

لِوَبَاتُهُ الْأَدَلَةُ

الْأَحْمَدُ  
الْأَعْمَدُ

تَارِيْخِ مَنْ حَوَى  
كَذَرُ الشَّامِ

الْمُدَوَّنَةُ بِالْكَلَابِهِ الْمُوَسِّعَةِ

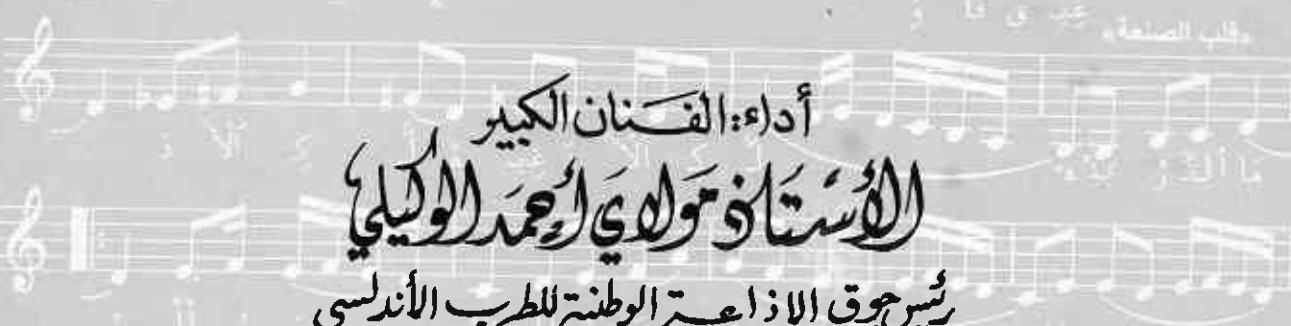
تَفَلَّتْ رَأْيُ قَنْ دَلَّ  
وَلَقَّوْتُ تَغْنَاهُ عَنْهُ

الْجَزْءُ الْثَالِثُ  
نُوبَةُ الْعَشَاقِ



إِنْجَازُ :

يُونِيسُوكِ الشَّاهِي



أَدَاءُ الْفَكَنَانِ الْكَبِيرِ

الْأَسْتَاذُ ذَوَلَويُ الْعَمَدُ الْأَكْلَمِيُ

رئيْسُ جُوقِ الإِذْاعَةِ الْوَطَنِيِّ لِلْطَّرْبِ الْأَنْدَلُسِيِّ

تَقْتَدِيمُ :

الْأَسْتَاذُ وَحْيَدُ الْوَهَابِيُّ بِحَايَنْ صُور

مُؤْرِخُ الْمُلْكَةِ

عَضْنَوْ أَكَادِيمِيَّةِ الْمُلْكَةِ الْمَغْرِبِيَّةِ

لَوْبَاتِنَ اللَّهُمَّ  
الْمُلْرَوْنَهُ بِالْكَلَامِ الْمُوْسِيَّهُ

الْجَزِيُّ الْثَالِثُ  
نَوبَةُ الْعَشَاقِ

إنجاز:  
ليونسي الشامي

أداء: الفنان الكبير  
الأستاذ مولاي عبد الوهاب  
رئيس جوق الإذاعة الوطنية للطرب الأندلسية

تقديم:  
الأستاذ عبد الوهاب بن حمود  
مؤرخ المملكة  
عضو أكاديمية المملكة المغربية



الطبعة الأولى

رقم الإيداع القانوني : 86/290

حقوق الطبع محفوظة

# لِهُوَ صَدِيقٌ

لِيَ الَّذِي تَحْقَقَتْ فِي عَرْبِهِ الْزَّاهِرِ  
فَمَرْضَى الْمَغْرِبِ الْفَتَنَةُ وَالْفَنَيَّةُ، بِفَضْلِهِ  
سَعَادَتِهِ السَّابِقَةُ لِلْعِلُومِ وَالْأَوْلَاجِ  
وَالْفَنُونِ؛

جَلَّهُ لِلْمُلْكِ الْمُحِسِّنِ لِلنَّافِعِ  
وَلِسَمْلَةِ الْعَزَّ وَالنَّصِيرِ وَالثَّائِيدِ.  
نَهَرِيَ هَذَا الْبَنْ، الَّذِي يُعْلِمُ  
مُظْهَرَ الْأَمْمَاءَ بِمَرْضَى الْمَغْرِبِ  
الْعَرِيقَةِ وَبَرِيَّ صَفْحَةِ مُشْرَقَةِ  
وَضَاءَةِ سَعْيِ مَاضِيَّ الْمُجِيدِ.

سَاحِرُ الْفَنَّ

# لِكْمَهْنُو تَرِيشِلِهِر

يُعَرِّبُ الْمُؤْلِفُ عَنْ جَزِيلِ شَكْرِهِ وَعِمْقِ امْتِنَانِهِ  
بِجَمِيعِ تَابِعَاتِ الْبَيْضَاوِيَّةِ لِهُوَاةِ الْمُوسِيقِ الْأَنْدَلُسِيَّةِ  
عَلَى تَفْضِيلِهِ بِطَبْعِهِ ذَا الْكِتَابِ عَلَى نَفْعِهَا، مِبْرَهْنَةِ بِذَلِكِ  
عَلَى غَيْرِ تَحْصِي الصَّادِقَةِ عَلَى تَرَاثِنَا الْمُوسِيقِيِّ وَرَغْبَتِهَا الْأَكِيدَةِ فِي الْحِفَاظِ  
عَلَيْهِ وَالْتَّعْرِيفِ بِهِ



“... إن جَلَالَةُ الْمَلِكِ يَعْدَ حَامِيَ الْفَنِّ وَنَصِيرَهُ فِي هَذَا الْوَطْنِ الْمَغْرِبِيِّ، كَمَا يَعْدُ مُشَجِّعَهُ وَظَاهِرَهُ فِي  
الْعَالَمِ الْعَرَبِيِّ بِأَسْرِهِ... فَلَا يَحْبَبُ إِذَا رَأَيْتَ جَلَالَةً يَعْنِي بِمَعَاهِدِ الْمُوسِيقِيِّ عِنْدَيْتَهُ بِمَعَاهِدِ  
الْعَالَمِ وَالْفَنَّوْنِ الْأَخْرَى، وَيَنْفُقُ عَلَى تَعْلِيمِ الْمُوسِيقِيِّ بِالْدَّاخْلِ أَوْ أَخْرَاجِ مِثْلًا يَنْفُقُ عَلَى تَعْلِيمِ الْمُهندِسِ لِلْأَطْبَىءِ،  
وَيَشْجِعُ الْأَجْوَاقِ الْمُوسِيقِيَّةَ مِثْلًا يَشْجِعُ اَلْجَمِيعَاتِ الْعَلَمِيَّةَ وَالرِّياضِيَّةَ، وَيَأْمُرُ بِطَبْعِ  
الْكِتَابِ الْمُوسِيقِيِّ عَلَى نَفْقَتِهِ مِثْلًا يَأْمُرُ بِطَبْعِ كِتَابِ الْأَدْبِ وَالتَّارِيخِ، سَجِيْهَ مَلِكُ جَمِيعِ بَنِي السِّيَامَةِ  
وَالْأَدْبِ، وَنَسْقِ بَنِي الْعِلْمِ وَالْفَنِّ، وَأَذْرَكَ أَنَّ أَمَّةَ مِنَ الْأَمَمِ لَا تَرْقِي إِلَى مَصَافِ الْأَمَمِ  
الْمُتَحَضَّرَةِ إِلَّا إِذَا اسْتَوْفَتْ جَمِيعَ شُرُوطَ الْمُحَضَّرَةِ، وَاسْتَقْطَبَتْ كُلَّ صَنْوَفَ الْقَوْافِةِ  
وَالْمُوسِيقِيِّ فِي طَبِيعَتِهِ مِنْ غَيْرِ مُتَرَادٍ”.

الْأَسْتَاذُ عَبْدُ الْوَهَابِ بْنُ نَصْرٍ  
مُؤْرِخُ الْمَلَكَيَّةِ



٢٨٥

صاحب السمو الملكي الأمير شعيب محمد يوشح مسدر الفنان الكبير مولاي عبد الوكيل  
بوسام العرش من درجة فارس الذي أنضم به عليه صاحب إجلالته  
الملك الحسين بن طلال بمناسبة الذكرى الخامسة والعشرين، التزلج على عرش  
أسلافه المنعمين، وذلك تقديرًا للخدمات المتميزة التي أثداها  
**للوسيط الملكي**

# لَقْرَبِ

بِقَلْمِ:

## الاستاذ محمد الوهابي في بيته

مؤرخ المملكة  
عضو أكاديمية المملكة المغربية

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيمِ

المقومات الثقافية والحضارية لأمة من الأمم متعددة وعديدة، منها ما له مظاهر مادّي يتمثل في المصانع والمباني وأصناف الملابس والمفروشات وبقية وسائل العيش وأساليب الحياة، ومنها ما يتصل بعالم الروح والذوق والوجدان، كالمعتقدات الدينية والمذهبية والتزارات السلالية واللغوية، والفيوض المترجلة عما تحيشه النفوس، وتحرك به العواطف، ويرق به الاحساس، ويستحلله الذوق، كالفنون الجميلة من شعر ورسم ونحت ووشي وموسيقى.

وإذا كان النوعان يتداخلان أحياناً وتتعسر التفرقة بينهما، لأن كلّيما يعبر عن الإرادات الخلاقة والمطامع المبدعة لأمة ما، ويجدّد كيانها ويميز مجتمعها، فإن الموسيقى تمثل مادة قائمة بذاتها، تميز بوحدة عنصرها، وصفاء منبعها، إنّها فيض يسع من النفس، ويفجر من الوجدان، وبهدهب الوعي الباطني قبل أن تطلق به الألسنة والأدوات نغماً شجياً رائقاً، يهزّ السامع ويودع فيه شتى الأحساس، والخيالات.

ومغارب الأقصى بلد جبار الله بشعب مرهف الإحساس، رقيق الشعور، كما جبار بطبيعة خلاية متعددة، تملأ نفوس سكانه حيوية ونشاطاً، بما تجسّده هذه الطبيعة من مظاهر تبعث على الحركة والنشاط، سواء كانت جبراً شامخاً، يُكلّل الثلج هامته، أو سهلاً خصباً، تعطر الزهور والورود أرجاءه، أو نيراً جازياً يحكي ما زه فضة ذاتية، أو رمالاً ناعمة يبيه فيها التصور ويسعّ الخيال، فلا غرو إذا ما تميز الشعب المغربي – من بين ما يميزه من المكارم والفضائل – بأنه شعب مرح، طرور في ساعات الفرح وأوقات الطرف، وأن له موسيقى وأنغاماً أصيلة عريقة، تعبّر عن أدقّ أحاسيسه وطموحاته، وتدلّ سمعها أو رائتها على أعظم ما يتحلى به أبناءه من صفات الشهامة والفروسية والكرم والتسامع.

وموسيقى «الآلية» كما نسمّيها وسماها آباءنا وأجدادنا الأوّلون، أو الموسيقى الأندلسية، كما سماها الأوربيون في العصور الحديثة، هي نوع واحد من أنواع الموسيقى المتعددة العديدة في هذا الوطن العربي المغربي، دخلت إليه آتية من الشرق، في جملة ما أتى إليه منه من أصناف الثقافة وضرور الحضارة، فتأقلمت باستقرارها فيه، كما تأقلمت في الأندلس بعد ما عبرت منه إليها، وقبل أن تعود منها إليه، حافظت على أسماء طبوعها ونبواعها العربية والمعجمية، ولكنها آثرت لغتها وألحانها موشّحات وقصائد وأرجالاً ومواويل وتواشي مما جادت بأغليه قرائح شعرائنا و زجاجينا، وهي ما ترقّح به النفوس، وتطمئن القلوب، وتجاوب به خواطر سائر طبقات الشعب المغربي.

وإذا كانت موسيقى «الآلية» – المغربية الأندلسية – صمدت في وجه الزمان قرولاً طوالاً، فلم يبل منها رغم تقلباته وأعاصيره

منالا، فإن العصر الحاضر بدأ يعرضها هزات ورحاً لا بد من مواجهتها بما يجب من العناية والخوض، حتى لا تتعرض لما تعرّض له غيرها من صنوف تراثنا الثقافي، ومن أكبر الوسائل التي تكفل بقاءها وأصالتها تدوين نوباتها بالكتابة الموسيقية، وتسجيه بكلامها القديم الأصيل، والعمل كذلك على تسجيل وتدوين ما بقي محفوظا في صدور «المعلمين» من الصنائع والتواتري النادرة.

ومن حسن حظ هذه الموسيقى أن قيض الله لإنقاذهما وحاليتها ملائكة مُهربوا، يطرب بها ويتحاول مع نغمها، ويختف الكثير من كلامها : جلاله الملك الحسن الثاني الذي أمر أكاديمية المملكة المغربية بجعل هذه المهمة من أولى مهامها، والذي يتأثر كل عمل من هذا القبيل يقوم به محبوها والمحمسون لها والمشفقون عليها من المُسخ والضياع.

ولذلك فإننا نوجه تحيةً من صمم القلب إلى الذين يَسِّرون على نهج جلالته، ويجدلون حذوه، وفي طليعتهم السيد يونس الشامي، الذي يكرس جهوده منذ بضعة أعوام، للبحث في موسيقى «الآلة»، وجمعها، وتدوينها بالكتابة الموسيقية، معتمدا في تدوين كل نوبة من نوباتها على إنشاد وعزف أحد شيوخها، ممن أدركوا أهمية هذا العمل ودوره في المحافظة على تراثنا، وأفتقعوا بأن مشاركتهم فيه، مع كشف ما يُسرُّونه في صدورهم من نوادر هذا الفن، أصبحت ضرورة يفرضها روح العصر، وبختها الواجب الوطني.

إن صدور كتاب «نوبات الآلة المدونة بالكتابة الموسيقية» يعد حدثاً مهما في تاريخ هذه الموسيقى، فهو يلقي كثيراً من الأضواء الكاشفة عليها، ويساعد على فهمها، وتذوقها، والتعرف بها، ونشرها، فضلاً عن أنه يقى ألحانها من التحريف والتلاشي، بواسطة تدوينها تدوينا علمياً، يكفل انتقالها إلى الأجيال القادمة، على الحالة التي انحدرت إليها من الأجداد، دون أن يتعريها نقصان، أو تشوهها شائبة، فوق ما اعتراها وشابتها من قبل.

أرجو من الساهرين على هذا العمل أن يُباوروا على جهودهم لإتمام تدوين ما تبقى من النوبات التي يشتمل عليها هذا التراث التّلّيد، وأنقذن لهم التوفيق الذي سيخلد أسماءهم خلود «آتنا» العزيزة؛ وعسى أن يكون عملهم هذا باعثاً لغيرهم من الباحثين على الاهتمام بالأملاط الموسيقية التقليدية الأخرى، التي تخرّب بها بلادنا، والتي تتعرض بدورها ، هزات هذا العصر، وتلحق بها من جراء ذلك أضرار لا تخفي على أولي البصائر والأباب.

حرر في الرباط في 9 ربيع الأول عام 1404 هـ  
الموافق : 14 ديسمبر سنة 1983 م

# مقدمة

تعتبر «الالة» ارق انواع الموسيقى في المغرب واكثرها تعبيرا عن ذوق المغاربة الفني. وكشفا عن عبقرتهم الموسيقية. وهي تم عما كان لهم من ماض مجيد، وحضارة راقية متألقة؛ وقد وصلت اليانا هذه الموسيقى جيلا بعد جيل. اعتمادا على السمع والرواية الشفوية، وتعرضت بسبب ذلك الى قدر غير قليل من التلف والتحريف. شأنها في ذلك شأن جميع الفنون الموراثة شفهيا.

ورغم الاقبال المتزايد الذي تشهده هذه الموسيقى اليوم، فإنها تختاز — كغيرها من انواع الموسيقى التقليدية غير المكتوبة في كل انحاء العالم — مرحلة من أصعب مراحل تاريخها. فوسائل الاعلام السمعية المختلفة عرفت خلال العقود الاحيرة تنوعا كبيرا وتطورا سريعا اديا الى تحطم الحاجز القائم بين مختلف الحضارات الموسيقية، فانفتح بعضها على بعض، حتى أصبح اليوم من العسير على أيّة امة أن تخفي موسيقاها الوطنية من التأثيرات الوافدة عليها من الخارج، وهي تأثيرات تهدد، على المدى البعيد، بالنيل من الطابع الاصلي لهذه الموسيقى وتقاليدها الفنية الموروثة؛ فالآلات التي توسل بها موسيقانا اليوم هي غير الآلات التي كانت توسل بها في الامس القريب، واسلوب الأداء قد تغير، والماوويل التي صارت تُغنى في حفلاتها لم تعد تختلف لا في طبوعها ولا في طريقة أدائها، عن الماوويل الشرقية، بل وعن غناء «الفلامنكو» عند بعض المنشدين... ولا شيء يبيّن بقرب توقف هذا الانحراف، وشيخ «الالة» اصبحوا اليوم نادرين، وعددتهم في تناقص مستمر، فخلال السنوات الخمس الماضية توفى الشيخ محمد بن عمر الجعدي، ثم الشيخ ادريس بن جلوذ التومي، فالشيخ أحمد البزور الناري؛ ومن بقي من هؤلاء الشيوخ على قيد الحياة — امد الله في اعمارهم — كلهم مسنون، ولا زال قسم هام من الرثاث دفين صدورهم، لا يعرفه سواهم، وهو مهدد بالضياع، إذا لم يدارك بالتسجيل أو التدوين؛ وتكونين من مختلف هؤلاء الشيوخ في حل الرسالة الفنية، وتبليغها الى الأجيال القادمة، أمر أصبح اليوم عسير التتحقق بالاساليب التعليمية التقليدية، فهذه الاساليب تتطلب كثيرا من الوقت والصبر، لأنها تعتمد في الأساس على قوة الذاكرة، وتفرض على المتعلم — إذا أراد الالام بكل الرثاث — ان يلازم شيخه، وأن يأخذ عنه عن طريق السمع والمحاكاة؛ والتعليم بهذه الطريقة يوشك اليوم أن يفترض، في خضم التحولات العميقية التي تفرضها علينا الحياة المعاصرة في مختلف المجالات.

