

الأشكال الشعرية الحديثة في العراق دراسة فنية موضوعية

(قصيدة الهايكو أنموذجاً)

Modern Poetic Forms in Iraq: An Objective Artistic Study (The Haiku Poem as a Model)

رنا رزاق شلاكة¹، أمين نظري تريزي²*

¹ طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة شيراز، إيران.

aminnazari@saadi.shirazu.ac.ir

² أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة شيراز، إيران.

تاريخ التسليم: 2025/08/20، تاريخ التقييم: 2025/10/11، تاريخ القبول: 2025/12/31

Abstract

المخلص

Modern Iraqi poetry has witnessed notable transformations in form, shaped by the currents of modernity and experimentation. As a result, poetic forms in Iraq have diversified, reflecting the multiplicity and divergence of poetic experiences. Within this context, the haiku poem emerged as a modern poetic form introduced through translations from Japanese culture, drawing the attention of several Iraqi poets to explore this innovative literary mode. This study investigates the principal artistic features of Iraqi haiku poetry, with a particular focus on the kinetic, visual, rhythmic, and linguistic dimensions, through an analysis of selected representative texts.

Keywords : Haiku poetry; contemporary Iraqi poetry; visual dimension; linguistic dimension; rhythmic dimension; kinetic dimension.

شهد الشعر العراقي الحديث تغيراً على مستوى الشكل متأثر بكل مجريات الحداثة والتجريب، فتتوعد أشكال القصيدة العراقية تبعاً لتنوع التجارب الشعرية واختلافاتها، فظهرت قصيدة الهايكو كشكل شعري حديث وصل إلينا عن طريق الترجمة من الثقافة اليابانية، فاستقطب عدد من الشعراء العراقيين للغوص في هذا المنجز الشعري الجديد. وحاولنا في بحثنا هذا الوقوف على دراسة أهم الخصائص الفنية التي تمتاز بها قصائد الهايكو في العراق مرتكزين على المستويات الحركية، والبصرية، والإيقاعية، واللغوية، وذلك من خلال دراسة نماذج مختارة من الهايكو العراقي.

الكلمات المفتاحية: قصيدة الهايكو، الشعر العراقي الحديث، المستوى البصري، المستوى اللغوي، المستوى الإيقاعي، المستوى الحركي.

*المؤلف المراسل: رنا رزاق شلاكة، الإيميل: aminnazari@saadi.shirazu.ac.ir

1- مقدمة:

تعد قصيدة الهايكو فن التصويري للكلمات والاصوات التي تبعث صداها من قاع النفس قبل ان تصاغ الكلمات على الورق وكأنه سحابة في قطرة الندى. فالشعر العراقي شهد جملة من التحولات والتحديات من حيث المفهوم والبنية والمضمون. «قصيدة الهايكو أو الهيكدة هي أقصر قالب شعري ياباني، والغرض منه أن يعطي بإيجاز تام انطباعاً عن حالة نفسية أو عن منظر طبيعي» (وهبة، 1974، ص 202) وإن مصطلح هايكو قد اقترحه في نهاية القرن 19، شيكي، وشاع في القرن 20 تحت تأثير تلميذه كيوشي، وقد مارس هذا النوع كثير من الشعراء الفرنسيين في هذا القرن، ومنهم إوار الذي عنون (1920) مجموعته الشعرية الموسومة بـ"لنحيا هنا" بالعنوان الفرعي "أحد عشر هايكاي" (خالدية، 2021، ص 118) أما رائد قصيدة الهايكو فهو ياباني "ماتسو موتوزا باشو" فهذه القصيدة كما يراها باشو: «تطمح إلى نقل حالة الصفاء المحيطة بالموضوع الطبيعي والابتهاج بمعرفة حقيقة الأشياء وبصائرها». (بولحمام، 2019، ص 512)

القصيدة العراقية الحديثة لا تثبت على شكل شعري واحد بل انفتحت على اشكال شعرية عديدة، فأصبح القارئ العراقي يستفيق كل يوم على شكل حديث، ومن بين هذه الأشكال القصيرة الموجزة هي قصيدة الومضة، التوقيعات، اللوحة، الشذرة، وقصيدة الهايكو ذات أصول يابانية تعد ممارسة شعرية حديثة تعتمد على اختزال اللغة والتكثيف الدلالي. فيقول الشاعر الجزائري عاشور فني «اعترف باندھشي في البداية لبداية هذه التجربة الثرية، رغم أنني كنت في الحقيقة أتحري شيئاً من قواعد الهايكو في كتابة قصائدي، دون أن أكون على علم بذلك، كاقصائد اللغة وبناء الصورة». (فني، 2007، ص 42)

ويهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على تجربة قصيدة الهايكو في الشعر العراقي الحديث، من خلال الوقوف على دراسة الخصائص الفنية الجمالية التي تتميز بها هذه القصيدة عن باقي الأشكال الموجزة. بناء على ما سبق يحاول البحث الحالي الإجابة عن الأسئلة التالية:

1- كيف تجسّد المستوى الإيقاعي في قصيدة الهايكو العراقي؟

2- بما يمتاز المستوى الحركي في هذه القصائد؟

3- ماهي آليات المستوى البصري في القصائد المختارة وكيف تم توظيفها في هذه

القصائد؟

4- ماهي الخصائص اللغوية التي تمتاز بها قصائد الهايكو المختارة؟

2. الإطار النظري للبحث:

نشأة قصيدة الهايكو وإشكالية المصطلح:

قصيدة الهايكو تعد من الأشكال الكلاسيكية الأكثر شيوعاً في الشعر الياباني وأكثرها مقرونيه في العالم، وهذا الفن «ليس الشكل الشعري الوحيد الذي أنتجه الإنسان الياباني». (مجموعة شعراء في اليابان، 2015، ص 04) ويمكن تعريف الهايكو هو «شكل شعري قديم ظهر في اليابان منذ قرون وهذا الشكل التقليدي له تاريخ طويل» (يوتسويا، لا تا، ص 09) ففي القرن السابع عشر ظهر الهايكو بشكل متكامل على أيدي البوذيين من طائفة الزين، والبعض يرى أن ظهور شعر الهايكو يرجع للقرن الثامن عشر عندما كانت أشعار التانكا «هي الشكل السائد ولذلك يطلق على الفترة الاولى تسمية فترة التانكا» (الدوري، 2018، ص 10) وقصيدة التانكا من القصائد القصيرة التي تتألف من واحد وثلاثين مقطعا، ويتكون كل مقطع من خمسة أبيات طبقا للأسلوب الذي يتبعه الشاعر.

وظهرت بعد ذلك قصيدة الرينغا في القرن الرابع عشر حتى القرن السادس عشر «وهي سلسلة من القصائد الطويلة المتصلة بعضها ببعض» (الصلهبي، 2016، ص 18) «وتوظف المثال والحكمة والقول المأثور» (يوتسويا، لا تا، ص 09)؛ وتعد الرينغا من الأشكال الشعرية الجديدة المعقدة بالعديد من القواعد والنظم وهو حدث بارز في مسيرة تطور الشعر الياباني ويشترك فيه ثلاثة شعراء أو أكثر في كتابته. وفي القرن السادس عشر اضمحل استعمال هذا الشكل الشعري وظهرت نوع جديد من القصائد الهزلية وتسمى بقصائد "الهايكاي" بدل من قصائد الرنغا.

أما في القرن السابع عشر حتى نهاية القرن التاسع عشر ظهر شكل شعري مستقل بذاته يسمى بالهوكو وهو البيت الافتتاحي أو البيت المطلعي، ثم أطلق عليه اسم "الهايكو" الذي استحدثه ماسا أوكا شيكي سنة (1862-1902). ووصفت الناقدة العراقية بشرى البستاني الهايكو بأنه «لحظة جمالية لا زمنية في قصيدة مصغرة موجزة ومكثفة، تحفز

المخيلة على البحث عن دلالاتها وتعبير عن المألوف بشكل غي مألوف» (البستاني، 2015، ص51) فالتأمل يهب للشاعر شعوراً بالراحة، وتنقل روحه وذاته إلى درجة السمو لتكون هناك مسافة تجعله يستلهم وحيه. ومن جانب آخر، هناك من ألحقها بالسمو الروحي، فحدثنا رولان بارت عن الهايكو في كتابه "إمبراطورية العلامات" رابطاً إياه بالاحتفال الروحي فقال: «نتحدث عن الهايكو، يعني تكراره بصفة أكثر دقة، فالهايكو يشبه حفلاً دينياً أو روحياً مفاجئاً إنه عملية إظهار مفاجئ للواقع الذي يبرز عارياً من أي ظهور ولا يمكن اختصاره في أي تعليق.» (بلعلي، 2014، ص 142)

وسرعان ما وصل هذا التطور إلى الساحة العربية الثقافية إذ تسارع إليه العديد من الشعراء في كتابة قصيدة الهايكو بصيغة قريبة للثقافة العربية معتمدة على فلسفة والفكر الديني، بعيدة عن الهايكو الياباني ذو فكر وفلسفة الزن البوذية، وهو «مذهب اللا شيء، وسلوك ذهني، وطريقة مختلفة لإدراك الواقع، وإنه ترى الشيء عارياً مجرداً دون معرفة ذهنية قبلية، وبلا تشويش انفعالي». (برونيل، 2005، ص5)

