IJJA

A special issue of the Second International Periodic Conference on "Humanities, Social and Sports Sciences, 2021
Pages 176-187

International Jordanian Journal ARYAM

ISSN (Online): 2706-8455
ISSN (print): 2710-3005
ORCID: 0000-0003-4452-9929
DOI:

التفسير الجدلي للأدب العربي، دراسة في المقامة والموشح والمسرح

Dialectical study of Arabic Literature, a study of al-Maqamah, al-Muwshah, and Theater

الدكتور. علي بن محمد محدادي

Dr. Ali Ben Muhamed Mahdadi

قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر

amahdadi@gmail.com

Received: 11, 2020 *Revised: 01, 2021* *Accepted: 04, 2021*

الملخص: تهدف هذه الدراسة إلى تطبيق التفسير الجدلي على الأدب العربي في مراحل مختلفة من تاريخه قديما وحديثا، وهو التفسير الذي يحتم تأثير البنية التحتية للمجتمع (من حيث البيئة وظروف المجتمع على اختلافها) في بنيته الفوقية (بما فيها من الفكر والثقافة والفن وشتى المعارف)، والأدب شكل من أشكال هذه البنية الفوقية. بحيث يصبح الأدب في أغراضه وأجناسه وظواهره انعكاسا طرديا للمجتمع وبيئته وظروفه وفق المعادلة الجدلية. وتقف الدراسة بالتمثيل عند ثلاثة فنون من فنون الأدب، وتشرحها باعتبار البنية التحتية المشكلة لها. نقف عند فن المقامة وتحديدا عند نشأتها الأولى طبعا مع بديع الزمان الهمذاني، ثم نقف عند فن الموشح الذي ظهر فنا شعريا جديا في الأندلس، ونختم بفن المسرح، وهو فن لم تنتجه ظروف المجتمع لكنها تحكمت في تأخر نقله أو استقباله في الأدب العربي؛ فنحاول أن نفسر سر تأخره تفسيرا جدليا.

الكلمات المفتاحية: التفسير، الجدلي، المقامة، الموشح، المسرح.

Abstract:

This study aims to apply dialectical interpretation to Arabic literature in its different historical and contemporary stages . This interpretation shows the impact of the community's infrastructure (the environment and the social conditionsi) on Its superstructure (thought, culture, art and various knowledge). refering to the dialectical equation ,literature is a form of the superstructure in which purposes, races and phenomena are a direct reflection of society, environment, and social conditions. This study deals with three forms of arabic literature and explains them in terms of the underlying infrastructure. The study deals with representation at the three arts of literature, and explains them in terms of the underlying infrastructure. We stand at "Al-Maqamah" originating with Badi 'al-Zaman al-Hamadhani. Then we stand at the art of muwashah, which appeared as a poetic art in Andalusia, and we conclude with the art of theater which was not produced by the conditions of society, but rather controlled the delay in its transfer or reception; So we try to explain the secret of his delay with a dialectical explanation.

Key words: interpretation, dialectic, maqama, muwashshah, theater.

* Corresponding author

 © 2021 International Jordanian Journal ARYAM. All rights reserved – Volume3, ISSUE 1

مقدمة:

من خلال تدريسي للأدب المقارن ومدارسه تعرفت عن قرب على التفسير الجدلي (الديالكتيكي أو الماركسي) للأدب وأجناسه وظواهره وتياراته؛ وهو التفسير الذي اقترحته المدرسة السلافية في الأدب المقارن مقابلا لتفسيرات التأثير والتأثر عند المدرسة التاريخية الفرنسية.

والحق أن محددات هذا الدرس وجبهة جدا في نقد الدرس الفرنسي -والأمريكي- وفي تقديمه تفسيرات أكثر قابلية للمصادقة والتحقق، خاصة ما جاء به الباحث جيرمونسكي في نظريته: التشابهات والاختلافات النمطية أو التيبولوجية.

يقوم التفسير الجدلي على معادلة طردية بين بنيتين: البنية التحتية التي يمثلها المجتمع وظروفه، والبنية الفوقية التي تمثلها الثقافة والفكر والأدب؛ فكل تغير أو تطور في البنية التحتية يظهر أثره وصداه في البنية الفوقية. وهذا التفسير المقابل للتأثير والتأثر لا يؤمن بحتمية التأثير كفكرة استعمارية يمارسها المتغلب على غيره فيؤثر بما يشاء متى أراد، ويرفضها بشكلها هذا، لكنه يقبلها بوجهة نظر أخرى تعطي الأولوية للمتأثر لا للمؤثر؛ فيعتبر أن التأثر لا يحدث إلا بمشيئة المتأثر ولا يتم ذلك إلا بضابطين: الرغبة والاستعداد.

من هنا تأتي أهمية هذه الدراسة؛ فقد وجدت التفسير متجسدا بوضوح في كثير من مراحل الأدب العربي قديمه وحديثه، والأمثلة كثيرة على تأثير البنية التحية في حدوث الأغراض والأجناس في مسيرة الأدب العربي، وسأقف عند نماذج بعينها في تطبيق التفسير الجدلي عليها، وهذا كهدف أساسي للدراسة سيتم تحديدا عبر الوقوف عند فنون ثلاثة: المقامة والموشح والمسرح. وهي تشكل المحاور الأساسية للدراسة:

نقف عند فن المقامة باعتباره جنسا استحدثته ظروف المجتمع العباسي بما جدّ فيه من أنماط اجتماعية بسبب امتزاج الثقافات فيه، وسنمثل لذلك بالمقامة البغدادية لبديع الزمان الهمذاني.

كما نقف عند فن الموشح باعتباره أيضا جنسا جديدا في الأدب العربي، أفرزه هذا المجتمع الأندلسي وبيئته الجديدة بما فيها من ظواهر اجتماعية وحتى طبيعية.

أما عن المسرح العربي فسنحاول فهم سر تأخره من خلال هذا التفسير الجدلي خاصة في ما يتعلق بأمر التأثر من الرغبة والاستعداد، باعتبار المسرح فنا وافدا وليس ناتجا اجتماعيا كسابقيه. وتفسيره جدليا أهم تفسير مقنع عنَّ لي على كثرة التفسيرات واختلافها.

التفسير الجدلي:

يقوم التفسير الجدلي على معادلة طردية بين بنائين: "بين القاعدة المادية أو البناء التحتي للمجتمع، وبين البناء الفوقي الذي تشكل الثقافة والأدب أهم مكوناته" (عبود، 1999، ص281). وفي نظرتها إلى العلاقة بين البنائين (المجتمع والثقافة) ترجح الماركسية كفة البناء التحتي/المجتمع، وترى فيه الطرف الأساسي في المعادلة الجدلية؛ حيث إن الوجود المادي يحدد الوعي الاجتماعي، والبناء التحتي يتحكم في البناء الفوقي أي في الثقافة والأدب ويوجههما. ورغم أنها لا تنكر أن البناء الفوقي يؤثر في البناء التحتي إلا أنه يتأثر به بدرجة أكبر ويظل الطرف الرئيس في العلاقة الجدلية.

والأدب من وجهة نظر ماركسية باعتباره جزءا من البناء الفوقي للمجتمع، فإنه يواكبه ويتطور بتطوره؛ ولذا فإن دراسة الأدب لا يجوز- في نظرها- أن تتم بمعزل عن دراسة المجتمع. والتطورات الفنية والفكرية التي تظهر في الأدب لا يجوز أيضا أن تتم بمعزل عن دراسة التطورات الاجتماعية؛ فالتطور الأدبي لا يتم بفعل العوامل الأدبية الداخلية وحدها، بل وبفعل تفاعل الأدب مع المجتمع، وتمثيله لما يجري فيه من تطورات (عبود، 1999، ص281). ولذا فإن تفسير الظواهر الأدبية الهامة -بالنسبة للاتجاه الماركسي- كنشوء الأجناس الأدبية وتطورها، وكذا التيارات الأدبية والموضوعات والأفكار، لا يمكن إرجاعها إلى أسباب أدبية داخلية فحسب، بل بربطها بالمسببات الاجتماعية والبيئة التي أحاطت بنشوئها وتطورها.

وتعتبر الماركسية أن الأدب شكل للوعي الإنساني يعكس الوجود الاجتماعي المادي، وترى "أنّ هناك قوانين تتحكم في حركة الأدب وتاريخه. فتطور الأدب لا يتوقّف على عوامل التأثير والتأثر، ولا ينجم عنها بقدر ما هو ضرورة حتمية يمليها تطور المجتمع، أي البناء التحتي بالدرجة الأولى، والبناء الفوقي بدرجة أقلّ. وهذه القوانين عامة، تسري على الآداب كلّها. أمّا الفروق بينها فهي ترجع إلى فروق في درجات التطور الاجتماعي" (عبود، 1999، ص282). كما ترى أن ما يبرز في أدب ما من ظواهر أدبية ، كأجناس أدبية وتيارات واتجاهات فنية، في وقت مبكر، نتيجة لتقدّم بيئته ومجتمعه، يظهر حتماً في الآداب الأخرى، لا بسبب علاقات التأثير وحدها بل ... بحسب توافر الشروط والظروف الاجتماعية ...التي تحتضن تلك الآداب، مع احتمال اختلاف التوقيت. (عبود، 1999، ص282). وباختصار فإن الآداب تمر بالمراحل التاريخية نفسها، وتشهد ظهور الأشكال الأدبية الرئيسية نفسها، من أجناس وتيارات أدبية وما إلى ذلك، والمسألة مسألة وقت فقط طال ذلك أم قصر.

