Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 52, No. 4, 2025, 7284

Deanship of Scientific Research

Musical Instruments and Singing in Abbasid Poetry: A Cultural Exploration

Ibrahim Mustafa Muhammad Al-Dahoun*

Department of Arabic Language and Literature, College of Arts, The Hashemite University, Jorean.

Received: 28/3/2024
Revised: 18/4/2024
Accepted: 9/5/2024
Published online: 10/3/2025

* *Corresponding author:*
ibrahimdhoon@hu.edu.jo

Citation: Al-Dahoun, I. M. M. (2025). Musical Instruments and Singing in Abbasid Poetry: A Cultural Exploration. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *52*(4), 7284.
https://doi.org/10.35516/hum.v52i4.7284

© 2025 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: This research aims to examine the use of musical instruments in Abbasid poetry, specifically through examples of singing gatherings. These gatherings evoke vivid images of Abbasid social and cultural life, characterized by joy, pleasure, elegance, and radiance, reflecting the pleasures and vibrancy of earthly life.

Methodology: The researcher adopted a cultural approach to reflect significant aspects of Arab social life in the Abbasid era, which are embodied in the imagination, beauty, and ecstasy found in music and singing. The study is organized into an introduction, two sections, and a conclusion. The first section covers the names of musical instruments and singing gatherings in Abbasid poetry. The second section explores the semantic codes and cultural implications of the instruments used in Abbasid singing councils.

Results: The study reveals that musical instruments highlighted various social classes within Abbasid society. There was notable variation among Abbasid poets in their use and acceptance of these musical instruments.

Conclusion: The study concludes that the Abbasid poets, through their engagement with musical spaces and rituals, exhibited a presence that indicated a desire to escape the social and cultural oppression and the harsh institutional frameworks of their time. The discussion of musical instruments began as a common social phenomenon and evolved into a significant cultural pattern integral to Abbasid life.

Keywords: musical instruments, Abbasid poetry, music, singing, vocals

المَعَازِفُ والغناءُ في أشْعَارِ العبَّاسيينَ: قراءةٌ ثقافيّةٌ

إبراهيم مصطفى محمّد الدّهون*

قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كُليّة الآداب، الجّامعة الهاشميّة، الأردن.

ملخّص

الأهداف: يهدفُ هذا البحثُ إلى الوقوفِ على ظاهرةِ توظيفِ المعازفِ الموسيقيّةِ في الشّعرِ العبّاسيّ، وذلك من خلالِ التطوافِ على نماذجَ دالةٍ لمجالسَ غنائيّةٍ، ما أنْ تنظرَ فيها حتّى تنهضَ في ذهنكَ صورٌ رشيقةٌ من الحياةِ الاجتماعيّةِ والثّقافيّةِ العبّاسيّةِ تقومُ على عناصرِ الفرحِ والسّرورِ والسّهرِ والرّونقِ والتّوهجِ المنبعثةِ من طبيعةِ التّلوينِ الدّنيوي ومباهج الحياة.

المنهجيّة: اعتمدَ الباحثُ المنهجَ الثّقافيّ: ليعكسَ جانباً مهمّاً من صورِ الأنماطِ الاجتماعيّةِ للحياةِ العربيّةِ الأثيرةِ في العصرِ العبّاسيّ التي تجسّدُ الرّواءَ والجمالَ والتّحليقَ والملاطفةَ في سماءِ الغناءِ ونشوة موسيقاه. وقد انتظمت الدّراسةُ بعد تصديرٍ في مبحثينِ اثنينِ تلتهما خاتمة، هما: المبحث الأوّل: أسماءُ المعازفِ الموسيقيّةِ ومجالس الغناءِ في الشّعرِ العبّاسيّ.المبحث الثّاني: الشّيفراتُ الدّلاليّةُ والمطاميرُ الثّقافيّةُ للمعازفِ في مجالسِ الغناءِ العبّاسيّة.

النّتائج: استطاعتِ المعازفُ الكشفَ عن عددٍ من الطبقاتِ الاجتماعيّةِ المتباينةِ في المجتمعِ العبّاسيّ خلال الفترة التي عاشها الشُّعراء العبَّاسيونَ، ومن المفيدِ الإشارةِ إلى تباين شعراء العصر العبّاسيّ في تبني تلك الأدوات الموسيقيّة توظيفاً واستحساناً.

الخلاصة: تخلصُ الدّراسةُ إلى أنَّ الشَّاعرَ العبّاسيَّ في ارتيادهِ الفضاء الموسيقيّ وطقوسه المفتوحة يقدّمُ حضوراً استثنائيّاً يحمل دلالاتِ الانفلات من سلطةِ القهرِ الاجتماعيّ والثّقافيّ وقسوة الإطار المؤسسيّ المرجعي الاضطهادي.وبدا لي أنَّ الحديثَ عن المعازفِ بدأ بظاهرةٍ اجتماعيّةٍ عاديةٍ، ثمّ وصلَ إلى نسقٍ ثقافيّ مباشرٍ عن الحياةِ العباسيّة.

الكلمات الدالة: المعازف، العبّاسيّ، الموسيقى، الغناء، المضمر

مقدمة

أفرزتِ النَّشاطاتُ الإنسانيّةُ في العصرِ العبّاسيّ منجزاتٍ اجتماعيّةً وثقافيّة كثيرةً، كانَ منها انتشار الغناء وأدواته الموسيقيّة في صورةٍ تكامليّةٍ اندغمتْ مع المجلسِ الأدبيّ الذي بدأ يعكسُ تلك الممارسات. ويبدو ذلك كليّاً في مدينةِ بغداد التي "ما لبثتْ أنْ أصبحتْ أهمّ مدينة في العالمِ العربيّ، إذْ بنيتْ فيها مئات المساجد وعشرات القصور الفخمة...وأمّها المغنونَ والمغنياتُ، ونزلها الأدباءُ والعلماءُ من كلّ صنفٍ وعلى كلّ لونٍ. فزخرتْ بالحياةِ، تزينها البساتين الملحقة بالدّورِ والقصورِ والمتنزهاتِ وميادين اللّعبِ بالصّولجان وغيرها"(ضيف، 1996م).

ويجدرُ بي في هذا المجالِ أنْ أشيرَ إلى مجالسِ الخلفاءِ العبَّاسيينَ، إذْ كانَ لهم مجلسانِ مجلسٌ خاصٌّ ومجلسٌ رسميٌّ(يوسف، 2006م)، لذلك أعتقدُ أنَّ حضورَ المغنينَ والموسيقيينَ يعكسُ التَّصوراتِ الجديدةَ للحياةِ العبّاسيّةِ وحركةَ المجتمعِ الذي تشكّل فيها ولمْ يدخرْ وسعاً في تبني نبض الحياة الإنسانيّة بكلّ ما فيها من تنوعٍ فريدٍ، وفي ضوءِ ما أتيح للشّاعرِ العبّاسيّ في ممارسةِ صنوفِ اللّهو وأشكالِ التّرفِ والابتهاجِ المتواليةِ في مونتاجٍ حياتي فيه التّحرر والانعتاق من ربقةِ الهيمنةِ والمحظورات والمغموزات.

وطبيعي أنْ تدفعَ هذه الأجواءُ نحو مشاهد المجتمع وتغيراته وتناقضته لا إلى المنادمةِ فحسبْ، بل أيضاً إلى الغناءِ والموسيقى ممّا جعلَ حيواتهم نعيماً وأفاريز مضمّخة بالعطورِ، كذلك تفيد من مزاين تصلصل في نواديهم وقاعاتهم وأواوينهم، وليس هذا الأمرُ بغريبٍ على العبّاسيينَ وقد أفضى ذلك أنْ تعقدَ فضاءات مناشطهم الجغرافيّة في البساتينَ والسّفنِ، حيثُ كانَ يستمتع الخلفاء والمقربون إليهم بالمجالسةِ والمسامرةِ واللّهو في نهرِ دجلة. وقلّدَ الأعيانُ من الشّعبِ خلفاءَهم في الأخذِ بأسبابِ المتعةِ والرّاحةِ، فكانَ للوزراءِ والقوّادِ ورجالِ الدّولةِ مجالس للترفيهِ والتّسليةِ واللّهو عُمّرت بمظاهرِ الأبهةِ والثّراء (الباشا، 1988).

ويضعنا هذا الوصفُ أمامَ نقطةِ تتبع الموسيقى وآلاتها وما يتّصلُ بها من غناءٍ ورقصٍ من خلال الرّكونِ إلى البعدِ النّفعي للجواري والقيانِ التي تنسربُ إلى معماريّةِ النّصّ الشّعريّ، لكن يبقى هذا الوصفُ يغطي عزفَ القيان والمغنينَ والمغنيات وما يجمعُ شتيتها حتّى ينتظمَ في سلكٍ واحدٍ يسمّى مجالس القيان(الأسد،1988). ولا يستطيع الباحثُ أنْ يتناسى خبيئاتِ الأنساقِ المضمرةِ خلف السّياق الغنائيّ وأداوته أو في مكان المنادمة والمفاكهات، ثمَّ دراستها في عباءاتها الجماليّة تحت مواقف تتّسم بالخداعِ والمراوغةِ.

وتحفلُ أشعارُ العبّاسيينَ بما شاعَ عندَ كثيرٍ منهم من لهو وفراغٍ وميولٍ إلى الدُّعابةِ والتّظرفِ بكثيرٍ من الآلاتِ الموسيقيّةِ، كالمزمارِ، والصّنجِ، والدُّفّ، والناي، والرّبابِ، والعودِ، والطنبورِ، والرق، والطبلِ، والمعزَفة، والكلارنيت، والسرناي، والجنك، والونج، وغيرها ومشاهد غنائيّة اصطبغتْ بصبغةٍ ثقافيّةٍ حضاريّةٍ، شكّلتْ ملاذاً آمناً ورحماً دافئاً لعوالمهم النّفسيّةِ ذات الحمولات الدّلاليّة العميقة، إنّها مجردُ وسيلة نبش ومقاربة نقديّة ثقافيّة لظاهرةٍ اجتماعيّة تاريخيّة سادتْ طبقات أدبيّة ومجتمعيّة معينة في الحقبةِ العباسيّةِ، وعملتْ فيهم عملاً بعيدَ الغور. لذا جاءت الأمثلةُ متقاربة الظاهرةِ متباعدة الزمن أحياناً بين الشعراء.

وثمّة مطارحاتٌ عديدةٌ شرعتِ الدّراسة الإفادة منها، بوصفها منفذاً للإنارةِ والدّخول، علاوة على شبكة تعالقيّة تقيمها الدّراسة الحاليّة مع غيرها، مثل دراسة قديمة بعنوان:(الغناء والموسيقى والمجالس الاجتماعيّة في العصرِ العبّاسيّ) لمليحة رحمة الله، عام 1969م، ناقشت إشكالية نشوء فنّ الغناء والأدوات الموسيقيّة في العصرِ العبّاسيّ نشأة تاريخيّة، وتتغذى على فكرةِ المهنةِ أو الكسبِ المالي. وهي على الرُّغم من ذلك تبقى بعيدة عن دراستنا، لا تتشكل بينهما علاقة فنيّة؛ لأنّها لم تقفْ على الشّعر، وتفتقد للنماذجِ الأدبيّةِ.

أمّا على صعيدِ الدّراسات العربيّة الحديثة، فثمّة دراسةٌ بعنوانِ:(المجالس الخاصة لبعض الخلفاء العبّاسيين)، لسلوى يوسف، جامعة عين شمس، 2006م، والتّوجه الذي تبنته الباحثة في منجزها كانَ منصباً على مظاهرِ الحياةِ الاجتماعيّة للخلفاءِ العبّاسيين في قصورهم ودورهم وبلاطاتهم، فتبدو أنّها تطرح قضيةً اجتماعيّةً من جهة، ومتشابهة مع أطروحات مليحة من جهة أخرى.

ويمكن أنْ أذكرَ في هذا السّياقِ دراساتٍ نقديّةً قدّمتْ لي معلوماتٍ طيبةً في بحثي وفي موضوعِ المعازفِ، نحو دراسة:(الغناء والقيان في شعرِ ابن الرّومي) التي انصبَّ اهتمامها على دراسةِ المجتمعِ، لسمية الغيث، حوليات الكويت، 2006م، وهي دراسةٌ ذات مسارين هجائيّ ومدحي للقيانِ والمغنينَ، وعلى إثرِ أوصافهِ للقيانِ يخصص ابن الرّومي قصيدةً في رثاءِ قينةٍ ماتت شابة، كانت آسرةً، فاتنةَ الجمالِ، بارعةَ الصّوتِ والعزفِ.

ويذكر أنَّ هناك أضاميم أدبيّة ونقديّة قديمة(الجاحظ، 1964. والأصفهاني،1969. والسيوطي،2003. وابن خلدون، 2004) تعرضتْ للغناءِ ومقتضياته في عصورٍ مختلفةٍ، يمكن أنْ نعدَّها مصادرَ تستحق الوقوف عليها، بإزاءِ نمط من التّعضيدِ والمؤازرةِ.

في حين تشكّل دراستُنا الحاليةُ حقلاً مثمراً وأهميةً بارزةً في النّقدِ الثّقافيّ، وذلك بما تقدمه من إيضاحاتٍ ومكاشفاتٍ على صعيدِ حيل الأبعاد الثّقافيّة والاجتماعيّة لظاهرةِ اللحونِ والآلاتِ الموسيقيّةِ في الشّعرِ العبّاسيّ بالإضافةِ إلى حلّ شيفرات تلك العناوين المخاتلة.

ويمضي الباحثُ مميطاً لثام منهجه في نقوداتهِ التّاليةِ، ونراه يصرّحُ بالمنهجِ الثّقافيّ عبر عتبةِ العنوانِ، ولعلَّ اللجوءَ إلى المقاربةِ الثّقافيّةِ يعودُ إلى أسبابٍ فكريّةٍ وأخلاقيّةٍ وتاريخيّةٍ وفنّيّة يتوجها الوعي بأهميةِ الواقعِ المعيشِ ومظاهر التّطور الحضاريّة وتحديد هوية المجتمع في أبعادهِ الماديّةِ والمعنويّةِ التي تصدرُ عنها. على أنَّ العلاقةَ مع المعازفِ والتّقنياتِ الصّوتيّة ليستْ عديمة الهدف والغاية أو علاقة أحاديّة البعد، وبخاصّةٍ في العصرِ العبّاسيّ، بل

تنهض بوظيفةٍ مهمّةٍ لا تخلو من رسالةٍ ومغامزةٍ.

