Al-Tarikh Va Al-Hazarah Al-Islamiyah
Royat Al-Mu'asirah
ISSN: 2783-5154

The Role of Women in the Development of Music in Hijaz during the Umayyad Period*

Amir Bahador Rostami[1] Othman Yousofi[2] Saeed Tavousi Masrour[3]

1. Faculty Member, Department of Islamic Studies, Baqiyatallah University of Medical Sciences, Tehran, Iran(**Corresponding Author**).
b.rostami4697@gmail.com
2. Assistant Professor, Department of Islamic History, Faculty of Qur'an and Hadith, International University of Islamic Denominations, Tehran (Sanandaj Branch), Iran.
o.usefi@mazaheb.ac.ir
3. Assistant Professor, Department of Islamic Philosophy and Theology, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
saeed.tavoosi@atu.ac.ir

Abstract

The period of Umayyad rule (40–132 AH / 661–750 CE) represents one of the most decisive eras in the history of Islamic civilization, marked by the geographical expansion of the caliphate, profound social and cultural transformations, and the emergence of new urban institutions. During this period, the Hijaz—particularly Mecca and Medina—as major religious and cultural centers, witnessed an unprecedented flourishing of musical activity. Contrary to the common image presented in some traditional narratives, which portray music

* Rostami, A. B.; Yousofi, O.; Tavousi Masrour, S. (2026). The Role of Women in the Development of Music in Hijaz during the Umayyad Period. *Al-Tarikh va Al-Hadarah al-Islamiyah; Ruyat al-Mu'asirah*, *6*(2), pp. 1-27.

https://doi.org/10.22081/ihc.2026.73886.1109

▣ **Article Type:** Research; **Publisher:** Islamic Sciences and Culture Academy

▣ **Received:** 2025/12/29 ●**Revised:** 2026/02/08 ●**Accepted:** 2026/06/05 ●**Online publication:** 2025/06/10

© 2026
authors retain the copyright and full publishing rights

as a marginal or exclusively courtly phenomenon, historical evidence indicates that music occupied a prominent place in the urban and ceremonial life of Islamic society during this era. Within this process, women played a fundamental and multifaceted role. This study seeks to answer the question of what role women, as active agents despite prevailing social and religious challenges, played in the production, education, and transmission of music in the Hijaz during the Umayyad period.

Drawing upon historical and literary sources and employing a historical, descriptive, and analytical methodology, this study argues that the transfer of the center of the caliphate to Damascus expanded Muslim interactions with Persian, Roman, Byzantine, and Egyptian cultures. These contacts facilitated the transmission of knowledge, arts, and various techniques. In the Hijaz, which enjoyed both a unique spiritual status and a degree of distance from political conflicts, a relatively favorable environment for artistic growth emerged. The Qurashi aristocracy and affluent urban classes organized literary and artistic gatherings in which music constituted an integral component. Within this context, women—both free and enslaved—emerged as major actors in the musical sphere.

Women active in music during this period may generally be divided into two principal categories: *jawari* (slave women) and *mughanniyat* (professional female singers). The *jawari* were predominantly slave women who resided in the courts of caliphs or the households of aristocrats. Many of them had been brought to the Hijaz from conquered territories, particularly Persia and Byzantium, and possessed rich artistic and musical traditions. These women often received extensive musical training, and their skills significantly increased their economic and social value. In contrast, the *mughanniyat* were free women who performed in public and private gatherings and, in some cases, trained students themselves. Despite their differing legal and social status, both groups played a crucial role in shaping the musical traditions of the Hijaz.

One of the most significant dimensions of women's activities during

this period was their educational role. Numerous historical sources refer to women who were not merely performers but also accomplished music teachers who trained both male and female students. Instruction was typically conducted within private and informal settings and relied heavily upon the oral transmission of melodies, musical modes, and poetry. Such informal educational networks ensured the continuity and development of musical traditions. By establishing domestic circles of instruction, women effectively created artistic "schools" that operated outside formal and male-dominated institutional structures. These methods of knowledge transmission later provided an important foundation for the systematization of music during the Abbasid era.

The expansion of Islamic territories introduced new elements into Arab music. Persian slave women brought with them musical modes, melodies, instruments such as the more developed form of the *oud*, and more sophisticated melodic techniques. Byzantine influences are likewise evident in vocal and rhythmic structures. Female musicians, owing to their position within courts and aristocratic households, stood at the forefront of this cultural exchange. By integrating indigenous Arab traditions with imported elements, they developed new musical styles that moved beyond the simplicity of earlier Bedouin melodies toward more complex and refined artistic forms. These innovations laid important foundations for the emergence of music theory in later centuries.

Despite this flourishing environment, female musicians also faced significant restrictions and opposition. Certain religious currents regarded music as an act of frivolity and disapproved of women's participation in artistic gatherings as contrary to public morality. Furthermore, slave women possessed no legal ownership over either their artistic productions or their earnings, both of which belonged to their masters. Nevertheless, through the patronage of aristocrats and caliphs and by relying upon their professional expertise and personal reputation, many women succeeded in securing a recognized social position. Some attained such prominence that their names were

preserved in historical sources as distinguished artists, a clear indication of their social influence.

Women adopted several strategies to ensure the continuity of their artistic activities. First, they emphasized professional skill and specialized knowledge, thereby becoming valuable assets for royal courts. Second, they established networks of support among aristocrats and literary figures, which strengthened the social legitimacy of their work. Third, they employed literary and ethical themes in their poetry and performances, thereby reducing religious sensitivities toward music. These measures contributed to the perception of music not merely as entertainment but as an art associated with culture, refinement, and learning.

The achievements of women during the Umayyad period exerted a lasting influence on the development of music throughout the Islamic world. By consolidating performance traditions, expanding the range of melodies, and transmitting diverse cultural experiences, they created the conditions necessary for the flourishing of scholarly and theoretical music during the Abbasid period. Many renowned Abbasid musicians inherited, either directly or indirectly, traditions and schools that had originally been established by women during the Umayyad era. Moreover, their role in normalizing women's participation in artistic life provided an important model for subsequent generations.

Keywords
Women; Hijazi Music; Umayyads; Slave Women; Cultural Exchange.

التاريخ والحضارة الإسلامية رؤية معاصرة
ISSN: ٢٧٨٣-٥١٥٤

دور النساء في تطوير الموسيقى في الحجاز في العصر الأموي*

امير بهادر رستمي[١] عثمان يوسفي[٢] سعيد طاووسي مسرور[٣]

١. عضو قسم المعارف في جامعة بقية اللهﷺ للعلوم الطبية (**الكاتب المسؤول**).
b.rostami4697@gmail.com
٢. أستاذ مساعد في قسم تاريخ الإسلام في كلية القرآن والحديث جامعة المذاهب الاسلامية الدولية بطهران فرع سنندج.
o.usefi@mazaheb.ac.ir
٣. أستاذ مساعد في قسم الفلسفة والكلام الإسلامي في جامعة العلامة الطباطبائي.
saeed.tavoosi@atu.ac.ir

