الفصل الثالث

غِـناء القـيان

طبيعته الفنية :

حين تعرّضت المصادر العربيّة للحديث عن الغناء العربى فى الجاهليّة سارت فى ثلاث مراحل : عرضت فى المرحلة الأولى لأصل الغناء وأوّل أنواعه ، وعرضت فى المرحلة الثانية لأوّل من غنى من الرجال والنساء ، ثمّ عرضت فى المرحلة الثالثة لأوّل من اخترع آلات الموسيقى .

* * *

أمّا أصل الغناء وأوّل أنواعه فقد نقل المسعودى[1] عن ابن خُرْدَاذبة أن « الحُداء فى العرب كان قبل الغناء . . . وأن الحُداء أوّلُ السّماع والترجيع فى العرب ، ثمّ اشتُقّ الغناء من الحداء » ، ثمّ يذكر أن غناء العرب كان النَّصْب ، وأنّه كان « ثلاثة أجناس : الركبانى ، والسّناد الثقيل ، والهَزَج الخفيف » .

ولكن ابن رشيق يختلف معه فى الرأى ، فيذهب إلى أن النصب هو غناء الركبان والفتيان « ومنه كان أصل الحداء كلّه »[2] . وبذلك يجعل الحداء فرعًا مشتقًّا من النصب ، لا أصلاً له ، كما ذكر ابن خُرْداذبة .

وإذا كان المسعودى فيما نقله عن ابن خرداذبة يقرّر أوّلية الحداء ، وإذا

---

(١) مروج الذهب – باريس ٨ : ٨٨ .

(٢) العمدة ٢ : ٢٤١ – ٢٤٢ .

كان ابن رشيق فى العمدة يقرّر أوليّة النصب ، فإن ابن خلدون يذكر فى مقدمته ما يُفْهَم منه أن الضربين نوع واحد ، وأنّهما يرجعان إلى زمن واحد من حيث النشأة ، فيقول[١] : « وأمّا العرب فكان لهم أوّلاً فن الشعر . . . ثمّ تغنّى الحُداة منهم فى حداء إبلهم ، والفتيان فى فضاء خلواتهم ، فرجّعوا الأصوات وترنّموا ، وكانوا يسمّون الترنّم إذا كان بالشعر غناء » .

وهكذا نجد أن ابن خرداذبة ، بعد أن يجعل الحداء أصلاً ، يعود فيذكر أن الركبانى نوع من أنواع النَّصْب ، وأن ابن رشيق ، بعد أن يجعل النصب أصلاً ، يعود فيعرّف النصب بأنّه غناء الركبان والفتيان ، وأن ابن خلدون يجعل غناء الحُدَاة والفتيان فى فضاء خلواتهم ضرباً واحداً .

والظاهر أن النَّصْب والحُداء ضربان متقاربان يكاد تقاربهما يوحّد ما بينهما ، فيجعل هذا الخلاف بين الروايات تبايناً ظاهرياً لا يعدو الاختلاف فى اللفظ والتسمية . فقد ذكرت المعاجم العربيّة أن[٢] « النصب غناء للعرب يشبه الحداء إلاّ أنّه أرقّ منه . وقال أبو عمرو : النصبُ حُداء يشبه الغناء . قال شمر : غناء النصب هو غناء الركبان . . . وفى الصحاح : غناء النصب ضرب من الألحان . وفى حديث السائب بن يزيد : كان رَبَاح بن المغترف[٣] يحسن غناء النَّصْب وهو ضرب من أغانى العرب شبيه الحداء . وقيل : هو الذى أحْكِم من النشيد وأقيم لحنه ووزنه . ونَصَبَ الحادى : حدا ضرباً من الحُداء » .

ولا يكاد المرء يخرج بمميز يفرق معالمهما أن تختلط ، ولكنّه يحسّ مع ذلك أن النَّصْب والحُداء قد يُعْنَى بهما ضرب واحد من الغناء ، أو ضربان متقاربان أشدّ القرب ، تفرّع أحدهما عن الآخر وتطوّر تطوراً يسيراً يجعله أرقّ وأعذب . ولعلّنا لا نغلو إذا لمحنا فيما تقدّم أن النَّصب قنطرة تتوسط الحداء والغناء ، اجتازها الغناء العربى فى انتقاله من الحُدَاء الساذج الغليظ إلى

---

(١) المقدمة — ط . المطبعة الأميرية ص : ٤٠٠ — ٤٠٥ .

(٢) لسان العرب (نصب) .

(٣) انظر خبره فى نسب قريش : ٤٤٨ .

الغناء الفنّى المصنوع . وربّما كان فى النص الآتى سَنَدٌ لدعوانا هذه : فقد روى نائل مولى عثمان بن عفان أنّه خرج فى ركب مع عمر وعثمان وابن عبّاس ، وكان مع نائل رهط من الشبّان فيهم رَباح بن المغترف الذى كان يحدو ويجيد الحداء والغناء ، فسألوه ذات ليلة أن يحدو لهم ، فأبَى وقال مستنكراً : مع عمر ! قالوا : احدُ فإن نهاك فانْتَه . فحدا ، حتّى إذا كان السَّحَر قال له عمر : كُفّ فإن هذه ساعة ذِكْر . ثمّ كانت الليلة الثانية فسألوه أن يَنْصِبَ لهم نَصْبَ العرب . فأبَى وأعاد استنكاره بالأمس قائلاً : مع عمر ! . . . قالوا له كما قالوا بالأمس : انصِبْ فإن نهاك فانْتَه . فنصب لهم نَصب العرب ، حتّى إذا كان السَّحَر قال له عمر : كُفّ فإن هذه ساعة ذِكْر . ثمّ كانت الليلة الثالثة فسألوه أن يغنّيهم غناء القيان ، فما هو إلاّ أن رفع عقيرته بغنائهن حتّى نهاه وقال له : كُفّ فإن هذا ينفّر القلوب .

ولعلّ ابن رشيق ، حينما قرّر أن النصب سابق للغناء وأصل له ، غلّب الدلالة اللغويّة للكلمة على الدلالة الاصطلاحيّة ، فالمادة اللغويّة فى أصلها لا تعنى أكثر من الرفع والإعلاء ، ومن هنا كان النصب هو رفع الصوت ، ويكون بهذا المعنى اللغوى الأولى سابقًا للحداء . ولكنّنا نعلم من الروايات التى تقدّمت أن هذا المعنى اللغوى اكتسى ظلالاً جديدة ، واصطبغ بألوان مستحدثة ، جعلته مصطلَحًا فنّيًّا لضرب خاص من الألحان أرقّ من الحُداء ، كما ذكرت المعاجم ، ومشتقّ منه متطوّرٍ عنه ، كما نقل المسعودى .

وقد عانَى الأدفوى (كمال الدين أبو الفضل جعفر بن ثعلب الأدفوى المتوفى سنة ٧٤٨ هـ) من غموض هذين الضربين واختلاطهما ما عانينا ، فهو ينقل[١] عن أبى العبّاس القرطبى المالكى (المتوفى سنة ٦٢٦ هـ) أنّه ذكر فى كتابه المسمّى « كشف القناع » أن الغناء على ضربين : ضرب جرت به العادة أن يُستعمل عند مجادلة الأعمال وحمل الأثقال وقطع المفاوز لينشط به كحداء العرب . . . ثمّ

---

(١) الأدفوى ، الإمتاع بأحكام السماع – مخطوط بدار الكتب المصرية رقم ٣٦٨ تصوف – ورقة ٢٢ .

ينقل عن ابن عبد البَرّ أنّه قال فى التمهيد عند الكلام على قول عائشة ، رضى الله عنها : فكان بلال إذا قلعت عنه الحمّى يرفع عقيرته — إن اسم الغناء يشمل غناء الركبانى ، وهو رفع الصوت بالشعر كالتغنى به ترنّمًا ، وغناء النصب والحداء ، وهذه الأوجه لا خلاف فى جوازها بين العلماء . ثمّ يقابل الأدفوى بين الكلامين ويقول : إن كلام ابن عبد البَرّ يقتضى أن النصب غير الركبانى لأنّه قال : هذه الأوجه ، فأتى بصيغة الجمع . وكلام القرطبى يقتضى أن النصب هو الركبانى ، فإنّه قال : غناء العرب النصب وهو صوت فيه تمطيط . ثمّ ذكر الأدفوى أقوال آخرين يرون أن النصب هو الركبانى[1] .

وأيًّا كان الأمر فإن هذه النظرة لنشأة الغناء كانت نظرة قريبة سطحيّة لم يكن فيها من العمق ما يجعلها تسبر غور المسألة فتغوص إلى جذورها وترجع الفروع إلى أصلها الأولى ، وسنرى فيما سيلقانا من صفحات أن الحداء والنصب وسائر أنواع الغناء التى ذكرها القدامى من العرب إنّما هى فروع مستحدثة قريبة العهد ، وأن لها أصلاً يغوص فى أعماق القدم .

* * *

وأمّا المرحلة الثانية فتتعرّض فيها المصادر العربيّة لأوّل من غنّى من الرجال والنساء .. ولمّا كان الحُداء — على رأيهم — أصل الغناء كان من الطبيعى أن يكون غناء أوّل من غنّى حداءً . قال ابن رشيق[2] : إن أوّل من أخذ فى ترجيعه الحداء : مضر بن نزار ، فإنّه سقط عن جمل فانكسرت يده ، فحملوه وهو يقول : وايداه وايداه . وكان أحسن خلق الله جِرْمًا وصوتًا . فأصغت الإبل إليه وجدّت فى السير . فجعلت العرب مثالاً لقوله : « ها يداه ها يداه » يحدون به الإبل .

---

(١) انظر تعريف الركبانى فى الفائق ١ : ٤٥٨ ، قال « قيل : كانت هجيرى العرب التغنى بالركبانى ، وهو نشيد بالمد والتمطيط ، إذا ركبوا الإبل ، وإذا انبطحوا على الأرض ، وإذا قعدوا فى أفنيتهم ، وفى عامة أحوالهم » . وانظر النقائض : ٥٦ .

(٢) العمدة ٢ : ٢٤١ — ٢٤٢ .

ويوافقه فى ذلك المسعودى وغيره ، ويروون لتأييد هذا الرأى حديثاً عن الرسول ، صلى الله عليه وسلم .

على أننا نجد بجانب هذا مصدراً يذكر لنا أسماء أوّل من غنّى فى الجاهليّة من الرجال . فيذكر لنا ابن الطحّان[١] أن الروايات والرواة قد « اتفقت على أن أوّل من غنّى فى الجاهليّة جنجور(؟) وقيل : علّس ذو جدّن ، وبعدهما : علقمة الفحل ، وجذيمة[٢] بن سعد وهو المصطلق ، والمصطلق هو الحسن الحلق ، وربيعة بن حرام » .

وأمّا أوّل من غنّى من النساء فلا نجد عليها اختلافاً . فالمسعودى[٣] وابن عبد ربّه[٤] وابن الطحّان[٥] وغيرهم يقرّرون أن أوّل من غنّى من النساء هما : الجرادتان ، وكانتا قينتين لمعاوية بن بكر على عهد عاد .

* * *

وأمّا المرحلة الثالثة فهى محاولة معرفة أوّل من اخترع آلات الموسيقى ، فيروى ابن عبد ربّه[٦] أنّه يقال : إنّ أوّل من صنع العود : لامك بن قابيل بن آدم ، وبكى به على ولده ، ويقال : إن صانعه بطليموس صاحب الموسيقى . ويذكر المسعودى[٧] — نقلاً عن ابن خرداذبة — أن أوّل من اتّخذ العود : لامك ابن متوشلخ بن محويل بن عباد بن خنوخ بن قاين بن آدم . . . واتخذ توبل بن لمك الطبول والدفوف ، وعملت ضلال بنت لمك المعازف ، ثمّ اتخذ قوم لوط الطنابير .

---

(١) حاوى الفنون ورقة ١٧ .

(٢) فى الأصل : حريمة ، واسم المصطلق : جذيمة بن سعد بن عمرو بن ربيعة . . . وبنو المصطلق بطن من خزاعة . وسمى المصطلق لحسن صوته ، وهو أول من غنى من خزاعة (تاج العروس — صلق) .

(٣) مروج الذهب ٨ : ٨٨ وما بعدها .

(٤) العقد ٧ : ٢٨ — ٢٩ .

(٥) حاوى الفنون — ظهر ورقة ١٧ .

(٦) العقد ٧ : ٢٨ — ٢٩ .

(٧) مروج الذهب ٨ : ٨٨ وما بعدها .

ولكن حاجى خليفة[١] لا يُبْعِد السير فى مجاهل التاريخ ، ولا يميل إلى أن يغرق فى القِدَم، بل يذهب إلى أن « الجمهور قد اتفق على أن واضع هذا الفن هو فيثاغورس من تلامذة سليمان ، عليه السلام ! ! وضعه عن ضرب الحدادين بالمطارق . . . واخترع إحدى آلات الموسيقى ثمّ تبعه أرسطاليس فوضع الأرغنون وهو آلة لليونان » .

* * *

ولا بدّ لنا هنا من وقفة نتريّث عندها ، لنعود إلى أنواع الغناء فى الجاهليّة ، ونكشف عن الطبيعة الفنيّة لغناء القيان . ذكرنا أن غناء العرب فى الجاهليّة كان ثلاثة أضرب : النَّصْب ، ويدخل فيه أو يقرب منه الحُدَاء كما رجّحنا ، وهذا الضرب فيما يظهر هو الذى تنوح به النوائح أيضًا فى مراثيها[٢] .

والثانى : السِّناد ، وهو ضرب وصفه ابن رشيق بأنّه الثقيل ذو التراجيع ، الكثير النغمات والنبرات ، وهو على ستّ طرائق : الثقيل الأوّل وخفيفه ، والثقيل الثانى وخفيفه ، والرَّمَل وخفيفه .

والثالث : الهَزَج ، وهو فى ما يبدو من أقوالهم : أنغام خفيفة راقصة ، كان يصاحبها العزف والضرب بآلات الموسيقى المختلفة ، فتُطْرِب وتستخفّ الحُلُوم .

فأىّ ضرب من هذه الأضرب كان غناء القيان ؟ إن النظرة البديهيّة لتصنيف الأشياء تخرج غناءهن من الضرب الأوّل ، وهو ضرب ساذج بسيط ، كان يقوم به الفتيان والرجال يستعينونه على قضاء حوائجهم ، وتزجية أوقات أعمالهم . ولكن بين أيدينا نصّيْن ينقضان — فى ظاهرهما — هذه النظرة ، ويجعلان غناء القيان هو غناء النصب ، ولا بدّ لنا من عرضهما ومناقشتهما .

---

(١) كشف الظنون (ط — مصر سنة ١٢٧٤ هـ) ٢ : ٣٦٨ .

(٢) العمدة ٢ : ٢٤١ — ٢٤٢ .

أوّلهما — ما يذكره ابن عبد ربّه فى كتابه العقد — نقلاً عن ابن الكلبى — من أن الغناء على ثلاثة أوجه : النَّصْب والسّناد والهزج ، فأمّا النَّصب فغناء الركبان والقينات ! !

وقد استوقفنى قوله هذا ، فاستغربتُه ، ولم يستقم عندى . ورجعت إلى جميع طبعات العقد فوجدتُها كلّها تثبته على هذه الرواية . فاضطررت إلى الرجوع إلى مخطوطات العقد الموجودة فى دار الكتب ، فعثرت على مخطوط له (رقم ١٤١٣ أدب) وهو الجزء الثانى منه ، وعليه أنّه كتب فى سلخ ربيع الآخر سنة ٦٠٣ — وفى ورقة ١٤٣ منه : « فأمّا النصب فغناء الفتيان والركبان » . بوضع لفظ « الفتيان » بدل « القينات » .

ثمّ رجعت إلى الفصل الذى كتبه ابن عبد ربّه عن الغناء ، فوجدت أنّه فى أوّل هذا الفصل[1] يذكر النَّصب فيقول : والذى لا ينكره أكثر الناس غناءُ النَّصب ، وهو غناء الركبان . ثمّ يورد ما يشير إلى أن النَّصب والحداء ضرب واحد من الغناء . ولو كان غناء القيان نصبًا لتوقّف قليلاً قبل أن يذكر أن هذا الضرب لا ينكره أكثر الناس .

ثمّ إن جميع من نقلوا رواية ابن الكلبى هذه بعد ابن عبد ربّه إنّما وضعوا لفظ « الفتيان » بدلاً من « القينات » ، مثل ابن رشيق فى العمدة ، والأبشيهى فى المستطرف . والكلمتان : « الفتيان » و « القينات » متشابهتان فى الشكل بحيث لا يستغرب من الناسخ أن يخلط بينهما ، فيصحّف .

فأنا لهذا كلّه ، ولمّا سأعرضه عن طبيعة غناء القيان ، أرجّح أن يكون فى كتاب العقد المطبوع تصحيف ، وأن تكون صحته : « الفتيان » بدلاً من « القينات » .

وأمّا النصّ الثانى — فهو ما قيل عن هُرَيْرة وخُلَيْدة من أنّهما أختان

---

(١) العقد ٧ : ٨ — ٩ .

قينتان كانتا لبشر بن عمرو بن مرثد ، وكانتا تغنّيانه النصب[١] . وسيأتى لنا قول مفصّل عن هريرة وخليدة ، نقابل فيه بين الروايات التى ذكرت هاتين القينتين وبين صورتهما فى شعر الأعشى ، وسنقف موقفًا فيه شىء من التشكّك والحذر . وسيزداد الشكّ فى صحة هذه الروايات حين نعرض لطبيعة غناء القيان ، وسنرى أنّه لا يمكن أن يكون هذا الضربَ الساذجَ البسيط من الغناء لِمَا ورد فى وصف أصواتهنّ وترجيعهنّ وطريقة غنائهنّ وآلاتهنّ المتعدّدة ومجالسهنّ الزاهية المتحضرة ، إلاّ إذا فُهِم من هذا النص حالة خاصة مقصورة على هاتين القينتين لا تعدوهما إلى سائر القيان ، أو لعلّهما كانتا نائحتين تنوحان على هذا الضرب من التلحين ، وقد مرّ بنا أن المراثى كان يُناح بها على طريقة النَّصْب .

* * *

فإذا نحن تجاوزنا هذين النصين — وفى الأوّل تصحيف على ما رجّحنا ، وفى الثانى تخصيص ضيّق لا يصحّ أن يصل إلى التعميم المُطْلَق — إذا تجاوزناهما عثرنا على النص الذى رواه نائل مولى عثمان من أن الركب سألوا رَبَاح بن المغترف فى الليلة الأولى أن يحدو ، ثمّ سألوه فى الليلة الثانية أن ينصِب ، ثمّ تدرّجوا به إلى أن سألوه فى الليلة الثالثة أن يغنّى لهم غناء القيان ، وكيف أن عمر ابن الخطّاب لم يجد بأساً فى الضربين الأوّلين : الحداء والنّصب ، ولكنه وجد بأساً أىّ بأس فى غناء القيان وكفّ رباحًا عنه . فغناء القيان إذن غير الحداء وغير النَّصب . . . فما عساه أن يكون ؟

وأرى أنّ خير سبيل لتعرّف هذا الغناء أن نرجع إلى الشعر الجاهلى الذى ذكر هؤلاء القيان ، ونرى كيف صوّر لنا هؤلاء القيان أوّلاً ، وكيف صوّر لنا أصواتهنّ ثانيًا ، وكيف صوّر آلاتهنّ ثالثاً ، ثمّ كيف صوّر لنا مجالس غنائهنّ آخرَ الأمر .

---

(١) الأغانى — ساسى ٨ : ٧٦ — ٧٧ .

وينبغى أن أشير إلى أنى مضطرّ فى هذا الجزء من الفصل إلى أن أذكّر ببعض أبيات مرّت بنا فى الفصلين السابقين ، وأنى مضطرّ إلى إعادة بعضها هنا إعادةً تختلف عن التكرار المُعتاد ، إذ نقصد أمراً جديداً ، بإعادة تبويبها وترتيبها ، هو استشفاف صورة القيان الجاهليّات .

وأوّل ما يبدو لنا من أمر هؤلاء القيان أنّهن منعّمات متأنّقات يُعْنَيْنَ بشئون ملبسهن وحُلِيّهنّ وطِيبهنّ عنايةً غير مستغربة منهن ، بل ربّما كانت عنايةً لازمة لاكتمال الجوّ الفنّى وانسجام عناصره الثلاثة : جمال الصوت وعذوبة اللحن ، وفتنة الجسد وصباحة الوجه ، وأناقة الملبس وائتلاق الزينة .

أمّا أن هؤلاء القيان كنّ منعّمات فقد مرّ بنا وصف امرئ القيس قينتَه بأنّها قينة منعّمة ، ولم يكتف عمرو بن الإطنابة الخَزْرَجى بذلك بل جعل هؤلاء القيان يبالغْنَ فى التَّرَف والنعيم ، ويتنافسن فيه فيَقْصُرْنَ همّهنّ على العناية بطيبهنّ وزينتهنّ ، قال :

إنَّ فينَا القِيَانَ يَعْزِفْنَ بالدّ ... فّ لِفتْيَانِنَا وَعَيْشاً رَخِيا
يتَبارَيْن فى النَّعِيم ويصْبُبْ ... نَ خِلال القُرُونِ مِسْكاً ذَكِيّا
إنَّمَا هَمُّهُنَّ أَنْ يتَحَلَّيْ ... نَ سُمُوطاً وَسُنْبُلاً فَارِسِيّا
مِنْ سُمُوطِ المَرْجَانِ فُصّلَ بالدّ ... رّ فَأَحْسِنْ بِحَلْيِهِنَّ حُلِيّا

ويبدو أنّ هؤلاء القيان كنّ يُعْنَيْنَ عنايةً خاصة بالطّيب وجمال شذاهنّ ، فقد جعلهن عمرو بن الإطنابة يصببن المسك الذكىّ صبًّا خلال شعورهن . وهذا أبو مسافع الأشعرى يصف قيان بنى سَهْم بأن المسك لكثرته كان يجرى على رؤوسهن ، قال :

ظَلِلْنَ يَجرى فَتِيقُ المِسْكِ بَينهمُ ... عَلى مَفَارِقِهِمْ فَنا عَلى فَنَنِ

وأمّا عنايتهنّ بملابسهنّ فلم تكن مقصورة على جودة القماش ، وزهاء

الألوان ، وأناقة المظهر ، بل عَدَوْنَ ذلك إلى أن جَعَلْنَ هذه الملابس تكشف من مفاتن أجسادهنّ ما يثير فى سامعى غنائهنّ نداءَ الجسد . وقد وصَف طَرَفة قينةً بأنّها « تروح عليهم بين بُرْدٍ ومُجْسَدِ » . والبُرْد : ثوب موشّى ، والمُجْسَد : الثوب المصبوغ بالزعفران المشبع ، والجِسَاد : الزعفران . وقد مرّ بنا أن طرفة وصف قِطَاب جيب هذه القينة بالسَّعة ، لأنّها كانت توسّعه ليبدو صدرها ، فيُنْظَر إليه ويُتَلَذّذ به . وأن الأعلم الشَّنْتَمرى ذكر أن القينة كانت تفتق فتقًا فى كمّها إلى رُفْغِها ، فإذا أراد الرجل أن يلتمس شيئًا أدخل يده فلمس ، وهو معنى قول طرفة : « رفيقةٌ بِجَسِّ النَّدامى » . وقد مرّ أيضًا أنّ الأعشى كان أوضح فى إشارته إلى هذا المعنى بقوله :

وَرَادِعَة بالمِسْك صَفْرَاءَ عندنَا لجَسّ النَّدامى فى يدِ الدّرْعِ مَفتَقُ

ويبدو أن هؤلاء القيان كنّ مغرمات بالملابس الموشّاة المصوّرة ، فالأعشى يصفهنّ بأنّهنّ — حينما يرقصن — تهتزّ ملابسهنّ التى كانت : « عَصْبَ المُرَيَّشِ والمَرَاجِل[1] » . والعَصْب : ضرب من البرود ، والمريَّش : الموشّى على أشكال الرّيش ، والمرجل : الذى فيه صور الرجال .

ولكنّ هذه العناية باللباس والزينة وتألّقهما لم تكن — فيما يبدو — لتُغْنى عن جمال الجسد وصباحة الوجه ، فقد وصف لَقِيط بن زُرارة قينته بأنّها « حسناء » ، ووصفها بشر بن عمرو بن مرثد بأنّها « خَوْدٌ مُنَعَّمَة » ، والخود : الحسنة الخَلْق . ووصفها طرفة بأنّها « بَضّة المُتَجَرّد » . وهذا أُحَيْحَة بن الجُلاح يتغزّل بمفاتن جسد قينته ، فيقول :

ما أَحْسَنَ الجِيدَ من مُلَيكَةَ وَالـ لبّاتِ إذْ زَانَهَا تَرَائبُهَا

يا ليْتنِى لَيْلَةً ، إذا هَجَعَ الـ نَّاسُ ونَامَ الكلابُ ، صَاحِبُهَا

---

(١) الصبح المنير ق : ٧٠ بيت : ١١ .

وأمَّا وصف الصوت وطريقة الغناء فإن طَرَفة يرسم لنا ، فى بيتين من شعره ، صورة فنيَّة جميلة لغناء قينته ، فيجعلها تُقْبِل على الغناء متمهّلةً مترفّقة ، فاترةَ الطَّرْف ، متكسِّرة فى دلال ، لا تتكلَّف فى غنائها ولا تتصنَّع ، وإنَّما تأخذ فيه عفوها ، فينساب الغناء منها انسيابًا رقيقًا فيه ترديد وترجيع ، وفيه تحزين وترقيق ، فيبلغ بذلك من نفس السامع مبلغاً كبيراً ، قال :

إذا نحنُ قُلنا :أَسمعينَا ، انْبَرتْ لنا ... عَلى رِسْلِهَا مَطْرُوفَةً لَمْ تَشَدَّدِ

إذا رَجَّعَتْ فى صَوْتها خِلْتَ صَوْتَها ... تَجَاوُبَ أَظْآرٍ عَلى رُبَعٍ رَدِى

وقد شرح البغدادى[1] البيت الأخير بقوله : إذا طرّبت فى صوتها ، وردّدت نغماتها ، حسبت صوتها أصوات نُوق تحنّ لهلاك ولدها ، شبَّه صوتها بصوتهن فى التحزين ؛ ويجوز أن يكون الأظآر : النساء ، والربع مستعاراً لولد الإنسان ، فشبَّه صوتها فى التحزين والترقيق بأصوات النوادب والنوائح على صبىٍّ هالك .

وكما كانت القينة أحيانًا تستقلّ بالغناء وحدها كانت كذلك ، فى أحيان أخرى ، تشترك مع قينة ثانية تجاوبها وتراجعها الغناء ، قال بشر بن عمرو ابن مَرْثَد[2] :

وَتَبيتُ داجنَةٌ تُجَاوبُ مِثْلَهَا ... خَوْدًا مُنَعَّمَةً وَتَضْرِبُ مِعْتَبَا

فلم تكن القيان إذن يكتفين بالغناء وحده ، وإنَّما كنّ يدعمن الصوت المجرّد بآلات وأدوات يعزفن بها ويوقّعن عليها ، فيبلغن ما يُرِدْن من التأثير والإطراب ، قال حسَّان :

ظَلَّ حَوْلى قِيَانُهُ عَازِفَات ... مِثْلَ أُدْمٍ كَوَانِسٍ وَعَوَاطِ

---

(١) الخزانة ٤ : ٢٢٩ .

(٢) المفضليات : ٧١ .

وقال ذو جَدَن الحِمْيَرى[١] :

لَدَى عَزْفِ القِيَانِ إِذَا انْتَشَينَا وَإِذْ نُسْقَى منَ الخَمْرِ الرّحيقِ

ولم تكن القيان يجمعن دائمًا بين الغناء والعزف ، بل ربَّما استقلَّت إحداهنّ بالغناء ، وانفردت أخرى بالعزف ، يصاحب عزفها غناء أختها ، قال الأعشى :

وَمُسْمِعَتَانِ وَصَنَّاجَةٌ تُقَلِّبُ بالكَفّ أَوْتَارَهَا

فالمغنّيتان هنا تقومان بالغناء وحده ، ترافقهما صنّاجة تقلّب بكفّها الأوتار ، بينما كان القيان فى حالات أخرى هنّ المغنّيات العازفات .

* * *

ويقودنا هذا الحديث إلى الإشارة إلى أنواع الآلات التى كان يُعْزَف بها فى مجالس القيان . وقد ورد فى الشعر الجاهلى ذكر لأنواع الآلات الثلاث : آلات الأوتار ، وآلات النفخ ، وآلات الضرب . وكان أوفرها حظًّا من الذكر هى آلات الأوتار ، وأشهرها : العود ، وقد أطلقوا عليه أسماء مختلفة . فمن أسمائه : المِزْهَر ، قال امرؤ القيس فى المزهر :

لَهَا مِزْهَرٌ يَعْلُو الخَمِيسَ بِصَوْتِه أَجَشُّ إِذا مَا حَرَّكَتْهُ اليَدَانِ

وقال عَلْقَمَة الفَحْل[٢] :

قَد أَشْهَدُ الشَّرْبَ فيهِمْ مِزْهَرٌ رَنِمٌ وَالقَوْمُ تَصرَعُهُمْ صَهبَاءُ خرْطُومُ

ومن أسمائه : الكِرَان ، وقيل الكِرَانُ الصَّنْج ، ويرى الأستاذ فارمر[٣] أن لفظة الكران مشتقة من أصل سريانى عبرى ، بينما يرى الأب أنستاس[٤] أنَّها مأخوذة عن اليونانيَّة .

---

(١) السيرة النبوية – بولاق ١ : ١٤ .
(٢) شرح ديوان علقمة – ط الجزائر ص : ٦٧ .
(٣) تاريخ الموسيقى العربية ص : ١٦ .
(٤) مجلة المشرق ٢ : ٣٤٩ .

وممَّن ذكر الكِران فى شعره امرؤ القيس قال :

وَإِنْ أُمْسِ مَكْرُوباً فَيَا رُبَّ قَينَةٍ مُنَعَّمَـةٍ أَعْمَلْتُهَا بِكِرَانِ

ولَبيد[١] :

صَعْلٌ كَسَافِلَةِ القَنَاةِ وَظِيفُهُ وكَأَنَّ جُؤْجُؤَهُ صَفِيحُ كِرَانِ

ومن هذه الأسماء : البربط ، وهو فارسى مؤلف من لفظين : بر ، بمعنى صدر ، وبط ، وإنَّما سُمّى بذلك لشبهه بصدر البطَّة ، قال الأعشى :

وبَرْبَطُنَا دائِمٌ مُعْمَـلٌ فَقَدْ كاد يغْلِبُ إِسْكَارَهَا

ومنها : المُوَتَّر ، قال لبيد :

بِصَبُوحِ صَافِيَةٍ وَجُذْبِ كَرِينَةٍ بِمُوَتَّرٍ تَأْتَالُهُ إِبْهَامُهَا

وقد ذكر المفضّل بن سَلَمة[٢] أن من أسماء العود التى لم ترد فى الشعر وإنَّما سُمّى فى الحديث : العَرْطَبة .

ومن الآلات الوَتَرِيّة غير العود وما تقدّم من أسمائه : الصنج ، ومنه اشتقّوا : الصَّنَّاجة ، قال الأعشى :

تَرَى الصَّنْج يَبْكى لَهُ شَجْوَهُ مخَافَةَ أَنْ سَوْفَ يُدْعَى بِهَا

وقال أيضًا :

ومُسْتَجِيبٍ تخَالُ الصَّنْجَ يَسمَعُهُ إِذا تُرَجِّعُ فِيه القَيْنَةُ الفُضُلُ

وقد ذكر فارمر[٣] أنَّنا لا نجد ذكراً للطنبور فى العصر الجاهلى مع أنَّه لا بدّ قد وُجِد . غير أنَّنى عثرت على بيت للأعشى ذكره فيه قال :

---

(١) تاج العروس (كرن) .

(٢) كتاب العود والملاهى — ورقة ٢٦ .

(٣) تاريخ الموسيقى العربية ص : ١٥ .

وطَنَابيرَ حسانٍ صَوْتُهَا عنْدَ صَنْجٍ كُلَّمَا مُسَّ أَرَنّْ

وقد ذكر ابن سِيدَه[١] أن الطنبور والطنبار عربيَّة ، ويسمَّى أيضًا : الوَنّ .

كلّ ذلك آلات وتَريَّة : العود وأسماؤه المختلفة ، والصنج ، والطنبور . وأمَّا آلات النفخ فقد ورد فى الشعر الجاهلى ذكر لنوعين منها : القُصّاب والمِزْمَر . قال الأعشى :

وَشَاهِدُنَا الوَرْدُ وَالياسَمِي نُ وَالمُسْمِعَاتُ بقُصَّابِهَا

وقُصّاب : جمع قاصب ، وهو الزامر ، أو القُصّاب : هى المزامير نفسها ، واحدتها قُصّابة[٢] ، وتُرْوَى : « أقصابها » وهى جمع قُصْب ، بالضم أى : المِعَى ، أو الأوتار المتخذة من المِعَى[٣] . فإن كانت « قُصّابها » فهى بمعنى المزامير ، وهذا موضعها ، وإلاّ فهى بمعنى أوتار العود ، وموضعها بين الآلات الوتَريَّة مع العود .

وأمَّا المِزْمر فقد ورد فى بيت للأعشى هو قوله :

ومِزْمَرُنَا مُعْمَلٌ دَائمٌ فَأَىّ الثَّلاثَةِ أَزْرَى بهَا

ويروى : بَرْبَطُنا . وقال أبو ذُؤيب[٤] يذكر المزمار :

أَرِقْتُ لِذِكْرِهِ مِنْ غَيرِ نَوْبٍ كَمَا يَهْتَاجُ مَوْشِىٌّ ثَقِيبُ

أى : مزماز مثقوب .

وأمَّا آلات الضرب فقد ورد ذكر الطبل والدف والجلاجل . قال المُعَقِّر[٥]

---

(١) المخصص ١٤ : ١٣ .
(٢) المخصص ١٤ : ١٣ .
(٣) الأغانى . دار الكتب ١١ : ٣٨٠ — ٣٨١ ، والهامش .
(٤) ديوان الهذليين — دار الكتب — القسم الأول ص : ٩٢ .
(٥) الأغانى — ساسى ١٠ : ٤٤ .

ابن أوس بن حِمَار البارقى يوم شِعْب جَبَلة :

فَبَاتُوا لَنَا ضَيْفاً وَبِتْنَا بِنَعْمَةٍ لَنَا مُسْمِعَاتٌ بِالدُّفُوفِ وَسَامِرُ

وفى الجلاجل يقول مُزَرِّد بن ضِرار[1] يصف فرسه :

أَجَشّ صَرِيحىّ كَأَنَّ صَهِيلَهُ مَزَامِيرُ شَرْبٍ جاوَبَتْها جَلاجِلُ

ونحن نلحظ من الشعر الجاهلى أن هذا العزف الموسيقى ربَّما كان بآلات متعدّدة ، تجتمع كلُّها فى مجلس واحد وتصاحب الغناء ، فالأعشى ، فى قصيدته عن كعبة نجران ، يذكر اجتماع القُصّاب أو الأقصاب ، والمِزْمَر أو البَرْبَط ، والصَّنْج ، وذلك قوله :

وَشَاهِدُنَا الوَرْدُ وَالياسَمِي نُ وَالمُسمِعَاتُ بِقُصّابِهَا
وَمِزْمَرُنَا مُعْمَلٌ دَائِمٌ فَأَىّ الثَّلاثَةِ أَزْرَى بِهَا
تَرَى الصَّنْجَ يَبكى لَهُ شَجْوَهُ مَخَافَةَ أَنْ سَوْفَ يُدعَى بِهَا

وقال كذلك :

وَمُستَجيبٍ تخَالُ الصَّنجَ يَسمَعُهُ إذا تُرَجِّعُ فيهِ القَيْنَةُ الفُضُلُ

وقد شُرح المستجيب بأنَّه : العود ، أى أنَّه يجيب الصنج : يشاكله .

• • •

ونحن ، بعد ذلك ، إذا أردنا أن نتبين صورةً جليَّةً لمجلس غناءٍ من تلك المجالس الخاصة أو العامة ، التى كان عرب الجاهليَّة يعقدونها فى بيوتهم أو فى الحانات ، وجدنا أن الشعر الجاهلى نفسه قد حمل عنَّا هذا الغناء ، ورسم لنا صورة واضحة الخطوط ، زاهية الألوان ، تنقل كلّ من يُنعِم فيها النظر إلى

(١) شرح المفضليات ١٧ .

ذلك الجوّ العَبِق الذى كان ينعم فيه الجاهليّون بألوان من الترف والحضارة والحريّة، نفتقد جلّها فى عصرنا الحديث فى هذه البيئة العربيّة نفسها التى عبّت منها عَبًّا منذ نيف وأربعمائة وألف من السنين.

وأوّل ما يبدو لنا من هذه المجالس اجتماعُ الغناء والشراب، وكأنّما كانت الخمر أمراً لا بدّ منه لاطّراح الهموم ومشاغل النفوس، وجلاء الأرواح وصقلها، وبذلك تُعِدّ للدخول فى الجو الفنى للغناء عند من يطلبون من الغناء متعته الروحيّة الفنيّة، أو كأنّما كانت الخمر أمراً لا بدّ منه لتحريك الشهوة، وانطلاق سعار الجسد من قيود الوقار والتحفظ، فتتعاون مع الغناء على التمتع بأجساد هؤلاء القيان فى الحانات. قال زهير بن أبى سُلْمَى[1]:

يجُرّونَ البُرُودَ وقَد تَمشَّتْ حُمَيّا الكَأْسِ فِيهِمْ والغِنَاءُ

وقلّما نجد ذكراً لمجلس غناء إلاّ وجدنا معه ذكراً للنّدامى، أو الكأس، أو نشوة الخمر، أو وصف الساقى. ونرى أن هؤلاء القيان كنّ يقمن بأعمال ثلاثة: فهنّ يغنّين، ويعزفن، ويسقين الخمر، قال حسّان يصف قيان صالح ابن عِلاط:

ظَلّ حَوْلى قِيَانُهُ عازِفَاتٍ مِثْلَ أُدْمٍ كَوانِسٍ وَعَوَاطِ
طُفْنَ بالكأْسِ بَينَ شَرْبٍ كِرَامٍ مَهّدُوا حُرَّ صَالِحِ الأَنْمَاطِ

وكثيراً ما نرى أن لفظة القينة تضاف إلى الشاربين، أو تُذكر معهم، قال أبو ذؤيب[2]:

ضَفَادِعُهُ غَرْقَى رِوَاءٌ كَأَنَّهَا قِيَانُ شُرُوبٍ رَجْعُهُنَّ نَشِيجُ

---

(١) شرح ديوان زهير لثعلب ص: ٧٣.

(٢) ديوان الهذليين – ط. دار الكتب، القسم الأول ص: ٥٥.

وقال ساعدة بن جُؤيّة[١] :

وَعَاوَدَنى دِينِى فَبتُّ كَأَنَّمَا خِلالَ ضُلُوعِ الصَّدْرِ شِرْعٌ ممدَّدُ

بِأَوْبِ يَدَىْ صَنَّاجَةٍ عِندَ مُدْمن غَوِىٍّ إِذَا ما يَنْتَشِى يتغَرّدُ

وهذا ضِرار بن الأزوَر — حينما وفد على النبىّ ، صلى الله عليه وسلم ، فبايعه وأسلم — كان حريصًا على أن يجمع فى شعره بين الغناء والشراب ، ويعلن توبته عنهما كليهما ، قال[٢] :

خَلَعْتُ القِدَاحَ وَعَزْفَ القِيَا نِ والخَمْرَ تَصْلِيَةً وابْتِهَالا

وكانت الخمر فى هذه المجالس تتآمر مع الغناء على نفوس السامعين من الشَّرْب ، فتهيجُ الحليم ، وتستخفّ الوَقُور ، وتنطلق النفوس انطلاقًا يتّسق مع طبيعتها وحقيقتها . فإمّا أن تثيرها إلى مكارم الشّيَم ومحمود الخصال ، وإمّا أن تُلظّى فيها شهوة الجسد ونداء الغريزة . فعبد يَغُوث — حينما كان يستبدّ به الطرب — كان يكرم ويجود ، فينحر ناقته ، ويشقّ رداءه ويلقيه على القيان :

وأَنْحَرُ للشَّرْبِ الكِرامِ مطِيَّتِى وأَصْدَعُ بين القَيْنَتَينِ رِدَائِيًا

وكذلك كان يفعل عَبْدة بن الطَّبيب وندماؤه يُلْقَون بالبرود إلى هؤلاء القيان :

تَغدُو علَيْنا تُلَهِّينَا ونُصْفِدُها تُلقَى البُرُودُ علَيْهَا والسَّرَابيلُ

بل ربّما بلغ من نشوة السامع وطربه أن يجود بقيانه كلّهنّ أو بعضهنّ ، ويقسمهنّ على ندمائه من الشَّرْب ، كما فعل صالح بن عِلاط ، فقد تغنّت

---

(١) ديوان الهذليين — ط . دار الكتب — القسم الأول ، ص : ٢٣٦ .

(٢) ابن حبيب ، المحبر : ٨٧ — ٨٨ .

قيانه ، وعزفن ، وطفن بالكأس يسقين الشروب :

ساعَةً ، ثُمَّ قالَ : هُنَّ بَدَادٍ بينَكُمْ غَير سُمعةِ الإختِلاطِ

وكذلك يصف الأعشى ممدوحه قيس بن معدى كرب الكِنْدى بأنَّه :

هُوَ الوَاهِبُ المُسمِعَاتِ الشُّرُو بَ بَيْنَ الحَرِيرِ وَبَيْنَ الكَتَنْ

وقد مرّ بنا أن الرجل إذا همّ بأمر جَلَلٍ إنَّما كان يستعين على الشروع فيه بسماع الغناء وشرب الخمر ، يستمدّ منهما ما يبثّ فيه الشجاعة والإقدام . كذلك فعل أُحَيْحَة بن الجُلاح حينما نوى الهرب من تُبَّع ؛ وكذلك فعلت قريش حينما ذهبت لحرب الرسول ، صلى الله عليه وسلم ، يوم بدر ؛ وكذلك فعل عامر بن مالك حينما همّ بقتل نفسه . وربَّما تمشَّت حُمَيَّا الكأس والغناء فى السامع واستبدّت به فزيَّنت له ما لا يليق ، وأوضح ما يصوّر لنا ذلك قصةُ كعب أحد بنى النَّمِر بن القاسط ، وكان قد حضر مجلس شراب وسماع تغنّيه فيه إحدى القيان ، فأخذ الشراب من النَّمرى فجعل يعرض للقينة ، ويبدو أنَّه اجترأ فى تودّده وتغزّله اجتراءً لم تطقه القينة ، فلطمته لطمة أدمته ، كما مرّ بنا .

ويصف لنا الأعشى مظاهر الطرب فى حركات السَّامعين فيقول[1] :

فَتَرى الشَّرْبَ نَشَاوَى كُلُّهُمْ مِثْلَ مَا مُدّتْ نُصَاحَاتُ الرُّبَحْ

بَينَ مغْلُوبٍ كَرِيمٍ خَدُّهُ وَخَذُولِ الرِّجْلِ من غَيرِ كَسَحْ

وَشَغَامِيمَ جِسَامٍ بُدّن نَاعِمَاتٍ مِنْ هَوَانٍ لَمْ تُلَحْ

وفى البيت الأخير ذكر لوجود النساء بين هؤلاء الشَّرب من الرجال ، وما ندرى أيشير إلى القيان وفتيات الحانات ، أم إلى نساء كنّ يرتدْنَ هذه المجالس يطلبن السماع والشراب كما يفعل الرجال ؟

---

(١) الصبح المنير ق : ٣٦ ، ب : ٤٩ — ٥١ .

ومن أوضح مظاهر الترف والحضارة هذه العنايةُ التى كانت تَشيعُ فى إعداد تلك المجالس إعداداً يقوم على تخيّر الورود والرياحين ، ونثر العطور والمسك ، فيكاد القارئ لوصف هذه المجالس يلمس الذوق الفنّىّ المُترَف يضفى عليها غِلالةً من السّحر والروعة . قال الأعشى فى أحد هذه المجالس :

فى فِتْيةٍ كَسُيُوفِ الهِندِ قد عَلِموا ... أَنْ ليس يَدفعُ عن ذى الحيلةِ الحيَلُ

نَازَعتُهُمْ قُضُبَ الريحَانِ مُتَّكِئاً ... وَقَهْوَةً مُزَّةً رَاوُوقَهَا خَضِلُ

لا يَسْتَفِيقُونَ مِنْهَا وَهَى رَاهِنَةٌ ... إلاَّ بهَاتِ ، وإنْ عَلُّوا وَإنْ نَهَلُوا

وقال أيضًا :

وَشَاهِدُنَا الوَرْدُ وَالياسَمِيـ ... ـنُ وَالمُسْمِعَاتُ بِقُصَّابِهَا

وقد وصف لنا حسّان مجلسًا من مجالس جَبَلة فى الجاهليّة قال[1] : « وكان إذا جلس للشُّرب فُرِش تحته الآس والياسمين وأصناف الرياحين ، وضُرِب له العنبر والمسك فى صحاف الفضّة والذهب ، وأُتى بالمسك الصحيح فى صحاف الفضة ، وأوقد له العود المندى إن كان شاتيًا ، وإن كان صائفًا بُطّن بالثلج ، وأتى هو وأصحابه بكساء صيفيّة ينفصل (لعلها يتفضل) هو وأصحابه بها فى الصيف ، وفى الشتاء الفراء الفَنَك وما أشبهه » .

* * *

ولست أدرى كيف يصحّ أن يكون النَّصْبُ غناء القيان بعد هذا الذى عرضناه وأطلنا فيه ، من وصف مظاهر النعيم والبذخ ! والنَّصْب — كما رأينا — هو الحُداء أو شبيه به ، وهو يقينًا ضرب ساذج بدائى من ضروب الغناء ، يتغنّى به الرّكبان والفتيان ، يستعينونه على قطع المفاوز ومشقّة الأعمال . وأين

---

(١) الأغانى — ساسى ١٦ : ١٤ .

يكون هذا الضرب الغليظ الجافى من هذه الأوصاف العذبة الرقيقة التى تموج بألوان زاهية من الترف ، وتُضَوّى بأنوار دافقة من الحضارة ؟ هؤلاء القيان ، وما عرضنا من نعيمهن ، وترفهن ، وأناقة ملبسهن ، وتألّق زينتهن ، وعذوبة أصواتهن ، وترديد ألحانهن وترجيعها ، ومصاحبة آلات العزف المختلفة لغنائهن — كل ذلك مظاهر لمرحلة تبدو أنّها تجاوزت البداوة الغليظة والحياة البسيطة البدائيّة. وهل يصحّ أن تكون تلك القينة المنعّمة الحسناء التى قدّمنا أنّها انبرت للشرب متمهّلة مترفّقة ، فاترة الطرف ، متكسّرة فى دلال ؛ فينساب الغناء منهاانسيابًا رقيقًا ، فيه ترديد وترجيع ، وفيه تحزين وترقيق وتطريب ، فيبلغ من نفس السامعين مبلغًا كبيراً فى مجلس أعِدّ إعداداً فنّيًّا يشيع فيه الذوق المترف ، تصاحبها العازفات على آلاتهن المختلفة ، فيضطرب السامعون حتّى يصبحوا :

بَينَ مَغْلُوبٍ كَرِيمٍ خَدُّهُ وَخَذُولِ الرِّجْلِ من غير كَسَحْ

وحتى يصدعوا أرديتهم ويلقوا برودهم على تلك القينة ، وربّما ثارت بهم نزواتهم فلم يطيقوا أن يتظاهروا بما يجب عليهم أن يرعَوْه من قيود الوقار ، وإنّما ينطلقون مع شهواتهم استجابةً للإثارة الحسّيّة التى فجّرتها فيهم القينة بجمال جسمها وعذوبة صوتها وروعة لحنها . . . أيصحّ أن يكون غناء تلك القينة ذلك الضربَ من الغناء الذى يحدو به الركبان مطاياهم ، ويتغنّى به الفتيان فى فضاء خلواتهم ؟ أحسِبُ أنْ لا .

ولكن السبيل لا تمضى بنا مطمئنّة فى يُسْر واستواء ؛ فما نكاد نركن إلى هذه الصورة المجلوّة التى شفّ عنها الشعر الجاهلى ، حتى تفجأنا وِهَادٌ تكاد تَنْقَضُّ ما أقمنا . فقد قدّمنا بين يدىْ هذا الجزء من البحث بنصين يجعلان غناء القيان هو النَّصب ، ثمّ فنّدْناهما بما بدا لنا أنّه وجه الصواب ، وجاء استقراؤنا للشعر الجاهلى مؤيّداً هذا التفنيد . ولكنّ أمامنا وفرة من الروايات تنكر على الجاهليّة هذا الرقّ الفنى ، وتنفى أن لها هذا الحظّ من مظاهر الحضارة فى الغناء والقيان . . .

فأبو الفرج — فى موطن نفيه أن يكون عمر بن الخطّاب قد غنّى — يقول[١] : « ولا كان الغناء العربى أيضًا عُرف فى زمانه إلاّ ما كانت العرب تستعمله من النَّصْب والحُداء ، وذلك جارٍ مَجْرَى الإنشاد إلاّ أنّه يقع بتطريب وترجيع يسير ورفع للصوت » .

وأمّا المسعودى فيما يروى عن ابن خرداذبة فيذهب إلى أنّه[٢] « لم تكن قريش تعرف من الغناء إلاّ النَّصْب ، حتى قدم النَّضْر بن الحارث بن كَلَدة من العراق وافداً على كسرى بالحيرة ، فتعلّم ضرب العود والغناء عليه ، فقدم مكّة فعلّم أهلها ، فاتخذوا القينات » .

وأمّا ابن خلدون فإنّه يصم هذه الجاهليّة بالبداوة والغضاضة ؛ وأنّهم حينئذٍ لم ينتحلوا علمًا ولا عرفوا صناعة ، ثمّ يذكر أنّه كان عند العرب ، أوّل ما كان ، فنّ الشعر والموسيقى الكامنة فى التناسب بين أجزاء أبيات الشعر . . . « ثمّ تغنّى الحُداة منهم فى حُدَاء إبلهم ، والفتيان فى فضاء خلواتهم ، فرجّعوا الأصوات ، وترنّموا ، وكانوا يسمّون الترنّم بالشعر غناء . . . وربّما ناسبوا فى غنائهم بين النغمات مناسبة بسيطة ، كما ذكره ابن رشيق آخر كتاب العمدة وغيره ، وكانوا يسمّونه السِّناد ، وكان أكثر ما يكون منهم فى الخفيف الذى يُرْقَصُ عليه ويُمشى بالدّفّ والمزمار ، فيُطرب ويستخفّ الحلوم ، وكانوا يُسمّون هذا الهَزَج . وهذا البسيط كلّه من التلاحين هو من أوائلها ، ولا يبعد أن تتفطّن له الطبّاع من غير تعليم ، شأن البسائط كلّها من الصنائع ، ولم يزل هذا شأن العرب فى بداوتهم وجاهليتهم » .

وقد أخذ الأستاذ فارمر بهذه الآراء ، فذكر[٣] أن النوعين اللذين كانا معروفين من الغناء فى الحجاز — حيث لم تكن الموسيقى راقية كما كانت فى الحيرة وغسّان —

---

(١) الأغانى — ساسى ٨ : ١٤٤ .

(٢) مروج الذهب ٨ : ٨٨ . . .

(٣) تاريخ الموسيقى العربية : ١٤ — ١٥ .

هما النَّصْب والنَّوح ، حتى نهاية القرن السادس وبداية السابع ، حينما أدخل الشاعر المغنى النَّضْر بن الحارث عدّة تجديدات من الحيرة ، من بينها : غناء أرقى من النَّصْب حلّ محلّه ، والعودُ الخشبى الذى حلّ محلّ المِزْهَر الجلدى؛ ويظهر أن الإيقاع كما نقرأ عنه فى نوعى الغناء : السِّناد والهَزَج فى القرن السابع لم يكن معروفًا فى تلك الأيّام ، ومع أنّه يُذْكر لنا أن الحداء والنَّصْب ، كما نستنتج ، كانا يقومان على ألحان موزونة ، فإن الميزان الموسيقى كان يقوم يقينًا على أساس المقطع العَرُوضى فى الشعر ، ولم يكن مستقلاً عن البحر والوزن الشعريين ، كما صار الإيقاع فيما بعد . ثمّ يذكر فى موضع آخر[1] أنّه لم يكن فى الجاهليّة إلاّ نوع واحد من الغناء عُرِف فى الحجاز ، وهو النَّصْب ، وليس هو إلا حُداء راقيًا ، ويقال إنّه ألحان موزونة ، وليس لهذا الوزن علاقة بالإيقاع الذى نقرأ عنه فى الفترة التالية — بعد عثمان بن عفّان — ولكن الألحان كانت توزن وفاقًا للعَروض . وفى نهاية عهد الخلفاء الراشدين نقرأ عن نوع جديد هو الغناء « المتقن » ومميزته الكبرى أن الألحان أصبحت توزن وفاقًا للإيقاع لا للعَرُوض الشعرى ، ولم يأخذ العرب ذلك عن الفُرْس ، كما يزعم ابن خرداذبة ، إذا علمنا أنّ الفرس لم يكونوا يعرفون العَروض والوزن الشعرى آنذاك ، ويزيد فى تأييد ذلك أنّه بينما كان الحجاز يعرف الغناء المتقن والإيقاع كانت الحيرة ، وهى المدينة ذات الثقافة الفارسيّة ، ما زالت تستعمل النوع القديم وهو النَّصب . . . ثمّ يذكر فارمر أن السِّناد والهزج — لا شك — هما الجديدان اللّذان سُمّيا بالغناء المتقن فى هذه الفترة — آخر عصر الخلفاء الراشدين !!!

* * *

هذه النصوص وما ينحو نحوها تكاد — كما يبدو ظاهرها — تنقض ما وصلنا إليه عن صورة القيان وغنائهن . ولكنّنا سنرى أن فى هذه النصوص مداخل يُنفَذ

---

(١) تاريخ الموسيقى العربية : ٤٩ .

منها ، فتضعفها ، وتخفّف من هذا الشكّ الذى أشاعته ، بل تكاد تسلمنا إلى مطمئنّ نتنسّم فيه يقيناً أو ما يشبه اليقين .

وأوّل ما يبدو على هذه النصوص أنّها مبنيّة على تعميم فضفاض ، يستند إلى فرض غائم ، ذلك أنّها تفرض أن الجاهليّة العربيّة بداوة بدائيّة لا تعرف ، ولا ينبغى لها أن تعرف ، لوناً من الحضارة والمدنيّة ، وأن العرب فى ذلك العهد إنّما هم جميعاً قبائل رُحّل ، متأبّدون فى فيافيهم ، منقطعون عن العالم المتحضر لذلك العصر ، فلم يعرفوا قراراً يعينهم على أن يبلغوا ما بلغه سكّان الحواضر المستقرّون ، ولم تتصل لهم أسباب بغيرهم من الأمم ذات الحضارة حتى يأخذوا لأنفسهم حظّاً من رُقىّ أو تقدّم . . . وأقلّ ما يقال عن هذا المذهب أنّه ، كما ذكرتُ ، تعميم فضفاض يستند إلى فرض غائم .

فإذا ما عدنا إلى هذه النصوص السابقة لنناقشها رأيناها تُؤتَى من ثلاث جهات :

الجهة الأولى : أنّها تتناقض مع نفسها ، فآخرها ينقض أوّلها ، وسابقتها تنقض لاحقتها .

والجهة الثانية : أنّها تتناقض مع نصوص أخرى تذهب غير هذا المذهب ، ومصادر هذه النصوص أقدم من مصادر النصوص التى أوردناها ، وقد نقلتْ هذه عنها .

والجهة الثالثة : أنّها لا تستقيم مع الصورة التى رسمناها للقيان وغنائهن ، وهى صورة لم نخترعها ولم نلفّقها ، وإنّما استوحيناها من الشعر الجاهلى استيحاءً فيه الحرص والحذر ، حتى تكون أقرب إلى الصدق والواقع ، كما يمكن أن يصوّرهما الشعر .

أمّا النصّ الأوّل — نصّ أبى الفرج — فهو عجب من العجب ! ولست أدرى كيف يجزم أبو الفرج بأن العرب فى جاهليتهم لم يعرفوا من الغناء إلا النَّصب والحداء ! وهذا كتابه الأغانى زاخر بما ينقض هذه القولة من روايات

وقصائد تذكر لنا القيان ، وتصف أصواتهن وترديدهن وترجيعهن ومجالس غنائهن ، ممّا قدّمناه . وليس لهذا التناقض الواضح من تعليل عندى إلاّ أن يكون قد بلغ من حرص أبى الفرج على نفى الغناء عن عمر بن الخطاب أن ضيّق على نفسه وعلينا من بعده . ويتناقض هذا النص من وجه آخر مع كثير من النصوص التى ذكرت أن العرب فى جاهليتهم عرفوا من الغناء — عدا النصب — السّناد والهَزَج ، منها ما ذكرنا ومنها ما سنذكر ، فكيف إذن غفل أبو الفرج عن الضربين الآخرين ؟ ثمّ إنّنا سنرى ، فيما سيلقانا من صفحات ، أن أبا الفرج نفسه ، فى كتابه هذا نفسه ، يذكر ما يُفْهَم منه وجود نظريّة غنائيّة فى العصر الجاهلى ، تتميّز عن النظريّة الغنائيّة التى تأثر فيها العرب بالأمم الأجنبيّة ، منذ أواخر عصر الخلفاء الراشدين .

وأمّا رواية المسعودى فإن لفظ « النَّصْب » فيها له دلالة خاصة عنده تختلف عنها عند غيره . فهو ، قُبَيْل هذا النص ، يذكر أن الحداء عند العرب قبل الغناء ، ومنه اشتقّ الغناء ، وأن النَّصب — وهو غناء العرب — ثلاثة أجناس : الركبانى ، والسّناد الثقيل ، والهزج الخفيف . فالنصب عنده — — كما يبدو — ليس هذا الضرب الساذج البسيط الذى يغنيه الركبان فحسب ، بل هو لفظ يشمل جميع ضروب الغناء عند عرب الجاهليّة ويتضمّن منها : السّناد والهَزَج . والسّناد والهَزَج — كما يُفهم من كلام ابن رشيق — ضربان راقيان متقدّمان ، فيهما صنعة وتعقيد ، كما سيأتى بيانه . وأمّا قول المسعودى إنّ النَّضْر حينما قدم مكّة من الحيرة علّم أهلها ، فاتخذوا القينات ، فما أدرى كيف نفهمه ؟ وقد مرّت بنا وفرة طامية من القينات فى مكّة وغيرها من أنحاء الجزيرة العربيّة ، وبعضهن قد ذُكِرْن بأسمائهن ، ورُوِيت عنهن أطراف من أحاديث وأخبار . . . وكلّ أولئك قبل النَّضْر بعصور متفاوتة ، فكيف إذن كان النضر هو الذى علّم أهل مكّة فاتخذوا القينات ؟

وأمّا ابن خلدون فقد قوّل ابنَ رشيق ما لم يقله ، بل قوّله ما قال نقيضه ! فابن رشيق لم يذكر أن عرب الجاهليّة ربّما ناسبوا فى غنائهم بين النغمات

مناسبة بسيطة ويكون ذلك فى السّناد والهزج ، ولم يقل ما يُفْهَم منه أن هذا البسيط كلّه من التلاحين هو من أوائلها . . . وإنّما الذى قاله يختلف عن ذلك ، بل ينقضه ، ويؤيّد الصورة التى جلاها لنا الشعر الجاهلى عن القيان وغنائهنّ . قال ابن رشيق[1] : « وغناء العرب قديمًا على ثلاثة أوجه : النصب والسناد والهزج . . . فأمّا النّصب فغناء الركبان والفتيان ، وأمّا السِّناد فالثقيل ذو التراجيع الكثير النغمات والنبرات ، وهو على ستّ طرائق : الثقيل الأوّل وخفيفه ، والثقيل الثانى وخفيفه ، والرّمَل وخفيفه . . . وأمّا الهزج فالخفيف الذى يُرْقص عليه ويُمْشَى بالدّفّ والمزمار ، فيطرب ويستخفّ الحليم . . . » وهذا القول ، لا ريب ، دليل على وجود ضرب فنىٍّ معقّد من الغناء العربى فى الجاهلية .

