جـــامعـــة ســـعـــد دحـــلب بالبليدة

كـــلـــيّـــة الآداب والعـــلوم الاجتـــماعيّة

قـــســـم اللـــّغة العـــربـــيّة وآدابـــــها

مذكرة ماجستير

التخصص: آداب أجنبية

الرحلة الخيالية وقضايا النقد
دراســـة مقـــارنة
بين مسرحية الضفادع لأرسطوفانيس ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري

من طرف

الحسين فتاك

أمام اللجنة المشكلة من

بوجمعة الوالي	أستاذ تعليم العالي ، جامعة البليدة	رئيسا
محمد السعيد عبدلي	أستاذ محاضـــر أ ، جامعة البليدة	مشرفا ومقررا
حميد علاوي	أستاذ محاضر أ ، جامعة الجزائر	عضوا مناقشا
سليمة مدلفاف	أستاذة مساعدة أ ، جامعة البليدة	عضوا مناقشا

البليدة، اكتوبر 2011

ملـــخـــص

الرحلة الخيالية رحلة أدبية يتخذها الأديب مطية يرحل من خلالها إلى عوالم متخيلة استجلاء للسعادة ، أو بحثا عما عجز العقل على إدراكه.

وقد تكررت الرحلات الخيالية في الآداب القومية ، وتتبعنا مراحلها في الخرافات والأساطير والملاحم الأجنبية وكذا في أدبنا العربي ووجدناها جميعا تشترك في اتخذ العالم الآخر ميدانا لعرض القضايا بتعدد أوجهها وأشكالها.

وقد انتهينا من خلال عرض الفصل الأول إلى أن الرحلة في المتخيل الذهني ارث إنساني مشترك تتداو له الذاكرة الإنسانية ن مما جعلها تحتفظ برصيد مشترك يظهر في نتاج الأدباء، وهذا ما يظهر بوضوح حين المقارنة بين رحلة أرسطوفانيس في مسرحية الضفادع ورحلة أبي العلاء المعري في رسالة الغفران. فقد سعى كل من الأديبين إلى فكرة خلق عوالم متخيلة تهدف إلى الإصلاح.

أما من الناحية الفنية فقد ركزت في الفصل الثاني على المتنين موضوع المقارنة وانتهيت إلى أنه بين العملين تشابه في الجانب القصصي وفي اختراقهما للزمان والمكان وفي التنوع في رسم الشخصيات والجمع فيها بين البشرية وغير البشرية وكذا بين الحقيقية والمتخيلة .

وبالرغم من هذا التشابه. فكل متن يحتفظ بخصوصياته التي ترتبط بالبيئة والعصر ، فتمنح الأديب صفة التميز وتمنح العمل صفة التجدد والإبداع.

وعبر هذا الأسلوب القصصي الشائق ، تجلت بعض الأحكام النقدية التي تمنح العملين صفة النقد الأدبي ، يظهر فيها المتن الأدبي بأسلوبه الفني وعاء للنقد الأدبي، ولإثارة مختلف القضايا الاجتماعية والسياسية الوثيقة الصلة بروح الكاتب وعصره.

شكـــر

أتقدم بجزيل الشكر وجميل العرفـــان إلى كل من قدم لي يد العون في إنجـــاز هـــذا العمل وأخص بالذكـــر الأستاذ المشرف الدكتور/ محمد السعيد عبدلي ، الذي قبـــل الإشراف على مذكرتي بكل تواضع ، وتقبلني بصدر رحب . فكان معي عقلا وقلبا ، فلم يبخـــل علي بتوجيهاته الدقيقة وملاحظاته الذكية و وأرائه النقدية الحصيفة إلى أن استوي البحث على ما هو عليه الآن

كما أتقدم بأزكى عبارات التقدير والاحترام إلى كل من ساندني في هذا البحث بطـــريقة مباشرة أو غير مباشرة .

إلى هؤلاء جميعا وافر الشكر والامتنان، وعظيم التقدير والعرفان.

الفهرس

ملخص
شكر
الفهرس
مقدمة.....5
1. الرحلة الخيالية في الأدب الأجنبي.....8
1.1. مفهوم الرحلة.....8
2.1. الرحلة في الأدب الأجنبي..... 11
1.2.1. ملحمة جلجامش.....11
2.2.1.الملاحم المصرية.....12
3.2.1. الأساطير والملاحم اليونانية.....13
42.1. الملاحم الرومانية.....17
3.1. الرحلة الخيالية في التراث الإسلامي والأدب العربي.....20
1.3.1. في التراث الإسلامي.....20
2.3.1. في الأدب العربي.....22
4.1.ملامح التأثر والتأثير في الرحلتين.....26
2. مقارنة ين مسرحية الضفادع ورسالة الغفران.....32
1.2. الإطار العام للرحلة.....32
1.1.2.ظروف تأليف مسرحية الضفدع ورسالة الغران.....32
2.1.2.العنوان والنص.....33
3.1.2. إجناسية الضفادع ورسالة الغفران.....35
4.1.2. أحداث الرحلة وغاياتها في الضفادع ورسالة الغفران.....37

2.2.الخصائص الفنية في مسرحية الضفادع ورسالة الغفران.....43
1.2.2. الشخصيات.....43
2.2.2. الشخصية الرئيسية والرفيق.....43
3.2.2. الشخصيات الأخرى.....45
3.2. المكان والزمان.....53
1.3.2. المكان.....53
2.3.2. الزمان.....56
4.2. الحوار.....57
5.2. الصراع.....60
3. النقد وقضاياه في مسرحية الضفادع ورسالة الغفران.....63
1.3. الحركة النقدية عند اليونان وتأثيراتها في الأدب العربي.....63
2.3. النقد في مسرحية الضفادع ورسالة الغفران.....67
1.2.3. النقد الأدبي.....67
2.2.3. النقد الساخر.....70
3.3. قضايا النقد.....75
1.3.3.القضايا الاجتماعية.....75
2.3.3. القضايا السياسية.....77
خاتمـــــــة.....83
الملحق.....85
قائمة المراجع والمصادر.....89

مقـــــدمة

الرحلة الخيالية رحلة أدبية، بما تقوم عليه من شكل فني وخلق أدبي، يتخذها الأديب وسيلة ليرحل من خلالها إلى عوالم بعيدة عن أرض الواقع؛ يروح عن آلامه، ويرسم فيها أحلامه، ويبحث من خلالها عن إجابات لقضايا واقعه. فالرحلة ليست إمتاعا فنيا صرفا لدى الأديب، بل هي وعاء لمناقشة شتى القضايا.

ونعتبر أن الدراسات المقارنة من شأنها التقريب بين الآداب القومية، فتكشف ما بينها من تلاقح فكري، باعتبارها إرثا إنسانيا مشتركا. وسيلاحظ القارئ أننا أخذنا مادة هذه الدراسة من عصرين مختلفين زمنيا ومكانيا وعقائديا: العصر اليوناني في أزهى عصوره الأدبية، خاصة الكوميديا، والعصر العباسي الذي يمثل فيه القرن الرابع والخامس الهجريين ذروة الازدهار الأدبي.ويتمثل الأمر في: مسرحية "الضفادع" لأرسطوفان و"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، وقد انطوت هذه الدراسة تحت عنوان هو: *"الرحلة الخيالية وقضايا النقد ــ دراسة مقارنة ــ بين مسرحية الضفادع لأرسطوفان ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري"*.

وينتمي هذان العملان إلى فن الرحلات الخيالية التي شكلت سلسلة في تاريخ الآداب العالمية، تمثل فيه مسرحية الضفادع النموذج الكوميدي الراقي في الأدب اليوناني ورسالة الغفران النموذج الأدبي الجريء في العصر العباسي الذي اخترق قدسية المكان، فأثار غضب الحانقين والمتعصبين، وشهد له به المنصفون.

وهذان العملانا يتميزان تميزا واضحا عن بقية الرحلات باتخاذهما العالم الآخر مسرحا للنقد الأدبي ومناقشة مختلف القضايا الإنسانية، وهذا التشابه في القالب العام هو الذي لفت انتباهنا إلى أهمية الدراسة والبحث فيه.

وقد قادتنا عوامل عدة للتفاعل مع هذا الموضوع ، منها إشباع فضولنا، لأن الرحلة بكل ما تحمله من غرائبية وعجائبية في اختراقها للمكان والزمان، تجعلنا أكثر دهشة وعلوقا، خاصة وأنها

اختراق لمقدس وتحويله إلى عمل فني. فالرحلة إلى عالم الموتى أو التنقل في جنة الغفران أو جحيمه تشد فضولنا، بالإضافة إلى رغبتنا في توسيع الاطلاع على الآداب القومية
الأخرى، وإبراز موقع أدبنا القومي من هذا التراث الإنساني الضخم، وكل ذلك من أجل الخروج من الإقليمية والانفتاح على الآداب العالمية.

ولأن الاختيار خلاصة قناعة وإمعان فكر واستقرار على رأي، فلم تكن العوامل الذاتية إلا مرحلة أولية تدعمت بدوافع موضوعية أهمها: البحث عن علاقات التقارب والتشابه بين النصوص المتباعدة في المكان والزمان، فالمقارنة بين عملين قوميين تساعدنا على فهم بعضنا بعضا، وتسهم في إقامة جسر للحوار بين الثقافات المختلفة، وتسعى إلى تمتين العلاقات الأدبية بين الأمم والشعوب. يضاف إلى هذا عامل آخر وهو أن رسالة الغفران لم ينظر إليها قديما على أنها ذات أثر فني جمالي وإنما هي صورة من صور المروق في الدين، ولعلنا بما نحاول تقديمه من آراء مخالفة لهذا نكون قد أسهمنا في تقديمها كجنس أدبي راق.

ونحن نرى أن المقارنة بين رسالة الغفران ومسرحية الضفادع في عنصري الرحلة الخيالية والقضايا النقدية تعد دراسة مهمة، ذلك أن رسالة الغفران كان ينظر إليها قديما على أنها الرسالة التي عكست عقيدة أبي العلاء المعري وموقفه من الدين والدنيا، ثم صار ينظر إليها فيما بعد على أنها النموذج الذي يتخذ من الموروث الإسلامي مرجعا فكريا ولا يمكن أن تكون نتيجة تأثير ثقافة أخرى، لتأتي الدراسات الحديثة فتدفع بهذه العمل من جديد إلى الساحة الأدبية وبوجه مشرق يعيد لرسالة الغفران وضاءتها.

وقد مثلت الرحلة الخيالية والقضايا النقدية العنصر المشترك بين العملين، ومن هنا قامت الإشكالية الأساسية وهي: ما السر في تسلسل الرحلات الخيالية في التراث الأجنبي والعربي ؟ وفيم يكمن التشابه بين مسرحية الضفادع ورسالة الغفران؟ وما مرجعه؟. وما طبيعة القضايا المطروحة في العملين؟ وما بواعثها ؟.

وقد وضعنا فرضيات للإجابة عن هذه الإشكالية، فقد يكون هذا التشابه ناتج عن بواعث نفسية تتمثل في الظروف الخاصة وقد تكون نتيجة تأثر وتأثير. فالثقافة إرث إنساني مشترك وليس حكرا على أمة دون أخرى، ولا على أدب دون آخر، وقد يكون هذا التشابه في مناقشة القضايا بسبب البعد الإنساني للأدب الذي ينتهي دائما إلى غايات ترمي إليها جميع الآداب القومية على تنوعها.

ولأجل معالجة هذه الإشكالية ومناقشة الفرضيات المختلفة سنعتمد منهجا تكامليا يجمع بين التاريخي باعتباره منهجا خارج نصي وبين المنهج الأمريكي الذي يتوخى المقارنة النصية بين عملين بهدف إبراز القيم الجمالية فيهما، واستعنا في ذلك بالنقد الأدبي.

أمّا بخصوص خطة الدراسة المعتمدة، فإننا سنعالج موضوعنا وفق ثلاثة فصول وخاتمة وملحق.

نتناول في الفصل الأول الرحلة الخيالية في الأدب الأجنبي وفي التراث الإسلامي والأدب العربي، نتتبع فيها أشهر الرحلات الخيالية في العالم الآخر باعتبارها ظاهرة أدبية تتابعت في عدة آداب وسنحاول من خلال هذا العرض أن نكشف أن عن بعض ملامح التأثير والتأثر.

وفي الفصل الثاني سنتطرق إلى الرحلة الخيالية بين الضفادع ورسالة الغفران، وطريقتنا في ذلك هي المقارنة بينهما من حيث الإطار العام والخصائص الفنية.

وأمّا الفصل الثالث فقد خصصناه للنقد وقضاياه ،حيث سنتطرق إلى النقد الأدبي والسخرية ونحاول الوقوف على بعض القضايا التي أثارها العملان معتمدين في ذلك على الظروف الخاصة للكاتبين وعلى التأويل الخاص انطلاقا من القرائن.

وفي الخاتمة نجمل أهم ما توصلنا إليه ضمن مسار البحث، ونذيل عملنا بملحق قصير يتضمن ترجمة للأديبين؛ أرسطوفانيس وأبي العلاء المعري.

وختاما. شكرا لله أن وفقني إلى هذا العمل، وأجد من واجبي أن أتوجه بجزيل الشكر والامتنان والعرفان إلى كل من مد لي يد العون وساعدني من قريب أو من بعيد لإنجاز هذا العمل، وأخص بالذكر أستاذي المشرف الكريم الفاضل الدكتور/ محمد السعيد عبدلي، على ما بذله من جهد في تزويدي بالكتب ومتابعته لبحثي، إلى إن استقام على ما هو عليه الآن، ولا يفوتني الشكر الجزيل والتقدير الفائق لأعضاء لجنة المناقشة، و لكل من ساندني وشجعني على مواصلة البحث. إلى هؤلاء جميعا أقول: جزاكم الله عني خيرالجزاء.

ولا أحسب أن هذا البحث قد استوفى غايته، فما هو إلا محاولة صادقة ويبقى مجال البحث في هذا الموضوع مفتوحا أمام الباحثين للإضافة والمزيد.

الفصل 1
الرحلة الخيالية في الأدب الأجنبي والعربي

1.1. مفهوم الرحـــلـــة الخيالية.

الرّحلة قدر الإنسان في هذا الوجود، فمن العدم كانت رحلة آدم عليه السّلام، ومنذ تلك الرحلة، لم تتوقف الرِّحلات البشرية. قال تعالى: {إذْ قال ربّــكَ لِلْملائِكَةِ إنِّي خَالِقٌ بَشَراً مِن طِينٍ فَإذا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُوحِي فَقَعُوا لهُ سَاجِــدِينَ }[ص:21-27] قرآن كريم.

وتعد الرِحلات الخيالية من أقدم موضوعات الأدب، جمعت بين عنصرين مهمين في الإنتاج الأدبي؛ هما الرحلة كفن أدبي، والخيال كعنصر يطبع هذه الرحلة، ويميزها عن بقية الرحلات ذات الطابع الواقعي، وقد عرف أحد الدارسين الرحلة الخيالية بأنها:« الانتقال المُــتخَّيل الذي يقوم به الأديبُ عبرَ الحلم أو الخيال، بعيدًا عن عالمهِ الواقعي، ليدرج في هــذا العالم رُؤاه وآلامه، وأحلامهُ التي لم تتحقق في دنيا الواقع»[1]ص.9 وبذلك ترتَسِــمُ لنا الرحلة الخيالية في صورة انطلاق من واقع غير محبّبِ وانعتاق منهُ صوب متخَّيلِ استجلاءً للسعادة. فهي إذا انتقال من واقع إلى خيال لا بهدف الترويح، وإنـــــما تعبير عن ألآم وأحلام، وتجاوز للواقع مع إنتاج صور مخالفة له. ويطلق الخيالي على الصّورة المرتسمة في الخيال المتـــــأتية إليــــه عن طريق الحواس، وقــد يطلق على المعدوم الّذي اخترعته المخيّلة[2]ص415.وهو ماعبر عنه جابر عصفور بقوله: أن الخيال هو «القدرة على تكوين صـــورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس»[3]ص13. فالإنسان قد عرف الرحلات منذ القدم، ثم اتخذها فيما بعد فنًا أدبيا رفيعًا، يحمّلهُ أحاسيسهُ ويرسم من خلاله صور حياتهِ.

والرحلة بهذا الشكل من التحليق في الفضاء الزماني والحيز المكاني المتخيلين، هي«نمط يتعرض إلى جميع نواحي الحياة...وهي بمجموعها سِجــلٌ حقيقي لمختلف مظاهر الحياة ومفاهيم أهلها على مــر الزمن»[4]ص38.باعتبارها وسيلة للبوح عمّا يسكن القلب، ويحير العقل من الأسئلة الغامضة.

وقبل أن نعرض بعض الرّحلات الخيالية في الآداب الأجنبية وفي أدبنا العربي، لابُدّ من الإقرار بأن أدب الرحلات أدب واسع ومتنوع، فلقد تعدّدت الرحلات بتعدّد أهدافها، فمنها الرحلات البرية السياحية، والرحلات البحرية الاستكشافية والرحلات المقدسة الدينية، إضافة إلى الرحلات التجارية والعلمية،

وهي في مجموعها لا تخرج عن الواقعين الزّماني والمكاني، وإن كان للخيال فيها نصيب واضح وأساسي.

وقد تكون الرحلة اضطرارية أحيانا، تتدخل فيها قوى إلهية، كرحلة آدم عليه السلام من العدم إلى الوجود، أو رحلته العمودية من السماء إلى الأرض. قال تعالى: {قُلْنَا اهْبِطُواْ مِنْهَا جَمِيعاً فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُم مِّنِي هُدًى فَمَن تَبِعَ هُدَايَ فَلاَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُون} [البقرة:38]قرآن كريم. ورحلات أخرى اختيارية تكشف عمّا في النفس من رغبة لاكتشاف العالم الآخر الغيبي وهي لا تقل أهمية عن الرحلة الفعلية في كونها تمثل جزءا أصيلا من الحياة الإنسانية، وبذلك تباينَ مكان الرحلة، فاختار بعض الأدباء عالم الموتى ــ العالم السفلي ــ واختار أدباء آخرون العالم العلوي في رحلة عمودية مستقبلية تطوف بالجنّة والنار، وتصور عالم الجن والشياطين والمدن المسحورة.

ومهما اكتست هذه الرحلات من طابع تخيلي، فهي: «انتقالٌ ضمن الفضاء الجغرافي والزمن التاريخي، وهي انتقال أيضاً ضمن نظام اجتماعي وثقافي»[5]ص49. باعتبارها نوعا أدبيا قادرا على استيعاب تجربة معيشة أو متخيلة.

وأما صعوبة تحديد مفهوم الرحلة في تعريف جامع، فقد أرجعها الدكتور شعيب حليفي إلى ثلاثة عوامل: غياب تعاريف دقيقة، ووجود نصوص ثرية ومتنوعة، مع انفتاح النص الرحلي على عناصر أخرى[6]ص82. ذلك أن الرحلة الخيالية حلقات متداخلة تتعانق مع الموروث الشعبي والتاريخ والاجتماع، يتحول فيها المتخيل الذهني إلى أدب مكتوب يحتمل المجاز والنثر المرسل والقصة وغير ذلك من الأجناس الكتابية

وسنتتبع مجموعة من الرحلات الخيالية في العالم الآخر بنوعيه: السفلي والعلوي قصد الوقوف على دوافع الرحلة، فنحن نسافرُ ونرحل لنعرف أكثر، قال تعالى: { قُلْ سِيرُوا فِي الأَرْضِ فَانْظُرُوا كَيْفَ بَدَأَ الْخَلْقَ ثُمَّ اللَّهُ يُنْشِئُ النَّشْأَةَ الآخرة إِنَّ اللَّه عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِير}[العنكبوت:20]قرآن كريم.

وهكذا تغدو الرِّحلة وسيلة لغاية أبعد، وإرضاءً لنفس تواقةٍ إلى المعرفة، وتغييرا لواقع معيشي بواقع فني جديد، يتنوع فيه النص الرحلي بين الأدب والتاريخ والجغرافيا، ويعكس الهوية الثقافية والاجتماعية للأديب .

وبالرغم من تعدد وتنوع الرِّحلات الخيالية، فإن التعبير عن المعاناة هو الرابط الإنساني المشترك الذي يسعى الأديب إلى تجسيده من خلال اتخاذ العالم الآخر الغيبي وسيلةً للترويح، أو فرارا من واقعه أو تفسيرا لمعاناته بطريقة غير مباشرة.

ولم يكن الدافع إلى هذه الرحلات جميعها عند الأدباء، وفي الفكر الديني بهدف خلق فن مواز للرحلات التجارية والعلمية والاستكشافية، بل بهدف إرضاء عقل يبحث في عالم مُتخيل عن إجابات لتساؤلات لا يجيب عنها عالم الواقع، إنها «الرغبة في التعبير عن أحلام فردية أوكليه لتغيير الحاضر بواقع محلوم به[6]ص118.كما يراها أحد الدارسين في سياق بحثه عن دوافع الرحلة.

ونحن نرى أن الرحلة إلى العالم الآخر لا تخرج عن كونها حالة نفسية، مرجعها الإيمان بحتمية الموت، فالعالم الآخر يأخذ بلب الإنسان، وهو موضع حيرة في قرار كل نفس بشرية، كما أن العالم الآخر مجال رحب لشعور الرحالة فيه بأنه غير مقيد بقيود الرَّقابة، وأنه قادر على تحقيق أمآله وتخفيف ألآمه.

وسواء كانت الرحلة نقلة في الزمان عن طريق الفكر والخيال، أو نقلة في المكان إذا كانت رحلة حقيقية، فإنها تعمد إلى إدراك الحاجة المعرفية والروحية، فإنها تخفف من عامل التوتر وعدم الاتزان.

ونظرًا لما في الرحلة من أثر نفسي وجسدي «فقد عرف الإنسانُ الرحلة منذ القديم، لأنهُ جُبِلَ على حبّ التنقل والحركة، هذه الأخيرة التي تُعدُّ روح الحياة وسمة أساسية في التركيب الجسدي والنفسي للإنسان»[7]ص17.

هذه الرحلة الخيالية هي أقوى رباط ثقافي يربط الإنسانية عبر العصور باعتبارها لحظة فنية إذا عاشها الأوائل من المبدعين أو المتأخرين منهم التقوا فيها على وجدان واحد مشترك.

2.1. الرحلة في الأدب الأجنبي

اهتمت الأساطير[8]ص12.اهتماما كبيرا بعالم ما بعد الموت، وربما كان ذلك لبحث البشرية الدائم عن الخلود، وتعد ملحمة جلجامش إعلانا لبدء عرض النصوص التي سنتبع فيها الأساطير والملاحم القديمة، والكوميديات في اهتمامها بالرحلة إلى العالم الآخر، بكل ما حــفلت به من غرائبي، وما ربط بينها من علائق تاريخية.

1.2.1. ملحمة جلجامش

ملحمة جلجامش «حادثة تاريخية وقعت في طيات الماضي البعيد، وكانت من جسامة التأثير وفداحــته أنها تركت أثراً بليغاً في عقول الأجيال المختلفة، بالنظر لأوجه الشبه الكثيرة بينها وبين رواية الطوفان»[9]ص84. وملخص هذه الملحمة ــ أو"الأوديسة الخالدة" كما سماها طه باقرــ أن جلجامش بطلٌ أرعبهُ الموت، فراح يبحث عن سر الخلود في الدنيا، فقام بأعمال تجاوز فيها قوانين الآلهة التي حكمت على الإنسان بالفناء[9]ص35الى108.

فجلجامش في التاريخ، شخصية حقيقية حكمت منطقة جنوب ما بين النهرين، إلاّ أن الأسطورة تقول أنهُ كان ثلثاه آلهة ، وثلثه بشر، وكان عليماً بالبّر والبحر

فأعجبت بهآلهة الحب والجمال"عشتار"، ورغبت في الزواج منهُ فأعرض عنها، وغضب منه

الإله "آنوا،كبير آلهة العراق القديم ، فأرسل إليه أنكيدو ليقتله. أمَّا عشتار فقد أرسلت إليه ثورا سماويًا للتخلص منه. فانتصر جلجامش في معركته معه ثم صار صديقا له، فغضبت عشتار وسلطت على الإله البشري "أنكيدو" مرضًا أرداهُ قتيلاً، فراع جلجامش منظر موت صديقه، ورثاه بكلمات:

«يا أنكيدو، إن أمّك ظَبية، وأبوك حمار الوحش، وقد ربيت على رَضاع لبن الحمر الوحشية .

لتندبك المسالك التي سلكتها في غابة الأرزّ.

وعسى ألاّ يَبطُلَ عليك النواح ليل نهار»[9]ص72.

ويمتد بجلجامش البكاء فينوح:

«من أجل أنكيدو خلي وصديقي، أبكي وأنوح نواح الثكلى

إنه الفأس التي في جنبي، وقوس يدي

والخنجر الذي في حزامي، والمِجَن الذي يدرأ عني»[9]ص72.

إن الرّحلة الجلجامشية تبدأ من هنا، من فقد جلجامش لأنكيدو ــ عضده وساعده ــ وقد أرعبه موتُه:

«وهاأنا ذا أهيم في القفار والبراري خائفًا من الموت»[9]ص74.

ورحلة جلجامش رحلة تراجيدية موجعة تعكسها الأهوال والمخـــاطر،ويترجمها لسانهُ القائل:

«عزمت على أن أذهب ولو بالحزن والآلام

وفي القرِّ والحرِّ، وفي الحسرات والبكاء»[9]ص74.

إن ملحمة جلجامش صـــورة للخيال والفـــن المرتبطين بتـــاريخ تطور الأسطورة، وهي على سبقها التاريخي من روائع الأدب العالمي.

فالرحلة كما نرى من خلال هذه الملحمة، صورة مبعثها عقائدي، وإن عكست رحابة الخيال، فهي لم تخلُ من مـــحاكاة لحادثة تاريخية هي قصة الطوفان والتي صورها القرآن الكريم في غضب نوح عليه السلام على قومه {وقال نُوح ربِّ لا تذرْ على الأرْضِ مِن الكَافرين دَيارًا، إنّك إن تَذرهمْ يظلّوا عِبَادكَ، ولا يلدوا إلا فاجرًا كفارًا} [نوح26-27]قرآن كريم.

فالموت قدر محتوم، ومصير لا محالة صائرون إليه، يلخصه "أنكيدو" في رؤيته المنامية؛ إذ يحدث جلجامش عن متاعب العالم الآخر ويؤكد له أن الخلود صعب المنال كما يظهر من رؤيته:

« إن جسمي الذي كنت تلمسهُ، يوم كان قلبك تغمره الأفراح، تلتهمهُ الديدان الآن، كما لو كان لباسًا خلِـــقاً وقد امتلأ بالتراب»[9]ص108.

ويرحل"جلجامش" عبر نهر الأموات ويعود بنبتة الخلود، ولكنّه يفقدها حين ينزل ليستحِمّ في نهرٍ، فتأتي الحية وتلتهمها. ويعود "جلجامش" كئيبًا كاسف البال، بعد فقده لـــ"أنكيدو" والنبتة، ويتذكر بطولاته فيدرك بأنها لم تصنع له مجدا حافلا ، ويتمثل له الخلود في صورة المجد والذكر الطيب الذي عليه أن يصنعه الآن. هذا النوع من الخلود يظهر في اللوح الثاني عشر المضاف إلى الملحمة، « حيث يصبح جلجامش قاضياً حكيماً يوجهُ النصح لأرواح الموتى في العالم الآخر، ويحكم بين أشباحهم على نوع ما يحكم ربّ الشمس "أوتو شمس" بين الأحياء »[10]ص41

وهكذا ترتبط الأسطورة ببدء الخلق والتكوين، وتناقش مشكلات عقلية وأخلاقية ووجدانية جسدت حيرة الإنسان وتعبه في الوجود، بالإضافة إلى تناولها مشكلة الموت؛ الذي يبدو أنه كان منذ العصور المبكرة هو«الظلم الأكبر»[10]ص20-21. الذي يشعر به الإنسان ولا يقوى على رده.

2.2.1.الملاحم المصرية

إن الرحلة إرث مشترك بين الشعوب، وخاصية من خصائص النفس البشرية الممثلة في رحلة البحث عن الغامض والمحيِّر وهو ما نلمسه في النصوص الرحلية إلى العالم الآخر عند المصريين

القدامى، إذ «نجدهم قد عبَروا الحياة الدنيا إلى ساحة الآخرة في حياتهم وأفكارهم وأعمالهم، فتصوروا الفردوس بما فيه من نعيم، والجحيم بما تحتويه من عذاب...وعندهم أوزيريس راعي ميزان العدالة في الآخرة وقاضي محكمة الجزاء الأولى»[11]ص7.

ففي الأساطير الفرعونية يضطر الميت إلى خوض بحيرات من الحمم والماء المغلي قبل أن يقف في قاعة المحاكمة بين أيدي أوزيرس وحولهُ أنوبيس وإيزيس، فيتم مقياس مقدار الطهر في قلب الميت قبل أن يكون الخيار في بطن الحوتة الملتهمة ، أوفي جنَّات أوزيرس، «وهكذا أصبح لزاما على المُتوفى أن يقر في تلك المحاكمة بأنه نقي السريرة، صنَّاع للخير غير معتد ولا أثيم، لم يسرق ولم ينظر إلى زوجة جاره بسوء ولم يعتدِ على حق أرملة ولا يتيم، ولم يلوث ماء النيل ولم يطفف في الكيل ولا الميزان»[12]ص204

هذه الاعترافات كانت تنظم شعرا وكان لها الأثر الكبير المماثل لتأثير التراتيل الدينية المنظومة شعرا. ومنه فإن أول ملاحظة تستوقفنا هي أن العالم السفلي عند الفراعنة عالم جنة ونار، وأن العذاب مرحلة من مراحل الطهر الإنساني. والرحلة إلى هذا العالم ترتبط بجانب عقائدي بحت، بينما تمثّل في ملحمة جلجامش جانباً تاريخياً ونفسياً.

ومثلما تتعدد الرحلات وتتنوع، فإن الحالات النفسية الباعثة على الرحلة أيضا متنوعة ومتعددة، أنتجت لنا نصوصا ذات طابع ديني تتمثل الحياة والموت والقيامة تارة، وتارة أخرى جانبا تاريخيا.

1.2.3. الأساطير والملاحم اليونانية

تعتبر أسطورة "أورفيوس[13]ص265. من الأساطير الرومانسية الإغريقية في التاريخ اليوناني، بكشفها عن مفهوم الحب والوفاء، ومضمونها أن أورفيوس يرحل إلى عالم الموتى لاسترجاع زوجتهِ التي ماتت بلدغة أفعى بعد أن توسل للآلهة وشكا لها ما في قلبه من شوق وحنين، بعد أن أعملت موسيقاه الشجية أثرها فأذنت لهُ بالرحيل إليها وإعادتها إلى الحياة، فقطع مسافة شاقة عبر كهف غريب باردٍ ومظلمٍ، على جوانبه شتّى أنواع الحيوانات المخيفة وحين وصل إلى هاديس، وجدَ وحشاً مخيفا، فعزف موسيقى على قيثارته، هدَّأت من صولة الوحش وتمكن أورفيوس من مقابلة "هاديس" ملك العالم السفلي، واستعطفهُ حتى رقّ قلبهُ، فأذن له أن يصحب معهُ زوجتهُ إلى الحياة، بشرط ألا يلتفت إليها أو ينظر في وجهها قبل أن يعبر الحد الفاصل بين عالم الظلمات وعالم النور، لكنه وخلال الطريق نحو النور لم يبر بوعده، فابتلع الظلام زوجته وعاد أورفيوس إلى الدنيا وحيدا محزونا، وهكذا فقد

أورفيوس زوجتهُ إلى الأبد، ومن ذلك اليوم جلس أورفيوس على جبل الأوليمب مغنياً للطيور والحيوانات منشداً حكايتهُ.[13]ص265-266.

واشتركت هذه الأسطورة مع أسطورة جلجامش في محاولة قهر الموت والرغبة في الخلود، كما جسدتا «الوجه والقلب الإنساني بكل عذاباته وبكل حنينهِ»[10]ص69. أما الاختلاف بينهُما فيظهر في هذا التميز والإنـــفراد الخاص بالمـــوسيقى التي ترسم ملامـــح الرومانسية، فـــ"أورفيوس" «الذي تغـــنى بأشواقهِ لزوجتهِ وحبيبتهِ وحمل لهفتهُ عليها إلى العالم السفلي، يفقدها بسبب هذه اللهفة نفسها»[10]ص69.

وتعد الرحلة إلى العالم السفلي في ملحمة الأوديسة لـــ"هوميروس" في مقدمة الرحلات إلى العالم الآخر في الأدب الإغريقي، ممثلة في رحلة الإياب بعد رحلة الذهاب إلى طروادة في ملحمة الإلياذة، وهي رحلة شاقة مليئة بالمتاعب والمغامرات، في عرض البحر.

