البنية النصية الغنائية
في شعر الغزل الحجازي الحضري
في العصر الأموي

بقلم الدكتور
فاطمة بنت عبدالله الشمري

ملخص البحث:

هذا البحث يدرس البنية النصية الغنائية في شعر الغزل الحجازي الحضري، وذلك في إطارها البنيوي الثقافي والاجتماعي الذي نمت فيه، ويستعرض البحث نصوصا غزلية لأشهر شعراء الحجاز وهم سبعة: ((عمر بن أبي ربيعة، العرجي، الأحوص، ابن قيس الرقيات، الحارث المخزومي، أبودهبل الجمحي، عروة بن أذينة). وتمت الدراسة من خلال المحاور البنية التي تتشكل منها البنية الغنائية، وهما محوران أساسيان: الكلمة الشعرية الموزونة، والصوت الملحِّن لها، وأضيف إليهما محور ثالث ليس أساسي وهو: آلة اللحن من قرع ونفخ في الآلات. ثم يتناول البحث مزامنة النقد الأدبي في تلك الفترة للنص الغزلي الغنائي وذلك لكون النقد والنص الشعري يسيران في خطين متوازيين كبنية نصية وبنية ثقافية لايمكن فصل أحداهما عن الأخرى. وقد أظهرت النتائج أن النص الغزلي الحجازي الحضري لم يخض أحداث مجالس الغناء التي كانت ترويها كتب التراث، وأن الغناء في الحجاز – إن كان وجد– فهو لم يبتعد كثيرا عما عرفه العرب منذ العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام، أي ذلك الغناء الساذج المعتمد على الترنيم والحداء، ولم يجاوز المناسبات والاحتفال بها مستخدما آلة الدف كآلة بسيطة معروفة. كما أن النص الغزلي لم يعط أهمية كبرى لهذا الفن، ولم يخصه بأوزان ولا بدلالات تؤكد وجوده أو انتشاره في مجتمع الحجاز.

كما توصلت النتائج إلى أن عامة النقد الموجه إلى الغناء كان نقدا أخلاقيا أيديولوجيا مبنيا على أساس خُلُقي و ديني، فالغناء الساذج المقبول عندهم كان فطريا لم يروا أنه يحتاج توجيها أو عناية، بينما الغناء المتقن – إن كان وجد عندهم – فارتبط وجوده بفكرة الفسق التي لا يقبل من صاحبها ولا يستحق إلا بعض تعليقات رافضة لوجوده لا مصححة لمساره.

البنية النصية الغنائية في شعر الغزل الحجازي الحضري في العصر الأموي

يتكون النص الشعري –كبنية لغوية– من شبكة معقدة من العلاقات اللغوية التي تكون نسيجه البنيوي، وتخلق تميزه اللغوي وبنيته المنفردة بين النصوص الشعرية المعاصرة له والسابقة عليه(١).

وفي هذا البحث سيتم تناول البنية النصية الغنائية في الغزل الحضري في البيئة الحجازية في العصر الأموي، وذلك من خلال النصوص الشعرية لسبعة شعراء هم أشهر شعراء الحجاز في ذلك العصر، وهم: (عمر بن أبي ربيعة، العرجي، الأحوص، ابن قيس الرقيات، الحارث المخزومي، أبودهبل الجمحي، عروة بن أذينة). يتم هذا بتناول البنية النصية كبنية لها إطارها البنيوي الثقافي، ونعلم سلفا أن الشعر العربي القديم عُرِف باسم (الشعر الغنائي)، وذلك لسمته الغنائية على اختلاف بحوره الشعرية، والعرب أهل حُداء(٢) حين يركبون الإبل. فإذا ركبت العرب "غَنَّى الحُدَاةُ منهم في حُداء إبلهم، والفتيان في قضاء خلواتهم، فرَجَّعُوا الأصوات وترنموا. وكانوا يسمون التَّرَنُّمَ إذا كان بالشعر **غِنَاءً**، وإذا كان بالتهليل أو نوع القراءة **تَغْبِيْرًا** ..... وربما ناسبوا في غنائهم بين النغمات مناسبة بسيطة، .... وكانوا يُسمُّونه **السِّناد**، وكان أكثر ما يكون منهم في الخفيف الذي يُرْقَصُ عليه ويمشي بالدف والمزمار، فيطرب ويستخفّ الحُلُوم. وكانوا يسمون هذا الهَزَج"(٣).

---

(١) الغزل الحجازي الحضري في العصر الأموي دراسة في ضوء البنيوية التكوينية، فاطمة الشمري، ص١٢٦، ط١،نادي القصيم الأدبي، بريدة، ٢٠١٦م.

(٢) الحُداء: الغناء للإبل، والحَادي: الذي يسوق الإبل بالحداء ، انظر المعجم الوسيط، ص١٦٢. والحُداء نوع من الغناء يقال خلف الإبل أثناء السفر لحثها على الإسراع، ويكون بترديد بيت واحد صدره وعجزه متحد القافية، ويرفع به الصوت.

(٣) مقدمة ابن خلدون، عبدالرحمن بن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت. ص٣٣٨.

فلم يكن الغناء صُنعة عند العرب، وذلك بخلاف من جاورهم من الأمم كالفرس والروم، فالفرس كان لهم اهتمام خاص بصناعة الغناء وكانوا يسمونه أدبا، والروم كانوا يسمون الغناء الفلسفة، ويقيمونه على قواعد منظمة(١). أما الغناء عند العرب فهو كل ترنُّمٍ بالشعر، وهو من السَّماع كما يقول ابن منظور(٢). ويقسمه ملا علي القاري إلى ثلاثة أقسام:(٣) "قسم ساذج بغير آلة مع سلامة القول من الفتنة والملامة .. والقسم الثاني: وهو سماع الغناء بالأوتار وسائر المزامير .. والقسم الثالث: الغناء المقارن بالدف والشبابة وهي القصبة المنقبة".

ولعل هذه الأنواع قد عرفها العرب جميعها قبل الإسلام، فمن شواهد **القسم الأول** ماجاء في لسان العرب: "قال ابن الأعرابي: كانت العرب تتغنى بالركبانيّ إذا ركبت الإبل، وإذا جلست في الأفنية، وعلى أكثر أحوالها"(٤)، و**القسم الثاني** يدل عليه قول الأعشى(٥):

وَطَنَابِيْرٌ(٦) حِسَانٌ صَوْتُهَا عِنْدَ صَنْجٍ(٧) كُلَّمَا مُسَّ أَرَنّْ

---

(١) انظر الجواري المغنيات، فايد العمروسي، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ص١٧.

(٢) لسان العرب المحيط، ابن منظور، دار لسان العرب، بيروت. المجلد الثاني، ص١٠٢٤.

(٣) فتح الأسماع في شرح السماع، ملا علي القاري، مصور ميكروفيلم في مكتبة المخطوطات بالجامعة الإسلامية بالمدينة تحت رقم ٣٣٧٥ عن الأصل المحفوظ في المكتبة الأحمدية بحلب، ص ٣٠١-٣٠٢.

