

الشعر الحديث في إيران: تاريخاً، وتحليلاً، وتقييماً



□ محمد حقوقي

حديثة، ولتتوطد العلاقة بين الإيرانيين والأوروبيين بقدم الهيئات العسكرية والسياسية من البلدان الأوروبية. تلا ذلك وصول ميرزا أبي القاسم قائم مقام، رئيس الوزراء الذي قُتِل لاحقاً، ومن بعده ميرزا تقي خان أمير كبير، رئيس الوزراء المغدور هو الآخر، إلى سُدَّة الحُكم. فصدرت التعليمات، في أعقاب صدور أول صحيفة إيرانية، بإصدار صحيفة روزنامه دولت عليه إيران وصحيفة وقابع اتفاقيّة عام ١٨٤٥، وكذلك بتأسيس أول مدرسة على النمط الأوروبي في إيران باسم «دار الفنون» سنة ١٨٤٤، والتي كانت أبرز تجسيد لأفكار «أمير كبير» الراقية في مجال الإصلاحات المنشودة وذات أثر بالغ في تغيير المناخ الفكري السائد في إيران. ذلك أنه تمّ فيها لأول مرة تدريس الهندسة والموسيقى والرياضيات والطب والعلوم الطبيعية واللغة والأدب الفرنسيين، وكانت السبب في مبادرة الأساتذة الفرنسيين - بالتعاون مع طلبتهم الإيرانيين - إلى نقل الكتب العلمية والفنية والعسكرية من الفرنسية إلى الفارسية، لتبدأ بعدها ترجمة النصوص التاريخية والقصصية الشهيرة في القرن التاسع عشر. وقد شجعت أولى الأعمال الأدبية المنقولة الكُتّاب التقدميين في إيران على تأليف ما يتناسب والأوضاع الراهنة آنذاك، وأدت إلى تعرّف الإيرانيين على ضروب الفكر والخيال في الغرب. ويتضافر الوعي تدريجياً لدى جمهور القراء بوصول جمال الدين أسد آبادي (المعروف بجمال الدين الأفغاني) إلى إيران ومناهضته للاستبداد، ويتواصل الجهود الدؤوبة للمثقفين خارج البلاد، وانفراط عقد النظام الاجتماعي الفاسد في الداخل، دبّ الذعر في نفوس الفئة الحاكمة، وأصبحت الأرضية مواتية لتغيير أساسي في اختيار نهج الحياة الحديثة وتصريف شؤون البلاد وانتصار الثورة الدستورية. وبنانتشار الكتب المختلفة وتأسيس المدارس الحديثة والتواصل مع العلوم والفنون بأنواعها، مَسَّت الحاجة يوماً بعد يوم إلى القراءة والتعلم، وزاد بشكل خاص نهم متابعة المنشورات التي كانت تُعنى بشكل أساسي بما يدور من نقاشات بين المُجدِّدين والتقليديين. وقد أسهمت تلك التجاذبات النظرية في نزوع

للشعر في إيران ماضٍ سحيق يعود إلى عصر «الفارسية الوسيطة» بعهد «الفَرثيين» و«الساسانيين». ورغم ذلك، ينبغي اعتبار الأشعار العروضية الأولى المنسوبة إلى القرن الثالث للهجرة المصدر الأساس للشعر الفارسي المعهود. فعندما أسلم الفُرس لم يعتمدوا اللغة العربية، بل بادروا إلى الترويج لـ «الفارسية المُحدثة» وعمدوا إلى كتابة قصائدهم بها - ولكن في بحور العروض العربية - إثر اعتمادها لغة رسمية من قبل سلالات الأباطرة الإيرانيين الأولى. ويظهر رُودكي والفَرزدوسي، انطلق الشعر في إيران بالفارسية المُحدثة، وشهد منذ القرن الرابع وحتى القرن الثامن للهجرة مراحل رقيّه بفضل شعراء لامعين منهم مَنوچهرِي وناصر خُسرو والخيام وخاباني وجمال الدين الرومي وسعدّي وحافظ. وعقب ذلك أخذ في الانحطاط، إذ لم يأت الشعراء في عهد السلالات «الأفشارية» و«الزُندية» و«القاجارية» بأي إنجاز سوى تقليد الشعراء العظام. وكان ذلك هو الوضع السائد إلى حين قيام الثورة الدستورية في مطلع القرن العشرين، حيث بادر شعراء الحركة الدستورية من ذوي النزعة القومية - استجابة منهم لمتطلبات العصر ونظراً للهيمنة الروسية والإنكليزية على البلاد - إلى شجب الاستبداد والاستعمار والإشادة بالحرية والاستقلال. وكانت قصائدهم لا تختلف في شيء عن الأشعار التقليدية إلا من جهة المضمون السياسي والاجتماعي والانتقادي الخاص تبعاً للجو المشحون بالتوتر آنذاك، ومن حيث الأخذ باللغة الدارجة. وقتئذٍ كان قد مضى على تعرّف الإيرانيين على حضارة الغرب وثقافته ما يناهز قرناً من الزمن.

