الموسيقى والطرب في العراق القديم

م.م شيماء عصام البلداوي
الباحث حسن جاسم محمد
كلية الآثار/ جامعة الكوفة

مقدمة:

للآلات الموسيقية في بلاد مابين النهرين تاريخٌ عريقٌ وأصلٌ يرجع الى آلاف السنين، إذ أظهرت التنقيبات في اور وكيش وبابل ونمرود آلآت موسيقية مختلفة كان قد عزف عليها السومريون والبابليون والآشوريون وموجودة الآن في المتحف العراقي والمتحف البريطاني ومتحف الجامعة في فيلادلفيا الولايات المتحدة الأمريكية وظهرت كذلك مجموعة كبيرة من الآثار التي نقشت عليها رسوم الآلات الموسيقية المتنوعة التي استعملها سكان العراق القدامى عبر العصور المختلفة.

إنَّ الآلات الموسيقية التي ابتكرها الإنسان وصنعها منذ القديم تكاد لا تعد ولا تحصى، وكان كثير من هذه الآلات يتصف بصفات متشابهة، ولاسيما القديمة منها، فاختلطت الأسماء فيما بينها حتى أطلق الاسم الواحد على آلات موسيقية عديدة. كما اتخذت الآلة الواحدة في كثير من الأحيان أسماء متعددة، ولما كانت هذه الآلات ذات صفات مختلفة، سواءً في الصنع أو في طريقة إصدار الصوت أو طريقة العزف عليها، فقد صنفها الأقدمون ووضعوها في فئات ومجموعات بطرائق متباينة؛ فمنهم من اعتمد المادة التي صنعت منها الآلة الموسيقية أساساً للتصنيف كالحجارة والمعادن والجلود والأخشاب، ومنهم من وجد أنَّ طريقة إصدار الصوت في الآلة أمر جدير بالاهتمام. ورأى آخرون أنَّ طريقة العزف هي الأساس في البحث والتصنيف، خير مثال على ذلك ما يرد في الرقم والألواح الطينية التي نقشت عليها بعض الآلات الموسيقية والأنغام التي كتبت بالنصوص المسمارية، إذ كانت الأناشيد والأغاني والتراتيل التي تلقن

للأطفال مصحوبة بالألحان الموسيقية، فضلا عن تلقي طلبة المدارس دروسا مكثفة في الموسيقى والغناء، كما كانت الآلات من المستلزمات الاساسية لاقامة طقوس الدفن، وبعضها يوضع مع جثمان المتوفى من الملوك كما في المقبرة الملكية في اور، وقد استمر بعض هذه الآلات حتى وقتنا الحاضر، كالكنار والحنك وغيرها وانواع اخرى قلة استخدامها كالقيثارات والمزمار السومري مع بعض الاغاني والتراتيل الدينية والاناشيد ومنها النشيد الوطني السومري الذي من المرجح ان يكون مصحوبا بلحن موسيقي معين، ومن هذا المنطلق جائت هذه الدراسة لتميط اللثام عن الكثير مما خفي من المعلومات الخاصة بالآلات الموسيقية التي رافقت الانسان العراقي القديم من المهد الى اللحد.. تضمن البحث ثلاث مباحث، تناول المبحث الاول لمحة تاريخية عن الآلات الموسيقية والموسيقى والتعليم، وتناول المبحث الثاني تصنيف الآلات الموسيقية وانواعها الواردة في النصوص المسمارية، والمبحث الثالث الاغاني والاناشيد التي كانت تردد في المحافل والمناسبات والاعياد.

المبحث الأول:

١- لمحة تاريخية عن تطور الموسيقى والغناء:

استعمل الأسلاف منذ فجر التاريخ بعض الآلات الموسيقية، ولكن تطور حضارة الإنسان أدى إلى تعديل وتغيير في عدد قليل منها وإلى إهمال وهجر أكثرها، ولم يبق منها إلا ما تُذكر به الآثار الفنية من منحوتات أو رسوم محفوظة في بعض متاحف العالم، وإذا كان الإنسان القديم قد حاول تقليد الطبيعة ليستطيع التكيف معها، فمما لا شك فيه أنه استخدم الكثير من عناصرها. ومن هنا كانت بدايات التعبير الفني الإنساني وكانت الموسيقى من بين وسائل هذا التعبير. وعلى هذا الأساس، استخدم الإنسان حنجرته لمحاكاة أصوات الطبيعة وأصوات الحيوانات، ومن ثم التخاطب مع بني جنسه ومن ثم الغناء، ثم كان في جملة ما بدأ به الضرب بالأيدي والأرجل لإشباع الإحساس الإيقاعي عنده، ومع تطور حياته التدريجي صنع الإنسان الآلات الإيقاعية من أجسام صلبة خشبية أو معدنية او جلدية مشدودة وهكذا، أخذ هذا الإنسان المواد الخام التي هيأتها له الطبيعة، وحوّلها إلى أدوات مصوتة بشتى الأشكال والصور فصنع الناي والمزمار من عود القصب، وصنع من جذوع الأشجار وجلود الحيوانات طبولاً، واتخذ من الأحجار المختلفة الأشكال والأطوال مصدرا لصنع آلات الطرق والنقر والنفخ[١]. وإذا دخلنا مجال الحضارات القديمة فإننا نصادف تقدم

الآلات الموسيقية في العراق القديم، وعند الآشوريين بوجه خاص، لكن من الصعب القول إن منطقة ما قد اختصت بآلة واحدة أو بآلات موسيقية معينة، وذلك بسبب انتشارها وانتقالها من بلد إلى آخر نتيجة الهجرات والغزوات والتجارة. كما أن من غير المستبعد أن تكون آلة موسيقية ما، قد ولدت في منطقتين مختلفتين أو أكثر في آن واحد، كما هو شأن القسي والسهام والحراب والفؤوس التي استعملت أسلحة بدائية[٢]. تزخر مختلف متاحف العالم بأمثلة حية عن آلات موسيقية متعددة وجدت في مختلف المناطق الأثرية وغيرها؛ يعود تاريخ كثير منها إلى آلاف السنين[٣]. ففي متحف اللوفر في باريس لوحة سومرية من نحت بارز، تمثل عازفاً على آلة السيتار (وهي آلة صغيرة الحجم تشبه آلة القانون أو السنطور) يعزف بكلتا يديه، وعازفاً آخر، راعياً، على آلة ناي مستقيمة[٤] وتُرْجع دراسات علم الآثار (وكذلك علم الأيقنة) صناعة الآلات الموسيقية الهوائية إلى عصور قبل التاريخ، بحسب الادلة الاثارية في مواقع مختلفة من العراق القديم [٥].

٢- المدرسة ودورها في تعليم الموسيقى:

كانت المدرسة تعرف باللغة السومرية ((E.DUA.BA))، وهي ترجمة حرفية للمصطلح الأكدي bittuppi بيت طبات، ((بيت الالواح))[٦]. إن أول نموذج للمدرسة وجد في سومر، يرجع تاريخها الى الالف الثالث ق.م لكن أقدم مدرسة (منظمة) في العالم شيدت في بابل في عهد حمورابي(١٧٩٢-١٧٥٠ق. م) في مدينة سبار وقد تعلم الطلبة في صفوفها جميع العلوم المعروفة في تلك الأزمنة حتى أصبحت منبعا للعلوم والفنون ونبراسا بدد غياهب الجهل من البلاد، ففي مطلع الالف الثالث ق.م كان تلاميذ المدارس العراقية الأولى يدونون الكتابة الصورية وهم يرسمون صور الأشياء المادية المألوفة على ألواح الطين الطرية بقصبة أو خشبة أو عظم مدبب[٧].

ازدهرت المدارس في النصف الثاني من الالف الثالث ق.م ولكن الالواح والنصوص المكتشفة لم تكشف عن نظام دراسي معين حتى النصف الأول من الألف الثاني ق.م إذ اكتشفت مئات الألواح التي كتبها طلبة من صفوف مختلفة كواجبات مدرسية، في بادىء الامر كان يدخل المدرسة ابناء طبقة الأثرياء وخدمة القصور والمعبد، ولكن كثيرون من وهبو حياتهم للعلم والتعليم والبحث و الطلاب كانوا يدفعون رسوم التعليم ولم يكن التعليم عاما ولا إلزاميا[٨]، وبلغت المدرسة أوج مراحل تطورها في العصرين البابلي والأشوري عندما أصبحت هناك مراكز علمية متخصصة عرفت باسم بيت الحكمة[٩]، في وقت

اصبحت كل من بابل وآشور تشكل مراكزا علمية، وفضلا عن ذلك نلاحظ أن ملوك بلاد الرافدين قد تباهوا وتفاخروا بتعلم القراءة والكتابة وتعلم الموسيقى وحل المسائل الرياضية، لكن مع أهمية المدرسة ووجودها منذ العصور الأولى ألا انا لم نعثر على بقاياها في المدن العراقية القديمة ربما لأن أبنية المدارس لم تكن ذات مواصفات معينة يسهل تميزها عن غيرها من الأبنية بل يمكن الأستدلال على استخدام بناية كأن تكون بيتا او معبد من وجود نصوص مدرسية فيها وقد ظن المنقبون انهم اكتشفوا بقايا مدرسية في كل من نفر وسبار وماري وغيرها من المدن مستدلين على ذلك من بقايا الواح الطين[١٠]، فقد تم الكشف عن نموذج لمدرسة في شروباك (تل فارة) خلال الحفريات التي جرت فيها بين السنوات (١٩٠٢-١٩٠٣) والتي تعود الى فجر السلالات السومرية، كما اظهرت التحريات مجموعة من النصوص المدرسية في اروقة معبد أنانا في اورك (الوركاء) وعثر ايضا على اكثر من ثلاثة الآف رقم طيني في معبد نابو- شا-خاري في بابل وهذه النصوص تخص تعليم التلاميذ الفن والموسيقى في مختلف المراحل الدراسية[١١]. كانت أهمية الموسيقى عند سكان بلاد الرافدين[١٢] تكمن في كونها إحدى الوسائل التي يتم بوساطتها، إقامة الشعائر الدينية والاحتفالات والأعياد، كأعياد رأس السنة، ومرافقتها للفلاحين في الأراضي الزراعية، إلى جانب المعارك، والحروب، فضلاً عن استعمالها في طقوس دفن الموتى[١٣]، وقد جسد مشهد الوليمة في راية أور الجانب الدنيوي للموسيقى[١٤]، وكان نشوء الموسيقى في بلاد الرافدين ملازما للدين[١٥]، ومساواة العراقي القديم الموسيقى بالفلك يعود؛ لمساواته بين الآلهة والكواكب، وهناك وثائق تعود إلى النصف الثاني من الالف الثاني ق.م تشير إلى وجود مدارس ملحقة بالمعابد، لتدريس نصوص دينية غنائية[١٦]، وكانت الموسيقى إلى جانب المعارف الأخرى يتم تدريسها في المدارس[١٧]، وليس من دليل على وجود عزف للآلات الموسيقية منفرداً عن الغناء، والأناشيد الدينية، وقد استعمل مصطلح (Zammar\Zamaru) (زّمارو)، للإشارة إلى الغناء، والموسيقى معاً[١٨]. ففي لوح طيني عثر عليه، يعود بتاريخه إلى العصر البابلي القديم (١٩٠٠-١٨٠٠ق.م)، كتب عليه بالخط المسماري تعليمات موسيقية عن آلة القيثارة، وكيفية تسوية أوتارها، والتوجيه الوارد في النص عن كيفية تسوية أوتار الآلة الموسيقية، يؤكد هذا النص المسماري على أن الموسيقى كانت علماً

كسائر العلوم[١٩]:

إذا كانت القيثارة (منصوبة) على الكابليتو ولكن (البعد الموسيقي) نيش كاباري لم يكن واضحاً[٢٠].

فإنك تعيد تسوية (الوتر) الأمامي و(الوتر) الثاني من الخلف فيصبح (البعد الموسيقي) نيش كاباري واضحاً[٢١].

هذا ولم تغب عنه الدروس النظرية، وكان حساب الصوت بعد ظهور آلة العود قد أكتسب أهمية كبيرة لأن ذلك يتيح توضيح العلاقة والنسبة ما بين درجة الصوت وطول الوتر[٢٢].

المبحث الثاني: انواع الآلات الموسيقية:

الآلات الوترية:

١- الحنك:- تاريخ هذه الالة طويل ففي بلاد الرافدين يرجع تاريخ ظهورها الاول في الوركاء الى حدود ٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد وبعد استعمالها من قبل السومريين استعملها الاكديون والبابليون والكيشيون، ان اول واقدم الة حنك هو النوع المقوس او المنحني الذي يراه علماء الموسيقى بأنه قد تطور من قوس الرماية اما النوع الثاني هو حنك الزاوية حيث تنشأ زاوية قائمة او حادة من اتصال حامل الاوتار بالصندوق الصوتي[٢٣].

٢- الكنار: ترجع في اصلها الى الاسم البابلي كنارم الذي ورد في الكتابات المسمارية من العصر البابلي القديم وثبتت الشواهد الاثرية ان اقدم ظهور واستعمال لالة الكنار في العالم القديم كان عند السومريين في بلاد ما بين النهرين في نهاية عصر جمدة نصر وهي الة موسيقية وترية تتألف من[٢٤]:

ا- الصندوق الصوتي الرنان.

ب- ساقين جانبيين يتصلان بالصندوق الصوتي ،واحد في المقدمة والثاني في المؤخرة وان الاتصال يكون بصورة مائلة بحيث تكون المسافة بين النهاية العليا لطرفي الساقين اكبر من نهايتهما السفلى.

ج- ساق افقي يوازي الصندوق الصوتي ويتصل باعلى الساقين الجانبيين[٢٥].

لقد مرت هذه الالة عبر تاريخها الطويل في العراق بمراحل تطور وتغير إذ تغير فيها المظهر العام لشكل الصندوق الصوتي وازداد عدد اوتارها واضيفت فيها الملاوي وفتحات الصندوق الصوتي (الشمسية) لتقوية الصوت الخارج من الالة. فالكنار السومرية ظلت تمتاز بان صندوقها الصوتي كان يشبه الحيوان تماما او انه قريب الشبة او يتصل به تمثال حيوان صغير ولعل اشهر الكنارات السومرية هي الكنارة الذهبية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور[٢٦]، ويرتقي تاريخها الى حدود (٢٤٥٠ ق.م) وتمتاز برأس الثور الذهبي في العصر الاكدي (٢٣٧١-

٢٢٣٠) عرفت بلاد مابين النهرين استعمال اشكال من الكنارة. وقد مرت الكنارة كغيرها من الآلات لموسيقة العراقية القديمة بعدة تحولات تبعا للعصر الذي وجدت فيه ، ففي عصر فجر السلالات الثاني مثلا تبين ان الصندوق الصوتي للكنارة اصبح اكبر حجما وقد اصبح اقرب الى بكثير الى الشكل الطبيعي للحيوان مما كان في العصور الماضية، وقد اظهرت التنقيبات الاثرية في المقبرة الملكية في اور بقايا قديمة اصيلة لسعة الات وترية من نوع الكنارة ، واثارا اخرى عليها مشاهد لنفس الالة ،فقد عثر على رؤوس حيوانات وقطع موزائيك واثار الخشب المعمولة منه تلك الآلات ،ومن ضمن ذلك العثور على بقايا ثلاث كنارات امكن معالجتها واعادتها الى شكلها القديم نظرا لجودة حالتها اثناء العثور عليها ،وكان من اشهرها الالة المعروفة باسم (الكنارة الذهبية) [٢٧] والتي عثر على اجزاءها وهي (راس الثور الذهبي، اصداف التطعيم، اجزاء ذهبية وفضية، قطع موزائيك ،والتي تعود جميعها الى الصندوق الصوتي) كما عثر على الساقين الجانبيين والساق الافقي والتي استعملت فيها شرائط معدنية لتثبيت الساقين الجانبيين بالساق العلوي الافقي الذي كان مدورا ومعمولا من الخشب ومغطى نصفه الامامي بانبوب فضي ،اما نصفه الخلقي فقد كان يحمل الاوتار ، اما الصندوق الصوتي الخشبي فان شكله يقترب من شبه المنحرف .. وهناك كنارة اخرى عرفت بالكنارة الفضية عثر عليها مع الكنارة الذهبية، وقد وجد منها رأس الثور والجزء المطعم الذي كان يحلي الجانب الامامي، وقطع الموزائيك وفي الاصل كان الصندوق الصوتي لهذه الالة مكسوا بطبقة فضية تثبت على الخشب بواسطة مسامير فضية، ولكن الفضة العائدة لهذه الالة وجدت متأكسدة لدرجة ان قسما منها قد تحول الى مسوق كالتراب، كما وجدت في الموقع نفسه آلة وترية اخرى تختلف عن الكنارة والحنك ،اذ انها تضم أجزاءً رئيسية من كلتا الالتين اطلق عليهااسم الكنارة الزورقية والتي تميزت بما يلي[٢٨]:

ا- انتصاب حيوان فوق مقدمة الصندوق الصوتي بخلاف بقية الكنارات

ب- ان الصندوق الصوتي والساق الخلفية الخارجية منه يشبه تماما الة الحنك

ج- عدم وجود تناظر وتشابه بين الساقين الجانبيين

د- ان الساق الافقي العلوي لا يوازي الصندوق الصوتي، بل يزداد ميلانه الى الاعلى في المقدمة.

ومن الآثار التي وجدت عليها مشاهد الة الكنارة هو ختم اسطواني يمثل فيه مشهد للألهة عشتار وهي جالسة على الاسد ويقابلها رجل ملتح يعزف على الة الكنارة الوترية وهو في حالة جلوس، وهناك ختم اسطواني اخر يعود الى العصر الاكدي نقش عليه مشهد لمجلس شراب تشترك فيه عازفة على الة الكنارة الوترية وهي في حالة جلوس وتحمل الالة فوق ركبتيها ،كما عثر في مدينة تلو الواقعة جنوب العراق على كسر من لوح حجري عليه نحت بارز لمشهد يشترك فيه عازف على الكنارة يعود الى زمن الملك كوديا، إذ نرى فيه شخصا جالسا وامامه كنارة كبيرة يعزف عليها ينظر الشكل رقم (١).

٣- العود: إن أقدم ظهور للعود كان في العراق القديم في العصر الاكدي (٢٣٥٠- ٢١٧٠ ق.م) وتشير الشواهد الاثرية الكثيرة الى ان العود كان منتشرا في جميع انحاء العراق وانه اصبح الالة المفضلة في الحياة الموسيقية في العصر البابلي القديم (٢٠٠٠- ١٦٠٠ ق.م)[٢٩] ينظر الجدول في الشكل رقم (٢).

ثانياً:- الآلات النفخية:

١- الصفارة: ان احدث المكتشفات الأثرية لالة النفخ المعروفة بأسم الصفارة هي التي عثر عليها في إحدى غرف الطبقة الخامسة من تل يارم تبه التي تعود اواخر العصر الحجري (عصر حسونه)[٣٠]، وهذا الاثر عبارة عن قطعة فخارية تشبه شكل (السيكار) ينتهي براس خروف وهناك بعض الثقوب المنتظمة على سطح الانبوب الفخاري الامر الذي يشير الى استعماله كالة نفخ، وفي تبة كورا بمحافظة نينوى عثر على بعض الصفارات العظمية التي تعود الى عصر العبيد وهي تحتوي ايضا على بضعه ثقوب لاخراج الصوت، وفي الوركاء وبورسبا (برس نمرود) عثر على كسر فخاري من صفارات واستمر استعمالها في العصور اللاحقة على شكل طيور او اشكال اخرى استعملت للاطفال حتى وصلت الى يومنا هذا مع فارق واحد هو اختلاف المادة إذ أصبحت الان تصنع من البلاستك[٣١].

٢- الناي: وهو عبارة عن قصبة جوفاء مفتوحة الطرفين ويقع النفخ فيها مباشرة على حافتها المواجهة لشفتي النافخ ويصنع الناي عادة من القصب الغاب او من الخشب واحيانا من المعدن وفي المقبرة الملكية في اور عثر على اجزاء من الناي الاصلي مصنوع من الفضة طوله حوالي (٢٦,٧) ويحتوي على اربعة ثقوب متساوية الابعاد فيما بينها وهو موجود في متحف الجامعة في (فيلادلفيا – امريكا) ويعود تاريخ هذا الناي الفضي الى ٢٤٥٠ ق.م[٣٢].

٣- الناي المزدوج: إن أقدم اثر للناي المزدوج في العراق يعود الى عهد الملك السومري اورنمو مؤسس سلالة اور الثالثة (٢١١٣ ق.م) إذ نرى هذه الالة منحوتة على القسم الخلفي من مسلتة المشهورة الموجودة في متحف الجامعة في فيلادلفيا.

٤- البوق: وهذه الآلة عبارة عن انبوب من النحاس ذات شكل اسطواني. المسافة تتجاوز النصف ثم يصبح شكلها مخروطيا وينتهي باتساع يشبه الجرس. ان اقدم اثر عراقي يرينا اثر استعمال هذه الالة يعود الى عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠-٢٥٠٠ق.م) وكذلك في الاوتار الاشورية التي تعود للملك سنحاريب (٧٠٤- ٦٨١ ق.م) مستعملا في عملية نقل الثور المجنح.

٥- القرن: تعمل هذه الالة من القرون المجففة لبعض الحيوانات مثل الثيران ثم تثقب عندئذ ينفخ عليها كالة موسيقية. ومما ويذكر انه في أحد النصوص التي تعود الى العصر البابلي القديم قصة مثيرة تخبرنا عن تجوال الناي في شوارع المدينة ونفخة في القرن معلنا ضياع ختم اسطواني يعود لاحد التجار ويستنتج من هذا النص ان القرن كان يستخدم، آنذاك كوسيلة من وسائل الاعلام الرسمية وايصال الاخبار والمعلومات، رسمت هذه الالة على جدران قصر ماري الذي يعود الى العصر البابلي القديم إذ إن مالكه كان معاصر للملك حمورابي[٣٣].

٦- المضارب الرنانة: وهي عبارة عن قطع معدنية شبيهة بالمنجل تقريبا وذات نهاية رفيعة واخرى عريضة، تمسك باليد وتقرع الواحدة بالاخرى، وإن أقدم المضارب الرنانة تعود لدور جمدة نصر وقد عثر عليها في مدينة كيش، ومن جملة الآثار التي وجدت هناك قطعة مطعمة بالصدف والمواد الاخرى تمثل امرأة تمسك بكل يد من يديها مضربا زنانا شكله يشبه المنجل تقرع الواحدة بالاخرى بحيث تختلف وضعية اطراف المضرب، فاذا كان الطرف المدبب للمضرب الايسر مثلا في الاسفل ويكون الطرف العريض للمضرب الايمن في الاسفل والطرف المدبب في الاعلى، وفي احد قبور المقبرة الملكية في اور عثر على اجزاء من الة وترية (كنارة) والى جانبها مضارب رنانة مصنوعة من النحاس طولها ٣٠ سم وعرضها ٤ سم، وهي تشبه في شكلها المضارب الرنانة التي عثر عليها في احد قبور كيش، كما عثر في قبور اخرى بعض الاثار وتحمل مشاهد لهذه المضارب وكيفية

استعمالها ومنها[٣٤]:

١- ختم اسطواني عثر عليه في اور نقش عليه مشهدان، العلوي للشرب والاسفل يمثل عزفا على بعض الآلات الموسيقية ومنها المضارب الرنانة بالاشتراك مع الكنارة.

٢- طبعة ختم اسطواني عثر عليها في اور يمثل مشهدها حفل شراب وعزف تشترك فيه الحيوانات المختلفة، اما الآلات الموسيقية المستعملة هنا فهي المضارب الرنانة والحنك[٣٥] للمزيد عن انواع الآلات الموسيقية ينظر الجدول في الشكل رقم (٢).

الآلات الايقاعية المصنوعة من الجلود:

عاش الإنسان العراقي يومياً عند الطقوس والشعائر الدينية في المعبد وعند الفلاحة والعمل، وعند الأعياد كأعياد رأس السنة والزواج المقدس وعند المعارك والحروب، والاحتفال بالانتصار على الأعداء، وعند بناء المعابد وتدشينها وعند دفن الموتى فضلاً عن أهميتها في البيت والمدرسة والقصر مرافقا للموسيقى في كل نواحي حياته [٣٦]. كان للجلود الأثر البارز في صناعة الآلات الموسيقية في العراق القديم كما هي الحال في الوقت الحاضر، إذ استخدم الجلد في صناعة بعض الآلات الإيقاعية كالطبول بأنواعها والدفوف[٣٧]، إلى جانب استخدامه في صناعة إحدى الآلات الوترية كالعود (طويل العنق إذ كان الجلد يغطي صندوقها الصوتي).

أ. الطبل: للطبول تاريخ طويل تنوعت خلاله أشكالها وحجومها فهناك الطبل المستدير الكبير اليدوي، والطبل الطويل المخروطي والطبل الإسطواني، وكانت إطارات هذه الطبول إما من المعدن أو من الخشب أو من الفخار، ويكون القرع أما باليد أو بالعصا[٣٨]. وقد عُرف الطبل منذ العصر السومري القديم أي في أواخر النصف الأول من الألف الثالث قبل الميلاد تقريباً (٢٦٠٠ ق.م) وحتى العصر السومري الحديث (٢١٠٠-١٩٥٠ ق.م) إذ جاءت عدة قطع أثرية منقوشة بمشاهد القرع على الطبل الكبير، وقد ظهرت المسامير التي استعملت في تثبيت الجلد على الإطار، وقد بلغ عددها (٦٠) مسمارا (وكانت إطارات هذه الطبول الكبيرة مصنوعة من البرونز كما أثبتت ذلك بقايا إطارات الطبول التي عثر عليها في أور، والتي يرجع تاريخها إلى سنة (٢٤٥٠ ق.م) تقريباً[٣٩].

إن الاعتقاد السائد والمدون في الكتب هو ان الطبل الكبير قد استعمل لأول مرة في العصر السومري الحديث، ولكن ثبت مؤخرا عدم صحة هذا الاعتقاد، إذ عثر على ختم اسطواني يرجع تاريخه الى عصر فجر السلالات الثالث مصنوع من المحار يبلغ قياسه٢ سم ونصف × ١سم وثلث، وقد نقش عليه مشهد لشخصين يقومان

بالقرع على طبل مدور كبير يتوسطهما ومستقره على الارض مباشرة، ومن المحتمل ان يستعمل الشخص يدا واحدة لأسناد الطبل واليد الاخرى للقرع ،واستنادا الى هذا الختم يمكن القول ان اقدم استعمال للطبل المدور الكبير او اول ظهوره كان في دور فجر السلالات الثالث وليس في العصر السومري الحديث ، وقد عثر في تلو على مسلة حجرية تعود لزمن حاكم لكش (كوديا) وقد نقش على هذه المسلة نحت بارز يمثل ثلاثة طبول كبيرة، جاءنا منها الطبل الوسطي بصور كاملة اما البقية فقد اصابها التلف، وفي مسلة اور نمو مؤسس سلالة اور الثالثة التي عثر عليها في اور نقش عليها طبلين كبيرين يقف الى جانب كل منهما رجل يقرع الطبل بيديه، ولقد نحت الطبل هنا منظورا اليه من الجانب ايضا بحيث ظهرت المسامير الكثيرة التي استخدمت في تثبيت الجلد على الاطار ،ويقترب ارتفاع هذا الطبل من ارتفاع الانسان ، وهو مستقر على الارض دون ايما ركيزة او حمالة ويقرع عليه رجلان يقف كل واحد منهما على جانب[٤٠].

أما بالنسبة للطبول عند الآشوريين فقد كشفت الآثار عن منحوتة جدارية عثر عليها في القصر الشمالي بنينوى. وتصور هذه المنحوتة مشهد احتفال الملك اشور–باني–ابلي مع زوجته وشربه نخب انتصاره على ملك العيلاميين، ولم يبق من هذه المنحوتة سوى جزء من الطبل وكفّي العازف فقط، ويدل القسم المتبقي من الطبل على انه كان على شكل (القمع) تقريباً، أي ضيق من الأسفل وواسع من الأعلى، وقد ثبت عليه الجلد كما يستدل على ذلك من الدوائر الأربع التي تدل على المسامير المرسومة بين إطاريين رفيعين لتثبيت الجلد[٤١]. فضلاً عن ذلك فقد ورد نص مسماري من العصر السلوقي (٣١١–٦٥ ق.م) يصف عملية تحضير الجلد لألة الإيقاع المعروفة بـ lilissu (الطبل) يبين هذا النص بعض الطقوس الدينية التي كانت تجرى على الجلود الخاصة بطبول المعبد، ونقرأ في النص ما يأتي:

... يتم اختيار ثور أسود لم يضرب مطلقاً بعصا أو سوط. ويساق إلى المعبد في يوم يحدده الكاهن الذي يقوم بقراءة التعاويذ. ثم تقدم القرابين إلى الإله (ايا) إله الحكمة والموسيقى خاصة. وبعد ذلك توضع حصيرة حمراء على الأرض وتغطى بطبقة من الرمل حيث يقف عليها الثور. وبعد تقديم قرابين أخرى يوقد البخور ويشعل المشعل ويوضع (١٢) تمثالاً برونزياً لإلهة السماء والأرض والعالم السفلي. ويجلب إطار الطبل (الشبيه بالقدر الكبير) إذ يكون مصنوعاً مسبقاً، بعد ذلك يتم غسل فم الثور بوساطة

أنبوب من الخشب المعطر ثم يتلو الكاهن الصلوات في أذن الثور[٤٢]، وبعد غناء ترنيمة بمرافقة الآلات الموسيقية يتم ذبح الثور ويُحرق قلبه ثم يسلخ الجلد، بعد ذلك يؤخذ جلد الثور ويُنقع في جريش القمح النظيف مع الماء والبيرة الفاخرة والنبيذ. ثم يوضع الجلد في دهن بقرة نظيفة ويوضع عليه عطور مختارة مع أربعة ألتار من دقيق الشعير المستنبت وأربعة ألتار من دقيق الـ(bitqu) ولتر واحد من دقيق (KUR.RA) بعد ذلك يصبغ الجلد باللون الأحمر بمسحوق العفص والشب (المستورد من بلاد الحثيين)[٤٣]، بعد ذلك يشد الجلد مؤقتاً بوساطة خيط.... ثم توضع أوتار خشبية أو مسامير نحاسية في الثقوب المعمولة في إطار الآلة لشد الجلد. وقبل تثبيت الجلد توضع التماثيل الاثنا عشر المقدسة في الآلة الموسيقية. وفي اليوم الخامس عشر من هذه الطقوس، يوضع هذا الطبل أمام إله المعبد[٤٤] للمزيد عن انواع الطبول ينظر الجدول في الشكل رقم(٢).

ب. الرق: يتكون الرق من إطار خشبي خفيف مشدود عليه جلد رقيق. وقد اختلفت الدفوف من حيث الشكل والحجم فهناك الدفوف المستديرة بنوعيها الكبيرة والصغيرة، وهناك الدفوف المربعة الشكل، وقد وردت الدفوف المستديرة في المصادر المسمارية بالصيغة MEZE–MEZE/manzu[٤٥]، وقد عرفت الدفوف منذ العهود السومرية، إذ بدت إحدى القيثارات التي وجدت في مقبرة أور الملكية، وهي مزينة بالقطع الصدفية التي تمثل مشاهد حيوانية تقوم بالعزف على الآلات الموسيقية، ومن هذه الآلات يظهر الدف الموضوع على ركبتي ابن آوى وهو جالس، وثمة مجموعة من الدمى الطينية التي تعود إلى العصر السومري الحديث، تمثل نسوة عارية يقرعن على دف صغير، أمام الصدر ممسوك بإحدى اليدين، والأخرى يَقْرَعْنَ بها، وبعض الآراء ترجح وجود الجلد في هذا النوع من الدفوف على الجانبين، وفي داخلها قد تحتوي على حبوب أو قطع صغيرة من الحجارة الملساء ليعطي رنيناً مزدوجاً عند الضرب على أحد الوجهين أو ضرب الوجهين معاً[٤٦]. أما في العصر الآشوري الحديث فقد أظهرت الآثار الآشورية مشاهد العزف على الدف المستدير ففي منحوتة جدارية تعود الى إلى زمن الملك الآشوري سنحاريب (٧٠٤–٦٨١ ق.م) عثر عليها في نينوى والمشهد يصور أربعة عازفين اثنين منهم يعزفون على الدف المستدير، وهو أكبر حجماً من الدفوف السومرية والبابلية. كما أظهرت المنحوتات الآشورية دُفَاً مربع الشكل يرجع إلى عصر الملك الآشوري سنحاريب أيضاً صور على إحدى المنحوتات المكتشفة في نينوى، ويعد

هذا الأثر فريداً من نوعه[٤٧].

المبحث الثالث: الغناء والأنشاد في بلاد الرافدين:

كانت نظرة العراقيين القدماء الى الوجود تعتمد على قوة كونية خفية هي الآلهة، التي تتحكم بمصير البشر وهي المسيرة للكون وتملك اسباب القوة وتكتب القدر لذا عمل على كسب رضاها من خلال التضرع والدعاء واداء طقوس دينية اقترنت بتراتيل واناشيد ومع بعض الالحان الموسيقية الدينية[٤٨]. إن تراث العراق الغنائي والموسيقي تراث عريق ومتنوع، وقد نشأ وتطور منذ نشوء حضارة بلاد الرافدين، لذلك فقد تنوعت فنونه الغنائية والموسيقية وطرق أدائها، ويرجع هذا الغنى في التنوع إلى التفاوت في طبيعة المناطق الجغرافية كالسهول والجبال والصحراء و تعدد لهجاته، لذلك نرى تنوعاً في النص واللحن والإيقاع، ولهذا تعود رحلة الموسيقى مع الإنسان إلى أزمان قد تسبق الحضارات القديمة، التى تظهر الآلات الموسيقية جلية وواضحة في آثارها وأطلالها وقد نعم علينا التاريخ بمدوناته منذ اقدم الحضارات لتي رسمت صوراً ابداعية لرقي فكر شعب حضارتي سومر وبابل في بلاد الرافدين بين الفكر والعمل والموسيقى بمختلف الوانه، جاء ذلك من خلال اكتشافات منقوشة على الألواح من تلك الحضارة[٤٩]، لتبين مدى الرقي والنضوج للأدب من خلال القصص الملحمية والتراتيل والموسيقى، بمصاحبة القيثار أو العود، حيث كانت الحضارة السومرية، سباقة في إبتكار أغاني الحب وأشعاره، فيما يخص الغناء جاء في أحد النصوص توجيه يؤكد على أهمية الجمع ما بين إجادة العزف وتصنيع الآلة الموسيقية للتمكن من الغناء[٥٠]:

(انه إن لم يمتلك أداة (الزامي) فهو لن يستطيع تعلم فن الغناء ذلك انه اشد زملائه تأخرا ، فهو لم يستطع أن يصنع أداة التريمولو، ولم يستطع أن يتفوه بصوت ... أنه غير قادر أن يغني أغنية أو يفتح فمه).

وقد أكد نص آخر وجوب إجادة الموسيقى، من قبل المغني: (المغني "الموسيقي" الجيد هو الذي يعرف كيف يوزن آلته ويدعها ترن عاليا وما عدا ذلك فهو مغن "موسيقي" فاشل)، ومما تقدم يتضح لنا، أن الموسيقى قد خصت بالتوجيه، والإرشاد، كونها ذات مساس بحياة الإنسان العراقي القديم، وعلى وجه التحديد ما كان منها متصلاً بالجوانب الدينية ، وهي بذلك لا تقل لديه أهمية عن سائر العلوم الأخرى. واهمها اغاني الحب السومرية ،التي تعد لونا من ألوان السمو الإنساني التعبيري لرموز الأنفعالات المتناسقة

المرهفة لعلو الروح السامية[٥١]، انها ليست مجرد أنغام وكلمات، بل هي وسيلة اتصال اجتماعي وتربوي ووطني تنتعش لها النفوس حينما يتم الجمع بين الكلمة والصوت، فهي تعمل على إدخال البهجة والحزن وحب الوطن على النفوس، وهي تنقل حب الآخرين القريبين لأوطانهم وللعالم الذي يرتبط بهم أو العداء لمن يعمل ضد ارادته وتوجهاته[٥٢]، يتجلى ذلك في نشيد الحب الاسمى النشيد الوطني السومري:

"يا سومر ايها البلد العظيم
يا أعظم بلد في العالم
لقد غمرتك الاضواء المستديمة
والناس من مشرق الارض الى مغربها
هم طوع شرائعك المقدسة
ان شرائعك سامية وقلبك عميق
الملك الذي تلدينه يزين نفسه بالحلي
والرب الذي تعبدينه يضع التاج على رأسه[٥٣]"

وقد كان الملوك الآشوريين، كما هو متوقع، يسارعون الى التطلع نحو الغرض الذي قد تؤديه الموسيقى في الحرب، والى استعمالها لتحريك عزائم جنودهم فهناك منحوتة من (نينوى) يرقى تاريخها الى عهد آشور بانيبال، فيها حقل يظهر عليه الجنود المشاة الذين كانوا يغنون بكل جلاء ((لأنهم كانوا يصفقون بأيديهم في ذات الوقت)) وهم في مسيرتهم. وهناك لوح مُصَور كبير يُخلد انتصار آشور بانيبال على الملك العيلامي (تيومان) يظهر فيه الموسيقيون يتبعهم النساء والأطفال الذين يصفقون بأكفهم. ومع ذلك فإن الموسيقى الآشورية لم تكن منحصرة بميدان المعركة[٥٤]، فلقد صُور العازفون على القيثارة والناي والضاربون على الرباب، على جدران قصر آشور بانيبال في نمرود وجدران قصر سنحاريب في نينوى، ومنظر (حفلة في الجنينة) الذي نرى فيه آشور بانيبال وهو يروي للملكة طرفاً من حملته على بلاد عيلام بينما يقوم أحد الموسيقيين بالعزف على القيثارة في ظل الشجرة[٥٥]. أما الذي عثر عليه في مدينة آشور فهو لوح طيني يتضمن فهرس للأغاني الآشورية وفيه السُلم الموسيقي الذي يجب أن تؤدى بموجبه الأغنية وكان يحتوي على عناوين لاغاني الشباب والحب والنصر والرعاة. وقد ذكر الآشوريون بكل فخر أن المغنيين والموسيقيين كانوا من الأسرى الذين جئ بهم من الغرب بشكل متواصل[٥٦]، وكان هناك فرقة للإنشاد خصوصا في قصور الملوك الآشوريين ففي قصر الملك شلمنصر الثالث (٨٥٨ ـ ٨٢٤ ق.م) كانت فرقة الإنشاد مكونة من الرجال فقط[٥٧]. بينما نجد إن المرأة الآشورية قد شاركت في الفرقة الموسيقية العسكرية الآشورية، وهذا ما لم يثبت بعد لنساء حضارات أخرى مثل الحضارة المصرية القديمة

والحضارة الإغريقية والرومانية[٥٨].

وقد عُثر على تمثال يمثل إحدى النساء المغنيات أو المشتغلات بالموسيقى، إذ يتمثل هذا التمثال بسيدة آشورية واقفة تمسك بيديها أمام صدرها آلة موسيقية وترية[٥٩].

هذا وكانت الموسيقى والاغاني من الممارسات الاساسية عند الزواج غرار طقوس الزواج المقدس الذي يتم بين ملك وملكة والذي يتضمن احتفالات واسعة واناشيد مختلفة، وكان عقد الزواج وثيقة رسمية تنص على شروط الاتفاق التي تتضمن حقوق الطرفين، ويقوم بتوثيق هذا العقد احد رجال الدين[٦٠]، فهم يشرفون على اجراءات ومراسيم الزواج ،اما مراسيم الزواج فيبدو انها كانت مزيجاً من الطقوس الدينية ومظاهر الفرح، فقد كان الاحتفال بالزواج تتخلله ابتهالات دينية لتقديس رابطته[٦١]، اذ يخرج اهل العروس لاستقبال العريس ومن معه[٦٢]، وتؤدي اثناء ذلك معزوفات موسيقية باستخدام الطبولSEM[٦٣]. كاهن الألحان الحزينة Kalum ظهر منذ عصور مبكرة في بلاد الرافدين طبقة من الكهنة تتدرج في المراكز والمراتب المختلفة، وكان هؤلاء الكهنة مقسمين على عدة طبقات، وكانت امتيازاتهم وواجباتهم وراثية، ولم تكن هذه المهنة محصورة بجنس واحد بل جمعت بين الجنسين[٦٤]، وكان الكاهن في الحياة الدينية يمثل الصلة بين الإنسان والإله، وارتبط ظهورهم بالمعبد وكانوا يتزعمون المجتمع على أسس دينية وسحرية وقدرات خاصة، وقد اختصوا بالطقوس بكل معنى الكلمة[٦٥]. وقد مكنتنا الكتابات المسمارية من أن نمتلك فكرة واضحة عن التركيب الوظيفي للمعابد التي ضمت مجموعة من أفراد ذات مهارات خاصة، مثل العراف، والمغني، وكهنة الرثاء (كالو) [٦٦]، الذين كانوا أكثر ما يشكلون طبقة خاصة من الكهنة، اشتهروا في مجال الترتيل، واختصوا بالبكاء والنحيب وغناء الرثاء والعزاء في حالات الموت والدمار والكوارث، كما وكانت مهمتهم تتركز على تهدئة غضب الآلهة بأناشيدهم فكانوا ينشدون مع مختلف آلات النقر كالدفوف والسنطور والمزامير وآلة (ليليسو) التي كانت على شكل قدح معدني، ويبدو انه كان لهم طقوس خاصة، وكانوا يستخدمون في أناشيدهم لهجة خاصة[٦٧]. تكتب الكلمة السومرية GALA بالعلامتين المسماريتين us.ku[٦٨] والتي تقابلها بالأكدية kalum[٦٩]، وقد جاءت لترمز إلى نوع من المنشدين الذين يؤدون الألحان الحزينة والنياح؛ لأن الغناء كان مهماً جداً عند تأدية الطقوس في المعابد وكذلك في الاحتفالات بمصاحبة الآلات الموسيقية[٧٠]. حددت مهام

هؤلاء الكهنة بأداء مراسيم الحداد بطلب من أسرة المتوفى بتلاوة المراثي وكان هؤلاء على ثلاثة أصناف:

١. كالا–ماخ GALA.MAH في السومرية وكالمخو galmhu في الأكدية، وتعني: الكاهن الموسيقي الكبير للغناء الحزين الذي كان يعد من طبقة كبار رجال المعبد[٧١] ولعله كان مختصاً بالمآتم الملكية[٧٢].

٢. (كالا)، بالسومرية و(كالو) بالأكدية، وهو الكاهن الموسيقي الذي يأتي بعد كالا–ماخ، والموسيقي من هذا الصنف يشارك في طقوس دفن الموتى موسيقياً وغنائياً، التي تؤدى بوساطة العزف على الآلة الوترية المعروفة في اللغة السومرية بالاك BALAG[٧٣]، وقد عد كاهن (كالا) مغني المراثي munambu[٧٤] وهو بمثابة النائح أو النادب أو الباكي Lallaru[٧٥].

٣. كالا–تور GALA–TUR وهو الكاهن الموسيقي الصغير المبتدئ والمتدرب أو المنشد الأصغر للمراثي[٧٦].

وكانت الألحان الحزينة تعزف بمصاحبة المراثي التي ينظمها هؤلاء الكهنة إذ ورد في أحد النصوص من مدينة ماري (تل الحريري) ما يأتي:

((كاهن المناحة Kalu يرنم برفقة طبل halhallatu))[٧٧]، وفي نص آخر:

((كاهن المناحة يرنم أنشودة، كاهن المناحة ينشد باطراء السيادة العليا، كاهن المناحة ينشد بمصاحبة القيثارة))[٧٨] وكان الموسيقيون الذين يعزفون على الناي والقيثارة كثيراً ما يظهرون في المشاهد المصورة على الأختام الاسطوانية التي تمثل الولائم الجنائزية[٧٩].

واستناداً إلى قول سومري مشهور مفاده أن رأس مال هذا المغني هو حنجرته[٨٠].

– الحنجرة بالنسبة للمغني كاليد بالنسبة للكاتب.

– المغني الفاشل يتحول إلى عازف على المزمار.

– الـ كالا الفاشل يتحول إلى عازف على الناي.

وفي نصوص الأمير كوديا حاكم مدينة لكش ٢١٤٤–٢١٢٤ ق.م ذكر هذا الأمير أن الحرية والاطمئنان اللذين تمتع بهما سكان مدينته خاصةً بعد أن تم بناء المعبد الخاص بإله المدينة الرئيس انقصا عدد الموتى.

وفيما يأتي نص ما ذكره الأمير كوديا الذي يوضح وظيفة كاهن الـ كالا[٨١]:

– في ذلك اليوم لم يستخدم المعول في المقبرة.

– ولم تدفن أي جثة.

– وكاهن الـ((كالا)) لم يعزف على قيثارته.

– لم يعزف أي أغنية حزينة.

– ولم يرثِ أحد.

– والنائحة لم تردد التعازي.

كاهن الكالوم .. ولهجة أمي–سال EME.SAL: امتاز المغني من صنف ((كالا)) بأن النصوص التي كان يغنيها مكتوبة دائماً بإحدى اللهجات السومرية، والتي تدعى بلهجة امي–سال EME.SAL والتي تعني حرفياً ((لغة النساء))[٨٢]، وهذه اللهجة بالذات قد استخدمت في أغلب النتاجات الأدبية السومرية[٨٣].

إن أدب العبادة ((امي.سال EME.SAL)) كان موجوداً في كل العصو[٨٤]، وإن أقدم النصوص المدونة بهذه اللهجة هي أناشيد دينية كُتِبت في العصر البابلي القديم، وكذلك كُتِبت تآليف أدبية أخرى بهذه اللهجة كالمناحات وقصائد الغزل الخاصة بالزواج المقدس[٨٥]، وقد استعملت هذه النصوص أيضاً في الألف الأول ق.م في آشور وبابل، إذ كانت مرتكزة على قاعدة من التقاليد الدينية للعصر البابلي القديم[٨٦].

ويرى بعض الباحثين أن سبب استعمال لهجة النساء[٨٧] eme–sal في تدوين الأناشيد الدينية يعود إلى كون منشد (كاهن الكالا) كان من طبقة الطواشي، ولهذا فإنه كان يستعمل اللهجة الخاصة بالنساء بينما يرى آخرون أن كون مغني الـ(كالا) لا يغني إلاّ النصوص المكتوبة بلغة النساء فإنه ربما كان بسبب أن المناحات وأغاني الرثاء كانت قبل ظهور مغني الـ(كالا) من اختصاص النساء فقط، وعندما شارك الرجال النساء في هذه المهنة فقط حافظوا على الطابع القديم نفسه الذي كان يؤلف باللهجة المدعوة بلغة النساء[٨٨]. وعلى الرغم من أن كاهن الرثاء (كالا) كانت له مميزات أنثوية إلا انه لم يكن هناك أية أدلة على أي واحد منهم كان مخصياً، ولكن استنتج انهم كانوا يبدون كشاذين جنسياً أو مميزين استعراضياً[٨٩]. كما كانوا هدفاً لأضحوكة أعداد كبيرة من حكايات نادرة هجائية وأمثال محتقرة هازئة بسبب حياتهم الجنسية الشاذة[٩٠]، وكذلك فإن لهجة eme–sal كانت تستخدم بصورة رئيسة في الخطب التي يلقيها النساء والآلهات[٩١]. أما فيما يخص الرأي الثاني، فهناك أدلة على أن أغاني الرثاء والمناحات التي كانت قبل ظهور مغني الـ(كالا) هي فعلاً من اختصاص النساء، إذ وجدت النائحات اللواتي يُطلق عليهن باللغة السومرية اما–ارا AMA–ERRA والتي يقابلها بالأكدية امو–بيكيتي ummu bikitti ومعنى هذه التسمية (أم البكاء)، وهذا النوع من النائحات قد سبق بالتأكيد ظهور مغني الـ(كالا) [٩٢]. فقد عرفتنا النصوص المسمارية على نوع من الألحان الحزينة التي اختصت النساء بأدائها. وقد كانت تستخدم بشكل خاص في المآتم، وفي إحياء ذكرى الأموات،

والألحان التي كانت تستخدم في مثل هذه المناسبات لا تختلف بشيء عن الألحان التي تستخدمها (العدادات) في أيامنا الحالية في المآتم والمناسبات المحزنة، والدليل على هذا الاستنتاج هو وجود النائحات (امار–ارا–امو–بيكيتي) التي تعني: أم البكاء[٩٣].

المراثي التأريخية (مراثي المدن ومناحاتها):

يحتل رثاء المدن المدمرة مكاناً هاماً في الأدب السومري والأكدي، وتعد مناحات المدن واحدة من أقدم نصوص الرثاء التي وصلت إلينا، والتي اختصت بحادثة تأريخية محددة ألا وهي دمار تلك المدن وسقوطها[٩٤]، ولم يكن سقوط المدينة خسارة لتلك المدينة أو العاصمة فحسب، بل تعدى الأمر ذلك؛ لشدة هول الحدث الذي حل بتلك العاصمة أو المدينة، وكذلك الواقع الديني لها بوصفها مدينة الإله، وفيها معبده، وهو المكان المختار لإقامته. فكلما حُرِقَت مدينة، وهُدِمَ معبدها، وشُرِّدَ أهلها، غالباً ما فُسِّرَ بتخلي الآلهة عن أهلها إذ أبيحت مدينتهم بيد أعدائهم ولولا ذلك التخلي لما حدث ما حدث. إن أدب بلاد الرافدين المبكر يعكس حماسة الناس، وحذرهم من حوادث الانهيار في الواقع الاجتماعي، فهو يمثل حالة من التذكير بالمآسي التي تحدثها الكوارث السياسية من خلال رثاء المدن. وكذلك هي الحال عند التذكير بالكوارث البيئية (الطبيعية) من خلال قصة الطوفان التي تحكي القحط والجوع والتشرد، وينشأ من وراء ذلك إعطاء بعض التفاسير للقرارات المدمرة التي تصدرها الآلهة. إن هذا التعاقب للكوارث الطبيعية والسياسية يعني الموت والمجاعة، وهو يؤدي في واقع الأمر إلى تقليل عدد السكان، وهنا يكمن القرار الآلهي بتدمير الجنس البشري وهو عَتَب إلهي نتيجة الإزعاج الذي يحدثه الجنس البشري لتلك الآلهة من خلال الضجة الناجمة عن ضجيج الناس في المدن[٩٥]. لقد برز ضمن صنف أدب رثاء بلاد الرافدين أسلوباً أدبياً سومرياً مميزاً ذا محتوى هاماً، وخصوصية ألا وهو رثاء المدن المدمرة. ويوجد من هذا الصنف الأدبي ستة نصوص حالياً، وهي تتعلق بمراثي المدن المدمرة للفترة السومرية والبابلية القديمة[٩٦]، وهي:

١. مرثية تخريب مدينة أور ٤٣٥ سطراً، ١١ مقطعاً.

٢. مرثية مدينة أور وبلاد سومر وأكد، وتسمى مرثاة ابي–سين وتعد المرثية الثانية لأور، تتكون من ٥٢٦ سطراً، ٥ مقاطع.

٣. مرثية مدينة نفر (نيبور) ٣٢٤ سطراً، ١٢ مقطعاً.

٤. مرثية مدينة الوركاء ٤٠٠ سطراً، ١٢ مقاطعاً.

٥. مرثية مدينة أريدو ٢٨٠ سطراً، ٨ مقاطع.

٦. مرثية تخريب مزار لكش ١٠٥ مقاطع.

ومن ضمن ذلك لدينا (لعنة أكد) التي يعتقد أنها استعملت مرثية إلى أكد أو لغة شكوى[٩٧]، وكذلك لدينا مرثية (مردوك) حول تدمير مدينة بابل، التي وجدت في اللوح الرابع من أسطورة (ايرا)، والتي نُظِمَتْ في نهاية الألف الثاني ق.م[٩٨].

الاستنتاج:

١- ان المجتمع في بلاد الرافدين كان ولايزال حيا قلبه نابضا بالحياة وصاحب ذوق فريد، اتخذ من الموسيقى والغناء والاناشيد اساسا للتعبير عن مشاعره بصورة مباشرة، وما الترانيم الجنائزية الا تعبيرا عن الفاجعة التي حلت بالبلاد، مما دعى الالهة الى تنظيم عدداً من مراثي المدن المدمرة، لتعبر فيها عن حزنها وألمها، لكن في المقابل عبرت الموسيقى والالحان بمصاحبة الاغاني والاناشيد عن وجه الحياة المتجددة في احتفالات اعياد رأس السنة والاعياد والاحتفالات الرسمية ومراسم تتويج الملوك والى غير ذلك من المناسبات الاحتفالية. كما اثبتت الشواهد الاثرية أن أقدم ظهور واستعمال لالة الكنار في العالم القديم كان عند السومريين في بلاد مابين النهرين في نهاية عصر جمدة نصر وليس في مكان آخر من العالم.

٢- كانت أهمية الموسيقى عند العراقي القديم تكمن في كونها إحدى الوسائل التي يتم بوساطتها، إقامة الشعائر الدينية في المعابد ولا يخفى كون الدين عماد حياة الأنسان العراقي سواءً في الماضي او الحاضر من هنا تبرز أهمية الموسيقى والتراتيل الدينية في العراق.

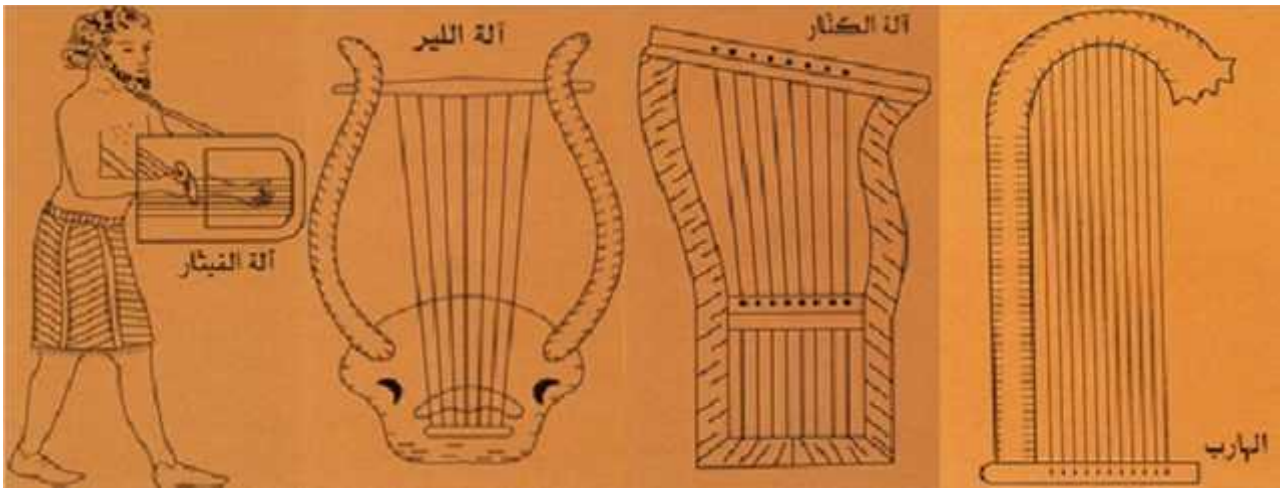
٣- ظهرت الاناشيد المتعلقة بالرثاء كاستجابة شعرية للكوارث السياسية والطبيعية من خلال مرثيات فردية تتعلق بالأشخاص، ومراثي جماعية ظهرت في العصور السومرية والخاصة برثاء المدن والمعابد، ومراثي الآلهة والمعابد، والمراثي الشخصية، والمراثي الطقسية والتي كان يقوم بأدائها كهنة الـ((كالو)) على أنغام الموسيقى مستخدمين لهجة خاصة.

٤- يحتل رثاء المدن مكاناً هاماً في الأدب السومري والأكدي، وتعد المناحات الخاصة بالمدن واحدة من أقدم نصوص الرثاء التي وصلت إلينا، والتي اختصت بحادثة تأريخية وكارثة سياسية هي سقوط تلك المدن. وإن معظم نصوص الرثاء قد اقتبست من اللغة السومرية، وأن قسماً منها كان يتلى بالسومرية، كما أن أغلبية المصادر لمراثي المدن هي من نفر، وتحديداً من العصر البابلي القديم.

٥- تعد المراثي الطقسية عنصراً مكملاً لنمط الرثاء بكل أنواعه ((رثاء المدن ورثاء الآلهة

والمعابد وربما المراثي الشخصية)) لأن هذا النوع من المراثي يقوم بها كهنة الـ((كالو)) بمصاحبة الآلات الموسيقية في أداء ترتيلي.

٦- هناك تشابهاً ملحوظاً، وارتباطاً وثيقاً بين مراثي المدن في المحتوى والنغم بشكل عام مما يشير إلى احتمال أن كهنة الـ((كالو)) هم الذين نظموا وأنشدوا هذين النوعين من المراثي، أما مراثي ((ايرشيما)) فهو نمط أدبي ديني عرف في العصر البابلي القديم وشاع في العصر البابلي الحديث، يستخدم عرض قطعاً شعرية في الغالب كمرثيات بمصاحبة الطبل SEM.



الشكل رقم (١):

انواع من الآلات الموسيقية الرافدينية القديمة الصورة مأخوذة عن

https://www.arab-ency.com/ar/البحوث/الآلات-الموسيقية

المعنى بالعربية	اللغة الأكدية	اللغة السومرية
طبل	dub-dub-bu	KUS.ZAG.BAR.DIB
طبل كبير[٩٩]	ma-sak ba-lag-gu	KUS.BALAG
طبل	ma-sak tim-bu-tu	KUS.BALAG.DI

المعنى بالعربية	اللغة الأكدية	اللغة السومرية
طبل[١٠٠]	ma-sak te-li-it	KUS.BALAG.DI
طبل	ma-sak a-li-e	KUS.A.LA
طبل[١٠١]	ma-sak dub-dub-bi	KUS.NIR.TAB
طبل[١٠٢]	ma-sak lilissu	KUS.LILIZ
آلة موسيقية [١٠٣]	tigu	TIGI\NI3-KALA-GA
قيثارة بلاك[١٠٤]	balag	BALAG
دف[١٠٥]	lilissu	LI-LI-I_3S
آلة موسيقية [١٠٦]	balaggu	BABALAGI-DI
مزمار[١٠٧]	Embubu	^{GIS}GI-GID

الهوامش:

(1)-Lipman, Samuel, The House of Music: Art in an Era of Institutions, published by D.R. Godine, 1984.p14-61

(٢)-الشيخلي، عبد القادر عبد الجبار، المدخل إلى تاريخ الحضارات القديمة، ق ١ ، بغداد، ١٩٩٠ ، ص٢٣٢

(3)-Guy Bunnies : Syria in the Iron Age problems of Defininion.p.4

(٤)- فيني، ثيودور م. تاريخ الموسقى العالمية، تر سمحة الخولي، ج١، القاهرة، ١٩٨٩، ص١١.

(٥)- ثيودور م. فيني، المصدر نفسه، ص ١٧.

(٦)- سليمان، عامر العراق في التاريخ القديم ، ج٢ ، دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٩٣ ، ص ٢٦٦.

(٧)- رفائيل، بايو اسحق، مدارس العراق قبل الأسلام، دار الورق للنشر، ط١، لندن ، ٢٠٠٦، ص١٦.

(٨)-قاشا، سهيل عراق الأوائل حضارة وادي الرافدين ، ط١، المعارف للمطبوعات ، بيروت ، ٢٠١٠، ص٣١١.

(٩)- حاجم، عبد الرزاق حسين أسس قيام المدرسة في بلاد الرافدين ، مجلة القادسية للعلوم الأنسانية ، المجلد الثالث عشر :العدد ٤/٢١٠م ، ٢٠١٠، ص١٣٩.

(١٠)- سليمان، عامر المصدر السابق ، ص ١٣٩.

(١١)- الفؤادي، عبد الهادي دور الثقافة في العراق القديم ، بغداد ، ١٩٦١، ص ١٩.

(١٢)- أسماعيل، بهيجة خليل (الكتابة) ، حضارة العراق ، ج١، بغداد ، ١٩٨٥، ص ٢٤٧.

(١٣)-يعود تاريخ بعض الآلات الموسيقية إلى ما بين (٩٠٠٠ – ٤٠٠٠ ق . م) ؛ ثروت عكاشة ، تاريخ الفن – الفن العراقي القديم (سومر وبابل وآشور) ، ج٤ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، (بيروت : ب ت) ، ص٦٣٦.

(١٤)- رشيد، صبحي أنور الموسيقى (حضارة العراق) ج٤، دار الحرية للطباعة ، (بغداد : ١٩٨٥) ، ، ص٤٠٧.

(١٥)-اندريه بارو ، بلاد آشور ، تر : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، دار الرشيد ، (بغداد : ١٩٨٠)، ص٣٢٠.

(١٦)- رشيد، صبحي أنور، الموسيقى في العراق القديم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، (بغداد : ١٩٨٨) ، ص٣٨.

(١٧)- ثروت عكاشة ، تاريخ الفن ، ج٤ ، ص٦٣٥.

(١٨)- علي، فاضل عبد الواحد الأعياد والاحتفالات (حضارة العراق)ج١، دار الحرية، (بغداد : ١٩٨٥) ، ص٢٦٤ – ٢٦٥.

(١٩)- رشيد ، الموسيقى (حضارة العراق) ، ج٤ ، ص٤٠٨.

(٢٠)- رشيد ، الموسيقى في العراق القديم ، ص٣٠.

(٢١)-مصطلح (نيش كاباري) يشير إلى معنى الأبعاد الموسيقية للقيثارة ولوصف عزف أغنية من مقام ايشارتو ؛ رشيد الموسيقى في العراق القديم ، ص٤٨.

(٢٢)- رشيد، الموسيقى (حضارة العراق) ، ج٤ ، ص٤١٢.

(٢٣)- رشيد، الموسيقى في العراق القديم ، ص٣١.

(٢٤)- رشيد، الموسيقى (حضارة العراق) ، ج٤ ، ص٤١٦.

(٢٥)- رشيد، الموسيقى (حضارة العراق) ، ج٤ ، ص٢٣-٢٤

(٢٦)- الأحمد، سامي سعيد، " الزراعة والري "، حضارة العراق، ج٢، بغداد، ١٩٨٥، ص٣٥١.

(٢٧)- رشيد، الموسيقى (حضارة العراق)، ص٤٦-٤١٨.

(٢٨)- اسماعيل، نعمت، فنون العراق القديم ، دار المعارف ،القاهرة ، ١٩٨٤، ص٣٥.

(٢٩)-فريد، طارق حسون، تاريخ الآلات الموسيقية، ج١، بغداد، ١٩٩٠،ص٤٧.

(٣٠)-الجنابي، كاظم: المربع والأشكال الزخرفية، مجلة التراث والحضارة ع١٤، ١٩٩١-١٩٩٢، ص١٨٠.

(٣١)- رشيد ، الموسيقى في العراق القديم ، ص٥٩.

(٣٢)-نعمت اسماعيل ،فنون العراق القديم، ص ٤٧.

(٣٣)- رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، ص١٠٤.

(٣٤)-زهير صاحب وحميد نفل ، تاريخ الفن في بلاد الرافدين ، دار الاصدقاء ، بغداد ٢٠١٠، ص٩٥.

(٣٥)- رشيد ، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، ص١٣٥.

(٣٦)- رشيد ، "الموسيقى"، ص٤٠٥.

(٣٧)- رشيد ، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم،ص٩٢.

(٣٨)- رشيد ، "الموسيقى"(حضارة العراق)،ص ٤٠٧.

(٣٩)-أحمد، سهيلة مجيد، الحرف والصناعات اليدوية في بلاد بابل وآشور، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة الموصل،٢٠٠٠، ص١٧١.

(٤٠)-فريد، طارق حسون، تاريخ الفنون الموسيقية، ج١، بغداد، ١٩٩٠، ص٦٣.

(٤١)- رشيد، صبحي انور، "الفنون الموسيقية في العصور القديمة"، العراق في موكب الحضارة، ج١، بغداد، ١٩٨٨، ص٤٦٧.

(٤٢)-فريد، طارق حسون، المصدر السابق، ص١٠٤.

(٤٣)-الجادر، وليد، "الآلات الموسيقية الجلدية في العراق القديم"، مجلة المورد، مج١، ع٣-٤، ١٩٧٢، ص١٢١.

(٤٤)- رشيد ، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، ص٢٤٨. كذلك: CDA, P. 196.

(٤٥)-الجادر، وليد، "الآلات الموسيقية الجلدية في العراق القديم"، ص١١٨.

(٤٦)- رشيد ، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، ص١٠٧-١٠٨.

(٤٧)-ثروت عكاشة، الفن في العراق القديم، ج٤، فينيقيا، بيروت ((ب.ت)) ص٥٦.

(٤٨)-كريمر، صموئيل نوح: من ألواح سومر، (شيكاغو ١٩٥٦)، ترجمة طه باقر، (بغداد، ١٩٥٨)، ص ٤٦.

(٤٩)-كرستوفر لوكاس ، حضارة الرقم الطينية وسياسة التربية والتعليم في العراق القديم ، تر : يوسف عبد المسيح ثروة ، دار الجاحظ ، (بغداد : ١٩٨٠) ، ص٤٥.

(٥٠)-ل،ديلابورت ، بلاد ما بين النهرين ،ت: محرم كمال ،ط٢،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة، ١٩٩٧ص٢٨٩

(٥١)– صاحب، زهير ، اغنية القصب ، دار الجواهري ، بغداد – شارع المتنبي ، ٢٠١١ ، ص١٤١.

(٥٢)– اندريه بارو : بلاد آشور ، ص٣١٤

(٥٣)– صاحب، زهير، اغنية القصب، ص١٤١.

(٥٤)– اوبنهايم ، ليو ، بلاد ما بين النهرين ، ترجمة سعدي فيضي عبد الرزاق ، بغداد ، ١٩٨١ .، ص٨١

(٥٥)–اندريه بارو : بلاد آشور ، ص٣٢٦ . ٣٢٧ . ٣٢٨.

(٥٦)– رشيد: حضارة العراق ، ج٤ ، ص٤٠٩.

(٥٧)–الشواف، قاسم ، ديوان الاساطير ،ج١، دار الاجيال ، دمشق، ١٩٦٩، ص١٥٤.

(٥٨)– مظلوم، طارق عبد الوهاب، النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث (حضارة العراق) ، ج٤ ، بغداد، ١٩٨٥،ص٧٣.

(٥٩)–ديورانت، وول. قصة الحضارة، ج١٢، ترجمة، زكي نجيب محمود، القاهرة، ١٩٥٦، ص٣٧.

(٦٠)– الحوراني، يوسف ، البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الاسيوي القديم ، عمان : دار الكتب العلمية، ١٩٩١م ، ص٣٤٧.

(٦١)–الشيخ، قاسم حسن، زرادشت بين الحقيقة والاسطورة ، مجلة الاستاذ ، العدد ٤٦، بغداد، ٢٠٠٢م، ص٣٠١ .

(٦٢)–الكلمات في اللغة السومرية والأكدية مأخوذة من:

Lands berger, B., Meterialien Zum Sumerischen Lexikon, Vol. 7, Roma, 1959, P. 136.

(٦٣)– عُرِفَ هذا النوع من الطبول بنوعيه فهو أما أن يكون كبيراً يرتكز على أرجل ثابتة على الأرض أو صغيراً يحمله العازف ويقوم بضربه بيديه. ينظر: الأحمد، سامي سعيد، المصدر السابق، ص٣٥١. كذلك ينظر:

Oppenheim, A.L. and others The Assyrian Dictionary of the University of Chicago, (1956), P. 182.

(٦٤) حسين، ليث مجيد، الكاهن في العصر البابلي القديم، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٩١،ص٧٤.

(٦٥) بوتيرو، جان، الديانة عند البابليين، ترجمة: د. وليد الجادر، بغداد ١٩٧٠، ص١٣٧–١٣٩.

(66)Black, J. George, A. postgate, N., A concise Dictionary of Akkadian, Germany, 2000, P. 126.

(٦٧) لابات، رينيه، المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين، ترجمة: البير ابونا ود. وليد الجادر، بغداد، ١٩٨٨،ص٨٠.

(68) The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute, University of Chicago,2000, Kalu, P. 91.

(69) CAD, K, Vol. 8, 1977, P. 77 AFF.

(70) Mcewan, G., Priest and temple Hellenistic Babylonia, (FAOS. 4) Wiesbeden, 1981, P. 11.

(٧١) رشيد، صبحي أنور، تاريخ الآلات الموسيقية، ص٢٥٤–٢٥٥.

(٧٢) حنون، نائل، عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين، بغداد، ١٩٧٨، ص٢٩٢.

(٧٣) رشيد، صبحي أنور، الموسيقى في العراق القديم، ص٧٦–٧٧.

(74) CDA, P. 216.

(75) CDA, P. 176.

(76) Parpola, S., Assyrian Prophecies, SAA, Vol. IX, Helsinki, 1997.P. 138.

(77) CAD, Vol. 8, kalu, P. 91f.

(78) CAD, Vol.8, kalu, P. 291.

(79) Pritchard, J.B., The Ancient Near East in Pictures, NewJersey, 1969, P. 331,No.679, 158.

(٨٠) رشيد، فوزي، ترجمات لنصوص سومرية ملكية، بغداد، ١٩٨٥، ص٨٥.

(81) Black, J., Eme-sal cult song..., 23-24.

(٨٢) رشيد، فوزي، الغناء العراقي القديم، آفاق عربية، ٣(١٩٧٧)، ص٨٤.

(83) Black, J., Op.Cit, P. 23.

(٨٤) علي، فاضل عبد الواحد، من ألواح سومر إلى التوراة، ص٤٠-٤١.

(85) Cooper, J., A sumerian SU.IL.LA From Nimrud with a prayer for Sin-Sar-Iskun, Iraq, Vol. XXXII, Part, I, 1970, P. 54.

(٨٦) علي، فاضل عبد الواحد، المصدر السابق، ص٤١.

(٨٧) رشيد، فوزي، المصدر السابق، ص٨٤.

(88) Postgate, J.N., Early Mesopotamia, England, P.126.

(89)Gorden, E.I., Sumerian Proverbs, New York, 1968, P. 248-249 and 310.

(٩٠) كريمر، صموئيل نوح، السومريون، ترجمة: د. فيصل الوائلي، الكويت، ١٩٧٣، ص٤٤٠.

(٩١) رشيد، فوزي، المصدر السابق، ص٨٥.

(٩٢) رشيد، فوزي، المصدر السابق، ص٨٢.

(93)Michalowski, P., The Lamentation Over The Destruction of Sumer and Ur, USA, 1989, P. 4-

(94) 1991 Postgate, J.N., Op.Cit, P. 295.

(95) Gwatney, J.R.W.C., the Biblical Book of Lamentation , in the Context of Near Eastern Lament Literature, USA, 1983, P. 195.

(96)Green, M.W., Eridu in sumerian literature, Chicago, 1975., P. 277.

(97) Hallow, W.W., Lamentations and Prayers in Sumer and Akkad, In. Civilization of the Ancient Near East, By Sasson, J.M., Vol. III, New York, 1995.P. 1874.

(٩٨)- رشيد ، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، بيروت، ١٩٧٠، ص١٩١.

(99)-Ebling, E.; Meissner, B. Reallexikon det Assyriologie, Berlin/ Leipzig (1932ff). (=RLA) vol.5 (1976), vol. 6(1980-83), P. 530.

(١٠٠)- استعمل هذا النوع من الطبول في المعابد لإقامة الطقوس الدينية كتقديم القرابين والأضاحي: رشيد، صبحي أنور، "الموسيقى"، ص٤١٣.

(١٠١)- رشيد، الموسيقى في العراق القديم ، ص٣٠٤٧.

(102)- Labat , R. , Mannual D' Epigraphie Akkadienne (Paris 1976)m.p143.

(١٠٣)- لابات ، رينيه : قاموس العلامات المسمارية ، ترجمة : أبونا ، الأب البير ووليد الجادر ، و خالد سالم، إسماعيل ، مراجعة وإشراف عامر سليمان ، منشورات المجمع العلمي ، بغداد ، ٢٠٠٤، رقم ٣٥٢.

(١٠٤)- لابات ، المصدر نفسه ، رقم ٥٩.

(١٠٥)- لابات ، المصدر نفسه ، رقم٣٥٢.

(١٠٦)- لابات ، المصدر نفسه ، رقم٣٥٢.

(١٠٧)- لابات ، المصدر نفسه ، رقم٨٥.

المراجع:

المراجع العربية:

(١)- أحمد، سهيلة مجيد، الحرف والصناعات اليدوية في بلاد بابل وآشور(أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة الموصل،٢٠٠٠).

(٢)-اسماعيل، نعمت،فنون العراق القديم ، دار المعارف ، (القاهرة، بلا تاريخ).

(٣)- الجادر، وليد، "الآلات الموسيقية الجلدية في العراق القديم"(مجلة المورد، مج١، ع٣-٤، ١٩٧٢).

(٤)- الجنابي، كاظم: المربع والأشكال الزخرفية (مجلة التراث والحضارة ع١٤، ١٩٩١-١٩٩٢).

(٥)- الحوراني، يوسف ، البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الاسيوي القديم، (عمان : دار الكتب العلمية، ١٩٩١م).

(٦)- الأحمد، سامي سعيد، " الزراعة والري "، حضارة العراق، ج٢(بغداد، ١٩٨٥).

(٧)-الشيخ، قاسم حسن، زرادشت بين الحقيقة والاسطورة ، مجلة الاستاذ ، العدد ٤٦(بغداد، ٢٠٠٢م).

(٨)-الشيخلي، عبد القادر عبد الجبار، المدخل إلى تاريخ الحضارات القديمة، ج١(بغداد، ١٩٩٠).

(٩)- الفؤادي، عبد الهادي دور الثقافة في العراق القديم (بغداد ، ١٩٦١).

(١٠)- اوبنهايم ، ليو ، بلاد ما بين النهرين ، ترجمة: سعدي فيضي عبد الرزاق (بغداد ، ١٩٨١).

(١١)- اندريه بارو ، بلاد آشور ، ترجمة : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي (دار الرشيد ، بغداد : ١٩٨٠).

(١٢)- أسماعيل، بهيجة خليل (الكتابة) ، حضارة العراق ، ج١، (بغداد ، ١٩٨٥).

(١٣) بوتيرو، جان، الديانة عند البابليين، ترجمة: د. وليد الجادر، بغداد ١٩٧٠، ص١٣٧-١٣٩.

(١٤)- ثروت عكاشة ، تاريخ الفن – الفن العراقي القديم (سومر وبابل وآشور) ، ج٤ (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : ، بلا تاريخ).

(١٥)- حاجم، عبد الرزاق حسين (أسس قيام المدرسة في بلاد الرافدين) ، مجلة القادسية للعلوم الأنسانية ، المجلد الثالث عشر :العدد ٤٢١٠م (٢٠١٠).

(١٦) حسين، ليث مجيد، الكاهن في العصر البابلي القديم، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، ١٩٩١،ص٧٤.

(١٧) حنون، نائل، عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين، بغداد، ١٩٧٨، ص٢٩٢.

(١٨)-ديورانت، وول. قصة الحضارة، ج١٢، ترجمة، زكي نجيب محمود(القاهرة، ١٩٥٦).

(١٩)- رشيد، صبحي أنور الموسيقى في العراق القديم ، دار الشؤون الثقافية العامة ،(بغداد : ١٩٨٨).

(٢٠)----------، الموسيقى (حضارة العراق) ، ج٤ (دار الحرية للطباعة، بغداد : ١٩٨٥).

(٢١)----------، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم(بيروت، ١٩٧٠).

(٢٢)- ----------، "الفنون الموسيقية في العصور القديمة"، العراق في موكب الحضارة، ج١(بغداد، ١٩٨٨).

(٢٣) رشيد، فوزي، ترجمات لنصوص سومرية ملكية، بغداد، ١٩٨٥، ص٨٥.

(٢٤) -------، الغناء العراقي القديم، آفاق عربية، ٣(١٩٧٧)، ص٨٤.

(٢٥)-رفائيل، بايو اسحق، مدارس العراق قبل الأسلام(دار الورق للنشر، ط١، لندن ، ٢٠٠٦).

(٢٦)- صاحب، زهير وحميد نفل ، تاريخ الفن في بلاد الرافدين (دار الاصدقاء ، بغداد ٢٠١٠).

(٢٧)- ------- ، اغنية القصب (دار الجواهري ، بغداد – شارع المتنبي ، ٢٠١١).

(٢٨)- سليمان، عامر العراق في التاريخ القديم ، ج٢ (دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٩٣).

(٢٩)- علي، فاضل عبد الواحد، من ألواح سومر إلى التوراة، ص٤٠-٤١.

(٣٠)----------، الأعياد والاحتفالات (حضارة العراق)ج١(دار الحرية، بغداد : ١٩٨٥).

(٣١)- فريد، طارق حسون، تاريخ الآلات الموسيقية، ج١، (بغداد،١٩٩٠).

(٣٢)- فيني، ثيودور م.، تاريخ الموسقى العالمية، ترجمة: سمحة الخولي، ج١، القاهرة،١٩٨٩.

(٣٣)- قاشا،الأب سهيل عراق الأوائل حضارة وادي الرافدين ، ط١(دار المعارف للمطبوعات ، بيروت ، ٢٠١٠).

(٣٤)-كرستوفر لوكاس ، حضارة الرقم الطينية وسياسة التربية والتعليم في العراق القديم ، تر : يوسف عبد المسيح ثروة (دار الجاحظ ، بغداد ،١٩٨٠).

(٣٥)- كريمر، صموئيل نوح، السومريون، ترجمة: د. فيصل الوائلي، الكويت، ١٩٧٣.

(٣٦)- ----------: من ألواح سومر، (شيكاغو ١٩٥٦)، ترجمة طه باقر، بغداد، (١٩٥٨).

(٣٧)- لابات، رينيه، المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين، ترجمة: البير ابونا ود. وليد الجادر، بغداد، ١٩٨٨،ص٨٠.

(٣٨)-ل،ديلابورت ، بلاد ما بين النهرين ،ت: محرم كمال ،ط٢،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (القاهرة، بلا تاريخ).

(٣٩)- مظلوم، طارق عبد الوهاب، النحت من عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث (حضارة العراق) ، ج٤ ، (بغداد، ١٩٨٥).

المراجع الأجنبية:

(1)- Black, J. George, A. postgate, N., A concise Dictionary of Akkadian, Germany, 2000.

(2)- Cooper, J., A sumerian SU.IL.LA From Nimrud with a prayer for Sin-Sar-Iskun, Iraq, Vol. XXXII, Part, I, 1970.

(3)-Ebling, E.; Meissner, B. Reallexikon det Assyriologie, Berlin/ Leipzig (1932ff). (=RLA) vol.5 (1976), vol. 6(1980-83).

(4)- Gorden, E.I., Sumerian Proverbs, New York, 1968.

(5)- Green, M.W., Eridu in sumerian literature, Chicago, 1975.

(6)- Guy Bunnies : Syria in the Iron Age problems of Defininion.

(7)- Gwatney, J.R.W.C., the Biblical Book of Lamentation , in the Context of Near Eastern Lament Literature, USA, 1983.

(8)- Hallow, W.W., Lamentations and Prayers in Sumer and Akkad, In. Civilization of the Ancient Near East, By Sasson, J.M., Vol. III, New York, 1995.

(9)Labat , R. , Mannual D' Epigraphie Akkadienne (Paris 1976).

(10)- Lands berger, B., Meterialien Zum Sumerischen Lexikon, Vol. 7, Roma, 1959

(11)-Lipman, Samuel, The House of Music: Art in an Era of Institutions, published by D.R. Godine, 1984.

(12)- Mcewan, G., Priest and temple Hellenistic Babylonia, (FAOS. 4) Wiesbeden, 1981.

(13)- Michalowski, P., The Lamentation Over The Destruction of Sumer and Ur, USA, 1989.

(14)- Oppenheim, A.L. and others The Assyrian Dictionary of the University of Chicago,1956.

(15)- Parpola, S., Assyrian Prophecies, SAA, Vol. IX, Helsinki, 1997.

(16)- Pritchard, J.B., The Ancient Near East in Pictures, NewJersey, 1969.

(17)- Postgate, J.N., Early Mesopotamia, England, 1991.

(18)- The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute, University of Chicago,2000.