وأمّا فارمر فالذى يبدو لى أنّه اعتمد على هذه النصوص التى ناقشناها اعتماداً فيه تصديق لها وثقة بها ، ثمّ جمع بينها فى نصّه السابق جمعًا زاد هذه النصوص اختلالا وتناقضاً .

فهو يقرّر أنّه لم يكن فى الجاهليّة إلاّ ضرب واحد من الغناء عُرِف فى الحجاز ، وهو النّصب ، وليس هو إلاّ حداء راقيًا . وقد ناقشنا هذا الرأى فى النصوص السابقة . ولم يكتفِ بذلك ، بل يذهب إلى أن السِّناد والهزج لم يُعْرَفا فى الجاهليّة ، وإنّما هما هذا الغناء المتقن الذى استُحْدِث فى أواخر عصر الخلفاء الراشدين . وهو يسوق هذا الحكم فى ثقة وجزم ، ولكنّه لا يذكر المصدر الذى أخذ منه هذا التقرير .

وأيًّا كان الأمر ، فإن هذا الرأى يتناقض فى صراحة ووضوح مع آراء جميع الذين ذكروا هذين الضربين : السِّناد والهزج ، من قدماء العرب ، فهم جميعًا يذكرون ما يُفْهَم منه أن هذه الأضرب الثلاثة : النصب والسناد والهزج ، كانت فى الجاهليّة . بل إن ابن رشيق ، بعد أن ذكر أن هذه الأضرب هى غناء

---

(١) العمدة ٢ : ٢٤١ – ٢٤٢ .

العرب قديمًا ، نقل أن إسحاق قال : « هذا كان غناء العرب ،حتى جاء الله بالإسلام ، وفتحت العراق . . . » وابن خلدون نفسه لم ينسب إلى هذين الضربين : السناد والهزج ، البساطة والبدائية إلاّ لأنّهما وُجِدا فى الجاهليّة ، ولا يصحّ عنده أن يكون شيء من أمور الجاهليّة غير بسيط بدائى . وهو بعد أن يذكر هذين الضربين يقول : « ولم يزل هذا شأن العرب فى بداوتهم وجاهليتهم . . . فلمّا جاء الإسلام ، واستولوا على ممالك الدنيا ، هجروا ذلك شيئًا ما » . ولست أدرى بعد هذا كيف يرى الأستاذ فارمر أن هذين الضربين لم يوجدا فى الجاهليّة ، وإنّما استُحْدِثا فى آخر عصر الخلفاء الراشدين !

وثَمّ أمر آخر فى نص فارمر ، فهو يذكر فى الشطر الأولّ من نصّه أن الضربين اللذين كانا معروفين من الغناء فى الحجاز — حيث لم تكن الموسيقى راقية كما كانت فى الحيرة وغسان — هما النَّصب والنوح[1] ، ولكنّه يذكر فى الشطر الأخير من نصّه أنّه بينما كان الحجاز — بعد الإسلام — يعرف الغناء المتقن والإيقاع كانت الحيرة ما زالت تستعمل الضرب القديم وهو النَّصب . فكيف يصحّ أن تكون الحيرة فى الجاهلية تعرف من أضرب الغناء ما هو أرقَى من النَّصب الذى كان الحجاز لا يعرف غيره ، فإذا ما جاء الإسلام عرفت الحجاز السّناد والهزَج بينما لم تكن الحيرة تعرف إلاّ النَّصب ؟

وأمر أخير فى نصّ فارمر ، هو حديثه عن الموسيقى والعَروض ، وهو ذو شقين : يذكر فى أوّلهما « أن الميزان الموسيقى — فى الجاهليّة — كان يقوم يقيناً على أساس المقطع العَرُوضى فى الشعر ، ولم يكن مستقلاً عن البحر والوزن الشعريين كما صار الإيقاع فيما بعد » . وسنناقش هذا الرأى فيما سيلقانا من صفحات عند حديثنا عن النظريّة الغنائيّة فى العصر الجاهلى ، وسنرى أن الوزن الموسيقى فى بعض ضروب الغناء فى الجاهليّة كان يعتمد على الإيقاع الفنى ، وأنّه كان على ثمانى طرائق .

---

(١) وهذا يتضمن أن الحيرة وغسان كانتا تعرفان من أضرب الغناء ما هو أرقى من النصب .

وأمّا الشقّ الثانى فهو قوله : إن العرب لم يأخذوا عن الفرس — كما يزعم ابن خرداذبة — ذلك الغناء المتقن الذى كانت ألحانه تعتمد على الإيقاع لا على العَروض الشعرى . وأحد دليليه على ذلك أن الفرس آنذاك لم يكونوا يعرفون العَروض والوزن الشعرى . ولست أدرى كيف يكون هذا دليلاً وقد قرّر ابتداءً أنّ هذا الغناء المتقن لا يعتمد على العَروض الشعرى بل على الإيقاع .

* * *

فأنا إذن لم أُبْعِدْ حين قلت : إن هذه النصوص لا تستقيم مع نفسها ، ولا تستقيم مع غيرها ، ثمّ لا تستقيم آخر الأمر مع الصورة التى شفّ عنها الشعر الجاهلى . وإنّما الذى يستقيم عندنا هو هذه الصورة التى جمعنا نثيرها ، ولَمَمْنا أطرافها من الشعر الجاهلى ، ثمّ لم نعْدَم فى الروايات والأخبار ما يدعمها ويوضّح بعض جوانبها . وهى صورة تشهد بأن هذه الفترة من تاريخنا العربى قد زخرت بالقيان المحترفات ، وأنّهن من النعمة والرفاهية ، ومن الترف والحضارة ، ومن عذوبة النغم وترجيع اللحن ، والتأثير فى نفوس السامعين ، بمنزلة لا يصحّ أن تُسوّى بالنصب والحداء .

ونحن لا ننكر أن النصب والحداء كانا شائعين فى الجزيرة العربيّة ، ولكن الذى ننكره أن يقتصر الغناء فى هذا العصر على هذين النوعين الساذجين البسيطين . ولا ريب أن حياة العرب فى الجاهليّة لم تكن كلّها تتّسقُ فى نَسَق واحد ، بل كانت تختلف فى المواطن المختلفة . فقد كان من العرب قبائل بادية هم أهل الوَبَر ، يحيون حياة الرّعاة المتنقّلين ، لا يستقرّون فى موطن ، وإنّما ينتجعون الكلأ ويرودون مواقع الماء . وكان منهم أهل القرى وسكّان الحواضر ، وكانوا يحيون حياة مستقرّة ثابتة ، يعتمدون فى معيشتهم على الزراعة والماشية . وكان من هؤلاء فريق ثالث يضرب فى الأرض للتجارة ، فيتّصل بغيره من الأمم ويوصلهم بأمّته . وهكذا نجد أن عرب الجاهليّة لم يكونوا مجتمعاً واحداً ، وإنّما كانوا ينقسمون إلى مجتمعات ذات حظوظ متفاوتة من الرقّ والحضارة .

ولا شكّ أن الفرق بين البدوى الغليظ الجافى فى الصحراء ، والتاجر المترف الثرى فى مكّة أو الطائف — فرق واسع . ولا شكّ كذلك أن الغناء كان لا بدّ له أن يختلف باختلاف حظوظ هؤلاء العرب من الاستقرار والحضارة ، وكان لا بدّ وفاقًا لذلك أن ينشأ ضربان عامّان من الغناء : ضرب بسيط ساذج يتّخذه أولئك الأعراب البادون ، يَحْدُون به إبلهم ، ويترنّم به رُعْيانهم ، ويرفعون به صوتهم يستعينونه على مشقّة العمل وتزجية الوقت . وضرب فنى راق يليق أن يستمتع به سكّان الحواضر وأمّهات القرى ، وأن ينعم به أولئك الشبّان المترفون من طلاب اللهو واللذّة ، وأولئك السادة الأثرياء من كبراء القوم وعليتهم ، وبعض هؤلاء وأولئك قد اتّصل بفارس والروم ومصر والحبشة ، ووفد على الأكاسرة والمناذرة والغساسنة ، فكان من الطبيعى أن يصطنع لنفسه بعض ما كانوا يصطنعون ، وأن تموج دوره فى بلاده ببعض ما كانت تموج به قصورهم .

والمصادر العربيّة نفسها لم تغفل الإشارة إلى وجود هذين الضربين من الغناء عند العرب فى جاهليتهم ، وما أوضح دلالة حديث نائل مولى عثمان على ما ذهبنا إليه ! قال[1] « قلنا لِرَبَاح بن المُعْترف : غنّنا غناء أهل القرار — أى أهل الحضر المستقرين فى منازلهم ، لا غناء أهل البدو الذين لا يزالون متنقّلين » . ورباح بن المعترف هذا هو نفسه الذى تقدّم بنا أنّه سئل أن يغنى فى حضرة عمر فى الليلة الأولى حداء ، وفى الثانية نَصْبًا ، وفى الثالثة غناء القيان .

فإذا نحن استشعرنا بعد هذا كلّه نسيمًا من الاطمئنان إلى وجود ضربين من الغناء فى الجاهليّة : ضرب ساذج بسيط يليق بالأعراب هو الحداء والنصب ، وضرب فنى راقٍ يليق بأهل المَدَر هو غناء القيان — إذا استشعرنا نسيمًا من الاطمئنان إلى ذلك ، وجدنا فى بعض ما مرّ بنا فى الفصول السابقة ، وما سيمرّ فى الفصول اللاحقة ، ما يقوّى هذا الاطمئنان فى نفوسنا .

---

(١) لسان العرب (قرر) .

فقد مرّ بنا حديث هؤلاء القيان اللواتى كنّ يغنّين للملوك العرب وساداتهم وأشرافهم — كالمناذرة والغساسنة — بشعر عربى كشعر النابغة وحسان . . . وهم ملوك وسادات متحضرون مترفون ، متصلون ببلاط الأكاسرة والقياصرة ، وحضارة الفرس والروم ؛ فلا بدّ أن يكون ما يغنّى فى مجالس غنائهم يليق بهم ، ولا يُعْقَل أن يكون أولئك القيان يَحْدُون أو يَنْصِبْنَ فى تلك المجالس .

وسنرى أن بعض مُغَنّى العرب كانوا يفدون على الغساسنة ، وكانوا يشتركون فى مجالس الغناء أمام ملوكهم مع قِيان حِيريّات وقيان روميّات ، ونحن نرى فى ذلك دليلاً ينهض — مع غيره — فيَبين لنا عن حظٍّ راقٍ فى غناء فنى .

وقد تقدمتْ إلمامة موجزة عن الحانات فى الجزيرة العربيّة ، ورأينا أنّها كانت دُوراً عامة للهو والغناء ، وكان فى تلك الحانات عناصر أجنبيّة من الحمّارين والسّقاة والقيان ، من الروم وفارس ويهود ، حتى من ترك وكابل ! فهل كان الشباب العربى المترف وطلاب اللهو الذين كانوا يهرعون إلى تلك الحانات إنّما يهرعُون ليسمعوا حداء المَطِىّ ونَصْبَ الرّعْيَان ؟

* * *

وبعد ، فإنّنا — إذا صحّ ما ذهبنا إليه — لم نكد نفعل شيئًا ، وإنّما أطلنا التطواف منذ بدء هذا الفصل ، وخضنا فى شعاب متداخلة من آراء الأقدمين عن غناء الجاهليّة ، واستشففنا من الشعر الجاهلى ما سمّيناه صورة القيان وغنائهن . . . ثمّ لم نصل إلاّ إلى النفى والسلب ، ولم يُسْلِمنا ذلك كلّه إلاّ إلى أن غناء القيان لم يكن غناء النصب . ولكن ما عساه أن يكون ؟ . . .

وعندى أن السبيل إلى معرفته ذات مرحلتين : أولاهما — عرضٌ لنصوص يُستَدلّ منها على وجود طريقة للغناء الجاهلى يمكن أن تكون نظرية غنائيّة . وثانيتهما — محاولة جلاء معالم هذه النظريّة وتحديد جوانبها .

وربّما كان من أوضح النصوص التى تشير إلى هذه الطريقة العربيّة فى الغناء نصّان لأبى الفرج أوردهما فى أغانيه :

أولهما : «قال إسحاق ، وحدّثنى أبى قال : أخبرنى من رأى عود ابن سُرَيْج وكان على صنعة عيدان الفرس ، وكان ابن سُرَيْج أوّل من ضرب به على الغناء العربى بمكّة[١]» .

وثانيهما : أن « ابن مِسْجَح أوّل من نقل غناء الفرس إلى غناء العرب ، ثمّ رحل إلى الشام وأخذ ألحان الروم . . . وانقلب إلى فارس فأخذ بها غناء كثيراً وتعلم الضرب ، ثمّ قدم الحجاز وقد أخذ محاسن تلك النغم وألّف منها ما استقبحه من النبرات والنغم التى هى موجودة فى نغم غناء الفرس والروم خارجةً عن غناء العرب ، وغنّى على هذا المذهب فكان أوّل من أثبت ذلك ولحّنه وتبعه الناس بعد[٢]» .

وقد جاء فى دائرة المعارف الإسلاميّة[٣] تعقيباً على هذا النص الثانى : أنّنا نجد فى القرن الأوّل الهجرى قبسات واضحة لنظرية فى الموسيقى للعرب والفرس ، وأن هذا النص يظهر لنا — كما أشار لاند Land: Remarks, 156 — أن هذه الاستعارات الأجنبيّة لم تَخْلُف الموسيقى والغناء القوميين ولم تأخذ مكانهما ، ولكنّها طعّمت الأصل العربى ببعض صفاتها وميزاتها . ولا شكّ أن العرب والفرس كانت لهم نظريّة موسيقيّة قبل أن يتأثروا — بزمن طويل — بالمترجمات التى نُقِلت عن اليونان فى نهاية القرن الثانى وبداية الثالث . وتذهب دائرة المعارف الإسلاميّة إلى مدى أبعد من هذا ، إذ ترى أن مصدر الموسيقى العربيّة والفارسيّة كان موسيقى ساميّة قديمة أثّرت فى النظريّة اليونانيّة ، بل ربّما كانت أساسها الحقيقى[٤] . وتقول كذلك إنّه لم يصل إلينا — لا عن الفرس ولا عن العرب —

---

(١) الأغانى — دار الكتب ١ : ٢٥٠ .

(٢) الأغانى — بولاق ٣ : ٨٤ .

(٣) مادة (Music)

(٤) راجع لذلك Farmer — Hist. Facts, 123

أى تسجيل لنظريّة موسيقيّة قبل الإسلام ، مع أنّه ينبغى أن تكون قد وجدت نظريّة ما .

فإن كان غناء القيان لم يكن النصب ، وإن كان لا بدّ أنّه كانت للعرب فى جاهليتهم طريقة خاصة للغناء أو نظريّة غنائيّة . . . فإن من الطبيعى أن نرجّح أن تكون تلك الطريقة الغنائيّة هى النوعين الآخرين اللذين ذكرتهما المصادر العربيّة التى أشارت إلى أنواع الغناء فى الجاهليّة ، وهما : السّناد والهزج . تأخذ القينة فى أوّلهما إذا كانت تغنّى غناء فيه جِدّ ووقار ، وفيه مدح وفخار ، وفيه إثارة لنخوة أو حميّة ؛ وتنتخب لذلك تلك البحور الطويلة من الشعر ، وتلك الألحان والأوزان الثقيلة ذات التراجيع الكثيرة النغمات والنبرات . وتأخذ فى الثانى : وهو الهَزَج ، إذا كانت تغنّى غناء فيه تسلية وتلهية ، وفيه دعوة إلى اللّذة أو إلى الشهوة ، وتختار له تلك البحور القصيرة المجزّأة ، وتلك الأوزان والألحان الخفيفة الراقصة ، يصاحبها العزف والضرب بآلات الموسيقى المختلفة ، فتُطْرِب وتستخفّ الحُلوم .

ويبدو أن هذه النظريّة الغنائية كانت تقوم — كما ينبغى ذلك — على ميزان موسيقى يعتمد على الإيقاع ، لا على العَروض الشعرى . وقد ذكرنا قبل قليل أن الأستاذ فارمر يرى أن ألحان السّناد والهَزَج توزن وفاقاً للإيقاع لا للعَرُوض الشعرى . وربّما كان من أجل ذلك أن جعل فارمر السناد والهزج هما الجديدين اللذين استُحْدِثا فى آخر عصر الخلفاء الراشدين ، وقَصَر غناء العرب فى الجاهليّة على النصب ، وجعل ألحان النصب تعتمد على العَروض الشعرى لا على الإيقاع .

وقد أشار القدماء إلى هذه العلاقة بين العَروض والغناء ، قال أبو الفرج[1] : « كان أبو النضير (مغنٍّ فى زمن البرامكة) يزعم أن الغناء على تقطيع العَروض ، ويقول : هكذا كان الذين مضوا يقولون ، وكان إبراهيم الموصلى يخالفه فى ذلك ويقول : العَروض مُحْدَثٌ والغناء قبله بزمان » .

---

(١) الأغانى — ساسى ١٠ : ٩٦ .

وحين تحدّث ابن خرداذبة إلى المعتمد عن الإيقاع قال[١] : « إن منزلة الإيقاع من الغناء منزلة العَروض من الشعر » . ونجد كذلك ابن خلدون فى حديثه عن غناء العرب يبدأ بقوله[٢] : « وأمّا العرب فكان لهم أوّلاً فنّ الشعر ، يؤلّفون فيه الكلام أجزاء متساوية على تناسُب بينها فى عدّة حروفها المتحرّكة والسّاكنة . ويفصّلون الكلام فى تلك الأجزاء تفصيلاً يكون كلّ جزء منها مستقلاً بالإفادة لا ينعطف على الآخر ، ويسمّونه البيت . فتلائم الطبع بالتجزئة أوّلاً ، ثمّ بتناسب الأجزاء فى المقاطع والمبادئ ، ثمّ بتأدية المعنى المقصود وتطبيق الكلام عليها . فلهجوا به ، فامتاز من بين كلامهم بحظّ من الشرف ليس لغيره ، لأجل اختصاصه بهذا التناسب ، وجعلوه ديوانًا لأخبارهم وحِكَمِهم وشرفهم . . . » وواضح من هذا الكلام أن ابن خلدون لا يقصد المعرفة العلميّة بالعَروض ، وإنّما يقصد الإحساس بموسيقى الشعر ووزنه .

وهكذا نرى أن إبراهيم الموصلى ينفى أن يكون العَروض قبل الغناء ، وينفى أنّه أساس إيقاعه ، وأن ابن خرداذبة قد جمع بين الإيقاع والعَروض فى عبارة واحدة للتشبيه والتوضيح حسب ، وأن ابن خلدون قد أشار إلى الشعر وبحوره وأوزانه لبيان التسلسل التاريخى . وأيًّا كان الأمر ، فإن المسألة تحتاج إلى بحث أوفى ودراسة أدقّ — مستقلّة عن هذا البحث — تتناول العَروض ومعرفة الجاهليين به وبتفاعيله ، وعلاقته بألحان الغناء ، وحسبنا منه هذه الإشارة .

ثمّ إنّنا لو تتبعنا روايات أخرى بين أيدينا لقادتنا خطوةً ثالثةً بعد الخطوتين السابقتين . ولانتهت بنا إلى أن هذه النظريّة الغنائيّة الجاهليّة ذات الإيقاع لها طرائق ومراتب ذات مصطلحات فنيّة . وأنا موردٌ هنا ثلاث روايات يسند بعضها بعضاً حتى تستقيم لنا فى استواء مُطَمْئِنٍ .

أولاها : ما قدمناه من رواية ابن رشيق[٣] ، إذ يذكر أن السناد هو الثقيل ذو

---

(١) مروج الذهب ٨ : ٩٧ .

(٢) المقدمة — ص : ٤٠٠ وما بعدها .

(٣) العمدة ٢ : ٢٤١ — ٢٤٢ .

التراجيع ، الكثير النغمات والنبرات ، وهو على ستّ طرائق: الثقيل الأوّل وخفيفه ، والثقيل الثانى وخفيفه ، والرّمَل وخفيفه . وأن الهزَج هو الخفيف الذى يُرْقَص عليه ويُمْشى بالدّفّ والمزمار ، فيطرب ويستخفّ الحلوم .