التعرّف على الحضارة الغربية

منذ مطلع القرن التاسع عشر الميلادي، تناهت إلى الإيرانيين أنباء التطور في الغرب. فعهد عباس ميرزا، ولي العهد في حينه، إلى جلب أول مطبعة إلى مدينة تبريز سنة ١٨٠٥، ليمهّد بذلك لطباعة الكتب والمنشورات. كما أرسل عدداً من الإيرانيين إلى أوروبا في بعثات دراسية، ليعودوا منها بوعي جديد وأفكار

شعره، وأطلّ كشاعرٍ مُحْتَرَفٍ له رؤيتهُ الحديثة واعتدادهُ بالنفس وإيمانهُ العميق وموهبتهُ ومثابرتهُ المشهودة، مستلهماً المعاني والتعبيرَ وصيغَ التّعاملِ الأخرى، لينجحَ إنَّ امتلاكه للغَةِ حديثةٍ في خلق الآفاق لشعرٍ كان «حديثاً» بكافة المقاييس. لقد كان نيما يعي أنّ الإبداع والتجديد لا يتحقّقان إلاّ بالفكر والخيال الحديث والعلم والرؤيا الجديدة والموهبة والمقدرة على خلق لغة حديثة ذات سياقاتٍ وصياغاتٍ ريادية غير مسبوقة، الأمر الذي يحفّزُ الشاعرَ على كسر القوالب القديمة وتجاوزُ أطرها. وهو ما وُفّقَ إليه بعد خمسة عشر عاماً من كتابته لقصيدة «أفسانه». حينها كان الشعر يُعاني فوضى على صعيد الموضوع والمستوى الفنّي، وكان المناخ السياسي السائد متأثراً بالكبت المفروض طوال عقدين من دكتاتورية رضا پهلوي (منذ انقلاب ١٩٢٠ وحتى ١٩٤١) وبالهيمنة الروسية والإنكليزية (قوات الاحتلال في إيران) على أعتاب الحرب العالمية الثانية. وبصدور مجلة موسيقى بإشراف أبرز المثقفين وقتذاك، فُتِحَ المجالُ لنشر القصائد النيمائية المشطورة وجوانبٍ من آراء نيما القيّمة. كما أسّهم تشكيل «حزب توده» (حزب الجمهور؛ حزب الاشتراكيين الموالين للاتحاد السوفيتي)، واستتباب الأوضاع السياسية والاجتماعية في البلاد، وتعاضُّم سريّان التيارات الفكرية والعقائدية، وتبلورُ ضرورة البدء بحركة ثقافية وفنية تختلف عن سابقتها، في ذبوع صيتِ شاعر «أفسانه» و«طائر الرُّخ»* و«الغراب». وكان لانعقاد المؤتمر الأول للكتاب الإيرانيين بالغ الأثر في التعريف به وبأتباعه الأوائل، ومنهم فريدُون توكلي ومُتوجّه شيباني وبعض الشعراء الشباب اليساريين من أمثال إسماعيل شاهرُودي وأحمد شاملو وسياوش كسّرالي وهوشنك إيتّهاج ممّن بشرّوا بالغد المُشرق الذي كان قد رَسَمَ لهم حزبُ توده الجماهيري، تواقين إلى بناء مدينة فاضلة تتمثّل في المجتمع الاشتراكي. وكانت تلك الأمانى شمساً تُسطع من وراء السُّحب الداكنة، لكنّها لم تُشرق أبداً؛ فقد انكسفت في خضمّ صدّمة الانقلاب الأميركي المفاجئة وضاعت في غياهب الظلمة.

الشباب المتزايد إلى دعاة العقلية المتفتّحة وشيوع أفكار هؤلاء، الأمر الذي أدّى بالتدرّج إلى تزلزل الأسس النظرية القديمة، ومن ثم إلى نفور الجيل الصاعد من الصور والمضامين الاعتيادية الدارجة وإقباله على الأشكال والمفاهيم الحديثة غير المألوفة، وخاصةً عن طريق الأعمال الرومنطيقية المترجمة وقراءة المختارات المتنوّعة من الشعر والنثر الأوروبي والفارسي المُحاكي له. كلُّ ذلك وُفّرَ المناخُ الملائم للاحتفاء بعمل فريد، ألا وهو منظومة «أفسانه» للشاعر نيما يوشيج.

«أفسانه»: المنهل الأول للشعر الحديث في إيران

عام ١٩٢٢ تمت كتابة منظومة «أفسانه» ونُشرت على صفحات جريدة قَرَن بيسنم (القرن العشرون) مثيرَةً فضولَ القراء من كافة الفئات. فقد كانت القصيدة تختلف عن مجمل الأعمال المعاصرة، سواء من حيث الجو الشعري أو من ناحية الشكل واللغة، وتدلُّ من النظرة الأولى على أنّها وليدة ذهن موهوب مُبدع ولغة ثرة زاخرة. قصيدة لم يُقدّرْها حقُّ قدرها طيلة السنين والأعوام سوى قلة قليلة، سيّما وأنّ رواج القصائد الوطنية والانتقادية والاجتماعية والإقبال على نظم القطع الشعرية المختلفة ووصف المظاهر المتنوّعة للصناعة والحضارة الغربيّتين أدّى إلى إنحسارها مؤقتاً وإلى الاهتمام بإنجازات شعراء كانوا يُظنّون أنّهم يُكْتَبون شعراً حديثاً مجرد وصفهم لتلك المظاهر الصناعية ومن دون أية دلالة على الجوهر الحقيقي للشعر الحديث وعلى رؤية الإنسان المعاصر ودون أدنى اعتبار للبنى والحَبكات الحديثة للغة والواقع أنّ الثورة على التقاليد وإبداع المنحى الجديد يقتضيان شروطاً لا تتوفّر في أيّ كان، وإلّا فقد كان قَبْل «نيما» من اهتمّ بالمظهر الشكلي للشعر، ومنهم شمس كسّمائي وجعفر خامينّي وأبو القاسم لاهوتي بشكل خاص لكنّهم سرعان ما سلّكوا سبيلاً آخر ونهجوا نهجاً غير الشّعْر، على العكس من نيما الذي برهن منذ البدء على أنّ هَمّه الرئيس هو الشعر. وهكذا باشر مُنظراً بتدوين المبادئ والمعايير التي كان يعتمدها في

* هي أول قصيدة كتبها نيما على النمط الحديث، وكان ذلك عام ١٩٢٧ (م ١)

أجاءات الشعر الحديث عقب الانقلاب

أطاح الانقلاب الأميركي عام ١٩٥٣ بحكومة الدكتور محمد مُصَدِّق، أول رئيس وزراء إيراني منتخَب وأوَّل مَنْ تصدَّى للاستعمار الغربي في إيران، وأدَّى إلى تشكُّت حزب توده الإيراني، وإصابة عامة المثقفين - وخاصة شعراء النزعة الثورية الشباب - بصدمة ذهول عميقة فرقتهم شذراً مَدْر:

أولاً. شعراء الواقعية الاشتراكية، ومنهم سيباوش كسرايي وهوشنك إبيهاج ومحمد زهري، ممَّن انشغلوا في عالمهم الخيالي الخاص وخلال الأشهر الأولى من الانقلاب بإطلاق الشعارات المتفائلة ذاتها، وكان شيئاً لم يكن.

ثانياً. شعراء الخيال الرومنطقي، ومنهم فريديون توكلي الذي لجأ بدايةً إلى الرومنطيقية القاتمة ثم نحا منحى الغزل العاطفي؛ والشاعرة فُرُوع فَرُخزاد المتمردة الجريئة التي أصبحت من أبرز أعلام الشعر الحديث في إيران؛ ونادر نادرپور الذي عُرف لاحقاً بالشاعر التصويري وبالخيالي الفريد.

ثالثاً. شعراء الهزيمة، ومنهم حسن هُزْمَنْدي ونُصْرَت رَحْماني السُّوداويان اللذان تطبَّعت الهزيمة في أشعارهما بطابع فردي، ومهدي أخوان ثالث وأحمد شاملو الواقعيان اللذان انعكست الهزيمة على قصائدهما في صبغة اجتماعية... ولكن بفارق: وهو أنَّ الهزيمة في خاطر الأول كانت مَشوِبةً باليأس الاجتماعي وفي بعض الأحيان باليأس الفلسفي، وهو ما جعله لا ينفك يتحسّر على ضياع إيران وماضيها المجيد وثقافتها المتألِّفة؛ في حين أنَّ الثاني، وإن تملكه اليأس في بادئ الأمر، إلاَّ أنه كان يستشرف الأفاق البعيدة ويتوق إلى الشمس مُطلقاً صرَّخاته في الهدوء الذي يلي العاصفة:

«اللَّيْلُ كان صابِحاً بجنحة دامية من أمد بعيد / والبحر يُقبَع في برودة / وهناك غصن في عتمة الغابة يصرُخ تجاه النور.»

ومن بين المجموعات الشعرية الست الأهم في ذلك العَقد التاريخي ثمة مجموعتان لهذا الشاعر، وهما الهواء الطلق وحديقة المرايا، فيما تعود مجموعتا الشتاء وأخرُ الشاهنامة إلى مهدي أخوان ثالث، ومجموعة اللحن الآخر إلى منوچهر

أَتشي، وميلاد آخر إلى فُرُوع فَرُخزاد. وتعتبر هذه المجموعات فاتحةً لروائع شعراء العَقد التالي (الستينيات) الذي شهد ذروة تطوّر الشعر الحديث وظهور شعراء آخرين، ومنهم: م. آزاد ويد الله زويائي وسُهراب سيبهري وأحمد رضا أحمدي ومحمد حقوقي وشفيعي كدُكُني... وجميعهم نهلوا من منهل نيماء كلُّ على قدر موهبته. تلا هؤلاء في السبعينيات فريق آخر من الشعراء، منهم: كاظم سادات إشكوري وجواد مُجابي وضياء مؤخِّد ومحمد مُحْتاري... ممَّن كانوا في ختام ألع فترة للشعر الحديث (١٩٦٣ - ١٩٧٨) ضمن آخر الشعراء البارزين وقد انتهت تلك الفترة بانتصار الثورة الإسلامية، ليتواصل المدُّ الشعري ثانية جنباً إلى جنب مع التيارات الجديدة.

وهكذا تَكَرَّس الشعر الحديث وترسَّخَ فرضاً العزلة على الشعر التقليدي. واليوم، بعد أن مضى واحد وثمانون عاماً على كتابة «أفسانه»، المنهل الأول، وستة وستون عاماً على كتابة «طائر الرُح» أول قصيدة نيمائية، وأربع وأربعون سنة على وفاة مُبدِعِهما، ما زالت كتابات نيماء النظرية - ومنها «قيمة الأحاسيس» و«كلام الجار» و«الرسالتان» - أقوى وجهات النظر الأدبية والفنية الحديثة في إيران منطفاً وأشملها وأحدثها رؤية وكلُّ ما صدر عن الثقل والنقاد والشعراء من أنصاره إنما جاء بفعل جاذبية أرائه وأعماله وإيضاحاً لأسس إنجازاته ونقداً لقصائده. والحق أنَّ التطرُّق إلى مواصفات الشعر الحديث التالية يستند إلى تلك الأشعار والإنجازات التي حققتها نيماء والرَّعيل الأول والثاني من رَهطِه ممَّن تقدَّم ذِكْرهم.

أسس الشعر الحديث في إيران وسماؤه

١ - مبدأ الوزن والموسيقى. يُعتبر التحرُّر من التساوي في طول الأسطر من الأسس الأولى للشعر الحديث، والسمة الأكثر إثارة في الشعر النيمائي لحفيظة الأذهان المُدْمِنة - منذ ألف سنة - مبدأ ذلك التساوي. وكان التحرُّر ذاك أمراً لا بد منه، إذ إن الشعر القديم كان يفرض على الشاعر أن يلجأ إلى الحشو إن كان التعبير عن المقصود بحاجة إلى كلمات أقل مما يقتضيه

معتمدةً على مجال الصورة الرَّحْبِ وصنوفِ التخيُّلِ الأخرى. ويسري الجوهر الشعري هذا في أوصال لغة ذات بناءٍ «مُتراصٍ» و«متناسقٍ» وذي هندسة مُحدَّثة، بحيث يمكن اعتبارُ القصيدة «بنيَّةً» لغويةً متوازنةً وناضجةً. وقد يفتقر العديدُ من قصائد شعراء الحداثة إلى هذا المبدأ، تركيزاً منهم على أهمية «الصورة» المُجرَّدة وحدها على اعتبار أنَّ الشعرية تتحقق من خلالها لا غير.

٤ - اللغة والتعبير. تُعتبر محورية اللغة الحديثة من مميَّزات شعر الحداثة؛ ذلك أنَّ شعرية القصيدة تنبثق من صميم هذه اللغة. وبناءً على ذلك، ليست اللغة شعرياً وسيلةً فحسب بل هي الغاية أيضاً؛ ولها من وجهة نظر شعراء اليوم هذه الخصائص:

١ - التركيز على لغة العصر. فمنذ الثورة الدستورية، أسهمت الأوضاع الاجتماعية في إيران في حلول لغة العامة محلَّ لغة الخواص، وشاع في الشعر المعاصر استخدامُ المفردات الشعبية وغير الأدبية، وتمَّ القبولُ تدريجياً بلغة المُحادثة: باستعمال الشعراء إيرج ميرزا أسلوبه السهل المتنوع في القوالب القديمة، واستخدام الشاعر نُصرت رحمانى اللغة المحكية في الشعر الحديث، ولجوءَ نياما إلى المفردات المحلية في شعره، وانفتاح الشاعرة فُروغ فَرخزاد والشاعر سُهراب سيهري على المصطلحات البلدية العادية، بل ومُؤامعة الشعراء المهتمين باللغة القديمة - ومنهم أحمد شاملو ومهدي أخوان ثالث - بين عناصر اللغة الدارجة والكلمات والتركيبات القديمة.

ب - حذف الأداة. خلافاً للشعر القديم، تتضاءل أو تنعدم في الشعر الحديث أهمية الأدوات، ومنها أدوات التشبيه والتعليل، وذلك لسببَيْن: الأول، التنائي عن منطق «النثر» ومقاربه منطق «الشعر» سواء عن طريق الصورة المنبعثة من صلب اللغة أو النابعة من صميم الطبيعة. ذلك أنَّ المنطق الشعري لا يتمشى مع سياق أدوات التشبيه والتعليل، وما يُبلَّوره هو «الحالة الذهنية» للشعر والعلاقات الخاصة والمستجدة بين المفردات والسطور الناجمة عن «بنيَّتها» المتميَّزة. والثاني، مجازية اللغة ورمزيَّتها في غالبية القصائد الحديثة. وهنا يتجسد المجاز والرمز عادةً في أقصر وحدة دلالية في اللغة، أي في «المفردة»

الشرط، أو أن يحشُر بعض الكلمات في الشرط التالي إن تجاوزَ التعبيرُ حدودَ الشرط الواحد؛ وكلُّ ذلك بغية التساوي في الأشرط. ولأنَّ أيَّ بحرٍ من بحور الشعر القديم لا يستوعب كلُّ الكلمات، فقد كان على الشاعر أن يعتني بالمظهر الخارجي للقصيدة على حساب الكثير من المفردات، وأن يغضَّ النظر - ملزماً من قِبَل العروض - حتى عن التعبير عن مقصوده في بعض الحالات. ونظراً إلى العروض الشعري الخاص، فإنَّ ثمة ما يدلُّ على وجود هذه الإشكالية حتى في الشعر النياموي. والحال أنَّ محدودية الشاعر في اختيار المفردات المُحبَّذة هي التي أثارت اهتمام أحمد شاملو ومن حذا حذوه بشعر البياض، وإن اختلف هو عنهم بعنايته بالإيقاع الطبيعي للكلمات، فيما تخلَّى الآخرون عن الوزن تماماً. وقد أدَّى هذا التطوُّر إلى عزوفِ المُلتزمين بضرورة الوزن أنفسهم عن التقيد التام بالعروض النياموي، على العكس من مهدي أخوان ثالث الذي لم يتقيد حتى آخر لحظة من حياته بالأوزان النياموية فحسب بل وحاول جاهداً تقويم بعضها بدراسته لسياق البحور في بعض قصائد نياما...

٢ - حرية التخيُّل. كانت التشبيهات والمجازات البلاغية والعلاقات المحددة سلفاً بين المُفردات قد اكتسبت في غالبيتها على مرَّ الزمن صيغة «اتفاقية» بفعل استخدامها الرتيب المتكرر، إذ إنَّ الشعراء كانوا يراعونها عند كتابة الشعر رغماً عنهم. فعلى سبيل المثال، كان الاهتمامُ الإلزامي بمجازات «السُّرو» و«النُّرجس» و«الياقوت» و«القمير» في تركيباتٍ مبتدلة من قبيل «قوام السُّرو» و«عين النُّرجس» و«شفاه الياقوت» و«طلعة القمر» يُوجي تلقائياً بمفهوم البيت الشعري أو بمضمونه «المُتَّفَق عليه». وكان هناك الكثير من ضروب هذه «الاتفاقيات». فلم يكن لنياما، بصفته مؤسس الشعر الحديث، سوى أن يعتمد على جرأته ورحابته نفسه وحداثة ذهنه لكي يتصدى لذلك بثبات، وليخلق لغةً خارجة عن العرفِ والمألوف، مُوجِّهاً الشعرَ الأصيلَ إلى مساره الطبيعي الحافل بأفاق التشخيص البديع ومناحي التخيُّل الحديث.

٣ - الشعرية (أو الجوهر الشعري). وتتجسد في صيغ التشبيه والمجاز والحسَّ المُتَّزَمين (synaesthesia) والتشخيص الحديثة،

العلمية القديمة وخاصةً الفلكية والحِكْمِيَّة والدينية وما شاكلها، والاستنادُ إلى الآيات والأحاديث والأخبار، واللجوءُ إلى المسنَّات اللفظية والبديعية المعهودة، ولاسيما الإسهابُ والمبالغة والتعمية؛ وهو ما لا يُماثل أيُّ جانبٍ منه غموضَ الشعر الحديث. ذلك لأنَّ النوعَ الأخير ذاتيٌّ وطبيعيٌّ ويختصُّ بالفضاء الذي يتعيَّن على الكلمة الكشْفُ عنه، وليس اكتسايًا ومُصطنعًا. من هنا، يَعمدُ شاعرُ الحداثة الحقيقي إلى التغلغل في عوالمٍ خبيثةٍ تَحجبها عنَّا أَسْتارُ العادات، عوالمٍ ما إنْ يتمَّ الكشْفُ عنها حتى تبدو لغير العارفين ضبابيةً تَكْتنفها السَّرِيَّة والغموض

٧ - **الفكرة والمضمون.** منذ البدء، كان الشعر الحديث في إيران ذا طابعٍ سياسي واجتماعي. وفيما عدا بعض الشعراء الهامشيين، لم يتجرَّد أيُّ شاعرٍ حدائِي حقيقي عن هذه السمة؛ إذ انبرى الشعراء منذ الحركة الدستورية وحتى فترة الانتساب إلى حزب توده للدفاع عن حقوق الشعب مُطلقين الشعارات الشعبية ومُبشِّرِينَ بالغد المشرق للطبقة العاملة ومُلتزمين بالتصديِّ للحُكْم الدستوري المَلْكي الذي كان الشاهُ الطاغيَّة على رأسه ينصاع يوماً بعد يومٍ للتعليمات الأميركية ذات المظهر الإصلاحِي. تزامن ذلك مع عام ١٩٦٣، أي بعد خمس سنين من رحيل نِيما وشيئاً فشيئاً أخذت الأوضاعُ مَحْنَى آخرَ وسقطت الألقنة عن وجوه المتسيِّسين وأضرابهم، الأمرُ الذي حدا بالشعراء أن يَحْتَلُوا بأنفسهم ويتأمَّلُوا في تعريف الشعر واختلافه عن «الشُّعَار»، وفي البناء والأسس الشكلية بعامَّة، وليَعْرِفُوا أنَّ «المُعاصِرَةَ» لا تعني التزامن مع جمهور الناس وإنما تعني معايشة العصر وإدراكه تمامًا، والتسلُّحُ بِلِغَةٍ حديثة، وبما يجعل من شعرِ الشاعر مخطَّطاً يُصمَّمُ بمفعول الفكر والخيال وحِكْمَةِ اللغة والتعبير في صيغة المنظور الحديث، بحيث يتواصل الشعرُ بالشاعر والشاعرُ بالشعر، خلافاً للفجوة التي كانت تُفصلُ الشاعرَ القديم عن شعره. ورغم «مُعاصِرَةَ» شعراء الحداثة بمجملهم، إلا أنَّ لكلِّ منهم ذهنيَّة خاصة التي تتبلور في مضامينه عبر لغته المتميِّزة، وتتبع أساساً من رؤية شمولية تجاه الإنسان والعالم. ففي حين يُؤثِّر نِيما حرمان

التي تحلُّ من حيث المعنى والدلالة محلَّ الجملة التامة. وهذا الاختزال الشديد مثالٌ على الإيجاز «الكمِّي»، الذي يتحوَّل بالتدرج إلى إيجازٍ «نوعي» ليفتقد في شعر الرواد المتطوِّرين مجاريته ويتحوَّل كسائر الكلمات إلى سمة من السمات، متناهيًا في عالمِ الشُّعْر - عالم الاندماج بين الشخصيات والأحاسيس في وحدة بنائية تتخطى حدودَ المعنى المعهود.

ج - تكييف «قواعد اللغة» من الملاحظ في نماذج الشعر الحديث وجودُ بعض «التركيبات» التي يتعدَّرُ تَبَيُّنُ ما يماثلها في الشعر القديم إلا في حالات نادرة وتبدو هذه التركيبات غريبة نظرًا إلى خروجها على قواعد اللغة، في حين أنَّ التعامل مع اللغة في الشعر ليس مُستعْرَبًا، ولاسيما في المراحل الأولى حيث لا بدُّ لشاعر الحداثة من أن يتعامل مع نحو اللغة لِيتمكَّن من خلق لغته الخاصة

٥ - **البنيَّة والشكل.** من سمات الشعر الحديث اعتمادُ مبدأ «البنيَّة» أو «الشكل الذهني والداخلي» على أساس انتظام العناصر والتناغم التام بين كافة السطور والمقاطع، وبما يُمكِّن المتلقِّي من كشف نوع من الارتباط العمودي في مجمل القصيدة. فعلى العكس من الشعر التقليدي، يتميِّز النوعُ «البنائيُّ» المماسك من الشعر الحديث بالتواصل عموديًا، حيث تترايط الكلمات بأسرها، ومن أول شطر إلى آخر شطر، ويكتمل المغزى بتوالي السطور، لتلتئم القصيدة في الخاتمة بوتيرة طبيعية وبشكل متكامل. وفي هذه الحالة لا يمكن فصلُ أيِّ جزء من القصيدة أو التخلُّي عنه أو تحجيم البناء العام للشعر وتلخيص مُؤداه، لأنَّ مجمل المفردات فيه مرتبطة بنواعة تشكُّل نوعية الصلة بها بنية الشعر.

٦ - **نوعية الغموض.** وهي حصيلية أساليب التعبير بفعل التعامل مع اللغة وخلق الفضاءات ضمن المدى «البنيوي» للشعر. ولا يمكن تحريُّ مثل هذا الغموض في الشعر القديم، عدا بعض الاستثناءات ومنها غزليَّات جلال الدين الرومي وحافظ؛ وإنَّ لوحظ شيءٌ منه، فإنه يَدْخُل في سياق «التعقيد» و«الاستغراق» والإشكاليات النابعة من عدة عوامل، منها. استخدامُ المفردات والتركيبات الغريبة أو المهجورة، والتركيزُ على المصطلحات

الشعر الحديث في إيران: تاريخاً، وتحليلاً، وتقييماً

و«المسيح». هنا تجدر الإشارة إلى أن الشعراء الإيرانيين كانوا منذ الأربعينيات، وتبعاً للصلة بالغرب، على معرفة بالشعر العالمي ويتابعون بطريقة أو بأخرى نتاجات وبيانات شعراء مختلف المذاهب الشعرية ومنهم بودلير ورمبو وبروتون وإيلوار وأراغون ولوركا ونيرودا، أو المُنفردين منهم كسان جون پرس ورينه شار وپاوند وإليوت وغيرهم، دون أن يتأثروا - سوى بضعة شعراء قلائل - بالشعر الغربي.

الشعر الحديث منذ ثورة ١٩٧٨ وحتى الآن

بحلول عام ١٩٧٧ أخذت حالة الاستقرار الظاهري تتلاشى شيئاً فشيئاً، وارتفعت وتيرة الأحداث حتى مطلع سنة ١٩٧٨، حيث استحالت شوارع المدن الكبرى إلى أنهار تزخر بأموال بشرية صاخبة تصب في بحر الثورة الهائر

حينئذ، لم تكن الحالة تُسمح بكتابة الشعر، بل سَنَح إطلاق الشعارات فقط. وعندما تُصدح الحناجر بالهتافات وتُجيش الأحاسيس حُبوراً، فلا مجال للتأمل والخيال الشعريين. تلا ذلك نشوب مفاجئ للحرب بين العراق وإيران وكُدَّ حالة جديدة من التعامل شعرياً مع الحدث، وأسفر عن ردود فعل متباينة:

أولاً. توجَّسُ مشاهير الشعراء المُبَكَّرُ فَرَعًا نَجَمَ عن شعور غامض وقاتم تجاه تبعات الثورة ومَغَبَاتِ الحرب. وكان «حبُّ الوطن» و«التَّطَيُّرُ من الحرب» و«هاجسُ وحدة التراب» و«الذَهولُ إزاء المُداهمات والتحريرات الليلية» من أولى المظاهر التي انعكست على قصائد هذا الفريق من الشعراء.^(١)

ثانياً. انطلاق شعراء مغمومين أو حديثي العهد بالشعر وتَحَفُّرُهُم وتحرُّفُهُم شوقاً على اعتبار أن الثورة والحرب حَدَثَان قُدسيان ومُقدَّران،^(٢) وذلك استلهاماً منهم للثقافة الشيعية

الذات في سبيل رفض الليل ونبذ الإحباط واليأس تحقيقاً لسعادة البشر، يتحول أحمد شاملو من نظرتة إلى المهوورين والكادحين في بلده إلى التمتع في المعدبين في الأرض ممن يُمكن تحسسُ وقع خطاهم إن في الملاحم أو في الحب، وكأنه قد عاش بنفسه ملحمة العُشاق كافة في سوح «الإعدام» ووزنانات «التعذيب». وأما مهدي أخوان ثالث فلا تُشغله الوجوه الخاصة أو المحكوم عليهم بالإعدام أو الشهداء، بل يتأمل في وحش هبولي أُطلق عليه اسم «التاريخ» ولا تُجدر به سوى صفة «الآثم». وهو إذ يتحسر على ماضي أسلافه المُشترَف يتوق إلى الوهية بُشِّرَتْ بها بلاده منذ القدم وتفيض بالزهاة والتعفف والخلاص. وهو بالذات ما يتوخاه الشاعر سُهراب سيهري، ولكن ليس بالوثوب عبر «الحاضر» إلى «الماضي» بل بالانعطاف من الحاضر نحو الحاضر، في حركة عرفانية - عاشقة تقضي إلى الرؤيا والمكاشفة، متجردة عن سبب المعرفة المعتادة ومتسامية نحو الإدراك المباشر. وإذا كانت الصور الشفافة في مثل هذا الفضاء التجريدي تستقطب الشعراء الشباب، فإنها لم تُلَقَّ صدئاً أبداً لدى شاملو وأخوان، ولا عند الشاعرة فُرُوع فَرُخزاد بشكل خاص - وهي التي فَرَدَتْ بشحن قصائدها بطاقة مريرة من ذكرياتها واختباراتها وسببها للأغوار المعتمة وانفعالها ب «الماضي» منهصرة تحت وطأة «الحاضر». لقد كانت فُرُوع فَلَقة ومنفعية، وفي الوقت ذاته مجددة ومُتَحَصِّرة، ولها عقلية الشعراء العالمين الحداثية ولُغتها الاحتجاجية، ولا تتأطر في أي بوتقة فكرية أو حتى شعرية. وكان شعرها خارجاً عن نطاق الرموز المعهودة التي حفلت بها قصائد الخمسينيات والتي حَلَّت الأساطير الإقليمية والعالمية محلها في العقد التالي، ومنها إيرانياً أساطير «إسفنديار» و«أفراسياب» و«الضحك» و«كاوه»،* وعالمياً «سيزيف» و«بروميثيوس» و«أخيلوس»

* هذه الأسماء تخصُّ شُحُوصاً أساطيرية وردت كلها في ملحمة الشاهنامه للفردوسي. (م أ.)

١ - ومنهم الشاعرة سيمين بهباني ومهدي أخوان ثالث وأحمد شاملو ومحمد حقوقي وضياء موحَّد وبعض شعراء الأجيال اللاحقة.

٢ - من ضمنهم الشاعرة طاهرة صفار زاده وعلي مُعلَم من جيل ما قبل الثورة، وقيصر أمين پور وسلمان هراتي وحسن حسيني من جيل الثورة

ولإيمان بقدسيّة الشهادة. وغالبًا ما كانت نتاجات هؤلاء في صيغ الشعر القديمة وتناى كليًا عن كلا الشّعريّين التقليدي والنيماوي فضاءً ولغةً وصورةً وتركيبًا.

ومنذ عام ١٩٨٨ استقرت الأوضاع تدريجيًا وشهد مطلع التسعينيات بوادر شعرٍ غير مسبوق، أو بالأحرى بوادر «لاشعري» يظهر عادةً في بره تاريخية معينة ويُعاكس التيار الفكري والأدبي السائد، لاسيما وأن إيران كانت قد عاشت في الأعوام الأولى من الثورة ما كان يُدعى بـ «أزمة الشعر الحديث». وقد بادر إلى تلك البدعة الشاعر رضا براهني الذي جهرَ بتخلّيه عن الشعر النيماوي وكتب قصائد تحفل بصيغ فعلية مختلفة وترتيبية متنافرة من المفردات، زاعمًا أن أداها ليس إفادة «المعنى» بل «تنفيذ الكلمات»، أي ما تؤدّيه الأصوات

في الموسيقى. كما انصرفَ شاعرٌ نيماويٌّ آخر هو علي باباجاهي إلى كتابة شعر لا يهدف إلا إلى التلاعب بالعبارات تقديمًا وتأخيرًا، أو حذفًا للكلمات والأفعال وتخويل المتلقّي اختياريًا. وهذه الصرعات الشعرية كانت تفتقر إلى الضمون، ويتباهى دعائها بأنها مستوحاة من نظريات بارت وفوكو ودريدا وأقرانهم. فيما اختال بعض الشباب المُتسرّعين زهواً بانضوائهم تحت لواء «ما بعد الحداثة» مُتَشَبِّهين بعناوين «ما بعد النيماوية» و«ما بعد الشاملوية» وما شابه ذلك من مُسمّيات مُستحدثةٍ أخرى؛ في حين أن «الجوهَر الشعري» يبقى هو المبدأ والمحك، وهو ما يمكن فقط تقصّي نماذج الساطعة في المجموعات الشعرية لمشاهير شعراء الحداثة ممن خلدتهم أو سيخلدُهم التاريخ؛ نماذج ستتجاوز عقداً فعقدًا حدود الإقليمية لتحتل في النهاية بما يسمُّها عالميًا.

نهاية ٢٠٠٣

(خصيصاً لـ الأرباب)

الأستاذ محمد حقوقي

شاعر وناقد وأول من أراح للشعر الحديث في إيران. وُلد في إصفهان سنة ١٩٣٧. تخرّج محازًا في الأدب الفارسي من دار المعلمين العليا بطهران، ومارس التدريس في سلك التربية والتعليم. اشتهر بأبحاثه في نقد الشعر الحديث ودراساته لشعر أبرز الشعراء المُجدِّدين له ما يناهز الثلاثين كتابًا في الشعر والنقد من مجموعاته الشعرية: *زوايا ومدارات* (١٩٦٩)، *مشرقيات* (١٩٧١)، *مع الليل والجرح والذئب* (١٩٧٨)، *ديكُ بالفِر جناح* (١٩٨٣)، *العصافير والكرز* (١٩٩٩) ومن دراساته: *الشعر الحديث منذ البدء حتى اليوم* (١٩٧١)، *وجوه الشعر الحديث* (١٩٧١)، *الشعْرُ والشعراء* (١٩٨٩)، *الأدب الحديث في إيران* (محلّان) (١٩٩٩)

