دو فصلنامه مطالعات ادب اسلامی
دوره اول، شماره اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

نصف سنوية دراسات الأدب الإسلامي
السنة الأولى، العدد الأول، خريف وشتاء ۲۰۲۱

بين قصيدة القلب للشاعر الكرديّ صافي الهيرانيّ وقصيدة الناي لجلال الدين الروميّ (دراسة مقارنة في التأثّر العكسيّ)

طاهر مصطفى علي[1] (الأستاذ بجامعة صلاح الدين)

تاريخ دريافت: ۱۳۹۹/۱۰/۱۰ **تاريخ الوصول: ۲۰۲۰/۱۲/۳۰**
تاريخ پذيرش: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰ صفحات: ۱۹۷-۲۳۰ **تاريخ القبـول: ۲۰۲۱/۱۲/۲۱**

الملخّص

هذا البحث دراسة مقارنة بين القصيدتين، القلب للشاعر الكرديّ صافي الهيرانيّ، وقصيدة الناي للشاعر الصوفيّ الكبير مولانا جلال الدين الروميّ، من حيث طبيعتهما الرمزيّة وخصائصهما الشكليّة والبنائيّة، وكذلك مميّزات أسلوبيهما في التناول والمعالجة، على أساس علاقة التأثّر المعاكس المسمّى بالمعارضة أو المناقضة الشعريّة بحسب المفهوم النقديّ القديم، ومصطلح التأثّر العكسيّ بحسب المفهوم المقارني والنقديّ الحديث. الشاعر صافي الهيرانيّ قام بمعاكسة الشاعر مولانا في قصيدته العرفانيّة الشهيرة الناي وعلى الرغم من تأثّره بمولانا في تجربته الشعريّة والعرفانيّة هذه وبلغته الفارسيّة، قام بتحوير محتوى قصيدته ورمزها المحوري، وهو الناي وبدّله برمز القلب والعناية به، ونقض توجّه مولانا من حيث دعوته للمتلقّي إلى الإنصات إلى الناي والاعتبار به، وهو يقصّ حكاية الفراق والاقتطاع عن الأصل والمنبت على نحو رمزيّ، وذلك بالدعوة إلى الإنصات للقلب وهو المؤهّل في نظره لهذه الغاية، في قصيدته التي كتبها بالفارسيّة التي ينحو فيها منحى حجاجيّاً معتمداً على الحجج والتسويغات لما يذهب إليه، وذلك بالدفاع عن القلب بصفته الرمز البديل عن الناي والاستدلال لصالحه وتعزيز موقعه، محاججاً السامع المتلقّي تفصيليّاً في إطار ستة عشر بيتاً، بقصد الإقناع والتأثير فيه، بأحقيّة عنصر القلب للاستماع إليه والاعتبار به عرفانيّاً، لا عنصر الناي. فإنّ عمل صافي الشعريّ هذا تنبثق منه ثلاثة إشكالات معرفيّة، من الضروريّ الإجابة عليها ومعالجتها دراسيّاً وتحليليّاً. أولّهما يمثُل في طبيعة وملابسات عمل صافي، فهل يُعدّ عمله الشعريّ هذا معارضةً أم مناقضةً أم محاكاة ومجاراة ؟، وهو ما نعالجه في إطار المفهوم المقارنيّ الحديث، المسمّى بالتأثّر العكسيّ بحسب المفهوم الفرنسيّ للدراسات المقارنيّة، والثاني، بما أنّ صافي كتب عمله الشعريّ هذا باللغة الفارسيّة وليست الكرديّة. فالشاعر عاكس مولانا، وتحديداً في هذه القصيدة بعينها، التي هي بمثابة دستور العشق الصوفيّ، وأنّها مكتسبة صفة العالميّة منذ قرون، فكيف استساغ لنفسه أن يقوم بمثل هذه المعارضة الشاخصة؟ بل والناقضة لعمله الشعريّ، وهي ما نحاول الإجابة عليها وعلى تساؤلات أخرى.

الكلمات الرئيسة: الصافي، التأثر العكسي، الشعر الصوفي، مولانا، الأدب الكردي.

---

[1] البريد الإلكتروني: taher.mustafa1958@gmail.com

بررسی تطبیقی نی‌نامه مولانا و قصیده دل از شاعر کرد صافی هیرانی بر اساس رویکرد تأثیرپذیری معکوس

چکیده

در پژوهش حاضر دو شعر از مولانا جلال‌الدین رومی و صافی هیرانی از منظر تطبیقی و بر اساس فرایند تأثیرپذیری معکوس و به شیوه توصیفی-حلیلی بررسی شده است. این پژوهش بر آن است به این پرسش پاسخ دهد که نوع تأثر صافی هیرانی از مولانا معارضه است یا مناقضه یا تقلید. قصیده "دل" از هیرانی بر اساس مکتب تطبیقی فرانسه به سبک معارضه و نوعی تأثیر پذیری معکوس از نی‌نامه مولانا است. شاعر کُرد شعر خود را به مثابه‌ی یک دستور عشق صوفیانه –به شیوه نی‌نامه- به زبان فارسی و نه کُردی سروده و با مولانا به معارضه پرداخته است. وی علی رغم اینکه در تجربه‌ی شعری و عرفانی از مولانا و زبان فارسی تاثیر پذیرفته است، اما محتوا و رمز محوری شعر مولانا را تغییر داده است؛ از جمله این‌که در رمزواره‌ای متفاوت جایگاه نی را به دل تغییر داده و توجه به ندای دل را جایگزین گوش دادن به ناله نی نموده است. صافی هیرانی سعی دارد مخاطب را به این اقناع برساند که این قلب است که شایستگی دارد تا از لحاظ عرفانی به آن گوش داده و از آن پند و اندرز گرفته شود.

کلیدواژه‌ها: الصافی، تأثیرپذیری معکوس، شعر صوفیانه، مولانا، ادبیات کردی.

۱. المقدّمة

هذا البحث دراسة مقارنة بين القصيدتين، القلب للشاعر الكرديّ صافي الهيرانيّ وقصيدة الناي أو أنين الناي عند بعض الدارسين والمترجمين، للشاعر الصوفيّ الكبير مولانا جلال الدين الروميّ، من حيث طبيعتهما الرمزيّة وخصائصهما الشكليّة والبنائيّة، ومميّزات أسلوبيهما في التناول والمعالجة، على أساس علاقة التأثّر المعاكس المسمّى بالمعارضة أو المناقضة الشعريّة بحسب المفهوم النقديّ القديم، ومصطلح التأثّر العكسيّ بحسب المفهوم المقارني والنقديّ الحديث. إذ إنّ الشاعر الصوفيّ صافي الهيرانيّ من باب التأثّر والاقتفاء، قام بمعاكسة الشاعر الصوفيّ الكبير مولانا جلال الدين الروميّ في قصيدته العرفانيّة الشهيرة الناي، التي تبدأ بقوله:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند از جداییها شکایت می‌کند

وعلى الرغم من تأثّره بمولانا في تجربته الشعريّة والعرفانيّة هذه وبلغته الفارسيّة، قام بتحوير محتوى قصيدته ورمزها المحوري، وهو الناي وبدّله برمز القلب والعناية به، ونقض توجّه مولانا من حيث دعوته للمتلقّي إلى الإنصات إلى الناي والاعتبار به، وهو يقصّ حكاية الفراق والاقتطاع عن الأصل والمنبت على نحو رمزيّ، وذلك بالدعوة إلى الإنصات للقلب، وهو المؤهّل في نظره لهذه الغاية، في قصيدته التي كتبها بالفارسيّة، التي تبدأ بقوله:

مشنو از نی چون حکایت‌های خام راز خود گوید به پیش خاص و عام
(الهيرانيّ، ۲۰۱۵: ۵۵۸)

والتي ينحو فيها منحى حجاجيّاً معتمداً على الحجج والتسويغات لما يذهب إليه، وذلك بالدفاع عن القلب بصفته الرمز البديل عن الناي والاستدلال لصالحه وتعزيز موقعه، محاججاً السامع تفصيليّاً في إطار ستة عشر بيتاً، بقصد الإقناع والتأثير فيه، بأحقيّة عنصر القلب للاستماع إليه والاعتبار به عرفانيّاً، لا عنصر الناي.

الإشكال المعرفيّ الذي تطلّب إجراء مثل هذه الدراسة، إضافة إلى الاقتضاء المعرفيّ الأكاديميّ لإقامة الدراسات والبحوث باستمرار، وكذلك خلق سُبل التجاوب والتفاهم بين الآداب والشعوب وهو أمر ضروريّ جدّاً، فإنّ عمل صافي الشعريّ هذا تنبثق منه ثلاثة إشكالات معرفيّة، من الضروريّ الإجابة عليها ومعالجتها دراسيّاً. أولّهما يمثُل في طبيعة وملابسات عمل صافي، فهل يُعدّ عمله الشعريّ هذا معارضةً أم مناقضةً أم محاكاة ومجاراة ؟، وهو ما نعالجه في إطار المفهوم المقارنيّ الحديث، المسمّى بالتأثّر العكسيّ بحسب المفهوم الفرنسيّ للدراسات المقارنيّة، والثاني، بما أنّ صافي كتب عمله

الشعريّ هذا باللغة الفارسيّة وليست الكرديّة، فالدراسة المقامة عن هذه العلاقة وهذا الموقف، ماذا تكون؟، أهي من صنف المقارنات التي تُقام عن الآداب المختلفة أم من صنف الموازنات التي تُجرى بين الأعمال ضمن دائرة الأدب الواحد الأدب القومي، والثالث، هو أنّ صافي حسب علمي وسؤالي عن المتخصّصين الأكاديميّين في الأدب الفارسيّ (ويسي، ٢٠٠٨: ٢٠)، هو الشاعر الوحيد الذي عارض مولانا، وتحديداً هذه القصيدة بعينها، التي هي بمثابة دستور العشق الصوفيّ، وأنّها مكتسبة صفة العالميّة منذ قرون، فكيف استساغ لنفسه أن يقوم بمثل هذه المعارضة الشاخصة؟ بل والناقضة لرمزه وعمله الشعريّ، وهي ما نحاول الإجابة عليها وعلى تساؤلات أخرى قدر المستطاع، من خلال ستّة محاور دراسيّة على النحو الآتي:

المحور الأول للتأسيس والتنظير لمفهوم التأثّر العكسيّ ومصطلحه، مع مناقشة المفاهيم القديمة الأخرى المعارضة والمناقضة والمحاكاة، والمحور الثاني لتصنيف الدراسة المقامة عن القصيدتين وبيان هويّتها، مقارنةً أم موازنةً؟، والثالث للتعريف بالشاعر صافي الهيرانيّ على نحو مقتضب، والرابع لبيان تأثّر الشعراء الكرد بالأدب واللغة الفارسيّين، والمحور الخامس لدراسة ثنائيّة الرمزين القلب والناي، أدبيّاً ومعرفيّاً وعرفانيّاً، والسادس للمقارنة بين العملين من حيث المتشابهات، أي الخصائص الشكليّة والبنائيّة، والمختلفات أي الأفكار والصور المتعارضة، وكذلك أسلوبيهما في التناول والتعامل. تعقب هذه المحاور الستّة قائمة بالهوامش وخاتمة بالنتائج، وقائمة أخرى بالمصادر والمراجع، وكذلك خلاصة البحث باللغة الفارسيّة، وأخيراً ملحق بقصيدة صافي القلب.

٢. التأسيس النظري لمفهوم التأثّر العكسيّ

لعلّ المتتبّع للأدب العربيّ، تأريخه ونقده، لا يجد تعريفات وتحديدات منتظمة ودقيقة، لمفهوم المعارضة الشعريّة وقريناتها المحاذية لها، من المناقضة، المحاكاة، الاحتذاء، المجاراة، من المصطلحات المتعلّقة بظاهرة كتابة نصّ بتأثير نصّ، جواباً أو ردّاً أو احتذاءاً، فهي تأتي متداخلة ومحوّرة عن مدلولاتها الأصليّة ومعانيها اللغويّة، فكلّ ما يقال عن واحد منها يُذكر ويُعمّم على باقي المصطلحات الأخرى، ولم يُعرف أن قام دارس بالتمييز والتأسيس المعرفيّ لهذه المفاهيم على الوجه التام والمنشود، فصلاً واستقلالاً.

فقد قالوا: المعارضة في اللغة هي المقابلة، يقال فلان يعارضني، أي يباريني، وعارضته في السير إذا سرت حياله وحاذيته، ومنه اشتُقّت المعارضة الشعريّة (ابن منظور، ٢٠٠٤: ماده عرض)، وهي أن يعارض

أحدهم صاحبه في خطبة أو شعر فيجاريه في لفظه، ويباريه في معناه، ومن ذلك نقائض جرير والفرزدق، وهي معروفة مشهورة، وقصائدهم في المعارضات كثيرة (مطلوب، ١٩٨٩: ٣٠٥-٣٠٦)، يراها الشايب، في أن يأتي المعارض بمعانٍ أو صور بإزاء القصيدة الأولى، مع انحراف يسير أو كثير عنها (الشايب، ٢٠٠٣: ٧)؛ أمّا ابن منقذ فيرى المعارضة والمناقضة شيئاً واحداً، وفي عمل واحد، بقوله: أنْ يناقض الشاعر كلامه أو يعارض بعضه بعضاً (ابن منقذ،٢٠١٠: ١٥٢)، وقالوا أنّ المعارضة تتجاوز درجة التقليد إلى الإبداع، والتبعيّة إلى الابتكار، وهو وجه من وجوه النقد الفطريّ (بهجت، ١٩٨٨: ٢٦٧) وهكذا لا توصلنا هذه الدراسات إلى نتائج واضحة مُرضية، ومفاهيم مستقلّة بيّنة، يقول عن ذلك الدارس المقارنيّ الدكتور الطاهر أحمد مكّيّ بوضوح تامّ: إنّ النقائض والمعارضات والمجاراة في شكلها البدائيّ الأوّل جميعاً نشأت مختلطةً ومتداخلة، فمن ينقض فهو في الوقت نفسه يعارض ويعترض، ومع الزمن سار كلّ نوع في طريق ووجهة، لكن دون أن يستقلّ تماماً عن البقيّة، ودون التوصّل إلى مفترق واضح، بحيث يكون الفصل بينها حاسماً وبيّناً (أحمد مكي: ١٩٧٧: ١٧).