والاتجاه الماركسي لا ينكر الخصوصية القومية للآداب والثقافات، ولكنه لا يوليها أهمية كبيرة؛ إذ الأساس هو التشابه بينها رغم الفوارق القومية. ولذلك ركز الاتجاه على "الجوانب الإنسانية العامة المشتركة بين الشعوب، وانتقد النزعات القومية واعتبرها نزعات "مضللة تخدم مصالح طبقية بورجوازية... وتغطي التناقضات الحقيقية في المجتمعات أي التناقضات الطبقية" (عبود، 1999، ص283). ولذلك دعا أصحاب هذا الاتجاه إلى دراسة الأدب بصورة تتجاوز الحدود القومية الضيقة.

بقي أن نشير إلى أن المدرسة السلافية ارتبطت كثيرا باسم الناقد الروسي فيكتور جيرمونسكي، الذي ألح، في مؤتمر الجمعية العالمية للأدب المقارن ببلغراد1967م، على أهمية ما سماه: التشابهات أو الاختلافات النمطية، (علوش، 1987، ص128)، وقد أجرى دراساته وبحوثه حول الملاحم البطولية والشعبية في الثلاثينات والأربعينات، ولم يرجع ظواهر التشابه بين الآداب إلى علاقات التأثير والتأثر (عبود، 1999، ص2835).، وذلك لأن قسما كبيرا منها لا علاقة له بذلك نتيجة التباعد الجغرافي والحواجز اللغوية والعزلة الثقافية وما إلى ذلك.

ولذلك كان لا بد له من منهج جديد لتفسيرها وقد وجده في المعادلة الجدلية بين الظواهر الأدبية والبنية الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع، ووضع بذلك نظرية التشابه النمطي (التيبولوجي) مؤكدا أن "هناك من التشابه بين الآداب ما لا يمكن ردّه إلى عوامل التأثير والتأثر بل إلى مستويات تطور المجتمعات (عبود، 1999، ص286). وما الاختلاف في توقيت الظهور إلا بسبب الاختلاف في درجات التطور الاجتماعي. وجيرمونسكي لم ينكر مسألة التأثير والتأثر بل إنه وضعها في إطارها الصحيح؛ حيث أكد على أن التأثير لا يتم إلا عندما تكون الثقافة المتأثرة (المستقبلة) في حاجة إلى المؤثرات الأجنبية ومستعدة أيضا لتلقيها، والأساس في المسألة هو حاجة الثقافة المستقبلة لا المرسلة. وهذا ما يفسر به تأخر مواكبة بعض الآداب للتيارات أو الأجناس، فالمسألة بالنسبة له ليست آلية، فلا رغبة المتأثر كافية دون استعداد ولا إرادة المهيمن كذلك.

بقي أن نشير إلى أن التفسير الجدلي هو وجه آخر لنظرية الانعكاس التي اشتهرت بهذا الاسم، والتي يؤرخ لها منذ أعمال هيبوليت تين؛ ففي مقدمة كتابه (تاريخ الأدب الإنجليزي 1864) أوضح نظريته المتعلقة بالعوامل الثلاثة المؤثرة في الأدب: العرق/ الجنس، البيئة، العصر/الزمن (الجبر، 2011، ص17-19، الماضي، 1993، ص79)؛ إذ رأى أن الخصائص القومية - بكل ما تحتمله مميزات عرق عن آخر- سبب في اختلاف أدب قومي عن آخر. ثم البيئة (المحيط والمناخ) فإنها تتحكم في الأدب من حيث الأمزجة والاختيارات، أما الزمن فيقصد به اللحظة التاريخية أو روح العصر. وقد أخذت النظرية في التطور شيئا فشيئا باستنادها إلى الواقعية المادية، واستقر لديها "أن الإبداع الأدبي فعالية اجتماعية، وهذا يعني أن الأدب تجربة إنسانية" (الماضي، 1993، ص93).

وقد شدد أعلام هذه النظرية على الدلالة الاجتماعية للأعمال الأدبية والفنية، وأكدوا على الصلة الوثيقة بين الأدب والمجتمع. واعتبروا ان الأدب كالفن "صورة من صور الوعي الاجتماعي وظاهرة من الظواهر الثقافية، وهو يخضع في تطوره لقوانين عامة في علاقة الوعي بالوجود. فكل نظام اجتماعي يبدع ما يعبر عن حقائق وجوده وطبيعة علاقاته" (تليمة، 2013، ص110). وكل تطور في الأدب أو الفن إنما يعبر عن مجتمع محدد في مرحلة محددة من تاريخه.

ونختم هذه المدخل النظري للتفسير الجدلي بما قرره نينا فاصون وهو أحد أعلام الدرس السلافي حيث يقول: "لا يمكن للمقاربة الأسلوبية... أن تنجح إلا إذا اعتبرت البنيات الأسلوبية، كدوال، تعادل البنيات الاجتماعية، الدينية أو الفلسفية، والتي تقود بالتالي إلى مدلول واحد، هو الحضارة والثقافة" (علوش، 1987، ص142). وهذا التعبير يوجز المسألة كثيرا؛ هذا التعادل والدلالة القائمة بين البنيات الاجتماعية والبنيات الأسلوبية في نصوص كل عصر.

وسنحاول فيما يلي أن نشرح – في ضوء ذلك- فن المقامة وظهوره في المجتمع العباسي، وفن الموشح وارتباطه بالبيئة الأندلسية، ونعلل أيضا سر تأخر الأدب العربي في مواكبة الفن المسرحي.

فن المقامة والمجتمع العباسي:

لا خلاف في أن فن المقامة، بما ظهر عليه في العصر العباسي، هو جنس أدبي جديد على الأدب العربي تماما؛ جديد من حيث فكرته، وجديد من حيث موضوعه ومضمونه، وجديد أيضا من حيث لغته وأسلوبه. ولا خلاف في نسبته إلى الأديب الشاعر أحمد بن الحسين الملقب ببديع الزمان الهمذاني.

 © 2021 International Jordanian Journal ARYAM. All rights reserved – Volume3, ISSUE 1

وبالنسبة لبديع الزمان الهمذاني لا يتسع المقام هنا للخوض في تفاصيل حياته، فنكتفي منها بما يخصه؛ فقد ولد الهمذاني (أبو الفضل أحمد بن الحسين) سنة 358هـجرية الموافقة لسنة 969 ميلادية. عرف بأنه كان نابغة في عصره، حتى قال عنه أبو إسحاق الحُصْرِي: "هذا اسم وافق مسمَّاه، ولفظ طابق معناه، كلامه غضّ المكاسر أنيق الجواهر، يكاد الهواء يسرقه لطفا والهوى يعشقه ظرفا" (الحصري، 1953، ج1: ص261).

يعود الفضل في تكوين الهمذاني إلى معلمه الأول أحمد ابن فارس اللغوي "وأخذ عنه جميع ما عنده واستنفد علمه واستنزف بحره" (الثعالبي، 1983، ج4: ص294)، وإلى الصاحب بن عباد فقد اتصل به وورد حضرته، "ولزم دار كتبه فتأثر بتلك المدرسة وبأساليبها... ولأنه صاحب ذاكرة قوية وحافظة نادرة فقد استفاد كثيرا مما قرأ" (الهمذاني، 2013، ص5). ثم قصد "جرجان وأقام بها مدة على مداخلة الإسماعيلية" (الثعالبي، 1983، ج4: ص294)، وعاش بين أكناف أصحابها، "وهناك خالط علماءها ... واقتبس الكثير من علومهم وفلسفتهم الباطنية" (الهمذاني، 2013، ص5). ثم قصد نيسابور وهناك أنشأ مقاماته، وقد ذاع صيته فيها أكثر بعد شيوع غلبته على أبي بكر الخوارزمي في مناظرة، ومنها طابت له الأسفار، " فراح يتنقل من مكان إلى آخر فجاب خراسان، وباكستان وغزنة وكرمان متكسبا بأدبه من شعر ونثر" (الهمذاني، 2013، ص6).

عاش الهمذاني موسرا فقد اغتنى كثيرا بأعطيات الملوك والأمراء والوزراء وهداياهم ممن قصدهم أو خصهم ببعض مقاماته أو رسائله، وقد توفي في هراة في الأربعين من عمره –على اختلاف في سبب الوفاة- سنة 398 هجرية التي توافق 1007 ميلادية.

أما المقامة فقد أخذت لفظا من أحد معانيها اللغوية (من المقام) وهي المجلس، ثم انحرفت في القرن الثالث الهجري لتدل على كلام الشحاذين الذين اضطروا في توسلهم إلى استخدام لغة منمقة مسجوعة؛ حتى إنهم يذكرون لفظا: ارحموا مقامي هذا (فاعور، 1983، ص114). ثم إن لفظ المقامة استخدمه الهمذاني بنفسه في مقاماته كالمقامة الأسدية والمقامة الوعظية.

وقد اختلف في عدد مقامات الهمذاني؛ فقد حددها الثعالبي بأربعمئة (الثعالبي، 1983، ج4: ص294)، بينما وصل منها 52 مقامة فقط. وقد أسقط الشيخ محمد عبده منها المقامة الشامية[i] لما فيها من تجاوز وإخلال بالآداب، وتبعه كل من درس المقامات وشرحها، حتى إن بعضهم لا يدري ذلك للأسف.

يقول الثعالبي إن الهمذاني "نحلها أبا الفتح الإسكندري في الكدية وغيرها وضمنها ما تشتهي الأنفس وتلذ الأعين، من لفظ أنيق قريب المأخذ بعيد المرام، وسجع رشيق المطلع والمقطع كسجع الحمام، وجدّ يروق فيملك القلوب، وهزل يشوق فيسحر العقول" (الثعالبي، 1983، ج4: ص294).

