الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
المرجع:.....

التجريب في شعر الهايكو

قراءة في تجربة الأخضر بركة

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبتين:
****بومطرق نورة***
**** خشاب آية***

إشراف الأستاذ:
د. بووشمة معاشو

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نتقدم بخالص شكرنا وتقديرنا للأستاذ المشرف الدكتور "معاشو بووشمة" على حسن التوجيه والجهود المعتبرة التي بذلها من أجل استقامة البحث.

مقدمة

مقدمة

شهدت القصيدة العربية المعاصرة تطوّرا كبيرا وسريعا، واكب حركة التطوّر وتطابقت مع معايير الخطاب الشعري الحديث والمعاصر، حيث كانت القصيدة الجزائرية امتدادا لها، دخلت بدورها مرحلة التطوّر والحداثة، على الرغم من التصاقها الشديد والطويل بالمشرق، لم تعد القصيدة الجزائرية المعاصرة مجرّد تقرير عن تجربة أو محاكاة لها، بل هي تصوير للتجربة، توحي بمعان إنسانيّة ونفسية واجتماعية، تتّضح معانيها ومعالمها، ويعظُم أثرها كلّما تعمّق الشاعر في معالجة المشكلات والقضايا التي تهمّ الإنسان، وتشكّل حيّزا من تفكيره.

سعت القصيدة الجزائرية المعاصرة إلى تجاوز القوالب المكرّسة في الخطاب التقليدي، وتجريب أشكال فنية جديدة تتغذّى من تلك التحولات العميقة التي عرفها المجتمع الجزائري في كافّة المجالات، ممّا سمح للشعراء الجزائريّين بالانخراط في مغامرة التجريب بما يعنيه من تجاوز واختراق وانزيّاح عن المألوف الشعري، وأصبحوا مولعين بهاجس التجديد والبحث المستمر عن أشكال فنيّة جديدة تختلف عن تلك التي وظّفوها في أعمالهم السابقة، ما جعل القصيدة الجزائرية المعاصرة تحقّق تطوّرا فنّيا واضحا جعلها فضاءً رحبًا مفتوحا على مختلف المظاهر التجريبيّة، ومادة خصبة للدراسة منذ إلقاء النظرة الأولى عليها من طرف القارئ.

من بين الأشكال الفنية الجديدة التي خاض فيها الشعراء الجزائريين غمار التجريب؛ قصيدة الهايكو، هذه الأخيرة تعدّ ضربا شعريا مقتضب الشكل، ياباني المنشأ والبيئة، استطاعت أن تتوغّل بجذورها في التجربة الشعرية الجزائرية، ومن الشعراء الروّاد الذين استلهموا هذا الفن الشعري بشكل أفضل، نجد: "عاشور فني" في ديوانه "هنالك بين غيّابين يحدث أن نلتقي"، و"معاشو قرور" في ديوانيه "هايكو القيقب" و"هايكو اللقلق"، و"الأخضر بركة" في ديوانه "حجر يسقط الآن في الماء"، الذي هو موضوع دراستنا.

لقد شكّلت فكرة موضوع هذه الدراسة الموسومة ب: "التجريب في شعر الهايكو _ قراءة في تجربة الأخضر بركة _ انطلاقا من رغبتنا الجامحة في معرفة هذا الفن الشعري معرفة

دقيقة، ومحاولة تسليط الضوء على تجربة أحد قامة هذا النوع الشعري في الجزائر، إضافة إلى المشاركة في إثراء مكتبة الأدب الجزائري بدراسة علمية حول هذا الأدب.

كما جاءت هذه الدراسة لسدّ النقص الحاصل في الدراسات الأدبية التي اهتمّت بموضوع التجريب في ديوان "حجر يسقط الآن في الماء"، ذلك أن معظم البحوث التي أن أُنجزت في هذا الموضوع كانت في أغلبها مجموعة من المقالات، لهذا كانت إشكالية البحث تتمثّل فيما يلي:

ـ ما هي الأصول النظريّة للتجريب؟

ـ إلى أيّ مدى أخلصت التجربة الشعريّة عند "الأخضر بركة" للآليّات والقواعد التي يقوم عليها الشعر الياباني (الهايكو)؟

ـ وإلى أيّ مدى نجح هذا التجريب؟

وللإجابة عن إشكالية هذا البحث وبعد توجيه من الأستاذ المشرف جاءت خطّته كالآتي:

قسّمنا دراستنا إلى مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة وملحق وقائمة مصادر ومراجع.

وقد تطرّقنا في المدخل إلى الحديث حول مظاهر التجريب في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر، وعن شعر الهايكو في الجزائر كتجربة شعرية جديدة ومعاصرة، يليه الفصل الأول المعنون بمفاهيم في التجريب والهايكو، درسنا فيه ماهيّة التجريب من خلال التعريف اللغوي والاصطلاحي، وعلاقة التجريب بالحداثة، ثمّ التعريف بشعر الهايكو وأصوله وخصائصه، وأخيرا الفرق بينه وبين قصيدتي النثر والومضة.

أما الفصل الثاني التطبيقي، فقد خصّصناه لدراسة مظاهر التجريب في الديوان على مستوى الشكل بداية من لعبة البياض والسواد وصولا إلى الإيقاع، وذيّلنا البحث بخاتمة أوجزنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها أثناء دراستنا النظرية والتطبيقية، وأعقبناها بنبذة عن حياة شاعرنا في عبارة عن ملحق لمشروع البحث، ثم تليه قائمة المصادر والمراجع.

وقد أملت علينا طبيعة الموضوع "التجريب في شعر الهايكو" الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي؛ الوصفي لأننا عمدنا إلى رصد ماهية التجريب ووصف مدلوله وعلاقته بالحداثة، والتحليلي لأننا اخترنا أنموذجا من الشعر الجزائري المعاصر وقمنا بتحليله ودراسته، كما استعنّا في هذه الدراسة بأدوات المنهج الإحصائي لرصد بعض مظاهر التجريب.

و من أهم الكتب النقدية التي تعرّضت بالدراسة للتجريب والتجريب في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر ، وكانت معينا لنا في إنجاز هذا البحث: كتاب إشكالية التجريب ومستويات الإبداع لمحمد عدناني، وكتاب التجريب في الشعر الجزائري المعاصر لمحمد عروس، وكتاب الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925 ـ 1975) لمحمد ناصر.

أما فيما يخص الدراسات التي تعرّضت لموضوع التجريب في الشعر الجزائري، فنجد دراسة بعنوان "التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر"، وهو بحث مقدّم لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي الحديث من إعداد "زهيرة بولفوس"، ودراسة لنفس الباحثة في مجلة إشكالات بعنوان "الأشكال الشعرية الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر_ بين هاجس التجريب وسؤال المرجعية.

و كما نعلم لا يخلو أي بحث من معيقات تعثّر خطواته، أهمها تأزم الوضعية الصحية في البلاد بسبب الوباء الذي عصف بالعالم أجمع، الأمر الذي جعلنا ننقطع عن التواصل ببعضنا البعض، إضافة إلى صعوبة ارتيّاد مكتبات البحث، ومع ذلك بذلنا قصارى جهدنا في إنجاز ما تيسّر منه، ونتأسّف عن كل خطأ جاء سهوا وعن كلّ قصور جانب الصواب، عسى أن تكون الشفاعة هيب أجر الاجتهاد.

وفي النهاية نتقدّم بالشكر الجزيل لأستاذين؛ أولهما أستاذنا المشرف "معاشو بووشمة" على ما بذله من جهد في توجيه وتصويب وقراءة هذا البحث، وثانيهما الأستاذ الشاعر "الأخضر بركة" الذي كانت له يدٌ في مساعدتنا ولو بالقليل، كما لا يفوتنا أن نقدّم عميق الشكر إلى كل الأساتذة الذين أناروا دربنا العلمي بداية من الطور الابتدائي وصولا إلى الطور الجامعي، وإلى كل من مدّ لنا يد العون من قريب أو من بعيد، ونخلّل شكرا خاصا إلى لجنة المناقشة التي ستقوم بإثراء هذه المذكرة وتقويمها ولهم منّا آيات التبجيل والاحترام.

مع أمل أن يكون بحثنا هذا إضافة جديدة تمهّد الطريق لمزيد من الدراسات، والله سبحانه وتعالى من وراء القصد ووحده نسأل التوفيق والسداد.

مدخل

رحلة قصيرة في رحاب الشعر الجزائري الحديث والمعاصر

إن الحديث عن التجربة الفنية في الشعر الجزائري وتتبع مساره التاريخي يُلزمنا وقتا وبحثا لا يسعنا لذلك، ومع ذلك نستطيع أن نقول أن الشعر الجزائري كان موازيا لنظيره المشرقي، متأثرا به ومستلهما منه كل جديد ومبتدع، وفي هذا الصدد يقول "محمد زتيلي": "لا يكاد دارس ما يتعرّض بالدراسة والتحليل للحركة الشعرية الجزائرية المعاصرة إلا ويلصق بها تهمة المشرقية، بمعنى أن التجارب الشعرية المعاصرة في الجزائر هي صدى لأصوات الرواد في المشرق، وبمعنى آخر أن الأصوات الشعرية الجزائرية لم تتمكن من تكوين خصوصيتها،"[1] فمن خلال قوله هذا يبرز لنا علاقة التأثر والتأثير المتبادلة بين المشرق والمغرب، لذلك سنركز الحديث عن تجليات التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، باعتبار الديوان الذي سنتناوله في بحثنا هو ديوان معاصر.

ينقسم مسار الشعر الجزائري حسب "أحمد يوسف" إلى ثلاث مراحل؛ تتمثل المرحلة الأولى في مرحلة ما قبل الثورة، أما الثانية فهي المرحلة التي زامنت الثورة، وتليها مرحلة ما بعد الثورة،"[2] فقد ظلّ الشعر الجزائري في هذه الفترة يعيش اليتم ووحدته القصوى بسبب ما عاناه من ويلات الاستدمار الفرنسي.

إن الحديث عن الثورة والتجديد في الشعر الجزائري يرتبط بظاهرة "رمضان حمود" الشعرية والنقدية التي دعت في أواخر العشرينيات من القرن الماضي على تكسير الموروث من المضامين والأشكال والخروج عن الطرائق المألوفة في كتابة القصيدة، واتّضح ذلك من خلال آرائه النقدية ومحاولته الثورة على المفهوم التقليدي للشعر، حيث دعا إلى التأثر بالمفاهيم الجديدة والمعاصرة.

---

[1] ـ زهيرة بولفوس، الأشكال الشعرية الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر ـ بين هاجس التجريب وسؤال المرجعية ـ ، مجلة إشكالات دورية نصف سنوية محكمة، المركز الجامعي تامنغست(الجزائر)، ع4، فبراير 2014، ص: 84.

[2] ـ ينظر: أحمد يوسف، يتم النص والجينيالوجيا الضائعة ـ تأملات في الشعر الجزائري المختلف ـ ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص:15.

ظهرت دعواه جليّة في عدّة مقالات لعلّ أبرزها مقالة "حقيقة الشعر وفوائده"، وظلّ صوته متميّزا في جوّ طغى عليه التقليد، ورغم صدى صرخته إلا أنه لم يحالفه الحظ في مواصلة عوالم التجديد، لأن نظرته ونصوص "مبارك جلواح "كانت بمثابة الثورة اليتيمة في تاريخ الشعر الجزائري الحديث، ولهذا لم تتمكن بحكم عمرها الأقصر من تعبيد هذا الطريق للتجديد. ولا سيما أن مثل هذا التجديد لا تنجزه فرديات منعزلة ولكن تنجزه حركة أو تيار"[1] على حد تعبير أبي القاسم سعد الله، فمحاولة رمضان حمود ومبارك جلواح كانت بمثابة ومضة انطفئ بريقها في ظل الأقلية القليلة.

وتعتبر قصيدة رمضان حمود " يا قلبي" خير مثال يضربه الناقد الجزائري "محمد ناصر" للاستشهاد على فاتحة التحول الإيقاعي في تاريخ الشعر الجزائري وفي شكلية القصيدة العربية، يقول:"إنها قصيدة متعددة الأوزان، متغيرة القوافي، بل إنها تشتمل على مقاطع لا يمكن أن تخضع لبحر معين من البحور الخليلية المعروفة"،[2] استطاع فيها رمضان حمود بفضل حنكته رغم صغر سنّه أن يتحرر من جميع قيود القصيدة.

بعد محاولة "رمضان حمود" اليتيمة والجديرة بالذكر في قضية التجريب لم يمنع ذلك من ظهور سلك جديد للتجريب في الشعر، حيث ظهرت بوادر التجريب الجادة في شعر التفعيلة مع الشاعر والناقد "أبو القاسم سعد الله" (قصيدة طريقي) أول شاعر كتب شعرا حرّا في الجزائر ونظّر له بشهادة أغلب النقاد والباحثين، إلى جانب محاولات أخرى لأحمد الغوانمي ، الطاهر بوشوشي، أبو القاسم خمار، مفدي زكرياء ومحمد صالح باوية... وغيرهم من الشعراء الذين وجدوا في الشكل الجديد، ما يلائم مسعاهم في إيجاد نموذج يمكن الخلوص معه إلى تمثيل التجربة الشعورية تمثيلا صادقا.

---

[1] ــ السابق، ص57.

[2] ــ ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث(اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925 ـ 1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت (لبنان)، ط1، 1985، ص: 150.

لكنّ المفارقة تظلّ قائمة بين السياق الذي عاش ضمن إطاره الشاعر الجزائري وغيره من شعراء المشرق؛ فالرغبة في التمرّد على الشكل الثابت كانت تقف وراءها ظروف اجتماعية سياسية، لكن ظروف الشاعر الجزائري تختلف "عن تلك الظروف التي مرّ بها الشاعر العربي في المشرق، في أواخر الأربعينيات. فبينما كان الشعراء في المشرق يعانون أزمة نفسية حادّة على إثر الحرب العالمية الثانية، ومأساة تقسيم فلسطين، وعدم التوافق والانسجام مع قيم مجتمعاتهم، وجد الشاعر الجزائري نفسه بعد عام 1954 ثائرا على الاستعمار الذي يحتلّ أرضه، ومدفوعا إلى الثورة على واقع الثقافة والشعر أيضا،"[1] ومنه فموضوع الثورة يمكن اعتباره حدثاً مفصليّا في التاريخ الجزائري المعاصر.

إن المتتبع للحركة الأدبية عامة والجزائرية خاصة يستطيع أن يرى أن أكثر" الأجيال حيوية ونشاطا في مجال الإبداع الأدبي هو جيل الشباب (جيل الحداثة الشعرية _ مع الثمانينيات والتسعينيات_) الذي يمثل الولادة الحقيقية للشعر الجزائري الحديث،"[2]هذا الجيل الذي كانت له رغبة جامحة في الخروج عن كثير من التقاليد والقوانين التي كانت تحكم النص الشعري الجزائري سابقا، وخلق نص يستجيب لشروط الحداثة فطال التجريب قلب وقالب القصيدة.

ولم يعد شعرهم ممارسة نظرية فقط، بل أصبح من ملامحه التجاوز والصدام، والتتبع الدقيق من أجل فهمه من الداخل،"[3]ما يتطلب منا الإمعان والتدقيق لفهم فكرته وجوهره، ذلك لأنه شعر يتجاوز القديم ويدعو إلى التجديد، فلا يمكن لنا أن ننكر هذا التطور الذي حققته القصيدة الجزائرية على يد هذا الجيل خاصة في البناء الفني، وتحضر تقنيات الحداثة بشكل لافت في قصيدة الثمانينات؛ كتوظيف الرمز والقناع، والإيغال في الغموض وتعتمد

---

[1] ـ شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985، ص: 72.

[2] ـ عبد الحميد هيمة، البنيات الاسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر،الجزائر، ط1، 1988، ص:6.

[3] ـ نفسه، ص:12.

الانزياحات وأنظمة المفارقة، وكذلك تعتمد استدعاء بنية السرد والحوار داخل المتن الشعري، إضافة إلى لجوء القصيدة إلى "التناصّات" التي تتيح الإنفتاح الدلالي على نصوص أخرى.

اتّجهت القصيدة الحداثية الجزائرية وبالتحديد في مرحلة التعسينيات، إلى استثمار الفضاء النصي في التشكيل؛ "فالصوت لم يعد هو المسيطر على النص الشعري الجزائري المعاصر، بل أصبح البياض، أو بالأحرى، الصمت هو الذي يشكّل الجزء الأكبر من النص،"[1] وتتبّع قيمة التشكيل البصري في طاقاته الدلالية التي يولّدها.

إن التجريب في الشعر الجزائري هو"المؤسس المبني على خلفية معرفية ورؤى فكرية واضحة، لا خروج عن السائد الشعري ومخالفة الذائقة الفنية فقط، وإحداث المغايرة لأجل التحطيم؛"[2] فالشاعر بدخوله إلى عوالم التجريب يجب عليه أن يكون على وعي ودراية بما يكتب لا من أجل التقليد فقط.

لقد تجاوزت القصيدة الجزائرية في سيرورتها الشكل الكلاسيكي وخضعت لتغيرات على المستويين الشكلي والمضموني، وهو ما يتحكّم في القصيدة الحرّة والقصيدة النثرية، وبعد أن تعرّف الشاعر الجزائري على هاتين المرحلتين دأب إلى مدّ القصيدة الجزائرية بأنساغ وروافد جديدة وفتحها على طرائق تعبير مختلفة، بأشكال ومضامين وإيقاعات توائم رهانات كل مرحلة.[3]

فقد أخذ يبحث عن فضاءات تقنيّة أخرى يرى أنها إضافة إلى الخطاب الشعري الجزائري، فأصبح يبدع أنماطا كتابيّة جديدة مقتضبة وتعدّ ممارسة حداثية تقوم على التكثيف الدلالي والفني، ظهرت نظرا لواقع العصر المعيش الذي يمتاز بالسرعة والاختصار، ومن

---

[1] ــ صالح خرفي، التحولات النصية والمتغيّرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة (الجزائر)، ع 28، 2007، ص: 86.

[2] ــ إسماعيل جواد، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر
http:// www .smar_in_goo .om/t512_topic

[3] ــ أمال بولحمام، قصيدة الهايكو الجزائرية بين التجريب والتلقي، "تسليم" مجلة فصلية محكمة، قسم اللغة والأدب، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة باتنة (الجزائر)، المجلد5، ع 9. 10، حزيران 2019، ص: 509.

بين هذه الأشكال القصيرة جدّا: قصيدة الومضة والشذرة والتوقيعة والنتفة والهايكو؛ هدا الأخير_ الهايكو الذي يعدّ ياباني الأصل والمنشأ والبيئة، استلهمه الشعراء الجزائريين وتعددت مغامراتهم فيه إلى درجة أصبح فيها هذا الفن ما يشبه الظاهرة.

فالهايكو بصفته قصيدة شعرية قصيرة، شديدة الاختزال، بسيطة البناء تعطي انطباعا خاطئا بأنها سهلة المنال، يمكن لأي مبدع كان أن يبدع فيها، في حين أنها على عكس ذلك قصيدة تعبر عن حالة ذهنية عميقة التأمل، شديدة الحساسية لكل ما يحيط بنا من كائنات وأشياء وظواهر.

لا شكّ أن الدخول في بوابة قصيدة الهايكو ليس بالسهل، ولكن التجريب والممارسة وامتلاك رؤى مستقبلية منفتحة تخطو بهذا الاتجاه بمصداقية وثبات، ومن بين الشعراء الذين خاضوا غمار هذه التجربة بشكل أفضل نذكر: الشاعر عاشور فني، الأخضر بركة، معاشو قرور، هارون قراوة، فيصل الأحمر، أحمد ملياني، عفراء قمير طالبي... وغيرهم.

تنزع الثقافة الجزائرية المستقبلة للهايكو من خلال سيرورات متشعّبة من التلقّي والمثاقفة والاستيعاب والإبداع إلى تاصيل هذا الضرب الشعري الجديد، بحيث تقتضي إلى تطوير أسلوبه وبالإضافة إليه إلى أن يتمّ هذا النوع الأدبي الوافد إلينا من الخصوصيات الثقافية والأسلوبية المقترنة به في ثقافته الأصلية، والاحتفاظ بروحه نوعا أدبيا مختلفا عن الأنواع الأخرى، وربّما يكون سبب هذا الانجراف إلى شعر الهايكو، هو تلك الفلسفة العميقة التي تتوارى خلف النص، ومن ثمّ محاولة ضخ دماء جديدة في هذه الروح كي تكتسب هوية خاصة لدى المنقول إليها.[1] وهو ما سعى إليه الشاعر "الأخضر بركة" في ديوانه " حجر يسقط الآن في الماء" الذي هو محل دراستنا، من خلال التخفيف من المحدّدات الثقافية الأصليّة للهايكو، وتمكين الثقافة الجزائرية المستقبلة من تبيئة هذا الفن وتطوير أساليبه مع

[1] ـ السابق، ص: 521.

الاحتفاظ طبعا بروحه بما يوافق الشعرية العربية، وهو ما سنتطرّق إليه في هذا البحث بالتمحيص والتدقيق.

الفصل الأول

الفصل الأول: مفاهيم في التجريب والهايكو

المبحث الأول: مفهوم التجريب:

1/ لغة.

2/ اصطلاحا.

المبحث الثاني: التجريب والحداثة.

المبحث الثالث: شعر الهايكو:

1/ تعريفه.

2/ خصائصه.

المبحث الرابع: بين الهايكو وقصيدتي النثر والومضة:

1/ الفرق بين قصيدتي الهايكو والنثر.

2/ الفرق بين قصيدتي الهايكو والومضة.

تمهيد:

أخذت النزعة التجريبية المنبثقة من الرؤية الحداثية في الأدب منحى تصاعديا في الساحة الأدبية العربية، انطلاقا من الرغبة في التمايز والاختلاف، فمضى أدبائنا العرب في خرق وتكسير الأنظمة القديمة و تجاوزها، ما جعل هذه الظاهرة (التجريب) الأبرز في مسار التحولات العميقة التي عرفها الأدب.

ولم تقتصر الحداثة والتجريب على الرواية فقط، بل سرعان ما تحولت إلى الشعر وأصبحت الهاجس الأكبر لدى الشعراء الذين سئموا من القوالب الجاهزة والصور المبتذلة في القصيدة العربية، فبعد الخروج عن الأوزان والقوافي التي لم يقتنع أغلبيتهم بذلك وبعد ترجمة الآداب العالمية والانفتاح عليها بفعل الثورة التكنولوجية، أصبح لزاما على الشعراء استحداث أنماط شعرية جديدة مغايرة لما عرفته القصيدة العربية سابقا، فظهرت قصيدة النثر وقصيدة الومضة، قصيدة التوقيعة وقصيدة الهايكو التي هي محل دراستنا وغيرها من القصائد الأخرى.

وما يلاحظ على مصطلح التجريب أنه أكثر المصطلحات التي يلتبسها الغموض، ولا يزال النقاد والدارسون يقفون على مفاهيمه ومحاولة وضع مصطلح موحد له، لذلك فإننا نحاول في هذا الفصل الإلمام ببعض التعريفات القريبة من معناه، مع إجراء مقاربة تبحث في العلاقة بين التجريب والحداثة، إضافة إلى التعرف على شعر الهايكو وما ينبني عليه.

المبحث الأول:مفهوم التجريب:

لضبط ماهية أي مصطلح لابد من الوقوف على تعريفه لغة و اصطلاحا:

1/ لغة:

كلمة { تجريب } في اللغة مشتقة من الفعل "جرّب"، فقد جاء في معجم "لسان العرب" "لابن منظور" قوله:"جرّب الرجلتجربة: اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة، قال "النابغة":

إلى اليَوْمِ قَدْ جُرِّبْنَ كُلّ التجَارِبِ

وقال"الأعشى":

كَمْ جَرَّبُوهُ فَمَا زَادَتْ تَجَارِبُهُم أَبَا قُدَامَةَ إِلَّا المَجْدَ والفَنَعَا

رجلٌ مجرَّب: قد بُلي ما عنده، ومجرِّب قد عرف الأمور وجرّبها؛ فهو بالفتح، مضرَّس قد جرّبته الأمور واحْكَمَتْهُ، والمُجرَّبُ، مثل المُجَرَّس والمُضَرَّسُ، الذي قد جَرَّسَتْه الأُمور وأَحْكَمَتْهُ، فإن كُسرت الراء جعلته فاعلاً، إلّا أن العرب تكلّمت بالفتح،"[1] فالتجريب هنا يحمل معنى الاختبار.

و"جَرَّبهُ تَجرِبةً: اختبرهُ ورجل مُجرَّبٌ، كمُعظَّمٍ بُلِيَ ما(كان) عنده. ومجرِّب: عرَف الأمورَ ودراهِمُ مجرَّبةٌ: مَوزونةٌ،"[2] أمّا هنا فيحمل معنى الاختبار واكتشاف المعارف.

بناءًا على ما تقدم من تعريفات، يمكن القول أنّ كلمة "تجريب" لغة تَنصَبُّ في حقل واحد وهو: الاختبار من أجل المعرفة.

---

1 _ أبو فضل جمال الدّين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مادة (جرب)، المجلد الأول، دار صادر، بيروت (لبنان)،ط1، 1410هـ / 1990م، ص: 261،262.

2 _ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت (لبنان)، ط8، 1426هـ /2005م، ص:67 .

1/اصطلاحا:

يصعب تحديد مفهوم اصطلاحي موحّد للتجريب نظرا لتعدد زوايا النظر إليه، "ولكونه وُلد في رحم هي العلوم التجريبيّة المرتكزة على ثوابت الفيزياء ومنطق الريّاضيات،"[1] وذلك باعتباره" عملية تتأسس على المعرفة والقدرة على القياس والاختبار، تصدر عن ذات مجربة واعية بما تفعل، ومقبلة عليه حتى تمتلك الخبرة والدراية بالأمور المجربة، أي أنها عملية إخضاع شيء أو ظاهرة للتجربة، ومتابعتها من أجل دراستها وتقنينها."[2] هذا معناه أن التجريب يعتمد على إخضاع الأفكار الموجودة في ذهن العالم إلى التجربة، للتأكد من صحتها وللوصول إلى نتائجها.

ومن الحقول العلمية والفلسفية،انتقل مصطلح التجريب إلى الحقل الأدبي على يد"إميل زولا Emile Zola" الذي أدخله عالم الفن والأدب من خلال روايته التجريبية" Le roman Expeimentale"كتابه الصادر1881م، والذي تأثر فيه ب"كلود برنارد Claude Bernard" من خلال قراءته لكتاب "مدخل إلى دراسة الطب التجريبي"،ونجد"أدونيس"في محاولته لتحديد ماهية التجريبية/التجريب يقول:"أعني بالتجريبي: المحاولة الدائمة للخروج من طرق جديدة. وتعني هذه المحاولة: إعطاء الواقع طابعا إبداعيا حركيا،"[3] أي أن التجريبية عنده مرتبطة بالسؤال الدائم والخروج الواعي عن كل الأنماط السائدة بحثا عن البديل الجديد.

---

1 ــ ينظر: محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، دار الألمعية للنشر و التوزيع، قسنطينة (الجزائر)، ط1، 2012، ص: 22 .

2ــ زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف: يحيى الشيخ صالح، تخصص: أدب جزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة (الجزائر)، 2009 /2010، ص:7 .

3ــ علي أحمد سعيد (أدونيس)،زمن الشعر، دار العودة ، بيروت (لبنان)،ط3، 1983،ص:287 .

إذا التجريب مصطلح جديد انتقل إلى عالم الأدب من العلوم الأخرى، ليجد مكانا سواء في الشعر أو في النثر.

كما يعتبر التجريب"اختبار مستمر للكتابة، وبحثٌ دائم عن صياغة متجددة للإبداع تشتمل أشكال التعبير وقضايا التفكير، كما تتعلق بنمط العلاقة بين المبدع والمتلقي، وهي علاقة يجب أن تكون متغيرة مفتوحة على مغامرة البحث وصدمة التلقّي،"[1] ما يعني أن التجريب عنصر أساسي في ربط العلاقة بين المبدع والمتلقي، فهو الذي يضمن للمبدع الخلق والإبداع المستمر ويترك القارئ دائما في شوق ولهفة لاكتشاف خبايا المبدع ومفاجآته.

ويعرف"صلاح فضل"التجريب بأنه:"ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير المختلفة...والفن التجريبي يخترق مسارا ضدّ التيارات السائدة،"[2] أي أنه بحث وابتكار للجديد من أجل القفز والسطو على السائد القديم، والتجريب مصاحب للتحولات الاجتماعية والفكرية والسياسية التي شهدتها الساحة العربية، بذلك فهو مطلب من مطالب الحداثة وآليّة من آليّات تنشيط عملية التحول ومؤشر حقيقي على تجاوز القديم والتمرّد على النموذج، وهو مغامرة ومجاهدة ورفض للنموذج وعدم ثقة الذاكرة والمطلق الأبدي."[3]

وعليه يمكن القول بأن التجريب فعل إبداعي لا يقبل الانقطاع، يتّسم بالتجدّد المنتج، والوعي، والمعرفة، وذلك لتحقيق التجاوز الذي يستهدف القيم الجمالية الموروثة وصياغتها في قوالب فنية جديدة.