فلو نظرنا لنسق الثقافة العربية والثقافة الياباني نجد هناك اختلاف بين المجتمعين إذ حقق المجتمع الياباني قفزة تنموية شاملة تقوم أساساً على تقديس العمل واحترام الوقت بينما عند المجتمع العربي الذي لا يعطي ذات الأهمية للوقت والعمل وبذلك أصبحت قصيدة الهايكو شكل شعري جديد إلى جانب بقية الأشكال الشعرية العربية ذلك أن هذا الشكل الجديد «أقرب ما يكون إلى روح الشعر العربي، لأنه يقوم على وحدة البيت في نفسين، وهذا من خصائص الشعر العربي، وهو مشهد يصطبغ بالشعريات العربية في مضمونه وفي روحانياته، ولذلك انفتح الشعر العربي على الهايكو منذ ستينيات القرن الماضي». (سماعيل، 2020، ص 47)

والشعر العراقي واكبه حركة التجديد والتجريب فانطلقت قصيدة الهايكو للأدب العراقي بعد أن انتشر وتبلور في الوطن العربي، وحظي بقبول وأصداء جديدة بين الشعراء العراقيين و«تنبه الكثير من الشعراء العراقيين إلى ضرورة كتابة هايكو عراقي لا يكون تقليدنا لمحيطه الياباني وإسقاطه على هويته المختلفة، وإنما يمثل حياتهم وطبيعتهم وطقوسهم المختلفة عن اليابان أنهم أرادوا من الهايكو أن يحدث تلاحقاً بين الثقافتين وتقارباً بين

الهويتين، وقد عدوه مقارنة جديدة للواقع الإنساني الجديد الذي وجدته قصيدة الهايكو صورة من صور الحياة التي تميل إلى المباغطة والاختزال والتكثيف» (الأحمد، 2022، ص 3) وبذلك أرادوا الشعراء خلق هايكو عراقي بصورة يابانية ثابتة، مثل قصيدة الهايكو الغربية والعربية عامة، وكانت هذه القصيدة تتأثر بالبيئة المحيطة بها وتأخذ وتعطي وتتأثر. (عضيمة، وكاريا، 2016، ص17)

ويرى النقاد أن قصيدة الهايكو من ناحية المضمون ليست قولاً مأثوراً وليست حكمة وليست مثلاً سائراً بل هي 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 تقدم صورة العالم وارتسام العالم في ذات الشاعر» (النجار، 2016، ص71) فيشعر المتلقي لقصيدة الهايكو كأنها عيناً أو كاميرا تلتقط لحظة أثناء حدوثها في الطبيعة وتجعلهم يعيشون تلك اللحظة ويشاهونها أمام عينيه.

3. الخصائص الفنية لقصيدة الهايكو العراقي

تعتمد قصيدة الهايكو في بنائها على ركنين أساسيين هما: الأحاسيس النفسية التي تغمر الشاعر أثناء شعوره أو رصده للمشهد الذي يمر أمامه أو يجول في خاطره وذهنه، أما الركن الثاني هو كيفية إخراج تلك الأحاسيس والانفعالات وتوصيلها للمتلقي، ويعتمد ذلك على ثقافة الشاعر ورصيده اللغوي والبلاغي في استخدام الألفاظ التي تساعد في رسم صورة المشهد مما يوقع المتلقي في دائرة المبهمات، حيث إن غاية الشاعر هو أن يستحوذ على ذائقة المتلقي ومشاركته خيالاته ومشاعره.

1.3 المستوى البصري:

الصورة هي ركن هام لقصيدة الهايكو يستخدم الشاعر الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها في سياقه الخاص فيبعث الحياة في كل ما هو ساكن وجامد لخلق معنى إبداعي جديد وهو نتاج تشكيل عناصر القصيدة من اللغة والتراكيب والإيقاع وهذه العناصر الأساسية تكون جسد النص الشعري، وتعد الصورة الشعرية هي أداة للرسم والإيحاء وتحل ضائقة التعبير المباشر لما لها من قدرة على استتطاق القارئ وحملة على التأمل فيها بغية تأولها، وكشف المراد المحتمل من غموضها، ولهذا كانت الصورة الشعرية من الدوال

الرئيسية التي تسهم في تحديد ماهية الشعر ومبلغ شعريته، «فالصورة تشكيل إبداعي كالرسم التشكيلي المفتوح في حالة تجعلك جزءاً من تلك اللوحات وليس مجرد مشاهد منفصل عنها وذلك يجعلك ترى ما يرى الشاعر وأنت داخل النص» (البطل، 1981، ص15) وفي هذا الصدد يقول الشاعر العراقي سعد جاسم:

في نصب الحرية

يلوذ من البرد والمطر

طائر مهاجر (جاسم، 2019)

في هذه القصيدة يصور لوحة فنية تمثل "نصب الحرية" والصورة الثانية هي البرد والمطر الذي يمثل فصل الشتاء إذ امتزج الشاعر الطبيعة وحركة الطيور المهاجرة من مكان إلى الآخر بسبب البرد والمطر وهي تبحث عن مكان تختبئ به فذكر الشاعر نصب الحرية لما له من معانٍ ودلائل عميقة. على الرغم من بساطة الصورة إلا أنها ذات عمق فلسفي وتأتي هذه الصورة من خلال التجربة المباشرة أو من لحظات مضيئة محدودة من الحياة كأنها الكامرة تلتقط الأشياء الداخلية بشكل عجيب أو بشكل مصادفات غريبة أو مواقف مضحكة ... الخ وتكمن صعوبتها في كيفية إيصال التجربة التي خاضها الشاعر بالكلمات بطريقة تؤثر بنفس العمق في مخيلة القارئ، وتكون الصورة الشعرية في قصيدة الهايكو هذه الحركية تجعل القارئ كأنه يتابع مشهداً سينمائياً مكثفاً. والممعن النظر في الأبيات يلاحظ أنّ القصيدة تبدأ بالإشارة إلى "نصب الحرية"، وهو معلم بصري/تاريخي بارز في بغداد صممه الفنان جواد سليم. هذه الإحالة تستدعي مباشرة صورة فنية متخيلة في ذهن القارئ: جدارية كبيرة بقطعها النحتية التي تمثل الحرية والصراع. هنا يتحوّل "النصب" من رمز تاريخي/سياسي إلى خلفية بصرية للقصيدة، أي مسرح بصري تقع أمامه حركة الطائر. فيما يتعلّق بالحركة البصرية أو دينامية المشهد في القصيدة يمكن القول إنّ الفعل "يلوذ" يفتح مجالاً بصرياً للحركة؛ الطائر يتحرك نحو النصب ليحتمي من المطر والبرد. نرى حركة مزدوجة: المطر النازل (من الأعلى إلى الأسفل)، والطائر الذاهب إلى الاحتماء (من الفضاء إلى النصب). "طائر مهاجر" هو العنصر المركزي بصرياً. الطائر في الهايكو غالباً ما يمثل الكائن العابر، الموقت، العزلة أو الحرية. هنا يتجسد بصرياً وهو يقف عند رمز الحرية.

التلاقي البصري بين الطائر (رمز الطبيعة والحركة والاعتراب) والنصب (رمز التاريخ والسياسة والثبات) يخلق مشهدية غنية بالرموز. العنصر البارز في القصيدة هو الاقتصاد البصري الهايكوي، حيث إنّ القصيدة لم تنطب في الوصف، بل التقطت صورة واحدة: نصب + مطر + طائر. هذا الاقتصاد هو جوهر الهايكو، أي الاقتصاد على عناصر قليلة تحدث صورة كاملة، أشبه بـ"لغة فوتوغرافية" مكثفة.

أما ثنائية المشهد كما في قول الشاعر العراقي سعد جاسم حيث يوظف ثنائية المشهد البصري (الخارجي/الداخلي - الطبيعي/الإنساني) لخلق صورة مركبة تجمع بين المطر البطيء والأسرة البنفسجية. البعد البصري يتجلى في الحركة المطر الهادئ النازل؛ وفي اللون البنفسجي مقابل الرمادي/الشفاف؛ و في المشهدية حيث اتحاد الطبيعة بالأسرة في لوحة شعرية رقيقة. هذا التوظيف البصري يعكس جوهر الهايكو أي الانتقال اللحظي لمشهد بسيط ظاهرياً، لكنه يختزن عمقاً دلاليّاً وجمالياً:

أعطي الاذن

لهذا المطر الربيعي البطيء

لنقع الأسرة البنفسجية (المصدر نفسه)

تكونت هذه القصيدة من مشهدين، المشهد الأول (صور المطر الربيعي البطيء) أما المشهد الثاني فقد صور لنا (الأسرة البنفسجية)، وعنصر الطبيعة المحوري في القصيدة هو المطر. هذه الثنائية تنشئ مفارقة بصرية بين الخارج (الطبيعة/المطر) والداخل (الأسرة/البنفسجي)، حيث يتقاطع المشهدين في صورة واحدة. فيما يتعلّق بالحركة البصرية فالفعل «أعطي الإذن» يحوّل المطر إلى كائن حي ينتظر السماح ليتساقط. المطر هنا ليس عنصراً جامداً، بل مشهداً ديناميكياً يرى ويتحرّك ببطء، في عملية نقع. الحركة بطيئة، وهذا البطء يسمح للعين أن تتابع المشهد كما لو كان في لقطة سينمائية بطيئة. اللون البنفسجي (الأسرة البنفسجية) عنصر بصري قوي، يضفي على المشهد جواً من الرهافة والجمال والرومانسية. اللون البنفسجي في الثقافة الجمالية غالباً ما يرتبط بالهدوء والدفء الروحي. في الحقيقة تقابل لون المطر الرمادي/الشفاف مع البنفسجي ينتج تبايناً بصرياً يثري اللوحة. الشاعر يوحد بينهما بجملة بصرية متخيلة "المطر يتداخل مع وجود الأسرة، كأن الطبيعة

تمنحها دفناً أو حياة إضافية". هذا التلاقي يحوّل المشهد إلى لوحة مزدوجة "الطبيعة تحتضن الإنسان، والإنسان يفتح على الطبيعة". المتأمل في القصيدة يجد أنّ القصيدة تقتصر على ثلاثة عناصر رئيسية: المطر + البطء + الأسرة البنفسجية. هذه العناصر القليلة تكوّن مشهدية متكاملة تغني القارئ عن الشرح المطول، وتترك فراغات بصرية للقارئ كي يملأها بخياله.

واتبع الأسلوب ذاته الشاعر العراقي جمال مصطفى في قصيدته حيث يقدّم لوحيتين بصريتين متجاورتين؛ الأولى شاعرية (شجرة محفور عليها قلب وسهم)، والثانية صادمة (شاحنة أخشاب تنقل بقايا تلك الشجرة). على المستوى البصري، يخلق الشاعر مشهداً مركّباً يزواج بين الرمز العاطفي (الحب) والواقع المادي (القطع/الموت). فهذه الثنائية تجعل الهايكو أقرب إلى صورة فوتوغرافية مزدوجة، حيث يتجاوز الجمال بالحزن، والعاطفة بالاستغلال: على جذع الشجرة

سهم في القلب

شاحنة أخشاب (مصطفى، 2018، ص 122)

نلاحظ في هذه القصيدة مشهدين، المشهد الأول الشجرة التي رسم على جذعها (سهم في القلب)، أما المشهد الثاني فصور لنا (شاحنة أخشاب)، وعنصر الطبيعة هو الشجرة، عبر الشاعر هنا عن مشاعر الحزن بالألفاظ (السهم والقلب) المحفور على جذع النخلة المقطوعة التي حملتها الشاحنة. بناء على ما سبق القصيدة تقوم على ثنائية متعارضة: أولاً الشجرة + القلب المحفور = صورة عاطفية/رمزية؛ ثانياً شاحنة الأخشاب = صورة مادية/نفعية. هذا التناقض يولّد لدى القارئ صدمة بصرية "من الحميمي إلى الصناعي، من الحب إلى الاستهلاك". وهنا تتجلى قوة الهايكو المتمثلة في النقاط المفارقة البصرية في مشهدين قصيرين متجاورين. الطبيعة تتمثل في الشجرة، لكنها لا تظهر في حيويتها الكاملة بل في جذع مقطوع. البصر يتلقى إذن صورة "موت الطبيعة"، لكن مع آثار الحياة السابقة (القلب والسهم). هذه المفارقة البصرية تعمّق الإحساس بالحزن والفقد. يمكن تخيل الألوان؛ الجذع بلونه البني الداكن. السهم المحفور يظهر أثر خطوط داكنة على سطح الخشب.

الشاحنة المعدنية بلونها الصارم (رمادي/أزرق). فعليه، هذا التناقض اللوني (الخشب الطبيعي/المعدن الصناعي) يعزّز المفارقة البصرية.

في قصيدة الشاعر العراقي حيدر الناصري يصور لنا صورة ثنائية الأبعاد، مشهد خارجي (أمواج البحر وضجيجها)، ومشهد داخلي (الأفكار المتلاطمة في العقل). البصر ينتقل بين المشهد الطبيعي المتحرك والمشهد النفسي الداخلي، ليتحوّل النص إلى لوحة رمزية بصرية:

ضجيج أمواج ؛

رغم الصمت -

تتلاطم الأفكار (القيسي، 2021، ص 32)

نلاحظ في هذه القصيدة أنّ الشاعر يصوّر مشهدين، المشهد الأول صورة الامواج العالية وصوتها، القارئ يرى بعينه صورة الأمواج المتلاطمة وما يرافقها من ضجيج. هذه الصورة البحرية حركية/ديناميكية "حركة الماء، ارتفاع الأمواج، تصادمها، الرذاذ المتناثر". على المستوى البصري، المشهد يقدّم لوحة طبيعية متحركة يمكن أن ترى وتسمع في الوقت نفسه. أما المشهد الثاني فيعبر فيه عن كثرة الأفكار الضجيج الحاصل في العقل، فجأة ينتقل الشاعر من المشهد الطبيعي (الأمواج) إلى مشهد داخلي (العقل/الأفكار). الأفكار تصوّر بصرياً كأنها أمواج داخلية تتلاطم في الرأس. هنا تتحقق الاستعارة البصرية؛ أي ما يحدث في الذهن يرسم كأنه مشهد طبيعي مرئي. القصيدة تقوم على ازدواجية؛ الخارج (الطبيعة): الأمواج وضجيجها؛ الداخل (العقل): الأفكار المتلاطمة. الجمع بين المشهدين يمنح القارئ صورة مركبة حيث إنّ العقل أشبه ببحر هائج، والأفكار تتحول إلى أمواج مرئية. هذه الثنائية تجعل القصيدة تتجاوز الوصف المباشر للطبيعة نحو إسقاط داخلي بصري. التوتر البصري يعدّ أحد مؤشرات المستوى البصري في هذه القصيدة؛ "ضجيج أمواج" يقابله "رغم الصمت". هذا التضاد البصري يخلق توتراً، البحر يرى هائجاً لكن يسمع صامتاً؛ وفي المقابل الأفكار في الداخل ترى وكأنها تتلاطم رغم أن العقل مكان ساكن. بناء على هذا، البصر يعيش صورة متناقضة؛ سكون في الظاهر، وعاصفة في الداخل. ما يشدّ انتباهنا في هذه القصيدة هو التكتيف البصري الهايكوي بحيث المشهد يقتصر على ثلاثة

عناصر: أمواج - صمت - أفكار. تشكّل هذه العناصر رغم بساطتها، لوحة مكتملة؛ عين ترى البحر، وأخرى ترى العقل، والقصيدة تدمج المشهدين في لقطة واحدة. هذا الاقتصاد البصري هو جوهر الهايكو، أي التقاط صورة واحدة تحتزن الخارج والداخل معاً. ولقد مزج الشعراء بين البياض والسود في قصيدة الهايكو العراقية فالورقة البيضاء تشكل حيزاً في عالمه المزدهم «فيرسم عليها كلماته ويطلق العنان لنصه الشعري المتموج بين البياض والسود في عرض الصفحة، فالورقة البيضاء جسد بكر يشكل فيها الشاعر عالمه المزدهم، ويرسم كلماته حسب التموجات الشعورية والنفسية» (عبدالناصر، 2009، ص 131) أما حيز السود في الصفحة «يمثل (رسم الكلمات والحروف) يدل ذلك على مكونات الشاعر، فحيز البياض أكثر منه فضاء وأوسع منه دلالة، ودلالاته الغائبة والمشفرة كثيراً ما تستفز القارئ وتدفعه إلى النظر والتأمل والمشاركة» (الماكري، 1991، ص ص 238-239) ويكتسب بذلك الحيز الأبيض من الورقة أهمية بالغة عند امتزاجها بالسود وكلاهما له دور في قراءة وتأويل النص الشعري، كما في قول الشاعر سعد برغش:

"قمر الحصاد

بعضاً من الفراغة

في موقد الشاي" (القيسي، 2021، ص 23)

من خلال هذه القصيدة يقدم الشاعر مشهداً بصرياً لحظة امتزاج البياض بالسود وتقديم لوحة فنية تظهر فيها مشاهد البيئة العراقية اليومية ففي الصورة الأولى بين قمر الحصاد أما الصورة الثانية موقد الشاي فيعد من طقوس الحياة اليومية العراقية البسيطة. البياض يمثل الفراغ في الصفحة، ويعكس المساحة الصامتة التي تتخلل النص وتتيح للقارئ التأمل. البياض هنا يقابل "قمر الحصاد"، بما يحمله من إشعاع وضوء وامتداد في الأفق. السود يتمثل في الكلمات المكتوبة، أي "بعضاً من الفراغة" و"موقد الشاي". هذه العبارات المرسومة على الصفحة السوداء/الحروفية تجسّد مكونات الشاعر وصور الحياة الواقعية. التفاعل بين البياض والسود يعطي النص ديناميكية بصرية، حيث يلتقي الصمت مع الامتلاء، والفراغ مع الحضور. فيما يتعلّق بالمشهد البصري الأول أي قمر الحصاد فالقمر يرتبط بالضوء والصفاء والبياض في المخيلة البصرية. هو صورة طبيعية/كونية، مشهد واسع

