المجلة الأردنية للفنون، مجلد 16، عدد3. 2023. 371- 387

الاستفادة من أسلوب محمد عمران في أداء ابتهال (يا عينُ جودي بالدُّموع) لتعليم الارتجال على آلة الناي

محمد زهدي الطشلي، قسم الموسيقى، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

تاريخ الاستلام: 7/ 8/ 2022 تاريخ القبول: 8/ 12/ 2022

الملخص

هدف هذا البحث إلى التعرُّف على الجمل اللحنية التي استخدمها محمد عمران في ابتهال (يا عين جودي بالدموع)، كما تناول التعرف على التحويلات المقامية التي أدرجها محمد عمران في الابتهال، إضافة إلى تقسيم الابتهال إلى جمل لحنية قصيرة وواضحة، حتى يتمكن المؤدون من توظيفها في الارتجال على آلة الناي، كما تمثلت أهمية البحث في إيجاد مرجعية علمية عملية تعليمية للارتجال على آلة الناي، وذلك من خلال توظيف مهارتي القراءة والاستماع للإسهام في تطوير قدرات المؤدي على فهم وإدراك الجمل اللحنية المنتقاه، ومن ثم محاولة تقليدها، وقد اتبع البحث المنهج التحليلي (تحليل المحتوى)، تمثلت حدود البحث في الجمل اللحنية والتحويلات المقامية التي استخدمها عمران في الابتهال.

الكلمات المفتاحية: آلة الناي، محمد عمران، الارتجالات، التقاسيم، الإنشاد الديني، الأداء، الموسيقى العربية، الانتقالات المقامية.

Utilizing Mohammad Imran's Style in Performing the Invocation (Ya Aynu Joudi Baddumu') for Teaching Improvisation on the Ney (Flute).

Mohammad Al Tashli, Department of Music Yarmouk University -Yarmouk University- Irbid, Jordan

Abstract

The aim of this research is to identify the melodic phrases used by Mohammed Imran in the invocation "Ya Aynu Joudi Baddumu'", and to explore the MAKAM[1] transformations introduced by Mohammed Imran in the invocation. Additionally, the research delves into dividing the invocation into short and clear melodic phrases, allowing performers to employ them in improvisation on the Ney (flute). The significance of the research lies in establishing a practical scientific reference for teaching improvisation on the Ney, utilizing reading and listening skills to contribute to enhancing performers' abilities in understanding and perceiving the selected melodic phrases. The research uses an analytical methodology (content analysis), focusing on the melodic phrases and maqam transformations employed by Imran in the invocation.

Keywords: Ney (Flute), Mohammed Imran, Improvisations, Maqam Transformations, Religious Chanting, Performance, Arabic Music, Maqam Transitions and Scales.

© 2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/16.3.4

مقدمة:

وجد الارتجال عبر مراحل التطور الفكري والثقافي الانساني، وقد وظف تاريخيا في الجوانب الخطابية والموسيقية والغنائية. تدل كلمة الارتجال على الجمع ما بين التفكير والآداء في وقت واحد، ويمكن تعريف الارتجال في الموسيقى العربية على أنه تعبير مباشر لفكرة لحنية بدون تأليف أو تدوين موسيقي مسبق لها، بحيث يؤديها المغني بصوته والعازف من خلال الآلة الموسيقية. ويعتبر التجويد والترتيل المنغم للقرآن الكريم من أهم الدوافع التي ساهمت في تطوير مهارة الارتجال لدى المغنين العرب، حتى أصبح الارتجال من أهم صفات ومميزات الموسيقى العربية (تيمور2008 ص12-15).

يعتبر الموال من أهم القوالب الغنائية الإرتجالية العربية، كما تعتبر التقاسيم من أهم القوالب الآلية الارتجالية في الموسيقى العربية. بالنظر إلى التاريخ الحديث للموسيقى العربية نجد أن هنالك من ساهم وأبدع وابتكر في التأليف اللحني والغنائي الذي أدى إلى تطوير الصيغ البنائية للقوالب الغنائية والموسيقية العربية[2] نذكر من هؤلاء المبدعين: محمد عبد الوهاب، ورياض السمباطي، و محمد القصبجي إلخ ....، وكما تميز الفنان محمد عبد الوهاب في إجادته للموال المدروس وما قدمه من إضافات ولمسات فنية في بناء قالب الموال في الغناء العربي، نجد في المقابل أن المقرئ والمنشد محمد عمران قد ساهم في الابتكار والابداع في قوالب الانشاد الديني، حيث يعتبر من اعلام الانشاد الديني في القرن العشرين، وله طرقه المبتكرة والخاصة في صياغة الانتقالات المقامية وبناء الجمل اللحنية، فنجد عمران قد أبدع في الصيغة البنائية واللحنية لابتهال "يا عينُ جودي بالدُموع"، حيث ابتدأ الابتهال في مقام بياتي على درجة الدوكاه ومن ثم انتهى في مقام راست على درجة الدوكاه مرورا بالتنقلات والتحويلات المقامية والقفزات النغمية والتنقل بين قرارات وجوابات المقامات الموسيقية العربية، لذا تم اختيارهذا الابتهال ليكون مرجعية تعليمية لطلبة آلة الناي في صياغة التقاسيم والارتجالات، حيث يمكن توظيف أكثر من آلة ناي واحدة في آداء التقاسيم المنفردة المستنبطة من هذا الابتهال.

مشكلة الدراسة:

لاحظ الباحث من خلال اهتمامه بآلة الناي وتعليم العزف عليها، أن هنالك ارتباك واضح في أداء الكثير من عازفي آلة الناي أثناء آداء الارتجالات والتقاسيم، ويعود ذلك نتيجة لافتقار الكثير منهم للمخزون الموسيقي للجمل اللحنية اللازمة لأداء الارتجالات، إضافة إلى عدم وجود مناهج أو طرق خاصة في تعليمها، حيث تعتمد بشكل كبير على قدرات العازف وخبرته، الأمر الذي حث الباحث على توظيف ابتهال "يا عين جودي بالدموع" للمنشد محمد عمران، بهدف إكساب دارسي وعازفي آلة الناي تطورا معرفيا وتقنيا في بناء التقاسيم والارتجالات بشكل تدرجي وتسلسلي ومنطقي ذي صبغة فنية.

أهداف البحث:

1. التعرُف على الجمل اللحنية التي استخدمها محمد عمران في ابتهال "يا عين جودي بالدموع".
2. التعرف على التحويلات المقامية التي أدرجها محمد عمران في الابتهال.
3. تقسيم الابتهال إلى جمل لحنية قصيرة وواضحة، حتى يتمكن المؤدون من توظيفها في الارتجال على آلة الناي.

أهمية البحث:

من خلال تحقيق الأهداف السابقة يسهم هذا البحث في إيجاد مرجعية علمية عملية تعليمية للارتجال على آلة الناي للإسهام في تطوير قدرات المؤدي على فهم وإدراك الجمل اللحنية المنتقاه، ومن ثم محاولة تقليدها.

منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج التحليلي (تحليل المحتوى).

