

ISLAMIC INSIGHT

EDITORIAL TEAM

Editor-in-chief

Dr. Bahauddeen Muhammed Nadwi

Vice Chancellor, Darul Huda Islamic University, vc@dhiu.info

Associate Editor

Dr. Salahuddeen Kozhithodi

Asst. Professor, Department of Hadith and Related Sciences, Darul Huda Islamic University, salahuddeenk@dhiu.in

International Advisory Board

Dr. Abdul Kabir Hussain Solihu,

Professor, Department of Religions,
History and Heritage Studies, Kwara
State University
abdulkabir.solihu@kwasu.edu.ng

Dr. Abdul Sami' Mohammed Al Anees

Professor of Hadith and its Sciences,
College of Sharia and Islamic Studies,
University of Sharjah
dranis@sharjah.ac.ae

Dr. Anis Malik Thoha,

Rector, UNISSULA University, Jalan
Raya Kaligawe, Km 4 Semarang, 50112
Jawa Tengah, Indonesia
anisalik.t@unissula.ac.id

Dr. Bilal Kuşpinar,

Professor, Department of Philosophy,
Necmettin Erbakan University, SBBF,
Konya, Turkey
bkuspinar@konya.edu.tr

Dr. Ebrahim Moosa

Professor of Islamic Studies, Keough
School of Global Affairs, University of
Notre Dame, 1010 Jenkins Nanovic
Halls, Notre Dame, Indiana 46556-5677,
USA
emoosa1@nd.edu

Dr. Francis Robinson

Professor, Dept. of History, Royal
Holloway, University of London, Egham
TW20 0EX, England
F.Robinson@rhul.ac.uk

Dr. Ibrahim Zein

Professor, College of Islamic Studies,
Hamad Bin Khalifah University,
Qatar Foundation, Qatar
izain@hbku.edu.qa

Dr. Israr Ahmed Khan

Professor, faculty of Islamic studies
Social Sciences University of Ankara,
Turkey
israr.khan@asbu.edu.tr

Dr. Mohamed El-Tahir El-Mesawi,

Professor, Dept. Of Fiqh and Usul al-
Fiqh, International Islamic University
Malaysia, Kuala Lumpur, Malaysia
mmesawi@iium.edu.my

Dr. Osman Bakar,

Rector, International Islamic University
Malaysia
Kuala Lumpur
osmanbakar@iium.edu.my

Dr. Stephen F. Dale

Professor, Dept. of History, Ohio State
University, 106 Dulles Hall, 230 Annie
& John Glenn Avenue, Columbus OH,
43210-1367, USA
dale.1@osu.edu

Dr. Wael B. Hallaq

Professor in the Humanities, Columbia
University, 401 Knox Hall, MC9628
606 West 122nd St, New York, NY
10027, USA
wh2223@columbia.edu

Editorial Board

Dr. Jafar Paramboor, Asst. Professor, Kulliyah of Education,
International Islamic University Malaysia
pjafar@iium.edu.my

Dr. Salahudheen Kozhithodi, Asst. Professor, Department of Hadith
and Related Sciences, Darul Huda Islamic University
salahudheenk@dhiu.in

AP Musthafa Hudawi, Asst. Professor, Department of Qur'ān and
Related Sciences, Darul Huda Islamic University
apmmusthafa@gmail.com

Language Editors:

Mohammed Ansuf AH, Department of Qur'ān and Related Sciences,
Darul Huda Islamic University
muhammedansuf@gmail.com

Mohammed Shanid, Department of Hadith and Related Sciences, Darul
Huda Islamic University
shanidakntm@gmail.com

Book Review Editor:

Muhammed Unais Kunnakkaden, HoD, Department of Hadith and
Related Sciences, Darul Huda Islamic University
unaishidaya@dhiu.in

Layout: Muhammed Arif U

تطور المقامات الصوتية في التلاوة القرآنية: دراسة تاريخية

محمد أنصف عبد الحميد¹⁷⁰

ملخص البحث

تعد الصوتيات في الثقافة الإسلامية عنصراً جوهرياً في تشكيل الفنون الروحية، حيث اكتسب الصوت مكانة رفيعة في التعبير عن القيم الجمالية والدينية معاً. وفي سياق علم تلاوة القرآن الكريم، تعد المقامات الصوتية أداة فنية تجسد المشاعر الإنسانية للقراء والمستمعين في مختلف المواقف التعبيرية. وتمتاز المقامات القرآنية عن غيرها من الأنماط الموسيقية بارتباطها الوثيق بأحكام التجويد، وبقدرتها على التعبير عن تنوع الانفعالات النفسية كالحزن والفرح والخشوع، تبعاً لمعاني الآيات القرآنية ودلالاتها الشتى. لقد تطورت المقامات القرآنية تدريجياً مع انتشار الإسلام من شبه الجزيرة العربية إلى مناطق متعددة كبلاد فارس والهند، فخضعت خلال العصر العباسي لتحولات جوهريّة بسبب التفاعل الثقافي والموسيقي مع الرديف الفارسي والموسيقى الشعبية السائدة آنذاك. ومع الإسهامات النظرية للموسيقي والعالم الفارسي قطب الدين الشيرازي، تشكلت ملامح النمط الصوتي العربي المميز للمقامات، مما أسهم في بلورتها كفرع مستقل من فروع المعرفة الإسلامية ومن هذا المنطلق، تتناول هذه الدراسة تحليل التفاعلات الموسيقية والثقافية التي رافقت التوسع الحضاري الإسلامي منذ الشعر الجاهلي مروراً بالعصرين الأموي والعباسي، مع استحضار ما دار خلالها من نقاشات علمية وخلافات فكرية حول هذا الفن الصوتي الديني. وتستند هذه الدراسة إلى المصادر التراثية والدراسات الأكاديمية الحديثة والرسائل الجامعية،

¹⁷⁰ باحث في قسم القرآن وعلومه بجامعة دار الهدى الإسلامية في الهند

muhammedansuf@gmail.com

إضافة إلى مقابلات ميدانية مع علماء متخصصين في المقامات الصوتية. ومن خلال ذلك، تسعى الدراسة إلى تسليط الضوء على جذور المقامات الصوتية القرآنية والخلافات العلمية المتعلقة بها، وإبراز إسهامات الشيرازي في تطويرها وتأسيسها ضمن الإطار المعرفي الإسلامي.

الكلمات المفتاحية: المقامات الصوتية، التلاوة القرآنية، علم التجويد، التعريب، اللامركزية الموسيقية، التغني والترنم، الموسيقى.

المقدمة

يعد الصوت أحد أبرز العناصر التي شكلت ملامح الحضارة الإسلامية، إذ ارتبط منذ فجرها بالوحي الإلهي وتبليغ رسالة القرآن إلى القلوب والأسماع، ولم يكن اهتمام الإسلام بالصوت مجرد عناية جمالية، بل توجهها تعبدية يروم إظهار جلال النص وقدسيتها، وقد حث النبي ﷺ على تحسين الصوت بالقرآن¹⁷¹ وعد حسن التلاوة من تعظيم كلام الله¹⁷²، فكان ذلك الأساس الذي انبنى عليه علم التجويد فيما بعد، علما يضبط مخارج الحروف وصفاتها، وينظم الأداء والإيقاع والنفس الصوتي في التلاوة.

ومع تطور الممارسة القرآنية، ظهرت ظاهرة القراءة بالألحان أو المقامات الصوتية، التي أثارت نقاشا واسعا بين العلماء حول مشروعيتها وحدودها، فبينما رأى فيها بعضهم وسيلة شرعية لتجميل الأداء وتحريك القلوب نحو الخشوع، حذر آخرون من مغبة تجاوزها إلى المحاكاة الغنائية، ومع ذلك، ظل التغني بالقرآن واقعا فنيا وروحيا متجذرا في الثقافة الإسلامية، يمارس ضمن ضوابط دقيقة تحفظ للنص قدسيته وللتلاوة خشوعها.

¹⁷¹ للحديث فيه: زينوا القرآن بأصواتكم، رواه أبو داود (رقم الحديث: 1468)، وصححه ابن حبان والحاكم.

¹⁷² حديث: ليس منا من لم يتغن بالقرآن، رواه البخاري (رقمه: 7527). والمقصود بالتغني هنا: تحسين الصوت والتطريب المشروع الذي يليق بالقرآن.

إن فن التلاوة القرآنية يتميز ببنية صوتية وإيقاعية فريدة، نشأت في بيئة عربية شفوية ذات تراث أدائي متقن، وقد احتفظ الإسلام ببعض الأساليب الصوتية العربية القديمة كالسجع والإنشاد، لكنه أعاد توجيهها لتخدم مقاصد الوحي¹⁷³، ومن هنا يمكن القول إن البعد اللحني في التلاوة القرآنية ليس وافداً من الخارج، بل امتداد طبيعي لتاريخ طويل من الأداء الصوتي العربي، تطور مع الزمن في ضوء العلم والتفكير.

وتعد المقامات الصوتية من أبرز الظواهر التي تشكلت ضمن هذا المسار التاريخي، غير أن تحديد لحظة ظهورها المنظم في التلاوة أمر عسير، لأن انتقالها من فضاء الموسيقى النظرية إلى فضاء التعبير القرآني جرى تدريجياً، من خلال التجربة الشفوية والذوق السمعي، لا عبر التدوين، ومع ذلك، فإن كثيراً من الباحثين يجمعون على أن البنية المقامية في التلاوة استلهمت النظم الصوتية التي صاغها علماء الموسيقى في القرون الهجرية الوسطى، حين تحول الصوت إلى موضوع للدراسة العلمية والفلسفية.

فقد كان الكندي (ت 256هـ)¹⁷⁴ أول من نظر للنغمات وقياساتها، ثم جاء الفارابي (ت 339هـ)¹⁷⁵ فوسع البحث في الموسيقى الكبير، وتلاه ابن سينا (ت 428هـ)¹⁷⁶

¹⁷³ Fil'shetinskiy I & Shidfar B, *Essay of Arabic Muslim Culture*, (edn Nauka, Moscow, 1971), p. 50.

¹⁷⁴ يعقوب بن إسحاق الكندي، أول منظر للموسيقى في الإسلام؛ ألف خمسة عشر رسالة (الباقى منها خمس). وضع نظام دسات للأعود، استخدم التدوين الأبجدي، بحث العلاقة الكونية للموسيقى، وابتكر العلاج بالموسيقى.

¹⁷⁵ أبو نصر الفارابي، من كبار المنظرين؛ ألف كتاب الموسيقى الكبير، صنف السلالم وأضاف رباعات الصوت (الميكروتونات)، وابتكر الرباب والقانون، وشرح تأثير الموسيقى في العواطف.

¹⁷⁶ ابن سينا، دمج النظرية اليونانية للموسيقى في الفلسفة والطب في الشفاء والنجاة، ووصف الآلات الموسيقية ودرس أثر الموسيقى النفسي.

بتحليل أثر الصوت في النفس، ثم صفى الدين الأرموي (ت 693هـ)¹⁷⁷ بوضع نظام دقيق للمقامات والسلالم، حتى برز قطب الدين الشيرازي (ت 710هـ)¹⁷⁸ الذي جمع خلاصة التراث الفلسفي والموسيقي، وضع في درة التاج تصورا متكاملا للنغم والمقامات من منظور علمي وفلسفي، وقد مثلت أفكاره حلقة علمية مهمة في انتقال الفكر المقامي من التنظير الموسيقي إلى المجال الصوتي الأدائي الذي أثر لاحقا في طرائق التلاوة القرآنية.

من هنا تأتي أهمية هذا البحث الذي يسعى إلى دراسة تاريخية لتطبيق المقامات الصوتية في التلاوة القرآنية، من خلال تتبع مراحل نشوئها وتطورها، ورصد أثر الفكر الموسيقي الإسلامي في بلورة أسسها النظرية والعملية، كما يهدف إلى الكشف عن الكيفية التي تفاعلت بها التقاليد الصوتية العربية والفارسية داخل بيئة التلاوة، حتى تشكل منها نظام أدائي قرآني متكامل يجمع بين العلم والوجدان، وبين المقام الفني والمقام التعبدي.

الإطار النظري والمفاهيمي للمقامات الصوتية

تعد المقامات الصوتية أحد أبرز مظاهر التفاعل بين البنية الجمالية للأداء القرآني وبين التراث الموسيقي الشرقي في سياق حضاري طويل. فالمقام، في جوهره، ليس مجرد تركيب نغمي، بل نظام تعبيرية متكامل تتفاعل فيه الأبعاد الصوتية والنفسية والروحية. وقد اكتسبت دراسة المقامات أهميتها منذ العصور الأولى للإسلام، إذ لم تكن علما مستقلا بعد، لكنها استخدمت عمليا في تلاوات القرآن وأداء الأناشيد الدينية، حين ارتبط تحسين الصوت بالقرآن بمفهوم التغيي المشروع، الذي دعا

¹⁷⁷ صفى الدين الأرموي، أبرز منظري الموسيقى، وضع في الأدوار والرسالة الشرفية نظاما دقيقا للمقامات والسلالم وحدد أبعاد النغمات رياضيا، فكان أساسا لتطوير المقامات عند من جاء بعده مثل قطب الدين الشيرازي.

¹⁷⁸ قطب الدين الشيرازي عالم موسوعي فارسي، برع في الطب والفلك والفلسفة والموسيقى، وتلمذ على نصير الدين الطوسي. من أبرز أعماله شرح حكمة الإشراق للسهروردي ومختصر التحفة الملكية في الموسيقى، وله إسهامات مؤثرة في تطوير نظرية المقامات.

إليه النبي ﷺ في قوله: "ليس منا من لم يتغنّ بالقرآن"، أي من لم يَجْمَل صوته بالترتيل دون تكلف أو صنعة.

غير أن التقاليد الإسلامية كانت واضحة في رفض تحويل التلاوة إلى أداء موسيقي صرف، فالبنية اللحنية في الترتيل لم تقصد لتكون ثابتة في نظام واحد أو محصورة في أداء محدد، حتى يبقى كلام الله تعالى متحرراً من القيود الفنية التي تخضعه للموازين البشرية. ومع ذلك، فإن الدراسات التاريخية تشير إلى أن الممارسات الصوتية في التلاوة تطورت تدريجياً، خصوصاً في العصر العباسي، حيث نضجت علوم الأداء الصوتي وتداخلت مع النظام المقامي الذي كانت الموسيقى العربية في طور بلورته، فظهر آنذاك مصطلح "القراءة بالألحان" في عدد من المصنفات¹⁷⁹.

يستدل الباحثون من هذا التطور على أن التلاوة القرآنية لم تكن معزولة عن البيئة السمعية للمجتمع الإسلامي، بل تأثرت بالذوق الفني السائد دون أن تفقد روحها التعبيرية، وقد أسهم النظام المقامي في إثراء هذا الذوق، إذ مكن القراء من التعبير عن المعاني القرآنية بأساليب صوتية متنوعة تحدث في السامع أثراً وجدانياً خاصاً. ومن هنا أصبح المقام وسيلة فنية وروحية في آن واحد، يجمع بين دقة العلم وجمال الأداء.

ومن الناحية المفاهيمية، يدل لفظ المقام لغوياً على الموضع أو المرتبة، أما اصطلاحاً فيقصد به نظام لحني يقوم على ترتيب معين للدرجات الصوتية تبنى عليه الجمل النغمية وفق منطق محدد، وهو في التراث الشرقي يقابل ما يعرف في الموسيقى الغربية بـ"المود" أو "السلم"، غير أن المقام الشرقي يمتاز بمرونته في الانتقال والتلوين والتعبير، وباحتوائه على أرباع الأصوات التي تمنحه طابعاً وجدانياً أكثر عمقاً¹⁸⁰.

¹⁷⁹ أستاذ صالح المهدي، مقامات الموسيقى العربية (تونس: عن المعهد الرشدي للموسيقى، 1990).

ص 8.

¹⁸⁰ أوس حسين علي، الموسيقى من الألف الى الياء، (بغداد: مكتب عالم المعرفة للطباعة

والنشر، 2016)، ص 114.

تقوم البنية الصوتية للمقام على ما يعرف بـ"درجة القرار" أو "درجة الاستقرار"، وهي النغمة التي يركز عليها المؤدي ويعود إليها بعد كل تنوع لحني، مما يخلق وحدة سمعية تميز كل مقام¹⁸¹، وللمقام طابع شعوري خاص، فمقام الحجاز يوحي بالحزن والتأمل، ومقام البيات بالسكينة والوقار، والنهاوند بالخشوع والرهبة، والرسب بالثقة والاطمئنان، هذه الأجواء الشعورية ليست مصطنعة، بل نابعة من التجربة السمعية الممتدة التي تشكلت عبر قرون من التفاعل بين الصوت والمعنى. أما من حيث تطور المفهوم، فإن مصطلح "المقام" برز بوضوح في الكتابات الموسيقية في القرن الثامن الهجري، لدى عبد القادر المراغي¹⁸² والصفدي¹⁸³ وغيرهما¹⁸⁴، ثم اتسع نطاق استعماله ليشمل مختلف البيئات الإسلامية، مع تباين في المصطلحات والدلالات، ففي المشرق العربي عرف بـ"المقام"، وفي المغرب بـ"الطبع"، وفي الفارسية بـ"الدستگاه"، وفي التركية بـ"المقام"، وفي أذربيجان يطلق عليه موغام، وفي أوزبكستان وطاجيكستان شش مقام، وفي الموسيقى الأويغورية موكام، وفي الأندلس بـ"النوبة". ورغم اختلاف الأسماء، فإن جميعها يشير إلى منظومات صوتية قائمة على مبدأ واحد: تنظيم الأصوات ضمن سياق تعبير يراعي الذوق والوجدان¹⁸⁵.

¹⁸¹ المرجع نفسه، ص 115.

¹⁸² عبد القادر المراغي من أعظم منظري الموسيقى في التاريخ الإسلامي، عاش في العصر التيموري، وتنقل بين بغداد وسمرقند وهراة. ألف كتباً رائدة مثل "مقاصد الألحان" و"جامع الألحان"، وضع فيها أسساً دقيقة لنظرية المقامات والإيقاعات والأنغام. ويعد أول من نظم مصطلح "المقام" تنظيراً دقيقاً، مما جعله مرجعاً مهماً للموسيقين في الدولة العثمانية وما بعدها.

¹⁸³ كان صلاح الدين الصفدي من أبرز أدباء عصره، وله أكثر من خمسين مؤلفاً، منها كتابه الموسيقي المعروف "ألحان السوابع بين البادئ والمراجع"، الذي يعكس ذوقه الموسيقي واهتمامه بالإيقاع والأنغام. ورغم أنه لم يكن منظراً موسيقياً بالمعنى الاصطلاحي، إلا أن كتاباته تضم إشارات دقيقة إلى المقامات والألحان، ما يجعله مساهماً في توثيق المفاهيم الموسيقية ضمن السياق الأدبي والثقافي في القرن الثامن الهجري.

¹⁸⁴ Touma, Habib Hassan (1996). *The Music of the Arabs*. Translated by Laurie Schwartz. Portland, Oregon: Amadeus Press. ISBN 0-931340-88-8. P. 38-39.

¹⁸⁵ صالح المهدي، مقامات الموسيقى العربية، تونس: عن المعهد الرشيد للموسيقى، 1990،

تكشف دراسة اللهجات المقامية في البيئات العربية والفارسية والتركية عن وحدة فكرية عميقة في النظر إلى الصوت بوصفه أداة للتعبير الروحي، وليس مجرد وسيلة للطرب. ومن هنا نشأت الصلة الوثيقة بين المقام والتغني في التلاوة القرآنية، إذ يجتمعان في الهدف الجمالي ذاته: إحياء النص بصوت مؤثر يبعث في السامع حضور المعنى وخشوع القلب، دون أن يتحول إلى غناء دنيوي أو أداء مصطنع.

إن المقامات الصوتية تمثل إذن إطاراً نظرياً يجمع بين علم الأصوات، وفن الأداء، وتجربة الوجدان، وهي من أبرز الشواهد على أن الصوت في الحضارة الإسلامية لم يكن مجالاً للتسلية فقط، بل علماً له أصوله ومناهجه، يلتقي فيه الفن بالعقيدة، والسمع بالمعنى، والجمال بالقداسة.

البنية الصوتية للمقام

المقام إذاً هو نوع من الأنغام يستند إلى "درجة استقرار"¹⁸⁶ معينة، ومن هنا جاءت التسمية من "درجة" بالمعنى الصوتي،¹⁸⁷ فكل مقام يبني هويته على هذه الدرجة المستقرة، وقد عرف حديثاً باسم "السلم الموسيقي"، مع الإشارة إلى أن النوتة الموسيقية ما هي إلا تمثيل كتابي للمقامات، بينما تتعلم المقامات الشرقية بالسماع والتذوق الموسيقي.¹⁸⁸

ويرى الباحثون في علم المقامات أن لكل مقام جواً شعورياً خاصاً يرتبط بطبيعته ونغمته، فبعض المقامات يعبر عن الحزن والبكاء، وبعضها يوحى بالفرح

¹⁸⁶ هي النغمة التي يستقر عليها في المقام.

أوس حسين علي، الموسيقى من الألف إلى الياء، (بغداد: مكتب عالم المعرفة للطباعة والنشر، 2016)، ص 115.¹⁸⁷

¹⁸⁸ سليم الحلو، أصول الموسيقى العربية وقواعدها العامة، (طبع مكتبة الحياة، بيروت 1995م) ص 71.

والانشرح، وأخرى تحمل طابع الطرب والانفعال، ورغم تغير التفاصيل داخل المقام الواحد، فإن الطابع العام يبقى ثابتاً، وله تعبيراته وانفعالاته المميزة، وتبين لهم أن هذه المقامات تعود في أصلها إلى بناء واحد وطريقة متشابهة في الحركة الصوتية من صعود وهبوط، لكن الاختلاف يكمن في اختيار الدرجات الصوتية داخل ذلك البناء، فكل مقام في جوهره هو نغمة تنشئ شعوراً معيناً وتخلق مناخاً تعبيرياً خاصاً، تتركب عليه الألحان وتؤلف منه العبارات الصوتية، وهذا هو المقصود بمفهوم "المقام".¹⁸⁹

تاريخ نظام المقامات الصوتية من النشأة إلى التوظيف الديني

يرتبط علم أطوار التلاوة بالصوت والنغم ارتباطاً لا ينفصل، ويظهر هذا الارتباط في مفهوم المقامات التي شكلت الأصول النغمية لمختلف أساليب الأداء الصوتي، بما فيها التلاوة والإنشاد والثناء، وفي البدايات العربية كان الأداء فطرياً يعتمد على الطبيعة الصوتية للإنسان وما تولده العواطف من نبرات وتموجات شكلت البذور الأولى للنغم، ومع تطور الذوق السمعي لاحظ الدارسون أن أي صوت ملحن يقع ضمن أحد المقامات المعروفة، سواء عند قارئ القرآن أو المنشد أو قارئ العزاء، ومن هنا جاءت أهمية معرفة المقامات وقواعدها، لأنها تمنح القارئ القدرة على أداء المقام بسلمه وخصائصه التعبيرية، وتجنبه الخلل والنشاز، كما تبين أن لكل مقام طابعاً شعورياً مميزاً؛ فبعضها يوحي بالحزن، وبعضها بالسكينة أو الطرب، مع بقاء البناء اللحني والمحور النغمي ثابتين رغم تنقل الدرجات، بهذا يغدو علم المقامات امتداداً لقدرة الإنسان على إنتاج الصوت وتنظيمه، وتحويله إلى أداة للتعبير والمعنى.

الأصوات قبل الإسلام

¹⁸⁹ أوس حسين علي، الموسيقي من الألف إلى الياء، (بغداد: مكتب عالم المعرفة للطباعة والنشر، 2016)، ص 114.

لم تكن الجزيرة العربية، التي تأسس فيها الإسلام، مجرد أرض يعيش أهلها حياة بدوية قاسية، كما كان يظن في السابق. صحيح أن الصحراء الوسطى والشمالية كانت مأهولة بالبدو والرحل شبه البدو، إلا أن هناك قرى مستقرة وحضارات مزدهرة في الجنوب والشمال، كما كانت الأسواق القبلية تعرض ليس فقط السلع، بل وأعمال الفكر والفنون أيضاً، معبرة عن مستويات ثقافية واجتماعية متقدمة.

ولم تكن الجزيرة العربية منعزلة عن الحضارات الكبرى المحيطة بها؛ فقد تشير النقوش المسمارية¹⁹⁰ إلى اتصالات مبكرة مع ممالك آشور¹⁹¹ وبابل¹⁹². وكانت القوافل التجارية، وبخاصة تلك التي تنقل اللبان¹⁹³ والعطور، وسيلة رئيسية للتواصل الثقافي والاقتصادي. كما لعب البدو دوراً أساسياً في حركة التجارة عبر طرق البر من الخليج إلى سوريا، ومن سوريا إلى العراق ومصر وجنوب الجزيرة العربية.

لقد ساهمت هذه الاتصالات، إلى جانب انتشار المسيحية في الجنوب وازدهار الجاليات اليهودية¹⁹⁴ وإنشاء الدول العربية التابعة للبيزنطيين¹⁹⁵ والفرس¹⁹⁶، في تفاعل الأفكار والممارسات الموسيقية.¹⁹⁷ إلا أن دراسة الموسيقى العربية قبل الإسلام تواجه صعوبة، إذ لا توجد وثائق موسيقية أو مخطوطات تسمح بتحديد مدى التأثير أو الاقتباس من هذه الحضارات. الموسيقى كانت تنتقل

¹⁹⁰ قدم أنظمة الكتابة التي استخدمتها حضارات وادي الرافدين.

¹⁹¹ مملكة قديمة في شمال بلاد الرافدين (عاصمتها نينوى)، عُرفت بالقوة العسكرية والتنظيم

الإمبراطوري، ومن أشهر ملوكها آشور بانيبال وسرجون الثاني.

¹⁹² حضارة في وسط وجنوب الرافدين (عاصمتها بابل)، برزت في العلوم والقانون والفلك، ومن أبرز

ملوكها حمورابي ونبوخذ نصر الثاني.

¹⁹³ مادة عطرية تُستخرج من أشجار البوسويليا، كانت من أهم صادرات جنوب الجزيرة.

¹⁹⁴ تجمعات يهودية مستقرة في اليمن ويثرب (المدينة لاحقاً).

¹⁹⁵ الإمبراطورية الرومانية الشرقية التي كانت عاصمتها القسطنطينية.

¹⁹⁶ الدولة الساسانية التي حكمت إيران وما جاورها حتى الفتح الإسلامي.

¹⁹⁷ Rosenthal, F., *History of Muslim Historiography*, Vol. II, 1968, p. 401-402.

شفهيا في الثقافة البدوية، مع بعض الأدلة المصوّرة على الصخور، مثل النقوش الصخرية قرب نجد موسمة¹⁹⁸، التي تعود إلى الألفية الثانية أو الثالثة قبل الميلاد، وتصور قيثارا¹⁹⁹ وطبول وذوآب مزدوجة²⁰⁰ تستخدم في الرقص والشعائر الدينية، وهو ما يشير إلى وجود ممارسة موسيقية مبكرة.²⁰¹

بحلول عصر ظهور الإسلام، كانت بعض الآلات مثل القيثارة شائعة، ولا تزال بعض المناطق الساحلية للبحر الأحمر تحتفظ بها إلى اليوم. ومع ذلك، فإن جل معرفتنا بالموسيقى ما قبل الإسلام جاءت من المصادر الإسلامية المتأخرة، التي كانت غالبا تصور الموسيقى البدوية على أنها بسيطة وبدائية، متماشية مع الصورة الهاغيوغرافية²⁰² للعصر الجاهلي كعصر تخلف وجباله.²⁰³

وقد وصف ابن خلدون (ت 1406م) الموسيقى العربية في تلك الفترة قائلا: "لم يكن العرب يعرفون شيئا سوى الشعر... وكانت أغانيهم من الأنواع الأولية البسيطة التي يمكن فهمها بالفطرة دون تعليم"، مضيفا أن الشعر العربي كان نقطة انطلاق لتطور الموسيقى قبل وبعد الإسلام، لكنه كان "قطرة صغيرة في محيط التناغم الصوتي".²⁰⁴

إن هذه المرحلة التمهيدية تبرز أهمية الصوت البشري الطبيعي كأول مصدر للموسيقى، إذ أن كل لحن وكل أداء كان مستندا إلى الصوت الإنساني قبل أن يتطور إلى نظام موسيقي منظم. ومن هنا يمكن الانتقال بسلاسة إلى دراسة الأصوات الطبيعية كمصدر للمقامات، حيث سنتابع في المبحث الأول كيف أثرت الأصوات البيئية والطبيعة على التكوين اللحني، وكيف استخدمت كمصدر إلهام في

¹⁹⁸ منطقة في الجزيرة العربية عُثر فيها على نقوش صخرية تعود لما قبل الإسلام.

¹⁹⁹ آلة وترية موسيقية قديمة.

²⁰⁰ قصد بها آلة نفخ تشبه المزمار ذات قصبتين.

²⁰¹ Anati, E., *Prehistoric Art of Arabia*, 1973, p. 103-106.

²⁰² مصطلح يشير إلى الكتابات التي تميل إلى تمجيد الشخصيات أو العصور بشكل مثالي، وغالبًا بعيدًا

عن الدقة التاريخية.

²⁰³ Sachs, C., *The Rise of Music in the Ancient Near East*, 1943, p. 13.

²⁰⁴ Rosenthal, F., *History of Muslim Historiography*, Vol. II, 1968, p. 401-402.

النصوص الدينية، إضافة إلى دور الحداء والأصوات البدائية في تطوير الأنماط المقامية.

الأصوات الطبيعية كمصدر للمقامات

الأصوات البيئية وأثرها على التكوين اللحني

إلى جانب الصوت البشري، لعبت الأصوات الطبيعية دوراً محورياً في تشكيل المقامات. فقد كان الإنسان القديم يستمع إلى أصوات الرياح في الصحراء، وقع أقدام الإبل على الرمال، جريان المياه، وحتى أصوات الطيور والحيوانات، ويستخلص منها إيقاعات ونغمات تستثمر لاحقاً في الغناء والشعر والموسيقى.²⁰⁵

ومن أبرز الأمثلة على ذلك: الحداء، وهو الغناء الذي كان يسمع أثناء سير القوافل وركوب الإبل، حيث كان الصوت الإنساني يحاكي نداءات الجمال ويؤثر فيها²⁰⁶، مما أضفى بعداً شعورياً مميزاً على النغم. كما كان الغناء أثناء سقي الحيوانات أو عند الاستراحة في الواحات يضيف حياة على الصحراء ويجعل من الموسيقى تعبيراً عن الطبيعة والواقع الاجتماعي والاقتصادي للإنسان.

الطبيعة كأداة تسخير وإلهام في النصوص الدينية

وتشير المصادر الدينية إلى أن الأصوات الطبيعية ليست مجرد محاكاة، بل أداة دعم من الله تعالى لرفع مستوى الصوت وجعل الأداء أكثر تأثيراً وجمالاً. يقول الله تعالى في القرآن الكريم:

²⁰⁵ أستاذ صالح المهدي، مقامات الموسيقى العربية تونس: عن المعهد الرشدي للموسيقى، 1990، ص

17-19.

²⁰⁶ الجاحظ، البيان والتبيين، (مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٧)، ج 1، ص 243.

"وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا ۖ يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ
الْحَدِيدَ"²⁰⁷

في هذا السياق، يتضح أن الطبيعة والكون كله مسخر لمساندة النبي داود عليه السلام أثناء تلاوته للزبور، فالجبال والطير كانت تستجيب لصوته، مما يعكس كيف أن الأصوات الطبيعية يمكن أن تلهم الإنسان وتساهم في خلق نغمات موسيقية متناسقة.

بذلك، يمكن القول إن المقامات العربية ليست اختراعاً مفاجئاً، بل نتاج تفاعل مستمر بين الصوت البشري والطبيعة المحيطة به، حيث كانت الأصوات الطبيعية تشكل نموذجاً أولياً للترددات والإيقاعات التي سيحولها الإنسان لاحقاً إلى نظام موسيقي متكامل، ومن ثم إلى قاعدة نظرية شاملة يمكن دراستها وتطبيقها في التلاوة والإنشاد والفنون الأخرى.

الحداء والبيدات الصوتية

يعد الحداء أول ظاهرة صوتية تمثل الجسر بين الأداء الفطري البدائي والنظم المقامية التي ظهرت لاحقاً. لم يكن غناء لتحريك الإبل فحسب، بل محاولة مبكرة لتحويل الصرخة البشرية إلى بناء لحن له وظيفة وجدانية واجتماعية. ومن خلاله أدرك الإنسان إمكانية ضبط الأصوات ضمن طبقات وتكرارات محددة، مما جعله البذرة الأولى لفكرة المقام.

تذكر المصادر الإسلامية أن أصل الحداء يعود إلى قصة مضر بن نزار، حين تحولت صرخته المتألّمة إلى نغمة أثرت في الإبل، يروي ابن خُرداذبه (ت 911م)²⁰⁸ في كتابه اللهو والملهي أن مضر ضرب يد غلامه، فصرخ قائلاً: "يا يدي! يا

²⁰⁷ القرآن الكريم، سورة سبأ، الآية 10.

²⁰⁸ ابن خُرداذبه (ت 911م): هو عُبيد الله بن عبد الله بن خُرداذبه، جغرافي ومؤرخ فارسي من القرن الثالث الهجري/التاسع الميلادي، وُلد في خراسان وعاش ببغداد. تولى مناصب إدارية في الدولة العباسية، وأشهر آثاره كتاب المسالك والممالك، الذي يُعدّ من أقدم المصادر في الجغرافيا الإسلامية.

يدي!"، فسمعته الإبل وتفاعلت مع الصوت الحزين.^{210,209} بينما يذكر المؤرخ المسعودي (ت 956م) في مروج الذهب ومعادن الجوهر أن مضر سقط عن بعيره فانكسرت يده، فأطلق صرخة شجية "يا يدي!"، فحرك ذلك الجمال ونشطت.²¹¹ رغم اختلاف الروايات، فإنّ الفكرة الجوهرية واحدة: صرخة الإنسان المتألّمة تحوّلّت إلى نغمة بدائية كانت البداية لأول أنماط الغناء العربي. فعدها المؤرخون أول شكل من أشكال الغناء العربي. ومع تطور الزمن أصبح غناء القوافل، واتخذ طابعا شجيا يجمع الحنين والتأثير العاطفي، وظل الجذر البدائي الذي اشتق منه الغناء في صدر الإسلام.

ألحان السقيا والممارسات الجماعية

إلى جانب الحداء، ظهر غناء السقيا عند سقي الدواب، وهو ألحان بسيطة غالبا ذات رمزية مرتبطة بالحياة والخصب. كما عرف العرب الأغاني الجماعية في الأعراس والمناسبات الدينية والاجتماعية، وكانت تعتمد على نغمات بسيطة واستجابة جماعية بالغناء أو التصفيق. وكان اللحن الواحد يتكرر مع نصوص مختلفة، مما يعكس بدائية البنية اللحنية.

تكشف هذه الظواهر الصوتية أن الطبيعة والصوت البشري شكّلا المصدر الأول لتكوين الحسنّ المقامي. فالبدائيات الفطرية للغناء من الحداء والسقيا والألحان الجماعية هي التي مهدت لاحقا لظهور النظم الصوتية المنظمة في التلاوة والغناء الفني داخل الحضارة الإسلامية.

²⁰⁹ ابن خُزْدَاق، كتاب اللّهُو والمَلْهُي، تحقيق شيلوآح، القاهرة: دار الفكر العربي، 1987، ص 112-116.

²¹⁰ الجاحظ، البيان والتبيين، (مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٧)، ج 1، ص 243.

²¹¹ المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج 2، ص 356. بيروت: دار الكتب العلمية، 1994.

الغناء في العصر الجاهلي

يسمى المسلمون الفترة التي سبقت ظهور الإسلام بالعصر الجاهلي، أي عصر الجهل والتخلف.²¹² ومع ذلك، فقد كان هذا العصر ميدانا لازدهار الشعر العربي، حيث بلغ مستوى رفيعا من البلاغة والفن، فعبّر عن ذروة الإبداع العربي وعمق ثقافة العرب، كان الشعر يلقي شفها في الأسواق والمجالس العامة، وكان لسحر الكلمة المنطوقة وإيقاعها الصوتي أثر عميق في نفوس السامعين، فأتاح لهم الاستمتاع بالتناغم والجرس الموسيقي، وهو ما انتقل بعضه إلى عصر الإسلام.

أشهر أشكال الشعر في تلك الفترة كان القصيدة، المبنية على وحدة الوزن والقافية، حيث تتكرر نفس البنية الإيقاعية والقافية في كل بيت من الشعر، والبيت يقسم إلى شطرين متساويين، وكل شطر يتكون من عدد محدد من "الأقدام العروضية"²¹³، التي تحدد طول المقاطع القصيرة والطويلة داخل الكلمات. كان علماء اللغة يميزون بين الحروف الساكنة والمتحركة لتحديد الأوزان، قبل أن يتبلور مفهوم المقطع الصوتي بمعناه الحديث، إذ يعتبر كل مكون ساكن كالمقطع الطويل، والمكون النشط كالمقطع القصير، ومن الأمثلة على الوحدات الإيقاعية الكلاسيكية ما يسمى بـ "القدم" "فَعُولُن"، والتي تتكون من نمط ساكن-متحرك-ساكن.

وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 791م)²¹⁴، النحوي وعالم الموسيقى، رموزا لتوضيح هذه الوحدات، فأسس بذلك علم العروض ونظم الأوزان الشعرية الكلاسيكية. ومن بين البحور، كان البحر الطويل من المفضلة عند الشعراء، حيث يمنح القصيدة توازنا وتناظرا صوتيا.²¹⁵

²¹² لا تعني انعدام العلم المطلق، بل يقصد بها غياب الهدي الإلهي والضبط الشرعي، رغم وجود ثقافة أدبية متطورة.

²¹³ هي الوحدات المكونة للوزن الشعري، مثل "فَعُولُن" و "مفاعيلن" وغيرها.

²¹⁴ هو عالم لغوي بصري، يعد مؤسس علم العروض، واضع معجم "العين"، وأستاذ سيويه، ومن أبرز علماء الصوتيات والموسيقى في التراث العربي.

²¹⁵ الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العروض، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور (تونس: الدار التونسية للنشر، 1972)، ص 55-59.

أما أصناف الشعر المختلفة فشملت:

1. القطعة الشعرية (قطعة): تتكون عادة من 7 أو 10 أبيات على وزن الرجز، وكانت تستخدم في أغاني الحروب والأهازيج الشعبية.
 2. القصيدة (القصيدة الفصيحة): تعد أرق أشكال الشعر العربي، وتراوح من 10 إلى 100 بيت، مقسمة إلى ثلاثة أقسام: مقدمة غرامية، انتقالية، ثم القسم الرئيسي الذي يحتوي على موضوع القصيدة مثل مدح القبيلة، الهجاء، الغزل، الرثاء، والحكمة.
- ومن أبرز ما خلفه شعر الجاهلية المعلقات، وهي قصائد مختارة علقت على الكعبة بعد الفوز بمسابقات سوق عكاظ.^{216,217} ومن أشهر شعرائها: امرؤ القيس²¹⁸، عنتر بن شداد²¹⁹، لبيد²²⁰، طرفة بن العبد²²¹، زهير بن أبي سلى²²²، والأعشى²²³. كما تميزت الشاعرة الخنساء²²⁴ في فن الرثاء والغناء، وكان الاعتقاد

²¹⁶ أشهر أسواق العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، كان يُقام قرب الطائف، ويجمع بين التجارة،

التفاخر القبلي، والمنافسات الشعرية التي تُعرض فيها القصائد الكبرى.

²¹⁷ طه حسين، في الشعر الجاهلي (القاهرة: دار المعارف، 1967)، ص 45-50.

²¹⁸ امرؤ القيس (ت نحو 540م): يعد من أعظم شعراء المعلقات، اشتهر بالغزل ووصف الطبيعة والرحلات، وقصيدته المعلقة من أرق ما وصلنا من الشعر الجاهلي.

²¹⁹ عنتر بن شداد (ت 608م): فارس وشاعر، عُرف بفروسيته وغزلياته في عبلة، وله معلقة مشهورة تمزج بين الفخر والغزل.

²²⁰ لبيد بن ربيعة (ت 661م): من المخضرمين (أدرك الجاهلية والإسلام)، اشتهر بمعلقته التي تبدأ بـ "عفت الديار محلها فمقامها"، واعتزل الشعر بعد الإسلام تقريباً.

²²¹ طرفة بن العبد (ت نحو 564م): شاعر شاب من أصحاب المعلقات، قُتل مبكراً، وتميز شعره بالحكمة والسخرية ووصف اللذات.

²²² زهير بن أبي سلى (ت 609م): شاعر حكيم، من أصحاب المعلقات، عُرف بجزالة ألفاظه وموضوعاته الأخلاقية، وكان شعره يتسم بالرصانة والاعتزان.

²²³ الأعشى (ميمون بن قيس، ت 629م): من أصحاب المعلقات، لُقّب بـ "صنّاج العرب" لإجادته الغناء والشعر معاً، وأكثر من مدائح الملوك.

²²⁴ الخنساء (تماضر بنت عمرو، ت نحو 645م): شاعرة شهيرة في الرثاء، عُرفت برثاء إخوتها صخر ومعاوية، وتُعد من أبرز الشاعرات في التراث العربي.

سائدا أن الشاعر على صلة بالجن أو يمتلك علما خارقا، ولذلك عد الشعر مصدرا للإلهام الفني والموسيقي، وهي فكرة استمرت عند بعض الشعراء والموسيقيين في العصر الإسلامي.

كان العرب يعتقدون أن الشاعر يمتلك معرفة خارقة ويتصل بالجن، ومنهم من اعتبر الشعر مصدرا للإلهام موسيقي وفني، وهو ما استمر لدى بعض الشعراء والموسيقيين في العصر الإسلامي.^{225,226}

كما كان للسحر الإيقاعي للكلمة أثر كبير، وخاصة عند الإنشاد، أي رفع الصوت أثناء إلقاء الشعر، لإبراز جمال الإيقاع والجرس الصوتي، ومنه اشتق مصطلح الإنشاد الشعري، أي إلقاء القصائد بصوت عال ممتد، ثم تطور المعنى لاحقا إلى أشكال موسيقية متعددة، وأصل الكلمة من فعل "نَشَدَ" أي رفع الصوت، ثم ظهر منها مصطلح النشيد، الذي أصبح فيما بعد يدل على قوالب موسيقية مختلفة²²⁷، إن هذا الاستخدام، سواء أكان بالإنشاد أو بالغناء، جعل الشعر رمزا وعقدا جامعا بين القبائل البدوية والمستقرة، إذ كان مرآة لقيم الشرف، والدم والثأر، والغيرة على النساء، والكرم، والدفاع عن الضعفاء، وفي مقدمتهم النساء.

تقسيم الشعر الجاهلي

يمكن تقسيم الشعر الجاهلي إلى ثلاثة أنواع:

أشعار عفوية قصيرة للأفراح والرقصات الاجتماعية

كانت هذه الأشعار تلقى أو تغنى بشكل عفوي في المناسبات الاجتماعية والاحتفالات، مثل الأعراس والمهرجانات والرقصات الجماعية، وكان الهدف منها

²²⁵ Henry George Farmer, *A History of Arabian Music to the XIIIth Century* (London: Burleigh Press, Lewin's Mead, BRISTOL, 1929), pp.294.

²²⁶ إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (بيروت: دار الثقافة، 1971)، ص 23-28.

²²⁷ Suzanne Stetkevych, *The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual* (Ithaca: Cornell University Press, 1993), pp. 41-47.

الترفيه والتعبير عن البهجة، وغالبا ما تتسم بالبساطة والإيقاع الحيوي لتسهيل الغناء الجماعي والمشاركة.²²⁸

أغاني الحرب

تضمنت هذه الأغاني الشعرية الألحان والقصائد التي كانت تستخدم أثناء التحضير للحروب أو في أثناء المعارك، كان الغرض منها رفع الروح المعنوية للمقاتلين، وحثهم على الشجاعة، وكذلك تمجيد الشجاعة البطولية للقبائل، غالبا ما اتسمت هذه الأغاني بالقوة والحدة في الإيقاع لتتناسب مع أجواء الحرب.²²⁹

الأشعار الاحتفالية الرسمية

كانت هذه الأشعار تمثل أشكالا أدبية وموسيقية أكثر تطورا، وغالبا ما تلقى في المناسبات الرسمية أو الاحتفالات الكبرى، ركزت على تمجيد القبائل، الحفاظ على القيم الاجتماعية، مدح الشخصيات البارزة، والهجاء، والرثاء، وكانت تظهر براعة الشاعر في استخدام اللغة والإيقاع والرمزية لإيصال رسالة واضحة للمجتمع.²³⁰

مملكة اللخميين ومملكة الغساسنة وبدايات التأثير الموسيقي

عند الحديث عن بدايات الموسيقى العربية قبل الإسلام، ينقل لنا المؤرخ الكبير المسعودي (ت 346هـ/957م) في كتابه مروج الذهب شهادة مهمة تكشف عن تطور الغناء في مكة. يقول إن قريشا، قبيلة النبي ﷺ وسدنة الكعبة، لم تكن تعرف من الغناء سوى النصب²³¹، وهو ضرب بسيط من الإنشاد²³²، حتى رحل النضر بن

²²⁸ Ibid, pp. 44.

²²⁹ فاروق سعد، الشعر الحماسي عند العرب قبل الإسلام، ص. 112.

²³⁰ أستاذ صالح المهدي، المرجع نفسه، 77 ص.

²³¹ لوّن من الغناء البدوي، يقوم على الترنم بالأشعار في الأسفار، وهو أقدم ألوان الغناء عند العرب.

²³² نوع من الإنشاد البدوي الخفيف كان يرافق السفر أو يُستخدم في الحدا، ويقوم على بساطة اللحن والوزن.

الحارث²³³ إلى مملكة الحيرة²³⁴، عاصمة اللخمين²³⁵، فتعلم هناك فن العزف على العود وكيفية استخدامه في مصاحبة الألحان الراقية، ثم عاد إلى مكة، وأخذ يعلم قومه هذا الفن الجديد، حتى صاروا يستعينون بالقيان²³⁶ لإحيائه ونشره.

وقد لعبت القيان دوراً بارزاً في نشر الغناء الخفيف، إذ كانت تصور في الشعر العربي وكتب الأدب وهن يعزفن على آلات وترية مثل المزهر والكيران والموتر²³⁷، ولم يكن حضورهن مقتصرًا على الترفيه فحسب، بل كن بمثابة "وسيط ثقافي" أسهم في نقل الألحان الفارسية إلى البيئة العربية.

وهذا الخبر الذي يورده المسعودي لا يعنى بمكة وحدها، بل يكشف عن حقيقة أوسع: وهي "أن سكان جزيرة العرب لم يعيشوا في عزلة تامة، بل كانت لهم صلات مباشرة وغير مباشرة مع القوتين الكبيرتين آنذاك في غرب آسيا: الدولة الساسانية الفارسية التي أسسها أردشير الأول (224م)²³⁸، الممتدة من الشام حتى أعماق آسيا الوسطى، والإمبراطورية البيزنطية المسيحية، وكانت هذه الصلات تمر

²³³ من زعماء قريش في الجاهلية، عُرف بكثرة أسفاره إلى فارس والحيرة، وكان ينقل القصص

²³⁴ عاصمة مملكة اللخمين (المناذرة) الواقعة قرب الكوفة، كانت مركزاً ثقافياً ودينياً على حدود الدولة الساسانية.

²³⁵ مملكة عربية لُخمية (المناذرة) قامت قرب الكوفة في العراق الحالي، وكانت تابعة للساسانيين سياسياً وعسكرياً.

²³⁶ جمع قينة، وهي الجارية المغنية التي تتقن الغناء والعزف، وقد لعبن دوراً كبيراً في نشر فنون

الموسيقى في الجاهلية والإسلام.

²³⁷ أسماء آلات وترية قديمة؛ بعضها يُقارب العود في الشكل والاستخدام.

²³⁸ مؤسس الدولة الساسانية (224-241م)، وحّد فارس بعد القضاء على الدولة البارثية، وأرسى نظاماً مركزياً قوياً جعل الساسانيين في صدام مستمر مع الروم.

عبر الممالك العربية التابعة لهما، أي اللخميون²³⁹ والغساسنة²⁴⁰ وخلفاء البيزنطيين.²⁴¹

وهكذا نرى أن خبر النضر بن الحارث ليس حادثة فردية، بل هو شاهد على تداخل سياسي وثقافي وفني، جعل العرب في مكة يتأثرون مباشرة بتيارات حضارية قادمة من الحيرة وبلاد الشام، وهو ما سيمهد لاحقاً لبروز الغناء الحضري والمقامي في العصر الإسلامي.

مملكة اللخمين

نشأت دولة اللخمين في شمال الجزيرة العربية في القرن الثالث الميلادي، وكان مركزها مدينة الحيرة، واتخذت موقعها كدولة تابعة للفرس الساسانيين²⁴²، مهمتها حماية حدودهم الغربية في مواجهة النفوذ البيزنطي.^{244,243}

بلغت هذه المملكة أوج قوتها في عهد الملك المنذر الثالث (503-554م)²⁴⁵، حيث أصبحت بلاطاً مزدهراً يحتضن الفنون والشعر العربي، وبعده في

²³⁹ أسرة عربية حكمت الحيرة من أواخر القرن الثالث إلى بداية السابع الميلادي، وكانوا حلفاء للفرس الساسانيين.

²⁴⁰ قبيلة عربية يمنية الأصل، استقرت في الشام وحكمت باسم الدولة البيزنطية، واشتهروا برعايتهم للكنائس والفنون.

²⁴¹ المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج2، ص 358. بيروت: دار الكتب العلمية، 1994.

²⁴² سلالة فارسية أسسها أردشير الأول سنة 224م، امتدت دولتهم من العراق إلى آسيا الوسطى، وكان لهم أثرٌ بالغ في الموسيقى والفن.

²⁴³ لإمبراطورية الرومانية الشرقية، عاصمتها القسطنطينية، وكان لهم تقاليد موسيقية كنسية مؤثرة وصلت إلى العرب عبر الغساسنة.

²⁴⁴ Shiloah, *Music in the World of Islam*, Scholar Press, 1995, p. 7

²⁴⁵ أحد ملوك اللخمين (المناذرة) في الحيرة، عاصر النفوذ الساساني وارتبط اسمه بالصراع مع الغساسنة والروم.

عهد عمرو بن هند (554-569م)²⁴⁶ تحولت الحيرة إلى مركز أدبي مرموق، يقصده معظم شعراء عصره الكبار الذين وجدوا في بلاط اللخمين رعاية وتشجيعاً لفنون القول والغناء.²⁴⁷

مملكة الغساسنة

أما مملكة الغساسنة فقد قامت في مناطق الشام والأردن وفلسطين، وكانت تابعة للدولة البيزنطية، تؤدي دوراً استراتيجياً في حماية طرق التجارة من غارات البدو²⁴⁸، وكان ملكها المسيحي الحارث بن جبلة (529-569م)²⁴⁹ من أبرز الداعمين للكنيسة المونوفيزية السورية²⁵⁰، التي رأت - أو اتهمت - بأن للمسيح طبيعة واحدة فقط.

ومثل نظرائهم اللخمين، فقد رعى الغساسنة الشعراء العرب، ومن بينهم حسان بن ثابت (ت 54هـ/683م)، الذي يروي في خبر نقله أبو الفرج الأصفهاني في كتاب الأغاني أنه حضر بلاط الملك جبلة بن الأيهم²⁵¹، وشهد عشر قيان يغنين: خمس منهن بيزنطيات يؤدين ألحان بلادهن على آلة البربط²⁵²، وخمس من الحيرة

²⁴⁶ ملك من ملوك الحيرة بعد المنذر، اشتهر بصرامته وشِدته، وله حضور في الشعر الجاهلي حيث هجاه عمرو بن كلثوم.

²⁴⁷ al-Mas'udi, *Murūj al-Dhahab*, Beirut: Dār al-Andalus, 1965, vol. 2, p. 145.

²⁴⁸ Shiloah, *Music in the World of Islam*, Scholar Press, 1995, p. 7-8.

²⁴⁹ من أبرز ملوك الغساسنة في الشام، كان تابعاً للبيزنطيين، وحى الكنيسة المونوفيزية (اليقونية) في مواجهة الكنيسة الملكانية.

²⁵⁰ تيار مسيحي سوري تبى عقيدة الطبيعة الواحدة للمسيح، وانتشرت في الشام ومصر، وكان لها حضور بارز في بلاط الغساسنة.

²⁵¹ آخر ملوك الغساسنة (توفي نحو 645م)، عاش فترة دخول الإسلام للشام، وارتبط اسمه برواية اعتناقه ثم ارتداده.

²⁵² آلة وترية فارسية الأصل، عُرفت لاحقاً في التراث العربي باسم العود، وكانت أساساً لتطوير المقامات الموسيقية.

يغنين أغانيهن الخاصة. وكان الشعراء والمغنون العرب يتوافدون من مكة وغيرها للترويح عن الملك وحاشيته.²⁵³

أثر اللخمين والغساسنة في الجزيرة العربية

تظهر هذه الأخبار أن بلاطي اللخمين والغساسنة كانا بمثابة مركزين حضاريين لعبا دورا مهما في نقل الأشكال الرفيعة من الغناء والشعر إلى مكة والمدينة، فقد حمل الشعراء والمغنون، ومن بينهم الأعشى الملقب بـ"الصنّاج"²⁵⁴، تأثير هذه المدارس إلى الأسواق والقبائل، حتى غدت مكة والمدينة تتعرف شيئا فشيئا على الغناء المصاحب بالآلات، بعد أن كان مقتصرًا على الأشكال البسيطة مثل النصب.²⁵⁵

الموسيقى الساسانية وأثرها

ازدهرت الموسيقى في الحيرة تحت التأثير المباشر للفنون الموسيقية الرفيعة والمنظمة عند الفرس الساسانيين. وتشير المصادر الفارسية القديمة التي وصلت إلينا إلى وجود نظام متكامل للموسيقى في البلاط الساساني، حيث نالت مكانة رفيعة بين المراتب الإدارية للبلاط، فقد أسس الملك أردشير الأول (224م)²⁵⁶ نظاما إداريا يضم سبع هيئات من رجال الدولة، كان من بينها الموسيقيون.²⁵⁷

²⁵³ المرجع نفسه، ص 7.

²⁵⁴ لقب أطلق على الأعشى الكبير (ميمون بن قيس، ت. نحو 7 هـ/629م).

²⁵⁵ المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج2، ص 146 بيروت: دار الكتب العلمية، 1994.

²⁵⁶ مؤسس الدولة الساسانية في فارس، وحد القبائل الفارسية وأعاد إحياء التقاليد الزرادشتية، وكان

لعهده أثرٌ في تنظيم الفنون.

²⁵⁷ Barkechli, *La musique Iranienne*, Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1938, p. 101.

كما ارتبطت هذه المكانة العالية بفكر الحركة المزدكية (489-531م)²⁵⁸ التي اعتبرت الموسيقى واحدة من "القوى الروحية الأربع" التي تحيط بالإله نورا، وهو ما انعكس على رؤيتهم لمقام الموسيقى في المجتمع²⁵⁹.

بريد ونظرية الموسيقى الفارسية

أشهر موسيقي هذا العصر كان بَرِيد²⁶⁰، موسيقي البلاط في عهد الملك كسرى برويز (590-628م).²⁶¹ وتذكر المصادر أنه ابتكر أنظمة موسيقية جديدة عرفت بالخشروانيات السبع²⁶²، بالإضافة إلى ثلاثين لحنا مميزا، وثلاثمائة وستين قطعة قصيرة توافق أيام السنة²⁶³، وقد نقلت أخبار بريد وبراعته إلى المؤلفات العربية مثل كتاب الأغاني، حيث يرد ذكره أحيانا باسم "بَرِيد" وأحيانا باسم "فيلفز"²⁶⁴، في سياق قصص عن مهارته في ضبط العود حتى وهو مشدود على أوتار غير منتظمة.²⁶⁵

الرقص والآلات الموسيقية

لم يقتصر الأمر على الغناء، بل عد الرقص فنا راقيا في البلاط الساساني، واستمر تأثيره حتى في ظل الدولة الإسلامية، حيث يذكر المسعودي أن بعض رقصات العرب

²⁵⁸ حركة اجتماعية فارسية ظهرت في عهد كافاذ الأول، دعت إلى المساواة وتقاسم الثروات، وكان لها أثر على الفكر السياسي والثقافي في عصر الساسانيين.

²⁵⁹ Shiloah, *Music in the World of Islam*, Sclar Press, 1995, p.8.

²⁶⁰ موسيقي فارسي عبقري في بلاط كسرى برويز، نُسب إليه ابتكار ألحان منظمة سُميت "الخشروانيات" وإدخال النظام المقامي في الموسيقى الفارسية.

²⁶¹ من أعظم ملوك الساسانيين، عُرف ببذخه ورعايته للفنون والموسيقى، وفي عهده ازدهر فن الغناء الفارسي.

²⁶² مجموعة من الألحان أو النوبات الموسيقية التي نُسبت إلى بَرِيد في بلاط كسرى برويز، اعتُبرت من أرقى ما أبدع في الموسيقى الفارسية.

²⁶³ Shiloah, *Music in the World of Islam*, Sclar Press, 1995, p.9.

²⁶⁴ اسم يطلق على أحد الألحان أو الأوضاع الموسيقية التي ابتكرها بَرِيد ضمن منظومته المقامية في العصر الساساني.

²⁶⁵ الراغب الاصفهاني، المفردات في غريب القرآن (دار المعرفة، 1906)، ج 2، ص 67.

في القرن الثالث الهجري كانت امتدادا للرقص الفارسي القديم.²⁶⁶ وتشهد النقوش والرسوم الفارسية على شيوع استخدام آلات مثل العود²⁶⁷، البربط²⁶⁸، الأبواق²⁶⁹، الطبول²⁷⁰، والمزامير²⁷¹، مما يعكس وصول فنون الآلات إلى درجة عالية من الكمال الفني.

وهكذا يظهر أن الموسيقى في العصر الجاهلي لم تكن مجرد لهو، بل شكلت منظومة فنية متكاملة تضم الغناء، العزف على الآلات، والرقص، متأثرة بالثقافات المجاورة، خصوصا الفارسية والبيزنطية. ومع مجيء الإسلام، استمرت هذه العناصر الفنية، ولكن ضمن إطار جديد يراعي القيم الدينية والاجتماعية، فبدأت الموسيقى الإسلامية في التبلور على أسس مقامية وروحانية، مستفيدة من التجارب السابقة في البلاط العربي والفارسي.

²⁶⁶ المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، (بيروت: دار الكتب العلمية، 1994) ج2، ص210.

²⁶⁷ أقدم آلة وترية في التراث العربي والإسلامي، جسمه كمثري مجوّف، وله خمسة أوتار في بداياته، وزادت لاحقا إلى أحد عشر. استُخدم في الغناء الحضري، وكان ملازماً للقيان والمغنين، وتطور ليصبح الآلة الأساسية في الموسيقى العربية الكلاسيكية.

²⁶⁸ آلة وترية فارسية الأصل، تختلف عن العود العربي بجسم أكبر وأوتار أقل وطبقات صوتية أكثر غلظة. اشتهرت في بلاط الساسانيين وانتقلت إلى العرب عبر ممالك الحيرة والغساسنة.

²⁶⁹ آلات نفخ معدنية كانت تُستخدم لأغراض عسكرية واحتفالية، مثل الإنذار وبدء المعارك والمواكب الرسمية. في المصادر العربية المبكرة تسمى أحيانا "البوق" أو "القرن".

²⁷⁰ أدوات إيقاعية لها استخدامات متعددة: عسكرية، احتفالية، ومرافقة للغناء. عند الساسانيين كان الطبل جزءاً أساسياً من الموكب الملكي.

²⁷¹ جمع مِزمار، وهي آلات نفخ خشبية شبيهة بالناي، استخدمت في الغناء والطقوس الدينية واللهو، النسخ الفارسية الملكية منها كانت تعرف بـسرنای أو الشاه ناي، وكانت رافقة للغناء الرسمي.

التلاوة في صدر الإسلام

التوجيه النبوي في الأصوات

لقد ولد الإسلام في بيئة عربية غنية بثقافة صوتية عريقة، حيث كان للشعر الجاهلي حضور طاغ يقوم على الإيقاع والإنشاد، حتى صار وسيلة للتعبير الفني والاجتماعي. وقد أسهم النضر بن الحارث في إدخال أنماط صوتية جديدة إلى مكة بعد رحلته إلى الحيرة، حيث اطلع على أساليب الغناء المصحوب بالعود، وهو ما شكل جانبا من "الثقافة الصوتية" أو التراث السمعي الذي سبق البعثة.

ومع مجيء الإسلام، لم يبلغ النبي ﷺ جميع مظاهر الحياة الجاهلية، بل أبقى على ما كان منها صالحا كالحج، وأعاد توجيه بعض التقاليد الصوتية، فحافظ على قيمة التلاوة الشفوية للقرآن، شبيهة بما كان في الإنشاد الشعري، لا باعتبارها قراءة كتابية، بل باعتبارها أداء شفهيًا مؤثرا.²⁷² وقد ورد عن عائشة رضي الله عنها أن النبي ﷺ كان يقرأ القرآن بصوت حسن، حتى قالت: كان يقرأ بالآية فيرجعها حتى تكون أطول من أطول منها²⁷³. كما أثنى على أصوات أصحابه، كأبي موسى الأشعري الذي قال له: لقد أوتيت زممارا من مزامير آل داود، وابن مسعود الذي طلب منه أن يقرأ عليه القرآن فبكى عند سماعه.

هذا الاهتمام النبوي بجمال الصوت في التلاوة كان امتدادا وتطويرا لتلك الثقافة الصوتية السابقة، لكنه أضفى عليها بعدا تعبديا وروحيا، مما مهد لظهور مصطلح الصوت كأداة جمالية في التلاوة، قبل أن يتطور لاحقا إلى نظرية المقامات.

²⁷² Shiloah, *Music in the World of Islam*, Scolar Press, 1995, pp. 9.

²⁷³ محمد بن إسماعيل البخاري صحيح البخاري، كتاب الفضائل، باب فضل القرآن، حديث رقم

النماذج التطبيقية لحسن الصوت

لقد وردت في السنة النبوية شواهد عديدة على مكانة حسن الصوت بالقرآن، وحرص النبي ﷺ على سماعه وتشجيع أصحابه عليه، حتى جعله مزية وخصيصة لأئمة.

1. استماعه ﷺ لقراءة أبي موسى الأشعري

قال له: "يا أبا موسى لقد أوتيت زممارا من مزامير آل داود." ²⁷⁴ وقد فسر المزمار هنا بالصوت الحسن، وأصل الزمر الغناء، وكان داود عليه السلام مشهورا بجمال صوته (النووي). بل قال أبو عثمان النهدي: "ما سمعت صوت صنح ولا بربط أحسن من صوته."

2. استماعه ﷺ لقراءة سالم مولى أبي حذيفة

قالت عائشة رضي الله عنها: ذكر النبي ﷺ حسن صوته وحمد الله أن جعل في أمته مثل هذا القارئ. ²⁷⁵ وهذا يدل على أن جمال الصوت بالتلاوة نعمة إلهية ومنقبة عظيمة.

3. استماعه ﷺ لقراءة ابن مسعود

طلب منه أن يقرأ عليه، مع أن القرآن نزل عليه، وقال: "إني أحب أن أسمع من غيري." فلما وصل إلى قوله تعالى: فَكَيْفَ إِذَا جِئْنَا مِنْ كُلِّ أُمَّةٍ بِشَهِيدٍ وَجِئْنَا بِكَ عَلَى هَؤُلَاءِ شَهِيدًا ²⁷⁶، بكى النبي ﷺ حتى ذرفت عيناه.

²⁷⁴ رواه البخاري في صحيحه، كتاب فضائل القرآن، باب تحسين الصوت بالقرآن، رقم الحديث 5048.

²⁷⁵ رواه البخاري في صحيحه، كتاب فضائل القرآن، باب من لم يتغنَّ بالقرآن، حديث رقم 5049. ورواه مسلم في صحيحه، كتاب صلاة المسافرين وقصرها، حديث رقم 793.

²⁷⁶ النساء: 41 آية.

4. حديث "ليس منا من لم يتغنّ بالقرآن"

فسر أبو سعيد بن الأعرابي قوله ﷺ: "ليس منا من لم يتغنّ بالقرآن" بأن العرب كانت تتغنّى في كلامها وغنائها، أي تجعل الغناء عادة لها في مجالسها وأسفارها، فأراد النبي ﷺ أن يكون القرآن هو هجيراهم، أي ديدنهم الذي يلزمهم في ليلهم ونهارهم بدل الغناء واللهو. وذهب الإمام الشافعي إلى أن المقصود بالتغني ليس الاستغناء بالقرآن، لأن النبي ﷺ لو أراد ذلك لقال: "من لم يستغن"، ولكن المراد هو التغني بالصوت الحسن عند التلاوة، أي تحسين الأداء الصوتي ليؤثر في السامعين ويزيد من الخشوع والتدبر. وفسر الطبري التغني بأنه تحسين الصوت بالترجيع، أي بإعطاء الحروف حقها من المد والنغمة كما كانت عادة العرب في إنشاد الشعر والخطب. ونقل ابن الأنباري أن المقصود هو التلذذ بالقراءة، أي أن يجد القارئ في تلاوته متعة روحية ونفسية كتلك التي يجدها أهل الطرب في الغناء، غير أن لذة القرآن أرفع وأطهر لأنها متصلة بكلام الله. وذهب بعض العلماء إلى أن التغني يعني ملازمة القرآن واتخاذ هجيرا، أي أن يكون الإنسان دائم التلاوة له كما كانت العرب تلازم الغناء في أسفارها ومجالسها، فيكون القرآن أنيسه الذي لا يفارقه في كل أحواله.

بين الحافظ ابن حجر²⁷⁷ أن المراد تحسين الصوت بالقراءة، مع الجهر بها والترنم والتخشع، مع قصد الاستغناء بالقرآن عن غيره من أخبار وأشعار، وابتغاء غنى النفس به.

²⁷⁷الحافظ ابن حجر هو أحمد بن علي بن محمد بن حجر العسقلاني (773-852هـ / 1372-1449م)، من كبار أئمة الحديث في الإسلام، وُلد في مصر ونُسب إلى بلدة عسقلان بفلسطين. يُعد من أعظم المحدثين في القرن التاسع الهجري.

عناصر الصوت القرآني في الأحاديث النبوية

عند دراسة الأحاديث النبوية دراسة منهجية، يتضح أن الصوت القرآني يقوم على ستة عشر عنصراً تشكل جوهر الفن الصوتي في التلاوة؛ منها الترجيع، والقراءة اللينة، وحسن الصوت، والغنة، وحسن الترنم، والجهر، والتزيين، وحسن القراءة، وحسن القرآن، والحزن، والتباكي، والتغني بالقرآن، والمزمار، والتحسين، والتجوير. وتمثل هذه العناصر البنية الجمالية والأدائية التي تمنح التلاوة أثرها الروحي والوجداني. وغياب بعضها يضعف حضور المعنى في القلب ويقلل من قدرة القارئ والمستمع على الوصول إلى تدبر حقيقي للقرآن الكريم.

في عهد الخلفاء الراشدين

في عهدهم انطلقت جيوش الإسلام في سلسلة من الفتوحات المذهلة؛ فخلال اثني عشر عاماً فقط، دخل المسلمون إلى الشام والعراق وفارس وأرمينيا ومصر وبرقة. لكن هذه الفتوحات لم تكن توسعاً سياسياً وعسكرياً فحسب، بل كانت أيضاً جسراً للتواصل الحضاري. فقد انفتح العرب على بلاد فارس وبلاد الروم بما تحمله من تراث مدني عريق، ونقلت معهم الفنون والآداب، وكان للموسيقى نصيب وافر من هذا التبادل، لقد هيأت تلك المرحلة أرضية خصبة لتمازج الأنغام العربية البدوية مع الألحان الفارسية والبيزنطية، مما مهد الطريق لاحقاً لتطور المقامات وتعدد الألوان الصوتية في الثقافة الإسلامية²⁷⁸.

²⁷⁸ Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings* (c. 900 to c. 1900): Descriptive Catalogue with Check-List of Manuscripts, RISM B/XI (Munich: G. Henle Verlag, 1979), 90-92.

نشأة التغني وتطور المدرسة الصوتية بالمدينة

بدايات التغني في الحجاز

بعد الفتوحات الإسلامية الواسعة، تحول الحجاز من مركز ديني وسياسي في عهد الخلفاء الراشدين إلى بيئة حضرية راقية أخذت تستقبل الفنون الجديدة، فقد أدى تدفق الثروات، ونزوح الجوّاري والمغنين من الأُمَم المفتوحة، إلى إرساء قواعد فن موسيقي جديد يتناسب مع حياة الترف واللهو التي عاشتها طبقات عليا من قريش وساداتها، وقد أشار الباحثون إلى أن مجالس المدينة المنورة صارت أشبه بالصالونات الثقافية حيث يجتمع الشعراء والمغنون، رجالا ونساء، للتباري في الأداء والإمتاع. وكان لهذه المجالس دور في تأسيس ما سيعرف لاحقا بـ "المدرسة المدنية" في الغناء²⁷⁹.

أثر الأعاجم في تشكيل الأسلوب الجديد

كان أكثر المغنين من الموالي والجوّاري، وأكثرهم من الفرس. حمل هؤلاء معهم ألوانا موسيقية من حضاراتهم السابقة، فامتزجت بالأنغام العربية القديمة وبالمقدمات العاطفية للقصيدة الجاهلية، فأنتجت لونا حضريا جديدا. ومن أبرز هؤلاء: سائب خاثر²⁸⁰ ونشيط الفارسي²⁸¹، اللذان نقلّا الألحان الفارسية إلى الحجاز. ومع تزايد الاختلاط، بدأ يتبلور فنّ يجمع بين البساطة البدوية والرفافة الفارسية.

²⁷⁹ Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings* (c. 900 to c. 1900): Descriptive Catalogue with Check-List of Manuscripts, RISM B/XI (Munich: G. Henle Verlag, 1979), 90-92.

²⁸⁰ كان من الموالي في المدينة المنورة، ويُعد من أوائل من أدخل النغم المنظم في الغناء الإسلامي في عهد الخلفاء الراشدين. كان يُعرف بصوته الجميل وضبطه للإيقاع، ويقال إنه أول من ألف الألحان على الأوزان الشعرية دون استعمال آلات موسيقية، فاعتُبر من الرواد الأوائل للفن الصوتي المشروع في الإسلام. وقد تتلمذ عليه عدد من المغنين والقراء في صدر الإسلام، واشتهر بالورع والالتزام الديني.

²⁸¹ مغنٍ من الموالي الفرس الذين عاشوا في المدينة، وكان معروفاً بحسن الصوت وإجادة أداء الأشعار على أنغام خفيفة لا تُخرج عن حدود الإباحة. ذُكر أنه كان يغني بين يدي بعض الصحابة في الأعراس

الغناء بالمدينة في عصر التابعين

وقد برز في هذا السياق عدد من المسلمين الذين وصفوا بأنهم رواد فن الصوت والغناء المبكر، وكانوا يعيشون في وسط إسلامي خالص، بين أبناء الصحابة وأهل البيت، إلا أن دورهم كان ثقافياً وفنياً لا دينياً.

1. طويس (ت نحو 92هـ)

اسمه عيسى بن عبد الله، ولد يوم وفاة النبي ﷺ، ونشأ بالمدينة. يعدّ عند المؤرخين أول من غنى بين المسلمين على ألحان عربية صرفة، ثم أضاف إليها بعض المؤثرات الفارسية والبيزنطية التي وصلت مع الفتوحات. كان مسلماً مديناً يعيش بين الأنصار والمهاجرين، غير أن شهرته لم تكن في العلم الشرعي، بل في الغناء.

2. جميلة (المدينة)

هي مولدة من الأنصار، عاشت في المدينة وعرفت بحسن الصوت، حتى صارت معلمة للغناء لعدد من الرجال والنساء. كانت مسلمة معروفة بالمدينة، تردّد اسمها في المصادر الأدبية، وتلقّى عنها غير واحد من المغنين. وظلّ ذكرها مرتبطاً بالبيئة الفنية لا بالمجال الفقهي أو الحديثي.

3. عزّة الميلاء (ت نحو 98هـ)

كانت أمة ثم أعتقت على يد عبد الله بن جعفر بن أبي طالب رضي الله عنه، أحد كبار الصحابة وسيد من سادات بني هاشم. بعد عتقها اشتهرت بالغناء وأصبحت من أعلامه، حتى لقبت "سيدة الغناء" في المدينة. مسلمة عرفت بانتمائها لبيت

والمناسبات المباحة، دون استعمال آلات. ويعد من الجيل الذي طوّر الغناء الصوتي في بيئة المدينة بعد سائب خاثر، مع محافظته على الأدب والالتزام بضوابط الشرع.

إسلامي عريق، غير أنّ عملها ظلّ في حدود الفن والغناء لا في مجال التحديث أو الفتوى²⁸².

4. ابن محرز وابن جامع

كلاهما من تلاميذ المدرسة المدنية التي أسستها عزة الميلاء وغيرها من المغنين، وكانا من المسلمين الذين واصلوا تقاليد هذا الفن في المدينة. تلقيا الغناء عن النساء المغنيات في المدينة، وأسهموا في نشره في أوساط المجتمع.

نشأة الفن الموسيقي

في صدر الإسلام، ازداد النشاط الموسيقي بفضل التحضر ومكانة الموسيقيين، فبدأت الموسيقى تتخذ أساليب جديدة في التعبير. ظل الشعر والموسيقى متلازمين، غير أن ميزان العلاقة بينهما تبدل، إذ تطورت التلاوة البسيطة والترتيل إلى ألحان أكثر جمالا في النغم والإيقاع واستخدام الآلات. فأضيفت آلات الأوتار²⁸³ إلى الطبول²⁸⁴ والعيودان²⁸⁵ لضبط الإيقاع، فوقع الخلاف بين القدامى والمحدثين في الموازنة بين اللحن والوزن الشعري.

²⁸² Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings* (c. 900 to c. 1900): Descriptive Catalogue with Check-List of Manuscripts, RISM B/XI (Munich: G. Henle Verlag, 1979), 90-92

²⁸³ تشمل العود، التنبور، الديتار، والسيتر، وكانت تستخدم لإثراء اللحن وتوفير مقامات موسيقية متنوعة في الأداء.

²⁸⁴ هي الطبول المصنوعة غالباً من جسم خشبي أو معدني مغطى بجلد، وتُستخدم لإعطاء الإيقاع الأساسي للموسيقى أو الغناء.

²⁸⁵ أدوات يُضرب بها على الطبول أو على الأسطح لتحديد الإيقاع، وأحياناً تشير إلى العصي الخشبية البسيطة التي تُستخدم في الأداء الشعبي أو الجماعي.

اشتهر من هذا الخلاف ابن سريج²⁸⁶ والغريز²⁸⁷، إذ رأى بعضهم أن الرقي في الأداء قد يجعل الموسيقى تنطفي على الشعر. دافع ابن سريج عن المنهج الأصلي بالأسلوب الثقيل وإيقاع الرمل القديم، مثل الردج والحداء. ووصف المغني الكامل بأنه من يطيل النفس في اللحن، ويعطي لكل مقطع حقه، ويحسن النطق، ويحافظ على الإعراب، ويمسك النغم الطويل، ويفصل القصير، ويستخدم الإيقاع بدقة. وكان سبب الخلاف ما أدخله نشيط الفارسي²⁸⁸ من إيقاعات مستقلة عن الوزن الشعري، مما جعل الالتزام بالمترو ضرورة فنية. وظهر وعي جديد بالصوت البشري وأثره، إذ صار "الصوت" يدل على الغناء أو نوعه، بعد أن كان في الجاهلية فطرة وغريزة. ثم أصبح للصوت شأن في الديني والدنيوي، وعده الصوفية رمزا للحياة وأسرار النفس²⁸⁹.

ورأى بعضهم أن الصوت الجميل يشفي الجسد، ويفرح القلب، ويرقي الروح.²⁹⁰ والغناء أرفع درجات الموسيقى؛ ف"الغناء" فنّ و"الموسيقى" علم. والعرب اشتهروا بالتركيز على نعومة الصوت وتأثيره في النفس. والمغني الكامل هو من يتأثر ويؤثر، يجمع بين اللين والرهافة، كما في قصة ابن جامع²⁹¹ حين غنى متألماً بعد وفاة زوجته فبكي الرشيد²⁹² تأثراً.

²⁸⁶ هو مغني وموسيقي فارسي الأصل (توفي حوالي 167 هـ/784 م)، اشتهر بأناشيده الحزينة وارتجاله،

وتتلمذ على يد ابن مسجج، وعلم الغريز. توفي بالجذام في مكة عن 85 عاماً.

²⁸⁷ هو إبراهيم الغريز (توفي حوالي 98 هـ/716 م)، مغني عربي من مكة، تلميذ ابن سريج، معروف بأسلوبه الرقيق والحديث في الغناء.

²⁸⁸ مغني فارسي الأصل، اشتراه عبد الله بن جعفر بن أبي طالب عبداً، ازدهر في النصف الثاني من القرن الأول الهجري، ونسب إليه إدخال الغناء المقن.

²⁸⁹ Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings* (c. 900 to c. 1900): Descriptive Catalogue with Check-List of Manuscripts, RISM B/XI (Munich: G. Henle Verlag, 1979), 92-93.

²⁹⁰ المصدر نفسه.

²⁹¹ مغني عربي عباسي، من رواد التجديد في الموسيقى الإسلامية، اشتهر بليونته وحساسيته العاطفية في الغناء.

²⁹² الخليفة العباسي الخامس (حكم 786-809 م)، حاكم في ذروة الإمبراطورية الإسلامية، معروف بحبه للفنون والموسيقى ودعمه للموسيقين في بغداد.

أما "الطرب"، فهو أثر الموسيقى في النفس، يمتد من اللذة إلى الوجد، وصار يطلق على الغناء وأدواته كـ"آلات الطرب". وفي التراث الساساني ارتبطت الموسيقى بـ"اللهو" والملاهي، وهي ألفاظ استعملها الفقهاء في نقد الغناء، مثل ابن أبي الدنيا²⁹³ في كتابه ذم الملاهي، الذي هاجم الآلات وخاصة الأوتار لما ترمز إليه من فنّ جديد ومتعة. ومع ازدهار الفن ظهر التنبور والعود، سيد الآلات، بأوتاره الأربعة: زرّ وبمّ بالفارسية، ومثنى ومثلث بالعربية، دلالة على امتزاج الثقافات²⁹⁴.

الخلافة الأموية وفن المديح

كان الخليفة معاوية بن أبي سفيان (ت. 60 هـ/ 680 م) أحب الأدب والموسيقى، فقرّب الشعراء والمغنين إلى بلاطه، وسار أكثر خلفائه من بعده على هذا النهج، فكانوا يشجعون أهل الفن ويغدقون عليهم بالعطاء. ومن أبرز من عرف بولعه بالموسيقى يزيد بن معاوية (ت. 64 هـ)، والوليد بن عبد الملك (ت. 96 هـ)، ويزيد بن عبد الملك (ت. 105 هـ)، والوليد بن يزيد (ت. 126 هـ). وكان الأخير معروفا بتفنه في الغناء والعزف على العود والطبل، حتى روي أنه نظم وغنّى بنفسه أشعارا تمجد اللذة والسماع، وهو ما أثار سخط الفقهاء والعبّاد في عصره²⁹⁵.

عاد فن المديح الذي كان من سمات الشعر الجاهلي إلى الظهور في هذا العهد، فصار الشعراء والمغنون يتفننون في تلحين القصائد والمدائح²⁹⁶، مما أسهم في رفع مكانة الفن الغنائي وتطوير ألوانه. وقد استلهم الخلفاء في بلاطهم بعض عادات الملوك الساسانيين، مثل وضع الستائر بين المغنين والخلفاء، وجعلوا في

²⁹³ عبد الله بن محمد بن أبي الدنيا (208-281 هـ/ 823-894 م)، عالم حديث ومؤرخ ومؤلف، اشتهر بكتبه في الزهد والأخلاق، وكتب "ذم الملاهي" هجوماً على الموسيقى.

²⁹⁴ Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings* (c. 900 to c. 1900): Descriptive Catalogue with Check-List of Manuscripts, RISM B/XI (Munich: G. Henle Verlag, 1979), 92-94.

²⁹⁵ | Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings* (c. 900 to c. 1900): Descriptive Catalogue with Check-List of Manuscripts, RISM B/XI (Munich: G. Henle Verlag, 1979), 93-95.

²⁹⁶ شعر تمجدي للحكام.

قصورهم مدارس لتعليم الغناء والموسيقى، يتعلم فيها أبناء الأشراف والجواري الموهوبات، مما زاد من شيوع الغناء في الحياة الاجتماعية. وفي مقابل هذا الانغماس في الملذات، اشتدّ إنكار العلماء والعباد، وعدّ بعضهم ذلك من مظاهر الانحراف عن الزهد والورع الذي تميز به صدر الإسلام²⁹⁷.

أما في الحجاز، فكان التواصل مع الحضارات الكبرى يجري عبر الأسرى والموالي الذين دخلوا في المجتمع الإسلامي، لكن في المراكز الجديدة كدمشق والبصرة والكوفة صار الاحتكاك مباشراً، فازداد التلاقح الثقافي بين العرب والعجم، وأثمر هذا الاندماج تطوراً في الفنون، ومنها الموسيقى التي صارت أداة للتعبير عن الذوق الحضاري في ظل الإسلام.

التقليد الموسيقي العظيم

مصطلح التقليد العظيم²⁹⁸ يشير إلى النسق الثقافي الذي يجمع الفكر والفن ويمنح الحضارة هويتها، لكن تطبيقه على الموسيقى في الإسلام يحتاج ضبطاً؛ فالموسيقى الإسلامية لم تنشأ كتقليد حضري واحد، بل تشكلت من مزج واع بين العناصر العربية والفارسية والبيزنطية في إطار ينسجم مع الروح الدينية. ظلّ الفن الموسيقي يتحرك بين رعاية الخلفاء وضوابط الشريعة، فقبل العلماء تحسين الصوت في التلاوة والمدح، ورفضوا الغناء الملهي. ومع ترجمة الفلسفة اليونانية أدرج الفارابي وإخوان الصفا الموسيقى ضمن العلوم الرياضية، مما فتح باب الجدل مع الفقهاء

²⁹⁷ Ibid, p.95.

²⁹⁸ استعارة من دراسات ريدفيلد وسينغر، وهو: أنثروبولوجيان، دراسة 1954 روبرت ريدفيلد (1897-1958) وميلتون سينغر (1926-2008) أنثروبولوجيان أمريكيان. دراستهما الرئيسية "دور المدن الثقافي" نُشرت في مجلة Economic Development and Cultural Change عام 1954 (تشرح كيف تحولت المدن "التقاليد الصغيرة" (رفيعة، بسيطة) إلى "تقاليد عظيمة" (حضرية، منهجية) لتوحيد الحضارات. في سياق الموسيقى الإسلامية، يُستخدم لوصف اندماج الثقافات تحت الأمويين، حيث أصبحت المدن مثل دمشق مركزاً لتطور الفن الموسيقي كتقليد موحد.

حول حدود مشروعيتها. وتجسد سيرة ابن مسجح²⁹⁹ أبرز مثال على بدايات هذا التقليد، إذ درس موسيقى الأمم الأخرى ودمجها بالمقامات العربية، فأسس لمرحلة التعريب الموسيقي التي منحت الحضارة الإسلامية طابعها المتوازن.

حركات حول الموسيقى في العصر العباسي

التعريب واللامركزية الموسيقية

شهد العصر العباسي مشروع التعريب الذي هدف إلى توحيد الأمة لغويا وثقافيا، فبرزت مراكز كالبصرة والكوفة في حفظ اللغة والنغم، وظهر النحاة والرواة والموسيقيون. وحافظت الأسواق الأدبية على دورها في إنشاد الشعر وتداوله. كما انعكس الأداء القرآني على الغناء، فالتجويد والبلاغة والغناء تشاركوا في تقنيات الصوت والإيقاع. وتدل الألفاظ العربية المرتبطة بالغناء على هذا الامتداد الصوتي، وقد لخص ابن سريج هذا الاتجاه في تعريفه للمغني الكامل الذي يجمع سلامة اللغة ودقة الإيقاع وحلاوة الصوت.

اللامركزية الموسيقية والتأثيرات الفارسية

مع اتساع الدولة العباسية، ظهرت تأثيرات فارسية وبيزنطية واضحة في الموسيقى العربية. نشأت مدارس موسيقية في المدن الفارسية أسهمت في مزج المقامات الأجنبية بالعربية، مما أدى إلى ثراء لحنى وإيقاعي جديد. ورغم هذا الانفتاح، بقيت المؤسسة الدينية تراقب حدود جواز الغناء والآلات، فاستمر النقاش حول ما يمكن قبوله شرعاً من الأداء الموسيقي.³⁰⁰

²⁹⁹ موسيقي عربي يُلقَّب بـ"أبي الموسيقى الإسلامية الجديدة". سافر إلى سوريا وفارس ليتعلم النظرية والممارسة الفارسية والبيزنطية، ثم دمجها في الغناء العربي مع رفض ما لا يناسب (كما في كتاب الأغاني للأصفهاني). دوره: رمز للاندماج الثقافي (سينكريتي) الذي أدى إلى "التقليد الموسيقي العظيم"، حيث أصبحت الموسيقى مزيجاً عربياً-أجنبياً.

³⁰⁰ Farmer, H. G., *Sources of Arabian Music*, Bearsden, 1940, p. 236-239.

الموسيقى الشعبية

في الموسيقى الشعبية تتكامل الكلمة واللحن، ويؤلفهما غالبا المغني نفسه. تتنوع بين نماذج بسيطة تؤدي جماعيا، وأخرى فردية غنية بالزخارف الصوتية. وتختلف الأذواق بين البيئات العربية والتركية والمغربية، إذ يفضل بعض المغنين الزخرفة اللحنية، بينما يركز آخرون على النص أو الإيقاع، مما يعكس تنوع التراث الشعبي داخل العالم الإسلامي.³⁰¹

تأثير الفتوحات الإسلامية حول استخدام الآلات في التلاوة

أدخلت الفتوحات الإسلامية تقاليد موسيقية فارسية وهندية وآسيوية أثرت في المقامات العربية وفي أساليب الأداء الصوتي. واستفاد بعض القراء من تقنيات الرديف الفارسي مثل امتداد الصوت والزخارف اللحنية. وفي العصر العباسي ظهر اتجاه لدعم التلاوة بالآلات، مما أثار جدلا فقهيا حول حدود الإباحة والقدسية، ومحاولة التوفيق بين التعبير الصوتي ومتطلبات التجويد. يكشف هذا الجدل كيف تفاعلت الموسيقى مع الدين عبر التلاحق الثقافي، وكيف أسهمت الفتوحات في تشكيل الفكر الموسيقي والأداء الصوتي في الحضارة الإسلامية.

موقف العلماء من القراءة بالألحان

ظهرت مسألة إدخال الألحان الموسيقية في التلاوة مع تأثر بعض البيئات الإسلامية بالأنغام الفارسية وغيرها، فنتج عنها خلاف واضح بين العلماء. فريق شدد على المنع حفاظا على سمت التلاوة التعبدي، وفريق أجاز تحسين الصوت دون التزام بالقوانين الموسيقية أو الخروج عن أحكام التجويد.

³⁰¹ Pacholczyk, M., *Tadjiwīd and Instrumental Use*, Paris: Maisonneuve, 1969, p. 217-218.

الفريق الرافض لإدخال الألحان الموسيقية في التلاوة

موقف ابن القيم

انتقد ابن القيم ما سماه القراءة بالألحان المتكلفة، التي تعتمد على أوزان ونغمات الغناء. رأى أن هذا التلحين المصنوع يُخرج التلاوة عن طبيعتها التعبدية ولا علاقة له بتحسين الصوت المشروع.³⁰²

تحذير ابن الجوزي

أكد ابن الجوزي أن القراءة وفق قواعد الموسيقى تؤدي إلى إدغام غير مشروع، ومدود غير منضبطة، وإسقاطات صوتية تُرتكب حفاظاً على اللحن. وهذا في نظره يحوّل التلاوة إلى غناء يلبي عن التدبر.³⁰³

رأي ابن كثير

فرّق ابن كثير بين التحسين الباعث على التدبر وبين الأصوات المحدثّة المبنية على الأوزان الموسيقية. واعتبر إخضاع التلاوة لقوانين الموسيقى أمراً يجرّد القرآن من روحه التعبدية.³⁰⁴

³⁰² ابن قيم الجوزية، زاد المعاد في هدي خير العباد، تحقيق شعيب الأرنؤوط وعبد القادر الأرناؤوط، (بيروت: مؤسسة الرسالة، الطبعة السابعة والعشرون، 1994م)، ج 1، ص 497.

³⁰³ ابن الجوزي، تلبس إبليس، تحقيق محمد عبد السلام شاهين، (بيروت: دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية، 1998م)، ص 290.

³⁰⁴ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي بن محمد سلامة، (الرياض: دار طيبة للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 1999م)، ج 1، ص 64.

الفريق المجيز لتحسين الصوت دون التلحين الموسيقي

استدل هذا الفريق بأحاديث الترغيب في تحسين الصوت، مثل قوله ﷺ "زينوا القرآن بأصواتكم"³⁰⁵ وقوله "ليس منا من لم يتغن بالقرآن".³⁰⁶ وفسروا التغني بأنه تحسين الصوت والترجيع الطبيعي، لا استعمال المقامات الموسيقية ولا التقيد بأوزان الغناء.

توجيه قطب الدين الشيرازي في ضوء التجويد

برز قطب الدين الشيرازي (ت 710هـ) باعتباره صوتاً علمياً يجمع بين المعرفة بالنغم والصوت وبين احترام ضوابط التجويد. ميّز في كتاباته بين المقامات الطبيعية التي تنسجم مع الأداء العربي، وبين النغمات الدخيلة المرتبطة بالأنظمة الموسيقية الأعجمية.

ورأى أن التلاوة تبنى على الإيقاع اللغوي العربي لا على اللحن الموسيقي، وأن نظام التجويد بذاته يمثل بنية صوتية كافية تغني عن استيراد أوزان الغناء. يقف الشيرازي في اتجاه وسط يسمح بتحسين الصوت المشروع ويفرض تحويل التلاوة إلى أداء موسيقي منظم، مؤكداً أن جمال التلاوة ينبع من صدق القراءة وانضباطها.³⁰⁷

الخاتمة

يكشف تاريخ الصوت أن الأداء البشري كان دائماً أداة للتعبير الفني والروحي. استفاد الإسلام من هذا الإرث، ووجهه نحو تلاوة القرآن والذكر، مع التأكيد على

³⁰⁵ أخرجه أحمد في المسند (ج3، ص 127)، بإسناد حسن.

³⁰⁶ أخرجه البخاري في صحيحه، كتاب التوحيد، باب قول النبي ﷺ ليس منا من لم يتغن بالقرآن.

³⁰⁷ قطب الدين الشيرازي، درة التاج في غرر الديباج، تحقيق محمد تقى دانش پژوه، (طهران: مركز نشر دانشگاهی، 1985م)، ج2، ص 45-47.

حسن الصوت. ومع تطور المقامات والأنغام، أثرت هذه البنى الصوتية في التلاوة والأذان والإنشاد، وظهرت اجتهادات مختلفة حول حدود الاستفادة منها.

أظهر العلماء توازنا بين الحفاظ على روح العبادة والتحذير من الإفراط في التلحين، وبين الاعتراف بدور الصوت الجميل في رفع الوجدان. وهكذا تشكّل عبر القرون موقف إسلامي يرى الجمال الصوتي قيمة معتبرة حين يخدم المقصد الروحي ويقرب القلب من ذكر الله، دون أن ينفصل عن الضوابط الأخلاقية والأداء المنضبط.

المصادر والمراجع

حسين علي، أوس. (2016م). الموسيقى من الألف إلى الياء. بغداد: مكتب عالم المعرفة للطباعة والنشر.

ابن خلكان، أبو عبد الله عبد الصادق. (2013م). حكم قراءة القرآن بالألحان والمقامات الموسيقية. مراکش: دار النبلاء للكتاب.

ابن الجوزي، عبد الرحمن بن علي. (1998م). تلبيس إبليس. تحقيق محمد عبد السلام شاهين. بيروت: دار الكتاب العربي، ط 2.

ابن كثير، إسماعيل بن عمر. (1999م). تفسير القرآن العظيم. تحقيق سامي بن محمد سلامة. الرياض: دار طيبة للنشر والتوزيع، ط 2.

ابن قيم الجوزية، محمد بن أبي بكر. (1994م). زاد المعاد في هدي خير العباد. تحقيق شعيب الأرنؤوط وعبد القادر الأرنؤوط. بيروت: مؤسسة الرسالة، ط 27.

ابن خُرداذبِه، عبيد الله بن عبد الله. (1987م). كتاب اللّهُو والملهي. تحقيق شيلوآح. القاهرة: دار الفكر العربي.

الجاحظ، عمرو بن بحر. (2017م). البيان والتبيين. المملكة المتحدة: مؤسسة هندأوي.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد. (1972م). كتاب العروض. تحقيق محمد الطاهر بن عاشور. تونس: الدار التونسية للنشر.

الأصفهاني، الراغب. (1906م). المفردات في غريب القرآن. بيروت: دار المعرفة.

المسعودي، علي بن الحسين. (1994م). مروج الذهب ومعادن الجوهر. بيروت: دار الكتب العلمية.

مركز المعارف للمناهج والمتون التعليمية. (2022م). دروس تمهيدية في المقامات الصوتية وتطبيقاتها. بيروت: دار المعارف الإسلامية الثقافية.

أديغوزل، محمد. (2001م). تجويد القرآن الكريم وتلاوته. أرضروم.

ابن جهينب، محمد. (1974م). تجويد. الموسوعة الإسلامية. إسطنبول: وزارة التربية والتعليم.

مندكار، محمد فلاح إسماعيل. (2021م). الألحان والتطريب والتغني في قراءة القرآن الكريم بين الإباحة والمنع. مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية، العدد 127.

تَتَك، نجدت. (1990م). تعليم علم القراءات. إسطنبول: منشورات إشارت.

المراس، صلاح. (2025م). المقامات الموسيقية. (د.ن)، (د.م).

المهدي, صالح. (1990م). مقامات الموسيقى العربية. تونس: المعهد الرشدي للموسيقى.

الحلو, سليم. (1995م). أصول الموسيقى العربية وقواعدها العامة. بيروت: مكتبة الحياة.

الزبيدي, مرتضى. (1979م). تاج العروس من جواهر القاموس. بيروت: المكتبة العلمية.

أبو المجد, وحيد بن عبد الله. (2023م). فصل الخطاب بين التغني بالقرآن وتلاوته على المقامات. موقع الألوكة، تاريخ الإضافة: 2023/9/21م.

الشيرازي, قطب الدين. (1985م). دزة التاج في غرر الديباج. تحقيق محمد تقي دانش پژوه. طهران: مركز نشر دانشگاهي.

المصادر الأجنبية

Amir Hosein Pourjavady, *Music Making in Iran from the 15th to the Early 20th Century* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023).

Emmanuel Anati, *Prehistoric Art of Arabia* (New York: McGraw-Hill, 1973)

Barkechli, *La musique iranienne* (Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1938).

Philip V. Bohlman, *The Cambridge History of World Music*, 1st ed. (New York: Cambridge University Press, 2013).

Bora Uymaz, *Şehbal'de Musiki Yazilari* (M.A. Thesis, Izmir: Ege University, 2005).

Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient Near East* (New York: W. W. Norton, 1943).

- Fazli Arslan, *Nasiruddin et-Tusi ve Musiki Risalesi*, Dini Araştırmalar, no. 26 (Ankara, 2006).
- I. Fil'shetinskiy and B. Shidfar, *Essay of Arabic Muslim Culture* (Moscow: Nauka, 1971).
- M. Getta, *Traditions of the Musical Culture of the Peoples in the Near and Middle East and Our Times* (Moscow: Soviet Composer, 1987).
- Henry George Farmer, *A History of Arabian Music to the XIIIth Century* (London: Burleigh Press, 1929).
- Henry George Farmer, *The Sources of Arabian Music* (Leiden: E. J. Brill, 1965).
- Hilary Kilpatrick, *Making the Great Book of Songs: Compilation and the Author's Craft in Abū al-Faraj al-Iṣbahānī's Kitāb al-Aghānī* (London: RoutledgeCurzon, 2003).
- J. Rouanet, *La musique populaire au Maghreb* (Paris: Éditions du CNRS, 1980).
- Kurt Reinhard, *Türkische Volksmusik und ihre Strukturen* (Berlin: Verlag für Musik, 1975).
- Kristina Nelson, *The Art of Reciting the Qur'an* (Austin: University of Texas Press, 1985).
- Ann E. Lucas, *Music of a Thousand Years: A New History of Persian Musical Traditions* (Oakland: University of California Press, 2019).
- Yasser Mallah, *Linguistic Origins* (Jerusalem: Centre for Islamic Research, 1990).
- Mohammad R. Azadehfar, *A Short Dictionary of Symbols and Terms in Iranian Music*, available at:

<https://majnuunmusicanddance.com/persian-music-unraveling-the-mystery/>

Roy Mottahedeh, “*Persian Influence on Arab Music*,” Cambridge University Press (Cambridge, 1980).

Norzakiah binti Saparmin, “*A Brief Reflection on Islamic Astronomy in 13th Century: The Case of Quṭb Ad-Dīn Al-Shīrāzī*,” Revelation and Science 13, no. 1 (1444H/2023).

Owen Wright, *The Modal System of Arab and Persian Music A.D. 1250–1300* (Oxford: Oxford University Press, 1978).

Owen Wright, “*Qutb al-Dīn Mahmūd ibn Mas‘ūd al-Shīrāzī*,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20 (London: Macmillan, 2001).

Eugenia Popescu-Judet, *Kevserî Mecmuası*, trans. Bülent Aksoy (Istanbul: Pan Publications, 1998).

Eugenia Popescu-Judet, *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*, trans. Bülent Aksoy (Istanbul: Pan Publications, 1998).

Rauf Yekta, “*Kitâbet-i Mûsikîyye Târihine Bir Nazar II*,” Şehbal, 14 Eylül 1909.

Roy Mottahedeh, *Persian Influence on Arab Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980).

Franz Rosenthal, *History of Muslim Historiography*, vol. 2 (Leiden: E. J. Brill, 1968).

Habib Hassan Touma, *The Music of the Arabs*, trans. Laurie Schwartz (Portland: Amadeus Press, 1996).

Turabi, *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri* (M.A. Thesis, Ankara: Ankara University, 2008).

Wan Hilmi Wan Abdullah et al., “*Exploring Qur’anic Sound Aesthetics*,” TURATH – Journal of Al-Quran and Al-Sunnah 7, no. 2 (2022).

Websites

majnuunmusicanddance.com – Mohammad R. Azadehfar, A Short Dictionary of Symbols and Terms in Iranian Music.

muslimheritage.com – Fazli Arslan, The Sound Rules in Reading the Quran (Tajwid) in Qutb Al-Din al-Shirazi’s Music Notation, 2011.