فمصطلح المعارضة بحسب مادّته اللغويّة، يعني المعاكسة والاعتراض حقيقةً، أي قيام شاعر بمناهضة ما قاله وبناه شاعر آخر قبله، من تصوّرات شعريّة، اعتراضاً ومناقضةً، سواء كان معاصراً له أم لاحقاً ومتأخّراً عنه في الزمان، فيرفض وينفي ما بناه الأوّل، ويُثبت عكس ما قاله من أفكار ورؤى وتصوّرات، مع الأخذ بالإطار العام لقصيدته والالتزام بمسائلها الشكليّة، من الوزن والقافية والإطار، أمّا الوارد والشائع في تعاريف الدارسين عن هذه الظاهرة في كتب الأدب والنقد، هو أن المعارضة يعني اقتفاء شاعر لشاعر آخر في عين مضامين قصيدته وتصوّراته الشعريّة، بقصد الاحتذاء والمباراة، إضافةً إلى الأخذ بمسائلها الشكليّة والإطاريّة، إعجاباً منه بالشاعر وقصيدته، ومحاولةً منه لمجاراته واشتهاره، وإقران اسمه باسم ذلك الشاعر المشهور (بهجت، ١٩٨٨: ٢٧٨).

أمّا مفهوم النقيضة والمناقضة فهو الآخر محوّر عن معناه الحقيقيّ، مرّة بالتداخل بمعناه في المعارضة، ومرّة أخرى بزحزحة دلالته عن معناه الحقيقيّ، فالأدباء والمتأدّبون أطلقوا مصطلح النقائض على تلك القصائد الهجائيّة المتبادلة بين الشعراء الأمويّين المعروفين الثلاثة، الفرزدق والأخطل وجرير، صحيح أنّ قصائد هؤلاء الثلاثة قائمة على فعل النقض والرفض، والإتيان بالعكس والضدّ لما في قصيدة المقابل الخصم، من حيث الصور والمعاني، هجاءً وتعريةً وتنقيصاً، لكن المصطلح شاع وحُصر فقط في معنى الهجاء ومدلولات الفضح والذمّ والتحقير بينهم فقط، دون دلالة فعل النقض والرفض وتقديم البديل،

كما هو المطلوب من حيث المعنى الحقيقي واللغوي للمصطلح، بل إنّ المعني الحقيقي واللغويّ لهذا المصطلح منسيّان ومهملان تماماً.

أمّا مصطلح المحاكاة فغير مستخدم في كتب النقد والأدب إلّا نادراً، كونه مفهوماً يونانيّاً، وهو يعني قيام الشاعر المحاكي بمجاراة شاعر معروف سبقه، وفي موضوع جليل، يقتفي أثره الشعريّ بقصد استلهام تجربته الشعوريّة واختبار شاعريّته والاشتهار به، وإن ورد مفهومه في تصوّراتهم النقديّة، إنّما ورد بلفظ المضاهاة أو الاحتذاء وليس المحاكاة، وأنكروا هذا المفهوم والموقف المتشكّل منه، على أنّه تقليد واجترار ومنافٍ للإبداع (المصدر السابق: ٢٧٨).

أمّا مفهوم الردّ المستخدم في الأدب الفارسيّ، "فن جواب‌جويى". فلم يرد مفهومه ولا مصطلحه في النقد العربيّ، وهو مصطلح ذو مدلول عامّ يشمل جميع أنواع تلك الظاهرة، سلباً وإيجاباً، من مدلولات المعارضة والنقيضة والمحاكاة وغيرها، فكلّ عمل شعريّ يقتفي عملاً شعريّاً لشاعر آخر هو الردّ، بغضّ النظر عن هويّته وماهيّته.

وبسبب هذا الخبط والتداخل بين المفاهيم ودلالة المصطلحات، وللخلاص من إشكاليّة الغموض وانعدام الوضوح في المدلولات، آثر الدارس استعمال المصطلح المقارنيّ الحديث التأثّر العكسيّ، ذلك المصطلح المترجم عن المصطلح الفرنسيّ impact inverse، الذي يعني اقتفاء أديب لعمل أديب آخر، على نحو معاكس ومناقِض له، أو يقاوم الكاتب أثر كاتب آخر في أدب أمّة أخرى فينتج من هذه المقاومة أثرها العكسيّ بارزاً في تأليفه (غنيمي هلال، لا تا: ١٦)، لمعاكسته أفكاره وصوره ومعانيه، وبنفس إطاره الأدبيّ وجنسه الفنّيّ، وهو عكس التأثّر التوافقيّ، عندما يكون المؤثّر والمتأثّر المرسل والمتلقّي متوافقين أومتوازيين في رسم الأفكار والأحداث والصور، لا متخالفين (الموسى، ٢٠٠٩: ٣٠)، وهو ما ينطبق على مفهوم المعارضة والمجاراة بالمعنى التوافقي بين العملين.

ومصطلح التأثّر العكسيّ هذا، يجسّد لنا تماماً مفهومي المعارضة العكسيّة والمناقضة معاً، بمعناهما اللغويّ والاصطلاحيّ وعلى نحو متدرّج، من المعارضة صعوداً إلى المناقضة، وذلك بالدلالة على معاكسة الشاعر المتأثّر صافي لرمز وصور الشاعر المؤثّر مولانا، ونقض محور أفكاره وتصوّراته الشعريّة، والإتيان ببديل رمزيّ مختلف ومضادّ عن رمزه المنقوض، وكذلك الدفاع عنه وإثبات جدارته وأهليّته بالأدّلة والمعزّزات.

ومن الجدير بالذكر هنا، أنّه من الخطأ إطلاق لفظ التأثير المعاكس على هذا النمط من التأثّرات، كما فعل بعض الدارسين (المصدر نفسه)؛ لأنّ المعاكسة ماثلة في جانب المتأثّر لا المؤثّر، صحيح إنّ

المفهومين التأثير والتأثّر كلاهما يُطلقان على عمليّة واحدة، من منظورين اثنين، لكن للتمييز بين الموقفين وأثر كلٍّ من الطرفين المرسِل والمتلقّي، ينبغي أن يكون الإطلاق والتسمية دقيقين لكلّ واحد منهما، فالشاعر مولانا هو الذي أثّر في الشاعر صافي، وأنّ صافي المتأثّر هو الذي تابعه بالمعاكسه والمناقضة، وأتى بعكس ما هو طرحه، في إطار توجّهه الشعريّ.

أمّا الفارق البارز بين هذا المفهوم الحديث والمفهومات القديمة، هي أنّ التأثّر العكسيّ ليس مفهوماً خاصّاً بالمعاكسات الشعريّة مثل المفهومات القديمة، وإنّما هي تشمل جميع المعاكسات الأدبيّة، التي تُنجز على صعيد الأنواع والأجناس الأدبيّة، ومن ثمّ فهو ما يقع عن علاقة التأثير والتأثّر بين أدبين مختلفين، لا في الأدب الواحد، أمّا المفاهيم الأخرى القديمة، فهي ما يكون أوّلاً، بين الأعمال الشعريّة حصراً، دون غيرها، لأنّها ظاهرة تخصّ شأن الشعر فقط، ثانياً، في إطار أدب واحد، لا آداب متغايرة ومتعدّدة. فدفعاً لإشكالات الخلط والتداخل تلك، وأخذاً بما هو الأحدث والأجدر في عالم النقد والمعرفة، أخذنا بالمصطلح الأوروبّي التأثّر العكسيّ، على شاكلة الدارس والمنظّر العربيّ للأدب المقارن الدكتور محمّد غنيمي هلال، في كتابه القيّم الأدب المقارَن) (غنيمي هلال، لا تا: ١٦) في إطلاقه على ما قام به الشاعر أحمد شوقي في مسرحيّته الشهيرة مصرع كِليوباترا، من معاكسة كتّاب المسرحيّين الأوروبيّين، لتصويرهم شخصيّة كِليوباترا مثالاً للشخصيّة السلبيّة وأنموذجاً للمرأة الشرقيّة المنحرفة، ورسمها امرأةً ولوعةً بالأهواء والملذّات، وهي تقدّم نزواتها على واجباتها الوطنيّة، وذلك تحت تأثير الفكر المسيحيّ المتشدّد إزاء الإسلام والشرق إبّان الحروب الصليبيّة، جاء شوقي وعاكس هذا التوظيف السلبيّ لتلك الشخصيّة بالرفض والنقض، وأثبت تماماً عكس ذلك في مسرحيّته، وصوّر فيها شخصيّتها مثالاً للالتزام والاتّزان، وهي تقدّم الوطن والواجب على حبّها، حتى تسقط صريعة في الدفاع عن بلدها وشعبها (مكي، ٢٠١٧: ٢٧٧).

ويسمّي بعض الدارسين العمل الناتج عن هذا النمط من التأثّر بالنصّ المضاد، وذلك لما يمتزج الوعي باللاوعي عكسيّاً، ويُفرز المتأثّر المبدع تميّزه الفكريّ والفنيّ من خلال نصّه اللاحق، فيخالف ما جاء به السابق، على الرغم من تحريض المؤثّر على الإبداع والكتابة أوّل الأمر (العظمة: ٢٦). ولعلّ عمل دانتي في ملحمته الكوميديا الإلهيّة أيضاً يمثّل هذا النمط من التأثّرات، لتأثّره بقصة المعراج في نسختها الإسبانيّة بلهجة قشتالة ومصادر إسلاميّة أخرى (غنيمي هلال، لا تا: ٥٤)، لكنه خالفها وعاكسها في صورها ومواقفها، وأثبت عكسها.

هذا على صعيد التقسيم الرأسيّ العموديّ، الذي يشمل أنواعاً أربعةً من التأثّرات، وهي التأثّر السطحيّ غير العميق في صورة الترجمة الأمينة والتأثّرات العميقة، من التأثّر العكسيّ والتأثّر المؤوّل وكذلك القومنة أو التعريب، وهي الترجمة بالتصرّف الزائد وقومنته، أمّا على صعيد التقسيم الشكليّ الأفقيّ فإنّ هذا النمط من التأثّرات الأفقيّة تُعرف بالتأثّر المباشر والواعي، لأنه وقع بين الشاعرين مباشرة، إذ تأثّر وانفعل صافي مباشرة بعمل مولانا في لغته الفارسيّة لا عن طريق الترجمة، ودون وسيط من أدب ثالث، وفي الوقت نفسه تأثّر واعٍ ومقصود، لأنّ صافيّ اتّخذ من عمل مولانا منطلقاً وقاعدة لبناء عمله، وإنجاز قصيدته المعاكسة عن وعي وقصد وإرادة، ولم يتحقّق تأثّره هذا عن صدفةٍ أو اتّفاق بسبب الجيرة أو الاختلاط أو غيرها من عوامل الاتصال، إذاً هذا التأثّر أيضاً يحوز على نمطين من أنماط التأثّرات الأفقيّة الستة، المباشر وغير المباشر والواعي وغير الواعي والمزدوج والمتبادل (الموسى، ٢٠٠٩: ٢٢).

فشاعرنا صافي الهيرانيّ هنا قد تأثّر بالشاعر والصوفيّ الكبير مولانا في قصيدته الناي لكن تأثّراً عكسيّاً قائما على النقض والمعارضة، إذ دعا الإنسان المتأمّل إلى عدم الاستماع والإنصات إلى آلة الناي، إذا أراد أن يتأمّل ويتدبّر في حقائق الوجود والأشياء وأسرار الكون وظواهر الحياة، معارضاً فكرته ومناقضاً رمزه وصوره، معتمداً على أسلوب النهي المباشر الموجّه للمخاطَب، لترك الفعل المطروح من قبل الشاعر الأوّل، وسلب الجدارة والأهليّة من دعوته في الأبيات الأربعة الأولى، من قصيدته المعاكسة ذات الأبيات الستّة عشر، ومن ثمّ طرحه لبديله المفضّل والمؤهّل وهو رمز القلب الجدير بالاستماع والإنصات إليه في الأبيات الإثني عشر الباقية، على نحو حجاج مشفوع ومعزّز بالأدلّة والتسويغات والبراهين، من الحقائق والوقائع والافتراضات، وبأنواع التقنيات والأدوات اللغويّة.

ولاشكّ أنّ تبادل المؤثّرات هكذا على الصعيد الحضاريّ والثقافيّ بين مبدعي الأمم، في معظم الأحيان، هو ظاهرة تنمّ عن قوّة الإدراك وكذلك حرّيّة الاختيار للأديب المتأثّر، وقدرته على الحوار والتفاعل وتطوير الذات لا النقص والدونيّة، والانفتاح الحضاريّ على الآخر وهو سمة قوّة لا ضعف، خصوصاً عندما يتمثّل ذلك في صورة الهضم والتمثّل والانعكاس الموجب، وبالتالي الإنتاج المختلف بما يعبّر عن الخصوصيّات القوميّة والمحلّيّة حضاريّاً (العظمة: ٣٣).

۳. هويّة عمل صافي، وهويّة البحث

ولتصنيف نوع الدراسة وتثبيت عنوانها، من الضروريّ الوقوف على العلاقة بين العملين الشعريّين في هدي ثنائيّة مفهومي الموازنة والمقارنة، كون الموقف الشعريّ المعارض لصافي المتأثّر يتطلّب ذلك عن كثب، إذ أنّه عارض واقتفى أثر الشاعر السابق مولانا في لغته الفارسيّة عينها، ولم يُنجز عمله المعاكس بلغة قومه الكرديّة، أو لغة أخرى كالعربيّة أو التركيّة، ومثل هذا الموقف على صعيد البحث المقارنيّ يتطلّب توضيحاً وتوفيقاً دراسيّين، بغية التوصّل إلى التصنيف الدقيق للعمل الذي نقوم به نحن إزاء العملين والشاعرين، الذي هو دراسة للعلاقة الأدبيّة الاعتراضيّة العكسيّة، والملابسات الفكريّة والجماليّة بين العملين الشعريّين، دراسةً وتحليلاً ومقابلةً.