---

1 ـينظر: محمد عروس،التجريب في الشعر الجزائري المعاصر،ص:24 .

2 ـ صلاح فضل،لذّة التجريب الروائي، دار أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي،القاهرة (مصر)، ط1، 2005، ص:3.

3 ـ محمد عدناني،إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، دار جذور للنشر،الرباط (المغرب)،ط1،2006 ،ص:14.

المبحث الثاني: التجريب والحداثة :

إن مفهوم التجريب يكاد يكون مرادفا لمفهوم الحداثة، باعتبار أن كلاهما بحث عن الإبداعوتجاوز لكلّ ما هو قديم، فالحداثة في الأدب عند "عبد السلام المسدّي" تعني: "سعي الأديب إلى معالجة الأغراض الفنية التي تحرره من تبعية التواتر المألوف، وهذا الركن من أركان الحداثة كان محور المساجلات النقدية عندما انبنت عليها قضية الالتزام في الأدب، أما الحداثة في الصيّاغة فتتحدد بمدى قدرة الأديب على ابتكار أسلوبه الأدائي ممّا لا يتقيد بأنماط سائدة ولا معايير مطردة،"[1] في حين نجد "أدونيس"(أول المنظرين للحداثة الشعرية) يعرفها بكونها: " ليست تكوينا واحدا، وإنما هي على العكس إعادة تكوين مستمرة. ومن هناك لا يكون الفعل حضاريا إلا إذا كان خلقا لا تكرار فيه؛"[2] فالحداثة عنده هي إعادة الخلق المستمر مع تجنّب تكراره ليصبح بذلك فعلا حضاريا متأصّلا.

انطلاقا من هذه التعريفات، نجد أنها تتقاطع مع مفهوم التجريب، وما يحمله من معاني التجاوز والتمرد على السائد والمتعارف عليه، كما يتقاطع المفهومان كونهما يحملان معنى القصدية والوعي؛ فالحداثة هي"وعي بأدبية الأدب، لأنها تحافظ على عناصر ديمومته وعلى قوامه الفني وهذا الوعي يهتم بالتشكيل الجمالي للنص، كما يهتم بالمضمون المعالجفي تغيير كليهما وفق حاجات العصر والذات المبدعة،"[3] والتجريب في الأدب يصور مختلف التجارب التي يقوم بها الأديب عن وعي للنهوض بالأدب وتطويره.

أما الحداثة عند "يوسف الخال" فهي: "إبداع وخروج على ما سلف وهي لا ترتبط بزمن، فما نعتبره اليوم حديثا يصبح في يوم من الأيام قديما، وكل ما في الأمر أنّ جديدا ما طرأ

---

[1] ـ عبد السلام المسدي،النقد والحداثة،دارالطليعة للطباعة والنشر،بيروت (لبنان)،ط1، 1983،ص:14، 15.

[2] ـ علي أحمد سعيد(أدونيس)، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب. الأصول، دار الساقي، بيروت (لبنان)، ج01، د ط، 1994، ص: 146.

[3] ـ مدحت الجبار،مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي،مجلة فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة (مصر)،ع4،1984،ص:37.

على نظرتنا إلى الأشياء فانعكس في تعبير غير مألوف، والحداثة في الشعر لا تمتاز بالضرورة على القدامة فيه، ولكنّها تفترض بروز شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة، وهذه التجربة فريدة تعرب عن ذاتها في المضمون والشكل معا."[1] وبمعنى آخر هي إبداع غير مقيّد بالزمن، قوامها الخروج عن المألوف وارتياد أفاق جديدة.

إذن ممّا تقدم نجد أن الحداثة هي حركة إبداعية لا تنتهي، تعتمد على التجريب في توظيف مقوماتها وتسعى إلى اختراق الثوابت المتعارف عليها، من أجل تشكيل نصوص مطبوعة بسمات التجاوز والمغايرة، الأمر الذي يؤكد مدى قوة العلاقة بين التجريب والحداثة واستحالة الفصل بينهما.

المبحث الثالث: شعر الهايكو:

لقد خاض العديد من الشعراء تجارب شعرية عديدة ومختلفة؛ فانتقلوا من القصيدة العمودية التقليدية إلى قصيدة التفعيلة ثمّ إلى القصيدة النثرية، لتأتي بعدها قصيدة الومضة أو التوقيعة...وغيرها من القصائد القصيرة وصولا إلى قصيدة الهايكو التي هي محور دراستنا.

1/ تعريفه:

يتكوّن مصطلح الهايكو من كلمتين هما *"هَايْ"* و*"كُو"*؛ *"فالهَاي"* من معانيه الأولية التي وضع لأجلها المتعة والإمتاع، الضحك والإضحاك،أن تغير مظهرك الخارجي وتُسلي الآخرين،الثاني *"كُو"* ومعناه لفظة أو كلمة أو عبارة، وإذا ترجمنا حرفيا سنقول عبارة أو كلمة ممتعة، مسلية، مضحكة، ثم إذا أخذنا تطور دلالة اللفظة التاريخية وانحرافها هنا وهناك والحالات التي سنصل إلى ما يمكن أن نسميه حسن الطرافة بشكل جِدّي، المزاجية الظريفة،

[1]- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت (لبنان)، ط1، 1979، ص:15.

العبثية المسليّة؛"[1]بمعنى أنه شعر قصير لا يتجاوز أربعة أسطر في حدّه الأدنى، يحمل نوعا من الجِديّة في طرح الموضوع مع شيء من الإمتاع والتسلية.

ويعرف الهايكو HAIKU بأنه قصيدة، وكأي قصيدة وقع من فن اللغة، ترمي لأن توحي بالمعنى، والصورة، والإيقاع إلى عاطفة، حالة نفسية... وهي قصيدة تتألف من ثلاثة أبيات: خمسة، سبعة وخمسة مقاطع أو وحدات صوتية أساسية،"[2] حيث تشكل في مجملها 17 عشر مقطعا صوتيا بحسب الألسنية اليابانية تُكتب في ثلاثة أسطر عادة.

وهي من ناحية المحتوى والمضمون – بحسب نقاد اليابان– "ليست قولا مأثورا وليست حكمة وليست مثلا سائرا وليست أبدة. الهايكو هو اقتناص لحظة من عبور الزمن في الطبيعة لذلك كثيرا ما يأتي فيها ذكر الفصل من السنة...وهي لا تصف العالم رغم توسلها مواد الطبيعة وإنما تقدّم صورة العالم وارتسام العالم في ذات الشاعر،"[3] فشعر الهايكو بمثابة عينًا أو كاميرا تقوم بالتقاط اللحظة أثناء حدوثها في الطبيعة، وجعل المتلقّي يعيش تلك اللحظة وكأنّه يراها تحدث أمامه.

"تمثل قصيدة الهايكو حالة تأملية روحية، تُوَلّد تجربة جمالية وشعرية تتجاوز حدود الإحساس الشعري للكتابة إلى فضاء لانهائي، تشكيلا لنص حداثي متماسك يصور العالم في تكثيفية مشحونة بأعمق الدلالات والصور، في بناء ثلاثي مكثف يعكس الواقع المعاصر

[1] ـ رسول بلاوي،توفيق رضا بور محيسني،شعرية الهايكو وخصائصه الفنية في الأدب العربي،مجلة الدراسات الثقافية واللغوية ، المركزالديموقراطي العربي، برلين (ألمانيا)،ع 01، أوت 2018، ص:15.

[2] ـ هنري برونل،أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو ،تر:محمد الدنيا،مر:محمد رزوقي،مجلة إبداعات عالمية،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، ع 353، أفريل 2005، ص: 76.

[3] ـ خالد النجار، احتفاء بقصيدة الهايكو ـ صوت الماء في الليل يقول ما أفكر فيه ـ، مجلة كيكا للأدب العالمي، كيكاميديا، لندن، ع 10،صيف 2016، ص:71.

وقضايا الإنسان المعاصر، في تفاعلية الأصوات والصور وتداخل الحواس في تشكيل جمالي لقصيدة الهايكو."[1]

إذا الهايكو قصيدة تختزل تجربة نفسية عن طريق التأمل الروحي، وتجربة جمالية وشعرية تحمل في طياتها تكثيفا لغويا مشحونا بأعمق الدلالات والصور، في بناء مقطعي ثلاثي يعكس صور العالم الخارجي وواقع الإنسان الذي يعيش فيه.

وبالحديث عن جذور هذا الفن الشعري الياباني العريق، فإنه يجدر القول أنه لم يولد من العدم فقد ظهرت بوادره في منتصف القرن السادس في اليابان في أحضان الزن البوذية* حسب ما يرجع أغلب الباحثين في الهايكو، فكانت عبارة عن قصائد بسيطة تقترب إلى حدّ ما من الأغاني وسط الفلاحين،"وخلال القرن ال(15) ازدهر شكل شعري جديد أطلق عليه: الرينغا. والرينغا هي قصيدة تكتب بشكل جماعي من طرف عدد من المؤلفين... في القرن ال16 أصبحت الشعبية **للهايكاي** ـ قصائد هزلية ـ بدل الرينغا.

والهايكاي(هايكاي ـ رينغا)هي قصائد مكونة من 17 أو 14 مقطعا لفظيا مثل الرينغا، لكنه يعارض الرينغا مقحما مُزحا عامية عصرية، استعمل شعراء الهايكاي اللعب بالكلمات وأشياء الحياة اليومية التي لم تهتم بها الرينغا.

البيت الأول(17 مقطعا لفظيا) من الرينغا والهايكاي يدعى: "هوكو"، بدأ شعراء الهايكاي يقدمون ما يكتبونه من الهوكو كقصائد مستقلة. وهذا هو أصل الهايكو."[2]

---

[1] ـ سميرة بوادي، النص الغائب بين التلقي والتأويل في قصيدة الهايكو– مقاربة جمالية تأويلية – في ديوان" هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي" لعاشور فني، محور المشاركة: المحور الثالث: المناهج النقدية وتحليل الخطاب، المناهج النقدية ما بعد الحداثة، مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة محمد بوضياف، المسيلة (الجزائر)، ص:12.

*الزن البوذية: طائفة من المهايا البوذية اليابانية، تفرعت عنه فرقة (تشان) البوذية الصينية ويُطلق أيضا على مذهب هذه الطائفة ويشت هرون بكثرة تداولهم للأقوال المأثورة.

[2] ـ ريو يوتسويا، تاريخ الهايكو الياباني، تر: سعيد بوكرامي، كتابالمجلة العربية، الرياض (المملكة العربية السعودية)، د ط، د س، ص: 13.

إذن كانت قصيدة الرينغا بمثابة الأرضية الرئيسية لشعر الهايكو، لتنتقل فيما بعد إلى قصائد هزلية عرفت باسم "الهايكاي" بحيث يطلق على البيت الأول منها اسم "الهوكو"، وقد "اشتهر"باشو ماتسويو1644ـ 1694" كأعظم شاعر في تاريخ الهايكاي (والهايكو)، خلال شبابه كتب قصائد على طريقة: الهوكيس الهزلية موظفا عددا كبيرا من ألعاب الكلمات، وفي حدود سنة 1680م بدأ يعطي أهمية كبيرة للفلسفة داخل(الهايكاي) خاصة في الهوكو،"[1] ومنه نفهم أن "باشو" انتهج "الهوكو" المشحون بالفلسفة وليس "الهايكو". فمن كان إذن وراء وضع اسم الهايكو؟

لقد"ابتدأ (شيكي ماسواكا1867ـ1902) في عالم الهايكو ناقداً لباشو ماتسويو. لقد انتقد قصائده قصائده الهيكيسية المعروفة في كتاب باشو زاتسيدان(مختارات باشو1893) لم يدحض كل أعمال"باشو" لكنه آخذه على أن قصائده في الهايكوس ينقصها الصفاء الشعري، وأنها تتضمن عناصر تفسيرية ونثرية؛"[2] فالشاعر "شيكي" لم ينتقد كل أعمال "باشو"بل آخذه على خلوّ قصائده من الصفاء الشعري، وحملها لتأويلات ومجازات جعلتها تقترب من النثر.

وبعد اكتشاف "شيكي" للفلسفة الغربية،"اقتنع أن الأوصاف الموجزة للأشياء والأفعال جدّ فعّالة بالنسبة للتعبير الأدبي والتصويري، وألح على أهمية الساشي (الوصف المابعد الطبيعي)، هذه الفكرة قادته إلى الوصف البصري وإلى أسلوب يتميز بالبساطة.

إبداع شيكي حقق صدى عظيما في اليابان كلها، وأحيا عالم الهايكو الراكض،"[3]حيث اعتمد على الوصف الموجز والدقيق للأشياء بأسلوب بسيط ومتكامل لذلك "أنكر قيمة الهايكاي ـ رينغا واستعمل دائماً اسم هايكو بدل الهايكاي أوالهوكو.[4]

---

[1]ـ السابق، ص:17.

[2]ـ نفسه، ص:27.

[3]ـ نفسه، نفسها .

[4]ـ نفسه، ص: 29.

من هنا نفهم أن الهايكو قد مرَّ بثلاث فترات شعرية، بدءًا من قصيدة الرينغا التي تكتب بشكل جماعي، ثم ظهر بعدها نوع آخر أطلق عليه اسم الهايكاي الذي يحمل طابعا هزليا مشحونا بالفسلفة، والذي كان من سماته التكثيف اللغوي والوصف الدقيق والموجز للأشياء، فاعتمد اسم الهايكو مشتقا من كلمتي هايكاي وهوكو، سعيا منه إلى فصل حقبته عمّا سبقها من حقب شعرية كي تكون إرثا للهايكو.

وقد تسرب هذا الفن الشعري في الثقافة اليابانية إلى الساحة الشعرية العربية بصورة محتشمة، قادما من الثقافة الغربية عن طريق الترجمة وتكاد المعرفة بالهايكو في الوطن العربي تقتصر على أوساط الأدباء والكتاب، وثمة قليل من الشعراء العرب من كتبوا قصائد على نمط الهايكو، وظهرت ترجمات متناثرة في المجلات والصحف، وعدد قليل من الكتب المترجمة، في الغالب، عن الإنجليزية أو الفرنسية،"[1] فكان أول من طرق باب الهايكو في الوطن العربي هو الشاعر الفلسطيني" عز الدّين المناصرة منذ عام 1964، المؤسس الفعلي لقصيدة الهايكو العربية والمنظر لها،"[2]الذي كتب (قصيدته هايكو – تانكا) عام 1964، لكنه تراجع عن التسمية وأطلق على هذا النوع اسم (التوقيعة)، إذ يقول في لقاء معه عن سبب عدوله عن اسم الهايكو:"نعم سميتها أولا (هايكو)، ثم عدت وأسميتها "توقيعة"، لأن فن الهايكو الياباني هو أحد مصادري الشعرية... والتوقيعة هي فن نثري ظهر بالعصر العباسي يقوم على الاختصار والتكثيف.. أنا لست ضدّ إدخال كلمة هايكو أبدا إنّما أخشى على اللغة من التبريد ومحو الهوية وتقليد غيرنا."[3]

---

[1]ـ ينظر: عاشور الطوايبي، سادة الهايكو، مختارات من قصيدة الهايكو اليابانية في أربعة قرون، منشورات شؤون ثقافية، ليبيا، ع 8، 2010م، ص:7.

[2]ـ روعة يونس، الهايكو العربي، قصيدة التوقيعة، الومضة المدهشةhttp://www.raialyoum.com

[3]ـ فاتن أنور منصور، عز الدين مناصرة رائد شعر التوقيعات شعر هايكو عربي 1964 http://www.raialyoum.com

بعد تجربة "عزالدين المناصرة" في هذا النوع من الشعر، أصبح هناك مبدعون جادّون اهتموا بطرح قضاياه بنيويا ورؤيويا ومازالوا يواصلون طروحاتهم، بالرغم من الإرباك الذي تعيشه الحياة العربية، والثقافة والإبداع جزءا منه وفتحوا لهذا الفن أبوابا معاصرة على شبكات التواصل الاجتماعي، وعلى المواقع الثقافية الإلكترونية. "[1] وكما أصبح لهذا النوع من الشعر رواده في المشرق العربي كذلك الحال في الوطن المغاربي، حيث نجد تجارب "سارة مصمودي" و"هدى حاجي" من تونس، و"سامح درويش"، "رضوان أعساتن"، و"مريم لحلو" من المغرب، و"عاشور فني"، "الأخضر بركة"، "معاشو قرور"، و"عفراء قمير طالبي" من الجزائر.

2/ خصائصه:

تقوم قصيدة الهايكو على مجموعة من الخصائص الشكلية والمضمونية الراسخة في التراث الشعري الياباني، والتي من خلالها نستطيع تمييز هذا الفن الشعري عن غيره من الأشعار.

حيث نجد من شروط هذا النوع الشعري والمرتكز عليها بكثرة: "أنه يتضمن ذكرا لفصل من فصول السنة أو اسم نبات أو حيوان أو ظاهرة طبيعية(الإشارة الفصلية_ كيغو_)، زمنه المضارع ومواضيعه مأخوذة من الطبيعة عن طريق التجربة المباشرة، كما تقدم صورتين متجاورتين."[2] كما يشترط فيه أيضا أن تكون ذات الشاعر غير ماثلة في القصيدة التي لا تخلو من المشاعر الصريحة، لذا تكون لغة الهايكو محايدة، وعادية تماما حتى لكأنّ الهايكو يتبرأ من اللغة."[3]

---

[1] ـ شهرزاد جويلي، شهادة للتاريخ من هو المؤسس الفعلي لشعر الهايكو العربي http://www.elsada.net

[2] ـ ينظر: عاشور الطوايبي، سادة الهايكو، ص:10.

[3] ـ نفسه، نفسها.

أي أن الشاعر لا يبد رأيه الشخصي، فتأتي لغة القصيدة لغة عادية جدّا لكنها تحمل في طياتها دلالات ومعان عديدة.

إضافة إلى هذه الخصائص أو الشروط الرئيسية، هناك خصائص أخرى يمتاز بها شعرالهايكو وهي كالآتي:

- كيغو غير مباشر:" الإشارة الفصلية إلى فصل من فصول السنة بشكل غير مباشر وموحٍ بالفصل عبر مفردة معينة، كهذا الهايكو "**لزياد دوهجي**" من سوريا:

تَنزعُ اللّثامَ

ومُبتسِمةٌ تُعيدُهُ

قَاطفَةُ القُطنِ

الإشارة الفصلية في هذا الهايكو هي قطف القطن الذي يكون في أواخر الصيف."[1]

- هايكو بلا كيغو: وفيه لا يحتوي على إشارة فصلية (كيغو) ويسمى في اللغة اليابانية "هايكو موكي،" كهذا الهايكو " **لغدير حنّا**" من سوريا:

" بِالإِشَاراتِ

يُسائِلُنِي الأَصمُّ

عنْ دِينِي"[2]

- يتنفس الهايكو حيّا بثلاثة أسطر على أن يكون ذا رأسٍ ومتن وخاتمة ... فيأتي السطر الأول لافتا للنظر وليس طويلا، أما السطر الثاني فهو السطر المخصص للحشوة أو الجملة التقريرية أو شبه الجملة، وهي عادة تفصل ما فوقها عمّا تحتها ظاهريا وتربطهما شعريا في العمق.

[1]ـ رسول بلاوي، توفيق رضا بور محيسني، شعرية الهايكو وخصائصه الفنية في الأدب الحديث، ص: 19.

[2]ـ ينظر: سامر زكرياء، ربيع الأتات، الهايكو العربي، دار المؤلف، بيروت (لبنان)، د ط، 2017، ص: 35.

من الأجمل أن تتأخر الكلمة التي يومض بعدها ضوء الهايكو في مخيلة القارئ إلى نهاية السطر الثالث إذ يكتمل الهايكو بها؛"[1]فالسطر الثالث هو الذي يزيل الغموض واللبس الموجود في ذهن القارئ، وفي الشائع غالبا ما نجد شعر الهايكو يكتب في ثلاثة أسطر حسب القواعد اليابانية، لكن الشعراء المحدثون خرجوا عن هذه القاعدة فنجدهم يألفونه في سطرين أو أربعة أسطر.

- من الممكن توظيف الوزن الشعري (على طريقة شعلا التفعيلة مثلا) لصياغة هايكو بمواصفات معينة تخدم مضمون ذلك الهايكو، وحتى الشعر العمودي بشرط توزيع كلماته على ثلاثة أسطر، وهذا راجع إلى مهارات الشاعر وقدرته على الإقناع شعريا. مع حتمية التخلص من تراكم بعض الحروف الرابطة مثل: أو، أم، ثم، كما...وغيرها، وتجنب تكرار الكلمات ما أمكن؛ فالهايكو يكتفي بالإشارة والتلميح فقط."[2]
- تجاوز المألوفية: يقول "يوسا بوسون (1719-1784)" المعلم الثاني في تاريخ الهايكو الياباني بعد "باشو ماتسويا": "لغة الهايكو المثالية هي اللغة المألوفة Ordinari التي مع ذلك تتجاوز المألوفية Ordinariness أن تتجاوز المألوف لهو أشد أنواع الصعوبة،"[3]إذ تبدو لغة الهايكو لغة بسيطة للوهلة الأولى في ظاهرها لكنها عميقة في باطنها، فنجدها تحمل تعددا للدلالات وتجاوزا للمألوف إذ يسعى الشاعر فيها إلى كسر أفق توقع القارئ، أو ما يطلق عليه قديما "بالسهل الممتنع."
- الهايكو والمجاز: يكاد الباحثين في قصيدة الهايكو يجمعون على خلوّ قصيدة الهايكو من عنصر المجاز، وميلها إلى المباشرة والبساطة ... فالهايكو ينأى عن المحسنات

---

[1]ـ بشرى البستاني، الهايكو العربي بينالبنية والرؤى، http://www.almothqaf.com

[2]ـ نفسه.

[3]ـ ينظر: عاشور الطوايبي، سادة الهايكو، ص:10.

اللفظية وأشكال المجاز الواضحة،"[1]ما يعني أن قصيدة الهايكو ترفض توظيف المجاز على غرار القصائد الأخرى.

- تقنية (أين، ماذا، متى): "قيام الهايكو على ثلاث مبادئ أساسية تفيد في التعرف على هويته، وهي: المكان والموضوع والزمان، والهايكو يستجيب لطرح الأسئلة التالية:(أين؟ ماذا؟ متى) مثال:

أين؟ على غصن ذابل

ماذا؟ يجثم غراب وحيد

متى؟ مساء الخريف

"إنّ أين وماذا ومتى هي الصفات المميّزة التي تُكوّن هذه التجربة والضرورات التي تجعل هذه التجربة حية وذات مغزى، ومن دونها لا يمكن إدراك التجربة بشكل واف ولا يمكن خلق لحظة هايكو تامة،"[2] وهي تقنية شائعة، ونجاحها يتوقف على كيفية تأثيث شاعر الهايكو لقصيدته انطلاقا منزمان اللحظة (زمن الحاضر دائما) ومكان حدوثها، إضافة إلى الكائنات الحية أو الأشياء الجامدة التي تشارك في وقوع تلك اللحظة.

- الحرص على تحقيق المفاجأة الشعرية من خلال استثمار العناصر الصوتية استثمارا محكما في القافية، والجناس والسجع "والأصوات التي نتعامل معها في السجع هي أصوات حروف العلّة، بينما نتعامل في الجناس مع أصوات الحروف الصامتة."[3]

---

[1]ـ نور الدين بكارية، تجليات الحداثة في شعر عاشور فني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف: شعباني الوناس، تخصص: أدب مغاربي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو (الجزائر)، 2014/2013م، ص:65.

[2]ـ كينيت ياسودا، واحدة بعد أخرى تتفتّح أزهار البرقوق(دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية مع شواهد مختارة)، تر وتق: محمد الأسعد، مر: زبيدة علي أشكناني، إبداعات عالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع316، فبراير 1999، ص: 82، 83.

[3]ـ نفسه، ص: 189.

- تقنية الانتقال من العام إلى الخاص أو العكس، أو من الكلّي إلى الجزئي أو العكس

مثال:

السَّماءُ كلَّها

فِي حَقلِ الزُّهورِ الفَسِيحِ

زَهْرةُ خُزَامَى"[1]

فزهرة الخزامى كما هو معروف لونها أزرق مع القليل من اللون البنفسجي، ومن ينظر إلى الحقل الموجود فيه هذه الزهرة يظنّه قطعة من السماء.

- تقنية التلغيز: وهي من التقنيات التي يتم حلّ لغزها في السطر الثالث، والأفضل أن تكون الكلمة الأخيرة في الهايكو هي الجواب أو حل اللغز"[2] مثل:

" اللِّصُ أَخَذَ كُلّ شَيءٍ

مَا عَدَا القَمرُ

عَلَى النّافِذَةِ "[3]

فالشاعر هنا يصف مشهد اللّص الذي جرّده من كل شيء، ثم استثنى القمر وجعل بذلك المتلقي في تساؤل وحيرة من أمره(كيف وصل القمر إلى بيت الرجل؟ وهل القمر يُسرق حقاً؟) لكن الشاعر يجيب في البيت الثالث عن تساؤلاته فيقول "على النافذة"؛ فالقمر هو الشيء المتبقّي في بيت الرجل والذي كان يسطع جمالا على زجاج النوافذ، لكن اللّص لم يتمكن من أخذه.

---

[1]ـ بشرى البستاني، الهايكو العربي بينالبنية والرؤى، http://www.almothqaf.com

[2]ـ نفسه.

[3]ـ هنري برونل، أجمل حكايات الزّن يرويها فن الهايكو، ص:90، 91.

- المشهدية: تُعد أساس الهايكو لكنّها ليست غاية في ذاتها، إنّما هي إطار لتمرير رسالة أو خطاب الشاعر وتجربة حياة، وإن كان يتحدث عن نملة أو فراشة أو خنفساء ... أو حتى قشرة مندرين، كهذا الهايكو:

يَا لقَشرَة المَنْدرِينَ

تَتَضَوَّعُ مِن المِدْفأَةِ،

فَيَنْدَلِعُ الحَنِينُ"[1]

فالمشهدية هي قدرة الشاعر على التقاط كلّ ما حوله وتحويله إلى لوحات شعرية بعيدا كل البعد عن الخيال، ليغوص فيها المتلقي وكأنه يرى المشهد أمامه.

- العفوية: يكتب الهايكو بألفاظ شفافة وبطريقة عفوية سهلة تعطي القارئ معلومة جديدة.[2]

- يتناول شعر الهايكو أشياء معروفة بلغة عادية للتعبير عن أفكار غير عادية؛ فشعر الهايكو شعر عادي في ظاهره، صعب الإدراك في جوهره.

المبحث الرابع: بين الهايكو وقصيدتي النثر والومضة:

إن الحداثة الشعرية بطبيعتها تقتضي التجريب المتجدد، لذلك نجد أن القصيدة العربية قد مرّت بعدّة مراحل تجريبية، حيث استحدثت قصائد شعرية قصيرة في العصر الحديث، مثل: قصيدة النثر، قصيدة الومضة، وقصيدة الهايكو... وغيرها.

إلّا أننا نجد الكثير من يخلط بين هذه القصائد، ويعتقد أنها قصيدة واحدة لكنها متعددة التسميات، لذلك وجب علينا من خلال هذه الدراسة توضيح الفروق الجوهرية بين هذه القصائد:

---

[1]ـ مصطفى قلوشي، الهايكو العربي من التجريب نحو التأصيل http://www.maghress.com

[2]ـ رسول بلاوي، توفيق بور محيسني، شعرية الهايكو وخصائصه الفنية في الأدب العربي، ص:26.

أ/ الفرق بين قصيدتي الهايكو والنثر:

- "الهايكو أقرب إلى الواقع، لا يحلق بك في أفاق الخيال كما تفعل القصيدة النثرية؛ فشاعر الهايكو يشاهد ولا يتخيل.
- يعتبر المشهد البصري أساس الهايكو، بينما قصيدة النثر لا تقوم على هذا الأساس"،[1]فالهايكو يقدم المشهد من الواقع بينما قصيدة النثر قد تعتمد مشهدا حسيا أو حتى مشهدا خياليا.
- في قصيدة النثر يجوز أنسنة الأشياء، بحيث يقوم الشاعر بنقل صفات الإنسان كالتفكير والكلام والحركة إلى الكائنات الأخرى، وهذا ما يسمى في علوم البلاغة بالتشخيص، إلّا أن هذه المحسنة تفسد الهايكو[2] لذلك يجب على شاعر الهايكو تجنب التشخيص أو أنسنة الأشياء.
- "شاعر قصيدة النثر يطرح رأيه الشخصي بحرية تامة، بينما يتخلص شاعر الهايكو من طرح موقفه الذاتي(لا ذاتية).
- توجد في الهايكو سمة الكيرجي(KIREJI) التي لا نجدها في القصيدة النثرية، فهي تمنح بنية الهايكو تماسكا كبيرا وتدعو القارئ للتأمل،"[3]على عكس قصيدة النثر التي تكاد تنعدم فيها هذه التيمة، فبالكاد نجد(،) فقط.
- "تكتب قصيدة النثر بغموض وتحتاج إلى تأويل إذ لا يبدو فيها المعنى واضحا لأول وهلة، بيد أن الهايكو يكتب بألفاظ شفّافة وبطريقة عفوية سهلة تعطي القارئ معلومة جديدة."[4]

---

[1]ـ توفيق النصاري، الهايكو وفرقه عن القصائد النثرية الثلاثية http://www.almothqaf.com

[2]ـ نفسه.

[3]ـ نفسه.

[4]ـ رسول بلاوي، توفيق بور محيسني، شعرية الهايكو وخصائصه الفنية في الأدب العربي، ص:26.

- تكتب قصيدة النثر بلغة مجازية بلاغية، بينما قصيدة الهايكو فتكتب بلغة واقعية بسيطة.

ب/ الفرق بين قصيدتي الهايكو والومضة:

إن ما يجمع قصيدة الهايكو بقصيدة الومضة في عصرنا الحالي، هو ذلك الاندهاش الذي تحدثه قصيدة الهايكو، ففي "لحظة جمالية لا زمنية في قصيدة مصغرة موجزة ومكثفة تحفز المخيلة على البحث عن دلالاتها، وتعبر عن المألوف عبر التقاط مشهد حسي طبيعي إنساني ينطلق عند حدس ورؤيا مفتوحة تتّسع لمخاطبة الإنسان في كل مكان"،[1] ما جعل الكثير يعتقد أنهما وجهان لعملة واحدة وهو اعتقاد خاطئ لأنه هناك اختلافات جوهرية بينهما تنحصر في الشكل والمضمون:

- قصيدة الومضة تحمل تسميتها بدقة، فهي قصيدة مكثفة اللغة تتّسم بالتركيز الشديد واعتماد الفنون الاستعارية والبلاغية، دون أن يحدد لها عدد أسطر ولا دائرة موضوعات، وحتى لو كانت أسطرها ثلاثة، أما الهايكو فهو مشهد مكثف وله اشتراطات في عدد الأسطر وفي الموضوع والعمل على تجنب الظواهر البلاغية.[2] لكن الكثير من الشعراء مؤخرا خرجوا عن هذه القاعدة خاصة في محدودية الأسطر الشعرية.
- قصيدة الومضة تتعامل مع مختلف الأزمنة، بينما قصيدة الهايكو فزمنها الحاضر وفقط.

---

[1] ـ بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، دراسة أدبية في مجال الشعر، مجلة رسائل الشعر، ع3، 2005، ص: 58. http://www.almothqaf.com

[2] ـ نفسه، نفسها.

ومما سبق يمكن القول أن التجريب هو سليل الإبداع وآلية الابتكار وروحه، يسعى دائما لابتكار الجديد وتحقيق اللامألوف بالجمع بين المتناقضات، فنجده يتخلّل أعمال معظم الشعراء المعاصرين، ومن بين هؤلاء الشعراء؛ الشاعر الجزائري "الأخضر بركة" الذي أحسن الابتكار وأبدع في أعماله الفنية لعلّ أبرزها ديوان " حجر يسقط الآن في الماء"، الذي يعد مادة ثرية للدراسة التطبيقية.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: تجليات التجريب في ديوان حجر يسقط الآن في الماء.

المبحث الأول: التجريب على مستوى الشكل:

المطلب الأول: لعبة البياض والسواد:

1/ تقسيم الصفحة.

2/ تشكيل البياض.

3/ تشكيل السطر الشعري.

4/ علامات الترقيم.

المطلب الثاني: الإيقاع.

تمهيد:

سعى الشعر الجزائري المعاصر كغيره من الأشعار إلى ابتكار حداثته وأسلوبه وقضاياه المشتغل عليها، إلى جانب التقائه في ذلك مع كثير من آليات وعناصر وتقنيات الحداثة والتجريب التي تشتغل عليها الشعر العربي بشكل عام، منها: الرمز، القناع، تداخل الأجناس، الإيغال في الانزياحات التركيبية، الإيقاع، الاعتناء بالعنونة، التشكيل البصري للقصيدة من سواد وبياض ... وغيره.

كل ذلك بنسب متفاوتة من شاعر إلى آخر انطلاقا من وعي كل شاعر بتجربته وأدواته وامتلاكه لخلفيات فكرية تؤهله للاشتغال بمستوى معين من الحداثة.

شكل تداخل الفنون البصرية بالشعر، السمة الأبرز في قصيدة الهايكو الذي اتكأ على رؤية وجودية للعالم، مختلفة تماما عن الرؤية التي تصدر عنها القصيدة العربية، وانبثقت هذه الرؤية من العودة إلى منابع الفكر الأولى للشرق، متمثلة في فلسفة الزن التي أنتجت الهايكو، وهي بذلك تمثل ملمحا بارزا للتجريب بما هو قطيعة عن الشعرية العربية.

لقد شكلت تجربة "عاشور فني" في ديوانه" هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي" فاتحة لدخول الهايكو إلى النص المغاربي عموما والجزائري على وجه الخصوص، ومنذ ذلك الحين توالى نشر الدواوين الشعرية ضمن الهايكو على غرار تجربة " معاشو قرور" في ديوانيه" "هايكو اللقلق" و"هايكو القيقب"، وتجربة الشاعرة " عفراء قمير طالبي" في ديوانها" لا أثر للرمل لأعود"، إضافة إلى تجربة" الأخضر بركة" في ديوانه" حجر يسقط الآن في الماء" الذي هو موضوع دراستنا.

استفاد شاعرنا " الأخضر بركة " كثيرا من هذه الآليات بطريقة ما وأدخلها في تجربته مع الهايكو، لذلك سنتطرق في هذا الفصل إلى إيراد نماذج دالّة وتحليلها بشكل مقتضب، لاستظهار بعض صور الحداثة والتجريب في ديوانه" حجر يسقط الآن في الماء".

المبحث الأول:التجريب على مستوى الشكل:

شكّلت القصيدة والمعاصرة تميزا وتفنّنا في بلورة ذاتها من أجل مكانتها وإيصال رسالتها، فاتّخذت من التجديد سواء على مستوى الشكل أو المضمون منهجا تسير عليه، وقد ساهم ذلك في إعطاء الدراسة الأدبية أبعادا جمالية أكثر فهما وعمقا من خلال البحث عن مكامن الجمال في العمل الفني، تلك الوظيفة المشتركة بين كلّ من المبدع والقارئ من أجل إعطاء العمل الإبداعي دلالات ومعانٍ عديدة ومولّدة.

والمدوّنة الشعرية التي بين أيدينا غاية في الكثافة الدلالية حدّ الإبهام نوعا ما، هذا الأخير يتطلّب تفاعلا وتأويلا دقيقا من طرف المتلقي له للوقوف على دلالاته المكثّفة وكشف خباياه.

وعليه فإنّنا سنقف في هذه الدراسة على أهم مظاهر التجديد والتجريب التي تضمّنها الديوان على المستويين _ الشكلي والمضموني _ من أجل الكشف على العمق الجمالي والدلالي الذي احتواه هذا الديوان.

المطلب الأول: لعبة البياض والسواد:

لقد تعددت تجارب الشعراء الجزائريين المعاصرين عبر مختلف ألوان الكتابة الشعرية الجديدة، فابتكروا أسلوبا جديدا للتعبير عن رؤاهم وأفكارهم بعدما تبيّن لهم أن الصورة السمعية لم تعد قادرة على تبليغ رسالاتهم، فلجأوا إلى الصورة البصرية من أجل إقحام المتلقي في النص الشعري، لذلك فقد كانت الصفحة الفضاء الوحيد الذي يعرضون عليه لعبة البياض والسواد،"حيث أصبحت الورقة البيضاء جسدا بكرا يشكل فيها الشاعر عالمه المزدحم...ويشعل بين كفيها نارا...فيترك للكلمات أن تتبوأ مكانتها كما تشير عليها

تموّجاته الشعورية والنفسية،"[1]بحيث تقوده حالته الذهنية والنفسية إلى توزيع كلماته على تلك الصفحة في شكل قصيدة معينة.

"ومن منظور شعري صرف يمكن أن ترصد المساحات السوداء كمساحات كلام، في حين تؤثر البياضات على الوقفات أو لحظات الصمت،"[2] فيكون أول ما يبصره المتلقي هو الشكل الطباعي للقصيدة، أي طريقة الشاعر في توزيع الكلمات والأسطر الشعرية على راحة الورقة البيضاء، هذا التوزيع _ توزيع البياض والسواد_ "يعتبر أثرا لاشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة وتنضيد الأسطر الشعرية، ولكن دوره داخل الفضاء النصي لا يقتصر فقط على ضبط نظامه بل يمكن أن يتجاوز ذلك إلى تقديم دلالات أيقونية _ إما في ارتباطه بالمنتج، أو في علاقته بالسياق النصي،"[3] فهو ليس فعلا عفويا من الشاعر بقدر ما هو عمل مقصود يهدف من ورائه إلى إشراك المتلقي في عمليته الإبداعية.

فإذا كان السواد يدل على مكنونات الشاعر صراحة فالبياض أوسع منه، لأن دلالاته غائبة ومضمرة تستفزّ أفكار المتلقي ومقترحاته الخاصة فيصبح المتلقي مبدع ثان بعد الشاعر.

وعليه فإنّنا سنقف في هذه الدراسة على أهم مظاهر التشكيل البصري في الديوان، والكشف عن الدلالات المضمرة خلف هذا التشكيل:

---

[1]_ عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة، دار العلم والإنماء للنشر والتوزيع، القاهرة(مصر)، ط1، 2009، ص:131.

[2]_ محمد الماكري، الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت(لبنان)، ط1، 1991، ص:238.

[3]_ نفسه، ص: 239.

1/ تقسيم الصفحة:

ونقصد بها تلك الطريقة التي يعمد فيها الشاعر إلى توظيف مساحة الصفحة في إنتاج دلالة النص الشعري، فنلاحظ تخلي الشاعر عن عقلية ملء الفضاء النصي للقصيدة، حيث نجده أحيانا يكتب نصين في الصفحة الواحدة ويترك بينهما فراغا وأحيانا أخرى يكتب نصا واحدا في وسط الصفحة، كما نلاحظ تغيير طريقته للفصل بين نصوصه الشعرية، ففي الباب الأول _ نصوص الهايكو _اعتمد الترقيم كطريقة للفصل بين مقاطعه أو نصوصه الشعرية بهدف التتابع والتوالي، ثم عرج عن هذه الطريقة في الفصل بينها فاستعمل النجوم في باقي الأبواب للدلالة على التواجد في الوقت نفسه كنجوم الليل التي تساعد على إضاءة النص وإرشاد المتلقي.

ومعلوم أن النجوم متواجدة في فضاء واسع وهو السماء، كذلك اتّخذ الشاعر من الصفحة البيضاء سماءً له ليعبّر عمّا يراه ويشاهده من واقعه المعاش بأشكال بصرية تستقطب القارئ لكي يبحث عن مدلولاتها.

2/ تشكيل البياض:

إن الصفحة البيضاء لا أهمية لها ما لم تمتزج مساحتها بسواد، لكن هذا لا ينفي أهمية البياض بل على العكس فلكلّ منهما أهمية في تأويل الأثر الأدبي، ومن البياض الذي شكّله الشاعر في ديوانه نجد قوله:

" الكلامُ

كلّما حاولت أن تكتبه

كتبكْ"[1]

[1]ـ الأخضر بركة، ديوان حجر يسقط الآن في الماء، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط1، 2016، ص:159.

خصّص الشاعر لنصّه المكوّن من ثلاثة أسطر وسط الصفحة لكتابته، لكي يمنح المتلقي مساحة كافية من البياض يملأها بما يوحي به النص من دلالات وإيحاءات، "وهذا ما يُعدّ في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ،"[1] إضافة إلى ذلك فإنه يريد أن يجعل المتلقي يتفاعل مع بياض الصفحة ويأوّله وبالتالي يصبح مبدع ثان للنص الشعري بعد الشاعر.

3/ تشكيل السطر الشعري:

السطر الشعري هو "كمّية القول الشعري المكتوبة في سطر واحد سواء أكان القول تاما من الناحية التركيبية أو الدلالية أم غير تام؛"[2] فالسطر الشعري مجموعة من التراكيب والتفاعيل تحمل مضمونا شعريا قد يكتمل معناه في سطر أو سطرين أو أكثر، وهو يتخذ عدة أشكال: كالتفاوت الموجي والأطوال السطرية المتساوية ...وغيرها، ومن التشكيلات التي استعان بها الشاعر نذكر:

أ/ التفاوت الموجي:

يظهر في النص الشعري عبر امتدادات سطوره بين الطول والقصر على غير تسلسل مطرد، فلا تجيء مسافات امتداداتها مجموعة في القصيدة على صورة واحدة متساوية،"[3] ومن النصوص التي شُكّلت وفق هذه التقنية نجد قول الشاعر:

الخطّاب والضيوف والشرطة والمتسوّلون

على الباب يدقّون

---

[1]ـ عبد القادر جبار، طائر الوجد: دراسة تطبيقية في بنية النص الشعري الحديث_ سعدي يوسف أنموذجا_، دار الشؤون الثقافية، بغداد(العراق)، ط1، 2011، ص:63.

[2]ـ محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(2004/1950)، المركز الثقافي العربي، بيروت(لبنان)، ط1، 2008، ص: 171.

[3]ـ أحمد جار الله ياسين، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، بغداد(العراق)،ع 4، 2005، ص:171.

وحده العاشق، يدقّ النافذة.[1]

يعُدّ الشاعر في هذا النص الأشخاص الذين لديهم الحرية في دقّ باب البيت والدخول إليه، باستثناء العاشق الذي يدقّ النافذة بلغة شعرية تجلّت من خلال تموّج الأسطر الشعرية بين الطول والقصر، ليسجّل للمتلقي دلالة تفاوت أطوال الموجات الشعورية المتدفّقة عبر كل سطر تسجيلا بصريا.

ب/ الأطوال السطرية المتساوية:

"وهي أن يتساوى طول سطرين شعريين متواليّين أو أكثر تساويا تركيبيا و إيقاعيا،"[2] وهو نوعان: تساوي افتتاحي وتساوي ضمني؛ "فالتساوي الافتتاحي يعتمد على البنية التركيبية والإيقاعية للنص، مشكلة بذلك التشكيل البصري من خلال الأسطر المتكررة،"[3] ومن أمثلة ذلك في الديوان:

لو كان البيت رواية،
كان عنوانها الباب
لو كان البيت قصيدة،
كان عنوانها النافذة[4]

بدأ الشاعر قصيدته بكلمة افتتاحية تتكرّر ويستهلّ بها عند كل سطر، بالرغم من اختلاف مفردات الأسطر الشعرية (الرواية، الباب، القصيدة، النافذة) ليجسّد الشاعر تساوي أسطره الشعرية في البنيتين التركيبية والإيقاعية تجسيدا بصريا.

---

[1]ـ الأخضر بركة، الديوان، ص: 185.

[2]ـ محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص: 176.

[3]ـ نزيهة درار، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر_ نماذج مختارة_، مجلة سياقات اللغة العربية والدراسات البينية، قسم اللغة العربية وأدابها، المركز الجامعي بلحاج بوشعيب، عين تيموشنت(الجزائر)، ع 5، أبريل 2017، ص: 424.

[4]ـ الأخضر بركة، الديوان، ص: 182.

أما التساوي الضمني فهو: " تساوي الأسطر ضمن النص الشعري من غير أن يحمل وظيفة التكرار،" [1] ومن أمثلة ذلك في الديوان قول الشاعر:

شتّان بين نوافذَ مؤثّثة بالورود

ونوافذَ مدجّجةٍ بقضبانِ الحديد[2]

فهذين السطرين متساويّين من حيث التركيب والإيقاع مع اختلاف المعنى والدلالة، فالشاعر يحدّثنا عن الحرية من منظورين مختلفين وهو تساوي ضمني.

4/ علامات الترقيم:

تأخذ هندسة البياض أو العلامات غير اللغوية (العارضة، نقاط الحذف، نقاط التوقف، الاستفهام، التعجب، الفاصلة المنقوطة، المزدوجتان...) شرعيتها من الوظيفة البنائية التي تحيل إليها وتبرزها (إظهار المهم، التفسير، إنهاء المعنى ...) بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

يؤكد "محمد بنيس" أن "علامات الترقيم عنصر حديث، لم يكن معهودا في قديم الثقافة الإنسانية، لأنه مرتبط بنبرة بضبط الصوت في الكتابة، وبالتالي ليُعوّضَ الصوت كلية بالعين ... حيث تسري علامات الترقيم في جسد النص كأنها بذور الجمال السريّة،"[3] فغدت هذه الأخيرة في الشعر المعاصر أيقونات سيميائية تساهم في خلق وضبط دلالة النص الشعري، من خلال احتوائها على مقاصد الشاعر كما تساهم في تنظيم النص وضبط نغماته، وتتحد مع النص المكتوب في إنتاج دلالة النص باعتبارها تساعد المتلقي على فهم ما عجزت الكلمات عن نقله.

---

[1]ـ نزيهة درار، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 425.

[2]ـ الأخضر بركة، الديوان، ص: 188.

[3]ـ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، ج3، ط1، 1990، ص: 120.

"وهي دوال بصرية تتعادل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة،"[1] لذلك تفطن الشعراء المعاصرون لهذه الأيقونات السيميائية وأدرجوها في نصوصهم الشعرية، لما تضيفه من فنّيات جديدة تساهم في إثراء النص دلاليا.

وخلال تتبعنا لمدوّنة بحثنا لاحظنا أن الشاعر وظّف بعضها ونأى عن استخدام البعض الآخر منها، ربما لأن الشاعر يرى أن الإكثار من علامات الترقيم عجز عن التعبير والقول، وفي محاولتنا لعرضها وتحليلها ارتأينا أن نقسمها إلى محورين:

أ/ محور علامات الوقف:

تشمل علامات الوقف: النقطة، الفاصلة، النقطة الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتا التفسير، نقطتي التوتر ونقاط الحذف...وغيرها.

هذه العلامات تمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية، والتزوّدبالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة.

وقد اشتمل ديوان "حجر يسقط الآن في الماء" على سبع (07) علامات متباينة الحضور من العلامات المذكورة أعلاه، والتي سنبيّنها فيما يلي:

- **النقطة(.):**

توضع النقطة في نهاية الجملة المفيدة التي نقف عند نهايتها طويلا، وقد تأتي أيضا في نهاية الكلام والبداية بكلام جيد،[2] لتدلّ على الوقف التام.

وقد بدأنا بها كلامنا باعتبارها العلامة أو الدالة البصرية الأكثر تكرارا في الديوان بمائة وستة عشر مرّة (116) في كل المدونة، واستوقفنا حضورها بغزارة في باب _ نصوص

[1] ـ زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص: 452.

[2] ـ ينظر: أحمد عبد الغفار، الكلمة العربية كتابتها ونطقها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية(مصر)، ط2، 2005، ص: 85.

الهايكو _ بمعدل سبعة وثمانون مرّة (87) من العدد الإجمالي، يقول الشاعرفي الباب نفسه:

يغطس في البحيرة

ولا يبتلّ،

ذلك القمرُ.[1]

فالشاعر هنا يُلغز ويجيب في الوقت نفسه، لذلك وضع النقطة بعد الإجابة مباشرة ليختتم بها كلامه، كما تدلّ في الوقت نفسه على انتهاء الصورة الشعرية التي التقطها الشاعر،ويقول أيضا في باب آخر عنوانه" النافورة":

"ماء النافورة إذ يعلو

ليس هو نفسه

إذ يسقط."[2]

جاءت النقطة هنا بعد الفعل(يسقط) لتوحي بانتهاء واكتمال الصورة التي رسمها الشاعر والتي انطلقت مع علوّ(ماء النافورة) واكتملت الصورة النهائية مع سقوطه، مع إيجاز دقيق في وصف تلك اللحظة.

- **الفاصلة(،):**

تستخدم بين الجمل والتفريعات المتعاطفة، والتراكيب الطويلة في الجملة المديدة، وبين المنادى، وجواب النداء، والقسم وجوابه من الشعر والنثر، وهي من أكثر علامات الترقيم استعمالا في الكتابة،[3] وتسجل الفاصلة ثاني أعلى حضور لعلامات الوقف بعد النقطة، بمعدل ثلاثة وثمانون مرة (83) في كل المدونة.

---

[1]ـ الأخضر بركة، الديوان، ص: 11.

[2]ـنفسه، ص: 138.

[3]ـ ينظر: جميل حمداوي، سيموطيقا علامات الترقيم(القصة القصيرة جدا أنموذجا)، د د، ط2، 2017، ص: 84.

ومن أمثلة تواجدها في الديوان نذكر قول الشاعر:

"واحد، اثنان، ثلاثة

قبل انطلاق الرصاصة.

الطريدة لا تحسب أنفاسها."[1]

إن أكثر ما لفت انتباهنا، هو تمرّد الشاعر على قوانين الكتابة التي تمنع أن تأتي الفاصلة في آخر السطر، وبالاستناد للقول الذي يقول:" يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره،" تعمّد الشاعر الخروج عن السائد المتعارف عليه كمظهر من مظاهر التجريب، حيث قام بوضع أغلب فواصله في آخر السطر الشعري ومن أمثلة ذلك قوله:

"لو كان البيت رواية،

كان عنوانها الباب

لو كان البيت قصيدة،

كان عنوانها النافذة"[2]

إن هذا التمرّد الواضح لم يكن اعتباطيا بل له دلالات يسعى الشاعر لتغييرها في كل مرّة، إذ أن "تغيير الترقيم غالبا ما يكون سببا في اتّساع الدلالة أو إنتاج معنى نقيض،"[3]الأمر الذي يجعل المتلقي في بحث دائم عن تلك الدلالات والمعاني ومحاولة إمساكها في حيز واحد.

[1]ـ الأخضر بركة، الديوان، ص: 124.

[2]ـ نفسه، ص: 182.

[3]ـ محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص: 109.

- **نقاط الحذف والإضمار(...):**

تستخدم نقاط الحذف الثلاث للدلالة على أن موضعها كلاما محذوفا أو مضمرا لأي سبب من الأسباب،[1] كما ترد في بداية الكلام على أن الكلام لم يذكر من البداية وترد كذلك بعد بيت الشعر الذي لا ينتهي عند المعنى،[2] وقد تزيد نقاط الحذف عن ثلاثة نقاط، وقد تقلّ فتأتي على شكل نقطتين فقط.

تكرّرت في الديوان(38) مرّة على شكل نقطتين (..) فقط، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

نسيم..

وجهُ السّماء في الماء

يتجعّد.[3]

إن وجود نقطتين بعد كلمة "نسيم" دلالة على حركة النسيم غير المنتهية، فهو مكوّن طبيعي يتحرّك في الطبيعة بطريقة انسيابية مستمرّة غير ثابتة في زمان أو مكان، وقد ساهم حرف المدّ (الياء) في الامتداد وبذلك توحي النقطتان المتتابعتان.

ويقول أيضا:

ستارُ الليل..

أرى نهار الجهة الأخرى

عبر ثقبة القمر فيه[4]

وجود نقطتين بعد لفظة "الليل" تعبران عن ملامح الستار الطويل الذي يتماشى مع امتداد الليل، وهذا الامتداد هو امتداد لا نهائي لأن بعد الليل يأتي النهار.

---

[1]ـ أحمد زكي، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة(مصر)، د ط، 2012، ص: 20.

[2]ـ جميل حمداوي، سيموطيقا علامات الترقيم(القصة القصيرة جدا أنموذجا)، ص: 13.

[3]ـ الأخضر بركة، الديوان، ص: 60.

[4]ـ نفسه، ص: 87.

وهو على المستوى الواقعي محقّق في المقطع؛ لأن الليل الذي يسكن جهة قد يقابله النهار الذي يسكن جهة أخرى، ويبدو الأمر مثل القمر الذي تتراءى فيه جهتان؛ جهة مضيئة، وأخرى مظلمة.

- **علامة الاستفهام(؟):**

تكررت في الديوان (10) عشر مرات، "يكون وجهها إلى اليمين في الشعر والنثر، بعد تمام العبارة الاستفهامية فحسب"[1]سواء كانت هذه العبارة ممدودة بحرف من حروف الاستفهام أم لا، وهي من علامات النبر الصوتي التي تضبط نغمات الكلمات، ومن ذلك قول الشاعر:

أشعلُ شمعةً لأرى

ما ذنبي..؟

أيّتها الفراشة المحترقة.[2]

أراد الشاعر هنا من خلال التساؤل الذي طرحه أن يبيّن موقفه وبراءته من احتراق الفراشة، فلا يريد أن يقع عليه لوم أو عتاب ويقول في موضع آخر:

تسألني

ما معنى صوت النهر؟

اصمتْ.. وأخبرني.[3]

يريد الشاعر من خلال التساؤل الذي طرحه أن يجعل المتلقي يبحث عن محتوى السؤال وكذا الإجابة عليه، وكأنه يريد من وراء ذلك أن يجعل المتلقي يعيش لحظة سماع صوت النهر بكلّ جوارحه، حينئذ يعلم ما معناه.

---

[1] ـ فخر الدين قباوة، علامات الترقيم في اللغة العربية، دار الملتقى للطباعة والنشر، حلب(سوريا)، ط1، 2007ص: 57.

[2] ـ الأخضر بركة، الديوان، ص: 57.

[3] ـ نفسه ، ص: 208.

- **علامة الانفعال(!):**

من إحدى علامات النبر الصوتي،تدلّ على تأثر قائلها وتهيّج شعوره ووجدانه بحالة من التعجب والاستغراب وتوضع دائما في آخر الجملة، سجّلت حضورها ست(06) مرات في الديوان ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

شجرةُ العائلة

تتبدّل أوراقُها

يا لماءِ الترائب..! [1]

وظّف الشاعر هنا أداة التعجّب وعلامته مندهشا ومتعجبا من الإعجاز الإلهي (ماء الترائب) الذي تتغيّر به ملامح وأشكال أفراد العائلة الواحدة، في حين نجده في مثال آخر استغنى عن الأداة واكتفى بوضع العلامة فقط، إذ يقول:

الأخضر بركة..!

ليدلّني أحدٌ عليه

ابحث عنه منذ 52 سنة.[2]

عند قراءتنا للسطر الأول لا يتبيّن لنا أن الشاعر مستغربا أو متعجّبا من شيء ما، لكن علامة الانفعال (التعجب) أزالت اللبس ووضّحت للمتلقي أن الشاعر مجرّد من أناه، فهو يتعجب من اسمه وكنيته وكأنه لم يسمع بهما من قبل.

- **الفاصلة المنقوطة(؛):**

توضع بين الجمل ويقف عندها القارئ وقفة أطول من الفاصلة البسيطة، وبالنسبة لحالة الكتابة توضع بين جملتين السببية أي أن تكون الجملة الأولى نتيجة لما بعدها.[3]

---

[1] ـالسابق، ص: 34.

[2] ـ نفسه، ص: 91.

[3] ـ فخر الدين قباوة، علامات الترقيم في اللغة العربية، ص: 27.

كما توضع أيضابين الجمل الطويلة، والتي يكون مجموع كلام مفيد فكان هدف توظيفها إمكانية التنفس بين الجمل، لتجنب الخلط بينها بسبب طولها وتباعدها."[1]

وردت في الديوان في ثلاثة مواضع أو قصائد، ومن ذلك قول الشاعر:

أبدا لن تكون أناي؛

سيرتي بعد موتي

ملمّعةً بالمراثي[2]

لم توضع الفاصلة المنقوطة هنا لتفصل بين معنى جملتين وإنّما وضعت لتمنح للقارئ نفسا جديدا، كما وُضعت لتبيّن وتوضح مقصد الشاعر وأن سيرته الملمّعة بالمراثي بعد موته، هي سبب في عدم قدرة أخذ مكانة الشاعر مهما كانت المحاولة.

ويقول في مثال آخر:

شيخوخة؛

أسفلَ محرّك السيّارة

بُقعُ زيتٍ سوداء[3]

جاءت الفاصلة المنقوطة هنا أيضل لتفسر ما بعدها؛ فأسفل محرك السيارة بقع زيت هي صورة الشيخ الميكانيكي الملطّخ بهذه البقع.

- **نقطتا التفسير(:):**

تسمى أيضا بعلامة البيان وعلامة التوضيح كما تستعمل في موضع القول والتوضيح والتبيين، وظّفت مرة واحدة في الديوان، يقول الشاعر فيها:

[1]ـ فهد خليل زايد، علامات الترقيم في اللغة العربية، دار يافا العلمية، عمان(الأردن)، ط1، 2011، ص: 44.

[2]ـ الأخضر بركة، الديوان، ص: 97.

[3] ـ نفسه، ص100.

صندوق بريدي،

ثلاث رسائل فقط:

الكهرباء، الماء، الهاتف[1]

نلاحظ أن الشاعر هنا وضعهما بعد كلام مجمل (ثلاث رسائل فقط)، ليأتي بعدهما تفصيل للمجمل من هذا الكلام (الكهرباء،الماء، الهاتف) ممّا ساهم في توضيح الكلام والمعنى المقصود.

ب/ محور علامات الحصر:

ونعني بعلامات الحصرتلك العلامات التي تستعمل لحصر جزء من النص الشعري، "وهي من الوسائل المهمة التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه، وتشمل العلامات التالية: العارضتان، المزدوجتان، الهلالان...وغيرها."[2]

لم يكن لعلامات الحصر حضور لافت في الديوان، إذ نجده اشتمل على علامتين فقط، وهما: المزدوجتان والعارضة.

- **المزدوجتان (" "):**

ترد المزدوجتان لتحتوي الكلام المقتبس من الغير بنصه الحرفي، كما تستعمل للتمييز بين عناوين المقالات المنشورة في الدوريات والنصوص وغيرها، وتمييز الأسماء الأجنبية ومنع اختلاطها بين الكلمات والأحرف.

وردت في الديوان مرتين فقط، لكن الشاعر هنا لم يقتبس كلاما بلفظه ومعناه، بل اختار كلمات اعتبرها ذات أهمية دلالية أراد أن ينتبه لها القارئ كي يحيطها بالاهتمام والتأويل، أو بالأحرى يتساءل عن سبب وضعها بين مزدوجتين دون غيرها، ومن ذلك قوله:

---

[1] ـالسابق: 75.

[2] ـ زهيرة بوفلوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص: 452.

" الجريمة والعقاب"

في الصفحةِ البيضاء إذ يسجدُ راسكولنيكوف

وردةٌ يابسة.[1]

وضع الشاعر عنوان الرواية البوليسية "الجريمة والعقاب" لصاحبها "دوستويفسكي" بين مزدوجتين، لما تحتويه من تأمل كبير في الواقع وما يطفو على سطحه وما هو مدسوس في أغواره، وكأنه هنا يدعوا المتلقي ويودّ مشاركته في التأمل العميق لهذا الواقع ومعرفة خباياه؛ فالتأمل والتدقيق في تفاصيل الخبايا من أساسيات هذا الفن الشعري العريق.

يقول أيضا:

وأنا

أمسح البخار عن المرآة

تطلّ عليّ "أنا" أخرى.[2]

نلاحظ أن الشاعر هنا استخدم المزدوجتين في غير موضعهما (كلمة "أنا")، ويقصد بها الأنا المتفرّدة في رؤاها وتعليقها وطريقة رؤيتها للأشياء واقتناصها اللحظة، فأراد من خلال هذا التوظيف المغاير أن يجعل لتجربته الشعرية خصوصيّة متفرّدة عن الآخرين.

[1]ـ الأخضر بركة، الديوان، ص: 55.

[2]ـنفسه، ص: 83.

- **العارضة (ـ):**

"توضع لفصل كلام المتخاطبين في حالة المحاورة، وقد تستخدم أيضا في أول الجملة الاعتراضية وآخرها إذا كانت تتخلّلها شولة فأكثر"،[1] أو جملة معترضة أخرى وتوضع بين شيئين متلازمين لتوكيد الكلام وتزيين اللفظ[2] و تقوية المعنى.

وردت مرة واحدة في الديوان من خلال قول الشاعر:

بين مخالب صقْرٍ

للمرّة الأولى ـ الأخيرة

تطير تلك السمكة.[3]

وظّف الشاعر هنا العارضة توظيفا ذكيا بغرض تحقيق تجريب فنّي في ديوانه إذ نلاحظ أنها حلّت محل حرف العطف (الواو)، الأمر الذي يؤكّد وعي الشاعر بخصائص شعر الهايكو التي تنصّ على حتميّة التخلص أو التقليل من تراكم حروف الربط.

تجدر بنا الإشارة هنا إلى ملاحظة هامّة، وهي جمع الشاعر بين علامات الترقيم في القصيدة الواحدة، مثل قوله:

بأيّ دلوٍ

يمكنُ إخراج القمرِ

من قاع البئر..!؟[4]

سعى الشاعر من خلال هذا الجمع لعلامات الترقيم (نقاط الحذف، علامة التعجّب وعلامة الاستفهام)، إلى تحقيق تكثيف بصري وشحن دلالي يسهم في إثراء نصّه بالمعاني والدلالات المضمرة، في بناء مقطعي ثلاثي يعكس اقتناص اللحظة أثناء حدوثها.

---

[1] ـ محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(2004/1950)، ص: 20.

[2] ـ عبد الفتاح أحمد الحمور، فن الترقيم في اللغة العربية أصوله وعلاماته، دار عمار، الأردن، ط1، 1995، ص: 25.

[3] ـ الأخضر بركة، الديوان، ص: 40.

[4] ـ نفسه، ص: 12.

وعليه ممّا سبق يمكن القول، إن علامات الترقيم وحضورها في الديوان كان بمثابة أيقونات سيميائية حاملة لدلالات مختلفة، تساهم في تسهيل الفهم والإدراك بالنسبة للمتلقّي وبالتالي تتيح له فرصة إبداء الرأي ورتبة مبدعا ثانيا للنص بعد الشاعر.

إضافة إلى هذه التقنيات أو الآليات البصرية نجد ابتكار الشاعر طريقة جديدة وظّفها في ديوانه، وهي عنونته لمجموعات قصائد الجزء الأخير من الديوان بعناوين مختلفة نافورة الهايكو، التمثال، على حافة الهايكو، ألف باء.. عتبة، النوافذ... كائنات أنثوية والنهر)، والملاحظ عليها أنها عناوين تتّصف بالغموض والتشفير وبالتالي فإنّها تستقطب القارئ بسهولة إلى معنى المتن الشعري.

كما تجدر بنا الإشارة أيضا إلى رغبة الشاعر في استدعاء العوالم الفنية والجمالية الخارجية، أو ما يعرف بالعتبات النصية وذلك من خلال مغامرة إبداعية شاركها الشاعر مع الفنان التشكيلي "أحمد بوحفص"، هذا الأخير الذي شكّل لوحة الغلاف واللوحات الفنية واختار وضعها قبل كلّ عنوان، كعملية إغرائية تستوجب ضرورة عودة القارئ إلى النص، هذا الأخير الذي يمارس هو أيضا استفزازا للقارئ ممّا يجعله يستحضر طاقاته وهمّته لمشاكسة النص قراءة وإنتاجا.

إذن هي ممارسة إبداعية حداثية، تؤكد على تداخل الأجناس أو الفنون البصرية مع الشعر ضمن تجربة الهايكو.

المطلب الثاني: الإيقاع:

تتكوّن قصيدة الهايكو من سبعة عشر مقطعا صوتيا مرتّبة بنظام 5_7_5 موزّعة على ثلاثة أسطر عادة كما ذكرنا سابقا، ويتكوّن المقطع من" مجموع الحروف والحركات مبنيّ على تقسيم مصوّتات اللغة إلى صوامت وصوائت"،[1] أي التقاء حرف مع حركة من

[1]ـ مصطفى حركات، المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار الأفاق، الجزائر، د ط، د س، ص: 110.

الحركات وينقسم المقطع اللغوي حسب "مصطفى حركات" إلى أقسام حسب زمان النطق، فمنها المقطع القصير ومنها المقطع الطويل ومنها المقطع المتزايد الطول.

"فالمقطع القصير هو حرف مضاف إليه حركة قصيرة ويرمز له(ق)، بينما الطويل فيتكوّن من حرف وحركة طويلة ورمزه (ط)، أما المقطع المتزايد الطول فيتكوّن من حرف وحركة وحرف ساكن ويرمز له (ق، ط، ط+)"،[1]وكما هو متعارف عليه فإن النظام المقطعي العربي يتعذّر وروده كلّه بحركات ساكنة أو كلّه بحركات متحرّكة، لذلك نفترض أن تقطيع قصيدة الهايكو المتكوّنة من سبعة عشر(17) مقطعا يكون كالآتي:

0/ 0/ / 0/ /

ق+ ط+ق+ ط+ ط

0/ 0/ / 0/ / 0/ /

ق+ ط+ ق+ ط+ ق+ ط+ ط

0/ 0/ / 0/ /

ق+ ط+ ق+ ط+ ط

وقد اعتمدنا هذه الصيغة الافتراضية انطلاقا من قواعد النطق في اللغة العربية التي لا تبدأ إلا بمتحرّك ولا تتوقّف إلا على ساكن، فبدأنا بمقطع قصير أتبعناه بمقطع طويل لينتهي السطر بمقطع طويل بناء على القاعدة إياها."[2]

وعليه فإن أول ملاحظة تطالعنا هي أن كل نصوص المدونة التي بين أيدينا جاءت موزّعة على ثلاثة أسطر، باستثناء القليل منها والتي جاءت في بعض الأحيان موزعة على سطرين وفي البعض الآخر على أربعة أسطر، ودلك بسبب أن إيقاعية شعرنا ذاتية

[1]ـ السابق، ص: 110، 111.

[2]ـ نور الدين بكارية، تجليات الحداثة في شعر عاشور فني، ص: 61، 62.

لا إنشادية قائمة على المقطعية، ومنه فإنه وجب علينا التأكد من مدى تحقق الجانب الشكلي في نصوص هذه المدونة من خلال الأمثلة الآتية:

لإيقاد الفحم.

/0/0/0/0//

ق+ط+ط+ط+ط+ق

أجمع عيدانَ أشجارٍ

+0/ 0/ 0/ / 0/ 0/ / / 0/

ط+ق+ق+ط+ط+ق+ط+ط+ط

بالأمسِ كانت ظلالا.[1]

+0/ 0/ / 0/ 0/ / 0/ /

ق+ط+ق+ط+ط+ق+ط+ط

من خلال تقطيعنا لهذا النص لنظام المقاطع نجد أنّه يتكون من (23) ثلاثة وعشرون مقطعا، موزّعة على الشكل التالي(6+9+8) فهو زائد بستّ مقاطع عن نظام الهايكو الياباني من حيث الكمّ وتامّ من حيث توزيع الأسطر، بينما نلاحظ العكس في المثال الآتي:

المرأة العاشقة

/ / / 0/ 0/ / 0/ 0/

ط+ط+ق+ط+ط+ق+ق+ق

[1]ـ الأخضر بركة، الديوان، ص: 84.

محرابها النافذة[1]

/ / / 0/ 0/ 0/ / 0/ 0/

ط+ط+ق+ط+ط+ط+ط+ق+ق

من خلال تقطيع هذا النص نجد أنه يحتوي على 17 عشر مقطعا (8+9)، وهو ما يطابق قاعدة الهايكو الياباني لكنّه ناقص بسطر من حيث توزيع الأسطر وهو مخالف لها.

هذا بالنسبة للنص الناقص من حيث توزيع الأسطر، وفي المثال الموالي سنكتشف ما ينتج عن تقطيع الزائد في توزيعها في قول الشاعر:

الأحلام التي لا تخرج من الباب

/ 0/ 0/ / / / 0/ 0/ 0/ / 0/ 0/ 0/ 0/

ط+ط+ط+ط+ق+ط+ط+ط+ق+ق+ق+ط+ط+ق

تشيخ عند النافذة

/ / / 0/ 0/ 0/ / 0/ /

ق+ط+ق+ط+ط+ط+ق+ق+ق

الأحلام التي خرجت من الباب

/ 0/ 0/ / 0/ / / 0/ / 0/ 0/ 0/ 0/

ط+ط+ط+ط+ق+ط+ق+ق+ط+ق+ط+ط+ق

قطعت صلتها بالنافذة[2]

/ / / / 0/ 0/ 0/ / / / 0/ / /

ق+ق+ط+ق+ق+ق+ط+ط+ط+ق+ق+ق

[1]ـالسابق، ص: 183.

[2]ـ نفسه، ص: 186.

فمن خلال تقطيعنا لهذا النص لنظام المقاطع نجد أنه يتكوّن من 48 مقطعا موزّعا على أربعة أسطر(14+9+13+12)، وهو خروج تام عن القاعدة من حيث الكمّ (+31 مقطعا) ومن حيث توزيع الأسطر(+ بسطر واحد).

يتّضح لنا من خلال هذه الأمثلة أن إيقاع الهايكو مختلف كل الاختلافات عن تشكيلات الإيقاع المعروفة في الشعر العربي كلّها، بما في ذلك التشكيل الإيقاعي لقصيدة النثر المتّكئ على التكرار والتجانس الصوتي.

إنّ شعرية إيقاع الهايكو هي في قصر نفسه مع كلّ سطر، إذ يأتي السطر وقد تعادلت معه جملة الصوائت والصوامت التي تصنع موسيقاه، بمعنى أن تركيز الهايكو يلحّ أكثر على الموسيقى الداخلية التي تنهض بها الأصوات الصادرة عن كلمات كل سطر؛ فكاتب الهايكو يقوم بتشكيل المشهد عبر اللغة تبعا لذلك ستتحوّل اللغة بدورها إلى حالة إيقاعية عفوية.

ما يصنع المغايرة الإيقاعية للهايكو أيضا، هو أن كتابة الهايكو عموما بخاصة في شكلها الأصلي، لا تخضع لأي معيار إيقاعي سواء الموزون منه أو النثري إنّما تلتزم عدد المقاطع الصوتية، غير أن الهايكو بعد أن أصبح تجربة إبداعية عالمية اضطرّه الأمر أن يتأثر بالآداب الإنسانية المختلفة حين تتمثّله وتستوعبه، وأن يتلبّس ببعض خصائصها المحلية كما هو الشأن مع الشعر العربي، فمن غير الصائب محاولة إقحام البناء الشكلي بحذافيره على تجربة حداثيّة كسرت القواعد المتوارثة في هذا الشكل الشعري الغربي، إن هذه القضايا تقف مبررا للمغايرة الإيقاعية للهايكو وجدّة اتجاهه في نظرته إلى موسيقى الشعر.

نكتشف إذن من خلال هذه النماذج أن الهايكو العربي له خصوصياته؛ فهو يرتبط بالانعكاس الصوتي للحرف كما يرتبط بالذهنية العاطفية وبالتراث العربي لكل لغة، وهذه كلّها أشياء لا يمكن استعارتها من لغة إلى لغة أخرى، وبالتالي من غير الصائب محاولة

إقحام البناء الشكلي بحذافيره على تجربة حداثيّة كسرت القواعد المتوارثة في هذا الشكل الشعري الغربي، ومحاولة تطويعه للتعبير عمّا تموج به حياتنا العربية بما يتلاءم وخصوصية الذائقة واللغة العربية معا، وهو الأمر الذي يجعل هذا الفن ممتعا.

