



Available online at <http://jgu.garmian.edu.krd>

Journal of University of Garmian



<https://doi.org/10.24271/garmian.22090227>

بنية الصورة المركبة في الهايكو العربي والكردي

ملكو أحمد كريم

قسم اللغة العربية // كلية التربية // جامعة گرميان

المستخلص:

البحث موسوم بـ (بنية الصورة المركبة في الهايكو العربي والكردي-دراسة نقدية مقارنة) والتي تعني دراسة -ما تسمى عالميا- ببنية (تورياوااسيه) في قصيدة الهايكو في اللغتين وعلى نحو خاص النصوص التي تتضمن أكثر من صورة تخلق من خلال تجاورها وتوليفها انطبعا لدى المتلقي، لتكون دراسة أكاديمية أولى من نوعها تخص الهايكو -ولاسيما في العراق-. اعتمدت الدراسة على نماذج شعرية لشعراء من العرب والكردي الذين اشتهروا بكتابة الهايكو، تم تحليل مضامينها فضلا عن تقنياتها في تناول هذه البنية الخاصة بالهايكو من دون غيرها.

Article Info

Received: February ,2022

Accepted : April ,2022

Published :July ,2022

Keywords

الصورة المركبة، الهايكو العربي
الهايكو الكردي.

Corresponding Author

MIko.ahmad@garmian.edu.krd

المقدمة:

رؤيا جادة ينطلق منها الهايكست". (البيستاني ٢٠١٥، ٤٧) وتُكتب في أصلها الياباني بشطر واحد حسب، إما تكتب عموديا من الأعلى إلى الأسفل، أو أفقيا من اليسار إلى اليمين كالكتابة باللغة الإنجليزية، وتتألف من سبعة عشر مقطعا صوتيا، ولكن حين خرجت من اليابان وانتشرت في اللغات الأخرى، كتبها الشعراء في ثلاثة أسطر، مع البقاء على عدد المقاطع ولكن بتوزيع جديد للمقاطع: خمسة مقاطع في السطر الأول، وسبعة في السطر الثاني، وخمسة أيضا في السطر الثالث (مرسي ٢٠١٣، ١٦)، يغذي كل سطر منها الآخر، وهي تعتمد على التكتيف والاختزال اللفظي بعيدة عن الحشو الزائد والمحسنتات البديعية والمجاز بمعنى التحرر من أثقال البيان لصالح زوايا جمالية جديدة. ولا يقوم النص الهايكوي على التخيل الذهني، وإنما على التيقظ وتركيز الذهن في الحياة لاكتشاف حدث جديد، مستقاة من البيئة المحيطة، ولإلتقاط صورة واضحة لا يلاحظها غير كاتب الهايكو لشدة بدهيتها (بلاوي ومحيسني ٢٠١٨، ١٢) ولذلك ربطه رولان بارت بالحفل الديني حينما قال: "أن نتحدث عن الهايكو، يعني تكراره بصفة أكثر دقة، فالهايكو يشبه حفلا دينيا، أو روحيا مفاجئا، إنه عملية إظهار مفاجئ للواقع الذي يبرز عاريا من أي ظهور ولا يمكن اختصاره في أي تعليق" (بلعلي ٢٠١٤، ١٤٢) بناء على ما ورد من تعريفات عن الهايكو يمكننا تحديد مفهومه: بأنه نص شعري أجنبي وافد، قصير جدا، يكتب بثلاثة أسطر، تشكل في مجموعته جملة مفيدة تعبر تعبيرا شاعريا عن مشهد أو صورة تلتقطها عين الشاعر دون غيره، وله شروط فنية تشمل الشكل والبناء الخارجي وأخرى موضوعية تشمل الصورة وما يتعلق بها من التركيب والتجاور والهشة إلخ.

نشأته:

انبثقت قصيدة الهايكو من تقليد شعري ياباني آخر كان سائداً في وقتها وهو (الرينغا) الذي وظف المثال والحكمة والقول المأثور، اشتغلت الهايكو على الحواس الواقعية التي تسود الحياة اليومية، أما التجريد والتعميم فهو مطلق الغياب. وتتمثل ميزتها الأساسية أنه قول لحظة بلحظة في زمان ومكان محددين. كما هو تعبير عن الحياة السريعة الزوال، وقد تبدو قصيدة الهايكو سهلة ومن السهل الوصول إلى دلالاتها، ومرد ذلك بساطتها الظاهرة، لكن عمقه الفلسفي والجمالي، يثبت عكس ذلك. (يوتسويا د.ت، ٦)

ازدهر الهايكو في القرن السابع عشر بفضل الشاعر المعلم (ماتسو باشو ١٦٤٤-١٦٩٤م) وتلاه (يوسا بوسون ١٧١٦-١٧٨٣م) ثم (كوباياشي إيسا ١٧٦٣-١٨٢٨م) وغيرهم. واستطاع أن يتجاوز حدود اليابان ويقترح آداب وثقافات الأمم الأخرى من خلال الترجمة إلى لغات العالم الحية في القرنين التاسع عشر والعشرين. فصار شعراً عالمياً وتأثرت مختلف الشعريات العالمية بهذا المكون الشعري،

تكمين أهمية الدراسات النقدية ولاسيما المقارنة منها في اختيار المادة التي تخضع للدراسة، وقد وقع اختيارنا على دراسة شكل شعري جديد وافد من اليابان على الأديبين العربي والكردي ألا وهو (الهايكو) الذي شغل شعراء اللغتين في الآونة الأخيرة، ولكنه لم يلق ذلك الإهتمام من النقاد والباحثين، لذا اخترنا موضوعا في غاية الأهمية وهي بنية الصورة المركبة (تورياواسيه/ toriawase) في الهايكو العربي والكردي وتعني دراسة بنية الصور المركبة في سينوغرافية/ (مشهدية) النص الهايكوي، عند شعراء العرب والكردي وإظهار براعة هؤلاء في توليف تلك الصور بتناغمها فضلا عن تناورها، من دون التطرق الى الصور الأحادية والتي تشكل أحد قطبي البنية الكلية للهايكو. يتألف البحث من تمهيد ومحاور ثلاثة، تناول في التمهيد مفهوم الهايكو ونشأته وخصائصه فضلا عن مفهوم الصورة على نحو عام وصور النص الهايكوي على نحو خاص، وتناول في المحور الأول والثاني الهايكو العربي والكردي على التوالي، أما المحور الثالث والأخير، فتم تخصيصه لإظهار بنية التورياواسيه في النصوص العربية والكردية معتمدا على نماذج شعرية في اللغتين لشعراء من بلدان مختلفة وتحليلها تحليلًا نقديا على وفق المنهج التكاملي مع الإعتماد على مصطلحات ومفاهيم يابانية - انتقلت إلى الإنجليزية ومنها إلى العربية - نادرا ما سمع بها القراء وحتى النقاد، ثم ختم البحث بمجموعة من الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث، مستعينا بمراجع ومصادر عربية وكردية وأجنبية تم تذييلها في نهاية البحث.

التمهيد: الهايكو، الصورة

أولا: الهايكو، مفهومه ونشأته وخصائصه:

مفهوم الهايكو

لاشك أن الهايكو شكل شعري ياباني عريق، ضاربا بجذوره في العمق الحضاري لليابان. يتألف اسم الهايكو على حد قول محمد عزيمة: (٢٠١٦، ١٧) من مقطعين "الأول: (هاي) ومن معانيه الأولية التي وضع لأجلها المتعة والإمتاع، الضحك والإضحك، أن تغير مظهرك الخارجي وتسلي الآخرين، التمثيل، الثاني (كو) ومعناه: لفظة أو كلمة أو عبارة. وإذا ترجمناه حرفياً سنقول: عبارة أو كلمة ممتعة، مسلية، مضحكة." ثم إذا أخذنا تطور دلالة اللفظة من الناحية التاريخية، سنصل الى ما يمكن أن نسميه حس الطرافة على نحو جدّي، أو المزاجية الطريفة، أو العبثية المسلية. (عزيمة ٢٠١٦، ١٧).

ويمكننا تحديد الهايكو بأنه "قطعة شعرية مكثفة ومركزة جدا، تتوسل بلغة بسيطة، بعيدة عن التمثل والحذلقات الأسلوبية والشكلية، لكنها بساطة من السهل الممتنع، وقادرة على التقاط اللحظة الإنسانية الهاربة، وعلى تناول معاني عميقة، وموضوعات مألوفة يرين عليها حضور عنصر الطبيعة وما يتمخض لها، وتوطرها

مايتفتق بفعل القراءة المتأنية المتأمله عن كون شعري لا متناهٍ في مشهده... تماماً لتشكلات دوائر مائية متماوجة عن رمي حصاة على صفحة بركة جنائنية هادئة عميقة" (أبوديب ١٩٨٦، ٤٣٦)، ومن ثمّ "يمارس النصّ استفزازه للقارئ، ممّا يجعله يستحضر طاقاته وهّمته لمشاكسة النصّ قراءة وإنتاجاً." (بولحمام ٢٠١٨). وقد ميّزه الصلبي (٢٩١٥، ١٥) عن غيره بقوله: "هذا الشكل الشعري الموجز، أقرب إلى الواقع، لا يحلّق بك في آفاق الخيال كما يفعل بقية الشعر، وإنما يلصقك بواقعك عن طريق لقطة سريعة، أو إشارة خاطفة تعطي القارئ خبرة جديدة ومختلفة عن مواقف هي في الأصل مألوفاً ومعتادة جدّاً للإنسان، ولكنها تظهر من خلال الهايكو في صورة أخرى، تجعل القارئ يغيّر قناعاته القديمة. إنه أشبه بكاميرا تصوّر لك الحياة من جوانب متعددة، ولكل صورة حيوتها وجمالها وفلسفتها إذ تعتمد بنيتها الجمالية على فتنه اللغة وتحولاتها المثيرة المتمثلة في إيجازها ووضوحها الإيحائية وسرعتها وتكثيفها فضلاً عن صورها الاستثنائية التي تستثير الوجدان. (حاجي ٢٠١٧، ٦٨). مع أن هناك من كتّاب الهايكو من لم يهمل خصائص الهايكو القديمة في نصوصه العصرية والحديثة، ولكن أغلب كتّابه قد تأثروا بالمدارس الشعرية الحديثة التي أجازت الاستغناء عن بعض تلك الخصائص والشروط التي لاتوافق رغبة الشعراء في كتابة الهايكو.

ثانياً: الصورة

يمكن تحديد مفهوم الصورة الفنية بأنها "تلك العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى في نص أدبي، والحصيلة الناجمة عن اقترانها، فهي غيرهما منفصلين وهي امتداد لهما مجتمعين، فليست هي اللفظ بمفرده شكلاً فارغاً رناناً، ولا المعنى بذاته مضموناً ذهنياً مجرداً، ولكنها الخصائص المشتركة بينهما، والتي تتقوم بها شخصية النص الأدبي، وتتميّز عن غيرها من النصوص بما تحمله من أحاسيس وانفعالات قد لا يوحى بها ظاهر اللفظ، ولا يحققها مجرد المعنى ولكنه مزيج بين دلالة اللفظ، وإيحائية المعنى في تحقيق نموذج أدبي، أو تمييز نص عن نص بما تضيفه صياغة الشكل في علاقاته الاستعارية وتمليه خصائص المعنى في تأثيره وأحاسيسه." (الصغير ٣٥-٣٦)

هناك علاقة بين التكتيف الدلالي والصور الجمالية ولاسيما في قصيدة الهايكو التي تتميّز بقصرها وإيجازها، وتتحكم شعرية الصورة تحقيق التكتيف الدلالي وبلاغة الإيحاء للجمل الشعرية، لأنّ "الصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته، ويتفهمها كما يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة، أو مجاز وحقيقة، أو رغبة في اقتناع منطقي وإمتاع شكلي؛ فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة، ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها ويجسدها بدون الصورة؛ وهذا الفهم لاتصبح الصورة شيئاً ثانوياً

فجعلته هذه الميزة شعراً عالمياً قائماً بحد ذاته يكتبه الآلاف من الشعراء في كل بقاع العالم ولاسيما جماعة بيتينكس الأمريكية. (بلاوي ٢٠١٨، ١٢) فترجموه ومن ثمّ تمّت محاكاته وكتابته وتطويره للاستغناء عن عدد المقاطع الصوتية اليابانية التي قد لا تتجانس مع بقية اللغات والصوتيات في العالم. لأن لكل لغة خصائصها ومميزاتها، ثم بعد العديد من الترجمات للمنجز الأدبي الياباني، سواء إلى الإنجليزية أم الفرنسية أم اللاتينية. وصل الهايكو في النصف الثاني من القرن العشرين إلى البلاد العربية عن طريق ترجمة نصوص منه إلى اللغة العربية (يونس ٢٠١٩).

خصائصه ومميزاته:

لشعر الهايكو خصائص ومميزات خاصة به، ذكر منها الناقد ريو يوتسويا (د.ت) خمساً منها، فالميزة الأولى: هي سهولة ظاهرة ولكن له معنى فلسفي عميق، والميزة الثانية: هي الإيجاز في اللغة، والميزة الثالثة: إنه يعتمد الجملة الناقصة كما الحياة، فهي لا تظهر أسرارها الخفية، جمل اسمية في الغالب معززة بمصدر وقليلاً ما نجد جملاً فعلية. والميزة الرابعة: توظيفه للحواس من اللمس والذوق والسمع والشم والبصر، التي تستخدم في الهايكو كإدراكات مادية من الواقع الملموس وليس كاستدعاءات عقلية. في بعض الأحيان يوظف شاعر الهايكو (الهايكست) أكثر من حاسة من هذه الحواس في نص واحد، فتارة يولد الهايكو من رائحة وينتقل الى لمس مصدرها، وتارة أخرى يجمع بين الحواس كلها في هايكو واحد. أما الميزة الخامسة فتوظيف الهايكو للحالات الهزلية بقصد السخرية وبعث الابتسامه، ففي كثير من الأحيان تتحول الصرامة في الحياة والدقة في التفكير إلى مواقف مضحكة (يوتسويا ، ٨-٩). من الجدير ذكره أن قصيدة الهايكو تبلورت عبر مراحل، ولم تتخذ شكلها المتعارف عليه اليوم إلا بعد اشتغال طويل على فن القول اجترحته أجيال من الشعراء والشواعر (الجموسي ٢٠١٥، ٤).

كان على شاعر الهايكو قديماً- أن يستخدم كلمة فصلية أو موسمية تسمى بالمصطلح العالمي (الكيفو kigo) وهي كلمة تدل على أحد فصول السنة، على نحو مباشر أو غير مباشر. يتمثل الكيفو المباشر تحديداً في ذكر اسم الفصل، أما غير المباشر فيتمثل في ذكر قرينة من القرائن تدل على الفصل المقصود، مثل حرارة الشمس التي تدل على فصل الصيف، أو زهرة النرجس التي تدل على فصل الربيع.

وفيما يخص الإيجاز والإختزال، فإن هذه الميزة خدمت قصيدة الهايكو على نحو إيجابي، وكما يقول النّفري (١٩٥٣، ٥١) "كلّما اتّسعت الرؤيا ضاقت العبارة" فالهايكو قصيدة شعرية قصيرة تختزل لنا رؤية الشاعر دون إقحام ذاته الشاعرة، ذات بناء بسيط، تبدو عليها السهولة والشفافية وهو نص "قد يبدو للوهلة الأولى في تحقّقه على الورق مجرد بذرة حبر باهتة أو زخّة مطر شفيفة، لكنّه سرعان

تتساقط البتلات
وتطفو على الماء
مع شتلات الأرز!

مع أنه ليست هناك علاقة منطقية تربط (حقول الأرز) ب (بتلات الأزهار) - وهي غالبا ما تكون بتلات لأزهار الكرز- إلا أننا أمام توليف إبداعي من الشاعر جعل النص في وحدة وانسجام عاليين. مع استعمال الكيريجي في نهاية السطر الأخير المتمثل بعلامة الترقيم (!) وضعت من أجل التأمل عبر وقفة طويلة من دون أي قطع في صلب النص (Reichhold 2002) أما معلم الهايكو (باشو) فقد أبدع في نصه:

“Amid the clouds of blossoms
Is the bell’s chime Ueno
Or Asakusa?” (Basho 2004, 291)

الترجمة:

وسط غيوم من الأزهار
هل رنين الجرس من (أوينو)
أم من (أساكوسا)؟

(أوينو وأساكوسا) مدينتان يابانيتان، انشغل الشاعر بمنظر الأزهار الذي احتل حاستيه (البصر والشم)، وحينما سمع الجرس-إشراك حاسة السمع- تنبّه ولكنه لم يكن على علم من أية مدينة منهما يأتي صوت الجرس، فكثيرا ما يعمد باشو إلى إشراك أكثر من حاسة في النص الهايكوي. ومن الملاحظ أنه استغنى عن علامة القطع الصريح مع ان النص يعتمد على بنية توريواواسيه-توريباساي، لذلك يمكننا القول: إننا أمام قطع دلالي سيمنطقي في نهاية الترويسة، قطع يغيّر مسار النص، غير أن هذا القطع الدلالي أقل تعبيراً من الكيريجي الواضح الصريح فعلى الرغم من التحول المفاجيء في مسار الهايكو فإن الوحدة والانسجام ما زالا حاضرين بقوة.

ويسمى القطب الثاني من التوريواواسيه بال(نيبوتسوشوجيكي/ nibutsushugiki) ويعني: مفعول الصدمة الناتج عن مزج وتوليف صورتين مختلفتين جذريا في النص الواحد، كان الغرض من ذلك التوليف خلق توتر يؤدي إلى وقع أو أثر جديد غير متوقع أو منتظر. (Greve 2006) ومن أمثلة ذلك، قول (إيليس أفيروي/ Ellis Avery):

“the morning glories
gain the second floor
half a million dead in Iraq” (Ellis Avery 2011)

الترجمة:

أمجاد الصباح
اربح الطابق الثاني
نصف مليون قتيل في العراق

يمكن الاستغناء عنه أو حذفه، وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق اللّغة العادية عن إدراكه، أو توصيله “عصفور (١٩٩٢، ٣٨٣)

أما فيما يخص مفهوم الصورة المركبة فهي الصورة التي تتشكل من توالي عدة صور في هيئة متناسقة تنسيقاً ابداعياً، وتكون كلا غير منفصل على نحو لو أسقطت بعض هذه الصور لم يكتمل بناء الصورة فنيا ولا دلالياً، على أن لاتكون الصورة الكلية ناقصة أو مشوهة تخل بالمشهد. (فياض ٢٠٠٧، ٣٣٥)

ومن أمثلة ذلك قول أبي فراس الحمداني:

معلتي بالوصل والموت دونه إذا متّ ظمأنا فلا نزل القطر (الحمداني ٢٠٠٦، ١٤٣)

نلاحظ أن الحمداني جاء بصورتين (العاشق اليائس/ المتشائم الحسود) ودمجهما معا لتشكلا صورة واحدة. ومثال الصورة المركبة في القرآن الكريم، قوله تعالى: (رب إني وهن العظم مني، واشتعل الرأس شيباً) (مريم: ٤). مع أن الصورة الأولى (وهن العظم مني) هي دلالة كافية على التقدم في العمر، ولكن من خلال الصورة الثانية (واشتعل الرأس شيباً) اكتملت الصورة الكلية.

أما فيما يخص الصورة في نصوص الهايكو فإنه ينقسم من حيث البناء على بنيتين رئيسيتين، هما:

١- إيتشيبوتسو جيتاتيه (مشهد أحادي) (itchibutsu jitate)

٢- توريواواسيه (مشهد ثنائي أو متعدد) (toriawase): وتعني التنسيق والتوليف بين صورتين أو موضوعين وأكثر. (Greve 2006) وما نغنيه من الصورة المركبة -التي أصبحت ضمن عنوان دراستنا- هي نفسها بنية التوريواواسيه التي اصطلح عليه اليابانيون وبعدهم الغربيين. أي إننا نستعمل المصطلحين في دلالة واحدة.

يمكننا ترجمة توريواواسيه من اليابانية إلى العربية بمفردة (تنسيق أو توليف/مونتاج) أي أنها توليف بين صورتين أو عنصرين، أو موضوعين، أو فهما وحدة ملموسة من دون توفر علاقة منطقية تحكم هذه الوحدة سوى التجاور. الهايكو المكتوب ببنية توريواواسيه يمكن أن يحتوي على قطع (كيريجي/ kireji) وهي علامة توضع للفصل بين صورتين أو أكثر للاستدلال على تعدد الصور المركب. (التهامي ٢٠٢١، ٢٥)

التوريواواسيه نوعان أو الأصح يتوزع على قطبين أساسيين في معالجته للصور، الأول يسمى (توريهايساي/ torihaisai) أي التجاور الذي يعني وضع صورة إلى جانب صورة في انسجام كلي، (HaikuCommentary) ومن ذلك نص الشاعر (كيوروكو/ kyoroku):

“petals falls and
flot on the water
with rice seedling” (Robin D. Gill 2007, 583)

الترجمة:

عرف الشعر العربي من الناحية البنيوية نصوصاً وجيزة من مثل البيت الواحد اليتيم والتنفة، وقد عرف أن ما قلّ عن سبعة أبيات فمصطلحه مقطّعة، أما السبعة أبيات وما زاد فمصطلحه القصيدة، ودخل القصيدة العربية توجد أبيات سارت أمثالا لاكتفائها بنويها بالتعبير عن دلالات تامّة، مما يدلُّ على أن الشعر العربي مهياً للاشتغال على الإيجاز والتركيز اللذين يتطلبهما الهايكو، وقادر على الإيحاء الذي هو جوهر الشعرية، ولذلك كانت نماذجه ناجحة منذ الريادة الأولى في النصف الثاني من القرن الماضي تنظيراً وتطبيقاً، فالنتظير بدأ بالترجمة والدراسات عن الهايكو الياباني وكان لجهد الشاعر محمد الأسعد ونماذجه حضوراً في تلك المرحلة، كما كان لريادة الشاعر عذاب الركابي سبقاً في نشر مجموعاته الهايكوية وحواراته ذات الاهتمام بهذا الفن، تلك المرحلة التي تحتاج إلى دراسة نتاجها وجهود روادها في التأسيس لفن الهايكو العربي (البستاني ٢٠١٦).

ويمكننا تحديد بداية المرحلة التجريبية للهايكو في الأدب العربي من بداية تجربة الشاعر والناقد عزالدين المناصرة في مضمار الهايكو وقد تحدث عن ذلك بقوله: "في العام (١٩٦٤)، وفي (القاهرة) حيث كنت أعيش، كتبت قصيدتي (هايكو. تانكا)، وفي العام نفسه كتبت قصيدة لي، بعنوان (توقيعات)، عندها أدركت أن (قصيدة التوقيعة) أشمل وأكثر تنوعاً وإبداعاً من الهايكو. وهكذا بقيت أكتب طيلة نصف قرن عدة أنواع شعرية فرعية: (الهايكو، الومضة، المصطقات، اللافتات)، تحت عنوان واحد هو (قصيدة التوقيعة)". (المناصرة ٢٠١٩) ويضيف المناصرة في معرض حديثه أن عدداً من الباحثين والنقاد، وكتاب (الهايكو) الشباب الجدد، إترفوا بدوره في ريادة فن الهايكو، بوصفه فرعاً من فروع (فن التوقيعة). لأنه كان يؤمن بأن (التوقيعة الشعرية)، أفضل المصطلحات لهذا النوع من الشعر، الذي يعدّ بعد (قصيدة العمود . الموشح . قصيدة التفعيلة . قصيدة النثر)، هو (النوع الخامس) الجديد القديم. وكان يؤكد في أكثر من مناسبة أنه استقى ما يسميه فن التوقيعة من مجموعة فنون كتابية وشعرية مثل: (التوقيعة النثرية العباسية، والمقطعات الشعرية، والإبيجراما اليوناني، وفن الهايكو الياباني). (المناصرة ٢٠١٩)

ما وجدت قصيدة الهايكو العربية لتكون تقليدياً وما وجدت لتكون اصطناعاً، أو تمثلاً شكلياً لهذا الوافد الشعري الجديد، فقد عرف الشعر العربي الحدائوي قصيدة اللقطة وقصيدة الومضة أو القصيدة البرقية السريعة التي هي: "قصيدة الدفقة الشعورية الواحدة، أو حالة واحدة يقوم عليها النص، تتكوّن من مفردات قليلة، وتسم بالاختزالية" (هايل ، ٧). والافتقار والتكثيف الدلالي الذي غدا سمة جوهرية في قصائد الهايكو "هذه الأخيرة التي جاءت لتكون محاثة لواقعنا التقني المتمرد بتقنيّاته التكنولوجيّة المختلفة التي يحكمها عصر السرعة، لتثير العمق بلحظة خاطفة" (هايل ، ٧)، ولأنّ

يحتاج القارئ إلى الوقوف للتأمل من دقة الصورة لإيجاد الرابط بين الصورتين، ويستدعي ذلك دراية بفن الهايكو وبنياته والتقنيات المستعملة في صياغته، لأن الشاعر لم يستعمل علامة القطع التي تشير إلى فصل الصورتين عن بعضهما. فبمجرد الوقوف عند مكونات النص يمكننا ملاحظة تناسب السطر الأول مع الثاني لأن المجد يأتي من حصوله على الطابق الثاني من البناية، وفي الجانب الآخر قتل العراقيين يومياً، إلى أن وصل أعدادهم إلى نصف مليون، يشير النص إلى أن القتلة المحتلّين يحصدون المجد بقتل الأبرياء. وهناك ما يسمى بالتورياواسيه المزروح الذي يعني الجمع بين قطبي التورياوازه (تورهايي ونيوتسوشوجيكي) في نص واحد، الإنسجام والصدمة، ومثاله نص الشاعر (ريك داداريو / Rick Daddario):

"divorce finalized—

a monarch floats
among falling leaves" (Daddario 2011)

الترجمة:

طلاق نهائي-

سلطان يطفو

بين الأوراق المتساقطة

استعمل الشاعر علامة القطع (-) في نهاية السطر الأول لفصل الصورة الأولى (طلاق نهائي) عن الصورة التالية (سلطان يطفو) بين الأوراق المتساقطة، يعتمد النص على حاسة البصر وتوليف إنسجامي تورهايي للصورتين الأساسيتين، التي لا يربطهما رابط منطقي، وفي الوقت نفسه (نيوتسوشوجيكي) تنافري بين الصورتين، لخلق الصدمة والدهشة حين الانتهاء من قراءة النص.

ومن الشعراء العرب والكردي من أغفل علامة القطع في النصوص التي كتبوها وترجع الباحثة بشرى البستاني (٢٠١٥، ٥٠) ذلك إلى أن "طبع اللغة يحكمهم وهم يكتبون هايكو... إلا بالعمل على إدامة قراءة النموذج المترجم والتمرن على الاشتغال بالمونتاج كما فعل شاعر التفعيلة العربي المعاصر، وإلا فيما يراه الشاعر... جمالياً من القطع ويضفي على اللغة العربية بعداً جديداً".

المحور الأول: الهايكو العربي

يرجع الفضل في نشر الهايكو خارج اليابان إلى المترجم (ريجينالد هوراس بليث/ Reginald Horace Blyth) (١٨٦٤-١٩٥٢) الذي أخذ على عاتقه ترجمة نصوص الهايكو الياباني وشروطه وخصائصه وتعاليم مذهب الزن البوذي إلى اللغة الإنجليزية. (بلاوي ومحيسني ٢٠١٨، ١٧) وبعده المترجم الفرنسي (باول بوليس كوشو/ Paul) إذ نشر أولى ترجماته عام ١٩٠٦ في فرنسا، ومن خلال ترجمة جهود هؤلاء انتشر الهايكو في اللغات الأخرى ومنها العربية. (الفحائم ٢٠١٢، ٩)

الطبيعة و(المجاز) و(الذاتية) وتقنية (الماسج) إضافة مهمة لهذا الفن العظيم الذي نريد له أن يصبح من مرجعيات شعرنا العربي المعاصر".

وبالنظر إلى ما يطلق عليه (الهايكو العربي)، على نحو عام، تجدر الإشارة إلى نقطتين جوهريتين، الأولى: أن الشعيرة العربية الحديثة قد عرفت الهايكو من خلال اللغات الأوروبية الوسيطة، ولاسيما الإنجليزية والفرنسية، وذلك قبل أن تتم الترجمات مباشرة من اليابانية إلى العربية، لذا نلاحظ أن كثيرا من كتاب الهايكو العربي لم يتقيدوا بالأطر التقليدية والشروط الأساسية في الهايكو الياباني (الجزيري ٢٠١٦، ٣٣-٣٤) إذ يتسم الهايكو العربي "بوجوهه العصرية الراهنة وتداخلاته مع نماذجه التأسيسية في الشرق الأقصى والعالم الغربي، حافلاً بآليات بصرية كثيرة، تفجر المنحى الشعري، وتخلق سيولة النص، وتداعياته، وقفزاته الذكوية، المتسقة مع ماهيته. ومن هذه التجليات البصرية: لوحة التشكيل، اللقطات الفوتوغرافية، المشاهد السينمائية، المجسمات ثلاثية الأبعاد، النحت، البورتريهات، الرسوم الكاريكاتورية، وغيرها من الفنون والألوان المرئية" (الشافعي ٢٠١٧)

يرى الناقد الجزائري لونيس بن علي أن الهايكو "ما هو إلا سبيل لتحرير الشعيرة العربية من الثقافة الغربية التي هيمنت عليها لعقود من الزمن، فهو إعتاق من الشعيرة الغربية، التي ظلت ومازالت تمثل أصل شعرنا العربي الحديث إلى حد يبدو أن الشعر العربي حديثه وحدائته ما هو إلا تلوين على التجربة الشعيرة العربية" (شوار ٢٠١٥) ويعود الفضل في انتشار الهايكو في الوطن العربي إلى مجموعة من المترجمين العرب -ولاسيما العراقيين- الذين نقلوا عن الإنجليزية مجموعة من الدراسات والمقالات التي تخص الهايكو ونصوص هايكو لكبار شعراء اليابان، وقد ذكرها لنا الأستاذ الدكتور حمدي حميد الدوري (٢٠١٨، ٧٥-٧٧): ومن أوائل المقالات عن الهايكو (فن الشعر الياباني) لمحمد عزيزة ومحمد الماجري في مجلة الفكر، تموز ١٩٦٧. وبعدها بسنوات ترجمة صفاء الشاطر لكتاب (الشعر الياباني الحديث) ل(دونالد كين)، عالم الفكر، تموز ١٩٧٣. وبعد ذلك كتيب عدنان بغجاني، (رؤية شرقية: أشعار يابانية) من منشورات وزارة الإعلام العراقية، دار الحرية، بغداد ١٩٧٤، وضم قصائد لعدد من الشعراء ومنهم باشو وإيسا ويوسون وكيوتو ونييتسورا وشيكي ورايكو وآخرون. كما نشر كاظم سعد الدين ترجمة لمقال (جفري يوناس) الموسوم ب(الشعر الياباني الحديث) في مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد ١٩٨٠، ونشر شاكر مطلق: أشعار على طريقة الهايكو في مجلة الآداب الأجنبية، أكتوبر ١٩٨٣، كما نشر عدنان بغجاني ترجمته أزهار الكرز: أشعار يابانية في ١٩٨٧، ونشر سعد جاسم من ديوان (موسيقى الكائن)، ضمن منشورات إتحاد الأدباء في بغداد، ١٩٩٥. ونشر محمد الأسعد ترجمته لكتاب كينيث ياسودا (واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار

واقع حال الشعر المعاصر هو واقع الرفض والتحرر من القيود المفروضة. اقتضى ذلك البحث عن بدائل للموروث الشعري، فلجأ كثير من الشعراء لهذا النمط للتعبير عن واقع العصر، لما له من تأثير نفسي نابع من محاولة الشاعر اكتشاف أكثر الدلالات ضمن إطار ضيق وكلمات أقل، إذ يمكنهم من تحميلها الدلالات المختلفة دون اللجوء للتصريح بها، ولعلها هي وسيلة من وسائل إظهار تمكّن الشاعر وقدرته اللغوية الثقافية التي تبرز من كتابته لهذا النمط (هايل ، ٢٣). ومن أجل هذا جاءت قصيدة الهايكو لتتناسب مع مقتضيات هذا العصر التقني البرقي المتسارع بمتغيراته التكنولوجية الحديثة.

وصل الهايكو إلى اللغة العربية عن طريق ترجمة نصوص عبر لغات وسيطة كالإنجليزية حتى نهاية التسعينيات، ثم بدأت تظهر ترجمات عن اللغة اليابانية. على الرغم من أن كثيرا من النقاد العرب لا يعترف بالهايكو العربي كمدرسة شعرية مستقلة، بل فرع من شعر النثر، إلا أن عدد شعراء الهايكو ونوادهم -الافتراضية- في ازدياد مستمر. والهايكو العربي بات يأخذ مكانته بقوة، بعد أن تبنته أسماء عربية لامعة سطعت على صفحات التواصل الاجتماعي أو من خلال الصحف والمجلات العربية (الكعبي ٢٠١٧). فنشرت عشرات الدواوين والمجموعات الهايكوية ومجلات تهتم بالجانب النظري والنقد المعتمد على أدوات وآليات نقدية يابانية واستخدام مصطلحات ومفاهيم علم الجمال الياباني.

لم يلتزم الهايكو العربي بضوابط شكل قصيدة الهايكو اليابانية ولاسيما الكلاسية منها، بل أحيانا خرج أيضا عن إطار التصوير الشعري إلى الطرح الأيديولوجي الذي يتنافى مع قواعد الهايكو التقليدية (worldsimilarity). وهذا صحيح فيما يخص الهايكو في لغات العالم باستثناء اللغة اليابانية، وغالبا ما نلاحظ أن الكثير من النقاد يؤخذون شعراء الهايكو غير اليابانيين بأنهم شوهوا الهايكو لعدم فهمهم روح الهايكو، ومنهم الناقد الأمريكي جيم كاسيان (Kacian 2013, 369) الذي يقول: "تكاثر الآلاف من الأمثلة غير الملمهة، والتي تم نشرها، والتي تعزز الصورة النمطية السلبية التي تعرض لها الهايكو". وربما لم يعلم كثير من النقاد الراضين لانتشار الهايكو أن الهايكو الحديث في كثير من بلدان العالم وحتى في اليابان قد تغير تغيرا جذريا في نمطه العام ومضمونه، فبات شعراؤه يكتبون في الحب والحرب والعمارة والتكنولوجيا وجرت مؤخرا مسابقة عالمية لاختيار أجمل نص هايكوي موضوعه مدينة طوكيو، شارك فيها كثير من شعراء العالم ومنهم العرب والكرديين من العراق، وقد لخص الشاعر العراقي عذاب الركابي (٢٠٢١) رأيه فيما يخص اتفاق الهايكو الياباني والعربي واختلافهما في قوله: " ويتفقان ويختلفان حسب ترمومتر البيئة ورؤى الإنسان وإيقاع العصر. وقد تطور الهايكو الياباني وخرج به الشاعر - أبيرو نيكوتسوكا عن نمطية السبعة عشر مقطعا إلى (الهايكو الحر)، وكذلك الهايكو العربي الذي وجد في (أنسنة) ظواهر

مباشرة، وقد كان السبق للباحث (حسن فياد) حينما نشر نصوص هايكو مترجمة في الصحف الإيرانية، وقام بعده -مع الشاعر أحمد شاملو- بنشر اثنا عشر نصا مترجما في كراس صغير سنة ١٩٧٣م. وبعد عقد من الزمن نشر أحمد شاملو -بمشاركة علي باشاي المختص في الفن والفلسفة الشرقية- كتابه الموسوم بـ (هايكو) فأصبح مؤلفهم هذا أساسا لدراسة الهايكو في إيران، ومن هنا أصبحت للهايكو مكانة مرموقة، فتأثر شعراؤهم بإيجاز هذا الشكل الشعري الجديد وكتبوا على منواله نصوصا قصيرة تحاكي الهايكو الياباني، ومنهم الشاعر (سيد علي) الذي نشر (١٠٠١) نصا قصيرا في كتاب اسمه: (القمري الحزين في ليلة الخريف)، وبرز في مضممار الهايكو الفارسي أسماء كثيرة منها المخرج السينمائي والشاعر الصوفي (عباس كيارستمي) ولأن أدياء وشعراء الكرد في إيران يتقنون اللغة الفارسية وهم تحت تأثير مباشر للأدب الفارسي، تلقوا الهايكو بنكهته الفارسية، كما كتبوا محاكاة للحجم الصغير للهايكو، وعلى سبيل المثال كتب الشاعر الكردي (هيمن/١٩٢١-١٩٨٦) نصوصا أسماها (ورده وأله- صُغُيرات/نصيصات) إشارة إلى صغر حجم النص، وغيره من الشعراء. بعد إنشاء نادي الهايكو الكردي تعرض النادي وأعضاؤه إلى انتقادات كثيرة من النقاد والقراء، في بداية إعلان النادي ونشر نصوص الشعراء في صفحته الألكترونية، ولكن قلت الإنتقادات مع مرور الزمن، فنشرت مجموعات هايكوية لكثير من الشعراء والشعراء، فضلا عن إصدار مجلة (هايكيست) وظهور دراسات ومقالات تشيد بجمال هذا الفن، وبات الهايكو يأخذ مكانته بعد أن اتجه بعض الباحثين إلى دراسته ونقده بمنهج نقدي أكاديمي بين طيات البحوث والرسائل الجامعية وأخرى. ويعود الفضل في نشر هذا الفن -مؤخرا- إلى مساعي الدكتور ملكو أحمد المتخصص في النقد الأدبي المقارن، ولاسيما بعد نشر كتابه (الهايكو من اليابان إلى كردستان) باللغة الكردية، ويبلغ عدد صفحاته ٢٢١ صفحة متوسطة، والذي يضم ثمانية فصول تناول فيها اللغة اليابانية والأدب الياباني وشعراء اليابان والنظرية الجمالية اليابانية والهايكو عند الأمريكيين والكنديين والأوروبيين والفرس والهايكو الكردي.

وفي ظل هذا الانتشار الواسع للهايكو في الشرق الأوسط وتلاقح ثقافات تلك الأقوام مع الثقافة اليابانية، استطاع الهايكو أن يتأقلم مع ذائقتهم ويتكيف معها، فهناك خصوصيات فنية تستند إليها شعرية كل لغة من اللغات المختلفة لا يمكن الاستغناء عنها، كما أنه من المنطق في مجال الشعر أو أي جنس أدبي أن يأخذ من خصوصية اللغة المترجم إليها، علما أن أي ترجمة للشعر هي كفيلا بإبطال حسنه وتقطع نظمه في اللغة المنقول إليها، يرى الناقد والشاعر الأردني محمود الرجبي: "إن أي أدب حديث عندما يتم نقله وترجمته إلى لغة، فمن ثم تقليده كبنية وأسلوب ومن ثم تطويره والإبداع فيه، لا بد وأن يتأثر بخصائص اللغة التي ترجم إليها، فلكل شعب ثقافته التي يتميز

البرقوق: دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية مع شواهد مختارة)، ضمن منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٩، كما ترجم محمد عظيمه: كتاب الهايكو (الف هايكو وهايكو). دمشق: دار التكوين ٢٠١٠. وتوالى المنشورات وازدادت بعد ذلك بين الترجمة والتأليف في بعض العواصم العربية (الدوري ٢٠١٨، ٧٥-٧٧)

المحور الثاني: الهايكو الكردي

من طبيعة اللغة الكردية أنها تلائم كثيرا من الأنواع الأدبية بوصفها أداة لكتابتها، لأنها تتألف من ٢٤ حرفا بين صحيحة وعللة، فضلا عن كونها لغة تهجي لأنها تلفظ كما تكتب، وقد حافظت على بقائها وتطورت بمرور الزمن ولاسيما في الخمسين عاما الماضية، في لغة الأدب والثقافة، اتخذها الشعراء منذ القدم أداة للتعبير عن طبيعة كردستان الخلافة ونقل مشاعرهم الجياشة، ومن الشعراء من كان له الفضل في إحياء ألفاظ ومصطلحات قديمة كانت على وشك الضياع، مثل الشاعر العظيم (شيركو بيكس)، فلو ضاعت اللغة الكردية في يومنا لاستطعنا إرجاع ثلثها من نصوص شيركو. ولثراء اللغة الكردية بالمفردات استطاعت أن تكون من اللغات الحية التي تتقدم على لغات عالمية كانت يوما ما في المراتب المتقدمة في ثرائها.

لم يتخلف الأدب الكردي عن الأدب العربي كثيرا في استقبال فن الهايكو وضمة إليه، وقد تعزف الشعراء الكرد على هذا الفن في النصف الثاني من ثمانينات القرن الماضي. من خلال ترجمة مقال عربي للناقد والمترجم العراقي (كاظم سعدالدين) لمقال (جفري يوناس) الموسوم بـ (الشعر الياباني الحديث) والمنشور في مجلة الثقافة الأجنبية -الصادرة من بغداد- من الشاعر الكبير (لطيف هلمت). لذا يعد هلمت أول من أدخل مصطلح الهايكو إلى الأدب الكردي، فضلا عن (التانكا) و(السينيو) اليابانيين، وظلّ يكتب على غرار النصوص المترجمة نصوص هايكو باللغة الكردية، بيد أن نصوص هلمت لم تلق ذلك الإهتمام من المتلقي الكردي في حينها. وبعد مرور عقدين من الزمن ظلّ الهايكو نصا غريبا لايغيره الشاعر الكردي إهتمامه، مع أن من شعراء الكرد خاض تجارب جميلة في إيران ومنهم الشاعر (شويار كولاي) في إيران إذ نشرت ديوانها الأول عام ٢٠٠٨، والشاعر (شمال آكري) من العراق نشر ديوانه الأول عام ٢٠١٠، والشاعر (قوبادي جليزادة) عام ٢٠١٧، وآخرون، إلى أن أعلن الناقد والشاعر ملكو أحمد عن نادي الهايكو الكردي في نهاية عام ٢٠١٧، فانضم كثير من شعراء وشواعر الكرد إلى النادي في بقاع الأرض، يكتب الهايكو الكردي بالحروف العربية في العراق وإيران، ويكتب بالحروف اللاتينية في سوريا وتركيا. هذا في الدول العربية، أما في إيران فقد تأثر كتاب الهايكو الكردي بالهايكو الفارسي الذي ظهر منذ أكثر من أربعة عقود في الأدب الإيراني من خلال نصوص أوروبية، من اللغة الإنجليزية والألمانية على حد قول الدكتور ملكو أحمد (٢٠١٨، ١٠٤-١٠٥) وبعده كثرت محاولات المترجمين الفرس للأخذ من المصدر الياباني

يطير الحمام يحط الحمام" (القيسي ٢٠٢١، ٣)

تكمّن بؤرة النص في حركة الحمام، فالمشهد ببساطة من زاوية المتفرج الوحيد بين ازدحام المقهى هو طيران الحمام وحطّه، ربما تستفزّه حركة المارة حينما يبحث عمّا يأكله، ولأنّ (الحمام) جاء على صيغة معرفة، يمكننا القول: إنه حمام واحد يطير ويحط ثانية، وهناك شبه بين المتفرج والحمام في وحدتهما، أما وجه الاختلاف بينهما هو امتلاك الحمام جناحين يمكنه من خلالهما الطيران بعيداً إلى أي مكان ينوي، أما المتفرج الذي جرّه صخب الحياة وقسوة العيش إلى المقهى فلا حول له من الهروب أو الابتعاد عن بيئته الصغيرة، وربما يكون هذا ما شدّه إلى التأمل في حرية هذا الطائر.

مشهد (سينوغرافيا) النص يتألف من صورتين مركبتين من خلال المونتاج الفني، مرسوم بدقة متناهية، تضاهي لقطة سينمائية مصوّرة من زاوية مناسبة لنقله بالصوت/ رفرقة الجناحين، والصورة/ حركة الجناحين، وهو توليف بين حاسي البصر والسمع، الصورة الأولى (المتفرج الوحيد) استعمله الهايكست أداة لنقل الصورة الثانية/ الأساس (يطير الحمام ويحط الحمام). هنا يشبه الهايكست الراوي الذي ينقل لنا المشاهد في الروايات، بينما المتفرج والحمام شخصيتان من شخصيات السرد، والمقهى وناصيته موقع الحدث، كان الزمن صفراً قبل أن يحركه الراوي من خلال حركة الحمام.

الهايكست خلق من خلال الصورة المركبة (تورياواسيه) التجاور (توريايازي) إذ وضع صورة (المتفرج) إلى جانب صورة (الحمام) في انسجام كلي، وبذلك خلق نوعاً من ال (نيبوتسوشوجيكي) وهو مفعول الصدمة الناتج عن مزج صورتين مختلفتين جذرياً في نضه. فما تنتجته الصورة المركبة (تورياواسيه) أكثر وقعا من الصورة الأحادية والذي تسمى (ايتشيبيوتسوجيتانه). وللشاعر قبّادي جليزادة نص هايكوي جميل يصور الحرب ومخلفاتها، يقول:

"حذاء مدمي

صورة أرملة

المتراس" (جليزادة ٢٠١٨، ١٦٩)

يشتهر الشاعر والهايكست قبّادي جليزادة بصوره الشعرية الابداعية غير المتحجرة، وغالباً ما يلتقط دقائق الأشياء فيما حوله ولاسيما من الطبيعة، على نحو يستحيل في كثير من الأحيان عنصراً من عناصر تلك البيئة الصغيرة التي أمامه، لو كان هناك نملتان استحال ثالثهما، وثاني اثنين ضفدعة، فهو يدخل المستنقعات، ويغوص في البحار ويغدو عصفوراً إلى جانب عصفورة وحيدة تئن لعشها المحروق.

أما حينما يصور لنا المجتمع الإنساني فلا يبخل بنقل أجمل ما في الجمال وأقبح ما في القبح، فهو حينما يصور أهوال الحروب لا ينسى أبداً عوز الأراذل ولا حرمان اليتامى ولا انكسار المستضعفين، لذا نراه

بها عن غيره، وتنعكس هذه الثقافة على لغة هذا الشعب" (الرجبي ٢٠٥، ٢٧) ومع كل ذلك فإن من الشعراء من بقي يحاول محاكاة نوع الهايكو الذي ابتكره اليابانيون متمسكا بقواعد الهايكو الكلاسيكية الصارمة. (Higginson, 2009) ولكن قلة المعرفة بطبيعة الهايكو وعدم وجود مصادر كردية عن الهايكو حال دون انتشار معلومات تخص فن الهايكو فلم يغدو كاتب الهايكو الكردي ذا حظ أوفر من قارئه في معرفة الهايكو.

المحور الثالث: بنية التورياواسيه في الهايكو العربي والكردي

تم اختيار نصوص الهايكو لشعراء من العرب والكردي وتحليل بنيتها وصورها لإظهار براعتهم في عرض الصور وتوليفها على وفق بنية تورياواسيه المعروفة في المدارس الشعرية اليابانية بقطبها المتمثل ب: التجاور (تورياياساي/ torihaisai) ومفعول الصدمة (نيبوتسوشوجيكي/ nibutsushugik)، ونستهل المحور بنص الشاعر محمود الرجبي:

"موت

جثث الزهور

تملاً المزهريّة

نتلذذ برائحة الموت!!" (الرجبي ٢٠١٦، ١٨)

يشتهر الشاعر والناقد محمود الرجبي بعدم اغفاله عنوان النص الهايكوي، وغالباً ما نجد نصوصه معنونة، وقد يساعد ذلك في منح مساحة أكبر للشاعر لضخ أفكاره بغية اتمام فكرة النص ومشهديته، إن كلمة الموت التي اختارها الشاعر عنواناً للنص هي نفسها بؤرة النص التي يتمحور حولها المشهد، يشكل السطران الأول والثاني الصورة الأولى للمشهد، أما الصورة الثانية فهي صورة حسية/ شمّية تعتمد على المفارقة الدلالية، لأن رائحة الموت في أصلها مبعث للخوف والتقزز، أما بتلات الزهور حينما تبدأ بالذبول ثم التيبس تنشر رائحة زكية عطرة، فالوصف الأول (جثث الزهور) في المزهريّة لا يستند إلى زمن وإنما الزمن هنا يساوي صفراً، أما اللوحة الثانية (نتلذذ برائحة الموت) فهي مشهد آني يمتد إلى المستقبل وهو مقترن بالأولى، فطالما الزهور الميتة موجودة في المزهريّة؛ بقي التلذذ برائحتهما مستمرا، فالشاعر هنا ومن خلال عرض صورتين مجاورتين ضمن تقنية توريايازي وضع القارئ أمام فعل الصدمة نتيجة فعل التوليف أو المونتاج الإبداعي. مع أن الشاعر هو خير العارفين بالهايكو وشروطه، وربما يسأل سائل: لماذا لم يضع علامة قطع في نهاية السطر الثاني بوصفها إشارة للفصل بين الصورتين، وفي رأينا أن الشاعر كتب النص بحسب قواعد مدرسة (جينداي هايكو) التي تهمل شرط القطع الصريح. وللشاعر علي القيسي نص ابداعي، يقول فيه:

"متفرج وحيد

على ناصية المقهى الصغير

الماء، وعلى ما يبدو أن الشاعر اختار البحيرة وليس البحر لأن انعكاس صورة القمر في البحيرة أوضح من انعكاسه في البحر لكثرة أمواجه. صحيح أن القمر دائما يرتبط بالليل ولاداعي لذكر الليل حين يذكر القمر، ولكن هناك مناسبة بين ذكر حلول الليل والقمر وانعكاس صورته والزوارق قبل أن يطلع الفجر، لأن الضوء المنبعث من القمر يحتاج إلى خلفية شبه معتمة، وكذلك الزوارق تستعجل في عبور البحر لتستكن إلى السواحل قبل انتهاء الليل وبداية اليوم الجديد، فالجمع بين الصورتين بهذه التركيبية خلق مشهدا جميلا، كما له نص شبيه بهذا النص: "الليل هادئ والمدينة نائمة/ زقاقا زقاقا/ يتبعني القمر" (سابير ٢٠١٥، ٨)

وللشاعر نضال حرب نص ابداعي، يقول فيه:

"قبيل رأس السنة

أخفي تأكل الجدار

بصورة موناليزا" (حرب ٢٠٢٠، ١٠)

يجذب السطر الأول من هذا النص المتلقي إلى جو النص، هناك صورتان في النص، الأولى تأكل الجدار وعملية إخفائه، والأخرى صورة موناليزا وعملية وضعها على مكان التآكل، إي وضع صورة على صورة، بمعنى عدم ظهور صورة التآكل في الواقع بعد تعليق صورة موناليزا، ولكنها ظهرت في النص كظهور اللوحة، هذا التوليف من الشاعر بين الصورة الخلفية والصورة الأمامية، وحين التدقيق في بنية النص نلاحظ أنها تشبه التورباواسية المزدوج أي جمع قطبي التورباواسية، ولو كتب الشاعر (قبيل رأس السنة/ أعلق على الجدار/ صورة موناليزا) لكان المشهد أحادي الصورة، لأن المتلقي حينها لا يستوقفه شكل تأكل الجدار، وهي صورة باهتة أستعملها الشاعر كخلفية للمشهد.

تقول الشاعرة الكردية أفان محمد

"كۆمىكى مه نىڭە

پروشكى ماچ دەيشلە قىيى؛

چاڭى گۇنا" (محمد ٢٠٢٠، ١١)

بُرکة راکدة،

يخصّها رذاذ القُبلات

الغَمَازة.

تستهل الشاعرة نصها بصورة البركة التي تكون سطحها مستوية من دون نتوء أو تقعر أو حركة، وحينما دمجت هذه الصورة مع صورتها عند تحريكها بوساطة رذاذ أعطتنا فكرة ثانية عن كيفية تكوّن الغمازات على جانبي الوجه، فالغمازة شُهِت ببركة ماء قبل التحريك وبعده والمناسبة بينهما الحركة وكذلك التقعر الذي سببته الابتسامة التي أتت من القبلات المتتالية، فصورة تحريك البركة بسبب الرذاذ صورة ذهنية أما صورة الغمازة فهي واقعية، والصورة المركبة هنا

يقوم من خلال توليف ودمج صورة الشهيد المتقطع اشلاؤه (حذاء مدمى) مع صورة (أرملة) وصورة (المتراس) بنقل ما تجلبه الحروب لنا، استعمل الهايكست تقنية التتالي، إذ لم يستعمل أية جملة فعلية، إنما نقل لنا المشهد من خلال أشباه جمل ثلاثة ويسعى التركيب بين الصور بال (تورباواسية) أي تركيب صورتين عند اليابانيين، ولكن الهايكست أبداع هنا لأنه عمد إلى تركيب ثلاثة صور من خلال الترتيب والتجاور (تورباواسي)، وترك الربط بينها إلى القارئ ليشارك في عملية بناء النص، على قدر الصدمة التي تتشكل لديه من توليف الصور والتي تسمى بال (نيبوتسوشوجيكي) أي فعل الصدمة، كما استعمل أسلوب (اليوان/ Yuen) وهو أسلوب تحريري ومفهوم جمالي يخصص التحسين الكيماسي لإضفاء ساحرية على الواقع من خلال الإيحاء دون التصريح. المشهد الكلي الذي خلقه الهايكست: صورها بسيطة بحيث أن كثيرا من المحاربين رأوا مثلها، ولكن جليزة استطاع أن يوصل المشهد الدرامي هذا من خلال نص هايكوي لا يتعدى خمس كلمات بلغة مختزلة وهي تقنية تسمى (الشيومي)، وقد عمد الهايكست إلى مراعاة ترتيب الأحداث، إذ جاء أولا بصورة الحذاء المدمى الذي يشير إلى استشهاد أحد ما، وغالبا ما تكون المرأة هي الضحية الحقيقية حينما تدور الحرب رحاها، وقد كان لاستعمال المتراس تناسب أو فيما يسمى بالمعادل الموضوعي لأن الشاعر كحال أغلب الناس أعاقه المتراس في كل بقعة كان يولي إليه وجهه، فليست هناك حرب من دون سواتر ومتراس، حتى بعد أن تضع الحرب أوزارها فإنها تخلف المتراس والأرامل واليتامى.

وكتب الشاعر الكردي المعروف رفيق صابر:

"له پرتارىكى رهويه وه

به نيۆ ده رياج كه دا مانگ

وه كو به له ميڭ په ريه وه." (سابير ٢٠١٥، ٨)

انقشع الظلام فجأة

عبر القمر البحيرة

كزورق

كتب الشاعر نصوصا هايكوية ونشر منها في الصحف والمجلات، وله أسلوبه الخاص في صياغة نصوصه، ولأنه يعيش في أوروبا فإن تأثره بالهايكو الأوربي واضح في كتاباته، ولكنه يحاول دائما إضافة النكهة الكردية إلى تلك النصوص. تشغل القمر مكانة متميزة عند شعراء الكرد قديما وحديثا، وهناك صور شعرية مكررة عند كثير من الشعراء، ولكن حين نفتش عن صورة القمر في نصوص رفيق صابر، نتلذذ بجمال مختلف جاء من بساطة الصورة، فالهايكست يخلق لنا من خلال نص يتكون من سبع كلمات صورتين، أولهما صورة كانت تملؤها العتمة -بما صورة الفجر- وصورتين للقمر صورة (القمر في السماء) وصورة (القمر في البحيرة) الذي شَهِه الهايكست بالزورق لأن انعكاس صورته في ماء البحيرة وحركته يشبه الزورق الذي يمشي في

دوائر صدر البحر،

حجر يغرق!

يستعمل الشاعر في السطر الأول حاسة السمع لرسم صورة صوت الماء، ثم ينتقل إلى صورة أخرى وهي تكوّن تموجات على شكل دوائر على سطح ماء البحر، كل ذلك بسبب سقوط حجر، والشاعر هنا استعمل الأسننة من خلال فعل (يغرق) بمشاركة حاسة البصر في الصورتين الأخيرتين، ليتشكّل مشهد من ثلاث صور مركبة اندمجت جميعها في المشهد الكلي، هنا يجعل الشاعر القارئ أن يتأمل في المشهد ببساطته، ولكنه يبقى يتأمل في أشياء أخرى تترك لديه تساؤلات حول الذي رمى الحجر وكذلك مناسبة (الدوائر) مع (الصدر) وكذلك (الغرق). ويقول عبدالرحيم حامد الله في نص له:

"نشرة جوية-

باهتمام كبير

يتابع الفلاح تقلبات المذبة" (حامد الله ٢٠١٩، ٢٩)

من المعروف أن متابعة النشرة الجوية في التلفاز تشارك في تلقيها حاستا السمع والبصر، ولكن الشاعر استطاع أن يصرف اهتمامنا - حالنا حال الفلاح- عن السمع لوهلة ليوجهنا إلى متابعة الفلاح لحركات مقدمة النشرة التي فتنت الفلاح وهي تقرأ النشرة الجوية مع الميلان والاستدارة بين النظر إلى الشاشة وبين مخطط الحالة الجوية ورائها. وقد برع الشاعر من خلال استعمال كلمة (تقلبات) أن يباغت القارئ ويدهشه في الصورة الثانية والتي تقع في السطر الأخير في مشهد توليفي رائع، متكون من تجاور الصور والذي خلق بدوره نوعا من الشرارة الناتجة عن المفارقة حال إدراك القارئ لهذا التجاور. تلك الشرارة هي ما تجعل النص عالقا بالذهن عصيا على النسيان، وتكون مهمة الهايكست إحداهن تلك الشرارة، فهي التي تحقق أعلى درجات التوتر، وبها يصبح النص غاية في الإمتاع والدهشة والجمال. (Welch 2003).

نادراً ما يصف شاعر الهايكو شعوره الخاص، لكن التجاور بين مشهدي نصه ينقل لنا أحاسيسه، فهو لا يقول كل شيء؛ لذا تحتاج سطور الثلاث الموجهة إلى قراءات متعددة وتعمق في الصور الحسية كي تنبثق الأفكار وتتفجر المعاني على نحو أكثر عمقا وثراء. أحياناً يكون اكتشاف القارئ للمعاني العميقة وترابط مشهديات النص لحظة قراءته فورياً وعميقاً، وأحياناً أخرى يستغرق ذلك بعضاً من الوقت؛ وهذا يتوقف على مدى قدرة القارئ على استنباط ما بين السطور وبراعته في القبض على ما يسمى بلحظة الهايكو.

أما الشاعر الكردي سرهنك خاموش فقد كتب:

"يوم مشمس

تمطر بغزارة،

لوحة معلقة" (القيسي ٢٠٢١، ١٥٩)

صورتان للبركة نفسها في حالتين مختلفتين فضلا عن صورة الوجه أو الغمازة على وجه التحديد.

كتب الشاعر المغربي سامح درويش:

بدغدغات ظلّ بيدي،

تطيرُ بهجةً

سمكاتُ الوادي. (درويش ٢٠١٥، ١٤)

يرسم لنا شاعرنا من صورة بديهية أو بسيطة (قفزة الاسماك) مشهدا توليفيا جميلا يستحق التأمل والتعمق في جماليته، لنلامس "مدى التماهي بين عنصري الطبيعة والإنسان حد تأثر الطبيعة ذاتها بالتفاصيل البشرية، فسمكة الوادي -على نحو مجازي- تبتهج عندما تستشعر دغدغات ظل اليد، وتلك الصورة غير مألوفة في الأنماط التقليدية." (التهامي ٢٠٢١، ٣١) وقد أشار من خلال الفاصلة في نهاية السطر الأول بالفصل بيت الصورتين، لكي يمنح القارئ مساحة للتأمل والتأويل قبل أن يعرج على الحدث في السطرين التاليين (التهامي ٢٠٢١، ٣١). لو تأملنا في النص ورجعنا إلى لحظة تشكّلها لتوضح لنا أن الشاعر كان يحرك أصابع يده-ربما لرمي فتات الخبز- لاسعاد السمكات التي تقترب من سطح الماء، وحينما رأى الشاعر قفزات السمكات، جاء بصورة ذهنية على اعتبار أنها تقفز شغفا وابتهاجا بحركة ظل يده، فجاء بنتيجة (بهجة) مقابل فعل (دغدغات) لتتشكل أسننة جميلة تشبه دغدغتنا لطفل نريد بها ملاعبته ثم ابتهاجه، يؤثر هذا النوع من التركيب التناغمي في المتلقي فيتلذذ بالنص على أكمل وجه. يذكرنا علامة الفصل التي استعملها سامح درويش بطروحات المخرج السينمائي آيزنشتاين حول المونتاج والتي ذكرتها بشرى البستاني (٢٠١٥، ٥٠) في معرض حديثه عن الإفادة من قطع الهايكو في مفهوم اللقطة والصورة الذهنية إذ يؤكد الأول أن "ما تعنيه اللقطة الواحدة لن يستمر عندما ترتبط بلقطة أخرى مختلفة المضمون، وأن الحصيلة الذهنية عند المشاهد ستكون حصيلة التصادم الصوري للقطتين وبطبيعة الحال فإن اللقطة الثالثة سيخلقها عقل المشاهد ويصنع حدودها في الزمان والمكان على وفق ما هو مطروح في اللقطتين المعروضتين وهذا يكون قد خلق معنى لا تحويه الصورة بصفة موضوعية بل ينتج من ارتباطها وعلاقتها مع الصورة الأخرى" (سليمان، ١٣٧) وتؤكد البستاني على أن كل من مبدع الهايكو وناقده يحتاجان إلى وعي مدرك لفن المونتاج؛ بغية تعلم طرائق وصل ما انقطع في النص الهايكوي الذي يعتمد على بنية ثنائية المشهد/تورباواوسيه. (البستاني ٢٠١٥، ٥٠)

وللشاعر (سامان كردي) نص هايكو يتضمن مشهد الماء، يقول:

"دهنكي ناو-

بازنهى سينگى دهريا،

بهرديك نوقم دهبيت" (كهردى ٢٠٢٠، ٣٧)

صوت الماء

السطر الأول، أما بعد اتمام النص، يتشكل لديه قراءة مغايرة من خلال ايجاد الروابط الدلالية بين عبارات وجمل النص، وربما يذهب متلقي ما إلى أبعد من ذلك في اكتمال المشهد، فللريح صوت يشبه صراخ المرأة في ليلتها ويمكنه ربطه مع القبلات والاحتضان والخ.

وللشاعر عباس محمد عمارة مشهد توليفي جميل، يقول:

"أجلس

في الظل

والضوء يرافق رحلتي" (القيسي ٢٠٢١، ٢٩)

استهل الشاعر نصه بجملة (أجلس) التي لاتتعدى كلمة واحدة، هي لوحدها جملة، ولكن شبه الجملة (في الظل) أفاد المتلقي في الدخول إلى عالم النص ببساطة وسلاسة، أما السطر الثالث فيشوبه شيء من الغموض، كيف يرافق الضوء رحلته؟ هل المقصود الشمس أم حركة الظل الذي يتراجع شيئاً فشيئاً أمام الضوء وهو جالس ينظر إليه، أم حينما أخذ المسافر استراحة قصيرة يجلسه في الظل؛ لم يتوقف الضوء في التقدم ليكون مرافقاً لرحلته؟ ما نلاحظه أن المشهد يتألف من صورتين إحداهما واقعية، أما الأخرى فهي صورة ذهنية ساعدت على إكمال المشهد بعد توليف الصورتين.

الخاتمة والنتائج:

إن نمط قصيدة الهايكو في الأدبين العربي والكردي هو أسلوب حدائث لجأ إليه الهايكست بغية الخوض في تجريب شكل شعري يعتمد على التكتيف من النواحي الفنية والاسلوبية لإمتاع القارئ. فبعد أن انتشر الهايكو في اللغتين وبات معروفا بوصفه شكلاً شعرياً وافداً، لا بد للنقاد العرب والكردي الخوض في نقده لأن ذلك يساعد في تمييز جوده عن رديئه من خلال غربلته بأدوات نقدية حديثة تناسب تطور الأدب والنقد الأدبي في عصرنا ويومنا. وفيما يخص الاسبقية فإن العرب سبقوا الكردي في تلقي الهايكو من ناحية الابداع والنقد وحتى النشر، بل أفاد جهود مترجمي ونقاد العرب حركة الهايكو الكردي كثيراً، فضلاً عن إشراكهم في كثير من إصداراتهم وانطولوجياتهم التي نشرت بالعربية. أما بخصوص بنية الصورة المركبة أو ما تسمى بنية تورياواسيه فإن شعراء العرب والكردي يشتركون في استعمال هذه البنية -على حد سواء- في نصوصهم الهايكوية، مع أن اللغتين تختلفان في خصائصهما، وعلى الرغم من اختلاف مرجعيات الهايكو العربي عن مرجعيات الهايكو الكردي، فإن النصوص التي دخلت ضمن الدراسة كانت متشابهة من حيث اعتمادها التركيب الصوري أو بنية تورياواسيه في اللغتين. ومن الجدير ان نذكر أنه كان هناك من أبدع من شعراء العرب والكردي في مجال الهايكو، فاستعملوا بنيات ثلاثية المشهد بينما عرفت التورياواسيه عند اليابانيين ببنيتها الثنائية حسب. من خلال تصفح نصوص شعراء العرب والكردي، تبين أن أغلب شعراء اللغتين قد أهملوا بنية تورياواسيه/ ثنائية المشهد وفي المقابل أكثرها من استعمال بنى أحادية الصور المتمثل بـ ايتشيوتسو

تكمين مشهدية هذا التص في التضاد الذي خلقه الشاعر بين (يوم مشمس) و(تمطر بغزارة) ليتفاجأ المتلقي بأن صورة هطول المطر إنما هي لوحة معلقة على جدار الغرفة، هذه هي الدهشة الحقيقية التي تتأتى من توليف صورتين للأحوال الجوية، الصورة البعيدة هي عدم وجود المطر وحتى الغيوم، ولكن الشاعر أراد أن ينقل لنا الانطباع الذي خلّفته لديه لوحة الجدار المعلقة، ربما كان اشتياقه للمطر وهو في جو حار، ولعل هذه اشارة إلى موسم غير الشتاء، وكان الأجدران يستعمل الشاعر علامة قطع (-) الذي يسمى بال(كيريغي) في نهاية السطر الأول للاستدلال على فصل الصورتين، وهو شرط من شروط كتابة الهايكو الذي يتضمن صورتين أو أكثر. وضع الهايكست هنا صورتين متنافرتين تماماً جنباً إلى جنب بقصد إحداث نوع من المفارقة التي تتولد من فجوة التوتر الشعري، وطرحهما في سياق متناغم، هنا يأتي دور القارئ في ملء فجوات النص، المتأثر من تجاور المشهدين المتنافرين بغية تناغمهما، وإحداث نوع من الدهشة.(التهامي ٢٠٢١، ٢٦)

ومن المشاهد الطبيعية ما رسمه الشاعر ستار جميل الجنابي، يقول:

"أغصان عارية

وحده الصفيير

يكسر صمت المكان" (القيسي ٢٠٢١، ٤١)

المشهد هنا يتألف من حالتين، إحداهما يسيطر عليه صمت، والأخرى صفيير العصافير، صورة الأغصان العارية هي الصورة الأولى، وهي تدل على كلمة فصلية (كيغو-kigo) غير مباشرة دلالة على موسم الخريف لأن تساقط الأوراق وعري الأشجار لا يكون إلا خريفاً، وهي صورة بصرية، أما الصورة الثانية هي الصورة الأولى نفسها مع إضافة مجيء عصافير استدلل عليه الشاعر من خلال الصفيير الذي كسر صمت المشهد.

أما الشاعرة نادية كريم فتقول:

"شَلْپِي ما جِي تَهْرَه

له نامِزِي دَهْرِيا رُوژ دَه كاتِه وه

با" (كريم ٢٠٢٠،)

دوي قبلات نديّة

تُصبح في أحضان البحر

الريح

رسمت لنا تلاطم أمواج البحر مع بعضها، من خلال صورتين خياليتين، إحداهما سمعية تتمثل في (دوي القبلات النديّة/ المد والجزر)، أما الصورة الثانية فهي سمعية/بصرية وفيها تشبيه هبوب الريح على البحر بصباحية العرسان، وهي تناسب القبلات النديّة تماماً في تلك الليلة الحمراء، تعضخ هذا المشهد لدى الشاعرة عن صورة بسيطة جدا وهي صورة البحر مع الريح القوية التي تسبب تلاطم الامواج، لوهلة يفكر المتلقي في القبلات الحقيقية وهو يقرأ

القيسي، علي محمد. ٢٠٢١. هكذا تلکم الهايكست، بغداد: دار إيليا للنشر والتوزيع.

النفري، محمد بن عبد الجبار بن الحسن. ١٩٥٣. المواقف والمخاطبات. القاهرة: مكتبة المتنبى. د. ط.

يوتسويا، ريودت. تاريخ الهايكو الياباني، ترجمة: سعيد بوكرام، الرياض: المجلة العربي، د. ط.

ج. المجلات والصحف:

أسعد، أسامة. دت. بنية الهايكو، مجلة نبض الهايكو، العدد الأول.

البستاني، بشرى البستاني ٢٠١٥. الهايكو العربي بين البنية والرؤى، مجلة رسائل الشعر، ملف الهايكو العربي، العدد: ٣، تموز.

بلاوي، رسول ومحيسني، توفيق رضابور. ٢٠١٨. شعرية الهايكو وخصائصه الفنية في الأدب الحديث. مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، المركز الديمقراطي العربي، أغسطس-آب.

بولحمام، أمال. ٢٠١٩. قصيدة الهايكو الجزائرية بين التجريب والتلقي، مجلة كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة باتنة ١، الجزائر، العدد: ١٩.

التهامي، حسن. ٢٠٢١. بنية الهايكو.. التوريباوازة، مجلة ميريت الثقافية، العدد: ٣٣ (سبتمبر).

رفيقي، حسن. ٢٠١٩. الهايكو العربي، صحيفة الحوار المتمدن، العدد: ٦١٥٥، ٢٤ شباط.

سايبير، ردهفيق. ٢٠١٥. به لآم له هه موويان جوانتر، هايكو وهايكيوى نازاد، رؤؤنامهى چاودير (٤٦٦)

سليمان، أحمد عبد. ٢٠١٣. قراءة أولية في نظرية المخرج آيزنشتاين وفلسفته في المونتاج الذهني، المجلة الأردنية للفنون، المجلد: ٦، العدد: ١.

الشافعي، شريف. ٢٠١٧. تجليات الهايكو في الشعرية العربية، المجلة العربية، ٢٥ آيار.

الصغير، أحمد. ٢٠٢٠. بلاغة المفارقة الدرامية في ابيجرامات عزالدين المناصرة، مجلة الفيصل، العددان ٥١٩-٥٢٠.

الفحائم، محمد. ٢٠١٢. ارتحال قصيدة الهايكو، القدس العربي، العدد: ٧٠٩٨، ١١ نيسان.

فياض، حسن حميد ٢٠٠٧، الصورة المفردة والمركبة في سورة الواقعة، مجلة مركز دراسات الكوفة العدد السادس.

مرسي، أمين. ٢٠١٣. ثورة الشعر من إطلالة الفجر حتى قصيدة النثر، مجلة اتحاد كتاب مصر.

النصاري، توفيق. ٢٠١٧. تاريخ ظهور وانتشار الهايكو في إيران، مجلة المداد، العدد: ١٨، أغسطس.

هايل، محمد الطالب. قصيدة الومضة عند جيل التسعينيات في سوريا. الأردن: مجلة عمان. العدد: ١٥١، كانون الثاني

د. الصحف والمواقع الألكترونية:

جيتاتا (itchibutsu jitata)، وذلك لسهولة بنائه. ومن ناحية الترجمة فإن حركة الترجمة في مجال الهايكو بين اللغة العربية واللغات الأخرى تفوق مثيلتها الكردية كثيرا، ويعود ذلك الى أسبقية العرب منذ العصر العباسي، فضلا عن انتشار العرب في بقاع الأرض والمناقفة بينهم وبين الأمم الأخرى. أما موضوعات الهايكو فإن صور نصوص الهايكو قد تعددت عند الجانبين، واحتلت الطبيعة ودقائقها المرتبة الأولى، وكان لصورة الحرب والحب والوحدة والمشاعر الانسانية الأخرى حضور عند أكثرهم. ومع أن التنجي مستحب في كتابة الهايكو، إلا أن من الشعراء في اللغتين من استعمله من دون أن يخل ببنية النص.

المصادر والمراجع:

أ. القرآن الكريم

ب. الكتب

أبو يب، كمال. ١٩٨٦. الرؤى المتنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي- البنية والرؤيا- . القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. د. ط.

ئه حمده، ملكو. ٢٠١٨. هايكو له ژاپؤنه وه بو كوردستان، سليمانى: چايخانهى كارؤ، چ. ١.

البستاني، بشرى. ٢٠١٦. الهايكو العربي وقضية التشكيل، قراءات نقدية، دار كتابات للنشر الإلكتروني، دار كتابات للنشر الإلكتروني.

بلعلى، أمنا. ٢٠١٤. خطاب الأنساق الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، بيروت: الانتشار العربي، ط. ١.

الجزيري، جمال. ٢٠١٦. مقدمة نقدية في قصيدة الهايكو، دار كتابات جديدة، ط. ١.

الجموسي، عبدالقادر. ٢٠١٥. مختارات من شعر الهايكو الياباني، دار كتابات جديدة، ط. ١.

حاجي، هدى. ٢٠١٧. بين صفتين. القاهرة: دار العين للنشر. ط. ١.

الدوري، حمدي حميد. ٢٠١٨. شعر الهايكو الياباني وإمكاناته في اللغات الأخرى، بغداد: دار الأبداع، ط. ١.

الرجبي محمود. ٢٠١٥. وجهة نظر: قصيدة الهايكو العربية نقد أدبي، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، ط. ١.

الرجبي، محمود. ٢٠١٥. وجهة نظر في قصيدة الهايكو العربية، دار كتابات جديدة، ط. ١.

الصغير، محمد حسين. ١٩٨١. الصورة الفنية في المثل القرآني، بغداد: دار الرشيد منشورات وزارة الثقافة والإعلام.

الصلبي، حسن. ٢٠١٥. صوت الماء، مختارات شعرية لأبرز شعراء الهايكو الياباني، مجلة الفيصل-الرياض، ط. ١.

عصفور، جابر. ١٩٩٢. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ط. ٣.

عزيمة، محمد. ٢٠١٦. كتاب الهايكو الياباني، دار التكوين-دمشق، ط. ١.

المصادر الأجنبية:

- Basho, matsuo. 2004. Bashos Haiku, selected Poems of Matsuo Basho, Translated and with Introduction By: David Landis Barnhill. U.S.A: Published By: state University of New York.
- Higginson, W. J. (2009). Haiku Seasons: Poetry of the Natural World. Stone Bridge Press.
- Kacian, J 2013 'An Overview of Haiku in English', in Haiku in English: The first hundred years, Jim Kacian (editor-in-chief), New York and London: WW Norton, 305-377
- Robin D. Gill, Robin. 2007. Cherry-Blossom Epiphany- the poetry and philosophy of a flowering tree- paraverse press.
- Daddario, Rick. 2011. A 19 PLANETS ART BLOG 2010/2022.
<https://19planets.wordpress.com/2011/10/07/7-october-haiga-the-universe/>
- Dr. Gabi Greve. 2006. Haiku Topics, Theory and Keywords .. (WKD - TOPICS)
https://haikutopics.blogspot.com/2006/06/kireji.html?fbclid=IwAR0thtSfAvVu6h0eoPAHm2e507yP6oRLmDpJ3VxwJelOHwtf_TSxp1Ooq2I
- Ellis Avery. 2011. antantantant's blog
<https://antantantant.com/2011/10/04/ellis-avery-ant-ant-ant-ant-ant-eight/>
- Reichhold, Jane. 2002. A Glossary Of Literary Terms. Aha poetry.
<https://www.ahapoetry.com/whbkgl0.htm>
- Welch, Michael Dylan. 2003. BECOMING A HAIKU POET, Haiku World.
<http://www.haikuworld.org/begin/mdwelch.apr2003.html>

Abstract:

The research is entitled: (The Structure of the (Toriawase) in the Arabic and Kurdish Haiku-Comparative Critical Study), which means studying the structure of the haiku poem in the two languages, in particular the texts that contain more than one image that creates, through its juxtaposition and synthesis, an impression on the recipient, to be a first academic study of its kind concerning the haiku - especially in Iraq-. The study relied on poetic models of Arab and Kurdish poets who were famous for writing haiku. Its contents were analyzed, as well as its techniques that deals with this structure of haiku alone.

پوخته:

تۆئزیننه وه که ناوینشانی (بنیادی وینه‌ی لیکدراو له هایکوی عه‌ره‌یی و کوردیدا- تۆئزیننه وه‌یه‌کی به‌راوردکاری) ی هه‌لگرتوو، به‌ واتای دیراسه‌کردنی بنیادی شیعری هایکو له هه‌ردوو زماندا، به‌تایبه‌ت ئه‌و ده‌قانه‌ی زیاتر له‌ وینه‌یه‌ک له‌خۆ ده‌گرن وله‌رنگه‌ی هاوشوئنی وینکه‌پنانه‌وه شه‌قلێک لای وه‌رگر به‌جێده‌هێنن، ئه‌م لیکۆئینه‌وه‌یه‌ وه‌ک یه‌که‌مین لیکۆئینه‌وه‌ی نه‌کادیی هه‌ژمار ده‌کریت سه‌باره‌ت به‌ هایکو -به‌تایبه‌ت له‌ عیراقد- تۆئزیننه‌وه‌که‌ نموونه‌ی شیعری له‌و شاعیره‌ عه‌ره‌ب و کوردانه‌ی وه‌رگرتوو که ناوینانگیان به‌ نووسینی هایکو ده‌رکردوو، سه‌رباری ناوه‌رۆکی ده‌قه‌کان ئه‌و ته‌کنیکانه‌ش وه‌رگیراون که له‌م بنیاده‌ تایبه‌ته‌ی هایکودا به‌کاربراون.

الركابي، عذاب ٢٠٢١. شعر "الهايكو الياباني" و "الهايكو العربي" مواطنًا الاتفاق والاختلاف. المجلة الثقافية الجزائرية، ٢٨ كانون الثاني.

<https://thakafamag.com/?p=47390>

شوار، الخير. ٢٠١٥. فن ويخترق الشعرية الجزائرية، الجزيرة للثقافة، ٣ مارس.

<https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2015/3/3>

الکعبی، سالم. ٢٠١٧. تجربة الهايكو في الأحواز، مجلة الفيصل، ١ مارس.

www.alfaisalmag.co

المناصرة، عزالدين. ٢٠١٧. توقيعات شعر، صحيفة دنيا الوطن، بتاريخ ٢٠ كانون الاول.

<https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2017/12/20/452646.html>

المناصرة، عزالدين. ٢٠١٩. النوع الشعري الخامس، حركة قصيدة التوقيعة، صحيفة رأي اليوم، ٢١ آذار.

<https://www.raialyoum.com>

النصاري، توفيق ٢٠١٦. محاولة إبتدائية لتوضيح بنية الهايكو، موقع نور.

<http://www.alnoor.se/article.asp?id=309602>

يونس، روعة. ٢٠١٩. الهايكو العربي-قصيدة التوقيعة "الومضة" المدهشة ولغة الحاسة السادسة، وكالة وطن للأنباء، ٢٣ آب.

<https://www.wattan.net/ar/news/289291.html>

هـ. الدواوين والمجموعات الشعرية:

جليزة، قوباد. ٢٠١٨. حصة العصفير-هايکو. السليمانية: مطبعة بيرميرد، ط١.

حامد الله، عبدالرحيم. ٢٠١٩. كما تشتهي البتلات، قصائد هايكو، سلسلة شعراء منتدى نبض الهايكو(٢٠)، كتاب الكتروني.

حرب، نضال. ٢٠٢٠. آثار الطيور. كتاب الكتروني. منتدى نبض الهايكو.

الحمداني، أبو فراس. ٢٠٠٦. الديوان، بيروت: دارالمعرفة. ط٣.

درويش، سامح. ٢٠١٥. خنافس مضيئة، هايكو، وجدة. المغرب: منشورات الموكب الأدبي.

الرجبي، محمود. ٢٠١٦. هذا الكون لي: قصائد هايكو، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، ط١.

كهريم، ناديه. ٢٠١٨. ته‌زبێچی قه‌زوان، هه‌ولێر: چاپخانه‌ی چوارچرا، چ١

گه‌ردی، سامان. ٢٠٢٠. زه‌نگیانه. سلیمانی: چاپخانه‌ی چوارچرا، چ١

محهمه‌د، هافان. ٢٠٢٠. گه‌ردانه‌ی میخه‌ک. سلیمانی: چاپخانه‌ی چوارچرا، چ١

محهمه‌د، هافان. ٢٠٢٠. گه‌ردانه‌ی میخه‌ک. سلیمانی: چاپخانه‌ی چوارچرا، چ١

محهمه‌د، هافان. ٢٠٢٠. گه‌ردانه‌ی میخه‌ک. سلیمانی: چاپخانه‌ی چوارچرا، چ١