الدور الوظيفي لفن الموسيقا
في حضارة بلاد الرافدين

خلال عصري البرونز القديم والوسيط
(٣٥٠٠-١٦٠٠ ق.م)

تصميم الغلاف

عبد العزيز محمد

الدور الوظيفي لفن الموسيقا في حضارة بلاد الرافدين

خلال عصري البرونز القديم والوسيط
(٣٥٠٠-١٦٠٠ ق.م)

عطاء رعد أبو الجدايل

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة – دمشق ٢٠٢١م

مُقَدِّمَة

عَرَفَ الإنسان الموسيقا منذ أقدم العصور، وأول الأصوات الموسيقية التي تعرفها، وتفاعل معها، كانت الأصوات الصادرة عن عناصر الطبيعة المحيطة بهِ، فقد تأثر بها، وحاول تقليدها، فجاءت ملبيةً لرغبتهِ الفطرية والتلقائية في التعبير عن ذاتهِ ومشاعرهِ، وعما لا يمكن التعبير عنهُ بالنطق، فبادر إلى صنع آلاتهِ وأدواته الموسيقية من أبسط المواد التي وفرتها لهُ الطبيعة من أخشاب وجلود وعظام وغير ذلك. ومن هنا كانت الانطلاقة إلى عالم الموسيقا، التي سرعان ما دخلت في مسيرة تطورية مواكبة للتطورات الحضارية لدى الشعوب القديمة، واستمرت حتى أيامنا الحاضرة. ولعل حضارة بلاد الرافدين كانت من أهم حضارات الشرق القديم التي ازدهرت بها الموسيقا وسمت لتُصبح فناً وعلماً مستقلاً ومرتبطاً في نفس الوقت مع العديد من الفنون والعلوم الأخرى، فكان تكوينها بالغ الخصوصية والجمال خلال عصري البرونز القديم والوسيط (٣٥٠٠-١٦٠٠ ق.م)؛ إذ كشفت التنقيبات الأثرية في العديد من مواقع بلاد الرافدين عن أعداد كبيرة من الأدلة والشواهد التي تُوثِّق نمط الثقافة الموسيقية السائدة في البلاد خلال تلك العصور.

ونظراً لقيمة هذا الفن ودوره الجوهري الذي أداه في بناء المجتمعات، ليُصبح دعامة من دعائم المدنيّة، لا بد من تسليط الضوء على الدوافع

والأسباب التي أدت إلى تطويره في تلك الفترة الزمنية المبكرة من تاريخ الحضارة الرافدية، والكشف عن دوره ومدى اندماجه في تفاصيل الحياة اليومية من الناحية الأثرية تحديداً، وذلك من خلال دراسة وتحليل الأدلة والشواهد الأثرية المتمثلة أولاً بالمشاهد التي حملتها مختلف أنواع الإنتاج الفني، وثانياً النصوص الكتابية القديمة، التي تمكننا من معرفة العديد من النقاط المهمة المتعلقة بمجالات استخدام الموسيقا والأغراض التي خدمتها في المجتمع على الصعيدين الديني والدنيوي، ومِنْ ثَمَّ يمكننا من التوصل إلى رمزية هذا الفن في الفكر الرافدي القديم.

يُعّد موضوع الدور للوظيفي لفن الموسيقا الرافدية من المواضيع الحضارية التي لم تنل القسط الكافي من الدراسة، وقد أهملت غالبية الأبحاث المختصة بتاريخ الموسيقا التعمق بالأحداث والفعاليات التي نُظِّمت بموجبها العروض الموسيقية، لذا نسعى من خلال هذا البحث إلى سد هذه الفجوة من خلال الكشف عن مناسبات وصفات العروض الموسيقية: تنظيمها، أنواعها، أهدافها، الأشخاص الحاضرين والمُشاركين بها، إضافةً إلى الموسيقيين وجنسهم، وحياتهم، وتنظيمهم ومكانتهم في المجتمع.

تقسم فصول هذا الكتاب إلى مقدمة، وثلاثة فصول، والخاتمة:

يُعالج **الفصل الأول** مجموعة من الشواهد والأدلة الأثرية الفنية التي تحمل مشاهد تصف الحياة الموسيقية القائمة في بلاد الرافدين خلال عصري البرونز القديم والوسيط، مثل المنحوتات، وبقايا المزهريات والأواني، وقطع التطعيم والترصيع، والأختام الأسطوانية، والألواح الطينية.

ويبحث **الفصل الثاني** في أنواع الموسيقا ومجالات استخداماتها في الحياة اليومية، وذلك بالاعتماد على تحليل المشاهد التي وثقتها الأدلة والقطع الأثرية الفنية. أمّا **الفصل الثالث** فنتعرف فيه الدور الوظيفي للموسيقا في الحضارة الرافدية، وذلك من خلال الأدلة الأثرية الكتابية المؤرخة لعصري البرونز القديم والوسيط، إذ تحمل النصوص الكتابية القديمة العديد من المعلومات التي تدل على دور الموسيقا في حياة آلهة وملوك بلاد الرافدين، إضافةً إلى تنظيمها في القصور والمعابد، ومشاركتها في الأنشطة الحياتية لباقي أفراد المجتمع، إضافةً إلى البحث في حياة الموسيقيين ومراتبهم الاجتماعية، وغير ذلك من المعطيات التي تُشير إلى أهمية الموسيقا خلال تلك العصور.

وختاماً تعدّ دراسة موسيقا الحضارات القديمة عامة، والموسيقا في حضارة بلاد الرافدين خاصة، من أكثر الدراسات التي تجمع المتعة والإفادة في الوقت نفسه، وأرجو أن تكون هذه الدراسة قد رصدت جميع جوانب استخدام هذا الفن في الحضارة الرافدية، وأبرزت قيمته الثقافية والاجتماعية والوظائفية في المجتمع...

وأرجو أن أكون قد قدمت من خلال هذا البحث الفائدة المرجوة والتي تسمح في دعم جهود الباحثين والمهتمين في هذا المجال والذي يعدّ شذرة من شذرات حضارة بلاد الرافدين الغنية معمارياً وفنياً وميثولوجياً وعقائدياً والتي كانت إحدى أهم الركائز التي بنيت على الحضارات اللاحقة...

أرجو أن أكون قد وفقت في عملي هذا.

عرض تاريخي:

تُعدّ حضارة بلاد الرافدين من الحضارات الأصيلة، التي أسهمت إسهاماً فعالاً في نهوض الحضارات الإنسانية الأخرى. ومرَّت بلاد الرافدين خلال تاريخها الطويل بالعديد من العصور والأدوار الزمنيّة نستعرض منها الآتي:

- عصر البرونز المبكر الأول (نحو ٣٥٠٠-٢٩٠٠ ق.م)، ويُقابل في بلاد الرافدين كُلاً من:

١ - دور أوروك (Uruk Period) (نحو ٣٥٠٠ - ٣١٠٠ ق.م): هو العصر الحضاري التالي لعصر حضارة العبيد في بلاد الرافدين، أمكن معرفة نتاجهِ الحضاري في عدد من المواقع في جنوب بلاد الرافدين، وعلى رأسها موقع أوروك (الوركاء)[١] الذي أعطى اسمَهُ هذا العصرَ،[٢] إضافةً إلى أريدو

---

(١) أوروك (الوركاء)**:** تقع على نهر الفرات، على بعد ٣٠ كم جنوب مدينة السماوة، وقد استُوطنت منذ عصر العبيد.

(٢) محمد علي، محمد عبد اللطيف، ١٩٧٧، **تاريخ العراق القديم حتى نهاية الألف الثالث ق.م**، مطبعة الشرق الأوسط، بيروت، ص١١

(أبو شهرين)[1]**-** وأور **(تل المقير)**[2]**-** وجرسو[3] **(تلّو)..**، وقد اعتُمِدَ فيه مرحلتان تطوريتان، هما المرحلة الباكرة التي تؤرخ لنحو **(٣٥٠٠- ٣٣٠٠ ق.م) (الطبقات ١٤- ٧)**، والمرحلة المتأخرة التي تؤرخ لنحو **(٣٣٠٠- ٣١٠٠ ق.م) (الطبقات ٦-٤).** ومن جملة العناصر الحضارية المميزة لهذا العصر**:** ظهور المعابد المُشيّدة على مصاطب اصطناعيّة، ثم ظهرت الزقورات مثل زقورة أوروك**.** ومن هذا العصر ظهرت لأول مرة الأختام الأسطوانية**.**[4]

٢- دور جمدة نصر (نحو ٣١٠٠ - ٢٩٠٠ ق.م): يوازي طبقتي أوروك الثالثة والثانية، أمّا تسميتهُ فهي مأخوذة من اسم **(جمدة نصر) -** «تل نصر» الواقع على بعد ٤٠ كم شرق بابل، حيث عُثِرَ على أول آثار هذه الحضارة**.**[5] لم تكُن حضارة جمدة نصر إلّا استمراراً وتدعيماً لمظاهر إنتاج مرحلة أوروك **(٤-٥).**[6] وانتشرت ثقافة هذا العصر في أنحاء الرافدين

---

(١) أريدو **(أبو شهرين):** تقع في الغرب من مدينة الناصرية بنحو ٤٠ كم، وهي واحدة من أقدم المدن السومرية**.**

(٢) أور **(تل المقير):** تبعد قرابة ١٥ كم غرب مدينة الناصرية، استوطنت منذ عصر العبيد، وأصبحت عاصمة لسلالة أور الثالثة**.**

(٣) جرسو **(تلّو):** جزء من دولة سلالة لاجاش، وتقع بين الشطرة والرفاعي**.**

(٤) الماجدي، خزعل، ٢٠١٧، **الأدب السومري**، ط١، مكتبة بيسان، بيروت، ص١٣**.**

(٥) باقر، طه، ٢٠٠٩، **مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، الوجيز في تاريخ حضارة وادي الرافدين**، ج١، ط١، دار الورَّاق للنشر المحدودة، بغداد، ص٢٧١**.**

(٦) Frankfort, H., 1971, The last pre-dynastic period in Bebylonia, in I.E.S. Edwards and C. J. Gadd, N. G. L. Hammond (eds), **the Cambridge Ancient History**, V. I, Part II, (third edition), London, p.73.

كافةً، وأهمها نيبور (نفر)،[1] وشوروباك (فارا)،[2] وأور (تل المقير)، وانتشرت كثقافة إقليمية واسعة أيضاً خارج الرافدين، فقد وُجِدَت منجزاتها الحضاريَّة وتأثيراتها في مناطق أخرى مثل عيلام[3] (سوسا)، وفي سورية، في أعالي مناطق الفرات الأعلى والخابور.[4]

- عصري البرونز المبكر الثاني والثالث (نحو ٢٩٠٠ - ٢٣٥٠ ق.م):

يمتد هذا العصر بين نهاية عصر جمدة نصر (٢٩٠٠ ق.م)، وبداية عهد الإمبراطورية الأكادية (٢٣٥٠ ق.م) وهو من أغنى أدوار الرافدين من الوجهة الثقافية والحضارية. وقد وُجِدَت معالم هذه الحضارة في أشهر المدن مثل كيش (تل الأحيمر)،[5] أوروك (الوركاء)، خفاجة،[6] اشنونا (تل أسمر).[7] وأكثر اسم شائع لهذا العصر هو «عصر فجر السلالات»،[8] فقد

---

(١) نيبور (نفر): مدينة في وسط سومر، كانت مدينة الإله إنليل، تبعد ٧كم عن مدينة عفك، و٣٥كم شمال شرق مدينة الديوانية.

(٢) شوروباك (فارا): مدينة سومرية قديمة، تقع في الغرب من مدينة أوما، وعلى بعد ٣٥ميلاً جنوب نيبور مطلة على نهر الفرات.

(٣) المنطقة الجنوبية الغربية من إيران.

(٤) باقر، طه، ٢٠٠٩، مرجع سابق، ص ٢٧٤.

(٥) كيش (تل الأحيمر): مدينة كبيرة في شمال سومر وأكاد، تقع على بعد نحو ٨٠كم جنوب شرقي بغداد،وهي مقر السلالة الأولى بعد الطوفان.

(٦) خفاجة: تقع في حوض نهر ديالى، على بعد ١١كم شمال شرقي بغداد، و١٩ كم جنوب شرقي اشنونا (تل أسمر).

(٧) اشنونا (تل أسمر): تقع في حوض نهر ديالى، على بعد ٨٠ كم شرقي بغداد.

(٨) باقر، طه، ٢٠٠٩، مرجع سابق، ص٢٥٢-٢٥٣.

ظهرت في المدن السومرية سلالات حاكمة عديدة خلال هذه الفترة، أهمها كان أربع سلالات في كيش **(تل الأحيمر)**، وثلاث سلالات في أوروك **(الوركاء)**، وسلالتين في أور **(تل المقير)**، وسلالة واحدة لكل من لاجاش[1]، وأدب **(بسمايا)**،[2] وماري **(تل الحريري)**.[3] ولمّا كانت عصور فجر السلالات طويلة الأمد، واحتلت فترة زمنية طويلة من تاريخ الرافدين، رأى المؤرخون- تسهيلاً للبحث - تقسيمها إلى ثلاثة أدوار رئيسة، عُرِفت بعصور فجر السلالات الأول **(نحو ٢٩٠٠-٢٧٥٠ ق.م)**، والثاني **(نحو ٢٧٥٠-٢٦٥٠ ق.م)**، والثالث **(٢٦٥٠-٢٣٥٠ ق.م)**.[4]

- عصر البرونز المبكر الرابع - أ - (نحو ٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق.م):

يُقابل هذا العصر في بلاد الرافدين، العصر الأكادي، الذي سُمِّيَ بهذا الاسم نسبةً إلى مدينة أكاد، التي أنشأها سرجون الأكادي «شاروكين» **(٢٣٥٠- ٢٢٧٩ ق.م)** مؤسس السلالة الأكادية،[5] الذي انطلق من مدينة كيش **(تل الأحيمر)** ليفرض سيطرته على كل بلاد الرافدين، والمناطق

---

(١) لاجاش**:** مدينة سومرية تقع على بعد ٣٠كم في الشرق من الشطرة، واسمها الحديث **(الهباء أو الهبة)**، وتضم مدينتي سيرارة **(سرغل)** وجرسو **(تلّو)**.

(٢) أدب **(بسمايا)**: تقع على بعد نحو ٦٠كم في الغرب من مدينة الديوانية.

(٣) ماري **(تل الحريري)**: تقع على بعد ١٠كم غرب مدينة البوكمال التابعة لمحافظة دير الزور السورية على الضفة اليمنى لنهر الفرات.

(٤) بصمة جي، فرج، ١٩٧٢، **كنوز المتحف العراقي**، مديرية الآثار العامة، بغداد، ص٢٤.

(٥) ماتفيف، ك. سازونوف، أ.، ١٩٩١، **حضارة ما بين النهرين**، تر: حنا آدم، دار المجد للطباعة والنشر، دمشق، ص٧٢.

المجاورة لها، وبذلك اعتُبِرت الإمبراطورية الأكادية ذات الطابع (السامي) أول إمبراطورية حقيقية في التاريخ، شملت أجزاءً كبيرة من سورية، وآسيا الصُغرى، وإيران والخليج العربي.[1] ولكن استطاع الجوتيون، وهم أقوام جبلية متوحشة كانت تستوطن أواسط زاغروس، إسقاط الإمبراطورية واحتلال بعض مناطق من بلاد سومر وأكاد مدة تقترب من قرن (٢٢١١ - ٢١٢٠ ق.م). وظهر في أوروك خلال هذه الفترة زعيم سومري، هو (أوتوخنجال) الذي نهض بدور بطولي وقام بهزيمة وطرد الجوتيين، مُعيداً بذلك الملوكية إلى سومر. ومن الناحية الحضارية والثقافية، يمكن اعتبار العهد الأكادي هو نهاية عصر وبداية عصر جديد، بدأت فيه ملامح حضارة الرافدين تتبدل تبدلاً أساسياً من الناحية القومية واللغوية والسياسية.[2]

- عصر البرونز المبكر الرابع - ب - (نحو ٢١٥٠ - ٢٠٠٠ ق.م):

يُقابل عصر سلالة أور الثالثة التي أسسها (أورنمو)، والتي قُدِّر لها أن تُعيد لها المجد السومري لتتحول إلى إمبراطورية جديدة، ورثت أغلب ما كان تحت نفوذ الامبراطورية الأكادية.[3] أمّا في لاجاش فقامت سلالة لاجاش الثانية، والتي عُرف منها عدة ملوك اشتهر بعضهم بالإصلاح وإعادة مجد سومر، وكان أعظمهم الأمير (جوديا) (٢١٤٣- ٢١٢٤ ق.م).[4] أنجز

---

(١) باقر، طه، ٢٠٠٩، مرجع سابق، ص٣٨٥.

(٢) جبور، باسم ميخائيل، ٢٠١٧، **ملاحم تاريخية من الأدب الأكّدي**، ط١، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت، ص١٢.

(٣) الماجدي، خزعل، ٢٠١٧، مرجع سابق، ص٢٠.

(٤) باقر، طه، ٢٠٠٩، مرجع سابق، ص٤١٦.

السومريون خلال هذا العصر أعظم نواميسهم الحضارية في جميع المجالات ثمَّ بدأت تظهر العلامات المبكرة لضعف الدولة السومرية مع بداية حكم الملك (إبي سين) (٢٠٢٧- ٢٠٠٣ ق.م)، وساعد على سقوطها الوضع الاقتصادي الصعب الذي مرَّت به البلاد والذي جاء ليهيء ضربة قاصمة لسومر، قام بها العيلاميون من الشرق، والأموريون من الغرب. لكن وما إن اغتال العيلاميون والأموريون سومر حتى اختلفتا، فقام الأموريون بطرد العيلاميين من بلاد الرافدين، واستلموا زمام الحكم فيها.[١]

- عصر البرونز الوسيط (نحو ٢٠٠٠- ١٦٠٠ ق.م):

يُطلق اسم العصر البابلي القديم على الفترة الزمنية الواقعة ما بين نهاية سلالة أور الثالثة في حدود ٢٠٠٦ ق.م ونهاية سلالة بابل الأولى في حدود ١٥٩٤ ق.م، وتأسيس الدولة الكاشية، أو سلالة بابل الثالثة. وأبرز ما يُميِّز هذا العصر هو تدفُّق هجرات الأموريين، وقيام عدة دويلات أو دول مدن مُتعاصرة ومُتحاربة، وأهمها: إيسين (إيشان البحريات)،[٢] لارسا (سنكرة)،[٣] إشنونا (تل أسمر)، ماري (تل الحريري)، سلالة بابل[٤] الأولى

(١) الماجدي، خزعل، ٢٠١٧، مرجع سابق، ص٢١.

(٢) إيسين: تقع بقايا هذه المدينة في التلول المسماة الآن (إيشان بحريات) على بعد نحو ١٦ ميلاً جنوب غربي مدينة نيبور (نفر).

(٣) لارسا (السنكرة): مدينة سومرية قديمة، أسس فيها الأموريون سلالةً فيما بعد، تقع شمال مدينة الناصرية.

(٤) بابل: العاصمة الرئيسية للبابليين، تقع على بعد نحو ٩٠كم جنوب مدينة بغداد على ضفاف نهر الفرات.

بالإضافة إلى سلالة آشور[1]في الشمال. بدأ تاريخ مدينة بابل الحقيقي في نحو ١٨٩٤ ق.م، عندما أسس فيها الأموري «سومو أبوم» سلالة حاكمة وجعل منها مملكة مستقلة، إذ أخذ يوسِّع رقعة دولته من هذه المدينة الصغيرة. وقد اهتم خلفاؤه بالمحافظة على حدود هذه الدولة وتوطيد نفوذها، فتوالى على حكمها إحدى عشر ملكاً، أشهرهم حمورابي **(١٧٩٢ - ١٧٥٠ ق.م)**،[2] الذي سيطر على مساحة مماثلة لمساحة إمبراطورية أور الثالثة القديمة.[3] سقطت سلالة بابل الأولى على يد الحثيين «الهندو أوروبيين»، الذين دخلوا بابل ونهبوها بقيادة ملكهم «مورشيلي الأول» **(١٥٩٥ ق.م)**، ونظراً لانسحابهم المفاجئ نتيجة أزمة سياسية في بلاط مملكتهم استغل الكاشيون هذا الفراغ السياسي في بابل فدخلوها، وأسسوا سلالة بابل الثالثة **(العصر البابلي الوسيط)**.[4]

---

(١) آشور: هي موقع قلعة الشرقاط على الضفة الغربية من نهر دجلة في منتصف الطريق بين تكريت والموصل.

(٢) إسماعيل، حلمي محروس، ١٩٩٧ ، **المشرق العربي وحضارته، بلاد ما بين النهرين والشام والجزيرة العربية القديمة**، مؤسسة شباب الجامعة للنشر، الإسكندرية، ص٣٨.

(٣) ساكز، هـ. و. ف، ٢٠٠٩، **البابليون**، تر: سعيد الفاغي، دار الكتب الجديدة المتحدة، بنغازي، ص٤٨.

(٤) رشيد، عبد الوهاب حميد، ٢٠٠٤، **حضارة وادي الرافدين ميزوبوتاميا** ، ط١، دار المدى للطباعة والنشر، دمشق، ص٦٣.

الفصل الأول

المشاهد الموسيقية في الأدلة الأثرية الفنية
المؤرخة لعصري البرونز القديم والوسيط
(٣٥٠٠-١٦٠٠ ق.م)

سجلت حضارة بلاد الرافدين الكثير من الإبداعات والابتكارات المهمة والمتميزة على صعيد جميع أنواع الفنون عامة، وعلى صعيد فن الموسيقا خاصة، وقد كثرت وتنوعت المصادر والشواهد الأثرية التي تُشير إلى تطور الموسيقا وتعدد مجالات وطرائق استخدامها في البلاد خلال عصري البرونز القديم والوسيط. وسنطرح فيما يأتي مجموعة مهمةً من الأدلة المؤرخة إلى تلك الفترة، والتي حملت مشاهد لعروض موسيقية، أقيمت لأغراض وأهداف مختلفة.

أولاً: المشاهد الموسيقية في عصر البرونز القديم (٣٥٠٠-٢٠٠٠ق.م):

شَهد هذا العصر تقدماً كبيراً وازدهاراً واضحاً في جميع النواحي الحياتية وكان من الطبيعي أن تنال الموسيقا حظاً وافراً من هذه النهضة الحضاريَّة، نظراً لتأثيرها الكبير في عواطف ووجدان الإنسان السومري، والذي ترافق مع تأثير الفكر الديني لديه. وهذا ما دفع بقوة نحو التطور المتسارع لهذا الفن وذلك تلبيةً

للحاجات والمتطلبات المقدّسة للمعابد والمراكز الدينية.[1] وقد ارتبطت أهمية الموسيقا بأهمية العديد من الطقوس، فكانت إحدى الوسائل التي تُقام بواسطتها الاحتفالات والأعياد، وكانت مُرافقة للفلاحين بالأراضي الزراعية، وللجنود والقادة في المعارك، وغير ذلك من النشاطات اليومية. وأهم أنواع الإنتاج الفني التي حملت مواضيعَ موسيقية: أ- المنحوتات، ب- الأواني والمزهريات، ج- قطع التطعيم والترصيع، د- الأختام الأسطوانية وطبعاتها.

١ - المنحوتات:

قدمت مجموعة مهمة من الأعمال النحتيّة العديد من الأدلة والشواهد التي تُغني البحث في الثقافة الموسيقية الرافدية.

١ - ١ - الألواح النذرية:

ظهرت لأول مرة في عصر فجر السلالات، وأصبحت هذه الألواح الحجرية المُربَّعة الشكل أو المستطيلة التي تضم ثقباً مربع الشكل محفوراً في وسطها، المصدر الرئيسي لدراسة تاريخ النحت النافر خلال هذا العصر وخلدت ذكرى أكثر الأحداث الدينية والسياسية أهميةً.[2] وأهم نماذج الألواح النذرية التي وثّقت مشاهد موسيقية:

- لوح نذري مصنوع من حجر الألباستر، عُثِر عليه في معبد ننهورساج الواقع في أكروبوليس مدينة سوسا (شوش)،[3] لنحو(٢٧٠٠ -

---

(١) بارو، أندريه، ١٩٨٥، **بلاد آشور**، تر: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، دار الرشيد، بغداد، ص ٤٠٧.

(٢) مورتغات، أنطون،١٩٧٥، **الفن في العراق القديم**، ج٢، تر: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، مطبعة الأديب، بغداد، ص٨٨.

(٣) سوسا (شوش الحديثة) عاصمة العيلاميين، من أقدم المواقع على حافة الهضبة الإيرانية المأهولة باستمرار منذ الألف الرابع قبل الميلاد.

٢٦٠٠ ق.م) (شكل ١). قُسّمت المشاهد في هذا اللوح ضمن حقلين أفقيين، يُصوِّر الحقل العلوي مشهداً لحفلة شراب، وأصحاب هذا الحفلة هم رجل وامرأة يجلسان على كراسي منخفضة مُتقابلين. تقوم بالعرض الموسيقي هنا، المرأة صاحبة الحفلة التي صُوِّرَت بطريقة خاصة وغريبة، إذ تظهر، وهي تحمل كأساً في يدها اليسرى المرفوعة، وتشد اليد الأخرى على أوتار آلة جنك كبيرة الحجم. والجنك آلة موسيقية تتألف من صندوق صوتي زورقي الشكل يحمل في إحدى نهايتيه ساقاً أو عنقاً يتجه إلى الأعلى، ومن أوتار مصنوعة في معظم الأحيان من أمعاء الحيوانات، تُثبَت هذه الأوتار على الساق أو العنق المتصل بالصندوق الصوتي «الرنان» بصورة مائلة، ويكون الوتر الخارجي هو أطول الأوتار، والوتر الداخلي أقصرها.(١) وصندوق الصوت للجنك في هذا المشهد له شكل مستطيل مبتعد عن الأوتار التي تمسكها العازفة التي تموضع رأسها في زاوية غريبة، فكان متداخلاً مع الآلة. لهذا من الصعب التفريق بين جسم الآلة العلوي ورأس العازفة.(٢) ويُرافق الرجل والمرأة خادمان كل منهما يتجه نحو إحدى الشخصيتين. أمّا الحقل الأدنى في هذا اللوح فيُصوِّر رجلاً يقوم بتوجيه ضربة إلى أسد باستخدام سلاحه، دفاعاً عن ثور راكع تحته.

---

(١) رشيد، صبحي أنور، ١٩٧٠، **تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم**، ط١، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، بيروت، ص ١٧.

(٢) Pinnock, F., 1994, Considerations on the «Banquet scene» in the figurative art of Mesopotamia and Syria, in I, Milano (ed) ,**Drinking in Ancient societies. History and culture of drinks in the Ancient Near East**. papers of a symposium held in Rome, May 17-19, 1990. padova: Sargon (History of the Ancient Near East vi) , p.17.

- لوح نذري مصنوع من الحجر الكلسي، عُثِر عليه في المعبد البيضوي في خفاجة وذلك في الطبقة الأولى، وقد أرِّخَ لنحو **(٢٧٠٠- ٢٥٥٠ ق.م) (شكل٢).**

- في نفس المكان جانب اللوح السابق، عُثِرَ على جزء من لوح نذري آخر يحمل الموضوع والمشاهد نفسها[١] **(شكل٣).** وُزِّعت المشاهد في هذين اللوحين النذريين ضمن ثلاثة حقول أفقية، يحمل الحقل العلوي فيهما مشهداً لحفلة شراب، فيظهر في اللوح الأول **(شكل٢)** أصحاب الحفلة الرجل والمرأة اللذان يجلسان على كراسي مُتقابلين، فالرجل يجلس إلى اليمين، وتجلس المرأة إلى اليسار، ويقف أمام كل واحد منهما خادم يُقدِم له الشراب، وتظهر خلف المرأة خادمة قد حملت بيدها شيئاً ما يُشبه المروحة، ويقف في المنتصف بينهما، عازف موسيقي على آلة جنك ذات حجم متوسط يسندها إلى صدرهِ، ويتجه إلى اليمين نحو الرجل صاحب الحفلة. أمّا في كسرة اللوح الثاني **(شكل٣)** فقد فُقِدَ الجزء الأيسر من المشهد، أما الجزء الأيمن الموجود فيُظهر مشهداً مطابقاً لمشهد اللوح السابق، فالموسيقي هنا أيضاً يقف مُقابل الرجل صاحب الحفلة، ويعزف على آلة جنك مقوسة الشكل تُشبه الجنك باللوح الأول. أمّا الحقل المتوسط من اللوح الأول فيظهر فيه من الجهة اليُسرى أشخاص يحملون آنية كبيرة الحجم، ويظهر في الجهة اليمنى من الثقب المركزي في كِلا اللوحين حيوان، قد رافقهُ رجل في حالة اللوح الأول. ويُصوِّر الحقل الأدنى من اللوح الأول **(شكل ٢)**عدة رجال يقودون عربة مُزودة بعجلتين خالية من أي أحد، وتُسحب بواسطة

---

(١) رشيد، صبحي أنور، ١٩٧٠، مرجع سابق، ص٣٥.

أربعة أحصنة. ويظهر في اللوح الثاني (شكل ٣) بقايا مشهد مُماثل يُصوِّر عربة تُسحب بواسطة حصانين.[١]

- لوح نذري مصنوع من الحجر الكلسي (شكل٤ a-b)، عُثر عليه في معبد سين في خفاجة (السويّة الحادية عشرة)، يؤرخ لنحو (٢٧٠٠ - ٢٥٥٠ ق.م).[٢] وُزّعت المشاهد في هذا اللوح ضمن ثلاثة حقول أفقية، يُصوِّر الحقل العلوي حفلة شراب يظهر بها الرجل والمرأة وهما أصحاب الحفلة، جالسين على كراسي متقابلين، وقد رافقهما مجموعة من الخدم. أمّا الحقل المتوسط فيصوِّر جزؤه الأيسر مجموعة من الأشخاص الذين يحملون التقدمات والأضاحي، ويظهر بجزئه الأيمن شخصان يحملان آنية كبيرة، لكن الشيء الذي يُميّز هذا اللوح أنه المثال الوحيد من بين الألواح النذرية الذي لا يُصوِّر العرض الموسيقي في منتصف الحقل العلوي من اللوح بين أصحاب الاحتفالية، فقد رُبط العرض الموسيقي في هذا اللوح بسياق موضوع رياضي (ملاكمة)، فالقطعة المكسورة من الجانب الأدنى والمُكمِلة لهذا اللوح، تحمل مشهداً لرجلين رياضيين مُتلاكمين[٣] (شكل٤ -b)، في حين صُوِّر المشهد الموسيقي بالجانب الآخر من الحقل الأدنى من هذا

---

(١) Dumbrill, R., 1998, **op.cit**, p.189.

(٢) Dumbrill, R., **1998**, **The Musicology and Organology of the Ancient Near East**, Tadema press, London, p.190

(٣) Mirleman, S., 2014, The Ala instrument: Its identification and role, in J.G . Westenholz . Y. Maurey and Seroussi (eds), **Music in antiquity, The Near_East and Mediterranean**, Berlin and Bosten (MA) : de Gruyter oldenbourg (Yuval 8), p.160.

اللوح، ويظهر فيه عازف موسيقي واقف يحمل آلة جنك مقوسة متوسطة الحجم، ويؤلف هذا الموسيقي ثنائياً مع شخص آخر مُواجهٍ له، يَضُم يديه إلى صدره وربما يُمثّل هذا الشخص المُغني المُرافق للعرض الموسيقي، أو شخصاً مُستمعاً إلى الموسيقا.

