

## التراث الغزلي في شعر محمود درويش و

### قيصر أمين بور

محمد رضا عزيزي\*

أستاذ مساعد بجامعة بيرجند

#### الملخص

الغزل بوصفه غرضاً في الأدب العربي و نمطاً في الأدب الفارسي يتشابك في هذين الأديين بسائر الأغراض؛ منها المقاومة في فلسطين و الحرب في إيران. فيبعث شذا الحبّ بلغته الناعمة على الروعة و الجمال الفنيّ في شعر كلّ من محمود درويش و قيصر أمين بور. فيستسيغ المقاتل و المتلقّي الأبيات هذه في ساحة الحرب و غيرها. يمتزج الغزل في شعر هذين الشعارين بالاستماتة في سبيل المقاومة و المجاهدة فترق فيه لغة الحبّ و خطابه الإنسانيّ معبرة عن العناء إلا أن الحبيبة في شعر درويش توأكب الزمان و المكان بما فيهما من الغربة و الحنين و الموت و ظروفهما الخاصة كما يستبدل الشاعر الفلسطينيّ معنى الحبيبة بمفاهيم كالأرض و الوطن و الأمّ إلا أن القارئ يظلّ يدور في فضاء احتمال غير مستقر. لكنّ النظرة التقليدية في شعر أمين بور لا تتكسر إلى حدّ بعيد في العقد الأول من شعره خلال حرب ١٩٨٠م بل أخذ غزله يقترب من الملامحة بكلّ حماس مثلما يأخذ منحى صوفياً أحياناً في سبيل الدفاع عن الثورة الإسلامية و مبادئها. الكلمات الدلالية: الحبّ، الغزل، المقاومة، محمود درويش، قيصر أمين بور.

\*. E-mail: mohamadrazizi@yahoo.com

## المقدمة

قد شغل الأدب الغنائي و الغزل قسما ذا بال في دواوين الشعراء العرب و الإيرانيين انطلاقا من بزوغ الأدب و الشعر. يستهلّ الشاعر الجاهلي كلّ قصيدة بالشيب و النسب في كلا الاتجاهين: العفيف و الإباحي على مدى حوالي عشرين بيتا استجذاها للمخاطب فيواصل المدح أو المحجو و غيرها من الأغراض السائدة في ذلك العصر ثم يكاد هذان الاتجاهان يصيحان مدرستين في العهد الأموي كما أثقل الشعراء الإرث الأدبي في العصور المتتالية بحشد هائل من ألوان الغزل.

هذا و، تفور الدواوين بالغزل في عمود الأدب الفارسي بل يأخذ طريقه إلى نمط لا يتجاوز حدود أبيات التغزل العربي في مقدمة القصائد و آتسم بصفات خاصة و إطار معين مقارنة بالأدب العربي. ثم برع شعراء موهوبون في نمط الغزل على نحو ما هو معروف عن جلال الدين البلخي و سعدي الشيرازي و حافظ الشيرازي .

من الطبيعي أن شاعر المقاومة في عهدنا هذا سواء في إيران أو في فلسطين لا يترك الغزل بهذه الكميّة المدهشة ناحية بل يتمتع بتلك الرأسمالية الأدبية في اصباغ روح جميلة على النصّ مازجا نواياد بالحبّ و الالتئاع المألوف في التراث و وجدان الناس. لأجل ذلك، يكسب الشعر بذلك حيوية و روعة تتناسب و مقومات العصر الحديث.

"أول ما يستوقفك في موضوع الحبّ هو هذه الكمية الواسعة من الشعر الغزلي التي احتواها ديوانه (محمود درويش) الأول «عصافير بلا أجنحة». في هذا الديوان من معاني الحبّ و صورده المتنوّعة، البعيدة الغور ما لا يمكن إيجادها إلا في دواوين شعراء الغزل كعمر ابن أبي ربيعة و جميل بن معمر و العباس بن الأحنف و أحمد شوقي و سعيد عقل" (ياسين الأيوبي، ١٩٧٢ م: ص ٤٤).

بدأ الحبّ يأخذ المسؤولية في أرض الواقع و"عند ما يسأل الحبّ، هنا، ماذا تفعل أيها الحبّ، يجيب: أعارض الأرض؛ أي يقف وحده حقيقة شاهرة - مع الموت - في الحكم على الوجود الماضي إلى الفناء" (احسان عباس، ٢٠٠١ م: ١٤٨).

الشعر الحرّ يعتبر منعطفا هاما في الخطاب الشعري لكلّ من الأديين العربي و الفارسي حيث أحدثت مفارقات بنوية و جذرية في مسار الغزل و سائر الأنماط المتوارثة. علّ منبع مرونة الأجناس الأدبية في العصر الحديث و قابليتها للتحوّل هو تحوّل أفق الشاعر من صوت الذات إلى صوت المجتمع و السبلاد فتختلف الأساليب و التقنيات في خطابه الأدبي:

أرسم جنتي و يداك فيها وردتان  
بيني و بينك خيمة أو مهرجان  
بيني و بينك صورتان  
و أضيف كي تنسى و كي تتذكّري :  
بيني و بينك اسمي بلاد....

(ديوان محمود درويش، م١: ٥٦٤)

من دواعي مقارنة الحبّ و الغزل بين الشعاعين أنّهما قد ترعرعا في العهد الحاضر و تنفّس كلاهما في مهبّ المدرسة الرومانسية علاوة على أنّهما ارتويا من اتجاهات مماثلة إلى حدّ كبير، خاصة بأنّ الظروف المتدهورة لاجتماع أو بيئة كلّ منهما قد أجبرتهما على الدخول في ساحة الأدب الملتزم و على أنّ يغيرا نبرة العاطفية الفردية إلى صوت جماعي يخفق بمصالح الشعب و كينونة بلدهما. لكن هناك اختلافات في ظهور هذا الحبّ عند الأديين فينوي المقال هذا، للمزيد من الأضواء، استعراض تجليات الحبّ المختلفة و جمالياته عند محمود درويش و قيصر أمين بور.

### مرونة الحبّ في المقاومة والمقاتلة

ما لي سوى عينيك، لا تبكي / على موت معاد / لا تستعيري من مناديلي / أناشيد الوداد / أرحوك!  
لفيها ضمادا / حول جرح في بلادي (محمود درويش، المناديل: ٦٢)

يعيش الشعاعان، قيصر أمين بور و محمود درويش، الواقع المرير لكن يرسمان علما نابضا بالحبّ كأنهما يتوخيان استذكار المقاتل وما به من الضياع. انطلاقا من هذا، يمزج الشاعر بين الحين و الحين، شوقه العام تجاه هذه المقومات بالحبّ المؤسس بين الفردين لأنّ الحرب حالت دون وصالهما: ريتا! بيني و بينك بنديفة

...

"إنّه بقدره عجيبة، استطاع أن يأتي بشعر رائع من فصيلتين: الأولى فصيلة الغزل و كلّ ما يدخل في شعر الحبّ من وصال جسدي و قلبي و الثانية فصيلة النضال أو ما يسمّى بشعر القضية .. فهو ينقلك في نفس الذيوان بل في نفس القصيدة من شعر كلّ الشوق و الالتياح و التلذذ بأطياب المراد إلى شعر حفر فيه ما لم تحفره الصواعق من جراح الأرض و عطش الإنسان إلى التحرر و الاستقرار (ياسين الأيوبي، م١٩٧٢: ٤٤).

يَتَّسع المجال الأدبي و الفني في مدار رؤية المتلقي فنجد للأرض و الأمّ و الأرملة و الحبيبة الوحيدة في الميناء قرائن للانطباع. تأسيسا على هذا، ينشر ضياب الحبّ الشامل على لغة الشاعر و تحمل المفردات في هذا المنظور خطابا مختلفا و شحنة معنوية متعددة الأطراف.

شاعر المقاومة، محمود درويش، يوظف الحبّ و الموت جنبا إلى الجنب فذلك الصراع بين الحبّ و الموت في معاناة التشرد و بجوحة المقاومة يخلق تصورا رائعا في الخيال و يعمر النصّ في النشاط والإيهام الأديبي لأنّ حبّه يخفق بالشعور الفردي و الوعي الاجتماعي معا :

كان موتي بطينا بطينا

أن تقتليني

و أن توقفي عن الموت

هذا هو الموت

أموت

أحبك

إنّ ثلاثة أشياء لا تنتهي :

أنت و الحبّ و الموت.

(محمود درويش، كان موتي بطينا : ٥٠٤)

يقف المتلقي منحارا في تلاعب هذه العناصر الثلاثة في البداية: الحبّ و الموت و ضمير المخاطبة رغم صعوبة كشف مرجعها.

لم يعد يهيمن صوت الذات على القصيدة في العصر الراهن بل يكون صوت الشاعر من جملة الأصوات فميزت القصيدة بتعدد الأصوات و الاتجاهات و يستدعي الشعر المتلقي إلى الصراع بين وجهات النظر المختلفة. "هذا الاتحاد عند محمود درويش هو سرّ شعره إلا أنّه اتحاد من نوع آخر أنّه وحده الشاعر و الأمّ و الحبيبة و الأرض في نطاق واحد دون انفصال. و إذا لم يعد هذا الاتحاد في شعر محمود مفهوما بمحدوده التميزية، ظنّ القارئ أنّه قائم على التلاعب بلفظة «الحبيبة» و الألفاظ بها للتمويه." (احسان عباس، ٢٠٠١م: ١٤٨)

على سبيل المثال، تتمثل المدينة لدى شعراء المقاومة في صورة امرأة و تشكل قسما مشتركا عند عدد كبير من الشعراء حيث تكاد الحدود تتداخل و تنكسر إلى حدّ بعيد أحيانا. منها يصوّر حميد سعيد مدينة يافا هكذا : امرأة من أهلي، خضبتها الأعداء و باعوها / قطعوا لهداياها / سلخوا جلدي حين رفضت قبول النهدين فلائد / للأخت المذبوحة هيروشيما (ديوان قراءة ثامنة ، ١٩٧٢م : ٧). من السهل أن نكشف

العلة في استعمال هذه الصور لأنّ المدينة في اللغة العربية «مؤنثة» كما شاهدت المدن الاجتياح و الاغتصاب لها و لنسائها طوال التاريخ و هي لاتزال كذلك ( احسان عباس ، ٢٠٠١م : ص ٩٣). لذلك قد ينجح إلينا أن مرجع الضمير يتلوّن في شعر محمود درويش على أساس خلفية المتلقي و ما يجده القارئ من قرائن فالحقل الدلالي للضمائر يتّسع لدى هكذا.

تجدد الملاحظة أن درويش بوحده لا يقطع هذه الخطوة الجبّارة بل هو امتداد لتيار أدبي و فني دعمه شعراء في أدب المقاومة مثل أبوسلمة، حكمت عقيلي و سميح القاسم و غيرهم الذين وطفوا هذه الفكرة في سياقة أدبهم سلفا لكنّ درويش - لربّما - يبيّن المفهوم في ذروة النضج و القوة .

أحبك أم أتففس ؟

أنتظر الشفتين أم الصاعقة ؟

لجسمك صوت يذكرني بالولادة

حين أموت

(ديوان محمود درويش ، م ١ : ٤٩٥).

و من ناحيه أخرى، الحدود و الأغراض في شعر أمين بور لا تتماهي مع سائر الأغراض و لا تتحد الأصوات في بوتقة أدبه؛ الحبيب في منزلته فلا يتعد عمّا نجده في الأدب القديم لكنّه غامض في محتضاته مثل الأدب الفارسي القديم لاسيما في شعر حافظ؛ نحن لا نعرف هل الحبيب هو الله تعالى أم محبوبة الشاعر أم الوطن لأنّ طبيعة الضمائر في الأدب الفارسي تفسح المجال لخطاب المذكر و المؤنثة اعتمادا على القرائن المتواجدة في النص:

چشمان تو

عين اليقين من

قطيعت نگاه تو

دين من است

من از تو ناگزيرم

من

بی نام تو می میرم

(امين بور، ١٣٨٨ش : ٥٤)

عينك كأفئما يقيني/ حزم الحافظك هو ديني لا بد منك/ أنا دون اسمك أموت.

الشعر في إبان حرب ١٩٨٠م قد اقترب من التصوف الإسلامي فتأخذ لغة الغزل منحاً صوفياً بارزة السمات. في الواقع، التعددية في شعر أمين بور مستقاة من طبيعة اللغة الفارسية و تيار التصوف في التراث و اتجاهات الثورة لأن المخاطب قد يجد قرائن في غزل أمين بور لصالح كل من الحبيبة و الله و الأرض و غيرها.

هناك بون شاسع في تجليات الموت و المقاومة عند الشعارين لأن الشعب الإيراني خلافاً لنظيره فلسطين قد واجه العدو بحماسة بالغة بسبب ظروفه الخاصة فتصبح الحرب في هذا المنظور مضمار الحب و التضحية. فالشهيد يعتبر عاشقاً يخطو في سبيل الحب فيدعو أمين بور إلى الحب و يقصد ساحة المعركة :

بیا که حادثه‌ی عشق را شروع کنیم / ز شرق زخمی دل ناگهان طلوع کنیم

(امین بور، ١٣٨٤ش : ص ٣٨).

هیا بنا نبدا حادثه الحب / فنطلع فجأة من المشرق الجريح في الفؤاد.

و من معالم الغزل القديم أيضاً أن مهجة العاشق لاسيما في الأدب الفارسي تعدّ قرصاً يتقل على كاهل العاشق فعليه أن يؤدّيه حباً لها عاجلاً أو آجلاً. الشاعر يستغلّ هذا المعنى في تشجيع المقاتلين إلى ساحة الحرب تلبية للجهاد و إرغام العدو :

خیال دار تو را خصم از چه می بافد / گلوی شوق که باشد طناب لازم نیست.

(امین بور، ١٣٨٤ش : ص ٢٧)

ممن بنسج العدو خیال شنقك / هنا رقیة الشوق لا حاجة لبجل المشنقة .

من الطريف أن المقاتل في حرب ١٩٨٠م في إيران لا يخاف من الموت دعماً للقائد الدينية و القومية المتمثلة في شكل قتي بل يتمناه طوعاً و يستميت في الدفاع لأن الحرب ساحة الحب في منظور أمين بور :

بر دوش گرفته جان جو باری سنگین / بی تاب که با مرگ قراری دارد

(م ن، ٥٨).

قد ألقى العاشق مهجته على العاتق كحمل ثقيل

يضطرب لأن عنده موعداً مع الموت

أو

گر آتش صد هزار دوزخ باشی / ای مرگ تور اچون آب خواهم نوشید

(م ن، ٥٩)

إن كنت وقودا و نارا لمائة ألف جهنم يا موت، سأشربك مثل الماء .  
ربما هذا الأداء الغنائي بما ينطوي على الواجبات الدينية لدى المقاتلين الإيرانيين يمهّد الطريق إلى  
احتمال صعوبات الحرب بشكل أسهل و أرحب مثلما يجرّض المواطنين بشكل رائع :  
هان اي گياہ هرزه كه با لاله همدمي رو خار باش به از هرزه بودن است

(م ن، ٣٢).

ألا يا أيتها الأعشاب الضارة التي تصحب النعمان الشبلي

كوني شوكة إنّه أفضل من كونك ضارة.

شقايق النعمان في أدب إيران رمز مشهور جدًا للشهيد اعتقادا على أنّ دماء الشهداء تروي هذه الزهرة  
في سهول الوطن الرحبة و تتبلور في حمرة الشائقة. أمين بور كمثل الشعراء الملتزمين السائر خلال تلك  
الفترة، يكثر في استخدام هذا الرمز. تتراءى هذه العلاقة بين حمرة الورد و دماء الشهداء في شعر محمود  
درويش فوظّفها في صميم شعره :

لم تعرف من الأزهار غير شقائق النعمان ...

" من يقطف وردة الشهداء..."

" ما أصغر هذا الورد / ما أكبر هذا الدم..."

(درويش، ١٩٩٤ م، ج ٢ : ١٨٩)

أو:

لا تموتوا أصدقائي، لا تموتوا الان/ لا وردة أغلى من دم في هذه الصحراء / لا وقت لكم ...

(م ن: ص ١٩١)

يمكن القول إنّ هناك توفيقا بين الحبّ و الجهاد لدى الشاعرين، أمين بور و محمود درويش إلا أنّ  
درويش ينسب شعره هناك في تيار أدبي قد شكّه الأدياء أنفا فنرى إطار الحبّ في شعره أكثر ذوبا و أنضح  
تعبيرا وفقا لمُدّة الاحتلال و ظروف المجاعة في وجه العدو

حالة الاحتضار الطويلة / أرجعتني إلى شارع في ضواحي الطفولة / أدخلتني بيوتا /  
قلوبا / سنابل / منحني هوية / جعلتني قضية / حالة الاحتضار الطويلة (درويش، مزامير:

(٣١٥)

يفضّل أمين بور كفة الجهاد و الشهادة على ليونة الكلام و استخدام الأسطورة و سائر إمكانيات التصوير  
في اللغة بل قد يضيف دائرة الحبّ و الذات إلى دائرة الموضوع و خراب الحرب بحيث يتخطى الذاتية إلى  
العام و الواقع لأنّه يكافح العدو مباشرة و من هنا تعجّ الأبيات بالدم و النار و الدخان و الموت و الخراب

لكنّ الحبّ و الشوق و القبلة و الشهادة و العبادة و البستان و الصلاة و الصبح و الأزهار و الفرائش و الشمعة في أدبه تستسيغها في الأسماع :

سوخت ز عشقش اين جگر، نيست نيست مرا ز خود خير / آهمن و آتشم دگر، هيچ اثر نمي كند.

جملة زبان و بي سخن، سوز چو شمع و دم مزن/ جز به درون خويشتن، شمع سفر نمی كند  
(امين پور، ١٣٨٤ش : ص٣٦)

احترق هذا القلب جراء حبه/ ليس عندي خير من نفسي فليس.. لم يعد الحديد و النار مؤثرين.  
الكلّ لسان و لكن دون الكلام اشتعل كالشمعة و لا تنبس بينت شفة لاترحل الشمعة إلّا في باطنه.

إذن على الشاعر كأمين بور في تلك العجالة أن يحرّض مواطنيه في أسلوب يميل إلى مباشرة أكثر فبالتالي يوظّف مفردات الغزل المألوف و مضامينه القديمة في ضنك و قته لرفع معنويات المقاتلين و الاستبسال و توغيتهم لخطورة الهزيمة.

### صوت أصيل للصرخة

الأدب هو كيان متماسك مترابط في كلّ الأزمنة لذلك لا يمكن للشاعر الموهوب أن ينقطع عن ماضيه الأدبي بل يعي تراثه أولاً و من ثمّ يتجه نحو التجديد و ذلك لأنّ التجديد لا ينبثق من عدم و الوقوف على ذخيرة الغزل يتيح للشاعر أن يستفهم مقومات العاطفة عند قومه و متابعة مسار الأدب في المستقبل؛ الشاعر يعرف مكانة الغزل و تأثيره على أبناء بلده كما يعرف مقتضيات عصره و هواجسه من الحرب و الثورة و المقاومة في المأزق :

كُتبتُ عن الحبّ عشرين بيتاً

فخيّل لي

أن هذا الحصار

تراجع عشرين متراً

(محمود درويش، حالة حصار: ص ٥٨).

يؤمّي قيصر أمين بور إلى هذه العلاقة بين الماضي و الحاضر في كتابه « التقليد و الإبداع في الشعر الحديث»: "حضور التقليد لا يمنع الإبداع بل هو من ملزوماته. فيمكن القول إنّ وعي الإبداع و معرفته يكمنان وراء التقليد و التعرّف عليه؛ إنّ يجهل المتلقي مسار التطور و التحوّل و أبعاد التقليد



المتزايدة، يعجز عن فهم الإبداع و الدقائق الجديدة لأنه سيواجه ظاهرة جديدة لاعهد لها فيالتالي لايستطيع الوقوف على معناها و عمقها. التقليد ركن ثابت يبعث على خلق التغييرات الحديثة و دركها اعتمادا عليها و لا يمكن أن نعتمد عليها للوقوف و الركود بل ركن للطيران و حبل مواصلة الطريق. " (أمين بور، ١٣٨٤ش : ٦٣).

قياسا للشاعر الإيراني جعلت قداسة المحبوبة و التوصيفات العامة في شعر درويش تدبل إلى حد بعيد؛ ترافق الحبيبة الشاعر في مشاكل الاحتلال من الغربية و التشرذ و الحنين إلى الوطن. بعبارة أخرى، الحبّ جراً نشاطات المرأة الاجتماعية على ضوء الانفتاح الحديث تمكّن من أن يخلّق على أنواع الأغراض و أن يمزج بالصعوبات و هواجس الناس بلغة بلغة فنية. لكن تبقى منزلة المعشوقة في أدب أمين بور إلى حدّ ما؛ الحبيبة في دواوينه تقترب من الثورة و الحرب و لا تختلط بالموضوع اختلاطا شاهدناه في شعر درويش و لذلك، يذهب غزله في كثير من الأحيان على مذهبه التقليدي المتوارث:

بگذار عامیانه بیندیشیم

پیشانی تو شاهد این راز است

بر روی آن خطوط موازی

زخم تو نکته‌ای است که باید خواند

در امتداد پرواز

زخم تو مثل نقطه آغاز است

(أمين بور، ١٣٨٨ش : ص ١١٢).

دع نفكر مثل السوقة / جيبك شاهد على هذا السرّ / على تلك التجاعيد المتوازية /  
جرحك مسألة من الضروري أن تستقرئ / على أفق الطيران / جرحرك شبيهه بنقطة الابتداء و  
الاستهلال.

يبدو أنه في معظم غزله في العقد الأول من شعره يخاطب الإمام الخميني و الشهداء و  
أسره بلغة غزلية كما تفوح رائحة الدين و مظاهرها من هذا الغرض و يشمل السياسة و مناسباتها  
بكثرة.

تبرز مظاهر الغزل في كم هائل من شعره فنشتم نكهة الغزل القديم الذي تتمثل في  
مفردات تحمل معاني معينة في قاموس الشعراء القدامى من أمثالها السرو و الكيم و الحمامة و الشمع و  
الفراسة و البحر و البنفسج و الصبح و الورق فالشاعر يوظفها في خدمة الثورة و الحرب و يعبر بروح طرية

عن المعاني الجديدة في ثوب قديم. "صحيح أن نمط الغزل، نمط يناهز من ألف سنة لكن وجهة نظر قيصر و رؤيته في هذا النمط ليس قديما بل حيّ نشيط" (تراي، ١٣٨٦ش: ٢٢٤).

خوشا چون سر وها استادني سبز خوشا چون بسرگ ها افتادني سبز  
خوشا چون گل به فصلي سرخ مردن خوشا در فصل ديگر زادي سبز  
(امين پور، ١٣٨٨ش: ص ١١١)

نعم الوقوف مثل السرو أخضر نعم المسبوط مثل الأوراق أخضر  
نعم الموت كالوردة في وقت حمرها نعم الولادة في الفصل الآخر خضراء

إن محمود درويش - على ما يظهر - لا يستخدم المفردات الغزلية في المواضيع الجديدة بل يشعر القارئ بنبذ المفردات البالية في التراث و استخدام الألفاظ الحية منسجما مع موضوع شعره في زمنه الطارئ لكنه لا ينقطع عن مسار الأدب العربي المعاصر بل يتحوّل و يتغير في إطاره الخاص. هو بنفسه في المقالة «أنقلونا من هذا الحب القاسي» يشير إلى هذه المسألة: "إن شعرنا غير منقطع أبدا عن حركة الشعر في البلاد العربية، و إن كان غير مواكب لها مواكبة يومية... و شعرنا ليس نداءً أو بديلا للشعر العربي المعاصر... إنه جزء غير متجزئ منه و رافدا من روافد النهر الكبير. لقد تربينا على أيدي الشعراء العرب القدامى و المعاصرين" (محمود درويش، مجلة الطلبة، ١٩٦٨ م).

### لغة الشعارين

لغة الغزل مما تدل على الرقة و اللطافة في المعنى تتعد عن المفردات الخشنة و العبارات الغليظة في اللفظ. قد وصي أبوتمام للبحثري: إن أردت النسب فاجعل اللفظ رقيقا و المعنى رشيقا و أكثر فيه من بيان الصباية و توجع الكتابة و قلق الأشواق و لوعة الفراق (بدوي، ١٩٩٤م: ١٦٦).

كان أمين بور أستاذا في اللغة الفارسية بجامعة طهران من أجل ذلك له اختصاص في اللغة و دقائقها كما هو قد يلجأ إلى استخدام الصناعات اللفظية و المعنوية و التورية و الطباق و ... إلّا أن لغته في الغزل سهلة حميمة تمتاز بالصفوة و المرونة و تميل إلى اللغة اليومية و الروائية لاسيما بعد الحرب كما تتموج أشعاره بالإحباء المألوفة في كنه الإنسان و المفردات المعتادة على لسان الناس :

اين روزها كه مي گدرد، هر روز

احساس مي كنم كه كسي در باد

فرياد مي زند

احساس مي كنم كه مرا

از عمق جاده های مه آلود یک آشنای دور صدا می زند ...

(امین بور، ٣٨٨ اش: ص ٢٩)

هذه الأيام التي تمرّ، كلّ يوم / أشعر بأنّ أحداً يناديني في مهبّ الرياح / أشعر بأنّ هناك بعض المعارف يناديني من الدروب البعيدة في الضباب ...

في الواقع "يمكن القول جزماً إن أمين بور لم يحصل في شعره المرسل على لغة متّسقة جديدة. إلا أنّ الجوهر الأساسي في أناشيد أمين بور كالعهد السابقة هو لون الرومانسي والميل إلى الإحساس الرقيق الذي يؤثّر أيضاً في لغته أحياناً :

از نردبان ابرها تا آسمان رفتم

در آسمان گشتم

و جیب ها را

از پاره های ابر پر کردم ... (أسدی و عبدالحسین ابرقویی، نمایه جمهوری اسلامی)

صعدت من سلّم الغيوم إلى السماء / تحوّلت في السماء / ملئت من قطع السحاب جيوي ...

على الصعيد الآخر، محمود درويش و مواطنوه يعيشون في البلدان المتعددة متشردين و ليس لديهم قوة مباشرة للوقوف أمام العدو المدجج بالأسلحة إلا الصرخة: نحن، يا أختاه، من عشرين عام / نحن لانكتب أشعارا و لكننا نقاتل ... (محمود درويش، يوميات جرح فلسطيني: ص ٣٣)

فالشاعر يدرك المسؤولية الملقاة على عاتقه ألا و هي إشعار العالم بحقته المهضوم و نفخ الأمل و الحياة في عروق أبناء بلده فيختار صوتاً أصيلاً و لغة ملفتة الأنظار للعالمين. هو يتوّخى ما يدمي فؤاد أبناء بلده في لفافة التصاوير الرائعة صادحا :

من ثلاثين خريفا

يكتب الشعر و لا يحيا و لا يعشق إلا صورة

يدخل السجن فلا يبصر إلا قمره

يدخل الحب فلا يقطف إلا ثمرة

قلت: ما المرأة فينا ؟

قال لي: تفاحة للمغفرة

أين إنسانيتي ؟

صحت

فسد الباب كي يبصرني خارجه يصرخ بي :

## من فكرة في صورة في سلم الإيقاع تأتي المرأة المنتظرة

(درويش، ١٩٩٤م: ج ٢، ٢٨٦)

أما أمين بور فيأخذ مذهبه الخاص وفقا لظروفه المتسّعة و ما بها من النكبات و المصاعب؛ إيران تقاوم العدو ووجهها للوجه في ساحة الحرب مدعومة بالشباب الذين يقاتلون على أساس معتقداتهم الدينية و القومية بحماس و يشاهدون معالم الظفر مشاهدة العين بالتالي يبرز الغزل في أشعارهم على أساس ما يدرك الشاعر الملتزم في عصره و يركن إلى المباشرة و السلاح :

مى خواستم

شعري براي جنگ بگويم

ديدم نمي شود

ديگر قلم زبان دم نيست

گفتم :

بايد زمين گذاشت قلمها را

ديگر سلاح سرد سخن كار ساز نيست

بايد سلاح تيز تري برداشت

بايد براي جنگ

از لوله تفنگ بخوانم

(أمين بور، تنفس صبح: ص ٢٠)

أردت أن أقرض شعرا في الحرب / رأيت أن ذلك لا يمكن / فلم يعد القلم معبرا عن صميم قلبي / قلت في نفسي: / يجب وضع الأقلام على الأرض / فلم يعد السلاح الأبيض فاعلا / و لا بدّ من تناول سلاح أمضي / فيجب أن أتحدث في الحرب / من فوهة البندقية .

أمين بور كشاعر انطوائي توّخي خدمة الثورة و مصالح الوطن فتعكس أحداث إيران و مناسباتها بلغة سهلة انسيابية في شعره كما يدعو الإيرانيين إلى الدفاع و الصمود أمام الرياح الموح التي عصفت بهذا البلد. لكنّ شعر محمود درويش قد تجاوز حدود وطنه مشتملا على الموضوعات العالمية مثل الحبّ و الأرض و النفي و الطفولة... فيحلل للإنسان في أقطاع العالم قراءته و تدوّقه كأنّ أدب المقاومة ممّا تتمثل في شعر محمود درويش خاصة لقد تمّ إنضاجه على نار أكثر هلوعا.

"بساطة اللغة و صفوة الفضاء و التصاوير المعبرة من الميزات الرئيسية في شعر أمين بور، التي تغمر شعره في السناجحة و انعدام التعقيد حيث لا يشعر المخاطب أية فخامة و المئات اللغوية في الشعر. هذه المرونة و

البساطة في لغة أمين بور لا تلتفت للأنظار في شعره الحرّ بل هذا ملحوظ في ثنايا غزله أيضا إلا أن شعر أمين بور لا يمكن الاتهام بالضحالة في الأفكار بل على العكس، تجذبنا من المعاني السامية خلف هذه اللغة البسيطة والحنن الطبيعي والصادق" (تراوي، ١٣٨٤ش: ص ٢٢).

يُسم شعر درويش بالتصاوير الرائعة التي ترغم المخاطب على التأمل في الألفاظ و شحنتها العاطفية و المعنوية إلى أنها لا توجد بهذه الكثافة في أدب أمين بور فيدنو لغة الشاعر الإيراني من الخطابة و يتمتع المتلقي بـ "الموسيقى و المحسنات اللفظية و المعنوية و المعنى" (شكوه، ١٣٨٤ش: ٣٩) حيث تلعب الجملة الأخيرة دورا هاما في سياقة الشعر:

گفت : حالت چطور است

گفتمش : عالی است

مثل حال گل !

حال گل در چنگ چنگیز مغول ! (امين بور، ١٣٨٦ش: ص ٦٩)

قال : كيف الحال ؟ / قلت له : عال ممتاز / شبيهه حال الزهرة ! / حال الزهرة في قبضة جنكيز

المغول!

### النتيجة

و صفوة القول أنّ لغة محمود الشعرية أنصع تفاعلا و أشمل عالميا كما أنّ لغة قيصر تتميز بأكثر سذاجة و حماسة لأنّ "صدي إيران يكمن في شعر من تابع التحولات الاجتماعية و الإيدلوجية (أمين بور) بكلّ هيام في شبابه. شعره يعكس صوت جماهير الشعب الإيراني لا النخبة المثقفة" (فتوح، ١٣٧٨ش: ص ١٠).

كلا الشعارين في الأدبين العربي و الفارسي يوظفان هذه اللغة الرقيقة الناعمة في حمى الوطيس و يصوّران الحبّ و القتل و الغربة و النفي و ... في لوحات فنية حية يتوخيان بها الوصول إلى استجاب المتلقي و تشحيذ معنويات المقاتلين. علّ مبعث هذه الرقة و اللغة الضبابية تجذّر في عوامل شتّى كالتراث الغنائي و التيار الرومانسي الوافد على الأدبين و إمكانات اللغتين البيانية في الأدب الفارسي و العربي و من ثمّ يحسن الشعاران توظيف الإرث الغزلي ممّا يدلّ على تفاعلها مع التراث بحيث أعطي أدهما زحما و قدرة على الإيحاء و معالجة مواضيع الحرب و المقاومة بشكل أرحب و أجمل فهذا المعطى الغزلي في شعرهما يفسر معطيات فنية دون أي افتعال التزاما بالوطن و الأرض على رغم خلافات قد تعود إلى قريضة الشاعر و مسؤوليته و أرضية الحرب و جذور الثقافتين العربية و الإيرانية.

### المصادر و المراجع العربية و الفارسية

- أحمد بدوي، أحمد، (١٩٩٤م). «أسس النقد الأدبي عند العرب»، القاهرة: دار النهضة العربية.
- درويش، محمود، (٢٠٠٢م). «حالة حصار»، رام الله: رياض الرئيس للكتب و النشر.
- \_\_\_\_\_، (١٩٩٤م). «ديوان»، بيروت: دار العودة.
- \_\_\_\_\_، (١٩٧٢م). «ديوان: قراءه ثامنة»، بيروت: دار الآداب .
- عباس، إحسان، (٢٠٠١م). «اتجاهات الشعر العربي المعاصر»، دار الشروق للنشر و التوزيع، ط ٣.
- أمين پور، قيصر، (١٣٨٨ش). «آينه‌های ناگهان»، تهران: نشر افق.
- \_\_\_\_\_، (١٣٦٨ش). «تنفس صبح»، تهران: سروش.
- \_\_\_\_\_، (١٣٨٤ش). «سنت و نوآوری در شعر معاصر»، تهران: دار النشر علمي و فرهنگي، چ ٢.
- \_\_\_\_\_، (١٣٨٦ش). «كلها همه آفتابگردانند»، تهران: انتشارات مرواريد، چ ٩.
- ترابي، ضياء الدين، (١٣٨٤ش). «شكوه شقايق»، تهران: انتشارات سماء قلم.
- رسم شقايق (١٣٨٦ش). «سوگ نامه قيصر امين پور»، تهران: سروش.
- المقالات العربية و الفارسية
- أسدي، علي أكبر و أبرقوبي، عبدالحسين، (١٣٧٨ش). «نمايه جمهوری اسلامي».
- الأيوبي، ياسين، (١٩٧٢م). «الحبّ الثوري في شعر محمود درويش»، المعرفة، العدد ١٢١، من ص ٤٢ إلى ٧٢ .
- درويش، محمود، (١٩٦٨م). «أنقدونا من هذا الحبّ القاسي»، مجلة الطليعة، مأخوذة من الموقع: [www.alsdaq.com](http://www.alsdaq.com)
- فتوحی، محمود، (١٣٧٨ش). «سه صدا ، سه رنگ ، سه سبک در شعر قيصر امين پور»، ادب پژوهی، شماره پنجم، از صفحه ٩ تا ٣٠.