دور النغم والتعبير في الأذان

أ.د وليد حسن الجاوي
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون الموسيقية

فادية أحمد يونس
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون الموسيقية
Fadiaahmed189@gmail.com

مُلخص البحث:

تكوّن البحث من خمسة فصول مع قائمة المصادر والمراجع، فقد شمل (الفصل الأول، الإطار المنهجي للبحث)، وهي آلية الركائز البحثية الاساسية التي سيعتمدها البحث، اذ يبدأ بعرض مبررات البحث التي القت الضوء على ضرورة دراسة موضوع **(دور النغم والتعبير في الاذان)**، بوصفه موضوع مهم لم تتناوله الدراسات الاكاديمية، ثم هدف البحث والاهمية والحدود، الذي يتحدد بالتعرف على **(دور النغم والتعبير في الأذان)**، ثم وضع عددا من النقاط التي تشخص أهمية البحث، كإضافة معرفية للمكتبة وللعِلم الموسيقي عموماً، تضمن (الفصل الثاني) الإطار النظري، والذي يضم (مفهوم النغم والتعبير)، و(النغم والتعبير في أداء الاذان) واهمية فهم تمازجهما، ثم الدراسات السابقة والمؤشرات، أما (الفصل الثالث) شمل (إجراءات البحث)، تحديد المنهج الذي اتبعه البحث وهو (المنهج التحليلي الوصفي)، ثم (مجتمع البحث) الذي شمل عددا من النماذج للاذان بلغت (13 نموذجاً)، وعلى ضوئه تم اختيار (عينة البحث) بالطريقة العشوائية البسيطة، التي بلغت (أنموذجين) من الأذان، وبنسبة (15%)، ثم تم اختيار فقرات أداة التحليل لتحقيق هدف البحث، أما الفصل الرابع والخاص بالتحليل، فقد شمل تحليل النماذج الثلاثة مطبقين عليها فقرات التحليل مضافة الى ذلك، شرحا وصفيا يتناسب من المخطط لكل منها ضمن برنامج (الكيوبيز)، الذي يبين لنا مسارات الاداء للوظائف التعبيرية، أما (الفصل الخامس) فقد شمل النتائج والاستنتاجات، ومن ثم وضع عدداً من التوصيات والمُقترحات، واخيرا قائمة المصادر، الكلمات الافتتاحية(النغم ، التعبير، الاذان).

Abstract

In Summary of the report, there are five chapters of which include their list of references and resources. In the first chapter, there will be an elaboration of the methodology for the framework presented,This first chapter discusses the fundamental and basic research pillars on the methodology. It begins to examine the justification for the research and expands on the necessity of studying this topic (The Role A Melody Has on The Call to Prayer) as this is a very important topic that has not been researched in the past or in current research. The end goal of this research is to call out the limits, the importance of the topic and understanding of The Role A Melody has on the Call to Prayer. In this report there will be a discussion on the supporting points of this topic, this research will be additional knowledge into the library of research in music science, The second chapter of this research will discuss theoretical framework on this topic of tone and the influence of expression in the Call to prayer. Tone and expression are important subjects and have been research in the past in depth, Chapter three elaborates on the procedures used in the research of The Role A Melody has on the Call to Prayer. The method of research that was used is the descriptive analytical method. There are 13 models used for the call to prayer, the method of collection of this data is a random selection method. Out of the 13 models total there were two models selected to examine which equates to 15% selection, Chapter four discusses

the Qubiz program that was utilized to analyze the data. The analysis research used for the Qubiz program was of the three models, the program dissects the paths of performance from the expressive function,In the fifth and final chapter the report will elaborate on the conclusion and research results. There will also be several recommendations and proposals made considering the research results. A list of references and sources are included as well,(**key words: tone, Expression,call to prayer**)

الأطار المنهجي

مشكلة البحث:

يُعَد العِلم الموسيقي واحداً من أهم العلوم الانسانية الذي يبحث في مجال وجوده مع البيئة والثقافة الغنائية الشعبية عند الناس، وله دور مهم في أغلب المناسبات الدينية والدنيوية، بما يحمله من غاية فكرية وذوقية هادفة، فهناك الكثير من الدراسات الاكاديمية تناولت موضوعات متعددة من الانماط والاشكال الغنائية والموسيقية والالية، ونحن اليوم قاصدين عن تحديد مبررات هذه الدراسة التي بدورها تكشف عن أهمية النغم في الاذان بمختلف اطيافه، (المقامية، والسلمية، ومساحاته الصوتية، وايقاعه الظاهري والباطني، وتعدد الانتقالات، ...وغيرها)، وأهمية التعبير في هذا الجانب الديني، كون الاذان ضرورة من ضروات الثقافة البشرية الدينية، (فالاذان) يحتاج الى دراسة اكاديمية نسعى من خلالها الى وضع العناوين العامة ضمن غاية العِلم الموسيقي الجليلة في الطقوس الدينية.

فمن أهم مبررات هذه الدراسة هو التعرف على انواع الاستخدامات للوسطات التعبيرية في عدداً من الاداءات للاذان، وطرق استخدام النسب الجمالية للوساطات التعبيرية من قبل المؤذنين، التي تشارك في الخروج عن محدودية صنع الاسلوب.

انطلاقاً من هذه المبررات المختصرة يمكننا تحديد الغاية الأهم في الخوض لدراسة موضوع (الأذان)، كونها ظاهرة روحية يستخدمها الناس على مختلف ثقافاتهم وبيئاتهم

ولهجاتهم، فهي علاقة الانسان روحيا مع الله، ومناجاته وفق صيغ لحنية ولفضية، فالتكبيرات في الاذان، هي الرابط الوجداني الفردي، والجماعي، لسائر عموم الناس وعلى مختلف الأعمار، هذا ما دعانا للخوض بهذه الدراسة لتحديد الاداء والبناء النغمي عند بعض المؤذنين، فالموسيقى المشتركة مع أي طقص ديني هو تمازج ذلك الارث الشعبي البيئي، الذي يتسبب في بناء الخصوصية التعبيرية في عملية أداء الاذان.

ان المفردة الكلامية واللحن هما العلاقة المتماسكة التي سنبحث عنها وفق اداة تحليلية تساعد في تسهيل عملية الوصول الى النتائج المطلوبة، ومضمون هذه الدراسة هو بلاغة فهم الاساليب الادائية للاذان، وسنعتمد في قياس ذلك التباين الأدائي على برنامج (الكيوبيز)[*]، وهذا البرنامج سيساعدنا في تحديد عددا من البيانات المرسومة، والتي من خلالها سنتعرف على الفروقات في الاداء، اضافة الى الجانب الاخر من اداة التحليل، والتي سنتعرف لاحقاً على شقَّيها الهيكلي والتعبيري، ولربما سيأخذ هذا البحث علامة ثقافية وموضوعية لدراسات انسانية أخرى، وسيكون عنوان هذا البحث هو: **(دور النغم والتعبير في الاذان)**.

<u>أهمية البحث:</u> تتجلى اهمية البحث كونه:

1- اضافة معرفية للمكتبة العراقية والعربية، كما تُعد مرتكز لدراسات اخرى.
2- مصدراً يساعد العاملين في مجال الموسيقى والمختصين في مجال الاذان.
3- توسعة ثقافة وبيئة (العِلم الموسيقي) بين العلوم الانسانية والدينية، كونه عِلم يبحث بمختلف الموضوعات البشرية والمجتمعية.

<u>هدف البحث:</u> يهدف البحث للوصول الى (دور النغم والتعبير في الأذان).

<u>حدود البحث:</u>

1- الحد الموضوعي: (التكبيرات في الاذان).

---

[*] الكيوبز: برنامج كومبيوتري، فيه تقنيات حديثة منها، كتابة النوتة الموسيقية، ويرسم لنا المخطط الادائي، (الوساطات التعبيرية).

2- الحد المكاني: (العراق).

3- الحد البشري: المؤذنين المختصين.