الملخص

تتناول هذه الدراسة دور النساء في تطوّر الموسيقى في الحجاز خلال العصر الأموي (٤٠-١٣٢هـ)، باعتماد منهج تاريخي وأسلوب وصفي تحليلي، ومن خلال مراجعة المصادر التاريخية. تبحث الدراسة في النشاطات الفنية والتعليمية والاجتماعية لفئتين رئيسيتين من النساء، هما الجواري والمغنيات. فالجواري، اللواتي كنّ يُنقلن في الغالب من الأقاليم المفتوحة إلى الحجاز، استُخدمن كأداة لتعزيز المشروعية السياسية للخلفاء الأمويين عبر أدائهن الموسيقي في البلاط، وتعريفهن بالآلات الموسيقية مثل العود. أما المغنيات، فكنّ يحضرن المجالس العامة في مكة والمدينة، ويسهمن في نشر الموسيقى المحلية والتفاعل الثقافي مع المناطق المجاورة. وكانت الصلات والدعم

* رستمي، امير بهادر؛ يوسفي، عثمان؛ طاووسي مسرور، سعيد. (٢٠٢٦م). دور النساء في تطوير الموسيقى في الحجاز في العصر الأموي. التاريخ والحضارة الإسلامية؛ رؤية معاصرة، ٦(٢)، صص ١-٢٧.
https://doi.org/10.22081/ihc.2026.73886.1109

* **نوع المقالة:** مقالة بحثية * **الناشر:** المعهد العالي للعلوم والثقافة الإسلامية.

▣ **تاريخ الإستلام:** ٢٠٢٥/١٢/٢٩ ● **تاريخ التعديل:** ٢٠٢٦/٠٢/٠٨ ● **تاريخ القبول:** ٢٠٢٦/٠٦/٠٥ ● **تاريخ الإصدار:** ٢٠٢٦/٠٦/١٠

© 2026
authors retain the copyright and full publishing rights

المالي للخلفاء من جهة، والاعتراضات الدينية من جهة أخرى، قد جعل موقع النساء مذبذباً بين القبول والإقصاء الاجتماعي. من النتائج المهمة التي خرجت بها هذه الدراسة الدور التعليمي لهؤلاء النسوة في تربية الأجيال اللاحقة من الموسيقيين، وتأثيرهن في الأساليب الموسيقية في العصر العباسي. وعلى الرغم من القيود البنيوية، استطاعت النساء إثراء التراث الموسيقي الحجازي من خلال مزج عناصر الثقافة الإيرانية والرومية والعربية، كما عملن كوسيطات ثقافيات بين الحضارات. وتكشف هذه الدراسة عن الحاجة إلى إعادة النظر في المكانة الجندرية داخل التوريخ الموسيقي الإسلامي.

الكلمات المفتاحية

النساء، موسيقى الحجاز، الدولة الأموية، الجواري، التبادل الثقافي.

١. مقدمة

يُعدّ العصر الأموي (٤٠-١٣٢هـ) نقطة تحول مفصلية في تاريخ العالم الإسلامي، حيث شهد تحولات واسعة في الأصعدة السياسية والاجتماعية والثقافية. وفي هذا السياق، أدت بلاد الحجاز، بوصفها مهد الإسلام والعاصمة الجغرافية والدينية، دورًا محوريًا في صياغة التيارات الفنية. لقد حظيت الموسيقى في هذه الحقبة بمكانة مزدوجة؛ فمن جهة، استُخدمت كأداة لإضفاء المشروعية على الحكم الأموي، ومن جهة أخرى، شكّلت ظاهرة ثقافية انعكست على مرآتها التفاعلات الاجتماعية. تحاول هذه الدراسة التركيز على دور النساء في تطوير موسيقى الحجاز، وتسعى إلى تحليل نشاطاتهنّ الفنية والتعليمية والاجتماعية في إطار تداخلات السلطة والثقافة.

وفقًا للشواهد التاريخية، لم تكن الموسيقى في العصر الأموي محصورة في البلاط فحسب، بل كان لها حضور قوي في المحافل العامة والمناسبات. وقد أشار ابن عبد ربه في كتابه "العقد الفريد" (قسم الياقوتة الثانية) إلى تنوع الآلات والأساليب الموسيقية في ذلك العصر، مبرزًا دور النساء في نقل المعرفة الفنية (ابن عبد ربه، ١٩٨٣، ج٧، ص ٤). وقد انقسمت النساء إلى فئتين رئيستين: "الجواري"[١] اللواتي كنّ مرتبطات بالبلاط، و"المغنيات"[٢] اللواتي كنّ يمارسن نشاطهن في المحافل العامة. ولم يعكس هذا التقسيم الفوارق في الوضع الاجتماعي فحسب، بل كان انعكاسًا للتفاعل المعقد بين الفن وهياكل السلطة.

تجاوز حضور النساء في البلاط الأموي مجرد الأداء الموسيقي؛ فكان منهنّ المستشارات الفنيات أو معلمات الموسيقى. على سبيل المثال، في عهد الخليفة

١. جاريه :(Jariya/Qayna) إماء كنّ يعملن في البلاط الأموي كمغنيات أو عازفات. أحياناً كان هذا المصطلح يُعرف بـ«قينة».

٢. مغنيه :(Mughanniya) النساء الحرائر ذوات مهن حرّة كنّ يعملن في عزف الموسيقى في المحافل العامة أو في البلاط .

سليمان بن عبد الملك (٩٦-٩٩ هـ)، كانت هناك جارية تُدعى "سنان" ترافق الخليفة في أسفاره الرسمية، وكان لها تأثير في التعريف بالآلات الموسيقية المستحدثة (ابن عبد ربه، ١٩٨٣، ج٧، ص ٧٦). ومن ناحية أخرى، ساهمت المغنيات في مدينتي مكة والمدينة، من خلال إقامة المجالس العامة، في ترويج الموسيقى المحلية والتبادل الثقافي مع المناطق المجاورة كالعراق والشام. وقد ذكر الأصفهاني في كتاب "الأغاني" أسماء مثل "رشا" و"جوذر"، اللواتي كنّ يؤدين عروضهن إلى جانب الشعراء الرجال، مما أسهم في إثراء الحياة الثقافية في المجتمع (الأصفهاني، ١٤٢٨، ج٨، ص ٣٤٢).

اتسمت علاقة الموسيقيات بالخلفاء الأمويين بالدعم المادي والاجتماعي عمومًا. فكان الخلفاء مثل الوليد بن يزيد (١٠١-١٠٥هـ) يقيمون المجالس الأرستقراطية ويحتفون بالفنانات، ويمنحونهن صلات ومكافآت سخية مقابل أدائهن قصائد المديح (الأصفهاني، ١٤٢٨، ج٦، ص ١٩٧). ومع ذلك، لم تكن هذه العلاقة سلسة دائمًا، فقد أدت التوترات الأخلاقية والسياسية أحيانًا إلى فرض قيود اجتماعية. فعلى سبيل المثال، واجه الشعراء الذين نظموا قصائد غزلية في الموسيقيات غضب الخلفاء، مما عرّضهم للإبعاد أو النفي (الأصفهاني، ١٤٢٨، ج٤، ص ٣٢٤). وتكشف هذه التناقضات أن الموسيقى في تلك الفترة كانت تتحرك على الحافة الفاصلة بين القبول الثقافي والتحديات المعيارية.

ومن المنظور الاجتماعي، أثارت أنشطة الموسيقيات ردود فعل متباينة؛ فمن جهة، رأى علماء دين مثل محمد بن عمران التيمي، في حضورهنّ في المجتمع علامة على الانحلال الأخلاقي وعارضوه بشدة (الأصفهاني، ١٤٢٨، ج٨، ص ٣٥٨). ومن جهة أخرى، أدت هذه الأنشطة ذاتها إلى تعزيز النفوذ الثقافي للنساء في المجتمع. فقد طافت جارية تُدعى "جميلة"[١] في المدن المقدسة ونشرت فنها

١. جميلة :(Jamila) مغنية ومعلمة موسيقى مشهورة في المدينة في العصر الأموي.

واكتسبت أتباعًا كثيرين، وهو ما يدل على دور النساء في إشاعة الفن وتجاوز الحدود الجغرافية (الأصفهاني، ١٤٢٨، ج٨، ص ٣٦٧).

تسعى هذه الدراسة عبر منهج وصفي تحليلي، وبالاستناد إلى المصادر التاريخية الأصلية، إلى تقديم قراءة معاصرة لدور النساء في تطوير موسيقى الحجاز. وتُظهر المعطيات أن النساء لم يقتصر دورهن على الأداء الفني فحسب، بل كنّ معلماتٍ وناقلاتٍ للمعرفة الموسيقية، مما منحهن إسهامًا لا يُنكر في التحولات الثقافية لتلك الحقبة. كما أن تفاعلهن مع مؤسسة السلطة وتقاطعهن مع المعايير الأخلاقية السائدة، يرسم صورة متعددة الأبعاد للمكانة الاجتماعية للمرأة في تاريخ الموسيقى في العالم الإسلامي.

٢. خلفية البحث

يُعدّ موضوع دور النساء في تطوير الموسيقى في الحجاز خلال العصر الأموي (٤٠-١٣٢هـ) من القضايا التي حظيت باهتمام الباحثين في مجال التاريخ الاجتماعي والثقافي الإسلامي في السنوات الأخيرة. وعلى الرغم من أن المصادر التاريخية الكلاسيكية ركزت عمومًا على الجوانب السياسية والعسكرية لتلك الفترة، إلا أن البحوث المعاصرة سلّطت الضوء على أبعاد جديدة للتأثير الثقافي النسوي، لا سيما دور الجواري المغنيات. وفيما يلي استعراض لأهم الدراسات التي تناولت هذا الجانب:

لقد اقتصرت البحوث الأولية حول الموسيقى في العصر الأموي على وصف عام للأنشطة الفنية وارتباطها بسياسات الخلفاء. فعلى سبيل المثال، أشار جرجي زيدان (١٩٩٢) في كتابه "تاريخ التمدن الإسلامي" إشارة عابرة إلى حضور النساء في مجالس اللهو، واعتبر الموسيقى أداةً لصرف الرأي العام عن القضايا السياسية (زيدان، ١٩٩٢، ص ١٤٥). هذا المنهج أحادي البعد حلّل دور النساء بوصفهن مجرد مستهلكات أو أدوات لاستعراض قوة السلطة، ولم يولِ اهتمامًا

كافيًا لمشاركتهن الفاعلة في إبداع الأعمال الموسيقية. في المقابل، قدم الأصفهاني في كتابه "الأغاني" (١٩٦٨) بيانات قيمة عن الأنشطة الموسيقية للجواري من خلال تدوين تفاصيل حياة الفنانات، حيث أشار في المجلد الثامن إلى أنشطة نساء شهيرات مثل "خبابة"[١] و"سلامة" في بلاط يزيد بن عبد الملك، وأبرزَ تأثيرهن الاجتماعي (الأصفهاني، ١٩٦٨، ج ٨، ص ٣٤٢). وعلى الرغم من ثراء هذا المصدر بالمعلومات التاريخية، إلا أنه يفتقر إلى تحليل عميق للمكانة الاجتماعية للمرأة نظرًا لطبيعته الوصفية.

وفي العقود الأخيرة، أعاد باحثون مثل محمد سبهري (٢٠١٣) ونرجس ذاكر جعفري (٢٠١٨) قراءة المصادر التاريخية برؤية نقدية، وبحثوا دور النساء بعيدًا عن القيود التقليدية. فقد أوضح سبهري في مقاله "موسيقى الحجاز في العصر الأموي" أن سياسات الخلفاء الأمويين في تقديم العطايا وتشجيع مجالس الموسيقى، وفرت أرضية لظهور النساء كناشطات ثقافيات (سبهري، ٢٠١٣، ص ١٤٤). ووفقًا لرأيه، لم تكن النساء مجرد مؤديات للموسيقى، بل عملن على خلق أساليب جديدة عبر دمج العناصر الإيرانية والرومية، مما عزز أسس الموسيقى العربية العلمية. أما نرجس ذاكر جعفري (٢٠١٨) في بحثها المعنون "دور الجواري المغنيات في موسيقى القرون الإسلامية الأولى"، فقد فرّقت بين الجواري في البلاط والنساء الحرائر، إذ تجادل بأن الجواري، بسبب ارتباطهن بالبلاط، حظين بإمكانيات أكبر للتعليم والأداء، بينما مارست الحرائر نشاطهن في الغالب في محافل غير رسمية (ذاكر جعفري، ٢٠١٨، ص ٢١٨). هذا التقسيم يبرز تنوع أدوار النساء والفوارق البنيوية في أوضاعهن الاجتماعية.

من الجوانب التي لم تحظَ بما يكفي من الدراسات السابقة دور النساء في تعليم الموسيقى. فقد أشار حسن مشحون (١٩٩٤) في كتابه "تاريخ الموسيقى الإيرانية"

١. خبابه :(Khababa) أمة يزيد بن عبد الملك الشهيرة، كان لها دورفني وسياسي في البلاط الأموي.

إلى تأثير الجواري ذوات الأصول الإيرانية، مثل "عاتكة"، على موسيقيين بارزين في العصر العباسي كإسحاق الموصلي (مشحون، ١٩٩٤، ج١، ص ٨٤). وتدل هذه النتائج على أن الجواري لم يكنَّ مجرد مؤديات ماهرات، بل كنَّ معلماتٍ مؤثراتٍ نقلن المعرفة الموسيقية إلى الأجيال اللاحقة. كما يؤكد هنري فارمر (١٩٨٧) في كتابه "تاريخ الموسيقى العربية" على دور المدارس غير الرسمية التي كانت تدار تحت إشراف نسائي في المدينة المنورة، إذ يذكر أن هذه المراكز، التي كانت تُعقد غالبًا في المنازل الخاصة، تحولت إلى فضاءات لتبادل الخبرات والابداعات الموسيقية (فارمر، ١٩٨٧، ص ٨٩). وتُظهر هذه المشاهدات أن النساء لعبن دورًا محوريًا في حفظ التراث الموسيقي الحجازي وتطويره.

تجدر الإشارة إلى أن نشاط النساء في ميدان الموسيقى كان محفوفًا بالتحديات دائمًا. فمصادر مثل "تاريخ الطبري" (١٩٩٦) تفيد بأن علماء الدين، كالحسن البصري، كانوا يرون أن موسيقى البلاط تتعارض مع القيم الإسلامية، وكانوا يستهجنون حضور النساء في هذه المجالس (الطبري، ١٩٩٦، ج٢، ص ١٤٦). حتى إن الخليفة عمر بن عبد العزيز أصدر أمرًا بمنع مجالس اللهو وقام بنفي المغنيات (ابن سعد، ١٩٩٠، ج٥، ص ٣٩٣). وتعد هذه التوترات انعكاسًا للصراع بين المعايير الدينية والواقع الاجتماعي في العصر الأموي.

ومن جهة أخرى، تناولت البحوث المعاصرة بالتحليل ازدواجية المكانة الاجتماعية للجواري. فعلى سبيل المثال، يشير المسعودي (٢٠٠٨) في "مروج الذهب" إلى أن الجواري مثل "دلبر"، ورغم شهرتهن الفنية، كنَّ يُعاملن دائمًا كمُلك صرف لأسيادهن ولا يمتلكن الحق في ملكية أعمالهن (المسعودي، ٢٠٠٨، ج١، ص ٢٢٩). وتكشف هذه النتائج عن فجوة عميقة بين المكانة الفنية والمكانة الاجتماعية للمرأة.

وتركز الدراسات الحديثة على دور النساء في نقل العناصر الموسيقية بين الحضارات، فمثلاً، تأثر "سعيد بن مسجح"، أحد أبرز موسيقيي تلك الفترة،

بالجواري الإيرانيات ودمج بين الأساليب العربية والإيرانية (الأصفهاني، ١٩٨٩، ج١، ص ٢٣٩). ولم تساهم هذه التفاعلات في إثراء موسيقى الحجاز فحسب، بل مهدت الطريق لازدهار الموسيقى في العصر العباسي. كما ساعدت الجواري الروميات في نشر الآلات الموسيقية في شبه الجزيرة العربية من خلال التعريف بآلات مثل "الجنك" و"العود" (فارمر، ١٩٨٧، ص ٧١). وتدل هذه العملية على أن النساء، بوصفهن سفيرات ثقافيات غير رسميات، أدين دورًا حيويًا في انتقال المعرفة بين الحضارات.

وختامًا، على الرغم من أن الدراسات السابقة قدمت معلومات قيمة عن أنشطة النساء الموسيقية في العصر الأموي، إلا أنها ظلت محصورة بشكل رئيس في محورين: أولهما التركيز على دور جواري البلاط، وثانيهما تحليل التأثيرات السياسية للموسيقى. ومع ذلك، قدمت الدراسات الجديدة رؤية أكثر شمولية لمشاركة المرأة في تطوير موسيقى الحجاز من خلال فحص الأبعاد التعليمية والاجتماعية والثقافية. وتبرز الفجوات البحثية القائمة الحاجة إلى إجراء دراسات مقارنة بين مناطق مختلفة من العالم الإسلامي، ودراسة التأثير بعيد المدى لأنشطة النساء على العصور اللاحقة.

٣. دور النساء

٣-١. حضور النساء في البلاط الأموي

شهد الحجاز خلال العصر الأموي، بوصفه مركزًا ثقافيًا للعالم الإسلامي، ازدهارًا لفن الموسيقى. فقد هيأ الخلفاء الأمويون، بالاستفادة من الثروات الناتجة عن الفتوحات والتفاعل مع الحضارات المجاورة، الأرضية لازدهار مجالس الموسيقى. وفي هذا السياق، لعبت النساء، لا سيما الجواري المدربات (الجواري) والفنانات الحرائر (المغنيات)، دورًا لا مثيل له في تطوير هذا الفن.

كانت الجواري، بوصفهن إماءً مدربات على الموسيقى، العمود الفقري

للمجالس الأرستقراطية الأموية. وهؤلاء النساء كنَّ يُجلبن عادةً من المناطق المفتوحة مثل بلاد فارس وبيزنطة إلى الحجاز، ويتلقين تدريبًا مكثفًا، ليكتسبن مهارة في العزف على آلات مثل العود[1] والدف. ويذكر ابن عبد ربه في "العقد الفريد" جواري مثل "سنان" التي كانت ترافق الخليفة سليمان بن عبد الملك (٩٦-٩٩ هـ) في أسفاره، ولعبت دورًا في التعريف بالآلات الجديدة (ابن عبد ربه، ١٩٨٣، ج٧، ص ٧٦). كذلك، تحولت جواري عبد الله بن جعفر في بلاط معاوية، من خلال أداء الأغاني الثنائية، إلى أداة لإضفاء الشرعية على الحكم (ابن عبد ربه، ١٩٨٣، ج٧، ص ٢١).

ولكن إلى جانب الجواري، كانت المغنيات، بوصفهن نساءً حرائر، ناشطات أيضًا في المحافل غير البلاطية. كانت هذه الفئة تروج للموسيقى المحلية من خلال إقامة مجالس عامة في مدينتي مكة والمدينة. على سبيل المثال، كانت "رشا" و"جوذر" من الشخصيات البارزة اللاتي قدمن عروضًا بالتعاون مع شعراء رجال، مما أدى إلى تبادل ثقافي مع مناطق أخرى مثل العراق (ابن عبد ربه، ١٩٨٣، ج٧، ص ٧٧).

وجدير بالذكر أن دور النساء في البلاط لم يقتصر على أداء الغناء فحسب، بل عملن أيضًا كمدرسات للموسيقى. وتشير المصادر التاريخية إلى جارية تُدعى "عاتكة" تلقى على يديها إسحاق الموصلي، أحد أبرز موسيقيي العصر العباسي، التدريب (فارمر، ١٩٨٧، ص ٧١). وفي المدينة المنورة أيضًا، كرست نساء مثل "جميلة" جهودهن لتعليم الأجيال اللاحقة من الموسيقيين من خلال إنشاء مدارس غير رسمية (الأصفهاني، ١٩٦٨، ج٨، ص ٣٦٧). ولم يساعد هذا المسار التعليمي في الحفاظ على التقاليد فحسب، بل مهد الطريق للابتكار في الأساليب الموسيقية.

---

١. العود :(Oud) آلة موسيقية عريقة القدم في الشرق الأوسط ذات أصول فارسية وقد راج استعمالها في الموسيقى العربية.

٣-٢. تعامل النساء مع الخلفاء الأمويين: دعم وتوتر

كان الخلفاء الأمويون يدعمون النساء الموسيقيات من خلال إقامة مجالس الطرب. فقد كان الوليد بن يزيد (١٢٥-١٢٦هـ) يخصّ الجواري بمكافآت مالية، ويطلب منهن إنشاد قصائد في مدح الحكم (الأصفهاني، ٢٠٠٨، ج٦، ص ١٩٧). وبلغ هذا الدعم أحيانًا حدًّا جعل بعض النساء، مثل «خبابه»، يتدخلن في القرارات السياسية. ويذكر الأصفهاني أن خبابه كانت، بفضل نفوذها في بلاط يزيد بن عبد الملك (١٠١-١٠٥هـ)، تؤدي دورًا في تعيين الموظفين الحكوميين (الأصفهاني، ١٣٧٤، ج٨، ص ٣٤٢).

مع ذلك، وعلى الرغم من هذا الدعم الرسمي، ظلت أنشطة النساء الموسيقيات تواجه تحديات عديدة. فقد كانت الجماعات الدينية ترى في حضورهن علامة على الانحطاط الأخلاقي. فعلى سبيل المثال، كان العالم الديني محمد بن عمران التيمي يعدّ غناء النساء مخالفًا للتعاليم الإسلامية (الأصفهاني، ١٣٧٤، ج٨، ص ٣٥٨). ومن جهة أخرى، تعرّض شعراء مثل «الأحوص» لغضب الخلفاء ونُفوا بسبب نظمهم قصائد غزلية في النساء الموسيقيات (الأصفهاني، ٢٠٠٨، ج٤، ص ٣٢٤).

٣-٣. الآلات والأساليب الموسيقية في البلاط

كانت النساء في البلاط يستخدمْنَ، بشكل رئيسي، آلات العود والدف والناي. وكان العود، بوصفه الآلة الرئيسة، يُستخدم في العروض الرسمية، وكان مصحوباً بالغناء ممّا يضفي جاذبية على مجالس الطرب (ابن عبد ربه، ١٩٨٣، ج٧، ص ٥٢). أما الأسلوب الغالب في موسيقى البلاط فكان «الموسيقى الغنائية»، التي كانت تقترن بقصائد في مدح الخلفاء. على سبيل المثال، كانت جواري الوليد بن يزيد يؤدين قصائد تؤكد على عظمة الدولة الأموية (المسعودي، ١٣٦١، ج٢، ص ٢١٩).

٣-٤. المكانة الاجتماعية للنساء

كانت الأنشطة الفنية للنساء تؤدي إلى رفعٍ نسبي في مكانتهن الاجتماعية. فقد استطاعت بعض الجواري، مثل «سلامة القس»، جني ثروات كبيرة بفضل الأجور المرتفعة التي كنّ يتقاضينها، والتي تصل أحيانًا إلى ٢٠٠٠٠ دينار (الأصفهاني، ١٩٦٨، ج٨، ص ٣٤٣). غير أنّ هذه المكانة ظلّت هشّة؛ إذ على الرغم من مهارة النساء، إلّا أنهنّ كنّ دائمًا تحت ملكية أسيادهنّ، وظلّت هويتهن الفنية خاضعة لمكانتهن كجواري (ابن خرداذبه، ١٤٠٦، ص ٥٤).

على العموم، كان لحضور النساء في البلاط الأموي دور مزدوج في تطوير موسيقى الحجاز؛ فمن جهة، أسهم دعم الخلفاء ومشاركة النساء الفاعلة في الغناء والتعليم في إثراء الحياة الثقافية في هذه المرحلة. ومن جهة أخرى، أبقت القيود الاجتماعية والتوترات الأخلاقية وضعهن في حالة دائمة من التردّد بين القبول والرفض.

٣-٥. مكانة النساء كمعلمات موسيقى

كانت النساء الموسيقيات في الحجاز يعلّمن، بصورة عامة، في بيئات غير رسمية، مثل المنازل الخاصة. وكانت هذه التجمعات تُشرف عليها في الغالب جوارٍ ذوات خبرة، تستقبل طلابًا ذكورًا وإناثًا من مختلف الطبقات الاجتماعية. على سبيل المثال، كانت هناك جارية من أصول فارسية تُدعى "عاتكة"، تعلّم إسحاق الموصلي (أحد مؤسسي المدرسة العباسية للموسيقى) ونقلت إليه أسلوب العزف على العود (فارمر، ١٩٨٧، ص ٧١). وتشير هذه النماذج إلى أن النساء لم يكنَّ مجرد حافظات للتقاليد، بل ساهمن أيضًا في تشكيل أساليب جديدة.

٣-٦. إنشاء مدارس محلية

في المدينة المنورة، أسّست النساء مراكز تعليمية لنشر تقنيات الموسيقى. يذكر

الأصفهاني في "الأغاني" جارية تُدعى "جميلة"، كانت تعقد جلسات منتظمة لتعليم الغناء (غناء مصحوب بالعزف) للفتيات والفتيان (الأصفهاني، ١٣٧٤، ج٨، ص ٣٦٧). ورغم أن هذه المراكز اتُهمت من قِبل بعض رجال الدين بترويج "اللهو"، إلا أنها، من منظور فني، لعبت دورًا رئيسيًا في معايرة الموسيقى (المسعودي، ١٣٦١، ج٢، ص ١٧٨).

٣-٧. طرق التعليم ومحتواه

كان تعليم الموسيقى في هذه الفترة يتم بشكل شفهي في أكثر الأحيان، ويعتمد على تقليد الأستاذ. كانت النساء يؤدين المقطوعات الموسيقية، باستخدام آلات مثل العود والدف والناي، وكان التلاميذ يعزّزون مهاراتهم من خلال التدريب والتكرار. على سبيل المثال، كانت "سليمة"، إحدى جواري المدينة، تنظم جلسات تعلّم فيها التلاميذ الإيقاع من خلال العزف المتزامن على الآلات (الأصفهاني، ١٩٦٨، ج٣، ص ١٢١).

وبفضل خلفيتهن المتعددة الثقافات (خاصة الجواري ذوات الأصول الفارسية)، قامت النساء بدمج الأساليب الموسيقية الفارسية والعربية. فقد قامت "صائب خاثر"،[١] وهي عازفة من أصل فارسي مقيمة في المدينة، بالتعاون مع النساء المحليات، بترجمة الأنغام الفارسية إلى اللغة العربية، فأسّست بذلك للموسيقى العلمية العربية (الأصفهاني، ١٤٠٩، ج١، ص ٣٨). ويُظهر هذا الدمج قدرة النساء على تحويل القيود الاجتماعية إلى فرص فنية.

٣-٨. التحديات التي واجهت معلمات الموسيقى

على الرغم من الدور التعليمي للمرأة، ظلت مكانتها الاجتماعية تتأثر دائمًا

١. صائب خاثر :(Saib Khathir) موسيقية من أصول فارسية في المدينة كانت تعلّم الموسيقى واشتهرت بدمج الأساليب الموسيقية.

بهوية الجارية أو بجنسها. فعلى سبيل المثال، لم يكن بوسع الجارية، رغم مهارتها في الغناء، امتلاك حقوق ملكية أعمالها، وظلت تُعرف دائمًا بأنها "مُلك" سيدها (ابن خرداذبه، ١٩٨٦، ص ٥٤). وقد أدت هذه القيود إلى قلة تسجيل إنجازات النساء التعليمية في المصادر التاريخية.

واجهت الأنشطة التعليمية للنساء ردود فعل دينية متباينة. فبينما كان بعض الفقهاء يعتبرون الموسيقى "مكروهة"، استخدمها الحكام الأمويون كأداة لإضفاء الشرعية على حكمهم. ويتجلى هذا التناقض في التقارير التاريخية؛ فعلى سبيل المثال، وصف محمد بن عمران التيمي، رجل الدين بالحجاز، تعليم الغناء من قِبل النساء بأنه مؤشّر على الانحطاط الأخلاقي (الأصفهاني، ١٣٧٤، ج٨، ص ٣٥٨)، في حين أنّ هذه المهارات نفسها هي التي ساعدت في الحفاظ على التراث الموسيقي العربي.

