



السَّمَاعُ وَالْمَوْسِيقَى الصُّوفِيَّةُ فِي الرِّسَالَاتِ السَّمَاءِيَّةِ

(دراسة تحليلية تشريعية حول الأثر الروحي
للموسيقى الصوفية في الحضارات الإنسانية)

السَّيِّدُ الشَّيْخُ

شَمْسُ الدِّينِ مُحَمَّدُ بْنُ الْكَلْبُورِ الْقَلْبَاوِي الْحَسَنِيُّ
رَبِّبُ الطَّبَقَةِ الْعَلِيَّةِ الْقَلْبَاوِيَّةِ الْكَلْبُورِيَّةِ

وَالْعَلَمِ

سلسلة إصدارات المركز المالكي للتصوف والدراسات الروحية

السَّمَاعُ وَالْمُوسِيقَى الصُّوفِيَّةُ فِي الرِّسَالَةِ السَّمَاوِيَّةِ

اسم المنجز: السَّمَاعُ والمُوسِيقَى الصُّوفِيَّةُ فِي الرِّسَالَاتِ السَّمَاوِيَّةِ
تأليف : السيد الشيخ شَمْسُ الدِّينِ مُحَمَّدٌ نَهْرُو الكَسَنَزَانُ الْقَادِرِيُّ الْحُسَيْنِيُّ
جنس المنجز: تصوف



المساعدة في الإخراج العلمي: د. نضال البغدادي
التدقيق اللغوي: د. بكور عاروب
ساعد في تدقيق الهوامش: نور الخالدي
تصميم الغلاف: علي كاني
الطبعة الأولى: 2026
القياس : 17 * 24 سم
عدد الصفحات : 267

بطاقة

219

ل.ك. 595 الكسنزان القادري . السَّيِّدُ الشَّيْخُ شَمْسُ الدِّينِ مُحَمَّدٌ نَهْرُو
السَّمَاعُ والمُوسِيقَى الصُّوفِيَّةُ فِي الرِّسَالَاتِ السَّمَاوِيَّةِ/ السَّيِّدُ الشَّيْخُ
شَمْسُ الدِّينِ مُحَمَّدٌ نَهْرُو الكَسَنَزَانُ الْقَادِرِيُّ الْحُسَيْنِيُّ. - ط1.

بغداد: دار رائد المعنى 2026م

(267ص) - (24 سم)

1- التصوف الإسلامي. - أ - العنوان .

رقم الايداع

536 / 2026م

المكتبة الوطنية / الفهرست اثناء النشر

تنفيذ الانجاز... طباعة وتصميم (دار رائد المعنى) العراق - بغداد

هاتف: 07744608640 (واتساب - تليگرام)

جميع حقوق النشر محفوظة للمؤلف - ولا يحق لأي شخص أو مؤسسة النسخ أو الطبع أو إعادة إصدار هذا الكتاب دون إذن خطي من أصحاب الحقوق .

رقم إيداع المكتبة الوطنية دار الكتب والوثائق ببغداد (536) لسنة 2026

الناشر / دار رائد المعنى / للطباعة والنشر والتوزيع 2026م

تصوف

السَّمَاعُ وَالْمُوسِيقَى الصُّوفِيَّةُ فِي الرِّسَالَاتِ السَّمَاءِيَّةِ

(دراسة تحليلية تشريعية حول الأثر الروحي للموسيقى

الصوفية في الحضارات الإنسانية)

السَّيِّدُ الشَّيْخُ شَمْسُ الدِّينِ مُحَمَّدٌ نَهْرُو الْكَسْنَزَانُ

القَادِرِيُّ الْحُسَيْنِيُّ

رَئِيسُ الطَّرِيقَةِ الْعَلِيَّةِ الْقَادِرِيَّةِ الْكَسْنَزَانِيَّةِ

فِي الْعَالَمِ

سلسلة إصدارات المركز العالمي للتصوف والدراسات الروحية

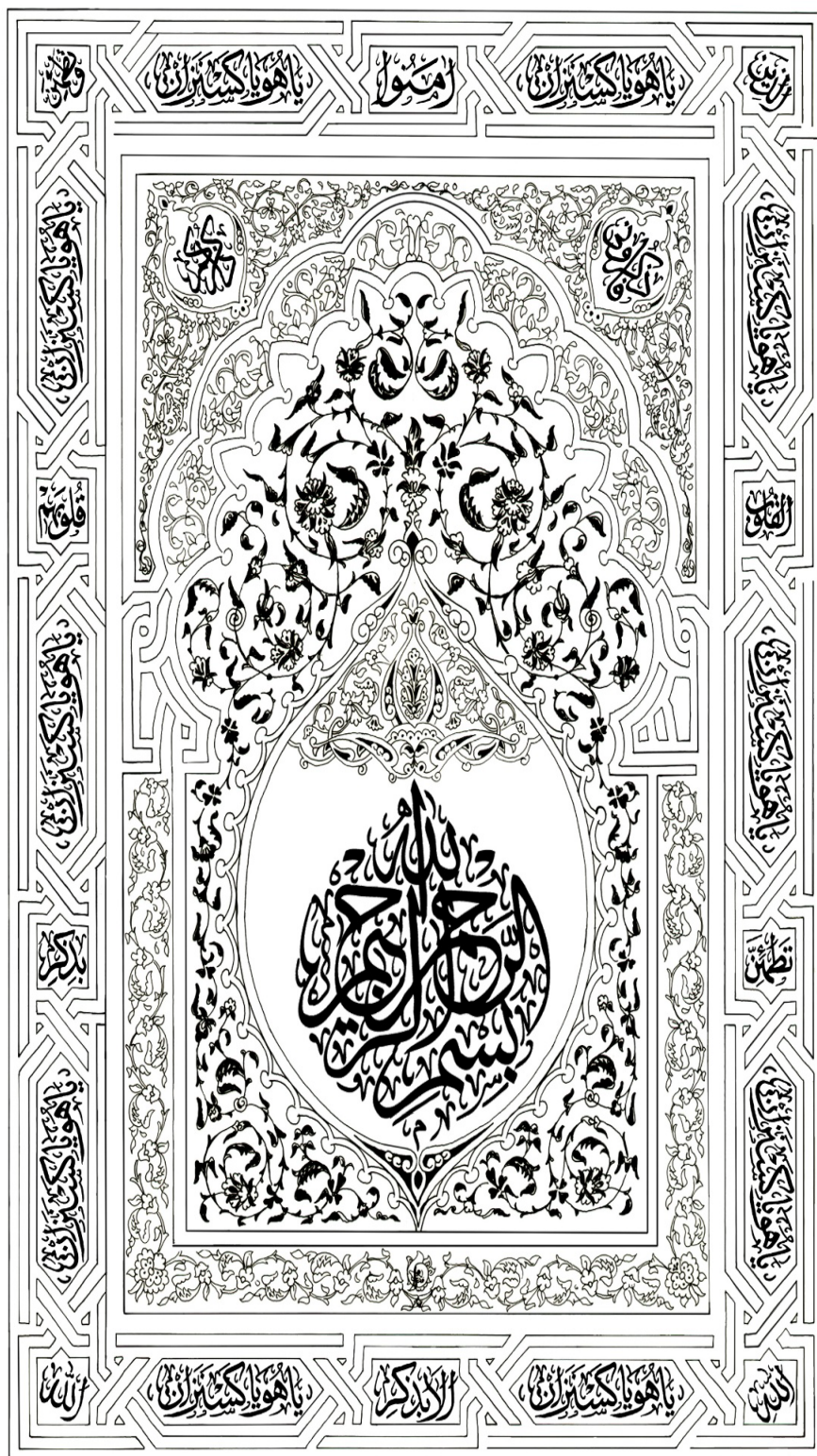
في الطريقة الكسنزانية [3]

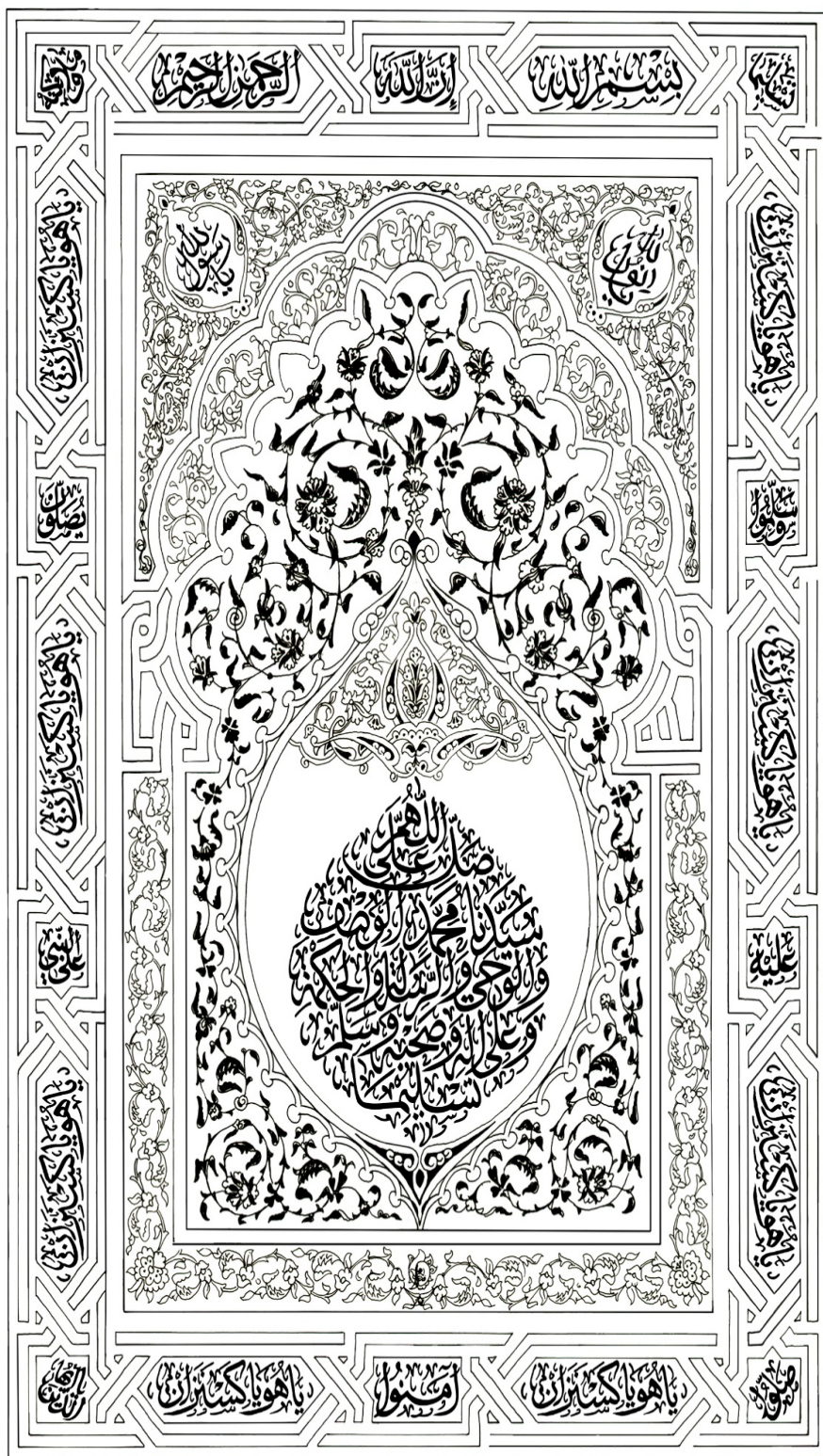
طبعة أولى 2026م



إِهْدَاءٌ

يَا سُلْطَانَ الْحَقِّ، يَا حَامِلَ لِيَاةِ الْهُدَى، يَا
مَنْ رَفَعْتَ رَايَةَ الْمَحَبَّةِ فَوْقَ كُلِّ طَائِفَةٍ
وَمَذْهَبٍ، وَجَمَعْتَ الْقُلُوبَ عَلَى ذِكْرِ اللَّهِ
تَعَالَى، فَصَارَ الطَّرِيقُ بِكَ مَأْوًىً لِلسَّالِكِينَ،
وَمَلَاذَأً لِلْحَائِرِينَ، وَنُوراً لِلْعَالَمِينَ.
إِلَيْكَ، يَا مَوْلَانَا، أَهْدِي هَذَا الْكِتَابَ...
وَفَاءَ لِمَا غَرَسْتَهُ فِي الْقُلُوبِ مِنْ مَحَبَّةٍ،
وَأَعْتَرَفَا بِمَا أَفَاضَهُ اللَّهُ بِكَ عَلَيْنَا مِنْ أَنْوَارِ
التَّزْيِينِ، وَعَهْدَا مُتَجَدِّدَا عَلَى السَّيْرِ بِنَهْجِكَ،
وَالْوَفَاءِ بِأَمَانَةِ الطَّرِيقَةِ الَّتِي حَمَلْتَنَا إِيَّاهَا،
حَتَّى نَلْقَى اللَّهَ وَقَدْ صَدَقْنَا مَا عَاهَدْنَاهُ
عَلَيْهِ.





بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الموسيقى الصوفية (السماع).. هي مسار من المسارات الفنية التربوية التي تفرد بها المنهج الصوفي كوسيلة من وسائل التأثير في النفس وتوجيهها نحو المحبة الخالصة للحقيقة والرغبة بالخير وكل ما هو سامٍ من المعاني الربانية التي أنزلها تعالى في الذوات الإنسانية، فضلاً عن كونها نشاطاً خاصاً اتخذه أهل الطريقة أداة للتعبير عما في دواخلهم من أحوال ومواجيد وحالات روحية، تتجلى فيهم إثر ارتباطهم أو حضورهم مع الحق سبحانه وتعالى.

إن السماع الصوفي سواء أكان أذكّاراً أو أناشيداً أو مدائحاً أو غناءً أو ما إلى ذلك، هو من أحسن القول في هذه المجالات، لأنه يرتبط في جملته بالله تعالى والأنبياء والصالحين وكل ما هو سامٍ أو متسامٍ في الحياة، وكيف لا يكون شأن السماع كذلك وهو كما أخبر عنه حضرة الشيخ الجنيد البغدادي (قُدس سره) كونه تذكّار سماع الأرواح لخطاب الحق سبحانه وتعالى في عالم اللطافة والأزل، حين خاطبها بقوله: ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ﴾ قالت الأرواح: ﴿بَلَى﴾⁽¹⁾، فكلما تجدد هذا السماع وهذا الإنشاد حنت الأرواح إلى ذاك السماع الأول الذي سمعت من خلاله نداء الحق وأمره، واستجابت له في عالم الأرواح بقولها: (بلى)، أي إن للموسيقى الصوفية عند أهلها معنىً خاصاً يرتبط بسماع نداء الحق سبحانه وتعالى متجلياً في الألحان والمعاني الروحية المبنوثة في المنشّدات والأشعار.

إن التلاحين الإسلامية المعروفة في مقامات الأذان وأساليب تجويد القرآن الكريم، والتلاحين في التسابيح والأذكار أيام العيدين (الفطر والأضحى) وغيرها، لتعكس وبجلاء ما للجانب الموسيقي

من أثر في حياة المسلم الروحية، لهذا عدّها أهل الطريقة وسيلة تربوية مؤثرة من وسائل تطهير النفوس وتهذيب الأرواح وتلطيف الأذواق، لكونها تحث على المحبة الإلهية، وتحض على ذكر الله تعالى، والتعلق به سبحانه، والتخلي عن الأمور الدنية.

من جهة ثانية فإن الموسيقى بشكل عام والصوفية منها بشكل خاص تعد في العصر الحديث رسالة سامية للتقارب مع الآخر في عالم تزلزلت فيه أواصر الإخاء الحضاري، وبات رد الفعل تجاه تصدير عولمة السياسة والاقتصاد وحتى الثقافة عكسياً تماماً بحيث أخذت الأمم تميل إلى الاحتياط بالتقوقع على نفسها خشية الإستلاب أو الاختراق.. لذا فإن ما اصطلح على تسميته بـ (لغة الروح) وهي الموسيقى الصوفية أو الموسيقى الروحية، تعد وسيلة ذات أثر كبير في التواصل مع الآخرين، والتفاعل مع الغير، سواء كانت مقرونة بالآلات والأوزان والمقامات أو كانت أصواتاً ناعمة بالمديح والسماع والإنشاد مما لا يخفى تأثيره على الأرواح، وأثره في النفوس، أو كانت حركات بايقاعات متناسقة مع ألحان الموسيقى أو السماع، فهي من هذا الباب وسيلة لتلاقي أهل الديانات والحضارات في مشهد واحد، لا يفرق بين أحد وأحد، إذ كل الناس لأصل واحد، قال تعالى: ﴿وَهُوَ الَّذِي أَنشَأَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ فَمُسْتَقَرٌّ وَمُسْتَوْدَعٌ قَدْ فَصَّلْنَا الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَفْقَهُونَ﴾⁽¹⁾ وما يهدف له السماع الصوفي هو جذب النفوس للهدى بالاستفادة من طبعها إلى ما هو أقرب لنفعها.

إن الاهتمام بالعواطف الإنسانية والسعي للرقى بها نحو الجمال والكمال هو الحلقة المفقودة عند جميع المتغربين عن مشرق الروح من الغربيين والشرقيين على حد سواء، وحاجة الحضارات الإنسانية المعاصرة باتت ملحة للروحانية الربانية الصافية، والتي

ما إن تتغمّد أنوارها جوانح الإنسان حتى تحرره من قيود الغفلة، وتبعث في حياته الحياة.

إننا بخطوتنا هذه، نهدف إلى تحفيز اتباع جميع الحضارات إلى الاهتمام بدراسة الجانب الروحي في الشريعة المُحمّدية، مستفيدين من كل ما له تأثير على عقولهم ومؤثر في أنفسهم، فاتحين بذلك لهم باباً كي يلجوا إليه فراراً من ضغوط مادية الحضارات وانتكاساتها، ولا غرابة أن لمسنا مؤشرات ملفتة للنظر في هذا العصر، كما سبق أن حدث ذلك من قبل، وقد ثبت أن الكثير ممن قدم على الإسلام في الغرب جاء من باب التصوف، فالسمع وسيلة من وسائل التعبير عن حقيقة الدين، والتعريف بجوهره المتسامي. انطلاقاً من هذه الرؤية الشمولية، ومن اعتقادنا بما في الموسيقى الروحية المستوحاة من ألحان الأذكار وصيغ التسابيح وأشعار المدائح والأناشيد من تأثير في جذب النفوس وإرشادها نحو طريق الحق والحقيقة، ومن اعتقادنا أيضاً بضرورة الاستفادة من كل المعطيات المعاصرة التي من شأنها أن توسع ساحة التعارف مع الآخر، رأينا أن نستعرض موضوع السماع والموسيقى الصوفية من زوايا متعددة، فكانت خمسة فصول:

الفصل الأول: ناقشنا فيه الجذور التاريخية للموسيقى في مبحثين:
الأول: في الحضارة الإنسانية القديمة.

والثاني: في بعض الشرائع السابقة، وعلاقة تلك الجذور بالدين، وهل كانا على تلاقٍ أم تنافر.

أما الفصل الثاني فقد خُصص لتفصيل جانب مما أجمل في الفصل السابق، حيث خُصص للتوسع في موقف الشريعة المحمدية من السماع والموسيقى، وذلك من خلال مبحثين:
الأول: عن نشأة السماع في المجتمع الإسلامي ومراحل تطوره.
الثاني: خُصص للحكم الشرعي من جميع النواحي.

بينما خُصص الفصل الثالث للتوسع في السماع الصوفي كعلم متخصص عند الصوفية، وذلك في مبحثين:

الأول: تعرضنا فيه لحقائق هذا العلم وتطرقنا لعدد من خصائصه. الثاني: بين عدداً من النماذج المتنوعة للموسيقى الصوفية في العالم. أما الفصل الرابع فقد خُصص للسمع والموسيقى الصوفية في الطريقة العلية القادرية الكسنزانية، وقد جاء على ثلاثة مباحث:

الأول: تحدثنا فيه عن سماع المذائح الكسنزانية وخصائصها. والثاني: تحدثنا فيه عن سماع الأذكار، وما تنطوي عليه من ترانيم وألحان، وتطرقنا لمشروعنا في تطوير الموسيقى الصوفية ومحاولة نقلها إلى العالمية من خلال إنتاج أول سيمفونية صوفية في العالم. وأخيراً، المبحث الثالث تعرض للسمع الصوفي في العصر الحديث بوصفه حاجة لإعادة التوازن الداخلي في الإنسان. كما تطرق لإبراز رؤيتنا في هذا المسعى لجعل السماع الصوفي لغة عالمية عابرة لجميع الحدود.

وإذ نخطوا هذه الخطوة في طريق بناء عالم موسيقي صوفي جديد، يتسم بالحدثة الأسلوبية والأصالة الروحية، لتحكي ألحانه آذان الناس كافة، وتناغي كلماته سرائر الشعوب والأمم منشئة بذلك جسراً أو معبراً من نوع خاص نحو تلاقي القلوب والأرواح في فضاء موسيقي آخاذ، أحوج ما تكون إليه الإنسانية في هذا الزمان وكل زمان، نسأله تعالى أن يوفقنا فيما نرمي إليه والله ولي التوفيق.

وَصَلِّ اللّٰهُمَّ عَلَى سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ الْوَصَفِ وَالْوَحْيِ وَالرَّسَالَةِ
وَالْحِكْمَةِ وَعَلَى آلِهِ وَصَحْبِهِ وَسَلِّمْ تَسْلِيماً



الفصل الأول

الموسيقى وعلاقتها بالدين

في التاريخ الإنساني

(تواصل أم تنافر)

الموسيقى الدينية في الحضارات القديمة

الموسيقى علمٌ و فنٌّ، علم مبني على «معرفة نسب الأصوات والنغم بعضها إلى بعض وتقديرها بالعدد، وثمرته معرفة تلاحين الغناء»⁽¹⁾. أو هي ترتيب وتعاقب الأصوات المختلفة في الدرجة المؤتلفة المتناسبة بحيث يتركب منها ألحان تستسيغها الأذن مبنيةً على موازينٍ موسيقية مختلفة تكسبها طلاوة.

هذا العلم من أقدم العلوم، حيث يندرج حسب التصنيف التقليدي تحت فئة الذي ينظر في المقادير إلى جانب الهندسة وعلم الهيئة... وهو من علوم الحضارات القديمة⁽²⁾.

في الوقت الذي يُنظر فيه إلى "علم الموسيقى" على أنه الجانب النظري الذي يدرس هذه القواعد والقياسات، فإن "فن الموسيقى" هو الجانب التطبيقي الذي يتجلى في العزف والغناء. إنه القدرة على تجسيد هذه النغمات في عبارات موسيقية متساوية في أزمنتها، مما يخلق تجربة سمعية متكاملة.

وإذ نقول بمصطلح (الموسيقى الدينية) فنحن نعني بها تلك الموسيقى التي قد تكون منفردة أو قد تكون مصحوبة بالتراتيل الدينية أو تكون مصحوبة بالأناشيد أو الأشعار أو كلمات الأغاني أو ما إلى ذلك مما وضع أصلاً لأهداف دينية بحتة، تتمثل في التعبير عن الإيمان وتعميق التجربة الروحية.

1 - ابن خلدون، المقدمة، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1992، ص531.

2 - د. محمد جبرون، عن الموسيقى والدين - نقلاً عن موقع: أوامر للثقافة والفكر

والحوار: 1/sufimusic.short.gy

الموسيقى في عصر الإنسان القديم

الموسيقى ليست زينةً سمعيةً ولا ترفاً حسيّاً، بل لغة كونية تستيقظ بها الروح على معنى حضورها في العالم. كل حضارة صاغت نبرتها الخاصة لأنها تلتقط من هذا النبع الواحد ما يلائم ذائقتها وطقوسها. من منظورٍ صوفيٍّ، اللحن هو طريقة الوجود في مخاطبة الغيب، واستدعاء السكينة، وجمع القلوب على مقصدٍ واحد.

الجذور التاريخية:

تكشف لنا الأرض، عبر شواهد متناثرة، عن قدم العلاقة بين الإنسان والصوت المُنغم. إن أقدم ما عُثر عليه "مزمар ديفجي بيب" في سلوفينيا، المنسوب إلى عصرٍ سحيق يُرجَّح اقترابه من إنسان النياندرتال، مع استمرار النقاش حول أصل ثقوبه.



المتحف الوطني في سلوفينيا: علمياً، هذه القطعة الاحتفالية المكتشفة عام 1995 في كهف Divje Babe في سلوفينيا - تمثل العظم (حوالي 11.2 سم طولاً) لفخذ دبّ كهفي صغير، وهي مثقوبة بثلاث أو أربع فتحات منتظمة في خط مستقيم . يعود تاريخها إلى منتصف العصر الحجري القديم - بين 50000 إلى 60000 سنة قبل الميلاد.

في أوروبا، وفي كهوف مثل Geißenklösterle بألمانيا، وُجدت نايات من عظام الطيور والعاج الصلب تُؤرخ بين 42,000 إلى 43,000 عام ق.م، وهي قادرة، من الناحية التقنية، على عزف ألحان واضحة ومعقدة نسبياً⁽¹⁾.

وفي الصين، موقع جياهو يُعتبر من أقدم المواقع التي اكتُشفت فيها نايات عظمية (gudi) ترجع إلى حوالي 6000 ق.م، مصنوعة من ساق طائر الكركي الأحمر، وتتفاوت عدد ثقبها بين آلةٍ وأخرى (من 1 إلى 8 ثقب)⁽²⁾.



الفلوت العظمي من ثقافة
أوريجناسيان

-
- 1 - الكهوف وفن العصر الجليدي في جورا الشوابية، مركز اليونسكو للتراث العالمي، اليونسكو، تم الاسترجاع 24 سبتمبر 2022. نقلا عن: الموسوعة الحرة ويكيبيديا، رابط: sufimusic.short.gy/2
 - 2 - Gudi (instrument)، الموسوعة الحرة ويكيبيديا، تم الاسترجاع في 10 نوفمبر 2025. رابط: sufimusic.short.gy/3



تم اكتشاف أحد مزامير جودي في جياهو، معروض في متحف خنان - الصين، هو متحف للتاريخ والآثار. يضم مجموعة تضم أكثر من 130,000 قطعة من الآثار الثقافية عبر العصور.

هذه اللقى، على قلتها، تلمح إلى تاريخ أقدم من التسجيل، وكأنها رؤوس خيوط لسجلات طقسية وروحانية اندثرت مادتها وبقي أثرها. يلفت أهل الاختصاص إلى انحياز منهجي في السجل الأثري: فالمواد العضوية (جلود، أخشاب، قصب) تتحلل، بينما تصمد العظام والعاج. لهذا قد تبدو الآلات نادرة، مع أن الممارسة الصوتية (الغناء، الإيقاع الجسدي، الهمهمة الطقسية) يمكن أن تكون أقدم وأعمق انتشاراً من كل ما نحوزه مادياً اليوم.



النظريات العلمية في نشأة الموسيقى:

تتعدد النظريات حول نشأة الموسيقى، فمن قائل بأنها تطورت من نداءات التزاوج⁽¹⁾، إلى من يرى أنها نشأت جنباً إلى جنب مع اللغة من "سلف مشترك"⁽²⁾، أو أنها جاءت لتلبية احتياجات عملية كالتنسيق في العمل الجماعي أو التواصل⁽³⁾.

مع أن هذه المقاربات تشرح جوانب نافعة من الظاهرة، فإنها لا تستنفذ أسرارها. فحتى "داروين" رأى مَلَكَة الموسيقى من أعجب ما أودعت الطبيعة في الإنسان، وعدّها "ليفي شتراوس" لغزاً أنثروبولوجياً بالغ العمق⁽⁴⁾.

القراءة المتوازنة هي التي تجمع بين الفسيولوجي والاجتماعي والرمزي، وذلك باعتبار: أن الموسيقى تنشأ من النفس، وتنضبط بالاجتماع، وتفيض بالمعنى.

1 - مارين، مانويلا م، وآخرون، إعادة النظر في فرضية داروين حول الانتقاء الجنسي: الموسيقىّة وأصول الموسيقى عند الإنسان، مجلة فرونتيرز في علم النفس، المجلد 13، 2022، رقم المقالة: 945325.

أنظر: <https://sufimusic.short.gy/4>

2 - «كيف غنّى النياندرتال؟ أصول الموسيقى»، محاضرة لستيفن ميثن تتناول فرضية السلف التواصلي المشترك (Hmm) لأصل الموسيقى واللغة، منشورة على موقع معهد IDIBELL للبحوث الطبية الحيوية، 2022.

<https://sufimusic.short.gy/44>

3 - ستيفن ميثن، النياندرتاليون الغناء: أصول الموسيقى، اللغة، العقل والجسد. كامبريدج، ماساتشوستس: مطبعة جامعة هارفرد، 2006، ص 205.

4 - أيان مورلي، مقال: نهج متعدد التخصصات لدراسة أصول الموسيقى: وجهات نظر من الأنثروبولوجيا، وعلم الآثار، والإدراك، والسلوك. المجلة الإيطالية للعلوم الأنثروبولوجية.

J Anthropol Sci . 2014;92:147-77. doi: 10.4436/JASS.92008

الموسيقى وصلتها الطقوس:

الأبحاث المتخصصة تشير إلى أن الموسيقى تاريخياً كانت امتداداً للطقوس⁽¹⁾ الدينية المشبعة بالألحان ووسيلة للاحتفالات الرسمية والشعبية، وسبب ذلك كما ترى (جين هاريسون)⁽²⁾ يرجع إلى أن الدافع الإنساني الأول لذلك كان لتهدئة الأرواح وإراحتها، سواء أكانت هذه الأرواح في مظاهر الطبيعة المتعددة أو أرواح الأسلاف⁽³⁾. فقد كان الإنسان القديم يعتقد بأن الأصوات المربعة في أصوات الطبيعة آتية من عالم آخر غير مرئي (ميتافيزيقي)⁽⁴⁾ ولكي يتفاهم معها أخذ يحاكيها بأصوات مشابهة لها فشكل بذلك (الموسيقى الأولى) كما يسميها (شارل بيرس)⁽⁵⁾ حيث يقول: «الموسيقى، على اعتبار ديني كانت صلة الوصل بين الإنسان الفرد

- 1 - الطقس: هو مجموعة من الإجراءات والحركات التي تأتي استجابة للتجربة الدينية الداخلية، وتهدف إلى عقد صلة مع العوالم القدسية. أنظر: فراس السواح، الأسطورة والطقس، موقع معابر.
- 2 - جين هاريسون: باحثة انكليزية لها العديد من المؤلفات مثل كتاب: Themis، وكتاب السلامة، كما ولها كتابات عن الأسطورة حيث ترى أنها: التفكير الحالم لشعب من الشعوب تماماً مثلما يعتبر الحلم أسطورة الفرد، كما أن لها اهتمامات بالفنون والشعائر وغيرها.
- 3 - أنظر: كتابها الفن القديم والطقوس (Ancient art and ritual)، الذي يبين علاقة الفنون بالدين والشعائر. <https://sufimusic.short.gy/5>
- 4 - الميتافيزيقا: مصطلح يوناني يرجع أصله إلى كلمة (ميتا) وتعني ما وراء، وكلمة (فيسيكة) وتعني الطبيعة أو داسة الطبيعة، ومعنى المصطلح (ما وراء الطبيعة). وعملياً جميع المسائل التي لا يمكن تصنيفها ضمن الإطار الطبيعي الفيزيائي تصنف ضمن إطار الميتافيزياء، وهذا ما يجعل الميتافيزياء تهتم بدراسة الظواهر الروحية والنفسية وتدخل في مناقشة الظواهر الغريبة مثل الجن والأشباح والتخاطر والأرواح.. الخ. أنظر: موسوعة ويكيبيديا.
- 5 - تشارلز ساندرز بيرس (1839-1914) فيلسوف أمريكي بارز وأحد مؤسسي السيميائية والبراغماتية، أنظر: موسوعة ويكيبيديا الحرة على الإنترنت.

وبين إلهه الذي يمثل أمته ومجتمعه وجميع مثله العليا»⁽¹⁾.
وما يعنيه ذلك أن الموسيقى الأولى نشأت بدوافع غريزية
إنسانية للتقرب إلى القوى الخفية التي اعتقدوا بأنها تسيطر على
الطبيعة وعليهم.

وهنا نلمس البعد الديني في أبسط ملامحه قد تشكل مع
اللحظات الأولى لتطلع الإنسان إلى عالم الماورائيات (الغيبات).

الآثار الصوتية للمكان (علم الآثار الصوتي):

يفتح علم الآثار الصوتي Archaeoacoustics نافذة على "المشاهد
السمعية" للأمكنة القديمة: كيف يتجاوب الصدى في الكهوف، وكيف
توجّه الهندسة المعمارية موجات الصوت في المقامات والهوامس.
دراسة هذه الخصائص تكشف أن المكان نفسه كان "يُغني" مع
المحتفلين؛ فالفراغ والسطوح والمواد تساهم في تشكيل التجربة
السمعية، فتغدو الطقوس حدثاً كونياً يشارك فيه الحجر والهواء، لا
أداءً إنسانياً منفرداً.

قراءة صوفية معاصرة:

لا تعارض بين هذا كله وبين الرؤية الروحية، بل تكامل.
فالموسيقى في جوهرها قابلية إنسانية لاستقبال المعنى في هيئة
نعم، وهي قابلية تُهدّبها الجماعة وتمنحها شكلاً، لكن ينبوعها أعمق
من الوظيفة.

من منظور صوفي، اللحن ذكّر بصيغته الصوتية؛ يردّ القلب من
تشتته إلى حضرته، ويحوّل التعدد في الأصوات إلى وحدة في المقصد.
لهذا ظلت الموسيقى قوة موحّدة: توفّق بين الجسم والإيقاع، وبين
الفرد والجماعة، وبين الإنسان والكون.
بهذه القراءة، لا تُختزل الموسيقى في الغريزة أو المنفعة أو

1 - حسني حداد، في الموسيقى السورية، سوريا، الجيل الجديد، ط1، ص82.

التفسير العصبي فحسب، بل تُفهم كتكليفٍ روحيٍّ وثقافيٍّ معاً
يمنح الجماعات مزايا البقاء والازدهار: الانضباط، والتعاطف، وتوزيع
الانتباه، ورفع المعنويات. إنها "ذكاءٌ وجدانيٌّ" يُيسّر الاجتماع على
معنى أسمى، ويتيح عبوراً من الصوت إلى المعنى، ومن الإحساس
إلى الشهود.

إذاً، تدل الشواهد الأثرية والنظريات العلمية والسيرورة الطقسية
على أن الموسيقى ليست طارئاً على الإنسانية، بل هي من بنية
الوجود الإنساني ذاته: نداءٌ فطريٌّ للروح يطلب السكينة والمعنى،
ووسيلةً جماعيةً لتنظيم الوقت والعمل والشعور، وجسرٌ إلى ما
 وراء المرئي. وحين نعطيها مكانها اللائق بين العلم والروح، نفهم
لماذا وُجدت في كل حضارة، ولماذا تبقى -كلما تهذب الذوق ونضج
الوعي- أقرب الطرق إلى جمع القلوب على مقصدٍ واحد.

الموسيقى في حضارة ما بين النهرين

في أرض الرافدين، حيث تلاقت دجلة والفرات على مَرَّ العصور، نشأت حضارات صاغت أولى معالم الفكر الديني والطقسي للإنسان. وكانت الموسيقى إحدى مفاتيح هذا الوعي. كانت لغة مقدسة تُستعمل للتقرب إلى الآلهة، وتنظيم العلاقة بين الإنسان والعالم الغيبي. من يقرأ النقوش السومرية والأكدية والبابلية والأشورية، يشعر بصدى المزامير والدفوف التي كانت تُقرع في المعابد، ويدرك أن الموسيقى هناك كانت جسراً معنوياً بين الإنسان وذاته الباطنة من جهة، وبين الأرض والسماء من جهة أخرى.

الجدور التاريخية:

أقدم الشواهد من تلك الحضارة تُظهر أن الموسيقى الدينية ارتبطت بالمعابد منذ الألف الثالث قبل الميلاد. فقد عُثر على ألواح طينية تصف أناشيد موجهة للآلهة مثل "إنانا"⁽¹⁾ و"مردوخ"⁽²⁾، ووردت تفاصيل عن كهنة موسيقيين يطلق عليهم "نار" أو "غالا"⁽³⁾.

1 - الإله نانا - المعروف لاحقاً في الأكادية باسم سين - (Sîn) هو إله القمر في الميثولوجيا السومرية. وُلد من اتحاد إنليل، سيد الهواء والقدر، وقرينته نينليل، سيدة الرياح. انظر: بلاك، جيريمي؛ جرين، أنطوني. قاموس الآلهة والشياطين والرموز في بلاد الرافدين. لندن: المتحف البريطاني، 1998، ص 134.

2 - الإله مردوخ (Marduk) هو الإله القومي لبابل، وأحد أعظم آلهة بلاد الرافدين. نشأ بدايةً كإله محلي للمدينة، لكنه ارتقى إلى مكانة كونية في العصر البابلي القديم، خاصةً منذ عهد الملك حمورابي (1792-1750 ق.م). ارتبط مردوخ بالخلق، والنظام الكوني، والعدالة، وأصبح حارس الشرعية الملكية البابلية. انظر: كرامر، صموئيل نوح. تاريخ يبدأ بسومر. ترجمة: طه باقر. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، 1971، ص 255-257.

3 - تظهر في السجلات السومرية فئة «نار» (nar = موسيقي) وفئة «غالا» (gala = مرثل/كاهن نوح) المتخصصين بالترتيل الطقسي. سانشيز مونيوث، دانيال.

يتخصصون بترتيل الأناشيد في الطقوس⁽¹⁾.
كما أظهرت الآثار الآلات الموسيقية التي استُعملت في تلك
الطقوس: القيثارة السومرية، الطبول الكبيرة والصغيرة، الصنوج،
والمزامير.

كل آلة كانت تؤدي وظيفة رمزية:

- الطبل يعلن الحضور الإلهي.
 - القيثارة تُنشد التسابيح.
 - المزممار يُرافق ارتقاء الأرواح الجماعي نحو الغيب.
- تشير الآثار إلى مشاهد أسرة، تُظهر الأسرى لدى الآشوريين وهم
يصدحون بالألحان ويعزفون الموسيقى أثناء إنجازهم للأعمال
الشاقة، في مشهدٍ يحمل طيفاً من الألم والجمال، وقد بلغ إعجاب
الآشوريين بهم حدّ أنهم أكثروا من طلب الأسرى لما يجدونه من
لذة في أصواتهم العذبة⁽²⁾.

«مفهوم الموسيقى في بلاد الرافدين القديمة».

أنظر: مجلة الشرق الأدنى القديم اليوم (The Ancient Near East Today)،
المجلد 10، العدد 4، إبريل 2022. الجمعية الأمريكية لأبحاث ما وراء البحار
(ASOR). تم الاسترجاع من الإنترنت في 20 أغسطس 2025، عبر الموقع
الرسمي لـ ASOR

- 1 - ترنيمه إلى عشتار (إينانا ج): الترجمة. المعجم الإلكتروني للأدب السومري
(Electronic Text Corpus of Sumerian Literature)، جامعة أكسفورد،
قسم الترجمات رقم TR 4073. مُتاح إلكترونياً على الموقع الرسمي: ETCSL.
- 2 - مقال: ثلاثة أسرى يُجبرون على عزف القيثارة (منقوش من قصر سنحاريب في
نينوى). مسترد من موقع Ancient Replicas: Hebrew Captives Lyres.

الرابط: <https://sufimusic.short.gy/6>



قصر سنحاريب - 681-704 قبل الميلاد
أسرى من بلاد الشام، يُرَجَّح أنهم من الفينيقيين أو العبرانيين، يعزفون على
آلة القيثارة. (المتحف البريطاني)



متحف اسطنبول
للشرق القديم
ديسمبر 2015

من بين أقدم الشواهد على حضور
الموسيقى، أول طبّالة مسجلة في التاريخ
وهي كاهنة مسيانية تُدعى (ليبوشياو).
عاشت في مدينة أور في عام 2380 قبل
الميلاد. كانت هي الرئيس الروحي والمالي
والإداري للـ (إكيشنوغال) أهم معبد في أور
المخصص لإله القمر (نانا-سوان). وكان
رمز سلطتها يسمى (البالغ-دي) وهو
طبل دائري صغير يستخدم لقيادة
الأناشيد الطقوسية⁽¹⁾.

1 - ريدوموند، لاين. حينما كانت الطبول نسائية. مجلة «درّم»، العدد الصادر في
ديسمبر سنة 2000. (تم الاطلاع عبر موقع جامعة أثينا المفتوحة)

كان الآشوريون قد استخدموا نوعين من الدفوف: الدف الكبير، والدف الصغير، ويظهر هذا بوضوح في الآثار المنسوبة إلى الملك سنحاريب (704-681 ق.م)، وآشور بانيبال (668-626 ق.م). بينما يظهر الدف الأصغر في نقوش من عهد الملك آشور ناصر بال الثاني (883-859 ق.م).

وقد خلص الدكتور (صبحي أنور رشيد) إلى أن الدف استُخدم آنذاك في زمن السلم والحرب معاً، مما يدل على طبيعته المزدوجة بين الروحي والعملي⁽¹⁾.



1 - صبحي أنور رشيد، الآلات الموسيقية في العراق القديم، منشورات المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، بيروت 1970، نقلا عن موقع: أرشيف.

أما المؤسسات الدينية، فقد أنشأت جوقات موسيقية، كان يُشرف عليها كهنة متخصصون، يتولون تدريب المنشدين والمنشادات على أداء الصلوات عبر ألحان وتراتيل محفوظة، كما أظهرت آثار هيكل مدينة لاقش (2400 ق.م)، مما يكشف عن عمق التخصص الفني والروحاني في آنٍ واحد⁽¹⁾.

وتذهب دراسات بعض علماء الموسيقى إلى التأكيد على تأثير حضارة ما بين النهرين في الشعوب المجاورة، ويستدل العالم الموسيقي (بيتر كروسلي هولاند)⁽²⁾ على هذا التأثير بأسماء الآلات



نقش بارز من المرمر يصور حاملِي الدروع المسيرة برفقة مجموعة من الموسيقيين الذين يحملون آلات موسيقية مختلفة، من نينوى، شمال بلاد ما بين النهرين، العراق، الإمبراطورية الآشورية الجديدة، عهد الملك سنحاريب، 681-705 قبل الميلاد. متحف بيرغامون ، برلين.

يحمل الموسيقيون الذكور طبول مستطيلة مع وتر. لا يزال من الممكن العثور على هذه الأداة في العراق الحديث وشمال إفريقيا وهي مرئية هنا لأول مرة. الأمر نفسه ينطبق على الصنج ، المصنوع من صندوقين ومقايض صوت. المرأة الثانية على اليمين تحمل صنج. في نهاية الموكب تمشي امرأة غنية بالزخارف تحمل طبله مستديرة.

1 - كهنة "غالا Gala"، ويكيبيديا: sufimusic.short.gy/8

2 - بيتر كروسلي هولاند: من علماء الموسيقى الغربيين الذين اعترفوا أن كل من كتب في النظريات الموسيقية من الغربيين بعد صفى الدين اعتمد اعتماداً كبيراً على كتاب الأدوار وجعله أساساً لبحوثه ودراساته.

الموسيقية، فالطبله مثلا وهو اسم الآلة الإيقاعية المعروفة، عرفت في اللغة العبرية بـ (تبيلا) وبلغه أهل بابل وآشور (تابولا)، وكذلك كلمة (تف) في الآرامية العبرية حيث تعود إلى كلمة (دف) في العربية، ومن الواضح أن المزمار العبري المسمى (زمر) هو الزمر العربي، وهكذا حدث الاشتقاق لكل هذه المسميات من الاسم العربي الأصل، ولا عجب في ذلك فإن للعرب أثرهم الواضح في جميع الميادين⁽¹⁾.

كتبت "مارسيل دوتشيسن غيليمين": «في وقت مبكر من عام 2600 قبل الميلاد، تم توثيق القيثارة في أور... استعارت مصر العديد من الآلات من بلاد ما بين النهرين: القيثارة العمودية الزاوية، والطبل المربع، وما إلى ذلك... عُثر على النظرية الموسيقية، القائمة على النظام السباعي بسبعة مقاييس وأنماط، في بلاد ما بين النهرين في وقت مبكر من القرن الثامن عشر قبل الميلاد. تنعكس هذه النظرية في النوتة الموسيقية المكتوبة تحت ترنيمة هوريت في القرن الرابع عشر قبل الميلاد»⁽²⁾.

إن التقديس للموسيقى ونسبتها إلى مصادر ما وراء الطبيعة انتقل إلى الآلات الموسيقية نفسها كما يقول حسني حداد، وقرر ذلك مما تم التوصل إليه من الألقاب التي كانت تطلق على الآلات الموسيقية فالقيثارة الكبيرة كانت تدعى (تقرير المصير) والناي دعي (قصبة الحياة) وصوت الطبل النحاسي عندما تردد مجلجلا في جنبات الهيكل نفسه الذي يضم هذه الأشياء كلها دعي باسم

-
- 1 - المستشرق البريطاني هنري جورج فارمر، تاريخ الموسيقى العربية، تعريب جرجس المحامي، لبنان، بيروت، دار مكتبة الحياة، ط 1972، ص 29 - 34.
 - 2 - مارسيل دوتشيسن جيليمين، الموسيقى في بلاد ما بين النهرين القديمة ومصر، علم الآثار العالمي المجلد 12، 1981، العدد 3، الصفحات 287-297. نشر على الإنترنت: 15 يوليو 2010.

(بيت الحياة) وكانوا يصطلحون عليه (أي - نام - تي - لا) ⁽¹⁾. وقد كان للطليل الكبير اعتبار خاص في الطقوس الدينية وخاصة فيما يتعلق بالشعائر المصاحبة لطقوس الدفن فإن صوته الرهيب الذي يتردد بإيقاع بطيء رتيب يصاحب صوت المنشد الحزين يشيع إلى عالم السكون فرداً كان يتمتع بالحياة والحركة، ولا يزال إيقاع الطبول الرتيب يتمتع بهذه الميزة في مراسم الدفن في الجنازات المهمة إلى يومنا هذا.

وفي نقش على تمثال الملك قوديا يفاخر بفترة سعيدة مرت على شعبه لم يسمع فيها صوت الطبل فيقول: «وفي مقبرة المدينة لم نؤاري أي جثة، وعازف الطبل، بإنشاده الحزين، لم يُسمع صوته» ⁽²⁾. وتبين المصادر الآثارية أن الصلوات المقدسة عندهم كانت تؤدّيها مجاميع (جوقات) مدربة تلقت تدريبها في مدارس تابعة لهياكل العبادة، حيث تقوم بتأدية الفروض الدينية ضمن نطاق الفن «فقد كشفت بقايا الهيكل الكبير في لاقش الذي بناه الملك قوديا - حوالي سنة (2400 ق. م) - بأن هذه المؤسسة الموسيقية كانت تخضع لموظف أو كاهن خاص مسؤول عن تدريب جوقته على الموسيقى والغناء، يساعده موظف آخر مسؤول عن جوقة المنشدين والمنشادات» ⁽³⁾.

ليس هذا فحسب بل سجلت الرقم الآثارية العراقية السابق في وضع ما عرف فيما بعد باسم (السلم الموسيقي)، فقد اكتشف علماء الآثار أن الكهنة كانوا يكتبون على الآجر بالخط المسماري النصوص الموسيقية، وإن رموز تلك الكتابة وحروفها قد حفظت الكثير من نصوص الصلوات والترانيم الدينية. ولاحظوا أنّ الإشارة

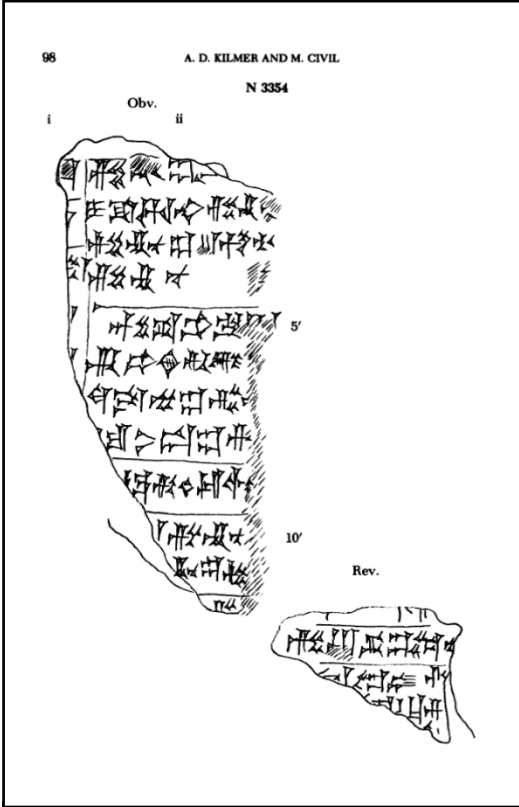
1 - في الموسيقى السورية، حسني حداد، سوريا، منشورات الجيل الجديد، ط1، ص 82.

2 - المصدر نفسه والصفحة نفسها.

3 - المصدر نفسه والصفحة نفسها.

المفردة تضم مجموعة من النغمات الموسيقية عندهم لا نغمة مفردة واحدة كموسيقى اليوم.

وعلى الرغم من أن الكهنة في ذلك الوقت كانوا يحرصون على كتمان الصلوات والنصوص الدينية والموسيقى المقدسة المرافقة لها، إلا أن هذا الأمر اختلف عند السومريين لشدة اهتمامهم بالموسيقى، حيث فتح المجال لتلقي أسرار الموسيقى المقدسة عندهم في مدارس بلاد الرافدين، وكان التلميذ غير الموسيقي موضع ازدراء زملائه. فالموسيقى، في نظر الرافديني، لم تكن ترفاً للحواس، بل كانت صلاةً خفية تُرفع من القلب قبل اللسان. لقد كانت وسيلته للاتصال



نيبور N 3354 ، لوح مسماري مجزأ تم إنشاؤه في نيبور في سومر (العراق اليوم) حوالي عام 2000 قبل الميلاد ومحفوظ في متحف الجامعة، فيلادلفيا، يسجل تعليمات مجزأة لأداء الموسيقى التي تم تأليفها في تناغم الأثلاث. تمت كتابته باستخدام مقياس دياتوني. هذا هو أقدم شكل من أشكال التدوين.

بالمقدس، ولغته حين تعجز الكلمات، ورفيقه في الطقوس، في الفرح كما في الحزن، في الميلاد كما في الفقد. عزفها أمام الآلهة لا طلباً لرضاهم فقط، بل لأنه كان يرى فيها صدى روحه الباحثة عن التمام.

لقد علّم الإنسان الرافدين البشرية أن الموسيقى لا تُنشَد فقط في المعابد، بل تُنشَد في أعماق الوجود... حيث يقف الإنسان وحده، بين الأرض والسماء، ويطرق باب الغيب بنغمة، أو بترتيلة تُخرج النور من الحروف.

وهكذا، كانت الموسيقى الدينية في حضارة ما بين النهرين شاهداً على توق الإنسان إلى المطلق، وعلى إيمانه بأن في اللحن سرّاً لا يُقال، لكنه يُلامَس... إذا صَفَت القلوب.

الوظيفة الطقسية للموسيقى:

الموسيقى في حضارة الرافدين كانت جوهر الطقس لا هامشه. فقد استُعملت في:

- الصلوات والأناشيد: حيث تُتلى النصوص الدينية بمقامات إيقاعية تساعد على حفظها ونقلها.
- الأعياد والاحتفالات الدينية: مثل عيد رأس السنة البابلية (أكيتو)، حيث تُصاحب الموسيقى طقوس إعادة تمثيل أسطورة الخلق.
- المواكب الجنائزية: حيث يُستخدم اللحن الحزين لإبراز العلاقة بين الموت والعالم الآخر.
- الشفاء والتطهير: فقد كان هناك اعتقاد أن النغمة الطقسية تسهم في طرد الأرواح الشريرة وجلب الراحة للنفس.

النظريات الحديثة في تفسير الموسيقى الدينية الرافدية:
علماء الآثار والأثروبولوجيا يفسرون هذه الظاهرة في ضوء عدة
محاوَر:

- أن الموسيقى كانت وسيلة لترسيخ السلطة الدينية والسياسية؛ فهي تضبط الإيقاع الجماعي، وتوحد الناس حول صورة الإله أو الملك المؤله.
- أنها شكل من التواصل الرمزي مع العوالم الأخرى، حيث تتجاوز حدود الكلام العادي.
- أنها وسيلة لتثبيت الميثولوجيا، فالقصص الكبرى (أسطورة إنوما إيليش) كانت تُحفظ بالترتيل الموسيقي، لتنتقل عبر الأجيال⁽¹⁾.

الموسيقى كجسر بين الفن والدين:

ما يميز حضارة الرافدين أن الفن لم يكن منفصلاً عن الدين. فالأنشيد المدونة على الألواح الطينية كانت في آنٍ واحد نصوصاً دينية وأعمالاً شعرية. كما أن الألحان التي صاحبتهما أسست تقاليد موسيقية أثرت على حضارات لاحقة كالآشوريين والكلدانيين، ثم تسربت إلى الثقافات اليونانية والعبرية. هذه الصلة جعلت الموسيقى مرآةً تعكس العقائد وتوجهاتها: من عبادة قوى الطبيعة إلى عبادة الآلهة الكبرى، ومن الطقوس السحرية إلى التراتيل المنظمة.

1 - إنوما إيليش هي ملحمة بابلية قديمة تُعدّ من أبرز نصوص الخلق في الشرق الأدنى القديم. تبدأ بفوضى مائية أولية، ثم تتجلى الآلهة؛ وفي صميم السرد، ينتصر الإله مردوخ على التنين تيامات، ويقيم النظام الكوني، ويمنح نفسه السيادة المطلقة على الآلهة والأرض. تُلخص منطق وجود الكون وعلاقة السلطة الإلهية بالبشر. موقع الموسوعة البريطانية: sufimusic.short.gy/9

القراءة الصوفية المعاصرة:

يمكن أن نرى في هذه الموسيقى الأولى محاولة الإنسان الفطرية لتوقيع قلبه على نغمة الكون. كان أهل الرافدين ينظرون إلى الإيقاع كوسيلة للتوازن مع الفصول، مع فيضان النهر، ومع دورة الحياة والموت. فالموسيقى لم تكن عندهم مجرد صوت، بل حركة داخل الزمان، تنقل الإنسان من عالمه المحدود إلى فسحة أوسع. وفي هذا تتجلى حقيقتان:

الأولى: أن الموسيقى الدينية كانت أول مدرسة للذكر الجمعي.
الثانية: أنها ساعدت الإنسان على أن يتذوق معنى العروج من الحس إلى المعنى.

