

الشعر الإيراني الحديث

(البدايات)

د. دلال عباس

إنّ مصطلح الشعر الحديث يطلق على الشعر المتحرر من القواعد الكلاسيكية التي تحكمت بالشعر الفارسي أكثر من ألف عام... ولا يقصد به تلك الأشعار التي كانت تظهر طيلة تاريخ الشعر الفارسي متحررة أحياناً من وحدة الوزن أو متنوعة القوافي، وإنما المقصود ذلك الشعر الذي بدأت بواده في مرحلة الثورة الدستورية، هذه الثورة التي جاءت نتيجة لتعرف الإيرانيين إلى الثقافة الغربية وإلى مفاهيم الحرية والوطن والحقوق المدنية... لكن الثورة المشروطية انتهت بوصول رضا خان إلى الحكم، وفي عهده الذي استمر خمس عشرة سنة خُنقت الحريات وكَمّت الأفواه، ولم يعد بإمكان أحد أن يتحدث ولو كلاماً على الحرية السياسية. والشعر الجديد الذي بدأ في أحضان المشروطية جف في هذه المرحلة... ثم في شهر يور 1320 هـ. ش (1941 م)، أبعده رضا شاه من إيران فانتشرت الحريات من جديد وازدهرت الصحافة السياسية والأدبية وغيرها. والشعر الجديد الذي أعيق لمدّة عاد من جديد وتابع حركته...

أقول الشعر الجديد وصعوده، قبضه وبسطه، استمر في ما بعد نتيجة للمتغيرات السياسية والاجتماعية ...

سيتم التركيز في هذا البحث على الشعراء الذي تركوا أثراً في الشعر الفارسي... فأهمية "نيما" أو "رفعت" أو "لاهوري" لا تعود فقط إلى كونهم بدأوا الشعر في العام 1905 أو 1921 م ، أهميتهم في أنهم قالوا الشعر الحديث في هذه السنوات ونشروا هذا الشعر، فتركوا أثراً في الآخرين. ولو أن نيما لم ينشر أشعاره، ولم يسر على خطاه الشعراء الآخرون ليكتشفوا طرقاتاً جديدة في الشعر، لما سُمّيَ منظر الشعر الحديث، أو مبدعه، ولما سمي الشعر الحديث (الشعر النيماي) .

مقدمة تاريخية:

إنّ ظهور الشعر الجديد في الأدب الفارسي حدث على إثر التحولات الاجتماعية والسياسية، وسمي " بالشعر النيماي" نسبة إلى واضع أسسه " نيما يوشيج". وبما أن هذه المرحلة الأدبية الجديدة كانت متمازة بقضايا العصر التاريخية والسياسية والاجتماعية والثقافية ومرافقة لها، يبدو من غير الممكن فهم ما كان يجري في الساحة الأدبية فهماً صحيحاً دون مقاربة القضايا العامة في تلك المرحلة.

لقد بدأت ضرورة الاهتمام بقضايا العالم المعاصر في إيران، منذ أن انفتحت أبوابها على الخارج وبخاصة أوروبا في عهد " فتح علي شاه القاجاري" على يد ولي العهد "عباس ميرزا" و" قائم مقام فراهاني" اللذين أدركا بعد الهزيمة التي لحقت بإيران على إثر الحرب الروسية - الإيرانية

1803-1811م، وسلخ أذربيجان عن إيران، والكلفة الباهظة لهذه الحرب مالياً وبشرياً، أن إيران في هذه المرحلة من عدم التنظيم والتخلف الفكري والسلاح القديم لا يمكنها أن تستمر في الحياة ما لم تلحق بركب الحضارة البشرية وتمتطي جواد التقدم والتحديث، فاقداً على مبادرات كانت الأمة الإيرانية بحاجة إليها من أجل يقظتها الاجتماعية والسياسية، مبادرات لولاها لما وجدت الثورة الدستورية أو لتأخرت لسنوات عديدة أخرى...

الخطوات العملية التي أقدم عليها عباس ميرزا وقائم مقام فراهاني والتي فتحت أبواب التعرف إلى الغرب، كانت أولها إرسال بعثتين من الطلاب الإيرانيين إلى أوروبا لتحصيل الفنون والعلوم الجديدة¹. البعثة الأخرى كانت في حدود العام 1811 م، والبعثة الثانية في العام 1819 م... وكانت تأسيس أول مطبعة وأول صحيفة في إيران بواسطة ميرزا صالح الشيرازي أحد طلاب البعثة الثانية...

تعطلت مبادرات الأمير عباس ميرزا بموته، لكن بعد ذلك بقليل تابع ميرزا تقي خان "أمير كبير"، هذه المبادرات بخطوات أكثر جذرية في عهد "ناصر الدين شاه"، نتج عنها بُعيد ذلك الثورة الدستورية. فالدستور الذي وقَّعه مظفر الدين شاه في 4 جمادى الآخرة 1324 هـ ق، على إثر الجهود والمساعي التي بذلها المتنورون الوطنيون من رجال الدين ورجال السياسة، كان حصيلة يقظة المجتمع الإيراني، وتحت تأثير العوامل الاجتماعية السياسية الاقتصادية والثقافية التي يمكن أن نلخصها كما يلي²:

- 1- الحرب الإيرانية - الروسية ووضع المجتمع وجهاً لوجه أمام الوقائع والإمكانات الصناعية للعالم الجديد...
- 2- التوجه نحو العلوم والفنون الجديدة على إثر المساعي الأولية لعباس ميرزا ولي عهد فتح علي شاه القاجاري.
- 3- مجيء الأوروبيين إلى إيران وذهاب الإيرانيين إلى أوروبا، وتعرف المجتمع بعاملته إلى مجموع المتغيرات في العالم، وبخاصة بعثات الطلاب الإيرانيين إلى الخارج لتحصيل العلوم والصنائع الجديدة.
- 4- ازدهار صناعة الطباعة، وانتشار الصحف، كوسائل إعلامية أساسية يمكنها أن تؤثر في الانتقال السريع والواسع للأفكار والمعارف والأخبار...
- 5- انتشار المجالات الأدبية في مابعد التي أتاحت مجال التحول إلى الشعر النيمائي.
- 6- ترجمة الكتب والآثار الأدبية الأجنبية ونشرها، والتي أتاحت تعميم المعرفة والتطور الحادتين في العالم الغربي تدريجياً. من بين أهم الكتب التي ترجمت من اللغات الأوروبية عدا الكتب العلمية والدراسية

¹ انظر مجتبی مینوی "اولین کاروان معرفت" (اول قطارات المعرفة) "تاریخ وفرهنگ ایران" ص 380 وما بعدها .
ومحمد شمس لنکرودی، "تاریخ تحلیلی شعرنو"، المنشورات المركزية طهران 1991 م. من ص 19 إلى 38.
² راجع "تاریخ تحلیلی شعرنو"، شمس لنکرودی، المنشورات المركزية - طهران 1991 م. 1 من ص 14 إلى ص 29.

يمكن أن نذكر: " تاريخ بطرس الأكبر"، و" شارل الثاني عشر" و" الإسكندر المقدوني" و" كليبات فولتير"، والروايات العلمية والتاريخية المشهورة: "الفرسان الثلاثة"، " الكونت دي مونت كريستو" و" لويس الرابع عشر" و" لويس الخامس عشر" لالكساندر دوماس الأب، " تلماك" لقتلين، " روبنسون كروزو" لدانييل ديفو، رحلات غاليليو لسويقت " حاجي بابا الأصفهاني" التي كان قد كتبها " جيمس موربيه" سكرتير السفارة البريطانية في طهران، والتي ترجمها إلى الفارسية " حبيب أصفهاني" و نالت شهرة ومكانة مميزتين، وفيها يروي موربيه بسخرية حياة التخلف الثقافي والاجتماعي في إيران في عهد فتح علي شاه القاجاري: الملك الذي يهتم بالمظاهر، المزواج، المتملق، الكذاب، السفاح، ورجال البلاط المرتشين، المداهنين، الجبناء، والشعراء المذّاحين المتملقين، والشعب الضعيف الطيب الذي يصدّق ما يسمع ولا يدرك ما يحيط به¹.

7- تأسيس مدرسة " دار الفنون" وتعميم وانتشار العلوم الجديدة التي شكلت المقدمة للتعليم وللتربية بأسلوب جديد، والتي نتج عنها تأسيس الجامعة في ما بعد. لقد انوجد الإحساس بضرورة هذه المؤسسات الجديدة منذ عهد عباس ميرزا... لكنّ وضعها موضع التنفيذ تأخر حتى عصر صدارت "أمير كبير"، الذي فكر بعد زيارته إلى روسيا التي استمرت أحد عشر شهراً، أن يؤسس مدرسة تخلّص الشعب الإيراني من تخلفه المزمن، وأخذ موافقة ناصر الدين شاه لتأسيس مدرسة لتعليم الأمور الفنية والهندسية، وأرسل مبعوثاً لجلب مهندسين وأطباء للتعليم في هذه المدرسة، بعد سنتين جاء الأساتذة ولكن " أمير كبير" كان قد عُزل من منصبه، ومبنى " دار الفنون" قد اكتمل، وافتتحت المدرسة في العام 1854م دون مشاركة المؤسس².

انطلاقاً مما تقدم يمكننا القول إن الوجه الثقافي للمجتمع الإيراني تغيّر تغيراً كبيراً في ظل الثورة الدستورية، وبخاصة أنّ المطبوعات والصحف والآثار المترجمة التي نُشرت، سرّعت مسيرة التجديد الثقافي والاجتماعي، وفتحت عيون الشعب على الظواهر والمظاهر الثقافية والعلمية التي تُسرّع الرقي والتريقي...

كان دعاة التجديد فريقين³: العاملون في الداخل، والعاملون في الخارج. من الساعين في الداخل: " رضا قلى خان هدايت" و" ميرزا قلى خان" أمين الدولة للذاتان توليا الإشراف على مدرسة " دار الفنون" و" يوسف خان" مستشار الدولة. ومن العاملين خارج البلاد، الذين هاجروا بسبب الأوضاع السياسية والاجتماعية غير الملائمة، يمكن أن نذكر الحاج زين العابدين مراغه مؤلف " رحلة إبراهيم بيك" و" ميرزا ملكم خان" صاحب الرسائل النقدية العديدة، ومدير صحيفة " القانون"، وميرزا فتح علي آخوند زاده، الكاتب المسرحي والانتقادي المعروف، وصاحب الرسائل والآثار النقدية المتعددة،

1- لنكرودى . م . ن . ص . 30.

2- م . ن . ص 27-28.

3- م . ن . ص 31 .

وأخيراً " السيد جمال الدين أسد آبادي" و" ميرزا آغاخان كرمانى"، اللذين تابعا نشاطاتهما السياسية والتنويرية في الخارج.

لقد كان بعض دعاة التجديد وبخاصة " آخوند زاده" و" ملكم خان" و" ميرزا آغاخان كرمانى"، شديدى الحماس للأخذ من الثقافة والحضارة الغربيتين ومن مظاهرهما، داعين إلى التخلص بالسرعة القصوى من الثقافة التقليدية البالية، للحاق بقطار التجديد والتحديث العالمى... لقد أدى الإفراط في هذا الحماس والتبرم من الأوضاع التقليدية المتخلفة، إلى الدعوة للتخلي عن القيم والمعتقدات الشعبية والإسلامية الأصيلة، مما أفسح في المجال في ما بعد لتغلغل الفكر الغربي في المجتمع الإيراني¹، وبخاصة أن أجنحة في المجلس الوطني للثورة الدستورية، وفي الساحة السياسية أخذت تضيق بالتدريج على المجموعات الدينية، وعلى دعاة المحافظة على القيم الدينية والقومية، وقد تضاعف هذا التضيق في عهد رضا شاه...

هذا مع العلم أن تأثير علماء الدين التنويريين في الحركات الاجتماعية في العصر القاجاري الأول، بقيادتهم للأجنحة الدينية الثورية، و لتجار البازار القابضين على العجلة الاقتصادية في البلاد، كان أمراً مسلماً لا يمكن إنكاره. وإذا أضفنا إلى ذلك الأنشطة التنويرية، والتحريض لمقاومة الاستبداد للسيد جمال الدين الأسد آبادي برسائله الشمولية التي تدعو جميع الشعوب الإسلامية إلى "الوحدة الإسلامية" ومقاومة الميرزا الشيرازي، وحادثة تحريم التبناك (شركة الريجي) المعروفة في زمان ناصر الدين شاه، يمكننا أن نقول بأن سلطة الدين كان لها السهم الأوفى في الثورة المشروطية. لكن هذه الثورة كما يبدو، أثمرت قبل أن يصلبَ عودها، فهبتَ عليها رياح الاستبداد العاتية منذ البداية، فمظفر الدين شاه توفي بعد مدة قصيرة من توقيعه للدستور، وتولى العرش مكانه ابنه المستبد محمد علي ميرزا، الذي كان على علاقة وطيدة بروسيا القيصرية، فلم يستطع التعايش مع دعاة الحرية، وقد قصف في العام 1909م مجلس الشورى الوطني بالمدفعية، وفي الوقت ذاته قتل عدد من قياديين الثورة في (باغ شاه). ثلاثة عشر شهراً وبضعة أيام من عمر الثورة الدستورية حكم فيها محمد علي شاه بتسلط واستبداد، سُميت مرحلة " الاستبداد الصغير" فتشكلت في هذه المدة تنظيمات للثوار في تبريز وفي النواحي الأخرى، وسيطروا على طهران في جمادى الآخرة من السنة التالية، والتجأ الشاه المستبد إلى روسية، بعد أن خلعه مجلس الشورى من السلطنة، وعين ابنه الشاب أحمد ميرزا الذي لم يكن قد تجاوز الثالثة عشرة من عمره على العرش. والثورة الدستورية الفتيّة، التي جاءت نتيجة نضال شاق ومرير، تعثرت ابتداء من هذا التاريخ².

شعر عصر النهضة:

¹ - لنكرودى، تاريخ تحليلي شعرونو م . س . ج 1 ص 30 .
² - راجع تاريخ مختصر أحزاب سياسي إيران. ملك الشعراء بهار، مؤسسة انتشارات أمير كبير طهران 1363 (1984 م) المجلد الثاني (انقراض القاجارية) من ص 7 وما بعدها.

إنّ المسيرة التي قطعها شعر عصر النهضة، لم يكن لها حتى ذلك الحين سابقة أو مثيل في جميع مراحل تاريخ الآداب الفارسية، ولقد سبق هذه المرحلة ومهد لها تغيير أصاب جميع الشؤون الثقافية والاقتصادية والاجتماعية...

نال الناس شيئاً من الحريات ومن الحقوق السياسية والاجتماعية، وانتشر التعليم والوعي الاجتماعي، واستطاع الناس أن يختاروا أسلوب الحكم الذي يريدونه، واقتنع أبناء الشعب والسلطة السياسية إلى حدّ ما، بأنّ الشعب يجب أن يكون متحكماً بمصيره... كل الأمور ارتبطت بالمجتمع وبالشعب، وكذلك جميع مظاهر التفكير والثقافة والآداب، انصبّ اهتمامها على هموم الناس وتطلعاتهم وآمالهم، وحرصت على أن تعكس القيم الاجتماعية. لذا فإنّ الشعر في هذه المرحلة لم يعد مجرد ظاهرة جمالية محصورة في البيئات الحاكمة، أو بالنخب الفكرية والثقافية، وإنما توجه الشعراء بواسطة الصحف والمطبوعات الأخرى إلى أبناء الشعب، في الأحياء المنسية والمناطق البعيدة، مضمنين أشعارهم أفكاراً سياسية وثورية تهّم الجميع.

خصائص شعر النهضة¹:

أهم خصائص الشعر في هذه المرحلة يمكن أن نلخصها في النقاط التالية:

- 1- من حيث استخدامه وشموليته: نشر هذا الشعر في الصحف والمجلات كلسان الثورة الناطق.
- 2- لم تعد نظرة الشعراء إلى العالم الخارجي في هذه المرحلة نظرة كئيبة ذهنية، وإنما أصبحت نظرة أكثر موضوعية مستلهمة من أحداث العصر ومقتضياته. لم يعد العالم بنظر الشعراء في هذه المرحلة، كما كان في نظر الشعراء القدماء ظاهرة جامدة فاقدة للحركة وتعبّر عن المضامين الأخلاقية والاجتماعية الكئيبة والمتشابهة والنمطية، وإنما باتت ظاهرة طبيعية مستمدة من الحياة. لقد هدمت في عصر النهضة جدران التقليد بتأثير التحولات والأفكار العالمية الجديدة، وخلع الشاعر ثوبه القديم الجامد، ونظر إلى ما يحيط به نظرة ذاتية مستقلة، واستبدل بالأفكار القاطعة النهائية، رؤية واقعية ملموسة وهادفة، منطلقة من مواجهة متجددة ومتغيرة للحياة الفرديّة والعامة.
- 3- من حيث الصياغة الفنية، أي اللغة والموسيقى: اتخذ شعر النهضة مسارين منفصلين ومتفاوتين نسبياً:

فمجموعة " كأديب الممالك فراهاني " ومحمد تقي بهار (ملك الشعراء)، و" إيرج ميرزا " و" دهخدا"، انطلاقاً من ثقافتهم واطلاعهم على الأدب الكلاسيكي، حاولوا قدر المستطاع مراعاة سنن القدماء، واستخدموا اللغة الفصيحة المتينة المستندة إلى عروض الشعر الفارسي والجرس الموسيقي. ومجموعة أخرى " كالسيد أشرف الدين كيلاني " (نسيم شمال) و" ميرزاده عشقي " و" عارف القزويني"، الذين اختاروا لغة الحوار والأسواق، سخرّوا شعرهم لفظاً ومعنى لخدمة أحداث زمانهم، لقد كان شعرهم (محور شعر الثورة الدستورية) وتمتع بشعبية كبيرة.

¹- جويبار لحظه ها، بس ازبيدارى . ص 14 - 15 .

4- لغة الحوار والاسواق كانت تتطلب مفرداتها الخاصة، من هنا - وبخاصة في شعر الفريق الثاني - دخلت الألفاظ والتعابير والأنغام والموسيقى الشعبية، التي لم يكن حتى تصورهما ممكناً في شعر الفريق الأول، وقد استخدم هؤلاء أيضاً بحكم الضرورة بعض الألفاظ الأوروبية، وللمرة الأولى تدخل ألفاظ أجنبية كثيرة في أدب هذه المرحلة نثراً وشعراً، ولا يزال قسمٌ كبيرٌ منها باقياً حتى اليوم¹.

5- استمرت القوالب الشعرية في عصر النهضة إلى حدٍّ ما دون تغيير يذكر، وما جرى لم يكن أكثر من تنويع داخل تلك القوالب، كما نرى في قصيدة "ميرزاده عشقي" "لوحات مريم الثلاث".

التقيد بالقوالب التقليدية القديمة المعروفة يمكن ملاحظته أكثر لدى بهار وأديب الممالك، وبصورة أدنى لدى الفريق الميال إلى اللغة الشعبية: أي "عارف" و "نسيم الشمال".

ففي حين اختار الفريق الأول القصيدة والغزل والمثنوي²، أقبل الفريق الثاني على المستتراد والخمس والدوبيت. وحتى النشيد والتصنيف، ولعدم تألفهم والسنن السابقة، لم يتمسكوا بجميع الموازين والقواعد الصارمة للعروض وللقوافي، وحتى لقواعد اللغة الرسمية. وكان الشعر في نظرهم على الأغلب وسيلة للتعبير عن تجاربهم الشخصية الفكرية والعاطفية والاجتماعية والسياسية.

لم يقتصر التغيير والتحول في شعر عصر النهضة على القوالب والتخيل، وإنما سار من حيث المحتوى والمضامين بموازاة العصر، فشارف شعر المديح ووصف الطبيعة نهاية عهده، ولم تعد المضامين الذهنية المحضة والأخلاق المجردة، والشعر العرفاني والغزلي الذي كان ملائماً للمكونات الثقافية والاجتماعية السابقة كافيةً، لإيفاء الوظائف السياسية والاجتماعية الجديدة التي أوكلت إلى الشعر، الذي سار بموازاة المشاركة الشعبية الفاعلة والمتزايدة يوماً بعد يوم في الميادين السياسية والاجتماعية، فظهرت في الشعر مضامين وأفكار جديدة، استلهمت في معظمها من التحولات والمعطيات الاجتماعية لثورة المشروطية...

¹ راجع الملحق: مقالة "الشعر الجديد" لبرويز نائل خانلري من كتابه "هفتاد سخن" (سبعون مقالة).

² تعريف:

المثنوي يستعمل لموضوعات مختلفة وبخاصة للحكايات والقصص والأمثال. يجب أن يكون لكل مصرعين قافية واحدة، وأن تكون أبيات المنظومة الواحدة من وزن واحد.

أما في القصيدة فوزن جميع الأبيات واحد وقافيتها واحدة وموضوعها يمكن أن يكون وصفاً أو عظماً أو مدحاً أو هجاءً أو موضوعات حماسية وغنائية وأمثالها.

وأما الغزل (أو التغزل) فهو من حيث الظاهر كالقصيدة ومن حيث عدد الأبيات أقل منها، يختص بالموضوعات الغنائية سواء كان شعراً غرامياً أو شعراً صوفياً.

وأما التركيب والترجيع فنوعان قريبان من بعض يتولد كلاهما من بضعة "بنود"، وهذه البنود متشابهة من حيث الوزن، مختلفة من حيث القافية، ولكن موضوع كل تركيب وترجيع يجب أن لا يتغير حتى آخر المنظومة.

والرباعي والدوبيت يتألف كل منهما من أربعة مصاريع ويستعمل في موضوعات مختلفة فلسفية وعرفانية. ينظم عادة بوزن الهزج المسدس المقصور أو المحذوف، أما الرباعي فيوزن خاص من متفرعات بحر الهزج المثنى ومع زحافات مختلفة. وتوجد منظومات طويلة من وزن واحد وفي موضوع واحد مؤلفة من بضعة مسمطات كل منها ستة مصاريع، أو من بضعة مخمسات كل منها خمسة مصاريع.

مضامين شعر عصر النهضة:

من أبرز مضامين الشعر الفارسي في عصر النهضة، يمكن أن نذكر في ما يلي تلك المضامين المتأثرة بنوع من المعرفة بالثقافة الغربية:

أ- الحرية: يقترب مفهوم الحرية هنا من مفهوم الديمقراطية الغربية، وهي فوق كل شيء تعني أنّ أفراد الشعب الذين لهم حقوق وحرّيات، هم أحرارٌ في اختيار مصيرهم ومصير بلادهم السياسي والاقتصادي، فمثل هذه المعاني لم تكن موجودة من قبل في الأدب الإيراني وفي القاموس الشعري، وظهرت للمرّة الأولى في عصر المشروطية:

فقد كان للفظّة الحرية في الثقافة التقليدية معنيان أساسيان:

في "المفهوم الفلسفي والكلامي" جاءت مرادفة للحرية والاختيار ومناقضة لمفهوم " الجبر"، وفي المعنى الفردي والعرفي هي ضدّ " القيد" و " السجن"، وقد وردت بالمعنى الأول في الشعر الفلسفي كشعر ناصر خسرو، وبالمعنى الثاني في حبسيات "مسعود سعد سلمان" و" خاقاني".

ب- القانون: انصبت جهود المطالبين بالدستور على المطالبة بأن تدار البلاد على أساس القانون، الذي يقره مجلس النواب، فنظام الحكومة الدستورية بتطبيقه للقوانين يؤمن الحرية الفردية والاجتماعية، لذلك كان من الطبيعي أن تكون المطالبة بالدستور، وترويج فكرة الحكم المبني على القانون في عصر النهضة، من المواضيع البارزة التي يتناولها الشعراء في هذه المرحلة.

