

 : 10.22034/MCAL.2026.22936.2479

Analysis of the Haiku Genre in the Poem ‘Al-Ahwar al-Janna al-Da'ia’ (The Marshes of the Lost Paradise) by Abdul Karim Kasid

Ahmadreza Heidaryan shahri*, Associate Professor in Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Letters & Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.

Bahar Seddighi, Associate Professor in Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Letters & Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received: 2025/06/09

Accepted: 2026/02/23

Introduction

Haiku, one of the world's most concise yet profound poetic forms, emerges from a unique cultural and philosophical synthesis. Its origins can be traced to three major Eastern traditions. The first is Indian spirituality. The meditative brevity of haiku echoes the contemplative traditions of India, particularly the Zen Buddhist emphasis on sudden enlightenment (satori). The ability of this genre to capture a fleeting moment of awareness aligns with the Buddhist concept of mindfulness, i.e., being fully present here and now. The second is Chinese pragmatism. In Chinese classical poetry, particularly the Jueju, haiku inherits its structural economy and focus on nature. Chinese poets like Wang Wei mastered the art of conveying deep meaning in just a few lines, a technique that influenced early Japanese verse. The third is Japanese appreciation for simplicity. Japan refined this poetic sensibility into haiku as we know it today, emphasizing kireji (cutting words) and kigo (seasonal references). The Japanese aesthetic principle of wabi-sabi, or finding beauty in imperfection, transience and austerity, became central to the haiku philosophy.

At its core, haiku is not merely a literary genre but a way of seeing the world as well. It treats existence itself as inherently poetic, distilling profound truths into just 17 syllables (traditionally structured in a 5-7-5 pattern). Unlike Western poetry, which often relies on metaphor and elaborate imagery, haiku thrives on direct, unadorned observation. It captures a single ephemeral moment, such as a frog leaping into water, a crow perched on a bare branch, or the first snowfall, and lets it resonate with universal significance.

In the Arab literary world, haiku gained prominence in the late 1990s, initially through indirect translations from Japanese via English. These fragmented yet influential introductions sparked curiosity among Arab poets, leading to more direct translations and experimentation in the early 2000s. Literary societies dedicated to haiku emerged, and poets began adapting the form to reflect Arab cultural and existential themes. Among the pioneers, the exiled Iraqi poet Abdul Karim Kasid stands out. Having lived in England for decades, Kasid absorbed Western modernist influences while retaining a deep connection to his Iraqi heritage. His poetry reimagines haiku, infusing it with themes of displacement, memory, and the haunting landscape of his homeland..

Methodology

This study examines how Abdul Karim Kasid's poetry engages with the eight core principles of Zen Buddhism, which are fundamental to traditional Japanese haiku. The research explores his motivations for adopting this form and analyzes the intersection of his work with Zen's philosophical tenets, such as Right View, Right Intention, and Right Mindfulness. It also investigates his use of haiku to express Arab existential and aesthetic concerns.

A comparative framework is employed to contrast classical haiku's Zen-infused principles with Kasid's adaptations. Special attention is given to his subconscious evocation of Iraq's southern marshes, which are liminal spaces of memory and loss, through haiku's imagistic brevity. These wetlands, recurring in Kasid's poetry, serve as metaphysical landscapes where personal exile merges with collective cultural trauma. Additionally, the study examines Kasid's visual-textual hybrid works (poem-paintings), which resonate with Ezra Pound's imagist techniques. Pound's fascination with fragmented imagery and Eastern poetics significantly influenced the 20th-century modernism, creating an intertextual dialogue with Kasid's work. This triangulation of traditions, namely Japanese haiku, Anglo-American imagism, and Arab lyrical modernism, forms the analytical foundation of the study.

Results and Discussion

The findings reveal that Kasid's engagement with haiku extends beyond stylistic imitation. He repurposes the form to reconstruct Iraq's southern wetlands, pristine marshes and ancient waterways as sites of ecological and cultural memory. By incorporating motifs central to classical haiku, such as nature's ephemerality and the beauty of simplicity, Kasid reinterprets his homeland's landscapes through a dual lens, one grounded in Iraq's natural beauty and the other in haiku's philosophical minimalism.

His poetry frequently features untouched ponds and migratory birds, i.e., imagery that mirrors traditional haiku's reverence for nature while subverting it to address Iraq's endangered ecosystems. In doing so, Kasid situates local environmental concerns within global discourses of loss and preservation. Furthermore, his work demonstrates an unconscious alignment with Zen principles, particularly Right Mindfulness (a heightened awareness of the present moment) and Right Effort (the disciplined crafting of verse). However, rather than strictly adhering to Zen doctrine, Kasid adapts it to articulate themes of exile, nostalgia, and cultural survival.

Kasid's visual-textual experiments, where poetry merges with painting, echo Ezra Pound's imagist techniques, reinforcing the transnational fluidity of haiku. Pound's modernist approach, deeply influenced by East Asian aesthetics, finds an unexpected parallel in Kasid's fusion of Arabic lyricism with haiku's brevity. This interplay highlights how poetic traditions evolve through cross-cultural exchange.

Conclusion

Abdul Karim Kasid's haiku experimentation transcends mere stylistic borrowing, repositioning the form as a transnational medium to express universal human experiences such as exile, impermanence, and the search for meaning. His work demonstrates how Zen's universal principles adapt to localized contexts, offering a model for future dialogues between Arab and Asian poetic traditions.

The implicit influence of Ezra Pound underscores the reciprocal nature of literary modernism, shaped by East-West syntheses. Ultimately, Kasid's haiku do not merely adopt Zen principles; they dissolve cultural dichotomies and reveal how ancient philosophies persist and transform in

the diasporic imagination. In his hands, haiku becomes a cross-cultural episteme, a mode of perception that bridges historical trauma and aesthetic transcendence. Through this fusion, Kasid not only revitalizes Arabic poetry but also reaffirms haiku's enduring relevance as a global art form.

Keywords: Buddha's Zen, Haiku, Abdul Karim Kasid, Al-Ahwar Al-Janna Al-Da'ia

References

- Abdulmuttalib, M .(1995). *Modernity Issues According to Abd al-Qahir al-Jurjani*. Cairo: Egyptian International Company. [In Arabic].
- Al-Bustani, B .(2015). "Special Issue on Arabic Haiku: Between Structure and Vision," *Rasa'il Al-Shi'r Magazine*, No. 3, pp. 39–58. [In Arabic].
- Al-Jammousi, A .(2007). *The Poet Outside the Text: A Dialogue of Thought, Poetry, and Life*. Morocco: Al-Matba'a Al-Sari'a. [In Arabic].
- Al-Qaisi, A .M .(n.d.). "The Haikist," *Nabd Al-Haiku Magazine*, No. 12, pp. 1–18. [In Arabic].
- Al-Rajabi, M .(2015). *A Point of View on the Arabic Haiku Poem: Literary Criticism*. n.p.: Dar Kitabat Jadida for Electronic Publishing. [In Arabic].
- Al-Sulahi, H .(2015). *The Sound of Water: Selected Works of Leading Japanese Haiku Poetry*. Riyadh: Al-Faisal Book Series. [In Arabic].
- Baqir, T .(2022). *The Epic of Gilgamesh*. London–Baghdad: Dar Al-Warraq .[In Arabic].
- Chevalier, J .& Gheerbrant, A .(2006). *Dictionary of Symbols*. Translated by Sudabeh Fazaeli. Tehran: Jeyhoon Publications. [In Persian].
- Faraj, A. (2011). *Abdul Karim Kasid: From Suitcases to a Chessboard*. Damascus: Dar Tammuz Dimouzi for Printing, Publishing, and Distribution. [In Arabic].
- Farrokhzad, F .(1993). *The Poetry of Our Time. Criticism and analysis by Mohammad Hoghooghi*. Tehran: Negah Publishing Institute. [In Persian].
- Hassan Abdulsayyid Hassan, M .(2023). *The Aesthetics of Artistic Formation in the Poetry of Abdul Karim Kasid*. PhD Dissertation, supervised by Dr. Ahmadreza Heydarian Shahri. Mashhad: Ferdowsi University. [In Arabic].
- Kasid, A .K .(2021). *The Marshes: The Lost Paradise*. London: London Printing and Publishing. [In Arabic].
- _____ (2000). *A Tree at the Door*. Cairo: Arwiqa Foundation for Printing and Publishing. [In Arabic].
- Muhammad, A. A.(n.d) *Dialogues on Haiku*. Information Network [online source]. [In Arabic].
- Obeid, Cl. (2014). *Colors: Their Role, Classification, Sources, Symbolism, and Significance*. Reviewed and edited by Muhammad Hammoud. Beirut: University Institution for Studies and Publishing[In Arabic].
- Shamloo, A .& Pashaei, A. (2005). *Haiku: Japanese Poetry from the Beginning to the Present*. Tehran: Heydari Press. [In Persian].



doi: 10.22034/MCAL.2026.22936.2479

خوانش و تحلیل مختصات گونه‌ی شعری «هایکو» در سروده‌های «الأهوار

الجنة الضائعة» از عبدالکریم کاصد

احمد رضا حیدریان شهری*، دانشیار گروه زبان ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی

مشهد، مشهد، ایران.

بهار صدیقی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد،

ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۲/۴

چکیده

گونه‌ی شعری «هایکو» که در سده‌ی هفدهم میلادی در ژاپن پدیدار گشت، از برجسته‌ترین گونه‌های شعری است که عبدالکریم کاصد در اثر ارجمند خویش «الأهوار الجنة الضائعة»، برای توصیف طبیعت ساده و دست‌نخورده‌ی برکه‌های جنوب عراق در اشکال گوناگون و در موضوعات متفاوت از آن بهره گرفته است. این پژوهش با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی درصدد بررسی و تحلیل مختصات ساختاری و محورهای فکری گونه‌ی شعری هایکو در مجموعه‌ی شعر «الأهوار الجنة الضائعة» و نیز معرّفی هایکو سروده‌های عبدالکریم کاصد است؛ به‌ویژه که این شاعر، سال‌هاست در غربت و دور از میهن زندگی می‌کند و در محافل ادبی عربی و فارسی چنان که باید مورد توجه قرار نگرفته است. دستاوردهای پژوهش پیش‌رو حکایت از آن دارد که عبدالکریم کاصد، آگاهانه در قالب هایکو طبع‌آزمایی نموده و همانند برجسته‌ترین هایکوسرودهای ژاپنی، محورهای هشتگانه‌ی ذن بودا شامل: بی‌خویشی، تنهایی، خرسندی، رضایت، خموشی، لغز، تناقص و طنز و رهایی، با هدف تصویر سادگی‌های طبیعت و طبیعت ساده‌ی زادگاهش در سروده‌های وی، نمود یافته است؛ البته از میان هشت محور یاد شده، محور «تنهایی» روشن‌ترین و بیشترین نمود را در هایکوهای کاصد دارد که به نظر می‌رسد این سطح از بازتاب یافتن تنهایی شاعر در قالب ساده‌ی شعر هایکو، واکنش طبیعی ذهن و روح او بوده است به تجربه‌ی طولانی زندگی توأم با بی‌کسی و تنهایی‌اش در غربت.

