

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الثانية - العدد السادس - صيف ١٣٩١ش / حزيران ٢٠١٢م

آراء نقدية للأديب الإيراني المعاصر محمدرضا شفيعي كدكني (نظرتة في مراحل الشعر الفارسي المعاصر نموذجاً)

كمال باغجری*

الملخص

تعنى المقالة المحاضرة بنظرة الشاعر والناقد الإيراني، الدكتور محمد رضا شفيعي كدكني، في المراحل التي شهدتها الساحة الشعرية الفارسية من بعد الثورة الدستورية عام ١٢٨٥ش/١٩٠٦م حتى انتصار الثورة الإسلامية عام ١٣٥٧ش/١٩٧٩م. يبدأ الناقد دراسته بمرحلة ما قبل الحركة الدستورية باعتبارها نموذجاً ومعيّاراً، ومن ثم يدرس المشهد الشعري من بعد الدستورية مقسماً إياه إلى ثلاث مراحل منفصلة هي: مرحلة الحركة الدستورية، ومرحلة حكم رضا شاه البهلوي، وأخيراً مرحلة الشعر المعاصر الذي يقسم بدوره إلى أربع مراحل أخرى. يتناول الدكتور كدكني في كل مرحلة الوجوه الشعرية، والمضامين الرئيسية، والقضايا الفنية، والمؤثرات الاجتماعية والثقافية... إلخ. وفي نهاية كل مرحلة، يعطى الناقد للقارئ رسماً بيانياً يشير إلى كل من الخلفيات الثقافية، والقضايا الفنية، وتوغل الشعر والأدب في المجتمع، والعواطف الإنسانية في المرحلة ذاتها.

الكلمات الدلالية: شفيعي كدكني، الشعر الفارسي المعاصر، الحركة الدستورية في إيران.

Kamal_alfan@yahoo.com

*. طالب الدكتوراه بجامعة طهران، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبد الحميد احمدى

تاريخ القبول: ١٣٩١/٥/٤ هـ. ش

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١١/١٨ هـ. ش

المقدمة

يعتبر الدكتور محمد رضا شفيعى كدكنى من الأساتذة المبرزين والمتبحرين في الأدب المعاصر في إيران، ومن الباحثين السامقى المقام له. تكمن الميزة الرئيسة عند الدكتور كدكنى في مكانته المرموقة في ساحة الشعر و النقد الأدبى والعرفانى على السواء. أما فى ميدان الشعر فيعتبر من كبار الشعراء المعاصرين حيث يحتل مكانة مرموقة فيه؛ ويتميز شعره بالقوة وجزالة الألفاظ و عذوبة المعانى و فصاحة النطق، وإن قصائده لها إيقاع خاص جمعت الحدائث والتقليد معاً؛ وأما فى مجال النقد الأدبى، فقد كان أول أستاذ جامعى قام بتدريس الأسلوب النيماوى، إلى جانب اهتمامه بالأدب القديم. كما كان له التأثير الأكبر فى توجيه النقد الأدبى صوب المعايير العلمية الحديثة.

تشمل النظريات النقدية عند الدكتور شفيعى كدكنى مجالات عدة منها: موسيقى الشعر، والبلاغة والصور الشعرية، والأساليب الشعرية، والعرفان الإيرانى والإسلامى، والشعر المعاصر الفارسى والعربى، و... إلخ. أما آرائه النقدية فى مجال الشعر المعاصر الفارسى فقد تبلورت فى عدة كتبه منها: ادوار شعر فارسى، وبا چراغ و آينه، وادبيات فارسى: از عصر جامى تا روزگار ما، وموسيقى شعر، و... إلخ. يطرح الناقد فى هذه الكتب آراءً مختلفة عن الشعر الفارسى؛ ومن أكثرها شهرة هى نظرية مراحل الشعر الفارسى الحديث التى نسعى لتبيينها وتحليلها فى هذا المقال. لكنه قبل دراسة هذه النظرية لابد من الإشارة إلى موضوع مهم، ألا وهو الرسوم البيانية التى يرسمها الناقد لكل مرحلة:

يقول الدكتور كدكنى فى كتابه ادوار شعر فارسى: «يستطيع كلّ دارس فى بحث الشعر وتقييمه عند شاعر ما أو فى فترة أدبية ما، أن يستند إلى رسم بيانى محدّد له. فتقع سيادة الشاعر ومكانته المرموقة أو تفسّخه وابتعاده عن القيم الأدبية ضمن إطار تتألف حدوده من خطوط تتصل ببعضها من أربع نقاط حول ذات الشاعر، وذلك أننا إذا تصورنا الشاعر مركز الرسم؛ فعندئذ تبرز لنا أربع نقاط حوله. النقطة الأولى: هى الحد الأقصى لإمكانات الشاعر الفنية، النقطة الثانية: هى الحد الأقصى لتوغّل شعره فى طبقات جمهوره المختلفة، سواءً فى عصره أو فى جميع العصور وبكافة الأنحاء. النقطة

الثالثة: تتعلق بغوره العاطفي وكماله الإنساني في أعماله، والرابعة والأخيرة: تشير إلى رصيده الثقافي. «(١٣٨٧ش: ١٣٣) و الآن نتمكن من رسم هذه الخطوط:



يحاول الناقد بناءً على هذا الرسم البياني إعطاء نظرة جديدة في الشعر الفارسي الحديث تناولها في هذا المقال.

أ) مرحلة ما قبل الحركة الدستورية

يبدأ الدكتور كدكني دراسته عن مراحل الشعر الفارسي المعاصر بمرحلة ما قبل الحركة الدستورية باعتبارها نموذجاً ومعيّاراً ومبدأً لتبيين التطورات التي شهدتها المراحل المتلاحقة بالقياس عليها على أكمل وجه. يشير الناقد في البداية إلى الرموز الشعرية في هذه المرحلة من مثل: صبا كاشاني، وسروش أصفهاني، ويغما جندقي، وقآني شيرازي مؤكداً أن هؤلاء الرموز الشعرية لا يمتّون بصلة إلى الرموز الحقيقية؛ فيعتبرهم وجوهاً مكررة زائدة في تاريخ الأدب الفارسي. يقول الدكتور كدكني في هذا الصدد: «يمكن تسمية هذه المرحلة بمرحلة المدائح المتكررة. كفى بك أن تنظر إلى

دواوين شعراء هذه الحقبة مثل صبا كاشاني و سروش أصفهاني و... إلخ (الذين يمثّلون قمة الأدب المنظوم في هذا الطور) لتغضّ الطرف عنهم بسهولة وتفصلهم عن تاريخ نضج الأدب الفارسي؛ لأن هؤلاء الشعراء في الحقيقة هم انعكاس لشعراء القرنين الخامس والسادس.» (المصدر نفسه: ١٩ و ٢٠)

«ينقل كارل ماركس في بداية كتابه الثامن عشر من برومير لويس بونابرت حديثاً عن هيجل مضمونه: «إن كل الشخصيات والأحداث الكبيرة في تاريخ العالم ستتكرّر من جديد.» ويلفت ماركس إلى أن هيجل قد نسى أن يقول إن هذا الظهور سيكون تارةً بطريقة المأساة وطوراً بطريقة الملهة والكاريكاتور. يقول الدكتور كدكني مستشهداً بهذا القول: «في مرحلة ما قبل الحركة الدستورية، هذه الوجوه التي جاء ذكرها آنفاً هي وجوه ممسوخة وكاريكاتورية لشعراء القرون الماضية. فعلى سبيل المثال: قصائد سروش أصفهاني هي صورة من قصائد أمير معزّي. كذلك فيما يتعلق بالأصوات، يمكن القول بأن الأصوات التي تدغدغ الآذان هي في الحقيقة صدى أصوات العصر الغزنوي والسلجوقي، مثل:

افسر خوارزمشه كه سود به كيوان با سرش آمد بدين مبارك ايوان
- إنّ التاج الخوارزمشاهي الذي بلغت مكانته أعتاب السماء، أتى مع رأس صاحبه إلى هذا القصر المبارك.

هذا النوع من المدائح التي امتلأت بها دواوين صبا كاشاني، وسروش إصفهاني، وقآني شيرازي، لا تختلف عن نظيراتها التي كانت سائدة في الأدب الفارسي البلاطي في القرنين الخامس والسادس. فقد تكرّرت هذه المدائح بالذات بعد ثمانمائة سنة، أو قل تكرّر كاريكاتير تلك المدائح في هذا الطور. وبغضّ النظر عن المدائح؛ فإنّ الغزل يعيش هذه الحالة بعينها.» (١٣٨٧ش: ٢١)

يعتقد الدكتور كدكني أن القضايا الرئيسة المطروحة في شعر هذه المرحلة، والتي تلاحظ في أكثر إنتاجها تقريباً، عبارة عن كمّ هائل من المدائح والثناء الملوكي والأميري والبلاطي؛ والتي لانعثر فيها على تطوّر يذكر من ناحية القيم والأفكار: «هناك مجموعة من المواعظ والنصائح تتبلور في هذه المرحلة؛ لكنّها غير مبدعة ولا تختلف مثلاً عن

الحكم المتواجدة في كتاب الحكمة الخالدة لابن مسكوية أو السعادة و الإسعاد لأبي الحسن العامرى؛ ما يعنى أن الإنسان بعد مضي ألفى سنة، يحمل نفس الانطباع عن الأخلاقيات والحياة التى كان يحملها في العصر الساسانى.» (المصدر نفسه: ٦٠)

يعتقد الدكتور كدكنى أن هذه الحالة المزرية في ساحة الأدب هى في الواقع نتيجة النظرة الكونية المحدودة في المجتمع: «يرى شاعر هذه المرحلة أن العالم هو كائن ثابت. إنه لا يشعر بأدنى تغيير في العلاقات الاجتماعية فيما حول العالم، ويجرد العالم من ديناميكيته. فالحركة - لو كانت ثمّة حركة - لا دوى لها في شعر هذه المرحلة؛ الإنسان جاثم في مركز الكون والكائنات تتحرك بالطريقة البطلميوسية. بصفة عامة، لا يمتلك شاعر هذه المرحلة عن العالم الواسع من حوله (الذى كان يشهد أعظم مراحل التاريخ البشرى: أى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) أدنى معلومات، ولذلك يرى العالم واقفاً وثابتاً ولا يعرف شيئاً مما يجرى حوله. فمن الطبيعي أن تخلو آثاره من التجارب الشخصية. في كل هذه المرحلة، لانرى قطّ لحظة من تجارب الشاعر يخرج فيها من قشور القوانين المطردة على ميراثه الفكرى، أو يشمر عن سواعده ليرى العالم - ولو للحظة واحدة - بنظرة أخرى أو بمنظار جديد. لانسود التجارب الشخصية شعر هذه المرحلة، خلافاً لما نشهده في المراحل المقبلة، حيث يمتلى شعر فروغ فرخزاد - مثلاً - بها. يعنى من الممكن أن تصوّر لنا فروغ فرخزاد في إحدى قصائدها عشر تجارب شخصية، لا يحظى كل شعراء العهد القاجارى بواحدة منها. (١٣٨٧ش: ٢٢ و ٢٣)

«أما فيما يتعلق بالغزل (الأشعار الغزلية) فإنّ محبوب هؤلاء الشعراء هو محبوب عام. وصلت مسألة اللافردية والشمولية إلى حدّ لانشعر فيه بأدنى فارق بين محبوب الشعر الغنائى لهذه المرحلة، والمحبوب الذى يصوّره سعدى شيرازى. كما لا يوجد فارق بين محبوب شعر سعدى ومحبوب شعر فرّخى سيستانى الغنائى.» (١٣٨٢ش: ٦١) حتى يمكن القول بأنّه في العصر الصفوى تخرج الحبيبة إلى حدّ ما من الحالة العمومية، ونستطيع أن نجد مثلاً أن لها عيوناً خضراء أو سوداء. وهذا بدوره يمثّل كسر محاكاة العين السوداء باعتبارها رمزاً للجمال. سبب ذلك توغلّ الأدب الفارسى في الهند، واختلاف الأوروبيين ذوى الشعر الأشقر والعيون الشهل إلى شركات الهند الشرقية:

از فرنگی نرگسی تیر نگاهى خورده ايم

شمع سبزی بر سر سنگ مزار ما زنید

- لقد رمانا نرجس أجنبيّ بسهام طرفه، فأوقدوا شمعة خضراء على حجارة لحدنا. في الغالب، حتى صورة الحبيبة العامة التي واكبت الميراث الأدبي الفارسي لاثني عشر قرناً مضى، تشهد تراجعاً في نفسها قياساً بمراحلها السابقة ولاسيما العصر الصفوي؛ لأنّ الأدب الصفوي كان يتّجه شيئاً فشيئاً صوب فردية الحبيبة. (١٣٨٧ش: ٢٤)

الإنسان في هذه المرحلة يخضع لسلطة الشريعة المطلقة، ولايقوم قطّ بكسر قشورها ليخرج عنها. ونحن لانجد على الإطلاق ذلك الطابع الإلحادي، الذي كان يلوح في عقلية شعراء الحضارة الإسلامية القدماء كأبي العلاء المعري أو الذين نهلوا من منهل الزندقة الخيامية. يقطن الشاعر في هذه المرحلة في أرض الدين أبداً، وإذا لمخنا فيه إلحاداً أو فكراً زنديقياً -يعنى الخروج من موازين سلطة الشريعة القاطعة- لايمكننا اعتبار ذلك تجديداً، لأنّه في الحقيقة محاكاة لزندقة أبي العلاء المعري وإعادة لزندقة الخياميين المتفكرين. كذلك لايتّجه هذا الخروج من قشور الدين، نحو التصوف ولا نحو الزندقة والأزمة النفسية والاضطراب. فإذا عثرنا أحياناً على هذه العقلية، فهي لاتنتيق عن تجارب الشاعر الشخصية وإنما هو ميراث للقرن الرابع وكبار الزنادقة في عصر ازدهار الحضارة الإسلامية. كذلك لايتّسم التصوف في هذه المرحلة بالإبداع. في الحقيقة، لم نكد نجد صوفياً واحداً وصل إلى اللحظة الصوفية الجديدة. في حين أنّ التصوف هو حقل التجارب الجديدة في اللغة والمعرفة. (المصدر نفسه: ٢٥)

ثم يتطرق الناقد إلى القضايا الفنية (اللغة، الموسيقى، الخيال، الصورة والبناء) في مرحلة ما قبل الحركة الدستورية: «هذه المرحلة لايعتدّ بها من حيث الخصائص الفنية. يجب ألا ننسى هذه النقطة باعتبارها مبدأ، وهو أنّ اللغة وترابط أجزائها تعتبر قطب الرحي في كل التطوّرات الأدبية. هذا ما نجده في شعر فروغ ويخلو منه شعر يغما الجندقي مثلاً؛ لأنّ اللغة هي الذهن والذهن هو اللغة. فإذا كانت لغة الشاعر الشعرية مكررة، تكون نظرتة الكونية مكررة أيضاً.» (المصدر نفسه: ٢٧)

«كذلك لو أردنا أن ندرس الشعر في هذه المرحلة من ناحية مفرداته، نجده يمشی

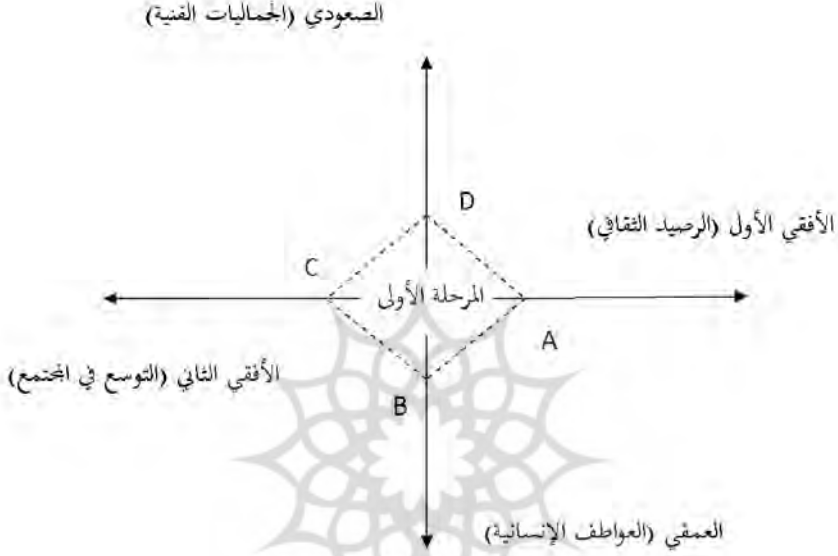
الفهقرى ويتخلف؛ حتى قياساً بالعصر الصفوى ، لأن هذا الأخير - سواءً من حيث المفردات أو من حيث التراكيب - كان أغنى وأخصب من هذه المرحلة. النقطة الوحيدة التي تمتاز بها مفردات الأدب الفارسى فى عصر القاجار، هى: الميل المفرط إلى الكلمات الغريبة بل الحوشية. يبدو أن فرصت شيرازى قد أنشد:

فرى بر فراتين فروريدهاش خهى چامه هاى ابر خيدهاش

هذا التأثير بقاموس الكلمات الحوشية، بغض النظر عن المفرطين: كأديب الممالك وغيره، يلاحظ فى أدب حبيب الخراسانى، وأديب النيسابورى أيضاً. «(١٣٨٢ش: ٥٧) يعتقد الناقد أن النحو كذلك يعيش حالة مزرية، حيث هو انعكاس لنحو أدب عصر الغزنويين والسلجوقيين. قام الشعراء فى هذه المرحلة باستيداع أبنية النحو المعدّة سلفاً (فى العصر السلجوقى والغزنوى تحديداً) دون أن يعيروها أدنى تأمل؛ فقد قلّدوها بعينها. أمّا من ناحية الموسيقى - بأنواعها المختلفة - فلا يمتاز شعر هذه المرحلة بشيء مثير للاهتمام. النقطة الوحيدة التى تجدر الإشارة إليها هى: الشاعر صفا الأصفهاني، الذى حاول أن يغيّر فى موسيقى الشعر العروضية، لكن التغييرات التى قام بها ليست من صنع، وإنما قد تنحى عن العروض المطرد لعصره، واستخدم ما لم يستخدمه الآخرون إلا قليلاً. (١٣٨٧: ٣٠)

والآن بإمكاننا أن نرسم رسماً بيانياً عن هذه مرحلة ما قبل الحركة الدستورية التى تعتبر من أسوأ المراحل التى شهدتها تاريخ الأدب الفارسى ومن أضيقتها. تحرز هذه المرحلة أزهى رصيد على الخط السعودى. من ناحية أخرى تألّف الجزء الأكبر من أدب هذه الفترة، من الأدب البلاطى الذى لا صلات له بالجمهور، الأمر الذى يضطرنا إلى أن نعطى أقل حصة لها على الخط الأفقى الثانى. أما الغور الإنسانى فأصحى أثره بالتمام فى هذه المرحلة؛ فلا نكاد نعثر فيها على العاطفة البشرية؛ اللهم إلا نماذج طفيفة من الشعر الصوفى تفتقر إلى قوة الإبداع، إذ تنهل من منهل الدواوين القديمة وليس من تجربة شعرائها ولذلك نعتبر له الحد الأدنى على الخط العمقى، وكذا الأمر على الرصيد الثقافى؛ حيث لا وجود للإبداع والتوسيع فى إطار الرصيد الثقافى الشعرى عند صبا كاشانى، وسروش إصفهاني، وأقرانها، فيشمّ القارة فى أديبهم رائحة الثقافة الأسطورية،

والدينية، والعلمية، والفلسفية المتواجدة بأدب أمير معزى مثلاً، والتي قد كان تلاعب بها ألف شخصٍ وشخص؛ فلا تكتسب هذه المرحلة رصيذاً جديراً على هذا الخط أيضاً، وفي النهاية تنطوي حدود هذه الفترة على مساحة ضيقة نرسمها فيما يلي: (المصدر نفسه: ١٤٠)



ب) مرحلة الحركة الدستورية: علوم إنساني ومطالعات فرنسي
يقول شفيعى كدكنى في بداية دراسته لهذه المرحلة: «لم يتفق علماء الاجتماع والتاريخ حتى يومنا هذا على ماهية الحركة الدستورية وطبيعتها. يتردد فريق منهم في إطلاق كلمة الثورة على هذه الحركة، والذين يطلقون عليها اسم الثورة لم يقطعوا الشك باليقين عن نوعيتها ومواصفاتها، وأنَّ آية شريجة وقفت في وجه أخواتها من الشرائح؟ أما الأمر الذى لا يتطرق إليه الشكّ فهو أنه في بواكير هذه الحركة، تغير المجتمع الإيراني من حيث البضائع الإنتاجية ونموّ بعض المصانع البدائية، تغيراً ملحوظاً في شكله الإقطاعى البحث، ويمكن القول إنّ البنية الإقطاعية المطلقة أصيبت بشرخ ضئيل، ولذلك شهد تحولات مقتضبة في حقل مُحاطَبِي الأدب والشعر.» (المصدر نفسه: ٤١)

بيان آخر، يعتقد الناقد أن طبيعة الحركة الدستورية تتمثل في تعرّف المجتمع الإيراني على العالم الخارجى ومن ثمّ خروجه من العزلة التي كانت قد سيطرت عليه منذ بداية عصر القاجار. (١٣٩٠ش: ٢٨)

أما الوجوه الشعرية لهذه المرحلة فهي: فتح الله خان شيبانى، وقائم مقام فراهانى، ومحمدتقى بهار، وايرج ميرزا، وأديب بيشاورى، وأديب نيسابورى، وأديب الممالك، وعلى أكبر دهخدا، وسيد أشرف (نسيم شمال)، وعارف قزوينى، وميرزاده عشقى، ولاهوتى، وفرخى يزدى. (١٣٨٧ش: ٣٤)

«يكمن صوت الحركة الدستورية غالباً في الوطنيات أو النقد الاجتماعى. يدوى هذا الصوت في أدب إيرج ميرزا، ومحمدتقى بهار أكثر منه في الآخرين. أمّا محمدتقى بهار فمن منظار الوطنية (لكنّها من رؤية غير يسارية، تلك التي تختلف عن حب الوطن عند لاهوتى) وأمّا إيرج ميرزا باعتباره بورجوازيّاً أرسقراطياً ينتقد العلاقات الاجتماعىة. تركّز المضامين الشعرية في المرحلة الدستورية قياساً بالمرحلة المنصرمة على القضايا المختلفة: كالحرية، والوطن، والمرأة، وامتداح الغرب، والصناعة الغربية، والنقد الاجتماعى. هذا إلى جانب الابتعاد الملحوظ عن سلطة الدين والتنحى عن التصوف إلى جانب شمولية المحبوب في الآثار الغنائية مرة أخرى. جدير بالذكر أنّ الشعر الغنائى بمعناه الغرامى ليس من طبيعة أدب الفترة الدستورية.» (المصدر نفسه)

الحديث عن الحرية والتفوّه بهذه المفردة يبدأ بالحركة الدستورية؛ إذ لا وجود على الإطلاق من قبلها لمفهوم الحرية التي ترادف الديموقراطية الغربية. الحرية -بمعنى الديموقراطية الغربية- تبدأ بالمشروطة وهذه العقلية انبثقت عن ثورة فرنسا الكبيرة (بعد ١٧٨٩م) وثورة بريطانيا الصناعية (من ١٧٥٠م فصاعداً) وما تبعها من الأحداث. تجدر الإشارة إلى أن كلمة الحرية لم تكن تعنى «الديموقراطية» للشعوب القديمة. كما لم يكن مسعود سعد سلمان مثلاً يقصد بالحرية إلاّ التخلص من سجن «ناى». في المقابل، تمتلئ الدواوين الشعرية في هذه المرحلة من كلمة الحرية بمعناها الحديث:

با شه ايران ز آزادى سخن گفتم خطاست كار ايران با خداست

- أن تُحدّث شاه إيران عن الحرية؛ فأنت واهم غارق فى الخطأ؛ فيران هذه لن

تصلح إلا إذا أصابتها رحمة من الله.» (المصدر نفسه: ٣٥)

من المضامين الشعرية الأخرى لهذه المرحلة: ظهور الأدب العمالي، الذي ولد في الساحة الأدبية الإيرانية منذ السنوات الأولى لظهور الأفكار المطالبة بالمشروطة. يمكننا رؤية التوجه نحو المزدكية والأدب البلشفي في جميع الصحف الصادرة لتلك المرحلة وفي شعر شعراء على غرار ميرزاده عشقي وعارف قزويني. هذا بغض الطرف عن قصائد أبي القاسم لاهوتي العمالية الشهيرة، التي أنشدها في هذه السنوات بالذات في إيران أو خارجها، متناولة قضايا العمال، وهي تشكل أبرز صوت للأدب العمالي. (١٣٨٢ش: ٧٩ و ٨٠)

القضية الأخرى المنبثقة عما جاء ذكره، والتي لا خلفية لها هي: قضية المرأة، والتعليم، والتربية. تبدأ مناقشة هذه القضية باعتبارها قضية اجتماعية، مع الحركة الدستورية، وإن القضايا التي عالجها إيرج ميرزا، ومحمدتقي بهار، وبروين إعتصامي عن المرأة، لم يسبق لها مثيل، إذ كان أدب المرحلة السابقة يتجاهله تجاهلاً تاماً. هذا إلى جانب التوجه نحو الصناعة الغربية التي أشاد المثقفون والشعراء بالأخذ والاهتمام بها. يعتبر هذا الموضوع من المضامين الشعرية الجديدة، كما يعد نقطة انطلاق الجانب الفكري والثقافي للمجتمع، ومن ثم تتناثر شظاياها في الشعر والأدب. يظهر هذا التأثير باهتاً في بداياته ويتقوى مع مرور الزمن. يؤثر هذا التوجه نحو الثقافة الغربية على الشعر بشكل أو بآخر، لكن ألا يكون هذا التأثير ملفتاً فهذا أمر آخر. على سبيل المثال أنشد محمدتقي بهار قصيدة «لزن» في سويسرا ولم يتأثر فيها بالغرب. لكن حياة فروغ فرخزاد وشعرها تعكس هذا التأثير جلياً. فعندما تقول: «قطفتُ التفاحة»، يعتبر هذا ذروة الانشداد نحو الثقافة الغربية؛ لأن الفاكهة المحظورة في العالم الإسلامي هي القمح وليست التفاحة. نجد من القضايا الأدبية الأخرى في هذه المرحلة اضمحلال التصوف وشمولية الحببية، التي مازالت تحيّم على الأدب الغنائي. (١٣٨٧ش: ٣٩ و ٤٠)

«شهدت هذه الحقبة تغييراً جذرياً في الخصائص الفنية. تقترب اللغة الشعرية في هذه المرحلة من لغة العامة و السوق؛ يتمثل هذا الاقتراب على الأقل لدى فريق من الشعراء مثل سيد أشرف، وعارف قزويني، وميرزاده عشقي. لكن هذا الفريق كان غير

مثقف؛ فكثرت الأخطاء الصرفية والنحوية في شعرهم. وإن كان عشقى شاعراً موهوباً، ولو أوسع حوزة ثقافته لكان من الممكن أن يقوم بإنجازات نيما يوشيج، وذلك بسبب مقدرته في الخروج عن القوانين المعتادة. لكنّه ومع الأسف كان يعيش في مرحلة متأزّمة، وفي النهاية خانته المنية. في المقابل، لم يتغيّر الخيال الشعري في الفترة الدستورية إلاّ عند قلة قليلة، كما نرى في شعر ميرزاده عشقى نماذج من الخيال البديع، وذلك في «سه تابلوى مريم» (لوحات مريم الثلاث). كذلك نلمح هذا التطور أحياناً عند إيرج ميرزا، لكن باحتياط ومحافظّة أكثر. (١٣٨٧ش: ٤٠ و ٤١) يتعدّد الشكل الشعري في هذه الفترة إلى حد ما عن الأشكال الكلاسيكية الثابتة، ومع أنّ أكبر شعراء هذه المرحلة - أعنى بهار - يعتبر أحد الكلاسيكيين المرموقين العباقر، وتكمن هذه العبقرية في محاكاة أساليب القدماء، ولكنّ لسيد أشرف، وعارف القزويني، وميرزاده العشقى، قصب السبق في تحول بنية الشعر. (١٣٨٢ش: ٧٧)

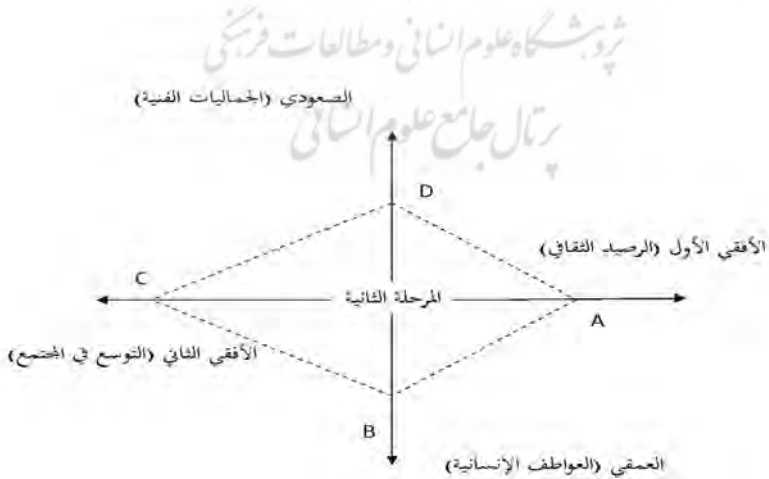
أمّا من الناحية الثقافية، فقد أثرت الصحف والمجلات والآثار المترجمة التي بدأت مع عصر عباس ميرزا - وقد نضجت حركة الترجمة بشكل مطلوب في عصر ناصر الدين شاه - على التطورات التي أوجزنا الحديث عنها. ويُلْمَس تأثير العوامل الثقافية أكثر من العوامل الاقتصادية والاجتماعية. إذا أردنا أن نعالج العناصر الاجتماعية والثقافية لهذه التطورات - سواءً فيما يتعلق بالمضامين الشعرية أو الخصائص الفنية - مما لا يقبل الشك هو أنه يمكننا بسهولة أن نرصد آثار الحضارة الغربية - وإن كانت سطحية - في أدب الفترة الدستورية. ليست الرؤية الشعرية في هذه المرحلة رؤية تقليدية. على سبيل المثال حينما يقول ميرزاده عشقى:

قصه آدم و حوا همه وهم است و دروغ نسل ميمونم و افسانه بود از خاكم
- كانت قصّة آدم وحواء وهماً وحبكت كذباً، أنا من سلالة القردة وقصتي مع التراب كانت خرافة.

لم ينبثق هذا الإلحاد عن عقلية الأدباء التقليدية، بل جاء نتيجة معرفتهم للغة الفرنسية وقراءة كتب أجنبية مثل: «أصل الأنواع» لتشارلز داروين. (١٣٨٧ش: ٤٣) هذا الإلحاد الذي يتلمّس تقريباً في آثاره إضافةً إلى أعمال عارف قزويني، ومشوبةً

بالشك في آثار محمدتقى بهار، وغيره من الشعراء؛ إنما هو نتيجة تواصلهم الفكرى مع الغرب. وإن كان هذا التواصل مازال يعيش بداياته ولم يبلغ الامتصاص العاطفى بعد؛ بل بقى فى أروقة الفكر يجتاز مراحل الأولى من الاستيعاب العقلى. (١٣٩٠ش: ٦٧)

أما فيما يتعلق بالرسم البيانى للمرحلة الثانية أو أدب الثورة الدستورية، فهى وإن لم تشهد تطوراً جذرياً على الخط الصعودى؛ لكنّها تقدّمت تقدماً ملحوظاً على الخطوط الثلاثة الأخرى، لاسيما الخط الأفقى الثانى المشير إلى توغلّ الشعر فى طبقات المجتمع وهذا ما حُرِم منه شعر الفترة الماضية؛ فنحتسب له على هذا الخط نصيباً لا يستهان به؛ أبعده النقاط تقريباً. ورغم محدودية حصة شعر الفترة الدستورية من الرصيد الثقافى؛ لكنّها تثير إعجابنا بالقياس إلى المرحلة الماضية؛ فقد فتحت عليها أبواب جديدة من الثقافة الأروبية المزدهرة؛ فراحت المعانى والمضامين الحديثة تتدفق إليها؛ فيرتفع الرصيد الثقافى فى هذا العصر بنسبة مرتفعة. كذلك يشهد شعر الدستورية نمواً ملفتاً على الخط العمقى إذا قورن بنظيره فى المرحلة الماضية؛ فقد تحرّر نهائياً من أسمال الأدب البلاطى والمضامين الخاصة وبتطرقّ هذه المرة إلى حياة الشعب ومشاعر مجتمعه الإنسانى، وإن كانت هذه العواطف بعيدة عن عاطفة مولوى، وحافظ الشيرازى كلّ البعد؛ لكنّها جديرة بالاهتمام نسبةً إلى الفترة الماضية. والآن تتمكّن بهذه المعلومات من أن نرسم الرسم البيانى لشعر الدستورية:



نلاحظ أن مستوى الشعر فى الفترة الدستورية شهد ارتفاعاً ملحوظاً فى ثلاثة خطوط، مقارنة بمرحلة ما قبل الدستورية، كما امتدّ خطه الصعودى باعتبار مساعى شعرائه المبعثرة كقصيدة "ياد آر ز شمع مرده ياد آر" لعلى أكبر دهخدا، وبعض قصائد محمدتقى بهار، وأديب البيشاورى، وإيرج ميرزا، بالإضافة إلى أعمال ميرزاده عشقى الداعية إلى التجدد. تكمن الخصوصية الكبرى فى شعر الفترة الدستورية -على أساس ما ذكرنا- فى تطوره الفائق على الخطين العمقى والأفقى الثانى، وهذه النقطة تحظى بأهمية بالغة فى هذه المرحلة. (١٣٨٧ش: ١٤١)

ج) مرحلة حكم رضاشاه البهلوى

تبدأ هذه المرحلة من سنة ١٣٠٠ش/١٩٢١م أو سنة ١٣٠٤ش/١٩٢٥م تقريباً، وتستمرّ حتى سنة ١٣٢٠ش/١٩٤١م. وجوهها المرموقة هم بقية باقية من شعراء الفترة الدستورية، كفرخى يزدى، ومحمدتقى بهار، ولاهوتى، ويحيى دولت آبادى. زد على ذلك الجيل الذى دخل الساحة فى الطور الأخير من الفترة الدستورية، والذى يعتبر بروين إعتصامى، ونىما يوشيج، ورشيد ياسمى، والدكتور صورتگر، وشهريار، والدكتور رعدى، ومسعود فرزاد، رموزهم الشعرية. (المصدر نفسه: ٤٥)

نتيجة التعقيم الإعلامى والضغط الذى يمارس ضد المثقفين والأدباء بوتيرة متزايدة -والذى كان يُنفذ بشكل مُنهج- يفقد مفهوم الوطن والحرية بريقه تحت وطأة سلطة رضا شاه المستبدّة؛ لكنه يبقى مستمراً، غير أنّ البعض مثل فرخى يزدى، ولاهوتى، ونىما، ألحقوا أصواتاً جديدة على أصوات المشروطية. وبغضّ النظر عنهم؛ فكلّ الأصوات التى تحدّثنا عنها فى المرحلة السابقة، يمكن سماعها فى هذه المرحلة أيضاً بطريقة ممسوخة باهتة كاريكاتيرية. تجدر الإشارة إلى أنّ أكثر المتشاعرين والذين اتّهموا بالشاعرية فى عصر رضا شاه كانوا أدباءً رسميين لتلك المرحلة، فقد كانت تُذكر أسماءهم فى المختارات الشعرية تزييناً لها، مثل: پورداود، وسعيد نفيسى، وعلى أصغر حكمت، والدكتور شفق. قد يشتمل شعر عصر رضا شاه على بعض النقد، ولكنه موجه إلى أمور سطحية تافهة؛ إذ لانلمس فيها صرامة شعر عارف، وميرزاده عشقى، وبهار، التى كانت تصوّب نحو

جذور القضايا وصميمها. المثال على ذلك هو انتقادات غلامرضا روحاني أو حكيم سوري للقضايا الاجتماعية، واحتجاج بن ديق (ذبيح بهروز) على المعتقدات الدينية. لم تسمح السلطة لأحد أن يتغلغل في القضايا ويعكسها في آثاره، إلا في ذلك الأدب الذي يجب جعله في خانة الأدب الخفي القوي! كشعر فرخي يزدي ولاهوتي وحتى نيماء الذي جرب حظه في هذا المضمار، وإن لم يكن له مواجهة مباشرة لسلطة رضا شاه لكن شعره حافل بالنقد والاحتجاج. (المصدر نفسه: ٤٦)

الذين عُرفوا بالأدباء الرسميين في هذه المرحلة - أعنى الذين انكبوا على الصحف واستحوذوا على منصات الخطاب - يمكن القول إنهم لم يتسموا بعمق النظر، بل كانوا غير مثقفين في تعاملهم مع القضايا وقد كانوا عملاء بلا وطن. تأتي هذه الحالة المزرية في ساحة الأدب نتيجة الضغط و ممارسة الإضطهاد الذي كانت سلطة رضا شاه تُفرضه على الشعراء و الأدباء المرموقين؛ فمثلاً يعيش محمدتقي بهار في المنفى، وقد توفى إيرج ميرزا، ويداوم عارف قزويني حياته النباتية في همدان ويعيش في وديانها كسجين، وقد اغتيل ميرزاده عشقي، أما بروين اعتصامي فكانت إمراة منطوية لم يشقّ نقدها طريفاً إلى جذور القضايا و صميمها. (١٣٨٢ش: ٨٧ و ٨٨)

تعتبر الوطنية من المضامين البارزة في أدب الفترة الدستورية، لكنّها تتجه في مرحلة رضا شاه إلى الشوفينية تدريجياً. هذا إلى جانب ظاهرة الأدب العمالي التي أخذت في الظهور تماشياً مع الثورة الدستورية؛ لكنّها واجهت ردعاً صارماً من قبل سلطة رضا شاه. لم يشهد هذا الأدب ازدهاراً في إيران قط، والسبب الرئيس للحيلولة دون نموه، هو العراقيل التي وضعتها سلطة رضا شاه، التي كانت تتصدى للأرضيات المناسبة للأدب العمالي. فلم يتطرق إليه الأدباء الرسميون، ولم يطرح في أدبهم. أمّا في الصحف التي خرجت إلى النور لاحقاً؛ فنرى رؤية اشتراكية ظهرت إلى العلن وشقت طريقها بين الجمهور وغت بعد شهرين ١٣٢٠ش/سبتمبر ١٩٤١م، التي شهدت البلاد فيها انفتاحاً سياسياً. (١٣٨٧ش: ٤٩ و ٥٠)

إنّ إحدى القضايا الرئيسة والمجدرة بالاهتمام والدراسة في أدب عصر رضا شاه، هي مسألة ظهور فرع من الرومانسية. لاننوي في هذا المقام الخوض في الرومانسية

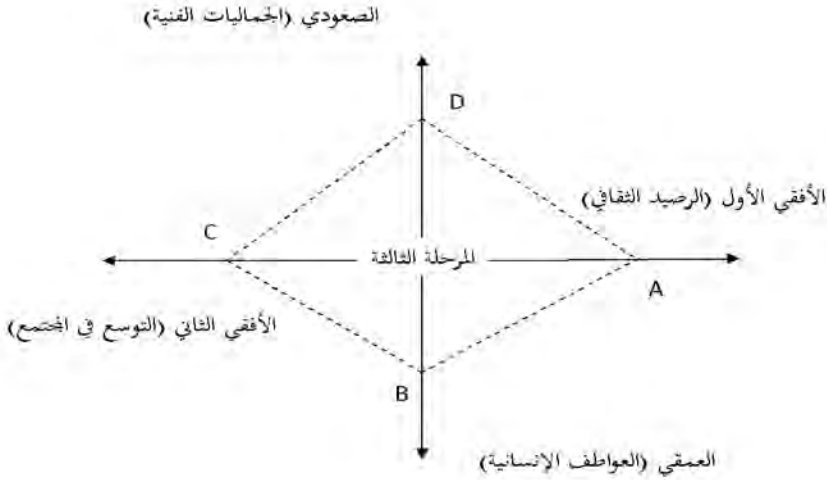
ومبادئها؛ فإنّما نطلق كلمة الرومانسية توسعاً. أعنى إطلاقها على شعر ينطلق من نيماء ويتبلور في عصره، ذلك الأدب الذى نشم رائحة منه في قصائد ميرزاده عشقى. على أية حال، نيماء يوشيج - الذى كان يتزعم الحركة الرومانسية هذه - قد تأثر بالرومانسية الفرنسية، كما نلقت وجوهاً من الرومانسية الغربية في أدبه، وفي أدب ليف من السائرين على نهجه والتابعين لمنهجه ولاسيما شهریار. (١٣٨٢ش: ٩٦) يندرج كلّ من التوجّه نحو الانطواء على النفس والإحباط واليأس من المحاولات الاجتماعية واللجوء إلى الطبيعة والوحدة وغيرها (تلك التى تتجلّى في منظومة «أفسانه» لنيماء يوشيج) ضمن ميزات المدرسة الرومانسية. تعتبر أفسانه بياناً رسمياً للشعراء الرومانسيين في هذه المرحلة. يمكن التقاط هذه الميزات الرومانسية حتى عند الشاعر الكلاسيكى محمد تقى بهار وذلك قد يكون بتأثير من نيماء، ناهيك عن عشقى الذى يمثّل ذروة ضربٍ من الرومانسية في بداية هذه المرحلة. (١٣٧٨ش: ٥٠)

الخصائص الفنية: تأخذ اللغة الشعرية في عصر رضا شاه طابعاً أكثر تنوعاً ونضوجاً، فقد أمّحت منها الأخطاء الفادحة لشعر الفترة الدستورية وذلك بسبب النشاط اللغوى الذى تشهده المرحلة والذى يشمل الصرف والنحو وتصحيح النصوص ونشرها. كانت سلطة رضا شاه بوجه عام تدعم هوامشاً من الثقافة؛ كتصحيح المخطوطات و... الخ. في كلّ الأحوال باتت اللغة الشعرية في هذه المرحلة أكثر غنىً من ناحية الالتزام بقواعد اللغة النحوية، وذلك نتيجة اتساع رقعة نشر الكتب والأطروحات النحوية والجمعيات الأدبية القابعة تحت سلطة رضا شاه. كما نجد أنّ اللغة الشعرية عند فرخى يزدى، وبروين اعتصامى، ومحمد تقى بهار، هى لغة جَزَلَة سلسة تقلّص فيها التوجّه نحو العامية، وازداد فيها استخدام المفردات الفصيحة والأصيلة. (المصدر نفسه: ٥١)

من الأمور الهامة في هذه المرحلة: التحولات التى شهدتها بناء القصيدة. ثمة أشكال مختلفة ظهرت في هذه المرحلة تماشياً مع القوالب الشائعة في عصر المشروطية. على سبيل المثال تعتبر قصيدة «راز نيمه شب» (سرّ منتصف الليل) لمحمد مقدّم، أولى المحاولات في سبيل إنشاد شعر البياض (قصيدة النثر)؛ وإن لا نقصد بذلك blankverse في الأدب الأوروبى، وإنّما هو شعر لا يتبع نظاماً عروضياً محدّداً. لأنّ محمد مقدّم كان قد درس في

الولايات المتحدة، فلا بدع إذا سعى جاهداً وبتأثير من والت ويتمان والآخريين، إلى تجاوز الكثير من القواعد العروضية المطردة. (المصدر نفسه: ٥٢) كما يعبرّ نيما يوشيج عنها بقصيدة النثر في سياقها الأمريكي البحث. (١٣٩٠ش: ٥٨٦) على أية حال، كانت بعض أعمدة الصحف في عصر رضا شاه خصّصت بكتابة القطع الأدبية وقد شهدت هذه الحركة شيوعاً هائلاً سابقه في ذلك آثارَ محمد مقدّم، كما كانت أحياناً تطبع قصائد غريبة معنونةً بالشعر المنثور، حيث نجد من نماذجها ترجمة شعر «بحيرة» لامارتين. لقد جرّب نيما تأملاته في مجال بنية الشعر الحديث في هذه المرحلة بالذات، وبأدر إلى طبعها في الآونة الأخيرة منها. يتقوّى في هذه المرحلة بشكل عام، الأدب التعليمي، وذلك حسب أذواق السلطة الحاكمة. (١٣٨٧ش: ٥٣)

الرسم البياني لشعر المرحلة الثالثة (من قرابة ١٢٩٩ش/١٩٢٠م حتى شهر يور ١٣٢٠ش /سبتمبر ١٩٤١م) بغضّ النظر عن قصائد نيما، ينطبق إلى حد ما على مثيله في شعر المشروطية، مع اختلافات طفيفة كالانخفاض في الخط الأفقي (الاتساع بين الناس) أو فقدانه الطابع الإنساني والفضاء الشعري السائد في الفترة الدستورية بواسطة رقابة البوليس عليه. كذلك شهد الخط الأفقي انخفاضاً زهيداً خلافاً للرصيد الثقافي الذي ارتفع بنسبة كبيرة. يتسبّب إنعاش الرصيد الثقافي عن انتشار المدارس والثقافة إلى جانب توغلّ الثقافة الأوروبية توغلاً ملفتاً للنظر. كما امتد الخط الصعودي بالقياس إلى المرحلة المنصرمة، وقد ساهمت في ذلك، الجهود الرامية إلى التجديد المحدود من قبل جم غفير من شعراء هذه المرحلة، كقصائد ملك الشعراء بهار، وبروين اعتصامي، ورشيد ياسمي، وصورتكر، والآخريين، والتي أفضت إلى ارتفاع الخط الصعودي بشكل أو بآخر بنسبة ملحوظة. قد يكون الرسم البياني لشعر هذه المرحلة كالتالي:



يشير الرسم إلى أن هذه المرحلة قياساً إلى المرحلة الدستورية، ارتفعت في الاتجاهين: ارتفاع الرصيد الثقافى والخط الصعودى الفنى) لكنها انخفضت في الاتجاهين الآخرين: الخط العمقى والأفقى الثانى. (المصدر نفسه: ١٤٢ و١٤٣)

د) مرحلة الشعر المعاصر

يقول الدكتور كدكنى عن تحديد هذه المرحلة زمنياً: «قد يكون تاريخ ميلاد الشعر الحر النىماوى عام ١٣٠٠ش/١٩٢١م (إصدار منظومة افسانه)، وقد يكون عام ١٣١٨ش/١٩٣٩م، نظراً إلى نشر أول تجربة للشعر الحر النىماوى [ديوان جرقة لمنوشهر شيبانى]؛ لكنه بدأ حياته على وجه الدقة من شهر يور ١٣٢٠ش/١٩٤١م، حيث أخذه المجتمع على محمل الجد، وبدأ يتعزز البحث والنقد والنشر حوله.» (المصدر نفسه) بناءً على هذا، يقسم الناقد مرحلة الشعر المعاصر إلى أربع مراحل أخرى تنطرق إليها منفصلةً.

١. من شهر يور ١٣٢٠ش/سبتمبر ١٩٤١م، حتى انقلاب ٢٨ مرداد ١٣٣٢ش/

أغسطس ١٩٥٣م

الرموز الشعرية: نيما يوشيج، وبرويز ناتل خانلري، وكلجين كيلاني (الدكتور مجد الدين ميرفخرايي)، وفريدون توللي، ومحمد علي أفراشته، ومهدى حميدى شيرازي، ومحمد تقى بهار، ومنوشهر شيباني، ومحمد حسين شهريار، وهوشنك ابتهاج (سايه)، وسياوش كسرايي، ونصرت رحمانى، وأحمد شاملو، وإسماعيل شاهرودى (آينده)، ونادر نادربور.

الأصوات: بغض النظر عن الصوت الواضح الذى ما فتئ يدوى عالياً للشاعر الكلاسيكى الكبير والأخير فى الأدب الفارسى [محمدتقى بهار] الذى ينشد عالياً فى سنوات حياته الأخيرة، تتفرّع الأصوات التى نسمعها إلى ثلاثة أقسام: صوت الأدب العمالى؛ وصوت الرومانسية (التي لا تختلف عن رومانسية عصر رضا شاه؛ لكنها صارت أكثر رقة و نقاوة) وصوت نيما يوشيج الذى يعد أرقى الأصوات، وقد ضرب عن رومانسيته صفحاً، وتحوّل إلى صوت اجتماعى وسياسى بحت، ويتّجه فى حركته نحو الرمزية الاجتماعية. جدير بالذكر أنّ من بين أصوات الرومانسيين، وصوت نيما الرمزيّ الاجتماعى، ثمّة صوت اجتماعى خطّابى نجد أروع نماذجه فى مجموعة «شبگیر» لهوشنگ ابتهاج. ثمّة أصوات ضئيلة أخرى أيضاً؛ إلاّ أنّها ليست فى حقيقتها أصواتاً، كتلك القصائد الغزلية التقليدية التى أنشدها كلّ من شهريار، ومهدى حميدى، وعماد خراسانى مع كلّ الاحترام التى يجب أن يُكنّ لهم. ربّما حققت قصيدة «عقاب» لخانلري أبهر نجاحاً فى هذه المرحلة - وكلّ المراحل السابقة - فى المادة التقليدية، وإن كان هو يمثّل أحد أبرز الوجوه فى مسار التجديد الأدبى فى هذه السنوات. (المصدر نفسه: ٥٤ - ٥٦)

المواضيع الرئيسة والمضامين الشعرية لهذه المرحلة: القضية الأولى ذات الأهمية هى: نموّ الأفكار الاشتراكية وتزايدها. لقد أدّى انهيار النظام الاستبدادى إلى أن تتبلور المضامين السائدة لهذه المرحلة فى الواقعية الاجتماعية والهجوم على الإمبرالية والتنويه بالسلام والوقوف ضد الحرب و... إلخ. فى هذه المرحلة تنكفئ الانتقادات السطحية السائدة فى عصر رضا شاه لتحلّ محلها الانتقادات المبدئية، كما تقترب اللغة من الشعر الخالص ويتّجه الشعر - بلغته الكنائية - نحو المباداة الاجتماعية. فمن الطبيعى

أن يعيش الشعر أجواءً حادة في مثل هذه الظروف، والشاعر الذي كان فاقد الوعي في المرحلة السابقة؛ عمّا يدور حوله من الأحداث، غير مكترث للبلدان المجاورة وللعالم وأنبائه، يستيقظ من سباته إثر الحرب العالمية؛ فتصدر الصحف والمجلات وتقام الأحزاب والجمعيات، ويرى الإنسان نفسه أمام هذه المتغيرات على حين غرة. إنّ إحدى الخصائص الشعرية في هذه المرحلة هي هاجس الشعراء إزاء ما يحدث حولهم من وقائع؛ فالشاعر لا يرى النضال ضد الإمبرالية بمقياسه الواسع في بيئته فحسب، بل يشعر به ويصوّره على مستوى العالم أجمع. إنّ رائحة الرومانسية التي كانت تزوع من أفسانه وأقمارها شهدت انتشاراً واسعاً في هذه المرحلة، ولذلك نسمع أصداءً خلاّبة للرومانسية في هذا الطور، يكمن نموذجها المثالي في قصائد فريدون تولّي وذلك في مجموعة «رها» (الطلق) أو أشعار كلجين كيلاني الرائعة الجذّابة. يتزايد في هذه المرحلة كلّ ما ذكرناه عن تجديد اللغة والموسيقى والخيال والبناء في المرحلة السابقة، وذلك نتيجة توسيع حقل التجارب. يولع هذا الجيل بالخروج عن التقاليد؛ فنرى أضرباً مختلفة من التجارب الناجحة وغير الناجحة في هذا المضمار. (المصدر نفسه: ٥٥ - ٥٧)

تكمن عوامل التغيير في إنهاء سلطة رضا شاه الدكتاتورية بعد الحرب، وظهور الأحزاب والصحف. تُرجم كمّ هائل من الشعر الأجنبي (كأشعار ماياكوفسكي وناظم حكمت ووالث ويطمان وبابلو نيرودا وإيميلي برونتي و... إلخ) كان له تأثير مباشر على جيل الشعراء الشباب، من مثل: شاملو والآخريين، إلى درجة يخاطب هوشنگ إبتهاج (سايه) في إحدى قصائده ناظم حكمت مباشرة. كذلك نجد في عدد من قصائد شاملو مثل: «هواى تازه» (الهواء الطلق) أقدام «اللسان» لماياكوفسكي. كذلك ترجمت قصائد جمّة في هذه المرحلة للشعراء المرموقين من ألمانيا وروسيا وبريطانيا وقد وجدت لها طريقاً معبّدة في أدب هذا العصر، وحرى بنا أن نبذل لها اهتماماً كافياً باعتبارها مؤثرات ثقافية. هذا بالإضافة إلى إصدار المجلات التي كانت تحمل بين دفتيها جوانب أدبية راقية في معظم الأحيان، كمجلتي «مردم» و «سخن» اللتين كانتا تخرجان إلى النور شهرياً. (١٣٩٠ش: ١٦٦)

تبدأ هذه المرحلة من انقلاب سنة ١٣٣٢ ش/١٩٥٣م وتستمر حتى حوالى سنة ١٣٣٩ ش/١٩٦٠م أو ١٣٤٠ ش/١٩٦١م؛ لأنه لا يمكن اعتبار الإصلاحات الزراعية فى إيران حقبةً تاريخيةً. يمكن أن نعتبر ٢٨ مرداد ١٣٣٢ ش/أغسطس ١٩٥٣م مرحلة تاريخية، ولكن إلى متى؟ ليس الأمر واضحاً. لو جعلنا التطورات الشعرية معياراً لها؛ ليس بإمكاننا أن نحدد نقطة زمنية معينة.

الوجوه: هى بعض الوجوه التى ظهرت فى نهاية المرحلة السابقة، وكانت حينها شابة بدأت عملها توتاً. تكتمل هذه الوجوه بثلة من شبان جدد عرضت أعمالها غالباً بعد ٢٨ مرداد/أغسطس. فيما يلى هذه الوجوه دون ترتيب محدد من حيث الأهمية: مهدي أخوان ثالث، وأحمد شاملو، ونادر نادربور، وفريدون مشيرى، وهوشنك إبتهاج (سايه)، وسياوش كسرايى، وفريدون توللى، وكلجين كيلانى، وخانلرى، ونصرت رحمانى، وإسماعيل شاهرودى (آينده). أضف إليهم نيما نفسه، الذى دأب على نشاطه الأدبى حتى منتصف هذه المرحلة ومحمد زهرى، وحسن هنرمندى، وفروغ فرخزاد (التى تبدأ مهمتها الشعرية فى هذه المرحلة، والتى تشمل تجاربها الشعرية غير الناضجة غالباً). لاتعدى الأصوات الرئيسة التى تصدح فى هذه المرحلة اثنين أو ثلاثة. الصوت الأول: هو صوت تطوّر الرومانسية المتمثل فى أفسانه، والذى كان قد ترعرع وازدهر بعد الحرب العالمية الثانية عند فريدون توللى ونادر نادربور. أمّا الصوت الآخر الذى بدأ مع "كارشب پا" أو "پادشاه فتح" لنيما (صوت الرمزية الاجتماعية) فيصدح من أتجاهين أو ثلاثة، نسمع واحداً منها فى شعر «زمستان» لأخوان ثالث:

سلامت را نمى خواهند پاسخ گفت سرها در گريبان است.

- لا يريدون الردّ على تحيتك؛ فالرؤوس قابعة فى الجيوب.

و الآخر يأتى من دواوين أحمد شاملو. هذه الأصوات تعود للذين اهتموا بالقضايا الاجتماعية. ولكى نؤدّى الحق يمكننا أن نسمع صوتاً آخر يقع بين الفريقين (نادربور/أخوان ثالث وشاملو) يأتى من قصائد فروغ فرخزاد. وإن لم يكن هذا الصوت صوتها الحقيقى، كما تعرب لاحقاً عن عدم استحسانها لقصائد: «أسير» و «ديوار» و «عصيان».

أهم القضايا والمضامين الجديدة التي يتطرق إليها الشعراء في هذه المرحلة هي: قضية الموت، واليأس، وانقطاع الأمل منقطع النظير، الذي يسود أدب هذه المرحلة. يتورط الشعراء في هذه المرحلة غالباً في مسألة الموت، وأنها تعد فعلاً من مضامين الشعر الرئيسية في هذه الحقبة؛ حيث ينوّه البعض بها. زد على ذلك القنوط غير المألوف الذي قد يعتبر أخوان ثالث بحق أفضل الممثلين له. قد تلاءمت معنويات م.اميد (مهدي أخوان ثالث) مع قنوطه، وذلك في مرحلة تألقه الشعرى:

ابرهاى همه عالم شب و روز/ در دلم ميگريند...

- تذرف غيوم العالم كلها الدموع بفؤادى صباح مساء.

تمخض هذا الشعور بالموت واليأس عن شعور آخر هو: اللجوء إلى المخدرات، وبيوت الخمار، والخمر، والهروب من الوعي والكفاح والنضال، بشكل أو بآخر. نجم هذا الشعور جرّاء اليأس والهزيمة التي منى بها المثقفون بعد انقلاب ٢٨ مرداد/أغسطس. في هذا الجوّ المشحون باليأس والموت، تفتت شيئاً فشيئاً المضامين والموضوعات التي كانت تشيد ببيوت الخمار، واللجوء إلى الأفيون، والهروين، وقد ضاع جمّ غفير من المنتمين إلى هذا الجيل في قتامة هذا الجوّ المشؤوم. كل ذلك كان من نتائج هزيمة ٢٨ مرداد/أغسطس. تحوّل الهيروين، والحشيش إلى قضية معقدة وعجيبة من بعد انقلاب ٢٨ مرداد/أغسطس:

با تو ديشب تا كجا رفتم/ تا خدا وان سوى صحراى خدا رفتم

- إلى أين تمشيت معك البارحة، إلى الله، وإلى وراء صحرائه.

من المضامين الأخرى التي بقيت من المرحلة المنصرمة؛ لكنها أخذت شكلاً أكثر عصياناً وتمرداً: نزاع الشعراء وصدامهم مع الأخلاقيات السائدة في المجتمع. يتبلور في شعر هذه المرحلة حقد الشعراء وعداوتهم مع المؤسسات والأسس الأخلاقية التقليدية المستحوذة على المجتمع - سواءً في شكلها الديني أو في النظام الأخلاقي الذي يحكم على المجتمع - أضف إلى ذلك ضرباً من الإلحاد والمجاهرة بالفسق، وكان هذا مضموناً شائعاً في عقلية شعراء آنذاك:

خدايا تو بوسيده اى هيچگاه/ لب سرب فام زنى مست را؟...

- يا رب! أقبّلت ليلاً شفتين رصاصيتين لامرأة سكرى؟...

تتقلّص في هذه المرحلة شمولية المحبوب في الأشعار الغنائية - التي كانت من ميزات الكلاسيكية - إلى أبعد الحدود، ويصبح وجه المحبوب في هذه المرحلة أكثر وضوحاً وتبياناً؛ فقد عزف الشعراء عن وجه المحبوب الموهوم، واتّجهوا نحو أمور أقرب إلى الحس فيما يتعلّق بالغراميات والعلاقات الرومانسية. عندما ندرس القصائد الغزلية في هذه المرحلة -سواءً التي تتحدث عن حبيبها مثل فروغ فرخزاد أو الذي يتحدث عن حبيبته مثل أحمد شاملو- نفظن إلى أن هذا المحبوب يختلف عن مثيله الكلاسيكي الموهوم المتخيّل. باتت علاقات العاشقين طبيعيّة جداً وتتعلّق بالأمور اليومية الأرسنطراطية؛ فقد ذهب محبوب مرحلة الإقطاعية أدراج الرياح من حدود الأدب الفارسي، واضمحلت في هذه المرحلة حالة الكليّة واللافرديّة المستحوذة على محبوب الشعر الغنائي في الأطوار السابقة، وقد تطابع الغزل بالطابع اليومي. تجلس الحبيبة إلى جانب حبيبها في البارات، ويضربان معاً موعداً جديداً للقاء في يوم غد:

هر روز سلام و پرسش و خنده / هر روز قرار روز آينده ...

- كلّ يوم سلام؛ فسؤال؛ فابتسامة؛ فمواعدة لليوم التالي. (المصدر نفسه: ٦١ - ٦٣)
إنّ إحدى المضامين والموضوعات الشعرية السائدة في هذه المرحلة، هو الصراع المحتدم بين الأمل واليأس. يمكن أن نفصل بين الشعراء ونجعل عدداً كثيراً منهم شعراء اليأس ومقطوعى الأمل، يتزعمهم في هذا التوجّه أخوان ثالث. يجتاح يأس مرير وقنوط قاتل - نتيجة لتلك العوامل نفسها - شعر الأغلبية الساحقة من الشعراء، وقد ظلّت قلة قليلة منهم لأسباب ثقافية أو اجتماعية، أو بشكل صوريّ، لم تركع معنوياتهم لليأس و القنوط - الذي رضخت له الأكتريّة- ويعتبر سياوش كسرايي نموذجاً مثالياً لهم.

يحتلّ أدب هذه الفترة مكاناً بالغاً في الأهمية، فيما يتعلّق بتسجيل التجارب الروحية والشخصيّة للفنانين، وذلك نتيجة نشوء العوامل الفنية والاجتماعية المعقّدة جداً. تشهد هذه المرحلة تسجيل اللحظات بدقّة فائقة، الأمر الذي غاب عن العيون في المرحلة السابقة؛ لكنّه أدّى في هذه المرحلة إلى تصنيف عدد من القصائد الفلسفية (بتأثير نشر الأفكار الإلحادية الغربية، لاسيّما فلسفة سارتر الوجودية)، ونحن نلمح في أشعار بعض

الشعراء تأملات وجودية، كالشعراء الذين لهم دواوين شعرية، ولكنهم ليسوا من الرموز الشعرية لهذه المرحلة، من أمثال: شرف الدين الخراسانى (شرف)، والدكتور مصطفى رحيمى، وغيرهما. علي سبيل المثال، نرى أنّ أسطورة سيزيف تتحوّل إلى أرضية للكثير من القصائد في هذه المرحلة بالذات. (المصدر نفسه: ٦٤)

الخصائص الفنية: القضية الأولى ذات الأهمية في مجال الخصائص الفنية في هذه المرحلة، هي تطوّر اللغة الشعرية. نرى في هذه المرحلة جيلاً من الشعراء الشباب لم ترُق لهم تجارب الرومانسيين المحدود التي كانت تدعو إلى اختيار كلمات معينة للتجربة الشعرية. في حين بيّن نيما بالفعل أنّ الكلمة لا تترجّح على أخواتها في الشعر وإمّا حاجة الشاعر النفسية وقدرته على استحضار الكلمات هي التي تتمكّن من اختيار أنسب الأماكن لأسوأ الكلمات، كما يتمخض ضعف الشاعر عن اختيار أسوأ المواطن لأعذب الكلمات. ولذلك تصبح اللغة الشعرية في هذه المرحلة - من حيث المفردات واستحضار الكلمات - أكثر تنوعاً وتشعباً ولا ترضخ لضيق نظرية الرومانسيين. في المقابل نجد في شعر هذه المرحلة، استخدام الألفاظ المهجورة والتوجّه نحو الأثرية الشعرية (إحياء الكلمات المنبوذة) عند أخوان ثالث من جهة، ومن جهة أخرى اتساع التجارب اللغوية في أشعار أحمد شاملو، وفروغ فرخزاد. (١٣٨٢ش: ١٠٠ - ١٠٣)

أما من ناحية الموسيقى - بأنواعها المختلفة - فأصبح الشعر في هذه المرحلة أكثر تنوعاً، وأخذت القيود التي كانت تكبّل العروض الكلاسيكي في شعر الرومانسيين تتكسّر في هذه المرحلة، وبات الشكل الشائع هو عروض نيما الحر. وأمّا من حيث الخيال، فلا نلمح ذلك الخيال الضيق للرومانسيين؛ الذين كانوا يعيشون في أجواء ضبابية وظلال الخيال الهاربة. يتخذ خيال الشعراء سعة أوسع في أبعاد الحياة، ونجد أرضيات لم يكن ليجرؤ الرومانسيون على تجربتها. لقد كان الوجه الطاغى في أدب الرومانسيين هو «جهاربار» والذي كان يتبلور في شعر كلجين كيلانى وخانلرى، ونادربور، وتوللى. أما الآن فهو يأخذ منحى هامشياً، وما ابتدعه نيما في «ققنوس» (فونيكس) عام ١٣١٨ش/١٩٣٩م، وأكملها في «پادشاه فتح» (ملك الفتح)، تطفو على السطح في هذه المرحلة، وتصدر على غرارها دواوين، مثل: «زمستان» (الشتاء) و

«هوای تازہ» (الهواء الطلق) و «آخر شاهنامه» (نهاية شاهنامه)، والتي لا يلائم شكلها السائد، الأشكال السابقة على الإطلاق، وكانت تحذو حذو نيمًا وطريقته المبتدعة في الغالب. (١٣٨٧ش: ٦٧)

لقد أشرنا في البداية إلى المؤثرات الاجتماعية. أما العناصر الثقافية التي قدّمت إسهاماً؛ فهي علاوة على المجالات الأدبية التي نشرت، مثل: «سخن»، و «صدف»، والمجلات العديدة الأخرى، والدواوين الشعرية التي صدرت، ثمّة شعراء أوروبيين - ذوو أهمية بالغة - كان لهم تأثير ملفت على شعر هذه المرحلة، ومنهم: ق. اس. إليوت، الشاعر الأمريكي -البريطاني الشهير في القرن العشرين، الذي يعتبر أكثر الشعراء البريطانيين تأثيراً على غير الناطقين باللغة الإنكليزية. سيأتي التعريف الجامع بإليوت في المرحلة المقبلة، ولكن النواة الأولى للتأثير الثقافي الذي تركته أشعاره المترجمة، إلى جانب عدد من الشعراء الآخرين، هي التي رسمت الطريق لشعرائنا. ترجم للمرة الأولى في عام ١٣٣٤ش/ ١٩٥٥م أثره المنظوم: الأرض الخراب (The West Land). فقد كان لنشر هذا الأثر الشهير - الذي يعتبر أشهر آثار القرن العشرين في آداب الأمم كلّها - التأثير الأعلى على شعراء هذه المرحلة. (١٣٩٠ش: ١٨٨ و ١٨٩)

بوجه عام، غير الأدب البريطاني والفرنسيّ - والأدب الألمانيّ بمعدّل أخف، والأدب الروسي أقلّ من ذلك بكثير - مساحات فكرة الشعراء الشعرية، وكان تأثير إليوت أكبر من الجميع. نشرت في هذه المرحلة بيانات الشعراء الأوروبيين عن حقيقة الشعر، وهذا أدّى إلى إخراج الشعر من صبغته الهتافية وتوجيهه صوب الشعر الخالص البحث. انبثقت كل هذه التحولات عن الانطباع الصائب الذي أخذه الجيل الشاب من آثار الشعراء الأوروبيين المترجمة، لاسيّما إليوت وبعض الشعراء الروّاد في القرنين التاسع عشر والعشرين في أوروبا. أمّا التأثير الأوضح لإليوت على شعر الجيل الشاب في هذه السنوات؛ فهو أنه درّبهم - إلى جانب الإمعان و التوغل في المفاهيم الاجتماعية والتنحّي عن العواطف السخيفة - على توظيف الأسطورة في الشعر، والابتعاد عن الصراحة والشفافية، بالإضافة إلى تقريب اللغة الشعرية إلى حد كبير من لغة الجمهور. ربّما كان لفروغ فرخزاد النصيب الأوفر في هذا الدرب. في هذه السنوات نشرت ترجمات

من قصائد بودلير، ورامبو، وإيلوار، وأراغون أيضاً؛ فكان لها تأثيرها؛ حيث لا يستطيع أحد أن يرفض التشابه بين قصائد شاملو، وأراغون في لغتهما الشعرية الغزلية. وإن كان تأثيره مباشراً، وليس عن طريق نشر الآثار المترجمة. (١٣٨٧ش: ٦٨) كان لبعض هذه الترجمات التي كانت تنشر في الصحف والمجلات تحت عنوان: «الشعر المنثور» أثرٌ بالغ لظهور قصيدة النثر في أدبنا المعاصر. (١٣٨٦ش: ٢٤٧)

٣. من حوالى سنة ١٣٤٠ش/١٩٦١م إلى سنة ١٣٤٩ش/١٩٧٠م (تصاعد النضال

المسلح)

وجوه هذه المرحلة هي: فروغ فرخزاد - لكنّها تختلف عمّن كانت في المرحلة السابقة - ومنوشهر آتشى، وسهراب سبهرى، ومحمود مشرف آزاد تهرانى (م. آزاد)، وأحمد شاملو، وأخوان ثالث، ومحمد زهرى، وفريدون مشيرى، ومفتون أمينى، مذكراً بأنّهم يدركون في هذه المرحلة نضوجهم الشعرى، وقد تجاوزوا بواكير تجاربهم بالفعل. تعتبر فروغ قطب الرّحى لهذه المرحلة، ونحن نجد إلى جانبها ضرباً من التوجه نحو الطبيعة، وهذه النزعة ليست غنية كما يجب من حيث المضامين الاجتماعية، ولكنها على كلّ حال، تعد ميلاً إلى الطبيعة. يكاد صوت الرومانسيين يختفى في هذه المرحلة بالذات، خلافاً لصوت الرمزيين الاجتماعيين، حيث يدوّى بين حينٍ وآخر.

المضامين الشعرية في هذه المرحلة هي في الحقيقة إستمرار للمضامين المطروحة في المرحلة السابقة، إضافةً إلى اجتياح حالة الإنعتاق من الرغبات التقليدية، وأخذها طابعاً أكثر منطقية. في المرحلة الماضية، ونتيجة لهزيمة تاريخية واضحة (انقلاب ٢٨ مرداد)، كان ثمة انطلاق عاطفى وحالة غضب عارمة؛ أما الآن؛ فقد حلّ محلّه اضطراب يوج في شعر فروغ فرخزاد؛ بسبب ذلك الانعتاق من الرغبات التقليدية. من المضامين المستعذبة في هذه المرحلة، ظهور نوع من العرفان الذى لا يمتّ بصلة إلى تصوّفنا التقليدى والسلفى، بل بزغت شمسه متأثرة بالتصوّف البوذى وتصوّف الشرق الأقصى: الصين واليابان. نجد النموذج الأمثل لهذه النزعة عند سهراب سبهرى، إلى جانب بعض تجارب هوشنك ايرانى المثيرة للانتباه. ينهل العرفان في شعر سبهرى من منهل بعيد عن الثقافة الإيرانية والإسلامية. (١٣٨٧ش: ٦٩ - ٧٢)

من الخصائص التي تعد وليدة ذهن نيما، وقد أوردتها لأول مرة على أرض الشعر الفارسي: الصبغة المحليّة، وإن كنا نجد أقدامها الباهتة في المرحلة الماضية؛ لكنّها تتبلور في هذه المرحلة بالذات. تعنى الصبغة المحليّة: أن الشاعر الخراساني -مثلاً- يتحدّث بطريقة تختلف عن الشاعر الطهراني. كان الشعر الكلاسيكي الفارسي يفتقر إلى الصبغة المحليّة، لأنّه كان ينهل من منهل التجارب الشعرية القديمة وليس من التجربة الشخصية عند الشاعر؛ ولكن نيما جرّب حظّه في ذلك منذ باكورة أعماله؛ فاتخذ شعره صبغة محليّة وأحياناً كان يتعدّى ذلك لتشمل هذه الصبغة مفرداته ورموز شعره. (١٣٨٢ش: ٩٣)

من الناحية الاجتماعية تخفّ صرامة الشعراء العاطفية في تعاطيهم مع القضايا، وهم يركّزون على القضايا الاجتماعية أكثر ويتورّطون فيها ويتعلّقون بها أكثر، وفي الحقيقة يسعون وراء إيجاد حلول منطقية للمشاكل. يبدأ هذا الجيل بالتساؤل: ما الذي يجب فعله؟ فيصبح ذلك اليأس والأمل المنقطع النظير باهتاً، ولكنّ هذه المشتركات بينهم تتحوّل إلى فكرة اجتماعية عميقة مع نزعة نقدية وأحياناً كوميدية. تزداد نسبة تفكير الشاعر في هذه المرحلة. يصوّر ضرب من النقد الاجتماعي أرضية الشعر الرئيسة، والذي يتمثّل في غالبه لدى فروغ، وشاملو، والآخريين، وتغيض الشحنات العاطفية السطحية ليحلّ محلها تفكير عاطفي خالص.

تصل اللغة الشعرية في مسيرتها التكاملية إلى ذروة غنائها. تفقد عائلة الكلمات تلك الألفة المحكيّة التي كانت تتمتع بها سالفاً. أفضى هذا التذبذب في علاقات عائلة الكلمات وفي نظامها المعتاد، إلى تحوّل بنية الصور البلاغية من حيث عناصرها البناءة؛ فباتت الصور أكثر غرابة وعمقاً. تجدر الإشارة إلى هذه النقطة: أن انبثاق هذه العلاقات الجديدة في مشتقات الكلمات؛ أدّى إلى حلول المجاز بأنواعه محلّ التشبيه، الأمر الذي صاغ محور الأسلوب في لغة الرومانسيين، ومرحلة ما بعد ٢٨ مرداد/أغسطس وتحديداً في أعمال نادريور وما شاكله. قد غيرت تطوّر اللغة الشعرية هذا، الرؤية الشعرية وتجربة الشاعر في الحياة بشكل جذريّ بالنسبة إلى المراحل السابقة. يتمكّن الأدب الفارسي بدءاً من هذه المرحلة فصاعداً من الوقوف إلى جانب الأدب العالمي المعاصر وذلك في نماذجه الرائعة، مثل: أعمال أحمد شاملو، وفروغ فرخزاد، وسهراب سبهرى.

أما من حيث الموسيقى، ابتعد فريق عن العروض النيماوى من جوانب عدّة، وضربوا صفحاً عن القواعد التي التزم بها نيما، وهكذا نشأ أسلوب أدبي يشكّل خمسين بالمئة من شعر اليوم المسمّى بشعر البياض أو قصيدة النثر والذي نرى نماذجه المرموقة عند شاملو وأتباعه. إضافة إلى قصيدة النثر التي تبحث عن نظام موسيقى خاصّ بها، تقدّم فروغ فرخزاد تجربة جديدة قريبة من عروض نيما. (١٣٨٧ش: ٧٣ - ٧٥)

من عناصر التغيير الثقافية المهمة في هذه المرحلة: ترجمة الأشعار الأجنبية (الأوروبية وحتى الشرقية) ونشرها. لقد أبدى شاملو اهتماماً بالغاً للوركا، كما يمكننا رصد أقدم المقاومة الفرنسية أيضاً في أشعار بعض الأدباء، كذلك تأثر أحمد شاملو من إيلوار، وأراغون من شعراء المقاومة الفرنسية، وذلك في أشعاره الغزلية بوجه خاص. حتى عنوان ديوانه «آيدا در آينه» (آيدا في المرآة) يذكّرنا بـ«إليزا في المرآة» لأراغون. كما كان -من أدباء فرنسا الآخرين- لسان جون بيرس تأثيراً على شعر هذه المرحلة، وتحديدًا على سهراب سبهرى. هذا التأثير يرتبط ببنية الصورة ونوعية علاقة المفردات أكثر من ارتباطها بالصور البلاغية المتعلقة بالبحر. (المصدر نفسه: ٧٨)

٤. من سنة ١٣٤٩ش/ ١٩٧٠م (تصاعد النضال المسلح) إلى بهمن سنة ١٣٥٧ش/ فبراير ١٩٧٩م (سقوط السلطنة)

المرحلة الأخرى التي لها أهمية قصوى من الناحية الاجتماعية، تبدأ من ١٩ بهمن ١٣٤٩ش/ فبراير ١٩٧٠م (ثورة سياهكل المسلحة)، وتستمرّ إلى سقوط سلطنة محمدرضا شاه. تشهد هذه المرحلة نشاطاً متزايداً للشباب الذين سموا هذه المرحلة بإبداعاتهم الشعرية. يعد بعض الوجوه في هذه المرحلة استمراراً للمرحلة السابقة: مثل أحمد شاملو، ومحمد زهرى، وسياوش كسرايى، وخسرو كلسرخى، وإسماعيل خويى، ونعمت آزرم، وميمنت ميرصادقى، وسعيد سلطانبور؛ والآخرون هم الشعراء الجدد، من مثل: على ميرفطروس، ورضا مقصدى، وسعيد يوسف، والشعراء الشباب الذين نجد نماذجهم الشعرية في كتاب «شعر جنبش نوين» (الحركة الحديثة في الشعر) لصفير فدايى نيا. هؤلاء إلى جانب الشعراء الذين لقوا حتفهم في الصراعات المسلحة، مثل: سعيد پايان أو مرضية أحمدى أسكويى، يعتبر هؤلاء الشعراء من الذين نوّهوا بالكفاح المسلّح و

أثنوا عليه؛ فلا نرى ذلك الخضوع والإحباط في شعرهم، وقد انتهت بالنسبة لهم مرحلة «إيمان بياوريم به آغاز فصل سرد» (لنؤمن ببداية فصل البرودة)، ولو أن فروغ فرخزاد نفسها قد تعتبر أول مبشّر بحرب العصابات، والكفاح المسلح.

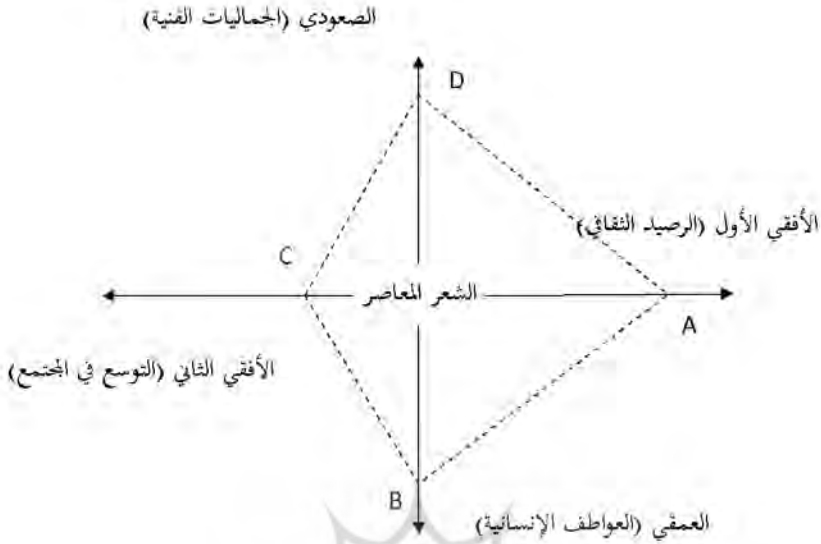
تمخّض الصراع المسلح الذي بدأ في «سياهكل» بنطاق واسع ومحدّد، والكفاحات الحماسية التي أعقبت خلف ذلك، عن تغيير مفهوم الصراع والرؤية الاجتماعية لدى جيل الشباب، أي الأكثرية الساحقة من مجتمعنا. لقد تغيّر انطباع الشعب من الصراع وأجوائه الروحية بعد هذه التطورات المسلحة. بطبيعة الحال تأثر الشعر بهذا الفضاء الأرجواني الممزوج بدخان الرشاشات. الأصوات التي تدوّى في هذه المرحلة تتصلّ بأحمد شاملو وإسماعيل خويي أكثر من الآخرين.

قد بقي كلّ من اللغة والموسيقى والتخيل والبناء الشعري على حاله في المراحل المنصرمة، إذ انقضى استيعاب تلك التجارب دون الاستقاء من بيئة الشعراء؛ فحان الوقت لمثول قرن من التجارب الشعرية في خدمة حياة الإنسان وقد تمّ ذلك بالفعل. انبثق عنصر هذا التطور الاجتماعي عن بدء الكفاح المسلح، والعوامل الاقتصادية السياسية التي كانت تعتبر الكفاح المسلح، السبيل الوحيد للنضال. أما في الشأن الثقافي؛ فقد نشر عدد آخر من القصائد المترجمة، وكان للأدب السري والجماعي والأدب بمعنى الكلمة تأثيره على الشعر في هذه المرحلة.

المضامين الشعرية الحديثة في هذه المرحلة، عبارة عن: الإشادة بأبطال الكفاح المسلح، ووصف التعذيبات والسجون، وساحات الإعدام، إضافة إلى تحطيم كلّ عناصر اليأس، والقنوط المتواجدة في المرحلة السابقة، وترقّب مجيء أمر يحلّ مثل الربيع من كلّ حذب وصوب. عناصر الصور البلاغية والدلالات الشعرية في هذه المرحلة تستقي مصادرها من البحر والموج والحجر والعشب والأرغوان والشقائق والكوكب الأحمر والعاصفة والبندقية وهكذا من التفجير و التحطيم. الخلاصة، شعر هذه المرحلة هو ترجمة سيرة الشقائق. (المصدر نفسه: ٧٩ - ٨١)

أما فيما يتعلق بالرسم البياني للشعر الفارسي المعاصر، فلقد ازدهر الشعر في هذه المرحلة على خط الرصيد الثقافي. يتناسب هذا النمو مع نسبة تفوّق شعر الدستورية

مقارنةً بالمرحلة الأولى (قبل الثورة الدستورية) بالذات. قد توسّعت العناصر الثقافية العصرية إلى حد ما فى الشعر المعاصر سواء عبر ترجمة الآثار الأوروبية أو مباشرة وعن طريق دراسة الأعمال الغربية. قد أقبل بعض الشعراء فى هذه المرحلة على الثقافة الأوروبية، رغم أنّهم كانوا ينتفعون بالثقافة الإسلامية والإيرانية العريقة، وهكذا تبلورت الثقافة المسيحية مرة أخرى فى أدبنا كمصطلحات الإنجيل والتوراة، المتواجدة فى شعر أحمد شاملو. هذا وقد أبدى بعض الشعراء فى هذه المرحلة (أخوان ثالث، وسهراب سهرى، وهوشنك إبتهاج) رغبتهم فى الأديان الآرية القديمة (الزرادشتية والبوذية)، كما أبدى بعضهم ضوءاً أخضر للتيارات الفلسفية المختلفة وحتى العلوم العصرية، ولو أن تلقى الشعراء من هذا الأخير بآء بالفشل. إذن نحتسب نظراً لهذه المعلومات، حصة كبيرة لهذه المرحلة الشعرية على الخط الأفقى الأول. من جهة أخرى تمخض استحواذ نظرية نيمى فيما يتعلق بالشعر الحر ونشر المباحث النقدية حول جوهر الشعر إلى جانب نشر الكتب الفارسية وتعديل النقائص اللغوية - التى طرحت عبر المدارس والمجلات - عن ارتفاع الخط الصعودى فى رسم الشعر المعاصر. يجدر الانتباه كذلك إلى الخط العمقى المشير إلى الخلفيات الإنسانية فى الشعر المعاصر؛ حيث امتدّ إلى حيث امتدّ شعر الدستورية أو إلى نقطة قريبة منه. لكنّه لما يشهد ارتفاعاً على الخط الأفقى الثانى (التوسع فى المجتمع)، وقد منيت محاولات الشعراء المعاصرين على هذا الخط بالفشل، كما هو الحال فى أيامنا هذه. فقد تمسّك الشعراء بذرائع مختلفة لتبرير هذا الفشل، ومنها قلة ثقافة المجتمع أو أن الشعراء الكبار حتى فى أوروبا ضاقوا ذرعاً بسريان شعرهم فى عامة الناس، لكن يتطرّق الشكّ إلى مثل هذه الأسباب؛ إذ تعايش هؤلاء الناس الأميون مع قصائد سعدى، وحافظ عبر القرون العابرة. و فى أوروبا لا يتصف الموضوع بهذه الشمولية كما يزعم البعض؛ فلا بد للشعر المعاصر أن يدرك بطله الضائع ليرتفع سهمه على هذا الخط (الخط الأفقى الثانى) من غير أن ينخفض مستواه فى الخطوط الأخرى. كما أن ثمة شعراء مجدّدون خطوا خطوات واسعة وملحوظة على هذا الخط؛ لكنّهم تنازلوا عن الخطوط الثلاثة الأخرى - لاسيّما الخط الصعودى المهم - تنازلاً مخزياً. قد يكون الرسم البيانى للشعر المعاصر على هذا النحو:



إذا تمكن شاعر في عصرنا من أن يزيد حصة الخط الأفقي الثاني لتبلغ من نقطة (C) القصيرة إلى زهاء نقطة (B) وما بعدها؛ يعد بالحق شاعراً فحلاً يتربّع على عرش الشعر الفارسي. كما فعل مولوى، وحافظ، وخيام، والفحول الشعرية الأخرى. أمّا هذا الارتفاع فيجب أن يشمل كذلك الخطوط الثلاثة الأخرى؛ لأن ارتفاعها كان لافتاً وملحوظاً بالمقارنة مع الفترة المنصرمة، وليس مع شعر مولوى، وحافظ. (المصدر نفسه: ١٤٤ - ١٤٦)

النتيجة

تناولنا في هذا المقال نظرة الشاعر والناقد الإيراني، الدكتور شفيعي كدكني، في مراحل الشعر الفارسي المعاصر. بما أن الناقد رسم لكل مرحلة من المراحل الأربع رسوماً بيانية أشارت إلى قضايا مختلفة في الشعر الفارسي المعاصر شكلاً ومضموناً، فنحاول في هذا المقام أن نذكر النتائج حسب هذه الرسوم البيانية:

١. شهدت الساحة الشعرية الفارسية في مرحلة الحركة الدستورية، قياساً بمرحلة

الأدب القاجارى، تطورات مختلفة من حيث البناء والمضمون أدت إلى توغل الشعر في طبقات الجمهور، وتوسيع المخزون الثقافى عند الشعراء، والتحرر نهائياً من أسماى الأدب البلاطى، والسعى لانعكاس الحياة اليومية فى الشعر والأدب و... إلخ.

٢. المشهد الشعرى فى مرحلة حكم رضا شاه لا يختلف كثيراً عن نظيره فى مرحلة الحركة الدستورية؛ لكنه ونتيجة التعنيم الإعلامى والضغط الذى كان يمارس ضد المثقفين والأدباء، تشهد هذه المرحلة تراجعاً نسبياً فى إقبال الجمهور على الشعر والأدب. أما فى المقابل يؤدى إنتشار المدارس والصحف إلى جانب توغل الثقافة الأروبية فى المجتمع إلى توسيع المخزون الثقافى واللغوى عند الشعراء.

٣. يقسم المشهد الشعرى الفارسى، من بعد حكم رضا شاه حتى انتصار الثورة الإسلامىة، إلى أربع مراحل مختلفة؛ لكنه بوجه عام يمكننا أن نرصد مجموعة من الخصائص والسمات تشمل كل المراحل على السواء، نذكرها فيما يلى:

أولاً، يشهد الرصيد الثقافى عند الشعراء نمواً هائلاً وذلك نتيجة إقبالهم على الثقافة الأروبية إلى جانب اهتمامهم للثقافة الإسلامىة والإيرانية العريقة. ثانياً، يتمخض إستحواذ نظرية نىما يوشيج فيما يتعلق بالشعر الحر ومن ثم نشر المباحث النقدىة حول جوهر الشعر إلى جانب توسيع رقعة النشر وتعديل النقائص اللغوىة عن تطور الجماليات الفنية عند الشعراء. ثالثاً، ينخفض مستوى إقبال الجمهور على الشعر قياساً بمرحلة الحركة الدستورية. ورابعاً، يتمكن الشعر المعاصر بفضل الروائع الأدبىة عند فحولہ الشعرىة من أمثال: أحمد شاملو، ومهدى أخوان ثالث، وفروغ فرخزاد، وسهراب سبهرى و... إلخ، الوقوف إلى جانب الشعر العالمى.

المصادر والمراجع

شفيعى كدكنى، محمد رضا. ١٣٨٢ش. ادبيات فارسى: از جامى تا روزگار ما. ترجمة حجت الله اصيل. الطبعة الثانية. طهران: نشر نى.

_____ . ١٣٨٦ش. موسيقى شعر. الطبعة العاشرة. طهران: انتشارات آگاه.

_____ . ١٣٨٧ش. ادوار شعر فارسى (از مشروطيت تا سقوط سلطنت). الطبعة

الثالثة. طهران: انتشارات سخن.

_____ ۱۳۹۰ش. با چراغ و آینه (در جستجوی ریشه های تحول در شعر فارسی).
الطبعة الأولى. طهران: انتشارات سخن.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی