ظاهريا المتناغمتين باطنيا، ولا بد هنا من وجود رابط دلالي يجمع بين الطرفين بخفاء، نحو:

ضباب تشرين

عمتي العجوز،

تسأل من أنا؟

إذ تجمع ضبابية الرؤيا بين سطري الهايكو: ضباب تشرين والعمة العجوز[1].

وفي مثال آخر تقول الشاعرة **أمل محمود**:

زُبـــدٌ،

بيضاء بيضاء

وعـــودك.[2]

إذ تجمع الهايكيست هنا بين فلقتي الهايكو بين بياض زُبد البحر وكثافتها وبين كثرة وعود محبوبها وبياضها أي عدم جدواها ونفعها، فهو يعدها مرارا ولا يفي بتلك الوعود لتتحول عندها إلى مجرد بياض كورقة بيضاء لا قيمة لها إلا حين الكتابة عليها.

[1]- بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنى والرؤى، مرجع سبق ذكره.

[2]- عباس محمد عمارة، أنطولوجيا قصائد الهايكو العربية، ، ص43.

وفي مثال آخر يدهشنا الشاعر **طالب داخل** بقوله:

كتابة مسمارية–

على رمال الشاطئ،

خطى النوارس.[1]

هذا الهايكو تتجلى فيه هذه التقنية بأتـــمّ معانيها، بحيث نرى براعة الهايكيست في مقاربته لشيئين مختلفين ظاهريا في ذهن المتلقي(الكتابة المسمارية/خطى النوارس) وما زاد من عمق الفجوة التي صنعها الشاعر عند المتلقي هو طريقته في تأثيث قصيدته بحيث جعله يستحضر في ذهنه صورة الكتابة المسمارية وما تحمله من نقوش مبهمة عنده ليقطع عليه الشاعر حبل أفكاره بمشهد رمال الشاطئ مما يدخل المتلقي في متاهة التأويلات المتعددة، ما علاقة الكتابة المسمارية برمال الشاطئ؟ هل تم العثور على بعض الآثار تحمل كتابة مسمارية؟ وغيرها من التأويلات، ليفاجئنا هذا الشاعر المبدع بصورة ثالثة تضعنا في دهشة من أمرنا ضاربة عرض الحائط كل التأويلات والمقاربات التي وضعناها سالفا فـخـطى النوارس صورة غير متوقعة على الإطلاق ولن تخطر على بال المتلقي وكأن النوارس بخطاها التي تتركها على شاطئ البحر تكتب بالكتابة المسمارية، وهنا تكمن جمالية هذا الهايكو في إثارة دهشتنا مشهدا فمشهدا صورة فصورة وسطرا فسطرا فاتحا ذهننا حول العديد من التأويلات مفاجئا إيانا في الأخير بتأويل وصورة لم تخطر على البال.

ج– تقنية التفتح التدريجي:

تكون في هذه التقنية الضربة الأخيرة هي تمام الفكرة وذروتها (أي السطر الثالث) لأنها تعطي لما قبلها قيمة في بنية الهايكو، نحو:

على جرس المعبد

[1]– المرجع السابق، ص28.

تنام،

فراشة !

بحيث عمد الهايكسيت في هذا المثال إلى إيضاح قيمة الهدوء والسكون من خلال نوم الفراشة على جرس المعبد.[1]

وفي مثال آخر تقول الهايكيست **خالدة أبو خليف**:

على الجدار

صورة جدي،

تراقب الجميع.[2]

فقد عمدت الهايكيست إلى توضيح قيمة ودور الجد في الأسرة، فمراقبته لأفراد أسرته تكون بتفقد أحوالهم ومعرفة أخبارهم والاطمئنان عليهم فردا فردا وأيضا الهيبة والوقار الذي يتسم بهما الجد داخل أسرته فحتى بعد مماته لازالت هيبته تشع من صورته المعلقة على الجدار، فالمشهد هنا قد تفتح في ذهن المتلقي تدريجيا من خلال انتقال الهايكيست من صورة الجدار إلى صورة الجد فمراقبته للجميع.

وتقول **هالا الشعار** في نص لها:

مقعد الشاطئ،

وحيدة تتمدد عليه

شمس الظهيرة.[3]

[1]– بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنى والرؤى، مرجع سابق.

[2]– عباس محمد عمارة، أنطولوجيا قصائد الهايكو العربية، ص73.

[3]– المرجع نفسه، ص18.

توضح لنا الشاعرة في هذا الهايكو قيمة الفراغ والوحدة، فقد صورت لنا مقعد الشاطئ بحيث جاءت لفظة (مقعد) نكرة لتدل على فراغ المقعد الموجود بالشاطئ لتعبث بخبث إبداعي بذهن المتلقي من خلال الصورة الثانية فالتمدد عند أي متلق صفة من صفات الإنسان أو الحيوان لتفاجئه بالصورة الثالثة وهي شمس الظهيرة، فتملأ فراغ المقعد شبرا شبرا بمرور الوقت وهو بدوره يكسر وحدتها، والتفتح التدريجي في هذا الهايكو يكمن في تدرج المتلقي من صورة لصورة حتى يكتمل المشهد النهائي ويظهر جليا في ذهنه وماثلا أيضا أمام عينيه.

د- تقنية الانتقال من العام إلى الخاص أو العكس:

ويقصد بها انتقال الهايكيست من الحالة العامة إلى الحالة الخاصة، أو من مشهد عام إلى مشهد خاص أو العكس نحو:

السماء كلها-

في حقل الزهور الفسيح،

زهرة خزامى!

فزهرة الخزامى زرقاء اللون في العادة تميل إلى البنفسجي قليلا، ومن ينظر إلى هذه الحقول يظنها لزرقتها قطعة من السماء.[1]

ونجد هذه التقنية أيضا في قول الهايكيست **غصون نمر الطرشة:**

مهرجان الفاكهة-

من ورقة المانجو الهشة

تزحف حشرة.[2]

[1]- بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنى والرؤى.

[2]- عباس محمد عمارة، أنطولوجيا قصائد الهايكو العربية، ص41.

تنقلنا الهايكيست ضمن مشهد بسيط عايشته بكل عفوية عن طريق استخدامها لتقنية الانتقال من العام إلى الخاص، بحيث يتكون هذا الهايكو من مشهدين، مشهد خلفي وهو مشهد مهرجان الفاكهة ليزخر ذهننا بصور لمختلف الفواكه التي نعرفها والتي لا نعرفها وأيضا الأجواء التي يصنعها أي مهرجان فحتى لفظة مهرجان تبعث البهجة في نفس المتلقي وقبل أن تنقلنا للمشهد الأمامي أشاحت بنظرنا في السطر الثاني إلى ورقة المانجو التي وصفتها بالهشاشة وكأنها قد اكتسبت هشاشتها من الصخب الذي تصنعه أجواء المهرجان لتبرز لنا خاصية تميز شاعر الهايكو وهي تعاطفه مع كل ما يحيط به في هذا العالم من كائنات ما يسمى بالشيوري Shiori لتفاجئنا بعدها بالمشهد الأمامي، مشهد الحشرة الزاحفة لنركز بصرنا على حركة زحف هذه الحشرة وكأنها تشبه زحف هذه الحشرة على الورقة الهشة بحياة الإنسان العربي الهشة وسط صخب الحياة هذا الصخب الذي صنعته كثرة الحروب وتشرد العربي في مختلف الأوطان العربية والغربية يزحف باحثا عن لقمة عيشه.

وفي نص آخر للهايجن **جمال محمد** يقول:

فـي الـقـطـار–

مغمض العيـنـين يتحسس

قبلة الوداع.[1]

يضعنا الهايجن من خلال الصورة الأولى في مشهد تتضح معالمه عند المتلقي ليسافر بخياله إلى قطار ما فيتأمل ما حوله من ناس ويتردد في أذنيه صوت القطار لينتشله الشاعر من هذه الحالة بصورة أخرى لشخص مغمض العينين ويضعه في حيرة من أمره عن طريق لفظة (يتحسس) وما تتيحه من تصورات عديدة في ذهنه لتكون الصورة الثالثة ذروة جمالية هذا النص ومكمن الدهشة وتمام الفكرة فيه فقبلة الوداع لن تخطر على بال المتلقي أبدا، والملاحظ أن الشاعر انتقل بنا من مشهد عام

[1]– المرجع السابق، ص114.

(في القطار) إلى مشهد خاص(شخص مغمض العينين) فمشهد أخص منه(تحسس الشخص لقبلة الوداع).

هـ- تقنية التلغيز:

من التقنيات التي يتم حل لغزها في السطر الثالث، والأفضل أن تكون الأخيرة(الصورة الثالثة) هي الجواب أو حل اللغز، نحو:

الزبون يشتري لغيره

البائع يطرد فكرة الاحتفاظ بواحدة،

محل بيع الشواهد!

يقدم الهايكيست في هذا المثال مشهدين مختلفين يتسمان بالغموض ليجعل المتلقي مشوشا في محاولة الربط بين المشهدين، ليندهش بالمشهد الثالث الذي أتى به الهايكيست كحل لما سبقه من تلغيز وغموض اكتنف المشهدين السابقين[1].

