Mustansiriyah Journal of Arts
2026, Vol. 50, No. 116, PP.1-20
Mustansiriyah University

مجلة آداب المستنصرية
2026 ،مجلد 50،العدد 116، ص1-22
الجامعة المستنصرية

ISSN:0258-1086

أثر الإنشاد الديني في أداء الحافظ عبد الستار الطيار ، (الفراقيات) مثالًا

أ.م.د. صباح كاظم بحر [1](*) ، طيبة جاسم عطية [2]
[1] الجامعة المستنصرية/كلية الآداب/قسم اللغة العربية، بغداد، العراق
[2] الجامعة المستنصرية/كلية الآداب/قسم اللغة العربية، بغداد، العراق
[*] الكاتب المسؤول: sabauhe@gmail.com

الملخص

حرص القرّاءُ، على مرّ العصور، على المحافظة على طريقة أداء النصّ القرآني، وذلك بتقييد إنتاجه الصوتي ومراقبة القرّاء المتعلّمين والناشئين، وضبط أدائهم على وفق تلك القواعد الأدائية. ولم تُجَز القراءةُ على طريقة أهل الغناء؛ لأنّها محدثةٌ مبتدعة عند جمهور علماء الأداء القرآني. ومن هنا يكون النصّ القرآني محكومًا بعلمٍ نمطيٍّ قائمٍ على وجود قواعد مقنّنة تُقيّد المقرئين، ولا يجوز، على أيّ حال، الخروجُ عنها. وقد سمّى علماءُ التجويد كلَّ خروج عن معاييرهم الأدائية في ضبط التلاوة «لحنًا»، ويكون إمّا لحنًا خفيًّا أو لحنًا جليًّا، بحسب فداحة الخطأ الصادر من المقرئ.

وتأتي مشكلة البحث لتضع التصور المخبري لأداء القارئ الحافظ عبد الستار الطيار الخاص بعلاقة الفراقيات وهو من الفنون الأدائية التراثية والدينية في الوقت نفسه بنمط الأداء القرآني عنده ، من بحث مطابقات الطول الزمني على خلاف ضوابط القراء والشكل الموجي عند الأداء بين مقاطع صوتية في الفراقيات ومقاطع صوتية مناظرة لها في الأداء القرآني لديه .

الكلمات المفتاحية: أداء قرآني ، مخبر الأصوات ، الفراقيات ، اللحن الخفي ، قرآن كريم

تأريخ الاستلام: 2025-12-22 تأريخ القبول: 2026-2-10 تأريخ النشر: 2026-12-1

Asst. Prof. Dr. Sabah Kazem Bahr [1](*), Tayba Jasim Atiya [2]
[1] **Mustansiriya University / College of Arts / Department of Arabic Language, Baghdad, Iraq**
[2] **Mustansiriya University / College of Arts / Department of Arabic Language, Baghdad, Iraq**
[*] Corresponding author: **sabauhe@gmail.com**

Abstract

Readers have been keen throughout the ages to preserve the way the Qur'anic text performs. By restricting its production, monitoring educated or emerging readers and restricting their performance in accordance with those performance rules. It is not permissible to read in the way of the people of singing because it is an innovative update, among the audience of Qur'anic performers. Hence, the Qur'anic text is governed by a stereotypical science based on the existence of codified rules that restrict readers, and it is not permissible in any case to depart from them. The scholars of tajweed have called every departure from their performance standards in

Mustansiriyah Journal of Arts
2026, Vol. 50, No. 116, PP.1-20
Mustansiriyah University

مجلة آداب المستنصرية
2026 ،مجلد 50،العدد 116، ص1-22
الجامعة المستنصرية

ISSN:0258-1086

controlling the recitation with a melody and are either a hidden melody or a clear melody according to the enority of the error by the reader.
The problem of the study comes to put the laboratory perception of the performance of the reader, Al-Hafiz Abdul Sattar, the special pilot of the relationship of separations, who is one of the traditional and religious performing arts at the same time in the style of his Qur'anic performance, from examining the correspondences of length, unlike the controls of readers and the waveform when performing between audio syllables in the separations and corresponding audio syllables in his Qur'anic performance.
Keywords: Quranic Performance, Phonetics Laboratory, Al-Firaqiyat, Hafiz Abdul Sattar al-Tayyar, Acoustic Analysis.

Received: 22-12-2025 **Accepted: 10-2-2026** **Published: 1-12-2026**

المقدمة:

توطئة :
كان الفن البغدادي في أثناء مدة القرن العشرين نتاج **تفاعل بين التراث الشعبي، المستمد من التاريخ القديم، والاتجاهات الحديثة** التي بدأت تنتشر في العالم بعد الحرب العالمية الأولى. وفي هذه الحقبة بدأ الفنانون العراقيون في استلهام الموروث المحلي – من البيئة، والحياة اليومية،و الشخصيات، والعمارة – ليطوّروه في سياق فني جديد يعبّر عن الهوية العراقية بوصفها ذات قيمة تراثية مفعمة بالموسيقى التراثية القديمة .
وكان المقام العراقي من أبرز الفنون الأدائية التي انتشرت في ذلك الوقت فهو يمثّل منظومة نغمية معقدة تعتمد على درجات صوتية متوازنة وتقاطيع نغمية تُحاكي المشاعر الحزينة والمهيبة وهذه الخاصية جعلت المقام مناسبًا للربط بين **المعنى القرآني العميق** والمزاج النفسي لدى المستمعين، ولا سيما في سياقات التأمل والذكر والعبادة.
وعند النظر لمواطن تحذير علماء التجويد منَ الانجراف إلى إدخال ما ليس بالتلاوة القرآنية فيها على مر العصور نجد أن المجتمعات ميالة إلى التطريب وتحسين الصوت بالتلاوة ، فما انفك زمن من الأزمان إلا وأدخل في القراءة وآدابها بعض الألحان التي حسن بها القراء أصواتهم وأدائهم القرآني لجذب انتباه السامعين إلى جمال الموسيقى الداخلية والخارجية الخاصة بالنصوص القرآنية لما لتآليف كلماتها من انسجام موسيقى لم يكن له نظير في مجمل النصوص الأدبية التي تصلح أن تكون قصائد مغناة.
ومن هنا بدأت موسيقى المقام تدخل إلى طريقة أداء القرآن الكريم عند بعض القراء ، ومنهم القارئ الحافظ عبد الستار الطيار .
فالمقام البغدادي خاصة ذو طبيعة نغمية معتمدة على جمالية الصوت اكثر من اعتماده على الالات الموسيقية الداعمة .
ويُعرف المقام بأنه تسلسل من الدرجات الموسيقية المحصورة بين القرار والجواب، أما النغمة فهي الأصوات الناتجة عن تلك الدرجات بحسب الأبعاد الثنائية المحددة لها ويتكوّن المقام العراقي من ثلاثة أجزاء هي: التحرير، المتن، والتسليم، فضلا عن وصلات موسيقية متنوعة تربط بينها. (السعدي، 2009)
ونشأ المقام العراقي في ظل الخلافة العباسية، ويُعد إسحق الموصلي وإبراهيم الموصلي من أبرز المؤسسين (وهي فرضية) له وتؤكد عراقية المقام من طريق تشابه الألحان التي غنّاها المطربون في العصر العباسي مع كثير من مصطلحات المقام العراقي، ولاسيما في ما يتعلق بتسميات السلم الموسيقي العربي، والعراقي على وجه الخصوص. (رجب، 1961، صفحة 46)

Mustansiriyah Journal of Arts
2026, Vol. 50, No. 116, PP.1-20
Mustansiriyah University

مجلة آداب المستنصرية
2026 ،مجلد 50،العدد 116، ص1-22
الجامعة المستنصرية

ISSN:0258-1086

ويرى عدد من الباحثين أن الصورة المعاصرة للمقام العراقي بدأ يتبلور في القرن الثامن عشر، مستندًا إلى الأصول والقواعد التي ظهرت في أواخر العصر العباسي، وتطوّر تدريجيًا حتى أعيد إحياؤه على يد الملا علي، المولود عام 1735م في بغداد (رجب، 1961، صفحة 53).

وقد تتلمذ على يده عدد من أعلام المقام العراقي مثل الملا حسن البابوججي (ت 1835م)، ورحمة الله شلتاغ (ت 1867م)، وعلى الصفو (ت 1864م). ويُعد هؤلاء من الرعيل الأول الذين تُنسب إليهم مدارس المقام العراقي الحديثة في كل من بغداد وكركوك والموصل (رجب، 1961، صفحة 54).