ومقامات الهمذاني من صنع بديع الزمان نفسه دون أن يتأثر بأحد، وهو الذي ألبسها ثوبها الموشى... أما موادها فهي مأخوذة ومستوحاة من المجتمع الذي عاشه وعايشه الهمذاني أو من القصص التي وصلت مسامعه" (الهمذاني، 2013، ص8) إلا أن للحصري رأيا في ذلك من حيث سبب التأليف على الأقل؛ إذ يرى الحصري أنه تأثر فيها بأحاديث ابن دريد، حيث يقول: "ولما رأى أبا بكر محمد بن دريد الأزدي أغرب بأربعين حديثا... عارضها بأربعمائة مقامة في الكدية، تذوب ظرفا وتقطر حسنا لا مناسبة بين المقامتين لا لفظا ولا معنى، وعطف مساجلتها، ووقف مناقلتها بين رجلين سمّى أحدهما عيسى بن هشام والآخر أبا الفتح الإسكندري" (الحصري، 1953، ج1: ص261).

ومقامات الهمذاني صورة لعصره الذي عاشه بأخلاقه وأخلاطه؛ فهو عصر امتزجت فيه الثقافات حتى كادت تذوب فيه الملامح الاجتماعية العربية لكثرة الوافد من الثقافات خاصة من الفرس والأتراك والروم. والمتصفح لتلك المقامات يستطيع أن يرسم صورة دقيقة لمجتمع العصر، وسنقف عند المقامة البغدادية تمثيلا لذلك.

والمقامة البغدادية من اسمها تتخذ عاصمة الحضارة العربية الإسلامية بغداد مكانا تجري في الأحداث، وهي بذلك تقربنا أكثر إلى صورة العصر باعتبار بغداد أكثر تمثيلا لملامحه. وهذه المقامة هي المقامة الثانية عشر في ترتيبها، ويرويها عيسى بن هشام حيث يبدأها بتعليل صريح لحكاية هذه المقامة ولتسميتها؛ يقول الهمذاني: "حدَّثنا عِيَسى بْنُ هشام قَالَ: اشتهَيْتُ الأَزَاذَ[ii]، وأَنَا بِبَغْدَاذَ، وَلَيسَ معي عَقدٌ عَلى نقد" (الهمذاني، 2013، ص37). ثم يمضي في حكاية احتياله على الشيخ من سواد العراق بالكرخ، وكيف استقبله بترحاب كأنه يعرف أباه والشيخ يستنكر حتى خدعه بفكرة الطعام فأمن له، وانطلت عليه الحيلة، وقاده الجوع والطمع إلى السوق ليأكل الشواء ضيفا. وقد تفنن عيسى بن هشام إكرامه وإيهامه بالضيافة فطلب له إلى جانب الشواء أشهى الأطباق من الحلوى وغيرها. ثم استأذن منه ليجلب له ماء باردا، فخرج من حيث لا ينوي العودة، فلما أبطأ عليه قام السوادي إلى حماره، لكن الشواء أمسك به وطالبه بثمن الأكل، ووصل الأمر إلى لكمه ولطمه حتى دفع النقود وهو يبكي مرارة الخديعة: كم قلت لذلك القريد: أنا أبو عبيد، وهو يقول: أنت أبو زيد.

وهذه المقامة تحكي أخلاق العصر والتغيرات الحاصلة فيه؛ حتى إنها يمكن أن تكون تأريخا له أدبيا، فمن بداية المقامة تطالعنا أخلاق العصر غير العربية، فما عاد الحديث عن قرى الضيف ولا إكرامه كما تود العرب، إنما نجد تحايلا وتصيدا، واستبدل بالكدية والاحتيال القرى والكرم. وذلك صريح في قوله: " اشْتَهَيْتُ الأَزَاذَ ... فَخرَجْتُ أنتهزُ مَحَالَّهُ فَإِذَا أَنَا بِسَوادِيٍّ يَسُوقُ بِالجَهْدِ

حِمارَهُ، وَيُطرِّفُ بِالعَقْدِ إِزَارَه، فَقُلْتُ: ظَفِرْنَا وَاللهِ بِصَيْدٍ" (الهمذاني، 2013، ص37)، فقد خرج يبحث في أماكنه لعله يعثر على شيء حتى إذا رأى السوادي أيقن بالظفر بل إنه سمى السوادي العجوز صيدا. وهذا خلق غريب تماما عن المجتمع العربي بواديه وحواضره قبل اختلاطه بالأعاجم وتعقيد الحياة بما أدخلوه من أخلاقهم وثقافاتهم. لقد كان العربي يلتقي الغريب فيضيفه ويكرمه دون أن يسأل حتى عن وجهته أو حاجته إلا بعد ثلاثة أيام الضيافة، لكننا نراه هنا يبحثه بحثا ويستجوبه، وهذا كما أسلفنا دخيل تماما على البيئة العربية.

وتزداد الأخلاق الغريبة عن المجتمع العربي وضوحا مع إيغال عيسى بن هشام في الخداع والتمويه والاحتيال؛ فنراه يتظاهر تقوى وعطفا بمكر: "إِنَّ ّا للهِ وإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ، وَلاَ حَوْلَ ولاَ قُوةَ إِلاَّ بِاللهِ العَلِيِّ العَظِيم، وَمَدَدْتُ يَدَ البِدَارِ، إِلي الصِدَارِ، أُرِيدُ تَمْزِيقَهُ" (الهمذاني، 2013، ص37).

والسوادي تنطلي عليه الألاعيب والحيل فيمنعه من ذلك قائلا: "نَشَدتكَ اللهَ لا مَزقتهُ" (الهمذاني، 2013، ص37). وهنا يتأكد من انطلاء الحيلة عليه، فيبدأ بمخاتلته للإيقاع به: "فَقُلْتُ: هَلُمَّ إِلى البَيْتِ نُصِبْ غَدَاءً، أَوْ إِلَى السُّوقِ نَشْتَرِ شِواءً" (الهمذاني، 2013، ص37-38)، فيوهمه بهذا الترتيب ثم يقوم بتزيين الاختيار المخادع؛ فيقول له: "وَالسُّوقُ أَقْرَبُ، وَطَعَامُهُ أَطْيَبُ" (الهمذاني، 2013، ص38).

لقد كانت تصرفات البطل المحتال كلها تشي بأخلاق العصر خاصة ما تعلق منها بالتوسل بكل وسيلة للكدية بأسلوب منمق مخادع. وهو صورة ناصعة لما ورد في الكتب التي تؤرخ للحياة الاجتماعية في هذا العصر؛ يقول جرجي زيدان في الجزء الخامس من كتابه تاريخ التمدن الإسلامي، عن العامة سكان المدن:

"هم نفيّ[iii] من يؤمّون المدن من أهل المطامع وطلاب المكاسب، بالتجارة أو الجندية أو الأدب أو الشعر، وتقعد بهم نفوسهم عن اللحاق بأهل الهمم وأصحاب القرائح فيضطرون إلى احتراف ما يتعيشون به مما لا تعوزه همة أو رأي، ولو أردنا الرجوع إلى أصول عامة بغداد مثلا لرأيناهم أخلاطا من مولدي العرب والفرس والترك والديلم والروم والنبط والأرمن والجركس والأكراد والكرج والبربر وغيرهم" (زيدان، 1906، ج5: ص45).

ويضيف زيدان توضيحا وتأكيدا بقوله: والطبقة الثانية "المرتزقون بالدعارة[iv] والنهب واللصوصية، وهم أصناف كثيرة نشأت في بلاد الإسلام على أثر الفتن والانشقاق بين أهل الدولة... وهم طائفة من أهل البطالة كانوا يحترفون السرقة والتحرش بأبناء السبيل" (زيدان، 1906، ج5: ص45).

لقد امتزج العرب مع الأعاجم في العصر العباسي امتزاجا كان من نتائجه ظهور هذه الأخلاق الغريبة التي لم يعهدها العرب؛ فلقد "نشأ أبناء هذا العصر في ظل حياة عباسية بكل ما تميزت به من سلوك ثقافي وانفردت به من تحلل اجتماعي جاء نتيجة لتغير المجتمع من عربي السلوك إلى فارسي السمات، ومن إقليمي العادات إلى مدني المنزع والمسلك" (حسن، 1994، ص13). ثم إن المدينة والحضر غير البادية، فلكثرة الأخلاط يجرؤ حتى البدو على أخلاق المدينة، لضعف الرقيب والوازع حتى يستحل في المدينة ما لا يستحله في البادية ويجترح غريبا عن أهله ما لا يفكر فيه عند أهله، "والمدينة معروفة بتزاحم سكانها وضعف الرابطة بينهم وكثرة الغرباء فيها والوافدين إليها وهذا ما يجعلها تتقبل أسباب الانحراف ومظاهر التحلل" (حسن، 1994، ص13). وأغلب الأعاجم كانوا من الفرس أو الترك ولهما الغلبة أو الروم أو الحبش بدرجة أقل تأثيرا.

فأما العنصر الفارسي فقد تغلغل في المجتمع العباسي فكان أثر الفرس في المجتمع، "واسعا ظاهرا، إذ ابتدأ منذ قيام الدولة العباسية ... وتجلى في عدة نواح منها بناء القصور، وابتكار الأزياء، وتعدد أنواع الطعام... إن آثار الفرس على الحياة الاجتماعية، كانت واضحة ومستمرة" (رحمة الله، 1970، ص15). ولا جرم فقد "أصبح الفرس في العصر العباسي الأول أصحاب السيادة والنفوذ، على حين أخذ العنصر العربي، يفقد كثيرا من امتيازاتهن بإقصائه عن مناصب الدولة والجيش" (رحمة الله، 1970، ص18). وهناك أيضا العنصر التركي الذي ظهر في بداية القرن الثالث الهجري، "عندما تولى المعتصم الخلافة ولم يلبث أن زادت سطوته، مما ادى إلى تذمر العرب" (رحمة الله، 1970، ص18). ومحاولاتهم الثورة والتمرد على الأوضاع بل حتى على الخلافة.