حدود البحث:

الجمل اللحنية والتحويلات المقامية في ابتهال (يا عين جودي بالدموع) وهي كما في الجدول التالي:

المقام	الجنس	الناي المستخدم
	بياتي	دوكاه
بياتي		دوكاه
	راست	دوكاه
بياتي شوري		دوكاه
بياتي حسيني		دوكاه
	راست	دوكاه
	بيات	دوكاه
	صبا	دوكاه
	راست	دوكاه
	حجاز	دوكاه
	نهوند	بوسلك
نهوند		بوسلك
راست		بوسلك

مصطلحات البحث:

الارتجال الآلي (التقاسيم): فن التأليف الفوري أثناء العزف، وهو فن الآداء الذي يجمع بين التأليف والآداء الموسيقي في آنٍ واحد بشكل فوري يعتمد على الذاتية والتصور الفردي، ويسمى في بعض الدول بالإرتجال العارم أي التقاسيم (طه، 2017، ص208).

الابتهالات الدينية: أدعية دينية ومناجاة بهدف التقرب وطلب المغفرة من الله تعالى، وتعتمد الابتهالات بشكل كبير على الارتجال الغنائي الفوري من خلال المؤدي (درويش والكردي ومحمد وإبراهيم،2011، ص520).

آلة الناي: الناي كلمة فارسية، يقابلها قصَّابة، قصيْب، شبابه في اللغة العربية، أُطلقت هذه الاسماء على كل آلة موسيقية نفخية مفتوحة الطرفين صنعت من القصب، وتتكون قصبة الناي الشائعة الاستخدام من ثماني عقل وتسع عقد؛ تحتوي على ستة ثقوب أمامية وثقب من الخلف، ويتراوح طول قصبات مجموعة النايات الأساسية ما بين (37- 80 سم)، ويختلف طول قصبة الناي بناءً على نغمة الأساس المراد إصدارها منها (الطشلي، 2013، ص26-27).

الإطار النظري.

أولا: الدراسات السابقة.

الدراسة الأولى: أجرى الجمل، خالد (2021) دراسة بعنوان: (البعد الثقافي الإسلامي في الإنشاد الديني من خلال دراسة لميزاته الأسلوبية وعلاقته بالغناء العربي (ابتهال "يا سيد الكونين" لمحمد عمران نموذجا)) حيث تناولت الدراسة عناصر التكامل بين مدرسة الإنشاد الديني والتكوين الغنائي العربي، وقوالب الإنشاد الديني، والإطار الثقافي والممارساتي للإنشاد الديني، كما تناول الإرتجال والتطريب في الإنشاد، كما تناول تحليلا أسلوبيا لابتهال (يا سيد الكونين) للمنشد والمقرئ المصري محمد عمران، كما تمثلت أبرز الاستنتاجات في قدرة محمد عمران في البناء للجمل اللحنية والتحويلات المقامية والقدرات الصوتية.

التعليق: تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناول الارتجال الغنائي، بالإضافة إلى تناولها لتحليل أسلوب الإرتجال عند المنشد محمد عمران، إلا أن هذا البحث يتناول توظيف أسلوب وتقنيات محمد عمران في بناء الارتجال في الانشاد الديني فيما يخدم التقاسيم والارتجالات لدارسي وعازفي آلة الناي.

الدراسة الثانية: قدمت طه، مروة، (2017) دراسة بعنوان: (برنامج مقترح باستخدام أحد الأنماط الإيقاعية

الغربية لتنمية الابتكارية في الارتجال الموسيقي التعليمي)، حيث هدفت الدراسة إلى اكتساب أحد الأنماط الغربية الإيقاعية التانجو Tango كوسيلة لتنمية الابتكارات الإيقاعية المصاحبة للارتجال التعليمي، إضافة إلى تنمية مهارة الطالب في الارتجال الموسيقي من خلال تعلم إيقاع التانجو، وقد تمثلت أهم نتائج الدراسة في وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات الطلاب (عينة البحث)، لصالح الاختبار البعدي بتوظيف أسلوب النمط الإيقاعي التانجو.

التعليق: تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في الاستلهام والتوظيف الموسيقي لتعليم الارتجال، إلا أن البحث الحالي يتناول توظيف أسلوب وتقنيات محمد عمران في بناء الارتجال في الانشاد الديني فيما يخدم التقاسيم والارتجالات لدارسي وعازفي آلة الناي، ويستطيع الباحث الاستفادة من هذه الدراسة في طريقة تناولها لتعليم الارتجال.

الدراسة الثالثة: قدم يوسف، تيمور، (2008) دراسة بعنوان: (تأثر الارتجال بالتراث الموسيقي المحلي)، حيث تناولت الدراسة تاريخ تطور الارتجال، ومن ثم التعريف بالارتجال الغنائي (قالب الموال)، كما تناولت الارتجال الآلي (العزف المنفرد)، إضافة إلى تناول مدارس الارتجال الموسيقية التالية: المصرية، والعراقية، والتونسية، وذلك من خلال تناول أبرز الملحنين والمطربين فيها.

التعليق: يستفيد الباحث من هذه الدراسة من خلال تناولها لتطور تاريخ الارتجال، ومدارس الارتجال الغنائي والآلي، حيث أن البحث الحالي يتناول توظيف أسلوب بناء الارتجال في الانشاد الديني فيما يخدم الارتجال الآلي.

الدراسة الرابعة: قدم درويش، نسرين والكردي، عبدالله ومحمد، أماني وإبراهيم، أمل، (2011) دراسة بعنوان: (تقاسيم مبتكرة مستنبطة من ابتهال (إلهي) لطه الفشني لتنمية الأداء العزفي لدي دارسي آلة القانون)، حيث هدف البحث إلى ابتكار بعض التقاسيم الحرة والموزونة المستنبطة من ابتهال (إلهي أنت للاحسان أهل) لطه الفشني، وذلك عن طريق استنباط بعض الأفكار ووضعها في تقاسيم حرة وموزونة من تأليف الباحثين لتنمية الأداء العزفي لدى دارسي آلة القانون، مما يساعد علي إثراء الخيال الارتجالي لدارسيها، وتناول الإطار النظري: مفهوم التقاسيم وأنواعها، والتعريف بالشيخ طه الفشني وطريقة أدائه واهم أعماله الفنية، وتناول الإطار التطبيقي، كتابة التدوين الموسيقي، والتحليل العزفي للأجزاء المأخوذ من الابتهال وأوجه الاستفادة منها وضع تقاسيم مستنبطة منها، وتمثلت أهم نتائج البحث في ابتكار مجموعة من التقاسيم الحرة والموزونة المرتبطة بقائمة التكنيكات المستنبطة من الابتهال لمساعدة الطلاب في تنمية الأداء العزفي علي آلة القانون.

التعليق: تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في الاستلهام من الابتهالات وتوظيفها في تعليم الارتجال الموسيقي، إلا أنها تتناول آلة القانون وتقنيات العزف عليها، والبحث الحالي يتناول توظيف أسلوب وتقنيات محمد عمران في بناء الارتجال في الانشاد الديني فيما يخدم التقاسيم والارتجالات لدارسي وعازفي آلة الناي، ويستطيع الباحث الاستفادة من هذه الدراسة في المنهجية والطريقة الموظفة في تعليم الارتجال.

