البُنية اللحنية لموسيقى تراتيل الديانات التوحيدية/ الصابئة المندائية في العراق نموذجاً

د. أنمار علي حسين العمار

للمشاركة في المؤتمر العلمي الدولي الثالث لكلية الفنون الجميلة / جامعة واسط

2025

ملخص البحث

تناولت الدراسة في الفصل الأول مشكلة البحث التي سلطت الضوء على فهم بنية عنصر اللحن في موسيقى تراتيل الصابئة المندائية ، من خلال صياغة عنوان البحث (البُنية اللحنية لموسيقى تراتيل الديانات التوحيدية، الصابئة المندائية في العراق نموذجاً) ومن ثم أهمية البحث ، وتعريف المصطلحات .

وجاء الفصل الثاني (الإطار النظري) بتعريف مفهوم البنية، الفنية، البنية في الموسيقى، بُنية اللحن والإيقاع في موسيقى الشعوب، نبذة تاريخية عن الإنشاد في حضارة وادي الرافدين، وتطرقنا إلى واقع موسيقى الإنشاد الديني عند الأديان التوحيدية في العراق ، ومن ثم واقع عنصر اللحن في موسيقى طقوس ديانة الصابئة المندائيين في العراق .

إما الفصل الثالث تناول مجتمع البحث الكلي الذي بلغ 4 عينات ،وعينة البحث ، الذي بلغت عينتان بواقع 50%، من أصل المجتمع الكلي للبحث.

وفي الفصل الرابع قام الباحث بتحليل عينات البحث ومن ثم الركون الى النتائج والتوصيات، ومن ثم قائمة المصادر والمراجع .

Abstract

The study dealt in the first chapter with the research problem, which shed light on understanding the structure of the elements of melody in the music of the Mandaean hymns, through the formulation of the research title

(The melodic structure of the music of the hymns of the monotheistic religions, the Sabian-Mandaean in Iraq as a model)

Hence the importance of research, and the definition of terms

The second chapter (theoretical framework) came to define the concept of structure, artistry, structure in music, the structure of melody and rhythm in the music of peoples, a brief history of chanting in the civilization of Mesopotamia, the structure of religious chanting in contemporary Iraq, up to the forms of musical sentences in the musical construction, and we touched on the reality of religious chanting music when monotheistic religions in Iraq, and then the reality of the melody element in the music of the rituals of the Sabean Mandaean religion in Iraq.

The third chapter dealt with the total research community, which amounted to 4 samples, and the research sample, which amounted to two samples by 50%, out of the total research community.

In the fourth chapter, the researcher analyzed the research samples and then relied on the results and recommendations, and then the list **of sources and** references.

الفصل الاول

1- مشكلة البحث

تكمن الغاية من اختيارنا لموضوع البحث للكشف عن البُنية اللحنية لموسيقى تراتيل الديانات التوحيدية / الصابئة المندائية في العراق نموذجاً ضمن الممارسات الدينية في بغداد، للحقبة الزمنية التي تمتد من 2023- 2025 لما تتميز به من عناصر موسيقية إنشادية على حد سواء، مما خلق لنا شعوراً ورغبةً في استكشاف البُنية اللحنية ، كونها تمثّل جزءًا من ثقافتنا وتراثنا الموسيقي الديني المعاصر.

لذا ارتأينا أن نتتبع الأهداف التي سنتطرق لها البحث على وفق منهجية البحث العلمي من خلال جمع البيانات وعيّنة الدراسة فضلاً عن المادة العلمية والفنية من مظانها الأصلية ، مع دراسة العلائق التي تربط ظاهرة الإنشاد الديني بالواقع الاجتماعي الثقافي ، وربط ذلك كله بالبُنية اللحنية موسيقياً من خلال :-

• تحليل الأشكال الفنية التي اتخذتها موسيقى تراتيل الصابئة المندائيين لخاضعة للدراسة والوقوف على مرجعياتها الثقافية والاجتماعية .

• التعرف على الشكل البنائي لموسيقى تراتيل الصابئة المندائيين .

2- أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة من خلال :

• تمثل الدراسة نقطة التقاء فيما بين الدراسات الانثروبولوجية والدراسات في مجال الفنون والموسيقى بشكل خاص، أي علاقة الفن بالمجتمع .

وحّددنا حّدود البحث من خلال :

سبق وان اشرنا أن البحث سيقوم وفق محددات منهجية (ز . مكانية) حيث أرتبط موضوعها بالحقبة الزمنية التي حددناها، والمكان في بيئة بغداد .

أما عن سبب اختيارنا بغداد عن سواها كحدٍ مكاني ، وهي أن بغداد ، كانت ولا تزال حاضرة الأمة ، بفنها وعبق تاريخها ، ولاسيما في الجانب الفني والأدبي، مع احتضانها للتيارات الفكرية ومعظم الأديان السماوية والتوحيدية

3- تعريف المصطلحات

- **البنية**

لقد واجه المصطلح مجموعة من الاختلافات الناجمة عن ظهورها في أشكال متنوعة لا تسمح بتقديم قاسم مشترك لذا فقد عرّف العالم اللغوي (دي سوسير) البُنية بقوله : "هي التي لا يمكن تعريفها إلا بالرجوع إليها بوصفها بناء أو نظاماً، أي نرجع إلى علاقتها بالدال والمدلول بدلاً من علاقاتها الخارجية كسياق اجتماعي ثقافي وتاريخي، وعلى الرغم من هذا كله فإنه لم يستخدم كلمة بنية وإنما استخدم كلمة نسق أو نظام" (زكريا ، 1999، ص47).

التعريف الإجرائي للباحث : أن البُنية قاعدة البناء للإمكانيات التوليفية بين العناصر التي بواسطتها يتم تصنيف وتحديد الطرائق وإخضاع العناصر داخلها ليعطيها الشكل الكامل، كذلك يمكن اعتبارها آلية لتنظيم وترتيب المفردات والعناصر للعلاقات المشتركة في بناء الشكل العام لأي عمل فني.

- **اللحــن:**- "لحن من الأصوات ما صيغ منها ووضع على توقيع ونغم معلوم ، وصناعة الألحان: هي الموسيقى" (معلوف ، 1986، ص71)

الصابئة المندائيين للصابئة المندائيين لغة خاصة بهم تسمى اللغة المندائية واللغة المندائية يرجعها أو يصنفها علماء اللغة بأنها لهجة آرامية شرقية". "ويقصد بالشرقية بأنها في الأصل من وادي الرافدين" (سعدون ، 2007، ص11)

"واللغة المندائية هي من اللهجات الآرامية التي بقت محافظة على أصولها وقواعدها ومعاني كلماتها" (المدني ، 2009، ص 339) .

" كونها أصبحت لغة دينية مقدسة أولاً، وكونها مغلقة ثانياً ففي العالم كله لم يبق من ينطق بتلك اللهجات سوى أعداد قليلة من مندائيو العراق ومندائيو إيران)" (الماجدي ، 2010، ص345).