فبحسب المدرسة الفرنسيّة للأدب المقارن، وهي المدرسة الأولى تأريخيّاً والأكثر اهتماماً بالمسائل المعرفيّة وبالمفاهيم والمبادئ المقارنيّة ومصطلحاتها، فإنّ هذه المدرسة تشترط شرطين بارزين لاكتساب العمل الدراسيّ صفة المقارنة تحديداً، وهما: أوّلاً الاختلاف اللغويّ بين العملين الأدبيّين في كتابة نصّيهما، والثاني تحقّق الصلة التأريخيّة بين صاحبي العملين تأثيراً وتأثّراً، وإلّا لا تدخل الدراسة في دائرة المقارنات، وإنّما تُعدّ ضمن الموازنات التي تقام بين الأعمال الأدبيّة في أدب واحد، أي الأدب القوميّ، وترى أنّ الموازنات الداخليّة بين الآداب قليلة الجدوى ولا تؤتي بشيئ جدير، لا للأدبين ولا للدراسة المقامة عنهما، وتكون فقيرة القيمة والمكانة قياساً بالمقارنات (غنيمي هلال، لا تا: ۱۳)، يقول عن ذلك المقارنيّ الفرنسيّ المعروف فان تيجم: إذا انحصر التأثّر في نطاق أدب واحد لأمّة واحدة، لا يكون وافر الخصب، فهو إمّا مجرّد تأثّر عام وتيقّظ في الاستعدادات الكامنة في الذات، عن طريق الإعجاب بالسابقين، وإمّا ضرب من العبوديّة يمحو كلّ أصالة الكاتب المتأثّر (تيجم، ۱۰).

والذي متحقّق هنا من الشرطين بين عملي الشاعرين، هو الشرط الثاني فقط، دون الأوّل، إذ إنّ الشاعر صافي الهيرانيّ قد تأثّر بمولانا دون شكّ، وعلى أكثر من صعيد، كونه درس اللغة الفارسيّة على غرار طلبة عصره حتى درجة الإتقان وقول الشعر بها، ومكوثه فترة غير قليلة في إيران للتحصيل واقتناء العلوم العربيّة والإسلاميّة عند الشيوخ المعروفين في مدن مهاباد وأشنويّة وبسو (الهيراني، ۲۰۱۵: ۲۰)، وبالتالي يُفضي ذلك إلى معايشة وممارسة للغة الفارسيّة ومتابعة أدبها وأدبائها، وشعرائها الكبار والمتميّزين، ويعني ذلك بالضرورة أنّه استقى قسطاً وافراً من شاعريّته من متابعة وحفظ الشعر الفارسيّ ودواوين شعرائهم الكبار، أمثال الشيرازيّين سعدي وحافظ وكذلك العطار وكنجوي وآخرين، على شاكلة الشعراء الكرد الكلاسيكيّين الآخرين، أمّا بخصوص تأثّره بالشاعر الكبير مولانا جلال الدين

الروميّ تحديداً، ومتابعة نتاجاته الشعريّة عن كثب واحتذاء تجاربه، فيكفينا عمله المعاكس هذا قصيدة القلب لقصيدة مولانا الشهيرة الناي، للدلالة على ذلك التأثّر والتفاعل، فهو أقوى دليل واقعيّ وجدليّ، ربّما يصل إلى درجة البداهة في وضوحه وقوّته ونصاعته.

وللتوفيق بين هذين الموقفين، نقول بما أنّ صافي الهيرانيّ كرديّ الهويّة وله لغته القوميّة الخاصّة، ومجتمعه المختلف مع مجتمع مولانا، ثمّ اختلاف بيئته وخصوصيّاته الاجتماعيّة والثقافيّة المغايرة للمجتمع الإيرانيّ، وإنّ تأريخ الكرد وكردستان غير تأريخ إيران وبلاد فارس، وبين المجتمعين اختلافات عديدة في العادات والتقاليد والرؤى والغايات والمقاصد، وخاصّة في أجواء وخصائص القرن العشرين (مكى، ٢٠١٧: ٢٤١). لذلك فإنّ هُويّة صافي القوميّة غير هويّة مولانا، وبذا يكون عمله مختلفاً عن عمل مولانا من حيث العائديّة، وإن اتّحدا في اللغة، وبذلك يدخل عملنا ضمن دائرة المقارنات لا الموازنات، لأنّنا دراسيّاً إزاء المقابلة بين عملين مختلفين، بناءً على تلك الاعتبارات، خاصّةً وأنّ المدرستين الأمريكيّة والروسيّة، كلتاهما تُقرّان بأنّ كلّ دراسة تقابليّة بين الأعمال الأدبيّة في ذاتها دراسة مقارنيّة، بغضّ النظر إلى المبدءين الفرنسيّين، الاختلاف اللغويّ وتحقّق الصلة التأريخيّة بالتأثير والتأثّر بينهما، خاصّةً إذا كان العملان يعودان لمجتمعين مختلفين، بيئةً وثقافةً وخصائص اجتماعيّة ونفسيّة، يعزّز من هذا التوجّه أيضاً عامل الزمان والمكان والعرق.

فلاشكّ أنّ الأدب الأمريكي غير الأدب البريطانيّ، وإن كان كلاهما مكتوبان باللغة الانكليزيّة، فالانكليزيّة الأمريكيّة غير الانكليزيّة البريطانيّة في تفاصيلها ودقائقها، فكلّ من الانكليزيّتين متبّلة ومطعّمة بالخصائص والاعتبارات المحليّة والقوميّة، فشعر تي ئيس إليوت ليس شعراً بريطانيّاً، وإنّما شعر أمريكيّ بلحمه ودمه ونكهته، وكذلك الحال بالنسبة للفارسيّة الأفغانيّة أو الباكستانيّة مع الفارسيّة الإيرانيّة، خاصّة بعد أن انفصلت المجتمعات ورُسمت الحدود واستقرّت الدول والكيانات السياسيّة، إذاً الموقف يختلف كثيراً بين سليم بركات الروائيّ ومحيي الدين زنكنة المسرحيّ ومحمود بيربال الشاعر وتحسين كه رمياني الروائيّ، هؤلاء الكتاّب الكرد الذين كتبوا تجاربهم ورؤاهم ومشاعرهم الكرديّة وحتّى صورهم وأشكالهم بالعربيّة، مع موقف أحمد شوقي والزهاوي وآخرين، ممّن تجرّدوا عن خصوصيّاتهم القوميّة والاجتماعيّة، فأصبحت نتاجاتهم نتاجات عربيّة خالصة، لغةً وانتماءً.

ومن الضروريّ هنا أن لا ننسى، أنّه حتّى من طرف تأريخ الأدب الفارسيّ نفسه، أنّه لم يُدرِجْ الشاعر صافي الهيرانيّ ضمن الشعراء الفرس، وإنّما عدّه من الشعراء الكرد الذين قالوا الشعر بالفارسيّة وعبّروا بها أحياناً (حيرت سجادى، ١٣٧٥: ٤٧٩)، ولعلّ هذا الموقف المعرفيّ والإنسانيّ في الوقت نفسه،

علاوةً على ما يعزّز من موقف تصنيف بحثنا بالمقارنة لا الموازنة، فإنّه في الوقت نفسه موقف مشرّف يُسجّل لصالح الأدب الفارسيّ وتأريخه، إذ لم يحسبوا شاعرنا صافي من شعرائهم، وإنّما صنّفوه ضمن القائلين الشعر بالفارسيّة، وذلك في كتاب شاعران كرد بارسى كوى لمؤلّفه المنصف سيّد عبد الحميد حيرت سجّادي (المصدر نفسه)، كما هو الحقيقة والواقع، بعكس تأريخ الأدب التركيّ الذيّ عدّ كلّ من عبّر وكتب شيئاً باللغة التركيّة تركيّاً، ولو كان شيئاً قليلاً، فقد عدّوا شاعرنا الكبير والمشهور، أكثر من علم على رأسه نار، كما يُقال، الشيخ رضا الطالبانيّ من القوميّة التركيّة، لأنّه كتب عدّة قصائد، وإن كانت لا تتجاوز عدد أصابع اليد باللغة التركيّة، أمّا أنّه أحد أعمدة الشعر الكرديّ وصاحب أشهر غرضه في الهجاء والتعرية، وصاحب ديوان كبير يمثّل خيرة الشعر الكردي، هذه الأمور وغيرها لم يُحسب لها أيّ حساب أو اعتبار لديهم، وكذلك الحال بالنسبة للشعراء العراقيّين الآخرين ممّن هم من القوميّة العربيّة، وكتبوا بضع قصائد بالتركيّة.

ولعلّ مثل هذا الموقف أو الإجراء التأريخيّ ينافي العمل المعرفي والأخلاقيّ عند المؤرّخ، ويسطو على الحقيقة والتأريخ، ونابع من التوجّه الضيّق والبغيض للتعصّب القوميّ لدى بعض المؤرّخين، وهو عمل لا يتناسب ولا ينسجم مع عمل أهل الأدب والمعرفة، حتّى وإن مارسه الآخرون من أهل السياسة، من ذوي التوجّهات القوميّة لدى بعض الشعوب الغالبة على أمر الآخرين.

وإنّ المدرستين الأخيرتين تريان أنّ المقارنات ليست حصراً على علاقة التأثير والتأثّر، وإنّما كلّ علاقة تَشابُهٍ واختلاف، أو سبْقٍ وتأخير، أو ابتكار وتقليد، متاحة وممكنة لإقامة الدراسات المقارنيّة عنها، بل وتعمل المدرستان بجدّ على مناهضة المبدءين اللذين وضعتهما المدرسة الفرنسيّة (ويليک ووارين، ۱۹۸۷: ۳۰۳)، اللذين أدّيا إلى حصر وتحجيم مساحة الدراسات المقارنة، وإفاتة الكثير من الفرص الدراسيّة على دارسي الأدب المقارن وعموم الدارسين والباحثين قبل نشأة المدرستين، اعتراضاً على التحديدات الصارمة والشرائط الصعبة، التي نادت بها تلك المدرسة (المصدر نفسه).

وفي الوقت نفسه هناك نقطة تفاوت ينبغي ذكرها هنا وأخذها بنظر الاعتبار، وهي أنّه مع الإقرار باختلاف العملين حسب العائديّة القوميّة والمجتمعاتيّة، لكن ينبغي أن نُقرّ أيضاً بأنّ العلاقة بين العملين في مثل هذا الموقف ليست علاقة اختلافيّة تامّة وكليّة، مئة بالمئة، أي ليست كالعلاقة بين نصّ كرديّ بحت ونصّ فارسيّ، أو نصّ كرديّ ونصّ عربيّ، وإنّما يظلّ الأمر في مرتبة المنزلة بين المنزلتين حسب الاصطلاح الاعتزاليّ، وصنف ثالث في الأدب والأعمال الأدبيّة، له خصائصه الفنّيّة والأدبيّة، وكذلك العائديّة المستقلّة لا التبعيّة لأدب آخر، فهما نصّان غير مختلفي الهويّة تمام الاختلاف، ولا

متّحدي الهويّة تمام الاتّحاد، فمع ما نقول عنهما بالاختلاف، إلّا أنّ أواصر التفاعل والتشابه تبقى قائمةً بينهما على نحو شاخص (مكي، ٢٠١٧: ٢٤١).

أمّا علّة كتابة صافي لنصّه المعاكس باللغة الفارسيّة، فلعلّها تعود إلى جملة عوامل وأسباب، منها: أوّلاً حبّه وإعجابه الكبير باللغة الفارسيّة وشعرها، وكذلك تمكّنها فيها، وإنّ عمله هذا ليس عمله الأوّل والوحيد بالفارسيّة، وإنّما له عشرات قصائد فارسيّة أخرى، التي تفوق مئة قصيدة. ثانياً، هذا العمل الشعري يخصّ النخبة والصفوة من قرّاء شعره الكرد، لا عموم قرّاء شعره، ومعلوم أنّ النخبة من الأدباء والمتأدّبين الكرد، كانوا متابعين بداهةً للأدب والشعر الفارسيّين عن كثب، بل كانت لغة ثقافتهم وتثقيفهم الفارسيّة لا الكرديّة. ثالثاً، لسعة الجمهور وكثرة قرّاء الفارسيّة، خاصّةً عندما كانت الفارسيّة لغة الحضارة والثقافة والأدب، للمجتمعات والشعوب الإسلاميّة جميعاً في شرق الأرض، فلو كتبها بالكرديّة لم يطّلع عليها الكثيرون يقيناً، وهذا منافٍ لقصده وغايته من عمله المعاكس هذا. رابعاً، للأخذ بمبدأ الوحدة في الرسالة ووسيلة التوصيل كلّيّاً، وبالمعادلة المنصفة لعمل المعارضات، لأنّ المعاكسة أو المناقضة الشعريّة الحقّة هي ما يُكتب بعين لغة النصّ الأوّل المعاكَس والمناقَض، حتّى يتسنّى للدارسين والمختصّين متابعة الأمر بين النصّين، بالتقييم والموازنة، جدارةً وإخفاقاً، وابتكاراً وتقليداً. خامساً، فلو كانت غاية صافي افتراضاً في عمله هذا، الاشتهار وإقران اسمه باسم مولانا المشهور والذائع الصيت، فكتابته بالفارسيّة تضمن وتحقّق له هذا الهدف أكثر وعلى نحو أوسع، ممّا لو كتبه بالكرديّة، للأسباب والفوارق التي ذكرناها آنفاً بين الكتابة باللغتين.

٤. الشاعر صافي الهيرانيّ

لاشكّ أنّ الشاعر المؤثِّر مولانا جلال الدين الروميّ غنيّ عن التعريف، إنّه شخصيّة أدبيّة صوفيّة عالميّة، اكتسب شعره ومجاهداته العرفانيّة مرتبة العالميّة منذ قرون، شهرته وأفكاره بلغت آفاق العالم، متجاوزةً آداب دول ومجتمعات الشرق الأوسط، والشرق عامّةً، وكذلك تسلسل وقائمة الأدباء والكتّاب العالميّين الكبار، يقال أنّه في أمريكا فقط، بيعت من ديوانه المترجم مثنوى معنوى إلى الإنكليزيّة خمسةٌ وعشرون مليون نسخة، ستّة ملايين نسخة منها في عام واحد، وهو عام ٢٠٠٨.

أمّا بخصوص شاعرنا الثاني المتأثِّر صافي، فهو الشيخ مصطفى ابن الشيخ عبدالله ابن الشيخ علي الهيرانيّ، الملقّب بصافي في شعره، دلالةً على صفاء نفسه الصوفيّة (الهيراني، ٢٠١٥: ٦١٥)، ولقب كاك في مشيخته ومنزلته الدينيّة الصوفيّة على شاكلة أجداده، ذلك اللقب الدينيّ والاجتماعيّ الذي يعني

الأخ الكبير، فهو كان شيخ الطريقة القادريّة في عموم مناطق شرق أربيل وغربها، من منطقة خوشناو وشقلاوة وكويسنجق وبالك وراوندوز وبرادوست وسهل أربيل، وصاحب التكيّة القادريّة الرئيسة للمنطقة في مركز ناحية هيران، التي لا تزال تُدار من بعده من قبل أحفاده أباً عن جدّ، وكان له مجلس أدبيّ واجتماعيّ عامر في تكيّته، يرتاده الشعراء والأدباء، والعلماء والوجهاء، وقرّاء المقامات الدينيّة والصوفيّة من معظم مدن ومناطق كردستان، على شاكلة الصالونات الأدبيّة القائمة آنذاك في أوروبا.

فهو من مواليد هيران سنة ١٨٧٣ ميلاديّة على أكثر التقديرات، وكذلك وفاته كانت في هيران نفسها، منتقلاً إلى رحمة الله تعالى سنة ١٩٤٢ (المصدر السابق: ١٩و٦٠) وكان شاعراً مطبوعاً وفنّاناً جماليّاً متميّزاً، أسعفه على ترسيخ شاعريّته وحرارة أسلوبه الغزليّ والرمزيّ أمران أساسان، أوّلهما مشربه الصوفيّ وتوجّهاته الروحيّة، ثانيهما طبيعة منطقته الجميلة الخلّابة منطقة خوشناو، ذات الهواء والأجواء الطيّبة الرطبة في معظم فصول السنة وأشهرها، وخاصّةً مركز ناحيتها هيران، كونها واقعةً في منطقة جبليّة مكثّفة، تتمتّع بالهواء الصافيّ والنقيّ، وكذلك الينابيع الرقراقة العذبة الكثيرة وشلاّلات المياه، وغزارة البساتين والمساحات الخضراء والمواقع المبهرة في الجمال، فقد ورد ذكرها ووصف جمالها وصفائها في كثير من الكتب والمذكّرات والمطبوعات الكرديّة والعربيّة، وحتّى الإنكليزيّة (المصدر السابق: ٢٧)، ولا تزال تُعدّ هيران من أهمّ المواقع السياحيّة لمحافظة أربيل، يتوجّه إليها الناس بجموع غفيرة أيّام الأعياد والعطل والمناسبات، لغرض الاستجمام وقضاء أوقاتهم في معظم الأشهر وفصول السنة.

كما كان لشغفه بالشعر الفارسي العرفانيّ، أثر بالغ في شاعريّته وتفوّقه الشعريّ، يظهر أثر ذلك واضحاً وجليّاً في قصائده الفارسيّة والكرديّة على السواء، وكان يقول الشعر باللغات الثلاث، الكردية والفارسيّة والتركيّة، لكن لم يُدوّن له شعر بالعربيّة، على الرغم من أنّه شخصيّاً يقول في بيتٍ له، ضمن قصيدة رائيّة متعدّدة اللغات، كلّ بيت منها مكتوب بلغة من اللغات الأربعة، الكرديّة والعربيّة والفارسيّة والتركيّة، مع أنّ صافي هو كرديّ الأصل، لكنّ الآن في غرام عشقك يقول الشعر باللغات الأربعة، مخاطباً شيخه ومراده.

درس العلوم الدينيّة والعربيّة أوّلاً عند والده في تكيتهم، وكذلك في مدرسة جامع هيران، ثمّ انتقل إلى مدارس أخرى متعدّدة في مناطق كردستان المختلفة، قاصداً الشيوخ المجيدين للتحصيل عندهم، فقصد إيران مدّةً ومكث في كلّ من مهاباد ومنطقة لاجان وبسو فترةً من الزمن، خاصّةً في مهاباد عند الشيخ قاضي علي والد پيشه وا قاضي محمد (المصدر السابق: ٢٠) لأخذ العلوم وإكمال التحصيل على طريقة علماء الكرد القدماء، كان عارفاً كبيراً وشاعراً مجيداً، بدأ بنظم الشعر في سنّ الرابعة عشرة

من عمره، ومعظم قصائده منظومة في العشق والغرام والتصوّف والإلهيّات وحبّ الرسول (ص)، وكذلك شيخه وملهمه الشيخ عبد القادر الجيلانيّ، منشيء الطريقة القادريّة. ولم يرد في شعره شيء عن الاجتماعيّات أو الإخوانيّات أو القضايا الحياتيّة العامّة، وهو من الشعراء الذين جمعوا بحقّ بين الأدب والتصوّف على شاكلة كلّ من الشيخ أحمد الجزيريّ ومحوي وحريق (المصدر السابق: ٢١). فهو من الجيل الثاني من حيث الزمن، وكذلك من حيث المرتبة الشعريّة للشعراء الكرد الكلاسيك الكبار، بعد نالي وسالم وكوردي ومحوي، إن جاز لنا التصنيف الطبقيّ بحقّهم نقديّاً.

أسلوب الصافي في كتابة الشعر أسلوب رمزيّ هائم وشيّق، يجمع بين الغرام والروحانيّة، متمتّعاً بحرارة الصور والقدرة الموسيقيّة العالية، والطابع الغنائيّ المؤثّر، متغنّياً كثيراً بالقلب والخمر المجازيّ ورموز الدين والتصوّف وكذلك الألحان والآلات الموسيقيّة بأسمائها وأوصافها، وكذلك جمال الطبيعة وسحرها وحبّه لطائر القبج البرّيّ وشغفه به، وفي أسلوبه كثير من الألفاظ والصيغ والعبارات الفارسيّة، كما تبدو على أسلوبه خصائص شعراء منطقة موكريان ولهجتهم من أمثال وفايي وحريق وآخرين، وكان لشعره حضور بارز في المجالس الأدبيّة والشعريّة، في أربيل وكويسنجق وراوندوز، ولا تزال قصائده في الغزل والمديح الدينيّ مادّة المنشدين وقرّاء المواليد والتواشيح في تكايا وخانقاهات كردستان، وله أكثر من مئة قصيدة فارسيّة، بحسب ما هو مثبّت في ديوانه.

طُبع ديوانه أكثر من مرّة، على نحو بدائي وتجاريّ، لكنّ ديوانه الكامل والمحقَّق والمشفوع بالدراسات، هو ما أنجزه وقدّمه للمكتبة الكرديّة الكاتب والشاعر محمد ملا مصطفى الهيرانيّ، الذيّ يُعدّ عملاً متكاملاً وموفّقاً، يحوي جميع قصائده الكرديّة والفارسيّة والتركيّة، مع بيبلوغرافيا بمعظم ما كُتب عن صافي وشعره الجميل والمتميّز، كما دُرس شعره أكاديميّاً في إطار رسالة ماجستير في جامعة صلاح الدين من قبل الدارس الدكتور سردار أحمد كردي.

٥. نبذة تأريخيّة عن تأثّر شعراء الكرد بالشعر الفارسيّ

المتتبّع لتأريخ الشعوب والمجتمعات البشريّة على مرّ العصور والأزمان، يتبيّن له كيف اتّصلت واحتكّت هذه الشعوب في فنونها وآدابها في مراحل معيّنة، بعضها ببعض، وكيف أدّى هذا الاحتكاك والاتّصال إلى التفاعل والتجاوب بين الثقافات والآداب والفنون للشعوب والأمم، وكيف أدّت هذه الاتصالات إلى إثراء الفكر وتطوّر الفنون وإغناء الثقافات بين بني البشر، وفي الوقت نفسه كيف أدّت إلى خلق جوّ من التجاوب والتفاعل، وبناء العلاقات الإيجابيّة بين تلك الشعوب والأمم، فالمجتمعات والشعوب

شأنها شأن الأشخاص والأفراد، إذ لا يمكنها أن تعيش وتبقى منفردةً منعزلةً، لأنّ الإنسان بطبعه وفطرته أفراداً وجماعاتٍ كائن اجتماعيّ، كما قال به المنظّر الأوّل لعلم الاجتماع ابن خلدون (ابن خلدون، ۱۹۷۸: ٤١)، وهو مخلوق لغاية التفاعل والتجاوب والتواصل، وما ميزة النطق واللغة التي منحه الله تعالى من دون باقي الكائنات الحيّة، إلّا لدليل شاخص على هذا التوجّه وهذه الغاية المشرّفة من خلقه.

ومعلوم إنّ الآثار والأعمال الأدبيّة للآداب عند الشعوب تكون أقرب إلى الكمال، كلّما تغذّى الأدباء على المؤثّرات الأجنبيّة المتفرّدة والراقية، هضماً وقدرةً وانعكاساً، ومن ثمّ أجادوا التعبير في كتاباتهم بروح محلّيّة خالصة، صافية من العناصر الغريبة والمحاكاة والتقليد، على نحو تعاون وتفاعل بين عبقريّة المؤلّف الخاصّة ومختلف التأثيرات الأدبيّة التي لم تحرّفه عن اتّجاهه ولا أوهنت مواهبه، وإنّما منحته القابليّة وطاقة إضافيّة إلى طاقاته الذاتيّة، وقد قيل عن ذلك ما الليث إلّا بضع خراف مهضومة (غنيمي هلال، لا تا: ١٨).

وإنّ التفاعل والتجاوب بين الأمّتين، الكرديّة والفارسيّة، لأسباب وعوامل كثيرة لا يسع المقام هنا لذكرها، وبالتالي بين أدبيهما ولغتيهما، صورة من صور تلك العلاقات والتفاعلات الموجبة بين الأمم والشعوب، التي يمكن التدليل على ذلك بعشرات الشواهد والوقائع والأمثلة، بين الشعراء والعلماء الكرد، في إطار التحصيل والتأثّر والإعجاب، وأخذهم بما هو المجدي والمثمر لإغناء وتطوير الثقافة والأدب الكرديّين، فقد كان للشعراء الكرد الكلاسيك علاقة حميمة باللغة والأدب الفارسيّين منذ قرون، حتّى أواسط القرن العشرين، إذ كانت دراسة الكتب والدواوين الشعريّة الفارسيّة، في الحكمة والمعرفة والأدب شرطاً ومادّةً ضروريّة في التحصيل العلميّ لطلّاب العلم الكرد، ضمن المواد الدراسيّة والمنهجيّة القائمة آنذاك في عموم كردستان، وليس فقط في قسمها الإيراني.

فكان الطالب الكرديّ يتعلّم اللغة الفارسيّة وأدبها، ويتعرّف على شعرائها الكبار من أمثال سعدي وحافظ ونظامي كنجوي وعطّار النيشابوريّ ومولانا جلال الدين وغيرهم، ربّما أحياناً أكثر وأسبق من تعرّفه على الشعراء الكرد الكبار من أمثال نالي وسالم وكردي ومحوى ومولوي، أو كبار الشعراء العرب كالمتنبّي والمعرّي والبحتريّ وأبي تمّام، على الرغم من أنّه كانت دراسته بالعربيّة وفي العلوم العربيّة، لمدّة عقد من الزمن، وأحياناً أكثر، يدرس فيها عشرات الكتب العلميّة المعتبرة في العربيّة والدين، لكنّه يبقى غير متجاوب وغير متفاعل مع العربيّة وآدابها بالمستوى المطلوب، وعلى نحو تفاعله مع اللغة الفارسيّة وآدابها، فبمجرّد دراسة ديوانين أو ثلاثة للشعراء المعروفين الذين ذكرناهم آنفاً، تتفتّح قرائحهم

وتنمو فيهم روح الشاعريّة والكتابة الإبداعية بالفارسيّة، وبرغبة عارمة دون إلزام أو إكراه، خاصّة عندما كانت الفارسيّة لغة الحكمة والأدب والثقافة لدى الشعوب الإسلاميّة جميعاً، ولعلّ السبب الأقوى في ذلك هو شعورهم بغنى بلاغة الفارسيّة وجمالها ورقّة أدبها وموسيقيّتها، وكذلك علوّ شأن أدبائها وشعرائها، وكان لإدراكهم بما هو القائم بين اللغتين من علاقة تشابه ووحدة للأصل والمنشأ أحياناً، دوره المؤثّر والفاعل في ذلك، كونهما منحدرتين عن أصلهما الآريّ.

لما هو المعلوم أنّ كلّاً من اللغتين، الفارسيّة والكرديّة تنتميان إلى اللغات الإيرانيّة المنحدرة عن مجموعة اللغات الهندوأوربيّة، التي تعود جذورها إلى لغة الآريّين، ولعلّ مرحلة الافتراق والتفرّع بين اللغتين ليست ببعيدة كثيراً، ربّما يعود إلى ما قبل الفتوحات الاسلاميّة لبلاد فارس وسلسلات جبال زاكروس (ويسي، ٢٠٠٨: ٤١)، لذلك نجدهما قريبتين من بعضهما، على صعيد الصرف والنحو والتلفّظ والتركيب وغيرها، فجذور الكلمات وقواعد التركيب والتصريف والجيرة والتحادد بينهما لآلاف السنين، كلّ تلك هي نقاط الاشتراك والاحتكاك والتفاعل بين اللغتين والأدبين، ووشائج العلاقات وأسس التأثير والتأثّر الموجبين في بعضهما البعض (المصدر السابق: ٧)، على النحو الذي نجده ونراه اليوم بين الشعبين والأمّتين.