وفي نص آخر للهايجن **الأخضر بركة** يقول:

داخل حانوت
لبيع مبيد الحشرات،
يتسكع الصرصار[2]

يقدم الهايكيست في هذا النص مشهدين مختلفين يتسمان بالغموض ليجعل المتلقي مشوشا، المشهد الأول عبارة عن حانوت ما لم يشر إليه الشاعر بصفة خاصة إلا في السطر الثاني ليتضح للمتلقي أنه حانوت بيع مبيدات الحشرات لكن يبقى بعض الغموض ساريا في ذهن القارئ صنعته لفظة (داخل) ليتساءل عما يحدث داخل هذا الحانوت، ليندهش بالمشهد الثاني الذي أتى به الهايكيست

[1]- بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنى والرؤى، مرجع سبق ذكره.

[2]_ نسيم السعداوي، معايير الاهتمام بنص الآخرفي الهايكو، مجلة الهايكو العربي،الأردن، العدد9، 2018م، ص25.

كحل لما سبقه من تلغيز وغموض اكتنف المشهد السابق فمشهد تسكع الصرصار لم يكن متوقعا البتة بخاصة داخل محل لبيع المبيدات الحشرية وهو جواب لما سبقه من صور غامضة.

وفي نص آخر الهايكيست **معاشو قرور** يقول:

تحت بساط العتبة

ينعم بالدفء مع الصرصار

مفتاح الباب.[1]

بالرغم من بساطة هذا النص إلا أنه يتسم بالغموض ويجعل المتلقي في حالة من التشويش الذهني متسائلا عن ماهية الشيء الذي يقبع تحت بساط العتبة، لتزيد الصورة الثانية بعض التلغيز إلى النص عن ماهية شيء آخر مع الصرصار ينعمان بالدفء ما يجعل المتلقي مشوشا من جديد في محاولة الربط بين المشهدين، ليندهش بالمشهد الثالث الذي أتى به الهايكيست كحل لما سبقه من تلغيز وغموض اكتنف المشهدين السابقين وهو مشهد غير متوقع مثير للدهشة وجاوب لكل ما سبقه من تلغيز وإبهام.

[1]– صابرين فرعون، هايكو اللقلق بين التانكا والهايكو، مجلة الهايكو العربي، الأردن، العدد 6، 2017، ص40.

3-شعرية المشهد في شعر "معاشو قرور"

من المعروف أن الذي يميز الشاعر عن الإنسان العادي، هو فرط حساسيته بالأشياء من حوله وإحساسه القوي بها وإدراكه الخاص لها بحيث يثير في المتلقي الشعور بالوسائل الفنية في صياغة شعره، فقوة الشعر عامة تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور لا في التصريح بها فالشاعر يتأمل ذاته وكل ما حوله ويعيد إنتاجه بطريقته الخاصة ومن هنا يكسر الدلالة العادية التي كانت تربط تصور الناس العاديين بالأشياء ويكسبها دلالة جديدة ناتجة عن إرتباطه هو بالشيء المشار إليه، وهو بهذا لا يحلل مواقفه من الكون وتجاربه وما يحيط به ولا يشرحها وإنّما يوحي بها في صور أو مشاهد بعد أن يجمعها، وهذا ما نجده جليا في إبداعات الهايكيست "معاشو قرور" من خلال المشاهد والصور التي يلتقطها سواء من الطبيعة أو مما يحيط به من أشياء أو ظواهر وكيفية توظيفه لها في قصيدة الهايكو ودمجها مع بعضها البعض للوصول بها إلى الحالة الهايكوية أو لحظة الهايكو، وبعد تفحصنا لقصائد المبدع في ديوانه "أسطرلاب لقياس الكيغو" ألفيناه يعتمد على بعض التقنيات السابق ذكرها والتي ساهمت في تشكيل المشهد ببراعة في قصائده، ومن بينها:

1.3- تقنية التفتح التدريجي:

وتعتبر هذه التقنية الأكثر استعمالا في قصائد الهايكيست " قرور" بخاصة في هذا الديوان الذي بين أيدينا، ومن بين القصائد التي تبرز فيها هذه التقنية قوله:

بلا كدمات-

على الثلج تتدحرج،

قوارير الغاز المميع! [1]

[1]- معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص23.

إن براعة الهايكيست جلية في خلق مشهدية مركبة من صورتين تتوزع على السطر الأول والثاني، بحيث تُقرأ الأولى بشكل عادي وتنفذ الصورة الثانية إلى خيالنا مباشرة والتي تفتح الكثير من التصورات والتأويلات عند المتلقي قبل إكتمال المشهد بالصورة الثالثة، فيخطر على باله تدحرج الأطفال والأشخاص بمختلف الأعمار على الثلج وكذا بعض الحيوانات وغيرها من الصور ليدهشنا الشاعر بصورة ثالثة ذات دهشة عالية تجمع بين الصورتين لتصبح صورة واحدة جديدة ليشير الشاعر إلى قارورة الغاز المميع ما يجعلنا نسترجع كل ذكريات المعاناة من برد ووحدة وألم يصنعه فصل الشتاء بخاصة معاناة الكثير من الناس من سكان المناطق النائية والجبلية مع قارورات الغاز المميع في هذا الفصل.

والهايكو في أساسه يتكون من مشهدين مشهد خلفي وآخر أمامي يجمع بينهما الهايكيست تاركا المتلقي يبحث عن رابط وسر العلاقة بينهما وفي هذا النص يتمثل المشهد الخلفي في صورة الثلج وهو كيغو(الكلمة الفصلية) غير مباشر يدل على فصل الشتاء، أما المشهد الأمامي فهو تدحرج قوارير الغاز المميع والعلاقة التي تجمع بين المشهدين هي صورة وصفة هذا التدحرج الذي اتسم بعدم وجود كدمات.

وفي نص آخر يقول الهايكيست:

العود الساقط،

من حزمة المحتطبين–

يُـطوّقـه الضبـاب[1].

اشتغل الهايكيست في نصه هذا على مشهدية جزئية ركز فيها على عنصر واحد هو العود الساقط، بحيث يترك للقارئ حرية تصور المشهد بكليته والذي لن يجد صعوبة في تصور الأشجار والغابات والطرق الجبلية وقبل أن يطلق الشاعر سراح الصورة الثانية تتنامى الأسئلة داخل ذهن

[1]– المصدر السابق، ص16.

المتلقي عن مصدر سقوط هذا العود وما الذي حدث باعتباره ظاهرة عادية جدا لا يلتفت لها، في حين جاءت الصورة الثانية جوابا يخبرنا عن حالة هذا العود الساقط فهو لم يسقط من شجرة يابسة أو كان مترامیا على طرف الطريق وإنّما سقط من حزمة المحتطبين وكأنه بسقوطه هذا قد أنقص من حمولتهم وأذهب تعبهم سدى، "ولعل من جماليات الهايكو معالجته للمشهدية بتقنية الزوم" [1] التي يوظفها الهايكيست في نصه هذا على أمثل وجه ليدخلنا في حميمية المشهد ويثير فينا عاطفة التعاطف مع هذا العود والطبيعة بصفة عامة، فمن الغابة الشاسعة والأشجار العالية والمسالك الجبلية ووعورتها إلى ذلك العود الساقط حتى لا يبقى في مجال رؤيتنا غير ذلك العود ليفاجئنا بصورة ثالثة تشد من انتباهنا هي صورة تطويق الضباب لهذا العود فيمثل أمام أعيننا مشهد ذلك الضباب وامتداده البطيء على طول الطريق فيطوق ويحتضن ذلك العود الساقط حتى لا يبقى وحيدا، وهذه الصورة الأخيرة هي ذروة الهايكو ومكمن الدهشة فيه وتمام الفكرة أي وكأن شيئا لم يحدث بالرغم من حدوث كل شيء.

ويقول في نص آخر:

قفاز مثقوب–

يلهو بين أصابعه،

دينار الصدقة ! [2]

في هذا النص ينقلنا الشاعر إلى المشهد الكامل والنهائي بطريقة غير مباشرة من خلال استعماله لتقنية التفتح التدريجي من خلال إيراده لصورتين مختلفتين عند المتلقي واضعا إياه في حالة من البحث عن رابط يجمع بينهما ليفاجئه بصورة ثالثة جامعة لما قبلها من الصور فيكتمل من خلالها المشهد المراد، فالشاعر صوّر لنا قفازا مثقوبا لكنه في الوقت نفسه لم يشر إلى حالة هذا القفاز المثقوب أكان ملبوسا أم مرميا أم منزوعا وهي صورة غير مكتملة عند المتلقي ليزيح بالصورة الثانية

[1]– أسامة أسعد، فتح كوة داخل الزمن، مجلة الهايكو العربي، العدد 4، أكتوبر 2016، الأردن، ص60.

[2]– معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، مصدر سابق، ص29.

بعض الإبهام لديه فيتفتح المشهد تدريجيا عنده فصورة(يلهو بين أصابعه) سمحت للمتلقي من إلتقاط صورة واضحة لهذا القفاز المثقوب فيتأكد بذلك من أنه ملبوس وليس مرميا، لكنها في الوقت ذاته تزيد من تساؤلاته بحكم محاولته تفكيك شفرات النص ومعرفة مقصد الشاعر لتتعدد في مخيلته صور هذا الشيء الذي بين الأصابع؟ وأصابع من يا ترى؟ لتأتي الصورة الثالثة متممة لما سبقها من صور صانعة المشهد النهائي فصورة(دينار الصدقة) ساهمت في جلاء الإبهام والضبابية التي خلّفتها الصور التي سبقتها عند المتلقي ليتضح له مشهد شخص شحاذ يضع قفازا مثقوبا في يديه يلهو بدينار الصدقة.

2.3- تقنية ماذا _ متى _ أين:

بالرغم من بساطة هذه التقنية في الهايكو إلاّ أنها تتسم ببعض الصعوبة وذلك لأن مدى نجاحها يتوقف على براعة الهايكيست في كيفية تأثيثه لقصيدته معتمدا على(ماذا-متى-أين) وقد استخدم الشاعر **قرور** هذه الخاصية بنسبة قليلة في نصوصه لكنه وظفها بإبداع كبير فكيّفَ قصيدته على هذه التقنية لتخدم المشهد الذي يريد لمتلقيه أن يعيشه، ومن نصوصه التي تحتوي على هذه الخاصية نذكر:

أكتب سيرتي-

من نافذتي يشجيني،

ذوبان رجا الثلج! [1]

اعتمادا على التقنية التي بين أيدينا نطرح التساؤلات التالية: **ماذا** يفعل الشاعر؟ فتجيبنا الصورة الأولى (أكتب سيرتي)، ولكنها صورة ناقصة لدى المتلقي فلا بد من توفر مكان للكتابة ليُصَرِحَ الشاعر عن المكان الذي يكتب فيه سيرته من خلال الصورة الثانية صورة النافذة نافذة بيته هو وليس أي نافذة أخرى مجيبا بذلك عن السؤال(**أين**)، وتظهر براعة الهايكيست حين إيراده للصورة الثالثة التي تتسلل عبر مخيلة القارئ وتجعله يعيش المشهد الموصوف بسهولة فالبرغم من الحميمية التي

[1]- المصدر السابق، ص13.

تُولّدُها الكتابة بخاصة في فصل الشتاء أو الخريف وأيضا الدفء المتواري خلف النافذة إلاّ أنّ هذه المشاهد قد اختفت أمام مشهد ذوبان رجل الثلج مما يجعل القارئ يستشعر برد الشتاء متمعنا بتركيز عال في ذوبان رجل الثلج وذلك لأنّ الصورة قد تسللت بداخله بالكامل، مجيبا بهذه الصورة عن السؤال(**متى**) أي عن وقت كتابة سيرته والذي تزامن مع وقت ذوبان رجل الثلج أي في فصل الشتاء.

ويقول في نص آخر:

في أوج الضباب–

أمر بباب جارتي،

مستأذنا بالسعال! [1]

في هذا النص يظهر تميز الشاعر في كيفية تأثيثه لقصيدته معتمدا على هذه التقنية(ماذا–متى–أين) وذلك لتداخل هذه العناصر فيما بينها مشكلة بعض الغموض لدى القارئ، حيث يبدأ الشاعر بصورة الضباب الكثيف مجيبا بذلك عن التساؤل **متى**، واضعا القارئ في حلقة من التساؤلات عن ماذا يحدث في هذا الضباب؟ وما علاقة الضباب بالشاعر؟ ليفصح الشاعر بصورة ثانية عن جوابين لسؤالين مختلفين فـ(أمر بباب جارتي) جواب عن **ماذا** يصنع الشاعر في هذا الضباب، وعند باب جارته جواب عن السؤال **أين**، والشاعر يفاجئنا من خلال الصورة الثالثة غير المتوقعة فالبرغم من كثافة الضباب الذي يحيط به واضمحلال الرؤية فيه إلا أ،ه تعمّد الاستئذان بسعال مصطنع لدى مروره بباب جارته، ما جعل هذه الصورة الأخيرة تكون لحظة الهايكو ومكمن الدهشة فيه لأنها صورة غير متوقعة البتة فصنعت المشهد النهائي وبرزت كمشهد أمامي في حين صنعت الصورتان السابقتان المشهد الخلفي.

[1]– معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص17.

يقول الشاعر في هايكو آخر:

رفَّ حمام-

في عيد المرأة ،

يتخلف رماة الفُتات! [1]

ينقل لنا الشاعر مشها يبدو عاديا في الوهلة الأولى لكنّه يتميز بنوع من البراعة في طيّاته، بحيث يصور لنا رفرفة الحمام وليس طيرانه عاليا ليبقي بذلك تركيز المتلقي على هذه الرفرفة التي يستعملها الحمام حين تغيير مكانه لمكان آخر قريب منه دونما تحليق عال وهي إجابة عن السؤال **ماذا**، كما يجيبنا الشاعر أيضا عن وقت حدوث هذه الرفرفة(**متى**) في الصورة الثانية(في عيد المرأة) ولكنها صورة مباغتة فهو ينقل بها المتلقي إلى مظاهر هذا العيد ليمثل أمامه دور المرأة في المجتمع وقيمتها وكأنه بهذا يدعوه لاستحضار صورة لامرأة عالقة بذهنه، وما يزيد من دهشة المتلقي هو بحثه عن الرابط بين رفرفة الحمام وعيد المرأة فالحمام يرفرف ويطير كل يوم وليس في عيد المرأة فقط لتأتي الصورة الثالثة مجيبة بطريقة غير مباشرة عن مكان رفرفة الحمام هذه فغالبا ما نجد رماة الفتات في الساحات العامة والحدائق، والدهشة والجمالية التي تكمن في هذا النص هو سر تخلف هؤلاء الرماة ونسيانهم لعادتهم اليومية(رمي الفتات) وعليه لا يبقى في ذهن المتلقي سوى مشهد رفرفة الحمام وتخلف رماة الفتات وكأن في تلك الرفرفة نوع من الانتظار والوفاء والمناجاة لهؤلاء الرماة، كما أن الشاعر قد عقد مقابلة جد جميلة بين رفرفة الحمام وعيد المرأة وذلك لأن الناس ينتبهون في الغالب لطيران الحمام عاليا وليس رفرفته كذلك هو الأمر بالنسبة للمرأة فلا أحد يتذكرها ويلتفت لمجهوداتها إلا في يومها العالمي.

3.3 -تقنية التلغيز:

تكون قصيدة الهايكو من خلال هذه التقنية عبارة عن لغز مبهم لا يتم حله إلاّ في السطر الثالث، من أمثلة ذلك في شعر **قرور** نذكر:

[1]- المصدر السابق، ص51.

مكتظة بجدول الضرب

تحطُ خفيفةً–

طائرة ورقية [1]!

يضعنا الشاعر أمام صورة ملغزة ومبهمة مليئة بالكثير من الإيحاءات والدلالات، حيث أول ما يتبادر إلى أذهاننا صورة ذلك الشيء المليء بجدول الضرب متسائلين عن ماهيتها أهي كراسة التلاميذ أم كتبهم العلمية أم السبورة أم شيء آخر وقبل أن يلتقط المتلقي صورة هذا الشيء المليء بجدول الضرب، يفاجئنا الشاعر بصورة ثانية غير متوقعة لا توضح للمتلقي دلالة الصورة الأولى بل تدهشه وتزيد من غموض النص وتنقله إلى مشهد ثان منفصل عن المشهد الأول ليجعله يبحث من جديد عن ماهية هذا الشيء الجديد الذي حطَّ بخفة أهي حمامة، نحلة، فراشة، عصفور أم ورقة شجرة، ولا بد أن المتلقي في هذه اللحظة قد التقط صورة من هذه الصور استنادا إلى مخيلته لكن يخيب ظنه حين إطلاق الشاعر للصورة الثالثة مبعثرا بها كل توقعاته ويكتمل بها المشهد النهائي وتكون تمام الفكرة وجوابا لما سبقها من صور وحلا للغز والإبهام الذي اعترى النص من الصورتين السابقتين بحيث صورة الطائرة الورقية لم تخطر على باله لأنها تبدو له شيئا عاديا لا قيمة له وهذا سر الهايكو فهو يلفت نظرنا إلى الأشياء العادية التي لا قيمة لها بالنسبة لنا فنعيد بدورنا التأمل فيها ومعايشة ما عاشه الهايكيست لحظة التقاطه لهذه اللقطة العادية، والشاعر هنا قد أعطى قيمة للطائرة الورقية فرغم اكتظاظها بجدول الضرب قد حطت بخفة وهو الأمر نفسه عند التلاميذ حين حفظهم لجدول الضرب يصبح خفيفا ومسلما به في أذهانهم رغم كثرة الأعداد.

في نص آخر يقول الشاعر:

من كثرة التجاعيد

البريق أيضا ينطفئ،

[1]– معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص29.

على حبة الزبيب[1]!