ج- الوطن: بمعنى الأرض، التي يعيش فيها شعب تجمع أفرادَه مقوماتٌ قوميةٌ ولغويةٌ وثقافيةٌ مشتركة، وهذا معنى جديد دخل ساحة الأدب الفارسي في عصر النهضة، ونعثر في أشعار ملك الشعراء بهار وأديب الممالك المتمكّنين نسبياً في معرفة ماضي إيران التاريخي والسياسي، وفترةً من المعاني الوطنية.

كان " الوطن" من قبل بمعنى أرض الميلاد، أو الديار التي ترعرع المرء فيها، أو بالمعنى الديني الأوسع " ديار الإسلام ككل"¹ ، لدى السيد جمال الدين اسد آبادي وبعد ذلك العلامة " إقبال اللاهوري" (1938 م) شاعر شبه القارة الهندية الناطق بالفارسية ، تحدث عن الوطن الإسلامي موجهاً هذا النداء:

نحن الغرباء عن قيود الوطن

نحامي عن الحجاز والصين وإيران

كنور عينينا الاثنتين أو الوحيدة

¹ - لفهم مصطلح الوطن لدى القدماء تجدر مراجعة شيعي كدكتي: " تلقى قدما ازوطن" منشورات الغبا، المجلد2 ص1 وما بعدها.

ضاحكين نحن كندى الصباح...¹

د- التعليم والتربية الحديثين، وضرورة تعميمهما على الرجال والنساء: من القضايا التي طرحت في أدب هذه المرحلة، وبخاصة بعد ازدهار الطباعة والنشر والصحف والمجلات، وباتت الحاجة إلى تعميم التعليم على كافة أبناء الشعب ملحةً، ليتمكن الناس من الاطلاع على القضايا السياسية والأحداث الجارية، وقد اهتم الشعراء بهذه الفكرة اهتماماً زائداً.

هـ- الاهتمام بالعلوم والفنون الجديدة: الذي نشأ في الواقع من الضرورات الاجتماعية والثقافية في المرحلة السابقة، انتقل في عصر النهضة إلى الشعراء وانعكس في شعر هذه المرحلة.

هذا التأثير كان في البداية باهتاً، انحصر في استخدام الألفاظ والمصطلحات المرتبطة بالعلوم والفنون الأوروبية²، لكنه قوي في ما بعد ووصل إلى حدّ الاقتباس من المفاهيم الثقافية الغربية.

و- إحدى خصائص الشعر في هذه المرحلة التخلي عن المفاهيم الذهنية والتعميمات الأخلاقية، وبناء على ذلك، أخلى العرفان والمفاهيم الماورائية ساحة الشعر، التي احتلتها مفاهيم العصر الواقعية (العلمانية) وغير الدينية.

الأدب العمالي:

من خصائص شعر عصر النهضة الاهتمام بأفراد الشعب، لذلك حاول الشعراء الملتزمون بقضايا الشعب، أن يكون شعرهم من حيث المفاهيم والمضامين، ومن حيث اللغة والقالب والصور على نحو يفهمه عامة الناس، لتصل رسالتهم السياسية والاجتماعية إليه...

نستثني هنا " بهار " و " نظام وفا " و " أديب الممالك " - ونضيف إلى رغبة الشعراء وحماسهم للتعبير عن قضايا عامة الناس ومعاناتهم، تعرّف مجموعة من الإيرانيين إلى أحداث ثورة أكتوبر 1917م في روسيا وما رافقها من أحداث اجتماعية وأدبية، مما دفعهم للدفاع في شعرهم عن حقوق المحرومين والمستضعفين، فظهر " الأدب العمالي " أو أدب المحرومين، وبخاصة في شعر فرّخي يزدي " و " أبي القاسم لاهوتي " و " محمد علي افراشته " .

هذه الميزة في أدب عصر النهضة، مجارة للثورة الروسية وبتأثير الأفكار العمالية المسيطرة على الأدب البلشفي، والتأكيد على الصراع بين طبقة المالكين وطبقة المحرومين، أو بتعبير آخر الصراع بين الرأسماليين والمستخدمين، تجلّت في الانحياز إلى المحرومين أو بمصطلح تلك المرحلة العمال والمستخدمين... وأول عمل أقدم عليه رضا شاه بعد استلامه السلطة أنه واجه الشيوعيين بالقمع والاعتقال والسجن، وهذا ما دفع أبا القاسم لاهوتي للهجرة إلى الاتحاد السوفياتي، وأدى إلى قتل "فرّخي يزدي".

فرّخي يزدي:

¹ - كليات أشعار فارسي مولانا إقبال لاهوري، بمقدمة أحمد سروش ونشر مكتبة سنائي طهران 1343 ص 16.
² - راجع الملحق، مقالة برويز نائل خانلري. م. س.

الشاعر المناضل " فرّخي يزدي " واحد من عدد قليل من الشعراء، الذين ضحوا بحياتهم من أجل عقيدتهم. ولد محمد فرّخي يزدي في العام 1888 م، وظهر استعداده الشعري وميوله الثورية قولاً وفعلاً منذ عهد الدراسة، وقد طرد من المدرسة بسبب قصيدة... ديوانا سعدي الشيرازي ومسعود سعد سلمان كانا رفيقي شبابه، وهما اللذان فتّحا قريحته الشعرية. التحق فرّخي منذ مطلع شبابه بالحزب الديمقراطي في يزد، وبسبب قصيدة له، تغنى فيها بالحرية، خاط له ضيغم الدولة حاكم يزد شفّيته ورماه في السجن، فكتب فرّخي على حائط السجن وشفّته مخيطنان:
لن أغانر السجن إذا أمضيت العمر أنا وضيغم الدولة وملك الري.
وإذا حالفتي الحظ ونلت حُرّيتي، سأغانر هذه الديار الخربة...

في العام 1910م بعد ثلاثة أو أربعة أعوام من توقيع الدستور، انتقل إلى طهران، وأصدر بعد سنة صحيفة " طوفان " (الاغصار)، لكنّ نشره للأشعار الحماسية والمقالات النقدية اللاذعة، التي ينتقد فيها مخالب الاستبداد وتجاهل القانون، أدى إلى إغلاق الصحيفة. في الدورة السابعة للمجلس التشريعي انتخب نائباً عن يزد، وفي المجلس كان عضواً في جناح الأقلية المعارضة¹، وأعاد إصدار صحيفة " طوفان"، فأوقفت من جديد، ووضِع فرّخي تحت الضغط، وتعرّض للتهديد، فغادر إيران إلى برلين من طريق موسكو، ثم عاد إلى طهران في العام 1933م، وشارك المعارضة في رفض (قانون 1919م) الذي أصدره وثوق الدولة في العام 1939م، وكان مصيره أن يُقتل في السجن بوخزه بإبرة هواء...

فكر فرّخي وشعره:

عدا المقالات السياسية اللاذعة، لفرّخي يزدي ديوانٌ مختصر يحتوي على غزليات ورباعيات، طبع أكثر من مرّة في طهران²، شعره من الناحية الفنية أدنى مستوى وأقل فتنة وجاذبية من شعر عشقي وعارف وحتى " نسيم شمال"، لكنه أرفع قيمة من الناحية الاجتماعية، وهو شاعر غزلي، لكنّ مضمون غزله ليس العشق والعواطف الشخصية، وإنما السياسة والقضايا الاجتماعية الحادة، ونصرة العمال والمضطهدين، وقد طرح في شعره القضايا نفسها التي طرحها بهار والسيد أشرف وعارف وعشقي. كانت لديه رؤية ثابتة، ضحّى في النهاية بحياته من أجلها:

الروح فداء الحرية³

منذ ذلك الحين الذي وضعت فيه رأسي على أقدام الحرية

نفضت يدي من الحياة من أجل الحرية

وها أنذا أركض بكل قواي علني أنال وصال الحرية.

داخل المحيط الهائج يتحارب بمهارة

ربّان الاستبداد وإله الحرية.

¹ - للتعرف إلى هذه المرحلة من تاريخ إيران، تجدر مراجعة ملك الشعراء بهار: " تاريخ أحزاب سياسي " مجلد 2، ص 7 وما بعدها.

² - صححه وقّم له حسين مكي...

³ - جويبار لحظه ها ص 22.

إذا أنت لوّنت بساط المحبة بالدم القاني
يمكنك حينئذ أن تدّعي أنك رائد الحرية.
فرّخي يضحى بقلبه وروحه في هذا المحفل
القلب من أجل الاستقلال والروح فداء الحرية...
الأسطورة الحلوة¹
ليلاً، حين أغلقت الباب، وسكرت بالخمرة الصافية
إذا بالقمر يطرق حلقه الباب، فرددت عليه الجواب.
رأيت ذلك المعشوق الذي كان عدواً لروحي
وإن كنت طيلة عمري أخاطبه كحبيب.
لقد أصبح البيت في نظري منزلاً للغرباء
بكيت وبكيت، حتى خرّبته دموعي.
حين أخبرت الشمعة عن حرقه قلب الفراشة
ألقيت في قلبها النار، وأذبتها.
فرهاد غرق بدمائه، لكنه لم يمت حسرة
قرأت له أسطورة شيرين وأنمته.
القلب الذي كان يضح الغم، والكبد الحرّى من مصائب الدهر
شويتها كباباً في نار جورك.
كانت حياتي موتاً تدريجياً
ولا يحسب من عمري إلا ما كان يُحيي روعي...
أنات²

أنى لطائر قلبي أن يفرح وهو سجين القفص
إلا إن استطاع أن يتحرر يوماً من قيود الغم.
نبضات القلوب تحولت رويداً رويداً إلى أنين
هذه الأنات تصبح أكثر بلاغة إن تحولت إلى صرخات .
قلبي راضٍ عن هذا الخراب العميم لأنني أعلم
أن الخراب إن تجاوز الحد صار عمراناً .
فمن شدّة الظلم، سيصبح الحداد المجهول الكادح
علماً مشهوراً (ككاوه) الحدّاد:

¹ - ادبيات معاصر إيران. دكتور إسماعيل حاكمي، انتشارات أساطير 2000 م . ص 35
² - اسماعيل حاكمي . م . س . ص 36.

فرهاد أصبح في الدنيا علماً لافتدائه شيرين بالروح
وليس كلّ نحاتٍ للجبال في هذه الدنيا يصير " فرهاداً".
أنا على يقين، أنّ هذه الأوضاع ستزول
لأن مبنى الظلم والجور أساساته سريعة الانهيار.
من كثرة ما تتلمذ " فرّخي " أمسى أستاذاً ماهراً
نعم إنّ كل من تتلمذ يصبح أستاذاً.

مقدمات التجديد:

لم تترك الموضوعات السياسية الجديدة المتسارعة، ولا المباحث الاجتماعية في عصر الثورة
المشروطية، مجالاً لحدوث تغيير جذري وعميق في شكل الشعر وصوره، يوازي التحوّل الذي طرأ
على محتواه، فقد استطاع الشعر في عصر النهضة، أن يماشي الثورة الدستورية والتحوّلات
الاجتماعية والثقافية الناجمة عنها من حيث المحتوى، وأن يمهد الطريق للشعراء الذين يعكسون في
شعرهم تغيّر الحياة الاجتماعية وتطورها. وجاءت الأحداث التاريخية المهمة كالحرب العالمية الأولى
وانقلاب العام 1920 م، ومن ثم انتقال الحكم إلى السلسلة البهلوية 1925 م، لتسرّع مسار التجديد...
نجحت في عصر النهضة الفكاهيات السياسية - إلى حدّ ما - التي نشرت في الصحف، باستخدامها
القوالب الأدبية كالأناشيد والتصنيف والمستزاد والترجيع ، أن تقترب من أذواق الناس وطبائعهم في
تلك الأيام: أما التغيير الثوري في القوانين والسنن الشعرية القديمة ابنة الألف عام، فلم يتحقق بسهولة،
لوجود حماة له ومدافعين أشاوس عنه.

لقد طُرحت مباحث التقليد والتجديد في الصحف وفي المجالات، للشعور المستجد تدريجياً
بضرورة التحول الجذري، وقد أدرك المحافظون هذا الأمر فسعوا لتلافي الهجوم المضاد، أن يطرحوا
المواضيع الجديدة في القوالب التقليدية، فاستبدلوا في الغزل بالحبیب التقليدي "الوطن الأم" وبالجواد
الطائرة والقطار¹.

لكن هذه المحاولات الشكلية، لم تستطع كلها أن تشبع رغبة الساعين نحو التجديد والتحديث من
الشعراء الشباب، إضافة إلى أنّ العلاقات بأوروبا وتعلم اللغات الأجنبية والتعرف إلى الآداب الغربية،
أدت إلى تراخي القيود التي كانت تربط الشعر الفارسي بالسنن التقليدية.

كان من الضروري والبدیهي في هذا المفصل التاريخي والحساس، تحديث الرؤية والنظرة، وليس
الألفاظ والعبارات فقط، ففي الشعر الجديد، حتى اللفظة المفردة يصبح لها معنى جديد: كما عبّر
سهراب سبهي بعد ذلك في قصيدته الطويلة الخالدة: " صداى باي آب".

يجب أن تُغسل العيون لترى بشكل آخر

¹ - الملحق، برويز خانلری... م. س.

يجب أن تغسل الكلمات

يجب أن تكون الكلمة هي الريح، الكلمة يجب أن تكون المطر نفسه¹.

كان لاهوتي وكذلك عشقي قد سارا خطوات لإيجاد أسلوب جديد في ساحة الشعر الفارسي، كما أن إيرج ميرزا ساعد باستخدامه للغة الحوار اليومي وموسيقاها الطبيعية في تبسيط الشعر وسلاسة التعبير الشعري، فأعجب أسلوبه الناس، وأطلق عليه ملك الشعراء بهار لقب " سعدي الجديد"، لكن أيا من هؤلاء لم يستطع بتقديمه للقوافي أو تأخيرها²، أن يكون نابغة عصره، وأن يفتح طريقاً جديداً في مسيرة الشعر الفارسي المعاصر. كان هذا العمل يحتاج إلى نمط جديد من التفكير وإلى تغيير نبوي في فكر الشاعر وفي نظرتة ولفته وأسلوب تعبيره، لذلك ما إن خمد حماس سنوات الثورة وهيجانها، حتى وجد دعاة التجديد الفرصة ليستنبطوا للشعر وللضوابط التي تحكمه وسائل تناسب التغييرات الاجتماعية والثقافية في العصر الجديد.

لقد احتاج التحول إلى مرحلة طويلة من الصدام بين القديم والجديد، هذا الصراع دار بين دعاة التجديد والمحافظين على صفحات الصحف، ينشر أحد أعضاء " جمعية دانشكده الأدبية" التي تشكلت في العام 1915 م برئاسة ملك الشعراء بهار في صحيفة " زبان آزد" (اللغة الحرة) " غزلية " احتفاء بسعدي، فيثور غضب " تقي رفعت" رئيس صحيفة " التجدد" في آذربيجان فيكتب مقالة يسخر فيها من عمل الجمعية التي تريد ترويج المعاني في ثياب الأدب القديم، ويعرّض بأهداف الجمعية، فيرد بهار بمقالة هادئة، لكن صحيفة " زبان آزد" نشرت مقالة بقلم علي أصغر طالقاني بعنوان " مذهب سعدي" تهجم فيها بشدة على " كليات سعدي" وعلى أهداف أعضاء الجمعية فتصدت صحف طهران للدفاع عن سعدي وهاجمت كاتب المقالة بحدة، وقد ارتفعت حدة الجدل والنقاش إلى حدّ أن الحكومة اضطرت إلى إيقاف الصحيفة³.

هذا الجدل الصحافي حرّض " تقي رفعت" رئيس تحرير " تجدد" تبريز الذي كان من المؤيدين المتحمسين للتجديد الأدبي والاجتماعي على وضع الأبحاث المنفرقة والمضطربة التي كانت قد وردت في المطبوعات نصب عينيه، وكتب مقالة بعنوان " عصيان أدبي" نشرت على التوالي في الأعداد 70 إلى 74 من صحيفة التجدد، كما نشر أبحاثاً جديدة بحماس شديد في صحيفتي " التجدد" و

¹ - شمس لنكرودي . م . س . ص 120 وما بعدها.

² - قال إيرج ساخرأً من الذين يدعون أنهم يقومون المناظرات بثورة أدبية أنها ليست سوى " حساء لفت" وتأخير وتقديم للقوافي.

1- أنا أقدم القوافي وأخرها

2- في التجديد والتجدد وأشد

3- لأصبح نابغة عصري

4- الأدب أصبح حساء لفت

³ - للإطلاع على هذه المناظرات: راجع يحي آرین بور: " از صبا تا نیما" ج 2 ص 436 وما بعدها.

"آزادستان"¹، التي كانت تنشر أيضاً في تبريز، معلناً أن الأدب الإيراني الكلاسيكي في أذهان المحافظين، يقف سداً منيعاً في طريق التجدد الفعلي، ونحن نعمل على خرق هذا السد. هذه المجموعة استخدمت لفظة "التجدد" مقابل لفظة "رنسانس" الفرنسية والتي كان المقصود منها تنويع الحياة العلمية والاجتماعية والفنية.

تقي رفعت²: ميرزا تقي خان ابن آغا محمد التبريزي، الشاعر والكاتب والصحافي الثوري، ولد في العام 1889 م في تبريز، وفيها تلقى علومه الابتدائية، وانتقل بعد ذلك إلى اسطنبول حيث تابع دراسته. وعاد إلى إيران مع بداية الحرب العالمية الأولى، وعمل مدرساً للغة الفرنسية في مدارس تبريز الابتدائية، وكان ينظم الشعر بالفارسية والتركية والفرنسية. في هذه الآونة كان الشيخ "محمد خياباني" وأنصاره قد شكلوا في شباط من العام 1917 م -بتأثير مباشر من ثورة أكتوبر في روسيا- في تبريز الحزب الديمقراطي الأذربيجاني، وانضم رفعت إليهم، وطيلة السنوات الخمس التي قضاها الشيخ خياباني بالنضال قبل مقتله، كان رفعت إلى جانبه، نائباً له...

وقد أسس خياباني صحيفة "التجدد" التي كانت من أفضل الصحف الثورية في مرحلة المشروطية، وقد أوكل مهمة إدارتها إلى تقي رفعت الذي ظلّ لخمس سنوات، يكتب بأسلوبه الشيق المقالات السياسية والاجتماعية والأدبية، "ويمكن القول إنها من بين صحف إيران الداخلية، قد أثبتت مصداق الكتابة الصحافية ومفهومها"³

طيلة المدة التي أعلن فيها الحزب الديمقراطي الأذربيجاني ثورته وسيطرته على أذربيجان، كان خياباني، يخطب يومياً في قاعة "التجدد"، ويشرح للناس أهداف الحزب ومطالب الأحرار والثوار، كانت خطب خياباني بالتركية، وكان رفعت يلخصها بأسلوبه الفارسي الجميل وينشرها في صحيفة التجدد⁴.

بعد ذلك بقليل ظهرت مجلة "آزادستان"، تولى إدارتها تقي رفعت أيضاً وكانت "تمتاز من غيرها من المجلات المعاصرة لها، بإدراجها المقطوعات الشعرية والمقالات عن الأوضاع الاجتماعية والمرأة، والمباحث الجدية للشعراء الشباب بأسلوب ونهج جديدين"⁵. لم ينشر من هذه المجلة سوى ثلاثة أعداد، وكان العدد الرابع في المطبعة حين هزمت الثورة، وقتل خياباني، فتخفى رفعت مع عدد من الأنصار في ضواحي تبريز. وفي السادس من أيلول من العام 1920 م، وكان في الواحدة والثلاثين من عمره انتحر كي لا يقع في أيدي الجلادين⁶.

¹ - راجع "تقي رفعت"، شاعري ستيهنده" كتاب الجمعة رقم 35 اردبهبشت ه.ش 1359 (1990م) ص 67.

² - شمس لنكرودي . م . س . ص 50.

³ - م . ن . ص 51.

⁴ - م . ن . ص 52.

⁵ - م . ن . ص 54.

⁶ - م . ن . ص 55.

لقد ساعدت أشعار رفعت السياسية ومقالاته الاجتماعية والنقدية، وخطبه الثورية الحماسية مساعدة كبيرة في تعبئة الجماهير، فقد ذكر أن المستمعين إلى إحدى خطبة في قاعة " التجدد " في صيف العام 1917م، كانوا أكثر من عشرة آلاف على الرغم من ارتفاع حرارة الجو¹.

كان رفعت متحمساً للتغيير وللتجديد في إيران اجتماعياً وأدبياً، وكان يعتقد أن الأدب الفارسي القديم ابتعد عن مصادره الأولى، وأنه في حالة ركود وسكون، وأن هنالك سداً منيعاً هو سدّ المحافظة، يحبس الأمواج الأدبية المتراكمة، وأنّ على المجددين وهو أولهم أن يحفروا شقاً في هذا السدّ المحكم. لقد وضع رفعت الحجر الأساس للشعر الحديث ثم ذهب ونسي²، لذلك يمكن عدّ رفعت أول منظر للشعر النيمائي الجديد، ليس بمعنى أنه أول من نظم شعراً خرق فيه وحدة الوزن والقافية، وإلا لكان لاهوتي الذي قال مثل هذا الشعر قبله بعشر سنوات هو السبّاق، لكن نقصد بداية الشعر النيمائي كنظام جمالي، ترافقه رؤية أدبية مستقلة مرتبطة بمرحلة تاريخية واجتماعية معينة. على هذا الأساس نقول إن رفعت هو الرائد، وبخاصة أنه أقدم عملياً على حفر شق في بنيان الشعر التقليدي، الذي بلغ عمره الألف من الأعوام بنظم أشعار تختلف عن أشعار القدماء من حيث الشكل ومن حيث المضمون، لم يراع فيها وحدة القافية ولا تساوي الأشرطة، وكانت وراء الحملة الشعواء التي شنّها عليه الشعراء والنقاد المحافظون.

لقد اشتهر تجديده في تبريز وطهران وشيراز، إلى حد ظهور مذهب جديد بين الشعراء سمي "مذهب رفعت" ، تعلم منه الكتاب والشعراء دروس التجديد³.
يروى الشاعر " حبيب ساهر " في مقدمة ديوانه (ديوان ساهر) عن أستاذه رفعت وعن مذهبه الأدبي ما يلي:

" في صباح أحد الأيام، دخل صفنا معلّم شاب وسيم، يرتدي بدلةً سوداء وربطة عنق ملونة، وقبعةً كذلك التي يرتديها الشبان الأتراك... كان يدعى ميرزا تقي خان رفعت درس في تركيا، وقد عُيّن في مدرستنا معلماً للغة الفرنسية، كان معلماً الجديداً شاعراً أيضاً. يقول الشعر بالفرنسية والتركية والفارسية، كنا نقرأ أشعاره في البداية في " مجلة الأدب " التي كان يصدرها تلامذة المدرسة، ثم في المجالات الأخرى، وفي صحيفة " التجدد ". كان مجدداً في شعره، ينظم بالفارسية والتركية بأسلوب شعراء (ثروت فنون)⁴... ويتابع حبيب ساهر: " إن مذهباً جديداً قد وجد باسم " مذهب رفعت " فقد كان في المدرسة عدد كبير من الشعراء من أنصار مذهب رفعت من بينهم " أحمد خرّم " و " تقي برزكر " و " آرين بور "، الذين صاروا في ما بعد من الوجوه البارزة في الشعر الحديث. أما مدير

¹- شمس لنكرودى ص 51.

²- م. ن. ص 52.

³- م. ن. ص 50.

⁴- شمس لنكرودى م. ن. س. ص 49 ، (ثروت فنون) اسم المجلة التركية التي كانت تنشر شعر المجددين.