وثانيتها : ما ذكره أبو الفرج ، وفيه — كما أرى — تأييد لكلام ابن رشيق السابق ، وتطبيق له على قينتين بذاتهما وشعرٍ معيَّن ، فقد نصّ أبو الفرج على أن قينتين من قيان الجاهليّة ، اللائى عرضنا لذكرهن فى الفصل الثانى ، قد غنّتا شعراً فى لحنين من ألحان هذه النظرية الغنائيّة ، وقد ذكر أبو الفرج مع اللحنين طريقتهما . قال أبو الفرج[١] — بعد أن أورد الأبيات التى مطلعها :

أَقْمَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَصِيفُ فَبَطنُ نَخلَةَ فالعَرِيفُ

قال : « الشعر لأبى فرعة الكِنانى ، والغناء لحرادتى ابن جُدْعان ، ولحنه من خفيف الثقيل » .

وقال أبو الفرج[٢] أيضًا إن لسيرين قينة حسان بن ثابت لحنًا ثقيلاً أوّل ابتداؤه نشيد فى شعر حسان :

أَوْلادُ جَفْنَةَ عِنْد قَبْرِ أَبيهِمُ قَبْرِابنِ مارِيةَ الجوادِ المُفضِلِ

فإذا أضفنا إلى هذا : الروايةَ الثالثة ، وهى ما ذكره أبو الفرج عن عزّة المَيْلاء من أنّها « كانت تغنّى أغانى القيان من القدائم مثل : : سيرين وزرنب وخولة والرباب وسلمى ورائقة ، وكانت رائقة أستاذتها[٣] » ؛ فهمنا منه أن هناك مدرسة غنائيّة قديمة امتدّت جذورها فى العصر الجاهلى ، وانسحبت فروعها واستطالت حتى شملت عزّةَ الميلاء، وأن لهذه المدرسة أستاذة ، وربّما أستاذات ، وأنّه لا بدّ أن يكون لها أصول مقرّرة وطرائق مرتّبة ومصطلحات

---

(١) الأغانى — ساسى ٨ : ٢ .
(٢) الأغانى — ساسى ١٦ : ٧ .
(٣) المصدر السابق ١٦ : ١٢ .

تُعَلَّم وتُنْقَل ؛ ثمّ إذا ضممنا إلى ذلك كلّه ما تقدّم بنا عن الصورة الفنيّة الحضارية للقيان وعزفهن على أنواع متعدّدة كثيرة من آلات العزف والغناء ، فهمنا من ذلك أيضًا أن هذا العزف بالآلات والتوقيع عليها لا بدّ أن يكون قائمًا كذلك على أصول وطرائق ومصطلحات ، ولا يمكن أن يتمّ بداهةً وفطرة . . . إذا أضفنا هذا إلى ما تقدّم فإنى أرجو ألاّ أكون مسرفًا على نفسى وعلى الحقيقة التى أجهد فى تحرّيها وجمع النصوص لتوضيحها ، إذا خلَصْتُ من ذلك إلى أنّه كانت فى الجاهليّة نظريّة غنائيّة تقوم على الإيقاع الموزون ، ولها طرائق ومصطلحات فنيّة ، هى ما قدّمنا شرحه[1] .

---

(١) ومما يبعث الاطمئنان إلى نفسى بأن هذه النتيجة التى وصلت إليها فى النظرية الغنائية سليمة ، هذا النص الذى عثرت عليه فى كتاب الإمتاع بأحكام السماع لجعفر بن ثعلب الأدفوى (مخطوط بدار الكتب رقم ٣٦٨ تصوف – ورقة ١٥٦) ذكر أن أهل التاريخ اختلفوا فى أول من غنى الغناء العربى ، فذهبت طائفة إلى أنه طويس ، وذهبت أخرى إلى أنه سعيد بن مسجح ، « وذهبت طائفة أخرى إلى أن أول من غنى الغناء العربى الجرادتان ، واحتجوا على ذلك بأن إسحاق بن إبراهيم الموصلى ذكر للجرادتين فى المائة المختارة لحناً من الثقيل الأول » .

وينبغى أن أشير هنا إلى أن اليمن كانت تعرف من طرق الغناء وإيقاعه ضرباً آخر ذكره ابن خرداذبة (مروج الذهب ٨ : ٨٨ وما بعدها) وذلك قوله : « وكان غناء أهل اليمن بالمعازف ، وإيقاعها جنس واحد ، وغناؤهم جنسان : حنفى وحميرى ، والحنفى أحسنهما » . – وقد ذكر المفضل بن سلمة فى كتابه العود والملاهى (مخطوط فى دار الكتب – ورقة ٤٤) – أن غناء أهل اليمن كان يدعى الحبقى !

الأثر الأجنبي فى غناء القيان

ولا شكّ عندنا أن هذه الحياة الفنية الراقية لم تكن كلّها عربيّة خالصة ، وأن أولئك النساء لم يكنّ كلّهنّ عربيّات خالصات ، وأن تلك الألحان والأوزان لم تكن كلّها عربيّة خالصة ، ولكنّها كانت عربيّة فى أصلها ودوافعها ، وفى تجاوبها مع البيئة والسامعين واللغة ، يشوبها أثر أجنبي متعدّد المناحى ، متشعّب الموارد ، متباين التأثير . وقد يكون من فضول القول — فى مثل هذه الميادين الفنيّة والثقافيّة والحضاريّة — أن نحاول التحديد الضيّق ، والحَجْرَ الأحمق ، فنقول إن هذه فنون عربيّة خالصة لم تعتورها عُجْمة ، وإن تلك حضارة فارسيّة صِرْف لم يَشُبْها أثر هندى أو صينى أو بابلى . . . وإنّما السبيل الحقّ فى مثل هذه الميادين أن تتأثّر الأمّة وتؤثر ، وأن تأخذ وتعطى ، ثمّ تصبغ ما ينصبّ فيها من جداول بصباغ نفسها ، وتطبعها بطابع بيئتها . وقد كانت الجزيرة العربيّة — كما مرّ بنا — ذات صلات كثيرة بغيرها من الأمم المجاورة لها والبعيدة عنها ، تسعى الجزيرة إليها حيناً وتسعى هى إلى الجزيرة حيناً آخر ، فأثّرت وتأثّرت . وكان فى الجزيرة العربية لهذا العهد الذى نبحث فيه رقيق فارسى وروى ومصرى وحبشى ، وكان فيها اليهوديّة والنّصرانيّة والمجوسيّة بجانب الوثنيّة . وكان لكلّ تلك الحضارات أثرها فى غناء القيان فى الجاهليّة . ونحن إذ نشير إلى وجود تأثير ما ، نعترف بمشقّة تفصيل القول فى هذا الصدد ، بل نكاد نعتقد استحالة البحث فى أجزاء هذا التأثير ، وتبيين مبدئه وأنواعه وتطوّره ، ولكنّنا مع ذلك نجد من مظاهره الواضحة ما لا سبيل إلى تجاهله وإنكاره .

* * *

الأثر الفارسى :

ومن أوضح الأمم أثراً فى هذا الفنّ فى الجاهليّة : الفُرْس . فقد كان

سادات العرب يذهبون إلى فارس . وافدين على الأكاسرة ، أو تجاراً يبيعون ويشترون . وكان فى الجزيرة رقيق فارسى من العبيد والإماء . . . ويبدو مما نقله لنا كُتّاب العرب أن الملاهى والغناء عند الفرس قد بلغت مرتبة كبيرة من الرقى والتعقيد الحضارى ، فقد ساق الجاحظ[١] حديثاً طويلاً عن مراتب طبقات الندماء والمغنّين فى حضرة ملوك العجم ، أشار فيه صراحةً إلى أن الفرس قد سبقوا العرب فى هذا المضمار ، وأن العرب قد تأثّروهم ، وذلك قوله[٢] : « ولنبدأ بملوك العجم ، إذ كانوا هم الأُوَل فى ذلك » — أى فى الغناء وضروب الملاهى — ثم قال[٣] : « وكان الذى يقابل الطبقة الأولى من الأساورة وأبناء الملوك أهل الحذاقة بالموسيقيات والأغانى . فكانوا بإزاء هؤلاء نصب خط الاستواء . وكان الذى يقابل الطبقة الثانية من ندماء الملك وبطانته الطبقة الثانية من أصحاب الموسيقيات . وكان الذى يقابل الطبقة الثالثة من أصحاب الفكاهات والمضحكين أصحاب الونج والمعازف والطنابير . وكان لا يزمر الحاذق من الزامرين إلا على الحاذق من المغنّين ، وإن أمره الملك بذلك راجعه واحتجّ عليه » . ويروى حمزة الأصفهانى[٤] أن بهرام جور أمر الناس أن يعملوا من كل يوم نصفه ، ثم يستريحوا ويتوفروا على الأكل والشرب واللهو ، وأن يشربوا على سماع الغناء ، فعزّ المغنّون . . . فكتب إلى ملك الهند يستدعى منه مُلَهّين ، فبعث إليه اثنى عشر ألف رجل منهم ، ففرّقهم على بلدان مملكته فتناسلوا بها .

ومن الطبيعى أن يكون العرب الذين وفدوا على فارس ، وما أكثرهم ، قد شاهدوا كل ذلك . وتمتّعوا به ، وأثّر فيهم آثاراً مختلفة . ونحن ، وإن كان من العسير علينا تتبّع جميع أجزاء هذه الآثار ، فإنّنا نجد أن هذا الاتصال بين العرب والفرس قد استبان أثره فى القيان وغنائهن فى رحلتين : أولاهما قام بها

---

(١) الجاحظ ، التاج فى أخلاق الملوك — تحقيق أحمد زكى باشا — ص : ٢٢ وما بعدها .

(٢) المصدر السابق : ٢٣ .

(٣) المصدر السابق : ٢٥ — ٢٦ .

(٤) تاريخ سنى ملوك الأرض والأنبياء ، مطبعة كاويانى ببرلين سنة ١٣٤٠ هـ . ص : ٣٨ .

عبد الله بن جدعان ، وقام بالثانية النضر بن الحارث .

أمّا عبد الله بن جدعان فقد ذُكر[١] لنا أنّه « أتى كسرى ملك آل ساسان، وسمع عنده غناء الحسان ، وشدا جانباً ممّا سمع » . ونحن نعلم أن دار ابن جدعان كانت مأوى للقيان ، وقد مرّ بنا خبر قيانه مفصّلاً .

وأمّا النضر بن الحارث فقد ذُكر[٢] لنا أنّه كان يتّجر إلى فارس فيشترى كتب الأعاجم ليحدّث بها قريشاً ، وأنّه كان يشترى المغنيات فلا يظفر بأحد يريد الإسلام إلاّ انطلق به إلى قينته فيقول : أطعميه واسقيه وغنّيه . ويقول : هذا خير ممّا يدعوك إليه محمد من الصلاة والصيام وأن تقاتل بين يديه .

وينبغى لنا ، فى حديثنا عن الأثر الفارسى ، ألاّ نهمل الحيرة ، وما يمكن أن تكون قد أثّرت بقيانها ومجالس غنائها فى وفود العرب وتجارهم ، وقد مرّ بنا خبر بنت عفزر ، وكان يؤمّ حانتها الوافدون على النعمان، فينعمون بالشراب والسماع . وقد ذكر فارمر[٣] أن العود الخشبى إنّما اقتبسه العرب من الحيرة بدل عودهم الجلدى .

وإذا عدنا إلى الشعر الجاهلى ، دأبنا فى المواطن السابقة ، وجدناه يُلمّ إلماماً واضحاً بهذا الأثر الفارسى فى مجالس السماع والغناء ، وآلات العزف ، وملابس القيان وحليهن . فيصف لنا الأعشى أحد هذه المجالس بقوله :

لَنَا جُلَّسَانٌ عِنْدَهَا وَبَنَفْسَجٌ ... وَسِيسنبَرٌ وَالمَرْزَجوشُ مُنَمنَمَا
وَشاهَسْفَرمْ وَالياسمين وَنَرْجسٌ ... يُصَبِّحُنا فى كلِّ دَجْنٍ تَغَيّمَا
وَمُسْتُقُ سِينِينٍ وَوَنٌّ وَبَرْبَطٌ ... يُجَاوِبُهُ صَنْجٌ إذا مَا تَرَنَّمَا

---

(١) ابن فضل الله العمرى ، مسالك الأبصار – نسخة مصورة ورقة : ٨٨ .
(٢) الزمخشرى ، تفسير الكشاف – سورة لقمان – آية : ٦ .
(٣) تاريخ الموسيقى العربية ص : ٥ .

ويصف لنا عمرو بن الإطنابة القيان ، فيقول :

إِنَّمَا هَمُّهُنَّ أَنْ يَتَحَلَّيْـ ـنَ سُمُوطاً وَسُنْبُلاً فَارِسِيَّا

مِنْ سُمُوطِ المَرْجَانِ فُصِّلَ بالدُّ رِّ ، فَأَحْسِنْ بِحَلْيِهِنَّ حَلِيَّا

ويقول عبد المسيح بن عَسْلَة :

وَسَمَاعٍ مُدْجِنَةٍ تُعَلِّلُنَا حتى نَؤوب تَنَاوُمَ العُجْمِ

وقد أخذ العرب بعض آلاتهم العازفة أو أسماءها عن الفرس ، وربَّما كان أشهرها : الصنج والبربط .

* * *

الأثر الرومى :

وكان للروم أثرهم الواضح كذلك فى قيان الجاهليَّة وغنائهن ، فقد كان شعراء العرب ورؤساؤهم وتجارهم يفدون على غسَّان وبلاد الروم . وكان فى الجزيرة العربيّة رقيق رومى من العبيد والإماء ، كما ذكرنا من قبل . ومن أمثلة هذا الأثر الرومى ما رواه حسَّان عن ليالى جاهليَّته مع جَبَلَة بن الأيهم ، قال[1] : « لقد رأيتُ عشر قيان : خمس روميات يغنّين بالروميَّة بالبرابط ، وخمس يغنّين غناء أهل الحيرة ، وأهداهن إليه إياس بن قبيصة ، وكان يفد إليه من يغنّيه من العرب من مكَّة وغيرها . . . » وربَّما كان فى هذا النص دلالة بيّنة على هذا التأثر والتأثير — اللذين أشرنا إليهما — وعلى اجتماع الألوان المختلفة من الحضارات المتعدّدة . وهو النص الوحيد الذى عثرت عليه والذى يشير إلى خروج المغنّين العرب من جزيرتهم ووفودهم على بلاد أخرى تموج بحضارة

---

(١) الأغانى — ساسى ١٦ : ١٤ .

الروم ، حيث يلتقون بقيان روميات وقيان حيريّات ، فيشتركون جميعًا فى مجلس للغناء .

ويبدو أن هذا الأثر الرومى لم يكن فى غسّان وما جاورها من البلاد المتاخمة للروم ونفوذهم حَسْبُ ، وإنّما تعدّاه إلى أقصى الجنوب ، إلى اليمن ، حيث كان للحضارات المختلفة أثر واضح . فقد ذكر أبو الفرج[١] أن الأعشى « كان يزور أساقفة نجران ، ويمدح العاقب والسيد ، وهما ملكا نجران ، ويقيم عندهما ما شاء ، يسقونه الخمر ويُسْمِعُونه الغناء الرومى ، فإذا انصرف أجزلوا صلته » .

ولهذين النصين قيمة خاصة ، فهما يشيران إلى أن هؤلاء القيان كنّ يغنّين بالروميّة . وقد ذكر فارمر[٢] رأى لَيَل Lyall وكريمر Von Kremer فى هذا الصدد ، فيقول إن لَيَل يعتقد أن هؤلاء القيان أجنبيّات ، إمّا فارسيّات وإمّا روميّات من سوريّة ، ويغنّين أحيانًا قصائد بالعربيّة فى أنغام أجنبيّة . ثمّ يقول فارمر إن كريمر يذهب إلى أكثر من ذلك حيث يقول : إنّه من الواضح والمؤكد أن هؤلاء النساء المغنيات غنّين بادئ الأمر بلغتهنّ الروميّة أو الفارسيّة لا العربيّة . ثمّ يعقّب فارمر على ذلك بقوله : إنّه لا يعرف مصدراً تُستقى منه هذه المعلومات . وأنا أرجّح أن يكون ذلك المصدر هما النصّين اللذين أوردتُهما سابقًا . ثمّ يرى فارمر أنّه من العسير أن نقطع بأن جميع أولئك القيان كنّ أجنبيات ، إلاّ إذا أهملنا كتاب الأغانى وشعراء الجاهليّة الذين يذكرون لنا ، بلا ريب ، قيانًا عربيات كنّ يغنّين بلغتهن العربيّة . وهو يرى أن القينة التى غنّت بأشعار النابغة ، وجعلت الشاعر يدرك أن فى شعره إقواء كانت بلا ريب تتكلّم العربيّة وتتقنها ، وكانت يقينًا عربيّة من حيث تهذيبها وتعليمها . ويرى أنّه من البعيد أن يسيغ العربى الإصغاء لحظةً واحدة إلى الشعر العربى حينما يغنّيه فم أجنبى ، لا يقدر على أداء الحروف والأصوات ذات العلاقة الوثيقة بالشعر .

---

(١) الأغانى — سامى ٦ : ٦٩ — ٧٠ .

(٢) تاريخ الموسيقى العربية : ١٢ — ١٣ .

ومظهر آخر من مظاهر الأثر الرومى هو هذه التسمية التى أطلقها العرب على العود وهى لفظة : الكِرّان ، واشتقوا منها الكرينة للضاربة على الكران .

* * *

الأثر الحبشى :

وإذا مضينا على هذا النَّسَق ، نتلمَّس مظاهر الأثر الحبشى ، رأينا أن الجالية الحبشيَّة من العبيد والإماء فى بلاد العرب كانت كبيرة ، ألممنا بطرف منها فى الفصل الأوّل . « وقد ذكر الدكتور بيرون Perron فى كتابه عن النساء العربيَّات (الذى نشر فى الجزائر سنة ١٨٤٨) أن معظم المشهورين بالغناء كانوا عبيداً . . . ولا يبعد أن تكون القينتان المشهورتان باسم جرادتى عاد — ولا يزال لأغانيهما بقية مرويَّة — فتاتين حبشيتين ، وتقول الأخبار إنَّهما كانتا لعبد الله بن جُدْعان من سلالة عاد»[١] .

ولا بدّ لنا من أن نلحظ أمرين على هذا القول ، أولهما : أن القول بأن جرادتى عاد فتاتان حبشيتان إنَّما هو فرض لا يستند إلى نص ، وقد مرّ بنا حديث مفصل عنهما . وثانيهما : أن هناك خلطاً بين جرادتى عاد وجرادتى عبد الله بن جدعان ، وليس بين هؤلاء القيان إلاّ اتفاق فى الاسم ، فقد قيل إن عبد الله بن جدعان سمّى قينتيه بالجرادتين نسبةً إلى جرادتى عاد القديمتين .

ولكنَّنا مع ذلك نلحظ أن لهؤلاء العبيد والإماء من الأحباش نشاطاً فى هذه السبيل التى نحن فى صددها ، أشارت إليه المصادر العربيَّة فى لمحات عابرة متفرّقة . فقد ذُكر عن عائشة حديثان يشيران إلى أن الأحباش كانوا يلعبون بالدرق والحراب ، وأن النبىّ ، صلى الله عليه وسلم ، شهد مع عائشة لعبهم ورقصهم . قالت[٢] : « والله لقد رأيت رسول الله ، صلى الله عليه وسلم ، يقوم على باب

---

(١) ترجمة الأستاذ العقاد فى كتابه : بلال داعى السماء — ص : ١٦٧ .

(٢) الغزالى ، الإحياء ٢ : ٢٤٥ .

حجرتى ، والحبشة يلعبون بحرابهم فى مسجد رسول الله ، صلى الله عليه وسلم ، وهو يسترنى بثوبه ، أو بردائه ، لكى أنظر إلى لعبهم ، ثمّ يقوم من أجلى حتى يكون أنا الذى أنصرف » . وقالت عائشة أيضًا[١] : « . . . وكان يوم عيد يلعب فيه السودان بالدرق والحراب . فإما سألت رسول الله ، صلى الله عليه وسلم ، وإمّا قال : تشتهين تنظرين ؟ فقلت : نعم . فأقامنى وراءه وخدّى على خدّه ، ويقول : دونكم يا بنى أرفدة . حتى إذا مللت قال : حسبك ؟ قلت : نعم . قال : فاذهبى » .