وإنْ كانتْ هذه بعض أسباب الدّراسة التي تكونُ غايتها السّبار والعناية بالجمالياتِ الثّقافيّةِ للمِعزَفِ الموسيقي ودورِ الغناءِ وفضاءاتها الاجتماعيّة العامّة والخاصّة، فأنني سأقفُ لاحقاً في المدوناتِ الشّعريّةِ العبّاسيّةِ على مبحثينِ اثنينِ استحكمتْ صبغتهما في: **المبحث الأوّل: أسماءُ المعازفِ ومجالسُ الغناءِ الموسيقيّةِ في الشّعرِ العبّاسيّ.**

انقادتْ نفوسُ الشُّعراءِ العبّاسيينَ بقوةٍ إلى مجالسِ السُّمّارِ والسُّهّارِ، ورسخَ في عقولهم مبدأُ الانقيادِ لها والتّسليمِ لمغارسِها، فعلى هامشِ تأثرهم بالفرسِ ثمّ بالرّومِ ومنظومتهم الاجتماعيّة، الذين أصبحوا موالي للعربِ المسلمينَ بعد الفتوحاتِ، فغنوا بالعيدانِ والطنابيرِ والمعازفِ والمزاميرِ، وسمعَ العربُ تلحينهم فلحنوا عليهم الأشعارَ(ابن خلدون، 2004). شغفوا بآلاتِ الطربِ، ترويحاً عن أنفسهم، وإمعاناً في التّرفِ وألوانِ النّعيمِ.

ولقد فُتنَ شعراءُ العصرِ العبّاسيّ بالمعازفِ أداةً ولحناً وإيقاعاً، وأكثروا من تصويرها في الفضاءِ الثّقافيّ، والمطارحاتِ الشّعريّةِ، فوصفوها وصفاً بديعاً، وذكروا أسماءَها وضروبَها وأثرها بدقةٍ واتّساعٍ، وربما كانَ بشّار بن برد واحداً من أهم الذين رددوا كثيراً في تضاعيف أشعارهم المجالس الغنائيّة وطقوسها، ويتّصل بهذه الظاهرةِ اتّصالاً واضحاً، ويجعلُ الملهيات/المعازف بلغةِ الجمع مرآةً كاشفةً للذاتِ. ولقد أشارَ إلى ذلك في قولهِ:(ابن برد،1954)

فَتَسَلَّيْتُ بِالمَعَازِفِ عَنْهَا وَتَعَزّى قَلْبِي وَمَا مِنْ عَزَاءِ

وبعد أنْ قوّضَ بشّارُ بن برد سلطةَ الحياةِ الزّوجيّة مع أمِّ العلاءِ، وتمرّد على العاداتِ والمنظومةِ الأسريّةِ، جاءَ ليطبّبَ بُعداً نفسيّاً تركته انقطاعيّة العلاقة معها، فبدأ يستشعرُ ألاعيبها الأنثويّة بدلاً من قربها، فجسّد المنعَ والرَّفضَ والرَّحيلَ سبباً في دعوةِ الشّاعرِ إلى سماعِ المعازفِ واستحسانها تخفيفاً لمصابهِ.

إنَّ هذا المشهدَ بما يختزله من مشاعرِ التّمردِ والهيمنة يكشفُ عن جانبٍ "سيطرة الوعي الذّكوري الذي يرى النِّساءَ طريدةً تستحقُ التّرويضَ، ليستِ الأنثى مجردَ طريدةٍ، فالطريدةُ أو الفريسة قد تحاولُ النّجاةَ بنفسها من فكرةِ القنصِ، بل تتحولُ إلى مجردِ تفاحةٍ تسقطُ بنفسها في حجرِ الرّجلِ الذي يثابرُ ويصبرُ حتّى يسقطَها"(صالح، 2014).

وتعميقاً لمفهومِ المعازفِ العامِ نستحضرُ خطاباً ثانياً لبشّار، وإذا كانتِ الآلاتُ الموسيقيّةُ في عقولِ الشُّعراءِ وسيلةً للتعبيرِ المزاجي نحو الأحسن، وطلباً للتنفيسِ عن الآلامِ المخزونةِ في صدورهم، فبشّار بن برد لم يعدْ يهوى ملذاتِ الحياةِ والسَّهرِ وإشباعِ رغباتِه، بل إنَّ صفراء/الحبيبة هي السّبب في أنْ يتحوّلَ سرّ مغامراتهِ اللّيليّة إلى اعترافٍ صريحٍ بالانهزاميّةِ علاوةً على إحساسهِ الحقيقي بانقلابِ زمامِ السّيطرة الوجدانيّة من قلبهِ؛ لأنَّ أساه عميقٌ، فيقولُ: (ابن برد، 1954)

أَصَفْرَاءُ فِي قَلْبِي عَلَيْكِ حَرَارَةٌ وَفِي كَبِدِي الهَيْمَاءِ نَارٌ تَلَهَّبُ

ج ج

أَصَفْرَاءُ مَا لِي فِي المَعَازِفِ سَلْوَةٌ فَأَسْلُو وَلا فِي الغَانِيَاتِ مُعَقَّبُ

إنَّ هيمنةَ الموسيقى على الشّاعرِ تمّتْ إثر معركة عاطفيّة بالغة الحزن واللّوعة، فصفراءُ التي كانتْ قريبةً غدتْ في منأى أو كائنة فرعيّة يتمّ دحرُها واستلابُها وتهميشُها من عوالمهِ النّفسيّةِ، وهي فحولةٌ أنثويّةٌ تجلتْ في شكلها القاطعِ على المستوى اللّغويّ والأسلوبيّ، حضوراً وتكراراً(أبو ريشة، 2009).

وينظرُ أبو العتاهية إلى الآلاتِ الموسيقيّةِ من جانبِ الانتقاديّةِ والاستخفافِ لطالما بدتْ فيها أمارات التّفكك والغيّ والتّدامر والانهيار الأخلاقيّ، ويتجلّى ذلك من خلال ذكرهِ ثلاثة أنواع للأدواتِ الموسيقيّةِ في مصفوفةٍ شعريّةٍ واحدةٍ، نحو:(المِزمَار، وَالعُود، وَالصَّنْج)، إذْ نجده في هذا الأطارِ يقولُ: (أبو العتاهية، 1965)

تَخَفَّفْ مِنَ الدُّنْيَا لَعَلَّكَ أَنْ تَنْجُو فَفِي البِرِّ وَالتَّقوى لَكَ المَسْلَكُ النَّهْجُ

رَأَيْتُ خَرَابَ الدَّارِ يَحْكِيهِ لَهْوَهَا إِذَا اجتَمَعَ المِزْمَارُ وَالعُودُ وَالصَّنْجُ

أَلا أَيُّهَا المَغْرُورُ هَلْ لَكَ حُجَّةٌ فَأَنْتَ بِهَا يَومَ القِيَامَةِ مُحتَجُّ

نلاحظُ أنَّ الشّاعرَ قد اتّخذ من شفرةِ أسماءِ المَعَازف:(المِزمَار، وَالعُود، وَالصَّنج) مطيةً تحذيريةً من التّهتكِ والانحلالِ المتسترِ وراء الطربِ ومجالسِ اللّهو والتّعابثِ وإشاعة المجانة، معبّراً عن مذهبهِ في الزّهدِ والوعظِ في التّرغيبِ عن المتاعِ الدّنيويّ الزّائلِ(الدش، 1968).

وإذا ما مضينا في تأمّلِ المنظومةِ الاسميّةِ للمعازفِ وجدنا أبا نواس استغلَّ آلة: (الدُّف) في مجلسِ الشّرابِ على مستوى الارتواءِ الجسدي والرّوحيّ في

آنٍ واحدٍ، حتّى انسربَ هذا إلى حدِّ المجاهرةِ والمفاخرةِ(أمين،2010)، ومن ثمرةِ قريحتهِ قولُه: (أبو نواس، 1988).

أَدِرِ الـكَـأسَ حَـانَ أَنْ تَسْـقِـيْـنَـا وَانـقُـرِ الـدُّفَّ إِنَّـهُ يَـلْـهِـيْـنَـا

ومن الأهميةِ بمكانٍ، أنْ نتوقفَ على ما تنطوي عليه ملفوظة:(الدُّف) من العناصرِ السّيميائيّةِ الدَّالةِ على أيقوناتِ الأنسِ والفرحِ والرفهِ، وتنفض سطوةَ القهرِ والغبنِ النّفسيّ، فالشَّاعرُ يداعبُ السَّاقي الذي طلبَ منه سقايةً وضرباً على آلتهِ الموسيقيّةِ، تعبيراً عن ابتهاجهِ وطيبِ العيشِ في ذلك الفضاءِ الجغرافيّ الذي اجتمعَ فيه الشَّرابُ والطّربُ.

وتجدرُ الإشارة هنا إلى أنَّ صريعَ الغوانيّ قد توقفَ طويلاً عند مجلسِ الشَّرابِ القاصفِ مركزاً على النُّدماءِ، فهم من خيرةِ النَّاسِ، ينعتهم بأكرمِ النّعوتِ، ولا يغفل عن ذكرهم مهما كانَ لون الخمريّة ومداها(غريب،1983)، الذي مازالَ العزفُ الموسيقي وأدواته يحتلُّ المساحةَ الأوسعَ فيه، والأهم أنّ ذلك أدّى إلى تنوعِ الأداة/الدّفّاف والزّامر والعود والصّوت واللّحن والحركة، وبموازاةِ ذلك كانَ الهاجسُ الفنّيّ المتقدمُ لتقنياتِ السَّردِ والدّراما ناضحاً في شعرهِ. ومن هذا القبيلِ قوله: (صريع الغواني،1985).

مِـثْـلُ بَـنَـاتِ مَـاءٍ أَفـزَعَـهَـا الـرُّعُـودُ

فَـمَـرَّةً رُكُـوعٌ وَمَـرَّةً سُـجُـودُ

ج

وَعِـنْـدَهُـمْ دِفَـافٌ وَزَامِـرٌ وَعُـودُ

وأمام غرامهِ بالخمرِ نبرةٌ إيقاعيّةٌ خفيضةٌ من آلاتِهِ العازفةِ:(دِفافٌ، وَزامِرٌ، وَعودُ)، تتحولُ إلى بروقٍ متلامعةٍ في سماءِ ذلك المسرحِ الطائشِ، لا يرى صريعُ الغوانيّ غضاضةً في جعلِ حركاتِ النَّشاوى والسّكارى طقوساً وشعائرَ دينيّة تقديراً للخمرةِ ومكانتها المقدّسة(النعيمي،1995)، فيزداد المكانُ انكشافاً ووضوحاً، وتستعصي عندئذٍ جذوةُ مجلس البطالة الإشعاعيّة على الانطفاءِ أو الخبو. فيقفُ الشَّاعرُ مذهولاً ملتاعاً وهو يرقبُ حركاتِ الشَّاربينَ، ونفوسهم ظامئة إلى التّغييرِ، تحلمُ به، وتتشوّفُ إليه.

استناداً إلى ذلك نجد أبا بكر محمّد بن هاشم الخالدي يصفُ قينةً مُبتَلَةً، خدّاها أتلام رياحين ذكيّة، تحنُّ على عودِها لمجردِ التَّناوسِ والصَّحاوةِ والتّموج للغناءِ والموسيقى، وإزالة الاعتكار والتّصلب العاطفيّ، وذلك لاستمالةِ قلوبِ سامعيها وشدِّ قلوبهم إليها، فيقولُ:(الخالديان،1995).

وبِـنْـتُ خِـدْرٍ تُـرِيْـكَ صُـورَتُـهَـا بَـدْرَ الـدُّجَـى فِـي رِدائِـهـا الـعَـطِـرِ

ج

حَـنَّـتْ عَـلَـى عُـودِهَـا وَقَـدْ بَـزَلَـتْ مُـدَامُـنَـا جَـمْـرةً بِـلا شَـرَرِ

ج

يَـا تَـارِكَـاً طِـيْـبَ يَـومِـهِ لِـغَـدٍ تَـبِـيْـعُ عَـيْـنَ السُّـرُورِ بِـالأثَـرِ

ج

إنْ وَتَـرَتْ قَـلْـبَـكَ الـهُـمُـومُ فـمَـا مِـثْـلُ انـتِصَـارٍ بـالـنَّـايِ والـوَتَـرِ

ج

وجدير بالقولِ في هذا المقامِ تشاكس حرارة جمرة المدامِ التي تفاعلتْ تفاعلاً حميماً مع مهارةِ الغناءِ والموسيقى على يدي مغنيةٍ فائقةِ الملاحةِ ليس فيها عَيْبَةٌ، تتمحورُ كمَعْلمٍ بين ربوةٍ، قد سَبتْ قلبَ الشّاعرِ حُسناً وبراعةً في مجلسٍ انتعشتْ فيه ظاهرةُ الغناءِ. وكما كانتِ الحفلاتُ الغنائيّةُ تعقدُ في قصورِ الخلفاءِ والأمراءِ والوزراءِ والأعيانِ والأشرافِ والجحاجحةِ، كانتْ تقامُ في دورٍ مخصوصةٍ من عامّةِ النّاسِ. وقدْ لا تقل أبهةً وروعةً وبذخاً وإسرافاً عن سابقتها، ويحضرها حتى الشُّعراء الذين يطرحون الحشمةَ ليلاً ثمّ يرجعونَ إلى وقارهم نهاراً (مليحة، 1969).