إن تتبع الموسيقى الدينية في حضارة الرافدين يكشف عن نشأة مبكرة لفكرة أن اللحن ليس متعة، بل عبور. فقد جمعت بين العقيدة والأسطورة، بين الطقس والجماعة، بين الإنسان وسماء تتعالى على إدراكه.

لهذا نستطيع أن نقول: إن ألحان المعابد السومرية والبابلية كانت بداية وعي الإنسان بأن الصوت حين يُهذَّب يصبح صلاة، وحين يُؤنَّس يصبح طريقاً إلى الغيب.



الموسيقى في الحضارة المصرية

في حضارة وادي النيل، حيث يلتقي النهر بالسما، وحيث يخط الإنسان على صخور المعابد أسرارها، كانت الموسيقى صلاةً تُتلى بلا كلمات، وهمساً يعلو فوق صوت الطمي والمحراث.

كان ظهور حضارة وادي النيل متأخراً عن ظهور الحضارة السومرية، ولهذا يبدو طبيعياً أن تكون الثقافة الموسيقية لوادي النيل متأثرة بما سبقها، وكذلك يكون من الطبيعي أن يكون الاهتمام بالموسيقى قد شغل حيزاً أكبر في المجتمع المصري، إذ على قمة هرم السلطة نجد أن الأسر الفرعونية كانت أكثر الناس اهتماماً بالموسيقى، وانسحب ذلك بشكل كبير على الموسيقيين الذين تمتعوا بالاحترام والتشريف أينما حلوا وارتحلوا.

نعم، جاءت مصر بعد الرافدين في ترتيب الزمان، لكنها سرعان ما منحت الموسيقى روحها الخاصة: فجعلت منها وسيطاً بين الإنسان والآلهة، وصوتاً يرافق الميت إلى الخلود، ويحيي العيد في القلوب، ويُنظم الطقوس في المعابد.

وشأن حضارة وادي النيل كشأن حضارة وادي الرافدين، حيث خلّدت النقوش الآثارية اهتمام المجتمع المصري القديم بالعزف والغناء، كما أوضحت النقوش أشكال الآلات الموسيقية بفصائلها المختلفة وأسلوب العزف عليها، وقد عكست تلك النقوش مدى المدنية والرقى التي وصلت إليها صناعة تلك الآلات في عصورهم.

هكذا حظيت الموسيقى في حياة الفراعنة بقدر كبير من التكريم حيث أسندت الدولة مسئولية رعاية هذا الفن إلى الكهنة ولهذا فإنك تجد أن المقرات الرئيسية للموسيقى كفن مقدس في

المعابد، فما من معبد إلا وفيه فرقة من الموسيقيين وأخرى من المنشدين من الكهنة والكاهنات وثالثة من الراقصات يشتركون جميعاً في أداء الطقوس⁽¹⁾.

الكهنة والكاهنات: حراس الصوت المقدس

كان المعبد المصري بيتاً للموسيقى، حيث يتردد صداها كالبخور في الفضاء. أوكلت الدولة مهمة الإشراف على الموسيقى للكهنة، الذين رأوا فيها جزءاً من العبادة، مثلها مثل القرايين والصلوات. في كل معبد تقريباً، كانت هناك ثلاث فرق رئيسية:

- فرقة من الموسيقيين (عازفو الهارب⁽²⁾، الناي، الإيقاعات).
- فرقة من المنشدين والمنشدات.
- فرقة من الراقصات، يؤدين حركات طقسية تضيف حياة على الطقس الديني.

وقد أثبتت الدراسات الأثرية أن الكهنة كانوا يعدون الموسيقى فناً مقدساً، يؤديه المكرسون للهيكل، لا عامة الناس. أي أن الصوت لم يكن مجرد مهارة بشرية، بل رسالة روحية تُرفع إلى الآلهة⁽³⁾.

1 - أنظر: موقع مصر القديمة أون لاين <https://sufimusic.short.gy/10>

2 - الهارب هو الصنج أو الجنك: وهو آلة وترية تُغَمَز أوتارها بالأنامل. ونذكر أن اللاعب بالصنج هو الصناج أو الصناجة. وسُمِّي الأعشى (صناجة العرب) لجودة شعره. ويقول الأعشى ذاكراً للصنج:

(ترى الصنج يبكي له شجوه مخافة أن سوف يُدعى بها)

انظر: موقع الموسوعة العربية، sufimusic.short.gy/11

3 - متحف كيلسي للآثار، جامعة ميتشيغن، آن آربر - الولايات المتحدة الأمريكية. تاريخ الزيارة: 17 أغسطس 2025.

الرابط: <https://sufimusic.short.gy/12>



هذه النقوش تُظهر موسيقيات في مشهد طقوسي احتفالي، وقد فسّر علماء المصريات مثل هذه المشاهد بأنها تُجسّد ليس مجرد عزف موسيقي، بل "رقصة أو أداء احتفالي مرتبط بالولادة أو بالحياة نفسها" إذ تذكر الهيروغليفية في نقش مشابه أن النساء يعزفن ويرقصن في إطار "سرّ الولادة" أي طقس رمزي يتصل بالخصوبة والتجدد في الكون.

النقوش: موسيقى محفورة في الصخر

خَلَدَ المصريون القدماء هذه الممارسات على جدران معابدهم ومقابرهم. فقد أظهرت النقوش صوراً دقيقة لآلات موسيقية من مختلف الفئات:

- الآلات الوترية: وعلى رأسها الهارب (القيثارة المصرية).
 - الآلات النفخية: مثل الناي والمزمار.
 - الآلات الإيقاعية: مثل الدف والطبول.
- هذه النقوش لا تُظهر فقط أشكال الآلات، بل أيضاً طرق العزف وأوضاع الموسيقيين، بما يكشف عن رقي الحضارة المصرية واهتمامها بتنظيم الموسيقى كفن مقدس⁽¹⁾.



الهارب المصري

1 - موقع الحقائق والتفاصيل (Facts and Details)، «الموسيقى في مصر القديمة»، في قسم الإنسان الأول والتاريخ القديم - حياة وثقافة المصريين القدماء. آخر تحديث: أغسطس 2024، تاريخ الاطلاع: 17 أغسطس 2025.
الرابط: sufimusic.short.gy/13

الموسيقى في الشعائر الجنائزية: لحن العبور

في مصر القديمة، لم يكن الموت نهايةً بل انتقالاً إلى أفق الخلود. ولهذا كانت الموسيقى جزءاً أصيلاً من الموكب الجنائزي. يظهر في النقوش عازفو الهارب إلى جانب الكهنة، يرافقون الجثمان بعزفٍ حزين، بينما تُقدّم الزهور والبخور. كان الصوت يُستخدم لتهيئة الروح للرحيل، وكأن اللحن جسراً من الأرض إلى السماء⁽¹⁾.

كانت الموسيقى الجنائزية تميل إلى الإيقاعات البطيئة والأنغام المحدود. لم يكن الهدف تعقيد اللحن، بل خلق حالة من السكون الداخلي. هو أشبه بالذكر الصوفي الذي يردده المريد حتى يذوب في المعنى⁽²⁾.

الرقص الطقسي: الجسد يصلي

لم يقتصر الأمر على الغناء والعزف، بل شاركت الراقصات الطقسيات في المراسم. لم يكن الرقص متعة دنيوية، بل حركة مقدسة، تنسجم مع اللحن لتجعل الصلاة شاملة: صوتاً وحركةً وجسداً⁽³⁾.

1 - الموسيقى في مصر القديمة، موقع الموسوعة الحرة - ويكيبيديا، الرابط: sufimusic.short.gy/14

2 - آداب الغناء المنفرد عند النساء في مصر القديمة والمصرية الحديثة، يحيى، إيناس فارس & عبد الحكيم، ولاء محمد. Athens Journal of History، 2021، المجلد 7 (العدد 1)، ص 41-70.

الرابط: <https://sufimusic.short.gy/15>.

3 - راجع: معهد ألباني للفنون، الكهنة في مصر القديمة ودورهم الطقسي، نيويورك.

الموسيقى وعقيدة الخلود:

الإيمان بالحياة بعد الموت هو حجر الأساس في الديانة المصرية. ولهذا ارتبطت الموسيقى بهذه العقيدة ارتباطاً وثيقاً: فهي التي تُواسي الأحياء، وتُرشد روح الميت في رحلته، وتُعلن أمام الآلهة أن الإنسان جاء مُطَهَّراً بالحن كما جاء مُطَهَّراً بالقرايين.

ومن الشواهد المدهشة وجود فرق موسيقية للمكفوفين، كما في مقبرة "مرى رع الأول" بتل العمارنة، ما يشير إلى أن الصوت كان أداة مركزية لفهمهم للخلود⁽¹⁾.

خصائص الموسيقى الدينية:

يمكن إيجاز خصائص الموسيقى الدينية في النقاط الآتية:

1. البساطة والعمق: عدد أوتار محدود (4-5 غالباً)، لكن أثره الروحي كبير.
2. الإيقاعات البطيئة: انسجام مع جو الطقوس الدينية، قريبة من الذكر الصوفي .
3. وضع اليد خلف الأذن: تكبير الرنين وإشارة إلى الإصغاء الداخلي، ما زالت باقية عند قراء القرآن والمنشدين.
4. الموسيقى والبصيرة: مشاركة المكفوفين في العزف والإنشاد، إعلاءً لشأن البصيرة الروحية.
5. قيادة الفرق الموسيقية: وجود ما يسترو يقود بالإشارات، شبيه بدور مدير السماع الصوفي.

1 - موسيقى مصر القديمة ، مصدر سابق.

ال رابط: <https://sufimusic.short.gy/13>



الموسيقى والأعياد الدينية والقومية:

سجّلت المصادر أن عدد الأعياد تجاوز المائتي عيد، وكلها ارتبطت بالموسيقى:

- أعياد النصر: كانت المواكب العسكرية تُرافقها موسيقى جماعية تُعلن النصر بوصفه عطية إلهية (متحف كيلسي).
- الموكب الموسيقي في المعابد: في الأعياد الكبرى، يخرج الكهنة حاملين التماثيل المقدسة، ترافقهم الفرق الموسيقية بالهارب والمزمار والطبول. إنها صلوات جماعية مصوغة في صورة موسيقى.

- الموسيقى كأداة توحيد اجتماعي: في أعياد النيل والحصاد، يجتمع الفلاحون والكهنة والفرعون في صوت واحد، يذيب الفوارق الطبقيّة. وهو شبيه بدوائر الذكر الصوفي التي تجمع الغني والفقير في جوقة واحدة.

البعد الروحي والفلسفي:

- الموسيقى كوسيط بين الإنسان والآلهة: كان المصري يرى في اللحن أداة لاستدعاء الآلهة واسترضائها.
- الأثر الروحي في الوعي الجمعي: الألحان البطيئة في الطقوس الجنائزية كانت تُمهّد الروح للعبور إلى الخلود.

الخلاصة:

في ضوء ما تقدّم، يتبيّن أن الموسيقى الدينية في مصر القديمة لم تكن مجرد فن، بل كانت لغة الوجود. شاركت في الأعياد والموت، في النصر والحداد، لتصبح لغةً جامعة بين الفرد والجماعة، بين الأرض والسماء.

لقد قدّم المصري القديم نموذجاً فلسفياً عميقاً: أن الصوت يمكن أن يكون أقدس من الكلمة، وأن اللحن يستطيع أن يُعبّر عن شوق الروح إلى المطلق. وهو ما نراه مستمراً حتى اليوم في أصوات القراء والمنشدين والصوفية، الذين يثبتون أن الموسيقى كانت وما زالت أقرب الطرق إلى الله.

الموسيقى في الحضارة اليونانية

إذا كانت حضارة وادي النيل قد استفادت من سابقتها حضارة وادي الرافدين، فإن الحضارة اليونانية قد استفادت بدورها من حضارة المصريين، فجاء اهتمامهم بالموسيقى وتعاملهم معها مكملًا لحلقات هذه السلسلة.

كان اليوناني القديم يرى في الموسيقى فنًا جامعًا للتربية والأخلاق والعبادة معاً؛ فهي ليست زخرفاً صوتياً، بل لسان الروح الذي تُقدّم به الصلوات، وتُساق به المواكب، وتُحتفل به الأعياد، ويُوَارى به الراحل إلى مثواه.

مصادر الفن والآثار والنصوص تُجمع على أن الموسيقى نَسجت نسيج الحياة الدينية والاجتماعية في اليونان من المهد إلى اللحد⁽¹⁾. كيف استُخدمت الموسيقى في العبادة؟

في المعبد والموكب، كان الناس ينطلقون بنشيدٍ جماعي نحو المذبح. هذا النشيد الموكبي اسمه بروسوديون Prosodion ؛ وعند الوصول يُرْتَل ما يسمى بالبيان Paean شكراً أو طلباً للعون، خصوصاً لأبولو⁽²⁾.

من الناحية الفلسفية والتي اشتهر بها الأغريق فإن الفلاسفة ذهبوا إلى أن اللحن ليس محايداً؛ يكوّن الأخلاق ويهذب الشعور. لذلك كانت الموسيقى جزءاً رسمياً من التربية والعبادة معاً. الفيثاغورية: عدت الموسيقى نسباً عددية تضبط السُّلَم، ورأت الكون منظومة "انسجام" (موسيقى الأفلاك). لذا للموسيقى أثرٌ

1 - كوليت هيمنغواي، شون هيمنغواي، الموسيقى في اليونان القديمة، الخط الزمني لتاريخ الفن، متحف المتروبوليتان للفنون، نيويورك، تشرين الأول/أكتوبر 2001، متاح على الرابط: sufimusic.short.gy/16

2 - توماس ج. ماثيسن، قيثاره أبولو: الموسيقى اليونانية ونظرية الموسيقى في العصور القديمة والعصور الوسطى، لينكولن ولندن: مطبعة جامعة نبراسكا، 1999، ص 81.

في تهذيب النفس لأنهما مرتبة كالكون⁽¹⁾. أما أفلاطون فقد حذر من تغيير أنماط الموسيقى لأنه يغير أخلاق الناس، ودعا لتربية موسيقية منضبطة في كتابيه (الجمهورية والقوانين). وأرسطو في السياسة (الكتاب 8) جعل الموسيقى مادةً تربوية أساسية، وشرح أثرها التطهيري (الكاثاريسيس) في تهذيب الانفعال⁽²⁾. وقد وصلتنا ألحان موسيقية مسجلة، وهذا ساعد كثيراً على سماع الطقس القديم لا قراءته فقط، ومنها:

- ترانيم دلفي لأبولو (قطع منقوشة بالحجر بدلفي Delphi): وهي من أوضح الشواهد على التدوين الموسيقي اليوناني، تشمل مقاطع موكبية (Prosodion) وبَيَّانية (Paean)⁽³⁾.
 - مرثاة سيكيلوس (Seikilos Epitaph): أقدم قطعة كاملة وصلت بنصّها ونوتتها (على شاهدة جنائزية). وهي تؤكد الوظيفة الدينية/التذكارية للموسيقى⁽⁴⁾.
- وجود هذه القطع المنقوشة يعني أن العبادة الصوتية كانت تُدَوَّن، لا تُرتجل فقط؛ وهذا يمنحنا دليلاً مادياً على طبيعة اللحن الطقسي عند اليونان.

1 - موسوعة ستانفورد للفلسفة: تاريخ فلسفة الموسيقى حتى 1800، على الرابط:

<https://sufimusic.short.gy/17>

2 - أرسطو: السياسات، الكتاب الثامن، ترجمة بنجامين جوويت، أرشيف الكلاسيكيات في

معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، الرابط: sufimusic.short.gy/18

3 - ليمينيوس بن توينوس الأثيني: نشيد لأبولو في دلفي، حوالي (127/128) -

(105/106) ق.م، نقلاً عن موقع "النقوش الأتيكية على الإنترنت (Attic

Inscriptions Online)، على الرابط: sufimusic.short.gy/19

4 - المتحف المتروبوليتان للفنون، المجلد 2: اليونان وروما، تقديم جوان آر. ميرتنز،

نيويورك، 1987، 158 صفحة، 165 رسماً توضيحياً، متاح بصيغة PDF عبر

موقع منشورات المتحف (MetPublications)، وهو غير مطبوع حالياً.

الخلاصة:

لأن الأغريق قد اشتهروا بالمنطق والعلوم الفكرية فقد وظفوا إمكاناتهم هذه في التركيز على جانب التأليف الموسيقي واهتموا أكثر ما اهتموا باللحن الموسيقي والوزن الإيقاعي، ووضع علماء الموسيقى عندهم فيهما نظريات محكمة، فضبطوا الألحان والإيقاعات بمقاييس رياضية.

وكذلك إقليدس الذي يُعد أول من نظم السلم الموسيقي اليوناني فجعله سبع نغمات في القرن الرابع قبل الميلاد بعدما كان خمس نغمات كما في الأناشيد التي كانت تغنى في معبد أبولو في دلفي، وأعياد إله الخمر ديونيسوس في طقوس الربيع الشهيرة. واطلقوا عليه عدة مسميات كالسلم الدوري، والفريجي، والليدي⁽¹⁾. وكانوا السابقين في الحديث عن العلاقة بين علم الموسيقى وعلم النفس، فقد ذهب علمائهم وفلاسفتهم ومنهم أفلاطون، وكذلك أرسطو إلى القول بأن المقام الموسيقي الفريجي يرفع المعنوية الهابطة عند الإنسان ويبعث فيه الحماس، وبأن المقام الدوري يدعو إلى هدوء النفس وسكينتها والشعور بالراحة، ومثل هذه الأقوال كان لها تطبيق تربوي يمارسه أهل أركاديا وغيرها من بلاد اليونان على أطفالهم.

لكل ما تقدم فإن المرء إن أنصت لإنشيدٍ موكبيّ يتقدّم نحو المذبح، أو لبّيانٍ يشكر أبولو على العافية، فإنه يفهم لماذا رأى اليوناني أن الموسيقى طريقٌ إلى المعنى: بضع نغمات منظّمة تُعيد ترتيب الداخل، وتفتح للروح بابَ الاطمئنان.

1 - وفي هذه المرحلة تأثرت الكنيسة المسيحية في العصور الوسطى بهذا السلم فاستعملت نفس تسميات السلم الموسيقي اليوناني.

الموسيقى في حضارة الإنكا والمايا والأزتيك

في أمريكا الوسطى القديمة، لم تكن الموسيقى مجرد أصوات، بل كانت لغة طقسية تلامس الروح. فالطبول -خاصة الطبول العملاقة- لم تكن أدواتاً موسيقية فحسب، بل كيانات مقدسة يُعتَقَد أنَّ الآلهة تسكنها أثناء الطقس إنها نقرات الأرض التي تتجسد فيها القوى الغيبية، وتتجسد طقوس الخصوبة والتضحية فيها على النغمة نفسها⁽¹⁾.



رسم من مخطوطة فلورنسا التي تعود للقرن السادس عشر يظهر احتفال الزهرة الواحدة مع تيبوناتلي (في المقدمة) وهويهويتل (في الخلفية)

1 - كيرتي غولدستين، الموسيقى والدين في حضارات ميزوأمريكا، الموسوعة، متاح على: sufimusic.short.gy/30

الأدلة الأثرية والمصادر النصية

التراث الرسومي والفني لحضارات المايا يُظهر آلات موسيقية مثل الطبول، الطبول الرأسية (Huehuetl)، وكذلك طبول جلد الأصابع، وغيرها من الطبول الطقسية التي تُستخدم في المعابد وغيرها. الطبل المشقوق (Teponaztli) لدى الأزتيك، وهو طبل خشبي محفور في شكل "H"، يُعزف عليه بعيدان مطاطية أو قرون الغزلان، ويخلف نغمتين مختلفتين. أصبحت هذه الطبول رموزاً في شعر وأدب الأزتيك؛ حيث تُكتب إشارات أنغام الطبل ضمن الأبيات بعبارات مثل "totocoto tototo..." كنوع من تدوين الإيقاع⁽¹⁾.



طبل أزتيك يُعرف باسم Teponaztli

1 - «تَبُونازتلي (آلة)»، ويكيبيديا - الموسوعة الحرة، آخر تعديل في 22 يونيو 2025،

متاح على: sufimusic.short gy/31

القراءة الصوفية المعاصرة

الحضارات المايا والأزتيك أدركت أن الموسيقى، وخاصة الطبول الطقسية، هي الأثر البدائي للوجود الديني. كان الطبل يُقام في قلب الطقس كمحمول للحضور المقدس، كأنه قلب الكون الذي ينبض بدوره في داخل الإنسان، ليقف الأخير عند مشارف التجلي، ويَلامس فيه الغيب بصدى الرِّقّة والدم والخلق.



أحد الآلهة أو الكهنة في حضارة الأزتيك وهو يعزف على طبل huehuetl ، وهو طبل أسطواني مقدّس كان يُستخدم في الطقوس الدينية والاحتفالات الجماعية

الموسيقى في الحضارة الرومانية

في روما القديمة، لم تكن الموسيقى مجرد زخرفة للحدث. بل كانت قوة ساحرة تربط الأرض بالأعالي، وتحول الصمت إلى حضور، وتحول العبادة إلى طقس مسموع. لقد أدرك الرومان بوضوح أن الصوت -كما في اليونان- لا يعبر عن العواطف فحسب، بل يحملها، ويخلقها، ويهذب الجماعة على وعي موحد.



آلة موسيقية من نوع العود مصورة على تابوت روماني يعود تاريخه إلى القرن الثالث الميلادي

الجدور والاقتباس من اليونان

نقلت روما الموسيقى من اليونان، وطبقتها في طقوسها الخاصة، كما استفادت من الموسيقى الإثروسكانية في بداياتها. فقد كان التيبيا (aulos) - آلة رقية مزدوجة القصب- من أبرز الآلات المقدسة في الطقوس والروايات المسرحية. واعتُبرت الموسيقى انعكاساً للانسجام الكوني والرياضيات، شأنها شأن الفيثاغورية⁽¹⁾.

كانت الموسيقى رهيبة الحضور في التضحية والصلوات، حيث كان العازف على الـ Tibia يُعزف خلف المذبح ليصرف الشرور ويُسمع النداء الإلهي. كما استُخدمت الصنوج والطبول في طقوس الإلهة كيببي (Cybele)، والرئاسات (rattles) في طقوس الإيزيس (Isis).

لقد كانت الموسيقى جزءاً لا يتجزأ من المسرحيات والرقص الغنائي (pantomimus)، حيث التصقت الحركة بالغناء والموسيقى فصار العرض بأسره صلاة مسموعة. كما كانت الموسيقى حاضرة في الألعاب العامة مثل لُودي (ludi) والعروض الإمبراطورية، حيث يُعلن عن حضور الإمبراطور بصوت الأبواق والنفخ، وتُستخدم الموسيقى لإسكات الصخب الجماهيري⁽²⁾.

أدوات الصوت الإمبراطورية:

الرومان استوعبوا التراث اليوناني وأضافوا إليه:

- التيبيا: بصوت مزدوج القصب، كان صوته مألوفاً في الطقوس.
- التوبا والتورنو: أبواق برونزية تُعلن عن الانتصار والأعراس إلى نفحات تأييدية

1 - الموسيقى في روما القديمة، الموسوعة الحرة- ويكيبيديا، متاح على الرابط:

sufimusic.short.gy/20

2 - مقال: «ما صوت الموسيقى في روما القديمة؟»، بتاريخ 15 يونيو 2023، متاح

على: sufimusic.short.gy/21

- الهيدروليس: أول آلة أرغن مائية في التاريخ، صُنعت لترافق العروض الحماسية في الساحات والألعاب
- آلات وترية: القيثارة (cithara)، والقيثارة الصغيرة، واللوت (lute)، كانت جزءاً من الحياة الخاصة والتعليمية⁽¹⁾.



السكابيليوم: هي كلمة لاتينية من اليونانية القديمة krupezon أو krupalon، وهي آلة إيقاعية. يرتدى كالصندل بالقدم اليمنى، وكان يستخدم في العصور القديمة من قبل القائد أو عازف الأولوس لتحديد الإيقاع. يتكون السكابلم من لوحين خشبيين أو معدنيين، يشكلان نعلين سميكين متصلين بمفصل في الخلف. غالباً ما كان يتم تثبيت صنجين صغيرين.

القراءة الصوفية المعاصرة

امتدّت الموسيقى في روما من النُصَب المقدّس إلى خشبة المسرح، ومن الطقوس البهية إلى الألعاب الإمبراطورية. كانت الألحان أدوات للاتصال بالآلهة، وأسلحة لتأسيس القوة، وأساليب للجمع بين الحاكم والمحكوم على نغمة واحدة، فيقشع الصمت ويُسمع الصوت الذي يسكن الذات والجماعة.

1 - الموسيقى في روما القديمة، موقع NovelRomeAlone، نُشر بتاريخ 27 يونيو 2023، متاح على: sufimusic.short.gy/22

الموسيقى في الحضارة الفارسية

بين الهضاب والأنهار، صاغ الفرُس للموسيقى وظيفةً تُجاوز الترف؛ صوتاً للطقس، ولغةً للهيبة، وجسراً بين الإنسان والمطلق. في البلاطات الأخمينية (550-330 ق.م) ثم الساسانية (224-651م) تنوّعت الأغراض بين الإنشاد الطقسي الزرادشتي، والموسيقى القُصْرية، والأناشيد الاحتفالية. وما زالت شواهد الآثار والنصوص تُحدّثنا عن باربد ومدارسه، وعن الباربط (سَلَف العود)، وعن الجَنك/الجَانك (القيثارة/الكنّارة الفارسية)، والكرنا (البوق الطويل)، وأثر الإنشاد في اليَسَنَة الزرادشتية⁽¹⁾.

الزرادشتية:

يميل أداء الصلوات الزرادشتية إلى الإنشاد المقروء (التلاوة الموقّعة) لا العزف الآلي داخل القدّاس؛ فالطقس المركزي اليَسَنَة Yasna هو نص طقسي طويل يُرَتَّل بتراتيل موروثة، ويشكّل الكاثات (أناشيد زرادشت) قلبه اللاهوتي. هذا الأداء الصوتي تحكمه تقاليد لحنية/إيقاعية تنتقل حفظاً وتلقيناً جيلاً بعد جيل⁽²⁾. كذلك هناك ما يسمى (الكاثات) وهي أناشيد تأسيسية، سبعة عشر نشيداً منسوبة لزرادشت، تُرتَّب في مجاميع وزحافات شعرية محدّدة، وهي نواة الوعي الديني الزرادشتي، ومركز اليَسَنَة⁽³⁾.

1 - بو لورغن، تاريخ الموسيقى: إيران قبل الإسلام، موسوعة إيران، 20 شباط/فبراير 2009، (نُفِّح في 14 أيار/مايو 2018). موقع: sufimusic.short.gy/23

2 - ميرزا، ريموند، بيت الأغنية: البنى الموسيقية في أداء الصلوات الزرادشتية، رسالة دكتوراه، علم الموسيقى الإثنوموسيقي، كلية الدراسات الشرقية والإفريقية، جامعة لندن، مارس 2004، ص5.

3 - بويس، ماري، الزرادشتيون: معتقداتهم وممارساتهم الدينية، سلسلة "مكتبة المعتقدات والممارسات الدينية"، لندن . بوسطن، روتليدج وكيجان بول،

الموسيقى في المعبد الزرادشتي إذن، هي صوتُ الكلمة المقدّسة أكثر من كونها معزوفة؛ هي إيقاعُ الذكر الموزون الذي "يُظهر الداخل" قبل الخارج.

الأخمينيون:

هيبة النفخ العسكري-الاحتفالي: تظهر شواهد مبكّرة لـ "الكرنا Karnā" وهو (بوق طويل معدني) في العصر الأخميني؛ استُخدم في المواكب والوظائف الملوكية والعسكرية. يصف مدخل «كرنا» في إيران ثلاثاً أنماط لهذا البوق، ويؤكد انتشاره الواسع في إيران وآسيا الوسطى.

صوت الكرنا "يُعلن" الحضور الإمبراطوري كما يُنظّم حركة الجموع في الطقوس والمواكب، فهي وظيفة صوتية أقرب إلى البيان السياسي المقدّس.

مع الأخمينيين نلمس وظيفة الإشارة الصوتية (البوق/النافخات) أكثر من الموسيقى "الفنية" داخل المعبد؛ فالإنشاد بقي ليتورجياً⁽¹⁾، بينما العزف ترك لفضاء الموكب والبلاط⁽²⁾.

الساسانيون:

تذكر المصادر أن الغناء والعزف بلغا منزلة عالية في البلاط، وأن باربد صار رأس فنّاني الشاهنشاه؛ كان شاعراً ومغنياً وعازف باربط يُقدّم الأهازيج في الأعياد الرسمية (نوروز ومهرگان)، ويمدح

الطبعة الأولى، 1979، ص123.

1 - ليتورجي: بشكل طقسي، شعائري رسمي؛ أي كما تؤدّى العبادة وفق ترتيبٍ مُعتمد في الديانة (القدّاس، الصلوات الموقّعة، الأناشيد المقرّرة...)

2 - بو لورغن، تاريخ الموسيقى: إيران قبل الإسلام، موسوعة إيران، 20 شباط/فبراير 2009، (نُقّح في 14 أيار/مايو 2018).

موقع: sufimusic.short.gy/23

الفتوحات والأحداث وذلك في بلاط كسرى (590-628م)⁽¹⁾.
تُنسب إلى باربد -بحسب روايات ما بعد الإسلام- منظومة رمزية
من سبعة "خسروانيات" وثلاثين لحناً، و360 نغمة/رواية، توافق
أيام الأسبوع والشهور وأيام السنة؛ ورغم طابعها الأسطوري، فهي
تعكس نزوعاً تنظيمياً في ذائقة البلاط⁽²⁾.

الخلاصة: في الليتورجيا الزرادشتية الموسيقى إنشادٌ للمعنى -
يُطهر النفس بنبض الكلمات المقفاة. وفي البلاط الساساني
الموسيقى فنٌ مجدٍ ودولة- تُنظم العاطفة وتبني الذائقة. بين
هذين القطبين تشكّلت هويةً فارسية تری في النغم تربيةً للروح،
وفي الإيقاع نظاماً للعالم؛ من الحَنك الرقيق إلى الكَرنا الجَهوُري،
ومن نظمٍ باربد إلى ترتيل الكاثات، ظلت الموسيقى سفيراً بين
الإنسان والأبد.

لم تلبث الموسيقى، بعد اقترانها الأول بالسحر، أن غادرت ذلك
الأفق إلى رحاب المعبد؛ فعُيِّرت وظيفتها تغييراً جوهرياً: انتقلت من
أداءٍ فردي متفرّق إلى ممارسةٍ جماعية مُنظمة تُدار بإيقاع مضبوط
وتوقيتٍ معلوم، وتنسجم مع الشعائر في دوراتها ومواسمها. عند
هذه العتبة برزت الأناشيد والتراويل جزءاً أصيلاً من البنية الطقسية
لا زينةً تابعة لها؛ تُمهّد للقرايين والدعاء، وتشدُّ الجماعة إلى مقصدٍ
واحد. وجَرَّ هذا التحوّل أثراً متبادلاً بين اللغة والموسيقى: فأكسب
الإيقاع الدينيّ الشعرَ انتظاماً أوفى في الوزن والتّبر، ومنحته قابليّةً

1 - بو لورغرن (A. Tafazzoli)، باربد: الموسيقى الشاعِر في بلاط خسرو الثاني
(BĀRBAD)، موسوعة إيران، المجلد الثالث، المجلد الصغير السابع، ص757-
758؛ في الإنترنت: Encyclopædia Iranica Online، نُشر في 15 كانون
الأول/ديسمبر 1988، متاح على الرابط: sufimusic.short.gy/24

2 - بو لورغرن، تاريخ الموسيقى: إيران قبل الإسلام، موسوعة إيران، 20 شباط/فبراير
2009، (نُقِّح في 14 أيار/مايو 2018). موقع: sufimusic.short.gy/23

أعلى على التذكّر والتلقّي، فيما حملت اللغة اللحنَ من محض
نغمةٍ إلى رسالةٍ دالّة.

وبهذا المعنى، لم تنشأ الموسيقى على خصومةٍ مع الدين -حتى
في صوره الوضعية- بل جاءت في مصاحبته وخدمته؛ فهي من
«علوم الآلة» التي يُتوسّل بها لتحقيق المقاصد الدينية، شأنها شأن
الخطّ والبلاغة وفنون التعليم التي تيسّر للرسالة أن تبلغ القلوب.
ومن ثمّ أمكن القول: إنّ ما يُسمّى «الموسيقى الدينية» لازم
المجتمعات أينما وُجدت، على اختلاف الوسائل والغايات؛ إذ
يجمعها خيطٌ واحد: استثمار الميل الإنساني الفطري إلى الجمال
لتهيئة النفس لاستقبال المعنى، وتعميق الصلة بين الصوت
والدلالة، وبين الجماعة ووجهتها الروحية. وهكذا يتداخل اللحنُ
الديني مع أفق الغيب -لا ليحاكيه فحسب، بل ليقرّب القلب من
مشهده- فيصير السماع جسراً رقيقاً من الأرض إلى الرّجاء.



الموسيقى في حضارة الصين القديمة

حين نتأمل حضارة الصين القديمة، ندرك أن الموسيقى لم تكن عندهم مجرد فن أو بهجة، بل كانت أداة للحفاظ على النظام الكوني والديني. الموسيقى كانت "لغة الكون"، تُستخدم للاستعادة التوازن بين يين (الأثني، الاستقبال) ويانغ (الذكر، الإرسال)، وقد أدرك الفلاسفة الصينيون أن الصوت الصائب يُعيد الكون إلى تناغمه، كما يُعيد الروح إلى سلامها.

الأدلة الأثرية: الطبول والآلات الحجرية والنايات

كشفت تقارير أثرية أن أولى الآلات الموسيقية في الصين تعود إلى العصر النحاسي والبرونزي، كما جاء في مواقع مثل مقاطعات "ماجياياو" و"قانسو"، حيث وُجدت طبول فخارية تعود إلى 3900-3500 ق.م، وهي أقدم دلائل الموسيقى الدينية في البلاد⁽¹⁾.

كذلك، توثق الثقافات اللاحقة وجود الجرس الحجري (Bianqing) والتروس البرونزية كأدوات أساسية في طقوس البلاط والمعابد، كما يؤكد نظام "با ين" (ثمانية أصوات) الذي صنف الأدوات الموسيقية بحسب مادة الصنع (حجر، برونز، جلد، حرير، خشب، خيزران، أوان، قرع)⁽²⁾.

يندرج ضمن هذه التقاليد أيضاً الفلوت الحجري أو الناي (Xun)، الذي يُعد أقدم آلة نفخ صينية، استخدمت منذ حوالي 7000 عاماً، وظل يُستخدم في البلاط الإمبراطوري لاحقاً.

1 - بو لاويرغرين، طبول العصر الحجري الحديث في الصين، كلية هنتر - جامعة

مدينة نيويورك، متاح بصيغة PDF على الرابط: sufimusic.short.gy/28

2 - الموسوعة البريطانية، الموسيقى الصينية: تصنيف الآلات، متاح على الرابط:

sufimusic.short.gy/29



الواجهة الأمامية لقطعة فخارية زجاجية xun، تُظهر فتحة نفخ وستة فتحات للإصبع

فلسفة الانسجام الكوني (Yin/Yang)

في الفكر الصيني، الموسيقى كانت تعبيراً منسجماً عن قوانين الكون. الفلاسفة كتبوا أن: الموسيقى تمثل (He) الانسجام السماوي) بينما الطقس يمثل (Li) تنظيم الأرضي). وهذا يُظهر أن الموسيقى كانت جسراً بين السماء والأرض. وقد رسّخت المدارس الكونفوشية هذه العلاقة، بأن الموسيقى

الصحيحة تعتمد على توافق العناصر الخمسة (الماء، النار، التراب، الهواء، الفضاء)، وتوازن الإيقاع بين القوى المتضادة داخل الكون⁽¹⁾.

الوظائف الطقسية والاجتماعية

في البلاطات الامبراطورية ومعابد الدولة، كان يُعزف المجلس الموسيقي الرسمي باستخدام الطبول والجرس والحجر والخيزران في مراسيم مثل تتويج الإمبراطور أو الاحتفال بالربيع، ما يعكس أن الموسيقى ليست زخرفة تخص المناسبات فحسب، بل هي أداء مؤسسي يعيد تفعيل النظام الإلهي والاجتماعي.

القراءة الصوفية المعاصرة

من منظور تأملي، يبدو أن الإنسان الصيني القديم نهل من النهر الصامت للموسيقى قبل أن ينظر العارفون لها. فالموسيقى عندهم كانت رنين داخلي يتحقق به صولة القلب بالكون. كانت تضبط الذات كما تضبط الكون، تبعد الفوضى كما تلمّ الروح، فتخلق طقساً لا يرى بل يُحس. إنها الموسيقى كخلقٍ للمانترا الملغاة، مدونة في تناغم الكون وروح السامع.

1 - الموسيقى التقليدية الصينية وفنون الأداء، تحديث 21 أكتوبر 2024، متاح

عبر: <https://sufimusic.short.gy/45>

الموسيقى في الحضارة الهندية

لم تختلف الحضارة الهندية عن سواها من الحضارات الإنسانية في مسألة ربط الموسيقى بالمعتقدات الدينية وطقوسها من الناحية الميثولوجية⁽¹⁾.

وتتلخص معتقداتهم بكون الموسيقى هبة من آلهتهم (ساراسواتي) حيث منحهم آله (الفينا) الموسيقية الوترية وصممها لهم لتكون أئمن وأبهى الآلات الموسيقية، بل وذهبت بعض البحوث لدى الأثنولوجيين الموسيقيين إلى قولهم بأن الإله براهما منحهم مجموعة من الأغنيات والمعزوفات الموسيقية المقدسة والتي ارتبطت ارتباطاً مباشراً بعباداتهم الروحية والفلسفية.

ومما هو معروف إن الحضارة الهندية تغلب الجانب الروحاني على الجانب الفكري والنظري في تعاطيها مع الكثير من العلوم ومنها علم الموسيقى، فقد نظروا للسلم الموسيقي بعين الإيمان لا الفكر فقالوا بأن السلم الموسيقي الهندي مقدس أشد التقديس. وعزوا إلى سلمهم الموسيقي تأثيرات خارقة في الطبيعة، فقالوا بأن موسيقاه تُسقط المطر، وتتغلب على كسوف الشمس وعلى غضب الرياح، بل وأحياناً تؤثر في النجوم والكواكب والأرواح. ومع تطور الآلات الوترية في الهند انبثقت معها آلة تشبه آلة العود المصرية برقيبتها الطويلة.

وعرفت الهند في تطورها الحضاري وسيرتها الكبرى آلة الربابة والتي تشبه الربابة العربية والمصرية على وجه التحديد. ومرة

1 - الميثولوجيا (الأسطورة) هي النظام الفكري والعقائدي للمجتمعات القديمة الذي صاغته في قالب قصصي (حكائي) لتفسير العالم وتنظيم حياة الإنسان وعلاقته بالقوى الغيبية. أنظر: مادة "الأسطورة"، الموسوعة العربية، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، 2000م، مجلد 2 ص 634.

أخرى يذهب الباحثون في علم الموسيقى إلى أن للهجرات التجارية والفتوحات العسكرية تأثيراً كبيراً في جلب الآلات ونقلها من الهند وإليها، فقد رحلت قبائل من البحر الأبيض المتوسط إلى الهند، مثلما نقل الفراعنة المصريون آلاتهم الموسيقية إلى الهند حتى أصبحت من الآلات الشعبية هناك مثل آلة الفلوت والمزمار والقيثارة، لدرجة كبيرة من الشيوع والانتشار حتى يومنا هذا. ونتيجة للطبيعة الروحية والصوفية للموسيقى الهندية فإن طقوس الاحتفالات في العزف والاستماع والتواصل بحاجة إلى شعائر خاصة في المجتمع الهندي. وقد بادر بعض الموسيقيين الهنود ومعدّي الحفلات والبرامج في مدينة نيودلهي إلى إقامة حفلة للناي الخشبي البدائي وآلة السيتار في الهواء الطلق، وأطفأوا الأضواء بحيث يصبح المناخ العام تحت هيمنة الصمت المطبق والظلام الدامس بهدف تهيئة الحواس واستنفارها وتركيزها بكثافة لدرجة أن بحة الهواء والنفخ الخافتة يمكن الاستماع إليها. وتنتقل نغمات الناي إلى الأذن والحواس دون جهد فتتوحد الموسيقى مع سكون الطبيعة والروح⁽¹⁾.

1 - بدر عبدالمك، من الآلات الموسيقية التقليدية، مجلة نزوى، سلطنة عُمان، وزارة الإعلام، باب منوعات، 1 كانون الثاني/يناير 1998، الأرشيف النصي لمجلة نزوى، متاح على الرابط: sufimusic.short.gy/25

الموسيقى في حضارة وادي السند والهند المبكرة

حين نُلقِي البصر في أفق حضارة وادي السند، نجد أنفسنا أمام تجربة روحية ممتدة إلى أكثر من خمسة آلاف عام قبل الميلاد. كانت الموسيقى فيها ركيزة في بناء الطقس الديني والوعي الجماعي. فالهندي القديم لم يكن يفرّق بين "الكلمة" و"الحن"؛ إذ كان يعتقد أن كل كلمة إذا لم تُغْنَى فهي لم تُولد بعد، وأن كل لحن هو نوع من الدعاء، ونافذة تُفتح على العوالم الغيبية. هذه الفلسفة جعلت الموسيقى الدينية في الهند المبكرة تخرج من حدود الأذن لتدخل في صميم الروح، فأضحت جزءاً من هوية الإنسان، وصارت الكلمة عندهم معادلاً للنغمة، واللغة معادلاً للكون نفسه.

الجزور التاريخية والأثرية:

تُعد حضارة وادي السند (3300 – 1300 ق.م) واحدة من أعرق الحضارات الإنسانية. وقد عُثِر في مواقع مثل "موهينجو دارو" و"هارابا" على دُمى طينية تُظهر أشخاصاً في وضعيات طقسية توحى بأن الموسيقى والرقص كانا جزءاً من الحياة الدينية. كما اكتُشفت صفارات وأدوات نفخ بدائية، ما يشير إلى وجود بدايات لآلات موسيقية استُعملت في الطقوس.

لكن ما نعرفه على وجه الدقة يأتي من النصوص الفيدية التي ورثت تقاليد هذه الحضارة، وأولها "الريغ فيدا"؛ أقدم مجموعة تراتيل دينية وصلتنا من الهند، والتي ربما بدأ جمعها في الألفية الثانية قبل الميلاد. هذه التراتيل ليست مجرد نصوص، بل منظومة لحنية وصوتية متكاملة، كان الكهنة يتوارثونها شفويّاً عبر مدارس حفظ دقيقة، بحيث لا يُغيّر فيها حرف ولا حركة صوتية⁽¹⁾.

1 - مجموعة شُوين للمخطوطات، مخطوطة الريغ فيدا (Rig Veda) نسخة

الريغ فيدا: أناشيد الكون الأولى

يُعد الريغ فيدا بمثابة "كتاب تراتيل كوني"، حيث تتوجه الأناشيد إلى قوى الطبيعة الكبرى مثل النار (أغني)، والرياح (فايو)، والمطر (إندرا)، والشمس (سوريا). كل ترنيمة تُغنى بطريقة إيقاعية محددة، تؤدي بنغمات تقترب من السلم الثلاثي أو الخماسي، ما يجعلها أقرب إلى الغناء الطقسي البدائي الذي يقصد إثارة الوجد الجمعي.

كان الكهنة يتناوبون على الإنشاد في حلقات جماعية، حيث يجلس الناس في دائرة، ويتردّد اللحن من واحد إلى آخر، ليخلق حالة اندماج روحي. لم يكن الهدف هو "الموسيقى للفن"، بل "الموسيقى كجسر إلى السماء". إننا هنا أمام أقدم أشكال "الذكر الجماعي"، حيث يُنشد الصوت ليُسكت الداخل، ويُردّد اللحن ليُهَيِّئ الجماعة لملاقاة المقدس.

الراغا: من التراتيل إلى النظم الموسيقية

من رحم هذه التراتيل، تبلور نظام "الراغا"، وهو ما يمكن وصفه بـ "النمط الروحي للمقام الموسيقي". فالراغا إطار يُحدد الحالة النفسية والروحية التي يُراد إيقاظها: هناك راغا للصفاء، وآخر للشجاعة، وثالث للحنين، ورابع للتأمل الليلي.

كان الهنود يرون في الراغا كائنات روحية بحد ذاتها، أحياناً يُشبّهونها بالآلهة، وأحياناً بالطاقة الكونية. فحين يُؤدّى الراغا في طقس ديني، يُعتقد أن اللحن نفسه يجلب الحضور الإلهي، وأن الصوت لا يُسمَع فقط، بل "يُستحضر" كقوة فاعلة في العالم.

وقد ظل الراغا حتى اليوم أساس الموسيقى الكلاسيكية الهندية، وأحد أعظم الهدايا التي قدّمتها الحضارة الهندية إلى الإنسانية.

الفلسفة الصوتية: نادا براهمان

في الفكر الهندي، الصوت هو أصل الوجود، ويُعرف بالمفهوم الشهير "نادا براهمان" أي "الصوت الإلهي" أو "المطلق الذي يتجلى في هيئة صوت". بهذا المعنى، فإن الكون كله ما هو إلا ارتعاش صوتي، والموسيقى ليست أكثر من محاولة الإنسان للانسجام مع هذا الارتعاش. هذه الفلسفة جعلت الموسيقى الدينية عندهم مرتبطة بالمانترا (التكرار الصوتي)، حيث يردد المؤمن مقاطع لفظية مقدسة مراراً وتكراراً حتى يدخل في حالة وجدانية يتلاشى فيها الإحساس بالزمن. وهنا يصبح اللحن أداة للتحرر، وليس للمتعة فقط.

الطقوس الدينية والبعد الجماعي:

في الطقوس الفيدية، كانت الموسيقى تُستعمل في القرابين المقدمة للآلهة، وفي الأعياد الدينية التي تُقام مواكبة لدورات الزراعة والفصول. وكان هناك ما يُعرف بـ "السومه"؛ شراب مقدس يُعتقد أنه يمنح المتعبد صفاءً ذهنياً، وكان يُشرب مصحوباً بالإنشاد الجماعي. الأناشيد هنا كانت وظيفة كونية: فهي تنظم الدورة الزراعية، وتبارك الأرض، وتعيد ربط الإنسان بمصادر رزقه. لم يكن الطقس مجرد مناسبة عابرة، بل وسيلة لإعادة خلق الانسجام بين الإنسان والكون، والموسيقى كانت قلب هذا الانسجام.

ما رسخته حضارة وادي السند والهند الفيدية من نظرة للموسيقى لم يظل حبيساً في تلك العصور، بل انتقل إلى البوذية التي اعتمدت التراتيل الجماعية كوسيلة للتأمل، وإلى الهندوسية التي جعلت الموسيقى والرقص محورياً للعبادة (كما في طقوس

كريشنا وشيفا)⁽¹⁾. بل يمكن القول إن جذور الكثير من الموسيقى الروحية في آسيا تعود إلى تلك البدايات الفيديّة.

القراءة الصوفية المعاصرة:

من منظور صوفي، تُظهر الموسيقى الهندية المبكرة أن الإنسان منذ فجر التاريخ أدرك أن اللحن أقرب الطرق إلى المطلق. فالريغ فيدا ليست قصائد بل هي "مناجاة كونية"، والراغا ليست ألحاناً بل "أحوال روحية"، والمانترا ليست كلمات بل "مفاتيح لدخول الحضرة". كل هذا يجعلنا نرى في التجربة الهندية نوعاً من "السماع البدائي"، حيث اجتمعت الجماعة على نغمة واحدة، فذاب الفرد في الكل، وصارت الأصوات جسراً إلى الغيب.

لم تختلف الحضارة الهندية عن سواها من الحضارات الإنسانية في مسألة ربط الموسيقى بالمعتقدات الدينية وطقوسها من الناحية الميثولوجية.

كما رأينا فيما تقدم فإن الموسيقى والغناء لم يتعارضا مع الطقوس الدينية في الحضارات القديمة ذات الأديان الوضعية، ومن يتمعن في النصوص التي خلفتها الآثار يرى أن ظهور الموسيقى في الحياة الإنسانية وارتباطها في المعتقدات الدينية المتمثلة أقرب إلى الفطرة منه إلى التكلف، وبالتالي يتبين أن ما يسمى بـ (الموسيقى

1 - في الهندوسية، تُعتبر الموسيقى والرقص وسائل طقسية محورية تُعبّر عن العلاقة بين العابد والإله. في طقوس مكرّسة لـ كريشنا، يُستخدم الغناء الجماعي (كيرتان - Kirtan - والرقص (Rasa Līlā) لتجسيد لعب المشايخ مع الغُويّات، ولقاء العاشق بـ الحبيب الإلهي، كوسيلة للتفاني (Bhakti) والتجليّ الروحي. ومع شيفا، يتجلى الرقص في صورة "الناتاراجا - (Natarāja)" الراقص الكوني، الذي من خلال رقصته يخلق ويدمر ويحفظ العالم، والموسيقى في هذا السياق ليست فنّاً ترفيهياً بل نَفْسٌ كونيٌّ والإيقاعُ مبعثٌ للتواصل مع العدم والخلود والرحمة الإلهية. متاح على الرابط: sufimusic.short.gy/27

الدينية) قد نشأت في وقت مبكر جداً في الحياة الإنسانية والتي تسمى مرحلة (الإنسان القديم)، وتدرجت مع الحضارات المتعاقبة وأخذت بالتطور شيئاً فشيئاً.

وهذه الحقيقة التاريخية تعطينا من جهة ثانية تصوراً واضحاً عن مدى رسوخ الموسيقى الدينية في العادات والتقاليد للمجتمعات المختلفة وتأثيرها بها وتأثيرها فيها، الأمر الذي يعني أن الحضور للموسيقى في الحياة الإنسانية لم يكن مقتصرًا على الجانب الديني بل والجوانب الدنيوية المختلفة والمتمثلة بالعادات والتقاليد الاجتماعية والجانب الفني والحضور أيضاً في الجوانب السياسية المتمثلة في موسيقى الفراعنة والملوك والأمراء في مختلف المناسبات الرسمية وكذلك الجانب العسكري المتمثل بموسيقى الحروب والغزوات وغير ذلك.



الموسيقى الدينية في بعض الشرائع السابقة

الموسيقى في المسيحية المبكرة

حين خرجت التراتيل الأولى من قيود التقاليد اليهودية إلى فضاء الإيمان المسيحي، لم تكن مجرد صوت يُحلق فوق الخشوع، بل كانت بذرة حضارة صوتية؛ تُشيد الجماعة فوق نغمة كالمعبد. هناك، على أرض الإيمان، تحوّل الغناء إلى طقس يكتب بالإيقاع والصلوات المسموعة.

الجذور التاريخية والنصوص الأولى

الخارج من كنائس القرن الأول كان لا يزال يغني كما غنى آبائهم. التراتيل الأولى للكنيسة لم تُدوّن بنوتة، بل كانت من المنقولات الشفوية المرتجلة بخفة القلب. نشأة هذه التراتيل تنبثق من التراتيل اليهودية، ولا سيما الغناء الجماعي للمزامير. فكما يشير مؤرخو المسيحية، فإنها "جاءت من طقس الغناء اليهودي"، مع تطويعها في خدمة لحن الجماعة الجديدة من التلاميذ. وكان بولس الرسول، في خطابه إلى أهل أفسس والقراء، يوصي: «...بترنيم المزامير والتلاوات الروحية»، أي: لا تردّدوا الأغاني الوثنية، بل غنّوا ما يُعين على التوبة والقداسة⁽¹⁾.

الغناء الجماعي – الكورال المبكر

ظهر نمط مُرتّب: الكورال، أي الصوت الجماعي الموزع، كأداة لحفظ العقائد وتأديب النفس وبدل عن العروض الترفيهية الوثنية. إن الكورال البدائي كان يعتمد التردد الجماعي (antiphonal)

1 - مقال «الغناء المسيحي: ضرورته، وتاريخه، وطابعه التربوي، وغاياته (Teleology)»،

نُشر في 11 نوفمبر 2019، متاح على الرابط: <https://sufimusic.short.gy/32>

(singing، أي: جماعتان ترددان الألحان بالتناوب، وبذلك وُجدت أول مدرسة موسيقية تتوسط الجماعة والطقس⁽¹⁾).

أثر الملامح التاريخية والمعمارية

حين استقر المسيحيون داخل الصروح (كالكنائس البيزنطية أو الباز依ليكات الغربية)، وُضعت الموسيقى في موضع خاص. تأسس "شولا كانتوروم (Schola Cantorum)" في روما في القرن الرابع ليجمع أفضل الأصوات على الصلوات والغناء الجماعي، ليكونوا "جوقة البابا" الرسمية⁽²⁾.

القراءة الصوفية المعاصرة

إن أول كورال مسيحي كان أشبه بصحوة قلوب. لم يكن مجرد أداء، بل شريعة صوتية تسري في العروق الجمعية. الصوت، حين يصير ذكراً جماعياً، يُعيد تشكيل الجماعة: من كلمات تسبح إلى قلوب تشهد، ومن جماعة بشرية إلى حضرة الله.

لقد بدأت المسيحية بصوتٍ خافت، ثم ارتفع داخل الجماعة ليصير جناحاً يُحلق بالصلاة المسموعة. التراتيل الأولى شكلت الطقس، والغناء الكورالي فارقة في حفظ العقيدة ونشرها. إنها موسيقى ليست للزينة، بل دعوة تتردد: "الغناء لنا، والكنيسة لنا، والله معنا".

1 - مقال "الموسيقى الكنسية" ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، متاح على الرابط:

sufimusic.short.gy/33

2 - ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، متاح على الرابط : <https://sufimusic.short.gy/34>

الموسيقى الدينية في عهد داود وسليمان عليهما السلام

إنَّ للموسيقى والغناء ظلالاً لا تنفصل عن جذور الدعوات السماوية، فقد أورد صاحب كشف الظنون أنَّ أحد تلامذة نبي الله سليمان عليه السلام ابتكر آلةً موسيقية، وجعل عزفه عليها سبيلاً للترغيب في معاني الآخرة، مردداً أشعاراً تُعلي من شأن التوحيد وتسمو بالروح⁽¹⁾. ولم تكن الكتب العبرانية القديمة بمنأى عن هذا الأثر؛ فهي تزدان بإشارات إلى الغناء الديني والإنشاد الروحاني، كقصيدة ديورا، ونشيد الإنشاد، ومزامير داود عليه السلام. بل إنَّ الروايات تذكر أنَّ داوداً نفسه كان منشداً مرهف الحس، يعزف على آلة الكينور، التي عُرفت في التراث المصري باسم الكنّارة⁽²⁾.

الموسيقى الدينية في عهد موسى عليه السلام

تؤكد الآثار والأخبار بأن الموسيقى الدينية العبرانية كانت قد وقعت تحت تأثير موسيقى أقوام وشعوب عديدة عاشت فيما بين النهر (الأردن) والشاطئ الشرقي للمتوسط، كما كان للموسيقى المصرية والسومرية والبابلية تأثير عليها. ففي معابد العبرانيين أنشدت جوقات الرجال أناشيد للصلوات الدينية اليومية، وأخرى في المناسبات، كما كانت جماعة المصلّين تنشد في مجموعتين الواحدة تجيب الأخرى، وكذلك المنشد الفرد، فقد كانت تجيبه جماعة المصلّين بمقطوعات من العهد القديم، وكانت نغمات الأناشيد قليلة لا تشكّل السلم الموسيقي التام. وتشير المصادر العبرية إلى استعمال القيثارة والصنج والأبواق

1 - مصطفى ابن عبد الله القسطنطيني، كشف الظنون، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، 1992م، ص1902.

2 - ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، (9 يوليو 2025)، تم الاسترجاع في 15 سبتمبر 2025.

المعدنية والقرون والطبيلات والنايات والمزمار والدفوف.
ويذكر إن لكل مقام من المقامات السبع نبياً يعرف به ولقد تركت
أربع مقامات لكونها لا تؤدي الغرض الديني، وهم:

- مقام الرست وغناه آدم
- مقام العشاق وغناه موسى
- مقام العراق وغناه يوسف
- مقام ما وراء النهرين وغناه يونان
- مقام الحسيني وغناه داود
- مقام الحجاز وغناه إبراهيم
- مقام النوى وغناه إسماعيل⁽¹⁾.

ومما جاء في كتاب (الحكماء وبهجة التواريخ): «إن أول من ضرب
بالدف كلثوم أخت موسى بن عمران عليه السلام لما جاوز البحر»⁽²⁾.

الموسيقى الدينية في العهد المسيحي
وفي المسيحية لم يختلف الأمر في شيء فقد كان الغناء الديني
واضح الأثر في عهود الكنيسة الأولى التي تشبث المسيحيون فيها
بترانيم المزامير وترديدها، لا في الكنائس فحسب بل في البيوت
والساحات، فاستعملوا القيثارات والدفوف والأبواق.
ونهج المتنصرون الجدد قاعدة العبرانيين والبابليين والآشوريين
فأصبحوا يستعملون القرن والناي والعود بشكله البدائي والصنج
والمزمار في كنائسهم.

ومما يذكر أن بولس الرسول طلب من أهل كولوسي.. تقديم
الموسيقى في الكنيسة، فاستجاب رواد الكنيسة وأدخلوا

1 - فلاح صبار، صفحات من تاريخ الموسيقى، موقع حالمون.

<http://www.alhalem.net/thaqafa4/muzq1.htm>

2 - أنظر: جلال الدين السيوطي، رسالة مخطوطة فيما يتعلق بالغناء والحدي،
مخطوطات دار الكتب المصرية، الخديوي سابقاً، ص21.

الموسيقى إليها أسوة بمحافل اليهود الذين بدورهم اقتبسوا موسيقاهم من بلاد ما بين النهرين حيث عاشوا فترة السبي بين القرنين العاشر والسادس، وكان السبي بدأ في عهد الآشوريين واستمر ثلاثة قرون، فاقتبسوا سلمهم الموسيقي وتوارثوه منذ زمن عزرا الكاتب (444 ق.م).

والمفارقة هنا أنه وفي الوقت الذي يُظن فيه أن العرب تأثروا فيما بعد بالموسيقى الكنسية تثبت المصادر التاريخية أن الموسيقى الكنسية واليهودية ترجع في أصولها الموسيقية إلى التراث العربي. ويذكر أن ترانيم الكنيسة الغربية بفروعها المتعددة - اللاتينية والبروتستانتية والإنجيلية والمارونية - من أروع ما قَدّم من تسبيحات وتجليات تجاه الرب.

غير أن هذه الترانيم والتراويل على ما تمتلك من جمالية واضحة، ظلت غريبة على الأذن العربية والشرقية، وهنا لابد لنا من إيضاح هذه النقطة المهمة، إذ إن سبب ذلك يرجع إلى أن الموسيقى في الكنيسة الغربية عدا كنائس الروم كانت تعتمد على اللغة اللاتينية التي لا يفهمها العامة.

ومن هنا استطاعت الكنيسة الشرقية وكنائس الروم التي استخدمت اللغة العربية إلى جانب اللغة السريانية الأساسية في أغانيها الدينية أن تتغلغل في نفوس الناس أكثر من الكنيسة الغربية التي أدركت بأن عليها أن تحقق هدفها الديني الذي تعمل من أجله، فبدأت بتعريب الغناء الديني الغربي.

وكانت حصيلة التسابق بين الكنائس إثراء الغناء العربي بالأشكال الغنائية الدينية المتنوعة.

الموسيقى في عصر ما قبل الإسلام

عرف عصر ما قبل الرسالة المحمدية بالعصر الجاهلي نسبة إلى الجاهل بتعاليم الإسلام. وفي الحقيقة لم تكن أيام جاهل تام، بل بداية لحضارة ساعدت على الحفاظ على التراث العربي القديم.

وفي ذلك العصر كان الحضور المتميز وبالدرجة الأولى للشعراء والخطباء ورواد البلاغة وصناعة الكلام، وأما الموسيقى فكانت تحتل المرتبة الثانية. وذلك لأن العرب في تلك الفترة (500 – 662م) كانوا يطربون بتلاوة الشعر بلا ترنيم ولا غناء، وكأن حضارتهم ركزت على المعنى والبلاغة أكثر من تركيزها على الألحان والأنغام، وهم في هذا أشبه ما يكونوا باليونانيين الذين ركزوا على الجوانب التنظيرية للموسيقى على حساب المعنى، أو الهنود الذين تعمقوا في الروحية والتفكير على حساب القواعد الموسيقية والبلاغة اللفظية.

ثم ظهر فيهم الحداء، وهو نوع من الغناء، يتفننون به في سوق إبلهم وفي خلواتهم، ويذكر المسعودي أن أول من أخذ في ترجيع الحداء (مضر ابن نزار) فإنه سقط من على جمل فانكسرت يداه فحملوه وهو يقول وا يدا.. وا يدا، وكان يمتلك صوتاً جميلاً وحسنًا، أصغت الإبل إليه واستأنست وجدت في السير فجعل الرجال هذه الحادثة مثلاً لقولهم ها يدا.. ها يدا ليحدوا بالإبل.

وقد زامن الحداء استخدام بعض الآلات الموسيقية البسيطة، وإلى جانب ذلك الغناء الرتيب البدائي كان هناك شكل آخر للموسيقى يصاحب الرقص الديني قبل الإسلام ويسمى التهليلات⁽¹⁾. فعرف العرب قبل الإسلام الغناء بصورته اليسيرة العفوية الساذجة.

1 - الاستهلال: الصوت. وكل مُتهلّلٍ رافع الصوت أو خافضه فهو مُهلّ ومُسْتَهَلّ، التهلّيل: قول لا إله إلا الله. أنظر: الخليل بن أحمد، العين، باب به.

يرى سيمون جارجي⁽¹⁾ أن مصدر الإنشاد عند العرب لا يكمن في القوالب الإيقاعية ولا في اللغة العربية بل في وقع بعض الحركات التي تمثل أساس الموسيقى في العالم أجمع، فالبدوي غنى بعفوية وفق إيقاع ذلك السير الطويل في صحراء لانهاية لها وهو الحداء⁽²⁾.

والحداء: هو الغناء الرتيب الذي كان يترنم به حداة الإبل والذي مثل النواة الأولى للغناء، شأنه في ذلك شأن الموسيقى القديمة وإلى جانب هذا الغناء الرتيب البدائي هناك شكل آخر للموسيقى يصاحب الرقص الديني قبل الإسلام ويسمى التهليلات.

وكان أول من غنى في العرب من النساء قينتان لقبيلة عاد يقال لهما الجرادتان، وأول من غنى من الرجال في اليمن ذو جدن وهو ملك من ملوك اليمن واسمه الكامل الحرث بن حزموت بن سبأ، وقيل: علس بن يشرح، وهكذا كان غناء العرب في جاهليتهم ساذجاً كتغني الحداة في حداء أبلهم، هذا الغناء البسيط كانوا يطلقونه على الترنم بالشعر وإذا كان تهليلاً أو قراءة سموه تغبيراً لأنه يذكر بالغابر وأما التغبير فهو التهليل.

ويتفق المؤرخين على أن الموسيقى العربية أخذت تزدهر وتتمو في مناطق ثلاث هي سوريا والعراق وغرب الجزيرة العربية، حين بدأ الرعيل الأول من العرب بالهجرة من بلاد العرب الجنوبية حوالي القرن الثاني الميلادي. فأصبحت سوق عكاظ ميداناً رحباً يتبارى فيه الموسيقيون والمغنون والشعراء ويقدمون أروع ما تجود به قرائحهم.

1 - سيمون جارجي: بروفييسور فرنسي يعمل أستاذاً في كلية الآداب جامعة جنيف وهو رئيس مركز الدراسات الشرقية بجامعة جنيف له مؤلفات كثيرة وأهمها الموسيقى العربية، السياب، الرجل والشاعر وغيره.

2 - أنظر: سيمون جارجي، الموسيقى العربية، ترجمة عبد الله نعمان، بيروت: المنشورات العربية، سلسلة ماذا أعرف؟

أما مكة فقد كانت مركزاً عقائدياً تقام فيها الشعائر الدينية، وبالرجوع إلى النصوص الشعرية ولبعض آيات القرآن الكريم، يتضح بأن العرب كانوا يقدسون الكعبة ويطوفون بها ويرقصون حولها ويغنون لها غناءً فطرياً، فالقرآن الكريم يشير إلى أن صلاتهم عند البيت كانت (مكاء وتصدية) وقد ذكر ابن عباس في تفسير ذلك، أن قريشاً كانت تطوف بالبيت وهم يصفرون ويصفقون كما جاء في تفسير الطبري⁽¹⁾.

وأشهر من عرف من الموسيقيين الجاهليين: (عدي بن ربيعة) شاعر بني تغلب والذي لقب بالمهلل بسبب صوته، وكان (علقمة بن عبدة) من الشعراء الذين غنوا المعلقات، وينتسب الأعشى (ميمون بن قيس) لليمامة، وكان يطوف بجميع أرجاء الجزيرة العربية ويبيده الصنح يغني الأشعار الرائعة التي وهبته مكانة بين شعراء المعلقات وكان يسمى صناجة العرب، ومن المؤكد أن (النصر بن الحارث) سليل قصي المشهور، كان من شعراء الجاهلية الموسيقيين. وتعلم النصر في بلاط الحيرة العربي العزف على الآلة الجديدة المسماة العود، الذي يبدو أنه حل محل المزهر القديم، وتعلم كذلك الغناء الأكثر فناً الذي حل محل النصب الذي اشتهر بالجاهلية، وأدخل هذه الأشياء الجديدة إلى مكة.

ومن المحتمل أن أم حاتم الطائي الشاعر المشهور كانت موسيقية، وكانت الخنساء شاعرة الرثاء المشهورة تغني مراثيها بمصاحبة الموسيقى، وكانت (هند بنت عتبة) التي تمثل السيدة العربية الجاهلية شاعرة وموسيقية.

وقد لعبت المرأة دوراً أساسياً في انتشار الموسيقى العربية قبل

1 - عن ابن عباس قال: كانت قريش يطوفون بالبيت وهم عراة يصفرون ويصفقون، فأُنزل الله: ﴿قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ﴾ [الأعراف: 32] فأمرُوا بالثياب. تفسير الطبري، باب 35، حديث رقم [16034].

الإسلام، إذ كانت نساء القبائل يشتركن في موسيقى الأعياد العائلية أو القبلية بآلاتهن، ويذكر أن (هند بنت عتبة) كانت على رأس بعض النسوة اللواتي كن يخفن متاعب السفر عن قريش وفي أحد سنة 625 ميلادية بالأغاني ورتاء قتلى بدر بضرب الدفوف. وعندما حمي وطيس المعركة كن لا يزلن يغنين ويفرحن.

وتجد إلى جانب هؤلاء السيدات طبقة معروفة بالقينات أو القيان⁽¹⁾ تواجدن في كل البقاع التي عاش فيها العربي، كشبه الجزيرة العربية وسوريا والعراق. وقد ظهرت القيان في قصور الملوك وفي بيوت الأثرياء ورؤساء القبائل. كما ظهرن في الحانات وفي مضارب الخيام القبلية. كان اقتناؤهن مدعاة لفخر الأعرابي حيثما وجد، وكانت أهم صناعاتهن العزف والغناء.

أما الآلات الموسيقية التي انتشرت في العصر الجاهلي فأهمها آلات ضبط الوزن، وأكثرها انتشاراً الصنوج⁽²⁾ والجلجل⁽³⁾، وهناك أيضاً آلات الزمر⁽⁴⁾.

1 - القيان: جمع قينة، وهي المغنية. أنظر: المنجد في اللغة والأعلام، علي بن الحسن الهنائي الأزدي، تحقيق: دكتور أحمد مختار عمر، دكتور ضاحي عبد الباقي، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1988م، ص667.

2 - صنج: «صفحة مدوّرة من النحاس الأصفر تُضرب على أخرى مثلها للطرب، بعضها يثبت في أطراف الدّف أو في أصابع الرّاقصة ليضرب عليها عند الطّرب». المصدر: معجم اللغة العربية المعاصرة، د. أحمد مختار، عالم الكتب، ط1، 2008م، ج2 ص1321.

3 - الجُلْجُل: جرس صغير معدني، يُعلّق على الدوابّ في الجاهلية، ويُستعمل كذلك في تزيين الخيول وفي بعض الآلات الإيقاعية. يدلّ اللفظ على الجرس الصغير عامة، ويجمع على جَلالِج. كما تُطلق التسمية على «الجلجل الصّياح»، وهو نوع من الأجراس الصغيرة ذات الرنين الحاد، وتُعدّ الجلالج شكلاً من أشكال النواقيس الصغيرة المستخدمة قديماً. انظر: محفوظ، حسين علي، معجم الموسيقى العربية، بغداد: مطبعة دار الجمهورية، 1964، ص30.

4 - آلات الزمر أو المزمار: «آلة من خشب أو معدن، بها ثقوب للأصابع، ولها مفاتيح،

وأما الآلات الوترية فيحدثنا الفارابي عن وجود الطنبور⁽¹⁾، فالفارابي المتوفي سنة (950) ميلادية يذكر أن الطنبور البغدادي أو الطنبور الميزاني المشهور في عصره كان ذا دساتين توافق دساتين الجاهلية، ويبدو أن العود كان شائعاً جداً وكذلك يعرف بأسماء مختلفة مثل المزهر والكران والبربط⁽²⁾ والموتر. فالموسيقى قبل الإسلام لم تكن أكثر من ترنم بسيط، ويحمله المغني أو المغنية تبعاً لذوقه أو انفعاله أو ما يريده من تأثير. وميزة المغني في جمال صوته وخفته وذبذبته والشعور الذي يجعل الصوت مستمراً أو متموجاً، وكان كل مُغَنٍ يغني في نغمة واحدة أو مقام، إذ لم يعرفوا تأليف اللحن المتفرقة كما نعرفها نحن، والنوع الوحيد في التأليف الموجود عندهم هو تلك الأنغام التي تبعثها آلات القرع المختلفة من أمثال الطبل والدف والقضيب.

تنتهي قصبته ببوق صغير، يُنفخ فيها فتحدث صوتاً». معجم اللغة العربية المعاصرة، مصدر سابق، ج 2 ص 995.

1 - الطنبور أو الطنبار أو التنبورة : «آلة موسيقية ذات عنق وأوتار، تشبه العود»، معجم اللغة العربية المعاصرة، مصدر سابق، ج 2 ص 1416.

2 - هو العود، والكلمة فارسية، وهي بریت، أي صدر البط، لأن صورته تشبه صدر البط وعنقه.

خلاصة الفصل

إذا نظرنا إلى خطّ الزمن الطويل الممتد من المجتمعات البدائية حتى عصر ما قبل الاسلام، نرى أن الموسيقى لم تكن يوماً فناً ثانوياً، بل كانت لغة الروح الأولى، وباباً من أبواب التواصل مع الغيب، ومعنى عميقاً للوجود.

منذ أن طرق إنسان العصر الحجري على الحجر والعظم، وأطلق أول صفير من مزمارٍ بدائي في كهوف سلوفينيا، كانت الموسيقى نداءً فطرياً للسماء .

ذلك الإيقاع البدائي تحوّل في حضارة وادي السند إلى تراتيل الفيدا التي جعلت الصوت نصاً مقدساً، ثم اتسع في الصين القديمة ليصبح تجسيداً لفلسفة الانسجام الكوني (يين/يانغ)، حيث صار الصوت معياراً لضبط الكون والإنسان معاً.

وفي الرافدين، دخلت الموسيقى المعابد وصارت جزءاً من الطقس الديني: القيثارة السومرية تُنشد لإنانا، والطبل يُعلن حضور مردوخ. أما في مصر القديمة، فقد ارتفعت الجوقات في معابد رع وأوزيريس، والصنوج تضرب فتعلن اقتراب الآلهة، وكأن المعابد كلها تتحول إلى سيمفونية روحية.

وعبر المحيط، كانت حضارات المايا والأزتك تجعل من الطبل العملاق قلب الطقس، حيث ينبض الإيقاع مع دم التضحية وطقوس الخصب. وفي اليونان، انتقلت الموسيقى إلى مستوى العقل؛ صارت حساباً عند فيثاغورس، سلماً عند إقليدس، وتربيةً للنفس عند أفلاطون وأرسطو. ثم أخذتها روما، فمزجت الطقس بالمرح، واللحن بالقوة الإمبراطورية، فجعلت من الموسيقى أداة للسلطة والاحتفال العام.

مع المسيحية المبكرة وُلد شكل جديد: الغناء الجماعي (الكورال) الذي لم يكن للزينة، بل لحفظ العقيدة وتشبيتها في ذاكرة الجماعة.

صار الصوت الجماعي وسيلة لحماية الإيمان من التبدّد. وفي عصر ما قبل الرسالة المحمدية، ظل الصوت حاضراً: المعلقات تُشدّ كقصائد موزونة، الطقوس الوثنية عند الكعبة تعلو بالتصفيق والصفير، والدفوف تُضرب في الأعراس والمناسبات، كأن الصوت العربي كان يتهيأ لمرحلة جديدة.

إن رحلة الموسيقى عبر الحضارات تشبه نهراً طويلاً: بدأ جداولاً صغيرةً من الإيقاع البدائي، ثم تفرّع في أنهار الحضارات الكبرى، ليصب أخيراً في بحر الذكر القرآني والتجربة الصوفية. في البداية، كان الإنسان يغني للخصب والدم والخوف من الطبيعة، ثم غنى للآلهة، ثم غنى للعقل والفلسفة، ثم غنى للعقيدة، وأخيراً غنى للواحد الأحد.

لقد اكتملت الدائرة: من الطبل الحجري إلى الوتر السومري، ومن الجوقة المصرية إلى الكورال المسيحي، ومن المعلقات الجاهلية إلى التلاوة القرآنية، ومن الأهازيج القبلية إلى السماع الصوفي. إن الموسيقى وبحسب هذا السياق لم تنشأ على خصام مع الدين وأغراضه حتى ولو كان وضعياً، بل على العكس كانت وظيفتها تهيئة النفوس والأرواح لاستقبال المعاني والقيم الدينية، وبالتالي هي من (علوم الآلة) التي يتوصل بها الدين لتحقيق أغراضه، شأنها في ذلك شأن بعض العلوم والفنون التي تخدم الرسالة الدينية السماوية وتيسر انتشارها.

غير بعيد من ركب الحضارات الإنسانية تقف الرسائل السماوية على مقربة وطيدة من الحياة الإنسانية، فهي تتخلل فترات الأزمان لتسجل حضوراً ربانياً هادياً إلى الرشاد ومطهراً لنفوس العباد، وموجهاً لها نحو سبيل السداد في الدنيا ويوم المعاد. وكما لمسنا وتحققنا في شريعتنا المحمدية السمحة القبول للكثير من العادات والتقاليد والأعراف التي لا تتعارض مع جوهر

التوحيد ومكارم الأخلاق، فإن الرسائل السابقة لم تكن مخالفة لهذه المبادئ السماوية الثابتة.

فنبوة الأنبياء كانت تأتي لترشيد العقائد والأخلاق الإنسانية نحو الصراط المستقيم الذي أراده الله تعالى لبني آدم إلى يوم الدين، وليس للتشدد أو تعقيد الحياة الإنسانية، وبالتالي فإن كل ما هو موجود في الحياة الإنسانية مما يمكن إعادة توجيهه في سبيل الاستقامة كان يُعد عاملاً مساعداً إضافياً يتم الاستفادة منه من قبل رسل الله وأنبيائه.

لاشك أن الاستفادة من تعلق الناس قديماً بالموسيقى الدينية واستغلالها - إذا جاز التعبير - في جذب الناس نحو توحيد الله تعالى ونبذ الشرك والجهالات.. كان من الوسائل التي أخذ بها الرسل والأنبياء.

من هنا يمكننا القول: أن ما يسمى (الموسيقى الدينية) في حقيقتها، لم تكن إلا حنين الروح إلى أصلها، وصوتها الأول الذي ظل يفتش عن المعنى حتى استقر أخيراً في الذكر والتسبيح.





الفصل الثاني

الموسيقى الدينية في الإسلام

(النشأة والحكم)

الموسيقى الدينية في العصر الإسلامي

في العهد المحمدي الشريف والخلافة الراشدة

مَثَّلَ الاستقبال الحافل للرسول الأعظم ﷺ في المدينة المنورة والذي شارك فيه الرجال والنساء والصبيان حفلاً موسيقياً كبيراً بعد أن هرع الجميع لاستقباله ﷺ فرحين بقدومه وهم ينشدون:

(طلع البدر علينا من ثنيات الوداع)

هذه مسألة معروفة لجمهرة المسلمين، وكان أول من ضرب بالدفوف في الإسلام فتيات من بني النجار وهن ينشدن:

(نحن جوارٍ من بني النجار يا حبذا محمد من جار).

تُعد هذه الاحتفالية علامة فارقة في تاريخ الغناء والموسيقى العربية. ومن جانب آخر كان الناس في العراق والجزيرة قد استمروا على طريقتهم في التغبير⁽¹⁾ حتى دخل الإسلام الأقطار والممالك وتداخلت الأقوام الأخرى مع العرب واستقر بهم المقام وتطورت حياتهم وعيشتهم وأصبحوا بحاجة إلى طرق غناء أكثر تنوعاً ورقة وأنساً بعد أن كانوا لا يطربون إلا بقراءة الشعر الحماسي والحداء والتغبير، فصار غناؤهم على أنواع حيث تطور غناء الجزيرة والعراق قديماً إلى (الترنيم) وتفننوا فيه حتى أصبح ثلاثة أنواع رئيسية مهمة وهي: النصب، والسناد، والهزج:

- أما النصب: فغناء الركبان والقينات.
- وأما السناد: فاللحن الثقيل ذو الترجيع الكثير النغمات والنبرات.

1 - عَبَّرَ الرجل: هَلَّلَ أو رَدَّدَ صوتاً في القراءة أو غيرها. أنظر: المنجد في اللغة والأعلام،

مصدر سابق، ص 544 .

• وأما الهزج: فهو الخفيف الذي يرقص عليه، ويشير الطرب والسرور.

يذكر الدكتور محمد أحمد حنفي في كتابه (إسحاق الموصلي): «حتى زمان الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه ظل أهل الطرب يحتفظون بما عرف من الغناء العربي المتوارث والشائع مثل الحداء والنصب والسناد»، وكانت هذه الأوجه من الغناء منتشرة في أمهات المدن الإسلامية، كالمدينة والطائف وخيبر ووادي القرى⁽¹⁾. وكانوا يرافقون غنائهم قديماً بالعود والطمبور⁽²⁾ والمعزفة والمزمار، أما إيقاعياً فقد كان الدف الدائرة والقضيب⁽³⁾ والصناجات⁽⁴⁾ هي المستخدمة بكثرة في المنطقة. عقب الحروب التي خاضها المسلمون، عرف العرب موسيقى الفرس وغنائهم، ويقال: إن دخول الغناء الفارسي إلى البلاد العربية

1 - أنظر: مقدمة ابن خلدون، الفصل الثاني والثلاثون، ص 423. مجدي العقيلي، كتاب السماع عند العرب، دمشق، دار الحياة، ط 1، 1973م، ج 1 ص 62 وما بعدها. الدكتور عمر فروح، تاريخ العلوم عند العرب، ص 50.

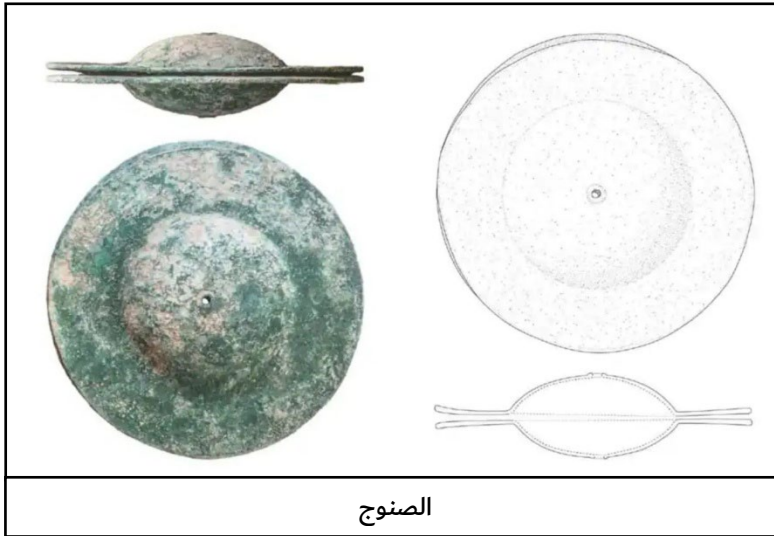
2 - الطنبور: آلة وترية قديمة، تُشبه العود لكنها أطول رقبةً وأقلّ اتساعاً في الصدر. تُشدّ عليها أوتار تُضرب بالأصابع أو الريشة، وتصدر أنغاماً رقيقة مائلة إلى الحزن. عُرفت في العراق وبلاد فارس وانتقلت إلى جزيرة العرب، وكان يستعملها المغنون في المجالس.

3 - القضيب: وهو عود صغير أو قصبة دقيقة كان يُمسك بها المغني أو القارئ ليضبط بها الإيقاع، يضربها بيده على الأرض أو على راحته فيحدث نغمة خفيفة ترافق الغناء. ويروى أن بعض القيان في صدر الإسلام كنّ يستعملن القضيب بدل الدفوف في الغناء الرصين.

4 - الصناجات أو الصنوج: أدوات نحاسية أو برونزية صغيرة، تُمسك باليد وتُضدّم بعضها ببعض فتحدث صوتاً رناناً. كانت تُستعمل لإتمام الإيقاع في الرقص والمواكب، وأصلها من آلات المعبد عند الشعوب القديمة، لكنها وجدت طريقها إلى مجالس العرب أيضاً.

كان عن طريق (سعيد بن مسجح) وهو من أبرز المغنين بمكة المكرمة، وكان قد سمع البنائين الفرس يغنون بالفارسية، وهم يعيدون بناء الكعبة عندما استقدمهم عبد الله بن الزبير لذلك، فاستطاع سعيد بن مسجح أن يقتبس غناءهم وطرقهم. فكان أول من حاول تعريب الأغنية عن الفارسية والرومية، ويصفه الأصفهاني في (أغانيه) بأنه مغن متقدم ومن فحول المغنيين نقل غناء الفرس إلى غناء العرب وأخذ ألحان الروم وانتقى أفضلها واستبعد قبيحها أو ما لا ينسجم مع الذائقة العربية وغنى على هذا المذهب فكان ريادياً في ذلك وتبعه الآخرون⁽¹⁾.

ويقولون: إن أصل الغناء أربعة؛ مكيان ومدنيان، فالمكيان: ابن سريج وابن محرر، والمدنيان: معبد ومالك، فكان هؤلاء أشهر المغنيين في ذلك الزمن. وبعد ذلك ظهر في المدينة والحجاز المغنيين (طويس ونشيط وسائب وخاثر) فلحنوا الشعر العربي وأجادوا فيه وطويس كان في المدينة وهو أول من غنى في الإسلام الغناء الرقيق وعنه أخذ الآخرون وأول صوت تغنى به في الإسلام هو: (قد براني الشوق حتى كدت من شوقي أذوب).



1 - النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، أخبار سعيد بن مسجح، ج 1، ص 476.

الموسيقى والغناء في العصر الأموي

ما إن نصل إلى العصر الأموي حتى نشهد نهضة غنائية وموسيقية تلقت الدعم والرعاية من الخلفاء الأمويين المنهمكين بالتمتع بلذائذ الحياة لشدة تأثرهم بالحضارة البيزنطية وتشبهاً بسيرة أباطرتهم.

في هذه المرحلة أخذت النهضة الموسيقية سُبلاً جديدة متوخية الطرائق العلمية فوضعت التأليف الموسيقية والغنائية وكان (يونس الكاتب) أول من كتب في هذا الموضوع وله (كتاب النغم) و (كتاب القيان) وأصبح هذان الكتابان نواة لمن كتب بعده ويصف أبو الفرج الأصفهاني (يونس الكاتب) بأنه أول من كتب عن الغناء والموسيقى عند العرب وكانت هناك مدرستان في الغناء: أحدهما في مكة والأخرى في المدينة، ولكل منهما طرائقهما وأساليبيهما الغنائية وقد امتلأت هاتان المدينتان بالمغنين والمغنيات وعاش فيها في زمن واحد العديد من المشهورين منهم: عزة الميلاء، جميلة، دلال، برد الفؤاد، نومة الضحى، رحمة، هبة الله، معبد، مالك، ابن عائشة، نافع بن طنبود حباة، سلامة، بلبله، لذة العيش، سعيدة، الزرقاء وغيرهم.

نتيجة للفتوحات الإسلامية تيسرت للعرب حالة من الاستقرار والرفاهية كشفت لهم ما وصلت إليه الموسيقى في بلاد فارس أو بلاد الروم أو بلاد الأقباط (مصر) مما دفع بالمسلمين للتعامل معها والإفادة منها.

في هذا العصر استخدمت آلات موسيقية أكثر تطوراً مما سبقتها مثل العود المتعدد الأوتار والقيثارة ذات الإثني عشر وترّاً (المعزف) والدف والطلبة وأخيراً الطنبور أو الطنبورة بالإضافة إلى السنطور والكمنجة.

يرجع بعض الباحثين السبب في تأخر الاهتمام بالموسيقى والغناء بعد الإسلام إلى أن الصدر الأول كان منهمكاً في الدعوة

الإسلامية ونشرها ولم يكن لدى الناس خلاله فراغ للغناء أو الموسيقى، فلما قامت الدولة الأموية، وانتقلت عاصمة الخلافة إلى دمشق، اتجه أبناء المهاجرين والأنصار بالحجاز إلى استعادة السلطان لبلادهم فثاروا على يزيد بن معاوية، والتفوا بعده حول عبد الله بن الزبير ولكن جهودهم لم تأت بباطل، واستقر السلطان بعيداً عنهم، فاتجه الجيل الجديد بالحجاز إلى رعاية شؤون الأدب وشؤون الفن لعل فيهما السلوى لما فقدته الحجاز من جاه عريض وسلطان فظهر بذلك طويس والغريض وابن محرز وغيرهما، وانتقل الحجاز من قمة السياسة إلى قمة شؤون الأدب والفن⁽¹⁾.

الموسيقى والفناء في العصر العباسي

أما في العصر العباسي فقد حدثت ثورة حقيقية على يد إبراهيم الموصلي وولده إسحاق الموصلي وإبراهيم بن المهدي وأخذ الغناء والموسيقى بعداً جديداً جراء الازدهار الاقتصادي الذي كان له الأثر الواضح على الدولة والمشتغلين في هذا المضمار ونشاط الترجمة وتنوع القيم المعرفية، ووفرة الآلات الموسيقية كما أن انغمار الخلفاء في البحث عن هذه المتعة واللذائذ كان له أثر في إغناء حياتهم وثقافتهم على السواء.

فأصبحت الموسيقى في بدء هذا العصر أو كادت أن تكون علماً مستقلاً بعد أن أقبل المعنيون بالفن بنهم على قراءة مؤلفات (أرسطو) وغيره من الفلاسفة اليونان في الموسيقى ووصل بهم الأمر أن أضافوا شروطاً جديدة أغنت فصول هذه الكتب من خلال تنظيراتهم حتى ظهر آخر المطاف عندهم علم جديد أسموه (علم الموسيقى) بعد أن اخترعت النوتة أو السلم الموسيقي ولم

1 - الدكتور ياسين محمد حسين، الإسلام وقضايا الفن المعاصر، ص 107.

يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل انهمك الكثير من الباحثين على دراسة أغان وموسيقى الشعوب الأخرى كالفرس والروم والهنود وتحليلها والإفادة منها من خلال مواءمتها مع الغناء العربي وهذا بدوره أغنى الجهد الموسيقي وجعله أكثر تنوعاً وثراءً من خلال التلاقح الموسيقي وانعكس هذا بدوره على الجهد التأليفي.

ومن الذين كانت لهم ثقافة موسيقية (يحيى المكي) هذا المغني المعمر والمخضرم الذي عاش في العصر الأموي والعصر العباسي وقد أخذ منه الكثير من المغنين وأشهرهم إبراهيم الموصلي وقد ألف كتاباً في الغناء أسماه (الأغاني ونسبها وأجناسها) إلا أن الأصفهاني تعرض له بالنقد الشديد، لكونه حفل بأخطاء شديدة على حسب رأيه، يليه في الأهمية: ابن سينا، والفارابي، والكندي، وصفي الدين الرومي البغدادي المجدد في الموسيقى العباسية، إلا أن ما كتبه الثلاثة الأوائل أصبح مرجعاً رئيسياً للموسيقين الغربيين وأصبحت نظرياتهم ملهماً لهم في النهضة الأوروبية، وبقيت الكثير من فصولها تدرس في الجامعات الأوروبية، وظلت أوروبا مدينة لهم بالكثير من الآلات الموسيقية التي وردت لهم من إسبانيا تحمل معها أسماءها العربية: كالعود، والقانون والربابة، والقيثارة، والنقارة.

وللوقوف على ما وصلت إليه النهضة الموسيقية عند العرب وغيرهم من الشعوب التي دخلت في الإسلام والدور الذي لعبته في الحياة الفنية، أنواع الآلات، الأماسي الغنائية، طبقات المغنيين وأشهرهم الطرائف التي رافقتها.. دور الموسيقين الفلاسفة في العزف والأداء والتلحين والبراعة في أداء الأدوار يتوجب الرجوع إلى كتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني.

ومن الذين انهمكوا في غناء البحث الموسيقي (إخوان الصفا) الذين أولوا المفاهيم الجمالية الموسيقية أهمية استثنائية وعملوا

على خلق مفهوم موسيقي ينسجم مع التناسب الفيثاغوري، وذكروا أفكاراً عميقة عن طبيعة الموسيقى، وتأثيراتها النفسية، ومذهبهم الروحاني الفلسفي يوصل الجمال بكل ألوانه إلى الله، وإذا كان الدور الأول قد بدأه سعيد بن مسجح فإن الدور الريادي في المرحلة الثانية كان للكندي: خاصة بعد ظهور مدرسة الشراح الإغريقين وانتشارها قبيل القرن الثالث الهجري، التاسع الميلادي، فأصبح رائدها وأستاذها الأول.

الموسيقى والغناء في العصر الأندلسي

أما الدور المهم والخطير فقد قام به أبو الحسن علي بن نافع الملقب (زرياب) بعد أن دخل الأندلس في زمن الخليفة عبد الرحمن الثاني في عام 822 م حيث كانت قرطبة مركزاً لأرقى الحضارات، وقد استطاع هذا الموسيقار الطموح والذي اشتهر باسم (العندليب المغرد) أن ينفذ مشاريعه الفنية في نشر الموسيقى الشرقية من خلال تأسيسه لأول معهد للموسيقى بعد أن استدعى المغنين من المدينة المنورة وقد وضع شروطاً يجب توفرها للمتقدمين إلى المعهد منها: على المتقدم أن يجتاز امتحان يحدد فيه درجة استعدادة الذاتي للغناء، وإلا تعذر قبوله.

أما مناهج المعهد فتشتمل على: العزف، الغناء، التلحين، الشعر والرقص. وعمل على توفير مستلزمات المعهد، فعمل على نقل جميع الآلات الموسيقية آنذاك إلى الأندلس وطور العود بإضافة الوتر الخامس له وكان الإقبال على المعهد كبيراً وتوافد الطلبة من أرجاء إسبانيا ومن فرنسا وألمانيا وإنكلترا حتى أن ملك إنكلترا (جورج الثالث) أوفد ابنة أخته (دوبانت) مع أكثر من عشرين طالباً للدراسة في هذا المعهد حتى بلغ عدد الطلبة (700 طالب وطالبة) بعدها انتشرت المعاهد الموسيقية في إشبيلية، وبلنسية وغرناطة.

وأهم ما اشتهرت به الأندلس فن الموشحات والزجل، ويذكر سيمون جارجي في مؤلفه (الموسيقى العربية): إن زرياب الذي نقل الموسيقى البغدادية، وفق الأسس التي بنيت عليها، عمل على إخضاعها لتطور خلاق وذكي، وأضفى عليها طابعاً أندلسياً بحتاً، أي جعل لها خصوصيتها.

إن زرياب الذي زاد وتراً خامساً لعود إسحق الموصلي، اخترع مضرباب العود من قوادم النسر عوضاً عن مضرباب الخشب. والحق لقد ترك المسلمون في فن العصور الوسطى، إرثاً هائلاً ومهماً، والذي مثل قمة ما وصلت إليه الفنون، والعلوم والثقافة من تطور، ولم يتوقف الأمر عند تبادل الخبرات الفنية عند الشعوب المسلمة أو غير المسلمة، بل تعدوا ذلك، فأخذوا الآلات الموسيقية من الفرس، والهنود واليونان، وطوروها، وأسهم الفلاسفة في إغناء هذا الجانب نظرياً وعملياً.

إن السمة المميزة للموسيقى العربية، هي الإيقاع المنتظم، فالإيقاع الشرقي هو السبب في تنظيم حقول النغم، وكان الفيلسوف الكندي أول من وصف ذلك.

الموسيقى والفناء في العصور المتأخرة

جاء القرن العشرون وفي بداياته أصبح للإنشاد الديني والتواشيح أهمية كبرى، حيث تصدى لهذا اللون من الغناء كبار المشايخ والمنشدين الذين كانوا يحيون الليالي الرمضانية، والمناسبات الدينية، بصوت جميل نديٍّ يجمع المئات بل الآلاف من عشاق هذا الفن حوله، وتطورت قوالب هذا الفن فأصبحت له أشكال متعددة وأسماء كثيرة تمجّد الدين الحنيف، وتدعو لوحدة المسلمين، وتشجب الرذيلة، وتدعو إلى الفضيلة وتمدح رسول الله ﷺ وآل البيت عليهم السلام.

ومن الأشكال التي اتخذها الإنشاد الديني ذلك اللون الذي كان يتخلله كثير من الحوارات الغنائية الممتعة بين (المنشد الأصلي) وبين مجموعة المنشدين من خلفه، وكان المنشد يتوسط الحلقة، ويلتف من حوله مجموعة المنشدين. ويختار المنشد مقطعاً من القصيدة أو جملة يجعلها محوراً تدور حولها كل الردود، فيرددونها وراءه ثم يعودون إليها بعد المنشد، وكانت الوصلة الأولى يختار لها الشيخ المنشد مقاماً موسيقياً معيناً مثل (الرست) أو البيّات، أو الحجاز، وغيرها، ثم يبدأ المنشد الوصلة بإبراز مواهبه في الأداء، وبراعته في التنقل بين المقام الأصلي ومشتقاته، وقدرته على إبراز الحليات والزخارف اللحنية، ثم يقوم المنشدون بعد ذلك بتريد المقطع أو الجملة المحورية التي بدأ بها القصيدة. ثم تأتي الوصلة الثانية فيختار لها مقاماً موسيقياً آخر حتى ينوع في المقامات، وحتى لا يمل السامعون ويفعل ما فعله في الوصلة الأولى.

ثم تطور بعد فترة وجيزة ليصبح فنّاً له أصوله وأشكاله، ولا يعتمد على الارتجال وحده أو قوة الصوت وحدها، بل يعتمد على الجمل اللحنية الجديدة والمبتكرة، وكذلك استخدام (اللزومات الموسيقية) والإيقاعات التي تناسب روح القصيدة.

فتكونت الفرق الموسيقية المصاحبة (للمنشد)، وكانت تسمى آنذاك (بالتخت) وهو يتكون من خمسة عازفين يسمونهم بالخماسي الموسيقي، وهم (العود - القانون - الناي - الكمان - الإيقاع)، ويجلسون على المنصة أو المسرح في شكل دائري يتوسطهم المنشد ومن خلفهم مجموعة المنشدين، وكانوا يبدؤون السهرة بقالب موسيقي يسمى (البشرف) أو (دولاب) وهما عبارة عن مقطوعة موسيقية من مقام موسيقي معين (كالرست أو البيات) مثلاً، ويحدث حوار موسيقي بين الآلات لإبراز مواهبهم في العزف، ثم يعودون إلى الجملة الأصلية المحورية في القالب الموسيقي.

وانتقل الإنشاد من الارتجال والتطريب إلى التعبير والتأثير، فضلاً عن استحداث جمل تسمى (اللزومات) وإيقاعات متنوعة وجمل حوارية بين الآلات بعضها وبعض وبين المنشدين، وتكوّنت فرق خاصة بأداء هذا اللون تسمى (فرق الموسيقى العربية) التي تتناول التراث الموسيقي والغنائي بأشكال وقوالب جديدة. واستُحدث بعد ذلك لون هو وليد تجربة القصائد والأناشيد هو (الدعاء الديني)، وكان الدعاء الديني يُغنى بالفصحى أو بالعامية، ولا يزيد عن خمس دقائق ليكون جرعة روحية مكثفة ذات موضوع واحد. حتى ظهر لون جديد يسمى (بالغناء الديني الشعبي) وهو فن يعتمد على دراما القصة في شكل غنائي يشبه الملحمة يحكي فيها المنشد قصص الأبطال التاريخيين أو يمدح رسول الله - صلى الله عليه وسلم - ويحكي حياته وسيرته، وهذا اللون جذب إليه كثيراً من الناس، وتقام له الليالي والموالد والأفراح.



الموسيقى والمدائح النبوية (الشريفة)

التعريف بالمدائح النبوية ونشأتها

النموذج الأمثل لما نسميه بالموسيقى الدينية في الإسلام هو نموذج (المدائح النبوية الشريفة)، إذ كانت بمثابة الاستهلال العفوي أو التلقائي المؤسس لنمط مميز من الموسيقى اتسمت بروحانياتها وشفافيتها وأبعادها الخاصة في الحياة الإسلامية. يُعرّف الدكتور زكي مبارك المدايح النبوية بأنها فن «من فنون الشعر التي أذاعها التصوف، فهي لون من التعبير عن العواطف الدينية وباب من الأدب الرفيع، لأنها لا تصدر إلا عن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص»⁽¹⁾.

والواقع إن باب المدايح النبوية الشريفة لا يقتصر على الشعر الذي ينصبُّ على مدح الرسول الأعظم ﷺ بتعداد صفاته الخلقية والخلقية وإظهار الشوق لرؤيته وزيارة مقامه الطاهر في المدينة المنورة والأماكن المقدسة التي ترتبط بحياته ﷺ مع ذكر معجزاته المادية والمعنوية ونظم سيرته شعراً وإشادة بغزواته وصفاته المثلى والصلاة عليه تقديراً وتعظيماً، وإنما يتجاوز ذلك إلى فن الغناء المقرون بالحنّاء معينة للتعبير عما دُكر، وكذلك لربط القلوب بمحبته والشوق إلى طاعته والتقرب إلى الله تعالى باتباعه ﷺ في الأقوال والأفعال والأحوال.

وقد تشرف هذا اللون من المدح بميزة تفرد بها عن كل ألوان المدح والثناء في الحياة الإنسانية وعلى كافة المستويات والأصعدة، فهو منزّه عن التعلق بالشهوات من النساء والقناطير المقنطرة من

1 - انظر: الدكتور زكي مبارك، المدايح النبوية في الأدب العربي، لبنان، صيدا بيروت، منشورات المكتبة العصرية، ط 1، 1935م، ص 17.

الذهب والفضة والخيل المسومة مما غرس في طبيعة النفوس الإنسانية، وهو منزه أيضاً عن اقترانه بالكسب والرزق وشهوات الشهرة والظهور، كما أنه منزه عن التملق إلى الحكام والملوك والوزراء والأمراء.. فهو مدح يتسم بالصدق والمحبة والوفاء والإخلاص والتضحية لله تعالى ورسوله الكريم ﷺ والانغماس في التجربة الصوفية والعشق الروحاني المتعالي.

وفيما يتعلق بنشأة المديح النبوي الشريف، فهناك اختلاف بين الباحثين، فمن قائل بأن نشأته بعد الهجرة النبوية المطهرة، ومن قائل بعد غزوة تبوك، وهناك من يرى أنه نشأ بعد انتقال الرسول الأعظم ﷺ إلى الرفيق الأعلى، حيث يسمى كل ما يقال في حق الإنسان بعد موته رثاء وأما في حق حضرة الرسول الأعظم ﷺ فيسمى مدحاً لعظيم شأنه والإيمان بحياته الروحية في أمته إلى يوم الدين، ومن قائل غير ذلك.

ولو تجاوزنا مسألة الغوص في مناقشة هذه الآراء التي لا نرى فيها تعارضاً بل تكاملاً، فإننا يمكن أن نذهب إلى الإحاطة بها جميعاً ضمن تسلسل زمني معقول ومقبول يستوفي الموضوع حقه.

وإذا كنا نقول بأن مصطلح المدح النبوي الشريف يتضمن كل ألوان الآداب والفنون من شعر ونثر وخطابة وغناء وموسيقى وما إلى ذلك فإننا سنقصر الحديث هنا على جانبين مترابطين مع بعضهما البعض في هذا الشأن وهما: الشعر والموسيقى وما بينهما من ألحان وغناء.

مراحل تطور الإنشاء الديني والمديح النبوي

رأينا كيف أن صناعة الغناء أخذت تتدرج في الارتقاء والتطور حتى بلغت أهم درجة في أيام ما بعد الخلافة الراشدة حيث ظهر الغناء المُمْتَقَن، على أنها لم تكن كذلك أيام الخلفاء الراشدين رغم أن أيام الرسول ﷺ كانت أكثر تطوراً وأفضل حالاً بالنسبة للغناء والمغنين حيث وجدت طريقها في البوادر المدائحية بأساليب تلقائية بعد انطلاق الدعوة الإسلامية وذلك مع قصيدة (طلع البدر علينا)، والتي تعد بحق من أوائل القصائد المغناة المؤسسة لما عرف فيما بعد بـ (السماع الصوفي) والذي يقترن فيه الشعر بالموسيقى والغناء.

على الرغم من تشكيك البعض بهذه القصيدة المدائحية بدعاوى مختلفة تتعلق بالسند حيناً وبالمتن حيناً آخر إلا أن كثيراً من الأئمة يذكرونها ولا ينكرونها، منهم: ابن حبان، وابن عبد البر، وابن القيم، وابن كثير، والسمهودي، والصالحى والمراغى، وغيرهم⁽¹⁾. وقد ذكر في نص الحديث: عن عبيد الله بن محمد ابن عائشة بنت طلحة قال: (لما قدم ﷺ المدينة جعل النساء والصبيان يقلن، وفي رواية أخرى قال: جعل النساء والصبيان والولائد)⁽²⁾ يقلن:

1 - محمد بن حبان، الثقات، دار الفكر، ط 1، 1975، ج 1 ص 131

ابن عبد البر، التمهيد، المغرب، وزارة عموم الأوقاف والشؤون الإسلامية، ج 14 ص 82.

ابن القيم الجوزية، زاد المعاد، بيروت، الرسالة، ط 14، 1986، ج 3 ص 551 .

ابن كثير، السيرة النبوية، لبنان، بيروت، دار المعرفة، ج 2 ص 269.

نور الدين السمهودي، وفاء الوفا في أخبار دار المصطفى، لندن، مؤسسة الفرقان

للتراث الإسلامي، ط 1، 2002، ج 1 ص 262.

أبو بكر المراغى، تحقيق النصرة، ص 40.

2 - الولائد: جمع وليدة، وهي الجارية والأمة. انظر: ابن الأثير، النهاية في غريب

الحديث والأثر، لبنان، بيروت، المكتبة العلمية، 1979، ج 5 ص 225 مادة: ولد.

من ثنيات الوداع
ما دعا لله داع⁽¹⁾

طلع البدر علينا
وجب الشكر علينا

الحديث رواه أبو سعيد النيسابوري في (شرف المصطفى)،
والخَلَعِي في (فوائده)⁽²⁾، وأبو بكر المقرئ في (الشمائل)⁽³⁾،
والحلواني أبو علي خلال نزيل مكة⁽⁴⁾، وذكره رزين⁽⁵⁾، والسبكي في
(الحلبيات)⁽⁶⁾، كلهم من طريق ابن عائشة به نحوه⁽⁷⁾.

-
- 1 - البيهقي، دلائل النبوة، دار الريان للتراث، ط 1 1988، ج 2 ص 506 - 507.
 - 2 - أبو الفضل العسقلاني، فتح الباري، لبنان، بيروت، دار المعرفة، 1379، ج 7 ص 261 - 262. مرتضى الزبيدي، إتحاف السادة المتقين بشرح إحياء علوم الدين، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، 1988، ج 6 ص 489.
 - 3 - أحمد بن محمد القسطلاني، المواهب اللدنية بالمنح المحمدية، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، ط 1 1996، ج 1 ص 312.
 - 4 - أحمد بن عبد الله الطبري، الرياض النضرة في مناقب العشرة، ج 1 ص 144.
 - 5 - نور الدين السمهودي، وفاء الوفا، ج 1 ص 262.
 - محمد بن يوسف الشامي، سبل الهدى والرشاد في سيرة خير العباد، مصر، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ط 1 1997، ج 3 ص 386.
 - 6 - أبو الفضل العسقلاني، فتح الباري، ج 8 ص 129، والمراد بالحلبيات: مسائل سئل عنها تقي الدين علي بن عبد الكافي السبكي الكبير (ت 756 هـ) في حلب. انظر: تاج الدين السبكي، طبقات الشافعية الكبرى، مطبعة هجر، 1992، ج 6 ص 214. معجم المصنفات الواردة في فتح الباري، ص 183.
 - 7 - الحكم على السند: قال المحب الطبري رحمه الله تعالى: (أخرجه الحلواني أبو علي خلال، نزيل مكة، وهو ثقة حافظ على شرط الشيخين). واستدرك عليه الزرقاني رحمه الله تعالى فقال: «الشيخان لم يخرجوا لابن عائشة، فلا يكون على شرطهما ولو صح الإسناد إليه». وهو من ذرية عائشة بنت طلحة، فابن عائشة هذا اسمه: عبيد الله بن محمد بن حفص بن عمر بن موسى بن عبيد الله بن معمر التيمي، مات سنة ثمان وعشرين ومائتين، ولذلك قيل له (ابن عائشة). روى له أبو داود، والترمذي، والنسائي. وهو رحمه الله تعالى (ثقة)، من كبار

وقد نقل المراغي رحمه الله تعالى، حديثاً عن أنس بن مالك رضي الله عنه بلفظ: «صعدت ذوات الخدور على الأجاجير»⁽¹⁾ - يعني عند قدوم رسول الله ﷺ - يقلن... فذكر الأبيات والحديث»⁽²⁾.

وقد شكك البعض⁽³⁾ بكون "ثنيات الوداع" - وهي أرض مرتفعة أو طريق في الجبل⁽⁴⁾، كانت كما قال الفيروزآبادي نقلاً عن أهل السير والتاريخ: (موضع وداع المسافرين)⁽⁵⁾ - تقع من جهة الشام وليس مكة حيث مقدم رسول الله ﷺ، واستدلوا على ذلك بما رواه البخاري⁽⁶⁾ من طريق سفيان، عن الزهري، عن السائب بن يزيد رضي الله عنه قال: أذكر أني خرجت مع الغلمان إلى ثنية الوداع نتلقى رسول الله ﷺ مع الصبيان مقدمه من غزوة تبوك.

إلا أن بعض العلماء، ومنهم الداودي⁽⁷⁾، والقاضي عياض⁽⁸⁾ ذهبوا إلى أنها من جهة مكة، وأن ثنية الوداع ثنيتان، إحداهما شمالية، والأخرى جنوبية⁽⁹⁾، وفي هذا يقول الأنصاري: «وكما أن أهل المدينة

الطبقة العاشرة، وأهل هذه الطبقة وصفهم الحافظ ابن حجر بأنهم كبار الآخذين عن تبع الأتباع، ممن لم يلق التابعين؛ كأحمد بن حنبل.