تعريف المصطلحات:

1-النَّـــــغم tone : عرَّفه (ابراهيم مصـطفى)، "ونغم – تنغيما: تطريب في الغناء، لحَّن، جمع: أنغام، جمع أناغيم: أنغام الموسيقى".(ابراهيم مصـطفى 1989، 125) وعَرَّفَهُ (عِز الدين)، "النَّغَمْ: النَغْمَة: الصَّـــوْت الموســيقي الذي يَنتُجْ فِيزيقياً، ولِكُلْ نَغْمة في نِطاقْ النَغَم طابِعُها وَطَبقَتُها وَمدّتُها الزَمَنية، وَيُسْتعْمَلُ هذا الاسم ايْضاً للتَعْريف بِمَسافة الصوْتُ الكامِل المَحْصُور بَينَ نَغْمَتينْ مُتَتاليَتينْ". (عز الدين عبد الله، 2000، 156)

2-التعبير Expression : عَرَّفَهُ (معلوف)، والذي جاء مطابقاً مع ابن منظور فيقول: "عبَّرَ الرؤيا: فســـرّها". (لويس معلوف، 33) والتعبير، كمصـــــطلح يُعبِّر عن كل ما هو مكبوت في دواخل الأشياء، وهو اصطلاح شائع في اللغة والفن، وهو بحسب رأي (سانتيانا) ذو حدين "الحد الأول هو الموضوع الماثل أمامنا بالفعل، أي: الكلمة، أو الصورة أو الشيء المعبر، والحد الثاني هو الموضـوع الموحي به، أو الفكرة أو الانفعال الإضـافي أو الصـورة المولدة أو الشـــيء المعبر عنه. ويوجد هذان الحدان معاً في الذهن، ويتألف التعبير من اتحادهما". (جورج سانتيانا، 214)

3-الاذان: هو (الإعلام)، كما جاء في لسان العرب لأبن منظور، (أَذِنَ بالشيء إذناً وأذناً وأذانةً عَلِم)، وفي التنزيل العزيز (فَأْذَنوا بِحَرْبٍ مِنَ الله ورسوله)، أي كونوا على عِلْمٍ، والأذان يوافق المعنى الاصطلاحي، فهو الصيغة التي تتضمن ثمانية عشر مقطعاً كما هو معروف، وتؤدى هذه الصيغة قبل الصلاة للأعلام بأن وقت الصلاة قد حان. (العيفاري، 2016) وهو لفظ الاذان، النداء اليومي لخمسة أوقات للتذكير على مواقيت الصلاة. (فالح البياتي، مقابلة شخصية) الأذان العلامة الواضحة في توحيد الله والانتماء له، بروحية وتقوى، فتكبيرات الصلاة ضمن الاذان اليومي على طول النهار بأوقاته الخمسة، هو الإيعاز للصلاة، ويبقى نوع التكبير الذي يعتمد على كفاءة القارئ ونوع المناسبة. (الحاج غازي الشمري، مقابلة شخصية)

الاطار النظري

مفهوم النغم والتعبير:

يُعد النغم من الاساسيات في استعمالاتنا اليومية كحالة عامة تأتي من خلال الحوار، فلكل انسان طبيعة حوار ترتكز على نظام طبقي صوتي ومساحة وكلر خاص، ومن خلال ذلك نميز بعضنا الآخر، فنجد من بين الأشخاص يمتلكون قدرات صوتية جمالية تمكنهم من تأدية الاذان، أو التجويد، أو الالقاء ..الخ، وبهذه الاضافات الطبيعية يبدأون بمزج بعضاً من الوساطات التعبيرية التي تساعدهم على المقبولية من قِبل المتلقي، وهذه الوسائط هي مرتبطة بالعقل والتفكير، احياناً يستخدمها المؤذن بشكل عفوي، واحياناً بدراسة وفهم، وهذا المزج بين النغم وامكاناته الصوتية والتعبير ينتج شكل من الاشكال ذات الابعاد الجمالية التي تساهم في قبولها من الاخرين. وفي شرحه لمقدمات (النغم) كوصف عام، عن (الأرموي) حين يذكر، أن "النغم صوت لابث زمانا ما، على حدّ ما، من الحدّة والثقل، محنون اليه بالطبع، ولكل نغمة نظيرة في الحدّة والثقل، ولا يقال للنغمة انها ثقيلة أو حادة إلا بالنسبة الى أخرى". (البغدادي، 1980، 41)

يتأسس في كلمة (التعبير) ومعناها العام والشامل، مسميات ومعاني شتى، وأعسر المفاهيم قابلية للتحليل، لأنها تشترك فيها عمليات عقلية ووجدانية، فهي تمتد من الإدراك الحسي والخيال والذاكرة والحدس والشعور والوجدان والفهم أيضا، فالحدس تعبير، وتشكيلات الخيال واستدعاء الذاكرة تعبير، والشعور والانفعالات وترجمتها تعبير، وقوة المضمون تعبير، وإبراز الشكل وتحريفه تعبير، وتكثيف المعنى تعبير، والإبداع تعبير،....الخ، ويعتمد النشاط الإنساني الفكري والاحساسي والعملي والوجداني على عملية التعبير، أي إن الإنسان يعبّر عن آلاف التجارب الحياتية بواسطة آلاف الوسائل، والوسائط. (اميرة حلمي، 1976، 48) ورموز اللغة الموسيقية التعبيرية كثيرة، يمكننا أن نستذكر بعضاً منها، بما يتلاءم ويفيد العلاقة الاستدلالية في الأداء ضمن هذه الدراسة منها: (البيانو، الفورتي، الكريشاندو، الديمنوندو، الفبراتو، الليكاتو، أبجاتورا، الكرونا، الكليساندو).

التعبير هو مظهر من مظاهر تحكم المؤذن بوسائطه وجدانيا مع الموضوع، وهو الرابط الحيّ بين المؤذن ومهاراته، وهو مركز اشعاع وعملية الابداع الفني، او هو لغة اهَّلته لتحمل نسقا فريدا ليحاكي ابعاد الواقع الملموس، بل يكشف لنا عن بعده الوجداني، بنسق جمالي محدد يفسر العملية الابداعية، من خلال معايشة التجربة الابداعية، يبدأ الفن بالحافز الجمالي وثمرة هذا الحافز هو التعبير الفني. (محمد سعيد، 1990، 123)

والتعبير في الفن الأدائي الصوتي، هو محصلة تفاعل الفكرة، سواء كانت (موضوعية، او روحية، أو صوفية)، مع روحانية المادة، وكأنَّ الاشكال الجمالية المتمثلة بمضمون النص، تنصهر في بودقة واحدة بتفاعل دينامي، وصولا لعملية التعبير، فلا تعبير دون ما هو فكري، ولا تعبير دون رؤية واضحة في استنطاق المضمون، ولا تعبير الا بتفاعل ذلك كله، مع الإحساس. (وليد الجابري، 2014، 54)

نجد ان التعبير في أداء (الاذان) تتحدد ضمن الأطر التقنية داخل المناخ الطقسي والكلمات الروحية فينشأ التأثير والتفاعل، كذلك استخدام السلم المناسب الذي ينسجم مع هذه الأجواء الخاصة التي تحمل صفة العبادة. وان التعبير هو الرغبة الفطرية عند الانسان، وكلما تعددت وسائل التعبير، فان الغاية الأدائية تكون أكثر تقارباً من حقيقة المشهد البشري، (الفردي والجماعي)، والتعبير هو الغاية المتأصلة كمدخل رئيسي في كيفية رسم آلية الأداء، لأن الاداء على مختلف اتجاهاته، (الدينية والدنيوية)، هو صناعة فلسفية عقلية تُسَوِّق المشتركات الصورية الحياتية الى نشاط فني يتناسب مع البيئية وتحولاتها، فَيُنْتِج الأداء عملاً فنياً متكاملاً. (وليد الجابري، ملزمة دراسية) ولا بدَّ من الإشارة، أن هناك صعوبة كبيرة في تحديد التعبير الصوتي لدى المؤذنين، كونها عملية نسبية الحُكم تتفاوت من شخص الى آخر، رغم ان التعدد في الأساليب هو واضح بسبب تعدد الثقافات والتطلعات وتلاقح الأفكار مع البيئات والمجتمعات الاخرى، ولكن من الصعب تحديده منطقياً وعلمياً دون الاستعانة بأداة مسانده، تعمل على الاحتمالية الواحدة دون التشكيك، وهذا ما تطلب للاستعانة ببرنامج (الكيوبيز–

CUBASE)[*]، الذي يحدد المسارات اللحنية التعبيرية للمقاطع الصوتية المنتظمة والغير منتظمة، ولربما تلتقي هذه البحث مع دراسة (وليد الجابري) بأنهما يهدفان للهدف ذاته، الا وهو، التوصل الى خارطة (الاداء التعبيري) في الاذان، كونهما يعتمدان على الطرق الارتجالية (الاستطراد)، في اختيار الجمل اللحنية وتنفيذها على النص، على الرغم من وجود النظام الإيقاعي الداخلي لدى كلٍ من المؤذنين في ضبط السرعة النسبية للمسار الأدائي، ولكن يبقى (التعبير) الحالة الخاصة المرتبطة بشخصية المؤذن.

النغم والتعبير في أداء الاذان:

تعتمد المجتمعات في عبادة الله من خلال الأديان السماوية على منهج واصول وفروض معينة، ومن بينها تلك الظاهرة الاساسية الا وهي آلية النداء لمواقيت الصلاة، "فقد تعددت طرق الإعلام لدخول وقت الصلاة عند الأمم السابقة قبل الإسلام، فكان (اليهود) ينفخون في بوق عند وقت العبادة، و(النصارى) كانوا يضربون الناقوس، وهو خشبتان يضرب إحداهما الأخرى، وبعدها استبدلوهما بالأجراس)، ويؤكد (الدكتور أحمد) بقوله: قبل الاسلام كانت وسائل متنوعة في الاعلان عن مواقيت العبادة، فمنهم من يوقد النار، ومنهم من يقرع الطبول، وآخرين يرسلون المصوتين ليلقوا أشعاراً أو أهازيج تدعو الناس إلى المعابد، وابرز عمل فني يدعو إلى العبادة ذلك الذي صممه أتباع (عيسى) وهو الناقوس، أما سيدنا محمد (ص) فوضع (الاذان). (أحمد مؤيد، مقابلة شخصية) كان الأذان هو المُرَغِّب إلى أداء الصلاة، والمُحَرِّك لِلْهِمَةِ إلى إجابة ندائها، وكان أول لفظ يقرع السمع منه، (الله أكبر) زجراً عن الاشتغال بما هو دونه، إذ من شأن كل إنسان بالطبع أن يطلب أكبر الأمرين، فإذا كان

[*] برنامج (الكيوبيز – CUBASE): أستخدمه لأول مرة (الدكتور وليد الجابري) كأداة أساسية لتحليل نماذج دراسته، هو برنامج قياسي رقمي، تم توظيفه في تحديد المسارات اللحنية في تجويد القرآن. ينظر الجابري، وليد حسن: التوظيف الفني للنغم والتعبير في تجويد القرآن الكريم، أطروحة دكتوراه منشورة، بغداد: (جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية)، سنة 2014م.

كذلك فليفرغ إلى من هو أكبر، فاختيار هذا اللفظ لِدَلالَةِ الاسم الشريف على جميع صفات الكمال، ونُعُوتِ الجلال واشتماله على سائر الأسماء الحسنى، والصفات العليا والاختصاص بالحقيق بالإلهية وَحْدَهُ لا شَرِيكَ له. (الصنعائي اليمني، 1987)

استمر النداء الحي مثل نهر لا يتوقف، والمؤذنون الذين ورثوا بلالاً اكثر من أن يحصى عددهم ومنهم المرحوم (الشيخ زاده الاردبيلي) الذي كان يؤذن في (مسجد اردبيل)، بلغ ذكره اسماع الناس في شتى البلاد، والمرحوم (الشيخ محمد علي الاصفهاني)، الذي كان يؤذن في (كربلاء المقدسة)، في الروضتين الحسينية والعباسية المقدستين، وعاصره (الشيخ المرحوم خليل ابراهيم التركي الحائري)، و(الشيخ حسن الجهرمي)، الذي كان يَرفع الاذان في الروضتين المقدستين حتى بلغ من العمر ثمانين عاما، ولضعفه ومرضه كان يَرفع الاذان من مدرسة (حسن فان) بدلاً من المئذنة، ومن المؤذنين المعاصرين (الحاج مصطفى محمد حسين الصراف، والحاج عبد علي النجار)، اما في العتبة الكاظمية المقدسة فمن المؤذنين المعاصرين (الشيخ رافع العامري، والمقرئ عامر الكاظمي)، ويَرفع الاذان من العتبة العلوية المقدسة في النجف الاشرف المؤذن (احمد جاسم النجفي، والقارئ والمؤذن علاء صادقي)، الذي حاز على المركز الأول على العراق في المسابقة التي اقامها دار القرآن الكريم في العتبة الحسينية كأفضل قارئ ومؤذن للعالم. (العيفاري، 2016)

هكذا لو تتبعنا طرائق الاذان في مناطق (العراق)، لوجدناها متعددة، فيذكر (خميس العزاوي): ان لأهل (الموصل) طريقه خاصة، ولأهل (كركوك) طريقة خاصة، عكس الاذان في (تركيا)، فهناك لكل موعد اذان (سلم معين)، ففي العراق تختلف الاساليب الادائية وذلك تماشياً مع (البيئة واللهجة والظروف الطبيعية والاجتماعية والسياسية)، وهذا ما يشير لنا الفرق الواضح فيما بين الاداءات التي تم الاستماع لها من قبل المؤذنين المختصين في مختلف المناطق والبيئات. (خميس العزاوي، مقابلة شخصية) كما ان موضوع الاذان سابقاً كان لكل محافظة اذان يُعرف بها، والان يوجد تطور واقبال على تعلم السلالم والمقامات العراقية في سبيل تسخيرها لقراءة القرءان الكريم، ورفع الاذان، مثلاً في (كركوك)، يكون اذان الفجر بعد التمجيد، (استغفر الله، وسبحان الله، والحمد لله، ولا اله الا الله، والله اكبر، ولا

حول ولا قوة الا بالله العلي العظيم)، تُكرر ثلاث مرات، وفي بعض الايام ورود (سبحان الابدي الابد، سبحان الواحد الاحد، سبحان الفرد الصمد، سبحان الذي لم يتخذ صاحب ولا ولد، سبحان الذي لم يلد ولم يولد، ولم يكن له كفوا احد) تُقرأ على سلم الصبا، وهكذا أن كافة المجتمعات صارت تمتلك القدرة على التمييز بين الصوت الرديء والجيد، وبين الصوت المنظم، لهذا ولأن الثقافة الفنية تسحب على أهل القرآن، فلا يستطيع في تلك الفترة أن يعتلي المأذنة سائر الناس، فلابد أن يكون القارئ المؤذن يمتلك خاصية الإبداع في صياغة الألحان القرآنية، ولابد ان تكون لديه الموهبة وفهم القوالب اللحنية، وهذا يتطلب دراسة مستفيضة للعِلم الموسيقي والأداء، فالمدن العراقية اليوم تتطور من الناحية العمرانية فكثرت فيها دور العبادة، وتطورت أساليب الاداء للآذان واليوم صار فناً تدخل فيه كافة السلالم والمقامات.(وجدي مصطفى، مقابلة شخصية) ويذكر (حسن ابراهيم)، عن وجود فروقات ليس بين البيئات فقط، بل توجد تلك الاختلافات بين جامع وآخر، ولا يوجد سُلّم معين في الاستخدام، فالتاريخ قد سجَّل أن (بلال) أول مؤذن في تاريخ الاسلام، وظهرت أصوات أخرى بعد بلال، ومنذ ذلك الوقت، بدأت تختلف الأساليب من مدينة إلى أخرى، وبات يكون سبباً في هذا التغيير هو تراث الشعوب والتأثيرات فيما بينها، وهناك ظروفاً أخرى تسببت في التعدد والتنويع للأذان بأسلوبه وقالبه اللحني، بسبب الفتوحات الإسلامية وتطور ثقافة الشعوب، فأهل الشام تأثرت بالرومان، وبغداد بعد أن شهدت تحولاً واكتملت فيها كل عناصر الدولة، أصبحت مدينة العِلم والعُلماء، فوَجدَ فن الآذان في بغداد اهتماماً كبيراً، وهكذا بدأت ملامح التطور واضحة، فكما هو معروف أن العراق بلد تراكمت عليه الحضارات، فتعاملوا مع أسلوب الأذان بطريقة جديدة، وبأطوار متعددة ومتلونة، أدخلت عليه بعض الإضافات التي منحته جمالية راقية، وسميت هذه الإضافة (بالتوشيحة أو التذكير أو التمجيد)، وهذه الإضافات عبارة عن نصوص أدبية تمجد الله (سبحانه وتعالى)، والرسول (ص)، وقد عبّر هذا العمل الفني عشرات العقود وما زال المسلمون ملتزمين به. (حسن حسين، مقابلة شخصية)

إن المؤذن من أجل أن يصدر صوته إلى أبعد نقطة كان يستخدم السلالم العالية والصوت الحاد، وإلى بداية (القرن التاسع عشر) كانت الحال كذلك إلا أن (العقد الثاني) شهد ولوج

مكبرات الصوت إلى المساجد وبدأت نقطة التحول المهمة، حيث بدأ المؤذنون بتجميل أصواتهم وتهذيبها، وبدأت الأنغام تتحسن وتتهذب كما هو الحال مع تلاوة (القرآن الكريم)، ذلك لأن الآذان مرتبط به ارتباطاً مباشراً، فيكون غالباً من نفس النغم الذي يقرأ به القرآن، ومن ناحية أخرى، إن نضوج السلالم العراقية وظهور المدارس القرآنية في (مصر) قد فعَّل الآذان ووضعه في مرتبة الطفرة الثقافية الفنية من التطور، لذا بدأنا نسمع من المؤذنين فناً ينسجم مع العصر الحديث، حيث تناولوا السلالم بأكملها، فـ(الحافظ خليل إسماعيل)، أذَّن في (البيات والنهاوند)، و(الحاج محمود عبد الوهاب) أذن في (سلم الحجاز)، (والشيخ عبد الباسط)، أذن في (سلم الرست)، أما (الشيخ محمد رفعت)، الذي يُعتبر من أهم مؤسسي المدرسة القرآنية في (مصر)، فقد اختار (سلم السيكاه)، ومن هنا نرى ان في الاداء اللحني وطريقة تلحينه وركوز مقاطعه التي تظهر فيها البساطة بأجمل معانيها، لأكبر دليل على انه قديم التأليف، ويدلل اهل الموسيقى حينما يتحدثون عن عملية الآذان كعمل فني ثابت، وأنه نتاج أُلِّف من قِبل قوم عاشوا في العصور الأولى للموسيقى العربية. (خميس العزاوي، مقابلة شخصية) وان الاذان في (بابل) غالباً ما يبدأ (بسلم البيات) في بعض الاحيان يتغير الى سلالم أخرى، وأشعر عدم وجود اهتمام بالتغيير الادائي، فالأذان في هذه المناطق، تكاد تكون محدودة الاستخدامات للمقامية والتعدد الأدائي. (أحمد قاسم، مقابلة شخصية)

ولو تتبعنا المرحوم (محمود حافظ)، نجده قد جزّأ الآذان إلى جزأين، وأعطى لكل جزء قالباً لحنياً الأول هو (الآذان البيئي) وهو الأذان الطبيعي الذي يؤدى بصوت واحد، والثاني هو (الآذان السلطاني) وهو الأذان الجماعي، الذي يسمى بـ(أذان الحُوق)، وهو أن يقوم أربعة من المؤذنين بأذان واحد، أحدث في خلافة هشام بن عبد الملك، وقد أبطله (فاروق الاول) في مصر، بفتوى من الشيخ محمد مصطفى المراوغي. (عقيد العزاوي، مقابلة شخصية)

أما علماء الغرب فقد عدّوا الآذان سيمفونية المسلمين، وقد نقل عنهم بعض الباحثين في عِلم الموسيقى قولهم: أن الطبيعة مَنحت المؤذن حنجرة رنانة معبِّرة عن نص قدسي متكامل، فصاغوا فيها الأداء، هكذا يدلل الآذان على عبقرية نبينا محمد (ص)، وهو حي

أزلي يحكي لنا قصة العِلم الذي يمتلكه المسلمون ويتحدون به علم فن الأداء، والى يومنا هذا فالعراق هو كنز الثقافة والابداع، كما هو في الاذان لمختلف مناطقه وجغرافية تضاريسه.(احمد قاسم، مقابلة شخصية)

كما يُذكر أن (اللون النجفي) تنوع في اساليب مختلفة للأذان، ولديه اسلوب خاص من خلال التلوين والانتقالات بين السلالم، ولكل منطقة تأثر بالمنطقة التي يكون فيها تعدد الاساليب، ومن خلال التطور نأخذ بعض الطرق من البلدان الاخرى ونضيفها على الاذان، ومن خلال هذه التجربة والمزج، اصبح إقبال وحب الاستماع للأذان، وهذا التنوع يساعد استقطاب محبي الاذان حتى من غير المسلمين، فمهما تغلبت أساليب الحياة وتطورت ثقافات الشعوب الإسلامية، ولكي يحافظوا على ديمومته وضعوا له الديباجة الثابتة، وهي عبارة عن أداء ارتجالي يبدأ بالاستعادة والبسملة ثم الصلاة على النبي محمد (ص)، فالتسبيحات الأربع المعروفة وهي (سبحان الله الحمد لله، ولا إله إلا الله والله اكبر)، وبعد انتهاء الآذان يبدأ الدعاء فالمتمكن في الأداء يأتي به ملحناً، وهناك من وضع له ديباجات مطولة سميت بالتذكير أو التمجيد، وهو أداء يعتمد الاجتهاد بالتنعيم، وتأخذ نصوصه وجهين من البناء الشعري يعتمد الأول على السجع، أما الوجه الثاني فيعتمد الشعر الصوفي، ويكون هذا الأداء مخصصاً إلى ليلة الجمعة، أما في صلاة الفجر في كل يوم، يعتمد المؤذن قراءة آيات من القرآن الكريم، وتختلف هذه من بلد لآخر.(الحاج علاء صادقي) وأن الاذان في العراق له لون وبصمة مختلفة في جميع المحافظات، حيث يؤدى الاذان بالسلالم المتنوعة، كسلم (النهاوند، والعجم، والكرد، والسيكا، ..الخ)، بل يتعدى الامر الى ابعد من ذلك، فقد نرى الاداءات (بالأطوار العراقية) والمقامات الخاصة بالبيئة العراقية مثل: (مقام المخالف)، وغيره من الاساليب التي تنجذب لها الأذهان في حب السماع لذكر الله.(ياسين الوائلي، مقابلة شخصية)

ما أسفر عنه الإطار النظري

1- النغم هو السبب المتجانس في ظاهرية الدخول الى كل واقع أدائي، سواء كان فردي أو جماعي، موسيقي أو غنائي، ومن أسماء جمع النغم هو (الجنس)، الذي يتأسس عدداً منه داخل هيكلة كل سلم موسيقي.

2- تُعد لفظة (التعبير) من أكثر الألفاظ شيوعا في اللغة، وهي تشير الى عملية إتقان ظهور اللحن، كما تُعد الألحان، طريقة التعبير والاتصال بين الأفراد والجماعة، والتعبير في الفن الأدائي الصوتي، هو محصلة تفاعل الفكرة، سواء كانت (موضوعية، او روحية، أو صوفية)، ومنها يتلاءم مع العلاقة الاستدلالية في الأداء ضمن الطقوس الدينية.

3- التلحين نوعان، الأول، نثر النغمات، وهو ما لا يكون على دور من الأدوار الإيقاعية وهو أداء لحن بلا إيقاع، والثاني، نظم النغمات، وهو ما يكون على دور من الأدوار الإيقاعية، ويقصد بالنوع الأول هو الارتجال الحر، والنوع الثاني، ما يترتب بنائه على النظم الإيقاعي.

4- برنامج (الكيوبيز – CUBASE)، هو برنامج يحدد المسارات اللحنية التعبيرية للمقاطع الصوتية المنتظمة والغير منتظمة، والتوصل الى خارطة (الاداء التعبيري)، فيما بين أساليب (الأذان).

5- يعتمد الأذان على الصوت الحَسن، فهو من الأمور المهمّة في أداء الأذان، ويعتاد المؤذّي استخدامَ ألحان مناسبة، ومعرفة هذا الفنّ له أهمّيّة كبيرة، بحيث يستطيع القارئ من خلاله تنظيم قراءته بتصرف على الألحان، من دون أن يقع في النشاز.

6- من أبرز المؤذنين في زمن النبي (ص)، (بلال بن رباح، عبدالله ابن أم مكتوم، أبو محذورة، سعد القر)، وتمايزت الطرق في الاذان، فلكلٍ منهم حسب امكاناته ومميزاته الصوتية.

7- وجود فروقات ليس بين البيئات فقط، بل توجد تلك الاختلافات بين جامع وآخر، ولا يوجد سُلّم معين في الاستخدام، فهناك ظروفاً تسببت في التعدد والتنويع للأذان بأسلوبه وقالبه اللحني، بسبب الفتوحات الإسلامية وتطور ثقافة الشعوب.

8- ان الاذان بصورة عامة في مدينة (الموصل) يؤدى بعدَّة اداءات (أجناس موسيقية، وسلالم، ومقامات، ومسارات، لحنية)، وإن نضوج السلالم العراقية، وظهور المدارس القرآنية

في (مصر) قد فعَّل الآذان ووضعه في مرتبة الطفرة الثقافية الفنية من التطور، لذا بدأنا نسمع من المؤذنين فناً ينسجم مع العصر الحديث، حيث تناولوا السلالم بأكملها.

9- ان الاذان في (بابل) غالباً ما يبدأ (بسلم البيات)، وفي بعض الاحيان يتغير الى سلالم أخرى، وأن اللون النجفي، تنوع في اساليب مختلفة، وان الاذان في (سامراء) له اثر كبير في نفوس المسلمين، فهناك من المؤذنين الذين يتنقلون في السلالم والمقامات العراقية، والانتقالات الكبيرة جداً كقفزات صوتية، أو مسارات لحنية، وفي منطقة (الخليج العربي)، يسمون بالبساطة وعدم تعدد السلالم والاداء.

10- أن (الأذان البيئي) هو الأذان العادي الذي يؤدى بصوت واحد والمستعمل الى اليوم، أما (الأذان السلطاني) هو الأذان الجماعي، الذي يسمى بـ(أذان الحُوق)، وهو أن يقوم أربعة من المؤذنين بأذان واحد، حدث هذا في خلافة (هشام بن عبد الملك)، وقد أبطله (فاروق الاول) في مصر، بفتوى من الشيخ (محمد مصطفى المراوغي).

اولا/ منهج البحث:

لغرض تحقيق هدف البحث، فقد أتبعت الباحثة (المنهج الوصفي التحليلي) في التعامل مع عينة البحث، وتحليل الظاهرة المستهدفة.

ثانيا/ مجتمع وعينة البحث:

من خلال البحث والتقصي والمقابلات مع المختصين، تم تحديد مجتمع هذه الدراسة بـ(20 انموذجاً). وتم استخدام (الطريقة العشوائية البسيطة)، في اختيار نماذج الأذان الخاضعة للتحليل، وهي (3 نماذج)، كعينة للبحث، والتي مثلت نسبة (15%) من مجتمع البحث وهي:

1- ضياء عبد اللطيف المرعي.

2- الحاج علاء الصادقي.

ثالثاً/ أدوات البحث:

اعتمدت الباحثة في مسار بحثها، الادوات الآتية:

1 – الوثائق: وتتضمن الكتب، ورسائل واطاريح الدراسات العليا، والتسجيلات السمعية المعتمدة في عينة البحث.

2 – استخدام برنامج (كيوبيز CUBASE)، لتحليل طرق أداء الاذان، من الجانب التعبيري، وعلى وفق ما تطرقت اليه الباحثة في الأطار النظري.

3 – المقابلات الشخصية.

4 – التسجيلات الصوتية من المواقع الآلكترونية.

رابعاً/ إعداد إستمارة التحليل (أداة البحث): لتحقيق هدف البحث، فقد تم استعمال استبانة (اطروحة الدكتور وليد الجابري[*] وهي ذات محورين للتحليل وعلى النحو الاتي:

المحور الأول/ الخاص في البناء النغمي اللحني:

لغرض الحصول على البيانات الخاصة بالتحليل، والكشف عن الأساليب الأدائية للأذان، وضعت الباحثة عددا من الفقرات كمعيار لتحليل نماذج البحث، والذي يحتوي على الآتي:

1- **الشكل Form**: العلاقة المشتركة للموتيفات.

2- **النغمة المركزية، ونغمات الابتداء والأنتهاء**: النغمة المركزية، وهي النوتة الأكثر أهمية في الهيكل التونالني التي لا تتغير كروماتيكيا، وتظهر دائما بدور النوتة الختامية في نهاية الموتيفات أو العبارات، ومن حيث موقع استخدامها في الأذان، تظهر بوضوح عن النوتات المستعملة الأخرى، أما نغمة الأبتداء، فهي التي يبدأ بها المؤذن، ونغمة الأنتهاء، التي ينتهي بها المؤذن.

[*] الجابري، وليد حسن : التوظيف الفني للنغم والتعبير في تجويد القران الكريم، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،قسم الفنون الموسيقية، 2014.

3- **الهيكل التونالني، والمدى اللحني**[*]: الهيكل التونالني، هو نقطة الابتداء لعلم الاصطلاحات الفنية، التي نحتاجها عند تطبيق المعايير التونالنية عند تحليل الأذان. أما المدى اللحني، فيشتمل على المجال البعدي للأذان.

4- **المسار النغمي:** يحصر جميع النوتات المستعملة في اللحن دون الالتفات إلى أين موقع المركز التونالني.

5- **الأجناس:** المستعملة في الأذان.

6- **اتجاه الانعطاف اللحني:** هو رسم بياني يراد منه تحديد نوعية المسار اللحني للعبارة الموسيقية المحددة، وتعرف أربعة أنماط منه هي (الصاعد، والهابط، والمنحني، والمستقيم).

7- **توزيع ارتفاع اللحن تبعا للنوتة المركزية:**

- اللحن المتحرك تحت النوتة المركزية، ويرمز له بالناقص (-).
- اللحن المتحرك فوق النوتة المركزية، ويرمز له بالزائد (+).
- اللحن المتحرك حول النوتة المركزية، ويرمز له بالمتعادل (=).

8- **تقنية بناء اللحن وحركته:** ومن هذا المنطلق نميز الأنماط الآتية واضعين في بداية كل واحدة منها مختصر الاصطلاح التابع له.

<u>المحور الثاني: الخاص في البناء الأدائي التعبيري:</u>

تتضمن هذه الأستمارة عددا من الرموز التي يمكن ادراكها وفهم دورها، بما يتلاءم مع هذه الدراسة في الكشف عن الأساليب الأدائية في الأذان، حيث تم تحديد الرموز الآتية:

1- (البيانو)، (p.) يوضع في المكان المراد قراءته بشكل خافت.

2- (فورتي)، (f.) يوضع في المكان المراد قراءته بشكل قوي.

---

[*] ينظر: الشكوفا، اليتسا: منهج ونظرية النظام الكامل للتحليل، Method and Theory of the complex System of Analysis . نقلاً عن: طارق حسون فريد: موسيقى التلاوة، وموسيقى المولد النبوي، الجزء الأول والثاني، أطروحة كانديدات دكتوراه فلسفة، غير منشورة، جيكوسلوفاكيا: (جامعة كومنيوس، براتسيلافا)، 1978م.

3- (كريشاندو)، Crescendo: القراءة بالتدريج من الضعيف إلى القوي.

4- (ديمنوندو)، Diminuendo: القراءة من القوي إلى الضعيف.

5- (الفبراتو)، ويعني تموج الصوت بين القوي والضعيف.

6- (الكليساندو)، أداء من نغمة الى أخرى بطريقة ممدودة وبانسيابية.

7- (أبوجيتورا)، Appoggiatura: وهي نغمة تكتب بحجم صغير على المدرج، وتقرأ بسرعة، وهي لا تحسب ضمن زمن البار المحدد من قبل الميزان الموسيقي.

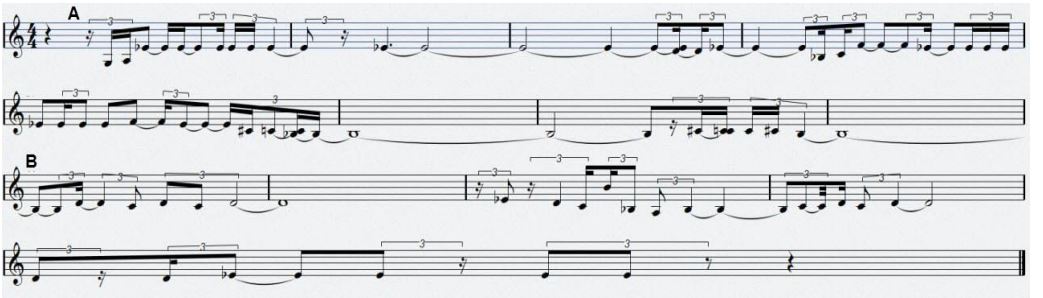
8- (كرونا)، تكتب عادة فوق النغمة المطلوب أدائها بطريقة يتلاشي الصوت به تدريجيا، وتكتب على شكل حرف (ن) مقلوبة.

كما ستعتمد الدراسة على برنامج (الكيوبيز – CUBASE) ، الذي يحدد المسارات اللحنية التعبيرية، والذي تم شرحه في الأطار النظري بشكل مفصل على فعاليته في إعطاء رسومات بيانية تعبيرية للأذان وبطريقة مفصلة.

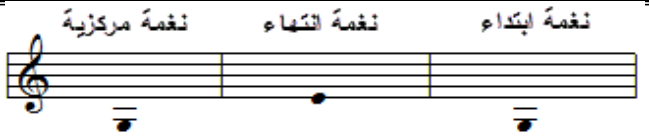
التحليل

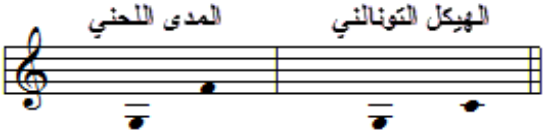
ستقوم الباحثة بالتحليل النغمي والتعبيري للنماذج، وعلى وفق المحاور التي تم شرحها في الأطار النظري، وأجراءات البحث.

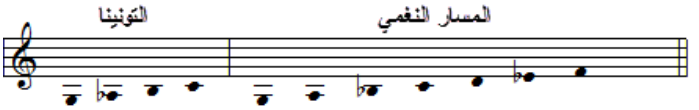
1- النموذج الأول: الشيخ ضياء عبد اللطيف المرعي.

أ- التحليل النغمي: فيما يلي التدوين للأذان، والذي سيتم من خلاله اجراء التحليل النغمي.

1-الشكل: (AB) وهو من النوع المضاعف، ويرمز له: (.Ad).

2- جدول يحتوي على النغمة المركزية ونغمة الابتداء ونغمة الانتهاء.



3- جدول يحتوي على الهيكل التونالني والمدى اللحني:

4- جدول يحتوي على المسار اللحني والتونينا:



5-النمط التونالني: ثقافة موسيقية ذات نمط رباعي ويرمز له بالرقم (4).

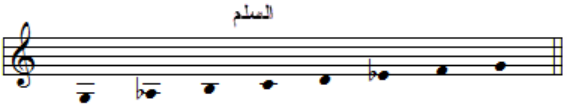
6- اتجاه انعطاف اللحن:

ظهر اتجاه الانعطاف اللحني من النوع الصاعد الهابط: (⌒).

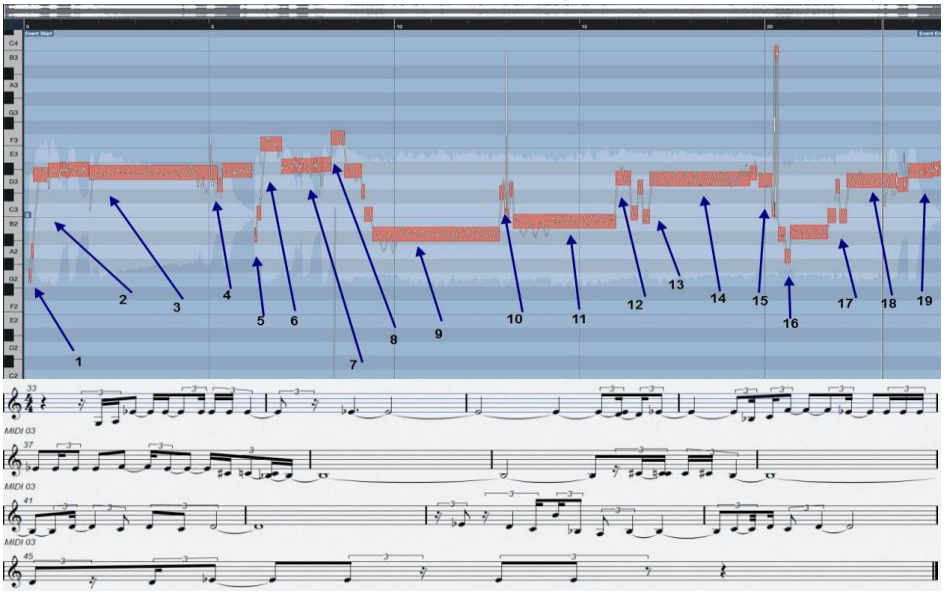
7- توزيع ارتفاع اللحن:

ظهر توزيع ارتفاع اللحن من النوع الزائد (+) في التلاوة.

8- تقنية الحركة والبناء اللحني: من النوع المتدفق (FLU).

ب - التحليل التعبيري: أستخدم الشيخ (ضياء عبد اللطيف) سلم الحجاز على درجة (الصول- اليكاه)، والمبين في الشكل الآتي.

أن طبيعة الأداء في هذا النموذج (قوي مندفع)، النظام الايقاعي الداخلي غير منتظم، يحاول استخدام التعبير بمنطق عفوي، فالابجتورا مستخدمة بأماكن ممزوجة مع الفبراتو ومتناسقة مع حروف المد، أما الطابع التأثيري للاداء فالواضح هنا، التأثر في شكل المقام العراقي، وبالخصوص (مقام المدمي)، مما يؤدي الى وضوح الأذان لمعالم الاسلوب

الأدائي البغدادي، والمخطط الآتي يبين عددا من الاستخدامات التعبيرية.

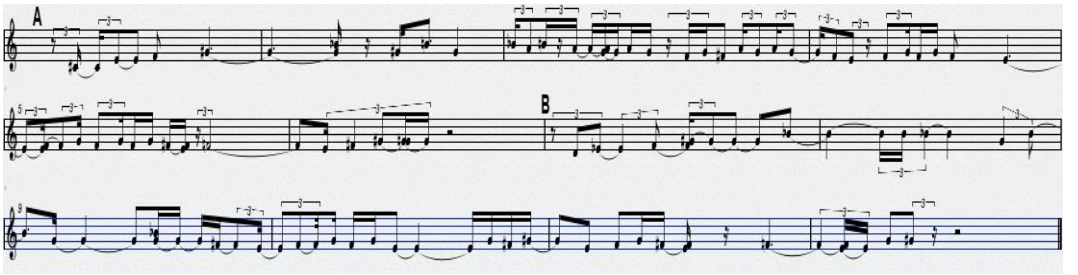


أما الجدول التالي فهو يبين مجموعة من الأستخدامات والمؤشرات التعبيرية في هذا الأذان.

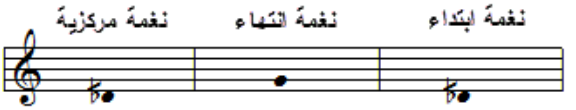
ت	الرمز الأدائي	رقم منطقة المتغير الصوتي على شكل المخطط	ملاحظات
1	P.		
2	F.	19-2	
3	فبراتو	3،7،9،11،14،18،19	
4	كريشاندو		
5	ديمنوندو		

6	الكليساندو	2-1	
7	الأباجتورا	6،4،10،12،13،16،17	
8	كرونا		

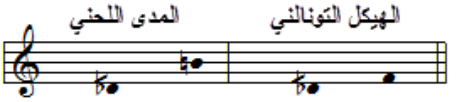
2- النموذج الثاني: الحاج علاء الصادقي.

أ - التحليل النغمي: فيما يلي التدوين للأذان، والذي سيتم من خلاله اجراء التحليل النغمي.

1-الشكل: (AB) وهو من النوع المضاعف، ويرمز له: (.Ad).

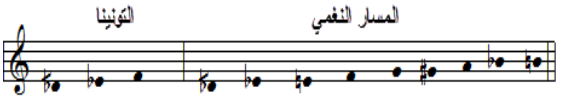
2- جدول يحتوي على النغمة المركزية ونغمة الابتداء ونغمة الانتهاء:



3- جدول يحتوي على الهيكل التونالني والمدى اللحني:



4- جدول يحتوي على المسار اللحني والتونينا:



5-النمط التونالني: ثقافة موسيقية ذات نمط رباعي ويرمز له بالرقم (4) .

6- اتجاه انعطاف اللحن:

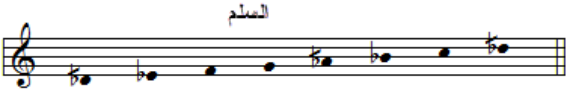
ظهر اتجاه الانعطاف اللحني من النوع الصاعد الهابط: (⌒).

7- توزيع ارتفاع اللحن: ظهر توزيع ارتفاع اللحن من النوع الزائد (+) في التلاوة.

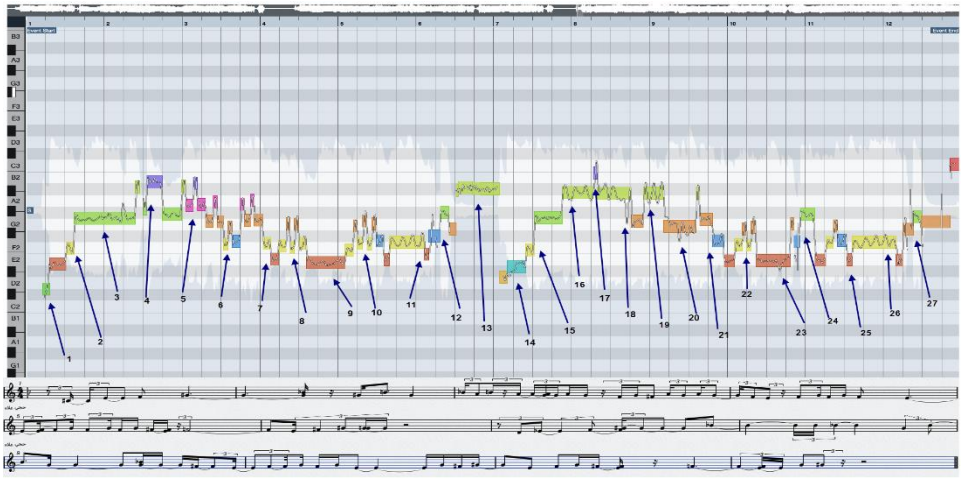
8- تقنية الحركة والبناء اللحني: من النوع المتدفق (FLU).

ب - التحليل التعبيري:

أستخدم الحاج (علاء الصادقي) سلم السيكاه على درجة (الره كاربيمول- نم زيركلة)، والمبين في الشكل التالي:



أن طبيعة الأداء في هذا النموذج (ناعم هادئ)، النظام الايقاعي الداخلي منتظم، استخداماته لوسائل التعبير بمنطق عقلي، فالابجتورا مستخدمة بأماكن ممزوجة مع الفبراتو ومتناسقة مع حروف المد، والفبراتو هنا مستخدما (المتعادل والغير متعادل)، أما الطابع العام التأثيري للاداء فالواضح هنا، هو التأثر في شكل المقام العراقي، وبالخصوص (مقام السيكاه- الركباني)، ومن الواضح معالم الاسلوب الأدائي البغدادي، والمخطط الآتي يبين عدداً من الأستخدامات التعبيرية.



أما الجدول الآتي، فهو يبين مجموعة من الأستخدامات والمؤشرات التعبيرية في هذا الأذان:

جدول الرموز الادائية- النموذج (الثاني) المؤذن الحاج علاء الصادقي (العراق)		
ت	الرمز الأدائي	رقم منطقة المتغير الصوتي على شكل المخطط
1	P.	3

2	F.	
3	فبراتو	4، 5، 9، 14، 20، 23، 25، 26، 27
4	كريشاندو	11
5	ديمنوندو	
6	الكليساندو	1، 2، 14، 15
7	الأباجتورا	4، 5، 7، 10، 12، 17، 25
8	كرونا	

(النتائج والاستنتاجات)

نتائج البحث:

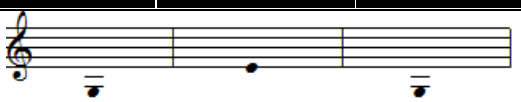
إعتمادا على تحليل النماذج تم التوصل الى أهم النتائج والتي تتلخص بالآتي:

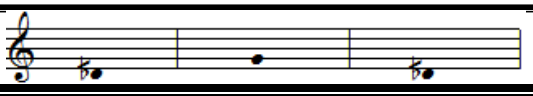
أولا – جانب النغم:

1– الشكل واتجاه انعطاف اللحن: اعتمادا على تتابع أجزاء الأذان، ظهر أن الشكل الفني للنماذج هو من النوع المضاف، والذي حصل على نسبة (100%) وكان اتجاه انعطاف اللحن من النوع (الصاعد الهابط)، للنماذج وبنسبة (100%)، وكما مبين في الجدول الاتي:

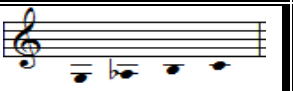
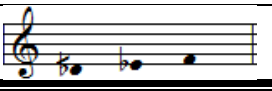
ت	النماذج	الشكل	اتجاه انعطاف اللحن
1	الشيخ ضياء عبد اللطيف المرعي	المضاف (Ad.)	الصاعد الهابط
2	الحاج علاء الصادقي	المضاف (Ad.)	الصاعد الهابط

2– ظهر التطابق لنغمات الأبتداء مع النغمة المركزية بنسبة (100%)، ولم يظهر أي تطابق لنغمة الأنتهاء مع النغمة المركزية،وكما مبين في الجدول الاتي.

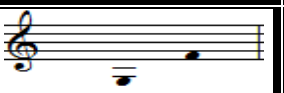
ت	النماذج	نغمة الأبتداء	نغمة الأنتهاء	النغمة المركزية
1	الشيخ ضياء عبد اللطيف			

2	الحاج علاء الصادقي	

2-الأجناس:

ظهرت نتائج التحليل، الأجناس المستخدمة هي: (الحجاز، السيكاه)، كما في الشكل الآتي.

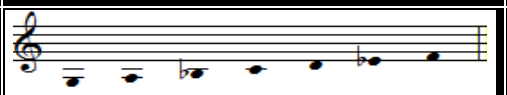
ت	النماذج	تدوين الجنس	اسم الجنس	درجة الاستقرار
1	الشيخ ضياء عبد اللطيف		الحجاز	الصول
2	الحاج علاء الصادقي		السيكاه	الره كار بيمول

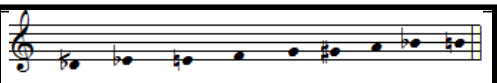
3-المدى اللحني: ظهرت المديات اللحنية في مجمل النماذج مابين بعد (السادسة الزائدة والسابعة الكبيرة)، كما في الشكل الاتي:

ت	النماذج	تدوين المدى اللحني	اسم المدى
1	الشيخ ضياء عبد اللطيف		سابعة كبيرة
2	الحاج علاء الصادقي		سادسة زائدة

4-المسار النغمي

أحتوت المسارات اللحنية في النماذج، على جميع نغمات الهياكل النغمية، مع اختلاف البعض منها لحصولها على تغييرات كروماتيكية، فجائت المسارات كأكثر النغمات أستخداما بـ(9) نغمات و(7) نغمات، وكما مبين في الجدول الآتي.

ت	النماذج	المسار اللحني	عدد النغمات
1	الشيخ ضياء عبد اللطيف		7

2	الحاج علاء الصادقي		**9**

5- ارتفاع اللحن تبعا للنغمة المركزية: ظهرت جميع النماذج وهي تتحرك فوق النغمة المركزية، أي من النوع الزائد+ (Positive).

6- تقنية حركة اللحن: ظهرت تقنية صياغة حركة المسارات اللحنية في جميع النماذج من النوع المتدفق (Flu).

8- النمط التونالني: ظهرت النماذج، إنها ثقافة موسيقية ذات نمط رباعي ويرمز له بالرقم(4).

ثانيا – توظيف التعبير:

ظهرت النسب متفاوتة فيما بين أستخدام الرموز التعبيرية، فالنسبة الأكبر في (الفبراتو، والكليساندو، والكليساندو، والأبجتورا)، كانت (100%)، حيث وُظِّفت هذه الوسائط في النماذج، وهذه الأحصائيات هي مثبتة في الشكل الآتي.

ت	النماذج	p.	F.	فبراتو	كريشاندو	دمنوندو	كليساندو	ابجتورا	كرونا
1	الشيخ ضياء عبد اللطيف	5	*	7	2	8	2	7	1
2	الحاج علاء الصادقي	3	2	9	5	1	4	7	1

<u>الاستنتاجات</u>

اعتماداً على نتائج التحليل، تقدم الباحثة الاستنتاجات التي تلقي الضوء على هدف البحث وبما يلي:

أولا – توظيف النغم:

ان أي اختلاف في المستوى الفني الادائي في الأذان، يعني التباين في الأسلوب والطابع العام، ذلك من خلال السيطرة للعناصر النغمية وتناسقها وانسجامها وترابطها، وتناغم جرسها الموسيقي، وفقا لفقرات النتائج الآتية:

1– اعتمادا على تتابع أجزاء الأذان، يظهر أن الشكل الفني للنماذج من النوع المضاف، وكذلك اتجاه انعطاف اللحن، كان من النوع (الصاعد الهابط)، للنماذج وبنسبة (100%)، ويتأسس على ذلك، أن الاذان فيه نوع من التقيد لروح ثقافة التراث البيئي، حتى وان كان هناك بعض التجديد وعدم التكرار في البُنية اللحنية، ولكنه ينتمي الى الهوية الخاصة للبيئة، وهذا الأتجاه هو المعمول به لدى جميع المؤذنين، بكونه يتماثل مع طبيعة الأذان.

2– العفوية في أداء الاذان، تسبب بظهور التطابق فيما بين نغمات (الانتهاء مع المركزية)، وعدم التطابق لنغمة (الابتداء مع المركزية)، فهي تعتمد على معايير ذوقية بما تنطبق مع موضوعية القوالب الغنائية الشعبية البيئية، وهذا ما يدعو المؤذن في التنسيق وفق هذه المعايير الذوقية العامة.

3– أما الأجناس، فقد ظهر من (الحجاز، السيكاه)، والجدير بالاشارة أن باقي الاجناس الاخرى مثل (النهاوند، العجم، الصبا، الكرد، النكريز.. الخ)، هي مستخدمة في الاذان ولكنها أجناس لم يشملها الاختيار العشوائي ضمن نماذج التحليل.

4– ظهرت المديات اللحنية في النماذج (السادسة، والسابعة) ويتبين من خلال هذه المديات أن هذه صفة التنوع وأتساع المدى اللحني، كان محدودا صوب الجانب التفكيري والنوعي، باستخدام الطبقات المختلفة بين (القرار والجواب)، وبما ينسجم مع تصوير طبيعة الاذان، والانتقال فيما بين المساحات ذات الخصوصية للبيئة، والمسار الانسيابي المرتبط في المقام العراقي.

5– احتوت المسارات اللحنية في النماذج، على جميع نغمات الهياكل النغمية، مع اختلاف بعضاً منها لحصولها على تغييرات في مسارها اللحني، ويمكن ان يكون هذا طبيعياً

لأن المؤذن يعتمد على مهاراته (الصوتية والتقنية والثقافية)، حتى يسهم ذلك في توظيف العدد المناسب من الدرجات الصوتية.

6- ظهر الهيكل التونالني والهيكل اللحني، غير مطابق في جميع النماذج، بسبب بُنية الأجناس العربية المتكونة من الرابعات، وظهرت النماذج، إنها ثقافة موسيقية ذات نمط رباعي والتي يرمز لها بالرقم (4)، مما أكد انتماء مسارات ألحان جميع الاداءات إلى الثقافة الموسيقية والغنائية للبيئة التي ينتمي لها المؤذن.

7- ظهر ارتفاع اللحن تبعا للنغمة المركزية في جميع النماذج وهي تتحرك فوق النغمة المركزية، أي من النوع الزائد+ (Positive).

8- ظهرت تقنية حركة اللحن وتقنية صياغة حركة المسارات اللحنية في جميع النماذج من نوع المتدفق (Flu)، وهذا ما أكده ظهور الخطوات بشكل أكبر.

ثانيا – توظيف التعبير: ظهرت النسب متفاوتة فيما بين أستخدام الوسائط التعبيرية، فالنسبة الأكبر في استخدام (الفبراتو، والكليساندو، والكليساندو، والأبجتورا)، حيث وُظِّفت في النماذج أقل من (الدمنوندو) و(الفوتي والبيانو)، و(الكرونا)، حيث اتخذت الرموز التعبيرية مساحة مهمة من خلال اداء الاذان، وتبين وجود تفاوت بين المؤذنين على توظيف هذه الوسائط بوصفها مادة تنفيذية من قبل البعض، مبتعدين عن القصد التعبيري، وهذا الاستنتاج هو استنباط من خلال مقابلة عدد من المؤذنين الذين أسهموا في توظيف بعض من الوسائط التعبيرية، وهم يؤدون تلك التعبيرات بطريقة تقليدية غير علمية أو منهجية، فتلك النسب التي ظهرت وبتفاوت بين استخدام الوسائط التعبيرية، وهذه التوظيفات أيضا نسمعها حاضرة في أغلب القراءات لأنها مرتبطة بالذوق وبيئة المتلقي، ومن المهم فهم ودراسة هذه الوسائط، كونها تحتاج إلى التدريب والتطوير، ولربما لا يفكر المؤذن الى كيفية تطبيقها ودراسة حيثياتها، والسبب هو ان البعض يمتلك هذه التوظيفات أصلا، وبدون اي جهد، حيث نجدها متكررة في غالبية القراءات، وكثيرا ما نجدها مستخدمة وهي لا تنطبق مع مواصفات مكان الجملة التنغيمية، أو مع طبيعة الصوت الغليظ، او الحاد، أو لا تنطبق مع مساحة الصوت الفعلي للمؤذن، وان علاقة واقع التعبير الادائي، هو تلك المسارات المرسومة على خارصة

الصور التعبيرية، لربما تعتبر اشتراك ذوقي وفطري لخصوصية البيئة الجغرافية، فهو يعتمد على انسيابية قالب (المقام العراقي).

التوصيات والمقترحات :

1- الأهتمام بالمؤذنين ومتابعتهم، وتدريسهم العِلم الموسيقي من قبل مجموعة من ذوي الاختصاص.
2- عمل مسابقات وانشطة وورش لمزج الوساطات التعبيرية الموسيقية مع المؤذنين، كظاهرة محفزة، وكذلك تنميتها داخل المؤسسات والمراكز الدينية.
3- عمل دراسات أكاديمية تكميلية، للكشف عن الاختلافات الادائية بين بلدان اخرى، وفهم المفاصل التاريخية واللحنية على مختلف الأزمنة والمدارس.
4- وضع مناهج علمية رصينة ذات التوجه المنطقي لفلسفة العِلم الموسيقي، داخل قِباب الجامعات التخصصية في علوم القران.

المصادر :

أولا/ الكتب والدوريات:

1. ***إبراهيم مصطفى، وآخرون: المعجم الوسيط، الطبعة الأولى، الجزء الأول، تركيا: (دار الدعوة للطباعة والنشر)، 1989م.***
2. ***اميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال، القاهرة: (دار الثقافة للنشر والتوزيع)، 1976م.***
3. ***البغدادي، صفي الدين عبد المؤمن الأرموي: الأدوار، شرح وتحقيق هاشم محمد الرجب، بغداد: (دار الرشيد للنشر)، 1980م.***
4. ***الجابري، وليد حسن: التوظيف الفني للنغم والتعبير في تجويد القرآن الكريم، أطروحة دكتوراه منشورة، بغداد: (جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية)، سنة 2014م.***
5. ***الجابري، وليد حسن: فلسفة النظرية الموسيقية، منهج دراسي لطلبة الدكتوراه.***

6. جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ترجمة، محمد مصطفى بدوي، القاهرة: (الانجلو المصرية)، (د.ت).

7. الصنعاني، اليمني: العلامة علي بن ابراهيم الأمير: فن تنشيف الاذان بأسرار الأذان، تحقيق عبدالله محمد الحبشي، ط1، بيروت: (دار المناهل)، 1987م.

8. طارق حسون فريد: موسيقى التلاوة، وموسيقى المولد النبوي، الجزء الأول والثاني، أطروحة كانديدات دكتوراه فلسفة، غير منشورة، جيكوسلوفاكيا: (جامعة كومنيوس، براتسيلافا)، 1978م.

9. عز الدين عبد الله، وآخرون: معجم الموسيقى، القاهرة: (مجمع اللغة العربية- مركز الحاسب الآلي)، 2000م.

10. العيفاري، طالب سلمان مهدي: فن الأذان، تحقيق، علي عبيد خضير، بابل: (مطبعة دار الارقم)، 2016م.

11. لويس معلوف: المنجد في اللغة، بيروت: (د.ن)، (د.ت).

12. محمد سعيد، ابو طالب: علم النفس الفني، الطبعة الأولى، بغداد: (جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة)، 1990م.

<u>ثانياً/ المقابلات الشخصية:</u>

1- احمد مؤيد فاخر ممثل جامعة ميسان، مقابلة شخصية بتاريخ، 2023/11/25م.

2- البياتي، فالح حسن: مؤذن جامع وحسينية المهدي، في منطقة البنوك، مقابلة شخصية، 2023م.

3- الدكتور أحمد قاسم حسين: مدير قسم النشاطات الطلابية في جامعة القاسم الخضراء، مقابلة شخصية بتاريخ، 2023/11/25م.

4- الدكتور حسن حسين ابراهيم: رئيس جامعة تكريت، مقابلة شخصية بتاريخ، 2023/11/25م.

5- الدكتور خميس محمود العزاوي: الامين العام للمركز العالمي للقرآن الكريم والدراسات القرآنية، استاذ في جامعه تكريت، مستشار الرابطة العالمية لقراء العالم، محكم دولي

للجامعات العراقية، مؤذن في قناة صلاح الدين الفضائية وشبكة العلماء العراقية، مقابلة شخصية بتاريخ، 2023/11/25م.

6- الشمري، الحاج غازي: مؤذن جامع الرحمن، في منطقة حي الجامعة، مقابلة شخصية، 2023م.

7- الدكتور عقيد خالد العزاوي: مقابلة شخصية.

8- الصادقي، الحاج علاء: مؤذن مسجد الكوفة، مقابلة شخصية، بتاريخ، 2023/11/25م.

9- الوائلي، ياسين حسين: مقابلة شخصية بتاريخ، 2023/11/25م.

10- وجدي مصطفى محمد: مستشار في مركز القرآن الكريم والدراسات القرآنية، ومدير فرع كركوك، مقابلة شخصية بتاريخ، 2023/11/25م.