مفتوح الأفق، يذكر بالاحتفالات الزراعية وطقوس الحصاد. "قمر الحصاد" يملأ فضاءً عالياً مضيئاً يهيمن على المشهد بصرياً. أما المشهد البصري الثاني أي موقد الشاي فهو صورة حياتية يومية مألوفة في البيئة العراقية، يرمز إلى الدفء، البساطة، وجلسات الألفة. من الناحية البصرية، الموقد يقابل القمر، الأول مصدر ضوء طبيعي كوني، والثاني مصدر ضوء منزلي/بشري محدود. فهذا التباين البصري بين "القمر" و"الموقد" يخلق مفارقة تجمع بين العظمة الكونية والبساطة اليومية. المتأمل في القصيدة يجد أنها لا تصف الأشياء فقط، بل تقدّمها على هيئة لقطة سينمائية مركبة؛ لقطة بعيدة (القمر)، لقطة متوسطة (الفراغة كرمز تاريخي)، ولقطة قريبة (موقد الشاي). البصر يتنقل بين هذه المستويات الثلاثة كما لو كان يتابع حركة كاميرا شعرية. أضف إلى ذلك إن القصيدة تحوّل الورقة إلى لوحة بصرية، مساحات بيضاء (فراغ/قمر) تقابلها خطوط سوداء (كلمات/موقد/تاريخ).

وبذلك يبدو واضحاً أن شعراء قصيدة الهايكو العراقي حافظوا على خصوصية الهايكو من ناحية الشكل والبناء، ففي القصائد ذات المشهدين يستخدم الشاعر الوقفة التأملية وأحياناً يستغني عنها خاصة في القصائد ذات المشهد الواحد كما في قصيدة الشاعرة العراقية بشرى البستاني حيث نلاحظ أن القصيدة تكونت من مشهد واحد صورة لنا مشهد النهر والزنابق الذابلة الطافية، وذكرت عنصر المفارقة بين كلمتي (المتألىء وذابلة) ولم تستخدم (كيرجي أو الوقفة) لأنها من مشهد واحد وذكرت أيضاً عنصري الطبيعة هما (النهر وزنابق):

النهر المتألىء

تطفو عليه

زنابق ذابلة (البستاني، 2015، ص 261)

بإمعان النظر فيما سبق نلاحظ أن القصيدة تكوّنت من مشهد بصري أساسي حيث تقدّم صورة واحدة، نهر يلمع بضوء الشمس أو القمر، وعلى سطحه تطفو زنابق ذابلة. البصر يتنقل رأسياً من سطح النهر المتألىء (الامتداد الواسع واللمعان) إلى الزنابق الذابلة (عناصر صغيرة فوق السطح). وهذا يخلق مشهداً متكاملاً أشبه بلوحة تشكيلية فيها خلفية مضيئة (النهر) وتفاصيل أمامية (الزنابق). وعنصر التناقض البصري واضح وضوح الشمس في القصيدة حيث إن التوهج/اللمعان في كلمة المتألىء إشراق، وحياة، وجمال بصري

متدقق؛ مقابلها الذبول في الزنايق أي انطفاء، وضعف، وفقدان نصارة. هذا التضاد بين السطوع والخمود يولد حركة بصرية داخل المشهد، النهر يسطع بينما الزنايق تذوي وما نلاحظه في القصيدة هو غياب الوقفة (الكيرجي)، عادة في الهايكو نجد "وقفة" تفصل بين مشهدين (كيرجي). هنا، لكون القصيدة ذات مشهد بصري واحد، فإن البناء انسابي ومتصل: النهر → الزنايق. هذا الانسياب يشبه حركة العين حين تتأمل مشهداً واحداً بلا انقطاع، من ضوء النهر إلى تفاصيل سطحه. فيما يتعلّق بالبعد التأملي البصري فالقارئ يرى المشهد الواحد لكنه مضطر إلى التوقف عند التناقض الجمالي؛ "لماذا يذبل الجميل (الزنايق) وسط البهاء (النهر المتألئ)؟" هذا الأمر يدفع العين إلى إعادة النظر في التفاصيل الصغيرة داخل اللوحة البصرية الكبيرة، تماماً كما يحدث في الفن التشكيلي حين تبرز نقطة عتمة داخل فضاء مضيء. بناء على ما سبق قصيدة بشرى البستاني في ضوء المستوى البصري هي لوحة مشهدية متكاملة من عنصر واحد (النهر والزنايق)، مبنية على التضاد البصري بين النور والذبول. غياب الوقفة (كيرجي) يؤكد أن القصيدة ترسم مشهداً واحداً متصلاً، لكنه مشهد مشحون بالدلالات، حيث يتعايش الجمال المتألئ مع الذبول الطافي. إنها قصيدة بصرية خالصة، تحاكي العين مباشرة، وتجعل القارئ يشاهد قبل أن يفسّر.

ومن القصائد التي تكوّنت من مشهد واحد فهو ما قاله الشاعر حمدي حميد الدوري في قصيدته حيث تكونت هذه القصيدة من مشهد واحد مصوراً فيها (وقفة القبرة عند سور المقبرة) ولم يذكر (كيرجي أو الوقفة) فيها وذكر الشاعر في هذه القصيدة الطائر (القبرة) وهو عنصر الطبيعة لما يمتلك من صوت شجياً ويعبر من خلاله عن حالة الحزن بينه وبين المقبرة:

مالها هذه القبرة

كل يوم تنوح

عند سور المقبرة (الدوري، 2018، ص 109)

بإمعان النظر في القصيدة نجد أنّها قائمة على مشهد واحد واضح المعالم، قبرة (طائر) تقف عند سور المقبرة وتتعب/ تنوح كل يوم. العين ترى طائراً صغيراً، في مواجهة سور حجري ثابت. فالصورة تقوم على تلاقي عنصرين بصريين متقابلين، العنصر الأول

القبرة وهي رمز الطبيعة والحياة والحركة؛ والعنصر الثاني سور المقبرة وهي رمز السكون والموت والنهاية. هذا التداخل بين العنصرين يمنح القصيدة بعداً بصرياً ثنائياً الطبقة المتمثل في الحركة/ الحياة مقابل الجمود/ الموت. القصيدة لم تستخدم فاصلاً أو وقفة (كيرجي) لأنها مكتفية بمشهد واحد متكامل. حركة العين تسير انسيابياً من القبرة → النواح → سور المقبرة، دون توقف بحيث هذا الانسياب البصري يوحي بامتداد الحزن واستمراره، كما يوحي العنوان الضمني "كل يوم تتوح". المتأمل في القصيدة يلاحظ المفارقة البصرية متجلية في نص القصيدة، إذ القبرة طائر صغير، يطير، يغني عادة بصوت شجي تمثل صورة للحياة والطبيعة، والمقبرة مكان موت وسكون تمثل صورة للفناء. إن المشهد يضع حركة الطائر وصوته في مواجهة سكون السور وصمته. والمفارقة البصرية تتمثل في الكائن الحي الذي يتكئ على سياج الموت. البياض في النص يمنح المشهد سكناً وتأملاً يناسب أجواء المقبرة. والسواد (الكلمات) يرسم تفاصيل محددة (القبرة/ النواح/ المقبرة). إن التفاعل بين البياض والسواد على الصفحة يشبه التفاعل بين الفراغ المحيط بسور المقبرة وصوت القبرة الذي يملؤه. من منطلق هذا الأمر لاحظنا أن قصيدة حمدي حميد الدوري في ضوء المستوى البصري تجسد مشهداً واحداً بانورامياً مكثفاً متمثلاً في طائر (رمز الحياة) ينوح عند سور المقبرة (رمز الموت). غياب الوقفة (كيرجي) يعكس طبيعة المشهد الواحد المناسب، والتناقض البصري بين القبرة والمقبرة يصنع المفارقة الأساسية في النص الشعري. إنها لوحة بصرية حزينة، تضع الحياة الهشة في تماس مباشر مع الموت الصامت.

بناءً على ما سبق نلاحظ أن أغلب شعراء الهايكو العراقيين استخدموا الألفاظ والعبارات ما تناسب سياقها الشعري الخاص وعبر عنها بالصور والمشاهد معتمداً بذلك على بنائها التشكيلي الفنية لقصيدة الهايكو لإبراز الصورة الشعري في نسق شعري جميل وروعة في التعبير وموقع حسن في البلاغة وإبراز الخفي إلى الجلي أي (الظاهر) مما يزيد من دقة الصورة الشعرية ووضوح المعاني في القصيدة.

2.3 المستوى اللغوي:

تتسم قصيدة الهايكو بالبساطة والوضوح، إلا أن هذا الأمر لا يمنعها من احتوائها على الشحنات اللغوية التي تعبر عن عمق المشاعر في قالب الإيجاز اللفظي وذكر ذلك

الكاتب عبد القادر خليف «إن الإحياء النفسي، مختلط بمشهد طبيعي، يمزج الجوهر والمظهر ويضفي رونقاً جمالياً، نتيجة التكتيف الفني والإحياءات المتلقاة» (خليف، 2018، ص 418) وإن أغلب قصائد الهايكو في الشعر العراقي تميزت بالقصر والمجال اللغوي، والاختصار في طرح الفكرة وهذا يؤدي إلى اعجاز التحليل النقدي فيكتب الشاعر قصيدته الشعرية بروحه وذاته المفعمة بالمشاعر والأحاسيس وقدرته على تصوير تلك اللحظة في ألفاظ ومقاطع محددة تطلع بدور الكاميرا التي تصور تلك اللحظة» (الصلهبي، 2016، ص 19) كما في قول الشاعر عذاب الركابي حيث صور الشاعر مشهد الغصن المتمايل كأنه ينوي الطيران، فطارت العصافير فزعا منه. فالشاعر هنا هو مصور وساحر وتشكيلي في آن واحد واللغة المثالية التي عبر عنها تعد مصدر للجمال والإثارة والقدرة على الدهشة وإثارة المتلقي للنص الشعري والتفاعل معه:

تمنى الغصن

الطيران

ففقد صداقة العصافير ! (الركابي، 2016، ص 45)

القصيدة تتكوّن من ثلاثة أسطر قصيرة، تعكس روح الهايكو في الاقتصاد اللغوي. كل كلمة محسوبة، ليس فيها ترهل أو حشو، وهذا الإيجاز يمنح النص كثافة دلالية. هذا القصر اللغوي يعكس لحظة انخراط/ دهشة أشبه بومضة كاميرا. فيما يتعلّق باللغة المجازية في القصيدة يمكن القول إنّ عبارة "تمنى الغصن الطيران" استعارة بصرية ولغوية، إذ أضفى الشاعر على الغصن (الجماد) صفة الكائن الحي الذي يرغب ويطمح. وعبارة "فقد صداقة العصافير" تجسيد آخر، إذ أعطى للعصافير صفة بشرية وهي الصداقة، وكأنها كيانات اجتماعية تهجر الغصن إذا تحوّل عن طبيعته. إنّ الجمع بين الغصن/العصافير يخلق علاقة لغوية مفارقة؛ الأصل أن الغصن مأوى الطيور، لكنه هنا خسرهما عندما حاول أن يخرج عن طبيعته. بالنسبة للحقول الدلالية المستخدمة في القصيدة فإنها تتكوّن من حقلين أساسيين، الحقل الأول هو الطبيعة (الغصن - العصافير)، والحقل الثاني الإنسان/ الاجتماع (التمنى - الصداقة - الفقد). بهذا الدمج، تتحول اللغة من وصف طبيعي إلى لغة رمزية وجودية تعكس تجربة إنسانية، من يتجاوز حدوده أو يتمرد على طبيعته قد يخسر محيطه

وأصدقاءه. اللغة هنا ليست توصيفية فحسب، بل مفاجئة؛ فالقارئ لا يتوقع أن يتحول الغصن من ملاذ للعصافير إلى منافس لها. المفاجأة تتولد من استخدام مفردات بسيطة (الغصن - الطيران - العصافير) لكن في نسق غير مألوف. بناء على ما سبق لغة عذاب الركابي في هذا النص الهايكوي تقوم على الاقتصاد الشديد والدهشة، تفاجئ القارئ باستعارة مبتكرة تمنح الغصن روحاً ورغبة إنسانية، وتقيم علاقة اجتماعية مع العصافير. القوة تكمن في أن الشاعر استطاع عبر كلمات قليلة أن يصنع نصاً مشحوناً بالدلالات، يجمع بين البساطة الشكلية والعمق الرمزي، ليجعل اللغة نفسها أداة للإثارة الجمالية والتأمل.

كذلك قوله حيث يصور الشاعر هنا مشهدين الأول صورة العصفور وهو يحلق وحيداً في السماء، والمشهد الثاني صورة الغصن وهو مستسلم في استقراره بالشجرة الأم، كان كلاهما ينظر إلى الآخر وتعجبه حياة الآخر لا حياته، نستدل من وراء هذا المشهد رسالة مفادها أن الاستمتاع بما في اليد أفضل من النظر إلى ما في يد الآخرين:

يحسد

العصفور الوحيد

غصن الشجرة

على استقراره

ويحسد الغصن

العصفور على أسفاره ... وحرثته (الركابي، 2016، ص51)

إنّ التكرار اللغوي للفعل "يحسد" في بداية كل مشهد يعزز الإيقاع الداخلي ويقوّي المعنى الرمزي. التكرار يشير إلى العلاقة المراوغة بين الكائنين ويجعل القارئ يركز على التباين بينهما. تمتاز هذه القصيدة بلغة بسيطة واضحة، إنّ الكلمات المختارة مألوفة وسهلة القراءة (عصفور، غصن، استقراره، أسفاره، حرية). هذه البساطة تخدم التواصل المباشر مع القارئ وتجعل المعنى الفلسفي أكثر وضوحاً. ما يشدّ انتباهنا هو أنّ المشهد اللغوي يقوم على مفارقة مزدوجة، العصفور يحسد الغصن على الاستقرار، والغصن يحسد العصفور على الحرية. المفارقة اللغوية تجعل النص غنياً بالدلالة، وتبرز الرسالة الأخلاقية/ الفلسفية بطريقة مختصرة وذكية. لم يتغافل الركابي عن استخدام الاستعارة والتجسيد في هذه القصيدة

الهايكوية، العصفور والغصن ليسا مجرد عناصر طبيعية، بل يمنحان صفات بشرية أي الحسد، والرغبة، والإعجاب. هذه التجسيدات تحول المشهد الطبيعي إلى لوحة حياتية فلسفية، تجعل اللغة وسيلة للتعبير عن النفس البشرية والتجارب اليومية. بامعان النظر في القصيدة نلاحظ أنَّ الشاعر يستعمل عبارات مقتضبة لكنها مشحونة بالمعنى؛ الحسد يعني الرغبة في ما لا تملكه؛ الحرية يمثّل الطيران، والحركة، والتجوال؛ والاستقرار يعني الثبات، والأمان، والجذور. من خلال هذه الكلمات البسيطة، تتجسد حكمة النص الشعري المتمثلة في أنَّ الاستمتاع بما لديك أفضل من النظر إلى ما لدى الآخرين. فعليه إنَّ القصيدة تكشف عن قدرة الركابي على دمج البساطة اللغوية مع عمق المعنى الفلسفي في مشهدين متوازنين لغوياً، بحيث يصبح كل مشهد مرآة للآخر، والقارئ يستنتج الدرس من التفاعل بينهما.

وإنَّ الغاية من كتابة قصيدة الهايكو في الشعر العراقي هو كتابة قصيدة بأقل الكلمات وخالية من الحشو والصنعة وإنَّ تقدم المتلقي تجربة فنية تتسم بالبساطة والعمق وفي نفس الوقت تتماشى مع روح العصر الجديد، تؤكد الناقدة والشاعرة العراقية بشرى البستاني هذا الرأي في قولها: «فليس ثمة حيز لفعل غير شعري لشدة الإيجاز اللغوي واقتصاده، وذلك يوجب على الشاعر الاختبار الدقيق لكل مفردة، وكل حرف والانتباه لمحوري الاختبار والتأليف معا انتباهاً بالغ الدقة ليكون المشهد المكثف واللقطة سريعة مكتنزة بفتنة البساطة» (التهامي، 2023) وبذلك تكون كل لفظة زائدة تفسد عنصر البساطة الذي يعد جوهر قصيدة الهايكو. اتسمت القصيدة التالية للشاعرة بشرى البستاني بعنصر البساطة والتكثيف الدلالي، بحيث لا تتجاوز تسع كلمات وقد يتبين للقارئ أنَّ الشاعرة بشرى البستاني اعتمدت في قصيدتها على التناسل من الآية القرآنية قال {هي عصا اتوكأ عليها واهش بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى} لكنها استطاعت استفزاز ذهن المتلقي باقتحام أحداث غير متوقعة الحدوث مثل (الهش على الفراغ وليس أغنام الراعي) فأصبحت القصيدة أكثر عمقاً ودلالة حيث تقول:

مآرب آخر،

عصا الراعي كثيراً ما

تهش على الفراغ (البستاني، 2015، ص103)

أول ما يتبادر إلى ذهننا هو أنّ النص الشعري يمتاز باختزال واقتصاد لغوي حيث يتكوّن من تسع كلمات فقط، كل كلمة مختارة بعناية فائقة. الغاية من هذا الاختزال هو تحقيق أقصى أثر دلالي باستخدام أقل عدد من الكلمات. لا وجود لحشو أو كلمات زائدة، مما يجعل كل لفظة مؤثرة ودقيقة. هناك تناص مباشر مع الآية القرآنية، الشاعرة تقتبس الصورة الأصلية وتحولها بطريقة إبداعية حيث إنّ الغنم تتحول إلى "الفراغ"، لتصبح الصورة أكثر رمزية وتجريداً. الاستعارة هنا تجعل العصا وسيلة تحريك وتمثيل داخلي، بينما الفراغ يشير إلى غياب الهدف أو المعنى في بعض أفعال الحياة. والمفارقة اللغوية في القصيدة هي الهش على الفراغ بدل الغنم، وهي لمسة مفاجئة تثير دهشة القارئ وتفاعله الذهني. هذه المفارقة تضيف عمقاً ودلالة، إذ تحوّل المشهد من مجرد صورة يومية إلى رمز فلسفي وتجريدي. الكلمات بسيطة، لكنها محملة بالمعنى: "مآرب"، "عصا"، "تهش"، "فراغ". البساطة اللغوية تجعل النص سهل القراءة والفهم، لكن العمق الدلالي يتجلى في قدرة القارئ على التأمل فيما وراء الصورة حيث إنّ الفراغ، الغياب، الفعل بلا هدف. هذا يحقق جوهر الهايكو أي اللقطة المكثفة التي تجمع البساطة والدهشة. لا غرو أنّ التركيب اللغوي والاستعارة والمفارقة تحفز القارئ على إعادة التفكير والتأمل في المشهد. كل كلمة تعمل كعنصر إثارة ذهنية وجمالية، بحيث يصبح النص ليس مجرد وصف، بل تجربة فنية متكاملة. فعليه إنّ القصيدة السابقة نموذج رائع للاقتدار اللغوي في الهايكو العراقي، حيث تتحقق التجربة الجمالية والتأملية في مشهد واحد مكثف.

3.3 المستوى الإيقاعي:

تجاوزت قصيدة الهايكو ما وضع لها من إيقاعات قبلاً، وتمردت على العروض الخليلي والتشكيل الخطي، وتتميز بنظام مغاير في شكلها الجديد، فأصبح القارئ ينظر إلى المكان ومساحة الورقة التي تجذب العين في شكلها الداخلي «وأصبح النص هنا يشاهد ويرى ويتأمل، حلت فيه العين محل الأذن وحلّ إيقاع الصمت محلّ إيقاع الحركة وأخذ الخلق الشعري على عاتقه مهمة تسجيل الحالة وليس التعبير عنها» (اليافي، 1997، ص 336) تتكون قصيدة الهايكو من بيت واحد فقط على التقطيع الصوتي إلى سبعة عشر مقطعاً، يكتب السطر الأول خمسة مقاطع صوتية والسطر الثاني يكتب بسبعة مقاطع بينما

يكتب السطر الثالث بخمسة مقاطع، وهذا التقسيم يرجع فضله الشاعر الياباني "باشو" الذي طرح هذا التقطيع الموسيقي في القرن الخامس عشر «ترتب الكلمات بحيث تعطي (ريتمًا) إيقاعياً واحداً ينساب بكل سلاسة كما تنساب التفاعيل العربية مما سهل حفظه، وهذا يساعد على فهم سبب انتشار الهايكو بين الناس العاديين، إلا أن هذه القاعدة قد كسرت، وأصبح يكتب في ثلاثة أسطر كما هو موجود الآن». (الصلهبي، 2016، ص 17)

وتعد قصيدة الهايكو سلماً موسيقياً ينسجم مع تشكيلة الأحاسيس والمشاعر والعواطف باتجاه المشهد الطبيعي أو الحدث المعبر عما يختلج في نفس الشاعر وروحه وتصل معانيه إلى المتلقي بآلية أسرع من اللفظة ليصل إلى أسماع المتلقي قصيدة الهايكو اليابانية بالموسيقى الداخلية فقط والتي بدورها تخلق حالة إيقاعية عفوية حتى نحقق شعرية هذا الهايكو في قصر نفسه مع كل سطر، وهو بدوره لا يحتوي على موسيقى خارجية كما شاع في الأشكال الشعرية الأخرى، لأن شعر الهايكو لا تحكمه لا قافية ولا وزن ذلك أن اللغة اليابانية اضطرت إلى الاعتماد على وسائل إيقاعية أخرى وهي عدد المقاطع ذلك لأن الهايكو الياباني يخاطب العين أكثر مما يخاطب الأذن: وحتى الصورة الشعرية أغلبها بصرية وليست سمعية». (الدوري، 2018، ص 8)

القصيدة الهايكوية تعتمد على موسيقى الأصوات أكثر من اعتمادها على وزن أو قافية. وبهذا، استطاع الشاعر أن يوظف المستوى الموسيقي ليكون انعكاساً لواقع العراق الدامي. وبما أن الشاعر العراقي ابن بيئته فصور لنا واقع العراق المؤلم بسبب الحروب وما حصل من مشاهد الدمار وأصوات الانفجارات والمفخخات نجدها في قصيدة الهايكو للشاعر أحمد هاشم حيث نلاحظ أن التكرار الصوتي (الميم والقاف والحاء) مع التوزيع الإيقاعي للأسطر الثلاثة يكون مشهداً موسيقياً متكاملًا، أي ضجيج الانفجار، صمت الفاجعة، ثم رتابة الحياة اليومية:

ولد مزقته مفخخة

أم—

تعد الطعام (هاشم، 2008)

نلاحظ في هذه القصيدة ترتفع أصوات والمفخحات وصور الأم وهي تعد الطعام فيصور لنا مشهد الولد الذي مزقته المفخحات فيعم الحزن وتعلو الصيحات. قصيدة الهايكو بطبيعتها قصيرة ومكثفة، تعتمد على التكثيف الدلالي والصوتي أكثر من اعتمادها على الأوزان التقليدية. يقوم النص الشعري السابق على الإيجاز والتركيز، وهو ما يتفق مع ما يؤكد عليه عز الدين إسماعيل بأن «القصيدة الحديثة تعتمد على الإيقاع الداخلي أكثر من اعتمادها على الوزن الخليلي» (إسماعيل، 1978، ص122) نلاحظ في السطر الأول "ولد مزقته مفخة" تكرار الحروف الصامتة القوية (الميم، القاف، الخاء) التي تخلق إيقاعاً متوتراً يعكس صوت الانفجار وتمزق الجسد. السطر الثاني يكتفي بـ "أم—"، حيث تصبح الشرطة (—) علامة إيقاعية، تحيل إلى الصمت المأساوي، وهو ما يسميه هنري لوفيفر بـ "إيقاع الصمت" (Lefebvre, 2004: 19) السطر الثالث يعود إلى نسق هادئ من خلال التكرار الصوتي للألف الممدودة في "الطعام"، وهو ما يعكس "إيقاع الحياة المستمرة رغم الموت"، كما يشير خليل موسى إلى أن الإيقاع «قد ينشأ من التوازن الصوتي لا من الوزن» (الموسى، 1999: 75) إضافة إلى ذلك يتضح في النص اعتماد على جرس الأصوات؛ حروف الانفجار (ق/خ) في "مفخة" توحى بانفجار فعلي. تكرار الميم في "مفخة" و"أم" و"تعد الطعام" يشكل رابطاً صوتياً يوحد المقاطع الثلاثة، لكنه يحمل في الوقت ذاته طابعاً رتيباً يذكر برتابة المأساة اليومية. التناقض الصوتي بين شدة الانفجار وهدوء إعداد الطعام يكون إيقاعاً متضاداً (صخب مقابل سكونية) وهو ما يرسخ المأساة موسيقياً. تتجلى في تكرار الأصوات، خاصة الميم (مفخة، أم، الطعام)؛ حيث يربط إيقاعياً بين مشاهد متباعدة. وهذا ما يسميه صلاح فضل «التكرار الصوتي الموحد للدلالة» (فضل، 1993، ص89) أصوات القاف والحاء في "مفخة" توحى بالانفجار، وهو ما يتوافق مع مفهوم "المحاكاة الصوتية" (Onomatopoeia) عند رومان ياكوبسون. (Jakobson, 1960)

أما الشاعر سعد جاسم فقد صور لنا مشهد الشتاء وأصوات قطرات المطر عند نزولها أول مرة على الأرض تعلن بدء فصل الشتاء فيقول في قصيدته:

غيمة صغيرة

ترش المدينة

تباشير شتاء (جاسم، 2019)

بإمعان النظر في القصيدة نجد أنها تعتمد على الموسيقى الداخلية لا على الوزن الخليل، كلمة "غيمة صغيرة" تبدأ بحرف الغين ذي الجرس الرخو الممتد، ما يوحي بحركة الغيم المتدرج، بينما تكرر الصاد في "صغيرة" و"ترش" يحدث موسيقى ناعمة تحاكي خرير المطر. في "ترش المدينة"، نلاحظ أصوات الشين المتكررة (رش/شين/مدينة) التي توحى بالصوت الطبيعي للمطر، وهو ما يمكن أن يُقرأ في ضوء "المحاكاة الصوتية" (Onomatopoeia) التي تحدّث عنها رومان ياكوبسون. (Jakobson, 1960) تكرر الشين: (ترش / شتاء) يعطي وحدة إيقاعية متجانسة، وهو ما يسميه صلاح فضل "التكرار الصوتي الدال" (فضل، 1993، ص 89) الألف الممدودة في (غيمة / صغيرة / شتاء) توفر امتداداً صوتياً يوازي انفتاح السماء وانهمار المطر. وهذا يتطابق مع ما يشير إليه خليل الموسى بأن «الإيقاع قد يتحقق من خلال توازن الحركات الطويلة والقصيرة» (الموسى، 1999: 76) فيما يتعلّق بالتوزيع الإيقاعي للأسطر نلاحظ أنّ السطر الأول (غيمة صغيرة) قصير، إيقاعه هادئ، يهيئ المشهد. السطر الثاني (ترش المدينة) يحمل حركة سريعة ديناميكية (نتيجة التضعيف في "ترش")، فيحاكي أول سقوط المطر. السطر الثالث (تباشير شتاء) يعود إلى إيقاع هادئ مستقر، بما يتناسب مع معنى "البداية" و"القدوم". وهذا ما يشير إليه محمد عبد المطلب حين يربط «تفاوت الأسطر الشعرية بتوليد موسيقى درامية تحاكي تطور المشهد الشعري». (عبدالمطلب، 2000، ص 54) وفي قصيدته الأخرى يصور لنا فرحة السناجب في يوم دافئ لطيف النسمات ويرتفع أصوات الفرح واللعب في المدينة فيقول:

يوم شتانيّ دافئ

تملاً المدينة بمرحها

سناجب سعيدة (جاسم، 2019)

بالنسبة للمظاهر الموسيقية الداخلية في القصيدة فنرى في السطر الأول "يوم شتانيّ دافئ"، مدّ الياء في "شتانيّ" والألف في "دافئ"، يخلق انسياباً صوتياً يوحي بالدفاء والامتداد الزمني. في السطر الثاني "تملاً المدينة بمرحها"، تتوزع الأصوات على نحو سريع وكثيف،

خاصة بحروف الميم والهاء، مما يعكس الحركة والفرح الجماعي. السطر الثالث "سناجب سعيدة" يعتمد على التكرار الصوتي (س، ص) ليمنح النص خفة ومرحاً، تحاكي أصوات القفز واللعب. تكرار حرف السين في (شتاني، سناجب، سعيدة) يولد إيقاعاً رقيقاً منسجماً مع صورة اللعب والبهجة، الألف الممدودة (يوم، دافئ، المدينة) تحدث إيقاعاً مفتوحاً يوحي بالامتداد والفسحة المكانية التي تمتلئ بحيوية السناجب. التضعيف في (مرحها) و(سعيدة) يضفي جرساً صوتياً مضاعفاً، وهو ما يشير إليه خليل الموسى بأن «الإيقاع قد يتولد من الحروف المضغفة بما تثيره من نبرات متواترة» (الموسى، 1999، ص 77) السطر الأول (هادئ - تمهيدي) يوحي بالدفء والسكينة. السطر الثاني (متدفق - صاخب) يعكس امتلاء المدينة بالمرح (إيقاع جماعي سريع). السطر الثالث (مختزل - مرح): يعيد التركيز على "السناجب" بوصفها مصدر الصوت والبهجة، ويغلق النص بإيقاع رشيق.

4.3 المستوى الحركي:

إن قصيدة الهايكو تتحرك ضمن مشهدها الأمامي والخلفي المتواري، في التفات حيوي انفعالي، وتؤسس الانسيابية ومرونة، ويتغير اتجاه السطر، بمروره على نمطيه السطر، وخروجها عن المألوف، بين تعاكس اتجاه الاسطر الشعرية من اليمين الى اليسار، ومن اليسار الى اليمين، وتشكل بذلك افق مفتوح حيث يتحقق «الاتجاه بوجود عنصر متحرك في المكان أو الفضاء، وهو ما يثير فينا حالة من الشد والمتابعة تؤدي بدورها الى الملاحقة البصرية في المكان وتصف بالحركة، فالاتجاه مرتبط بالحركة ارتباطاً وثيقاً، وهو الحصلة للتحول المتدرج المتصل، وهو فلسفياً وجود حسي ذهني تفسيري، والحركة مرتبط بالزمان والمكان في آن واحد ... ويحمل الاتجاه دلالات إيحائية، فمن الناحية الفنية لا يوجد اتجاه بصورة مستقلة دون أن يرتبط مع عنصر بصري أو أكثر في العمل الفني» (الجميل، 1993، ص ص 26-27) وبنية قصيدة الهايكو، القائمة على التحريك في نسيجها المشهدي، ويبعث ذلك على الحيوية والالتفات اللغوي والاتجاه السطري والذي يتجسد في قصيدة الشاعر عبد الكريم كاسد:

القوارب مثقلة بالتمر

ناس يحتشدون على الضفة -

خريفٌ موشكٌ على الرحيل (كاسد، 2011، ص ص 5)

تكونت هذه القصيدة من مشهدين المشهد الأول صور القوارب المليئة بالتمر والناس الذين يحتشدون على الضفة، أما المشهد الثاني يصور فيه نهاية فصل الخريف، وتشكلت في هذا النص من تمازجية بين لغتين على جسد الصفحة، ويتغير اتجاه الأسطر الشعرية، ويتقاطع في حبك مشهدية، وتتوأم فيها تزاوجية لغوية بحركية الاتجاه السطري من اليمين أفقياً، وعودة إلى اليسار عموديان في تركيب يثير نوع من التشويش وإثارة الحواس، وترتسم ملامح المشهدية من خلال (خريفك موشك على الرحيل) تدل على حركة الرحيل.

من الشعراء العراقيين الذين كتبوا في شعر الهايكو ونلاحظ في أشعارهم التشكيل الحركي وعنصر الدهشة ونقل القارئ إلى جو التخيل البصري والارتباط بالطبيعة الجمالية المتمثلة في فصل الشتاء هو سعد جاسم فيقول في قصيدته:

سناجبٌ تجمع قوتها

بكل نشاط

شتاءً على الأبواب (جاسم، 2018، ص ص 16)

ويقول أيضاً:

طيور مهاجرة

غيوم ثقيلة

شتاء قادم .

عند قراءة هذه الأبيات من شعر الهايكو للشاعر العراقي تشعر كأنك تعيش مع أحداث هذه الأبيات وتنتقل بين المشاهد والصورة من صورة إلى أخرى، فالتشكيل الحركي واضح في حركة السناجب التي تجمع قوتها بكل، حيوية وحركة ونشاط لقدم فصل الشتاء. أما القصيدة الثانية تمثلت في حركة الطيور المهاجرة من موطن إلى آخر بسبب الغيوم الثقيلة المحملة بالأمطار وهذه لوحة متحركة تصويرية دلالة على قدم فصل الشتاء.

4. النتائج:

بناء على الأسئلة المطروحة في هذا البحث يمكننا أن نلخص بعض النتائج ونذكرها

كما يلي:

فيما يتعلّق بالمستوى البصري وآلياته فالالاقتصاد البصري (التكثيف الشعري) يعدّ إحدى الآليات الموظفة في القصائد المختارة، حيث يقوم الهايكو العراقي على تصوير مشهد واحد أو مشهدين متجاورين بأقل الألفاظ وأكثرها دلالة، بحيث تكون الصورة أشبه بلقطة فوتوغرافية أو مشهد سينمائي. هذا الاقتصاد أداة رئيسية تجعل القارئ يرى ما يقوله الشاعر بدل أن يقرأه فحسب. تعتبر الثنائية البصرية الآلية الثانية للمستوى البصري في هذه القصائد فكثير من قصائد الهايكو العراقية تتأسس على ثنائية: (الحياة/الموت، الداخل/الخارج، الطبيعة/الإنسان، الكون/اليومي). هذه الثنائية تولّد حركة بصرية متضادة تعمق معنى الصورة وتدفع القارئ للتأمل. الحركة البصرية (دينامية المشهد) تعدّ آليات أخرى في المستوى البصري لهذه القصائد، فأفعال مثل (يلوذ، تتلاطم، تطفو، تنوح) تفتح مجالاً للحركة البصرية. فالمشهد في الهايكو ليس ساكناً، بل يتغيّر أمام عين القارئ كما في مشهد الطائر المهاجر أو أمواج البحر. التلوين البصري من أبرز آليات المستوى البصري لهذه القصائد، حيث إنّ الألوان (البنفسجي، الرمادي، الأبيض، الأسود) تلعب دوراً في بناء المشهد البصري، فهي تمنح القصيدة طبقة حسّية تزيد من جاذبيتها. التباين اللوني يعزّز المفارقة البصرية. التضاد البصري من أبرز الآليات التي اعتمدها شعراء الهايكو العراقي، حيث يلتقي عنصر حيّ بآخر ذابل، أو متوهّج بآخر منطفئ، مما يثير الدهشة ويخلق عمقاً فلسفياً. قد أصبح التوظيف الرمزي للمعالم البصرية هو الآخر من آليات المستوى البصري في القصائد، استخدام الرموز البصرية/التاريخية يحوّل القصيدة إلى لوحة تجمع بين المشهد الطبيعي والدلالة الثقافية/التاريخية. النص الشعري في الهايكو العراقي يتعامل مع الورقة كحيز بصري. البياض فضاء الصمت والتأمل، والسواد (الحروف) تجسيد للصورة. التفاعل بينهما يشكّل جزءاً من المستوى البصري في تلقي النص.

بالنسبة للمستوى اللغوي فالسمات اللغوية العامة في الهايكو العراقي أولاً البساطة والوضوح؛ الألفاظ مألوقة، سهلة القراءة، قريبة من المتلقي، خالية من التعقيد اللغوي أو التراكم المعقّد. ثانياً الاقتصاد اللغوي والإيجاز حيث إنّ كل قصيدة تتكون غالباً من ثلاثة أسطر قصيرة أو أقل من عشر كلمات، بحيث تكون كل لفظة مشحونة بالدلالة ولا وجود للحشو. ثالثاً الكثافة الدلالية حيث نلاحظ أنّ الكلمات المختزلة تولّد صوراً مركبة عميقة،

بحيث يتحول المشهد الصغير إلى تجربة فلسفية أو إنسانية واسعة. رابعاً المفاجأة والدهشة؛ إنَّ النصوص تستند إلى بناء مفارقة أو استعارة غير متوقعة فتجعل اللغة تفتح أفقاً غير مألوف. خامساً اللغة التصويرية، حضور الاستعارة، التشخيص، التجسيد، يمنح الطبيعة صفات إنسانية والعكس، ما يجعل النص لوحة بصرية مشبعة بالرموز، وأخيراً التكتيف الجمالي حيث إنَّ النص أقرب إلى "ومضة كاميرا" تلتقط مشهداً بصرياً/ نفسياً واحداً، لكنه يغدو رمزاً لتجربة وجودية عامة.

أما عن المستوى الإيقاعي فقصيدة الهايكو العراقي كسرت قيود العروض التقليدية واعتمدت على إيقاعات داخلية، موسيقى الأصوات، توزيع المقاطع والأسطر، ومساحة البياض في الصفحة، فحلت العين محل الأذن. اعتمد شعراء الهايكو العراقي على الصمت كعلامة إيقاعية (كما في الشرطة "—" أو الفراغات النصية)، بحيث يغدو الصمت جزءاً من البناء الموسيقي، لا انقطاعاً عنه. الإيجاز الإيقاعي من أبرز سمات المستوى الإيقاعي للقصائد المختارة، قصر الأسطر الثلاثة يمنح النص تكتيفاً موسيقياً، حيث كل سطر يكون وحدة إيقاعية صغيرة، لكن ارتباطها يولد نسقاً صوتياً متكاملاً. كثير من النصوص تبني على حركة إيقاعية تبدأ هادئة، تبلغ ذروتها في السطر الثاني، ثم تعود إلى الهدوء في السطر الثالث، وهو ما يعكس طبيعة المشهد الشعري (تمهيد - حركة - ختام).

فيما يتعلّق بالمستوى الحركي فإنَّ أبرز السمات فيه لهذه القصائد أولاً التحريك المشهدي، قصيدة الهايكو العراقي لا تكتفي بوصف ساكن، بل تنشئ مشهداً متحركاً يتطور بين بداية ونهاية، فتتداخل الحركة مع الزمان والمكان في آن واحد. ثانياً الانسيابية والمرونة؛ هذه القصائد تفتح على أكثر من اتجاه سطري (يمين-يسار / يسار-يمين / عمودي-أفقي)، ما يخلق حيوية بصرية ويفرض على القارئ متابعة مستمرة للمشهد. ثالثاً التوالد المشهدي، غالباً ما تتكون القصيدة من مشهدين أو أكثر يتحول أحدهما إلى الآخر بسلاسة. رابعاً الارتباط الوثيق بالحركة الطبيعية، الحركة في النصوص مستمدة من الطبيعة، ما يجعل القصيدة لوحة ديناميكية تتغير مع تغير عناصرها الطبيعية. خامساً الإثارة البصرية والانفعالية، إنَّ الاتجاه الحركي يخلق توتراً بصرياً وحالة شدّ لدى القارئ، إذ يشعر وكأنه يلاحق تفاصيل المشهد بعينه، ويتنقل مع القصيدة من صورة إلى أخرى.

قائمة المراجع:

أولاً - المراجع باللغة العربية:

- الأحمد، علي عواد عبد الله، (2022)، تمثيلات السينما في قصيدة الهايكو "مقاربة في قصيدة الهايكو لعبد الستار البدراني"، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 7.
- إسماعيل، عز الدين، (1978)، الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة: دار الفكر العربي .
- البستاني، بشرى، (2015)، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، مجلة رسائل الشعر، ملف الهايكو العربي، العدد 3.
- البطل، علي، (1981)، الصورة في الشعر العربي، ط2، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.
- بلعلي، امنة، (2014)، خطاب الأنساق في مطلع الألفية الثالثة، بيروت: الانتشار العربي.
- بولحمام، أمال، (2019)، قصيدة الهايكو الجزائرية بين التجريب والتلقي، قسم اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة باتنة، الجزائر .
- جاب الله، خالدية، (2021)، «قصيدة الهايكو في الشعر الجزائري المعاصر -ديوان هايكو القيقب لمعاشو قرور أنموذجاً»، مجلة منتدى الأستاذ، المجلد 18، العدد 1، ص 117-130.
- جاسم، سعد، (2018)، هايكوات شتاء السياب، صحيفة المدى، العدد 5633.
- خليف، عبد القادر، (2018)، قصيدة الهايكو العربي والبحث عن شرعية الشعرية، مجلة اللغة العربية، العدد 44، ص 411-432.
- الدوري، حمدي حميد، (2018)، شعر الهايكو الياباني وإمكانياته في اللغات الأخرى، بغداد: دار الإبداع.
- الركابي، عذاب، (2012)، رسائل المطر، القاهرة: دار الأدهم للنشر والتوزيع.

- الركابي، عذاب، (2016)، العصفير ليست من سلالة الرياح، الرياض: دار النشر والتوزيع.
- سماعيل، فاطيمة زهرة، (2020)، شعر الهايكو من الإبداع إلى التأصيل، مجلة فكر، العدد 29.
- صدام الجميلي، (1993)، انفتاح النص البصري، دراسة في تداخل الفنون التشكيلية، الرياض: منشورات الملك فيصل.
- الصلهبي، حسن، (2016)، صوت الماء، مختارات لابرز شعراء الهايكو الياباني، كتاب الفیصل، الرياض: دار الفیصل الثقافية.
- عبد المطلب، محمد، (2000)، بلاغة الإيقاع، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عضيمة، محمد؛ وكتا، كاريما، (2016)، كتاب الهايكو الياباني، دمشق: دار التكوين.
- فضل، صلاح، (1993)، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، القاهرة: دار الشروق.
- فني، عاشور، (2007)، هناك بين غيايين يحدث أن نلتقي، الجزائر: دار القصة للنشر والتوزيع.
- القيسي، علي محمد، (2021)، هكذا تكلم الهايكست، بغداد: دار إيليا للنشر والتوزيع.
- كاصد، عبد الكريم، 2011، الحقائق، دمشق: تموز للطباعة والنشر والتوزيع.
- مجموعة شعراء في اليابان، (2015)، مختارات من شعراء الهايكو الياباني، ترجمة: عبد - القادر الجاموسي، دار الكتابات الجديدة للنشر الإلكتروني، سلسلة كتب مترجمة للعربية.
- الموسى، خليل، (1999)، في موسيقى الشعر العربي الحديث، دمشق: دار الفكر.
- النجار، خالد، (2016)، احتفاء، بقصيدة الهايكو - صوت الماء في الليل يقول ما يفكر فيه، مجلة كيكا للأدب العالمي كيكا ميديا، لندن، العدد 10.
- نعيم اليافي، (1997)، أطراف الوجه الواحد دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب، ص336.
- وهبة، مجدي، (1974)، معجم مصطلحات الأدب، بيروت: مكتبة لبنان.
- هاشم، أحمد، (2008)، بغداد في عيون الهايكو/ الحمار فقط يعرف الحقيقة، الحوار المتمدن، العدد 2287.

- هنري برونيل، (2005)، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، ترجمة: محمد الدنيا، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب.

- يو تسويا، ريو، (لا تا)، تاريخ الهايكو الياباني، ترجمة: سعيد بوكرامي، الرياض: كتاب المجلة العربية.

ثانيا - المراجع باللغة الأجنبية:

- Jakobson, Roman.(1960) . Linguistics and Poetics. MIT Press,
- Lefebvre, Henri.(2004) . Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life. Continuum.