کلیدواژه‌ها: ذن بودا، هایکو، عبدالکریم کاصد، الأهوار الجنة الضائعة.



مقدمه

هایکو، رهاورد آمیختگی معنویت هندی، عمل‌گرایی چینی و سادگی جان ژاپنی است. در بینش هایکویی، گوهر این چیز یا آن چیز یا همه چیز، گوهری شاعرانه است (شاملو و پاشایی، ۱۳۸۴: ۳۳-۳۲). این گونه‌ی شعری، همسانِ ذن است و وابی مطرح در آن برابر است با نداری، تنهایی، بی‌چیزی و در یک بیان کلی رهایی از تمام بندهای مادی و دلبستگی‌های گیتیانه. نمی‌توان هایکویی سرشار از اندیشه، تئوری و آرایه‌ها و تشبیهات پدید آورد؛ چرا که هایکو، خودِ تنهایی است (همان: ۱۶۱) و به باور نگارندگان جستار حاضر، این قالب شعری، ساختاری نو بنیاد بوده است برای بازآفرینی شعرگونه‌ی اندیشه‌های اشراقی مطرح در ذن بودا. در ادبیات عربی نیز تا پایان دهه‌ی نود میلادی، «هایکو» در پرتو برگردان و ترجمه‌ی متون و نمونه‌های ژاپنی از یک زبان میانجی مانند انگلیسی، به عربی راه یافت؛ ولی در گام بعدی، ترجمه‌ی بی‌واسطه و مستقیم از زبان ژاپنی به عربی آغاز گردید و شمار هایکوسرایان عرب‌زبان و انجمن‌های شعر هایکورو به فزونی نهاد. در این میان، «عبدالکریم کاصد» که سالیان سال، دور از میهن و در غربت انگلستان زیسته بود، با تأثیرپذیری از ادبیات و نوگرایی ادبی غربی، در راستای رسیدن به اهداف باشکوه خویش در ادبیات، در سطح گسترده‌ای به کار بست این گونه‌ی شعری در نگاره‌ها و دواوین شعریش روی آورد. (حسن، ۲۰۲۳: ۵۶)

پرسش بنیادینی که جستار حاضر بر آن است تا با انجام این پژوهش، برای آن پاسخی روشن بیابد این است که:

چرا عبدالکریم کاصد جهت توصیف زادگاه خویش از گونه‌ی شعری هایکو استفاده کرده است و در این مسیر، کدامیک از محورهای هشتگانه‌ی ذن بودا در سروده‌های وی نمود یافته است؟

در راستای یافتن پاسخی منطقی و روشن برای پرسش مطرح‌شده، نگارندگان در این جستار خواهند کوشید تا از استعاره‌سازیِ ذهن ناخودآگاه عبدالکریم کاصد از تالاب‌های کهن عراق که در ساختار هایکو نمود یافته است، پرده بردارند؛ استعاره‌هایی که بی‌گمان در پستوی ذهن بیننده‌ی شعرنگاره‌هایش، «ازرا پاوندا»^۱، ایماژ است نامدار و اندیشه‌مند انگلیسی را در ذهن تداعی می‌نماید.

پیشینه پژوهش

با وجود برجستگی عبدالکریم کاصد و طبع‌آزمایی او در گونه‌های مختلف شعر و آثار برجسته‌ای که در گستره‌ی شعر، نثر و ترجمه‌ی او از دیگر زبان‌ها به چاپ رسیده است، پژوهش‌ها و آثار پدید آمده درباره‌ی این شاعر مهاجر عراقی و آثارش در ادبیات و نقد معاصر عربی و فارسی، بسیار انگشت‌شمار و به شرح زیر است:

عبدالقادر الجموسی در کتاب «الشاعر خارج النص» (۲۰۰۷) به انتشار مصاحبه‌های انجام شده با این ادیب مهاجر اقدام نموده است.

فرج عبدالباقي نیز در کتاب «عبدالكريم كاصد، من الحقائق الى رقعة شطرنج» (۲۰۱۱)، به بررسی احوال و آثار كاصد پرداخته است.

مكارم حسن عبد السيد حسن و احمد رضا حیدریان شهری نیز در مقاله‌ی «جماليات العنوان الوظيفية في شعر الشاعر العراقي المعاصر عبدالكريم كاصد» (انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، ش ۷۰: ۱۴۰۳)، به بررسی آستانه‌های متنی این شاعر برجسته‌ی عراقی پرداخته‌اند. با این وجود، هیچ یک از پژوهش‌های مذکور به بررسی گونه‌ی شعری هایکو و ظهور محورهای هشتگانه‌ی ذن بودا در هایکوسروده‌های این شاعر نپرداخته است.

مبانی نظری

خاستگاه نخستین و زادگاه هایکو به معنای روشمند و اصولی آن، ژاپن سده‌ی هفدهم میلادی با سرایندگی و پیشگامی «ماتسوئو باشو»^۲ و هایکوی دل‌انگیز «برکه‌ی کهن؛ آه!» است؛ این گونه‌ی شعری با اقبال سرایندگان و ادیبان بسیاری از سراسر جهان روبرو گردید؛ همچنین جریان انگلیسی-آمریکایی «ایماژیسم»^۳ که در سرآغاز سده‌ی بیستم میلادی به پیشگامی «ازرا پاوند» پدیدار گشت، پژواک و بازتابی بود از این گونه‌ی ژاپنی. طیف واژگانی هایکو، روشن، شفاف، طبیعی و فی البداهة است و برآمده از استدلال منطقی یا پیرنگی اندیشیده نیست. در واقع هایکو، زبان گویای طبیعت است، بی هیچ آرایه‌ی زبانی یا پیرایه‌ی بیانی (القیسی، دت: ۱۴).

هایکو در کشورهای مختلف و نزد سرایندگان گوناگون به‌ویژه نزد سرایندگان معاصر عرب، دارای عناصر، مختصات و رنگ خاص خود می‌باشد؛ برای نمونه، قالب هایکو در ادبیات انگلیسی در سه سطر بدون قافیه‌ی «پنج، هفت، پنج» هجایی نوشته می‌شود و دارای یک ایماژ یا یک دوگانه‌ی تصویری فصلی است که در پی بازنمایی ماهیت یک لحظه‌ی ناب یا به بیان «ازرا پاوند» بازآفرینی یک لحظه‌ی فروزان از حضور و گریزان از متن است، لحظه‌ی روشنی که از تجربه‌ی زندگی در لحظه‌ی سراینده سر زده است. (البتانی، ۲۰۱۵: ۴۷)

اشعار هایکو، بدون قافیه ولی موزون هستند، قالب هایکو از سه بند تشکیل می‌شود که بند نخست آن پنج هجا، بند دوم هفت هجا و بند آخر نیز پنج هجا دارد و از حیث ساختار و شمار سطرها، مانند غزلواره‌های انگلیسی یا گونه‌ی اپیگرام در دو و گاه در سه سطر سروده می‌شود (همان). اشعار هایکو، با وجود بی‌قافیگی، از وزن و آهنگ درونی برخوردارند و ساختار مشخصی دارند و با وجود کوتاهی، از

ظرفیت بالایی برای انتقال تصاویر شاعرانه و مفاهیم عمیق برخوردار است مانند نمونه‌ی زیر از بوسون، شاعر مشهور هایکو در ادبیات ژاپنی:

«شامگاه است، پاییز

می‌اندیشم تنها،

به پدر و مادرم» (شاملو و پاشایی، ۱۳۸۴: ۵۶)

در ادامه، پیش از ورود به بررسی تخصصی سروده‌های عبد‌الکریم کاصد و تحلیل هایکو-سروده‌های این شاعر و تجلّی طبیعت‌گرایی و ذن بودا، نخست، مختصری از زندگی و آثار او آورده می‌شود.

گذاری بر زندگی و چهره‌ی ادبی عبد‌الکریم کاصد

عبد‌الکریم کاصد پس از جنگ جهانی دوم در سال ۱۹۴۶ در بصره زاده شد؛ پس از به پایان رساندن مراحل مقدماتی تحصیل خویش در بصره در سال ۱۹۶۷، جهت ادامه‌ی تحصیل در رشته‌ی فلسفه، وارد دانشگاه دمشق شد (حسن، ۲۰۲۳: ۱). در سال ۱۹۷۸ در پی تعقیب او توسط نیروهای رژیم سابق عراق، با کمک چند راه‌بلد از راه بادی به سوی صحرای سماوه گریخت (الجموسی، ۲۰۰۷: ۳۸) و از کویت، راهی یمن شده و از یمن، راه سوریه را در پیش گرفت و بیست سال از زندگی خویش را در آن‌جا سپری کرد؛ به این امید که شرایط اقامت او در لندن به ثبات لازم برسد و بتواند برای زندگی به آن‌جا مهاجرت نماید. وی پس از مرگ همسرش در لندن در سال ۲۰۰۳، دلتنگ میهنش، عراق، شد و این سرزمین آبا و اجدادی، به پاره‌ای از هستی او بدل گردید و در شعرهایش این‌گونه به تصویر آن پرداخت: «شعر برای من به مثابه‌ی سرزمین آزادی و رهایی است... من باور دارم شعر حتی پیش از سروده شدن نیز یک هویت روشن و حاضر است و ناخودآگاه در یک لحظه‌ی استثنایی، شاعر را به اشراق می‌برد و هستی‌اش را از روشنای الهام، سرشار می‌سازد» (فرج، ۲۰۱۱: ۵۶).