كل ذلك يجعلنا غير مطمئنين على مستقبل «الالة المغربية»، ويحتم علينا تجربة جميع الوسائل الممكنة للحفاظ على كيائاه، ووقايتها من المخاطر الخدقة بها، ولا شك أن تدوينها بالكتابة الموسيقية هو حير هذه الوسائل وأنجعها، فهو لا يقتصر فقط من الضياع والتحريف المحملي، إذا ظلت تعتمد على الرواية الشفوية فقط في تناقلها، بل إنه يساعد أيضا على فهمها وتدوينها، ويسهل في التعريف بها وذيعها، كما أنه يسهل تعلمها، ويوحد طريقة عرفها، ويضع بين أيدي المهتمين بالبحث فيها وثائق عمل لا غنى لهم عنها... وهذا ما يتوصى تحقيقه كتاب «نوبات الآلة المغربية المدونة بالكتابة الموسيقية».

يشتمل هذا الكتاب على أحد عشر جزءا، كل جزء يضم بين دفنه نوبة كاملة، بنصوصها الشعرية والحاناتها المدونة بالكتابة الموسيقية، وقد شكلنا هذه النصوص حسب ما هو مسموع ومتداول في الغناء، ويتنا في بداية التدوين الموسيقي لكل صنعة قالب النظم فيها، وزنها الشعري، وإن ناظمتها كلما أمكن ذلك، كما يتنا عدد الأدوار التي تشتمل عليها، والطبع الذي لحت عليه، وكيفية الدخول في ميزانها، وسرعة الحركة التي تؤدي بها.

وقد اعتمدنا في تدويننا لكل نوبة على انشاد احد شيوخ «الالة المغربية»، من قبلوا، ممونين، التعاون معنا على انجاز هذا العمل، فلدونا صنائعها كما سمعناها منهم، وحافظنا على الزخارف الصوتية التي وشوا بها إنشادهم، باعتبارها عصرا مميزا من عناصر حال هذا الانشد، وتجنبا للتطويل فقد اقصرنا في تدويننا على إثبات رواية واحدة من الروايات المتعددة التي قد يحفظونها لبعض الصنائع، أو مقاطعها، وهي الرواية التي يؤثرونها على سواها.

ولإرضاء تطلع القارئ الى معرفة المزيد من الحقائق عن هذه الموسيقى، وتكلفه من فهمها من جوانبها المختلفة، فانتا قد أعطيناـ في حدود ما يسمح به الحجم الذي اردناه لهذا الكتاب، ودون الابتعاد كثيراً عن المدف الاساسي الذي توخيـاه من ورائه، وهو التدوين العلمي «للآلـة المغربية»ـ أعطـيـاه لـحة تاريخـية عن هذه الموسيـقـيـ، تـمكـنهـ من التـعـرـفـ عـلـىـ أحـواـلـاـ العـامـةـ فيـ كلـ عـصـرـ منـ عـصـورـ تـارـيـخـهاـ الطـوـيلـ، كـماـ أـعـطـيـاهـ وـصـفـاـ فـيـاـ هـاـ، يـمـكـنهـ منـ الـوقـوفـ عـلـىـ تـنظـيمـهاـ الفـنـيـ الـحـالـيـ، وـفـهـمـ مـدـلـولـ أـهـمـ الـاصـطـلاـحـاتـ الـفـنـيـ الـمـسـتـعـمـلـةـ فـيـاـ، وـقـدـ أـرـدـفـاـ ذـلـكـ بـدـرـاسـةـ تـعـلـقـ بـالـمـواـزـينـ الـمـسـتـعـمـلـةـ فـيـاـ، وـأـخـرـىـ بـالـطـبـوـعـ الـتـيـ تـسـتـخـدـمـهـاـ، وـخـمـنـاـ ذـلـكـ بـدـرـاسـةـ تـحـلـيلـيـةـ وـمـقـارـنـةـ لـلـطـبـوـعـ الـخـاصـةـ بـكـلـ نـوـيـةـ

وـاعـتـرـافـاـ مـنـاـ بـالـجـمـيلـ، نـرـىـ لـزـاماـ عـلـيـاـ أـنـ نـعـرـبـ هـاـ عـنـ جـزـيلـ شـكـرـنـاـ، وـعـمـيقـ اـمـتـانـاـ جـمـيعـ الـذـيـنـ قـدـرـوـاـ قـيـمةـ الـعـمـلـ الـذـيـ أـقـدـمـنـاـ عـلـيـهـ، فـشـجـعـونـاـ عـلـىـ مـوـاـصـلـتـهـ، وـسـاعـدـوـنـاـ عـلـىـ تـذـلـيلـ الصـعـابـ الـتـيـ وـقـتـ فـيـ طـرـيقـ تـفـيـذـهـ، إـذـاـ كـانـ يـعـذـرـ عـلـيـاـ أـنـ نـذـكـرـهـمـ هـاـ لـكـثـرـهـمـ، فـإـنـهـمـ جـيـعـهـمـ فـيـ الـبـالـ وـخـنـ نـسـطـرـ هـذـهـ الـكـلـمـاتـ، وـأـمـلـاـ أـنـ يـجـدـوـ فـيـ الـعـمـلـ الـذـيـ أـنـجـزـنـاـ وـالـذـيـ كـانـوـاـ مـنـ رـوـاـهـ خـيـرـ تـبـيـرـ لـنـاـ عـمـاـ نـدـيـنـ هـمـ بـهـ مـنـ فـضـلـ وـجـيلـ.

انـاـ وـخـنـ نـضـعـ بـيـنـ يـدـيـ الـقـارـيـ الـكـرـمـ «ـنـوـيـاتـ الـآـلـةـ الـمـغـرـبـيـةـ الـمـدـوـنـةـ بـالـكـتـابـةـ الـمـوـسـيـقـيـةـ»ـ تـعـنىـ أـنـ نـكـونـ قـدـ سـاهـمـ مـسـاـمـةـ مـتـواـضـعـةـ فـيـ حـفـظـ هـذـاـ التـرـاثـ وـصـونـهـ، كـماـ تـعـنىـ أـنـ نـكـونـ قـدـ سـاعـدـنـاـ عـلـىـ تـقـرـيبـ فـهـمـهـ إـلـىـ الـمـتـلـعـنـيـنـ إـلـىـ مـعـرـفـتـهـ، وـرـقـقـنـاـ فـيـ تـقـوـيـةـ الـوعـيـ بـقـيـمـتـهـ الـفـنـيـ، وـاـهـمـيـتـهـ الـحـضـارـيـ، وـالـلـهـ نـسـأـلـ الـعـونـ وـالـتـوـفـيقـ، وـهـوـ مـنـ وـرـاءـ الـقـصـدـ، وـالـسـلامـ.

## يـوـنـسـ كـشـافـيـ

# موسيقى الـ آلة: لمحاتٌ تأريخية

للمغاربة تراث موسيقي وغنائي عظيم، لا يوجد نظير له إلا عند الشعوب العربية في الحضارة، الأئلة في المجد، ويتمثل هذا التراث في موسيقى «الآلة»، أو ما يُصطلح على تسميته اليوم «بالموسيقى الاندلسية المغربية». وقد أطلق المغاربة اسم «الآلة» على هذه الموسيقى تمييزاً لها عن السمع، الذي يعتمد أداؤه في الأساس على أصوات المسمعين فقط، ولم تعرف بينهم باسم «الموسيقى الاندلسية» إلا ابتداء من عهد الحماية، ولعل الغاية التي كانت تكمّن وراء اطلاق هذه التسمية الجديدة عليها هي التشكيك في مغريتها، أو الانتقاد من دور المغاربة في بناء صرحها،<sup>(1)</sup> وإذا كانت هذه التسمية لم تقابل بالرفض من لدى المغاربة، فلأنّ اعتزازهم بالأندلس بوطنيهم، وحبّهم الدائم اليها؛ وقد شاع اليوم استعمال هذه التسمية الجديدة شيئاً فشيئاً أصبحت معه التسمية الأصلية شبه منسية، وكاد ينقطع تداولها. وتعتبر موسيقى الآلة أحد أبرز مظاهر الحضارة المغربية، وهي موسيقى علمية على جانب كبير من الروعة والجمال، الأمر الذي يجعل منها أرق أنواع التعبير الموسيقي في المغرب ، وهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالحياة الاجتماعية للشعب المغربي، فهي حاضرة في جميع اعياده الدينية والوطنية، وأفراحه الخاصة وال العامة.

## أصول موسيقى «الآلة»

لا شك أن المقومات الأولى لهذه الموسيقى قد دخلت مع الفاتحين العرب الأولين، ومن حقّهم من المهاجرين المغاربة، الذين استوطروا بلاد المغرب والأندلس، وقد امتنجت تلك المقومات الشرقية بأخرى محلية، مغربية وأندلسية، ف تكونت منها موسيقى متميزة، ظلت مع مرور الزمن، تنموا وتزدهر، حتى بلغت متى تألقتها في الاندلس، ونظراً لما كان بين العدوة الاندلسية وباقى أجزاء المغرب الكبير من علاقات وثيقة ومتصلة، فقد انتشرت هذه الموسيقى في الديار المغربية، ثم ورثتها كلها بعد زوال مملكة العرب من الاندلس، وتفرق أهلها بين تلك الديار، وقد ظلت هذه الموسيقى، حية بين المغاربة، يتوارثونها عن طريق التواتر الشفوي، إلى يومنا هذا، وتحذت في كل جزء من أجزاء المغرب الكبير طابعاً مميزاً، تحت تأثير الظروف البيئية والتاريخية، الخاصة بكل منطقة، كما اخذت لها أسماء مختلفة، حسب الجهات، فهي تعرف باسم «الآلة» في المغرب، و «بالغرناتي» في تلمسان ونواحيها، و «بالصنعة الجزائرية» في الجزائر، و «بالمأثور» في قسنطينة وتونس وليبيا.

## زرياب وتأريخه

يجمع كافة الباحثين على أن قدوم زرياب إلى الاندلس يشكل نقطة تحول حاسمة في تاريخ الموسيقى العربية في غرب العالم الإسلامي، وذلك نظراً لما أحدثه فيها من تغيير وتجديد؛ وكان وصوله إلى قرطبة، عاصمة الدولة الأموية، سنة 207 هـ (822 م)، وذلك بعد قصته المشهورة مع أستاذه اسحاق بن

(1) الاستاذ محمد الفاسي. «الموسيقى المغربية المسمة اندلسية» — مستنسخ — فاس — 1969.

إبراهيم الموصلي، وقد وجد زرياب في استقباله الامير عبد الرحمن الثاني بنفسه، الامر الذي يدل على مدى ما كانت تحظى به الموسيقى من عناية، وما كان يتمتع به رجالها من تقدير واعتبار، في المجتمع الاندلسي في ذلك العصر؛ وفي هذا الوسط المولع بالموسيقى، وفي ظل الرعاية الساغبة التي بسطها له الامير وخلفاؤه من بعده، أينعت عبقرية ذلك الفنان العظيم، وأعطت ثمارها، فأحدثت ثورة في دنيا الموسيقى، فقد «جاء بما لم تعهده الأسماع، واتخذت طريقته مسلكاً، وَتُسِيَّغُهَا»<sup>(١)</sup> بل ان تأثيره تعدى ذلك الى نواحٍ اخرى من الحياة الاجتماعية، كآداب السلوك، والتأنق في الملبس، وتصفييف الشعر، والفنون في المأكل والمشرب ، الى غير ذلك من الامور التي اصبح فيها مثلاً يقتدى به، وأطلق عليه بسببها لقب «معلم الناس المرؤة».

وقد استحدث زرياب اموراً جديدة في ميدان الفن، منها إضافته وترا خامساً للعود، ذلك ان الاوتار الاربعة التي كانت تشد عليه من قبل، كانت تقابل الطبائع الاربع التي قام على أساسها الطب القديم، وهي الدم والبلغم والصفراء والسوداء، وحتى يصبح العود «كاماً» اضاف اليه زرياب هذا الوتر ليكون له بمثابة الروح «فكمـلـ فـعـودـهـ قـوـيـ الطـبـائـعـ الـأـرـبـعـ،ـ وـقـامـ (ـالـوـتـرـ)ـ الـخـامـسـ الـمـزـيدـ مـقـامـ النـفـسـ فـيـ الجـسـدـ»<sup>(٢)</sup>.

ومما استحدثه زرياب ايضاً استخدامه لعود خفيف الوزن، واستعماله مواد خاصة في صنع أوتاره، وفي ذلك نجده يقول لل الخليفة الرشيد، عندما سأله عن سبب رفضه استعمال عود استاذه اسحاق في الغناء : «عودي، وان كان في قدر جسم عوده، ومن جنس خشبته، فهو يقع من وزنه في الثالث أو نحوه، وأوتاره من حرير لم يغزل بماء سخن، يكسسها اوثة ورخاوة، وبمئها ومثلثها اتخذتها من مصران شبلأسد، فلها في الترم والصفاء، والجهارة والحدة، اضعف ما لغيرها من مصران سائر الحيوان، ولها من قوة الصبر على تأثير وقع المضارب المعاودة بـهـاـ مـاـ لـيـسـ لـغـيرـهـ»<sup>(٣)</sup>

وكانت الريشة ايضاً محط عنايته، وقد آتخدتها من قوائم النسر «فأبرع في ذلك للطف قشر الريشة ونقائه، وخفته على الاصابع، وطول سلامه الوتر على كثرة ملازمته اياه». <sup>(٤)</sup>

وأنشأ زرياب في قرطبة معهداً موسقياً لعله الاول في العالم الذي طبقت فيه طرق علمية، ومناهج تعليمية مبنية على اسس تربية. فكان يجري على الراغب في الالتحاق به اختباراً خاصاً لمعرفة مدى صلاحية صوته للغناء، «فإن سمع صوته بهما، صافية، ندية، قوية، مؤدية، لا يعتريه غنة ولا حبسة ولا ضيق نفس، عرف انه سوف ينجذب، وأشار بتعلمه، وان وجده خلاف ذلك ابعده»<sup>(٥)</sup>. وكان الطالب الذي يشكو عيباً غير ميتوس منه في نطقه، يتلقى علاجاً عملياً مناسباً لحالته، فان كان مثلاً «أصْ الأضراس، لا يقدر على أن يفتح فاه، أو كانت عادته زم اسنانه عند النطق، راضه بان يدخل في فيه قطعة خشب عرضها ثلاثة اصابع، يبيتها في فمه ليالي حتى ينفرج فakah»<sup>(٦)</sup>؛ وكان التعليم يعتمد على التدرج في

(١) «متحة الاسماع في علم السماع» لاحمد التيفاني القفصي - مجلة الابحاث - بيروت - م 21 - العدد 2 - 3 - 4 - 1968 - ص 114.

(٢) احمد المقرى - نفح الطيب - الجزء 3 - ص 126 - تحقيق د. إحسان عباس - دار صادر - بيروت 1968. هذا ويستبعد ان لا يكون زرياب قد فكر في استعمال هذا الوتر الخامس عملياً، خاصة وانه قد جعله وسط غبوي من الاوتار (تحت المثلث وفق المتن) وليس على أحد جانبي زند العود.

(٣) نفس المصدر - ص 123

(٤) نفس المصدر ص 126 - 127.

(٥) نفس المصدر ص 128.

(٦) نفس المصدر ص 129.

الصعوبة، اذ كان الطالب يلقن الغناء او العرف في صورته البسطة، الحالية من التعقيد، وذلك عن طريق محاكاة معلمه، وبعد أن يتقن ذلك، كان يلقن «الزوائد»، او الزخارف الموسيقية، التي تتطلب مهارة أكبر في الأداء.

وقد نظم زرباب الغناء، وجعل له أصولاً صار يتبعها المغنون من بعده، فكان من يريد منهم الغناء «يبدأ بالنشيد أول شدو بأي نقر كان، ويأتي إثره بالبساط، ويختتم بالحركات والاهتزاز، تبعاً لمراسم زرباب»<sup>(1)</sup>. وكان هذا الموسيقي ذا حافظة خارقة للعادة، وقريحة جدًّا فياضة، وقد قيل انه كان يحفظ عشرة آلاف صوت اي أغنية، وأنه كان يقطع أحياناً نومه لتلقين جواريه ما «يوحى» اليه من ألحان خلال نومه... وقد وصف ابن خلدون ما تركه من أثر في الحياة الموسيقية للأندلس بقوله «فأورث فيها من صناعة الغناء ما تناقلوه الى أزمان الطوائف، وطما منها باشبليا بحر زاخر، وتناقل منها بعد ذهاب غضارتها إلى بلاد العدوة بافريقيا والمغرب، وانقسم على أمصارها، وبها آلان منها صباة على تراجع عمرانها وتناقض دوتها».<sup>(2)</sup>

## إشاع الموسيقى الأندلسية

عرفت الموسيقى، طيلة الحكم الإسلامي في الأندلس، انتشاراً واسعاً، حتى بين عامة الناس، خلافاً لما كان عليه الحال في باقي الأقطار العربية، حيث كان لا يستمتع بها إلا أبناء الطبقة الحاكمة والمتوففة، وقد ظلت هذه الموسيقى مزدهرة ومتألقة حتى خلال فترات الانحطاط السياسي التي مرت بها البلاد، كما هو الحال مثلاً أيام حكم ملوك الطوائف، فقد كان كل واحد منهم يحرص على إحاطة نفسه بعدد كبير من العلماء والأدباء والفنانين، تشبهها بالملوك العظام، ورغبة في إظهار بذخ بلاطه وترفه.