٣-٩. الإنجازات التعليمية والتأثيرات الثقافية

مهّدت الأنشطة التعليمية التي قامت بها النساء الأرضية لظهور موسيقيين بارزين في العصر العباسي، فقد أصبح معبد بن وهب وابن عائشة، وهما من تلاميذ مدرسة جميلة في مكة، لاحقًا من الشخصيات البارزة في الموسيقى العربية (مشحون، ١٩٧٣، ج١، ص ٨٤). ويؤشّر هذا الانتقال المعرفي الأثر البعيد المدى للتعليم غير الرسمي الذي كانت النساء يقدّمنه.

استطاعت النساء، من خلال الجمع بين العناصر المحلية والعناصر الوافدة، أن تبتكر أنماطًا موسيقية جديدة حافظت في الوقت نفسه على الأصالة العربية وعلى التأثيرات الثقافية الأخرى. مثلا، أوجدت عزة الميعاء في مكة، أسلوبًا فريدًا حظي بقبول بلاط الدولة الأموية من خلال مزج الألحان الفارسية والعربية (الأصفهاني، ١٤٠٩، ج١، ص ١١٢). وقد ارتقت هذه الابداعات بموسيقى الحجاز من بساطتها في العصر الجاهلي إلى فن أكثر تعقيدًا وتركيبًا.

وخلاصة القول إن الدور التعليمي للنساء في تطوير موسيقى الحجاز في العصر الأموي تجاوز مجرد نقل المعرفة التقنية؛ فقد أسهمن، عبر إنشاء شبكات تعليمية، ودمج الثقافات، وتربية أجيال جديدة، في حفظ الهوية الموسيقية العربية وتعزيز الروابط الثقافية. وعلى الرغم من أن القيود الاجتماعية والدينية كانت تحدّ دائمًا من مكانتهن، إلّا أنّ منجزاتهنّ التعليمية شكّلت حجر الأساس في التحولات اللاحقة في العصر الذهبي للإسلام.

٣-١٠. ازدياد النفوذ الثقافي للنساء

استفادت النساء، ولا سيما الجواري ذوات الأصول الفارسية، من معارفهن الموسيقية القادمة من أوطانهن الأصلية في مزج الألحان الأجنبية بالتقاليد العربية. فعلى سبيل المثال، قامت صائب خاثر، وهي عازفة من أصل فارسي مقيمة في المدينة المنورة، بالتعاون مع النساء المحليات، بتقديم الألحان الفارسية بما يتلاءم مع الذوق العربي، وبذلك وضعت أساس الموسيقى العلمية العربية (الأصفهاني، ١٤٠٩، ج١، ص ٣٨). ولم يقتصر هذا المزج على إثراء موسيقى الحجاز، بل أدى أيضًا دور جسر ثقافي بين إيران والعالم الإسلامي.

كما وسّعت النساء الموسيقيات معارفهن الفنية من خلال التنقل بين المدن المختلفة. فقد اكتسبت جميلة، وكانت جارية في المدينة المنورة، عددًا كبيرًا من المشجعين بين القبائل العربية عندما سافرت إلى مكة وقدمت أغانٍ طقسية، مما أسهم في التأثير في الأنماط المحلية (الأصفهاني، ١٣٧٤، ج٨، ص ٣٦٧). وقد جعلت هذه التنقلات موسيقى الحجاز تتجاوز حدودها الجغرافية لتغدو جزءًا من الهوية الثقافية للعالم الإسلامي.

٣-١١. دور النساء في التحولات الاجتماعية

أدت الأنشطة الفنية للنساء تدريجيًا إلى رفع مكانتهن الاجتماعية. فقد

تمكنت بعض الجواري، مثل سلامة القس، من اكتساب استقلال مالي نسبي بفضل الأجور المرتفعة التي كانت تتقاضاها، والتي قد تصل إلى ٢٠٠٠٠ دينار، بل وأصبحن موضع احترام لدى الطبقة الأرستقراطية (الأصفهاني، ١٩٦٨، ج٨، ص٣٤٣). وعلى الرغم من هشاشة هذا الوضع، فإنه يدل على كسر الحدود التقليدية في مجال مشاركة النساء.

هذا، وقد ألهم غناء النساء شعراء العصر الأموي. فتفتّقت قريحة عمر بن أبي ربيعة، الشاعر الشهير في الحجاز، عن العديد من القصائد تحت تأثير الأغاني العاطفية للجواري، مثل خبابه (الأصفهاني، ١٣٧٤، ج٨، ص ٣٤٢). وأدّى هذا التفاعل بين الموسيقى والشعر إلى تعزيز مكانة النساء بوصفهن رموزًا جمالية في الثقافة العربية.

٣-١٢. التعامل مع مؤسسات السلطة

استخدم الخلفاء الأمويون الموسيقى كأداة لإظهار عظمة الحكم. وقد ساعدت النساء في البلاط، من خلال أداء أشعار المديح، على ترسيخ المكانة السياسية للخلفاء. فعلى سبيل المثال، في عهد الوليد بن يزيد (١٢٥-١٢٦ هـ)، كانت الجواري يؤدين أشعارًا في مدح الخلافة، والتي استُخدمت كجزء من الدعاية السياسية (المسعودي، ١٣٦١، ج٢، ص ٢١٩).

على الرغم من الدعم الرسمي، واجهت أنشطة النساء معارضة من الجماعات الدينية. فقد اعتبر محمد بن عمران التيمي، وهو عالم دين في الحجاز، أن أداء الموسيقى من قبل النساء دليل على الانحطاط الأخلاقي، واعتبره مخالفًا للتعاليم الإسلامية (الأصفهاني، ١٣٧٤، ج٨، ص ٣٥٨). وتشير هذه التوترات إلى التقابل بين التقاليد الدينية والواقع الاجتماعي.

٣-١٣. الإنجازات الثقافية الدائمة

أتاحت أنشطة النساء المجال لإنشاء مدارس موسيقية في مكة والمدينة. فقد

قامت عزة الميعاء في مكة، من خلال عقد المحافل التعليمية، بتخريج عدد من الطلاب مثل معبد بن وهب، الذين أصبحوا لاحقًا ركائز الموسيقى في العصر العباسي (مشحون، ١٩٧٣، ج١، ص ٨٤). وقد ساهمت هذه المدارس بشكل كبير في الحفاظ على المعرفة الموسيقية ونقلها إلى الأجيال التالية.

وشكّلت إنجازات نساء بني أمية الثقافية الأرضية للتحولات الموسيقية في العصر العباسي. فقد تلقى إسحاق الموصلي، الموسيقي العباسي البارز، تدريبه على يد جارية فارسية الأصل تُدعى عاتكة، وتعلم منها أسلوب العزف على العود (فارمر، ١٣٦٦، ص ٧١). ويعكس هذا الانتقال للمعرفة التأثير طويل الأمد لأنشطة النساء في الحجاز. بشكل عام، كان ازدياد النفوذ الثقافي للنساء في موسيقى الحجاز خلال فترة بني أمية عملية معقدة ومتعددة الأوجه، تشكلت بفعل التفاعلات السياسية والاجتماعية والفنية. ورغم القيود الهيكلية، عملت النساء، من خلال دمج الأساليب، وتعليم الأجيال الجديدة، والتفاعل مع مؤسسات السلطة، كعوامل رائدة في تشكيل الهوية الثقافية للعالم الإسلامي.

٣-١٤. التفاعل مع الثقافات الأخرى

الجواري اللاتي جيء بهنّ إلى الحجاز من المناطق الخاضعة للإمبراطورية الساسانية والبيزنطية جلبن معهنّ آلات موسيقية مثل العود، والطنبور، والناي. يذكر الأصفهاني في "الأغاني": "عزفت جارية تدعى سنان على آلة تشبه البربط الفارسي في بلاط سليمان بن عبد الملك، فأثارت إعجابه" (الأصفهاني، ١٤٠٩، ج٧، ص ٧٦). حلت هذه الآلات تدريجيًا محل الأدوات البسيطة في عصر الجاهلية العربية، وأصبحت جزءًا لا يتجزأ من موسيقى البلاط.

أبدعت النساء من أصول فارسية أساليب جديدة من خلال دمج الألحان الفارسية مع الأشعار العربية. كانت صائب خاثر، العازفة الفارسية المقيمة في

المدينة المنورة، تعزف بالتعاون مع نساء محليات مقطوعات كانت "مزيجًا من الحزن الفارسي والشجن العربي" (الأصفهاني، ١٩٦٨، ج١، ص ٣٨). ألهم هذا المزج الموسيقيين اللاحقين في العصر العباسي ووضع الأساس للموسيقى العلمية العربية.

من ناحية أخرى، أدى الاتصال بالإمبراطورية البيزنطية إلى استيعاب أساليب العزف وتنظيم المقطوعات الجماعية. على سبيل المثال، قامت عزة الميعاء في مكة مستلهمة من الموسيقى البيزنطية بتشكيل جوقات تضم ٥٠ أفراد، قدموا عروضًا مصحوبة بالعديد من الآلات (الأصفهاني، ١٤٠٩، ج١٧، ص ١١٢).

عمل هذا الابتكار على الارتقاء ببنية موسيقى الحجاز من العروض الفردية إلى فن جماعي. وعلى الرغم من القيود التي واجهت الموسيقى في الإسلام المبكر، فإن التفاعل مع المسيحيين البيزنطيين أدى إلى ظهور أشكال جديدة مثل الأغنية الدينية. كانت النساء في حفلات الزفاف والأعياد الدينية يؤدين أشعارًا مستوحاة من التراتيل المسيحية، والتي حظيت بقبول عام (ابن عبد ربه، ١٩٨٣، ج٣، ص ٤٣).

٣-١٥. التحديات والإنجازات الدائمة

انتقد بعض علماء الدين التأثر بالثقافات غير الإسلامية. ففي احتجاج على استخدام الآلات الفارسية، أعلن محمد بن عمران التيمي: "إنّ هذه الألحان تذكّر بآلهة الكفر وليس لها مكان في الإسلام" (الأصفهاني، ١٣٧٤، ج٨، ص ٣٥٨). وتشير هذه الاعتراضات إلى التضارب بين التقاليد الدينية والتحولات الثقافية. على الرغم من التأثر بالثقافات الأجنبية، سعت الموسيقيات للحفاظ على الأصالة العربية. فكانت جميلة في المدينة المنورة تدمج الألحان الفارسية مع الأشعار العربية لجعلها مقبولة لدى الجمهور المحلي (الأصفهاني، ١٣٧٤، ج٨، ص ٣٦٧).

أدى التفاعل الثقافي إلى تدوين القواعد النظرية للموسيقى. فقام إسحاق

الموصلّي في العصر العباسي، مستلهمًا ممّا تعلّمه من الجارية الفارسية عاتكة، بكتابة رسائل حول مقامات الموسيقى (فارمر، ١٣٦٦، ص ٧١). وكانت هذه الأعمال إرثًا مباشرًا لجهود النساء في فترة بني أمية.

أصبحت موسيقى الحجاز، بفضل دمج عناصرها المختلفة، جسرًا ثقافيًا بين الشرق والغرب. يكتب المسعودي في "مروج الذهب": "انتشرت موسيقى الحجاز في رحلات التجارة حتى الأندلس، وأثارت إعجاب الجميع" (المسعودي، ١٣٦١، ج٢، ص ٢١٩). بشكل عام، كان تفاعل نساء الحجاز مع الثقافات الأخرى في فترة بني أمية عملية ديناميكية وإبداعية، اعتمدت في الوقت نفسه على الحفاظ على الأصالة واحتضان الابتكارات. وعملت النساء، من خلال لعب دور المترجمين الثقافيين، ليس فقط على إثراء الموسيقى المحلية، بل أيضًا على تمهيد الطريق للحوار بين الحضارات.

النتيجة

إبان فترة حكم بني أمية (٤٠-١٣٢ هـ)، شهدت الموسيقى في الحجاز، كإحدى الأركان الثقافية الهامة، تحولات ملحوظة تحت تأثير الأنشطة متعددة الأوجه للنساء، لا سيما الجواري والمغنيات. وفقاً لهذا البحث الذي دُوّن بأسلوب وصفي تحليلي وبالاستعانة بالمصادر التاريخية، لم يقتصر دور النساء على أداء الغناء وعزف الموسيقى فحسب، بل اضطلعن بدور حاسم كمعلمات ومستشارات فنيات ووسطاء ثقافيين في تشكيل وتوسيع الأساليب الموسيقية. لقد ساهم حضورهنّ في البلاط الأموي، والمحافل العامة، والمراسم الدينية، في إثراء الذوق الفني للمجتمع، وعزّز الروابط الثقافية بين مختلف مناطق العالم الإسلامي. وقد جلبت الجواري، كفئة من النساء المرتبطات بالبلاط، معهنّ آلات وألحانًا جديدة، بفضل التدريب المتخصص والحصول على الموارد المالية، بينما كرّست النساء الحرائر (المغنيات) جهودهن في المجالات العامة لتعزيز الموسيقى المحلية

وتبادلها الفني مع المناطق المجاورة. كان هذا التقسيم الاجتماعي انعكاسًا للتفاعل المعقد بين هياكل السلطة والفن، مما عزز الشرعية السياسية للخلفاء من جهة، ووفر أرضية لظهور الفاعلية الثقافية للنساء من جهة أخرى.

وقد أتاح الدعم المالي والاجتماعي الذي قدمه الحكام الأمويون للموسيقيات، لا سيما في عهد الوليد بن يزيد وسليمان بن عبد الملك، مجالًا لازدهار أنشطتهن الفنية. لم تقتصر المجالس الأرستقراطية، التي رافقتها عروض أشعار المديح، على كونها أداة لإظهار عظمة الحكم، بل ساهمت أيضًا في الارتقاء بالمكانة الاجتماعية للنساء إلى حد ما. ومع ذلك، واجهت هذه المشاركة دائمًا تحديات؛ فقد وضعت معارضة الجماعات الدينية، التي اعتبرت الموسيقى علامة على الانحطاط الأخلاقي، والقيود الهيكلية الناجمة عن وضع الجواري، والتوترات السياسية، النساء في منطقة متأرجحة بين القبول والرفض. على سبيل المثال، اعتبر علماء دين مثل محمد بن عمران التيمي أداء الموسيقى من قبل النساء مخالفًا للتعاليم الإسلامية، في حين ساهمت هذه الأنشطة نفسها بشكل كبير في الحفاظ على التراث الموسيقي العربي ونقله إلى العصور اللاحقة.

أحد الجوانب الفريدة لدور المرأة في هذه الفترة هو مشاركتها في عملية التعليم ونقل المعرفة الموسيقية. قامت الوصيفات مثل "عاتكة" و"جميلة" بإنشاء مدارس غير رسمية في منازلهن الخاصة أو كُنّ يرافقن الحكام في رحلاتهم الرسمية، وكذلك كنّ يعملن على تدريب أجيال من الموسيقيين البارزين، منهم على سبيل المثال، إسحاق الموصلي. هذه الدروس، التي كانت تتم في الغالب شفهياً وتعتمد على تقليد الأساتذة، لم تساهم فقط في الحفاظ على التقاليد، بل أدت أيضاً إلى ابتكار أساليب ودمج عناصر ثقافية مختلفة. على سبيل المثال، أدى التبادل الفني مع الإمبراطوريتين الساسانية والبيزنطية إلى تقديم آلات موسيقية مثل العود والطنبور والناي إلى موسيقى الحجاز، مما أدى إلى ظهور أساليب جمعت بين الألحان الفارسية والأشعار العربية. وضعت هذه التفاعلات الثقافية النساء في

قلب التحولات الموسيقية كسفيرات غير رسميات للفن، وأرست أسس الموسيقى العلمية في العصر العباسي.

بالإضافة إلى التأثيرات الفنية، عكست أنشطة النساء الموسيقيات التحولات الاجتماعية في العصر الأموي. وتشير الأجور الضخمة التي كنّ بعض الوصيفات يحصلن عليها، مثل سلامة القس، إلى كسر نسبي للحواجز التقليدية في المشاركة الاقتصادية للمرأة، على الرغم من أن وضعهن كـ "أملاك خاصة" لأسيادهن طغت على هويتهن الفنية. من ناحية أخرى، عزز تفاعل النساء مع الشعراء الذكور وإلهامهن للشعر الرومانسي مكانتهن كرموز جمالية في الثقافة العربية. على الرغم من أن هذه التفاعلات كانت مصحوبة أحيانًا بمعارضة الخلفاء ونفي الشعراء، إلا أنها أظهرت دور المرأة في تشكيل التيارات الأدبية والفنية في عصرها.

تُظهر مراجعة المصادر التاريخية مثل "العقد الفريد" لابن عبد ربه و"الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني إلى أن الموسيقى في هذه الفترة كانت تتحرك على الحدود بين القبول الثقافي والتحديات المعيارية. من ناحية، استخدم الحكام الموسيقى كأداة لإضفاء الشرعية على حكمهم. ومن ناحية أخرى، خلقت الضغوط الدينية والاجتماعية قيودًا على الفنانات. هذه الثنائية رسمت صورة متعددة الأوجه لمكانة المرأة، حيث رافقت المشاركة الفنية عقبات هيكلية، لكن هذه المشاركة نفسها أصبحت عاملًا رئيسيًا في الحفاظ على الهوية الثقافية للحجاز.

امتدت الإنجازات الثقافية للمرأة في هذه الفترة إلى ما وراء الحدود الجغرافية والزمنية. لم يساهم دمج الأساليب الموسيقية، وإنشاء مدارس تعليمية، وتدريب الأجيال اللاحقة من الموسيقيين في إثراء موسيقى الحجاز فحسب، بل أدى أيضًا إلى تهيئة الظروف لازدهار العصر الذهبي للإسلام في العصر العباسي. على سبيل المثال، كان إسحاق الموصلي، أحد مؤسسي المدرسة الموسيقية العباسية، مدينًا بمعرفته لتعليمات وصيفة من أصل فارسي، مما يدل على التأثير طويل الأمد

لأنشطة النساء الأمويات. كما كان انتشار موسيقى الحجاز في مناطق بعيدة مثل الأندلس مدينًا لجهود المرأة في التبادل الثقافي وتقديم الآلات الموسيقية الجديدة.

في الختام، تظهر هذه الدراسة أن دور المرأة في تطوير موسيقى الحجاز خلال العصر الأموي كان كبيراً ولا يُنكر في تشكيل الهوية الثقافية للعالم الإسلامي، على الرغم من القيود الاجتماعية والدينية. لم تساهم أنشطتهن في مجالات أداء الغناء والتعليم والثقافة في الحفاظ على التراث الموسيقي العربي فحسب، بل كشفت أيضًا عن ضرورة إعادة النظر في الأدوار الجنسانية في تاريخ الموسيقى الإسلامية. قدمت نساء هذه الفترة، من خلال تحويل القيود إلى فرص فنية ولعب دور الجسور الثقافية بين الحضارات، صورة ديناميكية للفاعلية الثقافية في مجتمع ذي هياكل سلطة معقدة. تبرز هذه النتائج الحاجة إلى مزيد من الاهتمام بدور المرأة في الدراسات التاريخية والثقافية وتفتح آفاقًا جديدة للبحوث المقارنة في مجال الموسيقى والجنسين في العالم الإسلامي.

المصادر

أ. الكتب

ابن خردادبه، عبيد الله بن عبد الله. (١٤٠٦ه). مختار من كتاب اللهو و الملاهي، نشره عن نسخه يتيمة: الأب اغناطيس عبده خليفه اليسوعي، بيروت: المكتبه الشرقيه.

ابن سعد، محمد. (١٤١٠ه). الطبقات الكبرى (ج ٥). بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن عبد ربه، أحمد بن محمد. (١٩٨٣م). العقد الفريد. (ج ٧). بيروت: دار الكتب العلمية.

الأصفهاني، أبو الفرج. (١٣٧٤ش). الأغاني. (ج ٨). بيروت: دار إحياء التراث العربي.

الأصفهاني، أبو الفرج. (١٤٠٩ه). الأغاني (ج ١، ٧، ١٧). بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

الأصفهاني، أبو الفرج. (١٤٢٨ه). الأغاني (ج ٤، ٦، ٨). بيروت: دار صادر.

زيدان، جرجي. (١٣٩٢ه). تاريخ تمدن اسلام. (ترجمة: علي جواهر كلام). طهران: أمير كبير.

الطبري، محمد بن جرير. (١٣٧٥ش). تاريخ الطبري (ج ٢). طهران: اساطير.

فارمر، هنري. (١٣٦٦ش). تاريخ موسيقى عرب. (ترجمة: بهزاد باشي). طهران: آگاه.

المسعودي، علي بن حسين. (١٣٦١ش). مروج الذهب. (ترجمة: أبو القاسم پاينده، ج ٢). طهران: وكالة ترجمة ونشر الكتب.

مشحون، حسن. (۱۳۷۳ش). تاریخ موسیقی ایران (ج ۱). طهران: سپهر.

مقالات:

ذاکر جعفري، نرگس. (۱۳۹۷ش). «نقش کنیزان رامشگر در موسیقی قرون اولیه اسلامی». زن در فرهنگ و هنر، ۱۰(۲)، صص ۲۱۵-۲۳۵.

سپهري، محمد. (۱۳۹۲ش). «موسیقی حجاز در عصر امویان». پژوهشنامه تاریخ اسلام، ۹، صص ۱۳۹-۱۵۵.