ثانياً: قوالب الإنشاد الديني العربي الإسلامي.

ارتبط مفهوم الانشاد الديني في تاريخ الإسلام بظهور الصوفية خلال القرن الخامس هجري- الثاني عشر ميلادي، ومن ثم انتشر الإنشاد الديني بشكل واسع في العالم العربي الإسلامي، حيث عُرفت مصر كأبرز دولة عربية إسلامية تميّزت في هذا النمط الغنائي الديني، ويمكن تصنيف قوالب الإنشاد الديني كما يأتي: (الجمل،2021، ص153- ص156).

الابتهال: يعرف الابتهال على أنه الاجتهاد في الدعاء وإخلاصه لله عز وجلّ، حيث يؤدى بشكل منفرد من المبتهل الذي يُناجي ربّه بكلمات تحمل معاني الخوف والرجاء، ويمكن أن يتضمن الابتهال معاني الشوق وأوصاف الرسول صلى الله عليه وسلّم. يعتمد التلحين للابتهال على قدرات المبتهل الذي يقوم بانتقاء

الكلمات بنفسه ويضيف عليها ألحانا مرتجلة يُؤدّيها بتصرّف دون مصاحبة موسيقية، ويشبه الابتهال قالب الموّال في الموسيقى العربية الذي يمكن أن يأتي حرا أو ملحنا، حيث يُبرز من خلاله المؤدي قدراته الصوتية والارتجالية والمقامية، ومن الأمثلة على الابتهالات ابتهال (يا عينُ جودي بالدُّموع).

التوشيح أو الموشح الديني: وهو قالب غير خاضع لشكل ومقومات الموشح الكلاسيكي من (طالع وخانة وقفلة أو مُرجّع...)، حيث يعتمد هذا القالب على تداول الإنشاد بين المنشد والبطانة التي يُوكّل إليها إنشاد جملة لحنية واحدة، في حين ينفرد المنشد بإنشاد باقي الجمل والتصرّف فيها بناء على قدراته في التنقل بن المقام الأصلي وفروعه، إضافة إلى الزخارف اللحنية. وغالبا ما يكون الموشح الديني دون مصاحبة موسيقية حيث يتم توظيف بعض الآلات الإيقاعية كالدفوف وغيرها أحيانا. ومن الأمثلة على التواشيح (إلهي إن يكن ذنبي عظيما) لطه الفشني المصري.

الأغنية الدينية: تتمثّل غالبا في قصيدة ملحّنة يقوم المنشد بأدائها بصحبة مجموعة موسيقية، مثال قصيدة (إله الكون سامحني) رياض السنباطي. وقد عرف هذا القالب تطوّرا وطابعًا جديداً مختلفًا عن الصيغة التقليدية المتمثّلة في المصاحبة بالتخت الموسيقي من حيث التوجه إلى الأسلوب الأوركسترالي مع استخدام العديد من الآلات الموسيقية المتنوعة، وفضلاً عن استحداث جمل اللوازم والإيقاعات المتنوعة والجُمل الحوارية بين الآلات بعضها وبعض وبين المنشدين، حيث يمكن القول بأنه طرأ عليه التطورات التي طرأت على قالب القصيدة في الموسيقى العربية.

ثالثاً: نبذة عن محمد عمران (1944/10/15- 1994/10/6)

ولد محمد عمران في طهطا بمحافظة سوهاج، وحفظ القرآن الكريم وهو في سن العاشرة على يد الشيخ محمد عبد الرحمن المصري، ثم جوده على يد الشيخ محمود خبوط، وفي سن الحادية عشرة حضر إلى القاهرة والتحق بمعهد المكفوفين للموسيقى، وتعلم فن الإنشاد والموشحات الدينية على يد الشيخ سيد موسى الكبير، ومن ثم مارس تلاوة القرآن الكريم وفن الإنشاد بعد التحاقه بشركة حلوان للمسبوكات حيث عمل قارئا للقرآن في مسجدها، وفي اوائل السبعينات اعتمدته الإذاعة المصرية مؤديا ومبتهلا للموشحات، وبدأ بألحان للموسيقار حلمي أمين، ثم شاركه بصوته في ألحان برامج دينية غنائية نذكر منها: أسماء الله الحسنى، الحمد لله)، ومن ثم أدى ألحان للسيد مكاوي، وعندما سمعه الموسيقار الراحل محمد عبد الوهاب أثنى عليه كثيرا وسجل معه بعض الابتهالات، وبدات بصمات الشيخ محمد عمران تتجسد عبر الابتهالات الإذاعية في أسماع الناس وذاع صيته في التلاوة من خلال مشاركته في إحياء المناسبات الدينية المذاعة وغير المذاعة، ومن ثم تعاقد مع شركات الكاسيت لتسجيل بعض سور القرآن الكريم، وشارك في إحياء عدة ليالي في دار الاوبرا المصرية، وتم اختياره قارئا للقرآن بمسجد الحاج احمد بالجيزة، كما قام بتسجيل القرءان الكريم والابتهالات في بعض الدول العربية نذكر منها: البحرين، وأبو ظبي، وعُمان. وقد توفي نتيجة لمرض السكر قبل أن يتم الخمسين من عمره. ويعتبر محمد عمران قارئا مجيدا ومبتهلا عبقريا بكل المقاييس وقد قورن اسمه بعباقرة التلاوة والإنشاد الديني، ويرى الشيخ محمد عمران ان المنشد لابد أن يكون قارئا للقرءان الكريم في الأساس (القاضي، 2015، ص. 204-206).

رابعاً: التأليف اللحني الموسيقي لدى محمد عمران في الإنشاد الديني.

بناء على التاريخ السمعي لتسجيلات محمد عمران في آداء الابتهالات الدينية نجد أنه أتقن القدرة على الاستهلال في الارتجال وتوظيف المد في أماكنه السليمة، كما أتقن التمهيد للدخول في الجزء الثاني من الابتهال بشكل سلس وجميل، إضافة إلى الانتقال من جنس الأصل من المقام إلى جنس الفرع والأجناس المناسبة وثم العود والاستقرار على المقام الأصل بأسلوب سلس وجميل، كما أتقن التمهيد للدخول في الجزء الثالث الابتهال والاستقرار في جوابات المقام، إضافة إلى التأكيد وتثبيت المقام المراد الانتقال إليه في

ذهن المتلقي، كما أتقن التنقل بين الاجناس والمقامات من درجة ركوز واحدة بشكل سلس وجميل، إضافة إلى الإرتجال في جوابات المقام ومن ثم العودة إلى قراراته والركوز عليها، وتوظيف التنقل بين قرارات وجوابات المقامات والأجناس في التمهيد للقفلة، ومن ثم إنهاء الابتهال بقفلة لحنية مدروسة صعودا وهبوطا بشكل سلس وجميل ومتقن.

خامساً: الارتجال الآلي في الموسيقى العربية (التقاسيم).

تأتي كلمة تقاسيم في اللغة العربية من لفظة (تقسيم)، والتي تعود إلى الزخارف الإسلامية التجريدية لتقسيم الفراغ إلى أشكال هندسية دقيقة. وتعتمد التقاسيم في الموسيقى العربية على التأليف الفوري الذي يرتجله العازف، حيث يُظهر من خلاله براعته في الانتقالات المقامية والقدرة على التنويع والابتكار في الجمل اللحنية، ويعتمد الإبداع في التقاسيم على الخبرة وكثرة الاستماع والحفظ، إلى جانب الابتكار والذوق، ويوجد في الموسيقى العربية التقاسيم الموزونة التي يرافقها ضرب إيقاعي بسيط، إضافة إلى التقاسيم الحرة التي يؤديها العازف منفردا، كما يطلق عليها في بعض الدول الإرتجال العارم (التقاسيم)، ويعتمد بناء التقسيمة على أربعة أجزاء أساسية، وفيما يأتي توضيحها (درويش والكردي ومحمد وإبراهيم،2011، ص522):

أ. الابتداء أو المرحلة الأولى (الاستهلال):

تتسم الجمل الموسيقية في الاستهلال بالقصر، وغالباً ما تكون في قرارات المقام (الجنس الأول)، حيث يقوم المؤدي بالتركيز على المقام الأساس المصاغ منه التقسيمة.

ب. قسم التفاعل أو المرحلة الثانية (المنطقة الوسطى):

يتناول فيها العازف ديوان المقام بأكمله بإتجاه صاعد (جنس الفرع والأجناس الأخرى الملائمة)، حيث يتصاعد المسار اللحني بشكل تدريجي إلي المناطق الحادة من المقام مع الانتقال إلي مقامات وأجناس أخري قريبه وبعيده، حيث يقوم العازف بتوظيف طرق التحويل النغمي المتجانس في عدد من المقامات معتمدا على الأجناس الفرعية للمقام الأساس والاتجاه إلي ركوز مقامي جديد في كل مرة، مما يتطلب من المرتجل تفهمه الكامل للدرجات الشائعة في كل مقام والعمل علي حسن استخدامها، وتحويلها من درجات شائعة في المقام، إلي درجات ركوز أساسية لمقام جديد، ويمكن أن يوظف العازف طريقة الانتقال المباشر من خلال الانتقال المقامي على نفس درجة الركوز الأصلية للمقام المستخدم أو الاجناس المتفرعة منه، وتتطلب مثل هذه الانتقالات النغمية مهارة فائقة في حسن التصرف النغمي والانتقالي بسلاسة بين مختلف النغمات، محققاً التصاعد الانفعالي المترابط علي بلوغ قمة التفاعل اللحني وفيه يصل المرتجل إلى الركوز على جوابات المقام.

ت. المرحلة الثالثة (جوابات المقام):

تعتبر هذه المرحلة القمة في بناء التقاسيم، ويبدأ العمل بها على الديوان الثاني ويتم فيها استعراض مهارة وبراعة العازف من حيث السرعة التشويق والتطريب.

ث. الانتهاء أو المرحلة الرابعة (القفاة):

يبدأ فيه العازف العودة بشكل تدرجي إلى المقام الأساس، وتهيئته للقفل الختامي، حيث تمثل بداية رحلة العودة من الديوان الثاني مرورا بالمنطقة الوسطى وصولا إلى مستقر المقام، وتختتم التقاسيم بقفلة موسيقية مشبعة.

الإطار التطبيقي

أولاً: معايير اختيار ابتهال (يا عين جودي بالدموع)

تم اختيار عينة للدراسة المتمثلة في ابتهال (يا عين جودي بالدموع) للمنشد محمد عمران، بناء ما

يمكن أن يقدمه هذا الابتهال من تطور معرفي وتقني لدى دارسي وعازفي آلة الناي في بناء التقاسيم والارتجالات، حيث احتوى الابتهال على معايير بناء التقاسيم بشكل تدرجي وتسلسلي ومنطقي غلفها عنصر الجمال الفني الذي يتناسب مع إمكانات آلة الناي، كما نوضح أن هذا البناء الذي تناوله محمد عمران غير ثابت وغير مقيد للعازف وإنما هو في إطار البناء التنظيري العام الذي يمكن الاستفادة منه في تطبيق منهج هذا البحث. وقد تمثلت هذه المعايير فيما يأتي:

1. جاءت الجمل اللحنية بشكل واضح ومفصل، مما يسهم في مساعدة عازفي آلة الناي في الاستفادة من توظيف الجمل اللحنية في بناء التقاسيم والارتجالات.
2. اشتمل الابتهال على العديد من القفزات اللحنية، والانتقالات المقامية، والمتعددة، التي تتناسب مع آلة الناي، مما يسهم في تطوير قدرة العازف على بناء التقاسيم والارتجالات.
3. يمكن استخراج تقاسيم من الابتهال توظف على النايات التالية: ناي (الدوكاه)، وناي (البوسلك).

ثانياً: أهداف توظيف الابتهال.

1. أن يدرك المؤدي الشكل البنائي للتقاسيم والارتجالات في الموسيقى العربية.
2. تطوير قدرات المؤدي على بناء الجمل اللحنية في التقاسيم العربية بشكل منظم ومدروس.
3. تطوير التقنيات الآدائية لدى عازفي آلة الناي من حيث القفزات اللحنية، والانتقالات المقامية.
4. تطوير مقدرة العازف على آداء العزف المتصل، والعزف المتقطع، والذي يعتمد على توضيح الجمل اللحنية من حيث الوقفة المؤقتة والقفلة التامة، والقفلة غير التامة.

ثالثاً: ابتهال "يا عين جودي بالدموع" ألحان وأداء: محمد عمران.

للاستماع للابتهال: **https://www.youtube.com/watch?v=xze7JSHGdAY**

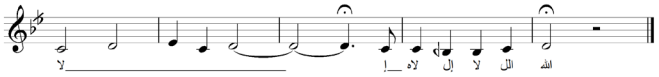
النص الشعري

لا إله إلا الله
سيدنا محمد حقا وصدقا ويقينا
عليها نحيا وعليها نموت
وعليها وبها نبعث إن شاء الله
اللهم تقبل صلاتنا وصيامنا وقيامنا
وركوعنا وسجودنا يا رب
يا عين جودي بالدموع وودعي
شهر الصيام تشوقا وحنانا
شهر به غفر الكريم ذنوبنا
وبه استجاب الله كل دعانا
شهر به الرحمن فتح جنة
للصائمين وقدّر الأكوانا
والله واعدنا به دار الرضا
طوبى لعبد صامه إيمانا
لا أوحش الرحمن منك صلاتنا
فيك الصلاة تتوج الرضوانا
بالله يا شهر الرضا لا تنسنا
واذكر لربك خوفنا ورجانا
آمين
وسلام على المرسلين
والحمد لله رب العالمين

رابعاً: التدوين الموسيقي للابتهال

تم تقسيم الابتهال إلى أربعة اجزاء أساسية بما يتناسب مع الشكل البنائي للتقاسيم والارتجالات في الموسيقى العربية، حيث يحتوي كل جزء على طريقة عرض التدوين الموسيقي للابتهال بشكل مفصل، كما تم تقسيم كل جزء إلى عدة جمل لحنية بشكل مفصل.