از برجسته‌ترین دیوان‌های شعری عبد‌الکریم کاصد می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره نمود:

«الحقائب»، «الفصول لیست أربعة»، «هجاء الحجر»، «حذام»، «دیوان الأخطاء»، «رقعة شطرنج»، «من يعرف الأرض؟ من يعرف السماء؟»، «البصرة علی مرمی الحجر» و «منفی ومهاجر»؛ کاصد در گستره‌ی نثر نیز طبع آزمایی کرده است؛ از آثار منشور او عبارتند از: «جنة أبي العلاء»، «أحوال ومقامات»، «باتجاه الجنوب شمالاً»، «صورة مراکش» و «الأهوار الجنة الضائعة» (حسن، ۲۰۲۳: ۳) کاصد هم‌چنین به خاطر آشنایی با زبان‌های انگلیسی و فرانسوی از ادبای برجسته‌ی غربی مانند «ازرا پاوند»، «توماس استیرنز الیوت^۴»، «شارل بودلر^۵»، «تئوفیل گوتیه^۶»، «والتر ویتمن^۷»، «آراگون^۸»، «رمبو^۹»، «گارسیا لورکا^{۱۰}» و «شکسپیر^{۱۱}» تأثیر پذیرفته است و نگاشته‌های ارجمندی از ادبیات فرانسوی، انگلیسی و یونانی را ترجمه کرده است (الجموسی، ۲۰۰۷: ۱۲۳). کاصد در آثار خود همواره تلاش کرده تا صدای شهروند عراقی در بحران‌های

تاریخی و سیاسی عراق باشد. او با ترکیب عناصر فرهنگی شرق و غرب، سبکی منحصر به فرد خلق کرده که هم محلی و هم جهانی است.

با زیبایی و تحلیل محورهای هشتگانه‌ی هایکو در دیوان «الأهوار الجنة الضائعة»

دیوان «الأهوار الجنة الضائعة»، نیازمند بررسی دقیق ساختار، تصاویر شاعرانه، و مفاهیم عمیق مرتبط با طبیعت، انسان، و بحران‌های سیاسی-اکولوژیک است. کاصد در این اثر، با تلفیق عناصر هایکوی ژاپنی و ادبیات مدرن عربی، تلاش می‌کند تا فاجعه‌ی نابودی برکه‌های کهن عراق که نماد هویت تاریخی و زیست محیطی جنوب عراق است را در قالب زبانی نمادین بازتاب دهد. در این بخش به بررسی محورهای هشتگانه‌ی هایکو در این تابلوی شعری پرداخته می‌شود:

با زیبایی نمود بی‌خویشی در هایکوی کاصد

بی‌خویشی در اشکال گونه‌گونی چون ناخودپرستی جلوه می‌کند و در این حالت، هایکوسرا فارغ از سود و زیان چیزها، بدان می‌نگرد؛ تا جایی که می‌تواند با یک پروانه، هم‌ذات گشته و درآمیزد؛ با چشم پروانه ببیند، با گوش او بشنود و با بال‌هایش به پرواز درآید؛ چنان که بازتاب نوای دل‌انگیز چکاوکی در اعماق طبیعت برجای می‌ماند (شاملو و پاشایی، ۱۳۸۴: ۴۳-۴۲)؛ شبیه ایماژی که «فروغ فرخزاد» برای منعکس ساختن نوای زنجره‌ای در دل شب به کار برده است: «...آه/آیا صدای زنجره‌ای را/ که در پناه شب، به‌سوی ماه می‌گریخت/ از انتهای باغ شنیدند؟...» (فرخزاد، ۱۳۷۱: ۲۳۴)

برای برخی، روش رسیدن به این بی‌خویشی و از خود بی‌خودی و ناخودپرستی، یکتایی با طبیعت، جانوران، صخره‌ها، سنگ‌ها و درختان است: پنج یا شش، / با هم فرو آویخته، / بیدها (شاملو و پاشایی، ۱۳۸۴: ۴۳). از جمله هایکوسروده‌های برجسته‌ی عبدالکریم کاصد، شاعر معاصر و مهاجر عراقی که مانند هایکوی بالا از «کیورایی» هایکوسرای ژاپنی، تجلی‌زن در حالتی از بی‌خویشی و ناخودپرستی، بلکه آمیختگی و اتحاد او با اجزاء طبیعت برکه‌های کهن سرزمین مادری را به نمایش می‌گذارد، هایکوی زیر از متن طبیعت‌سروده‌ی «قصب» است:

«سأقول لتلك السمكة التي تمرّ / أنا ماؤك الذي يحنّ^{۱۲}» (کاصد، ۲۰۲۱: ۵۲)

این هایکو، شوق، دلتنگی و آمیختگی او با طبیعت عراق را آن چنان عمیق نشان می‌دهد که شاعر، خود را همچون «آبی» می‌داند که ماهیان عراق در آن زندگی می‌کنند؛ آبی که عاشق ماهیان است و اگرچه در اصل، هدف از سرودن هایکو، بلاغت و آرایه‌های ادبی و خردگرایی منطقی نیست؛ -برخلاف باور برخی که «با وجود متّصف بودن گونه‌ی هایکو به دوری جستن از بلاغت در موارد نادری، شاعر این اجازه را دارد که از برخی آرایه‌های بلاغی بهره گیرد.» (الصلهبی، ۱۴۳۷: ۲۷)- ولی در این هایکو، ماهی، نماد زایش، بارآوری و حاصل‌خیزی است و اینکه شاعر، خود را بستر زندگی این سمبل‌زیایی برای سرزمینش، عراق

می‌داند، از یک سو نشان‌دهنده‌ی نهایت عشق و آرزومندی او به طبیعت عراق و نمودها و مظاهر این طبیعت است و از سوی دیگر، اوج احساس تعلّق خاطر و وابستگی این شاعر مهاجر را به عراق ترسیم می‌نماید. در هایکوی دیگری با نام «مشاحیف»: (کَرَجی‌ها)، شاعر چنان با عناصر و سازه‌های طبیعت برکه‌های جنوب عراق، درآمیخته و یکی شده است که خود را یک نی از نیزارهای این برکه‌ها می‌داند و چنان‌که گویی این «نی» بتواند با عنصر «باد» در طبیعت سخن بگوید -ضمن کاربست آرایه‌ی «انسان‌نگاری» در ایمازی چشم‌نواز، چنان‌که انسانی، انسان دیگری را خطاب قرار دهد- «باد» را خطاب قرار داده و می‌گوید:

«أيتها الريح/ قصبة أنا/ فاحمليني!» (کاصد، ۲۰۲۱: ۵۴)

هم‌چنین در هایکوی دیگر، عبدالکریم کاصد در حالت بی‌خویشی، از تصوّر خویش درباره‌ی گیاهی که بر روی آب‌های برکه شناور بوده است، سخن می‌گوید و این که در نخستین نگاه، آن را زمین پنداشته و پس از برخورد کناره‌ی زورق به آن و به حرکت درآمدنش درون آب‌های برکه دریافته است که آنچه زمین می‌پنداشته، گیاهی است شناور بر آب. البته به باور نگارندگان و نظر به احاطه‌شدن برکه‌های جنوب عراق با نیزارهای قهوه‌ای‌رنگ، آن گیاه، نی قهوه‌ای رنگی بوده که وی هنگام نظاره‌ی آن، چنان غرق در این تصویری ساده و طبیعی گشته که نی‌های قهوه‌ای را تکه‌ای زمین خاکی پنداشته است:

«على الماء/ النبتة التي حسبته أرضاً/ تهترّ عند وصول القارب» (همان، ۱۴)

در هایکوی زیر از تابلوی شعری «مشاهد من الأهوار/ چند چشم‌انداز از برکه‌های کهن» شاعر، بسان بهاری که باران و گل را مثل هم میان زمین‌ها پخش کند، حالت بی‌خویشی و ناخودپرستی خود را هم‌چون باران میان هردو گستره‌ی طبیعی و انسانی پخش کرده و احساس درآمیختگی و اتحاد وجود را از یک سو با پرندگان طبیعت که فاخته، نمود آن است و از سوی دیگر با نوع بشر و انسان با نظاره‌کردن کودکی کپرنشین که درون گرجی‌اش در میانه‌ی آب‌های برکه، باد بر او وزیدن گرفته این چنین به نمایش می‌گذارد:

«على الشطّ../ تسرع فاختة/ خلف طفل تطير به الريح/ فوق المياه» (همان، ۸۴)

این شاعر مهاجر در بخش دیگری از همین دیوان شعری در گذر از خویش و درآمیختن با طبیعت برکه‌های کهن، چنان غرق سیر و اندیشه در کپرها و کلبه‌های نی‌ساخته‌ی بومیان این منطقه شده و با آن درآمیخته است که کپره‌های ساخته‌شده بر نیزارهای این تالاب‌ها را جزیره‌هایی شناور در میانه‌ی جزر و مدّ آب می‌بیند:

«جزرٌ تتنقل../ عائمةٌ/ بين مدّ و جزر» (همان، ۸۵)

در برخی نمونه‌های دیگر از هایکوی ژاپنی، حالت بی‌خویشی و ناخودپرستی در دیگراندیشی شاعر و یکتایی‌اش با هم‌نوعان و انسان‌ها نمود می‌یابد (شاملو و پاشایی، ۱۳۸۴: ۴۳). عبدالکریم کاصد در هایکوی زیر به هم‌میهن کپرنشین ساکن در این برکه‌های کهن می‌اندیشد و تابلو و نگاره‌ای ساده، بکر و کاملاً طبیعی

از او را مقابل چشم خواننده پدیدار می‌سازد که چگونه با همان شیوهی سنتی و در حالی که آب، او را درون کرجی چوبی‌اش تکان می‌دهد با داس قدیمی پدران سومری‌اش در حال بریدن نی‌هاست:

«بمنجلة يحشّ القصب/ مهترًا في قاربه/ السومري^{۱۷}» (کاصد، ۲۰۲۱: ۵۳)

فرجام‌بخش هایکوهای تصویری‌گر حالت بی‌خویشی شاعر که نمود تجلی‌ی ذن در دگراندیشی او و یکی شدنش با انسان‌هاست، هایکوی ساده و کودکانه‌ی زیر است:

«أطفال/ يقتربون من الصفة/ لم يصلوا، في قاربهم، بعد^{۱۸}» (همان)

این هایکوی سه سطر کوتا، تصویری است ساده از کودکان بی‌آلایش تالاب‌ها که پیش چشم شاعر در حال نزدیک شدن به کناره‌ی آب هستند؛ ولی هنوز قایقشان به مقصد نرسیده است.

با زیبایی نمود تنهایی در هایکوی کاصد

در ذن، خاموشی و گفتن، هر دو یک چیز است. از این‌رو هنگامی که از بی‌خویشی سخن گفته می‌شود، این «تنهایی» حالتی از راه یافتن و نفوذ چیزها در یکدیگرست مانند احساس عمیق‌تر شدن اندوه شاعر در کنار یک کانکودوری: «آه، کانکودوری، / تو عمق می‌بخشی/ تنهایی مرا» (شاملو و پاشایی، ۱۳۸۴: ۴۳).

عبدالکریم کاصد در راستای به تصویر کشیدن بی‌کسی، تنهایی و غربت خویش در جایی دور از میهن و در آرزوی بازگشت به شوق روزگار کودکی و رها شدن در همان صفا و صمیمیت کودکانه، در رویکردی سمبولیک و نمادین در هایکوی زیر از واژه‌ی «لقالق/ لکلک‌ها» که تقریباً شبیه پرنده‌ی کانکودوری در هایکوی بالا می‌باشد، بهره گرفته است؛ شاید از این جهت که روح او را با این تصویر، در پیوندی دیرین و ناگسستنی قرار دارد و صورتی است که از دیرگاه کودکی در روان ناهشیار و در پستوی ذهن و ناخودآگاه فردی‌اش رسوخ کرده است؛ در واقع وی «برای نشان دادن نوع بشر در کوچ، سفر پیوسته‌اش و تکاپو و تلاش پیوسته‌اش در زندگی برای ساختن خانه‌ای امن و کاشانه‌ای آشنا از «لکلک» که به عنوان پرنده‌ای مهاجر، نماد این تکاپو برای ساختن آشیان می‌باشد، بهره گرفته است؛ پنداری این پرنده‌ی مهاجر در تابلوی شعر او، توصیف محسوس و ایماژ ملموس شخص شاعر است» (حسن، ۲۰۲۳: ۶۷-۶۶).

«لقالق ملء الطريق/ وأعشاشها/ هي لك أيها العابر! ^{۱۹}» (کاصد، ۲۰۲۰: ۱۰۵)

یا مانند تصویر کوچ و سفر دائمی و پیوسته‌ی عناصر و سازه‌های طبیعت در هایکوی زیر:

«ای زنبق‌ها، ای زنبق‌ها! / از رحیل آن کسان اندیشه کنید/ که امروز در شما می‌نگرند!» (شاملو و پاشایی،

۱۳۸۴: ۱۱۸)

در سفر زندگی به سوی مرگ، دیدن این گل‌های زنبق، مایه‌ی شادمانی و مسرت انسان‌هاست؛ ولی شاعر در جایگاه یکی از همین انسان‌ها - که مرگ گریزناپذیر چرخه‌ی طبیعت، ذهنش را به خود مشغول داشته است - از آخرین سفر این رهگذران سخن می‌گوید و روزی را مجسم می‌سازد که دیگر این زنبق‌های

زیبا، ستایشگر و تحسین‌کننده‌ای نخواهند داشت؛ عبدالکریم کاصد هنگام به‌تصویر کشیدن لک‌ها در هایکوی خود، تصویر لک‌ها، یعنی پرندگان مهاجر را به جای زنبق‌ها ارائه نموده که نمادی برای خود مهاجر شاعر است و نمادی است برای هر انسان غریب در حال کوچ و سفر؛ از آن‌رو که «گاه انسان به گونه‌ای پوشیده و نهانی در متن هایکو حاضر است تا ضمن یک استعاره‌ی محسوس زیبا، شرح سفرهای خویش را از جایی به جای دیگر بازگوید» (حسن، ۲۰۲۳: ۶۷) و هنگامی که تصاویر شعری یک سراینده با دقت مورد توجه قرار می‌گیرد، چنین به نظر می‌رسد که «از میان دو گونه‌ی ایماژ خیالی - که بر بنیاد تشبیه و استعاره است و موصوف را از اعماق خاطر و ذهن شاعر پدیدار می‌سازد - و ایماژ محسوس - که تابلو واضح و شفاف‌ی از موصوف حاضر به دست می‌دهد - ایماژ محسوس، شیواتر، گویاتر، زیباتر و کمیاب‌تر از ایماژ خیالی به نظر می‌رسد و آفرینش چنین ایماژی به مراتب دشوارتر است» (الرجبی، ۲۰۱۵: ۴). البته درباره‌ی این هایکو، نگارندگان جستار حاضر بر این باورند که، با توجه به آشنایی کامل عبدالکریم کاصد با هایکوهای ژاپنی و تلاش وی برای بازنمایی آن‌ها متناسب با طبیعت برکه‌ها و اهوار جنوب عراق، وی هنگام تصویر تابلوی لک‌های مهاجر و سرودن هایکوی بالا، هایکوی شاعر ژاپنی یعنی «سوگی» را درباره‌ی کوچ زنبق‌ها با خود زمزمه می‌کرده است.

در هایکوی زیر نیز عبدالکریم کاصد، جلوه و نمود تنهایی را با بازآفرینی صدای وزش باد بر نیزارها که شب‌هنگام روشن‌تر شنیده می‌شود، هم‌چون نوای ناله‌ی انسان دردمندی تصویر کرده که شاعر از زبان او، قصه‌ی پرغصه‌ی اندوه جانکاه و غم‌انگیزش را در دل شب باز می‌گوید:

«من هذا النائح في الليل؟ / إنه القصب/ يقول الرب ٢٠» (کاصد، ۲۰۲۱: ۴۵)

شاعر در هایکوی دیگری نیز داستان اندوهبار و غم‌انگیز تنهایی و بی‌کسی خویش را در غربت، دور از طبیعت شاد و پرشور برکه‌های زادگاهش در جنوب عراق به نمایش گذاشته است و در حالی که خود را در خشکی سترون و بی‌حاصل غربت در انگلستان، بی‌هیچ شور زندگی‌بخشی به تصویر می‌کشد در سوییهِی مقابل، قاب عکس کودکان عراقی زادگاهش را فریاد می‌آورد که سوار بر کرجی خود در آب‌های برکه، دسته‌جمعی نشسته‌اند و با شوری کودکانه به سوی کپره‌های ساده‌ی سرشار از روح زندگانی پارو می‌زنند. این دو ایماژ کاملاً متناقض، فریادگر نوای بی‌نوایی شاعر است به هنگام تداعی خاطرات تکرارناشدنی کودکی‌اش در برکه‌های عراق و واقعیت این است که او با ارائه‌ی این تصویر دوگانه بر آن بوده تا برای روح خویش که اکنون در آن خلوت گُشوده، هوای گریه دارد، آرام و قراری باشد:

«الأطفال يسرون على الماء/ وحدي/ أقف على اليابسة ٢١» (همان: ۵۱)

اما در هایکوی زیر، تنهایی تصویر شده توسط عبدالکریم کاصد، گونه‌ای از لندوه بزرگ و فراگیر اساطیری است که غبار غم‌انگیز روزگاران حسرت عراق بر از دست رفتن گیاه جاودانگی - که معادل شادابی،

نعمت و فراوانی عراق می‌باشد- بر آن نشسته است؛ آن هنگام که جدّ و نیای بابلی‌اش، گیلگمش، در اپیزود تراژیک پایان سلحشورنامه با دیدن مار که گیاه جاودانگی را به کام کشیده و دارد پوست می‌اندازد و دور می‌شود، در گوشه‌ای نشسته و گریستن آغاز می‌کند؛ زیرا که «او امید داشت این گیاه جادویی شگفت‌انگیز -که پیران با خوردنش، جوانی از دست رفته‌ی خویش باز می‌یافتند- را در کشتزارهای اوروک کشت نماید و به سالخوردگان میهنش، ارزانی دارد ولی این، خواست خدایان نبود» (باقر، ۲۰۲۲: ۱۹۳):

«جلجامش/ ايتها الجدد! لا أحد ينتظرک هنا/ لا أحد ینتظرک هنا» (کاصد، ۲۰۲۱: ۶۴)

این شاعر مهاجر که دور از سرزمین نیاکانش، قهوه‌ی تلخ غربت را جرعه‌جرعه سر می‌کشد در هایکوسروده‌ی زیر نیز از تنهایی و بی‌کسی خویش می‌گوید؛ به ویژه که هم‌سفر و همراه زندگی‌اش، همسرش، را در این غربت گُشنده از دست داده و اکنون افزون بر سرمای گزنده‌ی انگلستان، سوز تنهایی، آزاردهنده‌تر از هر زمستانی تا عمق استخوانش نفوذ کرده و روحش را شکنجه می‌کند؛ آن‌گاه که تنها به خانه باز می‌گردد و و به جای کودکی که پس از بازگشت پدر به خانه به استقبالش می‌شتابد تنها سایه‌اش به استقبال او می‌آید:

«کَلَمَا عَدْتُ إِلَى الْبَيْتِ/ استقبلي ظلي/ کالطفل» (کاصد، ۲۰۰۰: ۲۷).

در تابلو-سروده‌ی زیر نیز، عبدالکریم کاصد چنان که محمد عبدالمطلب نیز اشاره کرده است، برای بازگویی روایت کوچ پایان‌ناپذیرش، هایکو را با واژه‌ی جمع «قطارات» و با جمع میان دوگانه‌ی ناهمساز و متضاد «تذهب» و «تجی» آغاز کرده تا یکنواختی زندگی و احساس تنهایی و بی‌کسی خویش را در این سرزمین غریب به تصویر کشد (عبدالمطلب، ۱۹۹۵: ۶۱) و در پی این بیان یکنواختی، غربت و سرگستگی در دوسطر بعدی هایکو، تنها دری سرد، بی‌روح و بی‌احساس بلکه پوشیده از برف را در غربت غمبار انگلستان پدیدار می‌سازد که انتظارش را می‌کشد و دیگر هیچ:

«قطارات تذهب وتجیء/ بابٌ يتغطي بالثلج/ ينتظرنی» (همان، ۴۸)

در هایکوی بعدی نیز شاعر با همانندساختن خویش به «خفاش» و کاربست تعبیر «گذران زندگی معلق در خلأ و تهی»، به نمادگرایی منفی خفاش نظر دارد و زندگی تنهای خویش را در غربت سرزمینی که سرزمین او نیست، به یاد می‌آورد و خویش را که بی‌نصیب از آفتاب جهان‌افروز عراق و میانرودان به دور از صمیمیت و مهر و صفای هم‌میهنانش در شهر بی‌خورشید و مه‌آلود لندن، در غربت تلخ بی‌کسی و در سرمای عذاب‌آور انگلستان، روزگار می‌گذراند به خفاشی کور مانند کرده که دور و بی‌نصیب از روشنای خورشید، تمام زندگی خویش را در تاریکی نفرت‌بار غاری سپری می‌کند و با این همانندسازی، احساس اندوه، غم، تنهایی، احساس تباهی و نیستی و ازدست‌دادگی خویش را فریاد می‌کند که «خفاش، خدای آتش، نابودگر زندگی و زایل‌کننده‌ی نور است... و در تخیل بسیاری از افراد، خفاش، تحقق یک پرواز ناکامل

می‌باشد و در کیهان‌شناسی بالداران و یکتور هوگو، خفّاش، موجودی ملعون و مظهر کفر و زندقه است؛ موجودی که کمال روحی از او دریغ شده است...» (شوالیه و گبران، ۱۳۸۸: ۱۱۱-۱۰۸):

«ما أشبهني بهذا الخفّاش/ وقد أمضيت حياتي/ معلقاً في الفراغ^{۲۵}» (کاصد، ۲۰۰۰: ۱۰۱).

در نمونه‌های بسیاری، قالب در هایکو، بیانگر نبود هارمونی، آهنگ و ریتم است (شاملو و پاشایی، ۱۳۸۴: ۴۴)؛ مانند نمونه‌های زیر از عبدالکریم کاصد:

«المشاحيف التي تمتلئ الآن بالقصب/ طالما أثقلتها البنادق/ مشرعة في الهواء^{۲۶}» (کاصد، ۲۰۲۱: ۷۷)

«المياه سراب/ وخلف المياه ظلال/ ونخلّ ينكس هامته للرياح^{۲۷}» (همان: ۷۴)

چنان که نمای بیرونی و شاکله‌ی ظاهری این دو هایکوی یاد شده از کاصد نشان می‌دهد فراغ و تنهایی گونه‌ی هایکو در ساختار و فرم آن نیز به روشنی نمود یافته است.

بازیابی نمود خرسندی و تسلیم در هایکوی کاصد

این خرسندی و رضا یا تسلیم برابر با پذیرش و قبول شاکرانه‌ی همه‌ی چیزهایی است که در انسان و بیرون از او وجود دارد؛ پذیرش تمام کاستی‌های خود و دیگران. احساس سپاس هرگاه شامل برخی چیزها شود، شعر است و هرگاه درباره‌ی همه چیز، یعنی رضایت از تمام آفرینش خداوند، آفریده‌هایش و هرآنچه در هستی و آفرینش وجود دارد، باشد، دین است؛ ولی درنگرش طبیعت‌گرای هایکو و ذن، همه چیز هستی، یکسان به نظر می‌رسد. (شاملو و پاشایی، ۱۳۸۴: ۴۷).

عبدالکریم کاصد نیز هایکوی زیر را پس از سال‌ها تبعید، بلکه پس از سال‌ها آوارگی، سرود و با وجود اینکه وی پس از سال‌ها دوری دیگر بار از طبیعت زیبای برکه‌های زادگاهش دیدن نموده و احساس گونه‌ای حسرت به خاطر تبعید و محروم گشتن از دیدار سرزمین مادری‌اش به‌ویژه در سطر نخست، کاملاً ملموس و محسوس است، ولی باز هم در مقام تحسین برآمده و با ابراز رضایت و خرسندی، زبان به تمجید میهنش می‌گشاید:

«الطريق الذي حذرْتُ/ كم يبدو جميلاً/ في الليل^{۲۸}» (کاصد، ۲۰۲۱: ۵۲)

در هایکوی زیر نیز کاصد در ساختاری ساده و به‌دور از هرگونه آرایش کلامی و استعاری، به تصویر و تبیین خرسندی، رضایت، احساس خلصه، رهایی و نزدیکی خویش به خداوند پرداخته است؛ درون کَپر و کلبه‌ی نی‌ساخته‌ی دورافتاده‌ای در جنوب عراق، به دور از مظاهر و امکانات تمدن مدرن و برکنار از معیارهای توسعه‌یافتگی جدید:

«في هذا الكوخ النائي/ كم أبدو منك قريباً يا الله^{۲۹}» (همان: ۵۰)

همچنین هایکوی زیر، یکی از زیباترین هایکوهای عبدالکریم کاصد است که در آن، تصویری ناب، لاهوتی و ماورائی از آسمان برکه‌های کهن سرزمینش را پیش چشم پدیدار می‌سازد:

«هذا الصباح/ ملائكة بثياب زرق/ يغسلون السماء.»^{۳۰} (همان: ۵۴)

تصویری ناب از میهن در هیأت «سرزمین پریان»؛ در حالی که سپیده دم است؛ یعنی زمان پاک آغاز و بر بلندای مقدّس آسمان، فرشتگان با بال‌های آبی‌رنگشان در حال تنزیه هستند و «آبی، این رنگ لاهوتی انتزاعی، نمود آشکارایی و روشنای طبیعت است؛ ناب‌ترین و پاک‌ترین رنگ‌ها» (عبید، ۲۰۱۴: ۸۱) از سوی دیگر نیز بخش انتهایی متن در این هایکوباز گذاشته شده و ناتمام است تا تنوّع تخیل و تصوّر برای خوانندگان، امکان‌پذیر باشد.

واپسین هایکویی که تصویریگر خرسندی و رضایت عبدالکریم کاصد از هر چیز و همه چیز هستی آفریده‌ی خداوند و نشان‌دهنده‌ی مشابّهت اندیشه و تفکر هستی‌شناختی او با ذن بوداست، هایکوی زیر است:

«المزاريب تصبّ/ البيوت تتجرد من ثيابها/ وتعلقها على الحيطان»^{۳۱} (کاصد، ۲۰۰۰: ۱۳)

در این هایکو، به روایت تصویر شعری کاصد، فصل زمستان است و شاعر در آن از یک سو به توصیف باران‌های سرشاری پرداخته که زمستان‌ها در میهنش، عراق، می‌بارد و ناودان‌هایی که آب باران را از پشت بام خانه‌ها عبور می‌دهد و از سوی دیگر به نگارگری صفای پس از باران که در هوای پاک پس از باران و در محو و ناپدید گشتن رنگ خانه‌ها پدیدار می‌گردد.

بازیابی نمود خاموشی و بی‌کلامی در هایکوی کاصد

خاموشی و بی‌سخنی در هایکو بدین معناست که واژگان در این نوع شعر از باب جلوه‌گری و شیواسخنی نیست؛ بلکه مقصود از آن، زدودن چیزی است که میان انسان‌ها و چیزهای واقعی که در واقع از آنها جدا نیستند، حجاب افکنده است. هایکو تا آنجا که می‌شود، به‌ویژه با حذف و از میان برداشتن عناصر عقلی، کلمات را از میان خود شیء و خواننده برمی‌دارد (شاملو و پاشایی، ۱۳۸۴: ۴۸).

توصیف‌های طبیعی برکنار از هرگونه سازه و عنصر عقلی در هایکوهای زیر از عبدالکریم کاصد نیز بی‌هیچ گفتاری و بی‌زیوری و آرایشی در سخن، بلکه در دل بی‌کلامی و خاموشی، خود گو‌باترین تصویر برای بیان طبیعت بی‌آلایش، بکر و آراسته به آفرینه‌های دیرین خداوند در برکه‌های کهن و باستانی جنوب عراق هستند؛ مانند تصویر کرجی ناپیدا در دل سیاهی شب تالاب، در میانه‌ی نیزارهای انبوه پیرامون آب و سایه‌های مسافرانی که اکنون به مقصد رسیده، از کرجی پیاده می‌شوند:

«قاربُ ضلّ/ يأمر أشباحه بالنزول»^{۳۲} (کاصد، ۲۰۲۱: ۵۳)

یا مانند: «مناقير صفر/ أجنحة بيضاء/ بجعّ قادم»^{۳۳} (همان: ۸۳)

این هایکو نیز مانند قاب عکسی است از یک دسته پلیکان که به سوی برکه می‌آیند و ارزش زیبایی‌شناختی آن در موسیقی دیداری، رنگ آمیزی است که شاعر با استفاده از گونه‌ای فورگراندینگ و

برجسته‌نمایی در راستای توصیف منقارهای زرد و پرهای سپید این قوهای زیبای مهاجر پدید آورده است. همچنین هایکوی فوق مانند تصویر خاموش مظاهر بی‌زبان و درعین حال گویای طبیعت نخستین آفریده‌ی خداوندگار در برکه‌های عراق است؛ از توصیف گاو میش‌ها تا نی‌های به گل نشسته، گاوچرانک، کپر و کرجی در نمونه‌های زیر:

«الجواميس عائمة/ وسط الأزهار»^{۳۴} (همان: ۴۹)

«على ظهر جاموسة/ يقف الآن طائر»^{۳۵} (همان)

«البيوت تضيء/ مشاحيف في الليل/ ساهرة/ في انتظار الضيوف»^{۳۶} (همان: ۸۵)

«مشحوف، / بردی أخضر، / وجاموسة/ لا يظهر منها غير القرنين»^{۳۷} (همان: ۵۰-۴۹)

پیرنگ این سخنگویان خاموش، این‌طور به ذهن خواننده و به چشم تماشاگر تابلوی شعر کاصد متبادر می‌سازد که گویی نوع بشر از دیرگاه تاریخ به این تالاب‌ها خو گرفته و هم‌چون آرکی‌تایپ‌ها و کهن‌الگوهای دیرین در ناخودآگاه جمعی انسان شرقی جای دارد و ماندگار گشته است؛ با همان آب‌های ژرف، همان نزارهای ساده‌ی نخستین، همان گاو میش‌ها، کپر‌ها و مهمانخانه‌های نی‌ساخته، پرندگان مهاجر بی‌همانند و کرجی‌های چوبی کهنه‌ی به یادگار مانده از نیاکان سومری این مردمان گندمگون سیه‌چرده‌ای که اصیل‌ترین ساکنان میان‌رودان هستند. نمونه‌های یاد شده، همگی هایکوهایی هستند که در عین خاموشی و بی‌کلامی، گویایی در آن‌ها موج می‌زند.

با زیبایی نمود عقل‌گریزی در هایکوی کاصد

اندیشه و تعقل به شهود، شکل می‌بخشد؛ ولی نمی‌تواند جای آن را بگیرد و بیان‌ناپذیری حیات یا شعر از این جاست و عقل‌گریزی عرفان و ذن و هایکو نیز از این جاست. شعر دارای بنیادی فلسفی هرچند نادانسته می‌باشد و آن بنیاد این است که همه چیز، متغیر و متناقض می‌باشد؛ چنان‌که کوه، کوه نیست و درعین حال کوه است؛ شاعر در مقام جزئی از این پارادوکس با شیء یگانه می‌شود و با صدای انسان حرف می‌زند (شاملو و پاشایی، ۱۳۸۴: ۵۰-۴۹).

این دوگانه‌ی تصویری ناهمساز و متناقض را عبدالکریم کاصد نیز در هایکوی زیر البته در قالب ساختاری اساطیری و با تراگونی پیش‌متن به آفرینش یک دوگانه‌ی تصویری ناهمساز و متناقض در دو بُعد منطق عقل‌گرای لایتغیر و شاعرانگی شهودی متغیر مطرح نموده است؛ وی مانند زیوسودرا و اوتنپشتیم، قهرمانان نجات‌بخش اساطیر توفان سومری و بابلی، کلبه‌ی چوبی خود را برای ساخت کشتی نجات، خراب کرده؛ ولی در یک خویشتکاری همراه با عقل‌گریزی، دست به این اقدام زده است:

«هدمتُ بيتي ولم أبني القارب/ متى أبني القارب يا أنكي»^{۳۸} (کاصد، ۲۰۲۱: ۵۶)

در تابلوی شعری ارائه شده، تخریب خانه‌ی عبدالکریم کاصد، هرگز در پی دریافت الهام خدا و دستور ساخت کشتی نجات و به مقصد رساندن الواح زندگانی نبوده؛ چون «آنکی» خدای فرزاندگی و حکمتِ بابل اصلاً از زمان آمدن توفان بزرگ و آغاز عملیات ساخت کشتی نجات، هیچ خبری به او نداده است.

بازیابی نمود تناقض در هایکوی کاصد

خمیرمایه و بن‌مایه‌ی طبیعتِ گیتی مدارِ این جهانی، هیچ نیست جز آمیخته‌ای از همین ناهمسازی‌ها، که در زمان و مکان و عناصر و سازه‌های شکل‌دهنده‌ی آن‌ها و ماهیت تمام کائنات طبیعت و صفات و حالات و حتی تصوّرات انتزاعی اذهان آنان به آشکارایی قابل مشاهده است؛ از ماهیت ناهم‌ساز فصل‌های سال، بهار، پاییز، تابستان و زمستان تا سپیده‌دمان و شبانگاهان، خورشید و ماه، روز و شب تا آسمان و زمین، ستاره و سیّاره، کوه و دشت، جنگل و کویر، رودخانه و مرداب؛ تا تولّد و مرگ، طلوع و غروب، خردسالی و سالخوردگی، روشنایی و ظلمت، گل و خار، دیو و پری، اهریمن و اهورا، عقل و احساس، خنده و گریه و مضامینی از این دست.

«ذَن، گاهی آشکار و گاهی در پرده، تناقض را پارادوکس‌وار به کار می‌برد و در واقع، همین پارادوکس و متناقض‌نمایی، مایه‌ی حیات هایکو است مانند: «ببر را مانند، با شاخ‌های بسیار اَمّا/ گاو را مانند، بی‌دُم است اَمّا» (شاملو و پشایی، ۱۳۸۴: ۵۲-۵۱)

از هایکوسرووده‌های عبدالکریم کاصد که این تناقض و پارادوکس به روشنی در آن دیده می‌شود، هایکوی زیر است:

«معبّد کبیر/ یغصّ بآلهة/ فأین البشر؟» (کاصد، ۲۰۲۱: ۴۸)

عبدالکریم کاصد در هایکوی فوق با فرا خواندن میراث اساطیری سومر در جنوب عراق و دیدن آثار زیگورات‌ها، پرستشگاه‌ها و معابد برجای مانده از آنان، به تعدّد خدایان در باورهای کهن سومری، تالار آسمانی این خدایان جهت انجمن و خانه‌ی زمینی آنان اشاره می‌کند و تناقض و ناهم‌سازی خدایاوری سومریان باستان را با روح حقیقی پرستش به تصویر می‌کشد که در طبیعت این جهان، پرستشگاه، مکان تجمّع انسان‌ها برای پرستش خداوند است؛ ولی در اسطوره‌های سومری بنیاد، خواننده با نام‌های متعدّد خدایان روبرو می‌گردد و پیوسته در تالار آسمانی و پرستشگاه‌ها و خانه‌ی زمینی و زیگورات‌ها با انجمنی انبوه از خدایانی مواجه می‌شود که هیچ پرستنده‌ای ندارند و نشانی از انسان پرستنده هم در معابدشان به چشم نمی‌خورد و این دوگانگی را در سومین سطر هایکو در قالب طرح این پرسش نشان می‌دهد که در این معبد و پرستشگاه بزرگی که به روایت متون باستانی و گِل‌نوشته‌های سومری، خدایان متعدّدی بدان منسوب گشته‌اند پرستندگان و آدمیان کجا هستند؟!

در هایکوی زیر نیز شاعر با توصیف ساده و واقعی طبیعت و فضای ویژه‌ی تالاب‌های جنوب عراق، ایماژی زیبا آفریده است:

«الأرض زرقاء/ أنظر! /.../ والسماء من قصب^{۴۰}» (همان: ۵۱)

در این منطقه، زمینی آبی به رنگ آبی آسمان و آسمانی آشنا و دیرین به رنگ قهوه‌ای را به نمایش گذاشته است؛ از آن‌رو که این ژرف‌آب‌های کهن با چنان نیزارهای قهوه‌ای انبوه و بلندی احاطه شده‌اند که چشم تماشاگر را یاری دیدن آبی آسمان از پس انبوهی این آسمان قهوه‌ای نیست و هم‌زمان در پایین نیزارها، زلال آب‌های نیلگون برکه‌ها، زمینی آبی به رنگ آسمان را پیش چشم پدیدار می‌سازد؛ پنداری آسمان و زمین در این منطقه، یکی به جای دیگری نشسته و ناهمسازی و تناقض شگرف و دل‌انگیزی آفریده است.

کاربست آرایه‌های بلاغی که وجهی عقل‌گرا و منطق‌بنیاد دارد، نباید خودآگاهانه در هایکو صورت پذیرد؛ ولی عبدالکریم کاصد در هایکوی زیر از تابلوی شعری «قصب»، در ساختاری متناقض‌نما از تصاویری استعاری بهره گرفته است:

«الطائر السابح في الهواء/ يحطّ ملاكاً/ فوق الماء^{۴۱}» (همان: ۵۲)

وی در هایکوی بالا با برساخت یک دوگانه‌ی ناهمساز باشکوه برای پرنده که برجسته‌ترین شاخصه‌اش «پرواز» است، صفت «سابح» یعنی شناگر را به کار برده و در سطر دوم، پا را از این نیز فراتر گذاشته و در ایماژی بدیع، این شناگر لاهوت‌خدایان را -آن‌گاه که در دریای نیلگون آسمان، بال می‌گشاید و آرام آرام پایین رفته و بر زلال آبی برکه فرود می‌آید- بر سیمای یک فرشته پدیدار ساخته است!

از دیگر سروده‌های عبدالکریم کاصد که در قالب هایکو، تصویریگر پارادوکس و تناقض می‌باشد، نمونه‌ی زیر است:

«المشاحيف تأتي/ أتحمل عرساً/ تری أم جنازة؟^{۴۲}» (همان: ۸۴)

در این هایکوی سه سطری، شاعر در تصویریگری خویش، چند کرجی قدیمی، میان آب‌های برکه را نمایان ساخته و چون تنها وسیله‌ی نقلیه‌ی در دسترس این هورنشینان، همین کرجی‌هاست که برای رفتن کودکان به مدرسه، برای رهسپارشدن به دیگر بخش‌های جنوب عراق، برگزاری جشن عروسی و آیین سوگواری و عزا و همه‌چیز کاربرد دارد و اکنون شاعر، تصوّر دوگانه و متناقضی را که با نمایان گشتن این کرجی‌ها بر آب به ذهنش خطور کرده است و نشان از زندگی سنتی بی‌پیرایه‌ی این مردمان دارد -بدانسان که در آیین‌هایشان، جشن عروسی را از مراسم سوگباری تمایزی نیست- در قالبی استفهامی به نمایش می‌گذارد که این کرجی‌هایی که درون آب برکه در حال حرکت هستند، جشن و پایکوبی و شادی دارند یا سوگباری و عزا و اندوه‌گساری؟!

با زیبایی نمود طنز در هایکوی کاصد

طنز در جایگاه عنصری پیوسته و ناگسستنی، در بسیاری از گونه‌های شعر حضور دارد. روراستی، بی‌پرده‌گویی و و پارادوکس بنیادین که در هر هایکویی وجود دارد، از دل چنین شعرهای کهنی برمی‌خیزد و ای بسا گویای دیربایی و دور از ادراک بودن کلی چیزها بوده و دور از دریافت عقل بودن هر چیز و همه چیز را نشان می‌دهد. طنز هایکو و ذن بسیار عمیق‌تر از چیزی است که ناهشیار جان انسان نامیده شده و شگفت آن‌که انسان می‌خواهد از بند جهانی، آزاد و رها باشد که در واقع می‌خواهد به هر شکلی که شده در آن زندگی کند؛ مانند طنز روشن موجود در هایکوی زیر از «دان سویی»:

«حتی پیش عالی جناب هم/ از سر بر نمی‌دارد مترسک/ کلاه بافته‌اش را» (شاملو و پاشایی، ۱۳۸۴: ۵۵-۵۲)
در هایکوی زیر از عبدالکریم کاصد نیز، شاعر در قالب اسلوبی فلسفی، خواننده را به اندیشیدن و تأمل در حال بشر امروز فرا می‌خواند:

«يا لهذه المدينة الغريبة! / بشر يتسابقون/ وخیول تتراهن^{۴۳}» (کاصد، ۲۰۰۰: ۹۶)

وی در هایکوی یاد شده با معکوس ساختن مرجع شرط‌بندی و مسابقه که در جهان طبیعت و در حالت معقول، مرجع اولی، انسان‌ها و مرجع دومی، اسب‌ها هستند، در قالب تعبیری ساده از مرزهای زمان و مکان، فراتر رفته و مقصود خویش را بر صورت طنزی حکمت‌آمیز و فلسفی پدیدار می‌سازد؛ کاصد در این هایکو از دیدن شهری که در آن، آدم‌ها در حال مسابقه و اسب‌ها مشغول شرط‌بندی هستند، ابراز شگفتی کرده و این‌گونه به ریشخند نمودن آن دسته از انسان‌هایی می‌پردازد که بر سر مادیات این جهان مانند اسبان با یکدیگر مسابقه می‌دهند؛ چنان‌که گویی خرد و انسانیت خویش از کف داده‌اند و در سوی دیگر معادله، اسب‌های خردمندی را نشان می‌دهد که مانند انسان‌هایی عاقل شرط‌بندی می‌کنند.

این هایکوی کاصد همچنین دارای بینامتنی ضمنی با فیلمنامه‌ی «سفرهای گالیور» نیز می‌باشد؛ به‌ویژه در بخش طنزآمیزی که به تصویر دو شهر می‌پردازد که یکی، توسط کوتوله‌ها و دیگری توسط غول‌ها اداره می‌شود و هر دو پیوسته در حال جنگ و ستیز هستند؛ سپس به بیان تصویر شهر سومی می‌پردازد که اداره‌اش بر عهده‌ی اسب‌ها بوده و بسیار بسامان است و با حکمت و تدبیر اداره می‌شود.

از دیگر نمونه‌های هایکو در شعر عبدالکریم کاصد که دربردارنده‌ی طنزی تأمل‌برانگیز می‌باشد هایکوی زیر است:

«السلاحف/ تتأملني طويلاً/ وتمضی^{۴۴}» (همان: ۲۰)

در این سه سطر، شاعر با کار بست گونه‌ای «حسن تعلیل»، منشأ و علت «کند راه رفتن لاک‌پشت‌ها» را به جلب توجه خود و درنگ و نگرستن این جانوران در خود نسبت می‌دهد که از یک‌سو طنز آشکاری را در این هایکو جای داده و از سوی دیگر، آمیختگی و یکی شدنش با مظاهر و عناصر طبیعت را به تصویر

کشیده است؛ بلکه در حالتی از بی‌خویشی و ناخودپرستی و با کاربست آرایه‌ی انسان‌انگاری به این جانوران، صفات و حالاتی انسانی بخشیده است مانند طنز مورد استفاده در هایکوی زیر:

«علی جرفّ رمليّ/ مملكة النمل/ تعلن الحداد^{۴۵}» (همان: ۳۹)

شاعر در هایکوی بالا نیز با بینشی فلسفی و در قالب رویکردی طنزآلود، به تصویر زیبایی ساده و هم‌زمان، به تبیین تفاوت زندگی کائنات با یکدیگر به‌ویژه با آفریده‌ای مانند مورچه پرداخته و خواننده را به تفکر و اندیشه در سطح آسیب‌پذیری این حشره فرا می‌خواند که چگونه با کوچک‌ترین رخدادی در طبیعت مثل باریدن چند قطره باران، کشور مورچه‌ها به سوگ می‌نشیند و عزای عمومی اعلام می‌کند.

بازیابی نمود رهایی و خلسه در هایکوی کاصد

نمود روشن‌آزادی ذن، در خاطره‌ای نمود می‌یابد که «بوسون»، سراینده‌ی ژاپنی از دیرگاه کودکی‌اش باز می‌گوید: «شامگاه است، پاییز/ می‌اندیشم فقط/ به پدر و مادر.» (شاملو و پاشایی، ۱۳۸۴: ۵۶).

بوسون، روزی تنها در تاریکی نشسته و با یادآوری چهره‌ی پدر و صدای مادرش، دلتنگ تکرار دوباره‌ی آن روزها می‌شود؛ ولی دریغ که در بستر پیوستار کرانمند و محدود طبیعت زندانی در بند سیر خطی تاریخ و در چنگ تداعی زنگارسته‌ی مکان‌هایی دگرگشته، فراموش شده و از یاد رفته، دیگر بازگشت‌ناپذیر است؛ ولی «بوسون» این دلتنگی و حسرت خویش را با شکستن خط زمان و سفر به دل آن روزها تسلی می‌بخشد و رها و آزاد از قید زمان و مکان، دوباره به آن دوران سفر می‌کند و «فصل‌واژه»ی «پاییز» با آن عطر خاطره‌انگیز رمانتیک، تابلو-سروده‌ی شعرش را رنگ می‌زند. نمونه‌های زیر نیز از برجسته‌ترین هایکو-سروده‌های عبدالکریم کاصد است که تندبسی است از بریدگی از بند مادیات و زندگی مادی و رهایی در دل طبیعت برکه‌های کهن جنوب عراق:

«وراء القصب/ آلهة/ تصغى^{۴۶}» (کاصد، ۲۰۲۱: ۵۱)

«في هذا الكوخ النائي/ كم أبدو منك قريباً يا الله^{۴۷}» (همان: ۵۰)

«بمنجلة يحش القصب/ مهترًا في قاربه/: السومري^{۴۸}» (همان: ۵۳)

«على الشطّ.../ تسرع فاختة/ خلف طفل تطير به الريح/ فوق المياه! ^{۴۹}» (همان: ۸۴)

«البيوت تضئ/ مشاحيف في الليل/ ساهرة/ في انتظار الضيوف ^{۵۰}» (همان: ۸۵)

«مشحوف، / بردی أخضر، / وجاموسة/ لا يظهر منها غير القرنين ^{۵۱}» (همان: ۵۰-۴۹)

«الفصل شتاء/ وأنا كالغاقة، / -يا طير الرفراف تمهل- / أرتع في الصيف ^{۵۲}» (همان: ۸۵)

شاعر در تمام نمونه‌های یادشده تا سرحدّ اندیشیدن به عناصر و مظاهر ساده و بی‌پیرایه‌ی این سرزمین آبائی و درآمیختن و یکی‌شدن با تمامی آن‌ها که هریک در چشم شاعر به مثابه‌ی یک جهان رها و آزاد از تمام قید و بندهای مادی زندگی دنیوی است و شاعر از پس این اتحاد و یکی شدن، به کودکانه‌های خویش

بازمی‌گردد؛ به خدا باوری نخستین و خدایان سومری با همان سادگی، بی‌پیرایگی، خیال‌انگیزی و افسونگری نهان در پس نیزارها، به خاطرات پرشور آن روزها، به کپرهای ساده‌ی دورافتاده‌ی گوشه و کنار نیزارها، به داسی که هنوز سومریان ساده‌ی زادگاهش، ایستاده در کرجی‌های قدیمی، نی‌ها را با آن درو می‌کنند، به فاخته‌ای روان در پی کودکی، به کرجی‌های آماده در ساحل برای جابه‌جا کردن مسافران، به گاومیشی شناور در ژرفای آب‌های برکه که تنها دو شاخش از آب بیرون مانده است و به پرنده‌ی شاه‌ماهی!!!

نتایج

دستاوردهای پژوهش حاضر نشان می‌دهد که بی‌تردید قالب ژاپنی «هایکو» برجسته‌ترین قالب‌های شعری است که عبدالکریم کاصد در اثر خویش «الأهوار الجنة الضائعة» با هدف توصیف طبیعت ساده و جادویی سرزمین مادری، یعنی برکه‌های جنوب عراق، در راستای تبیین موضوعات مختلف از آن بهره گرفته است. هم‌چنین واکاوی و تحلیل هایکو-سروده‌های کاصد نشان می‌دهد که وی با زبانی طبیعی و ساده در سیری تفصیلی از کل به جزء، به توصیف طبیعت می‌پردازد و برای خواننده‌ی آگاه، پرداخت کل به جزء حتی در تقسیم اشعار غیرهایکوی این شاعر نیز به قسمت‌های کوچک‌تر قابل مشاهده است؛ شاید از آن‌رو که او برای توصیف زندگی ساده‌ی سومریان کپر نشین برکه‌های کهن جنوب عراق که درون کلبه‌های نوساخته‌ی خویش بر آب، هر روز برای گذران زندگی ساده‌ی خود درون کرجی‌های چوبی کهنه، سفری آغاز می‌کنند، قالبی به رامی و آرامی و اثرگذاری هایکو نیافته است.

از سوی دیگر بررسی تصویری‌های بی‌همانند کاصد در هایکو-سروده‌هایش حاکی از آن است که تمام محورهای هشت‌گانه‌ی مطرح در ذن بودا و هایکو-سروده‌های ژاپنی شامل: بی‌خویشی، تنهایی، خرسندی، رضایت و تسلیم، خموشی، بی‌سخنی و بی‌کلامی، عقل‌گریزی و لغز، تناقض، طنز و آزادی قابل بازیابی و تحلیل است هرچند از میان این محورهای هشت‌گانه، محور «تنهایی» پررنگ‌تر و روشن‌تر از دیگر محورها پدیدار گشته است.

