



المشاركون

(ألفبائياً)

- أحمد رضا أحمد أحمد
- أحمد سميعي (كيلاني)
- أحمد شاملو
- حسين معصومي همداني
- سهراب سپهري
- ضياء موحّد
- فروغ فرخزاد
- محمد حقوقي
- محمد رضا شفيعي كدكني
- محمود مشرف آزاد تهراني
- منوچهر آتشي
- مهدي أخوان ثالث
- نادر نادرپور
- نيما يوشيج

قد يكون المتابع العربي للغات والآداب الشرقية قد تعرّف على جانب أو جوانب من الأدب الفارسي القديم، وخاصة الشعر، وقرأ أو اطّلع على روائع الغزل عند سعدي وحافظ، أو السيرة الملحمية في الشاهنامه للفردوسي، أو مقتطفات من الشعر العرفاني الصوفي لجلال الدين الرومي، أو تلمّس المسحة الفلسفية والبعد التأملي في رباعيات الخيام. ولكنّ قلما يمكن الجزم بأنّه يحكّك بأحدث النتاجات الأدبية المعاصرة في إيران والسبب الأهم يعود إلى قلة النشاط في حقل النقل والترجمة من الفارسية ويبدو هذا الغياب أحادي الجانب نسبياً؛ إذ لم تنكفئ حركة الترجمة في إيران من العربية إلى الفارسية مثلما تعاني مثيلتها من الفارسية إلى العربية خارج إيران من انحسار. أقول هذا لاهتمامي منذ ما يُناهز الثلاثين عاماً بنقل روائع الأدب العربي الحديث إلى الفارسية، وبوصفي شاهداً على ما يجري على الساحة الأدبية في إيران. ولا بأس هنا من الإشارة إلى أنّه بالرغم من حواجز اللغة، ثمة مفاصل ثقافية غاية في الأهمية تُربط الثقافتين العربية والفارسية بوشائج متجدرة تستمدّ ديمومتها من مجمل التفاعلات الحاصلة بينهما عبر مختلف الحقب وعلى مدى أكثر من عشرة قرون. ومع ذلك، يلاحظ نوع من العزلة بينهما على صعيد المجالات الثقافية الهامة: تاريخاً ومسارات وإنجازات... خاصة إذا ما قورن هذا الغياب بوفرة المعلومات لدى أبناء هاتين الثقافتين عن آخر نتاجات الغرب وصرعاته الثقافية وانبهارهم بها وتهافتهم حتى على نقل الأعمال المتواضعة منها.

ربّما كانت الرسالة الأهم بالنسبة إلى النقلة والمترجمين هي التقريب بين الثقافات عن طريق التعريف بمظاهرها وإنجازاتها؛ وهو ما تحثّه ضرورة التواصل والترابط الإيجابي. من هنا، عندما عهد إليّ صديقي الدكتور سماح إدريس بإعداد هذا الملف، رحبتُ بالفكرة لكون هذا الإنجاز خطوة على هذا الطريق، ولاسيّما أنّ معرفة القارئ العربي بنتاج الشعر الحديث في إيران تبدو ضئيلة، وهي قطعاً أقلّ من معرفة القارئ الإيراني بالشعر العربي المعاصر، وأقلّ بكثير من اهتمام العالم بنواحٍ أخرى من الثقافة في إيران وخاصة في مجال السينما.

...

قبل عشرة أعوام من مبادرة بدر شاكر السياب ونازك الملائكة إلى وضع أسس التجديد في الشعر العربي، وضع نيما يوشيج لبنة المدرسة الشعرية الحديثة في إيران بنشره لقصيدته «طائر الرّيح». كان ذلك عام ١٩٣٧، بعد خمسة عشر عاماً من كتابته لمنظومته الشهيرة «أفسانه» التي تُعدّ فاتحة عهد التجديد في كتابة القصيدة الحديثة. كان نيما واعياً لمشروعه الشعري، ومؤهلاً له نظرياً وممارسةً، ومستوعباً للظرف المواتي لإطلاقه. عزز ذلك كلّه مثابرتّه الجادة ومثابرة الرواد الأوائل، الأمر الذي أسهم في ترسيخ دعائم الكيان الشعري الوليد. ومنذ ذلك الحين، شهدت حركة الشعر الفارسي الحديث تطوّرات عدة تمثّلت في تشعب الاتجاهات وتجاوب القاعدة الجماهيرية وتعاظم الإقبال على التجديد. من هنا، يأتي اهتمامنا بهذا الجانب من الأدب الحديث في إيران عبر تخصيص

ملفٌ له استجابةٌ لضرورةٍ ميدانية، رغم التطور الذي شهدته وشهده ساحةُ الأدب السُردي - بما في ذلك القصة والرواية والمسرحية - في إيران، ولاسيما أن الشعر كان دومًا ولايزال من أهمّ الجوانب الثقافية من وجهة نظر الإيرانيين إن لم يكن أهمها إطلاقًا.

هنا تجدر الإشارة إلى الملاحظات التالية:

أولاً. إن الأبحاث الثلاثة الواردة في الملف، وكذلك شهادة الشاعر ضياء موحّد، كُتبت بالتفاته طيبة من الباحثين - وهم من أبرز الكتّاب والضايعين في هذا المجال - خصيصًا لـ الآداب وتُنشر لأول مرة

ثانيًا اقتصر الملف على أبرز وجوه الشعر الحديث في إيران وعلى التيارات الرئيسة فيه [ملاحظة الآداب: اضطررت المجلة إلى اختصار هذا الملف البالغ الأهمية لاعتبارات «فنية»].

ثالثًا نظرًا إلى غياب العديد من شعراء التجديد ورحيلهم الأبدى، فإن بعضًا من الشهادات والقصائد يعود إلى عقود خلت.

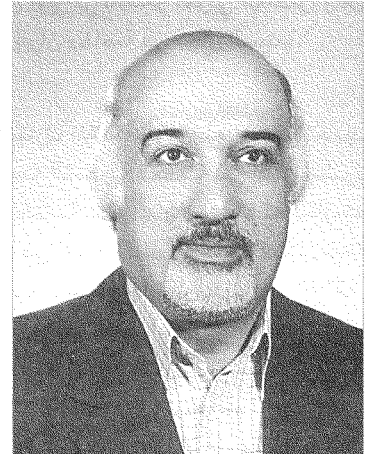
رابعًا: ترد في الأبحاث والشهادات جملة من المصطلحات ذات صفة مشتركة، منها «الشعر النيمائي» و«الوزن النيمائي» و«القصيدة النيمائية..» كل ذلك نسبة إلى الشاعر «نيماء» مؤسس المدرسة التجديدية.

خامسًا. ثمة بعض المصطلحات الواردة في الملف تختلف في الأدب الفارسي عن مدلولها العربي. فـ «قصيدة» تعني المطولة، لا ما يكتب من شعر بعامية، وتتكون عادة من عشرين بيتًا على أقل تقدير، وغالبًا ما تتناول المديح أو الوصف أو الوعظ وتُسَهَّل بالتشبيب. و«غزل» يعني قالبًا يتألف من سبعة أبيات إلى اثني عشر بيتًا، ولا يقتصر على المضمون العاطفي وإن كان في غالبه كذلك و«قطعه» هي بضعة أبيات دون الـ «غزل» وذات مضمون واحد.

طهران

موسى أسوار

شاعر و مترجم ومحاضر، وُلد عام ١٩٥٢، ويقع حاليًا في طهران. ويشغل منصب أمين المجلس الأعلى للمراجعة والتدقيق اللغوي مؤسسة الإذاعة والتلفزيون الإيرانية. نقل إلى الفارسية آخر الليل لمحمود درويش، وأدب المقاومة في فلسطين المحتلة لعسان كنفاني، ومجموعة قصصية مختارة بعنوان إلى أن نعود لكفاني أيضًا. وأصدر مؤخرًا من منشورات المطر إلى مزامير الورد: رواد الشعر العربي الحديث (دراسة ومختارات شعرية بالفارسية)، وامنحني الحب كي أصبح أخضر (مختارات بالفارسية من شعر نزار قباني وبنرد).



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 مُحترِفٍ 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 وُفقَ 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. وبصدر مجلة موسيقى بإشراف أبرز المثقفين وقتذاك، فُتحَ 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 فريديون توكلي ومُتوجّه شيباني وبعض الشعراء الشباب اليساريين من أمثال إسماعيل شاهرودي 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 الرومنظيقية المترجمة وقراءة المختارات المتنوّعة من الشعر والنثر الأوروبي والفارسي المُحاكي له. كلُّ ذلك وُقرّ 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 قُرَن بيسنم (القرن العشرون) مُثيرةً 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 يُكذبون 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 قُبل «نيما» من اهتمّ بالمظهر الشكلي للشعر، ومنهم شمس كسمايي 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 شامئو 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 بجنجرةٍ داميةٍ من أمدٍ بعيدٍ / والبحرُ يُقبِعُ في بُرودةٍ / وهناك غصنٌ في عِثمةِ الغابةِ يصرُخُ تجاهَ النُورِ.»

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

أَتشي، وميلاد آخر إلى فُرُوع فَرُخزاد. وتعتبر هذه المجموعات فاتحةً لروائع شعراء العَقد التالي (الستينيات) الذي شهد ذروة تطوُّر الشعر الحديث وظهور شعراء آخرين، ومنهم: م. آزاد ويد الله زُويائي وسُهراب سِبْهري وأحمد رضا أحمدي ومحمد حقوقي وشَفيعي كُدُكُني... وجميعهم نهلوا من منهل نيماء كلُّ على قدر موهبته. تلا هؤلاء في السبعينيات فريقٌ آخر من الشعراء، منهم: كاظم سادات إشكُوري وجواد مُجابي وضياء مُوحَّد 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 ثانيةً جنباً إلى جنب مع التيارات الجديدة.

وهكذا تَكَرَّسَ الشعرُ الحديثُ وترسَّخَ فرضاً العزلة على الشعر التقليدي. واليوم، بعد أن مضى واحد وثمانون عاماً على كتابة «أفسانه»، المنهل الأول، وستة وستون عاماً على كتابة «طائر الرُخ»، 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 رؤيةً 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 يَسْتند إلى تلك الأشعار والإنجازات التي حقَّقها نيماء والرَّعيلُ الأول والثاني من رَهطِهِ ممَّن تقدَّم ذِكْرُهُم.

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 مُحَدَّثة، بحيث يمكن اعتبارُ القصيدة «بنيَّةً» لغويةً مُتوازنةً 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 محل لغة الخواص، وشاع في الشعر المعاصر استخدامُ المفردات الشعبية وغير الأدبية، وتمَّ القبولُ تدريجياً بلغة المُحادثة: باستعمال الشعراء إيرج ميرزا أسلوبه السهل الممتنع في القوالب القديمة، واستخدام الشاعر نُصرت رحمانى اللغة المحكية في الشعر الحديث، ولجوءَ نياما إلى المفردات المحلية في شعره، وانفتاح الشاعرة فَرُوخ فَرُخزاد 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 لسببين: الأول، التناهي عن منطق «النثر» ومقاربة 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» المتميزة. 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 الأشطُر. ولأنَّ أيُّ بحرٍ من بحور الشعر القديم لا يستوعب كلُّ الكلمات، فقد كان على الشاعر أن يعتني بالمظهر الخارجي للقصيدة على حساب الكثير من المفردات، وأن يَغضُ 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 عُرُوفِ 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 «السُّرُو» و«النُّرْجِس» و«الياقوت» و«القمَر» في تركيباتٍ مبتدلة من قبيل «قوام السُّرُو» و«عين النُّرْجِس» و«شفاه الياقوت» و«طلعة القمر» يُوجي تلقائياً بمفهوم البيت الشعري أو بضمومه «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 العُرفِ والمألوف، مُوجِّهاً الشعرَ الأصيلَ إلى مساره الطبيعي الحافل بأفاق التَّشخيصِ البديع ومناحي التخيُّلِ الحديث.

٣ - الشعرية (أو الجوهر الشعري). وتتجسد في صيغ التشبيه والمجاز والحسَّ المُتَّزَمِ (synaesthesia) والتَّشخيصِ 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 اكتسايياً ومُصطنعاً. 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 بالتصدِّي 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، وتتبعُ 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 مجازيَّته 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 «البنية» أو «الشكل الذهني والداخلي» على أساس انتظام العناصر والتناغم التام بين كافة السطور والمقاطع، وبما يُمكنُ 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 بأموج 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 وتَحَفُّزُهُم 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 المجهورين 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 أطلق عليه اسم «التاريخ» ولا تجدر 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 سبُل 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 تفرَّدت بشحن قصائدها بطاقة مريرة من ذكرياتها واختباراتها وسبورها للأغوار المعتمة وانفعالها ب «الماضي» منهصرة تحت وطأة «الحاضر». لقد كانت فُرُوع فَلَقة ومنفعلة، 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 الشاهنامة 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 بقدسية الشهادة. وغالبًا ما كانت نتاجات هؤلاء في صيغ الشعر القديمة وتناى كليًا عن كلا الشُعْرَيْن 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 البِدْعَةِ الشاعرُ رضا براهني الذي جَهَرَ بِتَحْلِيهِ عن الشعر النيمائي وكتب قصائد تحفل بصيغ فعلية مختلفة وترتيبية متنافرة من المفردات، زاعمًا أن أدائها ليس إفادة «المعنى» بل «تنفيذ الكلمات»، أي ما تؤدِّيه الأصوات

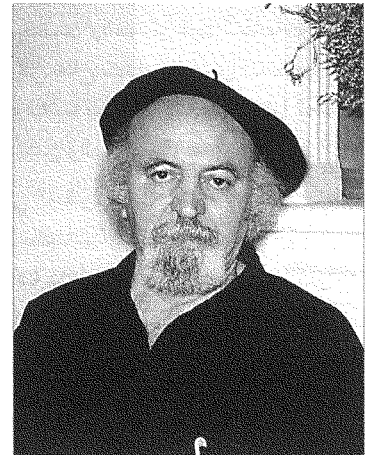
في الموسيقى. كما انصرفَ شاعرُ نيماويٍّ آخر هو علي باباجاهي إلى كتابة شعر لا يهدف إلا إلى التلاعب بالعبارة تقديمًا وتأخيرًا، أو حذفًا للكلمات والأفعال وتخويل المتلقي اختياراتها. وهذه الصرعات الشعرية كانت تفتقر إلى الضمون، ويتباهى دعائها بأنها مستوحاة من نظريات بارت وفوكو ودريدا وأقرانهم. فيما اختال بعض الشباب المُتَسَرِّعين زُهواً بانضوائهم تحت لواء «ما بعد الحداثة» مُتَشَبِّهِينَ بعناوين «ما بعد النيماوية» و«ما بعد الشاملوية» وما شابه ذلك من مُسَمَّياتٍ مُستحدثةٍ أخرى؛ في حين أن «الجَوْهَرَ الشعري» يبقى هو المبدأ والمحك، وهو ما يمكن فقط تقصِّي نماذج الساطعة في المجموعات الشعرية لمشاهير شعراء الحداثة ممن خلدتهم أو سيُخلدُهم التاريخ؛ نماذج ستتجاوز عُدًّا فَعَدًّا حدودَ الإقليمية لتحظى في النهاية بما يسمُّها عالميًا.

نهاية ٢٠٠٣

(خصيصًا الأدب)

الأستاذ محمد حقوقي

شاعر وناقد وأول من أراح للشعر الحديث في إيران. وُلد في إصفهان سنة ١٩٣٧. تخرَّج 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* (محلَّدان) (١٩٩٩)





بضع ملاحظات عن الشعر الفارسي الحديث

□ أحمد سميعي (كيلاي)

تبلور الشعرُ الفارسي التقليدي أيما تبلور في عهد السامانيين (القرن الرابع للهجرة). ففي ذلك العهد تمّ تدوينُ مجمل تقاليد شعر العروص الفارسي، إذ تُلاحظُ في القصائد النزرية المتوقّرة من تلك الحقبة أمثلةٌ عديدةٌ ومتنوعةٌ على البحور والقوالب والتقفية والترديد والموضوعات والمحسنات البديعية ورموز الشعر الفارسي بعامة. كما أخذت ملحمتنا القومية في التبلور حينذاك تنزراً ونظماً. وبلغ الشعرُ الفارسي من نواح عدة مرحلة التكامل، وظهرت ثلّةٌ من الشعراء طرّقوا في قصائدهم المديح والغزل والحكمة والرثاء والخمريات والأساطير والقصص في قوالب القصيدة المطوّلة والمزدوجة والقطعة والغزل والرّباعية وحتى في نوع من أنواع المُسَمِّط. ولا ينبغي اعتبارُ هؤلاء رواداً للشعر الفارسي التقليدي فحسب، بل ومَن وضَعوا لبنته وتعهدهو بالرعاية أيضاً.

أما الجانب الوحيد الذي تخلو منه قصائدُ شعراء العصر الساماني، أو لا يُمكن تلمُّسُه، فهو المضمون العرفاني. ودراسة أسباب ذلك تقتضي سياتياً آخر حسبنا أن نشير هنا إلى أنّ حكم السامانيين شهد ذروة الأزدهار المادي والمعنوي والسلام والوثام في بلاد ما وراء النهر. فقد كانت بخارى في تلك الحقبة التاريخية من المراكز المهمة والمرموقة حضارياً؛ يقول نظامي عروضي في المقالات الأربع: «بعهد السامانيين، كان العمران يعمّ العالم، والبلاد دون خصم، والعسكرُ قيد الطاعة، والزمنُ مُواتٍ، والحظُّ مُحالف». وفي مناخ كهذا، يبدو من المستبعد جداً أن تتخلّل المضامين العرفانية قصائد شعراء كانوا يحظون برعاية الأمراء ويتعمون بالأمن والسلام والرغد.

ولكن رغم أنّ الشعر في الفترة السامانية لا يحفل بالمادة العرفانية، فإنّه يتسم بالجانب الحكمي وبالعمق، إذ تُلاحظ الرصانة والرزانة في كافة مناحيه. حتى المديح فيه يخلو من الغلو، والإطراء يتمّ بالإشادة بما يتّصف به المدوح حقاً، وبين المادح والمدوح يُمكن تبيّن نوع من المودة والتعاطف. علاوةً على ذلك، تُدرج أشعار تلك الفترة ضمن تيار هو من حيث التعبير عن المعاني واضح وسهل المنال. وهاتان الخصيصتان (العمق

يرى البعض، ولاسيما المتعنّتون، أنّ الشعر الفارسي الحديث هو ممّا جاء به المثقفون المتأثرون بالأدب الغربي، وبخاصة الأدب الفرنسي. وقد اقترن هذا الوسمُ التّغريبي بواقع بدا داعمًا له: فالحق أنّ المجدّدين في الشعر بعامة، وفي مقدّمهم نيما، كانوا قد تعرّفوا بصورة مباشرة أو عن طريق الترجمة على أعمال الشعراء الفرنسيين. كما ظهرت أولى بوادر التجديد بانبثاق الحركة الدستورية التي كانت تُعدُّ بدورها من مُنجزات الغرب، وكانت إرهاباً لها قد بدأت مع تنامي العلاقات الثقافية بالغرب - وفرنسا خاصة - وذلك عن طريق الأساتذة الأجانب في معهد «دار الفنون» وسفّر العديد من الإيرانيين إلى أوروبا لمتابعة الدراسة في جامعاتها. وتزامن ذلك مع ازدهار حركة الترجمة، إذ كانت قصائد الشعراء الفرنسيين والألمان تُنشر بين فترة وأخرى على صفحات الجرائد والمجلات، إضافةً إلى ما كان يُنشر من أعمال قصصية منقولة.

إنّ، كان هناك من الأدلة ما يدعّم رأي المتنكرين لأصالة الشعر الفارسي الحديث، بل ذهب هؤلاء إلى اعتباره حركةً منكفئةً تردتُ القهقري ولكن إلى أي مدى يمكن القبولُ بهذا الرأي؟ وهل يتنقص من أصالة تلك الحركة مجردُ تنامي صلات الناطقين بالفارسية بالغرب؟ ألم تكن الأرضية في بلادنا مواتيةً للتأثر بالغرب؟ وإنّ كانت مواتيةً، فما هي وكيف توفّرت؟

للردّ على الأسئلة، نكتفي بالتطرق إلى ما يمت بصلةً إلى الحداثة الأدبية، وبخاصة الشعر الحديث. ولذا نرى من الضروري إلقاء نظرة على مسار التحوّل في الشعر الفارسي، وصولاً إلى نتيجة مؤداها أنّ الشعر الحديث، وإنّ كان قد انتهج نهجاً جديداً، فإنّه من جوانب أساسية عدة استوحى عناصر متجدّرة ذات عراقية. فالتيارات الفكرية والفنية، رغم تأثرها بالتطوّرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، تنساق مبدئياً وفق نهجها الخاص. من هنا، إذا أردنا تقصّي منطلق ذاتي وأصيل للشعر الحديث، فلا بدّ من العودة إلى التيارات الأدبية التي سبقته أو إلقاء نظرة على الأشواط التي قطعها الشعرُ التقليدي.

وبغية إبراز صورة الشعر الحديث، لا تخلو من فائدة مقارنته بشعر العهد الغزنوي، الذي يختلف عنه من جهات عدة بالرغم من قواسمهما المشتركة. فقد كان شعر البلاط هو الشعر السائد في عهد الغزنويين ونسبته إلى البلاط لا تنم عن اختصاصه به ونزعه إلى اللطافة والاستظراف فحسب، بل تعود أيضاً إلى اتصافه بالاعتدال. فلا مظاهر غريزية تتجلى فيه، ولا جوً قدسياً معنوياً يمكن تبيينه، ولا حتى ذلك العمق الحكمي الذي كان ماثلاً في العصر الساماني ولم يكن الشاعر يتوخى إبرازاً ذاتيته واستعراض الأمثلة المنفردة، بل كان يصبو إلى عرض صورة نموذجية تجريدية مختزلة ولم يكن المرجو منه وصف الأحاسيس والتجارب الفردية على غرار الرومنطيين، إذ كان الوصف لديه شكلياً تجريدياً غير ذاتي، والشكل يتحكم بالمادة، ودلالته تتجاوز مضمونه: أي أن رائحة الشعر كانت تَضُوع منه. والحق أن شاعرية الكلمات هي التي كانت تُضفي على الكلام مسحة الشعر. ولئن كان الشاعر لا يسأم من إعادة المضامين، فالسبب يعود إلى عنايته بالتعبير الرصين، الذي كان يحظى بأهمية أكبر من المضمون. وهكذا لم يُنح التطور منحى الإتيان بالمضامين المبتكرة؛ فبراعة الشاعر كانت تكمن في تحديث صياغة المضامين التقليدية ذاتها، والمضمون كان أقرب إلى البساطة والتجرد المتزايد بحيث بدا خاملاً وعقيماً لا يحسب إلا بالاقتران بالمضامين الأخرى. وكانت القاعدة والمواضعة والتقاليد هي المبدأ الأساس، وأتباعها لا مناص منه أما الشاعر فقد كان ينقاد لذلك طوعاً لئلا يتعرض تمرسه وبراعته وهو مقيد تماماً. وكانت تلك القيود المحببة بالذات هي التي تشكل أسلوب الفترة وتجعله في مُتناول الفهم، ولا نعني بذلك إلا التجديد البارع المقبول في التراكم والصياغات المستحدثة للمضمون التقليدي والواقع أن إغناء المضمون كان يتجسد في خلق صور تستعرض أمثلةً طريفةً على الخصائص الثابتة ذاتها. فالشاعر عُصري البُخّي يصف في رباعية له صِغَر غر الحبيب وتُحوّل خصره على النحو التالي:

الحكمي من جهة، وبساطة اللغة ووضوح التعبير من جهة أخرى جعلتا شعر العهد الساماني محط إعجاب العامة وأهل الحكمة على حد سواء. فالتذوق حين يقرأه يستمتع به دون قصدٍ منه أو تحكّم، ولا حاجة له في ذلك إلى الغوص والجهد الفكري والاستعانة بمخزون المعلومات والكشف عن التلميحات المهجورة في المقابل، ثمّة تيار آخر يُنزع إلى الأشعار المعقدة الحافلة بالتصنع والتعالم أو المتسمة بالغموض، بل والتعمية؛ ومنها قصائد أنوري ونظامي كنجوي وخاقاني، وكذلك أشعار الأسلوب الهندي. هنا غالباً ما تتوقف متعة المتذوق على إمكانياته هو بالذات، وعلى مقدرته في إمطة اللثام عن تنويهاات الشاعر وسبّر أغوار تكلفه. وفي حين يسهل حفظ قصائد الفريق الأول حتى ليتحوّل بعضها إلى أمثال سوائر، نرى أشعار الفريق الأخير لا تبارح الدواوين ولا يتحرّرها في الغالب سوى من تأدّب تفنّناً وقلماً يرغب فيها أصحاب الذوق السليم إن هم نشدوا المتعة الفنية.

هاتان السمتان الأساسيتان بالذات تلازمان شعرنا العرفاني؛ لكن ذلك العمق، خلافاً لما نجده في أشعار العصر الساماني وقصائد الشاعر ناصر خسرو، ليس عقلاً بل باطني. وبمستطاع عامة المتذوقين إدراك المعاني على مستوى السطح في كلا النوعين - الأشعار الحكمية والقصائد العرفانية - بفضل لغتهما البسيطة وتعبيرهما البين، غير أن التواصل مع الشاعر شعورياً وروحياً يتطلب ممارسةً وخبرةً حكمية وعقلانية أو ذوقية وعرفانية ومن هنا، ينأى الشعر العرفاني عن الإدراك إجمالاً ويصعب النفوذ من خلاله إلى دخيلة الشاعر.

بهذه الخصوصية بالذات يتماثل الشعر الحديث مع الشعر العرفاني. غير أن هناك تجربة شعرية وجمالية خالصة في الشعر الحديث يُعبّر عنها بلغة تبدو بسيطة خالية من التزيق، وبمفردات وتعبيرات مألوفة لغوياً. ومن هذه الناحية، يبدو الشعر الحديث، شأنه شأن الشعر العرفاني، خداعاً إذ إن القارئ العادي يظن أنه قد فهمه ويلتذّب به، في حين أنه لم ينفذ إلى عالم الشاعر بعد

لا تُغَرِّكَ لَكَ إِنَّ لَمْ تَفْهَمْ بِالْكَلَامِ
لا خَصَرَ لَكَ إِنَّ لَمْ تَحِلَّ الحِرَامِ
لا ذا ولا ذاك ببــــــــــــــــادِ عَلَيْكَ
إِنْ عُيِّبَ النُّطْقُ وَغَابَ الحِرَامِ

فيما يصفهما سعدي الشيرازي بيتين على هذه الصورة:

وَحَسْبُنَا سَبَبٌ إِنْ فَاهَ بِالْكَلِمِ
لينجلي أَنَّهُ ذُو ثَغْرِ ذُو دُرِّ
وَحَسْبُنَا حُجَّةٌ أَنْ يَنْطَلِقَ وَسَطًا
لنستدلَّ على خَصْرِ لَهْ ضَمِيرِ

حيث يلاحظ أن سعدي، بإدراج المضمونين البيت الأول من رباعية عُصْرِي في بيتين كلاً على حدة، قد منحهما نوعاً من الاستقلالية، مضيفاً إلى الكلام رَحْمًا وحيويةً بتنويعه للأفعال.

وهذا المضمون بالذات يتطبع في شعر حافظ الشيرازي بطابع فلسفي ويتخذ المنحى التالي:

يَقِينُ يَقِينَ الحِرْمِ بِالجَوْهَرِ الفَرْدِ
فَتَفَرِّكُ بِرَهَانٍ عَلَيْهِ مُطَاوِعُ

وإذا قورنت أشعار تلك الحقبة بقصائد شعراء الحدائث يلاحظ بينها اختلاف سافر. فشاعر العهد الغزنوي انبساطي يُعْنَى بالمظاهر ولا تهمة الأسباب والمؤديات، وهو يتقيد بالتقاليد الشعرية، وتجديده يُكْمِنُ في التعبير الجزل في حدود المضامين المعهودة كما ذكرنا. أما شعره فيتحمم الشكل فيه بالمادة، والصور الشعرية فيه تجريدية غير ذاتية. ويتردد الشعر بقواسمه المشتركة ضمن نطاق أسلوب العصر وجمهور الشاعر هم قلة من أصحاب الذوق ومن الضالعين في الأدب ممن يماثلونه ثقافياً. والجانب الذاتي في لغة الشاعر ضعيف نسبياً ويتضامل إزاء الصيغ الجاهزة.

في المقابل، يُعَدُّ الشاعر الحديث انطوائياً وخارجاً عن التقاليد، وتجديده يتمثل في التعبير عن التجارب الفنية واستلهاهم ما

يستجد في صيغة مضامين حديثة. وللشكل والمادة في شعره صلة حيوية وعضوية، والصور من نسج خيال الشاعر وإبداعه. وهو، أي الشاعر، نزاع إلى الاستقلالية ويُفَرُّ من الانكماش في إطار مذهب معين. أما جمهوره فلا يمت إلى وسطٍ ما بصلة، وشعره لا يرضى بالانكفاء في البيئة المحلية بل يصبو إلى بلوغ المستويات العالمية وتخطي الأزمنة والعصور. وأخيراً وليس آخراً، فإن الشاعر يسعى جاهداً إلى امتلاك لغته الخاصة مكرساً بذلك هويته.

هنا يتبادر إلى الذهن هذا السؤال: هل خصائص الشعر الحديث هذه هي بالفعل حديثة العهد؟ من أجل الرد على هذا السؤال، ينبغي أن نستعرض آراء المنظرين للشعر الحديث حول خصائصه. فالسمات التي يذكروها هؤلاء غالباً ما تتخذ صيغةً هيكليةً، وقلمًا تتناول الجوانب الذاتية للشعر ومضمونه. وهكذا لا يتم التطرق إلى علاقة الشعر الحديث بالشعر التقليدي أو بالتقاليد الشعرية، وإن تم فهو في غير محله.^(١) وربما كانت مقدمة الأستاذ محمد حقوقي المُتَمَتِّعة لكتابه الشعر الحديث منذ البدء حتى اليوم، ١٩٢٢ - ١٩٧١ من أهم التحليلات في هذا المجال وأكثرها شمولية وأثراً. فهو إذ يسرد الضوابط التي اعتمدها لاختيار القصائد، يشير إلى السمات التي تميّز الشعر النيامي عن الشعر التقليدي. وتندرج هذه السمات ضمن هذه الأطر: قصر الأشرطة وطولها، عدم التقيد بالتقاليد المتبعة، انعدام البلاغة، نوعية الغموض، نوعية البناء. وهنا يتوقف الأستاذ حقوقي مطوّلاً عند نوعية الغموض، ويأتي على ذكر أسبابه محاولاً التمييز بين طبيعة الغموض في الشعر الحديث وطبيعته في الشعر التقليدي. كما أنه في دراسته لنوعية البناء يرى للشعر الحديث بنيةً يُفْتَقِرُ إليها الشعر التقليدي.

والفروق التي يسوقها الأستاذ حقوقي بين الشعر الحديث والشعر التقليدي بخصوص الهيكلية الشعرية - الوزن والقالب - مُفْتَعَةٌ ومُعَبَّرَةٌ تماماً، ولكن ما يتعلّق منها بجمهور الشعر يستدعي التأمل. فالحق أن الاختلاف على وجهة النظر هذه هو

١ - فمثلاً يرى ضياءً موحد أن الشعر الحديث امتداد لـ «القطعة» في الشعر التقليدي، وهو في ذلك يأخذ بنيتي الشعر وهيكلية في الاعتبار

الذي يقودنا إلى مفترق الانقسام التام للشعر الحديث عن التقاليد الشعرية (اللهم إلا من حيث المادة اللغوية) أو ارتباطه بها وتواصل جوانب منها في الشعر الحديث.

والبون الذي يراه الأستاذ حقوقي في مجال الغموض بين الشعر الحديث والشعر التقليدي يبدو ناجماً عن تركيزه على قصائد فئة معينة من الشعراء، من أمثال خاقاني ممن يعود التعقيد والصعوبة في اكتناه مغزى كلامهم إلى التلميحات واستخدام المعلومات في الشعر. من هنا، يميز الأستاذ حقوقي، وبحق، بين هذا النوع من الغموض وبين ما هو ذاتي في الشعر الحديث من غموض.^(١) لكننا لو ركزنا بدلاً من قصائد خاقاني المتكففة على غزليات شمس لجلال الدين الرومي أو على رباعيات الخيام، للمحنا إشراقاً التجارب العرفانية والفلسفية العميقة التي تُعجز عن تناولها الأذهان العادية، بالضبط مثل التجارب الشعرية والجمالية للشعراء المجددين، ويتطلب التعمد عليها التوحد فكرياً ونفسياً مع الشاعر والنفوذ إلى عالمه

أما عن نوعية البناء الشعري الذي يميز الشعر الحديث عن غيره، فثمة ملاحظة هنا أيضاً. ذلك أنه يمكن توحي البناء الراسخ المتين والعمارة الفنية ذاتها في رباعيات الخيام، وغزليات حافظ، والقطع الشعرية المتبقية من العصر الساماني، وحتى قصائد العهد الغزنوي بما فيها من أغراض التشبيب والتخلص إلى المديح والشريعة أو التأبيد.*

في رأيي أن الشعر الحديث، إن كان على المحك من حيث الجوهر الشعري، فإنه من ناحية العمق، ومن حيث إن الإلمام به يستلزم وحدة الأحاسيس والتعاطف مع الشاعر نوعاً ما، امتداداً للشعر العرفاني، وهو، من حيث تركيز الشاعر في أنواع منه على مجرد إبداع الجوانب الجمالية بالكلمات، امتداداً لبعض قصائد سعدي التي تضاهي الشعر الخالص والنثر - بغض النظر عن الوزن. أما

من جهة إبداع المضامين، فإنه يُمكن اعتبار هذا الشعر امتداداً لأشعار الأسلوب الهندي.

وهكذا يتضمن الشعر الحديث كافة الخصائص المميزة للشعر الفارسي: الوزن عروضياً في الشعر النياموي، والعمق ورصد تجربة الشاعر ومعاناته، وبساطة اللغة ووضوح التعبير، والمضامين الحديثة، والبناء الحكيم، والتميز اللغوي. وفي الحقيقة، يبدو أن الشعر الحديث قد اختار من سمات الشعر الفارسي في مجمل مراحل تطوره عناصر بادر هو بدوره إلى تطويرها بإبداع. وعليه، ينبغي القول إن للشعر الفارسي الحديث جذوره المحلية ومنبته الإقليمي، ومن ثمّ تعمّد أن يضيف عليه عنواناً مستعاراً ويجحد إصالته فقد أهمل جوهرة. كذلك من رغب في أن يعتبره نسيج وحده ومتجرّداً تماماً عن ماضينا الشعري وتقاليدته فقد غالى أيما مغالاة.

ومع ذلك، فإن الشعر الحديث، وبخاصة في نتاجاته الأخيرة، أخذ ينأى عن الشعر التقليدي من حيث تميز أسلوبه الفردي وأزوار الشاعر عن الانسواء إلى أسلوب تلك الفترة. فإبان طفولة الشعر الحديث ويُفوعه، فُرض أسلوب الفترة على شعراء التجديد، وذلك بصيغة الشعر النياموي، رغم أن القواسم المشتركة على هذا الصعيد كانت في الغالب شكلانية تفتقر إلى التأثير على سمات الأسلوب لدى الشاعر. والحق أن قصائد الناشئة من الشعراء، من أمثال مهدي أخوان ثالث وأحمد شاملو وسهراب سيهري وفروغ فرخزاد، قد برهنت على تميزها واستقلاليتها إما في تلك المرحلة البدائية بالذات أو مع صقل المهوبة الشعرية لديهم. على أية حال، انحسرت القواسم المشتركة التي كانت تُشكّل أسلوب الفترة في الأشعار التقليدية وتضاءلت في الشعر الحديث تدريجياً، بحيث كانت ذروة التطور عند شاعر الحدأة غالباً ما تتسم باللغة الفريدة التي كان يكتشفها بعد أسواط من الخربشات والاختبارات.

١ - مصطلح «الغموض» هذا هو من اختيار الأستاذ حقوقي، ولا نراه الخيار الأفضل للتعبير عما يقصده ففي الحقيقة، غالباً ما يُراد بهذا العنوان سنبر غور الشعر وسر الشاعر وبخيلته.

* وهما دعاء الشاعر في ختام القصيدة لمدوحيه بالبقاء الأبدي على طريق الفلاح والسداد والخير والسؤود. (م. أ)

بضع ملاحظات عن الشعر الفارسي الحديث

عن طريق وسائل الإعلام مع الملايين، بل وأن يتجاوز الحدود القومية ويَطْرُق أبوابَ العالمية. من هنا لم يكن رواجُ ترجمته في حينه إلى اللغات الأخرى اعتبارياً ودون مسوِّغ.

لكنَّ هذا النطاق الواسع من هيمنة الشعر الحديث لا يعني تراجعَه إلى المستوى الثقافي لعامة الناس؛ إذ إنَّ تلقي العمل الفني يتطلَّب ثقافة، وعلى جمهور المتلقين أن يَرْتَفُوا هم إلى المستوى الثقافي الكفيل بإدراك مغزاه. ولحسن الحظ فإنَّ نقد الشعر يُسَعِّفُ المتلقين على تفهَم الشاعر.

على كلِّ حال، لا يَحُولُ الحدُّ الأقصى من فردانية الشاعر دون شمولية شعره عالمياً. فالشعر الحديث تعبيرٌ عن آلام العصر ومعاناة الإنسان في عالم اليوم، وكلُّ شاعر يحاول جاهداً التعبير عن مشاعره الخاصة تجاه تلك المعاناة. وهكذا تُندمج ذاتية الشاعر مع الشمولية العالمية، ليمنح هذا الاندماجُ المادة والشكل في شعره علاقةً حيوية وعضوية، ويأخذ شعره طابعاً عالمياً برغم فردانيته القومية وصبغته القومية.

أجل، يحقُّ لأسمى الإنجازات في الشعر الفارسي الحديث أن تحظى بمكانة مميّزة في الأدب العالمي.

نهاية ٢٠٠٣

(خصيصاً لـ الأراب)

الأستاذ أحمد سميعي (كيلاني)

باحث كبير ومترجم بارر وأستاذ مُحاضر وعضو دائم في مَجْمَع اللغة والأدب الإيراني ورئيس تحرير مجلة المَجْمَع الفصلية، وُلد في طهران سنة ١٩٢١ تخرَّج في الأدب الفارسي وعلم اللغة، وعمل ما يتجاوز السنة عقود في حقول التدريس والترجمة والمراجعة والتنقيح والتأليف، وشغل مناصب علمية وثقافية رفيعة نقل إلى الفارسيه اعمالاً لسائد وروسو وديدرو وفلوبير ونشومسكي وغيرهم، وترجم عشرات المقالات الموسوعية كما أنجز عدة مؤلفات وكتب عشرات الأبحاث القيمة وراجع ما يُناهرُ السبعين كتاباً تنقيحاً علمياً وتدقيقاً لغوياً من مؤلفاته أدب العهد الساساني. دليل المنهج في موسوعة العالم الإسلامي، قواعد الكتابة





التعامل مع اللغة في الشعر الفارسي الحديث

○ حسين معصومي همداني

انفصامًا تامًا عن الشعر القديم، بل يُمكن ملاحظة الالتئام والانفصام جنبًا إلى جنب

فخلافًا للأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والقصة القصيرة والمسرحية، فإنَّ للشعر تقليدًا عريقًا في الأدب الفارسي. وخلال العقود الأولى من كتابة الشعر الفارسي الحديث كان الافتراضُ الشائعُ بين المُحدِّثين، وكذلك ظنُّ الآخرين بحقهم، أنَّهم يكتبون الشعرَ تنصُّلاً من ذلك التقليد، وأنَّ شعْرهم يشكِّلُ انفصالاً تاماً عن التقليد ذاته. وقد انتقد «كلاسيكيو الشعر الحديث» مضامينَ الشعر القديم مرارًا وتكرارًا، وتمَّ التعبيرُ عن ذلك بصراحة في «أفسانه» نيمًا بصيغة انتقادات موجَّهة إلى حافظ الشيرازي بصفته أبرز من يمثِّلُ الشعر القديم، وفي البيان الشعري لأحمد شاملو بعنوان «شعر هو الحياة»، وفي بعض المقابلات الصحفية للشاعرة فرُّوخ فرُّخزاد. ففي «أفسانه» يرى نيمًا أنَّ الحديث عن الخمرة والكأس والساقى «كئيدٌ وخِداد»، وهو خلافًا للشاعر حافظ المشغوف بك «باقي» من الشؤون يُنَوِّه قائلًا: «أنا أعشقُ الرَّأئل». كما يصرِّح أحمد شاملو في «شعر هو الحياة» أنَّ قدامى الشعراء لم يتطرَّقوا إلى الحياة، وأنَّ حبيبتهم وحُبُّهم كانا من نسج الخيال، وهم بدلًا من أن يكونوا «غصنًا في غابة الجماهير» كانوا واجهةً زينةً للبلابل أما لغويًا، فقد صرِّح نيمًا مرارًا أنَّ غايته من نقض التساوي في الأشرط وتغيير دور القافية هي تقريب الشعر من «المنطق الطبيعي للكلام»، وكان يودُّ أن لا تردَّ القافية بناءً على ما يستجدُّ من البيت الشعري بل أن تمثِّلَ حيثما يقتضيه منطوق الكلام - أي عندما ينتهي موضوع ما ويبدأ موضوع آخر. وقد عبَّرَ عن ذلك بعبارة الشهيرة: «القافية جرسُ الموضوع».

إذن، كان الشعر القديم حسب وجهة نظر هؤلاء الشعراء المُحدِّثين يُعاني ثلاثَ مشاكل رئيسية: مضمونه الذي لم يكن مؤائمًا لـ «الحياة»؛ ولُغته التي كانت نائيةً عن اللغة «الطبيعية»؛ ودوره الاجتماعي الذي كان - لدى بعض شعراء الحداثة - مُقتصرًا على خدمة الفئات الحاكمة. ولكنَّ في الوقت نفسه، كان لتلك الأحكام وجَّهٌ آخر فعلى سبيل المثال، كان أحمد شاملو،

اليوم يكون قد مضى على نشر الشاعر نيمًا لرائعته «أفسانه» ما يتجاوز الثمانية عقود. وخلال هذه الفترة، تحول الشعر الفارسي الحديث من حركة احتجاج إلى تقليد يحاكي الشعر القديم، وله حاليًا أعلام بارزون وأعمالٌ كلاسيكية وأساليبٌ تعبيرية خاصة: فاليوم لم تُعدَّ قصائد نيمًا وأحمد شاملو ومهدي أخوان ثالث وفرُّوخ فرُّخزاد وسُهراب سيهري وبضعة آخرين اختبارات لم تزلْ بعدُ في طور الإنجاز، بل نراها أعمالاً كلاسيكية يتعرَّف من خلالها العديدُ من الناطقين بالفارسية على الشعر، وغالبًا ما يبدأ الشعراء الآخرون تَمَرُّسهم في الشعر بها.

فإنَّ كان الشعراء والنقاد القدامى النزعة في فترة من الفترات لا يُعترفون رسميًا إلا ببعض نماذج الشعر الحديث باعتبارها في الغالب أقرب إلى الشعر بمفهومه «الحقيقي»، أي الشعر القديم بالذات، فإنَّه لم يتَّبقَّ إلى الآن سوى نَقْر قليل ممن يُعتبرون أصالة الشعر الحديث قائمةً على مُماثلته لقالب الشعر القديم ومضمونه. إذن، لم يتمَّ الاعترافُ بالشعر الحديث فحسب، بل يبدو حاليًا أنَّ على الشعر القديم أن ينود عن حياضه! وليس ثمة حاجة للدفاع عن شيء: فقد وَضَعَت الحربُ بين القديم والحديث في عالم الشعر أوزارها، ويرجِّح العديدُ من أنصار الشعر الحديث أن يُعتبروا خاتمتها دلالةً على النُصْر الأكيد للجدد على القديم، في حين أنَّ قلائل ممن لازالوا يروُّون في الشعر الحديث علامةً على انحطاط الذوق الأدبي لا غير يُعزِّون شموليَّةَ مرَّغمين إلى اضمحلال الذوق العام للمجتمع بل وإلى زوال المجتمع بصورة عامة.

لكنَّ هذا النُصْر ساهم إلى حدٍّ ما في تعديل موقف المُحدِّثين أيضًا. ولهذا التعديل جانبان أساسيان: الأول هو إقبال بعض شعراء التَّجديد على كتابة قصائد ذات مضامين حديثة في قوالب قديمة، وأبرزُ مثال على ذلك الشاعرة سيمين بهبَّهاني التي أبدعت نوعًا جديدًا من الغزل. والثاني هو تأمُّلات النقاد النظرية في الصلة بين الشعر القديم والحديث، إذ على ضوء تلك التأمُّلات يتَّضح أنَّ الشعرَ الفارسي الحديث لا يمثِّل

الذي وجّه في فترة من الفترات ألدّع ما يُمكن من النقد إلى الشعر القديم، مؤلّعاً دوماً بشعر حافظ ولا يابّه أحياناً أن يعدّه أعظم شاعر في العالم. كما أن الشاعرة فرُوع فرُخزاد، التي نوّهت في مقابلة لها بدور «شعر هو الحياة» في تغيير انطباعاتها عن الشعر، تأمل في الوقت ذاته أن يكون في مقدورها أن تنظر إلى الحياة نظرة حافظ إليها.

هنا يُمكن القول إنّه بتجرّد الشعر الحديث عن حالته كحركة رفض، وتمييزه بتاريخ وتقليد ما، بدأ تقييم التقليد القديم للشعر من خلاله. بل يسعنا القول إن تيار التقييم هذا كان منذ بدايات الشعر الحديث متزامناً مع جانب الرقّص فيه. ورغم أن هذا التيار لم يتجسّد بتاتاً في صيغة نظرية متوازنة، فإنّه لا يعبر عن موقفه حيال التقاليد رفضاً واحتجاجاً فحسب، بل يُحاول أيضاً بلورة تعريف جديد للتقليد ليُتصّف هو من خلاله بجانب من ذلك التقليد وليحظى بنوع من التواصل معه.

ولقد تجلّى هذا التيار في أشكال وأساليب متنوعة، أهمّها المنظور الاجتماعي للشعر القديم. في هذا السياق، ورغم نَبذ جوانب من التقليد من حيث المضمون، وهو ما ينطبق في الأغلب على نظم القصيدة المطوّلة التي كان يعلّب عليها في الماضي غرض المديح، فإن جوانب أخرى منه يتمّ التجاوب معها باعتبارها تجسيداً لنوع من النقد الاجتماعي، على نحو ما يُنظر أحمد شاملو إلى قصائد حافظ ومن قبّله الخيام. والشاعرة فرُوع فرُخزاد تستبني في جوانب من الشعر القديم، وبخاصة في شعر حافظ، نظرة إنسانية تتجاوز حدود الزمان والمكان الضيقة، وتودّ لو تمتاز هي بتلك النظرة. لكن ما يسترعي الانتباه الشديد في هذه التأمّلات في الصلة بين الشعر القديم والحديث هو جانب المعنى في الشعر، ولقّما يركّز الشعراء في تأمّلاتهم هذه على مسألة اللغة؛ وكان من المفترض أن اللغة مُقدّمة سلفاً، أو أن الشعر عندما يتحرّر من سلبيات المعنى ويتخلّص من قيود الوزن والقافية يظفر تلقائياً بلغته الملائمة.

وهناك فريق آخر من كلاسيكيي الشعر الحديث لم يعارض منذ البداية التقليد جملة وتفصيلاً، بل وجّه انتقاده إلى ما آل من

التقاليد إلى الانحطاط في القرون الأخيرة. وفي تعريف هذا الفريق للعلاقة بين الشعر المُحدَث والتقليد الشعري القديم، ثمة تركيز على دور اللغة. وأبرز من يُمثّل هذه النزعة هو مهدي أخوان ثالث. فقد شرح هذا الشاعر في مقالة له بعنوان «كان نيما شهماً زين الشّهام» حالة الشعر قبل ظهور نيما، مُتوخّياً التأكيد على أن الشعر الفارسي القديم كان قد وصل على أعتاب ظهور نيما إلى الطريق المسدود، وأن التطور الذي أخذته نيما في الشعر لا يقتصر على جوانبه النُقضية والسلبية فحسب، بل يعني العودة إلى أكثر عناصر الشعر القديم حيوية ورسوخاً. وقد بلغ تأكيده على وجود الصلة بين الشعر الحديث والقديم الذروة في مقالة مسهبية حاول من خلالها استقصاء نماذج من الشعر القديم تتضمّن العديد من سمات شعر نيما التي كانت تبدو شاذة لا من وجهة نظر التقليديين وحسب بل من وجهة نظر بعض شعراء التجديد أيضاً.

كان مهدي أخوان ثالث يرمي في شعره إلى المحافظة على ذلك التواصل وإلى بناء جسر بين مقاطعتي مازندران وخراسان، أي بين مسقط رأس نيما ومبني الأسلوب الخراساني في الشعر الفارسي القديم. وفي تلك التركيبة، كان للعنصر «المازندراني»، أي النياموي، وجهان: الأول رؤية نيما الحديثة للحياة والطبيعة، والتي كانت تتبلور في اختياره للعناصر الشعرية؛ والثاني اقتراحاته في مجال الشكل، أي نقض التساوي في الأشطرتغيير دور القافية. وفي السياق الأخير، يُعد مهدي أخوان أكثر شعراء العصر نيماوية. أما العنصر «الخراساني» في شعره فله كذلك جانبان: الأول لغته؛ والثاني تجديده لبعض قوالب الشعر القديم، أو بعبارة أخرى إبداع قوالب تماثل بعضاً من قوالب الشعر القديم.

وقد فطن النقاد إلى أن اختيار هذا الشاعر عنوان «قصيده» لإحدى قصائده المطوّلة نسبياً في مجموعته آخر الشاهنامه لم يكن اعتباطياً، بل لأنها كانت تتميز ببنية القصيدة المطوّلة. كما أنه أطلق على عدد آخر من أشعاره اسم «عزل» أخذاً مضمونها الغنائي بنظر الاعتبار، في حين يُمكن من خلال بعض الأشعار تحسّس غرض إعادة بناء قالب المطوّلة وتجديده. ولا تُوازي بنية

هذه الأشعار بنية القصيدة في الشعر القديم فحسب، بل إن لغتها كذلك تُناهز لغة الأسلوب الخراساني كثيراً، وهي لغة القصيدة المطوّلة.

والحال أن لغة مهدي أخوان الشعرية هي أحد الأنواع اللغوية في الشعر الفارسي الحديث، ومن هذا المنطلق يُعتبر مؤسس مدرسة في الشعر الجديد في إيران أطلق عليها اسم المدرسة الخراسانية الحديثة. وللشعراء المنتسبين إلى هذه المدرسة قاسم مشترك، هو العودة إلى نوع من اللغة الشعرية يصطبغ بصبغة قُدماءوية archaic نسبياً، رغم أنهم لا يرون ضيقاً إلى أحياناً في استخدام الكلمات الحديثة الشائعة جداً جنباً إلى جنب مع تلك المفردات القُدماءوية.

ولا يقتصر استعمال أسلوب التعبير القُدماءوي ومفرداته على هذا الفريق من شعراء التجديد. فأحمد شاملو يناشد الشعراء أن يختاروا الوزن والقافية والألفاظ من بين العناصر النابضة في حياتهم المعاصرة. ومع ذلك، فإن لغته هو في مجموعاته الشعرية الأولى غير متناغمة. فإلى جانب القصائد المكتوبة بمفردات غاية في البساطة وبصبغة نحوية نثرية، ثمة أشعار أخرى، وخاصةً الموزون منها، متأثرة جداً من الناحية اللغوية بالشعر التقليدي الفارسي. ورغم أنه تخلّى في مجموعاته اللاحقة وبشكل تام تقريباً عن الوزن والقافية، فإنه نأى بصورة مُطردة في قصائده النثرية تلك عن لغة النثر. وقد تمثل ذلك، بادئ ذي بدء، في اختيار المفردات. ففي أشعاره منذ الستينيات وحتى التسعينيات تُلاحظ، من جهة، مفردات قُدماءوية متعدّدة يختارها لا من الشعر القديم فقط بل من نثر الزمن الغابر أيضاً؛ فيما يتوغّل، من جهة أخرى، عند اختياره للكلمات الجديدة، في زوايا من اللغة المحكية قلماً تتضمنها لغة التّحاور المألوفة والنثر الاعتيادي. وهذان الضربان من المفردات، بقاسمهما المشترك من الغرابة والتنانّي عن اللغة العادية، يمتحان قصائده تميّزاً ينفرد بشعره عن شعر سائر الشعراء الذين تخلّوا عن الوزن والقافية. كما أنه من الناحية النحوية في أشعاره هذه يبتعد قدر الإمكان عن نحو اللغة النثرية. وهكذا، يمضي في اتجاهين يبدوان متعاكسين: فمن

جهة، يبدو أنه قد تخلّى عن الوزن والقافية بغرض تحقيق أحد مثل نيما، أي تقريب الشعر من «المنطق الطبيعي للكلام»؛ ومن جهة أخرى نراه يتناهى عن هذا المنطق باختياره مفردات مهجورة وصيغة نحوية تختلف عن النثر. وربما كان حل عقدة التعارض هذه يكمن في أنه كان يهدف - دون أن يُصرّح بذلك - إلى إعادة مفهوم «الصناعة» إلى الشعر، وهو مفهوم بدا أنه بُدّ بظهور الشعر الجديد. ويُمكن استشراف هذا القصد في الآراء التي أبداها بين حين وآخر حول الشعر. فقد شبه مراراً النثر بالمشي، والشعر بالرُقص؛ فلأول غايةٍ مستقلةً عنه، أما الثاني فهو الغاية بالذات. وفي تشبيه الشعر بالرُقص استحضر وتصوّر للكمال الصوري وللبناء الشعري، ويبدو أنه كان يبغى في غالبية قصائده الوصول إلى ذلك الكمال، وهو ما كان يستشفيهِ في الشعر القديم في أشعار حافظ كما أن لهذا المُقترَب اللغوي أداءً معنوياً، وإيديولوجياً أيضاً؛ فأحمد شاملو كان طيلة حياته الشعرية شاعراً اجتماعياً بل وسياسياً ورافضاً أيضاً، وكان نهجُ الرافض في الفترة الأولى من شاعريته (قبل الانقلاب الأميركي عام ١٩٥٢) مقترناً بعقد الآمال على المستقبل والغد القريب؛ ولكن عندما استحال الأمل إلى يأس طاغ، صار شعره عند تطرّفه إلى المجتمع يجسد عالماً مقلوباً رأساً على عقب.

وربما كان ذلك اليأس من الزمن الراهن هو الذي حدا بمهدي أخوان إلى نشدان لغة قُدماءوية. ومع ذلك، فإن شعره المُولع بماضي إيران القديمة المجيد يتضمن لغة فخمة متبقيّة من شعر العهود السالفة تُذكرنا بذلك الماضي التّكيد. وأمّا اختيار أحمد شاملو من مدخّرين لغويين مختلفين - لغة الشعر والنثر القديمين، واللغة العامية المعاصرة - فبعُد من العناصر العاملة على خلق فضاء ينعدم فيه التمييز بين الماضي والحاضر: فاللغة القُدماءوية تُضفي على الأحداث التي تجري حالياً مسحة قُدماءوية، ومن ثم ينبغي أن تُعتبر طبيعية. وحتى الحب، وهو العلاقة الطبيعية إلى أقصى الحدود بين البشر، يتحوّل بفعل القيود والظروف إلى شيء غير طبيعي موروث من عهدٍ سحيق ومُتبقٍ من «مذهب بائد». والضميم الذي نعانيه ليس بحادث عابر، بل هو

الحاضر، في بيئة الشاعر التي تخلو من أي وسيط. فلا غرابة، إذن، إن لم يستشرف في اللغة أيضاً الأفاق البعيدة. وفي مقابل الشعر السياسي - الاجتماعي لأحمد شاملو ومهدي أخوان، والشعر العرفاني لسهراب سپهرى، ثمة رؤية وجودية في شعر فرُوغ فرُخراد ترتبط في الوقت ذاته بموقعها كامرأة. وتلك الرؤية المزدوجة تسم شعرها بسمة أخلاقية: فخلافاً لشعر شاملو، لا تكون المواجهة الرئيسية في شعرها بين الأخيار والأشرار أو الشهداء والأشقياء، بل بين حاجات المرء الطبيعية وبين حواجز الحياة الاجتماعية والقواعد الأخلاقية المتحكّمة بها. وفي أشعارها الأولى كان القسط الأوفر من تلك الحاجات جسدياً، لكن الاهتمامات النسوية الخاصة ذابت في نتائجها الأخيرة في القضايا الإنسانية العامة.

إن شعر سپهرى وفرُخراد انتقادي (كشعر شاملو وأخوان)، غير أن انتقادهما لا يتناول السياسة أو المجتمع، ولا يهدف إلى إحلال نظام سياسي ما محلّ نظام آخر أو إلى تغيير قواعد إدارة شؤون المجتمع. فكلاهما يُخاطب الفرد ويدعوه إلى نوع من العودة: فالأول يدعو إلى العودة إلى الطبيعة والإفلات من عالم العادات نحو «مدينة خَلْف البحار»، والأخرى تحض على الرجعة إلى «الميلو الإنسانية النزيهة البسيطة» ويُمكن القول إن كليهما يعي في نهاية المطاف استحالة تلك العودة. ومن هنا تأخذ تجربة سپهرى في كتابه الأخير مداها في مجال اللغة فقط، بينما تعرّف قصائد فرُخراد الأخيرة على وتر اليأس والإحباط. ويتميز شعرهما بنبرة خطابية تفوق مثيلتها في شعر شاملو وأخوان، إلا أنها ليست ملحمية إطلاقاً. وعليه، فإنه يفتقر إلى سمو اللغة، وهو ما تتّصف به الملحمة فاللغة فيه بسيطة لأنّ الشاعرين يُعبران عن عالم بسيط أو مبسّط.



من الملاحظ في شعر هؤلاء الشعراء الأربعة، وهم من أهم ممثلي شعر الحدّثة الكلاسيكية الفارسي، أن هناك نوعين من التعامل مع اللغة أحدهما مُقترَب شاملو وأخوان المتأثرين بلغة الشعر القديم، ويقطع النظر عن تقيدهما أو عدم تقيدهما بالوزن

تكرار للقهر السائد على مرّ التاريخ، وما التاريخ إلا رواية لسلسلة من الجور المتكرّر لا ينجو منها إلا من تطوّع للاستشهاد ويختصّ قسط وافر من أشعار أحمد شاملو بالمرثاة، وهو في الواقع ملحمة الشهادة وتُمكنه لغته الفخمة القدماوية من سلخ الجانب المؤرّخ الزائل عن الشهادة ليمنح الحدث الواقع بالأمس القريب بُعداً أسطورياً. وعبر اللغة التي تُوحّد الماضي والحاضر يتوحّد شهداء التاريخ بأسرّه، وكذلك قاطبة السّفاحين على مرّ العصور. فأولئك الذين يخرقون الفجر «بلعلة اثنتي عشرة رصاصة» هم ذاتهم «العسس» الذين «يجزرون الطيور بالسيف». وعندئذ يتوحّد العاس والجندي، والرصاص والسيف، اللذين يعودان إلى حقيبتين مختلفتين من تاريخ الظلم.

ولعل فرُوغ فرُخراد وسهراب سپهرى هما أكثر كلاسيكيي الشعر الفارسي الحديث تقريباً للشعر من «المنطق الطبيعي للكلام». فباستثناء فترة محددة من شعر سپهرى، يحتاج شعرهما إلى تغيير طفيف فقط ليصبح نثرًا. ومن حيث المفردات، لا يلاحظ على وجه التقريب أي تركيب أو مفردة قدماوية عندهما ولم يَنْتَب أيًا منهما هاجس الكمال الصوري، ويُمكن اعتبار شعرهما شعرًا سرديًا وعلى خطّ سوي والملاحظ أن هذين الشاعرين هما أبعد شعراء التجديد عن الشأن السياسي، بل إن أحد أهمّ المآخذ على شعر سپهرى هو كونه غير اجتماعي

تتواءم لغة هذين الشاعرين مع سياق رؤيتهما للكون والحياة فشعر سپهرى عرفاني، لكنّه - عدا عن مبادئه العامة - لا يمتّ بأية صلة مباشرة إلى الشعر العرفاني الفارسي: فلا هو يستخدم المصطلحات العرفانية الخاصة، ولا يسعى إلى التعبير عن مفاهيم العرفان القديم شعراً. ذلك أن عرفانه ذاتي، وساحة تجربته العرفانية ليست بعالم غيبي بل هي عالم الأرض هذه بالذات. وهو لا يعكس المضامين العرفانية على هذا العالم، بل يستمدّها منه؛ من تجارب بسيطة مُعبّر عنها بألفاظ بسيطة كما أنه يعيش الحاضر ولا شأن له بالماضي وب«القفأ» حيث «ينصبّ الموج عند شاطئ أصداف السكّون الباردة». وشعره لا يروي عظمة الماضي ولا يُبشّر بالمستقبل: فكلّ شيء يجري في

هذا التمييز كان بارزاً في قالب الغزل أكثر من أي شكل آخر، فإنه كان محسوساً كذلك في القوالب الأخرى - كالمقطعة والقصيدة المأولة... ففي الغزل، لم يكن مسموحاً للشاعر أن يتناول أي غرض يشاء؛ فالحالات المعبّر عنها كانت محدودة، وكذلك المفردات المعبّرة عنها. فعلى غرار الرّسم التقليدي الأوروبي، كان نطاق التّجديد في الشعر التقليدي الفارسي ضيقاً جداً وله صلة مباشرة بمعرفة التقاليد. بعبارة أخرى، كانت نظرة الشاعر إلى الطبيعة والمجتمع والإنسان تتم من خلال التقاليد الشعرية واللغة التي أفرزتها تلك التقاليد. ولم تحل تلك الحالة دون ظهور شعراء متميّزين، ولكن في أغلب الأحيان كانت هناك ظاهرة تُعَمُّ، تُصاهي في الرّسم ما اصطُح عليه بـ «الاتباعية»: إذ كان الشاعر يُوحّد فنّ الشعر وإتقان صناعة الشعر، معتبراً أنّ الفضل هو أن يحذو حذو الجهابذة المتقدّمين.

من وجهة النظر هذه يسعنا القول إنّ منهج نيما في تقريب لغة الشعر من «المنطق الطبيعي للكلام» يأتي ملازماً لدعوته إلى مواجهة الطبيعة مباشرة. بعبارة أخرى، يزول الحدّ الفاصل بين المفردات الشعرية وغير الشعرية، وبين اللغة القديمة واللغة الحالية، وبين لغة الشعر ولغة النثر. ولا ينعكس «المنطق الطبيعي للكلام» في شعر نيما نفسه على النسيج النحوي للغة، بل على نمط رؤيته أيضاً فحلاًفاً لرؤية الشاعر التقليدي الذي كان يتّزع إلى الإجمال عند تطرّقه إلى الموضوعات المألوفة أو المتكرّرة، تميل هذه الرؤية إلى التفصيل الذي يلاحظ بشكل خاص في جانب الوصف في أشعار نيما. ويُعزى ذلك إلى تعويد المُتلقي على التمعّن في ما توارى خلف أستار التقاليد. لكنّ هذا التفصيل ليس هو الغاية، بل ضربٌ من إجابة النظر في الكون واللغة بغية اختيار عناصر منها؛ ذلك أنّه ما من شاعر يتناول الطبيعة بأسرها مادة لشعره، بل يختار بعضاً من عناصرها. ومن هذه الناحية، ثمة فارق أساسي واحد فقط بين الشعراء التقليديين وشعراء التجديد في الفارسية: فالعناصر التي كان يستخدمها الشاعر التقليدي في شعره كانت معلومة سلفاً، في حين يختار الشعراء المجددّ بنفسه عناصره وبحرية

والقافية. والآخر نَهجُ فَرُخزاد وسيهري اللذين يستخدمان المواد اللغوية المتوفرة لديهما، أي اللغة المكتوبة يوماً بيوم بصفتها لغة شعرية. كما لاحظنا أنّ هناك صلة ما بين ذئك الأسلوبين في استخدام اللغة ورؤية هؤلاء الشعراء.

إنّ وجود هذه المناحي اللغوية المتنوّعة وتعايشها في الشعر الفارسي الحديث يستدعيان التأمّل في مغزى أحد اقتراحات نيما الساعي إلى تقريب الشعر من المنطق الطبيعي للكلام. فماذا يعني هذا التقريب؟ فإنّ عيننا به أنّ الشعر ينبغي أن يتحرّر من الإلزامات التي يفرضها التقيّد بالوزن والقافية في شكله التقليدي، فإنّه يُمكن القول إنّ هذه الغاية قد تحقّقت إلى حدّ كبير في شعر سيهري وفرخزاد. أضف إلى أنّه من حيث المفردات، لم يستعمل هذان الشعراء سوى أكثر مفردات اللغة السائدة شيوعاً. ولكنّ إنّ أخذ اقتراح نيما بعين الاعتبار من هذا المنطلق، فإنّه لا يعدُّ «ثورياً» بالقدر المنشود؛ ذلك أنّ شعر عددٍ من أعظم وجوه الشعر التقليدي الفارسي يتّسم إلى حدّ بعيد بتئيّك السمتين: ففي أشعار حافظ وسعدي والعديد من غزليات الرومي تكاد تكون المفردات محدودة، وتدخل في عداد الكلمات المألوفة جداً في اللغة الفارسية، ولا يختلف سياق العبارة فيها كثيراً عن السياق «الطبيعي» للكلام، إذ يُمكن بقدر ضئيل من التغيير كتابة العديد من أشطر وأبيات سعدي وحافظ نثراً. ثمّ إنّ قلما يُمكن رصد شاعرٍ من شعراء الحداثة الكلاسيكية يجاري نيما بالذات في ابتعاد شعره عن السياق الطبيعي للكلام!

من جهة أخرى، لا يصحّ القبولُ بكلّ ما يترتّب منطقياً على اقتراح نيما أو نهجه ذاك، لأنّه يفضي في النهاية إلى إزالة الحدود بين الشعر والنثر. إذن، ماذا كان يقصد نيما حقيقةً؟ أرى أنّه كان يتحسّس نقصاً ما أساسياً في الشعر القديم، لكنّه لم يستطع أن يُعبّر عنه بدقة، فلجأ مُجبراً إلى استخدام عبارة «الابتعاد عن السياق الطبيعي للكلام». وذلك النقص هو بالذات تلك الخصيصة الأولى التي ذكرناها للشعر القديم، أي محدودية مفرداته. فعلى مرّ الزمن، حصل تمييزٌ في الشعر الفارسي القديم بين الكلمات الشعرية والمفردات غير الشعرية. ورغم أنّ

التعامل مع اللغة في الشعر الفارسي الحديث

المطوِّعة. وفي السياق نفسه، يمكن ملاحظة مشابهاً بين عدد من قصائد سپهرى وفرخزاد الطوال وقالِب المزدوج.

ورغم كلِّ الفروق الموجودة بين الشعراء الأربعة السالفي الذِّكر، فهناك سمتان هامتان يتسمون بهما كقاسمٍ مشتركٍ يُميِّز بين شعرهم وشعر بعض الشعراء غير المنتمين إلى تلك الفترة الكلاسيكية للشعر (وكذلك العديد من التيارات الشعرية الجديدة في الغرب). فرغم جملة خروقاتهم للتقاليد، لم يُزل في شعرهم الحدُّ الفاصلُ بين اللغة الشعرية وغير الشعرية، مع أنَّه صار أكثرَ غموضاً. ثم إنَّ أيًّا منهم لم يتوصَّل إلى لغته الشعرية الخاصة بسهولة، لكنَّه تَفَرَّغَ في خاتمة المطاف بضربٍ من اللغة يَشعرُ بالارتياح في استخدامه. لقد بدأ الشعرُ الفارسي الحديث والتساؤلُ يراوده حول مقدرة نوع خاصٍّ من اللغة على التعبير عن حالاتٍ تتعلَّقُ بعالمٍ آخر، لكنَّه - على أقلِّ تقديرٍ في أعمال كلاسيكية - لم تُساوِرْه هواجسُ الاستقصاء الناجمة عن الشكِّ في مقدرة اللغة بصورة عامة. وإذا اعتبرنا طرْحَ القضية الأخيرة منطلقاً للشعر الجديد في الغرب، استطعنا القولُ إنَّ الشعر الفارسي الحديث هو امتداد للشعر التقليدي الفارسي، وإنَّ قوَّته ومحدوديَّته يكمنان في ذلك أيضاً.

طهران، نهاية ٢٠٠٣

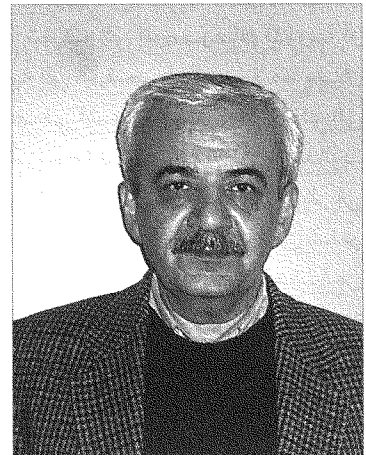
(خصيصاً في الآداب)

وعلى المنوال نفسه يكونُ شاعرُ الحدائث حُرّاً على صعيد اللغة لاختارَ فردياً ما يراه من ميدان اللغة بأكمله. وضروب الاختيار المختلفة التي اعتمدها كلاسيكيو الشعر الحديث - لغة الشعر التقليدي، لغة النثر التقليدي، لغة النثر الجديد، العامية - تدلُّ على أنَّهم تلقَّوا دعوةً نياماً إلى إعادة الشعر إلى المنطق الطبيعي للكلام من هذا المنطلق.

لا تقتصر الأنواع اللغوية في الشعر الفارسي الحديث على ما يلاحظ في شعر الشعراء الأربعة الأنفي الذِّكر. إذ يُمكن في مجالٍ أوسعٍ دراسة أنواع كهذه في شعر الشعراء الآخرين. وهناك صلة بين هذه الضروب اللغوية المتنوعة ونظرة الشعراء إلى تقاليد الماضي. باختصار، يمكن القولُ إنَّ الشعر الحديث في فترته الكلاسيكية لم يَسْتَلْهِم التراث المعنوي للشعر الفارسي القديم فحسب، بل استوحى من تراثه اللغوي كذلك، واستطاع من خلال استيحاءاته له أن يتخَيَّرَ جزءاً منه أو أن يُحيي قوالب من الشعر القديم بصيغة تعبيرية حديثة. وسالفاً، أشار ضياءٌ مؤخِّدٌ إلى أنَّ عدداً لا يستهان به من قصائد الشعر الحديث الجيدة يُميِّزُ ببنية «القِطْعَة»؛ كما أسلفنا نحن أنَّ بعض أشعار مهدي أخوان هي حصيلةٌ تمعُّن في بنية القصيدة

الدكتور حسين معصومي همداني

ناقد وعضو دائم في مجمع اللغة والأدب الإيراني وُلِدَ في همدان عام ١٩٤٨. تدرَّس الهندسة الكهربائية (جامعة شريف الصناعية، طهران) ونظرية المعرفة وتاريخ العلم (جامعة باريس ٧) يعمل أستاذاً في تاريخ وفلسفة العلم بجامعة شريف الصناعية، وله مقالاتٌ منشورة باللغة الإنكليزية والفرنسية والإيطالية. نقل إلى الفارسية أعمالاً لفرير هابرنبرك وكارل فريدريش فون فاينسبيرك وفي مجال الشعر، صدرت له ترجمةٌ لمختارات من أشعار ربه شار. تنصُّن مقالة له في تحليل شعر الشاعر





نيما يوشيج

ضوء القمر

يَرشَحُ ضوءُ القمرِ وتومضُ الحباحِبُ
وما من لحظةٍ تسهَدُ فيها عَيْنُ .
لكنمَّا لهفي على الرُقْدِ القَلَّةِ هؤلاءِ
يَحْرِمُ عينيَّ المغرورقتينِ النَّوْمَ .

واحسرتاه! تنقصُ في حضني .
أتحسُّ بيديَّ كي أفتحَ باباً،
أترقُّبُ عبثاً أن يأتي إلي البابِ أحدُ؛
فالبابُ والجدارُ منهَّدانِ
يتهاويان على رأسي .

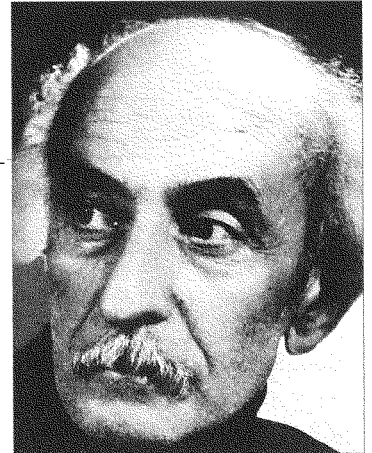
والسحرُ مائلٌ، يتأملُ قلقاً في،

والصباحُ يتوخى مني أن آتي هؤلاءِ القومَ المحيطينِ
بخبرٍ عن نَفْحَتِهِ المباركةِ .
لكن شوكاً ينكسرُ في فوادي عبر هذا الرحيلِ .

يَرشَحُ ضوءُ القمرِ وتومضُ الحباحِبُ؛
وعلى مشارفِ القريةِ
يَمَكْتُ وحيداً
رجلٌ قد بثرتَ قدماهُ من بُعدِ المسافةِ،
وعلى كاهله يحمِلُ عبأه
ويدهُ على البابِ، وهو يُتمِّمُ قائلاً:
لهفي على الرُقْدِ القَلَّةِ هؤلاءِ
يَحْرِمُ عينيَّ المغرورقتينِ النَّوْمَ!

ساقَةُ الوردِ الدقيقةُ التي غرستها بروحي

وسَقَيْتُها من روعي



نيما يوشيج

اسمُه الحقيقي علي إسقندري، وهو مؤسسُ مدرسة الشعر الحديث في إيران ورائدُها بلا
منازع وُلِدَ في ضيعة يوش بمقاطعة مارنُدران سنة ١٨٩٥، وتوفي في طهران عام ١٩٥٩
اشتهرَ، علاوةً على ثورته التجديدية في الشعر، بالتنظير الجاد للشعر الحديث صدرت له عدة
مجموعات منها أفسانه (١٩٥٠): مائلي (١٩٥٧): ماخ أولاً (١٩٦٥): شِعْري (١٩٦٦):
مياهِ في مهاجِعِ النَّوْمِ (١٩٧٤)

أحمد شاملو

مخطّط

الليل

كان صادقاً

بحنجره دامية

من أمد بعيد .

والبحر

يقبع في برودة .

وهناك غصن

في عتمة الغابة

يصرخ

تجاه النور .

المرثية (في رثاء الشاعرة فروغ فرخزاد)

على باب الجبل أبكي

على أعتاب البحر والأعشاب ،

بحثاً عنك .

وبحثاً عنك أبكي

عند معبر الرياح ،

ومفترق الفصول ،

وفي إطار مكسور

لنافذة توظّر السماء الملبدة بالسحب

بيرواز عتيق .

.....

وفي انتظار صورتك

إلام تطوى

أوراق هذا الدفتر الخاوي؟

❖ ❖

هو القبول بتيار الرياح

والحب ،

صنو الموت .

أما الخلود

فقد فاتحك بسرّه ،

فتحوّلت كنزاً

ضرورياً ومطمعاً؛

كنزاً كذلك الذي

حبّ إلى النفس

تملّك التراب والبلاد!

❖ ❖

اسمك فجر يمر عبر جبهة السماء

- بورك اسمك! -

ونحن لا زلنا

نعاود الإمساء والإصباح

نعاود الـ «لازلنا» ...

ليلية

إِنْ كَانَ اللَّيْلُ جَمِيلًا عَبَثًا

فَلِمَ اللَّيْلُ جَمِيلٌ؟

وَلَا جِلَّ مِنَ اللَّيْلِ جَمِيلٌ؟

اللَّيْلُ

وَنَهْرُ الْأَجْمِ الَّذِي لَا يَنْشِي

وَهُوَ يَجْرِي بَارِدًا.

وَالنَّادِيَاتُ بِشَعْرِهِنَّ الطَّوِيلِ

عَلَى ضَفْتِي النَّهْرِ،

أَيَّ ذِكْرِي يَنْدُبِنَ

بِمَطْوَلَةِ الضَّفَادِعِ،

الْمَنْقُطَةِ الْإِنْفَاسِ

فِي حِينَ يُخْرَقُ الْفَجْرُ، أَيُّ فَجْرٍ،

بِلَعْلَعَةٍ اثْنَتَيْ عَشْرَةَ رِصَاصَةً مُتَنَاعِمَةً؟

❖ ❖

إِنْ كَانَ اللَّيْلُ جَمِيلًا عَبَثًا

فَلَأَجِلَّ مِنَ اللَّيْلِ جَمِيلٌ

وَلِمَ اللَّيْلُ جَمِيلٌ؟

أنا والموت

هُوَذَا مَوْجُ الزَّمَنِ بِوَطْئِهِ الثَّقِيلِ يَجْرِي فِيَّ

هُوَذَا مَوْجُ الزَّمَنِ بِوَطْئِهِ الثَّقِيلِ

يَجْرِي فِيَّ جَدَوْلًا مِنْ حَدِيدٍ

هُوَذَا مَوْجُ الزَّمَنِ بِوَطْئِهِ الثَّقِيلِ يَجْرِي فِيَّ بَحْرًا مِنَ الْفَوْلَادِ
وَالصَّخْرِ.

❖ ❖

فِي مَسَارِ النَّسِيمِ بَدَأْتُ نَشِيدًا مِنْ نَمَطٍ آخِرِ

فِي مَسَارِ الْمَطَرِ بَدَأْتُ نَشِيدًا مِنْ نَمَطٍ آخِرِ

فِي مَسَارِ الظِّلِّ بَدَأْتُ نَشِيدًا مِنْ نَمَطٍ آخِرِ.

النَّيْلُوفَرُ وَالْمَطَرُ كَانَا فِيكَ

وَالْحَنْجَرُ وَصَرْخَةٌ مَا فِيَّ أَنَا؛

النَّافُورَةُ وَالْحُلْمُ كَانَا فِيكَ

وَالْبِرْكَةُ وَالسَّوَادُ فِيَّ أَنَا.

...

فِي مَسَارِكِ أَنْتِ بَدَأْتُ نَشِيدًا مِنْ نَمَطٍ آخِرِ.

❖ ❖

جَعَلْتُ مِنْ وَرَقِ الشَّجَرِ نَشِيدًا

أَكْثَرَ أَخْضِرَارًا مِنَ الْغَابِ،

جَعَلْتُ مِنَ الْمَوْجِ نَشِيدًا

أَكْثَرَ نَبْضًا مِنَ الْإِنْسَانِ،

جَعَلْتُ مِنَ الْحُبِّ نَشِيدًا

أَكْثَرَ طَبْلًا مِنَ الْمَوْتِ.

أَكْثَرَ أَخْضِرَارًا مِنَ الْغَابِ

جَعَلْتُ مِنْ وَرَقِ الشَّجَرِ نَشِيدًا،

أَكْثَرَ نَبْضًا مِنْ قَلْبِ الْبَحْرِ

جَعَلْتُ مِنَ الْمَوْجِ نَشِيدًا،

أَكْثَرَ طَبْلًا مِنَ الْحَيَاةِ

جَعَلْتُ مِنَ الْمَوْتِ نَشِيدًا.

جزّارٌ يبكي

جزّارٌ

كان يبكي .

مُسْتَهَاماً كان

بِكَنَارِيٍّ صَغِيرٍ .

وَذَيْلُ تُوْبِيهَا الرِّقِيقِ

يَهْتَزُّ فِي الرِّيحِ خَفِيفَةً .

رَبَاهُ رَبَاهُ

عَلَى الْفَتَيَاتِ أَلَا يَلْبِثْنَ صَامِتَاتٍ

حِينَ يَشِيبُ الرُّجَالُ

يَأْتِسِينَ مُرْهَقِينَ .

الأغنيةُ المُعْتَمَةُ

عَلَى خَلْفِيَّةِ الصَّبَاحِ الرِّصَاصِيَّةِ

يَقِفُ الْفَارِسُ مُطْرِقاً،

وَعُرْفُ جَوَادِهِ الطَّوِيلُ

يَتَطَايَرُ فِي الرِّيحِ .

طَبِيعَةٌ مَيِّتَةٌ

رِزْمَةٌ أَوْ رَاقٍ

عَلَى الْمَكْتَبِ

فِي النَّظَرَةِ الْأُولَى لِلشَّمْسِ .

رَبَاهُ رَبَاهُ

عَلَى الْفَرَسَانِ أَنْ يَتَسَمَّرُوا وَاقِفِينَ

حِينَ تَأْتِي نُدْرُ الْوَأَقِعَةِ .

كِتَابٌ غَامِضٌ

وَسِيحَارَةٌ مُتْرَمِّدَةٌ

جَنْبَ فَنَاجِ الْشَّائِي الْمُنْسِيِّ .

جَنْبَ السِّيَاحِ الْمَحْرُوقِ

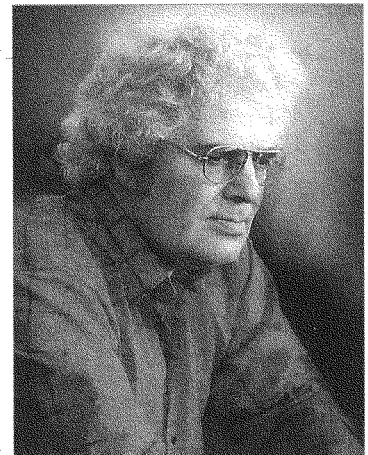
تَقِفُ الْفَتَاةُ مُطْرِقَةً،

نِقَاشٌ مَمْنُوعٌ

فِي الْخَاطِرِ .

أحمد شامئلو

أعظم شعراء الحداثة في إيران تأثيراً وأوسعهم شهرةً. وُلِدَ في طهران عام ١٩٢٥، وتوفي فيها سنة ٢٠٠٠. أصدر عدّة مجموعات شعرية منها *الألحان المنسيّة* (١٩٤٧): *الحديد والإحساس* (١٩٤٨)، *القرار* (١٩٥١)، *الهواء الطلق* (١٩٥٧)، *حديقة المرايا* (١٩٦٠): *أيّدا في المرأة* (١٩٦٤)، *عن الهواء والمرايا* (١٩٧٠): *ازهرار في الضباب* (١٩٧٠): *إبراهيم في النار* (١٩٧٣)، *مديّة على طبق* (١٩٧٧): *أغاني الإغتراب الصغيرة* (١٩٨٠): *مدائح دون عطايا* (١٩٩٢)، *على العنّبة* (١٩٩٧): *حكاية جزع ماهان* (٢٠٠٠)



مهدي أخوان ثالث

كالحجرِ العَطْشى... .

يَفِيضُ بالخَوَاءِ،

جارٍ جَدْوْلُ اللحظاتِ .

طارَ

ذاكَ الحمامُ الدَّامي

وهو يستقصي بُرْجَ السُّحْرِ الضائع... .

كالحجرِ العَطْشى التي تَحْلُمُ بالماءِ

وتَلْمَحُ في الماءِ الحَجَرَ،

أعرِفُ الأحبابَ والأعداءَ .

وأعشَقُ الحياةَ

وأمُتُّ الموتَ .

لكنَّما الويلُ الويلُ،

إذ - لِمَن ينبغي القولُ؟ -

إنَّ لي صاحباً

أودُّ أن أُلجأَ إلى العَدُوِّ مِنْهُ .

الأخضرُ

بالأمسَ ليلاً

إلى أيِّ مدَى بكَ قد مَضَيْتُ

مَضَيْتُ إلى اللَّهِ

وما وراءَ صحراءِ الإلهِ .

أنا لا أزعُمُ أنَّ الملائكةَ سَبَّحُوا

إلى جَنِّي جَناحاً بِجَناحي،

أنا لا أزعُمُ أنَّ قد هَطَلَ مطرٌ من الذهبِ .

لكنَّني بكَ قد مَضَيْتُ

أَيُّها العِطْرُ الأخضرُ، يا ربيبَ الظلِّ،

أَيُّها الريشةُ التي تَحْمِلُها الرِّيحُ .

قد مَضَيْتُ من حَرِيرِ الستارةِ المُرْهَرِ

إلى حريمِ الظلالِ الخضراءِ،

إلى ربيعِ اخضراراتِ الضُّوعِ،

إلى بلادٍ تبدو لي غُرْبَتُها مألوفةٌ .

وحاذيتُك يا مَنْ كنتَ تأخذُني

جدْوْلُ اللحظاتِ جارٍ .

مُسْتَهَام

أجل، أنتَ مَنْ يَنْشُدُ فُواداً

لكنَّ

واحسرتاه!

فَمِنْ أمدٍ بعيدٍ

- وتأخذني من ذاتي أو من غير ذاتي -

وأنا في ركابك وأنت ماضٍ

على خطِّ مع النورِ

في هودجِ فخمٍ من الأسرارِ

والإنشادِ والفتنةِ والذهولِ

نحوَ أقصى ما يكونُ من حدودِ

- أنتَ يا قصيلَ جوادِي الجامِحِ،

يا مظلةَ طاووسي الفحلِ المتبخترِ

أنتَ يا أغلى شغفٍ،

يا صفاً زمردياً لسميِّ الحنونِ -

قد حاذيتك إلى التجردِ،

إلى الطليقِ.

ومقصوراتُ ذهني كانت تطفحُ

بغمزاتِ الضوءِ ولمساتِ الحنانِ

وغمرةُ الأمواجِ

كانت أطوعَ جسري لخطاي.

وكان الشُّكْرُ والشُّكوى،

وكانتِ الأسرارُ والتأملُ.

وبكلِّ وطأةٍ أن أكونَ

وبكلِّ خِفةٍ أن أهبَ،

مضيتُ نحوَ ميزانِ

كانت العزَّةُ والعزْلُ والأسى

في آفاقِ عدلهِ سواءَ بسواءِ.

وماتتِ التساؤلاتُ في قرارتي

لأنني مضيتُ صوبَ اللأسؤالِ.

شُكري الطافحُ بالدمعِ أُقدمُه إليك،

ولتعمُرْ داركُ يا خرابي الأخضرَ الحبيبِ

يا مَنْ فَصُّ خاتمِكِ الزَّبْرَجديُّ مَلْعَبٌ للريحِ،

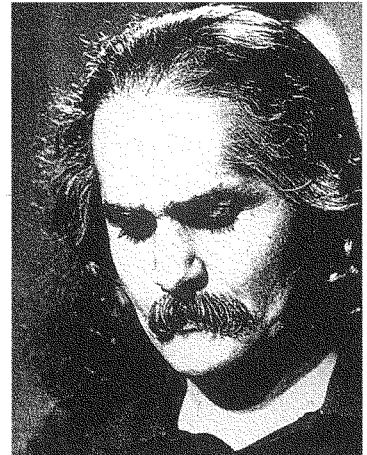
أيِّ ريحٍ،

إلى أيِّ مدىٍ أخذتني ليلةَ أمسِ،

إلى أيِّ مدىٍ مضيتُ بكِ ليلةَ أمسِ!

مهدي أخوان ثالث

أحد أهم وأشهر رواد التجديد في الشعر الفارسي المعاصر وُلِدَ بمدينة مشهد سنة ١٩٢٨، وتوفي في طهران عام ١٩٩٠ من مجموعاته الأثمنون (١٩٥١)، الشتاء (١٩٥٦)، آخرُ الشاهنامة (١٩٥٩)، اقتناص (١٩٦٦)، في باحة الخريف الصغيرة، في السجن (١٩٦٩)، جحيم، ولكن بارد (١٩٧٨)، أحيك أيتها البلاد القديمة (١٩٨٩)



فُرُوعُ فَرْخِزَادِ

هدية

في فُسْحَةِ الاسترخاءِ بينِ عِنَاقَيْنِ،

عن نهايةِ اللَّيْلِ أَحْكِي،

أو نظرةً حائرةً لِعَابِرِ سَبِيلِ

عن نهايةِ العُتْمَةِ أَحْكِي،

يَرْفَعُ قُبَعَتَهُ

وعن نهايةِ اللَّيْلِ .

وبابتسامةٍ بلا مغزى يقولُ لِعَابِرِ سَبِيلِ آخَرَ:

« صباحَ الخَيْرِ . »

إِنْ جِئْتَ بَيْتِي أَيُّهَا الحَنُونُ فَأَتِنِي بِقِنْدِيلِ

رَبِّمَا كَانَتْ الحَيَاةُ

وَنَافِذَةُ أَطْلُ مِنْهَا عَلَى زَحْمَةِ الرُّقَاقِ السَّعِيدِ .

لِحِظَةٍ مُوصَدَّةٍ

تَهْدُ فِيهَا نَظْرَتِي فِي إِنْسَانِ عَيْنِكَ ذَاتَهَا؛

وَلِي حِسٌّ فِي هَذَا

مِيلَادٍ آخَرَ

سَوْفَ أَضْفِيهِ عَلَى إِدْرَاكِ القَمَرِ وَفَهْمِ الظَّلَامِ .

كُلُّ وَجُودِي آيَةٌ لِلظَّلَامِ

تَأْخُذُكَ - مُكَرَّرَةً إِيَّاكَ -

فِي غُرْفَةٍ لَا تَسَعُ إِلَّا لِعُزْلَةٍ وَاحِدَةٍ

إِلَى سِحْرِ الازْهَرَارِ وَالنَّبْتِ الأَبَدِيِّ .

يَتَأَمَّلُ قَلْبِي -

وَأَنَا فِي هَذِهِ الآيَةِ تَأَوُّهْتُكَ آهًا،

ذَاكَ الَّذِي لَا يَسَعُ إِلَّا لِحُبِّ وَحِيدٍ -

وَأَنَا فِي هَذِهِ الآيَةِ

فِي ذِرَائِعِ سَعَادَتِهِ البَسِيطَةِ،

طَعْمْتُكَ بِالشَّجَرِ، بِالمَاءِ، بِالنَّارِ .

وَفِي زَوَالِ الأَزْهَارِ فِي المَزْهَرِيَّةِ،

رَبِّمَا كَانَتْ الحَيَاةُ

وَفِي شُتَيْلَةِ زَرَعَتِهَا فِي حَدِيقَةِ البَيْتِ،

شَارِعًا مُمْتَدًّا تَمْرُ مِنْهُ كُلُّ يَوْمٍ امْرَأَةً فِي يَدِهَا مَقْطُفٌ .

وَفِي شَدْوِ طَيُورِ الكِنَارِيِّ

رَبِّمَا كَانَتْ الحَيَاةُ

الَّتِي تَشْدُو بِقَدْرِ نَافِذَةٍ وَاحِدَةٍ .

حَبْلًا يَتَدَلَّى مِنَ العُصْنِ، فِيهِ رَجُلٌ مَا شَانِقٌ نَفْسَهُ .

آه...

رَبِّمَا كَانَتْ الحَيَاةُ طِفْلًا يَعودُ مِنْ مَدْرَسَتِهِ .

نصيبِي هُوَ هَذَا .

رَبِّمَا كَانَتْ الحَيَاةُ إِشْعَالَ سِيَجَارَةٍ

نصيبي هو هذا،

هناك زُقاقٌ قد استرقهُ قلبي

نصيبي

من حاراتِ طفولتي .

سماءٌ يحجبُها عني إسدالُ ستارٍ .

هي رحلةٌ لحجَمٍ ما في خطِّ الزمنِ

نصيبي نُزولٌ في سلمٍ مهجورٍ،

وتخبيلٌ بحجمٍ ما لخطِّ الزمنِ الممحلِّ؛

ووصولٌ في الاهتراءِ والغربةِ إلى شيءٍ ما .

حجَمٌ لصورةٍ واعيةٍ

نصيبي جولةٌ حزينةٌ

تعودُ من ضيافةٍ لمرأةٍ .

في حديقةِ الذكرياتِ

وهكذا

ولفظُ الأنفاسِ في حزنِ صوتٍ يقولُ لي :

يموتُ أحدٌ

«أحبُّ يديكِ .»

يعيشُ أحدٌ .

أزرعُ يدي في الحديقةِ

في جدولٍ وضيعٍ يصبُّ في حفرةٍ .

سأخضُرُ، أعرفُ، أعرفُ، أعرفُ

أعرفُ حوريةً صغيرةً حزينةً

وستضعُ السنونواتُ

تسكنُ في محيطٍ

ببوضهنٍ في غورِ أصابعي المصطبغةِ بالدواةِ .

وعلى مهلٍ، على مهلٍ

أضعُ قُرطينِ في أُذنيَّ

تعرفُ قلبها بناي خشبي .

من كرزينِ أحمرينِ توأمينِ،

حوريةً صغيرةً حزينةً

وعلى أظفاري أُلصِقُ تويجاتِ الأضاليا .

تموتُ كل ليلةٍ بقبلةٍ

وفي الأسحارِ تحيا بقبلةٍ .

هناك زُقاقٌ

لازال فيه فتیانٌ كانوا مُغرَمينَ بي

سألقي تحيةً أخرى على الشمسِ

ولا زالوا بشعورهم الشعثاءِ

سألقي تحيةً أخرى على الشمسِ،

ورقابهم الدقيقةِ

وعلى الجدولِ جارياً فيّ،

وأرجلهم النحيقةِ

وعلى السُحبِ التي كانت أفكارِي الممتدةً،

يتذكرونَ ابتساماتٍ بريئةً

وعلى النُموِّ الموجهِ

لفتاةٍ صغيرةٍ أخذتها الرياحُ ذات ليلةٍ .

على أولئك الذين يَعشَقُونَ،
وعلى الفتاة التي مازالت هناك
واقفةً على عَتَبَةِ تحْفَلُ بالحُبِّ.

ضَع الطَّيْرَانَ فِي البَالِ

مَهْمُومَةٌ أَنَا،

مَهْمُومَةٌ أَنَا.

أَمْضِي إِلَى الشُّرْفَةِ

وَأَسْحَبُ أَصَابِعِي عَلَى بَشْرَةِ اللَّيْلِ المَمْطُوطَةِ.

قناديلُ العِلاقَةِ مُعْتَمَةٌ

قناديلُ العِلاقَةِ مُعْتَمَةٌ.

لَا أَحَدٌ سَيَعْرِفُنِي عَلَى الشَّمْسِ

لَا أَحَدٌ سَيَأْخُذُنِي

إِلَى ضِيَاةِ العِصَافِيرِ.

ضَع الطَّيْرَانَ فِي البَالِ:

فَالطَّيْرُ فَنَ لَا مَحَالَةَ.

لأشجارِ الحُورِ فِي البِستانِ
تجتازُ معي فصولَ الجَدْبِ،
وعلى أسرابِ الغُرْبَانِ

تُهدِئُني عِطْرَ الحُقُولِ الليليَّةِ،

وعلى أُمِّي التي كانت تعيشُ فِي المِراةِ

وكانت فِي شكلِ شَيْخُوختي،

وعلى الأَرْضِ التي كان شَبَقُ تَكَرَّاري

يَغْمُرُ باطنَها المُلَهَّبَ بالبُذُورِ الخِضراءِ.

أنا قادمةٌ، قادمةٌ، قادمةٌ

بشعري: تواصلُ روائحِ باطنِ الأَرْضِ؛

بعيني: تجاربِ الظَّلامِ المُركَّزةِ؛

بالشُّجيراتِ التي قَطَفْتُها

من غاباتِ ما وراءِ الجِدارِ.

أنا قادمةٌ، قادمةٌ، قادمةٌ

وستحفلُ العتبةُ بالحُبِّ،

وسألقي مِنْ عَلَى العَتَبَةِ

تحيَّةً أُخْرَى

فُرُوعُ فَرْخُزَادِ

شاعرة كبيرة وأحد الأصوات المُمَيَّزة في الشعر الحديث وُلِدَتْ في طَهْران عام ١٩٣٤، وتوفيتُ
وهي في ربيعها الثاني والثلاثين في حادث سير سنة ١٩٦٦ صدرت لها المجموعات الشعرية
الآتية: الأسيير (١٩٥٢): الجدار (١٩٥٦): العصيان (١٩٥٧): ميلادٌ آخر (١٩٦٣):
فَلَنُؤْمِنُ ببَدْءِ المَوْسِمِ البَارِدِ (١٩٧٣): المِختارات الشعرية (١٩٨٥).



سَهْرَابُ سِيَهْرِي

عنوان

«أَيْنَ مَنْزِلِ الصَّدِيقِ؟» سَأَلَ الْفَارِسُ وَهُوَ فِي الْفَلَقِ .
السَّمَاءُ تَمَهَّلَتْ .

وَعَابِرُ السَّبِيلِ مَنَحَ عَصْنَ النُّورِ الَّذِي كَانَ عَلَى شِفَاهِهِ إِلَى
ظُلْمَةِ الرَّمَالِ ،

وَأَوْمَأَ بِإِصْبَعِهِ إِلَى صِفْصِيفَةٍ وَقَالَ :

«قَبْلَ أَنْ تَصِلَ الشَّجَرَ ،

هناك ممرٌ بين البساتين أكثرَ اخضراراً من طيفِ الإله ،
وفيه الحبُّ أزرَقُ كَرِيشَاتِ الصَّدِيقِ .

تمضي فيه حتى النهاية، حيث يُفْضِي إِلَى خَلْفِ الْبُلُوغِ ،
ثُمَّ تَنْعَطِفُ نَحْوَ زَهْرَةِ الْوَحْدَةِ .

وعلى بُعدِ خطوتينٍ من الزَّهْرَةِ

تَلَبَّثُ هُنَيْهَةً تَحْتَ نَافُورَةِ أَسَاطِيرِ الْأَرْضِ الْخَالِدَةِ

وسيجتاحكُ خَوْفٌ شَفَافٌ

وستسمعُ عبرَ الودادِ السَّلْسِ لِلْفَضَاءِ خَشْخَشَةً

وترى طفلاً

يرْفِي صَنْوَبَرَةً عَالِيَةً كَيْ يَلْتَقِطَ أَفْرَاحًا مِنْ عَشِّ النُّورِ

وحينها تسألهُ : أَيْنَ مَنْزِلِ الصَّدِيقِ ؟

واحةٌ في اللَّحْظَةِ

إِنْ جِئْتُمْ تَفْتَقِدُونَنِي ،
فَأَنَا خَلْفَ اللَّاشِيْعِسْتَانَ .

وهو مكانٌ ما .

فَخَلْفَ اللَّاشِيْعِسْتَانَ تَفِيضُ عُرُوقُ الْهَوَاءِ بِتَوَيُّجِيَّاتٍ

تَحْمِلُ أَخْبَارًا عَنْ زَهْرَةٍ تَفْتَحَتْ فِي أَقْصَى أَيْكَةِ فِي الْأَرْضِ .

وعلى الرَّمَالِ

آثَارُ حَوَافِرِ خَيْلِ فُرْسَانَ أَرْقَاءَ

عَلَوْا صَبَاحًا رَيُّوَةً مِعْرَاجِ شِقَاتِنِ النُّعْمَانِ .

وَحَلْفَ اللَّاشِيْعِسْتَانَ ، مِظَلَّةُ الرَّغْبَةِ مَفْتُوحَةٌ :

فَمَا إِنْ تَهَبُّ نَسْمَةٌ لِلظَّمَا فِي صَمِيمِ وَرْقَةِ شَجَرِ

حتى تَدُقُّ أَجْرَاسُ الْمَطْرِ .

والمرءُ هَاهُنَا وَحِيدٌ

وفي وَحْدَتِهِ هَذِهِ ، يَجْرِي ظِلُّ دَرْدَارٍ إِلَى الْأَبَدِ .

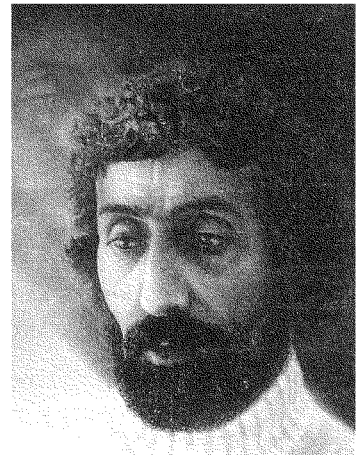
إِنْ جِئْتُمْ تَفْتَقِدُونَنِي ،

فَجِيْعُونِي خِفَافًا وَعَلَى مَهْلٍ ، لِغَلَا يَنْفَطِرَ

خَزَفٌ وَحَدَّتِي الصَّيْنِيُّ الدَّقِيقُ .

سَهْرَابُ سِيَهْرِي

أحد أشهر رواد الحداثة في الشعر الفارسي، ورسام مرموق وُلِدَ في مدينة كاشان سنة ١٩٢٨، وتوفي بطهران عام ١٩٨٠ من مجموعاته الشعرية **مَوْتُ اللَّوْنِ** (١٩٥١)، **حَيَاةُ الرَّقَدَاتِ** (١٩٥٣)، **انْقَاضُ الشَّمْسِ** (١٩٦١)، **مَشْرِقُ الْحَزْنِ** (١٩٦١)، **وَقَعُ خَطَى الْمَاءِ** (١٩٦٥)، **الْمَسَافِرُ** (١٩٦٦)، **الْحَجْمُ الْأَخْضَرُ** (١٩٦٧)، **الْكَتَبُ الثَّمَانِيَّةُ** (١٩٧٧)



منوچهر آتشي

الفارسُ المُتوردُ

من جديدٍ،

عندَ الغروبِ الصَّاحِبِ هذا،

ظهرَ الغريبُ المُختالُ

يجوبُ على صَهْوَةِ جوادهِ

شوارعَ المدينةِ الضَّاحِجَةِ.

ومنَ جديدٍ،

عندَ مَفْرَقِ الطَّرِيقِ،

اجتازَ الضَّوْءَ الأحمرَ،

فَنَفَرَ الجِوَادُ

من صَفِيرِ الدَّرَكِيِّ

وزميرِ المَرْكَبَاتِ المُتَواصِلِ.

لكنَّ الفارسَ

تَبَّتْ فِي زَهْوٍ

قَدَمِيهِ فِي الرُّكَّابِ،

وَأَشْتَقَ لِلجِوَادِ

بِسِيرِ اللِّجَامِ،

فارتكَزَ الفرسُ على قائمِيهِ

يَخْبِطُ خَبْطًا فِي الهِوَاءِ،

وَشَتَّتَ الجَمَّ الغفِيرَ المدْعورَ

في ظِلْمَةِ الأَزَقَّةِ.

وعلى بُعْدِ خطواتٍ،

أرْخَى الفارسُ الرِّمَامَ

وبابتسامَةٍ سَاخِرَةٍ هَادِئَةٍ

أنحني على سنامِ السَّرْجِ

مُتَطَّلِعًا إِلَى الصَّبَايَا الحَضْرِيَّاتِ

اللائي كُنَّ فِي طَرِيقِهِنَّ

من المدرسةِ إِلَى المنزلِ.

«أهُوَ الغريبُ ثَانِيَةً؟»

- تهاستِ الصَّبَايَا -

«أهُوَ الفارسُ البَرِّيُّ؟»

لكنَّهُ

أزورُ مُنْصَرِّفًا عن مَعْرِضِ الغُنْجِ والحَسْرَةِ،

غيرَ مبالٍ بِأهَةِ الغرِيبةِ

تَقْطُرُ دَمًا.

وعلى بُعْدِ مسافةٍ،

في زَحْمَةِ الحركاتِ فِي السَّاحَةِ،

طَرَقَ الجِوَادُ سَنبِكَهَ

مُتَشَمِّمًا رَائِحَةَ غريمٍ غيرِ مرْتِيٍّ

وصَهَلَ تَجَاهَ حِصَانِ التَّمثالِ

ذِي العُرْفِ المتطايِرِ.

حينئذِ راعَتِ المدينةَ الكبرى

برهبتِها وضجَّتِها،

وانتابها الذُّهولُ

من فزعِ مجهولٍ .

وحين كان حريقُ المغيبِ

يلفظُ أنفاسَهُ

عبرَ أكواخِ المياهِ،

ويغرَّدُ طويئراً نجمةً

من غابةِ الأفقِ

وهو على غصنِ سحابةٍ مكسورٍ،

رأوا مَنْ لا يُصدِّقون

غيرَ ظنُّهم من أهالي بلدةِ الحكايا،

رأوا

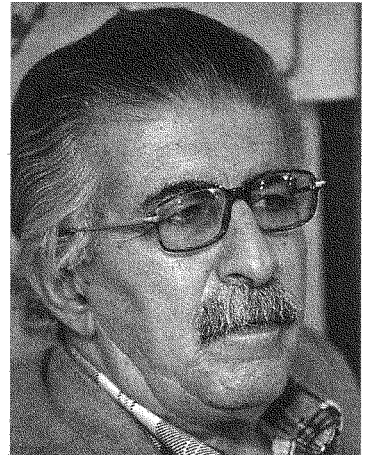
بأمِّ أعينهم

-ومن على سطوح المنازلِ -

ذاك الغريبَ المُختالَ

وهو يسوقُ الفرسَ

على بطاحِ البحرِ الزرقاءِ .



مَنوچهر آتشِي

أحد ريادةي الشعر الفارسي الحديث البارزين وُلِدَ في ناحية نَشْتِسْتان، من أعمال بوشهر، سنة ١٩٣١، ويقوم حالياً في طهران من مجموعاته اللحن الآخر (١٩٥٩)، هتاف الأرض (١٩٦٧)، لقاء في الفلق (١٩٦٩)، على خاتمة البداية (١٩٧١)، وصف الورد الأحمر (١٩٩١)، القمح والكزّز (١٩٩٢): أجمل شكل قديم للعالم (١٩٩٣)، ما أمر هذا التفاح (١٩٩٣)، الحدّث الأخير (٢٠٠٢)

نادر نادرپور

من الموج إلى الأوج

طائرٌ كان له صوتٌ كَصَفْوِ الليلِ

يَتْرُكُ ليلَ الصوتِ في الغاباتِ

ويناديني من خلال كُوَّةِ الأوراقِ!

من بين بضعة أشجارٍ أنبَرى جِسْرٌ مفتوحاً

كان يستقبلُ بالرحبِ الحُطواتِ الواهنة

(ويُعرفُني على سِرِّ الانسيابِ!).

عَلَقْتُ القنديلَ على إصْبَعِ عُصْنِ

وتَعَرَّيْتُ أكثرَ مما تعرَّتْ سمكةُ القمرِ الذَّهْبِيَّةُ

التي كانت تَسِجُ عندَ فُوهِهِ الجِسْرِ القائمةِ.

أذركَ جَسَدِي العاريَ روحَ الماءِ،

وتفتحتُ بين الموجِ وقلبي نافذةً كانت تُفصلُني عن الأرضِ.

طائرٌ كان له صوتٌ كَحَرِّ الحُمَى

يَتْرُكُ حُمَى الصوتِ في دمي ويناديني من بين كُوَّةِ السُّحُبِ...

غبارُ الضياءِ المسائيِّ الأحمرِ.

جَلَسْتُ على العتبةِ

فلمحتُ الشمسَ من وراءِ إنسانٍ عينيها،

والشَّمْسُ تَسْمُو على الشَّجَرِ

وتَحْمِشُ خَدَّ الصَّبَاحِ المُتَوَرِّدِ.

فكان أن أرتني نَظَرُهَا المُضِيئةُ

خُدُوشَ مِخْلَبِ الشَّمْسِ!

وفي السَّماءِ، شَطَرَ مُرورُ عَقْرَبِ

الساعةِ الذهبيةِ إلى شَطْرَيْنِ

واجتازتِ المرأةُ مدارَ الرُّؤالِ المُذْهَبِ وبلَّغتِ المساءَ

وأنا لمحتُ الشمسَ من وراءِ إنسانٍ عينيها

وهي تَهِيْطُ من الشَّجَرِ وتَحْمِشُ خَدَّ الأرضِ الأعْفَرِ.

فكان أن أرتني نَظَرُهَا المُحْمَلِقةُ

خُدُوشَ مِخْلَبِ الشَّمْسِ!

أزِفَ الرِّحِيلِ:

وامرأةٌ في يدها قنديلٌ تجتازُ طَوْقَ اللَّيْلِ

وبإيماءةٍ منها، تأخذُني وراءها.

امرأةٌ لِشَعْرِها الطويلِ على أعتابِ الأُفولِ

أُبْهَةٌ الضياءِ الصُّباحيِّ الأحمرِ

امرأةٌ تَكُنُ في نَظَرِها مرأةً...!

امرأة في يدها قنديلٌ

جاءتُ من الفجرِ امرأةً، في يدها قنديلٌ

وعلى أعتابِ البزوغِ كان لِشَعْرِها الطويلِ

نادر نادرپور

من أقطاب مدرسة التَّجديدِ وُلِدَ سنة ١٩٢٩ في إيران، وتوفي مُعْتَرِباً عام ١٩٩٩ من مجموعاته العيون والأيدي (١٩٥٤): قصيدة العنب

(١٩٥٨): كحلُّ الشَّمْسِ (١٩٦٠)، من الحَبَّةِ إلى القَبَّةِ (١٩٧٨)، العشاء الأخير (١٩٧٨)

محمود مشرف آزاد تهراني

كنتُ وِجلاً
كطائرٍ مُفعمٍ بِفَوْرَةِ الموتِ،
كزهيرةٍ مُفعمَةٍ بِفَوْرَةِ التَّنائُرِ،
كهذا الطَّائِرِ الوَرَقِيِّ الصَّامِتِ،
كان جالساً هناك،
متأملاً بنظرةٍ طائِرةٍ،
ومُدبراً للمطرِ.
وخلفَ النافذةِ هَطَلَ المَطَرُ واحتَبَسَ ...

كنتُ وِجلاً .
كهذه الزُّهَيْرَةُ الصَّمُوتِ،
كهذا الطَّائِرِ الحَامِدِ،
الذي كان جالساً هناك
مُدبراً للنافذةِ الخَضراءِ .
كُنْتُ أخشى أن تكونَ الأَرْضَاتُ
قد عاثتُ فساداً
ذاتَ ليلة!

كنتُ أخشى أن أقولَ
إِنَّ الأزهارَ من ورقِ .
كُنْتُ أخشى أن أقولَ
إِنِّي اِقْتَنَيْتُ الطَّائِرَ منذُ تِسْعِ سَنِينَ
من بساطِ بائعِ جِوَالِ،
وأفَرَعْتُ عَيْنِيهِ
من الزُّجاجِ الأَخْضَرِ .
كنتُ أخشى أن أقولَ
إِنَّ عُرْفَتِي
خامِدةٌ ومن ورقِ،
وإنَّ وراءَ النافذةِ ما من مطرِ .
المطرُ وراءَ النافذةِ
هَطَلَ واحتَبَسَ .

المرايا خاوية
في الليلِ
نهبوا الدُّمى
لا وجَهَ في المدينةِ .
في المدينةِ
المحالُّ مفتوحةٌ
مفتوحةٌ وخاويةٌ ومُظْلِمَةٌ .
والمُتاجِرُونَ المِهْوَوسُونَ
يَتَبَرَّمُونَ
من الرِّيحِ،
من المطرِ،

(ومن العاطلين عن العمل).

المتاجرون المهووسون

يقولون: «يا له من مطرٍ

لا مثيل له!

هل تعرفون؟

أمطرت السماءً وابلاً.»

والزبائنُ يجوبون - غيرَ مُصدِّقين -

كلَّ أرجاءِ المدينة:

خلفَ زجاجِ الواجهات

صُفَّتْ مُعلَّباتُ

وأزاهيرُ من ورق.

ومن المياهِ المرسومةِ على فسيفساءِ المحالِّ

مَحَوْا صُورَ أسماكِ التُّرُوتة.

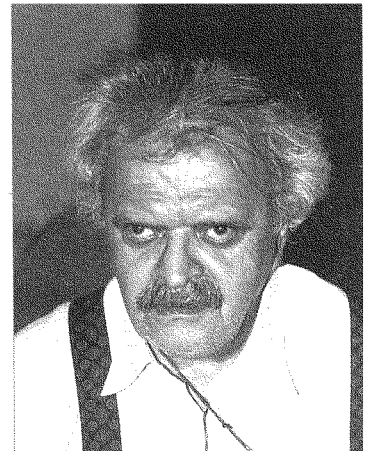
في المدينة دَفَنُوا الكُرومَ في الأرض.

والمتاجرون المهووسون في المدينة

رموا الخوابي الخالية

على بلاطِ الشوارع.

لقد نَمَّوا الوجوهَ في المدينة.



محمود مشرف آزاد تهراني

من مشاهير الجيل الثاني لرواد الحداثة الشعرية في إيران وُلِدَ في طهران سنة ١٩٣٣،

ويعيش حالياً فيها من مجموعاته المنشورة في ديارِ الليل (١٩٥٥)، قصيدةُ الريح

المطوَّلة (١٩٦٦)، المرايا خاوية (١٩٦٧)، مخاضُ الغزال في الربيع (١٩٦٩)،

أشرفي معي (١٩٧٣)

أحمد رضا أحمددي

سماء بَيْتِنَا

قَطَعْتُ جميعَ درجاتِ السَّلامِ أزرَقَ
ولم تكن سماءُ بَيْتِنَا سماءَ بَيْتِ جارِنَا.
قطعتُ جميعَ الأدراجِ المُؤدِّيَةِ
إلى أعماقِ القمَحِ جائِعًا،
مقتفياً أثرَ بياضِ الحِصانِ .
لم أُلَمَحْ في الحقلِ، بأرجائه،
سوى طريقٍ وحيدٍ
كان أبي يمرُّ فيه بشعرِهِ الأبيضِ .

كنتُ قد قطعتُ الحقلَ بأكملِهِ وحيداً
كنتُ قد لمحتُ أبي ولمحتُ القمَحَ
ولم أكنُ قادراً أن أقولَ بعدُ: حصاني .
بَكَيْتُ بياضَ الحِصانِ .
لقد حَصَدوا حصاني .



بِوَابَاتِ الصَّبَاحِ

بِوَابَاتِ الصَّبَاحِ كانت خاتمةَ الصَّحراءِ
كانت الصَّحراءُ بجانبِ الوردَةِ الحمراء لا تتقبَّلُ طفولتي .
وكانت الصَّحراءُ قد تعرَّفتُ للتَّوَّ
على عطرِ الوردَةِ الحمراء عندما شحَّتُ .
جاءوا بالوردَةِ الحمراء إلى العربةِ .
تشمَّمْتُ الوردَةَ: كانت مُسوَّدةً .
عرَّفَ السَّائِقُ من سوادِ الوردَةِ أن لا زالَ من الدَّرَبِ شوطٌ بعيدُ .
فأعطى الخيلَ الوردَةَ الحمراء المُسوَّدةَ وأسلمَ الرُّوحَ .

القصيدة (٥)

مُنذُ ترقُّبِنَا المُشرقِ إطلالةَ الصَّبَاحِ وحتى ولوجِنَا دهاليزِ
الكرومِ الخضراءِ، مضتُ أيامٌ مازالت على بالنا أجمعين ■
كان العنبُ مُشرقاً ■ وكانت مُتعبَةً شِفاهُنَا وأعينُنَا التي
كانت تبتغي دعوةَ الخريفِ إلى وليمةِ أوراقِ الكرمِ
الخضراءِ ■ عندَ إحصائنا الأوراقِ الخريفيةِ اندمَلتُ جراحُنَا
■ كانت عناقيدُ العنبِ تَعْلِي وتفورُ في دماننا ■ وكان
الصَّبَاحُ قد أطلَّ على بشرتنا ■ كُنَّا نعرفُ سبيلَ الخروجِ
من مغاليقِ الورقةِ والكرمةِ والعنبِ ■ لكنِّي لا أعرفُ لماذا
كُنَّا مانزالَ بعدُ وسطَ العُرْفَةِ الباردةِ الضائعةِ ■

أحمد رضا أحمددي

أحد وجوه شعر الحداثة البارزين. وُلِدَ في كِرْمَان عام ١٩٤٠، ويقوم حالياً في طهران صدرت له عدة مجموعات، منها: مُخَطَّط (١٩٦٢)؛ إِنَّا على الأرض (١٩٧٣)؛ يوميات نثرية (١٩٨٠)؛ تضيُّع القافية في الريح (١٩٩١)؛ كلُّ تلك السنين (١٩٩٢)

ضياء موحّد

ونحنُ

القمرُ أزرقُ،

وأنا رأيتُ أمي،

وهي قبلَ أن تُلدني ذلك اليوم

جاءت في الصباح الباكرِ

ووضعتني على هذه المصطبةِ

على قارعةِ الطريقِ

وولت الأذبار،

والقمرُ أزرقُ.

ثمة طيورُ

تتركنا وحيدينَ نهاراً وليلاً،

وتحلّمُ بأنّها معنا نهاراً وليلاً.

لقد رأيتَ تلكَ الطيورَ

وتحلّمُ بأنّها معك.

نزهة

طوالَ كلِّ ليلةٍ مكتبتي مفتوحةٌ

حيث الشعراءُ والمنطقيونُ يتناقشون.

وعندما يحتدمُ النقاشُ

أخذُ مغضباً بيدِ أحدهم

وأرُميه خارجاً.

حينئذٍ

وحتى الفجرِ

نُجولُ في نزهةٍ معاً مشياً في أزقةِ المدينة

متسامرينَ بأعذبِ الكلامِ.

الطيور

ثمة طيورُ تغادرُ أعشاشها،

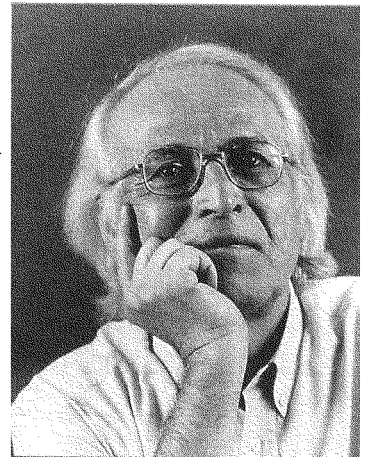
تؤمُّ مكاناً آخرَ وتحلّمُ بأعشاشها.

في الربيعِ تغادرُ إلى الشتاء

وتحلّمُ بأنّها في الربيعِ.

ضياء موحّد

من شعراء الجيل الأخير لرواد الحداثة، وأستاذ في الفلسفة والمنطق بالجامعات الإيرانية وُلِد في أصفهان سنة ١٩٤٢ من مجموعات الشعرية الغريبان البيضاء (١٩٨٨): حَفَنَةُ أضواء باردة (٢٠٠١) وله الشعر والمعرفة (٢٠٠١)، ويتضمّن مقالاته الأدبية نقل إلى الفارسية نظرية الأدب لرينه ويليك وأوستين وارن من مؤلفاته في الفلسفة والمنطق المدخل إلى المنطق الحديث (١٩٨٩): من أرسطو إلى غودل (٢٠٠٢)



محمد رضا شفيعي كدگني

الحلاج

لاح في المرآة ثانية: بسحابة شعره في الريح.
ونشيد «أنا الحق» الأحمر جارٍ على لسانه.

ماذا تَلَوْتَ في صلاةِ العشق؟

فمن سنين رَقِيتَ أَعْوَادَ الصَّلَيبِ،
وهؤلاء العَسَسُ الشائخون يحذرونك ميتاً،
ودُهاة نيسابور المتفانون يتهامسون رمزاً في لحظات السكر
- السكر والصدق - باسمك مراراً.

وحين كنتُ على عودِ الصليبِ صامتاً مذهولاً

كُنَّا نَحْنُ - حَشْدَ رَحْمِ التَّفْرِجِ

مع العَسَسِ المأمورين،

المأمورين المَعْدُورين -

بأقِنَ مَتَمَاتِلِينَ حالاً وضموتاً.

وحيشماً نَفَرْتُ رَمادَكَ رِيحَ السَّحَرِ،

نَبَتَ من التُّرْبَةِ رَجُلٌ من الرجال.

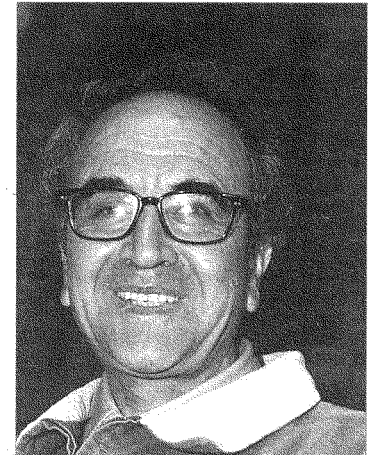
وبين بساتين نيسابور صدح السُّكاري في هزيع الليل

ثانيةً بأناشيدك الحمراء مراراً.

ما زال اسمك جارياً على كلِّ لسانٍ.

محمد رضا شفيعي كدگني

شاعر وأستاذ في الأدب الفارسي بجامعة طهران، وُلِدَ في كدُكن، من أعمال نيسابور بمقاطعة خراسان سنة ١٩٣٩ من مجموعاته الشعرية الشَّدْوُ ليلاً (١٩٦٤)، ترانيم (١٩٦٥)، ما يُلْهَجُ به ورقُ الشجر (١٩٦٨)، عن الوجود والإنشاد (١٩٧٧)، كالشجر في ليلة مطرة (١٩٧٧) ولاحقاً أصدر كتاب الألفية الثانية لظني الجبال، ويتضمن حسن مجموعات شعرية





١

نيما يوشيج

إنّ الوزن الشعري هو إحدى أدوات العمل لدى الشاعر ووسيلةً للتنسيق بين كلِّ المواد المستخدمة، وينبغي أن يتوافق وقرارة نفسه. برأيي أنّ لطبيعة الوزن الشعري علاقةً بطابع اللغة، وهي تتغيّر بتغيّر حالة الشاعر.

في قصائدي الحرة، يُحسب للوزن والقافية حسابٌ آخر. ولا يأتي قصرُ الأَشطر الشعرية أو طولها استجابةً لنزوقٍ ما أو ضرباً من الفنتازية. إذ إنني أؤمن بالنظام حتى في حالة اللانظام. وكلُّ كلمةٍ لديّ تصطفُ 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 تجاوباً مع معاناتي، أمّا الشكل والكلمات والإيقاع والقافية فقد كانت دوماً بالنسبة إليّ أدواتٍ كنتُ مرغماً على تغييرها لتتلاءم بصورة أفضل مع معاناتي ومعاناة الآخرين...

إنّ لي معارضين كثيراً.. ولاسيما أنّ بعض قصائدي التي تتسم بخصوصيتي أكثر فأكثر تُعدّ غامضةً من وجهة نظر مَنْ يُفكّرون إلى الفطنة والنباهاة في عالم الشعر. غير أنّ الألوان الشعرية التي طرقتها عديدة. ويسعني القول إنني أشبهُ النهر الذي يُمكن الاغترافُ منه دون أدنى هسّسة وحيثما اقتضت الضرورة.

لا أحد يتنكّر لجمال الأسلوب القديم، ولكنّ لكلّ إنجاز مستلزماته وجماليته وتوقيته... على الفنّان أن يأخذ في الاعتبار أنّه وقفُ على الناس، ولا ينبغي أن تقوده النرجسية إلى متاهةٍ أنّه حكرٌ على جلده فقط. وإنّ حظيت هذه النرجسية في التعايش مع الناس باهتمام يتجاوز المدى، أضحتُ سُخفاً وفي العمق مدعاةً إلى بالغ الخجل. فالفنّ هو السبيل إلى التثام كلّ الجروح وإلى الرقيّ في الحياة؛ ذلك أنّ حياتنا هي من صنع الآخرين، والفنّ مدينٌ بشيءٍ ما للآخرين...

إنّ الشعر إذا لم يُبدِّ رائعاً، ولم يتضمّنْ ما يخفّف الوطء في حياة المرء، ولم يتمتّل العِلل والأسقام لا كما هي فحسب بل وأقوى ممّا هي عليه في واقع الحال، فما أكثره تطفلاً على الحياة الإنسانية، وما أضيقها كتابته! ولكنّ إنْ تمكّن من ذلك كلّهُ، فهو كفيل بأن يضيفَ إلينا أو ينتقصَ منّا شيئاً ويضيءَ لنا شيئاً، وهو مرغوبٌ فيه من الصّميم. وهذه الرغبة تُقتضي الوسيلة.. فبالمواد والوسائل الأنجع يتأهّل الصانع الأنجح.

الكلمات القديمة أو غيرها هي الموادّ وكلّما تعاضمت أفكارنا وديقت، مسّت حاجتنا إليها. ولكي تثرى لغة المتقصّي، لا يكفي التوصلُ إليها، بل ربّما يتعيّن عليه - والعملُ في طور الإنجاز - أن يُنحت الكلمات الحديثة والتركيبات المبتكرة. إضافةً إلى ذلك، يُجدر بالكلمات أن تتواءم بصورة ظريفة ومألوفة مع شكل القصيدة وإيقاعها ونوعيتها.

٢

أحمد شاملو

يكون الجانب المعنوي والنفسياتُ العنصرَ الرئيسي والماهية الوجودية له. إنّ أيّاً منّا، بطبيعة الحال، يحاول تجميل مظهره وباطنه معاً. لكنّ المسألة تُختلف في العمل الفني، إذ إنّ العنصر

للشعر، كأيّ شيءٍ آخر، عنصران: عنصر باطني ومعنوي، وآخر ظاهري ومادي؛ كما يكون للإنسان الزيُّ والمظهرُ المشهودُّ عنصرًا خارجيًا - بالضبط كالوزن والقافية في الشعر - وكما

دون الاستعانة بالعروض والسجع أنا لا أؤمن أبداً بأن العروض شيء جوهري أو ضروري أو مميزة للشعر، بل بالعكس: أرى أن التقيد به يجيد بذهن الشاعر؛ ذلك أنه يستوعب كمية محددة من الكلمات فقط، ويثقي على حشدٍ آخر من الكلمات خلف الباب، وربما كانت تلك الكلمات التي لم تنفذ إليه تقع ضمن تداعيات تتدرج في المسار الإبداعي لخاطر الشاعر. وأود هنا أن أشبه القصيدة الطليقة الخام بالسائل، أي بمياهٍ تجمعت قطرةً قطرةً بتداعياتها واستقطارها بعضها بعضاً، منهمةً على منحدر سفح هو ذهن الشاعر وعندما نراعي العروض في القصيدة نكون قد حفرنا سلفاً مجرى لهذا السائل - الذي يُفترض أن يشكّل نهراً - كي تجري فيه المياه عنوةً وبشكل حتمي وتوجه إلى موضع محدد. وحينها سيكون العروض «سداً» لا غير، ويكون ذلك في الحقيقة حرف السائل عن مسيله الطبيعي والحوول دون حركته المبدعة؛ ذلك أن من المفروض أن يجتاح السطح بأكمله ليأخذ شاكلته النهائية ويبدأ رحلته على شكل نهر، لا أن يصب ويمر بمجرى ومسيلٍ محفور سلفاً. والعروض هنا هو ذلك المجرى والمسار، وهو لا محالة سيحدد ما يرتأيه لذهن الشاعر ويوجه تداعياته في منحنى خاص، في حين يمثل الشعر ثورة بركان تنبثق من أعماق المحيط المغممة دون أدنى اعتبار لأية قيود وقوالب وأطر، لتشكل جزراً رائعة هي خارطة الثقافة الإنسانية. من وجهة نظري، أرى العروض سبباً في زيفان ذهن الشاعر وحيدان الانسياب التلقائي للشعر، أي ولادته الطبيعية.

أما القافية فهي أحياناً غاية في الجمال، وتُسهم - إن لم تكن مصنوعةً وقسريةً - في الإيحاء بالمعنى. ونظراً إلى طابعها التنويهي، فإنها تُلقت مباشرةً انتباه القارئ إلى كلمةٍ بعينها يقصدها الشاعر؛ وذلك في حد ذاته إسهام كبير في توكيد المعنى ومن ثم في إبلاغه. من هنا، تحظى القافية بأهمية خاصة عندي. أضف إلى ذلك أن وجودها في اللاوعي من شأنه أن يساعد إلى حد كبير في تحسين الوقوع الموسيقي للقصيدة...

الشعر حَدَثٌ يَحْصُلُ بفعل الزمان والمكان، ولكنّه يتبلور في اللغة. وفي هذه الحالة، لا بد من التمكن من استخدام كافة إمكانيات اللغة وطاقاتها من أجله.

الخارجي هنا هو حصيلة التقنية والأسلوب فقط. فربما سنح ذات يوم لمن لم يُعَدِّق عليهم لقب «فنان» أن يقولوا شيئاً ذا فائدة، لكن أداءهم كان ضحلاً رطناً ينتقص من قيمة الموضوع وصدقته أيضاً. وعلى العكس من ذلك، ربّ فنانين ذائعي الصيت عرّضوا كلاماً فارغاً بل ثرثرةً غايةً في الجمال، إن حكمت عليها سطحياً قبلت بها قولاً سديداً. وفي رأيي أن الفريق الآخر هو أيضاً لا يفقه شيئاً. فالفنان له ما يقوله، وفي الوقت نفسه يعرض هذا الشيء المفيد بمنتهى الجمال، أي أنه يعرف التقنية.

في بادئ الأمر، عندما بادر البعض منّا، نحن شعراء اليوم، إلى كتابة قصائد تنأى عن العروض والقافية، أثارت ثلّة من الأفاضل - ممن كانوا يتهبّون أي نوع من التجديد ويتعدّر عليهم بالطبع القبول بهذا النسج من كتابة الشعر - هذا الموضوع بالذات باعتباره أعظم دليل على كوننا وكون إنجازنا هزأً. فقد كانوا يقولون لنا: «إن ما تكتبونه، أيها الفتية، ليس بالشعر بتاتاً»، وكنا نسال: «على أي أساس تقولون ذلك؟» فيضحكون، أو بالأحرى يسخرون منّا، قائلين: «إنكم على قدر من الجهل والرعونة بحيث لا تُعَوّن أن ما كتبتموه هو النثر!» وهكذا كان ينجلي الغموض: فالأفاضل لم يكونوا يميزون بين الشعر والأدب. فبرأيهم كان أي رطب ويابس يستند إلى الغموض والقافية شعراً، وأي عبارة تُفتقر إلى العروض والقافية نثراً! لكن جهود الشعراء المحدثين خلال نصف القرن الأخير أفلحت في خاتمة المطاف في تغيير هذا الانطباع الخاطئ، بحيث يميّز اليوم - وعلى أقل تقدير - قطاع هام من الناس بين الشعر والأدب. وبالرغم من عدم وجود أي تعريف دقيق للشعر لدى هؤلاء، فقد توصلوا تجريبياً إلى أن تعريف شمس قيس الرازي [أحد أهم المنظرين القدامى - م. 1] للشعر الفارسي القديم إنما هو ضرب في الفراغ وأنه - خلافاً لرأيه - ثمة كلام غير موزون وغير متساوٍ ولا تتماثل الحروف الأخيرة فيه ومع ذلك فهو شعر. فالיום، يعرف المتذوق أن ما يميّز الشعر عن الأدب هو المنطق الشعري فقط، لا العروض والقافية والصناعات اللفظية.

لقد اقتنع المتذوق بأنه يُمكن كذلك كتابة الشعر نثراً. بعبارة أخرى، يُمكن الإتيان بكلام يكون شعراً نابضاً وعميقاً جداً من

٣

مهدي أخوان ثالث

والنسيان. على العكس من هؤلاء، هنالك البعض ممن يُنصح توترهم ويتجلى شعراً، فيسجلون ذلك التوتر بعلامات معهودة ومتفق عليها - وهي اللغة والرموز وسبل التعبير والدلالة والترنيم - مُشركين الآخرين في استيعاب جوانب من تلك اللحظات العابرة السحرية الطيارة. وهناك فريق - وما أكثره! -

الشعر هو حصيلة توتر المرء حين يُشرق عليه نور الشعور بالنبوة وتكثفه هالة منه. ثمة كثيرون ممن يتعرّضون لهذه الإشرافة الخارجة عن الإرادة... غير أن التوتر لا يملكهم، أو ربّما لا يتبعون إبداء توترهم، أو ربّما لا يعتبرون الآخرين جديرين بالتلقّي، ويؤثرون الصمت وإن كان فاتحة الخمول

له التوتُّرُ ذاته لا غير، لكنَّه لم يتعرَّضْ لتلك الإشراقَة الغريبة الساحرة، فيفتقر شعرُه الروحَ والجمالَ الحقيقي، رغم تميَّزه ربَّما بالعديد من سمات الشعر الأخرى، وهي سمات شكلية وافية، ومنها الكلمةُ والعروضُ الشعري والقافيةُ وما يسمَّى بالعبارة الشعرية والمجازات والتشبيهات والصناعات والمحسنات البديعية وما شاكلها. وما أكثرَ الأعمارَ والحَيوات التي ضاعت سُدَى على هذا النهج السقيم؛ ذلك أنَّ الغالبية ترغَّب أيَّما رغبة في أن تحظى بهذه «الفضيلة والفن»، أي الشعرية، وتظنُّ أنَّها كذلك فعلاً. من هنا، أرى أنَّ ضحايا الشعر والشاعرية ربَّما كانوا أكثرَ من ضحايا مجمل الحوادث الطبيعية وغير الطبيعية عبر تاريخ البشر!

إنَّ إحدى غايات الشعر، شأنه شأنُ سائر الفنون، هي التوحُّد: وحدانية الجميع أو جماعية الواحد، وهو توحُّدٌ بشكلٍ أو بآخر. كما يُمكن القولُ إنَّ من غاياته أيضاً التعاطف. أما مهمته فصعبة وسهلة في آن: صعبةٌ من حيث إنَّ هذا الإنجاز، أي بلوغَ مثل هذه الغاية أو الغايات، يفوقُ مقدرة القوى المعهودة والطاقات العادية ويفتضي في الحقيقة السَّحرَ والإعجازَ؛ وسهلةٌ باعتبار أنَّ الواجب لا يقع على عاتق الشعر أبداً ولا ينوء بالحمل وحده. فالشعر هو كريحة العازف: يُنقرُّ بها على الوتر، فتبدأ الرنين وتُشعلُ النار حريقاً، ولكن لا يُعهد إليها هي بعزف الأنغام وإخراج اللحن المنشود، بل على أصابع العازف الأخرى أن تُعزف على آلة الوجود، وبتلك النُقرات والإشارات، ذلك اللحن السحري المتميِّز. أعني أنَّ ما تبقى من الإنجاز يقع على المتدوِّق، شأنه في هذه الحالة شأنُ الأصابع الأخرى تلك. إذن، الشعر يبدأ الحريق، أما الاحتراق الكامل أو الطفيف أو عدم الاحتراق فهو شأنُ الآجام والأحطاب والغابات وغيرها مما يُمكن تمثله متدوِّقاً [صعد] سلَّمُ ألسنة اللهب ويُلغُ برسالة الاشتعال والاحتراق.

٤

فُرُوعُ فَرْخَزَادِ

من جوانب عدة، ينبغي اعتبارُ الشعر الجارِّ المتأخِّمَ للدينِ وللسَّحرِ وعلى أقلِّ تقدير، يسعنا القولُ إنَّ الابتعاد عن الواقعية بمفهومها الفظِّ الشائع يعني الدنوُّ من روح الشعر. ولهذه المسافة نسبةً مباشرةً مع مدى نجاح القصيدة. فمن شأن الواقعية أن تكون المنهجَ والمسارَ في الشعر، ولكنَّ بقدر ما تكون كذلك التصرفاتُ والأعمالُ في الدين؛ إذ كما نعلم لا تمثِّل الأعمالُ والتصرفاتُ الدينَ بعينه ذاتاً ومعنى. وهذا الحكم بالذات ينطبق في الشعر على الفكر والركيزة الفكرية.

أما الوسيلة السَّحرية والوهقُ الجاذبُ وحرِّيَّة الشعر لبلوغ غايته، أي التوحُّد، فهي خَلقُ الجمال والإمتاع، وإحلالُ التناغم والإعجاب، وصولاً إلى الإيحاء بالأحاسيس والأفكار. فالجمال يعني الجاذبية السَّحرية، وهي أن يكون «شيئاً آخر» غير جملة الأشياء. وهذا يعني الطرافة والجِدَّة. من هنا، يفترن الجمالُ بالإعجاب. ولا ضرورة لأن يكون هذا «الشيء الأخر» نادراً قطعاً. لكنَّه إنَّ نَدَرَ، فإنه يكون مثاراً للمزيد من الإعجاب؛ أي أنَّه سيكون أكثرَ سِحراً وجاذبيةً، وفي النهاية أكثرَ «جماليةً»...

إنَّ الفنَّ الأصيل طبيعي. وكما هو أمرُ الكائنات في الطبيعة، المتجرِّدة من التكرار والابتدال، يحافظ الفنُّ دوماً ولو بفارقٍ يسيرٍ على «شبيهِته الأخرى»، أي على جماليته. أما الفنُّ التقليدي الزائف (إنَّ كان بوسعنا تسميته «فنّاً») فهو كالمصنوعات، ولاسيما أنَّ له مثلاً ما لا يُمكنه بلوغُ شأوه، أي لا يُمكنه أن يتلغَّ المستوى ذاته من جماليته. ولئن كان له أن يتخطى هذا المثال، أي أن يسمو عليه ويفضِّل، لكان «شيئاً آخر» وكانت له جماليته. بعبارة أذِّ لنا لا نستسيغ الفنَّ التقليدي المصطنع، أي المعدَّ المتبدل. به ليس بـ «الشيء الأخر» وهو - حسب تعبيرنا - ليس جميلاً...

على الفنَّ أن يعيد خلقَ المتعة والإعجاب الملائمَيْن له ليبلور اللحظة الروحية لذلك التوحُّد والتعاطف.

في شعره؟ ذلك أتى أينما أجلتُ النظرَ من الصباح حتى المساء أرى شيئاً يُفجِّر. وعليه، عندما أريد كتابة الشعر، لا يُمكنني أن أخون ذاتي. وإذا كانت الرؤية حديثة، فإنَّ اللغة تجد مفرداتها وتُدرِك الموازنة بين هذه المفردات. وما إنَّ يتمَّ بناء اللغة وتتناغم بصدق حتى يأتي الإيقاع تلقائياً ويفرض نفسه على الأوزان المعهودة. بالنسبة إليّ، أسجِّل الجملة على الورقة بأبسط صورة تُحطَّر على بالي. فالوزن في هذه الحالة كالخيوط الذي يمرُّ بين هذه المفردات دون أن يُلمح: يحافظُ عليها ويحوِّل دون انفراطها فقط. وإذا كان البحر الشعري لا يستوعب كلمة «انفجار» ولا يستقيم الوزنُ بها، فإنَّ هذا الخلل سيكون عُقدة في ذلك الخيط.

تعرفون: إنني بسيطة. وعندما أودُّ التحدُّث، خاصةً، أشعر شعوراً أكبر بالحاجة إلى البساطة. أنا لم أدرس بحور العروض بتاتاً، بل توصلتُ إليها عن طريق القوائد التي كنت أقرأها. ومن هنا، فإنَّها لم تكن بالنسبة إليّ أحكاماً، وإنما سبلاً سبقَ أن سلَّكها الآخرون. ومن حسن حظي أنني، من جهة، لم أبالغ في الغوص في أدبنا التقليدي؛ ومن جهة أخرى لم أُنْبهَر غايةً الانبهار بالأدب الغربي. بل أنا أترصد شيئاً في قرارتي وفي العالم الذي يُحيط بي أعني بالكلمات عنايةً بالغة. فلكل كلمة نفسيته الخاصة. وكذلك الأشياء. ولا أكثرُت لماضي الكلمات والأشياء الشعري. فما شأنِي أنا إنَّ لم يُوردَ إلى الآن أيُّ شاعرٍ فارسيٍّ، مثلاً، كلمة «انفجار»

هناك بعد مئتي عام أو ربما كان قبل ثلاثمائة عام - لا فرق. إنّه وسيلة للتواصل مع الوجود، الوجود بمعناه الواسع...

لا أبحث في شعري عن شيء، بل للتوّ أجد ذاتي في الشعر. أما في شعر الآخرين، أو الشعر بصورة عامة، فإنّ بعض القصائد هي كالأبواب المُشرّعة: لا شيء في هذا الجانب منها، ولا شيء في ذلك الجانب. ويجب القول بشأنها يا لَحَسارة الورق! وفي الوقت ذاته ثمة قصائدُ هي كالأبواب المغلقة ما إنْ تفتحها حتى تراك مخدوعاً ولا طائلَ من فتحها. فالفراغ في ذلك الجانب منها رهيبٌ بما لا يعوّض عن امتلاء هذا الجانب. ذلك أنّ الأساس في العمل هو «ذلك الجانب». وينبغي تسمية مثل هذه الأعمال بالسحر أو الشعوذة أو السُخْف. ولكنّ هناك البعض من القصائد، لا هي بالباب، ولا هي مُشرّعة، ولا مغلقة، وليس لها أيُّ إطار فهي كالشارع، قصيراً كان أم طويلاً، لا فرق والمرء يمضي ويمضي فيها ويعود غير متعب. وإنْ وقّف، فلرؤية شيءٍ لم يره من قبل في ذهابه وإيابه... ومن شأن المرء أن يقف لسنوات متأملاً في قصيدة ويلمح ثانية شيئاً ما طريفاً فيها. ففيها الأفق، وفيها الفضاء، والجمال، والطبيعة، والإنسان - وفيها نوعاً ما - الاندماج العفويّ بكل هذه الأشياء، والنظرة المعرفية الواعية إلى كل هذه الأشياء. أنا أرتاح إلى مثل هذه القصائد وأعتبرها شعراً. ذلك أنّي أرغب في أن يأخذ الشعرُ بيدي ويمضي بي، ويعلمني كيف ينبغي أن أفكر، وأنظر، وأشعر، وأرى...

٥

نادرِ نادِرِبور

تستوعبها على مرّ العصور المختلفة - ذات صلةٍ بماضيها وأنّ قواعدها في مجاليّ الصرف والنحو هي التي تضمّن ذلك التواصل، فبأيّ أودّ وأجهد في أن يكون كلامي في نطاق امتدادات اللغة.

إنّي، بالإضافة إلى قواعد الصرف والنحو الرئيسة، أقدر تجربة المتقدمين في استخدام اللغة، موظّفاً ما تيسر من المفردات التي ما زالت - على ضوء وجود المفاهيم الحية - قاسماً مشتركاً بين كلامنا وكلامهم. لكنّي كذلك لا أرى ضيراً في توظيف كلمات تجري على ألسنة الحاليين فقط...

إلى ذلك، أضيف أنّي أفضل السلاسة والوضوح على التعقيد والتعقيد في الكلام

الصورة. كانت الصورة دوماً أحدَ العناصر الرئيسة في قصائدي. ولا أرعم أنّ الصورة تتحكّم بالشعر الحديث في العالم، لكنّ ما يسعني قوله هو أنّي قلّما رغبتُ في قصيدة تخلو

ويوجد عُقدٌ أخرى في الخيط يُمكن إحلالُ مبدأ «العقدة» في الأوزان الشعرية بخلق تناسقٍ وتناغمٍ في تشكيلة العقد. ألم يفعل «نيمّا» ذلك؟ برأيي أنّ العهد الذي كُنت تُراعى فيه حُرمةَ الوزن الشعري على حساب التصحية بالمفاهيم قد ولى. ونظراً إلى وجود أوزان في الشعر الفارسي ذات رَجْعٍ وطَرَقٍ أقلّ، وهي أقربُ إلى وقع الكلام، فإنّه يُمكن اعتمادُ تلك الأوزان والتوسّع فيها. يجب بناء الوزن من جديد والشيء الذي يبني الوزن وينبغي أن يدبر دقته - خلافاً للماضي - هو اللغة: الشعور اللغوي وغمريّة الكلمات ولحنُ أدائها الطبيعي...

أظنّ أنّ كلّ الذين ينجزون عملاً فنيّاً إنّما يأتي فعلهم بسبب حاجة غير واعية إلى التصدي والصمود بوجه الفنّاء، أو قد يكون ذلك أحدَ الأسباب على أقلّ تقدير. فهؤلاء يحبّون الحياة ويغوّنها أكثر، وكذلك يعوّن الموت والعمل الفني هو مجهود في سبيل البقاء، أو الإبقاء على «الذات» ورفض الموت. أحياناً، يدور في خلدي أنّه بالرغم من كون الموت أحدَ قوانين الطبيعة، فإنّ المرء يشعر، إزاء هذا القانون فحسب، بالضعة والصغر... أما الشعر فهو لي كالرفيق الذي يُمكنني إنْ لقيتهُ أن «أفضفض» و«أفش» قلبي عنده دون تكلف. هو كالقرين الذي يُكمّلني، ويُرضيني، دون أن يؤذي... الشعر بالنسبة إليّ أشبهُ بنافذةٍ ما إنْ أتجه نحوها حتى تنفتح تلقائياً، وأنا أجلس عندها، أنظر، أغني، أصرخ، أبكي، وأندمج مع صورة الأشجار. وأنا أعرف أنّ ثمة فضاءً وراء النافذة، وأنّ أحداً ما هناك يُصغي وقد يكون

اللغة. منذ بدايتي في الشعر، اخترتُ اللغة الحديثة الحية، مؤمناً أنّ التوقف عند مستوى لغة أحد القرون السالفة إنّما يعني تجاهل حياةٍ من تحدّثوا منذ ذلك القرن إلى يومنا هذا بالفارسية وأغنوها. ذلك أنّ لغة أيّ شعب من الشعوب تحمّل في طبيعتها إدراك ذلك الشعب وثقافته. وإذا اعتبرنا الشعب حياً، فكيف يُمكننا تصديق أنّ قدرته على الفهم وثقافته كانتا خلال عهدهما في الذروة ولكنهما لم تُبارحا مكانهما منذ ذلك العهد؟ إنّ الخطأ لدى من يحذون حذو الفطاحل المتقدمين في اختيار اللغة، متباهين بأنّه لا يُمكن التمييز بين كلامهم وكلام سَعدي وحافظ، يكمن في عدم اعتبارهم لغة اليوم جديةً بالاستخدام في الشعر، غير واعين أنّهم بجُحودهم للقبليات الشعرية لهذه اللغة يتنكرون لحضورهم هم بالذات.

بناءً على هذا الرأي، لا أستحب المفردات من بطون المعاجم، بل أنتقيها من لغة الناس الحاليين. ولكنّ، لما كنتُ أعرف أنّ الفارسية - شأنها شأن أية لغة أخرى ورغم التحولات التي

منها. طبعاً، أنا لا أستخدم الصورة من أجل الصورة؛ ذلك أن هذا العنصر هو - كالكلمة - وسيلة للتواصل والتفاهم. وإن رأى فريق في وفرة التصاوير في قصائدي الأولى دلالة على ضحالة الفكر والاهتمام غير العادي بالشكل، فهو إما مُعرض أو غير واع؛ فتلك الوفرة كان حصيلتها جَيْشَانِ ذهنٍ تعجّل بمقتضى العُفوان في التعبير عن المعاني، جاهداً في صرف ما أنخره طيلة الأعوام.

أعني هنا أنني بقدر ما تصافرت تجاربي، تحكمت بذلك التدفُّق ووظفت الصور خدمةً للمفاهيم. وكلما تقدّمت في السن شعرياً، زاد نجاحي في ذلك. واليوم حين أستخدم الصورة في شعري فهي ليست «ذات بُعد واحد»، بل تتسم بأبعاد متنوعة وهي ملتقى عدة معانٍ وأكثر من ذي قبل.

الشكل. نعني بالشكل الوعاء الموطّر للكلام، وهو في الشعر التقليدي محور العروض بأشطرها المتساوية وقوافيها المنتظمة...

ولو تجاهلنا بضعة من المتفنّدين في الشعر في الحقبة الأخيرة، لوجدنا الشاعر «نيما» أول من ألقى قانون المساواة في طول الأَشطر وقاعدة صفّ القوافي بانتظام، فاتحاً أمام التعبير الشعري أفقاً رحباً.

أما أنا، وكنْتُ أصغرُهُ بجيلين على وجه التقريب، فقد تجاوزت مع اقتراحاته ذلك أنني لم أكن أوّمن بديمومة الأشكال واستحالة تغييرها، بل كنت أراها دوماً وليدة مقتضيات الزمن ومتطلّباته...

وفي اختيار الشكل، ربّما كنتُ مدرّكاً بعفوية لإملاءات الزمن، غير أنه من المؤكّد أنني لم أحطم الأطر القديمة عن عمدٍ إطلاقاً، ولم أُشيد بالشعر غير الموزون باسم التجديد، لأنّي أظنّ أنّ لكل قوم رؤاه الخاصة بشأن الشعر، ومن يتطّلق بالفارسية يرّ الوزن - خلال القرون الثلاثة عشر الأخيرة على أدنى تقدير - ملأزماً للشعر.

لقد اخترتُ في غالبية الأحيان الوزن النياموي شكلاً لقصيدتي. فبرأيي أنّ من شأن الأَشطر غير المتكافئة، وخليط الأوزان، والقوافي التي تعيد إلى الأذهان رنينَ الداعي، أن تُختصر المسافة - حسب تعبير نيما - بين الشعر «وطبيعة النثر ولغة

التحاور». وهذا التطوّر يبدو ضرورياً في عهدٍ أحلّ الوسائل السمعية والبصرية محلّ وسائل النقل والنشر.

على أيّ حال، أراني في عداد الشعراء الذين تأثروا بنهما بشكلٍ غير مباشر، أي أتبعوا اقتراحاته لكنهم لم يحاكيوه في أساليب التعبير.

المضمون لـ «التزام الشاعر» في يومنا هذا سوقٌ رائجةٌ ويرادُ بذلك اهتمامُ الشعر - أو اتّخاذه موقفاً - حيال القضايا السياسية والاجتماعية.. فإن كان «الالتزام» يعني التطرّق إلى القضايا السياسية العابرة والأحداث اليومية الاجتماعية فهو يناقض رغماً عنه رسالة الشعر، التي هي كسرُ حواجز الزمن ونشاندُ الخلود أما إذا كان المقصود من «الالتزام» العناية بالمواقف التاريخية والفضائل الأساسية للإنسان، فإنّي أرى أنّ الشعر الفارسي الأصيل كان وسيبقى ملتزماً دائماً والشاهد على ذلك، على سبيل المثال لا الحصر، الشاهنامه للفردوسي، التي ضمنت في حقبة تاريخية محدّدة استقلالية إيران الثقافية - بل والسياسية - وكذلك قصائدُ سعدي وحافظ وجلال الدين الرومي التي خلّدت المناحي المعنوية كالأخلاق والديانة والحكمة في مجتمعنا

وبصرف النظر عن كل ذلك، لا يُشترط في التزام الشاعر أن لا يأتي على ذكر ذاته إطلاقاً وأن ينوّه بالجميع على الدوام، أي بعبارة أخرى، أن يُحلّ الـ «نحن» محلّ الـ «أنا» فإذا لم يميّز إنجازُ الشاعر بالأصالة والعمق، فإنّ تبديلاً في الضمائر كهذا لن يكون سوى خدعة. أما العكس من هذا التصور فهو غير صحيح، أي أنّ الشاعر إذا استخدم في الغالب ضمير المتكلم المفرد فإنّ ذلك لا يدلّ على عدم اكتراثه للآخرين فربّما كان حديث النفس لسانَ حالِ الجميع، إذ كما يقول رمبو «الـ «أنا» (في الشعر) هي الـ «آخر» بعبارة أخرى، بمستطاع الشاعر أن يندمج بالآخرين ويتوحّد مع الجميع، بحيث إنّ عبّر عن ذاته حسيته معبراً عن الآخرين.

في طريقة العرّفان، من لم يعرف نفسه ولم يختبرها إلى مراحل أسمى. وهذا المعنى يتجسّد في الشعر أيضاً لا شكّ أنني بدأت شعري بحديث النفس، ولكنّ من يدرى أنني لم أبلغ شأن لسانِ حالِ الجميع؟ وإنّ داننتي محكمة أهل الظاهر بجريرة استخدامي لضمير «أنا» فقط، فإنّي سأبقى بانتظار حكم الزمن

٦

مَنوَجِهَر آتشي

الحقيقي يستمد مادته من عذاب الروح، لا من التفنّن. والروح المذبذبة تصرخ أو تتنّ أو تصمت. أو تفعل كلّ ذلك في أن إن، من المتعذّر أن تكون موسيقى الشعر «نغمة» منفردة. فموسيقى الشعر إيقاعٌ عالي الوتيرة لكلّ الأصداء، وبناءٌ عظيم

يحاول شعر اليوم... أن يمنح اللغة قابليات أكثر ليمكّنها من التعبير عن الحياة الراهنة بتعقيداتها وصخبها؛ إذ لا يُمكن على الإطلاق التعبير بنوثة مُعادةٍ ونبرةٍ محدّدةٍ عن التآرجح المروّع للروح والفكر بين السموّ والانحدار في عالم اليوم. والشعر

أخرى، كالإنسان - أو في الحقيقة كالحياة - لا تَرُضِح للسكون والتوقّف.

والشعر الحقيقي لا يندرج في نطاق القديم والحديث، إذ إنّه «حديث» دومًا، ولا وجود لـ «الشعر القديم»، ووحدها اللغة تتأكل. أما الشعر فهو، كماء النهر، ينساب متجددًا دائمًا. ففي أي لحظة، وعلى أية ضفة من النهر، بوسعك أن تغترف ماءً جديدًا؛ وإنّ تغير شيءٍ فهو مجرى الماء وحالة الماء المحسوسة لا غير. فالتأكل والتغير يطرأ أن على مجرى الماء فحسب. أما الماء، فإنّ كان في المرتفعات أو بين التلال أو في الأودية... وإنّ كان هادرًا أو شاديًا مترنمًا أو سلسًا مُهَسَّسًا، فهو من النبع إلى البحر جديد. والبحر «جديد» كبير. فلا وجود لماءٍ رتيب أو مجرى رتيب، من النبع حتى البحر...

الشعرُ عملٌ، وكأيّ شغلٍ شاغلٍ يتطلّب إجهادَ الروح واستنفادَ الطاقة. فصخرة سيزيف المحكوم عليه، وأغلالُ بوميثيوس سارق النار، والعقاب الذي ينهش كبده، ما عادت أساطير. إنّه حَمَلُ الصخرة على الاكتاف والصعودُ بها إلى الذروة...

٧

أحمد رضا أحمددي

اللانهائي. «والشعراء، وهم هائمون في الليل اللامتناهي، أَدْرِكُوا النورَ في جوار هذا الباب، وتركونا في عالم النور، ولجأوا إلى عمّة الحزن وأسلموا الروح هناك. لقد قبل الشعراءُ القامَ على الأرض شريطة أن يَمَكَّنُوا اللاممكّنات. فالشاعر ليس صيدًا للمقطوعة والقصيدِ المطوّلة؛ إنّه صيدٌ للصباح والمغرب، يذوب في الزمن ويجري في الممكنات ويُمسي في النهاية ضحيةً لـ «فراديسه المفقودة.» والشعراء يقفون على الأرض ليَحْوِلُوا دون التآكل المتواصل للأرض والحلم، سلاحهم الخيالُ تارةً، والحلمُ تارةً أخرى. لقد وُلِدُوا لكي يَمَكَّنُوا الإنسان في «الهجران الأبدى» من احتمال الأرض. فيحضور الإنسان والشعر على الأرض، يكون للزمن معنى. والأرضُ هي رهْنُ «الهجر الدائم» والخريف والحرمان الأبدى. والشاعر يتحدث عن عالم آخر، عالم لا يعترف بجاذبية الأرض. وفي هذا العالم، تمور كلُّ الأشياءِ وكلُّ الأحلام والأمانى في حركة دائرية وتحت مُسمّياتٍ أرضيةٍ «مُبالَغ» فيها أما الشاعر فمعلّق في دورة الأشياء والحلم. والتعلق هو فعل الشَّعر وقدَّر الشاعر. وخلال هذا التعلّق الأبدى يترصّد الشاعر لحظة غموض ما. وما عليه إلا أن يعيد إلى عالمنا، ومن عالم ثانٍ، آلافَ المرايا المؤطّرة بالحلم المصبّغة بالخيال. إنّ واجبَ الشاعر الملحّ هو إعادةُ هذه المرايا إلى الأرض بسلام. وبعودتها إلى الأرض سليمة

هل هذا «الوهم اللانهائي» الذي يبغى التنكّر للزمان والمكان والتوجّه مسرعًا إلى الجانب الآخر من النهر للوصول إلى ذلك «الباب الموصد دائمًا» وفتحِه يُدعى «شعراء؟» 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، يَمَكَّنُون، يَرَقِدُون، ويموتون. وخلف هذا «الباب الموصد دائمًا» نباتاتٌ، والأبدُ يجري، وحقيقةُ السنين الطوال مكنونةٌ في ثراه، وفصولُ السنة الأربعة يُمكن مشاهدتها ومعابشتها خلال لحظة واحدة، وقلبُ العالم يتدلّى من أغصان كَرْمِيهِ ودواليه، وخضرةُ الربيع أسرار على شَعْر الرجال والنساء، وثمة بحر يتواصل كلَّ ليلة إلى الصباح فقط. هل كان بمقدور الأنبياء وحدهم أن يفتحوا هذا الباب ويَلْجُوه؟ لا أحد يعرف.

منذ آلاف السنين، وللأعوام والموت والتاريخ مطلبٌ هو: إنهاءُ هذا «الوهم اللانهائي» واختطافُ «السَّحر» الذي يمثل الخميرة الرئيسة «لهذا الوهم» وإحراقه ودكّه. وعلى مدى العمر، صمَد الشعراءُ مستشيطين ذودًا عنه وكان ذلك الدفاع مصحوبًا تارةً بالانجذاب والهيمن الجنوني، وطورًا كان الشعراء يَمُضُون بأرواحهم إلى أعتاب الفناء. فَعَمَّرَ الشَّعرُ وتاريخه انقضيا في جوار هذا «الباب الموصد دائمًا» وفي الدفاع عن «الوهم

لهم النحاسَ ذهباً. ذلك أن الشعراء يقفون على سطح العالم ليَشهدوا حطَّ طائرٍ ووقعَ قطرةَ ماءٍ. وأنا لا أدري هل ينسحب حُكم الشعراء من الكل على الجزء، أم يتدرج من الجزء إلى الكل؟ كلُّ ما أعرفه هو أن الشَّعر، ونظراً إلى كونه يقيم في كل فصل ويوم وساعة، [متأرجحاً] بغرابةٍ وسرعةٍ بين حالتي السلب والإيجاب، غير قابلٍ للتعريف.

٨

ضياء موحد

في المنزل والمدرسة، وخاصةً الأشعار الفولكلورية. وهذه الأشعارُ المجهولة المصدر غالباً ما تتضمن قصصاً يُلْمَح إليها تلميحاً ومن سماتها: موسيقاها الثرَّة، وجمالية الصورة فيها، وبساطتها. هنا، لا بد أن أنوه إلى أنني أوافق إلى حد بعيد الرأي القائل بأن الشعر يشدنا إليه أول ما يشدنا بموسيقاه. على أية حال، لم أكن في صغري أستوعب معنى تلك الأشعار بالضبط، إذ كانت مثل سحر السحرة. وفي الحقيقة، فإن السحرة هم من أقدم صنوف الشعراء، إذ يسحرون المتلقي بوقع كلامهم. كانت تلك الأشعار تسحرني وتترسخ في ذاكرتي بسهولة، وأرددها مع نفسي بعد حين. وكان ذلك مصدر لذة تختلف عن سواها. المهم أنني أدركت أن الشعر فنٌ مُمتنع، وكان ذلك السبب الأول لقراعتي إيَّاه، ومن ثم كتابته، والجواب الأول على ذلك السؤال. والصيغة الأكمل لهذا الجواب هي ما اصطُح عليه كانط بـ «الإمتاع التزييه». أما الجواب الآخر، فلا بد من إيراد نبذة تمهيدية له.

كنت أناهز الرابعة عشرة من العمر حين علمتُ - وأنا في مسقط رأسي أصفهان - أن جمعيةً أدبية تلتئم عصر كل جمعة في مكتبة شهيرة بالمدينة، وأن هناك شعراء يُنشدون قصائدهم فتوجهتُ إلى هناك وأخذتُ مكاني في ركن ما كان الشعراء تقليديين وينظمون قصائدهم الموزونة المقفاة على النمط القديم. في ختام الجلسة، اقترح الأستاذة قصيدة في قالب الغزل لسعدي أو حافظ أو غيرهما من الشعراء لينظم الحاضرون على غرارها وعلى غرار البحر والقافية نفسهما قصيدةً خلال الأسبوع التالي. حضرتُ جلسات تلك الجمعية على مدى حوالي خمسة أعوام و بانتظام. آنذاك كنتُ أسلك درب الشعر محملاً بعبء ثقيل من البحر والقوافي والبديع، وبدفتر أشعار حافل بالغزل والقصيدة المطولة والمزودج.

هنا تجدر الإشارة إلى أن شاعراً من الأصقاع الشمالية في إيران، ويدعى نينا يوشيج، كان قبل خمس سنوات من ولادتي، أي في عام ١٩٣٧، قد أعلن بنشره لقصيدة عنونها «طائر الرُح» عن ظهور الشعر الحديث في إيران. أما أنا فقد كنتُ

يُمكنا ثانيةً تبيُّن ملامحنا الضائعة. فلكل أشياء الأرض إزاء هذه المرايا باطنٌ مستترٌ متفرد. حينئذ يرتد خيال الشعر وحلمه من المرأة ويصطدمان بهذا الباطن ويولدُ وميضٌ ما. فيحوك الشاعرُ وميضُ اللحظة هذا إلى نار أبدية. لقد أضاع قدامى الكيمويين حياتهم، وعلى مدى التاريخ، في وهم الإكسير الكيموي، إذ لم يكن في جبلتهم أن يستعينوا بالشعراء ليحيلوا

لماذا الشعر؟

أود في هذه الشهادة لـ الأداب، وبدلاً من التنظير حول سؤال: «ما هو الشعر؟» أن أجيب عن سؤال طالما طرحته على نفسي وهو: «لماذا أكتب الشعر؟» ولكن 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 تتقصى تعريفاً ما للشعر. ولكن لا يوجد في هذا السياق، كالعديد من المجالات الأخرى، أي تعريف يُمكن استقصاده. فكل من درسوا مثلي في نطاق الفلسفة التحليلية المعاصرة وتعرفوا بشكل خاص على موضوعات «المفاهيم المفتوحة» (open concepts) و«المشابهات العائلية» (family resemblances) في فلسفة فيتغنشتاين الثاني، أو على آراء بوبر في التعريف، يعلمون أن البحث عن تعريف ما في مواضيع عدة يُعتبر مَضَيعة للوقت. ومن تلك المواضيع: الشعر. والسبب، من وجهة نظري، هو أن أي شاعر أصيل ومبدع ومجدد يطرح تعريفاً جديداً للشعر. ذلك أن الطرائق والأساليب المتنوعة هي تعاريف مختلفة للشعر. فإن سلّمنا بذلك وأخذنا في الاعتبار تجارب الأجيال القادمة، اتضح لنا أكثر عتبيةً طرح تعريف ما للشعر. فكم من ناقد وفيلسوفٍ دق في عهدنا ناقوس موت الشعر! وكل تلك النواقيس كانت تُدق على أساس تعريفٍ محدّدٍ للشعر. ولكن، في كل مرة، كان ثمة شعراء ينفذون بأشعارهم ذلك التعريف وتلك النبوءة. وبمستطاع القراء أن يلاحظوا الأمثلة على ذلك في تواريخ النقد الأدبي، وخاصةً السقر الكبير تاريخ النقد الحديث للناقد الأميركي البارز رينيه ويليك.

ولكن لماذا أكتب الشعر؟ أطرّح هذا السؤال بهذا الشكل كي أقدم أولاً تقريراً عن تجاربي الذاتية المباشرة، وبمناى عن التنظير. وثانياً، لأعرّف القارئ من خلال هذا التقرير، وإلى حد ما، على الحالة السائدة للشعر في إيران في فترة محدّدة.

إننا في إيران، شأن العديد من الأقطار الأخرى، نجبر برفقة الشعر. فمنذ الصغر، تُردّد المقطوعات والقصائد على مسامعنا

التي تَربِضُ مُسِنَّةً في ركنٍ ما
وتحدِّقُ في عيون الآخرين
إغفاءً

وتتأوَّبُ

وتمَطُّ

وحيئنذ

تختالُ على مهلٍ صوب الفناء الخَلْفِي،

هناك حيث قيَدُوا من سنين

مجنوناً غريباً،

وتَحْمَلِقُ في البئر.

على الأدرجِ الخاوية

يُنثِرُ الخريفُ نُفْلاً من الهباءِ الحديث،

وخلف الأبواب

تحدِّقُ المِصْطَبَاتُ بصمتٍ بعضها في بعض...

بالضبط

مثل القطة

بكتابة هذه القصيدة أفلح عني الكابوس، إذ كَبَلْتُ فيها كلَّ الكوابيس، وابتلعتُ كلماتها كلَّ الخوفِ والهلعِ وعندما لاحظتُ العديد من التأويلات المختلفة التي كتبها النقَّاد في المجلات والصحف حول هذه القصيدة، أدركتُ أنها تمكَّنتُ من امتصاصِ الخوفِ ووضَعِ القارئِ في الصورة. إذن، تحرَّرتُ ثانيةً، وكان الشعرُ السببَ في خلاصي من الكابوس والفرع والرُّهبة. فجوابي الثاني على هذا السؤال: «لماذا أكتب الشعر؟» هو لأنَّ في الشعر الخلاصَ والتحرُّرَ.

لكنتي كنتُ لم أزلُ أشدُّ الأجوبة الأخرى. وفي خريف عام ١٩٩٥ أبلغني القاصُّ الإيراني الشهير هوشنك كلشيري على الهاتف نبأ وفاة أحمد ميرِ علايي كان أحمد هذا كاتباً ومترجماً ومعرفاً بأوكتافيو باز وبورخيس وميلان كونديرا والعديد من شعراء الغرب وكتابه الآخرين، وصديقاً لي منذ فترة الدراسة بالمتوسطة. عندما توجَّهنا إلى أصفهان لتشجيع جثمانه، علمتُ أنه لم يمت بشكل عادي طبيعي، بل كان أحد ضحايا سلسلة الجرائم التي اصطلحَ عليها فيما بعد بمسلسل الاغتياالات، إذ كانت هناك زمرةُ تُرفعُ شعار «النصر بالرب» وتسعى إلى بثِّ الذعر في المجتمع الإيراني. كان عليّ أن أحتجَّ على تلك الحالة السائدة. فكتبتُ يومذاك مرثيةً تُلمحُ إلى اغتيال أحمد ميرِ علايي، وتلا هوشنك كلشيري القصيدة عند مواراة الفقيد الثرى، وكان الحضورُ فطناً، فعلموا بالأمر وحيئنذ، اكتشفتُ أنَّ الشعر احتجاجٌ وصرخة. وها هو الجواب الثالث على ذلك السؤال. بطبيعة الحال، كنتُ قد كتبتُ منذ سنين بعيدة

غارقاً في الشعر التقليدي، بحيث لم أكتثر لذلك التجديد الذي أثار حفيظة الشعراء التقليديين، إذ لم يكن يدور في خلدي إمكانُ تحديِّ تقاليد زاخرة ذائعة الصيت بفصم قيد المساواة بين الأشطر والمسُّ بترتيب القوافي. لكنَّ نيما يوشيج، ورغم كل الافتراءات والحمالات الموجهة إليه، لم يتزحزح عن موقفه هو أيضاً. فقد كان يثابر على كتابة قصائده الحديثة، ويشرح في كتاباته النظرية الأسسَ النظرية لمبادرته. أما رسالته فقد عرَّفت الجيلَ الفتى على تعريف حديث للشعر. وفي خاتمة المطاف، وصلتني أنا أيضاً رسالته. فبقراعتي لقصائده وكتاباته هو ورهطه الواعين، وبخاصة مهدي أخوانُ ثالث وأحمد شاملو، اتَّضح لي أنَّ دفتر أشعاري الذي أعددهُ خلال أعوام هو إنجازٌ مُحالٌ مصطع لا أتبيِّن فيه صوتي أبداً. عندئذ، مزَّقتُ الدفترَ على مرأى من الأصحاب ورميتهُ جانباً، وتحولتُ إلى الشعر الحديث.

تحرَّرتُ من أغلال القوافي والتساوي في الأشطر، لكنني لم أكن مقتنعاً بما كنتُ أكتبه من قصائد. وشيئاً فشيئاً تبين لي أنَّ رفع تلك القيود كان أكثرَ الإجراءات سطحيةً في إنجاز نيما، إذ يتعيَّن تغييرُ اللغة ونبذُ الكليشيهات واستخدامُ الاستعارات بشكلٍ آخر؛ وخالصة القول إنَّ الشعر الحديث يقتضي عقلية حديثة. فواصلتُ جهودي وكتبتُ متدرِّجاً قصائد كنتُ أتحمس من خلالها نبرتي، لكنَّها لم تكن تُشبع الحاجة بعد فقد تحولت الأوزان النيمائية بدورها، وهي أوزان عروضية نوعاً ما، إلى قيد آخر فخطوتُ خطوةً أخرى إلى الأمام بغية التوصل إلى موسيقى الشعر في الكلام الطبيعي وبمعزلٍ عن العروض. وحاتت اللحظة التي كنتُ أتوقعها وكتبتُ قصيدة «الغروب» بوقع الكلام الطبيعي.

بكتابة تلك القصيدة شعرتُ بـ «التحرُّر والانعقاد»، وبشكلٍ لم أكن قد اخترعته بعد. إذن، الأوزان النيمائية هي أوزان عروضية بصورة أو بأخرى، وكلُّ وزنٍ عروضي يحول دون ولوج طائفة من الكلمات والتركيبات رحابه. ولكن، لماذا ينبغي التضحية بالكلمة فداءً للوزن العروضي؟ وهل صُبَّت مشاعرنا في بوتقة الأوزان العروضية؟ وكيف يمكن أن نعيش التحرُّر والانعقاد ونتحدَّثُ عنهما، والكلامُ ذاته في القيد والأسر؟ ولقد عشتُ تلك الحرية في الشعر بصورة أخرى لا بدَّ من التنويه بها هنا.

لا أودُّ سردَ القصص، ولكنَّ أكتفي بالقول إنَّ شقيقين من معارفنا جنَّ جنونهما، وأرديا ذات يوم واحدهما الآخرَ بفضاعة مذهلة. كان وقعُ النبا صاعقاً، وشكلُ الجريمة مروِّعاً، بما جعلني عرضةً للكوابيس كلَّ ليلة، إذ كنتُ أهبُّ من نومي مذعوراً. وذات ليلة، بعدما أفرزني الكابوس، نهضتُ وكتبتُ قصيدة «بالضبط مثل القطة».

بالضبط

مثل القطة

قصائد من هذا النوع، لكنني لم أكن أتمعن فيها من منطلق هذا السؤال. إذن، الشعر في حد ذاته احتجاج، ولكن في كل مرة وفي كل فترة على شيء ما.

غير أنني عندما تأملت ثانية في أشعاري وأشعار الآخرين، توصلت إلى الجواب الأكثر أساسية؛ إذ رأيت أن الشعر تعبير عن أشياء لا يُعبّر عنها إلا بلغة التلميح والتصوير. هنا يُفصل الشعر عن النثر تمامًا، خاصة أن ما يودّ الشاعر قوله لا يستحق كما قال بورخيس الاهتمام مقارنة بما يرد في الشعر. فالشعر قول ما لا يقال، ولا يُمكن سرده مغزاه. أما محاولة البنيويين الحط بالشعر إلى مستوى مضمون في سطر واحد، فهي محاولة فاشلة لا جدوى منها، ذلك أن الشعر ليس رسالة مشفرة في صيغة كلمات. الشعر في أرقى مستوياته شيء فني، شيء يُنجز بالكلمات. هنا لا يُمكن التمييز بين الشعر واللوحة أو التمثال أو المقطوعة الموسيقية. وصعوبة ترجمة الشعر تكمن في هذا الأمر، ولا أريد هنا أن أخوض في هذا الموضوع الذي يتطلب الاستفاضة؛ فلا أراني ناسيًا أنني نوهت في بداية هذه الشهادة بأنني لا أقصد التنظير. لكنني لا أظن أنه يمكن شرح معنى القصيدة التالية أو التعبير عما يدور فيها بلغة غير لغة الشعر:

الغروب

هي قادمة

بشعرها الأصفر النبيذي

وعينها المضطربتين المائلتين

وتلك النظرة الباردة المنحدرة.

عزبتها،

حيثما مرت،

تنثر الحزن والياقوت والرّماد.

وذكرياتها النيرة عن النهار،

والتي ترويها بين الحين والحين،

تُهديني الليل

في قرارتي.

عجلتها المُثقلة بالظلال التي التقطتها من كل ناحية

وعلى عجل

على كل حذبٍ وصوبٍ مينيّ تُغير

لتلتقط ظليّ

وفي الصرخة الصامتة لجلاجلها

ينطفئ

لهيب أيّ لون.

تمرّ،

وكل ما هو كائن

يلبث في مكانه ثانية

وكأنه لم يكن.

لكن، ثمة ملاحظة لم أشر إليها بعد. إذ ينبغي تلقّي الجواب النهائي من العالم. هل سمعتم شذو الطيور صباحًا على أفنان الشجر؟ ما هي تلك الحاجة إلى تُرغم الطير على الشذو والصُداح؟ أليس بمقدوره الطيران من غصن إلى غصن دون شذو وغناء؟ ألا يكفي أنه طائر وحسب؟ هنا تبدأ الحيرة. فالشعر حاجة المرء، حاجة هي الغناء والغناء ذاته. وهذه الحاجة لا حاجة لها بالدليل والبرهان.

الشعر هو المُمتع، هو التحرر، هو الخلاص، هو الاحتجاج، وهو التعبير عن شيء لا يُمكن التعبير عنه نثرًا. وكل ذلك غناء المرء وحاجته.

آخر ٢٠٠٣

(خصيصًا لـ الآداب)

ملفات الآداب القادمة:

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