- لوح نذري مصنوع من الحجر الكلسي، غير معروف المنطقة التي يعود إليها، يؤرخ لنحو (٢٧٠٠-٢٥٥٠ ق.م) (شكل٥). تتوزع المشاهد في هذا اللوح ضمن ثلاثة حقول أفقية، يُصوِّر الحقل العلوي حفلة شراب يظهر بها اثنان رجل وامرأة، وهما أصحاب هذه الحفلة، حيث يجلسان على كراسي مُتقابلين، يرفعان بأيديهما كأساً من الشراب ويقف أمام كل واحد منهما خادم، وقد ظهر أسفل أقدام الرجل مجموعة من الأسماك التي تُشير إلى احتمالية كون هذا الرجل يُمثِّل الإله (إنكي / أيا) إله المياه وإله المعرفة والحكمة وراعي الموسيقيين، لكون المياه والأسماك التي تسبح فيها أحد رموزه، ورُجِّح كون المرأة التي تظهر في هذا المشهد معهُ، تُمثِّل الإلهة (ننخرساج) زوجة الإله (إنكي).[1] ويظهر في منتصف هذا الحقل عازف موسيقي متّجه نحو الرجل الجالس في اليمين، يعزف على آلة الجنك التي تُطابق أشكال الجنكات السابقة. ويُصوِّر الحقل المتوسط الذي اتخذ حيزاً أضيق من الحقلين الآخرين، حيوانين راقدين، يفصل بينهما الثقب المركزي في مُنتصف اللوح. أمّا الحقل الأدنى فيصوِّر قارباً كبير الحجم، يَقودهُ ثلاثة من الرجال باستخدام المجاديف، ويقف مع هؤلاء المجدفين الثلاثة، رجل

(١) Dumbrill, R., 2005, **The Archaeomusicology of the Ancient Near East**, 2nd, Tadema press, London, p.188.

رابع يحمل كأساً من الشراب، وقد ظهر أسفل هذا القارب مجموعة من الأسماك والطيور المائية، قد تُشير إلى أن الرجل الرابع الذي يحمل كأس الشراب في هذا القارب، هو نفسهُ الرجل الذي يظهر في الحقل العلوي، أي: الإله (إنكي / أيا)، والذي يزيد من ترجيح هوية الإله هو تصوير الأسماك أسفل القارب في الحقل الأدنى.

- لوح نذري مصنوع من الحجر الكلسي، عُثرَ عليه في معبد إنانا في نيبور(نفر)، يؤرخ لنحو(٢٧٠٠-٢٥٥٠ ق.م) (شكل ٦). وزِّعَت المشاهد في هذا اللوح النذري ضمن ثلاثة حقول أفقية، صوَّر الحقل العلوي حفلة شراب مُتميزة عن بقية مشاهد حفلات الشراب الأخرى التي ظهرت في الألواح النذرية السابقة، ذلك أن الرجل والمرأة صاحبي الحفلة قد تبادلا أماكن جلوسهما، فالرجل جلس في اليسار، والمرأة في اليمين، وكل منهما يحمل بيدهِ كأساً من الشراب، ويقف أمام كل واحد منهما شخص يقوم على خدمتهِ، وتقف في المنتصف بين الرجل والمرأة موسيقية تعزف على قيثارة متوسطة الحجم لها شكل الثور. والشيء الآخر المميز هنا أنَّ الموسيقية تتجه نحو اليمين نحو المرأة صاحبة الحفلة، وليس باتجاه الرجل. أمّا الحقل المتوسط المُقسَّم بواسطة الثقب المركزي لهذا اللوح، فيُصوِّر في كل من جزأيه ثورين برفقة رجل يقودهما، وقد حمل الجزء الأيمن نقشاً كتابياً في الأعلى، وقد تعرض الحقل الأدنى من هذا اللوح للتشويه الكبير، وفُقِد مشهدهُ.

١-٢- المسلات الحجرية:

للمسلات شكل جذع هرم مربع له قمة مستدقة أو مقوسة، ذات أحجام ضخمة، وتُغطي المشاهد كافة أوجهها، أمّا الهدف من إقامة المسلة

فهو إيصال رسالة محددة أو مضمون معين مثل التقرب من الآلهة، ونشر القوانين وغيرها. وقد خلّدت مجموعة مهمة من المسلات الرافدية التي عُثر عليها في العديد من المواقع الأثرية مواضيع تُشير إلى اندماج الموسيقا في العديد من مفاصل حياة الشعب الرافدي القديم.

- مسلة أور (تل المقير):

عُثِر قرب أور **(تل المقير)** على جزء من مسلة حجرية، تؤرخ لنحو **(٣٢٠٠- ٢٩٠٠ ق.م)** **(شكل٧)**، وُزِعَت المشاهد المنقوشة عليها ضمن عدة صفوف أفقية، يظهر في أحد جوانبها أشخاص يقفون على شكل ثنائيات بوضعيات مُتشابهة وُزِّعوا ضمن عدة حقول أفقية، ويظهر في الصفين العلويين من الجانب الرئيسي للمسلة مجموعة من الأشخاص، يُصوِّر الصف العلوي منهما مشهداً موسيقياً يتألف من موسيقي يضرب على الطبل. والطبل آلة موسيقية تتألف من غشاء جلدي يُشَدّ على إطار، ويُقرع عليه باستخدام العصي أو أيدي الموسيقي. يقف قارع الطبل في مشهد هذه المسلة مُنحنياً قليلاً للقرع بكلتا يديه على طبل مدور الشكل وكبير الحجم رُكّز على الأرض، ويظهر إلى يسار آلة الطبل شخص يجلس على الأرض بوضعية يثني فيها إحدى الركبتين ويرفع الأخرى، ويرفع كفي يديه ويضعهما قُرب فمه، وهذا الإيماء يُرجّح تفسيرهُ أنه مغنٍ. ويظهر خلف هذا المغني شخص آخر جالس القرفصاء، يُمثل موسيقياً صُوِّرَ وهو يرفع بيديه فوق رأسهِ زوجاً من المصفقات مشاركاً بها في هذا العرض الموسيقي. والمصفقات هي قطع معدنية هلالية الشكل على شكل زوجين، يمكن

تشبيهها بالمنجل، أمّا طريقة استخدامها فكانت تُمسَك كل قطعة بيَد وتُقرع الواحدة بالأخرى، ولكل قطعة منها نهاية رفيعة وأخرى عريضة، وكانت تُستخدم في ضبط الإيقاع الموسيقي.[١].[٢] أمّا الحقل التالي فيظهر فيه مجموعة من الأشخاص يجلسون على الأرض القرفصاء. وتُصوِّر الحقول الثلاثة في الأسفل مجموعة من الأواني المخروطية الشكل، لكن بسبب الكسر والتخريب الذي أصاب هذا الأثر لا يُمكن تحديد ماهية أو صفة هذا الحدث الموثق عليه، الذي أراد الفنان فيه الإشارة إلى مجموعة من الأحداث المُتتابعة، في حين أن الأواني الموزعة ضمن الحقول، ووضعية جلوس الأشخاص، وقيام أحد الأشخاص بمد يديه أمام شيء أمامه يُشبه الأواني، ربما أشارت إلى أن الحدث له علاقة بتحضير الأطعمة أو تجهيز مادة غذائية ما، روفق بعرض موسيقي.[٣]

- مسلة بدرة:

اكتُشفت مسلة بدرة في موقع تل بيرم على بعد كيلومترين من بلدة بدرة، وتؤرخ لنحو **(٢٥٥٠ ق.م)**[٤] **(شكل٨)**. النصف السفلي من المسلة

---

(١) رشيد، صبحي أنور، ١٩٧٠، **تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم**، مرجع سابق، ص٢٠.

(٢) Kutzer, E. R., 2017, **On musical instruments and their performances in Mesopotamia of the 3rd millinum B.C from an archaeological, icongraphical and philological perspective**, leiden university, Holland, p.158.

(٣) **op.cit**, p.66.

(٤) سفر، فؤاد، ١٩٧١، «مسلة بدرة»، **سومر**، مج ٢٧، مديرية الآثار العامة، بغداد، ص ١٥-٢٤.

غير منحوت، في حين قد نُحِتَ القسم العلوي في كل جانب من جوانبه الأربعة بمشهدين علوي وسفلي يفصل بينهما إفريز. ويُعتقَد أن المشاهد في هذه المسلة تتكامل لتأليف موضوع أساسي واحد هو موضوع المصارعة، الذي يحتل مشهدين من مشاهدها. نُحِتَ المشهد الموسيقي في هذه المسلة على الوجه الأيمن من الصف العلوي في المشهد الرئيسي، حيث يظهر شخص قصير القامة يرتدي مئزراً يستر به القسم الأسفل من جسده، منحنياً إلى الأمام، ويقرع بيده اليسرى على طبل مدور الشكل كبير الحجم رُكِز على الأرض، وزُوِّد الطبل بالمسامير المستخدمة لتثبيت الرق الجلدي **(الغشاء)** على إطاره. ويظهر فوق الطبل شخص صغير الحجم فُسِّر بأنه راقص، وذلك بسبب شكل جسده المليء بالحركة والحيوية، يتجه هذا الراقص نحو الطبال حتى يراه دوماً، ويضبط بذلك أيضاً الطبل بمكانه ويمنعه من التدحرج نتيجة الرقص عليه، ويظهر وراء الطبال شخص آخر أضخم جسداً منه، وهو أيضاً موسيقي يحمل بيديه زوجاً من المصفقات النحاسية. أمّا مشهد المُصارعة فيظهر فيه رجلان يرتديان مئزراً يغطي الجزء السفلي من جسدهِ وقد صُوِّرا بمُختلف مراحل التنافُس، إضافة إلى ثلاثة رجال بأشكال جسدية شبيهة بأجساد المُتصارعين، ويرتدون نفس زيهم، وربما يشير هذا إلى أنهم يُشاركون في المُنافسة وينتظرون دورهم، وإضافةً إلى ذلك فقد صُوِّر رجلان يحملان عصياً طويلة رفيعة، يُعتقد أنهما حكمان رياضيان، أمّا الحقول الدنيا فَتُصوِّر مجموعة أشخاص يضمون أيديهم إلى صدورهم، وخِرافاً، وأواني قُدِّموا أضاحي.[1]

---

(١) Mirelman, S., 2014, The Ala instrument: its identification and role, **op.cit**, p.160.

- مسلة جوديا:

تُشير النصوص المسمارية المنسوبة للملك جوديا إلى أنه أقام عدة مسلات حجرية - سبعاً على الأقل - ووضعها في معبد «أنينو» الذي بناه الملك «جوديا» وكرّسه للإله ننجرسو **(الإله الحامي لجرسو)**، وقد عثر المنقبون على آثار وبقايا لهذه المسلات الحجرية، لكنها لسوء الحظ كانت في حالة سيئة ومشوهة، واستُخدِم بعضها بأعمال بناء لاحقة.[1] كان العثور على إحدى أجزاء المسلة المصنوعة من الحجر الكلسي، في جرسو **(تلّو)**، التلA، قرب البوابة M، تؤرخ لنحو **(٢١٠٠ - ٢٠٠٠ ق.م)**. عُرف هذا الجزء من المسلة باسم «مسلة الموسيقا»، وقُسّمت المشاهد فيه ضمن حقلين أفقيين **(شكل ٩)**. يحمل الحقل العلوي مشهداً لأربعة رجال حليقي الرأس والذقن، يمشون باتجاه اليمين، يحمل الشخص الأول من الجهة اليُمنى بيده اليُسرى المرفوعة أمام صدرهِ شيئاً ما فُسِّرَ بأنه بكرة حبال، ويحمل باليد اليُمنى محراثاً، فين حين يحمل الشخص الثاني في هذا الصف فأساً بواسطة إحدى يديه المضمومتين أمام الجزء العلوي من جسدهِ، ويقف خلف هذين الشخصين شخصان آخران يضمان أيديهما قرب الصدر في وضعية تعبد.

أمّا الحقل الأدنى في هذه الكسرة فقد حمل مشهد العرض الموسيقي الذي يتألف من موسيقي يعزف على قيثارة كبيرة الحجم ترتكز على الأرض ثُبِتَ في مقدمتها رأس ثور، يقف فوق صندوقها الصوتي ثور كامل صغير

---

(١) الجاري ، فرح ، ٢٠١٣، **النصب و المسلات الحجرية في بلاد الرافدين (في عصري البرونز القديم والوسيط)**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الآثار، ص ١١٧.

ترتكز على ظهره الساق الجانبية الأمامية للصندوق الصوتي، وقد استخدم العازف الموسيقي أصابع يديه للنقر والعزف عليها. والقيثارة آلة موسيقية تتألف من صندوق الصوت (الرنان)، وساقين جانبيتين تتصلان بالصندوق الصوتي، واحدة بالمقدمة والأخرى في المؤخرة، وساق أفقية علوية توازي الصندوق الصوتي، وتتصل بأعلى الساقين الجانبيتين، وأوتار صُنعت غالباً من أمعاء الحيوانات.(١) ويقف في يمين القيثارة شخص يلتفت أيضاً برأسه نحو اليمين ويضم يديه إلى صدره في وضعية تعبد وخشوع، وربما يكون هذا الشخص مغنياً رافق عازف القيثارة في هذا العرض الموسيقي.(٢)

يُمكن الاستدلال من مشاهد هذه المسلة على أن هذا العرض الموسيقي يُشارك في احتفال ديني أقيم خلال أعمال بناء معبد الإله «ننجرسو»، انطلاقاً من تلك الأشياء التي ظهرت في مشهد الحقل العلوي - بكرة الحبال والمحراث والفأس - التي يحملها الشخصان في المقدمة. وبناءً على ذلك يمكن افتراض أن الشخص الأول من الجهة اليمنى في صف الرجال المُصور بالحقل العلوي هو الملك «جوديا» نفسهُ، ومن المحتمل أن يكون الشخص الثاني خلفه، الذي يحمل الفأس، يُمثل ابنه «أور-ننجرسو»، والشخصان الآخران خلفهما كهنة.(٣)

---

(١) Bertman, S., 2003, **HandBook to Life in Ancient Mesopotamia**, university of Windsor, p.295.

(٢) Ivans, J. M., 2003, Approaching the divine Mesopotamian art at the end of the third millinum. in J. Aruz (ed) , **Art of the first cities. The third millinum B.C. From the Mediterranean to the Indus**. New york (NY) : The Metropoiltan museum of art, New Haven (CT) and London: Yale university press, p. 422.

(٣) Suter, C., 2000, **Gudea's temple building. the representation of an early Mesopotamian ruler in text and image**, Groningen: Brill (cuneiform monographs 17), p.184.

وقد تم عُثِر على إحدى الكسر الحجرية الأخرى التي تعود إلى مسلة جوديا (شكل ١٠) في جرسو (تلّو)، التل A\B نُحت عليها مشهد موسيقي، يتألف من موسيقي يضرب على طبل مدور الشكل كبير الحجم، وكان يشارك هذا الطبل آلة موسيقية أخرى، وهي الصنوج اليدوية، إذ تظهر بقاياها التي تُشير إلى أنها كانت في حالة صك، في حين أن الموسيقي الذي يعزف عليها قد فُقدَ من المشهد بسبب الكسر الذي تعرض له هذا الأثر.[١] والصنوج (Cymbals) هي من الآلات الموسيقية الإيقاعية التي لها شكل زوج من الأقماع المفلطحة الشكل، تُعلّق على أكف العازف الموسيقي، ولإنتاج الصوت يُصَكُّ أحدها بالآخر، وغالباً تكون مصنوعة من المعادن.

- مسلة أورنمو:

تُعتبر مسلة أورنمو التي تعود إلى الملك أورنمو مؤسس سلالة أور الثالثة إحدى أشهر المسلات التي تؤرخ لعصر البرونز القديم، عُثر عليها في معبد نانا في أور (تل المقير) وتؤرخ لنحو(٢١٠٠- ٢٠٠٠ ق.م) (شكل ١١).[٢] تغطي المشاهد وجهي المسلة الأمامي والخلفي، وهي موزعة في كل وجه على خمسة صفوف أفقية متراصة، تُصوِّر الملك «أورنمو» حاكم أور (تل المقير) باحتفالات وطقوس دينية تهدف إلى تقربه من الآلهة، وتصفه ببانٍ للمعابد وحافر لأقنية المياه. يظهر في الحقل الثالث من الوجه الأمامي

(١) Parrot, A., 1961, **Assur**, Librairie gallimard, Paris, p.306.

(٢) Galpin, F. W., 1937, **The music of Sumerian and their immediate successors the Babylonians and Assyrians**, Cambridge university press, Cambridge, p.6.

للمسلة شخص فُسِّر على أنه يمثل الملك «أورنمو» يحمل على كتفه فأساً ويمشي خلف إله لم يبق منه إلّا رأسهُ، وقد رافقه الخدم الذين يحملون قطعاً وألواحاً خشبية وأغراضاً أخرى تخص أعمال البناء. ولم يبق من مشهد الحقل الرابع إلّا سُلَّم يصلهُ بالحقل الثالث، وكأنه تعبير عن أعمال البناء التي يقوم بها الملك. وروفقت أعمال بناء المعبد التي يقوم بها أورنمو بعرض موسيقي، صُوِّر في الصف الرابع من الوجه الخلفي من المسلة، المكوَّن من قسمين، القسم العلوي منه يتألف من مشهدين متقابلين، يُصوِّر المشهد الأيمن عرضاً موسيقياً مؤلفاً من طبل مدور ضخم الحجم رُكز على الأرض، يقوم بالقرع عليه موسيقيان، حيث يقف كل واحد منهما إلى أحد جانبيه، ويستخدم يده بالقرع على رقهِ بتناوب، ويظهر فوق الإطار العلوي للطبل شكل ربما يمثل شخصاً صغير الحجم، وهو على الأغلب راقص مشارك لهذا العرض الموسيقي.(١)

وعُثِرَ لاحقاً على كسرة مسلة حجرية، درسها ونشرها الباحث بارنيت (Barnett). (٢) وبعد دراستها تبيّن أنها قد تعود إلى مسلة أورنمو (شكل ١٢)، وتُصوِّر هذه الكسرة الحجرية الجزء العلوي من عازف موسيقي يعزف على زوج من الصنوج اليدوية المدورة الشكل، التي يرفعها بكلتا يديه إلى الأعلى أمام رأسه في حالة عزف.

---

(١) Mirelman, S., 2014, The Ala instrument: its idenfitication and role, **op.cit,** p.149-171.

(٢) Barnett , A. D., 1969,«New facts about musical instruments from Ur», **Iraq**, , V.31, British institute for the study of Iraq, p.172.

٢ - المزهريات والأواني:

على الرغم من قلّة عدد بقايا المزهريات التي توثق العروض الموسيقية تُعتبر مصدراً مهماً يُمكن الاستفادة منهُ في هذا البحث، وأهم شواهدها:

- كسرة مزهرية مصنوعة من معدن الكلوريت، بترصيعات من الحجر الكلسي أو الرخام واللازورد (شكل١٣ a-b) عُثِرَ عليها في أدب (بسمايا)، تؤرخ لنحو (٢٨٠٠- ٢٧٠٠ ق.م). تحمل هذه الكسرة مشهداً لمجموعة أشخاص، خمسة منهم يُمثلون فرقة موسيقية من الرجال في حالة المشي، وتتألف هذه الفرقة من موسيقيَين يعزفان على آلة جنك مميزة، فعلى خلاف الجنكات التي تحدثنا عنها سابقاً، المعروفة خلال هذا العصر، نُلاحظ هنا أن طريقة حمل الجنك بشكل أفقي، والصندوق الصوتي يتموضع تحت الذراع اليسرى للموسيقي الذي يستخدم ريشة صغيرة للنقر على الأوتار. وعلاوة على ذلك، يُعد هذا المشهد الدليل الأقدم على ظهور الأوتار التزينيَّة المتدلية في الآلة، التي تظهر لاحقاً في الجنكات التي تعود للفترة العيلامية والآشورية[١] وافتُرض تبعاً للشكل الغريب والمميز للآلة وأوتارها، أنه ربما يكون نمط هذه الأوتار المتدلية للآلة قد اشتُق من ثقافات أخرى خارج البلاد.[٢] ويظهر خلف عازفَي الجنك، عازف موسيقي آخر يحمل آلة دف صغيرة الحجم، يَتأبطها تحت ذراعه الأيسر ويقرع عليها

---

(١) Dumbrill, R., 2005, **The archaeolomusicology of the Ancient Near East**, **op.cit**, p.199.

(٢) Rashid, S. A., 1984, **Musikgeschichte in Bildern, Mesopotamien**, Leipzig: Deutscher verlag Für Musik (Musikgeschte des Alterums/ Lieferung 2), p.58.

باستخدام يده اليمنى. والدفوف هي آلات موسيقية تتألف من إطار خشبي خفيف مشدود عليه جلد رقيق، وهي من الآلات الإيقاعية، يكون إنتاج الصوت منها عن طريق القرع والضرب على رقها. ويظهر خلف قارع الدف شخص أصغر حجماً (ربما هو طفل أو قزم). ويظهر خلف هذا الأخير موسيقي آخر يعزف على آلة نفخية هوائية، هي آلة البوق التي يرفعها بكلتا يديه نحو الأعلى وينفخ فيها، لكن شكل الآلة في هذا المشهد غير واضح. (١) والبوق هو أنبوب يُصنع من مادة معدنية غالباً النحاس له شكل أسطواني بمسافة تتجاوز النصف، ثم يصبح شكله مخروطياً وينتهي باتساع يشبه شكل الجرس. أمّا في الطرف المُقابل للفرقة الموسيقية وقرب واجهة معبد، فصُوِّر شخصان يركضان نحوهم يحمل أحدهما بيدهِ فرعاً من شجرة. ويظهر في الصف العلوي مجموعة أخرى من الأشخاص التي تركض باتجاه الفرقة الموسيقية. وجميع الأشخاص في هذا المشهد يرتدون تنانير قصيرة تصل إلى حد الركبة، ويضعون على رؤوسهم قبعات لها شقوق عمودية، وزخارف ونقوش متنوعة. وقدّر أحد الآراء أن هذه المزهرية لا تعود للحضارة الرافدية، ولم تُصنع في البلاد، وإنما استُورِدت من بلاد أخرى. (٢)

- آنية تخزين قرمزية تحمل رسوماً باللون الأسود والأحمر، عُثِر عليها في خفاجة، تؤرخ لنحو (٢٧٠٠ ق.م) (شكل ١٤). وُزِّعت المشاهد

---

(١) Wilson, K. L., 2003, vassel fragment with procession of Musician. In j. Aruz (ed). **Art of the first cities. The third millinum B.C from the Mediterranean to the Indus**, New York (NY). The Metropolitian museum of Art, Yale university press, p.333.

(٢) Rashid, S. A., 1984, **op.cit**, p.58.

المرسومة عليها ضمن عدة لوحات مربعة، ومستطيلة الشكل، والموضوع الأساسي فيها هو حفلة الشراب التي صُوِّرت في مشاهد أحد المربعات من الصف العلوي، وقد تألفت من شخصين جالسين متقابلين متقاربين، يتوسطهما آنية كبيرة وُضِعت على الأرض، ويشربان من خلال قصبات طويلة امتدت منها. ويظهر في يمين مشهد الشرب مشهداً آخر أكبر حجماً، تظهر فيه عربة تقودها أشكال بشرية، وتجرها مجموعة من الحيوانات، أمّا المشهد الموسيقي فقد صُوِّر ضمن مستطيل يقع في يسار مشهد حفلة الشراب، وقد تألف من موسيقي يعزف آلة قيثارة رُكزت على الأرض أمامه، ذات حجم كبير، لها شكل الثور. وربما يكون هذا التصوير هو أقدم تصوير لآلة القيثارة الكبيرة ذات الشكل الحيواني.[١] ويقف في الجانب الآخر من القيثارة شخص يضع يده اليُسرى على الآلة في النقطة التي تلتقي فيها الساق الجانبية الأمامية و الساق الأفقية العلوية. وربما يشير هذا الإيماء إلى إمكانية قيام شخصين بالاشتراك في العزف على آلة القيثارة الضخمة في نفس الوقت، أو أنّ هذين الشخصين يتناوبان بالعزف على الآلة. ويظهر في المشهد شخص آخر يجلس خلف عازف القيثارة يحمل شيئاً ما يشبه غصن شجرة، وكأنه آلة موسيقية، قُدّرت بآلة الصلاصل الإيقاعية.[٢] والصلاصل

---

(١) Collon, D., 2013, The social stuatus of Musicians based on their Depictions in Mesopotamian Art, in S. Emerit and A. Belis (eds) **. Le status du Musicien dans la Méditerranée Ancienne. Égypte= =Mesopotamie, Grèce, Rome. Actes de la orient et de la Méditerranée** (université Lumière Lyon2) Les 4 et 5 juillit 2008, Lyon. Paris: Institutat Français d'Qrchaéologie Oriental, p.18.

(٢) **op.cit**, p.18-19.

آلة موسيقية لها شكل حرف U، تزود في أسفلها بمقبض، ويُثَبَّتُ بداخلها أسلاك علّق عليها حلقات أو صنوج مُنتجة صوتاً عند هزها وارتطامها بعضها ببعض.[1]

٣- قطع التطعيم والترصيع:

حملت بعض الشواهد الأثرية من التطعيمات والترصيعات المصنوعة من مواد مختلفة من العاج أو الحجارة... مجموعة من المشاهد التي تُشير إلى العزف الآلات الموسيقية.

- لوحة تطعيم مصنوعة من الفسيفساء، تعود إلى القيثارة الملكية التي عُثر عليها في مقبرة أور الملكية (القبر رقم ٧٨٩)، والتي تؤرخ لنحو (٢٥٥٠-٢٤٠٠ ق.م) (شكل١٥). ثُبِّتَت هذه اللوحة في مقدمة الصندوق الصوتي للقيثارة تحت رأس الثور، وقد قُسّمت مشاهدها ضمن أربعة مربعات. تصف مشاهد هذه اللوحة رحلة الميت إلى العالم السفلي وصفاً أسطورياً،[2] إذ يظهر(جلجامش) في الحقل العلوي يقبض بكلتا يديه على ثورين برؤوس بشرية ملتحية ينتصبان على أقدامهما الخلفية. ويرمُز تمثيل(جلجامش) في هذه الطقوس الجنائزية إلى الخلود الذي كان من نصيب الآلهة فقط، ورغم كل محاولات (جلجامش) لنَيله فشل بذلك ولاقى قدر البشر بالموت. ويُصوِّر الحقل التالي ضبعاً يحمل لحوم الحيوانات المذبوحة

---

(١) رشيد، صبحي أنور، ١٩٧٠، **تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم**، مرجع سابق، ص٦٠.

(٢) غافليكوفسكا، كريستينا، ١٩٩٥، **الفن في بلاد ما بين النهرين**، تر: كبرو لحدو، دار الينابيع للطباعة والنشر، دمشق، ص ٩٠.

تضحيات وقرابين موضوعة على طاولة، ويقف خلفه أسد يحمل بإحدى يديه جرة، وبالأخرى إناء سكب.[١] ويحمل الحقل التالي في اللوحة، مشهد العرض الموسيقي الذي اشتركت فيه عدة حيوانات، والذي يُعرَف باسم (الجوقة الحيوانية) فيضم هذا العرض حماراً يَعزِف على قيثارة كبيرة الحجم لها شكل ثور راقد ضمَّ قوائمهُ إلى الداخل،[٢] ويقف في الجانب الآخر من القيثارة دب يضع يده اليمنى على الساق الأفقية الحاملة للأوتار بينما يضع يده اليُسرى على الساق الجانبية الأمامية للقيثارة. ويجلس جانب الدب حيوان آخر، وهو ابن آوى الذي يعزف على آلة صلاصل يُمسكها بيده اليمنى المرفوعة للأعلى، ويضع ابن آوى على ركبتيه شيئاً ما، فُسِر على أنه آلة دف يقرع عليها باستخدام يدهِ اليسرى.

ويحمل الحقل الأدنى الأخير من اللوحة مشهداً يُمثِّل الرجل العقرب «حارس مدخل العالم السفلي»، الذي يقف خلفهُ غزال بجانب آنية كبيرة الحجم، يحمل بيديه المرفوعتين كأسين. ويشير هذا المشهد إلى المحطة

---

(١) Woolley, L., 1934, **, The royal cementery. A Report on the predynastic and Sargonic Graves Excavated between 1929 and 1931. 1 text\ 2.plates. London: publications of the joint Expedition of the British Museum and the museum of the university of Pennsylvania to Mesopotoamia (ur Excavations2) ,** p.289.

(٢) Hansen, D. P., 2003,«Great lyre» with bull's head and inlaid front panel, *in J.Aruz (ed) , **Art of the first cities . The third millinum B.C . From the Mediterranean to the Indus**. New york (NY) : The Metropoiltan museum of art, New Haven (CT) and London : Yale university press,* 105 - 107.

الأخيرة في رحلة المتوفّى، عندما يصل إلى بوابة عالم الأموات التي يحرسُها الرجل العقرب الأسطوري. ويُعتَقد أن بعض الآلات الموسيقية المصورة في مشاهد هذه اللوحة كالصلاصل، لم تكن معروفة بذلك الوقت في الثقافة السومرية إضافةً إلى حيوان الدب الذي لم تكن بلاد الرافدين هي موطنهُ الأصلي. وهذا يُشير إلى احتمال أن يكون تمثيل وتصوير هذه المشاهد قد أدخِلَ من ثقافات أخرى من خارج البلاد.(١)

- راية أور، التي عُثِر عليها في مقبرة أور الملكيَّة (القبر رقم ٧٧٩)، وأرَّخت لنحو (٢٥٥٠- ٢٤٠٠ ق.م) (شكل ١٦). صُنِعت راية أور على شكل صندوق خشبي له شكل شبه منحرف، زُخرفت أوجهه بأشكال ومشاهد متنوعة، نُحِتت وطعِّمت بأحجار مختلفة اللون والمادة كالأصداف واللازورد والحجر الجيري الأحمر وغير ذلك، ووزِّعت المشاهد الأساسية فيه على جانبيه الأمامي والخلفي، اللذين عُرفا باسم جانب الحرب وجانب السلام. يحمل جانب الحرب مشاهد لعربات يظهر بها أشخاص يقودونها، وتجرّ كلاً منها مجموعة من الحيوانات، إضافة إلى مجموعات من الجيوش المشاة. أمّا الجانب الآخر من الراية «جانب السلام» فيُشير إلى مشاهد التضحيات والتقدمات التي ينقلها الخدم والتي صُوّرِت في الحقلين المتوسط والأدنى، إضافة إلى مشهد حفلة الشراب الذي صُوّرِ في الحقل العلوي، والذي يظهر به مجموعة من الأشخاص الجالسين يحملون بأيديهم كؤوس الشراب، ويقف في الجهة اليمنى خلف إحدى الشخصيات موسيقي يعزف

(١) Hartmann, H., 1960, **Die Musik der Sumerischen kultur**, Frankfort, p.270.

على قيثارة لها شكل الثور يحملها بواسطة حزام مزخرف، لُفَّ حول عنق الثور ومقدمة الصندوق الصوتي، لُفَّ حول الكتف اليُسرى للعازف.[1]

٤ - الأختام الأسطوانية:

يُعدّ ابتكار الأختام الأسطوانية من أهم الابتكارات التي ترافقت مع ظهور وتطوّر الكتابة في نهاية الألف الرابع ق.م، والتي أخذت بالتدريج تحل محل الختم المسطح الذي استخدم في العصور السابقة.[2] وأصبحت دراسة الأختام فرعاً مستقلاً ضمن إطار دراسة آثار وتاريخ بلاد الرافدين، نظراً لما تُقدمه من معلومات ليست في مصادر أخرى. وتُعتبر الأختام أهم المصادر لدراسة الثقافة الموسيقية. وأهم النماذج التي حملت مشاهد تشير إلى ذلك:

- ختم أسطواني مصنوع من الحجر الرمادي الغامق، عُثر عليه جنوب بلاد الرافدين، ولم تُعرف بيقين المنطقة التي يعود إليها، يؤرخ لنحو (٣١٠٠ ق.م). يحمل هذا الختم مشهداً يُشير إلى مجموعة أشخاص ضمن قارب (شكل ١٧)، ونُقِشت في كل جانب من جوانب هذا القارب خطوط عريضة ترمز إلى واجهة المعبد ويقف في اليمين في المقدمة شخص يقود القارب عبر مجداف يُمسكه بيدهِ، ويظهر خلفه شخص قُدِّر أنّه إله انطلاقاً من أمرين: الأول هو التاج ذو القرنين الذي يضعه على رأسه. والثاني ظهور شكل واجهات المعبد التي نُقِشت إلى جانبي القارب. ويقف خلف هذا

---

(١) Rashid, S. A., 1984, **Musikgeschichte in Bildern, Mesopotamien**, *op.cit*, p.44.

(٢) لويد، سيتون، ١٩٩٢، **آثار بلاد الرافدين من العصر الحجري القديم حتى الغزو الفارسي**، ط١، تر: محمد طلب، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، ص ٨١.

الإله حيوان (ثور)، يحمل على ظهرهِ أشياء من غير الواضح ماهيتها. وتجلس على أرضي القارب في اليسار عازفة موسيقية على آلة العود، رافقت هذا الإله في رحلتهِ. ويُقدِّم هذا الختم الأسطواني أقدم تصوير معروف حتى الآن لهذه الآلة. والعود آلة موسيقية تتألف من صندوق صوتي وعنق طويل، ومجموعة من الأوتار التي يُنقَّر عليها باستخدام أصابع يد الموسيقي أو بواسطة ريشة. ويتألف العود الذي يظهر في هذا المشهد من صندوق صوتي صغير الحجم ومدوَّر الشكل، ورقبة طويلة، أمّا الموسيقية فتحملهُ بشكل مائل أمام الجزء العلوي من جسدها، وتضع يدها اليمنى على لوح الأصابع (رقبة العود)، في حين تستخدم أصابع يدها اليمنى للنقر على الأوتار في الصندوق الصوتي. وتُعتبَر هذه التقنية، وهذا النموذج، هو التصميم النموذجي للعود في الفترة ما قبل الأكادية.[١]

- طبعة ختم أسطواني عُثر عليها في موقع شوجا ميش،[٢] تؤرخ لنحو(٣١٠٠ ق.م) (شكل ١٨). تُقدِّم هذه الطبعة التصوير والدليل الأقدم لما يُعرف ب «فرقة أوركسترا موسيقية»، تُشارك ضمن حفلة أو مأدبة ما.[٣]

---

(١) Dumbrill, R., 2005, **The archaeomusicology of the Ancient Near East**, *op.cit*, p.321.

(٢) شوجاميش : تقع غرب إيران في مقاطعة خوزستان في سهول سوسيانا، كانت مركز إقليمي هام خلال عصر أوروك في بلاد الرافدين.

(٣) Collon, D., 2010, Playing concert in the Ancient Near East, in R. Dumbrill and I. Finkel (eds), **ICONEA** 2008. Proceedings of the international conference of Near Eastern archaeomusicology held at the British museum December 4,5 and 6 2008. London: Lulu on behalf of ICONEA publications, p 47.

يجلس جميع أعضاء هذه الفرقة على الأرض بوضعية يثنون فيها ركبة واحدة والركبة الأخرى تكون مرفوعة قليلاً. ويظهر في الأعلى موسيقي يعزف على آلة جنك كبيرة الحجم رُكزت على الأرض عمودياً، في حين يجلس في القسم السفلي عازف موسيقي، يحمل قطعتين هلاليتي الشكل، يبدو أنهما كمصفقات. ويجلس مُقابل هذا الموسيقي موسيقي آخر يقرع على آلة طبل تختلف عن نماذج الطبول المذكورة سابقاً، إذ يُشبه شكل البرميل نوعاً ما، لذا يمكن افتراض أن يكون أحد أشكال طبل النقارية (الكأسي أو البرميلي). وطبل النقارية آلة موسيقية تتألف من غشاء جلدي يُشَّد على الإطار، وتُزود بقاعدة أو ركيزة أسفلها، ويجلس في يسار عازف المصفقات أو خلفه، شخص يرفع يديه إلى فمه كإيماء يشير إلى أنه مغنٍ.

وتظهر في يمين المشهد، وبشكل مُقابل للفرقة الموسيقية إمرأة تجلس على وسادة مُنخفضة، وتمد يدها لتأخذ إناءً صغيراً، أو كأساً من شخص يقف أمامها، ويظهر أمامها شيء شكلهُ مربع، ربما هو طاولة رُكزت على الأرض ووُضع أعلاه أوانٍ وجرار صغيرة. وقد امتلأت الفراغات في هذا المشهد بصور لمجموعة أوانٍ، وقدور، وجرار مختلفة الأحجام، وهذا ما يُرجّح أن المرأة التي تجلس في اليمين هي صاحبة هذه الحفلة أو هذا الحدث، الذي لا يمكن تحديد مناسبتهِ أو صفتهِ، هل كانت دينية أم دنيوية، عامة أم خاصة.

- ختم أسطواني مصنوع من اللازورد، عُثر عليه في مقبرة أور الملكية (القبر رقم ١٢٣٧)، أرِّخَ لنحو (٢٥٥٠- ٢٤٠٠ ق.م) (شكل ١٩ a-b). قُسِّمت المشاهد التي تُصوِّر حفلة شراب ضمن حقلين أفقيين يظهر في مشهد الحقل العلوي ثلاثة أشخاص يجلسون على كراسي يُمثلون

الشخصيات الأساسية في الحفلة يجلس اثنان منهما متقابلين، وهما رجل وامرأة يشربان من خلال قصبات طويلة تمتد من آنية كبيرة الحجم وُضِعت بينهما، أمّا الشخص الثالث فهو امرأة تجلس في اليمين مُنفردة.

ويظهر في الحقل الأدنى مجموعة مكوَّنة من تسعة أشخاص يُمثلون موسيقيين، ومغنّين، وراقصين، وأشخاصاً آخرين حاضرين، وجميعهم نساء، باستثناء شخص عاشر يقف في اليسار، يحمُل بيدهِ عصا، يُمثل غالباً رئيس هذه الفرقة الموسيقية النسائية. وتتألف هذهِ المجموعة من عازفة موسيقية تقف في المنتصف، تحمل قيثارة متوسطة الحجم أسنِدت ركائزها المتمثلة بقوائم الثور إلى رأسَي شخصين صغيرَي الحجم «أطفال» توحي طريقة حركة أجسامهما مثل الأيدي المرفوعة بأنهما يرقصان. وتقف في يمين القيثارة ثلاث نسوة يصفقن بأيديهن، والجزء السفلي من أجسادهن يبدو وكأنه في حالة حركة، مما يخلق انطباعاً بأنهن كن تحرّكن أوراكهن، وهذا الإيماء أقرب إلى احتمال أنهن كن يرقصن، وربما كن مغنيات أيضاً. ومن الموسيقيين المُشاركين في هذا العرض امرأة تظهر أمام قائد الفرقة الموسيقية الذي يقف في اليسار، وتحمل بيدها شيئاً رفيعاً عمودياً مُقسماً في نهايته إلى ثلاثة أجزاء ربما كان يمثّل آلة الصلاصل.(١)

- ختم أسطواني مصنوع من اللازورد، عُثِرَ عليه في مقبرة أور الملكية (القبر رقم ١٠٥٤) (شكل ٢٠). يُصوِّر هذا الختم مجموعة من الأشكال المُقسَّمة ضمن حقلين أفقيين، وقد تضمنت آثار مواضيع أسطورية، إذ يظهر

(١) Rashid, S. A., 1984, **Musikgeschichte in bildern, Mesopotamien**, *op.cit*, p.50.

في الحقل العلوي ثوران راقدان لهما رؤوس بشرية ملتحية وقرون. أمّا في يمين الحقل الأدنى فيظهر قرد جالس بظل شجرة، تقف أمامه حيوانات أخرى، وأمام حيوان آخر أسطوري مُركّب، ينفخ هذا القرد بأنبوب هوائي أسطواني الشكل يُمسكه بكلتا يديه أمام فمهِ، ولا يمكن تمييز أي تفاصيل أخرى تتعلق بشكل الأنبوب أو نوعهِ تمييزاً دقيقاً، وهل كان يُشير إلى الناي أو المزمار، بسبب صغر التصوير وعدم وضوحهِ. ومن المحتمل أن هذا القرد يُشير أو يرمز إلى الإله (دموزي) الراعي الذي اشتهر بالعزف على آلتي الناي والمزمار الهوائيتين. ولعل أبرز ما يُشير إلى(دموزي) في هذا المشهد أيضاً هو ظهور العجلة التي بداخلها نجمة ثمانية مدببة الأشعة وذات مركز، وذلك في الجهة اليسرى من الحقل العلوي، وهي أيضاً أشهر رموز الإله (دموزي)، إضافةً إلى جذع شجرة النخيل التي يجلس الموسيقي بظلها، وهي أيضاً أحد رموزه.[1]

ويُخالف بعض الباحثين فرضية أن يكون هذا الشيء الذي يمسكه القرد هو آلة موسيقية هوائية ناي أو مزمار ويفترضون أنها قصبة للشرب، بدلالة وجود أمثلة عديدة يظهر فيها الأشخاص يشربون من الجرة الكبيرة بواسطة قصبة، لكن المشهد برمّته ليس فيه ما يدل على الشرب أو يشير إلى احتفالية ما، ثم إنَّ مشهد استظلال الراعي بظل الأشجار، وعزفه على الناي أو المزمار، وهو يرعى قطيع غنمه، هو أمر مألوف وشائع منذ القدم حتى أيامنا الحاضرة، مما يُبعد فرضية كون ذلك الشيء الذي يحمله القرد هو قصبة شرب.

---

(١) مجموعة من كبار الباحثين بإشراف ط.ب. مفرج، ٢٠٠٤، الشعائر الدينية السومرية، **موسوعة عالم الأديان كل الأديان والمذاهب والفرق والبدع في العالم**، ج٢، Nobilis، بيروت، ص١٢١.

- طبعة ختم أسطواني عُثر عليها في مقبرة أور الملكية في أور (تل المقير)، تؤرخ لنحو (٢٥٥٠-٢٤٠٠ق.م) (شكل ٢١). يُصور هذا الختم مشهداً مؤلفاً من صفين من الأشكال البشرية والحيوانية التي تصطف أمام إله جالس على عرش مقابلاً لهم. ومن المحتمل أنه يمثل الإلهة «إنانا» التي تحمل بيدها غصن شجرة، وهو واحد من رموزها الكثيرة التي تشير إليها، إضافة إلى وجود الحيوانات «الأسد» الذي يُعرَف برمزيته لها. ويظهر الشخص الثاني في صف الأشكال البشرية يحمل آلة جنك صغيرة الحجم ومُقوسة الشكل، ويشارك عازف الجنك أمامه موسيقيين آخرين، يرفعون أيديهم التي يحملون بها آلات موسيقية، يمكن أن تكون إما خشخاشات - وهي آلات موسيقية تُصنع من الفخار الأجوف المشوي الذي يُعطى العديد من الأشكال التي تُملأ بالحصى أو الرمل أو القش، مع وجود فتحة أو ثقب صغير فيها من أجل تعليق خيط أو سلك فيها لحملها، وعند هزها تصدر صوتاً موسيقياً، وكانت غالباً تُستخدم كألعاب للأطفال الصغار- وإمّا أن تكون هذه الأدوات أجراساً صغيرة معدنية، كانت تُستخدَم بالمناسبات، وكانت الراقصات تعلق الأجراس في رقابهن لضبط الإيقاع، ويمكن أن تُمسك بالأيدي على غرار وقتنا الحاضر. أمّا الصف الثاني من الأشكال فيضم ثلاثة حيوانات.

- طبعة ختم أسطواني عُثر عليها في أور (تل المقير)، تؤرخ لنحو (٢٥٥٠- ٢٤٠٠ ق.م) (شكل ٢٢). أطلق على مشهد هذا الختم اسم «حفلة شراب في الأرض الخرافية»، لأنه يُصوِّر مجموعة من الحيوانات التي تُشارك في حفلة شراب، بمشهد مطابق لما يفعله البشر، فيظهر جدي وحمار

يقدمان التضحيات، يتبعهما حماران، يحمل الأول آلة جنك صغيرة الحجم، ويحمل الحمار الثاني ما يمكن تفسيره أنه آلة مصفقات، وثمة ثلاثة حيوانات أصغر، ربما كانت أيضاً تعزف على آلات. وتصطف كل هذه المجموعة أمام أسد جالس على عرش، ويحمل بيده كأس شراب، مما يشير إلى أنه صاحب الحفلة.(١)

- طبعة ختم أسطواني مميزة ونادرة، عُثر عليها في ماري (تل الحريري)، تؤرخ لنحو (٢٥٥٠ ق.م) (شكل٢٣)، وُزِّعت مشاهدها ضمن ثلاثة حقول أفقية، يُشير الموضوع الأساسي فيها إلى حفلة شراب، وما يميزها أن كل الأشخاص المصورين بالمشاهد هم إناث إلّا رجلاً في الزاوية اليمنى بالحقل العلوي. وتظهر الملكة «الشخصية الرئيسية» في الحقل العلوي، وهي جالسة على كرسي في اليسار، تحمل بإحدى يديها كأساً من الشراب وتجلس مقابلة لها امرأة أخرى، ربما كانت تمثل صاحبة مرتبة عليا أو إحدى ضيوف القصر. وتتوزع المشاهد الموسيقية في هذا الختم ضمن الحقلين المتوسط والأدنى، تظهر في الحقل المتوسط عازفة موسيقية تقف وتحمل بيدها قيثارة صغيرة الحجم، صندوقها الصوتي مثلث الشكل، وهي خالية من أي شكل حيواني، وتجلس على كرسي مُقابل لعازفة القيثارة امرأة يبدو أنها تتواصل مع المرأة التي تقف خلفها، وتظهر خلف هذه المرأة آلة جنك كبيرة الحجم مقوّسة الشكل، لكن الموسيقية التي تعزف قد فُقِدت من المشهد. وشارك في هذا العرض الموسيقي آلة جنك ثانية مشابهة لها، تظهر في الحقل الأدنى من المشهد، إذ تقف عازفة موسيقية في المنتصف تحمل الجنك

(١) Collon, D., 1987, **First impression, Cylinder seals in the Ancient Near East**, *op.cit*, p.192.

وتعزف عليه باستخدام أصابع يدها.[1] وتظهر في الزاوية اليمنى من الحقل الأدنى في يمين الجنك عازفتان موسيقيتان متقابلتان تقرعان آلة المصفقات بطريقة خاصة ومميزة، إذ تحمل كُل موسيقية بإحدى يديها قطعة واحدة من المصفقات. وتقف في الجانب الأيسر من الحقل الأدنى ثلاث فتيات مصفقات، وربما كنّ مغنيات.[2]

- ختم أسطواني عُثر عليه في أور (تل المقير) يؤرخ لنحو (٢٤٥٠ ق.م) (شكل ٢٤)، يحمل مشاهد تشير إلى القيام بأعمال ونشاطات زراعية، وقد روفق هذا النشاط الزراعي بعرض موسيقي. وقُسِّمت الأشكال في هذا المشهد ضمن حقلين أو صفين، يظهر في الأسفل ثوران يقودهما رجل يقف خلفهم، أمّا في الصف العلوي فيظهر شكل لشخص جالس يتلقى شيئاً ما يُمكن أن يكون حزمة حبوب من شخص آخر. أمّا العرض الموسيقي فيتألف من طبل كبير الحجم مُدوَّر الشكل يرتكز على الأرض بين موسيقيين يقف كل واحد منهما إلى أحد جانبيهِ، يقرعانه باستخدام أيديهما بالتناوب.[3]

- ختم أسطواني مصنوع من الحجر الكلسي، غير معروفة المنطقة التي يعود إليها، يؤرخ للعصر الأكادي (٢٣٥٠- ٢١٥٠ ق.م) (شكل ٢٥).

---

(١) Marcetteau, A., 2010, A Queen's orchestra at the court of Mari, A New perspective on the archaic instrumentarium in the third millinum B.C, in R. Dumbrill and I. Finkel (eds) , **ICONEA** 2008, proceedings of the international conference of Near Eastern archaeomusicology held at british museum, December 4,5 and 6 200, London, p. 68.

(٢) *Op.cit*, p.66-68.

(٣) Amiet, P., 1990, **La glyptique Mésopotamienne archaïque,** Paris :Éditions du center national de la Récherche scientifique, p.208.

يُصوِّر هذا الختم مجموعة من أشكال الحيوانات والأواني، والتفاصيل المكثفة وغير المرتبة، التي تحدها من الجهتين واجهات المعبد العريضة والمخططة، ويظهر من بين تلك الأشكال عازف موسيقي ينفخ بأنبوب هوائي أسطواني الشكل غير واضح التفاصيل، يحمله الموسيقي بكلتا يديه أمام صدرهِ، وذلك في حضور الإله «نانا» إله القمر الجالس على كرسي في اليمين، وهو بحجم أكبر من بقية من الأشكال، ويُمثِّل الشخصية الرئيسية في هذا المشهد.(١)

- ختم أسطواني غير معروفة المنطقة التي يعود إليها، يؤرخ للعصر الأكادي (شكل ٢٦)، يظهر في مشهده خمسة من الأشخاص الواقفين، يتوسطهم الإله المحارب المُزوَّد بالأسلحة، الذي يضع على رأسه التاج ذا القرنين، برفقة اثنين من الآلهة الثانوية الأخرى التي تقف في اليسار، في حين تقف يمينه موسيقيتان، تحمل الموسيقية الأولى في جانبهِ آلة جنك مقوسة الشكل،(٢) أمّا الموسيقية الثانية فتشارك في العرض الموسيقي من خلال آلة المصفقات الإيقاعية التي تحملها وتقرعها أمام الجزء العلوي من جسدها.(٣) وأريدَ بالعرض الموسيقي هنا دعم الإله أو «الملك المؤله» الذي يستعد للمشاركة في معركة، أو حملة عسكريّة ما، وزيادة همته وحماسهِ.

- طبعة ختم أسطواني غير معروفة المنطقة التي تعود إليها، تؤرخ للعصر الأكادي (شكل ٢٧)، وتُصوِّر عرضاً موسيقياً أقيم في حضرة الإلهة

---

(١) Rashid, S. A., 1984, **Musikgeschichte in bildern, Mesopotamien**, *op.cit*, p.63.

(٢) رشيد، صبحي أنور، ١٩٧٠، **تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم**، مرجع سابق، ص٦٨.

(٣) Dumbrill, R., 1998, ***The Musicology and Organology of the Ancient Near East***, *op.cit*, p.191-192.

(إنانا)، تكمن أهميته بتنوع الآلات الموسيقية التي يتألف منها. تجلس الإلهة على عرش الأسد في يمين المشهد، ويظهر على الأرض أمامها شيء، له شكل الساعة الرملية، قُدِّر أنه طاولة على شكل ساعة رملية،[1] أونوع من أنواع الطبول يُعرف باسم طبل الساعة الرملية شاع وانتشر خلال العصور اللاحقة،[2] وقد زُوِّد هذا النوع من الطبول في منتصفه بحلقة معلقة به، ووُضِعَ على الأرض جانب هذا الطبل شيء آخر له شكل مدور، من المحتمل أنه طبل آخر من الطبول التي تعرف باسم النقارية **(البرميلي)** ويظهر قرب هذه الطبول عازف موسيقي يجلس على كرسي مقابلاً للإلهة **(إنانا)**، يعزف على قيثارة كبيرة الحجم لها شكل الثور، ويجلس خلفه أيضاً موسيقي آخر يحمل بيده آلة الصلاصل التي يرفعها أمام وجهه.[3]

- ختم أسطواني غير معروفة المنطقة التي يعود إليها، يؤرخ للعصر الأكادي **(شكل ٢٨)**. يُصوّر مشهد هذا الختم حفلة شراب حضرها إلهان، في اليمين الإله «أيا» المصوَّر مع تدفقات المياه من كتفيه، أمّا الإله الجالس مقابله فهو الإله «نانا» إله القمر وحامي أور، تبعاً للرمز الهلالي الشكل بجانب رأسه.[4] ويظهر بين الآلهة قرب الإله «نانا»، عازف موسيقي أصغر حجماً يجلس على كرسي، ويعزف على آلة العود، وتفاصيل الآلة غير واضحة

---

(١) Hartmann, H., 1960, **Musik der Sumerischen kulter**, *op.cit*, p.329.

(٢) Farmer, H. G., 1953, **Oriental studies, mainly musical**, London, p.17.

(٣) رشيد، صبحي أنور، ١٩٧٠، مرجع سابق، ص٩٦.

(٤) Dumbrill, R., 2005, **The archaeomusicology of the Ancient Near East**, *op.cit*, p.323.

أيضاً بسبب صغر حجم التصوير، لكن يمكن تمييز المكونات الأساسية فيها، المتمثلة بالصندوق الصوتي المدور الشكل والصغير الحجم، والرقبة الطويلة التي تمتد منه.

- طبعة ختم أسطواني غير معروفة المنطقة التي تعود إليها، تؤرخ للعصر الأكادي **(**شكل ٢٩**)**، حملت مشهداً لمجموعة أشخاص، تجلس الشخصية الأساسية على كرسي في المنتصف، وهي ربما تشير إلى إله ما وغالباً هو الإله «نانا»، ويقف أمامه شخصان، في حين يظهر خلفه موسيقي أصغر حجماً من بقية الأشخاص في المشهد، يجلس على كرسي ويقرع بواسطة عصا يحملها بيده على طبل من نوع النقارية «طبل الكأس أو الطبل البرميلي» وُضِع أمامهُ. ويُلاحظ التفات جميع الشخصيات نحو الموسيقي، ورفعهم أذرعهم اليمنى، في حين يرفع الموسيقي ذراعه اليسرى، وربما كان ذلك نوعاً من إلقاء التحية أو إشارة إلى بدء العزف.[١]

ثانياً: المشاهد الموسيقية في أدلة عصر البرونز الوسيط (٢٠٠٠-١٦٠٠ ق.م):

يُعّد العصر البابلي القديم من العصور المزدهرة في تاريخ حضارة الرافدين، تمتع الفنان خلاله بنوع من الحرية، معبراً عن أحاسيسه ومشاعره الذاتية في إبداع أعماله الفنية، لكن كانت الأدلة الأثرية التي تُوثق الثقافة الموسيقية السائدة خلال هذا العصر قليلة، ويُهمَل فيها التركيز على السياق أو الحدث الذي يُرافق بالموسيقا.

---

(١) Dumbrill, R., 1998, *op.cit*, p.367.

١ - الألواح الطينية:

تعتمد دراسة المشاهد الموسيقية خلال هذا العصر اعتماداً أساسياً على بعض الألواح الطينية التي حملت مشاهد نُحتت بطريقة بارزة غالباً، تُشير إلى العزف على الآلات الموسيقية، وأهمها:

- لوح طيني عثر عليه في لارسا (سنكرة) (شكل٣٠)، يحمل مشهداً لمنافسة رياضية «ملاكمة» يظهر في اليسار من المشهد، حيث صُوِّر رجلان متلاكمان في اللحظة التي يلكم فيها أحدهما الآخر. ويُرافق هذه المنافسة عرض موسيقي يظهر في يمين المشهد، يتألف من موسيقية تعزف على آلة الصنوج، وهي تتخذ وضعية الجلوس، وتحمل بكلتا يديها زوجاً من الصنوج، وتضرب أو تصك الواحدة بالأخرى.[١] ويظهر أمام الموسيقية آلة طبل من نوع النقارية (الطبل الكأسي أو البرميلي) كبير الحجم، مزود بقاعدة أسفله، يقرعه رجل يقف مقابل الموسيقية قارعة الصنوج.[٢]

- لوح طيني عُثر عليه في موقع خفاجة (شكل ٣١)، يحمل مشهداً لعازف موسيقي جالس يتجه برأسه نحو اليمين، وهو يعزف على آلة العود، ويقف أمام هذا العازف كلب وخلفه خنزير. والصندوق الصوتي للعود ذي حجم صغير، وشكل مدور، وتمتد منه عنق طويلة، ويحمله الموسيقي بصورة أفقية، مستعملاً أصابع يده اليمنى للنقر على الأوتار في الصندوق الصوتي، أمّا أصابع اليد اليسرى فيضغط بها على الأوتار في عنق الآلة.

---

(١) رشيد، صبحي أنور، ١٩٧٠، مرجع سابق، ص٤٢.

(٢) Dumbrill, R., 1998, *op.cit* , p.368.

- لوح طيني دائري الشكل، عُثِرَ عليه في ماري (تل الحريري) (شكل٣٢)، يحمل مشهداً بارزاً غير مألوف تظهر فيه امرأتان عاريتان راقصتان، يقف في الوسط بينهما عازفا عود قزمان ساقاهما مفتوحتان وممتدتان نحو الخارج، والركب مثنية في حالة رقص، ويقف أحدهما فوق رأس الآخر، وكل واحد منهما ينتصب على منصة صغيرة، يحمل الموسيقي في الأعلى العود ذا العنق الطويل، والصندوق الصوتي الصغير المدور بصورة أفقية، أمّا الثاني في الأسفل فيحمله بصورة مائلة قليلاً، وكِلا العازفين يستخدمان أيديهما اليمنى للنقر على الأوتار في الصندوق الصوتي ويضغطان بأصابع أيديهما اليسرى على الأوتار في العنق. وأحيط هذا المشهد بثلاثة كلاب، يجلس اثنان منهما القرفصاء، والثالث في اليمين قد اتخذ وضعية الوقوف.[١]

- لوح طيني غير معروفة المنطقة التي يعود إليها (شكل ٣٣)، يُوثق مشهداً بارزاً لرجلين يقفان متقابلين يحملان زوجاً من المصفقات. وقد يُفسر المشهد على أنه رقصة على إيقاع الآلات التي يحملانها، فهناك في المشهد ما يدل على قيامهما بالرقص ولاسيما لباسهم الذي زود بشقوق، وفتحات تسمح بالحركة. وقد شبهت الباحثة كوبيه (Caubet) هذه الرقصة برقصة المحاربين اليونانيين، أو رقصة السيف في القبائل العربية للمحتفلين بتحالف أو انتصار ما.[٢]

---

(١) مورتغات، انطون، ١٩٧٥، **الفن في العراق القديم**، مرجع سابق، ص٢٨٤.

(٢) Caubet, A., 2016, Terracotta figurines of musician from Mesopotamia and Elam, in A. Bellia & C. Marconi (eds) , **Musician in the coroplastic art of the Ancient World**, Pisa - Roma p.36.

- لوح طيني لم تُعرف بيقين المنطقة التي يعود إليها (شكل ٨٢)، نُحت عليه شكل امرأة موسيقية عارية تتزين بأطواق ثقيلة، تُمسك آلة دف مدورة الشكل بواسطة يدها اليسرى بعيداً عن الصدر، أي: في الجانب الأيسر فوق كتفها الأيسر، وتُعتبر هذه الوضعية في حمل الدف من مستجدات العصر البابلي القديم. وقُدِّر أن هذه اللوحة وغيرها من اللوحات المشابهة ذات صلة بعقيدة الربة الأم.[١] وسبب تصوير المرأة عارية ربما كان هو تشبيهها بالإلهة (إنانا/عشتار) إلهة الخصوبة، وهي تثير رغبات الفرد الجنسية بطريقة سحرية.[٢] وقد انتشرت خلال العصر البابلي القديم انتشاراً واسعاً، وخاصةً في المعابد خلال فترة الأعياد، تبعاً لاعتقاد بابلي باستعمالها تعاويذ دينية سحرية لها القدرة على جلب الخير وطرد الشر والشياطين.[٣]

٢ - الرسوم الجدارية:

يمكن مقارنة تطورات الرسم الجداري في بلاد الرافدين بعملية التمدن، لكن الرسم يُعتبر مادة هشة لم يصلنا منها إلّا بقايا مُشوَّهة لإنتاج كان بالتأكيد واسع الانتشار في جميع أنواع الأبنية.[٤] وتجدر الإشارة هنا إلى

---

(١) عكاشة، ثروت، ١٩٧٢، **تاريخ الفن، الفن العراقي القديم (سومر - بابل - آشور)**، ج٤، **تاريخ الفن، الفن العراقي القديم (سومر - بابل - آشور)**، ج٤، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة، ص٦٤١.

(٢) الجبوري، عباس زويد موان، ٢٠١٤، «دمى و ألواح فخارية من مدينة بيكاسي - تل أبو عنتيك»، **مجلة جامعة بابل**، مج٢٢، ع٤، جامعة بابل، العراق، ص٨٣٨.

(٣) صاحب، زهير، ٢٠١٠، **فخاريات بلاد الرافدين**، بغداد، ص٣٠٠.

(٤) فينولوس، جوان لويس مونتيروس، ٢٠١٦، **من القرية في العصر الحجري الحديث إلى المدينة السورية الرافدية**، تر: سوزان ديبو، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ص١٤٨-١٥٠.

أن طبيعة الأرض الجنوبية في العراق التي يقطنها كل من الشعب السومري والبابلي، تختلف عن طبيعة أرض العراق الشمالية من حيث شدة الرطوبة وارتفاع درجة الحرارة وكثرة المستنقعات وكون معظم أبنيتهم كانت تشيد من اللبن فجدرانها في هذه الحالة كانت غير مناسبة للرسم والتلوين عليها، ولذلك أقبل الآشوريون في الشمال على الرسوم الجدارية والزخرفة أكثر مما كان عليه السومريون والبابليون،[1] وقد قدَّم قصر الملك «زمري ليم» في مدينة ماري الذي يعتبره الباحث بارو (Parrot) درة العمارة الشرقية ومثالاً فريداً للعمارة الرافدية،[2] أهم أدلة الرسوم الجدارية خلال هذا العصر. وقد حملت أحد رسوم قاعات القصر شاهداً لعرض موسيقي، تمثل برجل ملتحٍ يمسك بيده المرفوعة للأعلى آلة القرن (شكل ٣٥)، والقرن آلة موسيقية هوائية نفخية تُصنع من القرون المجففة لبعض الحيوانات. يقف نافخ القرن عاري الجسم خلف رجل ملتحٍ، يمد يده اليمنى مرفوعة للأمام، إشارة لتقديم التحية أو الاحترام. ومن المحتمل جداً أن يمثل هذا الرجل شخصية رسمية ذات منزلة عالية، وأن نافخ القرن يعلن عن هذه الشخصية.

*** الخلاصة:**

تختصر الموسيقا حضارة مجتمع، وتعكس جوهر سماتها، وللموسيقا الرافدية تاريخ عريق، وأصل يرجع إلى آلاف السنين، وقد تركت لنا هذه

---

(١) الشاروني، صبحي، ١٩٩٣ ، **فن النحت في مصر القديمة و بلاد ما بين النهرين**، تق: ثروت عكاشة، الدار المصرية اللبنانية للطباعة، ص١٥٤.

(٢) بارو، اندريه، ١٩٧٩، **ماري**، تر: رباح نفاخ، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ص٣٣٦.

الحضارة أقدم الأدلة على ذلك، فعلى صعيد عصر البرونز القديم (٣٥٠٠-٢٠٠٠ ق.م) كان هنالك الكثير من الشواهد الأثرية التي تُوثّق الثقافة الموسيقية السائدة في البلاد، وأمكننا تتبع مشاهد العزف على الآلات الموسيقية في مجموعة من الأعمال الفنية المتمثلة بالمنحوتات (الألواح النذرية، المسلات) وبقايا الأواني والمزهريات، وقطع التطعيم والترصيع، والأختام الأسطوانية، أمّا على صعيد عصر البرونز الوسيط (٢٠٠٠-١٦٠٠ ق.م) فكانت الألواح الطينية هي المصدر الأساسي لدراسة الموسيقا. ولعل تنوع تلك الأدلة دليل يثبت أهمية هذا الفن في حياة الشعب الرافدي، ومدى تغلغله في فكرهم وثقافتهم. وأشارت دراسة تلك الشواهد الفنية التي تؤرخ إلى لمراحل زمنية مختلفة على امتداد عصري البرونز القديم والوسيط إلى وجود عروض موسيقية مُنظمة ومتطورة، فكانت تضم موسيقيين يعزفون على آلات متنوعة الأصناف والأشكال والأحجام فهنالك الآلات الهوائية النفخية (الأنابيب الهوائية، القرن، البوق)، والآلات الإيقاعية (المصفقات، الصلاصل، الخشخاشات، الصنوج، الطبول، الدفوف)، والآلات الوترية (الجنك، القيثارة، االعود). وكانت تلك العروض متكاملة العناصر، والدليل على ذلك هو مشاركة الراقصين والمغنّين في كثير من الأحيان إلى جانب الموسيقيين فضلاً عن كون الموسيقي نفسه أحياناً يرقص أثناء عزفه على الآلة. وهذا يثبت ارتباط فني الرقص والغناء بفن الموسيقا منذ أقدم العصور. وكانت العروض على ثلاثة أنواع هي عروض فردية تضم موسيقياً واحداً يعزف على آلته (شكل٢)، وعروض ثنائية تضم

موسيقيين اثنين (شكل٩)، وعروض جماعية على هيئة فرقة تضم ثلاثة موسيقيين فأكثر (شكل١٣). وقد برز دور الموسيقيين الرجال، والنساء في العزف على هذه الآلات. والشيء المميز أيضاً وجود دور للحيوانات التي مُثِّلت وهي تعزف الموسيقا كما يفعل البشر (شكل٢٢).

لكن يُلاحظ من خلال دراسة المشاهد الفنية التي تُصور العروض الموسيقية الثنائية أو الجماعية المؤرخة لعصر البرونز القديم عدم ظهور أو اشتراك موسيقي (رجل) مع موسيقية (امرأة) ضمن نفس العرض، مع مراعاة تلك المشاهد التي لم نستطع تحديد جنس العازفين الموسيقيين فيها.

الفصل الثاني

مجالات استخدام الموسيقا من خلال الشواهد الأثرية الفنية المؤرخة لعصري البرونز القديم والوسيط

كانت الموسيقا في المجتمعات البدائية وسيلة لغاية فقد استعملت جسراً للوصول إلى منفعة معينة، لكن مع بداية العصور التاريخية أخذت الموسيقا تنحو منحىً جديداً في بلاد الرافدين، فلم تعد كما كانت لغرض ديني، أو سحري، أو لمهمة حياتية، فقد أصبحت غايةً في نفسها. وكان التطور المتسارع في تقنيات تصنيع الآلات الموسيقية متلازماً جنباً إلى جنب مع تطور وتوسع مجالات استخدامها وغاياتها. وسنتطرق فيما يلي إلى تصنيف وتحليل استخدامات الموسيقا وأثرها ودورها في المجتمع الرافدي خلال عصري البرونز القديم والوسيط، بناءً على المعلومات المُستمدة من الشواهد الأثرية.

أولاً: الموسيقا الدينية:

كان الدين أبرز مظاهر النهج الفكري العام الذي ساد في بلاد الرافدين.[1] ومن دلائل أهمية الموسيقا في المعتقدات الدينية الرافدية

---

(١) مجموعة من كبار الباحثين بإشراف ط.ب.مفرج ، ٢٠٠٤، التراث الديني لشعوب بلاد ما بين النهرين، **موسوعة عالم الأديان. كل الأديان و المذاهب و الفرق و البدع في العالم**، ج١، المرجع السابق، ص٩١-٩٦.

تخصيص إله لها هو الإله **(إنكي- أيا):** إله الأرض ومياه العمق وراعي الموسيقا والموسيقيين.[1] ويُعد العزف على الآلات الموسيقية في حضرة الآلهة، والملوك المؤلهين ضمن أروقة المعابد أو خارجها أيضاً من أهم الشواهد التي تُشير إلى استخدام الموسيقا في سياق الحياة الدينية، فيُعتبر ذلك من الأعمال والواجبات المُقدسة التي يؤديها البشر لتخفيف غضب الآلهة وكسب رضاها، وبالمقابل كانت الآلهة تحرص على مرافقة الموسيقيين لها في مجالسها وتنقلاتها، وكانت تعتبرها من مقومات الحضارة التي تسعى إلى الحصول عليها لتضمن المجد لمدنها. ويمكن تصنيف هذه العروض الموسيقية ضمن مجموعتين هما:

١ - العروض الموسيقية الفردية:

وثَّقت العديد من الشواهد الأثرية الفنيّة مشاهد لعروض موسيقية أقيمت بحضرة إله ما، يُرافقها عازف موسيقي واحد على آلتهِ التي كانت غالباً من نوع الآلات الوترية، ومن الأحداث التي صورتها تلك المشاهد كانت رحلات الآلهة عبر قواربهم، التي روفقت في أحد حقولها بحفلات الشراب. ومن أهم أمثلتها مشهد لختم أسطواني من جنوب بلاد الرافدين يؤرخ لنحو **(٣١٠٠ ق.م)** **(شكل١٧)** يُصوِّر مجموعة من الأشخاص المتواجدين ضمن قارب ومن ضمنهم عازفة موسيقية على آلة العود الوترية، وإله يضع على رأسه تاج بقرنين يلتفت نحوها. والشاهد الآخر هو لوح نذري يؤرخ إلى نحو **(٢٧٠٠ -٢٥٥٠ ق.م)** **(شكل٥)** يُشير أحد

---

(١) رشيد، عبد الوهاب حميد، ٢٠٠٤، **حضارة وادي الرافدين ميزوبوتاميا** ، ط١، دار المدى للطباعة والنشر، دمشق، ص٨٧-٨٨.

حقوله إلى حفلة شراب يرافقها موسيقي يعزف على آلة الجنك الوترية، وأصحاب الحفلة هما رجل وامرأة رُجِّح كونهما يمثلان الإله **(إنكي)** وزوجته **(ننخرساج)**. ويظهر إنكي أيضاً في مشهد حقل آخر، وهو يقف في قارب تمتلئ المياه أسفله بالأسماك والطيور المائية. ومن أدلة العزف على آلة موسيقية وترية مُفردة في حضرة الآلهة **(٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق.م)** مشهد ختم أسطواني من العصر الأكادي**(شكل ٢٨)** يُصوِّر حفلة شراب بحضرة إلهين، في اليمين يجلس الإله **(أيا - إنكي)**، وفي اليسار الإله **(نانا)** ويجلس بينهما عازف موسيقي على آلة العود الوترية.

وصورت طبعة ختم أسطواني أخرى **(شكل ٢٩)** مشهداً لمجموعة من الأشخاص يقفون في حضرة الإله **(نانا)** الذي يظهر خلفه موسيقي بحجم أصغر يقرع بعصا على طبل النقارية **(الطبل الكأسي أو البرميلي)**.[١] وقد حمل أحد الأختام الأسطوانية دليلاً على عزف بآلة هوائية بحضرة الإله **(نانا)** **(شكل ٢٥)**، إذ يظهر من ضمن الأشكال، عازف موسيقي جالس على كرسي يحمل أنبوباً هوائياً بكلتا يديهِ أمام صدرهِ.[٢]

٢ - العروض الموسيقية الجماعية:

أقيمت في حضرة الآلهة والملوك المؤلهين عروض موسيقية جماعية تألفت من أكثر من موسيقي يعزف على آلات عديدة ومتنوعة، أو من موسيقي برفقة شخص آخر فُسِّر على أنه مغنٍ يُشاركه العرض، ومن أهم

(١) Dumbrill, R., 1998, **The musicology and organology of the Ancient Near East**, *op.cit*, p.367.

(٢) Rashid, S. A., 1984, **Musikgeschichte in Bildern, Mesopotamien**, *op.cit*, p.63.

شواهد تلك العروض، مشهد طبعة ختم أسطواني عُثر عليها في مقبرة أور الملكية تؤرخ لنحو (٢٥٥٠-٢٤٠٠ ق.م) (شكل ٢١)، يظهر فيه مجموعة من الأشخاص الذين يصطفون أمام الإلهة (إنانا)،[١] يعزفون على آلة الجنك الوترية، وآلة الخشخاشات أو الأجراس الإيقاعية.

وصوَّرت مجموعة من الأختام الأسطوانية التي تؤرخ للعصر الأكادي مشاهد لعروض موسيقية جماعية أخرى ومنها مشهد ختم أسطواني (شكل ٢٦) يُصوِّر الملك المؤله المحارب المزود بالأسلحة وبرفقته إلهان من الآلهة الثانوية، وفي الجانب الآخر موسيقية تعزف على آلة الجنك المقوس، وأخرى تقرع على زوج من المصفقات فالغرض من تنظيم العرض الموسيقي بحضرة الإله المحارب هو زيادة دعمه في المعارك. وحملت طبعة ختم أسطواني آخر (شكل٢٧) مشهداً لفرقة موسيقية تعزف في حضرة الإلهة (إنانا) تضم عازفين على آلتي القيثارة الكبيرة ذات الشكل الحيواني، والصلاصل، إضافة إلى طبلي النقارية والساعة الرملية الموضوعين على الأرض.[٢]

ثانياً: الموسيقا خلال أعمال بناء المعابد:

ظهر عدد من الملوك الرافديين في مشاهد فنية تُشير إلى نشاطات تخص أعمال بناء يشاركون فيها بأنفسهم، وقد رُبطت بما ورد في النصوص الكتابية من معلومات تُفيد بقيام هؤلاء الملوك ببناء المعابد الجديدة التي كرسوها للآلهة. وفي هذا الخصوص أشارت بعض النصوص القديمة إلى تفاصيل

(١) Dumbrill, R., 1998, *op.cit*, p.63-64.

(٢) Hartmann, H., 1960, **Die musik der sumerischen kulter**, *op.cit*, p.329.

انتقال تلك الآلهة من معابدها القديمة إلى المعابد الجديدة التي شيدت لها، إذ يتخذ الإله فيها شكل تمثال يُحمَل ويُنقل ضمن موكب ديني احتفالي يجوب المدينة، وخلال ذلك يؤدي الكهنة طقوس التضحية بُمصاحبة العزف على الآلات الموسيقية،[١] لكن قد نَدَرَ تمثيل هذه المشاهد في الأعمال الفنية. ويتمثل دليلها الأبرز في مشهد تحمله كسرة مزهرية من أدب (بسمايا) لنحو (٢٨٠٠ - ٢٧٠٠ ق.م) (شكل ١٣) تظهر فيه فرقة موسيقية على شكل موكب يضم عازفين على آلة الجنك الزاوي، وقارعاً على الدف، ونافخاً بالبوق.[٢] ولعل أهم استخدام لآلة البوق يكون في مثل هذه الفعاليات إذ تستطيع بصوتها القوي والضخم جذب انتباه أكبر عدد من الناس خلال سير الموكب، وتُضفي الصفة الرسمية على العرض الموسيقي الذي تُرافقهُ، ويسير الموكب الموسيقي نحو مجموعة من الأشخاص والكهنة الذين يظهرون قرب المعبد، وهم في حالة ركض لملاقاتهم.

أمّا أهم شواهد أعمال بناء المعابد التي روفقت بالموسيقا فمشهد تصويري حملتهُ مسلة جوديا المؤرخة لنحو (٢١٠٠ - ٢٠٠٠ ق.م) يُصور أعمال بناء معبد الإله ننجرسو (أنينو - E-enennu) في جرسو (تلّو) الذي أمر (جوديا) بتشييده. وأوضح المشاهد التي تُشير إلى العرض الموسيقي الذي رافق مرحلة بناء المعبد تحديداً هو الجزء المعروف باسم «مسلة الموسيقا» (شكل ٩)، إذ يُصوِّر في أحد حقليه عرضاً موسيقياً يضم عازفاً موسيقي

---

(١) Cohen, M. E., 1988, **The canonical lamentations of Ancient Mesopotamia** , V. I and II, Potomac (MD) : capital decisions limited, p.26.

(٢) Wilson, K. L., 2003, vassel fragment with procession of Musician, *op.cit*, p.333.

على قيثارة مزدوجة الثيران، وبرفقته شخص فُسِّر بأنه متعبد أو مغنٍ. وتظهر دلائل أعمال البناء في الحقل الآخر، وتتمثل بالمحراث وبكرة الحبال والفأس التي يحملها الملك (جوديا) وابنه (أور ننجرسو) اللذان يرافقهما كاهنان. ولعل أجساد هؤلاء الأشخاص الأربعة التي يزداد ارتفاعها من اليسار إلى اليمين تُلمح إلى وجود الفروق الاجتماعية.[١] وعُثِر على جزء آخر من مسلة جوديا (شكل ١٠)، يُشير إلى عرض موسيقي آخر أقيم احتفالاً بانتهاء أعمال بناء المعبد، يضم آلتي الطبل والصنوج.[٢] والشاهد الآخر على أعمال بناء المعابد المترافقة بالموسيقا، هو مشهد مسلة (أورنمو) التي عُثر عليها في أور (تل المقير)، والمؤرخة لنحو (٢١٠٠ -٢٠٠٠ ق.م) (شكل ١١)، ففيه قَدم الملك (أورنمو) نفسهُ شخصاً مُكرَّساً لبناء صرح عظيم من أجل إرضاء الآلهة، فيظهر في أحد حقولها، وهو يمشي خلف إله ويحمل على كتفه فأساً، وقد رافقه الخدم الذين يحملون ألواحاً خشبية وأغراضاً أخرى تخُص أعمال البناء. وصُوِّر في حقل آخر عرض موسيقي مؤلف من شخصين يقرعان على طبل يتوسطهما، ومن موسيقي آخر يقرع على الصنوج.

ثالثاً: الموسيقا في حفلات الشراب:

ذخرت الشواهد الفنية بمشاهد تُشير إلى كون العروض الموسيقية جزءاً من مجموعة مشاهد يبدو أنها مآدب أو حفلات شراب. إن الإيماءات والرموز، والعلاقة بين الأشكال المصورة، ونشاط الشرب تُشير جميعها إلى معلومات تخُص التنظيم السياسي، فتُظهِر أحد أشكال التفاعل (النخبوي)

(١) Mirelman, S., 2014, The Ala instrument: its identification and role, *op.cit*, p.159.

(٢) Parrot, A., 1961, Assur, *op.cit*, p.306.

بين طبقات المجتمع العليا كالملوك والحكام. وإضافة إلى ذلك، إن فعاليات الولائم وحفلات الشراب خلال الألف الثالث ق.م في بلاد الرافدين، كانت مُلتقى يُشير إلى أهم الطقوس والشعائر الدينية. وأهم العناصر المُكوِنة لتلك الحفلات: تقديم أفضل أنواع الأطعمة والشراب، والكثير من التضحيات والقرابين، والعزف الموسيقي والغناء والرقص. أمّا أسباب ودواعي هذه الفعاليات الاحتفالية فكانت مُتعددة: التفاخر بالرفاهية والأبهة، ومفاوضات الحرب والسلام، والانتصارات العسكرية، والزواج المقدس، وغير ذلك. والأشكال الأساسية التي تظهر في مشاهد حفلات الشراب، فهي شكل شخص أو أكثر في حالة الجلوس يشربون من كؤوس يحملونها في أيديهم، أو من خلال قصبات طويلة تمتد من جرة كبيرة مُلئت بالشراب. ومن أكثر الحالات الشائعة هو وجود شخصين يعدّان العنصر الرئيسي في المشهد «أصحاب الحفلة» يجلسان على كراسي مُتقابلين، وفي هذه الحالة على الأغلب يكونان رجلاً وامرأةً، ينضم إليهما أشخاص آخرون كالخدم والضيوف.[1] ويُمكن تصنيف مشاهد حفلات الشراب ضمن نوعين:

١ - العروض الموسيقية النسائية:

أدت النساء دوراً مهماً في فعاليات حفلات الشراب، وهذا ما وثّقه العديد من الأدلة الأثرية التي أشارت إلى مُشاركة النساء في العزف على الآلات الموسيقية إمّا بشكل فردي، أو على شكل فرقة موسيقية نسائية كاملة. ومن نماذجها لوح حجري عُثِرَ عليه في معبد إنانا في نيبور (نفر)

(١) Pinnock, F., 1994, Considerations on the «Banquet scene» in the figurative art of Mesopotamia and Syria, **op.cit, p.16**.

لنحو(٢٧٠٠ -٢٥٥٠ ق.م) (شكل ٦) كان العرض الموسيقي المُصور بهِ لعازفة موسيقية تظهر في منتصف الحقل العلوي، وهي تعزف على القيثارة المحمولة ذات الشكل الحيواني،[1] وتتجه نحو المرأة صاحبة الحفلة التي تجلس في اليمين، أمّا الرجل فيجلس في اليسار، لتكون المرأة هنا هي المتلقي الأساسي للعرض الموسيقي على عكس مشاهد الألواح الأخرى التي كان فيها الموسيقي يتجه نحو الرجل صاحب الحفلة. وهذا ربما يُلمِح إلى وجود علاقة بين جنس الموسيقي، وتركيزه على جنس الجمهور أو الشخص المُتلقي. ويُستدل لدور الموسيقيات الإناث أيضاً في حفلات الشراب، بمشهد ختم أسطواني عُثر عليه في مقبرة أور الملكية في أور (تل المقير) (القبر رقم ١٢٣٧) (شكل ١٩)، يؤرخ لنحو (٢٥٥٠-٢٤٠٠ ق.م)، فالموضوع الأساسي فيه هو حفلة شراب تتمثل شخصياتها الرئيسية برجل وامرأتين، يرافقها عرض موسيقي صُوِّر في حقل آخر يضم فرقة نسائية كاملة من الموسيقيات والمغنيات والراقصات مع وجود ذكر وحيد هو قائد الفرقة، ويضم العرض آلة القيثارة المحمولة ذات الشكل الحيواني التي ترتكز فوق رأسي طفلين يرقصان، وآلة الصلاصل الإيقاعية.

وكان الاستدلال على أحد أهم وأشهر العروض الموسيقية النسائية من مدينة ماري (تل الحريري) من خلال مشهد طبعة ختم أسطواني تؤرخ لنحو (٢٥٥٠ ق.م) (شكل ٢٣)، تُصور حفلة شراب، الشخصية الرئيسية فيها هي الملكة مع امرأة أخرى تُمثل صاحبة مرتبة عليا أو إحدى ضيوف

---

(١) رشيد، صبحي أنور، ١٩٧٠، **تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم**، مرجع سابق، ص٣٦.

القصر، ويحتل العرض الموسيقي الحقلين المتوسط والأدنى، ويضم جنكين مقوسين وقيثارة خالية من أي شكل حيواني ومصفقات، إضافةً إلى مُشاركة عدد من النساء الأخريات اللواتي قمن بالتصفيق وربما الغناء أيضاً. إن هذه الفرقة الموسيقية الكبيرة تُعد من النماذج الفريدة بعددها الكبير من الموسيقيين الذين يعزفون في نفس الوقت، وبتعدد الآلات التي اجتمعت في هيئة لا نظير لها في باقي الأعمال الفنية من هذا العصر.(١) ويُمكن مُقارنة هذه الفرقة الموسيقية النسائية بنصوص أرشيف ماري الملكي، التي أشارت إلى النساء اللواتي كن من سكان قصر الملك (زمري ليم)، بجناح خاص يُدعى «جناح الحريم»، ومن ضمنهن الموسيقيات اللواتي كن يعزفن في الفعاليات والاحتفاليات الملكية.(٢) ومن الحالات الفريدة والمميزة في مشاهد حفلات الشراب كون صاحبة الحفلة هي نفسها التي تقوم بالعرض الموسيقي أثناء نشاط الشرب، وظهرت هذه الحالة في أحد الشواهد الفنية التي دمجت مشهداً مميزاً آخر، يُعتبر من المواضيع الأساسية ذات المعاني الرمزية العميقة منذ نهاية الألف الرابع ق.م في فنون بلاد الرافدين،(٣) وهو موضوع الرجل البطل الذي يقتل الحيوانات البرية المتوحشة دفاعاً عن الحيوانات الأليفة المُروضة، لكن من النادر جداً أن يُدمَج هذا المشهد في مشاهد العروض الموسيقية. ويتمثل شاهده الوحيد بمشهد لوح نذري يؤرخ لنحو (٢٧٠٠

---

(١) Marcetteau, M., 2010, A Queen's orchestra at the court of Mari , A new perspective on the archaic instrumentarium in the third millinum B.C, *op.cit*, p.68.

(٢) Lion, B., and C. Miechel, 2016, **The role of women in work and society in the Ancient Near East**, Oldenburg: de Gruyter, p.360.

(٣) Pinnock, E., 1994, *op.cit*, p.17.

-٢٦٠٠ ق.م) عُثِرَ عليه في سوسا (شوش) (شكل ١)، يضم أحد حقليه مشهد حفلة الشراب إذ تعزف صاحبتها على آلة الجنك المقوس أمام الرجل صاحب الحفلة، أمّا الحقل الآخر فَيُصور رجلاً يقطع رأس أسد باستخدام سلاحهِ، دفاعاً عن ثور راكع تحته.

٢ - العروض الموسيقية الحيوانية:

حَفَلَ الفن السومري بالمشاهد الحيوانية التي جاءت نتيجة تقديس عدد من الحيوانات في معتقداتهم، فقد ظهر العديد من الأدلة الأثرية التي تُشير إلى عزف الحيوان على آلة موسيقية ما، كما يفعل البشر، إلّا أن المميز كان تصوير الحيوانات في مشهد حفلة شراب تكون فيه جميع الشخصيات الحاضرة من الحيوانات من الشخصية الرئيسية صاحبة الحفلة حتى الفرقة الموسيقية وصولاً إلى الخدم، كما في مشهد نُقش على طبعة ختم أسطواني عُثر عليها في أور (تل المقير)، تؤرخ لنحو(٢٥٥٠ - ٢٤٠٠ ق.م) (شكل ٢٢)، فأصحاب هذه الاحتفالية مجموعة من الحيوانات تعزف على آلة الجنك المقوس وآلة المصفقات، أمام حيوان «أسد» يجلس على كرسي في اليمين، هو الشخصية الرئيسية في المشهد.

٢ - ٤ - موسيقا الاحتفالات بالنصر:

وثّقت بعض الأدلة الأثرية مشاهد تشير إلى اشتراك الموسيقا في نشاطات احتفالية متعلقة بانتصار عسكري ما. وفي هذا السياق يُعتبر الأثر المعروف باسم راية أور (شكل ١٦) الذي عثر عليه في مقبرة أور الملكية (القبر رقم ٧٧٩)، والمؤرخ لنحو (٢٥٥٠ -٢٤٠٠ ق.م) الشاهد الأهم

والأشهر الذي يُلقي الضوء على العروض الموسيقية التي تُنظَّم ضمن احتفالات الانتصارات العسكرية، فقد اعتُبرت مشاهد راية أور تسجيلاً واضحاً لحالتي الحرب والسلام. وهذا ما أكده المنقب وولي (Woolley) مُشيراً إلى أن مشهد الاحتفال في جانب السلام من راية أور يُثير احتمالية كونه يشير إلى احتفال بحملة عسكرية مُنتصرة،[1] لوجود العربات التي تُنسب إلى الملوك المنتصرين أو المهزومين في جانب الحرب من الراية، إضافةً إلى مظاهر حفلة الشراب المترافقة مع العزف على القيثارة، والتقدمات والأطعمة والغنائم المنقولة من قِبل الخدم في جانب السلام. وبالمقارنة بمشهد راية أور يُمكن تتبع بعض مشاهد الأدلة الأثرية الأخرى التي تُشير إلى حفلة الشراب موضوعاً أساسياً، لكن ظهرت فيها أيضاً بعض الأشكال التي يُمكن أن تقودنا إلى تقدير سبب أو مناسبة الحفلة، مثل المراكب والعربات التي ربما كانت ترمز إلى حملة عسكرية منتصرة، والتي تعود إلى ملك منتصر أو خصم مهزوم، فصوَّر لوحان نذريان عُثر عليهما في المعبد البيضوي في خفاجة[2] (شكل ٢-٣-) يؤرخان لنحو(٢٥٥٠ -٢٤٠٠ ق.م) مشاهد مُتطابقة إلى حدٍ ما، يحمل الحقل العلوي في هذه الألواح مشهداً لحفلة الشراب يشارك فيها موسيقي يعزف على آلة الجنك الوترية، أمّا الحقلان المتوسط والأدنى فيصوران مشاهد لنقل الجرار والحيوانات، إضافةً إلى العربات الفارغة التي تجرها الحيوانات. ويُمكن مقارنة مشاهد

---

(١) Woolley, L., 1934, **The royal cementery**, *op.*cit, p.377-378.

(٢) رشيد، صبحي أنور، ١٩٧٠، **تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم**، مرجع سابق، ص٣٥.

هذه الألواح أيضاً بمشاهد رُسمت على آنية من خفاجة (شكل ١٤) تؤرخ لنحو(٢٧٠٠ ق.م)،[١] لكنها تتميز بكون العربة التي تظهر في اليمين، والتي سحبتها أربعة حيوانات، يظهر فيها أشكال بشرية تقودها. ورافق هذا المشهد مشهد لحفلة شراب ضمن مربع آخر. أمّا العرض الموسيقي الذي صُوِّر ضمن مربع مُجاور لها قد تألف من عازف موسيقي على آلة القيثارة كبيرة الحجم ذات الشكل الحيواني، وآخر على آلة الصلاصل.

خامساً: الموسيقا الاجتماعية:

منذ البدء لم تكن الموسيقا حكراً على طبقة اجتماعية معينة، أو أفراد محددين، وهذا ما أشار إليه عدد من الأدلة الأثرية التي أكدت أهمية الموسيقا في حياة الشعب الرافدي خارج أسوار المعابد والقصور، فقد اندمجت في الكثير من تفاصيل حياتهم اليومية. وعلى الرغم من أن معظم الأعمال الفنية كانت تُشير، ولو ضمناً على نحوٍ مباشر أو غير مباشر، إلى معانٍ، ورموز دينية مُقدسة، يكاد يكون الفصل والتمييز من الأمور الصعبة، ولاسيّما خلال الألف الثالث ق.م، بسبب هيمنة وتأصل الفكر الديني في ثقافة وفكر المجتمع آنذاك، لكن يُمكن تتبُع السياق الاجتماعي للموسيقا في عدة أعمال فنية حملت مشاهد لمواضيع اجتماعية حياتية، خالية نوعاً ما من أي مؤثرات دينية، أو رموز سياسية، وأهمها:

---

(١) Collon, D., 2013, The social stuatus of Musicians based on their Depictions in Mesopotamian Art, *op.cit*, p.18.

١ - الموسيقا في التفاصيل اليومية:

أشارت بعض الشواهد والأدلة إلى العزف على الآلات الموسيقية أثناء ممارسة الأعمال والنشاطات الحياتية اليومية، وأهمها مشهد طبعة الختم الأسطواني التي عُثر عليها في شوجاميش، وتؤرّخ لنحو **(٣١٠٠ ق.م)** **(شكل ١٨)** ففيه صوّرت فرقة موسيقية تضم مغنياً وعازفين موسيقيين على آلات الجنك المقوس والمصفقات وطبل النقارية، وتؤدي هذه المجموعة عرضها أمام امرأة تجلس مقابلة لهم، قُدِّر أنها صاحبة شأن، تستمع إلى أداء الموسيقيين، ربما لتعيينهم في عملٍ ما، أو في مكان هي صاحبتهُ، أو ربما كانت مفوضة من قِبل صاحبهِ لاختيار فرقة موسيقية، أي كان ذلك بمثابة اختبار لاختيار فرقة موسيقية لا بد أن يملك أفرادها درجة محددة من المهارة والحرفية.[١] ويوحي ذلك بأنها شخص ذو خبرة ومعرفة واسعة بالموسيقا، وقادرة على أداء المهمة وأخذ القرار بالخيار المُناسب، ويمكن أن نفترض أيضاً أن تكون هذه المرأة صاحبة شأن في معبد أو في قصر، وهذا العرض الموسيقي قد أقيم من أجل تسليتها وإمتاعها فقط.

المثال الآخر على دلائل الموسيقا الاجتماعية هو نشاط متعلق بإعداد طعام أو تخزينه، وُثِّق على كسرة مسلة حجرية عُثر عليها قرب من أور **(تل المقير)** تؤرخ لنحو **(٣٢٠٠- ٢٩٠٠ ق.م)**[٢] **(شكل ٧)** تُصوِّر فرقة

---

(١) Collon, D., 2013, *op.cit*, p.47.

(٢) Kutzer, E. R., 2017, **On musical instruments and their performances in Mesopotamia of the 3rd millinum B.C from an archaeological, icongraphical and philological perspective**, *op.cit*, p.158.

موسيقية تضم مغنياً وعازف مصفقات وقارعاً على طبل كبير مدور، ترافق مجموعة أشخاص يظهرون في الحقل التالي جالسين على الأرض القرفصاء، يقومون في الظاهر بتصنيع وتحضير أطعمة، أو تخزينها، إذ صُوِّروا أيضاً فوق ثلاثة من صفوف الأواني المخروطية الشكل.[١]

٢ - الموسيقا في المنافسات الرياضية:

تعتبر المنافسات والألعاب الرياضية من أهم الفعاليات الاجتماعية التي كان لها شُهرة كبيرة في بلاد الرافدين فقد كانت جزءاً مهمّاً من نشاط الرافديين في أعيادهم واحتفالياتهم، وكانت إحدى طرق الترفيه والتسلية للناس لما تضمنته من أجواء احتفالية شاركت فيها العروض الموسيقية، فصور عدد من الشواهد الفنية مشاهد لألعاب رياضية أو لنشاطات رافقتها الألعاب الرياضية، وكانت الموسيقا جزءاً من كِلا الحدثين. ولأهمية هذا النشاط في حياة الرافديين وثقافتهم، وُثِّق على عدد من الدلائل الأثرية، مثل لوح نذري عُثِرَ عليه في معين سين في خفاجة يؤرخ لنحو **(٢٧٠٠-٢٥٥٠ ق.م)** **(شكل ٤)**، يُصوِّر حقلاه العلوي والمتوسط حفلة شراب وأشخاصاً ينقلون الطعام والشراب، ويظهر في حقله الأدنى عرض موسيقي يضم عازفاً على آلة الجنك الوترية برفقة شخص آخر مستمعٍ للموسيقا أو مغنٍ، وفي الطرف الآخر صُوِّر مشهد ملاكمة بين لاعبين برفقتهما حكم رياضي. ويُمثل هذا اللوح النذري الشاهد الفني الوحيد لآلة موسيقية وترية استخدمت خلال حدث رياضي «ملاكمة»،[٢] لأنّ أكثر الآلات الموسيقية

---

(١) *op.cit*, p.66.

(٢) Mirleman, S., 2014, The Ala instrument: Its identification and role, *op.cit*, p.160.

شيوعاً في مثل هذه الفعاليات الرياضية هي الطبول ذات الصوت الإيقاعي الضخم. والشاهد الأكثر شهرةً هو تصوير الطبل في «مسلة بدرة» المؤرخة لنحو(٢٥٥٠ ق.م)[1] (شكل ٨)، فالموضوع الأساسي في مسلة بدرة هو «المصارعة» التي تحتل مشهدين من مشاهدها، ويظهر العرض الموسيقي في الصف العلوي من الوجه الرئيسي فيضم قارعاً على طبل كبير مدور، ويرقص على إطاره العلوي شخص صغير الحجم، وثمة موسيقي آخر يقرع المصفقات. ومن شواهد المُنافسات الرياضية في العصر البابلي القديم لوح طيني عُثِر عليه في لارسا (سنكرة)، يُصور مشهداً لرجلين يتلاكمان (شكل٣٠) يرافقهما عرض موسيقي مؤلف من موسيقية تقرع الصنوج وموسيقي يقرع على طبل النقارية (الكأسي-البرميلي).

٣- الموسيقا في الأعمال الزراعية:

كانت العروض الموسيقية جزءاً من الاحتفالات الطقسية التي تُرافق الزراعة والحصاد، والتي كانت تُقام بانتظام خلال المواسم والفصول الزراعية. وقد نُظّمت تلك الاحتفالات الطقسية لمُناشدة الآلهة أن تجعل المواسم مُزدهرة ومُباركة في فصل الزراعة من خلال الأمطار، ومن خلال حمايتها من الأخطار المُحتملة التي تُلحق الضرر بها مثل الكوارث الطبيعية، وفي فصل الحصاد لشكر الآلهة على الإنتاج والمواسم الزراعية الوفيرة الناجحة. والغالب على الظن أن هذه الاحتفالات كباقي الاحتفاليات التي تستوجب مرافقة الموسيقا والغناء وغيرها من مظاهر الفرح، لكن قلَ الدليل الأثري الفني على مُرافقة الموسيقا للأعمال الزراعية. والمثال الوحيد

(١) سفر، فؤاد، ١٩٧١، «مسلة بدرة»، مرجع سابق، ص١٥-٢٤.

المعروف لها يتمثل بمشهد طبعة ختم أسطواني من أور **(تل المقير)** تؤرخ لنحو**(٢٤٥٠ ق.م)** **(شكل٢٤)** تُصور مشهد حصاد والدليل عليه ظهور شخص يقدم حزمة حبوب لشخص آخر، إضافة إلى الرجل الذي يقود ثورين. وقد رافق هذا الحدث عرض موسيقي مؤلف من موسيقيين يقرعان على طبل كبير يتوسطهما.[١]

٤ - الموسيقا في الأعمال الرعوية:

كانت نشاطات الرعي من دلائل استخدام الموسيقا في الحياة اليومية للرافديين بعيداً عن المعابد والقصور، فقد صور عدد من الألواح الطينية المؤرخة للعصر البابلي القديم الرعاة الذين يعزفون على الآلات الموسيقية، أثناء مزاولة عملهم في مشهد مماثل لما يَحدث في أوقاتنا الحاضرة، ومنها لوح طيني من نيبور **(شكل ٣١)** يحمل مشهداً لرجل يعزف على آلة العود الوترية، يقف أمامهُ كلب، وخلفه خنزير.[٢]

*** الخلاصة:**

كانت الموسيقا خلال عصري البرونز القديم والوسيط تفصيلاً أساسياً مهمّاً من تفاصيل الحياة اليومية للرافديين الذين استطاعوا أن يخطّوا لهم خطين أساسين، اعتمد الأول على الجانب الديني، أمّا الثاني فسخروه في الجانب الدنيوي. أولاً: في الدين وفي حياة الآلهة، أشارت المشاهد التي حملتها الأدلة الأثرية الفنية إلى أهمية الموسيقا بالنسبة للآلهة والملوك المؤلهين،

---

(١) Amiet, P., 1990, **La glyptique Mésopotamienne archaïque**, *op.cit*, p.208.

(٢) Dumbrill, R., 2005, **The archaeomusicology of the Ancient Near East**, *op.cit*, p.326.

فقد نُظِّمت في حضرتهم العروض الموسيقية الفردية (شكل١٧)، والجماعية (شكل ٢١). ثانياً على الصعيد الديني أيضاً كانت الموسيقا عنصراً مهمّاً في العديد من الطقوس والشعائر التابعة للمعابد، فاستُخدمت في المواكب الاحتفالية التي تُقام عند انتقال الآلهة إلى معابدها الجديدة (شكل ١٣)، وظهرت عروضها خلال أعمال بناء المعابد المكرسة للآلهة والتي يقوم الملوك التي يُشارك الملوك في أعمال بنائها بأنفسهم (شكل ٩). ثالثاً: في حفلات الشراب، كان للموسيقا فيها دورٌ مميَّزٌ، وقد صُنِّفت عروضها إلى عروض موسيقية نسائية (شكل ٢٣) وأخرى حيوانية (شكل ٢٢). رابعاً: في احتفالات النصر. كانت الموسيقا عنصراً مشاركاً في الاحتفالات التي تُقام على إثر انتصار عسكري ما، يُستدل له من خلال مناظر العربات والغنائم والاحتفالات التي روفقت بالموسيقا (شكل ١٦). خامساً: على المستوى الاجتماعي، أشارت الأدلة إلى أن الموسيقا كانت جزءاً من الحياة اليومية لأفراد المجتمع عامةً، وأهم مجالات استخدامها في هذا السياق كان نشاطات تحضير الأغذية وتخزينها (شكل ٧)، والحفلات الخاصة (شكل ١٨)، والمنافسات الرياضية (شكل ٨) والزراعة (شكل ٢٤)، والرعي (شكل٣١).

الفصل الثالث

مجالات استخدام الموسيقا من خلال النصوص الكتابية القديمة المؤرخة لعصري البرونز القديم والوسيط

تُعتبر النصوص الكتابية القديمة بأنواعها المتعددة مصدراً غنياً ساعد في الكشف عن الكثير من الشواهد والمعلومات التي تُظهر تأثير الموسيقا في الفكر الرافدي وانعكاساتها على حياة البشر. وإلى جانب ذلك يمكن لتلك النصوص أن تُلقي الضوء على تفاصيل هامة غير متوافرة في المصادر الأثرية الأخرى، فتُساعد في وضع مفاهيم واضحة عن جوانب استخدامات الموسيقا، إضافةً إلى إظهار أهميتها للآلهة والملوك، ومكانة الموسيقيين وحياتهم وتنظيمهم في المجتمع وفي البلاطات الملكية. وسنطرح فيما يأتي أهم تلك المجالات والأحداث التي أُشير فيها إلى تنظيم العروض الموسيقية.

أولاً: الموسيقا عند بناء المعابد:

كان إنشاء المعابد وتشييدها من أكثر الواجبات المقدسة التي يؤديها الملوك، إلّا أن بناء المعابد لم يكن قراراً اعتباطياً يتخذه الملك كيفما شاء، بل كان يتبع أحداثاً محددة كما في حلم للملك يُفسرهُ الكاهن على أنه أمر من

الإله لبناء معبد.[1]وكان بناء معبد جديد من المهام التي تستلزم طقوساً وشعائر معينة، وذلك من أجل التحقق من أنَّ رغبة إله المعبد قد حُققت على الوجه الأكمل. وقد ورد عدد من الأدلة على شكل نصوص كتابية تدل على القيام بأعمال بناء معابد جديدة مُكرَّسة للآلهة كانت مصحوبة بالعروض الموسيقية في عدة مدن رافدية.

١ - معبد الخمسين (أنينو - A-ninnu):

هو من أهم أمثلة المعابد التي شُيّدت انطلاقاً من حلم راود أحد الملوك، وفُسِّر بأنه إشارة إلهية لبناء معبد جديد وهو حلم روى تفاصيله **(**جوديا**)** ملك سلالة لاجاش الثانية **(**٢١٢٠ ق.م**)**،[2]ودُوِّنت تفاصيله على شكل قصيدة، أو ترنيمة طويلة نُقشت على إحدى أسطوانتي **(**جوديا**)** الطينيتين" المكتشفتين في لاجاش. يُشير النص إلى أن الإله **(**إنليل**)** قد أوحى إلى الملك **(**جوديا**)** ببناء معبد جديد، وهو معبد الخمسين **(**E-ninnu**)** في جرسو **(**تلّو**)**، وكان من نقلَ الإرادة الإلهية العليا إلى ممثلها على الأرض، هو إله المدينة المحلي **(**ننجرسو**)** عن طريق الحلم،[3] إلّا أن **(**جوديا**)** لم يفهم ما أمرهُ بهِ الإله **(**ننكرسو**)**، فقصد مدينة **(**نينا**)**[4]حيث موطن الإلهة **(**نانشه**)**

---

(١) أوبنهايم، ليو، ١٩٨١، **بلاد ما بين النهرين**، تر: سعدي فيضي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص١٣٣.

(٢) علي، فاضل عبد الواحد،١٩٨٩، **من سومر إلى التوراة**، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص٨١.

(٣) الطغان، عبد الرضا، ١٩٨١، **الفكر السياسي في العراق القديم**، دار الخلود للنشر والتوزيع، بيروت، ص٣٩١.

(٤) مدينة نينا، يُمثلها الآن التلول، التي تُسمى «سرغل» في منطقة تلّو.

لتُفسر له الحلم.[١] تألف نص الحلم من أربعة وعشرين عموداً، ألفها أحد شعراء معبد الخمسين تكريماً لذكرى إشادة الملك لهذا المعبد،[٢] ونُقش ذلك النص مع سرد لتسلسل أحداث بناء المعبد، منذ شراء المواد الخام من أجل البناء، في الأسطوانة «A»، وما بعد ذلك القيام بالطقوس والشعائر الاحتفالية بانتهاء أعمال البناء وافتتاح المعبد الجديد، وإعادة تأكيد وتثبيت ملكية (جوديا) نُقشت على الأسطوانة الطينية الثانية «B».[٣]

وأشار أحدى مقاطع الترتيلة المدونة على الأسطوانة الطينية «A»، التي تُشير إلى الطقوس الاحتفالية التي أقامها الملك (جوديا) خلال أعمال تحضير قوالب الطوب من أجل بناء المعبد[٤]= إلى وجود عرض موسيقي يتألف من عدة موسيقيين ومُغنيّن كانوا يعزفون ويغنون،[٥] فقد ذُكرت الآلات: أدب Adab - آلا Ala - شيم šem، كما ذُكرت آلة بالاغ (balag) التي وُصف شكلها في هذا النص ب «الثور الهائج»، ورُجّح أن تكون بالاغ (balag) هنا

---

(١) النعيمي، راجحة خضر عباس، ٢٠١١، **الأعياد في حضارة وادي الرافدين**، صفحات للدراسة والنشر، سورية، دمشق، ص٥٦.

(٢) معوشي، سامية، ٢٠٠٩-٢٠١٠، **مؤسسة المعبد ودورها في حضارة وادي الرافدين**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الجزائر، كلية العلوم الإنسانية والإجتماعية، قسم التاريخ، ص١٢٧.

(٣) Rubio, G., 2009, Sumerian literature**, , in C.S. Ehrlich (ed). From an antique land. An introduction to Ancient Near Eastern literature .Lanham (MD),Boulder (CO), New York(NY) Toronto(ON) and Plymouth :Rowman & littleflied publishers,** p.52.

(٤) Mirelman, S., 2014, The Ala instrument, *op.cit*, p.159.

(٥) Suter, S., 2000, **Gudea's temple building**, *op.cit*, p.157.

إشارة إلى آلة القيثارة التي لها شكل الثور. وذُكرت بالاغ (balag) في أحد مقاطع الأسطوانة «B»، فقد عيّن الملك (جوديا) آلة بالاغ (balag) للإله (ننجرسو)، ووضعها في فناء معبد (أنينو)، إضافة إلى آلات: tigi-algar-miritum، لكن كانت بالاغ (balag) هي الآلة المُفضلة لدى الإله (ننجرسو) إذ يُذكر أنه خُصّصَ لهُ عازفان على القيثارة، أحدهما من أجل التراتيل، والآخر من أجل المراثي.[1] ويُشير النص المنقوش على الأسطوانة الطينية «B» أنه بعد الانتهاء من أعمال البناء، كان الإعداد لمراسم الاحتفال بدخول الآلهة بيتهم الجديد، تلا ذلك سبعة أيام من الاحتفال. ووصف أحد الاحتفالات التي كانت على شكل موكب يتقدمه عازف موسيقي على آلة البالاغ (balag)، وسُميَ عازف هذه الآلة «أوشو مجال - كالاما - Ušu mgal kalama»، وكان يُشاركه موسيقي آخر على طبل آلا (Ala) الضخم، وموسيقي ثالث على آلة شيم (šem)، وقد جعلوا فناء المعبد الجديد ممتلئاً بالفرح والبهجة. وعلى الرغم من أن آلة البالاغ (balag) عادةً ما تكون من آلات موسيقيي الندب كالا (kala)، كان أيضاً يستخدمها أحياناً - على الأقل خلال فترة حكم الملك جوديا - موسيقيو النار (nar)، ويُعزف عليها في المناسبات السعيدة كافتتاح المعابد.[2] وكان ثمة وصف للحرية والاطمئنان اللذين تمتع بهما سكان مدينة لاجاش، بعد إتمام بناء هذا المعبد، فقد أُبعِدَ موسيقيو الكالا (kala)

---

(١) معوشي، سامية، ٢٠٠٩-٢٠١٠، مرجع سابق، ص٧٢.

(٢) Gabbay, U., 2014, The Balaĝ instrument and its role in the cult of the Ancient Mesopotamia, in j.G.Westenholz, Y .Maurey , and E.Seroussi (eds), **Music in antiquity. the Near East and the Mediterranean**, Berlin and Boston (MA) : de Gruyter oldenbourg, p.140.

المُختصون بالندب والحزن والنواح من المشاركة، لصالح اشتراك عازفي النار(Nar) على آلات: بالاغ balag- - شيم šem - آلا Ala.

في ذلك اليوم الذي لم يُستخدم المعول في المقبرة

لم تُدفَن أي جثة

وكاهن الكالا لم يَعزف على قيثارته

لم يعزف أي أغنية حزينة

والنائحة لم تردد التعازي[١]

إذنْ يُمكن تصنيف الآلات الموسيقية التي استُخدِمت في أعمال بناء معبد أنينو في جرسو (تلّو) منذ البداية حتى النهاية، إلى مجموعتين: الآلات الوترية، وهي:Alĝar-balaĝ-miritum-tigi، والآلات الإيقاعية، وهي: adab- Ala-šem.[٢]

٢ - معبد كيش:

تُعتبر ترنيمة معبد كيش من أقدم النصوص الأدبية المعروفة، كُتبت باللغة السومرية وأرَّخت لحدود ٢٦٠٠ ق.م وقد اكتشفتها بعثة متحف الآثار

---

(١) رشيد، فوزي ، ١٩٧٣، «الغناء العراقي القديم»، **آفاق عربية**، ع ٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص٨٤.

(٢) Krispijn, T. J., 2010, Musical ensembles in Ancient Mesopotamia, in R. Dumbrill and I. Finkel (eds), **ICONEA** 2008. Proceedings of the international conference of Near Eastern archaeomusicology held at the British museum December 4,5 and 6 2008. London: Lulu on behalf of ICONEA publications, p.126.

في جامعة بنسلفانيا ضمن الحفريات الخاصة بها في مكتبة المعبد في نيبور **(نفر)**. ويتحدث النص عن بناء معبد جديد في مدينة كِيش kesh، وأهميته في حياة أهل كيش وسومر من جهة، وفي حياة بطلها **(آجا)** من جهة أخرى.[1]

كانت الإلهة الرئيسية لمدينة كيش هي الإلهة السومرية **(ننخرساج)**، وهي زوجة الإله **(إنكي)**، ولكنها أصبحت أيضاً مدينة الإلهة **(ننتود)** التي هي أشبه بِـ**(ننليل)** زوجة الإله **(إنليل)**، في هذه المدينة كيش لا في نيبور. يتألف نص الترنيمة الاحتفالي من ١٣٤ سطراً أو بيتاً، مقسمة إلى تسعة أجزاء، وكل جزء من أجزائها قد سُمي «معبداً»، وصدرت بدايةً بأوامر بناء المعبد الجديد في مدينة كيش من الإله **(آن)** إله السماء، إلى الإله**(إنليل)** الذي يأمر إلهتين: الأولى زوجته لتأخذ شكل **(ننتود)**، ويكون المعبد باسمها، والثانية هي الإلهة **(نيسابا)** التي هي بمنزلة ابنته، فتشير المقدمة إلى أمر **(انليل)** لِـ**(نيسابا)** إلهة الكتابة والأسرار كي تخطط للمعبد، ثم تأتي بقية الأجزاء على ذكر تفاصيل مخطط المعبد وتصميمه. أمّا الاحتفالات والشعائر التي أقيمت بمناسبة انتهاء أعمال بناء المعبد وانتقال الإلهة للإقامة فيه فذُكِرت في الجزء السابع، إذ أقيمت التضحيات ونظَّم عرضاً موسيقياً كهنة متخصّصون، وذُكر ذلك في الأبيات **(١١٦-١٢٧)**:

قرن الثور الذي يصرخ

طبول الجلد التي صُنعت لتهدُر

---

(١) كِيش: وهي مدينة رافدية قديمة، يُعتقد أن مكانها الحالي هو تل «أبو الصلابيخ» في محافظة القادسية، وهي مدينة سومرية تختلف عن كيش Kish التي تقع في محافظة بابل **(١٢** كم شرق بابل عند تل الأحيمر**)**.

وطبل (تيغي) الذي يحلو له

إيقاع (تيغي) الذي يُضبط

معبد مدينة كيش النبيل الجيد

ننخرساج، السيدة، أخذت مكانها في...[1]

ووردت أسماء العديد من الآلات الموسيقية المُشاركة، وهي البوق الذي صُنع من قرن الثور الوحشي الذي وُصف صوته بالصراخ في إشارة إلى مدى قوة الصوت الصادر عنه، والطبول المصنوعة من الجلد، وآلة آلا (Ala) التي تُشير إلى الطبل الضخم، وآلة تيغي (tigi)، التي أشارت هنا مرة إلى الطبل ذي الصوت الإيقاعي، ومرة أخرى إلى نشيد ترافقه القيثارة. وكذلك ذُكرت الأناشيد والترانيم التي أُنشدت في هذه المناسبة، «الأرشيما»، وهي نشيد أو أغنية تُرافق القرع على الطبل، و(أدب -Adab)، وهي ترنيمة تترافق مع العزف على الآلات الموسيقية الوترية.

ثانياً: الموسيقا في رثاء المعابد المدمرة وإعادة بنائها:

إن أعمال صيانة المعبد، وإعادة بنائه، أو ترميمه، نتيجة عدة أسباب ألحقَت أضراراً بالبناء كالظواهر الطبيعية أو بواسطة الحرق المتعمد، واجتياح الغزاة للمدن، وما يُرافقه من عمليات تدميرية للمعابد وغيرها من معالم المدينة، كل هذه الأمور تجعل الآلهة، والإلهات الساكنين في هذه المعابد يهربون. وعندما تترك الآلهة أماكنها وبيوتها التي تحطمت يكون عالم الإنسان

(١) الماجدي، خزعل، ٢٠١٧ ،**الأدب السومري**، ط١، مكتبة بيسان، بيروت، ص٨٢.

قد تداعى. كل هذه الأسباب دفعت على سبيل المثال الإلهة (ننجال)[1] إلى نصب قيثارتها على خرائب أرض معبدها، وبدأت بإعادة استذكار الأيام الماضية، وهي تلتمس نتائج القرار المحتوم للآلهة، وفشلها في وقف تنفيذ هذا القرار، والمصير قد جاء من قِبل الإله (إنليل) على شكل عاصفة مدمرة كانت من نتائجها تدمير ١٢ معبداً في أور (المقير).[2] وعند إعادة بناء معبد مدمر، كان يتلو المراثي الطقسية من نوعي بالاغ وإيرشيما كهنة الكالا(kala) النادبون، ولا سيما في اللحظات التي كان فيها هدم الجدران القديمة واستظهار الأسس، حتى وضع اللبنة الأولى في أساس المعبد الجديد، ورفع البناء المقدس، حين تُنصب نُصُب للقرابين، وتُوقد المشاعل وتُسكب القرابين، ثم تُتلى مرثية «في اليوم الذي خلق»، ومقطوعة من مرثية إيرشيما بمصاحبة القرع على طبول الخلخالاتو (النقارية).[3]

ثالثاً: الموسيقا الدينية في رثاء المدن المدمرة:

إنَّ دمار المدن بما تتضمنه من تخريب ودمار للبشر والحجر، كان من المناسبات الحزينة التي تفجع الآلهة على مدنها، فظهرت لذلك العديد من النصوص التي ترثي بعض المدن الرافدية التي دُمّرت نتيجة الحروب والمعارك، أو نتيجة الظروف الطبيعية، التي أُرجِعت حسب المعتقدات

---

(١) ننجال: إلهة سومرية يعني اسمها السيدة العظيمة، وهي زوجة الإله (نانا) إله القمر، عُبدت مع زوجها في أور، خاصة في عصر سلالة أور الثالثة.

(٢) الأسود، حكمت بشير، ٢٠٠٨ ، **أدب الرثاء في بلاد الرافدين**، ط١، دار الزمان للطباعة والنشر، سوريا، دمشق، ص١٥٦.

(٣) المرجع السابق، ص١٥٧.

الدينية إلى غضب إلهي يحل بالمدينة يسبب لها هذا الدمار. وفي مثل هذه الأحداث الكارثية الحزينة كان موسيقيو الكالا (kala) أول وأهم المشاركين يقومون بالغناء وعزف الألحان الحزينة التي تثير وتؤجج المشاعر الإنسانية.

١ - مرثية مدينة إيسين (إيشان بحريات):

وردت إحدى المراثي الحزينة على خراب مدينة (إيسين) ومعابدها الرئيسية المنسوبة للآلهة (نن- سينا)،[١] وكان فيها استذكار الأيام السعيدة في البيت المُدمر، حيث كانت تُقام المهرجانات وتُعزَف الموسيقا، وكان الأزواج والأولاد يعيشون بسعادة. وتنتهي هذه المرثية بالتماس من الإله (إنليل) الذي أمر بالدمار، تتمنّى فيه أن تعود الحياة إلى طبيعتها. وكانت الإشارة في مضمون هذا النص إلى مجموعة من الآلات الموسيقية التي استُذكرت بحُزن حينما كانت تُستخدم ويُعزف عليها في معابد المدينة خلال المناسبات المقدسة، وهي القيثارة والدف والصلاصل والمزمار:

هذا بيتي، حيث لم يؤكل الطعام الجيد (أي شيء)

القيثارات المقدسة لا تعزف

إلى حيث تنوح الرقوق المقدسة (لم تعد) تنوح

الصلاصل المقدسة لم تخشخش بعذابة

مزاميري القصبية لم تُصدر أنغاماً موسيقية عالية

---

(١) نن- سينا : آلهة مقدسة في مدينة لوكلاب (جزء من مدينة الوركاء) ووصفت بأنها والدة الملك السومري الشهير جلجامش، وفيما بعد والدة الملك شولجي ثاني ملوك سلالة أور الثالثة، وأصبحت فيما بعد الألهة الرئيسية لمدينة إيسين.

أبي إنليل، دعني أذهب إلى بيتي، دعني أستلقي على سريري[1]

٢ - مرثية مدينة نيبور (نفر):

يعود زمن تدوين المرثية وتداولها إلى عهد الملك **(اشمي - دكان)** ملك سلالة إيسين **(١٩٥٣ - ١٩٣٥ ق.م)**، وقد نُظِمت من ٣٢٣ بيتاً شعرياً**.** تبدأ المرثية بالإشارة إلى الظلم الذي حلَّ بالمدينة، وقدرها القاسي، فقد هجرت الآلهة المعابد، وصُوِّرَ الملك **(اشمي - داكان)** وهو يبكي على هذا القدر، وعلى ما أصاب مدينة نيبور **(نفر)**. ثم ينتقل الشاعر ليصف التوسل والتشفع الموجه للإله **(إنليل)** لكي ينتقم لمدينة نيبور **(نفر)**، لكن تنتهي المرثية بمقطع ينم على الفرح بعد أن وَعَدَ الإله **(إنليل)** بإنهاء حالة الحزن، في الوقت نفسه أمر الملك **(اشمي - دكان)** بإعادة بناء المدينة**.**[2] ويتبيَّن في المقطع المتكون من ٥٢ بيتاً الدمار والحزن من أوجه متعددة، ومنها وصف عزف موسيقيي الكالا **(kala)** الموسيقا الحزينة النادبة على تخريب المدينة، وكانت الإشارة إلى آلتي šem, Ala**:**

٣٦: إلى أي يوم سوف يتجاهلها **(إنليل)**؟ بالدموع، بالنحيب والكآبة واليأس

٣٨: أولئك الذين دقوا طبل شيم šem وطبل آلا Ala

٣٩: لماذا ينحبون طوال الوقت برثاء حزين؟[3]

---

(١) الأسود، حكمت بشير، ٢٠٠٨، مرجع سابق، ص١٦٠.

(٢) كريمر، صموئيل نوح، ١٩٧٣، **السومريون**، ط١، تر**:** فيصل الوائلي، مكتبة الحضارات، بيروت، ص٢٩٥.

(٣) Tinney, S., 1996, **The Nippur lament**, Philadelphia, p.96-99.

٣- مرثية مدينة أوروك (الوركاء):

نُظمت هذه المرثية بعهد ملك إيسين **(اشمي - دكان)** وبأمر منهُ، وكانت مُوجهة للإلهة **(إنانا)** والآلهة **(الأنونا)**[١]في تضرع لإحلال السلام والازدهار في سومر. وقد مثلت فيها الإلهة **(إنانا)** دور الأم التي تنوح لتعاسة مدينتها وشعبها من خلال صلاة الأم الباكية. نُظم النص في اثني عشر مقطعاً، والمقطع الأخير منها عبارة عن ترتيلة سومرية، تُردد في مشهد وليمة حجرة«gipar»[٢] الخاصة بالإلهة **(إنانا)** في معبدها بالوركاء. وفي هذا المقطع يُقدم الملك **(اشمي-دكان)** نفسهُ إلى الإلهة **(إنانا)** بعدة مظاهر: حبيب - مضيف - كاهن متضرع، فتوسلاته هنا تنفذ وسيطاً إلى الآلهة العظيمة من أجله، ومن أجل مدينة أوروك **(الوركاء)**، وكانت الإشارة إلى الملك كموسيقي يَعزِف على الآلات الموسيقية المتمثلة ب **(tigi- - Ala- ub zamzam)** لخلق جو من التضرع والعبادة:

١٥: ابن إنليل دعهُ ينحني إجلالاً لكِ

١٦: دعهُ يصدح بالغناء بصوتهِ الشجي على طبول ub و Ala لأجلكِ

١٩: دعهُ يعزف tigi الذي كان صوته عذباً و ال zamzam لكِ

١٩: دعه يعبر عن صلاتكم، والتضرعات أمامكِ[٣]

---

(١) الأنونا: اسم يُطلق على جميع الآلهة، وفي الفترات المتأخرة أصبح الاسم يدل على آلهة السماء فقط.

(٢) مصطلح سومري يُطلق على الجزء المخصص للكاهنات في المعبد.

(٣) الأسود، حكمت بشير، ٢٠٠٨، مرجع سابق، ص٨٤.

رابعاً: الموسيقا في الأسطورة والطقوس الشعائرية:

تُعد الأسطورة من أهم أشكال الإنتاج الأدبية الدينية الرافدية التي دوِنها على الرقم الطينية مدارس كهنوتية مختصة بلغة أدبية راقية.[1]ولم تكن الأساطير مجرد خيالٍ، وإنما كانت وليدة معتقدات القوم وأفكارهم، وكان لها دور فعَّال في تعزيز مكانة بعض الآلهة وأولويتها بين الآلهة الأخرى، بسبب سلطتها العظيمة على عقول الناس ونفوسهم،[2]وقد تمحورت حول الإله أو الإلهة أو أنصاف الآلهة، ويكون دور الإنسان فيها -إذا ظهر- مُكملاً وثانوياً.[3]وكانت الأسطورة أهم أشكال الإبداع الفكري الذي دمج الموسيقا في نسيجه، وقد فسّرت الأساطير جانباً هاماً من الحياة الموسيقية الرافدية وأغنت البحث فيها، وكان للموسيقا مجموعة انعكاسات هامة أخرى في مجموعة من الطقوس الشعائرية الهامة، مثل الطقوس الجنائزية التي كان لها ارتباط كبير بالفكر الأسطوري والمعتقدات الرافدية، وطقوس شعائرية أخرى ذات أبعاد سياسية- دينية تصب في مصلحة كِلا العنصرين الأساسيين في المجتمع الرافدي: المعبد، والقصر، مثل طقوس الزواج المقدس، وأعياد رأس السنة.

---

(١) باقر، طه، ١٩٤٦، «ديانة البابليين و الآشوريين»، **سومر**، مج٢، ج١، دائرة الآثار والتراث، بغداد، ص٢٣٥.

(٢) معرشي،سامية،٢٠٠٩-٢٠١٠، **مؤسسة المعبد ودورها في حضارة وادي الرافدي**، مرجع سابق، ص٥١.

(٣) الماجدي، خزعل، ٢٠١٧، **الأدب السومري**، مرجع سابق، ص٩١.

١ - نصوص الأساطير:

ضمت مجموعة مهمة من نصوص الأساطير الرافدية في تركيبها، معلومات تُفيد في أهمية الموسيقا والآلات الموسيقية في حياة الإله الذي تدور الأسطورة حوله، إضافة إلى أنها كانت عنصراً مهمة في تركيبة الأسطورة نفسها. وأهم نماذج هذه الأساطير:

- أسطورة إنكي وإنانا

روت إحدى أساطير الإلهة (إنانا) ملكة السماء والإلهة الحامية لمدينة أوروك (الوركاء) تفاصيل نقل النواميس الإلهية أو القواعد الإلهية، التي تعرف بالمصطلح السومري (me- مه)، من مدينة أريدو (أبو شهرين) إلى مدينة أوروك (الوركاء). فأوضحت وفسرت هذه الأسطورة كيف أصبحت أوروك (الوركاء) المركز الروحي والحضاري الأول في سومر بفضل الإلهة (إنانا)، فقد أرادت الإلهة (إنانا) الحصول على تلك النواميس الإلهية أو ألواح القدر (me) التي كانت بحوزة الإله (إنكي) في أريدو (أبو شهرين) كي تزيد خيرات مدينتها، ومِنْ ثَمَّ يسمو اسمها بين الآلهة، فاعتزمت الرحيل بواسطة قاربها المقدس إلى مدينة أريدو (أبو شهرين) حيث يسكن الإله (إنكي) الذي كانت بحوزتهِ جميع النواميس الإلهية (me) التي كانت أساس العمران والحضارة ومقوماتها، فعناصرها تحكُم نظام الكون منذ البداية، وتسيطر على شؤون الإنسان وحضارته.[1] وعندما ألَّف أحد الشعراء السومريون القدماء إحدى أساطيره، رأى أن يذكر ثبتاً بجميع أنواع ومكونات تلك النواميس أو

---

(١) مجموعة من كبار الباحثين، بإشراف ط.ب.مفرج، ٢٠٠٤، الأساطير السومرية، **موسوعة عالم الأديان**، ج٢، مرجع سابق، ص٧١.

القواعد الحضارية، كما عرفها، وقسمها إلى مئة عنصر ونيِّف من المقومات الحضارية. وهذه العناصر أو المقومات ناتجة من عدد متنوع من الأنظمة والمؤسسات الاجتماعية، ووظائف الكهنة المختلفة، ومجموعة من الشعائر والطقوس الدينية، والاتجاهات العقلية والعاطفية، وكانت الموسيقا والآلات الموسيقية من هذه العناصر، فذُكِرت في بعضها (٦٥) الآلة الموسيقية ليليس lilis، (٦٦) أب ub، (٦٧) الآلة الموسيقية ميزي meze، (٦٨) الآلة الموسيقية آلا Ala. ثم تأتي الأسطورة على ذكر دخول (إنانا) إلى أريدو (أبو شهرين) وترحيب (إنكي) بها في معبد (آبزو) حيث أقام حفلة ترحيب تتضمن صلوات وذبائح حيوانية وعروضاً موسيقية بواسطة آلات tigi- šem -ala، ثم قدم لها تلك النواميس الإلهية me، وهو بتأثير الخمر وبعدئذ عادت (إنانا) مُسرعةً بقاربها المقدس. وعندما أفاق (إنكي) أرسل رسوله (إيسمود) ليُخبر (إنانا) أن الإله قد غيَّر رأيهُ وعلى الرغم من الهجمات المتكررة التي شنتها عليها الوحوش، استطاعت الوصول بسلام إلى مدينتها أوروك (الوركاء)، وبدأت تُفرغ شحنة النواميس الإلهية واحداً تلو الآخر وسط حفلات الفرح والابتهاج بين سكان المدينة.[1]

- ملحمة جلجامش وأنكيدو والعالم السفلي:

تعتبر ملحمة جلجامش وأنكيدو والعالم السفلي، التي تُعرف أيضاً باسم «جلجامش وشجرة الحلوب»[2] من أشهر وأهم أجزاء ملحمة

---

(١) كريمر، صموئيل نوح، ١٩٥٧، **من ألواح سومر**، تر: طه باقر، تق: أحمد فخري، بغداد، ص١٨٣ - ١٨٤.

(٢) دالي، ستيفاني، ١٩٩٧، **أساطير من بلاد مابين النهرين**، ط١، تر: نجوى نصر، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت، ص٦٨.

جلجامش التي كُتبت بالأكدية المسمارية. نُظم النص على شكل قصيدة، نُقشت على لوح كتابي أُلحق بالألواح الأحد عشر، التي تخص الملحمة الأسطورية لجلجامش. وفي هذه القصة نصان سومريان أضيف قسم منهما إلى اللوح الثاني عشر من الملحمة الأكادية بعد وقت من نظم الملحمة ليكون جزءاً ضرورياً من اللوح الحادي عشر، لكن لم يثبت حتى الآن أن لهذا النص مصدراً سومرياً. يبدأ النص بوصف لأزمنة بدائية حين كانت شجرة حلوب تنمو على ضفاف نهر الفرات، وقد زرعتها الإلهة (إنانا) في بستان معبدها حيث احتفظت أيضاً بأفعى وطائر آنزو، ثم قطع جلجامش الشجرة ليصنع منها سريراً ومقعداً لإنانا، وباكي وماكي، لكن هذه الأشياء الأخيرة وقعت مصادفة بالعالم السفلي، فبكى جلجامش خسارتها، ويبتدأ اللوح الثاني عشر من الملحمة من منتصفه خطابَ النحيب عليها:[1]

اليوم سقط الباكي في الأرض

كما سقط ماكي في الأرض[2]

فسر الباحثون (باكي - puqqu) على أنهُ طبل «الطبل المقدس السحري (ليليس lilis)، أي طبل النقارية»، وبأن (ماكي - mukkû) ربما تكون مضرب الطبل. وفُسِّرت هذه القصيدة بأنها أسطورة تعليلية توضح أصل هذا الطبل المقدس واستعمالاته الطقوسية. وتجسد هذه الملحمة الأسطورية مجموعة من الأساطير الشعبية السومرية والأكادية القديمة. وبعض هذه الأساطير وردت في مستهل بعض نصوص الأساطير الطقسية، والبعض الآخر ورد

(١) المرجع السابق، ص١٦٦

(٢) المرجع السابق، ص١٤٩.

لإيضاح مختلف العناصر التي تؤلف المعتقدات في بلاد الرافدين، وكيفية ممارسة طقوسها.[1]

- أسطورة زوّ:

تمثل هذه الأسطورة جانباً من جوانب الموت والحياة، وهذا الموضوع يتكرر كثيراً في الأساطير الأكادية التي تصور في مشاهد الأختام الأسطوانية **(** زَوّ**)** على هيئة إنسان طير، من المرجح اعتباره من صغار آلهة العالم السفلي. وأشير في مضمون نص أسطورة زو إلى ذبح ثور أسود، وقبل ذبحه يهمس الكاهن في أذنيه بضع كلمات، وحينما يقرأ التعويذة في أذنه اليمنى، تُقدم التضحية للجمهور بأنه الثور العظيم الذي وطأت قدماه العشب السماوي، وحينما تُقرأ في أذنه الأخرى يُقدَّم باعتباره من سلالة «زَوّ» طير الصاعقة في الأسطورة الرافدية. كان جلد هذا الثور مادة لصنع غشاء «رق» الطبل المقدس ليليس **(**النقارية**)** المقدس،[2] أمّا طريقة تحضيره، فيُنقَع هذا الجلد أولاً في جريش القمح النظيف مع الماء، والبيرة الفاخرة والنبيذ، ثم يوضع في دهن بقرة، ويوضع عليه عطور مُختارة من أربعة ألتار من دقيق **(**bitqu**)** ولتر من دقيق **(**kur.ra**)**، ثمَّ يُصبغ الجلد باللون الأحمر بمسحوق العفص والشب **(**المُستورد من بلاد الحثيين**)**،[3] يُشد الجلد مؤقتاً بواسطة خيط، ثم

---

(١) هوك، صموئيل هنري ، ١٩٦٨، **الأساطير في بلاد ما بين النهرين**، تر: يوسف داؤد عبد القادر، المؤسسة العامة للطباعة والنشر، بغداد، ص٤٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٧.

(٣) الجادر، وليد، ١٩٧٢، «الآلات الموسيقية الجلدية في العراق القديم»، **المورد العراقية**، ع٣-٤، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص١٢١.

توضع أوتاد خشبية، أو مسامير نحاسية في الثقوب المعمولة في إطار الآلة لشد الجلد.[١]

- أسطورة رحلة إنكي من أريدو إلى نيبور:

أكدت أحد نصوص أساطير الإله السومري **(إنكي)** التي تسرد تفاصيل رحلته من أريدو **(أبو شهرين)** إلى نيبور **(نفر)** تقدير الآلهة للموسيقا، إذ تُشير هذه الأسطورة إلى قيام الإله **(إنكي)** برحلة عبر قاربه الذي خفف منه المراسي والوزن الثقيل، بعد تحميله للطعام والشراب والآلات الموسيقية، وتابع الإبحار إلى نيبور **(نفر)** من أجل ضمان القوة لما سماه «بيت البحر» الذي من المحتمل أنه يشير إلى معبد الإله **(إنكي)** في أريدو **(أبو شهرين)**، وكان الغرض من هذه الأشياء التي حرص الإله **(إنكي)** على جلبها معه إلى معبده التحضير لمأدبة واحتفال بزيارة الإله **(إنليل)** لمعبد الإله **(إنكي)** **(أبزو)**.

«الإله إنكي، يُعد مأدبة، ذبائح حيوانات، وضع وثبّتَ آلة آلا Ala» الطبل العملاق المزدوج الرق، و«آلة آب Ub» الطبول أو الدفوف الصغيرة المدورة، «لمجمع الآلهة»، ويقوم الإله **(إنليل)** بالمدح والثناء على هذا المكان الخاص الذي يصلح لأن يكون منزل المسؤول عن الفنون والحرف، في إشارة إلى معبد **(إنكي)** إله الموسيقا وراعي الحِرف والحِرفيين.[٢]

---

(١) البلداوي، شيماء عصام، ٢٠١٧، «الموسيقا والطرب في العراق القديم»، **مركز دراسات الكوفة**، ع ٤٦، جامعة الكوفة، محافظة النجف الأشرف، العراق، ص ١٠٧.

(٢) Al - Fouadi, A. H., 1969, **Enki's journey to Nippur . The journey of the Gods**, Philadelohia (PA). university of Pennsylvania, p.74.

- خرافة العفاريت السبعة:

كانت الأساطير ترتبط بنظام ديني معين، إذا انهار تحولت إلى حكاية دنيوية، وانتقلت إلى الأدب الدنيوي، وأصبحت تنتمي إلى نوع آخر من الأنواع الأدبية الشبيهة بالأسطورة مثل: الحكاية الخرافية. ولعل أبرز وأشهر تلك الحكايات الخرافية الشبيهة بالأسطورة حكاية أو خرافة العفاريت أو «المجموعة السبعة». فقد اشتهرت في معتقدات الرافديين القدامى فئة من العفاريت تُعرف بِ(السبعة)، أو (مجموعة السبعة) وهي ذات أصل إلهي، قوية جداً بحيث لا تقف قوتها عند التدخل في حياة البشر وحسب، بل تتدخل في حياة الآلهة نفسها، وأشهر الحوادث التي سببتها تلك العفاريت أو الآلهة حوادث «خسوف القمر»، إذ يُشير نص مسماري إلى أن سبعة آلهة شريرة «عفاريت» شقت طريقها نحو قبة السماء، وتجمعت غاضبةً حول هلال إله القمر. وفي هذا النص كانت الآلهة نفسها تتعامل مع هذه المُعضلة، لكن دور الناس في هذا الوقت حين حدوث الخسوف هو المُساعدة على طرد العفاريت، من خلال تنصيب طبول ليليس (lilis) المُقدسة (النقارية) في ساحات المعابد والقرع عليها جماعياً. وعُرفت هذه الطقوس عند السومريين بعيد (إش إش)،[1] وقد بقيت ممارسة تقليدية مستمرة حتى بعد أن اكتشف البابليون سبب خسوف القمر، واستطاعوا وضع حسابات أوضحت حقيقة الأمر على نحو علمي.[2]

---

(١) الماجدي، خزعل، ٢٠١٧، **الأدب السومري**، مرجع سابق، ص١٣٠.

(٢) هوك، صموئيل هنري، ١٩٦٨، مرجع سابق، ص٢١٢.

٢ - الشعائر الجنائزية:

وثّق عدد من النصوص الكتابية تفاصيل طقوس الدفن التي كانت تجري للملوك عند موتهم، وسنذكر هنا أهمها وهو نص «موت جلجامش» الذي أشار إلى طقوس وشعائر مماثلة لتلك التي حصلت في مقبرة أور الملكية. حملت ثلاثة ألواح طينية عُثِر عليها في نيبور (نفر)، تؤرخ للنصف الأول من الألف الثاني ق.م، درسها الباحث (كريمر) نصاً مُدوناً باللغة السومرية عُنوِن بِـ «موت جلجامش»، وقد تعرضت هذه الألواح لتلف كبير أدى إلى فقدان وتشويه في مضمونها ونقص في أسطرها، ووُضِعت ترجمة مجزئة لمقطعين من محتويات الألواح الثلاثة. بدأ المقطع الأول بجملة غامضة، يُبَلَّغُ بعدها (جلجامش) بأنه ينبغي ألّا يتعلق بأمل الخلود في الحياة، إذ إن الإله (إنليل) لم يُقرر لهُ ذلك، ثم يشير النص بأسلوب شعري إلى وفاة (جلجامش) وينتهي المقطع بوصف الحزن الذي سببهُ موته. أمّا المقطع الثاني فيشمل على ٤٣ سطراً، ويبتدئ بذكر أفراد عائلة (جلجامش) وأتباعه الذين دفنوا معهُ، ثم يرد ذكر الهدايا التي قدمها نيابةً عن الذين دفِنوا معهُ إلى آلهة العالم السفلي، وإلى بعض الموتى المهمين فيه مثل الكهنة، والكاهنات المُتوفين.[١] وكما حصل في مقبرة أور الملكية، كان (جلجامش) حريصاً على الاحتفاظ بالموسيقيين والمُغنّين الخاصين بهِ وأخذهم معه في رحلته إلى العالم السفلي، وهذا ما أشارت إليه بعض الأسطر المشوهة من ألواح نيبور (نفر):

زوجته الحبيبة الكبرى وزوجته الحبيبة الصُغرى

مُغنيه، نادلهُ و... المحبوبون

(١) Karmer, S. N., 1963, **The Sumerian, their history, culture, and character**, The university of Chicago press, London, p.2-50.

إن هذا النقص في سطر النص ربما يُشير إلى موسيقيي النار (Nar)، الذين كانوا من أفراد البلاط الملكي المُقربين والمحبوبين من الملوك.[1] فوجود الموسيقا والموسيقيين في الشعائر والطقوس الجنائزية كان له نفس الدلالة والأهمية التي كانت عليها في العالم الحي، ثم بعد التضحية والموت ينتقل الموسيقيون مع آلاتهم الموسيقية إلى العالم السفلي ليُنظموا عروضاً موسيقية كالتي كانت تُقام في القصور والمعابد، إلّا أنهم الآن هم يُتابعون العزف للآلهة بالعالم السفلي، ويرثون موت حكامهم وملوكهم.[2]

٣- شعائر الزواج المقدس، ورأس السنة:

حَفَلَ وادي الرافدين بنوع خصب جداً من (الدراما) الدينية التي بدأت بعد العصر الحجري الحديث عُرفت بدراما الزواج المقدس، التي كانت تظهر في احتفاليات الإلهة الأم، وكانت تُمثلها زعيمة الفلاحين مثل كاهنة عليا للخصب، إذ كانت تختار زوجها عن طريق المُصارعة بين الرجال الأقوياء، ثم تتزوج في عرس درامي أقواهم، ويُرافق هذا الحدث احتفاليات هامة بمُشاركة الغناء والرقص والعزف على الآلات الموسيقية البسيطة. ومع بداية العصر الحجري النحاسي تحولت المصارعة الدينية إلى رياضة دنيوية، وظهرت دراما استنزال المطر على يد النساء الراقصات بشعورهن الطويلة. ومن هذا الزواج المقدس وُلِدَ في العصور التاريخية ما يُعرَف بعيد رأس السنة، الذي عرفهُ السومريون باسم «زكمك»، أي: العتبة أو بداية السنة.[3]كانت أعياد رأس

---

(١) Hartmann, H., 1960, **Die musik der sumerischen kultur**,*L op.cit,* p.*203.*

(٢) *op.cit*, p. 283.

(٣) الماجدي، خزعل، ٢٠١٧، **الأدب السومري**، مرجع سابق ، ص١٧١.

السنة من أهم الأعياد في بلاد الرافدين وأكثرها قدسية، وكانت أعياداً عامة يحتفل بها جميع أفراد الشعب على اختلاف طبقاتهم، ومراكزهم الاجتماعية.[1] وبتقدم الزمن أصبح السومريون يطلقون على هذا العيد اسم «أكيتو»، الذي يعني الاحتفال والمكان الذي تُقام فيه الاحتفالات الخاصة برأس السنة. وجرت العادة على إقامة الاحتفال كل عام حسب التوقيت البابلي القديم في الأول من نيسان.[2]ومن خلال ترجمة النصوص الطقسية والتعبدية الخاصة بعيد أكيتو، اسُتدلَ أن المدة التي استغرقها الاحتفال - كما هو معروف - ١١ أو ١٢ يوماً تبدأ في الأول من نيسان. وقد شملت احتفاليات الأكيتو العديد من الشعائر والطقوس التي ترافقت بالعروض الموسيقية على امتداد أيام ومراحل العيد. وسنذكر بعض أهم تلك الطقوس: في الأيام الأربعة الأولى[3]ينهض الكاهن الأكبر لمعبد إيساكيلا (أكبر معابد الإله مردوخ في بابل وأهمها) فجراً ليزيح الستار عن تمثال الإله(مرودخ)، ويؤدي الصلاة أمامه، وتكون على شكل ترتيلة تُبجّل الإله، وتعبّر عن دوره البطولي في قصة الخليقة البابلية، التي تؤدي دوراً سحرياً بالوصف التمثيلي لموت الإله وبعثه،[4]وبعد انتهاء الصلاة يفتح الكاهن أبواب المعبد ليبدأ الكهنة الموسيقيون (الكالو) بالدخول لأداء

---

(١) الأمين، محمود حسين، ٢٠١٨، **أعياد رأس السنة البابلية،عقيدة الخلود و البعث بعد الموت**، ط١، بغداد، ص٧.

(٢) الأسود، حكمت بشير، ٢٠١١، **أكيتو، عيد رأس السنة البابلية والآشورية** ، ط١، وزارة الثقافة، المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية، أربيل، العراق، ص١٤-١٧.

(٣) النعيمي، راجحة خضر عباس، ٢٠١١، **الأعياد في حضارة بلاد وادي الرافدين**، مرجع السابق، ص١٢٩.

(٤) هوك، صموئيل هنري، ١٩٦٨، **الأساطير في بلاد ما بين النهرين** ، مرجع السابق، ص٣١.

مهمتهم في العزف على الآلات الموسيقية المقدسة. وفي اليوم الخامس الذي يُعتبر الذروة المركزية والمناخية للعيد، ويُسمى «يوم الكفارة»،[1] ينهض كبير الكهنة لممارسة نفس طقوس الأيام السابقة، وبعد شروق الشمس بساعتين، يُقَدم الفطور الصباحي للإله (مردوخ) وزوجته (صربانيتم) الذي كان يصاحبه العزف على الآلات الموسيقية والتراتيل والصلوات. والهدف بالمحصلة هو إرضاء الآلهة وإسعادها قدر الإمكان.[2] وبعد إطعام الآلهة يُجري طقوس تطهير المعبد طارد الأرواح الشريرة (مشماشو) برش ماء من نهري دجلة والفرات، ثمّ تُقرع الطبول المقدسة ليليس (Lilis) (النقارية)، وعندما يرن صوت الطبل داخل المعبد يُخيف الأرواح الشريرة ويطردها. وفي هذه الأثناء تُمارس أيضاً طقوس التضحية بذبح الكبش مع قراءة التعاويذ الخاصة بذلك.[3] وفي هذا اليوم تكون طقوس إعادة تتويج الملك. أمّا اليوم الثامن من العيد فهو اليوم الأول لتقرير المصائر. وفي اليوم التاسع، يكون التحضير لإعداد الموكب الذي يبدأ في اليوم العاشر؛ إذ يغادر الإله (مردوخ) قاعة منصة المصائر مُتجهاً إلى «بيت أكيتو» الذي حُدِدَ موقعه في بابل في الجزء الشمالي الشرقي من المدينة على الضفة اليسرى لنهر الفرات، ويكون الملك في مقدمة الموكب الذي يلتقي بموكب الإلهات الذي يُرافقه البخور، ويُرافقه الكهنة الموسيقيون والراقصون والمغنون التابعون للمعبد الذين ينشدون أغنية تُمجد بابل، في حين يبتهج الناس المحتشدون من كل صوب لينظروا إلى التماثيل

---

(١) النعيمي، راجحة خضر عباس، ٢٠١١، مرجع سابق، ص١٠٢-١٠٦.

(٢) الأحمد، سامي سعيد، ١٩٨٨، **المعتقدات الدينية في العراق القديم**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص٥٥.

(٣) الراوي، شيبان ثابت، ٢٠٠١، **الطقوس الدينية في بلاد الرافدين حتى نهاية العصر البابلي الحديث**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الآداب، ص٨٦-٨٨.

المجسدة للإله (مرودخ) والآلهة الأخرى المُشاركة في هذا الموكب الاحتفالي.[1] وفي اليوم الحادي عشر يعود الموكب إلى معبد إيساكيلا في بابل لعقد الاجتماع الثاني المتعلق بتقرير المصائر، ولتُقام شعائر ومراسم الزواج المقدس الذي يجري في جناح خاص من المعبد مخصص لسكن الكاهنة العظمى، أو الكاهن الأعظم،[2]ومن المناسب التمييز بين نوعين من الزواج المقدس أولهما الأقدم الذي يُمكن تسميته بالزواج الإلهي، الذي يتعلق بزواج إله المدينة من آلهتها، وثانيهما هو صورة تقليدية للأول ويُسمى بالزواج المقدس، وفيه كان الملك يقوم بدور الزوج الإله، وتقوم الكاهنة بدور الزوجة الآلهة.[3]ولا شكّ أن احتفاليات الزواج كانت الفُرصة الأنسب للتعبير عن مشاعر الفرح والسعادة. ومن أكثر النصوص الكتابية تعبيراً عن تفاصيل الزواج شعائر الملك السومري (شولجي)، والملك (إيدين داجان)، التي اتخذت شكل تراتيل ملكية، يحلّ فيها الملك موقع الإله (دموزي)، وتؤدي الكاهنة العليا دور الإلهة (إنانا). وكانت الموسيقا العنصر الأبرز في هذه الاحتفاليات المقدسة، فُيشير الملك (شولجي) إلى العرض الموسيقي الذي رافقَ زواجه بالإلهة بقولهِ، «مُغنيّ يمدحوني بالأغاني المترافقة مع آلات تيغي (tigi)، زوجتي إنانا السيدة العذراء، فرح الجنة والأرض، جلست معي على الوليمة».[4]

---

(١) Bidmead , J., 2002, **The Akitu festival**, Gorgia, p.90-92.

(٢) علي، فاضل عبد الواحد، ١٩٧٣، **عشتار ومأساة تموز**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص١٤٨.

(٣) المرجع السابق، ص١٤٨.

(٤) Copper, J. C., 1993, Sacred marriage and popular cult in early Mesopotamia , in E. Matsushira (ed) **Offical cult and popular religion in the Ancient Near East. Papers of the first colloquium of the ancient Near East. the city and its life** held at the middle eastern cultural center in Japan (Mitaka , Tokoyo), p.83.

والنص الآخر هو نص ترنيمة سومرية طويلة موجهة إلى الملك **(إيدين داجان)** **(١٩٧٤- ١٩٥٤ ق.م)** الملك الثالث لمملكة إيسين، بمناسبة زواجه الذي يمثل فيه **(دموزي)**، وإلى كبيرة الكهنة ممثلة **(إنانا)**، ونُفذت طقوس زواج هذا الملك في القصر الملكي مقر الحكم ومركز مراقبة البلاد،[١]وفي يوم الزواج أقيمت الوليمة في قاعة استقبال القصر بمُشاركة عرض موسيقي مهيب.

أشير لهُ في السطر أو البيت ذي الرقم ٢٠٠:

وجلسَ بقربها و كأنه الملك – الشمس ثم جعل الكثرة والوفرة وفيض **(المآكل)** تُستعرض أمامها وأمام إنانا ردد ذوو الرؤوس السود **(قائلين)**:

«على وقع الطبل الذي يفوق الرعد هديره».

و في السطر ذي الرقم ٢٠٥ :

«والقيثارة ذات الموسيقا العذبة، التي تسحر القصر (وعلى نغم) القيثارة المهدئ لقلب البشر أيها المنشدون أسمعونا أنغام البهجة»[٢].

لقد كانت العروض الموسيقية والغنائية من الممارسات الأساسية في طقوس الزواج، التي كانت مزيجاً بين الطقوس الدينية ومظاهر الفرح، إذ كان العرس يتهللهُ ابتهالات دينية لتقديس رابطتهِ، حين يخرُج أهل العروس

---

(١) مرعي،عيد، ٢٠١٦، **عبادة آلهة الخصوبة في الشرق القديم**، الهيئة العامة السورية للكتاب،وزارة الثقافة، دمشق، ص٦١.

(٢) الشواف، قاسم ، ١٩٩٦، **ديوان الأساطير سومر وأكاد وآشور**، ط ١، دار الساقي، لبنان، ص١٨١.

لاستقبال العريس ومن معهُ. ويؤدي في هذه الأثناء معزوفاتٍ موسيقيةً باستخدام الطبل آلا (Ala) وآلة شيم (šem) موسيقيو النار (Nar).[١] كان الهدف الجوهري لطقس الزواج المقدس هو الحصول على الرخاء والوفرة في النبات والحيوان، وما هو إلّا استمرار لتلك الشعائر السحرية التي كان يُمارسها الإنسان منذ القديم في حالة انحباس المطر،[٢] وربما تخلَّلتهُ طقوس أخرى كالصلوات والتراتيل التي كانت تُتلى في المعبد للحصول على الوفرة والخصوبة للإنسان والنبات والحيوان لأجل تناسلهم وتكاثرهم.[٣] وبعد انتهاء مراسم الزواج المقدس تقوم الآلهة بتثبيت المصائر، ويعقب ذلك فرح شعبي يتضمن وليمة وعروضاً موسيقية، وبعض الألعاب الترفيهية.

ضمت أعياد رأس السنة أعداداً كبيرة من الأشخاص المُشاركين والمُعدّين لهذه المناسبة على امتداد أحد عشر يوماً، ومنهم موسيقيو الكالا (kala)، وموسيقيو النار (Nar)، فعمل هؤلاء الموسيقيين في أعياد الأكيتو كان مُتكاملاً يكمل أحدهما عمل الآخر، وهناك نوع من الكهنة المتخصصين الذين ظهروا بالنصوص السلوقية للأكيتو، (أسينو - Assinnu) و(كوركارو – Kurgarru)، وهم مجموعة أخرى من الموسيقيين مُنجزي العبادة، المُختصين بالعزف على آلة نفخ هوائية، ويرقصون ويغنون أغاني المدح.[٤]

---

(١) Oppenheim, A . L., and others , 1956, **The Assyrian dictionary of the university of Chicago**, p.182.

(٢) النعيمي، راجحة خضر عباس، ٢٠١١، **الأعياد في حضارة بلاد وادي الرافدين**، المرجع السابق، ص١٣٣.

(٣) Van Buren, E.D., 1944, «Sacred marriage in early time in Mesopotamia», **Orientalia** (OR), V.13, Gregorian biblical press, p.1.

(٤) Bidmead, J., 2002, **The Akkitu festival**, *op.cit, p.120.*

وقد وُظِف الأكيتو على المستويات السياسية والدينية والاجتماعية والنتيجة النهائية لمثل هذا العيد وهذا الاحتفال هو تثبيت احترام وتوقير الآلهة والملوك، فهو لم يكن مجرد عيد ديني فقط، بل كان أيضاً مُناسبة لتأكيد سلطة الملك السياسية، وسلطة المدينة التي يحكم فيها. وعلى المستوى الاجتماعي كانت طقوس أكيتو تتبنى التكافل الاجتماعي، فعلى سبيل المثال، كان العيد وقتاً استثنائياً لاستمتاع الشعب بالاحتفاليات العامة الكبرى كالألعاب الرياضية والمنافسات، والعروض الموسيقية والمواكب الاحتفالية التي تنطلق في الشوارع.[1]

خامساً: الملوك الموسيقيون:

عُرف الملوك الرافديون بالاهتمام الكبير الذي أولوه للفن بأنواعهِ، وقد احتلت الموسيقا مركزاً وشأناً عظيماً في حياتهم، وفي تنظيم بلاطاتهم الملكية خلال عصري البرونز القديم والوسيط. ولمعرفة الدور الذي أدّته الموسيقا في المجال السياسي الرسمي في البلاد، سنقوم بطرح الأدلة التي أشارت إلى استخدامها سواء في المعارك أم في الأغراض السياسية أم في الحياة اليومية.

- الملك الموسيقار شولجي (٢٠٤٦-٢٠٩٣ ق.م):

يظهر أحد أوجه الارتقاء والاهتمام بالموسيقا في حقيقة كون الملك نفسه قد أصبح موسيقياً محترفاً يُتقن العزف على الآلات الموسيقية، فأشهر

---

(١) الأسود، حكمت بشير، ٢٠١١، **أكيتو، عيد رأس السنة البابلية والآشورية**، مرجع سابق، ص١٢٢.

موسيقيي العصر السومري هو الملك (شولجي) ثاني ملوك سلالة أور الثالثة، الذي قام بتأليه نفسه مُعتبراً نفسه مجسداً للحضارة بكل عناصرها ومكوناتها، وأحد جوانب إبداعاته كان إتقانهُ العزف على الآلات الموسيقية، ومعرفته الواسعة بالموسيقا علماً وفناً، وهذا ما وُثِّق في قصائد وترانيم مدح ملكية تَخُصه، ضمن ما يُمكن تصنيفه بأدب المدائح الذي اشتهر في العصر السومري، والذي يتبع الأدب الغنائي المُوَجه للآلهة والملوك والحكام والأمراء.[1]وفيه يفتخر الملك الموسيقار (شولجي) بمعرفته الواسعة والمطلقة بهذا الفن، ويذكر أنه كان يُتقن العزف على جميع الآلات الموسيقية التي عُرفت في عهدهِ، إضافةً إلى قدرته على تأليف نصوص الأغاني والمراثي، فهو موسيقي، ومؤلف، وملحن في آن معاً.

«أنا شولجي، ملك أور، كرست نفسي لفن الموسيقا. لا شيء صعب ومعقد عندي. أنا أتقن العزف على تيغي (tigi)، والأدب (Adab) باحتراف، عندما أثبت الأطواق على العود، الذي يبهج قلبي، أنا لا ألحق الأذى برقبته. أنا ابتكرت القواعد لرفع وإنزال الفواصل (التحكم بالأوتاد) على القيثارة (zami) ذات الأحد عشر وتراً أنا أعرف ضبط اللحن. أنا مشهور ب sa-eš، وبالقرع على صناديقها الصوتية. أنا يمكن أن آخذ بين يدي الميرتيوم (Miritum)التي تُبعد الصمت المنزل. أنا أعرف تقنية العزف على الغار (Algar)، وعلى السابيتوم (Sabitum) الابتكارات الملكية، بنفس الطريقة أنا أستطيع إنتاج الصوت (آلة ملك كيش) أور- زبابا،حتى لو جلبوا لي،

(١) الماجدي، خزعل، ٢٠١٧، **الأدب السومري**، مرجع سابق، ص١٨١.

لكوني أنا الموسيقي الماهر، الآلة الموسيقية غودي(gudi) والتي لم أسمع عنها من قبل، عندما سأبدأ العزف عليها سأصنع صوتاً حقيقياً معروفاً، أنا قادر على مسكها تماماً مثل شيء كان بين يدي من قبل. أنا لا أعزف على المزمار المزدوج مثلما يعزف الراعي على مزماره. وبمقدرتي الخاصة أنا أستطيع تأليف مرثاة كأني شخص مُختص ومحترف يفعل ذلك بانتظام».[١]

يُلاحظ في نص الملك (شولجي) هذا ذكرهُ لآلات موسيقية من خارج البلاد مثل آلة سابيتوم من سابو (Sabu) إضافة إلى ذكره لآلة موسيقية جديدة عُرفت باسم أحد ملوك كيش القُدامى (أور - بابا). [٢]وإن ادعاء الملك بمعرفته المطلقة بالآلات الموسيقية، وخاصةً في إشارته إلى الآلات والموسيقا من خارج البلاد والتي ربما كانت نوعاً من الهدية، أو الجزية، صنعها وأعدها موسيقيون من خارج حدود البلاد أو المملكة= يمكن تفسيره بأنه تعبير عن قوة هذا الملك السياسية، ونفوذ بلاطه الملكي، ومكانته الثقافية المرموقة في المجتمع، وقد يُلمِح إلى السلام الذي عَمَّ خلال فترة حكمه.[٣]

وقد قدَّم الملك (شولجي) نفسه أيضاً داعماً لتعليم الموسيقا في أدوبا edubba «المدرسة السومرية»، لكن الدعم الأكبر كان في تأسيسه داراً لتعليم

---

(١) Krispjn, T. J., 1990 ,«Beiträge zur altorientalischen musikforschung .1.šulgi und music»,*op.cit*, p.1-27.

(٢) Franklin, J.C., 2015, **Kinyras, The divine lyre**, Whashington, D.C: Harvard university press (Hellenic studies series 70), p.33-35.

(٣) *op.cit*, p.37.

الموسيقا (kiumum) في قصرهِ الملكي، في إشارة لبدء انتقال المدارس من تحت سلطة ونفوذ المعابد، لتصبح تحت إشراف رسمي من الدولة والقصر، وتكون جزءاً مُلحقاً بالقصور ابتداءً من هذا العصر، لكن مع بقاء وجود مدارس تابعة للمعابد. وتجدر الإشارة هنا إلى أن تعلم الموسيقا والتدرب على العزف الموسيقي، لم يكن حكراً على فئة محددة، أو شخص معين، فقد ظهر في بلاد الرافدين اهتمام خاص بتعليم الأطفال العميان المبادئ والعلوم الموسيقية، فأولئك الموسيقيون العميان كانوا مفضلين ومقربين من الملك الآشوري (يسمخ أدد)[1] خاصّة.

سادساً: الموسيقيون والموسيقيات في القصور:

ضمت القصور الملكية في ملاكها عدداً من الموسيقيين المُحترفين، لكن تؤكد المصادر الكتابية الارتباط الوثيق بين موسيقيي النار(Nar) (المُنشدين) خاصة، وبين الملوك، فكان هذا النوع من الموسيقيين من أهم مكونات وعناصر البلاطات الملكية الرافدية، وكانت مهمتهم الأساسية ترفيه وإمتاع الملك، وسكان القصر وضيوفهِ، إضافةً إلى ذلك، كانت تهدف عروضهم إلى نشر المفاهيم والأفكار (الأيديولوجية) الملكية، والصيت والسمعة الطيبة للملك بين أفراد مجتمعه، على اعتبار أنه داعم للثقافة والفن وصانع للحضارة.

---

(١) Rander, K. E. Robsen. L., 2011, **The oxford handbook of cuneiform cultur, music, the work of professionals**, Nele Ziegler, chapter 14, Oxford university press, New York , p.306.

١ - الموسيقي الملكي خلال الألف الثالث ق.م:

أشارت بعض النصوص التي تعود إلى عصر سلالة أور الثالثة، إلى المرتبة العليا والاهتمام الكبير الذي أُعطيه موسيقيو النار(nar) من خلال تلقيهم للهدايا القيمة من قِبل الملوك. وبسبب عدم وجود سبب واضح وجلي لتلك الهدايا، قُدِّر أنها بمثابة مكافآت لهم على أدائهم للعروض في مناسبات احتفالية خاصة. وهذا الامتياز يؤكد سمعتهم، ومكانتهم المرموقة. وبهذه الطريقة يضمن الملك أيضاً ترسيخ تقديره، واحترامه ومحبته بين أبناء شعبه.(١)

إذاً يُمكن القول فضلاً عن دور الموسيقيين الحقيقي في إمتاع الملك: إنهم كانوا قد استُخدِموا أداة لخدمة المصالح السياسية للملك. وإحدى الوسائل التي استخدمت في تحقيق تلك الغاية والغرض السياسي، تظهر في حالة الفِرَق الموسيقية التي كانت تُرسل في بعثة ملكية، وتُسافر وتتنقل داخل وخارج بلاد الرافدين، في إطار تعزيز إضافي للتبادل الثقافي بين الشعوب والحضارات. وفي هذا السياق أشارت وثيقة نصية من شوروباك (فارا) تؤرخ للقرن السادس والعشرين «٢٧٠٠ ق.م» إلى أقدم دليل للموسيقيين المسافرين، إذ تذكر موسيقيي النار (nar) القادمين مع ضيوف وافدين من مدينة أوروك (الوركاء)،

---

(١) Pruzsinszky, R., 2010, Singers. musician and their mobility in Ur III period from cuneiform texts , in R. Dumbrill (ed) , **ICONEA** 2009-2010, proceedings of the international conference of Near Eastern Archaeomusicology held at a université de la Sorbonne , November 2009- ---and at senate house , school of musical research university of London , December 2010 . London : Lulu on behalf of ICONEA publications, p.33-34.

ومدينة نيبور (نفر)، الذين أقاموا بعض الوقت في طريق سفرهم إلى شوروباك (فارا)، وكانوا قد تلقوا حصصاً من الشعير، التي يمكن أن تفسر بأنها أجورٌ لهم لقاء عملهم في المدينة.[1]لكن أكثر موسيقيي النار (nar) اعتباراً وأهمية في القصور الملكية خلال عصر سلالة أور الثالثة هم موسيقيو النارجال (Nar gal) كبار الموسيقيين وأعلاهم رتبةً، فقد رافقوا العائلات الملكية في رحلاتها إلى المدن البعيدة، مثل سوسا (شوش)، إضافةً إلى وفود من الموسيقيين والمغنيّن المُنتمين للمعبد، والذين أُرسلوا أيضاً لإقامة الحفلات في أنحاء الرافدين وخارجها،وبهذا كان الموسيقيون جسر وصل بين البلاطات الملكية وبين أفراد المجتمعات التي تحكمها، من خلال نشر المضامين والمفاهيم السياسية والثقافية للقصر للملكي، وإظهار الملك بصورة الداعم الأكبر للفن والفنانين. ثم إن تبادل الفنانين وتنقلهم بين المدن وسفرهم وتبادل الآلات الموسيقية هدايا بين الملوك وأصحاب الشأن، قد أدى دوراً هاماً في نشر الثقافة الموسيقية وتطويرها من خلال تبادُل الخبرات والمعارف والمهارات، سواء بين مناطق ومدن الرافدين نفسها، أو بين الرافدين والدول الأخرى في الخارج.

٢- الموسيقي الملكي خلال الألف الثاني ق.م (من خلال أرشيف ماري الملكي):

تُعتبر نصوص أرشيف ماري الملكية المؤرخة للقرن الثامن عشر ق.م أهم المصادر التي تسمح لنا بتفصيل التنظيم الموسيقي في البلاط الملكي، ومن خلال محتوياتها التي كانت على شكل مراسلات، ونصوص سياسية واقتصادية

---

(١) *Op.cit*, p.32.

وإدارية، يُمكن إلقاء الضوء على الهيئة العامة للحياة الموسيقية والموسيقيين خلال عهد الملكين (يسمخ أدد) الذي حكم ماري (تل الحريري) قبل ١٧٧٥ ق.م، وخليفته الملك (زمري ليم) (١٧٧٥ - ١٧٦٢ ق.م).

ضمَّ قصر ماري (تل الحريري) عدداً كبيراً من الموسيقيات الإناث اللواتي كنَّ من أقرباء الملك، إضافةً إلى الآنسات والأساتذة الموسيقيات، والمتعلمات للموسيقا، وخليلات الملك. وكما هو الحال في الألف الثالث ق.م كان المسؤول الموسيقي الأعلى والأهم بالبلاط الملكي هو نار جالوم (Nargallum) أو نارجال (Nargal) أي: «الموسيقي العظيم». ويمكن استقاء المعلومات بشأن الموسيقيين الكبار في عهد الملكين (يسمخ أدد) و(زمري ليم) من خلال الرسائل المُتبادلة بين الملوك وأتباعهم، التي حملت إشارات متعددة لهم. ومن أسماء كبار الموسيقيين المثيرين للجدل في قصر ماري خلال عهد الملك (يسمخ أدد) الموسيقي ريشيا (Rišiya) الذي عُيَن بمرتبة كبير الموسيقيين خلال عهد هذا الملك، واستمر في عمله خلال الأشهر الثمانية عشر الأولى من حكم الملك (زمري ليم)، ثم استُبدِل به الموسيقي ورد-ليليشو (Warad- Lilišu)، مسؤولاً عن هذه المهمة لكن الشيء اللافت أن الملك (شمشي أدد) والد (يسمخ أدد) كان غاضباً جداً، وغير راضٍ عن تعيين ريشيا (Rišiya) في هذا المنصب، فكتب برسالة لابنه (يسمخ أدد) في ماري (تل الحريري) واصفاً هذا القرار بأنه بمثابة تدمير للموسيقا في ماري (تل الحريري)، فإنه لا يصلح لمثل هذه المهمة، مُشيراً إلى الموسيقي (Guma-Dagan) لكونه وحده من يستحق هذا المنصب.[١] أمّا المجتمع النسائي داخل

(١) Pruzsinszky, R., 2010 , *op.cit, p.290.*

قصر ماري فتذكُر نصوص أرشيف ماري الملكي أنه قد خُصِص لهُ جناح كامل خاص، عُرف باسم جناح النساء، وقُدِّر عدد سكانه ب ٣٨٤ امرأة، إضافة إلى ١٥ رجلاً بمهمة بواباً، وكان التوصل إلى وضع المفهوم العام لتركيبة هذا الجناح وخصائصه، من خلال الاعتماد على القائمة الأولى لتوزيع حصص الزيت على ساكني قصر ماري (تل الحريري) من النساء، التي درسها الباحث الفرنسي م. بيرو، ورُمز إليها ب (TEM . IV).[١]تكمن أهمية هذه القائمة في أنها الوثيقة الأولى التي تَذكر أسماء نساء قصر الملك (زمري- ليم) كاملة، وفيها الموسيقيات. ومن خلال دراسة قوائم توزيع الأغذية الخاصة بجناح الحريم في قصر ماري، وأسماء صاحبات الحصص المُتسلسلة وفق نظام تدريجي، يتبين وجود فئات كبيرة من الموسيقيات التابعات، والساكنات ضمن هذا الجناح أهمها كان: الموسيقيات الملكات (مع الأطفال الصغار)، والموسيقيات التلميذات.

ولوحظ وجود ذكور قلائل ضمن جناح النساء، وُصفوا غالباً بأنهم رؤساء الفرق الموسيقية نارجال (Nargal)، منهم ورد إيلشيا (Warad-lilišu) الذي ذُكر في رسالة الملك (زمري ليم) إلى زوجته (شيبتو) (ARMX 126) يُكلفه الملك فيها اختيار موسيقيات من بين العبيد، ويضع شرط الجمال والموهبة بالموسيقا والرقص.[٢]لكن لوحظ عدم ذكر رؤساء الفرق الموسيقية في قوائم توزيع الحصص ضمن القصر، مما يُرجح أن سكنهم كان

---

(١) الرفاعي، محمد عبد القادر، ٢٠١١، **المرأة في ماري**، الهيئة العامة للآثار والمتاحف، دمشق، ص٤٩.

(٢) المرجع السابق، ص٥٠.

خارج جناح نساء القصر، ومنهم الموسيقي ريشيا (Rišiya)، وهو الشخص المسؤول عن تسع وأربعين موسيقية. ومن المحتمل أنه ساهم في الترتيب لزواج الملك (زمري ليم) من زوجته الملكة (شيبتو)، ويرد اسم إيلش - إيبيشو Ibbîšu -(Ilišu) مُكلفاً الإشراف على أربع وتسعين موسيقية من العموريات (الأموريات).

أمّا عن سكن الموسيقيات الكبار التابعات لقصر ماري، فوصل الباحثان دوران(Durand) ومارغرون (Margaeran) في دراسة مشتركة إلى نتيجة مفادها أن هناك قسماً مستقلاً داخل القصر يُسمى «المنزل الثاني» ويُعرف باسم منزل النساء (بيت سيني - شاتيم) (bît-sinni-šâtim) خُصص لسكن الملكات والزوجات الثانويات الأميرات والوصيفات، والموسيقيات،[1] إلا أن سكن الموسيقيات الصغار المتعلمات غير مُحدَّد بدقة. ويبدو أن الموسيقيات المتعلمات فتيات صغيرات تظهر أسماؤهن قبل أسماء كادر المطبخ.

ويمكن مقارنة حالة حريم قصر ماري الملكي قصر إنليل- باني(Enlilbâni) في إيسين، والمؤرخ للعصر البابلي القديم (٢٠٠٠ - ١٦٠٠ ق. م)، فقد أشار أحد النصوص الكتابية إلى وجود امرأة تُسمى كيزلو خاتوم (Kisallu hatum) زوجة شولوخ (šu- luh) كانت حلاّقة وموسيقية تعزف على آلة القيثارة.[2]لكن لوحظ في هذا النص الذي له شكل قائمة تُوثِّق توزيع الغذاء عدم تسمية أفراد العائلة المالكة، والملاك (الكادر) الخدمي وأحياناً

(١) Durand.J-M et Margueron J-C , 1980 ,«La question du harem royal dans le palais de Mari», **journal des Savants** , V.4, Paris, p. 253-280.

(٢) Wilcke, C., 1994, **Personal eines Enlil- bâni in Isin**, Geburtstag, p.304.

ذكرت أسماء الرجال إلى جانب أسماء النساء. أمّا توزيع الحصص والمخصصات من أغذية، أو زيوت، أو غير ذلك في قصر ماري الملكي، فقد صُنف في قوائم اتبعت نظاماً تسلسلياً تحتل فيه الملكات الأميرات وسيدات القصر المرتبة الأولى في رأس القائمة، وتُذكر بعدها مُباشرةً في الدرجة الثانية حصص الموسيقيات وهذا ما يؤكد بلا شك التقدير والامتيازات التي تمتعت بها تلك الموسيقيات في قصر ماري (تل الحريري). وفي نصوص أخرى ذُكرت أوقات العمل المحددة لعاملات القصر، ومن ضمنهن الموسيقيات اللواتي حصلن على أوقات فراغ بانتظام. وبهذا الصدد هناك رسالة للموسيقي الكبير(Warad ilišu) «بانتظام منذ الصباح الباكر وحتى وقت الوجبة، أمامي يُنفذن الموسيقيات أعمالهن» فيها دلالة على وجود أوقات فراغ للموسيقيات للقيام بأنشطة يومية أخرى. أمّا جناح نساء الملك(يسمخ أدد) المُدمج في جناح نساء الملك(زمري ليم)، الذي عُرف باسم مجموعة أيزامو، فقوائم التوزيع فيه، وخاصة قوائم «الزيت» كانت أقل وضوحاً من بنية قوائم التوزيع المكتوبة زمن الملك (زمري ليم)، فالقوائم لا تذكُر سوى أسماء النساء، دون تفصيل الوظيفة. على أنه وثقت مجموعة موسيقية وصفَت بِ (كنشاتوم Kanšatum)، فُسرت بأنها وضعية جسدية تتخذها الموسيقية عند مسك الآلة والعزف عليها: «ثني ركبة انحناء الجذع».[1]

وكانت الموسيقيات المتعلمات في العصر البابلي القديم من عائلات رفيعة المستوى، وهذا ما أكده نص يذكُر بنات الملك (يخدون ليم) أميرات يتدربن على الموسيقا في عهد الملك (شمشي أدد)، وُصِفنَ بالنص على أنهن

(١) الرفاعي، محمد عبد القادر، ٢٠١١، **المرأة في ماري**، مرجع سابق، ص١٦٠.

أميرات ذات شأن، ولسن خادمات. وفي هذا الشأن يُذكر أن قصر ماري الملكي في عهد الملك (زمري ليم) قد ضمَّ مكاناً مُخصصاً لتعليم الموسيقا في إحدى قاعاته أو أجنحته، فذُكِر في أحد نصوص أرشيف قصر ماري بيت تجيتم (Bit- tegetim) الذي يعني حرفياً «منزل نساء عازفات القيثارة» ف «تجيتم» هي آلة موسيقية تُشير غالباً إلى آلة القيثارة، وفسَر الباحثون هذا المكان في القصر بأنه نوع من المعاهد الفنية المعنيّة بتدريب وتعليم الموسيقا، وميّزَ النص ضمن هذا المنزل أو هذا المكان ثلاث مجموعات من الأشخاص: موسيقيات صغيرات جداً - وموسيقيات كبار- ومجموعة ثالثة لم يُحفظ اختصاصها، ربما تكون من الخدم. ومن الشخصيات المهمة في هذا المكان من القصر امرأة تُدعى كرانتوم (Kranatum) قُدمت عل أنها موسيقية مُهداة لوزير ملك حلب (شمروم) مُقابل تقديم خدماته في ترتيب زواج الملك (زمري ليم)، فبعض الملوك لم يترددوا في إرسال المال للملك (زمري ليم) للحصول على العازفة الموسيقية الجميلة وامتلاكها، وكان الخيار الأفضل للملوك هو من موسيقيات بيت تجيتم.[1]

ومن الإضافات التي تُثبت أهمية الموسيقا والموسيقيين في حياة الملوك والسياسيين، جلب الموسيقيين مع آلاتهم الموسيقية في غنائم الحرب على إثر الانتصارات التي يُحققها الملوك في حملاتهم العسكرية ومعاركهم. وهذا ما كان الاستدلال عليه في إحدى وثائق أرشيف ماري، النص (ARMX 126) الذي يتضمن تعليمات الملك (زمري ليم) بخصوص غنيمة كان قد كسبها مؤلفة من ٣٠ امرأة جميلة (عازفات موسيقا)، وكان يجب وضعهن بمكان مُنفصل عن (النسّاجات)، أي: لا بد من تغيير مسكنهن.

(١) المرجع السابق، ص١٦٦.

يمكن القول إنّ قوائم التوزيع، والنصوص والرسائل المختلفة التي تعود إلى أرشيف ماري تُوضِّح وبجلاء شغف الملوك بالموسيقا في هذا العصر، لكن هل اقتصرت وظيفة الموسيقيات الموظفات في القصر على العزف على الآلات الموسيقية والغناء بما يُرضي الملك وضيوفه ويُمتعهم؟

في إحدى مُراسلات الملك الآشوري **(شمشي أدد)** مع ابنه الملك **(يسمخ أدد)** في ماري **(تل الحريري)**، كتب شمشي أدد لابنه: «بالنسبة إلى نارو» المُغنية التي طلبها منك أبلا خاندا «أعطهِ واحدة من مُغنياتك estalu، كُل مغنياتك **(**estalu**)** مجيدات، ولكن واحدة من المُغنيات لا يُستغنى عنها، أمّا بالنسبة للمغنية نارو التي طلبها منك فابحث وأعطهِ واحدة ممن يُمكن الاستغناء عنها».[1]

سابعاً: الموسيقا في الألعاب والمنافسات الرياضية:

عُثر على بعض النصوص الكتابية التي تُشير إلى الألعاب والمنافسات الرياضية في بلاد الرافدين، ومنها نص ترنيمة ثنائية موجهة إلى نينورتا **(**Ninurta**)**، يذكر القيام بالعزف على آلتي آلا **(**Ala**)**، وشيم **(**šem**)**، خلال مُنافسة رياضية «مُلاكمة». وقد شملت هذه الفعالية أيضاً تقديم نذور وتضحيات، أمّا الحدث الرئيسي لجميع هذه الفعاليات فهو نقل تمثال الإله **(نينورتا)** إلى معبد إيشو ميشا **(**Ešumeš**)** في نيبور**(نفر)**.

---

(١) أبو عاصي، علم الدين، ٢٠٠٢، **اقتصاد مملكة ماري (القرن الثامن عشر ق.م)**، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ص٩٦.

وإضافةً إلى ذلك، هنالك نصوص «إيصالات» مؤرخة بالألف الثالث ق.م، تؤكد العلاقة والرابط بين فعالية التنافس الرياضي والعروض الموسيقية، أحدها نص يُشير إلى تلقي شخص يُدعى شولجي جالزو šulgi galzu) وهو أحد موسيقيي النار (Nar) يختص بالعزف على آلة آلا (Ala)، مبلغ قدرهُ ١٠ شيكلات فضيّة، دفعةً لقاء مُشاركته في إحدى المُنافسات الرياضية.[١] فالموسيقا ولاسيما صوت الإيقاع لم تكن فقط تُنظّم الصيغة العامة للمنافسة وحركة الرياضيين، بل كانت أيضاً تعكس تأثيرات فيزيولوجية في أجسادهم، فالطبل آلا (Ala) العملاق كان يُنتج صوتاً مدوياً عالياً مُنتَظماً وسريعاً، يعمل كمولد طاقة جسدية وفيزيائية لدى اللاعبين، تجعل تحركاتهم تكون مدروسة بدقة لاختيار اللحظة المُناسبة لتوجيه الضربة للخصم، هذا ما عدا ذلك الحماس الذي يَخلقهُ صوت الطبل في نفوس المتنافسين بنفس التأثير الذي يحدثهُ في نفوس الجند الملتحقين بالحروب.

*** الخلاصة:**

جاءت النصوص الكتابية القديمة لتؤكد لنا أهمية وقيمة فن الموسيقا في بلاد الرافدين، وكانت المعلومات المُستمدة من تلك النصوص تُثبت استخدام العروض الموسيقية في بعض المجالات والفعاليات التي أشارت إليها الشواهد الفنية، إضافة إلى وجود تفاصيل واستخدامات أخرى لم تظهر في ذلك النوع من الأدلة، ففي السياق الديني أكدت المصادر الكتابية استخدام الموسيقا عند أعمال بناء المعابد والاحتفال في افتتاحها، وأضيف إلى

(١) Mirelman, S., 2014, The Ala instrument, *op.cit*, p.160.

ذلك دورها عند رثاء المدن والمعابد المدمرة. ثانياً في الشعائر الجنائزية يُعتبر نص موت جلجامش، من أشهر أدلة استخدام الموسيقا في هذا السياق، فقد ضحى الموسيقيون بأنفسهم ليرافقوا ملكهم في رحلته للعالم الآخر، ثالثاً: في الأسطورة والطقوس الشعائرية، كان للموسيقا آثار واضحة في العديد من نصوص الأساطير التي تؤكد سموها في الثقافة الرافدية من خلال الإشارة إلى الآلهة التي حرصت على اقتناء الآلات الموسيقية باعتبارها من عناصر بناء المجتمعات وتحضرها. ومن الطقوس الأخرى التي أدت الموسيقا دوراً في تنفيذها احتفالات رأس السنة والزواج المقدس، التي أشير فيها إلى استخدام العديد من أنواع الآلات على امتداد أيام الاحتفال بهذا العيد. رابعاً: على الصعيد السياسي والملكي، تطورت الموسيقا لتصبح محط اهتمام القادة والملوك، الذين احترفوا العزف على الآلات الموسيقية، وكان الملك«شولجي» أبرز الأدلة على ذلك، فقد كرس الكثير من الاهتمام والرعاية لهذا الفن، والأهم كان تأسيسه داراً لتعليم الموسيقا في قصره الملكي، وأظهرت الأدلة الكتابية تقرب الموسيقيين من حياة الملوك، فقد خدموا الكثير من مصالح الملوك السياسية والشخصية، وبالمقابل قُدِّم لهم الكثير من الدعم والدليل هو الإشارة إلى تسلسلهم في المرتبة الثانية بعد الملكات مباشرةً في قوائم توزيع الأغذية بالقصور. وتأكد دور الموسيقا على المستوى الاجتماعي من خلال أحد النصوص التي تُشير إلى استخدامها في منافسة رياضية.

النتائج:

استناداً إلى دراسة وتحليل الأدلة الأثرية المتمثلة بالمشاهد التي حملتها مختلف أنواع الإنتاج الفنية، والنصوص الكتابية القديمة المؤرخة لعصري البرونز القديم والوسيط، أمكن التوصل إلى مجموعة من النتائج:

- شهدت بلاد الرافدين تطوراً مهماً على صعيد تنظيم العروض الموسيقية، فكان هنالك العروض الفردية التي تضم موسيقياً واحداً يعزف على آلة موسيقية ما، والعروض الثنائية، والعروض الجماعية التي تضم ثلاثة موسيقيين فأكثر يعزفون في نفس الوقت، فعكست بعض الأدلة الأثرية وجود تنظيم لعروض جماعية على شكل فرق متكاملة تُشبه الفرق الموسيقية في أيامنا الحاضرة. وقد أشارت تلك العروض إلى وجود دور هام للراقصين والمُغنين فيها، مما يؤكد الارتباط القائم بين فنون الموسيقا والرقص والغناء، فصوَّرت بعض الشواهد الراقصين وهم يشتركون جنباً إلى جنب مع الموسيقيين أثناء تأديتهم لعروضهم. والشيء المثير للاهتمام هو قيام الموسيقيين أنفسهم بالرقص أثناء العزف على آلاتهم. ومن أبرز الإيماءات الجسدية التي أشارت إلى المغنين قيامهم برفع أيديهم أمام فمهم من أجل تضخيم الصوت. وأكّدت مشاهد تلك العروض دور الرجال والنساء على حدٍ سواء في العزف على الآلات، إضافة إلى تمثيل الحيوانات وهي تؤدي عروضاً مُماثلة لتلك العروض التي أداها البشر.

- كانت الموسيقا جزءاً أساسياً مشاركاً في العديد من تفاصيل حياة الشعب الرافدي، وأهم مجالات استخدامها:١. في الدين، أدت دوراً مفصلياً في تأدية العديد من الطقوس والشعائر الدينية داخل أروقة المعابد وخارجها. ٢. في حفلات الشراب التي ارتبطت إلى حدٍ بعيد بالموسيقا، وبرز فيها الموسيقيات والحيوانات والحيوانات بشكل أساسي. ٣. في الشعائر الجنائزية، فأشار نص موت جلجامش إلى وجود الموسيقيين في شعائر الموت والدفن، ومرافقتهم لملكهم في رحلته إلى العالم الآخر ٤. في شعائر الزواج المقدس ورأس السنة، وهي من أهم الأحداث التي كانت تخدم المصالح الدينية والسياسية في المجتمع الرافدي، وقد روفقت بالموسيقا في أغلب مراحلها، مثل طقوس تطهير المعابد، والمواكب الدينية التي تسير في الشوارع، والألعاب الترفيهية٥. في احتفالات النصر، إذ كانت تُنظم الاحتفالات المتضمنة العروض الموسيقية على خلفية الانتصارات العسكرية التي كان يُحققها الملوك، فضلاً عن دورها في حث الهمة ورفع المعنويات قبل خوض المعارك. ٦. في الحياة الاجتماعية، فظهرت مجموعة من المشاهد التي تُثبت أن الأشخاص الذين يؤدون العروض الموسيقية، أو الذين يستمتعون بها فقط، هم أشخاص من عامة الشعب ليس لهم صفات دينية، أو سياسية، وأهم تلك النشاطات كانت: أ. تحضير الأغذية والأطعمة، أو تخزينها، ب. المنافسات والألعاب الرياضية مثل الملاكمة والمصارعة، ج. الأعمال الزراعية، د. الأعمال الرعوية.

- أدى الكهنة ورجال الدين، دوراً أساسياً ومحورياً في تطوير الموسيقا وآلاتها في بلاد الرافدين، بدايةً كان الربط ما بين الموسيقا وكسب رضا الآلهة

يُعتبر من أهم الأمور التي دفعت نحو تسريع عجلة تطوير الآلات الموسيقية وإضافة نوع من الأبهة على تصاميمها بما يليق بمكانتهم، وسرعان ما أصبحت الموسيقا جزءاً لا يتجزأ من حياة الآلهة الذين شوهدوا، وهم يستمتعون بعروضها في العديد من الشواهد الفنية. وأدت الموسيقا دوراً إضافياً في مجموعة من الفعاليات الدينية الأخرى، مثل بناء المعابد الجديدة، أو إعادة ترميمها، إضافة إلى استخدامها في المراثي التي كانت تُقام لندب المعابد والمدن المدمرة والتي تؤدى فيها الألحان الحزينة. وكان للملوك نفس الدور في مجال تطوير هذا الفن والارتقاء بهِ، فاهتموا بهِ اهتماماً بالغاً، وجعلوا منه عُنصراً أساسياً في الكثير من جوانب حياتهم اليومية الخاصة، وفي مجال عملهم السياسي. ومن أهم جوانب نشاطات الملوك التي أضافت المزيد من التطوير للموسيقا، جلب بعضهم مثل الملك (شولجي) العديد من الآلات الموسيقية من خارج البلاد. وهذا ما انعكس بلا شك على انفتاح الثقافة الموسيقية الرافدية على الثقافات الأخرى المعاصرة لها، مما أدى بالنتيجة إلى المزيد من تطويرها. وعلاوة على ذلك، يُعتبر قيام الملوك بإنشاء دور وأماكن خاصة لتعليم الموسيقا من أعظم الأشياء التي أُنجزت في هذا السياق.

- تُعتبر الأساطير أهم أشكال الإبداع الفكري الرافدي الذي دُمِجَت الموسيقا في نسيجهِ، فبدت انعكاسات في الثقافة الموسيقية واضحة في مجموعة شائقة وهامة من الأساطير التي تمحورت حول الموسيقا، أو أشارت إليها ضمن سياق أحداثها، مثل أسطورة إنكي وإنانا، فقد ذكرت مجموعة من الآلات الموسيقية ضمن قائمة النواميس الإلهية أو ألواح القدر (مه- me) التي تضم العديد من العناصر التي تُعّد أساس العمران

والحضارة. ومن الأساطير الأخرى «أسطورة جلجامش وأنكيدو والعالم السفلي» التي أشارت إلى صناعة (باكو)، وهو الطبل المقدس (النقارية)، و(ماكو)، وهي العصا التي يُقرع بها الطبل من شجرة الحلوب، وأسطورة «زو» التي تُشير إلى طقوس ذبح الثور الأسود ليُصنع من جلده غشاء للطبل المقدس ليليس، وأسطورة «رحلة إنكي إلى نيبور» التي تُشير إلى تحضير الإله (إنكي) لمأدبة احتفالية تضم عدداً من الآلات الموسيقية. وبرز دور الموسيقا في أشهر الخرافات الرافدية، وهي خرافة العفاريت السبعة، التي تُعبر عن اعتقاد الرافديين بأن سبب خسوف القمر هو تجمع سبعة من العفاريت حولهُ، تُطرد من خلال القرع على الطبول التي تُصدر أصواتاً تخيفها.

- وُثِقت المكانة المرموقة التي تبوأها الموسيقيون في المجتمع الرافدي في العديد من أنواع المصادر الأثرية، فقد حرص الآلهة، والملوك على مرافقة الموسيقيين لهم في أعمالهم، ورحلاتهم وتنقلاتهم، وجلساتهم الخاصة والهامة، ومناسباتهم الحزينة والسارة، وتتوضح أيضاً من خلال المجوهرات والحلي الثمينة التي تزينت بها النساء الموسيقيات البابليات «قارعات الدف» والتي تدل بلا شك على أنهن كنّ من علية القوم، إضافة إلى اعتبار الموسيقيين غنائم حرب يجلبها الملوك على إثر الانتصارات التي يحققونها في معاركهم. وأكّدت نصوص أرشيف ماري الملكي أهمية الموسيقيات المعلمات في القصر، إذ تُشير قوائم توزيع الأغذية إليهن بالمرتبة الثانية بعد الملكات مباشرةً. ويمكن تتبع الأهمية والدقة المطلوبة في اختيار موسيقيي البلاط الملكي من خلال الرسائل التي تبادلها الملوك، والتي تدل على إشرافهم المباشر على عملية الانتقاء.

الخاتمة:

أكّدت جميع الأدلة الأثرية أن الموسيقا من أبهى وأجمل المظاهر الحضارية وأكثر صورها الدالة على رُقي فكر الشعب الرافدي، الذي بذل الكثير من الجهد في سبيل تطوير هذا الفن والارتقاء بهِ، فكان تأثيره كبيراً وواضحاً في الكثير من تفاصيل حياته على الصعيدين الديني والدنيوي، فأفضل الطرق للتواصل مع الآلهة والعالم المقدس كانت عبر الموسيقا، وأكثر الأشياء التي تُمتِّع الملك وتخدم أغراضه السياسية هي الموسيقا. لا حزن، ولا رثاء، ولا ندب، ولا خشوع بلا مؤثرات موسيقية، ولا فرح وسعادة بِلا موسيقا. في المعابد، والقصور، والمقابر، في الأسطورة، في أنشطة الزراعة، والرعي، في المواكب الاحتفالية، والمهرجانات والأعياد، في رحلات القوارب، في حلبات المصارعة والملاكمة، في ساحات الرقص، في الحب والزواج، في التراجيديا والمأساة، في الدمار والخراب والعمران، في كل تفصيل، في أبسط تفصيل وأهم تفصيل كانت الموسيقا.

إن البحث والإحاطة بجميع جوانب تاريخ موسيقا الحضارات القديمة، يحتاج إلى الكثير والمزيد من الدراسات المتخصصة، فالموسيقا مرآة تعكس لنا مدى تطور تلك الحضارات خلال فترةٍ زمنيةٍ ما. ولعل أبرز دليل على أهمية التوسع في دراسة الثقافة الموسيقية الرافدية القديمة خاصّة، أن تأثيراتها وصلت إلى الأيام الحالية، فيمكن ملاحظتها بوضوح وجلاء في آلاتنا وثقافتنا الموسيقية المُعاصرة.

المراجع

أولاً: قائمة المراجع العربية والمعربة:

١- أبو عاصي، علم الدين، ٢٠٠٢، اقتصاد مملكة ماري (القرن الثامن عشر ق.م)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق.

٢- الأحمد، سامي سعيد، ١٩٨٨، المعتقدات الدينية في العراق القديم، المركز الأكاديمي للأبحاث، بيروت.

٣- اسماعيل، حلمي محروس، ١٩٩٧، المشرق العربي وحضارته، بلاد ما بين النهرين والشام والجزيرة العربية القديمة، مؤسسة شباب الجامعة للنشر، الإسكندرية.

٤- الأسود، حكمت بشير، ٢٠٠٨، أدب الرثاء في بلاد الرافدين، ط١، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق.

=، ٢٠١١، أكيتو، عيد رأس السنة البابلية والآشورية، ط١، وزارة الثقافة، المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية، أربيل، العراق.

٥- الأمين، محمود حسين، ٢٠١٨، أعياد رأس السنة البابلية، عقيدة الخلود والبعث بعد الموت، ط١، بغداد.

٦- أوبنهايم، ليو، ١٩٨١، بلاد ما بين النهرين، تر: سعدي فيضي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

٧- بارو، أندريه، ١٩٧٩، ماري، تر: رباح نفاخ، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق.

= ١٩٨٥، بلاد آشور، تر: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، دار الرشيد، بغداد.

٨- باقر، طه، ١٩٤٦، «ديانة البابليين والآشوريين»، سومر، مج٢، ج١، دائرة الآثار والتراث، بغداد، ص١-٢٠.

= ٢٠٠٩ ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، الوجيز في تاريخ حضارة وادي الرافدين، ج١، ط١، دار الورَّاق للنشر المحدودة، بغداد.

٩- بصمة جي، فرج، ١٩٧٢، كنوز المتحف العراقي، مديرية الآثار العامة، بغداد.

١٠- البلداوي، شيماء عصام، ٢٠١٧، «الموسيقا والطرب في العراق القديم»، مركز دراسات الكوفة، ع٤٦، جامعة الكوفة، محافظة النجف الأشرف، العراق، ص٩٧-١٢٤.

١١- الجادر، وليد، ١٩٧٢، «الآلات الموسيقية الجلدية في العراق القديم»، المورد، مج٣-٤، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص١١٥-١٢٦.

١٢- الجاري، فرح، ٢٠١٣، النصب والمسلات الحجرية في بلاد الرافدين خلال عصري البرونز القديم والوسيط (٣٥٠٠-١٦٠٠ ق.م)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الآثار.

١٣- جبور، باسم ميخائيل، ٢٠١٧، ملاحم تاريخية من الأدب الأكادي، ط١، مكتبة بيسان، بيروت.

١٤- الجبوري، عباس زويد موان، ٢٠١٤، «دمى وألواح فخارية من مدينة بيكاسي- تل أبو عنتيك-، مجلة جامعة بابل، مج٢٢، ع٤، العراق، ص٨٣٦-٨٥٣.

١٥- حسين، إيمان لفنة، ٢٠٠٩، «الطقوس الجنائزية في بلاد وادي الرافدين خلال الألف الثالث ق.م»، القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مج٨، ع٤، جامعة القادسية، العراق، ص٢١٥-٢٣٦.

١٦- دالي، ستيفاني، ١٩٩٧، أساطير من بلاد ما بين النهرين، ط١، تر: نجوى نصر، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت.

١٧- دوران، جان ماري، ١٩٩٣، «تاريخ حلب في بداية الألف الثاني ق.م من خلال نصوص ماري»، تر: فيصل عبد الله، دراسات تاريخية، ع ٤٥-٤٦، جامعة دمشق، ص ٩١-٩٩.

١٨- الراوي، شيبان ثابت، ٢٠٠١، الطقوس الدينية في بلاد الرافدين حتى نهاية العصر البابلي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الآداب.

١٩- رشيد، حميد الوهاب، ٢٠٠٤، حضارة وادي الرافدين ميزوبوتاميا، ط١، دار المدى للطباعة والنشر، دمشق.

٢٠- رشيد، صبحي أنور، ١٩٧٠، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، بيروت.

٢١- رشيد، عبد الوهاب حميد، ٢٠٠٤، حضارة وادي الرافدين ميزوبوتاميا، ط١، دار المدى للطباعة والنشر، دمشق.

٢٢- رشيد، فوزي، ١٩٧٣، «الغناء العراقي القديم»، آفاق عربية، ع٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص٨١-٨٥.

= ١٩٨٥، المعتقدات الدينية (حضارة العراق القديم)، ج١، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد.

٢٣- الرفاعي، محمد عبد القادر، ٢٠١١، المرأة في ماري، الهيئة العامة للآثار والمتاحف، دمشق.

٢٤- ساكز، هـ. و. ف.، ٢٠٠٩، البابليون، تر: سعيد الفاغي، دار الكتب الجديدة المتحدة، بنغازي.

٢٥- سفر، فؤاد، ١٩٧١، «مسلة بدرة»، سومر، مج٢٧، مديرية الآثار العامة، بغداد، ص١٥-٢٤.

٢٦- الشواف، قاسم، ١٩٩٦، ديوان الأساطير سومر وأكاد وآشور، ط١، دار الساقي، لبنان.

٢٧- صاحب، زهير، ٢٠١٠، فخاريات بلاد الرافدين، بغداد.

٢٨- الصنفاوي، فتحي عبد الهادي، ١٩٨٥، الموسيقا البدائية وموسيقا الحضارات القديمة، الهيئة الهامة المصرية للكتاب، القاهرة.

٢٩- الطغان، عبد الرضا، ١٩٨١، الفكر السياسي في العراق القديم، دار الخلود للنشر والتوزيع، بيروت.

٣٠- عكاشه، ثروت، ١٩٧٢، تاريخ الفن، الفن العراقي القديم (سومر-بابل-آشور)، ج٤، دار المعارف، القاهرة.

٣١- علي، فاضل عبد الواحد، ١٩٧٣، عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

= ١٩٨٩، الأعياد والاحتفالات (حضارة العراق)، ج١، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد.

= ١٩٨٩، من سومر إلى التوراة، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

= ١٩٩١، سومر أسطورة وملحمة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

٣٢- غافليكوفسكا، كريستينا، ١٩٩٥، الفن في بلاد ما بين النهرين، تر: كبرو لحدو، دار الينابيع للطباعة والنشر، دمشق.

٣٣- فينولوس، جوان لويس مونيروس، ٢٠١٦، من القرية في العصر الحجري الحديث إلى المدينة السورية الرافدية، تر: سوزان ديبو، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق.

٣٤- كريمر، صموئيل نوح، ١٩٥٧، من ألواح سومر، تر: طه باقر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

= ١٩٧٣، السومريون، ط١، تر: فيصل الوائلي، مكتبة الحضارات، لبنان.

٣٥- لويد، سيتون، ١٩٩٢، آثار بلاد الرافدين من العصر الحجري القديم حتى الغزو الفارسي، ط١، تر: محمد طلب، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق.

٣٦- ك. ماتفيف. أ.سازانوف، ١٩٩١، حضارة ما بين النهرين، تر: حنا آدم، دار المجد، دمشق.

٣٧- الماجدي، خزعل، ٢٠١٧، الأدب السومري، مكتبة بيسان، بيروت.

٣٨- مجموعة من كبار الباحثين بإشراف ط.ب. مفرج، ٢٠٠٤، موسوعة عالم الأديان كل الأديان والمذاهب والفرق والبدع في العالم، ج١، ج٢، Nobilis، بيروت.

٣٩- مرعي، عيد، ٢٠١٦، عبادة آلهة الخصوبة في الشرق القديم، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق.

٤٠- معوشي، سامية، ٢٠٠٩-٢٠١٠، مؤسسة المعبد ودورها في حضارة وادي الرافدين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الجزائر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم التاريخ.

٤١- مورتغات، أنطون، ١٩٧٥، الفن في العراق القديم، ج٢، تر: عيسى سلمان. سليم طه التكريتي، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، بغداد.

٤٢- النعيمي، راجحة خضر عباس، ١٩٨٩، «أعياد رأس السنة»، سومر، مج٤٦، ج١-٢، دار الحرية للطباعة والنشر، ص٩٢-١١٢.

= ٢٠١١، الأعياد في حضارة بلاد وادي الرافدين، صفحات للدراسة والنشر، دمشق.

٤٣- هوك، صموئيل هنري، ١٩٦٨، الأساطير في بلاد ما بين النهرين، تر: يوسف داؤود عبد القادر، المؤسسة العامة للطباعة والنشر، بغداد.

ثانياً: قائمة المراجع الأجنبية:

1. Al – Fouadi, A. H, 1969, **Enki's journey to Nippur. The journey of the Gods.** Philadelohia (PA), university of Pennsylvania.
2. Amiet, P., 1990, **La glyptique Mésopotamienne archaïqu,** Paris :Éditions du center national de la Récherche scientifique.
3. Barnett, A. D., 1969," New facts about musical instruments from Ur ", **Iraq,** V. 31, British institute for the study of Iraq, PP.96-103.
4. Bidmead, J., 2002, **The Akitu festival,** Gorgia.
5. Bertman, S., 2003, **HandBook to Life in Ancient Mesopotamia,** university of Windsor.
6. Caubet, A., 2016, Terracotta figurines of musicians from Mesopotamia and Elam, in A. Bellia & C.Marconi (eds), **Musician in the coroplastic art of the Ancient World,** Pisa – Roma.
7. Cohen, M. E., 1974, " balag - compositions. Sumerian lamentation liturgies of the second and first millinium B.C " ، **Sources of the Ancient Near East,** V. I, Malibu.

= 1988, The canonical lamentations of Ancient Mesopotamia, v. I and I, I Potomac(MD): capital decisions limited.

8. Collon, D., 1987, **First impressions, cylinder seals in the Ancient Near East,** London: British museum publications.

= 2013, The social stuatus of Musicans based on their Depictions in Mesopotamian Art, in S.Emerit and A. Belis (eds). Le status du Musicien dans la Méditerranée Ancienne. Égypte, Mesopotamie, Grèce, Rome. Actes de la orient et de la Méditerranée (université Lumière Lyon2) Les 4 et 5 juillit 2008, Lyon. Paris: Institutat Français d'Qrchaéologie Orientale.

9. Collon, D., and A.D.Kilmer., 1980, The lute in Ancient Mesopotamia, in T.C.Mitchell, **Music and civilization**, London: British museum publications (the British museum yearbook 4).

10. Copper, J.C., 1993, Sacred marriage and popular cult in early Mesopotamia ، in E. Matsushira (ed) **Offical cult and popular religion in the Ancient Near Esat ، the city and its life** held at the middle eastern cultural center in Japan (Mitaka ، Tokoyo).

11. Delougaz, P., 1952, **pottery from the Diyala Region** ، Chicago (IL) ، university of chicago press.

12. Dumbrill, R., 1998, The Musicology and Organology of the Ancient Near East ، Tadema press ، London.

= 2005, **The Archaeomusicology of the Ancient Near East** ، 2nd ، Tadema press ، London،

13. Durand.J-M et Margueron J-C, 1980, " La question du harem royal dans le palais de Mari " ، **journal des Savants** ، V.4 ، Paris ، pp.253-280.

14. Farmer, H. G., 1953, **Oriental studies ، mainly musical** ، London.

15. Frankfort, H.,1971, " The last predynastic period in Bebylonia " ، in I. E. S. Edwards and C. J. Gadd ، N. G. L. Hammond (eds) **the Cambridge Ancient History** ، V. I ، Part II ، (third edition), London, pp.71-92.

16. Gabbay, U., 2014, The Balaĝ instrument and its role in the cult of Ancient Mesopotamia ، in j.G.Westenholz, Y .Maurey, and E.Seroussi (eds), **Music in antiquity. the Near East and the Mediterranean** ، Berlin and Boston (MA) : de Gruyter oldenbourg

17. Galpin, F.W., 1929, " The Sumerian harp of Ur 3500 B.C" ، **Music & letters** ، V.10 ، oxford university press ، London ، pp.108-123.

= 1937, **The Music of Sumerian and their immediate Successors the Babylonidns and Assyrians** ، Cambridge university press ، Cambridge.

18. Hansen, D. P., 2003, " Great lyre " with bull's head and inlaid front panel . in J. Aruz (ed) ، **Art of the first cities . The third millinum B.C . From the Mediterranean to the Indus** . New york (NY) : The Metropoiltan museum of art, New Haven (CT) and London: Yale university press.

19. Hartmann, H., 1960, **Die Musik der sumerischen kultur**, Frankfort.

20. Ivans, J. M., 2003, Approaching the divine Mesopotamian art at the end of the third millinum. in J. Aruz (ed) ، **Art of the first cities. The third millinum B.C . From the Mediterranean to the Indus**. New york (NY) : The Metropoiltan museum of art, New Haven (CT) and London : Yale university press.

21. Karmer, S.N., 1963, **The Sumerian, their history, culture, and character,** The university of Chicago press, London.

22. Kilmer, A. D., 1982, " Leier ", **Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen archaölogie** ، V.6 ، Berlin: de Gruyter, pp.512-576.

23. Krispijn, T. j., 1990, " Beiträge zur altorientalischen musikforschung 1.šulgi und musik", **Akkadica** ، V.70 ، Assyriological center Georges Dossin ، Bruxelles ، pp.1-27.

= 2008, Music in school and temple in the Ancient Near East, Dept of Assyriology Leiden university the Neatherlands, ZKM center for Art and technology.

= 2010, Musical ensembles in Ancient Mesopotamia, in R. Dumbrill and I. Finkel (eds) ، **ICONEA** 2008. Proceedings of the international conference of Near Eastern archaeomusicology held at the British museum December 4 ،5 and 6 2008. London: Lulu on behalf of ICONEA publications.

24. Kutzer, E. R., 2017, On musical instruments and their performances in Mesopotamia of the 3rd millinum B.C from an archaeological ، icongraphical and philological perspective ، leiden university, Holland.

25. Lawergren, B., 2010, Bull lyres, silver lyers, silver pipes, and animal in sumer, circa 2500 B.C ، in R. Dumbrill and I. Finkel (

eds), **ICONEA** 2008, proceedings of the international conference of Near Eastern Archaeomusicology held at british museum ، December 4 ،5 and 6 2008 ، London.

26. Lion, B., and C. Miechel (eds), 2016, **The role of women in work and society in the Ancient Near East**, Oldenburg: de Gruyter.

27. Marcetteau, A., 2010, A Queen's orchestra at the court of Mari ، A New perspective on the archaic instrumentarium in the third milliuum B.C. ، in R. Dumbrill and I. Finkel (eds) ، **ICONEA,** 2008, proceedings of the international conference of Near Eastern archaeomusicology held at british museum ، December 4 ،5 and 6 2008,London.

28. Mirleman, S., 2014, The Ala instrument: Its identification and role ، in J.G . Westenholz. Y. Maurey and Seroussi (eds), **Music in antiquity, The Near East and Mediterranean**, Berlin and Bosten (MA) : de Gruyter oldenbourg (Yuval 8).

29. Oppenheim, A . L., and others, 1956, **The Assyrian dictionary of the university of Chicago.**

30. Oppenheim, A. L., and E. Reiner, 1977, **The Assyrian dictionary** . Vol 10, .part I .Chicago (II) : university of

Chicago press (The Assyrian dictionary of the oriental institute of the university of Chicago).

31. Parrot, A., 1961, Assur, Librairie gallimard, Paris.

32. Pinnock, F., 1994, Considerations on the " Banquet scene " in the figurative art of Mesopotamia and Syria, in Milano (ed), **Drinking in Ancient societies. History and culture of drinks in the Ancient Near East**. papers of a symposium held in Rome ، May 17-19 ، 1990 . padova: Sargon (History of the Ancient Near East vi).

33. Pruzsinszky, R., 2010, Singer. musician and their mobility in Ur III period from cuneiform texts, in R. Dumbrill (ed), **ICONEA** 2009 – 2010 ، proceedings of the international conference of Near Eastern Archaeomusicology held at a université de la Sorbonne, November 2009 and at senate house, school of musical research university of London December 2010 . London : Lulu on behalf of ICONEA publications.

34. Rander. K . E. Ileanor robsen, 2011, **The oxford handbook of cuneiform culture,music, the work of professionals**. Nele Ziegler, chapter 14, Oxford university press, New York.

35. Rashid, S. A., 1984, **Musikgeseschichte in bildern. Mesopotamien** ، Leipzig: Deutscher verlag Für Musik (Musikgeschte des Alterums/ Lieferung 2).

36. Reeder, G., 2000," Same-sex desire, conjugal constructs, and the tomb of Niankhkhuum and khnumhotep" ، **Wourld Archaeology**, V.32, Taylor & FRANCIS, ltd, pp.193-208.

37. Rubio,G., 2009, Sumerian literature, in C.S. Ehrlich (ed). **From an antique land. An introduction to Ancient Near Eastern literature**, Lanham (MD) ،Boulder (CO), New York (NY) Toronto (ON) and Plymouth :Rowman & littleflied publishers.

38. Shehata, D., 2009, **Musiker und ihr vokales repertoire: untersuchugen zu inhalt und organization von musikerberufen und liedgattungen in altbabylonischer zeit** .Göttingen : universitätsverlag Göttingen (Göttinger schriften zum alten orient 3).

= 2014, Sound of the divine: Religious musical instruments in the Ancient Near East, in J. G. westenholz, Y. Maurey, and E, Seroussi (eds), **Music in antiquity. The Near East and Mediterranean**, Berlin and Boston (MA): de Geuyter oldenbourg (Yuval 8).

39. Suter, C,. 2000,**Gudea's temple building ، the representation of an early Mesopotamian ruler in text and image,** Groningen:Brill (cuneiform monographs 17).

40. Tinney, S., 1996, **The Nippur lament,** Philadelphia.

40. Van Buren, E. D., 1944," Sacred marriage in early time in Mesopotamia ", **Orientalia** (OR) ، V.13 ، Gregorian biblical press, p.1-72.

41. Wilcke, C,. 1994, **Personal eines Enlil- bâni in Isin**,Geburtstag.

42. Wilson, K. L., 2003, vassel fragment with procession of Musician. In j. Aruz (ed) **Art of the first cities. The third millinum B.C from the Mediterranean to the Indus** ، New York (NY). The Metropolitian museum of Art, Yale university press.

43. Woolley, L., 1934, **The Royal cementery, A Report on the predynastic and Sargonic Graves Excavated between 1926 and 1931** . London: publications of the joint Expedition of the British Museum and the museum of the university of Pennsylvania to Mesopotamia (Ur Excavations2).

مُلحق الأشكال

شكل رقم (١)

لوح نذري من معبد ننخرساج في سوسا (شوش)، عن:

(Benoit, A., 2003, no .200)

شكل رقم (٢)

لوح نذري من المعبد البيضوي في خفاجة، عن:

(Rashid, S. A., 1984, fig 33)

شكل رقم (٣)

كسرة لوح نذري من المعبد البيضوي في خفاجة، عن:

(Rashid, S. A., 1984, p.54, text ill)

شكل رقم (٤) - a

لوح نذري من معبد سين في خفاجة (السوية ١١)، عن:

(http://www.uchicago.edu/)

شكل رقم (٤) - b

كسرة من الجزء الأدنى من اللوح النذري السابق، عن:

(Rashid, S. A., 1984, p.58, text ill)

شكل رقم (٥)

لوح نذري غير معروف المنطقة التي يعود لها، عن:

(Boese, j., 1971, tab. XXXII)

شكل رقم (٦)

لوح نذري من معبد إنانا في نيبور(نفر)، عن:

(Rashid, S. A., 1984, fig. 34)

شكل رقم (٧)

كسرة مسلة عُثِر عليها بالقرب من أور(تل المقير)، عن:

(Kutzer, E. R., 2017, pl. 2)

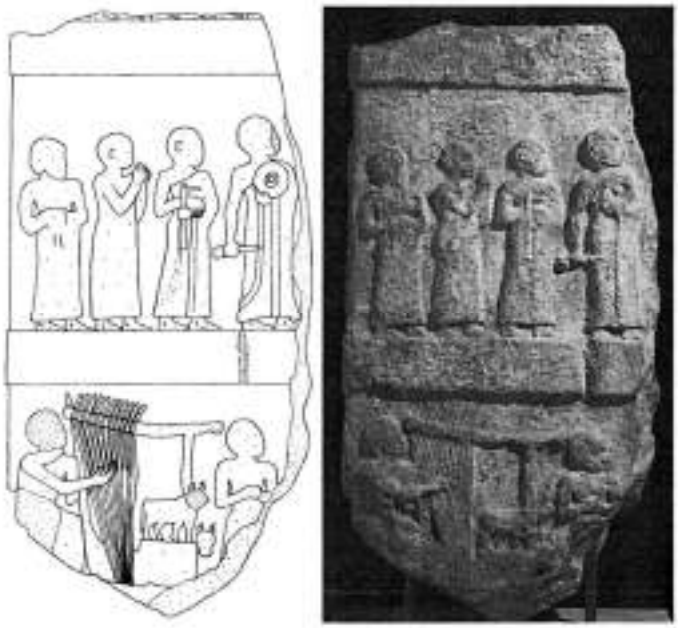
شكل رقم (٨ - A)

مسلة بدرة، عن:

(Rashid, S. A., 1984, fig. 50)

شكل رقم (٨- B)

مختلف جوانب مسلة بدرة



شكل رقم (٩)

«مسلة الموسيقا» كسرة من مسلة جوديا، من جرسو (تلو)، عن:

(http://www.lovre.fr/)

شكل رقم (١٠)

كسرة من مسلة جوديا من جرسو (تلو)، عن:

(http://www.louvre.fr/)

شكل رقم (١١)

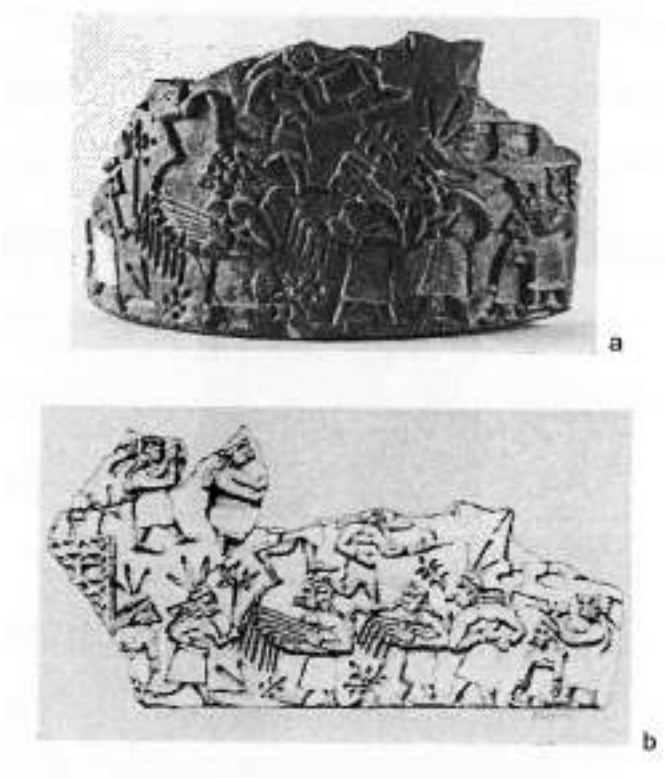
مسلة أورنمو من أور (تل المقير)، عن:

(http://www.penn.museum/)

شكل رقم (١٢)

كسرة من مسلة أورنمو

)http://www.penn.museum(/



شكل رقم (١٣) a-b

كسرة مزهرية من أدب (بسمايا)، عن:

(http://www.uchicago.edu)

شكل رقم (١٤)

لوحة تطعيم مُثبّتة في مقدمة القيثارة الملكية من مقبرة أور الملكية (القبر رقم ٧٨٩)، عن:

(http://www.penn.museum/)

شكل رقم (١٥)

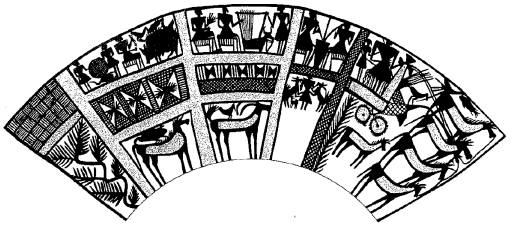
«راية أور» من مقبرة أور الملكية (القبر رقم ٧٧٩)، عن:

(http:// www.britishmuseum.org/)

شكل رقم (١٦) - a

آنية تخزين من خفاجة، عن:

(http://www.britishmuseum.org/)



شكل رقم (١٦) - b، عن:

(Collon, D., 2013, fig. 2)

شكل رقم (١٧) - a

ختم اسطواني من جنوب بلاد الرافدين، عن:

(http://www.britishmuseum.org/)

شكل رقم (١٧) - b

(Dumbrill, R., 1998, pl.4)

شكل رقم (١٨)

طبعة ختم اسطواني من شوجا ميش، عن: (Collon, D., 2010, fig. 1)

شكل رقم (١٩)

ختم اسطواني من مقبرة أور الملكيّة (القبر رقم ١٢٣٧)، عن:

(http://www.penn.museum/)

شكل رقم (٢٠)

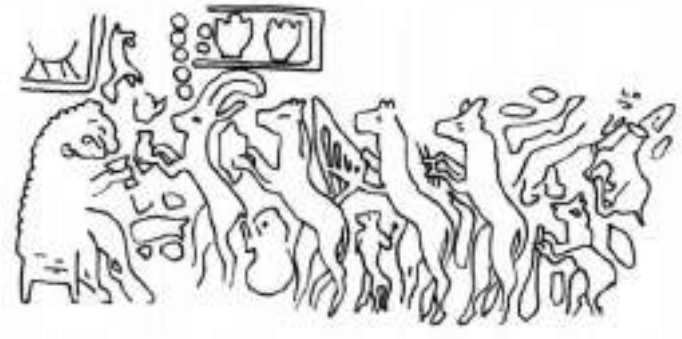
ختم أسطواني من مقبرة أور الملكيّة (القبر رقم ١٠٥٤)، عن:

(Rashid, S. A., 1984, fig. 25)

شكل رقم (٢١)

طبعة ختم أسطواني من مقبرة أور الملكيّة، عن:

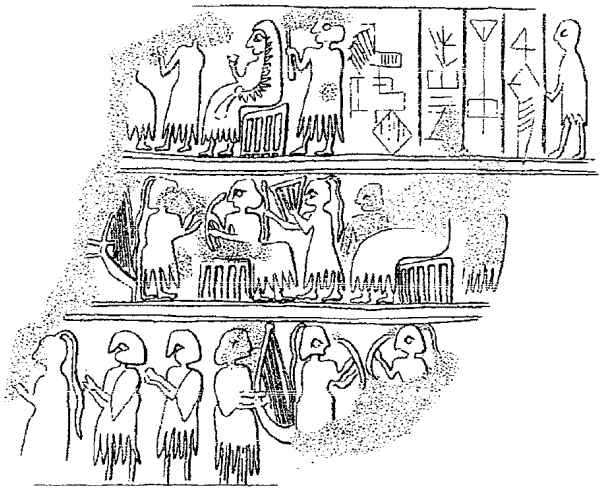
(Dumbrill, R., 1998, pl. 14)



شكل رقم (٢٢)

طبعة ختم أسطواني من أور(تل المقير)، عن:

(Collon ,D., 1987, no. 935)



شكل رقم (٢٣)

طبعة ختم أسطواني من ماري (تل الحريري)، عن:

(Bayer, D., 2007, no. 4)

شكل رقم (٢٤)

ختم أسطواني من أور (تل المقير)،عن:

(Rashid, S. A., 1984, fig. 26)

شكل رقم (٢٥)

ختم أسطواني أكادي غير معروف المنطقة التي يعود لها، عن:

(Rashid, S. A., 1984 , fig. 40)

شكل رقم (٢٦)

ختم أسطواني أكادي غير معروف المنطقة التي يعود لها، عن:

(Rashid, S. A., 1984, fig. 44)

شكل رقم (٢٧)

طبعة ختم أسطواني أكادي غير معروف المنطقة التي تعود لها، عن:

(Rashid, S. A., 1984, fig. 42)

شكل رقم (٢٨)

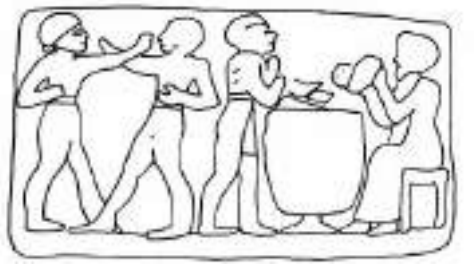
ختم أسطواني أكادي غير معروف المنطقة التي يعود لها، عن:

(http://www.britishmuseum.org/)

شكل رقم (٢٩)

طبعة ختم أسطواني أكادي غير معروف المنطقة التي تعود لها، عن:

(Dumbrill, R., 1998, pl. 6)



شكل رقم (٣٠)

لوح طيني من لارسا (سنكرة)، عن:

(Dumbrill, R., 1998 , pl.8)

شكل رقم (٣١)

لوح طيني من خفاجة، عن:

(Dumbrill, R., 1998, pl.31)

شكل رقم (٣٢)

لوح طيني من ماري (تل الحريري)، عن:

(Dumbrill, R., 1998, pl. 32)

شكل رقم (٣٣)

لوح طيني، غير معروف المنطقة التي يعود لها، عن:

(Barrelet, M.th., 1968, n. 829 , pl. LXXXIII)

شكل رقم (٣٤)

كسرة لوح طيني، غير معروف المنطقة التي تعود لها، عن:

(Dumbrill, R., 1998, pl. 377)

شكل رقم (٣٥)

رسم جداري من قصر الملك زمري ليم في ماري (تل الحريري)، عن:

(Parrot, A., 1961, pl. 389)

فهرس

الصفحة

مقدمة ٥

- عرض تاريخي ٩

الفصل الأول :

المشاهد الموسيقية في الأدلة الأثرية الفنية المؤرخة لعصري البرونز القديم والوسيط (٣٥٠٠ – ١٦٠٠ ق.م)..... ١٧

أولاً: المشاهد الموسيقية في أدلة عصر البرونز القديم

(٣٥٠٠- ٢٠٠٠ ق.م) ١٧

١ - المنحوتات..... ١٨

١-١- الألواح النذرية ١٨

١-٢- المسلات الحجرية ٢٣

- مسلة أور (تل المقير) ٢٤

- مسلة بدرة..... ٢٥

- مسلة جوديا..... ٢٧

- مسلة أورنمو..... ٢٩

الصفحة

٢ - المزهريات والأواني ٣١
٣- قطع التطعيم والترصيع ٣٤
٤ - الأختام الأسطوانية ٣٧
ثانياً: المشاهد الموسيقية في أدلة عصر البرونز الوسيط
(٢٠٠٠ - ١٦٠٠ ق.م) ٤٧
١ - الألواح الطينية ٤٨
٢ - الرسوم الجدارية ٥٠
- الخلاصة ٥١

الفصل الثاني :

مجالات استخدام الموسيقا من خلال الشواهد الأثرية الفنية المؤرخة لعصري البرونز القديم والوسيط .. ٥٥

أولاً: الموسيقا الدينية ٥٥
١ - العروض الموسيقية الفردية ٥٦
٢ - العروض الموسيقية الجماعية ٥٧
ثانياً: الموسيقا خلال أعمال بناء المعابد ٥٨
ثالثاً: الموسيقا في حفلات الشراب ٦٠
١ - العروض الموسيقية النسائية ٦١
٢ - العروض الموسيقية الحيوانية ٦٤

الصفحة

رابعاً: موسيقا الاحتفالات بالنصر ٦٤
خامساً: الموسيقا الإجتماعية ٦٦
١ - الموسيقا في التفاصيل اليومية ٦٧
٢ - الموسيقا في المنافسات الرياضية ٦٨
٣- الموسيقا في الأعمال الزراعية ٦٩
٤ - الموسيقا في الأعمال الرعوية ٧٠
- الخلاصة ٧٠

الفصل الثالث :

مجالات استخدام الموسيقا من خلال النصوص الكتابية القديمة المؤرخة لعصري البرونز القديم والوسيط ٧٣

أولاً: الموسيقا عند بناء المعابد ٧٣
١ - معبد الخمسين (أنينو – A-ninnu) ٧٤
٢ - معبد كيش ٧٧
ثانياً: الموسيقا في رثاء المعابد المدمرة وإعادة بنائها ٧٩
ثالثاً: الموسيقا الدينية في رثاء المدن المدمرة ٨٠
١ - مرثية مدينة إيسين ٨١
٢ - مرثية مدينة نيبور(نفر) ٨٢

الصفحة

٣- مرثية مدينة أوروك (الوركاء)..... ٨٣
رابعاً: الموسيقا في الأسطورة والطقوس الشعائرية ٨٤
١ - نصوص الأساطير ٨٥
٢ - الشعائر الجنائزية ٩١
٣- شعائر الزواج المقدس ورأس السنة ٩٢
خامساً: الملوك الموسيقيون ٩٨
سادساً: الموسيقيون والموسيقيات في القصور ١٠١
١ - الموسيقي الملكي خلال الألف الثالث ق.م ١٠٢
٢ - الموسيقي الملكي خلال الألف الثاني ق.م
(من خلال أرشيف ماري الملكي)..... ١٠٣
سابعاً: الموسيقا في الألعاب والمنافسات الرياضية ١٠٩
- الخلاصة ١١٠
- النتائج ١١٣
- الخاتمة..... ١١٧
- قائمة المراجع..... ١١٨
- ملحق الأشكال ١٣٤
- الفهرس..... ١٥٤

عطاء رعد أبو الجدايل

الشهادات العلمية:

- **٢٠٢٠:** ماجستير في علم الآثار بتقدير جيد جداً.
- **٢٠١٤:** إجازة في علم الآثار بتقدير جيد جداً.

- **مقال بعنوان:** الآلات الموسيقية في بلاد الرافدين خلال الألف الثالثة قبل الميلاد، مجلة مهد الحضارات، المديرية العامة للآثار والمتاحف السورية، دمشق ٢٠٢٠.
- الرقص والغناء المرافق للعروض الموسيقية في بلاد الرافدين خلال عصري البرونز القديم والوسيط، مجلة دراسات تاريخية، جامعة دمشق، دمشق ٢٠١٩.

٢٠٢١م