مجلة دراسات إنسانية واجتماعية / جامعة وهران02/ المجلد 13 ع 02.
ISNN : 2253-0592 EISSN : 2588-199X / Prefix: 10.46315

الصورة الشعرية وشعريّة الصورة في قصيدة الهايكو الجزائريّة المعاصرة (مقاربة سيميائيّة لنماذج مختارة)

The Poetic Image and the Poetics of Image in Contemporary Algerian HaikuPoem. (A Semiotic Approach to Selected Examples)

د. أسماء حمايدية * Dr.Asma Hamaidia hamaidia.asma@univ-guelma.dz	علوم اللسان	جامعة 8 ماي 1945 قالمة / الجزائر

DOI : 10.46315/1714-013-002-027

الإرسال: 2024/02/29 **القبول**: 2024/04/07 **النشر**: 2024/01/16

ملخّص:

استطاع شعر الهايكو الياباني الأصل نقل عدوى فنيّته إلى السّاحة الأدبيّة العربيّة، التّي أجبرتها حالات اللّغة وظروف الثّقافة على التّغيير في هندسته البنائيّة مع الحفاظ على خصوصيّته الرّمزية رغم مبالغته في استلهام الوقائع الحياتيّة بلغة نمطيّة، وقد تبيّن في هذه المباحثة على ضوء المنهج السيميائي أنّ التّجربة الجزائريّة لم تسلم من نزعة التّعديل بما يتوافق وأغراض الإمتاع والإقناع، فأمكنها امتلاك طابع هايكويّ خاصّ تغذّيه جزالة العبارة مع حسن الإشارة، وتجمّله الصور الشعريّة الثرّة بانزياحاتها اللغويّة المثيرة للتأويل.

كلمات مفتاحية: الشعر؛ الهايكو؛ الصورة الشعريّة؛ الانزياح؛ الخيال؛ التضمين؛ التعيين؛ المشهدية؛ الطبيعة .

Abstract:

Haiku poetry of Japanese origin was able to transfer its artistic contagion to the Arabic literary scene, which was forced by the conditions of language and culture to change its designed structure while maintaining its symbolic specificity despite its exaggeration of the inspiration of life events in a stereotypical language. This research shows that the Algerian experience did not escape the tendency to modify the poem in accordance with the purposes of enjoyment and persuasion, so that it can possess a special haiku character that is nourished by the abundance of the phrase with good reference, and embellished by the rich poetic images with their linguistic deviations that provoke interpretation.

Keywords : Poetry, haiku, poetic image, deviation, imagination, embedding, appointment, scene, nature

**

* - الباحث المُرسل: hamaidia.asma@univ-guelma.dz

1. مقدّمة:

يحسُن المدخلُ إلى الصّورة الشّعريّة وشعريّة الصّورة باستحضار مقولة: "الفنُّ لا يكون فنّا ما لم يستحضر السّحر!" وكفى بهذا اللّفظ (السحر) بيانا لحاصل فعله وحجم أثره، فالفنّان مطالَب باستيعاب مداخل فنّه ومخارجه للإمساك بما يضمن له تحقيق غاياته، وفي ناصيتها استثارةُ فنيّةٍ موازية عند المتلقّي، فهو الآخَر مُجبر على معاداة الظّاهر لاستكناه ما قد يغيب عن المبدع أصلا. ولكلّ فنّان عدّتُه الفنيّة ولوازمه المنهجيّة في الخَلق الإبداعي، تماما كحاجة القارئ إلى سَعة المدارك اللغويّة والمعرفيّة لتشريح المعطى الفنّي سطحا وعمقا ما دام قوامه الرّمز، الذي يجعل الغموض فيه مدعاة لمكاشفة جماليّاته.

ولا يحيدُ الشّعر بوصفه فنّا عن هذه المسلّمات في عمليّات الإنتاج والتّلقي؛ لأنّه - منذ أن كان- مؤسّس على الصّورة، التي استُخدمت فيما تقادم عهده مطيّةً لتبليغ الخبرات من طريق التّشبيه والاستعارة ابتغاء بلوغ تصوير يقارب الحقيقة، وهذا ما وطّد وصالها بالصّور البلاغيّة حتّى كادت تنحصر فيها، ولكنّها في المنظور الحديث قد تخلو من المجاز أصلا، فتكون العبارات حقيقيّة الاستعمال ومع ذلك تشكّل صورة دالّة على خيال خصب، ولعلّ في قصائد الهايكو كفاية البيان والإشهاد، باعتبارها ميّالة إلى موجز العبارة مع كثافة الصّورة، والمعنى فيها لا يأتي تامّا في ظاهر الملفوظ، بل يعمل المتلقّي على الارتقاء به إلى مصافّ الكمال، وهو في عمليّة البناء هذه يستشعر القيمة الفنيّة للشّكل وشعريّة الصّور المعبّأة فيه. وإن كانت هذه القيمة لا تزال محلّ تنازع علميّ، فما أكثر ما أثمرته التّجربة الهايكويّة من دراسات وأبحاث أكاديميّة لمباحثة مسالكها البلاغيّة خاصّة في ظلّ اختلاف الفرع عن الأصل،اختلاف تفرضه طبيعة اللّغة من جهة وطبيعة الثّقافة من جهة ثانية وطبيعة الذّائقة الفنيّة من جهة أخرى. ومع بعض الاعتراف النّقديّ الصّريح بميلاد هايكو عربيّ يتمتّع بخصوصيّات تؤهّله لمنافسة فنون القول لا يزال يجري في أدبيّات البحث التأكيد على تدرّجه الملحوظ في الفنيّة، تماما كما هو حادث في التجربة الجزائرية. وبعيدا عن هذا السّجال الأدبي تأتي هذه الورقةُ البحثيّة للاشتغال على بعض النّماذج الهايكويّة الجزائريّة، مع الالتزام بشيء من شعر أعلام متّفق على احترافهم صناعة الهايكو، بالإضافة إلى ما التمسنا فيه من طاقة رمزيّة تنشّط الاستذهان ابتغاء بيان كيفيّات عمل صورها الفنيّة، مع رصد دورها في تعزيز جماليّة التّلقّي بناء على ما تحظى به من شعريّة خالِصة موجّهة إلى تكثيف حمولاتها الدّلاليّة رُغم قصر مسالكها اللّغوية، بالانطلاق من إشكاليّة رئيسة مفادها: فيم تتجلّى الصّورة الشّعريّة في القصيدة الهايكوية الجزائريّة وعلام تتأسّس شعريّة صورها؟ وتحوم حولها -لزاما- إشكالات ثانويّة من قبيل: ما مدى التزام القصيدة الهايكوية الجزائرية بالهيكل الهايكوي؟ هل مطاوعة إملاءات اللّغة تحدّ من فنيّته؟ كيف يمكن للمجاز الإسهام في خلق طابع هايكويّ خالص؟ هل خرق

المشهديّة يؤزّم الفعل الهايكوي؟ وكيف للوازم الأسلوبيّة تحقيق الشّعريّة المرتقبة؟... وما دام طابع التّضمين في المنجَز الهايكوي ضرورة رغم المبالغة في المنتقى التّعييني فاعتماد المقاربة السّيميائيّة حتميّة تضمن ملاحقة ما يثوي من معان لا تبدي وصالا مباشرا بالملفوظ، وعلى قدر إصرار معناه على التّمنّع تُصرُّ هي الأخرى على المتابعة غير الرّحيمة لمسارات السيميوز، ومعها تزكو لذّة البحث بزيادة حجم التأويل.

وتجدر الإشارة إلى المتاح اللاّمحصيّ من البحث الأكاديمي المتجدّد المنشغل بهذا الجنس الأدبي ومؤثّثاته الصوريّة والشعريّة وفق ذات المقاربة، إنّه لا يكاد يُحصى بحكم تعدّد التّجارب الهايكويّة العربيّة والمحليّة، والمعلوم أنّ ديوانا واحدا لشاعر أوحد أو نيّف من مختاراته كاف لتقديم مساءلات دلاليّة لا محصيّة أيضا، لا سيما أنّ المنهج السيميائي يعتضد بآليّة التأويل، ما يجعل النصّ الفنيّ مفتوحا على القراءة؛ لأنّ السّيميائي مُجبر على امتلاك عين عاشقة -باصطلاح السيميائيين- تفرض عليه معاداة الظّاهر مع التطلّع الجارف إلى الإمساك بإمكانات التّدليل عبر مسارب الترميز، ومن بديع نواتج هذه المقاربة أنّها قد تمكّن منتهجها من بلوغ مراتب دلاليّة يجهلها المبدع نفسه. ولهذا ليس عملنا هذا إلاّ محاولة لقراءة بعض النماذج الهايكوية المحليّة قراءة سيميائيّة لا يمكنها بحال من الأحوال أن تكون أوّل قراءة ولا الأخيرة أيضا ما دام العمل الفنيّ ملغزة أبديّة تجود على قارئ بما لا تمنحه لآخر، وستظلّ هذه السّيرورات السّيميوزية دليلا على قيمة العمل الفنّي، التي لا منفذ له إلى مطمح الخلود من دونها.

2. الصّورة الشّعريّة وشعريّة الصّورة:

يحظى مصطلح الصّورة الشّعرية بمقام معلوم في النّقد الأدبي المعاصر؛ بوصفها عضد الأديب في تجربته الإبداعيّة، وسبيل النّاقد في أحكامه القرائيّة، خاصّة فيما تعلّق بالأعمال الشّعريّة، إنّها المجهر الكاشف عن مدى أصالة التّجربة الشّعريّة، فالإجماع قائم قديما وحديثا على أنّ الشّعر لا يستقيم له عود من غير الصّورة، إنّها "الجوهر الثّابت والدّائم في الشّعر، قد تتغيّر مفاهيم الشّعر ونظريّاته فتتغيّر بالتّالي مفاهيم الصّورة الفنّية ونظريّاتها، ولكنّ الاهتمام فيها يظلّ قائما مادام هناك شعراء يبدعون ونقّاد يحاولون تحليل ما أبدعوه وإدراكه والحكم عليه." (عصفور،1992،ص7،8) وقد أُريد لها في قديم الفكر تبليغ التجارب عن طريق التّشبيه والاستعارة من أجل بلوغ تصوير يداني الواقع، وهذا ما جعلها تُشدّ بإحكام إلى الصّور البلاغيّة حتّى كادت تقتصر عليها، ولكنّها في المستحدث من المنظور "قد تخلو من المجاز أصلا، فتكون العبارات حقيقيّة الاستعمال ومع ذلك تشكّل صورة دالّة على خيال خصب." (البطل،1981، ص25) بل إنّ "ذات الشّاعر لتتحقّق موضوعيًّا في الصّورة أكثر ممّا تتحقّق في أيّ عنصر من عناصر البناء الشعريّ." (قاوي، د ت، ص7) والجدير بالذّكر هنا غموض المصطلح لارتباطه وتداخله مع

مصطلحات أخرى، مثل: الصورة الأدبيّة والفنيّة والبلاغية والبيانية والمجازية فضلا عن كثرة دلالاته المنبثقة من تعدّد الاتّجاهات الأدبيّة والمناهج النقديّة.

وقد تباين النقّاد في تعريف الصّورة الشّعريّة، فمنهم من يجعل من طرائق حضورها بابا لتبيّن ممنوحها المستلهَم من العالم المادي، "فأغلب الصّور مستمدّة من الحواسّ إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصّور النّفسية والعقليّة وإن كانت لا تأتي بكثرة الصّور الحسية" (عصفور، 1992، ص30)؛ لأنّ أغلب مدركاتنا منوطة بالجانب الحسّي، فهو المسؤول عن مدى تمكين الصّورة في النّفس وتعزيزها في الذّهن. ومنهم من يستقدم العقل في بناء الصّورة الشّعريّة، معتبرا إيّاها تركيبة عقليّة تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة، ويشدّد آخرون على وصلها بالوجدان، يقول عز الدين إسماعيل:" الصورة دائما غير واقعيّة وإن كانت منتزعة من الواقع؛ لأنّ الصورة الفنّية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع." (إسماعيل، 1978،ص127) وتقوم في منظور مغاير على قدر إمكاناتها في التّدليل وفق المسالك اللّغويّة النّمطيّة، إلاّ أنّ محمد غنيمي هلال ينفي اشتراط المجاز في التّصوير، يقول:" إنّ الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقيّة الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة التّصوير دالّة على خيال خصب،" (هلال،1997،ص432) على قدر نشاطه تنفذ الصّورة إلى مخيّلة المتلقي فتنطبع فيها بشكل معيّن. يقول عبد القاهر الجرجاني:" ليس من الشك أنّ الصورة الفنيّة نتاج ملكة الخيال، وديناميّة الخيال لا تعني محاكاة العالم الخارجي وإنّما يعني الابتكار والإبداع وإبراز علاقات جديدة بين عناصر متضادّة أو متنافرة أو متباعدة." (الجرجاني،2002،ص466) ولا يعني هذا أنّها مسخّرة لتغيير المعنى بل تعمل على تقديمه بطريقة فرّاقة، طريقة فنيّة ترمي إلى خلق تمثّلات مرئيّة بأساليب عادية وفوق عادية، ولهذا تنشد الدّراسات النقدية الحديثة الخلاص من تتبّع المسالك البلاغية في النّص الشّعري إلى متابعة سيرورة انبناء معان مغايرة تتماهى فيها حدود الحقيقة بالخيال.

أمّا عن أهمّية الصّورة الشّعريّة فالثّابت أنّها مركز قوّة الشّعر،"إنّها مبدأ الحياة في القصيدة ومقياس رئيس لمجد الشّاعر"(لويس،1982،ص20) وهي بالنّسبة للنّاقد المعاصر معيار دائم للحكم على مدى أصالة التّجربة الفنيّة، بمعرفة حجم خبرتها الإمتاعيّة، كما أنّها عتبة المتلقي إلى اللذّة، فوحدها القادرة على جرفه إلى عوالِم مخمليّة لا تعدّ أو تحدّ، انطلاقا ممّا يُنتقى لها من مسالك لغويّة، تصرفها عن بداهة المعطى التّشكيلي إلى استشراف المستهام عبر مسافات التّخييل الممتدّة في الزّمن القرائي؛ لأنّ النصّ المُغرق في الصّورة الشّعريّة هو نصّ مشبع بشعريّة الصورة لزاما، ما يجعل منه ملغزة أبديّة، حيث "لا سلطان للمؤلّف على ما أراد أن يقول، فإنه قد كتب ما كتب، وعندما ينشر النّصّ يكون كالجهاز الذي يستطيع أن يستخدمه كلّ فرد بأسلوبه وطريقته،

فتكون القصيدة جزءًا من الوجود الحيّ المتكامل، الذي يُحقّق فيه كلّ منّا وجوده الخاصّ." (إسماعيل، 1955،ص 356، 357)

3. قصيدة الهايكو (الماهيّة والأهميّة):

أحدثت قصيدة الهايكو ضجّة في السّاحة النّقديّة بناء على طبيعتها البنائيّة الغريبة، فهي مؤلَّفة على غير النّمطيّ من الشّعر، إنّها نصّ مضغوط قد يبدو للوهلة الأولى في تحقّقه على الورق مجرّد حبر باهت لكنّه سرعان ما يتدفّق منه بفعل القراءة المتأنيّة المتأمّلة كون شعريّ لا متناه من المشهديّة. وهذا ما يجعله أشبه بكاميرا تلتقط صورا حيّة تجود كلّ منها بفلسفة خاصّة، والهايكو بهذا المعنى ميّال إلى الرّمزيّة، مستلهِما ما تهبه الحياة من وقائع طبيعيّة للتّعبير عن بعد إنسانيّ صارخ.

وتتّفقّ مفاهيم الهايكو على أنّه جسد شعريّ صغير ذو أثر كبير، فهو "قصيدة من ثلاثة أسطر تتشكّل في مجموعها من سبعة عشر مقطعا لفظيّا وتنطوي على صورة من الطّبيعة أو انطباعات حولها مع كلّ ما تتضمّنه من طقوس وعادات وكائنات حيّة" (بلعلى، 2014، ص142). إنّه موجز العبارة كثيف الإشارة؛ لأنّه يستثير الذّاكرة للبحث عن دلالات نمطية معروضة بشكل غير نمطي، ومن ثمّ تتبدّى جماليّته في تلك العلاقات الضّمنيّة بين بناه اللغويّة البسيطة، هذه البساطة التي جعلت رولان بارث يعجب بقوة الهايكو في طرح نصوص سهلة بمفردات مقبولة تمنح القارئ دلالات صافية، مُنتقدا عل إثره ما دأب عليه الشّعر من مغالاة في استعمال الوسائل الفنيّة التي تجعل المعنى منفتحا.