ولولا صمود الثقافة العربية وأدب العرب خاصة بمنزلة اللغة العربية والدين الإسلامي، لما بقي من ملامح العربي شيء يصمد أمام تيار الثقافات الوافدة، وهنا يحسب للأشراف أيضا والخواص حفاظهم على الملامح والأخلاق العربية، خاصة في بغداد.

ليس غريبا إذن في ظل هذا الامتزاج المؤثر، وشيوع الكدية واللصوصية والاسترزاق بكل وسيلة ولو غير مشروعة، أن نرى بطل المقامة لا يرحم سن الشيخ ولا حاجته الظاهرة بل إنه يستعين بها عليه؛ بفقره الظاهر وحرصه وحاجته المُوقِعة: "وَطَمِعَ، وَلَمْ يَعْلَمْ أَنَّهُ وَقَعَ" (الهمذاني، 2013، ص38).

ومن أخلاق مجتمع العصر بيع الطعام المطهو في السوق وقرى الضيف في غير البيت، حتى إن السوق في لغة العصر صار أقرب بل إن طعامه –وهنا العجب من العصر وأخلاقه- صار أطيب، وبهذا جرّ بطلُ المقامة ضحيتَه؛ بما أثار لديه من حمة القرم، وعاطفة اللقم، جرّه إلى "شوَّاءً يَتقَاطرُ شوَاؤهُ عَرَقا، وَتتسَايلُ جُوذابَاته[v] مَرَقا" (الهمذاني، 2013، ص38).

وإذا تجاوزنا أخلاق العصر التي رسمتها المقامة بدقة، إلى بعض المظاهر الأخرى، فإننا نجد ألوانا مستحدثة من الطعام وحتى الشراب، والنص شاهد على ذلك بقوة؛ فأصناف الأطعمة وأسماؤها واضحة الدلالة على العناصر الأجنبية في مجتمع العصر، وها هو الهمذاني يستعرض بعضها على لسان بطله حيث يقول: "ثم زِنْ لَهُ مِنْ تِلْكَ الحَلْواءِ، واخْتَرْ لَهُ مِنْ تِلْكَ الأَطْباقِ، وانْضِدْ عَلَيْهَا أَوْرَاقَ الرُّقَاقِ، وَرُشَّ عَلَيْهِ شَيْئاً مِنْ مَاءِ السُّمَّاقِ[vi]" (الهمذاني، 2013، ص38). وهذه أصناف وطرق لم نشهدها من قبل في الحياة العربية الخالصة؛ إنما هي نتاج الامتزاج خاصة مع العنصر الفارسي والتركي، وحتى الرومي، فظهرت الحلواء بأصنافها، وطرق الطهي كما يظهر من قوله: الحلواء، الأطباق، أنضد، أوراق الرقاق، رش، ماء السماق، حتى إنه يقول له: زن واختر دلالة على الكمية وكثرة الأصناف، وهذا صورة من بذخ العصر أيضا.

ثم يضيف في السياق نفسه من الأطعمة: "وقلْتُ لِصَاحِبِ الحَلْوَى: زِنْ لأَبي زَيْدٍ مِنَ اللُّوزينج[vii] رطْلَيْنِ" (الهمذاني، 2013، ص38). ثم يظهر التفنن أكثر في وصف بعض الطعام: "رَقِيقَ القِشْرِ، كَثِيفِ الحَشْو، لُؤْلُؤِيَّ الدُّهْنِ، كَوْكَبِيَّ اللَّوْنِ، يَذُوبُ كَالصَّمْغِ، قَبْلَ المَضْغِ" (الهمذاني، 2013، ص38). وهذا كله يعكس –فوق ما يعكس من ثقافة الأطعمة الوافدة- مظاهر البذخ والتفنن والتأنق، وهذا الوصف صورة ناطقة من صوره في العصر.

وحتى في الماء نرى صورة غير مألوفة في الحياة العربية البسيطة، إنها الثلج الذي يستخدم لتبريد الماء، حيث يقول: "مَا أَحْوَجَنَا إِلَى مَاءٍ يُشَعْشِعُ بِالثَّلْجِ" (الهمذاني، 2013، ص38). وهو أيضا له أصحابه وباعته، فيتعذّر بذلك ليفلت من وقفة دفع الحساب حتى يورّط السوادي في ذلك. فلما استبطأه السوادي وقام يريد الخروج "فَاعْتَلَقَ الشَّوَّاءُ بِإِزَارِهِ" (الهمذاني، 2013، ص38) يطالب بثمن الأكل. وهنا تبدو لنا صورة أخرى قاتمة من صور العصر وأخلاق المجتمع؛ فإن الشواء لم يعذر الشيخ ولم يرحمه أو يتلطف به بل عدّه من اللصوص الوقحين، مما يؤكد شيوع هذا النموذج في العصر، "فَلَكَمَهُ لَكْمَةً، وَثَنَّى عَلَيْهِ بِلَطْمَةٍ، ثُمَّ قَالَ الشَّوَّاءُ: هَاكَ، وَمَتَى دَعَوْنَاكَ؟ زِنْ يَا أَخَا القِحَةِ عِشْرِينَ" (الهمذاني، 2013، ص38). نعم لطمه بسبب شيوع النموذج واعتقاده منهم. وهذا لا يخفف من قتامة الصورة: "فَجَعَلَ السَّوَادِيُّ يَبْكِي وَيَحُلُّ عُقَدَهُ بِأَسْنَانِهِ" (الهمذاني، 2013، ص38)، صورة الشيخ العجوز يبكي مخدوعا وملطوما ومنفقا ما يدسه من دريهمات لوقت الحاجة. وصورة الشواء غليظ القلب واليد واللسان، لا يستفهم ولا يرأف. وهي صورة أخرى تضاف إلى صور المجتمع وأخلاقه؛ صورة التفكك وضعف الروابط بين أهله. وهنا يصوغ مبدأ متقدما من المكيافيلية تسود هذا المجتمع العباسي؛ حيث ينشد البطل مزهوا بفعلته، ومبررا جريرته (الهمذاني، 2013، ص38):

أعْملْ لرِزقكَ كلَّ آلـهْ لا تقـعُدَنَّ بِكلّ حَـالَـهْ
وانهضْ بكلّ عظـيمة فَالمرء يعجزُ لا مَحالَهْ

ففي بيته الأول دعوة صريحة إلى اتخاذ كل وسيلة سببا للارتزاق. لهذا شبهناها بالمكيافيلية فالغاية هنا أيضا تبرر الوسيلة عند هؤلاء.

وتأسيسا على ما سبق نؤكد (ونضيف) أن المقامة كجنس أدبي أفرزها المجتمع العباسي، وما كان لعصر أن ينتج هذا الجنس إلا عصر مشابه له في بنيته التحتية؛ وذلك باعتبارات كثيرة وأهمها خاصة:

- باعتبار المقامة مجلسا وقد كثرت المجالس في العصر العباسي، وذلك واضح بقوة في كتب العصر، فما أكثر ما تحدث الجاحظ أو روى عن مجالس حديث وأخبار، كمجالس المسجديين في كتاب البخلاء مثلا.
- وباعتبار المقامة طريقة لغوية كانت بهدف تعليم العربية أيضا لغير العرب، وهي تتوسل بالسجع والتنميق ليسهل حفظها واكتساب ثروة لغوية بسهولة ويسر مأخذ، وهذا من أهم أسباب نشوء المقالة الذي يغفله كثير من الدارسين.
- وباعتبار الموضوع والمضمون، فقد كانت صورة لمجتمع عصرها فاهتمت بما شاع فيه من الكدية ولصوصية التسول. وكانت زخرفتها صورة لزخرفة العصر وبهرجه، من حيث الاحتفاء بالزينة والملابس وفخامة البناء.
- فن الموشحات والبيئة الأندلسية:

صار ثابتا أن فن الموشحات فن أندلسي بامتياز مهما قيل عن أصوله وعلاقته بالشعر العربي القديم (الكلاسيكي الخليلي)، فالثابت أنه على رغم من اعتباره امتدادا للشعر العربي قبله فإن فيه من الجديد ما يختص به الأندلسيون عنصرا وبيئة وطبيعة. وقد ظهرت الموشحات بداية من القرن الثاني الهجري (الموافق للثامن الميلادي) كفن جديد على الحياة العربية الإبداعية عامة، وعلى الحياة الأندلسية خاصة.

والموشح اصطلاحا لا يبتعد عن معناه اللغوي؛ وهذا في رأي يشمل كل تسمية اصطلاحية عربية؛ فإن العرب لا يسمون اعتباطا إنما اشتقاقا، يفعلون ذلك مع مواليدهم وخيلهم وغلمانهم، لأنه طبعوا تطبعوا عليه فهم أهل لغة تسري منهم سريان الدم والنفس. وسنكتفي من ذلك بما أورده ابن منظور في لفظ الموشح إذ يقول: "وشح: الوشاح والإشاح على البدل كما يقال وِكاف وإكاف، والوشاح: كله حلي النساء، كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، تتوشح المرأة به، ومنه اشتق توشّح الرجل بثوبه" (ابن منظور، 2003، ج2: ص632)، وهو ما ينطبق على الموشح وصورته، فكأنما كان يصفه.

حد الموشح:

يطالعنا ابن سناء لملك بحد الموشح في مقدمة كتابه: دار الطراز في عمل الموشحات، باعتباره أول مهتم بالتأليف في الموشحات. وهو يقدم نفسه في كتابه كذلك إذ يقول: " *وكنت في طليعة العمر* وفي رعيل السن قد هِمتُ بها عشقًا، وشغفت بها حبًّا، وصاحبتها سماعًا، وعاشرتها حفظًا، وأحطت بها علمًا، واستخرجت خباياها، واستطلعت خفاياها، وقَلبتُ ظهورها وبطونها، وعانقت أبكارها وعُونها، وغصت على جواهرها المكنونة، وتخطيت من أخبارها المعلومة إلى أسرارها المكتومة، ولبثت فيها من عمري سنين. (ابن سناء، 1949، 24ص). وقد أجمع دارسو هذا الفن على تزكينه بذلك.