ونحن نعلم كذلك أن أنجشه ، مولى النبىّ ، صلى الله عليه وسلم ، كان حسن الصوت بالحداء ، وأنّه كان يحدو للنساء . وأن بلالاً كان أوّل مؤذّن فى الإسلام . قال الأستاذ العقاد[٢] : « ولمّا كان بلال عبداً ، وكان لا ريب فى بعض أوقاته يسوق الإبل ، فقد كان على الأرجح يتغنّى بالحداء ، ويعالج النغم البسيط ، ولكنّه ، بسليقته الإفريقيّة التى طُبع عليها أبناء جلدته ، ربّما وجد من وقته متّسعًا لترديد الأصوات المركبة ، واستطاع من ثَمّ أن يلقى الأذان فى ألحانه المعروفة ، ولا يبعد أن يكون بلال قد سمع الأذان وصاغ منه اللحن الذى أوحته إليه سليقته الإفريقيّة » !

ويبدو أن هذا الميل الحبشى إلى الرقص قد أثر فى بعض المسلمين الذين هاجروا إلى الحبشة ، فقد روى أن جعفر بن أبى طالب ، لمّا قدم على النبىّ ، صلى الله عليه وسلم ، سنة ٧ هـ ، احتفى به النبىّ فصار جعفر يحجل حوالى النبىّ ، صلى الله عليه وسلم ، (وفى رواية — وصار يرقص)[٣] .

وكان للحبشة ، كما كان للفرس والروم ، أثر فى آلات الغناء — فالقنين طنبور الحبشة ، عن الزّجّاجى . ولا بدّ كذلك من الإشارة إلى وجود مادة

---

(١) الإحياء ٢ : ٢٤٥ ، وتلبيس إبليس : ٢٣٧ .

(٢) بلال — داعى السماء ص : ١٧٣ .

(٣) أحمد الحفنى القنائى : الجواهر الحسان فى تاريخ الحبشان ، ط . بولاق سنة ١٣٢١ ، ص : ٩٢ .

(ق ن) فى اللغة الحبشيَّة فى ألفاظ متقاربة تفيد معنى الأمة والغناء والعزف وضرب من الشعر[١] .

* * *

الأثر اليهودى والنصرانى :

وقد كانت كلتا الديانتين موجودة فى بعض أنحاء الجزيرة العربيَّة ، وكان لهما أماكن عبادة يؤمّها اليهود والنصارى ، وكانت لهم شعائر دينيَّة يؤدّونها . ونحن نعلم أن عنصر الغناء والترتيل واضح أبْيَن وضوح فى تأدية شعائر هاتين الديانتين ، سواء أكان ذلك فى أعمال العبادة وحفلاتهم الدينيَّة وما يتخلَّلها من رقص وغناء ، أم فى ترتيل كتبهم وإنشادها .

ومن مظاهر هذا التأثر أن فى الشعر العربى واللغة العربيَّة إشارات توحى بأن العرب كانوا يعرفون هذا الضرب من الغناء الدينى عند اليهود والنصارى ، فقد قال الحارث بن عُبَاد فى وصفه لرسم دار ليلى[٢] :

زَعْزَعَتْهُ الصَّبَا فأَدْرَجَ سَهْلاً ثم هاجَتْ لَهُ الدَّبُورُ نَحِيلا
فكأَنَّ اليَهُودَ فى يَوْمِ عِيدٍ ضَرَبَتْ فِيهِ رَوْقَشاً وطُبُولا

وقال الأعشى يصف الخمر :

لهَا حارسٌ لا يَبْرَحُ الدّهْرَ بَيْنَهَا وإِنْ ذُبحتْ صلَّى عَلَيها وَزَمزَما

وقال ربيعة بن مقروم يصف راهبًا[٣] :

جَأْرُ سَاعَاتِ النِّيَامِ لِرَبّة حتى تَخَدَدَ لَحْمُهُ متَشَمعِلُ

جأر : أطلق صوته للدعاء ، والمتشمعل : المتغنى فى تلاوة الزبور .

---

(١) مجلة كلية الآداب – المجلد الحادى عشر – ج ٢ ، ديسمبر سنة ١٩٤٩ ، ص : ٢١ .
(٢) شيخو ، شعراء النصرانية : ٢٧٩ .
(٣) الأغانى ١٩ : ٩٢ .

وقال أبو مِحْجَن الثَّقَفى [١] :

إنى وَمَا صَاحَتْ يَهُودُ وَطَرَبَتْ ثَلاثَ لَيَالٍ بالحِجَازِ لَحَائِرُ

ولَوْلا ابْنَةُ الحَبْرِ اليَهُودِىّ قد حدا بأَجْمالِنَا فى نقْبِ جِسْمَانَ جَائرُ

ما طربت له اليهود ، يعنى : التوراة .

وقد مرّ بنا أن بنى النَّضير كانت لهم قيانٌ يعزفن بالدفوف والمزامير ، وأنَّهم حينما أجلاهم الرسول ، صلى الله عليه وسلم ، إلى خيبر ، استقلّوا بنسائهم وأبنائهم وأموالهم ، معهم الدفوف والمزامير ، والقيان يعزفن خلفهم .

* * *

وخلاصة ما تقدّم : أن هذا الضرب من الغناء قد أثّرت فيه مؤثرات خارجيَّة وصبَّت فيه جداول أجنبيَّة ، ولكنَّنا مع ذلك نذهب إلى أن ذلك التأثير لم يفقد هذا الغناء صبغته العربيَّة ، ولم يَنْفِ عنه طابعه العربى . وآية ذلك أنَّنا وجدنا فى الشعر الجاهلى ما يُفْصِح عن أن أولئك القيان كنّ يغنّين بلغة عربيَّة مُبِينة ، وكان السامعون يتجاوبون مع هذا الغناء وينفعلون به ، حتى إن شاعراً فَحْلاً من شعراء الجاهليَّة ، هو النابغة ، أصلح عيباً موسيقيًّا فى القافية دلَّته عليه إحدى قيان المدينة بغنائها . ولا ريب كذلك أن هؤلاء القيان كنّ يتغنَّين بألحان عربيَّة فى الغناء ، تختلف عن طريقة الغناء التى شاعت منذ أوائل العصر الأموى ، والتى كان الأثر الأجنبى فيها واضحًا قويًّا فيما يبدو .

ولكن هذا القول يحتاج إلى تفصيل يزيد على ما قدّمنا . . . وربَّما كان من حقّ الموضوع علينا أن نبيّن هذه العناصر العربيَّة الأصيلة فى الغناء — وغناء القيان بخاصة — بعد أن جلونا العناصر الدخيلة أو الأثر الأجنبى فيه .

والحديث عن أصالة الغناء فى الأمة العربيَّة وقِدَمِه وبيان العناصر القوميَّة

---

(١) ديوان شعر أبى محجن الثقفى — صنعة العسكرى — مخطوط بدار الكتب (٦٠٧ أدب) .

فيه ، موضوع عام ، ربّما ظهر فيه خروج على الموضوع المحدود الذى يدور عليه بحثنا . . . ولكنّنا نرى أنّه متّصل به أوثق اتصال ، بل إنّنا لنرى أنّ هذا الغناء العربى ، الذى أشارت إليه المصادر العربيّة ، والذى حاولتْ أن تكشف عن أوّل أنواعه حينما ذكرت أن « الحداء أول السماع والترجيع فى العرب . ثمّ اشتقّ الغناء من الحداء » . . . إنّما هو ضرب مستحدث قريب العهد إذا قيس بتاريخ الأمة العربيّة ، وأنّه فرع انفصل عن أصل واحد سحيق فى القدم . وهكذا نجد أنفسنا مضطرّين إلى بيان هذا الأصل ، ومشاركة النساء عامة فيه . ثمّ كيف تدرّج حتى انفصل عنه هذا النوع من غناء القيان المحترفات ، واتخذ صورته المستقلّة .

ضروب الغناء فى الجاهلية ومنزلة غناء القيان بينها

أصالة الغناء العربى وساميته :

فالخطوة الأولى لبيان ما قدّمنا هى الحديث عن أصالة الغناء عند العرب ، والإشارة إلى أن ذلك الأثر الأجنبى الذى تناولنا طرفًا من حديثه لم يكن إلاّ جداول صبَّت فى مجرى هذا الغناء الثَّرّ الفيَّاض ، فاندمجت فيه ، وتدفَّقت معه ، وقد تكون أضافت إليه جديداً أو زادت عليه طريفًا ، ولكنَّها أوّلاً لم تكن منبعَه ولا سبب جريانه ، ولم تستطع ، ثانيًا ، أن تغيّر مجراه ، أو أن تخرج به عن الحدود التى رسمتها له طبيعة أرضه .

وممَّن يعتقد هذا الرأى ويذهب إلى أصالة الغناء العربى وساميَّته الأستاذ فارمر ؛ فقد ذكر[1] أن كلّ من بحث فى الموسيقى عند العرب اتَّجه فى بحثه إلى اليونان أو الفرس ، ليجد عندهم أصول تلك الموسيقى . وقد يُعْذَر أمثال هؤلاء لأنَّنا ، حتى سنوات قريبة ، لم نكن نعرف شيئًا عن الجاهليَّة العربيَّة إلاّ ما يمكن أن يُلْتَقَطَ من فتات الكُتَّاب اليونان واللاتين ، وإلاّ تلك الأساطير الجاهليَّة العربيَّة ! وهكذا كان من الطبيعى أن تتَّجه الأنظار إلى اليونان أو الفرس ، وبخاصة حينما ننظر إلى مركز بلاد العرب والحضارات الأجنبيَّة التى اتَّصلت بها . ومع ذلك فإنَّه من الحقّ أن الثقافة والحضارة العربيَّة لم تبدأ فى تلك الفترة الغامضة التى تُدْعى بالجاهليَّة ، حينما كانت السيادة اليونانيَّة والرومانية والبيزنطيَّة والفارسيَّة فى ذروتها ، ولم تبدأ كذلك بالإسلام ، ولكنَّها ترجع إلى فترة قديمة ، بل سحيقة فى القدم .

ولقد كان لأعمال التنقيب والحفر التى قام بها العلماء فى السنوات الأخيرة

---

(١) مقدمة كتابه Hist. of Arabian Music, XI.

فى مراكز الحضارة الساميّة القديمة أثر كبير فى تغيير فكرتنا عن تاريخ الحضارة فى العالم . وإن أقدم إشارة إلى بلاد العرب ، عثرنا عليها حتى الآن ، ترجعنا إلى الألف الثالث قبل الميلاد . . .

وبعد أن يفصّل الأستاذ فارمر القول فى هذا المجال بعض التفصيل ، ويتدرّج بنا فى تاريخ العرب وحضارتهم والنقوش والنصوص الدالّة على ذلك من القرن الثلاثين إلى القرن الأوّل قبل الميلاد ، يقول : « ونحن مَدِينون لجهود الرحالة والمنقّبين فى الحفائر والعلماء ، فقد عرفنا بفضلهم أن تلك الممالك العربيّة القديمة كانت ذات حضارة لا تقلّ عن حضارة بابل وآشور » . ويورد فارمر رأى فرتز هومل Fritz Hommel « أن الحضارة العربيّة الجنوبيّة بآلهتها ومذابحها ذات البخور ونقوشهـــا وحصونها وقلاعها لابدّ أن تكون مزدهرة متحضرة منذ القرن العاشر قبـــل الميلاد » . ثمّ يقول : وليست النقوش العربيّة وحدها هى التى تدلّنا على عظمة هذه الحضارات ، بل إن النقوش المسماريّة البابليّة الآشوريّة ، والتوراة ، والمؤلفين اليونان والرومان ، ليشهدون بذلك . ونحن ، إذ نعترف بالأثر الشامل للحضارة البابلية الآشوريّة ، نرى أن البلاد العربيّة نفسها كان لها سهم وافر ونصيب كبير فى تلك الثقافة . وقد ذكر هومل أن قيمة العرب فى الشرق القديم تكمن فى مجال الحضارة والدين ، ويكفى أن نذكر كلمتى البخور وعبادة النجوم (القمر) لندرك أثر العرب فى الأمم المجاورة لهم ، ولاسيما العبرانيين واليونان .

وبعد هذا التقديم ، ينتقل فارمر إلى الحديث عن الموسيقى بخاصة ، فيقول[1] : « مع ما ذكرنا عن حضارة العرب فإنّه لم يصل إلينا شىء ذو بال عن الغناء والموسيقى عند العرب الأقدمين . ولكن ثمة ما يفيد أن غناءهم كان يُستَمتع به ويقدر حقّ قدره ، فقد ذكر فى نقش آشوربانيبال (القرن السابع قبل الميلاد) أن العرب الذين كانوا يعملون لسادتهم الآشوريين ، كانوا يزجون أوقاتهم بالغناء والموسيقى ، وقد سُرّ الآشوريون من هذا الغناء ، فطلبوا منه المزيد .

---

(١) مقدمة كتابه ص : ١٣ .

ولكن فقدان النصوص والدلائل لن يحول بيننا وبين تصوّر الثقافة الموسيقيّة فى الممالك العربيّة ، فقد كانت هناك مشابه واضحة المعالم فى الثقافة والحضارة عامّة بين الجماعات الساميّة . وخاصة فى الدين ، وهو مرتبط أوثق ارتباط بالموسيقى والغناء ، ولا بدّ أن الثقافة الموسيقيّة قد بلغت شأواً واحداً عند الآشوريين والفينيقيين والعبرانيين والعرب ، وكانوا جميعًا تربطهم روابط سياسيّة وتجاريّة ، وكانوا فوق هذا كلّه يتكلّمون لغة واحدة . وفى جميع هذه الجماعات الأخرى نرى أن الموسيقى قد تسنّمت ذروةً سامقة ، ولو أخذنا بأقوال اليونان والرومان الذين تحدّثوا عن الممالك العربيّة التى كانت حياتها المترفة المتحضرة مثار حسد عند جيرانهم ، والذين فاقت ثروتهم جميع الشعوب الأخرى ، لذهبنا إلى أنّهم كانوا متفوّقين فى الموسيقى كسائر الساميين » .

ويمضى الأستاذ فارمر فيقول : إن الأستاذ ستيفن لانجدون Stephen Langdon البحّاثة الممتاز المختصّ بالآثار الآشوريّة ، قد أبان العلاقة الوثيقة بين موسيقى الآشوريين والمناسك والشعائر اليهوديّة . وإذا أخذنا بالتشابه بين الألفاظ والأسماء سحبنا هذه العلاقة على العرب . فـ (الشارو Sharru) أو المرتّل يمكن اقتفاؤه فى الشاعر أو الكاهن العربى . والترنيمة الآشوريّة هى (شيرو Shiru) ونلحظ فيها شبهها بالكلمة العبريّة (شير Shir) ومعناها أغنية ، والكلمة العربيّة شعر . وفى الآشوريّة (زمارو Zamaru) تسبيحة ، وفى العبريّة (زمراه Zimrah) أغنية و (مزمور Mizmor) . ولا ريب أن الكلمة الآشوريّة Shigu (أى دعاء الاستغفار والتوبة) والكلمة العبريّة Shiggaion والكلمة العربيّة : شجن ، كلّها ذات أصل واحد . وكذلك يمكن ربط كلمة allu الآشوريّة ، ومعناها : النواح ، بالكلمة العبريّة : elal ، والعربيّة : ولوال . ولا شكّ كذلك أن الكلمة الآشوريّة shidru يقابلها فى العربيّة : الإنشاد . واللفظة الدالة على الموسيقى فى الآشوريّة هى (nigutu أو ningutu) ومادتها الأصليّة nagu ومعناها الصوت ، وشبيهها فى العبريّة nagan (العزف بآلة وتريّة) ومنها negimah بمعنى الموسيقى أو الآلات الوتريّة . وكلمة عن an فى

الآشوريّة تعنى أغنية ، وهى نفسها الكلمة العبريّة عاناه Anah ، والكلمة العربية : غناء . وقد ربط العلماء بين اللفظة الآشوريّة alalu ، واللفظة العبريّة tehillah ، واللفظة العربيّة : تهليل ، وذهبوا إلى أنّها جميعًا ذات أصل واحد . وكلمة nagu فى الآشوريّة تعنى الندب ، ولا شكّ أنّها ذات صلة بالكلمة العبريّة nehi والكلمة العربيّة : النوح .

وبعد أن يتحدّث فارمر عن آلات الموسيقى عند الآشوريين والآراميّين والعبرانيين والعرب على هذا النمط المقارن ، يقول : ولا ريب أن هذا التشابه الواضح بين هذه الألفاظ ما كان يمكن أن يكون ذا خطر لو لم نكن نعرف الاتصال الوثيق بين هؤلاء الساميين فى الثقافة والحضارة . ثمّ يشير فارمر إلى الانحلال السياسى والاضطراب الاقتصادى اللذين مُنِيتْ بهما الجزيرة العربيّة فى الجاهليّة الأخيرة ، لأسباب ذكرها .

* * *

نشأة الغناء وأنواعه فى الجاهلية :

بعد هذا الحديث الذى عرضه الأستاذ فارمر ، وأبان فيه أصالة الغناء العربى وقِدَمَه ، ووضّح بعض المظاهر اللغويّة التى تكشف عن ساميّته ، ننتقل إلى الخطوة التالية وهى — كما ذكرنا — بيان أنواع الغناء الأخرى فى الجاهليّة ، ففيها تأييد للخطوة الأولى ، ثمّ إنّنا سنرى مشاركة النساء فى هذه الأنواع ، وكيف تدرّجت حتى انفصل عنها غناء القيان المحترفات واتخذ صورته المستقلّة .

وأنا أذهب — لبيان ذلك كلّه — مذهب فريق من الباحثين الذين عُنُوا بهذا الضرب من الدراسات . فقد لفت انتباههم فى أثناء دراساتهم لحضارات الأمم العريقة فى القدم : كالمصريين والبابليين والعبرانيّين واليونان ، أن الفنّ كان يواكب الدين ويلازمه ، وأن شعائر العبادة كانت تبتغى الوسيلة للتعبير عن نفسها فى صور فنية . ووصلوا ، بعد استقراء طويل ، إلى أن الفنون جميعها — والغناء

والموسيقى منها — إنّما نشأت ، أوّلَ ما نَشأتْ ، فى أحضان الدين ؛ واتُّخِذتْ ، أوّلَ ما اتُّخِذَتْ ، وسيلة تُقَرِّبُ العابدين إلى تلك القوى الغامضة التى كانوا يعتقدون أنّها تسيطر عليهم ، ويتزلّفون بهذه الفنون إليها ، يبتغون رضاها ، أو يتجنّبون سخطها . وبذلك « كان الدافع الأوّل لخلق الأعمال الفنيّة تهدئة الأرواح وإراحتها ، سواء أكانت هذه الأرواح فى مظاهر الطبيعة أم أرواح أسلاف »[١] .

وربّما كان منشأ الغناء والموسيقى من « أن الإنسان الأوّل أو البهيمى كان يسمع أغاريد الطيور ، وهمسات الغابات ، وأنين الزوابع ، وحفيف الأشجار ، وخرير الماء ، وتلاطم الأمواج . . . كان يسمع كلّ هذه الأصوات الطبيعيّة فيهتزّ إمّا طربًا وإمّا خوفًا ، إذ تنتشى نفسه وتبتهج لبعض هذه الأصوات ، ويخاف ويقشعرّ من البعض الآخر . فكان يصوّر له الخيال أن هذه الأصوات صادرة عن مَرَدَة وأرواح فوق قوّة البشر ، لها قدرة التوارى عن البصر ، فإذا طربت نفسه لبعضها ظنّها صديقة له مشفقة عليه ، وإذا اقشعرّ بدنه وداخله الخوف لسماع البعض الآخر دان بقوّة هذه الأصوات أو الأرواح ، ويودّ أن تعاونه الأصوات المسالمة الأولى على مقاومة الأصوات أو الأرواح المعادية . وقد تنتابه الرغبة فى مهادنة الأخيرة وخطب ودّها حتى لا تبغى عليه . كان يتمثّل الروح الشرّيرة كامنة فى أنين الزوابع وصوت العاصفة التى تهبّ على غابته ، فتخلع أشجارها ، وتثير غبارها ، وتهدّد سلامته ، وتدخل الرعب إلى قلبه . فكيف له أن يتفاهم مع هذه الأصوات الجبّارة العنيدة الآتية من عالم آخر غير مرئى ؟ كان لا بدّ له إذن من التفكير فى مخاطبتها بلغتها ومحاكاة أصواتها ، فنشأت الموسيقى الأولى ، وجاءت الطقوس السحريّة التى ما لبثت أن تطوّرت إلى معتقدات ثمّ أديان . . . »[٢] .

