مجلّة طبنـــة للدّراسات العلميّة الأكاديميّةISSN 2661-7633 / EISSN 2716-8883

السّنة: 2022 المجلّد: 05 العدد: 02 ص.ص: 1295-1322

الرّافد الموسيقيّ الأندلسيّ في الشّعر الإسبانيّ: الشّاعر فيديريكو غارسيا لوركا أنموذجا

The Andalusian Musical Tributary in Spanish Poetry: The Case of Federico García Lorca

إبتسام مزرق[1]* ، جامعة جيجل، (الجزائر)، ibtissem.mezerreg@univ-jijel.dz

عدلان رويدي[2]، جامعة جيجل، (الجزائر)، rouidiadlene@yahoo.fr

تاريخ إرسال المقال: 11-08-2022 تاريخ قبول المقال: 30-09-2022

الملخّص:

تأتي هذه الورقة البحثيّة في إطار تأكيد التّلاقح الفكريّ والتّلاحم الثّقافيّ للشّعراء الإسبان مع المؤثّرات العربيّة الأندلسيّة، وأخصّ بالذّكر الموسيقى الأندلسيّة الّتي اِنسابت في الشّعر الإسبانيّ فصارت واحدة من العناصر المكوّنة له، ونهدف من خلالها إلى الكشف عن تمظهرات هذا الرّافد خاصّة في شعر لوركا، الّذي اِستقى هذه الموسيقى من منبعها الأصيل وتفاعل معها.

واِنطلاقا من هذا نتساءل: كيف تفاعل الشّعر الإسبانيّ مع الموسيقى الأندلسيّة، وما هي تمظهرات الغناء العربيّ الأندلسيّ في إبداعات الشّاعر غارسيا لوركا؟

الكلمات المفتاحيّة: الموسيقى الأندلسيّة، الشّعر الإسبانيّ، الغناء العربيّ، غارسيا لوركا.

Abstract:

This research paper comes within the framework of emphasizing the intellectual cross-fertilization and cultural synergy of the Spanish poets with the Arab-Andalusian stimuli, especially the Andalusian music that flowed into Spanish poetry and became one of its constituent elements. We, through it, aim at revealing the manifestations of such a tributary, especially in Lorca's poetry, which drew this music from its original source and interacted with it.

*إبتسام مزرق

Starting from that, we pose the following question: How did Spanish poetry interact with Andalusian music, and what are the manifestations of Arab-Andalusian singing in the creations of the poet Garcia Lorca?

Key words: Andalusian music, Spanish poetry, Arabic singing, Garcia Lorca.

مقدّمة:

لقد قامت الحضارة الإسلاميّة في الأندلس على دعائم متعدّدة وجمعت بين دروب مختلفة للإبداع، والموسيقى الأندلسيّة واحدة منها كشفت عن عبقريّة أندلسيّة لا مثيل لها؛ لتتحوّل إلى تراث فنّيّ ورافد اِستلهمت منه الشّعوب الأخرى مادّتها للتّعبير والإفصاح، خاصّة في مجال الشّعر الّذي يُعدّ توأم الموسيقى، ويكشف من جهة حجم التّعايش الثّقافيّ والتّلاقح الفكريّ الّذي شهدته الأندلس، واِمتدّ هذا التّأثير إلى ما بعد سقوطها. ونجد الشّعر الإسبانيّ متقدّما في تأثّره واِنجذابه إلى الموسيقى الأندلسيّة، لاسيما أنّ الشّعراء الإسبان قد تلقّوا هذه الموسيقى من منبعها العذب الأصيل واِنسابت في نفوسهم وأشعارهم، فجاءت هذه الأخيرة مفعمة بالرّوح الأندلسيّة والنّغمة العربيّة، واِستطاعت أن تمنح لنفسها الخلود، ومن هؤلاء الشّعراء نجد الشّاعر فيديريكو غارسيا لوركا الّذي اِرتبط شعره بالموسيقى والغناء الأندلسيّ، فجسّد ألمع وأعمق ملامحها في أقوى الإبداعات الفنّيّة الشّعبيّة في العالم، وعبّر من خلالها عمّا تلوّنت به نفسه من مشاعر وأحاسيس ومواقف تناغمت واِنسجمت مع كلمات وألحان غيثارته، مؤكّدا بذلك روحه الأندلسيّة ودور المكوّن الموسيقيّ الأندلسيّ في بعث مكامن الإبداع الشّعريّ لديه.

يهدف هذا المقال إلى الكشف عن تمظهرات هذا الرّافد الأندلسيّ وتجليّاته في الشّعر الإسبانيّ عامّة وفي تجربة الشّاعر لوركا على وجه الخصوص اِنطلاقا من التّساؤل التّالي: كيف تفاعل الشّعر الإسبانيّ مع الغناء العربيّ الأندلسيّ، وما هي تمظهرات الموسيقى الأندلسيّة في إبداعات الشّاعر لوركا؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليّة اِعتمدنا على المحاور التّالية:

- الموسيقى الأندلسيّة؛ التّعريف والنّشأة.
- تفاعل الشّعر الإسبانيّ مع الموسيقى الأندلسيّة.
- تمظهرات الغناء العربيّ الأندلسيّ في شعر لوركا.

أمّا المنهج المُتَّبَعُ فهو المنهج التّاريخيّ؛ الّذي سمح بتتبّع تطوّر هذه الظّاهرة الأدبيّة في مراحل وسياقات تاريخيّة متعاقبة، من خلال النّصّ الشّعريّ الّذي يُعدّ فضاءً لتفاعل مختلف المكوّنات والعناصر المساهِمة في تشكيله، في ظلّ هذا التّلاقح الثّقافيّ وحركيّة تأثير الحضارة الإسلاميّة في الأندلس.

المبحث الأوّل: الموسيقى الأندلسيّة

ينقسم هذا المبحث إلى مطلبيْن؛ فالمطلب الأوّل يسلّط الضّوء على مصطلح الموسيقى الأندلسيّة في ظلّ الإختلاف القائم حول تعريفها وإرتباطها بالموسيقى العربيّة بوجه عامّ، ثمّ تفرّدها بسمات وخصوصيّة أَوْجَدَتْهَا لنفسها جعلت منها فنّا أصيلا مرتبطا بالأندلس ومعبِّرا عن ثقافتها. أمّا المطلب الثّاني فيتناول نشأة الموسيقى الأندلسيّة إنطلاقا من تأثّر الأندلسيّين بالغناء المشرقيّ وولعهم به، وكيف أَسْهَمَ زرياب في خلق نمط موسيقيّ أندلسيّ متميّز.

المطلب الأوّل: تعريف الموسيقى الأندلسيّة

عرف العرب كغيرهم من الشّعوب الموسيقى منذ أقدم العصور، وقد تأثّرت الموسيقى العربيّة بموسيقى الأقطار المجاورة وأثّرت بدورها في موسيقى وثقافة البلاد المجاورة لها أيضا. وأهمّ موسيقى أبدعها العرب هي الّتي ظهرت في العصر الذّهبيّ للإسلام خلال الحضارة العبّاسيّة والأندلسيّة، وكانت إبداعا مشترَكا بين دول المغرب العربيّ والأندلس. وسُمّيت هذه الموسيقى بالأندلسيّة في خضمّ الحركة الإستشراقيّة الّتي إنبهرت بها وبعبقريّة الموسيقيّين العرب. وتُعدّ الموسيقى الأندلسيّة واحدة من الإمتدادات والرّوافد الّتي تفرّعت عن الموسيقى العربيّة بمفهومها العامّ، والتّحدّث عنها بمثابة الحديث عن لون خاصّ من ألوان الموسيقى العربيّة، ومن ثمّ فمن الطّبيعيّ أن ترتبط هذه الموسيقى بالأصول نفسها الّتي تلتقي عندها نفس أصناف الموسيقى العربيّة نفسها عموما، وإن كانت قد تفرّدت بخصائص ومميّزات أسهمت عوامل شتّى في خلقها.[1] ويمكن من خلال هذا المطلب الوقوف على تعريف شامل للموسيقى الأندلسيّة وما إرتبط بها من أشكال وما قامت عليه من مكوّنات شعريّة ونغميّة.

إنّ مصطلح الموسيقى الأندلسيّة يُطلَق على الموسيقى الكلاسيكيّة بالمغرب العربيّ، تقوم على الأداء الموسيقيّ الآليّ والغناء لمقتطفات من الموشّحات والأزجال الّتي تؤدّى كافّة وفق ترتيب مخصوص

[1]: سمّاش سيد أحمد، الموسيقى الأندلسيّة بتلمسان: دراسة تاريخيّة، مذكّرة جامعيّة لنيل شهادة ماجستير في الثّقافة الشّعبيّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة والعلوم الإجتماعيّة، جامعة "أبو بكر بلقايد"، تلمسان، 2010/2009، ص 46.

يُطلَق عليه اِسم "النّوبة"، وتستقي هذه الأخيرة مادّتها اللّحنيّة والغنائيّة من الموروث الأندلسيّ بالرّغم من أنّ هناك اِختلافا يسيرا فيما بينها لا علاقة له بترتيب "النّوبة" وإنّما بالأسلوب الأندلسيّ، فنجد الأسلوب الإشبيليّ الأصيل في تونس وليبيا، والأسلوب الغرناطيّ في الجزائر، ومزيج من أسلوب بلانسا وغرناطة في المغرب، ولقد أُضيفت إليها تسميات أخرى، منها: الموسيقى الكلاسيكيّة، الموسيقى العربيّة الأندلسيّة، الموسيقى العالِمة والموسيقى الحضَريّة. ولقد عُرفت الموسيقى الأندلسيّة عند دخولها المغرب في أوّل الأمر باِسم "فنّ الآلة" تمييزا لها عن فنّيْ الملحون والسّماع. والنّوبة الأندلسيّة تمثّل نظاما خاصّا في تتابع المقطوعات الغنائيّة والموسيقيّة.[1]

ثمّ إنّ هذه الموسيقى ذات أشكال مختلفة ومتباينة، وهناك مكوّنات أساسيّة لهذه الموسيقى، ويمكن التّأكيد على مكوّنيْن اِثنيْن؛ المكوّن الشّعريّ: ويمكن التّمييز فيه بين نوعيْن متباينيْن يسير كلّ منهما في اِتّجاه مختلف؛ فالأوّل هو الموشّح والثّاني هو الزّجل.

يُعرَف الموشّح أنّه نمط من أنماط الكلام المنظوم ظهر في الأندلس في أواخر القرن الثّالث الهجريّ والموافق للتّاسع الميلاديّ، وقد اِعتُبِر حينها مظهرا من مظاهر التّجديد الّذي عرفه الشّعر العربيّ. والموشّح كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألّف في الأكثر من ستّة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التّامّ، وفي أقلّ من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع، فالتّامّ ما اِبتُدئ فيه بالأقفال والأقرع ما اِبتُدئ فيه بالأبيات، فأمّا الأقفال فهي أجزاء مؤلّفة يلزم أن يكون كلّ قفل منها متّفقا مع بقيّتها في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها، وأمّا الأبيات فهي أجزاء مؤلّفة مُفْرَدَةٌ أو مركّبة يلزم في كلّ بيت منها أن يكون متّفقا مع بقيّة الموشّح في وزنها وعدد أجزائها لا في قوافيها، بل يَحْسُنُ أن تكون قوافي كلّ بيت منها مُخالِفة لقوافي البيت الآخر والقفل.[2]

وللموشّح علاقة وثيقة بالغناء[3]كونه نشأ في بيئة أندلسيّة لها خصوصيّة، وخاصّة بعد اِنتشار الطّرب والغناء في المجتمع الأندلسيّ وما عَهِدَهُ من ضروب الفنّ بعد تأسيس مدرسة موسيقيّة ثمّ معهد للموسيقى الأندلسيّة على يد زرياب في قرطبة، وهذا ما يؤكّد فضل الغناء والموسيقى المشرقيّة في ظهور الموشّح

[1]: القاضي محمّد، الموسيقى الأندلسيّة المغربيّة نموذج للتّفاعل والاِمتزاج الحضاريّ، مجلّة "الثّقافة الشّعبيّة"، أرشيف الثّقافة الشّعبيّة للدّراسات والبحوث والنّشر، العدد 17، 2012، ص140.

[2]: القاضي السّعيد أبي القاسم هبة الله بن جعفر بن سناء الملك، دار الطّراز في عمل الموشّحات، تح: جودة الرّكابي، دمشق، 1949، ص 25 – 26.

[3]: عوض الكريم مصطفى، فنّ التّوشيح، ط 1، دار الثّقافة، 1974، ص 17.

الأندلسيّ الّذي اِنفرد به أهل الأندلس، إلى جانب شيوع الغناء الشّعبيّ المحلّي الّذي كان منتشرا في الحفلات والأعراس؛ ممّا أدّى إلى نشأة أوزان شعريّة جديدة خارجة عن نظام البحور الخليليّة لم يكن لأهل المشرق عهد بها، وهذا ما ساهم في ظهور فنّ الموشّح القائم على هيكل شعريّ مختلف.

أمّا الزّجل فهو نظم كلام العوامّ على الإيقاع، وأشكاله عديدة لا تحدّ، وتُقطَّع الأزجال على الموازين حسب الحروف أو المقاطع أو الوحدات الملفوظة دون تقيّد بالقواعد العربيّة وأوزان الشّعر الفصيح. أمّا ماهيّته فهي شعر بلسان الجمهور يصوّر العواطف والمعاني الّتي تمرّ بالمخيّلة بريشة اللّسان على نسج الكلمات العامّيّة المنتقاة وإرسالها جملا ذات نبرات موسيقيّة شجيّة. ولقد نما الزّجل وأينع وأصبح يحمل من كلّ أمّة طابعها الخاصّ وعاداتها وتقاليدها.[1]

والزّجل فنّ اِستحدثه أهل الأندلس في أواخر القرن العاشر الميلاديّ بعد اِستحداثهم لفنّ الموشّح، وعناصره هي نفس عناصر الموشّح، إلّا أنّها تختلف عنها في اللّغة الّتي هي العربيّة الفصحى للموشّح أمّا في الزّجل فلغته معرّبة. وأوزان الزّجل منها ما جاء على أوزان الخليل ومنها ما هو خارج عنه، إلّا أنّ هذه الأوزان تبقى عربيّة لأنّ إيقاعها عربيّ. وقد اِشتمل الزّجل على الأغراض الّتي اِشتملت عليها الموشّحات والقصيدة التّقليديّة، ولكن غلبت عليه مواضيع مثل: التّغزّل بالمذكّر والمديح والزّهد والتصوّف...[2]

ويؤكّد الدّارسون أنّ أوّل من درس فنّ الزّجل من القدامى هو صفيّ الدّين الحلّيّ سنة 1348، من خلال كتابه "العاطل الحالي والمرخّص الغالي"؛ الّذي تحدّث فيه بإسهاب وتفصيل عنه، فكان هذا الكتاب من أهمّ المصادر في هذا المجال، وتجدر الإشارة إلى أنّ ديوان أبي بكر بن قزمان يُعَدُّ أيضا من المصادر الأساسيّة والهامّة الّتي وصلت إلينا، والّتي مكّنتنا من التّعرّف على الأزجال الأندلسيّة وما يتعلّق بها من خصائص. ويمكن التّأكيد كما جاء في أكثر من موضع في كتب المهتمّين بدراسة التّراث

[1]: إلياس منير، الخازني الغسّاني وهيبة، الزّجل: تاريخه، آدابه، أعلامه قديما وحديثا، المطبعة البولسيّة، لبنان، 1952، ص 45.

[2]: نمّيش أسماء، الموشّحات والأزجال وأثرها في الأدب الأوروبّيّ القديم – شعر الثّروبادور نموذجا، أطروحة لنيل شهادة الدّكتوراه في الأدب العربيّ، كلّيّة الآداب واللّغات والفنون، جامعة "جيلالي ليابس"، سيدي بلعبّاس، 2015 – 2016، ص 144.

الأندلسيّ أنّ الزّجل نشأ بعد ظهور الموشّح. وقد أكدّ المستشرق بالانثيا أنّ سعيد بن عبد ربّه بن عمّ صاحب "العقد الفريد" هو أوّل من نظم الأزجال ... وكان صعب العشرة يتكلّم لهجة دارجة خشنة.[1]

ولقد قال اِبن قزمان في مقدّمة ديوانه: «أنّه وُجد في الأندلس ضربان من الزّجل جنبا إلى جنب: أوّلهما شعبيّ خالص، جافّ، غليظ، فيه اللّغة الدّارجة وعجميّة أهل الأندلس"El romance" وكان يوافق أذواق العوامّ، وثانيهما مصقول، مهذّب "Erudita"، مُصْطَنَعٌ، متكلّف، يستعمل النّاس فيه حركات الإعراب الّتي لا تجري بها ألسنتهم في دارج الحديث.[2]بمعنى أنّ الزّجل لم يكن على هيئة واحدة أو شكل واحد بل إنّه كان مختلفا. وقد تميّز الزّجّالون عن بعضهم البعض فاِبن قزمان درس أزجال جميع من تقدّموه ثمّ شقّ لنفسه طريقا مختلفا سواء في اللّغة أو في المواضيع المختارة الّتي كان ينتقيها باِهتمام وعناية حتّى يكون زجله جذّابا، رشيقا، حيويّا، ممتعا، يُطْرِبُ النّفس. ولقد شاع الزّجل في كافة أنحاء الأندلس و لقي اِهتماما كبيرا من النّاس بعد اِبن قزمان،ومن الزّجّالين في الأندلس نذكر اِبن محمّد الشّاطبيّ وأبا بكر الصّابونيّ وأحمد بن جنّون وأبا بكر بن صارم وغيرهم كثيرون.[3]

أمّا المكوّن الثّاني فهو المكوّن النّغميّ، ونقصد به النّوبة الّتي اِشتهرت في الأندلس، بالرّغم من أنّها كانت معروفة في الشّرق عند العرب قبل أن يصبح لها مدلول متميّز في الموسيقى الأندلسيّة، وكانت تدلّ من قبل على معنييْن؛ الأوّل هو "المرّة" والثّاني هو "الدّور"، فيقال في الأوّل غنّى مرّة أو مرّتيْن، ويقال في الثّاني جاء دوره ليغنّي، فكلّ مغنٍّ له دوره؛ أي الوقت الّذي يتدخّل فيه. وهذه المعاني كانت معروفة في البلاد العربيّة لتنتقل بعدها إلى الأندلس. ولكنّ النّوبة في الموسيقى الأندلسيّة – بعد أن اِستقر كيانها بحكم عوامل وظروف مختلفة – نالت الاِهتمام والعناية بالدّرس والتّقعيد والتّأطير، متناسبة مع الهيكل الشّعريّ، مكتسبة معنى آخر؛ وهو المعنى المتداول لحدّ الآن؛ ونقصد به مجموع القطع أو الأطراف أو الأجزاء الّتي تشكّل الأداء الموسيقيّ في نطاق محدّد؛ أي مجموعة من المقطوعات والألحان والأنغام متكاملة فيما بينها ومنسجمة لتصبح النّوبة مكوّنا نغميّا أساسيّا في الموسيقى الأندلسيّة. غير أنّ هذه النّوبات قد ضاع منها الكثير واِنتقل بعضها إلى المغرب نتيجة المدّ الحضاريّ بين المغرب والأندلس، ولم يستطع المغاربة أن يحتفظوا إلّا بنوبات محدّدة وعددها إحدى عشرة نوبة؛ وهذا لأنّهم اِعتمدوا في هذه الموسيقى على الاِرتجال والتّداول. وهذه النّوبات هي: الأصبهان، الحجاز الكبير، الحجاز المشرقيّ،

[1]: جنثالث بالنثيا آنخل، تاريخ الفكر الأندلسيّ، تر: حسين مؤنس، مكتبة الثّقافة الدّينيّة، ص 156.

[2]: المرجع نفسه، ص 158.

[3]: المرجع نفسه، ص 165.

العشّاق، الماية، رمل الماية، الرّصد، غريبة الحسين، رصد الذّيل، غراف العجم والإستهلال. وقد أبدع المغاربة في الموسيقى الأندلسيّة إبداعا منقطع النّظير؛ حيث تركوا بصمتهم الجليّة من خلال ما أضافوه.[1]

المطلب الثّاني: نشأة الموسيقى الأندلسيّة

لم تنشأ الموسيقى الأندلسيّة من عدمٍ، بل إنّها نتيجة عوامل أهمّها الإتّصال بالمشارقة الّذين وُلعوا بالغناء، ولم يكن الأندلسيّون أقلّ شغفا به منهم، وإن كان للمشارقة الفضل في نضج الموسيقى الأندلسيّة واكتمالها على يد زرياب القرطبيّ. وسنحاول من خلال هذا المطلب الوقوف على بدايات الموسيقى الأندلسيّة ونشأتها، وإبراز دور زرياب في إرساء قواعدها وبعث النّهضة الغنائيّة في الأندلس.

لقد بدأت الموسيقى تحتلّ مكانة مرموقة في الأندلس بحضور زرياب؛ هذا المغنّي الفارسيّ الأصل، الّذي يُعَدُّ رأس النّهضة الغنائيّة الأندلسيّة؛ حيث ظهر أوّل الأمر في بغداد وأخذ الغناء عن إسحاق الموصليّ حتّى برع فيه، وقد رأى الموصليّ أن يُسمِع الخليفة هارون الرّشيد غناءه، فلمّا سمعه أُعجِب به وأوصى أن يُعتَنى به.

ولقد ترك زرياب بغداد وقصَد الأندلس في أوائل القرن التّاسع الميلاديّ، فوصل إليها في أوّل إمارة عبد الرّحمان الثّاني (206هـ/822م)، والّذي اِستقبله اِستقبالا فخما وأنزله في أحسن قصوره وأكرمه وجمع له المغنّيين، فكان له أثر كبير في الشّعر الأندلسيّ وفي اِختراع الموشّحات والزّجل،[2] وأصبح زرياب في الأندلس إماما في الموسيقى والغناء بعد أن أَسّس أوّل معهد موسيقيّ في قرطبة واِستدعى المغنّيين من المدينة المنوّرة لنشر الأصول الموسيقيّة العربيّة المشرقيّة القديمة الأصيلة ولكن بلمسته الخاصّة، فكان له موقع ريياديّ في الفكر الموسيقيّ اِمتدّ تأثيره القويّ إلى أجزاء كثيرة من أوروبّا، فعظُمت مكانته وأُغدِق عليه بالمال والهدايا من طرف الأمير، وأصبح يُعرَف بـ زرياب القرطبيّ نسبة إلى موطنه الجديد، وأوّل طلّاب معهده هم أبناؤه الثّمانية، نجح منهم أربعة، وهم: عبد الله، عبد الرّحمان، محمّد،

[1]: الجراري عبّاس، المكوّنات البنائيّة للموسيقى الأندلسيّة، http://www.abbesjirari.com/moukawwinat.htm، 2022/06/13.

[2]: الرّكابي جودة، في الأدب الأندلسيّ، ط 2، دار المعارف، مصر، 1926، ص85.

قاسم، وإبنتاه: عليّة وحمدونة، فمارسوا الغناء وزاولوه، بالإضافة إلى عدد آخر بعضه من الغلمان والجواري.[1]

ولم تعُد الموسيقى والشّعر في الأندلس يقتصران على طبقة خاصّة، وإنّما عَمَّا الشّعب كلّه؛ أي أنّ أبناء الأندلس صاروا كلّهم متذوّقين للموسيقى الأندلسيّة الّتي عرفت تطوّرا بقدوم زرياب، والّذي أدخل عليها العديد من المقامات ووضع للغناء قوانين وإعتنى بجمع الآلات الموسيقيّة الّتي كانت معروفة في بلاد المشرق، ثمّ تفنّن في إبتكار عدد آخر منها. وأهمّ شيء إشتهر به زرياب في مجال الغناء والموسيقى هو زيادة الوتر الخامس في العود، كما إخترع مضراب العود (الرّيشة) من قوادم النّسر – وكانت في وقته من الخشب – وهو ما منح الضّرب الخفّة واللّطافة.

يقول عنه "المقريّ": «كان زرياب عالِما ... مع ما سمح له من فكّ كتاب الموسيقى، مع حفظه لعشرة آلاف مقطوعة من الأغاني بألحانها ... وكان زرياب قد جمع إلى خصاله هذه، الإشتراك في كثير من ضروب الظُّرف وفنون الأدب، حتّى إعتُقد أنّ الجنّ توحي إليه أغانيه في منتصف اللّيل، مثله مثل كثير من غيره من الموسيقيّين».[2]

عندما وصل زرياب إلى إسبانيا سنة 828 م كان يبلغ من العمر نيّفا وثلاثين عاما، ومكث فيها – كما أشرنا – إلى أن وافته المنيّة عام 857 م، وخلال هذه السّنين كان صاحب الفضل وصاحب الأمر والنّهي دون منازع في كلّ ما يتّصل بالأناقة والشّخصيّة الّتي يُحتذى بها في كلّ أنماط الملابس الجديدة، ولم يكن تأثيره متوقّفا على مسلمي الأندلس في مظهرهم الخارجيّ بل تجاوزه إلى أنماط حياتهم الخاصّة أيضا. فلقد أكّد المؤرّخون المهتمّون بالموسيقى أنّ زرياب موسيقيّ محترف وعبقريّة مُجدِّدة، وتجلّى ذلك من خلال ما قام به في مجال الموسيقى، وخاصّة إنشاء المعهد الموسيقيّ الّذي ذاع صيته في كافّة أنحاء المغرب الإسلاميّ، فكان أرفع شأنا من شخصيّات أخرى مارست مثل هذا الدّور مثل بترون وبروميل Pètrone et Brummel.[3]

[1]: بن سنوسي كمال، مصادر البحث في الموسيقى الأندلسيّة بالمغرب العربيّ – جمع ودراسة، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الفنون الشّعبيّة، كلّيّة العلوم الإنسانيّة والعلوم الإجتماعيّة، جامعة "أبو بكر بلقايد"، تلمسان، 2016/2015، ص27.

[2]: جورج فارمر هنري، تاريخ الموسيقى العربيّة، تر: حسين نصّار، المركز القوميّ للتّرجمة، القاهرة، 2010، ص 221.

[3]: بروفنسال ليفي، الحضارة العربيّة في إسبانيا، تر: الطّاهر أحمد مكّي، ط 3، دار المعارف، 1994، ص69.

فقد علّم زرياب القرطبيّين طرائق الطّعام الأكثر تعقيدا في المطبخ البغداديّ، ودرّبهم على إعداد مائدة فاخرة وأنيقة ومنظّمة، مبيّنا طريقة تقديم الطّعام وكيف تتوالى الأطباق، وأشاع بين النّاس اِستخدام أواني الزّجاج الرّفيع بدل الأواني المصنوعة من الذّهب والفضّة، فحوّل قرطبة إلى معهد حقيقيّ للجمال والزّينة والأزياء والأناقة.[1]

ومن جهة أخرى، لا يمكن أن ننكر ظهور جماعة قليلة من الموسيقيّين بالأندلس، وما كانوا ليصبحوا مغمورين وما كان غناؤهم ليذهب لولا مجيء زرياب وغلبة غنائه، ومن هؤلاء علّول وزرقون، وهما أوّل من دخل الأندلس من الشّرق،[2]وكان ذلك أيّام الخليفة الحكم بن هشام (792هـ/822)، فصارا من أبرز الموسيقيّين في تلك الفترة، إلى جانبهما نجد عبّاس بن النّسائيّ؛ الموسيقيّ الأوّل في بلاط الحكم الأوّل، ويُذكَر أنّه مغنّي قصائد هذا السّلطان، وهو الّذي بُعِثَ لِاستدعاء زرياب إلى قرطبة.وكان الحكم فنّانا بطبعه، شاعرا بسليقته، يحبّ الموسيقى والشّعر؛ ولهذا تشوّق للقاء زرياب ولكنّه توفي وزرياب في طريقه إليه.[3]

وعليه، يمكن القول أنّ أهل الأندلس وُلعوا بالغناء والشّعر تأثّرا بنظرائهم المشارقة، وكان حكّام بني أميّة أشدّهم؛ حيث قاموا بِاستقدام الجواري المشرقيّات اللّواتي اِشتهرن بجودة الغناء ودقّة الأدب، وكان لهنّ الفضل الكبير في اِنتشار الأغاني العربيّة المشرقيّة بالأندلس والتّجديد في قوالب الشّعر طبقا لمتطلّبات التّلاحين الموسيقيّة. وقد بدأت حركة اِستقدام المغنّيات في عهد الخليفة عبد الرّحمان الدّاخل، الّذي كان يبذّر المال الوفير في جلب مغنّيات الحجاز بصفة خاصّة، وخاصّة العجفاء الّتي اِشتهرت بالبراعة في الشّعر والغناء والضّرب على العود، وشاعت موجة الشّعر والغناء شيوعا واسعا في عهد الحكم الرّبضيّ، الّذي شجّع عليه وعلى تلحين الأشعار العربيّة القديمة.[4]

[1]: بروفنسال ليفي، المرجع السّابق، ص 70.

[2]: حجّاج محمّد كامل، الموسيقى الشّرقيّة: ماضيها، حاضرها، نموّها في المستقبل، مؤسّسة هنداوي، المملكة المتّحدة، 2018، ص 39.

[3]: الحفني محمود أحمد، زرياب أبو الحسن علي بن نافع موسيقار الأندلس، الدّار المصريّة للتّأليف والتّرجمة، القاهرة، ص 102.

[4]: حطّاب طانية، أثر الموسيقى والغناء في نشأة الموشّحات الأندلسيّة، مجلّة "حوليّات التّراث"، العدد 17، 2017، ص 118.

المبحث الثّاني: تفاعل الشّعر الإسباني مع الموسيقى الأندلسيّة وتمظهراتها في إبداعات "غارسيا لوركا"

جاء هذا المبحث في مطلبيْن اِثنيْن يسلّطان الضّوء على تأثير الموسيقى الأندلسيّة؛ والّتي تحوّلت إلى إحدى الرّوافد المشكِّلة للشّعر الإسبانيّ عامّة ولتجربة الشّاعر الإسبانيّ غارسيا لوركا على وجه الخصوص. فأفردنا المطلب الأوّل منه للحديث عن تفاعل الشّعر الإسبانيّ مع الموسيقى الأندلسيّة في ظلّ حركيّة التّأثير والتّأثّر بين الشّعر الأوروبيّ والرّوافد الأندلسيّة، مادام الشّعر الإسبانيّ جزءا منه. وخصّصنا المطلب الثّاني لرصد تمظهرات الغناء العربيّ الأندلسيّ في تجربة لوركا الشّعريّة؛ الّذي اِختار النّغمة الأندلسيّة كإحدى المكوّنات الأساسيّة لهذه التّجربة.

المطلب الأوّل: تفاعل الأدب الإسباني مع الموسيقى الأندلسيّة

بلغت شهرة زرياب درجة كبيرة، فأشاد به أهل الفنّ من داخل وخارج الأندلس، وقد صدرت في إسبانيا سنة 1987، رواية تحمل اِسم "زرياب" باللّغة الإسبانيّة، للموسيقيّ خيسوس يثاريوس، والّتي جاءت بأسلوب شعريّ جميل، تضمّنت كمّا هائلا من المعلومات الفنّيّة والاِجتماعيّة والتّاريخيّة عن الأندلس، كما فصّل الكاتب حديثَه عن زرياب ودوره في تغيير الكثير من العادات والتّقاليد المتعارَف عليها آنذاك، مُحدِثا ثورة فنّيّة تجديديّة، فهو الّذي أسّس الموسيقى العربيّة الأندلسيّة، والّتي كانت تُعرَف بـ "النّوبة"، وتُسمَّى عند الإسبانيّين "الرّوندو" "RONDE"،[1] وقد اِنتقلت مع زرياب إلى الأندلس، فتأثّر بها الأوروبّيّون، وتمظهر ذلك في الألحان الكنيسيّة الّتي عُرفت عند المسيحيّين الّذين عاشوا في ظلّ الحكم الإسلاميّ في الأندلس. وقد بلغ إقبال الإسبان في ذلك العصر على الموسيقى والشّعر العربيّ والأغاني العربيّة ولغة العرب مبلغا كبيرا، حتّى كادت تختفي عندهم اللّغة الإسبانيّة الأصيلة، وهو ما اِستنكره الأسقف ألبيرو القرطبيّ، مُعيبا على الإسبانيّين إسرافهم في الإقبال عليها. وسنحاول الوقوف من خلال هذا المطلب على تجلّيات هذا التّأثير في الشّعر الإسبانيّ، وكيف ساهم في شيوع فنّ شعريّ غنائيّ لم يكن للإسبان ولا للأوروبّيّين عهد به؛ حتّى وإن أجحف وأنكر بعض المستشرقين ذلك. ويبقى الشّاهد الأساسيّ تلك البصمة الغنائيّة العربيّة الحاضرة فيه.

[1]: بن سنوسي كمال، مرجع سابق، ص 29.

ويتجلّى بوضوح تفاعل الشّعر الإسبانيّ مع الموسيقى الأندلسيّة من خلال ظهور الشّعر البروفينسيّ على يد شعراء "الثّروبادور". وكلمة "ثروبادور""Trobador" مأخوذة من كلمة "ثروبار" الفرنسيّة القديمة وتحمل معنى "وجد" و"إبتكر"، فالثّروبادور عندهم إسم فاعل يُطلَق على الشّخص المبدع والمبتكر، أمّا أصحاب النّظريّة اللّاتينيّة فقد إعتبروا كلمة "ثروبار" "Trubar" أنّها تحريف لكلمة "Tropar" الّتي تدلّ في اللّغة اللّاتينيّة على الإهتزاز والإضطراب "Troubler"، بينما يرى بعض الدّارسين أنّ أصلها عربيّ، فهي مشتقّة من الفعل "طَرِبَ" بمعنى "تغنّى"، وقد تكون "ثروبار" من الفعل "طَرِبَ" في العربيّة بمعنى "عزف الموسيقى"، فأُضيف حرفا "ار" تماشيا مع قواعد لغتهم، فصار "طروبار" أو "ثروبار".[1]

وشعراء الثّروبادور شعراء متجوّلون، يدورون في البلاد، ينتقلون من قصر إلى قصر، ومن بلاط إلى بلاط في جنوب فرنسا، فينتشرون ويغنّون في الحبّ والمروءة والشّوق وحلاوة الوصل، وقد تجاوز عددهم خمسمئة شاعر منهم الملوك والأمراء والنّبلاء، فأبدعوا متأثّرين بالشّعر الغنائيّ الأندلسيّ، وفي مقدّمتهم: غيوم التّاسع (1071-1127)، وقد زخر شعره بألفاظ عربيّة عجز عن تفسيرها الكثير من المؤرّخين. وقد نظموا أشعارا بلغة أوك، بالرّغم من أنّ الكثير منهم لم يكونوا ينتمون إلى لغة بلاد أوك، وإنّما وُلدوا خارج هذه البلاد ومن جنسيّات أخرى، ولكنّهم نظموا الشّعر بهذه اللّغة الأوكسيتانيّة، ومنهم هنري الثّاني ملك إنجلترا وإبنه ريتشارد قلب الأسد وألفونسو الثّاني ملك أراغون. وقد نظم شعراء الثّروبادور على طراز الموشّحات والأزجال الأندلسيّة وخاصّة أزجال إبن قزمان، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على أنّ الأدب الأوكسيتانيّ قد تأثّر بالأدب الأندلسيّ تأثّرا بالغا؛ ليؤثّر بدوره في الشّعر الأوروبّيّ، هذا الأخير الّذي لم يعرف نظام القافية إلّا بعد مطلع القرن الثّاني عشر الميلاديّ على يد شعراء الثّروبادور؛ حيث إحتوى شعرهم على القافية. ويُعَدُّ غيوم التّاسع أوّل شاعر من جنوب فرنسا أدخل نظام القافية بكلّ أنواعها إلى الشّعر الأوروبّيّ ونظم القافية الموحّدة الّتي إشتهر بها الشّعر العربيّ.[2] في ثلاث قصائد من ديوانه، كما نظم الشّعراء البروفينسيّون الشّعر المصرّع – وهو ما إشتهر به العرب منذ العصر الجاهليّ – ومنهم: بيرنارث مارتي Bernart Marti. ولقد برع الشّعراء الأوكسيتانيّون في القوافي ولم يكتفوا بما نقلوه عن الأندلس، بل أضافوا أشكالا أخرى إلى شعره، كما غيّروا في الكثير من عناصر القصيدة مثلما فعل

[1]: نمّيش أسماء، مرجع سابق، ص 160.

[2]: عبّاسة محمّد، الموشّحات والأزجال الأندلسيّة وأثرها في شعر التّروبادور، ط 1، دار "أمّ الكتاب" للنّشر والتّوزيع، 2012، مستغانم، ص 266.

الشّاعر ماركابرو Marcabre، الّذي نظم أبيات القصيدة على قافية واحدة وفي كلّ المقطوعات، وهذا نادرا ما نصادفه عند الأندلسيّين، غير أنّه شديد التّأثّر بالموشّحات؛ ولهذا نظم على منوالها مثل قصيدته المشهورة "الزّرزور".[1] كما اِعتمدوا على الأقفال وأدخلوا الشّكل المربّع إلى الشّعر الأوكسيتانيّ وذيّلوا قصائدهم بالخرجة، والّتي جاءت في غالبيّتها مطابِقة للخرجات الأندلسيّة من حيث الشّكل، كما تبنّوا في قصائدهم الشّكل الحواريّ من خلال عدد من المقطوعات الّتي يتناوب على نظمها شاعران، على غرار شعر المحاورة والمناظرة عند الأندلسيّين.

وإلى جانب اللّغة الأوكسيتانيّة أو لغة الأوك – الّتي نظم بها الثّروبادور قصائدهم – اِستعمل بعض الشّعراء مفردات أجنبيّة في شعرهم، منها ما يعود أصله إلى لهجات إيبيريّة وإلى اللّغة العربيّة، ومنها ما يعود إلى اللّغة الإيطاليّة القديمة وكذلك الفرنسيّة، على نحو ما فعل رامبو ديفاكييرا Rambo Devakeiras، الّذي كتب قصيدة بلغات مختلفة: الأوكسيتانيّة، الإيطاليّة، الفرنسيّة، الجليقيّة والبرتغاليّة.

كما اِفتتحوا قصائدهم بألفاظ مألوفة مشترَكة بينهم، مثل: "رفاقي" أو "خليلي"،[2] مثلما فعل الكونت غيوم التّاسع، الّذي بدأ بها قصائده الثّلاث الأولى، وهي ألفاظ نجدها عند الشّعراء الجاهليّين في مقدّمات قصائدهم.

هذا إضافة إلى اِهتمامهم بموضوعات غزليّة كموضوع "الحبّ المؤانس" أو "الكرتوازي" "Courtoisie"، وهو الحبّ الصّافي المقدّس الّذي ينبع من قلب العاشق، ويقابله عند العرب "الحبّ العذريّ" الّذي صنع أجمل قصص العشّاق، ولقد كان لشعراء الثّروبادور البروفينسيّون السّبق في الحديث عن هذا النّوع من الحبّ في مجتمعهم الأوروبّيّ الّذي لم يعرف نماذج سابقة له، كما عبّروا في أشعارهم عن الاِشتياق لرؤية الحبيبة، ولو أنّها حبيبة مجهولة، وقد تكون خياليّة، مثل الّتي تحدّث عنها الكونت غيوم التّاسع، أو الشّاعر جوفري رودين Jaufré Ruden، أمير بالايا الّذي هام بحبّ كونتيسّة طرابلس الشّرق ولم يرها أبدا في حياته، بل سمع عنها وعن أوصافها، وهذا ما نجده في الشّعر الأندلسيّ الزّاخر بقصائد الحبّ المستحيل والحبّ العنيد والسّيّدة المجهولة، الّذي عاشه شعراء ونظموا أشعارهم عليها، كما تضمّن شعرهم الغجريّات، ويعبّر من خلالها الشّاعر عن لقاء حبيبيْن في ليل حالك غير أنّهما يستقصران اللّيل ويشتكيان من طلوع الفجر المبكّر، ولعلّ هذه الفكرة هي نفسها الّتي اِرتبطت بالغزل في الشّعر

[1]: عبّاسة محمّد، المرجع السّابق، ص 270.

[2]: المرجع نفسه، ص 279.

العربيّ، فالعاشق يستقصر ليلة الوصال والحبيبة تحزن بعد الفراق، وشخصيّة المنادي ثمّ يقظة الأهل، تلك عناصر أربعة قامت عليها قصيدة الغجر، كما ورد في شعرهم تصوير للمرأة الباكية على فراق حبيبها، وهذا ما نجده أيضا قد شاع في الشّعر الأندلسيّ، إلى جانب وصف للرّقيب؛ وهو الحارس للمعشوقة، والّذي يمنعها من أيّ اِتّصال خارجيّ، وهذا ما يُصعّب لقاءها بالعاشق فيزيد من عشقه ومن شوقه إليها، خاصّة مع كثرة الوُشاة والعُذّال والحسّاد، وإلى جانب ذلك نجد أنّ شعراء الثّروبادور قد تحدّثوا عن السّرّ والكتمان في الحبّ، وكثيرا ما يكتم الشّعراء أسماء حبيباتهم على نحو ما نجد عند شعراء الأندلس، وأكّد اِبن بسّام في كتابه "الدّخيرة" أنّ هذا أسلوب شائع بين شعراء الأندلس الّذين كانوا يعتمدون على الكتابة وتغيير اِسم من عَلِقُوهُ،[1] وهذا ما يدلّ على أنّ شعراء الثّروبادور نقلوا ذلك عن عرب الأندلس، كما نقلوا عنهم أيضا دعوة المحبوب للخضوع لمحبوبه؛ إنّها فكرة الخضوع والطّاعة والاِستسلام للمعشوقة، ولنا في اِبن زيدون خير مثيل عن شعراء الأندلس في هذه الفكرة، فشعراء الثّروبادور– وفي مقدّمتهم الشّاعر غيوم التّاسع – قد دعوا إلى الخضوع للسّيّدة وطاعتها مقابل الرّضى؛ لأنّ الخضوع هو صفة من صفات الحبّ الفروسيّ، وهي فكرة لا علاقة لها بواقع المجتمع البروفينسيّ، فلا يُعقل أن يسمح رجل بروفينسيّ ذو سلطان وجاه أن يخدم اِمرأة ويطيعها، خاصّة في القرون الوسطى،[2] كما تحدّثوا في شعرهم عن الإخلاص والتّضحية للحبيبة، ولقد ذكر العرب هذا الموضوع من قبلهم وأثنوا عليه، ومنهم اِبن حزم الأندلسيّ الّذي أفرد له بابا في كتابه "طوق الحمامة"، سمّاه "باب الوفاء"[3].

ومن المواضيع الّتي تناولها الشّعر الأوكسيتانيّ "وصف الطّبيعة"، وقد جاء هذا الموضوع متّصلا بغرض الحبّ، فلقد اِستهلّ شعراء الثّروبادور قصائدهم الغزليّة بمقدّمات ربيعيّة؛ فكأنّهم لا يشعرون بالحبّ إلّا في فصل الرّبيع، ولا يحلو لهم العشق إلّا في أحضان الطّبيعة، ومن هؤلاء الشّعراء جوفري رودين الّذي راح يغنّي بشعره على أنغام البلبل في فصل الرّبيع.

ولقد شكّلت الطّبيعة حضورا قويّا في الشّعر الأندلسيّ، فقد اِقترنت بالخمر والسّهر والوصف والغزل، واِستلهم الشّاعر محاسن حبيبته من جمال الطّبيعة، فشخّص عناصرها وجعل منها مسرحا للوصال والحنين، واِفتُتن بها كاِفتتانه بمعشوقته، كما نجد الشّعر الدّينيّ قد اِرتبط بالحبّ عند شعراء الثّروبادور، مُتّخِذا اِتّجاها جديدا، فالشّعراء الّذين طرقوه كانوا فئات، وقد اِختلفت آراؤهم بِاختلاف الأهواء

[1]: عبّاسة محمّد، المرجع السّابق، ص 302.
[2]: المرجع نفسه، ص 304.
[3]: أبو محمّد عليّ بن أحمد بن سعيد بن حزم، طوق الحمامة في الألفة والأُلّاف، 1950، ص 78.

والظّروف الّتي عاشوا فيها، فمنهم من اِستخدم الحبّ للهجوم على الكنيسة ورجالها، ومنهم من اِستخدم الدّين لمحاربة الحبّ الكرتوازيّ الّذي جعلوا منه دينا جديدا،[1] وما يلفت الإنتباه في الشّعر الأندلسيّ في هذ الشّأن هو الأزجال الصّوفيّة، والّتي تتضمّن نصيحة الفقيه بالإبتعاد عن الخمرة، ونجد في الشّعر العربيّ نماذج كثيرة، والّتي كان العاشق يدعو فيها الله للفوز بقلب حبيبته، وهو ما نجده عند العاشق في الشّعر الأوكسيتانيّ؛ حيث يدعو ربّه حتّى يُيسّر له اللّقاء بسيّدته ولا يعكّر صفو حبّهما الأعداء والوُشاة،[2] وهناك قصائد نُظمت في موضوع التّوبة والإستغفار كقصيدة غيوم التّاسع الّتي تشبه إلى حدّ بعيد الزّجل الّذي نظمه الإمام اِبن قزمان؛ مادام الطّراز الشّعريّ الأندلسيّ (الزّجل) أقدم من ذلك الشّعر البروفنسيّ بزمن طويل، حتّى أنّ أوائل الثّروبادور البروفنسيّين اِستخدموا أقدم القوالب الزّجليّة الأندلسيّة وتغنّوا بغراميّاتهم بنفس الحرّيّة وعدم التّحرّج الّذي شاع عند اِبن قزمان.

ومن النّماذج الّتي تصحّ نسبتها إلى الشّاعر قونت بواتييه قطعة تاريخها سنة 1101 نُظمت على النّحو التّالي:[3]

إنّ لي شوقا إلى الغناء
ولهذا سأنظم أنشودة أتغنّى فيها بآلامي
ولكنّني لن أكون عاشقا
في بواتو أو في ليموزين

ولو أنّ هناك تغييرا أدخله هذا الشّاعر على النّموذج الأندلسيّ، والّذي يمكن أن نلخّصه في تغيير موضع الخرجة قفلا أو نهاية وجعله قافية أوّل بيت من هذه القفلة يَرِدُ في القطعة على نفس قافية البيت الّذي قبل البيت السّابق عليها، ومثال ذلك:[4]

إنّني أرجو كلّ أصدقائي أنّهم عند موتي
يُقبِلون جميعا ويحتفلون في تكريمي
لأنّني كنت دائما محتفظا بغبطتي ومرحي

[1]: عبّاسة محمّد، المرجع السّابق، ص 318.
[2]: المرجع نفسه، ص 320.
[3]: جنثالث بالنثيا آنخل، مرجع سابق، ص 615.
[4]: المرجع نفسه، ص 616.

سواء أكنت قريبا أم بعيدا أم في بيتي
وهكذا أترك السّرور و المراح
وأترك شارات الفروسيّة والفرو الأسمر والأبيض

ثمّ بعد ذلك زاد اِنحراف البروفينسيّين عن الطّريقة الأندلسيّة، وتَبَدَّى ذلك بوضوح في أعمالهم وصولا إلى ما نعرفه عندهم من تشابك القوافي على نحوٍ فيه تكلّف لا تستدعيه ضرورات موسيقى الشّعر وإيقاعه، حتّى أدّى إلى نسيانهم لطريقة الزّجل ورأوا في ذلك اِبتكارا جاء بطريقة عفويّة.

ولقد كان للأوضاع السّياسيّة السّائدة في المنطقة الممتدّة من أراضي البروفانس إلى الأندلس – وما شهدته من حروب متتالية وصراعات بين الأوروبّيّين من جهة وبين المسيحيّين والمسلمين من جهة أخرى – الأثر الكبير على الشّعراء البروفانسيّين الّذين اِستحدثوا لونا جديدا في شعرهم هو شعر "الخدمات" "Sirventes" الّذي يتناول شتّى الأغراض، وأهمّها: موضوع الحرب والسّياسة، مع اِختلاف ظروفهم وموافقهم السّياسيّة، ولكنّهم أجمعوا على مهاجمة المسلمين وتحريض المسيحيّين على طردهم، ومن هؤلاء الشّاعر غفودان Gavaudan وبيار كارديناك، كما نجد هؤلاء الشّعراء يذكرون المعارك ويرثون موتاهم ويُعدّدون مناقبهم على نحو ما يفعل الشّاعر الأندلسيّ وهو يبدع في وصف المعارك والجيوش ويرثي الأبطال، ومن شعراء التّروبادور الّذي طرقوا هذه المواضيع الشّاعر سلقمون الّذي رثى الكونط غيوم العاشر.

ومن جهة أخرى أظهر المستشرق خوليان ريبيرا أنّ معظم الكونتيجات (أغاني ألفونسو العاشر) من طراز الأزجال وإن كانت الخرجة تُنظَم في بعضها على قافية سابقة، وتجلّى ذلك في أغنيته:[1]

إنّ السّيّدة العذراء المتوّجة لتُفضّل التّواضع مع الفقر
على الغرور والغنى؛ لأنّها تحتقرها اِحتقارا شديدا
ولهذا السّبب فإنّني سأقصّ عليكم معجزة بالغة الجمال
صنعتها القدّيسة مارية أمّ الرّبّ المجيد
لرجل دين كان راغبا في خدمتها
وقد صنعت العذراء هذه المعجزة لِتُرِيَهَ إياها

[1]: جنثالث بالنثيا آنخل، المرجع السّابق، ص 623.

هذا وتوجد خمس أغانٍ أخرى فقط من هذا الكتاب منظومة على الطّريقة الجليقيّة الشّعبيّة (مشتقّة بدورها من الزّجل) وتسع أغانٍ أخرى مُرْسَلَةٌ على الطّريقة البروفينسيّة، أمّا الباقي فقد نُظِمَ على قوالب الأزجال، وهذه الكونتيجات قد جاءت متماشية مع ألحان موسيقية كانت موجودة بالفعل في ذلك الحين؛ فقد نُظمت أغنية "حديث العذراء" في قالب الغصن الغنائيّ الّتي تُستعمَل في الشّعر القصصيّ، ولقد توصّل ريبيرا في آخر المطاف إلى أنّ التّركيب الموسيقيّ للكونتيجات قد قام على أساس من الموسيقى الأندلسيّة الإسلاميّة.[1] لقد اِنتقل الزّجل القديم إلى إسبانيا المسيحيّة ولكنّه تأخّر في الاِنتقال إليها متّخذا حينها شكلا أدبيّا قشتاليّ اللغة، ومن الزّجل القشتاليّ ما ورد في أغاني "كنسبو نيرودي باينا"، وقد جاء مطابقا في تكوينه للزّجل العربيّ، كما أنّ هناك مصطلحات متعلّقة بأجزاء الزّجل اِنتقلت هي الأخرى إلى اللّغة القشتاليّة مثل: الأغصان أو الثّلاث أبيات الأولى من المقطع، وتُسمّى "الموذانزا" "Mudanza" والسَّمْطُ الّذي تتكرّر فيه قافية المركز يُسمّى "الفولتا" "Vuelta" والمركز الممهِّد للمعنى يُسمّى "أستريبلو" "Estribillo".

ولقد أكّد ريبيرا منذ ألف وتسعمئة واِثنيْ عشر أنّ هناك توافقا ملحوظا بين الآثار المُبتكَرة من الشّعر الشّعبيّ العربيّ الأندلسيّ وبين أغاني الثّروبادور، ويتجلّى ذلك في النّظام الشّعريّ الغنائيّ الّذي اِبتدعه كفيف قبرة والّذي شهره اِبن قزمان بعبقريّته.

ومن تمظهرات الأثر العربيّ عند خوان رويث كتابه المسمّى كتاب "الحبّ المحمود"، ومن نماذج ما جاء فيه الرّسالة الّتي تحملها تروتا كونفنتوس Trota conventos إلى المرأة المغربيّة. وتضمّن كلامه حديثا عن الآلات الموسيقيّة الّتي لا توافق الأغاني العربيّة، مؤكّدا أو معترفا بقدرته على صنع ألحان مُرْقِصَةٍ للمتبخترات والرّاقصات الموريسكيّات Las Troteras y las damzadoras. moriscas

وقد تضمّن كتابه "الحبّ المحمود" مقطوعات من طراز الزّجل ومنها:[2]

أيّتها القديسة مارية يا ضوء النّهار
أنت، يا من تهدينني أبدا
اِمنحيني الرّحمة والبركة

[1]: جنثالث بالنثيا آنخل، المرجع السّابق، ص 624.
[2]: المرجع نفسه، ص 626.

وليواسيني يسوع
حتّى أستطيع، عن إخلاص وتغنٍّ
أن أتغنّى بما تفيضينه في قلبي من المسرّة

وفي موضع آخر يقول:[1]

لن ترى عينايَ النّور
بعد أن فقدت "لاكروث"
***
"كروث" فاتنة، خبّازة
أردتها لي عشيقة
لكنّني بدل الطّريق المضمون
سلكت صراطا إليها مثلما يفعل الأندلسيّون
***
من شدّة حرصي على أن تكون لي
طلبت من فرناندو جارثيا
أن يكون سفيري إليها
وأن يكون لطيفا معها
***
قال أنّها واغفت هواه
وجعلها محظيّته
تركني أجترّ النّخالة
وأكل الخبز الأكثر حلاوة
***
وعدها عملا بنصيحتي
قمحا قديما معتّقا

[1]: البمبى عليّ عبد الرّؤوف، مختارات من الشّعر الإسبانيّ في العصور الوسطى، ج 1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1997، ص79 – 80.

أهدى إليها أرنبا
الخائن المزيّف الكاذب
***
أخزى الله رسولا
طائشا ومتسرّعا
لا وفّق الله صائب أرانب
يصيدها هكذا متسلّلا

فالشّعر الأوكسيتانيّ الّذي نظمه شعراء الثّروبادور في جنوب فرنسا في القرون الوسطى وما تناوله من موضوعات وأغراض تأثّر فيها بالشّعر العربيّ تأثّرا واضحا، ويشمل الأمر شعراء جنوب فرنسا وشمال إسبانيا الّذين تفاعلوا مع الموشّحات والأزجال الأندلسيّة، فنقلوا خصائص الشّعر العربيّ إلى بقيّة أنحاء أوروبّا.[1]

بالرّغم من أنّ هناك الكثير من الباحثين المتخصّصين في العصر الوسيط يقاومون هذا الإعتراف بأثر الثّقافة العربيّة في أوروبّا في العصر الوسيط، ويصرّون أنّ هذا الأثر لا يتجاوز مجرّد أخذ بعض وسائل التّرف والرّفاهيّة عن العرب، وأنّ العرب لعبوا دورا سلبيّا خالصا في التّأثير على الفكر الأوروبّيّ عموما، متجاهلين حقيقة التّأثير المباشر للشّعر العربيّ على الشّعر البروفينسيّ والشّعر الرّومانسيّ عامّة، وأنّ شعراء الثّروبادور – حسب ما توصّل إليه وراينهات دوزي – لم يتّصلوا إتّصالا مباشرا بالشّعر العربيّ ولم يعرفوه ولا يمكن أن يكونوا قد عرفوه بصورة تكفي لكي يفهموه، غير أنّ معظم أعمال شعراء الثّروبادور تجلّت فيها بصمات الشّعر العربيّ والغناء العربيّ، ومنهم غيوم دي لوريس وجون غاور ومالوري وسانتيانا ... كما أكّد ذلك ريبيرا، خاصّة مع إنتقال الموسيقيّين والمغنّيات والأسرى والعبيد من إسبانيا المسلمة إلى جنوبيْ فرنسا، وهي حقيقة تكشف عن نفسها بنفسها.[2]

[1]: عبّاسة محمّد، مرجع سابق، ص 337.

[2]: العيدروس محمّد حسن، العصر الأندلسيّ: فتح العرب لبلاد الأندلس والحياة الفكريّة في إسبانيا الإسلاميّة، ط 1، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2011، ص 402.

مجلّة طبنـــة للدّراسات العلميّة الأكاديميّةISSN 2661-7633 / EISSN 2716-8883

السّنة: 2022 المجلّد: 05 العدد: 02 ص.ص: 1295-1322

المطلب الثّاني: تمظهرات الغناء العربيّ الأندلسيّ في أعمال "لوركا":

تجدر الإشارة إلى أنّ نهضة الشّعر الغنائيّ في إسبانيا أثناء جيل لوركا شكّلت اِتّجاها شعريّا جديدا في عصر ذهبيّ لم يتّجه صوبه لوركا لوحده وإنّما مجموعة من الشّعراء الإسبان، مثل: بيدرو ساليناس، رافاييل ألبيرتي، جورج غولان ... وغيرهم، وكان لهذه النّهضة أثر كبير في الأدب الإسبانيّ، وقد تشرّبت من مؤثّرات خارجيّة وحركات وتيّارات أثّرت في هذا الأدب دون تدمير التّقاليد الإسبانيّة، بل إنّها مكّنتها من الإشعار بنفسها مجدّدا بأن تكتسب حيويّة جديدة، وهذا بالضّبط ما قام به لوركا وجماعته؛[1]حيث تبلورت لديه هذه الأفكار وهذه التّجربة النّاضجة قبل رحلته إلى الولايات المتّحدة، بعد تعلُّق لوركا بالغناء العميق، فكتب ديوانا مُستلهَما من هذا النّوع من الغناء، فقد كان يحضر الحفلات الّتي تقدِّم هذا اللّون الغنائيّ من طرف فنّانين ومغنّيين وراقصين أندلسيّين، وهناك تمتزج الثّقافة بالغناء، خاصّة وأنّه يرغب في الاِطّلاع والحصول على شيء من ثقافة شبه الجزيرة القديمة، وللشّعر الشّعبيّ نصيب كبير من هذه الثّقافة. وقد أوردنا من خلال هذا المطلب تمظهرات الغناء العربيّ الأندلسيّ في إبداعات لوركا؛ الّذي جعل منه مكوِّنا أساسيّا لقصائده؛ والّتي جاءت على وقع النّغمة العربيّة الأندلسيّة الأصيلة.

لقد بدأ الغناء العميق بنوع من التّرنيمات وترقيصات الأطفال، والّتي كان يسمّيها لوركا "ناناس"، وهي أغانٍ تؤدّيها الأمّهات لتنويم الأطفال، وقد جاب لوركا إسبانيا يجمع هذا اللّون من الأغاني في أواخر العشرينات، ولاحظ أنّ معظم الألحان كانت حزينة وحافلة بوصف سفك الدّماء، على غرار ما وجده في البلدان الأخرى، وأهمّ مغنّيات هذا اللّون هنّ النّساء المربّيات الوافدات من المناطق الدّاخليّة، واللّواتي قُمْنَ – عبر أحقاب عديدة – بجلب الحكايات الشّعريّة والأغاني والقصص إلى بيوت العائلات الموسِرة، ومن أشهرهنّ جيسير، وقد أصغى إليهنّ الأطفال وهنّ يبدعن في تلحين هذه الأغاني،[2] وغالبا ما يكون هذا أثناء اللّيل ليساعد ذلك على رسم مشهد في ذهن الطّفل فيستقرّ فيه طول حياته، وهكذا يكتسب هذا الطّفل مشاهد جماليّة وألحانا عذبة صافية وشخصيّات مغامِرة من حكايات غجريّة. وكثيرا ما يندمج الطّفل مع هذه الحكايات والمشاهد البسيطة والألحان فيغدو عنصرا منها، ويتقمّص الدّور ويتفاعل مع النّغمات فيستسلم للنّوم. ولقد أصغى لوركا إلى الأمّهات والمربّيات ممّن ينوّمن أطفالهنّ، فحاكاهنّ في قصائده وحكاياته الشّعريّة الأولى، وتبدو كما لو أنّها وصف لما تقوله الأمّ لطفلها في الفصل الأوّل من مسرحيّة

[1]: مانويل دوران وآخرون، لوركا: دراسات نقديّة، تر: خليفة محمّد التّليسي، الجماهريّة العربيّة اللّيبيّة الشّعبيّة الاِشتراكيّة العظمى، 1992، ص 17.

[2]: المرجع نفسه، ص 69.

"الزّفاف الدّامي"، وهي إحدى الحكايات الشّعريّة، تحمل عنوان "حكاية السّاري في نومه"، ولكن كلّ حكاياته هي ممّا ينطبق على هذا العنوان، لكلّ منها رؤيا أحلام ومنطق أحلام، وهذا ما اِنطبق على شعر لوركا في حكايات "البالاد" بشكل أوضح، ومن نماذج ذلك: "حكاية القمر"[1]

قمر
جاء القمر إلى دكّان الحدّاد
بسرجه العنبريّ
وأخذ الطّفل يتأمّله
ويحدّق إليه
ويمعن الطّفل في تأمّله
والتّحديق إليه
وفي الجوّ الطّافح بالاِنفعال والتّوتّر
يحرّك القمر ذراعيه
ويكشف بعهر وطهر
صدره القصديريّ الصّلد
أُهرب يا قمر، يا قمر، يا قمر

وفي قصيدة "السّارية أثناء النّوم" نجده قد تشبّه بالشّاعر خوان رامون خيمينيث؛ حيث أخذ يتلاعب بالتّوافق النّغميّ الإسبانيّ في كلمة "خضراء"؛ حيث يقول فيها:[2]

خضراء، لَكَمْ أحبّك يا خضراء، ريح خضراء، غصون خضراء
والقارب فوق البحر
والحصان فوق الجبل
والظّلّ يطوّق خصرها
وهي تحلم في شرفتها
بشرة خضراء، شعر أخضر

[1]: مانويل دوران وآخرون، المرجع السّابق، ص 71.
[2]: المرجع نفسه، ص 73.

و عينان من الفضّة الباردة
خضراء لَكَمْ أحبّك أيّتها الخضراء

فقصائد "البالاد" تحتوي على حكايات شعريّة تروي أحداثا وتصوّر مشاهد ومواقف تعكس الثّقافة الشّعبيّة السّائدة في مجتمع الشّعر، فكلّ شيء يتحرّك وينبض بالحياة في شعر لوركا، فهي تشارك في حركاته وسكناته وفي فرحه وألمه وخوفه وأمنه. وهذه الألحان الشّعبيّة قد زخر بها ديوان "أغاني غجريّة"، هذه الأغاني الصّارخة بالحبّ والحياة العميقة، وهي ليست ببعيدة عن الأغاني الّتي سادت عند عرب الأندلس. وفي هذا السّياق يعتقد الكاتب الفرنسي لويس بارو «أنّ الرّومانسيرو جيتان (أغانٍ غجريّة) لم تكن إلّا تكملة للأزجال المغربيّة الّتي كانت تُغَنَّى في غرناطة في الحقبة الّتي جعل فيها العرب من الأندلس أجمل مملكة في إفريقيا».[1]

فهذا القول يؤكّد أنّ لوركا قد تأثّر ببقايا الأزجال وتفاعل معها بكلّ أمانة فجاءت ألحانه متقاربة معها، خاصّة وأنّه كان يعمل على جمع الألحان الشّعبيّة القديمة في منطقة الأندلس ويحاول تدوينها ليسهل أداؤها على أدوات الموسيقى الحديثة. وهو ما أكّدته الفنّانة الفرنسيّة مارسيل شويتزر؛ حيث صرّحت أنّ لوركا قبل مقتله قد جمع أكثر من ثلاث مئة لحن لأغنيات كانت شائعة في منطقة غرناطة وحدها وأنّه كان بإستطاعته أن يغنّيها كلّها.[2]

تُعَدُّ قصيدة "الغناء العميق" "Poema Del Cante Jonde" الدّيوان الثّالث للشّاعر لوركا، ومع أنّ الشّاعر قد أطلق عليه إسم "قصيدة المفرط"، غير أنّه في الحقيقة مؤلَّف من قصائد كثيرة، ولكنّها تدور حول هذا اللّون من الغناء وألوانه المختلفة والبيئة الأندلسيّة الّتي وُلد فيها وكان شديد الإرتباط بها، وهو ما جعله يرى أنّ هذه الأشعار في تقاربها تشكّل قصيدة واحدة، وهو الدّيوان الّذي كتبه سنة 1921 ونشره سنة 1931، وجاء نتيجة إرتباط لوركا بالمغنّيين وعمق معرفته بهذا اللّون من الغناء الّذي كانت تؤدّيه طائفة من الغجر. ويرجع الفضل إلى لوركا في الرّفع من شأن هذا الغناء والتّنويه بقيمته الفنّيّة والجماليّة في وقت لم يكن يحظى بالإهتمام، بل إنّه كان موضع سخريّة وإحتقار من جانب المثقّفين، خاصّة وأنّ هذا الفنّ إنتشر عند الغجر؛[3]ولهذا حاول لوركا أن يغيّر هذه النّظرة السّلبيّة، فقام بتنظيم أوّل مهرجان لهذا

[1]: سعد عليّ، لوركا شاعر إسبانيا الشّهيد: عرض وتحليل لآثاره وحياته، ط 1، دار المعجم العربيّ، بيروت، 1954، ص29.
[2]: المرجع نفسه، ص 30.
[3]: لوركا فيديريكو غارسيا، الأعمال الشّعريّة الكاملة، المجلّد الأوّل، تر: محمود عليّ مكّي، ص 53.

الغناء سنة 1922 بالتّعاون مع المؤلّف الموسيقيّ الكبير مانويل دي فايا؛ حيث تضمّن المهرجان مسابقة وجوائز ماليّة للمتفوّقين في أداء أنواعه. وكان من بين الفائزين في تلك المسابقة مانولو كاركول الّذي كان يبلغ من العمر 12 سنة، وأصبح بعدها من أبرز أعلام هذا الغناء. وتكرّرت مهرجانات مماثلة. وهذا ما أسهم بشكل كبير في حفظ فنّ الغناء العميق من الإندثار، كما منحه قيمة فنّيّة وثقافيّة، فواظب على سماعه المثقّفون من خلال حضورهم لمختلف المهرجانات.

لقد نسج لوركا أغنياته الغجريّة على منوال الأغنيات الأندلسيّة، فتغنّى بالمرأة وما تنسجه من علاقات مع الرّجل؛ حيث إستلهم معانٍ من الغزل العربيّ الماجن أو العذريّ، ومن أمثلة ما كتب لوركا قصيدة "الزّوجة الخائنة"؛[1] حيث صوّر فيها تصرّفات الرّجل الغجريّ إتّجاه حبيبته وشهامته الّتي حتّمت عليه عدم العودة إلى تلك الحبيبة لأنّه عرف أنّها متزوّجة:

اِصطحبتها إلى النّهر
وكنت أظنّ أنّها فتاة
فاِتّضح أنّ لها زوجا
***
وعند المنعطفات الأخيرة
لمست نهديها النّاعميْن
فتفتّحتا لي على الفور
كأنّهما عيدان السّنابل
***
وفيما وراء شجيرات التّوت البرّيّ
وخلف الحشائش والأشواك
اِفترشت لها مكانا على الأرض
تحت خصلات شعرها
وخلعت رباط عنقي
وخلعت رداءها

[1]: البطبوطي ماهر، لوركا شاعر الأندلس، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1993، ص 80 – 81.

***

كانت بشرتها
أرقّ من الياسمين والعبير
***
ولن أقصّ عليكم ما أَسْمَعَتْنِيهِ من كلمات
لقد غمرني نور من العرفان
فأحالني رجلا وديعا
وحملتها بعيدا عن النّهر
وقد غطّتها الرّمال والقبلات
***
وتصرّفت معها كما يليق
فبصفتي غجريّ أصيل
أهديتها علبة تطريز كبيرة من السّاتان
بلون القشّ
ولم أدع نفسي تهوي في غرامها
لأنّ لها زوجا
رغم أنّها قالت لي أنّها فتاة
حين اِصطحبتها إلى النّهر

فقصيدة "الأغنية العميقة" لـ : لوركا اِستلهمها لوركا من الأيّام الّتي نظّم فيها مع ديفالي مهرجان "الكانتي خوندو"، ويحاول من خلالها الكشف عن روح الأندلس؛ حيث تبلغ فيها العاطفة الغنائيّة درجة لا يبلغها إلاّ القلّة النّادرة من الشّعراء، يقول في أغنية "منظر":[1]

حقل
الزّيتون
يضيع ويتّسع

[1]: بغجاتي عدنان، لوركا: مختارات من شعر لوركا، دار دمشق للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، 1963، ص 46 – 47.

مثل مروحة
فوق كرم الزّيتون
سماء عميقة
و مطر داكن
من نجوم باردة
القصب يرتعش مع الظّلمة
على شاطئ النّهر
الهواء الرّماديّ يموج
أشجار الزّيتون
تعجّ
بالصّرخات
سرب
عصافير أسيرة
تحرّك أذيالها المديدة
في الظّل

ويقول في أغنية "أغنية" وهو يتغنّى بالجمال في قرطبة ويتغزّل ويُشيد بكلّ ما فيها:[1]

الصّبيّة ذات الوجه الجميل
تجني الزّيتون
و الرّيح، عاشق الأبراج
يلفّ خصرها
مرّ أربعة فرسان
على أفراس أندلسيّة
في ثياب خضراء وزرقاء
ومعاطف سوداء طويلة

[1]: بغجاتي عدنان، المرجع السّابق، ص 65.

تعالي إلى قرطبة يا جميلة
الصّبيّة لا تكترث
مرّ ثلاث مصارعي ثيران
ذوي خصور نحيلة
في ثياب برتقاليّة
حاملين سيوفا من فضّة عتيقة
تعالي إلى إشبيلية، يا جميلة
الصّبيّة لا تكترث

من خلال هذه الأبيات يتّضح لنا تأثّر الشّاعر لوركا ببيئته ومسقط رأسه غرناطة وبالأجواء العربيّة الأندلسيّة وبالغناء والألحان الأندلسيّة الّتي كان لها تأثير كبير على الشّعر الإسبانيّ، وحتّى وإن اِنتهى الحكم العربيّ في الأندلس فإنّ روحها لازالت تسكن نفوس شعراء وتكشف عن أندلسيّتهم وعشقهم لكلّ ما هو أندلسيّ أمثال الشّاعر لوركا وخوان رامون خيمينيث ومانويل ماتشادو ...

الخاتمة:

لم يكن الأدب الإسبانيّ بمنأى عن حركة التّأثير والتّأثّر الّتي ميّزت الوجود الإسلاميّ في الأندلس، بل إنّه كان في خضمّ هذه الحركة منسجما مع مؤثّرات أندلسيّة متفاعلا معها، ومن هذه المؤثّرات الموسيقى الأندلسيّة الّتي تركت بصمتها الجليّة في الشّعر الإسبانيّ، وعلى وجه الخصوص في شعر لوركا، هذا الأخير الّذي أبدى تجاوبا كبيرا معها ومع الغناء الأندلسيّ. وقد توصّلنا من خلال بحثنا في هذا الموضوع إلى النّتائج التّالية:

– لقد حظيت الموسيقى في الأندلس بعناية كبيرة واِنشرت اِنتشارا كبيرا طيلة الحكم الإسلاميّ، ولقد شجّع عليها الخلفاء والحكّام، ويُعدّ زرياب مدرسة في الموسيقى الأندلسيّة من خلال ما أضافه وما أبدعه في مجالها، واِستجابة لمتطلّبات الغناء ظهرت الموشّحات والأزجال واِزدهرت صناعة الآلات الموسيقيّة في الأندلس وتعدّدت أنواعها وتسرّبت إلى ثقافات الشّعوب الأخرى في أوروبّا وإسبانيا على وجه الخصوص.

– لقد ألّف شعراء الثّروبادور أقدم شعر غنائيّ عرفته أوروبّا، وهو شعر ذو أصل أندلسيّ، اِنتشر في معظم دول أوروبّا ومدنها وقصورها على يد شعراء جوّالين، ولقد اِهتمّ شعراء الثّروبادور بالموسيقى والغناء وتناولوا مواضيع مختلفة شاعت عند الشّعراء الأندلسيّين، مثل: مواضيع الحبّ الدّنيويّ، بعيدا عن نطاق الكنيسة الّتي كانت تستعمل الغناء والموسيقى لأغراض دينيّة. ولقد وجد شعراء الثّروبادور في الشّعر الأندلسيّ – وخاصّة في نظام الموشّح والزّجل – بديلا لشعرهم وأغانيهم الدّينيّة الّتي بقيت موضوعاتها محصورة داخل نطاق الكنيسة؛ ولهذا قد حظي هؤلاء الشّعراء بمكانة اِجتماعيّة مرموقة، فكانوا يكتبون ويلحّنون بعيدا عن سيطرة المحاكم والسّلاطين، فكان شعرهم مفعما بالرّوح الأندلسيّة الّتي اِنسابت بين الكلمات والقوافي والنّغمات. ولم تكن أوروبّا على عهد سابق بهذا النّوع من الشّعر، بل إنّ الفضل في ذلك يرجع إلى الشّعر والموسيقى الأندلسيّة.

– إن النّشأة الأندلسيّة للشّاعر لوركا جعلته يتأثّر بكلّ ما هو أندلسيّ، بما في ذلك الغناء الأندلسيّ الّذي نسج على منواله أغنياته الغجريّة، ولقد نوّه بقيمته الفنّيّة والجماليّة فقام بتنظيم مهرجان للغناء.

ولعلّ هذا ما يؤكّد عالميّة الموسيقى الأندلسيّة ومدى قدرتها على التّجاوب والمطاوعة مع ثقافة مختلف الشّعوب، وعالميّة الموروث الأندلسيّ الّذي يحتاج إلى بحوث ودراسات أعمق تكشف زخمه وقدرته على التّفاعل والاِنسجام مع ثقافات أخرى في ظلّ حركة التّأثير والتّأثّر الحضاريّ، وضرورة التّغلغل في مكنوناته وتذوّق جماليّاته واِمتداداته ودوره في إثراء الأدب العالميّ للصّمود به أمام المُعادين للحضارة الأندلسيّة برمّتها.

قائمة المصادر والمراجع:

أوّلا: الكتب

- أبو محمّد عليّ بن أحمد بن سعيد بن حزم، طوق الحمامة في الألفة والأُلَّافِ، 1950.
- إلياس منير، الخازني الغسّاني وهيبة، الزّجل: تاريخه، آدابه، أعلامه قديما وحديثا، المطبعة البولسيّة، لبنان، 1952.
- بروفنسال ليفي، الحضارة العربيّة في إسبانيا، تر: الطّاهر أحمد مكّي، ط 3، دار المعارف، 1994.
- البطبوطي ماهر، لوركا شاعر الأندلس، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1993.
- بغجاتي عدنان، لوركا: مختارات من شعر لوركا، دار دمشق للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، 1963.
- البمبى عليّ عبد الرّؤوف، مختارات من الشّعر الإسبانيّ في العصور الوسطى، ج 1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1997.
- جنثالث بالنثيا آنخل، تاريخ الفكر الأندلسيّ، تر: حسين مؤنس، مكتبة الثّقافة الدّينيّة.
- جورج فارمر هنري، تاريخ الموسيقى العربيّة، تر: حسين نصّار، المركز القوميّ للتّرجمة، القاهرة، 2010.
- حجّاج محمّد كامل، الموسيقى الشّرقيّة: ماضيها، حاضرها، نموّها في المستقبل، مؤسّسة هنداوي، المملكة المتّحدة، 2018.
- الحفني محمود أحمد، زرياب أبو الحسن علي بن نافع موسيقار الأندلس، الدّار المصريّة للتّأليف والتّرجمة، القاهرة.
- الرّكابي جودة، في الأدب الأندلسيّ، ط 2، دار المعارف، مصر، 1926.
- سعد عليّ، لوركا شاعر إسبانيا الشّهيد: عرض وتحليل لآثاره وحياته، ط 1، دار المعجم العربيّ، بيروت، 1954.
- عبّاسة محمّد، الموشّحات والأزجال الأندلسيّة وأثرها في شعر التّروبادور، ط 1، دار "أمّ الكتاب" للنّشر والتّوزيع، 2012، مستغانم.
- عوض الكريم مصطفى، فنّ التّوشيح، ط 1، دار الثّقافة، 1974.
- القاضي السّعيد أبي القاسم هبة الله بن جعفر بن سناء الملك، دار الطّراز في عمل الموشّحات، تح: جودة الرّكابي، دمشق، 1949.
- لوركا فيديريكو غارسيا، الأعمال الشّعريّة الكاملة، المجلّد الأوّل، تر: محمود عليّ مكّي.
- مانويل دوران وآخرون، لوركا: دراسات نقديّة، تر: خليفة محمّد التّليسي، الجماهيريّة العربيّة اللّيبيّة الشّعبيّة الإشتراكيّة العظمى، 1992.

ثانيا: الرّسائل والمذكّرات

- بن سنوسي كمال، مصادر البحث في الموسيقى الأندلسيّة بالمغرب العربيّ – جمع ودراسة، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الفنون الشّعبيّة، كلّيّة العلوم الإنسانيّة والعلوم الإجتماعيّة، جامعة "أبو بكر بلقايد"، تلمسان، 2016/2015.
- سمّاش سيد أحمد، الموسيقى الأندلسيّة بتلمسان: دراسة تاريخيّة، مذكّرة جامعيّة لنيل شهادة ماجستير في الثّقافة الشّعبيّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة والعلوم الإجتماعيّة، جامعة "أبو بكر بلقايد"، تلمسان، 2010/2009.
- نمّيش أسماء، الموشّحات والأزجال وأثرها في الأدب الأوروبّيّ القديم – شعر الثّروبادور نموذجا، أطروحة لنيل شهادة الدّكتوراه في الأدب العربيّ، كلّيّة الآداب واللّغات والفنون، جامعة "جيلالي ليابس"، سيدي بلعبّاس، 2015 – 2016.

ثالثا: المقالات

- حطّاب طانية، أثر الموسيقى والغناء في نشأة الموشّحات الأندلسيّة، مجلّة "حوليّات التّراث"، العدد 17، 2017.
- القاضي محمّد، الموسيقى الأندلسيّة المغربيّة نموذج للتّفاعل والإمتزاج الحضاريّ، مجلّة "الثّقافة الشّعبيّة"، أرشيف الثّقافة الشّعبيّة للدّراسات والبحوث والنّشر، العدد 17، 2012.

رابعا: المواقع الإلكترونيّة

- الجراري عبّاس، المكوّنات البنائيّة للموسيقى الأندلسيّة، http://www.abbesjirari.com/moukawwinat.htm، 2022/06/13.