وقد بلغ من تعلق أهل الأندلس بالموسيقى أنها وجدت من يدافع عنها من بين الفقهاء أنفسهم كأحمد بن عبد ربه الفقيه والأديب المعروف (246 — 328 هـ / 860 — 940 م) وأبي بكر بن العربي، قاضي اشبيليا (468 — 543 هـ / 1076 — 1148 م). فقد وصف ابن عبد ربه الموسيقى بأنها... «مراد السمع، ومرتع النفس، وربيع القلب، و مجال الهوى، ومسلاة الكليب، وأنس الوحيد، وزاد الراكب، لعظيم موقع الصوت الحسن من القلب، وأخذه بمجامع النفس...»<sup>(3)</sup>، كما قال : «وقد يتوصل بالألحان الحسان إلى خير الدنيا والآخرة، فمن ذلك أنها تبعث على مكارم الأخلاق من اصطدام المعروف، وصلة الأرحام، والذب عن الأعراض، والتجاوز عن الذنوب ؛ وقد يبكي الرجل بها على خطيبته، ويرقق القلب من قسوته، ويذكر نعيم الملائكة، ويمثله في ضميرو»<sup>(4)</sup> ثم تساءل الفقيه الأديب قائلاً : «وبعد، فهل خلق الله شيئاً أوقع بالقلوب، وأشد اختلاساً للعقل من الصوت الحسن، لا سيما إذا كان من وجه حسن؟»<sup>(5)</sup>

(1) نفس المصدر ص 128.

(2) المقدمة — ص 428 — مطبعة دار القلم — بيروت — الطبعة الرابعة (1981)

(3) العقد الفريد — الجزء السادس والعشرون — ص 5. مكتبة صادر — بيروت. سنة 1953.

(4) المصدر السابق — ص 8.

(5) نفس المصدر — ص 10.

وقال أبو بكر بن العربي، معلقا على ماجاء في «باب كراهة بيع المغيبات» في عارضة الأحوذى<sup>(1)</sup>: «... وليس الغناء بحرام، فإن النبي صلى الله عليه وسلم قد سمعه في بيته وبيت غيره، وقد وقف عليه في حياته، وإن زاد عليه أحد على مكان في عهد النبي صلى الله عليه وسلم عوداً بصوت عليه نغمة، فقد دخل في قوله «مزمار الشيطان في بيت رسول الله صلى الله عليه وسلم»، فقال دعهما، فإنه يوم عيد»،<sup>(2)</sup> وإن اتصل بذلك طنبور، فلا يؤثر أيضاً في تحرمه، فإنها كلها آلات تتعلق بها قلوب الضعفاء منخلق، وللنفس عليها استراحة وطرح لثقل الجد الذي لا تحتمله كل نفس ولا يتعلق به كل قلب، وإن تعلقت به نفس، فقد سمح الشرع لها فيه».

ومن الطبيعي أن يؤدي هذا الأقبال العظيم على الموسيقى إلى ازدهار صناعة آلاتها، وقد اشتهرت بذلك مدن كثيرة، وخاصة منها إشبيليا، التي قال عنها أبو الوليد الشقنقى، المتوفى عام 628 هـ — 1231 م، في رسالته عن فضل الأندلس إنها «قاعدة صناعة الملابس وألات الطرف، وليس في بر العدوة من هذا شيء إلا ما جلب إليه من الأندلس»<sup>(3)</sup> وقد ذكر من هذه الآلات «الخيال والكريج والعود والروطة والرباب والقانون والمؤنس والكثيرة والضناير والرلامي والشقرة والنورة... والبوق»، ثم أضاف : «وإن كان جميع هذا موجوداً في غيرها من بلاد الأندلس، فإنه فيها أكثر وأوجد».<sup>(4)</sup>

ولقد كان لهذا الازدهار الفني العظيم أثر عميق على موسيقى جميع الأقطار المجاورة للأندلس، بما فيها الأقطار الأوربية، ولا زال هذا الأثر يتجلى حتى اليوم، في أسماء العديد من الآلات الموسيقية الغربية، التي هي من أصل عربي، كما يتجلى في بعض الألوان الموسيقية الشائعة في إسبانيا، مثل الفلامنكو والخطوة الأرغونية...

ومن الطبيعي أن يكون المغرب الأقصى من أكثر تلك الأقطار تأثراً بالموسيقى الأندلسية، وذلك بحكم موقعه الجغرافي المجاور للأندلس، واتصاله المباشر وال دائم بها، بل واتحاده معها تحت ظل حكم واحد، مدة طويلة من الزمن، خلال العهد المرابطي والموحدى ؛ وما زاد في تقوية هذا التأثير، نزوح أعداد غفيرة من المهاجرين الأندلسيين إليه، في دفعات متواتلة، عقب سقوط مواقعهم في أيدي الإسبان، خلال حروب «الاسترجاع». ولا شك أيضاً أن هذا التأثير كان متبدلاً، فكثير من رجال العلم والأدب والفن، من كلا البلدين، كانوا يتنقلون بين العدويتين، ويستقرن حيثما يطيب لهم، ناشرين من حوطهم ما كانوا يحملونه معهم من معارف وفنون.

## أحوال الموسيقى الأندلسية - المغربية عبر العصور

(1) عارضة الأحوذى بشرح صحيح الترمذى، الجزء الخامس، ص 281، 282 — مكتبة المعرفة بروت.

(2) إشارة إلى الحديث البُوَى: عن عائشة رضي الله عنها أن أبي بكر دخل عليها النبي (صلعم) عندما يوم فطر أو أضحى، وعندما قيَّدَتْهُ تغيبان بما تعاقب به الانصار يوم بعاث، فقال أبو بكر: مزمار الشيطان مرتين : فقال النبي (صلعم): «دعها يا أبي بكر فإن لكل قوم عيدها، وإن عيدهنا هذا اليوم» وهذا الحديث روايات أخرى كلها حسنة؛ ويوم بعاث من حروب الاوس والخررج، كانت فيها العلبة للآولى على الثانية، وقد دارت بينهما قبل المجزرة النبوية بحوالي خمس سنين.

(3) نفع الطيب — الجزء الثالث — ص 213.

(4) المصدر السابق — الجزء الثالث — ص 213 — هنا ولم يذكر الشقنقى جميع الآلات التي كانت تستعمل في ذلك العهد الراهن، والتي تشير إليها كتب الأدب والشريعة... وهي الات ضاع معظمها، ولا نعرف عنها اليوم إلا اسماءها.

إن ندرة الوثائق المتعلقة بالموسيقى، وقلة ما تحتوي عليه هذه الوثائق من أخبار، تجعل من العسير تكوين فكرة دقيقة وواضحة عن أحوال هذا الفن في كل عصر من عصور تاريخ المغرب الطويل، إلا أنه على ضوء الأحوال السياسية والاقتصادية التي عاشتها البلاد، والتي حظيت من المؤرخين باهتمام أكبر، وكذلك على ضوء الإشارات المنشورة هنا وهناك، في كتب الآداب والتاريخ، يمكن إعطاء فكرة عامة عن أحوال هذه الموسيقى في كل عصر.

## في العصر المرابطي (447 - 541 هـ / 1147 - 1214 م)

في هذا العصر ازدادت الروابط الثقافية متناءً بين المغرب والأندلس، نتيجة للوحدة التي قامت بين البلدين، وكان فن التوشيح قد ازدهر في هذا العهد، فوفر للغناء مادة خصبة ساعدت على نموه؛ ومن أبرز الوشاحين الذين نبغوا في هذا العصر: يحيى بن بقي، والأعمى التطيلي. قال علي بن سعيد المغربي (611 - 685 هـ / 1214 - 1286 م). «... ثم جاءت الخلبة التي كانت في مدة الملوك، فظهرت لهم البدائع، وفرسًا رهان حلبتهم الأعمى التطيلي ويحيى بن بقي»<sup>(1)</sup> وكانت لهما مoshahat في مدح الحكام، ولولاة المرابطين، ومن هؤلاء الوشاحين أيضاً ابن حزمون المرسي، وأبو بكر الأبيض...

إن جهود المرابطين وعنايتهم انصرفت في معظمها إلى توحيد الصنوف، والدفاع عن الوجود الإسلامي في الأندلس، لكنهم مع ذلك لم يهملوا الفنون الجميلة، ولم يقفوا منها موقفاً سلبياً إلى الحد الذي ذهب إليه بعض الباحثين، وإنما لاستكفا عن تغريب رجال الفن إليهم، ومنهم على الخصوص أبو بكر بن باجة، الذي يعد أعظم الموسيقيين الذين نبغوا في عهدهم. وكان هذا الموسيقار — وهو لا يزال في سرقة — مسقط رأسه — من المقربين إلى الأمير المرابطي، أبي بكر بن تافليوت، وله معه قصة معروفة، رواها ابن خلدون في مقدمته، وخلاصتها أنه أطرب الأمير ذات يوم، فحلف عليه هذا الأخير لا يعود إلى داره إلا مشياً على الذهب، «فخاف الحكم سوء العاقبة، فاحتال بأن جعل ذهباً في نعله، ومشي عليه»<sup>(2)</sup>. وبعد استيلاء الأسبان على سرقسطة، سنة 512 هـ / 1118 م، استقر ابن باجة في إشبيليا، ثم قصد المغرب، حيث أقام، إلى أن قتل مسموماً بفاس، سنة 533 هـ / 1138 م، وقد استوزره يحيى بن يوسف بن تاشفين، إذ كان — إلى جانب مواهبه الموسيقية — يضرب بسهم وافر في علوم شتى، كالفلسفة، والطب، والفلكلور، والهندسة... وقد نوه كثير من الكتاب بنبوغه الموسيقي، فهو «في المغرب بمنزلة أبي نصر الفارابي بالشرق، وإليه تنسب الألحان المطرية بالأندلس التي عليها الاعتماد»<sup>(3)</sup> وهو «فيلسوف الأندلس وإمامها في الألحان»<sup>(4)</sup>...

وكان ابن باجة يتبع طريقة خاصة في هذه الألحان، يعتمد فيها إدماج عناصر موسيقية شرقية بأخرى محلية إسبانية، وقد نالت إقبالاً عظيماً، وشهرة واسعة بين الناس، وتركت في مجال الغناء أثراً شبيهاً بالأثر الذي تركه فيه زریاب، قبل ذلك بثلاثة قرون: يقول أحمد التیفاشی، بعد الاشارة إلى ما كان يقوم به ابن باجة من مزج بين الغناء الشرقي والأندلسي المحلي: «... واحتَرَع طريقة لا تُوجَدُ إِلاً بالأندلس،

(1) المقاطف من أزاهير الطرف ص 478.

(2) المقدمة — ص 584 — مطبعة دار القلم — بيروت — الطبعة الرابعة (1981).

(3) أَحمد المقرى — نفح الطيب — الجزء الثالث — ص 185.

(4) ابن سعيد — المغرب في حل المغرب — الجزء الثاني — ص 119 — تحقيق شوقي ضيف — مطبعة دار المعارف — مصر 1953.

مال إليها طبع أهلها، فرفضوا ما سواها.»<sup>(1)</sup> ويستفاد من هذا الكلام كذلك أن الغناء الأندلسي كان منذ ذلك العهد، ذا طابع خاص، يميزه عن سواه، وهو لا يزال يحتفظ بهذا الطابع حتى اليوم، ولا يعود ذلك إلى أسلوب الأداء فقط، وإنما أيضاً إلى طبيعة المقامات التي تستعمل فيه، فبعض هذه المقامات، سواء في الآلة المغربية أو الغرناطي الجزائري، ليس له ما يماثله في موسيقى باقي الأقطار العربية.

إن مكوث هذا الموسيقي البارز في المغرب مدة تقرب من عشرين عاماً، كان له، ولا شك، أثره على الموسيقى المغربية، وقد تعزز هذا الأثر بقدوم تلميذه أبي الحسن علي بن الحمارة الغرناطي<sup>(2)</sup> إلى المغرب، وقلوم موسيقي أندلسي آخر يدعى أبو العباس القصاعي المرسي.

### **في العصر الموحدي (541 - 668 هـ / 1147 - 1269 م)**

في هذا العهد، وخاصة في أوائله، تعرضت الموسيقى إلى بعض المضايقات، نظراً لما قام عليه المذهب الجديد من رهد وتقشف، وما كان يفرضه ذلك على أصحابه من مقاومة لمظاهر الترف واللهو، فقد كان المهدي ابن تومرت، مؤسس هذا المذهب، يأمر بتحطيم آلات الطرف، وإحراق محلات بيعها، وكان موقف خلفائه الأوائل من الموسيقى لا يقل عداء عن موقفه، فقد قال أبو بكر بن طفيل (503 - 581 هـ / 1110 - 1185 م) مشيراً إلى إعراضهم عن هذا الفن: «لو نفق عليهم علم الموسيقى لنفقة عندهم»<sup>(3)</sup>. ووصف ابن عذاري ما آل إليه أمر الموسيقى ورجالها في صدر الدولة الموحدية، أيام حكم يعقوب المنصور الموحدي (580 - 595 هـ / 1184 - 1199 م) فقال إن هذا الخليفة: «أمر بقطع الملتهين، والقبض على من شهر من المعنين، فتفق من وجد منهم بكل مكان، فغيروا هياتهم، وتفرقوا على الأوطان، وبارت سوق القيان، وزهد كل الرهد في هذا الشأن»<sup>(4)</sup>. لكن هذا التشدد لم يُحمد شعلاً الموسيقى والغناء، خاصة في الأندلس، كما أنه لم يدم طويلاً: ففي عهد المنصور نفسه، ظلل النشاط الموسيقي مهيمناً على الحياة الثقافية لإشبيلية، وإلى ذلك يشير ابن رشد عندما قال لأبي بكر بن زهر، خلال المعاشرة التي جرت بينهما بحضور السلطان الموحدي: «... إذا مات عالم إشبيليا فأريد بيع كتبه، حملت إلى قرطبة، حتى تباع فيها، وإذا مات مطرب بقرطبة، فأريد بيع تركته، حملت إلى إشبيلية»<sup>(5)</sup> وما لبثت كذلك أن رفعت المضايقات التي تعرض لها الموسيقيون في صدر الدولة الموحدية، وعادت تجارة القيان إلى سالف رواجها: يشهد بذلك احمد التيفاشي عندما يقول، متتحدثاً عن الغناء في عصره (أوائل القرن السابع الهجري - القرن الثالث عشر الميلادي): «... وبها (أي إشبيلية) عجائز محسنات، يعلمون غناء لجوار مملوكت لهن، ومستأجرات عليهن، مولدات، ويشترهن من إشبيلية لسائر ملوك المغرب وإفريقية، تباع التجاراة منهن بآلف دينار مغربية وأكثر من ذلك وأقل، على غنائهما لا وجهها، ولا تباع إلا ومعها دفتر فيه جميع محفوظاتها... و لا بد للتجاراة المغنية عندهم من أن تحسن

(١) «متعة الاسماع في علم السمع» - مجلة الابحاث - م ٢١ - ع ٣ - ٤ - ٣ - ٢ - ٤ - ١٩٦٨ - ص ١١٤ - ١١٥.

(٢) هكذا ورد اسمه في نفح الطيب - الجزء الرابع، ص ١٤٠ - وفي «المغرب» لابن سعيد يسمى بالي عامر محمد بن الحمارة الغرناطي - الجزء الثاني - ص ١٢٠.

(٣) عبد الواحد المراكشي - المعجب في تلخيص اخبار المغرب - ص ١٥٧

(٤) ابن عذاري - البيان المغرب - الجزء الثالث - ص ١٤٥ - ط - تطوان.

(٥) نفح الطيب، الجزء الثاني - ص ١١.

الخط، وتعرض مخطوطاتها على من يصححه لها من العربية، فيقرأ مشترها ما في الدفتر، ويعرض عليها منه ما أحب، فتغنيه بالآلة التي تشرط في بيعها، وربما كانت محسنة في جميع الآلات، وفي جميع أنواع الرقص والخيال، ومعها آتها والجواري اللواتي يطلبن ويزمرون، فتسمى مكملة، وتبع بعدة ألف من الدنانير المغربية...»<sup>(1)</sup>

وقد شهدت أواخر أيام الموحدين سقوط عدة مراكز موسيقية أندلسية بأيدي الإسبان، ونزوح سكانها إلى بلاد المغرب، حاملين معهم ضمن ما حملوه، تراثاً موسيقياً وافراً ومتنوّعاً، ومن هذه المراكز قرطبة التي سقطت سنة 634 هـ / 1236 م، وبلنسية سنة 636 هـ / 1238 م، وخاصة إشبيلية سنة 645 هـ / 1248 م.

وشهد العصر الموحدي أيضاً ظهور غناء ذي طابع ديني، تمثل في الامداح النبوية، والزهدية والوعظيات، ولعل ظهور هذا اللون كان مرتبطة ب موقف الموحدين المناهض للموسيقى، في أول عهدهم، وبالحالة النفسية التي خلفها سقوط أهم المدن الإسلامية في الأندلس، وأخيراً بالحركة الصوفية التي انتشرت في هذا العصر؛ وقد كتب لهذا «الغناء» الديني أن يلعب دوراً هاماً في الحياة الموسيقية المغربية في العصور اللاحقة.

## **في العصر المربي (668 - 875 هـ / 1269 - 1471 م) والوطّاسي (961 - 1471 هـ / 1554 م)**

ازدادت أهمية السماع في العهد المربي، وعرف انتشاراً واسعاً، حتى طغى على غيره من الألوان الموسيقية، بل وأصبح هو نفسه مثار جدال بين مبيع ومحرم كما يتضح ذلك من كتاب «الامتناع والانتفاع في مسألة سماع السماع» لابن الدراج السبتي (توفي عام 693 هـ / 1294 م)<sup>(2)</sup>

وما ساعد على توطيد مكانة هذا النوع من الغناء في المغرب، الشروع – ابتداء من عام 691 هـ / 1292 م – في الاحتفال رسمياً بعيد المولد النبوى الشريف، بأمر من السلطان أبي يعقوب يوسف المربي، فصار ذلك حافزاً لهم على نظم أشعار المدائح، ووضع الألحان لها، كما صارت ليالي عيد المولد مناسبة لإقامة احتفالات دينية فيسائر أنحاء البلاد، تنشد خلالها المدائحة حتى مطلع الفجر، وقد ساهم كثير من الشعراء وال رجالين المغاربة والأندلسيين، وحتى المشارقة، في إنعاش الحركة الموسيقية في هذا العصر، وذلك بما قدموا لرجالها من مادة خاصة للتلحين، ومن هؤلاء الشعراء مالك بن المرحل الذي كان شعره، «رأس مال المسمعين والمغنين»<sup>(3)</sup>، ومنهم أيضاً ابن قزمان إمام الزجالين، والششتري، الرجال المتتصوف، ولسان الدين بن الخطيب الذي أعاد الاعتبار إلى الموضع، بعد انصراف معظم الناس عنه إلى الرجل، وابن زمرك، تلميذ ابن الخطيب، وشرف الدين البوصيري، صاحب البدة والهمزة الواسعية الانتشار في العالم الإسلامي.

وفي أواخر العصر المربي، وكذلك طيلة فترة حكم بنى وطاس اضطررت الأحوال السياسية في

(1) متعة السمع في علم السمع – مجلة الابحاث – بيروت – م 21 ع 2 – 3 – 4 – 1968 ص 103.

(2) تحقيق الدكتور محمد بن شفرون – مطبعة الاندلس – 1982.

(3) محمد الصغير البفري – مختصر الاحاطة في أخبار غرناطة – اللوحة 190 – مصور – الخزانة العامة – رقم د 1582.

مغرب، وضفت السلطة المركزية، فانتشرت الفتن، وانعدم الأمن، وتطاولت أيدي الغزاة البرتغاليين على سواحل البلاد، وعاثوا فيها فساداً، وازدادت الأحوال سوءاً بانتشار وباء الطاعون<sup>(١)</sup>، الذي فتك بهما الآلاف من سكان المدن والأرياف، وقد أدى كل ذلك إلى تراجع العمارة، وتدهور الأحوال الاقتصادية، وتقهقر الحياة الثقافية، وكانت موسيقى الآلة في مقدمة الفنون التي تضررت من جراء ذلك، فقد ضاع منها الكثير حسب ما يفهم من كلام ابن خلدون عندما قال، متحدثاً عن أحوالها ببلاد المغرب، في زمانه، أواخر القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) : « وبها منها الآن صيابة على تراجع عمرانها »، لكن هذه الموسيقى لم تثبت أن انتعشت مرة أخرى، بقدوم أفواج جديدة من المهاجرين الأندلسيين، إثر سقوط مملكة غرناطة (عام 897 هـ / 1492 م)، فقد حملوا معهم ألواناً من المعارف والفنون، من جملتها الموسيقى، وقد أثاروا بمارستهم لها سخط بعض الأوساط الحافظة المغربية، كما حدث في سلا والرباط<sup>(٢)</sup> .

ان فشل الوطاسيين في اصلاح الأوضاع الفاسدة التي كانت تخبط فيها البلاد، وعجزهم عن صد الغارات الأجنبية عن سواحلها، أديا إلى ظهور زعماء محلين، ألقوا على عاتقهم مسؤولية الاضطلاع بهذه الأعباء، وكان أكثرهم من شيوخ الزوايا، يتمتعون بسلطة روحية وسياسية واسعة، وكانت لهم تعاليم صوفية يرمون من ورائها إلى صيانة القيم الإسلامية المهددة بالانحلال، وبث روح الجهاد في نفوس أتباعهم، استعداداً لخوض القتال من أجل استرجاع التغور المغربية من أيدي المحتلين؛ وقد تعددت الزوايا، وحفلت جنباتها بالأوراد، والأذكار، والابتهالات، والأمداح؛ وكانت الألحان المعتمدة في كل ذلك — وما زالت حتى اليوم — مقتبسة من « الآلة »؛ ومن الجدير بالذكر أن هذه الألحان دخلت أيضاً إلى معابد اليهود المغاربة، وقد ركبا عليها أشعاراً بالعبرية تتناول أغراضاً دينية تسمى « بيوتيم »، ينشدونها بدون آلات، على غرار السماع، وذلك في ليالي السبت، وفي أعيادهم وأفراحهم؛ ويتخذ هذا الانشاد شكل نوبة مصغرة تدعى « الطريق »، وتتألف من ألحان متعددة ومتناصة لصنائع مختلفة من نوبات مختلفة، وإلى جانب ذلك، كان اليهود، وما زالوا، يحفظون الآلة المغربية بأشعارها العربية، وقد كانت لهم، حتى عهد قريب، أجواق متخصصة فيها.

## في العصر محمد السعدي (961 - 1070 هـ / 1554 - 1659 م)

بعد هذه الفترة من التمزق والضعف التي استمرت زهاء قرن، استرجع المغرب وحدته وقوته تحت حكم الشرفاء السعديين، وعم الأمن والرخاء أرجاء البلاد، فمهّد ذلك السبيل لظهور حركة ثقافية نشيطة، لعبت فيها الزاوية الدلائية دوراً بارزاً، بفضل أفواج العلماء والأدباء الذين تخرجوا منها، على مدى قرن من الزمن؛ كما ساهم ملوك الدولة الجديدة في تقديمها وازدهارها، وذلك برعايتهم لرجال العلم والأدب، وإغدائهم الهبات عليهم، وفي ذلك يقول أحمد المنجور<sup>(٣)</sup>، شيخ الجماعة بفاس : « ما عهدنا بذل المئين في

(١) « الطاعون الاسود » الذي انتشر في شمال افريقيا وآوروبا في اواسط القرن الرابع عشر الميلادي.

(٢) د. محمد حجي : الزاوية الدلائية. ص 155 - 170 - 174 .

(٣) هو أبو العباس أحمد بن علي بن عبد الرحمن المنجور (929 ? - 995 هـ) من كبار فقهاء المغرب، اشتغل بالتدريس والتأليف، واشتهر بمحبه للمرح والفكاهة، وميله إلى الغناء ولعب الشطرنج – انظر ترجمته في فهرسه، وفي جلوة الاقتساص ج ١ – ص 135 – دار المنصور للطباعة والوراقة – الرباط 1973، وفي درة الحجال، ج ١ ص 156، مطبعة الحضارة العربية – القاهرة 1970، وفي روضة الآنس – ص 258 – المطبعة الملكية – الرباط 1964، وفي الاختاف والسلوة ...

الصلات، الا في أيام الشرفاء، ولا عهتنا بذل الألف، الا في أيام أمير المؤمنين المنصور أبده الله »<sup>(1)</sup> ولم يكن نصيب الموسيقيين من هذه الهبات أقل من نصيب العلماء والأدباء... ان لم يكن يفوقه أحياناً : فقد روى أحمد الناصري أن الفقيه القاضي ابا مالك عبد الواحد الحميدي <sup>(2)</sup> قد وفد من فاس على المنصور الذهبي بمراكش، في أحد المواسم، صحبة جماعة من الفقهاء، وفي طريق عودتهم الى فاس جمعتهم الطريق بعدد من الموسيقيين من هذه المدينة، كانوا هم أيضاً من وفدوا على المنصور في ذلك الموسم، فأخرج أحدهم شابة من إبريز مرصعة أهداه ايها السلطان، بينما طفق رفاقه يرددون بما اجيزوا به مما لم يظفر به القاضي وشيعته من الفقهاء، فقال القاضي : « لئن بلغت فاساً لأردنَّ أولادي إلى صنعة الموسيقى، فإن العلم صنعة كاسدة، ولولا أن الموسيقى هي العلم العزيز، ما رجعنا مخفيين ورجع المغني بشبابه الإبريز ». »<sup>(3)</sup>

لقد حظيت الموسيقى بعناية كبيرة في هذا العصر، ففتح قصر البديع الفخم في مراكش، عاصمة الدولة، أبوابه في وجه المغنيين والمسمعين، وانحدرت الحفلات الدينية، وخاصة منها حفلة عيد المولد النبوى، التي كان يترأسها السلاطين أنفسهم، أهمية وأبهة تلاءمان مع عظمة هؤلاء السلاطين وفخامة ذلك القصر وروعته، وكان الشعراء يتبارون فينظم المولدات لإنقاءها في هذه المناسبة، ولذلك فقد انتشرت انتشاراً واسعاً، وكانت تنشد في كافة أرجاء البلاد، في الروايا والمساجد، اعتماداً على طبوع «الآلة» وموازينها، كما هو الحال حتى اليوم. وفي هذا العصر كذلك، عرف الشعر الشعبي — الملحون <sup>(4)</sup> — ازدهاراً كبيراً، بعد استكماله لمقوماته الفنية، وقد وجد فيه الموسيقيون مادة خصبة للتلحين؛ ومن الأغراض التي تناولها هذا الشعر وأفاض فيها، الامداح النبوية، التي أخذ رجال الطرق الصوفية ينشلونها في حلقات الذكر؛ ومن ثمار النهضة الموسيقية التي شهدتها هذا العصر، ابتداع أحد الموازين الرئيسية في الموسيقى المغربية، وهو ميزان الدرج، الذي شاع استعماله في الامداح النبوية وموسيقى آلة، وكذلك ابتداع نوبة جديدة، سميت بالاستهلال، ينسب وضعها إلى موسيقي من فاس، يعتقد أنه كان يعيش في عهد مولاي عبد الله الغالب بالله (964 - 981 هـ / 1557 - 1574 م) ويدعى علال البطلة.

## في عَهْد الدُّولَةِ الْعَلَوِيَّةِ (ابتداءً من عام 1075 هـ / 1664 م)

### ١) قبل إدارة القرن العشرين

ان النهضة الثقافية التي عرفها المغرب في العصر السعدي واصلت مسيرتها في عهد الدولة العلوية، ويرجع ذلك على الخصوص إلى العناية الفائقة التي أولاها ملوك هذه الدولة للحياة الثقافية، والرعاية السابقة التي أحاطوا بها أهل العلم والأدب والفن، ولأغراية في ذلك، فقد كان العديد من هؤلاء الملوك من

(١) عبد العزيز القشتالي — «مناهل الصفا في أخبار الملوك الشرفاء» ص 155. المطبعة المهدية — نطوان 1964.

(٢) هو عبد الواحد بن أحمد الحميدي (936 - 1003 هـ) من كبار الفقهاء في العصر السعدي، ولد منصب القضاء والقضاء بفاس أزيد من 30 سنة — انظر ترجمته في الاعلام من حل مراكش وأعمالات من الاعلام 8 / 325، وصفوة من انتشار ص 98. ط. حجرية.

(٣) أحمد الناصري — الاستقصا — الجزء الخامس — ص 189 - 190 - 1955 — دار الكتاب — 1955.

(٤) انظر ما قاله الاستاذ محمد العافي في تعليق تسميه بهذا الاسم، في مجلة الينة — العدد الرابع — السنة الاولى (1962)، وكذلك في مجلة البحث العلمي — العدد الاول — السنة الاولى (1964)؛ وانظر كذلك رأي الدكتور عباس الجراوي في الموضوع في «الرجل في المغرب — القصيدة» ص 55 - 56 - 57. وعن اصل هنا اللون من الشعر انظر كذلك المراجع الاخير ص 549 - 560.

حملة الأقلام، يقدرون العمل الفكري، ويعزّون أصحابه، وقد نبغ منهم فقهاء أجلاء مثل سيدى محمد بن عبد الله (1171 هـ / 1204 هـ - 1757 هـ / 1789 م) ومولاي سليمان (1206 هـ / 1792 هـ / 1822 م) كاً بروز منهم شعراء لامعون مثل سيدى محمد بن عبد الرحمن (1276 هـ / 1859 م) ومولاي عبد الحفيظ (1326 هـ / 1873 م) ومولاي عبد الحفيظ (1330 هـ / 1890 هـ / 1908 م) .

ومن مظاهر عناية هؤلاء الملوك بالشئون الثقافية : بناؤهم للعديد من المساجد والمدارس، وكثيراً ما كانوا يحضرون فيها مجالس العلماء، ويشاركون معهم في مناقشاتهم، ويستفتقونهم في القضايا التي تشغّل بالامة، ويبحثون معهم سبل اصلاح التعليم، كما كانوا يشجعونهم على التأليف، ويكافئونهم بمسخاء على ما كانوا يصنفونه من كتب، فأدى ذلك الى شحد الهمم، والتباري في العطاء، الشيء الذي اثرى الخزانة المغربية بكثير من المصنفات... وقد اهتموا كذلك بالمكتبات، فأنشأوا الكثير منها، وأصلحوه، كما عنوا جمع الكتب النفيسة - وكانوا يجلبونها من الشرق، بواسطة الحجاج، ومن أوروبا بواسطة السفراء - وكثيراً ما كانوا يجعلونها ملكاً موقعاً على تلك المكتبات، ضماناً لبقائها في ملك الجميع، وحرصاً على تعميم فائدتها؛ وحظي الطلبة أيضاً بعنايةهم، فبحثوا سبل تحسين أحوال اقامتهم، ومعيشتهم، واستحدثوا عيداً خاصاً بهم، هو عيد «سلطان الطلبة»، كما أوفدوا البعثات الطلابية الى مصر، والأقطار الغربية، للاستفادة من تجارب هذه البلاد في مختلف المعارف والفنون.

وفي هذا العصر كذلك، بلغ الشعر الملحون أوج ازدهاره، فأمد موسيقى الآلة بكثير من القصائد، استعملت خاصة في ميزاني الدرج والقدمان، تحت اسم «البراول»، كما نبغ وشاحون كثيرون، ساهموا بانتاجهم الغزير في اغناء نصوص التراث الموسيقي المغربي.

وقد شملت عناية الملوك العلويين موسيقى الآلة <sup>(١)</sup>، وكان بعضهم من المؤلعين بها، مثل محمد بن عبد الله (1171 هـ / 1204 هـ - 1757 هـ / 1789 م) وعبد الرحمن بن هشام (1238 هـ / 1823 م) و محمد بن عبد الرحمن (1276 هـ / 1859 م) و محمد بن عبد الرحمن (1290 هـ / 1873 م)، وقد اهتموا بتعليمها، فأسس محمد بن عبد الرحمن مدرسة لها بالقصر الملكي بفاس، كما أسس الحسن الأول (1290 هـ / 1311 م - 1873 هـ / 1894 م) مدرسة أخرى بمراكش.

## مسماهُنَّا فَنَّانِينَ وَالْمُؤْلِفِينَ

بفضل هذه العناية والرعاية لمعت أسماء كثيرة من الفنانين في سماء الآلة، كما ظهر اهتمام متزايد بالتأليف فيها، ولعل أبرز هؤلاء الفنانين :

- ابو عبد الله سيدى محمد الوعصami المكناسي المتوفى سنة 1134 هـ / 1721 م، وينسب اليه فضل اظهار طبع الحجاز المشرقي والصيكة ونشرها بين الناس، وقد قال عنه تلميذه، محمد بن الطيب العلمي، متتحدثاً عن طول باعه في الموسيقى : « وله في هذه الصناعة قدم راسخة، ومكانة مكينة

(١) في «الاتحاف» و «العز والصولة» إشارات كثيرة الى ما كانت تتعظى به الموسيقى من عناية ورعاية من لدن ملوك الدولة العلوية، كما توجد فيما شهادات كثيرة على حضورها في مختلف الحالات الملكية سواء منها الخاصة أو الرسمية.

شامخة...»<sup>(1)</sup> كما قال عنه في مكان آخر : «وأقى في الموسيقى بكل خارق، وانسى ذكره الموصلي  
ومخارق»<sup>(2)</sup>

— ابو العباس احمد بن محمد بن ابي السعود الفاسي الفهري المتوفى عام 1164 هـ / 1751 م،  
ويعزى اليه استبدال اشعار نوبة رمل الماء التي كانت كلها في الغزل والخمريات والوصف، بأشعار أخرى  
في المدح النبوى والتشويق الى زيارة البقاع المقدسة.

— عبد الحق الجابري الحسناوى الفاسي، وكان من المقربين الى السلطان عبد الرحمن بن هشام.

— الحاج حلو بن جلون (عاش في القرن 13 هـ / 19 م) وينسب اليه تلحين ميزان قائم ونصف  
غريبة الحسين الذي يعتقد انه كان مفقودا، وقد قال عنه تلميذه أبو اسحاق ابراهيم بن محمد التادلي  
الرباطي إنه «كان آية في ضرب العود وفي الطر الذي هو لجام الموسيقى وأساسها»<sup>(3)</sup>

ومن هؤلاء الفنانين كذلك محمد الصبان الفاسي، ورشيد الجمل الفاسي، والملكي محروش الفاسي،  
وكلهم عاشوا في القرن الماضي الميلادي؛ وقد تلمنذ عليهم جميعا أبو اسحاق ابراهيم بن محمد التادلي، وأشاد  
بموهبهم في «الذكر لما في التذكرة من الطب مع الاختصار».

أما ميدان التأليف فأبرز من خاضوا فيه :

— ابو زيد عبد الرحمن بن عبد القادر بن يوسف الفاسي الفهري (1040 - 1096 هـ / 1631 - 1685 م) صاحب «الاقنوم في مبادئ العلوم»، وهو موسوعة شعرية تعليمية من بحر  
الجزء، تعالج كل العلوم المعروفة في عصره، ومن جملتها علم الموسيقى، وعلم طب الألحان، وله ارجوزة  
أخرى عنوانها «الجموع في علم الموسيقى والطبوغ» تكرر ما جاء في «الاقنوم» وتزيد عليه.

— سليمان بن محمد الحوات الحسني الشفشاوني، المتوفى سنة 1232 هـ / 1817 م وقد نظم  
ارجوزة سماها «كشف النقانع عن وجه تأثير الطبوغ في الطياع».

— ابو اسحاق ابراهيم بن محمد التادلي الرباطي، المتوفى سنة 1311 هـ / 1894 م، وله «اغاني  
السيقا ومحاني الموسيقى» الذي يعالج فيه مواضيع مختلفة تتعلق بالموسيقى، ومنها الطبوغ، والموازين،  
والنوبات، والصنائع، ومشاهير الموسيقيين... وله أيضا «الذكر لما في التذكرة من الطب مع الاختصار»،  
اختصر فيه تذكرة داود الانطاكي، وتعرض فيه إلى ذكر أساتذته وتلاميذه في الموسيقى.

— احمد بن خالد الناصري السلاوي المتوفى سنة 1315 هـ / 1897 م، وقد خصص للموسيقى  
المغربية دراسة مختصرة في الجزء الثاني من كتابه «زهر الافنان من حدائق ابن الونان».

## دواوين "الآلة"

في هذا العصر ظهر أيضا اهتمام بجمع أشعار «الآلة» وترتيبها حسب النوبات الجاري بها العمل،

(١) «الانيس المطرب في من لقيه مؤلفه من ادباء المغرب» — ص 174 — الخزانة العامة — الرباط (طبعة 135 هـ / 1897 م).

(٢) المصدر السابق ص 116.

(٣) أغاني السيقا — الباب السابع.

والمازين التي تشتمل عليها، مع العناية أحياناً بإعطاء بعض المعلومات التي تناقلتها الرواية حول مستنبطي هذه الطبيعة، وسبب تسميتها باسمائها، والإشارة الى عدد الأدوار التي تحتوي عليها الصنائع... وكان الباعث على ذلك الوعي بما آلت إليه التراث من تلاش، والشعور بواجب العمل على صيانة ما تبقى منه، وتسهيل تداوله بين الناس، وأهم مجموعات أشعار «الآلة» التي ظهرت إلى الوجود هي :

— «مجموعة الحاييك» التي وضعها محمد بن الحسين الحاييك النطوانى، والتي ظهرت سنة 1214 هـ / 1800 م، وتعتبر أهم مجموعة، ورغم أنها لاتشتمل على الادراج، ولا على قائم ونصف الرصد وقائم ونصف الحجاز المشرقي، فقد ظلت المرجع الأساسي لموسيقى الآلة حتى مطلع هذا القرن، «فترى الموسيقين اذا تنازعوا في عدد ادوار شغل مثلاً ترافعوا لذلك الكتاب حكماً بينهم»<sup>(١)</sup>؛ ومن هذه المدونات كذلك :

— «كتاب الوزير محمد بن العربي الجامعي» الذي ظهر حوالي سنة 1302 هـ / 1885 م، ويعرف أيضاً بـ«مختصر مجموعة الحاييك»، وقد وضع أصلاً بأمر من السلطان محمد بن عبد الرحمن، وشارك في ترتيب صنائعه كبار الآليين في عهده. وفي عهد مولاي الحسن الأول (1290 — 1311 هـ / 1873 — 1894 م) تم تمهيده وتنقيحه تحت اشراف الوزير محمد بن العربي الجامعي، وفي هذا الكتاب توزيع جديد للصنائع على مختلف ميازين الآلة، رُوعي فيه استبدال بعض الأشعار بغيرها مما يجري على بحراً ويستعمل في ميازين أخرى، مع الحفاظ على أحانها الأصلية، وذلك بقصد تسهيل الحفظ على المتعلمين، بالتقليل من عدد الصنائع المحفوظة، وقد نجم عن ذلك كثير من التكرار، زيادة على التباين الكبير الذي وقع بين المواضيع التي تتناولها هذه الأشعار داخل نفس النوبة.

— وهناك مجموعة ثلاثة مؤلف مجهول، مؤرخة في عام 1192 هـ / 1778 م. وتحتوي على عدد من الصنائع لم ترد في كتاب الحاييك، ومنها على الخصوص قائم ونصف الرصد، وقائم ونصف الحجاز المشرقي، ونوبة «الصيكة»، وتوجد هذه المجموعة بمحوزة مؤرخ تطوان الكبير الاستاذ محمد داود.

## ٢) ابتداءً من مطلع القرن العشرين

### التحولات الجديدة

ابتداءً من هذا العهد أخذ المغرب ينفتح تدريجياً على ألوان جديدة من الموسيقى الشرقية والغربية كان لها أثر قوي على مستقبله الموسيقي، ومن العوامل التي لعبت دوراً كبيراً في تحقيق هذا الانفتاح : انتشار وسائل الاتصال الحديثة كالحاكي والاذاعة<sup>(٢)</sup>.. واحتكاك الفنانين المغاربة بفنانين مغارقة وغربيين، قدموا إلى المغرب، أما بقصد الاستقرار والعمل، أو بقصد تنظيم جولات فنية، وكذلك رحلة بعض الفنانين المغاربة إلى بلاد المشرق وأوروبا، ومن هذه العوامل أيضاً إنشاء معاهد موسيقية، ومسارح، ودور للسينما في أهم المدن المغربية... وقد نتج عن ذلك ظهور غناء مغربي جديد، تأثر على الخصوص،

(١) أبو اسحاق إبراهيم التادلي : «اغاني السينا ومعنى الموسيقى» الباب الثاني — م — الخزانة العامة بالرباط. رقم 487.

(٢) لعبت دار الإذاعة الوطنية (راديو المغرب قدماً) دوراً هاماً في التعريف بموسيقى الآلة سواء داخل المغرب أو خارجه، وذلك بما كانت — وما زالت — تبنيه على أمواجها من حلقات موسيقية تشتمل على موازين من مختلف التوبات، تؤديها اهم الاوجوه المتخصصة في هذه الموسيقى.

بالأغنية المصرية، ويدرجة أقل بالأغنية الغربية الخفيفة، وكان هذا الغناء يقتصر، في أول عهده، على تقليد الأنماط المستوردة، غير أنه لم يلبث أن سلك نهجاً مستقلاً، واكتسب طابعاً متميزاً، فأسفر ذلك عن ظهور ما يسمى «بالأغنية العصرية المغربية»؛ وقد نالت هذه الأغنية إقبالاً واسعاً لعدة أسباب، منها أنها كانت - ككل جديد، خاصة إذا كان مصدره هو الشرق - تمارس جاذبية قوية على الجمهور، وإنها خاطبت هذا الجمهور في غالب الأحيان باللغة الدارجة التي يفهمها ويتجاوب معها، وإنها عبرت بصدق عن أحواله وتطلعاته، خاصة بعد أن تحررت من الرقابة التي كانت تفرضها عليها سلطات الحماية...».

وقد تأثرت الأنماط الأخرى التقليدية، وفي مقدمتها موسيقى الآلة، بهذا الانفتاح، وانساقت بدورها مع ما اعتبر حركة تجديد وتحديث، فعمدت إلى تطوير أساليبها ووسائلها «لمسايرة روح العصر» أو «الحفاظ على وجودها» أو «ارضاء جمهورها»... إلى غير ذلك من الشعارات التي نادى بها رجالها، وهكذا وقع تطور ملحوظ في اداء «الآلة» عرقاً وغناء، فتمَّ اصلاح الكثير من الاخطاء التي كانت، مع مرور الزمن، قد تسربت إلى الصوص الشرعية، وأسقطت من الأداء معظم «الشتات» التي كانت تملأ أماكن المد في الألحان، وتساعد على تذكر المقاطع «الصامتة» فيها، كما تحسن مستوى العزف، وزادان بكثير من الزخارف الموسيقية التي زادته رونقاً وجمالاً، ومن التحولات التي عرفها هذه الموسيقى كذلك : الشروع في استعمال الآلات الغربية فيها بصورة متزايدة، بما فيها الآلات ذات الأصوات الثابتة، وكانت الكمنجهة (الكمان والالطر) قد استعملت فيها منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، ولعل أول من أشار إليها إبراهيم التادلي الذي ذكر أن الغالي الجمل شقيق رشيد الجمل الفاسي الذي تلمنذ عليه كان يحسن العزف عليها،<sup>(1)</sup> ويدو كذلك أن البيانو قد وجد طريقه إليها منذ أواخر ذلك القرن، وكان الحاج عبد الكريم بنونة — وهو من العائلات التطوانية المشهورة بشغفها بهذه الموسيقى — أول من اشتهر باستعماله فيها. أما آلات النفخ الغربية فقد استخدمت في الموسيقى العسكرية المغربية في وقت مبكر، فقد ذكر عبد العزيز الفشتالي آلة «الترونيت» ضمن الآلات التي كان يستعملها جيش المصور؛ قال واصفاً موكب هذا الملك : «وأمامة الطبل العظيم الذي يسمع دوي صوته على بعد، ومن خلفه الطبول الأخرى التي تقرع مع المزامير المعروفة بالغيطات... يتولى النفخ فيها قوم من العجم اساتيد يتعلمونها... ومزامير أخرى، وجعاب طوال صفرية على مقدار التنفير، تسمى «الترونبات» مما أحدثه أمير المؤمنين أيضاً في دولته، وزادت به دولته على غيرها فخماً وضخاماً». <sup>(2)</sup> لكن ظهورها في أجواء آلة المدنية حدث محدود جداً.

وإذا كانت «الأغنية العصرية» قد استقطبت الكثير من الفنانين الشباب، وصرفتهم عن موسيقاهم التقليدية، بل وخلقت منافساً قوياً لها بين الجمهور، فإن «الآلة» لم تعد فنانين أبداً، بhero المستمع الوعي والمتنوّق ببراعة عزفهم، وجمال أصواتهم، وروعة الاشعار التي كانوا يتغنون بها، كما أدهشوه بقوّة حافظتهم، ونالوا إعجابه بإخلاصهم واستماتتهم في الدفاع عن الفن الذي يمثل الهوية الموسيقية الحقيقة للمغرب، ولذلك فقد ظلت «الآلة» ذات حظوة ومكانة رفيعة، خاصة في الأوساط المثقفة والموزرة، كما

(1) أغاني السينا - نهاية الباب السابع.

(2) «مناهل الصفا في أخبار الملوك الشرفاء» - ص 166 - المطبعة المهدية - تطوان 1964.

ظل رجالها محل رعاية وتكرير من لدن الأسرة المالكة وبعض العائلات الثرية التي افتقدت بها في هذا الشأن، وكذلك بعض الباشوات والقواد الكبار.<sup>(١)</sup>

## أعلام الآلة في حَزَالعَصْد

من نواعي «آلة» الذين كرسوا حياتهم للدفاع عنها في هذه الفترة المضطربة من تاريخ الموسيقى المغربية :

— الحاج عمر بن العباس الحعدي : ولد بفاس سنة 1873 ، ويعود من أقطاب «آلة»، ومن أكثر رجالها غيرة عليها، وقد كانت حياته جهاداً متواصلًا لتعليمها والتعريف بها، وكان بارعاً في العزف على الرباب والكمان؛ في 1927 عينه المغفور له، جلالة الملك محمد الخامس، على رأس جوق «آلة» الخاص بالقصر الملكي العamer، وكان مولاي عبد العزيز قد استدعاه من قبل لتدريب «فرقة الخمسة والخمسين» وفرقة أخرى مدنية تابعة للقصر الملكي، وهو الذي ترأس الوفد المغربي في المؤتمر الأول للموسيقى العربية الذي عقد في القاهرة سنة 1932. وإليه يرجع الفضل في ترتيب ألحان المشالية الكبرى. توفي في الرباط سنة 1952.

— الفقيه سيدى محمد البربهري (1877 — 1944) : ولد بفاس، واشتهر بإلمامه الواسع بالتراث، وبراعته التي لا تضاهى في العرف على الرباب. أسس جوقة مرموقاً في فاس حافظ على تراثه، وهو «جوقة البربهري» الذي يُرئسُه حالياً صهره الحاج عبد الكريم الرئيس .

— الفقيه سيدى محمد المطيري : (1876 — 1946) : من أعلام «آلة» المرموقين، وقد كان، إلى جانب تمكنه التام منها، ذا اطلاع واسع على التراث الغنائي والمأثور، وكان جيد الغناء، بارعاً في العزف على الكمان، محدثاً لبقا، سريع البديهة، لاذع النكتة. وقد كان من المشاركين في الوفد الذي مثل المغرب في المؤتمر الأول للموسيقى العربية.

وكان بين هؤلاء النوعي الثلاثة تنافس حول الزعامة الموسيقية، كما كان لكل واحد منهم أسلوبه الخاص في الأداء، جعل بالإمكان التمييز بين الصنعة الجعديبة والبربهري والمطيرية. ومع ذلك فإن هذه الصنائع الثلاث تنتمي كلها إلى مدرسة واحدة، هي «الصنعة الفاسية»، في حين أن «الصنعة التطوانية» كانت، في شكلها الأصلي، تتميز عن سابقتها بأداء مختلف نسبياً لألحان الصنائع المشتركة، وبوجود صنائع خاصة بها، تبنت بعضها «الصنعة الفاسية»، وأعرضت عن بعضها الآخر<sup>(٢)</sup>، وقد ساعدت وسائل الاتصال الحديثة على محاربة الفوارق بين «الصناعتين»، وتعمد بعض الفنانين إزالتها بدعوى «التفوّم» و«التوحيد»، كما أن بعض الصنائع التطوانية انقرضت الآن، أو هي في طريق الانقراض، نتيجة إهمال الحفاظ لها، وتعلقهم أكثر بما أثر من الصنائع الفاسية فقط. هذا وقد حافظت شفشاون على عدد

(١) من العائلات التي عرفت برعايتها هذه الموسيقى : عائلة أجيبة بن جلون والصقلي والمقربي... بفاس، وشرفاء وزان بطنجة، والتازي بالرباط، وابن عمير بالعرائش... ومن الباشوات والقواد : الكلاوي والمنكبي والكنداوي...

(٢) أخربني الحاج محمد بن الملحق، أحد كبار هواة الآلة في الدار البيضاء، والرئيس الحالي لجمعيات هواة الموسيقى الاندلسية بالغرب، أنه حضر صحة الفنان الكبير مولاي أحمد الوكيلي حفلة موسيقية أقيمت في بيت السيد أحمد الطريض — شقيق الرعيم الراحل عبد الخالق الطريض — في نظوان، في ربيع سنة 1952، أدى خلالها جوقة القسم العربي لمتحف الموسيقى بطنوان، برئاسة الشيخ العيشي الورياعلي، ميزان قائم ونصف رمل الماءة، فلاحظ أن هناك فرقاً واضحاً في الأداء بين ما هو متداول في فاس وما أداء المزروع، زيادة على استعماله لصنائع لم تكن معروفة في فاس.

من «الصنائع التطوانية» بالإضافة إلى كثير من الصنائع التي تنفرد بها هذه المدينة دون سواها.

ومن الذين لمعت أسماؤهم كذلك في سماء «آلة» وساهموا مساهمة فعالة في حفظها، خاصة خلال عهد الحماية، المرحومون الحاج عثمان التازي، وال الحاج الطيب بن الكاهية، وال الحاج عبد السلام بن يوسف، وعبد السلام الخياطي، ومحمد بن غبريط، ومحمد دادي، ومحمد أميركو، ومحمد شويكة، والشريف مولاي احمد الوزاني، والمعلم احمد بن المحجوب الزبيبر، ومحمد البارودي، وعبد القادر كريش، والعربى السيار، والمعلم لغداش، وسيدي العياشي الورياagli... وما يُؤسف له أنه لم يتم أحد بكتابه سير هؤلاء الأعلام، ولذلك فإننا نكاد لا نعرف اليوم شيئاً يذكر عن حياتهم وأعمالهم. أما بعد الاستقلال، فتجدر الإشارة — زيادة على الحاج عبد الكرم الرئيس، ومولاي احمد الوكيلي، ومحمد العربي التمسانى الدائى الصيت — إلى الفنان الأديب الأستاذ عبد اللطيف بن منصور، وعبد الله الوزاني، وال الحاج احمد البزور التازي، وال الحاج ادريس بن جلون، وجميعهم باستثناء الآخرين، رؤساء أجواق معروفة.

## البحث العلمي

على مستوى البحث العلمي يلاحظ أن الموسيقى المغربية عموماً، وموسيقى آلة خصوصاً، أصبحت تحظى باهتمام متزايد من لدن الباحثين الأجانب، وقد كان ذلك إما بمبادرة فردية منهم، أو بتشجيع من بعض المؤسسات والمصالح الثقافية، كـ«معهد الدراسات العليا المغربية»، وـ«مصلحة الفنون الأهلية»، وـ«معهد الجنرال فرانكو للأبحاث المغربية — الإسبانية»... وقد نشروا دراساتهم في عدة مجلات، كالجملة الأفريقية، ومجلة المعهد التي عرفت فيما بعد بمجلة هيسبيريس، ومجلة فرنسا-المغرب...

وتجدر الاشارة هنا إلى الأبحاث التي قام بها : فاتيي (Vattier) وتيريز دي لانس (Thérèse de Lens) وألكسيس شوتان (A. Chottin) وأندري باري (A. Paris). كما ظهرت لهم عدة تأليف قيمة لعل أهمها :

— «مدونة الموسيقى المغربية» لألكسيس شوتان، وهو كتيب يقع في جزئين، صدر أو وهما سنة 1931، وفيه يعرف المؤلف بموسيقى آلة، ويقدم التدوين الكامل لميزان بسيط نوبة العشاق، أما الثاني، فقد صدر سنة 1933، وفيه يعرف بالموسيقى والرقص الأمازيغيين في بلاد الشلوح (سوس والاطلس الكبير والصغير).

— «لوحة الموسيقى المغربية» لنفس المؤلف، وقد صدر سنة 1939، وهو بحث حول الموسيقى الأمازيغية (في بعض المناطق الجبلية والسهلية) والموسيقى العربية («آلة» والموسيقى الشعبية).

— «نوبة الأصبهان» لراكاديودي لاريا بالاسين (A. De Larrea Palacin) وهو كتاب صدر سنة 1956 وفيه تدوين بالكتابة الموسيقية للنوبة المذكورة<sup>(1)</sup> وترجمة إلى اللغة الإسبانية لنصوصها الشعرية.<sup>(2)</sup>

— «الموسيقى الكلاسيكية في بلدان المغرب»، نشره بالفرنسية الباحث التونسي الكبير، الدكتور محمد قطاط، سنة 1980، وهو من خير الكتب التي عالجت بطريقة علمية الموسيقى التقليدية

(1) يلاحظ أنه لا يوجد تطابق بين هذا التدوين واللحان المتداولة اليوم لهذه النوبة.

(2) انجزت هذه الترجمة بالتعاون مع ألفريد الستاني، رئيس القسم العربي لمعهد الجنرال فرانكو للأبحاث المغربية — الإسبانية.

وبذل الموسقيون والهواة المغاربة، من جهتهم، جهدا ملحوظا، في ميدان البحث، وذلك قبل وبعد الاستقلال، وقد نشرت أبحاثهم في بعض المجالات والصحف الصادرة بالعربية أو الفرنسية (كمجلة تطوان، والبحث العلمي، وهيسيريس، ومجلة الشمال – الجنوب، والناهل، وفنون، وجريدة العلم والرأي...) ولعل ابرز من ساهم في ذلك الأستاذة محمد الفاسي، ومحمد المنوي، وعباس الجراي، وعبد العزيز بن عبد الجليل، ومحمد الرايسى، ومولاي العربي الوزاني...).

واهتموا كذلك بإلقاء المحاضرات، مع الاستعanaة أحيانا بعض الآلين، لاعطاء ما يلزم من الأمثلة والتوضيحات الصوتية (وتجدر الاشارة هنا إلى محاضرات الأستاذ محمد الفاسي، وعبد العزيز بن عبد الجليل، ومحمد الرايسى، وأحمد عيدين، وعبد السلام الشامي) وكانوا أيضا ينظمون حلقات دراسية في بيوت بعض كبار الهواة (كبيت عبد السلام بن رسول في تطوان، ومولاي احمد الوزاني في طنجة، وسيدي المهدى الفاسي في ابن سليمان ثم ابن رشيد، وال حاج ادريس بن جلون في الدار البيضاء...). وكانت لهم كذلك محاولات لتدوين التراث، لكنها ظلت محدودة، ولم يطبع منها شيء يذكر، وذلك لأسباب كثيرة أهمها عدم وجود نسخ مختصين في رسم الرموز الموسيقية، وارتفاع تكاليف الطبع، وقلة الاقبال بسبب انتشار الأمية الموسيقية... ومن الذين بذلوا جهدا يستحق الذكر في هذا المجال : محمد بن اسماعيل واعبورا (في وجدة، خلال العشرينات)، ومحمد ابريلولة في فاس، وادريس الشرادي في العرائش، وأحمد الديلان في تطوان (بعد الاستقلال).

## الظهورات الفنية الكبرى

وخلال هذه الفترة كذلك، نظمت عدة مهرجانات للتعريف بالموسيقى المغربية، كما عقدت عدة مؤتمرات داخل المغرب وخارجـه، كانت فيها موسيقى الآلة موضع دراسة وبحث، ومن أهم هذه المهرجانات والمؤتمرات :

— «الأيام الموسيقية المغربية الثلاثة» التي نظمت سنة 1928<sup>(٢)</sup> تحت إشراف «مصلحة الفنون الأهلية»، في حديقة مدرسة الوداية بالرباط، وقد استعرضت خلالها أهم الأنماط الموسيقية الشائعة في المغرب، وشاركت في تقديمها فرق موسيقية عربية وأمازقية.

— المؤتمر الأول للموسيقى العربية الذي عقد في القاهرة سنة 1932، تحت إشراف الملك فؤاد الأول، وقد تألف الوفد الذي مثل المغرب فيه من نخبة ممتازة من الآلين، منشدين وعازفين، وهم : سيدي عمر الجعيدي، رئيس الوفد، والفقـيـه محمد المطيري، والـحـاج عـثمان التـازـي، وـمـحمد دـادـي، وـعـبد السـلام بن

(١) من الكتب الموسيقية الأخرى التي تجدر الاشارة إليها والتي عالج فيها أصحابها مواضيع تتعلق «بـالـآـلة»:

— «معلومات راقية عن الطرب الاندلسي والعلامات الموسيقية» مولاي العربي الوزاني، مرقوم سنة 1966، وتوجد نسخة منه في الخزانة العامة بالرباط، وتحتوي على مقالات كثيرة تتناول مواضيع مختلفة تتعلق «بـالـآـلة».

— «أصوات على الموسيقى المغربية» لـالأـسـتـاذـ صالح الشرقي، عـارـفـ القـانـونـ المعـرـوفـ، وـقـدـ صـدـرـ سـنـةـ 1977ـ، وـهـوـ كـاـوـصـهـ الـدـكـتـورـ عـبـاسـ الجـراـيـ، فـيـ تـقـدـيمـهـ لـهـ «...ـسـجـلـ لـأـنـماـطـ مـنـ مـوـسـيقـاـنـاـ، حـاـلـ الـمـؤـلـفـ انـ يـلـقـيـ عـلـيـهـ اـصـواتـ كـاـشـفـةـ مـنـ خـالـ لـقـطـاتـ عـنـ اـهـمـ مـلـامـحـ هـذـهـ الـأـنـماـطـ، وـأـبـرـازـ روـادـهـ، وـمـاـ يـتوـسـلـونـ بـهـ مـنـ آـلـاتـ مـعـ تـوـضـيـعـ بـالـصـورـ وـالـرـسـومـ وـالـجـداـلـوـ».ـ

(٢) من 12 إلى 14 أبريل.

يوسف، ومحمد شويكة، ومحمد أميركو، وال الحاج محمد بن غبريط<sup>(1)</sup>، ولقد لعب هذا الوفد دوراً نشيطاً في أشغال المؤتمر، وساهم في تعريف المؤتمرين بالآلة المغربية.

— «المؤتمر الأول للموسيقى المغربية» الذي عقد سنة 1939<sup>(2)</sup> تحت الاشراف العالي للمغفور له جلاله الملك محمد بن يوسف، وذلك بقصر البطحاء في فاس، وقد درست خلاله وسائل صيانة وتطوير التراث الموسيقي المغربي، غير أن المؤتمرين لم يترکوا أي تقرير عن أعمالهم، وقدمت خلال المؤتمر عروض فنية شاركت فيها عدة أجواق للآلية والغناء الشعبي المغربي، إلى جانب ثلاثة أجواق للطرب الغناطي والمأله، قدمت من تلمسان والجزائر وتونس.

— المؤتمر الثاني للموسيقى العربية، الذي عقد أيضاً بقصر البطحاء في فاس، سنة 1969<sup>(3)</sup> تحت رئاسة الأستاذ محمد الفاسي، الذي كان وقتئذ وزيراً للشؤون الثقافية، وقد خصص المؤتمر جانباً من أشغاله لدراسة موازين الآلة وطبعها، تضمنها الكتاب الذي أصدرته الوزارة في أعقاب هذا المؤتمر.

## رواين «الآلية»

نالت أشعار الآلة قسطاً وافراً من الاهتمام، وعني بتحقيقها، وطبعت عدة مرات، خاصة بعد الاستقلال، وقد ساعد على ذلك ما لقيته من إقبال من عموم القراء، فهي في متناول فهمهم أكثر من العمل الموسيقي المتخصص، فهناك من ينجذبون إليها لقيمتها الأدبية فقط، وهي تساعدهما على الحفظ، وتمكنه من تتبع إنشاد الآلين إذا لم يكن على درجة كافية من الإلمام. وأهم مجموعات الأشعار التي ظهرت هي :

— «مجموعة الأغاني الموسيقية الأندلسية المعروفة بالحايك»، نشر هذه المجموعة الفقيه المكي أميركو عام 1353 هجرية / 1935 ميلادية، ولم تشتمل إلا على ست نوبات، وهي رمل الماية والعشاق والأصحابان وغريبة الحسين، والرصد، ورصد الدليل.

— «مختصر مجموعة الحايك» الذي أعيد طبعه بالتصوير، نقاً عن نسخة مكتوبة بخط يد المرحوم احمد بن الحسن زويتن، وهو من علماء المسمعين في هذا العصر، وقد أشرف على طبعه (سنة 1972) أحد كبار هواة «الآلية» في الدارالبيضاء، الحاج محمد بن المليح، الذي يعد — رغم عدم احترافه — من أكثر الناس دراية بهذه الموسيقى، فهو يحفظ الأحادي عشرة نوبة بكاملها، ويتقن أداؤها دون التوصل بأية آلة موسيقية، وهو من تلامذة الفقيه محمد الطيري، وقد عاشر كبار رجال «الآلية» قبل الاستقلال وبعده، ويروي عنه كثيراً من الأخبار التي يمكن الاستفادة منها في كتابة تراجمهم، وقد كان من الأعضاء المؤسسين لجمعية الهواة، وأشرف إلى جانب المرحوم إدريس بن جلون على تسجيل النوبات الثماني الذي أنجزته هذه الجمعية.

— «مجموع أرجال وتواثيق وأشعار الموسيقى الأندلسية المغربية» الذي صدر سنة 1977، وهو

(١) رافق الوفد المغربي قدور بن غبريط، الوزير المفوض لجلالة الملك محمد الخامس، وبروسير ريكار (Prosper Ricard) رئيس مصلحة التراث الألهي، وألكسيس شوتان (Alexis Chottin) مدير المعهد الوطني للموسيقى بالرباط.

(٢) من ٦ إلى ١٠ مايو.

(٣) من ٨ إلى ١٨ أبريل.

من تأليف الفنان الأديب، الأستاذ عبد اللطيف بن منصور، رئيس «جوق الرباط للطرب الأندلسي»، ويتميز هذا الكتاب باحتوائه على كثير من القصائد والبراول التي تستعمل في حلقات الذكر، بالإضافة إلى الصنائع المتداولة بين الآلين، وقد بذل فيه مؤلفه جهدا مشكورة لتقديم ما احتل من أوزان الأشعار، وترتيب ما اضطرب من أشطاء أبياتها، وتصحيح ما علق بها من أخطاء لغوية ونحوية على ألسنة الأجيال المتعاقبة من الرواة، معقبا على كل إصلاح يُقدم عليه بتعليق يبرر فيه ذلك؛ وتتصدر الكتاب مقدمة كتاب الحائك، يليها تعريف بطبع آلة، مع الإشارة إلى ما يرتبط بها من معتقدات، وما يقال في إنشاداتها، وهو مذيل بترجمة مختصرة لأعلام آلة والسماع المعاصرين، معززة بصورهم.

— «تراث العربي المغربي في الموسيقى»، وقد صدر سنة 1981، وهو من تأليف الحاج ادريس بن جلون، الرئيس السابق «جمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالمغرب». تتصدر هذا الكتاب، كسابقه، مقدمة كتاب الحائك، ولحنة عن الطبيعة المستعملة في آلة مع تدوين سلامتها بالعلامات الموسيقية، وذكر إنشاداتها، وإعطاء أمثلة للصنائع الملحنة عليها، وقد شكلت الصنائع الواردة فيه، وبيّنت الأصوات الموسيقية التي تبتدئ وتنتهي عندها ألحان الأبيات، وشفعت بأرقام تمثل عدد الأدوار التي تحتوي عليها، وتفاديا للتكرار الذي يلاحظ في بعض الصنائع، وسعيا كذلك إلى تحقيق الانسجام بين المواضيع التي تتناولها صنائع كل نوعية، فان المؤلف اقترح استبدال بعض الموشحات والأرجال والبراول بأخرى من اختياره، وأحيانا من نظمها. وبالنسبة للصنائع التي يعتبرها «مبثورة» فإنه يعيدها إلى أصلها كلما أمكن، وعندما يتعدّر عليه ذلك فإنه يستكمل عدد أبياتها من نظمها. هذا وقد أدمج في قائم ونصف درج الحجاز الشرقي عددا من الصنائع ذكر أنها من تلحينه، واختتم الكتاب بتلحين جديدة أخذت تروج في العقود الأخيرة، بعضها مقتبس من التراث الجزائري كقدام الجديد، وبعضها من وضع ملحنين مغاربة مجهولين كقدام بوакر المائية، أو معروفيين كقائم ونصف النهاوند لمولاي العربي الوزاني<sup>(١)</sup>.

— «من وحي الباب، مجموع تواشيح وأرجال آلة المغربية» للحاج عبد الكريم الرايس، وقد صدر في هذه السنة (1982) واقتصر فيه مؤلفه على إيراد الصنائع التي يستعملها جوقة وذلك «حتى يسهل تداوله بين عشاق هذا الفن، والهواة المعجبين به، والمتابعين لنشاط جوق الربوني، الذي يعتبر هذا المختصر أهم مرجع يعتمد عليه في أعماله الفنية».<sup>(٢)</sup>

## أجواد آلة وجمعيات هواحتها

إلى جانب ذلك شهدت هذه الفترة ميلاد عدد كبير من أجواد آلة وجمعيات هوايتها، انخل بعضها، وبقي البعض الآخر قائما حتى اليوم، وقد لعبت كلها دورا مهما في صيانة هذا التراث، والتعرّف به داخل المغرب وخارجـه.

وكانت الأجواد في البداية صغيرة تتألف في الغالب من سبعة أفراد<sup>(٣)</sup>: عازف على الباب، وهو

(١) أول من لحن صنائع لآلة على مقام النهاوند الحاج عثمان الناري، وكانت هذه الصنائع من قائم ونصف الاستهلال، نصا وإيقاعا، وقد أداها جوقة في المؤتمر الأول للموسيقى المغربية المنعقد في فاس سنة 1939. لكنها لم تل استحسان المستمعين فأهملت (عن الحاج محمد بن الملاج).

(٢) الأستاذ عبد اللطيف خالص، في تقديم لهذا الكتاب.

(٣) حصلت الفرقة التي مثلت المغرب في المؤتمر الأول للموسيقى العربية المنعقد في القاهرة سنة 1932، سبعة عازفين ومتسلّداً.

في العادة رئيس جوش، وعازفين ثيبن على العود، وأخرين على الكمان، وناقر على الطار، ومنشد، وكان الجوق يعد «كاما» عندما يصل عدد أفراده إلى عشرة، وذلك بانضمام عازف واحد على العود، وأخر على الكمان، وضارب على الدربيكة إلى الموسقيين السبعة المذكورين، وقد تضخمت هذه الأجواء تدريجياً، وأصبحت خاصة بعد الاستقلال، تضم عازفين على الناي والقانون، وخصوصاً عازفين على آلات غربية كالفيولونسيل، والكونتراباس، والبايجو، والكلارنيط، والبيانو...

وأبرز الأجواء قبل الاستقلال : جوق الفقيه البريسي، والفقيق المطيري، وعبد القادر كريش، وعثمان التازي بفاس، وجوق الطيب بالكافية بالرباط، ومحمد البارودي بسلا، ومولاي احمد الوزاني بطنجة، وسيدي العياشي الورياغلي بتطوان، وبوقرنة بشفشاون، والمعلم لغداش مراكش، ومحمد بن إسماعيل بوجدة.

أما بعد الاستقلال فقد دَاعَ صيُّثُ جوق البريسي برئاسة الحاج عبد الكريم الرئيس بفاس، وجوق الاذاعة الوطنية برئاسة مولاي احمد الوكيلي بالرباط، وجوق المعهد التصواني برئاسة الاستاذ محمد العربي التسماني؛ وإلى جانب هذه الأجواء الثلاثة التي تأتي اليوم في طليعة أجواء «آلة»، تجدر الإشارة إلى جوق الرباط برئاسة الاستاذ عبد اللطيف بن منصور، وجوق العربي السيار في طنجة، برئاسة الاستاذ محمد العربي المراط، وجوق مراكش، برئاسة الاستاذ عبد الله الوزاني.

ومن الأجواء الفتية التي تعلق عليها آمال كبيرة في المستقبل : جوق المعهد الموسيقي في طنجة برئاسة الشيخ أحمد الزيتوني، وجوق المرحوم المطيري في فاس، برئاسة الحاج محمد مصطفى، وجوق تطوان برئاسة الفنان عبد الصادق شقارة، وجوق شفشاون برئاسة الشيخ محمد احمد المرنيسي، وجوق المرحوم مولاي أحمد المداري في مكناس، برئاسة الاستاذ عبد الرحيم الخمسي...

وقد لعبت الجمعيات الموسيقية من جهتها دوراً هاماً في إصلاح هذه الموسيقى، أدبياً وفنرياً، وترقيتها عزفاً وغناء، وبدلت جهداً كبيراً لصيانتها عن طريق العمل على تسجيلها أو تدوينها علمياً، كما أنها ساهمت مساهمة فعالة في التعريف بها ونشرها، عن طريق الحفلات التي كانت تحيمها، والمهرجانات التي تنظمها، أو تشارك فيها داخل المغرب أو خارجه... ومن أعمالها كذلك، تشجيع البحث والتأليف فيها، والتلحين على منوالها.

وقد أصبحت اليوم المهرجانات الوطنية التي تنظمها هذه الجمعيات تحت إشراف وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية مناسبات لعقد الندوات وإلقاء المحاضرات واللقاء الفنانين والباحثين لتبادل الآراء والخبرات، وخلالها تتنافس الأجواء الكبرى على إظهار براعتها الفنية، وأحياناً على الكشف عن الغريب من الصنائع التي تحفظها، وفيها تنظم كذلك المباريات بين الأجواء الفتية، فيكون ذلك حافزاً لها على الحفظ والتمرن، كما ترصد الجوائز التقديرية للمتفوق منها، ولأربع العازفين والمنشدين فيها، مما يعود على هذه الموسيقى بأطيب الآثار.

وأهم هذه الجمعيات قبل الاستقلال «الجمعية الأندلسية» التي أسسها محمد بن إسماعيل في وحدة سنة 1921 والتي لا تزال قائمة حتى اليوم، وكذلك «الجمعية الادريسية» التي أسسها عبد الرحمن الطاهري في فاس سنة 1930، لكنها لم تعمم طويلاً.

أما بعد الاستقلال فأبرز الجمعيات التي ظهرت إلى الوجود هي :

— «جمعية هوا الموسيقى الاندلسية» التي أُسّست سنة 1958، وقد حضر حفل تأسيسها جلاله الملك الحسن الثاني — وكان وقتئذ وليا للعهد — فأكده بحضوره هذا مدى ما توليه جلالته من عنابة لهذه الموسيقى، وقد حضر هذا الحفل أيضاً الزعيم الراحل علال الفاسي، والهيئة الوزارية، وعدد غفير من المثقفين من مختلف أنحاء المغرب؛ وهذه الجمعية فروع في أهم المدن المغربية (12 فرعاً)، وقد تمكنت بمساعدة منظمة اليونسكو من تسجيل ثمانين نوبات على الأشرطة الممعنطة، وذلك بمشاركة نخبة من شيوخ «الآلية» المعاصرين، ومنهم، على الخصوص : مولاي احمد الوكيلي<sup>(١)</sup>، وال الحاج عبد الكرم الرئيس، والاستاذ محمد العربي التمساني، وال الحاج احمد البزور التازي، وال الحاج محمد التازي (المعروف بالتوبيزي) والغالي الشريابي، ومحمد بوزياع، ومحمد المرڭاوي... ويوجد مقر هذه الجمعية في الدارالبيضاء، وقد ظل الحاج ادريس بن جلون التوبي يرئسها منذ تأسيسها إلى أن وفاته المنية سنة 1982، ويرئسها اليوم الحاج محمد بن المليح.

— «جمعية الانبعاث البيضاوية لهوا الموسيقى الاندلسية»، وقد أُسّست سنة 1974 أحد كبار هواة هذه الموسيقى في الدارالبيضاء، الاستاذ عبد الله دحو الادريسي؛ وبفضل تشجيعه استطاعت هذه الجمعية ان تكمل تسجيل الإحدى عشرة نوبة برمتها، معتمدة في ذلك على صوت وعزف الشيخ احمد البزور التازي، الرئيس الفني لهذه الجمعية، وهي تسعى اليوم إلى تدوين كل التراث بالكتابة الموسيقية. ومن الجمعيات التي تجدر الاشارة إليها كذلك «جمعية هوا الموسيقى الاندلسية» بفاس، وقد أُسّست سنة 1974، و «جمعية بعث الموسيقى الاندلسية» بفاس أيضاً وقد أُسّست سنة 1980.

## الحالة الراهنة وأفاق المستقبل

لقد وصلت إلينا «موسيقى الآلة» عن طريق التواتر الشفوي، وكما هو الحال بالنسبة لجميع الفنون الموروثة بهذه الطريقة، فإنها قد تعرضت إلى كثير من الضياع والتحريف، ولا شك أيضاً أنها قد فقدت الكثير من رونقها وجمالها الأصليين، ومع ذلك كله فإنها — في حالتها الراهنة — لا تزال فنا رفيعاً، يكشف عن عظمة الموسيقى العربية القديمة، وسلامة ذوق أهلها، ورقة إحساسهم، وسمو مدنیتهم. ولولا القيمة الفنية والأدبية العالية لهذه الموسيقى، ما تمكنت من الصمود قرونا طويلاً في وجه تقلبات الزمان، حتى وصلت إلينا وهي على هذا المستوى الرفيع من الجمال، لكن هذه الموسيقى تعيش اليوم مرحلة خطيرة من تاريخها، شأنها في ذلك شأن جميع أنواع الموسيقى التقليدية غير المكتوبة، في سائر أقطار المعمور : فتلقي هذه الموسيقى بالطرق الموروثة، القائمة على التلقين بالسماع والمحاكاة، والمعتمدة على قوة الحافظة، آخذ في التلاشي تدريجياً، وشيخ هذه الموسيقى في تناقص مستمر، وكثير منهم ضئيل بما يحفظه، والشباب الذين تقع على كاهلهم مسؤولية حمل الرسالة الفنية إلى الأجيال القادمة تجذبهم ألوان موسيقية أخرى، تغريهم إما بسهولةها، أو بما يتراءى لهم فيها من جدة ومعاصرة، كما توفر لهم فرصاً أكبر لسماعها، ووسائل أخْبَع لتعلمها، و مجالاً أوسع للاسترزاق بها... ووسائل التسجيل الموسيقى عرفت تقدماً مذهلاً حطم الحواجز بين حضارات العالم الموسيقية، فصار من العسير على أية أمة أن تحفظ تراثها

(١) شارك في تسجيل نوبتين فقط، هما نوبة رمل الماء ونوبة الماء.

الموسيقي من التأثيرات الخارجية؛ وإذا كانت «آلة المغربية» قد ظلت حتى اليوم محافظة في جوهرها على طابعها الأصلي، فلا شيء يضمن استمرار ذلك في المستقبل، وقد لا تكون التغييرات التي عرفتها خلال العقود الأخيرة إلا بداية لتحولات عميقة، والتجاهات بعيدة عن التقاليد الموروثة، فالآلات التي توسل بها اليوم هي غير الآلات التي كانت توسل بها في الأمس القريب، والاجواق المتخصصة فيها تعرف تضخماً متزايداً في عدد أفرادها ، والأداء طرأ عليه تغيير ملحوظ ... و الصنائع الطويلة أخذت تفسح المجال أكثر فأكثر للصنائع القصيرة والسرعة الایقاع، وانشادات الطبيوع و «البيتينات» بدأت تحل محلها مواويل وتقاسم على الطريقة الشرقية البحنة أو على طريقة «الفلامنكو»... لكل ذلك يفرض الواجب الوطني — علاوة على تسجيل هذه الموسيقى تسجيلاً صوتياً — تدوينها تدوينا علمياً يقيها من التحريف والضياع، ويحفظها للأجيال القادمة كما ورثتها عن السلف، ولا شك أن هذا التدوين سيساعد أيضاً على فهمها فيما أعمق، وتذوقها تنزقاً أفضل، كما أنه سيسهل تعلمها، ويهدّد السبيل للبحث فيها، ويُسهم في الأخير مُساهمة فعالة في التعريف بها ونشرها...

# تُوسيقى الْهَلَّةِ؛ وَصَفَّرَ فِي

للآلية المغربية بنية متميزة، ونظام محكم تبعه عند الأداء، ومعرفة مقومات هذه البنية ومراحل ذلك النظام، مع الوقوف على الثروة الكبيرة من الإصطلاحات الفنية المستعملة فيها يكشف، من جهة، عمما بلغته هذه الموسيقى من مستوى عالٍ من النضج الفني، ويساعد، من جهة أخرى، على فهمها وتدريجها.

## النوبَة

النوبَة في اللغة هي الدور، وقد استعملت هذه اللفظة في صدر الدولة العباسية للدلالة على المدة التي كانت تخصص للمغني للممثل، بالتناوب، امام الخليفة، قصد استعراض ما عندهم من عزف وغناء، و«النوبَة» في الاصطلاح الموسيقي المغربي هي مجموعة من القطع الغنائية والآلية التي تتوالى حسب نظام مخصوص ومعروف؛ وكل نوبَة تحمل اسم الطبع (اي المقام) الأساسي الذي بنيت عليه أحانها، ويبلغ عدد النوبات المستعملة اليوم في المغرب إحدى عشرة نوبَة، وهي : نوبَة رمل الماء، والاصبهان، والماء، ورصد الدليل، والاستهلال، والرصد، وغريبة الحسين، والمحجاز الكبير، والمحجاز المشرقي، وعرق العجم، والعشاق.

## وقتُ أداء النوبَة :

قد يما كان لكل نوبَة وقت معين من الليل او النهار، يعتقد انه هو انساب الاوقات لتجنى فيه، وذلك طبقاً لمعتقدات تجيمية وروحانية تعزو لكل «طبع» مفعولاً خاصاً في نفس المستمع، في وقت معين دون سواه، فتحدد له ذلك الوقت للعزف عليه او التغنی به، وقد اختيرت القطع الشعرية لنوبات «الآلية» بحيث تتلاءم مواضعها مع طبيعة التأثيرات النفسية التي تحدثها «طبوعها» من جهة، ومع الاوقات المحددة للعزف أو الغناء على تلك الطبوع، من جهة ثانية، لكن ذلك ليس مطرداً في الحالة الراهنة لهذه النوبات، لأن نصوصها الشعرية الأصلية طرأ عليها تغيير كبير، كما ان عدداً من الطبوع المختلفة من حيث المفعول المنسوب اليها ومن حيث الاوقات المحددة لها، أدمجت في بعض النوبات دون مراعاة شيء آخر سوى سلامه الذوق، وحسن الربط بين القطع الغنائية. هذا ولم يعد التقيد باداء النوبات في الاوقات المخصصة لها تقليداً معمولاً به اليوم.

## “صنَّاعَةُ” النوبَة

ان القطع الشعُّرية التي تتألف منها النوبات عبارة عن موشحات أو زجال أو «براؤل» ( اي اشعار باللهجة العامية المغربية )، وكل قطعة تسمى «صنَّاعة» ؟ والصنَّاعة تتكون عادة من يتيمن الى سبعة أبيات، وتبعاً لذلك فانها تعرف بالصنَّاعة الثنائيَّة او الثلاثيَّة او الرباعيَّة... غير ان البراؤل وبعض الأزجال تشتمل احياناً على عدد أكبر من الابيات؛ وأغلب الصنَّائع في النوبات خماسية، تليها في الاهمية الصنَّائع الثنائيَّة والرباعيَّة ؛ ويمكن للصنَّاعة ان تتكرر داخل نفس النوبَة مُكتَسِبةً أحاناً مختلفة ومتباينة إيقاعاً مماثلاً أو مغایراً، كما يُمْكِنُها أن تتكرر في غيرها من النوبات.

## **أغراض الصنائع :**

ان الأغراض التي تتناولها صنائع «الآلية» متعددة، تعالج الانشغالات المختلفة والدائمة للنفس البشرية، كما تتناول مسرات الحياة ومتاهجها في كل زمان ومكان، الامر الذي يضمن لها القبول والخلود، ففيها المدائح النبوية، والمشوقات الى الحرمين الشريفين، والغزل، والخمرات، ووصف الطبيعة، ومجالس الانس والسمير... وغير ذلك من المواضيع المستملحة، والمحببة الى النفس. واذا كان اصحاب بعض هذه الصنائع معروفين، فان اصحاب اغليتها محظوظون، وكذلك الامر بالنسبة لواضعى الحانها.

## **موازين "الآلية"**

تنقسم الصنائع داخل النوعة ضمن خمس دورات ايقاعية متميزة يطلق عليها اسم «الموازين»، والميزان هو اسم الايقاع وفي نفس الوقت اسم جموع الصنائع التي وضعت الحانها على ذلك الايقاع، وهذه الموازين هي البسيط، والقائم ونصف، والبطايجي، والدرج والقدام<sup>(١)</sup>، لكن بعض الموازين تُعد اليوم مفقودة، مثل قائم ونصف الرصد والهجاز المشرقي، كما ان ميزان الدرج قليل الصنائع اذا ما قورن بغیره من موازين الآلة، وقد حاول بعض الفنانين المعاصرین إثراهه بصنائع من تلحينهم، كما حاولوا تعويض ميزاني قائم ونصف الرصد والهجاز المشرقي المفقودين بنفس الطريقة، غير ان عملهم هذا، مع ما يستحقه من تقدير وتوبيه، لا يعد من التراث، ويلقى معارضه شديدة من يحرصون على الحفاظ على هذا التراث على حاله، ويرفضون إقحام أي عنصر جديد فيه، بل ان منهم من يعارض إدخال أي اصلاح عليه حتى على مستوى اللغة او الأداء.

## **كيفية أداء النوبة :**

إن أداء النوبة بكاملها (او «تكييطة») كما يقول الآليون يمكن ان يستغرق ساعات طويلة، ولذلك فإنه يقتصر فيها، في غالب الأحيان، على أداء قطع موسيقية وغنائية مختارة من احد موازينها أو أكثر، كما ان الحاجة الى التنوع، ارضاء لأذواق المستمعين ورغباتهم، تدفع الآليين الى تقديم مختارات من عدة نوبات في حفلة واحدة، ولذلك فان الوصف الذي سنقدمه هنا عن كيفية أداء النوبة وصف نظري يقع فيه بعض التغيير عند التطبيق.

## **"المشالية"**

تبدأ النوبة بـ «المشالية»، وهي افتتاحية موسيقية غير موزونة، تستمد الحانها اما من نوبة واحدة، هي نوبة الحجاز المشرقي — وتسمى بـ «المشالية الصغرى» — او من عدة نوبات، وتسمى بـ «المشالية الكبيرة»، وقد قل استعمالهما اليوم. وهناك مشالية كبيرة من ترتيب وتنسيق المرحوم الحاج عمر الجعدي، والحانها تجري على عدة طبوع، إذ تبدأ بطبع عراق العجم، ومنه تنتقل الى طبع رمل المایة، يلي ذلك رجوع الى عراق العجم، فانتقال الى الحجاز الكبير، فالهجاز المشرقي، فالعشاق، ثم عودة الى الحجاز المشرقي، فانتقال الى رصد الدليل؛ ويكون الاستقرار النهائي لهذه المشالية على طبع الحجاز المشرقي

(١) تشمل كل من النوبة الجزائرية والتونسية على خمسة موازين ايضا وهي في الاربلي : المصدر والبطايجي والدرج والانصراف والخلاص او الخلاص، وفي الثانية البطايجي والبرول والدرج والخفيف والخامن، اما النوبة الليبية ففيها ميزان واحد هو المصدر.

عوض عراق العجم الذي أُنطلقت منه. وهناك مشارالية كبرى ثانية احدث من السابقة وهي من تنسيق مولاي احمد الوكيلي، ومشارالية ثالثة من تنسيق الاستاذ محمد العربي التمسماني، وتشتملان على الطبع الأساسية للحادي عشرة نوبة، وقد وضعاهما سنة 1960 إثر إعلان «جمعية هواة الموسيقى الأندلسية» عن مبارأة لتلحين أحسن مشارالية.

## ”البغَّيَة“ و ”التُّوشِيَّة“

جرت العادة اليوم باستهلال النوبة «بالبغية»، وهي افتتاحية موسيقية الغاية منها إبراز خصائص الطبع الأساسي للنوبة، وتهيء المستمع للدخول في أجواءه، بعد ذلك تأتي المقدمة الموسيقية للميزان المزمع أداؤه ، وتسمى «تoshiya al-mizan»<sup>(1)</sup>، لكن بعض الأجواء تتبع تقليدا آخر عندما تزيد الشروع في ميزان غير ميزان البسيط، وهكذا فإنها تؤدي بعد البغية مباشرة بضع صنائع من انصراف الميزان السابق، ثم تنتقل إلى تoshiya الميزان الجديد فـ«تصديرته»، وتحتفل تواشي الموزين باختلاف النوبات، لكن بعضها ضائع، وكاحدث بالنسبة للموزين المفقودة، فقد عوض بعض الفنانين التواشي الضائعة بأخرى من إنتاجهم، غير أنها لا تحظى بقبول كل الأجواء. وهناك تواشي من نوع آخر يطلق عليها اسم التواشي التخليلية او تواشي الصنائع، وهي عبارة عن فواصل موسيقية تؤدي عادة بعد انشاد البيت الأول لبعض الصنائع، ونجدها على الخصوص في ميزان القدماء.

## حرَّكات الميزان

بعد عزف تoshiya الميزان يشرع «الآليون» في الغناء، فينشدون صنائع الميزان حسب تسلسلها في «الحاياك» او بإسقاط عدد منها قصد الاختصار<sup>(2)</sup>، ويكون ذلك وفق حركة بطئية تتزايد سرعتها تدريجيا من أول صنعة في الميزان، وتسمى «بالتصديرة»، إلى آخر صنعة فيه، وتسمى «القفلة»؛ وقر هذه الحركة بثلاث مراحل : الأولى بطئية، وتسمى «بالموسع»، والثانية معتدلة، وتسمى «بالمهزوز»، والثالثة سريعة، وتسمى «بالانصراف»؛ ويعرف الانتقال من مرحلة إلى أخرى باسم «القنطرة»، فهناك اذن قنطرتان : القنطرة الأولى (من الموسوع إلى المهزوز) والقنطرة الثانية (من المهزوز إلى الانصراف). وتبعا لسرعة حركة ميزانها فإن الصنائع تنقسم إلى ثلاثة اصناف : الصنائع الموسعة، والصناع المهزوزة، وصنائع الانصراف<sup>(3)</sup>.

ورغم أن الصنائع مستقلة بعضها عن بعض فإنه يتم «تخفيطها» عند الأداء، أي ربطها بعضها البعض بشكل يضمن الاستمرار في الغناء دون توقف، وهذا يقتضي احيانا اجراء تعديل بسيط على الدور الأخير في بعض الصنائع للحيلولة دون وقوع خلل في الميزان.

١) لحفظ هذه التواشي من الضياع قام بعض المتقنيين بوضع كلمات لها، تذكر عليها أحانتها، فيسهل تذكرها، ومنهم على الخصوص الأديب مهديون بن الحاج، والمسمع مولاي علي المصوري، والفنان محمد ورياش.

٢) هناك طريقة أخرى للاختصار، وهي أن يختلف بيت أو أكثر من الصنعة، فيكتفى مثلا بإنشاد البيت الأول فقط في الصنعة الثانية، والبيت الآخر والرابع والخامس في الصنعة الخامسة... وبحدث هذا على الخصوص في الصنائع الكبيرة التي يستغرق أداؤها وقتا طويلا.

٣) من الملاحظ أن الآلين يملون اليوم، بصورة متزايدة، إلى الاختصار في حفلاتهم على أداء الصنائع الخفيفة من حركة المهزوز والانصراف، الامر الذي يعرض الصنائع «الموسعة» إلى النسيان. (في النوبة الجزائرية يطلق اسم الانصراف على الميزان الرابع باكمله).