(٤) لسان العرب المحيط، المجلد الثاني، ١٠٢٤.

(٥) ديوان الأعشى، دار صادر، بيروت. ص ٢١٥.

(٦) طنابير: جمع طنبور وهو آلة من آلات اللعب واللهو والطرب، ذات عنق وأوتار، انظر المعجم الوسيط، ص٥٦٧.

(٧) الصَّنْجُ: صفيحة مدورة من صفر يضرب بها على أخرى، وصفائح صفر صغيرة مستديرة تثبت في أطراف الدُّف، انظر المعجم الوسيط، ص٥٢٥.

وَإِذَا الْمُسْمِعُ أَفْنَى صَوْتَهُ عَزَفَ الصَّنْجُ فَنَادَى صَوْتَ وَنْ
وَإِذَا مَا غَضَّ مِنْ صَوْتِيهِمَا وَأَطَاعَ اللَّحْنَ غَنَّانَا مُغَنْ
وَإِذَا الدَنُّ شَرِبْنَا صَفْوَهُ أَمَروا عَمْرا فَنَاجَوْهُ بِدَنْ
بِمَتَالِيْفَ أَهَانُوْا مَالَهُمْ لِغِنَاءٍ وَلِلعْبِ وَأُذُنْ

أما **القسم الثالث** فيدل عليه قول عمرو بن الإطنابة [1]:

إِنَّ فِيْنَا الْقِيَانَ يَعْزِفْنَ بِا الدُّفِّ لِفِتْيَانِنا وَعَيْشاً رَخِيًّا
يَتَبَارَيْنَ فِيْ النَّعِيْمِ وَيَصْبُبْنَ خِلَالَ القُرُوْنِ مِسْكاً ذَكِيًّا

ومع هذا، فإنه لا يُعرف الشيء الكثير عن حال الغناء والمغنين في العصر الجاهلي، وأكثر ما جاء عنه كان في شعر الأعشى، كونه كان أكثر الشعراء الجاهليين صلة بالقيان وبأماكن اللهو.

والسؤال الذي يلح الآن هو: هل عرف المجتمع الحجازي الغناء بأقسامه الثلاثة آنفة الذكر؟ وإن كان عرفها فأي أثر تركته في النص الغزلي؟

للإجابة على هذين السؤالين لابد من قراءة البنية الغنائية في الغزل الحجازي، كبنية طارئة على ثقافة المجتمع العربي الإسلامي في العصر الأموي.

الْبُنْيَةُ الْغِنَائِيَّة

يعرِّف ابن خلدون صناعة الغناء بقوله: "هذه الصناعة هي تلحين الأشعار الموزونة، بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة، يوقَّعُ على كل صوت منها توقيعا عند قطعه فيكون نغمة. ثم تؤلَّف تلك النَّغَمُ بعضها إلى بعض على نسب متعارفة فيلذ سماعها لأجل ذلك التناسب، وما يحدث

(١) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت.ج١١، ص١١٥.

عنه من الكيفية في تلك الأصوات، ..... وقد يساوَق ذلك التلحين في النغمات الغنائية بتقطيع أصوات أخرى من الجمادات، إما بالقرع أو بالنفخ في آلات تتخذ لذلك فتزيدها لذة عند السماع"[١]، وبناء على هذا التعريف يمكن القول بأن البنية الغنائية تتشكل من محورين أساسيين، وهما: الكلمة الشعرية الموزونة، والصوت الملحِّن لها، وقد يضاف إليها محور ثالث ليس أساسي وهو: آلة اللحن من قرع ونفخ في الآلات. والحجاز في العصر الأموي لم يكن خاليا ممن يستطيع توفير هذه المقومات ليقوم فن الغناء، فالكلمة يوفرها الشاعر، واللحن والصوت يوفرهما المغني أو القينة من الأجانب الذين عجّت بهم أرض الحجاز.

وسيتم تناول هذه المحاور الثلاثة للبنية الغنائية بعد تجزئتها ليُمكن قراءتها بدقة، ثم بعد ذلك يُلمّ شتاتها في مركز واحد يفضي إلى معرفة موقع الغناء في المجتمع الحجازي.

أَوّلاً: الْكَلِمَةُ الشِّعْرِيَّة:

في إحصائية للأوزان الشعرية التي استخدمها الشاعر الحجازي في غزله[٢]، أظهرت النتائج أن الأوزان الطويلة كانت أكثر ما يحرص عليه

---

(١) مقدمة ابن خلدون، ص ٣٣٥.

(٢) البحور التامة التي نظم عليها شعراء الحجاز: (عمر بن أبي ربيعة، العرجي، الأحوص، ابن قيس الرقيات، الحارث المخزومي، أبز دهبل الجمحي، عروة بن أذينة) هي اثنا عشر بحرا من بين ستة عشر بحرا شعريا معروفا عند العرب، والبحور التي نظموا عليها هي: (الطويل، الكامل، البسيط، الوافر، الخفيف، المتقارب، المنسرح، المديد، السريع، الرمل، الرجز، الهزج) وغالبها من البحور الطويلة الثقيلة، وكان أقل البحور حظا في النظم عليه (بحر الهزج)، انظر: الغزل الحجازي الحضري، فاطمة الشمري، ص٦٠ ومابعدها.

الشاعر الحجازي، وهي أوزان تصلح للغناء ترنما على عادة العرب، لكنها قد لا تتوافق مع استخدام الآلات في الغناء، و لا يمكن الجزم كيف كان حال الغناء في الحجاز، أكان بآلات أم بدونها، قبل حصر الأوزان الشعرية الصالحة للغناء بالآلات، خاصة وأن الإحصائية أثبتت أن البحور المناسبة للغناء كبحري الهزج والرجز كانت نسبتها في أشعارهم لا تكاد تذكر(١).

وقد وُجد في دواوين أشهر شعراء الغزل الحجازي الحضري نماذج شعرية من مجزوء البحور(٢)، وهي الأوزان الخفيفة التي تناسب الغناء والمغنين، وفيما يلي عرض لنماذج منها:

نموذج (١) – عمر بن أبي ربيعة(٣):

أَرِقْتُ فَلَمْ أَنَمْ طَرَباً ... وَبِتُّ مُسَهَّداً نَصَبَا
لِطَيْفِ أَحَبِّ خَلْقِ اللَّـ ... ـهِ إِنْسَاناً وَإِنْ غَضِبَا
إِلَى نَفْسِيْ وَأَوْجَهِهِمْ ... وَإِنْ أَمْسَى قَدِ احْتَجَبَا
وَصَرَّمَ حَبْلَنَا ظُلْماً ... لِبَلْغَةِ كَاشِحٍ كَذِبَا
فَلَمْ أَرْدُدْ مَقَالَتَهَا ... وَلَمْ أَكُ عَاتِباً عَتَبَا
وَلَكِنْ صَرَّمَتْ حَبْلِيْ ... فَأَمْسَى الْحَبْلُ مُنْقَضِبَا

(١) انظر الغزل الحجازي الحضري، ص٦١.