پی‌نوشت‌ها:

- 1- Ezra Pound
- 2- Matsuo Kinsaku
- 3- Imagism
- 4- Thomas Stearns Eliot
- 5- Charles Baudelaire
- 6- Theophile Gautier
- 7- Walt Whitman
- 8- Louis Aragon
- 9- Arthur Rimbaud
- 10- Federico Garcia Lorca

11- William Shakespeare

۱۲. به آن ماهی که گذر می‌کند خواهم گفت: / من آبِ زادگاهت هستم که مشتاق توست.
۱۳. ای باد/ من یک نی بیش نیستم/ مرا با خود ببر!!!
۱۴. بر روی آب/ گیاهی که تصور کردم یک تگه زمین است/ وقتی قایق به کنارش رسید شروع کرد به تکان خوردن!
۱۵. بر روی رود.../ فاخته‌ای شتابان پرواز می‌کند/ پشت سر کودکی که باد- با سرعت- او را پرواز می‌دهد/ بر فراز آب‌ها
۱۶. جزیره‌های که جابه‌جا می‌شود.../ شناور/ در میانه‌ی جزر و مد!!!
۱۷. مرد سومری/ در حالی که درون قایقش تکان می‌خورد/ با یک داس، نی‌ها را می‌برد.
۱۸. چند کودک/ به کناره‌ی برکه نزدیک می‌شوند/ ولی هنوز درون زورق خویش- به خشکی- نرسیده‌اند.
۱۹. لک‌لک‌ها مهاجرت می‌کنند/ ای رهگذر، تنها لانه‌هایشان در خاطرات تو خواهد ماند!
۲۰. این کیست که شبانگاه نوحه می‌کند؟/ پروردگار می‌گوید: / این نی است که ناله دارد.
۲۱. کودکان بر روی آب سیر می‌کنند/ من، تنها/ بر خشکی ایستاده‌ام!
۲۲. گیلگمش: پدر بزرگ!.../ این جا هیچ‌کس منتظر تو نیست/ هیچ‌کس!!!
۲۳. هربار به خانه بازگشتم/ به جای کودک/ سایه‌ام به استقبال آمد!!!
۲۴. قطارهایی که می‌آید و می‌رود/ و دری که با یخ پوشیده شده است/ انتظار مرا می‌کشند!!!
۲۵. من چقدر شبیه این خفاش/ زندگی‌ام را معلق در تهی و نیستی سپری کردم!!!
۲۶. این کرجی‌هایی که اکنون پُر از نی است/ چه بسیار که -هنگام جنگ- پُر از تفنگ‌های سرپُر بوده است!!!
۲۷. آب‌ها سراب‌اند، و پشت آب‌ها سایه‌هایی است، و نخلی که سرش را در برابر بادها خم می‌کند.
۲۸. آن مسیری که من از آن باز داشته شدم/ شبانگاه چه زیبا به نظر می‌رسد!
۲۹. خدایا/ در این کپر دورافتاده/ چقدر به تو نزدیکم!
۳۰. پگاه امروز/ فرشتگانی با جامه‌های آبی‌رنگ/ آسمان را می‌شویند.
۳۱. از ناودان‌ها، آب می‌چکد/ خانه‌ها رخت‌هایشان را از تن کنده‌اند/ و بر دیوارها آویخته‌اند.
۳۲. قایقی که- در تاریکی- گم شد/ مسافران خود را -که شب‌هنگام هم‌چون سایه‌هایی به چشم می‌آیند- پیاده می‌کند.
۳۳. منقارها زرد/ بال‌هایی سفید/ قویی در راه است
۳۴. گاومیش‌هایی شناور در ژرفای آب برکه‌ها، گرداگرد آب‌ها، نزارهای به گل نشسته.
۳۵. گاوچرانکی، اکنون، نشسته بر پشت یک گاومیش.
۳۶. در کپرها، فانوس روشن می‌شود، / کرجی‌های بیدار در شبانگاه، / چشم بر راه مهمان.
۳۷. یک کرجی، / نی سبزفام/ و گاومیشی/ که تنها دو شاخش از آب بیرون است.
۳۸. (من کلبه‌ام را خراب کردم و کشتی نساختم/ ای خدای فرزاندگی بابل: ای آنکی چه هنگام، کشتی را بسازم؟)
۳۹. یک معبد بزرگ/ گلوگیر از خدایان/ پس آدمیان کجایند؟!
۴۰. نگاه کن: / زمین، آبی است/ و آسمان از جنس نی!!!
۴۱. (پرنده‌ی شناگر در آسمان/ بسان فرشته‌ای/ بر روی آب فرود می‌آید!!!)
۴۲. کرجی‌ها دارند می‌آیند/ فکر می‌کنی عروسی دارند/ یا عزا؟!
۴۳. چه شهر عجیبی! / آدم‌هایی که مسابقه می‌دهند/ و اسبانی که شرط‌بندی می‌کنند!!!

۴۴. لاک پشت‌ها / دیرزمانی درنگ کرده و به من خیره می‌شوند / او می‌روند.
۴۵. بر کناره‌ای شنی / کشور موران / عزای عمومی اعلام می‌کند!!!
۴۶. در پس نی‌ها / خدایان / گوش فرا داده‌اند!
۴۷. در این کبر دورافتاده / چقدر به تو نزدیکم خدایا!
۴۸. با داسی، نی‌ها را درو می‌کند / در کرجی خویش، بالا و پایین می‌شود: / مرد سومری!
۴۹. در امتداد رود.. / فاخته‌ای شتابان بال می‌زند / در پی کودکی که باد با خودش می‌برد / بر فراز آب‌ها!
۵۰. کرجی‌ها در شب، / بیدار، / چشم بر راه مهمانان!
۵۱. یک کرجی، / نی سبز فام / و گاومیشی / که تنها دو شاخش پیدا است!
۵۲. فصل، زمستان است، / و من هم چون مرغ شاه‌ماهی، / ای مرغ دریایی، درنگی / تا گلگشتی در تابستان داشته باشم!

منابع و مآخذ

- باقر، طه (۲۰۲۲). *ملحمة کلکامش*، لندن-بغداد: دار الوراق.
- البستانی، بشری (۲۰۱۵). «ملف خاص عن الهايکو العربی، بین البنية والرؤی»، *مجلة رسائل الشعر*، (۳): ۳۹-۵۸.
- الجموسي، عبدالقادر (۲۰۰۷). *الشاعر خارج النص، حوار الفكر والشعر والحياة*، المغرب: المطبعة السريعة.
- حسن عبدالسيد حسن، مكارم (۲۰۲۳). *جماليات التشكيل الفني في شعر عبدالكريم كاصد*، أطروحة الدكتوراه، الأستاذ المشرف: الدكتور أحمد رضا حيدر يان شهري، مشهد: جامعة فردوسی.
- الرجبي، محمود (۲۰۱۵). *وجهة نظر، في قصيدة الهايکو العربية، نقد أدبي*، د.م: دار كتابات جديدة للنشر الالكتروني.
- شاملو، احمد و پاشایی، ع (۱۳۸۴)، *هايکو، شعر ژاپنی از آغاز تا امروز*، تهران: چاپ حيدري.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*، ترجمه‌ی سودابه فضائلی، تهران: انتشارات جيحون.
- الصلهبي، حسن (۱۴۳۷). *صوت الماء، مختارات لأبرز أشعار الهايکو الياباني، الرياض: سلسلة كتاب الفیصل*.
- عبدال مطلب، محمد (۱۹۹۵). *قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني*، القاهرة، الشركة المصرية العالمية.
- عبید، کلود (۲۰۱۴). *الألوان، دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيها ودلالاتها*. مراجعة، التحقيق: محمد حمود، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
- فرج، عبدالباقي (۲۰۱۱). *عبدالکريم كاصد، من الحقائق الى رقعة شطرنج*، دمشق: دار تَمَوز ديموزی للطباعة والنشر والتوزيع.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۷۲). *شعر زمان ما، نقد و بررسی: محمد حقوقي*، تهران: مؤسسه‌ی انتشارات نگاه.
- القيسي، علي محمد (د.ت)، «الهايکست»، *مجلة نبض الهايکو*، (۱۲): ۱-۱۸.
- کاصد، عبدالکريم (۲۰۰۰). *شجرة عند الباب*، القاهرة: مؤسسة أروقة للطباعة والنشر.
- _____ (۲۰۲۱). *الأهوار الجثة الضائعة*، لندن: لندن للطباعة والنشر.
- محمد عباس عمارة، (د.ت). *حوارات عن الهايکو*، شبكة المعلومات.

قراءة وتحليل خصائص قالب الهايكو في مجموعة «الأهوار الجنة الضائعة» لعبد الكريم كاصد

احمد رضا حيدر يان شهري^١

بهار صديقي^٢

الملخص

قالب "الهايكو" الشعري الذي نشأ في اليابان في القرن السابع عشر الميلاديّ هو من أبرز الأنواع الشعرية التي وُظّفه عبدالكريم كاصد في أثره «الأهوار الجنة الضائعة» لوصف الطبيعة البسيطة والنقيّة لأهوار جنوب العراق بصور متنوّعة ومواضيع مختلفة. ويهدف هذا البحث بالاعتماد على المنهج الوصفيّ-التحليليّ إلى دراسة وتحليل الخصائص الشكلية والمحاوّر الفكرية لشعر الهايكو في مجموعة «الأهوار الجنة الضائعة» وكذلك التعريف بنماذج الهايكو التي نظمها عبدالكريم كاصد خاصّة أنّ هذا الشاعر يعيش منذ سنوات في الغربة بعيداً عن وطنه ولم يحظ بالاهتمام الجدير به في الأوساط الأدبية العربيّة والفارسيّة. وتشير نتائج هذا البحث إلى أنّ عبدالكريم كاصد قد مارس تجربة شعرية واعية ضمن قالب الهايكو وأثّر كما في أبرز نماذج الهايكو اليابانية ظهرت في شعره المحاوّر الثمانية لفلسفة الزن البوذية وهي: التجرّد من الذات، الوحدة، الرضا، والقناعة، والصمت، والانزلاق، والتناقض والفكاهة والتحرّر ومن بين هذه المحاوّر الثمانية يعتبر محور «الوحدة» الأكثر وضوحاً وتجليّاً في هايكو كاصد ويبدو أنّ هذا المستوى من انعكاس شعور الشاعر بالوحدة ضمن بساطة قالب الهايكو يشكّل استجابة طبيعية لما جرّبه الشاعر من عزلة ووحدة خلال سنوات غربته الطويلة، فجاء شعر الهايكو أداة مناسبة للتعبير عن هذه التجربة النفسية والإنسانية لديه.

الكلمات المفتاحية: الزن البوذية، الهايكو، عبدالكريم كاصد، الأهوار الجنة الضائعة.

١- أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة فردوسي مشهد، مشهد، إيران.

٢- أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة فردوسي مشهد، مشهد، إيران.