وتبدأ رحلة "أوديسيوس"أو أوليس ــ بطل الاوديسة كما هو معروف بانه ابن لايرتس ملك ايتاكا وزوج بينيلوب ــ من جزيرة الرّبة سيرس إلى العالم السفلي لمقابلة العراف "تيريزياس" رغبة منهُ في معرفة مصيره وما ينتظرهُ من شقاء أوسعادة:

«وأرسلت سيرس بين أيدينا ريحاً رخاء، يدلف إلى عالمَ الموتى، وأهرعت الأشباحُ من كل فجٍ، وأقبلت مهطعة كأسراب الدّبى»[14]ص149.

ويمضي أوديسيوس ليلتقي تيريزياس فيخبرهُ بما ينتظرهُ من مصير، ويبشرهُ بالعودة الأكيدة والوصول الآمن إلى إيتاكا، بالرغم ممَّا ينتظرهُ من أهوال ويعترضهُ من مخاطر، ويختفي العرّاف بعد أن يدلّهُ على الطريقة التي يحادث بها أرواح الموتى، فيتحدث إلى أمّهِ، ويغدو الحديث في العالم الآخر سبيلا لاستشراف المستقبل، والوسيلة لاستدراك أحداث الماضي التي حدثت في حرب طروادة[14]ص14 وما بعدها .

هكذا إذا هي رحلة أوديسيوس إلى العالم الآخر؛ شقاءٌ ورعبٌ يضاف إلى رحلة دنيوية مرهقة، وأما الفكرة التـــي تطرحها هذه الرحلة فهي: «إرواء النفس التواقة لمعرفة شيء ٍعن مصائر البشر بعد الموت»[1]ص12 . كما يراها محمد الصـــالح السليمان.

وتأتي مسرحية "الضفادع"[13]88الى179. لأرسطوفانيس لتشكل نموذجًا آخرا للنصوص الرحليّة الخيالية باتخاذها موقعا جغرافيا غير معقول لمناقشة القضايا والآراء، شأن ما سبقها من النصوص الرحليّة، لكنها اقتربت أكثر من الواقع لطبيعة الموضوع الذي تناولته، ولصلة أغلب شخصيات المسرحية بالواقع .

تبدأ مسرحية الضفادع من نظرة "ديونيزوس" إله المسرح إلى الحالة المؤسفة التي وصل إليها المسرح اليوناني بـــعد وفاة إسخيلوس وسفوكليس وأوربيديس، فآلمه ألاّ يجد من الشعراء من يستطيع أن يملأ الفراغ الذي تركهُ الموت بعد رحيل هؤلاء العمالقة في المسرح اليوناني إلى العالم الآخر، ومن ثم فقد فكر ديونيزوس في أن يأخذ معه خادمهُ ونديمهُ إكسنتياس، وأن يقوم برحلة إلى العالم الآخر السفلي؛ عالم الموتى الذي يسيطر عليه عمهُ الإله "بلوتون[13]ص249. ليستأذنهُ في العودة بأحد العمالقة الثلاثة، يستعيد من خلاله أثينا مجدها الأدبي الآفل، وشبابها المسرحي. غـــير أن ديونيزوس بحاجة إلى دليل، فالرّحلة إلى العالم الآخر خطيرة وقلّما يعود منها شخص إلى عالم الأحياء، وبعد تفكير اهتدى إلى فكرة الذهاب إلى أخيه "هرقل" الذي كانت لهُ تجارب في الرحلة والعودة إلى العالم الآخر، وكان "هرقل" في رحلته يلبسُ جلد نمر ويرتدي فروة أسدٍ فقرّر أن يلبس مثله، ثم تذكر "برسفونة" المختطفة من طرف"بلوتون"، فلبس لها سروالا حريرياً وكعبا عالياً، إكراماً وإجلالا لها.

وانطلق ديونيزوس وصاحبه بعد أن دلّهما هرقل على الطريق إلى العالم الآخر، وكانت وحدها النّكات التي تختصر الرحلة والمسافات الشاقة، وهما يتبادلان ركوب الحمار.

وقد اختار ديونيزوس طريق هرقل إلى جهنم كما يشير إليها الحوار:

هرقل:(محاولاً التهويل)«الرحلة طويلة، ستصل أولا إلى بحيرة كبيرة،[13]ص223. واسعة و بلا قرار.

هرقل: (ملوحا): في قارب صغير، مثل هذا القارب. هناك معداوي عجوز يعبر بك في المعدية مقابل بريزتين»[13]ص95..

ويرسم هرقل لـــ: دينوسيوس الطريق إلى العالم الآخر، فإذا هي موحشة، و قذرة، فيها خُطّافٌ يتمرغون في الأوحال، بعدها يشرق الدربُ على الصوفية والأصفياء.

وينطلق ديونيزوس في رحلته مـــع رفيقه، فيصلان البحيرة ويعبر دينيوزيوس في زورق الملاح شارون الذي يقوم بنقل الموتى إلى العالم الآخر ويسمع الإله أثناء عبوره نشيد الضفادع التي تسكن مستنقعا قريبا من البحيرة فيقاطعها ويتحداها في المقدرة على الإنشاد، وتجري بينهما مباراة غنائية تنتهي بانتصاره، في هذه المدة يكون إكسنتياس قد انتهى من الدوران حول النهر وصولا إلى الضفة الأخرى على قدميه، إذ لم يكن من حق العبد أن يعبر في الزورق مع سيده، وعلى الضفة الأخرى يدفع دينوسيوس أجرة النقل، ويمضي مع إكسنتياس ويواجهان مواقف محرجة، ومضحكةٍ في نفس الوقت. ويصل ديونيزوس وخادمه ــ بعد رحلة مخيفة، بين المغضوب عليهم ومريحة بين الأصفياء ــ إلى باب "بلوتون" ، فيدخلان دخول هرقل:

«دينوزيوس: افتح. افتح يا بواب.

أياكوس: من ينادي

دينوزيوس: هرقل الجسور

أياكوس: أيها الرجل النجسُ الضائع المضيّع، أيها الرجل الخسيس الأخس»[13]ص118.

وانتقمَ منه أهلُ الدار ظنا منهم أنهُ هرقل، ولكن في نهاية الأمر لم يكن إلاّ إكسنتياس هو الذي يدفع الثمن، لأنهُ لبس لباسهُ.

و ينفرج حال ديونيزوس بعد أن تعرفوا عليه، ويسمعُ لغطًا في الداخل فيسأل، فيقال لهُ: «هذا؟ إنهُ إسخيلوس وأوربيديس

اكسنتياس:ماذا تقول؟

أياكوس: نعم بدأت المعركة الحامية. كل الموتى يتعاركون[13]ص136.

ويخبروه بأن إسخيلوس قد تربع على عرش التراجيديا في مملكة بلوتون وأن يوربيديس ينافسهُ على هذا المنصب ، فيخبرهم ديونيزوس بأنّه يريد أن يعود إلى عالم الأحياء بشاعر يعيد للمسرح الأثيني مجده.

وينقلنا الشاعر إلى الفكرة الرئيسية للمسرحية، والتي تــدور حول دراسته الشعر التمثيلي في عصره، من خلال الموازنة المادية التي يقيمها ديونيزوس بين إسخيلوس وأوربيديس والتي تمثل اليوم « أشهر وأهم وثيقة نقدية وصلتنا من التراث الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد، وربما تكون من أظرف الوثائق في النقد الأدبي على وجه العموم»[15]ص52.

فقد بلغ ديونيزوس أن خلافاً حاداً قد احتدم ــ قبل مجيئهِ بلحظات ــ بين إسخيلوس الذي تربع على عرش المأساة، وبين أوربيديس الذي أراد أن يأخذ منهُ هذا المنصب ويحتل مكانهُ. ويقترب ديونيزوس من الشاعرين المتخاصمين، ويقف عند تفاصيل الموضوع، فيطلبان منه أن يحكم بينهما فيقبل التحـــــكيم، ثم تبدأ المنافسة فينتقد كل منهما الآخر في لغتهِ وأسلوبهِ وفلسفتهِ الخلقية، وفي المقدمة مآسيه ووظيفتها وأوزانها، ويصعب على الإله أن يفضل شاعرًا عن آخر، فيلجأ إلى وسيلة جديدة وغريبة للموازنة بينهما فيسألهما عن رأيهما في سياسة القائد الأثيني المشهور السيبياديس بعد أن يعلن عن سبب مجيئه، وهو أن يرجع بشاعر"يهدي المدينة إلى الحكمة فيقول أوربيديس: أكره الرّجلَ الذي يتلكأ في خدمة وطنهِ و يسارع إلى إلحاق الضرر بالأوطان، الرجل الذي يسعى إلى تحقيق مآربه الشخصية لا يحقق مبادئه القومية، وأمـــّا إسخيلوس فيرى أنَّه لا ينبغي أن نربي أشبالاً في المدينة أما إذا ربينا واحداً وكبُر

بيننا فيجب أن نرضى عن تصرفاتهِ، لكن الحَكم لا يرضى عن إجابة الشاعرين، ويصعب عليــه الاختيار لأن شـــعر يوربيديس جميل وشعر إسخيلوس مقنع، فيطلب أن يسدي كل منهما النصح إلى أثينا في محنتها، فيعبر أوربيديس عن رأيهِ قائلا: «لا تشـــقوا فيمن وثقتم فيه

أقصد، شكوا في جميع الساسة

ممن وضعتم موضع الرياسة .

ومن نبـــذتموه بايعوه

فربما الخلاص في أيديه»[13]ص174.

أما إسخيلوس فيطالب بدفع الضرائب والاستمرار في الحرب:

«أقول لا نجاة للمدينة

إلا بألف مركب متينة

يجري بها سلطاننا في الأرض

المال وهمٌ جاء ثم يمضي

وبالأسطول ســـتُبى أثينه

أرض العدا وتحكم المدينة »[13]ص175.

ويقترب بلوتون "إله الموتى" من ديونيزوس ويطلب منهُ اختيار الشاعر الذي يفضله ويتخذهُ رفيقاً لهُ في العودة إلى أثينا، فيختار إسخيلوس، مع أنهُ اعترف أكثر من مرة بأنه يفضل أشعار أوربيديس.

فالرحلة كما نرى ذات غرض أدبي بحت اتخذت من البناء المسرحي وسيلة للنقد الأدبي والمقارنة في الفن التراجيدي، كما كشفت عن ميل الشاعر أرسطوفانيس إلى القديم وموقفه من الجديد من دون أن تهمل المسرحية الجانب الديني.

1.2.4. الملاحم الرومانية

لم يخل الأدب الروماني من النصوص الرحلية التي عرفت في التراث اليوناني، ففي القرن الأول الميلادي ظهرت "الإنياذة" لفرجيل التي تحاكي الإلياذة الهوميرية، وتمجد الرومان في الجزء السادس منها بروايتها لرحلة هبوط إنياس إلى العالم السفلي. وتسبق هذه الرحلة رحلة برية، تبدأ من مغادرة إينياس طروادة في رحلة بحرية برعاية جوبتير، بعد أن دمّرها اليونان فتُــلقى بهم العواصف على شواطئ قرطاج بعد غضب الآلهة جونو، وهناك تستقبلهم الملكة الفينيقية ديدو، وتخصُّ بالاستقبال

إينياس، الحبيب غير المنتظر، بعد أن ألقت فينوس شعلة الحب في قلبها، فتمنعهُ عن مواصلة الرحلة لكن جوبيتر يلحّ على المواصلة فتثور الملكة ديدو، وتلعن جوبيتر ثم تنتحر. وهي قصة تسرد في اثني عشر بابًا [16]. ويهمنا منها الأبواب الستة الأولى، التي تصور رحلة إينياس البحرية ورعاية جوبيتر له ولجنوده بعد غضب لآلهة جونو. ويصل إينياس إلى جـــزيرة صقلية، وفي الباب السادس تصوير لنزول إينياس إلى العالم السفـــلى حيث شبح روح والدهِ، و شبح ديدو والآخرين.

وفي العـــالم الآخر، تتحصل ديدو على الغصـــن الذهبي، الـــذي يمكّن فرجيل من دخول الأماكن المحـــــرمة، فيلتقي شبح أبيه، الذي تنبأ لهُ ولأحفاده الرومانيين بمســـتقبل مجيد، كما يلتقي بظل حبيبتهِ الســـابقة التي هجرها قسرا فتعرض عليه كأن لم تره، وتتجه نحو زوجها، وتنتـــهي الرحلة بمديح صريح لأكتافيوس"[17]ص69.

تلك هي رحلة فرجيل التي تشبه الأوديسة الهوميرية، في المغامرات البحرية وصولا إلى عـــالم الموتى، حيث يستشرف المستقبل من عالم الأموات، إذ يظهر خلال هذه الرحلة تفكير فرجيل التاريخي بإيجاد أصول عرقية للشعب اللاّتيني.

ونحن نعتقد أن الحضارة الإنسانية حلقات متصلة بعضها ببعض، فلا وجود لحضارات بشرية خلقت من عدم؛ فهي سلسلة تزدهر وتنمو، وتأخذ مما سبقها، وتعطي للّتي تأتي بعدها.

فقد تكررت الرحلات إلى العالم الآخر في الملاحم البابلية والفرعونية واليونانية والرومـــانية، كانت فيها فكرة قهر الموت، والبحث عن سرا لخلود غاية كل راحل، فإذا أضفنا إلى هذه االرحلات ملحمة أخرى، تبين لنا أن الحضارة الإنسانية حلقات متصلة بعضها ببعض، ونعني بهذه الملحمة الجديدة "الكوميديا الإلهية" لدانتي.

فوجهة الرحلة في الكوميديا الإلهية هي أيضا العالم الآخر السفلي، زمن الرحلة فيها سبعة أيام كاملات، «حيث استغرقت زيارة الجحيم يومين والمطهر أربعة أيام والفردوس نهارا واحداً فقط، وكان الزمن الباقي من حساب الأيام السبعة للعبور بين الجحيم والمطهر والفردوس»[11]ص86.

وكان الباعث إلى الرحلة، حبّ عنيف فجع فيه دانتي في دنياه، حينما هجرتهُ بياترتيشيا –حلمهُ وأملهُ– وتزوجت أحد كبار الأثرياء، ومن أجلها ذرف الدموع، خاصة بموتـــها في عمر الورود، فوضع كل أفكاره وتأملاته وفلسفته في رحـــلته إلى الدار الآخرة تقديســـاً لها، فتلونت الرحلة بأفكاره ومشاعرهِ، وعكست آلامهُ وأحلامهُ. ولم تكن الكوميديا «عملا أخلاقيا ودينياً فحسب، بل علميا أيضاً... أضف إلى ذلك أن الكوميديا عمل عاطفي»[17]ص107..

تتكون الكوميديا الإلهية من ثلاثة أجزاء: الجحيم المطهر والجنة الأرضية والسماوية وكل جزء مكون من ثلاثة وثلاثين جزءاً مع مقدمة في نشيد واحد، ويمثل الجحيم مملكة العقاب والبؤس الأبديين، أما المطهر فهو جبل عال يجمع في قمـــمهِ النفوس التي هي في طريق الطهر، وفيه يهيمن أمل الخلاص، أما الفردوس فيحتوي على تسع كرات متحدة المركز، تدور من سريع إلى أسرع حول الأرض.

إن كوميديا دانتي تصوير رمزي لسعي الإنسان نحو المغفرة والظفر بالتوبة وعبر هذه المحطات كانت رحلة دانتي، غابة مظلمة يشتد فيها شوقه ورغبتهُ إلى النور، وتنبجسُ الشّمس من فوق قمّةٍ، فيسعى إلى الصعود إلى تلك القمة ، لكن دونها أسد وفهد وذئب، فيهرب منهم جميعاً ويظهر لهُ شبح فرجيل،

فيرشدهُ إلى الطريق الآمنة مرورا بالجحيم ثم المطهر، ثم يتركهُ إلى من هو أحق به وأجدر، ليصطحبه في رحلتهِ، فكانت بياتريشيا رمز الحب والإيمان وهي الرفيق والصاحب إلى السماوات السبع، وهنالك ينشغل دانتي بحب الله عن بياتريشيا.

إن العالم الآخر عند دانتي عالم خوف وقلق في بدايتهِ، عالم الجحيم الذي ترتسم ملامحهُ في كونهم «عراة يلسعهم الذباب والنحل وتسيل من عيونهم الدموع الممزوجة بالدم... »[17]ص109. ويبدأ هذا العذاب، وذلك القلق في التحقيق مع المطهر، أما الفردوس فهو عالم الهناءة حيث يشكل الناعمون "وردة" العرش.

وهكذا تستلهم كوميديا دانتي من التاريخ شخصياته كفرجيل، ومن الواقع مأساته، التي دفعت دانتي إلى بث فلسفتهِ في الحياة كما تظهر نزعتهُ الدينية بوضوح، مما جعل الكثير من الباحثين يقولون بتأثر دانتي بالفلسفة الإسلامية، وبالفيلسوف والشاعر العربي أبي العلاء المعري[18].

فالرحلات الخيالية عبر المتخيل الذهني نقلة من الواقع واختراق لما عجز العقل على إدراكه بهدف توسيع الخيال عن طريق الأساليب المشوقة والخيال المجنح والأجواء المثيرة التي تطبع النص بجو أسطوري وخرافي، ولكنها في نهاية الأمر ليست إلا تجربة معيشة على المستوى الواقعي امتزجت بعالم متخيل يمثل بديلا عن الواقع رغبة في الوصول إلى المطلق .

3.1. الرحلة الخيالية في التراث الإسلامي والأدب العربي

3.1.1. في التراث الإسلامي

أوقدت جذوة الاستكشاف والمعرفة وإرواء الشغف في الأدباء والشعراء رغبة الارتحال، فارتادوا خلف قبة السماء بفكرهم وخيالهم الخلاّق معتمدين على مرجعيات ومنطلقات فكرية في اكتشاف العالم الآخر. ولم يكن الاكتشاف وحدهُ الدافع إلى هذه الرحلة الضاربة في الخيال، فلعل ما كان يعيشهُ الأديب في واقعه، وبين مجتمعه من قهر اجتماعي ما يدعوهُ إلى البحث عن عالم بديل، وبهذا تكون «الرحلة الخيالية حالة وجدانية عنيفة، يشعر فيها الأديب أو الفنان بحاجة ملّحة إلى الفرار من البيئة التي يعيش فيها إلى بيئة أخرى جديدة، وجو مغاير مخالف يحيا ما فيهما من حياة، ويحس بما يختلج فيهما من مشاعر وأحاسيس»[19]ص151. فالرحلة الخيالية لا تـــنبع من فراغ وليست ضربا من خيال، وإنما تأتي إجابة لبواعث ومرام وغايات.

وفي هذا الإطار كان لزاماً علينا ونحن نتبعُ الرحلات الخيالية أن نشير إلى بعضها في تراثنا العربي والإسلامي، وهي رحلات قد أخذت طابعاً قدسياً، وأول هذه الرحلات الحقيقية والاضطرارية، والتي تقاطعت مع رحلة آدم في الاتجاه هي قصّة المعراج. وقد نشرت رحلتهُ صلى اللّه عليه وسلّم بظلالها على الفكر الإسلامي، وبرزت أثارها في كتاب المعراج لابن عربي، الذي اتخذ من القصة وسيلة لعرض كتابه الصوفي المكاشفي.

فقصة المعراج تفاصيل لرحلة منامية إلى العالم العلوي، غايتها التحقق بالمقام المحمدي، وهي وإن استمدت فكرتها من المعراج المحمدي، لا تعدو أن تكون رحلة معنوية جسدها ابن عربي في مقدمةٍ وخمسة أقسام؛ ففي المقدمة يفرق ابن عربي بين معراجه المنامي والمعراج المحمدي الذي هو رحلة حسية تمت بالجسم واختراق مسافاتٍ وسمواتٍ، وتتوالى بعدها الأقسام الخمسة في انسجام تام وترابط محكم، إذ تبرز فيها شخصية "رسول التوفيق" الذي سيحضر السالك ــ ابن عربي ــ لهذه الرحلة تحضيراً بدنيا وعقائدياً، ثم يرتقى به إلى السموات السبع، فيكون في السماء الأولى لقاء روحانية أبيه آدم عليه السلام وفي السماء السابعة، روحانية الخليل. يصل بعدها السالك إلى سدرة المنتهى، ومنها إلى الكرسي، ثم يطير إلى الملأ الأعلى يعاين من علم الغيوب عجائباً، ويدخل بعدها قـــاب قوسين، وتنتـــهي الرحلة في شكـــل امتحان للسالك فيما اطلـــع عليه من الإشارات النبوية[20]ص55-207.

إن مصـــدر المعراج لابن عربي« ثقافة إسلامية شملت علوما قرآنية وحديثية وفقهية...»[20]ص35.صادفت شخصية، اكتملت مواهبها شكلا ومضمونا مع بدايات الإلهام، وقد سبقت المعراج رحلة الإسراء التي يقول الله تعالى في شانها: { سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأقصى الَّذِي بَارَكنَا حَوْلَهُ لِنُرِيهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّه هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ}[الإسراء1]قرآن كريم. وتعد قصة الإسراء من القصص الدينية التي تأخذ الألباب لما فيها من معجزات ربانية، أما قصة المعراج في كتب التفسير، وفي الأحاديث النبوية، على أنهُ صلى اللّه عليه وسلم صعد إلى السماء بعد رحلة أرضية كانت تشق على الإبل مسافتها، وحين انتهت به الرحلة إلى بيت المقدس، وصلى بنفر من الأنبياء صلاة العشاء عرج به إلى السماء. فعن ابن إسحاق يقول: وحدّثني من لا أتهم، عن أبي سعيد الخدري ــ رضي الله عنه ــ أنهُ قال: « سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: لمّا فرغت ممّا كان في بيت المقدس، أيّ بالمعراج ولم أر شيئاً قطُّ أحسنَ منهُ و هو الذي يمد إليه ميِّتكم عينيهِ إذا حضر، فأصعــدني صاحبي حتى انتهى إلى باب من أبواب السماء، يقال له بابُ الحفظة عليه ملك من الملائكة يقال لهُ إسماعيل، تحت يديه اثنا عشر ألف ملكٍ، تحت يدي كل ملك منهم اثنا عشر ألف ملك. قال: يقول رسول اللّه صلى الله ُعليه وسلم حين حدث بهذا الحديث:

« وما يعلم جنود ربّك إلاّ هو، فلما دخل بي، قال من هذا يا جبريل؟ قال: (هذا) محمد ، قال: أو قد ’بعث. قال: نعم. قال: فدعا لي بخير ثم قالهُ »[21]ص404.

ومع أول دخول إلى باب السماء تبدأ رحلتهُ صلى اللّه عليه وسلم وصولاً إلى سدرة المنتهى كان فيها عليه الصلاة والسلام يطلع على أحوال الناس و أهوال اليوم الآخر، وما أعده الله من جزاء الثواب و العقاب.

وإذا كان المعراج لابن عربي، قد حافظ على فكرة الصعود، ومثل بحق رؤية تصديقية لمعراج الرسول صلى الله عليه وسلم، فإن في تراثنا العربي رحلات إلى العالم العلوي، أوقدت جذوتها رغبةُ الاستكشاف، وميلُ النفس إلى الترحال، تلك النفس التي ظللنا نتبعها في الأساطير والملاحم والكوميديات فوجدناها جميعاً تشترك في قهر الموت، والبحث عن المعرفة والرغبة في فك مجاهل الغيب وما يعجز عليه العقل، وهي بالإضافة إلى ذلك انعتاق من واقع غير محبوب إلى عالم تسودُ فيه العدالةُ، وتُردُّ فيه الحقوق، ولا يظلم فيه أحد.

1.3.2. في الأدب العربي:

من الرحلات الخيالية ذات الطـــابع الأدبي، "المقـــامة" الإبليسية لبـــديع الزمان الهمذاني إحدى الرحلات الخيالية التي استوحاها من أسطورة شيطان الشعر، «فكانت سابقة فريدة في الأدب العربي»[1]ص14. ومضمون هذه الرحلة أنّ عيسى بن هشام بطل المقامات[22]ص243-266. فقد إبلا له، فخرج باحثا عنها حتى انتهت به الطريق إلى واد أخضر، باسقة أشجاره يانعة ثماره فالتقى شيخا، أنس لهُ وبادلهُ القول، إلى أن سألهُ الشيخُ إن كان يحفظ شيئاً من أشعار العرب، فروى لهُ شعرا لامرئ القيس، ولبيد وطرفة وعبيد، لكن الشيخ لا يطرب، فيطلب من أبن هشام أن يسمعه، شيئا من شعره، فأنشدهُ قصيدة مطولة مطلعها:

بان الخليط و لو طوّعت ما بانا * و قـــطّعوا من حبال الوصل أقرانا

فقال أبوالفتح: يا شيخ. هذه القصيدة لجرير، قد حفظها الصبيان وعرفها النسوان فيتهرب الشيخ من الإجابة ويطلب منهُ أن يسمعه من شعر أبي نواس. فينشد أبو الفتح:

*لا أنشد الدهر ربعا غير مأنوس * ولست أصبو إلى الحادين بالعيس*

فيطرب لها الشيخ، فيقول أبوالفتح : قبحك الله من شيخ، لا أدري أبانتحالك شعر جرير أنت أسخف أم بطربك من شعر أبي نواس، وهو فويسق عيار؟

وقد لاحظ الشيخُ أن أبا الفتح الإسكندري قد ضاق به ذرعا. فأخبرهُ بأنهُ أبو مرة، قال عيسى: ثم غاب و لم أرهُ.[22]ص266.

تلك رحلة من الرحلات إلى عالم الشياطين، وإن اتسمت بالإيجاز لكنها «جمعت إنسانا بإبليس في جنّة من جنان الأحلام، فتراويا الأشعار»[23]ص126.وهي قصة خيالية مبنية أساسا على تصور أسطوري لشيطان الشعر، تمثل النواة الأولى للمسرحية الكوميدية الساخرة ببطلها الفصيح الذي يملك قدرة عجيبة على التنكر.

ومن الرحلات الخيالية أيضا في أدبنا العربي في العصر العباسي رسالة "التوابع والزوابع" لابن شهيد الشاعر والأديب القرطبي الأندلسي ،والتي أضافت إلى تراثنا الأدبي شكلاً جديداً يجمع بين الآراء الأدبية والنقدية في إطار قصصي بيئتهُ عالم الجن، فقد تخيل ابن شهيد أنه قام برحلة إلى عالم الجن والتقى بشياطين الشعراء والكتاب ووقعت بينه وبينهم مناظرات أدبية، كان المتفوق فيها ابن شهيد، وقد تمت الرحلة إلى العالم الآخر على صهوة جواد أدهم، تذكرنا "بالبراق" في قصة المعراج، كما أن مقابلتهُ ومحادثته مناظرتِه للشعراء والأدباء تلفت انتباهنا للقاءات الرسول صلى الله عليه و سلم مع الأنبياء والمقربين.

وتعد رسالة التوابع والزوابع مطارحة فكرية ونقدية، أبدى من خلالها ابن شهيد مقدرتهُ النقدية العالية جاعلا من إجازات فحول الشعراء وشهاداتهم له بعلو المنزلة فخرا كبيرا، ليصبح ابن شهيد بذلك« السباق إلى خوض مجال العالــم الآخر، دفعه إلى ذلك حنقهُ من حساده المعاصرين لهُ، وشوقهُ إلى مضاهاة المشرقيين»[23]ص128.

وتعد "الزوابع والتوابع" معرضاً لطيفاً يقدم من خلالها صورة للأدب والأدباء، أظهر من خــلالها ابن شهيد الأندلسي تفوقهُ وبراعتهُ بانتقادهم والسخرية منهم، وكانت السخرية الشرسة، أداة من أقوى أدواته النقدية.

وتأتي رسالة الغفران لتضيف إلى التليد جديدا؛ إذا انطلق أبو العلاء يموج في عالم خيالي سحيق البعد لم تستطع سجونه الثلاث (العمى ولزوم البيت وحبس الروح في الجسد الخبيث) أن تكبل نفسه، وخياله وطموحاته فامتطى صهوة جواد، مستقبلا بخياله عالم الآخرة.

تبدأ رسالة الغفران بمقدمة وصف فيها رسالة ابن القارح علي بن منصور الحلبي وأثرها الطيب في نفسه، فهي كلمة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء ثم استرسل خياله إلي بلوغ ابن قارح السماء العليا بفضل كلماته جلّ وعلا، فوصف ابن القارح هناك مطعماً الوصف بآيات قرآنية وأبيات شعرية، ثم أشاد بفضله قائلا:

«وقد وصلت الرسالة التي بحرها بالحكم مسجور، ومن قرأها مأجور، إذ كانت تأمر بتقبل الشّرع وتعيب من ترك أصلاً إلى فرع... و في تلك السطور كلم كثير...فقد غرس لمولاي الشيخ الجليل-إنشاء الله- بذلك الثناء شـــــجر في الجنة لذيذ اجتــناء...و تجري في أصول ذلك الشجر، أنهار تختلج من ماء الحيوان، والكوثر يمدها في كل أوان، من شرب منها النُغبة فلا موت...»[24]ص141-142. وهكذا تبدأ الرحلة انطلاقاً من الكلمة الطيبة التي تشبه الشجرة الطيبة، وتنتهي الرحلة إلى الفاجعة بالكلمة الخبيثة، التي تؤدي إلى الجحيم.

وقد اتخذ أبو العلاء من ابن القارح بطلاً لقصتهِ في العالم الآخر، وهي مسؤولية ضخمة وعسيرة ، إذا اعتبرنا الرسالة رحلة خيالية لأبي العلاء قادتهُ إليها ظروف وعوامل. فكيف التوفيق بين هذه النفس التواقة المتحررة، وبين المواءمة لشخصية ابن القارح المغضوب عليها إذ «المعادلة الصعبة في مسرحية الغفران ولعلها عقدتها، هي أن تعـــــبر عن شخصية مؤلفها ، وأن تلاءم في الوقت نفسه شخصية بطلها»[25]ص59. إنها تعكس شهوانية ابن القارح وزهد أبي العلاء في الوقت نفسه.

لقد خاض أبو العلاء مجال العالم الآخر مع بطله ابن القارح، فتخيّل وصوله إلى الجنّة، فوصف المقام الذي فيه كل شجرة «تأخذ بين المشرق والمغرب بظل غاط ، ليست في العين كذات

أنواط»[24]ص140.، ثم تنقل ابن القارح بين بعض شعراء الجاهلية، فالتقى منهم الأعشى والنابغة وعدياً، وهم ينعمون بنعيم الجنة ، على الرغم من أنهم عاشوا في الجاهلية، فأدرك أن نعيمهم بسبب أقوال غفرت لهم ذنوبهم. وتتوسط السيدة فاطمة لدى أبيها ليسمح لابن القارح بأن يلج الجنة، وترسل أخاها إبراهيم رفيقاً لهُ، فيسمح لهُ بالدخول، ويوضح قصة دخوله الجنة مع رضوان خازن الجنان، ويواصل مسامراته الأدبية مع من يلتقي بهم من الأدباء والشعراء، ويلتقي عدداً من الشعراء، يشكلون حلقات حول مأدبة في الجنة وينعمون بخيراتها من طعام وشراب وحور عين ونعيم مقيم وثابت. فيلقى ابن القارح في الجنة النعيـــم والسعادة، ومنها يرحل إلى النار وفي طريقهِ يمر بمدائن العفاريت فيحاور شعراء الجن، مثل أبو هدرش والخيثعور فيقول: « وقد بلغني أنكم معشر الإنس تلهجون بقصيدة امرئ القيس " قفا نبك من ذكر حبيب منزل" وتُحَفِّظُونها الحزاورةفي المكاتب، وان شئت أمليتك ألف كلمة على هذا الوزن على مثل: منزلٍ حوملٍ، وألفاً على ذلك القريّ يجيء على: منزلُ وحوملُ وألفا على منزلا وحوملاً وألفا على منزلةٍ وحوملةٍ، وكل ذلك لشاعر مناهلك، وهو كافر وهو الآن يشتعل في أطباق الجحيم »[24]ص292.

وتتوق نفسه إلى جهنم، فيزورها فيلقى فيها بشاراً وامرأ القيس وعنترة وطرفة والأخطل وعلى رأسهم إبليس يتلوّى من العذاب ألماً ، ثم يعود إلى الجنة مع آدم عليه السلام، ليضرب بعدها سائراً في الفردوس حتى يقع على روضة حيات ، يعجب لوجودها في الجنَّة، وينتهي مشهد الرحلة في جنّة الرَّجز، ويسدل الستار عن عالم أدبي محض.

تلك هي رسالة الغفران التي أشاد بها علي بن محمد في معرض حديثه عن رسالة التوابع والزوابع معتبرا أن: «رسالة "الغفران" ورسالة "الزوابع والتوابع" فرعان طيبان من شجرة مباركة، هي شجرة الأدب العربي التي ينبغي أن تكون موضع الفخر، ومحط المباهاة، لا مبعث العصبيات الجوفاء والنعرات البدائية»[26]ص561.

ونحن نرى أن الرحلات الخيالية على تنوعها وتعددها، تجمع بيـــن المتـــعة الخيالية والفائـــدة الأدبية، ثم هي لا تخلو من بواعث نفسية واجتماعية جعـــلت من النفس الإنسانية ترحـــل إلى عالم آخر، بغية التنفيس أو رغبة في التعبير عمًا يختلج في النفس من أحاسيس، كما تعكس رحابة الخيال وسعة النظر في هذا الإرث الإنساني المشترك للمتخيل الأخروي والقدرة على تطويعه. ثم إن الرحلات جميعها كانت نحو العالم الآخر ولكنها متعارضة في الوجهة. فالرحلات في الأدب الأجنبي وجهتها العالم السفلي، أما الرحلات في الأدب العربي وفي التراث الإسلامي فكانت عمودية، مرتبطة بالجانب الديني لتلك الأمة.

كما تلتقي مسرحية الضفادع مع رسالة الغفران في الغاية ممثلة في الإصلاح والنقد الأدبي عن طريق الموازنة بين الشعراء. رغم أن الفكرة عند أرسطوفان واضحة وبسيطة، أما عند أبي العلاء فهي مشاهد معقدة ومبعثرة، كان لابن القارح الفضـــل الكبير في الربط بين أحداثها بما منحه أبو العلاء من حرية في الحركة رغم كثرة الاستطرادات، هذه الأخيرة التي لا نجدها في مسرحية الضفادع.

1 . 4. ملامح التأثير والتأثر في الرحلتين

تتجلى تأثيرات الأدب الأجنبي في الثقافة العربية من خلال دراسات الأدب المقارن، التي تدرس مواطن التلاقي بين الآداب المختلفة، ومدى التأثير والتأثر فيها، من حيث الأصول والفروع الفنية، وعلى الإنسان الواعي إدراك أن الأدب هو نتاج الفكر والإبداع الإنساني، وهو ليس حكرا على فئة معينة، تملك حقوق استغلاله.

ومن ثم فإن أسباب التأثير والتأثر بين الآداب الخاصة بكل شعب من الشعوب متاحة، وهي لا تنكر أصالة الأدب القومي، بل تثبت إمكانية التفاعل مع الآخر والتبادل معه. واستقبال الثقافة العربية للثقافات الوافدة، والاعتماد عليها ليس فيه انتقاص لشأنها، ولا تصغير من قيمـــتها، ولا هي تعبير عن عجز أو وهن دبّ فيها، إنما هو تلاقح قصْد التخلص من الإقليمية المتبقية وهذا ما أشار إليه إحسان عباس بقولهِ: «ومهما يكن من شيء، فإن القول بتقبل الأدب العربي لمؤشرات أجنبية ليس انتقاصا من أصالتهِ أو استهانة بعناصر تلك الأصالة»[27]ص9.

لذلك فإن التأثر بأي أدب ــ إيجابيا كان أم سلبيا ــ يتوقف على قدرات تلك الآداب على التفـــاعل الناضج، من أجـــل الحفـــاظ على الأصالة القومية مع الارتفاع إلى مستوى العالمية، وليس هذا مدعاة للانكسار، بل الإنصاف بحق كل شعب في الاعتراف بفضلهِ وريادته.

وقد عرف الأدب المقارن بأنهُ:«الفن'المنهجي الذي يبحث في علاقات التشابه والتقارب والتأثير والتأثر وتقريـــب الأدب من مجالات التعبير»[28]ص18. ولن نحيد عن هذا التعريف في بحثنا، ملتمسين مواطن التقارب بين مسرحية "الضفادع" لأرستوفانيس و"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، رغم التباعد في الزمـــان والمكان بينهما.

فامتزاج الثقافات في العصر العباسي بفعل تلاقي مجموعة من الشعوب، منها العرب والفـــرس والهند واليونان و اليونان شكلت خليطاً جديداً، وشلالاً فكريا عظيما سواء مـــن حيـــث موضـــاعاته أو أغراضه، « فانفتاح الحضارات يتبعهُ دون أدنى شك احتكاك الثقافات، الأمر الذي ينتهي إلى تزاوج هذه الثقافات أو صراعها»[29]ص3. أما الإنعزال والركون عنها والاكتفاء بما لديها إمّا خوفاً من التأثر بها أو ترفعاً عنها. إنمّا يكسبها الذبول والضياع.

وقد حفظت الأمم اليونانية القديمة حضارتها من الضياع، لأنها «حفظت إبداعها مدوناً فلم تكتم العلم ولم تجعله سرًا مستورا عن عامة الشعب، وأعلنتهُ ووزعتهُ من غير عقدة نقص»[29]ص3.

ولسنا نعرف عصراً أصبح السطر فيه أهم من الشطر، مثلما عرف في العصر العباسي، هـذا العصر الذي أفسح المجال للعقل، وقيّد جماح الوجدان، بما عرفهُ من ثقافات جديدة عقلية، ونزعة علميـة أدهشت المثقف العباسي، فماشى ركابها. ومما هيأ لهذه الحركة العقلية الجديدة من التمكن، ظهور حركة الترجمة في القرن الثاني الهجري، هذه الحركة التي بعثت نهضة فكرية جديدة أتت ثمارها فـي القـرن الرابع الهجـري، وأشادت بالعقل وقدراتهِ على اقتحام مجالات عديدة في العلم، وبشيء من الجرأة، ولقد أكدت حلمي مطر على أن « النقل المباشر من تراث الأوائل، يتمثل أساسا في النقل عن التراث اليوناني في المقام الأول، ذلـك أن الحضارة اليونانية قد انتشرت مع الإسـكندر الأكبـر، فـي أرجـاء العـالم الشرقي»[29]ص9.

هذه الثقافة اليونانية التي انتقلت إلى أدبنا العربي قد أسهم فيها مترجمون، نقلوا الثقافة اليونانية نقلا مباشرا أو عن طريق السريانية، ومن الذين يحفظ لهم أدبنا فضل التزود عن طريقهم: حنين بن إسحاق المعروف وإسحاق بن حنين، وابن أخته حبيش بن الأعشم .

وسيلاحظ المتتبع لبحثنا أننا نشيد بهذه الثقافة الوافدة، ولكننا لا نسعى إلى الإقرار بالذوبان فيها، إننا ضد الانسلاخ من الجذور والانسياق وراء التقليد الأعمى.

إن مرد سعينا لإثبات تأثر ثقافتنا العربية بالثقافة اليونانية هو ما عبر عنهُ محمد التنوخي بقولهِ: «إنّ أدبنا ذلك المخلوق النفسي، بحاجة إلى تغذية وتثقيف وتطويع»[23]ص22.

إنه من غير المناسب أن نستبعد الأدب اليوناني تماما من أدبنا العربي. فـالمؤرخون ينقلون أن حنينا كان يعرف (أدب)هوميروس، وليـس في الأمر مبـالغة، ذلك أن حنـينا قد زار اليـونان والإسكندرية لتعلم اليونانية[30]ص56-57.

وسنحصر روح التأثر والتأثير بين أرسطوفانيس في مسرحية "الضفادع" وأبي العلاء المعري في "رسالة الغفران"، في شكل مقارنة وسيرى القارئ أن مبررات هذه المقارنة عديدة، منها: إن الثقافتين مختلفتان، ومتباعدتان زماناً ومكاناً، ومع ذلك بينهما من القرابة ما يجعل اللُحمة بينهما وثيقة، وتأثير السابق في اللاحق أمر محتمل، ودون أن نجرد الثاني من ثقافة عصرهِ، وتأثره بروافد أخرى، ودون أن نحرمهُ فكره الخاص، ولكن الذي يشـدنا أن النصين كليهما رحـلة إلى العالم الآخر، وكليهما يتخذ من النقد والسخرية مجالاً لعرض الأفكار.

وقد شكلت القصة عند أرسطوفانيس وأبي العلاء المعري فضاء أسطوريا، يشهد على لحظة ثقافية، تضاف إليها الرحلة الخيالية التي تتشكل من مجموع المعارف التي تبني حولها جولة فكرية

وروحية حقيقية، وهذا ما أكده هنري باجو من أن الرحلة تتم « ضمن الكلمات والمعرفة...و إقامة علاقة تشابه بين العالم المكتشف، والعالم الذي نظن أننا جئنا منه»[28]ص59.

وزاد من شهية المنظور الذي يدفع الشاعر إلى الـــــرحلة لذة اكتشاف المجـــهول الذي عجز العقل على إدراكه بصورة مباشرة، فاتخذ من الرحلة الخياليـــةً سبيلاً للاكتشاف. هذا الاكتشاف الذي يتردد صداه في مقولة مونتين:«أعرف الذي أهرب منهُ ، ولكن ليس الذي أبحث عنهُ»[28]ص48.

إن تـــناول الرحلة وقضايا النقد في مسرحية الضفادع ومقارنتها بما تضمنته رسالة الغفران من رحلة خيالية وقضايا أدبية من شأنها أن ترفع من مكانة أدبنا وفكرنا وتضعهما في سياق الأدب الإنساني العظيم، «أما عزل التراث وكأننا نحنطهُ في تابوت، ونتلو عليه صلوات الكهان، أو نضعه كالعليل في محجر صحي فلن تصيب منهُ إلاّ الإقليمية والمحلية»[31]ص12.

صحيح أن رسالة الغفران فيها من سمات القرآن ووحيه، ومن جنة الله وجحيمه، وهو أمر عادي أن يتأثر الأديب بعصره. وأن يوظف مما يسكنهُ من الجانب الروحي، لكننا قد نظلمه إذ عزلناه عن ثقافة عصرهِ، وتأثره بالثقافات الوافدة. وهذا ما يجعلنا نبحث عن مواطن التأثر والتأثير من غير أن نشعر بعقدة نقص إزاء أدبنا أو أن نشعر بأننا أصبحنا في تبعية فكرية، لأن التـــأثر شيء والسرقة شيء آخر.

ومثلما قيل عن تأثر دانتي بالثقافة الإسلامية وبرسالة الغفران، سنقول باحتمال تأثر المعري بأرسطوفاتيس وكذا بهوميروس في ملحمة الأوديسة في قسمها المتعلق بالرحلة إلى العالم الآخر لأن رؤيا الخيال والمغامرات العجيبة «ليست إلا تسلسلا لأفكار الشعراء عن العالم الآخرة سواء بالتأثـــــر الأدبي الخاص، أومن خلال التراث الروحي الشائع المتوارث»[31]ص14. فالذاكرة الإنسانية تحتفظ دوما برصيد من نتاج الأدباء، لأن الثقافة مهما تنوعت وتعددت فلا يمكن لها أن تولد من فراغ. وهذا الحكم الأخير هو الذي جرنا إلى تتبع أثر الرحلات الخيالية في العالم الآخر بنوعيه السفلي والعلوي في الأساطير والملاحم والكوميديات، وفي تراثنا الإسلامي والعربي.

إن الذي يقرأ مسرحية الضفادع لأرسطوفانيس لا يملك إلاّ أن يفكر في رسالة الغفران، ورسالة الغفران هي أيضاً مثل الضفادع، إطارها العام وصف رحلة إلى العالم الآخر، اتخذ منها الأديبان أداة لعرض الأفكار وقالبا للموضوع، رغم أن رسالة الغفران حافلة بالمأثورات الإسلامية مقارنة بالضفادع الحافلة بالمعتقد اليوناني.

ومن العناصر التي تجعلنا نعتبر رسالة الغفران قريبة من مسرحية الضفادع بالرغم مما فيها من أثر ديني، و بقدر ما فيها من اللواحق التي هي من صنع الخيال. تلك العناصر والمشاهد التي توحي باطلاع أبي العلاء على هذا التراث و منها:

- التناول الفكاهي للحياة وللعالم الآخر، والذي عبر عنه أرسطو في تعريفـــــه للمحاكاة بأنها: « محاكاة الأراذل من الناس، لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح، إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام»[32]ص16.

- فكرة عقد الموازنة على أساس نظم الشعر جيده ورديئة، لا على أساس ما جاء به الشعراء والأدباء في الدنيا من أفعال خيرة أو وشريرة.

- اتخاذ العالم الآخر مسرحاً للأحداث وربط الخيال بالواقع، ومناقشة قضاياه والحديث عن أزماته والأدبية والاجتماعية والسياسية والدينية.

ومن الطبيعي كما يقول لويس عوض: أن نفترض:«أن رسالة الغفران تنتمي إلى هذه الفصيلة من الأدب. وإن هذا الموضوع من رواسب الأدب اليوناني، في الأدب العربي»[31]ص124. فقد ولد المعري مع مولد الحروب الصليبية وعاش حياتهُ كلها في غمارها، وكان معاصرًا لابن سينا، البيروني وأحمد ابن حزم وأبي حيان التوحيدي، وكانت المكتبة العربية قد زخرت في عصر الترجمة الكبير، أي في القرنين السابقين لعصر المعري بعيون التراث اليوناني والفارسي. وكانت حلب وأنطاكيا بالذات مركزين من مراكز الإشعاع الثقافي بحكم اتصالهما المباشر بالحضارة الهيلينية.

تلـــك هي ملامح عصر أبي العلاء الاجتماعية والثقافية والسياسية، وأبو العلاء «ليس إلاّ رجلاً نجم من بيئة اجتماعية، ولكنه خالف القاعدة وشذ عن هذا القياس، وأبَى إلا أن يكون مستقل العلم والعمل، منبعثا في حياته وآرائه عن نفسه وشخصيته»[33]ص310. فلا عجب إذاً أن يكون فكره انعكاسا لبعض الأوضاع العامة والظروف الخاصة.

لقد حقق أبو العلاء المعري، لتراثنا ثراءً وغنى عبر التأثير والتأثر بالثقافة الفارسية واليونانية وأعجب بالأمثال والحكم الهندية واستلهم ما في أعمالهم عن وعي تام بقيمة الانفتاح والخروج عبر الحدود الجغرافية واللغوية، وحدود الأنواع الأدبية، وكان يدرك أن هذا الوعي، سيحقق نوعا من التلاقح الفكري، ما دامت المبادلات الأدبية سنة من سنن الحياة المبـــنية على التعارف، ذلك أن المبادلات الثقـــافية وتأثير ثقافة في أخرى « ليست أمراً آنيا يرتبط بظرف من ظروف الحياة أو آخر، إنما هي سنة التاريخ الزاخر بشواهد هجرة الثقافات واستعارتها بعضها من الآخر»[34]ص18.

ولم يكن أبو العلاء متفردا في هذا التوجه بل كان ذلك مذهب القدامى، الذين سعوا إلى بلورة منابع الإلهام المستقاة من الثقافات الأجنبية، واستطاعوا أن يحققوا لتراثنا الأدبي شيئاً من الثراء والغنى في ذلك الزمن الذي لم تكن قد ظـــهرت فيه الدراسات المقارنة التي تعني بمظـــاهر التأثر والتأثير بين الآداب والثقافات، ويكفيهم أنهم تنبهوا إلى أهمية الاتصال، الذي ظهرت ملامحهُ في النثر الفني في القرن

الثاني والقرون التي تليه في فترة العصر العباسي، وأطلقوا عليه "تراث الأوائل". وهم يعنون به التراث الذي أسهمت فيه كل الأمم.

وقد ذهب محمد خلف الله إلى القول بمعرفة العرب للآداب اليونانية مستندا في هذا الرأي على معرفة العرب لكتاب "فن الشعر" لأرسطو، لكنهُ يرى أن هذه المعرفة كانت سطحية، لا تساعد على تذوق الأدب اليوناني، وإنما نقل عن طريق الترجمة وكان متسماً بالغموض والرداءة[35]ص146. أما طه حسين فقد ذهب إلى القول بأن البيان العربي« نسيج جمعت خيوطهُ من البلاغة العربية في المادة واللغة، ومن البلاغة الفارسية في الصورة والهيئة ومن البلاغة اليونانية في وجوب الملائمة بين أجزاء العبارة»[36]ص4.

ومهما يكن من أمر تأثير الثقافة اليونانية في الأدب العربي، وعلى كثرة المقللين من شأن تأثيرها، لبعد العرب عن معرفة اللغة اليونانية، فإن عوامل التأثير لا تبطل، وقد أدرك داود سلوم أثر هذه الثقافة في الوعي والثراء والتنوع الأدبي، ولكنهُ يتهم الأدباء العرب ونقادهم بالسرقة وتعمد إخفاء تأثرهم وأوعز هذا الإخفاء إلى عوامل: منها:

حرص العرب على سمعتهم، وخوفهم عليها من أن تخدش بالقول أنهم أخذوا فكرة ما عن الآخرين، لأنهم يظنون أن السكوت عن التأثر بالآخر يثبت أصالتهم، ومن العوامل أيضاً مشكلة الصراع السياسي بين العرب وغيرهم والتي فرضت عليهم ذلك الشعور، ومنهُ أيضا غرور الكتاب العرب ومحاولة إبراز تفوقهم وإعلان ابتكارهم الأدبي والفني، دون الكشف أو الإشارة إلى اعتمادهم على أفكار الآخرين[37]ص14.

ويرجع هذا الإخفاء إلى ذلك التصادم الأولي بين الحضارتين ومحاولة كل حضارة إخفاء تأثرها وإظهار الأصالة والابتكار لأن الدراسات الأدبية اليونانية لم تنشر بين أيدي كل المثقفين العرب، مما هيأ لهم مبدأ الاقتباس الحر، وادعاء الابتكار. ومهما يكن من أمر المسلمين ونظرتهم إلى الثقافة الوافدة فانه لا يمكن إنكار أثرها في التفكير العربي في فترة العصر العباسي، وإن كنا لا نرى في الادعاء بأن الغرور كان عاملا من عوامل الإخفاء فنحن لا ننقص من سبق العرب في الإبداع ولا من حدة تفكيرهم، فشاعرنا أبو العلاء المعري يعلن صراحة اطلاعه على هذه العلوم بقوله:

لعمرك ما غادرت مطلع هضبة من الفكر إلا وارتقيت هضاب[38]ج1ص137.

وفي قوله أيضا :

ما كان في الدنيا بنـــــــو زمن إلا وعنديَ من أخبارهم طرف[38]ج3ص385.

وهو بذلك ينهل من منهلين؛ منهل الثقافة العربية الإسلامية ممثلة في القرآن والحديث ومنهل الثقافة الوافدة، ولا عجب فقد لقب بالشاعر الفيلسوف وهي صفة نجدها عند القـــدامى من اليونان، وقد أشـــارت الدكتورة سناء خضر أن«الفلسفة أثرت وتأثرت بالأدب قديما وحديثا لما بينهما من وشائج قوية فنجد الفيلسوف الأديب والأديب الفيلسوف، وهذا ما نلمسه في وجود قواعد فلسفية للنقد الأدبي عند أفلاطون وأرسطو»[39]ص6.

وسواء أعلن هذا التأثر أم لم يعلن، فالأدب استجابة لحاجات ذاتية وعاطفية واجتماعية وفكرية، وأمام هذه التأثيرات الوافدة، فإن أبالعلاء لم يكن بمعزل عن هذا التأثير. «والمعري الفيلسوف صاحب الشعر الفلسفي لم ينضج، ولم ينل الشهرة في بلدة المعرة إلاّ لأنهُ أحس بثاقب فكرهِ بضـــرورة امتصاص الآثار الأخرى، فمثل هؤلاء مثل هوراس اللاتيني»[23]ص25.

الفصـــل2

مقارنة بين مسرحية الضفادع ورسالة الغفران

1.2. الإطار العام للرحلة

1.1.2. ظروف تأليف مسرحية الضفادع ورسالة الغفران

أرسطوفانيس الكوميدي الإغريقي، هو أول من وصلتنا منه أعمالا كوميدية كاملة، وإن كان قد سبق الى ذلك، إذ لا نستطيع الإقرار بأن أي عمل ظهر كاملا، بل سُبق بإرهاصات. وتعد مسرحية الضفادع أولى محاولات النقد الأدبي، اتخذت من العالم الآخر ــ العالم السفلي ــ مسرحا لأحداثها، وميدانا لإثارة القضايا النقدية وفازت هذه المسرحية سنة 450ق. م بالجائزة الأولى، ورغم أن موضوعها نقدي بالدرجة الأولى لكنها لم تخل من قضايا سياسية واجتماعية تتعلق بالدولة والمجتمع في فترة القرن الرابع قبل الميلاد، فهي تشمل كل جوانب النشاط البشري في المجتمع الإغريقي[40]ص352-353. وقد عمل شارل مورون على تمييز الأنساق الكوميدية لأعمال أرسطوفانيس، وصنف "الضفادع" ضمن مجموعة الأعمال الأدبية التي تتضمن أحداثا سياسية خطيرة[41]ص117-118.

وقد وضع أرسطو فان ــ من خلال مسرحية الضفادع ــ العالم موضع ضحك وسخرية، وهذا ما جعلها مثيرة فباتت حقلا للعبثية الطفولية[41]ص124. كما اتخذ منها مجالا لمناقشة الجدل القائم حول التراجيديا، وتمريرا لرسالته الإصلاحية عن طريق النقد من خلال دعوته لإنقاذ أثينا، وهو مؤمن أن رسالة المسرح كرسالة الرجل الســياسي، فالمــسرح يحــتاج إلى رجال القيم السامية والمهارة فيه لا تكفي[42]ص107. ولهذا السبب أراد أرسطوفانيس الارتحال إلى هاديس (العالم السفلي) لإحضار شاعرٍ يتربع على عرش التراجيديا.

أما رسالة الغفران فهي رد على الرسالة الأصل التي بعث بها ابن القارح علي بن منصور الحلبي الشيخ الأديب ، إلى أبي العلاء، يستعرض فيها قدرته اللغوية والأدبية وتجاربه ورحلاته. وقد نحا أبو العلاء المعري منحى لم يسبق إليه في الأدب الإسلامي، فتناول بعض المقدسات الدينية بأسلوب خيالي سردي، كالنار والجنة والصحابة والأنبياء والملائكة والذات الإلهية وبطريقة تتنافى وتتعارض في الكثير

من المواقف مع حقيقتها، واستمر في السرد الإستطرادي التخيلي لغيبيات الحشر والمعاد، يتكلم على ألسنة الأنبياء والمرسلين والملائكة. ونقل الموقف إلى الدار الآخرة فاتخذ جنة الله وجحيمه في العالم العلوي مسرحا للنقد الأدبي، يُساءِل الشعراء السابقين واللغويين والفلاسفة، يحاججهم ويستفهم منهم ويرد من خلال أجوبتهم المفتعلة على بعض الآراء والمدارس التي عاصرها على مستوى الأدب واللغة والدين، فهو يجعل من شخصيات الدار الآخرة مستندات دعم لأفكاره وقناعاته وآرائه .

وهو بهذا الجموح الأدبي غير المسبوق قد حصد اتهامات البعض ممن عاصروه أو ممن جاءوا بعده. فاتهموه بالفسوق والزندقة والتجديف العقدي، فيما كان في رسالته ينتقد بعض الزنادقة والمنافقين وأصحاب الهوى.

إن مسرحية الضفادع ليست تحليقا خياليا صرفا، إنما اتخذت من الخيال إطارا لمناقشة قضايا دفع إليها أرسطوفانيس دفعا، شعورا منه بدور الكاتب الذي يعيش أحداث عصره، ورسالة الغفران تشبه كثيرا مسرحية الضفادع وإن كان دافع أبي العلاء هو الرد على الرسالة ، غير أن المناسبة قد هيأت لما كان يدور في خلده من قضايا وأفكار، فاتخذها منطلقا لبدء رحلته .

2.1.2. العنوان والنص

يمثل العنوان في المتن جزءا من العمل الأدبي، ويمكن أن يقدم الكثير من المعارف، فالعنوان في أي عمل أدبي تعريف للنص، وكشف له من حيث هو نص مواز يشكل« ضرورة كتابية»[43]ص45. لذلك لا يمكن اعتباره اعتباطيا في النص الأدبي، وقد نبه فيري «إلى أن موقعه فوق النص يمنحه سلطة، لأنه يخبر القارئ الذي لم يقرأ النص شيئا ما عن هذا النص»
[44]ص45. وهو نفس الرأي الذي ذهب إليه شعيب حليفي إذ رأى أنه « يشكل خطابا مكثفا في جملة سردية مؤطرة للنص السردي، هو نقطة بالنسبة لمسار السرد»[6]ص179. ومن هذا المنطلق سنقف عند العنوانين في "الضفادع "و"رسالة الغفران".

من الملفت للإنتباه أن أرسطوفانيس يعنْون مسرحياته بأسماء الحيوانات، كـ"الزنابير" و"الطيور" و"الضفادع"، وسميت مسرحية أرسطوفانيس بالضفادع نسبة إلى الجوقة التي اصطحبت دينوسيس في رحلته، ومثلت بنقيقها كورسا، كما أن الضفادع كحيوانات في المسرحية لا تمثل ألا جزءا من العمل المسرحي تظهر من خلاله براعة ديونيزوس في معركته الشعرية من أجل إخراس الضفادع :

« دينوسيوس : وأنا لن أخاف ،

يا بنات الضفادع ،

سوف يقوى نقيقي،
رغم همي وضيقي،
سوف يشتد حيلي،
طول يومي وليلي
سوف يعلو الصريخ ،
ويصمّ الصراخ ،
فتبح الحلوق ،
ويكفّ النقيق»[13]ج1ص103-104.

وبالمقابل، فحين ننتقل إلى رسالة الغفران، نجدها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمضمون، فاسم" الغفران" أخذ من كل إجابة شخص أدخلهُ أبو العلاء الجنة، إذ كان يسألهُ بم غُفِرَ لك، حتى كنت من أهلها ؟ ثم يعقد لهُ بمشيئة الله. وأما اسم "الرسالة" فقد جاء من كونها رسالة جوابية لابن القارح، أرسلها إليه وهو يطلق عليها هذا الاسم في مواضع متعددة كما في قوله: « وقد وصلت الرسالة التي بحرها مسجور ... »[24]ص193.

وكذلك هو من أطلق عليها اسم القصة على لسان بن القارح، فهو يقول « أنا أقص عليك قصتي»[24]ص248. وهذه القصص المسرودة، هي جملة من المشاهد التخيلية جنحت جنوحا مسرحيا .

وهكذا يبدو جليا أن العنوان لم يوضع، اعتباطا فـ"الضفادع" لا تدل بصفة مباشرة على الموضوع، فهي كوميديا يؤدي فيها الانزياح دورا مهما، ثم هي ليست فن الجدية مقارنة بالتراجيديا، أما عند أبي العلاء المعري فرسالة الغفران تُشكل عنوانا دالا على المضمون، وإن كانت قد حوت ثلاثة مواضيع تبدو متباعدة فيما بينها ظاهريا ولكنها متكاملة في بنائها، فرسالة ابن القارح اقتضت وجود الرحلة وكذا الجواب على الرسالة، كما يشترك العملان في عنصر الدهشة والحيرة والانبهار الذي تتركه تسمية كل من "الضفادع" أو رسالة الغفران" على الرغم من أنهما لا يتصلان بمضمون الرحلة ولا يدلان عليها إلا في القليل .

ويحسن القول أن مسرحية"الضفادع" كعنوان ساخر لا يمت بصلة إلى الرحلة ذات الطابع الأدبي النقدي، ولا يمثل في العمل المسرحي إلا مشهدا من المشاهد المسرحية الكثيرة، على عكس رسالة الغفران التي ترتبط بالنص وتمثل عتبة من عتباته.

وبذلك فعنوان المسرحية على بساطته ومباشرته، يتناسب مع بساطة الفكرة المطروحة في المسرحية مقارنة بعنوان "رسالة الغفران"، الذي يشكل نصا رحبا مفتوحا على مختلف القراءات.

3.1.2. إجناسية "الضفادع" و"رسالة الغفران"

تمثل مسرحية "الضفادع" الكوميدية ذات الطابع النقدي، مكانا بارزا في أدب الرحلة إلى العالم الأخر، وهي تداخلٌ لعدة أجناس أدبية؛ فهي تارة قصة خيالية ترحل بمشاعرنا عبر شخصية ديونيزوس إلى العالم الآخر بغرائبيته وعجائبيته، وتارة مسرحية تحقق فكاهة وضحكا، ومرة أخرى ببلوغرافيا للموضوعات والشخصيات وعناوين للتراجيديات. فهي باختصار كوميديا تخترق التراجيديا، مما يجعل الرحلة الخيالية فنا رحبا، يتسع لمختلف المضامين المتداخلة مع خطابات أخرى، تتحول فيه المسرحية إلى جنس أدبي يجمع بين جميع الأجناس الأدبية كالكوميديا والتراجيديا والقصة والنقد. وبذلك يتحول جنس المسرحية إلى «صيغة تمثيل للجوهر القصصي الشعري بمختلف مضامينه»[45]ص195.

أما رسالة "الغفران"، فنص شديد الثراء، تنازعه مجالات عدة مثل تاريخ الأفكار، وعلوم اللغة والمذاهب الفلسفية والمعتقدات الدينية، وهي تعد بحق «أعظم أثر لغوي نقدي أدبي فني، نظمتهُ مخيلة مبدعة تستند إلي ما يسمي اليوم بمفهوم «تراسل الفنون الأدبية »[46]ع5. ونعني بتراسل الفنون أنها تجمع بين القصة والمشهد المسرحي والرسالة الإخوانية ويتداخل فيها القصصي بالترسلي والنثري بالشعري. ومن المطارحات التي تضمنت شعرا وفيرا يقطع الخطاب النثري، مطارحة الأعشى للنابغة كما يظهر في هذا المشهد:

«ويقول نابغة بني جعدة وهو جالس يستمع: يا أبا بصير أهذه الرَّبابُ التي ذكرها "السعدي" هي 'ربابُك' التي ذكرتها في قولك؟

بعاص العواذل طلق اليدين يعطي الجزيل ويُرْخي الإزارا

فما نطق الديك حتى مـــلأ ت كوب الرّبـــــاب له، فاستدارا

فيقول أبو بصير: قد طال عمرك يا ابا ليلى وأحسبك أصابك الفند فبقيت على فندك إلى اليوم. أما علمت أن اللواتي يُسمِيْنَ بالرّباب أكثر من أن يُحصيْن »[24]ص227.

وهي في نظر الدكتورة عائشة عبد الرحمن «مسرحية أدبية لغوية، والعالم الآخر فيها عالم أدبي محض»[25]ص225. ومن هذه التقاطعات، تقاطع النص القصصي بالقرآني:«يقول الراوي : وهذه الكلمة الطيبة كأنها المعنية بقوله تعالى: {أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللّهُ مَثَلاً

كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ ، تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا، وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ}»[ابراهيم24-25]قرآن كريم.

وهنا تلتقي مسرحية الضفادع برسالة الغفران في تنوع الأجناس الأدبية، فـــ'الضفادع' تحكي الرِّحلة التي قام بها أرستوفانيس إلي العالم الآخر باعتباره مكانا متخيلاً في رحلة تتوخى الإشباع المعرفي والحكمي، وكذلك المعري، فهو لم يبدع هذه الحكايات الخيالية العجيبة لمجرد الإقناع الفني، وإنما جعلها أنماطا فنية لدلالات كثيرة نقل من خلالها المتلقي إلي أفق توقع ما يرغب فيه بوساطة التصويرالتخيلي، يمثل فيهـــما الأسطوري والديني والإنساني والتاريخي المنطلق الفكري للرحلة، كشأن جميع الرحلات الأدبية، وهـــو ما عبر عـــنه شعيب حليفي بقوله: «...والرحلة نص مفتوح لا يمكنه أن يتسيّجَ في خانة محددة، تجنسه بصفة معينة تضيق من تحرره واتساعه...كما تصبح الرحلة، بمختلف أنواعها نصوصا قابلة لانتسابات مفتوحة، تنطلق من كونها أشكالا تعبيرية استطاعت من خلال التراكم الذي استدعته الضرورات الثقافية والتاريخية والحضارية أن تؤسس لبناء منظومة النصوص السردية»[6]ص44.

فالرحلة بتعدد الأجناس الأدبية التي تتضمنها في العملين ليست منفصلة في الرؤية عن العديد من الكتب الأخرى كرسالة التوابع والزوابع لابن الشهيد (المتوفى في426هـــ) ورحلة ديونيزوس إلى العالم السفلي في الأوديسة لهوميروس.

كما نلاحظ بأن لفـــظة 'رســـالة' قد حددت الجنس الأدبي، مقارنة بـــ'الضفادع' التي لا يوحي عنوانها بالجنس الأدبي، ومرجع ذلك ولع الأدباء في العصر العباسي آنذاك بالرسالة كفن نثري له شأن، وهو ما جعل أبو العلاء يسمي كتابه برسالة الغفران، مع العلم أن الرسالة كانت تعني الكِتاب على تنوع مادته أمّا« اختيار رحلة باسم رسالة، فهو يثري رغبة تواصلية حوارية ذات مدلول ثقافي واجتماعي»[6]ص77. وهي بتضمنها لكل الأجناس، تتخذ لنفسها جنسا أدبيا مغايرا عن كل الأجناس الأدبية. لذلك فمن الصعب اعتبارها مسرحية صريحة أو رسالة إخوانية أو عملا نقديا إبداعيا صرفا، إلاّ أن ذلك لا ينفي توافر عناصر المسرحية فيها، فالمقدمة «تؤدي ما يؤديه الديكور والموسيقى التصويرية في الحديث»[25]ص81. وهو ما أقره الناقدان بأن: « قسم الرّحلة في الحقّ جماع أجناس، استعار من المسرح الحوار وصدامه، ومن القصّة الراوي وحيله ومن القصيدة المعنى وإيقاعه ومن المقامة السّجع وأجراسه ومن الخرافة العجيب بألوانه»[47]ص8.