٦. معاينة الرمزين القلب والناي

القلب والناي، كلاهما رمزان بارزان في الأدب والتصوّف وعموم الفنون، خاصّة عند الشعراء الرومانسيّين، إذ إنّ لهما مكانة مرموقة في المذهب الرومانتيكي الآخذ بالطبيعة ومفرداتها بقوّة، وكذلك لدى الشعراء العرفاء وعالمهم العرفانيّ والوجدانيّ، فالرمزان لهما فاعليّة شعريّة، يتفانى معهما الشعراء في ثنايا تجاربهم، لما لهما من قابليّة الدلالة الجماليّة والإيحاء والإسقاط. فالقلب عنصر بايولوجيّ جسديّ مهمّ وحسّاس، وهو بمثابة القيادة والتمكين للجسد، وكذلك المكمن الأوّل للنفس والروح، وسبب ديناميكيّة الحياة ومضخّة الدورة الدمويّة في الجسم، وفي الوقت نفسه مستودع للعواطف والمشاعر وجميع النشاطات الروحيّة والعرفانيّة، الذي يُطلق عليه بهذا المعنى لفظ الفؤاد، للدلالة على جانبه المعنويّ والاعتباريّ، الذي يوازي جانبه المادّي من حيث الأهمّيّة. والناي عنصر نباتيّ طبيعيّ، يتشيّأ من قصب مجوّف يفقد طراوته ويجفّ بعد الاقتطاع من منبته، وهو آلة موسيقيّة موغلة في القدم، يُصنع على هيأة مخصوصة قابلة للقيام بدور الانبعاث الصوتيّ المنغّم المثير، والمتضادّ، بين الأنغام السارّة

المفرحة والأنغام الحزينة الآسية، إذ يقوم بالمهمّتين في آن واحد، والفنّ العظيم دوماً هو ما يمنحنا شيئاً من الحزن الخفيف، إلى جانب ما يمنحنا من قسط كبير من السرور.

وعلى نحو عام، كلاهما عنصران مرغوبان في النفس والذهن والشعور، أي في الفنّ والمعرفة، ويشتركان في أنّ كليهما محطّ الإثارة والتأثير والهيجان، الناي بالتأثير والقلب بالانفعال والتأثير أيضاً، الناي بالتهييج والقلب بالهيجان، الناي بالإثارة الحسّيّة والقلب بالإحساس الجمالي، ناشدهما الشعراء والفنّانون من عبّاد الجمال كثيراً، وأُعجبوا بهما أيّما إعجاب، ربّما بدرجات متقاربة، مع أنّهما غير متشابهين في الواقع الخارجيّ والمادّي، من حيث الماهيّة والأهمّية، إذ إنّ للقلب فضل احتضان الروح عضويّاً وإدارة الحياة في البدن، والقيام بدور المستودع للرغبات والغرائز ومولّد المشاعر والأحاسيس، والمهيّؤ لكلّ المواقف النفسيّة والشعوريّة، لكنّ الناي حصراً له الجانب الجماليّ والإثارة وخلق الإحساسات الجماليّة، واللذّة السمعيّة بما تتوخّاه وتنشده الروح والذائقة الجماليّة.

فالقلب أو الفؤاد مصطلح لكلّ ما يدور في عوالم الروح والنفس والإدراك، ورمز للعالم الباطني وقوّة الإبصار والحقائق الثابتة والقضايا المعنويّة عند الصوفيّة، وهو مرجع التصوّرات والإدراكات العرفانيّة، أمّا الناي فمفهوم جماليّ، ورمز فنّيّ منشود ومطلوب، فهو مصدر النغمات الجميلة الخالدة الموسيقى، التي نُعِتت بلغة الطبيعة أو لغة البشريّة الأولى قديماً، أمّا حديثاً فتُعرف بلغة الشعوب، التي يفهمها ويتمتّع منها الجميع، عن طريق الإحساسات والتذوّق الجماليّ وإن اختلفت اللغات والأعراق والبيئات، وأصبحت لغة رمزيّة مرغوبة، إلى جانب الرموز والعلامات التعبيريّة التي يلجأ إليها الإنسان الفنّان في إنتاج الفنون والآداب في الفنون جميعاً.

والشعراء بشكل عام والصوفيّة على نحو خاص، يلجؤون إلى رموزهم الخاصّة والمبتدعة تلك، عندما يتمرّدون على القولبة والنمطيّة، ويرفضون علامات العقل الجماعيّ في التعبير، التي تحاول دوماً إلغاء الفردانيّة لدى الإنسان الفنّان، وذلك ليعبّروا بها عن مواقفهم ومقولاتهم، وكذلك مفاهيمهم الخاصّة وغير المألوفة على العرف والمعارف العامّة (ديركي، ۲۰۰۹: ۵۸)، فتكون رموزهم أحياناً بمثابة الكود والشفرة للتواصل فيما بينهم، وغاية الأديب الصوفيّ في رمزيّته وغموضه هذا هي التعبير عمّا هو كائن خلف الوجود الزائل والعرضيّ، واكتشاف الوجود الحقّ الثابت الذي تتعدّد تجلّياته، لا للتعبير عن المظاهر الانفعاليّة الآنيّة كما هو الحال عند الرومانسيّ، وإنّما للتعبير والغوص في حقيقة النفس الإنسانيّة وسرّها الداخليّ العميق الروح وخبايا الذات، والنقل من الحقيقة المطلقة القابعة في أعماق الذات، للوصول إلى السرّ الحقيقيّ للوجود الحقّ الثابت وهو مطلقيّة الروح، وتحديداً روح الله المتجذّر

في مخلوقاته الشريفة، وهذا هو المغزى العميق للحديث النبويّ الشريف، الذي تمسّك به المتصوّفة من عرف نفسه فقد عرف ربّه (المصدر السابق: ٦٠).

وبما أنّهم لا يستطيعون نقل مشاعرهم ومواجيدهم تلك صراحةً، التي لا تُدرك إلّا بالذوق والمشاهدة، كما لا يُعبّر عنها الا بلغة الإشارة والرمز والخيال، ولا تفي بها لغة المنطق والقياس، فإنّهم آثروا أسلوب التلميح والرمز والإشارة والألغاز (المصدر نفسه)، في لغة رمزيّة مكثّفة بالمجاز والإشارات، ومنها إشارتا الناي والقلب، كما عند مولانا وصافي. وإنّ الموضوع الذي يؤرّق الصوفيّ دوماً هو الله تعالى وحبّ الله بوصفه حقيقة الحقائق، وللكشف عن هذه الحقيقة العليّة التي لا تُسعفه لكشفها وسائل المعرفة العاديّة، فهو يقرّر اللجوء إلى القلب بوصفه مصدر المعرفة العالية والمواصفات المعنويّة، عسى أن يُدرك به موضوعه وهو غاية الغايات بالنسبة له، عن طريقه بواسطة الذوق والإلهام، لذلك الموضوع الذي ملأ الصوفيّ بشحنة عاطفيّة طاغية، وتملّكته كليّاً وتتأبّى عن التعبير عنها، وإنّما تتطلّب لغة تختلف عن اللغة التي نعبّر بها عن إدراكاتنا العاطفيّة والحسّيّة، ومن هنا تأتي كل كلمة في تعبيره رمزاً للتعبير عن حقائق تتعالى على الحسّ والمادّيّات (المصدر السابق: ٦٤)، وبذلك يكون الأدب عندهم وخصوصاً الشعر تجربة، ورياضة روحيّة وذهنيّة للوصول الى المطلق، وإنّ الرمز والأسطورة وسيلتان وشكلان للاتّجاه نحو أعماق أكثر اتّساعاً، والبحث عن معنى أكثر يقينيةً (أدونيس، ١٥٨) وتشفّياً.

أوّلاً: الناي

اتّخذ مولانا الناي رمزاً لقصّة الاقتطاع والمفارقة عن الأصل والكلّيّة نيستان، ومن خلاله عبّر عن اقتطاع الروح كجزء عن عالم الأرواح والملكوت الأعلى، ضمن مفهوم وحدة الأرواح، في صورة هياميّة مسحّرة، متداخلة بين العشق الحقيقيّ الإلهيّ والعشق الحسّيّ المجازي، في إطار من الوجد الروحيّ والتماهي، والتعبير عمّا لا يمكن التعبير عنه باللغة المحايدة الباردة، من آلام الفراق ومعاناة الاشتياق، لذلك يقول: أريد صدراً برّحه ومزّقه الفراق، لأبوح له بألم الاشتياق لأنفّس عن نفسي بعض الشيء، قائلاً:

سينه خواهم شرحه شرحه از فراق تا بگويم شرح درد اشتياق
(مولانا: ١٣٩٥: ١٩)

وإنّ شوق الشخص المفترق عن أهله ومنبته دوماً للعودة إلى أصله، وتكون استغاثته للالتحام مرّةً أخرى بأصله وكلّيّته، قائلاً:

هر کسی که او دور ماند از اصل خویش باز جوید روزگار وصل خویش
(سیاحزاده، ۱۳۹۷: ۳۷)

ومسوّغاً لإحداثه النغمات الشجيّة المؤثّرة، التي تلبّي عطش العشّاق في شأنهم الروحيّ، بربطه وإدخاله في موقف صوفيّ عالٍ من الاتّحاد بين الروح والأنين، قائلاً:

سرّ من از ناله من دور نیست لیک جشم و گوش را آن نور نیست
(مولانا، ۱۳۹۵: ۱۹)

وهو يبيّن ملابسات ذلك النقص والقصور المادّيّ المانع للوصول إلى المعرفة التامّة والحقّة، قائلاً:

تن زجان و جان ز تن مستور نیست لیک کس را دید جان دستور نیست
(المصدر نفسه)

وقد ذهب دارس معاصر إلى أنّ توظيف مولانا للناي واختياره رمزاً شعريّاً وعرفانيّاً، يأتي لما للناي هذه الآلة الموسيقيّة المعروفة من خصائص وامتيازات على غيرها، منها: أنّ الناي من الآلات الموسيقيّة البسيطة والخامّة، قياساً بجميع الآلات الموسيقيّة الأخرى، التي تُصنع وتُركّب كلّ منها من مجموعة موادّ وعناصر، لكنّ الناي الآلة الوحيدة التي تصنع من عنصر ومادّة واحدة، وهي جسده الخشبيّ النباتيّ المجفوف، مع أنّه يمنحنا كلّ هذه النغمات المثيرة المؤثّرة، وكذلك للناي دور ومهمّة التنبيه والتوجيه بالنسبة للعجماوات، خاصّة الأغنام، إذ يوجّهها ويعيد بها إلى القطيع أو البيت، ويحفظها من الضياع والهلاك، وكذلك أنّ آلة الناي آلة فارغة الأحشاء وجوفاء الباطن، وعن طريق الحرق والكيّ والتثقيب المتعدّد في بدنه، يتحمّل عذاباً ومعاناةً ورياضةً كبيرة، إلى أن يصبح كائناً جماليّاً وموسيقيّاً غنّاءً، وكذلك بما أنّه متشكّل من عنصر واحد، فنحن لا نرى له إلّا جسده، علماً بأنّ النغمات الصادرة منه ليس هو عين الجسد ولا جزءاً منه، وإنّما هو من الهواء، ذلك الهواء الموجود في كلّ مكان، لكن لا نراه لأنّه ليس بمرئيّ لنا، ذلك الهواء المحصور والمدفوع على نحو منظّم ومنسّق، فالوجود التركيبي والتشكيل الثنائيّ من القصب والهواء هو عين التشكيل والتركيب الثنائيّ للجسد والروح في الأحياء، وفي مقدمتهم الإنسان.

وكان لاستخدام مولانا للناي على هذا النحو الموفّق والترميز به بهذه الصورة الأدبيّة العالية، في معنى حسّاس وخطير، وفي إطار صورة شعريّة مبتكرة، لم يسبق لها التطرّق والاستخدام من قبل، وبهذا الأسلوب الأدبيّ الدراميّ المصوّر والموسّع، لذلك أصبح الفضل كلّ الفضل لمولانا، في الترقية والتسامي بهذه الآلة المألوفة إلى مرتبة الترميز والتعبير به عن القضايا الإنسانيّة الكبرى من الوجد

والوجود، والتمجيد بالروح، والعشق والفراق، بأسلوب تشخيصيّ مستنطق، يشخّصه على نحو ناطق حكيم محاور، يعرض قضّيته وبأسه، فيقول مذ قُطعتُ من الغاب يبكون لنواحي الرجال والنساء؛

كز نيستان تا مرا بريده‌اند از نفيرم مرد و زن ناليده‌اند
(المصدر نفسه)

وقابليّته في الجمع بين طرفي الأحوال المعاكسة المتناقضة من السعداء والأشقياء؛

من به هر جمعيّتى نالان شدم جفت بد حالان و خوش حالان شدم
(المصدر نفسه)

ثمّ بيان موانع الاطّلاع على الأسرار والحقائق الثابتة؛

سرّ من از ناله من دور نيست ليك چشم و گوش را آن نور نيست
(المصدر نفسه)

ثمّ تخليده لعنصر الناي ورمزيّته في ذهن البشريّة والآداب العالميّة، إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها. وذلك في صورة حالات من الوجد والانتشاء والاغتراب النفسيّ والاتّحاد بالكونيّ، روحاً وتعبيراً، لأنّ لكلّ صوفيّ كبير هدف في تعبيره وكتاباته، وهو اكتشاف لغة كونيّة يعبّر بها عن المطابقة والتداخل، بين اللامنتهي المعنى والروح، والمنتهي الصورة والأشكال، وهي لغة تتكلّم دون وساطة العقل، وإنّما لغة تقوم على النشوة، لأنّه لا يعبّر عن نشوة الصوفي الا لغة منتشية.

فبقوّة خياله الخلّاق والبصيرة الصوفيّة المتوثّبة، أشعل مولانا النار في النايّ، ونفخ فيه من روحه نار العشق والهيام، فرفعه وارتقى به وبقضيّته الرمزيّة إلى مصافي القضايا الكبرى، من الوجود والعدم والفناء والخلود، والتعبير به عن ثنائيّة الروح والهواء، وقوّة العشق الناريّة التي تُصفّي وتُرقّي قائلاً:

آتش عشق است كاندر نى فتاد جوشش عشق است كه اندر مى فتاد
(مولانا، ١٣٩٥: ١٩)

وهو ينيط به مهمّة الحديث الخالد عن خلود العشق الدامي، وقصّة عشق مجنون إحدى صوره الدانية والقريبة بقوله:

نى حديث راه پر خون مى‌كند قصه‌هاى عشق مجنون مى‌كند
(المصدر نفسه)

ومن ثمّ الارتقاء به إلى درجة رؤية المصائر والمجاهيل والمكاشفات ودرجة التمييز والقرار بين الحقائق المطلقة وبين الأعراض القاصرة ومحدوديّات الزمان والمكان قائلاً:

روزهـــا گـــر رفـــت گـــو رو پاک نیســـت تـــو بمـــان ای آن‌کـــه چـــون تـــو پاک نیســـت
(المصدر نفسه)

ومعلوم أنّ نوح الناي الرامز لأنين الإنسان ليس جزءاً من مادّة جسده الخشبيّ، ولكنّ جسده هو الوسيلة لنشأة هذا النوح والأنين، إنّما نَوْحه من الهواء المحصور الخفيّ الذي بداخله، والهواء النائح في داخل الناي هو رمز لـالروح، أي نفس الإنسان المربّاة على الخير والحقّ، فهي لتجلّيها تعتمد على الجسد، وبهذا يشير مولانا في ترميزه بالناي إلى حقائق وعناصر ثلاثة، جسد الناي، والهواء الخفيّ المصوّت، وكلّية وجود الناي، للإشارة والدلالة على الجسد الإنسانيّ والنفس الطاهرة فيه الروح، وكليّ وجودنا الإنسانيّ الساميّ والروحيّ (سیاحزاده، ۱۳۹۷: ۳٤). وفي الوقت نفسه يفسّر العرفانيّون بأنّ رمزيّة الناي إشارة للدلالة على الإنسان الكامل، والناس المتسامين الكبار مثل مولانا نفسه، فهو مرشد أخلاقيّ وشيخ طريقة وعارف كبير، وهو الآخذ بأيدي السالكين إلى الطريق الحقّ والخير، أي الإنسان الكامل في الإنسانيّة، إنسان ذو وجود ونفس إنسانيّ نبيل ووجود شهرياريّ (المصدر نفسه) لذلك يصبح الناي والأنا في صور الأحداث والمواقف في القصيدة، عنصراً وشخصيّة واحدة في اتّحادّ فنّيّ وعرفانيّ.

ثانياً: القلب

لعلّ من حيث البناء الأدبيّ المتفرّد والخلق الفنّيّ المبتكر، لا يمكننا المقارنة بين ما ابتدعه مولانا من ترميز مبتكر وصورة أدبيّة راقية للناي، وبين موقف صافي المعارض له والداعي إلى نقض ذلك الرمز وتقديم البديل عنه، فالابتكار والسبق والاهتداء إلى مثل هذه التصوّرات المزدوجة، غراماً وهياماً، عشقاً وتمجيداً، مسجّل يقيناً لمولانا، وذلك في عصر مبكّر وهو القرن السابع الهجريّ الموافق للرابع عشر الميلاديّ، على نحو خالد ومتواصل إلى يومنا هذا، في زرع بذور الجمال وغرس جذور العرفان، وخلق الإحساس الجماليّ لدى الأجيال البشريّة، على مختلف لغاتها وأعراقها، لذلك نرى أنّ حجم انشغال الدارسين الغربيّين بأدب مولانا وفيوضاته وعجائبه، أكبر وأكثر من الانشغال به في داخل إيران (مولانا، ۱۹۸۸: مقدمة).

لكنّ صافي حاول جهد الإمكان التقرّب والتلامس لتخوم تلك التجربة الأدبيّة الخالدة والراقية لمولانا، عن طريق التعامل مع تجربته والتأثّر بها أوّلاً، ومن ثمّ طرح رؤيته الخاصّة والبناء على تجربته ثانياً، وذلك عن طريق معاكسته، لرمزه وصورته الأدبيّة لا كلّي دعوته، من حيث الإنصات والاستماع لما هو

له الاعتبار واللياقة، صحيح إنّه عاكسه وناقضه في عنصر الرمز، وهذا بذاته أمر مهمّ وجدير، أدبيّاً وفنّيّاً، إذ لم يجرأ أحد من شعراء الفارسيّة ومن غيرهم أن يُقدِم على مثل هذا الموقف، وهذا دليل لياقته وإمكاناته الأدبيّة والفنّيّة، لكنّه ربّما أقدم على ذلك من باب التوق والشوق لاستحضار روح مولانا للتلاقي العرفانيّ معه، في مشهد أشبه بموقف النبيّ موسى (ع) مع الذات الإلهيّة، (ولله المثل الأعلى)، عندما أسهب في حديثه وأدام بحواره معه تعالى، بغية التسامي بذاته من خلال الذات العليّة، وإدامة اللقاء وإطالة لحظات السعادة والانتشاء والتلذّذ الروحيّ الأكثر. فلعلّ صافي أراد بعمله هذا أن يفتح نافذةً للتلاقي والمحاورة مع ذات مولانا، وخلق لقاء عرفانيّ معه، لكن من خلال عرض جدير بالمحاورة والتواصل، وهو المناقضة والمعاكسة في المادّة والثيمة، وفي الوقت نفسه يوفّر له هذا الاتّصال السعة في زمن الحديث والمحاورة، لا مجرّد محاكاته والسير في مساره توافقيّاً، فقام بتقديم عنصر رمزيّ بديل عن رمزه للإنصات والاعتبار، وهو عنصر القلب، القلب الذي يحوي الروح، الروح التي هي من أجلّ وأبرز قضايا مولانا.

فإذا كان مولانا يقصد برمزيّة الناي، كلّاً من ثنائيّة الروح والجسد، أو ثنائيّة المادّي والمعنويّ، أو المرئيّ والمخفيّ، أو الأثر والمؤثّر، فكلّ هذه المفاهيم متجسّدةٌ حقيقةً واعتباراً عند صافي في عنصر القلب، وفعله الباعث على الكثير من المهمّات والأسرار، ومنه فاعليّته في النفخ والتنغيم بالناي، فهو محرم العشّاق ومُسعد المشتاقين:

بشنو از دل محرم عشّاق اوست هم فرح افزای هر مشتاق اوست
(الهيري، ٢٠١٥: ٥٥٨)

وكذلك هو محطّ تجليّات الرحمة والرحمن الأبديّ، ومظهر نور الوحدانيّة السرمديّة قائلاً:

دل همیشه جلوه‌گاه رحمت است مظهر نور ضیای وحدت است
(المصدر السابق: ٥٦٠)

فهو مكمن الأسرار والعلم اللدنيّ، وبوتقة المكرمات وملابسات الخلق الأوّل والإيجاد منذ الأزل، الماثل في قوله (كُنْ فيكون) قائلاً:

دل کتاب علم اسرار لدن دل مکارم خانه‌ای ست از امرِ کُن
(المصدر نفسه)

وبما أنّ نغمات الناي المتنوّعة المثيرة، هي بتأثير فعل النافخ وقلبه، وإحساسه الجماليّ وشعوره الإنساني الطاهر، لذلك يُعدّ القلب عنده مصنع الصنائع والإبداعات جميعاً؛

دل صـــنایع خانـــهی صـــنع خداســـت دل بـــدایع خانـــهی حـــق را سزاســـت
(المصدر نفسه)

وكذلك إذا كان هناك تصنيف تدرّجيّ للوجود في فكر مولانا، على صعيد الجسد، وروح الإنسان، ومطلقيّة الروح، فإنّ القلب يُلبّي هذا التصنيف أكثر من الناي وبطريقة أولى، فهو كان الحاضر الأكبر في المعراج والمقصود بقوله تعالى (قاب قوسين أو أدنى)، المتمثّل بقلب الرسول (ص)، والوصول إلى مقامات الحقيقة الأبديّة؛

دل مکـــــانِ کـــــان او أدنی بـــــود دل مقـــــام کنـــــز لا یفـــــنی بـــــود
(المصدر السابق: ٥٦١)

فهو المصحف الأوّل لآيات الله، ومظهر الأسرار الخفيّة في قوله تعالى (فأوحى إلى عبده ما أوحى)، لذلك صافي يقول:

مصـــحف دل آیـــت مـــولا بـــود مظهـــر اســـرار مـــا أوحـــی بـــود
(المصدر نفسه)

كان القلب نبراس ليلة الإسراء وسرّ حكمة الخلق، في قوله: "لولاك لولاك لما خلقت الأفلاك":

دل چـــراغ لیلـــة الإســـرا بـــود مخـــزن ســـرّ شـــه لـــولا بـــود
(المصدر نفسه)

لأنّه محطّ الروح ومكمنه، وهو وسيلة ومصدر جميع النشاطات الروحيّة، من حيث المجاهدات والمكاشفات في عالم الأرواح، لذلك يرى علم التصوّف القلب مبعث كلّ النشاطات العرفانيّة والجماليّة، فقالوا بمدار القلب ومنار القلب، وأهل القلوب، والرؤية القلبيّة، وإن كان الناي أكثر طبيعيّة وسحريّة من حيث الحسّيّة والظاهر، لكن من حيث الوظيفة المعرفيّة والمهمّات العرفانيّة فإنّ القلب في منزلة رفيعة، لا توازيه الأشياء الأخرى في نظر الصوفيّة جميعاً. فهو مبعث أنوار الحقائق والكاتم للأسرار اللدنيّة، لا يُفشي أسرار العالم اللاهوتيّ للناسوتي:

شـــأن لاهـــوتی بـــه ناســـوتی نگفـــت راز باطـــن را بـــه ظاهرهـــا نهفـــت
(المصدر السابق: ٥٦٦)

وإذا كان عنصر الناي يُعدّ رمزاً للاقتطاع والافتراق، فإنّ القلب هو المتضرّر الحقيقيّ الأوّل من هذا الافتراق والاقتطاع فعليّاً، من خلال قصّة جدّنا آدم عليه السلام وجدّتنا حوّاء، والدي البشريّة، فأرواحنا جميعاً أجزاء من روحيهما، لذلك يقول حافظ:

مـن ملـك بـودم و فـردوس بـرين جـايم بـود آدم آورد در ايـــن ديـــر خـــراب بادم
(المصدر نفسه)

لذلك فالقلب هو أوّل وأكثر المنادين بعودة الروح إلى كليّتها وموطنها، وعالم الأرواح في عليائها، فهو مبتدع هذه الفكرة والمتعطّش المنادي بهذا المطلب، وهو المصدر والمرجع لوجود جميع الكائنات،

جـــزء در كـــلّ اســـت دل زيـــن كائنـــات كائنـــات از كـــلّ جـــزءش ســـانحات
(المصدر نفسه)

وإذا كان الناي يعتلى هذه المكانة الرمزيّة والشعريّة على صعيد الفنّ والعرفان، بواسطة تجسيد وتفعيل مولانا له، فإنّ القلب منذ أن أدرك الإنسان بدوره ووظيفته من خلال ثنائيّة العقل والقلب، والحياة والموت، والسعادة والشقاوة، ومن ثمّ معرفته بدوره العرفانيّ، باعتباره مستودع الأسرار ومجمع الإدراكات ومحطّ المعرفة الإلهيّة، المتمثّلة بقلوب الأنبياء والأولياء والعارفين الكبار، أعزّه الإنسان ومجّده العرفاء، ورفعوا من شأنه على سائر أعضاء الجسد، وأشركوه مع العقل في مهمّة تشكيل قوّة الإدراك والتعبير، وعامل الرؤيا والبصيرة والإدراكات الراقية، وكلّ ما له علاقة بالوجدان والضمير والرحمة والمعرفة والعرفان.

وفي الأخير يمكننا القول بأنّ عنصر القلب أشرف وأعلى من عنصر الناي، من حيث حقيقته الماديّة ووظيفته الحياتيّة ومهمّاته المعرفيّة، لكن على صعيد الابتكار الأدبيّ والفنيّ الجماليّ، والتوظيف الشعري الأوّل والمتميّز، ودرجات القبول وحجم المتلقّين للتجربة التي جسّدته على مرّ العصور والأزمان، حسب معيار الفيلسوف كانط (حمود، ١٩٩١: ٣٥)، فإنّ رمزيّة الناي أعلى مرتبةً، وكذلك لما للقلب من بُعد ماديّ فاعل في الواقع الخارجيّ، يساوي بعده الجماليّ في الجانب المعنويّ، لكنّ الناي كلّ شأنه ودوره يتمثّل في مجاله الجماليّ والمعنويّ، ولا يشترك في وجوده أيّ اعتبار آخر، ثمّ إنّ التصوير الأدبيّ الرامز للناي هو من ابتكار وابتداع مولانا نفسه، لذلك نقديّاً يكون فعله ترميزاً، أمّا رمزيّة القلب واستخداماته المتنوّعة في الشعر والأدب، فهي شائعة في الآداب وليس من ابتكار صافي، وإنّما يتمثّل عمله في استخدام جديد للقلب، وتجربة مغايرة لتجارب الآخرين، وإن كانت مبنيّة على خارطة تجربة سابقة، وهي تجربة مولانا هذه.

هذا ما وجدته وأدركت به من أسرار الرمزين، لكن حتماً لكلّ من مولانا وصافي رؤية أخرى تفوق رؤيتي، بل رؤياهما لا رؤيتهما التي تصل حدّ الأساطير، لأنّهما هما العارفان الحقيقيّان برمزيهما، وقيل

صاحب الدار أدرى بما فيها، كذلك يقول المثل الفارسيّ قيمة الذهب عند الصائغ، أو كما قالت ليلى للخليفة: أسكت ما دمت لست مجنوناً، فإنّك لا تستطيع اكتشاف وتلمّس جمالي.

