المحاضرة الأولى

مدارس الأدب المقارن

أولا: المدرسة الفرنسية

تعتبر المدرسة الفرنسية التقليدية هي أول اتجاه ظهر في الأدب المقارن ، و كان ذلك في أوائل القرن التاسع عشر واستمرت سيطرتها كاتجاه وحيد في الأدب المقارن إلى غاية أواسط القرن العشرين ، أي قرابة القرن من الزمان تقريبا[9] حيث ظهرت اتجاهات أخرى نازعتها هذا التفرد .

و للعلم فقد قامت هذه المدرسة على المنهج التاريخي ، و لذلك تسمى بالمدرسة التاريخية،و يعرف فرانسوا غويار أحد أهم أعلامها الأدب المقارن على أنه : " تاريخ العلاقات الأدبية الدولية " [10]أو هو:" العلم الذي يؤرخ للعلاقات الخارجية بين الآداب"[11] . و تقوم دراستها على استقصاء ظواهر عملية التأثير و التأثر بين الآداب القومية المختلفة و رصد الظروف الخارجية التي تحيط بكل من الأديب أو بالعمل الأدبي سواء ؛ التاريخية أو السياسة أو الاجتماعية أو الاقتصادية أو الفكرية أو الروحية و التي تسهم في حدوث ذلك التأثير .

و لقد وضعت هذه المدرسة شروطا صارمة للدراسة المقارنة ، فلكي تدخل أي دراسة من الدراسات تحت مجال الأدب المقارن لا بد من توافر الشروط الآتية :

- أولا : أن تكون الدراسة بين أدبين قوميين أو أكثر ، و لا تكون إلا في مجال الأدب ، أي أن الدراسة التي تقبل كدراسة تدخل تحت مجال الأدب المقارن ، هي تلك التي تقارن بين الأعمال الأدبية فقط ، فتكون بين عملين (أدبيين) أو أكثر ، بشرط توافر الاختلاف في القومية بين هذه الآداب ، و معيار القومية عند هذه المدرسة هو: (اللغة) ، فلا تجوز المقارنة بين عملين أدبيين كتبا بلغة واحدة مهما كان الاختلاف العرقي أو الجغرافي أو أي اختلاف آخر ،لأن هذه المدرسة تعتبر أنهما من قومية واحدة و المقارنة بينهما هي من قبيل الموازنة و مجالها هو : النقد الأدبي ، و ليس الأدب المقارن . و بناء على هذا فلا يجوز . حسب هذه المدرسة . أن نقارن بين عمل أدبي لغوستاف فلوبير ، أوغي دو موباسان الفرنسيين ، مع عمل أدبي كتب باللغة الفرنسية لمحمد ديب، أو كاتب ياسين ، أو مالك حداد ، أو آسيا جبار أو غيرهم من الكتاب الجزائريين الذين يكتبون باللغة الفرنسية ، لأنهم من القومية نفسها أي: (الفرنسية).
- ثانيا : أن يتوفر الرابط التاريخي بين العملين الأدبيين ، بمعنى أن عملية المقارنة في إطار الأدب المقارن لا تكون إلا بين عملين أدبيين أو أكثر ثبت تاريخيا أن أحدهما قد تأثر بالآخر.

فلا يجوز حسب هذا المفهوم مقارنة الأعمال الأدبية حتى و أن كانت تنتسب لقوميات مختلفة و كتبت بلغات مختلفة و كانت متشابهة ، ما لم يتوفر الرابط التاريخي بينها ، الذي يعد الأهم و الجوهري و لا تتم الدراسة في إطار الأدب المقارن إلا بتوفره .

- ثالثا : أن يكون المؤثر أدبا موجبا و المتأثر أدبا سالبا ، إن المدرسة الفرنسية التقليدية قسمت آداب و ثقافات العالم إلى قسمين ؛ قسم موجب و قسم سالب ، و ربطت عملية التأثير و التأثر بحالة الاستعمار، و علاقة الدول المستعمرة بالدول المستعمَرة ، فترى أن أداب و ثقافة الدول المستعمرة هي دائما الأقوى وهي دائما المؤثرة وعلى ذلك يكون أدبها موجبا ، و أن أدب و ثقافة الدول المستعمَرة هي الضعيفة ، و بالتالي فهي المتأثرة دائما ، و عليه فقد اعتبرت أن ثقافات و آداب أوروبا الغربية هي الموجبة وبالتالي هي المؤثرة دائما لأنها هي القوية وهي التي تمثل الحضارة ،أما باقي ثقافات وآداب العالم الآخرى ، و خصوصا العربية و الإفريقية فهي تتأثر فقط باعتبارها ضعيفة ولا تمتلك ما تقدمه للآداب القومية الأخرى .[12]

إن من يمعن النظر في الأسس والشروط التي وضعتها المدرسة الفرنسية التقليدية للدراسة المقارنة يلمس بكل وضوح طغيان و تقدم البعد الإيديولوجي فيها عن البعد الأكاديمي العلمي ، لأن تقسيم الآداب و الثقافات العالمية إلى موجبة و سالبة ، و ربطها بعملية الاستعمار، أي :(ثقافة و أدب الدول المستعمرة موجبة، و ثقافة و أدب الدول المستعمَرة سالبة) ، و جعل الآداب و الثقافات الأوروبية . و طبعا على رأسها الثقافة و الأدب الفرنسيين . هي الموجبة باعتبارها المستعمرة المالكة للأدب الراقي و الناقلة للحضارة . و الثقافات و الآداب العربية و الإفريقية و الأسيوية هي السالبة لأنها ثقافة و آداب الدول التي ترزح تحت الاستعمار و لا تملك ما تقدمه للآداب القومية الأخرى ، و كذلك ما يتعلق بربط القومية بعنصر اللغة فقط و إهمال كل العناصر الأساسية و الجوهرية الأخرى المشكلة للقومية و التي تعتبر أكثر أهمية من عنصر اللغة ، ليس له مبرر و لم يبن على أي أساس علمي و إنما بني على أساس أيديولوجي بحت الغرض الأساس منه هو ترسيخ الاستعمار الفكري الأوروبي عموما و الفرنسي خصوصا ، و كذلك خدمة النزعة "المركزية الأوروبية" (Eurozentrismus) وهي تلك النزعة الأيديولوجية التوسعيّة المتعالية ، التي تخدم مساعي الهيمنة الثقافية الأوروبية و التي شكلت مكونا هاما من مكونات العقلية الاستعمارية الأوروبية في تلك الحقبة التي نشأت فيها المدرسة الفرنسية التقليدية.[13] هذا الأساس والطرح غير العلمي (الأيديولوجي) بالذات هو الذي عرض . في رأيي . هذه المدرسة للانتقادات الكثيرة من الفرنسيين أنفسهم قبل غيرهم و الذين كان على رأسهم المقارني الفرنسي (رينييه إيتامبل) الذي رفض و انتقد بشدة هذه الأسس و المبادئ التي قامت عليها المدرسة الفرنسية التقليدية ، و هو ذات السبب الذي جعل جيلا جديدا من المقارنيين

الفرنسيين ينشقون عن تلك الأفكار التي تبنتها هذه المدرسة ويبتعدون عن تلك المبادئ و الأسس (الأيديولوجية) التي قامت عليها أمثال : برونيل، P. Brunel ، و بيشوا Gl. Pichois ، و روسو A.M. Rousseau. [14]

ثانيا :المدرسة الأمريكية

لم تلتفت الولايات المتحدة الأمريكية إلى الأدب المقارن إلا في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر[15] ، و يمكن القول أن إرهاصات ظهور الاتجاه الأمريكي في الأدب المقارن ، أو ما يسمى بالمدرسة الأمريكية يعود لسنة ١٩٥٨ ، حين ألقى الناقد الأمريكي (رينيه ويلك) محاضرته التاريخية بعنوان :(أزمة الأدب المقارن) في المؤتمر الثاني للرابطة الدولية للأدب المقارن الذي انعقد في " جامعة تشابل هيل" الأمريكية ، و التي وجّه من خلالها نقدا لا مثيل له في حدته للمدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن ، محاولا من خلاله نسف كل أسسها و مرتكزاتها [16] .

و في الحقيقة فقد كان لمقال الناقد الأمريكي (رينيه ويلك) . الذي نشر لاحقا . وقعا كبيرا في الساحة الأدبية ، و أسال الكثير من الحبر في أوساط المقارنيين ، و كان البداية في رسم التوجه الذي سارت عليه المدرسة الأمريكية بعد ذلك وسار عليه روادها و بالتحديد رائدها ؛ المقارني :(هنري ريماك) ، الذي استطاع أن يؤسس المبادئ و المرتكزات التي قامت عليها المدرسة الأمريكية و ذلك بإعطائه مفهوما جديدا للأدب المقارن يختلف اختلافا كبيرا عن المفهوم الفرنسي التقليدي لهذا العلم .

و يمكن القول أن أهم ما ميز اتجاه المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن ، هو رفضها لكل ما جاءت به المدرسة الفرنسية التقليدية ، نظريا كان أو تطبيقيا ، و جعلت للأدب المقارن مفهوما جديدا و دعت إلى أسس جديدة تحكم الدراسة المقارنة تتمثل في :

١- ضرورة دراسة الظاهرة الأدبية في شموليتها دون مراعاة للحواجز السياسة واللسانية حيث يتعلق الأمر بدراسة التاريخ والأعمال الأدبية من وجهة نظر دولية.

٢- الدعوة إلى تطبيق منهج نقدي في الأدب المقارن، و التخلي عن المنهج القائم على حصر ما تنطوي عليه الأعمال الأدبية من مؤثرات أجنبية، وما مارسته على الأعمال الأدبية الأجنبية من تأثير.

٣- الدعوة إلى جعل الدراسات المقارنة تدرس العلاقات القائمة بين الآداب من ناحية و بين مجالات المعرفة الأخرى ؛ كالفنون ، و الفلسفة ، و التاريخ ،و العلوم الاجتماعية ...الخ.[17]

و يبدو لي أن هروب المقارنيين الأمريكيين من المفاهيم و المبادئ الفرنسية في الأدب المقارن و رفضهم لمنهجيتها الصارمة في الدراسة المقارنة ، و ابتداعهم لمفهوم جديد لهذا العلم يخالف المفهوم الذي قامت عليه ، هو هروب و رفض منطقي ؛ فالكثير من المبادئ و

الشروط التي وضعتها المدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن لا تستند للعلمية و إنما بني أكثرها على منطلقات قومية أيديولوجية ، و من أهم الانتقادات التي وجهتها المدرسة الأمريكية للمدرسة الفرنسية التقليدية في هذا الشأن هي :

١- تقسيم المدرسة الفرنسية التقليدية لآداب و ثقافات العالم إلى موجبة ، و أخرى سالبة و اعتبار أن آداب العالم كلها ، إما منبثقة عن أو منصبة في بحر الآداب الأوروبية.

٢- افتقاد المدرسة الفرنسية التقليدية لتحديد موضوع الأدب المقارن ، و مناهجه بدقة.

٣- تغليب العناصر القومية على العمل الأدبي في الدراسة المقارنة .

٤- المبالغة في إثبات عملية التأثير و التأثر .

٥- النظر إلى الأدب كجزء من معركة الحصول على مزايا ثقافية ، أو كسلعة من سلع التجارة الخارجية .[18]

و لكن ، و بالرغم من منطقية هذا الرفض و وجاهة هذه الانتقادات التي وجهتها المدرسة الأمريكية لنظيرتها الفرنسية ، و جعلتها حجة و سببا لرفض المفاهيم و المنهجية التي تبنتها هذه الأخيرة ، إلا أنه في واقع الأمر . و حسب ما بدا لي . فهنالك أسباب أخرى خفية و جوهرية جدا تنطوي على صراع قومي أيديولوجي ، لم تعلنها صراحة المدرسة الأمريكية ، و هي المتمثلة من وجهة نظري . في الآتي :

أولا : إن الدراسة التاريخية التي تتبناها المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن لا تتلاءم . مطلقا . مع طبيعة الولايات المتحدة الأمريكية ، نظرا لحداثة تاريخ هذه الأخيرة ، و لكونها لا تملك تاريخا أدبيا يضاهي التاريخ الأدبي الأوروبي عامة و الفرنسي خاصة .

ثانيا : إن شرط اللغة الذي وضعته المدرسة الفرنسية ، و جعلته إجباريا في أي دراسة مقارنة وربطته بالقومية ، هو شرط لا يتماشى كذلك و طبيعة الولايات المتحدة الأمريكية التي تعتبر دولة لا تملك لغة رسمية، من جهة ، و مجتمعها مشكل من العديد من القوميات و الأعراق ، من جهة ثانية وهو ما يعني أن كل الأعمال الأدبية التي ستنتج في أمريكا بأي لغة من لغات قومياتها ستنسب إلى أدب غير الأدب الأمريكي ، بحيث أنه حتى و إن كتب بالإنجليزية ، مثلا، و هي التي تعد اللغة الوطنية . واقعيا . فقد يدخل حسب شرط اللغة الفرنسي تحت الأدب الانجليزي ، بحيث لا يمكن مقارنته بأي عمل أدبي انجليزي ، و إن حدث ذلك فإن تلك الدراسة لا تعد دراسة مقارنة و لا تدخل تحت مجال الأدب المقارن ، و إنما هي من قبيل الموازنات و تدخل في مجال النقد الأدبي ، و هذا ما سينسحب على كل أدب مكتوب بأي لغة قومية من اللغات الموجودة في الولايات المتحدة الأمريكية كالإسبانية و الصينية ، و الفرنسية ...الخ .

ثالثا: إن التقسيم الثنائي للأدب الذي فرضته المدرسة الفرنسية ، وربطت من خلاله ايجابية و سلبية العمل الأدبي بعامل الاستعمار هو مبدأ لا يصب في مصلحة الولايات المتحدة الأمريكية باعتبار أن الأدب الموجب و الراقي هو أدب الدول المستعمرة ، و الأدب السالب هو أدب الدول المستعمرة ، و أدب الولايات المتحدة الأمريكية بموجب هذا المبدأ لن يكون في الريادة .

و بناء على هذه الأسباب يبدو لي أن منظري الولايات المتحدة الأمريكية من نقاد و مقارنيين قد أدركوا أن الأسس التي وضعتها المدرسة الفرنسية التقليدية و المنهجية التي اعتمدتها في الدراسة المقارنة ، تعتبر عامل إقصاء للولايات المتحدة الأمريكية في ميدان علم الأدب المقارن ، فالتسليم بما جاءت به هذه المدرسة في هذا العلم سيجعل من الولايات المتحدة الأمريكية دولة تابعة لا متبوعة ، و لذلك حاولوا ان ينسفوا كل المرتكزات و المبادئ التي قامت عليها المدرسة الفرنسية التقليدية ، و من أهمها المرتكز التاريخي و القومي و اللساني .

ثالثا:المدرسة الروسية أو السلافية

يعتبر الاتجاه الروسي أو السلافي أو ما يسمى بالمدرسة الروسية أو السلافية ، و التي ظهرت في روسيا و بلدان أوروبا الشرقية الاشتراكية ، إحدى المدارس المهمة في الأدب المقارن ، و هي مدرسة مبنية على أساس إيديولوجي كونها مدرسة ولدت من رحم الفلسفة الماركسية ، و هي تلك الفلسفة المادية الديالكتيكية التاريخية الأيديولوجية ، التي ترفض بشدة الفلسفة الوضعية و تعتبرها فلسفة بورجوازية . و تملك نظرة شمولية للكون وللمجتمع وللثقافة والأدب وتؤمن " بأن هناك علاقة جدلية بين القاعدة المادية أو البناء التحتي للمجتمع، وبين البناء الفوقي الذي تشكّل الثقافة والأدب أهم مكوناته. وفي نظرتها إلى العلاقة بين البناء التحتي والبناء الفوقي، أي بين المجتمع والثقافة، ترجّح النظرية الماركسية كفّة الطرف الأول، أي البناء التحتي والمجتمع، وترى فيه الطرف الرئيس في المعادلة الجدلية. فالوجود المادي يحدد الوعي الاجتماعي، والبناء التحتي يتحكم في البناء الفوقي، أي في الثقافة والأدب، ويوجه مسارهما"[19]

فالمدرسة الروسية أو السلافية في الأدب المقارن المبنية على هذه الفلسفة هي مدرسة لها نسق ثقافي يختلف عن مفاهيم المدرستين السابقتين ؛ الفرنسية و الأمريكية ، في مفهومهما للأدب المقارن، وكذلك في الميادين التي تدخل في مجاله . فبالرغم من أن هذه الأخيرة تلتقي مع المدرسة الفرنسية في النزوع إلى استخدام المنهج التاريخي في الدراسات المقارنة ، إلا أن أهداف و نتائج كل منهما ليست واحدة في ذلك ، فالمدرسة الفرنسية تستعين بالمنهج التاريخي لإثبات عملية التأثير و التأثر بين الآداب بمعزل عن القوانين المتحكمة في تطوره، "بينما الماركسيون يستخدمون المنهج التاريخي لإثبات دور المجتمع والصراع الطبقي في تشكيل الأدب وظهور أجناسه فإذا تشابهت عندهم الظروف الاجتماعية في عدد من البلدان، سيؤدي

ذلك التشابه الاجتماعي إلى ظهور أدب متشابه، ومن هنا أصبحت الدراسات الأدبية المقارنة موجهة كغيرها من المجالات المعرفية لإثبات مدى تحكم الظروف الاجتماعية، وتأثيرها "[20]

و يمكن القول بأن أهم ما نادت إليه هذه المدرسة ، من خلال رصد أفكار و نظريات منظريها فيما يتعلق بالدراسات المقارنة يتجلى في الآتي :

١- ضرورة الاهتمام بالصراع الطبقي والصراع الإيديولوجي باعتباره المؤثر الأكبر في عملية استقبال أي مجتمع من المجتمعات للموضوعات الأجنبية.

٢- الدعوة إلى دراسة التشابهات و الاختلافات النمطية و الابتعاد عن تقاليد المدرسة الفرنسية في مفهومها للتأثير و التأثر .

٣- ربط الثقافي و التاريخي و الجمالي بنظام روحي لكل شعب ، وعدم إهمال الفروق القومية بين الثقافات والنظر إليها بكل موضوعية.

٤- تجنب الأحكام المسبقة على أي ثقافة إلا بعد دراسة تطوراتها وعلاقاتها بغيرها من الثقافات في تطورها التاريخي.

٥- ضرورة ربط المقارنة الأدبية بالمكون الاجتماعي للأدب

إنه ، و من خلال استقصاء البذور التاريخية لهذه المدرسة، و رصد الملابسات التاريخية و السياسية و الفكرية لظهورها ، ابتداء من موقف الرفض التام لعلم الأدب المقارن من طرف أوروبا الشرقية عامة و الروس خاصة و منعه أصلا في روسيا طوال المرحلتين اللينينية و الستالينية باعتباره . حسب الأيديولوجيا الروسية . آلية برجوازية من آليات الاستعمار الثقافي إلى الانتقادات التي وجهها بعض الدارسون الروس للعديد من المؤتمرات و الندوات ،[الرأسمالي العالمية للأدب المقارن كالمؤتمر الخاص الذي انعقد في موسكو سنة ١٩٦٠ ، الذي اتهمت بعض أعماله من طرفهم بأنها ذات نزعة عالمية جاهلة بالعناصر التاريخية و الاجتماعية في الأدب و معادية للآداب القومية ، و خادمة للإمبريالية الأمريكية ، و كذلك الانتقادات و بالإضافة إلى النداءات الاتهامات نفسها التي وجهت لندوة بودابيست بالمجر سنة ١٩٦٢ المتكررة من طرف بعض المقارنيين الأوربيين الشرقيين في مختلف المؤتمرات خلال فترة الستينيات لغرض تحديد مفهوم اشتراكي للأدب المقارن يتلاءم مع رؤيتهم الاجتماعية .

المحاضرة الثانية:

أثر الأدب العربي في الآداب الأوروبية

من الحقائق المسلم بها، أن النزعة العلمية التي شاعت في أوروبا في عصر النهضة، ترجع أصولها إلى التجارب الكيمائية التي كان يجريها العرب لتحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب، إذ أن تلك التجارب كانت بمثابة البذرة أو الخميرة «للمنهج العلمي» الحديث.

ولذلك يرى الأوروبيون أن للعرب فضلًا كبيرًا على العلم الحديث، فهل نستطيع أن ننسب لهم فضلًا كذلك على الأدب الغربي؟ الرأي السائد في أوروبا أن الأدب العربي بعيد كل البعد عن الأدب الغربي، وقد لا يخطر ببال واحد من ألف من قراء الأدب الأوروبي أن لهذا الأدب علاقة بالأدب العربي، فقد استقر في الأذهان، أن الأدب الغربي ترجع أصوله إلى الأدبين اللاتيني والإغريقي، وقليل من المستشرقين والباحثين يرى في الأدب العربي أصلًا من أصول الآداب الأوروبية الحديثة، ولعل أبرزهم جميعًا المستشرق «جيب» أستاذ اللغة العربية بجامعة لندن الذي نلخص له هذه السطور من كتابه «تراث الإسلام».

«في آخر القرن الحادي عشر ظهر فجأة طراز جديد من الشعر الغزلي في جنوب فرنسا، كان طرازًا جديدًا في موضوعه وفي أسلوبه ومعانيه، ولم يكن لهذا النوع من الشعر أساس في الأدب الفرنسي القديم: وهو يشبه الشعر الأندلسي شبهًا قويًّا جدًّا، إذ هو ضرب من الموشحات والأزجال الأندلسية الغنائية التي تدور موضوعاتها على الغزل والحب العذري.

«أليس من المعقول إذن أن نرد هذا الضرب من الشعر الفرنسي الجديد، إلى الشعر العربي الأندلسي، وخاصة إذا علمنا أن نظرية «الحب العذري» التي يدور عليها هذا الشعر الفرنسي الجنوبي، ليس لها أصل في الأدبين اللاتيني والإغريقي؟».

لقد دلل المستر جيب على هذا الرأي في الكتاب الذي أشرنا إليه تدليلًا قويًّا لا يدع مجالًا للشك في صحته.

•••

ليس الأمر مقصورًا على الشعر الفرنسي، ولكن الشعر الإيطالي أيضًا تأثر تأثرًا قويًّا بالشعر العربي في صقلية، وخاصة في عهد «فريدريك الثاني» الألماني.

وقد يشك في أن الشعر الأوروبي قد تأثر قليلًا أو كثيرًا بالشعر العربي، ولكن الأمر الذي لا شك فيه هو أن نثر القرون الوسطى في أوروبا يرجع في كثير من أصوله إلى النثر العربي، فقد كان الأدب التقليدي في القرون الوسطى أدبًا صارمًا جامدًا، يخاطب الخاصة ولا ينزل لأفهام العامة،

ومن هنا كانت الحاجة العامة إلى ذلك الضرب من الأدب الخيالي الذي يعنى بإشباع الحواس أكثر مما يعنى بالمنطق والعقل، فلما نقلت إلى أوروبا بعض «الحكايات» ذات المغزى، وبعض القصص الخرافية كقصة السندباد البحري وما إليها، وجد فيها الشعب حاجته المنشودة، وأقبل عليها إقبالًا شديدًا، فأصبحت بمثابة الخميرة للأدب «الخيالي» الجديد الذي أخذ ينازع الأدب التقليدي القديم مكانه، ومن ثم ذاعت القصص الخيالية الرومانسية ذيوعًا عظيمًا، ولو فحصنا عن هذه القصص، لوجدنا أن كثيرًا منها يرجع إلى أصل عربي بحت، وهناك قصة فرنسية يسمى بطلها «القاسم» وهو اسم عربي لا شك فيه.

يتضح من هذا أن التيارات الشعبية في الأدب الأوروبي في القرون الوسطى كانت أقرب إلى روح الأدب الشرقي منها إلى الأدبين اللاتيني والإغريقى اللذين كانا بطبيعتهما أميل إلى الأرستقراطية، ذلك أن الأدب الشرقي في جملته ينزع إلى الخيال والألوان الزاهية الجذابة، فكانت أوروبا كلما احتكت بالشرق استلهمت روحه، وتأثرت بأدبه أشد تأثر، فتأصل الأدب الخيالي الجديد في أوروبا وترعرع حتى كاد يزحزح الأدب التقليدي من مكانه.

حدث هذا في القرون الوسطى، فلما بدأت النهضة العلمية، نزعت أوروبا إلى درس الحضارة الإغريقية، فأهملت الشرق، وأصبحت مقاييس الأدب الإغريقي القديم هي السائدة في أوروبا في عصر النهضة، ومن ثم تغلبت النزعة التقليدية القديمة في الأدب على النزعة الخيالية الجديدة بعض الزمن غير أن النزعة الخيالية الجديدة، وهي نزعة شعبية خالصة، لم تخمد تمامًا، ولكنها كانت تحاول الظهور من حين إلى آخر، وهذه القصة الرومانسية الفرنسية، والفولكلور الألمانية، والدراما الإنجليزية، التي فشت في القرن السابع عشر، كانت من آثار النزعة الخيالية التي بدأت في القرون الوسطى، والتي حاولت النهضة العلمية أن تقتلها فلم تفلح، ثم كان القرن الثامن عشر، فتم النصر للأدب الخيالي.

وقد كانت قصص ألف ليلة — التى ترجمت سنة ١٧٠٤— أقوى عامل على هذا النصر، فقد أقبلت الجماهير على قراءتها في شعف شديد وراح الكتاب يقلدونها في قصصهم.

ويرجع نجاح كتاب ألف ليلة إلى حالة الأدب الإنجليزي والأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر، فإن انتشار القراءة قد أنشأ جمهورًا جديدًا من القراء لم يكن الكتاب يحسبون له حسابًا من قبل، وهذا الجمهور الجديد كانت له مطالب وحاجات جديدة؛ فأخذ الكتاب يحاولون أرضاءه واشباع حاجاته.

ولكنهم كانوا في حيرة شديدة، يتحسسون طريقهم إلى معرفة حاجات الجمهور فلا يكادون يصلون إليها، فلما ظهرت قصص ألف ليلة، ورأى الكتاب إقبال الجمهور الغربي عليها ذلك الإقبال الشديد، تنبهوا لهذه الظاهرة الجديدة وأخذوا يدرسونها لعلهم يقفون على السر في شغف الجمهور الأوروبي بذلك الأثر الشرقي الطارئ، فتبين لهم بعد طول التمحيص أن قصص ألف ليلة وليلة، وإن تنقصها مقومات العمل الفني الكامل، إلا إنها تنفرد بخاصة من أهم الخواص التي تحبب الجماهير في القصص، هي روح المجازفة والاقتحام، فعمل الكتاب على إدخال هذا العنصر الجديد في قصصهم، ومن هنا كانت قصة روبنسن كروزو، وأسفار جوليفر، وما إليها من القصص التي ما كانت تظهر لولا قصص ألف ليلة.

أما في القرن التاسع عشر فقد تأثر الأدب الألماني إلى حد كبير بالآداب العربية والفارسية والهندية، وكان «جوته» يستلهم روح الشرق في كثير من قصصه التي مزجها بالخيال الشرقي، و«هيني» الذي لم يسلم الأدب الشرقي من سخريته اللاذعة، لم تخل قصائده الغنائية من روح الشرق.

وقد كان «شوبنهور» يتوقع اشتداد النزعة نحو الأدب الشرقي، وامتدادها من ألمانيا إلى فرنسا وإنجلترا، ولكن حدث ما لم يكن في حسبانه، فقد وقفت الآداب الفرنسية والإنجليزية في وجه تلك الحركة، فقضت عليها، ذلك أن العقل الغربي تحول فجأة عن الشرق، فقد انصرف عنه إلى فلاسفته الجدد، وما ظهر وقتئذ من أفكار سياسية جديدة، ومخترعات جديدة، وتطور صناعي سريع، فلم يكن في حالة تسمح له بالالتفات نحو الشرق فضلًا عن الانكباب على دراسته.

وقد كان «جوته» يحلم بجعل الأدب الألماني أدبًا إنسانيًّا عالميًّا، فتحطم هذا الحلم الجميل بظهور الحركات القومية واشتداد النعرة الوطنية، ومع ذلك لا يمكننا تجاهل مكان الأدب الشرقي من الآداب الغربية في جميع العصور.

وقد يظهر لنا لأول وهلة أنه مكان ضيئل، ولكننا إذا لاحظنا أن الأدب الشرقي لم يكن إلا بمثابة الخميرة للنزعات الأدبية الجديدة في أوروبا، أدركنا مبلغ ما كان له من أثر في تكييف الأدب الغربي وتوجيهه، ويكفي أن نقول إن الشرق كان كلما اتصل بالغرب عمل على تحرير الخيال الغربي من القيود، وتخليصه من كابوس الأدب التقليدي القديم.

فأثر الأدب الغربي في الغرب ليس أثرًا عاديًّا ملموسًا يمكن إدراكه في سهولة ويسر، وإنما هو أثر معنوي، إن صح هذا التعبير؛ لأنه في حقيقة الأمر لم ينقل إلى الغرب نماذج أو أساليب أدبية معينة، وإنما نقل إليه روح الشرق، فكان أثره في بواعث الأدب وغاياته أكثر مما كان في

أساليبه وأشكاله الظاهرة، ثم يجب أن نذكر أن الغرب لم يأخذ عن الشرق نزعات أدبية جديدة لم يكن له بها عهد من قبل، فإن البذور كانت موجودة في الغرب، ولكنها كانت في حاجة إلى حافز يحفزها حتى تنمو وتترعرع، فكان الروح الخيالي الشرقي هو الحافز المنشود، ومن هنا يصعب على الباحث أن يميز بين عناصر الأدب العربي التي طرأت على الأدب الغربي في مختلف العصور؛ لأن تلك العناصر قد اندمجت في الآداب الغربية اندماجًا تامًّا، وطغت عليها الألوان المحلية فغمرتها.

المحاضرة الثالثة:

حكايات ألف ليلة وليلة

هي موروث شعبي يمتلك مقومات وجوده كأثر أدبي نوعي يدخل بقوة في موضوعة التراث والتراثية، إنها إرث حضاري فكري ثقافي مدوّن موصوف بأنه من أوسع ماكتب بطريقة التخيل والخيال.إنه اكثر الموروثات قراءة واعظمها غرابة من حيث الخرافة والأساطير. وفي هذا الصدد يقول الشاعر الفرنسي باتريس دولاتوردوبان «الشعب الذي لا اساطير له يموت من البرد».لقد وصفتها دائرة المعارف الاسلامية بأنها «أشهر مجموعة عربية حظيت باهتمام الأدباء والشعراء والروائيين والسينمائيين في العالم اجمع» وقد وضعت حولها دراسات وتعقيبات تناولتها بالبحث والتحقيق نيلت على أثرها شهادات عليا في مجال التخصص والابداع.ونظرا لتنوع المعالجات الأدبية فيها يعني هذا أنها ليست من كتابة أديب واحد بل كتبتها وأنشأتها اجيال متعاقبة منذ أوائل العصر العباسي حيث ذكرها المسعودي في كتابه (الفهرست) المتوفي سنة ٣٤٦هـ.في بغداد كان نشوؤها اولاً حيث مقر الدولة العباسية ثم تلتها قصص مصرية حدثت وقائعها في القاهرة في عصر المماليك وازدات هذه الحكايات كما ونوعاً حتى القرن السابع عشر الميلادي.أما علاقتها بالأدب المقارن فهي متأتية من كون الأدب المقارن هو عملية تفاعل ادبي تضافرت فيه الجهود الثقافية واخرجته كأدب إنساني، فقد امتلكت الصفات العالمية التي يمتلكها أن التأثر لايمحو الاصالة بل يعمقها ويغنيها ويوسع آفاقها)) الامر))الأدب المقارن حيث الذي يعد فيه لامارتين مثل ساطع في سماء الأدب المقارن كونه زوّد الأدب الفرنسي بروائع رحلة الى الشرق) بجزأيه)اشعاره ودراساته التاريخية، والمثقفون عموماً يعرفون اهمية كتابه

مضافاً الى دراساته الفنية واهتمامه بالعرب كمصدر لحضارة الشرق اذ قدم دراسة مستفيضة عن عنتره بن شداد وسيرته الأدبية.وفي هذا الصدد يقول ڤان تيكن «الأدب المقارن اداة التفاهم العالمي» اذ يوفر هذا الأدب موقفاً ودياً وتفاهماً اخوانياً بين البشرية اي امتلاك مقدمات الحرية الثقافية التي لايمكن بدونها اقامة اي عمل بين الشعوب.وفي هذا المعنى يقول الدكتور محمد غنيمي هلال «عالمية الأدب يراد بها هنا خروج الأدب من نطاق اللغة التي كتب فيها الى أدب لغة او آداب لغات أخرى» . وهذا يسهم في جعل الأدب المقارن مساهماً في توريد المناهل الأدبية العذبة. أي أن عالمية الأدب تعني خروج الآداب من حدودها القومية بدافع التفاعل الأدبي والتغذية الراجعة الى مساندة التعاون الفكري والفني مع بعضه البعض حيث استطاع الأدب العربي أن يسهم في نشر الآداب العالمية منذ القرون الوسطى حين رفد الحضارة في اوروبا بذخائر العلوم والنشاطات والآداب العربية.

وقد طبعت حكايات ألف ليلة وليلة في فرنسا وحدها اكثر من ثلاثين مرة خلال القرن الثامن عشر وحده وقال عنها فولتير: «انه لم يزاول فن القصص الا بعد ان قرأ الف ليلة وليلة اربع تمنى ان يمحو الله من ذاكرته الف »عشرة مرة» وقال احد القصاصين الفرنسيين المشهورين انه الف ليلة وليلة حتى يعيد قراءتها فيستعيد لذته بها»وكان اثر ألف ليلة وليلة واضحاً في الأدب البيزنطي حيث انتشرت الانماط الشعبية البيزنطية في الشعر على شكل أغانٍ تردد على ألسنة العامة من الناس في القرنين التاسع والعاشر الميلادي تخليداً لاعمال العسكريين البيزنطينين الذي قتلوا في الحروب التي شنها العرب على بيزنطة ومثال ذلك ملحمة ديجنيس اكرتياس: التي كانت في مقدمة الأغاني الشعبية. وفي مجال القصة نجد المستشرق (Digenis Akritas) جون براند برند ١٨٨٧–١٩٥٨ كان اول من اكتشف الصلة التي تربط (ألف ليلة وليلة بسيرة الفارس سيفر) وهو كتاب عن الفروسية حيث كانت فكرة القصة مأخوذة من قصص الف ليلة وليلة.وفي المسرح نجد ان الأدب الاسباني منذ القرن الرابع عشر حتى القرن السادس عشر كان حاملاً مظاهر التأثر العميق بمجموعات القصص العريقة المستمدة من الف ليلة وليلة وكان من بعض شخصياتها زينب النصابة ودليلة المحتالة.وكانت الاندلس بداية اتصال العرب بأوربا لأول مرة في أوائل القرن الثامن الميلادي حين عبر طارق بن زياد مضيق جبل طارق عام ٧١١م وانتصر على (لوذريق) حيث لعبت الاندلس دوراً فعالاً في نقل تراث العرب الى اوربا مضافاً الى التبشير في نشر مبادئ الدين الاسلامي الحنيف. وصقلية المحطة الثانية في نقل تراث العرب في حكايات الف ليلة وليلة حين استولى الأغالبة على جزيرة صقلية عام ٨٢٧م ورسخوا حكمهم فيها عام ٩٠٢م ثم حكمها الفاطميون في مصر وبذا تكون الحضارة العربية قد ازدهرت من خلال الحركة الفكرية التي عمقتها حكايات الف ليلة وليلة مضافاً الى انتشار أثار هذه الحكايات في امصار وبلدان مثل آسيا وأفريقيا كالصين والهند وكشمير والنمسا وجنوه والقسطنطينية وديار

بكر واليمن والحبشة والسودان والمغرب حيث جاء فيها وصف لطبقات المجتمع هناك وقدمت وصفاً لأفراحه واتراحه وعاداته وتقاليده. ومن الأدباء العرب الذين كتبوا عن الف ليلة وليلة الدكتورة سهير القلماوي التي هي خير من كتب عن هذه الحكايات حيث قالت ما نصه «أثارت الف ليلة وليلة بعد ان نقلت الى لغات الغرب شغفاً في نفوس الغربيين بجمع الأدب الشعبي ودراسته على نحو لم يكونوا قد بدأوا يحسون الحاجة اليه» فهو يثير للتطلع الى معرفة الشعوب التي تنتج هذا الاثر الادبي المتميز الامر الذي كان دافعاً مباشراً لزيارة البلاد الشرقية.والى جانب الدكتورة سهير القلماوي كان اكثر الباحثين العرب احمد حسن الزيات وجرجي زيدان. ومن الأدباء والكتاب العراقيين الذين اهتموا بحكايات الف ليلة وليلة هما الدكتور محسن جاسم الموسوي والدكتور عبدالجبار محمود السامرائي حيث وصفها الدكتور الموسوي في الموسوعة الصغيرة تسلسل ٩٢ بأنها «ذلك المزيج الدقيق بين الواقع والخيال بين الطبيعي والعقلاني والخارق والغريب».اما الدكتور عبدالجبار السامرائي فقد وصفها في ص٥ من الموسوعة الصغيرة تسلسل ١١٨ بأنها صورة تأريخية صادقة لحياة المجتمع الشرقي في القرون الوسطى وما كان عليه اصل المجتمع من طبائع وعادات.وتظل حكايات الف ليلة وليلة موروثاً حضارياً وكنزاً أدبياً ثميناً ظل يعيش في وجدان المجتمع في القرون الوسطى وقد حظي باهتمام الأدباء والشعراء في الحقب التاريخية التي مرت فهو ارث شعبي قل نظيره في علم الأدب العربي حين تلقفه الأدب الأوروبي بشغف ورغبة في الاطلاع عليه ولا تزال متعة قراءته سارية المفعول

كذلك ذكر الدكتور زكي مبارك أن فن المقامة قد انتقل أيضًا إلى الأدبين السرياني والعبري؛ نشرها في المجلة الجديدة في مارس سنة "المقامات في الأدب العربي"وذلك في مقالة له بعنوان ولعل الله يقيض المسألة انتقال هذا الفن من :١٩٣٤، وهو ما أشار إليه الدكتور شوقي ضيف ألف ليلة وليلة والموشحات فإذا انتقلنا إلى .العربية إلى السريانية والعبرية من يدرسها هي كذلك ألف ليلة وليلة، والموشحات وتناولنا الصلة بين الأدب العربي والآداب الأخرى في هذا المجال، فأول شيء نتحدث عنه هو التعريف بألف ليلة وليلة وهي كما جاء في المادة المخصصة لها في مجموعة من الحكايات التي روتها شخصية تسمى شهرزاد للسلطان :(الموسوعة العربية العالمية) شهريار، وشهريار ملكٌ عاين خيانة زوجته فتحوّل إلى سفاح يتزوج كل بنت غصبا، ثم يقتلها من ليلتها، حتى ضج الناس وهربوا ببناتهم، ولم يبقَ في تلك المدينة إلا شهرزاد ابنة الوزير، وشهرزاد حاكية هذه القصص شخصية قرأت الكتب وسير الملوك وأخبار الأمم فقالت لأبيها وزير السلطان زوجني هذا الملك؛ إما أن أعيش وإما أن أكون فداء للبنات وسبب لخلاصهن، وكانت تقص

على الملك كل ليلة حكاية ثم تسكت عندما يدركها الصباح عند موقف مشوّق مما جعل السلطان يستبقيها لسماع حكاياتها الباقيات، وبفضل هذه الحكايات التي روتها شهرزاد تحولت شخصية ومع أن المسعودي وابن النديم في القرن الرابع .شهريار من شخصية شريرة إلى شخصية خيّرة قريب الشبه في عنوانه وشخصياته (هازار أفسانه)الهجري يشيران إلى كتاب فارسي بعنوان الرئيسية بألف ليلة وليلة، إلا أن ألف ليلة وليلة بتقاليدها القصصية الشفهية التي تناقلتها الأجيال واحتفاظها بصورة مميزة للحياة العربية ورموزها الحضارية عبر العصور خصوصا للعصر المملوكي- تؤكد براعة المخيلة العربية واستمرارية التقليد الشفهي القصصي، إلى أن تم والملاحظ أن الكلام عن هذا الكتاب في التراث العربي شحيح غاية الشحة؛ حتى إننا لا .تدوينها لابن (الفهرس)للمسعودي و (مروج الذهب)نجد حديثًا عنه تقريبًا إلا في كتابين اثنين هما النديم، والنصان قصيران نسبيّا، وإن كان نص المسعودي أقصر كثيرًا من نص ابن النديم، ولا فيقول المسعودي: إنه قد ذكر كثير من الناس أن هذه أخبار (مروج الذهب)فأما في .يشفي غليلًا موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرب للملوك بروايتها وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وأن سبيلها الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية (هازار أفسانه)والرومية وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب ألف خرافة، والخرافة بالفارسية يقال لها أفسانه، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة، وهو وما فيه (فارزه وسيماس)خبر الملك والوزير وابنته وجاريتها وهما شيرزاد ودنيا زاد ومثل كتاب وأما في .وغيرها من الكتب في هذا المعنى (السندباد)من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب الفن الأول في أخبار المسامرين والمخرفين وأسماء الكتب "كتاب ابن النديم فنقرأ تحت عنوان أن أول من صنف الخرافات وجعل لها كتبا وأودعها الخزائن وجعل بعض :"المصنفة في الأسمار ذلك على ألسنة الحيوان الفرس الأُول، ثم أغرق في ذلك ملوك الأشغانية وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس ثم زاد ذلك واتسع في أيام ملوك الساسانية، ونقلته العرب إلى اللغة العربية،

المحاضرة الرابعة:

بوشكن(١٧٩٩ - ١٨٣٧)

هو الكسندر سيرغيفج بوشكن شاعر روسيا الاكبر وفنانها الاروع وهو كما يطلق عليه مكسيم كوركي (بداية لكل البدايات) ولد بوشكن ابان الهزات الاجتماعية و التحولات الجديدة في القرن

الجديد وهو القرن التاسع عشر ومن هذه التغيرات هي حرب نابليون وانتفاضة الديسنبريين و الثورات الفلاحية المستمرة فأذن هو تحول سياسي ايضا للمجتمع الروسي .

ويعتبر بوشكن مناضلا للحرية حتى سقط شهيدها فبالرغم من التقلبات و التغيرات التي حدثت في روسيا كان بوشكن الشاعر المواجه لهذه الاعاصير وهذه الازمات كان مناضلا بسحره في الكلمات وتأثيره على شعبة بالمسرحيات و القاء القصائد الملحمية و استطيع ان اقول بان بوشكن قد غير التاريخ وواجه الموت ببسالة الشعراء هنا اقول بسالة الشعراء لا بسالة المقاتلين ونلاحظ هذا الامر في شاعرنا العربي الكبير المتنبي فكان موته بسالة الشعراء وساتحدث عن ذلك في ختام الموضوع.

هنا ومن هذه المرحلة وكحالة طبيعية نرى السلطة التي تخاف جدا من تأثير الشعراء على الشعوب فقد زاد غضب القيصر على بوشكن على اثر فشل محاولات التودد في كسب ود الشاعر عن طريق اغواءه بالمناصب و المراكز و المادة و المكاسب فتم نفيه الى سيبريا ولكن اساتذة بوشكن قد قاموا بمحاولة تشبث لدى القيصير لمنعه من النفي واجاز لهم ذلك وغادر الشاعر بيترسبورغ عام ١٨٢٠

بوشكن هو الشاعر الرومانتيقي الاول وشاعر الشعب كان يلقي قصائده ضد القمع و الاضطهاد بغزل شفاف وبحب كبير ويفرض افكاره الثورية وهو متجدد في افكاره ويبحث دوما عن الانسانية وهنا نقطة مهمة حيث ان الشاعر هو شاعر الانسانية فهو ينسج قصائده عن الكثير من المصادر الانسانية و التي يعتبرها مصدر نورا لديه ومن اهم هذه المصادر التي اعتمدها في كتاباته هو (القرأن الكريم) الذي اضاء درب قصائده ودرب الحرية التي يصبو اليها

اغترف بوشكين من التراث الروسي ما اغترف وعرج على الادب العربي والاسلامي فارتشف منه ما اراد وقد كتب الى صديقه (بيتر جين) يقول ان نشر قصيدة عربية عمل رائع حقاً وقد ابحر بوشكين في الاغتراف من ينابيع الادب العربي وناقش الكثير من القصائد العربية وعلق عليها وقد جاء في احدى شروحاته (ان العربي لا يقبل الضيم ولا يستكين الى ذل) كتب الشاعر الروسي العظيم الكثير من القصائد التي تنبض بالحس العربي منها قصيدة (كليوبترا) يصف فيها الاجواء القديمة في وداي النيل كما اسماها (ليال مصرية) وقد دفع حب بوشكين للادب العربي والاجواء العربي في ان يحي (نهر الفرات) في قصيدته التي يخاطب فيها (نهر الدون الاوكراني) فيقول (اتيتك) بتحية من نهر الفرات، كما كتب بوشكين قصيدة بعنوان (ليلى) – و التي سنتكلم

عنها لاحقا – تكاد تكون من حيث مضمونها شعراً عربياً وقد كثر الجدال في حب بوشكين للعرب والمسلمين حتى قال البعض ان اصل بوشكين (عربي) او شرقي او (افريقي).

درس بوشكن القرأن بنسخته المترجمة الى اللغة الروسية دراسة مكثفة حتى اصدر قصيدة له بعنوان (محاكاه القرأن) وهي قصيدة جميلة ومطولة جدا وهي اشبه بشرح للقرأن الكريم متكونة من ١٧٤ شطرا في خريف ١٨٢٨

ومن خلال هذه القصيدة نرى الجمال الاخاذ و الانسانية في اراء رجلا يدين بدين اخر غير الاسلام فبالرغم من ثقافة بوشكن المسيحية وتربيته التي تحتم عليه افكارا مخالفة للفكر الاسلامي لكنه رأى في القرأن مصدرا للنور و الانسانية هذا بالاضافة الى انه يضفي اعجابه بشخص الرسول (صلى الله عليه وسلم) واحترامه الكبير له بل وحبه الشديد ومن خلال قصيدته نراه يردد كلمة (نبي) وهي تأكييد لنبينا الكريم)صلى الله عليه وسلم) :

((قف ايها الخائف

ففي كهفك المصباح المقدس

يضيء حتى الصباح

وتنحسر الافكار المكفهرة

و الاحلام الماكرة

بفضل صلاه النبي الصميمية

فقف مصليا بخشوع حتى الفجر

ورتل الكتاب الالهي حتى الصباح))

قام بوشكين بنقل بعض المواضيع الانسانية العظمية التي يزخر بها القرآن، ليطرحها شعرا على الروس بلغتهم وبأسلوب ادبي سهل حيث كانت اللغة الروسية القديمة صعبة وشائكة الى حد كبير.

فهو يعتبر واضع اسس اللغة الادبية الروسية الحديثة، ولعل هذه النقطة هي احدى الدوافع التي حدث بها اللغة عن طريق طرح مواضيع القرآن الكريم التي اخذها عن الترجمة القديمة فيقدمها شعرا الى عامة الناس ليتسنى لهم فهمها والاستفادة منها.

يطرح بوشكين في هذه السلسلة الشعرية، وبشكل واقعي خصائص الحضارة الاسلامية، ويحاول أن يقدم تصورا موضوعيا عن القرآن الكريم وعن النبي محمد(صلى الله عليه وسلم)، كذلك حاول بوشكين من خلال نتاجه الشعري ان يبين مدى أثر لغة القرآن الكريم واهميتها بالنسبة للمجتمع الاسلامي آنذاك.

وفي القصيدة ترى ايضا اسم النبي الاعظم يرد مباشرة فيقول :

((الرحمن : الذي كشف

لمحمد نور القرأن

ونندفع نحن الى النور

ويتهاوى الضباب عن الابصار))

إن بوشكن الشاعر كان مميزا جدا في مشاعره النبيلة حيث نراه عربيا في بعض الاحيان اكثر مماهو روسيا وقد ينتقدني بعض المثقفين ولكن هذا ما اراه في بوشكن الشاعر وبوشكن الانسان

لقد اعجب بوشكن بالحكاوي العربية و القصص وبالتاريخ و الحضارة العربية حتى انه قد الف قصيدة مستوحاه من الانسان العربي وهي)محاكاه عربي) ونرى في هذه القصيدة الرائعة الروح العربية و الافكار الشرقية تتوغل في نفس هذا الشاعر اضافة الى قصيدته (النبي)

مجموعة بوشكن الشعرية هي مجموعة قصائد ثورية ملحمية شعبية يشير بها الى الاسلام و المسلمين باحترام كبير كقصيدة (الطلسم) و(الفتاه الكالميتشكا) – كاميتش احد القوميات التي

تسكن القوقاز – وفيها يذكر اسم فلسطين وقصيدة)من حافظ (كذلك قصيدة (الدون(– الدون هو احد انهار روسيا –

ولاننسى ان بوشكن قد اضاف اسم عربي في احد قصائدة وكأنه نجمة تتلألأ في قصيدة بوشكن فنرى هذا الاسم العربي يلمع لمعانا براقا حيث يقول:

))ذات مساء هجرتني ليلى

دون اكتراث

فقلت لها : قفي الى اين؟

فأجابتني معترضة :

لقد شاب رأسك

رددت على الساخرة المتعالية:

لكل شيء نهاية

ان ما كان مسكا قاتما

صار الان كافورا

ضحكت ليلى من كلماتي المهزوزة

وقالت: انت تعرف نفسك

ان المسك الحلو للعرسان الجدد

ولايصلح الكافور الا للتوابيت ((

أثارت قصائد بوشكن ضجة واسعة خاصة قصيدته (محاكاه القرأن) في الاوساط الادبية ويتعبرونها وجهة نظر متناقضة لدى بوشكن حتى وقنا هذا ... ويبقى هذا الموضوع قيد النقاشات الطويلة في كل الازمان في الاوساط الادبية .

لدى بوشكن اطلاعات عديدة وكثيرة عن الادب العربي و الحضارة كما ذكرت انفا هذا بالاضافة الى تاثره بالادب الاوربي واثر ايضا في بعض من قصائده ونلاحظ هذا جليا في انعكاسه للادب الفرنسي وتحولة تارة اخرى الى الادب الانكليزي و الالماني . مرت قصائد بوشكن بكل هذه التحولات ونهل من علوم هذه الاداب حتى اصبح طريقه مميزا في الادب الروسي و الذي اعتبره الادب الانساني فبوشكن من وجهة نظري اراه الشمس التي تنير بقية الكواكب في الادب الروسي .

وقبل ان اختم الموضوع علينا التعرف على الشاعر البطل فقد عرفناه بوشكن الشاعر وبوشكن الانسان والان نتعرف عليه بوشكن البطل وهذا مانوهت اليه في بداية موضوعي .

ان موت بوشكن يمثل رمزا بطوليا للشرف و البسالة هذا ماحدث لشاعرنا العربي الكبير المتنبي و اسباب موته هو المبارزة كذلك بوشكن بالرغم من الاختلافات لكن المبدا واحد هو الدفاع عن الحرية والكل يعلم بان كل من بوشكن و المتنبي سلاحهم هو القلم ولكن اقتضت الضرورة ان يقوموا بالمبارزة وهم الشعراء فهذه بطولة وبسالة وان خسروا حياتهم .

كان هناك ضابطا فرنسيا يدعى دانتيس الذي بدء يغازل زوجه بوشكن فدعاه بوشكن الى مبارزة دفاعا عن شرفه حدث ذلك في ٢٧ كانون الثاني ١٨٣٨ وكان دانتيس الباديء باطلاق النار فاصابت بوشكن في بطنه وتوفي بعد يومين

وهنا يعكس للعالم و للتاريخ الادبي بسالة بوشكن الشاعر وبوشكن الانسان وبوشكن البطل فهو يعلم بانه سيقتل .....

المحاضرة الخامسة

رسالة الغفران للمعري والكوميديا الإلهية لدانتي

وقفة تعريفيّة بغفران أبي العلاء المعرّي

.424كتاب أو رسالة الغفران قد أملاها أبو العلاء في المعرّة حوالي سنة

والكتاب يقع في ثلاثمئة من الصّفحات المتوسّطة الحجم، ممّا يناهز الواحدة والسّتين ألفا من الكلمات. وقد كتبها أبو العلاء وهو رهين المحبسين، يردّ بها على رسالة رجل اسمه أبو الحسن،

عليّ بن منصور القارح الحلبيّ، وكان طلعة، ماكرا، يتوسّل بمراسلة عظيم المعرّة إلى الشّهرة، والاستفادة (.

وفي الرّسالة طرائف أدبيّة، ومقاييس أدبيّة ونقديّة، ولغويّة، وفنيّة، تدلّ على عمق الكاتب، وسعة " ثقافيّة [ثقافته] وخياله".

والرّسالة من أهمّ أثار أبي العلاء وأغناها، وقد رأى فيها القدماء دليلا على تمكّن أبي العلاء من الأدب واطّلاعه حتّى أولئك الذّين تحاملوا على أبي العلاء، ورموه بسوء المعتقد ورأوا فيها صورة من مزدكة، لم يكتموا إعجابهم بما تومئ إليه من مقدرة أبي العلاء الأدبيّة.

يقول الذّهبيّ، وهو من أولئك المتحاملين: "وله رسالة الغفران في مجلّد، قد احتوت على مزدكة واستخفاف، وفيها أدب كثير" (.

وقد نالت الغفران شهرة كبيرة، وعُدّت رائدة، ومعلما في درب النّثر العربي، "وحسبنا أن نقرّر أنّ هذه الرّسالة هي أوّل قصّة خياليّة عند العرب" (٤)، مع أنّ بعض النّقاد قد غبنها حقّها. فطه حسين يقول: "لم يخترع أبو العلاء في هذه الرّسالة شيئا كثيرا، وإنّما وردت أقاصيص الوعّاظ بأكثر ما فيها" (.

وقد رفد أبو العلاء المعرّي رسالته بروافد عدّة منها: "الأساطير العربيّة عن الذّين استهواهم الجنّ، وحكاياتهم على ألسن الحيوان، والقرآن الكريم، وقصص الإسراء (وأساطير العرب عن الغيلان (٦ والمعراج، ومجموعة الأخبار الحديثيّة التّي تدور حول الجنّة والنّار، والقصص المترجمة مثل كليلة ودمنة، وأسمار الجهشياريّ، ورسائل الجاحظ التّي لعلّها أمدّته بعنصر السّخرية اللاّذعة.

والرّسالة تتكوّن من قسمين:

القسم الأوّل: وهو قصّة الغفران، والقسم الثّاني: الرّدّ على ابن القارح، وقد صدّر أبو العلاء هذه الرّسالة بوصف لرسالة ابن القارح.

والحقيقة أنّه ما كان لهذه الرّسالة أن تُعدّ في مصافي تاريخ الأدب العربي لو لم يردّ أبو العلاء على رسالة ابن القارح (٧) بصورة قصصيّة، بعد أن أرسل إليه ابن القارح رسالة، يشكو أمره إليه، ويُطلعه على بعض أحواله، ويذكر فيها شيئا من أخبار الزّنادقة والملاحدة أو المتّهمين بدينهم، ويسأله أن يجيب عن رسالته، فيجيبه أبو العلاء عن أسئلته بعد أن يُصدّرها بقصّة رائعة جرت حوادثها في موقف الحشر، فالجنّة فالنّار، ووسمها باسم رسالة الغفران؛ لكثرة ما يرد فيها

ذكر الغفران ومشتقّاته، وما ورد في معناه، وسؤال الشّاعر الذّي غُفر له، وكُتبت له النّجاة: بم غُفر لك؟

وهذه الرّسالة طبّقت الأفاق شهرة حتّى قيل إنّها كانت مورداً لأعمال عظيمة لاحقة على رأسها لم يصنع أبو العلاء للعرب كوميديا إلهيّة " :الكوميديا الإلهيّة لدانتي، وفي ذلك يقول شوقي ضيف فحسب بل أثّر بها أيضا تأثيرا عميقا في الآداب العالميّة" (٨). ويقول محمّد غنيمي هلال: "ولا .(شكّ أنّ رسالة الكوميديا تشبه رسالة الغفران في نوع الرّحلة وأقسامها وكثير من مواقفها" (٩

وقفة تعريفيّة بكوميديا دانتي

الكوميديا الإلهيّة الرّائعة الخالدة لمبدعها الإيطالي دانتي اليغييري، من روائع الأدب المسيحي في القرون الوسطى. "وكان دانته قد سمّاها الكوميديا فحسب، ثمّ أُضيف وصف (الإلهيّة) بعده في طبعة ١٥٥٥م. ويُرجّح أنّ الشاعر بدأ في نظمها في حوالي عام ١٣٠٧م، واستمرّ في نظمها .(سنين كثيرة يصعب تحديدها" (١٠

ويبدو أنّ دانتي أسماها الكوميديا بمعنى السّخرية، وهي السّخرية من سخافة النّظرة التّعصبيّة .(11)المغلقة التّي كانت تسود عقائد العصور الوسطى

الجحيم، والمطهر، :(وتتكوّن هذه الملحمة الدّينيّة كما يسمّيها البعض من ثلاثة أجزاء (١٢ والجنّة الأرضيّة والسّماويّة، وكلّ جزء مكوّن من ثلاثة وثلاثين نشيدا مع مقدّمة في نشيد واحد، وكلّ بيت في هذا النّشيد يتكوّن من أحد عشر مقطعا، .فالملحمة إذن مكوّنة من مائة نشيد .وتسير أبياتها الثّلاثة على شكل وحدات وموجات مترابطة متتابعة، الواحدة في إثر الأخرى

الوحدانيّة تؤمن بالأقانيم "وقد سار دانتي في ملحمته على النّسق الثّلاثيّ؛ على اعتبار أنّ الثّلاثة، فهي مؤلّفة من ثلاثة أجزاء: الجحيم، والمطهر، والفردوس، وكلّ جزء يشتمل على ثلاثة .(وثلاثين نشيدا، وهو عمر المسيح" (١٣

والجحيم في الملحمة هو مملكة العقاب والبؤس الأبديّين، وهو برميل كبير على شكل مدرّج، تتوزّع فيه تسعُ دوائر تجمع الهالكين، وفْق جسامة خطاياهم، وفي الوسط المقابل لمحور الأرض، .(يجلس لوسيغوروس أمير الهالكين. (١٤

أمّا المطهر، وهو جبل عال طالع من الأوقيانوس الجنوبيّ مقابل أورشليم، ومكلّل بالفردوس، فيجمع على تلاله السّبع النّفوس التّي في طور التطهّر، وعليها يهيمن أمل الخلاص، ممزوجا بالتّذكارات الحزينة، والحنين إلى السّماء.

وأمّا الفردوس فيحتوي على تسع كرات متّحدة المركز تدور من سريع إلى أسرع حول الأرض، الوردة السّماويّة"، التّي هي تاج "ويبدو الطّوباويّون الموزّعون في مختلف الدّوائر مجتمعين في اللّه. وتحتشد في الممالك الثّلاث الوجوه، أكثرها لا ينسى، إنّما يطغى عليها وجه دانتي.

وموضوع الملحمة هو رحلة إلى الجحيم والمطهر والفردوس، وهو تصوير رمزي لسعي الإنسان إلى خالقه، ورجوعه إليه، وظفره بالتّوبة والمغفرة والخلاص.

وتبدأ الملحمة مذ يضلّ دانتي الطّريق، وهو عندئذ في منتصف العمر، فيجد نفسه في غابة مظلمة (رمز الضّلال)، ويبحث عن مخرج، فيرى جبلا رائعا، طفقت الشّمس (رمز المحبّة الإلهيّة) تظهر فوقه، يحاول تسلّقه، فلا يستطيع؛ لأنّ دونه فهدا (رمز الخداع)، وأسدا (رمز العدوّ)، وذئبة (رمز الشّهوة)، فيهرب منهم جميعا، فيظهر له شبح فرجيل (رمز العقل)، ويخبره أنّه لن يستطيع متابعة الطّريق من هذه النّاحية، ويرشده إلى طريق آخر يمرّ بالجحيم ثمّ رمز) (بالمطهر، وعندها يتركه لمن هو أجدر منه ليصحبه إلى الفردوس، يتركه لبياتريس (١٥ (الإيمان)، فيرتدّ دانتي، ومن ثمّ يسير مع أستاذه (فرجيل.

ويخوض دانتي مع أستاذه (فرجيل) رحلة عجيبة في الجحيم والمطهر، حيث يجد في قمّته الجنّة الأرضيّة حيث تظهر بياتريس، التّي يصحبها إلى السّماوات السّبع، مكان الملائكة والأرواح المؤمنة، وهناك يُشغل دانتي عن حبيبته بحبّ اللّه، بعد أن أوصلته بحبّها الطّاهر إلى أعلى درجات الأطهار المحبّين للّه.

وقد تُرجمت الكوميديا إلى كثير من لُغات الدّنيا، ونالت شهرة طبّقت الآفاق، وقد تُرجمت كذلك إلى العربيّة، ومن أشهر من ترجمها إلى العربيّة حسن عثمان، وقد ترجمها في ثلاثة مجلّدات، وترجمها كذلك حنّا عبّود إلى العربيّة في مجلّد واحد.

ودانتي (١٦) أديب وشاعر إيطالي، وُلد في فلورنسا عام ١٢٦٥م، وعُمّد باسم دورانتي أليجييري، ومن معني اسمه حامل الجناح الباقي على الزّمن. وهو ينتمي إلى أسرة يُقال إنّها تنحدر من أصل رومانيّ نبيل، وتُدعى أسرة إليزيئ التّي ترجع إلى عهد يوليوس قيصر.

وفي وقت ميلاد دانتي كانت أسرته أسرة متواضعة، ملكتْ بعض الأرياف في ريف فرنسا. وماتت أمّه موّنا بيلاّ وهو في سنّ مبكّرة، وتزوّج أبوه أليجييرو دي بلنتشونى امرأة أخرى، وكان يعمل مسجّل عقود، كما اشتغل بالرّبا.

درس دانتي الآداب القديمة، واللاّهوت، وساهم بنشاط في الحياة السّياسيّة لفلورنسا، فتغلّب خصوم حزبه عليه، فقُضي عليه وزملائه بالنّفي عام ١٣٠٢م. ومذ ذاك هام على وجهه، متنقّلا بين مدن إيطاليا، فعرف مرارة الضّيق حتّى كاد يهوي إلى درك التّسوّل. وسمح له في عام ١٣١٦م بالعودة إلى موطنه على أن يدفع غرامة ويعترف بأنّه كان مذنبا، ويطلب العفو، فأبى؛ لأنّه رأى في ذلك إذلالا لكرامته، وظلّ هائما متنقّلا حتّى توفّي عام ١٣٢١م.

وكان قد تزوّج بجيما دوناتي، وأنجبت له عدّة أولاد، ولم تتّجه إلى منفاه للعيش معه. وله مؤلّفات كثيرة منها فضلا عن (الكوميديا الإلهيّة) بأجزائها الثّلاثة، كتاب (الضّيف)، وكتاب (الحياة الجديدة)، وكتاب (الأسلوب الجديد)، وكتاب (مسألة الماء والتّراب).

الكوميديا الإلهيّة لدانتي وأصولها المشرقيّة الإسلاميّة

اختلفت الآراء وتضاربت المزاعم كلّ التّضارب في ما يخصّ الأصول المشرقيّة والإسلاميّة للكوميديا الإلهيّة، وعلاقتها برسالة الغفران للمعرّي فمن قائل إنّ المعرّي كان معلّما لنابغة إيطاليا في الشّعر والخيال، وقائل إنّ دانتي لم يكن مبدعا بل مقلّدا سارقا موضوعه من المعرّي المبتكر الحقيقيّ، ومتخلّفا عنه في السّموّ البيانيّ، وقد اكتفى بعضهم بالقول أنّ دانتي اقتبس من المعرّي فكرة الانتقال إلى العالم الآخر فقط، في حين نذر البعض أقلامهم في هذا الصّدد للتّأكيد على أنّ الكوميديا الإلهيّة متأثّرة بما لا يدع مجالا للشكّ بالتّراث الإسلاميّ في كثير من مصادره، وأنّ الأمر لم يعد مقصورا على تشابهات أو اختلافات بين الأثرين.

ومن فضول القول أنْ نذكر أنّ الحكم في هذا الأمر وتبيّن حقائقه وأبعاده يدفعنا إلى أن نستعرض آراء الباحثين الذّين تفتّقت أذهانهم وثقافاتهم ودراستهم ومطالعتهم عن القول إنّ الكوميديا الإلهيّة فيها آثار شرقيّة إسلاميّة، مرورا بآراء أولئك المفنّدين لهذا القول، وصولا إلى بناء رأي خاصّ، نركن إليه ونتبنّاه في هذه المسألة، ونستجلي الأمور والوقائع في ضوئه.(17)

وقبل الدّخول في معترك هذه الآراء والرّؤى والاجتهادات، أرى ضرورة لفت النّظر إلى قضيّتين مهمّتين ستنيران لنا الدّرب في هذه الدّراسة، كما أنّهما تلمّحان إلى قضايا مهمّة ومركزيّة فيها، وقد تقدّمان تعليلا لتلك الجذور المشتركة بين الكوميديا والغفران إنْ وُجدت.

القضيّة الأولى: إنّ العلاقات بين الشّرق والغرب ترجع إلى أزمنة قديمة تمتدّ عبر التّاريخ، وتُعدّ حروب الإسكندر من أبرز الوسائل التّي نقلت تيارات التّأثير المتبادل بين الشّرق والغرب.

وفي العصور الإسلاميّة ازدادت الاتّصالات وتعدّدت المنابر التّي عبرت عليها حضارة المسلمين في طريقها إلى أوروبا، والتّي من أهمّها: الحروب الصّليبيّة، وصقليّة، والأندلس، وحركات التّرجمة (١٨).

القضيّة الثّانية: إنّ قضيّة النّزول إلى العالم الآخر ليست جديدة، فقد ورد ذلك في كثير من الأساطير السّومريّة (١٩). كما قد انتشرت فكرة العبور بالقارب إلى عالم الأموات من السّومريّين والبابليّين إلى أمم شرقيّة وغربيّة، ودخلت أدب اليونان والرّومان، فظهرت مسرحيّة الضّفادع التّي ألّفها الكاتب اليونانيّ أرسطو فان (٢٠).

وهذه الفكرة تعود مرّة أخرى للظّهور في رسالة الغفران لأبي العلاء المعرّي، ويكون لها ما يكون من ذيوع صيت وشهرة، ثمّ تُستأنف هذه الفكرة مرّة أخرى عند دانتي في الكوميديا الإلهيّة.

وهذا التّشابه البيّن في الفكرة في الأثرين، فضلا عن التّشابهات في الجزيئات أزجى السّاحة النّقديّة في معترك الذّين ادّعوا صلة الملحمة بالآثار الشّرقيّة، والذّين فنّدوا هذا الرّأي.

وقد تعرّض الكثير من الدّارسين والباحثين إلى هذه المسألة في القرن التّاسع عشر بصورة جزئيّة، إلاّ أنّ الدّراسات المفصّلة المنهجيّة قد ظهرت في هذا المجال في أوّل القرن العشرين بكتاب (المصادر الشّرقيّة للكوميديا الإلهيّة) المنشور سنة ١٩٠١م (المؤرّخ الفرنسيّ (أ. بلوشيه. وهو

ويرى بلوشيه في كتابه هذا أنّ دانتي قد تأثّر في ملحمته بكتابين منفصلين عن قصّة المعراج، كانا موجودين في الشّرق، وقد كتبا منفصلين في فارس، كتب الأوّل كاتب مزدكيّ في عصر غير محدّد، والآخر كُتب في معراج النّبيّ –صلّى اللّه عليه وسلّم– في حدود القرن الهجريّ الثّاني (٢١).

ومن ثمّ جاء المستشرق الإسبانيّ القسّ (ميجويل آسين بلاثيوس) ليعلن في كتابه المشهور (فكرة الحشر والنّشر الإسلاميّة في الكوميديا الإلهيّة لدانتي) أنّ للكوميديا الإلهيّة جذور إسلاميّة واضحة وبيّنة، بل تكاد في بعض أجزئها تقوم على تلك الجذور (٢٢).

وقد ذكر (بللور) كذلك أنّ الكوميديا الإلهيّة والمفاهيم الشّعريّة لحياة ما وراء القبر المنبثقة من المسيحيّة قد تأثّرت بالأدب الإسلاميّ، وأنّ دانتي قد تأثّر بها (٢٣).

وفي سنة ١٩٥٠ أسهم المستشرق الإيطالي (فراسسكو كابريّلي) في المناقشات التّي دارت بين ميجويل آسين بلاثيوس)، وهي مسألة)الباحثين بصدد المسألة التّي أثارها المستشرق الإسبانيّ العلاقة بين ملحمة الكوميديا الإلهيّة لدانتي والمصادر الشّرقيّة الإسلاميّة، وقد ضمّ رأيه بعد .دراسة وتحليل إلى رأي بلاثيوس

وقد تأكّدت مسألة تأثّر دانتي بالتّراث الإسلاميّ بعد أن قام المستشرق الإسبانيّ (ساندينو) والمستشرق الإيطاليّ (إنريكو تشيرولي) بنشر التّرجمات اللاّتينيّة والفرنسيّة لوثيقة معراج محمّد في نفس الوقت دون اتّفاق مسبق عام ١٩٤٩م. وعُدّت هذه الوثيقة هي الدّليل الحاسم الذّي كان بلاثيوس) في تأثير التّراث الإسلاميّ على دانتي، وعرف العالم من هذه الوثيقة أنّ)ينقص نظريّة ملك إسبانيا ألفونسو العاشر أو المعروف بالعالم أو الحكيم كان قد أمر طبيبا يهوديّا يعمل في بلاطه، ويُدعى (أبراهام الحكيم) بترجمة قصّة المعراج الإسلاميّة من العربيّة إلى الإسبانيّة عام ١٢٦٣م، وأنّ هذه التّرجمة كانت أصلا لترجمة أخرى إلى اللاّتينيّة والفرنسيّة قام بها مترجم وموثّق إيطاليّ كان يعمل في نفس البلاط، وهو (بونيا فينتورا دى سينا) في العام التّالي، أي في .(عام ١٢٦٢م، أي قبل أن يُولد دانتي بسنة واحدة (٢٤

وقد أثبت المستشرق الإيطاليّ (تشيرولي) أنّ أجزاء من هذه التّرجمات قد دخلت في كثير من مجموعات المخطوطات التّي انتشرت في أوروبا عامّة، ولا سيّما في إيطاليا في هذه الفترة، وأنّها كانت كفيلة بشيوع قصّة الإسراء والمعراج في جميع الأوساط الثّقافيّة الأوروبيّة في عهد دانتي .((٢٥

وقد انتصر الكثير من الباحثين العرب لفرضيّة الجذور الإسلاميّة لملحمة دانتي، ومنهم عفاف بيضون في كتابها (بين المعرّي ودانتي)، التّي قالت بتأثّر دانتي برسالة الغفران، وعزت طريقة :(ذلك التّأثر إلى (٢٦

أوّلا: أنّ عدد المعلّمين الذّين كانوا يدرّسون اللّغة العربيّة، ويترجمون منها إلى اللاّتينيّة كان كثيرا .في المدارس الإيطاليّة

ثانيا: أنّ معلّم دانتي كان قد أُرسل سفيرا في بلاط ألفونسو العاشر، وقد درس اللّغة العربيّة هناك، .وعندما رجع إلى إيطاليا ألّف كتابا تكلّم فيه عن النّبيّ العربيّ

ويبيّن عمر فرّوخ رأيه في مسألة العلاقة بين دانتي والمصادر العربيّة، فيتأرجح بين موقفين أوّلهما: أنّ دانتي متأثّر برسالة الغفران، وثانيهما تأثّره بقصّة المعراج بأسلوب تميّز بالطّابع

الإنشائيّ. ثمّ يقول: "يقترب دانتي من لزوميّات المعرّي، ولكنّه اهتمّ بكتابه المشهور رسالة الغفران، وبنى عليه ملحمته المشهورة (الكوميديا الإلهيّة)" (٢٧).

وذلك من دون أن يثبت الصّلة التّاريخيّة بين المعرّي ودانتي، ثمّ يقول في موضع آخر: "رسالة الغفران تنتزع من دانتي فضل السّبق إلى موضوعه" (٢٨).

ومحمّد غنيمي هلال (وأمّا جلال مظهر في كتابه (مآثر العرب على الحضارة الأوروبيّة) (٢٩ في كتابه (الأدب المقارن) فقد ذهبا إلى ما ذهب إليه بلاثيوس من تأثّر دانتي بالمصادر العربيّة الإسلاميّة (٣٠)، وفي ذلك يقول محمّد غنيمي هلال: "تأثّر دانته في الكوميديا الإلهيّة بمصادر عربيّة" (31).

هل اعتمد دانتي في " :أمّا لويس عوض فهو يطرح في كتابه (على هامش الغفران) السّؤال التّالي الكوميديا الإلهيّة على ما تعلّمه من قصّة المعراج وحدها، أو أنّه كان على علم أيضا برسالة الغفران" (٣٢).

وهو مقتنع تماما بأنّ دانتي قد تأثّر بقصّة المعراج أوّلا، ثمّ يرجّح أنّ رسالة الغفران للمعرّي كانت في متناول يديّ دانتي، وقد قرأها عن ترجمة لاتينيّة ضائعة، ويعزو ترجيحه هذا إلى "أنّ أوجه الشّبه بينها وبين الكوميديا الإلهيّة أوضح ما يمكن أن يُنسب إلى محض الصّدفة أو توارد الخواطر بين الشّعراء" (٣٣).

أمّا عبد الرّحمن بدوي فيبدو أنّه قد ثبت عنده أنّ كوميديا الإلهيّة متأثّرة بالمصادر الإسلاميّة، فهو يقول: "وإذا أردنا تلخيص الموقف قُلت إنّ مسألة المصادر الإسلاميّة للكوميديا الإلهيّة تتعلّق خصوصا بكتاب المعراج وبالمجموعة الطُّليطليّة، وبسائر الأخبار الأوروبيّة عن الأخرويّات الإسلاميّة، أي أنّ المسألة تتعلّق بكتب عربيّة غير علميّة دخلت في الثّروة الثّقافيّة لأوروبا في القرنين الثّاني عشر والثّالث عشر عن طريق إسبانيا" (34).

ويدعم عبد الرّحمن بدوي هذا الاعتقاد الذّي خلُص إليه بأدلّة وبراهين يستنبطها من أراء (سندينو) وتحقيقات (تشيروللي) و (انريكو) (٣٥).

ويذهب داود سلّوم في دراسته المقارنة بين الكوميديا الإلهيّة ومصادر التّراث الإسلاميّ إلى أنّ هناك وجود علائق واضحة بينهما، وذلك على ضوء استخلاصه لمجموعة من التّأثيرات الشّرقيّة في الملحمة والتّي عنونها تحت العناوين التّالية: الأثر القرآني المباشر، أثر التّصوّف الإسلاميّ،

الأثر التّاريخيّ، الأثر الإسلاميّ العام، أثر الحديث النّبويّ، أثر بعض الأعمال الأدبيّة مثل رسالة الغفران (٣٦).

وفي إزاء كلّ ما ذُكر من آراء تدعم نظريّة تأثّر الكوميديا الإلهيّة بالمصادر الشّرقيّة الإسلاميّة، لا نعدم أصواتا تستنكر هذا التّأثر، وترفض هذه النّظريّة جملة وتفصيلا.

ومن الذّين رفضوا هذه النّظريّة المستشرق الإيطاليّ غابرييلي، ومازوني، وراجنا. ففي حين يقبل كلّ منهم فكرة وجود بعض التّشابه بين النّصوص الإسلاميّة والكوميديا الإلهيّة، فإنّهم يرفضون كلّ الرّفض أن يكون ذلك الشّبه مردّه اطّلاع دانتي على الثّقافة الإسلاميّة، وتأثّره بها، وفي الوقت نفسه يخفقون في وضع نظريّة بديلة قادرة على تفسير هذه التّشابهات()

كما "أنّ أصحاب هذا الرّأي يضعون أنفسهم في موقف أبعد ما يكون عن إمكانيّة التّبرير، حينما يقبلون بتأثيرات الكتاب المقدّس والمصادر الكلاسيكيّة في الكوميديا الإلهيّة، ولا يرون فيها عناصر تمسّ قدرة الخلق والإبداع عند دانتي، في حين يرون أن تقليده المصادر الإسلاميّة بطريقة فنيّة فيها حريّة، ينتقص من قدراته الإبداعيّة" (بطريقة فنيّة فيها حريّة، ينتقص من قدراته الإبداعيّة).

وعيسى النّاعوري يرى أنّ الباحثّين العرب الذّين أيّدوا المستشرق الإسبانيّ (بلاثيوس) في دعواه بتأثير رسالة الغفران في الكوميديا الإلهيّة قد دفعهم التعصّب من دون أن يقدّموا حججا منطقيّة ، مدعّما رأيه بما نقله من مقدمة حسن عثمان مترجم الكوميديا الإلهيّة (39)على تلك الدعوى إلى اللّغة العربيّة الذّي يقول: "إن الصّلة ضعيفة بين دانتي وأبي العلاء، لاختلاف الطّريقة والمضمون في كلّ منهما" (). ولكنّ عيسى النّاعوري قد أخفق في تدعيم رأيه بالأدلة، كما لم يستطع أن يفنّد آراء من سبقوه في ذلك.

المحاضرة السادسة

بين "رسالة الغفران" و"الكوميديا الإلهيّة"

رسالة الغفران	الكوميديا الإلهيّة (الجحيم)
شخصيّات المعرّي فيها كلّها – تقريباً – أدبيّة، وخاصّة الشعراء، ومَن له علاقة بعملهم.	شخصيّات دانتي في (الجحيم) تضمّ طوائف المجتمع على اختلافها، ومن عصور عديدة.
معياره في استحقاق الجنّة أو النار عقديّ بالدرجة الأولى؛ فهو لا يسمح بدخول الجنّة إلا للموحّدين من المسلمين أو أتباع الديانات السابقة، وأحياناً أهل الفترة قبل بعثة محمد صلى الله عليه وسلّم.	معياره في ذلك أخلاقيّ سلوكيّ بالدرجة الأولى، بصرف النظر عن المعتقَد؛ ولذلك فإنّه لا يتردّد في حشر البابا والقساوسة والرهبان المنحرِفين في أعمالهم في الجحيم، بالرغم من مكانتهم في الكهنوت المسيحيّ[5].
هدفه أدبيّ بالدرجة الأولى.	هدفه أخلاقيّ؛ ينقُد المجتمع دينيّاً وسياسيّاً واجتماعيّاً من أجل إصلاحه[6].
يوظّف الموروثين: الدينيّ والأدبيّ.	يوظّف الموروث الثقافيّ للعصور الوسطى والقديمة بطريقة موسوعيّة؛ فشخصيّاته تاريخيّة وأسطوريّة ودينيّة وفلسفيّة وأدبيّة وموسيقيّة ومن عامّة فئات المجتمع؛ ولذلك فهي تربو كثيراً على شخصيّات المعرّي في غفرانه.

اتجاه الرحلة من الجنّة إلى النار.	اتّجاه الرحلة من الجحيم إلى الفردوس.
قام بالرحلة بوساطة ابن القارح؛ حتّى لا يُؤاخَذ بما فيها من آراء تخالف المعتقَدات الشائعة في عصره.	قام هو نفسُه بالرحلة، غير متّقٍ السّلطة الدينيّة أو السياسيّة في عصره.
ليس فيها صورةٌ متكاملةٌ ومتّسقةٌ للجحيم؛ وإنّما هي إشاراتٌ وعباراتٌ موجزة تصف ما يلقاه فيها بعض الشعراء.	فيها تصوُّر شموليّ متّسق، يكاد يكون تصميماً معماريّاً متكاملاً للجحيم وصنوف العذاب فيه.
لا يُصنّف المعرّي الشعراء في النار بحسب أعمالهم في الدنيا؛ وإنّما يكادون يكونون جميعاً في رتبةٍ واحدة؛ بل الأصحّ من هذا أنْ يُقال: إنّه لا يُعنى بهذا الأمر أصلاً.	يُصنّف دانتي الناس في النار بحسب أعمالهم وأخلاقهم في مراتب متباينة.
لا يصحب ابنَ القارح في رحلته في رياض الجنّة وحُفَر النار دليلٌ؛ لأنّه لا يسير وَفق منهج محدّد؛ وإنّما كيفما يخطر له؛ ولذلك تكثر في الرسالة عبارات: وبدا له، وخطر له، وعرض له.	يصحب دانتي في رحلته في دوائر الجحيم شبحٌ "فرجيليو" شاعر اللاتين؛ ليهديه طريقه من تلك الدوائر إلى "المطهر"؛ ليشهد عذاب النفوس التائبة التي تأمل بلوغ الفردوس بعد تطهّرها، ثمّ يتركه ليصعد في مدارج الفردوس؛ وذلك كلّه وفق خطّ سير محدّد.
أخذ المعرّي ابنَ القارح في رحلة إلى النار؛ حتّى يزداد تقديره لما هو فيه من نعيم الجنّة؛ فيتضاعف شكره لله[1]؛ وكان ذلك أمراً اختياريّاً بالنسبة إليه؛ يستطيع أن يمضي فيه متى شاء، وكيف شاء، ثمّ يرجع إلى جنّته آمناً موفوراً متى سئم من أهل النار. وهكذا فابن القارح لا يخوض صراعاً حقيقيّاً في رحلته في النار؛ وإنّما هي	كان دانتي مضطرّاً إلى المرور بحلقات الجحيم، كرحلةٍ لا بدّ منها للوصول إلى الفردوس؛ ولذلك كثيراً ما كان ينتابه الخوف والتردّد والارتياب في قدرته على المتابعة[2]؛ ومن هنا، فإنّ دانتي يخوض صراعاً شاقّاً ومضنياً مع خوفه من أهوال الجحيم من جهة[3]، ومع أعدائه في الدنيا الذين يُصادفهم في رحلته إلى الجحيم[4] من جهة

نزهة.	ثانية، ومع شياطين الملائكة الذين طردهم الله من الفردوس لخروجهم على طاعته[1] من جهة ثالثة.
رحلة ابن القارح في العالم الآخَـر كانـت بعـد الموت.	رحلة دانتي حصلت في أثناء حياته على هيئة حلُم أو رؤية؛ فهو سيمضي في تلك الرحلة ثمّ يعـود إلى الدنيا.
ينتقل به المعرّي إلى عرصات القيامة مباشـرة، دون المرور برحلة البرزخ.	يمرّ في رحلته بعالم البرزخ، أو القبور التي يرى أهلها "الماضي والمستقبل دون الحاضر"[2].
رسالة الغفران مجموعة مواقف حواريّة مفكّكـة إلى حدٍ ما، لا يجمع بينها إلا الزمان والمكان.	كوميديا دانتي قصّة مترابطة الحلَقات من أوّلهـا إلى آخرها.
يأسف ابن القارح أحياناً لما يُقاسيه بعض الشعراء في النار؛ من أجل ما كانوا يتحلَّون به في الـدنيا من حميد الصفات والفعال ، ولكنّ انحرافهم عن التوحيد آل بهم إلـى هـذا المصـير؛ كعنتـرة العبسيّ[3]، وعلقمة ابن عبَدة[4]. ويدفعه ذلـك إلـى الدعاء لهم بالتخفيف؛ كما دعا لطرفة[5]، وللمرقِّش الأكبر[6]. ولكنّه لا يتعدّى هذا القدْر مـن الحـزن وإبداء التعاطف، ولا يبلغ حدّ الأسى والبكاء، بله ما هو أكثر من ذلك.	كثيراً ما يعتري دانتي الحزنُ والأسى لما يلقـاه المعذَّبون من البشر في دركات الجحيم؛ فيبكـي حتّى يُغشَى عليه، ويُشارف على الانهيار[7].
بيئة الرحلة، وخصائص الأشياء تختلف عمّا فـي الدنيا اختلافاً كاملاً.	في الكوميـديا بعـض حقـائق الحيـاة الـدنيا، ومظاهرها الطبيعيّة؛ كالقمر والشمس[8].
قليلاً ما يُصادف ابنُ القارح الملائكـة المـوكَّلين	يتولّى تعذيبَ المذنبين في النار شياطينُ وحشيّون،

بتعذيب أهل النار؛ ولستُ أذكر ذلك إلا في موضع واحد[1]، لا تبدو شخصيّاتهم فيه واضحة المعالم، كما أنّه ليس فيه وصفٌ دقيق ومحدّد لوظائفهم في النار.	تبدو عليهم أمارات الشرّ؛ وكثيراً ما يُعيقون دانتي في رحلته؛ فيتفاهم معهم دليله ورفيقه "فرجيليو"، ويؤكّد لهم أنّه أتى بإرادة السماء، وأنّه ليس في الأموات بعدُ؛ فيسمحون له بمواصلة رحلته، وأحياناً يتولّون إرشاده في طريقه[2]. وقد يخدع بعضُ المعذَّبين الشيطانَ المسؤول عن عذابه، فينجو منه، وقد تتغاضب الشياطين وتتعارك، وتسقط هي في حمأة العذاب[3].
ليس لرسالة الغفران غايةٌ رمزيّة بعيدة، سوى الدعوة إلى التوبة، وأنّ الله سوف يتقبّلها، لأنّه غفورٌ رحيم؛ كما فعل بابن القارح عندما صفح عن سنيّ تفريطه في جنبه بسبب توبته بأخَرةٍ من حياته. وربّما يكون لها جانبٌ ساخر، يظهر في خصومات أهل الجنّة، واعتراض بعض أهل النار على مصيره، وأنّه دخل الجنّة مَن هو شرٌّ منه.	كوميديا دانتي لها غايةٌ رمزيّة: على المستوى الشخصيّ لكلّ إنسان، وعلى المستوى الاجتماعيّ والسياسيّ العامّ؛ فهو يريد أن يقول: إنّ "فلونسا" يجب أن تعاقب المنحرفين فيها من كلّ الطبقات حتّى تتمكّن من التطهّر وارتقاء سلّم المجد[4].
كان دخول ابن القارح الجنّة ميسَّراً إلى حدٍّ ما؛ فقد استطاع أن يجد لنفسه واسطةً انتشلته من عرَصات القيامة بعد ستّة أشهر فقط؛ حتّى إنّه استطاع دون غيره من أهل الجنّة أن يستبقي محفوظة من الشعر.	لم يكن الأمر بالنسبة إلى دانتي بهذا اليُسر؛ فقد عانى الأمرّين، حتّى اجتاز حلقات الجحيم، ووصل إلى الفردوس.

المحاضرة السابعة

وفي ضوء ما سبق فإنّه من الممكن بسهولة قبول الافتراض القائل إنّ دانتي قلّد المسلمين في عمله كما قلّد الكلاسيكيّين، وكما قلّد الكتاب المقدّس، دون أن ينال ذلك من عظمته، بل على العكس، إنّ اطّلاعه على العلوم الإسلاميّة يدل على عبقريتّه العالميّة، إنّه لمن الخطأ أن نجهد أنفسنا لتنفي عن دانتي اطّلاعه على المعراج، بل إنّ ثبوت تأثّر دانتي بالثّقافة العربيّة الإسلاميّة، ودانتي هو الذّي تدين له الآداب الأُوروبيّة في العصر الوسيط بالشّيء الكثير "يوضّح

لنا مدى اتّصال التّراث الإنسانيّ، وتشابك علاقاته، ممّا يدعونا لأن نكون أكثر حرية في الأخذ من هذا التّراث اليوم دون أدنى حساسيّة" (٤١).

والقول إنّ دانتي لم يطّلع على الثّقافة الإسلاميّة، ولم يستفد منها ليس في مصلحة دانتي، كما أنّ التّمسّك بالأمل بألاّ يستطيع أحد أبدا البرهنة على أنّ العلوم الإسلاميّة كانت معروفة في أوروبا بوجه عام، وفي إيطاليا بوجه خاص في زمن دانتي ليس ممّا يخدم عظمة دانتي.

ويثبت عندي وفق هذه الدّراسة المتواضعة أنّ أوّل ترجمة عن المعراج قد ظهرت عام ١٢٦٤م أي قبل ولادة دانتي بسنة واحدة، وهي سنة ١٢٦٥م، والكوميديا الإلهيّة على حسب ما هو مرجّح ألّفت ما بين ١٣٠٢م، ١٣١٥م، وجميع الوثائق تشهد أنّ في هذه الحقبة كانت هناك ثلاث ترجمات للمعراج، واحدة باللّهجة القشتاليّة المسمّى الكسلافيّة، والثّانية بالفرنسيّة، والثّالثة باللاّتينيّة، وكلّها كانت منتشرة في أُوروبا (٤٢).

ولا بدّ من أنّ دانتي كان قد اطلّع على إحداها على الأقل، لا سيّما أنّها كانت رائجة جدّا في أُوروبا، ودانتي كما تذكر المصادر رجل طُلْعة، عُرف "بنهمه الشّديد للمعرفة" (٤٣)، وقد كان "دؤوبا على القراءة والدّرس" (44).

وإلى جانب كلّ ما ذكرنا من معطيات خارجيّة تدعم ما أذهب إليه، فإنّ نظرة عجلى على الكوميديا، ولا سيّما في مضامين وصف الجحيم والجنّة تؤكّد ما أذهب إليه؛ فإنّ "وصف الكوميديا للجحيم والجنّة كان متّفقا مع ما جاء في النّصوص الإسلاميّة حول ذلك الموضوع تمام الاتّفاق، ومخالفا لما جاء بالمسيحيّة من مفاهيم" (٤٥) فأنّى لدانتي مثل هذا التّوافق في الوصف؟

أخال أنّ كلّ ما ذُكر يسوقنا إلى تعليل منطقيّ واحد، ألا وهو أنّ دانتي كان مطّلعا بشكل واسع على الثّقافة الإسلاميّة، ولم يكن منجزة بما فيه من تشابهات في القصص والتّفاصيل مع الثّقافة الإسلاميّة مجرّد توارد خواطر، وتشابه قوالب؛ "إذ إنّ واقعة التّأثير تثبتُ بمجرّد رصد ملامح التّشابه التّفصيليّة التّي يُستبعد أن تقوم بمحض الصّدفة، وحتّى ولو لم نستطع كشف كيفيّة وطرق وقوع هذا التّأثير بالوضوح الكافي، وحسبنا في هذا الصّدد أن لا يكون هناك مانع ماديّ أو تاريخيّ حاسم يحول دون إمكانيّة وقوع هذا التّأثير، أي أنّه ما دام التّأثير ممكنا، فإنّ براهينه تكمن حينئذ في تطابق المادّة وتناظر الأصول والتّفصيلات" (٤٦).

وإذا ثبت أنّ دانتي كان مطّلعا على الثّقافة الإسلاميّة –وأظنّه كان مطّلعا بشكل كبير– فهذا قد يكون مسوّغا إلى قبول فكرة أنّ دانتي قد يكون قد اطلّع على مخطوطة مترجمة من كتاب الغفران لأبي العلاء المعّري، فلا شيء ينفي هذا الاحتمال وإن لم يكن هناك ما يدعمه حتّى الآن (٤٧). وحتّى لو عزّ مثل هذا الدّليل حتّى الآن، فيكفينا أن نجزم أنّ كلا من الكوميديا ورسالة الغفران أُستقيتا بشكل واضح من مورد واحد في بنائهما القصصيّ، وهو مورد قصّة المعراج، وما فيه من عجائب (٤٨) وغرائب (٤٩)، وهذا المتح من معين واحد يعلّل هذا التّشابه بين عملين شُهد لهما بالعظمة، وهما: الغفران لأبي العلاء المعرّي، والكوميديا الإلهيّة لدانتي، وإن كان "لأبي العلاء المعرّي فضل الإفادة أدبيّا من التّراث الإسلاميّ قبل دانته" (٥٠).

مقارنة بين الغفران والكوميديا الإلهيّة

يُقال "إنّ واقعة التّأثر تثبتُ بمجرّد رصد ملامح التّشابه التّفصيليّة التّي يُستبعد أن تقوم على الصّدفة، حتّى ولو لم نستطع كشف كيفيّة وطرق وقوع هذا التّأثير بالوضوح الكافي" (٥١) طبعا هذا فضلا عن اعتراف الكاتب بتأثّره بعمل معيّن، أو شهادة أحد معاصريه عليه.

وهذا يقودنا إلى استجلاء العلائق والملامح المشتركة والفارقة في العملين للوقوف على تأثّر العمل الثّاني بالأوّل، فضلا عن رصد ملامح الاختلاف، وتسجيل بؤر التّشابه ومواطن التّماثل، وصولا إلى الحكم على درجة التّأثّر بينهما.

هذه المواطن: التّشابه والاختلاف نستطيع أن نجملها في طائفتين من الملامح:

1= ملامح التّشابه والاختلاف بين الغفران والكوميديا الإلهيّة.

2= ملامح التّشابه في حوادث بعينها في الغفران والكوميديا الإلهيّة.

أوّلا: ملامح التّشابه والاختلاف بين الغفران والكوميديا الإلهيّة

البناء والشّكل :(1)

إذا طفقنا في المقارنة بين رسالة الغفران والكوميديا الإلهيّة وجدنا أنّنا أمام رحلة للعالم الآخر تتميّز بخلوّها من الخوارق (٥٢)، باستثناء الفكرة الأساسيّة للرّحلة التّي تقع في نطاق الخوارق.

ورسالة أبي العلاء تبدأ بنهوض ابن القارح من القبر تلبية لنافخ الصّور، كما لبّى سكّان القبور نافخ الصّور، والفصل فصل عراك وكفاح لهذا الرّجل الذّي يريد منه أن ينتهي إلى الجنّة بعد

الشّفاعة والمغفرة. وفي الجنّة يجتمع إلى أهلها وبعض سكّانها، ثمّ يعرّج على النّار، فيتحدّث إلى من لم تشملهم المغفرة.

وأمّا في الكوميديا الإلهيّة فتبدأ الرّحلة في ظلال الشّاعر نفسه في غابة مظلمة لا نور فيها (٥٣). ولولا أنّه أتاه دليل من ذلك العالم هو الشّاعر (فرجيل) لكان نصيبه الهلاك الأبديّ، فيزوران معا جهنّم التّي امتلأت بالأثمة والمغضوب عليهم، ثمّ ينتهيان إلى الأعراف أو المطْهر، ثمّ يُنعم اللّه عليهما بدخول الجنّة، وتذوّق طوباها.

والظّاهر من ما ذكر أنّ الرّسالتين تتشابهان في البناء والجوهر، ولكنّ هذا التّشابه قد يقلّ أو يزول أو يتنافر عندما تتوالى الصّور.

والجدير بالذّكر أنّ الكوميديا متناسقة البناء، مترابطة الأجزاء، يعتمد فيها السّابق على اللاّحق، وقد جعل دانتي الإنسان فيها مع الدّنيا والآخرة والعالم واللّه في بؤرة واحدة، كما ألغى فوارق الزّمان والمكان، ومزج بين الأسطورة والتّاريخ، وبين الواقع والخيال (٥٤).

الأسلوب :(2)

وأمّا من جهة الأسلوب فرسالة الغفران رسالة نثريّة أفسد من جمالها الغلوّ اللّغويّ، والبحث النّحويّ، وشيء من التّكلّف، وهي تعتمد على اقتباس كثير، واستشهاد كثير.

واصطناع الأسلوب القصصيّ التّعليميّ الفكه محمولا على الخيال المبدع والسّخرية اللاّذعة، " والاستقصاء الأدبيّ الجامع، هو أسلوبه في رسالة الغفران" (٥٥)، وهو "يؤثّر الصّعوبة والمتانة والتّعمق اللّغويّ والسّجع ولزوم ما يلزم، والتّفنّن اللّفظي والمعنويّ، وحشد المعرفة" (٥٦).

والتّعقيد اللّغوي هو الميزة الأسلوبيّة للمعرّي في رسالته، وهذا ليس بالجديد عليه، فهو يُعدّ زعيم مذهب التّصنّع في زمنه (٥٧) في إزاء عصر شهد تطوّرا حضاريّا، "وغدت الكتابة فيه –كسائر فنون العصر– معقّدة في قواعدها وأساليبها" (٥٨). ولعلّ التّعقيد له أكثر من مسوّغ في أدب المعرّي، فهو من جهة حبيس بيته لخمسين سنة، فماذا يفعل في خلال ذلك؟ "سوى الفزع إلى ضروب العبث في فنّه، وإنّها لضروب تؤدّيه إلى التّعقيد اللّغوي" (٥٩) كما أنّ هذا التّعقيد ضرب من ضروب بحثه عن طريق تجعله يتفوّق على معاصريه (٦٠)، كما أنّ ثقافته الواسعة واطّلاعه على الغريب والشّاذ، وتعمّقه في النّحو واللّغة جعلته يجنح إلى توظيف ذلك الرّصيد الضّخم في كتابه (٦١)، وما يجده غيره غريبا، قد يجده المعرّي "غير غريب بالنّسبة إلى زمانه وإلى من

كتب إليه؛ لأنّ التّاريخ لم يحدّثنا أنّ أحدا طلب من أبي العلاء أن يفسّر له شيئا من كلامه" (٦٢). ويذهب سليم الجندي إلى أنّ التّعقيد في اللّغة عند المعرّي قد يكون توجّها مقصودا؛ "ليستر تحته ما يريد من غمر أو تهكّم أو سخرية" (٦٣).

وفي رسالة الغفران معرض نادر الصّور في التّاريخ الفكريّ للسّخرية العقلية من العقول المرقّعة، " والسّخرية جسر ممتدّ بين الواقع والمفترض، وبين المكانيّ الموحل، والزّمنيّ المصعّد" (٦٤). ولا شكّ أنّ هذه السّخرية هي مظهر من مظاهر النّقد التّي يسلك بها طريقا خفيّة وباطنة؛ ليتجلّى موقفه من كثير من الأمور. "ذلك أنّ أبا العلاء يسلك في هذه الرّسالة إلى النّقد مسلكا خفيّا، لا تكاد تبلغه الظّنون" (٦٥). وفي كثير من أحداث الرّسالة نجد سهام سخرية أبي العلاء موجّهة نحو الأدباء؛ "ولعلّ المعرّي أراد أن يسخر من عالم الأدباء في رسالته، وقد أصاب ذلك إصابة محكمة" (٦٦).

وهذه السّخرية امتدّت لتشمل بطل القصّة ابن القارح، فنراه يدخل الجنّة على ظهر جاريّة فاطميّة، وفي مكان آخر يحاول أن يستجلب رضى سادن الجنّة بالنّفاق، وبنظم قصيدة في مدحه.

ولعلّ أبا العلاء أراد من ذلك أن يعرّض بالحياة التّي كان يحياها ابن القارح، وبتملّقه للحكّام، وباستغراقه في أصناف المتع الحسّيّة (٦٧).

وفي كلّ الرّسالة كان المعرّي مستطردا استطرادا متشعّبا "يغلب عليه طابع السّجع ويصعب معه على القارئ أن يتابع تسلسل الأفكار وتطوّرها؛ لأنّ أبا العلاء في رسالته يخلط كثرا من المسائل بقضايا لغويّة، وشروح متعدّدة، يعرض بها آراءه على لسان من يستحضرهم من الشّعراء للاستجواب في محكمته الأدبيّة المتنوّعة الأغراض والأهداف" (٦٨).

ولعلّ المعرّي أراد من الاستطراد التّعمية على أفكاره، وتلوينها لدفع السّأم الحاصل من كثرتها، ولعلّه استجابة غير واعية لثقافة غزيرة، أو بسبب إملائه لفقدان بصره (٦٩).

أمّا الشّعر فقد كان حاضرا في الرّسالة وهو يؤدّي أدوارا مهمّة في نسيج العمل، فمن جهة يقوم بوظيفة استعراضيّة للبطل تدعيما لبطولته القصصيّة، وإثباتا لتميّزه عن الأدباء الآخرين من أهل الجنّة (٧٠). كما أنّه مولّد للسّرد داخل كل المشاهد التّي قام عليها النّص (٧١)، كما انّه يستخدم للتّسلية واللّهو في مجالس الجنّة (٧٢).

والحقيقة أنّ تنوّع الأساليب وتداخلها ضمن النّسيج السّرديّ، جعل الكثير يحار في تجنيس الرّسالة، ففي حين اتّفق الجُلُّ على أنّها ليست رسالة بالمعنى الاصطلاحيّ، عدّها البعض قصّة (٧٣)، في حين عدّها آخرون شكلا من أشكال الرّواية (٧٤)، ونزعت طائفة ثالثة إلى إدراجها تحت فنّ المسرحيّة بسبب غناها بالحوار، والتّقسيمات إلى مشاهد (٧٥).

أمّا الكوميديا الإلهيّة لدانتي فتعتمد على لغة دقيقة محدّدة، لا زخرف ولا صناعة في شعره، وكلماته دقيقة مختارة، وأسلوبه موجز مركّز (٧٦).

كما أنّ دانتي يجعل شعره "فيّاضا بالحياة: بالمفاجأة، والاقتراب التّدريجيّ من الهدف، وبالضّوء، واستخدم الاستعارة والتّشبيه والرّمز بفنّ عظيم. ولم يتّخذ .واللّون، والصّوت، والحركة، والحوار رموزه من المعاني المجرّدة، بل من الأحياء الذّين يشعرون ويتكلّمون ويتحرّكون، ومن الحيوانات والنّباتات ومظاهر الطّبيعة" (٧٧).

والسّخرية تظهر بشكل واضح في الكوميديا، وقد تكون مبطّنة أو ظاهرة على السّطح، ولا سيّما "عندما يتعلّق الأمر بالبابوات الذّين حشرهم في الدّرك الأسفل من جهنّم، وكذلك عندما يتحدّث عن خصومه السّياسيّين، والحكّام الطّغاة" (٧٨).

الرّاوي :(3)

القصّة = ابن القارح)،)في رسالة المعرّي كان هناك انفصال ظاهريّ بين الرّاوي وبطل الرّسالة ولكنّ المعرّي توخّى "في تقديم قصّة الغفران طريقة في الرّؤية متميّزة استطاع من خلالها أن يسوق الكلام على لسان راو غير مشارك في الأحداث، إلاّ أنّه عليم بالظّواهر، والمكنونات، فهو يذكر الأفعال والأقوال ويصف الأحوال. وبهذا يتماهى في أكثر الأحيان مع المعرّي ويضطلع بدور بارز في التّوسّط بين القرّاء والكون الممثّل في مختلف عناصره" (٧٩).

أمّا في الكوميديا الإلهيّة فالرّاوي مندغم بالبطل، فكلاهما واحد، ويكون السّرد بلسان البطل = الرّواي. وهذا الرّاوي البطل هو الذّي ينقل الأحداث، ويصف المشاهد، ويتدخّل في كثير من الحوار.

الوصف :(4)

وأمّا الوصف فقد كان في رسالة دانتي غنيّا جدّا، مكتظّا بالصّور المبتكرة والمنقولة، حتّى كأنّ الشّاعر لم يترك مسموعا ولا منقولا إلاّ عكسه على جحيمه، بينما أبو العلاء قد قلّ النّقل في وضعه؛ "لأنّ بصره يخونه في هذا المجال" (٨٠).

بينما الصّفات المعنويّة عند دانتي أغزر. "وقد كان المنطق يفرض العكس؛ لأنّ الأعمى أكثر إدراكا للصّور المعنويّة التّي يحسّها بعقله وقلبه دون بصره" (٨١).

الشّخصيّات :(5)

الشّخصيّات عند أبي العلاء المعرّي ثلّة محدودة، اصطفاها الشّاعر من عالم الشّعراء والأدباء دون سواهم، "وكأنّما هذا الاصطفاء اعتراف منه بأنّ النّاس الذّين يحبّ أن يعودوا في الحياة هم هؤلاء النّاس" (٨٢).

ويبدو أنّ هؤلاء وأولئك كانوا يتمتّعون بالحريّة الشّخصيّة إلى أبعد الحدود، فهم لم ينسوا أهواءهم وأنفسهم وأنانيّتهم، بل هم يغضبون أو يرضون أو يتمرّدون.

والمعذّبون عنده يتلوّون من الألم، ولكنّ ذلك على وتيرة واحدة، في حين المعذّبون في جحيم الكوميديا قد احتفظوا بجميع مشاعرهم وعواطفهم التّي تبدو واضحة في تعبيرات القوّة والقسوة والضّغينة المتفجّرة في أساريرهم (٨٣).

وقد ملأ المعرّي جحيمه بعدد ضخم من الرّجال والنّساء، والمسلمين والمسيحيّين، والجاهلين، والشّرفاء، والوضعاء، الأغنياء، والفقراء، لكنّهم كانوا في الغالب أدباء أو شعراء أو علماء؛ "لأنّ هدفه الرّئيسيّ من رحلته كان إجراء لون من النّقد الأدبيّ واللّغويّ" (٨٤).

أمّا الكوميديا الإلهيّة فالشّخصيّات فيها متنوّعة، والخلق فيها يشبهون الخلق في الدّنيا، ففيهم الكسالى، والمبذّرون، والأغنياء، والخبثاء، والطّغاة، والظّلاّم، والغاضبون، والفاسقون، والمتملّقون، والمتاجرون بالدّين والفضيلة، . . . الخ. وبذا نجد أنّ الشّخصيّات في الكوميديا تفوق الشّخصيّات في الغفران عددا وتنوّعا.

والشّخصيّات في توزيعها المكانيّ في الجحيم أو في الجنّة تتميّز بخاصيّة بارزة، فهم عند المعرّي جماعات صغيرة، تدور كلّ منها حول جنس أدبيّ معيّن، والأمر سيّان في الجنّة. أمّا في الجحيم فهم على العكس من ذلك يبدون أفرادا مشتّتين أو معزولين عن غيرهم.

في حين أنّ الشّخصيّات في جحيم دانتي تعيش جماعات صغيرة، أو متفرّقة، وفي الجنّة مجتمعة في طوائف.

وكلّ من المعرّي ودانتي له معيار خاصّ في توزيع الشّخصيّات على الجحيم أو على الجنّة. ويتميّز المعيار الذّي يعتمد عليه أبو العلاء بوضع شخصيّاته في الجحيم أو الجنّة بالسّعة والرّحمة واللّطف وتحرّر النّظرة بل ويتقدّم في تلك السّعة على دانتي؛ لأنّه غفر لأشخاص غير مؤمنين، لعمل منهم صالح أو قول حسن، "ممّا كان يصطدم بلا شكّ بمنظور الفقهاء الذّين يرون في دخول أُناس معروفين بكفرهم أو فسوقهم الجنّة زندقة لا تُغتفر" (٨٥). ولعلّ تأويل عظم سعة رحمة أبي العلاء، وتقدّمه بها على رحمة دانتي لأنّه "رجل فكّر منذ فكّر بالتّسامح والإنسانيّة" (٨٦). في حين يعتقد دانتي بالنّكال الأبديّ والعذاب السّرمديّ.

واللاّفت للنّظر أنّ دانتي كان قاسيا على العُشّاق، وعلى الغواني اللّواتي اشتهرن بجمالهنّ، فقد حشرهنّ في النّار، وكان من المتوقّع أن يكون أرقّ حالا معهم، لا سيّما أنّه عاشق عتيد، بل إنّ عشقه (لبياتريس) الجميلة كان المحرّك الأعظم في إنشائه للكوميديا الإلهيّة، ولكن يبدو أنّ وجهة نظر الكنيسة والدّين المسيحي تجاه الزّنى قد جعلته يتّخذ هذا الموقف الحادّ من العاشقين والجميلات.

ولكنّنا في المقابل، نجد دانتي يتسمّح أُسوة بأبي العلاء، ويتصوّر نجاة أبطاله من عذاب الجحيم، ومنهم الشّعراء والوثنيون والمسلمون وغيرهم، فيضع في المطهر قيصر وسقراط وأفلاطون وأرسطو وفرجيل وشيشرون وسينيكا إلى جوار ابن سينا وابن رُشد وصلاح الدّين الأيّوبيّ، ثمّ يرقّي ببعض هؤلاء إلى الجنّة، ويبقي الآخرين في المطهر. كما نجد أنّ ميوله وأهواءه السّياسيّة تحدّد أيضا إدانته لبعض رجال الكنيسة من عصره، وإدخالهم نار السّعير، ومنهم أمراء مسيحيّون، ساء مصيرهم عند دانتي، لا لعقيدتهم الدّينيّة، وإنّما لممارستهم للأعمال العامّة على غير هواه.

والشّخصيّة المركزيّة في رسالة الغفران، وهي شخصيّة ابن القارح يستخدمها المعرّي ليجمع حولها الشّخصيّات الأخرى بسماتهم الإنسانيّة، وعقليّاتهم، ورواسبهم النّفسيّة (٨٧). والأمر ذاته في الكوميديا الإلهيّة حيث تلعب الشّخصيّة الرّئيسيّة، وهي شخصيّة دانتي نفسه دور الرّابط بين كلّ الشّخصيّات، إذ يمرّ بها جميعا، ويصفها، ويعرض أحوالها، وقد يناقشها، أو يسعد لمصيرها أيّا كان، أو يشمت بعذابها، أو يمطرها بوابل سخريته.

وقد رصدتُ سلوكا خاصّا للمعرّي مع شخصيّاته في الغفران ولم أجد له مثيلا في الكوميديا الإلهيّة، فنجد المعرّي يعوّض الشّخصيّات عن محن الدّنيا بمقابل سخيّ في الآخرة (٨٨). فيذكر في هذا المعرض قصّة حمْدونة، وقصّة توفيق السّوداء، ففي القصّة الأولى يقول المعرّي على لسان حمْدونة التّي تكلّم ابن القارح:

أتدري من أنا يا عليّ بن منصور؟ فيقولُ: أنت من حور الجنان اللّواتي خلقكُنّ اللّه جزاء " ، فتقول: أنا كذلك بإنعام اللّه العظيم، على (89) "للمتّقين، وقال فيكُنّ: "كأنّهنّ الياقُوتُ والمرْجان أنّي كنتُ في الدّار العاجلة أُعرفُ بـ "حمدونة"، وأسكن في باب العراق بحلب، وأبي صاحب رحى، وتزوّجني رجل يبيع السّقط (٩٠)، فطلّقني لرائحة كرهها فيّ، وكُنتُ من أقبح نساء حلب، فلمّا عرفتُ ذلك زهدتُ في الدّنيا الغرّارة، وتوفّرتُ على العبادة، وأكلتُ من مغزلي ومرْدني. فصيّرني ذلك إلى ما ترى" (٩١).

أمّا في القصّة الثّانية فتوفيق السّوداء، تغدو بيضاء مثل الكافور، بعد أن كانت في الحياة الدّنيا سوداء.

وتقول الأخرى: أتدري من أنا يا عليّ بن منصور؟ أنا توْفيقُ السّوداء التّي كانت تخدُمُ في دار " العلم ببغداد على زمان أبي منصور محمّد بن عليّ الخازن، وكنتُ أُخرجُ الكتب إلى النّسّاخ.

فيقول: لا إله إلاّ اللّه، لقد كنت سوداء فصرت أنصع من الكافور، وإن شئت القافور (٩٢)، فتقول: أتعجبُ من هذا؟ والشّاعر يقول لبعض المخلوقين:

لو أنّ منْ نوره مثقال خرْدلة

في السُّود كُلّهمُ، لابْيضّت السُّودُ (٩٣)

وترى عائشة عبد الرّحمن أنّ محنة أبي العلاء في فقد بصره هي التّي أملت عليه عمليّة التّعويض في الآخرة عن محن الدّنيا (٩٤). في حين يرى فوزي محمّد أمين أنّ عمليّة التّعويض هذه ليست إلاّ وسيلة من وسائل أبي العلاء في العبث بصاحبه (ابن القارح) (٩٥).

وترد في الغفران قصص عن الجنّ والملائكة، فقد "مرّ ابن القارح بمدائن الجنّ في الفردوس، فزارهم، وسمع من أشعارهم، فإذا أشعارهم بلغت من غرابة اللّفظ والأسلوب، مبلغا يخيّل إلى سامعها أنّه كلام الجنّ حقّا" (٩٦).

والملائكة كذلك يرد ذكرهم، بل إنّهم يشاركون في الأحداث شخوصا تتكلّم وتناقش وتفسّر وتعذّب. وهذا الوجود لمثل تلك الكائنات الفوق طبيعيّة مثل الملائكة والجنّ له شبيه في الكوميديا الإلهيّة، حيث العوالم المتداخلة، والإنسان والملائكة والرّبّ والكائنات.

والطّريف في الأمر أنّنا نجد الغفران تعجّ بالملائكة والجنّ، ثمّ نلتفتُ إلى صانعها أبي العلاء فنجد كثيرا من شعره يدلّ "على أنّ إيمانه بوجود الملائكة والأرواح الخبيثة الشّريرة من الجنّ لم يكن إيمانا صريحا مؤكّدا بوجود. وتجاربه الطّويلة في هذه الكائنات على الاعتقاد اليقينيّ بوجودها؛ فإنّ عقله المفكّر في الكائنات، ولم تساعده على الاعتقاد بها، أليس هو القائل الحياة لم تثبت وجودها:

قد عشتُ عمرا طويلا ما علمتُ به

حسّا يُحسُّ لجنّي ولا ملك (٩٧).

الغرض :(6)

الغرض الرّئيسيّ من رسالة أبي العلاء هو غرض ذاتيّ هو إجراء لون من ألوان النّقد الأدبيّ واللّغويّ، بالإضافة إلى هدف آخر ثانويّ هو مقاومة الفكرة السّائدة لدى العلماء في عصره، الذّين يضيّقون فسحة الدّين، واستبدلها بفكرة أخرى وهي أنّ رحمة اللّه وسعت كلّ شيء (٩٨).

أمّا الكوميديا الإلهيّة فهي فسحة تتّسع للأسطورة والكون والوجود، ولا تقتصر على الأفكار اللّغويّة والأدبيّة، بل تشمل جملة معارف عصرها. كما أنّها جمعت بين الشّعر والخيال والفلسفة والواقع، كلّ ذلك في جوّ إنسانيّ رفيع سجّل به ما تحسّ الإنسانيّة من طموح ويأس، وشقاء واضطراب، وألم وندم.

ثانيا: ملامح التّشابه في حوادث بعينها في الغفران والكوميديا الإلهيّة

وإلى جانب الملامح العامّة السّابقة نستطيع أن نلمح صورا من التّشابه إلى درجة التّطابق بين الكوميديا والغفران، نذكر منها على سبيل الذّكر لا الحصر

1)

من قبيل هذا النّوع من التّشابه لقاء ابن القارح بآدم عليه السّلام في الجنّة؛ حيث نرى أنّ موضوع الحديث الرّئيسيّ بينهما هو اللّغة الفطريّة الأولى التّي كان يتحدّث بها أبو البشر؛ فيقول آدم:

"إنّما كنتُ أتكلّم بالعربيّة وأنا في الجنّة، فلمّا هبطتُ إلى الأرض نُقل لساني إلى السّريانيّة فلم أنطق بغيرها إلى أن هلكتُ. فلمّا ردّني اللّه سبحانه إلى الجنّة عادت عليّ العربيّة" (٩٩).

كذلك يلتقي دانتي في السّماء الثّامنة بآدم، حيث يكون موضوع الحوار الرّئيسيّ بينهما هو أيضا اللّغة التّي كان يتحدّث بها أبو البشر خلال إقامته في جنّة الأرض (١٠٠). هذا مع اختلاف اللّغات التّي ذكرها المعرّي بطبيعة الحال.

(2)

وعندما يعود ابن القارح من الجحيم تلقاه الحوريّة المكلّفة بخدمته، فتلومه برقّة على تأخّره، وتصحبه في نزهة في حدائق الجنان. وهذا نفس ما تفعله الحسناء (ماتيلدى) مع دانتي حيث تلقاه باسمة عاتبة عند دخوله غابة الفردوس الأرضيّ، وتجيب على أسئلته بلطف ومهارة، ويمضي في نزهته معها حتّى تقع عيناه على كوكبة من الحسان اللاّتي يحطن بحبيبته (بياتريس) وهي تهبط من السّماء للقائه، كما وقعت عينا ابن القارح من قبله على كوكبة مماثلة من الحوريّات وهنّ يُحطن بحبيبة امرئ القيس التّي خلّد ذكرها في شعره (١٠١).

:

المحاضرة الثامنة"

تأثير الموشحات والازجال العربية في شعر التربادور:

في منتصف القرن الثاني عشر، وفي الأقاليم الواقعة جنوب غرب فرنسا وشمال إسبانيا، ظهر نوع من الشعر الغنائي المكتوب بلغة عامية لا تشبه اللاتينية، ويتناول موضوعاتٍ تحتفي بالحب الدنيوي والشخصي الذي بدا مثل هرطقة بالنسبة إلى الكنيسة والسلطة معاً، لأنه غيّر الموقف من المرأة، وخصوصاً بين أفراد الطبقة الأرستقراطية، وتضمّن أشكالاً من الحب العابث الخارج على الزواج .لكنّ ذلك ترافق مع مناخات العشق العذري أيضاً. كان ذلك ما سمّي «الشعر البلاطي» الذي كتبه «شعراء التروبادور» باللهجة «الأوكسيتانية» أو لغة »بروفنس»، واعتُبر ممارسة وثنية في المنطقة التي ظهر فيها، وهو ما دعا البابا إنوسنت الثالث إلى اجتياح الإقليم المارق سنة ١٢٠٩.

من أين جاء هذا الشعر المختلف في الموضوعات وفي نظام الكتابة؟ ولماذا ظهر في تلك المنطقة من أوروبا بالتحديد؟ ولماذا كُتب بلهجة أهلها، لا باللاتينية السائدة؟ ولماذا احتوى على

القافية غير الموجودة في الشعر اللاتيني؟ من هذه اللحظة التاريخية، والأسئلة المتولّدة منها، يبني عبد الواحد لؤلؤة أطروحة كتابه «دور العرب في تطوّر الشعر الأوروبي» (المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، منطلقاً من فكرة أن هذا الشعر هو نسخة مبتكرة من الموشّحات والأزجال الأندلسية، وأن التداخل السكاني (وأشكال التعايش الاجتماعي والاقتصادي) الذي عرفته الأندلس، جعل مسألة التأثر والتأثير أمراً بديهياً، وأن الشعر كان جزءاً من هذا المشهد. هكذا، فتش الناقد والمترجم العراقي في الكتابات والمراجع التي كُتبت عن تلك الحقبة، وقارن بين الآراء والتحليلات الواردة فيها، وقرأ ذلك في ضوء التاريخ العربي والمؤلفات العربية الموازية، وانتهى إلى أن تأثير الموشحات هو الحاسم في نشوء شعر التروبادور في تلك الأقاليم المسيحية المتاخمة والمتداخلة مع الإمارات العربية الأندلسية. في سبيل خلاصة مثل هذه، لم يكن غريباً أن يكتب صاحب «البحث عن معنى» بحثاً أكاديمياً متكاملاً جمع فيه بين الدراسة التاريخية والشعرية، وبين النصوص والأشعار، مستأنساً بآراء ووجهات نظر نقدية وتاريخية عديدة .يبدأ ذلك من تتبع مسألة تطور الشعر العربي والتجديد الذي حصل داخل العمود الكلاسيكي وبحور العروض الأساسية، وهو ما حدث في الأسلوب وقواعد العروض من خلال اعتماد أوزان الزّحاف والخَبن والطيّ في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، ثم ظهور أشكال أكثر تطوراً مثل المخمّس والمسمّط والمزدوج في العصر العباسي، قبل أن يصبح التجديد تحدياً لهذا العمود وخروجاً عنه في أنماط الموشّح والزجل والخَرْجَة في الشعر الأندلسي. وهي أنماط ظهرت بسبب التجديد، واستجابةً لأجواء التلحين والغناء التي سادت في تلك الحقبة سواء في المشرق العربي أو في الأندلس. يشترك الموشح والزجل في أنهما صنعا للغناء أولاً، ولكن الثاني منظوم باللغة العامية مثل الخرجة التي كانت تُنظَم بالعامية وبالعجمية (الرومانث) من باب الطرافة. شعراء التروبادور نظموا أشعارهم وأغانيهم على غرار ما عرفوه وسمعوه من الموشحات والأزجال العربية المعاصرة لهم، وهو ما يعاينه المؤلف في قصائد أول شعراء التروبادور «كيّوم التاسع» أو غيّوم وغليوم في ملفوظات أخرى، وكان دوقاً في منطقة بواتييه (1127 – 1071)، وقاد حملة صليبية أُسر فيها ثمانية عشر شهراً في عكا .

الدراسة التحليلية والعروضية واللغوية في أشعار كيّوم ومن لحق به مثل ثيركاميرون وماركبرو، إضافة إلى استعراض دقيق لمؤلفات الباحثين الغربيين، تترسخ فكرة »أن الشكل والمضمون في الشعر الأوروبي الحديث قد جاءا عن طريق الشعر العربي في الأندلس بتوسّط شعراء بروفنس»،

بحسب لؤلؤة الذي يشير في مكان آخر إلى أن الباحثين الإسبان كانوا سبّاقين في نشر وتفسير نصوص الموشح والزجل والخرجة، والأهم أنها كانت «دراسات رصينة غير متحيزة ضد الجذور العربية في نشأة هذه الأنماط». هكذا، بعد متابعة الازدهار الذي عاشه شعر التروبادور، وانتقال تأثيره إلى مناطق أخرى في إيطاليا وجرمانيا وإنكلترا وغيرها، واستعراض مذاقاته لدى شعراء مثل دانتي وشكسبير، يستنتج المؤلف أن «شعر بروفنس لا سابقة عليه، وإنه بلا جذور في التراث الأوروبي»، وأنه أحدث تصادماً «بين مفهوم تديّنٍ مسيحي كما فهمته الكنيسة، ومفهوم «وثني» يجد في المرأة موضوع حب دنيوي»، وأن التطور في الشعر الغنائي باللغات الأوروبية المعاصرة «بدأ باتصال الموهبة الغربية الأوروبية في جنوب غرب فرنسا بالموهبة الشرقية في الأندلس وتراثها العربي العريق.

ويجمع الكثير من الباحثين العرب والأوربيين على وضوح التأثير العربي في شعر التروبادور، حيث يعود أصل الكلمة (التروبادور) إلى كلمة طرب، أي غناء كما يطلق عليه في الأندلس، وأُضيفت لها الكلمة اللاتينية التي تشكل اسم الفاعل، فأصبحت الكلمة تعني المغني، ويرى بعض الباحثون أن كلمة تروبادور ماهي إلا تحريف لـ (دور الطرب) مع تقديم الصفة على الموصوف .كما يحدث عادة في اللغات اللاتينية

ويبدو تأثير الموشحات الأندلسية وقصائد الزجل التي كانت شائعة في العصر الأندلسي واضحاً في شعر التروبادور، حيث كانوا يقيمون فيما بينهم ما يشبه السجال الهجائي القريب من حلقات الزجل في الشعر العربي الشعبي، ويعتمد شعراء التروبادور في غناء قصائدهم على الغناء .المنفرد مع مرافقة الغناء بالعزف على آلة موسيقية وترية

وفي هذا يقول الباحث التاريخي الفرنسي ميشيل فيهير: ابتكر التروبادور طريقتهم وأسلوبهم لبلوغ منتهى الحب الفروسي مازجين بين مفهوم الحب الفروسي الذي عرفه فرسان بريتانيا الفرنسية وتميز به الأرسطقراطيون آنذاك، والحب الصوفي الذي عرفه الشعراء العرب الذين عاشوا في .الأندلس

ويقول المؤرخ الفرنسي الكبير (هنري مارو): إن التأثير العربي على حضارة الشعوب الرومانية لم يقف فقط عند حد الفنون الجميلة التي كان التأثر فيها واضحاً، وإنما امتدّ كذلك إلى الموسيقى .والشعر

وبكلماتٍ أخرى، يمكن القول أنّ الأوروبيّين وجدوا في الشعر الأندلسيّ، خاصة في نظام الموشح والزجل، من حيث نظام القوافي ومن حيث مفهوم الحب وصفاته، بديلًا لشعرهم وأغانيهم الدينيّة التي تبقى موضوعاتها محصورة داخل نطاق الكنيسة، فتأثروا به وطوّروا النوغ الغنائي الخاص بهم والذي بات مع الوقت يُعرف بالتروبادور.

ما وصل إلينا ممّا نظمه وغنّاه شعراء التروبادور فيبلغ تقريبًا ٢٥٤٢ قصيدة ألّفها ٣٥٠ شاعرًا معروفًا باسمه وباختصاصه بهذا اللون الغنائي. أما اللغة التي استخدموها فكانت " البروفنسالية"، إحدى اللغات الدراجة آنذاك والمحرّفة عن اللاتينية وقد عُرفت أيضًا باسم اللهجة "الأوكسيتانية"، وعلى أنّ الشعر بدأ انتشاره في جنوب فرنسا، إلا أنه ما لبث وامتدّ ما بين المحيط الأطلنطي في الغرب والحدود الإيطالية في الشرق.

كما تروي الكتب التاريخية أنّ أوروبا قد أوفدت ٧٠٠ طالبٍ تقريبًا من مختلف مناطق فرنسا وألمانيا وإيطاليا بهدف انضمامهم لمدارس الأندلس وحلقات علمها، حتى أنّ بعضهم كان قد التحق بمدرسة الموسيقى التي أنشأها زرياب، والتي كانت تدرّس علوم الموسيقى والغناء والعزف والشعر والرقص وغيرها من الفنون المختلفة التي لم تكن لها أية مدارس تُذكر في أوروبا في ذلك الوقت.