الفصل الثاني الإطار النظري

1-البُنية الفنية

يعُد مجال الفن من أكثر المجالات عرضةً للتحولات الابتكارية والإبداعية، وذلك بفعل تحرر الفن من سلطة التبعات التي تفرضها قوانين الطبيعة الفيزيائية، فالتحرر الكامل من كل القوى الضاغطة، بغية تأسيس مسارات نسقية ثابتة لا تتغير، تؤدي إلى تكرارات وتناسُخات ليس فيها إلا ما يحملهُ المنجز كنموذج فني، مما يجعل الإنجاز الفني يتوقف عند حدود الحرفة أو الصفة التي تدفع بالفنان نحو تقنين الإنتاج على الرغم من أهمية الصفة في تحويل المفاهيم العقلية الصورية إلى وقائع مدركة عيانياً وتشغل حيزاً من خارطة التقنيات الفنية داخل المشهد البصري، لذا تعدّ البُنية في مجال الفن جزءا من مقومات البناء الفني التي اعتمدها الإنسان في تعبيراته الفنية من خلال اجتماع عدة عناصر للدلالة على "الموضوع والتعبير والمادة والشكل والحقيقة الفنية بالارتباط مع البُنية المكانية التي تجسد المظهر الحسي وما بين البُنية الزمانية التي تُمثل الحَركة الدلالية لتكون عملاً فنياً تنسجم مكوناتهِ وعناصرهِ "(حجازي ،2008، ص54).

لذلك أهتم فلاسفة علم الجمال بالفن لما له من تأثير على مفاصل حياة الإنسان، وانعكس هذا الجمال وتأثيراته النفسية على بُنية العمل الفني بما ينسجم في تعامله مع اللغة والأدب، بوصفها البُنيةِ الأساسيةِ في المادة الفنية من حيث الشكل والمضمون، ولاسيما في الفنون التعبيرية من خلال الجانب الأدبي والثقافي والاجتماعي الذي أرتبط ارتباطاً وثيقاً مع المجتمع الذي يمارس عادات وتقاليد تتدرج مع معطيات الفن بأشكاله كافة، بما فيها الفن الشعبي تحت طراز القولية الشعرية وأنماط الفنون التشكيلية وما يتضمنها من زخرفة وعمارة وغيرها من الفنون التعبيرية الأخرى كالموسيقى والغناء والإيقاع الحركي من خلال بُنية العناصر الفنية المشتركة في أي عمل موسيقي يَهدفُ إلى كشفِ الخصائص الفنية لتلك البُنية.

2- البُنية الموسيقية

يتمحور مفهوم البُنية الموسيقية ضمن التفكير الفلسفي الجمالي في فن الموسيقى ومحاولة التوصل الى دلالاتها وأسرارها الجمالية، وما بين تحديد عناصر وخصائص تلك البُنية والتعرف على ماهيتها، وأثرها على المتلقي، هذه الصورة المرسومة جمالياً، والمتداخلة مع حاجات الإنسان المادية، والجسدية مرتبطة بالوعي الفني و بصورة تعكس خلق عمل فني يوازي عملية الإدراك الحسي لديه.

وفي الإطار نفسه لا شكَ أن هناك قصورًا في دراسة العلاقات الدلالية بين عناصر البُنية الموسيقية وارتباطها بالأنماط الثقافية للبُنية الاجتماعية التي أنتج وقدم فيها العمل الفني وتأثير كل منهما على الآخر خلال مدّة زمنية بعينها، والتي من شأنها تحديد نوع العلاقة الدالة بين عناصر الموسيقى ومقاطع النص الشعري في فترة زمنية محددة، وتحديد نوع العلاقة بين إنشاد وتلحين صيغة موسيقية بعينها و أنماط الثقافة في المجتمع الذي أنتجه، لأن شكل البُنية الموسيقية يتغير من فترة زمنية إلى أخرى طبقاَ لمُعطيات كل عَصر، واللغة على الضد من الموسيقى تعجز عن التعبير عن معانٍ كثيرة تدور في خاطر المتكلم، غير أن الموسيقى لها القدرة على التعبير عن ذلك، وباستحالة ترجمة هذه الخواطر إلى كلمات.

يوضح هذا الإطار الفاعلية الحقيقية التي ينبغي أن تتحرك بها الموسيقى في إنشاء لغة تعبيرية مفهومة ويمكن تلقيها بسهولة إذن فالموسيقى بوصفها لغة تعدَ أكثر تحرراً على المستويين البنائي و"السيميائي" (ياسمين ، 2016، ص92)

إذ نلاحظ ضمن هذه المفارقة أن الموسيقى تنمو وتتشكل على تخوم اللغة وحافاتها، وفي أشد مناطقها تجرداً حيث أنها تبدأ حين تنتهي اللغة وتضطلع بما تعجز عن تشكيلة أو معاينته مما يعني أن الموسيقى عالم قائم بذاته على الرغم من تكوينها البنيوي بكونها ظاهرة صوتية، فإنّها مرتبطة بصورة ذهنية محدودة أو بلغة التنميط كما يحصل مع اللغة، ذلك أن تواصلها مع العالم وبث مدلولاتها يتم بطريقة الإيحاء ومخاطبة الشعور والعقل مباشرة، ودونما واسطة، ومن الملاحظ أن الموسيقى العربية المعاصرة رهينة سياقاتها الاجتماعية، فقد وقعت أسيرة القصائد والحركات

والاستعراضات والإيحاءات الحسية المباشرة بل لا تكاد تخلو موسيقى معاصرة من هذه المشتركات على مستوى التكوين والخطاب.

أن ارتباط هذه العناصر بالموسيقى أصبح جزءًا من البُنية الموسيقية، غير أن الدراسات الموسيقية غالباً ما تعزل هذه العناصر وتستبعدها عند التحليل وتفكيك البنى الأساسية وتقتصر على البنية الموسيقية مشيرة على وظائفها داخل التشكيل الموسيقي، لاعتمادها على أسسٍ بنائية من خلال:

1 – المستوى الصوتي حيث تدرس فيه الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية من نبر وتنغيم وإيقاع .

2– المستوى البنائي وتدرس فيه الوحدات والجمل الموسيقية ووظيفتها في التكوين الأدائي .

ومن خلال تلك المستويات التي تدرس المستوى الصوتي والأخرى التي تدرس المستوى الصّرفي فنحن نعلم أن هناك تفاوتاً ملحوظاً في العقل الموسيقي أو ما يسمى بالأذن الموسيقية بين شخص وآخر وعليه يمكننا تفادي هذه الثغرة بوضع متخصص موسيقي يعقِّب بتذوقه للموسيقى الباطنية الناتجة من جناس الألفاظ فهذه النقطة لها تأثير مباشر على المتلقي في الجانب النفسي كما هو ملاحظ في الأسلوب القرآني وما تحدثهُ الآيات في نفس القارئ في مختلف الإرشادات والمواعظ والوعد والوعيد .

أما المستوى الصّرفي فقد انشقت منه آراء منها ما تقول بتجديد المشتقات ولو على حساب الميزان الصّرفي في نحت مصادر جديدة ليس لها جذور في اللغة بداعي الحداثة والخروج عن العرف الأدبي ولا نرى في ذلك حجة كما سنتطرق لحل بعض المشاكل، وآخرون يقولون بجمع المعنى المتضاد في مفردة واحدة كما في (لحن وتلحين من لحنَ ولحَّنَ) فقد استخدمت هذه المفردة إشارة إلى من خرج عن موسيقى الحركات النحوية في رفع منصوب أو جر مرفوع أو نصب مجرور وكذلك لمن خرج عن ميزان الصّرف، أي أنها الخروج السلبي عن قوانين اللغة ونفس المفردة تطلق على من رفع المستوى الصوتي في الشعر أي جمَّل القراءة عن طريق الموسيقى، ونتبيّن من ذلك أن التركيبة البنائية للقوالب الموسيقية ومضامينها اللحنية والإيقاعية ومختلف الانساق

المكونة لها تضمن مجالا من الحرية والإضافة الشخصية والآنية في التفاعل مع العناصر الموسيقية الموروثة، ومن خلال مسايرة الخيارات التعبيرية ومختلف آليات الإدلاء الموسيقي وارتباطه بالمادة الموسيقية والذي أسهم هذا الارتباط، في رسم ملامح حقل دلالي موسيقي داخلي مخصوص قديم في وجوده وجديد في طرحه، فإن ذلك لم يخل من إشكاليات تمحورت حول ما آلت إليه هوية الخطاب الموسيقي ومبدعه على حد سواء، وهو أمر يتطلب من الباحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية تعميق النظر في هذه المسألة.

وفي هذا الإطار للموسيقى والإنشاد العربي خصائص متعددة التكوين في أشكالها وعناصرها الموسيقية من حيث اللحن والإيقاع والأداء وهذا جاء نتيجة تعدد الثقافات العربية والإمكانيات الفنية المتنوعة، " أن بُنية اللحن في منظور الفلاسفة العرب لها تأثير على النفوس لارتباطها بالحالات النفسية وفق معايير معينة جاءت مجتمعة وما ينسجم مع فكرة التلحين المحدد في جمع النغمة المفروضة حسب ترتيب مقبول وبإيقاع متفق مع انتقال تلك النغمة بشكل مرتب يتناسب مع بُنية اللحن " (زكريا ، 1984، ص 15)

بينما نجد في الموسيقى الأوروبية عنصراً توافقياً رابعاً، مما أسهم في إعطاء الموسيقى الغربية طابعاً مغايرا من خلال "تعدد الخطوط وصيغها اللحنية وطريقة تدوينها مما ساعد على ظهور أشكال وصيغ جديدة تميزت بتعدد الأصوات اللحنية الأفقية والعمودية من حيث الهارموني الذي شكل أبرز العناصر البارزة فيها"(الرجب ، 1985، ص9)

لذلك ظهر مفهومٌ خاصٌ في الموسيقى العالمية من خلال بُنية الألحان وتكوين أجزائها النغمية وتراكيبها السلمية في المؤلفات الموسيقية الاوركسترالية .

من حيثُ"يقوم الفاعلون الاجتماعيون بنسخ النص فينشِئون العلاقات بين عناصر النصوص لكن القيود البنائية تحدد من هذه السيرورة، ولو تأملنا في الآثار الموسيقية لتبين لنا إنها تشترك في عنصرين محددين، القالب (الشكل) أو البُنية الهيكلية والمادة الموسيقية إذ كانت الإشكال تمثل وعاءً يحتضن كافة الأعمال الموسيقية غنائية كانت

أو لحنية لأن المادة الموسيقية تمثل محتويات ذلك الوعاء"(الزواري، 2014، ص 16)

نستخلص من ذلك أن لتطور النسيج الموسيقي الأثر الكبير في الابتكار والتجديد الحاصل في بُنية الأشكال الموسيقية، لأن الأثر الموسيقي التعبيري يبرز في تلك الأشكال من خلال بنُيتها الهيكلية .

3- بُنية اللحن والإيقاع في موسيقى الشعوب

يمثل الفن بشتى أنواعه مرآة ثقافية واجتماعية تعكس اتجاهات الشعوب الفكرية وميولها الوجدانية العميقة التأثير بمعانيها، ولاسيما الفن الموسيقي على وجه الخصوص في كل عصر من خلال ارتباطه بعنصري اللحن والإيقاع اللذان يعكسان الطابع الصوتي لأي عمل موسيقي في المجتمع من خلال اللهجة والألحان التي تحدد هوية كل منطقة جغرافية، ومن بين أنواع الموسيقى المختلفة، ثمة نوع، لم يحظ بالمعرفة الكافية في عالمنا العربي، وهو مصطلح "موسيقى الشعوب" أو "الأثنوموزيكولوجي" الذي يعد علماً، ولوناً موسيقياً له جمهوره، الذي يرتبط بالتاريخ، من خلال ممارسة ثقافية اجتماعية لها علاقة بعلم الاجتماع، وهذا العلم يعتبر منطقة التقاطع بين علم الاجتماع والتاريخ والموسيقى.

وفي الصدد ذاته كانت الاهتمامات المبكرة في تاريخ الإنسان بعنصري اللحن والإيقاع متعلقة بأساليب التفاعل الاجتماعي، سواء كان التفاعل لفظيا أو غير لفظي، إذ ترتبط اللغة بشكل وثيق باللحن، لأن اللحن في الموسيقى كالجملة المفيدة في اللغة، وكلاهما يتكون من مجموعة من المفردات المتعلقة بعضها ببعض، بحيث تنتهي في حالة اللغة إلى معنى مفهوم، وفي حالة الموسيقى إلى تعبير ذي تأثير، باعتبار أن الكلمات هي مفردات اللغة والنغمات هي مفردات الموسيقى . وبالصدد ذاته يعدُ عنصر اللحن أحد عناصر الموسيقى الأساسية كونه يمثل الوحدة العضوية للتركيب الموسيقي وهو الكثافة في الأصوات بمعنى كثرتها أو قلتها ووضعية الجماعة الصوتية من حيث "علو الصوت وتوسطه وانخفاضه وكذا اتجاهات الحركة إذا كانت إلى أعلى أو إلى أسفل، والبقعة الزمنية، وقوة الأصوات، ولون الصوت ونغماته وخصائص دقيقة تمثل نظام

الترتيب والتنسيق في العمل الموسيقي الذي يدفع بالعمل إلى التصنيف الموسيقي الملائم.

4- موسيقى الإنشاد الديني في حضارة وادي الرافدين

الإنشاد الديني نشاط أنساني طبيعي يمارسه البشر كافة في كل المجتمعات والعصور ، لأنه يمثل الجهد البشري المركز للتعبير عن عواطف الإنسان ومقاصده التي رافقت الإنسان منذ اعتناقه العقائد الدينية على اختلاف أنواعها، سواء كانت وثنية أم إلهية جاء بها أحد الأنبياء. إذ "إن الاعتقاد بتأثير الأناشيد السّحرية رافق الإنسان في أحط عصوره وأرقاها.

لذا يُعَدُ الإنشاد الديني إرثاً حضارياً ينتقل من جيل إلى جيل وهو تسجيل لتاريخ الشعوب، حيثُ يتميز العراق بتعدد قومياته وأديانه ومذاهبه، وتنوعه الجغرافي والثقافي، فقد تنوعت خصائصه الموسيقية وطرق أدائها، وَفي السياق ذاته تعتبر البُنية اللحنية والإيقاعية في حضارة العراق القديم، "عنصراً أساسياً مهماً يقف إلى جانب العنصر اللغوي والحركي في مختلف الطقوس والشعائر المقامة في المعابد والاحتفالات الرسمية والأَعياد والمناسبات الحياتية الأخرى، أما ما يخص الأداء الغنائي في العراق القديم فكان يعتمد على إمكانات الطاقة الصوتية للإنسان المؤدي أو المؤدين على حد سواء الديني والدنيوي المفرح أو الحزين المرتبط بالحركات التعبيرية الراقصة، وكان للموسيقى دورها في العبادة فوضع العراقيون دليلا أو جدولا زمنياً لبيان نوع التراتيل والأغاني التي تؤدى وذكر أي وقت تقدم فيه كل ترتيلة وأغنية " (الصواف، 1977، ص37)

وفي السياق ذاته يعُد فن الغناء بالنسبة للإنسان في حضارات وادي الرافدين، من وسائل التعبير المتقدمة عن الانفعالات النفسية في شتى مظاهرها لأنه لون من ألوان التعبير الإنساني مستخدماً الألفاظ والجمل التي تعبر عن الأفكار ومما لاشك فيه أثبتت"النصوص المسمارية أن مؤدي الفن الموسيقى والمغنين في العراق القديم كانوا ينقسمون إلى قسمين، يعرفان في اللغة السومرية "كالا" Kala، "نار Nar" وفي الأكدية "

كالو" وكانت تنقسم إلى ثلاثة أصناف "كالا ماخ"، (كالاMak _ Gala) ، "كالا تور"_Tur Gala، وكل صنف كان يؤدي
وظيفة معينة، وفي القسم الثاني يعرف باللغة السومرية بكلمة (نار) وفي الأكدية بكلمة ناروا وكانت تنقسم أيضا الى ثلاثة أصناف نار كال ، نار ، نار تور" (رشيد ، 1988، ص45)

لقد شكلت الحياة الموسيقية في العراق القديم جانباً مهماً في مجالات الترفيه والترويح عن النفس وباتت الأناشيد و"التراتيل" تعبر بأشكالها الدينية والدنيوية عن حياة الفرد والجماعة، التي تم التعرف عليها من خلال "النصوص المسمارية للتراث الغنائي القديم التي كانت تضُم الأغاني والتراتيل في مدح الآلهة والملوك، والمناحات والمراثي الغنائية"(فريد ، 1990، ص48)

لذلك أخذ الإنسان البدائي كل المواد الخام الملائمة التي قدمتها له الطبيعة، وحولها إلى أدوات مولدة للصوت بصورة أو بأخرى من خلال استعمال

" الآلات التي توصل إليها الإنسان التي تخدم أغراضاً سحرية عقيدية أكثر منها موسيقية والآلات الموسيقية بما هي أشياء أو مصادر للصوت تمّثل العالم الغيبي للشمس و القمر، وتمثل مبدأ الذكورة والأنوثة المرتبط بكل خلق، كما تمثل الخصب والمطر والريح، وهي في يد الإنسان من أقوى طلاسمه التي يسخرها في طقوسه السحرية الحيوية ليحمي صحته وكيانه، وقد كان أمام الآلات الموسيقية البدائية طريق طويل جداً قبل أن تنمو من مرحلة الطلسم السحري المرعب إلى مرحلة الآلة الموسيقية التي يقضي بها الإنسان وقت فراغه ويدخل بها السرور على نفسه"(زاكس ، 1956، ص12)

وفي السياق ذاته لا يمكننا أن نصف تلك الآلات بأنها موسيقية، لأن كلمة موسيقى بمدلولها الحق في ذلك الزمان البعيد لا تنطبق إلا على الآلات الإيقاعية وحدها، إذ مهما يكن لها من مضمون سحري فإنها تسد حاجة الإنسان الفطرية إلى الحركة المنتظمة المسموعة، و ذلك مثل "الشخاشيخ"، أو الطارقات بالقدم، أو الطبول، أما الآلات الوترية فقد ظلت متوقفة عند حالتها البدائية في شتى أنحاء العالم، من خلال

"ذلك أن الإنسان البدائي الذي لا يعنيه أن يطور نوعاً من الآلات القديرة على عزف الألحان، فالتعبير الميلودي بالنسبة له هو ميدان المغنين.

كما "عرف الأكاديون أيضا عددا من الآلات الموسيقية – كالآلات الوترية والأبواق المعدنية والطبول، وكان لآلة sabitu سبعة أوتار وكانوا يشترطون في جلد الطبول توافر شروط خاصة، كإقامة طقوس دينية، في حياتهم اليومية ، وكانت آلات الصلاصل بشكل حدوة الحصان وتحتوي على قطع معدنية تحدث عند هزها أصواتا مطربة. وكانت الأبواق المثقبة المستخدمة من قبل الجيش تصنع من الخشب وتغطى بوريقات ذهبية وتتألف من أقسام عدة متصلة ببعضها، فضلاً عن الطبول الكبيرة التي كانت خاصة بالمعابد" (بشير ، 1972، ص82)

وفي الإطار نفسه تؤكد المصادر التاريخية في عهد الجوتيين عناية ببعض الآلات الموسيقية فقد

"اعتني بفن المزمار، إذ كان يرافق أغاني قصائد على شرف (آنوا)، وتمثل بعض الأختام الاسطوانية مشاهد بعض الآلات الموسيقية ولا سيما الأبواق المصنوعة من قرون الثيران والمصورة على بعض أختام جوديا، وتجدر الإشارة إلى جزء من إناء عليه مشهد طبل سومري كبير يضرب عليه شخصان وهو يعود إلى عهد جوديا في متحف اللوفر، وفي عهود الكاشيين ظهرت نماذج آلات الليرِ أو العود المتَميزة بساعدها الطويل، وقد عم استعمالها فيما بعد في الحياة غير الدينية، وعرف الآشوريون أيضا عددا من الآلات الموسيقية كالهارب والليرِ والعود والمزمار المزدوج والطبول والصنوج والسلاسل وعرف العيلاميون فيما بعد آلة الهارب المستقيمة المتميزة بأوتارها الشاقولية، وعدّ ما توصلوا إليه ناتجا عما وصل إليه تطور الآلات الموسيقية على أيدي الآشوريين"(الشوك ، 1996، ص86)