أنواع المقام العراقي

لا يخفى أن المقام العراقي بصيغته الصوتية الحالية ليس نتاج العصر الحديث فقط، بل يمتد بجذوره العميقة إلى تاريخ الموسيقى العربية، ويُعدّ العصر العباسي نقطة الانطلاق لصناعة الموسيقي الشرقية عمومًا، والعراقية البغدادية على وجه التحديد؛ إذ تشكلت في ذلك الوقت أنغام ومصطلحات موسيقية، أُطلقت عليها في البداية أسماء أعجمية، ثم تطورت تدريجيًا لتأخذ طابعًا عربيًا فصيحًا، ولا سيما بعد التداخل الثقافي بين العرب والعجم، مما أسهم في تطور الموسيقى العربية باتجاه أكثر رقيًا؛

إذ يتكون السلم الموسيقي العربي من سبع نغمات رئيسة، سُمّيت بأسماء تبدأ بحروف تعبر عن طبيعة كل نغمة، مكوّنة بذلك ما يُعرف بـ"الديوان الموسيقي العربي الطبيعي" وفيما بعد أُضيفت نغمة ثامنة تُعرف بالجواب (الكردان) (رجب، 1961، صفحة 31) ، ليكتمل بذلك الديوان، وأسماء هذه النغمات هي: راست، دوكاه، سيكا، جهاركا ، نوى، حسيني، عوج، كردان. ويُبنى كل مقام عراقي على ست ركائز أساسية، وهي: التحرير (أو البدء)، القطع والوصل، الجلسة، الميانة، الصيحة، والتسلوم وهذه الركائز تُعد مراحل صوتية قد لا تكون حاضرة في كل مقام، لكنها تُستعمل لضبط الأداء الصوتي لقارئ المقام، سواء غنّاه منفردًا أم برفقة الآلات الموسيقية (رجب، 1961، الصفحات 60-63).

أما المقامات الأساسية المتداولة في العراق فهي: البيات، الراست، الحجاز، السيكا، العجم عشيران، الصبا، والحسيني وتتفرع من هذه المقامات سبعة مقامات فرعية تُعرف باسم المقامات المؤيدة، وعددها اثنا عشر مقامًا، هي: النوى، المنصوري، الإبراهيمي، الخليلاوي، الباجلان، العريبون عرب، الحجاز أجغ، المحمودي، الناري، المسجين، الدشت عرب ، فضلا عن ذلك، هناك مقامات فرعية مطلقة يبلغ عددها أربعة وثلاثين مقامًا، منها: جنكاه، أوشار، مشتري، جويزران، هميان، حجاز شيطاني، جمال طاهر، جهاركاه، راورك، دشتي، أرواح، نوروز عجم، تفليس، بيات شرقي، نوى شرقي، دوكا شرقي، أصفهان، حكيمي، مدمي، قطر، راشدي، جدي، نهاوند، حجاز كار، المحي، مخالف، الكلكي (العراقي و المشهداني، صفحة 55).

وقد ذهب بعض الباحثين إلى عدّ المقامات الأصلية و الفرعية ثلاثة وخمسين مقاما و إحدى وأربعين وصلة، وثلاث عتبات.

ومن أبرز من اشتهروا بقراءة المقام العراقي في القرن العشرين: الحافظ عبد الستار الطيار، الحافظ صلاح الدين رشيد، الحافظ خليل إسماعيل، محمد سعيد القلعاوي، كمال الدين الطائي، وعبد القادر عبد الرزاق – إمام جامع الإمام الأعظم (العراقي و المشهداني، صفحة 188) كما استعمله في التلاوة القرآنية كل من عبد المجيد الشيخلي، الملا بدر الأعظمي، الشيخ علي حسن داوّد العامري، عبد الرحمن توفيق، سامي الأعظمي، يوسف عيسى عبد القادر، يوسف الطائي، عبد المعز شاكر، وياسين العزاوي. (العراقي و المشهداني، صفحة 200)

وقد أبدع هؤلاء القراء في توظيف المقام العراقي في التلاوة، بصرف النظر عن المخالفات لقواعد الأداء القرآني التي تقاطعت بصورة متكررة وواسعة مع ضوابط المدود وأحكامها سواء مد الصوائت أم الصوامت ومنهم القارئ الحافظ عبد الستار الطيار (العراقي و المشهداني، صفحة 251) .

صلة الإنشاد الديني بالقراء الرواد

من الطبيعي أن يتأثر الأداء النغمي في بيئة بغداد القرآنية بطبيعة المزاج العام للمجتمع البغدادي في ذلك الزمن، وهو مزاج يميل إلى الحزن والشجن، ولا سيما بين العراقيين عمومًا. فكان المجتمع يتفاعل إيجابًا مع الأصوات الحزينة المؤثرة، وهو ما انسجم مع سياق المناسبات الدينية الحزينة التي تكررت في حياة الناس، مثل العزاءات والمآتم والمواكب الحسينية، إذ كانت تُتلى القصائد والمراثي بأسلوب شجي.

Mustansiriyah Journal of Arts
2026, Vol. 50, No. 116, PP.1-20
Mustansiriyah University

مجلة آداب المستنصرية
2026 ،مجلد 50،العدد 116، ص1-22
الجامعة المستنصرية

ISSN:0258-1086

وقد أدى هذا الطابع الحزين إلى انتشار فن الرثاء والغناء الحزين، وبرزت أصوات منشدين وقراء تميزوا بأداء مؤثر يعكس مشاعر الحزن والأسى على ما أصاب الناس من معاناة، واشتهر هذا اللون من الغناء في بغداد ولاسيما في المدة الواقعة بين الحربين العالميتين ، وتداعياتها على المنطقة التي شهدت حروبا داخلية وإقليمية وصراعات مختلفة تسببت أخيرا بحرب إقليمية بين العراق وايران في ثمانينات القرن العشرين ، وربما كانت الظروف السياسية والدينية والاجتماعية، في ظل الحكم العثماني، الباعث الأول على التأسيس لثقافة المقامات وتسربها إلى المجتمع لتكون بدورها تراثا موسيقيا بديلا عنِ الغناء آنذاك ، وهو ما دفع العديد من العازفين إلى ترك استخدام الآلات الموسيقية، إلا أنهم استمروا في قراءة المقام العراقي لأنه كان متداخلًا مع الأذكار والمولد النبوي، مما أتاح لهم الاستمرار في الأداء الفني ضمن الإطار الديني المشروع الذي كان يتماشى مع توجهات الدولة العثمانية في ذلك الوقت. (شبر، 1995م، صفحة 9)

وقد برز الإنشاد الدّيني في العراق ليشكل ظاهرة اجتماعية تحقق مطالب الجمهور الذي كان يتغنى أحيانا بالأحزان ، التي عدت جزءا من الحياة اليومية التي تحاكي تراثا يميل إلى الحزن ، وقد ظهر على صورة غنائية تمتدّ من **الشعر الديني، المديح، والابتهالات** إلى مراثي تخصّ مناسباتٍ دينية مثل ذكرى ولادة النبي "صلى الله عليه وآله" أو الأئمّة، فضلًا عن مواكب عاشوراء والذكر العام، وغالبًا ما يستلهم **اللحن والمقام العراقي** ليتفاعل مع النص الديني بطريقة فنية معبرة عن المشاعر الروحية التي تظهر أن **الاندماج بين الموسيقى والشعور الديني** ليس عشوائيًا بل مبنيا على عناصر لحنية وإيقاعية تحثّ على الدموع والحزن، مثل استخدام نغمات متدرجة وبطء في الإيقاع

ومن بين أوائل القراء الذين تميزوا بأداء "الفراقيات" – وهو نوع من التلاوة بنغمات قريبة من المقام العراقي – القارئ عبد الستار الطيار، ولم يكن هناك حرج بين القراء من أداء هذا اللون، بل كان بعضهم يدمج بينه وبين تلاوة القرآن الكريم وحتى الأذان، مما ساعد على دخول ألحان المقام العراقي إلى مجال التلاوة القرآنية لدى الجيل الأول من القراء.

ولم يكن تسرب ألحان المقام العراقي إلى لفظ التلاوة خاصا بقارئ دون آخر فقد كان صفة عامة لقراء بغداد ولا سيما في القرن الماضي ، فالقارئ الحافظ عبد الستار الطيار قد اشتهر بأداء نمط من الأناشيد تسمى (الفراقيات) ، و هي غالبا ما تكون الفراقيات متلازمة مع المراثي ، فيعمد القارئ في هذا الفن إلى الرثاء باستعمال نصوص فصيحة فضلا عن المحكي من النصوص الأدبية بالشعر غير الفصيح من الدارج في لهجة أهل العراق ، معتمدا على التحوّل بين **نغمات الطبقة الصوتية العاطفية والحزن** (قدوري و قدوري، 1987م، صفحة 18) ، وذلك من الآتي:

- استخدام **الوقفات الطوال والأنفاس** المعبرة، لتضخيم التأثير العاطفي على المستمع.
- **التكرار الصوتي** لمقاطع مختارة يعزّز حالة التأثر والمواساة.