خاتمة

الخاتمة

في ختام هذا البحث الموسوم " التجريب في شعر الهايكو _ قراءة في تجربة الأخضر بركة_ ومن خلال محاولة استنباط أهم مظاهر التجريب في ديوانه "حجر يسقط الآن في الماء"، ونحن نسدل الستار على هذا البحث، سنعرض أهم النتائج التي توصلنا إليها:

1. التجريب فعل ممارسة إبداعية خلاّقة، قوامه البحث والكشف والتجاوز؛ فهو نبذ للزيف وترفّع قائم، وجنوح دائم نحو الخلق الذي يضمن للتجربة الإبداعية ريّادتها وتجددّها الدائمين، فالتجريب الفعلي هو أصالة في الشكل وحداثة في المضمون.
2. من خلال وقفنا على مفهوم التجريب وأبعاده، نجد أنه يقوم شكلا ومضمونا على فكرة الرفض والتخلي والمجاوزة والإبدال، ومحاولة بث الوعي الذي يملك إرادة التعبير أدبيا وواقعيا، ما جعل الشعر ينزع للممارسة التجريبية منذ القدم لأن الإنسان مفطور على التغيير محبّا للإبداع.
3. الهايكو لا يرسم الصورة الشعرية كاملة، إنما يرسم 70 بالمائة منها بلغة تعبر عن المألوف بشكل غير مألوف، ويترك الباقي لمخيّلة القارئ.
4. يعتبر اهتمام الشعراء المعاصرين بالتشكيل البصري في دواوين الشعر، من خلال التقنيات التي يمارسونها على كل من اللوحات والعناوين ولعبة البياض والسواد وعلامات الترقيم، من أهم مظاهر التجريب وهذا ما جسّده الشاعر"الأخضر بركة" في قالب ديوانه.
5. لا يخضع الهايكو لأي معيار إيقاعي، إنما يلتزم بعدد المقاطع الصوتية فقط.
6. يمكن القول أن قصائد الديوان قد تشرّبت ببعض خصائص الهايكو وعدلت عن بعضها الآخر، وفقا لتطويع هذا النوع الشعري إلى تجربته الشعرية الذاتية.
7. كشفت دراستنا لديوان "الأخضر بركة" من خلال البحث، نزعة الشاعر وشغفه بالتجديد والابتكار، فلا يثبت على نموذج واحد.

ومع كل هذه النتائج إلا أنها تبقى مجرد استقراء ناقص للموضوع وللديوان، بما يشكله من عناصر فنية تجعله يستحق التفاتة من النقاد والدارسين، والله ولي التوفيق.

ملحق

نبذة عن الشاعر:

الأخضر بركة: شاعر جزائري من مواليد 05 ديسمبر 1963 بالمحمدية ولاية المعسكر، زاول دراسته الجامعية في معهد اللغة والأدب العربي بجامعة وهران، متحصّل على شهادتي الليسانس في الأدب العربي واللغة الفرنسية، يشغل منصب أستاذ بدرجة بروفيسور بجامعة "الجيلالي اليابس"، كلية الآداب واللغات والفنون قسم اللغة العربية وآدابها، سيدي بلعباس، الجزائر، صدر له:

- ✓ مجموعة إحداثيات الصمت، عن منشورات اختلاف، سنة 2002.
- ✓ مجموعة محاريث الكناية عن دار الأديب بوهران، سنة 2007.
- ✓ الأعمال الشعرية عن دار ميم، الجزائر، سنة 2013.
- ✓ محاريث الكناية: طبعة مختلفة، تحتوي أربع مجموعات شعرية، عن دار فضاءات بالأردن، سنة 2013.
- ✓ حجر يسقط الآن في الماء، كتاب هايكو، عن دار فضاءات بالأردن، سنة 2016.
- ✓ لا أحد يُربّي الريح في الأقفاص، عمل شعري، منشورات الوطن اليوم بالجزائر، سنة 2016.
- ✓ أبواب يقطر منها حليب الأشجار، كتاب شعر، عن دار خطوط وظلال بالأردن، سنة 2020.
- ✓ الريف في الشعر العربي المعاصر، دراسة، دار الغرب، وهران، سنة 2003.
- ✓ كتاب نقدي: خطاب الزمن في الشعر الجاهلي، المكان، الجسد، اللغة، دراسة عن أكاديمية الشعر، أبو ظبي، الإمارات، سنة 2014.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر.

1. الأخضر بركة، ديوان حجر يسقط الآن في الماء، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط1، 2016.

ثانيا: المعاجم والقواميس.

2. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مادة (جرب)، المجلد الأول، دار صادر، بيروت (لبنان)، ط1، 1990/1410.

3. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، المحيط، تح: نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت (لبنان)، ط8، 1426/ 2005.

ثالثا: المراجع.

أ / المراجع العربية:

4. أحمد زكي، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة (مصر)، د ط، 2012.

5. أحمد عبد الغفار، الكلمة العربية كتابتها ونطقها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية (مصر)، ط2، 2005.

6. أحمد يوسف، يتم النص والجينيالوجيا الضائعة_ تأملات في الشعر الجزائري المختلفة_، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

7. جميل حمداوي، سيموطيقا علامات الترقيم (القصة القصيرة جدا أنموذجا)، د د، ط2، 2017.

8. سامر زكريا، ربيع الأتات، الهايكو العربي، دار المؤلف، بيروت (لبنان)، د ط، 2017.

9. شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985.

10. صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، دار الأطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة (مصر)، ط1، 2005.

ط1، 2006.

11. عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، مطبعة دار هومة، الجزائر، ط1، 1998.

12. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت (لبنان)، ط1، 1983.

13. عبد الفتاح أحمد الحمور، فن الترقيم في اللغة العربية. أصوله وعلاماته، دار عمار، الأردن، ط1، 1995.

14. عبد القادر جبار، طائر الوجد: دراسة تطبيقية في بنية النص الشعري الحديث_ سعدي يوسف أنموذجا_، جار الشؤون الثقافية، بغداد (العراق)، ط1، 2011.

15. عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب. قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة، دار العلم والإنماء للنشر والتوزيع، القاهرة (مصر)، ط1، 2009.

16. علي أحمد سعيد (أدونيس)، الثابت والمتحول. بحث في الإبداع والإتباع عند الغرب. الأصول، دار الساقي، بيروت (لبنان)، ط1، 1979.

17. علي أحمد سعيد (أدونيس)، زمن الشعر، دار العودة للنشر، بيروت (لبنان)، ط3، 1983.

18. فخر الدين قباوة، علامات الترقيم في اللغة العربية، دار الملتقى للطباعة والنشر، حلب (سوريا)، ط1، 2007.

19. فهد خليل زايد، علامات الترقيم في اللغة العربية، دار يافا العلمية، عمان (الأردن)، ط1، 2011.

20. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 ـ 2004)، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، ط1، 2008.

21. محمد الماكري، الشكل والخطاب. مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، ط1، 1991.

22. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، ج3، ط1، 1990.

23. محمد خان، منهجية البحث العلمي، منشورات مخبر أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة (الجزائر)، ط1، 2011.

24. محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، دار جذور للنشر، الرباط (المغرب)،

25. محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة (الجزائر)، ط1، 2012.

26. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925 ـ 1975)، طار الغرب الإسلامي، بيروت (لبنان)، ط1، 1985.

27. مصطفى حركات، المعجم الحديث للوزن والقافية، دار الأفاق، الجزائر، د ط، د س.

28. يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت (لبنان)، ط1، 1979.

ب/ الكتب المترجمة:

29. ريو يوتسويا، تاريخ الهايكو الياباني، تر: سعيد بوكرامي، كتاب المجلة العربية، الرياض (المملكة العربية السعودية)، د ط، د س.

رابعا: الرسائل والأطروحات الجامعية.

30. زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف: يحي الشيخ صالح، تخصص: أدب جزائري، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة (الجزائر)، 2010/2009.

31. نور الدين بكارية، تجليات الحداثة في شعر عاشور فني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف: شعباني الوناس، تخصص: أدب مغاربي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو(الجزائر)، 2014/2013.

خامسا: المجلات والدوريات والملتقيات.

32. أحمد جار الله ياسين، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، بغداد (العراق)، ع4، 2005.

33. أمال بولحمام، قصيدة الهايكو الجزائرية بين التجريب والتلقي، "تسليم" مجلة فصلية محكمة، قسم اللغة والأدب، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة باتنة (الجزائر)، المجلد5، ع 9 . 10، حزيران 2019.

34. خالد النجار، إحتفاء بقصيدة الهايكو_ صوت الماء في الليل يقول ما أفكر فيه_، مجلة كيكا للأدب العالمي، كيكامييديا، لندن، ع10، صيف2016.

35. رسول بلاوي، توفيق رضا بور محيسني، شعرية الهايكو وخصائصه الفنية في الأدب العربي، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، المركز الديومقراطي العربي، برلين (ألمانيا)، ع1، أوت2018.

36. زهيرة بولفوس، الأشكال الشعرية الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر_ بين هاجس التجريب وسؤال المرجعية_، مجلة إشكالات دورية نصف سنوية محكمة، المركز الجامعي تامنغست (الجزائر)، ع4، فبراير2014.

37. سميرة بوادي، النص الغائب بين التلقي والتأويل في قصيدة الهايكو_ مقاربة جمالية تأويلية_ في ديوان هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي لعاشور فني، محور المشاركة: المحور الثالث: المناهج النقدية وتحليل الخطاب.المناهج النقدية ما بعد الحداثة، مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة محمد بوضياف، المسيلة (الجزائر).

38. صالح خرفي، التحولات النصية والمتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة (الجزائر)، ع28، 2007.

39. عاشور الطوايبي، سادة الهايكو.مختارات من قصيدة الهايكو اليابانية في أربعة قرون، منشورات شؤون ثقافية، ليبيا، ع8، 2010.

40. كينيت ياسودا، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق (دراسة في جماليات الهايكو العربية مع شواهد مختارة)، تر و تق: محمد الأسعد، مر: زبيدة علي أشكناني، سلسلة إبداعات عالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع316، فبراير1999.

41. مدحت الجبار، مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مصر)، ع 4، 1984.

42. نزيهة درار، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر_ نماذج مختارة_، مجلة سياقات اللغة العربية والدراسات البينية، قسم اللغة العربية وآدابها، المركز الجامعي بلحاج بوشعيب، عين تيموشنت (الجزائر)، ع5، أبريل 2017.

43. هنري برونل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، تر: محمد الدنيا، مر: محمد المرزوقي، سلسلة إبداعات عالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، ع353، أبريل2005.

سادسا: المواقع الإلكترونية.

44.إسماعيل جواد، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر

http:// www .smar_in_goo. om/t512_topic

45.بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى

http://www.almothqaf.com

46.بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى.دراسة أدبية في مجال الشعر، مجلة رسائل الشعر، ع3، 2005 http://www.almothqaf.com

47.توفيق النصاري، الهايكو وفرقه عن القصائد النثرية الثلاثية

http://www.almothqaf.com

48.روعة يونس، الهايكو العربي، قصيدة التوقيعة، الومضة المدهشة

http://www.raialyoum.com

49.شهرزاد جويلي، شهادة للتاريخ من هو المؤسس الفعلي لشعر الهايكو العربي

http://www.elsada.net

50.فاتن أنور منصور، عز الدين مناصرة رائد شعر التوقيعات شعر هايكو عربي

http://www.raialyoum.co 1964

51. مصطفى قلوشي، الهايكو العربي من التجريب نحو التأصيلhttp://www.maghress.com

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

البسملة

كلمة شكر وعرفان

إهداء 1

إهداء2

مقدمة ..... أ ـ د

مدخل ..... 7 ـ 12

الفصل الأول : مفاهيم في التجريب والهايكو..... 15 ـ 33

تمهيد 15

المبحث الأول : مفهوم االتجريب

1/ لغة 16

2/ اصطلاحا ..... 17 ـ 18

المبحث الثاني : التجريب والحداثة..... 19 ـ 20

المبحث الثالث : شعر الهايكو:

1/ تعريفه ..... 20 ـ 25

2/ خصائصه ..... 25 ـ 30

المبحث الرابع : بين الهايكو وقصيدتي النثر والومضة:

1/ الفرق بين قصيدتي الهايكو والنثر ..... 31 ـ 32

2/ الفرق بين قصيدتي الهايكو والومضة..... 32

الفصل الثاني : تجليات التجريب في ديوان "حجر يسقط الآن في الماء" .... 36 ـ 58

تمهيد 36

المبحث الأول :التجريب على مستوى الشكل.

المطلب الأول: لعبة البياض والسواد:..... 37 ـ 38

1/ تقسيم الصفحة 39

2/ تشكيل البياض ..... 39 ـ 40

3/تشكيل السطر الشعري ..... 40 ـ 42

4/ علامات الترقيم ..... 42 ـ 54

المطلب الثاني: الإيقاع ..... 54 ـ 58

الخاتمة 60

الملحق 62

قائمة المصادر و المراجع .....64 ـ 69

فهرس المحتويات ..... 71 ـ 72

لقد استطاعت القصيدة الجزائرية المعاصرة أن تحقق ثراءً فنياً متميّزا، حيث تمكنت على يد جيل طموح توّاق إلى التجديد والتجريب إلى تأسيس ملامح تجربة إبداعية وشعرية متكاملة، لها خصوصياتها وأماراتها التي تعبر عنها، تنحوا سمة التأصيل، كما تنشغل بتكريس خطاب شعري مهووس بالبحث عن أشكال فنية وتعبيرية من خلال الاستثمار الجيد للتجريب وآلياته، ممّا يضمن للتجربة الإبداعية تجدّدها وتمرّدها على سلطة النموذج الشعري التقليدي، فكان ديوان "حجر يسقط الآن في الماء" للأخضر بركة غنيا بملامح ومظاهر تجريبية تستدعي البحث والمكاشفة.

من هنا يسعى هذا البحث إلى الكشف عن آليات التجريب وأبعاده في ديوان "حجر يسقط الآن في الماء"، كمحاولة لتلمّس خصائص الكتابة الشعرية عند "الأخضر بركة" من خلال تمثل وعي الذات الشاعرة وإيمانها بضرورة المغامرة والتجاوز، وتطويع الأداة بما يجعلها تستجيب لفهم هذه الذات لموضوعها.

الكلمات المفتاحية: التجريب، التجاوز، المغايرة الحداثية، المغامرة، التطويع.

Summary

The contemporary Algerian poem has been able to achieve a distinct artistic richness, as it has been able, by an ambitious generation eager to renewal and experimentation, to establish the features of an integrated creative and poetic experience, with its own peculiarities and principles that express it. Expressionism through a good investment of experimentation and its mechanisms, which guarantees the creative experience of its renewal and rebellion against the authority of the traditional poetic model. The book “Stone now falls into the water” by al-Akhdar was a blessing rich with features and experimental aspects that require research and disclosure.

Hence, this research seeks to uncover the mechanisms of experimentation and its dimensions in the book “Stone Falls Now in Water”, as an attempt to grasp the characteristics of poetic writing in “Al Akhdar Baraka” by representing the poet's awareness and belief in the necessity of adventure and transcendence, and to adapt the tool to make it respond to the understanding of this self For its subject matter.

Key words: experimentation, transgression, heterogeneity, adventure, adaptation.