---

(١) راجع لبيان علاقة الفنون بالدين والشعائر كتاب : Encycl. of The Arts, Primitive, 803
Jane Ellen Harrison لمؤلفته Ancient Art and Ritual

(٢) رأى Combarieu, Jules Léon Jean (1895-1915) كما نقله المترجم فى مقدمته لكتاب شارلس بيرلس عن أصول الموسيقى ص : ٦ — ٨ .

الغناء الدينى عند عرب الجاهلية :

ولا ريب فى أن العرب لم يكونوا بِدْعًا من الأمم . ولا بدّ لنا ، قبل أن نبعد فى القدم ، من أن نمسك بطرف البحث مبتدئين بالفترة الواضحة بعضَ الوضوح والتى تُمِدّنا بنصوص نطمئنّ إلى دلالاتها ، وهى فترة الجاهليّة الأخيرة التى يصوّرها لنا القرآن أصدق تصوير ، ويجلو الشعر الجاهلى بعض جوانبها . وطرف البحث الذى نريد أن نمسك به ثمّ نتدلّى إلى أعماق القدم ، هو هذه المناسك العامة والشعائر الرئيسيّة التى كانت تنتظم أعمال العبادة فى ديانة العرب الوثنيين . فنحن نعلم أن العرب كانوا يقدّسون الكعبة ، والأوثان القائمة فيها ، والكعبات الأخرى التى أقاموها فى غير مكّة ، والأنصاب والصخور والأشجار ، حيث كانت آلهتهم — على زعمهم — تقيم . كانوا يعكفون عليها ، ويطوفون بها ، ويرقصون حولها ، ويغنّون لها ، ويهلّلون ويلبّون ، ثمّ ينحرون الذبائح يقدّمونها قرابين للآلهة . . . ويعنينا فى هذه السبيل أن نعير هذا الطّواف والرقص والغناء والتهليل والتلبية شيئًا من العناية ، يبين صلتها بالبحث الذى نتصدّى له . فالقرآن الكريم يشير إلى أن صلاتهم عند البيت كانت مُكَاءً وتَصْدِيَة[1] ، وقد ذكر ابن عبّاس فى تفسير ذلك أن قريشًا كانت تطوف بالبيت وهم عُراة ، يصفرون ويصفّقون[2] . وقال ربيع بن ضبع الفَزَارى[3] :

فَإِنَّنِى والَّذِى نَعْمُ الأَنَامِ لَهُ حَوْلَ الأُقَيْصِرِ تَسبيحٌ وتهلِيلُ

والأقيصر : صنم فى مشارف الشام .

---

(١) الأنفال ، آية (٣٥) . وانظر معجم البلدان (مكة) فى الطواف وهم عراة ، وشعر قالته امرأة وهى تطوف كذلك .

(٢) تفسير الطبرى ، تحقيق محمود محمد شاكر ١٣ : ٥٢١ — ٥٢٨ .

(٣) الأصنام : ٣٩ .

ويذكر ابن الكلبي[١] أن العرب كانوا يسمّون طَوَافَهم بالأنصاب : الدَّوَار . وفى ذلك يقول عامر بن الطّفيل — وكان قد أتَى قبيلة غنيّ بن أعصر يومًا ، وهم يطوفون بنُصُبٍ لهم ، فرأى فى فتياتهم جمالاً وهُنّ يَطُفْنَ به — فقال[٢] :

أَلا يا لَيْتَ أَخْوالى غَنِيًّا عليْهِمْ كُلّما أَمْسَوْا دَوَارُ

ويذكر امرؤ القيس هذا الطواف ورقص العذارى حول الصنم بقوله :

فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كأَنَّ نِعَاجَهُ عَذارَى دَوَارٍ فى مُلاءٍ مذَيَّلِ

وقد وردت فى الحديث إشارة إلى رقص نساء بنى دوس حول ذى الخَلَصَة ، وكانوا يُلْبِسونه القلائد ، ويعلّقون عليه بيض النعام ويذبحون عنده[٣] .

وفى كتب الأدب والتاريخ إشارات كثيرة إلى التلبية عند قبائل العرب . والتلبية فى صورتها التى حفظتها لنا هذه المصادر العربيّة تتكوّن من جمل قليلة ، قصيرة ، مقفّاة ، مجزّأة تجزيئًا موسيقيًّا ، لعلّه قُصِدَ ليساعد على تنغيمها وغنائها ، ولقد بلغ من وفرة الموسيقى فى هذه الجمل المسجوعة أن جاء بعضها موزونًا على أبحر قصيرة مجزوءة . ومن أمثلة هذه التلبيات الموزونة تلبية نِزَار :

لَبَّيْك ، إنّ الحمد لك — والمُلْك لا شريك لك — إلا شريك هو لك — تملكه وما مَلَكَ .

وأطرف هذه التلبيات هى تلبية عَكّ ، فقد ذكر ابن حبيب النسّابة[٤] أن عَكّ كانت ، إذا بلغوا مكّة ، يبعثون غلامين أسودين أمامهم يسيران على جمل ،

---

(١) الأصنام : ٣٣ .

(٢) الأصنام : ٤٢ ، وانظر معجم ما استعجم ١ : ٣٠ وبيت زهير بن جناب الكلبى فى الدوار .

(٣) ياقوت ، البلدان (خلصة) « قال : وبلغنا أن رسول الله ، صلى الله عليه وسلم ، قال : لا تذهب الدنيا حتى تصطك أليات نساء بنى دوس على ذى الخلصة يعبدونه كما كانوا يعبدونه » .

(٤) المحبر : ٣١١ وما بعدها . وفى « رسالة الغفران » ص : ٥٢٦ — ٥٢٩ حديث مفصل نفيس عن التلبية .

مملوكين قد جُرِّدا ، فهما عُرْيانان — فلا يزيدان على أن يقولا : نحن غُرَابا عَكّ . وإذا نادى الغلامان بذلك صاح مَنْ خلفهما مِنْ عَكّ : عكّ إليك عانيهْ ، عبادك اليمانيهْ ، كيما نحجّ الثانيهْ ، على الشّداد الناجيهْ .

ويرى الأستاذ فارمر[١] رأيًا طريفًا فى هذا الصدد ، فهو لا يستبعد أن تكون هناك علاقة بين النُّصْب وغناء النَّصْب ، وقد أوحت إليه بهذه العلاقة تلك المشابهة اللغويَّة بين الكلمتين . فهما من مادة لغويَّة واحدة فى الأصل معناها : الرفع والإعلاء ، فالنَّصْب مايُرْفَع به الصوت من الغناء ، والنُّصُب ما يُرْفَع ويُنْصَب من الحجارة .

وهنا لا بدّ لى أن أستشهد برأى للمستشرق الإنكليزى روبرتسون سمث ، فهو يرى — بعد دراسة مستفيضة للدين عند الساميين فى أطوار مجتمعاتهم المختلفة ، ومقابلة ذلك بالنتائج التى وصل إليها الباحثون المختصون بتقاليد الأمم البدائيَّة وعاداتهم وديانـاتهم فى القديم والحديث — يرى أن المناسك والشعائر التى يقوم بها العُبَّاد فى أثناء القربان تخضع لعادات وتقاليد ثابتة مقرّرة ، وأن الشعائر المصاحبة لذبح القربان تستمرّ على صورتها القديمة حتى بعد أن يفقد الحيوان معانى قدسيته فى الحياة العادية . فيكون بذلك للسوابق والعادات القديمة من القوّة ما يُبْقِى على صُوَر العبادة التى فقدت معناها الأصلى[٢] . ولذلك يكون من المرجَّح أنَّنا حيث نجد قربانًا لا بدّ أن نجد معه بقيَّة الشعائر كالرقص والغناء .

وبعد ؛

فإنى لا أحسبنا مسرفين على أنفسنا إذا رأينا فى النصوص السابقة ما يوحى لنا بالطمأنينة إلى أن الغناء والرقص كانا من شعائر الدين فى الجاهليَّة الأخيرة . ونحن بعد ذلك مستطيعون اقتفاء آثار هذه المعالم فى فترة أقدم من هذه الفترة ؛ وأقرب ما عثرت عليه من النصوص إلى فترة الجاهليَّة الأخيرة هو النص الذى

---

(١) History of Arabian Music, 8.

(٢) Religion of the Semites, 404, 287.

ذكره نيلوس[١] Nilus — فى أواخر القرن الرابع وأوائل الخامس للمسيح — يصف لنا فيه مناسك العرب من أهل البادية فى شمال الجزيرة العربيّة ، وشعائرهم حين تقديمهم القرابين ، فيذكر أنّهم كانوا يُعِدّون مذبحًا بسيطًا من الحجارة والصخور المتراكمة ، ثمّ ينيخون الناقة التى يختارونها للقربان ، ويطوفون بها ثلاثًا طوافاً هادئًا وقوراً يقودهم رئيسهم وهم يغنّون ويرتّلون . ثمّ يطعن رئيسهم الناقة فى أوداجها الطعنة الأولى ، بينما يرتّل المجتمعون آخر كلمات الأغنية (التسبيحة) ثمّ يعبّون مسرعين من الدم المنبثق ، ثمّ تنهال الجماعة كلّها على القربان بسيوفهم ، ويقتطعون قطعًا من لحمه .

وأمّا سترابو فيقودنا إلى القرن الأوّل قبل الميلاد ، فيذكر[٢] لنا أن الأنباط كانوا يقيمون ولائم وأعياداً عامة يشتركون فيها جماعات ، كلّ جماعة من ثلاثة عشر شخصًا ، تغنّيهم فيها قينتان ، وكان ملكهم يدير مجرى كؤوس الشراب فى عظمة وأبّهة .

ويقدم لنا هيرودوتس[٣] أقدم نص نستطيع الرجوع إليه ، إذ يعود بنا إلى القرن الخامس قبل الميلاد ، وفيه يصف لنا الطريقة التى يتآخى فيها شخصان قريبان أو غريبان بقوله : إذا أراد رجلان أن يتآخيا أو يتصادقا فإنّهما يقفان ، وبينهما ثالث عمله أن يجرح بحجر حاد باطن كفّيْهما قرب الإصبع الوسطى ، ثمّ يأخذ قطعة من ملابسهما ويغمسها فى دم كليهما ، ويبلّل بها سبعة أحجار منصوبة هناك فى وسط حلقتهم ، بينما هم جميعًا يلبّون ويهلّلون طوال الوقت لإلهيهما أوروتال — الشمس (الضوء المتعالى) وأليلات (اللات) ، ومن عادتهم أن يتقرّبوا إليهما بحلق شعور رؤوسهم على شكل حلقة مستديرة ، ويقومون بذلك بعيدين عن المعبد .

---

(١) انظر لذلك Migne, pp. GG.LXIX, 611 : Robertson Smith, Religion of the Semites, 338.

(٢) Strabo, Geography, 16, 4. 26.

(٣) Herodotus, History - Everyman's, Book III, 8, p. 213.

ونحن نقف عند القرن الخامس إذ تنقطع بعده النصوص ، ونرى أنّه من العبث أن نخبط فى سيرنا إلى أبعد من ذلك ، وإن كان لا بأس علينا إن وقفنا حيث نحن ، وأرسلنا البصر يرود آفاق القِدَم ، فيخيّل إلينا أن ما استنبطناه من النصوص يصحّ أن ينسحب افتراضًا على الأمّة العربيّة منذ أن عرفت العبادة ومناسكها فى أطوارها البدائيّة التى لم يحفظها لنا التاريخ . وللمستشرق روبرتسون سمث رأى افتراضى يذهب إليه فى هذا المجال ، فهو يقول[1] : « ويخيّل إلىّ أنّه من المحتمل أن لونًا من ألوان النواح والندب على القربان كان جزءاً من أقدم المناسك القربانيّة . وأن هذا هو التفسير لبعض الشعائر التى كانت تلازم القربان عند اليونان : كالعواء والنواح . وكان النساء فى ذلك — كما كُنّ فى النواح على الميت — يقمن بالدور الرئيسى . وربّما كان الصراخ (التهليل) الذى كان يلازم تقديم القربان عند الساميين فى أقدم صوره نواحًا لموت الذبيحة ، مع أنّه بعد ذلك اتّخذ صورة أغنية المدح (التهليل) وانحدر بين العرب إلى ترديدٍ لا معنى له لكلمة — لبيك[2] » .

* * *

وأمّا أنواع الغناء الأخرى التى عرفها الجاهليون فهى : غناء الحرب ، والنواح ، وغناء الولائم الخاصة — كالعُرْس والخُرْس والإعذار . ولستُ لأفصّل القول فيها ، وإنّما يعنينى منها أمران :

---

(١) هامش (١) من Religion of the Semites, 431

(٢) وفى القرآن الكريم آيتان يجدر بى أن أشير إليهما ، فربما كان فيهما ما نأنس إليه نفسياً فى دعم هاتين الدعويين : ملازمة الغناء لتقديم القربان ، وقدم هذه المناسك القربانية وشمولها . قال تعالى : « إنما حرم عليكم الميتة والدم ولحم الخنزير ، وما أهل به لغير الله » . فقد ذكر السيوطى (تفسير الجلالين — البقرة ، آية : ١٧٣) أن الإهلال : رفع الصوت ، وكانوا يرفعونه عند الذبح لآلهتهم . وقال تعالى : « ولكل أمة جعلنا منسكاً ليذكروا اسم الله على ما رزقهم من بهيمة الأنعام . . . » سورة الحج آية ٣٣ . والمنسك : ذبح القربان ، أو مكانه . وهذه الآية الأخيرة صريحة الدلالة على أن تقديم القرابين على المذبح وما يلازمه من شعائر كان شائعاً عند الأمم فى جميع أزمنتها .

أولهما — أن هذه المناسبات جميعها : الحرب ، والنواح ، والولائم الخاصة ، فيها من الشعائر والمناسك الدينيّة ما يبيّن بوضوح هذه الصلة القويّة بينها جميعاً ، وما يجعلنى أرجّح أن الغناء فيها إنّما هو غناء دينى ، أو مشتقّ منه متفرّع عنه . وينبغى أن أشير إلى أن النصوص التى بين أيدينا عن هذه الأنواع إنّما ترجع بنا إلى فترة حديثة العهد من حيث نشأة الأمة العربيّة ، وأنّها تشير إلى عادات وتقاليد قد أخذت شكلها المستقلّ المنفصل النهائى ، فحُفِظت لنا هذه الأشكال الحديثة المنفصلة ، ونُسِيَتْ دلالاتها الحقيقيّة وأصولها التى تفرّعت عنها .

وأمّا الأمر الآخر الذى يعنينا من هذه المناسبات : فهو مشاركة النساء فى الغناء فيها مشاركة كبيرة ، يسّرت السبيل فيما بعد إلى استقلالهنّ بالغناء المحترف .

* * *

الغناء الحربى :

وكان الغناء الحربى فى الجاهليّة ضربين :

أولهما — الارتجاز بالشعر ، فكثيراً ما يرد أن المحارب فى أثناء تأهبه لخوض المعركة ، أو فى إبّانها قد « ارتجز » . وغالباً ما نرى أن هذا الرجز حوار شعرى بين محاربين ، يرتجز أحدهما أشطراً فيردّ عليه قِرْنُه بأشطر أخرى .

وثانيهما — هذه الأناشيد والأغانى الحماسيّة التى كان يؤدّيها المحاربون جماعةً ، أو تغنّيها النسوة من ورائهم ليَبُثُثْنَ روح الحماسة والشجاعة فى المقاتلين .

ولا شكّ فى أنّ أثر الدين فى الحرب أثر قوى واضح منذ أقدم العصور حتى عصرنا هذا . ولا شكّ كذلك فى أن هناك فرقاً بين أن يكون للدين أثر فى الحرب وبين أن تكون الحرب حرباً دينيّة ، وخاصة فى العصور غير السحيقة . فقد تنشب الحرب بين جماعتين لسبب لا علاقة له بالدين ألبتّة ، ولكن ذلك

لا يمنع أن يطلب كلّ فريق النصر من إلهه ، وأن يصلى له ، وينذر النذور ، ويقدّم القرابين . وإذا كنّا لا نستطيع أن ننكر بعض هذه المظاهر فى عصرنا الحديث ، وقد انفصلت فيه نواحى الحياة بعضها عن بعض انفصالاً ما ، وتميّزت واستقلّت ، فإن ذلك لا شكّ كان أقوى وأبْيَنَ حينما كانت نواحى الحياة متداخلة متشابكة ، لا يكاد يميّز الإنسان بين حياة الجماعة السياسيّة والاجتماعيّة والدينيّة .

ولقد كان الإله فى تلك الأمم الفطريّة عدوًّا لأعداء قبيلته ، يرى أفراد الجماعات الأخرى الذين لا تربطهم أواصر الرّحم بقبيلته غرباء بعيدين عنه . ومن هنا كان لا بدّ من أن يكون للإله نصيب وافر فى خصومات جماعته وحروبهم . فقد كان كلّ إله يدافع فى الحرب عن جماعته ، ويناضل فى سبيلها ، ومن ثَمّ يُعْزَى انتصار أحد الفريقين إلى عون الإله ونصرته . وكثيراً ما كان الصنم أو الرمز المقدس يرافق الجيش فى المعركة ؛ ويسوق روبرتسون سمث[١] على ذلك بضعة شواهد ، منها : أن بنى إسرائيل يحملون معهم التابوت إلى ميدان المعركة « وكان عند دخول تابوت عهد الربّ إلى المحلّة أن جميع إسرائيل هتفوا هتافًا عظيمًا حتى ارتجّت الأرض . . . فخاف الفلسطينيون لأنّهم قالوا قد جاء الله إلى المحلّة[٢] » .

ومنها : أن الفلسطينيّين كانوا يحملون أصنامهم معهم إلى المعركة « وتركوا هناك أصنامهم فنزعها داود ورجاله[٣] » حينما هزمهم فى معركة بعل فراصيم .

ومنها : أن أهل قرطاجنّة كانوا ينصبون فى أثناء المعركة ، وبجوار خيمة القائد ،

---

(١) Religion of the Semites, 35-37.

(٢) صموئيل الأول – الإصحاح الرابع . وقد ذكر الزمخشرى (تفسير الكشاف – البقرة – آية ٢٤٨) أن موسى « كان إذا قاتل قدم التابوت ، فكانت تسكن نفوس بنى إسرائيل ولا يفرون » . وقيل كانت فيه « صورة من زبرجد أو ياقوت لها رأس كرأس الهر وذنب كذنبه وجناحان ، فتئن ، فيزف التابوت نحو العدو ، وهم يمضون معه ، فإذا استقر ثبتوا وسكنوا ونزل النصر » .

(٣) صموئيل الثانى – الإصحاح الخامس .

الخيمة المقدّسة حيث يضحّى أمامها بالأسرى بعد النصر .

ولا شكّ فى أنّنا مستطيعون أن نجد كثيراً من المظاهر الدينيّة فى الحرب لو تتبعنا حروب العرب فى الجاهليّة . وربّما كان أقربها إلى ما تقدّم مِنْ حَمْلِ المحاربين إلههم معهم إلى ميدان المعركة قول الشاعر [١] :

وَسَارَ بِنَا يَغُوثُ إِلى مُرَادٍ فَنَاجَزْنَاهُمُ قَبْلَ الصَّبَاحِ

ويرى روبرتسون سمث ، من هذا البيت ، أن الصنم « يَغُوث » كان يُحْمَل مع القبيلة فى غاراتها [٢] . ثمّ يشير إلى أنّنا نرى بقايا هذه المظاهر بعد الإسلام فى « خيمة القرامطة » و « كرسى المختار » .

ونحن نعلم أن الرجل ، إذا عزم على القيام ببعض مناسك دينه ، كان لا بدّ له من أن يدخل فى جوّ خاص يأخذ نفسه فيه أخذاً شديداً ، فيحرم عليها ما يُحلّه لها فى حياته اليوميّة . كذلك نجد أن المحارب العربى يأخذ نفسه بمثل هذه الأمور التى لا يأخذها بها إلاّ فى شئون الدين . فقد كانوا أحياناً يحلقون شعور رؤوسهم ، مثلما فعلت بنو بكر يوم تحلاق اللمم فى حرب البسوس [٣] . ونحن نعلم أن حلق الشعر شعيرة دينيّة ، وُجدَت عند العرب منذ القرن الخامس قبل الميلاد على الأقل ، وذكرها هيرودوتس فى نصّه المتقدّم . وكان حلق الشعر فى الجاهليّة — وما زال فى الإسلام — إحدى شعائر الحجّ . وكذلك كثيراً ما نجد أن المحارب إذا عزم على القتال ، ترك النساء والغزل ، وحرّم القمار والشراب [٤] . وممّا يتصل بهذا أوثق اتصال عادة العرب فى استشارة الآلهة قبل الذهاب إلى القتال

---

(١) معجم البلدان (يغوث) .

(٢) والأمر ليس مجرد استنتاج ، بل تؤيده النصوص ، فقد ذكروا أنه « لما رأت أرحب النساء قد بدت خلاخيلهن للفرار ، عادوا للقتال ، وقالوا : لا نفر حتى يفر يغوث ، وصبروا للقوم » (الخزانة ٤ : ٨٨) ، وانظر كذلك معجم ما استعجم ١ : ٥١ .

(٣) خزانة الأدب ١ : ٤٢٧ .

(٤) المصدر السابق ٢ ؛ ١٤٦ .

أو الأخذ بالثأر ، وأغرب مثل على ذلك ما فعله امرؤ القيس بعد أن قتلت بنو أسد أباه[١] .

وأمّا مشاركة النساء فى غناء الحرب فقد كانت مشاركة وافرة . وكما كان العذارَى يرقصْنَ ويغنّين حول الأنصاب ، كذلك كنّ يذهبن مع الرجال إلى ساح المعارك ، فيُثِرْنَ فى قلوب الرجال الحماسة والإقدام . ويَدْمُرْنَهُم على القتال ، ويحضُضْنَهم على لقاء الأعداء والصبر على ذلك[٢] . وربّما كان أوضح نصّ يشير إلى غناء النساء فى المعارك ما روى عن بنتى الفِنْدِ الزِّمّانى ، فقد نقل أبو الفرج[٣] عن ابن الكلبى : لمّا كان يوم التحالق أقبل الفِنْدُ الزِّمّانى إلى بنى شَيْبَان ، وهو شيخ كبير قد جاوز مائة سنة ، ومعه بنتان له شيطانتان من شياطين الإنس ، فكشفت إحداهما عنها وتجرّدت ، وجعلت تصيح ببنى شيبان ومن معهم من بنى بكر :

وَغَى وَغَى وَغَى وَغَى حَرَّ الحرَارُ وَالتَظَى
يَا حَبّذَا يا حَبّذَا المُحَلِّقُونَ بالضّحَىْ[٤]

ثم تجرّدت الأخرى وأقبلت تقول :

إنْ تُقْبِلُوا نُعَانِقْ وَنَفْرِشِ النَّمَـارِقْ
أَوْ تُدْبِرُوا نُفَارِقْ فِرَاقَ غَيْرِ وَامِقْ

وهذا الشعر الأخير غنّته أيضاً هند بنت عُتْبة فى يوم أُحُد ، قال ابن هشام[٥] : فلمّا التقى الناس ، ودنا بعضهم من بعض ، قامت هند بنت عُتْبة

---

(١) معجم البلدان (خلصة) .
(٢) النقائض (يوم ذى قار) ص : ٦٤٢ .
(٣) الأغانى -- بولاق ٢٠ : ١٤٤ ، وانظر شرح الحماسة للتبريزى ٢ : ٣٥ .
(٤) انظر : الاقتضاب فى شرح أدب الكتاب للبطليوسى : ٣١٨ ، وشعراء النصرانية لشيخو : ٢٤١ .
(٥) السيرة بولاق ٢ : ٧٩ .

فى النسوة اللاتى معها ، وأخذن الدفوف يضربن بها خلف الرجال ويحرّضنهم ، فقالت هند فيما تقول :

ويْها بَنى عَبْدِ الدارْ وَيْها حُمَاةَ الأَدْبَارْ
ضَرْباً بِكُلّ بَتَّارْ

وتقول :

إنْ تُقْبِلُوا نُعَانِقْ . . . . . .

فإنْ صَحّ ما ذهبنا إليه فيما تقدّم . جاز لنا أن نفرض أن هذا الغناء الحربى ذو صلة وثيقة بالغناء الدينى ، وأنّه ربّما اشتُقّ منه .

* * *

النواح :

وأمّا ما فى شعائر النواح من مشابهة لشعائر الدين فهو واضح بيّن . فمن شعائر النواح حلقُ الشعر أو جزّه وإراقة الدمّ . قال الأزهرىّ : « كانت المرأة فى الجاهليّة ، إذا مات زوجها ، حلقت رأسها ، وخمشت وجهها ، وحمّرت قُطْنَةً من دمِ نفسِها ، ووضعتها على رأسها[١] » .

وقد وصف حسان ما تعمله النوائح بقوله[٢] :

يَا مَىّ قُومِى فَانْدُبِى بِسُحَيْرَةٍ شَجْرَ النَّوَائِحْ
كَالحَامِلاتِ الوِقْرَ بِالـ ـثّقْلِ المُلِحاتِ الدَّوَالِحْ
المُعْـوِلاتِ الخَامِشَا تِ وُجُوهَ حُرّات صَحائِحْ

---

(١) لسان العرب (سقب) .
(٢) السيرة – بولاق ٢ : ١١٣ .

وَكَأَنَّ سَيْلَ دُمُوعِهَا الأَنصَابُ تُخضَبُ بالذَّبائحْ

يَنْقُضْنَ أَشْعَارًا لَهُ نَّ هُنَاكَ بَادِيَةَ المَسَائحْ

وقد رأينا من قبل أن من شعائر الدين الجاهلى حلق الشعر . وأوضح أمثلة ذلك ما رواه ياقوت عن الأقيصر[١] . قال : « وكانوا يحجّون إليه ويحلقون رؤوسهم عنده . فكان كلّما حلق رجل منهم رأسه ألقى مع كلّ شعرة قُرّة من دقيق — وهى قبضة » . ويقال : إن أهل الطائف كانت عادتهم أن يحلقوا رؤوسهم فى معبد البلدة كلّما عادوا من سفر[٢] . وقد ذكر ابن سعد[٣] أن بُوانة كانت صنمًا تحضره قريش تعظّمه ، تنسك له النسائك ، ويحلقون رؤوسهم عنده ، ويعكفون عنده يومًا إلى الليل .

وأمّا إراقة الدم . سواء أكان دمًا بشريًّا أم دم حيوان ، فهى شعيرة دينيّة فصّل القول فيها روبرتسون سمث فى كتابه « ديانة الساميين » عند الحديث عن القرابين والذبائح . ولا شكّ فى أن العلاقة بين قربان الدم وقربان الشعر وثيقة ، وأنّهما فى الأصل ذوا دلالة واحدة ، فكما أن الدم رمز للحياة ، وأن الغرض من قربان الدم عند الشعوب البدائية هو الرمز إلى الامتزاج والاتحاد بين الإله والعابدين ، كذلك نجد أن الشعر رمز للحياة والنموّ والقوّة ، وأن فى تقديمه قربانًا للإله رمزاً إلى عقد رباط بين الإله والعابدين .

وأغلب الظنّ أن الهدف من حلق الشعر وإراقة الدمع والدم على قبر الميت هو عقد ميثاق مع الميت ، ووعد بالمحافظة على عهده وذكره . وكما كان العابد يحلق شعره للإله تاركًا بذلك وراءه بضعةً منه دليلاً راسخًا على اتحاده بالإله ، كذلك نجد أن النائح ، فى إراقة دمعه ودمه وحلق شعره ، إنّما يترك للميت على قبره بضعةً منه دليلاً على اتّحاده به وعهده له .

---

(١) معجم البلدان (الأقيصر) .

(٢) Welh, Muh. in Med, 381.

(٣) الطبقات — لجنة نشر الثقافة الإسلامية — ١ : ١٣٩ .

وتتضح فكرة الميثاق والعهد بين الأحياء والأموات من دعاء العرب للقبر بالسّقْيا . وقد ذكر التبريزى[١] أن القصد من طلب السّقْيا للقبور أن تبقى عهودها غضّةً من الدروس ، طريّة لا يتسلّط عليها ما يزيل جدّتها ونضارتها . ومن الدلائل على فكرة العهد بين الحى والميت الدعاء أن لا يبعد ، وهو كثير فى شعر الرثاء .

ومن الأدلّة على هذه الصلة الوثيقة بين شعائر الموت وشعائر الدين : عَقْرُ النّاقة على القبر . ذكر ابن أبى الحديد[٢] عند حديثه عن أبيات جُرَيْبَة بن الأشْيَم الفَقْعَسِيّ (مخضرم) التى يوصى بها ابنه أن يعقر على قبره — أنّه وصّى ولده أن يعقر مطيته بعد موته على هيئة القربان كالهَدْى المعقور بمكّة .

* * *

غناء الولائم الخاصة :

وأمّا النوع الرابع من من غناء الجاهليّة فهو : غناء الولائم الخاصة ، ونعنى بها : الأعراس ، والولادة ، والختان . وسنرى أن عنصر القربان ، سواء أكان قربان الدم أم الشعر أم كليهما معًا ، عنصر أساسى فى هذه الولائم ، كما هو أساسى فى الدين والحرب والنواح . وسنجد أيضًا أن الوسائل التى توصل إلى عقد ميثاق وعهد بين الأحياء والأموات ، وربط أواصرهم ، تُتّبع هى نفسها فى الهدف الدينى لربط أواصر العباد وإلههم فى اتحاد وثيق ، وتُتّبع هى نفسها أيضًا فى عقد آصرة بين الفرد والجماعة ، كما سنرى فى هذه الولائم التى سمّيناها خاصة .

كان العرب يحتفون بهذه المناسبات ، فيذبحون الذبائح ، ويدعون لها الناس ، وتغنيهم فيها النساء . وكان لطعام كلّ مناسبة من هذه المناسبات اسم خاص به ، فالخُرْس : طعام الولادة ، والإعذار : طعام الخِتان ، والنقيعة : طعام الرجل

---

(١) شرح الحماسة — ط . محيى الدين عبد الحميد ٣ : ٧٨ .

(٢) ابن أبى الحديد — شرح نهج البلاغة ٤ : ٤٣٦ .

ليلة إملاكه ، أو طعام القادم من السفر ، أو ما نُحِر من النَّهْب قبل أن يُقْتَسم. وقد جمعت هذه الأصناف الثلاثة فى بيت أنشده ابن برّى ، وهو[١] :

كُلّ الطَّعَامِ تَشْتَهِى رَبِيعَهْ الخُرْسُ وَالإِعْذَارُ وَالنَّقِيعَهْ

وكان حسان بن ثابت ، إذا دُعى إلى طعام ، سأل : إلى عُرْسٍ أم خُرْسٍ أم إعذار ؟ فإن كان فى واحد من ذلك أجاب ، وإلاّ لم يجب .

وقد وردت أحاديث كثيرة تحثّ على التضحية ، ولو بشاة ، فى مثل هذه المناسبات ، وأن يوم المحتفى وليمة يدعو إليها الناس يستمتعون بالأكل والسماع .

روى أن النبىّ ، صلى الله عليه وسلم ، قال لعائشة[٢] : أهديتم الفتاة إلى بعلها ؟ قالت : نعم. قال : فبعثتم معها من يغنى ؟ قالت : لا . قال : أوَما علمت أن الأنصار قوم يعجبهم الغزل ؟ ألا بعثتم من يقول :

أَتَيْنَاكُمْ أَتَيْنَاكُمْ فَحَيُّونَا نُحَيِّيكُمْ
وَلَوْلا الحَبَّةُ السمْرَا ءُ لَمْ نَحلُلْ بواديكُمْ

وكان من عادتهم : حلق شعر المولود ، ويسمُّونه : عقيقة « والعَقيقة : شعر كلّ مولود يخرج على رأسه فى بطن أمّه ، وسمّيت الشاة التى تذبح عند حلق شعر المولود : عَقيقة ، لأنّه يحلق عنه ذلك عند الذبح . ولذا جاء فى الحديث : فأهريقوا عنه دمًا وأميطوا عنه الأذى — يعنى بالأذى : ذلك الشعر الذى يحلق عنه . ويقال للصبى إذا نشأ مع حىٍّ حتى شبّ وقَوِىَ فيهم : عُقَّتْ تَميمَتُه فى بنى فلان ، والأصل فى ذلك أن الصبى ما دام طفلاً تعلّق أمّه عليه التّمائم ، وهى : الخرز ، تعوّذه من العين ، فإذا كبر قطعت عنه ، قال الشاعر :

بِلادٌ بِهَا عَقَّ الشَّبَابُ تَمِيمَتِى وَأَوّلُ أَرْضٍ مَسّ جلدى تُرَابُهَا »[٣]

---

(١) لسان العرب (نقع ، خرس ، عذر) .
(٢) العقد ٧ : ٨ .
(٣) تاج العروس (عقق) .

ولروبرتسون سمث رأى طريف فى هذه الولائم ، فهو يرى[١] أن الاحتفاء بمولد الطفل إنّما هو رمز لتغيير رَحِمِه ، ويعنى بذلك أن نظام الأبوّة — أى أن يُنْسَب الولد إلى أبيه — نظام متأخر جاء بعد نظام الأمومة — أى أن يُنْسَب الولد إلى أمه — وأن نظام الأمومة نظام ساد جميع المجتمعات البدائيّة ، وكان سائداً فى البيئة العربيّة حينًا ، وله على ذلك شواهد لا محلّ لذكرها الآن . . . ومن هنا كانت الوليمة عند الولادة رمزاً لانتساب الولد إلى أبيه ودخوله فى قبيلته ، وأن حلق العقيقة كان ، فى أصله ، رمزاً لتخطّى مرحلة الطفولة والدخول فى مرحلة الرجولة ، وأن الأصل فى هذا الاحتفاء أن يَحْدُث فى رَيِّق الشباب ، لا بُعَيْد الولادة كما صار الشأن فى بداية الإسلام ، ودليله على ذلك أن فتيان العرب كانوا يتركون شعورهم تطول ولا يقصّونها إلاّ إذا دخلوا مرحلة الرجولة ؛ وقد عير امرؤ القيس أحدهم بأنّه لم يحلق عقيقته حتى شاخ ، وبذلك لم يبلغ مبلغ الرجال ، قال[٢] :

يَا هِنْدُ لا تَنكِحِى بُوهَةً عَلَيْهِ عَقِيقَتُهُ ، أَحْسَبَا

فحلق العقيقة إنّما هو قربان دينى يُقْصَد منه أن يكون رمزاً لدخول الشاب فى مرحلة الرجولة ، وانضوائه تحت قبيلته وفى حِمَى إلهها ، وتحمله الأعباء والتبعات الاجتماعيّة التى تفرضها عليه قبيلته ودينها .

ولسنا فى حاجة — بعد الذى تقدّم — إلى تبيين العنصر الدينى فى الختان ، فإن قربان الدم فى هذا الاحتفاء ذو مظهرين : المظهر الأوّل فى الذبيحة التى تقدّم فى الوليمة ، والمظهر الثانى فى قطع جزء من الطفل وتقديمه قربانًا . فإراقة الدم تظهر عنصراً أساسيًّا فى هذا المنسك . والشبه كبير بين الختان وحلق شعر المولود ، حتى إنّ كلا منهما يسمّى عقيقة ؛ « والعقيقة : شعر كلّ مولود . . . قال أبو عبيدة وابن الأعرابى : العقيقة غُرْلَةُ الصَّبِىّ إذا خُتِن[٣] » .

---

(١) Religion of the Semites, 329-330.
(٢) التاج واللسان (عقق) .
(٣) التاج (عقق).

تطور الغناء الدينى إلى غناء فنى :

وبعد ، فإنى أرجو أن أكون ، فيما قدّمت ، قد أوضحتُ أوجه الشبه التى تنتظم المناسبات التى كان يغنَّى فيها ، وبيّنت أن هناك رابطًا متينًا بين هذه المناسبات والدين آنئذٍ ، وأن عنصر القربان أساسى فى كلّ هذه الولائم ، وأنّ الغناء فى جميع هذه المناسبات ، سواء منها العبادة والحرب والنواح والعرس والولادة والختان ، لم يكن فنًّا يُقْصَد لذاته ، ويُطْلَب للهو والتسلية وترويح النفس ، وإنّما كان ، مع الرقص ، شعيرة من شعائر هذه المناسبات ، تصاحب القربان وتلازمه .

ولستُ فى حاجة إلى أن أذكر أنّنى لا أقصد من هذا القول أن المحتفين بولادة المولود مثلاً — فى أواخر العصر الجاهلى — إنّما يحتفون وهم مدركون واعون هذا الهدف الذى بيّنّاه ، وأنّ الغناء فى مثل هذه الحفلات لم يكن يثير فى نفوس السامعين الطرب والشجو . وأنّهم إنّما كانوا يرون الغناء كما بيّنت شعيرةً دينيّة تصاحب القربان . . . لا شكّ أنّنى لا أقصد إلى هذا القول ، ولا إلى شىء قريب منه ، بل إنّنى لأذهب إلى أن نظرة القوم للغناء فى هذه المناسبات — فى العصر الجاهلى الذى نعرفه ، ربّما لم تكن تختلف اختلافًا كبيراً عن نظرتنا . فقد كانوا يذهبون إلى هذه الولائم . ويجدون فيها متعة وتسلية ، ويستمعون إلى غناء المغنيات فيهزّهم ، ويثير فى نفوسهم أحاسيس وانفعالات قد تكون سارة بهيجة يلتمسون فيها المتعة ، وقد تكون حزينة قاتمة تدفعهم إلى الحزن والبكاء . . .

وإنّما قصدت إلى أن ما ذكرته إنّما كان الأصل ، حينما كانت البيئة بدائيّة فطريّة ، وكلّما تقدّم الزمن ، وارتقت البيئة ، وتطوّر المجتمع ، انفصلت نواحى حياته التى كانت متشابكة متّحدة ، وانفصلت بذلك تلك العادات والتقاليد التى ترسّبت إليه ، فاستقلّت فى صور وأشكال نُسِى معناها القديم ، وصارت غاية تُطْلَب ، بعد أن كانت وسيلة يُتَوَسَّل بها إلى غيرها . . .

ومن هنا تطوّر الغناء مع تطوّر البيئة والزمن ، فصار ، حتى فى هذه المناسبات الدينيّة ، فنًّا قائمًا بذاته ، بعد أن كان ، فى أصله ، شعيرة دينيّة . . .

ثمّ نجد أن الغناء يسير خطوة ثالثة يباعد فيها ما بينه وبين أصله. وينفصل عن هذه المناسبات التى لازمها ولازمته ، ويتجرّد من ثوبه الذى لبسه طوال هذه الحقب ، فيبدو لنا فى لباس رقيق شفّاف ، هو إلى العُرْى أقرب ، يظهره لنا غناء فنيًّا قد برئ ممّا شابَهُ من معانٍ ودلالات ، وانسلّ من نطاق هذه الحلقة الضيّقة من المناسبات المحدودة المعدودة ، إلى فضاء رحيب ، انطلق فيه من عقال رواسب الماضى .

فنجد فى العصر الجاهلى لونًا من ألوان الغناء أصبح لا علاقة له ألبتّةَ بما قدّمنا من مناسبات ، ولا يربطه بألوان الغناء التى ذكرنا تشابهٌ فى الشعائر والعادات ، وإنّما هو غناء فنىّ خالص ، يعبّر عمّا يجيش فى نفس قائله ، وينفّس عنها ما يضطرم فيها من لواعج وأحاسيس . فيجد المرء لغنائه راحة من عناء ، وتسلية عن همّ ، وفرجًا لكرب ، وعونًا له على أن يمضى فيما اعتاد من شئون حياته : يترنّم به إذا عمل ، ويحدو به إبله إذا ساقها ، ويرقّص به ابنه إذا خلا إلى أهله ، ويكون منه الرّجَز والحداء والنصب . . . أو يطلب فيه متعة روحيّة أو حسيّة ، حينما يأوى إلى بيته إذا كان من أثرياء القوم وسادتهم ، حيث يستمع لقينته أو قيانه ، أو حينما يؤمّ أحد هذه الحوانيت الكثيرة المنبثّة فى المدن والقرى . بل البادية نفسها ، حيث كانت تُعَدّ مجالس الغناء إعداداً ، فتقدّم الخمر ، وتُنْثَر الأزهار والورود ، وتغرّد القيان . . .