

August 2022

الغزل العذري: أدب نسوي في العصر الأموي | PLATONIC LOVE POETRY: FEMINIST LITERATURE IN THE Umayyad Era

سمير عيتاني

استاذ مساعد - قسم اللغة العربية وادابها - كلية العلوم الانسانية - جامعة بيروت العربية - لبنان
s.itani@bau.edu.lb

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.bau.edu.lb/schbjournal>



Part of the [Architecture Commons](#), [Arts and Humanities Commons](#), [Education Commons](#), and the [Law Commons](#)

Recommended Citation

عيتاني, سمير (2022) "الغزل العذري: أدب نسوي في العصر الأموي | PLATONIC LOVE POETRY: FEMINIST LITERATURE IN THE Umayyad Era," *BAU Journal - Society, Culture and Human Behavior*. Vol. 4: Iss. 1, Article 10.

DOI: <https://www.doi.org/10.54729/IYIN8783>

Available at: <https://digitalcommons.bau.edu.lb/schbjournal/vol4/iss1/10>

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ BAU. It has been accepted for inclusion in BAU Journal - Society, Culture and Human Behavior by an authorized editor of Digital Commons @ BAU. For more information, please contact ibtihal@bau.edu.lb.

PLATONIC LOVE POETRY: | الغزل العذري: أدب نسوي في العصر الأموي FEMINIST LITERATURE IN THE Umayyad ERA

Abstract

يلاحظ قارئ قصص الغزل العذري التي شاعت في العصر الأموي، وانتشرت في المجتمع العربي حتى قرن من الزمن تقريباً بعد أفوله، فرادتها من حيث تقديمها شخصيات الشعراء مختلفة عن الرجال في زمانهم من حيث السمات الثقافية. كما أنّ القصص بحد ذاتها تتضمن أحياناً استثنائية جدياً لدرجة تُخرجها من إطارها الحقيقي الذي اعتاد النقاد على تصديقه، وتضعها في إطار فنيّ يسعى إلى تقديم واقع ممكن ولكنه غير متحقق فعلياً. ولعلّ ذلك يرجع إلى أسباب أهمها حاجة المجتمع العربي آنذاك إلى تلقي هذا النوع من الفن القصصي. وترجع الحاجة هذه إلى المرأة العربية الحرّة التي تنتمي إلى الطبقة الوسطى في المجتمع، وهذه الطبقة شكّلت في تلك الفترة السواد الأعظم من سكان المدن الحجازية في العصر الأموي، والعراقية مثل البصرة والكوفة وبغداد في بداية العصر العباسي زمن شيوع هذا الفن. أمّا إيصال الرسالة الفنية هذه فكان من طريق الرواة الذين اتخذوا لأنفسهم أماكن محدّدة مثل الحانات، أو تجمع الناس مساءً قرب منازلهم، يقدّمون قصص الشعراء وقصائدهم التي كانت تُغنى أو تُنشد. وقد صاغ الرواة هذه الأخبار أو طوّروها، وزادوا في القصائد تلبية لحاجة المرأة إلى هذا النوع من الفن في ذلك الوقت، فكانت هوية المرأة الجندرية تسهم إلى حدّ كبير، وبشكل غير مباشر في صوغ قصص الغزل العذري وانتشارها، بغض النظر عن وجود أساس حقيقي لها أو لا. ولم يتراجع الاهتمام بهذا الفن إلا مع تبدّل طرق الحياة الماديّة والثقافية في المجتمع العباسي، وتلاقح العرب بشكل كبير بغير العرب، وخروج المرأة الحرّة من قوقعتها الاجتماعيّة من خلال طرق ابتكرتها، وبعضها ينصوي تحت عناوين الكيد والخداع والإثارة وغيرها، فبدأت قصص أخرى تغزو المجتمع العربي العباسي من قبيل قصص ألف ليلة وليلة التي حلّت محلّ قصص الغزل بنوعيه. واستمرّت قصص أخرى لا تمتّ إلى المرأة بصلة وثيقة هي أخبار الأبطال وقصصهم مثل سيرة عنترة بن شداد، والزبير سالم وغيرها من أخبار البطولات والحروب التي خدمت توكيد الذكورة وسلطتها في المجتمع آنذاك.

Keywords

Platonic Love poetry, Love, الغزل العذري, الحب, الأدب في العصر الأموي, علم الاجتماع الأدبي, النقد الثقافي, Umayyad era literature, literary sociology, Women in Umayyad period.

1. المقدمة

يتناول هذا البحث موضوع الغزل العذري ويحلّله من ناحية اجتماعية، فطالما تناول الباحثون هذا الرصيد الاستثنائي (1) في بابيه من الشعر العربي من الوجهات الفنية والموضوعاتية، إلا أنّ قلة تناولوه (2) في إطاره الاجتماعي، وأحدًا لم يدرس قناة الاتصال الخاصة بهذا الغزل بين المرسل والمتلقي الخاصة بذلك العصر، على ما نعلم.

والغزل العذري فن شعري شاع خلال العصر الأموي (40 هـ - 132 هـ)، وفيه يُخلص الشاعر لمحبوبة واحدة طوال حياته، ويتغزل بها، ولا يرضى سواها، رغم أنّ أهلها قد يكونون سببًا في التفريق بين المحبين، وأحيانًا يزوجه أبوها بأخر دفعًا للفضيحة، فيتألم الشاعر العاشق، ويتعقّف، ويُخلص لحبّه الأول مدى الحياة.

والإشكالية التي يطرحها هذا البحث هي في النظرة إلى موضوع هذا النوع من الشعر في المجتمع، وأثر المجتمع في بلورة هذا النوع من الشعر، ودور الرواة في إثرائه. كما أنّ للمرأة دورًا أدنى شك في الإقبال على هذا النوع من الشعر لأنّه يصوّر الرّجل كما تتمناه المرأة لا كما هو في الحقيقة. وفي المحصلة، هل كان الغزل العذري ظاهرة أدبية نشأت وتطوّرت على أسنّة الرواة ووجهها المجتمع وجهتها النهائية؟ وما الهدف منها؟ ولماذا توقّف إنتاج هذا النوع من القص مع ما يتخلله من شعر بعد العصر الأموي بقليل؟

ويفترض الباحث وجود علاقة جدلية بين الرواة بوصفهم قناة الاتصال، ومشاركين في العمل الفني في الواقع، من جهة، وجمهور المتلقين من جهة أخرى، انطلاقًا مما يفرضه هذا الجمهور من ثقافة ونزوع شعوريّ وجه قصص العشق الفريدة هذه وجهتها النهائية التي وصلت إلينا بعد مراحل من التطور، والعنصر المتحرّك الثالث هو الصوغ الفني للغزل الذي تطوّر تطورًا كبير بالنسبة إلى ما كان سائدًا من قبل في الجاهلية.

أمّا المنهج الذي جرى اعتماده في إعداد هذا البحث فهو منهج مركّب من النقد الثقافي الذي يدرس الظاهرة في إطارها الثقافي في المجتمع، وأثر هذا المجتمع في إنتاج النصّ، والمنهج الجدلي الذي يدرس العلاقات بين العناصر المتحرّكة، والمتداخلة فيما بينها، ويدرس حركة التأثير والتأثير. ولا بدّ من تطبيق هذا المنهج لدراسة جدلية الظهور والغياب التي أصابت المرأة العربية اجتماعيًا، وهي المتلقي المستهلك لقصص الغزل العذري، بل هي جزء من "الكاتب المزدوج" و"القارئ الضمني" الذي كان الرواة يصوغون تلك القصص تحت أنظاره، وكذلك أثر هذه الجدلية في بلورة قصص الغزل العذري واندثارها.

وجرى تقسيم البحث أقسامًا هي: قصص الغزل العذري بين الحقيقة والعمل الفني، ودور الغناء والفن في بلورة الغزل العذري، والحب العذري وتأنيث العاشق، والمرأة بين العصرين الأموي والعباسي: إشكالية الظهور والغياب، وغياب المرأة في المجتمع وأثره في اندثار قصص الغزل العذري.

2. قصص الغزل العذري بين الحقيقة والعمل الفني

عندما يقرأ الباحث قصص الغزل العذري التي تقدّم عادة على أنّها حقيقة تاريخية، يُفاجأ، بعد شيء من التفكير والتحميص، باستحالة تحقق هذه القصص موضوعيًا، ويحيل كثيرًا من أحداثها إلى عمل الخيال الفني الخلاق الذي تمكّن من صوغها بشكل كامل أحيانًا، أو أضاف إلى ما هو موجود حقيقة أحداثًا وحبكات قصصية أحالت الواقع عن مكانه، لتضعه في حيز الإبداع الفني. وفي هذا الصدد، يرى غير باحث (3) أنّ معظم هذه القصص موضوعية، والشعر الذي يرافق قصّة الشاعر، إنّما هو، بالأغلب الأعم، من وضع الرواة الذين كانوا يتناقلون هذا الفنّ مشافهة مثلما تناقلوا غيره من المعارف آنذاك. ومنذ البداية، يلاحظ الباحث أنّ جدلية الظهور والغياب تُرخي بثقلها على هذا النتاج الأدبي الذي يعاني من أزمة الحضور الحقيقي في المجتمع بوصف الشعراء رجالاً حقيقيين، وبوصف قصصهم قد حدثت فعلاً، وغياب الشعراء حقيقة عن المشهد الحياتي الاجتماعي المتحقّق عمليًا.

ولعلّ ما ينقص المكتبة العربية هو أبحاث تُعنى بالرواية والرواة لا من حيث طرق الجمع، بل من حيث طرق التسليم الشفهية التي كانت مهيمنة على نقل التراث العربي قبل عصر التدوين، وإماطة اللثام عن طرق عمل هؤلاء الرواة، وعلاقتهم بالمجتمع، وطبقاتهم، ومكتسباتهم، وغيرها مما يساعد على فهم هذه الظاهرة. ولكن المصادر الأدبية لا تنقل لنا شيئًا كثيرًا عن هذا الأمر، لذا يبدو من الصعب جدًّا بلوغ نتيجة يقينية في هذا الصدد، وجل ما يمكن عمله هو تقديم فرضيات لها ما يدعمها من شواهد دون تأكيدها بالمطلق.

