الهايكو والتأويل

الهكيدة أو قصيدة الهايكو وجه من وجوه التأويل وليست وصفا لمشهد. قد أرى منظرا أو أحس بفكرة، وإذا وصفت هذا المنظر أو عبرت عن هذه الفكرة سيكون الحدث ذاته ماثلا أمامي وستكون هذه الفكرة ذاتها ماثلة أمامي، لكن لن تكون هناك قصيدة هايكو، لأن النص في هذه الحالة سيكون مجرد وصف أو تعبير عن شيء، والوصف سمة أو تقنية تعبيرية يمكن استخدامها في أي نوع من أنواع التعبير، دون أن يقتصر ذلك على الأدب وحده، ففي المسرحية على سبيل المثال نجد الوصف في الإرشادات المسرحية التي يقدمها لنا الكاتب بين قوسين، دون أن يطغى ذلك الوصف على الحوار الذي هو أساس أي مسرحية. وقد نجد الوصف في ثنايا الحوار بين الشخصيات. وفي السرد، قد يستخدم الراوي الوصف لوصف شيء أو منظر أو حالة، دون أن يطغى ذلك الوصف على السرد الذي يُعتبر التقنية الأساسية في النص السردي. والتعبير سمة من سمات أي نص مكتمل

سواء أكان أدبيا أم لا، فأي نص مكتمل يعبر عن شيء ويوصل فكرة أو إحساسا أو معلومة للقارئ، أي يبلغه بشيء أيا كانت طبيعة هذا الشيء.

وأعود الآن إلى طبيعة التأويل في بنية قصيدة الهايكو ذاتها، وليس تأويل قصيدة الهايكو: أي تفسيرها وبيان المعاني والدلالات المحتملة التي يستنبطها القارئ من القصيدة، فالتأويل هنا وحدة بنائية من وحدات بناء أي قصيدة هايكو. فيظن البعض أن قصيدة الهايكو عبارة عن نقل لحالة واحدة أو وصف لمشهد واحد أو التعبير عن فكرة واحدة. وفي كل هذه الحالات يكون النص ذا بُعدٍ وحيد في زمان واحد أو مكان واحد، وهذا منافٍ لطبيعة الهايكو ذاتها، مهما حاولت النماذج الرديئة أن ترسب في أذهاننا هذه الأحادية.

كيف يكون التأويل عنصرا بنائيا من عناصر المعمار الفني لقصيدة الهايكو؟ كيف يتحول التأويل من مضمون إلى معمار فني؟ كيف يصير التأويل أساس الهايكو ويعطيها طبيعتها الشعرية المتميزة؟ ليس المقصود بالتأويل هنا ذلك

التأويل أو التفسير الذي يقوم به القارئ أو الناقد ويحدث في مرحلة لاحقة على مرحلة الإبداع، أي على مستوى تلقي النص، وإنما المقصود به ذلك التأويل الذي يقوم به الكاتب أثناء الكتابة أو قبلها، وهو تأويل لا يتحقق وجود النص إلا به، لأنه يمثل الشق الثاني من نص القصيدة، وهو شق يُكسب القصيدة السمة التي تجعلها تتحول إلى قصيدة هايكو تتميز عن الومضة والإبيجرام والشذرة الذين ذكرتهم في مقالة أخرى تتناول مفهوم قصيدة الهايكو.

كيف يتم هذا التأويل؟ تتكوّن قصيدة الهايكو من مستويين: أحدهما ماثل أمام عين الصوت في القصيدة، سواء أكانت هذه العين هي العضو الجسدي الذي يمثل حاسة البصر الفيزيائي أم كانت عين العقل أو القلب أو المخيِّلَة، وتقوم هذه العين برصد الحالة أو المشهد أو الموقف أو العنصر الماثل أمامها – ولا يشترط في هذا العنصر أن يكون عنصرا ماديا أو ينتمي للطبيعة، وهنا أؤكد أن السنريو تطور طبيعي لقصيدة الهايكو وليس نوعا شعريا منفصلا،

فكل ما في الأمر أن الهايكو كانت في بداياتها تتكئ على الطبيعة إلى حد كبير (وهنا لا ننسَ أن الهايكو لم تكن قصيدة مستقلة في اليابان في بداياتها، وإنما كانت عبارة عن مطلع أو استهلال لقصيدة أكبر يمثل تلخيصا لهذا القصيدة الأكبر أو أيقونةً لها أو تكثيفا لها، وكانت في بعض الأحيان تحتاج إلى باقي النص لفهمها)، ومع تطورها واستقلالها صارت نصا مكتملا في حد ذاته واتسعت مجالات التجربة التي تستلهمها لتشمل الطبيعة والإنسان وكل ما في الكون، سواء أكان ذلك ينتمي للعالم المحسوس أو الملموس الذي له طبيعة متحققة يمكن إدراكها بالحواس البشرية أم ينتمي للعالم غير المنظور من حواس وأفكار وتأملات وما إلى ذلك.

أما بالنسبة للمستوى الثاني، فهو يمثل قيام الصوت في القصيدة أو الراصد أو الناظر أو حتى الراوي بتأويل المستوى الأول تأويلا خاصا من منظوره الخاص بحيث يرى فيه ما ليس موجودا فيه بشكل مباشر، وإنما يراه هذا الراصد لقرينة توجد داخله ولا بد من إبرازها في القصيدة

ولو عن طريق التلميح، بحيث يستطيع قارئ القصيدة أن يربط بين المستويين.