المدرسة المرحوم " أمير خيزي " فقد كان يدرّسنا الأدب القديم والعروض والقافية، ويشجع الشعراء الشباب على نظم الغزل والقصائد، لكننا كنا جميعاً من أتباع مذهب رفعت¹ .
نموذج من شعر " تقي رفعت ":

أيها الشباب الإيراني
انهض، فذا صبح وليدٌ يتنفس من جديد
أفاق هذه الديار قبلتها شفتنا الشمس
انهض! الصباح الضحوك ينثر عليك بركاته
انهض! ها يوم الاجتهاد والسعي قد أقبل
انهض وشدّ العزم أيها الجيل الجديد
لا تستسلمنّ لليأس، ولا تتشبثن بالحياة...
يجب عليك في حرب البقاء هذه أن تكون فاعلاً
إن ما مضى قد مضى، فانظر إلى الأمام
إن فصلاً جديداً ينبثق، هو من نصيب الجيل الجديد
في رحمة ينمو ربيعٌ جديدٌ مثمر
انهض، ودافع بروحك عن هذا العهد الطيب الفأل
انهض، ولتنتصب قامتك القويّة
انهض، وانطلق كما ينطلق السهم من القوس لطرده العجز والتخاذل
صوّب الروح والجسد نحو غدك المرتجى²

رواد الشعر النيمائي الآخرون:

من الشعراء الذين يستحقون الذكر في هذه المرحلة، ثلاثة شعراء كانت لهم رؤية تقارب رؤية رفعت هم: " أبو القاسم لاهوتي " و " جعفر خامنه اي " و " السيدة شمس كسمايي " .

لاهوتي الشاعر النازح عن الوطن:

كان لاهوتي شاعراً مناضلاً، قضى جزءاً كبيراً من عمره المفعم بالأحداث مبعداً عن الوطن. في اسطنبول لسنوات، ومن ثم في الاتحاد السوفياتي (السابق)، إلى أن توفي في العام 1957 م.

¹ - م. ن. ص 52.
² - شمس لنكرودي م . ن. س. ص 54.

اسمه أبو القاسم إلهامي ولقبه الشعري (لاهوتي) اصله من كرمانشاه، كانت ولادته في العام 1888م، أبوه كان فلاحاً بسيطاً، لكنه كان رجلاً حراً من أهل الشعر والأدب.

تعرف أبو القاسم في أحضان العائلة إلى الأدب والشعر وإلى المحيط الأدبي في كرمانشاه. سافر إلى طهران بمساعدة مالية من أحد أصدقاء أبيه لمتابعة دراسته، وفي تلك المرحلة نشر أولى قصائده الحماسية وهو في الثامنة عشرة، في صحيفة " الحبل المتين" في " كلكتة" فطارت على أثر ذلك شهرته كشاعر ثوري. انضم لاهوتي في أثناء الثورة الدستورية إلى " فدائيي الحرية"، ودخل بعيد ذلك في سلك الشرطة الذي كان تحت إمرة السويديين، وتولى رئاسة شرطة قم ولكن العلاقة بينه وبين رؤسائه ساءت، وأتهم بالتخريب وحُكم عليه بالإعدام ففرّ إلى الأراضي العثمانية، وبقي هنالك مدة يعيش عيشة قلق وعوز.

في هذه المرحلة من حياته استعمل الشعر الفكاهي الساخر حرباً في النضال الاجتماعي والسياسي متلمذاً على أكبر طاهر زاده (صابر). قضى لاهوتي في اسطنبول ثلاث سنوات عاد بعدها إلى كرمانشاه، وفيها أصدر في السنتين الأوليين من الحرب العالمية الأولى صحيفة " بيستون"، عاد بعد هزيمة قوات " المحور" إلى تركيا، وفي العام 1923م عاد إلى إيران بشفاعة " مخبر السلطنة" حاكم تبريز، واستعاد وظيفته السابقة في سلك الشرطة...

ساعد لاهوتي الثوار في السيطرة على تبريز، لكنه اضطر بعد فشل عملياتهم إلى اللجوء إلى الاتحاد السوفياتي، حيث أمضى بقية عمره في طاجيكستان، حيث عمل معلماً ابتدائياً وعضواً في الحزب الشيوعي، ثم رئيساً لأكاديمية طاجيكستان للعلوم، وأخيراً وزيراً للمعارف، إلى أن توفي في العام 1957 م .

نشر لاهوتي أشعاره في الصحيفتين المشهورتين في ذلك العصر: " الحبل المتين" و " إيران الجديدة" لكن أشعاره المتأخرة نشرت في صحيفة " أنشودة الطاجيك". يضم ديوان لاهوتي¹ مجموعة من المقطوعات والغزليات والتصنيف والأنشيد، لغة شعره بسيطة وسلسة بصورة عامة، لكن لغة شعره الحماسي مباشرة، جافة وتفقد إلى الصور الشعرية... استخدم شعره سلاحاً للدفاع عن الطبقة العاملة.

لا يخلو شعر لاهوتي من حيث الأسلوب والقالب من التجديد شبه النيمائي، وكمثال نذكر قصيدته "المتراس المدمى" التي هي ترجمة لإحدى قصائد فيكتور هيجو، نظمها في موسكو في العام 1923م.

محاربو المتراس المدمى وقعوا في الأسر

كان معهم فتى شجاع

عمره اثنتا عشرة سنة

¹- ديوان لاهوتي جمع وتحقيق احمد يشيري مع مقدمة مفصلة عن حياته لحسين مكي.

- أكنت أنت أيضاً هنالك؟

- نعم

مع أولئك الشجعان

- إذاً سنجعل من جسدك

أيضاً هدفاً للرصاص

إلى أن يأتي دورك

انتظر.

وقفوا صفّاً طويلاً وخرطشوا بنادقهم

أجساد رفاق المتراس

تهافت على التراب الجاف والحجارة

- " إذن لي أن أذهب إلى المنزل لأودع أُمي الحبيبة "

قال لرئيس الفوج

- وسأعود في الحال "

- عجب، أنت تحتال:

أنت محكوم ويمكن أن لا تعود؟

تريد أن تهرب من قبضتنا بهذا الكلام!

" سيدي لا " (أجابه ، الفتى الشجاع)

أين منزلك؟

قرب ذلك النبع، هنالك

إذاً ... إذهب.

إنها خدعة.

(قال الجنود في ذلك الحين في ما بينهم)

أنين أنفاس الأبطال المقتولين

اختلط بقهقهات القتالين

فجأة

انقطعت السخرية، والجميع نظروا بحيرة:

المحكوم الصغير، أتى إلى الصف!

جاء

وسط الطريق متكئاً على الحائط

هادئاً، واثقاً وقف بكبرياء

حيث أجساد رفاقه غارقة في الدماء

ها أنذا !

(ارتفع صوت معربد)

ارموه بالرصاص¹.

بهذا الاعتبار يجب أن يُعدّ لاهوتي أول شاعر قبل نيما ينظم شعراً نيمائياً بقلب مكسور وغير عروضي. لقد سبق تقي رفعت بعشر سنوات، لكن لاهوتي لم يكن متفرغاً للشعر بالمعنى الفني، وقد قضى جلّ وقته في العمل السياسي والعسكري وكان محدود الثقافة. مع هذا فقد ترك أثراً إيجابياً في ثقافة الطاجيكيين وفي تفكيرهم، وهو يعدّ في طاجيكستان من الوجوه الأدبية والثورية البارزة. أهميته في مسيرة الشعر الفارسي تعود على الأغلب إلى كسره للقيود الشعرية وإلى التجديد الظاهر في شعره، وإلى المضمون الثوري لأشعاره. نموذج آخر من أشعاره:

أثارت غيرتي على هذا النحو الفراشة التي أسلمت الروح
احترقت، وكانت – يشهد الحق – سعيدة، وبشجاعة أسلمت الروح
ما أحسن ذلك العاشق الصادق، الذي في ميدان المحبة
غرق بدمه، وفي أحضان المحبوب أسلم الروح
كانت أعتاب المحبوب منزل الحرية، وكان أمله
في الحياة، أن يفدي ذلك المنزل ويسلم الروح
إن داهمني الخريف، أسكر أسيراً لذلك البلبل
الذي لا يفارق الوردية، وفي وريقاتها يسلم الروح².

لقد ترك أبو القاسم لاهوتي عدا الأشعار الكلاسيكية ما يقارب العشر مقطوعات من الشعر النيمائي، وعشرين مقطوعة بأسلوب الرباعي، وعشرين مقطوعة بأسلوب التفعيلة... لكنّ تجديد لاهوتي لم يتجاوز حدود الشكل الخارجي للشعر...

جعفر خامنه ئي:

ولد جعفر خامنه ئي في تبريز في العام 1887 م حيث تلقى علومه وتعلم اللغة الفرنسية، وتعرف إلى الأساليب الشعرية الجديدة من خلال معرفته باللغتين الفرنسية والتركية. شعره متأثر بأسلوب

¹- لنكرودى ص 70.

²- لتحليل شعره تجدر العودة الى شمس لنكرودى ج 1 ص 56 الى 86.

شعراء " ثروت فنون " (النشرة الأدبية للشعراء الأتراك المجددين) وقد نشر عدداً من القصائد الجديدة المضمون نسبياً، والتي لم يتقيد فيها بوحدة القافية في صحف ومجلات مختلفة منها: "التجدد"، "الشمس"، "العصر الجديد"، "دانشكده"، "الحبل المتين"، و" جهره نما".

قصيدته " إلى الوطن" جديرة بالاهتمام من حيث تقنيُّتها وأسلوبها:

إلى الوطن

- كل يوم يطالعك منظر دموي

كل يوم تتجلى (أيها الوطن) بمنظر يفتت الأكباد

إن طائر قلبي من شدة حزنه عليك يجدد نواحه

كلّ يومٍ وكلّ ليلة بأنعام جديدة.

أيّتها الطلعة الذابلة، أيها الوجه المجرّح

أه أيها الوطن الضعيف المتألم، يا مرمى سيوف الظلم

أنّى نظرتُ أرى جيوش الغمّ مخيمةً

محاصرٌ أنت من الأعداء، كنقطة البركار.

محاصرٌ أنت من العدو، أو إن كنت أقول الحق من ذاتك!

أيها الأسد، قد صرت ذليلاً، من شدة الرعب

سيوف الحقد مسلولة عليك من جميع الجهات

إلى متى أنت نائم؟ افتح عينيك المغمضتين

إنهض ولتكن لك صولةٌ بطوليةٌ واحدة

إما أن تستردّ روحك، أو أن تضحي بها في هذه المعركة.

شمس كسماني¹:

عائلة السيدة شمس من " كسما" إحدى قرى مقاطعة كيلان، هذه العائلة متفرقة في مختلف أنحاء

إيران، ومنها فرع في يزد، حيث ولدت شمس . في العام 1883م ، سافرت مع زوجها الذي كان تاجر

شاي إلى روسيا، وأقامت العائلة هنالك عشر سنوات، في هذه المدة تعلمت شمس اللغة الروسية.

¹- شمس لنكرودى ص 87.

عادت العائلة إلى إيران وسكنت تبريز بعد خسارة الزوج لأمواله، مع ولدين هما " صفا " و "أكبر"، وكانت تبريز في هذه المرحلة مركز الثورة والنضال السياسي والعسكري، وانضمت شمس إلى فريق تحرير صحيفة " التجدد" برئاسة تقي رفعت، وشاركت مشاركة فاعلة في النضال الاجتماعي والسياسي في آذربيجان. ابنها " أكبر" الذي كان نحاساً قديراً ويتقن عدة لغات، قُتل مع الثوار في العام 1921م وهو في التاسعة عشرة من عمره. رثاه أبو القاسم لاهوتي بقصيدة، يعزي فيها الأم المفجوعة " الرفيقة" شمس:

في فراق وردتك أيها البلبل
لا تتوحي ولا تتأوهي
استعيني بالصبر، وتجلدي
لا تشعني شعرك كالسنابل
أنت، شمس سماء العرفان
أرقى أجناس النوع الإنساني
مصدر فخر الإيرانيين
أنت تعرفين أكثر من أي شخص آخر
أن عمر الورد لا يتجاوز اليومين.

كانت شمس امرأة متنورةً مثقفة حرة ومستقلة، تتقن الروسية والتركية. بعد مقتل رفعت واستيلاء رضا شاه على السلطة، تفرقت شمل مناضلي آذربيجان، وقضى زوج شمس نحيه في العام 1928م. فسافرت مع ابنتها " صفا" إلى يزد مسقط رأسها... بعد خمس سنوات تزوجت من " محمد حسين رشتيان" وسافرت مع عائلتها إلى طهران. وسكنت في شارع الجامعة. وكان بيتها في ذلك الحين ملتقى أهل الفكر المتنورين. قضت السنوات الأخيرة من عمرها في عزلة، إلى أن توفيت في العام 1961م عن ثمانية وسبعين عاماً، ودُفنت في مقبرة وادي السلام في قم، وضاع ديوان شعرها، نقل لها يحي أرين بور في كتابه " از صبا تانيم" عدة قصائد منها هذه القصيدة التي كانت قد نشرت في العام 1920م في مجلة (آزاديستان)، التي كان يرأس تحريرها تقي رفعت. القصيدة غير متساوية الأسطر ولا موحدة القوافي على غرار الأشعار التركية الحديثة، وتعد جزءاً من النماذج التجديدية الأولى في الشعر الفارسي وفيها ملامح رومنطيقية:

مناجاة الطبيعة:

لكثرة نار الحب والعشق والدلال

لشدة الحرارة والضياء والنور

حديقة فكري

أصبحت وأسفي خربة ومضطربة
وكالورود الذابلة صارت أفكارى البكر
لفقدتها الصفاء والنضارة باتت يائسة
نعم أنا، أنا أجلس مكومة ورأسى على ساعدي
كحيوان غير أليف مقيدة إلى الأرض
لا لخيري فائدة
ولا لشري قوة
لا سهم أنا ولا سيف ولا أسنان حادة لي
ولا أقدام تعينني على الهرب
لذا أنا مضطهدة من أبناء جنسى
اعتزلت الدنيا، وعبّاد الدنيا
أريد أن أسند رأسي إلى حضن أمي الرؤوم.

كان "تقي رفعت" هو حلقة الاتصال بين رواد الشعر الجديد (خامنه اى وكسمائى ولاهوتي)، وكان متراسهم صحيفة "التجدد" ومجلة " آزادى ستان". انتحر رفعت أو قتل في العام 1920م، وفي العام نفسه ظهرت قصيدة " قصه رنك بريده" (قصة اللون المخطوف) لنيما يوشيج. الفرق بين نيما ومن سبقه ممن ذكرنا، إنه بمعرفته الواسعة بتاريخ الأدب الفارسي والأوروبي، وبإدراكه لحتمية التغيير والتحول، وبدراية تامة وإيمان كامل، استطاع شاعراً مجدداً ومنظراً للتجديد، أن يعجل بظهور الشعر الحديث، لقد استطاع أن يخطو في ليلة مسافة تحتاج إلى مئة سنة¹.

نيما:

علي اسفند ياري (نيما يوشيج)، ولد في العام 1897 في قرية " يوش"، في المنطقة المحاذية لجبال البرز، في محافظة مازندران.

قضى طفولته بين الرعاة، في أحضان الطبيعة البكر، وهدوء الجبال، تعلم من حياة الرعيان والفلاحين الغنية بالأحداث وبالنزاعات، وتعلقت روحه بهدوء الطبيعة وعالم البداوة، في القرية تعلم على شيخها القراءة والكتابة، ثم انتقل بعد ذلك إلى طهران لمتابعة دراسته حيث أدخل إحدى المدارس الكاثوليكية التي تدعى " مدرسة سان لوييس العالية". يقول نيما عن هذه السنوات: " إن جميع تصوراتي كانت تتركز على تعلم أشياء جيدة، كنت أريد فقط من تلك العلوم التفوق على أقراني... في سن

¹ - انظر شمس لنكرودى م 1 ص 11.

الخامسة عشرة كنت أريد أن أصبح مؤرخاً. وأحياناً أن أصبح رساماً، وأحياناً روحانياً، وأحياناً طبيعياً. لحسن الحظ كان لكل واحد من هذه الأنواع قوة خلاقية في داخلي¹، ويتابع بقوله: " لكن أحد المعلمين الشرفاء الذي يدعى " نظام وفا" بتشجيعه وبمتابعته لي وعطفه عليّ، هو الذي وضعني على خط الشعر. في هذه السنوات كانت الحرب العالمية الأولى مشتعلة، استطعت أن أقرأ أخبار الحرب باللغة الفرنسية. كانت أشعاري في ذلك الحين بالأسلوب الخراساني"².

كان نيما في الوقت نفسه الذي يدرس فيه في مدرسة " سان لويس" يتابع دروسه الحوزوية ويتعلم اللغة العربية.

في مرحلة الشباب تلك كان نيما لا يزال متعلقاً بفضاء القرية، وكان يستغل أي فرصة وبخاصة في الصيف للسفر إلى يوش وتجدد ذكرياته عن أيام الطفولة... فشله في علاقتي حب، وتأثره بحوادث الحرب العالمية الأولى، زادته قلقاً واضطراباً فتحول بكليته باتجاه العلم والفن، وساعدته معرفته باللغة الفرنسية ودراسته لآثار الأدباء الفرنسيين في توسيع آفاق رؤيته الأدبية والشعرية.

وقد أشار هو نفسه في ما بعد في سيرة حياته إلى هذه النقطة حيث قال: " معرفتي باللغة الأجنبية فتحت طريقاً أمام عيني، إن ثمرة جهدي في هذا الطريق، بعد تركي المدرسة وتخطي مرحلة العشق، يمكن أن تُرى في منظومتي أفسانه"³.

في هذه المرحلة عمل نيما في وزارة المالية، وكان يتردد على المحافل الأدبية في طهران، وبخاصة إلى مقهى الشاعر حيدر علي كمالی، حيث كان يجتمع الشعراء والأدباء كملك الشعراء بهار وعلي أصغر حكمت، وكان يتعرف إلى تجاربهم الأدبية.

في العام 1921م، نشر نيما على نفقته الخاصة ديواناً شعرياً في ثلاثين صفحة بعنوان " قصه رنك يريده، خون سرد" (قصة اللون المخطوف، الدم البارد)، وطبع على الجلد اسم نيما بالحروف الفارسية واللاتينية، بتوقيع نيما نوري " يوشى" ومعنى نيما (القوس والكمان)⁴، منتقداً في هذه الأشعار المجتمع في عصره، ومستعيداً قصة حياته المؤلمة. في العام نفسه وقع انقلاب رضا خان، بعد سنتين من إلقاء الحرب العالمية الأولى أوزارها. في خريف العام 1922م، نشر نيما وكان في الخامسة والعشرين قصيدة " أيها الليل"، التي لاقت صدى، وترددت على الألسن بعد نشرها في صحيفة " نوبهار".

¹ - شمس لنكرودي . م. ن. ص 95، نقلاً عن " يادمان نيما يوشيج (مذكرات نيما يوشيج) تحقيق محمد رضا لاهوتي ص 28.

² - م. ن. ص 29.

³ - مجموعة آثار نيما يوشيج: اختيار سيروس طاهباز الطبعة الأولى، دفترهاى زمانه. 1989 ص 10.

⁴ - راجع " يادمان نيما يوشيج" م. س. ص 32.

أيها الليل
أيها الليل المشؤوم الموحش
إلام توجج في روعي النيران
فإما أن تفلح لي العينين
وإما أن ترفع اللثام عن وجهي
أو أن تشق قلبي فأموت
فأنا قد سئمت تصاريف الزمان

منذ زمن بعيد وأنا من رؤية هذا الزمان الدون
عيناى تذرفان الدموع باستمرار
فعمرى قد ضاع بحزن وغم
فكيف سأقضى بقية عمري
فلا الحظ السيء فارقتني
وأنت أيها الليل لا نهاية لك

إلى متى كلّ هذا العداء
أليس كافياً همّ الزمان؟
تقطع قلبي وتسلبني السكينة
في كل لحظة بأسلوب مخادع
كفى فقد صرت فتنة شديدة
نهر المواجه وعدو الحظوظ

قصة ما أنت بي فاعل
ما من قصة أشد منها إيلاماً
حسن، ولكن يجب أن تتن
من الألم وأن تبكي بحرقة
لقد فطرت قلبي ضياعاً
أقصر هذه المهزلة ولو مرة

هنالك حيث تساقطت الوردة عن غصنها

هنالك حيث تدق الرياح الباب
وهناك حيث تنساب المياه المتماوجة
ويشع فوقها ضياءُ القمر
أتعلم أيها الليل الطويل المظلم
ما هو المخبوء هنالك؟

كم من قلب مدمى من كثرة الألم
كم من وجه مكدر من شدة الغم
كم من رأس مليء بالأمل
وبالذكرى التي تثقل عليه
إنه كل ذلك النواح والأنين
إنه أنين العشاق المغمومين؟

ماذا في ظل تلك الأشجار
مما هو خاف عن أنظار العالم؟
أهذه الفجائع من عجز البشر
أم أن هذه هي حقيقة الدنيا؟
أنت في سيرك تجعل طاقتي تنفذ
ما هي فائدة هذا المشهد في النهاية؟

ما أنت أيها الليل المغمّ
وعن أي شيء آخر تبحث؟
لقد انقضى الوقت وأنت على حالك
واقف بشكل مرعب
أأنت تاريخ الماضين
أم فاضح أسرار الأموات؟

أنت مرآة الأيام
أم أنك ستار في طريق العشق؟
أم تراك عدواً غدوت لروحي

أيها الليل، دع الأمر هذا العجيب

ودعني وحيداً وحيداً

بروح تذوب وقلب جريح

ودعني استسلم للنوم

فمن كل ناحية تعصف الرياح

فالوقت جيد والزمان ساكن

وطائر السحر وجود بألحانه

والنجوم غارت نجمة نجمة

فإلى متى أنتظر زوالك؟

ترجّل ودعني لأغفو قليلاً

فمن شؤم دورة هذا الزمان

قلّ ما أذكر

وتحررتُ من كل الأساطير

دع العيون تغمض

فالحياة قليلاً ما ابتسمت لي.

خريف 1301هـ - ش (1922م)

لقد دفعت النتائج السياسية والاجتماعية للانقلاب الشاعر الكسير القلب إلى الانزواء عن المجتمع في قريته، بعيداً من محيط طهران الكريه، لقد استدعته الغابات الكثيفة والجبال التي تناطح السحاب، وفعلّ الهواء العليل فعله فعزفت أوتار قريحته نغمة جديدة هي قصيدة " أفسانة".

وقد أجاب نيما أحد أصدقائه حين سأله عن دوافع نظم أفسانة بقوله: " عند المغرب خرجت من المنزل، وفي الغابة وقد كنت جالساً على حجر، أحسست كأنّ جميع الأوراق تتجه نحوي، والألوان التي كانت ألوانها تتغير عند الغروب لتداخل خيوط النور والظلمة، تلوّنت في داخل روحي... وجاء الشطر الأول من " أفسانة".

في الليلة الظلماء، المجنون الذي..."

نشر نيما في العام 1922م مقاطع من منظومة " أفسانة" على حلقات في صحيفة " قرن بيستم" (القرن العشرون) التي كان يشرف عليها الشاعر المناضل " ميرزاده عشقي"، والتي كانت أكثر

صحف تلك المرحلة حدةً وجرأة، وقد عرض نيما منظومته هذه قبل نشرها على أستاذه نظام وفا، وقد كتب في مقدمتها معترفاً بفضلها: " أقدم هذه المنظومة إلى حضرة أستاذه نظام وفا: مع أنني أعرف أن هذه المنظومة هديةً غير ذات قيمة، لكنه وهو من أهل الريف سيعذرني بعفويته وصدقه"

نيما يوشيج دي ماه 1301 هـ . ش (1922م)¹

من الجدير بالذكر أن العام 1922م هو تاريخ مجيد بالنسبة إلى الأدب الفارسي بنثره وشعره، فهو العام الذي نشرت فيه " أفسانه" نيما، والمجموعة القصصية " كان يا ما كان" لجمال زاده، ورواية "طهران الخائفة" لمشفق كاظمي، ومسرحية " جعفر خان القادم من بلاد الفرنجة" لحسن مقدّم... تضم منظومة " أفسانه" 127 مقطعاً، كل مقطع من خمسة أشطر، أي أنها تضم 635 شطراً، نموذج من " أفسانه"

في الليل المظلم ، المجنونُ الذي
أسلم قلبه للألوان الهاربة،
في خلوة السهل البارد جلس
كساق نبتة ذابلة،
يؤلف قصة حزينة
وهو في حالة من الاضطراب،
قصة نطفة وجوده الدامي
ومن الكثير الذي رواه، بقي ما لم يُقَل،
إنه يحمل رسالةً من قلب متصدّع
قصة من خيال مشوّش:

أيها القلب، يا قلبي، يا قلب!
أيها المسكين، مضطراً تتحملني!
مع كلّ طيبتك وقدرك وادعائك
ماذا حصّلت منك في النهاية
سوى دمعةٍ على وجنة الغم؟

في النهاية – أيها القلب! – ماذا رأيت
حتى قطعت طريق الإخلاص؟

¹- راجع شمس لنكرودى. تاريخ تحليلي شعرو . م. س. ج 1 ص 102 وما بعدها.

أيها القلب الضائعُ شدوهُ
أطرت من غصن إلى غصن آخر
لتصبح ذليلاً وعاجزاً؟

كان بإمكانك أيها القلب، أن تتحرر
لو لم تتخذع برياء الزمان،
ما رأيته كان من صنيعةٍ وحدك
تبحث في كل لحظة عن طريق وعن ذريعة
كي تعاديني - أيها السكران
حتى في أوج السكر والغم
تقع في حب " الأسطورة"
عالمٌ يهرب منها باستمرار
وهي منسجمة كانت معك
لا تجد افضل منك مبتلىً

الأسطورة:

" مبتلىً شبيهٌ به

لم يُرَ في هذا الطريق الوعر

أه منذ زمن بعيد تروى هذه القصة:

" يخلق الطائر بعيداً عن الغصن

ويترك عشه في مكانه".

لكن هذه الأعشاش، تهب عليها الرياح

وتنشرها في جميع الاتجاهات،

والصابرون في هذا الطريق

في خضم هذا الغم يُنشدون الأحزان

وهو أيضاً واحدٌ من أولئك الصابرين

فوق هذا الكهف الحَرَبِ

وهذه السماء المرفوعة والنجوم

كنتما لسنوات معاً حزينين

وقد تفتقر قلبا كما من الحوادث
منحك قبلة هو، وأنت كذلك.

العاشق:

لسنوات كنا حزينين معاً
لسنوات كنا عاجزين،
لكنّ الأمواج الهائجة
روت قصة الوجودِ عنك
وافترت شفاهك ضاحكة من بين الأمواج.

الأسطورة:

أنا رأيت فوق تلك الأمواج الهائجة
فارساً مغواراً حائراً.

العاشق:

" لكن
أنا وصلت نحو المحبوب
المدثر كاللغز بالشعرِ
المشوش كعاصفة".

الأسطورة:

" أنا في هذه اللحظة، من طريقٍ خفيّ أتيتُ
ونقشتُ رسمها فوق الماء..."

العاشق:

أه أنا طبعت من بعيد قبلةً
على خدها في المنام - وأيّ منام!
أيّ صور ساحرة!

أسطورة، يا أسطورة، يا أسطورة

أيتها الصفاة، الرمح، أنت دليلي،

يا علاج القلب، يا دواء الداء

يا رقيقة ليالي البكاء

لم احترقتِ معي؟¹

بعد نشر " أفسانة" في مجلة " القرن العشرون"، كتب نيما رسالة لمديرها – ميرزاده عشقي – يقول فيها: " سيقرأون شعر أفسانة، وبديهيًا أن يصنعوا بهذا الوزن نفسه شعراً لا معنى له، ويضيفونه إليها، مرتين، ثلاث، مأخوذين، يقرأون ويضحكون... أنا على الأقل، استطعت أن أوجد وسيلة تفرحهم وتضحكهم... وهذا أيضاً نوعٌ من الفن. على العكس، هذه الوسيلة، ستكون الهادية لهم بعد عدة سنوات. أشعاري لها وظيفتان، كالغليون الطويل الساق: هو غليون للتدخين وعصاً للتوكؤ في أثناء السير.

لن أتألم. بدلاً من أن أفكر طويلاً في انتقاداتهم، أقول الشعر بحسب معتقدي بكل ثقة واطمئنان... " الأمة بحرٌ، إن سكت يوماً سيأتي يومٌ آخرٌ ويتحرك"².

أثار نشر أفسانة – كما توقع نيما – غضب الأديباء وانتقادهم وتجريحهم، لكن نيما كان مصراً على عقيدته... ولم يكن في نيته أن يهزم المخالفين منذ الجولة الأولى، لذلك لم ينحرف كثيراً عن الأصول العامة للشعر الفارسي، وضع بين المقاطع مصراعاً كفاصلة، فاستطاع أن يبدع شعراً جديداً يترنم بالأم الشاعر ووحدته، التي هي نفسها آلام المجتمع...

تختلف " أفسانة" – كما رأينا – عن الشعر القديم بقالبها ومحتواها، فهي وثيقة الصلة بالأم المجتمع، ولكنها لا تلجأ إلى الشعارات المباشرة التي رفعها شعراء المشروطية، إنها شعرٌ هادف، فيه جانب ذهنيٌ وعاطفيٌ قوي.

يمكننا أن نلخص مميزات " أفسانة"، انطلاقاً من المقدمة القصيرة التي كتبها نيما نفسه والتي أوردها " شمس لنكرودي" كاملة³:

- 1- إنها نوعٌ من التغزل الحرّ، استطاع الشعر فيها أن يلامس نوعاً من العرفان الأرضي.
- 2- إنها منظومة طويلة وموزونة، حلت فيها مشكلة القافية، بإيراد الشاعر بعد كل أربعة أشطر شطراً خامساً حراً.
- 3- إهتمام الشاعر بالواقع الملموس، لكن برؤية عاطفية وشاعرية إلى الأشياء.
- 4- اختلاف رؤية الشاعر عن رؤية السابقين والمعاصرين، وبُعده عن التقليد.

¹- راجع مجموعة آثار نيما، الكتاب الأول، الشعر ص 39.

²- يادمان نيما يوشيج . م. س. ص 33.

³- انظر شمس لنكرودي. تاريخ تحليلي شعرنو. م. س. ص 100 – وجوبار لحظه ها. م. س. ص 33.

5- اقترابه في ضوء شكل التعبير الحوارى من الأدب المسرحى (الدرامى).

6- الخيال الشعري المتحرر من النمطية.

7- ربط الشاعر بين فشل حبه وبين مصير المجتمع والعصر¹.

الروح الغنائية المهيمنة في " افسانه "، والطول والتفصيل القصصى الدراماتيكي كلها من تأثير شعر النظامى في سلوك نيما وفي تفكيره².

أما المضمون الفلسفى والخيالى وطول المنظومة وزمان نظمها، وحالة الشاعر الروحية الخاصة فى أثناء نظم الشعر وتأثير العناصر الثقافية والدور الذى لعبه " نظام وفا" أستاذ نيما ومرشده، كلها تصرف ذهننا إلى منظومة " الأرض القاحلة" لاليوت الشاعر والناقد الإنكليزى الذى صادف انه أبدع أهم منظومة حديثة فى الشعر الإنكليزى فى الوقت الذى كان نيما ينظم فيه قصيدته...

نيما بعد أفسانه:

كانت أفسانه بالنسبة إلى نيما وبالنسبة إلى الشعر الفارسى المعاصر، تجربة، وكان نيما متفانلاً بمستقبل هذه التجربة، فهو على الرغم من الانتقاد والتجريح، استمر فى تأملاته حول هذا الاسلوب الشعري، طيلة خمسة عشر عاماً، ولم ينظم شعراً حراً بالكامل، إلى أن وجد الأرضية الملائمة لتغيير قالب الشعر ومحتواه... ولم يقل شعراً متحرراً كلياً من الوزن والقافية إلا فى العام 1937م فى قصيدته " ققنوس".

فى هذه المرحلة مرّت على نيما فى حياته أيام بيض وأيام سود، تزوج، وانتقل بعد سنتين مع زوجته التى كانت مدرّسة إلى بابل، ثم إلى أمل ولاهيجان ورشت وأستارا، وعاد فى العام 1933 مجدداً إلى طهران، طيلة هذه المدة كان نيما يدرّس ولكن بشكل غير ثابت ولا مستقر، لم ينشر شيئاً من شعره، ولم يكتب الكثير... ثم أربع سنوات أخرى مرّت فى عصر رضا شاه (عصر الاستبداد الأول)، كتب مقالات حول الشعر والفن فى مجلة " الموسيقى" نشرت فى ما بعد فى كتاب بعنوان "قيمة المشاعر". فى خلال هذه المدة قام نيما بتجارب جديدة، وأظهر أيضاً تفنناً فى نظم الرباعيات، وجربّ النظم فى القوالب التقليدية الأخرى، لكن أفضل شعره فى هذه الفاصلة الزمنية كان منظومة "عائلة الجندي" القريبة إلى حدّ ما من الواقعية الأدبية والفنية، وإلى التفكير الاجتماعى...

كانت هذه الأعمال كلها تجارب وتمارين للوصول إلى تلك الصورة الجديدة التى أسس لها فى "أفسانه"، والتى انكشفت فى العام 1937م بنظمه " لققنوس". فى هذه السنوات تعمقت معرفته بالشعر

¹ - راجع دراسة تحليلية لمنظومة " افسانه" لدى: حميد زرين كوب "جشم انذار به شعر نو فارسى" (نظرة الى الشعر الفارسى الجديد) ص.

وهو شنك كلشبرى: " همخوانى باهماوازن، افسانه نيما، مانيفست شعرنو" مفيد، دوره جديد العدد الأول (بهمن 1365 (1986م) ص 12 الى 17 والعدد الثانى من ص 34 الى 36 وعطاء الله مهاجرانى، افسانه نيما ص 52 وما بعدها.

² - الشاعر النظامى الكنجوى الذى كانت جدة نيما تروى له وهو طفل القصص من منظوماته الشعرية للاطلاع على تأثير النظامى فى شعر نيما راجع: محمد جعفر ياحقى: " نيما والنظامى" كتاب ياج 4 مشهد 1370 هـ. ش (1991م) ص 39 .

الفرنسي، وبخاصة الرومانسية والرمزية، ونضجت نظريته حول الشعر الفارسي الجديد من جميع جوانبها. هذه النظرية التي طرحها نيما في سلسلة مقالاته " قيمة المشاعر " طبقها عملياً في "ققنوس". كنا قد ذكرنا من قبل أن " تقي رفعت" كان قد توصل قبيل نيما إلى نظام علم جمال جديد في الشعر الفارسي، لكن الجلال لم يمهل لتطبيق نظريته عملياً... وذكرنا أيضاً أن أبا القاسم لاهوتي وجعفر خامنه اي وشمس كسمايي وبعد ذلك بقليل عشقي، بنظمهم أشعاراً جديدة الشكل والصور، أدركوا ضرورة التجديد في ساحة الشعر الفارسي، لكن العمل الأصلي كان خطوة استطاع نيما بالصبر والإدراك اللازمين أن يوفق في انجازه في العام 1937م، لذلك يمكن عدّ هذا العام، عام بداية التحرك المكتمل للشعر الفارسي باتجاه مرحلة جديدة.

ققنوس¹ كانت بشكلها وبيانها الجديدين كلياً في الشعر الفارسي، متحررة من قيود المساواة في الوزن، ومن القافية التقليدية:

الققنوس

الققنوس طائر جميل الشدو، مطرب الدنيا
احتفى من هبوب الرياح الباردة
إلى غصن خيزران
حيث جلس بمفرده
وحوله تجمعت الطيور على الأغصان كلها.
هو، يُعيد حوك الأناث المنسية
من الخيوط المقطعة لمئات الأصوات البعيدة
وفي الغيوم كخط داكن فوق الجبل
يبني
جدار مبنى خيالي.

منذ ذلك الحين الذي صارت فيه صفرة أشعة الشمس
فوق الموج باهتة، وعلى الساحل وصل إلى أوجه
عواء ابن آوى، والرجل القروي
أشعل النار في الخفاء في بيته
العينان محمرتان، والشعلة النحيلة

¹ - الققنوس (أو القفنس) طائر خرافي، جميل اللون، شجي الشدو، حين يصل إلى آخر أيام حياته التي تبلغ ألف عام، يجمع كومة كبيرة من الحطب، ويرقد فوقها وينشد ألحاناً عذبة. فيتجمع حوله الطيور، فيفرد جناحيه ويحركها والطيور تنفخ بمنافيرها، فتشتعل النار في الحطب، ويحترق فيها، ومن رماده تنبت بيضة يخرج منها فرخ جديد، ومنه تعلم الناس عزف الألحان...
ويقال إنه هو طائر الفينيق (فرهنگ فارسی، دکتر معین ج 2 مادة ققنوس.)

ترسم في الليل خطأً تحت العينين الكبيرتين
وفي داخل الأماكن البعيدة
الخلق يعبرون....

وهو، متوارٍ كما هو، أطلق
من ذلك المكان الذي اختاره مقراً
تلك الأنة النادرة.
وهو يجتاز تلك الأشياء المعقدة المتداخلة
ومن خلال الظلمة والضياء المتداخلين في ذلك الليل الطويل
كان يرى شعلة أمامه.

مكان ليس فيه عشب ولا ماشية
والشمس السمجة تشع فوق الحجارة
ليست هذه الأرض ولا الحياة فيها مما يبهج القلب
يشعر أن أمنيات الطيور من أمثاله
داكنة كالغبار، وإن كان أمهم
يبدو للعيون هالةً من نار وصباحاً منوراً
وهو نائم يحلم، وهو يأكل وهو...
كان ألمٌ، تصعبُ تسميته.

ذلك الطائر البديع الغناء
في ذلك المكان المجلّ بالنار
الذي صار الآن كجهنم
ينظر بين الفينة والفينة من خلال جفنيه المطبقين
وهو يحرك عينيه الحادتين.

ومن فوق التلة
فجأة، وهو في مكانه يرفرف بجناحيه
ومن أعماق صدره، يطلق صرخة ألم ومرارة
لا تفقه معناها الطيور العابرة

وحين جُنَّ من فرط الألم الداخلي
ألقى بنفسه فوق النار المهيبه
هبت رياح شديدة واحترق الطائر
وتحول جسده إلى رماد
ثم، من قلب رماده انبعثت فراخه:

في هذا الشعر، إضافة إلى خصائص أفسانه، تلفت النظر ميزتان أخريان، تعدّان المعقلين الأخيرين لمقاومة التقليد في وجه التجديد، وهما عدم تساوي وزن الأَشطر، وعدم استخدام القوافي في فواصل معينة، والوصول إلى القوافي الحرّة. لكن نيما ظلّ محافظاً على نوع من الوزن والموسيقى دون أن يعيق ذلك مسيرة إبداعه.

لقد عبر نيما في " ققنوس " عن حياته وعن الشعر الفارسي في قالب تمثيلي. لقد نظمها بعد مروره بمراحل صعبة في حياته، وصادفته مشاكل عديدة أحبطته من التعليم ومن المحيط الذي كان يدرّس فيه، ثم قرار الوزارة بفصله من التعليم وازدياد صعوبات تأمين الحياة¹ كذلك بالنسبة إلى الشعر الفارسي، فقد كان نيما يدرك الصعوبات التاريخية والتعقيدات المتعلقة بالسنن والقيود التقليدية أي العروض والوزن والقافية، وذلك النهج الذي بلغ أعوامه الألف... كان كلّ همّه أن ينهي هذه المباحكات والمجادلات، وكان يرى أن تخطي هذه المصاعب ليس ممكناً من الخارج، وأن الشعر نفسه يجب أن ينتفض كالققنوس لتتكوّن من رماده بيضةً جديدة. "أفسانه" كانت هي هذه البيضة، التي فقّست " ققنوس " الشعر المعاصر من داخلها. يمكن أن نعدّ ققنوس كشعر تمثيلي كنايةً عن مصير الشاعر نفسه، ومصير الشعر الفارسي أيضاً، وقد راج الشعر التمثيلي منذ ذلك الحين، إلتفت إليه نيما واتباع الشعر النيماي الجديد. لقد كان نيما منظر الشعر الحديث، وقد طبق نظرياته عملياً في شعره.

نيما منظر الثورة الأدبية:

لقد نقل نيما الأدب الفارسي من كونه أدباً ثورياً في عصر المشروطية، إلى مرحلة الثورة الأدبية، والفارق كبير بين القضيتين².
علماً أن تعبير " الثورة الأدبية " كان قد تكرر كثيراً في أشعار المرحلة المشروطية وكتاباتهما، ولقد عدّ أكثر شعراء هذه المرحلة كدهخدا و بهار وعشقي وعارف وتقي رفعت وغيرهم أنفسهم مباشرة أو غير مباشرة بناءً الثورة الأدبية، أو على الأقل بناءً الأسلوب الجديد، فعارف كان يعتقد أن

¹- راجع: علي ميرانصاري: اسنادی در باره نیما یوشیج ص 31 وما بعدها.
²- راجع: قیصر أمین بور: " از ادبیات انقلابی تا انقلاب ادبی " (من الادب الثوري إلى الثورة الأدبية)
مجلة كيان، السنة السابعة العدد 40 سنة 1997 من ص 62 الى ص 68.

جميع الشعراء من معاصريه اتخذوا شعره مثالاً وساروا على هديه¹، وعشقي كان يعتقد أن شعره أفضل نموذج دالّ على الثورة الشعرية²، ملك الشعراء بهار يقول أيضاً " إن ثورة أدبية كبيرة قد بدأت في الأدب نثراً وشعراً" و" إن أسلوبه هو أحدث الأساليب"³، كذلك فإن دهخدا وضع شعره في مصاف الشعر الأوروبي⁴.

شعراء آخرون لم يصرّحوا بمثل هذه الادعاءات، وبعضهم الآخر " كإيرح ميرزا" على الرغم من ظهور تغييرات ومعطيات جديدة واضحة في شعره، لم يدّع التجديد والثورة الأدبية، وأكثر من ذلك كان يسخر من ادعاء الثورة الأدبية ومن التجديد الشكلي والصوري الذي اقتصر على تأخير القوافي وتقديمها، وعدّ هذا النوع من التغيير كما ذكرنا من قبل " حساء لفت"، وأن الشباب الذين يدعون التجديد هم في الحقيقة أعداء العلم والأدب⁵.

يتضح إذاً أن شعراء هذه المرحلة كانوا على بينة من ضرورة حدوث مثل هذه الثورة وسعوا في طريق تحقيقها. وقد وصف نيما هذه الحال بقوله: " من جميع الجهات يرتفع إدعاء القيام بثورة أدبية"⁶. الواقع إن أكثرية الطبقة المتعلمة والمطلعة على الأدبين التركي والفرنسي أدركت ضرورة التجديد. لم يبق إلا مجموعة صغيرة كانت متمسكة بشدة بالتقاليد وكان أفرادها يعتقدون " أن كل ما يمكن أن يقال قد قاله الأولون" وما من رطب ولا يابس إلا وقد ورد في السنن، أو على الأقل كانوا يعتقدون أن القوالب القديمة نفسها بقليل من التغيير يمكن أن تعبر عن المضامين الجديدة... في حين أن الآخرين كانوا متفقين حول مفردات قضية التجديد ومقدماتها لكنهم كانوا مختلفين حول نتائج هذه المقدمات⁷.

إن مروراً سريعاً على أشعار المجدّدين في مرحلة المشروطية – قبل نيما – الذين ذكرنا نماذج من أشعارهم في هذا البحث، يجعلنا ندرك أنه لم تحدث ثورة أدبية بمعنى التغيير البنيوي في ماهية الشعر، حتماً رأينا تغييرات طالت هدف الشعر ووظيفته واستخدامه وطالت كذلك بعض العناصر الخارجية والشكلية، هذه التغييرات وإن بدت ثوريةً بالنسبة إلى ما سبقها، فهي ليست كذلك بالنسبة إلى نيما ومن أتى بعده وسار على خطاه، كان شعراء المشروطية يفتقدون إلى النظرية الأدبية، والذين كانت لديهم آراء متفرقة حول الأدب كانوا غير قادرين عملياً...

يقول نيما حول المنظمات الأدبية المعاصرة له: " لقد رأيت في النظام الداخلي لاتحاد أدباء إيران أن هدفهم بيان المعاني الجديدة بألفاظ قديمة، وفي اعتقادهم أن اللغة والمعاني ليسا مترابطين. أي أنّ

¹ ديوان عارف قزويني: تحقيق عبد الرحمن سيف آزاد. الطبعة السابعة امير كبير. طهران 1357 هـ. ش (1978م) ص 478.

² كليات ميرزاده عشقي، تحقيق على أكبر مشير سليمي. ط7. امير كبير، طهران، (1978م) ص 172.

³ سبك شنای، محمد تقي بهار، ط5، امير كبير، طهران، ج2 ص 238.

⁴ ديوان دهخدا، تحقيق محمد دبیر سياقي، ط4، طهران 1366 هـ. ش (1987م) ص30.

⁵ تحقيق درأحوال وأفكار وأشعار إيرج ميرزا وخاندان ونيكاكان او، تحقيق محمد جعفر محجوب ط3، منشورات انديشه، طهران 1335 هـ.

ش (1956م) ص122.

⁶ مجموعة آثار نيما يوشيج . م. س. ص301.

⁷ قيصر أمين بور، الادب الثوري والثورة الادبية. م. س. ص 66

تغير أحدهما لا يستدعي تغيير الآخر. أخيراً وبعد ثلاثين سنة، غيروا اللفظ والمعنى كليهما، لكن بأسلوب غير مستقيم، وأحياناً مليء بالأخطاء اللغوية الفاحشة"¹.

يقول نيما كذلك: " الموضوع الجديد ليس كافياً، وليس كافياً أيضاً أن نعبر عن مضمون متداول بأسلوب جديد. وليس كافياً بتقليل القوافي أو تكثيرها، وزيادة الأشرطة أو إنقاصها... أن نحصل على شكل جديد. الأساس أن يتغير نمط العمل"²... " حين يتغير شيء يجب أن تتغير كل الأشياء"³. من هنا يمكننا القول إن الثورة الدستورية أنتجت أدباً وشعراً منسوبين إليها وخاصين بها، لقد وصل أدب الثورة الدستورية إلى الهدف الذي حدّته الثورة له أي خدمة الثورة، وعكس القضايا الاجتماعية، لكنه لم يصل إلى هدفه أي الثورة الأدبية... إن الثورة الأدبية لا تتشكل إلا حين تحدث ثورة في ماهية الأدب... كان الأدب في هذه المرحلة مرآة المجتمع، ولم يجد الفرصة لينظر إلى جمال طلعه في المرآة ويتفرغ لذاته"⁴.

لقد كان الشعراء والكتاب تحت تأثير الأفكار الرائجة في هذه المرحلة يعتقدون أن الثورة الأدبية هي النتيجة المباشرة للثورة الاجتماعية، وأن ماهية الثورتين واحدة، في حين أن الصحيح أنه على الرغم من الارتباط بين الثورتين والتأثر والتأثير المتبادلين بينهما، هما مختلفان عن بعضهما من حيث البنية... يمكن للثورة الاجتماعية أن تحدث أحياناً بسرعة وبجدة، لكن الثورة الأدبية تستلزم تغييراً تدريجياً في ماهية الأدب وفي علم الجمال وفي رؤية الفنانين والمتلقين... ولا يستطيع أديب واحد أو مجموعة صغيرة من تجربة الطرق كلها المؤدية إلى المقصد... ما من ثورة أدبية تبدأ وتنتهي على يد مبدع واحد، ما لم يكن هنالك أشخاص قبله قد جربوا الطرق وساروا فيها، حينئذ ينظر بعين العبرة في تجارب السابقين مستخدماً ذكاه ومواهبه واستعداده...

هذا هو شأن نيما، فهو إضافة إلى سيره ذهنياً في الطرق التي اجتازها السابقون والمعاصرون، كانت له تجارب عملية وعينية، في قوالب وأساليب السابقين والمعاصرين له... كما استفاد من معطيات المذاهب الفنية الحديثة في البلدان الأوروبية أيضاً بأسلوب خلاق، فهو نفسه يقول بهذا الخصوص: " مهما كان قدر الذكاء الذي يتمتع به شخص ما، فهو محتاج إلى الآخرين، والنتيجة التي يتوصل إليها، لا يتوصل إليها وحده"⁵.

نيما آمن بعدم الفصل بين الشكل والمحتوى وإلى الارتباط العضوي بينهما: " إن عمل الفن فعلاً كعمارة عالية متماسكة... لا تفكروا كثيراً أن الفن للفن، أو أن الفن للناس، إن الفن لهما كليهما، وفي النهاية هو يتوجه إلى الناس"¹...

¹ - مجموعة آثار نيما بوشيج. م. س. ص 243.

² - مجموعة آثار نيما . م. س. ص 95.

³ - نفسه ص 87.

⁴ - قيصر أمين بور. م. س. ص 65.

⁵ - مجموعة آثار نيما. م. س. ص 242.

وحول التجديد الشكلي يقول: " إذا كان الشاعر الكلاسيكي قد نظم شعراً في وصف الجواد، كما
نظمنا نحن في وصف الطائرة، فإننا لم نقم بعمل جديد².

إذا كانت نقطة انطلاق شعراء المشروطية لتغيير الشعر قد جاءت من الخارج باتجاه الداخل، فإن
نقطة انطلاق نيما من الداخل إلى الخارج³. إن معايير علم الجمال لدى نيما ليست الانعكاس المباشر
والمنفعل لقيم المشروطية الاجتماعية ولقيم عصره، ولكنها جوابه الفاعل الخلاق والمبدع عن أسئلة
الفن والأدب في عصره، فكانت حصيلة ثورة نيما الأدبية أيضاً أدباً ثورياً، أدباً ثورياً بكلا المعنيين:
أي أن أشعار نيما كانت نسبة إلى الأشعار السابقة والمعاصرة ثورية ومختلفة، وكذلك استطاعت أن
تكون في خدمة الثورة الاجتماعية، ومعارضة للجهل والاستبداد والاضطراب المسيطر في عصره.
هذا الجواب الفعال والخلاق والإبداعي لنيما، كان حتماً مشروطاً بشروط اجتماعية خاصة
ومتأثراً أيضاً بفضاء المجتمع والعالم في ذلك الحين... جنين تشكل في رحم ذلك الزمان وتربى،
وتلون بلون ذلك الفضاء وتضوع بأريجه.

نقصد بذلك أن ما ظهر من رمزية في أدب نيما بما هو وليد خصوصيات الشاعر ونفسيته ورؤيته
ورؤياه، وردة فعل على الأسلوب المباشر لشعراء المشروطية، هو كذلك متناسب مع مرحلة الاستبداد،
وضمانة بقاء الشعر وصيرورته.

الإبهام في شعره، أو الرمزية كانت جوهرًا وكانت عرضاً، داخلياً وخارجياً، اختياريًا وأيضاً
إجبارياً... " فقدان الصراحة لا يعني فقدان الحقيقة"⁴ كما يقول:
هذا جزء من قصيدة " آى آدمها" التي نظمها نيما في العام 1941 وألقاها في المؤتمر الأول
لاتحاد الكتاب والشعراء الإيرانيين الذي انعقد في العام 1946م.

أيها الناس

أيها الناس القاعدون على الشاطئ فرحين مسرورين
في الماء امرؤٌ يلفظ أنفاسه الأخيرة.
شخص يحرك يديه ورجليه في جميع الاتجاهات،
في هذا البحر الهائج، الحالك، الثقيل، الذي تعرفون.

في ذلك الحين الذي تتملون فيه،

¹ - أرزش احساسات وينج مقالة در شعر ونمایش. نيما يوشيج تدوين سيروس طاهياز ط. طوس. طهران. 1351 هـ. ش (1972م). ص79.

² - مجموعة آثار نيما . م. س. ص 427.

³ - قيصر امين بور. م. س. ص 66.

⁴ - مجموعة آثار نيما يوشيج. م. س. ص 420.

من انتصاركم المتخيّل على العدو.

في ذلك الحين الذي تعتقدون فيه عبثاً
أنكم تغلبتم على الضعف
لتنبثق القوة الفضلى.

في ذلك الحين الذي تشدّون فيه بقوة
الأحزمة على خصوركم.
عن أي حالة أنا أتكلّم؟
شخصٌ في الماء يضحى بروحه عبثاً !

أيها البشر! أنتم تفرشون على الساحل بساطاً جميلاً
ترتدون ثيابكم، والخبز على موائدكم،
وشخص في الماء يناديكم أنتم
يصارع الموج العاتي بيدين منهكتين.
يفتح فمه وعيناه زائغتان من الرعب.
يشاهد ظلالكم من بعيد.

في اللجة الزرقاء يبلع الماء، ويزداد في كل آن تلاشي قدرته،
يُخرجُ من هذه المياه،
رأسه حيناً وأحياناً القدم.

أيها الناس!
إنه وهو في طريقه إلى الموت يعاود التشبث بهذا العالم القديم.
يعلو صراخه، يحدوه الأمل بالمساعدة:
- " أيها الناس، الذين على الساحل بهدوء تتفرجون!" -
- الموج يرتطم بالساحل الصامت
يتشظى على الشاطئ ويرتمي ثملاً مندهشاً.
يعود هادراً، ومن بعيد تتردد من جديد هذه الصرخة:

" أيها الناس" ...

وصوت الريح يفرق القلوب لحظة بلحظة

ويتراخى صوته مع صوت الريح،

من خلال قطرات الماء البعيدة والقريبة،

تسمع الأذان أصداء هذا النداء:

" أيها الناس"! ...

مهتاب (ضوء القمر)

- بهدوءٍ ينساب ضوء القمر

واليراعات تضوي

والنوم لا يهجر عيني أحد من البشر ولو للحظة واحدة

لكنَّ! حزني على النائمين

يطرد النوم من عيني الدامعة

- السَّحَرُ قَلْبًا ، تَوَقَّفَ معي

والصبح يريدني

أن أبشِّرَ

هؤلاء النّومِ التّعساء

بمقدم أنفاسه المباركة

لكنّ، في كبدي شوكة

تمنع عني لذيذ السفر

- وغصن الوردِ الأهيف الأسر

الذي زرعه في صدري

ورويته بالماء من روعي

أحسنُ بانكساره في أعماق صدري.

- مددت يديّ

ألمس باب الولوج

أترقّب عبثاً

شخصاً يدخل من الباب

وإذا بالباب والحائط ينهدمان

ويسقطان فوق رأسي

- بهدوءٍ، ضوءُ القمر ينساب

واليراعات تضوي

ومن طريق بعيد تتوقف قدما عرجاوان
على مدخل القرية لرجل وحيد
فقير، على ظهره زوادته
يده على الباب
وهو يتمتم:
" إن حزني على النائمين
يطرد النوم من عيني الدامعة".

إن التنوع في الأسلوب النيمائي الجديد يثير الاهتمام من زوايا ثلاث:

- 1- من حيث المحتوى، كان نيماء يعدّ الشعر نوعاً من الحياة ففي نظره، الشاعر هو خلاصة زمانه، يستطيع أن يعكس في شعره قيم العصر، وبما أن الشاعر " ابن عصره"، فقد اقترح نيماء لشعر عصره نوعاً من المضمون الاجتماعي.
 - 2- من حيث الشكل الذهني: على الشاعر في مسيرة بحثه عن التجليات الموضوعية والمشهودة أن يحصل على شكل ذهني للشعر، ولذلك عليه استبدال " الرؤية " " بالسمع". لذا فمن الضروري أن يتلافى الشاعر الصور النمطية والمفاهيم المقررة والمكررة.
 - 3- إضافة إلى التنوع في المحتوى والرؤيا الشعرية، يجب أن يظهر أيضاً تغييراً في شكل العمل وفي قلبه، متناغماً مع المفهوم الذهني، ومن ضرورات هذا التغيير تنوع الأوزان والتخلي عن تساوي الأجزاء ورتابتها... كان نيماء يعدّ الوزن والقافية أمراً ضرورياً وطبيعياً للشعر، لكنه كان يرى أن الشكل الذهني للشعر يجب أن يخلق صورته الظاهرية وليس العكس. والشعر في نظره بدون قافية كالإنسان بدون العظام، فالقافية مقيدة بالجملة والجملة في خدمة المحتوى، ولكل جملة جديدة قافيتها الخاصة، ولكل قافية مكانها المناسب، وهذا الأمر ليس مقيداً بفواصل معينة.
- ويقول نيماء أنه جعل عروض الخليل بن أحمد أكبر وأكثر ثماراً، وهو يرى أن الوزن والقافية أدوات العمل الشعري وليس الشعر نفسه.

وتعبّر قصيدة " الناقوس"¹ وهي من أواخر أعماله عن اتجاهات الشاعر وآرائه، وهي قصيدة طويلة ذات بناء درامي تحتوي على موضوعات متعددة، يربط بينها رابط واحد هو صوت الناقوس، الذي ينقل الشاعر من مظاهر الطبيعة إلى مظاهر البؤس في المجتمع، ومظاهر القهر السياسي، في عمومية وتجريدية تنأى عن الزمان والمكان معاً وتحفل بصور إنسانية وتفاؤل لا حد له وبشحنة أخلاقية وصوفية:

" الناقوس "

صوتُ الناقوس المدوي أسر القلوب

في خلوة السحر

اخترق الأجواء المثقلة بالغبار

ممزقاً في كل لحظة بمضاربيه

جدران السحر الباردة

وكالعقاب

الذي يطير حرّاً

فوق المستنقعات البعيدة الرّاكدة

يحلّق في كل لحظة بفكرةٍ

كامنة في صحبه

تندمج في فكرةٍ أخرى

منبعثة من ذلك الضجيج

* دينك دانك...

ما هذا الصوت

أيها الناقوس!

من الذي قضى نحيبه ومن ذا الذي ينتظر؟

غدا الزمان كالظلّ فوق الماء

وانبثقت عنه ألوف الحوادث

ولمّا يستفق هؤلاء النوم من هجعتهم

لكن! أخبرني الآن، ماذا جرى؟

أهناك إنسان من النوم قد صحا؟

¹ - "ده اثر بزرک ازده شاعر بزرک معاصر" (عشرة آثار جلیلة لعشرة شعراء معاصرين كبار) جمعها فرامرز غفاري 1345 ش (1966م) ص 17- 34.

أم أن أسواق المسلمين العامرة
قد أصابها الكساد؟
أم أن بيت الدهقان الحقير
قد طفح الماء؟
أم أن عجيبَ المحتكر قد اختمرَ
وتساقطَ على الأرض من علٍ
ممزوجاً بدمائنا؟
أم أن منازلَ الرّحلِ
قد التهمتْها السنةُ النيران؟
أم أن عدوّاً مجرمًا
قد توجّه لغزو مدينتنا؟
أم أن صباحاً ضاحكاً الشفتين
قد انبعث من هذا الليل المدلهم
(الذي يفرّ منه الموتُ رعباً؟)
أم أن ليلاً قد مرّقَ هارباً
من بوابة الصّباح
نحو هذه البيداء الشّاسعة؟

* دينغ دانغ...*

ماذا جرى؟

من الذي يعيرُ؟

وأيّ لصّ

قد استعان بتلك الشموع

المشتعلة في الدهاليز؟

عن أي مآتمٍ وعن أيّ عرس يدور الحديث؟

أيها الناقوس؟

من هو السعيد ومن هو التّعيس؟

- الناقوس البهيج

بعث بعطفه الدفء في قلب السّحر البارد

أهاته تسري في جميع الاتجاهات

نحو كل المرتفعات
التي تعرفها
وداخل كل المنخفضات التي يغنيها
وهو يؤثر
في شوق جدران خرائبنا الكئيبة
وحيثما وجد ميتٌ قضي متأثراً بجراحه
أو ذُبالة مصباحٍ مكلوم الفؤاد
- وهو يشرح
أيام السعادة ومواسمها
(المخفية في خميرة الليل البارد)
وذلك الذي عبّرت أنغامه
كلّ عرقٍ من عروقه
أفقدته وعينه
فغنى تلك الأنغام
ناشداً السعادة من زمانه
- أنغامه الدافئة
حديثٌ يعرف الجموع إلى الجموع
ليلمم شعث القلوب المتعبة
يأسر قلوب الناس وعقولهم
رويداً رويداً
وفي بنيانهم
يبعث الروح بقوة حياة أنغامه
كي لا يظلوا في سباتٍ غافلين
وكي لا يتضاعف يأسهم العاقر
إنه يسري في نسيج عروق
الشعب ويعبر
بكلّ نغمة من أنغامه اللطيفة
عن السرّ المخفي
يعلن بكلّ لحنٍ من ألقانه
تغيير هذه المعزوفة القديمة.

• دينغ دانغ...•

لحظةً بعد لحظة
إنه الطريق إلى الحياة
من مطلع الوجود
إلى غياهب العدم
لمن يضحك كالنار سعيداً
ولمن يبدو كنيباً كالقبر البارد
يفتح الطريق للنطفة منذ انعقادها
فتبدأ حكاياتُ أُخْرُ
وبتأثيره ينهار الجدار الواهي الأسس
وحوله تدور الأشياء كلها
ومنه هذا المنجم القديم،
في تجلياته التي لا حصرَ لها
أعمى البصيرة وحده من لا يؤمن بتلك الفكرة جهلاً.

• دينغ دانغ...•

لا شكّ
في أنّ الأكثرَ جهلاً هم أولئك
الذين يصنعون الرّكب
ولا يحلّق خيالهم أبعد من حدوده القافلة،
وهم من شدّة الرّعب
يشحذون سيوف أعدائهم
لعلهم ينجون من أولئك السفلاء.
أولئك في ظلمة قبورهم الباردة (التي عمّروها بأيديهم)
قد احترقوا عبثاً وعيون آمالهم
أطبقت على النسيان
وتألفت مع الموت
فخسروا نصيبهم ونصيب الآخرين من الحياة
وذروه في مهب الرياح

- أولئك الذين يقفون في مجرى الريح
يميلون معها حيناً وحيناً لا يميلون
لا يفكرون إلا بذراتهم
خطواتهم تراعي مصالحهم.
- أولئك الذين يتظاهرون أمام الصدق
بالإخلاص، هم في الحقيقة
أعداء منافقون
يضاعفون مشقات الطريق
في عالم الوجود أحياناً، ولكن
هنالك خبراً آخر
كلّ خبر يلد خبراً
يضاعف الطلاسّم
في أصل الخطوط المنتظمة
المقروءة اليوم.
وهذه الكلمات الصادرة عنه
في عيون الأذان
وفي آذان العيون
غداً ستصبح مسموعة.

* دينغ دانغ. دينغ دانغ...*

هذا الصوت الجديد قد سما إلى الأفلاك
وبطرقٍ مخفيةٍ تناقل الجميع
هذا الخبر:
فشنّف أذنيك جيداً لسماع أنغامه
إنّ أنغامه الراقصة
قد صمّمت منذ يوم انبعاثها
أنّ تقلل الشكوك
وتضاعف الآمال على هذه الأرض
فقد أبرمت معاهدةً
مع مفاصل التراب.

- إنه بأنغامه

يحمل الكثير من الأمور المخفية

وفي كلّ واحد منها

الكثير مما لم يُقلّ

فابحث بروحك عن السرّ

الذي صار في عالم الموجودات مرئياً

كل شريعة من الشرائع المتعددة

وضّحت للناس طرق الخير والنجاة

وقالت الكثير من الكلام

لنزع الحجب عن الأسرار المغلقة

- ما من مخلوق في هذا الطريق

لم يتلقّ كلمة، ولكنّ

مجال الذنوب لا يزال مفتوحاً

ومما قيل ومما يقلّ، كل فريق مطلعٌ

على مكامن الألم،

وهناك فكرة متفقٌ عليها:

ما لم يمخ الإنسان من قلبه

صدى المخيلة المجدية

فلن يصبح أهلاً للعطاء.

هيهات! ما من بابٍ

ينفتح أمامنا عبثاً

وبدون الجهد الواجب والوسيلة الممكنة

لا يتحرر الطائر الأسير من قيوده

أما الشرير المخادع

فلا يد له في الشر ولا في الموعظة.

* دينغ دانغ...*

في المسير في الصحراء

في مقابر العيون

بكل تلك النظرات المتحرّرة

في السجون التي تستمد من الليل سوادها
مع النائمين العراة البائسين
في أقبية المنازل (حيث تروي نفوس
النائمين قصة للموت)
في الكرّ والفرّ، في معركة العاجز والقويّ
في معابر شهوات الخاطئين المذمومة
في الخرائب الخالية المهجورة
(التي يتعلم فيها الفقير الكسير شريعة التسلط).
في أحلام القوارين¹ الشيطانية
أينما وجد معدوم يرجو الكفاف
أينما وجد محترق
مضطرب الفؤاد
منكسر أو مهيض الجناح
فهو يحتل مكاناً
ويبيع وسيلة
ويشتري أغنية
وعلى ترجيعات صداه
يستيقظ النائمون
ويُبعث الموتى من قبورهم
ومن أنفاس سخابه المفعم بالحركة
(التي هي من آهاتنا)
سيهطل مطر صافٍ
يشبه البرد.
وقصصُ الأحزان الذليلة
ستتبدل إلى قصص الغضب
وستنقذ يدُ فولاذية جرحى
المعركة بلمسات المحبة.
والمزارع التي احترقت في ذلك اليوم
ستخضّر من جديد وتصير روضةً

¹- جمع قارون

وطريق المنزل الذي تمنّته أجيال
الساعين نحو الحقيقة
سيكون في مؤقّ عيون الناس
والنارُ التي تبحث فيها الأجسادُ المقرورةُ
عن الدفءِ
سوف تكون في قلب الشمس.

* دينغ دانغ...*

لقد بلغ الأبواب
هذا الصوت الذي يُبهج القلوب
الآتي من منازل الأسحار ليطفئ
القناديل في ديار الموت الكئيبة
لقد ارتفع هذا النداء عالياً
لتنزع جذور الشر
من شدة هوله
وألقى ماءً الأجسادِ في العفن
وحررّ القلوبَ وأيقظها
وفي مسيرة القافلة المنهكة
لن يحبك بعدُ، ذلك المحتال
الأساطيرَ الخادعةً لمصلحته
لقد صار هذا النداء قوياً
وانبعث من كلّ جدران المدينة:
أيها الفيق!
ليُشعلِ الجارُ موقدة الخامد،
ليتحركَ الدم الذي تخثر في عروقه،
من شدة الألم،
لنتمكن شفّاه
من أن تسفر من جديد عن ابتسامة
على النعوش الباقية من تلك
الحوادث التي مرّت.

* دينغ دانغ...*

في اتجاه واحد من الميمنة
إلى الميسرة
تمزق ذلك النسيج
وأهريمن النجس
ألقى بطلاسه في الماء
وذهبت وجوهه المزخرفة
أدراج الرياح
واختلطت بالتراب
وبطل عملها
وانقلب السحرَ على صاحبه
وتهرأت الأساطير القديمة البالية
والكلمات الجوفاء الفارغة
ونُسختُ معاني الشريعة المنحرفة:
العيبُ (التي كانت قرينة الضّرر)
ورُدت الرياح التي أطفأت
مصاييح الشعب
وأقفلَ الطريقُ الذي سلكه
ناهيو حديقة الشعب .

* دينغ دانغ....*

على عجل
كل صوت يحمل آلاف البشائر
مع هذه الأنفاس اللطيفة
اشتعال الناقوس المنادي في السحر
لم يكن في جدوى
فالقصة التي يرويها
لا تحمل سوى الخير للبشر
وبلطائف أخباره الصباحية البهيجة.
(التي رسمت آلاف الصور

واستعارت سوادها من دماننا)
يحرّر فوق هذه الصحيفة خطوطاً آخرَ.
وعلى ألحان أرغته يقول:
" تلك الحسنا في مقصورتها
من شدة الشفّف
تجدل شوقاً: من الحديد السلاسل".

* دينغ دانغ...*

بردٌ وحرّ
لقد فتح لنا الطريق
وجلب لنا الصفاء والهدوء
(وحثّ الإنسان الذي في عمله
ذرةً من الفشل والتقصير)
إن يرافق خطوه خطو أبناء عصره
فهو الذي يضمن أن تتحقق
آمال الناس في صراع العمر.

* دينغ دانغ...*

في صراع الحياة
هذا هو طريق النهار
في حوزته مفتاح الصّباح
وعلى يديه نهاية الليلي الحالكة
لا ريب في أنّ ما يعلنه الناقدوس
كلماتٌ تستحقّ السماع
" دورة العمر القصيرة
لا قيمة لها
ما لم تكن ثمراتها
لخير البشر
وما لم تكن منفعة الألوّف
في تضحية بضعة آخرين".

* دينغ دانغ...*

هكذا

انبعثت أحيان الناقوس الصاخبة

من زوايا السَّحَرِ

معلنةً ميلاد الفجر الجديد

راسمةً بشائرَ العالم الآخر

فتَّشْ عن الطريق (فهو يبحث معك)

ويقول لك:

" تلك الحسنا في مقصورتها

من شدة الشوق

تجدل من الحديد السلاسل".

المصادر والمراجع

- 1- أدبیات ایران، اسماعیل حاکمی، انتشارات أساطیر، ط/3 ، 1375 هـ.ش (1986م)
- 2- ادوار شعر فارسی، محمد شفيعی کدکنی. ط أولى توس. طهران، 1359 (1970م)
- 3- ارزش احساسات وینج مقاله در شعر نیما یوشیج، سیروس طاهباز. ط توس. تهران 1351 هـ.ش (1972م).
- 4- از ادبیات انقلابی تا انقلاب ادبی، قیصر امین بور، کیان، السنة السابعة، العدد/40 (1997م)
- 5- از صبا تا نیما، یحی آرین بور، تهران، شرکت سهامی، انتشارات فرانکلین 1350 هـ. ش (1971م)
- 6- افسانه نیما، عطاء الله مهاجرانی، تهران 1990م.
- 7- اولین کاروان معرفت، مجتبی مینوی، تاریخ فرهنگ ایران
- 8- تاریخ احزاب سیاسی ایران، ملك الشعراء بهار، مؤسسة انتشارات امیر کبیر، تهران (1984م)
- 9- تاریخ تحلیلی شعرنو، المنشورات المركزية، تهران (1991م).
- 10- تحقیق در احوال و آثار و افکار و أشعار ایرج میرزا، محمد جعفر محجوب، ط/3 نشر آندیشه، تهران 1335 هـ. ش (1956م).
- 11- تقی رفعت شاعر ستهنده، کتاب جمعة/35 ، اردیبهشت 1359 هـ. ش (1990م).
- 12- تلقي قدما از وطن، شفيعی کدکنی، الغبا، المجلد/2 (1972م).
- 13- جویبار لحظه ها، بس از بیداری
- 14- چشم انداز در شعرنو فارسی، دکتر حمید زرین کوب- طهران، توس، 1358.
- 15- ده اثر بزرك از ده شاعر بزرك معاصر. فرامرز غفاری 1345ش (1966)
- 16- دیوان عارف قزوینی، تحقیق عبد الرحمن سیف آزاد، ط/7، امیر کبیر، طهران 1357 هـ. ش (1978م)
- 17- دیوان لاهوتی، جمع و تحقیق أحمد بشیري، تقدیم حسین مکي
- 18- سبک شناسی، محمد تقی بهار، ط/5، امیر کبیر، طهران 1336 (1957م) ج20
- 19- شعرنو از آغار تا امروز، سازمان کتابهای جیبی، ج2، 1351
- 20- طلا درمس، رضا براهنی، انتشارات زمان، طهران. ج2، 1347
- 21- فرهنگ فارسی، محمد معین، انتشارات امیر کبیر، تهران 1363
- 22- " کلیات اشعار فارسی مولانا اقبال لاهوری" احمد سروش، نشر مکتبه سنائی، طهران 1343 (1664م)
- 23- " کلیات میرزاده عشقی" تحقیق علی اکبر مشیر سلیمی ط/7، امیر کبیر. طهران 1978م

- 24- مجموعه آثار نیما یوشیج. سیروس طاهباز. ط اولی. دفتر های زمانه 1368 (1989م)
- 25- نخستین کامها در راه تحول شعر معاصر، هیرمند، بهار 1344 هـ. ش (1965م)
- 26- " نیما والنظامي " محمد جعفر یاحقی، کتاب ج/4، مشهد 1370 هـ. ش (1991)
- 27- " هفتاد سخن " برویز ناتل خانلری، م. اول " شعر و هنر ". انتشارات توس.
- 28- همخوانی باهم اوزان، افسانه نیما، مانیفست شعرنو، مفید، دوره جدید العدد الاول (1986م)
- 29- یادمان نیما یوشیج، تحقیق محمد رضا لاهوتی.

" ملحق "

ترجمة مقالة لدكتور " برويز نائل خانلرى " نشرها على حلقات في العام 1962م في مجلة "سخن".

تعريف بكاتب المقالة:

الدكتور " برويز نائل خانلرى " من مواليد العام 1913م في طهران، درس في مدرسة سان لويس ثم في دار الفنون، فجامعة طهران، حيث نال في العام 1935م إجازة في الأدب الفارسي، ونال الدكتوراه في العام 1943م عن أطروحته (دراسة نقدية لعروض الشعر الفارسي) بإشراف الدكتور بديع الزمان فروزا نفر. وفي الأعوام 1948 ← 1951 درس الألسنية في السوربون....

أما المقالة التي ترجمناها، فمستلة من كتاب " هفتاد سخن " (سبعون مقالة) للدكتور خانلرى، انتشارات توس، المجلد الأول " شعر وهنر " (الشعر والفن)، هذه المقالات كانت قد نشرت طيلة عشرين عاماً في مجلة سخن، وتعطينا صورة عن مخاض الشعر الفارسي في تلك المرحلة، وعن رأى النقاد في ما كان يجري في ساحة الشعر....

وأما مجلة " سخن " فهي من المجلات الأدبية التي كان لها تأثير كبير في مسيرة الشعر والأدب في المرحلة الممتدة من أربعينات إلى ستينات القرن العشرين.

كان برويز خانلرى يرأس تحرير مجلة " سخن"، وكان هو نفسه من المجددين المعتدلين، وكانت المجلة تنشر مقالات نقدية ودراسات أدبية لعدد من المجددين، ولخانلرى نفسه.

كان خانلرى علاوة على كونه شاعراً، أول من انتقد وفسر الشعر الغنائي الجديد، وفتح باب النقد الأدبي للشعر الجديد بأسلوب علمي.

مقالة الدكتور برويز خاتلرى (ملحق بمقالة الشعر الفارسي الحديث).

الشعر الجديد: الرفيع المستوى والردى ء. د. برويز خاتلرى.

" منذ مدّة بعث إليّ أحد الأصدقاء رسالة، تطف و عرض فيها تفنّنه، مساهمة منه في مقالات "سخن" . وفحوى رسالته أنه يستطيع أن يحوّل الشعر القديم إلى شعر جديد، وبعث مع الرسالتين ورقّتين مطبوعتين على الآلة الكاتبة، تحتويان على نماذج من هذا التفنّن. في إحداها قصيدة لحافظ، وفي الأخرى إحدى غزليات " كمال الدين إسماعيل".

كُتبت قصيدة حافظ المعروفة بيد هذا الصديق على النحو التالي:

في مدخل السوق فدائيون

كانوا ينادون!

يا أهل القلوب

اسمعوا!!!

إبنة الأسرار

فقدت منذ أيام.

ذهبت لتسترد عقلها

انتبهوا، انتبهوا!

كونوا على علم بما جرى!!!

والأبيات الأخرى كلها على هذا النحو. ليس المقصود من ذكر الواقعة مناقشة تفنّن كاتب الرسالة، وإنما نستنتج من تلك الرسالة نقطة مهمة: وهي أن شرط حداثة الأدب في نظر المتأدبين الشباب في هذا العصر، وحتى جودته، أن لا يتساوى شطرا البيت الواحد في الشعر، وأن يخلو من الوزن والقافية. فالعيب الأكبر في الشعر الفارسي القديم بحسب رأيهم هو وحدة الوزن وتساوي الأبيات (والأهم ربما) وحدة القافية.

أنا أعتقد أن صديقنا تبادر إلى ذهنه مثل هذا الظن. في ذلك الحين وقع في يدي ديوان أحد الشعراء العرفانيين الذي طبع مجموعته الشعرية بأسلوب جديد. أشعاره تخلو من الجدّة في المضمون وفي المعاني، وعناوين قصائده كذلك، فقد جاءت على نحو: " مناقب مولى المتقين " وفوائد العلم" وأمثالها. أما أوزان المقطوعات الشعرية وقوافيها فبحسب المتداول والمعروف في الشعر الفارسي

المدرسي. لكن إن أنتم أمسكتكم بالديوان، لن تعرفوا من أي جهة يجب أن تقرأوه، فالشطر الواحد مقسّم إلى أجزاء، وقد طبع كل جزء في سطر على حدة، بشكل عمودي أو أفقي أو منحنٍ، بمهارة تامة، أي أن الشاعر نظم شعره عمودياً أولاً، ثم جعله غير منظم ليبدو جديداً.

من هنا يتضح أن صديقنا ليس الوحيد الذي لديه مثل هذا التصور عن الشعر الحديث. فمجموعة أخرى من المتذوقين أيضاً تتفق معه في هذا الاعتقاد، وحتى أولئك الذين لا يجيزون تخطي الحدود المرسومة للشعر القديم، يلجأون- لكي يبدو شعرهم جديداً- إلى تفكيك أو اصر شعرهم العمودي. دعاة الشعر الفارسي القديم ومحبة، يتألمون من هذا الخلل، ويحملون أوزاره للمؤسسات التعليمية والثقافية، التي عجزت عن جعل الشباب يتذوقون جمال الشعر القديم ويستسيغونه. هذه النقطة إن كانت في محلها أم لم تكن، لا تبدو كافية لفهم التحوّل العظيم الذي أصاب الشعر الفارسي ولا يزال. في كلّ الأحوال، لم يعد بالإمكان تجاهل هذا التحوّل، أو الحوّل دونه، بالغضب والنفور والتهجّم. فما حصل قد حصل، وقضي الأمر، وحكم العقل هو أن ندرس هذا الأمر بدقّة وموضوعية وحيادية، فنعرّف إلى عيوبه وإلى مزاياه، ولا نظنّ أن حبنا لشعر الكبار الماضين يفرض علينا واجباً أخلاقياً، أن ننكر كلّ ما عداه.

للبحث حول الشعر الفارسي الحديث، يجب أن نتناول الموضوع من عدة جوانب:

- 1- القالب والوزن
- 2- المضمون والبيان
- 3- المعنى والموضوع

1- القالب والوزن:

الذين تحزنهم رؤية نماذج الشعر الحر اليوم، لا يتذكرون على الأغلب الأعم، أنّ هذا التحوّل العظيم في قوالب الشعر الفارسي، لم يحدث بين ليلة وضحاها، أو دفعة واحدة، وأنه ليس نتيجة لتفنّن بضعة شعراء شباب، وإنما هو يعتمل منذ حوالى ستين عاماً.

بدأ الميل إلى التغيير أو الحاجة إليه لدى الشعراء، منذ ذلك الحين الذي أرادوا فيه أن يتوجهوا إلى العدد الأكبر من الناس، ويستبدلوا الجماهير الشعبية بالعدد المحدود من الخاصة. وجاء ذلك نتيجة للتحوّل الاجتماعي وللثورة الدستورية وانتشار الصحف.

حتى بدايات الثورة الوطنية الدستورية، كانت القوالب الأكثر رواجاً، التي يختارها الشعراء للتعبير عن أفكارهم هي " القصيدة" و " الغزل" و " المثنوي" و " الرباعي". وكانت القوالب الأخرى كالمسمّط والمستزاد والترجيع أقل رواجاً، لا نجد منها في ديوان الشاعر أكثر من نموذج أو اثنين على سبيل التفنّن.

نرى في الصحف الأولى التي ظهرت في بداية "المشروطينية" (الثورة الدستورية)، أشعاراً ذات مضامين سياسية واجتماعية نظمت في قالب "المسمّط". ولعل شعراء تلك المرحلة كانوا يعتقدون أن هذا القالب لما فيه من تنوّع أكثر ملاءمة من القصيدة والمثنوي للتعبير عن أغراضهم، وللتأثير في الرأي العام، أو أنه أشدّ وقعاً حين يُنشد في المجالس والمجامع.

لم يمرّ وقت طويل، حتى اختلط المسمّط بالترجيع، أي الشعر الذي يتكرر في كل مقطع من مقاطعه شعر محدّد أو بيت بعينه. لقد كان الشعر السياسي والاجتماعي المعروف، الذي نشر بين عامي 1324 و 1327ق (1905-1908م) في الصحف، والذي يُنشد بحماس ولهفة في المجامع والمجالس، منظوماً في قالب المسمّط على الأغلب...

والشطر الأخير منه يتكرر في آخر كلّ مقطع.

قصيدة دهخدا المعروفة، التي رثابه "جهانكير خان" هي أيضاً مسمّط تتكرر فيه عبارة "ياد آر" في المصراع الأخير من كل مقطع.

المسمّطات ذات المضامين الوطنية والاجتماعية في هذه المرحلة كثيرة، نجد نماذج كثيرة منها في صحف تلك الحقبة مثل: "مساوات" (المساواة) و "نسيم شمال" (نسيم الشمال)، وبعد ذلك في "كل زرد" (الورود الذابلة) و "نسيم صبا" (نسيم الصّبا)، وغيرها.

القالب الآخر الذي لم يكن عليه إقبال شديد قبل تلك المرحلة، هو "المستزاد". في الشعر الفارسي القديم كان يظهر بين الفينة والفينة نموذج أو أكثر منه، من بينها الرباعية المنسوبة إلى "أبي سعيد أبي الخير"، وكذلك في ديوان مسعود سعد سلمان نموذج آخر بقالب "المستزاد".

لكن هذا القالب لاقى رواجاً شديداً في عصر المشروطينية للتعبير عن المضامين الوطنية والاجتماعية والسياسية، في هذه المقطوعات التي نُظمت في قالب المستزاد كانت عبارة قصيرة تتكرر بصورة "الترجيع"، وقد نشر "أشرف الدين الحسيني" عدداً من المقطوعات في هذا القالب في صحيفة "نسيم الشمال".

هذه نماذج منها:

كان يقول: هذا كلام مجنون لا عتب عليه
عقل قال: اسمع الكلام الصواب من المجنون
ألم إيران لا دواء له
ألم إيران لا دواء له

ونموذج من مقطوعة أخرى

إلى متى تصرخ هذه قوانين الله
من هو ذلك الذي يصغي إلى مظالم الفقراء
اصخ السمع أيها العاقل
اصخ السمع أيها العاقل

إلى هنا، كان الشعراء يستخدمون من بين القوالب الشعرية القديمة أكثرها رواجاً، وتلك التي يرون أنها أكثر ملاءمة لأغراضهم. لكنهم بدأوا يخطون بالتدريج خطوات أبعد، ويبحثون عن قوالب لم يكن لها من وجود في الشعر الفارسي الرسمي.

أول هذه القوالب الجديدة، الذي استخدم في الشعر السياسي والاجتماعي هو "البحر الطويل"، الذي اقتبس من الشعر العامي. في الشاعر الفارسي الرسمي لا يتجاوز طول البيت ثماني تفعيلات، لكن في المراثي وشعر العزاء استخدمت أوزان أطول بلغ كل بيت منها ست عشرة تفعيلية. كانت في معظمها على بحر الرمل الذي تتكرر فيه "فاعلاتن"، والذي يسميه العامة "البحر الطويل"، وهو غير مصطلح "البحر الطويل" في الشعر العربي، الذي لم يستخدم في الشعر الفارسي.

ربما استخدم هذا الوزن لما فيه من حرية وسهولة تلائمان الأفكار السياسية والاجتماعية الجديدة. في البداية حافظ الشعراء الذين استخدموا هذا القالب على المساواة بين الأشرطة، كقاعدة أساسية من قواعد الشعر الفارسي القديم، لكن بالتدريج، بدأت هذه القاعدة تختلّ، وصارت المساواة بين الأشرطة تقريبية، وكان يوجد أحياناً في المنظومة الشعرية الواحدة شطراً أجزاءه أقل أو أكثر من أجزاء الأشرطة الأخرى. وقد عُزِيَ هذا الاختلاف إلى تهاون الشاعر، وربما كان ذلك صحيحاً.

ظل هذا القالب (البحر الطويل) يستخدم لمدة طويلة في الأشعار ذات المضامين السياسية وفي الهجاء والسخرية، ولم يستخدم على الإطلاق في الأشعار ذات المضامين الأدبية الجديّة. من الطرق التي لجأ إليها الشعراء البحث عن أوزان جديدة تحت سقف قواعد العروض، واستعانوا لهذا الغرض بدواوين الشعراء السابقين، وأعادوا الرنق إلى الأوزان العروضية المهملة والمتروكة والتي كانت في عرف الأقدمين غير مستساغة. ثم أخذوا يبحثون عن أوزان أخرى سواء كانت مطابقة لقواعد العروض أو غير مطابقة، أو كانت نادرة الاستعمال من النوع الأول قصيدة بهار في رثاء "صور اسرافيل". ووزن "أفسانة" لنيما يوشيج.

ومن النوع الثاني الوزن الذي استخدمه نيما في قصيدة (عائلة الجندي):

الشمع يحترق ويذوب على حافة الستارة

وحتى الآن، هذه المرأة لم تتمكن من النوم.

إيجاد ترتيب جديد في القوافي، أو بعبارة أخرى البحث عن أنواع أخرى من المسمّط كانت أيضاً من جملة المساعي التي استخدمت في تجديد قوالب الشعر. الخطوات الأولى في هذا الطريق خطاها كلّ من "أديب الممالك" و"ملك الشعراء بهار" و"يحيى ريجان" و"دولت آبادي" و"أفسر" و"لاهوري" و"نيما" و"ياسمي" و"صورت كر". وُجدت أنواع من المسمّطات الخماسيّة والسداسيّة، وأنواع

المستزاد والرباعي (أي الأشعار التي يتألف كل مقطع من مقاطعها من أربعة أشطر، حيث تتوحد قافيتا الشطرين الأول والرابع، وكذلك قافيتا الشطرين الثاني والثالث)، وبعد ذلك لاقت أنواع من الرباعي الحرّ الذي يقفّ فيه الشطران الثاني والرابع فقط، رواجاً كبيراً لسهولةها، وفي السنوات العشرين الأخيرة نظم كثيرون من الشعراء المجدّدين قطعاً شعرية بهذا الأسلوب.

هذه المساعي المتنوّعة التي أنجزت في طريق تجديد قالب الشعر الفارسي حتى حينه، لم تُشبع رغبة الباحثين عن التجديد، وكلما كانت العلاقة بأوروبا تتمنّن، ويزداد التعرف إلى الشعر باللغات الأجنبية، كلما ضعف ارتباط الشعر الفارسي بالتراث الشعري القديم.

كان الشعراء يريدون أن يقدّموا جديداً، والقراء ربّما كانوا يتوقعون منهم ذلك. لقد أرضت المواضيع السياسية والاجتماعية الجديدة محبّي الشعر إلى حدّ ما. لكنّ حماس السنوات الأولى من الثورة الدستورية همد، وأصبحت الأبحاث السياسية والاجتماعية أكثر جدّيّة، ولم يعد الشعر كافياً للتعبير عنها، وانفصل عمل الشعر بالتدريج عن عمل النثر، فزادت توقعات القراء من الشعراء. كان الشعراء في هذا الأوان، قد تجرّأوا على الإقدام على تجارب أكثر جدّة، فقد نظم "دولت آبادي" قطعيتين شعريتين على سبيل التجربة، إحداهما مسمّط والأخرى من المستزاد، راعى فيهما نظام القافية.

الأولى تتألف من مقاطع، وكلّ مقطع من أربعة أشطر، وكلّ شطر من اثنتي عشرة تفعيلية والأشطر موحّدة القافية، ومن ثم شطران كل منهما من ثمان تفعيلات وقافية هذين الشطرين مختلفة. مثل هذا الوزن المبني فقط على تناسب عدد التفعيلات، والذي كان ربّما تقليداً للشعر الفرنسي، ليس وزناً محدّداً، لكنه حافظ على تساوي الأشطر ووحدة القافية. هذه التجربة لم تثمر نتيجة مفيدة، فأحدًا من الشعراء لم يستخدم هذا الوزن، حتى مبتكره نفسه لم يكرّر التجربة.

في السنوات الأولى من عهد رضا شاه، خفت رونق الشعر، لأنّ الأذهان كانت مشغولة بأمور أخرى، مع ذلك أنجزت تجارب متنوّعة، كأعمال فرديّة. شاعران في هذه المرحلة قدّما أعمالاً جديدة، وتركوا أثراً مهماً في تحوّل قالب الشعر ووزنه، لكنهما لم يتابعا عملهما فغيبهما النسيان بسرعة.

أحدهما "ذبيح بهروز"، الذي كان قد أقام في إنجلترا مدّة من الزمن، حيث تعرّف إلى الأدب الإنجليزي، وألّف- متأثراً ربّما بشكسبير- مسرحية شعرية موزونة. نُشر فصلٌ من هذه المسرحية، كان صاحبها قد أعدّه لإنجاز فيلم سينمائي تحت عنوان "ملك إيران والسيدة الأرمنية" حوالى العام 1310هـ-ش (1931م). في عبارات هذا الكتاب، هنالك غالباً محافظة على الوزن العروضي، لكن لم تراغ المساواة في عدد الأجزاء ولا في طول الأشطر، قالب هذه المسرحية المنظومة يشبه "البحر الطويل" غير المتساوي، لذلك يمكن القول إن "البحر الطويل" الحرّ استخدم لأول مرة قالباً للمعاني الأدبية الجديّة.

أعاد بهروز استخدام هذا القالب في مسرحية أخرى عنوانها "در راه مهر" (في طريق المحبة).

الشاعر الثاني هو "محمد مقدّم"، الذي طبع في العام 1321ش (1942م)، مجموعة من أشعاره الحرّة، بعنوان "راز نيمشَب" (سرّ منتصف الليل)، وبعد سنة أعاد طبعه طباعة فاخرة، في مئة وخمسين نسخة. هذا الكتاب الذي أسماه الشاعر "خطواتٌ خارج الستار"، راعى فيه وزناً خاصاً، لم يعتمد فيه لآعلى التفعيلات القصيرة ولا التفعيلات الطويلة، ولاعلى تساوي الأَشطر، أول قطع هذه المجموعة "نواى شباويز" (نواح طائر الحق)، تبدأ على النحو التالي:

أنا طائر الليل
أختبئ في النهار، هارباً من نوره
لم يرَ أحدٌ عشيّ أبداً
وحين تحلّ الظلمة أطيّر خارجاً وأبدأ بالغناء.

في ذلك الحين لم تُستقبل هذه الأعمال بجديّة، ولم توافق أي صحيفة أو مجلة على نشر هذا النوع من الكتابة. فيما كان في ذلك الحين يبحث عن أوزان عروضية جديدة، ولم ينظم- أو لم ينشرُ بالأحرى- شعراً بأشطر غير متساوية. لعلّ "محمد مقدّم" الذي كان قد عاد حديثاً من أميركا، كان متأثراً بشعر "والت ويتمن"، لذلك واتته الجرأة على نظم مثل هذا الشعر بالفارسية. الأدباء الذين كانوا مجتمعين في دار مجلة "مهر" وكانوا من أشدّ المتحمسين للتجديد تعجّبوا من هذا الشعر، وتضحكوا، ساخرين.

نيمّا يوشيج الذي ظل لسنوات يراكم مسوّدات شعره، وكان يبحث وحده، منفرداً عن قوالب وأساليب جديدة للشعر الفارسي، أتيح له في عامي 1318 و 1319 (1939 و 1940م) مجالاً لنشر بعض آثاره.

هذه الإمكانية أتاحها له مجلة "الموسيقى" التي كانت تصدر عن "دائرة الموسيقى الوطنية"، وكان يُشرف على إصدارها "صادق هدايت" واثان آخران. ما نُشر لنيمّا في مجلة الموسيقى. كان بعضه جديداً وبعضه الآخر من أعمال السنوات السابقة، وبعضه يتبع وزناً عروضياً منظماً، والبعض الآخر جديد الوزن والقالب.

في أشعاره الجديدة راعى نيمّا أسس الأوزان العروضيّة المنظّمة، لكنه لم يلتزم بتساوي الأَشطر وتعادلها، ولم يولِ القافية إهتماماً شديداً. كان يقفّي بعض الأبيات دون غيرها.

نماذج من شعر نيمّا هذا "قنوس" و"كل مهتاب"، اللتان نشرتا في مجلة الموسيقى في عددي شباط وآذار من العام 1940م.

في هذه الأشعار، لم يراع نيما بدقة تامة أصول الوزن العروضي... وكان قد استخدم في القطعة الأولى وزن (مفعول، فاعلات، مفاعلين) وتخلّى عنه في بعض الأَشطر.

إلى هنا، نرى أن هذا العمل كان مختلفاً كلياً عن الأسلوب الذي كان "دولت آبادي" و"ذبيح بهروز" و"محمد مقدم" قد استخدموه. فنيما كان يراعي حتى الآن أصول أوزان الشعر القديمة، وفي الوقت نفسه يدعو إلى الحرية في طول الأَشطر أو قصرها. وأسلوبه هذا يختلف كلياً عن "البحر الطويل". في "البحر الطويل" كان طول الأَشطر يتجاوز الحدود المتعارف عليها. لكن، هنا يصبح أحياناً طول أحد الأَشطر أقلّ بكثير من الأَشطر المتداولة في الشعر الرسمي. لقد قسم الشاعر كلّ مقطع إلى عدّة أَشطر محدودة ومعينة، وكي لا تختلط ببعضها، وتحافظ على استقلاليتها، كان يكتب كلاً منها على سطر مستقل وتحت بعضها. لكن عدد الأَشطر أيضاً في كلّ مقطع لم يكن محدّداً، وعدد الأَشطر في كل مقطع تحدّه موسيقى الجملة وطول المعنى المقصود، وهكذا لم يكن عدد الأَشطر ثابتاً دائماً في كلّ جزء.

بناء على ذلك، فإن الشاعر في الوقت نفسه الذي حافظ فيه على بنية الوزن العروضي- قليلاً أو كثيراً- تخلّى كلياً عن أحد القيود الأصليّة المدرسيّة للشعر الفارسي، المتمثلة بتساوي عدد الأجزاء والأركان في كلّ مصراع.

نيما نفسه حين وضّح بعد ذلك أسلوبه الشعري، كرّر تأكيده على ضرورة الوزن في الشعر، فهو يقول بصراحة: "إن أساس هذه الأوزان هي البحور العروضية نفسها... أنا أريد أن لا تتسلط علينا البحور العروضية، وإنما نسيطر عليها نحن طبق حالاتنا وعواطفنا".

في ذلك الحين، هاجم نيما الشبان الذين تجاوزوا هذا الحد قائلاً: "إن التنوع في الأوزان في شعر بعض الشبان، والذي أفقد الوزن جماليته، أعاق تحقيق رغبتهم في التقدم على طريق التطور... هذا نوع من الانتحار وإفساد للأذواق، لقد ألقى هؤلاء الشباب بأنفسهم في غياهب الجب".

استمر نشر هذا النوع من الشعر لنيما حتى شهر يور 1320ش (نيسان 1941م) في مجلة الموسيقى. لكنّ تأثير هذا الشعر في الآخرين، لم يكن حتى ذلك التاريخ كبيراً. فقد انتهجت مجلة الموسيقى نهجاً جديداً منذ ذلك الحين، إلى أن توقفت بعد ذلك بقليل.

في الوقت الذي كانت تُنشر فيه أشعار نيما في عامي 1939 و 1940م، نُشر "كرّاس" مستقل بعنوان "شاهين" (رعب الثورة الأدبية) بتوقيع "تندرکیا". تم التركيز في المقدمة على البحث عن

أوزان جديدة. وفي سياق النص " خلطت جمل موزونه أو نصف موزونه بأخرى غير موزونه نتج عنها شكّل خاص أسماء الكاتب "النثم" ناحتاً هذه الـفة من كلمتي " النثر " و " النظم " ¹ لكن " كيا" نفسه سمى هذا النوع من الكلام "أهنكين" (الايقاعي) وقائله أهنكينكو (قائل الكلام الموقع). ناقش بعض الشبان هذه الرسالة التي تحتوي مقدماتها على ادعاءات كبيرة، ثم همدت الضجة حولها بعد قليل دفعة واحدة.

بعد شهريور من العام 1321 (1941م)، حيث ازدهر سوق المطبوعات، زاد بالتدريج عدد الساعين للبحث عن قوالب جديدة في الشعر الفارسي. لكن أسلوب عملهم لم يكن واحداً. كان بعضهم يراعي الوزن العروضي المنظم، لكن تخلى عن وحدة القافية، وآخرون كنيما حافظوا على تفعيلات الشعر، لكنهم أخضعوا طول المصراع للذوق الشخصي، أو "الموسيقى الداخلية" أو "موسيقى الجملة". البعض الآخر خلط الأوزان العروضية ببعضها، ووجد من كان يكتب عبارات متقطعة غير موزونة تحت بعضها، ويدعي أنّ في داخلها وزناً خاصاً لا يراه الآخرون.

منذ العام 1322ش (1943م)، صدرت مجلة "سخن"، فأرسل أحد الشعراء الشباب الذي كان يتابع دراسته في إنجلترا، بعض نتاجه لنشره في هذه المجلة. هو حوار للدكتور مجد الدين مير فخرايي، اسمه الأدبي "كلجين كيلاني"، القطعة الأولى نشرت تحت عنوان "باران" (المطر)، في العدد التاسع، الدورة الأولى، أسلوبها هو أسلوب نيما، لا نعرف إن كان كلجين قد قلد نيما، أم أنه توصل إلى هذا الأسلوب بنفسه، وبخاصة أنه كان يعيش لسنوات في لندن بعيداً من المحيط الأدبي الإيراني.

الفرق بين كلجين ونيما، هو أن هذا الشاعر الشاب راعى في شعره تناسب الأركان العروضية، ولم ينحرف عنها تحت أيّ ذريعة. لاقت المقطوعة الشعرية "باران" رواجاً كبيراً، وأثرت بشدة في أذواق الشعراء الشباب، وعلى الرغم من أن القافية في أجزاء القطعة غير مرتبة ترتيباً صريحاً ومعيناً، لكنها روعيت في آخر الأشرطة جميعاً.

مع هذا، في مؤتمر الأدباء الإيرانيين الذي انعقد في العام 1325ش (1946م)، كان عدد الشعراء المجتمعين خمسين شاعراً، ثلاثة فقط منهم قرأوا نماذج من أشعارهم، التي كانت تختلف اختلافاً جذرياً عن أسس الشعر القديم وقواعده. أحدهم "جواهري" قرأ أشعاراً متساوية الأشرطة بحسب الوزن العروضي، ولكنها خالية من القوافي الموحدة.

الشاعر الآخر هو "نيما" الذي قرأ عدة نماذج من آثاره، بالأسلوب الذي مرّ ذكره. الثالث "منوهر شيباني"، أصغر أعضاء الاتحاد، استخدم أسلوب نيما، مع فارق هو أنه خلط في القطعة الشعرية الواحدة عدّة أوزان عروضية مختلفة.

¹ - كان بعض الشعراء الفرنسيين الشباب قد استخدموا أسلوباً أطلقوا عليه pro- eme مركب من لفظتي prose و poème

في ذلك المجمع نفسه، قرأ أحد الشعراء قصيدة انتقد فيها أسلوب نيما، وعرض به. اعتنق الوزن العروضي الحر الذي دعا إليه نيما عدداً من الشعراء المجيدين منذ العام 1947م، وقد وفق بعضهم في إيجاد أوزان وموسيقى تتناسب مع معاني الشعر ومضمونه. فقد نظم "فريدون توللي" قطعاً جميلة وبلغية بهذا الأسلوب. كما نظم "نادر بور" بعده في هذا القالب أشعاراً أخاذة: لا يمكننا في هذه المقالة أن نذكر أسماء جميع الشعراء الشباب الذين نظموا أشعاراً سائغة بهذا الأسلوب، وربما يرد في سياق البحث أسماء عدد منهم. تحضرنى الآن أسماء: ابتهاج (ساية) و"سياوش كسرايي"، و"م. اميد" و"فروغ فرخزاد" و"مجتبايي" و"حسن هنرمندي" و"فريدون مشيري" و"محمد زهري" و"محمد علي إسلامي" و"م. آزاد" و"منوچهر آتشي" و"شفيعي كدكني" و"مصطفى رحيمي" ..

إن نظم هذا النوع من الشعر - على العكس مما يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى - أصعب بكثير من نظم الشعر العمودي. ففي الشعر العمودي القديم، هنالك قالب ثابت ومحدّد، على الشاعر أن يملأه بالكلمات، ويقتصر جهده الفني على مطابقة الألفاظ للميزان العروضي وعلى ترتيب القوافي. لكن هنا، حيث لا وجود لقالب منظم ومحدّد مسبقاً، على الشاعر أن يتحمل المسؤولية كاملة. في النتيجة يجب أن يحسّ المستمع، أنه لا يمكن أن يجد وزناً وموسيقى أكثر ملاءمةً لبيان المعنى مما ورد في كلام الشاعر. لذا فإن مجرد الشعور بوجود أي نوع من أنواع التكلف في الشعر الحر، مناف لمقاصد هذا الشعر وغايته.

بعض شعراء الحداثة، في الوقت الذي تحرروا فيه من وزن الشعر وقافيته وقالبه، احتفظوا غالباً في تعابيرهم بأنواع من التكلف التي كانت تعدّ في الشعر القديم مخلةً بالفصاحة - قلب أجزاء الجملة بصورة غير طبيعته، تجعل فهم المعنى المقصود صعباً على القارئ المعاصر، - إيراد تراكيب غير مأنوسة، ومخلةً بأسس الفصاحة، - حذف بعض حروف الكلمة، أو قلبها، - استعمال الألفاظ الغريبة المهملة، فقط لإكمال الوزن، - الضعف في تأليف العبارات، ونظائر هذه العيوب التي لا يمكن إغفالها أو تجاهلها في الشعر الحر.

هذه العيوب الموجودة في كثير من نتاج ناظمي الشعر الحر، هي التي لم تسمح حتى الآن¹ للشعر الحرّ الجيد، أن يلقي الزواج المطلوب. مع هذا، يثير الكمال في ملاءمة القالب الشعري للمضمون وللمعنى إعجاب القارئ وتقديره للشاعر.

في كل الأحوال يمكن القول: إن الأذان قد بدأت تتعرف شيئاً فشيئاً إلى الشعر الحر وإلى أوزانه العروضية، وتضاءل الحذر الذي كان المتذوقون يظهرونه منذ عشر سنوات أو خمس عشرة سنة، بالنسبة إلى هذا الأسلوب الشعري.

¹ - المقصود "بالآن": الوقت الذي كتبت فيه المقالة... (1962م).

هنالك نوع آخر من الأوزان يمكن استخدامه في الشعر الفارسي هو ذلك الموجود في الأغاني العامية. لكنّ الشرط الضروري للاستفادة من هذه الأوزان، هو أن تُستخدم الكلمات على النحو الذي تُلَفِّظ فيه في المحاورات العاديّة، وإلا فإنّ الوزن الموجود في العبارة يتضعع.

معظم الإيرانيين الذين يُعجبون بهذا الوزن السائغ لهذه الأنشودة العامية ويستمتعون به:

ديشب كه بارون اومد (ديشب كه باران آمد)

يارم لب بون اومد (يارم لب بآن آمد)

في الأمس ما أن هطل المطر

أقبل حبيبي ذي الشفاه.....

لكن، لو أننا أدّينا كلمات هذه الأنشودة باللفظ الفصيح، لن نجد أي نوع من أنواع الوزن فيها.

منذ أوائل عصر المشروطية، لفتت صياغة قطع شعرية على وزن الأغاني العامية وبموسيقاها وبلغتها، انتباه الشعراء، وربما كان "دهخدا" أول من نظم مثل هذا الشعر، الذي طُبِع في صحيفة "صور اسرافيل"، أول أبياته:

خاك توسرم بجه به هوش اومده (خاك توسرم بجه به هوش آمد)

بجه بخواب، يه سر دوكوش اومده (بجه بخواب، يك سر دوكوش آمد)

فليعفر التراب فوق الرأس، استيقظ الطفل

نم أيها الطفل، فقد جاء ذو الأذنين الطويلتين....

بعد ذلك استخدم هذا الأسلوب للتعبير عن الأفكار السياسية والاجتماعية. نشرت نماذج عديدة منه في الأعداد الأولى من صحيفة "نسيم الشمال" من بينها مسمّط ترجيعي، يتكرر فيه المصراع التالي:

آسه برو آسه، بياكه كربه شاخت نزنه...

لكنّ هذا الأسلوب لم يلائم الشعر الجدّي والمضامين الغزلية... وإذا تركنا جانباً الأشعار التي نُظمت باللهجات المحليّة (كأشعار كسمايى بلهجة كياكى)، يمكننا القول إن هذا الأسلوب لم يُستخدم إلا في السنوات الأخيرة، حيث عاد بعض الشعراء ونظموا بهذه الأوزان أشعارهم الغزلية والقصصيّة. أذكر نموذجاً جيداً رأيته للشاعر "ا. بامداد"، مقطوعةً بعنوان "بريا".

في آثار الشعراء المتأخرين نعثراً أحياناً على نوع آخر من النظم، ربما كان مستساغاً أكثر، نسميه "النثر المنقطع". معظم أصحابه يدّعون أنهم ابتكروا وزناً خاصاً يعجز الآخرون عن فهمه، ترد أحياناً في مقدمات رسائل هؤلاء عبارات في تعريف الوزن تدلّ على جهل أصحابها بالموضوع.

في ما يلي نموذج منها:

"الوزن عبارة عن تكيّة للكلمات التي يساند بعضها البعض الآخر، بحيث يوجب توضيح إحداها توضيح ما بعدها، وفي شعر التفعيلة هذه النكايا توجد الأوصات".

أحياناً نجد أنّ التفاوت الوحيد بين هذه الآثار وبين النثر العادي، هو أن الجملة قد قُطعت إلى أجزاء كُتبت فوق بعضها. دون أن يخضع هذا التقطيع لأيّ ميزان. نختار نموذجاً دالاً، مقطوعةً من ديوان شاعر شاب نكتبها على وجهين: أحدهما الصورة التي كتبتُ هو فيها شعره، والآخر الشكل الذي أعطيناها نحن له: يستطيع القارئ أن يتأمل الوجهين ليرى أيهما أكثر منطقية، وأيها أقرب إلى الوزن:

مردی که هر روز	المرء الذي يومياً
هزاران بارمرك خويش رامی خواند	يطلب الموت آلاف المرات
جون مرك بر در خانه اش كوفت	حين يطرق الموت باب بيته
از در ديكر كريخت	يفرّ من باب آخر.
أو	
مردی که هر روز هزاران بار	المرء الذي كل يوم ألف مرة
مرك خويش را می خواند	يطلب موته
جون مرك	و حين الموت
بر در خانه اش كوفت	يطرق باب بيته
از در ديكر كر يخت	يفر من الباب الآخر.

الحسنة الوحيدة في هذه المقطوعة هي أنها على الأقل عبارة عادية مرتبة. لكن أحياناً دون أن يكون هنالك نظم أو وزن، تتداخل أجزاء الجملة، أو تُستخدم الأفعال بصيغها القديمة الدارسة، وفي كلّ العبارات يتبادر إلى ذهن القارئ، أن الشاعر يتعامل مع قالب صعب وأنه يسعى جاهداً لمراعاة القواعد الصعبة. لكن! ما من أثر للوزن ولا للقالب الشعري.

يبدو أن المثال الذي يحتذيه هؤلاء "الشعراء"، هو النماذج المترجمة من الأشعار الأجنبية إلى الفارسية، ولتعيين حدود الأخطار في أساس الشعر، كُتبت العبارات متقطعة تحت بعضها. القارئ الذي يجهل أصل تلك الأشعار، يظن أنّ الشعر في لغته الأصليّة قد ورد على هذه الصورة. حينئذ اتخذ هذه النماذج المشوّهة وغير الصحيحة نموذجاً يحتذيه، وبالضبط على نسق تلك العبارات المترجمة، أخلّ بالنظم العادي للجملة الفارسية، وكان يعتقد أنه وصل في عمل "التحديث" إلى الكمال.

في مثل هذه الموارد، لم يكن من الضروري ربما، أن يُتعب المرء نفسه بإجراء مثل هذا البحث.

يقيناً إنَّ عشاق الفارسية سيضحكون من هذا النتاج، والمرتكبون لهذه الجنايات في حق الأدب، سيطويهم النسيان.

كانت هذه نظرة إجمالية إلى التحولات التي أصابت الشعر الفارسي في القوالب والأوزان... وسنناقش في مقالات مقبلة النقاط الأخرى.

خرداد 1341 (1962م)

منذ حوالي خمسين عاماً، حين أدرك الأدباء الفاعلون في حينه ضرورة التجديد في الأدب الفارسي، التزموا باحترام "طراز الأداء الذي اعتمده الكبار المتقدّمون، واحترام أساليبهم اللغوية". وفي الوقت نفسه أن يراعوا "السبك الجديد واحتياجات الزمن الحاضر العامة، والروح الجديدة لأداب القرن العشرين"¹

كأنهم لم ينتبهوا إلى أنّ كلّ معنى جديد، يحتاج إلى لفظ جديد، وأن طريقة تأليف الكلام وتركيبه أيضاً ليس لها صورة ثابتة لا تتغير في أيّ لغة من اللغات، وأنها تعرضت على مدى الأزمنة إلى التحول وطراً عليها الكثير من التغيير.

دهخدا، الذي كان قد استخدم للمرة الأولى اللغة العامية في مقالاته الجذابة "جرند وبرند"، والذي نظم مقطوعتين شعريتين أيضاً على وزن "الأغاني العامية" وبلغه المحاورة، تحاشى في شعره الفصيح "الجدي" استخدام أي لفظ جديد، وفي منظومته "يادار" لم يستطع إيجاد أي كلمة جديدة لم ترد في الشعر القديم.

لكن لم تنقُص مدة طويلة حتى تغلبت الضرورة على المحافظة. فحدثت التطورات الاجتماعية، وظهرت المؤسسات الجديدة والتغيير الذي طرأ على الأوضاع الحياتية اليومية، كانت أقد أضافت كلمات ومفردات جديدة إلى اللغة الفارسية، مما اضطر الشاعر على الرغم من التزامه بالمحافظة على الأسلوب اللغوي للقدماء، أن يأتي بألفاظ جديدة في كلامه. وهذا "اديب الممالك" على الرغم من فصاحته، ويحتاج القارئ لفهم معاني أبياته، إلى معرفة وافية باللغة والتاريخ والآداب العربية والفارسية الكلاسيكية، لم يستطع أن يتحاشى إيراد كلمات جديدة لبيان المقصود.

المقطوعة المعروفة التي أنشدها انتقاداً للأوضاع العدلية، تحتوي على ألفاظ عديدة مقتبسة من اللغات الأجنبية، أو هي مصطلحات إدارية واجتماعية جديدة منها:

(باكت، استامب، بليس، تمبر، برسنل) فرنسية.

ومصطلحات إدارية واجتماعية: (عدلية، صلحية، تمييز، إحضار نامه، صدور حكم، حكم

غيايي)...

¹ - مجلة دانشكده (مجلة الكلية) العدد الأول 1336ق (1917م).

دخلت الكلمات الأجنبية في الشعر الفارسي بحكم الضرورة أولاً، ومن ثمّ برز في آثار بعض الشعراء على سبيل السخرية أو الجدّ إصرار وتعمّد في استعمال هذه الألفاظ. وصل زمانٌ كان فيه إيراد الكلمات الأجنبية في الخطاب يُعدّ دليلاً على التجدّد والعلم، لم يبق الشعراء بمعزل عن "موضة العصر"، لقد أورد "إيرج ميرزا" سلسلة من الكلمات الفرنسية في شعره، كانت في معظمها مصطلحات إدارية متداولة في مؤسسة المستشارين البلجيكين:

دوسيه، كارتن (كرتون)، نت (واضح)، أنك (اونكت)، بروت، بونز، بنس، شميز، باراف، بورو، شيفر، نومرو، ترت (تورته)، وغيرها من المصطلحات.

ومصطلحات أخرى منها:

شارلاتان، أمور، رانده فو، موتور، تران، فابريك، تياتر، رستوران، سان، هتيل، دمكرات، دييلوماسي، وأمثالها.

لم يتأخر الآخرون عن اللحاق بإيرج ميرزا، فقد أورد "وحيد دستكردي" في مخمس له عن الحرب العالمية الأولى ألفاظاً من هذا النوع، وفعل مثله شعراء آخرون من معاصريه: مدام، مد، شيك، كنكره، كلوب، اولتيميا توم، آرشيديوك، جنرال، اونيفرسيته، سرم، فاكولته، دييلمه، أتم، تانك، وأمثالها...

لكن ربما لم يكن للألفاظ الأجنبية والمصطلحات الإدارية والاجتماعية الجديدة، التي دعت الضرورة أن تدخل في الشعر الفارسي تأثيرٌ كبيرٌ، كما يبدو للوهلة الأولى، وإنما كان الأهم منها تلك الكلمات العادية المتداولة، التي لم تدخل في قاموس الشعر الكلاسيكي، والتي كان الشعراء يتحرّزون من استخدامها على أساس أنها ألفاظ ركيكة، غير أدبية. هذا التحرّز، وإن استمرّ لمدة في الغزل والشعر الغنائي، خرق منذ البداية في الشعر الاجتماعي والانتقادي. ربما كان أول من استعملها "أديب الممالك" في قصته "بز وروباه" (التيس والثعلب)، وفي مثنوياته الأخرى التي ينتقد فيها الأوضاع الأخرى على لسان الحيوانات، حيث نجد الكثير من هذه الألفاظ والتعابير مثل:

ثانياً بر وزارات جنكل	جند روزی است كشته ام انكل
كر روم دير سوى خدمت خویش	ثبت كردد به دفتر تفتیش
كاه اخذ وظيفة نصف حقوق	می رود بهر جرم در صندوق

ثانياً في وزارة الغابات	صرت منذ عدة أيام موظفاً
إذا تأخرت يوماً عن وظيفتي	يُسجّل ذلك في مكتب التفتيش
أحياناً أخذ وظيفة بنصف راتب	تذهب إلى الصندوق مهما كان الخطأ.

من بعده إيرج ميرزا أوجد تغييراً كبيراً في "لغة الشعر"، فقد سعى إيرج أن يبدّل لغة الشعر القديمة المنسوخة إلى لغة أكثر رواجاً وتداولاً، مفهومة من عامة الناس، وقد نجح في هذا المجال، وأثر في الشعر الفارسي المعاصر تأثيراً كبيراً. لم يستخدم إيرج اللغة العامية، وإنما لغة أكثر صحّة منها، هي ما يُسمى "لغة الصحف"، فقد راجت في الكتابة الصحفية في ذلك العصر مصطلحات وتعابير خاصة، أَلَفها المتعلّمون... إختلطت في شعر إيرج ميرزا بعض الكلمات والتعابير، التي لم تكن قد دخلت في الشعر الفصيح القديم، باللغة الصحافية المتداولة، وقد كانت لغته بالنسبة إلى أهل زمانه بسيطة ومفهومة أكثر من اللغة الفصيحة. واحد الأسباب الرئيسية لرواج شعر إيرج في زمانه، وحتى في زماننا، لغته المبسّطة هذه.

مع هذا فإنّ الشعراء الذين كانوا ملتزمين بالمحافظة على سنّة القدماء، سعوا كذلك لأن يحصروا ألفاظهم وتعابيرهم في حدود ما ورد في الشعر الفارسي القديم وبخاصة الأسلوب الخراساني، مستخدمين هذه الألفاظ والتعابير بمعانيها الأصلية نفسها، وقد أوجد هذا مشكلتين: إحداهما للقائل والأخرى للقارىء.

بالنسبة إلى الشاعر كان عليه أن يتعمق في الأدب الفارسي القديم ليستطيع الولوج إلى دقائق معاني الألفاظ كما وردت في آثار الكبار الماضين، وأن يستخدمها على النحو نفسه في نتاجه. لكن عدم الإلمام بالأدب القديم، أو أحياناً بسبب السهو والتساهل، كان الشاعر يستعمل اللفظ القديم لمعنى جديد، أو يورد أحياناً في القصيدة الواحدة كلمة بمعناها القديم وأخرى بالمعنى الراجح المتداول، وفي هذه الحالة يوجد في القصيدة نوعاً من عدم الانسجام، أو التناقض في التعبير، فيصعب فهم المعنى المقصود على القراء. يقول "كمالى" وهو من شعراء السنوات الثلاثين الأولى من عصر المشروطية:

جند بيايد نشست وبود نكهبان ديد به ويرانى وخرابى ايران

كم يجب الجلوس والتفرج

لرؤية خراب ايران ودمارها

استخدم "نكهبان" محافظ بدلاً من "نكرنده وتماشاكر" (المتفرج) على عكس استعمال الأدباء القدماء، أما في الشطر الثاني "ديدن به جيزى" (أن يرى إلى الشيء) بمعنى "نكاه كردن" (أن ينظر)، قديم جداً وغير متداول في زمانه.

