الشعر الحديث في إيران: تأريخاً، وتحليلاً، وتقييماً

محمد حُقوقي

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

التعرُّف على الحضارة الغربية

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

الشعر الحديث في إيران: تأريخاً، وتحليلاً، وتقييماً

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

«أفْسانه» : المنهل الأول للشعر الحديث في إيران

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

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

اتّجاهات الشعر الحديث عقب الانقلاب

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

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

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

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

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

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

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

أُسس الشعر الحديث في إيران وسماتُه

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

الشعر الحديث في إيران:
تأريخاً، وتحليلاً، وتقييماً

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

الشعر الحديث في إيران: تأريخًا، وتحليلاً، وتقييمًا

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

الشعر الحديث منذ ثورة ١٩٧٨ وحتى الآن

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

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

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

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

---

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

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

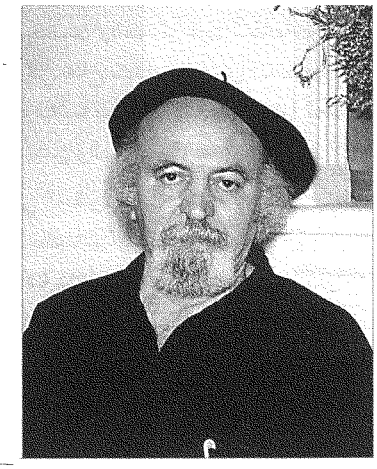
٢ ـ من ضمنهم الشاعرة طاهرة صفّار زاده وعلي مُعَلَّم من جيل ما قبل الثورة، وقيصر أمين پور وسلمان هراتي وحسن حسيني من جيل الثورة

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

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

نهاية ٢٠٠٣

(خصيصًا لـ الآداب)



الأستاذ محمد حقوقي

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