والفرضية التي نسوقها في هذا الصدد هي كون الرواة في ذلك العهد مقدّمي برامج ترفيهية للمجتمع العربي، وعلمهم أشبه ما يكون بالحكواتي الذي ظلّ موجودًا حتى انتشار التلفاز، وبعد ذلك تطوّر هذا الفن الحكائي وصار أعمالاً فنية من قبيل الأفلام السينمائية أو المسلسلات التلفزيونية وما شابهها. وأما محتوى الأخبار التي يقدّمها الرواة فمتأثّرة حتمًا بما يريده المتلقي. ولا ننسى أنّ الرواة طبقات وأقسام: فمنهم من يقدّم حكاياته في مجتمعه الصغير وهو العشيرة خلال السهرات، ومنهم من يكون محترفًا فيقدّم الحكايات في أماكن مخصّصة كالحانات أو بعض التجمّعات المدنية مثل الساحات وغيرها. ولا تخبرنا المصادر شيئًا عن الأجور التي يتقاضاها هؤلاء الرواة لقاء عملهم هذا، والسكوت هذا ربّما مرّدّه إلى كون الظاهرة فاشية في المجتمع إلى درجة جعلت من غير المنطقي الكلام عليها، فهي واضحة لديهم كالشمس ولا حاجة إلى ذكرها.

¹ الرصيد الاستثنائي: يُقصد قصص الغزل العذري مع ما رافقه من قصائد كانت تُروى على الملأ للتسلية بوصفها أعمالاً فنية متكاملة. وتحوّلت إلى جزء من الثقافة الشعبية آنذاك، وصارت رصيّدًا فنيًا يمزج فيه الشعر بالقصة وعملية القص التي باشرها الرواة، ناهيك من الموسيقى والغناء.

² نذكر منهم على سبيل المثال: لبيب، الطاهر. (1987). سوسولوجيا الغزل العربي - الشعر العذري نموذجًا. ترجمة مصطفى المسناوي. بيروت: دار الطليعة. والبلوحي، محمد. (2000). الغزل العذري في ضوء النقد العربي الحديث. (د. م.): منشورات اتحاد الكتاب العرب. والغذامي، عبد الله محمد. (2005). تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. ط 2. الدار البيضاء - بيروت: المركز الثقافي العربي.

³ نذكر منهم على سبيل المثال: حسين، طه. (1925). حديث الأربعماء. مصر: مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده. وإبراهيم، عبد الحميد. (1972). قصص العشاق النثرية في العصر الأموي. مصر: دار نشر الثقافة. ونجم، كريستو. (1982). جميل بثينة والحب العذري. دار الرائد العربي: بيروت - لبنان. والغذامي، عبد الله. (2005). تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. ط 2. الدار البيضاء - بيروت: المركز الثقافي العربي.

وقد أتبع جامعو الأخبار والروايات منهجية تقديم سلسلة سند على غرار ما حدث مع جامعي الأحاديث النبوية، ونذكر على سبيل المثال "الأصفهاني" الذي يقول في معرض كلامه على مجنون بني عامر: "فمن أخبرني بخبره أحمد بن عبد العزيز الجوهري، وحبيب بن نصر المهلب، قال: حدثنا عمر بن شبة عن رجاله، إبراهيم بن أيوب عن ابن قتيبة، ونسخت أخباره من رواية خالد بن كلثوم وأبي عمرو الشيباني وابن دأب وهشام بن محمد الكلبي وإسحاق بن الجصاص وغيرهم من الرواة". (الأصفهاني، 1981: 10/2). فما حاجته إلى سلسلة السند؟ ومن هم هؤلاء الرجال؟ أما السند فلتوثيق روايته ما أمكن في عصره كان منشغلاً في توثيق الأحاديث النبوية بل اعتمد على نقل الثقافة والتسليم المعرفي من خلال نقل التقاليد الشفهية، فسار على منهجهم في الرواية، وهناك من سار على منهجهم في جمع الشعر وغيره. وأما الرجال فهم ليسوا من العامة، ولو كانوا كذلك لانتفت أهمية التوثيق، ولكنهم، على الأرجح، مشتغلون بهذا الأمر، فهم رواة يقيمون المجالس، ويأخذ أحدهم عن الآخر. ويذكر الأصفهاني في كثير من الأحيان من اشتهر بينهم من الرواة مثل الأصمعي وغيره، فهم رواة الأخبار والشعر يقيمون المجالس، مجالس الأناج والغماء، أي أنهم يقدّمون البرامج الفنية في العصر الأموي وما بعده، مشافهة، ويشغلون في ميدان الترفيه والتسلية، وهم عصابة متعاونة يأخذ بعضهم عن بعض.

وتتأرجح، تبعاً لذلك، قصص الغزل العذري بين الحضور والغياب؛ فهي حاضرة ثقافياً في المجتمع الأموي، بل هي نتاج هذه الثقافة التي وجهها هذه الوجهة حضور المرأة اجتماعياً إلى جانب الرجل، وتأثيرها من ثم ثقافياً بطريقة ما، سواء أكانت هذه الطريقة تهدف إلى إعلاء شأن المرأة أم إلى سلبها كينونتها والإجهاز عليها فكرياً، ليصبح ذلك فتحاً للرجل، وإجهازاً على الآخر المختلف من أجل توكيد الفحولة الذكورية في مقابل الأنوثة المترنحة. ويشنّ المجتمع الذكوري عندئذٍ معركته الأخيرة والفاصلة ضدّ ما تبقى من فلول ثقافة المجتمعات الأمومية والتي كانت حاضرة حضوراً خجولاً في الجاهلية قبيل البعثة المحمدية الشريفة(4)، ولا سيما من خلال بعض مظاهر الألوهة المؤنثة مثل اللات والعزى، وغيرهما.

ويبدو أن المجتمع الأموي لم يكن جاهزاً لتقبل قصصاً واقعية من نسج الخيال، فلجأ الرواة إلى الإيحاء بأن قصصهم حقيقية فصدّقها الناس، أو أنّ الأعمال الفنية كانت واقعية آنذاك فأوحت بصدق الأحداث. والمشكلة أنّ هذه القصص التي كانت مطية لشاعر يرويها الرواة وترد ضمنها القصائد، لم تصلنا كاملة كما كانت تُروى بنمائها(5)، وبأسلوبها الفني الذي يشبه في أيامنا الأعمال السينمائية أو التلفزيونية إلى حد بعيد، بل وصلنا شكل القصة العام، والشعر الذي وصل بات مفصلاً عن القصة إلى حدّ ما، فيكاد الباحث لا يستطيع أن يربط بين القصيدة وتفصيلات القصة التي ضاعت تفاصيلها، فصار لدينا ديوان شعر لشاعر، وقصة حياة تتصل نسبياً بهذه القصائد، وكانت ذات يوم هذه القصص هي حياة الشاعر وديوانه ووجوده غير المتحقق إلا في الحيز الفني. وبالتالي، فإنّ هذه القصص وهذه الأشعار بمعظمها من تأليف الرواة في العصر الأموي وما تلاه.

وما يدلّ على وضع الرواة هذه الأخبار قول الأصمعي: "رجال ما عرفوا في الدنيا قط إلا باسم مجنون: مجنون بني عامر، وابن القرية، وإنما وضعهما الرواة". (الأصفهاني، 1981: 6/2). وهنا أيضاً تتدخل جدلية الحضور والغياب لترخي بظلالها على الشعراء أنفسهم، فهم حاضرون ثقافياً، وغائبون اجتماعياً لأسباب قد يكشف البحث بعضها.

ويرد في الأغاني عن الأصفهاني أنّ الأصمعي نقل أخبار المجنون مثلاً كما لو كان شخصية حقيقية، والردّ على ذلك هو أنّه رواية كان يمارس عمله ويروي القصص والشعر، والأصمعي الناقد كان يعلّق أحياناً على القصص التي يعرفها حقّ المعرفة، ويقارن بينها، ثم يخرج باستنتاجات نقدية كما حدث في رأيه الذي جرى إثباته. فالأصمعي يصرّح بأن القصص التي يرويها من عمل الرواة ووضعهم، وبالتالي، فإنّ القصائد المرافقة لهذه القصص هي حتمًا من وضع هؤلاء الرواة كذلك. ولو عاد الباحث إلى كتاب "الأغاني" في معرض حديثه على قيس ليلى أي مجنون بني عامر لوجد اختلافًا كبيراً بين الروايات حول وجوده حقيقة(6). ويخلص بعض الباحثين في العصر الحديث إلى كون قصص العشق هذه بمعظمها من وضع الرواة، ونورد على سبيل المثال ما قاله بروكلمان: "كانت أخبار حب جميل وبثينة قد استولت على خيال الشعب العربي، حتى صنع منه قصة غرام. وأخذت مواد هذه القصة تتكاثر وتتزايد باطراد في أواخر العصر الأموي، حتى حمل السرور والإعجاب بها على إنشاء حلقات من القصص الغرامية، تعتمد على أغاني الغزل المشهورة من ناحية، كما تشبّك بمختلف البواعث النابعة من آداب الأمم عامّة، من ناحية أخرى. ورواها العرب دون تحرّي مصادرهما، وإن سمّوا بعض الأشخاص، من أبطال الغرام والعشق، الذين لم يكونوا إلا من أبناء الخيال". (بروكلمان، 1959: 199/1)

ويرى طه حسين أنّ هناك قوماً "من الرواة لم تكن لهم صناعة إلا تلهية الناس والتسلية لهم، فكانوا يصنعون لذلك الأخبار، والأشعار، ويزعونها في البصرة والكوفة وبغداد من أمصار المسلمين، وكانوا يفيدون بذلك مالا كثيراً، بل هناك طائفة

⁴ لعل من الأفضل استعمال مصطلح "البعثة المحمدية الشريفة" للدلالة على ظهور الإسلام في شبه الجزيرة العربية بدلاً من مصطلح "الإسلام"، إذ إنّ الإسلام، كما ورد في مواضع عدّة في الآيات القرآنية الكريمة، لم يأت مع محمد (صلى الله عليه وسلم) إنّما كان سابقاً له بحقب مديدة في عمر الزمن، والقرآن الكريم يرى الرسالات التوحيدية الثلاثة، بدءاً من موسى (عليه السلام) إلى عيسى (عليه السلام) إلى محمد (صلى الله عليه وسلم)، إلا استمراراً لذلك النهج القويم وفق ما تقتضيه ظروف المكان والزمان، ومن هنا، فإننا نفضّل القول: ما قبل البعثة المحمدية دلالة على مرحلة الجاهلية بدلاً من القول "ما قبل الإسلام". (أبو علي، 1988: 207)

⁵ كانت هذه القصص قد بدأت تصبغ آخر القرن الثاني الهجري ومطلع الثالث، أي زمن تأليف كتاب الأغاني، فيقول المؤلف عن أخبار قيس بن ذريح: "أخبرني بخبر قيس ولبنى امرأته جماعة من مشايخنا في قصص متصلة ومنقطعة، وأخبار منثورة ومنظومة، فألفت ذلك أجمع ليُنسّق حديثه إلا ما جاء مفرداً وعسر إخراجها عن جملة النظم، فذكرته على حدة". (الأصفهاني، 2013: 133/9 - 134).

⁶ مما ورد في الأغاني قوله: "حدثني أيوب بن عباية، قال: سألت بني عامر بطناً بطناً عن مجنون بني عامر فما وجدت أحداً يعرفه". (الأصفهاني، 1981: 5/2) وقال: "ذكر إبراهيم بن المنذر الخزامي عن أيوب بن عباية: أنّ فتى من بني مروان كان يهوى امرأة منهم فيقول فيها الشعر وينسبها إلى المجنون، وأنّه عمل له أخباراً وأضاف إليها ذلك الشعر، فحمله الناس وزادوا فيه". (م. ن. 9/2) و"أخبرني عمي [والكلام مضاف لإبراهيم بن المنذر] عن الكراني عن العمري عن العتيبي عن عوانة أنّه قال: المجنون اسم مستعار لا حقيقة له، وليس له في بني عامر أصل ولا نسب، فسئل من قال هذه الأشعار؟ فقال: فتى من بني أمية". (م. ن.) ولا يسع الباحث إلا أن يورد رأي ابن سلام الجمحي في جمع الشعر العربي وتدوينه فقال: "إن حماد الراوية كان "أول من جمع أشعار العرب، وساق أحاديثها، وكان غير موثوق به، كان ينحل شعر الرجل غيره، وينحل الرجل غير شعره، ويزيد في الأشعار من عنده". (الجمحي، د. ت.: 40).

من ثقافات الرواة، أو من الذين تعدّهم ثقافات، كانوا قد برعوا براعة لا حدّ لها في انتحال الأشعار والأخبار". (حسين، 1925: 220/1) ويتابع في أخبار العشاق قائلاً: "أنا إذاً بإزاء قصص غرامية اخترعها الخيال لا بإزاء عشاق" (7). (م. ن. 227/1) هذا و"تشابه قصص عبد الله بن العجلان وزوجته هند، وعروة بن قيس، وقيس بن ذريح، كما تشابه كثير من قصص العشاق، لأنّ قصّة الحبّ وما يتعلّق به قصّة شعبية أغرى بها العامّة، فكانوا يتسامرون بها، ويديرون أحداثها على من يشاؤون من الأسماء، التي قد تكون حقيقية، أو خيالية. فالعاشق مرّة هو ابن العجلان، ومرّة هو عروة بن قيس، ومرّة هو قيس بن ذريح". (إبراهيم، 1972: 390).

وواضح أنّ الرواة يبالغون في نقل هذه الأخبار لأنها تكاد لا تنطبق على بشريّ. والدليل أنّ هذه الحكايات "تكثر كلما تقدّمنا في الزمان؛ فنحن لا نجدّها في المصادر القريبة من عهد الشعراء المتيمنين المشهورين بقدر ما نجدّها في ما تأخر من هذه المراجع". (نجم، 1982: 67 - 68).

وفي هذه القصص "يفقد الشعراء جزءاً غير يسير من شخصيتهم الحقيقية، إذ إنّ المغامرات المنسوبة إليهم متقلّة بعناصر القصّ والخيال. وقد يزداد هذا التغيير بفضل الإضافات حتى يصبح الشاعر شخصاً آخر يتخذ شكلاً مغايراً لما كان عليه في الأصل، فيصبح بطلاً لحكاية حبّ مثل قيس وجميل. ويبدو أنّ الحجاز كان مصدر هذا التبديل الذي طرأ على شخصية الشعراء إلا أنّه استشرى خاصّة في البصرة والكوفة، ثمّ في بغداد. ومعنى ذلك أنّه لم يبلغ مرحلة التطور الأخير إلا بعد عام 145هـ / 762 م". (م. ن. 46 - 47) كما أنّ "آثار الحجازيين كانت تعبيراً عن مجتمع مكّة والمدينة وأماكن الطرب والغناء. فالشعر في مثل هذه الأجواء اللاهية عبث طريف يُمضي به الشاعر أوقات فراغه". (م. ن. 47)

وهناك أمر يشير إلى عدم الثقة بأشعار العذريّين وهو أنّ "نظرة النحاة إلى شعراء بني عذرة تخلو من الإجلال والتقدير، فإنّه من البدهي ألا يهتم أحد بتدوين قصائدهم وحفظها إلا من كان مهتماً بأخبار العشاق والمحبّين من الرواة والإخباريين. هكذا وصلتنا بعض قصائد العذريّين من خلال ما وصلنا من حكايات الحب والصباية، وكلّها متأخر عن القرن الثاني للهجرة، وكلّها يدعو إلى الاحتراز منها والحيطة لها". (نجم، 1982: 65)

ويرى عبد الله الغدامي أنّه "إذا ما كانت الحكايات مقلّقة، والحبّ متخيلاً، وكذا الأسماء والصفات، فهذا هو ما يعني أنّنا هنا أمام خطاب مجازي وتورية ثقافية في "الجنوسة" (8) وفي صورة العلاقة بين الجنسين". (الغدامي، 2017: 10) وهناك أمر آخر يمكن أن يشكل دليلاً على فنّيّة هذه الأعمال، وهو موافقة هذه القصائد للغناء، أي أنّها كانت تُغنى بشكل عام ولا تُلقى خالية من اللحن.

إنّ الأوزان العروضيّة، وإن تطوّرت في هذه القصائد فاعتمد الشعراء أحياناً أوزاناً قصيرة أو حركات قصيرة بدلاً من الطويلة مراعاة للغناء (9)، فإنّ هذه الظاهرة لا تعكس بشكل جيّد علاقة القصائد هذه بالغناء الفنّي، ذلك أنّ الشعر كان مغنّى بشكل عام لإقامة الوزن.

وخلاصة القول، لعلّ قصص الغزل العذريّ هي من نسيج الخيال الفنّي الخلاق بمعظمها، تشكّلت مع مرور الزمن على أيدي الرواة الذين أفادوا منها، وتناقلوها، وطوّروها بما يتلاءم مع طلب المجتمع وحاجاته الفنّيّة. وبهذا تكون الثقافة الجمعيّة في المجتمع الحجازي آنذاك قد باتت هي المبدع الحقيقي، وعملها انعكاس لحاجة بشريّة تتمثّل بحاجة المرأة المسلوقة الشعور، ولذا كانت صورة المرأة في القصص هذه سلبية غير فاعلة، والرجل محطّم بل "مؤنث مجازياً" يتعالى عليه الرجل المتلقي العاديّ في المجتمع فيؤكّد ذكوريّته، خصوصاً أنّ قصص العشاق هذه تقدّم شخوص الرجال على أنّهم مستلبون ذكورياً، فيسهل على الرجل المتلقي أن يبتصر على هذه الشخصية نفسياً، وتنتصر الذكورة التي تهيم من جديد على أساس من ثقافة المجتمع وطرق عيشه.

ومن الجدير بالذكر هو أنّ هذا الفنّ ارتبط بالغناء. ولا بد من دراسة دور الغناء في إنتاج هذا الشعر الغنائي، ودوره في نشر هذه القصص وتلقيها.

3. دور الغناء والفن في بلورة الغزل العذري

لم يكن الغناء طارئاً على المجتمع العربي مع انتشار الإسلام، فقد كان موجوداً في الجاهليّة وله صناعه الحذقون، وكانت القيان منتشرات يقدّمن برامجهنّ عند الخاصّة من جهة، وفي الأماكن العامّة من جهة أخرى. إذ لم تكن "القيان وقفاً على القصور، والملوك، وبيوت السادة الأشراف، بل كنّ منتشرات في حانات الحيرة، وكان يؤمها طلاب اللذة واللّهو حيث يعمون باحتساء الخمر وسماع الغناء". (الأسد، 1968: 45). وفي الأغاني ذكر لإحدى هذه الحانات في الجاهليّة، وصاحبها اسمها "بنت

⁷ يقول طه حسين: "كان الناس يعتمدون في قراءة الأدب والتاريخ على الرواية من جهة، وعلى الذوق من جهة أخرى، وكانوا يرضون الرضا كلّهُ إذا رويت لهم الأخبار عن هؤلاء الثقات الذين اعتمد عليهم القدماء في نقل السير والأخبار، كما كانوا يرضون الرضا كلّهُ إذا وقعت إليهم القصيدة الجيدة، أو المقطوعة المختارة، فلامت أذواقهم ومثلهم الأعلى في الفنّ". (حسين، 1925: 230/1). ويرى أنّ الرواة والأدباء في العصر العباسي لم يفهموا عصر بني أميّة على وجهه، وإنّما تورّطوا بالقياس إليه في ألوان من الخطأ مصدرها في أكثر الأحيان أنّهم لم يحكموا العقل والنقد، وإنّما اكتفوا بالذوق وعدالة الرواة. (م. ن. 232/1 - 233). وقال في قصص الغزل العذري: "نزع عم أنّ هذه الأخبار التي تُروى عن حبّ جميل وقيس لبثيني ولبنى مصنوعة متكلّفة في أكثر الأحيان، وأنّ تكلفها أحدث إلى جانب هذين الفنّين الشعريّين اللذين ذكرناهما فنّاً نثرياً جديداً هو فن القصص الغرامي". (م. ن. 240/1).

⁸ الجنوسة أو الجندر (النوع الاجتماعي) ويعني "الأدوار المحدّدة اجتماعياً لكل من الذكر والأنثى، وهذه الأدوار التي تكتسب بالتعليم، تتغيّر بمرور الزمن، وتتباين تبايناً شاسعاً داخل الثقافة الواحدة، ومن ثقافة إلى أخرى". (مناد، 2019: 83) كما أنّ "التمييز النوعي الجنسي (البيولوجي) بين الذكر والأنثى هو تمييز تركيبّي مؤسساتي ثقافي، وليس خاصيّة بيولوجيّة طبيعيّة". (البيازعي، والرولي، 2000: 151).

⁹ يقول شوقي ضيف: "من المعروف أنّ الحركات القصيرة تجعل البحر سريعاً بخلاف الطويلة فتجعله بطيئاً، وتلائم الأولى الموضوعات العنيفة التي تعبر عن عواطف ملتبهة، في حين تلائم الثانية الموضوعات الهادئة التي تعبر عن عواطف فاترة أو محزنة. (ضيف، 1976: 85) وقد أصابت الأوزان [في العصر الأموي] حظاً غير قليل من التطور والتجديد، ذلك أنّه بينما كان شعراء البصرة قانعين بالأوزان الجاهليّة القديمة إذا بنا نرى شعراء الكوفة والشام والحجاز يجنحون إلى استعمال الأوزان النادرة كالمديد، والأوزان القصيرة الموسيقية كالمقارب والخفيف ومجزوء الكامل". (منير، 1979: 165)

عزفر". (الأصفهاني، 1981: 101/11) وفي الروايات التاريخية والنصوص الشعرية ذكر لقيان "كانت تموج بهن قصور المناذرة والغساسنة وحانات الحيرة وبيوت أشرفها". (الأسد، 1968: 44) و"في مدينتي الحجاز الشهيرتين - يثرب ومكة - كثرة من القيان ... [تشير إلى] انتشار هذه الطبقة في البلاد العربية انتشاراً واسعاً". (م. ن. 46) ويستنتج الباحث أن الغناء كان معروفاً وموجوداً في الجاهلية في المجتمع العربي آنذاك، وهذا بديهياً، فلا يمكن أن يخلو مجتمع بشري من ظاهرة الغناء. ولما جاء الإسلام لم يبلغ الغناء عملياً⁽¹⁰⁾، وتذكر لنا المصادر أن "أول من غنى في الإسلام الغناء الرقيق، طويس، وهو علم ابن سريج، والدلال، ونؤومة الضحى". (ابن عبد ربه، 1987: 29/7) ولم يرفض الإسلام الغناء أو يحرمه بدليل موقف عائشة من مغن أشهر في المدينة، فقد "كان في المدينة في الصدر الأول مغن يقال له قند، وهو مولى سعد بن أبي وقاص، وكانت عائشة أم المؤمنين رضي الله عنها تستنظره، فضربه سعد، فحلفت عائشة لا تكلمه حتى يرضى عنه قند، فدخل عليه سعد وهو وجع من ضربه فاسترضاه، فرضى عنه، وكلمته عائشة". (م. ن. 37/7 - 38)

وسواء اتفقت المذاهب على قيمة عائشة من وجهة النظر الإسلامية أو افترقت، فإنها تملك ولا شك هالة دينية تمنعها من الوقوع في شرك صغائر الأمور أو كباثرها، وذلك للحفاظ على مكانتها إسلامياً، فلو كان الغناء في الإسلام محرماً أو مكروهاً لما كانت عائشة لتقف هذا الموقف اللافت للنظر.

و"كان أصل الغناء ومعدنه في أمهات القرى من بلاد العرب ظاهراً فاشياً وهي: المدينة، والطائف، وخيبر، ووادي القرى، ودومة الجندل، والبيامة، وهذه القرى مجامع أسواق العرب". (م. ن. 29/7) وبات الغناء في العصر الأموي يُمارس باحترافية، حتى إن المغنين شكلوا عصابة أو جماعة متعاونة عملياً، ويرى فارمر أن "حج المغنية الشهيرة جميلة إلى مكة من الأحداث الغنائية الخطيرة في العهد الأموي، وما تخلله من مجالس عزف وغناء ساهم فيها كلٌ موسيقيي المدينة العظام ذكوراً وإناثاً، فضلاً عن عدة شعراء كالأحوص، وابن أبي عتيق، وأبي محجن نصيب، وعدد عظيم من السراة هواة الموسيقى، مع ما يقارب من خمسين قينة. وبوصول هذا الموكب إلى مكة استقبله الشعراء من أمثال عمر بن أبي ربيعة، والعرجي، والحارث بن خالد المخزومي بحفاوة بالغة. وعند القبول إلى المدينة عقدت مجالس غناء متصلة دامت ثلاثة أيام، أعادت إلى الذهن مثيلاتها التي كانت تقام من قبل في الحجاز. في اليوم الأول والثاني قام بإحياء الحفلات الغنائية الموسيقيون: جميلة، وابن مسجح، وابن محرز، وابن سريج، والغريص، ومعيد، ومالك، وابن عائشة، ونافع بن طنبورة، ونافع الخير، والدلال، وفند، ونؤومة الضحى، وبرد الفؤاد، وبيدع المليح، وهبة الله، ورحمة الله، والهدلي. [ومن المغنيات اللاتي اشتهرن لاحقاً وكن مع الجوق في ذلك اليوم] سلامة الزرقاء، وعزة الميلاء، وسلامة القس، وحباية، وخليدة، وربيحة الفرعة، وبلبله، ولدة العيش، وسعيدة". (فارمر، 1972: 135) وبغض النظر عن دقة هذه الرواية التي لا يمكن الركون إلى تفاصيلها والتسليم بها، شأنها شأن الروايات التي تحمل شيئاً من المبالغات، إلا أنها تعكس واقعاً معيشياً عرفه العصر، وظاهرة اجتماعية فشت فيه.

ويورد ابن عبد ربه كلاماً غاية في الأهمية يفهم منه الباحث علاقة الشعر بالموسيقى، فهي علاقة عضوية لا يمكن أن تنفصل، وقال منتقداً بعض الفقهاء الذين قدحوا في الموسيقى: "فلما أعياهم القدح في الشعر والقول فيه، قالوا: الشعر حسن ولا نرى أن يؤخذ بلحن حسن، وأجازوا ذلك في القرآن وفي الأذان، فإن كانت الألحان مكروهة فالقرآن والأذان أحق بالتنزيه عنها. وإن كانت غير مكروهة، فالشعر أحوج إليها لإقامة الوزن، وإخراجه على حد الخبر، وما الفرق بين أن ينشد الرجل: [الطويل]

أُتُعرف رسماً كاطراد المذانب
مرسلاً، أو يرفع صوته مرتجلاً؟

وإنما جعلت العرب الشعر موزوناً لمد الصوت فيه والدندنة، ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور⁽¹¹⁾. (ابن عبد ربه، 1987: 8/7)

وهنا يحدّد ابن عبد ربه العلاقة بين الشعر والموسيقى، فالأخيرة هي التي تشكّل الإيقاع الشعري من خلال اتّباع لحن موقع دورياً وتألّف الكلمات على إيقاعه، فتخرج إذ ذاك موزونة، ولا يمكن أن يتصوّر أحد أن الشعراء كانوا يقيمون الوزن على أساس علم العروض، وهب أنهم فعلوا ذلك - والأمر مستحيل فنياً - فكيف كانوا يفعلون ذلك قبل أن يُنجز الخليل عمله؟ الشعر أغنية، ولا يمكن أن يستقيم شعر بلا موسيقى وإيقاع دوري حركي، يتبعهما الناظم ليسكب في اللحن كلامه الذي سيصبح منظوماً دون جهد كبير، خصوصاً إذا كان الشاعر يملك تلك الأذن الموسيقية المدربة. وإذا كان الأمر كذلك، فهل يمكن أن يتخيّل أحد أن الشعر كان يُلقى أمام الناس بدون موسيقى؟

وأما الفارق بين موسيقى الشعر التي كانت موجودة آنذاك والتلحين فهو أن القوالب اللحنية التي تمثّل البحور الشعرية كانت شبه موحدة تنتظم فيها القصائد التي تبني على بحر واحد، وأما التلحين فكان يعطي النصّ الشعري لحناً آخر وإيقاعاً آخر أحياناً، فبدلاً من أن يكون اللحن مسابراً الإيقاع الشعري بحيث يعطي لكل حرف مدّة انطلاقاً من إيقاعه اللغوي، فإنّ الملحن يمكن أن يمدّ في الصوت الواحد القصير أو الطويل، وفي المقطع الواحد مهما كان نوعه ليجعل اللحن أساساً، والكلام تابعاً للحن والإيقاع الذي وضعه له.

ولا شكّ في أنّ الموسيقى التي تُسايّر غريزة الإيقاع عند الإنسان أقدر على الوصول إليه من سواها، والكلمة المغناة أعلق في النفس والذاكرة من غيرها، لذلك، كانت هذه القصائد تنفذ إلى ذات المتلقي فنياً وموسيقياً، وأما طرق التلقي والتأثير فمتنوعة موسيقياً. لقد "وضعت الموسيقىولوجية المعاصرة والإثنوموسيقولوجيا أساساً منهجيةً إبيستمولوجيةً لمقاربة الظاهرة الموسيقية كونها لغة. ومن مقومات اللغة أنها بنية تمكّن الإنسان من التعبير عن مشاعره وتصوّراته. لذلك تقوم منهجية الفيلولوجية

¹⁰ بالنسبة إلى موقف الإسلام من الموسيقى تأرجحت المواقف عبر التاريخ بين مؤيّد ومعارض، وقد جمع ابن حزم الأندلسي الأحاديث النبوية المتعلقة بالموسيقى وحلّها، ومن خلالها استنتج أنها حلال. (ابن حزم، 1987: 419 - 429) والثابت أن الموسيقى لم تغادر المجتمع الإسلامي عملياً بغض النظر عن آراء الفقهاء.

¹¹ إن ارتباط الشعر بالموسيقى كان موجوداً عند الأمم الأخرى كذلك، "فالشاعر المنشد اليوناني كان موسيقياً في الوقت ذاته، ولم يكن يفصل الموسيقى عن الشعر. وبلغ من اعتماد الموسيقى على النصّ الكلامي أن كلّ نغمة مفردة كانت ترتبط بكلّ مقطع في الكلام الملفوظ". (بورتوي، 1974: 24). وهذا تماماً ما فعله العرب عند نظم الشعر من أجل إقامة الوزن، ومن أجل التعبير عن الانفعالات، والتأثير في المتلقي.

الموسيقية (أي فقه اللغة الموسيقية ك لغة غير كلامية) على مسلم مفاده أن للعناصر اللحنية والإيقاعية طاقة للتعبير عن أحوال نفسية معينة (éthos)، يختزلها مفهوم الشد والإرخاء، أو كما عند الإغريق والعرب: القبض (systole)، والبسط (diastole)، والاعتدال (hésichasme). وينجم هذا التأثير عن مدى ملائمة العناصر اللحنية والإيقاعية لمقومات النظام المعتمد في هذا الإطار التراثي أو ذاك". (أبو مراد، 2003: 89) وعند الاستماع إلى الموسيقى سواء أكانت ترافق كلاماً أو لا، فإن المتلقي يشعر بالفرح المرتبط بالبسط، أو بالحزن المرتبط بالقبض، أو بالتوازن المرتبط بالاعتدال. وإن إضافة الموسيقى إلى قصائد الغزل في أطرها المتنوعة تهب المتلقي سعة شعورية تتأني من الموسيقى إلى جانب الكلمة، وبما أن الموسيقى والإيقاع يوجهان الكلام، فإن الباحث يفهم عندئذ سبب التغيير والتبديل الذي يحصل في كلمات أبيات القصيدة أحياناً فيروى البيت بأكثر من رواية، وتتداخل أبيات الشاعر هذا بأبيات ذلك، أو يزيد الراوي في عدد الأبيات أو غير ذلك من ألوان التعديل.

وما يهمننا هو أن المتلقي عندما يستمع إلى هذه القصص والقصائد، يستحضرها في الخيال حيث لا يمكن للكلمة الشفهية أن تهيمن على الصورة؛ فتترك هذا الجزء للخيال. ويغدو المتلقي شريكاً في عملية الخلق الفني من طريق تلقيه المادة الفنية. والغناء يأتي ليوجه المشاعر العامة من فرح وحزن واعتدال، ويشاركها بالكلمة والخيال، فتتم بذلك التجربة الجمالية الفنية عند المتلقي. وبالنسبة إلى قصص الغزل العذري وما تخللها من قصائد أو أغان فإنها فن، و"الفن نقض الواقع، وواقع الفن أو هام لكنّها أو هام ترضي العقل الذي يريجه دائماً أن يتخيل أشياء"⁽¹²⁾. (فرويد، 1992: 44).

والفن ينتج من الصراع بين المتناقضات الشعورية الداخلية في الفرد المبدع في حالة اختلال التوازن الداخلي، وما العمل الفني إلا محاولة لإقامة التوازن النسبي من جديد. وأما المتلقي فيشارك مع المبدع في التجربة الجمالية، وتصبح الفكرة بحد ذاتها تجربة فنية اكتسبها شعورياً.

ويبقى أن نشير إلى أمر على مستوى الصياغة الفنية القصصية والشعرية، فيقول أحدهم إن توافقاً ما يظهر في نسيج هذه القصص، وكذلك هناك توافق أكثر وضوحاً في بنية الشعر في الغزل العذري. وهذا الكلام صحيح، ومرّد ذلك إلى كون هذا النوع من التأليف ينتج من طريق التقليد الإسراري⁽¹³⁾ للتراث، ولحاجات المتلقي في أن معاً. والتقليد الإسراري هو تقليد روح التراث لا حرفه، فهو لا ينقل القصيدة مثلاً حرفياً من راوٍ إلى آخر، أو من جيل إلى جيل، بل ينقل السمات العامة للقصائد، وطرق النظم، وطرق التسليم/ الرواية، وقواعد اللغة نحويًا واجتماعيًا ومعرفيًا. وبالتالي، يصبح بإمكان ناقل التراث أن يعيد بناء من جديد في إطار تقليدي عام، فيأتي النتاج مشابهاً لما سبقه ولكنه ليس هو. ومن هنا يمكن أن تتعدد قصص العشق وتتشابه في سماتها العامة، ويمكن أن يعثر الباحث على نسخ مختلفة للقصّة الواحدة.

وهناك عامل آخر كان مشاركاً في إنتاج هذه القصص وهو الثقافة السائدة والمتلقي، أي المجتمع مع ثقافته بشكل عام، وهذا ما يمكن أن يُسمى "المؤلف المزدوج". والعامل المساعد على ذلك هو طبيعة النظام الاقتصادي الذي ساد في تلك الفترة. إلا أن العامل الاقتصادي لا يفيدنا في هذا البحث بشكل كبير، ولذلك لن نورد له مبحثاً خاصاً، ولكن لا بدّ من البحث في "القارئ الضمني" حسب نظرية التلقي، ناهيك من إرضاء الزبون، وهنا تؤدي الجنوسة دوراً إضافياً في الصوغ الفني غير المباشر إلى جانب دورها الاجتماعي، وتظهرها في الموروث الثقافي، لأن المتلقي لهذا النوع من الفن هو المرأة العربية في العصر الأموي وما بعده بقليل. فكيف ظهرت الجنوسة في هذا الفن؟

4. الحب العذري وتأنيث العاشق

إن جدلية الحضور والغياب تؤدي دورها ثقافياً لتتوضع في العاشق العذري ذاته داخل قصص العشق الفنية، وهذه المرأة لا تحضر الشخصية أو تغيب، بل إن الحضور والغياب يتلاعب بالذكورة والأنوثة، فتغيب الذكورة ليدخل البطل في تأنيث ثقافي صاغه حضور المرأة الاجتماعي. فالمرأة بوصفها مستهلكاً لثقافة العشق العذري، في مقابل الرجل الذي أقبل على الغزل الحضري أو الإباحي، أملت على الرواة صوغ القصص وتطويرها مع الزمن لتلائم أنواق المتلقيات في المجتمع، فجرى تأنيث الشخصية وتذكير الحبيبة لتربح مرحلياً في صراع أبدي بين مجتمع أمومي يحضّر ويُطلق بهذا الفن زفراته الأخيرة، ومجتمع ذكوري لن يترك الساحة حتى يقضي نهائياً بفحولته على التأنيث.

ولكن رغم ذلك، فإن شعر الغزل العذري يوحى أحياناً بمادية شأنه شأن الغزل الحضري، ولعل ذلك لإصرار الذكورة على الحضور، وانتصاراً للطبيعة التي حثّ عليها الإسلام⁽¹⁴⁾. فيقول على سبيل المثال جميل بثينة: [الطويل]

¹² يرى فرويد كذلك أن "الهدف من الفن هو الوصول إلى السعادة وتحصيل لذة موعودة، ناهيك من أن الفن يخفف من عبء العمل والتعب. والسعادة بمعناها الضيق، محصلة للإشباع الفوري في كثير من الأحيان لحاجات ملحة شديدة الوطأة، لكنّها مؤقتة بطبيعتها. (1992: 45) وبذلك، يصبح الغزل العذري فناً ذا دور اجتماعي يهدف إلى التسامي بالنفس الإنسانية باستخدام المتاح من وظائف الجهاز النفسي، و"من يقبل على التسامي إنسان له مواهب وميول خاصة لا توجد عند عامة الناس بالقدر الذي يمكنهم من ممارسة التسامي". (فرويد، 1992: 50) و"يهدف التسامي إلى أن يعيش الإنسان في غنى عن العالم الخارجي، وأن يبحث لنفسه عن السعادة في قلب الأشياء وفي عقله". (م. ن. 50) و"الاستمتاع الفني هو قمة الذات المتخيلة، ومن خلال الفنان يتيسر تدنق الأعمال الفنية لمن لا يستطيعون الخلق أو الإبداع. ولا يقدر الناس الفن بوصفه مصدرًا من مصادر السعادة والعزاء في الحياة، ومع ذلك فالفن يؤثر فينا، لكن تأثيره مخدّر لطيف، ونحن نلوذ به من شقاء الحياة، لكنّه ملجأ مؤقت وتأثيره فينا ليس بالدرجة التي تجعلنا ننسى الشقاء فعلاً". (م. ن. 51)

¹³ التقليد الإسراري: "تتركز عملية الانتقال، في التقليد الإسراري، على تشرب النماذج والقواعد الموروثة، وعلى تأويلها والاجتهاد في استشفاف أسرارها، وصولاً إلى التمكن من تكوين نتاج جديد ينصاع إلى القواعد النظامية الثابتة، يتسم بصفات النماذج، ويتراكم معها لتكوين تراث متجدد وأصيل يجسد الأمانة للتأنيث". (أبو مراد، 2003: 94)

¹⁴ قد حثّ الإسلام على الزواج ورفض الرهينة، وقال تعالى (ورهبانية ابتدعوها ما كتبناها عليهم) (الحديد (57)، الآية [27]) حدثنا سعيد بن أبي مريم، أخبرنا محمد بن جعفر، أخبرنا حميد بن أبي حميد الطويل أنه سمع أنس بن مالك رضي الله عنه يقول: جاء ثلاثة رهط إلى بيوت أزواج النبي صلى الله عليه وسلم يسألون عن عبادة النبي صلى الله عليه وسلم، فلما أخبروا كأنهم تقالوها فقالوا: وأين نحن من النبي صلى الله عليه وسلم؟ قد غفر له ما تقدم من ذنبه وما تأخر. قال أحدهم: أما أنا فإني أصلي الليل أبداً. وقال آخر: أنا أصوم الدهر ولا أفطر. وقال آخر: أنا أعتزل النساء فلا أتزوج أبداً. فجاء رسول الله صلى الله عليه وسلم إليهم فقال: أنتم الذين قلتم كذا وكذا أما والله إنني لأخشاكم لله، وأتقاكم له، لكني أصوم وأفطر، وأصلي وأرقد، وأتزوج النساء، فمن رغب عن سنتي فليس مني. (البخاري، 2021: الحديث رقم 5063)

خليلي، عوجا اليوم حتى تسلما

على عذبة الأنياب طيبة النشر (جميل، 1982: 22)

وعجز البيت يوحى بالمادية في الحب تماماً كما كان شائعاً في الغزل الحضري. والأمثلة على ذلك كثيرة نورد منها على سبيل المثال: [الطويل]

أظَل، إذا لم ألقَ وجهك، صادياً؟
وفي النفس حاجات إليك كما هيا (جميل، 1982: 49)

ألم تعلمي يا عذبة الرّيق أنّني
لقد خفتُ أن ألقى المنية بعتة

ويقول جميل: [الطويل]

وَصَدْرُ كَفَاتُورٍ⁽¹⁵⁾ اللَّجِينِ، وَجَيْدٌ. (ص 17)
تَجُودُ لَنَا مِنْ وُدِّهَا وَتَجُودُ؟ (ص 18)

سَبْتُنِي بَعِينِي جُودَرٌ وَسَطَرُ رَبْرَبٍ
فَهَلْ أَلْقِينُ فَرْدًا بَيْئَةً لِيْلَةً

والأمثلة على ذلك كثيرة في ديوانه. وأمام هذه الأبيات تسقط نسبياً نظرية العفة المطلقة في الحب العذري، فهو يلجأ إلى الخيال والأمانى للتعويض مادياً عن كبت سلبه الذكورة. ويلاحظ القارئ عند جميل كذلك أحياناً تصوّره على أنه مقاتل يمتشق السيف⁽¹⁶⁾، في إشارة إلى تأكيد ذكورته أمام استلابه إياها في الحب من الناحية الثقافية السائدة في المجتمع، فهذا الحب كان غريباً عن أهل هذا العصر، بل هو مجانب للطبيعة البشرية، فلذلك عمد الرواة إلى تذكير برجولته حسب المقاييس الجندرية التي كانت سائدة آنذاك. وما شعر "الفحولة" في ديوانه إلا صوتاً مضاداً، صوت الرجولة الثقافية والجندرية في شعره يثور على استلاب الذكورة في الحب.

ويُطالعا الأصفهاني برواية عن قيس ليلي يقول: مرّ "المجنون في توحشه فصادف حيّ ليلي راحلاً ولقيها فجأة فعرّفها وعرفته، فصعق وخرّ مغشياً على وجهه، وأقبل فتيان من حي ليلي فأخذوه ومسحوا التراب عن وجهه، وأسندوه إلى صدورهم، وسألوا ليلي أن تقف له وقفة، فرقت ليماً رآته به، وقالت: أما هذا فلا يجوز أن أفتضح به، ولكن يا فلانة - لامة لها - اذهبي إلى قيس فقولي له: ليلي تقراً عليك السلام، وتقول لك: أعزز عليّ بما أنت فيه، ولو وجدت سبيلاً إلى شفاء دائك لوفيتك بنفسي منه، فمضت الوليدة إليه وأخبرته بقولها، فأفاق وجلس وقال: أبلغها السلام وقولي لها: هيبات! أنت دائي، ودوائي أنت، وإن حياتي ووفاتي لفي يديك، ولقد وكّلت بي شفاء لازماً وبلاء طويلاً." (الأصفهاني، 2013: 42/2)

تؤدي المصادفة في هذه الواقعة دوراً حاسماً في رسم الحدث وحدوده الزمانية والمكانية. وأما المكان فهو حيّ ليلي، وهو مكان غير محدد إلا أنه مؤنث لإضافته إلى الحبيبة. ويحدث أن يقع الحبيب قيس على التراب مغشياً عليه، فيعيش تجربة الموت رمزياً من خلال غيبوبيته، وتلطّخه بالتراب. والإشارة إلى الأرض على أنها رخوة حتى كأنها تنبتل الرجل فهي إشارة إلى أن دخول الرجل في حب تأنيث له، ولا ينجم عن ذلك الأمر إلا وفاة الرجولة بحسبها سمات يتوارثها المجتمع بالممارسة. ويأتي الفتيان لإنقاذه مما هو فيه فيعيدونه إلى الحياة. والمكان كذلك جزء من الصحراء، وأرضه ترابية تلطخ الذي يقع عليها بسهولة، فهي أرض لا زرع فيها ولا ماء. هي موت، والتأنيث يعادل الموت. وأما ليلي ذات الشخصية المستقلة والفاعلة في الأحداث الاجتماعية فغير موجودة فعلياً، هي سمات متخيلة وليست متحققة إلا في ذهن الشاعر.

ويتشبه المكان بدور المرأة الذي يبدو سلبياً، وتمسي ليلي كالصحراء، بل كالمقبرة التي اندس فيها قيس. ثم إنّها لا تفعل شيئاً، فلم تقف أمام الرجل الذي يحبها، رغم حاجته الملحة لذلك، ورغم اقترابه من الموت ظاهرياً، خوفاً من الفضيحة. وهذا يعني أن المرأة لا تخرج على سلطة المجتمع الذكوري ولا تتحدّاه، ولا تحاول أن تتقلد تأنيث الذكر الذي خسر فحولته عندما أحبها، فخر كل شيء حتى الحياة. وتتجلى ذكورة الحبيبة "ليلي" من خلال الانصياع للتقاليد والقوانين الاجتماعية السائدة. وتعكس هذه القصة واقعاً معيشياً مفاده أن المرأة لا تستطيع أن تتخطى سلطة الرجل، بل إنّها لا تفكر في ذلك، ولو تحقّق الأمر صدفه لرفضته، وعملت على تعديل الواقع بما يتلاءم مع المرجعية الثقافية (أما هذا فلا يجوز أن أفتضح به).

وبالعودة إلى الرواية نرى أن ليلي تتأسف لحال قيس ولكنها لا تفعل شيئاً، وتتدخل اللغة لتظهر هذه العلاقة غير المتكافئة بين الشخصيتين: ليلي وقيس. فاستعملت في جملتها كلمة "لو" وهي حرف شرط يفيد الامتناع للامتناع، فامتعت الوقاية لامتناع السبيل، وأي سبيل يمكنها من تأنيث الرجل في المجتمع البطريكي الذكوري؟ ويأتي الرد من قيس تأكيداً على أنها وحدها السبيل، فقال: (أنت دائي، ودوائي أنت، وإن حياتي ووفاتي لفي يديك، ولقد وكّلت بي شفاء لازماً وبلاء طويلاً). واستعمل في مقدمة كلامه جملة اسمية، وهي تفيد ثبوت الخبر للمبتدأ. فالتأنيث لها داؤه، وهذا أمر لا مرأى فيه. ثم استعمل نوعاً من أنواع التوكيد بتقديم الخبر على المبتدأ في الجملة الثانية (دوائي أنت) وقدم الدواء ليركّز عليه ولأهميته، فالدواء موجود بالنسبة إلى الحبيب العذري وهو وصل المرأة، هذا الوصل الذي يعيد إليه فحولته ورجولته، ولكنه عملياً لا يريده لأنه يحقق المطلوب ويُبني التوق إلى الكمال من خلال الوصول إلى التفوق.

والجملة الثالثة التي قالها الشاعر أكدها بالحرف المشبه بالفعل "إن" ثم أورد ذلك بلام التوكيد المزحلقة (لفي)، وفي الجملة الرابعة استعمل حرف التوكيد قد مع لام التوكيد (لقد). واستعمل الشاعر أسلوب الإطناب في كلامه، والدافع إلى ذلك أنه يتوجه إلى محبوبته في هذا الكلام، ويريد أن يكسب وقتاً أطول معها، فأطنب في كلامه، وجعل لكل جملة معادلاً لها يعيده ليؤكد

15 الفاتور: الوعاء. وفي ذلك إشارة إلى ضخامة صدر الحبيبة.

16 يقول جميل: [الطويل]

يَدٌ، وَمُمَرُّ الْعُدَّتَيْنِ وَتِيْبُ
وَنَصَلُ كَنْصَلِ الرَّاعِي، فَتِيْبُ
نَوَافِدُ لَمْ تَظْهَرْ لَهُنَّ خُرُوقُ
فَرِيْقُ أَقَامُوا، وَاسْتَمَرَّ فَرِيْقُ
وَلَكِنِّي صُلْبُ الْقَنَاةِ عَرِيْبُ

وَمَا صَائِبٌ مِنْ نَابِلٍ قَدَفَتْ بِهِ
لَهُ مِنْ خَوَافِي النَّسْرِ حَمٌّ نَطَائِرُ
بِأَوْشَكِ قَتْلًا مِنْكَ يَوْمَ رَمَيْتَنِي
تَفَرَّقَ أَهْلَانَا، بُئِينَ، فَمِنْهُمُ
فَلَوْ كُنْتُ خَوَارًا، لَقَدْ بَاحَ مَضْمَرِي

(جميل، 1982: 78)

ما قاله، ناهيك من استعماله أساليب التوكيد المتنوعة، وذلك ليستميل قلبها، أو على الأقل ليظهر الحقيقة المرة التي يعاني منها وهي غياب ليلي عنه.

أما قضية الشفاء التي تتحقق بوجود ليلي فهي قضية تحقيق النزعة التيموسية في الحب. و"التيموس Thymos هو الرغبة في السيطرة"، (فوكوياما، 1990: 207). بل هو الجزء من النفس الراغب أبداً في نزاع الاعتراف من الآخر في الوجود والأهلية والتفوق. ويتحقق الوجود في الحب بالتعارف، وهذا حدث في قصص الغزل العذري كلها بطرق تبدو واقعية نسبياً. وتتحقق الأهلية في لقاء الحبيب مع الحبيبة مراراً وتكراراً قبل الحب، وهذا معهود في هذه القصص. وأما التفوق فلا يتحقق إلا بامتلاك الحبيبة وتصريحها بأنها تحب العاشق، ومن خلال الاندماج بها بالممارسة الجنسية، إلا أن هذا ما لا يتحقق في هذه القصص ما خلا قصة قيس لبنى. وبما أن العاشق لا يصل إلى التفوق فإنه لا يحقق النزعة التيموسية، وهذا ما يجعل استمرار الحب ممكناً. ولو وصل الشاعر إلى مرحلة التفوق لتحول عن حبيبته إلى أخرى بعد أن يكون قد حقق كل شيء، ويبدأ باللبة من جديد مع أنثى أخرى، ولصار مطابقاً لشعراء الغزل الحضري.

لذلك كله، فإن الشفاء لا يتحقق من مرض الحب، والميت لا يعود من مقبرته، إلا إذا شفي من مرضه، وهذا المرض لا يتحقق دواؤه إلا بالوصول إلى قمة التفوق، وبالتالي يبقى الحب وعداً فيستمر، ويُذكي الصراع الداخلي بين المتناقضات الشعورية، ويُحدث خللاً عظيماً في التوازن الداخلي عند الفرد/ الشخصية، فيحدث به ما يشبه الجنون. ويرى الباحث أن تذكير تجربة الحب على طريقة عمر بن أبي ربيعة لا تؤدي إلى ذلك، ولكن تأنيث الرجل على طريقة الشعراء العذريين هو ما يوصله إلى الهلاك والموت.

ومما يحضر من الثقافة الذكورية في قصص الغزل هذه هو الصوت المضاد الذي يشكل صوت الأصولية الفكرية، وصوت الكاتب الثقافي لهذه القصص. ففي ردّه على سؤال: ما أعجبك منها؟ يقول قيس: "كل شيء رأيت وشاهدته وسعته منها أعجبني، والله ما رأيت شيئاً منها قط إلا كان في عيني حسناً، وبقلبي علقاً، ولقد جهدت أن يقبح منها عندي شيء أو يسمح أو يُعاب لأسلو عنها فلم أجده". (الأصفهاني، 2013: 54/2). وهذا دليل على أن سمات حبيبته عامة ألبسها الشاعر جسد ليلي الأنثى، ورأها ككل عاشق جميلة بعينيه. واللافت في هذه الرواية هو الصوت المضاد من جهة، والتصنيف والتفريع من جهة أخرى. فأما الصوت المضاد فهو ذلك الهاتف المرجعي الذكوري الذي يهتف بالشاعر أن ابتعد عن ليلي، عد إلى رجولتك، لأن الحب تأنيث للرجل، وبالتالي عليك أن تعود من الموت إلى الحياة، وهذا الصوت يبحث عن القبح في ليلي. والسؤال الذي طرح يغدو بحد ذاته اعتراض اجتماعي على تصرفات قيس، فهو يبني عاطفته بطريقة ذاتية، ولا ينصاع للمرجع الثقافي الذي يشكل الرجل اجتماعياً، بل يخرج على هذه العادات التي أمست قوانين اجتماعية، ويؤنث شخصية الرجل في مقابل تذكير الأنثى التي لا تؤدي دوراً إلا ما رسم لها في ظلال الرجل، لدرجة أنها تغيب صوتاً وصورة في غالب الأحيان، ولا تحضر إلا لغة أي فكرة، وهذه الفكرة تولد صراعاً عند الشاعر الذي يتمرد على كينونته الجندرية فيعبر إلى الآخر، ويكون بذلك قد ارتكب الفاحشة الثقافية. وأما التصنيف والتفريع فيظهر في الرد على الصوت المضاد لتعريفه، وهذه خدعة فكرية تلجأ إليها القصة لتتصر البطل العاشق على التقاليد، فهو جهد أن "يقبح شيء منها، أو يسمح، أو يُعاب". ونرى التدرج المنطقي اللافت إضافة إلى التصنيف في إشارة إلى أن النص كان يخاطب فكراً فلسفياً اعتاد هذا النوع من العمل. ويبدو من ذلك أن مثل هذا النص لم يصل إلى النضج إلا مع العصر العباسي عندما بدأت تتفرع العلوم والمعارف، وتُصنّف، وعندما بدأت تسري في المجتمع الثقافي ألوان التعليل المنطقي بتأثير من الترجمات الفلسفية.