والجدير بالذكر، أُغرم أبناء بلاد الرافدين بالموسيقى ومازالوا، لأنها كانت مظهراً أساسياً للمتعة والفن والجمال لديهم، وقد بينت المنحوتات الرافدينية الآلات الموسيقية المتنوعة التي كانت تُستعمل في بلاد الرافدين، وكانت " آلات الأوتار والتطبيل والنفخ معروفة جيداً، وان النوع الأول منها يحتوي قيثارة رباعية، وكان يتم العزف بهذه الآلة أثناء

المشي كما كانت توجد قيثارة قابلة للحمل ذات سماعة مغطاة بالجلد، وكان التطبيل يتم على أنواع مختلفة من النقارات القابلة للحمل، إلى طبول ذات أبعاد واسعة، إضافة إلى وجود آلات النفخ تؤلف أنواع من نايات مفردة أو مزدوجة، وكذلك من دون مزامير"(رشيد ، 1988، ص113)

جدارية مسمارية تعود إلى العصر الأشوري تؤرخ طريقة العزف على آلة القيثارة المحمولة، والآلات الإيقاعية،

من كتاب رشيد (صبحي أنور) ، الموسيقى في العراق القديم

ونستخلص من ذلك أن انصهار الحضارة البابلية في وسط العراق مع الحضارة الآشورية في الشمال بالحضارة السومرية في الجنوب جاءت لتنبه الإنسان منذ أقدم العصور إلى أهمية الموسيقى وعلاقتها بالمجتمع بعد أن أبدعت هذه الحضارات فلسفات كثيرة ومن أهم هذه الفلسفات هي فلسفة الدين، وقد مرت مراحل طويلة وشاقة عبر آلاف السنين متدرجاً من الأصوات والصيحات ومهتدياً إلى وسائل أخرى مساعدة كآلات الطَرق المختلفة مروراً من آلات النفخ من القرون والعظام المثقوبة ثم في حقبة متفاوتة جداً إلى الآلات الوترية وهو بذلك يجتاز في كل مرحلة درجة من درجات الاستفادة، حينما وصل الإنسان إلى المستوى الفني الذي بدأت فيه الحضارات والمدنيات القديمة تتركز وتستقر في بقاع مختلفة من العالم ثم ابتدأت تتكون بذلك الجماعات ثم القبائل ثم الشعوب ثم الأمم، بدأ يأخذ كل منهم مأخذه الخاص من تلك

الحضارة أو المدنية أسلوبه المعين والخاص في الحضارة والعمران وتعبيره الذاتي في شتى أفرع وأنواع الفنون المختلفة وفي صدرها الموسيقى والإنشاد الديني الذي يعتبر جزء من ألوان الفن الموسيقي في حضارات العراق المتعاقبة .

5- البنية الموسيقية عند الأديان السماوية والتوحيدية في العراق

لقد أفرزت الظروف والمتغيرات الاجتماعية والتاريخية والجغرافية طقوساً وشعائر دينية مختلفة التحمت طقوسها بالحياة اليومية، ولاسيما في مجال الفن الموسيقي إذ شكّل الإنشاد الديني رافداً من روافد الموسيقى الدينية المتوارثة في العراق لارتباطه بالطقوس والمناسبات الدينية، وبما أن تلك الطقوس والمناسبات

تختلف عند كل فئة دينية عن الأخرى ولاسيما في الديانات السماوية من خلال إلقاء ما جاء في كتب الأشعار والنصوص المنظومة في تقديس الخالق.

6- واقع موسيقى الإنشاد الديني عند ديانة الصابئة المندائيين في العراق

انتشر الصابئون تأريخاً في شتى مناطق ومدن وقرى الشرق القديم، وبصورة كبيرة كان انتشارهم على ضفاف أنهار الهلال الخصيب في العراق والشام والأردن وفلسطين، ووصل انتشارهم حتى وصل من الشمال إلى المناطق الجنوبية من هضبة الأناضول (تركيا)، ومن الشرق حتى مناطق الأهوار الواقعة غرب خراسان (إيران) ، ومن الغرب عاشوا في مصر القديمة، بلاد الفراعنة، ومن الجنوب حتى مملكة السبئيتين في اليمن.

وفي السياق ذاته كما أنهم سكنوا بتجمعات كبيرة على طول المناطق المحاذية لضفاف دجلة والفرات والأردن والكارون، عاش الصابئون في مختلف مدن وقرى العراق القديم منذ بدء الحضارات على أرضه، حيث عاشوا في مدينة أوروك وسومر و أكد و بابل و الحضر و أشور، والبصرة والكوفة وغيرها من المدن ،كما أن للصابئة لغة خاصة بهم تسمى اللغة المندائية لغة آدم، ويصنفها علماء اللغة بأنها لهجة آرامية شرقية ويقصد بالشرقية بأنها في الأصل من وادي الرافدين، وكما هو معروف أن "اللغة المندائية هي من اللهجات الآرامية التي بقيت محافظة على أصولها وقواعدها ومعاني كلماتها كونها أصبحت لغة دينية مقدسة أولاً، وكونها مغلق ثانياً ففي العالم كله لم يبق

من ينطق بتلك اللهجات سوى أعداد قليلة من مندائيي العراق وإيران)" (الماجدي ، 2010، ص345)

وفيمايخص طريقة الإنشاد الديني عند الصابئة، تنقسم تراتيل الطقوس المندائية إلى تراتيل تنشد من شخص واحد (رجل الدين) وتراتيل جماعية الإنشاد وهي الصفة الغالبة، تنشد من قبل رجل الدين مهما كانت مرتبته الدينية يشاركه فيها الحاضرون . التراتيل التي تنشد من شخص رجل الدين في كافة المراسيم الدينية حَسب كل مراسيم دينية له أسلوبه في الترتيل، والتراتيل التي ترتل من قبل الحاضرين بمشاركة رجل الدين، هي فقط في مراسيم الصباغة والزواج والدعاء ومراسم طعام الغفران والشهادة وأهم أنواع الإنشاد الديني عند الصابئة

المندائين هي:

1- نياني الرهمي. 2- الرّحمة". 3- مزامير التوبة " (الإدريسي ، 2009، ص4)

وفي السياق ذاته انتقلت الألحان والكلمات المندائية القديمة من أفواه الأجداد إلى الأبناء والأحفاد بطريقة التقليد الحفظ الشفاهي حتى وصلت إلينا ولكنها غير مقيدة بضوابط تصونها من التغيير والتلف أو الزيادة والنقصان، ولأجل ذلك طرأ عليها بعض الاختلاف في عرضها لا في جوهرها، بل باختلاف اللهجات في المدن والقرى وقد أعاننا على حفظها بعض المخطوطات القديمة ولا زالت طريقة تحفيظ هذه التراتيل وانتقالها من جيل إلى آخر شفاهياً مستعملة إلى الوقت الحاضر كما كانوا يتعلمون التهجئة والقراءة والتحفيظ، حيث انتقلت إلينا هذه الألحان مرتبطة بالكلمة

نتبيّن من ما تقدم ،أَنَ التحفيظ الشفاهي هو من سمات الموسيقى والغناء العربي القديم فقد اتبعت حضارات الشرق القديمة طرائق مختلفة في تحديد ملامح المسار اللحني والإيقاعي. ولعبت تلك الطرائق دوراً أساسياً في تذكير المؤدين بها، وكذلك الحفاظ عليها على مدى عصور متتالية، وبقيت هذه الأساليب الشرقية القديمة مدة طويلة من الزمن محاطة بالسرية والغموض والكثير من القدسية من قبل رجال الدين المختصين بها ، وفي هذا الإطار من التناول يمكن الإشارة إلى أديان الأَقليات الأَخرى في العراق

مثل الآيزيديين ممن تحتل الموسيقى والإنشاد الديني في أروقة معابدهم جزءًا كبيراً في طقوس العبادة تطورت خلاله الشعائر الدينية من حيث تطور جوانب الأداء فيها وتعدد الأدوار الملازمة لها.

الفصل الثالث إجراءات البحث

1. مجتمع البحث:

قام الباحث بإجراء مسح ميداني لمجتمع البحث الذي تألف من 4 تراتيل ولأجل حصر تلك التراتيل المتداولة وتحديدها في حدود البحث الزمانية، أرتأى اختيار العينات الواضحة التسجيل بغية تحليلها موسيقياً والخروج بنتائج دقيقة تلائم متطلبات البحث .

2. عينة البحث:

اشتملت عينة البحث على (ترتيلتين) إذ بلغت نسبتها(50%) من مجموع المجتمع الأصلي ، وقد كان الاختيار لنماذج العينات قصدياً.

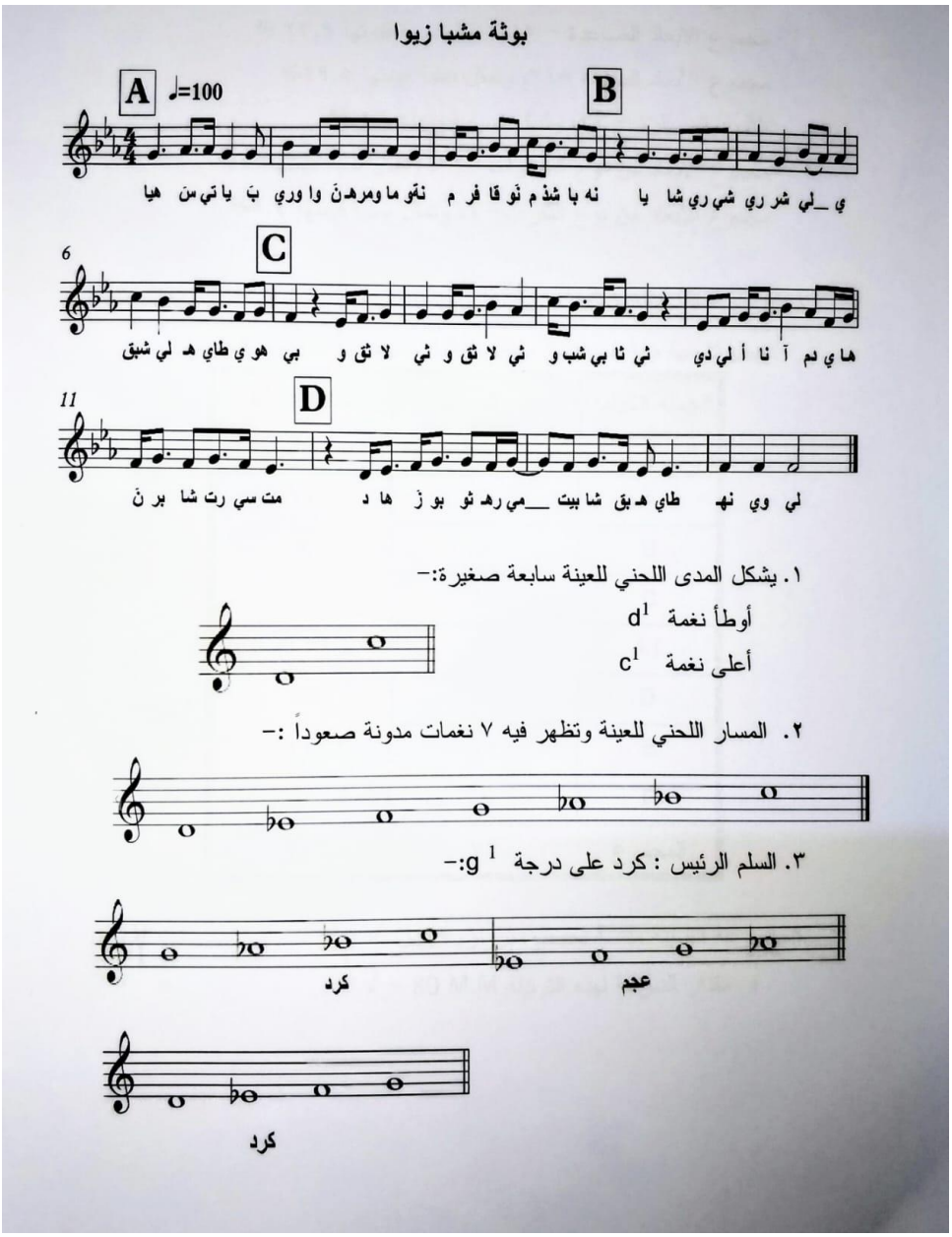
3. منهج البحث:

استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي في إنجاز بحثه من خلال جمع المعلومات المتعلقة بعينات موسيقى تراتيل الصابئة المندائيين ثم دراستها وتحليلها.

4. أداة البحث : بعد الاطلاع على عدة أنظمة ومعايير بناء تحليلية ، قام الباحث ببناء معيار موسيقي يتلائم مع متطلبات بحثه من خلال كل من الفقرات الآتية :

- المدى اللحني
- المسار اللحني
- السلم الرئيس والأجناس اللحنية الأخرى
- النغمة المركزية
- الشكل (Form)
- الأبعاد الموسيقية

الفصل الرابع التحليل الموسيقي

العينة الأولى : بوثة مشبا زيوا: بوثة مشبا زيوا الكبيرة (بوثة الغفران) من الكتاب المقدس كنزا ربا (مبارك اسمه) اليمين كتابة الترميذا هيثم وترجمة الترميذا يوهانا.