1 - الأجاجير: جمع إجار، وهو السطح الذي ليس حواليه ما يرد الساقط عنه. انظر: ابن كثير، البداية والنهاية، لبنان، بيروت، دار المعارف، ج 1 ص 26 مادة: أجر.

2 - أبو بكر المراغي، تحقيق النصرة، ص 40.

3 - ابن القيم الجوزية، زاد المعاد ج 3 ص 551.

4 - ابن منظور، لسان العرب بيروت، دار صادر، ط 1، ج 14 ص 115، مادة: ثني

أبو الفضل العسقلاني، فتح الباري، ج 8 ص 128. محمد رسول الله ج 2 ص 603.

5 - الفيروز آبادي، المغانم المطابة في عالم طابة، ج 2 ص 707.

6 - صحيح البخاري، كتاب المغازي، باب كتاب النبي ﷺ إلى كسرى وقيصر، بيروت،

اليمامة، دار ابن كثير، ط 3، 1987م، ج 3 ص 91.

7 - أبو الفضل العسقلاني، فتح الباري، ج 8 ص 128.

8 - نور الدين السمهودي، وفاء الوفا في أخبار دار المصطفى، ج 4 ص 1170.

9 - الفيروز آبادي، المغانم المطابة في عالم طابة، ج 2 ص 708.

كانوا يودعون المسافرين منها إلى ناحية الشام من الثنية التي هي بطريق الشام، فكَذلك لهم أن يودعوا المسافرين إلى جهة مكة من الثنية الواقعة بطريق مكة، ويحق لكل من الثنيتين بهذا النظر أن تسمى ثنية الوداع، لقيام معنى الثنية، الذي هو الطريق في الجبل، والوداع بكل منهما، ولاشترَاكهما فيه، فكلتاها مركز لتوديع المسافرين»⁽¹⁾.

وها هنا رأي للسمهودي رحمه الله تعالى توفيقِي، يلزم منه إثبات الثنية جهة الشام، مع إثبات أن قدوم رسول الله ﷺ كان من جهة الجنوب - وهو الجادة - قال: «إن ذلك لا يمنع من كونه في الهجرة عند القدوم من قباء، لأنه ﷺ ركب ناقته، وأرخى لها زمامها، وقال: ﴿دعوها فإنها مأمورة﴾، ومر بدور الأنصار... حتى مر ببني ساعدة⁽²⁾، ودارهم في شامي المدينة، قرب ثنية الوداع، فلم يدخل باطن المدينة إلا من تلك الناحية، حتى أتى منزله بها»⁽³⁾.

وفي سياق الحديث عن المدح النبوي عند قدومه المدينة يروى أنه ﷺ لما دخل المدينة جاءت الأنصار برجالها ونسائها، فقالوا: إيلنا يا رسول الله، فقال: ﴿دعوا الناقة فإنها مأمورة﴾، فبركت على باب أبي أيوب.

قال: فخرجت جوارٍ من بني النجار يضربن بالدفوف وهن يقلن:

1 - عبد القدوس الانصاري، آثار المدينة المنورة، المكتبة السلفية التجارية بالدينة المنورة، ط3 مزيدة ومنقحة، 1373هـ، ص160.

2- بنو ساعدة: حي من الأنصار، ولهم سقيفة مشهورة، وهي ظلة، ببيع لأبي بكر ﷺ تحتها، وتقع بجوار بضاعة، في الشمال الغربي من المسجد النبوي. انظر: عاتق بن غيث البلادي، معجم معالم الحجاز، دار مكة، ط1، 1982، ج7 ص211 . محمد بن محمد حسن، المعالم الأثيرة في السنة والسير، سوريا، دمشق، دار القلم، ص141.

3- نور الدين السمهودي، وفاء الوفا في أخبار دار المصطفى، ج 4 ص1170.

نحن جوار من بني النجار يا حبذا محمد من جار

فخرج إليهم رسول الله ﷺ فقال: ﴿أتحبونني؟﴾.

فقالوا: أي والله يا رسول الله.

قال: ﴿أنا والله أحبكم، وأنا والله أحبكم، أنا والله أحبكم﴾⁽¹⁾

وفي حديث آخر عن عيسى بن يونس، عن عوف الأعرابي، عن ثمامة، عن أنس رضي الله عنه قال: مر رسول الله ﷺ بحي بني النجار، وإذا جوار يضربن بالدف، يقلن:

نحن جوار من بني النجار يا حبذا محمد من جار

فقال النبي ﷺ: ﴿الله يعلم أن قلبي يحبكن﴾⁽²⁾.

وروي كذلك أنه ﷺ لما قدم المدينة لعبت الحبشة لقدمه فرحاً بذلك، لعبوا بحرابهم. رواه أحمد⁽³⁾، وأبو داود⁽⁴⁾، كلاهما من حديث عبد الرزاق، وهذا إسناد (صحيح)، والحديث (صحيح). وما يستفاد مما تقدم أمور:

أولاً: إن مدح الرسول ﷺ بقصيدة (طلع البدر علينا) قد تكرر في أكثر من مناسبة، كما أنه ﷺ مدح بقصائد أخرى. ثانياً: كان المدح مختلط من قبل الرجال والنساء والأطفال.

1 - رواه ابن أبي الدنيا، من طريق محمد بن حميد الرازي، قال: حدثنا سلمة بن الفضل، قال: حدثني محمد بن إسحاق، عن عوف الأعرابي، عن ثمامة بن عبد الله بن أنس، عن أنس بن مالك. انظر: ابن أبي الدنيا، الإشراف في منازل الأشراف، الرياض، مكتبة الرشد، ط1، ص314، رقم446.

2 - أبو عبد الله القزويني، سنن ابن ماجه كتاب النكاح، باب الغناء والدف، بيروت، دار الفكر، ج1، رقم1899، ص612.

3 - الإمام أحمد بن حنبل، المسند، دار الحديث، ط1 1995، ج3 ص161.

4 - سنن أبي داود، كتاب الأدب، باب في النهي عن الغناء، دار ابن حزم، ط1، 1997، رقم الحديث[4923]، ج5 ص140.

ثالثاً: مظاهر التعبير عن الفرح به ﷺ لم تقتصر على الغناء بل تعدت إلى الرقص واللعب بالحراب.

وتذكر المصادر التاريخية أن المسلمين بعد أن استقرت بهم الحال في المدينة المنورة، وجعل الناس يقيمون فرائضهم، ويتحिनون أوقات الصلاة بقراءة القرآن فيجتمعون لتأديتها، كان لابد لهم من صيغة معينة لدعوة المصلين لأداء الصلوات في أوقاتها، فكان أن اقترح بعضهم أن يوقدوا ناراً فاعتُرض على هذا الاقتراح، لما له من شبه بنار الفرس التي كانوا يعبدونها ويتبركون بها، ثم أدلى بعضهم بفكرة أخرى وهي أن يُنادى للصلاة ببوق يُنفخ فيه فيسمعه المسلمون فُرُض هذا الرأي أيضاً، وفي اليوم التالي اجتمعوا بالرسول الكريم ﷺ وقص عليه عبد الله بن زيد ﷺ رؤياه، وهي أنه سمع في منامه أذاناً يدعو للصلاة، فصدّقه الرسول ﷺ وأمره بالأذان ففعل، فلما سمع عمر ﷺ الصوت أقبل على الرسول ﷺ وقال: أولاً تبعثون رجلاً آخر يصلح له؟

فلما فرغ عبد الله بن زيد من الأذان قال له الرسول ﷺ: إلقه على بلال فإنه أندى منك صوتاً⁽¹⁾، فنادى بها بلال وظل يوجد فيها كل يوم خمس مرات، ويرتلها ترتيلاً حسناً بصوت جميل جذّاب، ومن هنا جاءت فكرة الأصوات الندية في التغني بالأشعار الإسلامية.

ثم تطور الأمر على أيدي المؤذنين في مصر والشام والعراق وغيرها من البلدان، وأصبح له قوالب متعددة وطرائق شتى، من حيث المقام الموسيقي كالراست، والبيات، والحجاز، وكذا طريقة الأداء من حيث استخدام البعض للزخارف والحليات، وكذا ما

1 - الإمام البيهقي، السنن الكبرى، ج1 ص399.

يسمى بالعفقات الموسيقية، وأيضاً من حيث الإطالة والمد في بعض الحروف عند بعضها الآخر، أو عدمها في البعض الآخر، وكذا تغيير المقام الموسيقي أثناء الأداء وهو ما يسمى بالتحويلة الغنائية.

وفي بدايات العصر الحديث أصبح للإنشاد الديني والتواشيح أهمية كبرى، حيث تصدى لهذا اللون من الغناء كبار المشايخ والمنشدين الذين كانوا يحيون الليالي الرمضانية، والمناسبات الدينية، بصوت جميل نديٍّ يجمع المئات بل الآلاف من عشاق هذا الفن حوله، وتطورت قوالب هذا الفن فأصبحت له أشكال متعددة وأسماء كثيرة تمجّد الدين الحنيف، وتدعو لوحدة المسلمين، وتشجّب الرذيلة، وتدعو إلى الفضيلة وتمدح رسول الله ﷺ وآل البيت، عليهم السلام.



حكم الموسيقى الدينية في الشريعة المحمدية

تتسم الشريعة المحمدية أسوة بالشرائع السماوية السابقة بالسماحة والمرونة الهادفة إلى تربية الغرائز النفسية وتوجيهها نحو الصفاء الفطري الذي خلقها الله تعالى عليه، بل إنها أكملها وأتمها لكونها الشريعة الخاتمة التي قدّر لها الحق تعالى البقاء والخلود إلى يوم الدين.

من سمات اللطف والرحمة فيها أنها راعت ميول النفس الإنسانية نحو مظاهر الجمال في الحياة سواء تجلت تلك المظاهر في الآفاق أو في الأنفس، ويكفي في بيان ذلك الإطلاق والشمول في الحديث النبوي الشريف: ﴿إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ﴾⁽¹⁾. ولا شك أن من المظاهر الجمالية في الحياة الدنيا الموسيقى والغناء المنبثقين من الكلمات والأصوات الجميلة.

إذا كانت مقولة (الحرية المطلقة مفسدة مطلقة) مما لا يختلف عليها اثنان، فإن إطلاق العنان لهذا الجانب (الموسيقى والغناء) بلا ضوابط أو حدود لا يختلف في شيء عن غيره من الأمور التي إذا ما ترك لها الحبل على الغارب فإنها بلا شك ستتحرف نحو الإفراط أو التفريط تاركة وراء ظهرها جادة الوسط والاعتدال، تلك الجادة التي جاءت الشريعة السمحة لتثبت أركانها وتقوّم بنيانها في الحياة الإنسانية.

وإننا حين نتفحص نصوص القرآن الكريم والسنة المطهرة وكذلك آراء كثير من العلماء والفقهاء، نجد أنها قد بينت بشكل لا يدع مجالاً للبس حدود الانفتاح في الموسيقى والغناء والآثار التربوية المترتبة على الاهتمام بهذا الجانب وأخذه بنظر الاعتبار في الحياة الدينية والاجتماعية على حد سواء.

1 - صحيح مسلم، ج1 ص247.

ففي القرآن الكريم

فعلى سبيل المثال لو أخذنا قوله تعالى: ﴿يَزِيدُ فِي الْخَلْقِ مَا يَشَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾⁽¹⁾، لوجدنا العديد من المفسرين كابن كثير ناقلين عن الزهري⁽²⁾ والطبري والنسفي والبيضاوي والخازن وغيرهم⁽³⁾ يذهبون إلى القول بأن معنى الزيادة في الخلق هنا هو: حسن الصوت. أي أن الله تعالى إذا أراد أن يهب أحداً أو شيئاً زيادة في الخلق فإن (حسن الصوت) تكون من تلك الزيادة، ولا شك أن هذه الزيادة زيادة تشريف، وبالتالي فإن الله تعالى يلفت النظر بهذا النص الكريم إلى أهمية الصوت الحسن لما فيه من تأثير في النفوس، والمفروض أن يوظف في الجوانب التي تتوافق مع منهج الهداية والخير التي يريدها الله تعالى للإنسان، فضلا عن نواحي الترويح التي جبلت حاجة النفوس إليها.

من جهة ثانية فقد حصل لبس كبير فيما يتعلق بالاستدلال بعدد من الآيات القرآنية التي بني عليها الاستدلال بتحريم الموسيقى والغناء، ومنها قوله تعالى: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَيَتَّخِذَهَا هُزُوًا أُولَٰئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ مُّهِينٌ﴾⁽⁴⁾، فاحتجوا بأن بعض الصحابة قالوا: إن لهو الحديث في الآية هو الغناء، كما احتجوا بآية أخرى هي قوله تعالى: ﴿وَإِذَا سَمِعُوا اللَّغْوَ أَعْرَضُوا عَنْهُ﴾⁽⁵⁾، والغناء من اللغو، ولكي نختصر الحديث في هذا الشأن رأينا أن نستعرض هنا فتوى الدكتور يوسف القرضاوي وذلك لأنها الأقرب إلى روح العصر، كما أنها لخصت بكل يسر كل ما قيل في هذا الشأن.

1 - فاطر: 1.

2 - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار طيبة، ط2، 1999، ج5 ص567.

3 - تفسير النسفي، بيروت، دار النفائس، ج3 ص495.

4 - لقمان: 6.

5 - القصص: 55.

يقول الدكتور: مسألة الغناء بآلة (أي مع الموسيقى) وبغير آلة، مسألة ثار فيها الجدل بين فقهاء المسلمين منذ الأعصر الأولى، فاتفقوا في مواضع، واختلفوا في أخرى.

اتفقوا على تحريم كل غناء يشتمل على فحش أو فسق أو تحريض على معصية، إذ أن الغناء ليس إلا كلاماً فحسنة حسن وقبيحة قبيح، وكل قول يخالف أدب الإسلام فهو حرام، فما بالك إذا اجتمع له الوزن والنغم وقوة التأثير؟

واتفقوا على إباحة ما خلا من ذلك في مواطن السرور المشروعة كالعرس، وقدم الغائب وأيام الأعياد، وقد وردت في ذلك نصوص صحيحة صريحة.

واختلفوا فيما عدا ذلك اختلافاً بيناً، فمنهم من أجاز كل غناء بآلة وبغير آلة بل اعتبره مستحباً، ومنهم من منعه بآلة وأجازه بغير آلة، ومنهم من منعه منعاً باتاً، بل عده حراماً.

والذي نفتي به ونطمئن إليه من بين تلك الأقوال: إن الغناء - في ذاته - حلال فالأصل في الأشياء الإباحة ما لم يرد نص صحيح بحرمتها وكل ما ورد في تحريم الغناء فهو إما صريح غير صحيح أو صحيح غير صريح. ومن ذلك الآيتان المذكورتان في الاحتجاج.

فأما الآية الأولى ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ﴾⁽¹⁾ الخ. فقد استدل بها بعض الصحابة والتابعين على حرمة الغناء وخير جواب لنا عن تفسيرهم هذا ما ننقله عن الإمام ابن حزم في المحلى: قال: لا حجة في هذا لوجه:

أحدهما: أنه لا حجة لأحد دون رسول الله ﷺ.

والثاني: أنه قد خالفهم غيرهم من الصحابة والتابعين.

والثالث: أن نص الآية يبطل احتجاجهم، لأن الآية بها وصف ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ بِغَيْرِ

عَلِمَ وَيَتَّخِذَهَا هُزُوءًا⁽¹⁾ وهذه صفة من فعلها كان كافراً بلا خلاف، ولو أن امرءاً اشترى مصحفاً ليضل به عن سبيل الله ويتخذها هزواً لكان كافراً، فهذا هو الذي ذمه الله تعالى، وما ذم قط عز وجل من اشترى لهو الحديث ليتلهى به، ويروح نفسه، لا ليضل عن سبيل الله تعالى. وكذلك من اشتغل عن الصلاة عامداً بقراءة القرآن أو بقراءة السنن أو بحديث يتحدث به أو بغناء أو بغير ذلك فهذا فاسق عاص لله تعالى، ومن لم يضيع شيئاً من الفرائض اشتغالا بما ذكرنا فهو محسن.

وأما الآية الثانية ﴿وَإِذَا سَمِعُوا اللَّغْوَ أَعْرَضُوا عَنْهُ﴾⁽²⁾ فالاستدلال بها على حرمة الغناء غير سليم أيضاً، فإن الظاهر من الآية أن اللغو هو سفه القول من السب والشتم ونحو ذلك. وبقيّة الآية تنطق بذلك، قال تعالى: ﴿وَإِذَا سَمِعُوا اللَّغْوَ أَعْرَضُوا عَنْهُ وَقَالُوا لَنَا أَعْمَالُنَا وَلَكُمْ أَعْمَالُكُمْ سَلَامٌ عَلَيْكُمْ لَا نَبْتَغِي الْجَاهِلِينَ﴾⁽³⁾ فهي شبيهة بقوله تعالى في عباد الرحمن: ﴿وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا﴾⁽⁴⁾. ولو سلمنا أن اللغو في الآية يشمل الغناء لوجدنا الآية تستحب الإعراض عن سماعه وتمدحه وليس فيها ما يوجب ذلك. وكلمة اللغو ككلمة الباطل تعني ما لا فائدة فيه، وسماع ما لا فائدة فيه ليس محرماً ما لم يضيع حقاً أو يشغل عن واجب. روي عن ابن جريج أنه كان يرخص في السماع فقليل له: أيؤتى به يوم القيامة في جملة حسناتك أو سيئاتك؟ فقال: لا في الحسنات ولا في السيئات لأنه شبيه باللغو، وقال تعالى: ﴿لَا يُوَافِقُكُمْ اللَّهُ بِاللَّغْوِ فِي أَيْمَانِكُمْ﴾⁽⁵⁾.

1 - سورة لقمان: 6.

2 - القصص: 55.

3 - القصص: 55.

4 - الفرقان: 36.

5 - البقرة: 225.

قال الإمام الغزالي: «إذا كان ذكر اسم الله تعالى على الشيء عن طريق القسم من غير عقد عليه ولا تصميم والمخالفة فيه على أن لا فائدة فيه - لا يؤاخذ به، فكيف يؤاخذ بالشعر والرقص؟». على أنا نقول: ليس كل غناء لغواً، أنه يأخذ حكمه وفق نية صاحبه، فالنية الصالحة تجعل اللهو قربة والمزح طاعة، والنية الخبيثة تحبط العمل الذي ظاهره العبادة وباطنه الرياء ﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يَنْظُرُ إِلَى صُورِكُمْ وَلَكِنْ يَنْظُرُ إِلَى قُلُوبِكُمْ﴾⁽¹⁾.

وننقل هنا كلمة جيدة قالها ابن حزم في المحلى رداً على الذين يمنعون الغناء قال: «واحتجوا فقالوا: أمن الحق الغناء أم من غير الحق؟ ولا سبيل إلى قسم ثالث». وقد قال الله تعالى: ﴿فَمَادَا بَعْدَ الْحَقِّ إِلَّا الضَّلَالُ﴾⁽²⁾.

فجوابنا وبالله التوفيق: أن رسول الله ﷺ قال: ﴿إنما الأعمال بالنيات، وإنما لكل امرئ ما نوى﴾⁽³⁾ فمن نوى باستماع الغناء عوناً على معصية الله تعالى فهو فاسق، وكذلك كل شيء غير الغناء، ومن نوى به ترويح نفسه ليقوى بذلك على طاعة الله عز وجل، وينشط نفسه بذلك على البر فهو مطيع محسن، وفعله هذا من الحق. ومن لم ينو طاعة ولا معصية فهو لغو معفو عنه كخروج الإنسان إلى بستان متنزهاً، وقعوده على باب داره متفرجاً وصبغة ثوبه لازوردياً أو أخضر أو غير ذلك، ومد ساقه وقبضها وسائر أفعاله. وأما الأحاديث التي استدل بها المحرمون فكلها مثخنة بالجراح، لم يسلم منها حديث دون طعن في ثبوته أو دلالة أو فيهما معاً. قال القاضي أبو بكر بن العربي في كتابه (الأحكام): لم يصح في

1 - رواه مسلم في الصحيح. الإمام البيهقي، شعب الإيمان، مكتبة الرشد، ط1،

2003، ج21 ص409.

2 - الفرقان: 63.

3 - الإمام البيهقي، السنن الكبرى، لبنان، بيروت، ط3، 2003، ج1 ص298.

التحريم شيء، وكذا قال الغزالي وابن النحوي في العمدة، وقال ابن حزم: كل ما روي فيها باطل موضوع.

وإذا سقطت أدلة التحريم بقي الغناء على الإباحة الأصلية، فكيف وقد جاءت نصوص ثابتة تفيد حل الغناء. نكتفي منها بما ورد في الصحيحين أن أبا بكر دخل على النبي ﷺ في بيت عائشة وعندها جارتان تغنيان فاتتهما أبو بكر وقال: أمزمو الشيطان في بيت رسول الله ﷺ؟ فقال النبي ﷺ: ﴿دعهما يا أبا بكر فإنها أيام عيد﴾⁽¹⁾ ولم يرد ما ينهى عن الغناء في غير العيد، وإنما المعنى أن العيد من المواطن التي يستحب فيها إظهار السرور بالغناء وغيره من اللهو البريء. ولكن لا ننسى في ختام هذه المراجعة أن نضيف إليها قيوداً لابد من مراعاتها:

(أ) فلا بد أن يكون موضوع الأغنية مما يتفق وتعاليم الإسلام وآدابه.
(ب) ثم إن طريقة الأداء لها أهميتها، فقد يكون الموضوع لا بأس به، ولا غبار عليه، ولكن طريقة المغني أو المغنية في أدائه بالتكسر في القول، وتعتمد الإثارة، والقصد إلى إيقاظ الغرائز الهاجعة، وإغراء القلوب المريضة - ينقل الأغنية من دائرة الحلال إلى دائرة الحرام، ولنذكر قول الله لنساء النبي: ﴿لَا تَخْضَعْنَ بِالْقَوْلِ فَيَطْمَعَ الَّذِي فِي قَلْبِهِ مَرَضٌ﴾⁽²⁾.

(ج) هذا إلى أن الدين حرم الغلو والإسراف في كل شيء حتى في العبادة، فما بالك بالإسراف في اللهو وشغل الوقت به ولو كان مباحاً أن هذا دليل على فراغ القلب والعقل من الواجبات الكبيرة والأهداف العظيمة، ودليل على إهدار حقوق أخرى كان يجب أن تأخذ حظها من وقت الإنسان المحدود، وما أصدق وأعمق ما قاله ابن المقفع: «ما رأيت إسرافاً إلا وبجانبه حقٌ مضيع».

1 - الإمام البيهقي، السنن الكبرى، ج 10 ص 224.

2 - الأحزاب: 32.

(د) على أن المستمع - بعد الحدود التي ذكرناها - يكون فقيه نفسه، فإذا كان الغناء أو نوع خاص منه يستثير غريزته، ويغريه بالفتنة ويسبح به في شطحات الخيال الحسي فعليه أن يتجنبه ويسد الباب الذي تهب منه رياح الفتنة على قلبه ودينه وخلقه فيستريح ويريح.

في السنة المطهرة

وفي السنة المُطهرة نجد حديثاً شريفاً بروايتين متقاربتين يوضح بجلاء موقفين متمايزين في الفهم والتعامل، موقف رسول الله ﷺ ورحابته الواسعة، وموقف أبو بكر رضي الله عنه ونظره إلى الأمور بعين الحزم والشدة، والروايتان:

الأولى: أخرج الإمام البخاري في صحيحه، عن عائشة قالت: دخل علي رسول الله ﷺ وعندي جارتان، تغنيان بغناء بعث، فاضطجع على الفراش وحول وجهه، ودخل أبو بكر فانتهرني، وقال: مزماره الشيطان عند النبي ﷺ، فاقبل عليه رسول الله ﷺ فقال: ﴿دعهما﴾. فلما غفل غمزتهما فخرجتا. وكان يوم عيد، يلعب السودان بالدرق والحراب، فإما سألت النبي ﷺ، وإما قال: ﴿تشتهين تنظرين﴾. فقلت: نعم، فأقامني وراءه خدي على خده، وهو يقول ﴿دونكم يا بني أرفده﴾. حتى إذا مللت، قال: ﴿حسبك﴾. قلت: نعم، قال: ﴿فاذهبي﴾⁽¹⁾.

الثانية: عن عائشة رضي الله عنها، قالت دخل أبو بكر رضي الله عنه، وعندي جارتان من جواري الأنصار، تغنيان بما تقاولت الأنصار يوم بعث، قالت: وليستا بمغنياتين، فقال أبو بكر رضي الله عنه أمزور الشيطان في بيت الرسول الله ﷺ؟ وذلك في يوم عيد، فقال رسول

1 - صحيح البخاري، ج2 ص20.

الله ﷺ: «يا أبا بكر، إن لكل قوم عيداً، وهذا عيدنا»⁽¹⁾. نلاحظ هنا موقف رسول الله ﷺ الذي اتسم بالرفق بالخلقة في إجمام النفوس والقلوب، وأقر بفضل الرخصة. ولو كان مطلق الغناء حراماً ما كان في بيت رسول الله ﷺ لا في عيد ولا في غيره.

أما موقف الصحابي الجليل أبو بكر فقد كان نابغاً من اتسامه بالجد وترك الرخص، وهو أمر لا يقوى عليه كافة الناس، ولا ينبغي إكراههم عليه، وهو أمر كان يقر به العديد من كبار الصحابة رضوان الله تعالى عليهم، ومنهم أبو الدرداء ؓ الذي كان يقول: «إني لأستجم قلبي من اللهو المباح، ليكون أقوى لي على الحق»⁽²⁾.

حين نتأمل في الرواية الأولى، نجد أن تحويل وجه رسول الله ﷺ إلى الجهة الأخرى، وفي الوقت نفسه عدم اعتراضه ليعطينا صورة مثالية عن المؤمن الآخذ نفسه بالعزيمة، المترفق بحال الخلق، وهو الأمر الذي ينبغي على أولي الأمر الإقتداء به، فلا ينبغي أن يقاس جميع الناس بميزان واحد.

وفي موقف نرى الكيفية التي تعامل فيها رسول الله ﷺ بالرفق مع الناس وراعى مشاعرهم فقد أخرج الإمام الترمذي في سننه، عن عبد الله بن بريدة قال: سمعت بريدة يقول: خرج رسول الله ﷺ في بعض مغازيه، فلما انصرف، جاءت جارية سوداء، فقالت: يا رسول الله، إني كنت نذرت إن ردك الله سالماً، أن أضرب بين يدك بالدف وأتغنّى، فقال لها رسول الله ﷺ: «إن كنت نذرت فاضربي وإلا

1 - صحيح البخاري، ج2 ص20.

الإمام النووي، صحيح مسلم بشرح النووي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 2000، ج6 ص182.

أبو عبد الله القزويني، سنن ابن ماجه، ج1 ص612.

سنن النسائي، سوريا، حلب، المطبوعات الإسلامية، ط2، 1986، ج3 ص196.

2 - ابن عبد البر، بهجة المجالس وأنس الجالس، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1981، ج1 ص115.

فلا. فجعلت تضرب⁽¹⁾. ومن نافلة القول أن نقول هنا: إن نذر هذه الجارية لو لم يكن جائزاً لما أقره رسول الله ﷺ ولأبطله، وقد روي عَنْ عَائِشَةَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهَا قَالَتْ: قَالَ النَّبِيُّ ﷺ: ﴿مَنْ نَذَرَ أَنْ يُطِيعَ اللَّهَ فَلْيُطِعهُ وَمَنْ نَذَرَ أَنْ يَعْصِيَهُ فَلَا يَعْصِيهِ﴾⁽²⁾.

وهذا يؤكد ما لأهمية الغناء والموسيقى في التعبير عن مشاعر الفرح والسرور أو الحماسة أو الحزن أو ما إلى ذلك.

وإذا كانت تلك المواقف قد اصطبغت بلون الرخصة، فإن الحديث التالي ينص على أهمية الغناء في حياة الناس الاجتماعية، فقد أخرج الإمام البخاري في صحيحه، عن هشام بن عروة، عن أبيه، عن عائشة، أنها زفت امرأة إلى رجل من الأنصار، فقال النبي ﷺ: ﴿يَا عَائِشَةُ، مَا كَانَ مَعَكُمْ لَهْوٌ؟ فَإِنَّ الْأَنْصَارَ يُعْجِبُهُمُ اللَّهْوُ﴾⁽³⁾.

وفي رواية شريك فقال: ﴿فهل بعثتم معها جارية تضرب بالدف وتغني؟﴾. قلت: تقول ماذا؟ قال تقول:

أَتِيْنَاكُمْ أَتِيْنَاكُمْ فحيانا وحياكم

ولولا الذهب الأحمر ما حلت بواديكم

ولولا الحنطة السمراء ما سمت عذارىكم⁽⁴⁾

وفي سنن ابن ماجه: ﴿إِنَّ الْأَنْصَارَ قَوْمٌ فِيهِمْ غَزْلٌ، فَلَوْ بَعَثْتُمْ مَعَهَا مِنْ يَقُولُ: أَتِيْنَاكُمْ أَتِيْنَاكُمْ، فحيانا وحياكم﴾⁽⁵⁾.

نلاحظ أن رسول الله ﷺ يراعي مشاعر الناس الذين يعجبهم الغناء والغزل، ويوجه السيدة عائشة رضي الله عنها إلى أن تبعث

1 - سنن الترمذي، ج9 ص284.

2 - صحيح البخاري، حديث رقم [6206].

3 - صحيح البخاري، ج16 ص145.

4 - ابن حجر العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، ج11 ص133.

5 - سنن ابن ماجه، ج1 ص613.

جارية لتضرب الدف وتغني، بل وأكثر من ذلك لقن السيدة عائشة كلمات الأغنية - إذا جاز التعبير - مشاركة منه ﷺ في هذه المناسبة. ويفهم من ذلك انفتاح الشريعة المحمدية في الموسيقى والغناء على الأعراف والتقاليد الاجتماعية بحسب البيئات والمجتمعات، على أن لا يخرج ذلك إلى إدّ منكر الفعل وفاحش القول.

وإذا كانت الرواية السابقة نقلت لنا تحبيب رسول الله ﷺ الغناء والموسيقى للناس فإن الحديث الشريف الذي أخرجه الإمام الترمذي في سننه، عن محمد بن حاطب الجمحي، ليثبت وجوب الغناء والموسيقى لكونه وكما قال ﷺ: ﴿فصل ما بين الحلال والحرام والدف والصوت﴾⁽¹⁾، والمراد بالصوت هنا كما يقول شارح السنن المباركفوري: الغناء المباح⁽²⁾.

أما الحديث النبوي الشريف التالي فينص على أن نفي علة المناسبة التي يتوهم البعض اشتراطها للغناء والموسيقى، أي أنه يمكن الاستماع إلى الغناء دون الاقتران بمناسبة معينة، وذلك واضح في الحديث الشريف الذي أخرجه الإمام البخاري في صحيحه، عن سلمة بن الأكوع قال: خرجنا مع رسول الله ﷺ إلى خيبر، فسرنا ليلاً، فقال رجل من القوم لعامر بن الأكوع: ألا تسمعون من هنيهاتك؟ وكان عامر رجلاً شاعراً حذاءً⁽³⁾، فنزل يحدو بالقوم يقول:

1 - سنن الترمذي، ج11 ص28.

2 - ابن حجر العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، ج11 ص109.

3 - قال ابن حجر في الفتح، وأما الحذاء: سوق الإبل يضرب مصوص من الغناء. يمد ويقصر، والحذاء في الغالب إنما يكون بالرجز، ثم ذكر أن ابن عبد البر نقل الاتفاق على إباحته، ومانعه محجوج بالأحاديث الصحيحة.

اللهم لولا أنت ما اهتدينا ولا تصدقنا ولا صلينا
فاغفر فداءً لكم ما اتقينا وثبت الأقدام إن لاقينا
وألقين سكيناً علينا إنا إذا صيح بنا أبينا

وبالصياح عولوا علينا

فقال رسول الله ﷺ: ﴿من هذا السائق؟﴾.

قالوا: عامر بن الأكوع.

فقال: ﴿يرحمه الله﴾.

فقال رجل من القوم: وجبت يا نبي الله، لو لا أمتعتنا به.

وقد استدلوا بجواز الحداء على جواز غناء الركبان المسمى بالنصب وهو ضرب من النشيد بصوت فيه تمطيط ⁽¹⁾، ونستدل بذلك على كل أنواع الغناء إذا استوفى الشروط المباحة في الشريعة المحمدية. وذكر الإمام العلامة الكتاني في الترتيب الإدارية، عن عكرمة، وابن عباس، قال: مر رسول الله ﷺ بحسان، ومعه أصحابه سماطين وجارية له يقال لها سيرين، وهي تغنيهم فلم يأمرهم ولم ينههم. رواه ابن وهب عن أويس. ثم ذكر الإمام الكتاني عدداً لا يستهان به من كبار العلماء الذين صنفوا في إباحة الغناء ونقضوا أقوال الذين قالوا بالتحريم، وجرح النقلة للحديث الذي أوهم التحريم، وذكر من جرحهم من الحفاظ [كما في المنن للإمام الشعراي] ⁽²⁾.

وزيادة على ذلك يستدل على حكم الإباحة والجواز بالواقع التاريخي حيث روي عن جملة من الصحابة والتابعين سماعهم الغناء الذي لا فحش فيه فقالوا:

1، ابن حجر العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، ج13 ص160.
2 - عبد الحي الكتاني، التراتيب الإدارية ونظام الحكومة النبوية، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، ج2 ص132-133.

- ذكر ابن عبد البر في الاستيعاب عن خوات بن جبير، قال: خرجنا حجاجاً مع عمر بن الخطاب رضي الله عنه، فسرنا في ركوب فيهم أبو عبيدة بن الجراح، وعبد الرحمن بن عوف، فقال القوم: غننا مع شعر ضرار، فقال عمر رضي الله عنه: دعوا أبا عبد الله فليغن من بنيات فؤاده، يعني من شعره، قال: فلما زلت أغنيهم حتى كان السحر، فقال عمر رضي الله عنه: ارفع لسانك يا خوات فقد أسحرنا⁽¹⁾.
- إن جعفر بن عبد الله كان لا يرى بسماع الغناء بأساً، كما كان يصوغ الألحان لجواريه ويسمعها منهن على أوتاره، وكان ذلك في زمن أمير المؤمنين علي عليه السلام، كما حكي عن القاضي شريح، وسعيد بن المسيب، وعطاء بن رباح⁽²⁾.
- وذكر الشوكاني في نيل الأوطار نقلاً عن ابن النحوي في العمدة الذي روى الغناء وسماعه عن جماعة من الصحابة والتابعين، فمن الصحابة عمر ابن الخطاب رضي الله عنه كما رواه ابن عبد البر وغيره. وعثمان كما نقله الماوردي وصاحب البيان والرافعي. وعبد الرحمن بن عوف، وأبو عبيدة بن الجراح كما أخرجه البيهقي، وبلال، وعبد الله بن الأرقم، وأسامة بن زيد، كما أخرجه البيهقي أيضاً. وكذلك السيدة عائشة كما في الصحيحين.
- وأما التابعون فسعيد بن المسيب وسالم بن عمرو، وخارجة بن زيد وشريح القاضي، وسعيد بن جبير، وعامر الشعبي، وعبيد الله بن أبي عتيق، وعطاء بن أبي رباح ومحمد بن شهاب الزهري، وعمر بن عبد العزيز وغيرهم من تابعيهم لا يحصون.
- جمع الشوكاني أخبار سماع الغناء عن كبار الصحابة والتابعين

1 - ابن عبد البر، الاستيعاب في معرفة الأصحاب، بيروت، دار الجيل، ط1، 1421، ج3 ص211.

2 - المصدر نفسه، ص133.

وتابعيهم بروايات ثابتة لا شك منها، في كتابه (بطلان الإجماع على تحريم مطلق السماع) فيه ⁽¹⁾.

• ذكر في (نيل الأوطار) عن الإمام الماوردي قوله: لم يزل أهل الحجاز يرخصون فيه - أي: الغناء - في أفضل أيام السنة المأمور فيه بالعبادة والذكر ⁽²⁾.

• هذا وقد عد العلامة عبد الحي الكتاني عشرين مؤلفاً وضعوا كتباً في حل الغناء والموسيقى ما لم يطرأ عليها ما يقيد الحال أو يمنعه، ومن هؤلاء ابن قتيبة، وأبو منصور البغدادي، وابن حزم الأندلسي، والقشيري، وعز الدين بن عبد السلام، الشوكاني ⁽³⁾.



1 - عبد الحي الكتاني، التراتيب الإدارية ونظام الحكومة النبوية، ج2 ص133- 134.
2 - الشوكاني، نيل الأوطار من أحاديث سيد الأخيار شرح منتقى الأخبار، ج8 ص266.
3، عبد الحي الكتاني، المصدر نفسه، ج2 ص132- 133.

آراء أئمة الاجتهاد

لا شك أن السُّنة المطهرة يأتي بيانها في ظل القرآن الكريم بالإجمال أو التفصيل، ولا شك أيضاً أن آراء أئمة الاجتهاد وأقوالهم تأتي في ظل القرآن والسنة - مع الفارق - وبالتالي فما يمكن انتظاره من عدد كبير منهم هو سيرهم في طريق التأكيد والتوضيح لهذا الأمر، وأما البقية الباقية ممن يخالفون هذا الفريق في الاجتهاد فيذهبون إلى التحريم أو المنع فلهم فهمهم الخاص لنصوص الشريعة، ولهم أجرهم على اجتهادهم ما لم يلزموا أحداً به أو يكرهوا الناس عليه. ولنبدأ بآراء العلماء:

❁ قال الإمام أبو بكر بن العربي من المالكية: وأما الغناء فإنه من اللهو المهيج للقلوب عند أكثر العلماء - منهم مالك بن أنس - وليس في القرآن ولا في السنة دليل على تحريمه، بل إن في الحديث الصحيح دليلاً على إباحته، وهو حديث دخول أبا بكر، وعندها جاريتان حاديتان من حاديات الأنصار، ثم ساق الحديث بتمامه ⁽¹⁾. ثم قال جازماً: كل حديث يروى في تحريم الغناء، أو آية تتلى فيه فإنه باطل سنداً، باطل معتقداً، خبراً وتأويلاً، وقد ثبت أن النبي ﷺ رخص في الغناء ⁽²⁾.

❁ وأما الفقيه الشافعي الكبير الماوردي فقال: لم يزل أهل الحجاز يرخصون في الغناء من غير تكسير إلا في حالتين: أن يكثر منه جداً، وأن يصحبه ما يمنعه. ووضح ابن حجر العسقلاني سبب الإباحة فقال: واحتج من أباحه بأن فيه ترويحاً للنفس، فإن فعله ليقوى على الطاعة فهو مطيع، أو على المعصية فهو عاص، وإلا فهو مثل التنزه في البستان والتفرج على المارين ⁽³⁾.

1 - ابن عربي، أحكام القرآن، ج3 ص9.

2 - المصدر نفسه، ج3 ص10.

3 - ابن حجر العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، ج3 ص160.

وباعتقادنا إن أبسط وأجمل رأي للموضوع برمته هو هذا الرأي،
ففيه يتبين أن الموسيقى والغناء غير ممنوعين في حالة المنع
لذاتهما بل لما يترتب عليهما تحريماً أو تحليلاً، وكرهاً أو تحبيباً،
وإلى ذلك ذهب الشافعية⁽¹⁾.

❁ وإلى هذا ذهب جماعة من الحنابلة حيث قالوا بأن الغناء مباح
ما لم يكن معه منكر، بينما اختار آخرون منهم الرأي القائل بالكراهة،
والحق أن الكراهة حملت من الإمام أحمد على الأفعال المذمومة لا
على القول بعينه⁽²⁾.

4 وأما الإمام ابن حزم الأندلسي فيرى أن الأحاديث التي يحتج بها
القائلون بالتحريم لا يصح فيها شيء، فقال: والله لو أسند جمعيه
أو واحد منه فأكثر من طريق الثقات إلى رسول الله ﷺ لما ترددنا في
الأخذ به، ثم يرد على الذين تمسكوا بأحاديث الجارية المغنية لا
يحل بيعها حيث قال: طالما أنه يجوز وطؤها بالبيع، فكيف لا يجوز
سماع أصواتهن ولو غناء⁽³⁾.

فموجز رأي الإمام ابن حزم في مسألة الغناء، هو الإباحة المطلقة
ولكن بشرط ألا يلهي عن واجب شرعي.

❁ وأما الإمام الكبير أبو محمد عز الدين بن عبد السلام فقد ذهب
في حكم استماع الأغاني إلى القول بعدة أحكام وبحسب أصناف
الناس الذين قسمهم إلى مراتب، فجعل مرتبة الأولياء والعارفين
هي الأولى، لأنهم إذا سمعوا القرآن الكريم كان تأثيره فيهم أشد من
تأثير النشيد والغناء. وقسم يغلب عليه الحب والرجاء، فهؤلاء يؤثر

-
- 1 - أنظر: الخطيب الشربيني، مغني المحتاج إلى معرفة معاني ألفاظ المنهاج،
لبنان، بيروت، دار المعرفة، ط1، 1997، ج4 ص428.
 - 2 - ابن قدامة المقدسي، المغني ومعه الشرح الكبير، ج12 ص42 - 43.
 - انظر: الماوردي، الإقناع في الفقه الشافعي، ج4 ص438.
 - 3 - ابن حزم الأندلسي، المحلى، بيروت، دار الكتب العلمية، 2003 - ج9 ص60.

فيه السماع أكثر من الأول.

وقسم آخر غلب عليه التعظيم والإجلال، فهذا لاحظ له في سماعه لنفسه، لأنه منشغل بربه عز وجل، فلا وقت عنده ليعطي للنفس حظها من اللذة والمتعة.

ويشير الإمام الكبير إلى ناحية هامة، أن الإنسان كلما ارتفعت مرتبته في الإيمان ارتفع مستوى سماعه، لهذا نجد أن الأنبياء عليهم الصلاة والسلام لم يشتغلوا بسماع الملاهي والغناء وأصحابهم، وإنما اقتصروا على سماع كلام ربهم عز وجل لشدة تأثيره في أحوالهم.

ثم ذكر الإمام أبو محمد عز الدين بن عبد السلام: من يغلب عليه هوى مباح، كمن يعشق زوجته وأسرته فهذا يهيجه السماع، ويؤثر فيه آثار الشوق وخوف الفراق، ورجاء التلاق، فيطرب لذلك، فسماع هذا لا بأس به.

ولكن من يغلب عليه هوى محرم - كهوى المراد أو من لا تحل له من النساء - فهذا يهيجه السماع إلى السعي في الحرام، وما أدى إلى الحرام فهو حرام.

ثم يذكر الإمام صنفاً لا تنطبق عليه الأوصاف التي مرت، فيكون السماع في حقه مكروهاً، لغلبة الأهواء والشهوات على الناس⁽¹⁾.

1 - عز الدين بن عبد السلام، قواعد الأحكام في مصالح الأنام، ج2 ص217-218.

آراء أئمة الصوفية

يجمع الصوفية على إباحة الموسيقى والغناء تحت مسمى (السماع) وفي ذلك يقول الشيخ عيسى بن الشيخ عبد القادر الكيلاني (قدس سره): «إذا جاز سماع الأشعار، فلا فرق بين سماعها بالحن طيبة ونعمة مزعجة للصدور باعثة على إصلاح الأمور وبين أن [لا] يسمعها عن ألحان وهذا مما لا إشكال فيه، بل ما يسمعها بنعمة طيبة وصوت حسن أولى، لما يوجب للمستمع الذي هو أهله، حثاً على الخيرات، ورغبة في الطاعات، وصفاء القلوب، ومجانبة الوزر والذنب، ويتذكر عند ذلك ما أعد الله لعباده المتقين ولأوليائه المؤمنين في جنات النعيم من الدرجات الرفيعة والمنزلة العالية الشريفة. وما يؤدي إلى ما ذكرنا، فهو مستحب في الشرع مختار في الورع، وقد قال الله تعالى: ﴿فَبَشِّرْ عِبَادَ الَّذِينَ يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ أُولَئِكَ الَّذِينَ هَدَاهُمُ اللَّهُ وَأُولَئِكَ هُمْ أُولُو الْأَلْبَابِ﴾⁽¹⁾، فأدخل في القول الألف واللام فيقتضي الاستغراق والتعميم إلا ما قام عليه الدليل، وقد حثهم على اتباع الأحسن... وقد سمع الأكابر من السلف الأبيات بالألحان. والأقاويل كثيرة في إباحة السماع على الوجه الحقيقي كثيرة لا يمكن حصرها»⁽²⁾.

ويقول أيضاً: «إن قال قائل: الغناء إنما رخص في الأعراس فنقول: إذا كان الغناء جائز في العرس، فأى عرس أجل ممن في قلبه معرفة الله تعالى ومحبته... فأهل السماع بذكر الحق صاحوا، وبطييه فاحوا، وبوجدته باحوا، وبقربه استراحوا، وفي ميدان المعرفة راحوا»⁽³⁾.

1 - الزمر: 17 - 18.

2 - الشيخ عيسى بن الشيخ عبد القادر الكيلاني، مخطوطة جواهر الأسرار ولطائف الأنوار، ص 95 - 96.

3 - المصدر نفسه، ص 99.

وقريباً من هذا رأي الشيخ أحمد الرفاعي الكبير (قدس سره):
«إعلموا أن السماع للألحان مباح، لقول رسول الله ﷺ: ﴿حَسَنُوا
القرآن بالصوت الحسن﴾⁽¹⁾... ولهذا صار السماع مباحاً، ولا سيما
بالألحان الطيبة والأشعار المستلذة، ما لم يعتقد الشيخ المستمع
محظوراً ولم يكن مذموماً في الشريعة، ولم ينخرط في سلك الهوى،
ولم ينجر بزمام اللهو، فقد سمع رسول الله ﷺ الأشعار حين
أنشدت بين يديه أحسن استماع، فإذا جاز استماع الأشعار بغير
الألحان الطيبة، فلم يمنع جوازها بالألحان الطيبة، ولا سيما سماع
الألحان يوفر الرغبة في الطاعة، ويدفع إلى ما أعد الله لعباده من
الدرجات، ويحمل المستمع على التحرز من الزلات ويؤدي بقلبه إلى
صفاء الواردات»⁽²⁾.

ويستدل الإمام القشيري⁽³⁾ في رسالته بقوله تعالى: ﴿فَبَشِّرْهُم بِأَنَّهُمْ
يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ﴾⁽⁴⁾، ويقول: «إن اللام في قوله
تعالى (القول) تقتضي التعميم والاستغراق، والدليل عليه أنه
مدحهم باتباع الأحسن، وقال تعالى ﴿فَهُمْ فِي رَوْضَةٍ يُحْبَرُونَ﴾⁽⁵⁾
وجاء في التفسير أنه السماع، واعلم أن سماع الأشعار بالألحان
الطيبة و الأنغام المستلذة إذا لم يعتقد المستمع محظوراً...مباح
في الجملة. ولا خلاف أن الأشعار أنشدت بين يدي رسول الله ﷺ
وأنه سمعها ولم ينكر عليهم في إنشادها، فإذا جاز استماعها بغير

1 - محمد المناوي، فيض القدير في شرح الجامع الصغير، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، ط1، 1356هـ، ج3 ص387.

2 - السيد محمد أبو الهدى الصيادي الرفاعي، قلادة الجواهر في ذكر الغوث الرفاعي واتباعه الأكابر، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1980، ص183 - 184.

3 - فقيه شافعي كبير، جامع بين الشريعة الفقهية والحقيقة الصوفية من أعيان القرن الخامس (ت465هـ).

4 - الزمر: 17 - 18.

5 - الروم: 15.

الألحان الطيبة فلا يتغير الحكم بأن تسمع بالألحان، هذا ظاهر من الأمر»⁽¹⁾.

من جهة أخرى فإن للصوفية أحكاماً أخرى تتعلق بالسمع، تطرق إليها الشيخ أحمد زروق في كتابه (قواعد الصوفية) فقال: «منع الشيء لما يعرض فيه أو بسببه، لا يقضي بنقص أصل حكمه. وقد جزم محققوا المتأخرين من الصوفية، وأكثر الفقهاء، من منع السماع، لعارض الوقت، من الإبتداع والضلال بسببه»⁽²⁾.

وأضاف قائلاً: «ما أبيع للضرورة، قيد بقدرها، أو روعي فيه شرطه صحة وكمالاً، ومن ذلك السماع، والضرورة الداعية له ثلاثة: أولها: تحريك القلب، ليعلم ما فيه بمثيره، وقد يكتفي عن هذا بمطالعة وجوه الترغيب والترهيب، ومفاوضة أخ أو شيخ. الثاني: الرفق بالبدن بإرجاعه للإحساس، حتى لا يهلك بما يرد عليه من قوى الواردات.

الثالث: التنازل للمريدين حتى تتفرغ قلوبهم لقبول الحق، في قالب الباطل، إذ ليس لهم قدرة على قبول الحق من وجهه بلا واسطة، من الطبع»⁽³⁾.

أي أن الحكم هنا متعلق بحال السامع وليس بأصل السماع، واستناداً لذلك يقول الشيخ أبو علي الدقاق: السماع «حرام على العوام لبقاء نفوسهم، مباح للزهاد لحصول مجاهداتهم، مستحب لأصحابنا لحياة قلوبهم»⁽⁴⁾. والمراد بأصحابنا هنا هم من غلب

1 - القشيري أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن، الرسالة في علم التصوف، لبنان، بيروت، دار الكتاب العربي، ص150.

2 - الشيخ أحمد زروق، قواعد التصوف، مصر، القاهرة، مطبعة النهضة الجديدة، ص83.

3 - الشيخ أحمد زروق، قواعد التصوف، ص84.

4 - د. إبراهيم بسيوني، الإمام القشيري سيرته، آثاره، مذهبه في التصوف، من مطبوعات مجمع البحوث الإسلامية، 1972- ص34.

عليهم حب الله والشوق إليه، فلا يحرك السماع منهم إلا الصفات المحمودة، وتضاعف الشوق إلى الله، واستدعاء الأحوال الشريفة والكرامات السنية والمواهب الإلهية⁽¹⁾.

لعل من أهم من استفاد في هذا البحث هو الفقيه الشافعي والصوفي الكبير الإمام الغزالي لأنه عاصر قرناً من قرون الحضارة الإسلامية الغنية بالأفكار والاتجاهات، وكان الغناء وفن اللحن قد وصل ذروته من الرقي والتقدم علي يد كبار العلماء - كالكندي، والفارابي، وابن سينا - حيث أعطوا للموسيقى بعداً حضارياً رائعاً. وكان عصر الغزالي عصر فكر علمي وفلسفي، وعصر غناء متنوع في طبيعته وأهدافه، ولم تنل الأنغام والألحان وسائل كبرى للتعبير عما يختلج في النفس البشرية من ضروب الانفعالات التي قد تعجز عنها اللغة العادية.

والإمام الغزالي في بحثه عن الغناء شأنه شأن جميع الصوفية الذين يتفقون على إباحة السماع، لذلك نراه يبتدئ بحثه عن الغناء بعبارات رقيقة وحارة في وصف أهل الغناء والحب والشوق، الذي أحرق الله قلوبهم بنار محبته، واستراق همهم وأرواحهم بالشوق إلى لقائه ومشاهدته، ووقف أبصارهم وبصائرهم على ملاحظة جمال حضرته. حتى أصبحوا من تتسم روح الوصال سكرى، وأصبحت قلوبهم من ملاحظة سبحات الجلال والهاء حيرى، فلم يروا في الكونين شيئاً سواه، ولم يذكروا في الدارين إلا إياه، إن سنحت لأبصارهم صورة عبرت إلى المصور بصائرهم، وإن قرعت سمعهم نغمة سبقت إلى المحبوب سرائرهم، إن ورد عليهم صوت مزعج أو مقلق أو مطرب أو محزن أو مبهج أو مشوق. لم يكن انزعاجهم إلا إليه، ولا طربهم إلا به، ولا قلقهم إلا عليه، ولا حزنهم إلا فيه، ولا شوقهم إلا إلى ما لديه، ولا انبعاثهم إلا له، ولا تردهم إلا

1 - الشيخ يحيى بن علي البريفكي، مخطوطة مصطلحات الصوفية، ورقة 16 أ - 16 ب.

حواليه، فمنه سماعهم، وإليه استماعهم، فقد أقفل عن غيره أبصارهم وأسماعهم، أولئك الذين اصطفاهم الله تعالى لولايته، واستخلصهم من بين أصفياه وخصته⁽¹⁾.

هذا هو حال أهل المحبة والشوق، وهم أهل السماع، لكنهم لا يسمعون بآذانهم، بل بقلوبهم التي استقر فيها حب الله تعالى، بعد أن عرفته العقول، فصارت لهم مع الله تعالى مواقف من الشوق لا يعرفها غيرهم. وعلى هذا الضوء نقتبس من الإمام الغزالي بعض الفقرات التي دونها في هذا الموضوع الهام وباختصار:

اعلم أن السماع هو أول أمر، ويثمر السماع حالة في القلب تسمى الوجد، ويثمر الوجد تحريك الأطراف، إما بحركة غير موزونة فتسمى الاضطراب، وإما موزونة فتسمى التصفيق أو الرقص.

والقول بأن السماع حرام، معناه أن الله يعاقب عليه، وهذا أمر لا يعرف بمجرد العقل بل بالسمع، ومعرفة الشرعيات محصورة في النص أو قياس إلى المنصوص، ولم يستقم في هذا المجال نص ولا قياس. وبهذا يبطل القول بتحريمه، ويبقى فعلاً لا حرج فيه كسائر المباحات. بل أن هناك نصوصاً تدل على إباحته، فالغناء سماع صوت طيب مفهوم المعنى محرك للقلب، وسماع الصوت الطيب بالنسبة لحاسة السمع - كرؤية الخضرة والماء الجاري - بالنسبة للعين فلا يحرم، فإن أدى النظر إلى الإطلاع على شيء حرام حرم النظر - كالنظرة إلى العورة وكالنظر بشهوة - وكذلك يحرم السماع إذا كان سماعاً لشيء غير حلال أو أدى بطريق انحرف به عن الحلال⁽²⁾.

ويذكر الإمام الغزالي منهجه في تحليل الغناء إلى عناصره لمعرفتها كل منها على حدته ثم النظر فيها مجتمعة، فعند تحليل الغناء نجد

1 - إحياء علوم الدين، الغزالي، دار المعرفة بيروت، الشاملة 1431هـ، ج2 ص268.

2 - الغزالي، إحياء علوم الدين، ج2 ص239 - 238.

أن فيه سماع:

1. صوت طيب، وهذا هو الوصف الأعم، وسماع الصوت الطيب من حيث أنه طيب حلال بالنص، وهنا يذكر الإمام الغزالي بعض الأحاديث - كغناء الجاريتين - وهو حلال بالقياس، لأنه تلذذ حاسة السمع بإدراك ما هو مخصص بها، كغيرها من الحواس، وهذه فطرة مجبولة في الإنسان.

2. صوت طيب موزون، والوزن شيء زائد على حسن الصوت، فقد يكون الصوت حسناً غير موزون أو موزوناً غير حسن، ومن الأصوات الموزونة أصوات بعض ذات السجع من الطيور. فهي مع طيبها موزونة متناسبة المطالع والمقاطع، فلذلك يستلذ سماعها. ومنها أصوات بعض الآلات الموسيقية فلا حرمة في ذلك إلا ما نهى عنه من آلات أهل المجون والشراب، والنهي عنها ليس لذاتها، بل لما يصاحبها من تذكير بالشراب وما يؤدي إليه، وهو أمر عارض⁽¹⁾.

3. كلام موزون مفهوم، وهو الشعر، وليس فيه من زيادة إلا كونه مفهوماً. والكلام المفهوم غير حرام. والحق في ذلك ما قاله الإمام الشافعي - رحمه الله - وهو: أن الشعر كلام، فحسنه حسن، وقبيحة قبيح⁽²⁾.

وإذا كانت العناصر كل منها على حدة مباحة، فإن الجملة مباحة أيضاً، إلا إذا تضمن المجموع محظوراً لا تتضمنه الاحاد، وليس هنا شيء محظور.

4. كون السماع محركاً للقلب مهيجاً لما هو الغالب عليه، وهنا يطرح الإمام الغزالي مسألة هامة، لم يهتم بها أحد قبله. يقول: لله تعالى سر في مناسبة النغمات الموزونة للأرواح، حتى

1 - الغزالي، إحياء علوم الدين، ج2 ص239-240.

2 - المصدر نفسه، ج2 ص241-242.

أنها لتؤثر فيها تأثيراً عجبياً، فمن الأصوات ما يفرح، ومنها ما يحزن ومنها ما ينوم، ومنها ما يضحك ويطرب، ومنها ما يستخرج من الأعضاء حركات على وزنها باليد والرجل والرأس.

ويؤكد الإمام الغزالي قيمة هذا الانفعال الإنساني أمام الجمال فيقول: من لم يحركه الربيع وأزهاره، والعود وأوتاره، فهو فاسد المزاج، وليس له علاج. ومن ثم يشير الإمام إلى تأثير الغناء في صرف الطفل عما يبكيه، والجمال عن ثقل ما تحمله.

ثم يزيد رأيه تأكيداً بقوله: إن تأثير السماع في القلب محسوس، ومن لم يحركه السماع فهو ناقص، مائل عن الاعتدال، بعيد عن الروحانية، زائد في غلظ الطبع وكثافته على الجمال والطيور، بل على جميع البهائم، فإنها جميعاً تتأثر بالنغمات الموزونة⁽¹⁾.

وإذا كان الأمر متعلقاً بتأثير السماع في القلب الإنساني، فإن الحكم في أمره بالإباحة أو التحريم لا يصح أن يكون مطلقاً، بل يراعى فيه اختلاف الأحوال والأشخاص، وطرق الأنغام نفسها والغاية منها.

ثم بعد هذا يذكر الإمام الغزالي أن الترجم بالكلمات المسجعة الموزونة معتاد في مواضع لأغراض مخصوصة، ترتبط بها آثار في القلب، وهي ستة مواضع:

أ- غناء الحجيج لما فيه من تهيج الشوق إلى حج بيت الله. وإذا كان الحج قربة والشوق إليه محموداً. وكلما كانت عناصر الغناء والألحان كثيرة متنوعة كان التأثير أبلغ⁽²⁾.

ب - والغناء والألحان من وسائل تحريض الغزاة والمجاهدين، إذا كان مع الألحان شعر يدعو إلى الشجاعة والتضحية، ومن ذلك الرجزيات في أنواع المبارزات، وذلك إذا كان بلفظ رشيق، صوت طيب كان أوقع في النفس، وكل ما في الأمر أن يكون القتال مشروعاً

1 - المصدر السابق، ج2 ص242.

2 - المصدر نفسه، ج2 ص243.

وأن تكون الألحان نفسها عاملاً على تقوية النفس، لا على حل عقدة الشجاعة وإضعاف صرامتها⁽¹⁾.

ت- الأصوات النياحية ونغماتها وتأثيرها في تهيج الحزن والبكاء وملزمة الكآبة، وشريطة ذلك ألا تكون على ما فات ونفذ فيه قضاء الله وإنما تكون على ما فات من تقصير الإنسان وما فرط منه، وتحريك هذا الحزن وتقويته محمود، لأنه يبعث على التشمير للتدارك، والمبدأ العام عند الإمام الغزالي أن المفضي إلى المحمود محمود.

ث- ولم ينس الإمام الغزالي حاجات النفس الإنسانية ما يصاحب شعورها بالسرور في أوقاته. مثل أيام الأعياد، والأعراس، وقدم الغائب، وولادة مولود ونحو ذلك، وهذه مناسبات يباح فيها السرور لذلك يقول: ووجه جوازه أن من الألحان ما يثير الفرح والسرور والطرب فكل ما جاز السرور به جاز إثارة السرور فيه، ويدل على هذا من النقل إنشاد النساء على السطوح بالدف والألحان عند قدوم رسول الله ﷺ:

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع

وجب الشكر علينا ما دعا لله داع

والإمام الغزالي يدرك تماماً الطبيعة البشرية، فيقرر السماح بالتعبير المتنوع من السرور، بالغناء بالشعر، بالرقص، والحركات في حدود آداب الدين⁽²⁾.

ويؤكد الإمام الغزالي صحة ما ذهب إليه بأدلة نقلية كحديث عائشة حينما كانت تنظر إلى الحبشة ولعبهم في مسجد النبي ﷺ وتشجيع النبي لهم بقوله: ﴿دونكم يا بني أرفدة﴾. وقول النبي ﷺ

1 - المصدر السابق ، ج2 ص 244.

2 - المصدر نفسه، ج2 ص 244.

لعائشة: ﴿تشتهين ان تنظري﴾. ثم قال: فهذه الأحاديث كلها في الصحيحين، وهي نص صريح في أن الغناء واللعب ليس بحرام⁽¹⁾.
ج - سماع العشاق، تحريكاً للشوق وتهيجاً للعشق، وتسليّةً للنفس فإن كان في مشاهدة المعشوق فالغرض تأكيد اللذة، وإن كان مع المفارقة فالغرض تهيج الشوق، كل هذا يكون في عشق مباح.

والإمام الغزالي يقدر نفسية العاشق ويتفهمها، ويعرف ما يريح قلبه فيقول: إن الشوق وإن كان ألماً، فيه نوع لذة، إذا أضيف إليه رجاء الوصال، فإن الرجاء لذيد، واليأس مؤلم، وقوة لذة الرجاء بحسب قوة الشوق، والحب للشيء المرجو، ففي هذا السماع تهيج العشق وتحريك الشوق، وتحصيل لذة الرجاء المقدر في الوصال، مع الإطناب في وصف حسن المحبوب، وهذا حلال إن كان المشتاق إليه ممن يباح وصاله، كمن يعشق زوجته، أو أسرته، فيضيفي إلى غنائها لتضاعف لذته في لقائها، فيحظى بالمشاهدة البصر، وبالسَّماع الأذن، ويفهم لطائف معاني الوصال والفراق والقلب، فتترادف أسباب اللذة. فهذه أنواع تمتع من جملة مباحات الدنيا اللهو واللعب وهذا منه⁽²⁾.

ح - سماع من أحب الله تعالى واشتاق إلى لقائه، فصار لا ينظر إلى شيء إلا رأى آلاء الله فيه، ولا يقرع سمعه قارع إلا سمعه منه، فالسماع في حقه مؤكد لحبه، مهيج لشوقه، ومورٍ لزناده، قلبه، ومستخرج منه أحوالاً من المكاشفات والملاحظات لا يحيط الوصف بها يعرفها من ذاقها، وينكرها من كل حسه عن تذوقها، وتسمى تلك الأحوال بلسان الصوفية وجداً، مأخوذاً من الوجد والمصادفة، أي صادف من نفسه أحوالاً لم يكن يصادفها قبل

1 - المصدر السابق، ج2 ص245-246.

2 - المصدر نفسه، ج2 ص246.

السمع، ثم تكون تلك الأحوال أسباباً لروادف وتوابع لها تحرق القلب بنيرانها، وتنقيه من الكدورات، كما تنقي النار الجواهر المعروضة عليها من الخبث، ثم يتبع الصفاء الحاصل به مشاهدات ومكاشفات، هي غاية مطالب المحبين لله تعالى ونهاية ثمرة القربات كلها، فالمفضي إليها من جملة القربات لا من جملة المعاصي⁽¹⁾.

ومن هذا المنطلق يؤكد الإمام الغزالي رحمه الله من جديد إمكان محبة الإنسان لله تعالى، لأن مصدر الموجودات لها فيقول: ولا خير ولا جمال ولا محبوب في العالم، إلا هو حسنة من حسناته، وأثر من آثار كرمه. بل كل حسن وجمال في العالم أدرك بالعقول والأبصار والإسماع وسائر الحواس. فهو ذرة من خزائن قدرته، ولمعة من أنوار حضرته⁽²⁾. ويختم الإمام الغزالي رحمه الله كلامه عن السمع بقوله: اعلم أن السمع قد يكون حراماً محضاً، وقد يكون مباحاً، وقد يكون مكروهاً، وقد يكون مستحباً.

أما الحرام، فهو لأكثر الناس من الشباب، ومن غلبت عليهم شهوة الدنيا فلا يحرك السمع منهم إلا ما هو الغالب على قلوبهم من الصفات المذمومة.

وأما المكروه، فهو لمن ينزله على صورة المخلوقين، ولكن يتخذه عادة له في أكثر الأوقات على سبيل اللهو.

وأما المباح، فهو لمن لاحظ له منه إلا التلذذ بالصوت الحسن. وأما المستحب، فهو لمن غلب عليه حب الله تعالى، ولم يحرك السمع منه إلا الصفات المحمودة⁽³⁾.

وقد اجتهد شهاب الدين عمر بن محمد السهروردي الشافعي

1 - المصدر السابق، ج2 ص246-247.

2 - المصدر نفسه، ج2 ص247.

3 - المصدر نفسه، ج2 ص269.

المتوفى سنة 632 هـ، في كتابه (عوارف المعارف) لتأصيل السماع والاحتجاج لإباحته من الكتاب والسنة، وخلاصة القول عنده :
أولاً: إن الصوفية ومعهم بعض الفقهاء كابن حزم وغيره، يؤكّدون أنه لم يرد نص صريح في القرآن الكريم حول تحريم السماع، لا بآلة ولا بغير آلة.

ثانياً: إن الصوفية ومعهم بعض الفقهاء يؤكّدون أنه لم يرد نص صحيح ثابت في السنة يحرم السماع، وقد احتجّ ابن حزم الظاهري مطوّلاً لهذه المسألة في كتابه الموسوعي (المحلى).
من هنا انطلق الصوفية في بحث هذا الموضوع على أساس المصلحة الإنسانية الشرعية والاعتماد أيضاً على أن الأصل في أفعال العباد هو الإباحة حتّى يرد النص المانع.

خلاصة الفصل

يمكن عدّ المدائح النبوية هي البذرة الأولى لما اصطّلحنا على تسميته بالموسيقى الدينية في الإسلام، عرف فيما بعد بالسماع الصوفي ومن ثم الموسيقى الصوفية، من هنا وبعد أن تبينت الصلة التاريخية بين الجانبين الديني والموسيقي في جميع الحضارات الإنسانية وبلا استثناء، وبعد أن تبين الموقف المعتدل للشريعة المحمدية في هذه المسألة، والذي يسعى لتوظيف كل قيم الجمال والخير والمحبة في الحياة لأجل الارتقاء بالجانب الروحي للإنسان من غير إفراط أو تفريط، رأينا نطلق في هذا الفصل للحديث عن تلك البذرة الموسيقية والتي نبتت أول ما نبتت في رياض محبة الحبيب المصطفى ﷺ مدحاً لصفاته ﷺ، وتوقيراً لشمائله ﷺ، وتعظيماً لشأنه ﷺ، في حدود ما أمر به الرب المعبود جل وعلا، متتبعين نمو تلك البذرة في مراحلها التاريخية المتعاقبة، في إطار ما اصطّلى على تسميته بـ (المدائح النبوية الشريفة) والكيفية التي تم توظيف الموسيقى الدينية فيها.



الفصل الثالث

السماء والموسيقى الصوفية

في العالم الإسلامي

(العلم والآداب)

السمع وحقائقه عند الصوفية

التعريف بالسمع الصوفي وفروعه

السمع في اللغة: هو إدراك الصوت بحاسة الأذن⁽¹⁾. وقيل: «السمع: هو الغناء، وكل ما يلتذ به السامع من الأصوات»⁽²⁾. وفي وصف السمع الأعم قال الشيخ العز بن عبد السلام: «السمع: هو عبارة عن الأصوات الحسنة والنغمات المطربة، يصدر عنها كلام موزون مفهوم، فالوصف الأعم في السمع إنما هو الصوت الحسن والنغمة الطيبة»⁽³⁾.

وأما في اصطلاح الصوفية فقد أفردوا للسمع ومفهومه باب واسع، وذلك لأنهم تعاملوا مع هذا المصطلح كغيره من مصطلحاتهم، كل بحسب مقامه أو ما يقع في قلبه من فهم أو تجلي، فعلى سبيل المثال تجد أن حضرة الشيخ الجنيد البغدادي (قدس سره) يقول معرفاً: «السمع: هو وارد حق يزعج القلوب إلى الحق، فمن أصغى إليه بحق تحقق، ومن أصغى إليه بنفس تزندق»⁽⁴⁾. وفي هذا يتحدث عن السمع من حيث صلة العبد الروحية بالرب تبارك وتعالى وما يلهمه له من واردات، والكيفية التي يجب على العبد أن يتلقى فيها تلك الواردات، فإن تلقاها بالله يتحقق بمضمونها الروحي والذوقي، وإن تلقاها بهوى النفس التبتست عليه الأحوال وربما يتزندق.

1 - المعجم العربي الأساسي، تأليف واعداد: جماعة من كبار اللغويين العرب

بتكليف من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لاروس، ص 642.

2 - بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، 1983، ص 482.

3 - المصدر نفسه، ص 188.

4 - د. عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، بيروت، دار المسيرة، ط 2،

1980، ص 134.

السمع هنا بعيد عن مفهوم الموسيقى والغناء الصوفي، أنه هنا حالة روحية خاصة، ولهذا فهذا الجانب يعد فرعاً من فروع السماع ومفهومه عند الصوفية.

وإذا ما نظرت إلى أحد تعاريف الشيخ ابن عربي (قدس الله سره) والذي يقول فيه بأن السماع هو « الإنتباه بالقلب إلى ما يحمد شرعاً » فسترى أنه يعده من مقامات السالكين، ومنزل عظيم الفائدة من منازل القلب، ومع ذلك هو مزلة قدم لمن لا تحصيل له ولا شيخ يرشده⁽¹⁾.

المقصود بالسمع هنا أيضاً ليس الموسيقى الصوفية وما يرافقها من قصائد المدح، وإنما هو رياضة عملية تعتمد على تطهير القلب وترقيقه ليتمكن من اتخاذه كوسيلة معرفية لاستماع كلام الحق تعالى في الوجود واتباع أحسنه عملاً بقوله ﷺ: «استفت قلبك»⁽²⁾.

ضمن هذا الفرع من فروع السماع يقول الشيخ علي الخواص موضحاً: «للسماع أثر كبير في ورود الحقائق، فإن الله تعالى قد كلف العبد الاكتساب بحواسه الخمس السمع والبصر واللمس والشم والذوق، كما كلفه الإكتساب بحواسه الخمس الباطنة الخاصة بأهل الكشف، فإذا ظهرت نفس السالك من الخبائث وحصل له تصريف من الله تعالى كانت جوارحه كلها فعالة، ونابت كل جارحة عن غيرها، فيسمع بعينه، وينظر بأذنه، ويتكلم بعينه، ويسمع بهما، ويتكلم بأذنيه وهكذا...»

إن أهل الله تعالى لا يختص سماعهم بشيء في الوجود دون

1 - ابن عربي، مواقع النجوم، مصر، القاهرة، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، 1965، ص164.

2 - الإمام أحمد بن حنبل، المسند، المحقق: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، ط1، 2001م، ج29 ص533.

شيء، لأنه لكل كلمة في الوجود، حركة من الحركات، معنى لطيف وسر رائق، حتى أنهم يستمعون من هبوب الرياح وتمايل الأشجار وخريف الماء وطنين الذباب وصرير الأبواب ونغمات الأطيوار وحس الأوتار وصفير المزمارة وأنين المريض وصوت الحزين وصياح الصائح ونوح النائح، ما يحرك همهم من غير تفاوت لهذه الأمور بعضها عن بعض إلا من حيث موافقة الطباع فقط»⁽¹⁾.

لخطورة هذا الفرع من السماع نبه الشيخ ابن عربي (قدس سره) إلى أن فيه مزية قدم لمن لم يكن عالماً بالشرع عاملاً به أو لم يسترشد بشيخ كامل يهديه سواء السبيل.

وانظر إلى فرع آخر من فروع السماع بينه الشيخ أبو النجيب السهروردي حين قال: «سئل بعض المشايخ عن شرب القلوب من السماع، وشرب الأرواح منه، وشرب النفوس به.

فقال: شرب القلوب: الحكم، وشرب الأرواح: النعم، وشرب النفوس: ذكر ما يوافق طبعها من الحضور»⁽²⁾.

المراد بالشرب هنا هو الذوق والإحساس، ما يعني أن كل لطيفة من لطائف الإنسان الباطنة المعبر عنها بالقلب أو الروح أو النفس تتغذى على ما يوافقها من السماع الخاص بها.

وقريب من هذا المعنى فرع السماع المتعلق بالإنصات إلى القرآن الكريم وما تحمله آياته الكريمة من معاني جليلة عميقة، فإذا ما أصغى الصوفي لها السمع بتدبر فإنها تلهب الوجد في صدره، وتسمو بالروح لاستشراق نور الخالق جل وعلا، وتثير فيه العواطف الكامنة من أثر المحبة المتزايدة للحق تعالى، فتهم روحه شوقاً، وتزداد قرباً واتصالاً بمن تسمع كلامه وكأنها تراه رأي العين.

1 - الشيخ عبد الوهاب الشعراني، لطائف المنن والأخلاق في بيان وجوب التحدث بنعمة الله على الإطلاق، مصر، عبد الحميد أحمد حنفي، ج2 ص106.

2 - المصدر نفسه، ص49.

وعن هذا الفرع من السماع قال الشيخ السهروردي البغدادي: سماع القرآن الكريم «هو السماع الحق لا يختلف فيه اثنان من أهل الإيمان، محكوم بالهداية واللب، وهذا سماع ترد حرارته على برد اليقين فتفيض العين بالدمع لأنه تارةً يثير حزناً والحزن حار، وتارةً يثير شوقاً والشوق حار، وتارةً يثير ندماً والندم حار، فإذا أثار السماع هذه الصفات من صاحب قلب مملوء ببرد اليقين أبكى وأدمع، لأن الحرارة والبرودة إذا اصطدما عصرا ماءً. فإذا ألم السماع بالقلب تارةً يخف إمامه فيظهر أثره على الجسد ويقشعر منه الجلد، قال تعالى: ﴿تَقَشَّعُ مِنْهُ جُلُودُ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ﴾⁽¹⁾»،⁽²⁾ ومن خلال هذا التحليل السيكولوجي والبيولوجي للتأثر بسماع القرآن الكريم يبين السهروردي بأنه باعث للوجد والحضور مع الله تعالى مصحوباً بدمع العين وقشعريرة الجلد.

وقد يتعاضم أثر سماع القرآن الكريم في القلب إلى حد الإستجابة غير المألوفة، وفي هذا يحكى أن رجلاً من أهل الوجد سمع قارئاً يقرأ: ﴿يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً﴾⁽³⁾، فاستعادها من القارئ مراراً وجعل يقول: كم أقول لها ارجعي فليس ترجع، وتواجد وزعق وصعق صعقة فخرجت روحه⁽⁴⁾. جميع ما تقدم يدل على سعة مفهوم السماع عند الصوفية وتفرعه إلى فروع عديدة، وأحد تلك الفروع سماع الموسيقى الصوفية، وهو ما يهمننا في هذا الكتاب.

1 - الزمر: 23.

2 - السهروردي، عوارف المعارف، بهامش إحياء علوم الدين، المطبعة الازهرية المصرية، مصر، 1302هـ، ج 2 ص 222.

3 - الفجر: 26 - 27.

4 - إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء - رسالة في الموسيقى، تحقيق: عارف تامر، دار صادر، بيروت ج 1 ص 179.

لهذا يمكننا أن نعرف السماع الصوفي من حيث هذا المقصد بأنه: سماع الأصوات الرخيمة الخاشعة التي تتغنى بكلمات منظومة، على نغمات موزونة، تحمل في طياتها معاني الحكمة والزهد والترغيب والترهيب، فضلا عن معاني حب حضرة الرسول الأعظم ﷺ وطاعة شيخ الطريقة ومناقبه في الهداية والإرشاد، ما يثير انفعال السامع بشتى المواجهات والأحوال كالشوق والطرب والحزن والخوف والأنس والرجاء وما إلى ذلك من الإنفعالات الكامنة في النفس، وربما يتواجد السامع ويُسقط ما يسمع على حاله مع الله تعالى، وقد يبلغ وجده مقاماً أعلى فيفنى عما حوله ويبقى في محبة ربه، فيحدث له حال من الاتصال أو الرابطة الروحية في لحظة عابرة فينعم بلذة الوصل أو هيبة الفصل.

فهذا بشكل عام وعاجل مفهوم السماع عند الصوفية من حيث أنه موسيقى وغناء ديني روحاني في الإسلام.



علم السماع والموسيقى الصوفية

بالنظر إلى اهتمام الصوفية بمسألة السماع وآثارها في حياة المسلم الروحية، فقد عُدت كعلم من علوم الصوفية، أصلت له الأصول، وقُعدت فيه القواعد من قبل مشايخ الطريقة، وأعلام الصوفية قدست أسرارهم، وذلك لكي لا يترك فيه للنفي أو الهوى أو الشيطان سبيلاً يستزل به أقدام المريدين والسالكين الجادين والمجتهدين في سيرهم الحثيث تقرباً إلى الله تعالى.

ولكي لا يجذبنا التوسع في تفرعات هذا العلم، فإننا سنتناول منه موضع الحاجة بحسب ما يتناسب وأهداف هذه الدراسة، والتي خصصت للنظر في كل ما يتعامل بالموسيقى أو الألحان المغناة أو المدائح أو الأناشيد أو ما شابه ذلك مما ذاع وانتشر عند صوفية الإسلام قديماً وحديثاً، بحيث يصبح لدى القارئ الكريم تصور عن الأبعاد الروحية والسلوكية والتحليلية والوظيفية والتربوية.. للسماع الصوفي والموسيقى الصوفية في الحياة الإسلامية.

مجالس السماع.. نذكر الخطاب

يرى أهل الطريقة أن لتأثير الألحان المغناة أو الموسيقى الصوفية أصل روحي يرجع إلى ميثاق الأرواح في عالم الإشهاد الأول، وذلك قبل أن يخلق الزمان والمكان، فلم يكن إلا عالم الأمر الإلهي وقد خلقت الأرواح وجيء بها في حضرة ربها، فخاطبها، فلما سمعت ذلك الخطاب عمته حلاوة السماع، وغشتها مواجيد ربها، فانتشت وطربت.. ولما كان خطاب الحق تعالى خطاباً مطلقاً - غير نسبي - ففيه كل موارد السمو والذوق المتعالي، وما يحصل في مجالس السماع أن ظاهره يذكر الروح بما استبطن فيها من سماعها للحق

تعالى قبل جعلها في البدن، ولهذا يصف الشيخ الجنيد البغدادي (قدس سره) ما ينتاب السامعين بأنه تذكّار للميثاق الأول، يقول حضرته: «السمع تذكّار خطاب الروح من الميثاق الأول حين قال تعالى: ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَىٰ﴾⁽¹⁾، فسمع من سمع كلامه، حين لا حد ولا رسم ولا صفة، إلا بالمعنى الذي سُمع حين سُمع، فبقيت حلاوة ذلك السماع فيهم. فإذا سمعوا نغمة طيبة وقولاً حسناً، طارت همّتهم إلى ذلك الأصل وثاروا إلى الأصل. فالعارف هو الذي يسمع من الله. ومن لا يعرف الله كيف يسمع من الله، ومن لا يسمع من الله فالبهيمة خير منه»⁽²⁾.

قريباً من هذا المعنى قال به حضرة الشيخ أحمد الرفاعي الكبير قدس الله سره: «إن الله تعالى قد أباح السماع لبعض عبّاده، وخواصه من خلقه، بدليل قوله تعالى: ﴿يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ﴾⁽³⁾، معناه: أنهم سمعوا القول ولكن قصدوا المراد، وقال الله تعالى: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰ أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَىٰ﴾⁽⁴⁾، فسمع من سمع بلا حد ولا رسم ولا صفة، فبقيت حلاوة السماع فيهم تتردد، فلما خلق الله آدم وكونه وأظهر ذريته إلى الدنيا، ظهر ذلك السر المكنون فيهم، فإذا سمعوا حنوا إلى ذلك النداء، فهم العارفون بالله تعالى في الأزل، المتحابون فيه من أجله»⁽⁵⁾.

كذا قال الشيخ أبو علي الروذباري: «حقيقة السماع: هو النطق

1 - الأعراف: 172.

2 - الشيخ يحيى بن علي البريفكي، مخطوطة مصطلحات الصوفية، ورقة 12ب

3 - الزمر: 18.

4 - الأعراف: 172.

5 - قلادة الجواهر في ذكر الغوث الرفاعي وأتباعه الأكابر، مصدر سابق، ص 184.

الذي ظهر الحق به، ونطق به في الأزل، صار كافياً في نفوس الخلق حين خاطب الخلق بقوله: ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَىٰ﴾⁽¹⁾، فنبتت حلاوة ذلك الخطاب في الأسرار مما كانت في الطرب من وعي، ورقة ووجود وحقيقة، فهي من ذلك الحلاوة التي خاطبهم بها في الأزل، لأن الأعضاء كلها ناطقة بذكره مستطبية لاسمه⁽²⁾.
لعل من نافلة القول أن نذكر هنا أن هذا المعنى التأصيلي لأثر السماع في النفوس يشمل كل فروع السماع التي قال بها الصوفية، فضلاً عن الأنغام والقصائد المغناة وعموم أنواع الموسيقى الصوفية.



1 - الأعراف: 172.

2 - القاضي عزيبي بن عبد الملك، مخطوطة لواضع أنوار القلوب وجوامع أسرار المحب والمحبوب، مخطوطات الأوقاف العراقية برقم 361، ورقة 76 أ-ب.

مجالس السماع وأثرها في تهذيب الأخلاق

يرى الصوفية إن حلقات السماع ليست مجرد مجالس للطرب والتلذذ بطيب الكلام وجميل الأنغام، وإنما هي وسيلة تربوية غاية في الأهمية بالنسبة للحياة الروحية لمريدي الطريق إلى الله تعالى. لهذا قال الشيخ عيسى بن الشيخ عبد القادر الكيلاني (قدس سرهما): «ينبغي لمن أراد السماع أن يستمع أربع خصال: إصلاح القلوب، والعفو عن أهل العيوب، والإيمان بما يرد من الغيوب، وترك النظر في المأكول والمشروب»⁽¹⁾.

ولقد عُد الالتزام بتكاليف الأمر والنهي الشرعي من علامات المتحققين بالسماع المستوفين لشروطه وفي هذا يقول الشيخ ابن عربي قدس الله سره: «علامة السامعين المحققين في سماعهم... التصامم عن الغيبة والنميمة والبهتان والسوء من القول»⁽²⁾، ويقول الشيخ أبو عبد الرحمن السلمي: «حقيقة السماع: هو ما يبدو عليك منه بركات ما تسمعه من زيادة عمل، أو زجر عن ارتكاب معصية»⁽³⁾.

يرى الصوفية أن الصدق في السماع يورث المريد حالاً يكون فيه عالماً بالله وموفياً بما عليه من التزامات تعبدية وأخلاقية محفوظة عليه همه في الله تعالى، يقول الشيخ أبو عبد الله الروذباري (ت 369 هـ): «سر الصادق في السماع ثلاثة: العلم بالله، والوفاء بما عليه، وجمع الهم»⁽⁴⁾.

من القيم الأخلاقية التي يكتسبها المريد من السماع أن آذانه تتربى على ترك سماع السوء وكل ما يثير الشهوات والأفعال

1 - مخطوطة جواهر الأسرار ولطائف الأنوار، مصدر سابق، ص 101.

2 - المصدر نفسه، ص 73.

3 - الشيخ السلمي، حقائق التفسير، جامعة القاهرة، دار العلوم، 1975، ص 437.

4 - الشيخ السلمي، طبقات الصوفية، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، ص 500.

السيئة التي تعارض الشرع أو المجتمع، يقول الشيخ أحمد الرفاعي الكبير: «لا تعط أذنك إلى طريق السير إلى سماع الكذب والزور وفحش الكلام»⁽¹⁾.

ويذكر أن النصراباذي «كان كثير الولع بالسماع فعوتب في ذلك فقال: نعم هو خير من أن نقعد ونغتأب»⁽²⁾.

وخلاصة القول أن السماع يعين السالك على «الخشوع ودوام سلامة الصدر وحسن الظن واعتقاد القول ودوام السكوت وقلة التقلب وجمع الهم وترك التهمة»⁽³⁾.

ومن ذلك يتضح أن أهمية السماع في ترويض النفس وحملها على مكارم الأخلاق ومحاسن الأقوال والأفعال.

1 - أحمد الرفاعي، النظام الخاص لأهل الاختصاص، دار القلم العربي، حلب، 1381هـ، ص8.

2 - عوارف المعارف، مصدر سابق، ص168.

3 - الغزالي، رسالة الأدب في الدين، مطبعة كردستان العلمية، ط1، 1950، ص70.

مجالس السماع وأثرها في تربية النفوس

تعد مجالس السماع للمدائح والموسيقى الصوفية كحلقة درس روحية يستفيد منها جميع الحاضرين، كل منهم بحسب مرتبته أو حالته الروحية، فبعضهم يصاحب سماعه تأمل في باطنه ليرقب كل ما يرد عليه من خطاب أو عتاب أو تصديق على أمر في القلب أو تنبيه لنقص في الوفاء بالعهد أو إثارة شوق لمأمول أو خوف من انفصال أو فرح بقرب وصال أو نحو ذلك. وأصحاب هذه الأحوال يقال عنهم عند الصوفية أنهم أهل السماع بالحال، أي أن سماعهم للموسيقى الصوفية والألحان الشجية تساعد حالة كل منهم على إسراع التكامل. وبعضهم يسمع بالله لله، لا لحال يطلبه، أو مقام ينشده، وإنما تقرباً لوجه الله تعالى وحباً في الإخلاص بتوحيده ومحبته.

وشيخ الطريقة يسعى خلال ذلك إلى تربية المريدين بقاله وحاله على الانتقال من السماع بالطبع والنفس إلى السماع بالحق، فقد قالوا:

«التهيؤ للقبول، على قدر الإصغاء للمقول.

فمن كان استماعه بالحقيقة، استفاد التحقق.

ومن كان استماعه بالنفس، استفاد سوء الحال.

ومن كان استماعه بالطبع، اقتصر نفعه على وقته»⁽¹⁾.

فحضور مجالس السماع محبب عند أهل الطريقة «لمن حدا به حادي الشوق إلى مواطن القرب في الحضرات القدسية، خالياً عن هوى النفس والصفات الدنية. وإن السماع الحقيقي لأرباب الأحوال السنية، والمقامات العلية، والنفوس الزكية، والصفات المرضية»⁽²⁾.

1 - الشيخ أحمد زروق، قواعد التصوف، ص82.

2 - الشيخ عبد الله اليافعي، نشر المحاسن الغالية في فضل المشايخ الصوفية

وقد ذكر الشيخ ابن عربي قدس الله سره أنه من علامات استفادة
المريد من مجالس السماع أنه يقوم بعدها منقاداً «إلى كل عمل
مقرب إلى الله تعالى من جهة سماعه، أعني: من التكاليفات
المتوجهة على الأذن من أمر ونهي كسماعه للعلم والذكر والثناء
على الحق تعالى والموعظة الحسنة...»⁽¹⁾.

فالسماع منبه لكل مريد بحسب نصيبه، أو كما قيل: هو حادٍ
يؤدي بكل واحد إلى وطنه، أي: ينبه كل أحد منه إلى المقصود
الخاص⁽²⁾.



أصحاب المقامات العالية، الملقب، كفاية المعتقد ونكاية المنتقد، مصر،
ص331.

- 1 - الشيخ عبد الله اليافعي، نشر المحاسن العالية، ص73.
- 2 - الشيخ كمال الدين القاشاني، لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، دار الكتب
المصرية، 1995، ص330.

مجالس السماع.. نشویر الوجود لا إیجاد المفقود

یقول الشیخ الجنید البغدادي (قدس سره): «السماع لا یحدث فی القلب شیئاً، وإنما هو مهیج لما فیه»⁽¹⁾.

هذه المسألة من أهم القواعد المعرفیة التي یؤكد علیها الصوفیة فی علم السماع، وهو أنهم لا یتتغون من وراء سماع المدائح أو الموسیقی الصوفیة أو سواها أن تتكون فی دواخلهم تلك المواجید والأحوال، وذلك لأنها أصلاً موجودة فی قلوبهم وما یقوم به السماع هو مجرد تنویرها وكشف النقاب عنها لتأخذ مسارها الأقوی فی حیاتهم الروحیة، وقد بین هذا الأمر بشكل واضح على لسان الشیخ السراج الطوسی حیث قال: «مقصود القوم فی السماع الذي یسمعون من القرآن والقصائد والذكر وغیر ذلك من أنواع الحكم لیس كله لحسن النغمة، ولطیب الصوت، والتنعم والتلذذ بذلك، لأن الرقة والهيجان والوجد كامن فیهم أيضاً عند فقدان الأصوات والنغمات والسكون، والهدوء كامن فیهم عند وجدان الأصوات والنغمات، فعلمنا أن المقصود فی جمیع ما یسمعون: ما تصادف قلوبهم من جنس ما فی قلوبهم من المواجید والأذكار، فیقوی الوجد بما تصادفه بمشاكلته»⁽²⁾.

وكذلك فیما نقله الشیخ أبو النجیب السهروردي من أقوال للعارفین جاء فیهما: أن « مثل السماع مثل المطر إذا وقع على الأرض الطیبة تصبح مخضرة، كذلك القلوب الزکیة یظهر مكنون فوائدها عند السماع»⁽³⁾، وقد قسم الشیخ السري السقطي (قدس سره) تلك الفوائد إلى ثلاثة أقسام: الطرب والخوف والتلهب،

1 - مخطوطة مصطلحات الصوفیة، مصدر سابق، ورقة 12 أ.

2 - السراج الطوسی، اللمع فی التصوف، العراق، بغداد، مطبعة المثنی، ص 296.

3 - الشیخ أبو النجیب عبد القاهر السهروردي، مخطوطة آداب المریدین، بغداد، مكتبة الأوقاف، رقم [10054]، ص 45 - 46.

فقال: «تطرب قلوب المحبين عند السماع، وتخاف قلوب التائبين، وتلتهب قلوب المشتاقين»⁽¹⁾.

ويقول الإمام الغزالي رحمه الله: «إن القلوب والسرائر خزائن الأسرار ومعادن الجواهر، وقد طويت فيها جواهرها كما طويت النار في الحديد والحجر، وأخفيت كما أخفي الماء تحت التراب والمدر، ولا سبيل إلى استثارت خفاياها إلا بقوادح السماع ولا منفذ للقلوب إلا من دهاليز الإسماع، فالنغمات الموزونة المستلذة تخرج ما فيها، وتظهر محاسنها أو مساوئها، فلا يظهر في القلب عند التحريك إلا ما يحويه كما لا يرشح الإناء إلا بما فيه.. فالسماع للقلب محك صادق ومعيار ناطق فلا تصل نفس السالك إليه إلا وقد تحرك فيه ما هو الغالب عليه»⁽²⁾.

من هنا وصف السماع بكونه راح، تشربه الأرواح بكؤوس الأذان على مغاني الألحان، ولكل امرئ ما نوى ... وقيل أيضاً أنه: نقاش القلوب، فيخرج ما فيها من خير وشر، كمن ينقش على الماء فيخرجه إن كان صافياً شرب وإن كان مغيراً طرح⁽³⁾.

1 - الشيخ أبو النجيب عبد القاهر السهروردي، مخطوطة آداب المريدين، ص45.

2 - إحياء علوم الدين، ج2 ص266.

3 - الشيخ أحمد بن عجيبة، الفتوحات الإلهية في شرح المباحث الأصلية، مصر، المطبعة الجمالية، ط2، 1913، ج2 ص276 - 278.

مجالس السماع قنطرة للعبور فوق نار الفتنة واللهو

كما أن لكل شيء محاذيره، فكذلك مجالس السماع لها محاذيرها التي بينها أهل التصوف، ليكون المريدين على بينة من أمرهم، ولعل أهم تلك المحاذير التي نبهوا عنها المريدين هو تخويفهم من مغبة الخروج من دائرة العبدة في مجالس السماع للوقوع في حيز الفتنة.

يقول الشيخ أبو بكر الشبلي (قدس سره): «السماع ظاهره فتنة وباطنه عبدة، فمن عرف الإشارة حلّ له استماع العبدة، وإلا فقد استدعى الفتنة وتعرض للبليّة»⁽¹⁾، أي أن للسماع ظاهر وباطن، فظاهره الغناء والطرب، ومن يطلبه لهذا الغرض فقط فهو واقع في الفتنة، فما لهذا الوجه تبنى أهل الطريقة السماع، وإنما لباطنه وهو ما يتركه في القلب من أثر ورقة، تيسر عليه الرابطة الروحية وتؤهله للوصال والاتصال، «فالسماع ما أثار فكرة واكتسب عبدة، وما سواه فتنة»⁽²⁾، أي أنه وسيلة للعبور من عالم الجمود إلى عالم الشهود. وفي ما ذكر في هذا المجال تحذير من الفتنة بالاغترار بظاهر مجالس السماع، والانتباه إلى ضرورة التزام المضمون أو المحتوى في السماع الصوفي، وهذا فيما نرى تأسيس نظري وعملي لما يعرف اليوم بالغناء الملتزم.

1 - معجم مصطلحات الصوفية، مصدر سابق، ص134.

2 - الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، مصر، القاهرة، لجنة نشر التراث الصوفي، 1960 ، ص179.

مجالس السماع: مقاصد وغايات

تعد مجالس السماع والموسيقى الصوفية عند أهل الطريقة وسيلة من الوسائل التي يبتغي من وراءها العديد من المقاصد والغايات، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

✽ استحضر الوجد:

يقول الشيخ أحمد الرفاعي الكبير قدس الله سره:
«السماع: عبارة عن قلب ورب، فمن وجد ذلك وجد السماع»⁽¹⁾.
«السماع: عبارة عن وجدان القلب مع الله تعالى، وذلك بغية الأنبياء ومنية الأولياء»⁽²⁾.

وما يعنيه ذلك هو أن السماع للمدائح النبوية الشريفة والموسيقى الصوفية يحرك القلب ويثير كوامن التواجد والحضور القلبي مع الله، فهو وسيلة لهذه الغاية.

✽ المكاشفة للمشاهدة:

يقول الشيخ عيسى بن الشيخ عبد القادر الكيلاني قدس سرهما:
«السماع: هو مكاشفة الأسرار إلى مشاهدة المحبوب»⁽³⁾.
أي أن العبرة من السماع والغاية من حضور مجالسه هو للمساعدة على الوصول إلى حال المكاشفة والمشاهدة القلبية للحق سبحانه وتعالى والتأهل للمكاشفة بالأسرار الإلهية والعلوم الدنية.

✽ الحصول على العلوم الدنية:

«السماع، حال يبيد الرجوع إلى الأسرار من حيث الاحتراق»⁽⁴⁾.

1 - المصدر السابق، ص164.

2 - قلادة الجواهر في ذكر الغوث الرفاعي وأتباعه الأكابر، مصدر سابق، ص165.

3 - مخطوطة جواهر الأسرار ولطائف الأنوار، مصدر سابق، ص97.

4 - اللمع في التصوف، مصدر سابق، ص271.

يتبين بذلك أن العبرة من السماع هو اشتعال نار الحب الإلهي في قلوب السامعين، حتى توصلهم تلك المحبة المتقدمة إلى الفناء في محبوبهم فتشرق بسبب ذلك الأسرار الإلهية في قلوبهم، ويعودون عارفين بأنفسهم وعارفين بربهم.

✽ قوت للقلوب:

«السماع: هو سر من أسرار الله تعالى، لا عمارة للقلوب إلا بها، وهي لطيفة من لطائف الغيوب التي هي قوت القلوب»⁽¹⁾.

✽ غذاء لأرواح العارفين:

يقول الشيخ الجنيد البغدادي (قدس سره): «لكل شيء قوت، وقوت الروح السماع، لأنه صادر عن الحق وراجع إليه»⁽²⁾.

ويقول الشيخ السراج الطوسي: «السماع: هو لطف غذاء الأرواح لأهل المعرفة، لأنه وصف يدق ويرق عن سائر الأعمال. ويدرك برقة الطبع لرقته، ويدرك بصفاء السر لصفائه ولطفه عند أهله»⁽³⁾.

✽ محو الخلق وإثبات نور الحق:

يقول الشيخ عز الدين بن عبد السلام: «السماع: هو حقيقة ربانية ولطيفة روحانية، تسري من سمع السميع المسمع للمستمع إلى الأسرار بلطائف التحف والأنوار، فيمحوا من القلب ما لم يكن، ويبقى فيه ما لم يزل. فهو حق بحق من حق»⁽⁴⁾.

✽ إستجمام من تعب النفوس في المجاهدات:

يقول الشيخ أبو بكر الكلاباذي: «السماع: استجمام من تعب

1 - الشيخ ابن عربي، محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار، دار اليقظة العربية، 1968م، ج 2 ص 451.

2 - مخطوطة جواهر الأسرار ولطائف الأنوار، مصدر سابق، ص 96.

3 - اللمع في التصوف، مصدر سابق، ص 271.

4 - الشيخ عز الدين بن عبد السلام، مخطوطة حل الرموز ومفاتيح الكنوز، بغداد، مكتبة الأوقاف، رقم 4791، ص 174 - 175.

الوقت، وتنفس لأرباب الأحوال واستحضار الأسرار لذوي الأشغال. وإنما اختيار على غيره مما تستروح إليه الطباع، لبعده النفوس عن التشبث به والسكون إليه، فإنه من القضاء يبدو، وإلى القضاء يعود»⁽¹⁾.

❁ دواء لبعض العلل في النفوس:

يقول الشيخ عمر السهروردي: «السماع لقوم كالدواء، ولقوم كالغذاء، ولقوم كالمروحة»⁽²⁾.



1 - التعرف لمذهب أهل التصوف، مصدر سابق، ص160.

2 - عوارف المعارف، مصدر سابق، ج 5 ص118.

مجالس السماع وآداب أهل الطريقة

ما من صوفي، فضلاً عن أئمة الصوفية ومشايخ الطريقة قدست أسرارهم أجمعين، تناول موضوع السماع إلا وقد خصص لمسألة الآداب في تلك المجالس شطراً من حديثه، ويأتي هذا الاهتمام من الجميع بالآداب لكونها بمثابة الضوابط والأصول التي تربي المريـد تدريجياً لتنقله من حالته الطبيعية في التمتع بالسماع على أنه لهو وطرب إلى حالة ربانية يكون فيها السماع له وسيلة يستفيد منها في علاقته الروحية بربه من حيث العلم والمعرفة والسلوك. وفيما يلي نعرض لجملة من تلك الآداب مراعين الاختصار بعدم ذكر نصوص الأقوال:

❁ مراعاة الزمان:

يراعى في مجلس السماع أن لا يكون في وقت الصلاة أو حضور الطعام أو في وقت يشغل الناس عن أشغالهم، وذلك لكي يكون القلب مستعداً ومتفرغاً من كل ما من شأنه أن يشغله عن الاستفادة من ثمار المجلس.

وفي الطريقة الكسنزانية لا يعقد هذا المجلس إلا بعد صلاة العشاء بساعة أو ساعتين، وذلك كل ليلة اثنين أو جمعة، أو في وقت الضحى قبل صلاة الظهر بساعتين وكذلك بعد صلاة العصر بساعة وذلك في أيام الأعياد والمناسبات.

❁ مراعاة المكان:

أن يكون السماع في مكان مناسب، فلا ينبغي أن يكون في الأماكن العامة كالطرق أو الشوارع أو الأسواق أو أماكن فيها ما يشغل السامعين عن سماعهم، بل يكون المكان لائقاً وطاهراً كالتكايا والزوايا.

هذا الأدب بحسب ما يرى حضرة الشيخ محمد الكسنزان (قدس

سره المبارك) وبهذا الشرط مخصص لمريدي الطريقة في حالة تربيتهم أو سلوكهم بين يدي شيخهم، أي من حيث أنه مجلس للتربية الروحية، وهناك استثناء له في الطريقة الكسنزانية، وذلك حين يخرج الخلفاء والمريدين فيما يسمى بحلقات الإرشاد أو إقامة المواليد النبوية الشريفة بين الناس، ففي مثل هذه الحالة يكون مجلس السماع بمثابة دعوة إعلامية لمنهج الطريقة، ولتذكر الناس بضرورة الرجوع إلى الله تعالى بالتوبة وأخذ طريقة المحبة، فيجوز أن يقام مجلس السماع في أي مكان طاهر مهما كان، إذا كان يؤدي الغرض منه وهو الإرشاد.

❁ مراعاة الإصغاء وحضور القلب:

على المريد أن يكون مصغياً، حاضراً القلب، قليل الالتفات إلى الجوانب، متحرزاً عن النظر إلى وجوه المستمعين وما يظهر عليهم من أحوال الوجد، مشغلاً بنفسه ومراعاة قلبه ومراقبة ما يفتح الله تعالى له من رحمته في سره.

❁ مراعاة المشاركة قلباً وقالباً:

على المريد أن يشارك المداحين خصوصاً في قصائد مدح الحضرة المحمدية المطهرة لأن مدح الرسول ﷺ وذكره بصوت عالٍ مما تعم به البركة وتنزل به الرحمة وقد قال تعالى في الحديث القدسي: ﴿جَعَلْتُ ذِكْرَكَ ذِكْرِي وَحُبَّكَ حُبِّي﴾⁽¹⁾.

❁ مراعاة الرابطة مع شيخ الطريقة:

عليه أن يوافق إشارات الشيخ في الهدوء والسكينة أو القيام إذا قام للدعاء أو للذكر، وأن لا يغيب عن النظر إلى الشيخ دائماً.

1 - الشيخ أحمد بن قاسم البوني، مخطوطة الترياق الفاروق في وظيفة الشيخ الزروق - ورقة 18 أ، وذكره أحمد القسطلاني في المسالك.

❁ مراعاة عدم تكلف الحركة واصطناع الأحوال:

أن يكون متحفظاً عن الحركة التي تشوش على أصحابه قلوبهم كالقيام من غير سبب موجب أو شق الصفوف للجلوس في مكان متقدم على الآخرين وغيرها، فيكون ساكن الظاهر، هادئ الأطراف متحفظاً عن التنحنح والتثاؤب، متماسكاً عن سائر الحركات على وجه التصنع والتكلف والمراعاة، ساكناً عن النطق في أثناء القول بكل ما عنه بد، فإن غلبه الوجد وحركه بغير اختيار فهو فيه معذور غير ملوم، ومهما رجع إليه الاختيار فليعد إلى هدوئه وسكونه.

❁ مراعاة القصائد والأشعار بما يناسب الحضور:

على الشعراء والمداحين أن يلتزموا خلال تنظيم القصائد التي تُسمع في مجلس الشيخ أو داخل التكية أن تقتصر على ذكر الله تعالى والحضرة المحمدية المطهرة وأسماء أئمة ومشايخ سلسلة الطريقة الكسنزانية فقط، وذلك لأن ذكر أسماء لمشايخ وأولياء من غير السلسلة الخاصة بالطريقة يقطع المدد، مما يجلب الوحشة في قلوب المريدين ويذهب ببركة مجلس المدح والإنشاد الصوفي. في مطولات الصوفية الكثير من آداب السماع الأخرى وفي مجملها تبين مدى اهتمام أهل الطريقة بجعل هذه مجلس السماع، مجلساً شرعياً نافعاً لظاهر المريد وباطنه، مقوماً لسلوكه وأحواله، ضابطاً لأقواله وأفعاله.



الصوفية وأقوالهم في الإنكار على السماع

نورد فيما يلي عدداً من أقوال الصوفية فيمن أنكر عليهم السماع:
❁ الشيخ عيسى بن الشيخ عبد القادر الكيلاني قدس سرهما:
«قال بعضهم: كنت أمشي مع الشافعي رحمة الله عليه فاجتزنا بموضع وفيه قوال يقول شيئاً ببعض الأغاني، فقال الشافعي: مر بنا إليه فمضينا وسمعنا، قال: أيطربك هذا؟ قلت لا، قال: فما لك حس»⁽¹⁾.

❁ الشيخ طاهر بن بابا علي الهمداني: «كنت معتكفاً في جامع... فرأيت يوماً طائفة يقولون في جانب منه قولاً ويستمعون فأنكرت ذلك بقلبي وقلت: في بيت من بيوت الله سبحانه وتعالى يقولون الشعر، فرأيت رسول الله ﷺ في المنام في تلك الليلة وإلى جانبه أبو بكر رضي الله عنه، وإذا أبو بكر يقول شيئاً من القول والنبي ﷺ يسمع ويضع يده على صدره كالواجد بذلك، فقلت في نفسي: ما كان ينبغي أن أنكر على أولئك القوم الذين كانوا يستمعون وهذا رسول الله ﷺ يسمع وأبو بكر إلى جانبه يقول، فالتفت إلي رسول الله وقال: هذا حق بحق، أو قال: حق من حق»⁽²⁾.

❁ الشيخ أبو الحسن بن سالم: «كيف أنكره [السماع] وقد سمعته من هو خير مني، ومنهم عبد الله ابن جعفر الطيار، ومعروف الكرخي، والسري السقطي، وأبو الحسين النوري، وأبو القاسم الجنيد، والشبلي، رضي الله تعالى عنهم»⁽³⁾.

❁ الشيخ عبد الله اليافعي: «كان بعض الفقهاء ينكر على الصوفية سماعهم، فدخل عليه بعضهم يوماً فوجده يدور في بيته،

1 - مخطوطة جواهر الأسرار ولطائف الأنوار، مصدر سابق، ص 98.

2 - مخطوطة مصطلحات الصوفية، مصدر سابق، ورقة 13 ب - 14 أ.

3 - الشيخ عبد الله اليافعي، روض الرياحين في حكايات الصالحين، مصر، شركة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط2، 1955، ص279.

فقال له يا فقيه، أراك تدور. فقال: كانت مسئلة أشكلت عليّ، فأطلعت عليها الآن فملتت بذلك فرحاً ولم أتمالك من الطرب، فقمّت ودرت كما رأيت. فقال له: يا فقيه هذا فرحك بمسألة، فكيف تنكر على من فرح بالله تعالى»⁽¹⁾.

مسك الختام

يطيب لنا أن نختم هذا الفصل بأجمل ما قيل في وصف السماع الصوفي، وحال السامعين من أهل الطريقة وذلك على لسان حضرة الشيخ أحمد الرفاعي الكبير (قدس سره) حيث يقول: «السماع سر ما وصل إليه إلا القليل من العارفين، وخص الله به أقواماً استذلهم الخلق فاستقبلهم الحق، وأظهرهم على ما يصل إليه كثير من أهل الاجتهاد إلا بالعناية القديمة، وذلك لأجل نظره ﷺ إلى استحقاق الخلق لهم، وكسر قلوبهم وذل أنفسهم فأسمعهم القول بأسماع القلوب على بساط القرب من غير حضور النفس. فمنهم من سمع بأذنه، ومنهم من سمع بقلبه، ومنهم من سمع بسرّه، ومنهم من سمع بروحه. لهم في كل صورة مليحة وحركة لطيفة حظ من أوراد الغيب، وكذلك في كل هبوب ريح لذة. فهم والهون، حيارى، مفتقرون، أسارى، خاشعون، سكارى. لهم في وقت السماع حنين وأنين، لأنهم يسمعون بقلوب رقيقة خالية عن الأكدار، قد أضرمّت في قلوبهم نيران الاشتياق ولهبات الأحزان، فأحرقت كليتهم من غير أن يعلم المستمعون أي شيء أصابهم. لا يعرف حالهم غير مولاهم الذي أبلاهم، فباطنهم محترق بالله، وظاهرهم محفوظ مع الله. فساعة تراهم وقد نزلت عليهم السكينة، وساعة معذبين محزونين، وساعة متلذذين مسرورين، فواحد يصرخ، وآخر يرقص، وآخر يبكي، وآخر يطرب. فحالهم لا يعرفه إلا أهل المعرفة والصفاء»⁽²⁾.

1 - المصدر نفسه، ص 279.

2 - قلادة الجواهر في ذكر الغوث الرفاعي وأتباعه الأكابر، مصدر سابق، ص 183.

نماذج الموسيقى الصوفية في العالم الإسلامي

الموسيقى الصوفية النجد والنبوع

الشأن في السماع والموسيقى الصوفية كغيره من الشؤون التي ارتسمت بالتنوع والتجدد بحسب الزمان والمكان ما دام ذلك التنوع لا يتعارض والضوابط الشرعية التي ألزموا أنفسهم بها. إذا نظرت إلى آراءهم في تفسير القرآن الكريم مثلاً، وجدتهم يقولون بظاهره المعمول به عند المفسرين، ويضيفون مع ذلك إلى تلك التفاسير ما يرد على قلوبهم من إشارات تضاعف من التزامهم بنصوص التشريع وتعمق من فهمهم لمقاصد الحق سبحانه من خلال التأويل، والأمر ذاته في فهمهم للفقه الإسلامي فعلاوة على أحكامه المتعلقة بالظاهر ينظرون إلى وجه الأحكام في باطنهم ويحاسبوها على التقصير حسابهم لها على تقصيرها في الظاهر. وما دامت أحكام الشريعة الظاهرة ثابتة عندهم، فإن التنوع يكون في الفهم للأحكام المتعلقة ببواطنهم، والتجدد يكون في تغير ذلك الفهم بحسب الزمان والمكان.

هذه النظرة هي عموم نظرية الصوفية في فهمهم وتعاملهم في عموم الأمور وخواصها، ومنها مسألة السماع والموسيقى الصوفية، فما دامت الأصول المتبعة والضوابط التي يقولون بها تؤخذ بعين الاعتبار، فإن نوع الموسيقى، وطريقة أدائها تعد مفتوحة في التنوع بحسب المكان والتجدد بحسب الزمان، وفي هذا يقول الباحث المغربي محمد التهامي الحراق: «هناك محاولات لم تستطع أن تميز بين ما يمكن أن نعتبره ثوابت في فن السماع الصوفي وبين ما يمكن أن نعتبره مجالاً للتغير والتجديد يخدم تلك الثوابت. مثلاً هناك كثير من أبواب هذا الفن في المغرب يستدخلون مقامات

شرقية في التغني بهذا الفن. ونحن مع احترامنا وتقديرنا للموسيقى الشرقية ولأقطابها، ومع إيماننا بالتلاقح.. نؤمن أيضاً بأن الهوية العربية الإسلامية على المستوى الفني لا تكون غنية وثرية إلا من خلال التنوع والتعدد، ولا بد أن نحافظ على توقيعنا المغربي المتفرد؛ ليس باعتباره توقيعاً يسيجنا ضمن خصوصية مغلقة، ولكنه توقيع ينضاف ويتزاوج مع توقيعات أخرى لتشكل اللوحة الفنية الموسيقية العربية الإسلامية. وكل رعاة أرباب الفن الموسيقي العربي الإسلامي يلحون على الحفاظ على توقيعنا المتميز. من هذا المنظور يجب أن نفهم أن استدخال تلك المقامات الشرقية، من دون موجب ولا ضرورة، ودون وعي بالهوية التقنية للتركيبة الموسيقية لفننا المغربي التراثي وخصوصياته، هو جناية على الفن»⁽¹⁾.

إن القول بهذا التنوع والتمسك به من قبل الصوفية أضاف إلى الثقافة الإسلامية رصيداً كبيراً في مجال الفن الديني الراقي. وفيما يلي نعرض لجملة من النماذج للموسيقى الصوفية، ونبذ عن قوالبها الموسيقية في مختلف بقاع العالم الإسلامي، الأمر الذي يعكس وجهاً حضارياً أصيلاً وجميلاً من أوجه الرسالة المحمدية الخاتمة.

1 - محمد التهامي الحراق، موسيقى المواجهين: مقاربات في فن السماع الصوفي المغربي، الرباط، منشورات الزمن، سلسلة كتاب الجيب، 2010، ص 27.

موسيقى (المألوف) الصوفية في الأندلس

المألوف : مصطلح تنعت به الموسيقى الكلاسيكية في المغرب العربي بقسميه الديني والديني المتصل بمذاهب الطرق الصوفية. نشأ في الأندلس وارتبط في بعض الأحيان بالمذاهب، وهو لا يتقيد في الصياغة بالأوزان والقوافي، ولم يمتد هذا اللون إلى مصر وبلاد الشام، لكنه استقر ببلاد المغرب العربي.

يعد المألوف المورث الغنائي بنصوصه الأدبية، وأوزانه الإيقاعية ومقاماته الموسيقية التي ورثتها بلدان الشمال الأفريقي عن الأندلس، وطورتها، وهذبتها، وتتكون مادتها النظامية من الشعر والموشحات والأزجال، والدوبيت، والقوما، مع ما أضيف لها من إضافات لحنية أو نظامية محلية جمعت بينها دائرة النغم والإيقاع، وما استعاروه من نصوص وألحان مشرقية. وتعتبر النوبة أهم قالب في المألوف⁽¹⁾.

موسيقى (النوبة) الصوفية في تونس

تتركب النوبة التونسية من مقطوعات غنائية تتوالى حسب ما يلي: الاستفتاح: وهو لحن غير خاضع لإيقاع معين، يبنى على المقام الأساسي للنوبة فيبرز أهم خصائصه. وكان في الماضي يؤدي بطريقة مرتجلة ثم تم ضبطه بكيفية تجعل العازفين قادرين على أدائه بطريقة موحدة.

المصدر: هو مقدمة موسيقية تشبه في هيكلتها البشرف أو السماعي التركي، وتتركب من خاتين أو ثلاثة يتخللها التسليم. وتبنى على إيقاع ثقيل يسمى بدوره مصدر 6/4 وتختتم هذه المقدمة بالطوق والسلسلة وهما حركتان في إيقاع سريع 3/8 أو 6/8. الملاحظ أن كلاً من الطوق والسلسلة يتركبان من خلية لحنية

1 - ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، متاح على الرابط: sufimusic.short.gy/35

يُعاد أدائها على مختلف درجات سلم المقام، انطلاقاً من الجواب ووصولاً إلى درجة الارتكاز.

الأبيات: تنشد الأبيات التي تُختار من قصيد بالفصحى في إيقاع بطيء يسمى بطايحي وتكون مسبقة بمقدمة موسيقية قصيرة. البطايحي: هي أبيات ملحنة في إيقاع البطايحي وتكون أيضاً مسبقة بمقدمة موسيقية قصيرة في إيقاع سريع يسمى برول $2/4$ ثم بطيء بطايحي.

التوشية: هي معزوفة تُؤدى في مقام النوبة الموالية حسب الترتيب التقليدي المشار إليه آنفاً، وتنطق التوشية في إيقاع البرول وتنتهي بإيقاع البطايحي، وتتخللها ارتجالات على مختلف الآلات الموسيقية.

البراول (مفردها برول): هي مقطوعة غنائية استمدت من الإيقاع التي بنيت عليه وتشمل كل نوبة على عدد من البراول يتراوح بين الاثنين والأربعة يكون آخرها سريعاً ويختم به الجزء الأول من النوبة. الدرج: هو زجل ملحن في إيقاع ثقيل $6/4$ يحمل التسمية نفسها، ويكون مسبقاً بمقدمة موسيقية قصيرة تسمى (فارغة). والملاحظ أن بعض الأدراج تبدأ بإيقاع سريع يسمى (الهروب) $2/4$ يشبه من حيث عدد وحداته إيقاع (الملفوف) في الموسيقى الشرقية ثم يختم بإيقاع الدرج.

الخفيف: خلافاً لتسميته التي قد توحي بالسرعة في النسق، فإن الخفيف مبني على إيقاع يحمل التسمية نفسها ويعتبر من الإيقاعات الثقيلة نسبياً $6/4$ ويشبه من حيث عدد وحداته إيقاع الدرج في الموسيقى الشرقية مع فارق السرعة.

الختم: تنتهي النوبة بالختم وهو غناء في إيقاع سريع $3/4$ أو $6/8$ ⁽¹⁾.

1 - المصدر السابق.

موسيقى (القوالة) الصوفية في القارة الهندية

موسيقى القوالي: كلمة تعني القول أو الكلمة التي تمثل الصوت الروحي.. والمبادئ الرئيسية لهذا الفن الصوفي في الاستماع، الصوت والكلمات، وهو فن يتم تمريره وتوارثه أباً عن جد، قادر على لفت انتباه جمهوره وتعزيز إحساسه ليتمكن من فهم مضامين الرسالة الخفية.

يعود أصل فن إنشاد (القوالي) في شبه القارة الهندية إلى استيطان الطرق الصوفية وانتشارها في تلك الجهة خاصة ابتداء من القرن الثامن عشر. هذا الأسلوب ابتدع أولاً على يد الصوفي الشاعر عامر خسرو في القرن الثالث عشر، وكان عبارة عن سماع يحمل خصوصيات الثقافة الإسلامية الهندية، مع وجود تأثيرات للموسيقى الهندستانية في الإيقاعات والنغمات مثل نظام (الراجا) وإيقاعات (كهاوا) و (دادرا).

البذرة الأولى لفن القوالي توجد في ضريح نظام الدين عولية المسمى عادة (داربار)، والذي كان أستاذاً للشاعر عامر خسرو. ففي كثير من أمكنة (داربار) المنتشرة في باكستان تنعقد بصفة منتظمة مواسم لإحياء ذكرى الشيوخ تسمى (أورس) وكذا أيام الخميس والجمعة وتشمل جلسات لإنشاد (القوالي) من طرف فنانيين يتناقلون وراثته هذا الأسلوب والحفاظ عليه جيلاً إثر جيل. ويرجع إلى الفنان الكبير المرحوم نصرت فاتح علي خان، المنحدر من لاهور، فضل التعريف بهذا الفن عبر العالم. وهو الفن الذي تحتل فيه الكلمات ومعانيها أهمية تفوق أحياناً أهمية النغمة، وتثار فيه مدائح النبي ﷺ وصهره الإمام علي كرم الله وجهه في قصائد كبار الصوفية مثل ابن الفارض وجامي وجلال الدين الرومي.

تتكون المجموعة من منشد قائد (المهري) يعقبه منشد لاحق

وتدعمه مجموعة من الإيقاعات القوية لفنانين يدقون على الطبل
وعلى طبل (الدلاق) الشعبي، مع إنشاد جماعي لسته أو ثمانية
أشخاص يرددون مقاطع مصحوبة بتصفيق الأيدي.

وتمزج فرقة القوالي الباكستانية بين غناء قصائد صوفية باللغة
العربية والفارسية والهندية والأوردية والبنغالية ولغات أخرى
بمصاحبة موسيقى القوالي الصوفية الكلاسيكية التي ينهض
بموسيقاها مؤدي وعازفو آلة أرمونيم ومؤدين آخرين وضاربي إيقاع،
يأخذ أدائهم الصوفي المتلقي إلى صفوة الإيمان النابع من حالات
التجلي.

تستهل الفرقة أدائها بابتهالات منها حديث الروح للأرواح ممزوجة
بتنوعات لحنية مختلفة ويبدأ الغناء خفيفاً وهادئاً يتصاعد إلى
مستوى عال حتى يرتقي أعضاء الفرقة بالنغم لدرجة كبيرة ويتوحد
الصوت جملة واحدة ليشبه الغناء الحداء. ومحور غنائهم هو الله
ومن وحيه تتجلى أصوات المنشدين لتتجرد من شوائبها الأرضية،
وترتفع بارتقاء صوفي في حوار مؤنس ومتناغم ويستمر التجوال
ليؤدوا قصائد عن مدح الرسول ﷺ وعلي بن أبي طالب (كرم الله
وجهه) والحسين (عليهما السلام).

وفي كل مرة تتجول الفرقة في برامجها الغنائية بين فقرات غنائية
مختلفة تلون فيها أدائها الثري الطافح بالصوت المنتشي
والفسحات الطربية الناشئة عن الكلمات العربية والجمل ذات
الملح الديني والتي كانت توسع مساحة الأداء بين أفقي يعتمد
موسيقى آلة الأرمونيم الشبيهة بالأكورديون وعمودي استند على
الإيقاع الذي يصطحب الصوت وقوته إلى حالات النشوة الناتجة عن
الحن الملهم وروحية الصوت القوي.

موسيقى (سَماع زن) الصوفية في تركيا

«إن أعظم وأفضل الملحنين الموسيقيين الأتراك كانوا من المولوية، ومن ثم تعد بدائع الموسيقى المولوية هي أثمن ما في الخزينة الموسيقية التركية» هذا ما قاله رؤوف يكتا بك في أحد مراسم السماع الصوفية التي أقيمت في إستانبول عام 1934. وإذا كانت الطرق الصوفية عموماً هي المسؤولة بالدرجة الأولى عن ظهور واستمرار الموسيقى الدينية الصوفية في تاريخ تركيا القديم والمعاصر على حد سواء، فإن الطريقة (المولوية) الصوفية -التي أسسها الصوفي الشهير جلال الدين الرومي 1203-1273م- تعتبر هي الأكثر بروزاً في هذا المضمار الفني. كما أن أشعار وقصائد رجال الصوفية المشاهير مثل: الرومي، وسلطان ولد، ويونس إمرة، وسليمان شلبي هي المادة الدسمة وحجر الأساس في تشكيل الموسيقى الصوفية التركية.

في الماضي البعيد وفي مدينة قونيا - عاصمة الدولة السلجوقية 1237 - 1299م - الواقعة في جنوب تركيا، ظهرت الموسيقى الصوفية في بساطتها الأولى على أيدي دراويش الطريقة المولوية؛ حيث كانوا ينشدون قصائدهم من المديح والثناء في حق الرسول ﷺ وفي صحابته الكرام وآل بيته الطاهرين، وكذلك مدحاً في رجال الصوفية الكبار، وكان ذلك في زوايا الطريقة التي انتشرت في مدن جنوب ووسط الأناضول مثل: قونيا وقيصري وسيواس وأقسراي، ولم يعرف من الموسيقى الصوفية وقتها غير مقامات وآلات موسيقية بسيطة مثل الناي والدف والسّاز⁽¹⁾.

الموسيقى الصوفية عند الأتراك تعرف عموماً بإسمين: أولهما: سَماع (Sema) أو السماعي: وهو نوع من الأشعار أو

1 - السّاز: آلة وترية تشبه العود، ولكنها أصغر حجماً منه.

الكلمات المستخدمة في الموسيقى التركية، وهو أيضاً الذكر الديني القائم على الدوران وقوفاً والمصحوب بالموسيقى التي تستخدم فيها آلات موسيقية مثل الناي والقانون، وهي الموسيقى التي تعزف في الحجرة المسماة بـ (سماع خانه Sema-Hane) والتي تقع في داخل زاوية الطريقة المولوية ⁽¹⁾، أو تلك الأشعار الغنائية التي تغنى في الـ (مشك خانه Meşk-Hane) وهو «المكان المخصص للعزف الموسيقي» ⁽²⁾.

أما النوع الثاني: فيحمل اسم (إلهي ilahi) وهو من الشعر الصوفي التركي ⁽³⁾ والإلهي أيضاً، وهو المنظومات والقصائد التي تتحدث عن أوصاف وخصال الله تعالى ورسوله الكريم ﷺ وتحتوي على أدعية ⁽⁴⁾.

وتعرف الموسيقى الصوفية التركية كذلك القصائد الشعرية، وهي الأشعار التي تزيد عن 15 بيتاً، وتدور حول مدح الكبار، ويطلق اسم (قصيده كوي أو قصيده سرايان) على الشخص الذي يغني القصائد المدحية ⁽⁵⁾.

ومن الأشكال المنتشرة في الوقت الحالي في الموسيقى الصوفية

1 - المعجم التركي الكبير (Büyük Türk Sözlüğü)، إشراف شوكت رادو (Şevket Rado)، دار حیات للنشر - إسطنبول، طبع في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات (1969-1970)، ص 1050.

2 - المصدر نفسه، ص 849

3 - المصدر نفسه، ص 573

4 - حاجي قاسم زاده وم. حسين، قاموس اللغة التركية المصور الجديد، مكتبة الشرق الجديدة، إسطنبول، ص 77.

5 - المعجم التركي الكبير، إسطنبول، ص 677؛ معلّم ناجي، لغت ناجي، دار الدعوة، إسطنبول 1987، ص 93-594؛ رايف نجدت كستلي وحسين بدر الدين، قاموس اللغة التركية المصور الجديد، مكتبة الشرق الجديدة، إسطنبول، ص 589. متاح على الرابط: sufimusic.short.gy/36

التركية: المجموعات المنشدة (Şarkılar Gorupu)، وهي مجموعات تتكون من خمسة إلى عشرة أشخاص (رجال) يرتدون ملابس موحدة، ويقومون بالغناء أو الإنشاد الديني دون أدوات موسيقية، ولكن ينشدون على مقام موسيقي واحد لا يتغير، يتبادل أفراد المجموعة الإنشاد المنفرد، ثم يعودون مجدداً بين الحين والآخر للإنشاد الجماعي داخل الجوامع الكبيرة في المناسبات الإسلامية مثل: ليلة القدر النصف من شعبان، المولد النبوي الشريف وغيرها، أو في الاحتفالات العائلية الاجتماعية مثل: حفلات ختان الصبيان، في الوفاة، العودة من الحج... إلخ.

وقد عرفت الموسيقى الصوفية التركية عبر تاريخها الطويل الكثير من المنشدين والملحنين والعازفين. ومن مشاهير الموسيقى الصوفية الدينية التركية: درويش عبدي (توفي 1695 - 1107هـ)، ودرويش علي الأسود (توفي 1614 - 1023هـ) الذي تولى رئاسة مجموعة المنشدين والذاكرين في زاوية الشيخ خير الدين أفندي بإستانبول، وقد برز في إلقاء النوع أو الغناء الموسيقي المسمى بـ (المربع). وهناك الدرويش علي قدومزن (عاش في القرن الثامن عشر الميلادي)، وقد اشتهر بالتلحين والغناء الديني في عصر السلطان مصطفى الثاني (1695-1703م).. وقد لحن أكثر من 30 لحناً غنائياً صوفياً لأبي إسحاق زاده أفندي. أما الملحن درويش موسى (توفي 1728 - 1140هـ) فقد برع في الغناء والعزف على آلة الناي في عصر السلطان أحمد الثالث (1703 - 1730م). وقد أوجد الملحن والمنشد الديني ناصر عبد الباقي ده ده (1765 - 1842م) شكلاً من أشكال النوتة الموسيقية عرف بـ (تحريرية)، كما لحن ديواناً صوفياً مكوناً من 3 آلاف بيت.

ولم يتوقف أمر ظهور وتطور الموسيقى الصوفية في تاريخ تركيا على كونها كانت تعزف في زوايا وتكايا دراويش المولوية، بل إنها

اعتمدت أيضاً على الأشعار والقصائد التي كتبها الصوفية. وقد أخذت الموسيقى التركية الصوفية الكثير من أشعار وقصائد كتابي (مثنوي) و (ديوان الكبير) للرومي. ويقول ناصر عبد الباقي ده ده بأن الفضل في الموسيقى الصوفية التركية القديمة يرجع للمولوية، وإن أغلب مشاهير الموسيقى التركية كانوا (محبين) أو (ده ده) في زوايا المولوية. ومنهم مصطفى أفندي (عطري) حاجي فائق بك، ومحمد زكائي ده ده، ونيزن صالح ده ده، وحسين فخر الدين ده ده، وأحمد عوني كونوك وهم من مشاهير المجموعات المنشدة.

كما ذكر المؤرخ التركي الشهير فؤاد كوبرولو أن درويش موسى كان من مشاهير الشعراء الذين استخدموا آلة (ساز) الموسيقى في غناء أشعارهم في القرن الثامن عشر الميلادي. كما عُرف فن التواشيح الدينية في الموسيقى الصوفية.

ومن المشاهير في فن الموسيقى الدينية الصوفية درويش عمر أفندي (عاش بين القرنين السادس عشر والسابع عشر)، حيث عاش في عهود سلاطين مثل سليم الثاني وسليمان القانوني، واشتهر بالغناء عبر نوعين من الموسيقى الصوفية هما (بشرو) Peşrev، وهو عبارة عن المقطع الموسيقي المكون من أربعة أجزاء والذي يأتي بعد المقدمة الموسيقية في موسيقى الشرق (12)، و (أوج) Evc وهو عبارة عن مقام موسيقي مُركب⁽¹⁾.

وفيما يخص درويش صدائي (توفي 1655 - 1066هـ) فقد كان من منتسبي الطريقة الجلشنية، ومثل كل مشاهير المنشدين والدراويش الصوفيين الأتراك فقد ذهب لمصر وبقي في القاهرة فترة زمنية بين أركان زاوية إبراهيم الجلشني قبل أن يعود لتركيا ويشتهر. ومن أشهر أغانيه الصوفية النشيد أو الموشح الديني

1 - المعجم التركي الكبير، مصدر سابق، ص 357.

المكتوب بأسلوب أوسط، ويبدأ بمصرع يقول Gelmişim vahdet ilinden: أي جئت من أرض الوحدة⁽¹⁾.

ومن مشاهير القرن العشرين في موسيقى التصوف التركية: سعد الدين هبر (1899-1980م) وهو أحد أبرز الموسيقيين الأتراك في الموسيقى المولوية.. ومن أشهر الإلهيات التي لحنها (Sevelim hezret-i mevlana: فلنحب حضرة مولانا)⁽²⁾.

وفي الفترة ما بين الثمانينيات ونهاية التسعينيات من القرن الماضي برز منشدون في الغناء والموسيقى الدينية أمثال: يلديريم جورسس (Y.Gürses)، وأحمد أوزجان، وعبد الرحمن أونول، ومصطفى ديمرجي، ومحمد أمين آي، وحسن دُرُسن، كما ظهرت مطربة أو منشدة دينية في نهاية عام (2001م - 1422هـ) تسمى سَربيل جوك دَرَه، وهي أول امرأة تركية تقوم بالإنشاد والغناء الديني في تاريخ تركيا المعاصر.

موسيقى (المولوية) الصوفية في سوريا

انتشرت المولوية إلى العالم الإسلامي من مدينة قونية التي كانت مركزاً لمولانا جلال الدين الرومي الذي كان في حياته يعقد اجتماعاً خاصاً فيه للذكر والسمع المعروف عند الناس بالفتلة وبعد مدة قصيرة انتشرت المولوية على يد (الشلبيون) من أحفاد مولانا ومن الشيوخ المولويين (الداد) في الأناضول والبلاد الإسلامية وبعد ذلك أسست في بلاد الشام مولويخانه (التكية المولوية) التي تمثل الثقافة المولوية وفكرتها ومن بينها مولويخانه بحلب.

أسست المولويخانه في سورية في خمس مدن هي: دمشق الشام وحماه وحمص واللاذقية وحلب ومولويخانه حلب تعتبر أكبرها

1 - دائرة المعارف الإسلامية، إسطنبول 1994، المجلد 9، ص 192-197.

2 - المصدر نفسه، ص 210.

وأهمها واحتلت مكانة كبيرة بين الناس وأصبحت مركز إدارة المولوية بعد إغلاق الزوايا والتكايا في تركيا 1925 وقامت بهذه المهمة حتى إغلاق الزوايا والتكايا في سورية 1944.

وللأراضي السورية مكانة خاصة عند المولويين لأن مولانا جلال الدين الرومي الذي تأسست باسمه المولوية أكمل صفحة مهمة من دراسته الدينية في الشام وحلب وفي هذه الفترة سكن رحمه الله تعالى في المدرسة الحلوية في حلب ودرس الفقه والحديث وغيرهما من العلوم الإسلامية في مدينة حلب التي كانت مركز العلوم الإسلامية وملجأ كثير من العلماء والمتصوفة بعد اقتحام المغول للبلاد الإسلامية في ذلك العهد ودرس على يد الفقيه الحنفي الذي اشتهر في الفقه والأدب عديم بن كمال الدين المتوفى (660 - 1262) وفي أثناء وجوده في الشام بقي مولانا في المدرسة المقدسية وفي هذه المدة وجد مولانا جلال الدين فرصة صعبة مع بعض العلماء والمتصوفة في هذه المدينة وعلى رأسهم محي الدين ابن العربي.

ظهرت المولوية في العصر الخامس عشر الميلادي ومن منتسبي مولوية مدينة قونية محمد شلبي المتوفى حوالي (951 - 1544) ومعه أربعين درويشاً مولوياً أتى إلى حلب وبقي ضيفاً فيها بزواية أبي بكر الوفاي وهو من الطريقة الوفاية من نسب تاج العارفين أبي الوفاء ونصبه محمد شلبي في مقام مولوية حلب.

أصبحت مولويخانه حلب مركزاً من مراكز الثقافة والفن طوال العصور الخمسة التي قامت في مدينة حلب عبر العصور الإسلامية وأن المولويين بأزيائهم الخاصة وحياتهم الممزوجة بالسماع والموسيقى والشعر والظرافة واللطافة في التكية جعلوا الحياة اليومية ذات ألوان مختلفة كما قامت مولويخانه بتوكيل للمولوية بإدامة ثقافة التصوف في حلب.

موسيقى (الحقبة) الصوفية في السودان

تميزت الموسيقى في السودان بما يسمى السلم الخماسي، وهو معروف لدى المتخصصين، وهناك أيضاً السلم السباعي في غرب السودان والذي يربط الغرب ببعض القبائل العربية من جنوب الجزيرة العربية وتتعامل أحياناً بكلمات عربية لا نجد لها ترجمة في القواميس ولهم الكثير من العادات.

أما الموسيقى في جنوب السودان لها وضع خاص فطبيعتها إفريقية نسبة للجوار الإفريقي ونسبة للبعد عن الشمال، وعن وسط السودان يلتقي به أعراق السودان بكل التقاليد والفنون مما نراه في الشخصية السودانية بما عُرفت به من بعض السلوك الاجتماعي بالإضافة إلى وجود التصوف الإسلامي الذي أحبه السودانيون، فالمتصوفة أهل ذكر، وتأكد هذا التصوف لدى السودانيين وبدأت الخطوات الأولى لفن الغناء بالموسيقى، فبعد مرحلة ما يُعرف (بالدوميز) وفنون الغناء الشعبي ظهرت هناك نقلة فنية فيما يُعرف بفن (الحقبة) ويقصد به فن المرحلة التي كتب فيها الشعراء والتي تشبه الشعر العربي القديم وتكتب بالفصحى مختلطة باللغة الدارجة، ولكن وقعها بالأذن وقع الشعر العربي وبها الوجد العاطفي.

والمدائح من ضمن ما يتناوله هذا الفن، فالإذاعة السودانية لا تخلو من بث مدائح للرسول يومياً، وهناك نوع آخر، وهو مدائح القوم، وهو فن أهل الطرق السودانية فهم يمدحون السادة من شيوخهم لذات المواصفات التي تأدبوا بها من صفات الرسول ﷺ وفي هذا الفن نجد تأثير الإيقاع واضح مصحوب بحركات الأجساد كالذكر. وكثر الشعراء في أمادح القوم وظهر في هذه الفترة شعراء طريق جميلة، فهذا الشعر به من أسرار الكتابة والمعاني مثل التي نجدها في الشعر الصوفي القديم كـ(ابن الفارض)، وفي السودان الآن علامة عميقة على تطور هذه الأمادح.

موسيقى (كناوة) الصوفية في المغرب

حظيت موسيقى (كناوة) باهتمام عالمي، قدمت مبدئياً كنوع من أنواع الفلكلور المغربي ليتم التعمق فيها عن كثب بعد ان حازت اهتمام العديد من المهتمين ورائقت بعد ذلك إلى مصاف الموسيقى الروحانية، بل أن هناك من يطلق عليها (الموسيقى الطبية) بالنظر لما قدمته من فوائد تطبيقية ساهمت في استشفاء العديد من الحالات في الدول الغربية و بالتالي صارت محط اهتمام وتقدير ودراسة دقيقة لمكوناتها وأنماطها وأسرارها الخفية.

إن شهرة (كناوة) كموسيقيين تجاوزت الحدود المغربية، لتعانق العالمية منذ شرع في تنظيم مهرجان سنوي لـ (كناوة وموسيقى العالم) بمدينة الصويرة في شهر يونيو , والسريكمين في أنها ليست مجرد موسيقى عادية، بل هي موسيقى ذات إيقاعات قوية محملة بالإرث الحضاري الإفريقي والبربري والعربي ولعل في اختلاف التوجهات تنضاف إليها المافوقيات التي يضطلع بها شيوخ الطرق الكناوية فهي تراث موسيقي يناجي الأرواح الخفية ويغازلها والواقع أنه وفي خضم هذا الاختلاف في قولة أو تصنيف هذه النوعية من الموسيقى ما يؤكد ثراءها وهي التي استمرت عبر حلقات التاريخ محافظة على مكوناتها وقوالبها وآلاتها وأساليبها وأنماطها حتى بعدما خرجت للعالمية فأصبحت هي التي تستقبل باقي أشكال الموسيقى من بلوز وجاز دون تغيير في شكلها ولا مضمونها فلا تزال فرقة كناوة بمختلف طوائفها هي ذاتها في كل ليلة من ليالي كناوة وحضراتها فتتكون من:

المعلم: وهو رئيس الفرقة. وفي الوقت نفسه هو الأكثر حفظاً بحيث يعتمد كمنشد رئيسي يردد بدقة تماشياً مع الإيقاعات التي تختلف في جوهرها عن الأغاني العادية فهي في الواقع ترانيم خاصة يصعب تصنيفها على أي حال بحيث تجمع بين مدح للرسول ﷺ وتوسلات بكرامات أصحاب الكرامات.

موسيقى (الكسنزان) الصوفية في العراق

هي الألحان العذبة في مجالس سماع المدائح النبوية الشريفة، وحلقات الذكر، وهو ما سنتوسع بتفصيله في الباب التالي إن شاء الله تعالى.

يطيب لنا أن نختم هذا الباب بهذه الأبيات الشعرية الرائعة للشيخ عبد الغني النابلسي في السماع والموسيقى الصوفية⁽¹⁾:

إن السماع سماع الناي والوتر
يسقي أراضى نفوس الناس كالمطر
فإن يكن في النفوس الخبث أنبتَه
وبالشقاء له نوع من الثمر
وإن يكن في النفوس الطيب فاح له
بين البرية رياً عنبر عطر
فاكشف بعقلك عما أنت فيه وكن
من التباس أمور النفس في حذر
وكل من قال بالتحريم مقصده
تحذير ذي الطيب للتذكار والفكر
ومن يقل فيه بالتحليل فهو على
إرشاد ذي الخبث من مستحكم الشرر

وقد خصصنا الفصل الموالي لعرض هذه الموسيقى الروحية المعاصرة وتحليلها لما لها من أهمية متفردة في هذا الخصوص.

1 - الشيخ عبد الغني النابلسي، ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، ص208.



الفصل الرابع

السماع والموسيقى الصوفية

في الطريقة الكسنزانية

(المدائح والأذكار)



سماع المدائح الكسنزانية (النراث والأصالة)

السماع وأهميته في الكسنزان

يهتم الكسنزانيون بسماع الأذكار والمدائح الصوفية أيما اهتمام، وذلك لما تحقق لدى مشايخ الطريقة (قدست أسرارهم) من فوائد روحية جمة يمكن أن يتحصل عليها سالك الطريق إذا ما التزم بشروط السماع وحافظ على آدابه والتي يوصون بها ويؤكدون عليها. إذ يرى حضرة السلطان محمد المحمد الكسنزان (قدست أسرارته المباركة) إن من أهم الفوائد الروحية لمجالس السماع أنها تجذب قلب المريد أو السامع من جو دنيوي يعج بفضائيات اللهو إلى عالم النور المحمدي والروحانيات التي تربطه بالله سبحانه وتعالى.

ويرى أن الحقائق الروحية للشريعة المحمدية المطهرة تنساب بطريقة لا شعورية إلى قلب المريد أثناء حلقات الأذكار والأوراد ومجالس السماع، فيخرج المريد منها وقد وجد في نفسه ما لم يكن موجوداً فيها سابقاً، أو يترسخ فيها ما كان متذبذباً قبلها. ولمجالس السماع الكسنزاني فوائد كثيرة أخرى منها توحيد القلوب على محبة المحبوب، وترغيبها بالطاعة والعبادة، وحملها على العمل الصالح، وشحنها بالرغبة في التضحية بالنفس والمال من أجل الإرشاد والدعوة إلى سبيل الرشاد، وتمنحها الأمل الكبير في إمكانية الاستقامة والنجاة من الحساب يوم القيامة، وفوائد أخر يعز ذكرها ويطول بسطها.

السماع الكسنزاني وأقسامه

السماع في الطريقة الكسنزانية بحسب ما رسمه شيوخ الكسنزان (قدست أسرارهم) ويمكن تقسيمه إلى قسمين رئيسين هما: مجالس المدائح وحلقات الأذكار

القسم الأول: مجالس المدائح

وهي المجالس التي تخصص لمدح الرسول الأعظم ﷺ والتشرف بذكر عظيم خصاله وكريم صفاته، ونفائس خصائصه، والتغني بمدح نورانيته المقدسة وحقيقته الروحية المفردة. في هذه المجالس يتجدد عهد الإيمان برسول الله ﷺ، وتتعاظم المحبة في ذاته وصفاته، وتحت النفوس على الخضوع على الاقتداء بسنته وطاعته والسير على خطاه المباركة في الأقوال والأفعال. وفيها أيضاً يُمدح سلسلة مشايخ الطريقة قدست أسرارهم، بطريقة تؤدي روحياً إلى تربية المريدين على محبة شيخ الطريقة وطاعته والتأدب بين يديه، وتنزرع في القلوب عقيدة الفناء في محبته، إذ أن هذه المحبة هي الطريق إلى التخلق والتحقق بالفناء في محبة رسول الله ﷺ، ومحبة الرسول ﷺ هي الطريق إلى الفناء في محبة الله تعالى. وغاية محبة الشيخ هي التمكن من طاعته الموصلة إلى طاعة الله ورسوله ﷺ الطاعة الكاملة، إذ أن المحب لمن يحب مطيع.

القسم الثاني: حلقات الأذكار والأوراد

وفيها يرتبط قلب المريد بالله تعالى ارتباطاً وثيقاً، حيث يقف المريدون في حلقات الذكر الرسمي ليلتي الإثنين والخميس أو في حلقات الذكر اليومي أو يجلسون في حلقات ترديد الأوراد اليومية، وكلهم يجهرون بصوت واحد ذاكرين الله تعالى، بعبارات التمجيد والتعظيم والتقديس، مؤدين حركات الرأس الدائرية التي تومئ إلى ضرب القلب بلفظ الذكر أو إنزاله فيه، وقد ثبت في محله أن

العبادات مع الجماعة فيها ذكر الله تزيد في الفضل على العبادات في حالة الانفراد، ففي الجماعة تلتقي القلوب ويكون التعاون والتجاذب ويستسقي الضعيف من القوي والمظلم من المنور والكثيف من اللطيف والجاهل من العالم وهكذا تشحن الهمم بمحبة الله تعالى ومخافته، وصولاً إلى الرغبة في الحضور والمشاهدة والتقرب من المذكور سبحانه إلى درجة الفناء في نوره الأعظم ﷺ، فهذا نمط من أنماط السماع في الطريقة الكسنزانية.

وهذا القسم من السماع قد يكون بلا موسيقى كما في الأوراد اليومية الجماعية، والشطر الأول من الذكر الرسمي في الطريقة وقد يكون مصحوباً بصوت الدف والطبل كما في الشطر الثاني من الذكر الرسمي والذي يبدأ بـ (حي الله.. حي الله)، وينتهي بذكر الدائم في وضعية الجلوس.

ومن الجدير بالذكر هنا أن القاسم المشترك بين قسمي السماع الكسنزاني ذكراً كان أم مدحاً هو المقامات والألحان والأنغام والآلات الموسيقية المصاحبة لها.



سمات المدائح الكسنزانية

يُعبّر مجلس السماع في الطريقة العلية القادرية الكسنزانية عن التواصل الحي والمستمر لحالة المدح النبوي الشريف والذي انبثقت بذرته الأولى في المدينة المنورة باستقبال الناس لحضرة الرسول الأعظم ﷺ بالدفوف - على ما بيّنا في فصل سابق - وهم ينشدون:

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع

وجب الشكر علينا ما دعا لله داع

وهو ينطوي في مضمونه على كل معاني الحب والتعظيم لحضرة الرسول محمد ﷺ التي أمرنا الله تعالى بها في حق حبيبهِ ومصطفاه ﷺ.

وشأن المدح كشأن سائر الأمور المباحة في الشريعة الإسلامية، تلون بألوان متعددة من حيث الشكل، ولكنه لم يزل محافظاً على جوهره الأصيل ورسالاته السامية في مساعدة المريدين للوصول إلى غاياتهم في الطريقة.

وإذا طوينا النظر عن الحديث عن المراحل التي مرّ بها المدح خلال العصور المتعاقبة، وتوجّهنا نحو ما يهمننا هنا هو المدائح الكسنزانية في العصر الحديث فإننا سنجد أنها قد اتسمت بعدة سمات جمعت بين ما يسمى بالأصالة من جهة والمعاصرة من جهة أخرى، ومنها:

❁ أضيف إلى قصائد المدح المحمدي أبيات شعرية تتضمن مدح سلسلة مشايخ الطريقة، وبالأخص الشيخ الحاضر، وذلك لضرورة التربية الروحية في الطريقة، إذ مطلوب من المريد أن يربط قلبه بقلب شيخه، ومنه عبر سلسلة مشايخ الطريقة إلى حضرة الرسول الأعظم ﷺ، ومنه ﷺ إلى الله تعالى، لذا استوجب هذا المنهج

إضافة هذا التعديل.

ومن أمثلة هذه الإضافات التكميلية قولهم:

يا رب بالمصطفى إحفظ لنا شيخنا

جدد به ديننا يا واهب النعم

على وزن البيت الشعري في بردة المديح:

يارب بالمصطفى بلغ مقاصدنا

واغفر لنا ما مضى يا واسع الكرم

❁ استعمال الكسنزانية للدفوف والطبول في المدح ضمن إطار

المقامات العراقية المعرفة، كالبيات والصباء الخ.

❁ كان المدح فيما سبق يتم بشكل عفوي أو في المناسبات

الدينية والاجتماعية، وأما في الطريقة الكسنزانية فإن المدح غدا شعيرة منهجية من شعائر الطريقة، فله أوقاته المنتظمة، وله

مجالسه التي تنضم بشكل مرتب، وله شروطه وآدابه الخاصة به.

❁ قد يلبس المداحين زياً معيناً يسمى (الزي الكسنزاني) وهو

أمر أضيف لطابعه الحضاري، ودوره في عكس الانفتاح الروحي على الواقع المعاش.

❁ استعمال كافة الوسائل الحديثة من التصوير والإضاءة

والموتاج وأجهزة الصوت المناسبة، وهو أمر يعكس تعانق الجانب الروحي مع التقنية المعاصرة.



صيغة مجالس المدائح الكسنزانية

لمجلس المدح الكسنزاني صيغة عامة يمكن عرضها من خلال الفقرات الآتية:

✽ يبدأ المجلس بتلاوة آيات من القرآن الكريم
✽ ثم يفتتح المداح المجلس بما يسمى بـ (الموال) وهو أبيات من الشعر المقفى الموزون، ويغنى بمقامات متنوعة كالبيات والصبا والدشت واللامى والماهوري والحكيمة والأورفه والمخالف.. الخ
ومن أمثلة المواويل في مدح الرسول الأعظم ﷺ:

رسول الله ضاق بنا الفضاء وجل الخطب وانقطع الإخاء
وجاهك يا رسول الله جاه رفيع ما لرفعته انتهاء
قرأنا في الضحى ولسوف تعطى فأسر قلوبنا هذا العطاء
المواويل تتخلل مجلس المدح ما بين القصائد، فهي كالفصل بين قصيدة وأخرى.
✽ ثم يباشر المداح بإنشاد أبيات من البردة الشريفة، أو قصائد مدحية محمدية أخرى.
✽ بعدها يقرأ القصائد التي فيها سلسلة مشايخ الطريقة قدست أسرارهم.
✽ ثم يصل إلى مدح شيخ الطريقة الحاضر (قدست اسرارہ) .
✽ ينتهي بقصيدة:

يا مصطفى يا مصطفى أنوار عالم مصطفى

في مدح الحبيب المصطفى ﷺ.
✽ ثم يقرأ دعاء ختم المجلس بالفاتحة والصلوات الجماعية.

الخصائص الموضوعية للمدائح الكسنزانية

تقام هذه المدائح عادة بعد الذكر الرسمي، وفي أيام الأعياد والمناسبات، وعلى رأسها الاحتفال بذكرى المولد النبوي الشريف، وأيضاً ذكرى مولد كبار مشايخ الطريقة كحضرة الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) وحضرة الغوث الأعظم سيدنا الشيخ عبد القادر الجيلاني (قدس سره الكريم)، ومولد حضرة شيخنا السلطان محمد المحمد الكسنزان (قدست أسرارہ المباركة)، وكذلك مولد السيد الشيخ الحاضر شمس الدين محمد نهرو الكسنزان .

هذه المدائح تكون مصحوبة بموسيقى الدفوف والطبول، ويكون أدائها بأن يمدح المداح الرئيسي ويردد من بعده مجموعة المداحين، ويشارك الحضور جميعاً مع المداحين، كل بحسب حاله من الجهر والهمس أو الأسرار، وإن كان حضرة الشيخ السلطان محمد المحمد الكسنزان (قدست اسرارہ المباركة) يؤكد على أهمية الجهر من جميع الحضور وبصوت مرتفع لأسباب عدة منها:

❁ يرى حضرته أن المدح جزء لا يتجزء من ذكر الله تعالى وذكر رسول الله ﷺ، والجهر بالذكر عنده أفضل من الأسرار، لكونه أعظم أجراً عند الله، وأبلغ أثراً في النفوس. وذلك لقوله تعالى في الحديث القدسي: ﴿من ذكرني في نفسه ذكرته في نفسي ومن ذكرني في ملأ ذكرته في ملأ خير منه﴾⁽¹⁾ وذكر الله في الملأ لا يكون إلا بالجهر، والله تعالى إن ذكر العبد في ملأ فهو بالضرورة ذاكر له في نفسه أيضاً، فيحصل على أجرين، أجر الذكر في نفس الله تعالى، وأجر الذكر في الملأ الأعلى. وأما بلاغة الأثر في النفس، فإن الذاكر بصوت عال يطرد

1 - مسند الإمام أحمد، مصدر سابق، رقم الحديث [8650]، ج14 ص291.

عن نفسه الوسائس والهواجس المشغلة عن ذكر الله تعالى،
بخلاف المسر الذي قد يخرج من التفكير في المذكور إلى سواه.
❁ إذا كان أهل الله يرفعون أصواتهم في لهوهم، وهم بذلك دعاة
للشيطان، فأهل الله أولى برفع أصواتهم بالذكر والمدح، فهو من
باب أنه إذا ذكر الله هربت الشياطين وتنزلت الرحمت.
❁ رفع الصوت بالسمع ذكراً أو مدحاً يأتي من باب الإرشاد
والدعوة إلى الله تعالى، وكأنها رسالة تقول للغافل أو اللاهي، يمكنك
أن تطرب بذكر الله تعالى، وتجد في الطريقة ما في غيرها وزيادة،
وتنال السعادة في الدنيا والآخرة، أي إنها دعوة غير مباشرة إلى
الطريقة.



الخصائص الذاتية للمدائح الكسنزانية

يرى حضرة السلطان الشيخ محمد المحمد الكسنزان (قدست اسرارہ): (إن المدائح الكسنزانية عبارة عن دروس تدريبية يتم من خلالها ترسيخ عدد من العقائد والآداب الإسلامية التي لها بالغ الأثر في حياة المسلم الروحية)، فمن خلال الكلام الموزون والألحان العذبة والأجواء الروحانية تنغرس تلك الآداب والمفاهيم في بواطن السامعين، فتظهر آثارها في أحوالهم، وتتعمق في أفكارهم، وتتجسد في أقوالهم وأفعالهم.. ومن ذلك:

✽ ترسيخ الاعتقاد بشفاة الرسول الأعظم ﷺ في الدنيا ويوم المعاد، ونقلها من حالة الإدراك العقلي المتأسس على الفهم النظري إلى حالة الشعور والإحساس في القلب والوجدان، بحيث يكون توجه المسلم لطلبها توجهاً شعورياً حقيقياً وليس مجرد لفظ باللسان، كما في الأبيات من البردة الشريفة:

يَا أَكْرَمَ الْخَلْقِ مَا لِي مَنْ أَلُوذُ بِهِ سِوَاكَ عِنْدَ حُلُولِ الْحَادِثِ الْعَمَمِ
وَلَنْ يَضِيقَ رَسُولُ اللَّهِ جَاهُكَ بِي إِذَا الْكَرِيمُ تَحَلَّى بِاسْمِ مُنْتَقِمِ

✽ ترسيخ الإعتقاد بالهمة المحمدية والسلطة الروحية القادرة على مساعدة العبد المريد في مواقف القيامة كطلب المعونة للمساعدة في العبور على الصراط، كما في البيت:

يَا سَيِّدِي يَا رَسُولَ اللَّهِ خُذْ بِيَدِي عَلَى الصِّرَاطِ غَدَاً مِنْ زَلَّةِ الْقَدَمِ

يمكن أن ينظر لهذا البيت من الناحية الحرفية، أي أنه يصور حاجة المريد إلى أن يمد له رسول الله ﷺ يوم العبور على الصراط يده الكريمة ليساعده على العبور، ولكن ومن ناحية ثانية فإن الأبعاد

التربوية لمثل هذا البيت الشعري وأمثاله تكمن في جانب آخر، وهو أن تعلق قلب المريد برسول الله ﷺ ليساعده في السير على الصراط، من خلال التغني به في مجالس السماع يمكن أن يحقق أمران:

إما أن ينتبه المريد لعظمة الرسول الأعظم ﷺ، ووجوب طاعته ولزوم الإخلاص في محبته واقتفاء أثره والسير على الطريق التي سار عليها خطوة بخطوة، وإما أن يصل صوته لروحانية سيدنا المصطفى ﷺ فيدعو له بالهدى على الصراط، ودعائه ﷺ مستجاب بإذن الله تعالى، فيهتدي في الدنيا على الاستقامة، فينجو في الآخرة من زلة القدم. وفي كلا الحالتين يستفيد المريد روحياً من هذه المجالس في هذه الناحية وأمثالها.

✽ ترسيخ العقيدة بالحقيقة المحمدية وما وهبها الله تعالى لصاحبها ﷺ من مراتب الأفضلية والسيادة والنورانية، فيربي المدح بما فيه من كلمات حال المريد على تلك الحقيقة المطلقة، والتي لا ينكشف شيئاً منها إلا لمن جهد في طلبها وأخلص في إرادتها، أو اختصته العناية الربانية بها:

وكيف يدرك في الدنيا حقيقته قوم نيام تسلوا عنه بالحلم

ومن حقيقته ﷺ أنه أفضل الأنبياء والمرسلين وسائر المخلوقات والموجودات من دون الله تعالى بلا استثناء، وأن حقيقته تنزلت من صفة النور الإلهي.

وكل أي الرسل الكرام بها فإنما اتصلت من نوره بهم

تتجلى هذه المعاني في العديد من الأبيات الشعرية لتكشف عن جوانب مما تتضمنه هذه الحقيقة، ومن ذلك تجلي (القدرة والعلم)

وهما سر الخوارق والعلوم الروحية جميعها، وإلى هذه المعاني
العلوية يشير البيت الشعري:

فان من جودك الدنيا وضرتها ومن علومك علم اللوح والقلم

إذ يربي الشطر الأول المريد على أن ما يريده من الدنيا والآخرة
يمكن له الحصول عليه من خلال الوسيلة العظمى سيدنا محمد ﷺ،
ويسلط الشطر الآخر الضوء على العلوم الدنية والمواهب الربانية
التي يمكن أن تنزل للخلق من خلال الحقيقة المحمدية المقدسة.
وفي هذا الإطار التغني بنورانيته ومعجزاته ﷺ كما في الأبيات:

مولاي صلّ على من نوره اكتملا	محمدٌ بالهُدى إعجازه نَزلا
نورُ البشيرِ بدا في رحمةٍ وهدى	به الوجود غدا بالنور مُكتحلا
قد أنطق الحجرَ وسَيّر الشجرَ	ناداهُ فأتَمرا ثم انحنى خَجلا

❁ ترسيخ المحبة للحضرة المحمدية المقدسة بأبهى صورها
وذلك من خلال أبيات الغزل التي تقال في التغني بمحبته
وعشقه ﷺ، ومنها:

لولا الهوى لم ترق دمعاً على طلل ولا أرقّت لذكر البان والعلم
ومنها:

ترجّل بالمدينة يا غريبُ	لِقَلبي بين أبطَحها حبيبُ
تَرَجّل عند طيبةٍ والتَمِسها	وأنشِد بالتماسِكَ ما يَطِيبُ
وعفّر وجه وجهك في ثراها	عسى من طيبها يغشاك طيبُ

وفي كل ما يقول أهل الطريقة في مدح المصطفى ﷺ هم على بينة
من أمرهم أنه عبد الله ورسوله، ونوره الذي أرسله لهداية خلقه، فلا

لبس ولا التباس عندهم في التمييز بين الذات الإلهية المنزهة عن
سائر الوجود والموجودات وبين الذات المحمدية المطهرة المتنزلة
من جمعية الصفات، وعلى هذا تدل الآيات:

دع ما ادعته النصارى في نبيهم
واحكم بما شئت مدحاً فيه واحتكم
وانسب إلى ذاته ما شئت من شرف
وانسب إلى قدره ما شئت من عظم
فإن فضل رسول الله ليس له
حد فيعرب عنه ناطق بفم

❁ ومما تتميز به المدائح الكسنزانية أنها لا تقف عند حدود مدح
الرسول الأعظم ﷺ، بل إن القصائد في مجالس سماع الطريقة
تتواصل لتشمل جميع سلسلة مشايخ الطريقة، وهو جانب يغرس
في قلوب المريدين حقيقة الحياة الروحية، واستمرار انتقال نورانيتها
من شيخ إلى شيخ وصولاً إلى حضرة الشيخ الحاضر (قدست
أسرارهم جميعاً)، ومن أشهر القصائد حول سلسلة مشايخ
الطريقة تلك التي مطلعها:

لا فتى إلا علي لا سيف إلا ذو الفقار
اذكروا آل محمد كل ليل ونهار

حيث تبين عقيدة أهل الطريقة في رجوعهم إلى الإمام علي عليه السلام من
الناحية الروحية وذلك لكونه باب مدينة العلم اللدني المحمدي كما
يوضحه البيت الشهير:

إن للعلم مدينة إسمها طه الرسول
بابها الكرار حيدر معدن أسرار الوصول
ومنها القصيدة التي مطلعها:

يا علي يا إمام الأولياء أنت باب العلم يا رمز الفداء
ومنها القصيدة التراثية في رثاء حضرة الإمام الحسين السبط عليه السلام
والتي تذكر بفاجعة كربلاء وما حصل فيها، وهي القصيدة التي مطلعها:
جمال يا حادي الطعن ريّض لي مكدار
وحسين نايم عالرمل وينك يا حيدر
ومنها قصيدة (قطب بغداد) في مناقب حضرة الغوث الأعظم عبد
القادر الجيلاني (قدست أسرارهِ) والتي مطلعها:
اكتب لأهل التقى في أبعد المدن

عن قطب بغداد عبد القادر الحسني
والقصيدة الشهيرة:

موالي يا موالي يا موالي أبو صالح يا سلطان الرجال
وقصيدة:

طف بحاني سبعاً ولذ بدمامي وتجرد لزورتي كل عام
كل قطب يطوف بالبيت سبعا وأنا البيت طائف بخيامي
من القصائد التي يتم التطرق فيها إلى جوانب من القوة الروحية
والمنزلة العظيمة التي يصلها أغواث الطريقة وأساتذتها، وإن كانت
أبياتها لا ينبغي أن تحمل على ظاهرها دون النظر في إشاراتِها
الروحية وغاياتها الصوفية.
وهكذا الأمر في قصيدة سيدنا الولياني (قدس سره) والتي مطلعها:

ناديت يا غوث المدد يا خادم القرآن

يا غوث يا عالي الهمم يا شيخنا الولياني

وفيهما معانٍ سامية تلهم المريدين أن خدمة القرآن الكريم على التحقيق توصل الرجال إلى أعلى مراتب الكمال، وحكم أخرى عليّة، منها الخفية ومنها الجلية.

وفي قصيدة (طبل الباز) ومطلعها:

دكو طبل الباز يهل الكسنزان وارفعوا رايات شاه الكسنزان

ترى تحفيز المريدين وشحذ هممهم على الذكر الكثير، والجد والاجتهاد في الإرشاد، كما ترى الترابط الروحي بين أغواث الطريقة سيدنا الجيلاني وسيدنا شاه الكسنزان (قدس سرهما).

ثم في قصيدة المهاجر والتي مطلعها:

مراتب الكمال والمجد والمفاخر لشيخنا المهاجر الغوث عبد القادر

تجد ما يلهم المريدين على هجر الغالي والنفيس في سبيل الله إذا ما أراد الوصول إلى الكمال والحصول على المنال.

ثم هناك من القصائد التي يطلق عليها الكسنزانيون مصطلح (الحرية) كالقصيدة التي مطلعها:

نعمين ابن قادري راعي الشارة بحر غزير ودوم بي سواره

وتسمع فيها إلى أبيات مثل:

بحر الغزير وللعُدو يتيهونة خصم التعدة بالعجل يرمونة

درويشهم لو صاح ما يجفونة بضرب السيوف بالبطن حدّارة

وهذا النمط من القصائد تتميز به الطريقة لترسيخ مدى القوة الروحية التي يتمتع بها أغواث الطريقة، وأنهم ممكنون بإذن الله تعالى للنجدة والإغاثة، وردّ المظالم ودفع كيد المعتدين.

همم يطاولها الزمان فيقهر وعلا تحار به العقول وتسحر

وفي قصيدة (غوثا عبد الكريم) والتي مطلعها:

شيخنا يا غوث يا عبد الكريم سرکم قدسه المولى العظيم
تجد أنها تعبر عن جانب آخر من جوانب الحياة الروحية وهو جانب
الأسرار الباطنة بين شيخ الطريقة ومريديه.
ولعل مسك الختام في مسألة السماع يطيب بمدح خاتم سلسلة
مشايخ الطريقة قدست أسرارهم أجمعين، حضرة الشيخ السلطان
محمد المحمد الكسنزان (قدست أسرارہ) ومما يمدح فيه
القصيدة التي مطلعها:

يا من به كل الخلائق تهتدي يا وعد أنت الوعد وعد محمد
يا بحر لكن للبحار حدودها ولأنت أبعد من بعيد الفرقد
وفيهما يتبين للمريدين مرتبة شيخهم ووراثته لولاية الهداية
والإرشاد وكون الوعد المحمدي وهو نوره متمثل فيه، والسير تحت
رايته هو سير تحت راية جميع مشايخ الطريقة إلى الحضرة
المحمدية المطهرة.

❁ ومن خصائص المدائح الكسنزانية بعض القصائد تكون
خاصة بشيخ واحد كقصيدة (موالي يا موالي) وبعضها يتم ذكر كبار
مشايخ الطريقة وأساتذتها كقصيدة (يهل الشهامة الكسنزانية).
❁ ومن خصائصها ترسيخ عقيدة الترابط الروحي بين النور
المحمدي والوارث الروحي المحمدي الحاضر فلا تنتهي أي من
القصائد إلا وتختتم بمدح الشيخ الحاضر، ليتأكد التواصل الحي في
السلسلة المباركة.

سماع الأذكار الكسنزانية (الواقع والمعاصرة)

الذكر الرسمي

وصيغته في الطريقة الكسنزانية

الذكر يعني تمجيد الله تعالى وترديد أسمائه بتركيز تام وترابط كامل قلباً ولساناً فعن الرسول ﷺ أنه قال: ﴿من قال لا إله إلا الله دخل الجنة﴾⁽¹⁾ أي أنه من أقر بلسانه وصدق بقلبه بأنه لا إله ولا معبود ولا موجود ولا خالق ولا حاكم ولا رقيب سوى الله تبارك وتعالى أي أنه آمن وعمل وطبق ما بين دفتي الكتاب (القرآن الكريم) من إيمان بالله تعالى وكتبه ورسله وبما جاء به سيدنا محمد ﷺ نور رب العالمين وسيد المرسلين والمبعوث رحمة للعالمين وسار على هديه ونهجه القويم وسيرته وسيرة أهل بيته الطاهرين مستقيماً عدلاً محباً متفانياً في حب الله تعالى وحببيه العظيم محمد ﷺ وآله الطيبين حتى وافاه الأجل المحتوم وتلقته المنية فإنه لا ريب من أهل السعادة والجنة والنعيم وفي مقام كريم عند ربه الجليل تصديقاً لقول الرسول ﷺ الأنف الذكر.

تُقام حلقات الذكر الرسمي في الطريقة العلية القادرية الكسنزانية، يومي؛ الاثنين والخميس من كل أسبوع بعد صلاة العشاء.

وفي هذه المجالس، يقف المريدون بشكل حلقات، ثم يقف مسؤول الحلقة في وسطها ويستعد الجميع بتركيز تام ورابطة روحية مع الشيخ الحاضر.

ثم يبدأ الجميع بإشارة من مسؤول الحلقة بترديد الأذكار الواحد تلو الآخر، وهي كما يلي:

- يادائم الفضل على البرية يا باسط اليدين بالعطية يا صاحب المواهب السنية صل على محمد خير البرية واغفر لنا يا ربنا في هذه العشية.

1 - سنن الترمذي، ج9 ص231.

- الله استغفر الله دائم استغفر الله.
 - لك الحمد يا قدوس لا إله إلا الله.
 - يا الله دائم الله.
 - يا دائم الله دائم.
 - يا حي أنت الحي ليس الباقي إلا الحي.
 - يا باقي أنت الباقي ليس الباقي إلا الله.
 - يا هادي أنت الهادي ليس الهادي إلا الله.
- وتكون تلاوة هذه الأوراد غير محددة بعدد وإنما على مسؤول الحلقة تقدير ذلك. ثم يدعو مسؤول الحلقة بهذا الدعاء :
- اللهم يا حي يا قيوم، يا بديع السموات والأرض، يا مالك الملك، ويا ملك الملوك، يا ذا الجلال والإكرام نسألك يا ربنا إن تحيي قلوبنا وسمعنا وأبصارنا وأرواحنا بنور معرفتك أبداً دائماً باقياً هادياً يا الله.
- وما أن ينتهي المسؤول من هذا الدعاء حتى يردد الجميع:
- يا الله.. يا الله
- وهم ينحنون إجلالاً وتعظيماً لله سبحانه وتعالى ثم يعتدلون وهكذا لعدة مرات حتى يشير مسؤول الحلقة بالانتقال إلى الأذكار الآتية:
- يا الله دائم الله.
 - يا دائم الله دائم.
 - الله الله، الله هو هو، هو الله هو.
 - وتلفظ كلمة هو الأخيرة بصوت مرتفع.
 - الله، الله، الله هو هو، هو الله.
- ويلفظ لفظ الجلالة (الله) بصوت مرتفع، ثم يردد الجميع ورد:
- يا كريم.. يا كريم..
- بصوت منخفض وهم ينحنون ذلاً وخشوعاً أمام الله سبحانه وتعالى.

ثم يقول مسؤول الحلقة:

- يا الله، يا دائم، يا كريم، يا ستار، يا رحمن، يا رحيم، يا الله.

وتردد الجموع ورد:

- حي الله، الله..

بعد كل اسم من أسماء الله الحسنی، فإذا وصل المسؤول إلى لفظ الجلالة: (يا الله) تستمر الجموع بتريديد (حي الله، الله) إلى أن يشير مسؤول الحلقة بالانتقال إلى ورد آخر.

- قراءة سورة الإخلاص ثلاث مرات

قراءة جماعية وبصوت جهوري، ثم يدعو مسؤول الحلقة بهذا الدعاء:

- اللهم إني أسألك إيماناً يصلح للعرض عليك، وإيقاناً نقف به في القيامة بين يديك، وعِلماً نفقه به أوامرك ونواهيك، وفهماً نعلم به كيف نناجيك، واجعلنا في الدنيا والآخرة من أهل ولايتك، واملأ قلوبنا بنور معرفتك، وكحل عيون عقولنا بإثمد هدايتك، واحرس أقدام أفكارنا من مزالق مواطن الشبهات، وامنع طيور أنفسنا من الوقوع في شبكة موبقات الشبهات، وأعننا في إقامة الصلاة على ترك الشهوات، وامح سطور سيئاتنا من جرائد أعمالنا بأيدي الحسنات، وكُن لنا حيث ينقطع الرجاء منا إذا عرض أهل الوجود بوجوههم عنا حتى نحسن في ظلم اللحد، راهنين أفعالنا إلى اليوم المشهود، وأجر عبدك الضعيف على ما أَلَفَ من العظمة والزَّلَل، ووفَّقني لصالح القول والعمل، واجر على لساني ما ينتفع به السامع، وتذرف له المدامع، ويلين له القلب الخاشع، واغفر لي ولأهلي وأولادي والحاضرين، آمين، والحمد لله رب العالمين. اللهم جودك دلني عليك، وإحسانك قَرَّبني إليك، أشكو إليك ما لا يخفى عليك، وأسألك ما لا يعسر عليك، إذ علمك بحالي يُغني عن سُؤالي، يا مُفَرِّجَ عن كُلِّ مَكْرُوبٍ كَرْبَهُ وَمُنْجِيَهُ، يا مَنْ لَيْسَ

بِغَائِبٍ فَأَنْتَظِرُهُ، وَلَا بِنَائِمٍ فَأَوْقِظُهُ، وَلَا بِغَافِلٍ فَأَتَبِّهُهُ، وَلَا بِعَاجِزٍ
فَأُفْهِمُهُ، إِلَهِي حَسَنَاتِي مَعَ فَقْرِي إِلَيْهَا لَوْهَبْتُهَا لَكَ وَأَنَا عَبْدُكَ،
فَكَيْفَ لَا تَهْبُ لِي سَيِّئَاتِي مَعَ غِنَاكَ عَنْهَا وَأَنْتَ رَبِّي، إِلَهِي أَمَرْتَنَا
أَنْ لَا تَرُدَّ الْمَسَاكِينَ عَنْ أَبْوَابِنَا وَنَحْنُ مَسَاكِينُكَ فَلَا تَرُدَّنَا عَنْ
بَابِكَ يَا كَرِيمَ، وَأَمَرْتَنَا أَنْ نَتَصَدَّقَ عَلَى فَقْرَائِنَا وَنَحْنُ فُقَرَاؤُكَ
فَتَصَدَّقْ عَلَيْنَا، وَأَمَرْتَنَا أَنْ نَعْتِقَ مَنْ شَابَ فِي مُلْكِنَا وَقَدْ شَبْنَا
فِي مُلْكِكَ فَأَعْتِقْنَا مِنَ النَّارِ يَا رَحِيمَ، وَأَمَرْتَنَا أَنْ نَعْفُو عَمَّنْ
ظَلَمْنَا وَقَدْ ظَلَمْنَا أَنْفُسَنَا فَاعْفُ عَنَّا بِرَحْمَتِكَ يَا أَرْحَمَ الرَّاحِمِينَ،
اللَّهُمَّ إِنَّا نَعُوذُ بِوَصْلِكَ مِنْ صَدِّكَ، وَبِقُرْبِكَ مِنْ طَرْدِكَ، فَاجْعَلْنَا
مِنْ أَهْلِ طَاعَتِكَ وَرِفْدِكَ، وَأَهْلُنَا لِشُكْرِكَ وَحَمْدِكَ، وَصَلَّى اللَّهُ
عَلَى سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِهِ الطَّيِّبِينَ وَصَحْبِهِ الْكَرَامِ الْبَرَّةِ
أَجْمَعِينَ وَسَلَّمْ تَسْلِيمًا كَثِيرًا إِلَى يَوْمِ الدِّينِ.

ثم يسود الهدوء فيتقدم مسؤول الحلقة لطلب الإمداد، فيقول:

بسم الله الرحمن الرحيم

- الحمد لله رب العالمين، حمداً أزلياً بأبديته، وأبدياً بأزليته،
سرمداً بإطلاقه، متجلياً في مرايا آفاقه، حمد الحامدين، ودهر
الداهرين مدد .
- صلوات الله وملائكته وحمة عرشه وجميع خلقه من أرضه
وسمائه على سيدنا ونبينا أصل الوجود وعين الشاهد والمشهود
وأول الأوائل وأدل الدلائل ومبدأ الأنوار الأزلي ومنتهى العروج
الكمالي غاية الغايات المتعين بالنشآت أب الأكوان بفاعليته وأم
الإمكان بقابليته المثل الأعلى الإلهي هولي العوالم غير المتناهي
روح الأرواح ونور الأشباح فائق إصباح الغيب ورافع ظلمة الريب
محتد التسعة والتسعين رحمة للعالمين سيدنا في الوجود صاحب
لواء الحمد والمقام المحمود المبرقع بالعماء حبيب الله حضرة
سيدنا محمد المصطفى ﷺ مدد .

- وعلى سر الأسرار ومشرق الأنوار المهندس في الغيوب
اللاهوتية أنموذج الواقع وشخص الإطلاق المنطبع في مرايا
الأنفس والآفاق سر الأنبياء والمرسلين سيد الأوصياء
والصديقين الصورة الإلهية مادة العلوم غير المتناهية الظاهر
البرهان الباطن بالقدر والشان بسملة كتاب الموجود حقيقة
النقطة البائية المتحقق بالمراتب الإنسانية حيدر آجام الإبداع
الكرار في معارك الاختراع السر الجلي والنجم الثاقب إمام
الأئمة حضرة الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام مدد.
- مدد يا سيدي وسندي ومرشدي وتاج رأسي ونور عيني
القطب الرباني والهيكل الصمداني والقنديل النوراني والسر
السبحاني جامع الأسرار والمعاني شيخ الإنس والجان محيي
السنة والدين باز الله الأشهب حضرة السيد الشيخ عبد القادر
الجيلاني قدس الله سره مدد .
- مدد يا سيدي وسندي ومرشدي وتاج رأسي ونور عيني
العارف بالله حق العرفان وخادم القرآن من نسل عدنان
صاحب مراتب الكمال حضرة السيد الغوث إسماعيل الولياني
قدس الله سره مدد .
- مدد يا سيدي وسندي ومرشدي وتاج رأسي ونور عيني
جامع الأسرار والمعاني شيخ الإنس والجان ومرشد الزمان
منبع العلم والعرفان حضرة السيد الغوث عبد الكريم الشاه
الكسنزان قدس الله سره مدد .
- مدد يا سيدي وسندي ومرشدي وتاج رأسي ونور عيني شيخ
الكسنزان شيخ الأصاغر والأكابر في دين الله مهاجر حضرة السيد
الشيخ الغوث عبد القادر الكسنزان قدس الله سره مدد .
- مدد يا سيدي وسندي ومرشدي وتاج رأسي ونور عيني شيخ
الكسنزان غوث الثقلين مربّي المريدين وقدوة السالكين

حضرة السيد الشيخ الغوث السلطان حسين الكسنزان
قدس الله سره مدد .

- مدد يا سيدي وسندي ومرشدي وتاج رأسي ونور عيني
العارف بالله حق العرفان صاحب مراتب الكمال حضرة شيخ
الإنس والجان، يا أسد كركوك، حضرة السيد الشيخ الغوث
عبد الكريم الكسنزان قدس الله سره مدد .

- مدد يا سيدي وسندي ومرشدي وتاج رأسي ونور عيني
العارف بالله حق العرفان، صاحب مراتب الكمال شيخ الإنس
والجان، حضرة السيد الشيخ السلطان الخليفة محمد
المحمد الكسنزان قدس الله سره مدد .

- مدد يا سيدي وسندي ومرشدي وتاج رأسي ونور عيني،
العارف بالله حق العرفان شمس الكسنزان وحبيب السلطان،
شيخ الإنس والجان، أستاذنا الحاضر، رئيس الطريقة العلية
القادرية الكسنزانية حضرة السيد الشيخ شمس الدين محمد
نهر الكسنزان قدس الله سره مدد .

ثم يشير مسؤول الحلقة إلى ضارب الطبله فتضرب بحركة
متوسطة بين السرعة والبطء وتردد الجموع بصوت واحد ذكر:

- حي الله ... حي الله..

الجهري مع تحريك الرأس يميناً وشمالاً، إلى أن يشير مسؤول
الحلقة للانتقال إلى ذكر آخر هو ذكر:

- حي، الله ... حي، الله..

المخفي، وهو ذكر سيدنا الغوث الأعظم الشيخ عبد القادر
الكيلاني، وحركته تشبه حركة الذكر الأول مع انحناء بسيط إلى الأمام،
ثم ينتقل إلى ذكر آخر وهو ذكر.

- حي، حي، حي الله ... حي، حي، حي الله..

الجهري وتطبيقه كما يأتي: (حي) الأولى مصحوبة بحركة الرأس

يميناً، (حي) الثانية مصحوبة بحركة الرأس شمالاً، (حي الله) الأخيرة مصحوبة بحركة الرأس يميناً مع مد صوت لفظ الجلالة الله، وعند تكرار هذا الذكر في المرة الثانية يكون (حي) الأولى مصحوبة بحركة الرأس شمالاً، (حي) الثانية، مصحوبة بحركة الرأس يميناً، (حي الله) الأخيرة مصحوبة بحركة الرأس شمالاً. وتستمر الجموع على هذا الذكر إلى أن يتم الانتقال إلى ذكر:

- دائم.. دائم..

الذي يسمع دويه من الذاكرين أشبه بصوت منشار ينشر الخشب، وفي هذا الذكر تسرع ضربات الطبل، وحركة هذا الذكر يميناً وشمالاً، ثم يشير مسؤول الحلقة إلى الانتقال إلى ذكر آخر هو ذكر:

- حي، حي، حي الله..
- وتخفف ضربات الطبل، ثم ينتقل إلى ذكر آخر هو ذكر:
- دائم.. دائم..

بعدها يشير مسؤول الحلقة إلى جلوس الذاكرين مع ترديدهم هذا الذكر، بعدها يختم هذا الذكر ويشار إلى إيقاف الطبل ويردد الجميع ذكر:

- يا الله يا حي يا قيوم.

بعدد خمسين مرة، ثم تقرأ الفاتحة.

الحركة في الذكر الكسنزاني واجبة حيث قال الله تعالى: ﴿أَوْ لَمْ يَرَوْا إِلَى مَا خَلَقَ اللَّهُ مِنْ شَيْءٍ يَتَفَتَّحُ ظِلَالُهُ عَنِ الْيَمِينِ وَالشَّمَائِلِ سُجَّدًا لِلَّهِ وَهُمْ دَاخِرُونَ﴾⁽¹⁾. وإن هذه الحركة يميناً وشمالاً مندوبة ذلك لما روى الحافظ أبو نعيم بن عبد الله الأصبهاني بسنده عن الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام أنه وصف الصحابة يوماً فقال كانوا إذا ذكروا الله مادوا كما تميد الشجر في اليوم الشديد الريح وجرت دموعهم على ثيابهم.

الآلات الرئيسية في حلقة الذكر والمدائح الكسنزانية

الآلات الرئيسية المصاحبة للذكر في الطريقة الكسنزانية وجميع حلقات السماع الصوفي هما آلتين: الدف والطبل. وذلك لأن صوتهما يلائم الحصول على الثمار الروحية لحلقات الأذكار ومجالس المدائح النبوية الشريفة، فصوتهما يؤثر إيجاباً في اندفاع النفوس إلى التأثر والانفعال الروحي الذي تكوّنه أجواء الذكر المفعملة ببركات المشايخ الوفيرة التي تعم الذاكرين جميعاً، حيث تنتابهم السكرة الإلهية الروحية التي تتحقق بفعل حضور أرواح المشايخ الكرام قدست أسرارهم، فحينها تنتقل أرواح السامعين من أصحاب القلوب روحياً إلى عوالم جديدة من الطرب والغبطة والحضور سابحين في العوالم العلوية: ﴿فَرِحِينَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ﴾⁽¹⁾ فيتمايلون يميناً وشمالاً بحركات غير إرادية، ناتجة عن الجذبة الحاصلة من سمو أرواحهم، والتقاءها بأرواح المشايخ وتلقي الفيض الرباني منها.

طبل الباز وخصائصه

إذا تتبعنا الطبل واستعمالاته قبل الإسلام وفي صدر الإسلام، نجده كان مقروناً أكثر ما يكون بالإعلان عن الأمور الهامة كالغزوات والحروب، حيث كان يدق ليوحد حركات المقاتلين أثناء المسير، وليشد من عزيمتهم عند التقدم للقتال والغارات على الأعداء، وربما كان يدق في بعض المناسبات الأخرى كالإعلان عن الحج

1 - آل عمران: 170.

وغيره، كما أشار إلى ذلك الإمام أبو حامد الغزالي.
وعلى هذا بقي الطبل آلة تستعمل في الجهاد الأصغر إلى أن جاء
حضرة الغوث الأعظم سيدنا عبد القادر الكيلاني (قدس سره) الذي
أمر مريديه في تعميمه واستعماله في الجهاد الأكبر وهو جهاد النفس
وذلك في حلقات الذكر، ومن حينها اشتهر الطبل المستعمل من
قبل الذاكرين باسم (طبل الباز)، نسبة إلى أشهر ألقاب الشيخ عبد
القادر الكيلاني (قدس سره) وهو لقب (باز الله الأشهب).



لقد لمس الصوفية للطبلة خاصية ملموسة في استجلاب الشوق،
وشد حماس الذاكرين بحيث أنهم يشعرون بل وبعضهم يشهدون
أنهم في ميدان القتال مع أهوائهم ورغباتهم، فكان معيناً وأي معين
على شحذ همهم لطردهم لخطرات، وتسهيل انقطاعهم عن الدنيا
وعلائقها في عباداتهم ومعاملاتهم.

إن استماع الذاكرين لصوتي الدف والطبل في حلقات الذكر
والمدائح النبوية يمثل حالة سماع تكاملي بين الهيئة الجمالية
لصوت الدف والهيئة الجلالية لصوت الطبل، بما يطرب كل سالك
على حسب حاله واستعداداته، فمنهم من يقويه صوت الطبل

ويحمله على طلب الاستزادة من العطاء والمجاهدة، ومنهم من يرققه صوت الدف ليحمله على الاستفاضة من شراب الوجد والمحبة، ومنهم من يغرف من هذا وذاك.



بالإضافة إلى آلتَي: الدف والطبلة، فإن هناك عددا من الآلات الموسيقية الأخرى، تستخدمها فرق الانشاد الصوفي المتخصصة في الطريقة، وبخاصة في المحافل الكبرى، والموالد والأعياد والمناسبات الخاصة، ومن تلك الآت: الناي، والعود، والبهزق، والقانون، والأورغ، والسنتور، والكمان، وغيرها من الآلات التقليدية المشهورة.

وتعتمد فرق الانشاد الكسنزاني إلى التنوع في أداء المقامات والأطوار، لعل من أبرزها: مقام البيات، والعجم، والحجاز، والسيكا، وطور الصبي، وطور الحويزاوي، وطور المحمداوي، وغيرها الكثير. أهل هذا الفن في الطريقة واعين تماماً لأهميتها ولكيفية الاختيار من بينها بحسب المناسبات وفق منطق مدروس، فمثلاً، إن كان التوقيت يتطلب تثوير الشوق والحنين، اشدوا بـ(مقام البيات)، أما إن كان توقيت الوقار والعظمة والحماسة والفخر فيميلون إلى مقام (الرس)، أما (مقام الحجاز) فيستخدم للتعبير عن المشاعر العميقة، في حين أن أجواء الفرح والبهجة صادحة بـ(مقام العجم) كما في تكبيرات العيد، وبخاصة في العراق.

الخصائص الروحية لضرب الدف والطبل في الطريقة

وجد مشايخ الطريقة بما فتح الله تعالى عليهم من فضله أن لمصاحبة الدف والطبل لحلقات الذكر والحلقات المخصصة للسمع الصوفي فوائد روحية عظيمة، تؤثر وبشكل فعال تأثيراً كبيراً في قلوب المريدين، فضلاً عن تأثيرها في نفوس المستمعين من غير سالكي منهج الطريقة، ومن تلك الخصائص:

- إن الضرب على هذه الآلات يمثل الإعلان للدخول إلى رياض الجنة (حلقات الذكر).
- إنها تجذب القلوب إلى تلك الرياض.
- تربط سمع الذاكر وبصره بقلبه، مما يسهل عليه الحضور مع المذكور.
- تطرد الوسواس والخطرات من نفس المريد، وتساعد على تنقية القلب من الكدورات.
- تقرب بين الذاكرين وتوحدهم بما يسهل تحققهم بالإخوة الإيمانية ﴿إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ﴾⁽¹⁾.
- تربط بين قلوبهم روحياً مما يجعلهم في التواد والرحمة كالجسد الواحد.
- تؤجج حرارة الشوق بين المريد وشيخه بما يسهل عليه الفناء في محبته وطاعته.
- تهيج الأحوال الكامنة في الوجدان الذي لا يحيط الوصف به.
- تهين لصاحب الحال الاستزادة بترادفه وتتابعه في القلب.
- تساعد على التأهل للمشاهدات والمكاشفات التي هي من ثمار القربات.

• تساعد على تثبيت المحبة في القلب وزيادتها عند السماع.

وغير ذلك من الخصائص التي يطول بذكرها المقام، والتي هي من أمهات الأمور التي لا تعرف إلا بالذوق الصوفي: ﴿وَمَا يُلْقَاهَا إِلَّا الَّذِينَ صَبَرُوا وَمَا يُلْقَاهَا إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ﴾⁽¹⁾.

وأما بالنسبة لغير المريدين، فإن ارتفاع أصوات الدفوف، هو بمثابة الدعوة لهم إلى أخذ الطريقة وسلوك منهجها القويم، القائم على ذكر كل ما يربط ويوصل إلى الله تعالى عن طريق سلسلة تبدأ تصاعدياً من الشيخ الحاضر وتنتهي بسيدنا محمد ﷺ الوسيلة العظمى بين الخلق والحق ﷻ.

ومن جهة ثانية فإن دق الدفوف والطبول مقرونة بذكر الله تعالى وبمدح حضرة الرسول الأعظم ﷺ والمشايخ الكرام قدست أسرارهم، هو وسيلة لطرد شياطين الجن والإنس، إذ أنهم ينفرون من الحق، ومن كل ما يقرب إليه من قول أو عمل.

الموسيقى الصوفية في الكسنان.. إلى أين؟

لم نزل ندعم أي توجه يسعى لتسخير وسائل العصر الحديثة من أجل نشر روح الشريعة المحمدية (الطريقة) وإيصال قيمها الأخلاقية وحقائقها الربانية للناس كافة.

ولما كانت لغة الموسيقى تسمى في جميع المجتمعات الإنسانية قديماً وحديثاً باسم (لغة الروح) لكونها تخترق حواجز الحروف والكلمات التي تقيد جميع اللغات، لتصل إلى وجدان السامعين دون حاجة إلى شرح أو تبيين، فتترك أثرها في النفس، وتخلف انطباعها في القلب، فإن الاستفادة من هذه الخاصية فيها يكون بلا شك على قدر كبير من الأهمية في نظر من يهتمهم نشر الجانب الروحي للإسلام، وإبراز الجوانب الذوقية والفنية فيه للقاصي والداني.

من هنا، واستناداً إلى رؤيتنا في التمييز بين نوعي الموسيقى في الحياة الإنسانية، فهي إما روحية جاذبة للخلق للحق وإما دنيوية حاجة للخليفة عن الحقيقة، فإن نشر نوعها الأول وهو الموسيقى الروحية الصوفية، بالاعتماد على نظم القوالب الكلاسيكية العالمية الشهيرة، والوسائل العصرية، يعد نقلة نوعية، وقفزة علمية في نظر أهل الروح للانفتاح على الآخر، ومدّ يد التواصل بين الأمم والحضارات من خلال هذه اللغة المشتركة.

وقد تبين من النماذج الموسيقية لصوفية الإسلام، مدى تنوعها، وتكيفها مع الواقع المحلي الذي تتواجد فيه، بحيث تحاكي مجتمعاتها وتخطبها بالألحان والنغمات التي يتذوقونها، فالسماع الصوفي كان وإلى عهد قريب موجه إلى شريحة خاصة متمثلة بأتباع ومريدي الطريقة بشكل خاص، وأحياناً لعامة المسلمين بشكل عام، لذا فهو ملحن بطريقة تلائم هذا المستوى.

معنى هذا أنه وفي جميع تلك النماذج لم ينبثق أنموذج عالمي،

كتب بلغة موسيقية عالمية، بحيث يمكن أن يفهمها أهل الإيمان وغيرهم على حدّ سواء..

بتعبير آخر: لم يتم السعي لعولمة الموسيقى الصوفية الإسلامية وفق أسس علمية وفنية راقية تمكنها من الوصول إلى الناس كافة، وترك الأثر المطلوب منها في النفوس.

ولو بحثنا في قوالب الموسيقى العالمية عن القالب الذي يمكن أن يحقق هذا الهدف لوجدنا أن قالب (السيمفونيات الكلاسيكية) هو النمط الموسيقي المطلوب، وذلك لأنه يراعى الشمولية الكونية في السماع، أي التي تسمح بتذوق أكبر قدر ممكن من شرائح الناس على اختلاف مستوياتهم الثقافية والاجتماعية والعرقية والأمنية..

لذا رأينا أن السعي لإنتاج (سيمفونية صوفية) سيكون النموذج الأمثل في هذا المجال، كما أنه سيفتح الباب أمام هذا التوجه الذي من شأنه أن يرتقي بالحس والتذوق الإنساني من التهالك على رخيصة الموسيقى والغناء الدنيوي إلى أفق الألحان السماوية. بهذا يكون السماع والموسيقى الصوفية قد حط الرحال أخيرا في محله الذي يفترض أن يكون فيه، أي في موقع العالمية التي يستحقها، إذ أن ما تمثله موسيقاه هي في حقيقة الأمر تعبير فني عن جوهره الأصيل في خطاب الروح الإنسانية أنى كانت وكيفما كانت.



الذكر الكسنزاني.. واسنبطان روح الموسيقى العالمية

إذا أريد للسيمفونية الصوفية أن تحقق الغاية منها وهي التأثير في الذوق الإنساني العالمي، فإنها ينبغي أن تؤلف استناداً إلى مادة لفظية ونغمية قابلة للتلون بشتى ألوان الطيف الموسيقي العالمي، فاعتمدنا على مادة (الذكر الرسمي) في الطريقة الكسنزانية وذلك لأنه يستوفي الشروط والخصائص المطلوبة لتأليف قطعة سيمفونية صوفية ذات مواصفات كلاسيكية عالمية.

وإذا كان اختيارنا لمادة (الذكر الرسمي) ليكون لب هذا العمل الموسيقي قد اعتمد على ما تربينا عليه بين يدي شيخنا السلطان محمد المحمد الكسنزان (قدس سره) من أن الذكر حقيقة ربانية عالمية لا يقيدتها زمان ولا مكان، وهو بجميع فقراته وفصوله مستنبط من القرآن الكريم والسنة المطهرة، أي من الرسالة الخاتمة الصالحة لكل زمان ومكان، فهو يصلح لخطاب الجميع.

نقول إن كنا قد اعتمدنا على رأينا كأهل طريقة وأصحاب تجربة صوفية في اختيار هذه المادة للعمل الموسيقي، فإن الرأي المجرد لأهل الاختصاص في الموسيقى قد جاء ليؤكد مصداقية اجتهادنا الذي نؤمن به وندعو له، فقد أكد أرباب الصنعة أن المادة اللفظية والنغمية فيه كافية ووافية لإنتاج موسيقى غير محلية ولا إقليمية بل عالمية، وهي مادة - أي مادة الذكر الرسمي - كاملة متكاملة لا تحتاج إلى زيادة أو تعديل أو تقليل، فهي مؤهلة لأن ينتج منها القطعة الموسيقية المطلوبة.

الخصائص الفنية للذكر الكسنزاني

في الحديث عن الجوانب الفنية المتخصصة تترك المجال للأستاذ "رعد خلف" والذي أوكلنا له مهمة تأليف وتوزيع هذا العمل الصوفي، وقد كان له تحليل علمي دقيق لكل مجريات العمل وفي شتى مستوياته التاريخية والفنية. فقد ذهب إلى تحديد أهم الخصائص الفنية التي تؤهل الذكر الكسنزاني لهذا العمل في النقاط الآتية:

أولاً: ألحان الذكر الكسنزاني قد بنيت على أساس التراث العراقي البحت. ثانياً: أسلوبية الطريقة الكسنزانية في الأداء، أي: الإيقاع، النبرة النغمة، وهو مرتبط أيضاً بإرث منطقة انطلاق الطريقة في العراق. ثالثاً: البساطة في الألحان وفي نفس الوقت العمق إلى أبعد المستويات وهذا يتطابق تماماً مع ما نحتاج إليه في السيمفونية التي تقوم على أبسط الأمور شكلاً وأعمقها أثراً.

إن هذه الخاصية، أي مزيج البساطة والعمق، تمنح التأثير المطلوب في الإنسان كإنسان بغض النظر أن دينه أو عرقه أو انتماءه أو ما إلى ذلك، وقد وجدت أن الذكر الكسنزاني يستبطن ويستظهر هذا المزيج التأثيري، الأمر الذي يعني أن الأثر الذي تتركه المادة الموسيقية المستنبطة من وحي هذا الذكر سيجد صداه ومداه في نفوس غير المنتمين للطريقة كتأثيره في أصحابها وربما أكثر.

وقال مضيفاً: وهنا أستطيع وصف هذه المادة الصوفية بالشجرة الموسيقية التي جذورها مغروسة في أرض العراق، لكنها ممتدة في باطن الأرض إلى كل بقاع العالم، وفي كل مكان هناك فرع ظهر منها فائتر في البيئة التي ظهر فيها وتأثر بها أيضاً، وبالتالي فما نقوم به هنا هو أننا نحاول قطف ثمار من هذه الشجرة وإيصالها إلى الناس كافة، ولا أشك بأن كل إنسان سيجد الطعم الذي يألفه والذي يحبه فيها، استناداً إلى موروثه الموسيقي.

القلب الموسيقي لـ (القصيد السيمفوني الكسنزاني)

لكل عمل قالب معين يدخل ضمن إطاره العام، وهذا العمل الموسيقي الصوفي وبحسب ما أكد الأستاذ رعد خلف لا يمكن أن يتعدى ولا بشكل من الأشكال القلب الموسيقي المعروف بـ (البويم - Poem) أي القصيد، فهو كما قال: لا ينتمي إلى العالم الغنائي ولا إلى عالم الموسيقى التصويرية ولا عالم العرض السمعي البصري ولا العالم الملحي.. وما ينطبق عليه هو قالب (سيمفوني البويم - Symphonic Poem) وهو مرادف لقولنا (القصيد السيمفوني).

وقال موضحاً: إن ما يميز موسيقى السيمفوني بويم (القصيد) أنها تتكون من مقطوعات متعددة وكل مقطوعة عبارة عن فقرة قائمة بذاتها، والمستمع إلى ألحان الذكر الكسنزاني يجد هذه الميزة الفريدة والجميلة فيه، فكل فقرة من فقراته متميزة عن سابقتها أو لاحقتها، بل إن كل فقرة من فقرات الذكر الكسنزاني هي عالم بحد ذاته، وهذا ما لمستته كمختص وبشكل واضح خلال كتابتي لخريطة القصيد السيمفوني الكسنزاني.

وقال أيضاً: (إن الذكر الكسنزاني يقوم على بناء حر تواصلي وهو في هذا يوازي البناء الحر للقصيدة النثرية أو القصيدة الشعرية المعاصرة، وهذا يتطابق تماماً مع القلب الموسيقي المختار لهذه المادة الصوفية، أعني قالب (القصيد السيمفوني) لأن بناء نوبة هذا القلب حرة أيضاً).

ولقد بين الأستاذ رعد بأن مما ترتب على اختيار هذا القلب الموسيقي، إمكانية التعامل مع كافة آلات الموسيقى بحرية كبيرة، فقال: (استطعنا بفضل هذا القلب أن نجتاز كل الحواجز وأن ندخل إلى العالم الصوفي كل الآلات الموسيقية، حيث قمنا بالعمل على

كل ما يملك الهارموني الموسيقي أو علم الانسجام في الطبقات الموسيقية إلى أعلى المستويات). واستدرك قائلاً: (من ناحية ثانية، يمكنني القول بأن هذا العمل ينتمي بطريقة ما إلى قالب المتتاليات لأن كل مقطع هو قالب بحد ذاته، وبقدر ما ينتمي إلى المتتاليات هو ينتمي أيضاً وبشكل هائل إلى عالم الموسيقى المعاصرة والتي تدعى (كونت تمبرري ميوزك) المتميزة بحالة التكرار والمونتونيو) كأساس لها في بناء العمل).

والجانب المبتكر في هذا (المونتون المتكرر) أنه لم يترك على حاله وكأنه مونتون واحد متكرر بل تم ابتكار ألحان مرادفة بحيث يشعر السامع أنه في مونتون واحد ولكنه متجدد متنوع.

المعالجة الفنية لموسيقى الذكر الكسنزاني في شأن القوالب والمعالجات الموسيقية التي اتبعها الأستاذ رعد لمعالجة النص واللحن الكسنزاني، قال: (في الذكر تلقى جميع المواد بمقامين قريبين من بعضهما ضمن نوطات معينة هي (الصول والري والدو) وهي درجات ضمن عالم البناء الهارموني (أولى رابعة خامسة).

ونحن وخلال معالجتنا الموسيقية، وبسبب قابلية القصيد السيمفوني الكسنزاني على إمكانية التشعب والحركة الحرة قمنا بالعمل ضمن الدرجات الموسيقية كلها من الأولى إلى السابعة، وبهذا استطعنا ضمن هذا العمل أن ندخل (12 خط) أو (24 خط) موسيقى مع مواد الذكر دون أن يفقد الذكر أي شيء من حقيقته الروحية.

باختصار أقول: لكي لا تتشوه مادة الذكر الأصلية، ولكي نحافظ على روحها حاضراً في العمل كله كان لازماً علينا أن يتم العمل بطريقة القصيد السيمفوني، ولما كان هذا القصيد مقترن بالذكر الكسنزاني على وجه التحديد، فإن ما يمكن أن نسميه به من الناحية

العلمية هو (القصيد السيمفوني الكسنزاني)، وهذه التسمية باعتقادي هي تسمية مهمة وعالمية لأنها تتطابق تماماً مع الأسلوب الذي تمت به بناء قطعة الكسنزان الموسيقية. وبصفتي موسيقي حرفي ومختص في هذا المجال أقول: إن هذا العمل كبويم سيمفوني كسنزاني هو فريد من نوعه في العالم لأنه تضمن أعمق صيغة موسيقية أكاديمية ممكن أن توجد وهكذا أعمال، وما يجعله كذلك أيضاً هو كون الجانب الموسيقي الأكاديمي فيه بنفس قوة الذكر الصوفي. وأنا حالياً أجهل أن يكون قد أنجز مثل هذا الموضوع في العالم العربي أو الإسلامي، وأعتقد بأنه العمل رقم واحد عالمياً بهذا الشكل والمضمون.



(RQ) التسجيل الصوتي الكامل لـ (القصيد السيمفوني الكسنزاني) في قناة اليوتيوب للمركز العالمي للتصوف والدراسات الروحية

مسنقبل موسيقى الكسنزان الصوفية (مشروع المجلد الموسيقي)

إذا كان (البويم) قالب موسيقي فني مستقل قائم بحد ذاته ويعد أحد أعمدة الموسيقى العالمية، فإن (البويم السيمفوني الكسنزاني) كما قال الأستاذ (رعد خلف): هو قالب مبتكر جديد يمكن أن يفتح الباب واسعاً أمام أعمال أخرى كثيرة ومتنوعة على نسقه أو النمط الذي اشتغل فيه، ويمكن وبكل سهولة أن يضاف إلى أعمدة الموسيقى العالمية.

أكثر من ذلك، ذهب إلى التأكيد على أن (القصيد السيمفوني الكسنزاني) جاهز ومؤهل لأن يدرس من قبل مركز البحوث الشرقية في لندن، وكذلك كل من الجامعة العربية في السويد ومركز العالم العربي في باريس ومركز الدراسات في روما، وغيرها ليأخذ مكانه الطبيعي بين الأعمال العالمية دراسة وتديساً، وليعكس من جهة أخرى مدى الإمكانيات العربية والإسلامية والصوفية تحديداً إذا ما أريد لها أن تظهر وتنافس في هذا المجال.

إن تأليف هذه القطعة الموسيقية الصوفية وتكوينها بهذا الشكل هو المرحلة الأولى في مشروع طويل المدى متعدد المراحل، والخطوة التالية هي مرحلة تحويل هذا المشروع الكسنزاني الموسيقي إلى نوبة علمية رسمية عالمية، تضم آلات الأوركسترا والكورال والغناء الانفرادي وسيكون هذا أول عمل عربي إسلامي بحث يوازي شكل المؤلفات العالمية المعاصرة. ومن ثم كتابة تلك النوبة باللغتين العربية واللاتينية بحيث تستطيع الفرق العالمية ترديد هذا الذكر وهذه الألحان بالضبط مثلما نؤديها نحن وتقدمها في المحافل الكبرى.

على غرار هذا القالب الموسيقي الذي ابتكرناه سنقوم إن شاء الله تعالى في المراحل القادمة بتقديم عروض موسيقية صوفية

كسنزانية من نواح متعددة، الأمر الذي يمهد الطريق لتكوين مجلد موسيقي كامل يتأهل لأن يكون موازياً إن لم يكن منافساً للمجلدات العالمية.



نختم هذا الباب بهذه الأبيات الشعرية الرائعة للشيخ عبد الغني النابلسي في السماع والموسيقى الصوفية⁽¹⁾:

من الغيب قد ضمت عليها الضمائر
فتظهر منها للعيان الاشارات
يسير به للوتر في الكون سائر
بصوتك واطربنا فيرشد حائر
تدق له بين القلوب البشائر
من عليه من الأغيارمدّت غدائر
وبالغير في أرض القريحة غائر
به شخصت منا إليه البصائر
وضجت بتأذين الغناء المنابر
سراير شوقي يوم تبلي السراير
لقلبي هنا من سر قلبي ذخائر
عن المطلع الشرقي له أنا دائر
فها أنا للبرق اللامع أساير
ولا كل طرف فيه تجلى الحرائر

نعم لقلوب العاشقين سراير
يحركها صوت السماع بوقعه
هو الدف والطنبور والوتر الذي
أعد ما بدا يامنشد القوم عندنا
وتفتح أغلاق المعارف واللقا
كشف حجاب الكون عنا بذكر
وأظهرت سرّاً طالما قد كتمته
وأذكرت عهداً من ألسنت بربكم
وقد حيل المزممار بالوجد بيننا
ألا أيها الناي الرخيم كشفت عن
وأشبهتني في نفخ روعي وقد بدت
سمعت كلاماً قد أتاني به الصبا
فهمت بوجدى إذ فهمت رموزه
وما كل أذن طارقات الهوى تعي

1 - ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، مصدر سابق، ص 218 - 219.

فصول الذكر الرسمي الكسنزاني في منظور علم الموسيقى

الموسيقى الصوفية (السماع) هي مسارٌ عُدّ من المميزات التي تفرد بها المنهج الصوفي كوسيلة من وسائل التربية على المحبة الخالصة للحقيقة والخير والسلام، وكل ما هو سامي من المعاني الربانية التي تنزلت من الله تعالى في الذوات الإنسانية. وهي أيضاً نشاط خاص اتخذته الصوفية كوسيلة للتعبير عما يختلج في دواخلهم من أحوال ومقامات ومواجيد وحالات، تجلت فيهم إثر ارتباطهم بالله تعالى.

وقد استنبط الصوفية معنى السماع من القرآن الكريم، في قوله تعالى ﴿فَبَشِّرْ عِبَادِ الَّذِينَ يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ﴾⁽¹⁾، والسماع الصوفي سواء أكان أذكّاراً أو أناشيد أو مدائح أو غناء أو ما إلى ذلك، هو من أحسن القول في هذه المجالات، لأنه يرتبط بجملته بالله تعالى والأنبياء والصالحين وكل ما هو سامي أو متسامي، ولما سئل الشيخ الجنيد قدس سره عن (السماع) ربطه بسماع الأرواح لخطاب الحق سبحانه وتعالى في عالم اللطافة والأزل، لما خاطبها الحق بقوله: ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا﴾ قالت الأرواح: ﴿بَلَى﴾⁽²⁾. فكلما تجدد هذا السماع وهذا الإنشاد حنت الأرواح إلى ذاك السماع الأصلي الذي سمعت من خلاله، في عالم الأزل، نداء الحق وأمره، واستجابت له في عالم الأرواح بقولها: بلى. أي أن للموسيقى الصوفية عند أهلها معنىً خاصاً يرتبط بسماع نداء الحق سبحانه وتعالى متجلياً في الألحان والمعاني الروحية الماثلة في المنشادات والأشعار.

1 - الزمر: 17 - 18.

2 - الأعراف: 172.

إن الأنغام الروحية في الثقافة الإسلامية تتوزع بين نداءات الآذان، وأنماط ترتيل القرآن، وتساييح العيدين التي تضيء على الفطر والأضحى نبرة احتفالية تنبض بالسكينة والبهجة وغيرها لتعكس وبجلاء ما للجانب الموسيقي من أثر في حياة الإنسان الروحية، ولهذا عدها أهل الطريقة وسيلة تربوية فعالة من وسائل تطهير النفوس وتهذيب الأرواح وتلطيف الأذواق، لكونها تحت على المحبة الإلهية، وتحض على ذكر الله تعالى، والتعلق به سبحانه، والتخلي عن الأمور الدنية.

انطلاقاً من ذلك، ومن اعتقادنا بما في الموسيقى الروحية المستوحاة من ألحان الأذكار وصيغ التساييح وأشعار المدائح والأنشيد في طريقتنا العلية القادرية الكسنزانية، من تأثير في جذب النفوس وإرشادها نحو طريق الحق والحقيقية، ومن اعتقادنا أيضاً بضرورة الاستفادة من كل المعطيات المعاصرة التي من شأنها أن توسع ساحة التعارف مع الآخر، رأينا أن نخطو هذه الخطوة في طريق بناء عالم موسيقي صوفي جديد، يتسم بالحدثاثة الأسلوبية والأصالة الروحية، لتحكي ألحانه آذان الناس كافة، وتناغي كلماته سرائر الشعوب والأمم منشئةً بذلك جسراً أو معبراً من نوع خاص نحو تلاقي القلوب والأرواح في فضاء موسيقي آخذاً، أحوج ما تكون إليه الإنسانية في هذا الزمان وكل زمان.





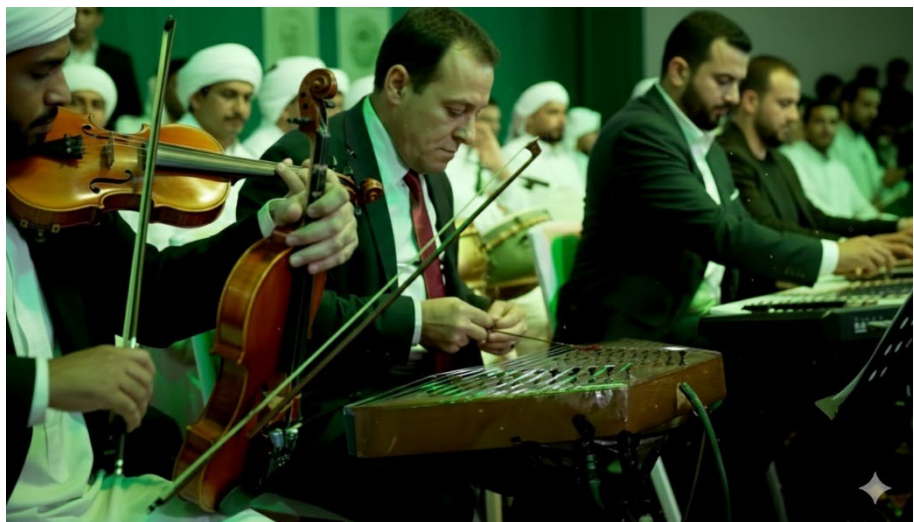












السماع الصوفي في العالم الحديث

بعد أن انتهت الفصول السابقة إلى تتبّع السماع في جذوره الحضارية ووجوهه الشرعية وتجلياته السلوكية في الحضارات الإنسانية عموماً، وعند أهل الطريقة على وجه الخصوص، تبرز الحاجة في هذه المرحلة (الختامية) إلى النظر في موقع هذا الفن الروحي داخل العالم الحديث.

عالم اليوم مُشخص عند أغلب الفلاسفة والمفكرين وعلماء الاجتماع والمثقفين والمختصين على أنه يتميز بالتسارع في إيقاعاته التقنية والرقمية (الآفاقية)، في قبال تضيق المساحات الداخلية (الأنفسية) التي كان الإنسان يلجأ إليها ليجد صوته الشخصي. وهنا يأتي السماع وتأتي الموسيقى الصوفية لتكون عاملاً أو أداة وجدانية لاستعادة التوازن بين النفس والواقع، إذ مهما كان اكتشاف الواقع الخارجي مهماً، فلا بد من أن يكافئة التعمق في النفس وتزويدها بما يجعلها سامقة ومنسجمة مع ما يتسارع خارجها.

من خلال هذا المنظور تتكامل الصورة: فالسماع ليس مرحلة من مراحل التاريخ، بل حركة ممتدة لم ينقطع خيطها منذ أن بدأ الإنسان يفتّش عن معنى يتجاوز حدود الحسّ.

إن استقرار هذا الامتداد يُظهر أن كل حضارة عبّرت عن توقها إلى العلوّ من خلال شكلٍ من أشكال الموسيقى الروحية، وأن الصوت ظلّ جسراً بين المعرفة والحضور، بين الطبيعة والروح، بين الحياة اليومية وما فوقها. وعندما يصل هذا الامتداد إلى التجربة الصوفية في الإسلام، فإنه يجد صورته الأكثر نضجاً، لأن السماع الصوفي لا يستمد قيمته من اللحن وحده، بل من وجهته: من إرادة التزكية، ومن مقصد الوصول، ومن أدب العلم والحال.

إذًا، الدعوة إلى التوسع ببث السماع الروحي في العصر الحديث ليس قطيعة مع الحاضر، بل هو استئناف لمسار إنساني مشترك، واحتمال جديد للقاء الثقافات على أرض جمالية لا تتصادم فيها العقائد، بل تتجاور فيها القلوب.

من هذا المنطلق، فإن رؤيتنا في هذا المسعى الذي يهدف إلى جعل السماع الصوفي لغةً عالمية تتجاوز الحدود الدينية والعرقية والجغرافية، تنبني على أربعة مرتكزات أساسية:

المرتكز الأول: لغة الحوار الوجدانية

يتميّز السماع الصوفي بأنه فنّ غير صدامي، لا يفرض عقيدة ولا يسعى إلى إقناع أيديولوجي، بل يعمل كجسرٍ نستطيع عبره تحرير المشترك الإنساني من ضغط الاختلاف.

كيف؟ الراسخ عند أهل الطريقة، أنّ الإيقاعات الصوفية - بما تحمله من بنية تكرارية هادئة - تعيد الإنسان إلى مركزه الداخلي، وتخفف حدة التوتر، وتفتح القلوب لسماع بعضها بعضاً. وهذا ما يجعل الفن الصوفي من أنجح الوسائل المستخدمة في برامج الحوار بين الأديان وبين الثقافات خلال العقود الأخيرة.

إن لغة الموسيقى الصوفية ليست لغة المعنى الظاهر، بل لغة الأثر الباطن. أثرٍ يستطيع الإنسان غير العربي وغير المسلم أن يدركه دون ترجمة؛ لأنّ الذبذبة الصوتية هنا لا تنقل معلومة، بل تنقل حالة سامية. لقد خبر أهل الطريقة -ببقيين- أن هذه اللغة وإن كانت ليست بلسان منطوق، إلا أنها أكثر قدرةً على بناء الثقة بين الشعوب، لأنها تخاطب ما هو أعمق من الوعي المباشر؛ هي تخاطب حاجة الإنسان إلى السكينة المشتركة والطمأنينة وراحة البال والنشوة الوجدانية المتسامية.

لهذا نرى مؤسسات دولية كبرى تلجأ إلى عروض السماع ضمن مؤتمرات السلام وحوارات الحضارات، توظيفاً لما يتضمنه هذا الفن

من جمع بين البساطة الجمالية والعمق الروحي، ومن قدرة على انشاء فضاء حيادي يمكن أن يلتقي عنده المختلفون دون توتر. والأمثلة على ذلك من الكثرة بحيث تتسع لمصنف مستقل غير إننا اخترنا نماذج منها وكما يلي:

- المحفل القادري الكسنزاني: احتضنت الطريقة الكسنزانية في العراق، هذا المحفل لتعلن من خلاله تأسيس (الاتحاد العالمي للطرق القادرية والطرق الصوفية الأخرى)، في تزامن مقصود مع الاحتفاء بالمولد النبوي الشريف. وقد اجتمع تحت هذه الراية عدد كبير من شيوخ الصوفية ورجالاتهم من مختلف دول العالم، من الهند وبلدان آسيا، وإيران وتركيا، والدول العربية والإفريقية والأوروبية والأمريكية. شهد المهرجان عروضاً متنوعة من الألحان والسماع الصوفي، أسهمت في الارتقاء بالمشاركين إلى تردد روحاني واحد، مشرق بألوان المحبة والسلام والرحمة للعالمين.
- روحانية – مهرجان الموسيقى الصوفية الهندية والصوفية:
- مهرجان روحانيات – مهرجان الهند للصوفية والموسيقى العرفانية، Ruhanayat – The All India Sufi & Mystic Music Festival، تقيمه مؤسسة بانجيا للموسيقى والفنون، الهند (بومباي، دلهي، مدن هندية أخرى)، انطلق عام 2001، وهو مهرجان سنوي، يُعدّ من أكبر الفعاليات العالمية في الموسيقى الصوفية والموسيقى العرفانية، ويضم عروضاً لفرق من الهند وتركيا وباكستان والمغرب والشرق الأوسط، ويركّز على إبراز الإرث الروحي والموسيقي العابر للثقافات⁽¹⁾.

1- فيليب. ف. بولمان، التصوف وعولمة الموسيقى المقدسة، في تاريخ كامبريدج للموسيقى العالمية، مطبعة جامعة كامبريدج، 2013م.

- فرقة يوفال رون Yuval Ron Ensemble: فرقة موسيقية عالمية تضم موسيقيين من أديان وثقافات مختلفة (مسيحيون، مسلمون، يهود...) وتهدف صراحة إلى تخفيف الانقسامات الوطنية والدينية والثقافية عبر الموسيقى الروحية الشرق-أوسطية⁽¹⁾.

هذه الأمثلة وغيرها الكثير تُظهر أن الموسيقى الصوفية قادرة على عبور الحدود الدينية والقومية، وعلى أن تجمع بين الناس من ثقافات مختلفة داخل إطار جمالي وروحي مشترك. ما يوضح ذلك العشرات بل وربما المئات من الأبحاث والدراسات المختصة في هذا الشأن ومنها:

1. كتاب عولمة السماع الصوفي وحضوره في الغرب: يتناول تطور الموسيقى الصوفية بوصفها جزءاً من حركة أوسع لعولمة الموسيقى المقدسة، ويركّز على قابليتها الخاصة للانتقال إلى فضاءات "world music" والحوار بين الثقافات⁽²⁾.
2. الإسلام والموسيقى الصوفية في الغرب: دراسة في الإثنوموسيقى تبحث في استقبال الموسيقى الصوفية في الغرب، وتُبرز التوتر بين الجذر الديني للموسيقى الصوفية وبين إعادة تقديمها في إطار تجاري/عالمي، مع تركيز على بعدها العابر بين المسلمين وغير المسلمين⁽³⁾.

1 - <https://sufimusic.short.gy/38>

2 - أنظر: فيليب فولزمان، التصوف وعولمة الموسيقى المقدسة، في: تاريخ كامبريدج للموسيقى العالمية، مطبعة جامعة كامبريدج، 2013.

<https://sufimusic.short.gy/39>

3 - مايكل فريشفكوف، عولمة عالم الصوت: الإسلام والموسيقى الصوفية في الغرب (Globalizing the soundworld: Islam and Sufi Music in the West)، ضمن: صوفيون في المجتمع الغربي: (Sufis in Western Society: Global Networking and Locality)، تحرير: رون غيفز، ماركوس دريسلر،

3. المهرجانات الصوفية كحركة اجتماعية:
تبحث الدراسة في مهرجانات الموسيقى الصوفية في أوروبا بوصفها حركات اجتماعية وروحية في آن واحد، وتشرح كيف تنتقل الموسيقى الصوفية من المسجد/الزاوية إلى خشبة المسرح، وتُستخدم أداة للحوار الروحي وحضور الإسلام في الفضاء العام⁽¹⁾.
4. فعالية الموسيقى الصوفية في نتائج الصحة النفسية:
مراجعة منهجية وتحليل تجميعي لـ 18 تجربة سريرية عشوائية، خلصت إلى أن الاستماع المنهجي لموسيقى صوفية (مقامات محددة) يقلل من القلق على المدى القصير لدى مرضى يخضعون لإجراءات طبية، مع دلائل أولية على تأثيرات في الاكتئاب والتوتر⁽²⁾.
5. عالمية الموسيقى الصوفية بعد أحداث 11 أيلول
أطروحة تبحث في كيفية إعادة تقديم الموسيقى الصوفية في فضاءات غربية بعد 11 أيلول، مع التركيز على "علمتها" وتحويلها إلى رمز للتسامح والحوار⁽³⁾.

غريت كلينكهامر، مطبعة روتليدج، لندن، 2009، صفحات 46-76. انظر:

<https://sufimusic.short.gy/40>

1 - فرانتشيسكو بيرايو، «مهرجانات الصوفية كحركة اجتماعية: الروحانية، الجماليات، والسياسة، Sufi Festivals as a Social Movement: Politics, Spirituality, Aesthetics, and» مجلة Sociologica، المجلد 15، العدد 3، 2021. انظر: <https://sufimusic.short.gy/41>

2 - غوربوز-دوغان، ر. ن؛ علي، أ؛ كاندي، ب؛ كينغ، م، فعالية الموسيقى الصوفية على نتائج الصحة النفسية: مراجعة منهجية وتحليل تلوي لواحدٍ وعشرين تجربة عشوائية محكمة، قسم الطب النفسي، كلية لندن الجامعية (University College London)، لندن، المملكة المتحدة، استلم في 12 سبتمبر 2019، نُقِّح في 28 ديسمبر 2020، قُبِل في 12 يناير 2021، نُشر على الإنترنت في 16 يناير 2021، النسخة الرسمية في 23 يناير 2021. انظر:

<https://sufimusic.short.gy/42>

3 - محمد عثمان مالك، الجريان الثقافي العالمي وعلمنة الموسيقى الصوفية بعد

المركز الثاني: خطوط السماع الصوفي المعاصر

يتزايد حضور الفرق الصوفية في المحافل الدولية، من مهرجانات الموسيقى الروحية في شمال أوروبا إلى الفنون العالمية في أمريكا وآسيا. واللافت أن استقبال الجمهور الغربي لهذا اللون من الفن ليس استقبال المستطرب بالموسيقى، بل استقبال الباحث عن معنى. ويعود ذلك إلى أسباب عدّة:

- الدهشة المقامية: تعتمد الموسيقى الصوفية على مقامات شرقية دقيقة (ربع التون)، وهذا يُنتج إحساساً جديداً لدى الأذن الغربية المتعودّة على السلم السباعي. هذا الاختلاف يفتح باب "الاستغراب الجمالي"، وهو باب مؤثر جداً في الذائقة الغربية.
 - التكرار بوصفه عبوراً: التكرار في السماع ليس زينة موسيقية، بل بناء وجداني يقود المستمع تدريجياً إلى حالة من التركيز القلبي. وقد أثبتت بحوث علم النفس الموسيقي أن التكرار يخفّض معدلات القلق ويحفّز المواد الكيميائية المرتبطة بالرضا الداخلي.
 - جمال الحركة الروحية: حلقات الذكر، والدوائر المقامية، والدوران الروحي عند بعض الطرق، كلّها تشكّل فناً بصرياً حياً. الفن عندها ليس ألحاناً فحسب، بل حضورٌ يتجسّد في الجسد.
 - تجربة السكينة كقيمة علاجية: بسبب تزايد حالات الاكتئاب والقلق، ولأن غير المسلم يجد في السماع مساحة صافية، خالية من ضجيج العالم، فهذا يكون له أشبه بالعلاج. لهذا بدأت مراكز العلاج بالموسيقى في الغرب باقتباس هذا الفن ضمن برامجها.
- وهكذا يتحوّل السماع من تراث خاص إلى ظاهرة جمالية ذات أثر عالمي في الصحة النفسية والروحية.

المرنكز الثالث: سرّ انجذاب الغرب للموسيقى الصوفية

ليس سرّاً أن الغرب اليوم يعيش أزمة معنى. الفنون هناك متنوعة، لكن معظمها فقدت الروحانية، بسبب ذلك، فقد الفن وظيفته الأصلية بوصفه باباً نحو الماوراء.

من هنا نفهم: لماذا ينجذب الغربيون إلى السماع الصوفي؟

- الحنين إلى المقدّس: الفن الصوفي يقدم "قداسة بلا سلطة"، و"طقساً بلا قسر"، و"جمالاً بلا أيديولوجيا". إنه يملأ الفراغ دون أن يفرض.

- الصدق الوجداني: الموسيقى الغربية الحديثة أصبحت في معظمها صناعية، بينما السماع الصوفي يصدر من حالة روحية لا يمكن اصطناعها. والغربي يحترم "الصدق الفني" أكثر مما يحترم الأسلوب نفسه.

- فن تخفيف الألم: الفنون الغربية تحاول إخفاء الألم أو تحويله إلى ترفيه. أما السماع، فهو يواجه الألم ويرفعه إلى مقام الرجاء. وهذا ما يفتقده الإنسان الحديث.

- البحث عن وحدة داخلية: الغرب غارق في الفردانية، لكنه يشترك إلى الاجتماع الوجداني. وحلقة الذكر الصوفي تردم الخواء في داخله.



المرنكز الرابع: الطريقة الكسنزانية ودورها في صياغة فن روعي عالمي

الطريقة الكسنزانية، بما لها من تاريخ وحضور حيّ، مؤهلة لأن تلعب دوراً محورياً في صياغة فنّ روعي عالمي. وتستند قدرتها على ذلك إلى أربع مؤهلات أساسية:

1. الوراثة الصوتية الحيّة: السماع الكسنزاني ليس محفوظاً في نصوص جامدة، بل يُنقل بالتلقّي من الشيخ إلى المريد. وهذه الوراثة تمنح الفن أصالة لا يمكن استنساخها تقنياً.
2. القالب الموسيقي الكسنزاني: هو قالب ذي بنية تربوية وروحية. وهذا القالب قابل للتطوير إلى:

- عروض عالمية

- مؤلفات موسيقية أكاديمية

- مدارس لتعليم المقامات الروحية

- مهرجانات صوفية دولية

وهذا يجعل الطريقة الكسنزانية مرشحاً طبيعياً لقيادة مشروع الفن الروحي العالمي.

3. البعد الحركي للذكر: الممارسة الكسنزانية تجمع بين الصوت والحركة، بين الإيقاع والتنفس، بين الجماعة والفرادى. وهذه الصيغة المركبة تمنح السماع طاقة علاجية وجمالية لا توجد في أنماط الطرق الأخرى.

4. المقصد التربوي: الفن الكسنزاني ليس ترفيهاً، بل بناءً للنفس. إنه يقوم على "الذوق مع السلوك"، وعلى "الحال مع العمل". وهذه الثنائية تجعله قابلاً للتعميم بلا خوف من فقدان الجوهر.

الخلاصة: يتّضح أن السماع الصوفي، وهو خلاصة المسار الإنساني الطويل نحو ما وراء الحسّ، قادر على أن يؤدي دوراً حضارياً في العالم الحديث، لا بوصفه فناً دينياً محضاً، بل بوصفه لغةً روحية عالمية تعيد الإنسان إلى مركزه الداخلي.

وأن الطريقة الكسنزانية، بما تمتلكه من عمقٍ وتوازن وبنية سمعية وروحية، تقف اليوم في موقع يسمح لها بأن تقود هذا التحوّل، وأن تمنح الفن الروحي وجهاً عالمياً معاصراً لا يفقد جذوره ولا ينعزل عن العالم.

إننا نؤكد هنا يقيننا الذي لمسناه في انفسنا ومن حولنا أن السماع ليس أثراً من الماضي، ولا فناً هامشياً، بل هو مستقبلٌ تُبنى عليه جسور جديدة بين الثقافات، وتجارب أعمق في المعرفة بالله، ومساحات أو شك العالم على نسيانها ثم عاد يبحث عنها من جديد: إنها مساحات الطمأنينة، والسكينة، والبحث الدائم عن النور.

الخاتمة

ينتهي هذا البحث عند تخوم الفن الروحي الذي تجاوز حدود العصور والثقافات، السماع الذي لم يكن يوماً وقفاً على أمة بعينها، ولا على بيئة محددة، بل كان، عبر كل الحضارات الإنسانية التي مرّ بها هذا الكتاب، صوتاً واحداً يتخذ أشكالاً متعددة، ويشير بطرقه المختلفة إلى المقصد نفسه: التوجّه نحو ما وراء الحسّ، ومحاولة ملامسة العوالم الخفية التي يشعر بها الإنسان قبل أن يعرّفها. فمنذ أن كانت الموسيقى لغة الشعوب القديمة، رمزاً للخصب أو وسيلة للطقس أو باباً للسكر الروحي، وحتى حضورها في الفنون الحديثة، ظل هذا الصوت الإنساني العميق يطلب جهةً واحدة هي جهة العلوّ.

وقد حاولت هذه الدراسة أن تجمع هذا الامتداد الكبير، فتقرأ السماع لا في صورته الصوفية فحسب، بل في جذوره القديمة، وفي أثره التربوي والروحي عند الأمم، وفي تحولاته التي جعلت منه نسقاً إنسانياً عاماً، يتخذ أشكالاً جديدة دون أن يفقد جوهره القديم: نزوع الروح إلى الانعتاق من أسر الظاهر، والطيران في فضاء المعنى. وعندما يصل هذا التراث الطويل إلى التصوف الإسلامي، فإنه يجد صورته الأكثر توازناً ونضجاً، حيث يصبح السماع علماً منضبطاً، وفناً ذا آداب، ومقاماً ذوقياً يهذب النفس ولا يدعها أسيرة الانفعال العابر.

وفي الطريقة الكسنزانية يتجدد هذا الإرث العالمي بصورة فريدة، إذ تتلاقى الأصالة الروحية مع الاجتهاد الفني، وتلتقي أنغام الماضي مع رؤى الحاضر، لتشكل بنية موسيقية ووجدانية تجعل من السماع الكسنزاني امتداداً حديثاً لرحلة الإنسان

الطويلة نحو عالم غير منظور. فهو ليس تقليداً منقولاً، بل استئناف لحركةٍ قديمة تتخذ هنا قالبها الأصفى: قالب الذكر، والحضور، والرجوع إلى الله عبر جمال الصوت وصدق النية. وإذا كانت الدراسات العلمية قد كشفت لنا البنية التحليلية للسمع، وشرحت ضوابطه وآثاره وشروطه، فإن الذوق الصوفي هو الذي يكشف سره الأخير: أن السمع، مهما اختلفت لغاته وأدواته ومقامات حضوره، هو محاولة إنسانية كبرى للوصول إلى معراج من النور، وأن الحضارات كلها كانت تخطو -بوعي أو بغير وعي- في الاتجاه نفسه الذي خطا فيه أهل الطريق، حين جعلوا من الموسيقى وسيلة تهذيب، ومن الإيقاع انفتاحاً على عالم الغيب، ومن النغمة عبوراً نحو الحقيقة.

وهكذا تخلص هذه الدراسة إلى أن السمع والموسيقى الصوفية ليسا ظاهرة فنية معزولة، بل مرحلة متقدمة من مسار إنساني ممتد، وأن التجربة الصوفية هي النقطة التي يتهيا فيها هذا المسار للانتقال من الحس إلى المعنى، ومن الصوت إلى الحضور، ومن الإيقاع إلى الكشف. ومع هذا الوعي يبقى الباب مفتوحاً لمزيد من البحث، لأن السمع بحرٌ متجدد، تتغير أمواجه ولا يتغير ماؤه، وتتغير ألحانه ولا يتبدل مقصده، فهو في كل زمان شاهدٌ على أن القلب حين يُصَفَّى يصبح أوسع من العالم، وأن الصوت حين يُنَزَّه يغدو جسراً بين التراب والسماء.



المراجع والمصادر

العربية

1. ابن القيم الجوزية، زاد المعاد، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط14، 1986م.
2. ابن عربي، أحكام القرآن، راجع أصوله وخرج أحاديثه وعلّق عليه: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2003م.
3. ابن كثير، السيرة النبوية، لبنان، تحقيق: د. مصطفى عبد الواحد، الناشر: عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1976م.
4. إتحاف السادة المتقين بشرح إحياء علوم الدين، مرتضى الزبيدي، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، 1988.
5. آثار المدينة المنورة، عبد القدوس الانصاري، المكتبة السلفية التجارية بالدينة المنورة، ط3 مزيّدة ومنقّحة، 1373هـ.
6. إحياء علوم الدين، الغزالي، دار المعرفة بيروت، تاريخ النشر في المكتبة الشاملة 1431هـ.
7. الاستيعاب في معرفة الأصحاب، ابن عبد البر، بيروت، دار الجيل، ط1، 1421هـ .
8. الإسلام وقضايا الفن المعاصر، الدكتور ياسين محمد حسين.
9. الإشراف في منازل الأشراف، ابن أبي الدنيا، الرياض، مكتبة الرشد، ط1.
10. الإقناع في الفقه الشافعي، الماوردي، تاريخ النشر بالشاملة: 8 ذو الحجة 1431هـ.
11. الآلات الموسيقية في العراق القديم، صبحي أنور رشيد، منشورات المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، بيروت 1970.
12. الإمام القشيري سيرته، آثاره، مذهبه في التصوف، د. إبراهيم بسيوني، من مطبوعات مجمع البحوث الإسلامية.
13. البداية والنهاية، ابن كثير، لبنان، بيروت، دار المعارف.

14. بهجة المجالس وأنس الجالس، ابن عبد البر، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1981.
15. بيت الأغنية: البنى الموسيقية في أداء الصلوات الزرادشتية، رسالة دكتوراه، ميرزا، ريموند، علم الموسيقى الإثنوموسيقى، كلية الدراسات الشرقية والإفريقية، جامعة لندن، مارس 2004.
16. تاريخ الموسيقى العربية، المستشرق البريطاني هنري جورج فارمر، تعريب جرجس المحامي، لبنان، بيروت، دار مكتبة الحياة، 1972م.
17. تاريخ كامبريدج للموسيقى العالمية، فيليب فولزمان، مطبعة جامعة كامبريدج، 2013.
18. تاريخ يبدأ بسومر، صموئيل نوح كرايمر، ترجمة: طه باقر، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، 1971.
19. التراتيب الإدارية ونظام الحكومة النبوية، عبد الحي الكتاني، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي.
20. التعرف لمذهب أهل التصوف، الكلاباذي، مصر، القاهرة، لجنة نشر التراث الصوفي، 1960.
21. تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، المحقق: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للتوزيع والنشر، الرياض، ط2، 1999.
22. التمهيد لما في الموطأ من المعاني والأسانيد في حديث رسول ﷺ، القرطبي، حققه وعلق عليه: بشار عواد معروف، وآخرون، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي- لندن، ط1، 2017م.
23. الثقات، محمد بن حبان، تحت مراقبة: الدكتور محمد عبد المعيد خان مدير دائرة المعارف العثمانية ، دائرة المعارف العثمانية بحيدرآباد الدكن الهند، ط1، 1973م.
24. جامع البيان عن تأويل آي القرآن، أبو جعفر الطبري، تحقيق: د.عبد الله بن عبد المحسن التركي، بالتعاون مع: مركز البحوث

- والدراسات الإسلامية بدار هجر - د عبد السند حسن يمامة، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان - القاهرة، ط1، 2001م.
25. الجامع الكبير (سنن الترمذي)، الترمذي، حققه وخرج أحاديثه وعلق عليه: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي - بيروت، ط1، 1996م.
26. الجريان الثقافي العالمي وعلمنة الموسيقى الصوفية بعد 11 سبتمبر، محمد عثمان مالك، رسالة ماجستير، Wesleyan University، 2015م.
27. حقائق التفسير، تفسير للقرآن الكريم على الطريقة الصوفية، رسالة ماجستير، دراسة وتحقيق واعداد، سلمان نصيف جاسم التكريتي، إشراف الاستاذ الدكتور محمد علي أبو ريان، جامعة القاهرة، كلية العلوم، 1975م.
28. حقائق التفسير، الشيخ أبو عبد الرحمن السلمي، جامعة القاهرة، دار العلوم، 1975.
29. دائرة المعارف الإسلامية، إسطنبول 1994.
30. دلائل النبوة ومعرفة أحوال صاحب الشريعة، البيهقي، وثق أصوله وخرج حديثه وعلق عليه: د عبد المعطي قلعجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985م.
31. ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، الشيخ عبد الغني النابلسي، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية.
32. رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء - رسالة في الموسيقى، تحقيق عارف تامر، دار صادر، بيروت.
33. رسالة الأدب في الدين، الغزالي، مطبعة كردستان العلمية، 1950م.
34. الرسالة في علم التصوف، القشيري أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن، لبنان، بيروت، دار الكتاب العربي.

35. رسالة مخطوطة فيما يتعلق بالغناء والحدي، جلال الدين السيوطي، مخطوطات دار الكتب المصرية، الخديوي سابقاً.
36. روض الرياحين في حكايات الصالحين، الشيخ عبد الله اليافعي، مصر، شركة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط2، 1955م.
37. الرياض النضرة في مناقب العشرة، أحمد بن عبد الله الطبري، دار الكتب العلمية، ط2.
38. زاد المعاد في هدي خير العباد، ابن قيم الجوزية، حقق نصوصه وخرّج أحاديثه وعلّق عليه: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1996م.
39. الزرادشتيون: معتقداتهم وممارساتهم الدينية، بويس، ماري، سلسلة مكتبة المعتقدات والممارسات الدينية، لندن - بوسطن، روتليدج وكيغان بول، ط1، 1979.
40. سبل الهدى والرشاد في سيرة خير العباد، محمد بن يوسف الشامي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر، القاهرة.
41. سنن ابن ماجه، أبو عبد الله القزويني، المحقق: شعيب الأرنؤوط، دار الرسالة العالمية، بيروت، دار الفكر، ط1، 2009م.
42. سنن أبي داود، المحقق: شعيب الأرنؤوط، دار الرسالة العالمية، ط1، 2009م.
43. السنن الكبرى، الإمام البيهقي، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، ط3، 2003م.
44. سنن النسائي، سوريا، حلب، مكتب المطبوعات الإسلامية، ط2، 1986م.
45. شعب الإيمان، الإمام البيهقي، مكتبة الرشد، ط1، 2003م.
46. صحيح البخاري، بيروت، اليمامة، دار ابن كثير، ط3، 1987م.
47. صحيح مسلم بشرح النووي، الإمام النووي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 2000م.

48. طبقات الشافعية الكبرى، تاج الدين السبكي، مطبعة هجر، 1992م.
49. طبقات الصوفية، الشيخ أبو عبد الرحمن السلمي، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية.
50. عوارف المعارف (بهامش إحياء علوم الدين)، السهروردي، المطبعة الازهرية المصرية، مصر، 1302هـ.
51. فتح الباري، أبو الفضل العسقلاني، لبنان، بيروت، دار المعرفة، 1379هـ.
52. الفتوحات الإلهية في شرح المباحث الأصلية، الشيخ أحمد بن عجيبة، مصر، المطبعة الجمالية، ط2، 1913م.
53. في الموسيقى السورية، حسني حداد، سوريا، منشورات الجيل الجديد، ط1.
54. فيض القدير في شرح الجامع الصغير، محمد المناوي، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، ط1، 1356هـ.
55. قلادة الجواهر في ذكر الغوث الرفاعي واتباعه الأكابر، السيد محمد أبو الهدى الصيادي الرفاعي، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1980م.
56. قواعد الأحكام في مصالح الأنام، عز الدين بن عبد السلام، راجعه وعلق عليه: طه عبد الرؤوف سعد، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1991م.
57. قواعد التصوف، الشيخ أحمد زروق، مصر، القاهرة، مطبعة النهضة الجديدة.
58. كشف الظنون، مصطفى ابن عبد الله القسطنطيني، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، 1992م.
59. لسان العرب، ابن منظور، الحواشي: لليازجي وجماعة من اللغويين، بيروت، دار صادر، ط3، 1414هـ.

60. لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، الشيخ كمال الدين القاشاني، دار الكتب المصرية، 1995م.
61. لطائف المنن والأخلاق في بيان وجوب التحدث بنعمة الله على الإطلاق، الشيخ عبد الوهاب الشعراني، مصر، عبد الحميد أحمد حنفي.
62. اللمع في التصوف، الشيخ السراج الطوسي، العراق، بغداد، مطبعة المثنى.
63. محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار، الشيخ ابن عربي، دار اليقظة العربية، 1968م.
64. المحلى، بيروت، دار الكتب العلمية، 2003م.
65. محيط المحيط، بطرس البستاني، مكتبة لبنان، 1983م.
66. مخطوطة آداب المريدين، الشيخ أبو النجيب عبد القاهر السهروردي، بغداد، مكتبة الأوقاف، رقم 10054.
67. مخطوطة الترياق الفاروق في وظيفة الشيخ الزروق - ورقة 18 أ، الشيخ أحمد بن قاسم البوني.
68. مخطوطة جواهر الأسرار ولطائف الأنوار، الشيخ عيسى بن الشيخ عبد القادر الكيلاني.
69. مخطوطة حل الرموز ومفاتيح الكنوز، الشيخ عز الدين بن عبد السلام، بغداد، مكتبة الأوقاف، رقم 4791.
70. مخطوطة لوامع أنوار القلوب وجوامع أسرار المحب والمحبوب، القاضي عزيزي بن عبد الملك، مخطوطات الأوقاف العراقية، برقم 361.
71. مخطوطة مصطلحات الصوفية، الشيخ يحيى بن علي البريفكي.
72. المدائح النبوية في الأدب العربي، الدكتور زكي مبارك، لبنان، صيدا بيروت، منشورات المكتبة العصرية، ط1، 1935م.

73. مدارك التنزيل وحقائق التأويل، أبو البركات النسفي، حققه وخرج أحاديته: يوسف علي بديوي، راجعه وقدم له: محيي الدين ديب مستو، دار الكلم الطيب، بيروت، ط1، 1998م.
74. المسند، الإمام أحمد بن حنبل، دار الحديث، ط1، 1995م.
75. المعالم الأثيرة في السنة والسيرة، محمد بن محمد حسن، سوريا، دمشق، دار القلم.
76. المعجم العربي الأساسي، تأليف وإعداد: جماعة من كبار اللغويين العرب بتكليف من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لاروس.
77. معجم اللغة العربية المعاصرة، د. أحمد مختار، عالم الكتب، ط1، 2008م.
78. معجم مصطلحات الصوفية، د. عبد المنعم الحفني، بيروت، دار المسيرة، ط2، 1980م.
79. معجم معالم الحجاز، عاتق بن غيث البلادي، دار مكة، ط1، 1982م.
80. المغانم المطابة في عالم طبابة، الفيروز آبادي، مركز بحوث ودراسات المدينة المنورة، ط1، 2002م.
81. مغني المحتاج إلى معرفة معاني ألفاظ المنهاج، الخطيب الشربيني، لبنان، بيروت، دار المعرفة، ط1، 1997م.
82. المقدمة، ابن خلدون، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1992م.
83. المنجد في اللغة والأعلام، علي بن الحسن الهنائي الأزدي، تحقيق: دكتور أحمد مختار عمر، دكتور ضاحي عبد الباقي، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1988م.
84. مواقع النجوم، ابن عربي، مصر، القاهرة، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، 1965م.

85. المواهب اللدنية بالمنح المحمدية، أحمد بن محمد القسطلاني، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1996م.
86. موسيقى المواجهين: مقاربات في فن السماع الصوفي المغربي - محمد التهامي الحراق، الرباط، منشورات الزمن، سلسلة كتاب الجيب، 2010.
87. نشر المحاسن الغالية في فضل المشايخ الصوفية أصحاب المقامات العالية (الملقب: كفاية المعتقد ونكاية المنتقد)، الشيخ عبد الله اليافعي، تحقيق: أ. عبد الناصر السعدي، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 2004م.
88. النظام الخاص لأهل الاختصاص، السيد أحمد الرفاعي، دار القلم العربي، حلب، 1381هـ .
89. نهاية الأرب في فنون الأدب، النويري، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط1، 1423هـ .
90. النهاية في غريب الحديث والأثر، ابن الأثير، لبنان، بيروت، المكتبة العلمية، 1979م.
91. نيل الأوطار من أحاديث سيد الأخيار شرح منتقى الأخبار، الشوكاني، تحقيق: عصام الدين الصبابطي، دار الحديث، مصر، ط1، 1993م.
92. وفاء الوفا في أخبار دار المصطفى، نور الدين السمهودي، لندن، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، ط1، 2002م.

المرجمة

93. جين إيلين هاريسون، الفن القديم والطقوس، دراسة في العلاقة بين التعبير الفني والممارسة الشعائرية في الحضارات القديمة. لندن: مطبعة جامعة أكسفورد، 1913.
94. السياسات، الكتاب الثامن، أرسطو: ترجمة بنجامين جوويت (Benjamin Jowett)، أرشيف الكلاسيكيات في معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا (The Internet Classics Archive MIT -)، سنة الكتاب: نحو 350 ق.م.
95. فيليب. ف. بولمان، التصوف وعولمة الموسيقى المقدسة، في تاريخ كامبريدج للموسيقى العالمية، مطبعة جامعة كامبريدج، 2013م.
96. قاموس الآلهة والشياطين والرموز في بلاد الرافدين، (جيريمي بلاك-أنطوني جرين)، المتحف البريطاني، لندن، 1998م.
97. قاموس اللغة التركية المصوّر الجديد، (حاجي قاسم زاده وم. حسين)، مكتبة الشرق الجديدة، إسطنبول.
98. قيثارة أبولو: الموسيقى اليونانية ونظرية الموسيقى في العصور القديمة والعصور الوسطى، توماس ج. ماثيسن، لينكولن ولندن، مطبعة جامعة نبراسكا، 1999م.
99. المعجم التركي الكبير (Büyük Türk Sözlüğü)، إشراف شوكت رادو (Şevket Rado)، دار حیات للنشر، إسطنبول، طبع في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات (1969-1970).
100. المعجم التركي الكبير، إسطنبول، معلّم ناجي، لغت ناجي، دار الدعوة، إسطنبول 1987.
101. الموسيقى العربية، سيمون جارجي، ترجمة عبد الله نعمان، المنشورات العربية، بيروت: سلسلة ماذا أعرف؟
102. النياندرتاليون الغناء: أصول الموسيقى، اللغة، العقل والجسد، ستيفن ميثن، كامبريدج، ماساتشوستس: جامعة هارفرد، 2006م.

الدوريات

103. مجلة الشرق الأدنى القديم اليوم (The Ancient Near East Today)، المجلد 10، العدد 4، إبريل 2022. الجمعية الأمريكية لأبحاث ما وراء البحار (ASOR)، تم الاسترجاع من الإنترنت في 20 أغسطس 2025، عبر الموقع الرسمي لـ ASOR
104. مقال: آداب الغناء المنفرد عند النساء في مصر القديمة والمصرية الحديثة، يحيى، إيناس فارس & عبد الحكيم، ولاء محمد. مجلة أثينا للتاريخ، دورية أكاديمية محكمة متخصصة في الدراسات التاريخية، تصدر باللغة الإنجليزية، 2021م، المجلد 7 (العدد 1).
105. مقال: إعادة النظر في فرضية داروين حول الانتقاء الجنسي: الموسيقى وأصول الموسيقى عند الإنسان، مارين، مانويلا م، وآخرون، مجلة فرونتيرز في علم النفس، المجلد 13، 2022، رقم المقالة: 945325.
106. مقال: الموسيقى في بلاد ما بين النهرين القديمة ومصر، مارسيل دوتشيسن جيليمين، علم الآثار العالمي المجلد 12، 1981، العدد 3، نشر على الإنترنت 15 يوليو 2010.
107. مقال: حينما كانت الطبول نسائية، ريدوموند، لاين، مجلة درم، العدد الصادر في ديسمبر 2000م.
108. مقال: من الآلات الموسيقية التقليدية، بدر عبد الملك، مجلة نزوى، سلطنة عُمان، وزارة الإعلام، باب منوعات، 1 كانون الثاني/يناير 1998، الأرشفة النصي لمجلة نزوى.
109. مقال: مهرجانات الصوفية كحركة اجتماعية: الروحانية، الجماليات، والسياسة، Sufi Festivals as a Social Movement: Spirituality, Aesthetics, and Politics، فرانتشيسكو بيرايانو، مجلة Sociologica، المجلد 15، العدد 3، 2021.

110. مقال: نهج متعدد التخصصات لدراسة أصول الموسيقى:
وجهات نظر من الأنثروبولوجيا، وعلم الآثار، والإدراك، والسلوك،
أيان مورلي، المجلة الإيطالية للعلوم الأنثروبولوجية J Anthropol
.Sci 2014:92:147-77. doi: 10.4436/JASS.92008

مصادر رقمية (أون لاين)

111. دراسة: طبول العصر الحجري الحديث في الصين، بو لاويرغرين،
كلية هنتر جامعة مدينة نيويورك، متاح بصيغة PDF على الرابط:
sufimusic.short.gy/28
112. مقال: ثلاثة أسرى يُجبرون على عزف القيثارة (منقوش من
قصر سنحاريب في نينوى)، مسترد من موقع Ancient
.Replicas: Hebrew Captives Lyres
113. مقال: الغناء المسيحي: ضرورته، وتاريخه، وطابعه التربوي،
وغاياته (Teleology)، نُشر في 11 نوفمبر 2019م.
114. مقال: الكهنة في مصر القديمة ودورهم الطقسي، معهد ألباني
للفنون، نيويورك.
115. مقال: الكهوف وفن العصر الجليدي في جورا الشوابية، مركز
اليونسكو للتراث العالمي، اليونسكو، تم الاسترجاع 24 سبتمبر
2022، نقلا عن الموسوعة الحرة ويكيبيديا، رابط:
sufimusic.short.gy/2
116. مقال: الموسيقى التقليدية الصينية وفنون الأداء، تحديث 21
أكتوبر 2024، متاح عبر: <https://sufimusic.short.gy/45>
117. مقال: الموسيقى الصينية: تصنيف الآلات، الموسوعة
البريطانية، متاح على الرابط: sufimusic.short.gy/29
118. مقال: الموسيقى الكنسية، ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، متاح
على الرابط: sufimusic.short.gy/33

119. مقال: الموسيقى في روما القديمة، الموسوعة الحرة- ويكيبيديا، متاح على sufimusic.short.gy/20.
120. مقال: الموسيقى في روما القديمة، موقع NovelRomeAlone، نُشر بتاريخ 27 يونيو 2023، متاح على: sufimusic.short.gy/22.
121. مقال: الموسيقى في مصر القديمة، موقع الحقائق والتفاصيل (Facts and Details)، في قسم الإنسان الأول والتاريخ القديم - حياة وثقافة المصريين القدماء، آخر تحديث: أغسطس 2024، تاريخ الاطلاع: 17/8/2025. الرابط: sufimusic.short.gy/13.
122. مقال: الموسيقى في مصر القديمة، موقع الموسوعة الحرة - ويكيبيديا، الرابط: sufimusic.short.gy/14.
123. مقال: الموسيقى والدين في حضارات ميزوأمريكا، كيري غولدستين، الموسوعة، متاح على: sufimusic.short.gy/30.
124. مقال: تاريخ الموسيقى: إيران قبل الإسلام، بو لورغرن، موسوعة إيران، 20 شباط/فبراير 2009، (نُقِّح في 14 أيار/مايو 2018)، موقع: sufimusic.short.gy/23.
125. مقال: تاريخ فلسفة الموسيقى حتى 1800، موسوعة ستانفورد للفلسفة: على الرابط: <https://sufimusic.short.gy/17>.
126. مقال: تَبُونازتلي (آلة)، ويكيبيديا - الموسوعة الحرة، آخر تعديل في 22 يونيو 2025، متاح على: sufimusic.short.gy/31.
127. مقال: ترنيمة إلى عشتار (إينانا ج)، الترجمة. المعجم الإلكتروني للأدب السومري (Electronic Text Corpus of Sumerian Literature)، جامعة أكسفورد، قسم الترجمات رقم 4073 TR، مُتاح إلكترونياً على الموقع الرسمي ETCSL.
128. مقال: جاييدا Gudi، الموسوعة الحرة ويكيبيديا، تم الاسترجاع في 10 نوفمبر 2025، رابط: sufimusic.short.gy/3.

129. مقال: صفحات من تاريخ الموسيقى، فلاح صبار، موقع حالمون. <http://www.alhalem.net/thaqafa4/muzq1.htm>
130. مقال: عن الموسيقى والدين، د. محمد جبرون، نقلًا عن موقع أواصر للثقافة والفكر والحوار، رابط: sufimusic.short.gy/1
131. مقال: عولمة عالم الصوت: الإسلام والموسيقى الصوفية في الغرب (Globalizing the soundworld: Islam and Sufi Music in the West)، مايكل فريشفكوف، ضمن: صوفيون في المجتمع الغربي (Sufis in Western Society: Global Networking and Locality)، تحرير: رون غيفز، ماركوس دريسلر، غريت كلينكهامر، مطبعة روتليدج، لندن، 2009، انظر: <https://sufimusic.short.gy/40>
132. مقال: فعالية الموسيقى الصوفية على نتائج الصحة النفسية: مراجعة منهجية وتحليل تلوي لواحدٍ وعشرين تجربة عشوائية محكمة، غوربوز-دوغان، ر. ن؛ علي، أ؛ كاندي، ب؛ كينغ، م، قسم الطب النفسي، كلية لندن الجامعية (University College London)، لندن، المملكة المتحدة، استلم في 12 سبتمبر 2019، نُقِّح في 28 ديسمبر 2020، قُبِل في 12 يناير 2021، نُشر على الإنترنت في 16 يناير 2021، النسخة الرسمية في 23 يناير 2021. انظر: <https://sufimusic.short.gy/42>
133. مقال: كهنة غالاجالا، ويكيبيديا: sufimusic.short.gy/8
134. مقال: كيف غتّى النياندرتال؟ أصول الموسيقى، محاضرة لستيفن ميثن تتناول فرضية السلف التواصلي المشترك (Hmm) لأصل الموسيقى واللغة، منشورة على موقع معهد IDIBELL للبحوث الطبية الحيوية ، 2022. <https://sufimusic.short.gy/44>
135. مقال: ما صوت الموسيقى في روما القديمة؟ بتاريخ 15 يونيو

- 2023، متاح على: sufimusic.short.gy/21
136. مقال: مادة الأسطورة، الموسوعة العربية، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، 2000م، مجلد 2 .
137. موقع: الموسوعة العربية، sufimusic.short.gy/11
138. موقع: مصر القديمة أون لاين sufimusic.short.gy/10
139. نشر: المتحف المتروبوليتان للفنون، المجلد 2: اليونان وروما، تقديم جوان آر. ميرتنز، نيويورك، 1987، 158 صفحة، 165 رسماً توضيحياً، متاح بصيغة PDF عبر موقع منشورات المتحف (MetPublications)، وهو غير مطبوع حالياً.
140. نشر: الموسيقى في اليونان القديمة، الخط الزمني لتاريخ الفن، كوليت هيمنغواي، شون هيمنغواي، متحف المتروبوليتان للفنون، نيويورك، تشرين الأول/أكتوبر 2001، متاح على الرابط: sufimusic.short.gy/16
141. نشر: متحف كيلسي للآثار، جامعة ميتشيغن، آن آربر - الولايات المتحدة الأمريكية. تاريخ الزيارة: 17/8/2025. الرابط: <https://sufimusic.short.gy/12>
142. نشر: مجموعة شُوين للمخطوطات، مخطوطة الريغ فيدا (Rig Veda) نسخة Padapatha رقم MS 5371، قسم النصوص الفيدية، موقع مجموعة شُوين، متاح على الرابط: <https://sufimusic.short.gy/26>
143. نشر: نشيد لأبولو في دلفي، ليمنيوس بن توينوس الأثيني: حوالي 127/128-105/106 ق.م، نقلاً عن موقع "النقوش الأتيكية على الإنترنت (Attic Inscriptions Online)، على الرابط: sufimusic.short.gy/19
144. نشر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، متاح على الرابط: sufimusic.short.gy/35

145. نشر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، (9 يوليو 2025)، تم الاسترجاع في 15 سبتمبر 2025.

146. نشر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، متاح على الرابط:
<https://sufimusic.short.gy/34>

قائمة الروابط المختصرة

اعتمدنا في هذا الكتاب سياسة اختصار الروابط الإلكترونية الواردة في المتن والحواشي، وذلك بهدف تحسين الإخراج الفني، وتقليل التشويش البصري في الهوامش، مع الحفاظ الكامل على الدقة التوثيقية للمصادر الرقمية.

لتوثيق هذا الإجراء توثيقاً منهجياً، أُعدّت قائمة خاصة تُدرج فيها الروابط المختصرة المعتمدة في الكتاب إلى جانب الروابط الأصلية الكاملة، مع بيان تاريخ النشر الأصلي لكل مادة رقمية، وتاريخ آخر مراجعة أو تحقق من صلاحية الرابط ومحتواه قبل اعتماد النسخة النهائية للطباعة.

تأتي هذه القائمة بوصفها ملحقاً توثيقياً يضمن الشفافية الأكاديمية، ويُيسّر على القارئ والباحث العودة إلى المصادر الرقمية بصيغتها الأصلية عند الحاجة.

1	الرابط المختصر	sufimusic.short.gy/1
	الرابط الأصلي	https://www.awaser.net/2022/01/05/%d8%b9%d9%86-%d8%a7%d9%84%d9%85%d9%88%d8%b3%d9%8a%d9%82%d9%89-%d9%88%d8%a7%d9%84%d8%af%d9%8a%d9%86
	تاريخ النشر	2022 /1/5
	آخر مراجعة	2025/11/ 10
2	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/2
	الرابط الأصلي	https://en.wikipedia.org/wiki/Geissenkl%C3%B6sterle?utm_source=chatgpt.com#cite_note-unesco-2
	تاريخ النشر	2022 /9/ 24
	آخر مراجعة	2025 /11/ 10
3	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/3
	الرابط الأصلي	https://en.wikipedia.org/wiki/Gudi_%28instrument%29?utm_source=chatgpt.com#cite_note-3
	تاريخ النشر	2021 /7/ 25
	آخر مراجعة	2025 /11/10
4	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/4
	الرابط الأصلي	Darwin's sexual selection hypothesis revisited: Musicality increases sexual attraction in both sexes - PMC
	تاريخ النشر	2025 /11/10
	آخر مراجعة	2022/8/24
5	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/5
	الرابط الأصلي	https://www.sacred-texts.com/cla/aar/index.htm
	آخر مراجعة	2022 /8/ 25
6	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/6
	الرابط الأصلي	https://www.ancientreplicas.com/hebrew-captives-lyres.html
	آخر مراجعة	2025/11/17
7	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/7
	الرابط الأصلي	https://archive.org/details/20210929_20210929_0937?utm_source=chatgpt.com
	تاريخ النشر	2025 /8/ 17
	آخر مراجعة	2025/11/17
8	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/8

	الرابط الأصلي	https://en.wikipedia.org/wiki/Gala_%28priests%29
	آخر مراجعة	2025/11/17
9	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/9
	الرابط الأصلي	https://www.britannica.com/topic/Enuma-Elish
	تاريخ النشر	2025 /8/ 20
	آخر مراجعة	2025/11/17
10	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/10
	الرابط الأصلي	https://www.ancient-egypt-online.com/egyptian-music.html?utm_source=chatgpt.com
	آخر مراجعة	2025/11/17
11	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/11
	الرابط الأصلي	https://mail.arab-ency.com.sy/details/10031?utm_source=chatgpt.com
	آخر مراجعة	2025/11/17
12	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/12
	الرابط الأصلي	https://exhibitions.kelsey.lsa.umich.edu/galleries/Exhibits/MIRE/Introduction/AncientEgypt/AncientEgypt.html
	تاريخ النشر	2025 /8/ 17
	آخر مراجعة	2025/11/17
13	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/13
	الرابط الأصلي	https://factsanddetails.com/world/cat56/sub365/entry-6139.html
	تاريخ النشر	2024 /8
	آخر مراجعة	2025/8/17
14	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/14
	الرابط الأصلي	https://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_ancient_Egypt
	آخر مراجعة	2025 /8/ 17
15	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/15
	الرابط الأصلي	https://www.athensjournals.gr/history/2021-7-1-3-Yehia.pdf
	تاريخ النشر	2021/1/1
	آخر مراجعة	2025 /8/ 17
16	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/16
	الرابط الأصلي	https://www.metmuseum.org/essays/music-in-ancient-greece
	تاريخ النشر	2001 /10

	آخر مراجعة	2025 /8/ 17
17	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/17
	الرابط الأصلي	https://plato.stanford.edu/entries/hist-westphilmusic-to-1800/
	تاريخ النشر	2023/7/13
	آخر مراجعة	2025 /8/ 17
18	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/18
	الرابط الأصلي	classics.mit.edu/Aristotle/politics.8.eight.html
	آخر مراجعة	2025 /8/ 17
19	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/19
	الرابط الأصلي	https://www.atticinscriptions.com/inscription/FDIII2/138
	آخر مراجعة	2025/8/17
20	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/20
	الرابط الأصلي	https://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_ancient_Rome?utm_source=chatgpt.com
	تاريخ النشر	22 آب / أغسطس 2025
	آخر مراجعة	2025/8/17
21	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/21
	الرابط الأصلي	https://www.openculture.com/2023/06/what-did-music-in-ancient-rome-sound-like.html
	تاريخ النشر	June 15th, 2023
	آخر مراجعة	17 / 8 / 2025
22	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/22
	الرابط الأصلي	https://novelromealone.com/2023/06/27/music-in-ancient-rome/?utm_source=chatgpt.com
	تاريخ النشر	June 27, 2023
	آخر مراجعة	2025/8/17
23	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/23
	الرابط الأصلي	https://www.iranicaonline.org/articles/music-history-i-pre-islamic-iran/?utm_source=chatgpt.com
	تاريخ النشر	February 20, 2009
	آخر مراجعة	2025/8/17
24	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/24
	الرابط الأصلي	https://www.iranicaonline.org/articles/barbad-minstrel/?utm_source=chatgpt.com
	تاريخ النشر	December 15, 1988

	آخر مراجعة	2025/8/17
25	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/25
	الرابط الأصلي	https://www.nizwa.om/%D9%85%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%A2%D9%84%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%88%D8%B3%D9%8A%D9%82%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%82%D9%84%D9%8A%D8%AF%D9%8A%D8%A9/
	تاريخ النشر	1998/1/1
	آخر مراجعة	2025/8/18
26	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/26
	الرابط الأصلي	https://www.schoyencollection.com/23-religions/living-religions/23-16-hinduism/veda/rigveda-padapatha-ms-5371?utm_source=chatgpt.com
	آخر مراجعة	2025 /8/ 18
27	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/27
	الرابط الأصلي	https://www.thecollector.com/dancing-divinity-hindu-spirituality/?utm_source=chatgpt.com
	آخر مراجعة	2025/8/18
28	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/28
	الرابط الأصلي	https://www.hunter.cuny.edu/pending-igration/physics/faculty/lawergren/articles/neolithic-drums-in-china-lawergren.pdf
	آخر مراجعة	2025/8/18
29	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/29
	الرابط الأصلي	https://www.britannica.com/art/Chinese-music/Developments-since-1911
	آخر مراجعة	2025/8/18
30	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/30
	الرابط الأصلي	https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/music-music-and-religion-mesoamerica
	آخر مراجعة	2025/8/18
31	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/31
	الرابط الأصلي	https://en.wikipedia.org/wiki/Teponaztli?utm_source=chatgpt.com
	آخر مراجعة	2025/8/18

32	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/32
	الرابط الأصلي	https://reformedhope.com/2019/11/11/christian-singing-its-necessity-history-didactic-nature-and-teleology
	تاريخ النشر	2019 / 11/ 11
	آخر مراجعة	2025/8/18
33	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/33
	الرابط الأصلي	https://en.wikipedia.org/wiki/Church_music
	آخر مراجعة	2025/8/18
34	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/34
	الرابط الأصلي	https://en.wikipedia.org/wiki/Schola_Cantorum_of_Rome
	آخر مراجعة	2025/8/18
35	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/35
	الرابط الأصلي	http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%88%D9%81
	آخر مراجعة	2025/8/18
36	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/36
	الرابط الأصلي	https://islamansiklopedisi.org.tr/lugat-inaci?utm_source=chatgpt.com
	آخر مراجعة	2025/8/18
37	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/37
	الرابط الأصلي	https://ruhaniyat.com/
	link آخر	https://en.wikipedia.org/wiki/Ruhaniyat_%E2%80%93_The_All_India_Sufi_%26_Mystic_Music_Festival?utm_source=chatgpt.com
	آخر مراجعة	2025 / 12/ 9
38	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/38
	الرابط الأصلي	https://yuvalronmusic.com/
	آخر مراجعة	2025 / 12/ 9
39	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/39
	الرابط الأصلي	https://www.cambridge.org/core/books/abs/cambridge-history-of-world-music/sufism-and-the-globalization-of-sacred-music/C690304AC2678C0D147E5F52E4B21759?utm_source=chatgpt.com
	تاريخ النشر	05 December 2013
	آخر مراجعة	2025 / 12/ 9
40	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/40

	الرابط الأصلي	https://sites.ualberta.ca/~michaelf/Globalizing%20the%20soundworld%20-%20Islam%20and%20Sufi%20Music%20in%20the%20West.pdf?utm_source=chatgpt.com
	تاريخ النشر	9/28/2005
	آخر مراجعة	2025/12/9
41	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/41
	الرابط الأصلي	https://sociologica.unibo.it/article/view/11364/13833?utm_source=chatgpt.com
	تاريخ النشر	March 2009
	آخر مراجعة	2025/12/9
42	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/42
	الرابط الأصلي	https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0965229921000054?utm_source=chatgpt.com
	تاريخ النشر	March 2021
	آخر مراجعة	2025/12/9
43	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/43
	الرابط الأصلي	https://digitalcollections.wesleyan.edu/_flysystem/fedora/2023-03/22110-Original%20File.pdf?utm_source=chatgpt.com
	تاريخ النشر	May 2015
	آخر مراجعة	2025 /12/ 9
44	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/44
	الرابط الأصلي	https://idibell.cat/en/2013/02/steven-mithen-music-and-language-have-a-common-ancestor/?utm_source=chatgpt.com
	تاريخ النشر	2013/2/1
	آخر مراجعة	2025 /12/ 10
45	الرابط المختصر	https://sufimusic.short.gy/45
	الرابط الأصلي	https://www.chinatours.com/china-culture/traditional-chinese-music-and-performance-arts/?utm_source=chatgpt.com
	تاريخ النشر	2024/10/21
	آخر مراجعة	2025 /12/ 10

المحتويات

11	المقدمة.....
15	الفصل الأول: الموسيقى وعلاقتها بالدين في التاريخ الإنساني (تواصل أم تنافر)
17	الموسيقى الدينية في الحضارات القديمة.....
18	الموسيقى في عصر الإنسان القديم.....
25	الموسيقى في حضارة ما بين النهرين.....
36	الموسيقى في الحضارة المصرية.....
44	الموسيقى في الحضارة اليونانية.....
47	الموسيقى في حضارة الأنكا والمايا والأزتيك.....
50	الموسيقى في الحضارة الرومانية.....
53	الموسيقى في الحضارة الفارسية.....
57	الموسيقى في حضارة الصين القديمة.....
60	الموسيقى في الحضارة الهندية.....
62	الموسيقى في حضارة وادي السند والهند المبكرة.....
67	الموسيقى الدينية في بعض الشرائع السابقة.....
67	الموسيقى في المسيحية المبكرة.....
69	الموسيقى الدينية في عهد داود وسليمان عليهما السلام
69	الموسيقى الدينية في عهد موسى عليه السلام
72	الموسيقى في عصر ما قبل الإسلام.....
77	خلاصة الفصل.....
81	الفصل الثاني: الموسيقى الدينية في الإسلام (النشأة والحكم)
83	الموسيقى الدينية في العصر الإسلامي.....
83	في العهد المحمدي الشريف والخلافة الراشدة.....
86	الموسيقى والغناء في العصر الأموي.....
87	الموسيقى والغناء في العصر العباسي.....
89	الموسيقى والغناء في العصر الأندلسي.....
90	الموسيقى والغناء في العصور المتأخرة.....
93	الموسيقى والمدائح النبوية (الشريعة).....
93	التعريف بالمدائح النبوية ونشأتها.....
95	مراحل تطور الإنشاد الديني والمديح النبوي.....
102	حكم الموسيقى الدينية في الشريعة المحمدية.....
103	في القرآن الكريم.....
108	في السنة المطهرة.....
115	آراء أئمة الاجتهاد.....
118	آراء أئمة الصوفية.....

129	 خلاصة الفصل
131	 الفصل الثالث: السماع والموسيقى الصوفية في العالم الإسلامي (العلم والآداب)
133	 السماع وحقائقه عند الصوفية
133	 التعريف بالسماع الصوفي وفروعه
138	 علم السماع والموسيقى الصوفية
138	 مجالس السماع.. تذكارات الخطاب
141	 مجالس السماع وأثرها في تهذيب الأخلاق
143	 مجالس السماع وأثرها في تربية النفوس
145	 مجالس السماع.. تنوير الموجود لا إيجاد المفقود
147	 مجالس السماع قنطرة للعبور فوق نار الفتنة واللهو
148	 مجالس السماع: مقاصد وغايات
151	 مجالس السماع وآداب أهل الطريقة
154	 الصوفية واقولهم في الإنكار على السماع
156	 نماذج الموسيقى الصوفية في العالم الإسلامي
156	 الموسيقى الصوفية التجدد والتنوع
158	 موسيقى (المألوف) الصوفية في الأندلس
158	 موسيقى (النوبة) الصوفية في تونس
160	 موسيقى (الغزلية) الصوفية في القارة الهندية
162	 موسيقى (سماع زن) الصوفية في تركيا
166	 موسيقى (المولوية) الصوفية في سوريا
168	 موسيقى (الحقبة) الصوفية في السودان
169	 موسيقى (كناوة) الصوفية في المغرب
170	 موسيقى (الكسنزان) الصوفية في العراق
171	 الفصل الرابع: السماع والموسيقى الصوفية في الكسنزانية (المدائح والأناكار)
175	 سماع المدائح الكسنزانية (التراث والأصالة)
175	 السماع وأهميته في الكسنزان
176	 السماع الكسنزاني وأقسامه
178	 سمات المدائح الكسنزانية
180	 صيغة مجالس المدائح الكسنزانية
181	 الخصائص الموضوعية للمدائح الكسنزانية
183	 الخصائص الذاتية للمدائح الكسنزانية
190	 سماع الأناكار الكسنزانية (الواقع والمعاصرة)
190	 الذكر الرسمي وصيغته في الطريقة الكسنزانية
197	 الآلات الرئيسية في حلقة الذكر والمدائح الكسنزانية
197	 طبل الباز وخصوصيته
200	 الخصائص الروحية لضرب الدف والطبل في الطريقة
202	 الموسيقى الصوفية في الكسنزان.. إلى أين؟
204	 الذكر الكسنزاني.. واستيطان روح الموسيقى العالمية

205	الخصائص الفنية للذكر الكسنزاني.....
206	القلوب الموسيقية لـ (القصيد السيمفوني الكسنزاني).....
209	مستقبل موسيقى الكسنزان الصوفية (مشروع المجلد الموسيقي).....
211	فصول الذكر الرسمي الكسنزاني في منظور علم الموسيقى.....
227	السماع الصوفي في العالم الحديث.....
228	المرتکز الأول: لغة الحوار الوجدانية.....
232	المرتکز الثاني: خصوصيات السماع الصوفي المعاصر.....
233	المرتکز الثالث: سرّ انجذاب الغرب للموسيقى الصوفية.....
234	المرتکز الرابع: الطريقة الكسنزانية ودورها في صياغة فن روحي عالمي.....
237	الخاتمة.....
241	المراجع والمصادر.....
241	العربية.....
249	المترجمة.....
250	الدوريات.....
251	مصادر رقمية (أون لاين).....
255	قائمة الروابط المختصرة.....
262	المحتويات.....
266	إصدارات الطريقة.....

إصدارات الطريقة

- حضرة السيد الشيخ السلطان الخليفة مُحمد المُحمد الكسنزان (قدست اسراره المباركة):
 1. موسوعة الكسنزان فيما اصطلح عليه أهل التصوف والعرفان.
 2. الطريقة العلية القادرية الكسنزانية.
 3. الانوار الرحمانية في الطريقة القادرية الكسنزانية.
 4. جلاء خاطر من كلام الشيخ عبد القادر (قدس الله سره).
 5. مصطلح الطريقة في الشريعة الإسلامية.
 6. التحلي بالآداب الإسلامية في الطريقة الكسنزانية.
 7. الاوراد الكسنزانية.
- حضرة السيد الشيخ شمس الدين محمد نهرو الكسنزان:
 1. مصطلح الطريقة في الشريعة الإسلامية.
 2. خوارق الشفاء الصوفي والطب الحديث.
 3. الرؤى والاحلام في المنظور الصوفي.
 4. في حضرة الطريق.
 5. مُحمد نور بابه علي.