فتكمن قصيدة الهايكو في أنني أنقل الفكرة أو المنظر أو المشهد أو الحالة ثم أقوم بتأويلها(ا) في باقي القصيدة، كأن تأتي الفكرة أو المشهد مثلا مبتدأ لجملة على سبيل المثال، ثم يأتي تأولها(ا) في هيئة خبر هذا المبتدأ، أو تأتي في صيغة جملة أو جمل فعلية يتفاعل فيها الفعل والفاعل والمفعول لتتضافر الحالة وتأويلها في ثنايا هذه الجملة/الجمل الفعلية، أو تأتي الحالة الأولى في صيغة جملة كاملة، ثم يأتي التأويل في صيغة جملة أخرى.

من الأمثلة على الصيغة الأولى قصيدة "تصحيح مسار" المنشورة في ديواني "لعناتُ طبيعتك البائسة" ومن المحتمل أن يكون المخاطب هنا هو شاعر الهايكو ذاته:

قلمي الذي تراه طائشًا

تصحيحٌ لمسارٍ أفسدتَه

واقترابٌ من نبضِ الأرضِ العربية.

ومن ديواني "مواسم وجوهي ساعة الصفر"، قصيدة "عجزُ أيادٍ":

عيونُ القدسِ النازفة

عجزٌ في يدي

وأخطاءُ أيادِ.

وتعتمد القصيدتان هنا بينية الجملة الاسمية، ففي السطر الأول تأتي الحالة الأولى، ثم يأتي في السطرين التاليين تأويلان لهذه الحالة في شكل خبرين معطوفين على بعضهما بعضا، وكل خبر يشغل سطر، بحيث يمكننا أن نضع علامة (=) بين السطر الأول والسطر الثاني، ليصير السطران الثاني والثالث مساويين للسطر الأول من وجهة نظر الصوت في القصيدة.

ومن الأمثلة على الصيغة الثالثة قصيدة **"صَدَقة"** من ديواني "حكايات أراها خلف رموشي":

لا أتصدَّقُ عليكَ

أتصدَّقُ على نفسي

أرجوكَ خُذْ صدقَتَكَ.

فالحالة الحاضرة هنا هي موضوع الصدقة التي يقدمها الصوت للمخاطب، ويبدو أن المخاطب يجد حرجا في قبول هذه الصدقة، ويقوم الصوت بإزالة هذا الحرج من خلال تأويله للصدقة، فيرى أنه لا يتصدق على المخاطب، وإنما يقوم بالتصدق على نفسه في زمن قادم: فمن جهة، من يتصدق على شخص قد يجد من يتصدق عليه في المستقبل، ومن جهة أخرى، من يفعل خيرا سيرتد إليه هذا الخير في دنياه أو في آخرته أو في كليهما معا في المستقبل أيضا، أي أن من يفعل الخير يفعله لنفسه بالرغم من أنه في الظاهر يقدمه لغيره.

ومن الأمثلة على الحالة الثانية، قصيدتي "تَسَافُرٌ" (على وزن تَخَاطُر) من ديواني "نبضي يتجلى في الجاذبية":

خلفَ رمُوشي المُسْدَلةِ

نُورٌ يَنْدَهُنِي

وَوُجُوهٌ ألتقي مقاماتِها.

ففي السطر الأول يتم ذكر الفضاء الافتراضي للحدث، ويؤكد هذا الفضاء على إغماض العين وما يوحي به من عدم ضرورة وجود مشهد مباشر أمام عين الراصد، ثم تأتي في السطرين الثاني والثالث جملتان معطوفتان على بعضهما بعضا، إذ يتلاشى النور الخارجي المقترن في الفيزياء والبصريات بسقوطه على العين كي تستطيع الإبصار، فالعين هنا تنغلق من تلقاء نفسها بناء على إرادة صاحبها كي يستطيع أن يرى بشكل أفضل، لنجد أن النور الأكثر جاذبية ليس حاضرا بشكل مباشر أمام الصوت، وإنما هو نور ينبع من داخله، من ذاكرته، من التخفف المؤقت من ضوضاء التجربة المباشرة وما يقترن بها من صخب حياة لا يحقق للصوت إنسانيته ولا خصوصيته، وأستعمل الصوت هنا

الفعل "يندهني" المقترن بمفهوم "النداهة" الذي يكتسب في السياق المصري – بالإضافة إلى المعنى السلبي كما في "نداهة" يوسف إدريس – معنى صوفي يقترن بالانجذاب والافتتان والوله. وهنا يتم حذف المشهد الأول، فالعين التي تسدل رموشها تقرر أن المنظر الذي يمثل أمامها لا يستطيع تحقيقها أو إشباعها ولذلك تنصرف عنه لتدخل في نطاق التأويل العكسي، أي التأويل غير المباشر وغير المستحب، غير المباشر لأن التأويل الذي يتم في القصيدة ينفي المشهد الحاضر بأكمله، وغير المستحب لأن هذا المشهد الحاضر يعتبر عدوا للمشهد الذي يتم استحضاره ويحاول أن يقضي عليه ولا يقدم أي إشباع للراصد، وبالتالي يبتعد عنه تماما ويستحضر مشهدا نقيضا له من ذاكرته، ومن هنا تحضر المقامات والوجوه في نهاية القصيدة لإبراز الثراء الاستحضاري الذي يفتقده الصوت في حاضره.