١

نيما يوشيج

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

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

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

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

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

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

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

٢

أحمد شاملُو

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

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

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

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

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

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

٣

مهدي أَخَوانْ ثالِث

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

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

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

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

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

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

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

٤
فُرُوغ فَرُّخْزاد

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

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

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

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

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

٥

نادر نادرپور

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

٦

مَنُوچِهْر آتَشي

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

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

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

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

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

٧

أحمد رضا أحمدي

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

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

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

٨

ضياء موحِّد

لماذا الشعر؟

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

الغروب

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

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

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

آخر ٢٠٠٣

(خصيصًا لـ الآداب)

ملفات الآداب القادمة:

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