هذه العناصر متداخلة كما هو معتاد في **الممارسة الفلكلورية الغنائية** والتراث الديني الشعبي وحتى أداءات المراثي في مجالس العزاء، ولا يمكن فصلها عن البيئة الصوتية العراقية الأوسع فتكون الفراقيات معتمدة على الرثاء إما لمناسبة دينية ، أو في مجالس التعزية التي تقام عادة في اليوم الثالث من وفاة المرثي ، أو في مناسبات مرتبطة بالمتوفين كالذكرى السنوية وما أشبه ذلك (الخاقاني، 1989) ، و غالبا ما يغلب التفجع باستعمال حروف المد والأصوات منخفضة النغمة لإشاعة المشاعر التي تثير البكاء على الفقيد ، فيستعمل القارئ في هذا الفن ترجيع الصوت مع الطول المفرط ليحقق نبرات الحزن التي تؤثر في المتلقي ، وهي السمة البارزة في هذا الفن الأدائي . (سلمان، 2024، صفحة 510)

وتبدو العلاقة بين فن المراثي (الفراقيات) وأداء الحافظ عبد الستار الطيار واضحة من ممايزة أدائه في الفراقيات مع أدائه القرآني في ظواهر صوتية مماثلة ، وهو ما يمكن ملاحظته من الآتي :

1- الصوائت .

Mustansiriyah Journal of Arts
2026, Vol. 50, No. 116, PP.1-20
Mustansiriyah University

مجلة آداب المستنصرية
2026 ،مجلد 50،العدد 116، ص1-22
الجامعة المستنصرية

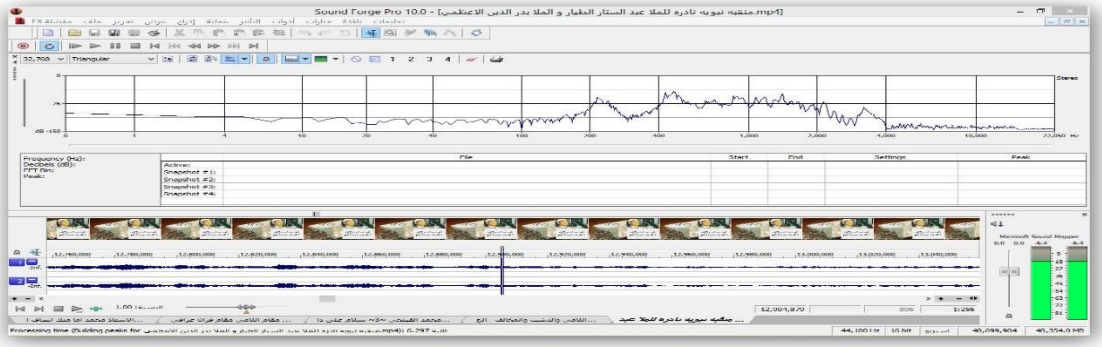
ISSN:0258-1086

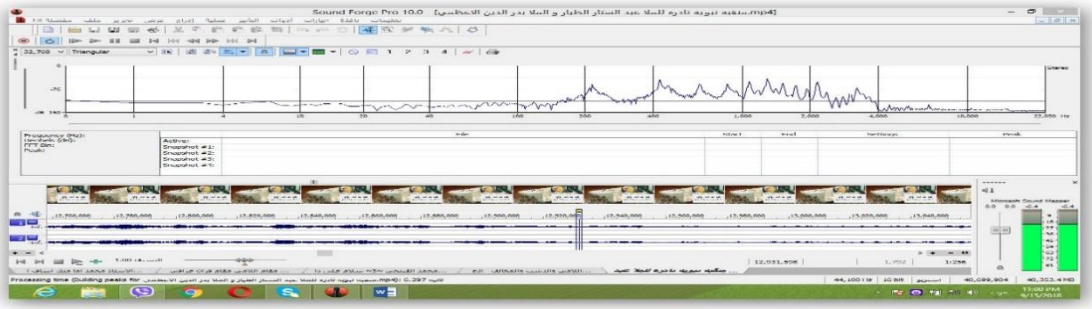
مثلت الصوائت الدعامة الأساسية التي انطلق منها الحافظ عبد الستار الطيار ،في أداء الفراقيات ، وقد تميز أداءه بالطول المفرط مع الترجيع ما أمكن وعلى وفق مقام حزين لديه ، وأكثر الأصوات التي استعملها لأجل هذا الغرض الواو المدية ،

وقد وظف المقام العراقي في المناسبات الدينية كالموالد والجلسات في المديح النبوي أو مجالس الرثاء نصوصا من الشعر الفصيح فضلا عن الشعر الشعبي وكذلك النص القرآني في الجلسة الواحدة وعلى نمط "الفراكيات" وهو فن معروف في مناطق الأعظمية وبعض مناطق بغداد وهو ما يتبين من تحليل اكوستيكي موجي لفراقيات أداها مستهلا بمقاطع صوتية للألف وبعض المفردات من الشعر الشعبي ليدخل إلى قصيدة فصيحة و مقطعها :

كـثـر الألـى قـد أبّـنوك دفينا والـبـاكـيـات عليك والباكونا
ما كنت تسمع يوم دفنك في الثرى إلا نـشـيـجـا خـانـقا وأنينا

فقد أدى ذلك بمقام خلط فيه العامي مع الفصيح من الشعر وتخلل ذلك نصا قرآنيا ثم مدود على طريقة أهل المقام العراقي وهو ما يظهر من التحليل الاكوستيكي لمقطع الألف في القصيدة وذلك في الآتي :



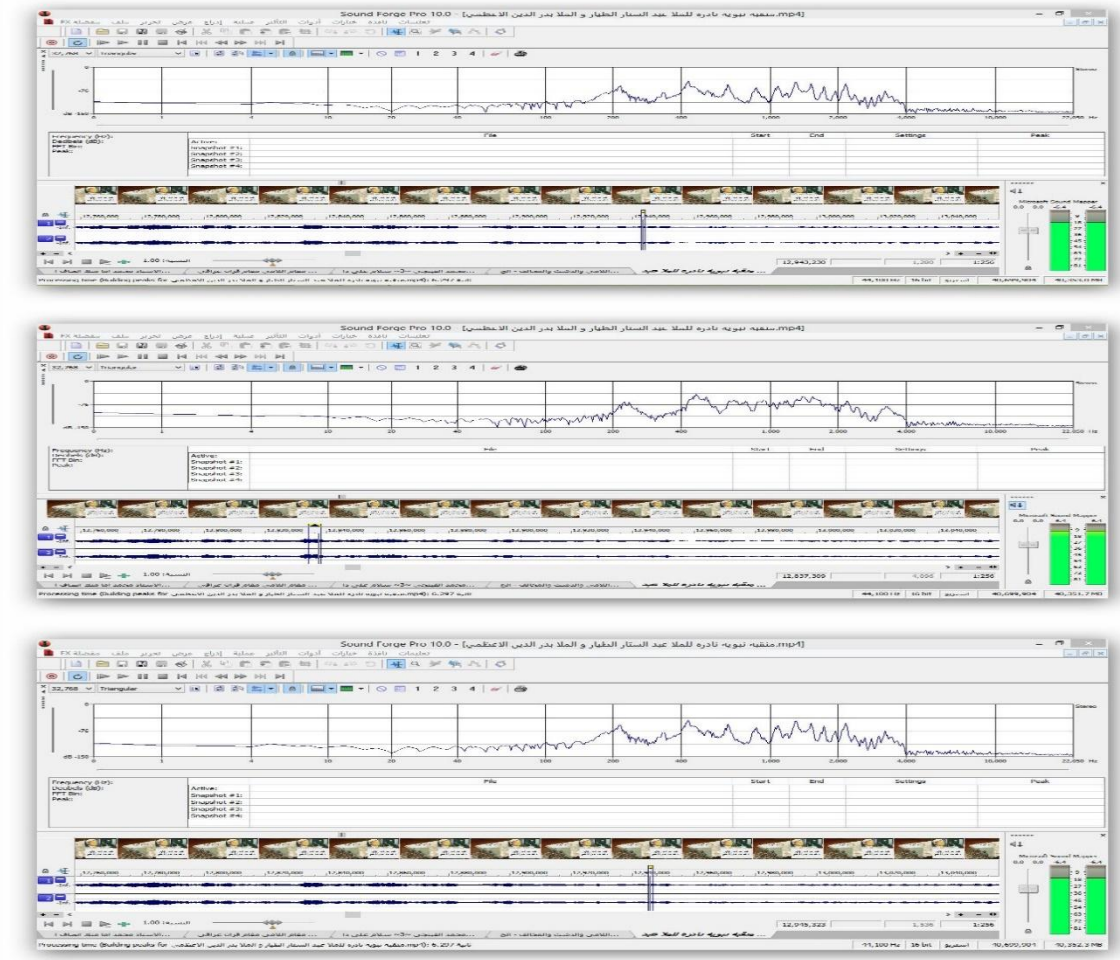




Mustansiriyah Journal of Arts
2026, Vol. 50, No. 116, PP.1-20
Mustansiriyah University