"ياسمى" في قصيدة "آيينه سيال" (المرأة الجارية)، التي تتضمن معاني ومضامين جديدة، أورد تعبيراً قديماً أدى إلى إبهام العبارة:

جه خوش باشد بروى آب ديدن براو رقصيدن مهتاب ديدن

ما أجمل أن تحديق في سطح الماء

لترى فيه ضوء القمر راقصاً.

فالقارئ العادي في زماننا لا يرى في "ديدن به روى أب" معنى التفرج والتحديق، ويتساءل، ما هو الجيد الذي يُرى على وجه الماء.

مراعاة جميع لطائف الاستعمالات القديمة ودقائقها، وبخاصة في عصر لم تكن فيه المؤسسات التعليمية منتظمة، وفي لغة لم تكن قد دونت أصولها وقواعدها بعد، كانت أمراً صعباً، ولهذا السبب، فإنّ معظم الشعراء الذين التزموا باستخدام اللغة الفصيحة فعلوا ذلك، لكنهم استخدموا القديم المتروك. من هنا نرى كثرة الأخطاء في استخدام الألفاظ حتى في آثار الأساتذة القديرين.

قال أحد الشعراء المعروفين منذ ثلاثين عاماً:

اي كشور عجم نه جنان كشته خراب
يا وطن العجم كيف اصبحت خراباً
يرى المرء عمرانك في الأحلام.

أراد الشاعر أن يعبرَ بلغة الشعراء القدماء الكبار، لكن اللغة ليست لغته الطبيعية، ويجهل دقائقها، فاستخدم الصيغة غير الصحيحة (بتوان بيندى)، بدلاً من "توان بيند" أو "بتواند ديدن".

آخر في أحد أبياته استخدم لفظة "بخشودن" التي تعني الرحمة والعطف بدلاً من كلمة "بخشيدن" (أن يسامح).

لكنّ مشكلة القارئ كانت أكبر. فقراء هذا العصر الذين كانت أعدادهم قد تزايدت، بالنسبة إلى القرون السابقة، كانت معرفتهم بأساليب القدماء وتعبيرهم، وبالفنون الأدبية أقل، ولا يدركون جيداً المعنى الذي يقصده الأدباء الجدد من تلك الألفاظ والتعبير القديمة، ولهذا السبب فإنّ شعر هذه المجموعة من الشعراء، لم يلق استحساناً وقبولاً إلا لدى عدد محدود من الأدباء والمتأدبين. و"أديب بيشاوري" الذي كان استاذاً في الشعر الغنائي بالأسلوب القديم، لم يكن معروفاً سوى لدى عدد محدود من الذين يستسيغون شعره، وعدد الذين يتذوقون شعره، أو يحفظون له أبيات معدودة قليل جداً.

ملك الشعراء على الرغم من أنّ نتاجه لم يكن خالياً من التجديد في المعنى والمضمون، حافظ قبل غيره من الشعراء المعاصرين له على أساليب الشعر القديم الفصيح البيانية وتعبيره، لكن فهم بعض أشعاره ليس يسيراً بالنسبة إلى جميع القراء، وإن كانت عدّة مقطوعات من آثاره قد اشتهرت وراجت، بسبب توجهها السياسي، إلا أن محيّيها- يقيناً- لا يفهمون معاني عدد من أبياتها، أو أنهم يحتاجون إلى مراجعة الهوامش، والمعاجم. في قصيدته المعروفة: "جغد جنك" (يومة الحرب)، هنالك إلى جانب المصطلحات الجديدة "كاتوم"، ألفاظ وتعبير لا يستطيع القارئ العادي فهمها إلا بالعودة إلى المعاجم، اقتبسها من منوچهري أحد شعراء أوائل القرن الخامس الهجري.

هاتان المشكلتان، أيّ مشكلة الشاعر ومشكلة القارئ ، جعلتا تطبيق الالتزام الذي أخذه محرّرو وكتّاب مجلة "دانشكده" على عواقبهم، أيّ المحافظة على "نمط أداء الشعراء الكبار للعبارات وأساليبهم اللغوية"، غير ممكن عملياً. لأنّ الأساليب الجديدة، والاحتياجات العامة المستجدة وروح أدب القرن العشرين الجديدة، لا تتوافق مع هذا الالتزام. فظهر تناقض بين هذين الأمرين وممانعة، وكانت النتيجة أن حرّاس قلعة "الألفاظ والتعبير القديمة" المنيعه، تراخوا تدريجياً واستسلموا، وتمكنت الألفاظ الحية الرائجة المناسبة للحياة الاجتماعية المعاصرة والمنبتقة عنها، بالهجوم وبالحملات المتكررة، أن تحتلّ قلعة الألفاظ النجبية والأصلية، وتبسط سيطرتها عليها.

ما يكن أن نقوله هنا حول تغيير مجموعة الألفاظ الشعاعية، هي أن الحظر عن الألفاظ التي كانت تعدّ غير شعرية قد رُفِع، وشعراء اليوم يستخدمون اللغة المتداولة للتعبير عن أفكارهم، فحين تكون المعاني جديدة نابعة من حياة الشاعر، لا بد أن يستخدم للتعبير عنها الألفاظ الدارجة العادية.

هذه الألفاظ هي أحياناً مصطلحات وتراكيب فارسية، يراد بها في المجتمع المعاصر معاني جديدة مثل "راه آهن" (السكة الحديدية) و"ايستكاه" (المحطة) و"هواييما" (الطائرة)، وأمثالها. أو هي أحياناً كلمات أجنبية متداولة في اللغة الفارسية المعاصرة مثل: تراكتور، وبودجه، وتران وأمثالها...

وأحياناً هنالك ألفاظ أخذت من العامية، ولم تستعمل من قبل في شعر القدماء ولا في نثرهم.. لكنّ الشعراء استخدموا أحياناً ألفاظ الشعر القديم الفصيحة، وأخطأوا في اللفظ أو في المعنى، فكلمة "لخت" هي في الأصل بمعنى جزء أو قسم من الشيء، جاءت في إحدى القصائد بمعنى الزمان أو قسم منه... وكلمة "احتمال" جاءت لدى سعدي بمعنى "التحمل"، لكن أحد الشعراء المعاصرين المعروفين استخدم الكلمة بمعنى "الأمل" كما صرح هو نفسه في الهامش.

أحياناً أيضاً هنالك كلمات هي ترجمة حرفية لمصطلحات أجنبية، أو وردت في الصحف بصورة غير صحيحة، وعبرت إلى الشعر، أو أن الشاعر لضحالة معرفته باللغة الأجنبية لم يدرك معنى الكلمة ويبحث عن معادلها باللغة الفارسية.

من هذا القبيل مصطلح "مزرع نبرد" (حقل المعركة) بدلاً من "ميدان جنك" (ساحة المعركة). فعبارة "مزرع نبرد" ترجمة حرفية للكلمة الفرنسية "champs de bataille" والشاعر لم يكن يعرف أنّ لفظة champs لا تعني الحقل فقط وإنما أيضاً الميدان ومكان العمل...

من هنا نرى أنه على الرغم من انفلاش لغة الشعر الفارسي في المرحلة الأخيرة، ونيل جميع الألفاظ والمصطلحات الدارجة إجازة مرور إلى حياض اللغة الشعرية، إلا أن الدقة في استخدام الألفاظ في الشعر قد انتفتت، ولم يتمكن بعض الشعراء المعاصرين من إقامة التوازن بين اللفظ والمعنى، فارتكبوا أخطاء فادحة في استخدام الألفاظ، صعّبت على القارئ فهم مقاصد الشاعر، لكنّ المبالغة هنا غير جائزة، ولا يجب أن يُعمّم هذا الحكم على جميع الشعراء المعاصرين. فهنالك شعراء يخلو شعرهم من هذه العيوب، وكلامهم نموذج يحتذى في فصاحة لغته الفارسية المعاصرة.

العبارة:

حين تعهّد كتاب مجلة "دانشكده" بـ"المحافظة على أسلوب القدماء اللغوي"، ربما كانوا يقصدون مراعاة أساليب التعبير وتأليف الكلام. لقد بذل شعراء "دانشكده" جهدهم- قدر المستطاع- للوفاء بهذا الالتزام. وافسحوا في المجال لصِغِ الأفعال التي أهملت في اللغة الحيّة المتداولة، على إثر التغييرات التي طرأت على الحياة المعاصرة، في الدخول من جديد إلى حياض الشعر، فبدأ الشعراء الذين كانوا يميلون إلى الأسلوب الخراساني حتى في التعبير عن معاني جديدة "كالسكة الحديد" و"الطائرة"، بمراجعة كتب التراث، وتعلموا صياغة العبارات وتركيبها من شعراء القرنين الخامس والسادس الهجريين... إن سعة الشعر الفارسي القديم وغناه سحرا الشعراء المتأخرين، فلجأوا دون أن يقصدوا إلى اتباعه وتقليده. والآن، فإنّ كلّ شاب يريد قول الشعر، يعود إلى قواعد العروض، ويقرأ آثار الشعراء القدماء الكبار، ليعبّر مضايق الكلام ويخرج منها، متعلماً منهم ومقتدياً بهم.

البيتان التاليان يعبران عن أحاسيس الشعراء الشباب في الأعوام الممتدة من العام 1931 إلى العام

1941م:

أفكر: كيف يجب أن أكون

كيف يجب أن أفك قيود الحيرة

أن أكون أفضل أو لا أكون أفضل

يجب أن أكون أو يجب ألا أكون.

حتى ما كان في الشعر القديم يُعدّ شاذاً ونادراً، لم يبق بمنأى عن التقليد.

أحد الشباب الذي بدأ حديثاً قول الشعر يقول

مهر كان جنبيد وأمد لشكر أهريمنا تاختگاه تيركي شد آسمان روشنا

تزلزل المهرجان، وقدمت جيوش أهريمن

ساحة المعركة أظلمت، والسماء أضيئت.

لكنّ جميع الشعراء لم يحالفهم التوفيق بالمقدار نفسه، في المحافظة على الأسلوب القديم في تركيب الكلام، لأنّ مثل هذا الأمر يتطلب تحقيقات ومتابعة، وتمرساً في دراسة آثار الشعراء والكتّاب القدماء، لتكوين الاستعداد والرصيد الكافيين لهذا العمل الشاق، الذي لم يكن سوى تكلف وتصنّع، ولم يحصل جميع الشعراء هذه المقدمات، لتكون نتيجة عملهم صحيحة. كان لا بد أن تظهر في آثارهم صيغ صرفية غير صحيحة، وعبارات متكلفة، لا تتطابق مع طريقة استخدام الأساتذة القدماء لهذه الصيغ، ولا تتناسب مع أسلوب التعبير التلقائي لمعاصريهم...

مع هذا يجب القول إنّ بعض الشعراء المعروفين في مرحلة الثورة الدستورية حتى حدود العام

1320 (1941م)، قد حالفهم التوفيق في المحافظة على أسلوب التعبير الخراساني، ومن الجديرين

بالذكر من بينهم، نذكر أسماء "أديب نيشابوري" و"أديب بيشاوري" و"دهخدا" و"بهار" و"فروزانفر"

"ورشيد ياسمي" و"فرخ خراساني" و"بروين اعتصامي" و"نصر الله فلسفي" و"رعدي" و"آذرخشي".

في هذه المرحلة نفسها، كان عددٌ من الشعراء، يحذون حذو شعراء الغزل في القرن العاشر إلى الثالث عشر، وكانت لغة هؤلاء الشعراء أقرب إلى اللغة الحية المتداولة في عصرهم: من هؤلاء "عارف" و"لاهوتي" و"عشقي" و"فرخي يزدي".

هؤلاء الشعراء قلما سَوَّعُوا وراء التصنُّع والتقليد، ومع ذلك افتقدوا إلى المهارة في التعبير والبيان، ولم يتوصلوا إلى ما تعهدوا به من صياغة الكلام الفصيح والجميل. فقد وصلت الركافة في تعابيرهم إلى حدٍّ إيراد عبارات عامية مبتذلة، وأدى هذا القصور أحياناً إلى تعمية المعاني التي يريدون إيصالها إلى القراء.

في هذه المعمعة، كان هنالك شعراء يبحثون عن المعاني والمضامين الجديدة، وكذلك عن أساليب تتناسب مع أذواق معاصريهم. إذا تخطينا "إيرج" الذي استخدم أسلوب المحاوره، أو الأسلوب القريب من لغة الصحف. كان هنالك شعراء آخرون يسعون إلى تجديد قوالب الشعر، لكن هؤلاء المجدِّدين كانوا يخافون المحافظين، لذلك كانوا يحاولون إثبات مقدرتهم على قول الشعر الكلاسيكي الغنائي، وإن سعيهم إلى التجديد لا يعود إلى ضعف لديهم أو قصور، لقد سعى كلُّ من عشقي ونينا إلى إثبات مقدرتهم في الشعر الكلاسيكي، ونظموا مقطوعات بأسلوب القدماء، ولم يكن السعي إلا إثبات لما يناقض دعواهم.

إدعى عشقي في مقدِّمة إحدى منظوماته، أنه يستطيع قول الشعر بأسلوب الكبار السابقين، وأورد نموذجاً بعد هذه المقدِّمة، قصيدة غزل محكمة (بحسب ظنِّه)، اضطرتة وحدة القافية فيها مثلاً إلى استخدام "باد" بدلاً من "هست" مما أخلَّ بالمعنى.

ابتداءً من "شهريور" في العام 1320هـ (1941م)، حيث كثرت المجلات والصحف، وكثرت ترجمات آثار الشعراء الأوروبيين والأميركيين، وتضاعف تأثيرها في الشعر الفارسي، وقد سعى معظم المترجمين أن يحافظوا في ترجماتهم على حدود الأشطر في الشعر الأصلي، وهذا القيد استوجب أن يلحق التغيير تنظيم أجزاء الجملة في عبارات غير موزونة.

والجيل الشاب كان معجباً بكل ما كان يأتي من أوروبا، ويظن أنه مثال الكمال. هذه الترجمات التي كان معظمها متسرِّعاً وغير متقن، استقبل كمظهر من مظاهر الكمال، واستبدلت بآثار الشعراء الكبار السابقين، وصرف الشعراء الشباب همهم لجعل الشعر الفارسي شبيهاً بالترجمات النثرية للشعر الأجنبي. ضعف الموهبة وضحالة الرصيد والتسرع والبحث عن الشهرة تضافرت كلها لمتابعة هذا الطريق الوعر الذي ساروا فيه.

كنا قد ذكرنا في ما مضى من هذه المقالة ما أصاب قوالب الشعر والأوزان والقوافي والألفاظ نتيجة لهذا العمل. لكن صياغة الجملة الفارسية، لم تتج أيضاً من الاضطراب.

إن صياغة الجملة في اللغة الفارسية تكون بحيث أن "ركيزة الجملة" أي القسم الذي يريد الكاتب أو الشاعر أن يخبر عنه، يأتي في أول الجملة، يليه الخبر أو النسبة. هذا التركيب ورد حتى في الفارسية الهخامنشية والبهلوية. في الشعر الفارسي الدّري، مع أنّ ضرورات الوزن كانت أحياناً تقتضى أن تركيب الجملة بصور أخرى، لكنّ الشعر الجيد والمستساغ كانت عبارته تصاغ بالصورة التي ذكرناها. وهذا ما نلمسه في دواوين سعدي وحافظ. حيث أن القارئ لا يواجه أي إبهام في فهم المعنى المقصود، لكنّ مدّعي التجديد في هذا العصر يخلون بتركيب الجملة دون أن يكونوا مجبرين على ذلك بسبب القالب أو الوزن أو القافية بحيث أن القارئ يتعذر عليه أحياناً فهم المقصود، أو يفهمه فهماً معكوساً. الشاعر القديم كان حتى عندما يتعدد لديه "المضاف إليه" فإنه ينظم العبارة بحيث أن القارئ لا تواجهه أي معضلة في فهمها، في حين أن الشاعر الحديث إذا كان لديه اسمان مثلاً وصفة واحدة (عطر مرك دلاويز ايام) يتعذر علينا معرفة إن كان العطر هو الموصوف أو الموت... أحياناً يكون ضعف التأليف في ما هو أهم وأخطر من تبعية الصفة للموصوف، مما يضطر القارئ لإدراك المعنى، أن يُعيد ترتيب الألفاظ في ذهنه باحثاً عن الترتيب الصحيح، ليفهم المقصود. أحياناً يبدو لنا أن هذا الضعف في التركيب والضعف في التأليف متعدّد، لتشغل غرابته ذهن القارئ فلا يتوصل إلى فهم المعنى...

ننهي بحث "العبارات" بذكر تأثير حرف العطف "الواو" وأهميته في الشعر الجديد:

نحن نعرف أن لغة الشعر أكثر إيجازاً من لغة النثر، لأنّ وزن الشعر وموسيقاه يخلق في ذهن القارئ هيجاناً وحركة يجعلانه أكثر استعداداً لإدراك المعنى المقصود، فتتنقي حاجته إلى التفصيل والتكرار. الكثير من أبيات سعدي إذا أردنا أن ننثرها، نحتاج إلى إضافة كلمات عديدة، لأن عدد الكلمات التي تكفي لإيضاح المعنى المقصود في الشعر غير كافية لإيضاح المعنى نفسه في النثر... لذا فإننا نحتاج في النثر إلى حروف ربط أكثر من حاجتنا إليها في الشعر، حتى في المثنويات القصصية، "كالشاهنامه" أو "ويس ورامين" أو "خسرو وشيرين" يندر وجود أبيات تبدأ بواو العطف للوصول إلى العلاقة التي تربط البيت بما سبقه. في الشاهنامه من بين كل ألف بيت هنالك عشرون فقط تبدأ بواو العطف، وفي معظم هذه الموارد هنالك كلمة ربط بعد الواو "وزانجا واز آنسو واکر" وأمثالها. لكن في الشعر المعاصر هنالك، حيث أخلّ أدعياء التجديد بقالب الشعر فإنّ (واو العطف) احتلت مكاناً جديداً في الإعراب.

لقد أكثر نيما يوشيج من استخدام واو العطف (أو أساء استخدامه)، واتباعه يعتقدون أن الواو علامة التجديد والتحديث...

الأوصاف:

حين كنت طالباً في كلية الآداب في طهران، نظمتُ في أحد الأيام بحسب ذوق العصر والأسلوب الرائج قصيدة تقتفي أثر "فرّخي سيستاني" وقرأتها على أستاذي: كان أول شطر منها:

الليلة منوّرة والخمرة أرجوانية...

وضع الأستاذ يده على رأسي، وقال لي: إن عبارة (الليلة المضيئة) غير صحيحة في الشعر، ويجب أن تقول: (الليل المظلم)، وأورد شاهداً من شعر الفردوسي يصف الليل عروساً طلّت وجهها بالقيبر، وأورد مثلاً آخر من مسعود سعد سلمان حيث يقول:

مرت عليّ ليلةٌ ماذا أقول عنها وكيف كانت
كأنها رغبةٌ سوداء، وكأنها أملٌ بعيد المنال...

واستنتج أنّ (الليلة) في الشعر الفارسي يجب أن تكون "سوداء" و"مظلمة"، وليس من المناسب أن يتجاوز الشاعر المعاصر الأسلوب القديم المستساغ، ويصف الليلة بأنها (مضيئة).

قلت للأستاذ وأنا خجلٌ مطأطئ الرأس، أن تلك الليلة التي أتحدث عنها، كانت فعلاً "مضيئة"، والمعنى الذي يأتي في تنمة القصيدة يتناسب مع الليلة المنوّرة، وليس مع ظلمتها وليس مناسباً من أجل اتباع القدماء أن أجعل ليلتي المضيئة مظلمةً.

لم يقبل الأستاذ اعتذاري، وكرّر قوله إنه يريد أن يكتب كتاباً حول "الأوصاف" في الشعر الفارسي، ليعرّف الشعراء الشباب واجباتهم، فلا يرتكبون مثل هذه الأخطاء، ولا يصفون الليلة حتى وإن كانت نورانية بالإشراق.

أستاذي لم يكتب هذا الكتاب، أو أنه كتبه وأنا لم أره، لكن هنالك منذ قرون قبله، كتبت مثل هذه الكتب من قبل، ووجدت قيولاً عاماً...

تشير هذه المقدمة إلى أنّ وصف الأمور في الشعر الفارسي، منذ قديم الزمان، لم يكن بحسب أحاسيس الشاعر الخاصة وإدراكه. كانت تقاليد الشعر تتحكم بإدراك الشاعر.

فالشاعر ليصف شيئاً ما، لا يذهب للبحث عن الألفاظ والعبارات التي تعبر عن معانيه وحالاته النفسية، وإنما يتخذ ألفاظ السابقين وتعابيرهم نموذجاً يسير على هديه.

الإتيان بأوصاف بديعة وغير متداولة للأشياء وللحالات. هي إحدى أهم خصوصيات أسلوب أي شاعر، ودليل على شخصيته الخاصة. يشير هذا النوع من الأوصاف، إلى أنّ الشاعر نفسه لديه إدراك جديد للأمور، وأنه بحث عن اللفظ الملائم للتعبير عن المعنى المقصود.

يقول (جرار دي نرفال): "إنّ ذلك الذي شبّه خذّ الحبيبة للمرة الأولى بالوردة العطرة كان شاعراً، لكنّ الذي أعاد استخدام هذا الوصف من جديد ليس أكثر من مقلدٍ ضحلٍ الموهبة".

في بداية ظهور التجديد في الشعر الفارسي كانت الأوصاف لدى معظم الشعراء مستمدة من الشعر التقليدي، ففي القصيدة المشهورة لدهخدا التي رثى فيها رئيس تحرير صحيفة "صور إسرافيل"، جاءت بعض صورته نمطية تقليدية، لكن في القصيدة نفسها نجد أوصافاً جديدة، تأتي للمرة الأولى في الشعر الفارسي، وبعضها مستمد من الآداب الأوروبية. بهار (ملك الشعراء) أورد في أشعاره أيضاً أوصافاً لم تكن معروفة أو متداولة في الشعر الفارسي من قبل... في وصفه لليل، لا شك أنه متأثر بالأوصاف البديعة والمبتكرة لنيما، فمقطوعة "أيها الليل" نشرها نيما في صحيفة "نوبهار"، التي كان بهار صاحبها ورئيس تحريرها...

لقد رأى نيما الليل كما لم يره أحدٌ من قبله. الليل في قصيدته له وجود مستقل يجد الشاعر نفسه في مواجهته رآه نيما "عدواً" و"شؤماً" و"موحشاً" و"فاضح أسرار الموتى" و"مرآة العصر" و"الستار" و"المثير للأحزان"...

لا شك أن جميع شعراء المرحلة الأخيرة، كانوا يبحثون عن أوصاف جديدة، ويمكن أن نجد في آثارهم- لأي أمر من الأمور- أوصافاً لم تكن رائجة في الشعر القديم. لكن طبعاً هنالك شعراء توصلوا قبل غيرهم إلى أوصاف جديدة ومبتكرة، وعلى رأس هؤلاء الشاعر "فريدون توللي".

يتميز أسلوب توللي الشعري بإيراده للأوصاف البديعة الخاصة والتميزة... وبما أن الأوصاف البسيطة (غير المركبة) في اللغة الفارسية معدودة، وغير كافية للتعبير عن المعاني غير المتداولة. فقد لجأ توللي إلى استخدام الأسلوب الذي تتميز به اللغة الفارسية من غيرها من اللغات وهو (تركيب الألفاظ)...

هذه الميزة التي لجأ إليها الشعراء الكبار من قبل أمثال حافظ والخاقاني والنظامي الكنجوى وغيرهم...

لكن عدداً من الشعراء المعاصرين اهتموا بالبحث عن الغرابة وأرادوا من وراء الأوصاف العجيبة التي استخدموها إبهار القراء.

برويز خانلري (1962م).