الشعر الحديث في إيران: دراسات وشهادات ونماذج

ملفّ من إعداد وترجمة
وتقديم: موسى أسوار

المشاركون
(ألفبائيًا)

- أحمد رضا أحمدي
- أحمد سميعي (كيلاني)
- أحمد شاملّو
- حسين معصومي همداني
- سُهْراب سِپهري
- ضياء موحّد
- فروغ فرُّخْزاد
- محمد حقوقي
- محمد رضا شفيعي كَدْكَني
- محمود مُشرِف آزاد تِهراني
- منوچِهر آتشي
- مهدي أخوان ثالث
- نادر نادرپور
- نيما يوشيج

قد يكون المُتابِعُ العربي للّغات والآداب الشرقية قد تعرّف على جانب أو جوانب من الأدب الفارسي القديم، وخاصةً الشِّعر، وقرأ أو اطّلَعَ على روائع الغَزَل عند سعدي وحافظ، أو السيرة الملحمية في **الشّاهْنامه** للفِرْدَوْسي، أو مقتطفات من الشعر العِرْفاني الصوفي لجلال الدين الرومي، أو تلمَّسَ المسحةَ الفلسفيةَ والبُعْدَ التأمُّلي في رباعيات الخيام. ولكنْ قلما يمكن الجزم بأنّه يَحْتكّ بأحدث النتاجات الأدبية المعاصرة في إيران والسبب الأهم يعود إلى قلة النشاط في حقل النقل والترجمة من الفارسية ويبدو هذا الغياب أحاديَّ الجانب نسبيًا؛ إذ لم تنكفئ حركةُ الترجمة في إيران من العربية إلى الفارسية مثلما تعاني مثيلتُها من الفارسية إلى العربية خارج إيران من انحسار. أقول هذا لاهتمامي منذ ما يُناهِزُ الثلاثين عامًا بنقل روائع الأدب العربي الحديث إلى الفارسية، وبوصفي شاهدًا على ما يجري على الساحة الأدبية في إيران. ولا بأس هنا من الإشارة إلى أنّه بالرغم من حواجز اللغة، ثمة مفاصلُ ثقافيةٌ غايةٌ في الأهمية تَرْبط الثقافتين العربية والفارسية بوشائج متجذّرة تستمدّ ديمومتَها من مجمل التفاعلات الحاصلة بينهما عبر مختلف الحِقَب وعلى مدى أكثر من عشرة قرون. ومع ذلك، يلاحَظ نوع من العزلة بينهما على صعيد المجالات الثقافية الهامة: تأريخًا ومساراتٍ وإنجازات... خاصةً إذا ما قورن هذا الغيابُ بوفرة المعلومات لدى أبناء هاتيْن الثقافتيْن عن آخر نتاجات **الغرب** وصَرْعاته الثقافية وانبهارهم بها وتهافُتِهم حتى على نقل الأعمالِ المتواضعةِ منها.

ربّما كانت الرسالة الأهم بالنسبة إلى النقلة والمترجمين هي التقريب بين الثقافات عن طريق التعريف بمظاهرها وإنجازاتها؛ وهو ما تُحَتِّمُه ضرورةُ التواصل والترابط الإيجابي. من هنا، عندما عهد إليّ صديقي الدكتور سماح إدريس بإعداد هذا الملف، رَحَّبْتُ بالفكرة لكونِ هذا الإنجاز خطوةً على هذا الطريق، ولاسيّما أنّ معرفة القارئ العربي بنتاج الشعر الحديث في إيران تبدو ضئيلةً، وهي قَطْعًا أقلُّ من معرفة القارئ الإيراني بالشعر العربي المعاصر، وأقلُّ بكثير من اهتمام العالم بنواحٍ أخرى من الثقافة في إيران وخاصةً في مجال السينما.

...

قبل عشرة أعوام من مبادرة بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة إلى وَضْع أسس التجديد في الشعر العربي، وضَعَ نيما يوشيج لبنةَ المدرسة الشعرية الحديثة في إيران بنشره لقصيدته «طائر الرُّخ.» كان ذلك عام ١٩٣٧، بعد خمسة عشر عامًا من كتابته لمنظومته الشهيرة «أفسانه» التي تُعَدّ فاتحةَ عهد التجديد في كتابة القصيدة الحديثة. كان نيما واعيًا لمشروعه الشعري، ومؤهَّلاً له نظريًا وممارسةً، ومستوعِبًا للظرف المُواتي لإطلاقه. عزَّزَ ذلك كلَّه مثابَرَتُه الجادةُ ومثابرةُ الروّادِ الأوائل، الأمرُ الذي أَسْهم في ترسيخ دعائم الكيان الشعري الوليد. ومنذ ذلك الحين، شهدتْ حركة الشعر الفارسي الحديث تطوّرات عدة تمثَّلتْ في تشعُّب الاتجاهات وتجاوبِ القاعدة الجماهيرية وتعاظُم الإقبال على التجديد. من هنا، يأتي اهتمامُنا بهذا الجانب من الأدب الحديث في إيران عبر تخصيص

ملفٌ له استجابةً لضرورةٍ ميدانية، رغم التطوُّر الذي شهدتْه وتَشْهده ساحةُ الأدب السَّرْدي ـ بما في ذلك القصة والرواية والمسرحية ـ في إيران، ولاسيّما أنّ الشعر كان دومًا ولايزال من أهمّ الجوانب الثقافية من وجهة نظر الإيرانيين إنْ لم يكن أهمَّها إطلاقًا.

هنا تَجْدر الإشارة إلى الملاحظات التالية:

أولاً. إنّ الأبحاث الثلاثة الواردة في الملف، وكذلك شهادة الشاعر ضياء مُوَحِّد، كُتبتْ بالتفاتةٍ طيِّبةٍ من الباحثين ـ وهم من أبرز الكتّاب والضالعين في هذا المجال ـ خصيصًا لـ الآداب وتُنْشَر لأول مرة

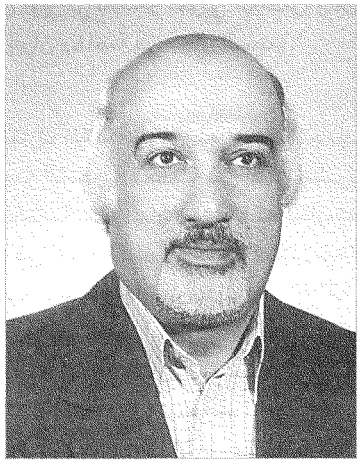
ثانيًا اقتصر الملفُّ على أبرز وجوه الشعر الحديث في إيران وعلى التيارات الرئيسة فيه [ملاحظة الآداب: اضطرّت المجلة إلى اختصار هذا الملفّ البالغِ الأهمية لاعتبارات «فنيّة»].

ثالثًا نظرًا إلى غياب العديد من شعراء التَّجديد ورحيلهم الأبدي، فإنَّ بعضًا من الشهادات والقصائد يعود إلى عقودٍ خَلَتْ.

رابعًا: تَرِد في الأبحاث والشهادات جملةٌ من المصطلحات ذاتُ صفة مشتركة، منها «الشِّعْر النيماوي» و«الوزن النيماوي» و«القصيدة النيماوية.. » كل ذلك نسبة إلى الشاعر «نيما» مؤسِّس المدرسة التجديدية.

خامسًا. ثمة بعض المصطلحات الواردة في الملف تَخْتلف في الأدب الفارسي عن مدلولها العربي. فـ «قصيدهْ» تعني المطوَّلة، لا ما يُكتَب من شعرٍ بعامة، وتتكوَّن عادةً من عشرين بيتًا على أقلّ تقدير، وغالبًا ما تتناول المديحَ أو الوصفَ أو الوعظَ وتُسْتَهَلُّ بالتشبيب. و«غَزَلْ» يعني قالبًا يتألّف من سبعة أبيات إلى اثنيْ عشر بيتًا، ولا يَقْتصر على المضمون العاطفي وإنْ كان في غالبيته كذلك و«قطعه» هي بضعة أبيات دون الـ «غَزَل» وذاتُ مضمون واحد.

طهران



موسى أسوار

شاعر ومترجم ومحاضر. وُلِد عام ١٩٥٣، ويقيم حاليا في طهران. ويَشْغل منصب أمين المجلس الاعلى للمراجعة والتدقيق اللُّغوي لمؤسسة الإذاعة والتلفزيون الإيرانية. نقل إلى الفارسية **آخر الليل** لمحمود درويش، **وأدب المقاومة في فلسطين المحتلة** لغسان كنفاني، ومجموعة قصصية مختارة بعنوان **إلى آن نعود** لكنفاني أيضًا. وأصدر مؤخّرا **من انشودة المطر إلى مزامير الورد: روّاد الشعر العربي الحديث** (دراسة ومختارات شعرية بالفارسية). **وامنحيني الحبّ كي أصبحَ أخضر** (مختارات بالفارسية من شعر نزار قباني ومنزه)

الشعر الحديث في إيران: تأريخاً، وتحليلاً، وتقييماً

محمد حُقوقي

للشعر في إيران ماضٍ سحيق يعود إلى عصر «الفارسية الوسيطة» بعهدِ «الفَرْثِيين» و«الساسانيين.» ورغم ذلك، ينبغي اعتبار الأشعار العَرُوضية الأولى المنسوبة إلى القرن الثالث للهجرة المصدرَ الأساسَ للشعر الفارسي المعهود. فعندما أسلم الفُرسُ لم يعتمدوا اللغة العربية، بل بادروا إلى الترويج لـ «الفارسية المُحْدَثة» وعمدوا إلى كتابة قصائدهم بها ـ ولكنْ في بحور العَروض العربية ـ إثْرَ اعتمادِها لغةً رسميةً من قِبل سُلالات الأباطرة الإيرانيين الأولى. وبظهور رُودَكي والفِرْدَوْسي، انطلق الشعرُ في إيران بالفارسية المُحْدَثة، وشهد منذ القرن الرابع وحتى القرن الثامن للهجرة مراحلَ رُقيِّه بفضل شعراء لامعين منهم مَنُوچهْرِي وناصر خُسْرُو والخَيّام وخاقاني وجلال الدين الرومي وسَعْدي وحافِظ. وعقب ذلك أخذ في الانحطاط، إذ لم يأتِ الشعراءُ في عهد السُّلالات «الأفْشارية» و«الزَّنْدية» و«القاجارية» بأيِّ إنجازٍ سوى تقليد الشعراء العظام. وكان ذلك هو الوضعَ السائدَ إلى حين قيام الثورة الدستورية في مطلع القرن العشرين، حيث بادر شعراءُ الحركة الدستورية من ذوي النزعة القومية ـ استجابةً منهم لمتطلَّبات العصر ونظرًا للهيمنة الروسية والإنكليزية على البلاد ـ إلى شجب الاستبداد والاستعمار والإشادة بالحرية والاستقلال. وكانت قصائدهم لا تختلف في شيء عن الأشعار التقليدية إلاّ من جهة المضمون السياسي والاجتماعي والانتقادي الخاص تبعًا للجوِّ المشحون بالتوتّر آنذاك، ومن حيث الأخذ باللغة الدارجة. وقتئذٍ، كان قد مضى على تعرُّفِ الإيرانيين على حضارة الغرب وثقافته ما يناهز قرنًا من الزمن.

التعرُّف على الحضارة الغربية

منذ مطلع القرن التاسع عشر الميلادي، تناهتْ إلى الإيرانيين أنباءُ التطوُّر في الغرب. فعمد عباس ميرزا، وليُّ العهد في حينه، إلى جلب أول مطبعة إلى مدينة تَبْريز سنة ١٨٠٥، ليمهِّدَ بذلك لطباعة الكتب والمنشورات. كما أرسل عددًا من الإيرانيين إلى أوروبا في بعثات دراسية، ليعودوا منها بوعي جديد وأفكار حديثة، ولتتوطَّد العلاقة بين الإيرانيين والأوروبيين بقدوم الهيئات العسكرية والسياسية من البلدان الأوروبية. تلا ذلك وصولُ ميرزا أبي القاسم قائم مقام، رئيسُ الوزراء الذي قُتِلَ لاحقًا، ومن بعده ميرزا تقي خان أمير كبير، رئيسُ الوزراء المغدور هو الآخر، إلى سُدَّةِ الحُكم. فصدرت التعليماتُ، في أعقاب صدور أول صحيفة إيرانية، بإصدار صحيفة **روزنامة دولت علّيه إيران** وصحيفة **وقايع اتفاقيّة** عام ١٨٤٥، وكذلك بتأسيس أول مدرسة على النمط الأوروبي في إيران باسم «دار الفنون» سنة ١٨٤٤، والتي كانت أبرزَ تجسيد لأفكار «أمير كبير» الراقية في مجال الإصلاحات المنشودة وذاتَ أثرٍ بالغ في تغيير المناخ الفكري السائد في إيران. ذلك أنَّه تمَّ فيها لأول مرة تدريسُ الهندسة والموسيقى والرياضيات والطب والعلوم الطبيعية واللغة والأدب الفرنسيين، وكانت السببَ في مبادرة الأساتذة الفرنسيين ـ بالتعاون مع طلبَتهم الإيرانيين ـ إلى نقل الكتب العلمية والفنية والعسكرية من الفرنسية إلى الفارسية، لتبدأ بعدها ترجمةُ النصوص التاريخية والقصصية الشهيرة في القرن التاسع عشر. وقد شجَّعتْ أولى الأعمال الأدبية المنقولة الكُتَّابَ التقدُّميِّين في إيران على تأليف ما يتناسب والأوضاعَ الراهنةَ آنذاك، وأدَّت إلى تعرُّف الإيرانيين على ضروب الفكر والخيال في الغرب. وبتضافر الوعي تدريجيًا لدى جمهور القُرّاء بوصول جمال الدين أسَد آبادي (المعروف بجمال الدين الأفغاني) إلى إيران ومناهضتِه للاستبداد، وبتواصل الجهود الدؤوبة للمثقفين خارج البلاد، وانفراطِ عقد النظام الاجتماعي الفاسد في الداخل، دبّ الذعرُ في نفوس الفئة الحاكمة، وأصبحت الأرضيةُ مواتيةً لتغييرٍ أساسي في اختيار نهج الحياة الحديثة وتصريف شؤون البلاد وانتصار الثورة الدستورية. وبانتشار الكتب المختلفة وتأسيس المدارس الحديثة والتواصل مع العلوم والفنون بأنواعها، مَسّت الحاجةُ يومًا بعد يوم إلى القراءة والتعلّم، وزاد بشكل خاص نَهَمُ متابعة المنشورات التي كانت تُعنى بشكل أساسي بما يدور من نقاشات بين المُجَدِّدين والتقليديين. وقد أسهمتْ تلك التجاذبات النظرية في نزوع

الشعر الحديث في إيران: تأريخاً، وتحليلاً، وتقييماً

الشباب المتزايد إلى دعاة العقلية المتفتّحة وشيوع أفكار هؤلاء، الأمر الذي أدّى بالتدريج إلى تزلزلِ الأسس النظرية القديمة، ومن ثم إلى نفور الجيل الصاعد من الصور والمضامين الاعتيادية الدارجةَ وإقبالِه على الأشكال والمفاهيم الحديثة غير المألوفة، وخاصةً عن طريق الأعمال الرومنطيقية المترجَمة وقراءة المختارات المتنوّعة من الشعر والنثر الأوروبي والفارسي المُحاكي له. كلُّ ذلك وفَّرَ المناخَ المُلائم للاحتفاء بعملٍ فريدٍ، ألا وهو منظومة «أفْسانه» للشاعر نيما يوشيج.

«أفْسانه» : المنهل الأول للشعر الحديث في إيران

عام ١٩٢٢ تمت كتابةُ منظومة «أفْسانه» ونُشرتْ على صفحات جريدة **قَرْن بيستُم** (القرن العشرون) مُثيرةً فضولَ القُرّاء من كافة الفئات. فقد كانت القصيدة تختلف عن مجمل الأعمال المعاصرة، سواء من حيث الجوّ الشعري أو من ناحية الشكل واللغة، وتدلُّ من النظرة الأولى على أنّها وليدةُ ذهن موهوب مُبدع ولغة ثرّة زاخرة. قصيدة لم يُقَدِّرْها حقَّ قَدْرها طيلةَ السنين والأعوام سوى قلة قليلة، سيّما وأنّ رواجَ القصائد الوطنية والانتقادية والاجتماعية والإقبالَ على نَظْم القِطَع الشعرية المختلفة ووصفِ المظاهر المتنوّعة للصناعة والحضَارة الغربيّتيْن أدّيا إلى إنحسارها موقّتًا وإلى الاهتمام بإنجازات شعراء كانوا يَظُنّون أنّهم يَكْتبون شعرًا حديثًا لمجرّد وصفهم لتلك المظاهر الصناعية ومن دون أية دلالة على الجوهر الحقيقي للشعر الحديث وعلى رؤية الإنسان المعاصر ودون أدنى اعتبارٍ للبنى والحَبكاتِ الحديثة للغة والواقع أنّ الثورةَ على التقاليد وإبداعَ المنحى الجديد يقتضيان شروطًا لا تتوفّر في أيٍّ كان، وإلاّ فَقَدْ كان قَبْل «نيما» مَن اهتمّ بالمظهر الشكلي للشعر، ومنهم شَمْس كَسْمايي وجعفر خامِنَئي وأبو القاسم لاهوتي بشكلٍ خاص لكنّهم سرعان ما سلَكوا سبيلاً آخر ونهجوا نهجًا غيرَ الشِّعْر، على العكس من نيما الذي برهن منذ البدء على أنّ هَمَّه الرئيس هو الشعر. وهكذا باشر مُنَظِّرًا بتدوين المبادئ والمعايير التي كان يعتمدها في شعره، وأطلَّ كشاعرٍ مُحْتَرف له رؤيتُه الحديثة واعتدادُه بالنَّفس وإيمانُه العميق وموهبتُه ومثابرتُه المشهودة، مستلهمًا المعاني والتعابيرَ وصيغَ التّعامُل الأخرى، لينجحَ إثْرَ امتلاكه للغةٍ حديثةٍ في خلق الآفاق لشعرٍ كان «حديثًا» بكافة المقاييس. لقد كان نيما يعي أنّ الإبداع والتجديد لا يتحقّقان إلاّ بالفكر والخيال الحديث والعلم والرؤيا الجديدة والموهبة والمقدرة على خلق لغة حديثة ذاتِ سياقاتٍ وصياغاتٍ ريادية غير مسبوقة، الأمر الذي يحَفِّزُ الشاعرَ على كسر القوالب القديمة وتجاوُز أُطُرها. وهو ما وُفِّقَ إليه بعد خمسة عشر عامًا من كتابته لقصيدة «أفْسانه.» حينها كان الشعر يُعاني فوضى على صعيد الموضوع والمستوى الفنّي، وكان المناخ السياسي السائد متأثِّرًا بالكبت المفروض طوال عقديْن من دكتاتورية رضا پَهْلَوي (منذ انقلاب ١٩٢٠ وحتى ١٩٤١) وبالهيمنة الروسية والإنكليزية (قوات الاحتلال في إيران) على أعتاب الحرب العالمية الثانية. وبصدور مجلة **موسيقي** بإشراف أبرز المثقفين وقتذاك، فُتِحَ المجالُ لنشر القصائد النيماوية المشطورة وجوانبَ من آراء نيما القيِّمة. كما أَسْهم تشكيلُ «حزب توده» (حزب الجمهور؛ حزب الاشتراكيين المُوالين للاتحاد السوفييتي)، واستتبابُ الأوضاع السياسية والاجتماعية في البلاد، وتعاظُمُ سَرَيان التيارات الفكرية والعقائدية، وتبلوُرُ ضرورةِ البدء بحركة ثقافية وفنية تختلف عن سابقاتها، في ذيوع صيتِ شاعرِ «أفْسانه» و«طائر الرُّخ»* و«الغُراب.» وكان لانعقاد المؤتمر الأول للكتّاب الإيرانيين بالغُ الأثر في التعريف به وبأتباعه الأوائل، ومنهم فريْدُون تَوَلّلي ومَنُوچِهْر شيْباني وبعضُ الشعراء الشباب اليساريين من أمثال إسماعيل شاهْرُودي وأحمد شامْلُو وسِياوَش كَسْرائي وهُوشَنْك إبْتِهاج ممّن بشّروا بالغد المُشرق الذي كان قد رَسَمَه لهم حزبُ توده الجماهيري، توّاقين إلى بناء مدينة فاضلة تتمثَّل في المجتمع الاشتراكي. وكانت تلك الأماني شمسًا تَسْطع من وراء السُّحُب الداكنة، لكنّها لم تُشْرِقْ أبدًا؛ فقد انكسَفَتْ في خضمِّ صَدْمَة الانقلاب الأميركي المفاجئة وضاعت في غياهِب الظلمة.

* ـ هي أول قصيدة كتبها نيما على النمط الحديث، وكان ذلك عام ١٩٣٧ (م أ)

اتّجاهات الشعر الحديث عقب الانقلاب

أطاح الانقلابُ الأميركي عام ١٩٥٣ بحكومة الدكتور محمد مُصَدِّق، أولِ رئيسِ وزراء إيراني منتخَب وأوّلِ مَنْ تصدّى للاستعمار الغربي في إيران، وأدّى إلى تشتُّت حزب توده الإيراني، وإصابةِ عامة المثقّفين ـ وخاصة شعراء النزعة الثورية الشباب ـ بصدمة ذهول عميقة فرّقتهم شَذَرَ مَذَر:

أولاً. شعراء الواقعية الاشتراكية، ومنهم سِياوَش كَسْرايى وهُوشَنْك إبْتِهاج ومحمد زُهَري، ممّن انشغلوا في عالمهم الخيالي الخاص وخلال الأشهر الأولى من الانقلاب بإطلاق الشعارات المتفائلة ذاتها، وكأنّ شيئًا لم يكن.

ثانيًا. شعراء الخيالِ الرومنطيقي، ومنهم فِريدُون تَوَلّلي الذي لجأ بدايةً إلى الرومنطيقية القاتمة ثم نحا منحى الغَزَل العاطفي؛ والشاعرة فُرُوغ فَرُّخْزاد المتمرّدة الجريئة التي أصبحتْ من أبرز أعلام الشعر الحديث في إيران؛ ونادر نادِرپُور الذي عُرِفَ لاحقًا بالشاعر التصويري وبالخيالي الفريد.

ثالثًا. شعراء الهزيمة، ومنهم حسن هُنَرْمَنْدي ونُصْرَت رَحْماني السَّوداويان اللذان تَطَبَّعَت الهزيمةُ في أشعارهما بطابع فَرْدي، ومهدي أخَوانْ ثالِث وأحمد شامْلُو الواقعيان اللذان انعكست الهزيمةُ على قصائدهما في صبغة اجتماعية... ولكن بفارق: وهو أنّ الهزيمة في خاطِرِ الأول كانت مَشوبةً باليأس الاجتماعي وفي بعض الأحيان باليأس الفلسفي، وهو ما جعله لا ينفكّ يتحسّر على ضياع إيران وماضيها المجيد وثقافتها المُتَألِّقة؛ في حين أنّ الثاني، وإنْ تملّكه اليأسُ في بادئ الأمر، إلاّ أنّه كان يَستشرف الآفاقَ البعيدة ويَتُوق إلى الشمس مُطْلقًا صَرَخاته في الهدوء الذي يلي العاصفة:

«اللّيْلُ كان صادِحًا بحنجرةٍ دامية مِنْ أمَدٍ بعيد / والبحرُ يَقْبع في بُرودة / وهناك غصنٌ في عتْمَةِ الغابةِ يَصْرُخُ تجاهَ النُّور.»

ومن بين المجموعات الشعرية الستّ الأهمّ في ذلك العَقْد التاريخي ثمة مجموعتان لهذا الشاعر، وهما **الهواء الطّلق** و**حديقة المرايا**، فيما تعود مجموعتا **الشتاء** و**آخِرُ الشاهْنامة** إلى مهدي أخَوانْ ثالِث، ومجموعة **اللحن الآخر** إلى مَنُوچِهْر آتَشي، و**ميلاد آخر** إلى فُرُوغ فَرُّخْزاد. وتُعتبر هذه المجموعات فاتحةً لروائع شعراء العَقْد التالي (الستينيات) الذي شهد ذروةَ تطوّر الشعر الحديث وظهورَ شعراء آخرين، ومنهم: م. آزاد ويد اللّه رُؤْيايي وسُهراب سِپِهْري وأحمد رضا أحمدي ومحمد حُقوقي وشَفيعي كَدْكَني... وجميعهم نهلوا من منهلٍ نيما كلٌّ على قدر موهبته. تلا هؤلاء في السبعينيات فريقٌ آخر من الشعراء، منهم: كاظم سادات إشْكْوَري وجواد مُجابي وضياء مُوَحِّد ومحمد مُخْتاري... ممّن كانوا في ختام ألمع فترة للشعر الحديث (١٩٦٣ ـ ١٩٧٨) ضمن آخر الشعراء البارزين وقد انتهت تلك الفترة بانتصار الثورة الإسلامية، ليتواصل المدُّ الشعري ثانيةً جنبًا إلى جنب مع التيارات الجديدة.

وهكذا تَكَرَّسَ الشعرُ الحديثُ وترسَّخَ فارضًا العزلةَ على الشعرِ التقليدي. واليوم، بعد أن مضى واحد وثمانون عامًا على كتابة «أفْسانه،» المنهلِ الأولِ، وستةٌ وستون عامًا على كتابة «طائر الرُّخ،» أولِ قصيدةٍ نيماوية، وأربعٌ وأربعون سنة على وفاة مُبْدِعِهما، ما زالت كتاباتُ نيما النظرية ـ ومنها «قيمةُ الأحاسيس» و«كلامُ الجار» و«الرسالتان» ـ أقوى وجهاتِ النظر الأدبية والفنية الحديثة في إيران مَنْطِقًا وأشْمَلَها وأحْدَثَها رؤيةً وكلُّ ما صدر عن النُّقّلَةِ والنقّاد والشعراء من أنصاره إنّما جاء بفعلٍ جاذبية آرائه وأعماله وإيضاحًا لأسس إنجازاته ونقدًا لقصائده. والحقّ أنّ التطرُّقَ إلى مواصفات الشعر الحديث التالية يَسْتند إلى تلك الأشعار والإنجازات التي حقّقها نيما والرَّعيلُ الأول والثاني مِنْ رَهْطِهِ ممّن تقدَّمَ ذِكْرُهم.

أُسس الشعر الحديث في إيران وسماتُه

١ ـ مبدأ الوزن والموسيقى. يُعتبر التحرُّر من التساوي في طول الأشطر من الأسس الأولى للشعر الحديث، والسمةَ الأكثرَ إثارةً في الشعر النيماوي لحفيظة الأذهان المُدْمِنة ـ منذ ألف سنة ـ مبدأَ ذلك التساوي. وكان التحرّر ذاك أمرًا لا بدّ منه، إذ إنّ الشعر القديم كان يَفْرض على الشاعر أن يلجأ إلى الحَشْو إنْ كان التعبيرُ عن المقصود بحاجة إلى كلمات أقلّ ممّا يَقْتضيه

الشعر الحديث في إيران:
تأريخاً، وتحليلاً، وتقييماً

الشطرُ، أو أن يَحْشُرَ بعضَ الكلمات في الشطر التالي إنْ تجاوَزَ التعبيرُ حدودَ الشطرِ الواحد؛ وكلُّ ذلك بغيةَ التساوي في الأشطر. ولأنَّ أيَّ بحرٍ من بحور الشعر القديم لا يستوعب كلَّ الكلمات، فقد كان على الشاعر أنْ يعتني بالمظهر الخارجي للقصيدة على حساب الكثير من المفردات، وأن يَغُضَّ النظرَ ـ ملزَمًا من قِبَل العروض ـ حتى عن التعبير عن مقصوده في بعض الحالات. ونظرًا إلى العروض الشعري الخاص، فإنّ ثمة ما يدلُّ على وجود هذه الإشكالية حتى في الشعر النيماويّ. والحال أنّ محدودية الشاعر في اختيار المفردات المُحَبَّذة هي التي أثارت اهتمامَ أحمد شامْلُو ومن حذا حَذْوه بشعر البياض، وإن اختلفَ هو عنهم بعنايته بالإيقاع الطبيعي للكلمات، فيما تخلّى الآخرون عن الوزن تمامًا. وقد أدّى هذا التطوّر إلى عُزُوفِ المُلْتزمين بضرورة الوزن أنفسهم عن التقيُّد التام بالعروضِ النيماوي، على العكس من مهدي أخَوانْ ثالِث الذي لم يتقيَّد حتى آخر لحظة من حياته بالأوزان النيماوية فحسب بل وحاول جاهدًا تقويمَ بعضِها بدراسته لسياق البحور في بعض قصائد نيما...

٢ ـ حرية التخيّل. كانت التشبيهات والمجازات البلاغية والعلاقات المحدّدة سلفًا بين المُفْردات قد اكتسبتْ في غالبيتها على مرِّ الزمن صيغة «اتفاقية» بفعل استخدامها الرَّتيب المتكرِّر، إذ إنّ الشعراء كانوا يراعونها عند كتابة الشعر رغمًا عنهم. فعلى سبيل المثال، كان الاهتمامُ الإلزامي بمجازاتِ «السَّرْو» و«النَّرْجِس» و«الياقوت» و«القمر» في تركيباتٍ مبتذلة من قبيل «قوام السَّرْوِ» و«عين النَّرْجس» و«شفاه الياقوت» و«طلعة القمر» يُوحي تلقائيًا بمفهوم البيت الشعري أو بمضمونه «المتَّفَق عليه.» وكان هناك الكثير من ضروب هذه «الاتفاقيات.» فلم يكن لنيما، بصفته مؤسِّسَ الشعر الحديث، سوى أن يعتمد على جرأته ورحابةِ نَفْسِه وحداثةِ ذهنه لكي يتصدّى لذلك بثبات، وليَخْلُقَ لغةً خارجة عن العُرْفِ والمألوف، مُوَجِّهًا الشعرَ الأصيلَ إلى مساره الطبيعي الحافل بآفاقِ التَّشخيصِ البديعِ ومناحي التخيُّلِ الحديث.

٣ ـ الشعرية (أو الجوهر الشعري). وتتجسّد في صيَغِ التشبيهِ والمجازِ والحسِّ المُتَزامِن (synaesthesia) والتَّشخيص الحديثة، معتمدةً على مجال الصورة الرَّحبِ وصنوفِ التخيُّلِ الأخرى. ويسري الجوهر الشعري هذا في أوصالِ لغةٍ ذاتِ بناءٍ «مُتَراصّ» و«متناسق» وذي هندسة مُحْدَثة، بحيث يمكن اعتبارُ القصيدة «بنْيَةً» لغويةً مُتوازنة ونابضة. وقد يَفْتقر العديدُ من قصائد شعراء الحداثة إلى هذا المبدإ، تركيزًا منهم على أهمية «الصورة» المُجَرَّدة وحدها على اعتبار أنّ الشعرية تتحقّق من خلالها لا غير.

٤ ـ اللغة والتعبير. تُعتبر محوريةُ اللغة الحديثة من مميّزات شعر الحداثة؛ ذلك أنّ شعرية القصيدة تنبثق من صميم هذه اللغة. وبناء على ذلك، ليست اللغة شعريًا وسيلةً فحسب بل هي الغاية أيضًا؛ ولها من وجهة نظر شعراء اليوم هذه الخصائص:

أ ـ التركيز على لغة العصر. فمنذ الثورة الدستورية، أَسْهمت الأوضاعُ الاجتماعية في إيران في حلول لغةِ العامة محلَّ لغة الخواص، وشاع في الشعر المعاصر استخدامُ المفردات الشعبية وغير الأدبية، وتمّ القبولُ تدريجيًا بلغة المُحادثة: باستعمال الشاعر إيرَجْ ميرْزا أسلوبَه السهلَ الممتنعَ في القوالب القديمة، واستخدام الشاعر نُصْرَت رَحْماني اللغةَ المحكيةَ في الشعر الحديث، ولَجوءِ نيما إلى المفردات المحلية في شعره، وانفتاح الشاعرة فُرُوغ فَرُخْزاد والشاعر سُهْراب سِپِهْري على المَصطلحات البلدية العادية، بل ومُواءمَةِ الشعراء المُهتمِّين باللغة القديمة ـ ومنهم أحمد شامْلُو ومهدي أخَوانْ ثالِث ـ بين عناصر اللغة الدارجة والكلمات والتركيبات القديمة.

ب ـ حذف الأداة. خلافًا للشعر القديم، تتضاءل أو تَنْعدم في الشعر الحديث أهميةُ الأدوات، ومنها أدواتُ التشبيه والتعليل، وذلك لسببيْن: **الأول**، التنائي عن منطق «النثر» ومقاربةُ منطق «الشعر» سواء عن طريق الصورة المنبعثة من صُلْبِ اللغة أو النابعةِ من صميم الطبيعة. ذلك أنّ المنطق الشعري لا يتمشّى مع سياق أدوات التشبيه والتعليل، وما يُبَلْورُه هو «الحالةُ الذهنية» للشعر والعلاقات الخاصة والمُسْتَجِدّة بين المفردات والسطور الناجمة عن «بنْيتِها» المتميِّزة. **والثاني**، مجازيةُ اللغةِ ورمزيتُها في غالبية القصائد الحديثة. وهنا يتجسّد المجازُ والرمزُ عادةً في أقصر وحدةٍ دلاليّةٍ في اللغة، أيْ في «المُفْردة»

التي تحلُّ من حيث المعنى والدلالة محلَّ الجملة التامة. وهذا الاختزال الشديد مثالٌ على الإيجاز «الكمّي،» الذي يتحوّل بالتدريج إلى إيجازٍ «نوعي» ليفتقد في شعر الروّاد المتطوِّرين مجازيَّته ويتحوّل كسائر الكلمات إلى سمة من السمات، متناهيًا في عالَم الشِّعر ـ عالم الاندماج بين الشخصيات والأحاسيس في وحدةٍ بنائية تتخطّى حدودَ المعنى المعهود.

ج ـ تكييف «قواعد اللغة» من المُلاحظ في نماذج الشعر الحديث وجودُ بعض «التركيبات» التي يتعذّر تبَيُّنُ ما يماثلها في الشعر القديم إلاّ في حالات نادرة وتبدو هذه التركيبات غريبة نظرًا إلى خروجها على قواعد اللغة، في حين أنّ التعامل مع اللغة في الشعر ليس مُسْتَغْرَبًا، ولاسيّما في المراحل الأولى حيث لا بدّ لشاعر الحداثة من أن يتعامل مع نحوِ اللغة ليتمكّن من خلق لغته الخاصة

٥ ـ **البِنْيَة والشكل**. من سمات الشعر الحديث اعتمادُ مبدإ «البِنية» أو «الشكل الذِّهني والداخلي» على أساس انتظام العناصر والتناغم التام بين كافة السطور والمقاطع، وبما يُمَكِّن المتلقّي من كشف نوع من الارتباط العمودي في مجمل القصيدة. فعلى العكس من الشعر التقليدي، يتميَّز النوعُ «البنائيُّ» المتماسك من الشعر الحديث بالتواصل عموديًا، حيث تترابط الكلماتُ بأسرها، ومن أول شطر إلى آخر شطر، ويكتمل المغزى بتوالي السطور، لتلتئم القصيدةُ في الخاتمة بوتيرة طبيعية وبشكل متكامل. وفي هذه الحالة لا يمكن فصلُ أيّ جزء من القصيدة أو التخلّي عنه أو تحجيم البناء العام للشعر وتلخيص مُؤدّاه، لأنّ مجمل المفردات فيه مرتبطة بنواةٍ تشكِّل نوعيةُ الصلة بها بنْيَةَ الشعر.

٦ ـ **نوعية الغموض**. وهي حصيلة أساليب التعبير بفعل التعامل مع اللغة وخلق الفضاءات ضمن المدى «البنْيوي» للشعر. ولا يمكن تحرّي مثل هذا الغموض في الشعر القديم، عدا بعض الاستثناءات ومنها غَزَليَّاتُ جلال الدين الرُّومي وحافظ؛ وإنْ لوحظ شيءٌ منه، فإنّه يَدْخل في سياق «التعقيد» و«الاستِغْلاق» والإشكالياتِ النابعة من عدة عوامل، منها. استخدامُ المفردات والتركيبات الغريبة أو المهجورة، والتركيزُ على المصطلحات العلمية القديمة وخاصّةً الفَلَكية والحِكميّة والدينية وما شاكلها، والاستنادُ إلى الآيات والأحاديث والأخبار، واللجوءُ إلى المحسّنات اللفظية والبديعية المعهودة، ولاسيّما الإسهابُ والمبالغة والتعمية؛ وهو ما لا يُماثل أيُّ جانبٍ منه غموضَ الشعرِ الحديث. ذلك لأنّ النوعَ الأخير ذاتيٌّ وطبيعيٌّ ويختصّ بالفضاء الذي يتعيَّن على الكلمة الكشفُ عنه، وليس اكتسابيًا ومُصْطَنَعًا. من هنا، يَعْمد شاعرُ الحداثة الحقيقي إلى التغلغل في عوالِمَ خبيئةٍ تَحْجبها عنّا أستارُ العادات، عَوالِمَ ما إنْ يتمُّ الكشفُ عنها حتى تبدو لغير العارفين ضبابيةً تَكْتنفها السِّرِّيةُ والغموض

٧ ـ **الفكرة والمضمون**. منذ البدء، كان الشعر الحديث في إيران ذا طابع سياسي واجتماعي. وفيما عدا بعض الشعراء الهامشيِّين، لم يتَجَرَّدْ أيُّ شاعرٍ حداثيٍّ حقيقيّ عن هذه السمة؛ إذ انبرى الشعراء منذ الحركة الدستورية وحتى فترة الانتساب إلى حزب توده للدفاع عن حقوق الشعب مُطْلقين الشعاراتِ الشعبية ومُبَشِّرين بالغد المشرق للطبقة العاملة وملْتَزمين بالتصدِّي للحُكْم الدستوري المَلَكي الذي كان الشاهُ الطاغيةُ على رأسه ينصاع يومًا بعد يوم للتعليمات الأميركية ذاتِ المظهر الإصلاحي. تزامنَ ذلك مع عام ١٩٦٣، أيْ بعد خمس سنين من رحيل نيما وشيئًا فشيئًا أخذت الأوضاعُ منحًى آخرَ وسقطت الأقنعة عن وجوه المتسيِّسين وأضرابهم، الأمرُ الذي حدا بالشعراء أن يَخْتَلُوا بأنفسهم ويتأمَّلوا في تعريف الشعر واختلافه عن «الشِّعار،» وفي البناء والأسس الشكلية بعامة، وليَعْرفوا أنّ «المُعاصَرَة» لا تعني التزامنَ مع جمهور الناس وإنّما تعني معايشةَ العصر وإدراكَه تمامًا، والتسلُّحَ بلغةٍ حديثةٍ، وبما يجعل من شعرِ الشاعر مخطَّطًا يُصَمَّمُ بمفعول الفكر والخيال وحَبكةِ اللغة والتعبير في صيغة المنظور الحديث، بحيث يتواصل الشعرُ بالشاعر والشاعرُ بالشعر، خلافًا للفجوة التي كانت تَفْصل الشاعرَ القديم عن شعره. ورغم «مُعاصَرَةِ» شعراء الحداثة بمجملهم، إلاّ أنّ لكلٍّ منهم ذهنيّته الخاصة التي تتبلور في مضامينه عبر لغته المتميِّزة، وتَنْبع أساسًا من رؤية شمولية تجاه الإنسان والعالَم. ففي حين يُؤْثِر نيما حرمانَ

الشعر الحديث في إيران: تأريخًا، وتحليلاً، وتقييمًا

الذات في سبيل رفض الليل ونَبْذِ الإحباط واليأس تحقيقًا لسعادة البشر، يتحوّل أحمد شاملُو من نظرته إلى المقهورين والكادحين في بلده إلى التمعُّن في المعذَّبين في الأرض ممن يُمْكن تحسُّسُ وَقْع خطاهم إنْ في المَلاحِم أو في الحُبِّ، وكأنّه قد عاش بنفسه ملحمةَ العُشّاق كافّةً في سوح «الإعدام» وزنزانات «التعذيب.» وأما مهدي أخَوانْ ثالِث فلا تَشْغَله الوجوهُ الخاصة أو المحكومُ عليهم بالإعدام أو الشهداءُ، بل يتأمّل في وحشٍ هَيوليٍّ أُطْلِق عليه اسمُ «التاريخ» ولا تَجْدر به سوى صفة «الآثِم.» وهو إذ يتحسَّر على ماضي أسلافه المُشَرّف يَتوقُ إلى ألوهيّة بُشِّرَتْ بها بلادُه منذ القِدَم وتفيض بالنَّزاهة والتعفُّف والخلاص. وهو بالذات ما يتوخّاه الشاعر سُهْراب سِپِهْري، ولكنْ ليس بالوثوب عبر «الحاضر» إلى «الماضي» بل بالانعطاف من الحاضر نحو الحاضر، في حركة عِرْفانية ـ عاشقة تفضي إلى الرؤيا والمُكاشفة، متجرِّدةً عن سُبُلِ المعرفة المعتادة ومتساميةً نحو الإدراك المباشر. وإذا كانت الصور الشفافة في مثل هذا الفضاء التَّجريدي تستقطب الشعراءَ الشبابَ، فإنّها لم تَلْقَ صدًى أبدًا لدى شاملُو وأخَوانْ، ولا عند الشاعرة فُرُوغ فَرُخْزاد بشكل خاص ـ وهي التي تفَرَّدَتْ بشحن قصائدها بطاقةٍ مريرةٍ من ذكرياتها واختباراتها وسَبْرِها للأغوار المُعْتِمة وانفعالها بـ «الماضي» مُنْهصِرَةً تحت وطأةِ «الحاضر.» لقد كانت فُرُوغ قَلِقة ومنفعِلة، وفي الوقت ذاته مجدِّدة ومُتَحَضِّرة، ولها عقليةُ الشعراء العالمين الحداثية ولُغَتُها الاحتجاجية، ولا تتأطَّر في أيِّ بوتقةٍ فكرية أو حتى شعرية. وكان شِعْرُها خارجًا عن نطاق الرموز المعهودة التي حفلتْ بها قصائدُ الخمسينيات والتي حلَّتِ الأساطيرُ الإقليمية والعالمية محلَّها في العَقْد التالي، ومنها إيرانيًا أساطيرُ «إسْفَنْديار» و«أَفْراسْياب» و«الضحّاك» و«كاوه،»* وعالميًا «سيزيف» و«بروميثيوس» و«أخيلوس» و«المسيح.» هنا تجدر الإشارة إلى أنّ الشعراء الإيرانيين كانوا منذ الأربعينيات، وتبعًا للصلة بالغرب، على معرفة بالشعر العالمي ويتابعون بطريقة أو بأخرى نتاجاتِ وبياناتِ شعراء مختلف المذاهب الشعرية ومنهم بودلير ورمبو وبروتون وإيلوار وأراغون ولوركا ونيرودا، أو المُنْفَردين منهم كسان جون پرس ورينه شار وپاوند وإليوت وغيرهم، دون أن يتأثَّروا ـ سوى بضعة شعراء قلائل ـ بالشعر الغربي.

الشعر الحديث منذ ثورة ١٩٧٨ وحتى الآن

بحلول عام ١٩٧٧ أخذتْ حالةُ الاستقرار الظاهري تتلاشى شيئًا فشيئًا، وارتفعتْ وتيرةُ الأحداث حتى مطلع سنة ١٩٧٨، حيث استحالت شوارعُ المدن الكبرى إلى أنهار تَزْخر بأمواج بشرية صاخبة تصبُّ في بحر الثورة الهادِر

حينئذ، لم تكن الحالةُ تَسْمح بكتابةِ الشعر، بل سَنَحَ إطلاقُ الشعارات فقط. وعندما تَصْدح الحناجر بالهتافات وتَجيشُ الأحاسيس حُبورًا، فلا مجال للتأمُّل والخيال الشِّعْريين. تلا ذلك نشوبُ مفاجئٍ للحرب بين العراق وإيران وَلَّدَ حالة جديدة من التعامل شعريًا مع الحَدَث، وأسفر عن ردود فعل مُتباينة:

أولاً. تَوَجُّسُ مشاهير الشعراء المُبَكِّرُ فَزَعًا نَجَمَ عن شعور غامض وقاتم تجاه تَبِعات الثورة ومَغبّاتِ الحرب. وكان «حبُّ الوطن» و«التّطَيُّرُ من الحرب» و«هاجسُ وحدة التراب» و«الذهولُ إزاء المُداهماتُ والتحريات الليلية» من أولى المظاهر التي انعكستْ على قصائد هذا الفريق من الشعراء.(١)

ثانيًا. انطلاق شعراء مغمورين أو حديثي العهد بالشعر وتَحَفُّزُهم وتحرُّقُهم شوقًا على اعتبار أنّ الثورة والحرب حَدَثان قُدْسيان ومُقَدَّران،(٢) وذلك استلهامًا منهم للثقافة الشيعية

---

* ـ هذه الأسماء تخصُّ شُخُوصًا أساطيرية وردتْ كلُّها في ملحمة **الشاهْنامه** للفِردَوْسي. (م أ.)

١ ـ ومنهم الشاعرة سيمين بِهْبَهاني ومهدي أخَوانْ ثالِث وأحمد شاملُو ومحمد حقوقي وضياء مُوَحِّد وبعض شعراء الأجيال اللاحقة.

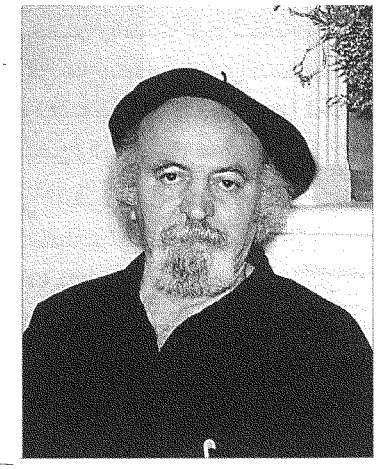
٢ ـ من ضمنهم الشاعرة طاهرة صفّار زاده وعلي مُعَلَّم من جيل ما قبل الثورة، وقيصر أمين پور وسلمان هراتي وحسن حسيني من جيل الثورة

وللإيمان بقُدْسيّة الشهادة. وغالبًا ما كانت نتاجاتُ هؤلاء في صِيَغ الشعر القديمة وتنأى كليًا عن كلا الشِّعْرَيْن التقليدي والنيماوي فضاءً ولغةً وصورةً وتركيبًا.

ومنذ عام ١٩٨٨ استقرَّت الأوضاع تدريجيًا وشهد مطلعُ التسعينيات بوادرُ شِعرٍ غيرِ مسبوق، أو بالأحرى بوادرُ «لاشِعْرٍ» يَظْهر عادةً في بُرَهٍ تاريخية معيّنة ويُعاكِسُ التيارَ الفكري والأدبي السائدَ، لاسيّما وأنّ إيران كانت قد عاشت في الأعوام الأولى من الثورة ما كان يُدعى بـ «أزمة الشعر الحديث.» وقد بادر إلى تلك البِدْعَةِ الشاعرُ رضا بَراهَني الذي جَهَرَ بتَخلّيه عن الشعر النيماوي وكتبَ قصائد تَحفل بصِيَغ فِعْلية مختلفة وترتيبة متنافرة من المفردات، زاعِمًا أنّ أداءها ليس إفادة «المعنى» بل «تنفيذ الكلمات،» أيْ ما تؤدّيه الأصواتُ في الموسيقى. كما انصرفَ شاعرٌ نيماويٌّ آخر هو علي باباچاهي إلى كتابة شعرٍ لا يَهْدف إلاّ إلى التلاعب بالعبارات تقديمًا وتأخيرًا، أو حذفًا للكلمات والأفعال وتخويل المتلقّي اختيارَها. وهذه الصرعات الشعرية كانت تَفْتقر إلى الضمون، ويتباهى دُعاتُها بأنّها مستوحاة من نظريات بارْت وفوكو ودريدا وأقرانهم. فيما اختال بعضُ الشباب المُتَسَرِّعين زَهْوًا بانضوائهم تحت لواء «ما بعد الحداثة» مُتَشَبِّثين بعناوين «ما بعد النيماوية» و«ما بعد الشامْلُوية» وما شابَهَ ذلك من مُسَمَّياتٍ مُسْتَحدثةٍ أخرى؛ في حين أنّ «الجَوْهَرَ الشعري» يبقى هو المبدأ والمحك، وهو ما يمكن فقط تقصّي نماذجه الساطعة في المجموعات الشعرية لمشاهير شعراء الحداثة ممَّن خَلَّدَهُم أو سيُخَلِّدُهُم التاريخ؛ نماذجَ ستتجاوز عَقْدًا فَعَقْدًا حدودَ الإقليمية لتحظى في النهاية بما يَسِمُها عالميًا.

نهاية ٢٠٠٣

(خصيصًا لـ الآداب)



الأستاذ محمد حقوقي

شاعر وناقد وأوّل مَنْ أرّخَ للشعر الحديث في إيران. وُلد في إصْفهان سنة ١٩٣٧ تخرّج مجازًا في الأدب الفارسي من دار المعلّمين العليا بطهران، ومارس التدريسَ في سلك التربية والتعليم. اشتُهر بأبحاثه في نقدِ الشّعر الحديث ودراساته لشعر أبرز الشعراء المُجدّدين له ما يناهز الثلاثين كتابًا في الشّعر والنقد من مجموعاته الشعرية: **زوايا ومدارات** (١٩٦٩)؛ **مَشْرقيات** (١٩٧١)؛ **مع الليل والجرح والذئب** (١٩٧٨)؛ **ديكٌ بألفِ جناح** (١٩٨٣)؛ **العصافير والكرز** (١٩٩٩) ومن دراساته: **الشعر الحديث منذ البدء حتى اليوم** (١٩٧١)؛ **وجوهُ الشعر الحديث** (١٩٧١)؛ **الشّعْرُ والشعراء** (١٩٨٩)؛ **الأدب الحديث في إيران** (محلّدان) (١٩٩٩)

بضع ملاحظات عن الشعر الفارسي الحديث

أحمد سَميعي (كيلاني)

يرى البعض، ولاسيّما المتعنِّتون، أنّ الشعر الفارسي الحديث هو ممّا جاء به المثقفون المتأثِّرون بالأدب الغربي، وبخاصة الأدب الفرنسي. وقد اقترن هذا الوَسْمُ التَّغْريبي بواقع بدا داعمًا له: فالحقّ أنّ المجدِّدين في الشعر بعامة، وفي مقدِّمتهم نيما، كانوا قد تعرَّفوا بصورة مباشرة أو عن طريق الترجمة على أعمال الشعراء الفرنسيين. كما ظهرتْ أُولى بوادر التجديد بانبثاق الحركة الدستورية التي كانت تُعَدُّ بدورها من مُنْجَزات الغرب، وكانت إرهاصاتُها قد بدأتْ مع تنامي العلاقات الثقافية بالغرب ـ وبفرنسا خاصةً ـ وذلك عن طريق الأساتذة الأجانب في معهد «دار الفنون،» وسَفَر العديد من الإيرانيين إلى أوروبا لمتابعة الدراسة في جامعاتها. وتزامن ذلك مع ازدهار حركة الترجمة، إذ كانت قصائدُ الشعراء الفرنسيين والألمان تُنشَر بين فترة وأخرى على صفحات الجرائد والمجلات، إضافةً إلى ما كان يُنشر من أعمال قصصية منقولة.

إذن، كان هناك من الأدلة ما يَدْعم رأيَ المتنكِّرين لأصالة الشعر الفارسي الحديث، بل ذهب هؤلاء إلى اعتباره حركةً منكفئةً ترتدُّ القهقرى ولكنْ إلى أيِّ مدى يمكن القبولُ بهذا الرأي؟ وهل يَنْتقص من أصالة تلك الحركة مجرَّدُ تنامي صلات الناطقين بالفارسية بالغرب؟ ألم تكن الأرضية في بلادنا مواتيةً للتأثُّر بالغرب؟ وإنْ كانت مواتيةً، فما هي وكيف توفَّرتْ؟

للردّ على الأسئلة، نكتفي بالتطرق إلى ما يمتّ بصلةٍ إلى الحداثة الأدبية، وخاصة الشعر الحديث. ولذا نرى من الضروري إلقاءَ نظرة على مسار التحوُّل في الشعر الفارسي، وصولاً إلى نتيجة مؤدّاها أنّ الشعر الحديث، وإنْ كان قد انتهج نهجًا جديدًا، فإنَّه من جوانب أساسية عدة استوحى عناصرَ متجذِّرةً ذاتَ عراقة. فالتيارات الفكرية والفنية، رغم تأثُّرها بالتطوُّرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، تنساق مبدئيًا وفق نهجها الخاص. من هنا، إذا أردنا تقصّي منطلق ذاتي وأصيل للشعر الحديث، فلا بدّ من العودة إلى التيارات الأدبية التي سبقتْه أو إلقاء نظرة على الأشواط التي قطعها الشعرُ التقليدي.

تبلور الشعرُ الفارسي التقليدي أيّما تبلور في عهد السامانيين (القرن الرابع للهجرة). ففي ذلك العهد تمّ تدوينُ مجمل تقاليد شعر العَروض الفارسي، إذ تُلاحَظ في القصائد النزرةِ المتوفِّرةِ من تلك الحقبة أمثلةٌ عديدةٌ ومتنوِّعةٌ على البحور والقوالب والتقفية والترديف والموضوعات والمحسّنات البديعية ورموز الشعر الفارسي بعامة. كما أخذتْ ملحمتُنا القومية في التبلور حينذاك نثرًا ونظمًا. وبلغ الشعرُ الفارسي من نواحٍ عدة مرحلةَ التكامل، وظهرتْ ثُلّةٌ من الشعراء طَرَقوا في قصائدهم المديحَ والغزلَ والحكمةَ والرثاءَ والخمرياتِ والأساطيرَ والقصصَ في قوالب القصيدة المطوّلة والمزدوجة والقطعة والغَزَل والرُّباعية وحتى في نوع من أنواع المُسَمَّط. ولا ينبغي اعتبارُ هؤلاء روّادًا للشعر الفارسي التقليدي فحسب، بل وَمَنْ وَضَعوا لبنتَه وتعهدوه بالرعاية أيضًا.

أما الجانب الوحيد الذي تخلو منه قصائدُ شعراء العصر السامانيّ، أو لا يُمْكن تلمُّسُه، فهو المضمون العِرفاني. ودراسة أسباب ذلك تقتضي سياقًا آخر حسبُنا أن نشير هنا إلى أنّ حُكم السامانيين شهد ذروةَ الازدهار المادي والمعنوي والسلام والوئام في بلاد ما وراء النهر. فقد كانت بُخارى في تلك الحقبة التاريخية من المراكز المهمة والمرموقة حضاريًا؛ يقول نظامي عروضي في **المقالات الأربع**: «بعهد السامانيين، كان العمران يعمّ العالمَ، والبلادُ دون خصم، والعسكرُ قيد الطاعة، والزمنُ مُواتٍ، والحظُّ مُحالف.» وفي مناخ كهذا، يبدو من المستبعد جدًا أن تتخلَّل المضامينُ العرفانية قصائدَ شعراء كانوا يَحظَوْن برعاية الأمراء ويَنْعمون بالأمن والسلام والرَّغد.