ويورد ابن سناء الملك في مقدمته (في نظم الموشحات): "الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له :التام، وفي الأقل من خمسة أقفال، وخمسة أبيات، ويقال له :الأقرع. فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات.

فمثال التام موشح الأعمى (التطيلي)، وهو الذي سارت به الركبان:

ضاحك عن جمان سافر عن بدر ضاق عنه الزمان وحواه صدري

فهذا الموشح ابتُدِئ بقفله.

ومثال الأقرع:

سطوة الحبيب أحلى من جنى النحل

وعلى الكثيب أن يخضع للذل

أنا في حروب مع الحدق النُّجل

ليس لي يدان بأحور فتان من رأى جفونه فقد أفسدت دينه

فهذا الموشح ابتُدِئ ببيته.

ويمضي ابن سناء في شرح تركيب الموشح وتسميات أقسامه (ابن سناء، 1949، ص25 وما بعدها). مما لا يهمنا بحثه ها هنا؛ فلسنا نهدف إلى ذلك بقدر ما نهدف إلى ربط الموشح ببيئته الأندلسية.

أما ابن خلدون فيؤكد نسبة الموشح لأهل الأندلس في مقدمته حيث يقول: "وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنا سموه بالموشح، و ينظمونه أسماطا أسماطا وأغصانا أغصانا، يكثرون منها، ومن أعاريضها المختلفة. ويسمون المتعدد منها بيتا واحدا ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات. ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب" (ابن خلدون، 2003، ص509). فهو هنا يؤكد حداثة الفن وحداثة الاسم معا؛ إذا يقول: سمّوه. ثم يذكر مصطلحات هذا الفن أيضا (سمط، غصن، بيت، قافية، أوزان. أبيات)، ولا يهمنا من هذا التقسيم تفصيله إنما يهمنا تنوعه واختلافه عن ضروب الشعر القديم وأعاريضه. فهو شعر غير الشعر العربي القديم وأوزانه تختلف عن أوزان الشعر القديم. وحتى قوافيه تنوعا وتعددا.

فالموشح إذن فن شعري استجد في الأندلس. وضع للغناء فبرز العنصر الموسيقي فيه بما يحتويه من أقفال وابيات وتلاعب بالقوافي، وهو مقرون دائما بالتلحين والغناء، "كما جاء في مادة موشح من دائرة المعارف الإسلامية بقلم محمد بن [أبي] شنب الجزائري قوله: الموشح قصيدة نظمت من أجل الغناء" (عاصي، 1970، ص103).

وقد اشتملت الموشحات على كل أغراض الشعر العربي القديمة من مدح وهجاء وغزل وزهد ورثاء، وفوق ذلك "لقد أبدع الأندلسيون في جوانب شتى من الشعر الأندلسي كالأراجيز والزهريات ورثاء المدن والاستعطاف وغيرها. كما تفننوا في استعمال الألفاظ وجمال الأسلوب كاشتقاقهم لكثير من الكلمات واقتراضهم لأخرى؛ بل ذهبوا إلى اختراع ألفاظ جديدة معرّبة تتناسب وحياتهم الغنائية. كما اجتهدوا في اختيار الحروف والكلمات التي تؤدي إلى الانسجام الموسيقي، وهذه الظاهرة لم يسبقهم أحد إليها من قبل" (عباسة، 2012، ص31).

وعطفا على ما سبق سنقف تحديدا عند الجديد الفعلي الذي تميز به الأندلسيون في شعر الموشحات عما كان سائدا في الشعر القديم. فالتجديد على مستوى الأغراض والمضمون والشكل واللغة. كل ذلك بتأثير من بنية المجتمع الأندلسي المختلف عن المجتمع المشرقي في تكوينه وظروفه، وبيئته الجغرافية أرضا ومناخا.

والمطالع لفن الموشح يقف بالملاحظة ما يميز الموشح بوضح بسبب ذلك. ويبدو أن النصيب الأوفر والغالب "على أغراض الموشحات، وقد نظمت لغاية تختلف عن غايات القصيدة، وفي بيئة طبيعية وعقلية غير البيئة التي نظمت فيها القصائد، هو الغزل، ووصف الطبيعة، ومجالس الخمر واللهو. لذلك أمست الموشحات وكأنها وضعت لوصف هذه الأغراض لا لسواها من الموضوعات التي تميزت بها القصائد المأثورة في الشعر العربي على الإجمال" (عاصي، 1970، ص120).

أما الأغراض فالموشح تميز بتجديده وتلوينه أغراضا قديمة وحتى ابتكاره أغراضا جديدة، وهي والحق يقال ممتزجة إلى درجة بصعب الفصل بينها، وما نفعل ذلك إلا من سبيل الذكر:

 © 2021 International Jordanian Journal ARYAM. All rights reserved – Volume3, ISSUE 1

أولا: من حيث الأغراض:

1- الغزل:

ارتبط فن الموشحات في المجتمع الأندلسي الجديد بمجالس الأنس واللهو والطرب، وهي مجالس غناء وموسيقى فوق ذلك، وفي مثلها يكثر الافتتان بالجواري والمغنيات وحتى بذوات النسب، خاصة إذا رفعت فيها الكلفة، ومال الأمر إلى التهتك، ولهذا يكثر الغزل شعرا وفعلا. يقول ابن بسام في معرض حديثه عن منشئها الأول (وهو أبو بكر عبادة بن ماء السماء): "وهي أوزان كَثُرَ استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنّسيب، تُشَقُّ على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب" (ابن بسام، 1979، ص469).

يقرر محمد زكريا عناني أنه ما من شك في غلبة الغزل على غيره من الأغراض من حيث الكرة العددية بل يزيد على ذلك سبقه عليها؛ فأقدم الموشحات التي وصلت إلينا كانت غزلا (عناني، 1980، ص43). وفي سبيل حكمه على ضعفها العاطفي أحيانا، يرى أن الوشاحين استطاعوا "التغلب على هذا الضعف عن طريق اصطناع الألفاظ الرقيقة، والصور الشعرية الآسرة، والموسيقى المتدفقة الموحية" (عناني، 1980، ص43)، وتتناول موشحة الغزل الحب من زوايا مختلفة، كالغزل القديم لكن يكثر فيها استخدام التذكير حتى صارت سمة غالبة.

2- الخمر:

وهو الذي لا بد منه في مجالس اللهو، وبعضهم يرجع الغرض إلى اختلاط الأندلسيين بالأعاجم النصارى، ثم إن منه ما يكون فعلا ومنها ما يكون مجرد قول من نوافل الغزل والتشبيه في للون والطعم والرقة والصفاء والخفة وذلك لا يخفى فيما بين الحسان والخمر. "وهي كثيرة الشيوع في الموشحات، وبخاصة ما دار منها حول موضوعات الحب ولوصف. وبعبارة أخرى إن الخمر لا تشغل في العادة الموشحة كلها، بل تأتي كعنصر مساعد" (عناني، 1980، ص44)، والأمثلة على ذلك كثيرة خاصة لابن بقي وابن سهل.

3- الطبيعة:

لا شك أن بيئة الأندلس تختلف كثيرا عن بيئة الجزيرة العربية أو بيئة الشاعر القديم عموما؛ فهي أشبه بجنة على الأرض الحدائق والرياض والخمائل والأنهار والجداول، وما تكتنفه من خضرة وثمار وأزهار ونسيم وطيوب، وحتى حيوان كالطيور والظبى، وهذا الغرض هو الغرض الأغلب حتى صارت الطبيعة معجما في باقي الأغراض؛ فقد أضافت إلى موضوعاتها ما كان جيدا وحاصلا في المجتمع الأندلسي، ولهذا كان للرياض والبساتين والورود، وغيرها من عناصر الطبيعة، حضورٌ ينمُّ عن تلك البلاد وذاك النعيم المترامي من الماء والخضرة والثمار والأزهار. وإذا "كان للأندلسيين أن يدلوا على المشارقة بشيء فبوصف الطبيعة والعمران، حيث كان لهم رهف الحس وبراعة الأداء والشغف المحرور. إنهم هنا ينعمون بالإبداع والافتنان لم يفتهم جمال التصوير وخصب الخيال، ولم تعوزهم دقة الوصف وحلاوة الجرس والمعنى" (غريب، 1983، ص66).

وهنا نؤكد على أن وصف الطبيعة إنما هو وصف من شقين: طبيعي، وصناعي؛ "فشعراء الطبيعة يصفونها كما أبدعها الله في الحقول والرياض والنهار والجبال والسماء والنجوم، ويصفونها كما صورها الفن مجلوّة في القصور والمساجد والبرك والأحواض" (الركابي، 1959، ص43). لقد تعلق الشعراء الأندلسيون عموما بطبيعة بيئتهم وفضلوها على باقي البيئات، حتى إن بعضهم اعتبر ذلك سببا مباشرا في اختراع الموشح في حد ذاته (الركابي، 1959، ص44)، بما احتضنه وصف الطبيعة من الغزل واللهو والغناء. فلا غرو أن يظل وصف الطبيعة لازما من لوازم الموشح، بل تاجه الذي يتميز به.

4- الرثاء وزهد المكفر:

أما الرثاء فقد اتسع فيه الأندلسيون عما كان عليه فأكثروا من رثاء المدن حنى صار ذلك ظاهرة في الأندلس. واما المكفر فلون من الزهد جديد "استحدثه الأندلسيون في الشعر ثم انتقل إلى الموشح" (عباسة، 2012، ص99)، وقد ورد نصا في كتاب دار الطراز: "... وما كان منها في الزهد يقال له المكفّر، والرسم في المكفر خاصة أن لا يُعمل إلا على وزن موشح معروف وقوافي أقفاله، ويختم بخرجة ذلك الموشح ليدل على أنه مكفِّره ومستقيل ربّه عن شاعره ومستغفره" (ابن سناء، 1949، ص38).

ثانيا: من حيث الشكل:

فارق الموشح نظام البيت المبني على شطرين فقدَّم تشكيلاتٍ جديدةً تنوعا وتعددا، وعوض الشطرين عروضيا بنظام الأقفال والأسماط والأغصان والأبيات والقفل. وزاد تمييز المطلع والخرجة. ولعل هذا تحديدا أشد ارتباطا بنظام العمارة في الأندلس فهي تختلف تماما عن المشرق؛ فقد بنيت القصيدة القديمة على نظام البيت الواحد الذي كان خيمة، بينما نظام العمارة في الأندلس يسمح بالتنوع والتعدد وزيادة الأوان والأشكال، وصنع الطوابق والباحات فضلا عما فيها من حدائق ونوافير، وغرف كثيرة.

ثم إن بعض الدارسين –بما يتفق ووجهة نظرنا- يرجعون "هذه الظاهرة التي انفردت بها الأندلس إلى عامل التأثر بالبيئة الأندلسية، الطبيعية والبشرية على السواء" (مندور، 2006، ص32). ومن المؤكد أن "الخروج على رتابة القصيدة العربية في وزنها وقافيتها الموحدة" (مندور، 2006، ص32-33) قد دفعت إليه طبيعة الأندلس المختلفة عن البيئة العربية الصحراوية.

ثالثا: مِن حيث الموسيقى والإيقاع:

إذ يختلف نظامه من حيث القافيةُ وتنويعاتُها، ومن حيث الوزنُ والإيقاعاتُ المحدَثةُ المتعددة المتنوعة. ويسمح بتنوع القوافي والأوزان والأجزاء، الأمرُ الذي يسمح أيضاً بتشكل إيقاعات موسيقية متنوعة. وقد خرج الموشح على التقاليد، كما وصفها ابن بسام في معرض حديثه عن ديوان أول الوشاحين: "وأوزان هذه الموشحات خارجةٌ ... إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب" (ابن بسام، 1979، ص470).

لقد شكلت الموشحات تطورا مهما في أوزان الشعر العربي، ذلك أنه بعد أن وضع الخليل بحوره الخمسة عشر لم يزد أحد عليها إلا ما أضافه الأخفش (بحر المحدث أو المتدارك)، فصارت ستة عشر واكتمل عقدها، ولهذا كان الموشح حالة تطويرية في أوزان الشعر العربي (الخطيب، 2011، ص229)، ذلك لأن الموشح ثمرة مجتمع يختلف عنه في المشرق، مما يحتم أن يختلف في تشكيله الموسيقي أيضا، وفعلا فالموشح، كما تأكد كثيرا في الأبحاث المتخصصة، له تشكيله الموسيقي الخاص.

وها هو ابن سنا الملك يقر أن من الموشحات قسما كبيرا "لا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير، والجم الغفير، والعدد الذي لا ينحصر، والشارد الذي لا ينضبط...لخروجها عن الحصر وانفلاتها من الكف، وما لها عروض إلا التلحين، ولا ضرب إلا الضرب" (ابن سناء، 1949، ص35) أي إن عروض الموشحات مطلقا هي الموسيقا: التلحين والضرب (على الأوتار طبعا). وهنا نؤكد على أهم وظيفة اضطلع بها فن الموشحات: ألا وهي الغناء، فقد امتزجت به امتزاجا يتعذر فكاكه، فقد كان ذلك لازمة لا غنى ولا بديل في مجالس الأنس واللهو، والغناء والطرب، وحتى العلم والأدب.

لقد كان هذا الترف الحسي يوازي ترفا عقليا ولا أدل على ذلك من اهتمام غير قليل من الفلاسفة والمتكلمين وحتى القضاة بهذا الفن تأليفاً وتلحيناً وأداء وإن يكن بتفاوت، وبمكن اعتبار الفيلسوف والفقيه ابن باجة علما على ذلك ومثالا صارخا. وبذلك يكون الموشح مظهرا مهمنا ووافيا من مظاهر الحياة الاجتماعية في الأندلس، والدلالة عليها.

رابعا: منْ حيث اللغة:

رغم ان لغة الموشح هي العربية إلا انها صارت أرق بكثير، تسيل عذوبة وتترقرق خاصة بعد اتكائها على معجم الطبيعة الغناء، وابتكارها لصيغ تعبيرية تناسب المجتمع الأندلسي. ثم إنها تمزح أحيانا بعض العامي أو حتى الأعجمي فيما يسمى الخرجة.

لقد خاض الأندلسيون في كل ما يتعلق بطبيعتهم الساحرة وعمائرهم: "فإذا بقصائدهم ملاعب للرياض بأشجارها وأزهارها وطيوبها وأطيارها ، للجداول والانهار بتدفقها وهيجانها، للنجوم والأقمار بلألائها، للغيوم بغيثها وللغمام بصحوه، للقصور بتعاليها ونقوشها، للحدائق ببركها وتماثيلها. إنه شغف الأندلسي بالطبيعة والعمران في شتى حالاته النفسية ومختلف أبوابه الشعرية. (غريب، 1983، ص66). وقد صبغ ذلك حتى الأوزان فقد صارت عندهم "مخضبة بالألوان، والقوافي مطيبة بالعطور، فمن يتتبع الشعر الأندلسي على اختلاف أنواعه وأغراضه يقف عل حشد لصور الطبيعة يكاد يكون رفيقهم في شتى الحالات" (غريب، 1983، ص68). وحتى في غزلهم كانوا حميمي الصلة بالطبيعة، فهم لا ينفكون يتخذون من صورها معجما لكل لاعج ولوعة وكل لهفة أو هَيْمَة أو حُرقة.

وهكذا تميز الأندلسيون بطبيعتهم التي صبغت كل بيئتهم، وكانت هي السر الأكبر في تميز الموشح عن الشعر القديم في كل تفصيلاته كما مر بنا من حيث الأغراض والموضوعات والشكل والموسيقى واللغة، كل ذلك بتوليفة هذا المجتمع الجديد بنية وتكوينا واهتماما، وبهذه البيئة التي استأثر بها الأندلسيون حتى قال فيها شاعرهم ابن خفاجة (2006، ص133):

يا أهـل أنـدلس لله درّكـم ماء وظـل وأنـهار وأشجار
ما جنة الخلد إلا في دياركم ولو تخيرت هذا كنت أختار
لا تختشوا بعد ذا أَن تَدخلوا سقرا فَلَيس تُدخلُ بعد الجنة النارُ

 © 2021 International Jordanian Journal ARYAM. All rights reserved – Volume3, ISSUE 1

نعم هذا هو الموشح أيضا: ماء وظل وأنهار وأشجار، وقد قرأت فيما قرأت ذات مرة شيئا معضدا، أذكره على سبيل التأكيد فقد فاتني موضعه لتقادم العهد به؛ وهو أن احد الدارسين الغربيين خلال بحوثه في فن الزليج وهو الفن الأندلسي بامتياز، اكتشف علاقة وطيدة بين الزخارف الموجودة على الزليج وأوزان الموشحات، حتى إنه استطاع أن يحصي أوزانا من الموشحات لم تصل إلينا، وليس ذلك بمستغرب من حيث العدد فقد أكد ابن سناء الملك ألا حصر لها، أما من حيث الحكم فهذا أيضا يؤكد هذا الالتحام بين الإنسان وبيئته وتأثير ذلك في كل تعبير؛ فإن كان الموشح تعبيرا لفظيا فإن الزليج تعبير بصري وكم يتداخلان، ثم إن المتكلم في الحالين وأكثر هو ابن العصر نفسه والمجتمع نفسه، إنه ابن البيئة نفسها.

تفسير تأخر ظهور المسرح عربيا:

يجمع الدارسون على أن فن المسرح جنس أدبي عريق عند الإغريق (التونجي، 1999، ج2: ص786)، وترجع جذوره إلى طقوس دينية وثنية، كان الإغريق يؤدونها لإله الخمر خلال موسم الحصاد (التونجي، 1999، ج2: ص789)؛ فالمسرح إذن إغريقي النشأة، ولد عندهم وترعرع، ومنه اقتبست كل الآداب مسرحها على مر العصور، بتفاوت وتأرجح. ويقرر الأردايس نيكول، في صرامة مباشرة، أن المسرح "بدأ حوالي سنة 490 ق.م، حين مثلت أقدم مسرحية بقيت لنا وهي (الضارعات) لأسخيلوس أمام نظارة من المواطنين الأثينيين" (نيكول، 2000، ص11). وأسخيلوس لم يخترع المسرح اختراعا طبعا؛ "إنما تناول بالتنقيح تقاليد يونانية نامية" (نيكول، 2000، ص11)، حتى استوى المسرح كما صار عليه زمنه، وشيئا فشيئا، وعصرا فعصرا فعل غيره ذلك حتى استوى كما هو عليه اليوم.

والمسرحية عمل تمثيلي أساسه الحوار، وهي "كغيرها من فنون الأدب ليست إلا صياغة فنية خاصة لتجربة، لتحقيق هدف من الأهداف العديدة التي اعتمدت لكل من أنواع المسرحية المختلفة، وتغيرت بتغير العصور والتطور الإنساني العام" (مندور، 2006، ص73)، هذا هو التعريف العام على أساس المقومات الأدبية، أما مقوماتها الخاصة، فلا يسعنا التطرق لها إذ ليس هذا من هدفنا هنا.

أما عن وصول المسرحية إلى أدبنا العربي (أو مواكبة أدبنا العربي لهذا الفن) فقد تأخر إلى العصر الحديث حسب الغالبية العظمى من آراء الدارسين، إلا من بعض الآراء التي ظلت بتعصب تتكلف بحث جذور هذا الفن في تراثنا العربي(ياغي، 1999، ص7-8) و(عمار، 1999، ص19-20). والحق أنه من السهل جدا –وبمنطق لا يحتاج أدلة مادية- أن نؤكد وجود تلك الأمثلة المسرحية؛ لكنها ستكون أمثلة بدئية ساذجة كما يفعل الأطفال في فترة من حياتهم من تقليد الكبار في لبسهم وصنائعهم وربما في تمثّل بطولاتهم. فهذا أمر فطري غريزي سنظل نشاهده في تفاصيل حياتنا، لكنه سيظل هو هو مجرد محاكاة خفيفة لبعض تفاصيل الحياة، ولا يرقى أن نعتبره جذورا للمسرح كفن أو جنس أدبي خاصة إذا لم نقصر فن المسرح على التمثيل؛ فهو فن كتابة وصياغة وليس مجرد تمثيل. بل التمثيل مرحلة تالية لمرحلة التأليف.

ولهذا فإن الإيمان بحداثة الظاهرة المسرحية امر لا مناص منه. وقد قرر محمد غنيمي هلال هذا الرأي أيضا إذ يقول: "ولم يعرف الأدب العربي القديم المسرحيات، ولا فن التمثيل كما هو في العصر الحديث أو قريب منه" (هلال، 2008، ص141)، فلا داعي "للمكابرة في تحميل الحياة الثقافية والاجتماعية العربية ظاهرة مسرحية لم تكن موجودة فيها أصلا" (عمار، 1999، ص20)، ولو كان غير ذلك لما ظل فترة من العصر الحديث منبوذا يبحث عن قابلية لدى الجمهور من جهة أو لدى السلطة السياسية من جهة ثانية فلا يجد، إنما يواجه بأعنف الرفض المادي والمعنوي.

وإذن فإن المسرح فن دخيل أخذناه أخذا عن أوربا التي أخذته عن الإغريق؛ أخذناه بعد أن أخذنا نتصل به ونعرف آدابه وفنونه (عمار، 1999، ص20)، وهو، رغم أنه بدأ في بيروت على يد النقاش ثم انتقل إلى دمشق وازدهر فيها بفضل أبي خليل القباني، إلا أنه غادر إلى مصر مع الفرق التمثيلية هربا من الحكم العثماني الذي كان يرى في فن التمثيل خروجا على مبادئ الدين الإسلامي (مندور، 2006، ص8). والحق أن هذا أمر طبيعي؛ فكل أمر جديد مبتكر يحاط بالشك ولا يُتقبل بسهولة إنما يحتاج وقتا خاصة إن كان غريبا كلية عن المجتمع. وهذا مما نستثمره في تأكيد حداثة الظاهرة المسرحية طبعا.

فلماذا تأخر هذا الفن في الحياة العربية؟ إننا لم نتصل بالغرب ونتعرف به وبأدبه فقط حديثا أو بعد حملاته الاستعمارية الحديثة، لقد اتصل العرب منذ القديم بالغرب وفكره في أوج قوتهم؛ لقد ترجم العرب قبل أوربا بثمانية قرون "فلسفة الإغريق على اختلاف نزعاتها، وتباين مناحيها، كما ترجموا علومهم الرياضية والفلكية والطبيعية والكيميائية والطبية. غير أن هذه الترجمة لم تتناول الأدب الإغريقي: شعره ونثره، وقصصه الأسطوري الشائق" (غلاب، 1963، ص4). ومنذ العصر العباسي عصر العلوم والترجمة –خاصة زمن المأمون كما اشتهر- "رأينا العلوم الدنيوية تفيض فيضا في المملكة الإسلامية، فتترجم الفلسفة اليونانية بجميع فروعها من طب ومنطق وطبيعة وكيمياء ونجوم ورياضة،... ويترجم تاريخ الأمم من فرس ويونان ورومان وغيرهم، ورأينا الإلهيات اليونانية تعرض ويعرض بجانبها الديانات الأخرى" (أمين، 1969، ج2: ص8). فلماذا يترجم كل ذلك الإرث ولا يترجم

الأدب شعرا ولا نثرا (بما فيه المسرح). وهي مسألة استوقفت النظر حقا "ضعف تأثير الأدب اليوناني إذا قيس بتأثير العلم والفلسفة اليونانية... ولا تكاد تعثر على كتاب أدبي يوناني ترجم إلى العربية مع وفرة ما لليونان والرومان من كتب أدبية" (أمين، 1969، ج1: ص280). وعلى الرغم من نقل العرب آثار اليونان الفكرية، "وعلى الرغم من ترجمتهم أرسطو، فإنهم لم يحاولوا احتذاء اليونانيين في فن التمثيل، ولا ترجمة شيء من مسرحياتهم" (هلال، 2008، ص141). وهذا ما يقتضي التساؤل: لماذا انصرف العرب عن إرث اليونان الأدبي؟

يعزو كثير من الدارسين ومؤرخي الأدب نفور المسلمين من أدب الإغريق إلى ما اشتمل عليه من أساطير وثنية لا تتفق مع دينهم (غلاب، 1963، ص4)، ومن أولئك نجد أحمد أمين، حيث يرى السبب " أن الأدب اليوناني أدب وثني، فيه آلهة متعددة وفيه عبادة أبطال، والذوق العربي حين تُرجمت العلوم ذوق مسلم، لم يستسغ هذا النوع من الأدب الوثني" ص281. ويؤيد هذا الرأي ما تسرب من الثقافة اليونانية مما لم يخدش هذا الذوق الإسلامي؛ كتعريب بعض الألفاظ اليونانية، ونقل بعص القصص والحكايات اليونانية إلى العربية، وقد فعل الجاحظ بعض ذلك، وكذلك ترجمت كثير من الحكم اليونانية خاصة لسقراط وأفلاطون وأرسطو. (أمين، 1969، ج1: ص2801-282).

ويذهب أحمد أمين أكثر إلى مناقشة الأمر من جهة أخرى، فيرى أن "الفلسفة والعلوم عالمية، والأدب قومي؛ ذلك أن الفلسفة والعلم نتاج العقل، والعقل قدر مشترك بين الأفراد والأمم [ولها منطق عقلي يضبطها]... أما الأدب فلغة العواطف، وليس للعواطف منطق يضبطها، والأدب ظل الحياة الاجتماعية، ولكل أمة حياة اجتماعية خاصة بها تمتاز عن باقي الأمم الأخرى في أشكالها ومراميها، من أجل ذلك تذوق العرب منطق أرسطو وطب جالينوس ولم يتذوقوا إلياذة هوميروس" (أمين، 1969، ج1: ص281). وهذا الرأي يعضده رأي محمد غلاب؛ إذ يرى أن الأمر متعلق بأنه كان للعرب ما يغنيهم عن الالتفات إلى أدب اليونان وتذوقه، ويقرر: "وإنما الحق في هذا الشأن هو أن العرب وجدوا في أدبهم الجاهلي والإسلامي والمخضرم ما يغنيهم في وفرة ورغد ويدفع عنهم كل احتياج إلى الآداب الأجنبية فانصرفوا عن أدب الإغريق رغبة عنه لا رهبة منه" (غلاب، 1963، ص5). وهذا ما نميل إليه ونطمئن تفسيرا لعزوف العرب عن نقل المسرح إلى أدبهم وزهدهم فيه.

وهنا لا بأس بالتذكير بالشق المتعلق بهذه المسألة من نظرية التشابهات التيبولوجية لجيرمونسكي التي مرت بنا سابقا، وخاصة ما يتعلق منها بشرطي التأثير/ التأثر، المتمثلين في الحاجة والاستعداد: "فالتأثر لا يتم إلا عندما تكون الثقافة المتأثرة بحاجة إلى المؤثرات الأجنبية، ومستعدة لتلقيها" (عبود، 1999، ص286). وهي التي فسر بها جيرمونسكي اختلاف ظهور الأجناس بين الآداب وتأخر توقيتها بعضها عن بعض؛ فبالنسبة له عندما ظهرت الملاحم في الأدب اليوناني القديم لم تكن المجتمعات الأخرى – كالمجتمع العربي مثلا- مهيأة لظهورها. أي لم تكن مستعدة في درجة تطورها الاجتماعي لظهورها أو التأثر بها.

وإضافة إلى ما أوردنا إجمالا يمكننا أن نقول إن العرب لم يترجموا المسرح الإغريقي ولم ينقلوه، ولم يتأثروا به، لغياب الشرطين معا: فمن جهة الاستعداد لم يكونوا على وفاق مع مضامين المسرح الإغريقي الوثنية ولا حتى أشكاله المخالفة للذوق العربي الإسلامي والخلفية الشرعية التي كانت ما تزال المهيمنة، وهي الذوق، يوم كانوا يترجمون العلوم والمعارف، ولأمر لا يتعلق بخوفهم على دينهم فحسب، فلو كان كذلك "لما ترجموا الفلسفة السوفسطائية التي تقطع بأن الحقيقة المطلقة غير موجودة. فتقول في غير حياء: لا شيء بحق. تعلن أن الألوهية خرافة ابتدعها المقننون ليرهبوا بها المجرمين. فتقل الجرائم، وفلسفة أرسطو التي تجزم أن المحرك الأول لا يعلم عن العالم شيئا" (غلاب، 1963، ص4). وإذن فالأمر لا يتعلق بالخوف بقدر ما يتعلق ببيئة اجتماعية مختلفة كل الاختلاف، بيئة فن القول لا الأداء. وكانوا في طور اجتماعي يختلف كثيرا عن الطور الإغريقي.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، لم يكن العرب في حاجة إلى أدب وعندهم ما يغنيهم من الأدب الرفيع، خاصة مع وضع الاعتبار أنه صار لديهم أدب القرآن فضلا عن أدبهم الذي بلغ حدا لا يشعرون معه بحاجة إلى أدب؛ فهم في غنى عنه ولهذا زهدوا فيه، كما زهدوا أيامها في ألف ليلة وليلة وغيرها من الأدب الذي عدوه ادبا تافها حتى قالوا فيه إنه من سقط المتاع. وهنا نذكر الاغتناء بقصة الشاعر الذي ترك الشعر وزهد فيه فلم سئل في ذلك قال: لقد أبدلني الله به سورتي البقرة وآل عمران. وهذا يقاس على ذاك في من وجد ما يغنيه وزهد فيه غيره.

وإتماما للفكرة نرى أنه زمنيا وعندما مر الزمن وتغير الطور الاجتماعي للعرب المسلمين، فنزلوا تنازلوا كثيرا عن طورهم الحضاري السابق وخف اعتدادهم الديني والأخلاقي. وبالمقابل تغير المسرح وتخفف كثيرا من مظاهره الوثنية ومضامينه. فازدادت القرابة بعد اتساع وشيئا فشيئا صار هناك تواؤم في العصر الحديث فرأينا المسرح يتم استقباله رغم بعض التلكؤ. ثم إن هذا التلكؤ ليس مقصورا على العرب؛ فحتى في بلد شكسبير كان الناس قبل العصر الإليزابيثي يطاردون الفرق المسرحية ويجمونهم خوفا منها على أخلاق الشباب. ولولا عناية الملكة إليزابيث بنفسها لكان المسرح تأخر أكثر، وما كان الأدب العالمي ليحظى بعبقرية شكسبير.

وختاما هذا هو الرأي الذي نطمئن إليه في فهم تأخر المسرح العربي إذن؛ إنه التفسير الجدلي المتعلق بجدلية البنيتين التحتية والفوقية، وخاصة بشرطي التاثر: فلا الحاجة كانت قائمة لاستقدام الأدب الإغريقي والأدب العربي كان على ما كان عليه من العظمة والغنى، ولا الاستعداد الاجتماعي بما فيه من خلفية أخلاقية ودينية كان متوفرا لاستقبال مثل هذا الفن أو التأثر به.

وهو التفسير الذي طبقناه من قبل على المقامة في دلالتها على المجتمع العباسي فنا وموضوعا. وكذا الموشح في إثبات دلالته على البيئة الأندلسية شكلا وموضوعا.

قد لا يكون التفسير الجدلي شاملا – فهذا كمال لا ينبغي لعاقل أن يدعيه- ولكنه تفسير قريب جدا من علاقة الأدب الوطيدة ببيئته ومجتمعه. وقديما قالت العرب وما زلنا نردد: الشعر ديوان العرب، وهل قبل ذلك إلا لشدة دلالته على حياتهم. ومازال كذلك وهو باعتباره نصا ثبت أنه حضاريا أكثر دلالة على العرب من دلالة تماثيل اليونان على اليونان وخرائب الرومان على الرومان.

حقا إن النص الدبي هو الذي يجعل التاريخ البشري في منجاة من عنكبوت الزمن.

---

i - ورد في مقدمة محمد عبده لتحقيقه مقامات الهمذاني ما يلي: "في هذا المؤلف من مقامات البديع ... ما يستحي الأديب من قراءته، ويخجل مثلي من شرح عبارته... ولا يجمل بالسذج أن يستشعروا معناه، أو تنساق أذهانهم إلى مغزاه... وهذا عذرنا في ترك المقامة الشامية، وإغفال بض جمل من الرصافية..." (الهمذاني، 2005، ص4).

ii - الأزاذ: نوع من التمر الجيد.

iii - ورد في طبعة هنداوي من الكتاب (نفر ممن ...) (زيدان، 2013، ص50).

iv - ورد في طبعة هنداوي بتغير خفيف (رعاع يرتزقون من النهب...)، (زيدان، 2013، ص50).

v - مفردها جوذابة وهي الرغيف المخبوز وفوقه لحم.

vi - السماق: حب صغير أحمر حامض.

vii - اللوزينج: حلوى تتخذ من العجين (خبز) وتحشى لوزا وجوزا وغيرهما.

قائمة المصادر والمراجع:

01- ابن بسام، أبو الحسن علي. (1979). *الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة*، تحقيق: إحسان عباس. بيروت، لبنان: دار الثقافة.
02- ابن خفاجة، إبراهيم. (2006). *ديوان ابن خفاجة*. تحقيق: عبد الله سندة. ط1. بيروت، لبنان: دار المعرفة.
03- ابن خلدون، عبد الرحمن. (2003). *مقدمة ابن خلدون*. بيروت، لبنان: دار صادر.
04- ابن سناء الملك، أبو القاسم هبة الله. (1949). *دار الطراز في عمل الموشحات*. تحقيق: جودة الركابي. ط1. بيروت، لبنان: المطبعة الكاثوليكية.
05- ابن منظور، جمال الدين. (2003). *لسان العرب*. بيروت، لبنان: دار صادر.
06- أمين، أحمد. (1969). *ضحى الإسلام*. ط10. بيروت، لبنان: دار الكتاب العربي.
07- تليمة، عبد المنعم. (2013). *مقدمة في نظرية الأدب*. ط1. بيروت، لبنان: دار التنوير للطباعة والنشر.
08- التونجي، محمد. (1999). *المعجم المفصل في الأدب*. ط2. بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
09- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك. (1983). *يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ج4*، تحقيق: قميحة، محمد مفيد. ط1. بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
10- حسن، حسين الحاج. (1994). *حضارة العرب في العصر العباسي*. ط1. بيروت، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
11- الجبر، خالد عبد الرؤوف. (2011). *نظرية هيبوليت تين في النقد أصولها وأثرها في النقد العربي الحديث*. في القاسمي، محمد السعيدي، الحسن (تنسيق). *مؤتمر الأدب العربي والآداب العالمية بين التأثير والتأثر: فاس 2001*. 13-34. ط1. إربد، الأردن: عالم الكتب الحديث.
12- الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي (1953). *زهر الآداب وثمر الألباب*. تحقيق: البجاوي، علي محمد. ط1. القاهرة، مصر: دار إحياء الكتب العربية.
13- الخطيب، نبيل. (2011). *الأدب العربي في الأندلس بين التلقي والتأثير، الموشح والزجل نموذجا*. في القاسمي، محمد السعيدي، الحسن (تنسيق). *مؤتمر الأدب العربي والآداب العالمية بين التأثير والتأثر: فاس 2001*. 225-238. ط1. إربد، الأردن: عالم الكتب الحديث.
14- رحمة الله، مليحة. (1970). *الحالة الاجتماعية في العراق في القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة*. بغداد، العراق: مطبعة الزهراء.
15- الركابي، جودة. (1959). *الطبيعة في الشعر الأندلسي*. دمشق، سوريا: مطبعة جامعة دمشق.
16- زيدان، جرجي. (1906). *تاريخ التمدن الإسلامي. ج5*. القاهرة، مصر: مطبعة الهلال.
17- زيدان، جرجي. (2013). *تاريخ التمدن الإسلامي*، ج5. القاهرة، مصر: مؤسسة هنداوي. تم الاسترجاع من الرابط: https://www.hindawi.org/books/72973614/
18- عاصي، ميشال. (1970). *الشعر والبيئة في الأندلس*. ط1. بيروت، لبنان: المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع.
19- عباسة، محمد. (2012). *الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور*. ط1. الجزائر: دار أم الكتاب.
20- عبود، عبده. (1999، سبتمبر). الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة. *مجلة عالم الفكر. مج28(01). 265-302*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
21- علوش، سعيد. (1987). *مدارس الأدب المقارن: دراسة منهجية*. ط1. بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي.
22- عمار، علي فاتن. (1999). *سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث*. ط1. لبنان: دار سعاد الصبّاح.
23- عناني، محمد زكريا. (1980). *الموشحات الأندلسية*. سلسة عالم المعرفة (31). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
24- غريّب، جورج. (1983). *العرب في الأندلس*. بيروت، لبنان: دار الثقافة.
25- غلاب، محمد (1963). *مصابيح المسرح الإغريقي*. القاهرة، مصر: الدار القومية للطباعة والنشر.
26- فاعور، إكرام. (1983). *مقامات بديع الزمان الهمذاني وعلاقتها بأحاديث ابن دريد*. ط1. بيروت، لبنان: دار إقرأ.
27- الماضي، عزيز شكري. (1993). *في نظرية الأدب*. ط1. بيروت، لبنان: دار المنتخب العربي.
28- مندور، محمد. (2006). *الأدب وفنونه*. ط5. القاهرة، مصر: دار نهضة مصر.
29- نيكول، الأردايس. (2000). *المسرحية العالمية. ج1. ترجمة: عثمان نويه*. ط1. القاهرة، مصر: هلا للنشر والتوزيع.
30- الهمذاني، بديع الزمان. (2005). *مقامات بديع الزمان الهمذاني*. شرح: عبده، محمد. ط3. بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
31- الهمذاني، بديع الزمان. (2013). *مقامات بديع الزمان الهمذاني*. تحقيق: شمس، سمير. ط2. بيروت، لبنان: دار صادر.
32- هلال، محمد غنيمي. (2008). *الأدب المقارن*. ط9. القاهرة، مصر: دار نهضة مصر.
33- ياغي، عبد الرحمن. (1999). *في الجهود المسرحية العربية، من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم*. ط1. بيروت، لبنان: دار الفارابي.