تأريخًا، للهايكو مسوّغاته الفلسفيّة الموصولة بالبوذيّة، بوذيّة الزّنّ تحديدا التي نُقلت من الصّين إلى اليابان في القرن 12م على يد عددٍ من الرّهبان والفنّانين، وهي فلسفة تمجّد النّقاء الرّوحي، وتدعو إلى "التأمّل والتفكير والوقوف عند الأشياء ومفردات الطبيعة والظواهر الماديّة لجعلها إشارة لدلائل أكبر." (البستاني،2015،ص49) الارتباط باللّحظة الرّاهنة، ويقابله ذوبان في عالم الطّبيعة، فشاعر الهايكو يتدرّب على عيش اللّحظة بالذّوبان الكلّي فيما حوله من عناصر الطّبيعة حتّى ينساب شعره بطريقة تلقائيّة، وهو بهذا شبيه الشّاعر المتصوّف في نظمه الشّعر بعد الوصول إلى حالة من الثّمالة الرّوحيّة. (بولحمام، 2019، ص513) أي يسعى جاهدا إلى تصوير أدقّ التفاصيل الموجودة في الطّبيعة وما يحيط بها وبثّ الحياة فيها ليحقّق جماليّة اللّحظة واللّفظة معًا.

أمّا عن أهمّيته فالرّاجح أنّ للهايكو أسرار ومفاهيم لا تتلقّفها إلاّ العقول الحاذقة؛ لأنّه "ثمرة إفراط في الدقّة ونتاج قرون من الثّقافة، لا مجال فيه للتوقّدات والتّصادمات الكبيرة للصور ولا للصّراخ والموت؛ إنّه "إرسال تلغرافي وبوح شعريّ روحيّ مكثّف، وليس بهرجا لغويّا وإنّما هو ثمرة

شيء يغلي في الأعماق، فضاؤه لغة كونية آسرة، لغة اللغة وخيال الخيال، جمل تضيء دون حدود" (سعيد،2017، ص8، 9).

4. جماليّة الهايكو:

تكمن نُكت جماليّة الهايكو فيما يحظى به من خصائص فنيّة أبرزها (الكيغو)، ويراد بها احتواؤه على كلمة فصليّة، وهي إشارة مباشرة لشهر من الشّهور أو فصل من الفصول، أو ظاهرة طبيعيّة أو اجتماعية أو ثقافيّة، وهو نوعان: كيغو مباشر وغير مباشر، أمّا المباشر فيكون عبر لفظ فصيح دالّ على فصل أو ما شابه، أمّا الآخر فما دلّ عليها عبر رمز ما. وتقمن الإشارة إلى أنّ الهايكو الذي يخلو من الكيغو يسمّى هايكو موكي. كما للمقاطع الصوتية دور في تغذية جماليّة النّصّ الهايكوي لما لها من بنية زمنيّة متناسبة نظرا إلى عددها المتوافق، وتظهر في لغات أخرى على شكل: سطر قصير، سطر أطول بقليل، سطر قصير... و(الكيرجي) سمة مُضافة في الهايكو، وهو صمت زمني تحدثه حروف من قبيل: ya، kana، keri، ramu، tsu... وينوب عنها في اللّغة العربيّة أدوات التّشكيل المناسبة كعلامات الترقيم، والبياض.

ومن أسرار جماليّة الهايكو أيضا ميله الجارف إلى اللّغة البسيطة الواضحة البعيدة عن التّعقيد والتّكلّف في مفرداتها أو تراكيبها، "فالشّاعر رغم كلماته القليلة يكون حاضرا حضور الأشياء بكلّ ما تحتويه من جمال داخليّ وخارجيّ، كما أنّه لا يترفّع على الأشياء حوله، ولا يدّعي سيادته عليها." (الصهلبي،2016،ص14) ومع ذلك لا يظنّ من بساطة لغته يُسر دلالاته، ففيه من العمق الفلسفي والجمالي ما هو عكس هذا تماما. وفي هذا إلماح إلى سمة الاختزال فيه، فالهايكو "شكل شعريّ موجز أقرب إلى الواقع، لا يحلّق بك في آفاق الخيال كما يفعل بقيّة الشّعر، وإنّما يلصقك بواقعك عن طريق لقطة سريعة، أو إشارة خاطفة، تعطي القارئ خبرة مختلفة عن مواقف هي في الأصل مألوفة ومعتادة جدّا للإنسان." (الصهلبي،2016، ص15)

وتظلّ الصّورة أبرز إمكانات شعريّة الهايكو، فالشّاعر أشبه بمصوّر فوتوغرافيّ يلتقط صُورا ثلاثا لا يتعدّاها، "ويجب أن تكون صورا ملموسة من الحياة الواقعيّة، والصّورة الثالثة ينبغي أن تُوضّح الصّورتين اللّتين سبقتاها." (الدوري،2018،ص22) على أن لا يعلّق على الارتباط بينهما، ويترك الأمر حِكرا على القارئ لمكاشفة جماليّة المعطى الدّلالي والشّعري، وتزداد المشهديّة بيانا حين الجمع بين صورتين متناقضتين، تستثير ذهنيّة القارئ وقدراته في التّحليل والرّبط والتّأويل. وتنبني هذه الصور غالبا من استلهام ما تجود به الطّبيعة، ومع ذلك"شعر الهايكو لا ينتمي إلى شعر الطّبيعة بأيّ حال من الأحوال رغم أنّ الطّبيعة أهمّ عنصر من عناصره" (الدوري،2018،ص17). وما يلفت الانتباه فيه تجنّبه اللّغة المجازيّة وتمسّكه باللّغة التّقريريّة، "ففي الهايكو القمر لا يصيح والبحر لا ينادي والأرض لا تصرخ وليس للشمس محطّة." (النصاري، 2017، ص53)

5. التّلقّي العربيّ للهايكو:

لم يبق الهايكو حِكْرا على أهله فقد أمكن للتّرجمة نقله إلى مختلف أصقاع العالم بما في ذلك القطر العربيّ، حيث تعرّف عليه المبدعون عبر التّرجمة الأوروبيّة ثمّ انتحوا النّقل المباشر دون الوسيط الغربي، وأباحت التّقانة اليوم توسيع دائرة استقباله، حيث تحتفي به مئات الصّفحات الالكترونية، ومع ذلك تشير أدبيات النقد أنّ المحاولات العربيّة الهايكوية لم ترق إلى مصافّ ما وصلت إليه بقيّة الأجناس الأدبيّة.

يقع الاتّفاق على أنّه صاحبَ انتشار هذا الفنّ في الوطن العربي إجراء تغييرات على مستوى الشكل والمضمون تلاؤما والذائقة العربية من جهة، وما تفرضه خصوصيّات اللّغة من جهة أخرى، وقد نجم عن ذلك أن انماز الهايكو العربي بسمات مخصوصة رغم محافظته على جوهر هندسته في البناء التي لا تتجاوز ثلاثة أسطر، مع تفاوت عامّ ملحوظ في عدد مقاطع السّطر تبعا لإرغامات اللغة، تقول بشرى البستاني:" وهذا الشّرط تجاوزه الهايكو العراقي والعربي عموما مراعاة لخصوصيّة اللغة العربيّة واختلاف تشكيل مقاطعها العروضيّة عن مقاطع اللغة اليابانية" (البستاني،2015،ص49).

طبعا لم يستغن الهايكوي العربيّ عن لوازم المشهديّة ولا عن توظيف الطّبيعة، بل زاد أن شخصنها وأنسنها من خلال إعطاء أدوار إنسانيّة لمؤثّثاتها، وهناك من تنكّر لهذا المضاف لصلته بالمجاز الذي تحيد عنه قصيدة الهايكو في أصلها. تماما كما جرى مع عنونة القصائد الهايكوية، وهو أمر تتجرّد منه في وضعها الأوّل. ويشهد للهايكو العربي احترامه مبدأ الإيجاز، بوصفه "مطلبا من مطالب البلاغة العربيّة التي لم تكن تعرف إلاّ بها." (بلعلى،2014، ص161) ولا بدّ للإيجاز من تكثيف الدّلالة، وهنا يتوقف الأمر على سعة المدارك المعرفيّة واللّغوية للشّاعر، لأنه كلّما انحصر التّكثيف الذّكيّ في اللّغة اتّخذت الدّلالة أبعادا أوسع في التّشظّي.

بناء على هذا يمكن القول: إنّ تفاوت الشّعراء العرب في الإمساك بلوازم الهايكو أدّى إلى ميلاد هايكو عربيّ أملته خصائص اللّغة والثّقافة العربيتين. ولم يختلف هذا الأمر عمّا كان منه في الجزائر، حيث ظهرت قائمة هايكوية لا تزال تعرف اتّساعا في ظلّ انتشار الشّابكة، التّي أدّت إلى تراكمات إبداعيّة كفيلة بطرح انشغالاتٍ كثرى عن مدى نجاح التّجربة الهايكوية الجزائريّة من جهة وما حقّقته من مضاف على مستوى التصوّرات والمقوّمات التي تؤسّ هذا الفنّ.

ويجري في أدبيّات البحث الأدبي المحلّي أنّ الهايكو الجزائريّ رُغم قِصر عُمره مقارنة بالتّجارب العالميّة الأخرى يمكن تقسيمه إلى نوعين: تقليدي ومُحدث، أوّلهما حافظ على موجبات القصيدة الهايكوية وفقا للمتواضَع عليه، وثانيهما حاول الانسلاخ عنه. ويبدو أنّهما نزّاعان نحو تأصيل هذا

الضّرب الشّعري من خلال تجاوز ما يُناط به في ثقافته الأصليّة مع الاحتفاظ بطابعه الخاصّ، ولعلّ في الشّواهد الآتية كفاية الوصف.

6. سيمياء الصّور الشّعريّة في تجارب هايكويّة جزائريّة معاصرة:

يجنح الهايكويّ الجزائريّ إلى استثمار المعطى الثّقافي المحلّي في اختيار الصّور الفنّيّة، على غرار ما فعل معاشو قرور القائل: (قرور، 2016، ص13)

قشّة قشّة
يبني اللّقلقُ عشّه
من درب التّبّانة
على لقلقة الفراخ
راع يسدّد مقلاعه

إنّ النّظرة العَجلى تشي بفجاجة الوصف؛ إلاّ أنّ العين السيميائيّة ترى حسن التّوليف بين مشهدين واقعيّين، ينمّان عن ثيمات عزّت مقاما في الذّاكرة الإنسانيّة، من قبيل: الصّبر، والعمل، والأمل، وتشتغل عبر المرور بثنائيّة (الحياة والموت)، كيف؟ في الصّورة الأولى لقلق يكابد لبناء عشّه قشّة فقشّة، مفعما بحبّ الحياة والحرص عليها، غير ناظر فيمن يكابد هو الآخر للنّيل منه وتناط به ذات الحمولات الثيميّة، إنّه المشهد الثّاني أنّى الإنسان/الرّاعي يترقّب موت اللّقلق، تلذّذا بالحياة أيضا عبر عتبة الصّيد، وكلا المشهدين رغم انبنائهما على عالمين متناقضين (الحيوان/الإنسان) موجّهان إلى تزكية دلالة الحرص على العادة الحياتيّة والانغماس في ملذّاتها، ويحسن الإلماح إلى تلك الصّورة الضّمنيّة التي تتبدّى عبر الملفوظ (من درب التبّانة) المشدود بإحكام إلى المشهد الثاني، وكأنّ الشّاعر يصف بطريق ملتو عدائيّة الإنسان، ولعلّ في ملفوظ (على لقلقة الفراخ) ما يعضد هذا التّخريج، إنّه يمارس مصالحه غير آبه البتّة بحياة من لا يستوي معه خِلقة فما بالك بمن هو معه في ذلك سواء! إنّها رغم كونها صورة حقيقيّة معبّر عنها بأحداث لغويّة من صميم الطّبيعة وفقا للوازم الهايكو، إلاّ أنّه تختفي في تلابيبها سيرورة ثقافة الإنسان اللاّإنسان...

ويقول لخضر توامة أيضا:

خريف
مثل تينة مجعّدة
ملامح جدّتي

تخيّر الشّاعر ألفاظا في غاية البساطة وفي غاية الواقعيّة أيضا، فالخريف فصل تتراجع فيه الطّبيعة عن سحرها منبئة ببداية دورة حياتيّة جديدة، وليس من الجِدّة تناول فصل الخريف في الشّعر، فقد دأب منذ أن كان على استلهام فصول السّنة في التّعبير عن الحياة والوطن والألم

والأمل، إنّه فصل يشتغل على التّضاد، فعلى قدر حمولة النّهاية تُقدّر حمولة البداية. وقد استعاره الشّاعر هنا للتّدليل على آخر العمر عن طريق صورة شعريّة موازية، تمثّلها الجدّة، أي جدّة؟ تلك التي ملامحها كحبّة تين جافّة، هذا المنتقى الطّبيعي يومئ لزاما إلى هذا المعنى التقريري، حيث الخريف يكافئ آخر العمر، لكن ماذا بعد هذا التّقرير؟ إنّه تسريب لدلالات عمر آخر سليل عمر الجدّة، تثبته ياء النسبة (جدّتي)، فلو كان قد قال ملامح الجدّة لاستوى المعنى تعيينيّا لا تردفه معان أخرى، أمّا مورفيم الياء فأعاد هيكلة الدلالة كما ينبغي لها، دلالة الجمع بين نهاية ثابتة وبداية لازمة، وعمر فان وعمر مزهر، وتلك هي دورة الحياة التي اقتضتها هذه الصّور الشّعريّة.

ومن جميل ما قال لخضر توامة كذلك (توامة، 2022، ص28):

ما أكثر الورود

في عيدهنّ السّنوي

وما أقلّ من يعتني بالزّهرة

لا يمكن أن يختلف القرّاء في الإمساك بالمعنى المباشر الموصوف بألفاظ الواقع، حيث المعلوم في الثّقافة المحليّة التّلازم بين الورد وعيد المرأة، إذ تجري عادة التّكريم والاحتفاء بمنح النّساء/ العاملات ورودا من باب الامتنان والتّقدير وما جاور ذلك، غير أنّ هذه الصورة في منظور الشّاعر مزيّفة، فالصورة الأصدق اجتماعيّا هي الموصوفة في آخر النّصّ، الموحية بافتقار أغلب النساء إلى ما يليق بهنّ من العناية والرّعاية والاهتمام، لقد قدّم لنا ما يحقّ لها عبر ملفوظ قصير العبارة كثيف الإشارة، مداره (الزهرة)، ولنا أن نستبين علّة هذا الاختيار، لأنّ فعل الانتقاء في كلّ عمل فنيّ إنما هو انتقاء إيديولوجي، فالشّاعر يُعلن ضمنيّا ولاءه الخالص لحقّ الاعتراف بجميل المرأة اجتماعيّا، بناء على ما يناط بها من أدوار حياتيّة مختلفة، ومسؤوليّات كثيرة، تتطلّب في واقع الأمر استعدادا مسبقا يسهم فيه الرّجل بشكل ما عبر عتبة الرّعاية السّليمة، لقد سرَد بطريقة غير مباشرة واقع المرأة/ العربيّة لمّا أبان قلّة من يقدّرها حقّ قدرها، ويثير الفعل (يعتني) بصيغة التّذكير قضية السّلطة الذّكوريّة في علاقتها بذلك، فما تعانيه المرأة ينقلب أساسًا إلى سطوة تلك السّلطة، والأمل في واقع أفضل لا يكون إلاّ بواقع آخر يحدّده حجم العُدول فيها.

وتجمل الصّورة الشّعرية في هايكو عاشور فني لانبنائها على صورتين متناقضين، يقول:

تنام العيون

فأغمض عيني

وأفتح أفق السؤال

لقد استحضر صورة أولى من صميم الواقع، فعل حقيقي (تنام العيون)، فجارحة العين تدلّ على هذا الفعل، إنّه مشهد طبيعيّ معلوم (النّوم)، ولا شكّ في أنّ الزمن هنا مشترك، إنّه الليل،

بدليل الفعل (تنام) وصيغة الجمع مضافة إليها أداة التعريف (العيون)، لكن في المقابل صورة أخرى تصف الشاعر وقد أطبق جفنه ليمارس هذا الفعل الإنساني المشترك غير أنّ في ذهنه ما يشغله عن تحقّقه، فالسؤال مثير يستدعي استجابات واحتمالات وتأويلات تأخذ من الوقت ما يقدّر لها، فتحرم صاحبه لزاما من النّوم، وكأنّ الشّاعر يقدّم لنا سُلوكا طبيعيّا لكنّ في نفسه ما يعجزه عن تأديته، إنّه يشتكي ثقل همومه وكثرة انشغالاته، فالفتح المنتقى دليل على استمراريّة العمليّة، ويعضده الأفق بطول امتداده، وفي تعريف السؤال وإفراده ما يوحي بحجم الاستذهان الذي يستوجبه، وبهذا تستوي كفّتا الليل والنهار عند هذا الشاعر، لقد أحسن الوصف بطريق ملتو معتضدا بصريح المعطى النمطي، مطالبا المتلقي باستثارة ما يثوي وراءه من إيحاءات.

7. شعريّة الصورة في الهايكو الجزائري المعاصر:

إنّ قوام تلك الصّور الشعريّة الهايكوية في الحقيقة وضعُها في سندات لغويّة ملائمة توليفا وائتلافا، وكثيرا ما يميل الهايكوي الجزائري إلى الانزياح لما فيه من أبعاد جمالية فضلا عن الدلالية، وهو مسلك لغوي متقادم تحدث على أساس منه معيرة اللغة الشعريّة، فشعريّة النص وعلى غراره الشعر/ الهايكو تقوم على جملة من الانزياحات يصنعها المبدع بوعي أو بغير وعي، من خلال استثمار إمكانات اللغة في صوتها وصرفها ومعجمها ونحوها، فيكيّف منها ما يشاء استجابة لمقتضى حالاته الشعوريّة.

فالهايكوي على سبيل التّخصيص يعمل على دمج مشهدين أو أكثر لخلق مشهد ثالث يلخّص غايته الفنيّة، لهذا تراه شديد الميل إلى التّقديم والتّأخير والحذف والتّشبيه، وممّا يُستحضر للتّدليل قول معاشو قرور:

تشدّ النقابَ
على خدّين متورّدين
من صفعات البارحة

إنّ المشهد لا مرية مؤلم، حُذف المسند إليه (هي) وفي هذا إخلال صريح بما تستوجبه العلاقة بين المسند والمسند إليه في اللّغة، ومع هذا الخرق تحقّقت جمالية النّصّ، لأنّه يجعل المشهد واسعا قابلا للإسقاط على ما لا يُحصى من (الهي)، فهي أم أو أخت أو بنت أو محبوبة أو امرأة نكرة... ولكنّ الشاعر لا يقدّم هذا الموصوف المحذوف الفاعل لمجرّد الوصف، بل لتمرير رسالة اجتماعيّة، وهي نبذ العنف المسلّط على المرأة، وليس العنف واحدا، بل هو أشكال وألوان وصور، تدلّ عليه صيغة جمع المؤنث السّالم (صفعات). إنّ هذا الانزياح من باب الحذف يفتح للمتلقي ملفّات العنف، أيّ عنف؟ عنف السّلطة الذكوريّة لزاما، الذي كثيرا ما يتنزّل في مقام المسكوت

عنه الذي لا يثير انتباه أحد، بل إن المرأة أصلا تسهم في تجنيزه، فالبوح به يولّد عنفا اجتماعيّا أشدّ إيلاما...

ويحدث الانزياح على مستوى التّركيب بالتّقديم والتّأخير أيضا، ولمعاشو نصّ يقول:

لصّ الحصّالة

بسكّين الخبز

يطعن رنين النّقود

تخيّر الشّاعر مشهدًا اجتماعيّا مألوفا، حيث الحصّالة جزء من ثقافة المتلقّي، ويعلم جيّدا غايتها العمليّة وحرص صاحبها على استيفائها ما حدّده لها من زمن، لكن عبر هذا الانزياح التّركيبي تمرّ رسالة اجتماعيّة ذكيّة، فاللّصّ ليس بالضّرورة لصّا حقيقيّا، فلو كان كذلك يأخذها جملة دون تردّد، لكن الفاعل مالكها أصلا، وبدل أن يقول الشاعر: يطعن رنين النقود بسكّين الخبز قدّم الأداة وأخّر المطعون، لم؟ لا يخفى على ذي نهية أنّه فعل معاش لا ينجو منه مجرّب، وعادة ما تفتح الحصّالة حقا بالسكّين، لكن أن يكون خاصّا بالخبز فهذا مثير للاستذهان لتوكيد حقيقة الفاعل المحذوف، وتزداد شعريّة الصورة عبر المنتقى اللفظي (يطعن)، حيث تتدخّل الاستعارة لبناء انزياح آخر، فالنقود لا يمكن أن تطعن، لكنّه أقامها مقام الإنسان، ففيها من أسباب الحياة ما يجوز معه الإسقاط، والحاجة إلى الحياة عبر رمز الخبز هنا تُبيح موت رنين النّقود، لقد نجح الشّاعر على قلّة اللفظ في وصف الحالة الاجتماعيّة والاقتصاديّة التي يحياها الفرد، التي تحول دون أبسط الأشياء، فإن كانت الحصّالة برنين قطعها النّقديّة لا تنجو من الانتهاك قبل موعدها فكيف هي أعظم أشيائه ؟!...

ويخرق الشاعر لخضر بركة قانون اللغة العربية المحتفية بالحدث فيؤخّر الجملة الفعلية إلى نهاية النص، يقول:

داخل حانوت

لبيع مبيد الحشرات

يتسكّع الصرصار

تبدأ شعريّة هذه الصّورة بهذا العدول اللّغوي الذي يعمل حقيقة على تغذية المشاهد التصويرية، أحدها ينقلنا إلى حانوت (بصيغة التنكير) مخصّص لبيع مبيد الحشرات، وثانيها يقدّم مشهدا مفارقا حيث ينعم الصرصار في هذا الحانوت بالحياة دون أدنى أذى رغم معايشته لأداة هلاكه، إنّ هذين المشهدين الواقعيين ينمّان عن وضع أشدّ غورا في الواقع، ويصلح انسحابه على كثير من جوانبه، فقد يفلت من معاقبة القانون مجرم محترف، وقد ينعم بالشهادة طالب غشّاش، وقد يفلح في التجارة تاجر مطفّف، وقد يشغل الوظيفة كسّاب مرتش، وقد ينجو من

العقاب طبيب مخطئ وهكذا، بمعنى آخر، حيثما نفترض وجود الحدّ يتنامى المدّ، وحيث يرجى العقاب يحيا الثواب...

8. خاتمـة:

عمادا على ما تقدّم يمكن الخلوص إلى أنّ فنّ الهايكو لا يقلّ شأوا عن الشّعر في مقاصده الإنسانيّة، فرغم حظوته البنائيّة الضّئيلة إلا أنّه كفيل باستثارة صور ذهنيّة مذهلة، ورغم كلماته المقتطفة من الطّبيعة والواقع إلا أنّه قادر على تفعيل التّأويل واستحضار دلالات بليغة ربّما تعذّر الوصول إليها من باب لغويّ موغل في فنون القول، ولا تشطّ التّجربة الجزائريّة المعاصرة عن تزكية ما وُجد له رغم ما تعرّض له من تغييرات مبرّرة استدعتها طبيعة اللّغة والثّقافة، فلم تزده إلاّ بيانا وحجاجا، وقد تبيّن من النّماذج المختارة سعة الصّور الشّعريّة المعتمَدة وبلاغة أهدافها المنوطة بوقائع حيّة يرجى تعديلها أو تغييرها عبر عتبة التّنديد بها، وازدادت جماليّة النّصوص عبر المنتقى اللّفظي وما أصابه من انزياحات مقصودة، لولاها لافتقد الملفوظ إلى سحر التّدليل ولذّة التّأويل...

**

9. قائمة المصادر والمراجع:

1. آمال بولحمام. (2019). قصيدة الهايكو الجزائرية بين التجريب والتلقي. *مجلة تسليم تجنيسي ، 5* (9 و10).
2. آمنة بلعلى. (2014). *خطاب الأنساق في مطلع الألفيّة الثالثة* (الإصدار 1). بيروت، لبنان: النتشار العربي.
3. بشرى البستاني. (2015). الهايكو العربي بين البنية والرؤى. *مجلة رسائل الشعر ، 5* (3).
4. توفيق النصاري. (2017). *مختارات من الهايكو الفارسي*. دمشق، سوريا: دلمون الجديدة.
5. جابر عصفور. (1992). *الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب* ، بيروت: المركز الثقافي العربي.
6. صوت الماء (مختارات لأبرز شعراء الهايكو اليابانى). (2016). (حسن الصهلبي، المترجمون) الرياض.
7. حمدي حميد الدوري. (2018). *شعر الهايكو وإمكانياته في اللغات الأخرى* (الإصدار 1). بغداد: دار الإبداع.
8. سيسل دي لويس. (1982). *الصورة الشعرية*. (أحمد نصيف الجنابي وآخرون، المترجمون) بغداد: دار الرشيد
9. عبد الحميد قاوي. *الصورة الشعرية النظرية والتطبيق (د ت)*.
10. عبد القادر خليف. (2019). قصيدة الهايكو العربية والبحث عن شرعية شعرية. *مجلة العربية ، 21* (44).
11. عبد القاهر الجرجاني. (2002). *دلائل الإعجاز*. بيروت، لبنان: المكتبة العصرية.
12. عز الدين إسماعيل. (1955). *الأسس الجمالية في النقد العربي*. القاهرة، مصر: دار الفكر العربي.
13. عز الدين إسماعيل. (1978). *الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)* القاهرة : دار الفكر
14. علي البطل. (1981). *الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتصورها)* (الإصدار 2). بيروت، لبنان: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.
15. غنيمي هلال. (1997). *النقد الأدبي الحديث*. القاهرة: دار نهضة مصر.
16. لخضر توامة. (2022). *شغف مساء* (الإصدار 1). الجزائر: نادي الهايكو العربي.
17. لطفي شفيق سعيد. (2017). *ألف هايكو وهايكو عراقي* (الإصدار 1). مؤسسة الفكر للثقافة والإعلام.
18. معاشو قرور. (2016). *هايكو اللقلق* (الإصدار 1). عمان، الأردن: دار الفضاءات للنشر والتوزيع.