ولكنْ رغم أنّ الشعر في الفترة السامانية لا يَحْفل بالمادة العرفانية، فإنّه يتّسم بالجانب الحكمي وبالعمق، إذ تُلاحَظ الرصانةُ والرزانةُ في كافة مناحيه. حتى المديحُ فيه يخلو من الغُلُوّ، والإطراءُ يتمّ بالإشادة بما يتَّصف به الممدوحُ حقًا، وبين المادح والممدوح يُمْكن تبيُّنُ نوع من المودّة والتعاطف. علاوةً على ذلك، تَنْدرج أشعار تلك الفترة ضمن تيّار هو من حيث التعبير عن المعاني واضح وسهل المنال. وهاتان الخصيصتان (العمق

الحكمي من جهة، وبساطة اللغة ووضوح التعبير من جهة أخرى) جعلتا شعر العهد الساماني محطَّ إعجاب العامة وأهل الحكمة على حدٍّ سواء. فالمتذوّق حين يقرأه يستمتع به دون قصدٍ منه أو تحكُّم، ولا حاجة له في ذلك إلى الغوص والجهد الفكري والاستعانةِ بمخزون المعلومات والكشفِ عن التلميحات المهجورة

في المقابل، ثمّة تيار آخر يَنْزع إلى الأشعار المعقّدة الحافلة بالتصنُّع والتعالُم أو المتّسمة بالغموض، بل والتعمية؛ ومنها قصائد أَنْوَري ونِظامي كَنْجَوي وخاقاني، وكذلك أشعارُ الأسلوب الهندي. هنا غالبًا ما تتوقّف متعةُ المتذوّق على إمكانياته هو بالذات، وعلى مقدرته في إماطة اللثام عن تنويهات الشاعر وسَبْرِ أغوارِ تكلُّفه. وفي حين يَسْهل حفظُ قصائد الفريق الأول حتى ليتحوّل بعضُها إلى أمثالٍ سوائر، نرى أشعار الفريق الأخير لا تبارح الدواوينَ ولا يتحرّاها في الغالب سوى مَنْ تأدَّبَ تفنُّنًا وقلّما يَرْغب فيها أصحابُ الذوق السليم إنْ هم نشدوا المتعة الفنية.

هاتان السمتان الأساسيتان بالذات تلازمان شعرنا العرفاني؛ لكنّ ذلك العمق، خلافًا لما نجده في أشعار العصر الساماني وقصائد الشاعر ناصر خُسْرُو، ليس عقلانيًا بل باطنيّ. وبمستطاع عامة المتذوّقين إدراكُ المعاني على مستوى السطح في كلا النوعين ـ الأشعار الحِكمية والقصائد العرفانية ـ بفضل لغتهما البسيطة وتعبيرهما البيِّن، غير أنّ التواصل مع الشاعر شعوريًا وروحيًا يتطلّب ممارسةً وخبرةً حِكمية وعقلانية أو ذوقية وعِرفانية ومن هنا، ينأى الشعرُ العرفانيُّ عن الإدراك إجمالاً ويصعبُ النفوذُ من خلاله إلى دخيلة الشاعر.

بهذه الخصوصية بالذات يتماثل الشعرُ الحديث مع الشعر العرفاني. غير أنّ هناك تجربة شعرية وجمالية خالصة في الشعر الحديث يُعَبَّر عنها بلغة تبدو بسيطةً خاليةً من التزويق، وبمفردات وتعابير مألوفة لغويًا. ومن هذه الناحية، يبدو الشعر الحديث، شأنه شأن الشعر العرفاني، خدّاعًا إذ إنّ القارئ العادي يظنّ أنّه قد فهمه ويلتذُّ به، في حين أنّه لم يَنْفُذ إلى عالَمِ الشاعر بعد

وبغيةَ إبراز صورة الشعر الحديث، لا تخلو من فائدةٍ مقارنتُه بشعر العهد الغَزْنَوي، الذي يختلف عنه من جهات عدة بالرغم من قواسمهما المشتركة. فقد كان شعر البلاط هو الشعرَ السائدَ في عهد الغَزْنَويين ونسبتُه إلى البلاط لا تنمُّ عن اختصاصه به ونزعته إلى اللطافة والاستظراف فحسب، بل تعود أيضًا إلى اتّصافِه بالاعتدال. فلا مظاهرَ غريزية تتجلّى فيه، ولا جوَّ قدسيًا معنويًا يمكن تبيُّنه، ولا حتى ذلك العمق الحِكمي الذي كان ماثلاً في العصر الساماني ولم يكن الشاعر يتوخّى إبرازَ ذاتيته واستعراضَ الأمثلة المنفردة، بل كان يصبو إلى عرض صورة نموذجية تجريدية مختزلة ولم يكن المرجوُّ منه وصفَ الأحاسيس والتجارب الفردية على غرار الرومنطيقيين، إذ كان الوصف لديه شكليًا تجريديًا غيرَ ذاتي، والشكلُ يتحكّم بالمادة، ودلالتُهُ تتجاوزُ مضمونَه: أيْ أنّ رائحة الشعر كانت تَضُوع منه. والحقّ أنّ شاعرية الكلمات هي التي كانت تُضْفي على الكلام مسحةَ الشعر. ولئن كان الشاعر لا يَسْأم من إعادة المضامين، فالسبب يعود إلى عنايته بالتعبير الرَّصين، الذي كان يَحْظى بأهمية أكبر من المضمون. وهكذا لم يَنْحُ التطورُ منحى الإتيان بالمضامين المبتكَرَة؛ فبراعةُ الشاعر كانت تَكْمن في تحديث صياغة المضامين التقليدية ذاتها، والمضمونُ كان أقرب إلى البساطة والتجرُّد المتزايد بحيث بدا خاملاً وعقيمًا لا يَخْصبُ إلاّ بالاقتران بالمضامين الأخرى. وكانت القاعدة والمُواضَعَة والتقاليد هي المبدأ الأساس، واتّباعُها لا مناصَ منه أما الشاعر فقد كان ينقاد لذلك طوعًا ليَسْتعرض تمرُّسه وبراعتَه وهو مقيَّد تمامًا. وكانت تلك القيود المحبَّبة بالذات هي التي تشكّل أسلوبَ الفترة وتجعله في مُتَناوَلِ الفهم، ولا نعني بذلك إلاّ التجديدَ البارع المقبول في التراكيب والصياغات المستحدثة للمضمون التقليدي والواقع أنّ إغناء المضمون كان يتجسّد في خلق صور تَسْتعرض أمثلةً طريفةً على الخصائص الثابتة ذاتها. فالشاعر عُنصري البَلْخي يصف في رباعية له صِغَرَ ثغرِ الحبيب ونُحولَ خصره على النحو التالي:

بضع ملاحظات عن الشعر الفارسي الحديث

لا ثغـــرَ لَكْ إنْ لم تَفُـــه بالكلامْ
لا خـصـــرَ لَكْ إنْ لم تَحِلَّ الحِـزامْ
لا ذا ولا ذاكَ بـبـــــــادٍ عـلـيكْ
إن غُـــيِّبَ النُّطْقُ وغـــابَ الحِـــزامْ

فيما يصفهما سَعْدي الشيرازي ببيتيْن على هذه الصورة:

وحَـسْـبُنا سـببٌ إنْ فـاهَ بالكَلِمِ
لـينـجلي أنّه ذو ثغـــــرٍ ذو دُرَرِ
وحَـسْـبُنا حُـجَّـةٌ أنْ يَنْتَطِقْ وَسَطًا
لنسـتـدلَّ على خَـصْـرٍ لَهُ ضَـمِـرِ

حيث يلاحَظ أنّ سَعْدي، بإدراجه لمضمونَي البيت الأول من رباعية عُنْصُري في بيتيْن كلاً على حدة، قد منحهما نوعًا من الاستقلالية، مضيفًا إلى الكلام زَخمًا وحيويةً بتنويعه للأفعال.

وهذا المضمون بالذات يتطبّع في شعر حافظ الشيرازي بطابع فلسفي ويتَّخذ المنحى التالي.

يَقِنْتُ يقينَ الجَـزْمِ بالجَـوْهَرِ الفَـرْدِ
فـــثَـــغْـــرُكَ بُرهانٌ عليـــه مُطاوعُ

وإذا قورنتْ أشعارُ تلك الحقبة بقصائد شعراء الحداثة يُلاحَظ بينها اختلافٌ سافر. فشاعر العهد الغَزْنَوي انبساطيٌّ يُعْنى بالمظاهر ولا تهمُّه الأسبابُ والمؤدِّيات، وهو يتقيّد بالتقاليد الشعرية، وتجديدُه يَكْمن في التعبير الجَزْل في حدود المضامين المعهودة كما ذكرنا. أما شعره فيتحكَّم الشكلُ فيه بالمادة، والصورُ الشعريةُ فيه تجريديةٌ غيرُ ذاتية. ويَنْدرج الشعر بقواسمه المشتركة ضمن نطاق أسلوب العصر وجمهورُ الشاعر هم قلّةٌ من أصحاب الذوق ومن الضالعين في الأدب ممّن يماثلونه ثقافيًا. والجانبُ الذاتي في لغة الشاعر ضعيف نسبيًا ويتضاءل إزاء الصيَغ الجاهزة.

في المقابل، يُعدّ الشاعرُ الحديث انطوائيًا وخارجًا عن التقاليد، وتجديدُه يتمثَّل في التعبير عن التجارب الفنية واستلهامِ ما يستجدّ في صيغة مضامين حديثة. وللشكل والمادة في شعره صلة حيوية وعضوية، والصورُ من نسج خيال الشاعر وإبداعه. وهو، أي الشاعر، نزّاع إلى الاستقلالية ويَنْفرُ من الانكماش في إطار مذهب معيّن. أما جمهوره فلا يَمتُّ إلى وسطٍ ما بصلة، وشعرُه لا يرضى بالانكفاء في البيئة المحلية بل يصبو إلى بلوغ المستويات العالمية وتخطّي الأزمنة والعصور. وأخيرًا وليس آخرًا، فإنّ الشاعر يَسْعى جاهدًا إلى امتلاك لغته الخاصة مكرِّسًا بذلك هويّته.

هنا يتبادر إلى الذهن هذا السؤالُ: هل خصائص الشعر الحديث هذه هي بالفعل حديثة العهد؟ من أجل الردّ على هذا السؤال، يَنْبغي أن نَسْتعرض آراء المنظِّرين للشعر الحديث حول خصائصه. فالسمات التي يَذْكرها هؤلاء غالبًا ما تتّخذ صيغةً هيكليةً، وقلَّما تتناول الجوانب الذاتية للشعر ومضمونه. وهكذا لا يتمّ التطرُّقُ إلى علاقة الشعر الحديث بالشعر التقليدي أو بالتقاليد الشعرية، وإنْ تمَّ فهو في غير محلّه.[1] وربما كانت مقدّمة الأستاذ محمد حقوقي المُمْتعة لكتابه **الشعر الحديث منذ البدء حتى اليوم، ١٩٢٢ ـ ١٩٧١** من أهمّ التحليلات في هذا المجال وأكثرها شمولية واتّزانًا. فهو إذ يَسْرد الضوابط التي اعتمدها لاختيار القصائد، يشير إلى السمات التي تميِّز الشعرَ النيماوي عن الشعر التقليدي. وتندرج هذه السمات ضمن هذه الأُطُر: قِصَرُ الأشطر وطولُها، عدمُ التقيّد بالتقاليد المتَّبعة، انعدامُ البلاغة، نوعيةُ الغموض، نوعيةُ البناء. وهنا يتوقّف الأستاذ حقوقي مطوّلاً عند نوعية الغموض، ويأتي على ذكر أسبابه محاولاً التمييزَ بين طبيعة الغموض في الشعر الحديث وطبيعته في الشعر التقليدي. كما أنّه في دراسته لنوعية البناء يرى للشعر الحديث بنيةً يَفْتقر إليها الشعرُ التقليدي.

والفروق التي يسوقها الأستاذ حقوقي بين الشعر الحديث والشعر التقليدي بخصوص الهيكلية الشعرية ـ الوزن والقالب ـ مُقْنِعَةٌ ومُعَبِّرَةٌ تمامًا، ولكنّ ما يتعلّق منها بجوهر الشعر يَسْتدعي التأمُّلَ. فالحقّ أنّ الاختلاف على وجهة النظر هذه هو

١ ـ فمثلاً يرى ضياء موحِّد أنّ الشعر الحديث امتداد لـ «القطعة» في الشعر التقليدي، وهو في ذلك يأخذ بِنْيَةَ الشعرِ وهيكليّته في الاعتبار

الذي يقودنا إلى مفترق الانفصام التامّ للشعر الحديث عن التقاليد الشعرية (اللّهمَّ إلاّ من حيث المادة اللغوية) أو ارتباطُه بها وتواصلُ جوانبَ منها في الشعر الحديث.

والبَوْنُ الذي يراه الأستاذ حقوقي في مجال الغموض بين الشعر الحديث والشعر التقليدي يبدو ناجمًا عن تركيزه على قصائد فئة معيّنة من الشعراء، من أمثال خاقاني ممَّن يعود التعقيدُ والصعوبةُ في اكتناه مغزى كلامهم إلى التلميحات واستخدام المعلومات في الشعر. من هنا، يميّز الأستاذ حقوقي، وبحقّ، بين هذا النوع من الغموض وبين ما هو ذاتي في الشعر الحديث من غموض.[1] لكنّنا لو ركّزنا بدلاً من قصائد خاقاني المتكلّفة على غزليات شمس لجلال الدين الرومي أو على رباعيات الخيام، لَلَمَحنا إشراقةَ التجارب العرفانية والفلسفية العميقة التي تَعْجز عن تناولها الأذهانُ العاديةُ، بالضبط مثل التجارب الشعرية والجمالية للشعراء المجدِّدين، ويتطلّب التعوُّدُ عليها التوحُّدَ فكريًا ونفسيًا مع الشاعر والنفوذ إلى عالَمه

أما عن نوعية البناء الشعري الذي يميِّز الشعرَ الحديثَ عن غيره، فثمة ملاحظة هنا أيضًا. ذلك أنّه يمكن توخّي البناء الراسخ المتين والعمارة الفنية ذاتها في رباعيات الخيام، وغزليات حافظ، والقطع الشعريةِ المتبقية من العصر السّاماني، وحتى قصائد العهد الغَزنَوي بما فيها من أغراض التشبيب والتخلُّص إلى المديح والشريطةِ أو التأبيد.*

في رأيي أنّ الشعر الحديث، إنْ كان على المحكّ من حيث الجوهر الشعري، فإنّه من ناحية العمق، ومن حيث إنّ الإلمام به يَسْتلزم وحدةَ الأحاسيس والتعاطفَ مع الشاعر نوعًا ما، امتدادٌ للشعر العرفاني؛ وهو، من حيث تركيز الشاعر في أنواعٍ منه على مجرّد إبداع الجوانب الجمالية بالكلمات، امتدادٌ لبعض قصائد سعدي التي تضاهي الشعرَ الخالصَ والنثرَ ـ بغضّ النظر عن الوزن. أما من جهة إبداع المضامين، فإنّه يُمْكن اعتبارُ هذا الشعر امتدادًا لأشعارِ الأسلوب الهندي.

وهكذا يتضمّن الشعر الحديث كافةَ الخصائص المميّزة للشعر الفارسي: الوزن عروضيًا في الشعر النيماوي، والعمق ورصد تجربة الشاعر ومعاناته، وبساطة اللغة ووضوح التعبير، والمضامين الحديثة، والبناء الحكيم، والتميُّز اللغوي. وفي الحقيقة، يبدو أنّ الشعر الحديث قد اختار من سمات الشعر الفارسي في مجمل مراحل تطوُّره عناصرَ بادَرَ هو بدوره إلى تطويرها بإبداع. وعليه، ينبغي القولُ إنّ للشعر الفارسي الحديث جذورَه المحلية ومنبتَه الإقليمي، ومَنْ تعمَّدَ أن يضفي عليه عنوانًا مستعارًا ويَجْحد إصالتَه فقد أهملَ جَوْهَرَه. كذلك مَنْ رغب في أن يعتبره نسيجَ وحده ومتجرِّدًا تمامًا عن ماضينا الشعري وتقاليده فقد غالى أيّما مغالاة.

ومع ذلك، فإنّ الشعر الحديث، وبخاصةٍ في نتاجاتِه الأخيرة، أخذ ينأى عن الشعر التقليدي من حيث تميّز أسلوبه الفردي وازورار الشاعرِ عن الانضواء إلى أسلوب تلك الفترة. فإبّان طفولة الشعر الحديث ويُفُوعِه، فُرِضَ أسلوبُ الفترة على شعراء التجديد، وذلك بصيغة الشعرِ النيماوي، رغم أنّ القواسم المشتركة على هذا الصعيد كانت في الغالب شكلانية تَفْتقر إلى التأثير على سمات الأسلوب لدى الشاعر. والحقّ أنّ قصائد الناشئة من الشعراء، من أمثال مهدي أخوان ثالث وأحمد شامْلُو وسُهْراب سِپِهْري وفُرُوغ فَرُخْزاد، قد برهنتْ على تميُّزِها واستقلاليتها إما في تلك المرحلة البدائية بالذات أو مع صَقْلِ الموهبة الشعرية لديهم. على أيّة حال، انحسرت القواسمُ المشتركة التي كانت تُشَكِّلُ أسلوبَ الفترة في الأشعار التقليدية وتضاءلتْ في الشعر الحديث تدريجيًا، بحيث كانت ذروةُ التطوُّر عند شاعر الحداثة غالبًا ما تتّسم باللغة الفريدة التي كان يَكْتشفها بعد أشواط من الخَرْبشات والاختبارات.

١ ـ مصطلح «الغموض» هذا هو من اختيار الأستاذ حقوقي، ولا نراه الخيار الأفضل للتعبير عمّا يقصده ففي الحقيقة، غالبًا ما يُراد بهذا العنوان سَبْر غَوْرِ الشعر وسرِّ الشاعر ودخيلتِه.

* ـ وهما دعاء الشاعر في ختام القصيدة لممدوحه بالبقاء الأبدي على طريق الفلاح والسّداد والخير والسؤود. (م. أ)

بضع ملاحظات عن الشعر الفارسي الحديث

هذه الاستقلالية في الهوية والتميُّزُ اللغوي عند شعراء الحداثة لم يترسّخا بشكل مصطنع وقسري، بل تكرّسا بصورة طبيعية وذاتية. ذلك أنّ الشعر لم يَعُدْ مادةً للتسلية أو شأنًا خاصًا من شؤون الحياة المعنوية للشاعر، بل أَضْحى مجملَ حياةِ الشاعر واستحال سبيكةً لجوهر وجوده. من هنا، انعكس التميُّز الفردي الكامن في كينونة الشاعر على شعره، وتبلورتْ هويتُه الشعرية على هذه الصورة، ومن ثم حلَّ المناخُ والبيئةُ الشعرية محلَّ أسلوبِ الفترة. ومنذ ذلك الحين، كان ما يُسْبغ على قصائد الشعراء مسحةً واحدةً ـ لونًا ونكهةً ـ هو التماثُل في اللغة والتعبير في نطاق الجوِّ الخاص الذي كان يطغى رغمًا عنه بفعل التحوُّلات الأساسية والقضايا الحيوية على صعيدَي المجتمع والعالم.

كما تميَّز الشعر الحديث، وبهذه السِّمة، من ناحية أخرى. فالشعر التقليدي وإنْ كان من حيث الإدراك في متناوَلِ فهم القارئ المُلِمِّ بالتقاليد الشعرية، إلاّ أنّه كان يُعَدُّ مَحْفِلِيًا، وكانَ ذلك المَحْفِل يتمثَّل في البلاط أو الخانقاه (زاوية الصوفية) أو المنتدى الأدبي. وأما الشعرُ الحديث، ورغم صعوبة اكتناهِه ومظهره الغريب، فقد اقترنَ بنوعٍ من الشمولية العالمية، وسنحتْ له الفرصةُ أن يتواصل عن طريق وسائل الإعلام مع الملايين، بل وأن يتجاوز الحدودَ القومية ويَطْرق أبوابَ العالمية. من هنا لم يكن رواجُ ترجمته في حينه إلى اللغات الأخرى اعتباطيًا ودون مسوِّغ.

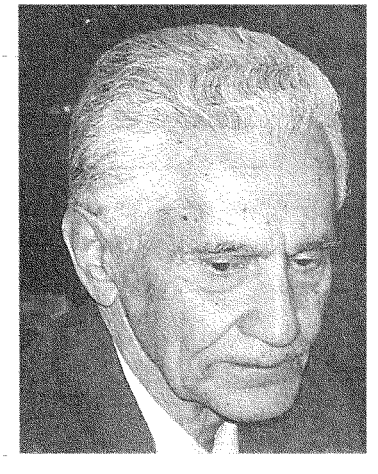
لكنّ هذا النطاق الواسع من هيمنة الشعر الحديث لا يعني تراجُعَه إلى المستوى الثقافي لعامّة الناس؛ إذ إنّ تلقي العمل الفني يتطلّب ثقافة، وعلى جمهور المتلقين أن يَرْقَوا هم إلى المستوى الثقافي الكفيل بإدراك مغزاه. ولحسن الحظ فإنّ نقد الشعر يُسْعِف المتلقين على تفهُّم الشاعر.

على كلِّ حال، لا يَحُول الحدُّ الأقصى من فردانية الشاعر دون شمولية شعرِه عالميًا. فالشعر الحديث تعبيرٌ عن آلام العصرِ ومعاناةِ الإنسان في عالم اليوم، وكلُّ شاعر يحاول جاهدًا التعبيرَ عن مشاعره الخاصة تجاه تلك المعاناة. وهكذا تَنْدمج ذاتية الشاعر مع الشمولية العالمية، ليمنحَ هذا الاندماجُ المادةَ والشكلَ في شعره علاقةً حيوية وعضوية، ويأخذ شعرُهُ طابعًا عالميًا برغم فردانيته القومية وصبغته القومية.

أجل، يحقّ لأسمى الإنجازات في الشعر الفارسي الحديث أن تَحْظى بمكانة مميّزة في الأدب العالمي.

نهاية ٢٠٠٣

(**خصيصًا لـ** الآداب)



الأستاذ أحمد سميعي (كيلاني)

باحث كبير ومترجم بارز وأستاذ مُحاضر وعضو دائم في مجْمع اللغة والأدب الإيراني ورئيس تحرير مجلة المجْمَع الفصلية. وُلد في طهران سنة ١٩٢١. تخرّجَ في الأدب الفارسي وعلْم اللغة، وعمل ما يتجاوز السنة عقود في حقول التدريس والترجمة والمراجعة والتنقيح والتأليف. وشغل مناصب علمية وثقافية رفيعة. نقل إلى الفارسيه اعمالاً لسائد وروسّو وديدرو وفلوبر ونشومسكي وغيرهم، وترْجمَ عشرات المقالات الموسوعية. كما أنجز عدّة مؤلّفات وكتب عشرات الأبحاث القيّمة وراجع ما يُناهزُ السبعين كتابًا تنقيحًا علميًا وتدقيقًا لُغويًا. من مؤلّفاته: **أدب العهد الساساني. دليل المنهج في موسوعة العالم الإسلامي. قواعد الكتابة**.

التعامل مع اللغة في الشعر الفارسي الحديث

حسين مَعْصومي هَمَداني

اليوم يكون قد مضى على نشر الشاعر نيما لرائعته «أَفْسانَه» ما يتجاوز الثمانية عقود. وخلال هذه الفترة، تحوّل الشعر الفارسي الحديث من حركة احتجاج إلى تقليد يحاذي الشعرَ القديم، وله حاليًا أعلام بارزون وأعمالٌ كلاسيكية وأساليبُ تعبيرية خاصة: فاليوم لم تَعُدْ قصائدُ نيما وأحمد شامْلُو ومهدي أخَوانْ ثالث وفُرُوغ فَرُّخْزاد وسُهْراب سِپِهْري وبضعةٍ آخرين اختبارات لم تَزَلْ بعدُ في طور الإنجاز، بل نراها أعمالاً كلاسيكية يتعرّف من خلالها العديدُ من الناطقين بالفارسية على الشعر، وغالبًا ما يبدأ الشعراءُ الآخرون تَمَرُّسَهم في الشعر بها.

فإنْ كان الشّعراء والنقّاد القدامى النزعةِ في فترة من الفترات لا يَعْترفون رسميًا إلاّ ببعض نماذج الشعر الحديث باعتبارها في الغالب أقربَ إلى الشعر بمفهومه «الحقيقي،» أي الشعر القديم بالذات، فإنّه لم يَتَبَقَّ إلى الآن سوى نَفَر قليل ممّن يَعْتبرون أصالةَ الشعر الحديث قائمةً على مُماثَلَتِه لقالَب الشعر القديم ومضمونه. إذن، لم يتمّ الاعترافُ بالشعر الحديث فحسب، بل يبدو حاليًا أنّ على الشعر القديم أن يذود عن حياضه! وليس ثمة حاجةٌ للدفاع عن شيء: فقد وَضَعَت الحربُ بين القديم والحديث في عالَم الشعر أوزارَها، ويرجِّحُ العديدُ من أنصار الشعر الحديث أن يَعتبروا خاتمتَها دلالةً على النَّصْر الأكيد للجديد على القديم، في حين أنّ قلائل ممّن لازالوا يَرَوْنَ في الشعر الحديث علامةً على انحطاط الذوق الأدبي لا غير يَعْزُونَ شموليَّتَهُ مُرْغَمين إلى اضمحلالِ الذوق العام للمجتمع بل وإلى زوال المجتمع بصورة عامة.

لكنّ هذا النصر ساهم إلى حدٍّ ما في تعديلِ موقف المُجَدِّدين أيضًا. ولهذا التعديل جانبان أساسيان: الأول هو إقبالُ بعض شعراء التَّجديد على كتابة قصائد ذاتِ مضامين حديثة في قوالب قديمةٍ، وأبرزُ مثال على ذلك الشاعرة سيمين بِهْبَهاني التي أبدعتْ نوعًا جديدًا من الغَزَل. والثاني هو تأمُّلات النقّاد النظرية في الصلة بين الشعر القديم والحديث، إذ على ضوء تلك التأمُّلات يَتَّضح أنّ الشعرَ الفارسي الحديث لا يمثِّل انفصامًا تامًا عن الشعر القديم، بل يُمْكن ملاحظةُ الالتئامَ والانفصام جنبًا إلى جنب

فخلافًا للأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والقصة القصيرة والمسرحية، فإنّ للشِّعْرِ تقليدًا عريقًا في الأدب الفارسي. وخلال العقود الأولى من كتابة الشعر الفارسي الحديث كان الافتراضُ الشائعُ بين المُحْدَثين، وكذلك ظنُّ الآخرين بحقّهم، أنّهم يكتبون الشعرَ تنصُّلاً من ذلك التقليد، وأنّ شِعْرَهم يشكّلُ انفصالاً تامًا عن التقليد ذاته. وقد انتقدَ «كلاسيكيّو الشعر الحديث» مضامينَ الشعرِ القديمِ مرارًا وتكرارًا، وتمّ التعبيرُ عن ذلك بصراحة في «أفْسانَهِ» نيما بصيغة انتقادات موجَّهة إلى حافظ الشيرازي بصفته أبرز مَنْ يمثِّل الشعر القديم، وفي البيان الشِّعْري لأحمد شامْلو بعنوان «شِعْرٌ هو الحياة،» وفي بعض المقابلات الصحفية للشاعرة فُرُوغ فَرُّخْزاد. ففي «أفسانَه» يرى نيما أنّ الحديث عن الخمرة والكأس والساقي «كَيْدٌ وخِداع،» وهو خلافًا للشاعر حافظ المَشغوف بالـ «باقي» من الشؤون يُنَوِّه قائلاً: «أنا أعشقُ الزّائلَ.» كما يصرِّح أحمد شامْلُو في «شِعْرٌ هو الحياة» أنّ قدامى الشعراء لم يتطرَّقوا إلى الحياة، وأنّ حبيبَهُم وحُبَّهم كانا من نسج الخيال، وهم بدلاً من أن يكونوا «غصنًا في غابة الجماهير» كانوا واجهةَ زينةٍ للبلاط أما لغويًا، فقد صرَّحَ نيما مرارًا أنّ غايته من نقض التساوي في الأشطر وتغيير دور القافية هي تقريب الشعر من «المنطق الطبيعي للكلام،» وكان يودّ أن لا تَرِدَ القافيةُ بناءً على ما يستجِدُّ من البيت الشعري بل أن تَمْثُلَ حيثما يقتضيه منطقُ الكلام ـ أيْ عندما ينتهي موضوع ما ويبدأ موضوع آخر. وقد عَبَّرَ عن ذلك بعبارته الشهيرة: «القافية جَرَسُ الموضوع.»