وفي هذا السِّياقِ نستذكرُ الوأواءَ الدّمشقيَّ الذي يتغنى بالعودِ والناي، الذي اتّخذ منهما مجالاً للتعبيرِ عن عواطفهِ وأحاسيسهِ وشفاءً لما في نفسهِ من حبٍّ وشوقٍ في مجلسِ شرابٍ يعشقه الشَّاعرُ عشقاً بالغاً ويفنى في حبّهِ(عبدالجابر،2016)، سحرُ المكانِ الخصيبِ الذي هيئتْ فيه ملهيات كثيرات ومفسدات دنيويّة متناثرة المواقف والمشاهد، إذْ يقولُ: (الوأواء الدمشقي،1993)

فَـاسْـقِـنِي يَـا غُـلامُ، عَـاشَ لِـيَ الـعَـيْـشُ مُـدَامَـاً تُجْلَى بحَلْي الحَبَابِ

مَـا تَـرَى الـنَّـايَ نـبَّـهَ الـعُـوْدَ يَـا صَـاحِ فَـذا نَـادِبٌ وَذَا فِـي انْـتِـحَـابِ

ج ج

وَغِـنَـاءٌ يَـكَـادُ أَنْ يَسْـكُـنَ المَـا ءُ لـتـغـريـدِهِ عَـنِ الاضْـطِـرَابِ

ج

مِـنْ فَـتَـاةٍ وِصَـالُـهَـا لِـيَ صُـدُودٌ وَمَـواعـيـدُهـا كَـلَـمْـعِ السَّـرَابِ

نَـزعـوهـا مَسَـاوِيَ الـبُـعْـدِ لَمَّـا أَلْـبَسُـوهَـا مَـحَـاسِـنَ الاقْـتِـرَابِ

جِـيْـنَ أَلْـقَـتْ ذَوائِـبـاً مِـثْـلَ نَـايَـا تٍ زُنَـامِـيَّـةٍ بِـلا أَثْـقَـابِ

وَتَـلَـوّتْ مـلـطـومَـة الـخَـدِّ بـالْـوَرْ دِ وَعـادَتْ كـالشَّـمْـسِ بَـعْـدَ الـذَّهَـابِ

إنَّ الهاجسَ الذي انطوتْ عليه التّرسيمة الشّعريّة السّابقة يتمحورُ حولَ ظاهرةٍ احتفاليّةٍ حينما قصدَ الوأواءُ حياةَ اللّهو والتّرف وما اتّصلَ بها من أسبابِ الحضارةِ الماديّةِ خصوصاً في العصرِ العبّاسيّ الثّاني، وأنَّ منازلَ الطربِ والقيانِ لم يكن وقفاً على القصورِ والملوكِ وبيوتِ السّروات، بل كُنَّ منتشراتٍ في الحاناتِ والأديرةِ، وكانَ يؤمّها طلابُ اللّذةِ واللّهو حيث ينعمونَ باحتساءِ الخمورِ وسماعِ الأغانيّ(الأصفهاني،1969). ومن هنا فإنَّ شغفَه بذكرِ الغناءِ والإيقاعِ المنظمِ وأداوتهِ ولحظةِ الانقطاعِ إلى نوحاتِ أوتارِ العود وانتحاباتِ النايات تجسّد ركناً من أركانِ حياتهِ اليوميّةِ وملمحاً ثقافيّاً.

وقدْ ظلَّ مشهدُ المجلسِ الصّاخب المرافق للغناءِ والآلاتِ الموسيقيّة نامياً ومنفتحاً على أطرٍ مكانيّةٍ متنوعةٍ، إذ لم يكتفِ بأنّه شغلَ مساحةً واسعةً داخل النَّصِّ الشّعريّ العبّاسيّ، بل نجده متوائماً ومتوافقاً إلى حدٍ كبيرٍ مع أذواقهمِ الفنّيّةِ ومضامينِ الحياةِ الاجتماعيّةِ، فكثيراً ما نلحظُ أنّ هذا اللّحنَ الموسيقي ربما كانَ بآلاتٍ مختلفةٍ تجتمعُ في مجلسٍ واحدٍ وتصاحب الغناء وبهذا الوصفِ يتحولُ الفضاءُ الغنائيّ إلى فضاءٍ ثقافيّ، يجمع إلى الأنسِ الاجتماعيّ الإشعاع الحضاريّ والتّمازجيّ متمثلاً في فنونِ العزفِ وأدواتهِ وأصحابِه(العميري،2018)، فعلي بن الجهم يذكرُ اجتماعَ العودِ والنّاي في لوحةٍ فنّيّةٍ محكمةٍ، بحيث نشعرُ أنّه على وعي تامٍّ ودرايةٍ وطيدةٍ، وهو يقولُ:(ابن الجهم،1980)

الـوَرْدُ يَضْـحَـكُ وَالأَوتَـارُ تَصْـطَـخِـبُ وَالـنَّـايُ يَـنْـدُبُ أَشْـجَـانَـاً وَيَـنْـتَـحِـبُ

وَالـرَّاحُ تُـعْـرَضُ فِـي نَـوْرِ الـرَّبِـيْـعِ كَـمَـا تُـجْـلَـى الـعَـرُوسُ عَـلَـيْـهـا الـدُّرُّ وَالـذَّهَـبُ

وَالـلَّـهـوُ يُـلْـحِـقُ مَـغْـبُـوقَـاً بِـمُـصْـطَـبِـحٍ وَالـدَّوْرُ سِـيَّـانِ مَـحْـثُـوثٌ وَمُـنـتَـخَـبُ

تشكّلُ الفضاءاتُ الموسيقيّةُ:(الأوتار، النّاي) أساساتِ المتنِ الشّعريّ في أبياتِ ابن الجهم الشّعريّةِ، ومن أجوائها تقومُ الأقاصيصُ الهّازلةُ في صورةٍ محمّلةٍ بشحنةٍ من العاطفةِ الحميمةِ، "فتتآمر الخمرةُ مع الغناءِ على نفوسِ السّامعينَ من الشّربِ، فتهيجُ الحليمَ، وتستخفُّ الوقورَ، وتنطلقُ النُّفوسُ انطلاقاً يتّسقُ مع طبيعتها وحقيقتها، فإمّا أنْ تثيرَها إلى مكارمِ الشّيمِ ومحمودِ الخِصالِ، وإمّا أنْ تلظِّي فيها شهوة الجسد ونداء الغريزة"(الأسد،1988).

ولعلَّ انكفاءَ ابن الجهم على الموسيقى وأسمائها، ما هو إلا شكل من أشكالِ الحضارةِ المدنيّةِ للواقعِ العربيّ العبّاسيّ، وسطوة الفُرْس على الذّاتِ العربيّةِ، وفي الوقتِ ذاتهِ، هيأ لمجلسها كلّ ما يتهيأ من شعائر وطقوس تزيدُ من روعتهِ وبهائهِ، وممّا يثبت ذلك شعرٌ أذكته جذوةُ المعازفِ، قالَ فيه: (ابن الجهم،1980)

حَـبَّـذَا مَـجْـلِـسٌ تَـدُورُ عَـلَـيْـنَـا فـيـهِ كَـأَسَـانِ بَـيْـنَ نَـايٍ وَعُـودِ

مِـنْ شَـرَابٍ يَـعـافُـهُ الْمُسْـلِـمُ الـعَـفُّ وَتَـحْـظَـى بِـهِ أَكُـفُّ الـيَـهُـودِ

ج

ومن المحققِ أنَّ الشّاعرَ العبّاسيّ ابن الجهم عني بتصويرِ قاعةِ الشّرابِ ومتاعها الطَّرُوب، من ذكرياتِ الشّبابِ وأحاديثِ العشقِ والصّبوةِ وعزفِ الناي وضربِ العود، ولا تتحقق هذه الكرنفاليّة العظيمة في نظرهِ إلا بتداولِ كأس المنافثة " التي تقدّم بأيدي سقاة يهود تحلّلوا من القيمِ والفضائلِ،

وبوصفهم نسيجاً رئيساً ومكوناً أساسيّاً في بنيةِ الحانةِ؛ لأثرِهم الدّاخليّ في نفوسِهم، ولأنّهم كفيلونَ مع الخمرةِ بأنْ يحيلوا حيواتِهم سعادةً وانشراحاً" (عزام، والدهون، 2019).

وقد أكثرَ شعراءُ العصرِ العبّاسيّ من توظيفِ المعازفِ والموسيقى كالعودِ والصَّنجِ وتفننوا في وصفِها وصفاً دقيقاً متخذينَ منها مسالكَ تدلّ أوضحَ الدّلالةِ على احترافِ الغناءِ والسّماعِ للألحانِ، ولذا كانتِ القيانُ تغني في مجالسهم وتعزفُ بضروبٍ مختلفةٍ من الآلاتِ في دورِ المجانةِ، وفي ذلك ما يبرزُ كثيراً من السّماتِ التي وسمتْ كثيراً من نماذجِ الشّعرِ العبّاسيّ، ومنه شعر أبي الشّمقمقِ، الذي ينهضُ على التّبعثرِ والإسفافِ، وبذلك تغدو لوحاتُه الشّعريّةُ تمثيلاً للاستجابةِ الفنيّةِ لراهنِ الوعي الإنسانيّ للشّاعرِ العبّاسيّ وإرهصاتِ الواقعِ، وإنْ بدتْ في ظاهرِ الأمرِ خروجاً سافراً على المحامدِ والمحاسنِ، لتكونَ مناسبةً لمجونِهم، وفي ذلك يقولُ: (أبو الشمقمق، 1995).

مَـــا أَرَانِـــي إِلّا سَـــأَتـــرُكُ بَـــغـــدَا ... دَ وَأَهـــوى لَـــكـــورَةِ الأَهْـــوَازِ

حَـــيْـــثُ لا تُـــنْـــكَـــرُ المَـــعَـــازِفُ وَالـــلَّـــهْـــ ... ـــــــــــــــــــــــوُ وَشُـــربُ الفَتى مِنَ التَّقْمَازِ

وَجـــوارٍ كَـــأَنَّـــهُـــنَّ نُـــجُـــومُ الـــلَّـــيْـــ ... ـــــــــــــــــــــلِ زَهْـــرٌ مِـــثْـــلَ الـــظِّـــبَـــاءِ الـــجَـــوَازِي

واضِـــحـــاتُ الـــخُـــدودِ أَدمٌ وَبِـــيـــضٌ ... فـــاتِـــنـــاتٌ مَـــيْـــلٌ مِـــنَ الأَعْـــجَـــازِ

بَـــيْـــنَ عَـــوَّادَةٍ وأُخْـــرَى بِصَـــنْـــجٍ ... فِـــي بَسَـــاتِـــيْـــنِـــهَـــا وفِـــي الأَهْـــوَازِ

يفلتُ الشّاعرُ قليلاً من قبضةِ الوعي العربيّ الإسلاميّ المكان/ بغداد، ويحاولُ أنْ يذهبَ إلى بلادِ فارس/الأهواز موطن الجواري ومجامع أسواقهن، العامرة المائجة اللاهية بوصلاتِ الرّقصِ، والغناءِ المتقنِ، كما يمكنُ أنْ يراها فرصةً ليكونَ حرّاً منعتقاً، يمارس حريتَه بعيداً عن قيودِ الثّقافةِ العربيّةِ الإسلاميّةِ، ومن أجلِ ذلك نقرأُ قطعةً شعريّةً ضاجّةً عاجّةً بضربِ الأوتارِ العوديّةِ وصيحاتِ الصّفائحِ النّحاسيّة لأَدَاءِ إيقَاعٍ مُوسِيقيٍّ منتظمٍ في بساتينِ الأهوازِ وجنانِهَا.

وتستنزفُ الآلاتُ الموسيقيّةُ من كشاجم جهداً كبيراً في تتبعِ أسمائها وإيقاعاتِها وألحانِها، وقدْ عنَّ له غير مرةّ أنْ يصفَ حياةَ القيانِ والإماءِ والجواري المملوءة بالغناءِ والمرحِ والرّقصِ والعبثِ وغير ذلك من الحياةِ الهائمةِ، فقالَ: (كشاجم الرملي، 1997)

وَمـــنْـــزِلِ قَـــيْـــنَـــةٍ سَـــهْـــلِ الـــجَـــنَـــابِ ... تَضَـــمَّـــنَ كُـــلَّ آنِسَـــةٍ كَـــعَـــابِ

غَـــذَتْـــهَـــا نِـــعْـــمَـــةٌ وَلَـــذِيْـــذُ عَـــيْـــشٍ ... فَـــأَنْـــبَـــتَ صَـــدْرُهَـــا ثَـــمَـــرَ الشَّـــبَـــابِ

فَـــمِـــنْ عَـــوَّادَةٍ تَشْـــدُو وَأُخْـــرَى ... بِـــمَـــعْـــزَفَـــةٍ وَ أُخْـــرَى بِـــالـــرَّبَـــابِ

ومُـــحْـــسِـــنَـــةٍ مُـــوَقِّـــعَـــةٍ بِـــطَـــبْـــلٍ ... كَصَـــوْتِ الـــرَّعْـــدِ مِـــنْ خَـــلَـــلِ السَّـــحَـــابِ

وشَـــافِـــعَـــةٍ صَـــوَاحِـــبُـــهَـــا بِـــنَـــايٍ ... أَحَـــنَّ مِـــنَ الـــخَـــلِـــيْـــعِ إلـــى الـــتَّـــصَـــابِـــي

وَرَاقِصَـــةٍ عَـــلَـــى كُـــرَةٍ وحَـــبْـــلٍ ... كَـــخَـــطْـــفِ الـــبَـــرْقِ أوْ لَمْـــعِ السَّـــرَابِ

ولا شكَّ في أنَّ هذه قدرةٌ بارعةٌ للشاعرِ، ملكها واستحوذها بفعلِ ملكتهِ وإطلاعاتهِ المتعددةِ لأمكنةِ السَّمرِ، ويعترف كُشاجم أنّه "زار منزلَ قينة قد اجتمعَ إليها كلُّ آنسةٍ كعاب فوصفَ العُودَ ورسمَ الآلات الموسيقيّة، مثل:(العُود، الرّباب، الطبل، النّاي) معاً، فهناك عوّادةٌ تشدو وأخرى مِعْزَفةٌ، وثالثة لها ربابٌ ورابعة مُحْسِنَةٌ توقع بطبلٍ كصوتِ الرَّعد من خللِ السَّحابِ"(عبدالجابر، 2016).