في هذا النص تظهر براعة الهايكيست من خلال خلقه لمشهد مركب من صورتين مختلفتين مبهمتين عند المتلقي معتمدا في ذلك على خاصية أخرى هي خاصية المونتاج والتي تعمل على دمج المقاطع والمشاهد والصور المختلفة في بعضها البعض لتعطي مشهدا آخر جديد وهي شائعة في فن السينما وينبني عليها الهايكو أيضا بصورة كبيرة، ما يفتح الكثير من التأويلات عند المتلقي قبل قراءته للسطر الثالث فمن خلال الصورة الأولى تمثل في مخيلته صورة التجاعيد التي تكسو مختلفة مناطق جسم الإنسان من يدين و وجه بخاصة كبار السن وقبل أن تستوي صورة واحدة من صور هذه التجاعيد عنده يفاجئنا الشاعر بصورة ثانية أكثر تلغيزا وتعقيدا ولا رابط بينها وبين الصورة الأولى، فيتساءل عن ماهية هذا الشيء الذي انطفئ بريقه سارحا بخياله للقبض على صورة هذا الشيء للتوالى خيباته حين إيراد الشاعر للصورة الثالثة ذات الدهشة العالية كجواب مثالي على ما سبقها من صور ملغزة وغامضة فصورة حبة الزبيب لم تخطر على باله وبها هي استوى واكتمل المشهد في ذهنه وكأن حبة الزبيب في شكلها تتسم ببعض التجاعيد وبريقها قد انطفئ حين تحولها من حبة عنب إلى حبة زبيب.

4.3- تقنية الانتقال من العام إلى الخاص أو العكس:

أو ما يعرف بتقنية الانتقال من الكل إلى الجزء أو العكس، بحيث ينقلنا الشاعر من مشهد خاص إلى آخر حتى يتبلور المشهد العام في السطر الثالث أو ينقلنا من مشهد عام إلى آخر خاص إلى آخر أخص منه في السطر الثالث، يقول الشاعر **قرور** في إحدى نصوصه:

في حقل الرمان،

جندي صائم-

[1]- المصدر السابق، ص78.

بحزامه حبة رمان! [1]

يلفت الشاعر نظرنا في نصه هذا إلى مشهد عام تتضح معالمه في ذهن المتلقي ليجد نفسه في حقل من الرمان بخضرة الأشجار وحمرة الثمار وذلك لأن الصورة قد تسللت إلى مخيلته دون جهد منه، ليضعنا الشاعر بعدها في مشهد أخص منه ناقلين زاوية نظرنا إلى ذلك الجندي وزيه العسكري وما يصنعه لون زيه الأخضر من تناسق مع خضرة أشجار الحقل، وقبل قراءة المتلقي للسطر الثالث يظن أن المشهد قد اكتمل(جندي صائم في حقل من أشجار الرمان) لكن الشاعر ببراعة تصويره مينقله مرة أخرى إلى مشهد أخص بكثير مشيحا بنظره عن كل ما سبق من مشاهد إلى صورة خاصة صورة حبة الرمان على حزام ذلك الجندي الصائم الذي أغرته حمرة الرمان فلم يستطع التخلي عنها، وعليه فقد انتقل بنا الشاعر من خلال الصور الثلاث من مشهد عام (حقل الرمان) إلى مشهد خاص (الجندي الصائم) فمشهد أخص بكثير من سابقيه(حبة الرمان المتدلية على حزام الجندي).

وفي نص آخر ينتقل بنا الشاعر من مشهد خاص إلى آخر عام، يقول:

مصباح الإطفائي–

في بيت محترق،

تدهسه فراشة الدهليز! [2]

ينقل لنا الشاعر مشهد بيت محترق وهو مشهد عام تبلور من خلال المشاهد الخاصة الأخرى بحيث يشوبه نوع من الغموض وذلك جاء كنتيجة لكيفية تأثيث وترتيب الشاعر للمشاهد في قصيدته واضعا المتلقي في حيرة من أمره حين محاولة التقاطه لهذا الانتقال من المشهد الخاص إلى المشهد العام، فالشاعر عمد بطريقة مخادعة إلى تقديم مشهد وتأخير آخر وإذا ما أعدنا ترتيب النص

[1]– معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص101.

[2]– المصدر نفسه، ص73.

بطريقة أخرى (فراشة الدهليز تدهس-مصباح الاطفائي-في بيت محترق) يتضح لنا انتقال الشاعر من المشهد الخاص إلى المشهد العام، لكنه راوغ المتلقي بطريقة ترتيبه للمشاهد ليثير الدهشة عنده.

5.3- تقنية المجاورة والمقاربة:

عن طريق هذه التقنية يعمد الشاعر إلى صنع مشهد خاص يجمع بين فلقتي الهايكو المختلفتين ظاهريا والمتناغمتين باطنا، إذ لا بد من وجود رابط دلالي يجمع بينهما تصنعه براعة الهايكيست وطريقة لعبه على الكلمات وهي تقنية كثيرة الاستعمال في الهايكو العربي، فقد لجأ إليها شاعرنا **معاشو قرور** في نصه:

قشرتان-

في القمامة تستويان.

القِمَاطُ وقرن الفول! [1]

يقارب الشاعر في نصه هذا بين صورتين مختلفتين تماما، بحيث يزيح من خلال الصورة الثالثة عن المتلقي كل الصور التي علقت بمخيلته عن أي نوع من الفواكه أو الخضر تنتمي هذه القشرتان المرميتان وسط القمامة، فالمشهد النهائي لا يكتمل إلا من خلال صورة القِـمَـاط وقرن الفول التي تضع المتلقي أمام مشهد مفاجئ يتسم بالدهشة وبعض الغموض فيبحث عن الرابط الذي يجمع بين هذين الشيئين غير المتجانسين فقرن الفول يحمل ثمارا بداخله(حبات الفول) وشكله الخارجي أي قشرته المتكونة من فلقتين تشبهان نوعا ما شكل القِمَاط، وإذا ما شبهنا حبات الفول بالإنسان وإخوته نجد أن كل من قشرتا قرن الفول والقِمَاط قد حافظا على إجتماع وتـراص كل من حبات الفول وأيضا الإخوة على التوالي وإذ أنه لا فائدة من القشرتان الفول لا فائدة أيضا للقماط بعد فراق الإخوة وتشتتهم فيصبح حاله حال القشرتان نهايتهما الاستواء في القمامة.

[1]- معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص 41.

وفي نص آخر له يقول:

يا للقشعريرة–

باردة علبة الكبريت،

تتوسد نهدها الوحيد ! [1]

إن براعة الشاعر واضحة في هذا الهايكو في خلقه لمشهدية مركبة تقوم على مقاربته بين صورتين مختلفتين، فمن خلال كلمتين تتوزعان على السطر الأول استطاع الشاعر أن يجعلنا نحس بتلك القشعريرة تسري في جسمنا بخاصة ما لعبه حرف النداء الذي أضاف مسحة من التحسر عليها، لتزيد الصورة الثانية من كمية الإحساس بهذه القشعريرة من خلال البرود الذي يعلو علبة الكبريت كأنه يجعلنا نتحسسها بأيدينا ليزيد من عمق الإحساس بالقشعريرة والبرود معا لتأتي الصورة الثالثة دون مقدمات مفارقة لما سبقها من صور محدثة خلخلة في ذهننا وحواسنا، صورة لامرأة تتوسد نهدها، نهد وحيد تتحسسه كلما اضطجعت على سريرها ولتنسى معاناة بتر نهدها ملأت فراغه بعلبة كبريت باردة فنعيش معها ألمها ومعاناتها من خلال مشهدية فائقة الجمال والإحساس صنعتها براعة الشاعر ليكون البرود وما يشيعه من قشعريرة في البدن هو الرابط بين علبة الكبريت ونهد المرأة الوحيد.

[1]– المصدر السابق، ص30.

الفصل الرابع

شعرية الإيقاع

1- مفهوم الإيقاع ومستوياته.

2- أنواع الإيقاع الداخلي.

3- أنواع الإيقاع في شعر "معاشو قرور"

1-مفهوم الإيقاع:

أصبح الشعر العربي المعاصر غير مهتم بالمؤثرات الصوتية أو الموسيقى الخارجية فقارئ اليوم ليس مطالبا بحفظ القصيدة فهو يتعامل معها على أنّها نص مكتوب، بحيث لم يعد تذوق النصوص يتم بناءً على موسيقاها أو نثريتها وإنّما على نوع التجربة التي يتم تقديمها في النص، والقصيدة المعاصرة أصبحت أقرب لوجدان الإنسان وعقله وتأمله الخارجي لعناصر الحياة من حوله وكذا تأمله الداخلي لنفسه وصراعاته وتقلباته وحالات غرقه وسط ماديات الحياة المعاصرة، وإذا ما ربطنا كل هذا بقصيدة الهايكو نجد أن الغالب عليها هو الابتعاد عن الموسيقى الخارجية الرنّانة والمتمثلة في الوزن والقافية والجناس وغيرهم دون أن ينفي ذلك إمكانية توظيف هذه العناصر بذكاء في قصيدة الهايكو المعاصرة.

أ-لغة:

جاء في لسان العرب: "الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها" [1]، كما يتف الفيروز آبادي في تعريفه للإيقاع مع هذا المفهوم "فالإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبنيها"[2]، ويعرّفه صاحب المرام في المعاني والكلام: "الإيقاع مصدره أوقع، أي النقر على الطبلة بإتقان مع الأصوات والألحان"[3].

وبالرجوع إلى مصدر الكلمة أي -وقع- نجد: "وقع على الشيء ومنه يقع وقعا أي سقط، ومواقع الغيث ومساقطه، ويقال سمعت وَقْعَ المطر وهو شدة ضربه للأرض والتوقيع إصابة المطر بعض الأرض"[4]،وعليه فمصدر الكلمة يوحي بمعنى الأثر الذي يتركه النص في نفس المتلقي.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص236.

[2]- فيروز آبادي، القاموس المحيط، ص998.

[3]- مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام، دار الكتب، ط1، 2000م، ص150.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، ص261.

ب-اصطلاحا:

يعتبر تنظير الفارابي أقدم وأدق تنظير وصل إلينا بحيث يعرف الإيقاع في كتابه "موسيقى الكبير" بأنّه: "عبارة عن سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلة مجوّفة كالطبل أو الدف، وهو نقلة منتظمة على النظم ذوات فواصل والفاصلة هي توقف يواجه إمتداد الصوت، والوزن الشعري نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل والفواصل إنّما تحدث بوقفات تامة لا يكون ذلك بحرف ساكن"[1]، وفي قوله هذا ربط بين الإيقاع والموسيقى فيما كان شائعا عند العرب من غناء للقصائد.

في حين يرى حازم القرطاجني أنّه: "لا تستلذ عبارة ولا تنتج أخرى إلاّ بتأثير من تراكب جزيئات عناصرها اللسانية، فيكون أخف على النفس وأوقع منها بمحل القبول ويقتدر هذا بمعرفة كيفيات تصريف العبارات وهيئات ترتيبها وترتيب ما دلّت عليه...وبسرعة التنبيه للموضوع الذي تطابقه العبارة من الوزن في ترتيب الحركات والسكنات فيطبعها في ذلك الوضع ويصل بها بزيادة أو نقص أو إبدال أو غير ذلك"[2]، وفي قول القرطاجني هذا فهم دقيق ميّزه عمن سبقوه بحيث استطاع الربط بين الإيقاع والوزن والتخيل مع ضرورة انسجام عناصر اللغة حتى تتحقق الغاية وهي التأثير في المتلقي وكل هذا في إطار العلاقة الجيدة التي تربط الكلمة مع ما قبلها وما بعدها.

في حين يرى غنيمي هلال أن الإيقاع: "يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النثر وقد يبلغ درجة يقرب بها كل القرب من الشعر، أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي"[3].

[1]– الفارابي، الموسيقى الكبير، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، دط، دت، ص86-89.
[2]– أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، تونس، دط، دت، ص17.
[3]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، دط، 1977م، ص435.

كما يرى أدونيس أن: "الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم من قافية، جناس وتزاوج الحروف وتنافرها، فهذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة، إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة والإنسان والحياة"[1].

2.1-مستويات الإيقاع:

أ-المستوى الخارجي:

"وهو حركة صوتية تنشأ على نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة، ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار أو محسنات بديعية وما إلى ذلك"[2].

ب-المستوى الداخلي:

وهو "حركة بناء القصيدة أو نسيجها وهي حركة مجرّدة من عنصر الصوتي، وهي حركة لا يتم إدراكها من خلال حاسة السمع أو البصر وإنّما من خلال نمو الحركة داخل البناء الكلي للقصيدة، كما أن هذا المستوى من الإيقاع غير قابل للتقعيد شأن الإيقاع الخارجي"[3].

[1]- خالد سليمان، في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة المجمع العلمي العراقي، العراق، العدد04، 01أكتوبر1998م، ص39.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص39.

[3]- المرجع نفسه، ص44.

2-أنـواع الإيقـاع الداخـلـي:

هناك عدة أنـواع للإيقـاع الداخلي لكننا تطرقنا إلى ثلاثة أنـواع منها، وهي:

أ-إيقـاع التـكـرار:

يعد إيقاع التكرار وسيلة مهمة في الشعر الحديث بحيث قد شاع بكثرة في قصائد الشعراء فمبدأ التكرار سلَّمَ به معظم النقاد المحدثون وجعلوه جوهر الخطاب الشعري ويكون على مستوى الأصوات وعلى مستوى الوزن والقافية أيضا وعلى مستوى التركيب النحوي وفي المعنى، كما يوحي بالتماثل الجمالي كخصوصية جوهرية في كتابة النص الشعري [1]، والشاعر في بعض الأحيان يكرر لفظة أو جملة أو سطرا شعريا ليضفي لونا من الموسيقى التي تثري شاعرية النص وتجذب انتباه القارئ، وأما حضوره في نصوص الهايكو فهو قليل وذلك راجع للشاعر في توظيفه للتكرار بحسب متطلبات المشهد الذي يلتقطه، ومن أمثلة ذلك نص للهايكيست **آنجيل عبد النور** تقول فيه:

خـيـوط

تـكـشـف عـن خيـوط

فـجـر مـاطـر. [2]

نجد أن الهايكيست قد عمدت إلى إيقاع التكرار من خلال تكرارها للفظة (خيـوط) في كل من السطر الأول والثاني وذلك من أجل إبراز إيقاع النص لدى المتلقي فيبقى يتردد صوت الكلمة المرددة على مسمعه مما يشد تركيزه على السطرين الأول والثاني فيبقى مترددا بين صورة الخيوط

[1]– ينظر: محمد بلقاسم، الأثر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد6، 2007م، ص41.

[2]– هالا الشعار، كتابات نقدية تأويلية في نماذج من الهايكو العربي، مجلة الهايكو العربي، الأردن، العدد02، 2016م، ص66.

الأولى والثانية محاولا الكشف عن ماهية هذه الخيوط التي تكشف بعضها بعضا قبل أن تجيبه الشاعرة بأن الخيوط الأولى خيوط الفجر والخيوط الثانية هي خيوط الأمطار.

وفي نص آخر للشاعر **علي ديوب** يقول فيه:

وراء الفراشة

طفلي

يقفز كالفراشة.[1]

عمد الشاعر في نصه هذا إلى خلق إيقاع خاص بنصه من خلال تكراره للفظة (الفراشة) في كل من السطر الأول والأخير، ليخلق في أذن المتلقي نوعا من الإيقاع الخاص والقريب جدا من الترانيم التي تغنى للأطفال و هي دعوة للشعور ببراءة الأطفال وعدم خنقها بماديات الحياة وهذا هو جوهر الهايكو رؤية المألوف بطريقة غير مألوفة وعميقة وموحية.

ب-إيقاع التقابل:

لم يعد يهتم الشاعر المعاصر المتضادات اللفظية والتقابلات الشكلية "وفي هذه الناحية يكمن سر الاختلاف بين أسلوب التقابل والتضاد الذي استخدمه الشاعر المعاصر وهو أحد عناصر المفارقة وأسلوب المفارقة والتضاد الذي استخدمه الشاعر العربي القديم، ففي الوقت الذي ركّز فيه الشاعر القديم على عنصر الجمع بين الأضداد حسيا في إطار البيت الواحد معتمدا على مضمون الدلالة اللغوية للألفاظ، يركز الشاعر المعاصر على العناصر الشعورية والنفسية ليعبر عن الصراع والاضطراب الذي يغزو المجتمع المعاصر"[2]، أما حضور هذا الإيقاع فيحضر بكثرة في قصائد الهايكو

[1]– علي ديوب: قصائد هايكو، مجلة الهايكو العربي، الأردن، العدد03، 2016م، ص79.

[2]– مصطفى السعداني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 1987م،ص213.

نظرا لخاصيته المتمثلة في الربط بين مشهدين متضادين وحده الشاعر من يخلق العلاقة بينهما بحيث يهتم في الكثير من الأحيان بالمتضادات اللفظية والتقابلات الشكلية، من أمثلة ذلك قول الشاعر محمود الرجبي:

مسرح العرائس،

دمى تصفق للدمى في–

مسرح الحياة.[1]

نجد أن الشاعر قد بنى نصه على مجموعة من التقابلات وذلك من أجل خلق إيقاع خاص يتردد في أذن المتلقي وذهنه، بحيث قابل الشاعر بين مسرح العرائس ومسرح الحياة وهو بذلك يشير إلى أقدار الإنسان وأننا في مسرحية دنيوية ستنتهي يوما ما، وليزيد من إيقاع نصه هذا أكثر أدرج لفظة (تصفق) حتى يلفت انتباه القارئ بأنّ نصه ذو إيقاع خفي كأقدار الإنسان الخفية.

وفي نص آخر للمعلم **باشو**، يقول:

أول أيام الربيع

لا أزال أفكر

في نهاية الخريف[2]

في هذا النص تقابل لفظي واضح بين لفظتي الربيع والخريف ولفظتي نهاية وأول، وتقابل شكلي من حيث عدد الكلمات في السطرين الأول والأخير، بحيث عمد الشاعر إلى هذا التقابل ليخلق إيقاعا

[1]– عباس محمد عمارة، أنطولوجيا قصائد الهايكو العربية، ص79.

[2]– حسن الصلهبي، صوت الماء، ص44.

خاصا بنصه فرغم حلول الربيع إلاّ أنّه يفكر بالخريف، والشاعر هنا احتاج إلى إيقاع يخدم انتقاله من السطر الأول والثاني إلى السطر الأخير فلجأ إلى التقابل بين الصورة الأولى والأخيرة.

ج-الإيقاع المتخيل:

وهو ما تبثه دلالات النص وخلقها لنوع من الإيقاع في ذهن القارئ ، وعليه فهو يتمثل في إيقاع المعاني[1]، من أمثلة ذلك قول الهايكيست **زياد رشيد حداد**:

أذان الفجر

الصوت

يسبق الضوء[2]

بمجرد قراءة السطر الأول من هذا النص يتردد على مسمع القارئ صوت أذان الفجر مما يشكل إيقاعا متخيلا في ذهنه بحيث يتصور من خلاله كل المظاهر المصاحبة لأذان الفجر من ذلك الدفء الذي نستشعره في صوت المؤذن إلى ذلك الهدوء والصمت الذي يميز ساعة الفجر.

في نص آخر أيضا تقول الهايكيست **روجين حسن**:

عصافير

في السكون تشتد

الزقزقة[3]

[1]- ينظر:خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر الحديث، دار الحوار، تونس، دط، 2006م، ص25.

[2]- عباس محمد عمارة، أنطولوجيا قصائد الهايكو العربية، ص183.

[3]- المرجع نفسه، ص90.

في هذا النص أجادت الشاعرة اللعب بالكلمات وترتيبها، بحيث عمدت في السطرين الأول والثاني إلى الإشارة إلى سكون العصافير، لكنها في السطر الأخير وظفت لفظة (الزقزقة) ما أشاع إيقاعا متخيلا في ذهن القارئ لتتردد على مسامعه تلك الزقزقة والصخب الذي تحدثه وقت السكون، وهنا إشارة من الشاعرة إلى ضجيج الأفكار والمشاعر المحتدمة التي تتملكنا لحظة السكون.

2-أنواع الإيقاع في شعر"معاشو قرور"

لا تخلو نصوص الشاعر "معاشو قرور" من نوع من الإيقاع الداخلي الذي يختلف في تنوعه من نص لآخر، ويرجع ذلك لخصوصية اللقطة والمشهد الملتقط وأيضا إلى عمق التجربة المبثوثة فيه والتي يحاول توصيلها لقارئه، وفي ديوانه هذا " أسطرلاب لقياس الكيغو" ألفيناه يعتمد على أربعة أنواع من الإيقاع الداخلي وهي:

أ-إيقاع التكرار:

نجد أن الشاعر في بعض الأحيان قد كرر لفظة أو جملة ليضفي لونا من الموسيقى التي تثري شاعرية نصه وتجذب انتباه القارئ، كما في قوله:

هلال شاحب-

على الشاهدة المقوسة،

هلال شاحب! [1]

نجد في هذا النص أنّ الشاعر قد كرر كلمات السطر الأول في السطر الأخير وذلك خدمة للمشهد الملتقط أولا، وثانيا خدمة لإيقاع النص والذي ينبني على أساس تكرار الجملة (هلال شاحب) بحيث عمد الشاعر إلى هذا التكرار من أجل أن يضفي على إيقاع نصه نوعا من الحسرة التي انتابته

[1]- معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص111.

أثناء وقوفه على هذا القبر، وكأن هلال السماء والهلال المنحوت على شاهدة القبر المقوسة قد اكتسبا شحوبهما من شحوب صاحب القبر الذي اعتراه أثناء مفارقته لأهله وأحبابه.

وفي نص آخر، يقول:

في كامل بياضها–

مذيعة الطقس تخفي سحابة،

في كامل بياضها ! [1]

لجأ الشاعر إلى تكرار كلمات السطر الأول في السطر الثالث من أجل أن يضفي إيقاعا لنصه ينبني على أساس تكرار شبه الجملة (في كامل بياضها)، وهذا الإيقاع يضفي أيضا بعض الغموض على النص مما يعتم الصورة على القارئ فيبقى حائرا حول مقصدية الشاعر من هذا التكرار، وهل يؤكد على بياض االمذيعة أم بياض السحابة.

ب–الإيقاع المتخيل:

وهو كما أسلفنا سابقا متعلق بما تبثّه دلالات النص وألفاظه، ومن أمثلة ذلك في نصص "معاشو قرور" نذكر:

دلو منكفئٌ–

في غياب القمر،

تطبّلُ الزّخات ! [2]

[1]– معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص95.

[2]– المصدر نفسه، ص21.

بمجرد قراءة هذا النص يحس المتلقي بصوت زّخات المطر والإيقاع الذي تحدثه من جرّاء تطبيلها على الدلو المنكفئ، وقد استخدم الشاعر مفردات بسيطة انتقاها بعناية فائقة فبدل أن يقول يتساقط أو يهطل المطر قال تطبل الزّخات فمن خلال هذه الألفاظ استطاع الشاعر أن يجعل حواس القارئ تتفاعل كلها، فيتردد على سمعه إيقاع تطبيل الزّخات وتمثل أمامه صورة الدلو المنكفئ وصورة ليلة شتوية غاب عنها القمر.

وفي نص آخر، يقول:

حجر الرحى–

برنين أساورها،

تعدّلُ جعجعته ! [1]

عمد الشاعر في هذا النص إلى خلق إيقاع متخيل لدى القارئ، فعند قراءته للسطر الثاني يحس بصوت الرنين الذي تحدثه الأساور في يد الجدة أو الأم فيبقى صداه يتردد على مسامع القارئ، وقبل أن ينتهي صدى هذه الأساور يضيف الشاعر إيقاعا آخر هو تلك الجعجعة التي يحدثها حجر الرحى فيتولد إيقاع آخر عند القارئ يمتزج بين رنين الأساور وجعجعة حجر الرحى، مما يسهم في وضوح المشهد أكثر بحيث يبقى تركيز القارئ مشدودا إلى هذا الإيقاع المتناوب بين رنين الأساور و الجعجعة.

كما يوظف هذا الإيقاع في نص آخر أيضا، فيقول:

بيات شتوي–

المحكي على لسان الجدّة،

[1]– معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص105.

يتخلله سعال ديكي ! [1]

أحدث الشاعر في نصه هذا ومن خلال الألفاظ الموظفة نوعا من الإيقاع المتخيل بخاصة في السطر الثاني والثالث، فالقارئ بمجرد قراءته للسطر الثاني يحس بصوت الجدة الخافت فيبدأ في تخيّل الأحاديث والحكايات التي ترويها وتمثل صورتها أمامه، ليضيف الشاعر في السطر الأخير إيقاعا آخر جديد هو صوت السعال الديكي الذي تملّك الجدّة أثناء حكيها مما يحدث ذلك تنوعا إيقاعيا يتراوح بين الصوت الخافت للجدّة وصوت السعال الذي يتملكها من حين لآخر، وبهذا التنوع الإيقاعي شدّ الشاعر انتباه وتركيز القارئ من خلال حاسة سمعه ليوصل له المشهد بأدقّ تفاصله.

ج –إيقاع التقابل:

يعتبر إيقاع التقابل نوعا من إيقاع الجملة، تتقابل فيه الجمل بأشكال مختلفة بعضها للتضاد وبعضها الآخر للمقارنة[2]، يقول الشاعر "قرور" في نص من نصوصه:

بالشرائط–

متظاهرات، تركن شجرة الأمنيات،

بلا شرائط ! [3]

نلاحظ أنّ إيقاع التقابل في هذا النص تمَّ بين جملتين حملتا نظاما لفظيا شبه متساو، فالسطر الأول يقابله السطر الأخير بحيث يجمع بينهما التضاد، ففي السطر الأول جاءت كلمة

[1]– معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص15.

[2]– رمضان حينوني، الإيقاع في قصيدة النثر شعر الماغوط أنموذجا، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، العدد 516، 1 أبريل 2014، ص96.

[3]– المصدر السابق، ص50.

الشرائط مثبتة في حين جاءت في السطر الأخير منفية، وإيقاع التقابل لا يدركه القارئ إلا من خلال تموقع الكلمات ونظام تواجدها في السطر، بحيث أبرز لنا الشاعر من خلاله تلك المفارقة التي حصلت بين قدوم المتظاهرات بالشرائط وتركهن لشجرة الأمنيات بلا شرائط.

وفي نص آخر يقول:

تزداد كيلاً–

من حصّة النملة النافقة،

نملة عاملة ! [1]

في هذا النص يتضح لنا إيقاع التقابل من خلال التقابل الذي أحدثه الشاعر بين جملتين على مستوى كل من السطر الثاني والثالث، بحيث جمع الشاعر بين متضادين اثنين تمثلا في النملة النافقة والنملة العاملة، فالقارئ عند قراءته للفظة (النافقة) ولفظة (عاملة) يجد نوعا من الإيقاع يتردد على مسمعه مما يعطي بعدا تأمليا حول عدم مبالاة النملة العاملة بنفوق أختها وهمها الأكبر أن تزداد كيلا حتى ولو على حساب حصة أختها النافقة، وإذا ما ربطنا هذا بواقعنا اليوم نجد ذلك واضحا في صور تقسيم ميراث الميت ليلة وفاته دونما اكتراث الورثة بالميت.

[1]– معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، ص70.

خاتمة

خـاتـمـة:

توصل البحث بعد رحلته حول آليات الإبـداع في شعـر الهـايكـو، شعر "معاشو قرور" نموذجا في نهاية هذه الدراسة إلى نتائج ففي حدود ما استطعنا إنجازه، نكتفي بذكر أهمها:

– شهدت قصيدة الهايكو العربية تلقيا كبيرا وصارت تحتفي بها العديد من الصفحات والمجموعات الإلكترونية وصدرت لدراسته العديد من المجلات من أجل توسيع دائرة تلقيه.