وتبدو قصص الغزل العذري نصاً يحاول أن يسبح ضد النص الثقافي الذكوري المهمين، فما أسباب هذه السباحة ضد التيار؟ وهل أدى المتلقي دوراً في ذلك بوصفه شريكاً بطريقة ما في صوغ أحداث هذه القصص؟ من أجل الإجابة عن هذين السؤالين لا بد من دراسة المتلقي "المرأة" التي يبدو أنها أدت الدور الأبرز ضمنياً في صوغ هذه القصص التي بنّتها الثقافة تحت أنظارها بما لها من سلطة استهلاكية هذه المرة، وليس سلطة إنتاجية، وكل ذلك تعلق بحضورها على المسرح الاجتماعي، ثم غيابها عنه بوصفها المتلقي.

5. المرأة بين العصرين الأموي والعباسي وإشكالية الظهور والغياب

قد يتبادر إلى ذهن الباحث سؤال غاية في الأهمية عن أسباب أفول نجم قصص الغزل العذري وما كان لها من مكانة ثقافية في المجتمع بعد انتهاء العصر الأموي بقليل تقريباً. وللإجابة عن هذه الإشكالية علينا دراسة المتلقي الذي ارتبط به هذا النوع من الفن، وهي المرأة.

كانت المرأة قبل العصر العباسي تخالط الرجال، والكلام هنا على المرأة العربية الحرّة. ولم يكن بينها وبين الرجل حجاب. ولكن الحال تغيرت كثيراً مع تقدّم الزمن خلال القرن الثالث الهجري، بعد أن جرى حجب المرأة في منزلها. وفي ذلك يقول الجاحظ: "لم يكن بين رجال العرب ونسائها حجاب، ولا كانوا يرضون مع سقوط الحجاب بنظرة الفتنة، ولا لحظة الخلصة، دون أن يجتمعوا على الحديث والمسامرة". (الجاحظ، 1979: 148/2) وهذا يعني أن الحجاب قد "أسدل" خلال عصر الجاحظ أو قبله بقليل، وفي المرحلة السابقة كان الرجال يسامرون النساء، ويتبادلون الأحاديث معهن دون حرج طالما أن الأمور غير منافية للشرع. ولكن الأمور تغيرت، وبات عزل النساء مفروضاً اجتماعياً، ولن يجهد فقهاء العصر كثيراً ليؤوّلوا بعض الآيات أو الأحاديث تأويلاً يخدم مراميمهم الاجتماعية، ويؤطر شرعياً للعادات المستجدة على المجتمع العربي.

وقد لاحظ الجاحظ ظاهرة عزل المرأة ورفضها، وعلق عليها في رسالتين من رسائله: "اليقان" و"النساء". وقد هاله ذلك التمييز بين المرأة الحرّة والجارية، حيث إن الأخيرة تخالط الرجال حتى النهاية، وللمتلقى أن يتخيل ما كان يحصل طالما أنه دون الجماع. وأثرت هذه الظاهرة في علاقة الرجل بالمرأة التي ستصبح زوجة له وهي أنثى مستترة، في مقابل عرض غير محدود من الجوارح الحسان اللاني يمكن الرجل أن يعاينهن ويسايرهن ويسامرهن ويشمهن... ويقول الجاحظ في ذلك: "إن الرجل قبل أن يملك الأمة قد تأمل كل شيء منها وعرفه، ما خلا حظوة الخلوة، فأقدم على ابتاعها بعد وقوعها بالموافقة. والحرّة إنّما يُستشار في جمالها النساء، والنساء لا يبصرن من جمال النساء وحاجات الرجال وموافقتهن قليلاً ولا كثيراً، والرجال بالنساء أبصر. وإنّما تُعرف المرأة من المرأة ظاهر الصفة، وأما الخصائص التي تقع بموافقة الرجال فإنّها لا تُعرف ذلك". (الجاحظ، 1979: 157/3)

يبدو من كلام الجاحظ أنّ المرأة الحرّة كانت تعاني الكبت العظيم في المجتمع العباسي في القرن الثالث الهجري، وهذا الكبت يحول طبعاً دون إشباع غزيرتها في الشعور بالحب، ولا نعني بذلك الجنس، وإنما إشباع العواطف. ويأتي الشعر الغزلي ليملاً هذا الفراغ بإطار فنيّ، فتأتي الحكاية وما يرافقها من غناء في قصائد الشعراء العذريين ليقدم المتعة لها ولو من طريق الخيال، ويعمل هذا الخيال على إشباع الرغبات بشكل ما عندها قبل الزواج أو بعده، فهي غالباً لا تشعر بإشباع عاطفيّ خصوصاً عندما ترتبط برجل لا يعرفها من قبل، ومن الراجح أنّها لن تقع في قلبه موقفاً ذا بال، وتنحصر وظيفتها في إنجاب الأطفال، ويصبح الجنس عمليةً خالية من العواطف، ووظيفة بيولوجية لا تهب المرأة المتعة المطلوبة في العلاقة الزوجية بشكلها الكامل. وإذا كانت العلاقة الصحيحة بين الرجل والمرأة تقوم على الألفة والعاطفة، والجنس، والعوامل البيولوجية من قبيل إطلاق الهرمونات، فإنّ هذه العلاقة بين امرأة لا يعرفها زوجها إلا لماماً، ولا يقابلها إلا لهدف واحد هو إنجاب الأطفال، تصبح باردة لا حياة فيها. والعملية الجنسية التي تحصل عليها، دون سواها من العلاقات اللازمة بين الزوج وزوجته، تصبح هي الأخرى مصابة بخلل كبير، ولا تؤدي دورها في العملية البيولوجية الكاملة من إفراز الهرمونات خلال مراحل العملية الجنسية، فلا مقدمات عاطفية، ولا استثارة أو مداعبات تحفز إفراز الهرمونات، ولا وصول إلى النشوة الكاملة. وهذا الحرمان العاطفي، والجنسي النوعي، يدفع المرأة إلى التعويض بطريقة ما، وهنا تلجأ المرأة إلى أمور أخرى من بينها الفنّ الذي يؤدي دوراً في إشباع الغرائز. والحالم لا يقبل بأنصاف الحلول، فالحلم يقفز فوق الواقع ويجعل البطل كاملاً في نظر المرأة، ولهذا السبب يلاحظ الباحث أنّ شخصيات الشعراء العذريين كاملة من وجهة نظر عاطفية أنثوية. فالمرأة تلك تحلم برجل لا يريد سواها في مقابل حقيقة عيشها مع رجل لا يعرفها، وهو في المقابل يعرف الكثيرات غيرها ويتمتع بهنّ، ويشبع غرائزه أثناء لقاءاته العاطفية والجنسية معهن، وهن الجوارى والإماء اللواتي اختارهن وأحبهن.

واللافت هو أن الجارية أو الأمة يمكن استبدالها من خلال بيعها وشراء أخرى، وهذا يمنح الرجل استمرارية في إشباع غزيرته بشكل كامل مع الإماء، في مقابل واجب قد يقوم به تجاه زوجته من وقت إلى آخر، ولا يمكن أن يلبسها دائماً لانشغاله بغيرها عنها.

ويتابع الجاحظ كلامه على التمييز بين الحرّة قديماً وحديثاً في عصره، وبينها وبين الجارية فيقول: "كانوا لا يرون بأساً أن تنتقل المرأة [ويقصد الحرّة] إلى عدّة أزواج لا ينقلها عن ذلك إلا الموت ما دام الرجال يريدونها. وهم اليوم يكرهون هذا ويستسمجونه في بعض، ويعافون المرأة الحرّة إذا كانت قد نكحت زوجاً واحداً، ويُلزَمون من خطبها العار ويُلحقون به اللوم، ويعيرونها بذلك، ويتحفظون الأمة وقد تداولها من لا يُحصى عدده من الموالى. فمن حسن هذا في الإماء وقبحه في الحرّات؟ ولم لم يغاروا في الإماء وهنّ أمهات الأولاد وحظايا الملوك، وغاروا على الحرّات؟ ألا ترى أنّ الغيرة إذا جاوزت ما حرّم الله فهي باطل، وأنها بالنساء لصعفهنّ أروع، حتّى يغرن على الظنّ والحلم في النوم، وتغار المرأة على أبيها، وتعادي امرأته وسرّيته" (17). (الجاحظ، 1979: 158/2)

أمام هذا الواقع، يصبح من البديهيّ أن تبحث المرأة الحرّة عن بدائل مقبولة دينياً واجتماعياً، والبديل هذا رجل يمضي حياته كلها لا يفعل شيئاً سوى الحبّ، لا يغدر بحبيبته، ولا يعرف سواها رغم أنّه لا يصلها البديل هو قصّة حبيب يموت من أجلها، ويجنّ خلال حياته بسبب حبه إياها. هو تركيز العاطفة في شخصية تصبح غير واقعية، وما وجودها الفنيّ إلا لغاية تلبية حاجة المرأة النفسية، وهي التي كانت محجوبة عند أهلها ولا سيما عن الرجال الذين يمكن أن يشتركوا معها عاطفياً في مرحلة ما، ومقهورة عند زوجها أمام واقع رسمه لها المجتمع، وساعدت في بنائه الظروف المواتية من وفرة الإماء، وكثرة الأموال، وتشريعات دينية تصبّ في مصلحة الرجل جنسياً بخلاف المرأة، فالرجل يمكنه أن يتزوج أربعاً من النساء، ويمكنه كذلك أن يدخل على الجوارى والإماء اللواتي يملكهن، في حين أن المرأة لا يمكنها أن ترتبط إلا برجل واحد. يظهر إذا أنّ المرأة قد حُجبت في العصر العباسي، بل في بداياته، وربّما يعود السبب في ذلك إلى الحفاظ على المرأة الحرّة في مواجهة طوفان الجوارى في المجتمع العباسي، وانتشار مشاهد الخلاعة والفحش في الطرقات، ولا سيّما أنّ عورة الجارية تختلف شرعاً عن عورة المرأة الحرّة.

ويتبين أن المرأة العربية قد عانت من جدلية الظهور والغياب اجتماعياً، فترتّب على ذلك تعديل الثقافة التي أثّرت في الشعر العذريّ وقصصه، فتلاشت بعد غياب المتلقي المستهلك لها وهو المرأة.

6. غياب المرأة في المجتمع وأثره في اندثار قصص الغزل العذري

إنّ غياب المرأة اجتماعياً واستتارها، أدى إلى غياب المستهلك في نظر رواة الغزل العذري الذي كانت قصصه تُكتب أصلاً تحت أنظارها، ومن أجل مشاركتها في جلسات السمر الفتيّة. ولما غابت غاب هذا النوع من الفنون. كما سبق أن أسلفنا أنّ الأصفهاني في أواخر القرن الثالث الهجري كان يبحث عن بقايا هذه القصص ويدونها في كتابه فلا يجدها كاملة؛ لأنّها ضاعت من الذاكرة الجمعية في المجتمع، إذ لم تعد منتجاً ثقافياً يعبر عن واقع الأمة، ويرتبط بأساليب الإنتاج فيها، فظهر البون بينه وبين الثقافة العامة بوصفها المؤلف الثاني في العمل الأدبي، وبينه وبين المتلقي الذي يمثّل المستهلك، وأساس النظام الاقتصادي الذي "يشترى" هذا الفنّ، وأيّ منتج يصيبه الكساد في السوق يتوقّف إنتاجه، ويصبح من البضاعة القديمة التي لا تصلح إلا للعرض أو التذكّر.

ولكن الأدب يتفاضل عن غيره من المنتجات بوصفه منتج ثقافيّ قد يتأثر بالنظام الاقتصادي، ولكن تبقى أهميته الثقافية والمعرفية، ويبقى دوره في رسم الأنا المعرفي أمام الآخر، ويبقى دوره في أنّه قد غزا بعض المناطق التي استلمت دفة الغزل العذري بعد أن عدّلت بعض سماته ليوافق أحوالها الثقافية، والمقصود هنا شعر "التروبادور" الذي شاع في جنوب فرنسا خلال القرن الثاني عشر الميلادي وما بعده، ومنها انتقل إلى أنحاء أوروبا ونظّم بلغات محلية مختلفة. وقد وصل هذا الرصيد الغنائي

17 ويقول الجاحظ في معرض دفاعه عن حقوق المرأة الحرّة الدينية والتي سلبها المجتمع إياها حسب رأيه: "ولسنا نقول ولا يقول أحد ممن يعقل: إنّ النساء فوق الرجال أو دونهم بطبقة أو طبقتين، أو بأكثر، ولكننا رأينا ناساً يُزرون عليهن أشدّ الزرابة، ويحتقرونهنّ أشدّ الاحتقار، ويبخسونهنّ أكثر حقوقهنّ. (الجاحظ، 1979: 151/3) ويقول في موضع آخر: "ولولا أن ناساً يفخرون بالجلد وقوة المنة، وانصراف النفس عن حبّ النساء، حتى جعلوا شدة حبّ الرجل لأميته، وزوجته وولده، دليلاً على الضّعف، وباباً من الخور، لما تكلفنا كثيراً ممّا شرطناه في هذا الكتاب". (م. ن. 152/3).

- وهو الغزل العذري - مع قصصه إلى جنوب فرنسا من خلال الأندلس التي دخلها هذا الفن وتطوّر فيها بطريقة مختلفة، ويبدو أنه لم يصلنا منه الكثير لأنه ظلّ عامياً فيها، ولم تدوّن المصادر منه شيئاً، فانصوى تحت عباءة الثقافة الشعبية الشفهية في الأندلس، وصار شأنه شأن الأزجال الأولى التي لم تدوّن رغم كونها موجودة قبل الموشحات فلم تصل إلينا. والروايات على انتقال فن الغزل العذري عبر الأندلس إلى جنوب فرنسا موجودة، ولكن ذلك مبحث آخر حدّثاً لو اضطلع فيه بعض الباحثين.

7. الخاتمة

الغزل العذري تعبير فنيّ بكيته: قصصه وقصائده. ظهر لحاجة المجتمع الثقافيّ إليه، وقد أسهم في نهوضه نظام اقتصادي جعل روايته يعملون على تنميته وتطويره لأنه يدرّ المال. وقد أدّت الموسيقى دوراً تأسيسياً في انتشار قصائده الغزليّة؛ إذ كان الشعر كلّهُ مغنّى بطريقة ما، وهذا ما يساعد على حفظه، ويعين الكلمة على التأثير في المتلقّي. وأمّا شخصيّة الشاعر العذريّ فداخلة في التأنيث الثقافيّ بعد استلاب الرجولة بفعل الحب، وإنّما وجّه القصص هذه الوجهة حاجة المرأة النفسية إلى الشعور بوجودها في المجتمع، وأمّا شخصيّة المرأة في القصة العذرية فسلبية وشبه غائبة إلا بوصفها سمات جماليّة، إلا أنّها لا تشارك في الأحداث، ولا تظهر فاعلة فيها، وتحوّل تبعاً لذلك إلى شخصيّة ثانويّة. ولعلّ كلّ هذا الحراك الذي أصاب انتشار قصص الغزل العذري في النهاية وأدّى إلى زوالها كان نهاية ثقافيّة لأثر العهود الأموميّة في الثقافة العربيّة.

وعندما انتصرت الرجولة بشكل كامل اجتماعياً جرى إقصاء المرأة عن المسرح الاجتماعيّ المعيش مرحلياً، ناهيك من المسرح الثقافيّ، وحصل ذلك في بداية العصر العباسي، فسقطت دعائم الغزل العذري وقصصه ثقافيّاً ومادياً؛ إذ جرى هذ ما تبقى من أثر ثقافيّ أموميّ مقابل الهيمنة الذكورية ثقافيّاً، وأقصى كذلك المستهلك المباشر لهذا النوع من الثقافة وهي المرأة، فتداعى إذ ذاك عرش هذا النوع من الفن القصصي، وبدأ يضيع تدريجياً إلى أن لملمه الجامعون، وأثبتوا شذرات منها في كتبهم، ومن أبرز هؤلاء الأصفهاني مؤلف "الأغاني".

المصادر والمراجع

- إبراهيم، عبد الحميد. (1972). *قصص العشاق النثرية في العصر الأموي*. مصر: دار نشر الثقافة.
- ابن حزم. (1987). *رسائل ابن حزم الأندلسي*. تحقيق إحسان عباس. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ابن عبد ربه، أحمد بن محمد (1987) *العقد الفريد*. تحقيق عبد المجيد الترحيني. ط 3. بيروت - لبنان: دار الكتب العلمية.
- ابن معمر، جميل. (1982). *الديوان*. بتحقيق بطرس البستاني. بيروت: دار بيروت.
- أبو علي، محمد توفيق. (1988). *الأمثال العربية والعصر الجاهلي*. بيروت: دار النفائس.
- أبو مراد، نداء. (2003). *التقليد الموسيقي العالم والتجدد المتأصل*، ضمن أعمال مؤتمر: "التراث الموسيقي: نعمة أم نقمة في عصر العولمة وصراع الثقافات؟"، بيروت: منشورات جامعة سيّدة اللوزية. ص ص 85 - 106.
- الأسد، ناصر الدين. (1968). *القيان والغناء في العصر الجاهلي*. ط 2. مصر: دار المعارف.
- الأصفهاني، أبو الفرج. (2013). *الأغاني*. تحقيق إحسان عباس وإبراهيم السعافين، وبكر عباس. ط 5. بيروت: دار صادر.
- البازعي، سعد، والرويلي، ميجان. (2000). *دليل الناقد الأدبي*. ط 2. بيروت - لبنان: المركز الثقافي العربي.
- البخاري، محمد بن إسماعيل. (2021). *صحيح البخاري*. تحقيق محمد صبحي بن حسن حلاق. بيروت: دار ابن كثير.
- بروكلمان، كارل. (1959). *تاريخ الأدب العربي*. ترجمة عبد الحلیم النجّار. مصر: دار المعارف.
- البلوحي، محمد. (2000). *الغزل العذري في ضوء النقد العربي الحديث*. (د. م.): منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. (1979). *رسائل الجاحظ*. تحقيق عبد السلام هارون. مصر: مكتبة الخانجي.
- الجمحي، محمد بن سلام. (د. ت.). *طبقات الشعراء*. تحقيق محمود شاكر. مصر: مطبعة المعارف.
- حسين، طه. (1925). *حديث الأربعماء*. مصر: مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده.
- ضيف، شوقي. (1976). *الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية*. مصر: دار المعارف.
- الغدامي، عبد الله. (2005). *تأنيث القصيدة والقارئ المختلف*. ط 2. الدار البيضاء - بيروت: المركز الثقافي العربي.
- الغدامي، عبد الله. (2017). *الجنوسة النسقيّة، أسئلة في الثقافة والنظرية*. الدر البيضاء - بيروت: المركز الثقافي العربي.
- فارمر، هنري جورج. (1972). *تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي*. ترجمة جرجس فتح الله المحامي. بيروت - لبنان: دار مكتبة الحياة.
- فرويد، سيغموند. (1992). *الحب والحرب والحضارة والموت*. ترجمة عبد المنعم الحفني. القاهرة: دار الرشاد.
- فوكوياما، فرانسيس. (1990). *نهاية التاريخ والإنسان الأخير*. ترجمة حسين الشيخ. بيروت: دار العلوم العربية.
- القرآن الكريم.
- لبيب، الطاهر. (1987). *سوسيولوجيا الغزل العربي - الشعر العذري نموذجاً*. ترجمة مصطفى المسناوي. بيروت: دار الطليعة.
- مناد، لطيفة. (2019). *النوع الاجتماعي: مفهومه، ظهوره ومقارباته*. مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، (6) 80 - 100.
- منير، سامي. (1979). *ملاح وحده القصيدة في الشعر العربي بين القديم والحديث*. مصر: الهيئة العربية العامة للكتاب.
- نجم، كريستو. (1982). *جميل بثينة والحب العذري*. دار الرائد العربي: بيروت - لبنان.