لقد تفشتْ ظاهرةُ الأدوات الموسيقيّة والمجالس العابثة في العصرِ العبّاسيّ، وانتشرت انتشاراً واقعيّاً، ظاهرة ترسمُ الواقعَ العقيمَ للمنظومةِ الأخلاقيّةِ، فهذا البحتري فتحَ نافذةً على أداتينِ موسيقيتينِ قارتينِ في مجلسِ السَّمرِ وحلقةِ الطّربِ، هما الصّنج والعود، واتّخذ منهما غذاءً لعقلهِ وقلبهِ،

وكأنَّ شاعراً لا يستطيع منهما فكاكاً ولا خلاصاً(ضيف، 1975)، إذْ يقولُ: (البحتري،2009)

رُبَّـمَـا كُـنْـتُ لِـلأَوانِـسِ زِيْـرَاً مُسْـتَـهَـامًـا بِـكُـلِّ بَـيْضَـاءَ رُؤْدِ

ج

كَـمْ جَـمَـعْـتُ الـرَّحِـيْـقَ وَالـرِّيْـقَ مِـنْـهَـا وَكِـلاَنَـا قَـتِـيْـلُ صَـنْـجٍ وُعُـوْدِ

ج

ترتسمُ الصّورةُ الغنائيّةُ في خطابِ البحتري السَّابقِ بما تحدثه من علاماتِ الإدهاشِ والممازحةِ في إطارِ ركنٍ من أركانِ مجلسٍ لهوٍ جمعه بآنسةٍ تملّكت أنوثةً عارمةً ومحاسنَ فاتنةً، وهذا الاستثمارُ يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالشَّاعرِ الذي نجده قادراً على إغراءِ متلقيه وجرّهم إلى عوالمِ المغنياتِ وصورهن والأدواتِ اللائي يعزفن عليهن كالصّنوجِ والأعوادِ، والتّفاعل مع بضاعتهن من مألوفِ الكلامِ وغريب الحركات. "وكلُّ ما في الأمرِ أنّه لمْ يكنْ يسرفُ في ذلك إسرافَ بعضِ معاصريه من الشُّعراءِ ولا كانَ يفرغ له، فقد كانَ يعيشُ في شعرهِ مع نفسهِ أكثر ممّا يعيشُ مع المغنياتِ والمعازفِ اللّواتي ملأن عصره" (ضيف، 1975).

وتأسيساً على ما تقدّم، نلحظُ أنَّ الرّقصَ والموسيقى وأجواءها الغنائيّة والألحانَ المنتشرةَ في الحاناتِ في أشعارِ العبَّاسيينَ من مستلزماتِ مجلسِ الشَّرابِ أو حلقة من حلقاتهِ التي تقام فيه، فتلبسُ الطبيعةُ معه حلّةً يطيبُ لديها العيش وتطيب الأويقات(غريب، 1983). وذلك لطبيعةِ علاقة جماعة كبيرة من الشُّعراءِ العبَّاسيينَ القائمة على الانغماسِ في سياقاتِ الانحلالِ الخلقيّ والاجتماعيّ، والمجاهرة بالمعايبِ والمنكراتِ حتّى أصبحتْ وسيلةً مندوحةً ومألوفةً في صورِهم الشّعريّةِ، ومرتعاً خصباً لتصريفِ رغباتهم ومشاغلهم الخاصّةِ.

وهكذا فقد كرّسَ بعضُ الشُّعراءِ العبّاسيينَ نتاجَهم الشّعريّ لوصفِ الموسيقى العربيّةِ، وما وصلَ إلية الغناءُ من تقدّمٍ ورقي، شكّل علامةً فارقةً من علاماتِ التّمدّنِ والتَّحضرِ. ففي الدولةِ العبّاسيّةِ خاصّة كانَ المغنونَ والغناءُ وآلاتُه سمةً من سماتِ بلوغِ الكمالِ في أنواعهِ وأشكالهِ، الأمر الذي يوحي للقارئ بعظمةِ الدّولةِ العربيّةِ العبّاسيّةِ من حيث بلوغها كمال التّحضر في الثّقافةِ والعلمِ والأدبِ والفنّ(الرشيد،2008).

المبحث الثّاني: الشّيفراتُ الدّلاليّةُ والمطامِيرُ الثّقافيّةُ للمعازفِ في مجالس الغناء العباسيّةِ.

يُعدُّ النّصُّ الشّعريُّ العبّاسيُّ جزءاً من التّكوينِ الثّقافيّ والمعرفيّ السّائد في زمانهِ، ليس هذا فحسب، "بلْ إنّه يجسّدُ البنياتِ الاجتماعيّةَ من خلالِ صناعةِ عالم اجتماعيّ يتفاعلُ مع العالمِ الاجتماعيّ المعيشِ، إنّه يوفّرُ عالماً بوساطةِ اللّغةِ والأفكارِ، ومن خلاله يمارسُ رؤيتَه للعالمِ الخارجي الذي يعيشُ فيه بكلّ جزئياتِه وتفاصيلهِ" (يقطين،1989).

فلا مناص من الوقوفِ على مكنوناتِ شعريّةِ الأنساقِ للمعازفِ الموسيقيّةِ في الشّعرِ العبّاسيّ دراسة ثقافيّة، فالشّاعرُ يرسمُ بآلاتِ الطربِ صورةً متناميةً للإطارِ الاجتماعيّ، والحقيقةُ أنَّ هذا المشهدَ أكثر المشاهد المكشوفة ثقافياً، بالمقابلِ "يرى السيميائيون أنَّ ثمّة شيفراتٍ ثقافيّةً في كلّ مجتمعٍ، وهي تركيباتٌ خفيّةٌ (بمعنى أننا لا ندركها أو لا نهتم بها)، تشكّل سلوكنا، وتتناول هذه الشّيفراتُ الأحكامَ الجماليّةَ والمعتقداتِ الأخلاقيّةَ والفنَّ، والعديد من الأشياءِ الأخرى. وعليه، فإنَّ دراسةَ النُّقادِ الثّقافيينَ تشملُ عمليّة فكّ شيفرات النّصوص لأنواعٍ عديدةٍ في نطاقاتٍ وسياقاتٍ مختلفة: الكلمات، والصّور، والأعمال الأدبيّة وشبه الأدبيّة، والطقوس الاجتماعيّة وغيرها" (أيزابرجر، 2003).

ومَا كانَ اهتمامُ الشَّاعرِ العبّاسيّ بألفاظهِ إلاّ لاهتمامهِ بالمعاني التي ينشدُها، وما كانتْ تلك المفاضلةُ بين الألفاظِ والمعاني إلا دليلاً على بحثهم على ذلك الفضاءِ الذي يلتقي فيه المبدعُ والقائل،" ويذهبُ ابن جنّيّ إلى أنَّ أمّةَ العربِ اهتمتْ بألفاظها؛ لأنّها كانتْ عنوانَ معانيها وطريقها إلى إظهارِ أغراضها ومرامِيها"(ابن جني، 1952).

وعلى أساسِ ما سبق فإنَّ الشِّعرَ العبَّاسيَّ موضع الدِّراسة/ المعازف اشتملَ على نصوصٍ ماثلةٍ تذهبُ إلى الماورائياتِ في القراءةِ والتَّأويلِ، وتستحضرُ معظمَ أشكالِ الأبعادِ الأيديولوجيّة، لكونها تقدّم فضاءً مخصّباً بمنعرجاتٍ معتمةٍ، وتفتح ممكنات تأويليّة بما تتضمنه وتحتويه من إشاراتٍ تاريخيّةٍ. ولا شكَّ أنَّ بشَّار بن برد من الأسماءِ اللامعةِ التي تحملُ أشعاره في طياتِها دلالات مخاتلة وقويّة على المستوى الثّقافيّ، وهو في هذا يجدُ تحولاتِ السّلطةِ وتقلباتها عندما يساءتُ يعقوبَ بن داوود وزيراً للخليفةِ المهدي، ولعلّ ذلك سبب مقتله: (ابن برد، 1966)

لا يَـأيَسَـنَّ فَـقِـيـرٌ مِـنْ غِـنـىً أَبَـدَاً بَـعـدَ الَّـذي نَـالَ يَـعْـقُـوبُ بـنُ دَاوُودِ

ج

قَـدْ صَـارَ مِـنْ بَـعْـدِ إِشـرَافٍ عَـلَى تَـلَـفٍ وَبَـعْـدَ غُـلٍّ عَـلَـى الـزَّنـدَيْـنِ مَشْـدُودِ

ج

أَخـاً لِمَـهْـدِيِّ خَـلْـقِ اللهِ كُـلِّـهِـمِ يُـوفَى بِـهِ فَـوْقَ أَعْـنَـاقِ الصَّـنَـادِيـدِ

ج

لَـئِنْ حُسِـــدْتَ عَـلَى مَـا نِـلْـتَ مِـنْ شَـــرَفٍ لَـقَـدْ عَـنَـيْـتَ زَمَـانَـاً غَـيْـرَ مَـحْسُـــودِ

يَـا أَيُّـهَـا الـنَّـاسُ قَـدْ ضَـــاعَـتْ خِـلافَـتُـكُـم إِنَّ الـخَـلِـيْـفَـةَ يَـعْـقُـوبُ بِـنُ دَاوُودِ

ضَـــاعَـتْ خِـلافَـتُـكُـم يَـا قَـوْمُ فَـالِـتَـمِسُـــوا خَـلِـيْـفَـةَ اللهِ بَـيْـنَ الـزِّقِّ وَالـعُـوْدِ

تنفتحُ رؤيةُ بشّار هنا على فضاءٍ ثقافيّ واسعٍ مخصّبٍ بالموسيقى والتّقانةِ الصّوتيّة/العود، يحملها على جناحِ الكنايةِ والقناعِ، فالشّاعرُ بخطابهِ المجتمع كشفَ عن هواجسهِ المضمرةِ إزاء رفضه الكبير لممارساتِ الوزيرِ/ابن داوود الحالكة المستبدة؛ لأنّه يريدُ إرسالَ مقصد مستور يتوافقُ مع ما تنطوي عليه النّفس، من تصريحٍ بأشواقهِ وأمانيهِ اليوميّة في التّحررِ من الهامشيّةِ، ولفظة:(العُود) بوصفها أداةً غنائيّةً تحملُ في داخلها همَّ الرّاحةِ الإنسانيّةِ، همّ العربيّ التّواق للحريّةِ والإفلاتِ من قبضةِ الرّهقِ المتمادي والخذلان والقسوة، ومركزيّة الظالم الخائب التي لم يستطعِ التّعبيرَ عنها إلا بقولهِ:(ضاعَت خِلافَتُكُم يا قَومُ...) لحاجتهِ حياة جديدة تعبّر عن مطامح آمال بعيدة.

وسارَ جحظةُ البرمكي(ت324هـ)، وقد لقّب بـ(خنايكر)أي المغني(السيد،1990)، وكانَ طنبورياً حاذقاً يصوغُ اللّحنَ ويجوّدُ الغناءَ، على نسقِ بشّار الثّقافيّ ثائراً خارجاً على مجتمعهِ، يطلبُ المساواةَ وتحقيقَ العدالةِ الاجتماعيّةِ يشكوى حرمانَه ويعللّ بؤسَه، ويطلب الإعانةَ على كربهِ، ولولا صنعتُه الطنبوريّةُ لعاشَ معدماً(ضيف،1975)، يقولُ:(البرمكي، 1996، والنجار، 1997)

تَـعَـجَّـبَـتْ إِذْ رَأَتْـنِـي فَـوقَ مَـكْسُـــورٍ مِـنَ الـحَـمِـيْـرِ عَـقِـيْـرِ الـظَّـهْـرِ مَـضْـــرُورِ

ج

مِـنْ بَـعـدِ كُـلِّ أَمـيـنِ الـرُّسْـــغِ مُـعْـتَـرِضٍ في السَّـــيْـرِ تَـحْسَـــبُـهُ إِحـدى الـتَّـصَـــاويـرِ

فَـقُـلـتُ لا تَـعـجَـبِـي مِـنّـي وَمِـنْ زَمَـنٍ أَخْـنَـى عَـلَـيَّ بِـتَـضْـــيـيـقٍ وَتَـقْـتِـيـرِ

ج

بَـلْ فَـاعْـجَـبِـي مِـنْ كِـلابٍ قَـدْ خَـدَمـتُـهُـمُ تِسْـــعـيـنَ عَـامَـاً بِـأَشْـــعَـارِي وَطُـنْـبُـوري

ج

وَلَـمْ يَـكُـنْ فِـي تَـنَـاهِـي حـالِـهِـم بِـهِـمُ حُـرٌّ يَـعُـودُ عَـلَـى حَـالِـي بِـتَـغْـيِـيـرِ

ج

يعجبُ الشّاعرُ من العبثِ والطغيانِ في تحولاتِ فصولِ الحياةِ الاجتماعيّة، فأصبحَ النّاسُ يضيقون به بعد أنْ كانَ عازفاً خادماً ظريفاً في مجالسهم، فاعترفَ بنفوسهم الماكرةِ، وطباعهم الخبيثة. ولنلاحظ أنَّ الشّاعرَ ذهبَ إلى تعريةِ الواقعِ والكشفِ عمّا استتر منه، من شظفٍ وضنك وإعسارٍ وإقلالٍ في الرّزقِ، حتّى يخيّلَ للقارئ أنّه يناجي فتاةً أشاحتْ عنه بعد تبدلاتِ الحالِ والمآلِ، وربما لم تكنْ هناك أنثى، في الحقيقةِ، ولكنَّ الشّاعرَ "ذكر من متناقضاتِ الحياةِ ومقبوحاتها على وجه الخصوص ما لو سمعه بعضُ من يظهرُ النّسكَ والتّقشفَ ويتصنّعُ الكرمَ والنُّبلَ والوَقارَ من الخاصّةِ لتقززَ وانقبضَ"(الجاحظ، 1964).

في هذا المحورِ لا يمكن التّغاضي عن شعراءِ الكديةِ، الذين "يجوبونَ السّاحاتِ العامّةَ والمساجدَ يستجدون النّاسَ، وقد استعملوا لذلك الخطبَ البليغةَ والقصصَ المسليةَ والمواعظَ والقصائدَ الشّعريّةَ يستدرون بها عطفَ النّاسَ نادبينَ بها حظوظهم وشاكين سوء أوضاعهم"(كبّة،2014)، وقد اتّخذوا الشّعرَ وسيلةً؛ لينفذوا بجلودهم من آفةِ الفقرِ وشبحِ الهلاك والإذعانِ لحلولهِ، إنّه صوتُ الصُّراخِ الممزق بين الذّاتيّ في أقسى أوجاعه والموضوعيّ في أبهى مدلولاته، ومن هنا يمكن فهم توظيف أدوات الغناء كالدُّف والمزمارِ في شكاياتِ أبي فرعون السّاميّ الشّعريّة، وكان من أفصح النّاسِ وأجودهم شعراً وأكثرهم نادرةً(ابن المعتز، 1956)، ومن أدقِّ الشّواهد قوله إلى بعضِ قضاة البصرة يتظلّم إليه ويسأله العون على/أبي عَمْرَة، رمز الفقر الذي لازمه بيته:(النجار،1997)

يَـا قَـاضِـيَ الـبَصْـــرَةِ ذَا الـوَجـهِ الأَغَـرْ إِلَـيـكَ أَشْـــكُـو مَـا مَضَـى وَمَـا غَـبَـرْ

ج ج

عَـفَـا زَمَـانٌ وَشِـــتَـاءٌ قَـدْ حَضَـــرْ إِنَّ أَبـا عَـمـرَةَ فـي بَـيـتـي انـحـجَـرْ

ج

يضـــربُ بِـــالـــدَفِّ وَإِنْ شَـــاءَ زَمَـــرْ فَـاطـرْدُهُ عَـنّـي بِـدَقـيـقٍ يُـنـتَـظِـرْ

ج

ومن هنا، فإنَّ الدَّهشةَ تكادُ تنسربُ من نفوسنا حينما نرى أبا فرعون يوظّف هذا التّناقض للمعازفِ:(الدّف، والمَزَامير) للتعبيرِ عن فئةٍ مهمشةٍ مسحوقةٍ وواقع حيواتهم المريرة القاسية، تعبيراً يحملُ في طياتهِ سخطاً على السّلطةِ وأربابِها(نور الدين،2003)، ويبدو أنَّ الشَّاعرَ على وعي بهذا، ولذلك نراه يحرصُ على تجسيدِ مكوث الجوع/أبي عمرة مدة طويلة في بيتهِ بصورةِ الضّاربِ على الدُّف الذي يتقن التَّزميرَ في إشارةٍ بليغةٍ إلى ملازمةِ الأيامِ الصَّعبة في الشِّتاءِ القارسِ وحياة البؤسِ والحاجة التي كانَ يرزخُ تحتها، ومعبراً بذلك عن مقصدٍ مضمرٍ يتحدثُ فيه عن أفرادِ الطبقةِ الفقيرةِ المطحونةِ في المجتمعِ العبّاسيّ.

لم تعدِ الآلاتُ الموسيقيّةُ ومجالسُ الغناءِ عند الشّعراءِ العبّاسيينَ، ومنهم الؤاواء الدّمشقي بسيطةً، قريبةَ المأخذِ في فضاءِ اللّهو والقصفِ، بل تهتبل علاقةً تركيبيّةً جديدةً، تحررتْ من إسارِها القديمِ، إنَّ الحيزَ الغنائيّ لديهم يوحي ويلمّحُ دون تغييب لغته المباشرة، "إنَّها تثيرُ وقعاً نفسيّاً يختلفُ باختلافِ الأفرادِ والظّروفِ المكانيّة والزّمانيّة، بلْ قد تبلغُ من القارئ أكثر ممّا بلغته من الشَّاعرِ ذاتهِ"(أحمد، 1983)، وتبدّتِ الوقفةُ الشّارحةُ للامتزاجِ والتّداخل حينما خلطَ بين جمالِ الجاريةِ وضربها لأوتارِ العُودِ، حتّى أصبحتْ أناملُها النّاعمةُ الرّقيقةُ مجسات طبيب يلمسُ مريضَه بعطفٍ وحنانٍ، ومن ذلك قوله: (الوأواء الدمشقي، 1993)

أَشَـــارَتْ بِـــأَطْـــرَافٍ لِـــطَـــافٍ كـــأَنَّـــهَـــا أَنَـــامِـــلُ دُرٍّ قُـــمِّـــعَـــتْ بِـــعَـــقِـــيـــقِ

ج

وَدَارَتْ عَـــلَـــى الأَوْتَـــارِ جَسَّـــاً كـــأَنَّـــهـــا بَـــنَـــانُ طَـــبـــيـــبٍ فـــي مَـــجَـــسِّ عُـــرُوقِ

إذا انتقلنا إلى المعزوفاتِ وصورها وتنوعياتها التي نرصدُها في الحقلِ الشِّعريّ السَّابقِ، فإننا نجدُ العودَ والأوتارَ والمرأةَ أو حتّى ما يخصّها من ثقافةِ النّعومةِ والملاطفةِ والرّقةِ ماثلةً، ويقدّمُ الشّاعرُ صورةً حقيقيةً لدورِ الأنثى الهائيّ في إنتاجِ السّرورِ الصّوتيّ والبصري والمعنوي في شراكةٍ فاعلةٍ مع الأداةِ الموسيقيّةِ الإيقاعيّةِ.

وهكذا نلحظُ أنَّ الشَّاعرَ يناقش في خطابِهِ الثّقافيّ الجماليّ فكرةَ حريّة المرأةِ عازفة مغنية تجري وراء جامحات التَّصابي والتّلاعب، ومن ثمّ سعى إلى المراوغةِ والمخاتلةِ حتّى يتهربَ من المحظوراتِ والمحاذيرِ باختراقهِ ضوابط أماكن الملاهي والرّقص ودورِ الغناءِ، فأخذَ يسرّب جوانب من مظاهرها العابثةِ والسَّافرةِ من أصواتٍ أنثويّةٍ، وعوالم صاخبة وضاربات العود كنّ يُحسن الضّرب(الأصفهاني، 1969)، بأفقٍ شعريّ واجتراحٍ جماليّ للصورةِ الشّعريّةِ واللّغةِ الخاصّةِ، ثمّ يتعاملُ الشَّاعرُ من خلالها واصفاً معبّراً الجوَّ المتحركَ العابقَ بالاعترافاتِ والاستغراقِ في العبثِ.

ويخصُّ أبو العتاهية الغناءَ والعودَ بحديثهِ الزّاهدِ، فراحَ يكشفُ عيباً نسقيّاً أخلاقيّاً في مجتمعهِ، يرتكزُ على النّسقِ الظاهرِ لأخلاقياتِ اللّبيبِ العاقلِ من التزام ورجاحةِ فؤاده، لكنّه حتماً كانَ يميلُ إلى الدّخولِ في عالمِ الخباءِ/ النَّسق المضمر، فالمجتمعُ العبّاسيُّ يقبلُ من المسنّ أنْ يتورطَ في الخمرةِ وآثامها وكلّ صورِ التّهتكِ والأعمالِ المخلّةِ بالآدابِ التي يقدمها مجلس الغناء لكن الشّاعر لا يقبل أنْ يبوحَ الشيخُ بصبوتهِ ويتحسّس اللّذات ويعترف بما يهواه من لذةٍ وغناءٍ، وليستِ المعالي التي ينشدها سوى الأخلاق، فيقول:(أبو العتاهية، 1964)

أَيَـــا مَـــنْ بَـــيْـــنَ بـــاطِـــيَـــةٍ وَدَنٍّ وَعُـــودٍ فـــي يَـــدِي غَـــاوٍ مُـــغَـــنِّ

إِذَا لَـــمْ تَـــنْـــهَ نَـــفْـــسَـــكَ عَـــنْ هَـــوَاهَـــا وَتُـــحْـــسِـــنْ صَـــونَـــهَـــا فَـــإِلَـــيْـــكَ عَـــنِّـــي

فَـــإِنَّ الـــلَّـــهْـــوَ وَالمَـــلْـــهَـــى جُـــنُـــونٌ وَلَسْـــتُ مِـــنَ الـــجُـــنُـــونِ وَلَـــيْـــسَ مِـــنِّـــي

وَأَيُّ قَـــبِـــيْـــحٍ اقْـــبَـــحُ مِـــنْ لَـــبِـــيْـــبٍ يُـــرَى مُـــتَـــطَـــرِّبَـــاً فِـــي مِـــثْـــلِ سِـــنِّـــي

إِذَا مَـــا لَـــمْ يَـــتُـــبْ كَـــهْـــلٌ لِشَـــيْـــبٍ فَـــلَـــيْـــسَ بِـــتَـــائِـــبٍ مَـــا عَـــاشَ ظَـــنِّـــي

إنَّ استهلالَ المجتزأة المذكورة أعلاه بالنداءِ:(أيا مَنْ بَينَ باطِيَةٍ وَدَنٍّ وَعودٍ) يحملُ في طياتهِ أبعاداً فكريّةً ودلالاتٍ ثقافيّةً مضمرةً تجسّدُ موقفَ الشَّاعرِ الرّافض للفسادِ بكلّ أشكالهِ، من خمرةٍ ورقصٍ وموسيقى. كما أنَّ ثقافتَه الدّينيّةَ وتذوقه للمسارِ الثّانّي/التوبة من حياتهِ كانَ له دورٌ مهمٌّ في تمردهِ على القاهريّةِ للنسقِ الظاهرِ/الكهل المتبختر اللاهي الهائم، فيتمثّله مرشوقاً بأعمدةٍ حديديّةٍ متداخلةٍ من المقابحِ المرديةِ والفضائحِ المخزيّةِ، "فنحن في لحظةٍ من لحظاتِ الفعلِ النّسقيّ المضمر، الذي لا بدّ من كشفهِ وتحديدِ مسارهِ، والوقوفِ على حبكتهِ النّسقيّةِ الفاعلةِ"(الغذامي، 2001)، ذلك لأنَّ المضمرَ انجلَى في صورةِ الخطابِ التّقريعي للإنسانِ السَّادرِ في غيّهِ مرخياً الزّمام لتجربتِهِ في أحضانِ الفجورِ المدمّرِ.

وفي سياقِ قراءةِ المعازفِ بمنظورِها الثَّقافيّ لقيتْ شخصيةُ السَّاقي ومواهبه اهتماماً ملحوظاً من مسلمِ بن الوليد، فلمْ تغبْ أدواتُ هذه الشَّخصية الموسيقيّة عن أشعارِه، حيث حملتْ طابعاً نموذجيّاً، يبدو أنَّ تكوينَه يعودُ في الأصلِ إلى أمورٍ ثقافيّةٍ وحضاريّةٍ في المجتمعِ العبّاسيّ، لهذا لمْ يكنْ أمامه سوى أنْ يبسطَ حديثاً في مجلسِ مغنيةٍ مدتِ البساطَ رقصاً وغناءً، ففي كلّ مرّةٍ يذهبُ فيها شاعرُنا إلى الدّيرِ يجد الرَّاحةَ والألفةَ(الشتيوي، 2004)، فلمّا وطئتْ قدماه مجلساً، قالَ:(صريع الغواني، 1985)

وَدارَتْ عَلَيْنَا الكَأسُ مِنْ كَفِّ طَفْلَةٍ مُبتَلَّةٍ حَوْرَاءَ كَالرَشَإِ الطَّفْلِ

ج

وَحَنَّ لَنَا عُودٌ فَبَاحَ بِسِرِّنَا كَأَنَّ عَلَيْهِ سَاقَ جَارِيَةٍ عُطْلِ

تُضَاحِكُهُ طَوْراً وَتُبْكِيهِ تَارَةً خَدَلَّجَةٌ هَيْفَاءُ ذَاتُ شَوىً عَبْلِ

إِذَا مَا اِشتَهَيْنَا الأُقحُوَانَ تَبَسَّمَتْ لَنَا عَنْ ثَنَايَا لا قِصَارٍ وَلا ثُعْلِ

وَأَسعَدَهَا المِزْمَارُ يَشْدُو كَأَنَّهُ حَكَى نَائِحَاتٍ بِتْنَ يَبْكِيْنَ مِنْ ثُكَلِ

المتأمّلُ لمقطوعةِ مسلم بن الوليد الشّعريّةِ يجد أنّه تعاملَ مع السّاقيةِ على أنّها مغنيةٌ وعازفةٌ وشاعرةٌ بارعةٌ، يخاطبها ويناجيها، ويرى فيها حياةَ مجتمعهِ المنفتح بأشكالهِ المختلفةِ، فهم أصحابُ ثقافاتٍ وديناتٍ وحضاراتٍ متنوعةٍ(المسعودي، د.ت)، لهذا جاءتْ صورتُها ثريّةً غنيّةً معبّرةً في كلّ الأرجاءِ. ومن ثم حشدَ سيلاً من البراهينِ والحججِ، نحو:(وَحَنَّ لَنا عودٌ، و تُضاحِكُهُ طَوراً وَتُبكيهِ تارَةً، وَأَسعَدَها المِزمَارُ يَشدو)؛ ليدللَ بها على أحقيةِ المغنيات بالحضورِ وسطوتهن على السَّامعين، فهذا صريع الغواني وهو على ما كانَ عليه من خبرةٍ ودرايةٍ بالقيانِ، يذعن لصوتِ مغنيتهِ الرّخيم تارة، ولضربها الحاذقِ على الأوتارِ تارة ثانية، كما أنَّ جاريتَه التيّاهةَ الحوارءَ الممشوقةَ ذات الثنايا النّضيدة ملكتْ قيادَه. من الواضحِ أنَّ النَّصّ يحملُ في طياتهِ نسقاً ثقافيّاً بشكلٍ أو بآخر، وهذا النَّسق يعدُّ خطاباً مضمراً/اللّهو والضّياع إلى جانبِ الخطابِ الصّريح:(فَباحَ بِسِرّنا، يَشدو كَأَنَّهُ)، فنصٌّ مسلم تتجاذبه أنساقٌ مختلفةٌ ومتنوعةٌ ثقافيّةٌ وتاريخيّةٌ ومجتمعيّةٌ وأيديولوجيّةٌ، ومجمل ما تحتضنه الحاضنة السوسيوثقافيّة والحضاريّة بشكلٍ عامٍ(مجاهد، 2022).

وكما ارتبطتِ آلالاتُ الغناءِ وشيوعهن في العصرِ العبّاسيّ بالمكشوفاتِ الثّقافيّةِ، فإنّهن ارتبطن بدورٍ بارزٍ وأساسيّ في تطورِ صنوفِ اللّهو وضروبِ البطالة، بالإضافةِ إلى مكاشفةِ الأسيقةِ الاجتماعيّة في نطاقِ ما هو سائد من سهامِ الفتنةِ والعربدةِ، وقصّادِ المتعةِ. ففي مقطوعةٍ شعريّة لابنِ المعتزِ نرى خصوبةَ المجلسِ الموسيقي، الذي كانَ ممتلئاً بالغناءِ والعزفِ والظرفاءِ والنَّدامى والعصافيرِ والأزهارِ والنّواويرِ التي نبتتْ وكستِ الجنانَ الخضراءَ، " وفيه ما يطلبه أهلُ البطالةِ والخلاعةِ من الوجوهِ الحسانِ والبقاعِ الطيبةِ النّزهةِ"(الشابشتي،1966)، في حين كانَ المغني يصدحُ بصوتهِ العذبِ الرّقيقِ، فقالَ: (ابن المعتز،1977)

وَكُنْتُ كَمَا شَاءَ النَّدِيْمُ وَلَمْ أَكُنْ عَلَيْهَا سَفِيْهاً يَفرِسُ النَّاسَ صَخَّابَا

ج ج

وَغِرّيدِ جُلَّاسٍ تَرَى فِيهِ حِذْقَهُ إِذَا مَسَّ بِالكَفَّيْنِ عُوداً وَمِضْرَابَا

ج

كَأَنَّ يَدَيْهِ تَلْعَبَانِ بِعُودِهِ إِذَا مَا تَغَنَّى أَنهَضَ النَّفْسَ إِطْرَابَا

وَقُمرِيَّةِ الأَصْوَاتِ حُمْرٌ ثِيَابُهَا تُهِينُ ثِيَابَ الوَشْيِ جَرّاً وَتَسْحَابَا

وَتَلْقِطُ يُمنَاهَا إِذَا ضَرَبَتْ بِهِ وَتَنْثُرُ يُسْرَاهَا عَلَى العُوْدِ عُنَّابَا

وعلى هذا النحو، تظهر القراءةُ الفاحصةُ لشعرِ ابن المعتز حضوراً لافتاً لأهلِ الطّربِ وموضوعاتهِ من وسائلِ الزّينةِ والبهرجةِ والتّطربِ واللّعبِ، والتّغنيّ، وتفاخرِ الحسناواتِ ذوات الأصوات الشّجيّة والمهارة الفائقة بالعزفِ، نحو:(النَّديمُ، وَغِرّيدِ جُلّاسٍ، مَسَّ بِالكَفَّينِ عوداً وَمِضرابا، تَلعَبانِ بِعودِهِ، تَغَنّى أَنهَضَ، وَقُمرِيَّةِ الأَصواتِ، وَتَنثُرُ يُسراها عَلى العودِ). وممّا يجلب النَّظر أنَّ ابن المعتز - بوصفه أميراً عباسيّاً -يتحدثُ في تلك المشاهدِ التي كانتْ مسرحاً للخلاعةِ لا عن نفسه فقط، بل عن أفرادِ الطبقةِ الميسورةِ في المجتمعِ العبّاسيّ، مثيراً بذلك قضية خطيرة تدين السّلطة الحاكمة آنذاك،

وأهل اليسر والتّرف والثّراء الفاحش في ظلّ نظامٍ فاسدٍ.

وإذا عاودنا النَّظرَ في اللّوحةِ السَّابقة، نجد أنَّ الشَّاعرَ عمدَ إلى تصويرِ أنساقِ حيواتِ الطبقةِ العليا بعنايةٍ وقريحةٍ مبدعةٍ، صورةٍ حيّة لطبيعةِ الحياةِ التي كان يحياها هو وعائلته في ظلّ نظامٍ إقطاعي ديكتاتوري جائر، وحكمٍ طبقي مستغلٍ، تُحرم الطبقات البائسة من الحياةِ الحرّةِ الكريمةِ(نور الدين، 2003)، وهي أنساقٌ اجتماعيّةٌ تظهرُ وتختفي، مضمرة أبعاداً نقديّة مباشرةً قادرةً على المراوغةِ والتَّحجّبِ.

ولمْ ينسَ المتنبّي أنْ يشيرَ ويذمَّ الملاهي والغناء والسَّامعينَ من الملوكِ لها، والعاكفينَ على الدّنايا في أجوائها، حتّى يصلَ بها القائدُ إلى حالةٍ من الطاعةِ والتّدجينِ، وإزاء هذا الواقع وجّه الشَّاعرُ خطاباً إضمارياً إلى الممالكِ بعبارةٍ قاسيةٍ وتوبيخيةٍ، مستغرباً انشغالهم بالملذاتِ وفرطِ إعجابِهم بحياةِ التّحللِ على ما فيها من المعابةِ، من أجل ذلك كانَ هذا المعنى من أبرز معانيه في قولهِ:(المتنبي،2012)

أَلْـهَى الْمَـمَـالِـكَ عَـنْ فَـخْـرٍ فَـقُـلـتُ بِـهِ شُـــرْبُ الْمُـدَامَـةِ وَالأَوْتَـارُ وَالـنَّـغَـمُ

يحاولُ المتنبيّ في هذا النَّصّ الاشتغالَ على الثّقافةِ التّهكميّةِ التي تكرّسُ دونيةَ أرباب الملوكِ الرّاتعة في أتونِ الملذاتِ وتبعيتها وما فيها من الحسراتِ والآهاتِ، فالمملكةُ في غيّها هي تابعة لأهوائها، وحين تمارسُ أعتى سبل التّعابثِ من اللّهو بالمدامةِ والغناءِ بالأوتارِ تعرية لمهزلةِ إنسانيّةِ، بطلها الحكّامُ والقوّادُ والأعيانُ.

ولمّا كان الشّاعرُ العبّاسيُّ الواقف بين فضاءاتِ الفئاتِ الاجتماعيّةِ يرومُ إنجازَ غاية سامية تسعى إلى طرقاتٍ تواصليّةٍ تفضح الفضاءَ المديني والفوارق الحياتيّة والثقافيّة بين النّاسِ نسترجع مقولةَ ابن خلدون في تسطيحِ مثقوفاتِ الفنونِ الموسيقيّة ومرسوماتهِ المقصديّةِ البعيدةِ، بل أكثر من ذلك أنْ نستحضرَ وعينا بالمساحاتِ التّصويريّةِ السّاكنةِ في النّصوصِ الشّعريّة والسياقاتِ المقاميّةِ للصوتِ المقموعِ والمهمّشِ في منظومتهِ الاجتماعيةِ، فقالَ:" وإذا ذكرنا معنى الغناءِ فاعلم أنّه يحدث في العمرانِ إذا توفّر وتجاوز حد الضّروري إلى الحاجي ثمّ إلى الكمالي، وتفننوا فيه، فتحدث هذه الصناعة؛ لأنّه لا يستدعيها إلاّ مَنْ فرَغَ من جميع حاجاته الضروريّة والمهم من المعاشِ والمنزلِ وغيرهِ، فلا يطلبها إلا الفارغونَ عن سائر أحوالهم تفنناً في مذاهبِ الملذوذات..." (ابن خلدون، 1979).

إنَّ ما فاضَ على العصرِ العبّاسيّ من نعيمٍ، جعل الشَّاعرَ الحَمْدَويّ منصرفاً إلى التّأمّل والنّظرِ دعامتي وصف مجالس السَّماع والمغنينَ والمغنيات الذي يجنحُ إلى ليالي الأنسِ وما كانَ في دُورهن من غناءٍ وقيان وجوار يغلبُ عليهن الصّوت السّاحر، والجو العاطر، وهذا الحَمْدَوي(ت260هـ) يمضي على هذا النمطِ واصفاً مغنيّة حاذقة، تضرب عودَها، وتتقن مزهراً، ثم يتحدث عن إفسادِها لكلّ عاقلٍ ولبيبٍ، وهي صورةٌ طريفةٌ لتصاوير تلك الجوقة الموسيقيّة، بما تملأ نفس السّامعِ إعجاباً وطرباً، والقلوب فتوناً وتولهاً، إذْ تمثّل المغنيّةُ استبدادَ العنصر العاطفيّ الصّرف، والواقع الوجدانيّ الخالص، ورغائب النّفس وتطلعاتها، فالشَّاعرُ منفعلٌ بتجربتهِ النّفسيّة، أضناه الإيقاعُ واللّحن، فقالَ:(النجار،1979)

وَسَـــجَّعَـــتْ رَجْـعَ عُـودٍ بَـيْـنَ أَربَـعَـةٍ سِـــرُّ الضَـمَـمَـائِرِ فِـيْـمَـا بَيْنَهَا عَلَنُ

ج

فَـوَلَّدَتْ لِلنَّدَامَـى بَـيْـنَ نَـغـمَـتِهَـا وَكَـفِّهَـا فَـرَحـاً تَـفْـصِـيْـلُهُ حَـزَنُ

فَـمَـا تَـلَـعْـثَـمَ عَـنْهَا لَفْظُ مِزْهَرِهَا وَلا تَـحَـيَّرَ فِـي أَلْحَـانِهَـا لَحَـنُ

ج

تُهْـدِي إلى كُـلِّ جُـزْءٍ مِـنْ طَبائِعَها بَـنَـانُهَـا نَـغَـمَـاً أَثْـمَـارُهَـا فِـتَنُ

وَتَـرْتَـعِي الـعَـيْـنُ مِـنْـهَـا رَوْضَ وَجْـنَـتِـهَـا طَـوْرَاً وَتَـسْـرَحُ فِي أَلْـفَـاظِـهَـا الأُذُنُ

لقد شكّلَ الخطابُ الشّعريُّ السّابقُ جُملاً ثقافيّةً تعتمدُ ثنائيّةِ الظاهرِ والمضمرِ، فلم يعدِ النَّصُ سهلاً أمام القارئ يسلّم منافذَه من القراءةِ الأولى، بل أصبحَ عصيّاً على متلقيه، ويجب على القارئ إشغال فكره وإعمال ذهنه من أجل فك مغاليق النّصّ الشّعريّ(عفيفي، 2016). وواضح أنَّ المقطوعةَ السَّابقة تعلنُ أنساقاً مضمرةً لمعاناةِ الشَّاعرِ وجماعاتِ المجانِ والمتهكمينَ من الضّياعِ والانغماسِ في اللّهو والخلاعةِ هروباً من أعباءِ الحياةِ وصعوباتها ومرارتها الشّديدة. وقد كانَ ذلك سبباً في عكوفِهم على الملاهي والملّذات، وإنَّ اهتمامَ الحَمْدَويّ بهذه المغنيةِ ورعاية أنغامها في دارٍ وله فيها ندماء كثيرون وخلعاء يعكسُ التَّهميشَ لهذهِ الفئةِ حتّى لتكاد تمتدحُ التّهتكَ والاستهتارَ كنوعٍ من الدَّواءِ بالدّاءِ أو الشّفاءِ بالسّقامِ. في وسط مجتمع طبقي عاشتْ فيه فئةٌ بترفٍ وبذخٍ شديدين إلى حدّ السّفهِ والهوسِ، وطبقات كثيرة خلفهم ضيّق عليها أسباب الرّزق، فهي تعيشُ في خوفٍ وضنكٍ. "فضلاً عن ما مارسته الدّولةُ العبّاسيّةُ من نشرِ سياسةِ التّعصبِ والقبيليّةِ والشُّعوبيّةِ، التي مارستها على الرّعيةِ، إذ كانت طبقة الموالي والعبيد محتقرة ومهمشة، وهذا ما

تدل عليه المضمراتُ الواضحةُ في الخطابِ الشّعريّ"(حسون، 2015).

ويبدو أنَّ الحَمْدَويّ كانَ من الكُتّابِ الذين لم يفيدوا شيئاً من حرفتهم، ذلك أننا نجده يعرّضُ بقلمِه ودواتِه؛لأنّه لمْ يتكّسبْ من ورائهما غير التّعبِ، ولم يبلغا به ما كانَ يؤمّلُه وتسمو إليه همته"(لازم، 2017).

ومن الشُّعراءِ الذين طرقوا بابَ المعازفِ وأداوتهِ في رحابِ الشِّعرِ الشّاعرِ أبو الرَّقَعْمَق(ت399هـ)، الذي كانَ مترعاً ببيوتِ القيانِ والمجاناتِ، وظلَّ شعرُه مغيّباً متناثراً؛ لأنّه عكسَ فئةً غلبَ عليها التّهميشُ والسّوادُ والظلُّ والقمعُ والإحساس بالألمِ، "فهم طوائف لم يعْنَ أحدٌ بهم مع أنَّهم أبرز من شعراءِ وأدباءِ كثيرين"(أبو المجد، 2010). فقالَ يعرّضُ و يعاتبُ أحدَ ممدوحيه، ويحثُّ المتلقي على ممارسةِ أسبابِ الانحرافِ الغنائيّ السَّافر بتمردٍ على طبقيّةِ المجتمعِ المقيتةِ. بيد أنّه يلوذُ إلى التّخفي والحجبِ وراء حمقه المصطنع؛ ليبوحَ عن خواطرِ النَّفس وأسرارِها الذي كلما تعمق فيه ازدادَ ضياعاً وتمزقاً ومكابدةً، بل غدا شعرُه صورةً صادقةً عن الحياةِ الاجتماعيّةِ في زمنِ الدّولةِ العبّاسيّة، وفي ذلك قالَ: (النجار، 1997)

كُفِّـــــــــــــي مَـــلامَـكَ يَـا ذَات المَلامَـاتِ فـــــــَـــمَا أُرِيْـــــــــــدُ بَدِيـــْـــلاً بِالرَّقَاعَاتِ

ج

كـــــَـــــــــأنِي وجـــــــــنود الصَّـفْع تَتْبَعُنِي وَقـــــــــــــدْ تـــــَـــلوْتُ مزاميرَ الرَّطـانَـاتِ

ج

قِسـيِّـــــــــــــــسُ دِيرٍ تَلا مِزْمَارَهُ سَـحَراً عَـــــــــــــلَى الـقســـوسِ بِـتـرجِـيـعٍ وَزَنَّـاتِ

وَقَـــــدْ مَـجُـنْـتُ وعَـلّـمْـتُ المجـنـونَ فَـمَـا أُدْعَـى بشـمـيء ســـوى ربِّ المَـجـانَـاتِ

ج

وذاكَ أَنّـِــــــــــــــي رأيْـتُ الـعَـقـلَ مُـطَّرحـاً فَجِـــــــــــــئْـتُ أَهْـــــــلَ زَمَـانِي بِـالحَمَـاقَـاتِ

إنَّ هذا القولَ:(تَلَوْتُ مزاميرَ الرَّطانَاتِ، قِسيِّسُ دِيرٍ تَلا مِزْمَارَهُ سَحَراً، بترجِيعٍ وَزَنَّاتٍ، وَقَدْ مَجُنْتُ، فَجِئْتُ أَهْلَ زَمَانِي بالحَمَاقَاتِ) ينطلقُ من التّصوراتِ الهامشيّةِ بذكرِ ما كانوا عليه من السّخفِ والغفلةِ، "وما صاروا إليه فكانتْ أشعارُهم ترويجاً عمّا في صدورِهم، إلاّ أنّه لا تكاد تخلو مقطعةٌ أو تشجيرةٌ شعريّةٌ من تبريرٍ لتغافلهم، خاطبوا به مجتمعَهم، وردوا به لومَ اللائمينَ"(نوال، 2015) منتهياً بتأمّلاتٍ قلبيةٍ وجدانيّةٍ ماثلةٍ في السَّماعِ للغناءِ وأدواتِه الموسيقيّة/المزامير، ومصاحبته للندامى والقيان وترك العقل المقترن بالتّغامزِ الخفيّ؛ ليصلوا أخيراً إلى درجةٍ من التَّصاعدِ والتَّساميّ الشّفيفين.

وإذا حاولنا أنْ نستقرئ صورةَ النَّسقِ الموسيقيّ/العازف الثّقافيّ رأينا ابنَ الرّوميّ يهجو أبا شيبة سعيد بن سلامة الحاجب هجاءَ مرّاً، ونتيجة لذلك اتسعتْ دائرةُ الرّداءة والإقذاعِ والاغترارِ بالإفكِ اتّساعاً يلفتُ النّظر حتّى اضطرَ الشّاعرُ من جرائها إلى أنْ ينعتَه بالطوابلِ في وقفةٍ حائرةٍ ذاهلةٍ أمام فراغهِ وقبحهِ المعرفيّ، مثلما قرنَه بسقطِ المتاعِ خسارةً وامتهاناً، وتواصلاً مع هذا التّسلطِ تهيأ الاحتفالُ السَّاخرُ، واستدعى مأساة الأنسان حينما ينكسرُ صوتُه وتنكسرُ صورتُه(الغذامي، 1999)، فقالَ: (ابن الرومي، 2003)

وَعـــدلْـــتَ مِـــنْ طَـــبْـــلٍ إلـــى عُـــو دٍ وأنْـــتَ مِـــن الـــطَّـــوَابِـــلْ

بـــلْ لَـــيْـــتَ كُـــنْـــتَ مِـــن الـــطَّـــوَا بِـــلِ أنْـــتَ مِـــنْ سَـــقْـــطِ الـــزَّوَامِـــلْ

ج

تتعينُ قيمةُ قراءة ابن الرّومي النّميرة لشخصيةِ الحاجبِ بأنّه رجلٌ فارغٌ كالطبلِ/ وأنْتَ مِن الطَّوَابِلِ، كونها نهضتْ إلى جانبِ تقديمه إنساناً متمحّلاً وحشواً محفوفاً بالمكرِ البشري، بمجابهةٍ اسميّةٍ استنباتيّةٍ مخاتلة/طبْل،وعُود، وحيلٍ تعبيريّةٍ تأويليّةٍ/ أنْتَ مِنْ سَقْطِ الزَّوَامِلْ. وتبدو مسمياتُه الموسيقيّةُ السّابقةُ مسكونةً بترميزٍ وتمريرٍ لانتقاداتٍ اجتماعيّةٍ ظاهرةٍ وخفيّةٍ، وهو إلى ذلك يستضيء بنبرةٍ طافحةٍ بالاجتواءِ والغثاثةِ ولاسيما النّماذجُ الإنسانيّةُ المذكورةُ آنفاً التي عبّرتْ عن التَّغيراتِ الخطيرةِ في البنيةِ الاجتماعيّةِ.

ومع كلّ هذا يظلُّ منهجُ ابن الرومي في ترميزِهِ وخصوبةِ حيله التّعبيريّة" يكتب لقارئ خاصٍّ ذي مقدرةٍ خاصّةٍ يستطيعُ بواسطتها ملء الفراغاتِ والمسافاتِ البيضاءِ التي يتركها، وحلّ الشّفرات التي يرسلُها عبر حيلٍ تعبيريّةٍ ولغويّةٍ تحيل النَّصّ إلى سلسلةٍ من التّعقيداتِ اللفظيّةِ والشّطحات الخياليّة فيتحولُ أمامنا إلى ما يشبه الزّخارف الكتابيّة التي تحتاجُ إلى قارئٍ متميزٍ يستطيعُ إرضاءَها بقراءةٍ متميزةٍ تعيدُ إنتاجَه وكتابتَه. هذا لا يعني أبداً استبعاد القراءات الأخرى؛ فالنّصّ دائماً مفتوحٌ لقراءاتٍ متعددةٍ"(السماعيل، 2002).

لقد باتَ واضحاً أنَّ هدفَ الشَّاعرِ العبّاسيّ في المشهدِ الغنائيّ الذي تخلله رقصٌ وعزفٌ وضربٌ على الآلاتِ الموسيقية بالإضافةِ إلى أمكنةٍ منفتحةٍ

على شرائحَ اجتماعيّةٍ مختلفةٍ هو مكاشفة الفضاء المعيشي للجموعِ المنتميةِ إلى الطبقاتِ الخاصّةِ، وهذا تشكيل قصدي واعٍ لسياقٍ نموذجيّ استدلاليّ ماتع ليصفَ مظاهر تزويق الأنساق الثّقافيّة الباذخة والأمكنة الفخمة الطافحة بألوانِ التّرفِ في ذلك العصرِ. كما يظهر حقيقية مؤداها طموحات الشُّعراء وتطلعاتهم لحياةٍ كريمةٍ مطمئنةٍ متحررةٍ بعيد عن الرّدعِ والاقصاءِ والحبسِ في مناخهِ الاجتماعيّ.

ومع ذلك، لم يكتفِ الشَّاعرُ العبّاسيّ بالعيش في العتمةِ والاستلابِ الواقع عليه في دائرة الانغلاق ومفخخات الألم، بل وقفَ على مواجعِ الذَّاتِ، وأنصتَ لها، وانفتحَ على رحابةِ دواخلها، فأدركَ أنَّ أسرارَه تتموضع بخفاءٍ في داخلِ نفسه على شكلِ بوحاتٍ كتابيّةٍ تفريغيّةٍ تصنع الوجود وتحقق الرّهان، الذي راهنَ عليه الشَّاعرُ من خلال مغامراتهِ العابثةِ وأقاصيصهِ الغراميّةِ.

الخاتمة:

يقدّمُ الشَّاعرُ العبّاسيُّ في ارتيادهِ الفضاء الموسيقيّ وطقوسه المفتوحة حضوراً استثنائيّاً يحمل دلالاتِ الانفلات من سلطةِ القهرِ الاجتماعيّ والثّقافيّ وقسوة الإطار المؤسسيّ المرجعي الاضطهادي، لذلك فهو ينطلقُ نحو النّهوض والانفصال والانعتاق من أوحالِ المجتمعِ التي عاناها. ونضيف أيضاً أنَّ التّصريحَ بالموسيقيّاتِ والتّكثيفِ والاختيارِ لأدواتها دعوة علنيّة لمحاربةِ خطب الليالي وبرودةِ الأيامِ التي عصفتْ بالإنسانِ العبّاسيّ في محيطٍ غريبٍ لا يزيده إلاّ حسرة ومعاناة حينما يتذكر فقره وتصحره وتهميشه.

وهنا في هذه القولةِ ينبغي أنْ أؤكدَ على أنَّ النَّاسَ في العصرِ العبّاسيّ لم يكونوا كلّهم ماجنينَ لاهينَ عابثينَ لسيطرةِ الحضارةِ الزَّاهرة الجديدة عليهم، بل ثمّة فئة اتخذتْ لواء الإسلام منظومةَ حيواتهم، والتزمتْ تعاليمَه منهجاً في سلوكهم أفراداً كانوا أم أعياناً وخلفاء...

وبهذا ينطلقُ البحثُ بنتائجَ ختاميّة يمكن أنْ يجملَها في النّقاطِ التّاليّة:

1-استطاعتِ المعازفُ الكشفَ عن عددٍ من الطبقاتِ الاجتماعيّةِ المتباينةِ في المجتمعِ العبّاسيّ خلال الفترة التي عاشها الشُّعراء العبَّاسيونَ، حيث منحَ لكلّ فئةٍ اجتماعيّةٍ حقّها ووصف مجلس الأنس لديها وصفاً دقيقاً من خلال الأدواتِ والشَّرابِ والتّفاصيلِ الدّقيقةِ للمشاهدِ الاجتماعيّةِ المعيشةِ.

2-رسمتِ المعازفُ صورةً متناميّةً للحياةِ العبّاسيّة في حواضرها المختلفةِ وتفاصيلها العميقةِ، وللنّاسِ في طبقاتهم وميولاتهم، وللطبيعةِ في تباين تضاريسها الجغرافيّة وأوضاعها الخاصّة من قصورٍ وحاناتٍ وديراتٍ ومواخير. ولعلَّ هذا الالتحامَ ما بين الطبقاتِ والمكانِ قد جعل الشُّعراء يلاقون الخاصّةَ من البشرِ ويخالطونَ عامّة المثقفينَ والدّهماء وفي نفوسهم رؤى أيديولوجيّة واجتماعيّة وثقافيّة.

3-نجحَ الشُّعراءَ العبّاسيونَ في تصويرِ العلاقاتِ الإنسانيّةِ بين الشّخوصِ على مختلفِ مستوياتهم سواء أكانتْ علاقات تآلف أم تنافر من خلال مواسمِ الأسمارِ ومجالسِ الأنس والقصفِ. والشَّاعر بذلك استطاعَ أنْ يكشفَ المستوراتِ والمخبوءاتِ في هذهِ المجتمعاتِ للدلالةِ على جوهر ملاحاة ومباغضة أفرادها وطبقاتها.

4- ارتبطتِ الموسيقى عند الشّعراءِ العبّاسيينَ غالباً بمجالس إشباع البطونِ والشّهواتِ أو لنزوةٍ من نزواتِ النّفسِ البشريّةِ، وليس أدلّ من ذلك اصطحاب هذه المساوئ للراقصاتِ والشّرابِ في مجلسٍ واحدٍ.

5-تُعدُّ الآلاتُ الموسيقيّةُ وسيلةً من وسائلِ التّفريغِ عن المضغوطاتِ والمشحونات الدّاخليّةِ السّوداويّةِ، التي تولّدتْ من لغةِ التّهميشِ المحيطةِ بالشّاعرِ، لذا اتّجه عصبةٌ من الشُّعراءِ العبّاسيينَ نحو العزفِ وأدواتهِ؛ ليروحوا عن أنفسهم ويخففوا من آلامهم النّفسيّةِ والاجتماعيّةِ؛ علّه ينجحُ في تطبيبها.

6-شخّصت دورُ الغناءِ والمعازفِ وعوالقها المكانيّة ومسارحها الفسيحة مشاعرَ الضّيقِ والعواطف المؤلمة المخفيّة والمطمورة لدن رهط من الشُّعراءِ العبّاسينَ، حينما نزلوا قصور الخلفاء وبيوت الطبقة العليا من المجتمعِ العبّاسيّ، فضلاً عن ذلك طول مصاحبتهم لأربابِ العزفِ والرّقصِ، فالقضيةُ التي تلوحُ ممّا سبق تتجلّى في القيمِ الأخلاقيّةِ والاجتماعيّةِ والأيديولوجيّةِ.

7- تشكلُّ فضاءاتُ الغناءِ والعزفِ ومسارحهم ومشاهد الأسرار ومحتوياتهم المفتوحة مادةً خصبةً ولغةً شاعريّةً معبّرةً عن دواخلِ الشّعراءِ، فتكون بمثابةِ المناشدِ لكلّ أنواعِ الأملِ والنّجاةِ والأمانِ والكفاية الاقتصاديّة، مستهدياً بثراءِ المشهدِ نفسهِ والحياةِ المبتغاةِ.

8-ينهضُ الشَّاعرُ العبّاسيُّ من خلال حديثهِ عن فضاءاتِ العزفِ وعرصاتهِ وفرقهِ بمهمةِ التّصدي للفقرِ والجوعِ والحرمانِ والتّهميشِ والقيودِ القابعةِ في الذاكرةِ التي أحاطتْ بشعراءِ الظل والواقعِ السّلبيّ الدّونيّ أو شعراء المواقف الإنسانيّة كأبي الشّمقمق والوأواء الدّمشقيّ والحمدوني وأبي فرعون وغيرهم.

9-استقصى البحثُ مسمياتٍ كثيرةً لأدواتٍ ومعازف موسيقيّة استخدمها الإنسانُ في العصرِ العبّاسيّ، مثل: الصّنج والعود والنَّاي والمزمار وغيرها، مستصحباً إياها بإضاءاتٍ فاضحةٍ وعارضةٍ للمسكوتِ والمصموتِ عنه في التّجربةِ الشّعريّةِ. وجعلها مدخلاً عبوريّاً لأفكارٍ ورؤى ثقافيّة جديدة للعالمِ الإنسانيّ الخاصّ..

المصادروالمراجع

القرآن الكريم.

أحمد، ك. (1983). *الرّمز والرّمزيّة في الشّعرِ العربيّ المعاصر*. (ط3). القاهرة: دار المعارف.

الأسد، ن. (1988). *القيان والغناء في العصرِ الجاهليّ*.(ط3). بيروت: دار الجيل.

الأصفهانيّ، ف. (1969). *الأغاني*. القاهرة: دار الشَّعب.

أمين، أ. (2010). *ضُحى الإسلام*. بيروت: دار الكتب العلميّة.

أيزابرجر، أ. (2003). *النّقد الثّقافيّ: تمهيد مبدأي للمفاهيمِ الرّئيسيّة*. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافةِ.

البحتري، أ. (2009). *الدّيوان*. (ط3). القاهرة: دار المعارف.

الباشا،ح. (1988). *دراسات في الحضارةِ الإسلاميّةِ*. القاهرة: دار النّهضة العربيّة.

ابن برد، ب. (1954). *الدّيوان*. القاهرة: مطبعة لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر.

البرمكي، ج. (1996). *الدّيوان*. (ط1). بيروت:دار صادر.

الجاحظ، ع.(1964). *رسائل الجاحظ: رسالة القيان*. القاهرة. مكتبة الخانجي.

الجاحظ، ع. (1964). *رسائل الجاحظ، كتاب مفاخرة الجواري والغلمان*. القاهرة: مكتبة الخانجي.

ابن الجهم، ع. (1980). *الدّيوان*. (ط2). بيروت. دار الآفاق الجديدة.

ابن جني، ع. (1952). *الخصائص*. (ط1). القاهرة: المكتبة العلميّة.

حسون، ر.(2015). *شعر أبي العتاهيّة في ضوءِ النّقدِ الثّقافيّ. رسالة ماجستير غير منشورة*، بغداد، جامعة القادسيّة.

ابن خلدون، م. (2004). *المقدمة*. (ط1). دمشق: دار يعرب.

الخالديان، م.ع. (1969). *الدّيوان*. دمشق: مطبوعات مجمع اللّغة العربيةّ.

الدّش، م. (1968). *أبو العتاهية حياته وشعره*.القاهرة: دار الكتاب العربيّ.

الرّشيد، ي.(2008). *الغناء ومظاهر التّحضر في العصرِ الجاهليّ*. مجلّة فكر وإبداع، رابطة الأدب الحديث، القاهرة، 48، 423.

ابن الرّومي،ح. (2003). *الدّيوان*. (ط3). القاهرة: مطبعة دار الكتب والوثائق القوميّة.

أبو ريشة، ز. (2009). *أنثى اللّغة*. سوريا: دار نينوى.

السماعيل،ع. (2002). *الغذامي النّاقد*: قراءات في مشروع الغذامي النّقدي. الرياض: كتاب الرّياض، مؤسسة اليمامة الصّحفية.

السّيد، ف. (1990). *معجم الأدباء والألقاب والأسماء المستعارة في التّاريخِ العربيّ*. بيروت: دار العلم للملايين.

السّيوطي، ج. (2003). *تاريخ الخلفاء*. بيروت: دار ابن حزم.

الشّابشتي، ع. (1966). *الدّيارات*. (ط2). بيروت:دار الرّائد العربيّ.

الشتيوي، ص. (2004). *شعر الدّيارات في القرنينِ الثّالثِ والرّابعِ الهجريينِ في العراقِ والشّامِ ومصرِ*. (ط1). بيروت: المؤسسة العربيّة للدراساتِ والنّشر.

أبو الشّمقمق، م.(1995). *الدّيوان*. (ط1). بيروت: دار الكتب العلميّة.

صالح، هـ. (2014). *نقد الخطاب المفارق، السّرد النّسوي بين التّنظيرِ والتّطبيقِ*. (ط1). القاهرة: رؤية للنّشرِ والتّوزيعِ.

صريع الغواني، م. (1985). *الديوان*. (ط3).القاهرة: دار المعارف.

ضيف، ش. (1996). *العصرُ العبّاسيّ الأوّل*. (ط14). القاهرة: دار المعارف.

ضيف، ش. (1975). *العصرُ العبّاسي الثّاني*. (ط2). القاهرة: دار المعارف.

عبدالجابر، س. (2016). *الشّعرُ في رحابِ سيف الدّولة الحمداني*. عمّان: وزارة الثّقافة الأردنيّة.

أبو العتاهية، إ. (1965). *أبو العتاهية أشعاره وأخباره*. دمشق: دار الملاّح للطباعةِ والنّشرِ، مطبعة جامعة دمشق.

عفيفي، أ. (2016). *الصّوت المختلف؛ علي جعفر العلاق في تجربتهِ الشّعريّةِ والنّقديّةِ والإنسانيّةِ*. (ط1). عمّان. دار فضاءات.

العميري، م. (2018). شعريّة الفضاء وشخصيّة الهامشيّ في نماذجَ من النّثرِ العربيّ القديم. *مجلّة مقاليد، مخبر النّقد ومصطلحاته، كليّة الآداب واللّغات، جامعة ورقلة، الجزائر*، 15، 109.

عزّام، م. إ. (2019). *صورة السّاقي في الشّعرِ العبّاسيّ. دراسات*: العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، عمادة الدّراسات العليا والبحث العلميّ، الجامعة الأردنيّة، عمّان، 46(1)، 220.

الغذاميّ، ع. (2001). *النّقد الثّقافيّ؛ قراءة في الأنساقِ الثّقافيّةِ العربيّةِ*. (ط2). بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ.

الغذامي، ع. (1999). *تأنيث القصيدة، والقارئ المختلف*. (ط1). بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ.

غريب، ج. (1983). *العصرُ العبّاسيّ؛ نماذج شعريّة محلّلة*. (ط4). بيروت: دار الثّقافة.

كبّة، ن. (2014). في أدبِ الكدية؛ العصر العبّاسيّ أنموذجا. *مجلّة الثّقافة الجديدة، دار الرّواد المزدهرة للطباعةِ والنّشرِ، بغداد*، 367، 117.

كُشاجم الرّملي، م. (1997). *الدّيوان*. (ط1). القاهرة: مكتبة الخانجي.

لازم، ث. (2017). التّناص في شعرِ إسماعيلِ الحَمْدَويّ. *مجلّة دراسات البصرة، العراق*، 12(24)، 178.
المتنبّي، أ. (2012). *الدّيوان، شرح أبي البقاء العكبري، المسمّى بالتبيانِ بشرحِ الدّيوان*. بيروت: دار المعرفة للطباعةِ والنَّشرِ.
مجاهد، ب. (2022). النَّقد الثّقافيّ والقراءة والتّأويل. *مجلّة المعيار، جامعة تيسمسيلت، الجزائر*، 13(1)، 590.
أبو المجد، أ. (2010). *شعراء الظلّ في العصرِ العبّاسيّ الأوّل*. (ط1). عمّان: دار جرير.
المسعودي، ع. (د.ت). *مروج الذهب*. بيروت: المكتبة الإسلاميّة.
ابن المعتز، ع. (1977). *ديوان الأمير أبي العبّاس*. القاهرة: دار المعارف.
ابن المعتز، ع. (1956). *طبقات ابن المعتز*. القاهرة: دار المعارف.
مليحة، ر. (1969). الغناء والموسيقى والمجالس الاجتماعيّة في العصرِ العبّاسيّ. *المجلّة التّاريخية المصريّة، الجمعية التّاريخيّة المصريّة، القاهرة*، 15، 98.
أبو نوّاس، ح. (1988). *الدّيوان*. بيروت: المعهد الألمانيّ للأبحاثِ الشّرقيّة.
النَّجّار، إ. (1997). *شعراء عبّاسيون منسيون*. (ط1). بيروت: دار الغرب الإسلاميّ.
النّعيمي، أ. (1995). *الأسطورة في الشّعرِ العربيّ قبل الإسلامِ*. (ط1). القاهرة: سنا للنشرِ والتّوزيعِ.
نوال، ب. (2015). *شعرُ الهامشِ في العصرِ العبّاسيّ؛ أبو الشّمقمق أنموذجاً. رسالة ماجستير غير منشورة*، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر.
نور الّدين، ح. (2003). *شعرُ التّمردِ في الأعصرِ العبّاسيّة*. (ط1). بيروت: رشاد برس للطباعةِ والنّشر.
الوأواء الدّمشقي، م. (1993). *الديوان*. (ط2). بيروت: دار صادر.
يقطين، س. (1989). *انفتاح النّصّ الرّوائيّ:(النّصّ- السّياق)*. بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ.
يوسف، س. (2006). *المجالس الخاصّة لبعضِ خلفاءِ العصر العبّاسيّ الثّانيّ. حوليات آداب عين شمس، جامعة عين شمس، كلية الآداب*، 34، 508..

References

The Holy Quran.

Ahmed, K. (1983). *Symbol and Symbolism in Contemporary Arabic Poetry*. (3rd ed.). Cairo: Dar Al-Maaref.

Al-Assad, N. (1988). *Qian and singing in the pre-Islamic era*. (3rd ed.) Beirut: Dar Al-Jeel, Beirut.

Al-Isfahani (1969). *Al-Aghani*. Cairo: Dar Al-Shaab.

Amin, A. (2010). *Duha Al-Islam*. Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.

Isberger, A. (2003). *Cultural Criticism: A Principled Introduction to the Main Concepts*. Cairo: Supreme Council of Culture.

Al-Buhturi, A. (2009). *Al-Diwan*. (3rd ed.). Cairo: Dar Al-Maaref.

Al-Basha, H. (1988). *Studies in Islamic civilization*. Cairo: Arab Renaissance House.

Ibn Burd, B. (1954). *Al-Diwan*. Cairo: Authorship, Translation and Publishing Committee Press.

Al-Barmaki, J. (1996). *Diwan*. (1st ed.). Beirut: Dar Sader.

Al-Jahiz, A. (1964). *Al-Jahiz's Epistles: The Message of Al-Qayyan*. Cairo: Al Khanji Library.

Al-Jahiz, A. (1964*). Al-Jahiz's Messages, The Book of Boasting Concubines and Boys*. Cairo: Al-Khanji Library.

Ibn al-Jahm, A. (1980). *The Diwan*. (2nd ed.). Beirut. New Horizons House.

Ibn Jinni, A. (1952*). Characteristics*. (1st ed.) Cairo: Scientific Library.

Hassoun, R. (2015). *Abu Al-Atahiya's Poetry in the Light of Cultural Criticism. Unpublished master's thesis*, Baghdad: Al-Qadisiyah University.

Ibn Khaldun, M. (2004). *Introduction*. (1st ed.). Damascus: Dar Ya'arub.

Al-Khalidian, M. A. (1969). *Al-Diwan*. Damascus: Publications of the Arabic Language Academy.

Al-Dash, M. (1968). *Abu Al-Atahiya, His Life and Poetry*. Cairo: Dar Al-Kitab Al-Arabi.

Al-Rasheed, Y. (2008). Singing and aspects of civilization in the pre-Islamic era. *Thought and Creativity Magazine, Modern Literature Association, Cairo*, 48, 423.

Ibn Al-Rumi, H. (2003). *Al-Diwan*. (3rd ed.). Cairo: Dar Al-Kutub and National Documents Press.

Abu Risha, Z. (2009). *Female Language*. Syria: Nineveh House.

Al-Ismail, A. (2002). *Al-Ghudhami Al-Naqdi*: Readings in Al-Ghudhami's Critical Project. Riyadh: Al-Riyadh Book, Al-Yamama Press Foundation.

El-Sayed, F. (1990). *A dictionary of writers, titles, and pseudonyms in Arab history*. Beirut: Dar Al-Ilm Lilmalayin.

Al-Suyuti, J. (2003). *History of the Caliphs*. Beirut: Dar Ibn Hazm.

Al-Shabashti, A. (1966). *Al-Diyarat*. (2nd ed.). Beirut: Dar Al-Raed Al-Arabi.

Al-Shtewi, P. (2004). *Poetry of the lands in the third and fourth centuries AH in Iraq*, the Levant, and Egypt. (1st edition). Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.

Abu Al-Shammaq, M. (1995). *The Diwan*. (1st ed.). Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.

Saleh, H. (2014). *Criticism of the paradoxical discourse, the feminist narrative between theory and application*. (1st ed.). Cairo: A vision for publishing and distribution.

Sari Al-Ghawani, M. (1985). *Al-Diwan*. (3rd ed.). Cairo: Dar Al-Maaref.

Dhaif, S. (1996). *The first Abbasid era*. (14th ed.). Cairo: Dar Al-Maaref.

Guest, S. (1975). *The Second Abbasid Era.* (2nd ed.). Cairo: Dar Al-Maaref.

Abdul Jaber, S. (2016). *Poetry in the realm of Saif al-Dawla al-Hamdani.* Amman: Jordanian Ministry of Culture.

Abu Al-Atahiya, E. (1965). *Abu Al-Atahiya, his poems and news*. Damascus: Dar Al-Mallah for Printing and Publishing, Damascus University Press.

Afifi, A. (2016). *different sound; Ali Jaafar Al-Alaq in his poetic,* critical, and human *experience*. (1st ed.). Oman: Space House.

Al-Amiri, M. (2018). The Poetics of Space and the Personality of the Marginal in Examples of Ancient Arabic Prose. *Maqalid Magazine, Laboratory of Criticism and Its Terminology, Faculty of Arts and Languages, University of Ouargla, Algeria*, 15, 109.

Azzam, M. E. (2019). *The Image of the Saqi in Abbasid Poetry*. Dirasat: Human and Social Sciences, 46(1), 220.

Al-Ghazami, A. (2001). *Cultural criticism; A reading of Arab cultural patterns*. (2nd ed.). Beirut: Arab Cultural Center.

Al-Ghadhami, A. (1999). *The feminization of the poem, and the different reader*. (1st ed.). Beirut: Arab Cultural Center.

Strange, J. (1983). *Abbasid era; Analyzed poetic models.* (4th ed.). Beirut: House of Culture.

Kubba, N. (2014). In Kadiya literature; The Abbasid era as a model. *Al-Thaqafa Al-Jadeeda Magazine, Al-Rowad Al-Mizdhara Printing and Publishing House, Baghdad*, 367, 117.

Kushajim Al-Ramli, M. (1997). *Al-Diwan.* (1st ed.). Cairo: Al-Khanji Library.

Lazem, Th. (2017). Intertextuality in the poetry of Ismail al-Hamdawi. *Journal of Basra Studies, Iraq, Twelfth Year*, 24, 178.

Al-Mutanabbi, A. (2012). *Al-Diwan, Sharh Abi Al-Baqa Al-Akbari*. Beirut: Dar Al-Ma'rifa for Printing and Publishing.

Mujahid, B. (2022). Cultural Criticism, Reading and Interpretation. *Criterion Magazine, University of Tissemsilt, Algeria,* 13(1), 590.

Abu Al-Majd, A. (2010). *Shadow Poets in the First Abbasid Era*. (1st ed.). Amman: Dar Jarir.

Al-Masoudi, A. (n.d). *Meadows of Gold*. Beirut: Islamic Library.

Ibn Al-Mu'tazz, A. (1977). *Diwan of Prince Abu Al-Abbas*. Cairo: Dar Al-Maaref.

Ibn Al-Mu'tazz, A. (1956). *Tabaqat Ibn al-Mu'tazz*. Cairo: Dar Al-Maaref.

Maliha, R. (1969). Singing, music, and social gatherings in the Abbasid era. *Egyptian Historical Journal, Egyptian Historical Society, Cairo*, 15, 98.

Abu Nawas, H. (1988). *Al-Diwan*. Beirut: German Institute for Oriental Research.

Al-Najjar, E. (1997). *Forgotten Abbasid poets*. (1st ed.). Beirut: Dar Al-Gharb Al-Islami.

Al-Naimi, A. (1995). *Myth in pre-Islamic Arabic poetry*. (1st ed.). Cairo: SANA Publishing and Distribution.

Nawal, B. (2015). *Marginal poetry in the Abbasid era; Abu Al-Shammaq as a model. Unpublished master's thesis*, Zian Ashour University, Djelfa, Algeria.

Nour El-Din, H. (2003). *Poetry of rebellion in the Abbasid era*. (1st ed.). Beirut: Rashad Press for Printing and Publishing.

Al-Wa'a Al-Dimashqi, M. (1993). *Al-Diwan*. (2nd ed.). Beirut: Dar Sader.

Yaktin, S. (1989). *Openness of the narrative text: (text - context)*. Beirut: Arab Cultural Center.

Youssef, S. (2006). Private Councils of Some Caliphs of the Second Abbasid Era. *Annals of Ain Shams Literature, Ain Shams University, Faculty of Arts*, 34, 508.