وخلاصة القول في تجنيس العملين، أن الضفادع مسرحية كوميدية بكل مواصفات وشروط المسرح، أما رسالة الغفران فمن الصعب أن نضعها ضمن جنس أدبي معين فهي رسالة تحوي كل

الأجناس الأدبية ولا تـُصنّف ضمن جنس أدبي معين. فهي قصة وهي مسرحية وهي مذكرة جوابية وهي كتاب نقدي بل هي جميع هذه الأنواع الأدبية.

4.1.2. أحداث الرحلة وغاياتها في "الضفادع" و رسالة "الغفران"

انتظمت مسرحية الضفادع ورسالة الغفران في جملة من الأحداث شكلت ما نسميه رحلة خيالية، تمثلت أساسا في مسرحية الضفادع في العودة من العالم السفلي بشاعر تراجيدي يعيد إلى أثينا مجدها الأدبي المفقود، ومن خلال ذلك يتّضح موضوع الرحلة، فهي تقوم ــ كما سنرى ــ على فكرة بسيطة ذات طابع تخيلي، يتمثل في الفن الدرامي وعلاقته بالمجتمع، وهي الوسيلة التي كانت تلجأ إليها الكوميديا، إذ « تهاجم من أجل الإصلاح... وحين كان يتأخر الحل، كانت تحلق في عالم الخيال وعينها على هذا الواقع»[42]ص107. وهي لا تتوانى في تصوير النقائص بطريقة فكاهية غير مؤلمة وبهجوم عنيف على أمراض المجتمع، ففي حوار مع هرقل يقول ديونيزوس:

« هكذا تراني أتحرق شوقاً بنفس القلق لأوربيديس... طبعاً ولن يمنعني أحد في هذا العالم من الذهاب لزيارتهِ»[13]ص91.

كذلك ارتحل أبو العلاء بشخصية ابن القارح إلى العالم العلوي في رحلة عمودية، رسمت أحداثها وفق ما يبتغيه في شكل« مشاهد متتابعة، صيغت على النمــط التمثيلي، لتؤدي ما أراد أبو العلاء أن يقدمَه مــن أماليه اللغوية، وآرائه في القضايا اللغوية التي كانت تشغل عصره»[25]ص14.

وتحدد الوجهة المقصودة منذ بداية الرحلة في الضفادع، حيث ترتسم الطريق شاقة نحو الأسفل، تتجلى من خلالها جغرافية الطريق الوعرة المسالك، وهذا ما نلمسهُ مع أول مدخل في المسرحية، فإكسنتياس يريد أن يخفف على نفسه بالتنكيت، فيقول:

«(يتطلع خلفهُ إلى حمــلهِ وهو يئن) سيدي هل أحكِ لك نكتة من النكت التي تضــحك الناس دائماً في المسرح»[13]ج1ص88. وتتكرر العبارات على لسان خادم

ديونيزوس:«على ظهري الذي انقسم تقريباً، أنا أعرف فقط أكتفي تؤلمني» [13]ج1ص89.

وينحدر الطريق إلى العالم الآخر نحو الأسفل، وهو طريق مخيف، تعكسهُ نبرة هرقل الاستفهامية «تنزل في عالم الظلمات؟»[13]ج1ص94-95. كرد على إصرار ديونيزوس على الذهاب لعالم الموتى.

إن الرحلة في عالم الضفادع الأرسطوفانية شاقة، وقد دلت عليها هذه

الألفاظ (رحلة خانقة– طريق السم– طريق مختصر يهبط بك مرة واحدة) ، ولا تخلو هذه الرحلة من مغامرات، بدءاً من الركوب مع المعداوي مرورا بالحيّات والوحوش والأوحالِ العميقةِ والأوساخ، وينتهي الطريق الدنيوي إلى أدغال ألآس والريحان حيث الصوفية والأصفياء. بعدها مباشرة بوابة بلوتو.

إن رحلة ديونيزوس في شخص أرسطوفانيس، رحلة رسم لها هدفها من الأول، حيث يقول دينوسيوس لهرقل موضحاً سبب رحلته:

«أن أظفر بشاعر صادقٍ فأكثر الصَّادقين ماتوا ولا يعيش إلاّ المزيفون...

هم عشاق خائرون، يهجمون مرة واحدة على ربّات الشعر في غفلةٍ، ثم يتراجعون دون أن يظفروا منها حتى بقبلةٍ، ابحث كما تشاء فلن تجد الآن شاعراً واحداً فيه صلابة تحرك قوة الألفاظ »[13]ج1ص93

ورسالة الغفران تشبه مسرحية الضفادع، في نوع الرحلة وأقسامها، وفي كثير من مواقفها. فهي رحلة أدبية طويلة في عالم الخيال، بدايتها من الكلمةِ الطيبة التي تشبه الشجرة الطيبة ذات الأصل الطيب، والفروع الممتدة نحو الأعلى التي تعطي ثماراً نافعة، وهي رمز الخير المتوافر في جنات النعيم، و تنتهي الرحلة إلى الفاجعة بالكلمة الخبيثة التي تؤدي إلى الجحيم.

يقول أبو العلاء مثنياً على رسالة ابن القارح: « وفي تلك السطور كلم كثير كلّه عند الباري ــ تقدّسَ ــ أثير، فقد غرس لمولاي الشيخ الجليل ــ إنشاء الله ــ بذلك الثناء شجرٌ في الجنة لذيذ اجتناء.....»[24]ص140.

فالرحلة إلى العالم الآخر مع أبي العلاء في شخصية الشيخ ابن القارح رحلة سريعة، تتخذ من الصعود طريقاً لها، يغيب فيها الزمن كأنها رحلة نورانية. كما نراه في تعليق الراوي على رحلة الشيخ ابن القارح :«قد نُصب لسطورها المنجية من اللهب، معاريج من الفضة والذهب تعرج بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء...»[24]ص249

وإذا كان الدافع لكتابة رسالة الغفران تصادفياً ، تمثّل في رسالة ابن القارح إلى المعري، وفي تبلور فكرة رسالة الغفران ومضمونها الرِحلي لحظة البدء في تدوين رسالتهِ الجوابية، هذه الرحلة التي يبدو أنها كانت في مخيلة الأديب، ولم يجد لها سبيلا لميلادها، إلا لحظة بدء الرد، حيث أخذت شكلها الخيالي والنقدي، فإن ذلك لا يمنع من استحضار مسرحية الضفادع بدءا من رحلة ديونيزوس الشاقة وصولا إلى العالم الآخر، وتشابهها بشقاء وانتظار ابن القارح في مكان بعثهِ وهو ما يصوره ابن القارح في هذا المشهد: «لقد نهضت انتفض من الرِّيم وحضرت حرصات القيامة ــ والحرصات مثل العرصات ــ ... ولقيني المَلَكُ الحفيظ بما زُبر لي من فعل الخير، فوجدت حسناتي قليلة كالنفإ في العام الأرمل...فلما

أقمت في الموقفِ زهاءَ شهرٍ أو شهرين، وخفت في العَرَق من الغرَق...» [24يص248-249. فهو موقف يشبه الرحلة الشاقة للإله ديونيزوس في طريقه إلى هاديس والشعور بالضياع في بدء المشوار. فمن كثرة ما يلاقيه ديونيزوس نسمعه يقول في حوار له مع اكسنتياس|:

«ديونيزوس: (تظهر قامته)يا سلام. هذا جعل وجهي يصفر من شدة الخوف.

إكسنتياس: (يشير إلى الكاهن) وجعل وجه هذا السيد الكريم، كاهنك، يحمر من شدة الخجل.

ديونيزوس: ماذا جنيت حتى أجلب كل هذا على نفسي؟. أية قوة في السماء

تريد أن تصب علي الدمار.

إكسنتياس: السماء بيت الله تريد ذلك، أو يد القدر الطويلة »[13]ج1ص106-107

وقد بنيت الرِّحلتان على وقائعَ حقيقية، وكأننا بأرسطوفانيس وأبي العلاء يريدان جعلَ ما هو مفترض، حقيقة وواقعا، ولهذا اختارا الشخصيات والأحداث من الواقع، ثم بنيا عليهما تصوراً جديداً، من خلال موقع الشخصية، كقول إسخيلوس في اعتراضهِ على مكان المحاكمة: «ليس من العدل أن أحاكم أنا وهو في هذا المكان.

دينوسيوس: وما اعتراضك على هذا المكان؟.

إسخيلوس: نحن في مملكة الموت، وأشعاري لم تمت معي، أما أشعارهُ فقد ماتت معهُ، فهي كلها في متناول يدهِ »[13]ج1ص140.

ونجد صورة مملكة ما بعد الموت تتكرر في رسالة الغفران كقول الشاعر النصراني عدي بن زيد العبادي مبتسما: «ويحك! أمَا علمت أن الجنّة لا يرهب لديها السّقَمُ، ولا تنزل بسكنها النَّقم؟»[24]ص197. في حالة خاصة تشير إلى أن ما يحدث مكانهُ الجنة وليس في عالم الواقع وهو ما فعلهُ مع أبي الذؤيب الهندي والنابغة الجعدي والأعشى الكبير، يحاول من خلالهم جعل السّرد سرداً توقّعياً بصيغة المستقبل غالبا، ومقياسه في ذلك أخلاقي.

وأدى تردّي الأحوال الاجتماعية والسياسية والأخلاقية بأرسطوفانيس إلى إعمال الفكر ونقد الواقع الحياتي بعيداً عن مسرح الواقع، «إذ أصبح الانتقاد سيد المسرح الأثيني، مع ازدهار لون فني غير التراجيديا، هذا اللون هو الكوميديا الأتيكية»[17يص53. فالهروب من الواقع ما هو في الحقيقة إلا بناء واقع جديد مبني على الإيمان بالعمل والمساواة والعدل، وهو ما نلمسه في المقطع الأخير من نهاية المسرحية بإنشاد قائد الكورس:

قل سلاما لأمير الشعر طابت رحلته،

وسلاما لرسول الفن زالت غربتـــــه

أيها الأطياف في مملكة الموتى سلاما

ألهموه حكمة الموتى لإنقاذ المديـــــنة

حكمة الأحياء ضاعت في الصراعات الحزينة

نصرنا الفادح أضنانا بويلات الدَّمار»[13]ج1ص178-179.

فالرحلة عند أرسطوفانيس ليست سوى تعويض عن انتصارات مخزية، كاذبة وإنقاذ لمدينة تبحث عن فجر جديد يُسْتلهَم من حكمة الموتى، وكذاك فعل أبو العلاء المعري؛ فرسالة الغفران في جملتها «مسرحية أدبية لغوية، والعالم الآخر فيها عالم أدبي محض لا مجال لالتباسه بالحياة الآخرة في العقيدة الدينية»[25]ص255. وهنا تتشابه رسالة الضفادع مع الغفران في الأهداف رغم تباعد الفترة الزمنية بينهما، ففيهما من البحث التأملي الدقيق ما يراد منه تحطيم القهر الاجتماعي بالهزأ والتهكم، وفيهما من النقد الأدبي الذي يمنح الاستحقاق على أساس العمل الأدبي.

ولم تكن هذه الأحلام ولا تلك الهواجس إلاّ صدى انعكاس لتأثر أرسطوفانيس بواقعه، وأبي العلاء بمواقفه من الدّين والدّنيا، وهي لا تعدو أن تكون«رؤيا ثاقبة لما تخفي أقنعة النفاق من خبث ومكر وقبح»[25]ص49.كما تقول الدكتورة بنت الشاطئ، تعليقا على رسالة الغفران. وهو ما يجعلنا نقول أن رحلة أرسطوفانيس أدبية، والعالم الآخر ليس إلا مسرحا للقضايا التي تؤرقه، أما عند أبي العلاء فإن مسرح العالم الآخر وإن كان وسيلة لعرض آرائه، كونه نصا تخيليا يتأسس على مراسلة بين المعري وابن القارح، فلا يمكن إغفال هاجس العامل الديني في نفسه.

لقد اشرنا من قبل أن الرحلة عند أرسطوفانيس كانت رحلة نحو العالم السفلي، بخلاف أبي العلاء المعري التي كانت رحلتهُ علوية، مرتبطة بالعقيدة، إلا أن التعاكس في الاتجاه الرحلي لم يحُل دون توحيد وتحديد الغايـــة من الرحلة، وهي التزام الموضوعية في إطلاق الأحكام النقدية والرغبة في أن تكون هذه الأحكام نتيجة أقوال يصدرها الشعراء أنفسهم أمام محكمة الميزان المادي، وهو سبب آخر للرحلة فيما نرى، ولعلهُ خوفاً من أن يظلم الميت، فالعالم الآخر صورة للعدالة.

ومن التقاطعات أيضا بين النصين أن الجزء الأول من الرحلـــة في مسرحية الضفادع يكـــاد يكون منفصلا عن الجزء الثاني المـــتمثل في المـــوازنة النقدية مما دفع ببـــعض النقاد الفرنسيين إلـــى اعتبار المـــسرحية مشـــهدا من جزأين « يمـــثل المشهد الأول سفر ديونيزوس إلى جهـــنم علـــى أنـــه استهزاء من الآلهة خاصة من ديونيزوس وهرقل، أما في المشـــهد الثاني حيث إسخيلوس وأوربيديس يتخاصمان من أجل التفوق الدرامي، إنه النقد الأدبي بطريقة درامية»[48]ص197.

وهو الحكم الذي نطلقهُ على رسالة الغفران فالمشهد المخصص للرحلة في العالم الآخر لـــيس إلا جزءاً يقع بين رسالة ابن القارح والجواب على أسئلتهِ. مـــما «يجعل النص غريبا نوعاً ما»[49]ص20. لموقعه بين الرسالة والرد، وهو دفع بالكثير من الدارسين ومنهم عبد المالك قجور إلى القـــول بأنـــه:«لا يمكن القـــول بأن تلك الرسالة التي تلقاها أبو العلاء من ابـــن القارح مبررا حقيقياً لوجـــــــود رســـالة الغفران»[50]ص30. ونفس القول ردده الكثير من النقاد حول مسرحية الضفادع بأنه هناك انفصال بين مسرحية الضفادع في جزءها الرحلي وبين المـــــوازنة كموضوع نقدي، وقد ركبا تركيباً مزجياً.

ونحن نرى أنه لا توجد علاقة قوية بين رسالة ابن القارح وموضوع الرحلة، إلا أن الرسالة قـــد هيأت لما كـــان يجول في عقل وخيال أبي العلاء، كونها الشرارة التي أوقدت خيالـــه، أمـــا الضـــفادع فيـــستدلون على عدم تناسب الموازنة النقدية والمساجلة الأدبية مع فكرة الرحلة، من أن ســـوفوكليس لم يذكر في المسرحية ولم تعط له الأهمية التـــي تعـــادل وزنه الأدبي، لأن المسرحية تكون قد كتبت قبل موته ثم عدلت بما يتناسب وموته، وهو ما أشار إليه الناقـــد عبـــد المعطـــي شـــعراوي بقولـــه :« أن أرسطوفانيس ربما بدأ في نظم الكوميـــديا فور موت يوربيديس، وعندما انتهى من الكتابة وكـــان على وشك عرضها توفي سوفوكليس، فاضطر أرسطوفانيس إلى إضافة بعض إشـــارات متفرقة تشير إلـــى سوفوكليس»[51]ص54.

يرحل أرسطوفانيس في رحلة خيالية إلى عالم هاديس، وفي إطار هذه الصورة المبالغة في الخيال صوب العالم السفلى، لا يتيه في عالم الأساطير وإنَّما يتخذ من شخصيته المسرحية "ديونيزوس" قاضياً بين شخصيتين حقيقيتين هما: أسخيلوس وأوربيديس؛ فالبشر الذين يتخيلهم هناك بشر واقعيون، مما جعل المسرحية مزجاً فريداً بين الواقعية المحسوسة، واللاواقعية المُسرفة في الخيال، هذه الصورة الفريدة التي اتسمت بها الشخصية الأرسطوفانية هي التي سماها أحمد عتمان «الصورة الأرسطوفانية للحياة الأثينية»[40]ص304.

وقد بنيت الأحداث في الضفادع وفق تسلسل محكم مقارنة بإحداث رسالة الغفران التي بنيت أحداثها أحيانا على الصدفة والمفاجأة، لأن الأحداث تسرد بفعل التداعي، فكل حدث يسلم إلى حدث موال، وضمن هذه الأحداث يتحرك ابن القارح على غير هدي في رحلته كما في هذه المشاهد«ثم انه أدام الله تمكينه يخطر له حديث شيء كان يسمى النزهة في الدار الفانية، فيركب نجيبا من نجب الجنة خلق من ياقوت ودر...»[24]ص175 ، فنلاحظ أن الأحداث تنطلق في الغالب من خاطر يخطر على البال، ولكن من غير أن نعدم النص الرحلي نظامه وتناسقه، ففيه من الأحداث ما بنيت حسب نظام يراعي الأسباب والنتائج، والماضي فالحاضر فالمستقبل. كقصة دخول ابن القارح الجنة وما تخللها من

أحداث كما يظهر في هذا المشهد:«أنا أقص عليك قصتي: لما نهضت من الرَّيم وحضرت حرصاتِ القيامة ...والتفتَ إبراهيم ــ صلى الله عليه ــ فرآني وقد تخلفت عنه فرجع إلي، فجذبني َجذْبة ً حَصَّلني بها في الجنة»[24]ص248إلى262. فالملاحظ أن الأحداث بدأت من الجنة، حيث كان ابن القارح يتمتع، ثم عرضت الأحداث السابقة لها عن طريق استرجاع شخصية البطل لما كان له قبل أن يدخل الجنة من حديث عن المحشر في شكل استرجاع للأحداث تداخل فيها الزمن الحاضر بالماضي، مما يجعل الأحداث مبعثرة مقارنة، مقارنة بالأحداث في مسرحية الضفادع التي تخضع لمبدأ التناسق والتنظيم (الحياة –عالم الآخرة –العودة إلى الحياة مع إسخيلوس)

والشيء الآخر الذي يلفت الانتباه في العملين هو أن المقدمة قد شكلت بناء تأطيريا في النصين وهو ما يقره شعيب حليفي في أهمية التقديم في البناء الرحلي عموما بقوله: «يشكل خطاب التقديم داخل النص الرحلي عنصرا بنائيا لما يتضمنه من أسس وعناصر تمهيدية لتأطير النص»[6]ص183. وبتعميمنا لهذا القول على العملين موضوع المقارنة، نجد أن المقدمة في كل منهما غير منفصلة على النص، بمعنى أن المقدمة ليست من خارج النص، هذا إذا علمنا أن المقدمة في النص الرحلي تحيل بأسئلة لا منتهية من قبيل المسافة بين التقديم والنص، وترى عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ أن الرسالة « نص مسرحي يقع في القسم الأول من رسالة الغفران»[25]ص18.

2.2. الخصائص الفنية في مسرحية "الضفادع" و"رسالة الغفران"

2. 2. 1. الشخصيات

تلتقي "مسرحية الضفادع "مع "رسالة الغفران"في الرحلة الطويلة إلى العالم الآخر المجهول بالنسبة للإنسان، وفي سبيل تقريب هذا العالم من روح العصر راحا-أرسطوفانيس وأبوالعلاء المعري- يعرضان علينا شخصيات قصصية، بل عددا من الشخصيات ارتحلت إلى العالم الآخر والتقت بشخصيات مقيمة هــناك، وكانت هذه الشخصيات متقــاربة فيما بينها زمنيا وأخرى متباعدة، وأصبح العالم الآخر بكل غيبياتهِ وخوارقه وأساطيره عالما يعج بشتى أنواع الشخصيات من بشرية، جنية، حيوانية، وأسطورية، جعل منها الخيال إمكانية التصور والوقوع رغم عجائبية الرحلة وخوارقها.

2.2.2. الشخصية الرئيسية والرفيق

يرتبط حضور الشخصية الرئيسية في النص الرّحلي بدوره في صنع أحداث الرحلة، وتنظيمها في مسار معين يحفظ للنص بناءهُ انطلاقاً من توزيع الكلام والحدث على بقية الشخصيات المساهمة في بناء الرحلة، وقد مثلت شخصية "ديونيزوس"الشخصية المركزية وهي شخصية إلهية، لكنها لم تأخذ من صفة الإلوهية إلاّ الاسم أما مظاهرها وسلوكها فهي لا تتعدى سلوك البشر،وما يعلل حكمنا هذا، حوار هرقل مع الإله دينوسيوس في النص المسرحي:

« هرقل:(يقاوم الضحك حتى لا ينفجر) سأقاوم الضحك إذا استطعت أن أضبط نفسي، أنا أعظ شفتي ومع ذلك لا أستطيع »[13]ج1ص90. فالإله مثار سخرية وضحك وهو لا يمتلك حتى قوة البشر، ويتخفى وراء اسم عبده إكسنتياس حين يشعر بالخطر في عالم الموتى، ويخاطب إكسنتياس متوسلا :

«تقصد أنَّك بطل. أليس كذلك؟أتريد المجدَ؟ إذًا خذ المجدَ !

خذ مكاني، البسْ جلد السبع وامسك هراوة هرقل.

مادمت شجاعاً لا ترهب شيئاً، فسآخذ أنا مكانك، وأصبح حامل أمتعتك»[13]ج1ص120.

وبالإضافة إلى كون ديونيزوس جبان، فهو أيضا عابث ماجن، تقوده غرائزه فينصاع لها بكل سهولة:

« إكسنتياس : يا لطيف. هذا هو وحش مهول. أنا أراه...

ديونيزوس (يختبئ وراء إكسنتياس):ما شكله؟

إكسنتياس: فضيع... و لكنهُ على الأقل يغير شكلهُ!

كان ثورا، هو الآن بغل وهو الآن فتاة جميلة.

ديونيزوس: أين هي، أتركني أغزوها»[13]ج1ص105.

وعلى نقيض هذا كله فـ "ديونيزوس واسع المعرفة مثقف، كما يعكسهُ تعليق أياكوس في المشهد الحواري التالي:

«إسخيلوس كان يعتقد أن كل الناس حثالة بجانب الشعراء. وفي النهاية استقر رأيهم على أن سيدك ديونيزوس يكون القاضي والحكم بما لهُ من خبرة واسعة في أمور الشعر والدراما»[13]ج1ص138.

وإذا كانت الشخصية المركزية في الضفادع تتخذ صفة الألوهية، فإن الشخصية الرئيسة في رسالة الغفران تتخذ صورة بشرية حقيقية تمثلت في الشيخ "ابن القارح"، وقد استخدمها أبو العلاء المعري « ليجمع حولها الشخصيات الأخرى بسماتهم الإنسانية، وعقلياتهم ورواسبهم الفكرية»[52]ص18. إذ يمر بكل الشخصيات يصفها ويناقشها ويعرض لأحوالها ويسعد لمصيرها أو يشمت لعذابها، أو يصب عليها وابل سخريته. وهي شخصية تتشابه كثيرا مع ديونيزوس في الشهوانية المفرطة، والإغراق في المتع الحسية كما يعكسه هذا المشهد في رسالة الغفران:

« إن الله منَّ علينا بهؤلاء الحور العِين اللواتي حولهن عن خلق الإوز، فاختر لك واحدة منهن، فلتذهب معك إلى منزلك، تلاحنك أرق الألحان وتسمعك ضروب الألوان... »[24]ص233-234.

وهناك انفصال ظاهري بين بطل رسالة الغفران ابن القارح وبين الراوي، ولكن المعري توخّى طريقة «متميزة استطاع من خلالها أن يسوق الكلام على لسان راوٍ غير مشارك في الأحداث، إلاّ أنهُ عليم بالظواهر، والمكنونات، فهو يذكر الأفعال والأقوال ويصف الأحوال، وبهذا يتماشى في أكثر الأحيان مع المعري ويضطلع بدورٍ بارزٍ في التوسط بين القراء والكون الممثل في مختلف عناصره» [53]ع2ص107.

وقد جعل أرسطوفانيس من ديونيزوس شخصية واسعة الاطلاع، فهو مطلع على رواية "اندروميدا" لـ يوريبيديس، التي عرضت سنة412 قبل الميلاد، وهو في ذلك لا يختلف عن شخصية ابن القارح التي تزخر بمعارف مختلفة، وتمتلك حافظة قوية في الشعر والنحو والبلاغة والبيان، ومن المشاهد الكثيرة التي تثبت حكمنا، مشهد مع أهل النار وقف فيه ابن القارح مناديا :

«أين عديّ ُبن ربيعة؟ فيقال:زد في البيان ؟. فيقول: الذي يستشهد النحويون بقوله:

ضربت صدرها إلي وقالت يا عديًا لقد وقتك الأواقي

وقد استشهدوا له بأشياء كقوله:

ولقد خبطن بيوت يشكُر خبطةً أخوالنا، وهم بنو الأعمام

فيقال إنّك لتعرف صاحبـك بأمر، لا معرفة عنـدنا منه، ماالنحويون؟وما الاستشهادُ ؟ وما هذا الهذيان ؟ نحن خزنة النار فبين غرضك تُجب عليه»[24]ص351-352.

ومثلما يظهر ديونيزوس إلها مثقفا، ملمًا بالفنون الأدبية والنقدية، فكذلك يظهر ابن القارح وقد ألم بفنون الأدب العربي شعرا ونثرا ومساجلة. وترافق هاتـين الشخصيتين في النصين "شخصيتان مرافقتان، هما إكسنتياس وأبو العلاء؛ فإكسنتياس في الضفادع عبد مسالم مطيع، وهي شخصية بشرية تجيد التعليق والنكت فهو يقول في بداية المسرحية:

«إذاً ما فائدة حملي هذه الكراكيب إذا كنت لا أستطيع أن أنكت نكتة واحـدة مشـبعة على المسـرح مثـل إخواننا الكـتاب، مثل فرينيكوس[13]ج1ص396-397. (phrynicus أوأمبيسياس [13]ج1ص248 (Ampeisi أوليسيس (Lycis)»[13]ج1ص89. وهو شجاع، ارتدى بزة هرقل ولم يخش عقاب أياكوس: «إكستنسياس في موقف هرقل) : قف!عليك اللعنة! إياك أن تخطو خطوة أخرى»[13]ج1ص.125

وفي موقف آخر يتحدى دينوسيوس بقولهِ: «هات الجلد، سلمني الهراوة، طبعا آخذ مكانك...والآن انظر إن كان إكسنتياس الهرقلي يتخاذل أو تظهر عليه سرعة الخاطر مثلك»[13]ج1ص120.

والرفيق في مسرحية "الضفادع" منفصل عن الشخصية المركزية وهي شخصية غير فاعلة في الحدث الأساسي، مقارنة بشخصية أبي العلاء المعري فهي شخصية مرافقة وفاعلة في الأحداث. فكثيراً ما يكون السرد على لسانه أو تكون شخصية ابن القارح على لسانه يحركها ويدفعها ويقوِّلها، وفي كثير من ترقب الأحداث عن بعد ويتمثل هذا الرفيق في الراوي، الذي ليس هو في الحقيقة إلاّ المعري.

3.2.2. الشخصيات الأخرى

يمثل الطابع الأدبي في "الضفادع" و"رسالة الغفران" السمة البارزة والمشتركة بين شخصيات أرسطوفانيس وشخصيات أبي العلاء، وهو ما يمنح العمل الأدبي صفة الرحلة الأدبية ويمنح الشخصيات صفة الإفصاح عن نفسها أكثر من خلال حواراتها التي تكشف عما لم يقله المؤلِف من باب التقرير، هذا إذا علمنا أن الشخصيات تمثل قاموسا خاصا يمكن أن نسميه قاموس الأعلام أو ببـلوغرافيا الشخصيات لكثرة ما زخرت به صفحات العملين من شخصيات تاريخية وعناوين أعمال أدبية.

فقد وظف أرسطوفانيس عدة شخصيات أدبية، منها إسخيلوس، وهو شاعر تراجيدي، صوره أرستوفانيس وقد تربَّع على عرش التراجيديا في عالم الموتى«بوصفه أعظم كتابها»[13]ج1ص136.

وتشترك مع هذه الشخصية الأدبية، شخصية أخرى أسهمت في بناء الحدث الـــدرامي، وهـــي شخصية يوربيديس، الشاعر التراجيدي الذي عرفنا أرسطوفانيس بفنه من خلال الحوار المسرحي علـــى لسان شخصية أياكوس بأنه:«لما جاء يوربيديس إلى عالم الموتى قدّم مسرحيات مجانية لحثالة لصوصنا، قطاع الطرق والنشالين وعصابات السطو والأبناء الذين يضربون أباءهم... ولمـــا ســـمعوا محاوراتـــه البارعة، ومبارزاته الماهرة وتورياته الذكية استولى عليهم الإعجاب إلى حد الجـــنون، وحســـبوهُ كاتبـــا رائعاً واستـــولت عليه
الكبرياء، فاستولى على عرش إسخيلوس[13]ج1ص136.

وقد أضفى أرستوفانيس على شخصية إسخيلوس صفة الإيجابية، أما الشخصية الثانية فشخصية مغضوب عليها لأنها ترمز إلى التجديد، والشخصيتان صورة لموقف الكاتب من القديم والحديث في عصره، فهي شخصيات قد اصطفاها من واقع أثينا، ومن تاريخ زمني محدود جداً، تحمل توجها مشتركا هو المسرح التراجيدي.

أما شخصيات رسالة "الغفران" فقد اصطفاها من عالم الشعراء والأدباء، « كأنما هذا الاصطفاء اعتراف منهُ بأن الناس الذين يجب أن يعودوا إلى الحياة إنّـــما هؤلاء الناس»[54]ع3. أما الجحيم فقد ملأها أبو العلاء بعدد من الرجال والنساء والشرفاء والمسيحيين والجاهليين، وهم في الغالب أدباء وشعراء وعلماء، «لأن هدفهُ من رحـــلتهِ كان إجراء لون من النقد الأدبي واللغوي»[55]ص89.

على انه حين نقارن بين اختيار أرسطوفانيس لشخصياته المسرحية وبين شخصيات أبي العلاء القصصية ندرك مدى توفيق أرسطوفانيس، فالإيجاز في عدد الشخصيات منحه تكثيفا أكثر في الفكرة، ووضوحا في الغاية وحدة في الصراع أفصح على كثير من الأفكار، على عكس أبي العلاء المعري الذي كان يتنقل بشخصية ابن القارح بين الأدباء والشعراء والعلماء وكأنهم محطات عابرة في رحلته.فـــ«فالمتأمل للرحلة في رسالة الغفران يحار أمام كثرة الأشخاص، بل إن كثرة الأشخاص تكاد تكون من خاصيات الرحلة، ولقد تجسدت هذه الكثرة من دخول الأشخاص مرة واحدة في الرحلة، فعدد الذين يظهرون فيها أكثر من مرة لا يكاد يذكر أمام الذين لا يتكرر ظهورهم إطلاقا»[49]ص79. وبذلك تصبح شخصية ابن القارح الشاهد على هذه الشخصيات جميعها، ولم ير حسين الواد عيبا في كثرة الشخصيات ، فالظهور مرة واحدة في الرحلة التي يختص بها الأشخاص ناتج عن كونها جاءت على صيغة جولة»[49]ص79.

وقد وظف أرسطوفانيس شخصيات بأسمائها المعروفة في الساحة الأدبيـــة، فأعـــاد تشـــكيلها وأخرجها عن صورتها الواقعية إلى صورة إنزياحية، وابتدع شخصيات أخرى خيالية ليس لها وجود في

الواقع، ومن الشخصيات الأدبية في الضفادع مثلا، إسخيلوس، يوربيديس، ومن الشخصيات المتخيلة "أمبوز"ا الجنية، تقابلها في رسالة الغفران شخصيات لها امتدادها التاريخي والأدبي في الحياة مثل شخصية" ابن القارح" و شخصيات أعاد تشكيلها، إرضاء لرغبته في التعويض مثل شخصية "توفيق السوداء" وشخصية "حمدونة"، كما يظهر من خلال هذا الحوار مع ابن القارح: «أتدري من أنا يا علي بن منصور؟ فيقول: أنت من حور الجنان اللواتي خلقكن الله جزاءً للمتقين، وقال فيكن (كأنهن الياقوت والمرجان) فتقول أنا كذلك بإنعام العلي العظيم، على أني كنت في الدَّار العاجلة، أُعرفُ بـ "حمدونة" وأسكن في" باب العراق بحلب" وأبي صاحب رحىً، وتزوجت رجلا يبيع السقط، فطلقني لرائحةٍ كرهها من فيْ، وكنت من أقبح نساء حلب، فلما عرفت ذلك زهدت في الدنيا الغرارة وتوقَّرْت على العبادة، وأكلت من مغزليْ و مِرْدني، فصيرني ذلك إلى ما ترى»[24]ص287.

ويحسن القول اعتمادا على ما سلف أن الشخصيات في الضفادع ورسالة الغفران متنوعة ومرجعياتها متعددة؛ فمنها الشخصيات ذات المرجعية الأدبية، وذات المرجعية الدينية، ومنها الشخصيات الثابتة، والمتحولة، بالإضافة إلى شخصيات متنوعة من بشر وجن و حيوان.

