قصيدة الهايكو عند محمود الرجبي

محمود الرجبي (1964-) شاعر وقاص أردني معاصر، يكتب الشعر وقصيدة الهايكو والقصة القصيرة والقصيرة جدا والومضة القصصية والمحاورات الأدبية والفلسفية، ويدير عدة مجموعات أدبية منها نادي الهايكو العربي وفن كتابة القصة القصيرة جدا والمقهى الثقافي لتجارب المبدعين في القصة القصيرة جدا ونادي الإبيجرام العربي وقصص من 6 كلمات. ومن الملاحظ على أسماء هذه المجموعات أنها تهتم بالأنواع الأدبية صغيرة الحجم التي تناسب عصر السرعة الذي نعيش فيه، وتنم عن المخيَّلَة الإبيجرامية والإيجازية لدى محمود الرجبي وعن عشقه للمعاصَرة بتجلياتها الأدبية المختلفة.

والديوان الذي أكتب هذه المقدمة له – موجٌ يثور داخلي – هو ديوان يجمع بعض قصائد الهايكو التي كتبها الرجبي بالعربية، وهو بعنوان "موج يثور داخلي". وقبل أن أقوم

بتقديم قصائد الديوان للقارئ العربي، أود أن أقدم تصوُّري لقصيدة الهايكو في اللغة العربية.

انطلقتْ قصيدة الهايكو من الثقافة اليابانية لتخلق لها تربة في العديد من الثقافات حول العالم. وهذا الانطلاق انطلاق مكاني وأدبي وأسلوبي: الانطلاق المكاني ليس في حاجة إلى تفسير، فيعني ببساطة تراسل الأنواع الأدبية بين الثقافات المختلفة وانتقال نوع أدبي ما من ثقافة ليشق طريقا جديدة له في ثقافة أخرى.

والانطلاق الأدبي يعني أن هذا النوع الأدبي يتحرر من بعض المحدِّدات الثقافية التي تقترن به في ثقافته الأصلية ليلتحم بالتراث الأدبي الخاص بالثقافة الجديدة التي دخل فيها وما يميز هذا التراث من خصوصيات ثقافية وأدبية، وهنا تحررت الهايكو من البنية المقطعية الصارمة الملازمة لها في الثقافة اليابانية، وأعطت للثقافة المنقولة إليها ولتراثها الأدبي وأخذت منهما.

أما الانطلاق الأسلوبي، فهو مقترن بمرحلة ما بعد الانطلاق الأدبي، فتحاول كل ثقافة أدبية انتقلت إليها قصيدة الهايكو أن تجعل هذا النوع من الشعر نوعا أصيلا في أدبها، بأن تطور أسلوبه وتصبغه بصبغتها الأدبية وتضيف له: وهذه سمة أساسية من سمات التبادل أو التراسل بين آداب العالم المختلفة، فيتم تخليص النوع الأدبي الوافد من الخصوصيات الثقافية والتقنية والأسلوبية المقترنة به في ثقافته الأصلية والاحتفاظ بروحه كنوع أدبي مختلف عن الأنواع الأخرى ومحاولة ضخ دماء جديدة في هذه الروح كي تكتسب هوية خاصة لدى الثقافة المنقول إليها. والكثيرون من الشعراء العرب ممن يكتبون قصيدة الهايكو لم يستوعبوا هذه الحقيقة بعد: فمازالوا يتصورون أن الهايكو مجرد وصف للطبيعة أو أنه وصف لشيء بلغة تغريبية ثم الاتيان باسم ذلك الشيء في نهاية القصيدة أو أنه مجرد ومضة شعرية تصف حالة معينة.

تتمثل روح قصيدة الهايكو في المزج بين حالتين أو مشهدين أو صورتين أو فكرتين أو لقطتين أو شعورين، الخ. وفي الغالب تكون هناك حالة منهما حاضرة أمام الذهن في المخيِّلة الإبداعية – سواء أكان هذا الحضور حضورا حقيقيًّا أم حضورا متخيَّلا – وحالة غير حاضرة، سواء أكان عدم الحضور هنا ناتجا عن الغياب على المستوى المادي مكانيا أو زمانيا، أم عن افتقاد الصلة المباشرة بين هذه الحالة والحالة الحاضرة: أي أن الغياب إما أن يكون غيابا فعليا أم غيابا يتعلق بالرابط بين الحالتين. وهنا تأتي مخيِّلة المبدع لتربط بينهما وتظهر لنا هذا الرابط الذي قد لا يراه الآخرون، فهذا الرابط يرتبط بتفرد المبدع وحضور خياله ووعيه، أو إخراج ما في لاوعيه إلى مستوى الوعي.

وإذا تحدثنا بلغة الفلسفة الظاهرية أو الظاهراتية phenomenology، الظاهرة أو الشيء الحاضر أمام الذات/ المبدع/ العقل المفكّر/ العقل الواعي تتحول من مجرد شيء أو موضوع له وجوده الموضوعي خارج الذات وتقع

عليه عين الذات إلى ذات في حد ذاتها تقيم علاقة تفاعل مع ما يكمن داخل ذاكرة الذات الأولى ووجدانها ورؤيتها للعالم وتصوُّرِها للحياة، وتبدأ قصيدة الهايكو في التخلُّق بسبب هذا التفاعل، فتقوم الذات الأولى أو مخيَّلَة المبدع في ربط الذات الثانية بحدث أو لقطة أو مشهد سابق أو بعيد في المكان أو شعور سابق، فيحدث تداخل بين شيئين يحضران بذاتيهما وصفتيهما ودلالتيهما في قصيدة الهايكو.

ولكي يكون هذا الكلام أقرب للواقع وللتصوُّر، سأضرب مثلا من قصائد محمود الرجبي التي يشتمل عليها هذا الديوان:

وداع

الرمالُ تبكي أصدافها

مِنْ ورائي

الأمواجُ تُناديني تعال !!

نجد في هذه القصيدة مشهدا مركَّبًا من مشهدين أو أكثر، فالمشهد الذي يحضر أمام مخيِّلَة المبدع هو مشهد الرمال ومشهد البحر. وقد يكونان متجاورين مكانيا أو قام المبدع باستحضار أحدهما عندما رأى الآخر. وتفترض القصيدة أن الرمال كانت في عصر سابق جزءا من البحر أو كانت بحرا مستقلا في حد ذاتها. والأصداف قرينة البحر، وهنا تقوم الرمال الحاضرة باستحضار أصدافها وحياتها البحرية السابقة، ويؤدي هذا الاستحضار إلى بكاء الرمال.

ويمكنني أن أعتبر السطر الأول فقط في حد ذاته قصيدة هايكو مكتملة لأنه حقق روح الهايكو الأصيلة: رمال حاضرة بلا أصداف، تذكُّر الرمال لماضيها وحياتها السابقة، الإفصاح عن نتيجة هذا التذكر ألا وهو البكاء، وهو بكاء على العنصر الغائب من المشهد. ولهذا قلتُ في بداية كلامي عن هذه القصيدة إنها مركَّبَة.

وبعد هذا السطر الأول، يقوم الكاتب بإدخال عنصر جديد في المشهد، وهذا العنصر يتمثل في الصوت الذي يتكلم

في القصيدة ذاته، فياء المتكلم هنا تدل على أن هذا الصوت حاضر في المشهد، وهو يعطي ظهره للبحر ويتأمل الرمال التي يرى فيها بحرا مفقودا.

وبعد أن يُظهِرَ الصوتُ نفسَه في المشهد يقوم بإدخال الأمواج التي تمثِّل بحرا حقيقيا حاضرا في المشهد. وهنا تتبدى علاقة جديدة بين عناصر القصيدة: فالأمواج تمثِّل الحاضر، والرمال تمثِّلُ الماضي أو على الأقل الحنين إليه أو العيش فيه. والصوت يبصر العلاقة بين الرمال والأصداف من خلال مخيِّلَتِه الإبداعية وقد يحنُّ إلي ماضيه هو الآخر، ولكن الأمواج لها رأي آخر، فهي لا تريد له أن يستغرق في تأمل الرمال والأصداف الغائبة أو يستغرق في ماضيه الخاص، ولذلك تندهه – بما في الفعل يندهه من جاذبية وإغواء وإمحاء للشخصية أيضا، كما تعلّمنا من "ندَّاهة" يوسف إدريس – وتحاول أن تبعده عن كل هذا من خلال التوحد معها.

وهنا قد يلتفت القارئ لطبيعة تأنيث الأمواج في اللغة العربية ولكون الكاتب رجلا، وقد يلتفت أيضا لعنوان القصيدة – وداع – وكأن الأمواج امرأة تدعو الصوت في القصيدة إلى توديع البكاء على الأطلال أو الخروج من ماضيه ومن انكفائه على الذكري إلى عالم الأمواج الحاضر والأكثر رحابة الذي قد يمحو كل آثار الماضي ويجعل الصوت صالحا لأن يعيش حاضره دون أن تؤثر ذكرياته أو إحساسه بالفقد على علاقته بالأمواج/ المرأة.

وهنا أود أن أبدي ملاحظة خاصة بتصور الكثيرين من الكتاب العرب حول علاقة قصيدة الهايكو بالطبيعة. صحيح أن قصيدة الهايكو اليابانية نشأت في أحضان الطبيعة بمواسمها وفصولها، لكنها سرعان ما شرعت في أنسنة هذه الطبيعة وجعلها انعكاسا لرؤية الإنسان للعالم من حوله ولحياته الخاصة.

وحتى عندما تكون القصيدة عن الطبيعة فقط، تتحول عناصر الطبيعة إلى كائنات حية مثلنا تماما لها وجودها

المتحقق ولها ذاكرتها وعلاقاتها ومفتقداتها ومكتسباتها ووجدانها وتصوراتها ورؤاها المتنوعة للعالم وللحياة وربما للإنسان ذاته. وهذا جعل الكثيرين من النقاد يتحدثون عن الهايكو البشرية أو الإنسانية Human Haiku، وهي قصائد قد لا تكون الطبيعة وعناصرها حاضرة فيها إطلاقا، وتتناول حياة الإنسان فقط من خلال الجمع بين مشهدين أو لقطتين من حياة الذات المبصرة أو المدركة أو العاقلة أو المفكّرة أو الواعية، الخ.

وسأتناول قصيدة أخرى تحضر فيها الطبيعة أيضا ويتم فيها الاستحضار أو الجمع بين مشهد حاضر ومشهد غائب، ألا وهي قصيدة "حزن":

المطرُ الغزير

يُهيّج ذاكرةَ المكان

فيفوح برائحةِ الذكريات!!

هنا قد لا يكون العنصر البشري حاضرا، وقد نرى في القصيدة اقتصارا على الطبيعة. ويحضر عنصران من عناصر الطبيعة: المطر الغزير والمكان. والمكان هو العقل المفكّر أو العين المبصرة، فهو يقيم علاقة بين المطر الغزير الساقط عليه ووجود سابق له أو حالته في فترة ماضية، ولابد أن هذا الوجود أو هذه الحالة تتعلق بالأثر المتولّد عن المطر الغزير، وكأن هذا المكان كان يعاني من الجفاف قبل سقوط هذا المطر، وعنما نزل المطر استحضر المكان الحياة الخضراء أو وجوه العاشقين المستمتعين بالمشي تحت المطر من قبل. ويستخدم الشاعر الفعل يهيّج المرتبط بذاكرة المكان ليؤكد لنا هذا الاستحضار الذي يُعتَبَرُ عنصرا أساسيا في معظم الأحول من عناصر قصيدة الهايكو. ويعود الشاعر في السطر الأخير ليبرز لنا الاستحضار ونتيجته معا، فبدلا من رائحة المطر في المكان تطفو رائحة الذكريات على السطح وتحتل مكان رائحة المطر.

ويمكننا أن نُدخِلَ عنصرا بشريا في هذه القصيدة، فالذكريات يتم تقديمها بصيغة التعريف بالألف واللام، الأمر الذي يدل على أنها ذكريات محددة ومقترنة بشخص أو كائن ما. وكان الاحتمال في التأويل السابق يتعلق بكونها ذكريات خاصة بالمكان ذاته، ولكن لغة الشعر بوجه عام لغة مراوغة، وقد تحتمل أكثر من تأويل، فصيغة التعريف هنا قد تجعلنا ننظر للقصيدة على أنها منقولة من منظور الشاعر ذاته أو من منظور الذات المبدعة، وهنا تصير الذكريات ذكرياتٍ خاصةً بهذه الذات، وعلاقتها بالمكان، وحضورها السابق فيه مع أشخاص غائبين عن المشهد الآن.

وقد تكون العلاقة بين الإنسان والطبيعة في قصيدة الهايكو علاقة توازٍ، وليست بالضرورة أن تكون علاقة تقاطع، أو بالأحرى يغلب التوازي على التقاطع، كما نرى في قصيدة "عصفور" لمحمود الرجبي أيضا:

عصفورٌ على الشبَّاكِ يُغني

ينقرُ بالحزنِ زجاجَ قلبي

بين الشظايا أبحثُ عني !!

تتكون هذه القصيدة من مشهدين متجاورين ومتوازيين في البداية: العصفور على الشباك في مكان مفتوح لأنه يطل على الخارج أو بالخارج، والصوت في القصيدة وهو في مكان مغلق يدلنا عليه شباك الحجرة التي يوجد فيها. والعصفور يغني غناء جزينا ينبع في الغالب من اغترابه أو غربته أو افتقاده لعصافير ليست حاضرة في المشهد، وهنا يتحول قلب الصوت في القصيدة إلى زجاج للنافذة ينقره العصفور، وكأن هذه النقرات تستحضر أو تستخرج ما يكمن في قلب هذا الصوت من حزن، أي يحدث نوع من التماهي بين العصفور والصوت، تماهٍ قائم على تشابه حالتيهما الوجدانية والشعورية.

وتتحول نبرات صوت العصفور وغنائه إلى نقرات ويتحول قلب الصوت إلى زجاج، أو هو زجاج بالفعل، ويدل الزجاج هنا على حالة التحجر أو التصحر – فالزجاج مصنوع من الرمال أيضا – التي يعيشها الصوت في القصيدة، وأدت نقرات العصفور إلى إخراجه من هذه الحالة، وهو إخراج لا يخرج منه الصوت سالما، فالخروج من الحمَّام ليس كالدخول فيه، والحزن الذي حضَّره العصفور في الصوت في القصيدة لا يمكن صَرْفُه بسهولة، فالزجاج يتكسر، وقلب الصوت يتكسر، ولا يملك هذا الصوت إلا أن يقوم بالبحث عن ذاته وسط شظايا قلبه، وهو بحث شبه مستحيل، لأن هذه الذات كانت حاضرة بقوة مع من يسكن القلب قبل أن يتحول هذا القلب إلى زجاج، فيتحول صاحب الصوت في القصيدة إلى دون كيشوت يحارب طواحين ماضيه التي لم يعد هواؤها ينعشه ويحارب جبروت نفسه بعد أن سمح لنفسه ولقلبه أن يتحول إلى زجاج.

تعتمد بنية الهايكو في قصيدة "عصفور" لمحمود الرجبي على التوازي المبدئي بين مشهدين وشخصيتين: شخصية العصفور الذي يبكي على ليلاه وشخصية الصوت الذي ينبهه غناء العصفور إلى أن ليلاه هو أيضا غائبة، فيحدث تصادي ما بين حزن العصفور وحزن الصوت، وهنا يتحول التوازي إلى تقاطع، وتتحول الطبيعة إلى إنسان ويتحول الإنسان إلى طبيعة، فيتبادلان موقعيهما، وتتقاطع حياتاهما، ويتحول الحزن الذي خرج من حالة الكمون إلى الوجود والتحقق من خلال التعبير الفني عنه بالغناء إلى عاصفة تقلب حياة الصوت رأسا على عقب وتجعله يغترب عن ذاته وعن حاضره ويبحث عن هذه الذات وسط الشظايا بلا جدوى تقريبا.

ونجد عصفورا حزينا آخر في قصيدة "حنين" لمحمود الرجبي:

على غصنِ قلبي عصفورٌ حزينْ

يُغني للغائبين الحاضرينْ

فتمطرُ العيونُ بالحنينْ !!

ولكن هذا العصفور ليس عنصرا من عناصر الطبيعة، وليس له وجود مستقل عن حياة الصوت في القصيدة، وإنما هو عصفور متخيَّل يوجد داخل هذا الصوت، فهذا الصوت يتحول في القصيدة إلى شجرة ويتحول قلبه إلى غصن من أغصان هذه الشجرة؛ أي تتحول الطبيعة إلى طبيعة رمزية وليست طبيعة مادية، وتتخذ بُعدا إنسانيا لأنها جزء أساسي من مكونات الصوت في القصيدة بوصفه إنسانا. فالاستعارة هنا تجعل العصفور هو القلب، والقلب رمز للصوت ومشاعره وتاريخه الوجداني.

ومن الواضح أن غناء هذا العصفور/القلب يدل على الحاضر، ويتم استحضار الماضي الماثل في الغائبين إلى الزمن الحاضر. ولا يكتفي الصوت بتقديم المشهدين

وتداخلهما، وإنما ينتقل في السطر الأخير إلى تقديم نتيجة هذا التداخل: "فتمطر العيون بالحنين"، وعلى المستوى الظاهر الصوت في القصيدة له عينان فقط، فما الذي يدعوه لأن يورد كلمة "العيون" بصيغة الجمع؟ هل عيونه هو والعصفور؟ أم أن الصوت يستشعر حنين الغائبين إليه؟ وفي هذه الحالة يتداخل مع المشهدين مشهد ثالث له زوايا متعددة لأشخاص غائبين عن المكان ويتكشف حنينهم في عيونهم، لتتكثَّف حالة الحنين عند الجميع: عصفور القلب؛ الصوت؛ الغائبون الحاضرون.

وفي قصيدة "هناك" لمحمود الرجبي، لا تظهر الطبيعة، فالمشهد إنساني خالص، وحتى الطرقات لا يمكن اعتبارها جزءا من الطبيعة، لأنها تم تعبيدها واتخذت هويتها كطرقات نتيجة لما قام به الإنسان. فلو ذكر الشاعر هنا الأرض مثلا، يمكننا أن نعتبر الطبيعة حاضرة في القصيدة؛ ولو ذكر شجرة مثلا ستتحول الطرقات التي تظهر الشجرة بجانبها إلى عنصر من عناصر الطبيعة. كما أن الشاعر هنا

يستخدم الطرقات بصيغة الجمع، وفي الأحوال العادية عندما ينظر المرء تقع عيناه على طريق واحدة، إلا إذا كان الصوت ينظر إلى تقاطع طرق، وفي الغالب هذه الطرقات طرقات رمزية ترمز إلى دروب الحياة التي يسلكها الصوت في القصيدة:

مِنْ خلفِ الشباكْ

أنظرُ في الطرقات

فأراني هناكْ !!

وأيا كانت طبيعة الطرقات حقيقية أم متخيلة، وأيا كان المكان الذي يجلس فيه الصوت (فربما يسكن في عمارة مرتفعة أو فوق مكان مرتفع يمكِّنه من أن يلقي نظرة على مدينة بأكملها)، تغيب الطبيعة عن القصيدة ويبقى الهاجس الإنساني هو المسيطر عليها.

وهنا نجد أيضا حضورا وغيابا: فالصوت حاضر بجسده في مكان مغلق ويقف أو يجلس خلف النافذة وينظر

إلى مكان أو بالأحرى أماكن بعيدة عنه نسبيا؛ أما الغياب فيتمثل في غياب هذا الصوت عن هذه الأماكن. وعلى المستوى السطحي، من المنطقي أن يكون غائبا عنها لأنه موجود جسديا في الغرفة التي لا يظهر منها في القصيدة سوى شبَّاكها.

أما على المستوى الأعمق، فغيابه عن هذه الأماكن غياب معنوي، نفسي، وجودي، على مستوى بصمته كإنسان وعلى مستوى إحساسه بالحركة، فالطرقات رمز للخطوات وللحركة وللانتقال من حالة إلى أخرى، لتدفق وجود الإنسان، لحراكه الإنساني والنفسي والحضوري، وغيابه عنها غياب لبصمته وكأنه لا يعيش في المكان أو كأنه جامد لا يتحرك، أو كأنه منغلق على نفسه، أو كأن الأماكن والطرقات تحارب خطواته ولا تسمح لها أن تدب عليها. وهنا يتخذ الغياب عن الطرقات شكل غياب الأثر، غياب الظل، غياب البصمة، غياب التحقق، غياب الوجود، الخ.

باختصار، المشهدان اللذان تجمع بينهما القصيدة هنا هما مشهد حضور الصوت جسديا وغيابه فعليا ومعنويا، وكأن الحضور الجسدي يدل على غياب الصوت لأنه اقتصر على الجانب الجسدي دون أن يقترن هذا الجسد بتحقق الذات أو حضور الروح في المكان وعلى الطرقات.

وفي قصيدة "طيف" نجد مكانا مغلقا آخر وتغيب الطبيعة عن القصيدة كذلك:

كلوحةٍ على جدارِ غرفتي

أراها كلَّ يومٍ

روح أمي الطاهرة !!

تبدأ القصيدة بتشبيه شعري، وهذا التشبيه لا يرتبط بالطبيعة، وإنما يرتبط بالحضارة أو الثقافة التي يعتبرها بعض الفلاسفة في ثنائياتهم المتضادة نقيضا للطبيعة. في السطر الأول تحضر اللوحة الفنية وتحضر غرفة الصوت. والمكان المغلق الذي لا تظهر فيه نافذة هنا ويبرز فيه

الجدار، الأمر الذي قد يدل على عزلة الصوت أو انغلاقه أو وحدته أو غربته.

والمهم هنا أن التشبيه يقدم لنا شيئا ماديا ملموسا متجسدا أمامنا على جدار الغرفة، وهذا التجسيد يمهد للمشهدين اللذين سيتداخلان في السطرين التاليين. فيحضر الصوت في السطر الثاني بجسده وبحاسة بصره وبتكرار الزمن الذي يدل على الحضور الدائم – "كل يوم". وفي السطر الثالث، تستحضر عينا الصوت عنصرا غائبا عن المشهد، ألا وهو روح أمه التي غيَّبها الموتُ. وهذا الحضور يعوض غيابها الفعلي عن حياة الصوت، كما أنه يمزج بين الجسدي المادي المتحقق الماثل في اللوحة بالسطر الأول والروحاني الغيبي الماثل في روح الأم، وهذا التداخل بين المادي والروحاني يقابله تداخل بين الحاضر والماضي، فالأم تنتمي زمنيا لزمن غير الزمن الحاضر، ومع ذلك يستعمل الصوت عبارة "كل يوم" للدلالة على الحضور

الدائم للأم من خلال حضور طيفها في نظره، الأمر الذي يدل على حنينه وافتقاده لها.

وإذا كانت الأم تحضر من خلال طيفها في قصيدة "طيف"، نجد الأب يظل حاضرا من خلال خصلة شعره في قصيدة "ذكرى":

ذكرياتٌ لا تنتهي

ما تبقى منْ أبي بعد الرحيلْ

خصلةٌ منْ شعرهِ الجميلْ !!

يبدأ الصوت هنا بالكشف عن موضوع القصيدة أو عن العنصر الذي ينتمي للزمن الحاضر، وهو عنصر يندرج الزمن الغائب – الماضي – في ثناياه، أو بالأحرى تمتد الذكريات لتكتسب حضورا دائما.

وينتقل الصوت بعد ذلك ليكشف للقارئ السببَ في امتداد هذه الذكريات وتواصلها، فيقوم بإدخال شخصية الأب الذي غيَّبه الموتُ، ولكنها شخصية ليست كاملة بسبب الموت

ذاته، فهي لا تحضر حضورا تاما، وإنما تحضر حضورا جزئيا من خلال خصلة الشعر المتبقية منه، وهذه الخصلة تلعب دور المجاز المرسل أو الكناية، فيحل الجزء محل الكل. وليس ذلك فحسب، فهذا الجزء المتمثل في خصلة الشعر يستحضر الشخصية كاملة من زمن سابق ويجعل ذكريات الصوت معه تحضر هي الأخرى، وكأن هذه الخصلة مرادفة لحياة الأب وذكريات الصوت معه.

وفي قصيدة "سؤال"، لا يتعلق الاستحضار باستحضار زمن مضى أو شخصية ماتت، وإنما بالاستباق الزمني، أي استكشاف المستقبل، أو استحضار شيء لم يحدث بعد:

تحتَ الأرضِ

أو فوقها،

مَنْ سيتذكرك ؟!

فـ "تحت الأرض" هنا تدل على الموت الذي لم يأتِ بعد، و"فوقها" تدل على حياة الصوت الحالية. ويقوم

الصوت هنا بمخاطبة نفسه، أي أنه يُخرج نفسه من داخله ويحولها إلى شخصية أخرى لها وجودها الموضوعي خارج الذات من خلال تقنية الإسقاط التي تحدثت عنها في موضع آخر: فالذات الموجودة داخل الصوت يقوم هذا الصوت بإخراجها من نفسه وإسقاطها – كما في مسقاط الضوء أو البروجكتور – على كائن وهمي يتخيله أمامه، كما كان يفعل الشعراء الجاهليون الذين يسيرون بمفردهم في الصحراء، إذا كانوا يتخيلون شخصا يخاطبونه في قصائدهم، وهذا الشخص ما هو إلا ظل الإنسان نفسه أو صداه أو قرينه الذي يقوم الشاعر بإخراجه والتحدث معه كي يبدد وحدته.

ونجد نفس الشيء في قصيدة محمود الرجبي هنا، وموضوع القصيدة ذاته يؤكد ذلك، فالصوت لا يتذكره أحد، الأمر الذي يدل على أنه يعيش في عزلة أو وحدة أو غربة، ويجعله ذلك يمدّ حالته الحالية إلى المستقبل فيما بعد الموت، فمن يعيش في هذه الدنيا وحيدا دون صحبة أو رفقة أو أنس سيتضاعف إحساسه بالوحدة بعد الموت، فلن يتذكره أحد ولن

يترحّم عليه أحد. وإحساس الصوت بهذه الوحدة في حياته يجعله يستحضر مشهدا لم يحدث بعد من حياته بعد موته ويمزج المشهدين معا ليتضاعف الشعور بالوحدة والتعبير عنها في هذه القصيدة.

ونجد هذا النسيان متجسدا بشكل آخر من خلال قصيدة هايكو أخرى لمحمود الرجبي بعنوان "نسيان":

قبرُ القائدِ العظيم

المغطى بالأوسمةِ العسكريةِ

يحرسهُ الذباب !!

وبدلا من ضمير المتكلم أو المخاطب في القصائد السابقة، نجد الصوت يستعمل هنا ضمير الغائب ليجسد النسيان من خلال الحاضر والماضي وليس الحاضر والمستقبل. فالقائد هنا قائد عظيم والأوسمة العسكرية التي تغطيه في قبره تدل على الانتصارات الحقيقية أو الإعلامية التي حققها في حياته. وهذه العظمة الماضية تتلاشى تماما

في حضرة الموت، فالذباب هنا علامة على القمامة وعلى التعفن وعلى فقدان أي مجد أو عظمة أو مهابة.

وسأختم هذه المقدمة أو الدراسة بإلقاء الضوء على قصيدتيّ هايكو لمحمود الرجبي تتعلقان بالهايكو بشكل أو بآخر وبفنيات كتابته، وهما قصيدة "الهايكو" وقصيدة "رؤية"، وسأبدأ بقصيدة "رؤية":

إذا أغمضت عينيكَ

فهل تمنعُ القلبَ أنْ يرى؟

أنتَ لا ترى ما ترى!!

من وجهة نظري، تمثل هذه القصيدة بشكل غير مباشر طبيعة الهايكو وروحه الخالصة. فهناك حاسة بصرية معطلة تعادل النظرة الحرفية لأمور حياتنا، أي رؤيتنا لها كما تتبدى في الظاهر، فتتعلق بما نراه أمام أعيننا فعلا من حولنا ومن ضمن ذلك مظاهر الطبيعة وجوانب حياتنا الخاصة وجوانب حياتنا الاجتماعية وما إلى ذلك. وهناك عين القلب التي تتعلق

بما نبصره من دلالات خفية فيما يمثل أمام أعيننا أو نسقطه عليه أو نستحضره من ذاكرتنا.

وإغماض العينين هنا يرادف الرؤية الحقيقية الصافية، كما تناولت ذلك من قبل في مقالة عن الومضة القصصية وقلتُ فيها إن الراوي عليه أن يغمض عينيه ليرى الشخصيات على حقيقتها دون أن يفرض عليها أوهامه أو استبداده أو جبروته، وكما تناولته في مجموعة ومضات قصصية لي بعنوان "أن تغمض عينيك لترى" (حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015)، وتجسد الومضات القصصية لتلك المجموعة جوهر الرؤية السردية التي لا تفرض على الشخصية القصصية شيئا.

وتعطيل حاسة البصر في هذه القصيدة لمحمود الرجبي يعادل إفساح المجال للقلب ليرى الأشياء وفقا لمنطقها الخاص أو وفقا لإحساس الصوت أو الإنسان بها، أو وفقا للقيمة المضافة التي تكتسبها الأشياء نتيجة لتفاعلها مع وجدان الشخص وذكرياته وذاكرته ورؤيته للعالم وتصوره

للحياة والظلال التي اكتسبتها الأشياء طوال مسيرة حياته الشخصية. وكل هذه الأشياء هي التي يتم استحضارها في قصيدة الهايكو بوجه عام بناء على المعطى الحاضر الماثل أمام الذات الواعية أو العقل المفكر أو مخيِّلة المبدع.

ويختم الرجبي قصيدته التي قد تدل صيغة المخاطب فيها على الإسقاط الذي رأيناه في قصيدة سابقة أو تدل على الاستجواب الذي يستجوب الصوت من خلاله شخصا آخر – ربما يكون شاعرا أو أديبا – يختمها بـ "أنت لا ترى ما ترى": وهنا يتم إثبات حاسة البصر الحرفية ونفيها في الوقت ذاته، فالمخاطب هنا يرى بعينيه، لكنها رؤية حرفية لا تدل على شيء ولا تكتسب فيها المرئيات حضورا خاصا.

وهذا يرجعنا إلى قضية طرحناها في بداية هذه المقدمة أو الدراسة تتعلق بنظرة الكثيرين من الشعراء العرب للطبيعة في قصيدة الهايكو، فرؤية عناصر الطبيعة أو وصفها مجرد رؤية أولى أو حركة أولى، وعلى الشاعر أن ينتقل بعد ذلك إلى الاستحضار أو إدراج المشهد الغائب في

القصيدة من خلال إبصار شيء آخر في عنصر الطبيعة الماثل أمام العين حقيقة أو تخيُّلا.

ويؤكد محمود الرجبي هذه الدلالات في قصيدته التي تتخذ عنوان "الهايكو" بألف ولام التعريف:

الهايكو أنْ تَتَأملْ

أنْ ترفضَ، أنْ تَتَخيلْ

أنْ تُصبحَ أعمى وعينكَ تَعْمَلْ!!

تبدأ القصيدة بفعل التأمل الذي ينتقل من معطيات الحواس إلى دلالاتها ونتائجها وظلالها وانعكاساتها وميتافيزيقيتها – أي ما يكمن وراءها وما تمثله في حياة المتأمل وصورتها الخاصة البعيدة عن التشويش الذي قد يسببه المظهر أو الظاهر – والتفاعل بين ذات المتأمل وموضوع التأمل، وهذا الموضوع ذاته قد يتحول إلى ذات أخرى تتفاعل مع ذات المتأمل، كما ذكرت في بداية كلامي عن قصيدة الهايكو من منظور ظاهراتي أعلاه. باختصار، لا

يمثل العنصر الماثل أمام حواس المتأمل إلا مرحلة أولى أو مشهد أول ينقل هذا المتأملَ إلى مشهد آخر أو مرحلة أخرى تكتسب فيها معطيات الحواس معنى أعمق بكثير من المعنى الظاهر أمام كل عين.

وفي السطر الثاني من هذه القصيدة، ينقل لنا محمود الرجبي نتيجة التأمل، وتتمثل هذه النتيجة في جانبين مهمين جدا بالنسبة لقصيدة الهايكو بوجه عام، وهما: الرفض والتخيُّل. وهما مترتبان على بعضهما بعضا. فالرفض رفض للبتر، للفقد، للغياب، للنقص، للذبول، للتدهور، للأفول، للموت، للشيخوخة، أي رفض لكل المظاهر أو الحالات السلبية التي حلَّت بالظاهرة أو العنصر محل النظر أو اللمس أو الشم أو التذوق أو السمع أو أي حاسة أخرى نعرفها أو لا نعرفها.

وهنا يأتي دور التخيُّل الذي قد يقترن بالتذكر أو الإضافة أو الاستحضار أو ملء الفراغ أو تعويض الغياب بناء على الرفض السابق الذي نتج عن التأمل: أي أنه يمثل

حركة إيجابية من جانب المتأمل لتحويل هذه الحالات السلبية إلى حالات إيجابية من خلال الخيال والتخيُّل ومخيِّلَة المبدع.

ويلخِّص الرجبي ذلك في السطر الأخير من القصيدة: "أن تصبحَ أعمى وعينكَ تعمل". أي التخلص من فوضى الحواس أو تشوُّشِها أو حرفيَّتِها أو وقوفها عند الظاهر، والدخول في مرحلة النظر القَلبي – نسبة إلى القلب – في مرحلة الحواس البديلة، أو الحواس كما ينبغي لها، أو ما وراء الظاهر، أو ميتافيزيقا الحواس، الخ، بحيث ينقل لنا الشاعر ما يراه بقلبه، ما يراه بعد أن تلاشت كل مظاهر معطيات الحواس وبعد أن نفذ الشاعر إلى روح هذه المعطيات أو انعكاساتها على روحه هو وعلى تاريخ إحساسه بالأشياء وعلى ذاكرة وجدانه ولاوعي لغته الشعرية.

باختصار، قصيدة الهايكو ليست مجرد ومضة شعرية مكتوبة على ثلاثة أسطر، وليست مجرد وصف لعنصر من عناصر الطبيعة، وليس مجرد تغريب وصفي يتم في نهايته

ذكر الشيء الموصوف، وليست مجرد قصيدة غنائية تتناول حالة مفردة من حالات الصوت في القصيدة أو من الظواهر التي يراها بعينه.

قصيدة الهايكو تقوم على المزج أو التداخل أو الجمع أو التشابك بين مشهدين في الأساس، وقد يتخلَّق مشهد ثالث من هذا المزج. والمشهد هنا لا يُقصد به المشهد البصري، إذ تحمل كلمة "المشهد" دلالتها الحرفية البصرية وتكتسب دلالات معنوية حسب الحالات التي تتداخل في القصيدة، فقد يكون المشهد نفسيا وقد يكون فكرة وقد يكون عبارة عن شخصية وقد يكون تجربة حياتية وقد يكون حالة شعورية وقد يكون فعلا وعملا، وقد يكون قولا، وما إلى ذلك من حالات متنوعة في حياة الإنسان وحياة الكائنات الأخرى والتقاطع بين حياة الإنسان وحياة الكائنات غير البشرية والتقاطع بين كل ذلك وعناصر الطبيعة.

كما أن الاستحضار عنصر أساسي من عناصر قصيدة الهايكو، وهذا الاستحضار يكون لشيء أو شخص أو ظاهرة

غائب أو غائبة، سواء أكان هذا الغياب غيابا في الزمان أم غيابا في المكان. ولا يقتصر هذا الاستحضار على الذاكرة، فقد يتعلق باستحضار شيء من المستقبل، وقد يكون استحضارا لشيء لم يحدث، وإنما يعكس رؤية الصوت في القصيدة لما هو مفتقد في حياته، سواء أكان ذلك الفقد فقدا لشيء أو شخص كان موجودا من قبل أم فقدا لشخص أو شيء غير موجود في حياته ولم يكن موجودا من قبل.