١. يشكل المدى اللحني للعينة سابعة صغيرة:-

أوطأ نغمة d^1

أعلى نغمة c^1

٢. المسار اللحني للعينة وتظهر فيه ٧ نغمات مدونة صعوداً :-

٣. السلم الرئيس : كرد على درجة g^1:-

الأجناس الموسيقية :

جدول يوضح الأجناس الموسيقية في العينة مع نغمتي الإبتداء و الإنتهاء.

الجملة اللحنية	نغمة الابتداء	نغمة الانتهاء	نغمتا هيكل الجنس	نوع الهيكل	إسم الجنس
A	g^1	g^1	$g^1 - c^2$	رباعي	كرد
B	g^1	f^1	$g^1 - c^2$	رباعي	كرد
C	e^{b1}	e^{b1}	$e^{b1} - a^{b1}$	رباعي	عجم
			$g^1 - c^2$	رباعي	كرد
D	d^1	f^1	$d^1 - g^1$	رباعي	كرد

٤. النغمة المركزية:

الجملة اللحنية	النغمة المركزية
A	g^1
B	g^1
C	g^1
D	f^1

٥. الشكل Form :-

ظهر تسلسل الجمل اللحنية للعينة بالشكل التالي :

A-B-C -D

٦. إحصائية الأبعاد الموسيقية وأنواعها:

ظهرت الأبعاد الموسيقية في العينة كما في الجدول التالي:

الأبعاد الموسيقية	أونيسسون	ثانية صغيرة	ثانية كبيرة	ثالثة صغيرة	ثالثة كبيرة
الأبعاد الصاعدة	٢٠	٤	١٣	٥	٣
الأبعاد الهابطة		٧	٢١	٢	١
مجموع الأبعاد	٢٠	١١	٣٤	٧	٤
النسبة المئوية	٢٦.٣١	١٤.٤٧	٤٤.٧٣	٩.٢١	٥.٢٦

مجموع الأبعاد الموسيقية في العينة(٧٦)= بعد موسيقي.

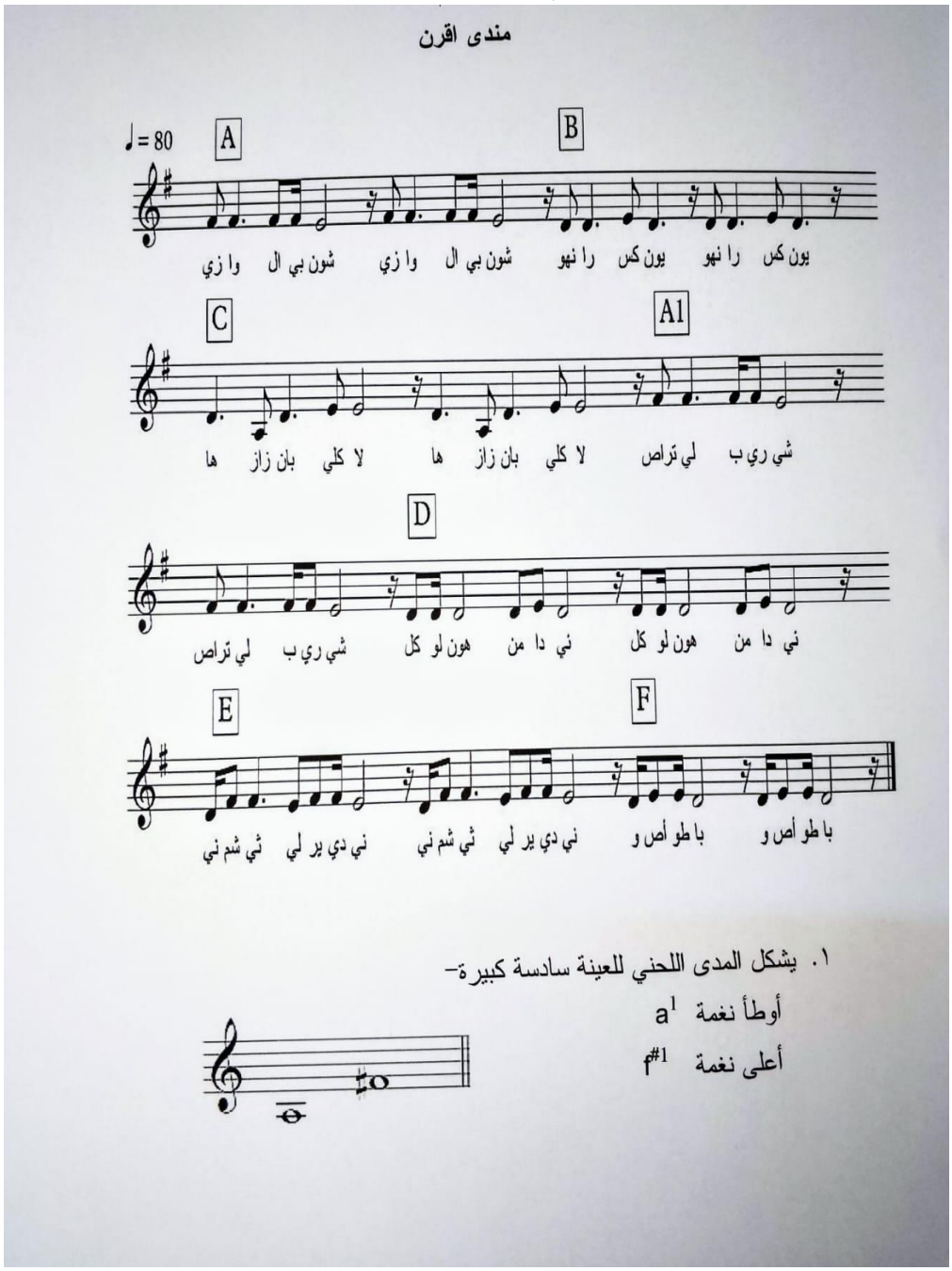
مجموع الأبعاد الصاعدة = ٢٥، وتمثل نسبة قيمتها ٣٢.٨٩ %

مجموع الأبعاد الهابطة = ٣١، وتمثل نسبة قيمتها٤٠. %

الأبعاد المستقرة = ٢٠، وتمثل نسبة قيمتها٢٦.٣١ %

مجموع الأبعاد من نوع الخطوات =٤٦، وتمثل نسبة قيمتها ٦٠.٥%

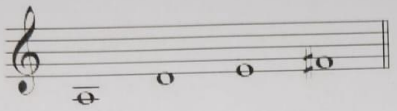
مجموع الأبعاد من نوع القفزات= ٤، وتمثل نسبة قيمتها٥.٢٦%

العينة الثانية: بوثةمندى اقرن: تعني اعتراف المعرفة

١. يشكل المدى اللحني للعينة سادسة كبيرة–

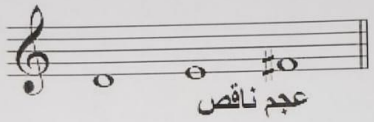
أوطأ نغمة a^1

أعلى نغمة $f^{\#1}$

٢. المسار اللحني للعينة وتظهر فيه ٤ نغمات مدونة صعوداً :-



٣. السلم الرئيس : عجم على درجة d^1:-



الأجناس الموسيقية :

جدول يوضح الأجناس الموسيقية في العينة مع نغمتي الإبتداء و الإنتهاء.

الجملة اللحنية	نغمة الابتداء	نغمة الانتهاء	نغمتا هيكل الجنس	نوع الهيكل	إسم الجنس
A	$f^{\#1}$	e^1	--	--	--
A1	$f^{\#1}$	e^1	--	--	--
B	d^1	d^1	--	--	--
C	d^1	e^1	--	--	--
D	d^1	d^1	--	--	--
E	d^1	e^1	$e^1 - a^1$	رباعي ناقص	عجم
F	d^1	d^1	--	--	--

٤. النغمة المركزية:-

الجملة اللحنية	النغمة المركزية
A	f#1
B	d 1
C	d 1
D	d 1
E	f#1
F	e 1

٥. الشكل Form :-

٦.

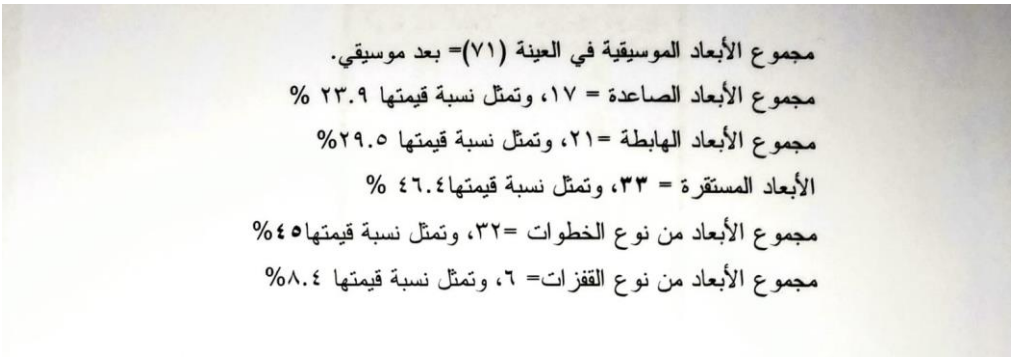
ظهر تسلسل الجمل اللحنية للعينة بالشكل التالي:

A-B-C-A1-D-E-F

٧. إحصائية الأبعاد الموسيقية وأنواعها:

ظهرت الأبعاد الموسيقية في العينة كما في الجدول التالي:

الأبعاد الموسيقية	أونيسسون	ثانية كبيرة	ثالثة كبيرة	رابعة تامة
الأبعاد الصاعدة	٣٣	١٣	٢	٢
الأبعاد الهابطة		١٩	--	٢
مجموع الأبعاد	٣٣	٣٢	٢	٤
النسبة المئوية	٤٦.٤٧	٤٥.٠٧	٢.٨١	٥.٦٣



النتائج والاستنتاجات

1- ظهرت المديات اللحنية التالية (سادسة كبيرة) في العينة الأولى والثانية.

حيث تراوح المدى اللحني بين (5) نغمات .

2- المسار اللحني : احتوت المسارات اللحنية للعينات على جميع الهياكل النغمية ولم تحصل أي تغييرات كروماتيكية.

3- تنوعت السلالم الرئيسية في العينات كما يلي

- سلم كرد على درجة (g1) في العينة الأولى.
- سلم عجم على درجة (d1) في العينة الثانية.

4- النغمة المركزية

- ظهرت النغمة المركزية في العينة الأولى (g1).
- أما النغمة المركزية في العينة الثانية فتشكلت من النغمتين (d1،f#1).

5- الشكل (Form) كان البناء اللحني في العينة رقم 1،2 هو بناء لحني سلابيكي

6- الأبعاد الموسيقية

كانت نسبة الأبعاد في العينة الأولى والثانية على شكل الخطوات بنسبة كبيرة نسبةً بالقفزات.

وهذا يعني أن اللحن على شكل سلابيكي

التوصيات

يوصي الباحث بتسجيل كافة أشكال موسيقى التراتيل والإنشاد الديني لكافة الأديان التوحيدية وأرشفتها بشكل حضاري يتلائم مع العمق التاريخي والموسيقي لهذه الألوان الإنشادية في العراق.

المصادر والمراجع

1- **زكريا إبراهيم، مشكلة البنية**، دار مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 ، 1990.

2- عبد المجيد سعدون: **أسماء الأعلام في الكنزا ربا**، رسالة الماجستير غير منشورة، بغداد: (جامعة بغداد_ كلية اللغات) ،2007 .

3- محمد نمر المدني: **الصابئة المندائيون العقيدة والتأريخ**، سوريا: (دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، جرمانة)، 2009.

4- خزعل الماجدي: **الميثولوجيا المندائية**، سوريا: (دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع)، 2010.

5- حجازي (محمد عبد الواحد)، **فلسفة الفنون في الإسلام** ، مصر، مطبعة دار الوفاء ، 2008 .

6- فراج (ياسمين)، **المناهج النقدية في الموسيقى العربية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جمهورية مصر العربية، 2016 .

7- (أبن سينا)، **كتاب الشفاء** ، تحقيق زكريا يوسف ، بغداد ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ،1984.

8- الرجب ، (باهر هاشم)، **أصول غناء المقام البغدادي** ، ج1، بغداد ، مطبعة الوسام ، 1985.

9- الزواري، (الاسعد) ، **الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية** ، من أعمال المؤتمر الدولي الثاني ،2014 تونس.

10- رشيد (صبحي أنور) ، **الموسيقى في العراق القديم** ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1988.

11- الصواف (مصطفى كامل) ، **تاريخ الحياة الموسيقية** ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة ولنشر ، دمشق ، سورية ،1977.

12- فريد (طارق حسون) ، **تاريخ الفنون الموسيقية**، المرجع السابق، ص. 48.

13- زاكس (كورت) ، **تراث الموسيقى العالمية**، ترجمة سمحة الخولي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 1956.

14- بشير (زهدي بشير) ، **لمحة عن الآلات الموسيقية القديمة ومشاهد الموسيقيين على آثارنا الفنية**، الحوليات الأثرية السورية، المجلد 22، جمهورية سورية، دمشق،1972.

15- الشوك (علي) ، **الحان الشرق الأوسط القديم وآلاته**، مجلة أبواب، العدد 7، 1996.

16- لويس معلوف،**المنجد في اللغة والأعلام** ، ط24 ، بيروت ، دار المشرق ، 1986.