(٢) يكون البحر الشعري مجزوءً إذا حُذفت من التام منه آخر تفعيلة من الصدر، وآخر تفعيلة من العجز، والبحور التي تستعمل مجزوءة هي ثمانية فقط من ستة عشر بحرا شعريا عرفها الشعر العربي، وهي (البسيط ، والوافر، والكامل، والرمل، والخفيف، والمتقارب، والمتدارك، والرجز).

(٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت،٢٠٠٤م. ص٤٩.

نموذج (٢) – العرجي[١]:

أَرْسَلَتْ سَلْمَى بِأَنِّيْ قَـدْ تَبَدَّلْـتُ سِوَاكَا
بَدَلاً ، فَاسْتَغْنِ عَنَّا بَـدَلاً يُغْنِـي غِنَاكَا
لَنْ نُرِيْكَ الْوُدَّ حَتَّى تَبْلُـغَ النَّجْمَ يَدَاكَا
أَتَمَـنَّيْتَ فِـرَاقِيْ؟ فَلَـقَدْ نِلْـتَ مُنَاكَـا
وَأَرَى فِيْ الدَّارِ قَوْماً كُلُّهُـمْ يَهْـوَى رَدَاكَا
فَاجْتَنِبْنَا بَعْدَ وَصْلٍ أَنْتَ مَـاسَدَّيْتَ ذَاكَا

نموذج (٣) – الأحوص[٢]:

إِنَّمَا الذَّلْفَاءُ هَمِّيْ فَلْيَدَعْنِيْ مَنْ يَلُوْمُ
أَحْسَنُ النَّاسِ جَمِيْعاً حِيْنَ تَمْشِيْ وَتَقُوْمُ
حَبَّبَ الذَّلْفَاءَ عِنْدِيْ مَنْطِقٌ مِنْهَا رَخِيْمُ
أَصِلُ الْحَبْلَ لِتَرْضَى وَهِيَ لِلْحَبْلِ صَرُوْمُ
حَبُّهَا فِيْ الْقَلْبِ دَاءٌ مُسْتَكِنٌّ لَا يَرِيْمُ

نموذج (٤) – ابن قيس الرقيات[٣]:

رُقَيَّةُ تَيَّمَتْ قَلْبِيْ فَوَاكَبِدِيْ مِنَ الْحُبِّ
وَقَالُوْا دَاؤُهُ طِبٌّ[٤] أَلَا بَلْ حُبُّهَا طِبِّيْ
نَـهَانِيْ إِخْوَتِيْ عَنْهَا وَمَالِلْقَلْبِ مِنْ ذَنْبِ

(١) ديوان العرجي، تحقيق سجيع الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.ص٢٨٢.

(٢) ديوان الأحوص، تحقيق سعدي ضناوي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ص١٩١.

(٣) ديوان عبيدالله بن قيس الرقيات، تحقيق محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ص١٦٩.

(٤) طِبٌّ: سِحْر ، انظر المعجم الوسيط، ص ٥٤٩.

وَعَنْ صَفْرَاءَ آنِسَةٍ كَخُوْطِ[١] الْبَانَةِ
وَمَا أَقْبَلُ نُصْحَ النَّا صِحِي مِنْ شِدَّةِ

نموذج (٥) – أبو دهبل الجمحي[٢]:

أَجَزْنَ الْمَاءَ مِنْ رَكَكٍ وَضَوْءُ الْفَجْرِ قَدْ وَضَحَا
فَقُلْنَ مَقِيْلُنَا قَرَنٌ نُبَاكِرُ مَاءَهُ صُبْحَا
تَبِعْتُهُمُ بِطَرْفِ الْعَيْنِ حَتَّى قِيْلَ لِيْ افْتَضَحَا
يُوَدِّعُ بَعْضُنَا بَعْضاً وَكُلٌ بِالْهَوَى جَرَحَا
فَمَنْ يَفْرَحْ بِبَيْنِهِمُ فَغَيْرِيْ إِذْ غَدو فَرِحَا
فَهَزَّتْ رَأْسَهَا عَجَباً وَقَالَتْ مَازِحٌ مَزَحَا
فَيَا عَجَباً لِمَوْقِفِنَا وَغيب ثمّ مَنْ كَشَحَا

نموذج (٦) – الحارث المخزومي[٣]:

يَـــادَارُ أَقْفَـــرَ رَسْمُهَا بَيْنَ الْمُحَصَّبِ وَالْحَجُوْنِ
أَقْـــوَتْ وَغَـــيَّرَ آيُهَا مَرُّ الْحَوَادِثِ وَالسِّنِيْنِ
وَاسْتَبْدَلُوا ظَلَفَ[٤] الْحِجَا زِ وَسُرَّةِ الْبَلَدِ الْأَمِيْنِ
بِحَـــدَائِقِ مَحْفُـــوْفَةٍ بِالْبَيْتِ مِنْ عِنَبٍ وَتِيْنِ
يَابُـــسْرُ إِنِّيْ فَاعْلَمِيْ بِاللهِ مُجْتَهِداً يَمِيْنِيْ
مَا إِنْ صَرَمْتُ حِبَالَكُمُ فَصِلِيْ حِبَالِيْ أَوْ ذَرِيْنِيْ

(١) الخُوط: الغصن الناعم، انظر المعجم الوسيط، ص٢٦٢.

(٢) ديوان أبي دهبل الجمحي، تحقيق عبدالعظيم عبدالمحسن، مطبعة القضاء، النجف، ص٧٤-٧٥.

(٣) شعر الحارث بن خالد المخزومي، تحقيق يحيى الجبوري، مطبعة النعمان، النجف، ط١، ١٩٧٢م. ص١٠٦ – ١٠٧.

(٤) الظَّلَفُ: ماغلظ من الأرض واشتد، انظر المعجم الوسيط، ص٥٧٦.

نموذج (٧) – عروة بن أذينة[١]:

عَلِقْتُكِ نَاشِئاً حَتَّى رَأَيْتِ الرَّأْسَ مِبْيَضَّا
عَلَى يُسْرٍ وَإِعْسَارٍ وَفَيْضِ نَوَالِكُمْ فَيْضَا
أَلَا أَحْبِبْ بِأَرْضٍ كُنْـ ـتِ تَحْتَلِّيْنَهَا أَرْضَا
وَأَهْلُكِ حَبَّذَا مَاهُمْ وَإِنْ أَبْدَوْا لِيَ الْبُغْضَا

والنموذج الأول، والرابع، والخامس، والسابع، من مجزوء بحر الوافر، والثاني، والثالث، من مجزوء بحر الرمل، والسادس من مجزوء بحر الكامل. وتعد من أخف أوزان الشعر استعمالا، وأصلحها للغناء، إلا أن المطلع على دواوين الشعراء السبعة السابقين لا يجد لهم كبير اهتمام بالمجزوء، وبإحصائه في دواوينهم وجد أنه لم يتجاوز "٦٥ قصيدة من مجموع شعرهم، جاءت على النحو التالي: ٢٤ قصيدة من مجزوء الوافر، و١٧ من مجزوء الرمل، و١٥ قصيدة من مجزوء الكامل، و١٢ قصيدة من مجزوء الخفيف، و٧ قصائد من مجزوء الرجز"[٢].

فإذن شاعر الغزل الحضري ظل سائرا على خطى شعراء العرب قبله، من حيث اختيار بحور الشعر الطويلة لنظم قصائده عليها، مع إيلائه اهتماماً أقل لبحور الشعر القصيرة، أو المجزوءة. هذا على الرغم من وجود فن الغناء في موطنه، فهو بهذا إما أنه لم يكن مهتما بهذا الفن ولا يلقي له بالا عندما يفكر بنظم قصيدته، أو أن الغناء في عصره لم يقتصر على

(١) شعر عروة بن أذينة، تحقيق يحيى الجبوري، دار القلم، الكويت، ط٢، ١٩٨١م. ص٣٣٧-٣٣٨.

(٢) الغزل الحجازي الحضري، ص٦٨.

الغزل فقط، أو على البحور القصيرة والمجزوءة، بل لعله كان في موضوعات أخرى غير الغزل.

كما يبدو أنه – أي الغناء– كان لا يفرق بين البحور القصيرة والطويلة، وذلك لا يعني إلا أمراً واحداً وهو أنه لم يصل إلى درجة متقدمة من التقنين والإتقان التي عرفها هذا الفن عند غير العرب، ويبدو أنه بقي كما كان على عهد العرب به قديما، وعلى الأنواع البسيطة الساذجة التي عرفوها.

ثَانياً: الصَّوْتُ / الْمُغَنِّي وَ الْقَيْنَة

عصر بني أمية كان عصر الفتوحات الإسلامية، وكل بلد يفتح، وكل نصر يتحقق، كان يأتي معه الغنائم للمسلمين، وكل بلد من بلاد الإسلام نالها نصيبها من تلك الغنائم، ومن ضمنها أرض الحجاز، وهذه الغنائم لم تكن أموالا فحسب، بل كان مع الأموال رقيق وسبي، وقد بدأت وفود الرقيق تدخل أرض الحجاز منذ عهد عمر بن الخطاب ﷺ، ومنذ دخول أول وفد من وفود الرقيق للحجاز بدأت التركيبة السكانية ومن ثم البنية الاجتماعية و الثقافية في التغير، فقد تشكلت البنية الاجتماعية من فئات ثلاث، هم:

- **العرب**، وهم في أعلى السلم الاجتماعي للمجتمع الحجازي،
- **والموالي:** وهم الأعاجم الذين دخلوا الإسلام، فمنهم من كان من أسرى الحرب واستُرِقّ ثم أُعتِق، ومنهم من كان من أهل البلدان المفتوحة، ثم انضم للعرب بعد إسلامه وصار مولى بالحلف، وهذه الفئة تقع في المرتبة الثانية في السلم الاجتماعي،
- **والرقيق:** وهم أسرى الحروب وسباياها، وكانوا يفدون من شتى الأقطار التي فتحها المسلمون، كبلاد فارس، والروم ، وبعض بلاد أفريقيا ، وتقع هذه الفئة في أسفل السلم الاجتماعي للمجتمع الحجازي.

من هذه الفئات المختلفة تشكلت البنية الثقافية في الحجاز[١]، ومن الفئة الثانية والثالثة نبتت بذرة الغناء، فقد كان السبي من أمم عرفت صناعة الغناء قبل العرب كفارس التي سبقت الإشارة إليها، ومنهم جوارٍ وغلمان أتقنوا فن الغناء، وبرعوا فيه، وعرفوا به. "وتبعا لذلك وُجد الأشخاص الذين أكثروا من ممارسة الغناء وأجادوه، واشتهر به عدد من الرجال .... وربما كان عدد النساء اللائي يمارسنه في البيوت أكثر من عدد الرجال، ولكن الذين اشتهروا به من الرجال أكبر بكثير ممن اشتهر به من النساء"[٢]، "ولعبت الجواري دورا بارعا ... وبعضهن كان يشكل عملة نادرة في يدي سيدها لفرط مواهبها بما أجادته من فنون الغناء والضرب على الدف وقول الشعر فبيعت بأثمان عالية جدا، حتى تنقلت الجارية بين الأمصار وبين الشرفاء"[٣].

---

(١) يقول ليفي ستروس: "كل ثقافة يمكن اعتبارها مجموعة الأنساق الرمزية يأتي في طليعتها اللغة وقواعد الزواج والعلاقات الاقتصادية والفن والعلم والدين. وكل هذه الأنساق ترمي إلى التعبير عن بعض مظاهر الحقيقة المادية والحقيقة الاجتماعية، وأكثر من ذلك تعبر عن العلاقات القائمة بين هذين النوعين من الحقيقة أو بين الأنساق الرمزية ذاتها" ويقول: " تبدو الثقافة إذن شبكة معقدة من الرموز الناظمة لمجمل الحياة اليومية ،.... لا وصفة مطبخية ولا لياقة أو تهذيب، ولا آلة موسيقية تخرج عن نطاق نظام الرموز" انظر كلود ليفي ستروس، كاترين كليمان، ترجمة محمد علي مقلد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م، ص٣٩.

(٢) مجتمع الحجاز في العصر الأموي، بين الآثار الأدبية والمصادر التاريخية، عبدالله الخلف، مركز بحوث ودراسات المدينة المنورة، ط١، ٢٠٠١م. عبدالله الخلف، ص٥٣١.

(٣) الحياة الاقتصادية وأثرها في الشعر الأموي، إنعام موسى رواقه، الوراق للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٥م، ص١١٤، بتصرف.

فالمغنون والمغنيات كانوا ممن وفدوا على المجتمع الحجازي وليسوا من العرب، ولأن الاعتماد هنا لا يكون إلا على النص في قراءة هذه الظاهرة الثقافية، فلابد من البحث في نصوص الغزل الحجازي عن إشارة لهؤلاء المغنين والمغنيات، وقد جاءت خلاصة البحث في النماذج التالية:

نموذج (١) – عمر بن أبي ربيعة[١]:

قَالَتْ وَعَيْنَاهَا تَجُوْدَانِهَا صُوْحِبْتَ وَاللهُ لَكَ الرَّاعِيْ
يَا ابْنَ سُرَيْجٍ لَا تُذِعْ سِرَّنَا قَدْ كُنْتَ عِنْدِيْ غَيْرَ مِذْيَاع

نموذج (٢) – ابن قيس الرقيات[٢]:

لَقَدْ فَتَنَتْ رَيَّا وَسَلَّامَةَ الْقِسَّا فَلَمْ تَتْرُكَا لِلْقِسِّ عَقْلاً وَلَا نَفْسَا
فَتَاتَانِ ، أَمَّا مِنْهُمَا فَشَبِيْهَةُ الْـ ـهِلَالِ ، وَأُخْرَى مِنْهُمَا الشَّمْسَا
فَتَاتَانِ فِيْ سَعْدِ السّعُوْدِ وُلِدْتُمَا وَلَمْ تَلْقَيَا يَوْماً هَوَاناً وَلَا نَحْسَا

نموذج (٣) – الأحوص[٣]:

وَبِالْقَفْرِ دَارٌ مِنْ جَمِيْلَةَ هَيَّجَتْ سَوَالِفَ حُبٍّ فِيْ فُؤَادِكَ مُنْصِبِ
وَكَانَتْ إِذَا تَنْأَى نَوَىً أَوْ تَفَرَّقَتْ شِدَادُ الْهَوَى لَمْ تَدْرِ مَا قَوْلَ
أَسِيْلَةُ مَجْرَى الدَّمْعِ خَمْصَانَةُ بَرُودُ الثَّنَايَا ذَاتُ خَلْقٍ مُشَرْعَبِ
تَرَى الْعَيْنُ مَا تَهْوَى وَفِيْهَا مِنَ الْحُسْنِ إِذْ تَبْدُو وَمَلْهَى

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٢٢٦، وهو من الشعر المنسوب إليه.
(٢) ديوان عبيدالله بن قيس الرقيات، ١٩٨٠م.ص٣٣-٣٤.
(٣) ديوان الأحوص، ص٢٢٠، وقد نسبت لطفيل الغنوي، وهي في ديوانه.
(٤) مِشْغَبِ: الكثير الشغب، انظر المعجم الوسيط، ص٤٨٦.

نموذج (٣) – عمربن أبي ربيعة[١]:

دَعْ ذَا وَرُحْ بِفِنَاءِ خَوْدٍ بَضَّةٍ[٢] مِمَّا نَطَقْتَ بِهِ وَغَنَّى مَعْبَدُ

مَعْ فِتْيَةٍ تَنْدَى بُطُوْنُ أَكُفِّهِمْ جُوْداً إِذَا هَرَّ الزَّمَانُ الْأَنْكَدُ

نموذج (٤) – الأحوص[٣]:

ضَنَّتْ عَقِيْلَةُ لَمَّا جِئْتُ بِالزَّادِ وَآثَرَتْ حَاجَةَ الثَّاوِيْ عَلَى الْغَادِيْ

فَقُلْتُ وَاللهِ لَوْلَا أَنْ تَقُوْلَ لَهُ قَدْ بَاحَ بِالسِّرِّ أَعْدَائِيْ وَحُسَّادِيْ

قُلْتُ لِمَنْزِلِهَا حُيِّيْتَ مِنْ طَلَلٍ وَلِلْعَقِيْقِ أَلَا حُيِّيْتَ مِنْ وَادِيْ

إِنِّيْ جَعَلْتُ نَصِيْبِيْ مِنْ مَوَدَّتِهَا لِمَعْبَدٍ وَمُعَاذٍ وَابْنِ صَيَّادِ

لِابْنِ اللَّعِيْنِ الَّذِيْ يُخْبَا الدُّخَانُ لَهُ[٤] وَلِلْمُغَنِّيْ رَسُوْلِ الزُّوْرِ قَوَّادِيْ

أَمَّا مُعَاذٌ فَإِنِّيْ لَسْتُ ذَاكِرَهُ كَذَاكَ أَجْدَادُهُ كَانُوْا لِأَجْدَادِيْ

نموذج (٥) – كُثيِّر السهمي[٥]:

مَا اللَّهْوُ بَعْدَ عُبَيْدٍ حِيْنَ يَخْبُرَهُ مَنْ كَانَ يَلْهُوْ بِهِ مِنْهُ بِمُطَّلَبِ

لِلهِ قَبْرُ عُبَيْدٍ مَا تَضَمَّنَ مِنْ لَذَاذَةِ الْعَيْشِ وَالْإِحْسَانِ وَالطَّرَبِ

لَوْلَا الْغَرِيْضُ فَفِيْهِ مِنْ شَمَائِلِهِ مُشَابِهٌ لَهُ لَمْ أَكُنْ فِيْهَا بِذِيْ أَرَبِ

من هذه النصوص تظهر أسماء مغنين ومغنيات هم: (عبيد بن سريج، ومعبد، والغريض) وَ (ريَّا، وسلامة، وجميلة، وعقيلة)، ولمعرفة دور هؤلاء

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص١١٩، وهو من الشعر المنسوب إليه.

(٢) بضَّة: ممتلئة نضرة، انظر المعجم الوسيط، ص٦٠.

(٣) ديوان الأحوص، ص٧٥.

(٤) يشير إلى قصة ابن صياد حين شك الصحابة رضوان الله عليهم بأنه قد يكون المسيح الدجال.

(٥) الأغاني، ج١، ص٣٠٠.

المغنين والمغنيات في تشكّل البنية الثقافية للمجتمع الحجازي لابد من معرفة الفئة الاجتماعية التي ينتمون إليها، ومدى إمكانية دخول فئتهم الاجتماعية في الصراع الأساسي بين طبقات المجتمع.

وسيتم اعتماد جدولين أحدهما للمغنين، والثاني للجواري المغنيات، يبيِّنان أسماءهم، وفئاتهم، وأجناسهم، وبلدانهم التي سكنوها في الحجاز.

جدول يوضح أسماء المغنين وفئاتهم وأجناسهم وبلدانهم في الحجاز:

المغني	الجنس	الفئة الاجتماعية	البلد
عُبَيْد ابن سُرَيْج	من الترك	الموالي	مكة
الغُرَيْض	من البربر	الرقيق	مكة
مَعْبَد	من أفريقيا	الرقيق ← الموالي	المدينة

يُستنتج من الجدول السابق:

- أن المغنين ينتمون لفئتين من فئات المجتمع، هما فئة الموالي، وفئة الرقيق
- من المغنين من ارتقى في السلم الاجتماعي فأصبح من فئة الموالي بعد أن كان من فئة الرقيق.

جدول يوضح أسماء الجواري المغنيات وفئاتهن وبلدانهن في الحجاز:

المغنية	الفئة الاجتماعية	البلد
جَمِيْلَة	الرقيق ← الموالي	المدينة
سَلاّمَة	الرقيق	المدينة
رَيَّا	الرقيق	المدينة
عَقِيْلَة	الرقيق	المدينة

يُستنتج من الجدول السابق:

- أن القيان أو المغنيات جميعهن من فئة الرقيق،
- من الجواري المغنيات من استطاعت الترقي من الفئة التي تنتمي إليها إلى فئة أعلى منها.

فِئَةُ الْمُغَنِّيْن / الْوَاقِعُ الْاجْتِمَاعِيّ وَالنَّسْقُ الْفِكْرِيّ

في المجتمعات المتناحرة توجد طبقات أساسية وأخرى غير أساسية، وتعد الطبقات الأساسية هي الممثلة للصراع داخل المجتمع، أما الطبقات غير الأساسية فتبقى خارج هذا الصراع الدائر فيه، وفي المجتمع الحجازي كمجتمع وُجِد فيه الرِّق فإن الصراع الطبقي سيكون بين فئة الملاك وفئة الرقيق، و يفترض أن تبقى فئة الموالي طبقة غير أساسية وخارج منطقة الصراع.

ومع هذا فإن الواقع الاجتماعي في هذا العصر لا ينبئ بذلك أبداً، ذلك أن الأجناس المنتمي لها أفراد مجموعة الموالي، هي ذاتها الأجناس التي تنتمي لها فئة الرقيق. هذا مع اعتبار أن النعرة العِرقية لم تبرز قوية في هذا العصر مقارنة بما بعده من عصور. إلا أنه لا يمكن تهميش التصنيف العِرقي لأي مجتمع يقوم على الأجناس المتعددة، خاصة مع وجود اعتقاد موروث لدى الطبقة العليا في هذا المجتمع والتي يمثلها العرب، بأنهم الجنس الأسمى والعِرق الأكثر أصالة بين الشعوب، رغم أن حدة هذا الاعتقاد قد خبت شيئا ما مع اعتناقهم للدين الإسلامي.

من ذلك يمكن الفهم أن المجتمع الحجازي تكون من فئات اجتماعية لا يتحقق بينها التجانس، وهي وليدة مجتمع يبيح الرق كموروث اجتماعي، مع وجود معطيات أيديولوجية لرفع الرق، والسعي إلى محو طبقة الرقيق من المجتمع. ولعل هذه المعطيات الأيديولوجية كانت من الأمور التي ساهمت

في تكون النسق الفكري لدى فئة الرقيق، ومعلوم أن الطابع الانتقالي هو أول ما يميز النسق الفكري لدى الفئة التي تصنف في آخر درجات السلم الاجتماعي، كما أن هذه الفئة إن رغبت في التغيير والارتقاء في السلم الاجتماعي فليس أمامها إلا طريق التوحُّد الفكري مع الفئة المالكة.

وقد تميز المجتمع الحجازي بالتوحد الفكري الأيديولوجي، فالدين الذي تنتمي إليه جميع فئاته هو الدين الإسلامي، وقد ساهم هذا كثيرا في تخفيف الهوَّة العميقة بين طبقاته مختلفة الأجناس، خاصة وأن من المبادئ التي يقوم عليها معتقدهم الديني مبدأ المساواة بين المالك والمملوك، ومع هذا لم يستطع هذا المبدأ وحده أن يكفل لفئة الرقيق عملية ارتقائها في السلم الاجتماعي.

وتحكي كتب الأدب كيف أن بعضا من هؤلاء المغنين قد نال حريته وانتقل من فئة الرقيق إلى فئة الموالي بسبب حُسن صوته وإعجاب مالكه بغنائه، فابن مسجح نال حريته بعد أن سمعه مالكه وهو يغني فأُعجب بصوته ودفعه ذلك لأن يعتقه. وهذا مما يشد انتباهنا إلى أحد دوافع هذه الفئة لتعلم الغناء والتفنن فيه، "فإن طريقة الحياة والتصرف لمختلف الطبقات الاجتماعية، في فترة معينة، تحدد جزء كبيرا من اتجاه الحياة الثقافية والفنية"[١]، كما "تؤكد البنيوية التكوينية أن كل تصرف إنساني له طابع دلالي، أي يمكن ترجمته إلى لغة معنوية كمحاولة لحل مشكلة عملية"[٢]،

(١) البنيوية التكوينية، مقالة للوسيان غولدمان (المادية الجدلية وتاريخ الأدب)، ترجمة محمد برادة، ص٢١.

(٢) في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، جمال شحيد، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٢م، ص١٢٩.

دون أن يكون لذلك علاقة مباشرة بالوعي الجماعي للفئة الاجتماعية التي يمثلها.

وفي تعريف غولدمان للرواية ذات البطل الإشكالي يقول عنها: إنها "شكل أدبي مرتبط، بدون شك، بالتاريخ وبتطور البرجوازية، ولكنه ليس التعبير عن وعي واقعي أو ممكن لهذه الطبقة"، ورغم أن التعريف للرواية إلا أنه يمكن أن إسقاطه على فن الغناء وممثله من فئة الرقيق بشيء من الحذر، وقد يتضح ذلك بالشكل التالي:

حياة الرق ⟵ الغناء

فهذا العمل الفني الناتج عن الحياة التي كانت تحياها فئة الرقيق أو فئة الموالي ليس بالضرورة أن يعبر عن رؤاها أو عن طموحاتها، بقدر ماهو مرتبط بتاريخ وجودها وتطورها، فقد يرتبط تطور شكل فني معين بتطور الفئة الاجتماعية التي مثلته، وهذا حاصل فعلا حيث أصبح شأن الغناء في العصر العباسي أكثر تطورا وانتشارا منه في العصر الأموي، وذلك بتطور العنصر الأجنبي المستحدث له.

ثالثا : آلَاتُ اللّحْنِ

الغناء فطري عند العرب كانت آلته الأولى أصواتهم ومخارج الحروف من حلوقهم، وهذا ما سبقت الإشارة إليه مما أثبته ابن خلدون في مقدمته حين ذكر أنواع الغناء الأربعة عندهم وهي: (الغناء بالشعر، والتَّغْبِير بالتهليل والقراءة، والسِّنَاد بالنغمات البسيطة، والهَزَج المرافق للدف والمزمار).

فكل أنواع الغناء عندهم كانت بتلحين الصوت وترديده وترجيعه ماعدا الهزج والذي كانت ترافقه الآلة البسيطة كالدف والمزمار، يضاف لها البربط والمزهر والطنابير وهي الأعواد، وقد ورد ذكرها في أشعارهم، كقول الأعشى[١]:

وَشَاهِدُنَا الوَرْدُ وَالْيَاسَمِـ ... ـيْنُ وَالْمُسْمِعَاتُ بِقُصَّابِهَا

وَمزهرُنا مُعْمَلٌ دَائِمٌ ... فَأَيُّ الثَّلَاثَةِ أَزْرَى بِهَا

وهذه الآلات البسيطة التي ذكرها الشاعر الجاهلي في شعره، هناك شُحّ شديد في ذكرها في نصوص الشاعر الحجازي في العصر الأموي، ولأن الاعتماد هنا سيكون على النص كدالٍّ على البنية الثقافية في هذا العصر، فلا يمكن الرضا بغير النص ليكون دليلا على آلة اللحن في هذا العصر. وهذه نصوص ذكرت نوع الآلة في الحجاز:

نموذج (١) عمر بن أبي ربيعة[٢]:

فَحُوْرٍ كَمِثْلِ ظِبَاءِ الْخَرِيـ ... ـفِ أُخْرِجْنَ يَمْشِيْنَ مَشْياً قَطُوْفَا[٣]

تَضَوَّعَ أَرْدَانُهُنَّ الْعَبِيـ ... ـرَ وَالرَّنْدَ خَالَطَ مِسْكاً مَدُوْفَا

---

(١) ديوان الأعشى، ص٢٥.

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٢٢٨ – ٢٢٩.

(٣) قَطُوفَا: بطيئا، انظر المعجم الوسيط، ٧٤٧.

يُهَيِّجْنَ مِنْ بَرَدَاتِ الْقُلُوْ بِ شَوْقاً إِذَا مَا ضَرَبْنَ الدُّفُوْفَا
إِذَا مَاانْقَضَى عَجَبٌ لَمْ يَزَلْ نَ يَدْعُوْنَ لِلَّهْوِ قَلْباً ظَرِيْفَا

نموذج (٢) عمر بن أبي ربيعة[١]:

فَاهْتَصَرْنَا مِنَ الْحَدِيْثِ غُصُوْناً حَيْثُ لَا يَجْتَنِيْ ، لَعَمْرُكِ ، جَانِيْ
ذَاكَ طَوْراً ، وَتَارَةً أَبْعَثَ الْقَيْـ نَةَ بِالْمِزْهَرِ[٢] الْحَنَّانِ

نموذج (٣) عمر بن أبي ربيعة[٣]:

أَصْبَحَ الْقَلْبُ مُسْتَهَاماً مُعَنًّى بِفَتَاةٍ ، مِنْ أَسْوَإِ النَّاسِ ظَنَّا
قُلْتُ يَوْماً لَهَا وَحَرَّكَتِ الْعُوْ دَ بِمِضْرَابِهَا ، فَغَنَّتْ وَغَنَّى

هذه هي النصوص التي وصفت آلة اللحن في ذلك العصر، وهما نصان فقط، أما الثالث فهو من الشعر المنسوب إلى الشاعر وقد شك فيه النقاد قديما وعدوه مصنوعا لضعفه وكونه لا يشبه شعر عمر بن أبي ربيعة.
ومن هذه النصوص يمكن استنتاج كيف كانت الآلة في عصرهم، والتي كانت كما يبدو:

الدُّف، والعود.

كما أن تتبع أخبار المغنين الّذين ورد ذكرهم في نص الغزل الحضري سيعطي فكرة كذلك عن الآلات التي استعملوها في ألحانهم، فجميلة المغنية كانت أشهر مغنيات الحجاز، وقد جاء في خبرها: "كانت جميلة أعلم خلق

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٣٨٠.
(٢) المِزْهَر: العود الذي يضرب به، وهو أحد آلات الطرب، انظر المعجم الوسيط، ص٤٠٤.
(٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٣٩٧، وهو من الشعر المنسوب إليه.

الله بالغناء، وكان مَعْبَد يقول: أصل الغناء جميلة وفرعه نحن، ولولا جميلة لم نكن نحن مغنين"[١]، وقد "سُئِلت جميلة أنّى لك هذا الغناء؟ قالت: والله ماهو إلهام ولا تعليم ولكن أبا جعفر سائب خاثر كان لنا جارا وكنت أسمعه يغني ويضرب بالعود فلا أفهمه، فأخذت تلك النغمات فبنيت عليها غنائي، فجاءت أجود من تأليف ذلك الغناء، فعلمت وألقيت"[٢].

فجميلة تذكر أنها تعلمت الغناء بدون معلم وهذا يعني أنها لم تحتج لآلة، لأن الآلة تحتاج لتعليم، كما أن الشخص المشار إليه في حديثها والذي ذكرت أنها تعلمت الغناء من استماعها له، ورد في خبره أنه لم يكن يضرب بالعود رغم إشارتها هي إلى ذلك، " كان سائب خاثر يكنى أبا جعفر، ولم يكن يضرب بالعود إنما كان يقرع بقضيب ويغني مرتجلا"[٣].

هذا التناقض في الأخبار يجعل الباحث يأخذ بمقولة غولدمان، حين نصح بعدم الركون إلى السيرة وأن يكون الاعتماد على البنية النصية لقراءة البنية الثقافية والاجتماعية، إذ "عندما يتعلق الأمر بتحليل أكثر عمقا، فإن السيرة لا تعدو أن تكون عاملا جزئيا وثانويا، وأن الجوهري هو العلاقة بين العمل الأدبي، وبين الرؤيات للعالم التي تقابل بعض الطبقات الاجتماعية"[٤]، فهناك دائما علاقة تماثل بين النص والبنية التحتية للمجتمع، **وهذا يؤدي إلى الجزم بأن الغناء في الحجاز إن كانت قد رافقته آلة فهي**

---

(١) الأغاني، ج٨، ص١٨٩ .

(٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٣) الأغاني، ج٨، ص٣٢٤ .

(٤) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مقالة للوسيان غولدمان (المادية الجدلية وتاريخ الأدب)، ترجمة محمد برادة، ص١٦.

آلة بسيطة لا تعدو الدُّف، وإن تم التسليم بصحة الشعر المنسوب إليهم فستضاف آلة العود ولكن مع كثير من الحذر.

الْبُنْيَةُ الْغِنَائِيَّةُ وَالتَّمَاهِي مَعَ الْبُنْيَةِ الثَّقَافِيَّة

الذي يظهر من كل ما سبق أن الغناء في الحجاز كجزء من البنية الثقافية، لم يكن غريباً عن البنية الاجتماعية ذات النمط العربي السائد، والذي إن خالطه عنصر أجنبي فلا يلبث أن يصطبغ بصبغته العربية ذات الأيديولوجية المحافظة، "ومهما يكن فإن التأثير الأجنبي في الغناء ... لهذا العصر إنما وقف عند النغم في الأصوات وعند بعض الألحان والإيقاعات"(١).

كما كانت الصلة قوية بين عروض الشعر العربي وبين الغناء والذي كان يوقّع على هذا الشعر، تدلنا على ذلك مسميات الغناء وضروبه، (ثقيل أول، ثقيل ثان، خفيف الثقيل، رمل، خفيف الرمل، هزج) وهي ضروب للغناء عرفها الحجاز كانت تضبط بنقرات متساويات الأوزان، وتقاس على تفعيلات الشعر، ويميز " مجرى الصوت معها بحسب الأصابع، فيقال ثقيل أول بالبنصر، أو من خفيف الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر، أو يقولون رمل بالسبابة في مجرى البنصر، ونحو ذلك"(٢).

وقد كانت النظرة للغناء يكتنفها الصراع في المجتمع الحجازي، فمن إعجاب به على مستوىً ضيق، وبشروط معينة، إلى رفض شديد له واعتبار أصحابه من الفساق والمخنثين.

---

(١) الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، شوقي ضيف، دار المعارف، ط٤، ص١٩٢.

(٢) الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، ص١٨٨، بتصرف.

ولعل في هذا إجابة على تساؤل يفرض نفسه: **لِمَ لا يوجد وصفٌ لمجالس غناء ومغنين ومغنيات في نصوص الغزل الحجازي؟**، إذ يبدو أن تماهي الشاعر الحجازي مع ثقافة مجتمعه جعلته يعتبر الغناء عنصرا من عناصر لهو المجتمع في أوقات محدودة تكون مباحة فيها كالأعراس والمناسبات الاجتماعية، ودون إطلاق لهذا اللهو في كل حال، ومعلوم أن "طريقة الحياة والتصرف لمختلف الطبقات الاجتماعية، في فترة معينة، تحدد جزءً كبيرا من اتجاه الحياة الثقافية والفنية"(١).

كما أن الشاعر يعتمد في رواية شعره على إعجاب المجتمع بما يقول وتناقله له كصحافة تنشر هذا الشعر وتسير به، وإن خرج شعره عن الحدود التي وضعها هذا المجتمع للهوه فإن شعره سيُرفض ولن تسير به الرُّكبان، وهذا هو " التشييء" الذي عالج مسألته لوكاتش وأخذه عنه غولدمان، وهي مسألة وضع الأديب والشاعر اعتبار الذوق الأدبي للمتلقي والسير وفق ما يريده وما يقبل عليه.

حتى أن المغنين كانوا موضع تهديد في حالة الخروج عن الحدود التي وضعها المجتمع، وفي الخبر أن والي المدينة أجل المغنين ثلاثا ليخرجوا من المدينة، فذهبت سلاَّمة المغنية للوالي وقرأت أمامه القرآن ثم طلب منها أن تحدو ففعلت، ثم أُمرت بالغناء فغنت بالشعر(٢)، فلمّا لم يرَ بأساً سمح للمغنين بالبقاء في المدينة، وهذه الحادثة تشعرنا أنه لو لم يتماهَ العنصر الأجنبي مع مقتضيات المجتمع العربي والإسلامي، ولو لم يخضعوا غناءهم

(١) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مقالة للوسيان غولدمان (المادية الجدلية وتاريخ الأدب)، ترجمة محمد برادة، ص٢١.

(٢) الأغاني، ج ٨، ص ٣٤٤ .

لما اعتاده هذا المجتمع من بساطة في ضروب الغناء وآلاته لما سُمح لهم بالبقاء ولتم لفظهم من المجتمع.

وأخيرا يُستنتج أن الغناء في الحجاز – إن كان وجد– فهو لم يبتعد كثيرا عما عرفه العرب منذ العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام، وهو ذلك الغناء الساذج المعتمد على الترنيم والحداء، ولم يجاوز المناسبات والاحتفال بها مستخدما آلة الدف كآلة بسيطة معروفة. كما أن النص الغزلي لم يعط أهمية كبرى لهذا الفن، ولم يخصه بأوزان ولا بدلالات تؤكد وجوده أو انتشاره في مجتمع الحجاز.

فَنُّ الْغِنَاءِ وَالنَّقْدُ :

لم يواكب فن الغناء في الحجاز أي حراك نقدي فني، وما كانت الآراء النقدية التي تمخض عنها ذلك العصر إلا بعض إشارات ذات طابع بسيط من المغنين أنفسهم لبعضهم البعض. ولم يسهم نقاد الشعر أية مساهمة تذكر في مجال نقد الغناء.

ولا يوجد تبرير لذلك إلا أن هذا الفن لم يحض بالشعبية التي حضي بها الشعر، بل لعله لم يكن مرغوبا من كافة فئات المجتمع، وأنه كما تبين لنا سابقا إنما كان قصرا على النساء والمناسبات وبعض المجالس القليلة لمن يحب السماع، "يؤيد ذلك ما رواه إسحاق بن عيسى الطبّاع أنه سأل الإمام مالكا عما يرخص فيه أهل المدينة من الغناء، فقال: إنما يفعله عندنا الفساق، ومن المقطوع به أنه لا يمكن أن يوصف أكثر أهل المدينة في ذلك الزمن بالفسق، فهذا إذن دليل على قلة من يفعله"[١]، ومعلوم أنه – أي

(١) مجتمع الحجاز في العصر الأموي، ص٥٣٤-٥٣٥.

الغناء – قد رخص فيه الدين للنساء وفي المناسبات إن كان مصحوبا بالدف خاصة، وهي الآلة التي دلت النصوص الشعرية على وجودها في الحجاز.

ومما يدل دلالة قاطعة على الموقف النقدي من الغناء آراء الحكام في ذلك العصر تجاهه، إذ يروى عن الخليفة الأموي سليمان بن عبدالملك أنه "سمع متغنيا في عسكره فقال: اطلبوه، فجاؤوا به، فقال: أعد ما تغنيت، فتغنى واحتفل، وكان سليمان مفرط الغيرة، فقال لأصحابه: ...ما أحسب أنثى تسمع هذا إلا صَبَتْ. ثم أمر به فخُصي"(١)، وهذا إنما يدل على أن الغناء لم يكن ذلك الفن الذي يستحق أن تقوم على ضفافه حركة نقدية في رأي أفراد ونقاد الحجاز.

يُستنتج من ذلك أن عامة النقد الموجه إلى الغناء كان نقدا أخلاقيا أيديولوجيا مبنيا على أساس خُلُقي و ديني، فالغناء الساذج المقبول عندهم كان فطريا لم يروا أنه يحتاج توجيها أو عناية، بينما الغناء المتقن – إن كان وجد عندهم – فارتبط وجوده بفكرة الفسق التي لا يقبل من صاحبها ولا يستحق إلا بعض تعليقات رافضة لوجوده لا مصححة لمساره.

(١) الكامل في اللغة والأدب، ابو العباس المبرد، مؤسسة المعارف، بيروت، ج١، ص٣٩٣.

المراجع

١- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت.د.ت.

٢- البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، إشراف الترجمة:محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.

٣- لجواري المغنيات، فايد العمروسي، دار المعارف، القاهرة، ط٣.

٤- الحياة الاقتصادية وأثرها في الشعر الأموي، إنعام موسى رواقه، الوراق للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٥م.

٥- ديوان أبي دهبل الجمحي، تحقيق عبدالعظيم عبدالمحسن، مطبعة القضاء، النجف.

٦- ديوان الأحوص، تحقيق سعدي ضناوي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

٧- ديوان الأعشى، دار صادر، بيروت.د.ت.

٨- ديوان عبيدالله بن قيس الرقيات، تحقيق محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر،بيروت.

٩- ديوان العرجي، تحقيق سجيع الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

١٠- ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت،٢٠٠٤م.

١١- شعر الحارث بن خالد المخزومي، تحقيق يحيى الجبوري، مطبعة النعمان، النجف، ط١، ١٩٧٢م.

١٢- شعر عروة بن أذينة، تحقيق يحيى الجبوري، دار القلم، الكويت، ط٢، ١٩٨١م.

١٣- الغزل الحجازي الحضري في العصر الأموي دراسة في ضوء البنيوية التكوينية، فاطمة الشمري، ط١،نادي القصيم الأدبي، بريدة، ٢٠١٦م.
١٤- فتح الأسماع في شرح السماع، ملا علي القاري، مصور ميكروفيلم في مكتبة المخطوطات بالجامعة الإسلامية بالمدينة تحت رقم ٣٣٧٥ عن الأصل المحفوظ في المكتبة الأحمدية بحلب.د.ت.
١٥- في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، جمال شحيد، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
١٦- الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس المبرد، مؤسسة المعارف، بيروت.
١٧- كلود ليفي ستروس، كاترين كليمان، ترجمة محمد علي مقلد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.
١٨- لسان العرب المحيط، ابن منظور، دار لسان العرب، بيروت.د.ت.
١٩- مجتمع الحجاز في العصر الأموي، بين الآثار الأدبية والمصادر التاريخية، عبدالله الخلف، مركز بحوث ودراسات المدينة المنورة، ط١، ٢٠٠١م.
٢٠- مقدمة ابن خلدون، عبدالرحمن بن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت،د.ت.