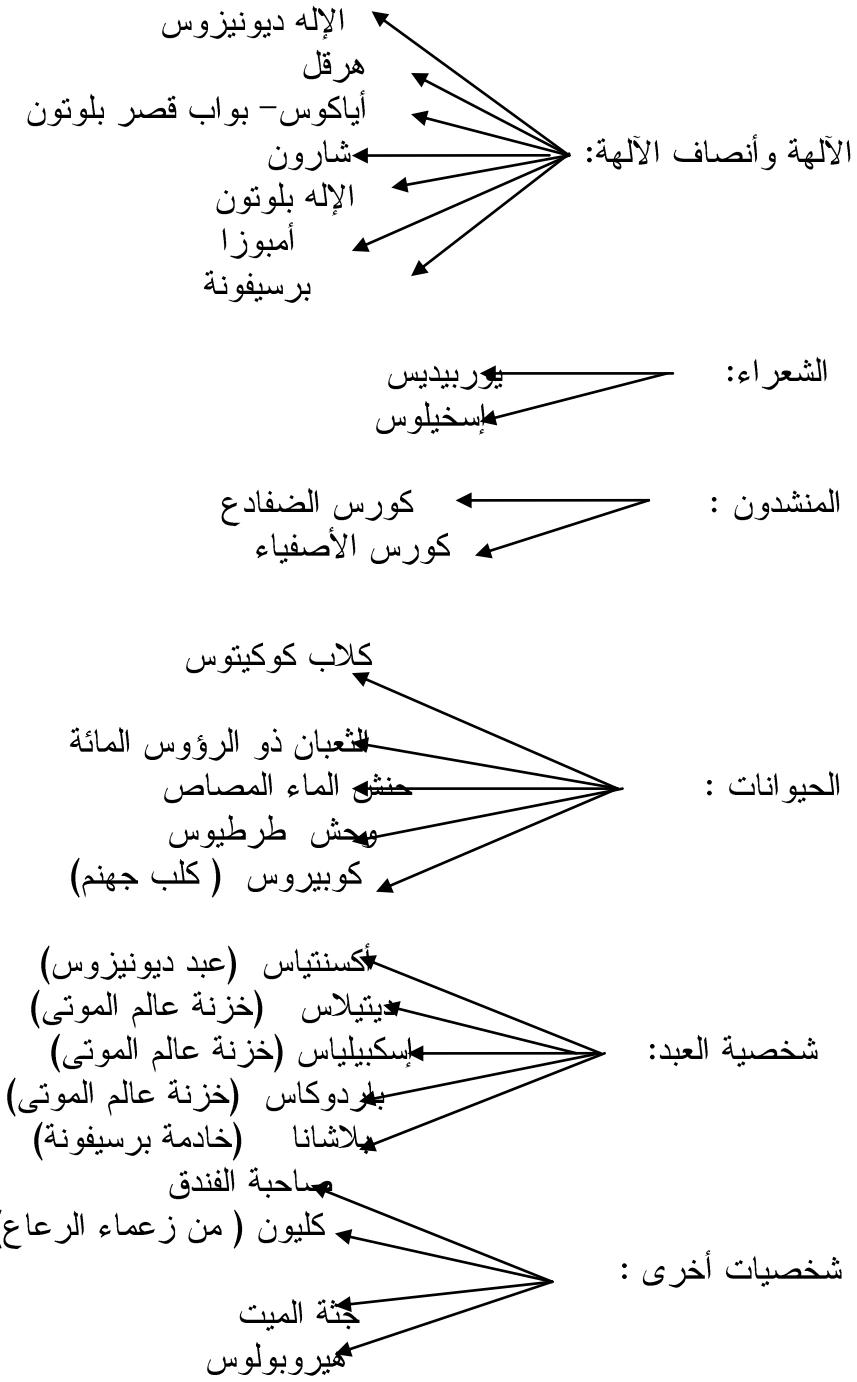
على أنهُ إذا قارنا بين حضور الشخصيات في مسرحية" الضفادع" وحضورها في "رسالة الغفران" نجد أن إسخيلوس ويوربيديس شخصيتان مُرتحلٌ إليهما، أخذا مكاناً في صفحات المسرحية، وهما الأساس في وجود الآراء النقدية التي جاء بها أرسطوفانيس، أوأخذها منهما، وعند هاتين الشخصيتين تتوقف الرحلة في العالم السفلي.

أمّا نص رسالة الغفران فالرحلة فيها مستعجلة والانتقال فيها سريع من مكان إلى مكان ومن شخصية إلى شخصية، كما أن الشخصيات المرتحل إليها غير محددة ذلك أن الرحلة في الجنان أو في الجحيم بقصد لقاء الأدباء والشعراء ومحاورتهم إنما تخضع للصدفة، وهذا ما يؤكده عبد المالك قجور بقوله:«إن عدد الشخصيات في هذه القصة كبير، بينما ظهورها قليل جداً، فباستثناء ابن القارح، تظهر هذه الشخصيات مرة واحدة لتغيب»[50]ص180. وهو رأي صائب، ذلك أن الرحلة حركة لا تعرف التوقف، وهو ما يضفي عليها سمة الرحلة القصصية.

وشخصيات "الضفادع" محدودة العدد إذا ما قورنت بشخصيات "رسالة الغفران" وهي تتوزع بين آلهة وأنصاف آلهة، وهي تشكل نسبة اكبر مما يوحي ارتباط المسرحية بعنصر الدين أما عالم الأدب والفن فهو محصور في شخصيتين هما إسخيلوس ويوربيديس، فإذا أضفنا إليهما شخصيات الكورس التي تمثل الشعر الإنشادي ظهر لنا جليا توجه أرسطوفانيس الفني، أما عالم الحيوانات بأسمائها فهي ترسم العالم الآخر المخيف: «ستحاصرك كلاب كوكيتوسcocytus التي لا تكف عن الدوران، والثعبان ذو

الرؤوس المائة الذي سيبقر بطنك ويمزق أحشاءك...وحنش الماء المصاص»[13]ص122. كما أن العالم المتخيل لا يوحي بعالم الموتى، فصاحبة الفندق تمارس نشاطها، والرعاع يستنجد بهم في البطش والفتك[13]ص123.

وإجمالا لما فصل من أنواع الشخصيات في مسرحية الضفادع نتتبع هذا المخطط التصنيفي :

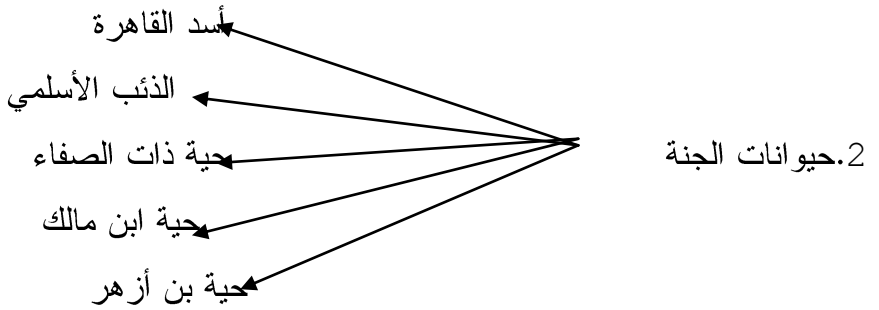


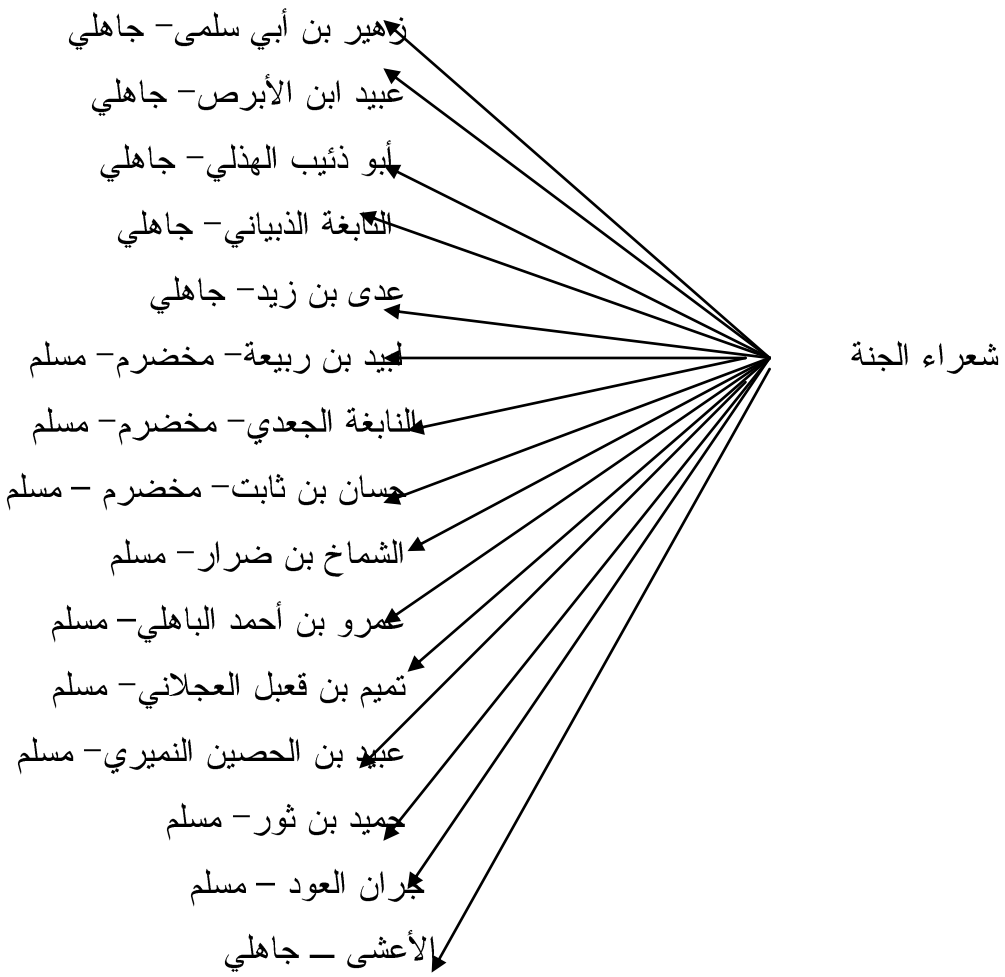
أما شخصيات أبي العلاء فقد توزعت بانتظام وبجلاء تام.حيث يتركب العالم العلوي في رسالة الغفران من جـــنة ونار؛ فالجنة جنة إنـــس وعفاريت وحيوانات، وأما النار فنار إنس وجان.

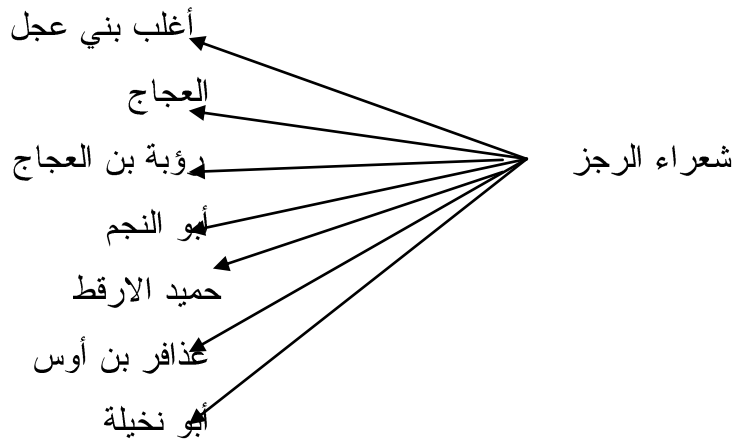
وأول ما نستقرئهُ من شعراء الجنة وشعراء النار أنهم شخصيات أدبية وتاريخية، أعيد تشكيلها ، وفق رؤية فنية (بم غفرلك؟ ولم زُجّ بك في النار؟)، كما أن أغلب شعراء أهل الجنة مسلمون ومخضرمون بعكس أهل النار فهم من الجاهلية عدا بشار بن برد والأخطل التغلبي، وهم في مجموعهم عدد كبير إذا ما قورنوا بشعراء مسرحية الضفادع الذين حادثهم ديونيزوس في العالم الآخر.

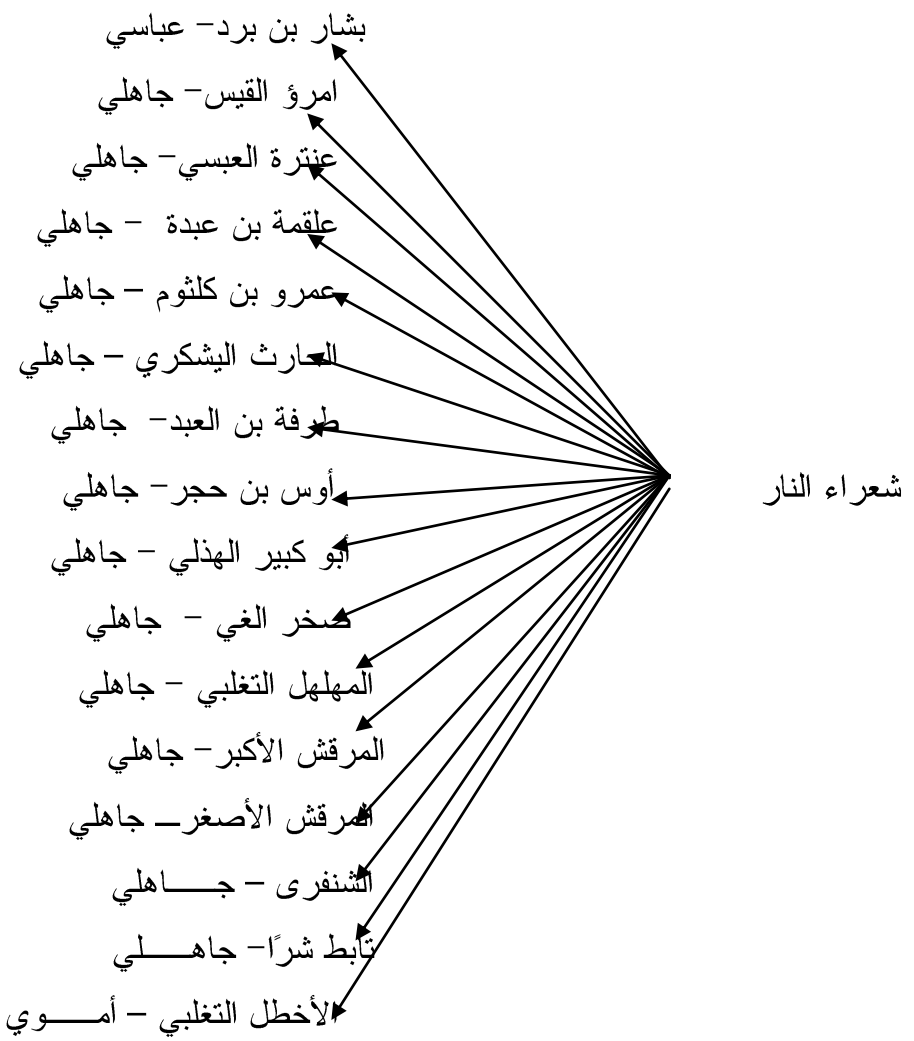
وجنة أبي العلاء وناره في "الغفران" واضحتا المعالم تتوسطهما جنة مشرفة على النار زجّ فيها كل من الحطيئة والخنساء، وأمّا جنـــــة العفاريت المؤمنين، ففيها رسم أبو العلاء عالما عجيبا لشخصيات تملك قوة النظم وتتحدث بكل لسان، وتمثلت هذه الشخصيات في "أبوهدرش" و"الخيثعور"، وأمّا حيوانات الجنة فهي تتكلم وتـــناقش الشيخ علي بن منصور، جَسّد من خلالـــها البعد الأخلاقي والفلسفي، ومن هذه العوالم ينتقل ابن القارح إلى شعراء الرجز فيرسم لنا عالما أدبيا محضا.

وقد حاولنا أن نصنف هذه الشخصيات كما فعلنا مع شخصيات الضفادع وفق الرسم التخطيطي التالي:




شعراء الجنة
زهير بن أبي سلمى– جاهلي
عبيد ابن الأبرص– جاهلي
أبو ذئيب الهذلي– جاهلي
النابغة الذبياني– جاهلي
عدى بن زيد– جاهلي
لبيد بن ربيعة– مخضرم– مسلم
النابغة الجعدي– مخضرم– مسلم
حسان بن ثابت– مخضرم – مسلم
الشماخ بن ضرار– مسلم
عمرو بن أحمد الباهلي– مسلم
تميم بن قعبل العجلاني– مسلم
عبيد بن الحصين النميري– مسلم
حميد بن ثور– مسلم
جران العود – مسلم
الأعشى ــ جاهلي


شعراء الرجز
أغلب بني عجل
العجاج
رؤبة بن العجاج
أبو النجم
حميد الارقط
عذافر بن أوس
أبو نخيلة



وبذلك حلقت شخصية ابن القارح في عالمي الجنة والنار الجنة، فخاطبت الشعراء والجن والحيوانات. وقد فسرت الدكتورة عائشة عبد الرحمن هذا التحليق بأنه «محنة أبي العلاء في فقد بصرهِ، هي التي أملت عليه عملية التعويض في الآخـرة عن محـن الدنيا»[25]ص60. في حين يـرى آخر«أن عملية التعويض هذه ليست إلا وسيلة من وسائل أبي العلاء في العبـث بصاحبهِ ابن القارح»[56]ص120.

والذي تخلص إليه لحد الآن، هو أن الرحلة في العالم الآخر قد شملت شخصيات من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي. وكان عالم الشعر هو المهيمن في العصرين الجاهلي والإسلامي أما العصر العباسي فقد صورهُ في صورتين؛ صورة العقل ممثلة في جنة اللغويين، وصورة الوجدان والعاطفة في جنة المغنيين.

وتشترك شخصيات الضفادع مع رسالة الغفران في كونهما يجمعان بين الحقيقة وما فوق الحقيقة. كما أن شخصيات الضفادع قد توزعت من غير انتظام، فلا وجود للجنة أو النار صراحة وإنما يلمح إليها من خلال هرقل وهو يوصي ديونيزوس قائلا:«ثم ستجد أوحالا عميقة وأوساخا بلا نهاية، أو غابة يتمرغ فيها الخطاة...ثم ستسمع نفحة من الأنغـــام تهفـــهف حول أذنك، وترى نورا أمام عينيك، وترى أدغال الآس والريحان، وحشدا من الرجال والنساء متهللين يصفقون في سعادة»[13]ص96. أما شخصيات رسالة الغفران فقد انتظمت بجلاء فهناك جنة ونار وفي الجنة سعادة أبدية وأما النار فهي مأوى للمغضوب عليهم.

لقد استطاع أبو العلاء أن يصنع عالما مبصرا يعج بالحركة، صنعته مخيلة كفيف، ضاقت بالحياة ذرعا، فأنتجت لنا رحلة زاخرة بالأحداث القصصية والمشاهد الحية، وقد تنوع فيها مشهد الحوار وامتزج بالأسلوب الساخر فمنحها سمة العمل المسرحي الذي جعلها تصنف ضمن الأدب العالمي، ثم أن اخـــتيار الشخصيات مرتبط بطبيعة الموضوع والغرض الذي يهدف إليه ،كأنه نسخة من عالم أرسطوفانيس.

إن حضور الشخصيات في العمل الأدبي وتمايزها أخلاقيا واجتماعيا ونفسيا وجسديا جعل فيها الكثير من مقومات العمل المسرحي ، كما أسهمت في تشكيل وحدة مسرحية ناطقة ومعبرة عمّا كان يدور في فكر أرسطوفانيس، وفي عالمي أبي العلاء النفسي والخيالي من معالجة لقضايا الواقع بطريقة فنية.

وأبو العلاء المعري يحفل بعالم الآخرة وبشخصياته، ويمنحها كثيرا من اهتمامه، فعلى الرغم من تناوله للقضايا الأدبية فإنها لم تحل بينه وبين ذكر الشخصيات ورسم ملامحها النفسية والجســمية علـــى عكس أستوفانيس، فإن العالم الآخر ما هو إلا مطية للقضايا الأدبية، والشخصيات ليست إلا وسيلة لعرض أفكاره .

هذا الاختلاف في الرؤية إلى العالم الآخر لا يحرم الأديبين من وصفهما بصـــفة الموســـوعة التاريخية، بما اشتملت عليه الضفادع ورسالة الغفران من أشكال أدبيـــة وتاريخية(الرســـائل، التـــراجم، الأخبار، النقد...)، أتاحت لهمـــأ أن يتربعا على عرش المتخيل الروائي، كما أظهرا قدرتهما في تحديـــد مسار الشخصيات وتوجيه أفعالها وسلوكها، فلم تقع في التناقض الذي يعرض البناء الدرامي إلى التخلخل والنقص والتشويه.

3.2. المكان والزمان

1.3.2.المكان : يمثل جزءًا من البنية الفنية للعمل القصصي المتخيل في العالم الآخر، وهو فضاء متخيل عند المبصر أرسطوفانيس وعند الكفيف أبي العلاء، وإن كان المكان مكتظا بالصور المبتكرة والمنقولة في "مسرحية "الضفادع" و"رسالة الغفران"، فإن لأبي العلاء الحظ القليل في النقل مقارنة بالابتكار «لأن بصـــره يخونه في هذا المجال»[57]ع23. وهنا تلتقي "الضفادع" برسالة "الغفران"، ويتحدد المكان عندهما بعقل مفكر وفيلسوف، وبموقف خاص في الحياة، بعيدا عن الوعظ الديني والإرشاد الروحي.

والمكان في مسرحية الضفادع فضاء أرضي (عالم سفلي) غير منفصل عن المكان الدنيوي:

«هرقل : تنزل في عالم الظلمات ؟

ديونيزوس : في عالم الظلمات وما هو أظلم»[13]ج1ص91-92.

وتمثل بحيرة أشيرونا الفاصل بين العالمين الدنيوي؛ والعالم السفلي وهي"بحيرة كبيرة واسعةٌ وبلا قرار" هكذا يصورُها أرستوفانيس على لسان هرقل مهولا. ووراء هذه البحيرة يوجد العالم الآخر وقد رُسِمت ملامحه في«أوحال عميقة، وأوساخ بلا نهاية، وغابة يتمرغ فيها الخطاة» [13]ج1ص96.

وبمحاذاته تمتد الجنة ممثلة في مجتمع السعداء كما يرسمه هذا المشهد الحواري:

«هرقل: ثم ستسمع نفحة من الأنغام تهفهف حول أذنك وترى نورا أمام عينيك، وما أجمله نورا، أدغال الآس والريحان وحشدا من الرجال والنساء متهللين يصفقون في سعادة.

إكسنتياس: ومن يكون هؤلاء؟

هرقل: الصوفية الأصفياء

اكسنتياس : (على حدة) نعم. وأنا الحمار الذي يتركه الصوفية الأصفياء يتنزه في نعـيم اليوسيس Eleusis-.247 بعد أن يركبوه» [13]ج1ص96.

والمكان في الضفادع مزيج من المنقول والمبتكر، كما يتبين من هذا الحوار: « في المقعد البارد ، بجوار حجر الصهد»[13]ج1ص96. وهو مكان لا يمكن تصوّرهُ إلا في الخيال. والمدخل إلى العالم الأخر في الضفادع يتم من خلال بوابة بلوتون المُحْكمة، وراءها أشخاص يتحركون في عالم لا يدل على أنه مكان للموتى سوى أسماء الأموات ، وهو عالم غير فسيح ، مليء بالصخب والعنف والفوضى، ويظهر ذلك من خلال المشهد الحواري التالي :

«اكسنتياس: وحياة زيوس، زيوس مولى كل رفاق السجن، ما هذه الضجة؟ ما كل هذا الصراخ والشجار في الداخل؟

أياكوس : هذا؟ إنهُ إسخيلوس وأوربيديس

إكسنتياس : ماذا تقول؟

أياكوس : نعم بدأت المعركة الحامية، كل الموتى يتعاركون»[13]ج1ص136. فلفظة "الداخل" الواردة في الحوار توحي بضيق المكان وعدم رحابته، وهي تحمل صور الواقع مع كثير من التضخيم والتعظيم. وهي بذلك مشابهة لأمكنة رسالة "الغفران"، إلا أن المكان في رسالة الغفران مطلق أيضا «كل شجرة منهُ تأخذ ما بين المشرق والمغرب بظل غاط » [24]ص140. وهي أمكنة منفصلة عن العالم الدنيوي.

وإذا كانت أنهار في المسرحية ممثلة في الأستيكس الجاري بين الأخاديد العميقة ، ونهر أشيرون الذي تقطر صخوره بالدماء [13]ج1ص119. وهي أنهار تخيلية فإن أنهاررسالة الغفران معروفة ولكنها من اللبن، وأخرى من الرحيق المختوم، « وتجري في أصول ذلك الشجر، أنهار تختلج من ماء الحيوان، والكوثر يمدها في كل أوان؛ من شرب منها النغبة فلا موت، قد أمن هنالك الفوت، وسُعُدٌ من اللبن متخرقات ، لا تُغَيَّر ُبأن تطول الأوقات وجعافرُ من الرحيق المختوم... »[24]ص141-142.

كما تتميز الأمكنة بالتنوع والاختلاف، ويظهر التنوع في البيوت، بين قصور أو بيوت ضيقة « وينظر الشيخ في رياض الجنة، فيرى قصرين منيفين فيقول في نفسه: لأبلغن هذين القصرين »[24]ص181. وهي مرتبة حسب أهمية أصحابها فجنة الإنس بها مدائن الجنة وعليها "النور الشعشعاني"، وجنة العفاريت التي ليست كمدائن الجنة، ولا عليها النور الشعشعاني، وهي ذات أدْحالٍ وغماليل»[24]ص289 إلى290. ولبعضهم قصر من الدرِّ (النابغتان مثلا) ولآخر كوخ في أطراف الجنة، جنة العفاريت وهي أمكنة لها سندات ومرجعيات أدبية تاريخية وعقائدية، تنوعها، وهذا التنوع في الأمكنة الذي هو صورة من صور النقد الاجتماعي والتفاوت الطبقي لا نعثر عليه في مسرحية الضفادع.

وقد مزج التنوع في الأمكنة بالوصف كقوله: «وفي تلك الأنهار أوان على هـيئة الطير السابحة، الغانـية عن الماء السائحة»[24]ص149. وأما الطبيعة «فكثبان من العنبر»24]ص176. وترتسم الجنة كأنّها مكان من أمكنة الدّنيا، فهي محدودة بمشارق ومغارب؛ فالجنة في مكان عال والنار في مكان منخفض، ويطل على النار من فوق «فيطلع فيرى إبليس –لعنه الله – وهو يضطرب في الأغلال والسلاسل ومقامع الحديد تأخذه من أيدي الزبانية...» 24]ص309. ويستمر ابن القارح في وصف النار كمكان فيقول:«والشوس الجبابرة من الملوك تجلبـهم الزبانية إلى الجحيم والنسوة ذوات

التيجان يصرن بألسنة من الوقود...» [24]ص247. فالمكان كما نرى في رسالة الغفران صورة للصفاء والطمأنينة ولكنه أيضا مصدر للذعر والخوف.

وفى الجنة مسافات وأبعاد، ومشارق ومغارب، وفيها رياض، ويطلب ابن القارح مغنيين «فيركب بعض الخدم، ناقة من نوق الجنة ويذهب إليهما على بعد مكانهما، فتقبلان على نجيبين أسرع من البرق اللاّمع »[24]ص274. وفى الجنة امتداد واسع يظهر من كلام حميد بن ثور الهلالي، الّذي يصف بصرهُ في الجنة فيقول«إني لأكون في مغارب الجنة فألمح الصديق من أصدقائي وهو بمشارقها، وبيني وبينه مسيرة ألوف أعوام للشمس التي عرفت سرعة مسيرها في العاجلة، فتعالى الله القادر على كل بديع»[24]ص263.

فالمكان هو«الصفحة التي يتم عليها تسويد الأحداث ونموها»[6]ص435، وهو يشكل لبنة أساسية في الكشف عن بعض الخلفيات التي لا يحيل عليها النص مباشرة ، إذ طالما ارتبط في ذهن المسلم الأعلى بالرفعة والأسفل بالدناءة، فلا عجب إذا كانت الجنة هي الأعلى، وقد فضلها أبو العلاء عن عالم النار كما فضل العالم الأخروي عن العالم الدنيوي حين ارتقي بابن القارح من قبره إلى السماء العليا، وعرج به بقدرة قادر، ويمكن أن نفسر الامتداد المكاني في رسالة الغفران مقارنة بالضفادع، بأنه تحقيق لقدر كبير من الحرية، كما خلص هذا الامتداد أبي العلاء من إسار بيته وعماه.

ويحسن بنا القول أيضا أن المكان في النصين، متخيل ومبتكر، ليس له وجود خارج اللغة، امتزجت فيها الأمكنة الدنيوية كإطار للإحداث التاريخية بالأمكنة المتخيلة كإطار لإحداث الرحلة، فكان بينهما تداخل الدنيوي بالأخروي.

والمكان محدد في الضفادع، ولكنه مطلق في رسالة الغفران، فكأن المكان في "الضفادع" وسيلة أما في رسالة الغفران فغاية تحقق ما يجول بقلب وعقل أبي العلاء من رغبة في التحرر والانطلاق، أي أن المكان في الضفادع ليس مكان إقامة دائمة ولا علاقة له بالحياة بعد الموت، أما في رسالة الغفران فيمثل المصير المحتوم والعالم الأرحب المرغوب. أماالمكان في العالم السفلي لمسرحية "الضفادع" فإنه يتأسس على الأسطورة باعتبارها الأساس لتفسير الكون، بعكس رسالة الغفران التي اتخذت من المكان العلوي مسرحا للأحداث، وقد استوحيت بعض الصور المكانية فيها من القرآن الكريم والثقافة الإسلامية عموما .

2.3.2. الزمان

يمثل الزمن عنصراً ضروريا في النصوص السردية بمختلف مرجعياتها، فـــ«الزمن في الأحداث هو نظامها ونسق تواردها»[58]ع95ص64. وقد انتظمت الأحداث في الضفادع ضمن سياق غيبي وآخر دنيوي.

والزمن في مسرحية الضفادع زمن غير ملموس، لكنه يتحدد ببداية ونهاية، وهو زمن يعتمد الاختزالَ خضوعا لخصائص الحدث الدرامي، الذي يجعل من الزمن المديد يُعرَض في فترة زمنية قصيرة جدًا، فيتطابق الحدث الدرامي مع الزمن المرسوم على خشبة المسرح أو ما يسمى بزمن العرض المسرحي ومن مظاهر الزمن في الضفادع زمن المعركة الأدبية الدائرة بين إسخيلوس ويوربيديس.

وهو غير مفارق للواقع، وإن تشابه في السياق الغيبي مع رسالة الغفران، ذلك أن الحدث الدرامي في الكوميديا القديمة« لا يكترث بقيود الزمان أوحدة المكان كما يحدث في التراجيديا، فنجد المنظر يتغير بسهولة كبيرة دون أن ينجم عن ذلك انكسار حاد في سير الحدث الدرامي»[40]ص310.

واختزال الزمن جلي في النص، فديونيزوس يصل إلى هرقل ومنه إلى بحيرة أشيرونا فبوابة بلوتون ثم العالم الآخر، دون الإشارة إلى النهار أو الليل، ودونما إخلال بالزمن المستقيم(الدنيا ــ العالم الآخرــ العودة)، فالزمن الذهني المتخيل شكل اللبنة الأساسية في الحدث الدرامي باختراقه للزمن الطبيعي الفيزيائي، وأسهم في إيضاح المعنى وأتاح لشخصية ديونيزوس في رحلتها القفز على حواجز الزمن والمكان.

أما الزمن في رسالة الغفران فزمن مطلق، يفلت من قيود العـــــقل، أكسب ابن القارح حرية أكثر في التنقل، ويمكن تمييز نوعين من الزمن؛ زمن يحكيه السارد ابن القارح أو الشخصيات التي يلتقي بها في الجنة أو النار فيخبر عن حالها، وزمن ثان وهو زمن الاسترجاع، فابن القارح من مكان الجنة يسترجع زمن بعثه من الأجداث ووقوفه في المحشر. يقول ابن القارح معلقا على مقامـــه في الحشر: « وكان مقامي في المحشر ستة أشهر من شهور العاجلة... »[24]ص262.

والزمن في رسالة "العفران" غير مقدر بمقادير الواقع الدنيوي، فـــ"البرهة" أيام و"اليوم" سنوات، وهي أزمنة غير فاعلة لا تـــُغيّر بطولها: «وسُعُد ّمن اللبن متخرقات، لا تُغَيَّر ُبأن تطول الأوقات»[24]ص141.

وقد أتاح الزمن في العالم الآخر بنوعيه السفلي في "الضفادع" والعلوي في "رسالة الغفران" في خرق البناء الزمني للنص بالقفز على حواجز الزمن الدائري والتعاقبي، وإلغاء الفواصل بين الحاضر

والماضي والمستقبل، وهذا أمر تنفرد به الرحلة عموما كما يرى شعيب حليفي: «تخلق النصوص الرّحلية أزمنة خارقة تستجيب للبناء العام للرحلة»[6]ص356.

وقد أرجع الكثير من النقاد اختيار الأدباء للفضاء الزماني والحيز المكاني في العالم الآخر إطارًا لصب أفكارهم إلى أنهم يريدون التخفيف والخلاص، فقد«انتقل الرحالة إلى أماكن غير أماكنهم، وغير أزمنتهم ليلتمسوا فيها الملجأ والخلاص»[13]ج1ص127. ومن مواطن الالتقاء أيضا أن الأزمنة مجردة مما هو متعارف عليه من تعاقب لليل والنهار، يلتقي فيه من عاش في الدنيا بمن خلد في الآخرة، من خلال التقريب بين الأزمنة المتباعدة، فإله الخصب ديونيزوس الخالد كما يعرف بنفسه لأياكوس: «أنا ديونيزوس الخالد ابن زيوس»[13]ج1ص.106 يلتقي إسخيلوس ويوريبديس، وابن القارح يلتقي رضوان وزفر وإبليس.

2.4. الحـــوار

الحوار هو عصب المسرحية وقوامها بما يحققه من تبادل للأدوار بين الشخصيات، وقد وفق كل من أرسطوفانيس وأبي العلاء في جعل الحوار مطابقا للشخصيات المختارة؛ حيث جعلا من دليليهما في الرحلة مثارا للسخرية عن طريق حوارهما، وما يعكسه هذا الحوار من حالات نفسية. ففي الضفادع يظهر تلاعب أرسطوفانيس بشخصية الإله بتركه مثارا للضحك من خلال هذا الحوار الذي يهمس فيه البطل ديونيزوس معلقا على حالته النفسية وما آلت اليه من رعب وخوف:

«يا سلام. هذا جعل وجهي يصفر من شدة الخوف.. »[13]ج1ص344. هذه المفارقة التي يخلقها الحوار بين الشخصية الإلهية القوية والحالة النفسية المضطربة تصل إلى حد تشخيص التناقض حيث يرتسم أكسنتياس في دور السيد والسيد (الإله) في دور العبد كما في مثل هذا المشهد الحواري:

«إكسنتياس: أنا؟ لا. لم يتحرك فيّ ساكن.

ديونيزوس: تقصد أنك بطل. أليس كذلك؟ أتريد المجد؟ إذن خذ المجد، خذ مكاني، البس جلد السبع وامسك هراوة هرقل. مادمت شجاعا لا ترهب شيئا فسآخذ مكانك وأصبح حامل أمتعتك.

أكسنتياس: هات الجلد. سلمني الهراوة، طبعا آخذ مكانك (وهو يلبس جلد السبع) والآن انظر إن كان أكسنتياس الهرقلي يتخاذل أو تظهر عليه سرعة الخاطر»[13]ج1ص120.

هذا المشهد الحواري الساخر، المثير للضحك، يقابله مشهد حواري جدي يظهر في القسم الأخير من المسرحية والمخصص للموازنة بين إسخيلوس ويوريبيديس، وقد استطاع من خلال التوزيع

الحواري، أن يكشف لنا عن خصائص التراجيديا شكلا ومضمونا كما أظهر لنا حنكة ديونيزوس في توجيه الحوار نحو الغاية المرسومة له كهذا المشهد الحواري:

« ديونيزوس: وحياة زيوس المخلص، أنا عاجز عن الاختيار، يوربيديس جميل وإسخيلوس مقنع، اسمع أنت وهو: قبل أن أحـــكم لا بد أن أسمع منكما فتوى أخرى. ماذا نفعل لننقذ البلاد؟

أوريبيديس :عندي الحل، وأنا مستعد لتقديمه

ديونيزوس:تكلّم

أوريبيديس :لا تثقوا فيمن وثقتم فيه

وموطن الشكوك لا تقصوه

ديونيزوس: لست أفهم تماما. أرجوك أن تفسر هذه مرة أخرى. ببراعة أقل وبوضوح أكثر.

أوريبيديس: اقصد شكوا في جميع الساسة

ممن وضعتم موضع الرياسة، ومن نبذتموه بايعوه

فربما الخلاص في أيديه»[13]ج1ص147-148.

فالحوار في مسرحية الضفادع على درجات من الأهمية، فهو يفتقد إلى الثراء والغنى ويعتمد الهزل وغياب المضمون الهادف إلى غاية بوابة بلوتو، حيث يأخذ الحوار سمة الجدية في مناقشة مختلف القضايا الأدبية، ويصير هادفا كما يظهر في المشهد الذي يخاطب فيه ديونيزوس الكورس منشدا:

«يا سيدي جئتك مع رفيقي

هلاّ هديتنا إلى الطريق؟

نسأل عن ديار رب الموتى

عن منزل بلوتو pluto رب الموتى فنحن في شطك تائهون

والعـــار أن يضلَّ التائهون»[13]ج1ص116

كما وُظفت مفردات التندر والضحك في الحوار، وتعددت مواقعها عبر مشاهد حوارية كثيرة، اتسمت بالحيوية المليئة بالفكاهة والطرافة كهذا الحوار الذي جرى بين ديونيزوس وأكسنتياس:

«أكسنتياس : ماذا تقول لو حكيت النكتة المهولة.

ديونيزوس : ولم لا. بالتأكيد، لا تخف، فقط أستعطفك...لا...

أكسنتياس : لا افعل ماذا؟.

ديونيزوس :لا تنقل العكاز من كتف إلى كتف وتقول أريد أن أنُف.

أكسنتياس : (تشتذ خيبته) حتى ولو كنت سأعطس إذا لم يرحني احد فورًا من هذا الحمل الثقيل على ظهري.

ديونيزوس :لا. أرجوك. لا تعطس انتظر حتى احتاج للنشوق

أكسنتياس إذن ما فائدة حملي كل هذه الكراكيب إذا كنت لا أستطيع أن أنكت نكتة مشبعة على المسرح ... »[13]ج1ص88.

هذا الحوار الكوميدي الحيوي نجد له مثيلا في رسالة الغفران فهي تشبه "الضفادع"، إذ تقوم على كثير من المشاهد الحوارية ذات الطابع الأدبي، جرت مع الشعراء والأدباء الذين التقى بهم ابن القارح في العالم الآخر، وهي حـــوارات مبنية على محاكمات أدبية مستمدة من أقوال الشعراء أنفسهم، وهذه الحوارات على تعددها متشابهة تُـــتّخَذ حجة لتقرير مصير هؤلاء في الجنة أو في النار. وقد مثل ابن القارح العنصر المهيمن في الحوار وفي توزيعه، فهو « الذي يقوم بإخراج هذه المشاهد كلها والإعداد لها وتقديم الأشخاص الذين يظهرون في كل مشهد إلى جانب انفراده بالتأليف والصياغة والحوار... »[25]ص82.

ومن مشاهد التندر والطرافة رد ابن القارح على التماس عدي بن زيد العبادي في أن يقوم معه برحلة على فرسين:

« إنما أنا صاحب قلم وسَلم، ولم أكن صاحب خيلٍ ولا مِمَّن يسحب طويل الذيل، وزرتك إلى بيتك مُهنئـــًا بسلامتك من الجحيم، وتنعمك بعفو الرحيم. وما يُؤَمنني إذا ركبت طرفًا زعلاً رَتَع في رياض الجنة فآضَ من الأشَر مُستسعلا، وأنا كما قال القائل:

لم يركبوا الخيل إلا بعد ما كَبرُوا فهم ثقالٌ على أكتافها عُنُف»[24]ص195-196.

ويحسن بنا القول هنا أن العملان يقومان على تراث أدبي ضخم، شكل فيهما الحـــوار بحيويتـــه وسيلة لتفاعل الأحداث والشخصيات، غير أنّه كان أكـــثر تركيزا في الضفادع منه في رسالة الغفـــران. فقد أسهم في دفع الأحداث نحو النهاية، أمّا في رسالة الغفران فإنه يمكن القول بانفصـــال الحـــوار عـــن الغاية، لأنه يأتي في سياق أحداث تخضع في تسلسلها إلى الصدفة والمفاجأة، وبالتالي لم يسهم في دفـــع الأحداث، فكان ابن القارح يتعرض في كل مشهد حواري مع شاعر لمسألة، فيناقشها ويبدي رأيه فيهـــا. وهناك ميزة أخرى وهي أن الحوار في رسالة "الغفران" يكاد يشمل الرسالة كلّهـــا ويتعـــرض لمختلـــف القضايا، ولكنه حوار تطغى عليه ميزة إظهار القدرة المعرفية أكثر من تركيزه على أهمية قضية بعينها، مقارنة بالحوار في مسرحية الضفادع الذي يهدف إلى الكشف عن موضوع المسرحية

2. 5.الصـــراع

الصراع هو روح العمل المسرحي، وأساسه الاختلاف الناشئ عن تعارض رغبات الشخصيات في أرائها ووجهات نظرها بالنسبة لقصة أو فكرة ما، فيـــنشأ عن هذا الاختلاف صراع يـــدفع بالعمـــل الدرامي نحو التأزم والتعقيد.

وحتى نضبط هذا الصراع، ينبغي أن نشير إلى أن الصراع في مسرحية الضفادع صراع فوقي بين البشر، لا وجود فيه لصراع تراجيدي بين الإنســـان والقدر. ويقوم الصراع بالأساس في مســـرحية الضفادع بين القديم والحديث؛ بين إسخيلوس بوصفه رمزا للقديم ، وأوريبيديس باعتباره رمزًا للحـــديث، وبوجود ديونيزيوس حكما بينهما، فهو يحاول أن يوجـــه الصـــراع نحـــو الغاية من غير أن يتحـــــول إلى تصـــادم بين المتنافسيْن، فإسخيلوس وأوريبـــديس شخصيتان متساويتان في الكفاءة الأدبية، وكـــل واحد منهما يحاول أن يهزم منافسَه بالحـــجة والدليل، مشيدا بإنتاجه مصغرا من إبداع خصمه.

وبتتبعنا لتطور الصراع في مسرحية الضفادع، نلاحظ أنه بدأ عاما مشيرا لبداية التحول، كمـــا يصوره هذا المشهد:

«اكسنتياس: ما هذه الضجة، ما كل هذا الصراخ والشجار في الداخل ؟

أياكوس: هذا؟ إنه إسخيلوس وأوربيديس

ماذا تقول ؟

أياكوس: نعم بدأت المعركة الحامية، كل الموتى يتعاركون

إكسنتياس: على ماذا ؟

أياكوس: هنا قانون وضع لكل الفنون والآداب، وهذا القانون يمنح أكبر كبير في كل فن الحق في الأكل والشرب بالمجان في القاعة الوسطى، كما يعطيه عرشا خاصا في دولة بلوتون رب الموتى »

[13]ج1ص136.

وهذا الصراع العام ريثما يتقلص ليقتصر على الشخصيتين إسخيلوس وأوربيديس، وســـنجتزئ مقطعا يدل على هذا الصراع الذي يبدأ بالتصاعد حدة وعنفا، كهذا المشهد الحواري:

«أوربيديس: أنا من جهتي مستعد تماما. بدون أدنى خوف، لا يهمني من أين يبدأ العض. يعضني هو أولاً أعضه أنا أولاً، كما يشاء...

ديونيزوس: هل أنت موافق على المحاكمة يا أسخيلوس؟ تكلَّم.

إسخيلوس: من حقي أن اعترض على مكان المحاكمة. ليس من العدل أن أحاكم أنا وهو في هذا المكان.

ديونيزوس : وما اعتراضك على هذا المكان؟

إسخيلوس: نحن في مملكة الموت. وأشعاري لم تمت معي، أما أشعاره فقد ماتت معه، فهي كلها في متناول يده...ومع ذلك فأنا مستعد أن أسحب هذا الاعتراض إن رأيت ذلك »[13]ج1ص140.

وتمثل بداية الموازنة بين الشاعرين نقطـــة تحول نحو التأزم الدرامي الذي يشتد فيه الصـــراع، ثم مرحلة الختام حينما يفضل ديونيزوس إسخيلوس على أوربيديس، فينكشف الصـــراع علـــى اللحظـــة السعيدة – التي هي من سمات الكوميديا ــ بدعـــوة بلوتو لهما لتناول الطـــعام معه في الوليمة، قائلا :

« لتأكلا معي في الوليمة قبل أن تبسطا الشراع وترجعا للمدينة

ديونيزوس: فكرة ممتازة، ختام جميل ليوم سعيد»[13]ج1ص176. أما في رسالة الغفران فالصراع لا يشمل جميع أحداث الرسالة فهي تتنوع بين الصراع الحاد والتصافي التام. فمن مشاهد الصراع الحاد منافرة بين الشاعرين الأعشى والجعدي شكلت صراعا محتدما، تبادل فيه الشاعران شتى أنواع السباب كما يعكسه هذا الحوار:

«أتكلمني بمثل هذا الكلام يا خليع بني ضُبيعة، وقد مُتّ كافرا، وأقررت على نفسك بالفاحشة... فيغضب" أبو بصير" فيقول: أتقول هذا وإنّ بيتًا مما بيتاً ليُعدَلُ بمائةٍ من بنائك؟ وإن أسهبت في منطقك فإن المسهب كحاطب الليل؛ وإني لفي الجُرثومةِ، من "ربيعة الفَرَس" وإنك لمن "بني جعدة"، وهل جعدة إلاّ رائدة ظليم نفور؟. أتعيرني مدح الملوك ؟، ولو قدرْت يا جاهلُ على ذلك، لهجرت إليه أهلك وولدك، ولكنك خُلقـــت جبانا هِداناً...فيقول الجعدي: اسكت يا ضل ابن ضل، فأقسم أنّ دخولك الجنة من المنكـــرات... ويثـــب "نابغة بني جعدة" على "أبي بصير" فيضـــربه بكوزٍ من ذهـــب. فيقول أصلح اللهُ به، وعلـــى يديْـــه، لا عربدة في الجنان، إنما يُعرف ذلك في الدّار الفانية بين السّفلة والهَجاج » [24]ص229–230.

وبذلك تتحول الجنة في رسالة الغفران إلى مكان للعربدة والخصام تخالف تماما جنة الله التي ليس فيها إلاّ السكينة والسلام. وكثـــيرا ما يتحول البطل ابن القارح إلى طرف في النزاع، فيشـــتد الصـــراع بينه وبين من يلتقي من الشعراء في رياض الجنة أو في الجحيم، فيختلف معهم في الرأي، كهذا المشهد الدرامي الذي يصور درجة من الصراع الحاد بين ابن القارح ورؤبة بن العجاج:

« فإذا رأى ــ لا زال خصمُه مُغَـــلّـــبا ــ ما في رُؤبة من الانتخاءِ، قال: لو سُبِـــكَ رجزُك ورجز أبيك لم تخرج منه بقصيدة مستحسنة...

« فيقول رؤبة: أجئت لخصامنا في هذا المنزل ؟ فامض لطيّـــك فقد أخذت بكلامنا ما شاء اللهُ.

فيقول اسكت الله مجادله: أقسمتُ ما يصلح كلامكم للثناء، ولا يفضل عن الهناء... »[24]ص375.

وقد أوردنا المقطع الأخير كونه آخر مشهد في رحلة ابن القارح الخيالية، وهو صراع لا ينقلنا إلى النهاية التي جاءت مفاجئة حيث يسدل الستار رسالة الغفران بعد مشهدٍ أخير يشبه نهايات الكوميديا السعيدة، فيقبل ابن القارح على التمتع بنعيم الفردوس من غير تأثر بهذا الصراع .

وبعد استعراضنا لنماذج من الصراع في الضفادع ورسالة الغفران، يجدر بنا أن نشير إلى بعض نقاط الالتقاء والاختلاف في هذا العنصر المهم، فالصراع في العملين قائم بين شخصيات أدبية متساوية في الكفاءة الأدبية ، وفي نفس الوقت متعارضة في مواقفها، نتج عنها صراع ذهني حاد يتعلق بالأفكار والآراء والمواقف. أما الاختلاف بينهما فيظهر في طبيعة الفكرة التي نشأ حولها الصراع ، فالفكرة التي قامت عليها مسرحية الضفادع فكرة بسيطة تمثلت في الصراع بين التراجيديا القديمة والتراجيديا الحديثة بممثليْها إسخيلوس وأوربيديس، وهي على بساطتها تحمل قيمة أدبية ونقدية، إذ لازالت فكرة الصراع بين القديم والحديث، وأنصار القديم وأنصار الحديث تطرح إلى الآن، ثم إن الهدف في الضفادع مرسوم سلفا، والصراع جزء من العمل الدرامي الذي يحقق الغاية، لأن المسرحية كتبت أصلا للتمثيل على خشبة المسرح بينما الصراع في رسالة الغفران مؤقت وخاص بكل مشهد، يشتد ويعنف بتطور المشهد وينتهي بانتهائه ليظهر صراع آخر في مشهد آخر، وهو ما أعاق تطور الفعل الدرامي وجعل من الصراع عنصرا غير فاعل فيه.

الفصـــــل3

النقد وقضاياه في مسرحية الضفادع ورسالة الغفران ــ مقارنة ــ

1.3. الحركة النقدية عند اليونان وتأثيراتها في الأدب العربي

يمثل النـــقد اليوناني أقـــدم صور النقد الأدبي قاطبة، حيـــث تعكـــس الأشـــعار اليونانيـــة أول المحاولات النقدية للارتقاء بمستوى الإبـــداع الشعري، ففي عصر البطولة والأساطير اهـــتم الشـــعراء بتجويد ألفاظ وأوزان أناشيدهم وملامحهم، فنظم هوميروس ملحمتيه الإلياذة والأوديسة، وأظهر فيهمـــا قمة ما وصل إليه النص الأدبي من تجويد وإتقان. ويعد رواة الشعر اليوناني أصحاب الخطوة الأولى في النقد، حيث كانوا يُهذبون ما ينشدونه من أشعار كي تتناسب وأذواق المستمعين، فيســـتبدلون الألفـــاظ أو يضيفوا بعض المقطوعات الشعرية التي تعجب المستمع.

وتظهر مهمة الراوي ووظيفتـــه أكثر وضوحا، في هذا المقتبس من محاورة سقراط مع أيون راوية شعر هوميروس:

« سقراط: أني حقيقة كثيرا ما غبطتكم ، معشر الرواة، على فنّكمْ، يا أيون. فهو يتطلب منكم أن تكونوا دائماً في آنق حال، ليبدو مظهركم حسناً، وأن تكونوا على اتصال دائم بطائفةٍ كبيرة من الشعراء المجيدين، ولاسيما هوميروس، وهو أفضلهم وأقربهم إلى الآلهة... وعلى الرّاوية أن يترجم أفكار الشاعر للجمهور، وهو شيء يستحيل إتقانه ما لم يفهم المرءُ ما يقولهُ الشاعر، كل هذه الأشياء تجعلني أغبطكم على أعمالكم »[13]ج1ص12

وفي القرن السادس قبل الميلاد دونت الأشعار، وعرفت نقلةً جديدة بميلاد الشعر التمثيلي الذي استدعى وجود مسرح وجمهور. وقد كان الجمهور آنذاك على درجة من الوعي والذوق الأدبي، فلا عجب إذا احتل مكانة الناقد نفسه، ولم يكن الناقد حريصاً على آرائه النقدية بقدر ما كان يرغب في إسماعها إلى الجمهور عن طريق التحدث إليهم « فإذا صادف النقد قبولاً لدى المستمعين هللوا لهُ وإلاّ قابلوا الناقد بالضجيج معربين بذلك عن نفورهم»[59]ص21.. وبذلك احتل الجمهور مكان الناقد في المسابقات الأدبية، وعنهُ كان يصدر الحكم للشاعر الذي يستحق الجائزة

وقد أسهم الجمهور في تطور الفن المسرحي؛ إذ صارت المسرحية تتناول حياة اليونانيين بما فيها من أحداث سياسية، اجتماعية، فلسفية وأدبية، وتتعرض لهم بالنقد والتهكم، ولعل أصدق مثال على ذلك ملهاة "السحب"التي نظمها أرسطوفانيس في القرن الخامس قبل الميلاد وهي التي أثارت الخصومة بين الفلاسفة بما احتوته من سخرية وتعريض بالمقلدين أنصار القديم، وإن كانت دقة الحس و طلاقة اللسان قد انعكست في بعض ملاحظاتهم التي أطلقوها على الشعراء من مآخذ أو محاسن، « فقد كانت هذه الملاحظات النقدية، قائمة على الذوق الساذج، دون أن تكون هناك أصول نقدية مقررة يرجع إليها النقاد»[60]ص61.

أما ملهاة "الضفادع"التي نظمها "أرسطوفانيس"عام 405 ق. م والتي فازت بجائزة المسرح الأولى آنذاك، فقد كانت أكثر الموضوعات التصاقاً بالنقد الأدبي، فقد اتخذ من إسخيلوس رمزاً للقديم ومن أوربيديس رمزاً للجديد ومن خلالها نلاحظ ميل أرسطوفانيس لإسخيلوس وتحيزهُ للقديم في مثل قوله: « إن خيار الشعراء قد ماتوا ولم يبق في الحياة إلا المزيفون»[13]ج1ص92. كذلك حكمهُ على المُحْدثين بخلو فنهم من المضمون. فالشعراء المحدثون « أوراق بلا ثمار، شقشقات فارغة في الهواء عصافير تزقزق وتمزق الفن! أعطهم فرصة واحدة تجهز عليهم، هم عشاق خائرون يهجمون مرة واحدة على ربّة الشعر في غفلة ثم يتراجعون دون أن يظفروا منها حتى بقبلة. ابحث كما تشاء فلن تجد الآن شاعراً واحداً فيه صلابة تحرك قوة الألفاظ»[24]ص93.

وقد تلت هذه المرحلة الأرسطوفانية، محاولات نقدية اتخذت من الأفكار والعقائد مقياساً لجودة الشعر وإبراز قيمته الفنية، وقد انطلق هؤلاء النقاد الفلاسفة من ثورتهم على الشعراء الذين يبنون أشعارهم على الأساطير المتصلة بالآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال الخرافيين لذلك نجدهم يتناولون الإلياذة والأوديسيا وأشعار هسيود[13]ج1ص463. بالدرس والشرح والتعليق ويتهمون هوميروس وهسيود بإشاعة الضلال والبهتان، وإفساد المعتقدات الدينية»[61]ص12.

ويعد سقراط من أول الفلاسفة الذين تعرضوا للشعراء، ورماهم بقصور المعرفة والبعد عن الحكمة، والجهل بطبيعة الفن وهم فيها نسب لهُ، فهم «لا يؤلفون قصائدهم الجميلة بالفن، ولكن يؤلفونها لأنهم ملهمون مجذوبون، وهم لا يملكون وعيهم وهم ينشئون أغانيهم الجميلة، والشاعر لا يقدر على الابتكار حتى يوحى إليه و يُغَيب عن وعيه ولا يبقى فيه رشداً، فإذا لم يبلغ هذه الحالة، فهو بغير حول، وهو عاجز عن التفوه بتنبؤاتهِ»[13]ج1ص18-19

وللسفسطائية فضل كبير، في التمهيد لأفلاطون وأرسطو وإن كانت تحمل معنى معيباً،« فلا شك أن روادها كانوا رواد النزعة الإنسانية في حياة الإغريق»،[62]ص28. فقد أوجد السفسطائيون نهضة فكرية لا سبيل إلى إنكارها، فبحوثهم في الخطابة واللغة وجدلهم حول معاني الكلمات، كان كل ذلك منبعاً ثراً لأفلاطون وأرسطو في النقد.

وتجلت الآراء النقدية لأفــلاطون في محــاوراته التي عنونها بـــ "أيون" وفيها تناول مسألتين من مسائل النقد؛ أولاهما: ما مصدر الشعر لدى الشاعر؟ الفن أم الإلهام. وثانيهما ما الفرق بين حُكم الشاعر والناقد الأدبي على الشيء من جهة، وبين حكم العقل والعلم على نفس الشيء؟.

وقد شكل سقراط قدوة ومثالا لأفلاطون، إذ بدأ هذا الأخير حياته بالاشتغال على الإنتاج الأدبي، فكتب الشعر وأنتج بعض المسرحيات التراجيدية كما اشتغل بالرسم وكان من هواة التصوير. غير أن صحبته لسقراط دفعته إلى هجرة الفنون جميعا وتمزيق ما قد كتبه من مسرحيات، وقف من الشعر موقفاً أخلاقيا، فهو رغم إعجابه بشعر هوميروس لم يسمح بإباحته في جمهوريته، أما باب النثر فقد كان لهُ مع السفسطائيين فيه حديث، فقد انبرى لهؤلاء واعتبر تعاليمهم هدامة، تضر بأخلاق الأجيال كما تضر بالأمة[63]ص251 إلى 259.

ويعد أرسطو مؤسس علم النقد الأدبي في الأدب اليوناني، وهو المؤثر الأعظم على جميع نقاد الأدب إلى اليوم بما كتبه في جميع فروع الثقافة، وبحثه في معظم العلوم،« تميز عن أستاذه أفلاطون بأمرين أساسيين: عدم التطرف من جهة و الدقة المتناهية من جهة أخرى»[63]ص263. وتجلت المبادئ النقدية من خلال كتابيه" فن الشعر" و"فن الخطابة"؛ ففي كتاب الشعر يضع أرسطو القواعد والقوانين الأولية للنقد الأدبي، أما كتاب "فن الخطابة" فقد عالج فيه الجدل، وإثارة العواطف و موضوع الأسلوب و اللغة.

وقد لاقت هذه الحركة النقدية عند اليونان إقبالا واسعا من طرف النقــاد العرب الــذين اطلعــوا على هذا الثراء والتنوع، وساعدت الترجمة على هضم هذه النصوص المترجمة كما لــو أنهــا عربيــة الأصل والمنشأ، ولهذا فإن مجال تأثر الأدب العربي محصور بكل تأكيد في التأثر بتلك الثقافة التي راجت في بيئات الفكر العربي والإسلامي»[63]ص279. ولا نستبعد أن يكون المترجمون قد نقلوا مــن الأدب التمثيلي شيــئا سواء كتابة أو مشافهة وقد أوردت مريم سلامة ــ كارــ ما نقله المؤرخــون« مــن أن حنينا كان يعرف أدب هوميروس»[30]ص57.

إن ثبوت تأثر التراث الفكري العربي بثــقافات الأمــم الأخرى لا يؤثر في أصالته، لأن أمـــة العرب لم تعش وحدها على الأرض، وصلاتها قويــة بكثير من هذه الأمم ، فقد وقفت علي الآثار الباقية

مما حفــظ التاريخ من آثار اليونان وهي مدينة للثقافة اليونانية التي تلقفهــا، وأفاضــت فــي تفســيرها والإضافة إليها، وهو الرأي الذي ذهب إليه الكثير من النقاد من أن النقد العربي قد اســتمد الكثيــر مــن أصوله من النقد اليوناني[63]ص349إلى350. وطبيعي إذا أن يتأثر النقد الأدبي العربي بهــذه الثــروة الأدبية الواسعة.

3.2. النقد في مسرحية الضفادع ورسالة الغفران

تلتقي مسرحية الضفادع مع رسالة الغفران، في القصة الخيالية التي تعرفنا على نمطها وطبيعتها، حيث مثلت إطارا عاما لمختلف القضايا النقدية، امتزج فيها الإمتاعي الخيالي بالنقدي الموضوعي، وتشابهت فيهما القضايا النقدية وطرق مناقشتها. ولم يكن الخيال فيهما إلا خادما للواقع وإن جنح بعيدا عن رسم البيئة المكانية والزمنية

3.2.1. النقد الأدبي

النقد الأدبي ثمرة للأدب وصداه المتردد في نفوس القراء، يتخذ من النص الأدبي مادته في التحليل وإطلاق الأحكام النقدية، وتمثل مسرحية الضفادع الإسهام المبكر في النقد الأدبي، مثلت فيه المناظرة بين الشاعرين إسخيلوس وأوربيديس محور العملية النقدية التي كان ينظمها ديونيزوس في العالم الآخر، عن طريق الموازنة المادية أو المعيار المادي، حيث عقد مقارنة مفصلة بين الأثِينييْن، أبرز فيها محاسن كل منهما ومثالبه. فأشاد بأوربيديس وبمنطقه القوي وحججه البراقة، وأشار إلى تمسكه بقافية الشعر بيتاً بيتاً وكلمة كلمة، ثم صور إسخيلوس غاضباً ثائراً على أوربيديس وعلى أفكاره التي تحط من قدر المأساة، محاولا الدفاع عن نفسه مبرزا الملامح الخارجية والنفسية شخصياته المسرحية بقوله:

«إذن تذكّـَر كيف كانوا لما استلمهم مني. عمالقة الواحد طوله متران، أقوياء البنية، نسَبٌ عظيم وتربية عظيمة، لا يتهربون من الدفاع عن الوطن ولا يتسكعون أو ينامون لأنهم أعطوا ضمائرهم إجازة. كانت حياتهم كلها في السيف والقنا...في الرمح والتزلك والدرع والخوذة... » [13]ج1ص149.

وتبدأ المناظرة، فيعيب أورببيديس على خصمه الطريقة التي كان يستهل بها مسرحيته، وذلك بأن يُظهـِر شخصيته تجلس صامتة، وقد أخفت وجهها لا تلفظ بكلمة، رغبة منه في خلق جو رهيب وغامض، ثم ينتقد لغته التي يحشوها بألفاظ طنانة ضخمة كخوار الثيران، وكلماته التي لا يفهما المتفرجون [13]ج1ص139، مما دفع أورببيديس إلى تخليص المأساة من هذه العيوب وتجنّب الغموضَ، وجعل أول شخصيته تشرح الفكرة الجوهرية للمسرحية بمجرد ظهورها، ولم يجعل مُمثِله خاملا على الخشبة بل حركه، وأشرك الجميع في الحوار؛ الصبية والعجوز، السيد والسيدة، والعبد أيضاً[13]ج1ص145. فيرد أسخيلوس على هذه الاتهامات بأنه: يتحتم على شاعر المأساة أن يبتكر عبارات سامية تناسب الأفكار النبيلة والحكم الرائعة التي تتضمنها كما يظهر من هذه العبارة:

« إذا كانت الموضوعات كبيرة، والعواطف كبيرة، كبرت في أدائها الكلمات. إذا تكلم الأبطـــال، فهل غريب أن يشمخ كلامهم حتى يحلق فوق رؤوسنا؟»[13]ج1ص151.

فمسرحية "الضفادع" دراسة مفصلة للمأساة اليونـــانية عامـــة وتحلـــيلاً دقيقـــاً لمســـرحيات إسخيلوس وسوفولكيس وأوربيديس، وشرحاً واضحاً لرأي الأول والثالث في وظيفة الشعر وطبيعتهِ.

وأرسطوفانيس ينفـــر من كتاب عصـــره بعد شعراء المأساة الذين رحلوا ويرى ــ على لسان دينونيزوس ــ أن ما بقي من الشعراء هم:

« أوراق بلا ثمار، شقشقات فارغة في الهواء، عصافير تزقزق وتمزق الفن»[13]ج1ص92.

و يطرح أرسطوفانيس من خلال الموازنة بين أوربيديس وإسخيلوس مكانة التراجيديا القديمة في المجتمع الأثيني مقارنة بالمأساة الحديثة التي تزعمها الشاعر أوربيديس. يقول إسخيلوس معترضا على المحاكمة:

«نحن في مملكة الموت، وأشعاري لم تمت معي، أما أشعاره فقد ماتت معهُ، فهي كلها في متناول يدهِ ...ومع ذلك فأنا مستعد أن أسحب هذا الاعتراض إن رأيت ذلك».[13]ج1ص140.

وبعد عرض موقف كل من الأديبين، يُترك لديونيزوس الحرية المطلقة في تفضيل الشاعر الذي تميل إليه نفسهُ ليعود به إلى المجتمع الأثيني، فيفضل إسخيلوس رغم إعجابه بأوربيديس. وقد أوحت إليه فكرة اختيار الشخصية في نهاية المسرحية بمناقشة قضايا سياسية واجتماعية كان قد أشار إلى بعضها في ثنايا أحداث العمل المسرحي، ولعل تركيزه في نهاية المسرحية على قضايا الأمة ومدى توفيق الشاعر في إيجاد الحل الأنسب ما يدل على اهتمامه بقضايا جيله وأبناء جيله.

أما المعري فقد حمّل "رسالة الغفران" بعض القضايا التي شغلتهُ وعبر عنها بوضوح، إذ اتخذ من العروج بابن القارح إلى العالم العلوي مطية للكشف عن مواقفه من بعض القضايا التي تمس الأدب والشعر كمسألة التكسب بالشعر، و إراقة ماء الوجه مقابل عطية تعطى أو هدية تهدى، وهو ما نلمسه في هذا الحوار بين ابن القارح وإبليس:

«أنا فلان ابن فلانٍ من أهل "حلب" كانت صناعتي الأدب، أتقرب به إلى الملوك، فيقول: بئس الصناعة إنها تهبُ غُـــفـــّة من العيش لا يتسعُ بها العيال، وإنها لمُزِلّـــةٌ بالقدم و كم أهلكَتْ مثلك... »ب24يص309.

و من المسائل المثارة أيضا قضية المبالغة في الشعر، وهي قضية غير محببة كما يكشفه ابن القارح، إذ نجد "صخراً" قد أُخِذ بذنب أخته، فكان مصيره النار وقد اشتعلت في رأسه تجسيداً لقولها:

«وإنّ صخراً لتأتـــمّ الهداة به ** كأنهُ علـــــــم في رأسهِ نارُ

فتقول: أنا الخنساء السلمية، أحببت أن أنظر إلى صخر، فأطلعتُ، فرأيتهُ كالجبل الشامخ، والنار تضطرم في رأسهِ. فقال لي: لقد صح من مزمعك فيَّ »[24]ص308. ولم يغفل أبو العلاء المعري عن قضايا عصره الأدبية، كالانتحال في الشعر إذ يصرِ ابن القارح على نسبة أبيات شعرية إلى آدم رغم إنكاره قول الشعر:

«يقول آدم: آليت ما نطقتُ هذا النَّظيم، ولا نُطقَ في عصري، وإنما نظمه بعض الفارغين، فلا حول و لا قوة إلا بالله، كذبتم على خالقكم وربِّكم، ثم على آدم أبيكم، ثم على حواء أمِّكم، وكذب بعضكم على بعض، ومآلكم في ذلك إلى الأرض»[24]ص309إلى 364.

وبتتبعنا لمظاهر النقد الأدبي في "الضفادع" و"رسالة الغفران" نلاحظ تركيز الشاعرين على فحص كل التوجهات الفكرية والفنية العامة، فهو عند أرستوفانيس رصدٌ دقيقٌ وموضوعي وإطلاق لأحكام نقدية مبنية على أدلة منطقية مأخوذة من أفواه الشعراء ومدعومة بشواهد، وبذلك يكـــــون قد زاوج بين الشكل والمضمون في تقييم العمل الناجح والمنسجم، فأعطى الحوار طابعاً واقعياً، فلا أحد ينكر التهمة التي وجهت إليه من الآخر.

وتراجيديات أسخيلوس وأوربيديس هي موضوع العملية النقدية، وقد أظهر أرستوفانيس عدم رضاه على التجديدات التي استحدثت فيها، ونعنى هنا التجديدات التي أدخلها أوربيديس، باعتباره أول شاعر يونـــــاني « هاجم التقـــاليد القديمة و سخر من الأساطير والآلهة وأظهر إعجابه بالمدرسة السفسطائية»[59]ص35. في مثل دخول شخصية جديدة من عامة الناس، وزواج بطلة من فلاح كما فعل في مسرحية "الكترا".

وبذلك يلتقي العملان في دراسة الآثار الأدبية بالبحث والتحليل، فالأول يُلمُّ بمختلف الأجناس الأدبية بدءا بملاحم هوميروس وأناشيد الشعر الغنائي، وصولا إلى الشعر المسرحي، ومنطلق الحكم النقدي فيه«ما يتضمنهُ من مبادئ خلقية قويمة»[62]ص49. فتفضيل ديونيزوس لإسخيلوس يرجع بالأساس إلى أنه محافظ حكيم ذو رأي قويم:

«بورك الشاعر ذو العقل النبيل.

فهو للألباب أسمى ترجمان:

كسراج في دياجير الزمان .

صعَد الشاعر ذو العقل الحكيم.

من ظلام الموت في أبهى سناه

ليقود الناس بالرأي القويم »[13]ج1ص176.

والثاني يتناول مختلف الفنون الأدبية اللغوية، بدءا من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي، فليست رسالة الغفران تصويراً دينيا للعالم الآخر كما يصورها القرآن « وإنما هي حيلة أدبية تجمع بين بعض حقائق الدار الأخرى وبين أدباء وكتاب العرب كما يحدثنا عنهم التاريخ»[64]ص166-167. وبذلك فالنقد الأدبي هو الذي صنع العمل القصصي عند أبي العلاء، وهو نفسهُ الذي صنع رواية[65]ص101. ارتاد فيها أرسطوفانيس أرضاً جديدة تعتمد على الخيال لتحديد القيمة الخلقية والشعرية لأعمال أوربيديس أساساً، لأنهُ كان يمثل موقف المدرسة التجديدية الثائرة على المدرسة المحافظة التي ينتمي إليها أرسطوفانيس.

2.2.3. النقد الساخر

يمثل النقد الساخر بالنسبة للأدباء السلاح السلمي الذي لا يمتلكون أمضى ولا أقوى منهُ، وهو يعبر عن درجة من الوعي السياسي والاجتماعي وخلاصة تراكمات من التجارب المعيشة، لذلك اعتبر حسين صبيح العلاق السخرية بأنها: « عملية تأديب مؤلمة، لأنها ما وجدت واتسمت بسمة النقد إلا لتخزي وتؤلم في آن واحد»[66]ص135.

وإذا كانت السخرية اتجاه فني قديم، مارسه الأدباء كلون من النقد الأدبي منذ العصر اليوناني، وتجلت ملامحه بشكل واضح في مسرحية "الضفادع"، فقد عرفت في أدبنا العربي أيضا، إذ« شاعت كلمة السخرية وشابهها الفن الساخر في أحضان فن الهجاء في العصر الأموي، وعاشت في كنفهِ حقباً طويلة قبل أن تنمو وتتطور، لتصبح غرضاً مستقلاً في القرن الثالث الهجري» [66]ص135. وغدت فناً يرقى إلى مستوى النقد الاجتماعي والسياسي الذي يلبي ويناسب حاجة آنذاك.

وتأخذ السخرية في مسرحية الضفادع شكلاً عاماً، يتخلل الأحداث، بل أن الأحداث في حد ذاتها ساخرة، ففي سياق ذكر ديونيزوس لأجاثون[13]ج1ص92

«هرقل: وأجاثون أين هو الآن؟

ديونيزوس: فارقنا بعيدا...بعيداً، كان شاعراً أصيلاً، وقد حَزِن لفقده أصدقاؤه الكثيرون.

هرقل: عليه الرحمة: أين مضى؟

ديونيزوس: ليتعشى مع الملوك الوادعين في مآدب الموتى»[13]ج1ص92.

ففي هذا المشهد سخرية لاذعة من أجاثون، إذ يعتبره ميتا بالنسبة للدراما الأثينية، كما اتخذ أرسطوفانيس السخرية منطلقا نقديا، إذ تأخذ السخرية كمفردة للضحك دلالة نقدية من خلال مغايرة

المألوف الذي يمثل كسر لتوقعات المتلقي، وبذلك تحولت السخرية إلى خلخلة لنظام الواقع بإثارتها لعواطف جديدة ينتج عنها الضحك.

لهذا كلّهِ، نلاحظ أن مسرحية الضفادع قد انتظمت وفق وظيفة توازى ما يجُول بخلد أرسطوفانيس، وفكرهِ وحياته، فكلُّ مشهد ساخر يحمل أبعاداً دلالية بمقدار ما يُبنى عليه من شكل فني في رحلة الخيال المفـترضة إلى عالم هاديس، فسـخريته من الإله باخوس ليست عفوية«فقد كان أرستوفانيس يعتقد أن الآلهة تستمع إلى السخرية مثل البشر»[67]ص390.

وليست الغاية من السخرية عنده، إثارة الضحك، تصيداً لمتعة الجماهير أو القراء، بل هو ضحك صادق صادر عن تفكير عميق. وإذا كانت

الكوميديا تعني المرح، فإن« الضحك ليس غاية تهدف إليها الكوميديا، بل وسيلة تحقق بها غايتها»[42]ص125. وقد تأخذ السخرية عند أرسطوفانيس شكل نكتة مضحكة مثلما نجده في حوار دينوسيوس مع اكسنتياس.

«ديونيزوس: لا تنقل العكاز من كتف لكتف وتقول : "أريد أن أنُـف"

إكسنتياس: (تشتد خيبة أملهِ) حتى ولو كنت سأعطس، إذا لم يرحني

أحد فوراً من هذا الحمل الثقيل على ظهري.

ديونيزوس: لا. أرجوك، لا تعطس. انتظر حتى أحتاج للنشوق»[13]ج1ص88.

ومن المفارقات المثيرة للسخرية وللضحك صحبة الإله للعبد :

« إكسنتياس سيدي، هل أحكي لك نكتة من النكت التي تضحك الناس

دائماً في المسرح؟» [13]ج1ص88. فالمقطع الحواري صورة ساخرة تجمع بين متباعدين.

والضحك عند أرسطوفانيس شكل من أشكال النقد الساخر« ينشأ غالباً في لحظات الانكشاف التراجيدي، وهو بذلك يدحض الوضوح الذي سعى الذكاء النقدي إلى توكيـدهِ كفاصـل متناسـب، أو كتباين ملائم بين التراجيديا والكوميديا»[68]ص6. فالضحك يحمل خلفه دلالات البكاء أكثـر ممـا تحمله المأسـاة.

إننا نرى أن مفهوم الكوميديا أعمق بكثير من مقولة : كل تراجيديا ختمت بموت وكل كوميديا انتهت بزواج بل نحسبها مع مولين مورشنت«الدنيا كوميـديا للـذين يفكـرون، وتراجيـديا للـذين يحسّون»[68]ص6. إن الضحك المنبعث من الفكاهة ضحك سارٌ ومبهجٌ، لكن السخرية مؤلمـة ولـو انبعث معها الضحك، لأن السخرية مصدرها نفس متهكمة، دخلت مرحلة التفكير وإعمال العقل، إنها:

« تعبير يتلطف فيه صاحبهُ ويلين، ومن وراء هذا اللطف وذلك اللين لدغ خفي وإيلام، لا يدل عليه ظاهر الكلام... »[69]ص10.

إن النقد الساخر في الضفادع هو روح العمل الأدبي والنقدي، وهو الصورة المطابقة في الأثر بالنسبة لرسالة الغفران، فقد أخذت فيها السخرية أشكالاً متنوعة، عرضت من خلالها القضايا النقدية المثارة بأسلوب « أميل إلى الطبع الفلسفي منهُ إلى طبع الشعراء»[64]ص158.

ومن أشكال السخرية، مقدمة الرسالة المثيرة شكلاً ومضموناً، فظاهرها مدح وإشادة، موشحة بالسخرية، تقوم فيها المفارقة على العلاقة بين الدال المباشر والمدلول الضمني، كقولهِ:«إن في مسكني حماطة ما كانت قط أفانية، ولا الناكزة بها غانية، تثمر من مودة مولاي الشيخ الجليل»[24]ص129. فهي ألفاظ تعتمد الاشتراك المعنوي في اللفظ الواحد، وتثير الالتباس بحكم تأديتها للمعنى ونقيضه، فالحماطة ضرب من الشجر اليابس، والحماطة حرقة القلب، وأما قولهُ: « مولاي الشيخ الجليل » فظاهرها تبجيل وباطنها سخرية لاذعة، ومثلما تكرر التبجيل الموشح بالسواد، فقد كثرت الجمل الاعتراضية المتضمنة للدعاء كقولهِ: « أدام الله جمال البراعة بسلامته » [24]ص132.«حسَّن الله الأيام بطول عمره»[24]ص721. « أدام الله تمكينهُ»[24]ص175. « أكمل الله زينة المحافل بحضوره. [24]ص179. فهي جمل توحي بالاحترام والتقدير، غير أن الحقيقة عكس ذلك تماما. فهل كان أبو العلاء راضيا في حياته عن الشيخ ابن القارح حتى يثني عليه هذا الثناء ؟.

وتتعدد مواقف التأثير المضحك في رسالة الغفران وتتوزع مصادرهُ بين الشخصية واللغة والموقف، عن طريق الاستعمال المفرط للكلمات المشاعة والمجاز والكلمات النادرة، وما شابهها من ضروب القول كـ:« (كفرطاب زقفونة، جحجلول) »[24]ص261. وهي ألفاظ تثير الضحك لصعوبة تخريج الفعل منها، أو الوقوف على أصلها اللغوي.

وتتعدد صور النقد الساخر من خلال المفارقات العجيبة بين الصفة والسلوك التي تفضح شخصية ابن القارح الشيخ الورع المتصابي فهو يعيش بمكان مقدس ويقوم بالعمل المدنس، يظهر الورعَ، ويترشف رضاب جاريتين:

«ويقبل على كل واحدة منهما، يترشف رضابها ويقول : إنَّ امرَأالقيس لمسكينٌ مسكينٌ، تحترق عظامه في السعير وأنا أتمثّل بقوله:

كأن المدام وصوب الغمام وريح الخزامى ونشْر القُطُرْ

يُعَلُّ به برد أنيابها إذا غرَّدَ الطائِرُ المُستحِر»[24]ص284-285.

ولا تخلو الجنة أو النار في رسالة الغفران من سخرية لاذعة، من خلال قلب المواقف الجادة إلى مواقف هزلية؛ فيوم الحشر مثلا هو يوم رهبة وفزع ولكنه مع ابن القارح مكان للتودد، والتحايل على رضوان خازن الجنان ليأذن له بالدخول إلى الجنة، وحين يهم بعبور الصراط يركب ظهر جارية، تسير بسرعة البرق:

« تقول فاطمة الزهراء صلى الله عليها، لجارية من جواريها: يا جارية أجيزيه. فجعلت تمارسني وأنا أتسَاقطُ عن يمين وشمال... »[24]ص261.

ومواقف السخرية عديدة وأوجهها متنوعة، فالنار في رسالة الغفران لم تسلم من مظاهر السخرية تنشئها المفارقة العجيبة بين النار التي تشوي الوجوه ومناقشة الشعراء فيها للقضايا الشعرية (المقام والمقال). حيث يقف ابن القارح سائلا عن أمريء القيس، فيقال له: هو ذا يتلوى من عذاب النار، فيقول:

« يا أبا هند إنَّ رواة البغداديين يُنشدون في "قفا نبك" هذه الأبيات بزيادة الواو في أولها ،أعني قولك :

*وكأن ذرى رأس المُجَيمِر غُدْوةً *»[24]ص313.

وبذلك لم يطرق أبو العلاء المعري موضوعا إلا واتخذ له من السخرية إطارا، فكانت السخرية بحق أسلوبا نقديا لاذعا، وقد أشار إليها طه حسين في سياق حديثه عن رسالة الغفران بأنها عمل« نقد فيها كثيرا من مألوف الناس، ولكنه سلك إلى هذا طريق السخرية، فكان على خصومه شديد الوقع وخـّـازَ اللدغ »[70]ج3ص568.

وهكذا تلتقي "الضفادع" و"رسالة الغفران" في توظيف النقد الساخر الإمتاعي، الذي يتراءى من خلاله التفكير الجاد لأرستوفانيس وأبي العلاء المعري.

إلا أن السخرية الأرسطوفانية بذيئة جداً. مما يستحيل تقديمها على خشبة المسرح خاصة فيما يتعلق بالنكات ولكنها على بذاءتها ذات قيمة، لأنها تعنى بفضح شخصيات لها وزن في واقع أثينا.«فكل شيء في مسرحياته يدار بأستاذية واقتصاد عظيمين، فليس هناك نكتة تتجاوز حدها أو مجموعة من الأقوال تزيد في طولها على ما يجب »[65]ص109. وبقدر ما يمعن أرسطوفانيس في الغرابة والمشاهد الخيالية، فهو ممعن في الغرابة بتهكماتهِ وسخرياتهِ، أصبحت من خلاله الملهاة المقابل الطبيعي للمأساة التي هي من أكثر الفنون جدية، «إنها الكوميديا الذكية، لأنها تسقينا الدواء مذابا في الضحك»[42]ص143.

وبذلك فقد اتُخِذت ميدانا لها في مجال السخرية الهادفة حسب احد النقاد الفرنسيين، حيث يعتبر: «الضفادع مسرحية ساخرة، رائعة يمكننا من خلالها تنشّــقُ هواء أكثر صفاءً » [71]ص263.

وتكشف "الضفادع عن خيالِ شاعرٍ، يعتبر السخرية جزءًا من الهزل الكوميدي على عكس رسالة الغفران التي تكشف عن فكر فيلسوف، تمثل عندهُ السخرية درجة من الوعي، فهي نقد للحياة الدنيا، وسخرية لحال التوقعات، التي كان من الممكن تجنبها في الحياة الأخرى.

وإن كانت السخرية عنصراً أساسياً في الملهاة، واستطاعت أن تحقق جملة من الأهداف، منها الطابع الأدبي الجديد الذي ظهر في مواجهة القالب التراجيدي كبديل عنهُ، وخلقت مواجهة معهُ، فإن السخرية عند أبي العلاء فلسفة، ولدتها ظروفه الاجتماعية والسياسية الخاصة(انظر الملحق)، وعلى الرغم من سخرية أبي العلاء وتهكمه، فهو عفيف اللغة، إذا ما قورنت لغته بلغة مسرحية الضفادع النابية الفاحشة، فأرسطوفانيس «يستخدم في حـــــواراته كل أسلحة الكلمات، من الكلام الممسوخ الذي يصوغه خصيصا إلى هذا الغرض، إلى لغة الشارع والحقل... »[65]ص109. وهذا ما لا نجده في رسالة أبي العلاء التي تترفع في لغتها الساخرة عن كل بذيء، وهي الفكرة التي يثبتها طــه حسين قائلا: «فإنك لا تجد في شعرهِ، ولا في نثرهِ كلمة من تلك الكلمات القبيحة التي شاعت في عصره وحفظتها يتيمة الدهر»[33]ص296.

وقد كانت الضفادع أشبه ما تكون بالقادح الذي جعله يتطرق إلى جملة من القضايا الأدبية والسياسية والاجتماعية، بأسلوب مبطن ظاهرهُ هزل وإمتاع وضحك، وباطنهُ مواقف من بعض المسائل والقضايا، وبكاء لما آل إليه حال الأدب في زمنهِ.

ولايختلف أبو العلاء الذي حمل "رسالة الغفران" بعض القضاياوالمشكلات، عن أرسطوفانيس في الضفادع فهما يلتقيان في جملة القضايا التي تناولاها بشكل واعٍ. ويظهر التشابه بين "الضفادع" و"رسالة الغفران"، في عرض القضايا النقدية بأسلوب قصص ساخر في بيئة مسرحية خارج هذا العالم الأرضي، فهما يشتركان في عنصري الهزل والخيال.

3.3. قضايا النقد

3.3.1. القضايا الاجتماعية

جعل أرسطوفانيس من العـــالم الآخر، عالماً رومانتيكيا غريباً، قدم من خلالهِ الواقع الإغريقي عبر مسرحية الضفادع، التي لم تكن مجرد كوميديا للإضحاك والإمتاع، ولكنها عبارة عن مجمـــوعة من الآراء النقدية، فهو ناقد اجتماعي يتخذ من الكوميديا وسيلة للتعبير عن رأيه.

ولم يمنع العالم الآخر المتخيل من جعل موضوعات المسرحية الكوميدية « مستمدة من الحياة الاجتماعية وأثار الحرب والهزيمة، وحركات التغيير الاجتماعي والفكري و مشكلة الزعامة السياسية».[40]ص336.

وقد مثلت" الضفادع" عنوانا اجتماعيا، انتقد من خلاله الأخلاق وانحطاط العلاقات الاجتماعية في عصره، وركـــــز على الإباحية المتفشية، كمـــــا طالب باستعادة القيم الإنسانية والأخلاقية وبث روح العمل وهو ما نلمسهُ على لسان قائد الكوراس:

«هل لاحظتم سوء الحال ؟
دأب أثينا في الأفعال
أن تتصرف في الأبطال
كطريقتها في الأموال
مجد أثينا بالأشبال...
وخزائنها تزخر ذهبا
لكن يا عجبا لبخيل
أخفى الكنز ببيت المال
أبدى الفاقة وهو نبيل
مثل غني في الأسمال»[13]ج1ص133.

واقـــترنت مسرحية الضفادع بالحياة الواقعية، وبمعـــالجتها للقـــضايا الاجتماعية، بأسلوب حضاري عادل، حتى أصبح المسرح الكوميدي من خلال مسرح أرستوفانيس منصة يستدعى إليها السياسيون:

«شعب أثينا يا مأفون
أصح لنفسك وانفض بأسك
وارفع رأسك يا محزون.

لذ بالحكمة أظهر بأسك
إن الحكمة في الإقدام.
إن لم يُجدِ قيام الراقد
إن لم ننجُ من الإعدام
بقي لدينا أمل واحد.
موت راق غير مهين
أن يشنقنا الجلادون
في شجر من نوع جيد.
بيد العبد الموت حزين
خيرٌ أن يشنقنا السيد»[13]ج1ص133.

فهذه المقاطع الثورية التي تقدمها المسرحية تجعل من العالم الآخر وسيلة تعرضُ من خلاله مختلف القضايا الاجتماعية بأسلوب ناقدٍ ثائر.

هذه القضايا الاجتماعية لم تخل منها "رسالة الغفران"، إذ تناولت ظاهرة الطبقية الاجتماعية بجرأة لا مثيل لها من خلال اختراق المقدس (الجنة)، فبيت الحطيئة كوخ وضيع في أقصى الجنة، ومسكن زهير قصر بديع وسط الجنة، وتظهر جليا الفروقات الاجتماعية والتناقض الصارخ وطريقة التشهير بهذه الطبقية من خلال المقارنة بين النموذجين التاليين في رسالة الغفران نفسها:

« فيذهب ــ عرّفهُ اللّه الغبطة في كل سبيل ــ فإذا هو بيت في أقصى الجنة، كأنَّه حِقْشُ أمَةٍ راعيةٍ، وفيـــه رجل ليس علـــيه نور سكان الجنة وعـــندهُ شجرة قميـئة، ثمرها ليس بزاك ...»[24]ص307. وفي وصـــفهِ لقصر زهير يقول: « وينظر الشيخ في رياض الجنة فيرى قصرين منيفين، فيقول في نفسهِ لأبلغن هذين القصرين فاسأل لمن هما، فإذا قرّبَ إليهما رأى على أحدهما مكتوبا " هذا القصر لزهير بن أبي سلمى المزني"»[24]ص181-182.

وأما ظاهرة الوساطة فسلوك اجتماعي مشين أساسه التزلف والمدح قصد قضاء الحاجـــة ، وهو مرض اجتماعي في نفوس البرية، لم يغفل عنه المعري في رسالة الغفران. حيث جعل من ابـــن القارح الرجل الوصولي المتودد إلى رضوان خازن الجنان بغرض إدخاله الجنة، فلمّا لم يفلح انتقـــل إلى حمزة بن عبد المطلب، فعلي بن أبي وصولا إلى فاطمة بنت محمد، ثم أخيها إبراهيم الذي يحمل ابن القارح على فرس لوالده صلى الله عليه وسلم، فيأذن له بالدخول[24]ص247إلى 258. وهو ــ

كما نرى ــ نقد موجع بطريقة ساخرة تهكمية من مجتمع ارتسم في صورة ابن القارح، الذي تسوقهُ أطماعهُ، فيحاول تحقيقها بأية طريقة.

ولم تخلُ جنة رسالة الغفران من تهافت ابن القارح على اللهو والطرب، والتمتع بالملذات دون أن يردعهُ رادع ديني، أو تتحرك في نفسهُ رغبة لاستبدال عالم المتعة واللهو بعالم الفكر والأدب. كما يتضح من المشهد التالي: «ويخطر في نفسهِ وهو ساجد، أن تلك الجارية على حسنها ضاوية، فيرفع رأسهُ من السجود، وقد صار من ورائها ردف يضاهي كثبان عالج»[24]ص289. بل أن المرأة في رسالة الغفران قد استحالت إلى مصدر للذة واللهو والمجون فهي إما جارية أو راقصة أو قينة، وقد فضح أبو العلاء المعري من خلالها مجتمعه الغارق في الشهوات الجنسية.

إن مسرحية الضفادع، ورسالة الغفران ما كتبتا إلاّ لمناقشة مثل هذه الظواهر الاجتماعية، أريد من خلالها انتقاد واقع اجتماعي وهذا الالتقاء هو الذي يدعو إلى التشابه من غير أن يعني هذا التشابه التأثر والتأثير، فلعلها تجارب إنسانية تلتقي في محطات مشتركة تفرضها المواقف الإنسانية وظروف الحياة، نحو تحقيق واقع محلوم به، خاصة إذا علمنا أن النقد الاجتماعي يعني الكشف عن عيوب المجتمع ونقدها من أجل الوصول إلى مجتمع كامل ومثالي، وهكذا توزعت القضايا على مساحة النص حملتها شخصيات متعددة مثلت في مجملها هواجس أرستوفانيس وأبي العلاء.

كما يعكس هذا النفور من المجتمع ونقدهما له، بأنهما لم يقبلا المجتمع بكل ما فيه، فتولدت في نفسيهما خيبة أمل وعدم قــدرة على التكيف إيمانا منهما أن «التكيف عملية مستمرة، يهدف بها الشخص إلى تغيير سلوكه ليحدث علاقة أكثر توافقاً بينهُ وبين البيئة»[72]ص42. وهو ما لم يحققه الأديبان ونجد ذلك الموقف بوضوح عند أبي العلاء في قوله:

أمّا الأنام فقد صاحبتهم زمناً فما رضيت من الخلان مصحوباً[38]ج1ص147.

كما جمعت مســـــرحية الضفادع ورسالة الغفران بين الحقيقة الموضوعية والإمتاعية، فالقضايا الاجتماعية لم تَحُل بينها وبين الإمتاع الرِّحلي إلى العالم الآخر، فالمفارقات بين العالم الآخر كعالم موت في تصورنا، وبين المقال الذي لا يناقش فكرة الموت، بل يرتبط بالحياة وقضاياها المختلفة، جعل النصين مليئين بالمتعة والإثارة والدهشة.

3.3.2. القضايا السياسية

مثلت الكوميديا الشكل الأدبي الأكثر ارتباطا بواقع أثينا ونظامها السياسي، وقد دلــل علـــى صحة هذا القول أحمد عتمان، بقوله: « إذا أردنا أن ندلل على صحة القول بأن الكوميديا كانت مــرآة عصرها فإننا نورد ما يُحكى من أن طاغية سيراكوز (سراقوسطة) دينوســيوس الأول (430-367

ق. م) أراد ذات مرة أن يعرف كل شيء عن النظام الأثيني شعباً وحكومة، فطلب من أفلاطون أن يمده بالمعلومات الضرورية، فما كان من الأخير إلا أن أرسل إليه مسرحيات أرسطوفانيس»[40]ص302..

وهذه القيمة الأرسطوفانية السياسية تتجلى بوضوح في نشيد مقطع الكورس في مسرحية الضفادع بعد اختيار ديونيزوس إسخيلوس ليعود به إلى الدنيا.

«بلوتو: حان البعث فالوداع

عد سالما لتنقذ المدينة.

و تطرد الذئاب والضياع.

بالفكرة والحكمة من أثينا

السفهاء ملأوا الرباع

فأوشكت أن تغرق المدينة

لكليفون CLEOPHON أعط هذا الخنجر

أثمن ما أعطيت من عطايا

لعلهُ من خزيه ينتحر

أحمل إليهم هذه الحبالا

لعصبة المكوس والضرائب،

مشانقا لمن جبى الأموالا»[13]ج1ص176-177.

وقد حمل أرسطوفانيس إلى العالم الآخر قضايا الواقع السياسي وأبدى موقفه الرافض لسياسة الحرب التي يخوضها كليفون، ودعا إلى السلم، وكانت أنشودة الكورس في نهاية المسرحية تعبيرا دقيقا عن موقفه. فحين فضل ديونيزوس إسخيلوس ليعود معه إلى أثينا كان قائد الكورس ينشد:

قل سلاما لأمير الشعر طابت رحلته

وسلاما لرسول الفن زالت غربته ،

أيها الأطياف في مملكة الموت سلاما.

واحملوه نحو نور الفجر يقتاد الظّلاما

ألهموه حكمة الموتى لإنقاذ المدينة،

حكمة الأحياء ضاعت في الصراعات الحزينة.

نصرنا الفادح أضنانا بويلات الدمار.

كليفون إن أراد الحرب واختار القتال،

فليقاتل وحده مع عصبة الحرب السجال. [13]ج1ص178-179.

هذا الموقف السياسي جعل من ديونيزوس يتناسى القيمة الأدبية التي تقوم عليها المنافسة بين للشاعرين إسخيلوس وأوربيديس ويركز بالمقابل على ما هو أهم من كل شيء وهو القيمة السياسة، وبأسلوب يعكس الدرجة التي وصلت إليها أثينا بعد أن صار يحكمها من لا تريدهُ ولا يريدهُ الشعب . فهو حين يعجز على اختيار الشاعر الأفضل من الناحية الأدبية، اقترح مقياسا آخر للمفاضلة هو : ماذا نفعل لننقذ البلاد؟. ولننظر الى هذا الحوار:

«إسخيلوس: أولا قل لي شيئاً عن حال المدينة، أي الناس تَختارُ خداماً لها. هل تختارُ الأخيار؟

دينوسيوس لا وحق الآلهة إنها تمقتهم.

إسخيلوس: إذا فهي تحب الأشرار

دينوسيوس: لا. لا. أثينا لا تحب الأشرار، ولكنها تقبل مكرهة أن يخدموها.

إسخيلوس: الويل ثم الويل للمدينة

تنكرت للصحبة الأمينة

ترى لها في كل يوم قلبا»[13]ج1ص174.

ولأرسطوفانيس مواقف سياسية جريئة يترجمها الكوراس مغنيا:

«لو تتبعت البداية

لو تعقبت النهاية

كيف يعلو نجم شخص ثم يأفل

فكليجين cligenes المزدرى هذا الرجل

هو مسخٌ، يشبه القردَ الضئيل

بيد أن العهد عهد لن يطول

بيد أن العهد عهد لن يطول

دولة التهريج والبغي تدول »[13]ج1ص132.

وعلى الرغم من إحساس الأديب بواقعه المرير، فإنه نزعته التفاؤلية تتكرر ملامحها في أكثر من موقف مثلما ورد في نشيد الكورس:

« عن قريب سنراه يتفلق

سافِر العدوان سباقٌ لــشر

ربما عدوانه عاد بـــخير
قد نراه ذات يوم مستجاب
.....
حين يلقاه عدوٌ ذو غليل
فهولا شك سيشنـــق
موته موت محقق»[13]ج1ص132-133.

وبذلك تتحول مسرحية الضـــفادع مـــن الخيال الغرائبي، والنكتة المضحكة إلـــى مواقـــف حددتها ظروف الشاعر، فقد«عاش أرستوفانيس في القرن الخامس قبل الميلاد، ذلك القرن الذي كـــان مليئا بالتيارات الفكرية المتباينة والغزوات الثقافية الشرسة، وكان هناك صراع عنيف بـــين العـــادات والتقاليد من جهة والتيارات الفكـــرية المستحدثة من جهة أخرى»[15]ص45. وأمـــام هذا الوضـــع المضطـــرب «لم تكن كوميديات أرستوفانيس لمجرد التسلية أو قتل الوقت، بل كانت كوميديا هادفـــة تهاجم كل جديد في الثقافة والسياسة»[15]ص45. وهو ما جعل أرستوفانيس يقـــول عن نفسه « إنّه ابتكر شكـــلاً جديداً من أشكال الكومـــيديا، كوميديا المواقف الرائعة، وكوميـــديا النقـــد الاجتمـــاعي والتهكمي اللافتة للنظر»[15]ص44.

وربّما نلمس في ثنايا هذا النقد السياسي سخرية وتندرا، فهما من صميم النقد «إذ تمثل القضايا السياسية والاتجاهات الفكرية ذاتـــها، لا من باب السخرية والتندر فحسب، بل من أجل المناقشة والتحاور»[63]ص239. وبذلك أضفت الضفادع في جملتها أحداثا تخيلية، تهـــدف إلى خلق جو كوميدي تصور من خلاله القضايا السياسية في حال أسوأ مما هي عليه.

هذه القضايا وطريقة عرضها في مسرحية الضفادع لها صورة شبيهة في رسالة الغفران، فالتردي السياسي في العصر العباسي رافقه تردٍ في الأوضاع الاجتماعية والأمنية للدولة حيث« أبيح فيها إراقة دماء الأبرياء، وهتك أعراض
المخدرات، وسلب أموال الضعفاء، فمنهم من كان يسره رؤية النار تلتهم الناس والأثاث والمعاهد والحوانيت ».[73]ج3ص1644-1645. ولا نستبعد أن يكون أبو العلاء قد انخرط في معترك الحياة السياسية التي «لم يمكن أن تُنتِج له إلا الحزن والأسى، والحسرة والأسف، والسخط والمقت...» [74]ص65. فثار على الظالمين. وما"رسالة الغفران" في مجملها إلا ثورة على هذا الواقع، وقد أشاد سليم الجندي بموقف أبي العلاء المعري فقال: «ولم أر شاعرا اجترأ على ملوك زمانه وأماط النقاب عن مخازيهم مثل أبي العلاء»[73]ج3ص1604. نحو ما نرى في قوله:

مُلّ المُقام فكم أعاشـــــــر أمة أمرت بغير صلاحــها أمــراؤها

ظلموا الرعيّة واستجازوا كيدها فعدوا مصالحها، وهم أجراؤها[75]ج1ص107

عاصر المعري أربع قوى رئيسية هي الحمدانية والفاطمية والمراديسية إضافة إلـــى دولـــة الروم التي لم تتقطع حروبها مع المسلمين، وهو ما ذهب إليه المحاسني بقوله: «جار بنو حمدان على أهل عمومتهم بني معروف، حتى أخرجوهم من دينهم إلى النصرانية فرارا من عتوهم واعتســافهم » [76]ص55.

وقد نقل المعري هذه المعاناة على لسان وسلوك بطله ابن القارح فأظهر موقفه الحاد من الملوك، وأدخلهم كلهم النار، فما وجدنا ملِكا يتنعم في جنة رسالة الغفران:

«أين فلان ابن فلان ؟ والشوس الجبابرة من الملوك تجذبهم الزبانية إلى الجحيم، والنسوة ذوات التيجان يُصَرْنَ بألسنة من الوقود... والشباب من أولاد الأكاسرة يتضَاغوْن في سلاسل النار ويقولون: نحن أصحاب الكنوز، نحن أرباب الفانية، ولقد كانت لنا إلى الناس صنائع وأياد فلا فادي ولا معين».[24]ص246وما بعدها. ويبدو أن أبو العلاء المعري قد وعى سياسة عصره، ونقلها رمزيا في رسالة الغفران كمعادل رمزي، جسد من خلاله للدسائس والنميمة المتفشية في عصره؛ فابن القارح في "رسالة الغفران" يشهد منافرة بين الأعشى والجعدي فيقول: « يجب أن يُحذرَ من مَلك يعبرُ فيرى هذا المجلسَ، فيرفع حديثه إلى الجبار الأعظم، فلا يجر ذلك إلا إلى ما تكرهان، واستغنى ربُّنا أن تُرفعَ الإخبار إليه ، ولكن جرى ذلك مجرى الحفظة في الدار العاجلة »[24]ص233.

وأبو العلاء المعري غير راض على سياسة عصره، لذلك نراه في رسالة الغفران يشهر بآل البيت في تقرير مصير الشخصيات، وكأنه تشهير لتحكم الحاشية في الحكم في ظل غياب السلطان في العصر العباسي، فابن القارح يتمكن من الدخول إلى الجنة بفضل توسط آل البيت، كما في هذا المشهد:

«فقالت تلك الجماعة التي سألتُ: هذا ولي من أوليائِنا، قد صحَّت توبتُه، ولا ريب أنه من أهل الجنّة، وقد توسل بنا إليكِ، صلى الله عليكِ، في أن يُرَاح من أهوال الموقف ويصيرَ إلى الجنة فيتعجلَ الفوز. فقالت لأخيها إبراهيم: دونك الرجل... »[24]ص259.

وهكذا أخذت القضايا السياسية جانبا مهما في أدب الرحلة في العملين، ولم تعد الحقيقة جانبا هامشيا على الرغم من الخيالي والعجائبي فيهما، كما تشابه العملان في إثارة هذه القضية بعيدا عن أرض الواقع، كتعبير عن نوع من الاغتراب والرفض.

كما رسم العملان الأدبيان جوا قصصيا، عُرضت من خلالهما مختلف القضايا، إلا أنهما اختلفا في التدليل على مؤلفيهما فمسرحية الضفادع رسمـــــت أرسطوفانيس في صورة الشـــاعر المـــرح الواعي «والكوميدي السياسي الذي كان عليه أن يكون متجاوبا مع الأحداث المعاصرة » [40]ص305. يرحل بعيدا للعودة بحلول لأثينا ومجتمع أثينا، ولعل ولعه بأوربيديس وعودته

بإسخيلوس أحسن موقف معبر عن عدم رضـــاه عن أوربيديس وعمَّا أحدثه من تجديدات أضرت بالمجتمع الأثيني، بينما كشفت رسالة الغفران عن أديب ولغوي وفيلسوف وعالم، يئس من الحياة فاتخذ العالم الأخر بديلا عنها، وهو ما تؤكده الدكتورة عائشة عبد الرحمن بقولها:«ولنذكر أن الغفران مسرح أديب مفكر وعالم لغوي. قد اتخذ من هذه الرحلة سبيلا إلى لقاء الشعراء واللغويين والرواة، ليناقشهم فيما كان يشغله ويشغل عصره وبيئته »[25]ص83.

ويحسن أخيرا القول: إن الرحلة الخيالية بما احتوت عليه من خيال وهزل ونقد وإثارة لمختلف القضايا في العملين قد مثلت وجهة ممتعة تراءت من خلالها ملامح عصري أرسطوفانيس وأبي العلاء المعري، وكشفت عن أديبين مفكرين مبدعين، وناقدين حصيفين.

خـــــــــــاتمة

بعد الدراسة في عالم المتخيل الذهني غيرا لمتناهي فـــي البعـــد، عبـــر مســـرحية الضـــفادع لأرسطوفانيس ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري، والتي كان فيها العالم الآخر ــ بنوعيه الســـفلي والعلوي ــ مسرحا للإمتاع الفني ، وإطارا لطرح الآراء النقدية ومناقشة للقضايا التي تؤرق الأديبين الناقدين، خلصنا إلى النتائج الآتية:

1ــ الرحلة إلى العالم الآخر إرث إنساني مشترك، تجلى من خلال تتبعنا للرحلات الأدبية في الأدب الأجنبي وفي الأدب العربي والتراث الإسلامي، وتداول هذه الرحلات في الـــذاكرة الإنســـانية جعلها تحتفظ برصيد مشترك يظهر في إنتاج الأدباء، لأن الثقافة لا تولد من فراغ، وقد يكـــون هـــذا التشابه مصادفة من باب تشابه الأوضاع العامة والظروف الخاصة،

2 – الرحلة الخيالية في الضفادع ورسالة الغفران شكل من أشكال الهروب من الواقع المتعفن، ومواجهته ببناء واقع جديد بديلا عنه، ذلك أن صورة العالم الآخر لم تخل من عالم الوجود. بـــل إن عالم الوجود هو مقياس التخيل والاحتكام إليه.

3 – سعى كل من أرسطوفانيس وأبي العلاء إلى فكرة خلق عوالم متخيلة كأنهما يريدان القول " ينبغي أن تكون الحياة أفضل مما هي عليه". وهو ما يدفعنا إلى القول بالتقاء الرحلتين في الجانـــب الإصلاحي .

4– الضفادع ورسالة الغفران جماع أجناس أدبية؛ فمسرحية الضفادع مزجت بين الكوميديا كفن و التراجيديا كمادة للبحث والتحليل ، والنقد الأدبي كغاية لإطلاق الأحكام النقديـــة، ومثلهـــا رســـالة الغفران، فقد جمعت بين الشعر والنثر والتاريخ والنقد والسير والتراجم .

5 – مثلما تلتقي مسرحية الضفادع مع رسالة الغفران في المتخيل الذهني، فهما يلتقيان أيضا فـــي تكسير الأزمنة الطبيعية بتداخل الزمن الدنيوي مع الأخروي وكذا في اختـــراق الأمكنـــة، وإن كـــان الفضاء المكاني في رسالة الغفران أرحب من المكان في مسرحية الضفادع، فديونيزوس يدخل العالم الآخر عبر بوابة، ويدلف غرفة في العالم الآخر ليقيم فيها موازنته الأدبية، بينما يتحرك ابن القـــارح في فضاء رحب، حدوده المشرق والمغرب، يتوزع بين الجنة والنار.

6 – الرحلة في مسرحية الضفادع محدودة زمانيا ومكانيا إذا ما قورنت بإمعان رسالة الغفران في الامتداد والتعقيد. وربما يعود ذلك إلى أن مسرحية الضفادع مسرحية شعرية كتبت لتمثل على الخشبة، أمَّا رسالة الغفران فيمكن اعتبارها مسرحية ذهنية.

7 – نص الرحلة في مسرحية الضفادع يُفصح عن غايته، فديونيزوس يرحل إلى العالم الآخر من أجل العودة بشاعر تراجيدي يعيد لأثينا مجدها الأدبي، أمَّا عند أبي العلاء فهو نص أدبي مفتوح على مختلف التأويلات، مليء بالإلغاز، ولقاءات ابن القارح فيه مع الأدباء خاضعة للصدفة ، ومن ثمَّ فالحقيقة صريحة في الضفادع نسبية في رسالة الغفران.

8 – نوَّع الأديبان في رسم طبيعة الشخصيات وعملها، فهي تجمع ما بين البشرية وغير البشرية ، فمن الشخصيات البشرية في الضفادع أسخيلوس وأوربيديس (شخصيات أدبية) ومن الشخصيات غيرالبشرية الإله ديونيزوس والإله بلوتو، ومثلها في رسالة الغفران فمن شخصياتها البشرية كالحطيئة والجعدي والنابغة...(ادباء وشعراء) وغير البشرية مثل الجنية والشيطان .

9 – العالم الآخر في الضفادع ورسالة الغفران عالم متع حسية ، تلتقي فيه شهوانية ابن القارح بشهوانية ديونيزوس .

10 – مثل الأسلوب الأدبي الشائق قناة صدرت من خلالها الأحكام النقدية وبطريقة غير مباشرة، وتميل هذه الأحكام إلى الموضوعية مقارنة بأحكام رسالة الغفران التي تبدو أنها خاضعة للذاتية وإبراز المقدرة الأدبية لابن القارح.

وفي الختام نقول: إن الرحلات الخيالية هي إرث إنساني مشترك، ولكن الأديب الحقيقي هو الذي لا يكتفي بهذا الإرث أو بإعادة صياغته، بل عليه أن يضيف إليه شيئا من ثقافة عصره فتصطبغ بطابع التجديد، لذلك فرسالة الغفران صورة لمتخيل إسلامي حافل بمأثورات إسلامية تعكس ثقافة خاصة، ومع ذلك لا نعدم صاحب رسالة الغفران من أن يكون قد اطلع على الثقافات وتأثر بها ولو مشافهة، ثم أعاد تمثلها في عمل إبداعي.

* وأخير لا نحسب أننا بهذه النتائج قد وصلنا إلى تحقيق كل الغاية المرجوة، وإنما نكون على الأقل قد أثرنا القضية، ويبقى مجال البحث في هذا الموضوع مفتوحا للزيادة وللإضافة أمام الباحثين

والله المستعان

ملحق البحث

التعريف بأرسطوفانيس وأبي العلاء المعري

1.1. أرسطوفانيس.

كاتب من كتاب الملهاة اليونانية وأحد زعمائها الكبار، ينحدر من طبقة غنية ومثقفة وهو من ملاك الأراضي في أثينا، ويدل اسمهُ على نبلهِ فهو يعني "الأفضل يظهر"[40]ص311. وهو«الشاعر الساخر الشهير ابـــن فيليب (**Philipe**) كان أثيني المولد حسب المؤرخ الأول لحياتـــه، الأكثـــر مصداقية في هـــذا الإطـــار مـــن ســـويداس (**suidas**) الـــذي كـــان يجمـــع المعلومـــات دون تمحيص»[77]ص216. وإن كان تاريخ مولده ووفاتهِ موضع شك فإن أغلب المؤلفات قـــد رجحـــت تاريخ مولده في 445 ق. م[59]ص33. عبر عن سخط طبقتهِ من جراء تدهور الأحوال في أثينا نتيجة لأهوال الحرب مع إسبرطة ممثلة في الحرب "البيلوبونيسية" كما عبر عن تطلعات طبقتهِ في العـــودة بأثينا إلى عصرها الزاهي السابق، سواء من ناحية أمجادها العسكرية وانتصاراتها على اسبرطة أومن ناحية تماسك نظامها السياسي واستقرار نظامها الاجتماعي، «ولم يتردد أريستوفانيس في الهجوم على حماقات الأفراد. لكن الفكرة الرئيسية لكوميدياته العظيمة تدور حول المجتمع الأثيني»[51]ص44.

انتقد تدهور الأحوال السياسية، وتلاعب السياسيين بعواطف الشـــعب مـــن خـــلال الخطابـــات الديماغوجيّة، والوعود الكاذبة وتقلّب الأهواء، وهـــاجم الأفراد

والمؤسسات السياسية، فصبَّ غضبه على كليون، زعيم أثينا الذي بلغ أوجَّ المجد في تلك المرحلة بسبب ما أحرزهُ من انتصارات حربية.

وقُدّم الشاعرُ الناقدُ إلى المحاكمة نتيجة تهجّمه على هذا الزعيم، الواسع النفوذ.

وانتقد"أرسطوفانيس"كذلك تدهور الأخلاق وانحطاط العلاقات الاجتماعية في عصره وركز على الفساد الجنسي و الإباحية المتفشّية في شبيبة أثينا،و طالب باستعادة القيم الأخلاقية، وبث روح العمل الجاد والإخلاص بين المواطنين. كما هاجم أرسطوفانيس أصحاب الفكر الجديد من السفسطائيين (المغالطين) وجرّح أفكارهم ورماهم بأقذع التُّهم، ولم يترك فرصة في مسرحياته إلا وعرّض بهم

وسقه فلسفتهم ، وعلى رأس هؤلاء جميعاً سقراط[78]199-200. هذا بالإضافة إلى أنهُ ناقد أدبي ولاسيما في مسرحيته " الضفادع " المبدعة، والتي تعرض فيها للموازنة بين الشاعرين "اسخيلوس" و" يوريبيديس" من حيث الشاعرية والمكانة المسرحية والموقف الأخلاقي، بحيث تناولت موازنتهُ الشكل والمضمون معا.

امتاز أرسطوفانيس بالثقافة الواسعة، والإطلاع المتنوع، والثقة الفائقة بالنفس، إذْ كان يدرك تماماً أن رسالتهُ تثقيفية، وأنهُ ينظم أروع مسرحياته لذوي الألباب[62]ص48. توفي عام 385 ق م.

وقد أثير الجدل حول عدد مسرحياته، و تحدث الكثير عن خمس وخمسين أو أربع وخمسين مسرحية، وعن أربع و أربعين، ولم يبق من هذا العدد الضخم من المسرحيات إلاّ إحدى عشرة مسرحية، ونظرا لما لهذه الأعمال المسرحية من علاقة وطيدة بين الشاعر والحياة الأدبية والسياسية التي تنطق بها كل مسرحية من مسرحياته. ,قد آثرنا أن نذكرها على الترتيب[59]ص35إلى70.:

1)- "الكارنيون" « les Aeharniens» 425 ق.م: وهي أولى مسرحياته يدور موضوعها حول الدعوة إلى السلام، وإيقاف الحرب التي دامت ست سنوات.

2)- "الفرسان" مثلت عام 424 ق م : و من خلالها سخر وهجا أرسطوفانيس الواقع السياسي هجاءً لاذعاً، حتى امتنع الممثلون جميعاً عن تمثيل دور شخصية "الدباغ"خوفًا من كليون الحاكم.

3) -" الغمام ": وهي مسرحية أدبية نقدية لأعمال يوربيديس ومثلت عام ق.م423 ، تدور أحداثها حول الهجوم على السفسطائيين الذين هدموا التقاليد القديمة، وعلى رأسهم سقراط.

4)- " الزنانير" » «les guêpes: مثلت هذه المسرحية سنة 422 ق. م وفازت بالجائزة و موضوعها يدور حول فساد القضاء في أثينا.

5)- " السلام " «la paix »: مثلت في أعياد دينوسيوس الكبرى عام 421 ق.م، ودارت احداث موضوعها حول السلام و أثار الحرب.

6)- " الطيور"«les oiseaux» مثلت عام 414 ق.م : وهي عبارة عن كوميديا مرحة بعيدة عن السياسة والمجتمع.

7)- "ليزستراتا"« lysistrata »411 ق. م: وهي في موضوعها دعوة إلى السلام وإيقاف الحرب عن طريق اجتماع نساء اليونان، وكانت وسيلة ضغطهن مقاطعة الرجال.

8)-- "النساء يُكرمنَ آلهة الزراعة وابنتها" «les thesmophories» 411 ق. م : وتدور فكرتها حول الأدب، إذ تحاول النسوة الانتقام من أوربيديس المفتري عليهن، فيصلهُ الخبر، ويتقمص صهره شخصية امرأة، متخفياً في ثيابها ويحضر الاجتماع للدفاع عن أوربيديس، ولكن أمره يثير الشبهة فتنكشف حقيقته.

9)- " الضفادع" «les grenouilles » : مثلت في مسرح لينين بأثينا في آخر يناير405 ق.م وكان ينافس أرسطوفانيس في ذلك العام فرينيكوس[13]ص396-397. بمسرحيته "آلهة الفنون" وأفلاطون الكوميدي. بمسرحيته "كليفون" وقد فاز أرسطوفانيس بالمنصب الأول.

10)-برلمان النساء : مثلت عام 392 ق. م : والتي كانت تناقش دور المرأة في المجتمع الإغريقي.

11)- بلوتوس: إله الثروة مثلت عام 388 ق. م.

2.1 أبو العلاء المعري

أبو العلاء المعري خير من يصدق فيهم القول بأنهم :« خير من يقدمون أنفسهم في كل خطوة من رحلة الحياة»[79]ص4.

اسمهُ الكامل أبو علاء أحمد ابن عبد الله ابن سليمان التنوخي المعري، ولد بمعرة النعمان قرب حلب في شهر ربيع الأول عام **363 هـ / 973 م**، وبها مات ودفن في شهر ربيع الأول أيضا عام **449 هـ / 1057م**، عرف بـ"رهين المسجين "أو "رهين السجون" كما قال عن نفسهِ:

أراني في الثلاثة في سجون فلا تسأل عن النبأ النبيث

لفقدي ناظري ولزوم بيتي وكون النفس في الجسد الخبيث

وعلى الرغم من ولادة أبي العلاء المعري في عصر انحلال الدولة العباسية وشيخوختها، «فقد نشأ في عصر بلغت فيه الثقافة العربية الإسلامية أعلى ذراها»[80]ع2ص57.

كانت أسرته من سلالة عريقة في الفضل والعزة والعلم والأدب، يتولى أبناؤها قضاة المدينة وما جاورها، وكأن أكثر قضاة المعرة وفضائلها وعلمائها وشعرائها وأدبائها من بني سليمان؛ الجد الخامس لأبي العلاء، وكانت جدة أبي العلاء لأبيه (أم سلمه) من رواة الحديث الشريف، عاشت حتى بلغ حفيدها أبو العلاء سن الطلب ، فلا عجب إذا وجدنا أبا العلاء يتغنى بأدبهِ وأسرتهِ وقبيلتهِ فيقول:

أتمشى القوافي تحت غير لوائنا ونحن على أقوالها أمراء

وأيُّ عظيم راب أهل بلادنا فإنّا على تغييرهِ قدراء

وما سلبتنا العزّ قط قبيلةٌ ولا بات منا فيهموا أسراء

ولا سار في عرض السماوات بارق وليس لهُ من قومنا خفراء

وتجمع الكتب التاريخية، على حقيقة مرة كل المرارة، وهي أن ولادتهُ مع المغيب من اليوم الجمعة آخر الأسبوع، فكان هذا نذير شؤم على حياة المولود وأهله كما ورد في "معجم الأدباء" لياقوت الحموي معلقا على ميلاده: «فقد اعتبروه فاتحة استقبال جازع فاجع لميلاد وحياة وفكر أبي العلاء».

روى شعر المتنبي وكان معجباً به، وشرح ديوانهُ وسماهُ:"معجزّ أحمد "وعلى أهمية الإلغاز في التسمية، نجدُ تسمية أخرى قد تستفز المرء بألغازها تتعلق بالبحتري الوليد ابن عبيد بن يحيى الطائي **(206هـ/284 هـ)** فلهُ فيه كتاب يسمى :"عبث الوليد "، فالمعري شاعر فيلسوف، بديع التصانيف

كثيرها. دقيق الاختيار في عناوينها المثيرة المحفزة، قال فيه طه حسين :«وما أشك أن أبا العلاء، قد كان مثلنا يحب أن يعرف الناس من أمره شيئاً، وقد احتاط الرجل لذلك ألواناً في الاحتياط، واتقاهُ بضروب من التقيةُ فألغز وغلا في الإلغاز واصطنع الاستعارة و المجاز »[82]ص23.

خاض المعري معركة ضارية في حياتهِ، ابتداء من معاناته القاسية حتى وفاتهِ؛ فقد ابتلى بفقد البصر في طفولتهِ، فأختزن عقلهُ كل قصة أو رأي سمعهُ، ثم واجه مجتمعهُ من أهل العلم والثقافة. ففي في رحلتهِ إلى بغداد عانى مشكلات شتّى، حكاها ياقوت الحموي في كتابه معجم الأدباء ، وحين قفل راجعاً إلى بلدتهِ معرة النعمان جاءهُ نعي أمه ودفنت دون أن يشهد وداعها، فرثاها بقصيدتين بلغت الأولى أربعة وستين بيتا ومطلعها:

سمعت نعْيها صمّا صمام وإن قال العــواذل لا همام[83]ص97.

وبلغت الثانيةُ عشرةَ أبياتٍ مطلعها:

خُلوُ فؤادي بالمودة إخلال وإبلاء جسمي في طلابك إبلال[83]ص113.

لقد كان لهذا المصاب الأثر العميق في نفسهِ، جعلته يقبل على قرارات فاصلة في حياتهِ، فأقام في منزلهِ لا يبرحهُ إلا لضرورة، وظل كذلك ما يزيد على خمسة وأربعين سنة حتى فارق الحياة، فضلاً على أنهُ حرم على نفسه أكل اللحوم ولم يلبس من الثياب إلاّ الخشن، وزهد في ملذات الحياة من طعام ومشرب ومتع ورغب عن الزواج، على أن عزلتهُ كانت من نمط إبداعي وإنتاجي معرفي لا مثيل لهُ، كان فنانا عظيما قوي الإرادة، لهُ ذكاءٌ نادرٌ يقظ دقيق قلق[82]ص7. ولا عجب فهو القائل على نفسهِ "والله ما أقول إلا ما قالتهُ العربُ، وما أظن أنها نطقت بشيءٍ، ولم أعرفهُ "،« واعتكف أبو العلاء المعري في داره، وقرّر قرارهُ الأخير في أن تكون دارهُ قبراً لهُ قبل رحيله إلي قبره الأخير»[11]ص31. ونراهُ في يأس يتمنى الموت فيقول في لزومياته:

ربَّ متى أرحل عن هذه الدْ دنيا فــإنّي قد أطـــلت المــقام

لم أدر ما نجـــــمي ولكنهُ في النحس مذ كان جرى واستقام[38]ج3ص190.

ورحل المعري بعد أن انقطع حرثهُ في الدنيا، فهو لم يتزوج ولكنه ترك مــا يــذكر بــه، وتجاوزت آثاره مأتي مؤلف مابين كتاب ورسالة، ومطولة في الشعر والنثر غير أن أهم كتبه وأشهرها :كتاب"رسالة الغفران ،ورسالة الملائكة" وديوان " سقط الزند" و"لزوم ما لا يلزم" والفصول والغايــات بالإضافة إلي الكثير من كتبه التي ضاعت مثل كتاب " الأيك والغصون ". وبقيت أثاره تشــهد عليــه وعلى الكثير من المواقف الفلسفية والفكرية، «والتي لا يمكن ردها إلى أصل واحد أو إلــى مصــدر معروف »[84]ص214. فشخصية المعري وبيئته والمذاهب الكلامية الشائعة في عصره إضافة إلى المذاهب الفلسفية اليونانية كل ذلك كان له التأثير البالغ في فلسفة أبي العلاء وفكره .

قائمة المراجع

1. محمد الصالح السليمان، الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق (1999) .

2. كمال بكداش ، "مادة "خيال"، الموسوعة الفلسفية العربية – المجلّد الأوّل، معهد الإنماء العربي، بيروت، 6(1986).

3. جابر عصفور، الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب) ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت (1992).

4. حسني محمود حسين، أدب الرحلة عند العرب، ط2 دار الأندلس، بيروت (1983) .

5. دانييل– هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ترجمة د: غسان السيد، دمشق، إتحاد الكتاب العرب، (1997).

6. شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ط1، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ،(2006) .

7. فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، الدار العربية للكتاب، القاهرة (2002).

8. فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة (سورية و بلاد الرافدين) . ط11، دار علاء الدِّين، (1996).

8. طه باقر، ملحمة جلجامش "أوديسة العراق الخالدة"، (د.ط)،(د.ت) العراق.

10. عبد الغفار مكاوي، جذ ور الاستبداد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، (1994) .

11. عبد القادر محمود: رحلة إلى الدار الآخرة مع المعري و دانتي .ط1، مركز النشر والتوزيع، مصر، (1977).

12. مختار السويفي، أم الحضارات (ملامح عامة لأول حضارة صنعها الإنسان) ط1،الدار المصرية اللبنانية،القاهرة، (1999) .

13. لويس عوض، نصوص النقد الأدبي، ــ اليونان ــ ، دار المعارف، مصر، (1965.

14. هوميروس، الأوديسة. تر. دريني خشبة ، مطبعة الرسالة، مصر (1945).

15. عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند اليونان والرومان، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة، (1999).

16. فرجيل، الإنياذة ، ترجمة. د.عنبرة سلام الخالدي، ط1، دار الملايين ، بيروت ، 1975.

17. فؤاد المرعى، المدخل إلى الأدب الأوروبي، ط 2 ، المطبوعات الجامعية، حلب سوريا، (1981/1980).

18. ميجيل آسين ، أثرالاسلام في الكوميديا الإلهية ، تر: جلال مظهر ط،1 مكتبة الخانجي، القاهرة (1980).

19. محمد حسين فهيم ، أدب الرحلات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (1989).

20. محي الدين بن عربي، الإسرا إلى المقام الأسرى أو كتاب المعراج ، تحقيق وشرح سعاد الحكيم ط 1، دندرة للطباعة والنشر، لبنان (1988).

21. ابن هشام ، سيرة النبي صلى الله عليه وسلم، مراجعة محمد محي الدين عبد الحميد، طبعة مصر، (د.ط)، (د.ت)

22. مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، تح، محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة المعاهد، القاهرة ، (1923).

23. محمد التنوخي، الآداب المقارنة، ط1 ، دار الجليل، بيروت، (1995).

24. أبو العلاء المعري، رسالة الغفران. تح د. عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، ط 3، دار المعارف، مصر،(1963)

25. عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ: جديد في رسالة الغفران – نص مسرحي في القرن الخامس – دار الكتاب العربي، بيروت، (1983).

26. علي بن محمد: النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس، دارالغرب الإسلامي، بيروت، (1990).

27. إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، ط2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (1993).

28. هنري باجو، الأدب العام و المقارن تر، غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (1996).

29. أميرة حلمي مطر، الفكر الإسلامي وتراث اليونان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (1996).

30. مريم سلامة –كار، الترجمة في العصر العباسي (مدرسة حنين بن إسحاق وأهميتها في الترجمة) تر: نجيب غزاوي: منشورات وزارة الثقافة.دمشق (1998).

31. لويس عوض ،على هامش الغفران، دار الهلال، مصر، أبريل 1966، العدد 181

32. أرسطو، فن الشعر، ترجمة، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، بدون سنة للطبع

33. طه حسين، في ذكرى ابن العلاء ط2. مكتبة الهلال.مصر (1914).

34. صالح جمال بدوي: نزعة العالمية في الأدب، مجلة الموسم الثقافي، كلية اللغة العربية، أم القرى

35. محمد خلف الله :بحوث ودراسات في العروبة وآدابها، ط1، معهد البحوث و الدراسات العربية،(1970).

36. طه حسين: نقد النثر، ط1، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ،(1959).

37. داود سلوم: التأثير اليوناني في النقد العربي القديم، مجلـــــة كلية الآداب، جامعة بغداد، 1971 ، عدد 14.

38. أبو العلاء المعري شرح اللزوميات، تح : سيدة حامد، منير المدني، الهيئة المصرية للكتاب، 1992، ج137/1

39. سناء خضر النظرية الخلقية عند أبي العلاء المعري بين الفلسفة والدين، دار الوفاء، الإسكندرية (1999).

40. أحمد عتمان: الشعر الإغريقي –تراثا إنسانيا وعالميا – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، (1984).

41. Charle Mauron . Psychocritique comique. Librairie josé corti .Paris

42. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر (1994).

43. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة العربية العامة للكتاب، القاهرة، (1998).

44. جمال أبوطيب ،العنوان في الرواية المغربية، من كتاب الرواية المغربية –أسئلة الحداثة– ،منشورات دار الثقافة الدار البيضاء، (1996).
45 . هنري بونيه: مقال ترجمه مصطفى سواق.مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر ع5، (1994).

46. حسين جمعة: أدب الخيال في رسالة الغفران، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب ،عدد 90. يوليودمشق (2003).

47. الرقيق عبد الوهاب و بن صالح هند: أدبيّة الرّحلة في رسالة الغفران، ط 1، دار محمّد علي الحامّي تونس،(1999)

-Aristophane. Comédies d'Aristophane. traduites du grec par M. Artaud
.48 .imprimerie didot . Paris. P.197

49. حسين الواد ، البنية القصصية في رسالة الغفران، ط 3، الدار العربية للكتاب، تونس ، (1977).

50. عبد المالك قجور، القصة و دلالاتها في رسالة الغفران وحي بن يقضان ، ط 1، مطابع الأخوة مدني ، الجزائر، (2010).

51. عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، (1999).

52.أحمد الطويلي، رهين المحبسين أبو العلاء المعري ،تونس، دار بوسلامة للنشر، تونس ،(1977).

53. محمد القاضي، جدلية النص السردي في رسالة الغفران للمعري، علامات في النقد، عدد 2، سنة (1999).

54. ألفت كمال الروبي، تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصي في رسالة الغفران، فصول ، مجلد 13– عدد 3، القاهرة.

55. صلاح فضل: تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي ، ط 2 ، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، (1985).

56. فوزي أمين معلوف، رسالة الغفران بين التلميح والتصريح، (د.ط)، (د.ت).

57. خليل الهنداوي ، بين المعري في رسالة الغفران ، ودانتي في الكوميديا الإلهية ، العربي ، عدد 23 ، الكويت .

58. أحمد الغرسلي، إستراتيجية الخطاب في رسالة الغفران (نحو مقاربة جديدة)، مجلة الحياة الثقافية، تونس، عدد 95، مايو (1998).

59. عطية عامر، النقد المسرحي عند اليونان– المطبعة الكاثوليكية– بيروت (1964).

60. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، دار النهضة المصرية، ط 10، مصر، (1994).

61. شوقي ضيف، النقد الأدبي، ط5، دار المعارف، مصر(1976).

62. محمد صقر خفاجة، نصوص النقد الأدبي عند اليونان ــ من هوميروس إلى أفلاطون ــ (د .ط)، مكتبة الأنجلو مصرية، (1981).

63. قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان. المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان.

64 . محمد مندور: في الميزان الجديد، الطبعة الأولى، تونس،(1988).

65. س.م. باورا، الأدب اليوناني القديم، تر: محمد على زيد و أحمد سلامة محمد، راجعه محمد صقر خفاجة، دار سعد، مصر، (د.ت).

66. حسين صبيح العلاق، الشعراء الكتاب في العراق في القرن الثالث الهجري، مؤسسة الأعلمي- بيروت، (1975).

67 ARISTOPHANE. Traduction nouvelle et des notes C.POYAR . Librairie la hachette PARIS

68. مولين مورشنت، الكوميديا. تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عــويدات، بيروت (1980).

69. نعمان طه، السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري ط1، دار التوفيقية بالأزهر، القاهرة، (1979).

70. طه حسين، من تاريخ الأدب العربي، ج3، ط3 ، دار العلم للملايين، بيروت (1980).

71. *É*MILE. Deschanel. étude sur Aristophane . librairie de la Hachette 1867 . Paris.

72. مصطفى فهمي، مجالات علم النفس، دار مصر للطباعة، القاهرة ، (1980).

73 محمد سليم الجندي، الجامع في أخبار أبي العلاء المـــــعري وأثـــــاره ، ج3.

74. طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، ط6 ، دار المعارف ، مصر، (1963).

75. طه حسين ،إبراهيم الأبياري، شرح لزوم ما لا يلزم ،لأبي العلاء المعري ج1، دار المعارف مصر،(د.ت).

76. زكي المحاسني : أبو العلاء ناقد المجتمع، دار المعارف ، بيروت، (1947).

77. L.G..Michaud Biographie universelle(ancienne et moderne).Paris

78. فوزي مكاوي، تاريخ العالم الإغريقي وحضارته، ط1، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، المغرب (1980).

79.عائشة عبد الرحمن: أبو العلاء المعري، سلسلة أعلام العرب ، الهيأة العامة للكتاب ،مصر.

80. أحمد إبراهيم الشريف. مجلة تراث الإنسانية، العدد 2 .

81. ياقوت الحموي، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب (معجم الأدباء)، دار إحياء التراث العربي، بيروت(د.ت) ، (د.ط).

82. طه حسين: مع أبي العلاء في سجنه، دار المعارف، القـــــاهرة.

83-- أبو العلاء ، سقط الزند، تح. المعلم شاكر شقير الشامي، المطبعة الأدبية بيروت ، (1984).

84. ميخائيل مسعود، أدباء فلاسفة، ط1، دار العلم للملايين، بيروت ، (د.ت)، (د.ط).