مجلة آداب المستنصرية
2026 ،مجلد 50،العدد 116، ص1-22
الجامعة المستنصرية

ISSN:0258-1086

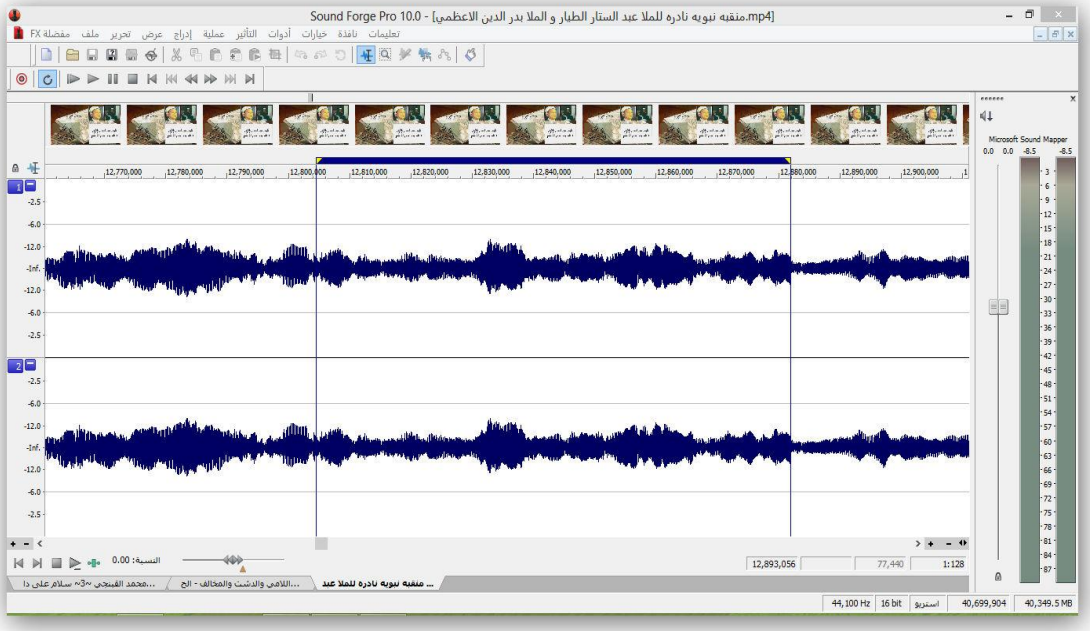


فقد مثل ترجيع الصوت ليتناسب و المقام في الموجة الصوتية للألف بين 40هرتز و4000 هرتز ، فجاء بالصوت أولا مرتفع النغمة ثم انحدر ليستقر مدة ويعاود الارتفاع على صورة نبوة تتلوها انخفاضه وارتفاعه ثم استقرار ثم ارتفاع وانخفاض ثم استقرار واختتام ويبدو ذلك واضحا عند مراقبة الرسم الموجي لمقطع الألف بتمامه في الشكل الآتي :

Mustansiriyah Journal of Arts
2026, Vol. 50, No. 116, PP.1-20
Mustansiriyah University

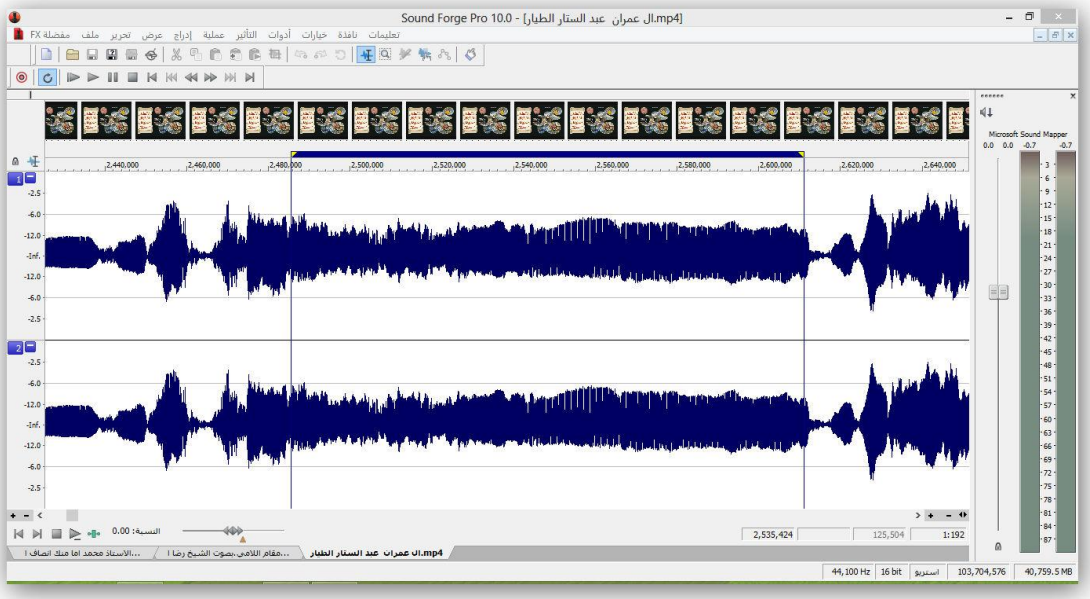
مجلة آداب المستنصرية
2026 ،مجلد 50،العدد 116، ص1-22
الجامعة المستنصرية

ISSN:0258-1086



فالارتفاع بمقدار (18 db) كان في قمة الموجة الصوتية 12.800 و 12.810 م/ثا في حين أتى الانخفاض الأول ومقداره 27.5 db في الزمن 12.810 و 12.820 م/ثا من زمن إنتاج الألف كما في الشكل ، ثم يعود إلى الارتفاع بمقدار 18 db في زمن بين 12.830 و 12835 م/ثا ، وهو زمن استغرق فيه إنتاج الألف بتقطيع موسيقي تحكم فيه بمقدار الأسماع وكان على وتيرة منتظمة في الصعود والهبوط ،وهكذا في باقي تقاطيع صوت الألف .

وينحو القارئ عبد الستار الطيار في أداء القرآن الكريم النحو ذاته ، فيمد الألف مثلا بمد غير مستقر على وتيرة واحدة ويرجع الصوت متحكما بمقدار "الدسبل" ومدته ليصنع لحن المقام عن طريق الأداء ، وهو ما يظهر من متابعة الرسم الموجي لصوت الألف في أداء قوله تعالى:(وما أنزل على قبلك) كما في الشكل الآتي :

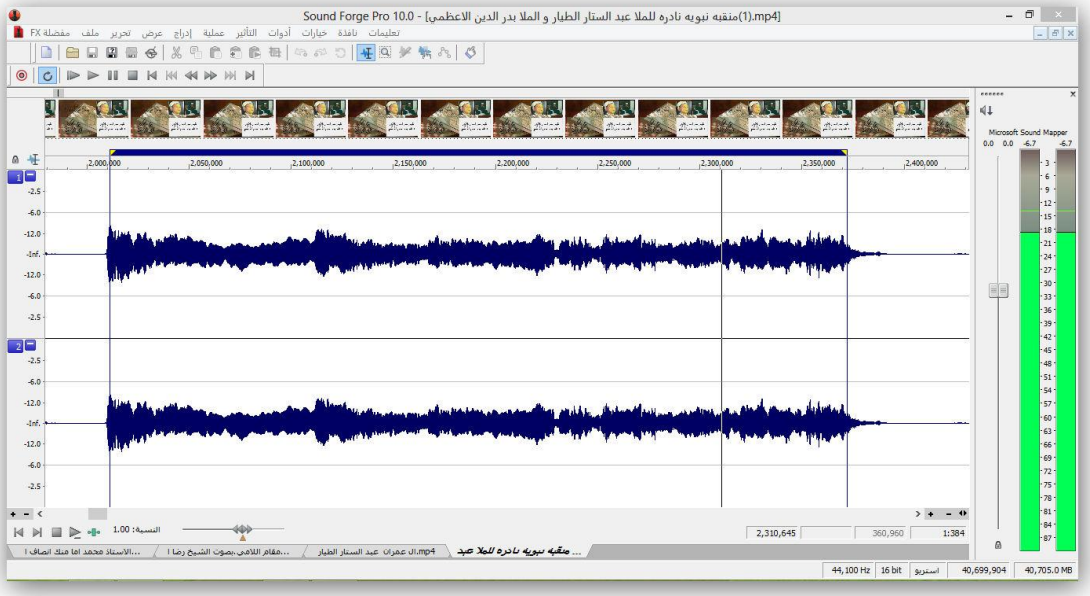


وبمقابلة ذلك مع الألف في الفراكيات من قوله (آه) وعلى وفق الشكل الآتي :

Mustansiriyah Journal of Arts
2026, Vol. 50, No. 116, PP.1-20
Mustansiriyah University

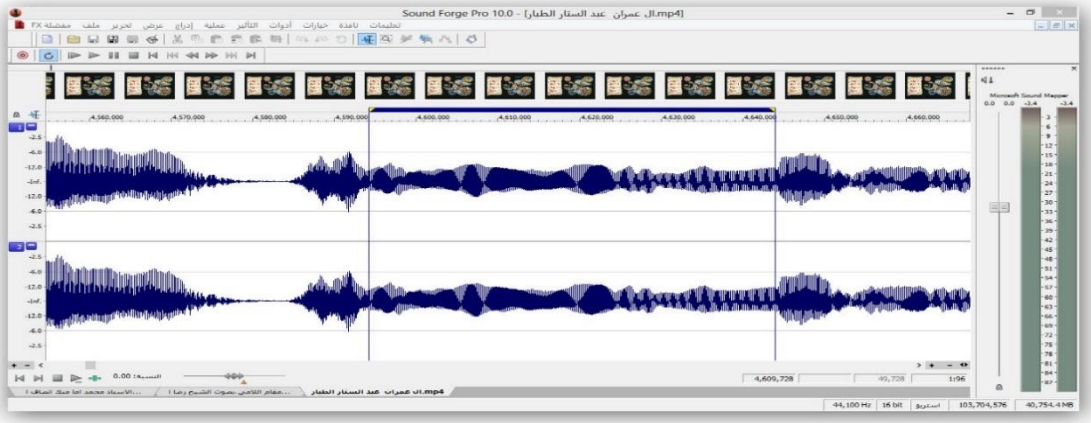
مجلة آداب المستنصرية
2026 ،مجلد 50،العدد 116، ص1-22
الجامعة المستنصرية

ISSN:0258-1086



يظهر أنه ينحو التقطيع ذاته مرجعا الصوت برفع وخفض "الدسبل" مع مد صوت المد بطاقة نطقية تسببت بزيادة في مده فوق المعتاد مع تكرار الخفض والرفع ليتناسب مع المقام الذي يتعنى به .

والأمر كذلك في مد الصامت فقد مد صوت النون من قوله تعالى :(النّبيون) بالتقاطيع الصوتية ذاتها من ارتفاع يعقبه استقرار ثم انخفاض ثم ارتفاع مجددا وهكذا وهو ما يمكن ملاحظته بالرسم الموجي الآتي :



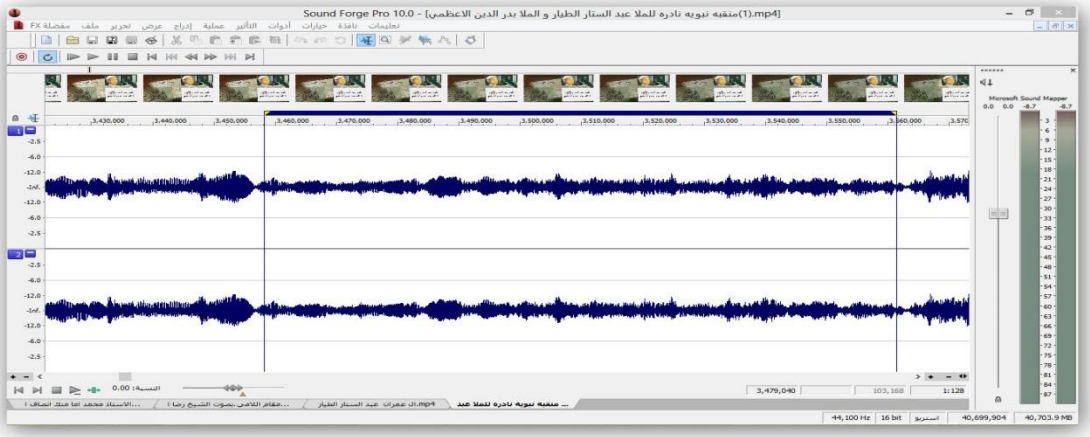
إذ بدأ الارتفاع الأول في 4595 إلى 4600 ، ثم أعقبه استقرار في الموجة الصوتية ثم تلاه ارتفاع على شكل نبوة في الزمن بين 4606و4607 من زمن التصويت بالنون ثم استقرار ويليه ارتفاع آخر وهكذا .

والأمر ينطبق أيضا على إنتاج الكسرة التي زيد في كميتها وتحولت إلى صائت مدي ، فـ"الفراكيات" مثلا قد فرضت على القارئ إنتاج الكسرة ممطولة ومزيدة في كميتها الصائتية لتنتج ياء طويلة ، ومن ذلك مطل كسرة الدال في كلمة (محمّد) فقد أنتجها القارئ عبد الستار بزمن قدره 103.168 م/ثا كما يظهر في الشكل :

Mustansiriyah Journal of Arts
2026, Vol. 50, No. 116, PP.1-20
Mustansiriyah University

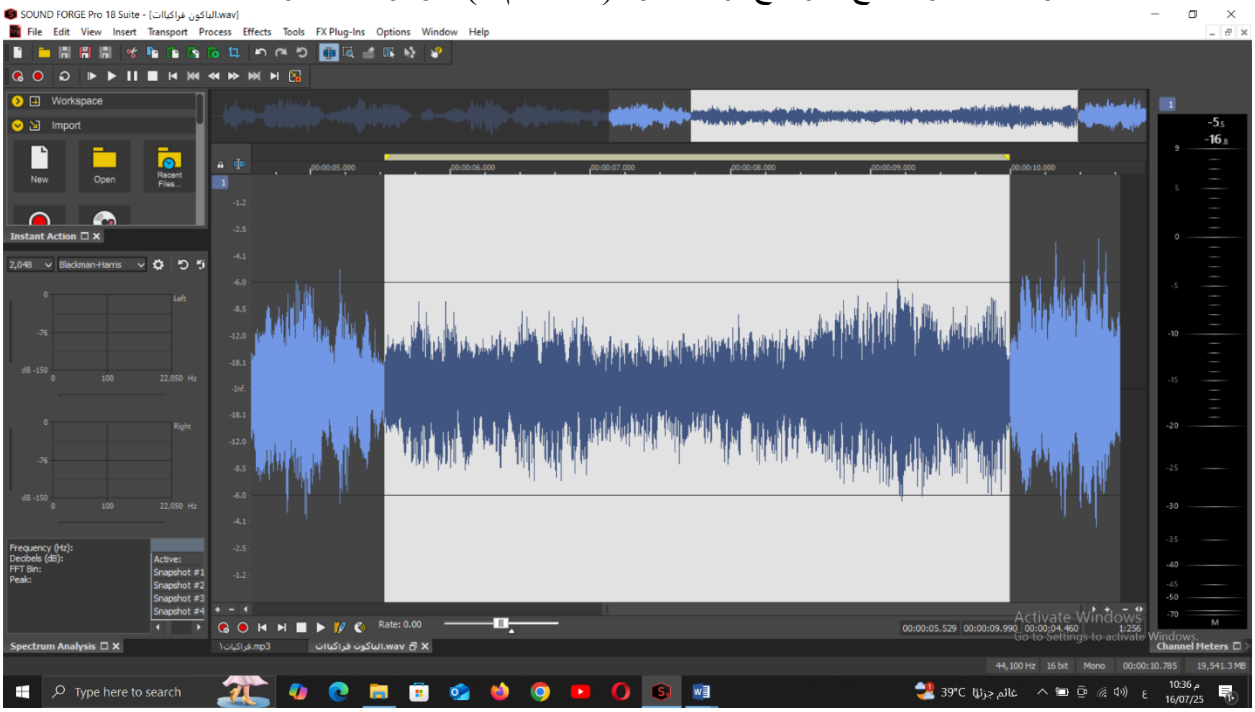
مجلة آداب المستنصرية
2026 ،مجلد 50،العدد 116، ص1-22
الجامعة المستنصرية

ISSN:0258-1086



وقد اتبع النغم المقامي ذاته فبدت الموجة صاعدة أولا ثم استقرار ثم ارتفاع ثم هبوط واستقرار ثم ارتفاع على شكل نبوة ثم تأتي باقي تفاصيل المقطع النغمي .

فقد مد كلمة الباكون مدا مفرطا مع الترجيع لزمن قدره (4.460م/ثا) ، وهو ما يظهر من الشكل :

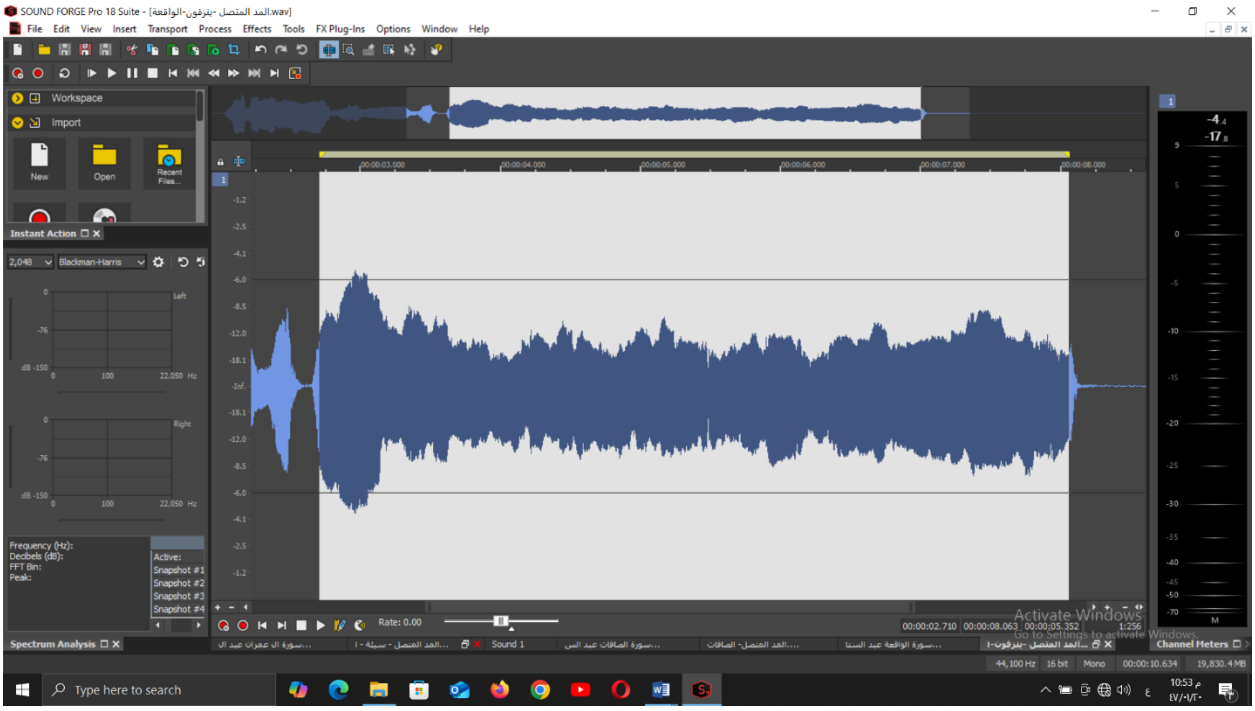


وهو زمن طويل نسبيا استطاع القارئ أن يتغنى بالمرثية ويتصرف بها لإضفاء الملمح الحزين في صوت الواو ، الذي يكون غالبا مفخما بسبب ظروف إنتاجه ولأنه صوت يستدعي أن تتكون غرفة رنين فموية كبيرة بسبب تراجع اللسان إلى الوراء وصعود جذره إلى الأعلى ليكون تجويفا في مقدم الفم يتصل بغرفة الرنين الشفوية التي تتخذ وضع الاستدارة ، فينشأ الصوت المميز بالدوي (Hussein، 2012) الذي يتناغم مع أصوات التفجع المعروفة ،وبمقارنة هذا الاستعمال مع الاستعمال القرآني لإنتاج الواو الأدائية عنده يظهر أنه متأثر في بعض أنماط الأداء القرآني بالفراقيات ، إذ أنتج الواو المدية في قوله تعالى :" لَّا يُصَدَّعُونَ عَنْهَا وَلَا يُنزِفُونَ" بزمن قدره (5,352) وهو زمن مقارب لزمن إنتاج الواو السابقة ، وكذلك طريقة الترجيع التي تبدو مماثلة بنسبة كبيرة لطريقة ترجيعه في الفراقيات وهو ما يظهر من الشكل الآتي :

Mustansiriyah Journal of Arts
2026, Vol. 50, No. 116, PP.1-20
Mustansiriyah University

مجلة آداب المستنصرية
2026 ،مجلد 50،العدد 116، ص1-22
الجامعة المستنصرية

ISSN:0258-1086



ويظهر من مقارنة الشكلين السابقين أن الشكل الموجي والزمن المستغرق في إنتاج الواو في الفراقيات والنص القرآني متشابه إلى حد كبير ، و على الرغم من أن القاعدة الأدائية تفرض في هذا الموضع أن يكون زمن التصويت ما يعادل ست حركات أدائية ، وهو الزمن الموافق لزمن معيار الحركة الواحدة وقدره (212) كما أثبتته بعض الدراسات المخبرية الحديثة (العامري و الموسوي، 2017، صفحة 259) ، إلّا أنّ القارئ مد الواو بزمن فائض خرج به عن المعيارية العامة لديه فضلا عن معيارية علم الأداء القرآني التي فرضت زمنا أدائيا تقريبيا لا يزيد عن ست حركات في الحدود العليا ، وإذا ما قيس الزمن الأدائي المعياري مع زمن الأداء في الشكل السابق لوجدنا ان القارئ قد ابتعد كثيرا عن زمن المعيار إذ كان أداؤه مقيسا بالحركة المعيارية ما يعادل (25) حركة ، وهو ما يفهم من المعادلة الآتية :

زمن الأداء ÷ زمن الحركة المعياري = عدد الحركات

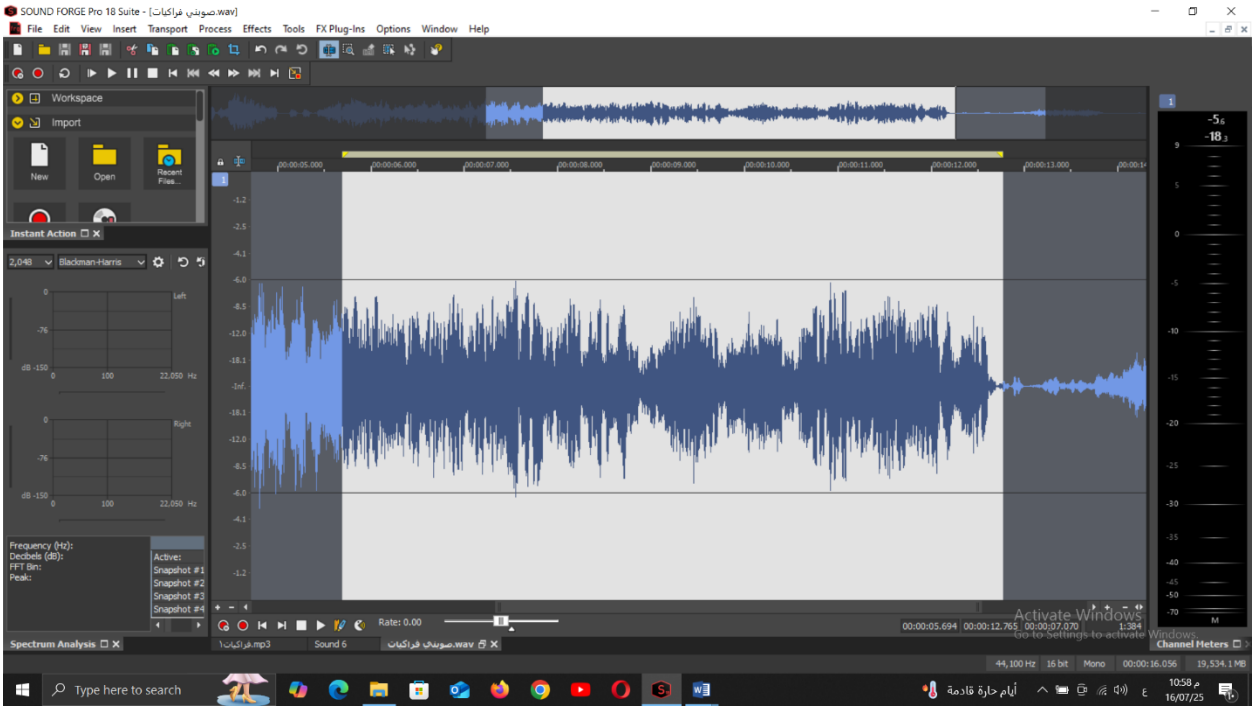
$$5{,}352 \div 212 = 25$$

ولا نملك تفسيرا لهذا التصرف الأدائي لدى القارئ عبد الستار الطيار سوى العادة الأدائية التي سادت عنده في فن الفراقيات ، وتسربت إلى لفظ الأداء القرآني عنده ، والأمر عينه يمكن ملاحظته مع أداء الياء المدية ، إذ بلغ زمنها الأدائي في كلمة (صوبني) زمنا قدره (7,070) ، وهو ما يظهر من الشكل :

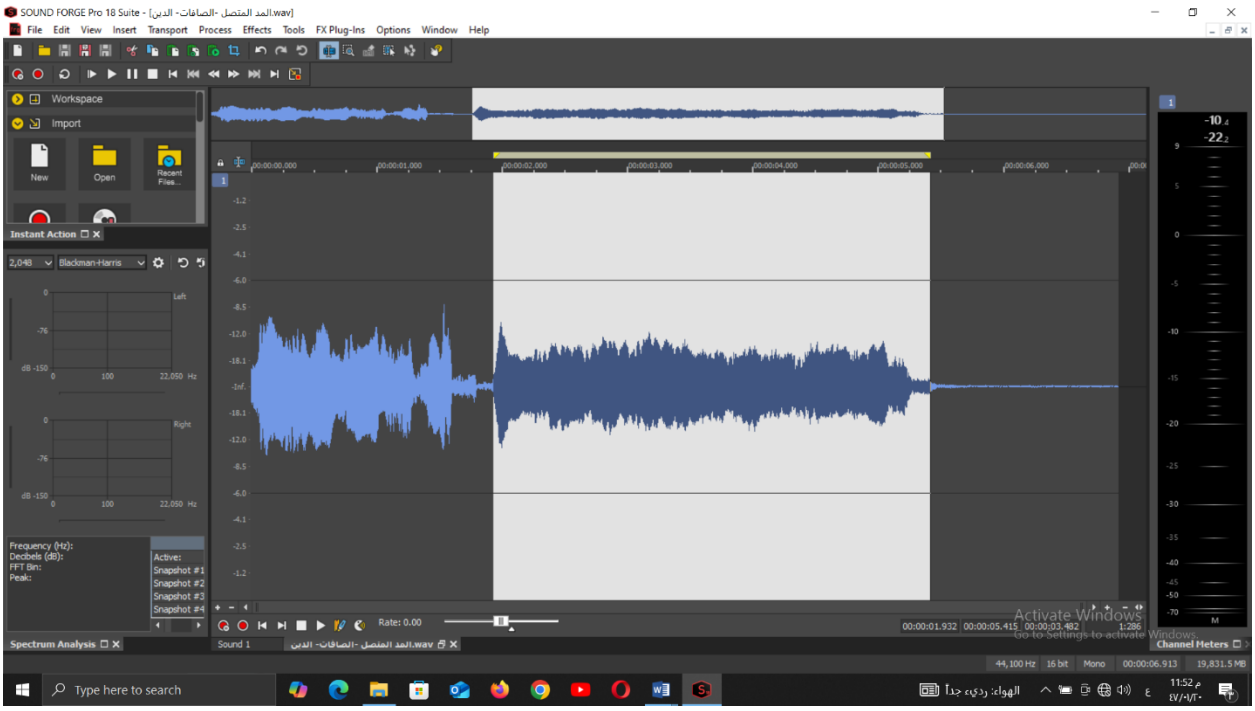
Mustansiriyah Journal of Arts
2026, Vol. 50, No. 116, PP.1-20
Mustansiriyah University

مجلة آداب المستنصرية
2026 ،مجلد 50،العدد 116، ص1-22
الجامعة المستنصرية

ISSN:0258-1086



وهو زمن طويل نسبيا استطاع القارئ أن يتغنى بالمرثية ويتصرف بها لاضفاء الملمح الحزين في صوت الياء ،وبمقارنة هذا الاستعمال مع الاستعمال القرآني لإنتاج الياء الأدائية عنده يظهر أنه متاثر في بعض أنماط الأداء القرىني بالفراقيات ، إذ أنتج الياء المدية في قوله تعالى :" وَقَالُوا يَا وَيْلَنَا هَٰذَا يَوْمُ الدِّينِ " بزمن قدره (3,482) وهو زمن مقارب لزمن إنتاج الياء السابقة ، وكذلك طريقة الترجيع التي تبدو مماثلة بنسبة كبيرة لطريقة ترجيعه في الفراقيات وهو ما يظهر من الشكل الآتي :



Mustansiriyah Journal of Arts
2026, Vol. 50, No. 116, PP.1-20
Mustansiriyah University

مجلة آداب المستنصرية
2026 ،مجلد 50،العدد 116، ص1-22
الجامعة المستنصرية

ISSN:0258-1086

ويظهر من مقارنة الشكلين السابقين أن الشكل الموجي والزمن المستغرق في إنتاج الياء في الفراقيات والنص القرآني متشابه إلى حد كبير ، وعلى الرغم من أن القاعدة الأدائية تفرض في هذا الموضع أن يكون زمن التصويت ما يعادل ست حركات أدائية ، وهو الزمن الموافق لزمن الحركة الواحدة كما سبق عرضه ، إلا أن القارئ مد الياء بزمن فائض خرج به عن المعيارية العامة لديه فضلا عن معيارية علم الأداء القرآني التي فرضت زمنا أدائيا تقريبيا لا يزيد عن ست حركات في الحدود العليا ، وإذا ما قيس الزمن الأدائي المعياري مع زمن الأداء في الشكل السابق لوجدنا أن القارئ قد ابتعد كثيرا عن زمن المعيار إذ كان أداؤه مقيسا بالحركة المعيارية ما يعادل (16) حركة ، وهو ما يفهم من المعادلة الآتية :

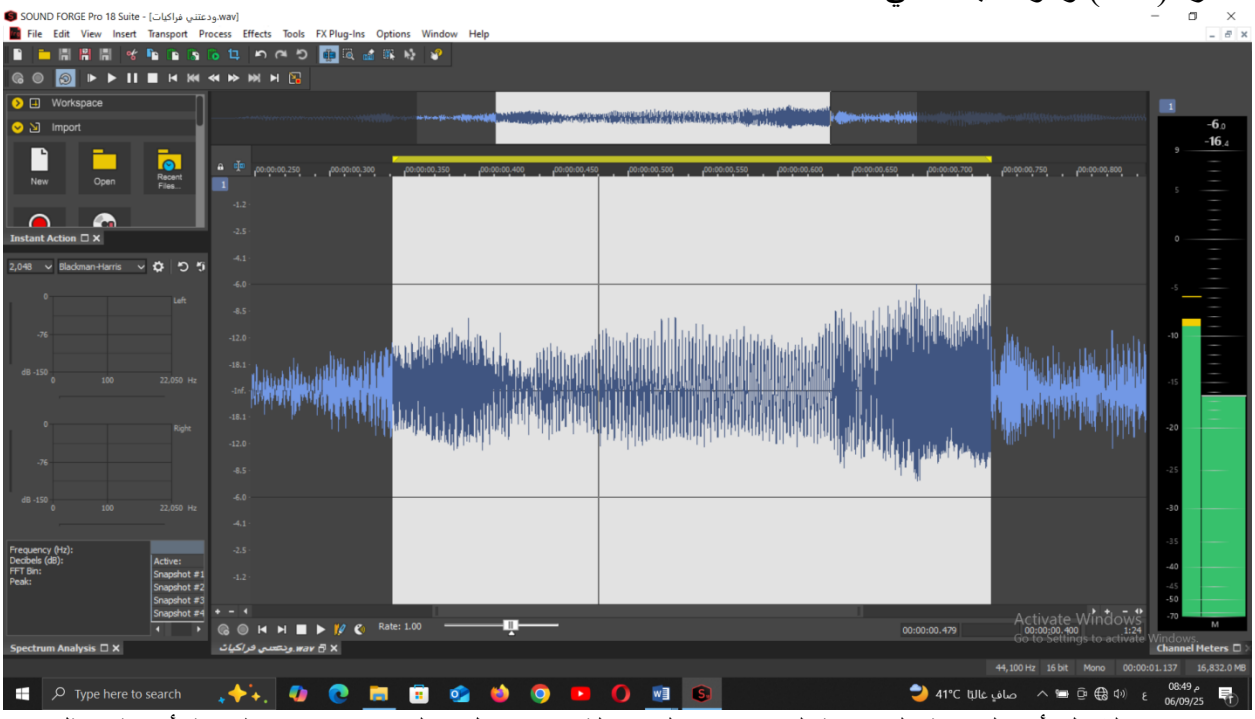
زمن الأداء ÷ زمن الحركة المعياري = عدد الحركات

16 = 212 ÷ 3,482

وهو زمن يتناسب مع موسيقى المقام أكثر من تناسبه مع الحدود الضابطة للفظ التلاوة كما أقرت كتب علم التجويد .

2- الصوامت :

اخذت الصوامت الاستمرارية في أداء القارئ الحافظ عبد الستار الطيار عناية خاصة لضرورة الأداء عنده ، فهو يصوت بالأصوات الاستمرارية بدرجة مفرطة تتناسب و النمط الذي يؤدي به الفراقيات ، التي تعتمد على تطويل بعض المقاطع الصوتية ليس لعلة صوتية بل لأغراض إثارة حالة التبرم والتفجع والأسى في نفوس المتلقين عند أداء المراثي ، ولعل القسيم مع أصوات المد بخصائصها النطقية التي تحقق حالة الأسى لدى السامعين جميع الصوامت الاحتكاكية التي لها قابلية الاستمرار ، فضلا عن المستوى الواطئ من الأسماع ، وأكثر الصوامت التي تتناغم مع المراثي الحزينة هي الأصوات الغنية والمؤنفة ، وأبرزها صوت النون ، ويظهر تأثر القارئ عبد الستار الطيار بالأداء النوعي في الفراقيات بأدائه القرآني من أداء صوت النون في الفراقيات في كلمة (ودعتني) بزمن مقداره (400) وهو ما يتمثل في الشكل :



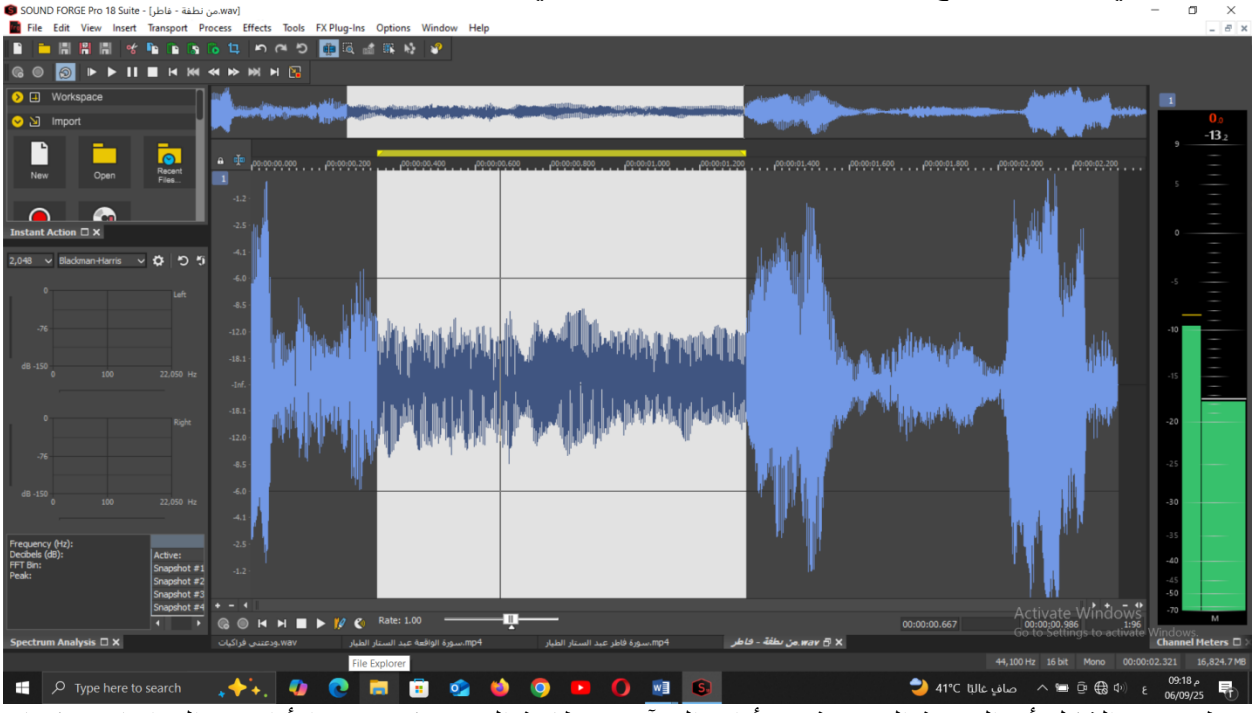
ويبدو من الشكل أن الموجة الصوتية لم تستقر على حالة واحدة بل تعلو وتنخفض بطريقة أدائية تمثل ترجيع الصوت لأحداث تسلسل نغمي خاص يتماشى مع حالة الرثاء ، وإذا ما قيس أداؤه هذا بأدائه في القرآن الكريم ، لوجدنا تطابقا كبيرا في صوت النون ، في الزمن والكيفية ،

Mustansiriyah Journal of Arts
2026, Vol. 50, No. 116, PP.1-20
Mustansiriyah University

مجلة آداب المستنصرية
2026 ،مجلد 50،العدد 116، ص1-22
الجامعة المستنصرية

ISSN:0258-1086

إذ أنتج القارئ النون من قوله تعالى :" وَاللَّهُ خَلَقَكُم مِّن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ جَعَلَكُمْ أَزْوَاجًا ۚ وَمَا تَحْمِلُ مِنْ أُنثَىٰ وَلَا تَضَعُ إِلَّا بِعِلْمِهِ ۚ وَمَا يُعَمَّرُ مِن مُّعَمَّرٍ وَلَا يُنقَصُ مِنْ عُمُرِهِ إِلَّا فِي كِتَابٍ ۚ إِنَّ ذَٰلِكَ عَلَى اللَّهِ يَسِيرٌ " بزمن مقداره (986) وبنمط نطقي امتاز بالترجيع والترعيد كما يبدو من الشكل الآتي :



ويظهر من الشكل أن الموجة الصوتية في أدائه القرآني متطابقة إلى حد كبير مع الأداء في الفراقيات ، كما يبدو الزمن المستغرق في الإنتاج ليس موحدا في العينات أجمع ، إذ إن زمن إنتاج النون في الفراقيات هو ،(400 م/ثا) وزمن إنتاج النون في الأداء القرآني هو 986 م/ثا ، ومن جهة أخرى ، لم يلتزم القارئ بالمعيارية الصوتية التي تفرض عليه أن ينتج النون بزمن معياري لا يتجاوز زمن إنتاج نونين ، كما سبق عرضه ، فلا مبرر أن ينتج النون الأدائية بزمن فائض يقترب من ضعف الزمن المستغرق مع النون في الفراقيات .

وبناء على ما سبق لا نجد لدى القارئ الحافظ عبد الستار الطيار ما يبرر تطويل النون بقدر كبير ، إذ لا موجب أدائي يفرض عليه ذلك ، ومن هنا قادنا الظن إلى أن إنتاج النون بهذه الكيفية ليس إلا تأثر بالفراقيات التي تسرب نمط إنتاجها إلى الأداء القرآني عنده .

الخاتمة

توصل البحث إلى النتائج الآتية : (التحليلات المقامية على وفق الرسوم كان من المفروض أن تذكر بوصفها نتاجات)

- لم يكن الطيار يستخدم المقام حلية خارجية، بل اعتمده "هيكلًا أو بناءً هندسيًا" لأنغامه وتخريجاتها لقد أدخل نغمات المقام العراقي في صلب الأداء القرآني، مما أنتج تلاوة عراقية ذات سمة تعبيرية خاضعة لظروف السلم النغمي الحزين و صُنّف صوته بأنه من "الأصوات النحاسية الحادة" التي تأخذ المقامات من الطبقات العالية لتتميز عن قارئ المقام النظامي، وهذا يفسر قدرته على الإطالة المفرطة في المدود دون تعب عضلي.

ISSN:0258-1086

- أثبت التحليل الأكوستيكي الموجي أن الطيار يتبع في القرآن الكريم تقنيات الفراقيات، وتحديدًا "ترجيع الصوت" وخفض ورفع "الديسبل" لخلق نبوات نغمية.

فعند مقارنة موجة قوله (آه) في الفراقيات مع موجة المد في (وما أنزل)، لوحظ تشابه كبير في تقطيع الصوت وتوزيعه النغمي.

- تفاوت الضبط الأدائي أظهر التحليل المخبري أن القارئ أكثر انضباطًا في أداء بعض الصوامت (الإدغام) مقارنة بالصوائت (المدود)، إذ تمثل المدود المساحة التي يتحرك فيها القارئ بحرية نغمية لتحقيق المقامات.
- المعيارية الصوتية المقترحة تقترح الدراسة اعتماد معيار 212م/ثا كقيمة زمنية للحركة الواحدة عند دراسة أداء قراء الطبقة البغدادية المعاصرين للطيار، مع مراعاة الانزياحات النغمية الملازمة لهذا الأسلوب.
- كان الطيار مدرسة أثرت في جيل كامل من القراء (مثل علي حسن داوّد)، مما جعل أسلوبه في "التلاوة العراقية الحزينة" معيارًا للجمال الصوتي في بيئة بغداد، مع ما قد يوجه إليه من نقد تجويدي فيما يخص طول المدود .
- أخضع الحافظ عبد الستار الطيار النون في أدائه إلى متطلبات نغمات المقام أو الفراقيات إذ أفرط في زمن إنتاج النون عامة سواء على وفق المد الطبيعي للنون أم المد الفائض الذي ترنم به إلى حد وصل إلى ما يعادل إنتاج (13) نونا .

Funding
This research received no specific grant from any funding agency in the public, commercial, or not-for-profit sectors

Conflict of Interest
The authors declare that there is no conflict of interest regarding the publication of this paper

Acknowledgments
The authors would like to extend their heartfelt thanks to institution, for the moral support provided during the course of this research. The encouragement and guidance provided by the institution have helped tremendously in completing this research.

References

Bibliography

ISSN:0258-1086

Hussein. (2012). The Phenomenon of Emphatic Sounding in Arabic: A Phonetic, Descriptive and Experimental Study. *An-Najah University Journal for Research (Humanities)*, pp. 885-908.

الخاقاني. (1989). *The Art of Folk*. بغداد: دار البيان .

السعدي, خ. (2009). المفام العراقي تكوينات واسلوب. *المدى الثقافي*. Retrieved from http://www.iraqiart.com/inp/view_printer.asp?ID=661&AUTHOR=%D8%B9%D8%A7%D8%AF%D9%84%20%D8%A7%D9%84%D9%87%D8%A7%D8%B4%D9%85%D9%8A#:~:text=%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%85%20%D8%B9%D9%84%D9%85%D9%8A%D8%A7%D9%8B%20%D8%8C%20%D9%87%D9%88%20%D9%85%D8%AC%D9%

الموسوي, ع. ج & ,.العامري, ص. ك. (2017). *نحو معيارية صوتية في اداء المقرئين العراقيين*. بغداد: دار الاثير.

المشهداني, ع. ا & ,.العراقي, م. ا. (n.d.). *موسوعة المقام العراقي*. بغداد, لبنان: المؤ سسة العربية للنشر.

رجب, ه. م. (1961). *المقام العراقي* . بغداد: مطبعة المعارف.

سلمان, م. ع. (2024). الاغنية الشعبية العراقية. *مجلة الفارابي للعلوم الانسانية*, p. 510.

شبر, م. (م1995). *مدخل الى المقام العراقي*. بغداد: دار كوفان.

قدوري, ح & ,قدوري. (م1987). *الموسوعة الموسيقية*. بغداد: المنصور للطباعة .