إذن، كان الشعر القديم حسب وجهة نظر هؤلاء الشعراء المُجَدِّدين يُعاني ثلاثَ مشاكلَ رئيسة: مضمونه الذي لم يكن مُوائمًا لـ «الحياة»؛ ولُغَته التي كانت نائيةً عن اللغة «الطبيعية»؛ ودوره الاجتماعي الذي كان ـ لدى بعض شعراء الحداثة ـ مُقْتَصِرًا على خدمة الفئات الحاكمة. ولكنْ في الوقت نفسه، كان لتلك الأحكام وَجْهٌ آخر فعلى سبيل المثال، كان أحمد شامْلُو،

الذي وجَّهَ في فترة من الفترات أَلْذَعَ ما يُمْكن من النقد إلى الشعر القديم، مُولَعًا دومًا بشعر حافظ ولا يأبه أحيانًا أن يَعُدَّهُ أعظمَ شاعر في العالم. كما أنّ الشاعرة فُرُوغ فَرُّخْزاد، التي نَوَّهَتْ في مقابلة لها بدور «شِعْرٌ هو الحياة» في تغيير انطباعِها عن الشعر، تأمل في الوقت ذاته أن يكون في مقدورها أن تَنْظُرَ إلى الحياة نَظْرَةَ حافظ إليها.

هنا يُمْكن القول إنَّه بتجرُّدِ الشعر الحديث عن حالته كحركة رفض، وتميُّزِهِ بتأريخ وتقليدٍ ما، بدأ تقييمُ التقليد القديم للشعر من خلاله. بل يسعنا القول إنّ تيار التقييم هذا كان منذ بدايات الشعر الحديث متزامنًا مع جانب الرّفض فيه. ورغم أنّ هذا التيار لم يتجسّد بتاتًا في صيغة نظرية متوازنة، فإنّه لا يعبِّر عن موقفه حيال التقاليد رفضًا واحتجاجًا فحسب، بل يُحاول أيضًا بلورةَ تعريفٍ جديد للتقليد ليتَّصِفَ **هو** من خلاله بجانبٍ من ذلك التقليد وليحظى بنوعٍ من التواصل معه.

ولقد تجلّى هذا التيار في أشكال وأساليب متنوِّعة، أهمُّها المنظورُ الاجتماعي للشعر القديم. في هذا السياق، ورغم نَبْذِ جوانب من التقليد من حيث المضمون، وهو ما ينطبق في الأغلب على نظم القصيدة المُطَوّلة التي كان يَغْلِبُ عليها في الماضي غَرَضُ المديح، فإنّ جوانبَ أخرى منه يتمُّ التجاوبُ معها باعتبارها تجسيدًا لنوع من النقد الاجتماعي، على نحو ما يَنْظر أحمد شامْلُو إلى قصائد حافظ ومن قَبْلِهِ الخيّام. والشاعرة فُرُوغ فَرُّخْزاد تَسْتَبينُ في جوانب من الشعر القديم، وبخاصةٍ في شعر حافظ، نظرةً إنسانيةً تتجاوز حدودَ الزمان والمكان الضيقةَ، وتَوَدُّ لو تمتاز هي بتلك النظرة. لكنّ ما يسترعي الانتباه الشديد في هذه التأمُّلات في الصلة بين الشعر القديم والحديث هو جانب **المعنى** في الشعر، وقلّما يُرَكِّز الشعراء في تأمُّلاتهم هذه على مسألة **اللغة**؛ وكأنّ من المفترض أنّ اللغة مُقَدَّمةٌ سلفًا، أو أنّ الشعر عندما يتحرَّر من سلبيات المعنى ويتخلّص من قيود الوزن والقافية يَظْفَرُ تلقائيًا بلغته الملائمة.

وهناك فريقٌ آخر من كلاسيكيي الشعر الحديث لم يُعارضْ منذ البداية التقليدَ جملةً وتفصيلاً، بل وَجّه انتقادَه إلى ما آل من التقاليد إلى الانحطاط في القرون الأخيرة. وفي تعريف هذا الفريق للعلاقة بين الشعر المُحْدَث والتقليد الشعري القديم، ثمة تركيزٌ على دور اللغة. وأبرزُ مَنْ يُمَثِّل هذه النزعة هو مهدي أخَوانْ ثالث. فقد شرح هذا الشاعر في مقالةٍ له بعنوان «كان نيما شَهْمًا زَيْنَ الشّهام» حالةَ الشِّعر قبل ظهور نيما، مُتَوخِّيًا التأكيدَ على أنّ الشعر الفارسي القديم كان قد وصل على أعتاب ظهور نيما إلى الطريق المسدود، وأنّ التطوُّرَ الذي أَحْدَثَه نيما في الشعر لا يقْتصر على جوانبه النَّقْضية والسلبية فحسب، بل يعني العودةَ إلى أكثر عناصر الشعر القديم حيويةً ورسوخًا. وقد بلَغ تأكيدُه على وجود الصلة بين الشعر الحديث والقديم الذُّرْوَةَ في مقالة مسهبة حاول من خلالها استقصاءَ نماذج من الشعر القديم تتضمّن العديد من سمات شعر نيما التي كانت تبدو شاذّة لا من وجهة نظر التقليديين وحسب بل من وجهة نظر بعض شعراء التجديد أيضًا.

كان مهدي أخَوانْ ثالث يرمي في شعره إلى المحافظة على ذلك التواصل وإلى بناء جسر بين مقاطعتيْ مازَنْدَران وخُراسان، أي بين مسقطِ رأس نيما ومَنْبتِ الأسلوب الخُراساني في الشعر الفارسي القديم. وفي تلك التركيبة، كان للعنصر «المازَنْدَراني،» أي النِّيماوي، وجهان: الأول رؤية نيما الحديثة للحياة والطبيعة، والتي كانت تتبلور في اختياره للعناصر الشعرية؛ والثاني اقتراحاتُه في مجال الشكل، أي نَقْض التساوي في الأشطر وتغييرُ دَوْر القافية. وفي السياق الأخير، يُعَدُّ مهدي أخَوانْ أكثرَ شعراء العصر نيماويةً. أما العنصرُ «الخُراساني» في شعره فله كذلك جانبان: الأول لغتُه؛ والثاني تجديدُه لبعضِ قوالب الشعر القديم، أو بعبارة أخرى إبداع قوالب تُماثِلُ بعضًا من قوالب الشعر القديم.

وقد فطنَ النُّقاد إلى أنّ اختيار هذا الشاعر عنوانَ «قصيده» لإحدى قصائده المطوّلة نسبيًا في مجموعته **آخِرُ الشّاهْنامة** لم يكن اعتباطيًا، بل لأنّها كانت تتميّز ببنية القصيدة المطوّلة. كما أنّه أَطْلق على عدد آخر من أشعاره اسمَ «غَزَل» آخِذًا مضمونَها الغِنائي بنظر الاعتبار، في حين يُمْكن من خلال بعض الأشعار تَحَسُّسُ غرض إعادة بناء قالَبِ المطوّلة وتجديده. ولا تُوازي بِنيةُ

هذه الأشعار بنيةَ القصيدة في الشعر القديم فحسب، بل إنّ لغتها كذلك تُناهِزُ لغةَ الأسلوب الخُراساني كثيرًا، وهي لغة القصيدة المطوّلة.

والحال أنّ لغة مهدي أَخَوانْ الشعرية هي أحد الأنواع اللغوية في الشعر الفارسي الحديث، ومن هذا المنطلق يُعْتبر مؤسِّسَ مدرسة في الشعر الجديد في إيران أُطلق عليها اسمُ المدرسة الخراسانية الحديثة. وللشعراء المنتسبين إلى هذه المدرسة قاسمٌ مشترك، هو العودة إلى نوع من اللغة الشعرية يَصْطبغ بصبغة قُدَماوية archaic نسبيًا، رغم أنّهم لا يرون ضَيْرًا أحيانًا في استخدام الكلمات الحديثة الشائعة جدًا جنبًا إلى جنب مع تلك المفردات القُدَماوية.

ولا يَقتصر استعمالُ أسلوب التعبير القُدَماوي ومفرداته على هذا الفريق من شعراء التجديد. فأحمد شامْلُو يناشد الشعراءَ أن يختاروا الوزنَ والقافيةَ والألفاظَ من بين العناصر النابضة في حياتهم المعاصرة. ومع ذلك، فإنّ لغته هو في مجموعاته الشعرية الأولى غير متناغِمة. فإلى جانب القصائد المكتوبة بمفردات غايةٍ في البساطة وبصيغة نحوية نثرية، ثمة أشعار أخرى، وخاصةً الموزونُ منها، متأثِّرةٌ جدًا من الناحية اللغوية بالشعر التقليدي الفارسي. ورغم أنّه تخلّى في مجموعاته اللاحقة وبشكلٍ تامٍّ تقريبًا عن الوزن والقافية، فإنّه نأى بصورة مُطّردة في قصائده النثرية تلك عن لغة النثر. وقد تمثَّل ذلك، بادئ ذي بدء، في اختيار المفردات. ففي أشعاره منذ الستينيات وحتى التسعينيات تُلاحَظ، من جهة، مفرداتٌ قُدَماويةٌ متعدِّدةٌ يختارها لا من الشعر القديم فقط بل من نَثْرِ الزمن الغابر أيضًا؛ فيما يتوغّل، من جهة أخرى، عند اختياره للكلمات الجديدة، في زوايا من اللغة المَحْكية قلَّما تتضمَّنُها لغةُ التَّحاوُرِ المألوفة والنثر الاعتيادي. وهذان الضَّرْبان من المفردات، بقاسَمهما المشترك من الغرابة والتنائي عن اللغة العادية، يَمْنحان قصائدَه تميُّزًا ينفرد بشعره عن شعر سائر الشعراء الذين تَخَلّوا عن الوزن والقافية. كما أنّه من الناحية النَّحْوية في أشعاره هذه يبتعد قدر الإمكان عن نَحْوِ اللغة النثرية. وهكذا، يمضي في اتّجاهيْن يبدوان متعاكسيْن: فمن جهة، يبدو أنّه قد تخلّى عن الوزن والقافية بغرض تحقيق أحد مُثُل نيما، أيْ تقريبِ الشعر من «المنطق الطبيعي للكلام»؛ ومن جهة أخرى نراه يتناءى عن هذا المنطق باختياره مفرداتٍ مهجورةً وصيغةً نَحْويةً تختلف عن النثر. وربما كان حلُّ عقدة التعارض هذه يَكْمن في أنّه كان يهدف ـ دون أن يُصَرِّحَ بذلك ـ إلى إعادة مفهوم «الصناعة» إلى الشعر، وهو مفهوم بدا أنّه نُبِذَ بظهور الشعر الجديد. ويُمْكن استشرافُ هذا القصد في الآراء التي أبداها بين حين وآخر حول الشعر. فقد شبّه مرارًا النثرَ بالمَشْي، والشعرَ بالرَّقْص؛ فللأوّل غايةٌ مستقلّةٌ عنه، أما الثاني فهو الغاية بالذات. وفي تشبيه الشعر بالرقص استحضار وتصوّر للكمال الصوري وللبناء الشعري، ويبدو أنّه كان يبغي في غالبية قصائده الوصولَ إلى ذلك الكمال، وهو ما كان يَسْتَشِفُّه في الشعر القديم في أشعار حافظ كما أنّ لهذا المُقْتَرب اللُّغوي أداءً معنويًا، وإيديولوجيًا أيضًا: فأحمد شامْلُو كان طيلةَ حياته الشعرية شاعرًا اجتماعيًا بل وسياسيًا ورافضًا أيضًا، وكان نهجُهُ الرافض في الفترة الأولى من شاعريته (قبل الانقلاب الأميركي عام ١٩٥٣) مقترنًا بعَقْد الآمال على المستقبل والغد القريب؛ ولكنْ عندما استحال الأملُ إلى يأسٍ طاغٍ، صار شعرُه عند تَطَرُّقه إلى المجتمع يُجسِّد عالَمًا مقلوبًا رأسًا على عقب.

وربّما كان ذلك اليأسُ من الزمن الراهن هو الذي حدا بمهدي أَخَوانْ إلى نشْدانِ لغةٍ قُدَماوية ومع ذلك، فإنّ شعره المُولع بماضي إيران القديمة المجيد يتضمن لغةً فخمةً متبقيةً من شعر العهود السالفة تُذَكِّرنا بذلك الماضي التّليد. وأمّا اختيار أحمد شامْلُو من مَذْخَرَيْن لغويين مختلفين ـ لغةِ الشِّعر والنثرِ القديميْن، واللغةِ العاميةِ المعاصِرة ـ فيُعدُّ من العناصر العاملة على خلق فضاء ينعدم فيه التمييزُ بين الماضي والحاضر: فاللغة القُدَماوية تُضْفي على الأحداث التي تجري حاليًا مَسْحَةً قُدَماوية، ومن ثم ينبغي أن تُعْتبر طبيعية. وحتى الحبُّ، وهو العلاقة الطبيعية إلى أقصى الحدود بين البشر، يتحوّل بفعل القيود والظروف إلى شيء غير طبيعي موروث من عهدٍ سحيق ومُتبقٍّ من «مَذْهَبٍ بائد.» والضَّيْمُ الذي نعانيه ليس بحادث عابر، بل هو

التعامل مع اللغة في الشعر الفارسي الحديث

تكرار للقهر السائد على مرِّ التاريخ، وما التاريخ إلاّ رواية سلسلةٍ من الجَوْر المتكرِّر لا ينجو منها إلاّ مَنْ تطوَّعَ للاستشهاد ويختصّ قسط وافر من أشعار أحمد شامْلُو بالمرثاة، وهو في الواقع ملحمة الشهادة وتُمَكِّنه لغتُه الفخمةُ القُدَماويةُ من سلخ الجانب المؤرِّخ الزائل عن الشهادة ليمنح الحدثَ الواقعَ بالأمس القريب بُعْدًا أسطوريًا. وعَبْرَ اللغة التي تُوَحِّد الماضي والحاضر يتوحّد شهداءُ التاريخ بأَسْره، وكذلك قاطِبَةُ السَّفاحين على مَرِّ العصور. فأولئك الذين يخرقون الفجرَ «بلعلعةِ اثنتيْ عشرة رصاصة» هم ذاتُهم «العَسَسُ» الذين «يَجْرُرُون الطيورَ بالسيف.» وعندئذ يتوحَّدُ العاسُّ والجندي، والرصاصُ والسيفُ، اللذين يعودان إلى حقبتَيْن مختلفتيْن من تاريخ الظلم.

ولعلّ فُرُوغ فرُّخْزاد وسُهْراب سِپِهْري هما أكثر كلاسيكيّي الشعر الفارسي الحديث تقريبًا للشعر من «المنطق الطبيعي للكلام.» فباستثناء فترة محددة من شعر سِپِهْري، يحتاج شعرُهما إلى تغيير طفيف فقط ليصبح نثرًا. ومن حيث المفردات، لا يلاحَظ على وجه التقريب أيُّ تركيب أو مفردة قُدَماوية عندهما ولم يَنْتبْ أيًا منهما هاجسُ الكمال الصوري، ويُمْكن اعتبارُ شعرهما شعرًا سرديًا وعلى خطٍّ سوي والمُلاحَظ أنّ هذيْن الشاعريْن هما أبعدُ شعراء التجديد عن الشأن السياسي، بل إنّ أحد أهمّ المآخذ على شعر سِپِهْري هو كونه غيرَ اجتماعي

تتواءم لغةُ هذيْن الشاعريْن مع سياق رؤيتهما للكون والحياة فشعرُ سِپِهْري عِرْفاني، لكنّه ـ عدا عن مبادئه العامة ـ لا يمتُّ بأية صلةٍ مباشرة إلى الشعر العِرْفاني الفارسي: فلا هو يستخدم المصطلحات العرفانية الخاصة، ولا يسعى إلى التعبير عن مفاهيم العرفان القديم شعرًا. ذلك أنّ عرفانه ذاتي، وساحةَ تجربته العرفانية ليست بعالَم غَيْبي بل هي عالم الأرض هذه بالذات. وهو لا يَعْكس المضامين العِرْفانية على هذا العالم، بل يستمدّها منه؛ من تجارب بسيطة مُعَبَّرٍ عنها بألفاظ بسيطة كما أنّه يعيش الحاضِرَ ولا شأنَ له بالماضي وبـ «القفا» حيث «ينصبُّ الموجُ عند شاطئ أصداف السُّكُون الباردة.» وشعره لا يروي عظمة الماضي ولا يُبَشِّر بالمستقبل: فكلُّ شيء يجري في الحاضر، في بيئة الشاعر التي تخلو من أيِّ وسيط. فلا غرابة، إذن، إن لم يستشرِفْ في اللغة أيضًا الآفاق البعيدة.

وفي مقابل الشعر السياسي ـ الاجتماعي لأحمد شامْلُو ومهدي أخَوانْ، والشعرِ العرفاني لسُهْراب سِپِهْري، ثمة رؤية وجودية في شعر فُرُوغ فَرُّخْراد ترتبط في الوقت ذاته بموقعها كامرأة. وتلك الرؤية المزدوجة تَسِم شعرَها بسمة أخلاقية: فخلافًا لشعر شامْلُو، لا تكون المواجهة الرئيسية في شعرها بين الأخيار والأشرار أو الشهداء والأشقياء، بل بين حاجاتِ المرء الطبيعية وبين حواجز الحياة الاجتماعية والقواعد الأخلاقية المُتَحَكِّمة بها. وفي أشعارها الأولى كان القسط الأَوْفر من تلك الحاجات جسديًا، لكنّ الاهتمامات النسويةَ الخاصةَ ذابت في نتاجاتها الأخيرة في القضايا الإنسانية العامة.

إنّ شعر سِپِهْري وَفرُّخْزاد انتقاديٌّ (كشعر شامْلُو وأخوان)، غير أنّ انتقادَهما لا يتناول السياسةَ أو المجتمعَ، ولا يَهْدف إلى إحلال نظام سياسيّ ما محلَّ نظام آخر أو إلى تغيير قواعد إدارة شؤون المجتمع. فكلاهما يُخاطِب الفردَ ويدعوه إلى نوع من العودة: فالأول يدعو إلى العودة إلى الطبيعة والإفلاتِ من عالَم العادات نَحْو «مدينةٍ خَلْفَ البحار،» والأخرى تحضُّ على الرَّجعة إلى «الميُول الإنسانية النزيهة البسيطة » ويُمْكن القول إنّ كليهما يعي في نهاية المطاف استحالةَ تلك العودة. ومن هنا تأخذ تجربةُ سِپِهْري في كتابه الأخير مداها في مجال اللغة فقط، بينما تَعْزِفُ قصائدُ فَرُّخْزاد الأخيرة على وتر اليأس والإحباط. ويتميزُ شعرُهما بنبرة خطابية تفوق مثيلتَها في شعر شامْلُو وأخوان، إلاّ أنّها ليست ملحميّةً إطلاقًا. وعليه، فإنّه يفتقر إلى سُمُوِّ اللغة، وهو ما تتَّصِفُ به الملحمةُ فاللغة فيه بسيطة لأنّ الشاعريْن يُعَبِّران عن عالَم بسيط أو مُبَسَّط.

❖ ❖ ❖

من المُلاحظ في شعر هؤلاء الشعراء الأربعة، وهم من أهمّ ممثّلي شعر الحداثة الكلاسيكية الفارسي، أنّ هناك نوعيْن من التعامل مع اللغة أحدُهما مُقْتَرَبُ شامْلُو وأخَوان المتأثِّرينْ بلغة الشّعر القديم، وبقطع النظر عن تقيُّدهما أو عدم تقيُّدهما بالوزن

والقافية. والآخر نَهْجُ فَرُّخْزاد وسيهْري اللذين يستخدمان المواد اللغوية المتوفِّرة لديْهما، أي اللغة المكتوبة يومًا بيوم بصفتِها لغةً شعرية. كما لاحظنا أنّ هناك صِلَةً ما بين ذيْنك الأسلوبين في استخدام اللغة ورؤية هؤلاء الشعراء.

إنّ وجود هذه المناحي اللغوية المتنوِّعة وتعايُشَها في الشعر الفارسي الحديث يستدعيان التأمُّلَ في مغزى أحد اقتراحات نيما الساعي إلى تقريب الشعر من المنطق الطبيعي للكلام. فماذا يعني هذا التقريب؟ فإنْ عنيْنا به أنّ الشعر ينبغي أن يتحرّر من الإلزامات التي يَفْرضها التقيُّدُ بالوزن والقافية في شكله التقليدي، فإنّه يُمْكن القولُ إنّ هذه الغاية قد تحقّقتْ إلى حدّ كبير في شعر سيهْري وفَرُّخْزاد. أضف إلى أنّه من حيث المفردات، لم يستعمل هذان الشاعران سوى أكثر مفردات اللغة السائدة شيوعًا. ولكنْ إنْ أُخِذَ اقتراحُ نيما بعين الاعتبار من هذا المنطلق، فإنّه لا يُعَدُّ «ثوريًا» بالقدر المنشود؛ ذلك أنّ شعر عددٍ من أعظم وجوه الشعر التقليدي الفارسي يتّسم إلى حدٍّ بعيد بتَيْنِك السِّمَتيْن: ففي أشعار حافظ وسعدي والعديد من غَزَليات الرومي تكاد تكون المفرداتُ محدودة، وتدخل في عداد الكلمات المألوفة جدًا في اللغة الفارسية، ولا يختلف سياقُ العبارة فيها كثيرًا عن السياق «الطبيعي» للكلام، إذ يُمْكن بقدر ضئيل من التغيير كتابةُ العديد من أشْطُرِ وأبياتِ سعدي وحافظ نثْرًا. ثم إنّه قلما يُمْكن رصدُ شاعرٍ من شعراء الحداثة الكلاسيكية يجاري نيما بالذات في ابتعاد شعْره عن السياق الطبيعي للكلام !

من جهة أخرى، لا يصحّ القبولُ بكلّ ما يترتّب منطقيًا على اقتراح نيما أو نهجه ذاك، لأنّه يفضي في النهاية إلى إزالة الحدود بين الشعر والنثر. إذن، ماذا كان يَقْصد نيما حقيقةً؟ أرى أنّه كان يتحسّسُ نقصًا ما أساسيًا في الشعر القديم، لكنّه لم يستطع أن يُعبِّرَ عنه بدقة، فلجأ مُجْبَرًا إلى استخدام عبارة «الابتعاد عن السياق الطبيعي للكلام.» وذلك النقصُ هو بالذات تلك الخصيصةُ الأولى التي ذكرناها للشعر القديم، أيْ محدودية مفرداته. فعلى مرِّ الزمن، حصل تمييزٌ في الشعر الفارسي القديم بين الكلمات الشعرية والمفردات غير الشعرية. ورغم أنّ هذا التمييز كان بارزًا في قالب الغَزَل أكثرَ من أيِّ شكل آخر، فإنّه كان محسوسًا كذلك في القوالب الأخرى ـ كالقِطعة والقصيدة المُطَوّلةِ .. ففي الغزل، لم يكن مسموحًا للشاعر أن يتناول أيَّ غَرَضٍ يشاء؛ فالحالات المُعَبَّرُ عنها كانت محدودة، وكذلك المفردات المُعَبِّرة عنها. فعلى غرار الرَّسْم التقليدي الأوروبي، كان نطاقُ التَّجديد في الشعر التقليدي الفارسي ضيِّقًا جدًا وله صلة مباشرة بمعرفة التقاليد. بعبارة أخرى، كانت نظرةُ الشاعر إلى الطبيعة والمجتمع والإنسان تتمّ من خلال التقاليد الشعرية واللغةِ التي أفرزَتْها تلك التقاليدُ. ولم تَحُلْ تلك الحالةُ دون ظهور شعراء متميِّزين، ولكنْ في أغلب الأحيان كانت هناك ظاهرةٌ تَعُمُّ، تُضاهي في الرَّسْم ما اصطُلِحَ عليه بـ «الاتباعية»: إذ كان الشاعر يُوَحِّد فنَّ الشعر وإتقانَ صناعة الشعر، معتبرًا أنّ الفَضْلَ هو أن يحذو حذْوَ الجهابذة المتقدِّمين.

من وجهة النظر هذه يسعنا القول إنّ منهج نيما في تقريب لغة الشعر من «المنطق الطبيعي للكلام» يأتي ملازمًا لدعوته إلى مواجهة الطبيعة مباشرةً. بعبارة أخرى، يزول الحدُّ الفاصلُ بين المفردات الشعرية وغيرِ الشعرية، وبين اللغةِ القديمةِ واللغةِ الحالية، وبين لغةِ الشعرِ ولغةِ النثر. ولا ينعكس «المنطقُ الطبيعي للكلام» في شعر نيما نفسِه على النسيج النحوي للغة، بل على نمط رؤيته أيضًا. فخلافًا لرؤية الشاعر التقليدي الذي كان يَنْزع إلى الإجمال عند تطرُّقه إلى الموضوعات المألوفة أو المُتَكَرِّرة، تميل هذه الرؤيةُ إلى التَّفصيل الذي يلاحَظ بشكل خاص في جانب الوصف في أشعار نيما. ويُعْزى ذلك إلى تعويد المُتلقّي على التمعُّن في ما توارى خلف أستار التقاليد. لكنّ هذا التفصيل ليس هو الغاية، بل ضَرْبٌ من إجالة النظر في الكون واللغة بغيةَ اختيار عناصر منهما؛ ذلك أنّه ما من شاعرٍ يتناول الطبيعةَ بأسْرها مادّة لشعْره، بل يختار بعضًا من عناصرها. ومن هذه الناحية، ثمة فارق أساسي واحد فقط بين الشعراء التقليديين وشعراءِ التجديد في الفارسية: فالعناصر التي كان يستخدمها الشاعر التقليدي في شعره كانت معلومةً سلفًا، في حين يختار الشاعرُ المجدِّدُ بنفسه عناصرَه وبحُرية

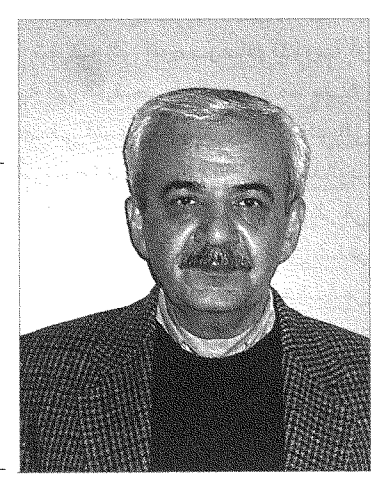
وعلى المنْوال نفسه يكونُ شاعرُ الحداثة حُرًا على صعيد اللغة ليختارَ فرديًا ما يراه من ميدان اللغة بأكمله. وضروب الاختيار المختلفة التي اعتمدها كلاسيكيو الشعر الحديث ـ لغةُ الشعر التقليدي، لغةُ النثر التقليدي، لغةُ النثر الجديد، العامية ـ تدلُّ على أنّهم تلقّوا دعوةً نيما إلى إعادة الشعر إلى المنطق الطبيعي للكلام من هذا المنطلق.

لا تقتصر الأنواعُ اللغويةُ في الشعر الفارسي الحديث على ما يلاحَظ في شعر الشعراء الأربعة الآنفي الذكر. إذ يُمْكن في مجالٍ أوسَعَ دراسةُ أنواعٍ كهذه في شعر الشعراء الآخرين. وهناك صلة بين هذه الضروب اللغوية المتنوِّعة ونظرةِ الشعراء إلى تقاليد الماضي. باختصار، يمكن القول إنّ الشعر الحديث في فترته الكلاسيكية لم يَسْتلْهِم التراثَ المعنوي للشعر الفارسي القديم فحسب، بل استوحى من تراثه اللغوي كذلك، واستطاع من خلال استيحائه له أن يتخَيَّرَ جُزْءًا منه أو أن يُحْيي قوالبَ من الشعر القديم بصيغة تعبيرية حديثة. وسالفًا، أشار ضياءُ مُوَحِّد إلى أنّ عددًا لا يستهان به من قصائد الشعر الحديث الجيدة يتميّز ببنية «القِطْعَة»؛ كما أسلفنا نحن أنّ بعض أشعار مهدي أخوان هي حصيلةُ تمعُّن في بنية القصيدة المطوّلة. وفي السياق نفسه، يمكن ملاحظة مشابهات بين عدد من قصائد سيهْري وفَرُّخْزاد الطِّوالِ وقالَبِ المُزْدَوَج.