ولاشكّ في أنّ العملين كلاهما أصيلان وموفّقان، فكما أنّ عمل مولانا يتمتّع بالأصالة في ابتكار هذا العمل والترميز المبتدع للناي، كذلك عمل صافي يتمتّع بالأصالة، لأنّه خالفه وعاكسه، وأثبت فكرته وشخصيّته الأدبيّة في تجربته، فهو وإن كان مقتفياً لتجربة مولانا، لكنّه لم يذهب في ركابه ولم يأخذ بتصوّراته الشعريّة والرمزيّة، لذلك قيل: إنّ الأصالة الحقيقيّة تكون في ذات الفنّان وفي العمل الذي يبدعه، وذلك عندما يتعمّق وينشّط فكرته التي يتكوّن منها مضمون قضيّة حقيقيّة، ويتملّك هذه الفكرة كاملةً، ويكشف من خلال المادّة التي شكّلتها عبقريّته عن شخصيّته الحقيقيّة وصورته الأسلوبيّة، التي هي البؤرة الحيّة التي يتشكّل منها كلّ عمل فنّيّ أصيل، الذي ينمو ويتكامل في صميم طبيعته الكاملة والنهائيّة (مكي، ۲۰۱۷: ۲٤).

٦. علاقة التشابه والاختلاف

مفهوم التشابه والاختلاف مفهوم جديد في العلاقات الأدبيّة، دعت إليه المدرسة الأمريكيّة أوّلاً، وأخذت به المدرسة الروسيّة لاحقاً، ومن ثمّ عموم مراكز الدراسات المقارنيّة الحديثة، منذ أواسط القرن الماضي، الذي يعني المقارنة بين الأعمال الأدبيّة على صعيد التشابه والاختلاف، بين الأشياء والمواقف والحيثيّات الشعريّة العامّة بين الأعمال، بقصد الممارسة الواسعة للمقارنات، والتعرّف على حقائق الملابسات الأدبيّة بين الأعمال، والتي في جميعها تكون في خدمة الآداب والمعارف الأدبيّة جميعاً. وذلك لأنّ غاية الدراسة المقارنة غاية تأريخيّة لا أسلوبيّة، إذ إنّ الدارس المقارن لا يدرس الموضوعات نفسها، وإنّما يدرس حركة سيرها، وأنّ مادّته شيء متحرّك كالتأريخ نفسه، لذلك يقول المنظّر الفرنسيّ المعروف فان تيجم: إنّ الأدب المقارن يُضيف متعةً ثقافيّةً أخرى، إلى جانب متعة الإحساس بجمال الشعر والنثر، وكذلك المشاعر والأفكار التي تثيرها أعماقنا، وهي متعة الفهم والتفسير (المصدر السابق: ٢٤٤) التي لا تقلّ شأناً عن باقي المتع الأخرى. لذلك نقف أخيراً في هذا المحور على مواطن التلاقي والتوافق من غير الرمزين، وكذلك وعلى مواطن الاختلاف والتباين، وإن كان الأمر الثاني وقفنا عليه من خلال المقارنة بين الرمزين تفصيليّاً، في المحور الخامس.

أوّلاً: المتشابهات

المتشابهات بين الأعمال المدروسة مقارنيّاً عادة، هي المسائل الشكليّة والبنائيّة بين العملين أو الأعمال الشعريّة، من مثل الوزن والقافية والشكل الشعريّ الفورم وطبيعة الخطاب من حيث التلوّنات اللغويّة والأسلوبيّة العامّة، وهي التي تبقى متوافقة بين العملين الشعريّين، مهما كانت صفة التأثّر ونوعه ودرجاته، معارضةً أم مناقضةً أم مجاراة ومحاكاة.

فالقصيدتان من حيث الوزن كلتاهما من بحر الرمل التامّ، ذات التفعيلات السُداسيّة (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) في الصدر وكذلك في العجُز، وبتشكيلتي الرمل المقصور والمحذوف، من الضرب المتحوّل تصريعاً للضرب المقصور (فاعلان) كما في البيت الثالث لقصيدة الناي (از فراقْ / فاعلانْ) والبيت الأوّل لقصيدة القلب (هاى خام / فاعلانْ)، والضرب المحذوف (فاعلن)، كما في البيت الأوّل لقصيدة مولانا (مى كند / فاعلن) والبيت الثاني لقصيدة صافي (مى كند / فاعلن)، كنماذج عن باقي التفعيلات الأخرى.

والرمل التامّ لا يرد إلّا وعروضه محذوفةً، والحذف علّة، وهي حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة (فاعلاتن)، فتُصبح (فاعلا) وتُنقل إلى (فاعلن) المساوية لها بالحركات والسكنات، مقابل ضربه الصحيح، لكن بما أنّ القصيدتين مكتوبتان بالأسلوب المثنويّ المزدوج، أي على شكل ثنائيّات مقفّاة أو مصرّعة، فإنّ صورة القصر على نحو تام واردة فيهما أيضاً، وبنسبة صورة الحذف في الحجم والعدد، والقصر أيضاً علّة، وهو حذف ساكن السبب الخفيف في آخر التفعيلة (فاعلاتن) وتسكين متحرّكه، فتُصبح (فاعلاتْ)، وتُنقل إلى (فاعلان) المساوية لها بالحركات والسكنات.

وتفعيلة الرمل أي (وحدته الإيقاعيّة)، عادةً يدخلها كلّ من زحاف الخبن كثيراً، وهو حذف الثاني الساكن من (فاعلاتن) فتصبح (فعلاتن)، وزحاف الكفّ قليلاً، وهو حذف الساكن السابع من (فاعلاتن) فتُصبح (فاعلاتُ)، وقال العروضيّون إنّ في تكرار وحدته الإيقاعيّة، بتغيير طفيف يجعل وزنه بعيداً عن الرتابة وقابلاً للحركة، لأنّ كثرة دخول الخبن في حشوه وعروضه وضربه تساعده على أن يكون من بحور الطرب والغنائيّة القريبة من الألحان العرفانيّة الحارّة، التي تثير النشوة في سامعيها، لانسيابيّتها على اللسان ومرونتها العاليّة نغميّاً (المحجوب، ١٩٧١: ١٢٦-١٣١). ولذلك نجد أنّ من أشهر وأجمل ما جاء على هذا البحر من الموروث العربي، في تشكيلة مجزوء الرمل المقصور، هو ما ينسب إلى فتيات المدينة المنوّرة، عندما استقبلنَ الرسول الأكرم (ص)، عند الهجرة إليها ووصوله إلى مشارف المدينة، إذ أنشدنَ هذه الأبيات الجميلة:

طلـع البـدر علينـا مـن ثنيّـات الـوداعْ وجـب الشـكر علينـا، مـا دعـا لله داعْ
(عبدالرضا، ۱۹۸۹: ۷۷)

ومن حيث الشكل والفورم فإنّ الشاعر صافي الهيراني قد أخذ بالفورم والشكل الشعريّ الذي اتّخذه مولانا إطاراً وأسلوباً لقصيدته، وهو الشكل المثنويّ المزدوج في القافية، ذلك الشكل الذي ابتدعه مولانا نفسه للشعر في عموم آداب الشرق، الذي يعتمد على الشطرين بالتقفية الواحدة والمستقلّة لكلّ بيت (أ أ – ب ب – ج ج) إلى نهاية القصيدة، على شاكلة المنظومات والأراجيز المعرفيّة، الذي هو خروج من إطار القافية الموحّدة للشعر العمودي، وإنّ هذا التطابق والتساوي في الإطار والمسائل الشكليّة مبدأ من مبادئ المعارضات والمعاكسات في الأعمال الشعريّة.

ومن حيث المعنى والتوجيه، فإنّ كلتا القصيدتين تركّزان على المعاني السامية والصور العالية والأسلوب التوجيهيّ، ويتمحور خطابهما على التوجيه والتبصير، وتوجيه الخطاب للمفرد الواعي المفترض وليس للجمع والمجموعة، وتبدءان بأسلوب الطلب، الأولى بالطلب الأمري (بشنو از نى...) والثانية بالطلب الناهي (مشنو از نى...)، وكلتاهما تدعوان إلى الاستماع والإنصات إلى شيء مهمّ وذي اعتبار، وتنتهيان بالقول الختاميّ والسلام على المخاطب والمتلقّي، وتدور معظم القوافي والرويّ على حروف الدالّ والتاء والميم والنون بنسبة ثلاثين روّياً، وفي كلّ من القصيدتين الغلبة والكثرة لحرفي الدالّ والتاء بنسبة ثلاثة وعشرين رويّاً.

ويبدأ صافي الشروع في قصيدته بالارتكاز على وصف مولانا للحال بلفظ الخام في البيت الأخير من قصيدته الناي، بقوله:

در نيابـد حـال پختـه هـيچ خـام پـس سـخن كـوتاه بايـد والسـلام
(الهيراني، ۲۰۱۵: ۵۵۷)

مستخدماً عين لفظ الخام منذ البيت الأوّل:

مشـنو از نى ايـن حكايـت‌هـای خـام راز خـود گويـد بـه پـيش خـاص و عـام
(المصدر نفسه)

وكذلك يُنهي الحديث والقصيدة بما أنهى به مولانا من السلام فيقول:

صـافى از حـالات دل داد ايـن پيـام گـوش كـن گـر هـوش دارى والسـلام
(المصدر السابق: ۵۵۸)

وعلى الصعيد الشخصيّ والاجتماعيّ كذلك، فإنّ كلّاً منهما، من الشخصيّات الدينيّة البارزة، لهما مكانتهما الدينيّة والاجتماعية البارزة في مجتمعيهما، وكذلك كان رمزين كبيرين في عالم التصوّف والعرفان، وشاعران بارزان في كثرة تناول موضوع العشق الإلهيّ في فنّهما، على الرغم من التفاوت بينهما في الكيف والكمّ والجمهور، ولهما مريدون وأتباع كثيرون، وكذلك لهما ميول ورغبات ملحّة للجمال والفنون، خاصّةً الموسيقى والإنشاد الدينيّ، والشغف بالصوت الشجيّ والرقص الديني وغيره، وكذلك لكليهما تعلقّ ملموس بالناس والاختلاط بالتجمّعات، دون الانعزال والهروب منها، والتعامل مع المجتمع برؤية الإصلاح للارتقاء به، ومن المفارقات أو من مشيئات القدر أنّ صافي أيضاً اسم قريته هو إيران، لأنّها كانت تُكتب هكذا قديماً، في المدوّنات ومخطوطات الشعراء والدارسين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، لكن فيما بعد صُحِّفت همزتها وكُتبت هاءً، فأصبحت هيران واستقرّت عليها.

ثانياً: المختلفات

أوّلاً من حيث الحجم، قصيدة الناي لمولانا تتكوّن من ثمانية عشر بيتاً، أمّا قصيدة القلب لصافي، فتتكوّن من ستة عشر بيتاً، ولا يُعرف لماذا تنقص الثانية عن الأولى ببيتين، فهل هذا النقص ناتج عن السقوط ونسيان النسّاخين أم لأمر آخر، لم يتعرّض الدارسون إلى سبب ذلك والتحقيق فيه، علماً بأنّ القصائد المعاكسة والمناقضة عادة تكون أكبر وأوسع من القصائد الأصليّة التي تُعاكَس، أو تكون على أقلّ تقدير متساوية الحجم لها، كون المعاكِس قائماً بمهمّتين، نقض المطروح عند السابق وكذلك إثبات بديله المقترح والمفضّل عنده، أمّا في المجاراة والمحاكاة فاختلاف الأحجام أمر ممكن ووارد بكثرة.

والمختلف الأكبر والأساس بين العملين هو ما يتمثّل في اختلاف رمزيهما الرئيسين والمحوريّين لتجربتيهما، بين ترميز مولانا بعنصر الناي للدلالة على قصّة الاغتراب وتباريح العشق، والارتقاء به إلى مرتبة مشاهدة المصائر والمنادي بعودته إلى عالم الأرواح، وبين توظيف صافي لعنصر القلب رمزاً للدلالة على المواقف الروحيّة العالية والمهمّات المشرّفة الجليلة، وكلّ ما تشكّل وتأسّس من الصور المختلفة في عمليهما ناتج هذا الاختلاف، لكنّه باتّجاه مسار واحد، وهو الإنصات للمرموز به، والاعتبار من وضعه ومهمّته.

أمّا أسلوبيّاً الذي هو بؤرة الاختلافات، فإنّ أسلوب صافي مختلف في التناول والمعالجة تماماً عن أسلوب مولانا، من حيث تفريعاته بمعاني العشق وحيثيّاته، والجولان في عالم العشّاق، وملابسات رمزه

المحوريّ، وتقديماته الشعريّة الخياليّة في صور أشبه بالمقدّمات البرهانيّة، كونه متعاملاً مع موضوع الناي يقينيّاً، وأنّه جمع بين الأسلوب التخييليّ والأسلوب الإقناعيّ، في بيان المعاني وشيء من الاستدلال المقنع، المعروف بالحجاج الشعريّ. يقول عن ذلك ابن حازم القرطاجنّيّ: متى تصرّف الشاعر في المعاني فأردف القول التخييليّ في الطريقة الشعريّة بالإقناعي، والإقناعي في الخطابة بالشعريّ، حسن موقع الأساليب من النفوس وارتاحت لحبّها الانتقال بين فنون الكلام، وتجدّد نشاطها ، فكلّ منتقل إليه أشهى إلى النفس من المنتقل عنه (القرطاجني، لا تا: ٦٣).

لأنّ موقف صافي موقف معترِض ومعاكِس، بل ومجادل، فهو يدعو إلى دحض ما ذهب إليه مولانا وبالمقابل إثبات ما هو مقتنع به، ويريد إقناع الآخرين به أيضاً، لذلك فهو يُلحّ على صحّة ما نقضه وإثبات ما ادّعاه، ويعدّد بأدلّته ومقدماته، التي في معظمها مقدّمات مشهورة عند الأغلبيّة، لكن في صور من الظنيّة والاحتمال في الماهيّات، خاصّة إزاء شخصيّة أدبيّة وعرفانيّة بمقام ومرتبة مولانا الروميّ، لذلك فهو يظلّ عازفاً على وتر الاستدلال والمحاججة الحثيثة، بالأدلّة والبراهين والمعزّزات لما طرحه منذ البيت الأوّل، من الدعوة لعدم الإنصات للناي وإنّما للقلب، لذلك جاء أسلوبه الشعريّ أقرب إلى الحجاج الجدليّ منه إلى الحجاج الشعريّ (البهلول، ٢٠١٦: ٧٧)، وواقعاً بين فنّيّة الشعر ومعرفيّة الإقناع والبرهنة، وبالتالي بين المجاز والحقيقة، فيما بناه وقدّمه في إطار الشعر وشكله، بعكس أسلوب مولانا فهو أسلوب صوفيّ شاعر متحرّر، سابح في المجاز والترميز والفتوحات الشعريّة والكشوفات العرفانيّة، من بداية القصيدة إلى نهايتها.

وكذلك في الوقت الذي يطرح مولانا أبيات قصيدته مصوّرةً متنامية، على أساس سلسلة من الأحداث والصور الحدثيّة، القصصيّة والدراميّة، ممّا بثّ هذا الأسلوب نوعاً من الحركيّة والتوتّر والفاعليّة في نسيج النصّ، فإنّ أبيات صافي وصوره معظمها أحكام واتصافات سكونيّة مفهوميّة، مصاغة في قالب الحجج والأدلّة، خالية من البناء الحدثي المفضي إلى التنامي والتصعيد الدراميّ، عدا الأبيات الأربعة الأولى، التي هي عبارة عن تعليلات وتسويغات لزحزحة قناعة المتلقّي، بعدم جدارة وأهليّة الناي بالإنصات والاعتبار، التي جاءت في سياقات من الأحداث المعلّلة السالبة والناقصة بحقّ الناي، من مجموع أبيات القصيدة الستّة عشر.

والأبيات الأربعة الأولى بعد المطلع في قصيدة مولانا وصف وتعريف بحقيقة عنصر الناي، على لسان الناي نفسه بياناً وتبجيلاً، في صور من الحوار والمشهديّة والتدرّج الفكريّ بما يخدم الحكاية الشعريّة والأمثولة الكنائيّة، التي يُشار إليها في النقد الحديث بمفهوم المعادل الموضوعيّ، الذي قال عنه

تي ئس إليوت: إنّ الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في شكل فنّيّ هي إيجاد معادل موضوعيّ، الذي هو التركيبة المعادلة لهذه العاطفة، أو هي تركيبة هذه العاطفة (أحمد بدير، ٢٠١٩: ١٩٥)، من الحديث المنلوجي بالمناجاة، قائلاً:

أنصِت إلى الناي يحكي حكايته ومن ألم الفراق يبثّ شكايته
مذ قُطِعتُ من الغاب ومنبتي يبكي الرجال والنساء لأنيني
أريد صدراً برّحه ومزّقه الفراق لأبوح له بآلام الاشتياق
فكلّ من قُطِع عن أصله وكلّه يحنّ شوقاً إلى زمان وصله
(المصدر نفسه)

لكنّ الأبيات الأربعة في قصيدة صافي، هي في ذمّ الناي وبيان نواقصه وأخلاله وهفواته، حسب تصوّره الشعريّ على نحو التعليل والتسويغ، لبيان عدم أهليّة عنصر الناي بالاستماع والإنصات إليه، للاعتبار والاتّعاظ بقصّته، قائلاً:

لا تُنصت إلى الناي وحكاياته فهو يذكر سرّه للخاصّة والعوام
وهو يبكي ويصرخ من جفاء حبيبه ويروي حكايات أيّامه الحزينة
يذهب بشكواه من حبيبه إلى الغير ويفشي بأسراره أينما راح وحلّ

وهي تعليلات أدبيّة جميلة، يحسب لها حسابات جماليّة وفنّيّة، للارتقاء بمستوى العمل الشعريّ فنّيّاً، وكذلك تهيئة الموقف وطرح مقتضيات النقض للرمز المذكور عنده، وتقديم البديل المفضّل لديه محلّه، من أنّه يتحدّث ويتحاور كلّ المستويات، فلا يفرّق بين الخواص من أهل المعرفة والعرفان، وبين العوام الذين لا يُجدي معهم الحديث والتواصل، وكذلك لإفشائه الأسرار وإبداء الشكوى عن الحبيب للأغيار والخصوم أينما توجّه وحلّ، وأمور أخرى.

ولعلّ القوّة الحجاجيّة لأسلوب صافي، إضافة إلى متانتها وجدارتها في الاستدلال والتعليل، تكمن أيضاً في أنّه لم يبدأ قصيدته بالمقدّمات التعليليّة والتسويغات أوّلاً، للتمهيد للقيام بإصدار الحكم عليه بالنهي عنه والترك، وإنّما استهلّ مباشرةً قصيدته بالنهي والدعوة إلى الترك واستلاب رمز الناي وعدم الإنصات والاستماع له، ثمّ عقّب هذه الخطوة وهذا الاقتحام الشعريّ الصادم بالتعليل والتسويغات والبرهنة على ما دعا إليه بع ذكر الحكم والنتيجة. وهو ما يسمّى في الحجاج الجدليّ بطريقة الالتواء، لأنّ المحاجج في مثل هذا العرض، يقدّم النتيجة على المقدّمات، ولا يؤلّف المعادلة على ترتيبها

المعهود، أو يوجّه الأسئلة بأسلوب التخيير بدلاً من توجيهه بالسؤال التقريريّ (البهلول، ٢٠١٦: ١٥١) وغيره من التقنيات المفضية إلى بلوغ المرام.

٧. نتائج البحث

بعد هذه الجولة الدراسيّة المقارنة بين العملين الشعريّين، توصّل البحث إلى جملة نتائج تحليليّة، من أهمّها:

الناي والقلب رمزان جماليّان بارزان، أدبيّاً وعرفانيّاً، تناولهما كثير من الشعراء في تجاربهم الخالدة، خاصّة الرومانسيّون والمتصوّفة، لكن في القيمة والمرتبة متفاوتين، لأنّ للقلب بُعدان من حيث الأهمّيّة والمكانة، بُعد حياتيّ مادّيّ، وبعد روحيّ جماليّ ومعرفيّ، أمّا الناي فله بُعد واحد فقط، وهو البعد الجماليّ الروحيّ فقط، وهذا ما جعل من مكانة الناي أعلى من القلب، فناً وأدباً، لانفراده وتخلّصه بالعالم الجماليّ، أمّا القلب فهو أهمّ وأجدر منه من حيث دوره الحياتيّ الفاعل، ومهمّاته العرفانيّة والروحيّة المتعدّدة.

يُعدّ عمل مولانا هو العمل الأصيل والمبتكر أدبيّاً، لا لمجرّد كونه هو السابق زمنيّاً، وإنّما لترميزه الأوّل بالناي، وابتكاره لتلك الصورة الشعريّة، الموسّعة والموفّقة، التي لم يتطرّق إليها أحد من قبله، ولم يُرقَّ بالناي إلى هذه المرتبة الرمزيّة والعلاميّة عالميّاً، إلّا بفضل عمل مولانا والترميز به، وكذلك لخلود تجربته وسعة تقبّلها وجمهورها، على مرّ العصور والأزمان، لدى مختلف اللغات والأعراق شرقاً وغرباً.

عمل مولانا في توظيفه المبتكر للناي هو ترميز في المفهوم النقديّ، أي استحداث رمز وتوظيف سبّاق ومتفرّد، فهو الذي أدخل عنصر الناي في عالم الرمز الشعريّ، بعمله البديع والمبتدع هذا، لكنّ عمل صافي هو توظيف لرمز معروف ومستخدم من قبل الآخرين أيضاً، وليس رمزاً خاصّاً ومتفرّداً به، وفي ذلك فرق بين الاستخدام للرمز وبين ابتكاره، كمفهومي الأسطرة واستخدام الأسطورة.

فإنّ عمل صافي الشعريّ أيضاً عمل جدير ومهمّ، على صعيد الأدب والدرس المقارن، كونه الاعتراض الوحيد على شعر مولانا وقصيدته هذه تحديداً، وعلى نحوٍ موفّق وجدير، إذ لم يجرأ أحد الإقدام على مثل هذا العمل، ومعاكسة قصيدته التي تُعدّ دستور العشق الإلهي عند المتصوّفة، وعمله هذا ليس معارضة فقط، وإنّما معاكسة ومناقضة متكاملة الأبعاد الحجاجيّة، من تقديم البديل للمنتقض، وأسلوب النقض المصوّر والمشفوع بالحجج والتسويغات، وبالمقابل إثبات وتعزيز البديل بالأدّلة والبراهين.

بين الشاعرين أكثر من أواصر ووشائج العلاقة الأدبيّة والروحيّة العرفانيّة، المتجسّدة في صورتي التأثير والتأثّر، بحسب الشواهد والوقائع، بدءاً بالأدبين وانتهاءً بالشاعرين أنفسهما، كما هو مفصّل في البحث، لكنّ أهمّها تصدّي اللاحق بالاعتراض على السابق، وبناء نصّ على نصّه بأسلوب المناقضة.

تمكن البحث معاينة العملين إضافةً عن علاقة التأثير والتأثّر من خلال الاشتغال على علاقة التشابه والاختلاف، بصفتها علاقة جديدة، قرّرتها المدرسة المقارنيّة الأمريكيّة، وفي ذلك استطاع الوقوف على مجموعة متشابهات ومختلفات بين العملين، وتحديد السمة العامة لأسلوبيهما، الأسلوب الشعريّ الحجاجي لمولانا والأسلوب الحجاجي الجدلي لصافي.

وبالأخذ بمجموعة اعتبارات إثنيّة، عرقيّة واجتماعيّة، تأريخيّة وجغرافيّة، توصّل البحث إلى مغايرة واستقلاليّة عمل صافي عن عمل مولانا، أدباً ومقارنةً، ممّا جعل من عملنا الدراسيّ هذا في خانة الدراسات المقارنة لا الموازنة، على الرغم من وحدة لغة النصّين.

وبسبب الخلط والتداخل بين المصطلحات والمفاهيم القديمة المتعلّقة بالعمل الشعريّ المعاكِس، معارضةً ومناقضةً ومحاكاةً واحتذاءً، آثر الباحث المصطلح الأجنبيّ المترجم عن الفرنسيّة، وهو التأثّر العكسيّ، للخلاص من إشكالات الغموض والالتباس، هذا المصطلح الذي يُلبّي تماماً الاعتبارات النوعيّة للتأثّر وصورته النقضيّة، وكذلك مقاصد الدرس والدارس المقارنيّ على نحو أوضح وأضبط.

المصادر

القرآن الكريم.

ابن خلدون (١٩٧٨م). *المقدّمة*. الطبعة الأولى، بيروت: منشورات دار القلم، بيروت.

ابن منظور (٢٠٠٤م). *لسان العرب*. الطبعة الأولى. بيروت: قسم الدراسات في دار نوبليس.

ابن منقذ، أسامة (٢٠١٠م). *البديع في نقد الشعر*. تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، العراق: وزارة الثقافة والارشاد.

أحمد بدير، شعبان (٢٠١٩م). *قضايا الشعر الصوفي*. د.ط، إربد: عالم الكتب الحديث، إربد.

أحمد مكّي، الطاهر (١٩٩٧م). *في الأدب المقارن؛ دراسات نظريّة وتطبيقيّة*. الطبعة الثالثة، القاهرة: دار المعارف.

أدونيس، علي أحمد سعيد (١٩٦٠). *الصوفيّة والسرياليّة*. الطبعة الثانية، بيروت: دار الساقي.

الشايب، أحمد (٢٠٠٣م). *الأسلوب*. الطبعة ١٢، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

البهلول، عبدالله (٢٠١٦م). *الحجاج الجدلي وخصائصه الفنّيّة*. الطبعة الأولى، عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع.

حمود، علي عبد الرزاق (١٩٩١م). *النقد الأدبيّ الحديث*. بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة بغداد.

حيرت سجادى، سيد عبدلاجميد (١٣٧٥ش). *شاعران كرد پارسى گوى*. الطبعة الأولى، تهران: نشر احسان، تهران.

ديركي، هيفرو محمد علي (٢٠٠٩م). *جماليّة الرمز الصوفيّ*. الطبعة الأولى، دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر.

سيّاح زاده، مهدي (١٣٩٧ش). *و چنين گفت مولوى؛ نگرشى ديگر بر مثنوى*. الطبعة الثالثة، طهران: انتشارات مهراندیش.

عبدالرضا، علي، (١٩٨٩م). *العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والحر*. الطبعة الأولى، الموصول: دارالكتب بجامعة الموصل.

مولانا، محمد جلال الدين بلخى الرومي (١٩٨٨). *مثنوى معنوي*. ترجمه إبراهيم الدسوقي، القاهرة.

عوض، إبراهيم محمود (٢٠٠٦م). *في الأدب المقارن مباحث واجتهادات*. الطبعة الأولى، العراق.

غنيمي هلال، محمد (لا تا). *الأدب المقارن*. الطبعة الخامسة، بيروت: دار العودة ودار الثقافة.

القرطاجنّيّ، ابن حازم (لا تا). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي.

المجذوب، عبد الله الطيب (١٩٧٢م). *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*. الطبعة الثانية، بيروت: دار الفكر، بيروت.

بهجت، منجد مصطفى (١٩٨٨م). *الأدب الأندلسيّ*. الموصول: مديريّة دار الكتب للطباعة والنشر جامعة الموصل، د.ط.

مطلوب، أحمد (١٩٨٩م). *معجم النقد العربيّ القديم*. الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافيّة العامّة، المجلد الأول.

مكي، الطاهر أحمد (٢٠١٧م). *الأدب المقارن أصوله وتطوّره ومناهجه*. الطبعة الأولى، القاهرة: دار المعارف.

الموسى، خليل (٢٠٠٩م). *مبادلات شعريّة*. دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق.

مولانا، محمد جلال الدين بلخى الرومي (١٣٩٥ش). *مثنوى معنوي*. الطبعة الرابعة، تهران: انتشارات آتيسا، تهران.

الهيرانيّ، صافي (٢٠١٥م). *ديوان صافي الهيرانيّ*. تحقيق وشرح: محمد ملا مصطفى، الطبعة الثانية، العراق: منشورات مكتبة محوى.

ويسي، عماد (٢٠٠٨م). *ملحمة الشيخ صنعاني بين عطار النيسابوريّ وفقى طيران*. الطبعة الأولى، العراق: جامعة صلاح الدين كلية اللغات.

ويليک، رينيه ووارين، أوستن (١٩٨٧م). *نظريّة الأدب*. ترجمة: محيي‌الدين صبحي، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.