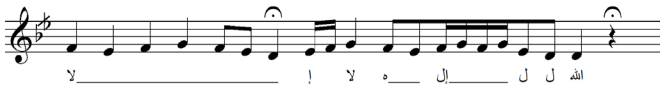
الجزء الأول: الاستهلال "A"

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الأولى من الاستهلال:

البطاقة التعريفية:

الاستهلال	الجملة اللحنية	الجنس	درجة الركوز
	الأولى	بياتي	دوكاه

الأهداف:

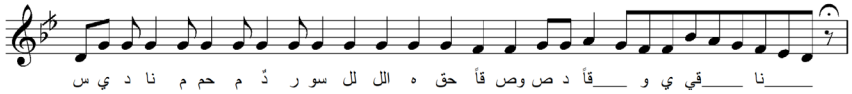
- أن يتمرن العازف على جملة لحنية افتتاحية في الارتجال في مقام البياتي على درجة الدوكاه.
- أن يتمرن العازف على قراءة التدورن الموسيقي للارتجالات، عن طريق الاحساس في الزمن للجملة اللحنية الارتجالية، وأماكن المد فيها التي تعتمد على إحساس العازف.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الثانية من الاستهلال:

البطاقة التعريفية:

الاستهلال	الجملة اللحنية	الجنس	درجة الركوز
	الثانية	بياتي	دوكاه

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على بناء الجملة اللحنية الثانية من الاستهلال في الارتجال في مقام البياتي على درجة الدوكاه.
- تطوير الاحساس في الزمن للجملة اللحنية الارتجالية، وأماكن المد فيها.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الثالثة من الاستهلال:

البطاقة التعريفية:

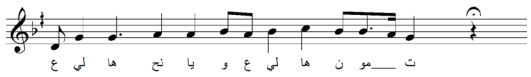
الاستهلال	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
	الثالثة	بياتي	دوكاه

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة الانتقال من الطبقة الثانية إلى الطبقة الثالثة بآلة الناي.
- أن يتمرن العازف على التمهيد للدخول في الجزء الثاني من التقاسيم في مقام البياتي على درجة الدوكاه.

الجزء الثاني: المنطقة الوسطى "B"

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الأولى من المنطقة الوسطى:



البطاقة التعريفية:

المنطقة الوسطى	الجملة اللحنية	الجنس	درجة الركوز
	الأولى	راست	نوى

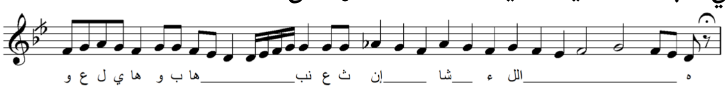
الأهداف:

- أن يتمرن العازف على الانتقال من جنس الأصل في مقام البياتي على درجة الدوكاه إلى جنس الفرع

والأجناس المناسبة.

- أن يتدرب العازف على التمهيد للتحويل إلى الجزء الثاني من الارتجال.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الثانية من المنطقة الوسطى:

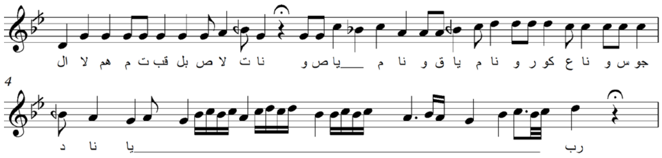


البطاقة التعريفية:

المنطقة الوسطى	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
	الثانية	بياتي شوري	دوكاه

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على الانتقال في عائلة مقام البياتي على درجة الدوكاه حيث تم توظيف بيات شوري.
- أن يتمرن العازف على طريقة للعودة من جنس راست على درجة النوى إلى جنس بياتي على درجة الدوكاه من خلال توظيف جنس بيات شوري.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الثالثة من المنطقة الوسطى:

البطاقة التعريفية:

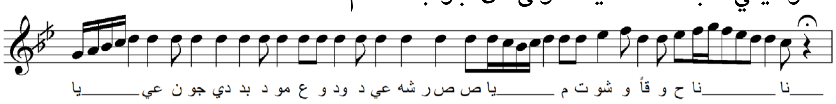
المنطقة الوسطى	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
	الثالثة	بياتي حسيني	Octave (محير)

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة انتقال من الطبقة الثالثة إلى الطبقة الرابعة بآلة الناي.
- أن يتمرن العازف على طريقة تمهيد للدخول في الجزء الثالث من التقاسيم في مقام البياتي على درجة الدوكاه، والذهاب إلى جواب المقام.

الجزء الثالث: جواب المقام "C"

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الأولى من جواب المقام:

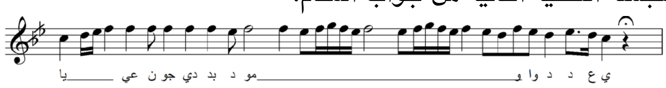


البطاقة التعريفية:

جواب المقام	الجملة اللحنية	الجنس	درجة الركوز
	الأولى	راست	كردان

الأهداف:

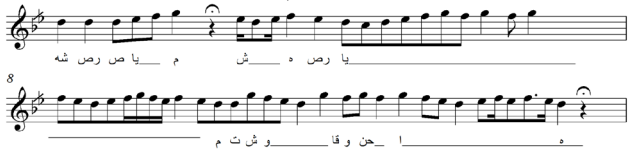
- أن يتمرن العازف على طريقة انتقال من الطبقة الثالثة إلى الطبقة الرابعة بآلة الناي في بناء التقاسيم والارتجالات.
- أن يتمرن العازف على الدخول في جوابات مقام الراست.
- أن يتمرن العازف على السيطرة على نغمات الطبقة الرابعة.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الثانية من جواب المقام:

البطاقة التعريفية:

جواب المقام	الجملة اللحنية	الجنس	درجة الركوز
	الثانية	راست	كردان

الأهداف:

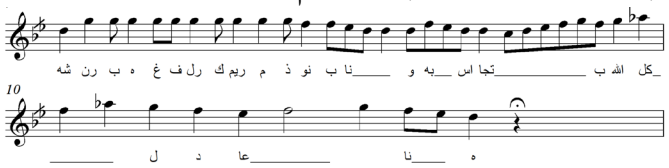
- أن يتمرن العازف على طريقة التأكيد وتثبيت المقام المراد الانتقال إليه في ذهن المتلقي.
- أن يتمرن العازف على طريقة تمهيد للصعود للاعلى بشكل جميل.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الثالثة من جواب المقام:

البطاقة التعريفية:

جواب المقام	الجملة اللحنية	الجنس	درجة الركوز
	الثالثة	بيات	محير

الأهداف:

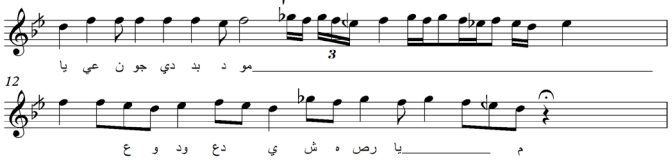
- أن يتمرن العازف على طريقة انتقال من جنس راست إلى جنس بيات بشكل سلس وجميل.
- أن يتمرن العازف على طريقة تمهيد للصعود للاعلى بشكل جميل.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الرابعة من جواب المقام:

البطاقة التعريفية:

جواب المقام	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
	الرابعة	بياتي شوري	محير

الأهداف:

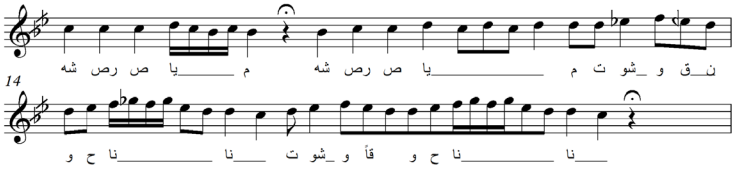
- أن يتمرن العازف على طريقة انتقال من جنس بياتي إلى جنس بياتي شوري بشكل سلس وجميل.
- أن يتمرن العازف على طريقة تمهيد للدخول في جنس الصبا من نفس الدرجة.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الخامسة من جواب المقام:

البطاقة التعريفية:

جواب المقام	الجملة اللحنية	الجنس	درجة الركوز
	الخامسة	صبا	محير

الأهداف:

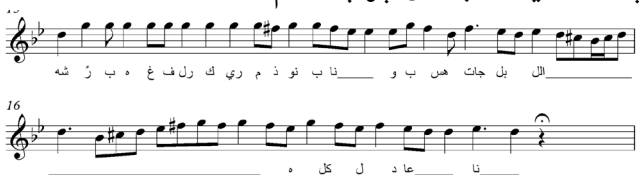
- أن يتمرن العازف على طريقة انتقال من جنس بياتي شوري إلى جنس صبا.
- أن يتمرن العازف على طريقة تمهيد للدخول في جنس الصبا من نفس الدرجة.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية السادسة من جواب المقام:

البطاقة التعريفية:

جواب	الجملة اللحنية	الجنس	درجة الركوز
المقام	السادسة	راست	كردان

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة الذهاب والعودة والتنقل في ما بين الأجناس التالية (الراست، والبياتي، والبياتي شوري، والصبا) والعودة للراست بشكل سلس وجميل.

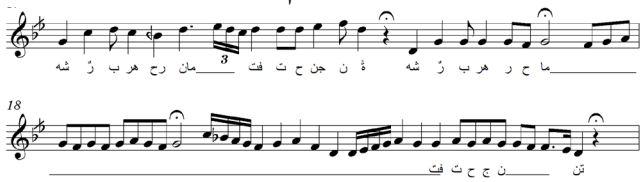
التدوين الموسيقي للجملة اللحنية السابعة من جواب المقام:

البطاقة التعريفية:

جواب	الجملة اللحنية	الجنس	درجة الركوز
المقام	السابعة	حجاز	محير

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة الذهاب والعودة والتنقل فيما بين الأجناس التالية (البياتي، والبياتي شوري، والصبا، والحجاز) من درجة ركوز واحدة بشكل سلس وجميل.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الثامنة من جواب المقام:

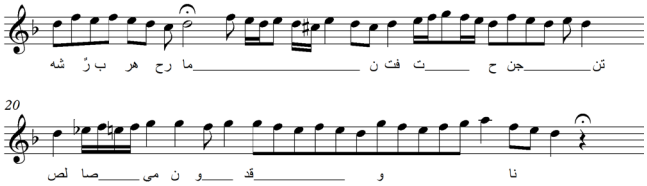


البطاقة التعريفية:

جواب	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
المقام	الثامنة	بياتي	دوكاه

الأهداف:

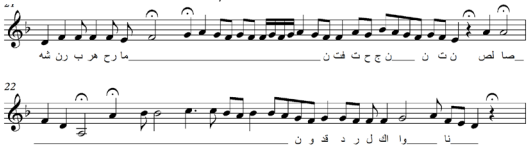
- أن يتمرن العازف على طريقة للإرتجال في جواب المقام ومن ثم العودة إلى قرارات المقام والركوز على قرار المقام بشكل سلس وجميل.
- أن يتمرن العازف على الإنتقال والقفز من الطبقة الرابعة إلى الطبقة الثانية مع الحفاظ على ثبات الترددات في آلة الناي.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية التاسعة من جواب المقام:

البطاقة التعريفية:

جواب	الجملة اللحنية	الجنس	درجة الركوز
المقام	التاسعة	نهوند	محير

الأهداف:

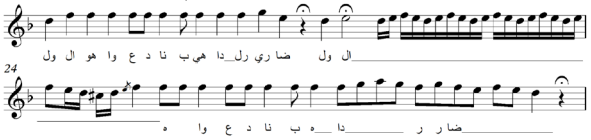
- أن يتمرن العازف على طريقة للإرتجال في قرارات مقام البياتي، ومن ثم الذهاب إلى نغمات الجواب في جنس النهوند والركوز عليها.
- أن يتمرن العازف على الإنتقال إلى ناي البوسلك وتوظيفها أكثر من ناي في نفس التقسيمة.
- ان يتمرن العازف على توظيف تقنية النصف فتحة وإصدار النغمات الغير ثابتة من آلة الناي.

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية العاشرة من جواب المقام:

البطاقة التعريفية:

جواب	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
المقام	العاشرة	نهوند	دوكاه

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة للإرتجال في جوابات مقام النهوند ومن ثم العودة إلى قرارات المقام والركوز على قرار المقام بشكل سلس وجميل.
- أن يتمرن العازف على الإنتقال والقفز من الطبقة الرابعة إلى الطبقة الثانية، واداء قفزة الثالثة مع الحفاظ على ثبات الترددات في آلة الناي البوسلك.

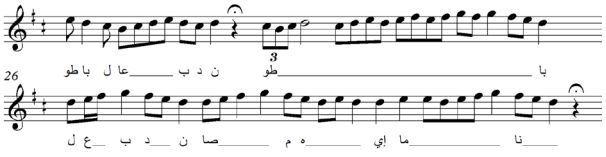
التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الحادية عشرة من جواب المقام:

البطاقة التعريفية:

جواب	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
المقام	الحادية عشرة	نهوند	محير

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة للإرتجال في قرارات مقام النهوند، ومن ثم الذهاب إلى نغمات الجواب في مقام النهوند والركوز عليها.
- أن يتمرن العازف على الانتقال والقفز من الطبقة الثانية إلى الطبقة الرابعة مع الحفاظ على ثبات الترددات في آلة الناي.
- ان يتمرن العازف على أداء النغمات غير الثابتة على آلة الناي في الطبقة الرابعة.

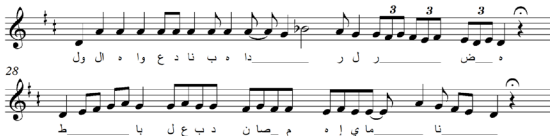
الجزء الرابع: القفلة "D".

التدوين الموسيقي للجملة اللحنية الأولى من القفلة:

البطاقة التعريفية:

جواب المقام	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
	الأولى	راست	محير

الأهداف:

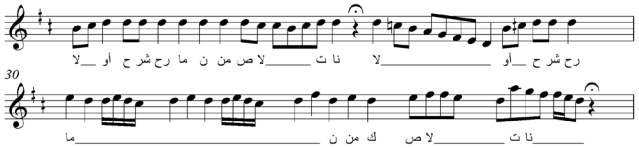
- أن يتمرن العازف على طريقة للإرتجال في جوابات مقام الراست على درجة الدوكاه.
- أن يتمرن العازف على طريقة للتحويل بين المقامات والأجناس في نفس درجة الركوز، وتوظيف التنقل بين قرارات وجوابات المقامات والأجناس في الإرتجال.

التدوين الموسيقي للجملة الثانية من القفلة:

البطاقة التعريفية:

جواب المقام	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
	الثانية	راست	دوكاه

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة للارتجال في قرارات مقام الراست على درجة الدوكاه.
- أن يتمرن العازف على أداء النغمات غير الثابتة على آلة الناي البوسلك في الطبقة الثالثة، والتي تتمثل في نغمة سي بيمول.
- أن يتمرن العازف على طريقة للتنقل بين قرارات وجوابات المقامات والأجناس في الارتجال.

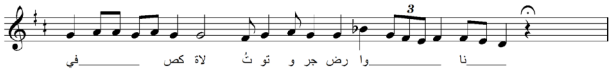
التدوين الموسيقي للجملة الثالثة من القفلة:

البطاقة التعريفية:

جواب المقام	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
	الثالثة	راست	محير

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة التحويل بين المقامات والأجناس في نفس درجة الركوز، وتوظيف التنقل بين قرارات وجوابات المقامات والأجناس في الارتجال والتمهيد للقفلة بشكل سلس وجميل.

التدوين الموسيقي للجملة الرابعة من القفلة:

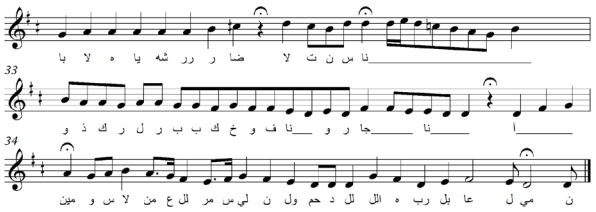


البطاقة التعريفية:

جواب المقام	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
	الرابعة	راست	دوكاه

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على طريقة للإنتقال إلى قرارات وجوابات المقام في الإرتجال، والتمهيد للقفلة التامة في ذهن المتلقي.

التدوين الموسيقي للجملة الخامسة من القفلة:

البطاقة التعريفية:

جواب	الجملة اللحنية	المقام	درجة الركوز
المقام	الخامسة	راست	دوكاه

الأهداف:

- أن يتمرن العازف على آداء قفلة مدروسة صعودا وهبوطا وسلسة وجميلة وواضحة للمتلقي.

نتائج البحث:

في ضوء أهداف البحث توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج على النحو الآتي:

1. احتوى ابتهال (يا عين جودي بالدموع) للمنشد محمد عمران على معايير بناء التقاسيم بشكل تدرجي وتسلسلي ومنطقي غلفها عنصر الجمال الفني الذي يتناسب مع إمكانات آلة الناي.
2. تم تقسيم الابتهال إلى أربعة اجزاء أساسية بما يتناسب مع الشكل البنائي للتقاسيم والارتجالات في الموسيقية العربية، حيث يحتوي كل جزء على طريقة عرض التدوين الموسيقي للابتهال بشكل مفصل، كما تم تقسيم كل جزء إلى عدة جمل لحنية بشكل مفصل.
3. توظيف مرحلة (الاستهلال) من الابتهال في تطوير قدرة العازف على بناء جملة لحنية افتتاحية في مقام البياتي على درجة الدوكاه، إضافة إلى تطوير احساس العازف في الزمن للجملة اللحنية الارتجالية وأماكن المد فيها، كما يتمرن العازف على طريقة الانتقال من الطبقة الثانية إلى الطبقة الثالثة بآلة الناي، إضافة إلى التمهيد للدخول في الجزء الثاني من التقاسيم في مقام البياتي على درجة الدوكاه، والجدول التالي يلخص التحويلات النغمية والمقامية التي قدمها عمران في الاستهلال.

الجزء الأول (الاستهلال "A")				
الجملة اللحنية	المقام	الجنس	درجة الركوز	الناي المستخدم
الأولى		بياتي	دوكاه	دوكاه
الثانية		بياتي	دوكاه	دوكاه
الثالثة	بياتي		دوكاه	دوكاه

4. توظيف مرحلة (المنطقة الوسطى) من الابتهال في تطوير قدرة العازف على الانتقال من جنس الأصل في مقام البياتي على درجة الدوكاه إلى جنس الفرع والأجناس المناسبة، حيث تم العودة من جنس راست على درجة النوى إلى جنس بياتي على درجة الدوكاه من خلال توظيف جنس بيات شوري، إضافة إلى تمرن العازف على طريقة انتقال من الطبقة الثالثة إلى الطبقة الرابعة بآلة الناي، كما يتمرن العازف على التمهيد للدخول في الجزء الثالث من التقاسيم في مقام البياتي على درجة الدوكاه، والذهاب إلى جواب المقام، والجدول التالي يلخص التحويلات النغمية والمقامية التي قدمها عمران في مرحلة المنطقة الوسطى من الابتهال.

الجزء الثاني (المنطقة الوسطى "B")				
الجملة اللحنية	المقام	الجنس	درجة الركوز	الناي المستخدم
الأولى		راست	نوى	دوكاه
الثانية	بياتي شوري		دوكاه	دوكاه
الثالثة	بياتي حسيني		Octave (محير)	دوكاه

5. توظيف مرحلة (جواب المقام) من الابتهال في تطوير قدرة العازف على طريقة انتقال من الطبقة الثالثة

إلى الطبقة الرابعة بآلة الناي في بناء التقاسيم والارتجالات والدخول في جوابات مقام الراست، كما يتمرن العازف على السيطرة على نغمات الطبقة الرابعة، إضافة إلى التأكيد وتثبيت المقام المراد الانتقال إليه في ذهن المتلقي، كما يتمرن العازف على طريقة الذهاب والعودة والتنقل في ما بين الاجناس التالية (البياتي، والبياتي شوري، والصبا، والحجاز) من درجة ركوز واحدة بشكل سلس وجميل، كما يتمرن العازف على طريقة للإرتجال في جواب المقام ومن ثم العودة إلى قرارات المقام والركوز على قرار المقام بشكل سلس وجميل، إضافة إلى الإنتقال والقفز من الطبقة الرابعة إلى الطبقة الثانية مع الحفاظ على ثبات الترددات في آلة الناي، كما يتمرن العازف على طريقة للإرتجال في قرارات مقام البياتي، ومن ثم الذهاب إلى نغمات الجواب في جنس النهوند والركوز عليه، إضافة إلى الإنتقال لناي البوسلك وتوظيف أكثر من ناي في نفس التقسيمة، كما يتمرن العازف على توظيف تقنية النصف فتحة وإصدار النغمات الغير ثابتة من آلة الناي، كما يتمرن العازف على طريقة للإرتجال في جوابات مقام النهاوند ومن ثم العودة إلى قرارات المقام والركوز على قرار المقام بشكل سلس وجميل، كما يتمرن العازف على الإنتقال والقفز من الطبقة الرابعة إلى الطبقة الثانية، واداء قفزة الثالثة مع الحفاظ على ثبات الترددات في آلة الناي البوسلك، كما يتمرن العازف على أداء النغمات غير الثابتة على آلة الناي في الطبقة الرابعة، والجدول التالي يلخص التحويلات النغمية والمقامية التي قدمها عمران في مرحلة جواب المقام من الابتهال.

الجزء الثالث (جواب المقام "C")				
الجملة اللحنية	المقام	الجنس	درجة الركوز	الناي المستخدم
الأولى		راست	كردان	دوكاه
الثانية		راست	كردان	دوكاه
الثالثة		بيات	محير	دوكاه
الرابعة	بياتي شوري		محير	دوكاه
الخامسة		صبا	محير	دوكاه
السادسة		راست	كردان	دوكاه
السابعة		حجاز	محير	دوكاه
الثامنة	بياتي		دوكاه	دوكاه
التاسعة		نهوند	محير	بوسلك
العاشرة	نهوند		دوكاه	بوسلك
الحادية عشرة	نهوند		محير	بوسلك

6. توظيف مرحلة (القفلة) من الابتهال في تطوير قدرة العازف على طريقة للارتجال في جوابات مقام الراست على درجة الدوكاه، كما يتمرن العازف على أداء النغمات غير الثابتة على آلة الناي البوسلك في الطبقة الثالثة، إضافة إلى تطوير قدرة العازف على توظيف التنقل بين قرارات وجوابات المقامات والأجناس في الإرتجال والتمهيد للقفلة بشكل سلس وجميل، كما يتمرن العازف على أداء قفلة مدروسة صعودا وهبوطا وسلسة وجميلة وواضحة للمتلقي، والجدول التالي يلخص التحويلات النغمية والمقامية التي قدمها عمران في مرحلة القفلة من الابتهال.

الجزء الرابع (القفلة "D")				
الجملة اللحنية	المقام	الجنس	درجة الركوز	الناي المستخدم
الأولى	راست		محير	بوسلك
الثانية	راست		دوكاه	بوسلك
الثالثة	راست		محير	بوسلك
الرابعة	راست		دوكاه	بوسلك
الخامسة	راست		دوكاه	بوسلك

التوصيات:

1. ضرورة وجود منهاج أكاديمية تعليمية لبناء التقاسيم والارتجالات لدارسي الآلات الموسيقية العربية.
2. ضرورة كتابة التدوين الموسيقي للجمل اللحنية في بناء الارتجالات والتقاسيم، بما يخدم دارسي وعازفي الآلات الموسيقية العربية.

الهوامش:

[1] A makam (maqam) is a series of trichords, tetrachords, and/or pentachords that make up a "scale", with a particular tonic, particular dominant notes, and a melodic progression (ascending, descending, or a combination of the two), David Erath, http://www.daviderath.com/oud/makam-music

[2] تُعرف القوالب الغنائية على أنها الصيغ اللحنية والبنائية المرتبطة في الغناء مثل القصيدة والطقطوقة والدور والموشح والموال، كما تعرف القوالب الموسيقية على أنها التأليف اللحني المرتبط في الصيغ الآلية مثل اللونجا والسماعي والتقاسيم.

المصادر والمراجع Sources and references

1. Al-Jamal, Khaled, 2021, *the Islamic cultural dimension in religious chanting Through a study of its stylistic features and its relationship to Arabic singing (Ibtihal "O Master of the Universe" by Muhammad Imran as a model)",* No. 54, page 150, Journal of Popular Culture for Studies, Research and Publishing, Kingdom of Bahrain.

الجمل، خالد،2021، *البعد الثقافي الإسلامي في الإنشاد الديني من خلال دراسة لميزاته الأسلوبية وعلاقته بالغناء العربي (ابتهال "يا سيد الكونين" لمحمد عمران نوذجا)"*، العدد 54، الصفحة 150، مجلة الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، مملكة البحرين.

2. Taha, Marwa, 2017, *A proposed program using one of the western rhythmic patterns to develop creativity in educational musical improvisation*, published research, volume 1, page 223-201, Research Conferences Refereed, Fourth Conference, Faculty of Specific Education, Ain Shams University, Egypt.

طه، مروة، 2017، *برنامج مقترح بإستخدام أحد الأنماط الإيقاعية الغربية لتنمية الإبتكارية في الإرتجال الموسيقي التعليمي*، بحث منشور، مجلد 1، الصفحة 201-223، بحوث مؤتمرات محكمة، المؤتمر الرابع، كلية التربية النوعية، جامعة عين شمس، مصر.

3. Youssef, Taymour, 2008, *Improvisation is affected by the local and musical heritage*, published research, No. 80, Volume 79, page 22-11, Research and Court articles, Journal of Folk Arts, General Egyptian Book Authority, Egypt.

يوسف، تيمور، 2008، *تأثر الارتجال بالتراث الموسيقي والمحلي*، بحث منشور، العدد 80، مجلد 79، الصفحة 11-22، بحوث ومقالات محكمة، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

4. Darwish, Nisreen and Al-Kurdi, Abdullah and Muhammad, Amani and Ibrahim, Amal, (2011), *Innovative Participation Deduced from Taha Al-Fashni's Ibtihal (God) to develop the musical performance of students of the Qanun Instrument*, No. 19, page 540-511, Journal of Specific Education Research, University of Mansoura, Egypt.

درويش، نسرين والكردي، عبد الله ومحمد، أماني وإبراهيم، أمل، (2011)، *تقاسيم مبتكـرة مستنبطة من ابتهال (إلهي) لطه الفشني لتنمية الأداء العزفي لدي دارسي آلة القانون*، العدد 19، الصفحة 511-540، مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، مصر.

5. Judge, thank you. (2015). *Genius of Recitation in the Twentieth Century*, 2nd Edition, Cairo, Al-Gomhoria Press.

القاضي، شكري، 2015، *عباقرة التلاوة في القرن العشرين*، ط2، القاهرة، دار الجمهورية للصحافة.

6. Al-Tashli, Muhammad, (2013). *Adapting Jordanian Songs in Teaching Nay Performing for Beginners*, an unpublished PhD thesis, Faculty of Music Education, Department of Arabic Music, Helwan University, Cairo.

الطشلي، محمد، (2013)، *توظيف الأغنية الأردنية في تعليم العزف على آلة الناي للمبتدئين*، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، قسم الموسيقى العربية، جامعة حلوان، القاهرة.

7. Bakhti, Ibrahim. (2015). *Methodological guide to preparing scientific research (note, thesis, report, article)*, according to the IMRAD method, 4th edition, Kasdi Merbah University, Algeria.

بختي، إبراهيم، (2015). *الدليل المنهجي لإعداد البحوث العلمية (المذكرة، الأطروحة، التقرير، المقال) وفق طريقة ال IMRAD*، ط4، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر.