جامــعة واســط
مجلـــــة كليـــــة التربيـــة

العدد الحادي والأربعون
الجزء الثاني/تشرين الثاني/٢٠٢٠

النشيد الديني بين نشوة المقدس و شهوة المدنس دراسة ثقافية

ا.م.د. ناجي عباس مطر
جامعة ذي قار – كلية الآداب

ملخص البحث

إن الجملة المنغمة تؤجج الإحساس عند أية مجموعة بما ينتج شعور جمعي موحد لديها، هذه الحلقة السحرية الطقوسية تلد نوعا من العدوى النفسية الجماعية في حالات الفرح وحالات الحزن، ويجب علينا دوما أن ندرك بنيتها الأساسية ، وأبعادها الروحية ، وأهميتها النفسية والاجتماعية والشخصية فهي ليست وثنية رجعية مرضية، بل شفائية علاجية، دواء يُحقن به المجتمع نفسه ليستطيع الاستمرار والتخطي والفهم والبقاء والتوهم، فالحلم حتمية لا بدّ منها في ذهنية الشعب ،أكانت قديمة أم حديثة، ومن طبيعة الاحتفالات الحزينة أنها تغرس في وجدان المحتفل امتدادا وجدانيا يجعله يتوحد بالتاريخ بطريقة متخيلة.

Religious hymn between the desire of profane andthe ecstasy of the sacred

Abstract

That a harmonious sentence inflames the feeling of any group in a way that produces a unified collective feeling for it, this ritual magic ring gives birth to a kind of collective psychological infection in cases of joy and grief, and we must always realize its basic structure, its spiritual dimensions, and its psychological, social and personal importance, it is not pagan Retrospective, satisfactory, even curative, healing, a drug that the community injects itself to be able to continue and skip and understand and stay and delusion, dream is an imperative in the minds of the people, whether old or modern, and the nature of sad celebrations that they instill in the conscience of the celebration an emotional extension that makes it unite with history in an imagined way.

الموسيقى بين الطبيعي والثقافي

في لحظات الضعف يتجه الإنسان إلى الغيب ليستجدي منه اتصالا رمزيا يخلصه من المأزق الذي وقع فيه ،فـ"الدين له جذور نفسية عميقة ،بصفته تعبير عن تدابير يضعها الفرد قيد التنفيذ، أمام حاجاته المنقوصة ،بما يخلقه غياب إشباعها من حرج لديه، وأمام الحدود الموضوعية للوجود"[١]،لذلك فان العجز عن ردم فجوة الأسئلة الميتافيزيقية المتسعة أمام متاهة الغيب جعلت من الإنسان بحاجة ماسّة إلى اختراع وسائل بديلة لإعادة التواصل معه،وقد اتخذت وسائل الاتصال بذلك الغيب أشكالا متعددة فمرة يدعوه بكلمات مباشرة ،أو بحركات جسدية تجعل فرضية استماع الله لدعائه متصورة ،فالجسد ظل على الدوام وسيلة الإنسان الأولى للوصول إلى المثال،فتارة يؤذيه ليشعر برضا المثال وتطهيره مما ألمّ به ،إذا ما علمنا أن تصورات كون الجسد مسؤولا عن الدنس الذي يلحق الكائن البشري سببا رئيسيا من أسباب حرص الإنسان على توهين ذلك المسبب ومعاقبته،لذلك كان الحرمان من الشرب والطعام ، أو اتخاذ الطرق الشاقة التي تؤلم الجسد أو اللطم وسيلة من وسائل تطهير الجسد ومعاقبته، لكن اللغة ظلت على الدوام الوعاء الرمزي الذي يمكّن الإنسان من تجسيد المجرد والإحساس بالمقدس ،لأنها تتيح تجسيد الافتراض والشعور بالخطاب المباشر مع السماء ، وهو ما يحيلنا إلى القول المأثور أن الدعاء خطاب صاعد إلى الله ،فيما كان النص المقدس خطاب نازل من السماء، وظل الإنسان في كل ذلك قطبا رئيسيا من أقطاب تلك المعادلة المتخيّلة، فكل ما هو دنيوي بمجرد غمره ببعض سمات المقدس فأنه سيكتسب ماهية جديدة مغايرة لأساس تكوينه الوجودي، وفي الواقع علينا الاعتراف أن ذلك الغمر لا يكون إلا من خلال اللغة لأنها القادرة على إسباغ توصيفات مهابة للدنيوي، لكنها بالعموم لغة إيحائية لان اللغة الطبيعية لا تستطيع تجاوز الوظيفية فلا يمكن أن تحوله إلى مقدس ،فـ"المقدس يظهر دائما كحقيقة من نظام آخر غير الحقائق الطبيعية، وتستطيع اللغة أن تعبر بسذاجة عن المخيف ،أو العظيم أو الخيالي الغامض، بمصطلحات مستعارة من ميدان طبيعي ، أو الحياة الروحية الدنيوية للإنسان. بيد أن هذه اللغة غير المنطقية ترجع بالفعل إلى عجز الإنسان عن التعبير عن الإله المطلق: لقد ردت اللغة للإيحاء بكل ما يتجاوز التجربة الطبيعية للإنسان بواسطة المصطلحات المستعارة من هذه التجربة ذاتها"[٢]،وفي الواقع أن الإنسان بمرحلة لاحقة صار يهتم بالخطاب الصاعد ،فاختار لغة أنيقة متجاوزة لابتذال المتداول اليومي ،لغة تتجاوز إطارها العرفي لصالح ما هو منتخب ، مازجة في كثير من الأحيان تلك اللغة الصاعدة مع ما توارث من خطاب علوي،يحتفي به الإنسان في العادة بكونه خطابا مقدسا، وهو التشابه الضروري الذي يسوّغ استمرارية الخطاب الجديد،وشيوعه، وبمرحلة لاحقة صار يمزج الخطاب بالتنغيم لأجل أن يكون ذلك

الخطاب منتخبا وفريدا،معتمدا في ذلك على طاقة اللغة في إعطاء الألفاظ الموسقة قابلية الانشطار والترميز، فموسقة الخطاب لا تجعل الخطاب سريع الحفظ في إطار الثقافة الشفوية التي تعمد إلى جعل الوسيلة منهجا للحفظ وذاكرة متنقلة وحسب ، إنما تضفي تلك الموسقة هوامش من الشحن الرمزي للخطاب، تهيأ له عناصر تأويل جديدة، بفضل التأجيج الوجداني الذي يحرضه التنغيم.

بدا الخطاب المنغّم الموجه للسماء في بواكير الوعي البدائي للإنسان بوصفه جزءا من احتكار المقدس ،ولعله السبب الرئيس في تكريس الطبقية الدينية،فصناعة الخطاب المنغّم تفترض أناسا منتخبين لهذا الغرض،وهو الأمر الذي الحق وظيفة جديدة بالمعبد:المكان الذي اتخذه الإنسان مركز اتصال مرئي بالسماء، ونقطة التجلي الأولى للمقدس ،فنشأ حينذاك جوق تابع للمعبد مهمته الرئيسة تنغيم التلاوات ، وانتخاب لغة سماوية تليق لتكون جسرا للقاء الرمزي مع السماء، وهو ما لاحظناه بقوة في الحضارة السومرية الأولى التي أنتجت بيوتا ملحقة بوظائف دينية، فبيت لراقصات المعبد وواهبات الجسد من اجل رضا السماء وأعطاهن اسم(قديشتو)، وبيت للعازف والمغني الذي يعزف والذي يغني المقطوعات الخاصة بالسماء.

احتكار المقدس يتيح لذلك الانتخاب أن يكرّس سلطة متخيلة وحواشي رمزية للقائم به ،وهو ما سيحرضه بمرحلة لاحقة على إدامة الخطاب المفارق وتنويعه،بما يعزز استمرارية تأثيره ،وإذا ما علمنا أن كل شيء يبدأ وظيفيا ثم يغمره الثقافي بماهية جديدة ومسوّغات إنتاج جديدة تتيح له الاستمرارية والتأثير فلقد بدا في نظري أن المعبد هو الرحم الأول للفن بكل أنواعه وتفرعاته وهو ذات ما أشار إليه علي عزة بيجوكفتش في كتابه الإسلام بين الشرق والغرب" إن الفن ابن الدين، وإذا أراد الفن أن يبقى حيًّا، فعليه أن يستقي دائمًا من المصدر الذي جاء منه "[3]. والمتتبع للثقافة الدينية الهندية التي جعلت الغناء والرقص طرفا رئيسيا من أطراف العبادة والاقتران بالمقدس ،ففي كتاب الفيدا المقدس[4] يكتشف أن هناك ملحقا بالكتاب المقدس الذي يزدحم في العادة بالتشريعات المنظمة وتهذيب الأخلاقيات الفردية والجماعية بكتاب للأنغام الدينية ،يجمع كل الأناشيد التي يراد للمؤمنين تأديتها من اجل ازدهار المقدس وإنعاشه، وهو الأمر الذي انسحب على الفرس أيضا حين الحق بكتابهم المقدس الاوفيستا كتاب الغاتا وهو كتاب يختص بالأغاني الدينية والتراتيل الخاصة بالسماء.، وقد أخبرتنا التوراة أن داود كان مشهورا بمهارته في رعي الغنام وبراعته في العزف على العود وقد كتب بعد ذلك الكثير من المزامير المدونة في الكتاب المقدس، وهناك كتاب المزامير المقدس فضلا عما حوته التوراة من سفر كامل هو نشيد الإنشاد، وفي العهد القديم كثيرا ما كانت الموسيقى تصاحب النبوة " وافرز داود و رؤساء الجيش للخدمة بني أساف وهيمان ويدوثون المتنبئين بالعيدان والرباب والصنوج" [٥].

فإذا كانت العبادة طريقة للاستغراق فان الموسيقى ،حين تصاحب التعبد، تتيح للنفس أن تغادر محدوديتها ،والتركيز بمتخيل الارتقاء والالتصاق بالمقدس الذي تفترضه العبادات بجميع الأديان، فالغاية الأولى للصلاة والتعبد رفع الإنسان من الممكن إلى التوقع؛ من المحدودية البشرية إلى تخيل التماهي مع الذات الكبرى المتخيلة، لذلك يتوهم الإنسان بجميع صلواته انه قريب من العرش السماوي، أن لم يكن يتخيل انه بين يدي الله فعلا كما يتصور، لذلك تعمد الموسيقى والألحان الدينية إلى تشجيع المرء للانغماس في ذلك التوهم والتشبع به، فلاغرو أن نجد كل الفرق الدينية التي تتخذ من الموسيقى وسائل مساعدة في العبادات، أنها تنتهي أخيرا إلى التشتت والجنون الجزئي، لان فعالية التوهم يتم شحنها عبر الموسيقى بكل ما يجعل التركيز مترسخا تجاه نقطة محددة ،تتدرج إلى جعل الوهم مركزا للحقيقة، ومراقبة بسيطة للفرق الباطنية وللمتصوفة تعطي إجابات كافية لمستويات تدخل الموسيقى في شحن التوهم بإمكانيات تأثير مضافة .

فالإيمان الديني في ابسط تعريفاته اختبار للوجدان، و تدجين للإحساس بالغيب وتوجيهه باتجاه فرضية معينة تندمج بالانفعال، لتجعل من ذلك الافتراض والتخيل يقينا اصطناعيا لا يمكن دحضه أو اختباره، ذلك أن اختبار المقدس لا يتم في العادة من خلال تجربته ،إنما من خلال إعادة إنتاجه رمزيا داخل خيال المؤمن، وهي إعادة إنتاج متوهمة بكل حال، أي أنها ترويض للوهم لأجل أن يكون أكثر معقولية، وما تقوم به الكلمات المنغمة أو الألحان المصاحبة للخطاب الديني أنها تدعم تكثيف الإحساس داخل المتعبد،بما يجعل أوهامه أكثر تصديقا ،و بما ينفي من أعماقه كل الشروط التي تحاكم المقدس أو تحاول تجربته، وتكثيف الإحساس ينعش الانتماء للمقدس والشعور به، أو فلنقل الإيمان به،لذلك لجأت الكنيسة منذ عهد البابا غريغوري الأول إلى جعل الموسيقى الكنسية والأناشيد الدينية احد أهم الشروط الدينية لقداسات الكنيسة وكأنه علم إن الإيمان لن يتم بواسطة العقل إنما بواسطة العاطفة، فالوجدان والعاطفة هما المسؤولان عن تشييد القناعات الدينية في كل العصور ،ولكي يبدو الدين فاعلا ومتجذرا في النفوس لابد من شحذ طاقات العاطفة وتكريسها باتجاه رمزيات عقائدية موجهة ، ولن تتوثب العاطفة وتتأجج إلا بتأثيرات الموسيقى أو الكلام المنغم الذي يعطي ذات الفاعلية التي توفرها الموسيقى، وهو ما يفسر لنا طريقة الاستقبال الديني للنص المقدس الذي هو نص منتخب في العادة لا يتميز بجزالته فحسب في كل النصوص المقدسة إنما يميل إلى شحن الخطاب الذي يقدمه بطاقات تنغيمية تجعل التلقي يمر من بوابة الوجدان ، أكثر من كونه تلقيا عقليا، ونظرة سريعة إلى مجمل النصوص المقدسة في جميع الأديان وإلى كتب الطلاسم السحرية تتيح لنا رؤية ذلك الغموض الممزوج باصطفاءات لغوية تجعل المتلقي مأخوذا بهوامش الصوت على حساب

معطيات المعنى، لذلك كان المتلقي الجاهلي واضحا حينما استقرأ القران رغم عدم إيمانه به ،و قول الوليد بن المغيرة في صفة القرآن تفسّر لنا ذلك، حيث قال حين سأله أبو جهل أن يقول قولا في القرآن :فما أقول فيه ؟فوالله ما منكم رجل أعلم في الأشعار مني ولا أعلم برجزه مني،ولا بقصيده ،ولا بأشعار الجن.والله ما يشبه الذي يقول شيئا من هذا، ووالله إن لقوله لحلاوة، وإنه ليحطم ما تحته، وأنه يعلو ولا يعلى، قال : قال أبو جهل: والله لا يرضى قومك حتى تقول فيه، قال الوليد فدعني حتى أفكر فيه فلما فكّر قال:هذا سحر يؤثره عن غيره"[٦]:،وفي بعض الروايات قال الوليد : والله لقد سمعت منه كلاما ما هو من كلام الإنس ومن كلام الجن،وإن له لحلاوة، وإن عليه لطلاوة،وإن أعلاه لمثمر ، وإن أسفله لمغدق ،وأنه يعلو ولا يعلى عليه، وما يقول هذا بشر "[٧]،فمحاكمة المتلقي الجاهلي تمت على أساس موازاة النص الجديد مع النصوص المقروءة سابقا ،لذلك كانت أدواته النقدية في استقراء الخطاب تنبع من القيم الشعرية السائدة فضلا عما يرافق واقعه المعيش من ظروف سحرية أسطورية،وما كان له أن يحيل النص إلى تلك الاعتبارات إلا في ضوء امتلاء النص بتلك الحواشي السحرية ،ولعل من أهم تلك الحواشي المناخ النغمي الذي تنمو فيه الأفكار التي يقدمها النص المقدس ويروى عن الرسول الأكرم قوله" اقْرَءُوا الْقُرْآنَ بِلُحُونِ الْعَرَبِ وأَصْوَاتِها، وَإِيَّاكُمْ ولُحُونَ أَهْلِ الْكِتَابَيْنِ، وَأَهْلِ الْفسقِ، فَإِنَّهُ سَيَجِيءُ بَعْدِي قَوْمٌ يُرَجِّعُونَ بِالْقُرْآنِ تَرْجِيعَ الْغِنَاءِ وَالرَّهْبَانِيَّةِ وَالنَّوْحِ، لَا يُجَاوِزُ حَنَاجِرَهُمْ، مفتونةٌ قُلُوبُهُمْ، وقلوبُ مَنْ يُعْجِبُهُمْ شَأْنُهُمْ"[٨] ويؤيد ذلك ما رواه البخاري لحديث النبي بعد أن استمع لأبي موسى الأشعري ينغّم في قراءته للقرآن " يا أبا موسى لقد أوتيت مزمارا من مزامير آل داوود"[٩] .

وإذ كان المنع الديني سببا في خروج الآلات الموسيقية من المعبد الإسلامي كمثال ،فقد استعاضت المؤسسة الدينية عن ذلك لتكون الأكابيلا [10]

هي البديل،فالدعاء ينغّم ليكون اقرب للنشيد بألحان تستدعي الخشوع الحتمي وهو غاية ما يريده القائمون عليه ،وكذلك الأذان الذي صار يؤدى بتنغيمات مثيرة، والأكابيلا، وهي اللون الموسيقي الذي يستعين بالصوت البشري كبديل عن الآلات الموسيقية،فالصوت البشري سواء أكان فرديا أو جماعيا يؤدي اللحن بطريقة منغمة بديلة عن الآلة الموسيقية مستفيدا من الطاقة اللحنية الكامنة في الكلمات ،مادا حروفها تارة وضاغطا عليها تارة أخرى ، وهي كشكل من أشكال الموسيقى الدينية تكتب للأصوات البشرية وحدها بدون استخدام آلات وتغنيها المجموعة، وهي تعتمد على الهارموني المدروس لا مجرد وجود أصوات متوافقة بالصدفة، ولم تكن الأكابيلا نتاج حركة دينية معينة إنما نجدها موجودة بجميع الأديان السماوية وغير السماوية لحاجة المؤسسة الدينية على ربط الشعور

الجمعي للتابعين بمركزية هارمونية تضمن ذوبان التابعين في بوتقة شعور جمعي يضمن استمرارية الولاء والتبعية لأفرادها. وقد استثمرت المؤسسة الدينية موسقة المقدس بعدة اتجاهات؛ فهي حين تريد إدامة الإحساس الديني عند الأفراد تستغل النصوص الدينية بطريقة النغم بما يعزز إعادة اكتشاف التابع لها ،لأنها غير معنية بكشف المعاني الخفية للنصوص بقدر عنايتها بتثوير الروح الكامنة عند الأتباع وهو ما يكون عبر اختراع تحفيز اصطناعي يتيح اكتشاف هوامش متخيلة للنص الديني مستمدة بالأساس من الترشيحات اللغوية والصوتية، كما أنها حين تريد تغييب الوعي وإبداله بوعي بديل تلجأ إلى إنتاج خطاب إنشادي يعتمد على الانتقالات الحادة والكلمات ذات الوقع الموسيقي الفاعل داخل المتلقي بما يؤجج في أعماقه الحماس،وهو الحماس الكافي ليجعل منه قنبلة مؤقتة تستمد مقوماتها من الانفعال ولا تلتفت للعقل أبدا،لذلك كانت الأناشيد الدينية هي السائدة في لحظات تثوير الشباب واستمالتهم لتنفيذ أعمال انتحارية.فالنشيد الديني الساعي لتحريض الشباب على القتال ليس موجها للجسد كما يمكن أن نجد نظير ذلك بوضوح في الأناشيد الطقسية المعنية بتنظيم حركة الأجساد ،مثل أناشيد طقوس كربلاء مثلا،فالخطاب فيها موجها للجسد لأجل إعادة تنظيمه وتنظيم الحركة التي يؤديها،على عكس النوع الثاني من النشيد الذي يسعى لتأجيج الانفعال وإطفاء العقل ،وهو ما يجعلنا نفهم أن الطقوس بمعظمها تسعى إلى استثمار الجسد بمجال اتخاذه وسيلة للتطهير لذلك كل الحركات الطقوسية أن لم يكن معظمها غايتها الرئيسية ترتيب أوضاع الجسد وتأميمه، بل أن النشيد الديني موجها لتأجيج الانفعال لذلك فانه لا يستغل التقطيعات الهارمونية لأجل تنظيم الأجساد بقدر ما يستغل الانتقالات الصوتية لأجل تخدير الوعي وتحرير الإرادة من موانع العقل. لذلك يمكن النظر للنشيد الديني بغض النظر عن نوعية المهتمين به على كونه أصلا ثقافيا تسعى المجموعة التي تؤديه إلى إعادة ارتباطها به بطريقة شفوية، فالنشيد وأن كان فعلا بشريا في العادة على حسب ما هو مرئي ،لكنه في الواقع يتجذر إلى رمزية مقدسة ،سواء كان ذلك التجذر عبر استثمار كلمات معينة قالها الرمز المقدس أو معان ارتبطت بجميع أحوالها به،لذلك يشحن النشيد المجموعة بالأسباب التي تعيد ارتباطها بذلك الأصل الثقافي وتجدد شرعية انتمائها له. ولو أخذنا علاقة المقدس بالموسيقى في العراق مثالا فان الجغرافيا لم تعط للعراقي أية وسائل دفاع جغرافية تجعله في منأى من المحن أو سطو الغزاة على أراضيه حيث لا رادع جغرافي يمنعهم من إحكام السيطرة عليه كلما قرر مغامر في بلاد أخرى التوجه للعراق عسكريا ،أو حين تهيج الطبيعة في مواسمها المتقلبة، والتي كان يقابلها العراقي باستسلام وأنين مكتوم ،له علاقة مع خذلان الآلهة في حمايته ،إلى درجة أن الباحث حسين الهلالي يرى في لازمة الطور الشطراوي الغنائية بتكرار لا لا لا

على أنها دليلا رمزيا على رفض العراقي لواقعه حيث " إن الفقر الذي لازم هذه التجمعات البشرية التي تسكن هذه المناطق ولد لديها خيبة أمل كبيرة بعدم تحسن وضعها المعاشي وتحسين حالها الاجتماعي، فخرج غناؤها على شكل (بحة) مكبوتة تعلوها هالة من الحزن، وهذه الحالة هي عدم رضا مبطن وأحيانا رفض واحتجاج مباشر لواقعها، وللضغوط التي مورست عليها كما جاءت (اللا) في (الطور الشطراوي) وهي رفض لكل الاستلابات والمنع الذي مورست عليها، على غنائها في موطن سكنها في القرى والأرياف فهاجرت هذه التجمعات إلى مناطق أخرى أكثر أمنا وأكثر حرية "[١١]، حتى صار الحزن لازمة لوجوده الاجتماعي فتصالح معه وصار عنوانا لهويته الثقافية فالسهل الخصب المنبسط الخالي من أية موانع طبيعية جعلت تلك الأرض مثار طمع لكل الغزاة وفي كل الأزمان، وقف العراقي أمام الغزاة مستسلما يروض استسلامه بأنين شعري وبكائي تعبيرا عن اعتراضه المدجن" فيندفع العراقيّ إلى الإنشاد اندفاعة إنسان الطبيعة القديم الذي لا يغنّي حين يغنّي بدافع التسلية واللهو والطرب، وإنما تهزّه حاجة ملحّة تجعل الأغنية ضرورة حياة ينفق بها الإنسان عواطفه الدافقة ويتخلص بها من طاقة جائشة لا بدّ أن تنفق،وإنما يصدر العراقيّ ، من كل نغمة يغنيها، وفي كل كلمة موزونة ينطق بها، عن إحساس وثيق بحاجة إلى التعبير المنغوم تقضّ مضجعه وتدفعه دفعا إلى أن يرفع صوته بالغناء، "[١٢]،فالإنسان المحزون بحاجة إلى أدوات تنفّس عنه همومه وليس كاللغة والأنغام من يستطيع ترويض ذلك فالحزن لدى العراقي هوية ممتزجة بتكوينه فلا يستسيغ الغناء إلّا إذا كان ممزوجا بحزن شفيف ولو كان ذلك بمناسبة سعيدة و" لقد كشفت لنا الكتابة المسمارية عند اكتشافها أشياء كثيرة ومذهلة أصبحت أساسا لبناء حضارة العالم. ففي الكتابة الصورية وجدت أولى الخطوات المعرفية للأشياء فكلمة نار السومرية تعني اسم مغني وهي بالأصل صورة لرأس ابن آوى، وهذه العلاقة بين اسم المغني وصورة رأس ابن آوى هي علاقة صوتية ولا يمكن أن تكون بدنية، هذا وفضلا على أننا نعلم بأن صوت ابن آوى هو من الأصوات الحزينة الشبيهة بالعويل والمثيرة للخوف، وهذه الحقيقة ذاتها صريحة للإلحان السومرية القديمة، حزينة ومقاربة إلى النواح والعويل " [١٣]"، في حين يعارض الأستاذ علي الشوك هذا الرأي ،إذ يعتقد "إن أقدم رمز استخدمه السومريون للدلالة على الموسيقى هو رأس ابن آوى ،تساءلت مع نفسي : لماذا ابن آوى ،وليس البلبل أو الطير مثلاً؟ هل لصوت هذا الحيوان ،أو عوائه، أو وأوأته، ظل من موسيقى، هل لهذا الحيوان موقع في حياة السومريين؟ هل كان طوطما عندهم في سالف أيامهم؟[١٤] ،فهو هنا يحيل الرمز إلى الموسيقى وليس إلى المطرب نفسه كما توهم الأستاذ حسين الهلالي وهو رأي أرجحه كثيرا، وتحتفظ اللغة بلا شعورها الثقافي الذي نقشته في الذاكرة الجمعية للعراقيين فـ"معنى كلمة أنّ في

الآشورية أغنية"[١٥]،ولا يخفى إن الاقتران الدلالي الواضح ما بين أنّ وأنين و الأغنية العراقية الحزينة الذي دمغ التراث الرافديني في مجمل أطواره بتلذذ الحزن والتصالح معه، وفي الواقع لا دليل على وجود عبادة طوطمية في العراق القديم لكن الارتباط الوظيفي ببعض الحيوانات جعلهم يتعاملون مع بعضها بشيء من التقديس لذلك يرى الدكتور صبحي أنور رشيد أن الصندوق الصوتي لـ(الكنارة) وهي آلة موسيقية وترية عزف عليها العراقي القديم"غالبا ما يأخذ شكل ثور وأرجله تمثل الركائز التي ترتكز عليها هذه الآلة الموسيقية على الأرض . هذا ولا بد أن نذكر أن الثور كان حيوانا مقدسا في بلاد الأناضول والعراق القديم منذ العصر الحجري الحديث، كما أن صوت بعض الآلات الموسيقية يشبه –في النصوص المسمارية– بزئير الثور"[١٦].

ولأن الحزن مقيم في ذات العراقي فلم يتآلف مع حالات الفرح الشحيحة التي تصادفه فصار يتفاعل مع الفرح بأدوات الحزن ذاته فالعراقي يرقص دابكا في أفراحه ،بذات الآلية التي يشيع بها موتاه ومستعملا ذات الوزن العروضي في كل أهازيجه الحزينة والسعيدة مستعملا بحر الخبب(فعلن فعلن فعلن فعلن) ،فيما اعتمد في مقدمة تلك الأهازيج على البحور الصافية كالكامل والهزج والرجز والرمل ، وهي ذات الأوزان التي يستعملها المنشد الديني في عزاءات اللطم على الحسين ،والمرأة العراقية تضرب على خاصرتها في الحالتين أيضا؛الفرح والحزن على حد سواء ،و"يمكن أن نلحظ تشابه حركة الحزن أو الفرح التي تقوم بها المرأة الجنوبية حين تضرب بكوعها على كليتيها في حالة اللطم على الميت، وفي حالة الفرح بمناسبة سعيدة أيضا،أو الأهازيج الراقصة التي ترافقها دبكات مقننة تقوم بها العشائر في تشييع الموتى وفي حالة الاحتفال السعيد أيضا على حدّ سواء" [١٧]، ويمكن أن أشير إلى أن لذلك التلازم علاقة ثقافية لها ارتباطات لغوية فالأكدي الذي أطلق على المناحة اولولو "وباللغة الاكدية هناك لفظة الألو وتعني هلهولة"[١٨]، ذلك التقارب الصوتي بين الهلهولة وهي لازمة الفرح والابتهاج مع العويل المصاحب للنواح يحيلنا حتما إلى صلات دلالية ،فالفرح والحزن عند العراقي القديم متلازمان ولا يفترقان، تقول الملحمة العراقية القديمة:

عسى أن يكرمك الملك بهتاف الألالو الجماهيري

فليبك الفلاح من أجلك ياانكيدو(رفيق جلجامش) في(...) الذي يمجد اسمك بالهتاف بأغنية الألالو

جعلت رعيته يترنمون ثانية بهتاف أغنية الألو العذبة

كان يود أن تحرث أرضه بالمحراث وأن يردد الحارثون أغنية الألالو

يتأتى عليه أن لا يروي حقله (في السابع من شهر تشريتو) أنه محظور من قبل الإله إله أغنية الألالو[١٩].

فهذا النص يحيلنا إلى حقيقتين ؛الأولى تتعلق بالتداخل الصوتي بين اولولو والألالو والثاني يتعلق بالتداخل الدلالي بين هيمنة النواح في أيلول حيث يبكي الجميع على غياب تموز ،حتى ليصبح النواح طقسا جمعيا وبين الابتهاج بالبذار وما يصاحب ذلك من (هلاهل) بمجرد انتهاء شهر أيلول حيث يحل تشرين الأول موسم الحراثة والبذار.

من جانب آخر فإن الولولة وهو الندب الشجي المصاحب لعادة البكاء التي رافقت العراقي في كل أطواره يقال لها بالأكدية "اولولو ومن هذه اللفظة اشتق اسم شهر (أيلول) شهر المناحة على تموز في الأساطير السومرية–البابلية، لأن في هذا الشهر يقع الاعتدال الخريفي(٢١)أيلول الذي يبدأ فيه النهار بالنقصان، ويؤذن بحلول الشتاء، فهو شهر مناحة أو ولولة عشتار والنائحات في وادي الرافدين على تموز ...الذي كان يدعى شهر عيد تموز ،كانت تقام عليه المناحات،بمصاحبة موسيقى الناي،وترتيل الترانيم الجنائزية على تمثال تموز الميت"[٢٠] ، ولعلي استطيع أن أخمّن أن اللازمة الغنائية الممتدة إلى الآن للمغني العراقي الذي يبتدئ وصلته الغنائية بالقول ويلاه ويلاه ،أو اويلي في بعض الأطوار فيكررها عدة مرات إنما لها ارتباطات مع شهر المناحة البابلي وأصوات المناحة والعويل التي تقال فيه فاويلي او ويلاه لا تخفى علاقتها الصوتية مع اصطلاح اولولو ،وللأستاذ علي الشوك رأي طريف يورده في مقام تعريفه باصطلاح (يبوو)الذي تطلقه المرأة العراقية في الجنوب والوسط على ميت لها، فهو عويل يجسد الهلع من الموت بأبسط صورة فضلا عما يحمله إطلاق الصوت من إعلان للآخرين بموت احد ما فهو وسيلة اشهارية أيضا ،لأنه"بمثابة بوق بشري للإعلان عن الموت أو حادثة الوفاة،وقد يعزز رأينا هذا أن هذه الصيحة مشابهة لصوت البوق،وان لفظة يبا الآرامية تعني ينفخ في البوق ومثلها وببا السريانية وهي متفرعة عن الآرامية وتعني صوت البوق بالذات،و(يابب)العبرية يهتف يصرخ أما ابب العربية فتعني صاح"[٢١]،وفي منطقة الخليج العربي يقولون للهلهولة يبب،حتى اذا ارادت المرأة أن تهلهل يقال لها يبّبي ،لان الهلهولة شكل من أشكال الإشهار، كما الصياح تماما ، ولكنه إشهار بغاية الفرح، وهو بذلك يوحي أن أغلب ألفاظ النواح في اللغات العراقية القديمة لها ارتباطات مع أصوات موسيقية، بل لعلي لا أغالي إن قلت أن المصطلح يابه والمستخدم بقوة في اللغة الدارجة وفي الغناء العراقي على حد سواء ويعدّ لازمة لكثير من الأغاني فيه معاني الإبلاغ،المستمد من يبوو التي تحمل ذات الملامح الصوتية، ولعله بذلك يكون قد اشتق من معطف الاصطلاح يبوو.

ولقد أقام العراقي القديم أناشيده الباكية وهو يتعبد أو يحتفل على الزقورة السومرية بعد أن كان المنشد وموسيقاه جزء من معمارية الكهنوت السومري،إذ "إن الموسيقى كانت دينية مسخّرة لخدمة الآلهة

وعبادتها وقيام الموسيقى والغناء بدور الناقل لتضرع ودعاء الناس إلى آلهتهم لهذا كانت الآلات الموسيقية آنذاك جزءا من الأثاث الديني"[٢٢]، واصطلاح زقورة يتكون من مقطعين كعادة اللغة السومرية التي كانت لغة مقطعية فهي جبل الأرواح(زي=روح)+كور أو كورة=جبل) وهي اللفظة التي تطورت في الآرامية ومن بعدها العربية إلى طور والتي تعني المرتفع أو الجبل أيضا ومنه قوله تعالى " والتين والزيتون وطور سينين" [٢٣]، فصار المكان العالي مركزا لعويله وعزفه ودعائه في آن معا ، ويمكن بهذه المناسبة استحضار صورة المنشد الحديث وهو يتسلق المنبر ليقرأ اناشيده حيث يبدو سلّم المنبر مقاربا تشكيليا لسلّم الزقورة، وهي وظيفة لم تعد حكرا على الرجال وحسب ،حتى نجد" أن حفيدة الملك الأكادي نرام سين كانت تعزف على آلة موسيقية في معبد إله القمر في مدينة تلو(الاسم القديم كيرسو) الواقعة في ناحية النصر قرب الشطرة"[٢٤]، وصار العراقي القديم يتعبّد باكيا على كل كور أو بناء يرتفع عن الأرض،جاعلا منه منصة لعويله فلا غرابة أن سمى العراقي في مرحلة تالية أنواع الإلقاء عنده أطوار وواحدها الطور وهي ذات التسمية التي كانت منصة لغنائه الديني في بواكير الحضارة الرافدينية، فـ"الكلمة السومرية المناظرة لكلمة هادس الإغريقية وشيئول العبرانية هي كور التي تعني في أصلها جبلا ثم صارت تعني في البلاد الأجنبية لأن الأقطار الجبلية المتاخمة لبلاد سومر كانت خطرا مستديما على أهلها،ومن ناحية العقائد الخاصة بالكون واصل الأشياء كانوا يعدون كور المكان الفارغ بين سطح الأرض وبين البحر الأول واليه يذهب أشباح الموتى جميعا"[٢٥] فهو يحيل إلى كل ما هو غريب وموحش ومبكي أيضا، فليس من الغريب أن العراقي المعاصر سمى أنواعه الغنائية الحزينة التي تنفّس له غربته ووحشته الأطوار.

والأطوار الغنائية أنغام منبثقة من المقام الأصل حيث " ينقسم المقام إلى عدة فروع،كل فرع يسمى طور، حيث أن هذا الطور أو الفرع يحمل نفس التشكيلة النغمية ذات الأبعاد الثابتة للمقام الأم ولكن مؤدى هذا الطور لا يركّز على الطبقة التي ركّز عليها المقام الأم، ولكن يركّز على الطبقة الثالثة مثلا ويسلّم بها ويلح عليها ليخرج لنا نغم يختلف روحا عن النغم الأم ولكنه بنفس الأبعاد بين الطبقات تماما، مثل طور الدشت هو فرع من مقام البيات وطور البحراني فرع من المقام الأم الرست، وطور الملّائي فرع من مقام اللامي وهكذا"[٢٦]،ومنها الطور العنيسي والطور المحمداوي والطور الشطري والغافلي وهناك في الحقيقة أكثر من ثلاثين طورا يغنيها المغني العراقي في الجنوب وهي أطوار في مجموعها عبارة عن نواح موجع متنوع مشتقة بالأساس من تدرجات المقام العراقي وهو طريقة في الإلقاء،عبارة عن"تشكيلة نغمية من ثمان طبقات صوتية منسوجة ومصاغة ومرتبة بشكل معين لها أبعاد معينة بين هذه الطبقات،وعند سماعك لهذه التشكيلة النغمية ،فإنها توحي لك نغما ذا روحية

معبرة تنطبع في ذهنك وترتاح له النفس البشرية،وتختلف هذه التشكيلات النغمية من مقام إلى آخر تبعا لتغير هذه المسافات بين الطبقات الثمان "[٢٧]والطبقات الثمانية التي تتشكل منها أنغام المقام النغمية الرئيسية هي :مقام الصبا ومقام النهاوند ومقام البيات ومقام العجم ومقام السيكَاه ومقام الحجاز ومقام الرست ومقام الكرد فضلا عن وجود مقامات نغمية أخرى لكنها ليست رئيسية .

الموسيقى والصلاة

يصلي اليارسانيون في شمال العراق عبر الموسيقى، فلا صلاة لهم بغير بزق يعزف كي يهيئ المتعبد للدخول إلى باحة المقدس المتخيلة ،حيث تدخل الموسيقى والإنشاد المصاحب لها بشكل مركزي في عباداتهم الدينية وطقوسهم الاجتماعية على حد سواء ،وهي بمجلها عبارة عن أدعية منغمة تجذب الاهتمام بسماعها فـ"كل ما عندهم أدعية ومناجاة، ولا يتبع فيها أوقات معينة أو حالات خاصة وإن كان عندهم قراءة هذه الأدعية عند بزوغ الشمس،أو عند غروبها معتادا،وليس لهم صلاة،ولا مراسيم عبادة،أو أداء مفروضات"[٢٨]،على أننا يجب أن لا نغفل الصلة الرمزية ما بين الصلاة والتنغيم عند العرب قبل الإسلام ففي قوله تعالى " وَمَا كَانَ *صَلَاتُهُمْ عِندَ الْبَيْتِ إِلَّا مُكَاءً وَتَصْدِيَةً* فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ" الانفال٣٥ ما يشير بقوة أن الصلاة عند الجاهليين كانت منغّمة، لذلك حاول الكافرون الاستمرار في تقليدها،والإتيان بما يناظر تلك الصلاة المألوفة عند البيت الحرام، لكن صلاتهم ما كانت إلّا صفيرا وتصفيقا "ففي مكة كانت العبادة تقترن بالتهليل والتلبية، وكان عرب الجاهلية يطوفون حول الحجر ويغنون"[٢٩]،ولعل ذلك الطواف المقدس كان يصاحبه رقصا نوعيا يتواءم وطبيعة الطقوس "ويذكر القديس نيلوس أن عرب الشمال كانوا يغنون في طوافهم بحجر الأضاحي ،ويشبّه نولدكه ذلك بالتهليل ،كما رأى دوتي في الطائف بالحجاز نصبا موهوما للات،وكانت تقدم الأضاحي على أمثال هذه النصب،ومن المحتمل أن الأغنية المسماة بالنصب ذات أصل يتصل بتلك العقيدة ،ويذكر امرؤ القيس ولبيد،الشاعران الجاهليان،العذارى الطائفات بالنصب و ،وذلك الطواف الذي كان رقصا في الغالب كانت تصاحبه الموسيقى والغناء"[٣٠]،لكنه بكل حال ليس غناء ترفيهيا ،إنما كان غناء شعائريا يتصل بتدعيم العلاقة الرمزية مع المقدس ، ويبدو أن تنغيم الآثار العبادية طريقة ابتدعها العراقي أولا، وواظب عليها في مجمل تاريخه الطويل، ومن خلال مدينة الحيرة العراقية تغلغلت تلك الآثار إلى التراث العربي كما اعتقد، وهو ما يفسر لنا الكيفية الطقوسية التي جعلت العراقي يبتدع في مجال علاقته مع المقدس طريقة نغمية تترجم علاقته مع ذلك المقدس ،فاخترع آلية اقتران رمزية معه تتخذ واجهة نغمية بمجالس العزاء التي يقيمها للمقدسين لديه سماها الأطوار الحسينية وهي أطوار للنعي الديني منها الفايزي والعاشوري والبحراني...الخ، و"يعد الباحثون

أن هناك أكثر من أربعة عشرا طورا عزائيا للشعر الفصيح ،وثلاثة عشر طورا عزائيا للشعر الشعبي"[٣١]،وبعمومها أنغام مستمدة كليا من المقام العراقي أو الأطوار الريفية المشتقة منه لكن العقل الديني تعمد إعطاءها أسماء جديدة لمنع الاختلاط بما هو مدنس في نظره ،وكأنه بهذه التسميات الجديدة بثّ فيها روحا مطهرة خالية من دنس الدنيوي، ولعلها حساسية خاصة بالشيعة العراقيين، لأننا نجد القراء القرآنيون يجوّدون القرآن الكريم وهو أسمى المقدسات الإسلامية على المقامات المعروفة، ويصرّحون بذلك بغير خوف من أي دنس.وهناك بعض أطوار العزاء الحسيني ابتدأت شعرية بعد أن ابتدع احد الشعراء نمطا شعريا خاصا به لكنه لم يلبث أن أصبح إيقاعا ملائيا تسمى باسمه فصار النصّاري وهو نمط شعري اجترحه لنفسه الشاعر محمد بن نصار النجفي أو مثل "وزن الحدي،على طور الحدي،الذي هو من نغم السيكَاه،أو وزن الفائزي على طور الفائزي ،الذي هو من نغم الرست"[٣٢] فالنغم الموسيقي أو تنغيم الخطاب يحمل صفات تبشيرية في الإقناع قد لا يحملها الاعتيادي لذلك استخدمه المبلّغ الشيعي بقوة ، من أجل الاستحواذ والهيمنة على عقل المتلقي،لذلك يرى نيتشه أن الكلمات قد تنفذ " إلى الإنسان عن طريق عقله ثم لا تلبث أن تملك عليه حسه، غير أن اتساع الشقّة بين العقل والحس قد تعجز معه الكلمات أحيانا عن أن تملك الإفصاح، وعلى العكس من هذا الموسيقى،إذ هي لا واسطة بينها وبين الحس فهي تنفذ إليه مباشرة دون وساطة العقل،فالموسيقى هي لغة العالم الوحيدة التي يستوي الناس جميعا في إدراكها مهما اختلفت مشاربهم وأجناسهم وعقائدهم ومبادئهم"[٣٣]، وعلى وفق ذلك يمكننا تفهم بكاء وانفعال الهندي او الفارسي على الانصات الخاشع والتفاعل مع المنشد للعزاء الحسيني بغير ان يكون عارفا باللغة العربية او اللهجة العراقية،فـ"هذه الاحتفالات الشعبية والتقمص الاجتماعي داخل اطار السير الدينية.بين فاعل مشارك او مؤد للحدث،او راوٍ ومنشد، ومشاركيه ،هي السير الملحمية التشبيهية،الاكثر حيوية، والاعم انتشارا،او الاقرب لنفوس الجمهور،وما سر امتدادها والصراع حول بقائها،الاذلك الصراع مابين الجمهور المتعلق بها ،وما بين السلطة، وما بين الفعل التشبيهي، والتمثيلي . وما بين الرغبة في التكفير ، والتطهير. بطرق مختلفة يصل بعضها الى موت الفرد، انها في الحقيقة الدراما المتاصلة في روح الشعب مهما اختلفت اسماؤها وابطالها ومهما تنوعت احداثها وتفاصيل مواقعها، من طائفة الى اخرى ومن دين الى آخر،ومن معتقد الى ثانٍ،ومن شعب الى غيره"[٣٤].

يضاف إلى ذلك الأداء الإلقائي الذي تميّز به الإنشاد الديني العراقي بالخصوص، يوجد هناك الإيقاع واستخدم بشكل خاص في طقوس اللطم لما له من ميزة التنظيم والترتيب"ولعل العنصر المادي في الموسيقى وسط التجريد المطلق هو الإيقاع، وهو عنصر عميق التأثير لأنه بمثابة القلب النابض

الذي يحمل شخصية صاحبه، نتعرف من خلال نبضاته على خصائص اللحن كما نميز وافدا لا نراه من وقع خطاه، وكما تعلن الطبيعة عن نفسها في صوت يصدر عنها أو حركة نعرف مصدرها وان لم نره"[٣٥]، وفي الحقيقة هو أيضاً نمط في الإلقاء يعتمد على أساس السرعة وتنظيم الحركة لتأجيج الحماس وضبط حركة الموالين لما للوقفات الإيقاعية المتوالية من دور مهم في تنظيم الزمن لدى المحتفلين، وفي الحقيقة فأن " لغة الطقوس لغة إيقاعية سريعة ومكثفة تسعى لإدامة سلطة الانفعال وتحرير قواه الخفية، عبر دمجه بمنظومة متسارعة وغيبية تديم التسليم لها، بل لعلها تتعكز أحياناً على مفردات لا معنى لها لصناعة التعجيز وتحريض الاستغراق الروحي، فالتماثل الصوتي المصاحب للفعل المكرر يمتلك قدرة كافية على بناء فاعلية مهيمنة تكون غايتها الاستحواذ وهدفها الافتتان "[٣٦] ،فتكون بذلك الضربة على الصدر بمثابة ضربة طبل تنظم حركة الأجساد،ذلك "أن الإيقاع الموسيقي هو تلك الظاهرة التي رآها المفكرون،منذ أقدم العصور كامنة في أساس كل تغيّر يطرأ على الكون،وكلٌّ تجدد وتنوّع في الحياة،فبفضل الإيقاع تصبح الموسيقى فنّاً للحركة"[٣٧]،ومن المتعارف أن البيت الشعري الواحد يفترض ضربتين على الصدور واحدة عالية والأخرى اقل قوة وواجباتهما ضبط الحركة الجمعية للأجساد"ولليد في الفضاء الجسدي مكانة متميزة ،ودلالات دينية متعددة إذ تتعلق اليد بفكرة النشاط والقيادة والقوة، وهي من شعائر التبريك والعناية الإلهية"إذ إن الإيقاع ليس حركة فحسب،بل هو نوع معيّن من الحركة ولا يمكن أن يكون الانسياب المتدفق للحركة،دون ضبط أو تنظيم ،هو الذي يمثل الطبيعة الكامنة للإيقاع، وعلى ذلك فلا بدّ من إضافة فكرة التنظيم لكي يزداد معنى الإيقاع وضوحا في الأذهان"[٣٨]،فالأيدي في الطقوس تضرب وتتحرك على وفق إيقاعات منتظمة تؤلف بوصلة للانصهار الجمعي"وكانت العلاقة بين الذراع وحركات الرقص واضحة عند المصريين،وينعكس هذا في اللغة أيضا،فقد كانت الكلمة التي تقال للغناء مرادفة لعبارة اللعب باليد"[٣٩]، ويبدو أن للأيدي تاريخ طويل من النمذجة الشعائرية،فلأهمية اليد في الموروث الديني القديم عُثر في بابل ،على برج زيدا تعلوه يد يمنى مكرسة للإله آنو،وكان يدعى برج اليد اليمنى،وحركة الأيادي المسماة مودرا من أهم الحركات الطقوسية،عند الهندوس والبوذيين،وكل حركة أو إيماءة من اليد تنبئ بوقف روحي، أو ديني معين،وتشكل مجموع هذه الحركات الرمزية القاعدة الأساسية للرقص الشعائري الآسيوي الذي يعدّ حوارا حقيقيا مع الأرباب"[٤٠]، وتتبادل الأيادي في الطقوس الشعائرية الشيعية مهمة ضبط الإيقاع في الأداء الشعائري الخالي في العادة من أية أدوات إيقاعية، على العكس من اللطم بضرب الزنجيل ،فيكون صوت ارتطام السلاسل الحديدية على الجسد موازية لتناسق الاتساق مع صوت الطبل والنحاسيات المصاحبة له في العادة أبان أداء الشعائر، لان

طقوس ضرب الزنجيل مباح فيها استخدام الطبل والنحاسيات لكونها تمارس خارج أماكن العبادة عند الشيعة،فهي أدوات تقارب صوت المطر وهو ينثر القطرات على الأرض تمهيدا لنمو البذار ،وهي الأدوات التي تغرس في روح المحارب روح التحدي التي تؤهله للمضي بعيدا في قراراته المصيرية،وكذلك هي الأدوات التي يُعزف بها في الطقوس الديونيزية [٤١]،لضخّ الطاقة الداخلية لتمزيق الأجساد ،فمهمة الإيقاع سواء كان بآلة طبل أم بدونها ضبط توقيت النغمات في القطع الموسيقية " فمثلما تتأصل الفكرة المركزية داخل الطقوس إلى رمزية مقدسة مرنة، فإن الأصوات المتداخلة والموسيقى تعمل على تركيز الرمز وتكثيفه وجعله أمراً مسلماً به،لذا يتلاشى في المناسبة الطقوسية العقل الذي يحاجج أو يتابع تفصيل الأفكار ولا ينمو سوى الذهول والاستغراق الباطني الذي يجعل الولاء غير منقوص حتما، ولعل الأثر الذي أفصحت عنه الأسطورة السومرية السابقة يدل على أهمية الصوت في إدامة الولاء"[٤٢]، والأمر ذاته يمكن متابعته في عزائيات الشور الإيراني أو في النمط الجديد المسمى الراب المهدوي الذي يبشّر به الصرخيون[٤٣] في الوقت الحاضر واتخذوه علامة لهم،وحجتهم في تبرير الترويج لرقصات الراب المهدوي أن الراب لغة عالمية يفهمها القاصي والداني، يمكن من خلالها إيصال وإفهام قضية الحسين عليه السلام لكل إنسان،فالراب بالإضافة إلى كونه لغة موسيقى مفتوحة، فانه منظم للحركة ،و كل تلك الأنماط الإيقاعية يمارس التوازن الإيقاعي مهمة الضبط والتنظيم لجمهور المؤدين للطقوس، فضلا عما تؤديه من وظائف التأجيج الانفعالي ،فـ"الموسيقى الشرقية متماهية مع الميتافيزيقا ،وهذا يتجسد في الإيقاع كما في اللحن،إن في موسيقى الشرق الأدنى والشرق لغة إيقاعية أغنى مما في الغرب،على سبيل المثال: أن إيقاعات الموسيقى الصوفية،تمثّل كلها حالات روحانية مختلفة"[٤٤]، ويمكن متابعة تلك الروحانية السائلة حينما تقرع الدفوف والطبول بمتناوبات سريعة لكي يمارس الصوفيون السنة رقصاتهم الطقوسية قرب مراقد الصوفيين لاسيما عند مرقد سيد احمد الرفاعي في جنوب العراق حيث تؤجج تلك النقرات المتوالية وتهيأ الراقصين للوصول إلى حالة الوجد والانخطاف ومن ثم تعزيز الشعور بالاتحاد في ذات الله لذلك يتحرك الصوفيون في رقصاتهم العبادية على وقع تلك الإيقاعات السريعة .

والأوزان في الأبيات الشعرية، وحركات أعضاء جسم الإنسان في الرقص. ويعني **الإيقاع** عند الفارابي: تحديد أزمنة النغم بمقادير معينة ونسب محدودة،وقد ارتبط **الإيقاع** في اللطم أو الرقص أو العمل عند الشعوب القديمة والبدائية؛ كما كان له أثر مهم جداً في تطور اللغة و يرى الفارابي" أن الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب "[٤٥] ، فالإيقاع بذلك انتظام الزمن بين نغمتين يشابهان السبب والوتد في العروض فهناك النغمة الصغيرة ذات الزمن السريع ،والأخرى

الأطول منها بزمن أبطأ، "والأزمنة التي تقع بين النقرات، منها ما هي متساوية ومنها ما هي متفاضلة، ومتى كانت متساوية،فإما أن تكون أقل الأزمنة ،وإما أن تكون أزمنة هي أمثال لأقل الأزمنة"(٤٦) ،وهي الفاصلة التي تحدث انتقالة الإيقاع وتكون محطة لفرزه أيضا وتستخدم بقوة في مراسيم العزاء لتوجيه المحتفلين وتنظيم أدائهم، فالأداء المنغّم يربط المتلقي آلياً بديناميكية سيكولوجية تجعل التطهير فعلا مبدئيا ،بما يؤديه الكلام المموسق والمؤدى بطريقة مفجعة من مساهمات تطهيرية ،ذلك " أن الانطباع الحزين الذي تورثه الموسيقى فينا يأتي بمنزلة تنفيس عن جزء من همومنا ، يمكن أن يحزن المرء في أثناء إصغائه إلى الموسيقى في حالات محددة، في إطار تطهير العواطف بالفن، ويمكن القول أن الإصغاء إلى الموسيقى الحزينة أمر مرغوب فيه، لأنه مريح للذهن، أي أن الموسيقى الكئيبة يمكن أن تكون بمنزلة علاج للشخص "(٤٧) ،والحقيقة إن الحزن الذي يبثه الأداء الطقوسي حزن مختلف لا ينتمي في جوهره للاكتئاب بقدر ما ينتمي لفرح ميتافيزيقي وبهذا الخصوص يميز جون هوسبرز بين الحزن الموسيقي والحزن الحقيقي؛أن الاستجابة العاطفية للموسيقى الحزينة هي في الواقع ليست حزنا حقيقيا بل حزنا موسيقيا ،ويقول الحزن الذي يتم التعبير عنه في الموسيقى يختلف تماما عن الحزن في الحياة ،الحزن في الموسيقى يتخذ طابعا لا شخصيا ،إن له بعدا تجريديا ...ولئن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن الموسيقى يمكن أن تكون بديلا عن اليوتوبيا"(٤٨)،أي أن الكلام المموسق الخاضع لسياق نغمي معين يتجاوز بذلك السياق دلالة الكلام الاعتيادي بما يكتنزه من طاقة ملحّنة تميل لصالح استيعاب دلالات رمزية كامنة ،وإن ذلك الخطاب سيغادر منطقة الوعي التجريبي لصالح الحلم اليوتوبي حتما.

وإذا كان رجال المنابر الوعظية اتخذوا من المقامات طريقة أداء خاصة بهم فان أرباب الإنشاد الديني اتخذوا من الإيقاع وسيلة للأداء الطقوسي لما للطبل والآلات النحاسية المستعملة في الطقوس عادة من دور مركزي في توجيه الإيقاع وتنظيمه،لأجل تحشيد روح جماعية داخل الحلقة الاحتفالية ،أن الجملة المنغمة قادرة على بلورة شعور جمعي موحد لدى الحشود المحتفلة بطريقة فاعلة وسرية" هذه الحلقة السحرية الطقوسية تلد نوعا من العدوى النفسية الجماعية في حالات الفرح وحالات الحزن، ويجب علينا دوما أن ندرك بنيتها الأساسية،وأبعادها الروحية، وأهميتها النفسية والاجتماعية والشخصية، فهي ليست وثنية رجعية مرضية، بل شفائية علاجية،دواء يُحقن به المجتمع نفسه ليستطيع الاستمرار والتخطي والفهم والبقاء والتوهم، فالحلم بُعدٌ هام في ذهنية الشعب ،أكانت قديمة أم حديثة"(٤٩)، ومن طبيعة الاحتفالات الحزينة أنها تغرس في وجدان المحتفل امتدادا وجدانيا يجعله يتوحد بالتاريخ بطريقة متخيلة ،وحيث أن العراقي شخصية حزينة بالفطرة فقد اصطبغ مجمل احتفالاته

بالحزن لكي يتقمص هويته الثقافية بحق ،فلقد تلازم الحزن مع العراقي حتى صار من انساق تكونه النفسي والثقافي ، وتحول بسبب ذلك التلازم إلى احد لذاته وصار يجد في مزادات الحزن التي يقيمها في الطقوس معنى لانتمائه فـ"هذه الطقوس هي ترسبات وجدانية هامة غيّرت الثقافة قسما منها وبدّل الإيمان القسم الأكبر، لكن هناك في قعر الذات بعد غامض أبقى تواصلية طقوسية لهذه الظواهر والتقاليد والعادات والممارسات"[٥٠]،وهي صفة طغت على معظم النشاط الوجداني للعراقي حتى إلى معظم أعماله السعيدة أو الحزينة "فبدلا من أن تقتصر ألاغاني العراقية،كأغاني الشعوب الأخرى،على تقديم شخصية المحب بآماله وعواطفه وأفكاره، نجدها تقدم شخصا أقوى منه يدحره ويحوّل أغانية إلى تفجّع ولوعة.أن المحب في أغانينا شخصية ضعيفة تكثر الشكوى من العذول،ويدحرها الحسّاد والوشاة ويلعب بها حفّار آبار أزليون لا رحمة لهم .أنهم دائما الآخرون،هؤلاء الآخرون،الذين حالوا دون أن تتحقق أحلامه...وهكذا نجد أغانينا تقدم محبا يشعر بسطوة الآخرين على حياته شعوراً لا مثيل له في أغاني الشعوب الأخرى.إنه يحس أن قوة أخرى أعظم منه تلعب بمصيره وهو يتضاءل إزاء هذه القوة حتى يفقد قدرته على السلوك ويتحول إلى السلبية" [٥١]،فالعراقي على الدوام يخاف من الآخر ويتوجس منه خيفة فلا ريب أن اختار له تحيتين لينال الاطمئنان الكافي من الآخر إذا ما علمنا إن التحية رسالة سلام واطمئنان[٥٢]، حتى تغلغل ذلك الحزن فصار هوية له فلاغرو أن نجد أن دين العراقي حزين يضج بالأذكار الحزينة تماما مثل أحلامه وإذ ترى زهية جويرو إن"البيئة الحضرية كانت تهيئ بمؤسساتها التعليمية إطارا موضوعيا مناسبا لتعليم العقائد الرسمية ونشرها ووسيطا يقوم على تضامن بين الفقيه العالم والكتابة، بينما كانت البيئة القروية الريفية مفرغة من مثل هذه المؤسسات وكانت محكومة –ثقافيا– ببنية الثقافة الشعبية الشفوية وبخصائصها، وكانت مجالا مناسبا لانتشار إسلام شعبي، وكذلك بنية النظام القبلي العشائري كانت مجالا مناسبا لانتشار إسلام شعبي، فكان النظام القبلي يساعد على انتشار هذه العقيدة"[٥٣]،فأنها تتجاهل حقيقة أن الإنسان في المدينة يتبنى دينا شعبيا بديلا عن الدين الرسمي النقي فيختار الدين الطقوسي الذي يتجلى فيه المقدس بشكل ملموس ، حتى لتبدو وجبات الغفران التي يحتاجها لترقيع الانتهاك الأخلاقي المصاحب لتجارته المدنية واضحة وجلية وملموسة أيضا ، فيما يبقى الإنسان في الريف منقطعا إلى العقيدة الأساسية التي ورثها من بيئته، ولعل الكاتبة أرادت الإشارة إلى الدين الحكومي بدلا من انعتاق ابن الريف من هوامش السلطة .

فابن المدينة يؤسس في العادة إلى احتفالات جماعية تشكل التدين الشعبي المرتبط بتمظهرات المقدس أكثر من ارتباطه بجوهر الدين، لأن الانصهار في روح الجماعة"يجعل التصديق أمرا مفرغا لا بد

منه، لأنه سيكون معنيا بتفتيت الذات وصهرها في ذات كلية جماعية"[٥٤]،وهي آلية صوفية تضمن للذات الامتلاء بالآخر وتلاشي الفردانية فيه،فـ"تلاوات الرواة والمنشدين على المحتفلين والمشاهدين،تمتزج فيها الرواية النثرية والشعر الملحن،المؤدى على أنغام الطبل والطاس والترامبيت، في المسيرات الجماعية،بينما يكون للإيقاعات الصادرة عن ضرب الصدور والأكف من قبل المجاميع المختلفة ما بين فواصل الرواية مما يشيع جوا من الرهبة وحالة من الحزن الجماعي المؤثر، تفرد بعض المبدعين بأساليب استدرار الحزن ،ومن خلال القصائد الشعبية العامية ،تأليفا، أو ارتجالا، ولكن في نفس السياق هو نوع من أنواع التعديد الحزين، تقوم بموجبه الردات الحزينة من الجموع،وتتراوح القصائد بين وصف الأحداث،إلى وصف حال الشخصيات"[٥٥]، ولعل ما يديم التلقي الايجابي والمتفاعل أن تلك الأحداث والشخصيات المرتبطة بذلك السرد تنتمي بصلة اقتران مع المقدس وأزمانه المقدسة ،لذلك يسهل انسجام المحتفلين بقوة ارتباط الحدث مع رمزية المقدس، وكل دلالة تمتزج بالمقدس تكتسب هوامش جديدة قد تكون بعيدة عن الأصل الوظيفي الذي تأسست لأجله لأن المقدس يرتبط بالإحساس أكثر من ارتباطه بالوعي وهو ما يمكن الإحساس به بقوة في رمزية الأداء الطقوسي، وفي الشعور بالتماهي الجمعي في ذات متورمة تنتمي بمجموعها للمقدس المنشود فيكون ذلك التوحد رأسمالا رمزيا لوجودها، وتأثيراته الفاعلة في أدائه المعيش اليومي داخل المدينة ،فالتدين الشعبي في نظر جويرو " كأحد أوجه هذا التدين ، تدين مضاد للعقلنة يلجأ في كثير من طقوسه إلى السحر والخرافة وهو تدين انفعالي تحركه ظروف لحظية مرتبطة بالعقل الجمعي وهو نفعي بالضرورة هدفه الحصول على مكاسب فردية غالبا ومرتبطة بالظروف المعاشية اليومية ، كدرء الخطر أو المرض وطلب المال أو البنون وغيرها من الأمور المرتبطة بالفرد أو الجماعة الصغيرة"[٥٦] ،وهو تدين يرتبط بالمقدس أكثر من ارتباطه بالدين نفسه كمنظومة قيمية كبرى وشاملة،، ويتيح الصوت في الاحتفال الطقوسي أن يكون بوصلة الجذب للجماعة المحتفلة، فيؤلف الصوت سواء كان احتفاليا أم شعائريا نقطة التواصل الرمزية بين الجماعة اتجاه الهدف الذي يجتمع لأجله الحضور، وبالرغم من أن الصوت لن يكون بديلا للكلمات لكنه سيكون محفزا على حسن استقبالها، فالكلمات بغير أداء يضيف حواشي جديدة من الدلالة على دلالتها المعجمية تكون ألفاظ مجردة، فالإلقاء أو الإنشاد يسمح للمنشد مدّ كلمات معينة والجهر بأخرى بما يسمح لشد انتباه التلقي إلى اقتراح معنى يريده"إن قوة الكلمات ترتبط حتما بتشكيلية الصورة التي تفرزها،وهو التحويل الذي تتيحه الطقوس بشكل جلي لأن التكرار يحرض الشعور على ممارسة دور توطين الإحساس بالماهية وتجسيد الانتماء"[٥٧]،أي أنه سيكون الوسيط الناقل لنقول الشعور من مستوى الخمول إلى مستوى التوثب

والاستعداد للتقمص ، فيكون ذلك الشعور مركز القيادة أو العتبة المؤهلة لطقوس العبور التي يطغى عليها وجود نزعة إلى حلّ الصّراعات، أو على الأقلّ حلّ التّوتّر الملازم لأيّ تنظيم اجتماعيّ قائم على مجموعات أسريّة أو نظام أساسيّ فيكون سببا للشعور بالصفاء والاصطفاء،فهو "انتقال من عالم الألفة ،إلى عالم الغموض،ومن وضعية اجتماعية معروفة،إلى وضعية جديدة مجهولة،ومن فضاء مدنّس إلى فضاء مقدس،وكان من موجبات اجتياز العتبات والبوابات والحدود المسوّرة والضفاف،أن يقوم المرء بإجراءات من الاحتياط،إذ نُظر إلى عملية الانتقال هذه، بأنها عملية تنطوي على مخاطرة نفسية ومادية"(٥٨)، وطقوس العبور يصاحبها في العادة طقس القلب وهو الطقس الذي يتشكل بالأساس على تغير البنى الاجتماعية فيقوم الأغنياء مثلا بخدمة الفقراء بمنتهى الرضا والحبور المؤقت وهو ما سيشعر الهامشيون والمحرومون بانتشاء زائف ينتهي بانتهاء المراسم "فطقوس العبور حسب فيكتور تورنر هي تلك الطقوس التي تعبر عن انتقال شخص ما أو مجموعة من أشخاص من مكانة اجتماعية معينة إلى مكانة اجتماعية أخرى ، معينة أيضا، فهي تتم عند كل نقطة تتغير فيها المكانة دون ...فحسب نظريته يتكون كل طقس عبور من ثلاثة أجزاء أو ثلاثة مراحل أولاها الفراق أي إي انقطاع العابر من مكانته السابقة في المجتمع وثانيتها الهامشية أو العتبية ، أي طور انتقال يقضيه العابر على هامش المجتمع ..أما المرحلة الثالثة فهي إعادة التجمع في المجتمع أو إعادة الاندماج في المجتمع"(٥٩)، ولا يمكن لطقس العبور أن يتم بغير توفير مناخ رمزي يساهم في تهيئة الأسباب الكفيلة بإنجاح عملية الدمج والمحو التي تمارسها تلك الطقوس ،ويصبح دور القصيدة والمنشد معا توفير السبل الكافية لكل المستغرقين في الشعور بالهامشية التي يشعر بها الخارج عن الجماعة للانضواء في بوتقة الشعور بالكلانية والتوحد والتقمص الذي يوفره المناخ الطقوسي السائد،إذ يدخل الإنسان إلى الاحتفال الطقوسي معبئا بفكرة امتلائه بالذنوب والخطايا التي لا يمكن محوها إلا بعملية تقمص رمزية مع المقدس المحتفى به في فكرة مقاربة لفكرة الفادي المسيحية التي تتلخص بحمل يسوع المسيح لخطايا جميع المؤمنين به بعملية استبدال رمزية ،فـ"الانفعالات التي تتولد بفعل جماعية الطقوس تصنع محرضات كافية لقلب الفطرة التي جبل الإنسان عليها،يتحول معها الإنسان إلى موالٍ هستيري لأنه سيكون خاضعا لانفعالات مهيمنة تذوب أو تتلاشى في سطوتها الذات الفردية،كنتيجة من نتائج العدوى الذهنية والوجدانية التي تصاحب الفعل التحريضي الذي يقوم به التكرار،فضلا عن سلطة النص المستقبل وانتمائه إلى فضاء غيبي يجعل كل حركة مهما كانت عشوائية ذات معنى روحي"(٦٠)، إذ يتولى المنشد أو الرادود دور الوسيط الثقافي الذي من خلال الشعري فانه يؤجج الإحساس لدى السامعين سواء من خلال الكلمات الوجدانية المؤثرة أو من خلال

اللحن الجنائزي المثير للعاطفة إلى زيادة الإيهام بالوصول الجماعي إلى عملية الاصطفاء والاقتراب من المقدس[٦١]وهو اصطفاء موجود بقوة في تلك الأجواء في نظر الحاضرين تساعدهم في تخمير ذلك الحركة الدورية المتكررة المصاحبة للأداء الشعري وهي حركة "تزرع اليقين لدى الأتباع وتديم عرى التوحد،فإنه من جانب آخر يثري الاعتقاد وينميه ويزيد تماسكه من خلال ردة الفعل الجماعية داخل الطقس التي تصهر الشعور في بوتقة اصطناعية تجعل التصديق أمراَ مسلما،إذ ينتقل الإنسان عبر الطقوس من التأمل إلى الحركة ومن التفكير في العوالم المقدسة إلى اتخاذ مواقف عملية منها،فنتقرب منها أو نسترضيها أو نسخّر قواها لمصلحتنا،فإذا كان المعتقد حالة ذهنية فإن الطقس حالة فعل من شأنها إحداث رابطة، وإذا كان المعتقد مجموعة من الأفكار المتعلقة بعالم المقدسات ،فإن الطقس مجموعة من الأفعال المتعلقة بأسلوب التعامل مع ذلك العالم ،إنه اقتحام على المقدس وفتح قنوات اتصال دائمة معه"[٦٢] ويتولّى القارئ أو المنشد في تلك الحالة إدارة الحماس داخل المجموعة باتجاه إنعاش الهستيريا الدينية أو الطائفية لدى السامعين وتكثيف الشعور بالتطهير ،فالقصيدة المقروءة بطريقة إنشادية في المكان الديني أو للسبب الديني تكتسب دلالة تصديقية من محايثتها للمقدس وتكون بمرحلة تالية دليلا مضافا له بوصفها جزء من تراثه الطاهر وهو ما يفسر لنا "كيف يحوّل فن القصيدة حدثا ما أو واقعة تاريخية إلى طقس أو أسطورة، ومن ثم يغيّرها من حدث عابر إلى رسالة دائمة ومتجاوزة وجودها اللحظي" [٦٣]، فالمؤذن أو المنشد أو القارئ للدعاء يصبح في مركز الطقوس ومنه تتشظى المعرفة الدينية بالمقدس لكونه في تلك اللحظات يكون الأكثر ارتباطا بالمقدس وتجلياته فلا غرو أن يصبح نقطة البركة في نظر الكثيرين تمسح يده أو بعضا من جسده لكي يلامس العابد بعضا من المقدس الذي حل مؤقتا في ذلك النائب عن المقدس،على وفق ذلك يمكن القول"أن حركة المجتمعات كذلك حركة الأفراد،تقوم على آلية طقوس العبور التي تتدرّج من الوقوف،إلى الانتظار،ثم العبور،والدخول،فالاندماج.حركة مركبة لا تتوانى عن التجمّع والتحلل،عن الحياة والموت،عن التبدل والجمود.فطقوس العبور هي جدلية الجذب والنبذ ،والدخول والخروج،وهي تتناغم مع جدلية الحياة عينها،بل هي حركة المجتمع في مراوحته على ما يراه بيار بورديو،المراوحة بين حركة الانفصال ،التي تكرّس الاختلاف والتمايز بين الأفراد،وحركة الاندماج التي تمثل نسيج الائتلاف ولحمة التجانس"[٦٤]،وتقوم الموسيقى بفعل التحريض الوجداني للجماعة لأجل أن تمزج الشعور العام في مجال متحد من الانفعال بفعل التزامن المتعاقب الذي يفرضه اللحن على السامعين سواء كان ذلك المزج يعتمد على الصوت الموسيقي أو إيقاع الطبل الذي يوزع عبر دقاته المتوالية والمنتظمة الوقت نظاما ثابتا يجعل السامعين يؤدون الحركة إن وجدت أو ينشدون النشيد بتناغم ونظام

ثابتين، لاسيما أن الإنشاد الديني في العادة يصاحبه تثقيف محايث بالحدث الديني الذي يهيمن على شعور السامعين بانتقالات عبر الزمن يشعر بها المحتفل ، وهي الانتقالات التي تغذيها لغة خاصة بها فـ"لغة الطقوس لغة إيقاعية سريعة ومكثفة تسعى لإدامة سلطة الانفعال وتحرير قواه الخفية، عبر دمجه بمنظومة متسارعة وغيبية تديم التسليم لها"[٦٥]، وإذا كانت الحركات الصوفية لم تمتثل لسلطة المنع الديني في استعمال الآلات الموسيقية داخل المعبد واعتباراها أدوات شيطانية ، حتى نجد أن آلة البزق أصبحت لازمة للتصوف التركي والفارسي ،فان المنشد الديني العراقي استعاض عن الموسيقى بالأنغام المنتظمة عبر أوزان شعرية مشحونة بالشجن، تجعل الموالين يتلقون النشيد الديني بنفس الحماس الذي يفرضه الصوت الموسيقي، فالمنشد أو الرادود في حالة الشعائر الشيعية مثلا يجعل من أهزوجته الدينية التي يرددها للموالين تنتظم في نسق موسيقي مكرر فتؤدي ذات الغرض الذي تؤديه الموسيقى بلا آلات موسيقية فلاغرو أن نجد أن معظم الأناشيد الشيعية جاءت على وفق أوزان شعرية وموسيقية مثيرة وجذابة،فـ"هذه الطقوسيات الشعائرية التي تشكّا كونا منظما حسب عبارة كليفورد،بوساطته يؤول المسلمون العالم من حولهم، ويعيشون حياتهم في ضوء تأويلهم هذا،وتستخدم التيارات الإسلامية النشطة هذه المنظومة الرمزية الشعائرية لشدّ أزرها في العديد من المواقف السياسية، وتحولها أحيانا إلى موضوع مركزي"[٦٦].

وإذا كانت الحركات الصوفية الإسلامية لم تحرّم وجود الآلات الموسيقية في المساجد لأداء المواليد والاحتفالات الدينية المعروفة فان المذهب الشيعي تشدد في منع ذلك فاستعاض المنشدون عن ذلك المنع بممارسة إيقاعية فريدة تفننوا في تطويرها وزيادة تأثيرها حتى أصبحت كل الطقوس الشيعية تؤدى على وفق إيقاعات سمعية يصاحبها شراكة جسدية تعوض غياب الموسيقى، ذلك أن حركات الجسد المتشابهة والمتزنة في زمان محدد ومكرر لها فاعلية الموسيقى في تنظيم المحتفلين وجعل اداءهم منتظما ومتوازنا.

النشيد والدين

ابتدأت الأناشيد الدينية مع بداية بحث الإنسان عن مقدس يحتمي برمزيته فيحتوي قلقه، وللآن يقال في اللغة الدارجة للتوسل الذي يقوم به الإنسان عند الولي الذي يقدسه (إنخاه) المشتقة من اصطلاح نخوة وهو اصطلاح يقارب الاصطلاح الآشوري ناگو أو ناقو والذي يحيل إلى النداء الحزين "وتعني كلمة ناقو في الآشورية الحزن، ويجب أن تربط هذه الكلمة بكلمة نهى العبرية ونوح العربية(أغنية الحزن)"[٦٧]،فالطلب من الولي المقدس لا يتم بلغة اعتيادية إنما يجب أن يكون مدججا بإيقاعات منغمة وهو ما يفسر لنا أن الأدعية الدينية لا تقرأ إلا منغمة ليكون أفق انتظار استجابتها

متخيلا.و في الحقيقة يقوم كثير من الشيعة مثلا بالإقامة عند الأضرحة المقدسة لكي (ينخون) الإمام ليفرج عنهم همومهم واحتياجاتهم، ويتم ذلك عادة عبر آلية ندب منغّمة "فكلمة إنخو الاكدية تقابلها بالعربية النوح والنواح ،وبالعبرية نيهي وكلمة صاريخو الاكدية تقال لكاهن المناحة وللطاووس، وصوت هذا الطائر هو بالفعل أشبه بالمناحة ،ثم أن صيرخو الاكدية تعني أغنية "[٦٨]،وقد كانت الأناشيد السومرية أغانٍ وتراتيل تغنى في المعبد حتى أطلقت السومرية والآشورية من بعدها على كاهن الغناء اصطلاحي زمارو و نارو ،"فالكاهن نارو يقابله في الأكدية نار كانت وظيفته العزف والغناء في المناسبات المفرحة كالزواج وطقوس واحتفالات رأس السنة والاحتفالات الخاصة ذات الطابع الديني المفرح، أما الكاهن زمارو فهو منشد وعازف من نوع خاص،ويكمن الاختلاف بين كل من النارو والزمارو بأن النارو يقوم بدوره في القصر والمعبد ويقوم بالغناء بمصاحبة العديد من الآلات الموسيقية بينما يقوم الزمارو بأداء الأغاني البسيطة والشعبية وهو مغنٍّ غير متدرب، بالإضافة إلى النارو والزمارو هناك كاهن أخر مهمته العزف والغناء في المناسبات الحزينة ويطلق عليه المصطلح السومري كَالا ويقابله في الأكدية كَالوم وكانت وظيفتهم الأساسية تهدئة قلب الآلهة بالغناء والموسيقى،كما كانت وظيفتهم الغناء أو العزف في المراثي والطقوس الجنائزية التي تصاحب الدفن سواء للملوك أو لعامة الناس،أو في حالة توقع وقوع الكوارث من قبل الكهنة كالزلازل""[٦٩] ،وهو ما يعني أن العازف والمغني في الأصل كان موظفا دينيا في الحضارات القديمة قبل أن يصبح هاويا جماليا يبتعد عن المعبد في مرحلة تالية ،في ظل سياسات التحريم التي جعلت منه منبوذا، ، وقد كان السومريون يسمون الترتيل ب(شير)وربما في هذه الكلمة ما يشير إلى الشعر،رغم أن كلمة شعر في السومرية هي(سر) ،ويقابل كلمة تراتيل بالأكدية زمارو،أما كلمة شعر بالأكدية فهي(شيرو)"[٧٠] ، ولست هنا بمقام عقد المقارنة بين لفظة الشعر السومرية سر وامتدادات لفظة السر العربية إذا ما علمنا أن منطقة الشعر على الدوام كانت منطقة الأسرار إلى الحد الذي جعل الثقافة العربية تجعل الشاعر يرتبط بعالم الجن وهو عالم أسرار حتما،ومن الجدير ذكره بهذا المجال أن فقه اللغة العربية أكد على وجود علاقة اقتران بين السحر والجن والموسيقى حتى أن"العربية تطلق على صوت الجن العزف"[٧١]،لما تفترضه من شحنات سحرية لدى الموسيقى وتأثيراتها الغامضة لسامعيها،ولعل لذلك الاقتران الأوّلي علاقة ما مع تحريم الموسيقى في مرحلة تالية،وإن كان جورج فارمر يعتقد أن التحريم من"وضع لاهوتيي العصر العباسي ،أولئك اللاهوتيين الذين حسدوا الموسيقى والموسيقيين لما لقوه من تشجيع عظيم"[٧٢] ، لكن اللافت أن كلمة شير ومشتقاتها الصوتية تحيلنا حتما إلى اقترانات دلالية فـ " هذه الكلمة مشتركة في جميع اللغات السامية:هناك كلمة الشعر وكلمة السورة،وفي الاوغاريتية شير

يعني يغني،وفي العبرية شير يغني ومنها شير هشريم أي نشيد الإنشاد،وفي الآرامية شور،ثم أن كلمة شور السنسكريتية تعني يغني أيضا"[٧٣]،فيما يذهب هنري جورج فارمر إلى أبعد من ذلك محيلا اللفظ أساسا إلى الغناء وليس إلى النظم، أو فلنقل أنه يدمج وظيفة المغني بوظيفة الشاعر ، إذ يرى"أن أصل كلمة الشاعر عند العرب يرجع إلى شارو أي رئيس المغنين في الآشورية،وتسمى الترتيلة الآشورية شيرو ،ونلمح فيها كلمة شعر ويسمى المزمور في الآشورية زمارو ،ويرادف في العبرية زمرا–أغنية ومزمور ،ومن المؤكد أن أصل شجو الآشورية ومعناها مزمور التوبة هو أصل شجايون في العبرية وشجن في العربية،وبنفس الطريقة يمكننا أن نربط بين كلمة ألو في الآشورية ومعناها النواح وكلمتي إلال في العربية ولوال في العربية وفي الحقيقة قد تجد كلمة شدرو الآشورية،ومعناها الإنشاد،قرابتها مع كلمة إنشاد العربية"[٧٤]،وفي الحقيقة يعدّ الإنشاد الديني ضرورة دينية واجتماعية يحرص المعبد والحاكم على ديمومته وإنعاشه بما يديم الطمأنينة عند الإنسان من جهة ويزيد من حماس الذابين عن الدولة آنذاك في الحروب لما للموسيقى والنشيد من قدرة سحرية على صناعة الإقدام، وتعدّ" الطبقة الثانية من طبقات الموظفين الدينيين الذين عدّوا موظفين رسميين في طاقم المعبد كانوا يعرفون باسم الكالو وترجمتها كاهن الابتهالات الدينية...لكن الوظيفة الرئيسة للكالو كانت الإنشاد "[٧٥] ،وإذا كانت وظيفة الكالو الإنشاد فان ذلك يحتم وجود طبقة كاملة خاصة بالغناء والعزف وهو ما يشير إليه هاري ساغز بوضوح حين يشير إلى وجود "طبقة من الناس قد كرسوا أنفسهم للموسيقى،وكانوا يقدمون موسيقى الصوت والعزف على الآلات الموسيقية، وكان الشخص من هذا النوع يسمى نارو والمؤنث نارتو وكان الموسيقيون يذكرون إلى جانب الكالو في الطقوس في المعابد ولكن مراتبهم الاجتماعية كانت أدنى من هؤلاء"[٧٦]، ثم تغلغلت الأناشيد الدينية عند الإنسان القديم لتكون عونا له في شدّ العلاقة الرمزية له مع المقدس إذ تشكل تلك الأناشيد شكلا من أشكال اللغة التجريدية محاولة منه في الاقتراب نت مقدساته. قبل أن يصبح ذلك جزء ضروريا من لوازم الإيمان في اليهودية والمسيحية حيث أنشأت الكنيسة فرقة موسيقية ملحقة بكل كنيسة لها كورالها المهيأ لتلاوة الأناشيد والابتهالات الدينية الضرورية لشحن الإيمان عند الأتباع. وقد أدرك الآشوريون ما كان للموسيقى من أثر فعال في تأجيج معنويات المقاتلين ، لذا فقد استثمروها في إثارة الحماس بنفوس الجنود أثناء مسيرتهم للحرب وإبان حلهم في المعسكرات في بلادهم وهي الطريقة التي استمرت طويلا عند معظم شعوب المنطقة حيث يقرع للحرب بالطبل لما لصوت الطبل من تأثير معنوي هائل في نفوس المقاتلين"والطبل الذي على شكل طاس كان يدعى بالأكدية ليليسو،وفي نص بابلي متأخر يصفه بأنه يصنع من البرونز،ولا بدّ أن صوته كان يشبه صوت النقارية أو الطبلة، وهو صوت عميق

،وحزين، ويوقع الرعب في النفوس،ليكون تأثيره قويا في الطقوس السنوية الكبيرة والمناسبات الدينية التي كان يستعمل فيها،وخاصة عند خسوف القمر أو كسوف الشمس،وكانت هذه العادة تمارس في العراق حتى وقت قريب، اعني الضرب على طبل أو طست أو صينية عند خسوف القمر،إذ يعتقد أن من شأن أصوات القرع على هذه الآلات إفزاع الحوت الذي يبتلع القمر عند الخسوف،وإجباره على إطلاق سراحه"(٧٧)، فالقرع بصوت عالٍ،ذاك الذي يؤديه الطبل له علاقة سايكولوجية مع تحفيز المتلقي نحو مزيد من الاستسلام، وفي ظني إن ادعاء قسطند رزق "أن أقدم الآلات الموسيقية كان للنفخ –بناء على ما أيّده قدماء المؤرخين– ،المزمار والبوق والناي،وربما كان الأخير أقدمها وهو أول آلة أخذها اليونان عن المصريين القدماء"(٧٨) ، لأني اعتقد أن الطبل كضابط إيقاع سبق الآلات النفخية في مصاحبة الغناء البدائي للإنسان ، لتوفره وسهولة اقتنائه،إذ أن النقر على الخشب أو الدف متوفر وقريب من الإنسان على عكس الآلات النفجية التي تحتاج إلى مهارة وتجريب حتى يكتشفها، فضلا عما يوحي به كلام رزق من محاولة تأسيس ريادة مصرية لاختراع الناي وباقي الآلات النفخية، متناسيا أن أول أغنية حب في التاريخ كما يقول صمويل كريمر كانت في ارض الرافدين(٧٩)، وقوله أول أغنية يفترض أنها ملحّنة وعلى أنغام موسيقية معينة لذلك تؤدى كل موسم، على أن ذلك الاستنتاج لا يلغي أن القصب مادة متوفرة بقوة في أهوار العراق حيث عاش السومريون والاكديون حيث صنعوا من القصب "الناي ذا المبسم القصبي الذي كان يدعى ناي أو نايو (ويذكرنا بلفظة الناس العربية) وهذا الأخير كان يستعمل في المناحات،والكلمة بحد ذاتها تفيد معنى الندب والحزن،ولا بد أنها مشتقة من مادة أنّ يئنّ ففي أسطورة عشتار وتموز : تنوح آلهة الحب على عشيقها قائلة : لقد أصبح قلبي كالناي الحزين وفي التوراة يرثي ارميا النبي خراب مآب قائلا: إن قلبي يبكي على مآب كالقصب"(٨٠) ،ويُعتقد أن الآشوريين هم أول من شكلوا الفرق الموسيقية العسكرية التي تضم مجموعة من العازفين على الآلات، في حين كانت الموسيقى ، قبل ذلك ، مقتصرة على الحفلات الغنائية والرقص ،فـ"الموسيقى تتخذ بعدا سايكولوجيا وتعبيريا إضافيا،على سبيل المثال الصيحات التي يطلقها المحارب في القتال ،كما أن لها مفعول السحر أيضا..إن الفكرة المموسقة أو الملحنة هي أكثر شكلانية،وعمومية،أو أكثر غموضا وسحرا من الفكرة نفسها التي يعبر عنها بكلمات محضة ،لأنها في الأولى ترتدي إطارا إيقاعيا،وفي اللغة يحصل شيء مماثل في الأمثال، وهذا ما يجعل الأمثال شائعة عند الشعوب البدائية"(٨١)

وينقل الطبري أن مجموعة من النسوة بقيادة هند زوجة أبي سفيان كن يضربن بالدفوف وينشدن بطريقة إيقاعية لأجل رفد الحماس في جنود قريش بمعركة أحد :

نحن بنات طارق إن تقبلوا نعانق
ونبسط النمارق أو تدبروا نفارق
فراق غير وامق (٨٢)

ولو نظرنا للأذان الإسلامي نجد أنه محاولة تنغيمية أولى عند المسلمين كانت نشيد اليثاربة عند قدوم الرسول الأكرم إليهم بنشيد طلع البدر حيث يذكر ابن كثير ان نساء وصبيان المدينة خرجوا يقولون:

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا ما دعا لله داع (٨٣)

كما يمكن اعتبار الأذان الإسلامي من الأناشيد الأولى بالعهد الإسلامي وان بدا انه كان متأثرا بنداء ادوناي الوهيم اليهودي الذي كان يتلى من مكان عال عند اليهود ،وهو وأن كان يؤدى خاليا من التنغيم لكنه تبعا لبداياته يظل أداء صوتيا يماثل النشيد الديني البدائي إذ"لا يعتبر الآذان موسيقى،إلّا أنه موسيقي الوقع حقيقة ...فكل عبارة ،عندما تتكرر، تصبح أشدّ طولا وأكثر حلية"(٨٤).

وفي ظني أن عبارة الله أكبر التي وردت في الأذان الإسلامي جاءت ردة فعل على الأناشيد الدينية السائدة في الديانات الأخرى لاسيما أنشودة ادوناي الوهيم والتي تعني الله السيد على كل شيء لاسيما أن الأذان الإسلامي لم يتشكل بنص مقدس صريح بذلك أو حديث نبوي وإنما تشكل بحلم لأحد الصحابة محاولة منه لإيجاد طريقة فعالة في الدعوة للصلاة ، لذلك جاءت عبارة الله أكبر في مجال المزايدة على الإيمان لدى الرهط الأول من المسلمين الذين كان ينتمي لهم الصحابي الذي حلم بنموذج الأذان،على الرغم من أن البعض يعتقد أن قوله تعالى وربّك فكبّر "(٨٥) ،إيذان سماوي باستعمال التكبير إلى جانب اسم الجلال ،لكن قراءة بسيطة للتراث الجاهلي تجعلنا نجد نظيرا لذلك التعبير في أشعار الجاهليين في وصف الإلهة التي يعبدونها بقول اوس بن حجر::

وباللات والعزى ومن دان دينها وبالله، إن الله منهن أكبر (٨٦)

وفي اعتقادي أن الرواية التي يوردها البعض عن تكبير عبد المطلب بعد نجاة ابنه عبد الله حينما ضرب الأقداح فخرجت على الإبل فكبر عبدالمطلب وكبرت الناس معه رواية ايدولوجية صنعتها المؤسسة الدينية لشرعنة وجود الله اكبر بزمان مقدس قبل ظهور النبي محمد (٨٧)

ومثله رواية القرطبي في تفسيره "أنه لما نزل قوله تعالى " وربك فكبّر" قام رسول الله صلى الله عليه وسلم يومئذ وقال الله اكبر فكبّرت خديجة وعلمت أنه الوحي من الله تعالى" (٨٨)

لكن الصيغة الصوتية الموسقة لمواعيد الصلاة المتمثلة بالأذان تحمل دلالات وظيفية تتعلق بتجربة المقدس على وفق صيغة جديدة على الواقع العربي آنذاك ، فيمزج بين الشعر الذي يحمل هوية عميقة

في وجدان العربي وبين الموسيقى التي تحمل بصمات الموسيقى التي لم يحتفل بها المناخ الديني في بواكير الدعوة الإسلامية وهناك تقليد في تركيا العثمانية التي أولت أهمية خاصة للأذان أن يؤذن بنغمية خاصة بكل وقت للصلاة من اجل اجتذاب أمزجة الناس لصالح تنويع مشوق ،وليتمكن فاقدو البصر من معرفة مواقيت الصلاة،فيستخدم مقام الصبا في أذان الفجر لما يتميز به من هدوء وما يبثه في نفوس الناس من خشوع وسكينة، ويرفع أذان الظهر في تركيا العثمانية على إيقاع البيات أو مقام العشاق لما يتميز به من سرعة وحركية تتوافق وحركة الناس في الأسواق أبان ذروة النهار، وفي أذان العصر يرفع الآذان على مقام الرست لفخامته ووقاره ولما تبثه تموجات نغماته من سرور وبهجة موازية لطمأنينة الصلاة التابعة له،أما آذان المغرب فيرفع على مقام السيكَاه السريع المتواءم مع نمطية السرعة المفترضة في وقت المغرب،وفي أذان العشاء يرفع الآذان على مقام الحجاز لهدوء نغمته التي تتوافق مع سكون الليل(٨٩) .

الخاتمة:

في العادة يخترع الإنسان المقدس ليخضع له بمرحلة تالية لذلك الاختراع عبر مجموعة إحالات وظيفية تنقل المدنس من مجاله الدنيوية إلى مجال جديد بنتيجة مجموعة حواشي يبتكرها الإنسان له كفيلة بإنتاج ماهية مغايرة لأساس تكوينه الوجودي ، كما أنّ نزع القدسية عن المقدس يعيد تحويله إلى دنيوي، ومن ثم يفارق تجلياته السابقة التي كانت تختط له مهابة سرية تجعله بمنأى من النقض او المحاكمة. المقدس يكتسب وظيفة مختلفة تتصل بالموقع الذي يعطيه لمعنى الحياة الإنسانية، وللاطمئنان النفسي الداخلي الذي يسعى إليه الإنسان في مواجهة مشكلات الحياة. لأنه سوف يوفر على الإنسان صعوبة أسئلة التي تحاصره عبر الإحالة على أجوبة جاهزة تحمل الأمان في ما تطرحه. وقد حاول البحث الإجابة على السؤال التاريخي للموسيقى بوصفها أصلا مقدسا تحول إلى مدنس تدريجيا لكن الإنسان بحنينه للأصل الأول لها حاول مزجها مع اعتبارات مقدسة ليكسبها بعضا من وهجها القديم الذي كان لها ببواكير الوعي الإنساني.ومناقشة الأسباب الروحانية والوجدانية التي جعلت من الموسيقى وسيلة يقترب بها ومن خلالها للقوى المطلقة التي يخضع لها ."

مصادر البحث

١. **القرآن الكريم**

٢. **الكتاب المقدس–التوراة**

٣. الأبعاد الدرامية في السير الملحمية الدينية : ،فاروق اوهان ،دار الانتشار العربي بيروت ٢٠٠٦ ط١

٤. الأساطير المؤسسة للعقل الثقافي العراقي : د.ناجي عباس مطر الركابي دار تموز للطباعة والنشر دمشق ٢٠١٢ ط١

٥. أسرار الموسيقى : علي الشوك دار المدى للثقافة والنشر دمشق سوريا ٢٠٠٣ ط١

٦. الإسلام الشعبي –زهيه جويرو دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت٢٠٠٧ط١

٧. الإسلام بين الشرق والغرب : علي عزت بيغوفيتش، ترجمة، محمد يوسف عدس، مؤسسة بافاريا، مجلة (النور الكويتية)، ط، الأولى، بيروت، ١٩٩٤م

٨. الأطوار الحسينية : الشيخ رضا الطويرجاوي دار المرتضى للطباعة والنشر بيروت ٢٠١٢ ط١

٩. البداية والنهاية الحافظ بن كثير مكتبة المعارف بيروت ١٩٨٨ ط٦

١٠. البيان في تفسير القران السيد أبو القاسم الخوئي طبعة أنوار الهدى إيران ١٩٨١ ط٤

١١. تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم د.صبحي أنور رشيد المؤسسة التجارية للطباعة والنشر بيروت ١٩٧٠ ط١

١٢. تاريخ الرسل والملوك : محمد بن جرير الطبري تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم دار المعارف مصر ١٩٦٧ط٢

١٣. تاريخ الموسيقى العربية : هنري جورج فارمر ترجمة حسين نصار المركز القومي للترجمة القاهرة ٢٠١٠ ط١

١٤. التجزيئية في المجتمع العربي : دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٤ط١

١٥. جامع البيان عن تأويل آي القرآن محمد بن جرير بن يزيد الطبري المحقق: محمود شاكر أبو فهر – أحمد شاكر أبو الأشبال الناشر: مكتبة ابن تيمية تصويرا من نسخة دار المعارف الأصلية السعودية ٢٠٠٨ط١

١٦. الجامع لأحكام القران: محمد بن احمد بن ابي بكر القرطبي تحقيق عبدالله بن عبدالمحسن التركي مؤسسة الرسالة بيروت ٢٠٠٦ ط١

١٧. الجذور العراقية القديمة للفنون الشعبية اليوم ،حسين الهلالي ،مجلة ميزوبوتاميا العدد ١٥في سنة٢٠٠٨ .

١٨. الحداثة ويقظة المقدس ،أحمد زين الدين ،بيسان للنشر والتوزيع بيروت ٢٠١٥ ط١

١٩. حضارة العراق ، مجموعة مؤلفين دار الحرية للطباعة بغداد ١٩٨٥ ط١

٢٠. ديوان اوس بن حجر تحقيق محمد يوسف نجم الدين دار بيروت للطباعة والنشر بيروت١٩٨٠ ط١

٢١. الزمن ونسيج النغم : ثروت عكاشة الهيئة المصرية للكتاب القاهرة ١٩٩٦ ط٢

٢٢. صحيح البخاري ؛ محمد بن إسماعيل البخاري الناشر: دار ابن كثير – دمشق بيروت ٢٠٠٢ ط١

٢٣. الطبقات الكبرى محمد بن سعد الزهري دار صادر بيروت ١٩٦٨ ،

٢٤. عظمة آشور هاري ساغز ترجمة اسعد خالد عيسى دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر٢٠٠٨ ط١

٢٥. علم الاجتماع الديني الإشكالات والسياقات: د.سابينو اكوافيفا، د.انزو باتشي ترجمة د.عزالدين عناية هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث(كلمة) ٢٠١١ ط١

٢٦. عوالم من الموسيقى جيف تود تيفون ترجمة حسام الدين زكريا ،المركز القومي للترجمة القاهرة ٢٠١٦ ط١
٢٧. القصيدة العربية وطقوس العبور –دراسة في البنية النموذجية :٥٨–٥٩–٦٠ سوزان ستيتكيفيتش مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق : مجلة المجمع العلمي العربي سابقا لسنة ١٩٨٥
٢٨. القصيدة والسلطة=الأسطورة،الجنوسة،المراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية : ٨٠–سوزان بينكني ستيتكيفيتش ترجمة حسن البنا عزالدين ، المركز القومي للترجمة القاهرة ٢٠١٠ ط١
٢٩. الكاكائية في التاريخ: : عباس العزاوي طبع شركة التجارة والطباعة المحدودة بغداد ١٩٤٩
٣٠. كامل الزيارات : بن قولويه القمي تحقيق الشيخ جواد القيومي مؤسسة النشر الإسلامي قم إيران ١٤١٧هـ
٣١. كتاب الموسيقى الكبير : لأبي نصر الفارابي تحقيق غطاس عبد الملك خشبه دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧ط١
٣٢. متون سومر : –خزعل الماجدي الأهلية للنشر والتوزيع الأردن ١٩٩٨ ط١
٣٣. مع الموسيقى : فؤاد زكريا مؤسسة هنداوي للطباعة والنشر القاهرة ٢٠١٧ ط١
٣٤. المعجم الأوسط" الطبراني ، سليمان بن أحمد بن أيوب بن مطير اللخمي الشامي تحقيق طارق بن عوض الله محمد أبو معاذ – محسن الحسيني الناشر: دار الحرمين السعودية ١٩٩٥ ط١
٣٥. المقدس والمدنس ميرسيا الياد ترجمة المحامي عبد الهادي عباس دار دمشق للطباعة والنشر سوريا ١٩٨٨ ط١
٣٦. من ألواح سومر صمويل كريمر ترجمة طه باقر مكتبة المثنى بغداد مؤسسة الخانجي١٩٦٠ط١
٣٧. الموسيقى الشرقية والغناء العربي : قسطند رزق دار كلمات عربية للطباعة والنشر القاهرة ٢٠٠٠ط١
٣٨. الموسيقى بين الشرق والغرب: علي الشوك منشورات الجمل كولونيا ألمانيا ١٩٩٧ ط١
٣٩. نيتشه وجذور ما بعد الحداثة : احمد عبد الحليم عبد الله دار الفارابي بيروت ٢٠١٠ ط١
٤٠. قيدا نصوص هندوسية مقدسة –دراسة مقارنة .د .منذر الحايك دار صفحات للدراسات والنشر دمشق ٢٠١٨ ط١

الصحف والمجلات والمواقع الالكترونية

١. جريدة الخليج الاماراتية مقال بعنوان الاكابيلا موسيقى الاصوات البشرية في ٢٠/٤/ ٢٠١٧
٢. موقع تركيا بوست الالكتروني https://www.turkey-post.net/p-١٢٥٧٥/

اقتباسات البحث

(١) علم الاجتماع الديني الاشكالات والسياقات: ١٠ د.سابينو اكوافيفا، د.انزو باتشي ترجمة د.عزالدين عناية هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث(كلمة) ٢٠١١ ط١

(٢) المقدس والمدنس :١٦ ميرسيا الياد ترجمة المحامي عبدالهادي عباس دار دمشق للطباعة والنشر سوريا ١٩٨٨ ط١

(٣))الإسلام بين الشرق والغرب : ١٤٨ علي عزت بيغوفيتش، ترجمة، محمد يوسف عدس، مؤسسة بافاريا، مجلة (النور الكويتية)، ط، الأولى، بيروت، ١٩٩٤م

(٤) ينظر فيدا نصوص هندوسية مقدسة –دراسة مقارنة :٨٨-٨٩د .منذر الحايك دار صفحات للدراسات والنشر دمشق ٢٠١٨ ط١ ان كتاب الفيدا يقسم بالواقع إلى أربعة اقسام الكتاب الأول هو الريغ فيدا أي ترانيم المعرفة وفيه أكثر من ألف من الابتهالات الموجهة للآلهة، يرتلها رجل الدين المكلّف بتقديم القرابين والأهم من بين الكتب الأربعة ، مكون من جزئيين : ريج (Rig) بمعنى المنظُوم أو الشِّعر، وفيدا (Veda) بمعنى العلم والفكر المُقدَّس، كُتب باللغة السنسكريتية بين الاعوام (١٠٠٠- ٢٠٠٠ ق.م)، وثلاثة كتب أخرى هي: ياجور فيدا وهو قسم خاص بالبراهمن ،يتحدث عن الطب وفيه مجموعات شعرية ونثرية تستخدم في الشعائر الدينية؛ و(ساما – فيدا) أي أنغام المعرفة ويتضمن اغاني ومقطوعات شعرية (مانترا) يتم تجويدها،بحيث أن المغنين لا ينطقون بالكلمة دفعة واحدة بل يقسمونها إلى عدة مقاطع ، فهو الحان ونغمات؛ و(أتور – فيدا)، وهو كتاب الرقية السحرية ويدعى كتاب الغاب ارانياكاس لأنه فيه ادعية للحفظ من الحيوانات المفترسة . ومما لا شك فيه أنَّ معرفتنا بالآلهة والابطال الآريين جاءت من الاناشيد والترانيم الفيدية.

(٥))سفر الأيام الأول الإصحاح ٢٥ –التوراة

(٦)) البيان في تفسير القران : ٥٧ ، وفي تفسير الطبري الجزء٢٩ صفحة ٩٨

(٧)) تفسير القرطبي الجزء ١٩ صفحة ٧٢

(٨)) المعجم الأوسط" الطبراني الحديث رقم ٧٢٢٣

(٩))صحيح البخاري الحديث رقم ٥٠٤٨

(١٠) أكابيلا، كلمة إيطالية الأصل تعبر عن الاستعانة بالصوت البشري ليس في الغناء فقط وإنما كبديل عن الآلات الموسيقية، الأمر الذي يحتاج إلى إلمام كامل بعلم الصوتيات، من أجل الوصول بالصوت البشري إلى ألحان متكاملة تقترب من طبيعة الآلات الموسيقية،هذا النوع من الغناء الخالي من الموسيقى كان موجوداً في حضارات قديمة عدّة، كما يمكن اعتبار فنون الإنشاد الديني جزءاً من تجلياتها ولكنها لم تتبلور كفن سمعي يُستخدم ضمن العروض الموسيقية إلا في إيطاليا في القرن السادس عشر، حين ألّف الموسيقار الإيطالي لويجي بالسترينا مقطوعات كاملة مستعيناً بالصوت البشري فقط، وسرعان ما انتشر هذا اللون الفني في أنحاء أوروبا، حيث ظهرت مدارس فنية أخرى خارج إيطاليا استخدمت نظريات التناسق الصوتي (الهارموني) في كتابة نوتات موسيقية تتوافق فيما بينها وتستعين بالصوت البشري كأداة تعبيرية كاملة للمزيد ينظر جريدة الخليج الاماراتية مقال بعنوان الاكابيلا موسيقى الاصوات البشرية في ٢٠/٤/ ٢٠١٧

(١١)) ينظر بحث للدكتور فوزي رشيد – الغناء العراقي القديم، مجلة آفاق عربية،بغداد،العدد٣ ،تشرين الثاني١٩٧٧ ، ص٨٣-٨٤ وينظر ايضا الجذور العراقية القديمة للفنون الشعبية اليوم ،حسين الهلالي ،مجلة ميزوبوتاميا العدد ١٥في سنة٢٠٠٨ .

([١٢])التجزيئية في المجتمع العربي : ١٨٩

([١٣]) الجذور العراقية القديمة للفنون الشعبية اليوم ،حسين الهلالي ،مجلة ميزوبوتاميا العدد ١٥في سنة٢٠٠٨

([١٤]) الموسيقى بين الشرق والغرب: ٣٦،

([١٥]) تاريخ الموسيقى العربية :٥

(١٦) تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم : ٢٨-٢٩ د.صبحي أنور رشيد المؤسسة التجارية للطباعة والنشر بيروت ١٩٧٠ ط١، ومن الجدير بالذكر ان صوت الثور يقال له خوار وليس زئير لان الزئير صوت الأسد لكن المؤلف كتبها هكذا

([١٧]) الأساطير المؤسسة للعقل الثقافي العراقي : ٨٧

([١٨]) الموسيقى بين الشرق والغرب:١٠

([١٩]) الموسيقى بين الشرق والغرب:١٠

([٢٠])الموسيقى بين الشرق والغرب:١٤ علي الشوك منشورات الجمل كولونيا المانيا ١٩٩٧ ط١

([٢١]) الموسيقى بين الشرق والغرب:١٩

([٢٢])حضارة العراق ج٤ صفحة٤٠٥ الموسيقى صبحي انور رشيد

([٢٣])سورة التين الايات١-٢

([٢٤]) حضارة العراق الجزء٤ الصفحة ٤١٨ الموسيقى صبحي انور رشيد

([٢٥]) من ألواح سومر ٢٦١

([٢٦])الأطوار الحسينية :٣٦

([٢٧]) الأطوار الحسينية : ٣٥

([٢٨]) الكاكائية في التاريخ: :٧٣ عباس العزاوي طبع شركة التجارة والطباعة المحدودة بغداد ١٩٤٩

([٢٩]) الموسيقى بين الشرق والغرب : ٩٣

([٣٠])تاريخ الموسيقى العربية : ١٧

([٣١])الأطوار الحسينية : ٣٥

([٣٢])الأطوار الحسينية :٣٧

([٣٣])الزمن ونسيج النغم : ١٧، ثروت عكاشة الهيئة المصرية للكتاب القاهرة ١٩٩٦ ط٢

([٣٤]) الأبعاد الدرامية في السير الملحمية الدينية : ١٦،فاروق اوهان ،دار الانتشار العربي بيروت ٢٠٠٦ ط١

([٣٥]) الزمن ونسيج النغم : ٢٠

([٣٦]) الأساطير المؤسسة للعقل الثقافي العراقي : ٧٨٨

([٣٧]) مع الموسيقى :٤٠ فؤاد زكريا مؤسسة هنداوي للطباعة والنشر القاهرة ٢٠١٧ ط١

([٣٨]) مع الموسيقى : ٤٠

([٣٩]) الموسيقى بين الشرق والغرب : ٦٤

([٤٠]) الحداثة ويقظة المقدس : ١٢

([٤١]) الديونيزية هي النزعة الجسدية العارمة المفعمة بالنشوة المحمومة المعربدة هي تعني ببساطة فهم الكون من خلال الانفعال في مقابل الابولونية العقلية التي تتسم بضبط النفس والاتساق والتناغم والرغبة بالفهم العقلي للكون. و يبيّن نيتشه في ولادة المأساة أن هناك يدا خفية تسحب من هذه الحشود أفرادا تحيطهم بمخططاتها السرية، حتى الأسرار الديونيزية لا يتوصل إلى معرفتها إلا بعض الملقنين في خضم الديونيزي لابد للحشود من إبقاء عيونها مفتحة لوعي وإدراك الأفراد الكبار الذين يشكلون الهدف(نيتشه وجذور ما بعد الحداثة : ٢٢٢-٢٢٣احمد عبدالحليم عبدالله دار الفارابي بيروت ٢٠١٠ ط١)

([٤٢])الأساطير المؤسسة للعقل الثقافي العراقي : ٧٩

([٤٣]) الصرخيون فرقة شيعية عراقية معاصر تتبع رجل دين عراقي يسمى السيد محمود الصرخي وهو احد تلاميذ السيد محمد الصدر الذي اغتالته مخابرات صدام سنة١٩٩٩ .(الباحث)

([٤٤])أسرار الموسيقى : ١١٧ علي الشوك دار المدى للثقافة والنشر دمشق سوريا ٢٠٠٣ ط١

([٤٥])كتاب الموسيقى الكبير :٤٣٦ لأبي نصر الفارابي تحقيق غطاس عبد الملك خشبه دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧ط١

([٤٦])كتاب الموسيقى الكبير: ٤٤٩

([٤٧])أسرار الموسيقى : ١٢٣

([٤٨])أسرار الموسيقى : ١٢٥

([٤٩]) الأبعاد الدرامية في السير الملحمية الدينية : ٢٤

([٥٠]) الأبعاد الدرامية في السير الملحمية الدينية : ٢٤

([٥١])التجزيئية في المجتمع العربي :١٨٥ دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٤ط١

([٥٢])للمزيد ينظر الأساطير المؤسسة للعقل العراقي صفحة ١٩٨

([٥٣]) الإسلام الشعبي:٧٦-زهيه جويرو دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت٢٠٠٧ط١

([٥٤]) الأساطير المؤسسة للعقل الثقافي العراقي :٧١

([٥٥]) الأبعاد الدرامية في السير الملحمية الدينية : ١٥٧

([٥٦])الإسلام الشعبي : ٢٣

([٥٧]) الأساطير المؤسسة للعقل الثقافي العراقي : ٧٠

([٥٨])الحداثة ويقظة المقدس: ٤٣،احمد زين الدين ،بيسان للنشر والتوزيع بيروت ٢٠١٥ ط١

([٥٩]) القصيدة العربية وطقوس العبور -دراسة في البنية النموذجية :٥٨-٥٩-٦٠ سوزان ستيتكيفيتش مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق : مجلة المجمع العلمي العربي سابقا لسنة ١٩٨٥

([٦٠]) الأساطير المؤسسة للعقل الثقافي العراقي : ٧١

([٦١]) ينقل أرباب المقاتل والمجالس العاشورائية التي يجري فيها إنشاد القصائد تداول أسطورة تقول أن فاطمة الزهراء تحضر كل مجلس عزائي يقام لودها الحسين -ينظر كامل الزيارات :١٧٠ بن قولويه القمي تحقيق الشيخ جواد القيومي مؤسسة النشر الإسلامي قم إيران ١٤١٧هـ

([٦٢]) الأساطير المؤسسة للعقل الثقافي العراقي : ٧٣ د.ناجي عباس مطر الركابي دار تموز للطباعة والنشر دمشق ٢٠١٢ ط١

([٦٣])القصيدة والسلطة=الأسطورة،الجنوسة،المراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية : ٨٠-سوزان بينكني ستيتكيفيتش ترجمة حسن البنا عزالدين ، المركز القومي للترجمة القاهرة ٢٠١٠ ط١

([٦٤]) الحداثة ويقظة المقدس : ٤٤

([٦٥]) الأساطير المؤسسة للعقل الثقافي العراقي : ٧٨

([٦٦])الحداثة ويقظة المقدس: ٤٦

([٦٧]) تاريخ الموسيقى العربية : ٥

([٦٨]) الموسيقى بين الشرق والغرب : ٦٦

([٦٩]) ينظر حضارة العراق الجزء ٤ الصفحات٤٠٧- ٤١٤

([٧٠]) متون سومر : ٣١٣-خزعل الماجدي الاهلية للنشر والتوزيع الأردن ١٩٩٨ ط١

([٧١]) تاريخ الموسيقى العربية : ١٦

([٧٢]) تاريخ الموسيقى العربية : ٣٣

([٧٣])الموسيقى بين الشرق والغرب : ٦٤

([٧٤]) تاريخ الموسيقى العربية : ٥ هنري جورج فارمر ترجمة حسين نصار المركز القومي للترجمة القاهرة ٢٠١٠ ط١

([٧٥]) عظمة آشور : ٣١٢-٣١٤-هاري ساغز ترجمة اسعد خالد عيسى واحمد غسان دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر ٢٠٠٨ ط١

([٧٦])عظمة اشور ٣١٥

([٧٧]) الموسيقى بين الشرق والغرب: ٧٧-٧٨

([٧٨]) الموسيقى الشرقية والغناء العربي : ٣٢ قسطند رزق دار كلمات عربية للطباعة والنشر القاهرة ٢٠٠٠ط١

([٧٩]) ينظر من الواح سومر :٣٦٣ صمويل كريمر ترجمة طه باقر مطبعة المثنى بغداد

([٨٠]) الموسيقى بين الشرق والغرب: ٧٤

([٨١]) الموسيقى بين الشرق والغرب: ٤٧

([٨٢]) ينظر تاريخ الريل والملوك : الجزء الرابع صفحة ٥١٠محمد بن جرير الطبري تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم دار المعارف مصر ١٩٦٧ط٢

([٨٣]) البداية والنهاية الجزء ٥ صفحة ٢٣ الحافظ بن كثير ممكتبة المعارف بيروت ١٩٨٨ ط٦

([٨٤]) عوالم من الموسيقى الجزء٣صفحة٣٣١

([٨٥])سورة المدثر الاية٣

([٨٦])ديوان اوس بن حجر تحقيق محمد يوسف نجم الدين دار بيروت للطباعة والنشر بيروت١٩٨٠ ط١

([٨٧])ينظر الطبقات الكبري ج ١ ص ٦٩ دار صادر بيروت ١٩٦٨ ،

([٨٨])الجامع لأحكام القران:الجزء٢١ صفحة٣٥٧ امحمد بن احمد بن ابي بكر القرطبي تحقيق عبدالله بن عبدالمحسن التركي مؤسسة الرسالة بيروت ٢٠٠٦ ط١

([٨٩]) ينظر موقع تركيا بوست الالكتروني https://www.turkey-post.net/p-١٢٥٧٥/