ورغم كلّ الفروق الموجودة بين الشعراء الأربعة السالفي الذِّكر، فهناك سِمتان هامّتان يتّسمون بهما كقاسمٍ مشتركٍ يُمَيِّز بين شعرهم وشعر بعض الشعراء غيرِ المنتمين إلى تلك الفترة الكلاسيكية للشعر (وكذلك العديد من التيارات الشعرية الجديدة في الغرب). فرغم جملة خروقهم للتقاليد، لم يَزُل في شعرهم الحدُّ الفاصلُ بين اللغة الشعرية وغير الشعرية، مع أنّه صار أكثر غموضًا. ثم إنّ أيًا منهم لم يتوصّل إلى لغته الشعرية الخاصة بسهولة، لكنّه ظَفِرَ في خاتمة المطاف بضَرْبٍ من اللغة يَشْعر بالارتياح في استخدامه. لقد بدأ الشعرُ الفارسي الحديث والتساؤلُ يُراودُه حول مقدرة نوع خاصٍّ من اللغة على التعبير عن حالاتٍ تتعلّق بعالم آخر، لكنّه ـ على أقل تقدير في أعمال كلاسيكية ـ لم تُساوِرْه هواجسُ الاستقصاء الناجمة عن الشكّ في مقدرةِ اللغة بصورة عامة. وإذا اعتبرنا طرْحَ القضية الأخيرة منطلقَ الشعر الجديد في الغرب، استطعنا القولَ إنّ الشعر الفارسي الحديث هو امتداد للشعر التقليدي الفارسي، وإنّ قوّتَه ومحدُوديّتَه يَكْمنان في ذلك أيضًا.

طهران، نهاية ٢٠٠٣

(**خصيصًا لـ** الآداب)



الدكتور حسين معصومي هَمَداني

ناقد وعضو دائم في مجمع اللغة والأدب الإيراني وُلِدَ في هَمَدان عام ١٩٤٨ دَرَس الهندسة الكهربائية (جامعة شريف الصناعية، طهران) ونظرية المعرفة وتاريخ العلم (جامعة باريس ٧) يعمل أستاذًا في تاريخ وفلسفة العلم بجامعة شريف الصناعية، وله مقالاتٌ منشورة باللغة الإنكليزية والفرنسية والإيطالية نقَل إلى الفارسية أعمالاً لقرْبِر هايرْنْبرْك وكارْل فريدْريش فون قايْتْسيكِر وهي مجال الشعر، صدرتْ له ترجمةٌ لمختارات من أشعار ريبه شار. تتصمّن مقالة له في تحليل شعر الشاعر

نيما يوشيج

ضوء القمر

يَرْشَحُ ضوءُ القمر وتُومِضُ الحُباحِبُ
وما مِن لحظةٍ تَسْهَدُ فيها عَيْن.
لكنَّما لَهْفي على الرُّقَّدِ القلَّةِ هؤلاءِ
يَحْرِمُ عينيَّ المغرورقتيْن النَّوْمَ.

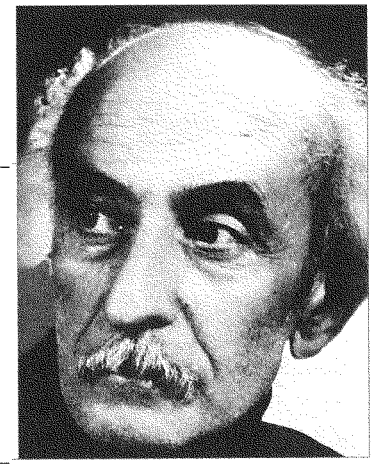
والسَّحَرُ ماثِلٌ، يتأمَّلُ قَلِقًا فيّ،
والصباحُ يتوخّى مِنّي أنْ آتيَ هؤلاء القومَ المُحْبَطين
بخبرٍ عن نَفْحَتِه المُبارَكة.
لكنَّ شَوْكًا يَنْكسِر في فؤادي عبر هذا الرحيل.

ساقَةُ الوردِ الدقيقةُ التي غرستُها بروحي
وسَقَيْتُها من روحي
واحَسْرَتاه! تَنْقَصِفُ في حضني.

أتحسّسُ بيدَيَّ كيْ أفتحَ بابًا،
أتَرَقّبُ عبثًا أن يأتي إلى البابِ أحد؛
فالبابُ والجدارُ مُنْهَدّان
يتهاويان على رأسي.

يَرْشَحُ ضوءُ القمر وتُومِضُ الحباحِبُ؛
وعلى مشارِفِ القرية
يَمْكُثُ وحيداً
رجُلٌ قد بَثِرَتْ قدماهُ من بُعْدِ المسافة،
وعلى كاهِلِه يَحْمِلُ عِبْأَهُ
ويدُه على الباب، وهو يُتَمْتِمُ قائلاً:
لَهْفي على الرُّقَّدِ القلَّةِ هؤلاء
يَحْرِمُ عينيَّ المغرورقتيْن النَّوم!

١٩٤٨



نيما يوشيج

اسمُه الحقيقي علي إسْفَنْدياري، وهو مؤسِّسُ مدرسة الشعر الحديث في إيران ورائدُها بلا مُنازِع. وُلِدَ في ضيعة يوش بمقاطعة مازَنْدَران سنة ١٨٩٥، وتوفي في طهران عام ١٩٥٩ اشتُهِرَ، علاوةً على ثورته التجديدية في الشعر، بالتنظير الجادّ للشعر الحديث. صدرتْ له عدة مجموعات منها **أَفْسانَه** (١٩٥٠)؛ **مانْلي** (١٩٥٧)؛ **ماخ أُولا** (١٩٦٥)؛ **شِعْري** (١٩٦٦)؛ **مياه في مهاجِعِ النَّمْل** (١٩٧٤)

أحمد شاملو

مخطَّط

الليلُ

كان صادحًا

بحنجرةٍ داميَةٍ

من أمدٍ بعيد.

والبَحْرُ

يَقْبعُ في برودة.

وهناك غصنٌ

في عتمةِ الغابة

يَصْرخ

تجاهَ النُّور.

المرثية (في رثاء الشاعرة فُروغ فرُّخزاد)

على باب الجبلِ أبكي

على أعتابِ البحرِ والأعشابِ،

بحثًا عَنْكِ.

وبَحْثًا عنكِ أبكي

عند مَعْبرِ الرياحِ،

ومفترقِ الفصولِ،

وفي إطارٍ مكسورٍ

لنافذةٍ تُؤطِّرُ السَّماءَ الملبَّدةَ بالسُّحُبِ

بِبِرواز عتيق.

.....

وفي انتظارِ صورتكِ

إلامَ تُطْوى

أوراقُ هذا الدَّفْترِ الخاوي؟

❖ ❖

هو القبولُ بتيّارِ الرِّياح

والحُبِّ،

صِنْوِ الموت.

أما الخلودُ

فقد فاتَكِ بسرِّه،

فتحوَّلْتِ كَنْزًا

ضروريًا ومَطْمَعًا؛

كنزًا كذاكَ الذي

حَبَّبَ إلى النَّفْس

تَمَلُّكَ التُّرابِ والبلاد!

❖ ❖

اسْمُكِ فجرٌ يمرُّ عبر جبهةِ السماء

ـ بُورِكَ اسمُكِ! ـ

ونحن لا زلنا

نُعاودُ الإمساءَ والإصباحَ

نُعاودُ الـ «لازِلْنا»...

ليلية

إنْ كان الليلُ جميلاً عبثًا

فَلِمَ الليلُ جميلٌ؟

ولأجْلِ مَنِ اللَّيلُ جميلٌ؟

اللَّيْلُ

ونهرُ الأنجُمِ الذي لا ينثني

وهو يجري باردًا.

والنَّادباتُ بِشَعْرِهِنَّ الطويلِ

على ضفَّتَي النَّهر،

أيَّ ذِكْرى يَنْدبْنَ

بِمُطَوَّلَةِ الضَّفادِعِ،

المنقطعةِ الأنفاسِ

في حين يُخْرَقُ الفَجْرُ، أيُّ فجرٍ،

بِلَعْلَعْةِ اثنتَيْ عشرة رصاصةً مُتناغِمَة؟

❖ ❖

إنْ كان الليلُ جميلاً عبثًا

فلأَجْلِ مَنِ اللَّيْلُ جميلٌ

ولِمَ اللَّيْلُ جميلٌ؟

أنا والموت

هُوذا مَوْجُ الزَّمَنِ بوَطْئِه الثَّقيلِ يجري فيَّ

هُوذا مَوْجُ الزَّمَنِ بِوَطْئِه الثَّقيلِ

يجري فيَّ جَدولاً مِنْ حديد

هُوذا مَوْجُ الزَّمَنِ بِوَطْئِه الثَّقيلِ يجري فيَّ بحرًا من الفولاذِ والصَّخْر.

❖ ❖

في مسارِ النَّسيمِ بدأْتُ نشيدًا من نمطٍ آخر

في مسارِ المَطَرِ بدأْتُ نشيدًا من نمطٍ آخر

في مسارِ الظِّلِّ بدأْتُ نشيدًا من نمطٍ آخر.

النَّيْلوفَرُ والمطرُ كانا فيكِ

والخَنْجَرُ وصرْخَةٌ ما فيَّ أنا؛

النافُورةُ والحُلْمُ كانا فيكِ

والبِرْكَةُ والسَّوادُ فيَّ أنا.

...

في مسارِكِ أنتِ بدأْتُ نشيدًا من نمطٍ آخرَ.

❖ ❖

جَعَلْتُ من ورقِ الشَّجرِ نشيدًا

أكثرَ اخْضِرارًا من الغاب،

جعلتُ من المَوْجِ نشيدًا

أكثرَ نَبْضًا من الإنسان،

جعلتُ من الحُبِّ نشيدًا

أكثرَ طبلاً من الموت.

أكثرَ اخْضِرارًا من الغابِ

جَعَلْتُ من ورقِ الشَّجرِ نشيدًا،

أكثرَ نَبْضًا من قلبِ البحرِ

جعلتُ من الموجِ نشيدًا،

أكثرَ طبلاً من الحياةِ

جعلتُ من الموتِ نشيدًا.

جزّارٌ يبكي

جَزّارٌ

كان يَبْكي.

مُسْتهامًا كان

بِكَنارِيٍّ صغير.

الأغنيةُ المُعْتمة

على خَلْفِيَّةِ الصَّباحِ الرَّصاصِيَّة

يَقِفُ الفارسُ مُطْرِقًا،

وعُرْفُ جَواده الطَّويلُ

يتطايرُ في الرِّيح.

ربّاهُ ربّاهُ

على الفرسانِ أنْ يَتَسَمَّروا واقفين

حين تأتي نُذُرُ الواقِعَة.

جَنْبَ السِّياجِ المَحْروق

تَقِفُ الفتاةُ مُطْرِقةً،

وذَيْلُ ثَوْبِها الرَّقيق

يَهْتَزُّ في الريح خِفَّةً.

ربّاهُ ربّاهُ

على الفتياتِ ألاّ يَلْبَثْنَ صامتاتٍ

حين يَشيبُ الرِّجالُ

يائسينَ مُرْهَقين.

طبيعةٌ ميّتة

رِزْمةُ أوراق

على المكتب

في النَّظْرَةِ الأولى للشمس.

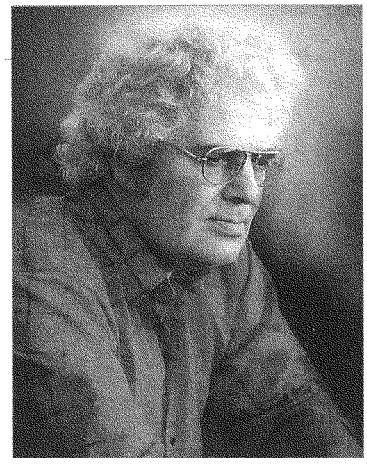
كتابٌ غامِضٌ

وسيجارةٌ مُتَرَمِّدةٌ

جَنْبَ فنْجانِ الشّايِ المَنْسِيِّ.

نِقاشٌ ممنوعٌ

في الخاطِر.



أحمد شاملُو

أعظمُ شعراء الحداثة في إيران تأثيرًا وأوسعهم شهرةً. وُلِدَ في طهران عام ١٩٢٥، وتوفي فيها سنة ٢٠٠٠. أصْدر عدّة مجموعات شعرية منها **الألحان المَنْسِيّة** (١٩٤٧)؛ **الحَديد والإحساس** (١٩٤٨)؛ **القرار** (١٩٥١)؛ **الهواءُ الطَّلْق** (١٩٥٧)؛ **حديقة المرايا** (١٩٦٠)؛ **آيْدا في المِرْآة** (١٩٦٤)؛ **عن الهواء والمَرايا** (١٩٧٠)؛ **ازْهِرارٌ في الضَّباب** (١٩٧٠)؛ **إبراهيم في النار** (١٩٧٣)؛ **مِدْيَةٌ على طَبَق** (١٩٧٧)؛ **آغاني الاغتراب الصغيرة** (١٩٨٠)؛ **مَدائح دون عطايا** (١٩٩٢)؛ **على العَتَبة** (١٩٩٧)؛ **حكايةُ جَزَعِ ماهان** (٢٠٠٠)

مهدي أخوان ثالث

كالجَرَّةِ العَطْشى...

يَفيضُ بالحَواءِ،

جارٍ جَدْوَلُ اللحظاتِ.

كالجَرَّةِ العَطْشى التي تَحْلُمُ بالماءِ

وتَلْمَحُ في الماءِ الحَجَرَ،

أعرِفُ الأحبابَ والأعداءَ.

وأعْشَقُ الحياةَ

وأمْقُتُ الموتَ.

لكنَّما الويلُ الوَيْلُ،

إذْ ـ لِمَن ينبغي القولُ؟ ـ

إنَّ لي صاحِبًا

أودُّ أنْ ألْجأَ إلى العَدُوِّ مِنْه.

جدْوَلُ اللَّحظاتِ جارٍ.

مُسْتهَام

أجل، أنتَ مَنْ يَنْشدُ فُؤادًا

لكنْ

واحَسْرَتاه!

فَمِنْ أمَدٍ بعيدٍ

طارَ

ذاكَ الحمامُ الدّامي

وهو يستقصي بُرْجَ السِّحْرِ الضائعَ...

الأخْضَر

بالأمْسِ ليلاً

إلى أيِّ مدًى بكَ قد مَضَيْتُ

مَضَيْتُ إلى اللّهِ

وما وراءَ صحراءِ الإله.

أنا لا أزْعُمُ أنَّ الملائكةَ سبَحُوا

إلى جَنْبي جَناحًا بِجَناحي،

أنا لا أزْعُمُ أنْ قد هَطَلَ مطرٌ من الذهبِ.

لكنَّني بكَ قد مَضَيْتُ

أيُّها العِطرُ الأخضر، يا ربيبَ الظِّلِّ،

أيُّها الريشةُ التي تَحْمِلُها الريحُ.

قد مَضَيْتُ منْ حريرِ الستارةِ المُزْهِرِ

إلى حريمِ الظلالِ الخضراءِ،

إلى ربيعِ اخضِراراتِ الضَّوْعِ،

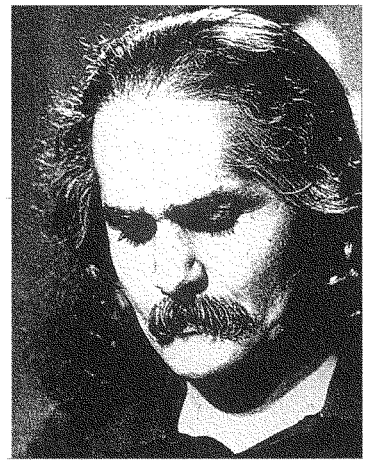
إلى بلادٍ تبدو لي غُرْبتُها مألوفةً.

وحاذَيْتُكَ يا مَنْ كنتَ تأخُذُني

ـ وتأخُذُني من ذاتيَّتي أو من غيرِ ذاتي ـ
وأنا في رِكابِك وأنتَ ماضٍ
على خطٍّ مع النُّورِ
في هَوْدَجٍ فخمٍ من الأسرارِ
والإنشادِ والفطنةِ والذُّهُولِ
نحوَ أقصى ما يكونُ من حدودٍ
ـ أنتَ يا قصيلَ جواديَ الجامحِ،
يا مظلَّةَ طاووسيَ الفَحْلِ المُتَبَخْتِرِ
أنتَ يا أغلى شغفٍ،
يا صفداً زُمُرُّدِيًّا لِسُمِّيَّ الحنونِ ـ
قد حاذَيْتُكَ إلى التَّجَرُّدِ،
إلى الطَّليقِ.
ومَقْصوراتُ ذهني كانت تَطْفَحُ
بغمزاتِ الضوْءِ ولمساتِ الحنان
وغمرَةُ الأمواجِ
كانت أطْوَعَ جِسْرٍ لِخُطاي.

وكان الشُّكْرُ والشَّكوى،
وكانتِ الأسرارُ والتأمُّلُ.
وبِكلِّ وَطْأَةِ أنْ أكونَ
وبِكلِّ خِفَّةِ أن أهَبَ،
مَضَيْتُ نحوَ ميزانٍ
كانت العِزَّةُ والعَزْلُ والأسى
في آفاقِ عَدْلِه سواءً بِسَواءٍ.
وماتَتِ التَّساؤلاتُ في قرارتي
لأنَّني مَضَيْتُ صوبَ اللاّسُؤال.

شُكْرِي الطَّافِحُ بالدَّمعِ أُقَدِّمُهُ إليكَ،
ولْتَعْمُرْ دارُكَ يا خرابِيَ الأخضرَ الحبيب
يا مَنْ فَصُّ خاتَمِكَ الزَّبَرْجَدِيُّ مَلْعَبٌ للرِّيحِ،
أيِّ ريحٍ،
إلى أيِّ مدًى أَخَذْتَني ليلةَ أمسِ،
إلى أيِّ مدًى مَضَيْتُ بِكَ ليلَةَ أمسِ!



مهدي أَخَوانْ ثالِث

أحد أهمّ وأشهر روّاد التجديد في الشعر الفارسي المعاصر وُلِدَ بمدينة مشهد سنة ١٩٢٨، وتوفي في طهران عام ١٩٩٠ من مجموعاته **الأرْغَنون** (١٩٥١)، **الشتاء** (١٩٥٦)، **آخِرُ الشّاهْنامه** (١٩٥٩)، **اقتناص** (١٩٦٦)، **في باحة الخريف الصغيرة، في السجن** (١٩٦٩)؛ **جحيم، ولكن بارد** (١٩٧٨)، **أُحِبُّكِ أيَّتُها البلادُ القديمة** (١٩٨٩)

فُرُوغ فَرُّخْزاد

هدية

عن نهايةِ اللَّيْلِ أحكي،

عن نهايةِ العَتْمَةِ أحكي،

وعن نهايةِ اللَّيْل.

إنْ جِئْتَ بيتي أيُّها الحنونُ فأْتني بقنديلٍ

ونافذَةٍ أُطِلُّ منها على زَحْمَةِ الزُّقاقِ السَّعيد.

ميلادٌ آخَر

كلُّ وجودي آيَةٌ للظلام

تأْخُذُك ـ مُكرِّرةً إيّاك ـ

إلى سحرِ الازهرارِ والنَّبْتِ الأبديِّ.

وأنا في هذه الآية تَأَوَّهْتُكَ آهًا،

وأنا في هذه الآيةِ

طعَّمْتُكَ بالشَّجَرِ، بالماءِ، بالنارِ.

رُبَّما كانتِ الحياةُ

شارِعًا مُمْتَدًّا تمرُّ مِنْهُ كلَّ يَومٍ امرأةٌ في يدِها مَقْطَفٌ.

ربَّما كانتِ الحياةُ

حَبْلاً يتدلّى من الغُصْن، فيه رجلٌ ما شانقٌ نفسَه.

ربَّما كانت الحياةُ طِفلاً يعودُ من مدرستِه.

ربَّما كانتِ الحياةُ إشعالَ سيجارةٍ

في فُسْحَةِ الاسترخاءِ بين عِناقَيْنِ،

أو نظرةً حائرةً لعابِرِ سبيلٍ

يَرْفَعُ قُبَّعَتَه

وبابتسامةٍ بلا مغزى يقولُ لعابِرِ سبيلٍ اخَرَ:

«صباحَ الخيرِ.»

ربَّما كانت الحياةُ

لحظةً مُوصَدةً

تَهُدُّ فيها نظْرَتي في إنسانِ عينِكَ ذاتَها؛

ولي حِسٌّ في هذا

سوف أضفيهِ على إدراكِ القمرِ وفَهْمِ الظلام.

في غُرْفَةٍ لا تسَعُ إلاّ لعُزْلَةٍ واحدة

يتأمَّلُ قلبي ـ

ذاك الذي لا يَسَعُ إلاّ لحُبٍّ وحيدٍ ـ

في ذرائعِ سعادَتِهِ البسيطة،

وفي زوالِ الأزهارِ في المَزْهَرِية،

وفي شُتَيْلَةٍ زَرَعْتَها في حديقةِ البيتِ،

وفي شَدْوِ طيورِ الكناريِّ

التي تشدو بقدْرِ نافذَةٍ واحدة.

آهٍ...

نصيبي هو هذا.

نصيبي هو هذا،

نصيبي

سماءٌ يَحْجُبُها عني إسدالُ ستارٍ .

نصيبي نُزولٌ في سلَّمٍ مهجورٍ،

ووصولٌ في الاهتراء والغُرْبَةِ إلى شيءٍ ما .

نصيبي جَوْلَةٌ حزينةٌ

في حديقةِ الذِّكريات

ولفظُ الأنفاسِ في حزْنِ صَوْتٍ يقولُ لي :

« أُحِبُّ يَدَيْكِ . »

أزرَعُ يديَّ في الحديقةِ

سأَخْضَرُّ، أَعْرِفُ، أَعْرِفُ، أَعْرِفُ

وسَتَضَعُ السُّنونُواتُ

بُيوضَهُنَّ في غَورِ أصابعي المُصْطَبِغَةِ بالدَّواةِ .

أَضَعُ قُرْطَيْنِ في أُذُنَيَّ

مِنْ كَرَزَيْنِ أحمريْنِ تَوْأَمَيْن،

وعلى أظافري أُلْصِقُ تُوَيْجاتِ الأضاليا .

هناكَ زُقاقٌ

لازال فيه فِتْيانٌ كانوا مُغْرَمِينَ بي

ولازالوا بِشُعورِهم الشَّعْثاءِ

ورقابِهم الدقيقةِ

وأرْجُلِهِم النَّحيفَةِ

يَتَذَكَّرونَ ابتساماتٍ بريئةً

لفتاةٍ صغيرةٍ أخذَتْها الريحُ ذاتَ ليلة .

هناك زُقاقٌ قد اسْتَرَقَهُ قلبي

من حاراتِ طفولتي .

هي رِحْلَةٌ لِحَجْمٍ ما في خَطِّ الزَّمَنِ

وتَحْبيلٌ بحجمٍ ما لِخَطِّ الزمنِ المُمْحِلِ؛

حَجْمٌ لصورةٍ واعيةٍ

تعودُ من ضيافةٍ لِمِرْآة .

وهكذا

يموتُ أحدٌ

يعيشُ أحدٌ .

ما من صيَّادٍ يصيدُ لُؤلُوةً

في جدولٍ وَضِيعٍ يصُبُّ في حفرة .

أعْرِفُ حوريّةً صغيرةً حزينة

تَسْكُنُ في محيطٍ

وعلى مهلٍ، على مهلٍ

تَعْزِفُ قلبَها بنايٍ خشبيّ .

حوريةً صغيرةً حزينة

تموتُ كل ليلة بقُبْلة

وفي الأسحارِ تحيا بقُبْلة .

سأُلقي تحيةً أخرى على الشمس

سأُلقي تحيةً أخرى على الشمس،

وعلى الجدولِ جاريًا فِيّ،

وعلى السُّحُبِ التي كانت أفكاريَ الممتدَّةَ،

وعلى النُّمُوِّ الموجعِ

لأشجارِ الحُورِ في البستانِ

تجتازُ معي فصولَ الجَدْبِ،

وعلى أسرابِ الغِرْبانِ

تُهْديني عِطْرَ الحُقُولِ الليليَّةِ،

وعلى أمِّي التي كانت تعيشُ في المِرْآةِ

وكانت في شكلِ شيخُوخَتي،

وعلى الأرضِ االتي كان شَبَقُ تكراري

يَغمُرُ باطنَها المُلْهَبَ بالبُذُورِ الخضراءِ.

أنا قادِمَةٌ، قادِمَةٌ، قادِمَة

بِشَعْري: تواصُلِ روائحِ باطنِ الأرضِ؛

بعيْنَيَّ: تَجاربِ الظَّلامِ المُرَكَّزةِ؛

بالشُّجَيْراتِ التي قَطَفْتُها

من غاباتِ ما وراءَ الجدارِ.

أنا قادِمَةٌ، قادِمَةٌ، قادِمة

وستَحْفلُ العتبةُ بالحبِّ،

وسأُلقي مِنْ على العَتَبَةِ

تحيَّةً أُخْرى

على أولئك الذين يَعْشَقُونَ،

وعلى الفتاةِ التي مازالت هناك

واقفةً على عَتَبَةٍ تَحْفلُ بالحُبِّ.

ضَعِ الطَّيرانَ في البالِ

مَهْمُومةٌ أنا،

مَهْمُومةٌ أنا.

أَمضي إلى الشُّرْفةِ

وأسْحَبُ أصابعي على بشرةِ الليلِ المَمْطُوطة.

قناديلُ العلاقةِ مُعْتِمَةٌ

قناديلُ العلاقةِ مُعْتِمَةٌ.

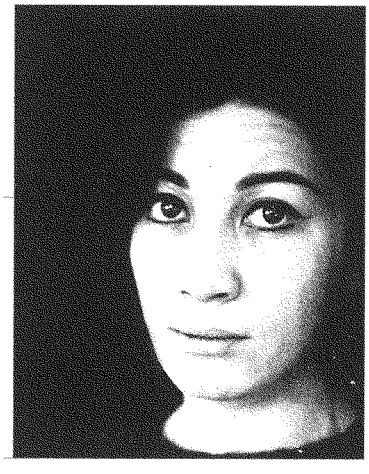
لا أحدَ سَيُعَرِّفُني على الشمسِ

لا أحدَ سيَأْخُذُني

إلى ضيافةِ العصافير.

ضَعِ الطَّيرانَ في البالِ:

فالطَّيْرُ فانٍ لا محالة.



فُرُوغ فَرُخْزاد

شاعرة كبيرة وأحد الأصوات المُتميّزة في الشعر الحديث وُلدتْ في طهران عام ١٩٣٤، وتوفيتْ وهي في ربيعها الثاني والثلاثين في حادث سير سنة ١٩٦٦ صدرتْ لها المجموعات الشعرية الآتية. **الأسير** (١٩٥٢)؛ **الجدار** (١٩٥٦)؛ **العصيان** (١٩٥٧)؛ **ميلادٌ آخر** (١٩٦٣)؛ **فَلْنُؤمن ببدءِ المَوْسِمِ البارد** (١٩٧٣)؛ **المختارات الشعرية** (١٩٨٥).

سُهْراب سپِهْري

عُنوان

«أيْنَ مَنْزِلُ الصَّديق؟» سألَ الفارسُ وهو في القَلق.

السَّماءُ تَمَهَّلَتْ.

وعابرُ السَّبيلِ مَنَحَ غُصْنَ النُّورِ الذي كان على شفاهِهِ إلى ظُلْمَةِ الرِّمال،

وَأَوْمأَ بإصبعِهِ إلى صفصافةٍ وقال:

«قَبْلَ أن تَصِلَ الشَّجَر،

هناك ممرٌّ بين البساتينِ أكثرُ اخضراراً مِنْ طيفِ الإله،

وفيه الحُبُّ أزْرَقُ كَريشاتِ الصِّدْق.

تمضي فيه حتى النهاية، حيث يُفْضي إلى خلفِ البُلوغ،

ثمّ تَنْعَطِفُ نحو زهرةِ الوحدة.

وعلى بُعدِ خطوتيْنِ من الزَّهْرة

تلبَثُ هُنَيْهَةً تحتَ نافورةِ أساطيرِ الأرضِ الخالدة

وسيجتاحُكَ خَوْفٌ شفّاف

وستسْمَعُ عبرَ الودادِ السَّلسِ للفضاءِ خَشْخَشَةً

وترى طفلاً

يَرْقى صَنَوْبَرَةً عاليةً كَيْ يَلْتَقِط أفراخًا من عُشِّ النُّورِ

وحينها تسألُهُ: أيْن منزلُ الصَّديق؟

واحةٌ في اللّحْظة

إنْ جِئتمْ تَفْتَقِدونني،

فأنا خَلْفَ اللاّشَيْئِسْتان.

وهو مكانٌ ما.

فخَلْفَ اللاّشَيْئِسْتانِ تَفيضُ عُرُوقُ الهواءِ بتُوَيْجِيَّاتٍ

تَحْمِلُ أخباراً عَنْ زَهْرَةٍ تَفَتَّحَتْ في أقصى أيْكَةٍ في الأرض.

وعلى الرِّمالِ

آثارُ حوافِرِ خَيْلِ فُرْسانٍ أرِقَّاءَ

عَلَوْا صباحًا رَبْوَةَ مِعْراجِ شقائقِ النُّعمان.

وخَلْفَ اللاّشَيْئِسْتان، مِظَلَّةُ الرَّغْبَةِ مفتوحةٌ:

فما إنْ تَهُبُّ نسمةٌ للظمإِ في صميمِ ورقةِ شجر

حتى تَدُقَّ أجراسُ المطر.

والمرءُ هاهُنا وحيد

وفي وحدَتِهِ هذه، يجري ظلُّ دَرْدارٍ إلى الأبد.

إنْ جِئْتُمْ تَفْتَقِدُونني،

فجيئوني خِفافًا وعلى مهلٍ، لئلاّ يَنْفَطِرَ

خَزَفُ وحْدَتي الصِّينيُّ الدَّقيق.

سُهْراب سِپِهْري

أحد أشهر روّاد الحداثة في الشعر الفارسي، ورسّام مرموق وُلِدَ في مدينة كاشان سنة ١٩٢٨، وتوفي بطهران عام ١٩٨٠ من مجموعاته الشعرية **مَوْتُ اللون** (١٩٥١)، **حياةُ الرَّقدات** (١٩٥٣)، **أنقاضُ الشمس** (١٩٦١)، **مَشْرِقُ الحزن** (١٩٦١)، **وقعُ خطى الماء** (١٩٦٥)، **المُسافر** (١٩٦٦)، **الحجمُ الأخضر** (١٩٦٧)، **الكتب الثمانية** (١٩٧٧)

مَنوچِهْر آتَشي

الفارِسُ المُتَوَرِّد

من جديدٍ،

عندَ الغُروبِ الصَّاخِبِ هذا،

ظهرَ الغريبُ المُخْتالُ

يجوبُ على صَهْوَةِ جوادِهِ

شوارعَ المدينةِ الضّاجة.

ومِنْ جديدٍ،

عندَ مَفْرَقِ الطُّرُقِ،

اجتازَ الضَّوْءَ الأحمرَ،

فَنَفَرَ الجَوادُ

من صفيرِ الدَّرَكِيِّ

وزميرِ المَرْكَباتِ المُتَواصِلِ.

لكنَّ الفارس

ثَبَّتَ في زَهْوٍ

قَدَمَيْهِ في الرِّكاب،

وأَشْنَقَ لِلْجوَادِ

بِسَيْرِ اللِّجَامِ،

فارتكزَ الفرسُ على قائمَيْهِ

يَخْبِطُ خَبْطًا في الهواء،

وشَتَّتَ الجَمَّ الغفيرَ المَذْعورَ

في ظلمَةِ الأزِقَّة.

وعلى بُعْدِ خطواتٍ،

أرْخى الفارِسُ الزِّمَامَ

وبابتسامةٍ ساخِرَةٍ هادئة

انْحنى على سنامِ السَّرْجِ

مُتَطَلِّعًا إلى الصبايا الحَضَرِيَّاتِ

اللاّئي كنَّ في طريقهنَّ

من المدرسةِ إلى المنزلِ.

«أهُوَ الغريبُ ثانيةً؟»

ـ تهامستِ الصبايا ـ

«أهُوَ الفارسُ البرِّيُّ؟»

لكنَّهُ

ازْوَرَّ مُنْصَرِفًا عن مَعْرِضِ الغَنْجِ والحَسْرَةِ،

غيرَ مبالٍ بآهة الغريزةِ

تَقْطُرُ دمًا.

وعلى بُعْدِ مسافة،

في زَحْمَةِ الحركاتِ في الساحة،

طَرَقَ الجوادُ سنبكه

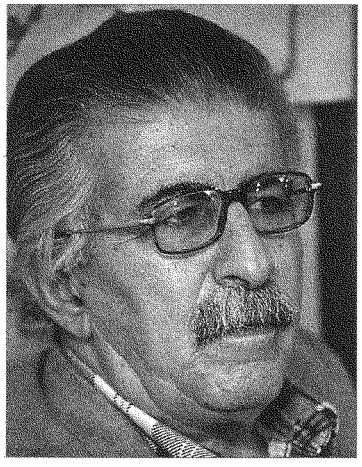
مُتَشَمِّمًا رائحةَ غريمٍ غيرِ مَرْئيّ

وصَهَلَ تجاهَ حصانِ التِّمثالِ

ذي العُرْفِ المتطايرِ.

حينئذٍ راعَتِ المدينةُ الكبرى
برَهْبَتِها وضَجَّتِها،
وانتابَها الذُّهُول
من فَزَعٍ مجهول.
وحين كان حريقُ المغيب
يَلْفظُ أنفاسَهُ
عبرَ أكواخِ المياه،
ويُغَرِّدُ طُوَيْئِرُ نجمةٍ
من غابةِ الأُفقِ

وهو على غصنِ سحابةٍ مكسورٍ،
رأَوْا مَنْ لا يُصَدِّقون
غيرَ ظنِّهم من أهالي بلدة الحكايا،
رأوا
بأُمِّ أعيُنِهِم
ـ ومن على سطوحِ المنازلِ ـ
ذاكَ الغريبَ المُخْتَالَ
وهو يَسُوقُ الفرسَ
على بطاحِ البحرِ الزرقاءِ.



مَنُوچِهْر آتَشي

أحد رياديِّي الشعر الفارسي الحديث البارزين وُلِدَ في ناحية دَشْتِسْتان، من أعمال بُوشِهْر، سنة ١٩٣١، ويقيم حاليًا في طهران من مجموعاته **اللحن الآخر** (١٩٥٩)، **هتاف الأرض** (١٩٦٧)، **لقاء في الفَلَق** (١٩٦٩)، **على خاتمة البداية** (١٩٧١)، **وصف الورد الأحمر** (١٩٩١)، **القمح والكَرَز** (١٩٩٢)؛ **أجمل شكل قديم للعالَم** (١٩٩٣)، **ما آمَرَّ هذا التّفاح** (١٩٩٣)، **الحَدَث الأخير** (٢٠٠٢)

نادر نادرپور

منَ المَوْجِ إلى الأوْجِ

طائرٌ كان لهُ صوتٌ كَصَفْوِ الليلِ
يَتْرُكُ ليلَ الصوتِ في الغابات
وينادِيني من خلال كُوَّةِ الأوراق!

من بينِ بضعةِ أشجارٍ انْبَرى جِسْرٌ مفتوحًا
كان يستقبلُ بالرَّحْبِ الخُطواتِ الواهنة
(ويُعَرِّفُني على سِرِّ الانسياب!).

عَلَّقْتُ القنديلَ على إصْبَعِ غُصْنٍ
وتَعَرَّيْتُ أكثرَ ممّا تعرَّتْ سمكةُ القمرِ الذَّهَبِيةُ
التي كانت تَسبحُ عندَ فُوهَةِ الجِسْرِ القاتمة.
أدْرَكَ جَسَدِي العاري روحَ الماءِ،
وتفتَّحتْ بين الموجِ وقلبي نافذَةٌ كانت تَفْصِلُني عن الأرض.

طائرٌ كان لهُ صوتٌ كَحَرِّ الحُمّى
يَتْرُكُ حُمّى الصوتِ في دمي وينادِيني من بين كُوَّةِ السُّحُب...

امرأةٌ في يدها قنديلٌ

جاءتْ من الفجرِ امرأةٌ، في يدِها قنديلٌ
وعلى أعتابِ البزوغِ كان لشَعْرِها الطويل
غبارُ الضياءِ المسائيِّ الأحمر.
جَلَسَتْ على العتبة
فلمحتُ الشمسَ من وراءِ إنسانِ عينِها،
والشَّمسُ تسمو على الشجر
وتَخْمِشُ خدَّ الصباحِ المُتَوَرِّدَ.
فكان أن أرَتْني نَظْرَتُها المُضيئةُ
خدُوشَ مِخْلَبِ الشَّمْسِ!

وفي السَّماءِ، شَطَرَ مُرورُ عَقْرَبٍ
الساعةَ الذهبيةَ إلى شَطْرَيْن
واجتازَتِ المرأةُ مدارَ الزَّوالِ المُذَهَّبَ وبَلَغَتِ المساءَ
وأنا لَمَحْتُ الشمسَ من وراءِ إنسانِ عيْنِها
وهيَ تَهْبِطُ من الشَّجر وتَخْمِشُ خَدَّ الأرضِ الأعفَرَ.
فكان أن أرَتْني نَظْرَتُها المُحَمْلَقَةُ
خُدُوشَ مِخْلَبِ الشَّمْسِ!
أزِفَ الرَّحيلُ:
وامرأةٌ في يدِها قنديلٌ تَجْتازُ طَوْقَ اللَّيْلِ
وبإيماءَةٍ منها، تأخُذُني وراءَها.
امرأةٌ لِشَعْرِها الطويلِ على أعتابِ الأُفولِ
أُبَّهَةُ الضياءِ الصَّباحيِّ الأحمر
امرأةٌ تكنُّ في نَظْرَتِها مِرْآةً...!

نادر نادرپور

من أقطاب مدرسة التَّجديد وُلِدَ سنة ١٩٢٩ في إيران، وتوفي مُغْتَرِبًا عام ١٩٩٩ من مجموعاته **العيون والأيْدي** (١٩٥٤)، **قصيدة العِنَب** (١٩٥٨)، **كحْلُ الشَّمس** (١٩٦٠)، **من الحَبَّة إلى القبَّة** (١٩٧٨)، **العشاء الأخير** (١٩٧٨)

محمود مُشْرِف آزاد تِهْراني

كنتُ وَجِلاً

كطائرٍ مُفْعَمٍ بفَوْرَةِ الموت،
كزُهَيْرَةٍ مُفْعَمَةٍ بفَوْرَةِ التَّناثُر،
كهذا الطَّائِرِ الورَقيِّ الصامتِ،
كان جالسًا هناك،
مُتَأَمِّلاً بنظرةٍ طائرة،
ومُدْبِرًا للمطر.
وخلفَ النافذَةِ هَطَلَ المطرُ واحْتَبَس...

كنتُ أخشى أن أقولَ
إنّ الأزهارَ من ورق.
كُنْتُ أخشى أن أقولَ
إنِّي اقتَنَيْتُ الطَّائرَ منذُ تِسْعِ سنينَ
من بساطِ بائعٍ جوَّال،
وأَفْرَغْتُ عَيْنَيْهِ
من الزُّجاجِ الأخضرِ.
كنتُ أخشى أن أقولَ
إنَّ غُرْفتي
خامِدَةٌ ومن ورق،
وإنَّ وراءَ النافذةِ ما من مطر.
المطرُ وراء النافذة
هطَلَ واحْتَبَس.

كنتُ وَجِلاً.
كهذه الزُّهَيْرَةِ الصَّمُوتِ،
كهذا الطائرِ الخامِدِ،
الذي كان جالسًا هناك
مُدْبِرًا للنافذَةِ الخضراءِ.
كُنْتُ أخشى أن تكونَ الأَرَضاتُ
قد عائَتْ فسادًا
ذاتَ ليلة!

المرايا خاوية

في الليلِ
نَهبوا الدُّمى
لا وجْهَ في المدينة.

في المدينة
المَحالُّ مفتوحةٌ
مفتوحةٌ وخاويةٌ ومُظْلِمةٌ.
والمتاجرون المهووسون
يَتَبَرْمَنُون
من الريح،
من المطر،

(ومن العاطلينَ عن العمل) .

المتاجرون المهووسون

يقولون : « يا له من مطرٍ

لا مثيلَ له !

هل تعرفون ؟

أمْطَرَت السماءُ وابلاً . »

والزَّبائنُ يجوبونَ ـ غيرَ مُصَدِّقين ـ

كلَّ أرجاءِ المدينة :

خلفَ زُجاجِ الواجهات

صُفَّت مُعَلَّباتٌ

وأزاهيرُ من ورق .

ومن المياهِ المرسومةِ على فسيفساء المَحالّ

مَحَوا صُوَرَ أسماكِ التَّروتة .

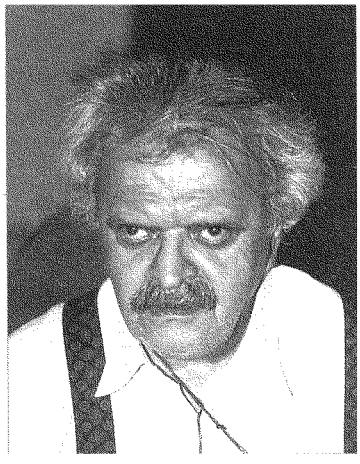
في المدينة دَفَنوا الكُرومَ في الأرض .

والمتاجرون المهووسون في المدينة

رموا الخوابيَ الخالِيَةَ

على بلاط الشوارع .

لقد نَوَّموا الوجوهَ في المدينة .



محمود مُشْرِف آزاد تِهْراني

من مشاهير الجيل الثاني لروّاد الحداثة الشعرية في إيران وُلِدَ في طهران سنة ١٩٣٣، ويعيش حاليًا فيها من مجموعاته المنشورة **في ديارِ الليل** (١٩٥٥)، **قصيدةُ الريح المطوّلةُ** (١٩٦٦)، **المرايا خاوية** (١٩٦٧)، **مخاضُ الغزال في الربيع** (١٩٦٩)، **أشرِقي معي** (١٩٧٣)

أحمد رضا أحمدي

سماءُ بَيْتِنا

قَطَعْتُ جميعَ درجاتِ السلالمِ أزرقَ
ولم تكن سماءُ بَيْتِنا سماءَ بَيْت جارنا.
قطعتُ جميعَ الأدراجِ المُؤَدِّيَة
إلى أعماقِ القمْحِ جائعًا،
مقتفيًا أثَرَ بياضِ الحِصانِ.
لم ألْمَحْ في الحقلِ، بأرجائه،
سوى طريقٍ وحيد
كان أبي يمرُّ فيه بشعْرِهِ الأبيض.

كنتُ قد قطعتُ الحَقْلَ بأكْمَلِه وحيداً
كنتُ قد لَمَحْتُ أبي ولمحتُ القمحَ
ولم أكُنْ قادراً أن أقولَ بعدُ: حصاني.
بَكَيْتُ بياضَ الحصانِ.
لقد حَصَدوا حصاني.

بوّاباتُ الصباحِ

بوّاباتُ الصباحِ كانت خاتمَةَ الصَّحراء
كانت الصحراءُ بجانب الوردةِ الحمراء لا تتقبَّلُ طفولتي.
وكانت الصَّحراءُ قد تعَرَّفَتْ للتَّوِّ
على عطْرِ الوردة الحمراء عندما شخْتُ.

جاءوا بالوردةِ الحمراءِ إلى العربةِ.
تشَمَّمْتُ الوردةَ: كانت مُسْوَدَّة.
عَرَفَ السَّائقُ من سَوادِ الوردةِ أنْ لازالَ منَ الدَّرْبِ شوطٌ بعيد.
فأعطى الخيلَ الوردةَ الحمراءَ المُسْوَدَّة وأسْلَمَ الرُّوحَ.

القصيدة (٥)

مُنذ ترقُّبِنا المُشْرِقِ إطلالةَ الصباح وحتى وُلوجِنا دهاليزَ الكروم الخضراءَ، مضتْ أيامٌ مازالت على بالِنا أجمعين ■ كانَ العِنَبُ مُشْرِقًا ■ وكانت مُتْعبةً شِفاهُنا وأعيُنُنا التي كانت تَبْتغي دعوةَ الخريفِ إلى وليمةِ أوراقِ الكرمِ الخضراء ■ عندَ إحصائنا الأوراقَ الخريفية اندَمَلَتْ جِراحُنا ■ كانت عناقيدُ العنبَ تَغْلي وتفورُ في دمائنا ■ وكان الصباحُ قد أطلَّ على بشرتنا ■ كنَّا نعرِفُ سُبُلَ الخروج من مغاليقِ الوَرَقَةِ والكرْمَةِ والعِنَبِ ■ لكنّي لا أعرِفُ لماذا كنّا مانزال بعدُ وسطَ الغُرْفَةِ الباردةِ الضائعة ■

أحمد رضا أحمدي

أحد وجوه شعر الحداثة البارزين. وُلِدَ في كِرْمان عام ١٩٤٠، ويقيم حاليًا في طهران. صدرتْ له عدة مجموعات، منها **مُخَطَّط** (١٩٦٢)؛ **إنّا على الأرض** (١٩٧٣)؛ **يوميات نثرية** (١٩٨٠)؛ **تضيعُ القافيةُ في الريح** (١٩٩١)؛ **كلُّ تلك السنين** (١٩٩٢)

ضياء مُوَحِّد

ونحْنُ

القمرُ أزْرقُ،

وأنا رأيْتُ أمِّي،

وهي قبلَ أن تَلِدَني ذلك اليوم

جاءتْ في الصباحِ الباكِرِ

ووضَعَتْني على هذه المِصْطَبَةِ

على قارِعَةِ الطريق

وولَّت الأدْبار،

والقمرُ أزرقُ.

الطُّيور

ثمة طُيورٌ تُغادرُ أعشاشَها،

تَؤُمُّ مكانًا آخَرَ وتحْلُمُ بأعشاشِها.

في الربيعِ تُغادِرُ إلى الشتاء

وتحلُمُ بأنَّها في الربيعِ.

ثمةَ طيورٌ

تترُكُنا وحيدينَ نهارًا وليلاً،

وتحلُمُ بأنَّها معنا نهارًا وليلاً.

لقد رأيتَ تلكَ الطيورَ

وتحلُمُ بأنَّها معكَ.

نُزْهة

طوالَ كلِّ ليلةٍ مكتَبَتي مفتوحةٌ

حيث الشُّعَراءُ والمَنْطِقيُّونَ يتناقَشُون.

وعندما يحتَدِمُ النقاشُ

آخُذُ مُغْضَبًا بيَدِ أحدِهِم

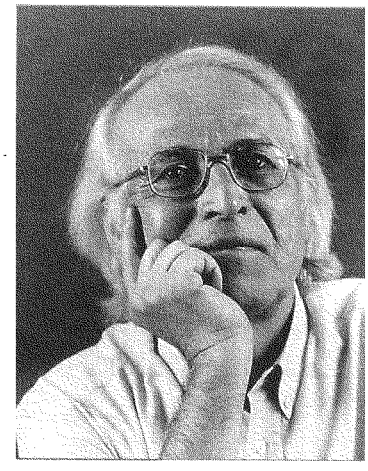
وأرْميهِ خارِجًا.

حينئذٍ

وحتى الفَجرِ

نجُول في نزهةٍ معًا مَشْيًا في أزقَّةِ المدينة

متسامِرَيْنِ بأعذَبِ الكلامِ.



ضياء مُوَحِّد

من شعراء الجيل الأخير لروّادِ الحداثة، وأستاذ في الفلسفة والمنطق بالجامعات الإيرانية وُلِد في أصْفهان سنة ١٩٤٢ من مجموعاته الشعرية **الغِرْبانُ البيضاء** (١٩٨٨): **حَفْنَةُ أضْواءٍ باردة** (٢٠٠١) وله **الشِّعر والمعرفة** (٢٠٠١)، ويتضمَّن مقالاته الأدبية نَقَل إلى الفارسية **نظرية الأدب** لرينه ويليك وأوستِن وارِن من مؤلَّفاته في الفلسفة والمنطق **المدخل إلى المنطق الحديث** (١٩٨٩): **من أرسطو إلى غودل** (٢٠٠٣)

محمد رضا شفيعي كَدْكَني

طائرُ الزَّعيقِ والنارِ

جناحٌ من زعيقٍ وجناحٌ من نار:

هكذا كان طائرٌ يَحُومُ طولَ الليل

حولَ تلك المدينة.

قالوا:

«إنَّه طائرُ السِّحْرِ

أهداه الشيطانُ أجنحَةً وطيَّرَهُ.»

قالوا، وأخلدوا إلى النَّوْمِ.

وطوال الليل

ـ بجناحٍ من زعيقٍ وجناحٍ من نار ـ

والطائرُ يُحَذِّرُهُم من غارة حشْد التَّتَر.

غداتئذ، عندما أفاقَت المدينةُ الصَّمُوتُ

من رَقْدَتِها بالأمسِ

(وهي في طوقِ حصارِ العدوّ)،

لَمَحوا رماداً بارداً مُتَبَقِّيًا من طائرِ الزَّعيقِ والنارِ.

الحلاّج

لاح في المرآةِ ثانيةً: بسحابَة شعره في الرِّيح.

ونشيدُ «أنا الحقُّ» الأحمَرُ جارٍ على لسانه.

ماذا تَلَوْتَ في صلاةِ العشق؟

فمن سنين رَقِيتَ أعوادَ الصَّليب،

وهؤلاء العَسَسُ الشائخون يَحْذَرُونَكَ ميِّتًا،

ودُهاةُ نَيْسابورَ المُتَفانُونَ يتهامَسُونَ رَمْزًا في لحظاتِ السُّكْرِ

ـ السُّكْرِ والصِّدْقِ ـ باسْمِكَ مِرارًا.

وحين كنتُ على عودِ الصليبِ صامتًا مَذْهولاً

كُنَّا نَحْنُ ـ حَشْدَ رَخَمِ التَّفَرُّجِ

مع العَسَسِ المأمورين،

المأمورينَ المَعْذورين ـ

باقِينَ مُتماثِلينَ حالاً وصُمُوتًا.

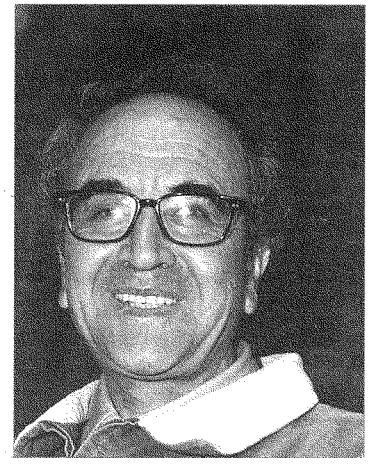
وحيثما نَثَرَتْ رمادَكَ ريحُ السَّحَر،

نَبَتَ من التُّرْبَةِ رَجُلٌ من الرجال.

وبين بساتين نَيْسابور صدَحَ السُّكارى في هزيعِ الليلِ

ثانيةً بأناشيدكَ الحمراء مراراً.

ما زال اسمُكَ جاريًا على كلِّ لسانٍ.



محمد رضا شفيعي كَدْكَني

شاعر وأستاذ في الأدب الفارسي بجامعة طهران وُلِد في كَدْكَن، من أعمال نيْسابور بمقاطعة خُراسان سنة ١٩٣٩ من مجموعاته الشعرية **الشَّدْوَ ليلاً** (١٩٦٤)، **ترانيم** (١٩٦٥)، **ما يَلْهجُ به ورقُ الشجر** (١٩٦٨)، **عن الوجود والإنشاد** (١٩٧٧)، **كالشجر في ليلةٍ ماطرة** (١٩٧٧) ولاحقًا أصدر كتاب **الألفية الثانية لطَبْي الجبال**، ويتضمّن خمسَ مجموعات شعرية

١

نيما يوشيج

لا أحد يتنكّر لجمال الأسلوب القديم، ولكنْ لكلّ إنجاز مستلزماتُه وجماليّتُه وتوقيتُه... على الفنّان أن يأخذ في الاعتبار أنّه وقفٌ على الناس، ولا ينبغي أن تقوده النرجسيةُ إلى متاهةِ أنّه حكرٌ على جلده فقط. وإنْ حظيتْ هذه النرجسيةُ في التعايش مع الناس باهتمام يتجاوز المدى، أضْحتْ سُخفًا وفي العمق مدعاةً إلى بالغ الخجل. فالفنّ هو السبيل إلى التئام كلّ الجروح وإلى الرقيّ في الحياة؛ ذلك أنّ حياتنا هي من صنع الآخرين، والفنّ مَدينٌ بشيءٍ ما للآخرين...

إنّ الشعر إذا لم يَبْدُ رائعًا، ولم يتضمّنْ ما يخفّف الوطءَ في حياة المرء، ولم يتمثّل العِلَلَ والأسقامَ لا كما هي فحسب بل وأقوى ممّا هي عليه في واقع الحال، فما أكثرَه تطفُّلاً على الحياة الإنسانية، وما أضْيَعَها كتابَتَه! ولكنْ إنْ تمكّن من ذلك كلّه، فهو كفيل بأن يضيفَ إلينا أو ينتقصَ منّا شيئًا ويضيءَ لنا شيئًا، وهو مرغوبٌ فيه من الصّميم. وهذه الرغبة تَقْتضي الوسيلة.. فبالمواد والوسائل الأنجع يتأهّل الصانع الأنجح.

الكلمات القديمة أو غيرُها هي الموادّ وكلّما تعاظمتْ أفكارنا ودقّت، مَسّت حاجتُنا إليها. ولكي تثرى لغةُ المتقصّي، لا يَكْفي التوصُّلُ إليها، بل ربّما يتعيّن عليه ـ والعملُ في طور الإنجاز ـ أن يَنْحت الكلماتِ الحديثةَ والتركيباتِ المبتكرةَ. إضافةً إلى ذلك، يَجْدر بالكلمات أن تتواءم بصورة ظريفة ومألوفة مع شكل القصيدة وإيقاعها ونوعيتها.

إنّ الوزن الشعري هو إحدى أدوات العمل لدى الشاعر ووسيلةٌ للتنسيق بين كلّ المواد المستخدَمة، وينبغي أن يتوافقَ وقرارةَ نفسه . برأيي أنّ لطبيعة الوزن الشعري علاقةً بطابع اللغة، وهي تتغيّر بتغيّر حالة الشاعر.

في قصائدي الحرّة، يُحسَب للوزن والقافية حسابٌ آخر. ولا يأتي قِصَرُ الأشطر الشعرية أو طولُها استجابةً لنزوةٍ ما أو ضربًا من الفنتازية إذ إنّي أُؤْمن بالنظام حتى في حالة اللانظام. وكلُّ كلمة لديّ تصطفّ إلى جانب الكلمة الأخرى على أساس دقيق. وكتابة القصيدة الحرة بالنسبة إليّ أصعبُ من كتابة غيرها.

إنّ الخامة الرئيسة في قصائدي هي معاناتي. فبرأيي، يتعيّن على مَنْ يكتب القصيدة حقيقةً أن تكون لديه تلك الخامة. وأنا لا أكتب القصيدة إلاّ تجاوبًا مع معاناتي، أمّا الشكل والكلمات والإيقاع والقافية فقد كانت دومًا بالنسبة إليّ أدواتٍ كنتُ مرغمًا على تغييرها لتتلاءم بصورة أفضل مع معاناتي ومعاناة الآخرين...

إنّ لي معارضين كُثرًا .. ولاسيّما أنّ بعض قصائدي التي تتّسم بخصوصيّتي أكثر فأكثر تُعَدّ غامضةً من وجهة نظر مَنْ يَفْتقرون إلى الفطنة والنّباهة في عالم الشعر. غير أنّ الألوان الشعرية التي طَرَقْتُها عديدة. ويسعني القول إنّني أُشْبِهُ النهر الذي يُمْكن الاغترافُ منه دون أدنى هَسْهَسة وحيثما اقتضت الضرورة.

٢

أحمد شاملُو

للشعر، كأيّ شيء آخر، عنصران: عنصر باطني ومعنوي، وآخر ظاهري ومادي؛ كما يكون للإنسان الزيُّ والمظهرُ المشهودُ عنصرًا خارجيًا ـ بالضبط كالوزن والقافية في الشعر ـ وكما يكون الجانبُ المعنوي والنفسياتُ العنصرَ الرئيسي والماهيةَ الوجوديةَ له. إنّ أيًا منّا، بطبيعة الحال، يحاول تجميلَ مظهره وباطنه معًا. لكنّ المسألة تَخْتلف في العمل الفني، إذ إنّ العنصر

الخارجي هنا هو حصيلة التقنية والأسلوب فقط. فربّما سَنَحَ ذاتَ يوم لمن لم يُغْدَقْ عليهم لقبُ «فنّان» أن يقولوا شيئًا ذا فائدة، لكنّ أداءهم كان ضحلاً رطنًا ينتقص من قيمة الموضوع وصدقيّته أيضًا. وعلى العكس من ذلك، رُبَّ فنّانين ذائعي الصيت عَرَضوا كلامًا فارغًا بل ثرثرةً غايةً في الجمال، إنْ حَكَمتَ عليها سطحيًا قَبِلْتَ بها قولاً سديدًا. وفي رأيي أنّ الفريق الآخر هو أيضًا لا يفقهُ شيئًا. فالفنّان له ما يقوله، وفي الوقت نفسه يَعْرض هذا الشيء المفيد بمنتهى الجمال، أيْ أنّه يعرف التقنية.

في بادئ الأمر، عندما بادر البعضُ منّا، نحن شعراءَ اليوم، إلى كتابةِ قصائد تنأى عن العروض والقافية، أثارت ثلّةٌ من الأفاضل ـ ممّن كانوا يتهيّبون أيَّ نوع من التجديد ويتعذّر عليهم بالطبع القبولُ بهذا النسج من كتابة الشعر ـ هذا الموضوعَ بالذات باعتباره أعظمَ دليل على كوننا وكونِ إنجازنا هُزْأَةً. فقد كانوا يقولون لنا: «إنّ ما تكتبونه، أيُّها الفتية، ليس بالشعر بتاتًا.» وكنّا نسأل: «على أيّ أساس تقولون ذلك؟» فيضحكون، أو بالأحرى يَسْخرون منّا، قائلين: «إنكم على قدْر من الجهل والرعونة بحيث لا تَعُون أنّ ما كتبتموه هو النثر!» وهكذا كان ينجلي الغموض: فالأفاضل لم يكونوا يميّزون بين الشعر والأدب. فبرأيهم كان أيُّ رطبٍ ويابسٍ يستند إلى الغموض والقافية شعرًا، وأيُّ عبارة تَفْتقر إلى العروض والقافية نثرًا! لكنّ جهود الشعراء المحدَثين خلال نصف القرن الأخير أفلحتْ في خاتمة المطاف في تغيير هذا الانطباع الخاطئ، بحيث يميِّز اليومَ ـ وعلى أقل تقدير ـ قطاعٌ هامٌّ من الناس بين الشعر والأدب. وبالرغم من عدم وجود أيّ تعريف دقيق للشعر لدى هؤلاء، فقد توصّلوا تجريبيًا إلى أنّ تعريف شمس قيس الرازي [أحدُ أهمّ المنظِّرين القدامى ـ م. أ] للشعر الفارسي القديم إنّما هو ضربٌ في الفراغ وأنّه ـ خلافًا لرأيه ـ ثمة كلامٌ غير موزونٍ وغيرُ متساوٍ ولا تتماثل الحروفُ الأخيرة فيه ومع ذلك فهو شعر. فاليوم، يَعْرف المتذوّق أنّ ما يميِّز الشعرَ عن الأدب هو المنطقُ الشعري فقط، لا العروضُ والقافيةُ والصناعاتُ اللفظية.

لقد اقتنع المتذوّق بأنّه يُمْكن كذلك كتابةُ الشعر نثرًا. بعبارة أخرى، يُمْكن الإتْيانُ بكلام يكون شعرًا نابضًا وعميقًا جدًا من دون الاستعانة بالعروض والسجع. أنا لا أُؤْمن أبدًا بأنّ العروض شيء جوهري أو ضروري أو ميزةٌ للشعر، بل بالعكس: أرى أنّ التقيّد به يحيد بذهن الشاعر؛ ذلك أنّه يَستوعب كمية محدّدة من الكلمات فقط، ويُبْقي على حشدٍ آخرَ من الكلمات خلف الباب، وربما كانت تلك الكلماتُ التي لم تنفُذْ إليه تقع ضِمْنَ تداعياتٍ تَنْدرج في المسار الإبداعي لخاطر الشاعر. وأودّ هنا أن أُشبِّه القصيدة الطليقةَ الخامَ بالسَّيْل، أيْ بمياهٍ تجمّعتْ قطرةً فقطرةً بتداعيها واستقطارها بعضها بعضًا، منهمرةً على منحدرٍ سفحٍ هو ذهنُ الشاعر. وعندما نراعي العروضَ في القصيدة نكون قد حَفرنا سلفًا مجرًى لهذا السَّيْل ـ الذي يُفْترض أن يشكّل نهرًا ـ كي تجري فيه المياهُ عنوةً وبشكلٍ حتمي وتُوَجَّه إلى موضعٍ محدَّد. وحينها سيكون العروضُ «سَدًا» لا غير، ويكون ذلك في الحقيقة حَرْفَ السَّيْلِ عن مسيله الطبيعي والحؤولَ دون حركته المبدعة؛ ذلك أنّ من المفروض أن يجتاح السَّفحَ بأكمله ليأخذ شاكلتَه النهائية ويبدأ رحلته على شكل نهر، لا أن يصبَّ ويمرَّ بمجرًى ومَسيلٍ محفورٍ سلفًا. والعروض هنا هو ذلك المجرى والمسار، وهو لا محالةَ سيحدِّد ما يرتأيه لذهن الشاعر ويوجِّه تداعياتِه في منحًى خاصّ، في حين يمثِّل الشعرُ ثورةَ بركانٍ تنبثق من أعماق المحيط المعتّمة دون أدنى اعتبار لأية قيود وقوالب وأطر، لتشكّل جزرًا رائعةً هي خارطةُ الثقافة الإنسانية. من وجهة نظري، أرى العروض سببًا في زَيَغان ذهن الشاعر وحَيَدانِ الانسياب التلقائي للشعر، أيْ ولادتِه الطبيعية.

أما القافية فهي أحيانًا غايةٌ في الجمال، وتُسْهم ـ إنْ لم تكن مصطنعةً وقسريةً ـ في الإيحاء بالمعنى. ونظرًا إلى طابعها التنويهي، فإنّها تَلْفت مباشرةً انتباهَ القارئ إلى كلمةٍ بعينها يَقْصدها الشاعرُ؛ وذلك في حدّ ذاته إسهامٌ كبيرٌ في توكيد المعنى ومن ثمّ في إبلاغه. من هنا، تحظى القافية بأهمية خاصة عندي. أضف إلى ذلك أنّ وجودها في اللاوعي من شأنه أن يساعد إلى حدّ كبير في تحسين الوَقْع الموسيقي للقصيدة...

الشعر حَدَثٌ يَحْصل بفعل الزمان والمكان، ولكنّه يتبلور في اللغة. وفي هذه الحالة، لا بدّ من التمكّن من استخدام كافة إمكانيات اللغة وطاقاتها من أجله.

٣

مهدي أَخَوانْ ثالِث

الشعر هو حصيلةُ توتُّر المرء حين يُشْرق عليه نورُ الشعور بالنبوّة وتَكْتنفه هالةٌ منه. ثمّة كثيرون ممّن يتعرّضون لهذه الإشراقة الخارجةِ عن الإرادة... غير أنّ التوتّر لا يتملّكهم، أو ربّما لا يَبْغون إبداءَ توتّرهم، أو ربّما لا يَعْتبرون الآخرين جديرين بالتلقّي، ويُؤْثرون الصمتَ وإنْ كان فاتحةَ الخمول والنسيان. على العكس من هؤلاء، هنالك البعض ممّن يَنْضح توتّرُهم ويتجلّى شعرًا، فيسجّلون ذلك التوتُّرَ بعلامات معهودةٍ ومتّفَقٍ عليها ـ وهي اللغة والرموز وسُبُل التعبير والدلالة والترنيم ـ مُشْركينَ الآخرين في استيعاب جوانب من تلك اللحظات العابرة السحرية الطيّارة. وهناك فريق ـ وما أكثره! ـ

له التوتُّرُ ذاتُه لا غير، لكنّه لم يتعرّضْ لتلك الإشراقة الغريبة الساحرة، فيَفْتقر شعرُه الروحَ والجمالَ الحقيقي، رغم تميُّزه ربّما بالعديد من سمات الشعر الأخرى، وهي سمات شكلية وفنية، ومنها الكلمةُ والعروضُ الشعري والقافيةُ وما يسمّى بالعبارات الشاعرية والمجازات والتشبيهات والصناعات والمحسّنات البديعية وما شاكلها. وما أكثرَ الأعمارَ والحَيَوات التي ضاعت سُدًى على هذا النهج السقيم؛ ذلك أنّ الغالبية تَرْغب أيّما رغبة في أن تحظى بهذه «الفضيلة والفن،» أي الشاعرية، وتظنّ أنّها كذلك فعلاً. من هنا، أرى أنّ ضحايا الشعر والشاعرية ربّما كانوا أكثر من ضحايا مجمل الحوادث الطبيعية وغير الطبيعية عبر تاريخ البشر!

إنّ إحدى غايات الشعر، شأنُه شأنُ سائر الفنون، هي التوحُّد: وحدانيةُ الجميع أو جماعيةُ الواحد، وهو توحُّدٌ بشكلٍ أو بآخر. كما يُمْكن القولُ إنّ من غاياته أيضًا التعاطف. أما مهمته فصعبة وسهلة في آن: صعبةٌ من حيث إنّ هذا الإنجاز، أي بلوغَ مثل هذه الغاية أو الغايات، يَفُوق مقدرةَ القوى المعهودة والطاقات العادية ويقتضي في الحقيقة السِّحرَ والإعجازَ؛ وسهلةٌ باعتبار أنّ الواجب لا يقع على عاتق الشعر أبدًا ولا ينوء بالحمْل وحدَه. فالشعر هو كريشة العازف: يُنْقَر بها على الوتر، فتبدأ الرَّنين وتُشعِلُ النار حريقًا، ولكنْ لا يُعْهَد إليها هي بعزف الأنغام وإخراج اللحن المنشود، بل على أصابع العازف **الأخرى** أن تَعْزف على آلة الوجود، وبتلك النُّقرات والإشارات، ذلك اللحنَ السحريَّ المتميِّز. أَعْني أنّ ما تبقّى من الإنجاز يقع على المتذوِّق، شأنُه في هذه الحالة شأنُ الأصابع الأخرى تلك. إذن، الشعر يبدأ الحريقَ، أما الاحتراقُ الكامل أو الطفيف أو عدمُ الاحتراق فهو شأنُ الآجام والأحطاب والغابات وغيرها مما يُمْكن تمثُّله متذوِّقًا [صعد] سُلَّمَ ألسنة اللهب وبُلِّغَ برسالة الاشتعال والاحتراق.

من جوانب عدة، ينبغي اعتبارُ الشعر الجارَ المُتاخِمَ للدِّين وللسِّحر وعلى أقلّ تقدير، يسعنا القول إنّ الابتعاد عن الواقعية بمفهومها الفظّ الشائع يعني الدنوَّ من روح الشعر. ولهذه المسافة نسبةٌ مباشرةٌ مع مدى نجاح القصيدة. فمن شأن الواقعية أن تكون المنهجَ والمسارَ في الشعر، ولكنْ بقدْر ما تكون كذلك التصرُّفاتُ والأعمالُ في الدين؛ إذ كما نَعْلم لا تمثِّل الأعمالُ والتصرُّفاتُ الدِّينَ بعينه ذاتًا ومعنًى. وهذا الحُكم بالذات ينطبق في الشعر على الفكر والركيزة الفكرية.

أما الوسيلة السِّحرية والوَهَقُ الجاذب وحَرْبَةُ الشعر لبلوغ غايته، أي التوحُّد، فهي خَلْقُ الجمال والإمتاع، وإحلالُ التناغم والإعجاب، وصولاً إلى الإيحاء بالأحاسيس والأفكار. فالجمال يعني الجاذبية السّحرية، وهي أن يكون «شيئًا آخر» غيرَ جملةِ الأشياء. وهذا يعني الطّرافةَ والجِدّة. من هنا، يَقْترن الجمالُ بالإعجاب. ولا ضرورة لأن يكون هذا «الشيءُ الآخرُ» نادرًا قَطْعًا. لكنّه إنْ نَدَرَ، فإنّه يكون مثارًا للمزيد من الإعجاب؛ أيْ أنّه سيكون أكثرَ سِحْرًا وجاذبيةً، وفي النهاية أكثرَ «جماليةً»...

إنّ الفنّ الأصيل طبيعي. وكما هو أمرُ الكائنات في الطبيعة، المتجرِّدةِ من التكرار والابتذال، يحافظ الفنُّ دومًا ولو بفارقٍ يسيرٍ على «شيئيّتِه الأخرى،» أيْ على جماليتِه. أما الفن التقليدي الزائف (إنْ كان بوسعنا تسميتُه «فنًا») فهو كالمصنوعات، ولاسيّما أنّ له مثالاً ما لا يُمْكنه بلوغُ شأوه، أيْ لا يُمْكنه أن يَبْلغ المستوى ذاتَه من جماليته. ولئن كان له أن يتخطّى هذا المثالَ، أيْ أن يسمو عليه ويَفْضُلَ، لكان «شيئًا آخرَ» وكانت له جماليّتُه. بعبارة أخ انّنا لا نستسيغ الفنَّ التقليدي المصطنع، أي المُعادَ المبتذل. ـ به ليس بـ «الشيء الآخر» وهو ـ حسب تعبيرنا ـ ليس جميلاً...

على الفنّ أن يعيد خلقَ المتعة والإعجاب المُلازمَيْن له ليبلور اللحظةَ الرُّوحيّةَ لذلك التوحُّد والتعاطف.

٤
فُرُوغ فَرُّخْزاد

تعرفون: إنّني بسيطة. وعندما أودّ التحدّث، خاصةً، أَشْعر شعورًا أكبرَ بالحاجة إلى البساطة. أنا لم أدرسْ بحورَ العروض بتاتًا، بل توصّلتُ إليها عن طريق القصائد التي كنتُ أقرأها. ومن هنا، فإنّها لَم تكن بالنسبة إليّ أحكامًا، وإنّما سبلاً سَبَقَ أن سلَكَها الآخرون. ومن حسن حظي أنّي، من جهة، لم أبالغ في الغوص في أدبنا التقليدي؛ ومن جهة أخرى لم أَنْبهر غايةَ الانبهار بالأدب الغربي. بل أنا أترصّد شيئًا في قرارتي وفي العالَم الذي يُحْدِق بي

أُعنى بالكلمات عنايةً بالغة. فلكلّ كلمة نفسيّتُها الخاصة. وكذلك الإشياء. ولا أكترث لماضي الكلمات والأشياء الشعري. فما شأني أنا إنْ لم يُوردْ إلى الآن أيُّ شاعرٍ فارسيٍّ، مثلاً، كلمةَ «انفجار» في شعره؟ ذلك أنّي أينما أَجَلْتُ النظرَ من الصباح حتى المساء أرى شيئًا يَنْفجر. وعليه، عندما أريد كتابة الشعر، لا يُمْكنني أن أخون ذاتي. وإذا كانت الرؤية حديثة، فإنّ اللغة تجد مفرداتها وتُدرك المواءمةَ بين هذه المفردات. وما إنْ يتمّ بناء اللغة وتتناغم بصدق حتى يأتي الإيقاع تلقائيًا ويَفْرض نفسَه على الأوزان المعهودة. بالنسبة إليّ، أسجّل الجملة على الورقة بأبسط صورة تَخْطر على بالي. فالوزن في هذه الحالة كالخيط الذي يمرّ من بين هذه المفردات دون أن يُلْمَح: يحافِظُ عليها ويَحُول دون انفراطها فقط. وإذا كان البحر الشعري لا يَسْتوعب كلمةَ «انفجار» ولا يستقيم الوزنُ بها، فإنّ هذا الخلل سيكون عُقدة في ذلك الخيط.

وبوجود عُقدٍ أخرى في الخيط يُمْكن إحلالُ مبدإ «العقدة» في الأوزان الشعرية بخلق تناسقٍ وتناغمٍ في تشكيلة العقد. ألم يفعل «نيما» ذلك؟ برأيي أنّ العهد الذي كانت تُراعى فيه حُرْمَةُ الوزن الشعري على حساب التضحية بالمفاهيم قد ولّى. ونظرًا إلى وجود أوزان في الشعر الفارسي ذاتِ رَجْعٍ وطَرْقٍ أقلّ، وهي أقربُ إلى وَقْع الكلام، فإنّه يُمْكن اعتمادُ تلك الأوزانِ والتوسّعُ فيها. يجب بناء الوزن من جديد والشيء الذي يبني الوزنَ وينبغي أن يدير دفّتَه ـ خلافًا للماضي ـ هو اللغة: الشعورُ اللغوي وغريزةُ الكلمات ولحنُ أدائها الطبيعي...

أظنّ أنّ كلّ الذين ينجزون عملاً فنّيًا إنّما يأتي فعلُهم بسبب حاجة غير واعية إلى التصدي والصمود بوجه الفناء، أو قد يكون ذلك أحدَ الأسباب على أقلّ تقدير. فهؤلاء يحبّون الحياة ويَعُونها أكثرَ، وكذلك يَعُونَ الموت والعمل الفني هو مجهود في سبيل البقاء، أو الإبقاء على «الذات» ورفض الموت. أحيانًا، يدور في خلدي أنّه بالرغم من كون الموت أحدَ قوانين الطبيعة، فإنّ المرء يَشْعر، إزاء هذا القانون فحسب، بالضَّعَة والصِّغَر... أما الشعر فهو لي كالرفيق الذي يُمْكنني إنْ لقيتُه أن «أفضفضَ» و«أفُشّ» قلبي عنده دون تكلّف. هو كالقرين الذي يُكْمِلُني، ويُرضيني، دون أن يؤذيني... الشعر بالنسبة إليّ أشْبَهُ بنافذةٍ ما إنْ أتّجه نحوها حتى تنفتح تلقائيًا، وأنا أجلس عندها، أنظر، أغنّي، أصرخ، أبكي، وأندمج مع صورة الأشجار. وأنا أعرف أنّ ثمة فضاءً وراء النافذة، وأنّ أحدًا ما هناك يُصغي وقد يكون هناك بعد مئتيْ عام أو ربما كان قبل ثلاثمائة عام ـ لا فرق. إنّه وسيلة للتواصل مع الوجود، الوجود بمعناه الواسع...

لا أَبْحث في شعري عن شيء، بل للتوّ أجد ذاتي في الشعر. أما في شعر الآخرين، أو الشعر بصورة عامة، فإنّ بعض القصائد هي كالأبواب المُشرَعة: لا شيء في هذا الجانب منها، ولا شيء في ذلك الجانب. ويجب القوْل بشأنها يا لَخَسارة الورق! وفي الوقت ذاته ثمة قصائدُ هي كالأبواب المغلقة ما إنْ تفتحها حتى تراكَ مخدوعًا ولا طائلَ من فتحِها. فالفراغ في ذلك الجانب منها رهيبٌ بما لا يعوِّض عن امتلاء هذا الجانب. ذلك أنّ الأساسي في العمل هو «ذلك الجانب.» وينبغي تسميةُ مثل هذه الأعمال بالسِّحر أو الشَّعْوَذة أو السُّخْف. ولكنّ هناك البعض من القصائد، لا هي بالباب، ولا هي مُشرعة، ولا مغلقة، وليس لها أيُّ إطار فهي كالشارع، قصيرًا كان أمْ طويلاً، لا فرق والمرء يمضي ويمضي فيها ويعود غيرَ متعب. وإنْ وقَفَ، فلرؤيةِ شيءٍ لم يره من قبل في ذهابه وإيابه... ومن شأن المرء أن يقف لسنوات متأمّلاً في قصيدة ويلمح ثانيةً شيئًا ما طريفًا فيها. ففيها الأفق، وفيها الفضاء، والجمال، والطبيعة، والإنسان ـ وفيها نوعًا ما ـ الاندماجُ العفويُّ بكل هذه الأشياء، والنظرةُ المعرفيةُ الواعيةُ إلى كل هذه الأشياء. أنا أرتاح إلى مثل هذه القصائد وأعتبرها شعرًا. ذلك أنّي أرغب في أن يأخذ الشعرُ بيدي ويمضي بي، ويعلّمني كيف ينبغي أن أفكّر، وأنظر، وأشعر، وأرى...

٥

نادر نادرپور

اللغة. منذ بدايتي في الشعر، اخترتُ اللغة الحديثة الحية، مؤمنًا أنّ التوقف عند مستوى لغة أحد القرون السالفة إنّما يعني تجاهُلَ حياةِ مَنْ تحدّثوا منذ ذلك القرن إلى يومنا هذا بالفارسية وأغنَوْها. ذلك أنّ لغة أيّ شعب من الشعوب تَحْمل في طيّاتها إدراكَ ذلك الشعب وثقافته. وإذا اعتبرنا الشعب حيًا، فكيف يُمْكننا تصديقُ أنّ قدرته على الفهم وثقافتَه كانتا خلال عهدٍ ما في الذروة ولكنّهما لم تُبارحا مكانهما منذ ذلك العهد؟ إنّ الخطأ لدى مَنْ يحذون حذوَ الفطاحل المتقدمين في اختيار اللغة، متباهين بأنّه لا يُمْكن التمييزُ بين كلامهم وكلام سَعْدي وحافظ، يَكْمن في عدم اعتبارهم لغةَ اليوم جديرةً بالاستخدام في الشعر، غيرَ واعين أنّهم بجُحُودهم للقابليات الشعرية لهذه اللغة يتنكّرون لحضورهم هم بالذات.

بناءً على هذا الرأي، لا أَسْحب المفرداتِ من بطون المعاجم، بل أنتقيها من لغة الناس الحاليين. ولكنْ، لمّا كنتُ أعرف أنّ الفارسية ـ شأنها شأن أية لغة أخرى ورغم التحوُّلات التي تستوعبها على مرّ العصور المختلفة ـ ذاتُ صلةٍ بماضيها وأنّ قواعدها في مجالَي الصرف والنحو هي التي تَضْمن ذلك التواصل، فإنّي أودّ وأَجْهد في أن يكون كلامي في نطاق امتدادات اللغة.

إنّي، بالإضافة إلى قواعد الصرف والنحو الرئيسة، أُقدِّر تجربة المتقدّمين في استخدام اللغة، موظِّفًا ما تيسّر من المفردات التي ما زالت ـ على ضوء وجود المفاهيم الحية ـ قاسمًا مشتركًا بين كلامنا وكلامهم. لكنّي كذلك لا أرى ضَيْرًا في توظيف كلمات تجري على ألسنة الحاليين فقط...

إلى ذلك، أضيف أنّي أفضّل السلاسة والوضوحَ على التعقيد والتعتيم في الكلام

الصورة. كانت الصورة دومًا أحدَ العناصر الرئيسة في قصائدي. ولا أَزْعم أنّ الصورة تتحكّم بالشعر الحديث في العالم، لكنّ ما يسعني قولُه هو أنّي قلّما رغبتُ في قصيدةٍ تخلو

منها. طبعًا، أنا لا أَسْتخدم الصورة من أجل الصورة؛ ذلك أنّ هذا العنصر هو ـ كالكلمة ـ وسيلةٌ للتواصل والتفاهم. وإنْ رأى فريقٌ في وفرة التصاوير في قصائدي الأولى دلالةً على ضحالة الفكر والاهتمام غير العادي بالشكل، فهو إما مُغْرِض أو غيرُ واعٍ؛ فتلك الوفرة كان حصيلةَ جَيَشانِ ذهنٍ تعجَّل بمقتضى العنفوان في التعبير عن المعاني، جاهدًا في صرفِ ما ادَّخره طيلةَ الأعوام.

أعني هنا أنّني بقدْر ما تضافرتْ تجاربي، تحكّمتُ بذلك التدفُّق ووظَّفتُ الصورَ خدمةً للمفاهيم. وكلّما تقدّمتُ في السنّ شعريًا، زاد نجاحي في ذلك. واليوم حين أَسْتخدم الصورةَ في شعري فهي ليست «ذات بُعْدٍ واحد،» بل تتَّسم بأبعاد متنوّعة وهي ملتقى عدة معانٍ وأكثر من ذي قبل.

الشكل. نعني بالشكل الوعاءَ المؤطِّرَ للكلام، وهو في الشعر التقليدي بحورُ العروض بأشطرها المتساوية وقوافيها المنتظمة...

ولو تجاهلْنا بضعةً من المتفنّنين في الشعر في الحقبة الأخيرة، لوجدنا الشاعر «نيما» أولَ مَنْ ألغى قانونَ المساواة في طول الأشطر وقاعدةَ صفّ القوافي بانتظام، فاتحًا أمام التعبير الشعري آفاقًا رحبة.

أما أنا، وكنتُ أصغرُه بجيلَيْن على وجه التقريب، فقد تجاوبتُ مع اقتراحاته ذلك أنّي لم أكن أؤمن بديمومة الأشكال واستحالةِ تغييرها، بل كنت أراها دومًا وليدةَ مقتضيات الزمن ومتطلّباته...

وفي اختيار الشكل، ربّما كنتُ مدركًا بعفويةٍ لإملاءات الزمن، غير أنّه من المؤكّد أنّني لم أحطِّم الأُطَر القديمة عن عَمْدٍ إطلاقًا، ولم أُشِدْ بالشعر غير الموزون باسم التجديد، لأنّي أظنّ أنّ لكل قوم رؤاه الخاصةَ بشأن الشعر، ومن يَنْطقْ بالفارسية يَرَ الوزن ـ خلال القرون الثلاثة عشر الأخيرة على أدنى تقدير ـ مُلازِمًا للشعر.

لقد اخترتُ في غالبية الأحيان الوزنَ النيماوي شكلاً لقصيدتي. فبرأيي أنّ من شأن الأشطر غير المتكافئة، وخليطِ الأوزان، والقوافي التي تعيد إلى الأذهان رنينَ التداعي، أن تَخْتصر المسافةَ ـ حسب تعبير نيما ـ بين الشعر «وطبيعة النثر ولغة التحاور.» وهذا التطوّر يبدو ضروريًا في عهدٍ أَحَلَّ الوسائل السمعية والبصرية محلَّ وسائل النقل والنشر.

على أيِّ حال، أراني في عداد الشعراء الذين تأثّروا بنيما بشكلٍ غيرِ مباشر، أي اتَّبعوا اقتراحاتِه لكنَّهم لم يحاكوه في أساليب التعبير.

المضمون لـ «التزام الشاعر» في يومنا هذا سوقٌ رائجة ويُرادُ بذلك اهتمامُ الشعر ـ أو اتِّخاذُه موقفًا ـ حيال القضايا السياسية والاجتماعية.. فإنْ كان «الالتزام» يعني التطرُّقَ إلى القضايا السياسية العابرة والأحداث اليومية الاجتماعية فهو يناقض رغمًا عنه رسالةَ الشعر، التي هي كسرُ حواجز الزمن ونشدانُ الخلود أما إذا كان المقصود من «الالتزام» العنايةُ بالمواقف التاريخية والفضائلِ الأساسية للإنسان، فإنّي أرى أنّ الشعر الفارسي الأصيل كان وسيبقى ملتزمًا دائمًا والشاهد على ذلك، على سبيل المثال لا الحصر، **الشاهنامة** للفردوسي، التي ضَمِنَتْ في حقبة تاريخية محدّدة استقلاليةَ إيران الثقافية ـ بل والسياسية ـ وكذلك قصائدُ سعدي وحافظ وجلال الدين الرومي التي خَلّدت المناحي المعنوية كالأخلاق والديانة والحكمة في مجتمعنا

وبصرف النظر عن كل ذلك، لا يُشترط في التزام الشاعر أن لا يأتي على ذكر ذاته إطلاقًا وأن ينوّه بالجميع على الدوام، أيْ بعبارة أخرى، أن يُحِلّ الـ «نحن» محلّ الـ «أنا» فإذا لم يتميّز إنجازُ الشاعر بالأصالة والعمق، فإنّ تبديلاً في الضمائر كهذا لن يكون سوى خدعة. أما العكس من هذا التصور فهو غير صحيح، أيْ أنّ الشاعر إذا استخدم في الغالب ضميرَ المتكلِّم المفرد فإنّ ذلك لا يدلّ على عدم اكتراثه للآخرين فربّما كان حديثُ النفس لسانَ حالِ الجميع، إذ كما يقول رمبو «الـ «أنا» (في الشعر) هي الـ «آخر» بعبارة أخرى، بمستطاع الشاعر أن يَنْدمج بالآخرين ويتوحَّدَ مع الجميع، بحيث إنْ عَبَّرَ عن ذاته حَسِبْتَه معبِّرًا عن الآخرين.

في طريقة العِرْفان، مَنْ لم يعرفْ نفسه ولم يختبرْها إلى مراحل أسمى. وهذا المعنى يتجسّد في الشعر أيضًا لا شكّ أنّي بدأتُ شعري بحديث النفس، ولكنْ مَنْ يدري أنّي لم أبلغ شأوَ لسانِ حال الجميع؟ وإنْ دانتني محكمةُ أهلِ الظاهر بجريرةِ استخدامي لضمير «أنا» فقط، فإنّي سأبقى بانتظار حُكم الزمن

٦

مَنُوچِهْر آتَشي

يحاول شعرُ اليوم... أن يمنح اللغةَ قابلياتٍ أكثرَ ليمكّنها من التعبير عن الحياة الراهنة بتعقيداتها وصخبها؛ إذ لا يُمْكن على الإطلاق التعبيرُ بنوتة مُعادةٍ ونبرةٍ محدَّدةٍ عن التأرجح المروِّع للروح والفكر بين السموِّ والانحدار في عالم اليوم. والشعر الحقيقي يستمدّ مادته من عذاب الروح، لا من التفنُّن. والروح المعذَّبة تصرخ أو تئنّ أو تصمت . أو تفعل كلَّ ذلك في آن إذن، من المتعذّر أن تكون موسيقى الشعر «نغمةً» منفردة. فموسيقى الشعر إيقاعٌ عالي الوتيرة لكلّ الأصداء، وبناءٌ عظيمٌ

يقوم على الوعي بالأوزان والتمكّن منها، وترتدّ منه أصداءُ كلِّ أصواتِ الروح وبكسر قالب الوزن تَنْفصم الذرّة وتَتَّحد بالمجرّة. بمثل هذا التعبير عن تحطيم أُطُر الوزن، لا يُقَرُّ بأيِّ خروج عن الوزن أو القانون، بل يُعاد إلى الشعر وزنُه وقانونُه الحقيقيان؛ ذلك أنّه إذا لم تَنْفصم الذرّةُ لم يتّضح المعنى الحقيقي لتركيبتها وحركتها ودوَرانها ولا المفهومُ المنظومي لها. وإثر هذا الانفصام، تتداعى إلى الذهن من الذرّة منظومةٌ من الكواكب، ومن المنظومة مجرّةٌ، ومن المجرّةِ فَلَكٌ دوّارٌ رَحْب. فليس من مهمة الشعر اليوم البتُّ في «الوزن والقافية،» بل خلقُ الفضاءات والتجسيد. وفي الفضاء المنشود تتّخذ حركةُ المنظومات المتفنِّنة ـ الأفكار والمشاعر والأحاسيس ـ شكلَها الطبيعي ودون أدنى بادرة مصطنعة..

إنّ الشعر الحقيقي النابض بالحياة يحطِّم، كالحياة ذاتها، السدودَ، ويتغلّب على العوائق، ليمهِّد الطريقَ أمام نموّه واكتماله. واللغة الحقيقية للشعر هي اللغة الطبيعية المتأتّية من الطبيعة والإنسان .. فلغة الشعر الحقيقية هي، من جهة، كالأرض والبحر والفضاء رحبةٌ ومطْواعة؛ وهي، من جهة أخرى، كالإنسان ـ أو في الحقيقة كالحياة ـ لا تَرْضح للسكون والتوقّف.

والشعر الحقيقي لا يندرج في نطاق القديم والحديث، إذ إنّه «حديثٌ» دومًا، ولا وجود لـ «الشعر القديم،» ووحدَها اللغةُ تتآكل. أما الشعر فهو، كماءِ النهر، ينساب متجدِّدًا دائمًا. ففي أيِّ لحظة، وعلى أيّة ضفة من النهر، بوسعك أن تغترف ماءً جديدًا؛ وإنْ تغيّر شيءٌ فهو مجرى الماء وحالةُ الماء المحسوسةُ لا غير. فالتآكل والتغيّر يطرآن على مجرى الماء فحسب. أما الماء، فإنْ كان في المرتفعات أو بين التلال أو في الأودية... وإنْ كان هادرًا أو شاديًا مترنِّمًا أو سَلِسًا مُهَسْهِسًا، فهو من النبع إلى البحر جديدٌ. والبحر «جديدٌ» كبير. فلا وجود لماءٍ رَتيب أو مجرًى رتيب، من النبع حتى البحر...

الشعرُ عملٌ، وكأيِّ شغلٍ شاغلٍ يتطلّب إجهادَ الروح واستنفادَ الطاقة. فصخرة سيزيف المحكوم عليه، وأغلالُ بروميثيوس سارقِ النارِ، والعقاب الذي يَنْهش كَبده، ما عادت أساطير. إنّه حَمْلُ الصخرة على الأكتاف والصعودُ بها إلى الذروة...

٧

أحمد رضا أحمدي

هل هذا «الوهم اللانهائي» الذي يبغي التنكُّرَ للزمان والمكان والتوجُّه مسرعًا إلى الجانب الآخر من النهر للوصول إلى ذلك «البابِ الموصَدِ دائمًا» وفتحِهِ يُدعى «شعرًا؟» وهل مفتاحُ هذا «الباب الموصد دائمًا» هو في أيدي الشعراء؟ لا أدري. لكنّي أعرف أنّه منذ ألف عام والشعراءُ خلف هذا «الباب الموصد دائمًا» يقفون، يمكثون، يَرْقدون، ويموتون. وخلف هذا «الباب الموصد دائمًا» نباتاتٌ، والأبدُ يجري، وحقيقةُ السنين الطوال مكنونةٌ في ثراه، وفصولُ السنة الأربعة يُمْكن مشاهدتُها ومعايشتُها خلال لحظة واحدة، وقلبُ العالم يتدلّى من أغصان كَرْمِه ودواليه، وخضرةُ الربيع أسرار على شَعْرِ الرجال والنساء، وثمة بحر يتواصل كلّ ليلة إلى الصباح فقط. هل كان بمقدور الأنبياء وحدهم أن يفتحوا هذا الباب ويَلِجُوه؟ لا أحد يعرف.

منذ آلاف السنين، وللأعوام والموتِ والتاريخ مطلبٌ هو: إنهاءُ هذا «الوهم اللانهائي» واختطافُ «السِّحْر» الذي يمثِّل الخميرةَ الرئيسةَ «لهذا الوهم» وإحراقُه ودكّه. وعلى مدى العمر، صَمَدَ الشعراءُ مستشيطين ذودًا عنه وكان ذلك الدفاع مصحوبًا تارةً بالانجذاب والهيمان الجنوني، وطورًا كان الشعراء يَمْضون بأرواحهم إلى أعتاب الفناء. فعُمْر الشِّعْرِ وتاريخُه انقضيا في جوار هذا «الباب الموصد دائمًا» وفي الدفاع عن «الوهم اللانهائي.» والشعراء، وهم هائمون في الليل اللامتناهي، أَدْركوا النورَ في جوار هذا الباب، وتركونا في عالم النور، ولجأوا إلى عتمة الحزن وأسلموا الروحَ هناك. لقد قبلَ الشعراءُ المُقامَ على الأرض شريطةَ أن يمكّنوا اللاممكنات. فالشاعر ليس صيدًا للمقطوعة والقصيدةِ المطوّلة؛ إنّه صيدٌ للصباح والمغرب، يذوب في الزمن ويجري في الممكنات ويُمسي في النهاية ضحيةً لـ «فراديسه المفقودة.» والشعراء يقفون على الأرض ليَحُولوا دون التآكل المتواصل للأرض والحلم، سلاحُهم الخيالُ تارةً، والحلمُ تارةً أخرى. لقد وُلدوا لكي يمكّنوا الإنسان في «الهجران الأبدي» من احتمال الأرض. فبحضور الإنسان والشعر على الأرض، يكون للزمن معنًى. والأرضُ هي رهنُ «الهَجْر الدائم» والخريف والحرمان الأبدي. والشاعر يتحدّث عن عالم آخر، عالم لا يعترف بجاذبية الأرض. وفي هذا العالم، تمور كلُّ الأشياء وكُلُّ الأحلام والأماني في حركة دائرية وتحت مُسمَّياتٍ أرضيةٍ «مُبالَغ» فيها أما الشاعر فمعلّقٌ في دورة الأشياء والحلم. والتعلق هو فعل الشِّعر وقَدَر الشاعر. وخلال هذا التعلّق الأبدي يترصّد الشاعرُ لحظةَ غموضٍ ما. وما عليه إلاّ أن يعيد إلى عالمنا، ومن عالمٍ ثانٍ، آلافَ المرايا المؤطّرة بالحلم المصطبغة بالخيال. إنّ واجبَ الشاعر الملحّ هو إعادةُ هذه المرايا إلى الأرض بسلام. وبعودتها إلى الأرض سليمة

يُمْكننا ثانيةً تبيُّنُ ملامحنا الضائعة. فلكلّ أشياءِ الأرض إزاء هذه المرايا باطنٌ مستترٌ متفرّد. حينئذ يرتدّ خيال الشعر وحلمُه من المرآة ويصطدمان بهذا الباطن ويولّدُ وميضٌ ما. فيحوّل الشاعرُ وميضَ اللحظة هذا إلى نارٍ أبدية. لقد أضاع قدامى الكيمَويِّين حياتَهم، وعلى مدى التّاريخ، في وهم الإكسير الكيمَوي، إذ لم يكن في جبلّتهم أن يستعينوا بالشعراء ليحيلوا لهم النحاسَ ذهبًا. ذلك أنّ الشعراء يقفون على سطح العالم ليَشْهدوا حطَّ طائرٍ ووقْعَ قطرةِ ماءٍ. وأنا لا أدري هل ينسحب حُكم الشعراء من الكل على الجزء، أمْ يتدرَّج من الجزء إلى الكل؟ كلُّ ما أعْرفه هو أنّ الشِّعر، ونظرًا إلى كونه يقيم في كل فصل ويوم وساعة، [متأرجحًا] بغرابةٍ وسرعةٍ بين حالتَي السلب والإيجاب، غيرُ قابل للتعريف.

٨

ضياء موحِّد

لماذا الشعر؟

أودّ في هذه الشهادة لـ الآداب، وبدلاً من التنظير حول سؤال: «ما هو الشعر؟» أن أجيب عن سؤال طالما طرحتُه على نفسي وهو: «لماذا أكتب الشعر؟» ولكنْ قبل الولوج في الموضوع الرئيسي، لا بأس أن أدلي برأيي ولو بصورة موجزة بشأن السؤال الأول.

أن تسأل: «ما هو الشعر؟» يعني في الحقيقة أن تتقصّى تعريفًا ما للشعر. ولكنْ لا يوجد في هذا السياق، كالعديد من المجالات الأخرى، أيُّ تعريف يُمْكن استقصاؤه. فكلُّ مَنْ دَرَسوا مثلي في نطاق الفلسفة التحليلية المعاصرة وتعرّفوا بشكل خاص على موضوعات «المفاهيم المفتوحة» (open concepts) و«المُشابهات العائلية» (family resemblences) في فلسفة ڤيتغنشتاين الثاني، أو على آراء پوپر في التعريف، يَعْلمون أنّ البحث عن تعريفٍ ما في مواضيع عدة يُعتبر مَضْيَعة للوقت. ومن تلك المواضيع الشعرُ. والسبب، من وجهة نظري، هو أنّ أيّ شاعر أصيل ومُبدع ومجدِّد يَطْرح تعريفًا جديدًا للشعر. ذلك أنّ الطرائق والأساليب المتنوعة هي تعاريفُ مختلفةٌ للشعر. فإنْ سلَّمنا بذلك وأخذنا في الاعتبار تجاربَ الأجيال القادمة، اتّضحتْ لنا أكثرَ عبثيةُ طرح تعريفٍ ما للشعر. فكم من ناقدٍ وفيلسوفٍ دقَّ في عهْده ناقوسَ موتِ الشعر! وكلُّ تلك النواقيس كانت تُدَقّ على أساس تعريفٍ محدَّدٍ للشعر. ولكنْ، في كل مرة، كان ثمة شعراءُ يفنِّدون بأشعارهم ذلك التعريفَ وتلك النبوءة. وبمستطاع القرّاء أن يلاحظوا الأمثلةَ على ذلك في تواريخ النقد الأدبي، وخاصةً السِفْر الكبير **تاريخ النقد الحديث** للناقد الأميركي البارز رينيه ويليك.

ولكنْ لماذا أكتب الشعر؟ أَطْرح هذا السؤال بهذا الشكل كي أقدِّم أولاً تقريرًا عن تجاربي الذاتية المباشرة، وبمنأًى عن التنظير. وثانيًا، لأعرِّف القارئ من خلال هذا التقرير، وإلى حدٍّ ما، على الحالة السائدة للشعر في إيران في فترة محدّدة.

إنّنا في إيران، شأن العديد من الأقطار الأخرى، نَكْبر برفقة الشعر. فمنذ الصِّغَر، تُرَدَّد المقطوعاتُ والقصائدُ على مسامعنا في المنزل والمدرسة، وخاصةً الأشعار الفولكلورية. وهذه الأشعارُ المجهولةُ المصدر غالبًا ما تتضمّن قصصًا يُلَمَّح إليها تلميحًا ومن سماتها: موسيقاها الثَّرّةُ، وجماليةُ الصورة فيها، وبساطتها. هنا، لا بدّ أن أُنوِّه إلى أنّي أوافق إلى حدٍّ بعيد الرأيَ القائلَ بأنّ الشعر يشدُّنا إليه أولَ ما يشدُّنا بموسيقاه. على أية حال، لم أكن في صغري أَسْتوعب معنى تلك الأشعار بالضبط، إذ كانت مثلَ سحرِ السَّحَرة. وفي الحقيقة، فإنّ السَّحَرة هم مِنْ أقدم صنوف الشعراء، إذ يَسْحرون المتلقّي بوَقْع كلامِهم. كانت تلك الأشعار تَسْحرني وتترسّخ في ذاكرتي بسهولة، وأردِّدها مع نفسي بعد حين. وكان ذلك مصدر لذة تختلف عن سواها. المهمّ أنّي أدركتُ أنّ الشعر فنٌّ مُمْتِع، وكان ذلك السببَ الأولَ لقراءتي إيّاه، ومن ثم كتابته، والجوابَ الأولَ على ذلك السؤال. والصيغة الأكمل لهذا الجواب هي ما اصطَلح عليه كانط بـ «الإمتاع النَّزيه.» أما الجواب الآخر، فلا بدّ من إيراد نبذة تمهيدية له.

كنت أناهز الرابعة عشرة من العمر حين علمتُ ـ وأنا في مسقط رأسي أصفهان ـ أنّ جمعيةً أدبية تلتئم عصرَ كلّ جمعة في مكتبة شهيرة بالمدينة، وأنّ هناك شعراء يُنشدون قصائدهم. فتوجّهتُ إلى هناك وأخذتُ مكاني في ركن ما. كان الشعراء تقليديين ويَنظمون قصائدهم الموزونة المقفاة على النمط القديم. في ختام الجلسة، اقترح الأساتذة قصيدة في قالب الغَزَل لسعدي أو حافظ أو غيرهما من الشعراء ليَنْظمَ الحاضرون على غرارها وعلى غرار البحر والقافية نفسهما قصيدةً خلال الأسبوع التالي. حضرتُ جلسات تلك الجمعية على مدى حوالى خمسة أعوام وبانتظام. آنذاك كنتُ أسلك دربَ الشعر محمَّلاً بعبءٍ ثقيلٍ من البحر والقوافي والبديع، وبدفترِ أشعارٍ حافلٍ بالغَزَل والقصيدة المطوّلة والمزدوج.

هنا تجدر الإشارة إلى أنّ شاعرًا من الأصقاع الشمالية في إيران، ويُدعى نينا يُوشيج، كان قبل خمس سنوات من ولادتي، أيْ في عام ١٩٣٧، قد أعلن بنشره لقصيدةٍ عنوانُها «طائر الرُّخ» عن ظهور الشعر الحديث في إيران. أما أنا فقد كنتُ

غارقًا في الشعر التقليدي، بحيث لم أكترث لذلك التجديد الذي أثار حفيظةَ الشعراء التقليديين، إذ لم يكن يدور في خلدي إمكانُ تحدّي تقاليد زاخرة ذائعة الصيت بفصم قيد المساواة بين الأشطر والمسِّ بترتيب القوافي. لكنّ نيما يوشيج، ورغم كل الافتراءات والحملات الموجّهة إليه، لم يتزحزح عن موقفه هو أيضًا. فقد كان يثابر على كتابة قصائده الحديثة، ويشرح في كتاباته النثرية الأسسَ النظرية لمبادرته. أما رسالته فقد عَرَّفت الجيلَ الفتيّ على تعريف حديث للشعر. وفي خاتمة المطاف، وصلتني أنا أيضًا رسالتُه. فبقراءتي لقصائده وكتاباته هو ورَهْطه الواعين، وبخاصة مهدي أَخَوانْ ثالث وأحمد شاملُو، اتَّضَح لي أنّ دفتر أشعاري الذي أعددتُه خلال أعوام هو إنجازٌ مُحاكٍ مصطنَع لا أتبيّن فيه صوتي أبدًا. عندئذ، مزّقتُ الدفترَ على مرأى من الأصحاب ورميتُه جانبًا، وتحوّلتُ إلى الشعر الحديث.

تحرّرت من أغلال القوافي والتساوي في الأشطر، لكنّي لم أكن مقتنعًا بما كنتُ أكتبه من قصائد. وشيئًا فشيئًا تبيّن لي أنّ رفع تلك القيود كان أكثرَ الإجراءات سطحيةً في إنجاز نيما، إذ يتعيّن تغييرُ اللغة ونبذُ الكليشيهات واستخدامُ الاستعارات بشكل آخر؛ وخلاصة القول إنّ الشعر الحديث يقتضي عقلية حديثة. فواصلتُ جهودي وكتبتُ متدرِّجًا قصائدَ كنتُ أتحسّس من خلالها نبرتي، لكنّها لم تكن تُشْبع الحاجةَ بعد فقد تحوّلت الأوزانُ النيماوية بدورها، وهي أوزان عروضية نوعًا ما، إلى قيد آخر فخطوتُ خطوةً أخرى إلى الأمام بغية التوصل إلى موسيقى الشعر في الكلام الطبيعي وبمعزلٍ عن العروض. وحانت اللحظةُ التي كنتُ أتوقّعها وكتبتُ قصيدة «الغروب» بوَقْع الكلام الطبيعي.

بكتابة تلك القصيدة شعرتُ بـ «التحرُّر والانعتاق،» وبشكلٍ لم أكن قد اختبرتُه بعد. إذن، الأوزان النيماوية هي أوزان عروضية بصورة أو بأخرى، وكلُّ وزنٍ عروضي يحُول دون ولوج طائفة من الكلمات والتركيبات رحابَه. ولكنْ، لماذا ينبغي التضحيةُ بالكلمة فداءً للوزن العروضي؟ وهل صُبَّت مشاعرنا في بوتقة الأوزان العروضية؟ وكيف يمكن أن نعيش التحرُّرَ والانعتاقَ ونتحدَّثَ عنهما، والكلامُ ذاتُه في القيد والأَسْر؟ ولقد عشتُ تلك الحرية في الشعر بصورة أخرى لا بدّ من التنويه بها هنا.

لا أودُّ سردَ القصص، ولكنْ أكتفي بالقول إنّ شقيقيْن من معارفنا جُنَّ جنونُهما، وأرديا ذاتَ يوم واحدهما الآخرَ بفظاعة مذهلة. كان وقعُ النبإ صاعقًا، وشكلُ الجريمة مروِّعًا، بما جعلني عرضةً للكوابيس كلَّ ليلة، إذ كنتُ أهُبُّ من نومي مذعورًا. وذات ليلة، بعدما أفزعني الكابوس، نهضتُ وكتبتُ قصيدةَ «بالضبط مثل القطّة».

بالضبط
مثل القطّة
التي تَربضُ مُتَسَنِّمةً في ركنٍ ما
وتحدِّق في عيون الآخرين
إغفاءةٌ
وتثاؤبٌ
وتَمَطٍّ،
وحينئذ
تختالُ على مهلٍ صوب الفناءِ الخَلْفي،
هناك حيث قيَّدوا من سنين
مجنونًا غريبًا،
وتُحَمْلِقُ في البئر.

على الأدْراج الخاوية
يَنْثرُ الخريفُ ثُفْلاً من الهَباءِ الحديث،
وخلف الأبواب
تحدِّقُ المِصْطَباتُ بصمتٍ بعضها في بعض...
بالضبط
مثل القطة

بكتابة هذه القصيدة أَقلعَ عنّي الكابوسُ، إذ كَبَّلْتُ فيها كُلّ الكوابيس، وابتلعتْ كلماتُها كلَّ الخوفِ والهلع وعندما لاحظتُ العديد من التأويلات المختلفة التي كتبها النقّادُ في المجلات والصحف حول هذه القصيدة، أدركتُ أنّها تمكَّنتْ من امتصاص الخوف ووَضْع القارئ في الصورة. إذن، تحرَّرتُ ثانيةً، وكانَ الشعرُ السببَ في خلاصي من الكابوس والفَزَع والرَّهْبَة. فجوابي الثاني على هذا السؤال. «لماذا أكتب الشعر؟» هو لأنَّ في الشعر الخلاصَ والتحرُّرَ.

لكنّي كنتُ لم أزل أَنْشدُ الأجوبة الأخرى. وفي خريف عام ١٩٩٥ أَبْلغني القاصُّ الإيراني الشهير هُوشَنْك كُلْشيري على الهاتف نبأ وفاة أحمد ميرَ علايي كان أحمد هذا كاتبًا ومترجمًا ومعرِّفًا بأوكتافيو پاز وبورخيس وميلان كوندِرا والعديدِ من شعراء الغرب وكتّابه الآخرين، وصديقًا لي منذ فترة الدراسة بالمتوسِّطة. عندما توجّهنا إلى أصفهان لتشييع جثمانه، علمتُ أنَّه لم يمت بشكل عادي طبيعي، بل كان أحدَ ضحايا سلسلة الجرائم التي اصطُلِحَ عليها فيما بعد بمسلسل الاغتيالات، إذ كانت هناك زمرةٌ تَرْفع شعار «النصر بالرعب» وتسعى إلى بثّ الذعر في المجتمع الإيراني. كان عليّ أن أحتجّ على تلك الحالة السائدة. فكتبتُ يومذاك مرثيةً تُلمح إلى اغتيال أحمد مير علايي، وتلا هُوشَنْكَ كُلْشيري القصيدةَ عند مواراة الفقيدِ الثرى، وكان الحضورُ فَطِنًا، فعلموا بالأمر وحينئذٍ، اكتشفتُ أنّ الشعر **احتجاجٌ وصرخة**. وها هو الجواب الثالث على ذلك السؤال. بطبيعة الحال، كنتُ قد كتبتُ منذ سنين بعيدة

قصائدَ من هذا النوع، لكنّي لم أكن أتمعّن فيها من منطلق هذا السؤال. إذن، الشعر في حدّ ذاته احتجاجٌ، ولكنْ في كلّ مرة وفي كلّ فترة على شيءٍ ما.

غير أنّي عندما تأمّلتُ ثانيةً في أشعاري وأشعار الآخرين، توصّلتُ إلى الجواب الأكثر أساسيةً؛ إذ رأيتُ أنّ الشعر تعبيرٌ عن أشياء لا يُعَبَّر عنها إلاّ بلغة التلميح والتصوير. هنا يَنْفصل الشعر عن النثر تمامًا، خاصةً أنّ ما يودّ الشاعرُ قوله لا يستحقّ كما قال بورخيس الاهتمامَ مقارنةً بما يَرِدُ في الشعر. فالشعرُ قولُ ما لا يقال، ولا يُمْكن سردُ مغزاه. أما محاولة البنيويين الحطّ بالشعر إلى مستوى مضمونٍ في سطرٍ واحد، فهي محاولة فاشلة لا جدوى منها؛ ذلك أنّ الشعر ليس رسالةً مشفّرةً في صيغة كلمات. الشعر في أرقى مستوياته شيءٌ فني، شيءٌ يُنْجز بالكلمات. هنا لا يُمْكن التمييزُ بين الشعر واللوحة أو التمثال أو المقطوعة الموسيقية. وصعوبة ترجمة الشعر تَكْمن في هذا الأمر، ولا أريد هنا أن أخوض في هذا الموضوع الذي يتطلّب الاستفاضة؛ فلا أراني ناسيًا أنّي نوّهتُ في بداية هذه الشهادة بأنّني لا أقصد التنظير. لكنّي لا أظنّ أنّه يمكن شرحُ معنى القصيدة التالية أو التعبير عمّا يدور فيها بلغةٍ غيرِ لغة الشعر.

الغروب

هي قادمة
بشَعْرِها الأصفرِ النبيذي
وعينيها المضطربتيْن المائلتيْن
وتلك النظرة الباردة المُنْحَدِرة.
عَرَبَتُها،
حيثما مرّت،
تنثُر الحزنَ والياقوتَ والرّماد.
وذكرياتُها النيِّرة عن النّهار،
والتي ترويها بين الحين والحين،
تُهْديني اللّيْلَ
في قرارتي.
عَجَلَتُها المُثْقَلة بالظلال التي التَقَطَتْها من كلّ ناحية
وعلى عَجَل
على كلّ حدبٍ وصوبٍ مِنّي تُغير
لتلتقط ظِلّي
وفي الصرخة الصامتة لجلاجلها
ينطفئ
لهيبُ أيّ لون.
تَمرُّ،
وكلُّ ما هو كائنٌ
يلبثُ في مكانه ثانيةً
وكأنّه لم يكن.

لكن، ثمة ملاحظة لم أُشِر إليها بعد. إذ ينبغي تلقّي الجواب النهائي من العالم. هل سمعتم شَدْوَ الطيور صباحًا على أفنان الشجر؟ ما هي تلك الحاجة إلى تُرغم الطيرَ على الشَّدْوِ والصُّداح؟ أليس بمقدوره الطيرانُ من غصن إلى غصن دون شَدْوٍ وغناء؟ ألا يكفيه أنّه طائر وحسب؟ هنا تبدأ الحيرة. فالشعر حاجة المرء، حاجةٌ هي الغناءُ والغناءُ ذاته. وهذه الحاجة لا حاجة لها بالدليل والبرهان.

الشعر هو المُمْتِع، هو التحرُّر، هو الخلاص، هو الاحتجاج، وهو التعبير عن شيء لا يُمْكن التعبير عنه نثرًا. وكلُّ ذلك غناءُ المرءِ وحاجته.

آخر ٢٠٠٣

(خصيصًا لـ الآداب)

ملفات الآداب القادمة:

- **الشباب والسياسة.**
- **ملف الرقابة العربية (٤): أبحاث وشهادات متنوّعة.**
- **العروبة بعيون أمازيغية.**
- **السودان بعيون مصرية.**
- **الجزائر بعيون مغربية.**