جماليات بنية الخطاب في أغاني المناسبات الدينية

Aesthetics of the Structure of Discourse in the Songs of Religious Occasions

مدرس: أنيس حمود معيدي

مدرس دكتور: شيماء حسين طاهر

العراق – جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة– قسم الفنون المسرحية

ANIES HAMOOD MIAEDI

SHAIMAA HUSSEIN TAHER

Iraq -University of Babylon - Faculty of Fine Arts

Email; anieshamood1@gmail.com, Tel; 07825373014

المخلص.

التراث الموسيقي والغنائي مخزون كبير من الممارسات بأشكالها المتعددة ، التي تهتم بالحياة الدنيوية والدينية ، وحصيلة نتاج هذا التراث لايعبر عن جمالية التذوق حسب ، بل يسهم خطابه في سمو فكر المتلقي وتهذيب مشاعره ، فالصور المتنوعة من الابتهالات والاناشيد الدينية تمتد جذورها إلى أعماق التاريخ ، وقد كان لترتيل القرآن الكريم سماته المميزة وواحد من عوامل تكوين أنماط التغني الديني ، الذي أحتل مكانه راقية في الغناء العربي ، وارتبط ارتباطاً وثيقا بالمناسبات الدينية المختلفة في المجتمع الإسلامي .

ومعظم أنماط التغني التي يؤديها المسلمون، من قصائد وابتهالات تحمل موضوعات ذات سمات دينية، أو نصوص في أجواء روحانية، كالوحدانية والدعاء، وسيرة الرسول(ص) وآل البيت وغيرها.

وتهدف هذه الدراسة التعرف إلى جماليات بنية الخطاب في نمط غنائي تميز بخصائص محددة، من حيث الشكل والمضمون والكلمة المعبرة، واللحن المناسب، والآلة الموسيقية المصاحبة، عند تقديمه في المناسبة الدينية التي يحتفل بها المجتمع الإسلامي ويحظى الغناء الديني بتقدير كبير، ينبع من طبيعة المناسبة التي يقدم فيها، والمضامين التعبيرية التي يحملها، والتي تتصل في جوهرها بالمعتقدات الراسخة في ضمير المجتمع، من خلال أربعة فصول، الأول تضمن الإطار المنهجي والمتكون من مشكلة البحث والتي تحددت في السؤال الآتي: ما هي جماليات بنية الخطاب في أغاني المناسبات الدينية؟، وكان هدف البحث التعرف إلى جماليات بنية الخطاب في أغاني المناسبات الدينية، كما ضم هذا الفصل أهمية البحث وحدوده فضلًا عن تحديد المصطلحات، أما الفصل الثاني فقد تكون من مبحثين الأول تضمن نشأة الأغنية الدينية، أما الثاني فقد ضم بنية خطاب الأغاني الدينية، وقد حدد الفصل الثالث لإجراءات البحث، إذ اتبع المنهج الوصفي، في طريقة دراسة المحتوى لعينة البحث، لتسهم في تحقيق أهدف البحث، أما الفصل الرابع فقد تضمن أهم النتائج ومنها:

1- تعتمد الأغنية الدينية في بناءها الموسيقي على مقامات الموسيقا العربية، وإيقاعاتها.

2- تكون فردية التأليف، وتعتمد اللغة الفصحى، لأن مناسبتها ليس محلية التقديم، وبعد ذلك أدرجت مجموعة من الاستنتاجات والتوصيات، ثم المصادر والراجع

الكلمات الدالة: جماليات، بنية، خطاب، أغنية.

Abstract:

Musical and lyrical heritage is a large storehouse of practices in its many forms that are concerned with worldly and religious life. The recitation of the Noble Qur'an had its distinctive features, and one of the factors behind the formation of patterns of religious mantras, which occupied a high position in Arab singing, and was closely related to the various religious occasions in Islamic society.

These types of mantras performed by Muslims, most of them poems and supplications, carry subjects of religious characteristics, or texts in a spiritual atmosphere, such as monotheism and supplication, and the biography of the Messenger, the household, and others. This research aims to identify the aesthetics of the structure of discourse in the song of religious occasions, for a lyrical style characterized by specific characteristics in terms of form, content, expressive word, appropriate melody and musical instrument used, when presented on the religious occasion celebrated by society, which is greatly appreciated, stems from the nature of the occasion that Presented in it, and the expressive implications that it carries, and related in essence to the beliefs rooted in the conscience of society, through four chapters, the first included the methodological framework for research and consisting of the research problem, which was identified in the following question:

What are the aesthetics of the structure of discourse in the song of religious occasions), and the aim of the study was to reveal the aesthetics of the structure of discourse in the song of religious occasions, as this chapter included the importance of research and its limitations of research as well as the definition of terms, while the second chapter may be of the first two topics that include the emergence of the religious song, As for the second, it included a structure for the religious song. The third chapter specified the research procedures, as it followed the descriptive approach and the method of analyzing the content. The sample is to contribute to achieving the aim of the research. The fourth chapter of this study includes the most important results, including:

1-The religious song depends on its musical composition and the rhythms of Arabic music.

2- It is a singular authorship, and the classical language is adopted, because its occasion is not a local presentation, after which recommendations are included, then the research sources.

Key words: aesthetics, structure, discourse, song.

المقدمة.

لا يمكن فهم جزء مما يعتمل في الحياة المجتمعية، دون النظر بدقة لما يقع في تعبيراتها الفنية بصفة عامة، والفن الموسيقي– الغنائي بصفة خاصة، فهو انعكاس لثقافة المجتمع، وقيمة إعلامية مشهودة، وأداة متميزة لاكتشاف محركات ازدهار المجتمعات.

ومن الثابت أن الغناء قديم، قدم التاريخ الإنساني، ويكاد يتفق علماء الانثروبولوجيا اليوم، على أن الغناء في عصرنا الحالي له جذور ترتبط بالأداء الطقوسي في معابد الحضارات الإنسانية الأولى.

ولأن النغم والصوت الجميل هو المركز المشترك بين وجدان الناس، وهو النافذة التأثيرية في المشاعر ومن قبلها العقول، فقد كان للموسيقا والغناء دورهما الديني في الابتهالات والاحتفالات، التي تقدم في المعابد، ويعد دور مغني المعبد دوارًا مهمًا، ويحظى من يؤديه بالتقدير والتبجيل من قبل رجال الدين، لما يقوم به من عمل مقدس.

ولم تعد الأغنية مجرد وسيلة للتطريب والترفيه، بل أصبح لها دورًا كبيرًا، في تكوين ذوق الفرد والمزاج العام للمجتمع، لقدرتها في الانتشار والتأثير الإيجابي أو السلبي تبعًا لمضمون خطابها، فالأغنية كوسيلة تعبير وتواصل، تمنح المتلقي فرصة التأمل، او تحفزه إلى اتخاذ كل ما هو ايجابي من الفعل والموقف المتوافق مع الفطرة الانسانية السليمة.

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث.

الفن الموسيقي هو نتيجة الأعمال التراثية القيمة، وهذا الفن لا يقتصر على تذوق الجمال حسب، بل يؤدى إلى رقي أحاسيس المتلقي، فالابتهالات والإنشاد والأغنية الدينية بشتى أشكالها، احتلت مكانة بالغة الأهمية في مجال الغناء العربي، وكان ارتباطها وثيق الصلة بالمناسبات الدينية المختلفة في مجتمعنا الإسلامي، لعمق جذورها وتأصلها في تقاليد وأعراف المجتمعات البشرية، والتي ترتبط بعلاقات خاصة ومحددة بالمناسبات الدينية.

والسمة الغالبة على الأغنية الدينية أنها فردية التأليف، وعلى شأن كبير من دقة الصياغة الموسيقية، بلغتها الفصيحة الطابع، أو القريبة منها، التي تؤثر في مضمونها، وغالبًا ما تكون مختلفة الأسلوب في بنية خطابها عن غيرها من أنماط الأغاني الأخرى.

وتنوعها الإيقاعي واللحني والمقامي، يتخذ شكلًا يكاد يكون واحدًا في المدن والقرى بألحانها وكلماتها المعبرة، التي تثرى الوجدان، وتشيع جوًا من الصفاء الروحي، وهذه الدراسة محاولة لاستكشاف جماليات بنية خطاب أغاني المناسبات الدينية.

وبناءً على ما تقدم تبرز الأسئلة الآتية: ما هو تاريخ الأغنية الدينية؟ وما هي أنماطها؟ وما هي بنية خطابها المكونة من(النصوص والألحان، والآلات الموسيقية المصاحبة وطريقة أداء تلك الأغاني)؟، من هذه الأسئلة وغيرها تحددت مشكلة البحث لأجراء دراسة بحثية تحليلية، لإظهار ابرز جماليات بنية الخطاب في أغاني المناسبات الدينية.

هدف البحث.

التعرف إلى جماليات بنية الخطاب في أغاني المناسبات الدينية.

أهمية البحث.

بدراسة الأغنية الدينية الإسلامية، يتم التوصل إلى ملامح خطاب أنماطها والتعرف إلى دورها الإيجابي في المجتمع، وتأثيرها في سلوك المتلقي، لما تحتويه نصوصها من قيم عميقة والتعرف إلى أسلوب صياغة ألحانها والانتقالات المقامية، والآلات المصاحبة، وطريقة أدائها والعلاقة بين العناصر المكونة لها، من خلال دراسة عينة مختارة من تلك الأغاني.

حدود البحث.

الحدود الموضوعية: جماليات بنية الخطاب في أغاني المناسبات الدينية.

مصطلحات البحث.

الجماليات: هي فهم الجمال وتقص آثاره في الفن والطبيعة، وتنفرد بدراسة الظاهرة الجمالية، وما تمثله أهمية دراسة انماط الفنون في الحياة الانسانية والجمالية، وتبحث في الاعمال الفنية بأنواعها، من جهة وصفها وتحليلها ومقارنتها فيما بينها، وبالسلوك الانساني والخبرة البشرية في توجهها نحو الجمال[1]، والجمالية نزعة مثالية، تبحث في خلفيات الفنون وتختزل جميع عناصر العمل الفني في جمالياته في الحياة الإنسانية[2].

البنية: ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء ولها معنى، وتطلق على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة، بحيث تكون كل ظاهرة تابعة للظواهر الأخرى، ومتعلقة بها[3]، والبنية تحمل أولًا وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام، وتتألف من عناصر يكون من شان أي تحول يعرض الواحد منها، أن يحدث تحولًا في باقي العناصر الأخرى[4].

الخطاب: كلام تجاوز الجملة الواحدة، مكتوبًا أو ملفوظًا، ينتظم داخل نظام لساني ودلالي، ونتيجة تفاعلها تتولد اشكال من الخطاب، لكل خصوصيته التي تنجز داخل شروط التواصل[5]، والخطاب كل قول يفترض متكلمًا ومتلقيًا، تكون لدى الأول نية التأثير في الثاني.

الأغنية الدينية: أغنية زجلية دينية الموضوع، تأخذ شكل الأغنية التقليدية، تتميز ألحانها بالروحانية وقوة التعبير، والغناء الديني قد يكون غناءً شعبيًا يؤديه مطربون (رجال أو نساء)، وقد يوجد به كورس ويتم بمصاحبة الآلات الموسيقية أو بدونها[6]، وهي نوع من الإنشاد الذي يلقى في المناسبات الدينية والعقائد مثل: الحج، المولد، حلقات الذكر، صلاة العيدين، وغيرها من المناسبات[7].

التعريف الإجرائي لبنية الخطاب: هي مجموعة العناصر المكونة لإطار محتوى مضمون الأغنية الدينية، من النص الشعرية المعبر، واللحن المناسب، والالة الموسيقية المصاحبة، وطريقة الاداء الملائمة، لكل العناصر المتضامنة فيما بينها، والتي يكمل أحدهما الآخر، لتؤثر بجمالية تعبيرية في مشاعر وأحاسيس المتلقي.

الفصل الثاني

الإطار النظري

نشأة وبنية الخطاب في أغاني المناسبات الدينية وأنماطها

المبحث الأول.

نشأة الأغاني الدينية.

اولًا: نشأة الأغاني الدينية في المجتمع الإسلامي.

يمثل الغناء أهم المظاهر الثقافية الموسيقية، وهو الأداة الأوسع انتشارًا والأسهل نقلًا لكافة أطياف المجتمع، واعتادت الشعوب باختلاف لغاتها وثقافاتها وأديانها، أن تحتفل بمناسباتها الدينية، وتقدمها في طقوس لها أصولها، يتوارثها الناس وأصبحت ملازمة لهم وصارت عادات وتقاليد ثابتة، وتأخذ تلك الطقوس أجزاء واسعة من ما تختزنه الذاكرة وللمسلمين عامة ومنهم العرب، طقوسهم السامية والممتعة ترفعهم نحو صلة الرحمن.

للأغنية الدينية دور فعال في المجتمع، وظاهرة طبيعية من ظواهر الآداب الدينية في المعتقدات الوثنية، فالأديان عبارة عن طقوس لها صفة رمزية، وكان اللحن خادما للصوت ووسيلة للتقرب، فالعربي الذي يقدس آلهته المحلية أو المشتركة كان يتقرب اليها بالأناشيد والتراتيل، وأدت الموسيقا دوراً مهمًا في أسرار العرافين والسحرة العرب، وكانوا يعتقدون بأن الجن يوحون بالألحان للموسيقيين، والمحتمل إن الأغنية المسماة بالنصب ذات أصل يتصل بتلك العقيدة، ويذكر الشاعر الجاهلي (أمرؤ القيس) العذارى الطائفات بالنصب وذلك الطواف الذي كان رقصًا*في الغالب وتصاحبه الموسيقى أو الغناء[8].

فعن لنا سرب كأن نعاجه عذارى دوار في ملاء مذيل

وتلك الممارسات يصفها القرآن الكريم(وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِنْدَ الْبَيْتِ إِلَّا مُكَاءً وَتَصْدِيَةً)** و(مُكَاءً) هي الصفير، و(التَصْدِيَةً) هي التصفيق، وفي الحديث الشريف(كلهم كان ينصب) أي يغني غناء النصب،

المتداول قبل الاسلام، وهو مشتق من كلمة نصب أي أوثان، فالنصب هو ما عبد من دون الله عز وجل، وإن العرب كانت تستعمل النغم في تسبيحاتها خلال طوافها

---

*(رقصة الدوار)رقصة تؤديها النساء حول الاصنام قبل الاسلام.

**قرآن كريم: سورة الانفال، الآية 35.

بأصنامها، ومما يشير إلى ذلك قول الشاعر(ربيع بن ضبع الفزازي):

فاني والذي نغم الأنام لـه حول الإقيصر تسبيح وتهليـل

فأهالي مكة مركز الوثنية في العصر الجاهلي، كانوا يلقون اناشيدهم وتراتيلهم في الكعبة الشريفة بطريقة بدائية[9].

مما لا شك فيه إن الاسلام ابطل كل غناء فيه روح الجاهلية، وأبقى ما عداه، وبرهان ذلك هو استقبال الرسول(ص)، في المدينة المنورة عندما جاء قادمًا من مكة المكرمة، ذلك الاستقبال الذي اشترك فيه الرجال والنساء والصبية من أهل الحجاز معبرين عن فرحتهم بالغناء، يضربون الدفوف ويرددون الأغنية الذائعة الصيت والمنتشرة في كل العالم العربي والاسلامي (طلـع الـبدر علينا من ثنيات الوداع)[10].

أن النظرية الاسلامية تجاه الموسيقا، لم تحرم الناحية الغنائية تحريمًا كليًا في تلك العصور، بدليل استقبال النبي (ص) وأصحابه المهاجرين من مكة إلى المدينة المنورة بمزيد من الأناشيد المصاحبة للدفوف[11]، إذ أنشد النساء عند قدوم النبي(ص)، مهاجراً من مكة.

نحن جوارٍ من بني النجـار يا حبذا محمد من جار

ظهرت الألحان الدينية مع ظهور الإسلام في مكة المكرمة، بعد هجرة الرسول(ص) إلى المدينة المنورة، وكانت البداية في البحث عن صيغة لدعوة المصلين إلى الصلاة، فاجتمعوا بالرسول، وأمرهم بالآذان في موعده، لجمع المصلين للصلوات الخمس، واختاروا بلالًا بن رياح لأداء الاذان، لجمال صوته، فأصبح هناك ارتباط بين خامة وجمال الصوت من جانب، ومن الجانب الآخر كانت الألحان موضوع اهتمام المجتمعات العربية منذ القدم لترسيخ المفاهيم الدينية والتثقيفية،لدي أفراد المجتمع العربي[12].

وبلال الحبشي، هو أول مؤذن في الإسلام، كلفه الرسول(ص) برفع الأذان، فكان يجود فيه بطريقته، ومن هنا نشأت فكرة التغني بالأشعار على هذا النحو، على يد مجموعة من المؤذنين في العراق والشام ومصر وغيرها، وأصبح له قواعد وأنماط وأشكال متعددة، وكانت قصائد أعظم شعراء الأنصار من أهل المدينة، شاعر رسول الله(ص)الصحابي حسان بن ثابت، هي المصدر الرئيس للمنشدين أنداك، وأول قصائده في مدح الرسول(ص) قال فيها:

لما رأيت أنواره سطعت وضعت من خفيفتي كفي على بصري

خوفًا على بصري من حسن صورته فلست أنظره إلا قدر

روح من النور في جسم من القمر

تغنى المنشدون بعد ذلك بقصائد لغير حسان من الشعراء الذين كانت قصائدهم تدور حول مقاصد إسلامية كثيرة، تناولت عبادة الله والتمسك بالقيم الإسلامية والنزوح عن الرذائل وأداء الفرائض من صلاة وزكاة وصوم وحج[13].

ومن هذا المبدأ فأن الأغنية الدينية، صياغه لحنيه لكلمات جادة وهادفه ذات مضمون ديني، يتناول مدح الرسول(ص) وذكر الله، ولها تأثير فعال في المشاعر والأحاسيس والعواطف الدينية تجاه حب الله ورسوله(ص)، وتؤدى هذه الأغنية بعدة ألون مختلفة، ويستقل كل لون بذاته، وأصبح له شكله وكيانه الخاص، ويصاغ في أشكال وقوالب مختلفة[14].

ووفق تلك الرؤية يتبين أن الأغاني الدينية تعكس، من ناحية شكلها ومضمونها أنها من تأليف أفراد ذوي ثقافة دينية مختلفة الدرجة عن ثقافة المجتمع الشعبي، إلا أن ذلك لا يشكل حاجزًا دون ازدهارها وأتساع دائرة متلقيها ومن يتفاعلون معها، لأنها تمس مشاعرهم الدينية، لذلك تعد أغاني شعبية حقيقية، لارتباط مضمونها بمعتقدات المتلقي الدينية.

لقد مثل خطاب الأغنية الدينية استصحابًا لمناخ عام، يتزايد فيه دور الدين في حياة الناس، ويبدو أن العرب وكأنهم يحتمون بالدين ويجدون فيه السكينة والملاذ، هربًا من وطأة الواقع المعاش، وربما النفسي أيضًا، وقد لاقى الكثير من هذه الاغنيات نجاحًا ملحوظًا لدى المتلقي العربي إلى حد استغلالها كنغمات شخصية مميزة لرنين الهواتف المحمولة[15].

ثانيًا: الأغنية الدينية في العراق.

لقد ولدت ونمت في حوض دجلة والفرات منذ أقدم العصور حضارة خالدة ابدعت للإنسانية تراثًا متميزًا، في شتى الميادين الاجتماعية والعلمية والثقافية والفنية، واحتل الغناء والموسيقى المكانة الرفيعة في حضارة وادي الرافدين، إذ هي عامل اساس ترتكز عليه الشعائر والطقوس الدينة والدنيوية، فضلًا عن دورها الفاعل في المواكب والاعياد والاحتفالات، ودخلت المعابد والكنائس والقصور الملكية، فارتبطت بالشعب في أوقات الأفراح والأحزان، كما في أوقات الحرب والسلام، تعبر عن الوجدان والفكر، وتعبر عن روح العصر أيضًا، فتكون انعكاسًا ومرآة لطابع العصر وعاداته وسمات المجتمع وخصائصه[16].

انصهرت حلقات الحضارة البابلية في وسط العراق مع الحضارتين الآشورية والسومرية في الشمال والجنوب، لتنبه الإنسان منذ أقدم العصور إلى أهمية الموسيقا وعلاقتها بالمجتمع إذ أحتل الدين وطقوسه المكانة الأولى، عند سكان العراق القدامى من خلال تأدية أو سماع والغناء، عن طريق الشعائر والطقوس الدينية، التي تقام أثناء تشييد وتجديد المعابد[17].

كان قدماء العراقيين يشاركون يوميًا في تأدية وسماع الموسيقا والغناء، عن طريق الطقوس والشعائر الدينية التي تقام في المعبد، منذ استيقاظ الإله في الصباح ولغاية خلوده إلى النوم ليلًا، وكان للموسيقي دور كبير، في الاعياد والمناسبات والاحتفالات الرسمية والمهرجانات الدينية التي تقام في عموم البلاد، إذ أشارت

المنحوتات الجدارية الآشورية إلى العزف على الآلات الموسيقية، أثناء قيام الملك بتقديم القرابين في المناسبات الدينية[18].

وانطلاقًا من وظيفة الموسيقي، شعر العراقيين بأهمية إعداد المنشدين والمغنين والعازفين لأداء تلك الشعائر والطقوس، فدخلت دراسة الموسيقا في مناهج المدارس الدينية الخاصة بإعداد الكهنة ورجال المعابد، يتعلم الطلبة خلالها مهارات أدائية في العزف والغناء، إلى جوار قراءة النصوص الخاصة بالطقوس والشعائر وغير ذلك[19].

تتخذ الأغاني الدينية الشكل والقالب المناسب لها، لارتباطها بالطقوس والمناسبات الدينية، إذ إن طقوس كل مناسبة دينية تختلف عن غيرها في التقاليد، وبذلك فأن الموسيقا تكون مختلفة ومتميزة أيضًا، لذلك يتم تحديد النسيج الموسيقي والغنائي الديني وعناصره وأساليب أدائه ضمن صيغ وأنواع، من حيث المضمون والوظيفة الاجتماعية، سواء كان ذلك في إحياء الشعائر أو ممارسة التقاليد والعادات ضمن المناسبات الدينية المتنوعة.

والجدير بالذكر إن الممارسات والعادات والتقاليد الموسيقية المرتبطة بالدين الإسلامي في العراق، كثيرة ومتعددة، كالآذان للصلاة، الأذكار، التهاليل، التنزيلات، المواليد، تلاوة وترتيل وتجويد القرآن الكريم، والتمجيد والتسبيح في الجوامع والمساجد، وبشكل خاص في ليالي شهر رمضان المبارك، والأعياد(الفطر، الأضحى)، فضلًا عن أداء الأناشيد والمدائح النبوية الشريفة، والموشحات، والابتهالات والأدعية الدينية وأغاني الحجيج، وكذلك الردات الحسينية في شهر محرم ورأس السنة الهجرية.

لا تختلف الممارسة الدينية في العراق كثيرًا، عن ما هو عليه في معظم البلدان الإسلامية وتعد هذه الممارسات تقليد ديني متوارث وعرف اجتماعي ملزم بشكل تقديمه، ويدخل المقام العراقي في كثير من هذه الأنماط، أضافة إلى طريقة الاحتفال الخاصة للممارسة الدينية.

ثالثًا: أنماط الأغاني الدينية.

للغناء الديني أنماط (أشكال) متعددة نذكر منها على سبيل المثال في العالم الإسلامي والعربي ومنها العراق: الموشحات الدينية، القصيدة الدينية، المواويل الدينية، الابتهالات الدينية، المدائح النبوية الشعبية، أغاني الحج، ولكل منها بنية خطاب محددة ومختلفة عن غيرها من الأنماط الأخرى.

1- الموشحات الدينية: نوع من الانشاد الديني، وتؤدى في المناسبات الدينية والعقائدية وبنية خطابها تشمل على عدة عناصر لتأكيد العقيدة الدينية الإسلامية، فالموشح الديني يجمع بين اللغة العامية والفصحى ويخرج أحياناً عن بحور الشعر[20].

ومعظمهم من يؤدي الابتهالات من المشايخ ممن يلمون بقواعد قراءة القرآن الكريم وأحكامه، وتؤدي أيضًا أداءً حرًا مرسلًا بمصاحبة بطانة(كورال) التي ترد على المنشد في المذهب بمصاحبة الضرب أو الإيقاع ولا يحتوى على اجزاء حرة.

2- القصائد الدينية: الشعر والغناء توأمان فالشعر له المكانة الأولى قبل أن يعرف أنواع الغناء الأخرى وتعتبر القصيدة الدينية أقدم أنواع الغناء على الأطلاق، وفي بداية القصيدة الدينية تختص في ذكر الله سبحانه وتعالى ومدح الرسول(ص).

وتلتزم القصيدة منذ نشأة الشعر العربي إلى الأن بقافيه واحده وتخضع لبحر واحد من البحور الشعر الستة وتعد القصيدة عاده من الألحان التي ينفرد المطرب بإدائها دون بمصاحبة المنشدين وتبدأ من مقام موسيقي معين ثم تنتقل فقراتها الشعرية بين مختلف المقامات وينتهي اللحن بالمقام الأساسي التي بدأت به القصيدة[21].

معظم نصوص القصائد الدينية من الفصحي، إذ يختار المؤدي شعرًا من الغزل الصوفي الرفيع الحافل بالرموز الدالة، على الله ونبيه محمد(ص) والكعبة الشريفة، ولا بد أن تتحقق في هذه القصائد الابتداء والتخلص، وفي أدائها يكون اللحن موازيًا للمعاني والصور وسابر لأغوارهما، وأن تكون الإيقاعات الموسيقية مطابقة للإيقاعات الشعرية في المد والقصر
والوضوح في حق النطق[22].

3- المواويل الدينية: الموال هو أحد فنون الغناء الشعبي ويعد من أهم الصيغ الغنائية
التي تترك أثرًا بعيدًا في أعماق الجماهير، واختلفت الآراء في أصل نشأة الموال الأكثر شيوعاً
إن أبناء الشعب العربي في العراق والأندلس، هم الذين ابتكروا الموال، وتفنن فيه المصريين فأدخلوا عليه بعض التعديلات الفنية حتى بلغ الذروة من الجمال والإبداع[23].

4- الابتهالات الدينية: تعني الدعاء لله سبحانه وتعالى، ومناجاته، والدعوة إلى التقرب وطلب المغفرة، وهذا النوع من الإنشاد يعتمد، على ارتجال المنشد الفوري أثناء إلقاء الشعر ويؤدي دون أية مصاحبة آلية أو تقيد بإيقاع محدد للغناء.

5- المدائح النبوية الشعبية: ولا يخرج هذا النوع من الإنشاد عن مدح الرسول (ص) والثناء عليه وعلى أصحابه، ويغني إما بأداء منفرد أو بمصاحبة بطانة المنشد، تصاغ كلماته بالعامية الدارجة وبلهجة محافظة لكل منشد[24]، وغالبًا ما يصاحب المدائح آلات موسيقية إيقاعية بسيطة كالدفوف أو الناي أو كلاهما، ولحننها بسيط لا يتجاوز الثمان نغمات، يستعمل فيه إيقاعات شعبية في موازين بسيطة.

6- أغاني الحج: تتميز هذه الأغاني، بأنها تخضع للخصائص العامة للأغنية الشعبية نفسها، وتختلف من بعض وجوهها عن الأغاني التي تشيع في الموالد، إذ تنظم في مقطوعات صغيرة، وليست على شكل الموال أو القريبة منه، بالإضافة إلى أنها ليست فصيحة، وإنما يمكن أن تكون في لهجة عامية، كغيرها من أنواع الأغاني الشعبية، وغالبًا تكون من صنع النساء وأدائها مقصورًا عليهن[25]، ويمكن تميز بين أسلوبين واضحين في أداء هذه الأغاني:

الأول: يغلب عليه طابع الحزن، وهو الذي يؤدى عند توديع الحجاج قبل السفر لأداء فريضة الحج.

الثاني: يتسم بأنه يميل إلى الفرح والبهجة، لارتباطه باستقبال الحجاج بعد العودة.

ولا تصاحب أغاني الحج موسيقا آلية، إلا إذا كان المؤدون محترفين، يتم أستأجرهم لتقديم هذه الأغاني سواءً في التوديع أو الاستقبال، وبذلك تسهم هذه الأغاني في التعبير عن مشاعر الناس ومعتقداتهم المرتبطة بها، وفي إعطاء المناسبة شكلها الخاص الذي يميزها عن غيرها من المناسبات الدينية عامة.

7- المولد النبوي: اهتم اهل العراق عامة والبغداديون بشكل خاص بإقامة حفلات دينية ليلية تسمى المولد النبوي او المنقبة النبوية، تقام في الاماكن المقدسة والمنازل بشكل عام لها عام لها اصولها وفصولها وطقوسها تتلى في اجوائها آيات من القرآن الكريم واحاديث نبوية شريفة وقصائد وأناشيد ملحنة (التواشيح) والتنزيلات.

وفي ذات السياق تعد قراءة المقام العراقي محور هذه الطقوس، وقد تلحن وتؤدى هذه الاشكال الغنائية بأنغام متنوعة تصاحبها الدفوف والايقاعات، وقد انبرى لأداء هذه الطقوس مقرئون يجيدون قراءة القرآن الكريم ولهم معرفة دقيقة بتفاصيل المقام العراقي وقراءته[26].

8- الذكر، نسبة الى ذكر الله عز وجل شأنه ورسوله محمد(ص)، وهو حفل ديني ينتشر في مناطق بغداد، وشمال العراق وغربه، والأذكار تعتمد على ألقاء الأدعية والأشعار وقراءة الأناشيد والقصائد التي تنظم باللهجة العراقية الدارجة، وبعض التلاحين التي ترافقها الدفوف وتسمى الخليلية(نسبة إلى ابراهيم الخليل)، وتقام في(التكايا) والجوامع المشيدة في المحلات الشعبية، وفي طقوس الذكر تكون(العتابة) العراقية هي المتداولة على الاكثر ثم تليها مقاطع من الترديد الجماعي لأبيات شعرية[27].

9- التهاليل وهي طقوس دينية، بقف الصوفيون على شكل دائرة، يذكرون اسماء الله الحسنى بأصوات متوافقة منسجمة الأوزان، يتوسط الحلقة في العراق قارئ مقام ينشد قصائد لشعر الصوفي، ويردد الواقفون لفظة دايم الله حي ولا إله إلا الله وفق قواعد ثابتة.

10- أغاني رمضان: يعد شهر رمضان أنموذجًا لنشاطات متعددة، وفي العراق له طقوسه الخاصة، وقد اهتم الشعراء بصياغة ونظم كلمات وقصائد تمجد هذا الشهر الكريم، فقد وضعت الحان عديدة تتحدث عن فضائل هذا الشهر منها الشعبية ومنها الدينية والرمضانية فعندما يفطر الصائم يردد دعاء محفوظاً ومعروفاً، استخرجه الفنان روحي الخماش، ولحنه لفرقة الإنشاد العراقية، من مقام العجم، وإيقاع الوحدة الكبيرة، ولا يزال يردد كل يوم بعد أذان المغرب، تقول كلماته:

يا إله الكون إنا لك صمنا وعلى رزقك أفطرنا وإنا
لصيام الغد يا رب نوينا فتقبل صومنا يا رب منا

ومن أغاني شهر رمضان المميزة في العراق، تعد أغنية الأطفال (الماجينا) من أكثر الأغاني شهرة التي تدل على حلول شهر رمضان، إذا يخرج الأطفال بمجاميع يضربون على الدفوف، ويرددون، قائلين:

ماجينا يا ماجينا حل الجيس ونطينا
تنطونه لو نطيكم لبيت الله نوديكم

هاي مكة المعمورة مبينية بجص ونوره

ماجينا يا ماجينا

والماجينا، أغنية يرددها الأطفال الصغار خلال شهر رمضان في أزقة وأحياء بغداد القديمة ومدن العراق عامة، فما إن ينتهي الصائمون من تناول الإفطار ويحل الظلام، يجتمع الأطفال في رأس (الدر بونة) أو الزقاق، ويسيرون في كوكبة صغيرة يقودها أكبرهم سنًا منشدين أغنية ما جينا، وتعد هذه الأغنية تقليد عراقي يحرص الاطفال على ممارستها في ليالي رمضان المبارك، حيث يطرقون أبواب بيوت الجيران وهم يرددون كلمات بلهفة وحماس عسى أن يمنحهم أصحاب البيوت النقود.

هناك رواية تفيد أن كلمة (ماجينة) تتكون من مقطعين (ما .. جينا) أي بمعنى لولاك ما جئنا. ويقال أن "أصل كلمة الماجينة هي (لولاك ما جئنا) يرددها الفقراء والأيتام بمناسبة ولادة الإمام الحسن(ع) في ليلة النصف من رمضان، ومن هنا جاء الاحتفال بهذه الليلة.

أما الرواية الأكثر رواجا، ترى أن كلمة (ماجينة) هي اسم يعود لامرأة يهودية ثرية في بغداد، كان الأطفال يقصدون بيتها في ليالي رمضان المبارك، والواقع ضمن البيوت المتداخلة من بيوت المسلمين واليهود والمسيحيين، بمشاركة وجدانية لكل أطياف المجتمع البغدادي في المناسبات الدينية والاجتماعية، إلا أن الماجينا حقيقة ليست سوى شقيقة المطربة العراقية الشهيرة سليمة مراد باشا زوجة الفنان ناظم الغزالي، كما يذكر ذلك بعضهم.

المبحث الثاني: بنية الخطاب في أغاني المناسبات الدينية.

أولًا": النص الشعري للأغاني الدينية.

من المرجح إن الأغاني الدينية قد نشأت بين أوساط المتدينين وأصحاب الطرق الصوفية، الذين استغلوا في الأغلب، شكل الموال، وما يجده من قبول لدى المتلقين، حتى يضمنوه أفكارهم الدينية، وما يهدفون إلى أحداثه من تأثير في نفوس المتلقين، ومثال ذلك:

خير الورى صرت أغنى حتى شجاني غرامك يا حبذا اليوم أني أنظر يا زين لمقامك

جد عليه بوصلك كي أزور مقامـــــــك ظن العزول أني عشقتك غير جمالك

كذب العزول فأني لا أسلو عن غرامك[28].

كما هو واضح، تميل اللغة إلى أن تكون فصيحة، فضلًا عن أن الشكل هو شكل الموال المعروف في المجتمع الشعبي وعند ذوي التخصص.

وهنا لابد من بيان إن مضمون نصوص الأغاني الدينية، ذات صلة وثيقة بالشعب ويعبر غالبًا حول ما يعتنقه من معتقدات ترتبط بالدين والنبي(ص) خاصة، فلابد أن يتضمن مدحًا وتغنيًا بفضله وكرمه، المستمدة غالبًا من كتب المفسرين، التي نسجت حول النبي(ص) لتقريب الحقيقة المجردة إلى نفوس المتلقين وعقولهم، فيتناقلونها وأصبحت بالنسبة لهم حقائق لا تقبل الشك، ومسلمات لا تتحمل الجدل أو النقاش فيها، وتستلهم الأغنية الدينية القرآن الكريم أيضًا، بما يتناسب مع ادراك الناس عامة.

يا رب يا خالق الخلق يا رب العباد ومن قد قلت في القرآن ادعوني
أني دعوتك مضطرًا فخذ بيـــدي يا جامع الأمر بين الكاف والنون
نجيت أيوب من بلواه حين دعـــا بصبر أيوب يا ذا اللطف نجيني
واطلق صراحي وأمنن بالخلاص كما نجيت من ظلمات البحر ذا النون[29].

فخطاب الأغنية هنا يتخذ شكل الدعاء، يوجهه المؤدي باسمه وباسم المتلقين، إلى الله سبحانه وتعالى، أن يهون عليهم وينقذهم جميعًا، كما خفف عن أيوب مرضه، وأنقذ يونس من الحوت، وخطاب هذه الاغاني يتضمن الحديث عن الجنة والنار والثواب والعقاب، وماذا يجب على الإنسان المؤمن، أن يفعل كي يجد طريقه إلى الجنة، وما يجب عليه أن يتجنبه حتى ينجو من العذاب كما تصور ذلك خطاب هذه الكلمات.

ياما أحسن العبد لما يكون سالك وكل باب يدخله بوجده سالك
يا نفس لا ينفعك ولدك ولا مالك وقلى طمعك وأبكي على حالك
رضوان يقول للنبي ادخل الجنة كنز الصلاة على النبي تمنع عذاب مالك[30].

ثانيًا: ألحان الأغاني الدينية.

وما يقال عن لغة ونصوص الأغاني الدينية، ينطبق على ألحانها أيضًا، المبنية عن أصول تعود غالبًا إلى الألحان الشائعة، التي يعرفها المؤلفون والمؤدون، فيقدمونها بتوافق وانسجام بينها وبين الطابع الصوتي للآلات الموسيقية التي يستعملونها، والمختلفة إلى حد ما عن الآلات التي يستعملها الموسيقيون عامة، من حيث النوع والعدد، فضلًا إلى ملائمتها لخبراتهم الموسيقية، وقدرتهم على استيعاب اللحن ومحاكته والمختلفون فيه عن موسيقا المدينة.

وفي المقابل كان أهم ما يميز خطاب أداء أشكال الأغاني الدينية هو عنصر التطريب إلا أنه تحول وانتقل إلى مرحلة التعبير، للتأثير في المتلقي بشكل جديد، فضلًا عن استعمال آلات إيقاعية متنوعة، وتكرار أجزاء أساسية من النص (اللزمات والمذاهب)، الذي تؤديه مجموعة البطانة الذي يطلق عليهم في هذه الحالة المذهجية، (يكررون المذهب)[31].

والمتلقي لا يقنع غالبًا بالأنغام وحدها، إذ أنه يتذوق الموسيقا، متى ما استمع لتعاقب الأنغام المنتظمة، واستحسنها بالسمع والذهن، عندما تثير مشاعره وتجذبه إليها، وهذا ما يسمى الجميل لدى المتلقي، وإن الاستماع إلى هذا الجميل، دائمًا يحدث بطريقة خفية، ويؤدي إلى المتعة، ويولد شعورًا بالارتياح، عند استعادته أو التعرف إليه مرة أخرى.

ثالثًا: الآلات الموسيقية المصاحبة للأغاني الدينية.

يعد استعمال الآلة الموسيقية في المناسبات الدينية ضرورة طبيعية لا يمكن أغفالها ويشار إلى عازفيها بالاحترام، في حين يصبح العكس بالنسبة للمناسبات الدنيوية[32]، وكان المنشد وبطانته لا يعتمدون على أية مساندة من الآلات الموسيقية، أنما على قوة وجمالية الصوت، الذي يمكنهم من أداء المقامات بشكلها

الصحيح، وغالبًا ما كان المنشد يعتمد الابتكار والارتجال في الألحان حسب الحالة المزاجية له، بمصاحبة إيقاعية مناسبة لروح القصيدة التي يشدو بها[33].

وبهدف التشويق واستمرار هذه الطقوس التي يستمر تقديمها أوقاتًا طويلة، وبعيدًا عن الملل، فضلًا عن أثارة الحماسة في نفوس مؤديها ومتلقيها، استعملت آلات موسيقية إيقاعية لتنظم الحركات التعبيرية، إذ يلاحظ استعمال، الدف في حلقات الذكر والمولد النبوي، والصنوج والطبول في المواكب الحسينية، والطنبورة والمرواس في طقوس المكايد(البصرة) مثلًا[34].

نال الإنشاد بمرور الزمن بعضًا من التغييرات، إذ أضيفت إليه الآلات الموسيقية حتى وصلت إلى خمسة آلات، وهو ما أطلق عليه تسمية(التخت)، متكونًا من آلة العود القانون الناي والفيولين، وآلة إيقاعية غالبًا ما تكون الدف، وقد تطور التخت وأصبح فرقة كبيرة تضم عددًا كبيرًا من العازفين والمنشدين(الكورال)، وبذلك فقد التخت طابعه المميز، وفي طريق مواز ظل كثير من المنشدين، ينشدون منفردين أو مع البطانة بشكلها التقليدي حتى اليوم[35].

ومن المناسب ذكره، أن أم كلثوم تمردت على هذا القالب الغنائي الديني التقليدي وقدمت (عام 1926م) من ألحان محمد القصبجي أول أغنية دينية (نورت يا رمضان) مع فرقة موسيقية وكانت أول أغنية دينية تسجل على أسطوانات.

رابعًا: أداء الأغاني الدينية.

تعد عملية أداء الخطاب واحدة من المهمات الأكثر صعوبة في عالم الغناء، فهي تتعلق بعدد من العوامل التي يؤدي كل منها دوره في تحديد ماهية العمل ونقله بصورته المثلى إلى المتلقي، وفي المناسبة الدينية يتوسط المنشد الرئيس غالبًا المكان المخصص له، وحوله أو خلفة أثنين أو ثلاثة أفراد أو أكثر قليلًا، يطلق عليهم البطانة أو المذهبجية، وقد يطلق عليهم(الردادة)، لترديدهم الإنشاد في مقاطع محددة، لغرض إبراز وتأكيد مواضع معينة مما يؤدون، فضلًا عن إعطاء الفرصة للمنشد أن ويرتاح بعد مدة زمنية طويلة من الإنشاد في المناسبات الدينية.

يستهل المنشد مطلع القصيدة مثلًا أو أي نمط ديني آخر في مقام معين، ويبرز مهاراته في التنقل إلى المقامات القريبة منه، بنوع من الرشاقة اللحنية في تجميل لحظات التنقل، وهو ما يطلق عليه العرب، يبدع في أدائه في قوة وجمالية الصوت، كما يسعى المؤدي لتأكيد براعته في أداء الحليات اللحنية(نغمات قصيرة المدة الزمنية) تؤدى لإضفاء الزخرفة إلى اللحن الرئيس، وفي الجزء التالي من القصيدة يؤدى في مقام آخر، حتى لا يصيب المتلقي الملل، ويتم التناول بالأسلوب ذاته كما في المقطع الأول من التنقل بين المقامات.

وأداء الأغاني الدينية لم يقتصر على مغني أو منشد أختص بتقديم هذا النمط، بل تعداه أن يقدمه واحد من أشهر المداحين، كما فعل (إمام المداحين) سيد النقشبندي، وأغنية بليغ حمدي(مولاي اني ببابك)، والتي تعد واحدة من علامات شهر رمضان، منذ بداية السبعينيات وإلى الآن[36]، ومن أبرز خصائص أداء الأغاني الدينية، يمكن ملاحظته على النحو الآتي:

أ- الاعتماد على إبراز الإيقاع الداخلي للكلمة المؤداة، وإتقان نطق الحروف والمحافظة على أسلوب الأداء السليم لمخارج الحروف والألفاظ.

ب- الاهتمام بالإبداع الفوري التلقائي المرتجل، والتعبير بمصداقية الأداء، والإحساس العميق بالمضمون التعبيري للنص الشعري.

ث- استخدم اسلوب التلقين الشفهي، حيث انتقلت ألحان الإنشاد الديني من جيل إلى جيل كتراث روحاني ثري.

ج- سلامة جهاز التنفس وكفاءته والتدريب على التحكم في النفس واختزانه أثناء الأداء.

ح- سلامة الدرجات الصوتية وسلامة الإحساس بالمقام وخلاياه اللحنية.

خ- اكتمال المساحة الصوتية بمناطقها المختلفة، وتكون ذات لون صوتي واحد.

د- استعمال صحيح لمناطق الرنين في الجسم، ودراسة كل ما يتعلق بتكنيك النفس[37].

عندما يتم تأمل بعض المؤشرات التي تبين نسبة المتابعة للمغنيين(الإسلاميين)، أو ما يمكن أن يطلق عليه غناء (البوب الإسلامي)، كـ(ماهر زين)، إذ يعبر عن نماذج دالة على بروز جيل جديد من المغنين الملتزمين، والذي يعد أمرًا مهمًا، لأنه يعطي تنوعًا في بنية خطاب هذه الأغاني وانتشارًا أمام الشباب، ومن ثم اختيارات وبدائل عما هو مطروح، فضلًا عن أنه يعد دافعًا عن دور الغناء الهادف في تعديل الكثير من السلوكيات والمفاهيم، إذ يقول ماهر زين: إن الغناء يوصل رسائل مهمة للشباب والمواطنين على اختلاف فئاتهم، وإنه بإمكانه تغيير سلوكياتهم وذهنياتهم السلبية التي لازمتهم لسنوات[38].

من خلال جمالية بنية الخطاب الذي يحمله محتوى الأغاني الدينية، وفي ضوء ما تقدم، تبرز في خارطة الحضارة العربية والإسلامية، بعض جماليات بنية هذا الخطاب في أغاني المناسبات الدينية، من خلال ثلاثة أبعاد:

1- بعد زماني: يمتد عبر عهود تاريخية حسب ما تشير دراسات نشأته، وحتى الحاضر مستمرًا في المستقبل، فهو الذي يشد أواصر الأجيال إلى بعضها.

2- بعد مكاني: يصل بحركة انتشاره المنفلتة من القيود ما بين جغرافيات الوطن العربي المتباعدة، مثل: أغنية (محمد يا رسول الله) أو أغنية (رقت عيناي شوقًا) أو(أغنية الليلة عيد) لأم كلثوم، التي تعد بداية حقيقية للعيد فور سماعها، لا تحدها جغرافيات الأقاليم الإسلامية ولا تحتاج إلى جواز سفر للمرور.

3- بعد أنثروبولوجي: يعبر بموسيقاه وألحانه عن مشاعر الإنسان العربي، وحاجته إلى الحرية في الإبداع، وبكلماته وطقوسه واحتفالاته، يرصد سلوكه الإنساني وعواطفه وفلسفته وطرق تفكيره، ومواقفه الحياتية الدينية والمدنية، الله والكون والدنيا وحب الرسول(ص)[39].

لعنصر الأداء تأثير واسع وكبير في الموسيقا والغناء بشكل عام إذ يعد الجانب التأثيري المهم في المتلقي، فهو الروح المحركة للعناصر الأخرى ضمن الموسيقا والغناء، متضمنًا تعابير ومصطلحات مختلفة

لتحديده، إذ ينظر إليه بأشكال متعددة النواحي التكنيكية أو الجمالية أو التعبيرية والذوقية، ويختلف الكثير في التعبير عن عنصر الأداء أو في تحديد تعاريفه، فأحيانًا يكون مرتبطًا بعلم الجمال، وأحيانًا بروح العصر والمجتمع والبيئة الناتج منها أو برشاقة الحركات للمصدر المنتج، وهو فعل إنساني صادر عن وعي وإدراك لإنجاز العمل الغنائي أو الموسيقي(40).

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

وتبعاً لما تقدم في الإطار النظري، تم تحديد جملة من المؤشرات، وهي كالآتي:

1- للغناء الديني في المنطقة العربية الجذور الراسخة، بدأت مع هجرة الرسول(ص) ولحظة وصوله ليلا للمدينة المنورة ليجد أهلها من رجال ونساء في استقباله ينشدون ترحيبا بقدومه، (طلع البدر علينا من ثنيات الوداع)، والتي لازالت تقدم في المناسبات الدينة باستمرار.

2- تتجلى وظيفة خطاب الأغنية الدينية في إلهاب حماس الجماهير نحو هدف المعنى الذى تجسده هذه الأغاني بوجه عام تمجد الدين الحنيف، والدعوة لوحدة المسلمين، وشجب الرذيلة، والدعوة إلى الفضيلة، ومدح الرسول (ص).

3- هذه الأشكال من التغني، يكون للذات والنفس أو لصورة ومعنى في الخيال، أو أن يكون لطرف آخر بعينه، ولا تعتمد غالبًا على الآلات الموسيقية منذ أصول نشأتها، وتعتمد دائمًا على الحناجر البشرية وجمال نبراتها فقط.

4- أن العناء الديني ناله تغير جزئي ما بمرور الزمن، فاعتمد على الآلات الموسيقية ولكن الجانب الأكبر منه ما زال الصوت البشري هو الأساس فيه.

5- انتشار الأغنية الدينية، يعتمد على عدة عوامل كثقافة الاستهلاك والعولمة والصورة وما ينتجه كل ذلك من استتباعات قيمية بالأساس، كالشغف بالصور الجذابة وبالصوت الشجي والمظهر الجميل والأنيق للمغني، والافتتان بمظاهر الترف.

6- أدى التحول الذي وقع في دور الموسيقا المسموعة من الإمتاع إلى ثقافة السوق وصارت دلالة إنجاح الأغنية بين جمهور الأغنية هو رواجها في السوق، كل ذلك يجعل من المجتمع مستهلك للماركات العالية الجودة بما فيها الأغنية.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث.

بعد الاستماع إلى عدد من الأغاني الدينية والتي تقدم في مناسبات دينية مختلفة، تم اختيار أنشودة طلع البدر علينا، وأغنية رقت عيناي، للمبررات الآتية:

1- إن أنشودة طلع البدر علينا، تعد من أوائل الأناشيد الدينية، المميزة والمشهورة على مستوى العالم الإسلامي، والتي لا تزال تتردد باستمرار منذ هجرة الرسول(ص)، من مكة إلى المدينة.

2- رقت عيناي شوقًا، أو كما تعرف بـ(يا نبي سلام عليك) أداء ماهر زين، تعد من الأغاني الدينية التي تحظى باهتمام كبير وشعبية واسعة في وقتنا الحالي، وتبين أرقام المتابعات، نوعية المكانة الفنية التي تميز بها هذا الفنان، إذ حققت 100 مليون مشاهدة.

عينة البحث.

تم اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية تبعًا للمسوغات الآتية:

1- أنها الأقرب لموضوعة البحث وهدفه.

2- توفر المصادر السمعية والمقروءة عنها.

3- تم كتابة النص الشعري بأكمله باللغة الفصحى، واتسم بالعذوبة البعيدة عن التعقيد، إضافة إلى أن كلمات النص تحمل عديد المعاني المعبرة عن مدح الرسول(ص) والتغني بقدومه، وفضائله ومعجزاته.

4- تعد أنموذجاً للأغنية الدينية المتكاملة في طريقة نظم نصها واسلوب أدائها.

أدوات البحث.

أ- المدونات الموسيقية الخاصة بالعينة

ب – المادة السمعية لنماذج العينة.

ت – المراجع الخاصة بموضوع العينة.

ث – النص الشعري للعينة.

ج – برنامج تدوين موسيقي muse score.

منهج البحث.

اعتمد البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى)، في تحليل العينة المختارة، بوصفه منهجًا يتناول طبيعة الظاهرة موضع الدراسة، ويشمل ذلك تحليل بنيتها، وبيان العلاقة بين مكوناتها، ومن ثم رصد متطلبات البحث الإجرائية، لتحقيق الهدف، من خلال دراسة موسيقية بغية التوصل إلى النتائج التي تتوافق مع أهداف الدراسة.

بطاقة تعريف: العينة الأولى	
اسم العمل	**طلع البدر علينا**
الشاعر	**مجهول**
الملحن	**مجهول**
نوع التأليف	**غنائي**
القالب (الصباغة)	**نشيد ديني**

طريقة الاداء		فردي أو جماعي
عدد الموازير		28
شكل البناء الموسيقي	المقام	الهزام
	درجة البداية	السيكاه
	درجة الختام	السيكاه
	المساحة الصوتية للعمل	
	الاجناس الموسيقية الهزام، البيات	
شكل البناء الايقاعي	السرعة	♩=100
	الميزان	2/4
	الضرب	الوحدة المقسومة
	الاشكال الايقاعية المستعملة	
البحر		الرمل
وزن البحر		فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
التدوين الايقاعي للبحر		

النص الشعري لأنشودة (طلع البدر علينا).

طلع البدر عينا من ثنيات الوداع

وجب الشكر علينا ما دعا الله داع

ايها المبعوث فينا جئت بالأمر المطاع

جئت شرفت المدينة مرحبا يا خير داع.

التدوين الموسيقي لأنشودة (طلع البدر علينا).

التحليل الموسيقي لأنشودة (طلع البدر علينا).

اللحن في مقام الهزام، وميزان موسيقي $\frac{2}{4}$ في انتقالات نغمية بسيطة، ومساحة صوتية في حدود أوكتاف ونصف درجة صوتية واحدة(صول، لا، سي، دو، ري، مي، فا، صول لابيمول) من نغمة اليكاه إلى نغمة الحصار، في استعراض نغمات المقام من نغمة السيكاه إلى نغمة الحصار، ثم الانتقال إلى مقام البيات في نغمات سلمية هابطة، ويختم اللحن بقفلة تامة على درجة اساس مقام الهزام.

من م1: م9 يبدأ الغناء بالمذهب في مقام الهزام، من نغمة السيكاه، وفي ميزان $\frac{2}{4}$.

من م10 : م18 الغصن يبدأ في مقام الهزام، بلحن المذهب نفسه، مع تغيير الكلمات وعمل حليات في م15، في نغمات صاعدة وهابطة في المقام نفسه.

من م19 : م22 لحن يقوم على تكرار النغمات مع تغيير الكلمات، من نغم السيكاه.

من م23 : م25 الانتقال إلى مقام البيات في نغمات سلمية هابطة.

من م26 : 28 العودة إلى مقام الهزام(لحن المذهب)، وقفلة تامة في درجة اساس المقام.

خط سير اللحن.

استهل الأداء بدون فاصل موسيقي، وبدون مصاحبة إيقاعية، أو مشاركة آلة موسيقية مع الالتزام بالمقام الأساس، في المنطقة الوسطى من المقام، فيما عدا التحويل إلى نغم السيكاه، من م19: م22، ومن م 23 : م25 في مقام البيات في نغمات سلمية هابطة، على سبيل التلوين النغمي، إذ تم الأداء في منطقة القرارات من المقام في م24 : م25، والعودة إلى المقام الأساس في الختام، والتقطيع العروضي للكلمات جاء مناسبًا للحن الأغنية الدينية.

بطاقة تعريف: العينة الثانية		
اسم العمل		رقت عيناي شوقًا
التأليف		غنائي
القالب(الصياغة)		أغنية دينية
الشاعر		صلاح جلال
الملحن		ماهر زين
الاداء		ماهر زين
عدد الموازير		105
شكل البناء الموسيقي	المقام	البيات
	درجة البداية	االنوى (صول)
	درجة النهاية	االنوى (صول)
	المساحة الصوتية للموسيقا	
	المساحة الصوتية للغناء	
	الاجناس الموسيقية البيات، الكرد	
شكل البناء الإيقاعي	السرعة	♩= 110
	الميزان	4/4
	الضرب	الوحدة
	الاشكال الايقاعية	

النص الشعري لأغنيه (رقت عيناي شوقًا).

رقت عيناي شوقا ولطيبة ذرفت عشقًا

فأتيت إلي حبيبي فأهدأ يا قلب ورفقًا

صلي على محمد

السلام عليك يا رسول الله، السلام عليك يا حبيبي يا نبي الله يا رسول الله

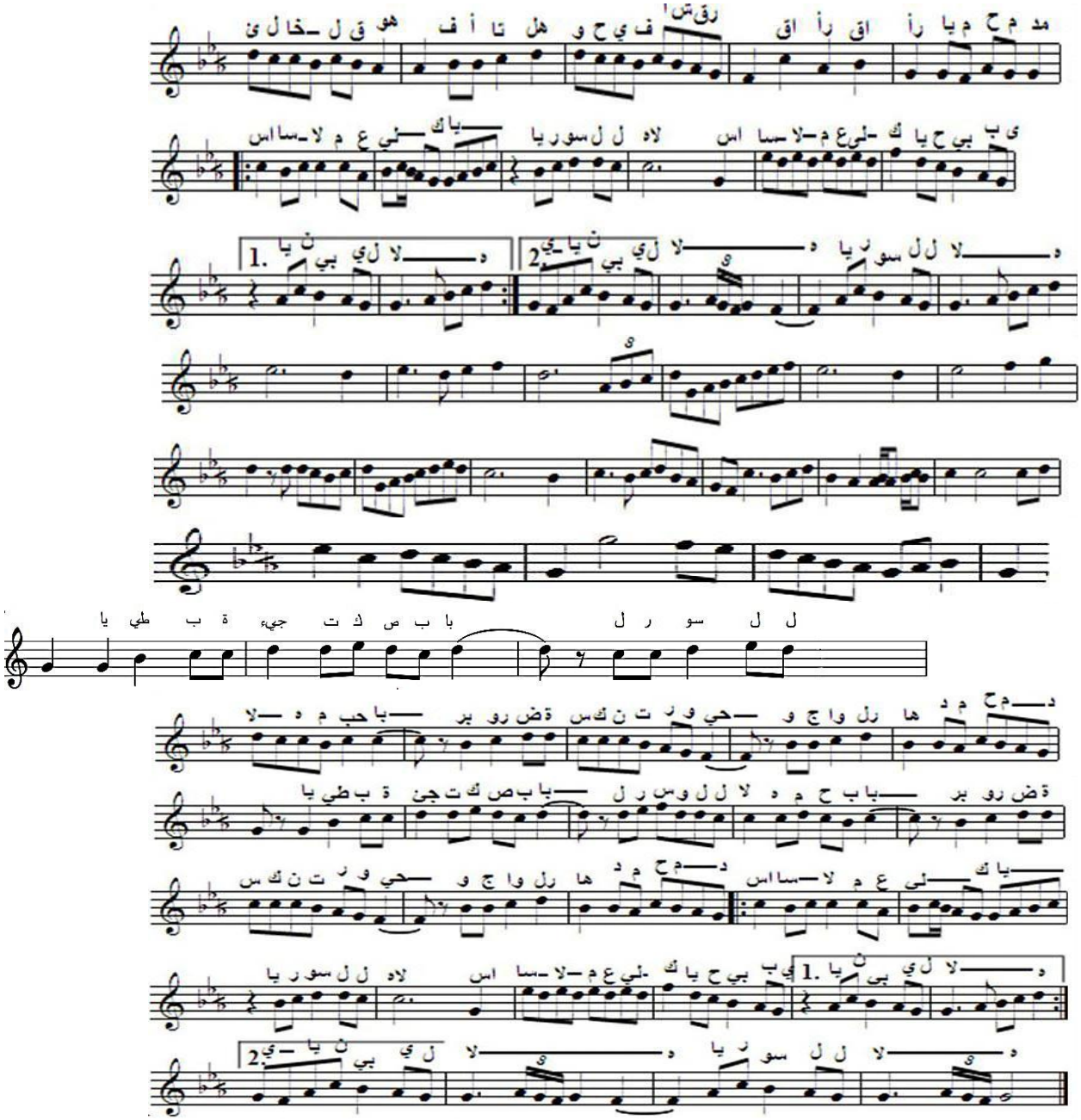
قلب بالحق تعلق وبغار حراء تألق

يبكي يسأل خالقه فأتاه الوحي فأشرق أقرأ أقرأ يا محمد

يا طيبة جئتك صبا لرسول الله محبا

بالروضة سكنت روحي وجوار الهادي محمد

التدوين الموسيقي لأغنيه (رقت عيناي شوقًا).



التحليل الموسيقي لأغنية (رقت عيناي شوقًا).

يتكون اللحن من مقدمة موسيقية في ميزان $\frac{4}{4}$ في مقام البيات، ومذهب وأثنين أغصان بعد كل منهما أعادة للمذهب(السلام عليك يا رسول الله، السلام عليك يا حبيبي، يا نبي الله) تعاد مرتين، متبوعًا بـ(يا رسول الله) في الإعادة الثانية، ثم فاصل موسيقي.

من م1 : م9 مقدمة موسيقية، والأداء فرقة موسيقية، المقام المستعمل مقام البيات على درجة النوى، والميزان $\frac{4}{4}$ في نغمات سلمية صاعدة وهابطة، تبدأ من درجة النوى، مع الركوز التام على الدرجة نفسها.

من م10 : م19 يبدأ غناء المذهب في مقام البيات، من درجة النوى، والركوز التام على الدرجة نفسها.

من م20 : م31 إعادة لجزء من المذهب في مقام البيات، في منطقة الجوابات، من درجة الكردان، ويستقر على درجة المحير، إذ يعاد مرتين(السلام عليك يا رسول الله، السلام عليك يا حبيبي يا نبي الله)، ثم متبوعًا بـ(يا رسول الله) للإعادة الثانية.

من م 32 : م39 فاصل موسيقي أول يبدأ في منطقة الجوابات، ومن درجة المحير في استعراض نغمات صاعدة وهابطة، ويستقر في المنطقة الوسطى على درجة العجم.

من م40 : م49 الغصن الأول يبدأ في مقام البيات، في المنطقة الوسطى من المقام على درجة النوى، ويستقر استقرارًا تامًا على الدرجة نفسها.

من م50 : م61 إعادة لجزء المذهب كما في المرة الأولى.

من م62 : م78 فاصل موسيقي ثاني، يبدأ من منطقة الجوابات من درجة السنبلة ويستقر في المنطقة الوسطى على درجة النوى في مقام البيات.

من م79 : م94 الغصن الثاني يعاد مرتين، يتم فيه استعراض مقام البيات في المنطقة الوسطى من درجة النوى، ويستقر استقرارًا تامًا على الدرجة نفسها.

من م95 : 105 إعادة لجزء المذهب من درجة الكردان، والاستقرار هذه المرة على درجة النوى، وهي درجة المقام الأساس.

خط سير اللحن.

لحن المذهب والغصن الأول والثاني في المنطقة الوسطى من المقام، يبدأ من درجة استقرار المقدمة الموسيقية(درجة النوى)، ويستقر استقرارًا تامًا على الدرجة نفسها، أما إعادة المذهب والفاصل الموسيقي، فيتم في منطقة الجوابات من المقام، إذ أن المذهب في المرة الأولى والثانية يبدأ من درجة الكردان ويستقر على درجة المحير، أما الإعادة في المرة الثالثة فتبدأ من الكردان وتستقر على درجة النوى.

القاصل الموسيقي الأول يبدأ من درجة المحير، ويستقر على درجة النوى، والفاصل الموسيقي الثاني، يبدأ بدرجة أعلى من درجة الفاصل الأول (درجة السنبلة)، ويستقر على النوى، أي أن استقرار الفاصل الموسيقي يكون دائمًا على درجة أساس المقام، درجة النوى.

المقام الأساس للعمل هو مقام البيات، ولكن الجمل اللحنية تأرجت بينه وبين مقام الكرد، ولم يتم الانتقال إلى مقام آخر، النسيج الموسيقي يسمح بالتوزيع الموسيقي، فضلًا أن التصعيد المتبع باللحن مناسب للتفاعل المعنوي للكلمات، ويعد تعبيرًا جيد للكلمة ومحتواها ومتوافقًا مع التقطيع العروضي للكلمات، الذي جاء مناسبًا للحن الأغنية الدينية، ومتلائمًا مع الآلات الموسيقية المستعملة، كالكمان والأورغ، وألة الإيقاع.

الفصل الرابع

نتائج البحث

نتائج البحث ومناقشتها.

بناءً على ما جاء من تحليل عينة البحث، تم التوصل الى النتائج الآتية:

1- تعتمد الأغنية الدينية في بنية خطابها الموسيقي على مقامات الموسيقا العربية وإيقاعاتها، كما في عينة البحث وهما مقام الهزام غي العينة الأولى البيات في العينة الثانية.

2- تميزت خطاب الأغاني الدينية بعدم تضمينها مقامات متعددة، وتعقيدًا في نسيجها الموسيقي، مما جعلها سهلة الحفظ، وأكثر قربًا للمتلقي.

3- تصاحب الأداء، الموسيقا في بعض الأغاني الدينية الحديثة لتعبير عن معنى الكلمة، واستغلال الإمكانيات التكنولوجية الحديثة، في التسجيل والتوزيع الموسيقي، لخدمة الناتج الغنائي وفخامته، كما في العينة الثانية.واستعمال الآلات الإيقاعية فقط كما جاء في العينة الألى.

4- تكون بنية خطاب الأغنية الدينية فردي التأليف، ومعتمدًا اللغة العربية الفصحى،

لأن مناسبتها ليس محلية التقديم.

5- نصوص بنية خطابها ذات مضامين دينية تدعو الى الوحدانية والتغني بحب الرسول(ص) وفضائله ومعجزاته، وجاء التقطيع العروضي للكلمات مناسبًا للحن الأغنية.

6- جماليات بنية خطابها تشيع جواً من الصفاء الروحي، وذات تأثير نفسي في سلوك المتلقي، لما تحمله من مضامين وقيم وأخلاق عميقة.

الاستنتاجات.

في ضوء نتائج البحث التي تم التوصل اليها، استنتج الباحث الآتي:

1- قيام شركات الإنتاج بإنتاج أغنيات لكبار المطربين ومطربي الوسط لإذاعتها فقط خلال المناسبات الدينية بشكل يجعلهم دائمًا حاضرين كل عام.

2- والبعض الآخر عندما يجد نصًا جميلاً وملحنًا، لا يمانع في تقديمها في كثير من الأحيان لكنهم في أغلب الأحيان لا يسعون إليها.

3- معظم المطربين قدموا على الأغنية الدينية وكأنها مسايرة لموضة، والبعض يسعى لتحقيق شهرة أكبر عبر بوابتها.

4- بعض الأغاني الدينية لم تحقق الهدف المطلوب، لأسباب كثيرة منها عدم قناعة المتلقي بأن من يقدم هذه الأغاني يقدمها باقتناع ونية واضحة تهدف بالفعل لما ترمي إليه كلماتها، خاصة عندما يغنيها فنان مشهودًا له بالممارسات البعيدة عن الدين، فإنها لن تصل إلى المتلقي بالشكل أو الروح التي يمكن يكون لها تأثيرها على المتلقي.

5- من الممكن جدًا أن يكون الفنان من خلال هذه الأغاني، مؤثرا أكثر من الخطباء في المساجد وأكثر من الكتاب في الصحافة، وذلك لأن الغناء الممتع يؤثر بشكل قوى جدًا على المتلقي.

التوصيات.

في ضوء ما توصل اليه من النتائج والاستنتاجات، يوصي الباحث بالآتي:

1- يفضل أن تحمل الأغنية الدينية بين طياتها خطاب ذو معنى ورسالة موجهة وليست مجرد لون جديد يسعى وراءه المطرب، ليثبت لجماهيره أنه متنوع، ويجيد أداء جميع الألوان الغنائية.

2- إجراء دراسة من حيث النصوص والألحان وطريقة الأداء، للكل نمط غنائي لمناسبة دينية واحدة، ومقارنته مع الأنماط الأخرى.

الهوامش.

1. وليم بنتون: الجمالية ، الموسوعة الصغيرة ، تر، ثامر مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 200م، ص9- 605.
2. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط 1،دار الكتاب اللبناني، بيروت 1985م، ص 6.
3. جميل صليبا ،المعجم الفلسفي ،ج، 1مكتبة ذو القربى الثاهرة1982م، ،ص217.
4. كلود ليفي شتراوس: الأنثربولوجيا البنيوية، تر، مصطفى صالح ،منشورات وزاره الثقافة والإرشاد القومي، دمشق1977م، ص1.
5. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت1989م ص 16.
6. خيري الملط: تاريخ وتذوق الموسيقي العربية، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة م٢٠٠٠، ص87.
7. سهير عبدالعظيم محمد: أجندة الموسيقى العربية، دار الكتب القومية 1992م ص73.
8. حسين قدوري: الموسوعة الموسيقية، وزارة الثقافة والأعلام، دار ثقافة الاطفال، بغداد 1987م، ص85.
9. جلال الحنفي: مقدمة في الموسيقى العربية، الحرية للطباعة، بغداد1989م ص6.
10. حبيب ظاهر العباس: دراسات وبحوث موسيقية، التسلسل126 دار الثقافة والنشر الكردية، وزارة الثقافة، بغداد2013م، ص271.
11. محمد محمود سامي حافظ: تاريخ الموسيقى والغناء العربي، المطبعة الفنية القاهرة1971م، ص27..
12. سهير عبد العظيم، محمود عبد الفتاح محسب: دراسة تحليلية للأغنية الدينية في بداية الألفية الثالثة، مجلة التربية النوعية – العدد السابع، القاهر2018، ص70.
13. فوزي الشامي: ابتهالات، مجلة الثقافة الجديدة، العدد287، الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة أغطس2014، ص137.
14. هيام علي سليمان: الاستفادة من العمل الغنائي أشهد لياسمين الخيام في تنمية الأداء الغنائي للمقامات العربية، مجلة كلية التربية النوعية للدراسات التربوية والنوعية العدد ٩أغسطس، القاهرة٢٠١٩، ص238.

15.رشيد جرموني: الاقتصاد الموسيقي، الأغنية الدينية أنموذجًا، مجلة الفيصل العددان501–502 مركز الفيصل لدراسات الإسلامية، الرياض2018 ص65.
16.طارق حسون فريد: تاريخ الفنون الموسيقية، ج1، مطبعة دار الحكمة، العراق البصرة 1990م، ص49.
17.حبيب ظاهر العباس: منهل المتسائل عن الموسيقا واخبار الغناء في العراق، القرن العشرين، التسلسل88، دار الثقافة والنشر الكردية، وزارة الثقافة، بغداد2012م ص173.
18.صبحي أنور رشيد: الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية، دار الحرية للطباعة بغداد1975م، ص89.
19.طارق حسون فريد: مرجع سابق، ص50.
20.أحمد عبدالله معروف عبدالغني: الأغنية الدينية عند محمد الكحلاوي والاستفادة منها في لإثراء مادة الصولفيج العربي، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية النوعية جامعة عين شمس 2007، ص 35.
21.سهير عبدالعظيم: أجندة الموسيقى العربية ، دار الكتب القومية 1992م، ص 65
22.عبدالفتاح رواس قلعة جي: التواشيح والأغاني الدينية في حلب، الكويت2006م ص79.
23.سهير عبدالعظيم محمد: مرجع سابق، ص43.
24.حسن درويش: من اجل ابي سيد درويش، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1990م ص 354.
25.علوي صلاح الكاف: الأغاني الدينية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة1970، ص99.
26.حبيب ظاهر العباس: منهل المتسائل عن الموسيقا واخبار الغناء في العراق، مرجع سابق، ص578.
27.ثامر عبد الحسن العامري: الغناء العراقي، ط1، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد1977م،، ص48.
28.علوي صلاح الكاف: مرجع سابق، ص92.
29.المرجع السابق نفسه، ص 94.
30.المرجع السابق نفسه، ص95.
31.فوزي الشامي: ابتهالات، مجلة الثقافة الجديدة، العدد287، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة أغسطس2014م، ص138.
32.شهرزاد قاسم حسن: دراسات في الموسيقا العربية، موسيقا المدينة المؤسسة، العربية للدراسات والنشر بيروت 1991م، ص66.
33.فوزي الشامي: مرجع سابق، ص138.
34.حبيب ظاهر العباس: منهل المتسائل عن الموسيقا واخبار الغناء في العراق، مرجع سابق، ص177.
35.فوزي الشامي: مرجع سابق، ص138.
36.فوزي الشامي: المرجع السابق نفسه، والصفحة نفسها.

37.نبيل شوره: التأليف الموسيقى العربي الآلي والغنائي ، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ، القاهرة ، 2005م، ص 63 – 66.

38.رشيد جرموني: مرجع سابق، ص64.

39.عبدالفتاح رواس قلعة جي: مرجع سابق، ص7.

40.ميسم هرمز توما: عناصر تكوين الموسيقا والغناء (منظور بحثي)، مكتب الفتح بغداد 2018م، ص61.

المصادر والمراجع.

1. أحمد عبدالله معروف عبدالغني خاطر: الأغنية الدينية عند محمد الكحلاوي والاستفادة منها في لإثراء مادة الصولفيج العربي، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية النوعية، جامعة عين شمس 2007م.
2. ثامر عبد الحسن العامري: الغناء العراقي، ط1، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد1977م.
3. جلال الحنفي: مقدمة في الموسيقى العربية، الحرية للطباعة، بغداد1989م.
4. جميل صليبا ،المعجم الفلسفي ،ج، 1مكتبة ذو القربى الثاهرة1982م.
5. حبيب ظاهر العباس: دراسات وبحوث موسيقية، التسلسل126 دار الثقافة والنشر الكردية وزارة الثقافة بغداد2013م.
6. .....: منهل المتسائل عن الموسيقا واخبار الغناء في العراق، القرن العشرين التسلسل88، دار الثقافة والنشر الكردية، وزارة الثقافة، بغداد2012م.
7. حسن درويش: من اجل ابي سيد درويش، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1990م.
8. حسين قدوري: الموسوعة الموسيقية، وزارة الثقافة والأعلام، دار ثقافة الاطفال، بغداد 1987م.
9. خيري الملط: تاريخ وتذوق الموسيقي العربية، ،ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٠م.
10. رشيد جرموني: الاقتصاد الموسيقي، الأغنية الدينية أنموذجًا، مجلة الفيصل العددان501ا–502 مركز الفيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض2018.
11. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1985م.
12. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت1989م.
13. سهير عبد العظيم، محمود عبد الفتاح محسب، دراسة تحليلية للأغنية الدينية في بداية الألفية الثالثة، مجلة التربية النوعية – العدد السابع، القاهر2018م.
14. سهير عبدالعظيم محمد: أجندة الموسيقى العربية ، دار الكتب القومية 1992م.
15. شهرزاد قاسم حسن: دراسات في الموسيقا العربية، موسيقا المدينة المؤسسة، العربية للدراسات والنشر بيروت 1991م.

16. صبحي أنور رشيد: الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية، دار الحرية للطباعة بغداد1975م.
17. طارق حسون فريد: تاريخ الفنون الموسيقية، ج1، مطبعة دار الحكمة، العراق، البصرة 1990م.
18. عبدالفتاح رواس قلعة جي: التواشيح والأغاني الدينية في حلب، الكويت2006م.
19. علوي صلاح الكاف: الأغنية الدينية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة1970م.
20. فوزي الشامي: ابتهالات، مجلة الثقافة الجديدة، العدد287، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة أغطس2014م.
21. كلود ليفي شتراوس: الأنثربولوجيا البنيوية، تر، مصطفى صالح، منشورات وزاره الثقافة والإرشاد القومي، دمشق1977م.
22.محمد محمود سامي حافظ: تاريخ الموسيقى والغناء العربي، المطبعة الفنية القاهرة1971م.
23.ميسم هرمز توما: عناصر تكوين الموسيقا والغناء (منظور بحثي)، مكتب الفتح، بغداد 2018م.
24.نبيل شوره: التأليف الموسيقى العربي الآلي والغنائي، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة2005م.
25. هيام علي سليمان: الاستفادة من العمل الغنائي أشهد لياسمين الخيام في تنمية الأداء الغنائي للمقامات العربية، مجلة كلية التربية النوعية للدراسات التربوية والنوعية، العدد ٩أغسطس، القاهرة٢٠١٩ م.
26. وليم بنتون: الجمالية، الموسوعة الصغيرة، تر، ثامر مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 200م.