–اختلت قاعدة النظام المقطعي (5–7–5) عند ترجمة قصيدة الهايكو اليابانية إلى لغات أخرى وذلك لخصوصية كل لغة، إضافة إلى تغير شكل كتابتها ففي اليابان تُكتب عموديا وأما عند الغرب والعرب تُكتب على شكل أسطر ثلاث.

– تعتبر قصيدة الهايكو احتفاءً بالطبيعة، لذا يعمد شعراء الهايكو إلى التقاط اللحظة التي تتجسد أمامه دون أن يغوص في الخيال مكتفيا بنقل المشهد الماثل أمامه.

– ميزة الهايكو نقل مشهد من الطبيعة، بحيث تتحول القصيدة إلى لوحة مشهدية طبيعية وتعمل الكلمة القاطعة على فصل المشهد إلى صورتين متجاورتين تحدثان الدهشة في نفس المتلقي ما يسمح له بإعـادة قراءة المشهد برؤيا جديدة.

– تتميز قصيدة الهايكو بالإيجاز وشدّة التكثيف وبُعد إيحاءاتها وجمعها بين صورتين متضادتين تماما.

– يعتمد الهايكيست على التكـثيف في نصوصه، كنوع من الإيحاء ناتج عن تداخل مشاعره مع الطبيعة ومشاهدها.

– يحمل الهايكو في طيّاته فلسفة عميقة من خلال الرؤيا التي يعبر عنها الشاعر بمظاهر الطبيعة ممّا يجعلها متعددة الدلالات وتعبر عن المألوف بشكل غير مألوف.

-لحظة الهايكو أو الحالة الهايكوية أو لحظة الدهشة يصنعها الشاعر في قصيدة الهايكو من خلال السطر الثالث الذي يأتي مخالفا لأفق توقع المتلقي.

- يعمد شاعر الهايكو إلى تقنيات تساعده في التقاطه للمشاهد وتشكيل نصه منها: تقنية التلغيز، المجاورة، التفتح التدريجي ... وغيرها.

- يمثل الإنزياح شريان العملية الشعرية وذلك لما يحدثه من خروج عن المألوف وخلقه للغة جديدة تبرز إبداع الشاعر عن غيره.

- الإنزياح الدلالي(الاستبدالي) هو استعمال التقنيات البلاغية من استعارة وتشبيه وكناية، ما يزيد من تعميق البنية الدلالية للنص.

- الإنزياح التركيبي هو كل خروج عن النمط اللغوي المتعارف عليه من تقديم وتأخير وحذف بغية خلق معان جديدة للنص.

- يقوم التكثيف على الاقتصاد اللغوي والتخلص من الزوائد في الجمل والكلمات، يساعد على فتح مجال التأويل لدى القارئ محاولا التفتيش عن مقاصد الشاعر من وراء هذا التكثيف.

- تميزت قصائد "قرور" بالتكثيف والإيحاء وذلك بغية إثارة دهشة المتلقي فاتحا بذلك خياله على مختلف التأويلات لهذا التكثيف.

- ظاهرة الإنزياح تكاد لا تخلو منها قصائد "قرور" بحيث تشكلت عنها دلالات و معاني جديدة وعميقة ذات بعد تأملي.

- تحمل مكونات الفضاء النصي إيحاءات ودلالات مختلفة بحيث تعتبر أحيانا ضابطة لعين المتلقي وتوجيهه.

- حركة الأسطر الشعرية ، النبر، البياض والسواد وعلامات الترقيم من مكونات الفضاء النصي والتي جعلت القصيدة المعاصرة بمختلف أشكالها قصيدة مرئية تحمل في طيّاتها العديد من المعاني.

- استخدم "قرور" علامات الترقيم المختلفة لشد انتباه المتلقي، كما عمد إلى لعبة البياض والسواد لخلق إيحاءات جديدة للنص بطريقة غير مباشرة.

- تفاوت طول الأسطر الشعرية في نصوص "قرور" نظرا للتفاوت الكمي من حيث عدد الكلمات في كل سطر والتي تنهي الدفقة الشعورية التي تملكته.

- يتميز الإيقاع بمستويين هما: المستوى الخارجي والمستوى الداخلي.

- تتميز قصيدة الهايكو بإيقاعها الخاص، والذي يتنوع بين إيقاع التكرار والتقابل والإيقاع المتخيل.

- اعتمد الشاعر"معاشو قرور" على الإيقاع المتخيل بكثرة وذلك ليشد من انتباه القارئ وتركيزه.

في الأخير تبقى هذه الدراسة لبنة تحتاج إلى لبنات أخرى تستكمل ما نقص في دراستنا وتستحضر ما غاب عنها حتى يكتمل صرح الموضوع المعالج (آليات الإبداع في شعر الهايكو)

والله ولي التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1- قرور معاشو، أسطرلاب لقياس الكيغو، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2019م.

ثانيا: المراجع باللغة العربية.

1- إبراهيم عبد الحميد، الوسطية العربية، مذهب وتطبيق، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1986م.

2- أبو العدّوس يوسف، الأسلوبية-الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007م.

3- الأحمر فيصل، معجم السيميائية، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010م.

4- بازي محمد، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012م.

5- بحراوي حسين، بنية الشكل الروائي-الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1190م.

6- بنّيس محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته- 3-الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط3، 2001م.

7- بورايو عبد الحميد، الكشف عن المعنى في النص السردي(السرديات والسيميائيات)، دار السبيل، بن عكنون، الجزائر، دط، 2008م.

8- بوعزة محمد، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010م.

9- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م.

10- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمود شكري، دار مدين بجدة، القاهرة، ط 3، 1992م.

11- الجموسي عبد القادر، ترجمة مختارات من شعراء الهايكو الياباني، دار كتابات جديدة للنشر الالكتروني، ط1، 2015.

12- الجوهري، الصحاح، تح:أحمد عبد الغفار عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط 4، 1984م، ج2.

13- حسين خالد حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين، دمشق، دط، 2007م.

14- حطيني يوسف، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2004م.

15- حمد عبد الله خضر، أسلوبية الإنزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013م.

17- خمري حسين، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

18- خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر الحديث، دار الحوار، تونس، ط1، 2006م.

19- الدوري حمدي حميد، شعر الهايكو وإمكانياته في اللغات الأخرى، دار الإبداع للطباعة والنشر، بغداد، ط1، 2018.

20- رحيم عبد القادر، علم العنونة، دار التكوين، بسكرة، الجزائر، ط1، 2010م.

21- الرماني أبي الحسن علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، تص: الدكتور عبد العليم، مكتبة الجامعة المليّةالإسلامية، دهلى، دط، 1934م.

22- زايد عبد الصمد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، بيروت، دط، 1988م.

23-السبيهائي محمد عبيد صالح، المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007م.

24- السعداني مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 1987م.

25- سعدي مصطفى، العدول-أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.

26- السكاكي، مفتاح العلوم، تح:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2000م.

27- سلوم تامر، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، سوريا، ط1، 1983م.

28- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، ط 1، 1985م.

29- شامي الراشدي عامر جميل، العنوان والاستهلال في مواقف النفري، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2012م.

30- شاهين أسماء، جمالية المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001م.

31- شقروش شادية، سيميائية الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث،الأردن، ط2010،1م.

32- الصفراني محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008م.

33- الصلهبي حسن، صوت الماء(مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني)، دار الفيصل الثقافية، السعودية، ط1، 2017.

34- عباس فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها-علم المعاني، دار الفرقان للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط4، 1997م.

35- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي،عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1992م.

36- عمارة عباس محمد، أنطولوجيا قصائد الهايكو العربية، منشورات مومنت، المملكة المتحدة، دط، 2019م.

37- عويس محمد، العنوان في الأدب العربي(النشأة والتطور)، مكتبة الأنجيلو المصرية، مصر، ط1، 1981م.

38- الغذامي عبد الله، تشريح النص، مقاربة تشريحية للنصوص الشعرية المعاصرة، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1987م.

39- الغلاييني مصطفى، جامع الدروس العربية، مر: محمد أسعد النادري، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ج1، ط37، 2000م.

40- غنيمي هلال محمد، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، دط، 1977م.

41- الفارابي، الموسيقى الكبير، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، دط، دت.

42- فضل صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.

43- فضل صلاح، علم الأسلوب-مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998م.

44- القرطاجني أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، تونس، دط، دت.

45- القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، وضع:ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 2003م.

46- قطوس بسام، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2008م.

47- لحمداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1991م.

48- لحمداني حميد، عتبات النص الأدبي(بحث تطبيقي)، مجلة علامات في النقد، جدة، العدد 46، مج12، 2002م.

49- لخوش جار الله حسين، البحث الدلالي في كتاب سيبويه، دار دجلة، العراق، ط 1، 2007م.

50- الماكري محمد، الشكل والخطاب،مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م.

51- مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب، وهران، الجزائر، دط، 2005م.

52- المسدي عبد السلام، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط 3، دت.

53- مونسي حبيب، توترات الإبداع الشعري، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط) ، 2009م.

54- ناظم حسن، مفاهيم الشعرية-دراسات مقارنة بين الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

55- النجمي حسن، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000م.

56- الهميسي محمود، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي، العدد 313، دمشق، 1997م.

57- يحي الشيخ صالح، حداثة التراث،/تراثية الحداثة،قراءة في السرد والتّناص والفضاء الطباعي، دار الفائز للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2009م.

58- يونس علي محمد، المعنى وظلال المعنى،أنظمة الدلالة العربية، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط2، 2007م.

ثالثا: المراجع المترجمة إلى العربية.

1- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تج: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب،ط 1، 1986م.

رابعا: الدوريات والرسائل.

1- أسعد أسامة، فتح كوة داخل الزمن، مجلة الهايكو العربي،الأردن، العدد 4 أكتوبر 2016م.

2- البستاني بشرى، الهايكو العربي بين البنى والرؤى، جريدة المثقف، تم الإطّلاع عليه يوم 19-01-2021.

3- بولحمام آمال، قصيدة الهايكو الجزائرية بين التجريب والتلقي، مجلة تسليم، المجلد 5، العددان 9و10، حزيران2019م، ص517-518.

4- الحمداوي جميل، سيموطيقا العنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، مج28، ع1، مارس1997.

5- حينوني رمضان، الإيقاع في قصيدة النثر شعر الماغوط أنموذجا، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، العدد 516، 1 أبريل 2014.

6- خرفي محمد صالح، التلقي البصري للشعر، مجلة السيمياء والنص الأدبي، الملتقى الدولي الخامس، جامعة بسكرة، الجزائر.

7- الرواشدة أميمة، المشهد السينمائي في الشعر العربي المعاصر، مجلة أفكار ، الأردن، العدد 361، 01 فبراير 2019.

8- الزبيدي عادل صالح، جيمز وليم هاكيت(هايكو)، جريدة إيلاف الالكترونية، العدد 7098، 28أكتوبر2020

9- السعداوي نسيم، أداماس، الإحتفاء بجواهر الهايكو، مجلة الهايكو العربي، الأردن، العدد الرابع، 2016م،

10- سليمان خالد، في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة المجمع العلمي العراقي، العراق، العدد04، 01أكتوبر1998م،

11- علي ديوب، قصائد هايكو، مجلة الهايكو العربي، الأردن، العدد03، 2016م.

12- غينسبيرغ ألن ، عواء، تج: سركون بولص، مجلة الكرمل، العدد 43، فلسطين، 01 يناير1992م، ص132.

13- فرعون صابرين، هايكو اللقلق، بين التانكا والهايكو، مجلة الهايكو العربي، الأردن، العدد06، 2017م.

14- كيرواك جاك، كتاب الهايكو، تج: لينا حشود، مجلة نزوى، العدد 69، عمان، الأردن، 2012م.

خامسا: المعاجم.

1 - حلمي جمال مراد وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر، 2004.

2- الزمخشري أبو القاسم جار الله ، أساس البلاغة، تح:باسل محمد عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مج2، ط2، 2010م.

3- ابن فارس أبو الحسين أحمد، المقاييس في اللغة، تح:عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، دط، 1979م.

4- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح:محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، مج 1، ط8، 2002م.

5- مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام، دار الكتب، ط1، 2000م.

6- ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج10، ط1 ،2000م.

سادسا: المراجع الأجنبية.

- Cuddon, J.A, Dictionary of literary terms and literary theory, Penguin books, London, 3rd edit, 1998.
- Michael J Dittman, Jack Kerouac a biography, Greenwood biographies, USA, 1st published, 2004.

فهرس المحتويات

المحـتـوى	الصفحة
مقدمة	أ – د
مــدخــل	
1-نظرة تاريخية.	06
2-مفهوم الهايكو.	07
2.2-رواد الهايكو الياباني.	07
3-الهايكو الأمريكي.	09
1.3-رواد الهايكو الأمريكي.	09
4-الهايكو العربي.	11
1.4-رواد الهايكو العربي.	12
الفصل الأول: شـعـريــة الـعـنــوان	
1- العنوان: مفهومه، أنواعه ووظائفه.	17
1-مفهوم العنوان	17
أ-الفضاء المعجمي	17
ب-الفضـاء الإصـطـلاحـي.	18
2.1-أنواع العناوين.	19
3.1-وظائف العناوين.	21
2-أيقونات الكتـاب.	23
1.2-السيرة الشـخـصيـة والعـلـميـة للـهـايكيـسـت.	23
2.2- بطـاقـة فنـيـة للديـوان.	25
3.2- شـكـل الـكـتـاب.	26

4.2- لـون الكتـاب.	26
5.2- موضع العنوان.	26
3- دراسـة عـنـوان الديوان.	28
1.3-المستوى المعجمي.	28
2.3- المستـوى التركيبـي.	29
3.3- المستوى الصـوتـي.	30
4.3- المسـتـوى الدلالي.	31
الفصل الثـانـي: شـعـريـة الـلـغـة	
1- الإنـزيـاح في إطـاره النـظـري.	34
أ-الإنزيـاح لغة	34
ب-الإنـزياح اصطلاحـا	35
2.1- الإنـزياح في الفكـر العـربي والغربـي.	36
أ-الإنـزيـاح عند العرب.	36
ب- الإنزيـاح عند الغرب.	38
3.1- مستـويـات الإنـزيـاح.	41
أ- الإنـزيـاح على مستوى الإستـبـدال.	41
ب- الإنـزيـاح على مستوى التـراكيـب.	41
2- شعرية الانزياح في شعر معاشو قرور.	43
1.2-الإنزياح على مستوى محور الاستـبـدال(الدلالي).	43
2.2- الإنزياح على مستوى محـور التراكيب.	45
3- شعرية التكثيف والإيجـاز.	49

1.3-مفهوم الإيجاز.	49
أ-لغة.	49
ب- اصطلاحا.	50
4- تقنيات التكثيف والإيجاز في شعر معاشو قرور.	51
1.4-الحذف.	51
2.4-الاستعانة بالضمائر.	52
3.4-الاستغناء عن الروابط.	52
4.4-الجمل القصيرة والفعلية.	53
5- شعرية الفضاء النصي.	54
1.5-مفهوم الفضاء.	55
أ- من الجانب اللغوي.	55
ب-من الجانب الاصطلاحي.	56
2.5- أنواع الفضاء.	56
أ-الفضاء الجغرافي.	56
ب-الفضاء الدلالي.	57
ج-الفضاء النصي.	58
6- شعرية الفضاء النصي في شعر معاشو قرور.	62
1.6-حركة الأسطر الشعرية.	62
2.6-لعبة البياض والسواد.	64
3.6-علامات الترقيم.	66
الفصل الثالث: شعرية المشهد	

1-مفـهـوم المشهد وعناصر بنائه.	71
1.1-مفهوم المشهد.	71
أ-لغة.	71
ب-اصطلاحا	71
2.1- عناصر بناء المشهد.	72
2- تقنيات بناء المشهد في الهايكو.	73
3-شعرية المشهد في شعر "معاشو قرور"	82
الفـصـل الـرابـع: شـعـريـة الإيـقـاع	
1-مفـهـوم الإيقـاع ومستوياته.	94
أ-لغة.	94
ب-اصطلاحا.	95
2.1-مستويات الإيقاع.	96
أ-المستوى الخارجي.	96
ب-المستوى الداخلي.	96
2-أنواع الإيقاع الداخلي.	97
أ-إيقاع التكرار.	97
ب-إيقاع التقابل.	98
ج -الإيقاع المتخيل.	100
3-أنواع الإيقاع في شعر معاشو قرور.	101
أ- إيقاع التكرار	101
ب- إيقاع المتخيل.	102

ج- الإيقاع التقابل.	104
خـاتمـة	107
قائمة المصادر والمراجع	112
فهرس المحتـويـات	122

الملخص:

أضحى شعر الهايكو ظاهرة شعرية لها حضورها المتنامي في الوطن العربي بإعتباره إضافة جمالية للتراكم الشعري العربي وليس بديلا لأي شكل شعري آخر ، بحيث حاول شعراء كثر منحه صبغة شعرية عربية عن طريق التجريب مبرزين بذلك قدرة اللغة العربية على تلقفها لمختلف الأشكال الشعرية وتكيفها معها، فارتأينا الخوض في محاولة الكشف عن ماهية هذا اللون الشعري الجديد وسر شعريته من وجهة نقدية تعالج آليات الإبداع فيه وتقنيات بناءه المختلفة عند رواده اليابانيين والعرب، ثم بخاصة عند الشاعر "معاشو قرور" والكشف عن شعرية هذه النصوص القصيرة ومدى إلمامها بشروط الهايكو الأم الشكلية والجمالية.

Abstract:

The haiku has became a poetic phenomen with its growing presence in the Arab world as an aesthetic addition to the Arab poetic accumulation and not as a substitute for any other poetic form, as many poets tried to give it an Arab poetic color through experimentation highlighting the ability of the Arabic language to grasp and adapt to various poetic forms,so we decided to delve into an attempt to reveal what this new poetry color is and its poetry secret from a critical point of view deals with the mechanisms of creativity in it and its various construction techniques for the Japanese and Arab pioneers, and then especially with the poet Maachou Krour and the disclosure of the poetics of these short texts and the extent of their familiarity with the formal and aesthetic conditions of the mother haiku.