## **كيفية أراء "الصنائع"**

تختلف طرق معالجة الصنائع حسب عدد ابياتها، وفيما يلي وصف موجز لأكثر هذه الطرق

## استعمالاً :

أ) في الصنائع الثانوية، يكون للبيتين لحن واحد أو لحنان مختلفان :

— ففي الحالة الأولى ينشد البيت الأول ثم «يُردد عليه الجواب» أي ان لحنه يؤدى مرة ثانية بالآلات فقط، ثم ينشد البيت الثاني على غرار الأول ولا يتلوه جواب، ومثال ذلك الصنعة التالية، وهي من قدام رصد الدليل<sup>(١)</sup> :

طال اغترابي ولا خل يؤنسني ولا الزمان بمن أهوى يوافياني  
وقد بليت بقلب لا يساعدني نفس الملوك وحالة المساكين

وأحياناً يعاد إنشاد صدر البيت الأول بعد الجواب («التعويذة»)، ولا يتوقف في هذه المرة إلا عند نهاية العجز، وبعد «الجواب» على الكل ينشد البيت الثاني بنفس الطريقة، ولا يكون له جواب، ومثال ذلك الصنعة التالية، وهي من قدام رصد الدليل أيضاً :

لله ثغر في عقيق أحمر قد نظمت فيه لالى الجوهر  
اهدى لنا منه الحبيب مدامه فكأنها مزجت بماء الكوثر

— أما في الحالة الثانية فيكون لكل شطر من أسطمار البيتين لحن مماثل قائم بذاته، فتعالج الصنعة وكأنها رباعية، وهكذا ينشد صدر البيت الأول، ثم يليه «جوابه»، ثم ينشد عجزه بطريقة مماثلة، ويليه مباشرة انشاد صدر البيت الثاني، ولكن بلحن مغایر، ويسمى «بالكرسي»<sup>(2)</sup>، بعد ذلك يؤدى جوابه وتختتم الصنعة بالرجوع الى اللحن الأصلي في إنشاد عجز البيت الثاني، ومثال ذلك الصنعة التالية من بسيط عراق العجم :

ولو اني امسيت في كل نعمة  
فما سويت عندي جناح بعوضة  
وجادت لي الدنيا بملك الاكاسرة  
إذا لم تكن عيني لوجهك ناظرة

**(ب) وفي الصنائع الثلاثية** — وهي نادرة — تكون الحان الابيات متطابقة، ولكل بيت جواب، ماعدا الثالث، ومثال ذلك الصنعة التالية، وهي من بسيط الحاجز المشرقي :

العشيق يا كامل الها يا فـان رفـا بـذا

( ١ ) الصنائع التي اخذناها هنا كشواهد يذكر بعضها في موازين اخرى، لكنها في الموازن والثوابات التي اشرنا اليها تعامل طبقاً للطريقة التي وصفناها وأردانا  
اعطاء المثال عنها.

٢) في الرواية الجزائرية يطلق اسم الكرسي على الافتتاحية الموسيقية القصبية التي تقدم ميازين المصدر والبطابichi والدرج والأنصار.

يا من فاق المها والغزلان بلحظه الرشيق  
روحى ملكها يا سلطان فكن بها رفيق

(ج) وفي الصنائع الرباعية — وهي كذلك نادرة — ينشد البيت الأول، ويليه جوابه، ثم ينشد البيت الثاني بنفس اللحن، ولا يكون له جواب؛ بعد ذلك ينشد الشطر الأول للبيت الثالث بلحن مخالف ويسمى بالكرسي، ويليه جوابه، ثم ينشد شطراه الثاني للخروج من ذلك اللحن والرجوع بالبيت الرابع إلى اللحن الأصلي، ومثال ذلك الصنعة التالية، وهي من قدام رصد الدليل :

غير شوق اليك ما له حد  
غر الذي فيه سلسيل وشهد  
في ملاح الزمان في الحسن فرد  
كل عن وصفك طليق لسان  
كل شيء له انتهاء وحد  
قسما بالجيدين والحال والث  
وحق سناك ما انت الا  
يا حبيبي ولم ازل بك اهدو

وفي بعض الصنائع الرباعية، يكون للآيات لحن واحد يليه جواب ماعدا الرابع، ومثال ذلك صنعة «يالوالع بالحب اذا آصغيت لي» من ابطائيحي رصد الدليل.

(د) وفي الصنائع الخامسة، يكون انشاد الآيات متطابقاً، ماعدا البيت الرابع، الذي يؤدى بطريقة مخالفة، ويكون لحنه اما مستمدًا من لحن الآيات الأخرى، ويسمى « بالتعطية »، او بعيداً عنه، فيسمى « بالكرسي »، وفي هذه الصنائع يؤدى « الجواب » عقب انشاد كل من البيت الأول والثاني وصدر البيت الرابع. ومثال ذلك الصنعة التالية، وهي من قدام الاصبهان :

فكانا هلالين عند النظر د	رأيت الهلال ووجه الحبيب
هلال السما من هلال البشر د	فلم ادر من حيرني فيما
وما لاح لي من خلال الشعر د	ولولا التورد في الوجنتين
وكنت ظنت الهلال الحبيب ذ	لکنت ظنتت الحبيب القمر
فذاك يغيب وذا لا يغيب	وما من يغيب كمن قد حضر

(هـ) وفي الصنائع السداسية — وهي من الصنائع النادرة ايضاً — تنشد الآيات الثلاثة الأولى على لحن واحد، والآيات الثلاثة الأخيرة على لحن آخر مغاير، ولكل بيت « جواب » ماعدا الآيتين الثالث والسادس، ومثال ذلك الصنعة التالية، وهي من قائم ونصف رمل المایة :

يا أكرم الخلق ما أقول ؟	إن قيل زرتم، بم رجعتم ؟
أفادنا نعمـة الوصول	قولوا رأينا الحبيب حقا
يبذل كل المنى والرسول	وأقبل المصطفى علينا
يا سعد من خاطب الرسول	رد السلام علينا جهرا
قم واغتنم نزهة النزول	وقال أهلا بوفد ربي
واجتمع الفرع والأصول.	قولوا رجعنا بكل خبر

وفي بعض هذه الصنائع ينشد كل بيتين على نفس اللحن، يلي ذلك «الجواب»، ماعدا بالنسبة للبيتين الآخرين؛ ومثال ذلك الصنعة التالية وهي من ابطانجي الحجاز الكبير :

والفرح دائمًا يزيد في كل يوم فرح جديد يا من ملكتنا عييد ينقص وحسنك يزيد قل لي بعد ما تريد وانت بيت القصيدة	لا زال دهرك سعيد فيما تريد وجب تهنا يا سيدا على كل سيد البدر في ليلة الكمال هذا النفار آش يفيض الناس جوهر منضد
---	---

(٦) وفي الصنائع السباعية، ينشد صدر البيت الأول – ويسمى هذا البيت «بالدخول» (١) – ثم «نجاب عنه»، واحيانا يعاد انشاده مرة ثانية، ثم ينشد العجز ولا يجاب عنه، يلي ذلك انشاد البيت الثاني والثالث والرابع والخامس على لحن واحد، وتسمى هذه الایات «قلب الصنعة» او «وسطها» او «كرشها»، وكلها ذات «اجوبة» ما عدا البيت الخامس، فبعده مباشرة ينشد البيت السادس، وذلك على نفس الطريقة التي انشد بها البيت الأول، اما البيت الأخير فيكون لحنه مثل لحن ايات «قلب الصنعة» وليس له «جواب».

وفيما يلي مثال للصنعة السباعية، وهي من بسيط العشاق :

هذا ولا يتوقف طول الصنعة على عدد ابياتها، وإنما على عدد ادوارها، والدور هو المرة من ضرب الالقاع، واطول الادوار هي التي توجد في حركة «الموسع» في ميزاني القائم ونصف والبطايجي، وكلما كثرت هذه الادوار في الصنعة زاد طولها، والصنائع الكبرى تسمى عند الآلين «بالمدائن»، (ج «مدينة») او «بالعرائس» (ج عروسة)<sup>(2)</sup>.

(١) يطلق بعض الآلية هذا الاسم على البيتين الأولين، وليس على البيت الأول فقط، كما يطلقون اسم «الخروج» على البيت او البيتين الآخرين في الصنعة السابعة، وكذلك على البيت الآخر في الصنعة الخامسة، ويطلق اسم الخروج كذلك على الانتقال من الكرسي او التعلقية الى اللحن الاصل للصنعة.

( 2 ) يرى البعض أن لقب «المدينة» يطلق فقط على صنعة «باكر الـ شادن وكام» من بسط الملة.

## ”الظَّاهِرِينَ“ و ”الثَّنَنَاتَ“

عند الانشاد تظهر في كثير من الصنائع كلمات غريبة عنها تسمى «بالطراطين» مثل يالآن، وهانَ نَ، وطيري طانُ، وطار اللطِّي، وطاني طانِي... والغاية منها إيجاد التوازن بين الجمل الشعرية القصيرة والجملة اللحنية الأطول منها، فیعُمِّر الفائض من هذه بتلك الطراطين، ولتوسيع ذلك نورد فيما يلي تدوين صنعة «عقلِي عبَاه يامسلمين اللي نهواه»<sup>1</sup>، من انصراف قائم ونصف الماية، ويتبين من هذا التدوين ان الجملة اللحنية الأولى قد تم إكمالها بـ «يال ل ل ل ل ل لن»، والثانية بـ «يال لن» فصار البيت ينشد كالي : «عقلِي عبَاه يال ل ل ل ل لن، يامسلمين، يال لن، اللي نهواه».

وتسمى الصناع المحتوية على «الطراطين» بـ«الصناع المشغولة»، أما الصناع الحالية منها فتسمى بـ«الصناع البيضاء».

١٢) عن الشيخ احمد البزور التازى.



## الغِنَادُ وَالعَزْفُ

الغناء في «الآلة» يكون جماعياً، وكذلك العزف، غير أنه يحدث أحياناً أن يسند إنشاد «الكرسي» أو «التغطية» إلى شخص واحد، كما يحدث أن يسند أداء «جوابهما» إلى عازف واحد، فيكون ذلك مناسبة لهما لاظهار براعتهما في الغناء أو العزف<sup>(١)</sup>، وفي الآونة الأخيرة أخذت بعض الأجراءات تسند إنشاد صنائع كاملة إلى منشد واحد، أو توزع هذا الإنشاد بالتناوب بين أصوات فردية نسوية أو رجولية، وأصوات أخرى جماعية.

وخلال انشاد الصنائع يكون العزف خافتا نسبيا («التبريد») وذلك حتى لا تطغى الموسيقى على أصوات المنشدين وتحجب وضوحاها، أما خلال الجواب، فإنه يزداد قوة، ويحفل بمختلف أنواع الزخارف الموسيقية («التعمير») وتسمى هذه الزخارف بـ «الزواید» أو «الرواق»، وتشمل الأبوجياتورا (Appoggiature)، والمردانتي (Mordant)، والغرويتو (Grupetto)، والزغردة (Trille)؛ ومن الوسائل الأخرى المستخدمة في تزيين الأداء : الشتيبة (Trémolo) واستعمال الثلاثيات والسداسيات، وتغيير الطبقة الصوتية، ونقر قرار بعض الأصوات، وتعويض المديد منها بعبارات لحنية مرتجلة تعادلها من حيث قيمتها الزمنية، والتوقف اللحظي والمفاجئ للأداء... إلى غير ذلك مما تسمح به مهارة العازف، لكن دون مس بجوهر اللحن المؤدى. ومن الطبيعي أن تختلف هذه الزخارف الحرة من عازف إلى آخر، بل إنها لا تؤدي مرتين بكيفية متطابقة من لدن نفس العازف، ولذلك فإن العزف الجماعي يتيح للسامع أقل صفاء وبراعة من العزف الفردي، وكذلك الأمر بالنسبة للغناء<sup>(2)</sup>.

وفيما يلي تدوين لصنعة سجلت للشيخ احمد التازى بصوته وعوده، وقد دُونت مرتين : في المرة الأولى كما يؤديها بصوته، وفي الثانية كما يؤدىها بعوده، في «الجواب»، ومن مقارنة القطعتين يتضح بعض ما يمكن للعازف أن يزخرف به عزفه ؟ والصنعة من ميزان قائم ونصف عراق العجم، ومطلعها :

يا صاح كم ذا أراك صاح عن نشوة الحب والمدام

(١) يقال عن العازف الذي يتول الاجابة على الكريحي او التغطية «انه يغطي»، وهو في الغالب لا يعيد لحنهما بامانة حتى لا يعد ذلك قصورا منه لسهولته، بل انه يتصرف بذلك اللحن، مظهرا قدرته على الارتجال، وبراعته في الاداء، لكن مع الحفاظ على الايقاع وعلى عدد الادوار الأصلية في الكريحي او التغطية.

( 2 ) عندما تشتراك عدة الات أو أصوات في أداء لحن واحد، مع اعطائهما جميعا حرية الرخفة، فإنه ينبع عن ذلك نسيخ لحنى ينبع في الاصطلاح الغربي بالميتوфонية (Hétérophonie).

## التقاسيم والمواويل والانشادات

هناك مناسبات يتوقف فيها الأداء الجماعي ليفسح المجال مدة بضع دقائق أمام الاداء الفردي في العزف أو الغناء، وذلك في «التقاسيم» و «المواويل» و «الانشادات».

### أ. التقاسيم

التقاسيم هي الحان مرتبجة، غالباً ما تكون غير موزونة<sup>(١)</sup>، تُؤدى على آلة واحدة، وأحياناً على عدة آلات، وفي هذه الحالة تكون عبارة عن حوار موسيقي بين تلك الآلات أو «ردود» بالتناوب على عبارات الموال الذي كثيرة ما يكون مصاحباً بهذه التقاسيم.

ان ظهور التقاسيم كفواصل موسيقية مستقلة، حديث نسبياً في موسيقى «الآلة»، وهي تستعمل عندما يراد اختصار اداء الميزان، والانتقال فيه — دون اتباع التدرج المألوف — من حركة بطئية إلى أخرى أسرع منها ، أو الانتقال منه إلى ميزان آخر ، وكذلك عندما يراد التنويع و منع الملل من التسرب إلى نفوس المستمعين، غالباً ما تلتزم تقاسيم «الآلة» وحدة الطبع كالنوبة، غير أنها اخذت في العقود الأخيرة تتأثر بصورة ملحوظة بالتقاسيم الشرقية، فتستعمل مقامات متعددة لا وجود لكثير منها في

(١) في الموسيقى العربية الشرقية تكون التقاسيم حرة (وتسمى «سائبة» أو غير موزونة)، وأحياناً مقيدة بموازين يغلب عليها طابع الخفة.

«الآلـة المـغـرـبة»، كـما أـخـذـت تـبـعـ اـسـلـوـبـها فـي الـادـاء اـرـضـاء لـذـوقـ الجـمـهـورـ، ويـظـهـرـ ذـكـرـ عـلـىـ الـخـصـوصـ فـيـ الـحـفـلـاتـ الـخـاصـةـ؛ فـقـيـ هـذـهـ الـحـفـلـاتـ يـبـدـأـ العـاـزـفـ تقـسـيمـهـ بـجـمـلـ حـنـيـةـ هـادـئـةـ تـنـتـهـيـ بـقـفـلـاتـ مـوـسـيـقـيـةـ يـطـرـبـ لـهـ الـمـسـتـمـعـونـ فـيـعـبـرـونـ عـنـ ذـكـرـ بـتـرـدـيدـ كـلـمـةـ «الـلـهـ» اوـ «آـهـ» عـلـىـ نـفـسـ الـأـصـوـاتـ الـتـيـ تـنـتـهـيـ عـنـدـهـاـ تـلـكـ الـقـفـلـاتـ، ثـمـ تـأـخـذـ الـأـلـحـانـ فـيـ التـصـاعـدـ تـدـريـجـياـ نحوـ الطـبـقـةـ الصـوـتـيـةـ الـعـلـيـاـ للـمـقـامـ، حـافـلـةـ بـالـزـخـارـفـ الـمـوـسـيـقـيـةـ وـالـأـنـقـالـاتـ الـمـاقـمـيـةـ الـمـفـاجـئـةـ وـالـمـشـرـيـةـ، مـخـلـفـةـ فـيـ نـفـوسـ الـمـسـتـمـعـونـ شـعـورـاـ بـالـتـوـتـرـ يـلـغـ ذـرـوـتـهـ عـنـدـمـاـ «يسـخـنـ»ـ الـعـاـزـفــ كـماـ يـقـولـ الـأـلـيـونــ فـيـفـجـرـ طـاقـتـهـ الـإـبـادـعـيـةـ فـيـ سـيـلـ مـتـدـفـقـ مـنـ الـأـلـحـانـ الـصـادـحةـ الشـائـقـةـ الـتـيـ تـحـمـلـ الـنـفـوسـ إـلـىـ اـعـلـىـ مـرـاتـبـ الـطـربـ؛ بـعـدـ ذـكـرـ تـبـدـأـ مـرـحـلـةـ الـرـجـوعـ إـلـىـ الـمـقـامـ الـذـيـ بـدـئـيـ مـنـهـ التـقـسـيمـ وـالـهـبـوتـ إـلـىـ قـرـارـهـ، كـماـ يـأـخـذـ الـشـعـورـ بـالـتـوـتـرـ فـيـ الـانـفـرـاجـ تـدـريـجـياـ، وـمـاـ يـكـادـ الـعـاـزـفـ يـنـهـيـ قـفـلـتـهـ الـخـاتـمـيـةـ حـتـىـ تـدـوـيـ التـصـفـيـقـاتـ الـمـشـفـوـعـةـ بـعـبـارـاتـ الشـاءـ مـنـ كـلـ جـانـبـ؛ هـذـاـ وـتـعـتـرـ التـقـاسـيمـ مـنـ أـرـقـ اـنـوـاعـ الـمـوـسـيـقـيـ الـأـلـيـةـ فـيـ جـمـيعـ الـاقـطـارـ الـعـرـبـيـةـ وـأـحـبـهـاـ إـلـىـ نـفـوسـ الـمـسـتـمـعـونـ، وـلـاـ يـجـيـدـهـاـ إـلـىـ الـفـنـانـونـ الـمـقـدـرـونـ، اـذـ اـنـهـ تـنـطـلـبـ مـنـ الـقـائـمـ بـهـ تـوـفـرـ الـمـوـهـبـةـ عـلـىـ اـبـتـكـارـ الـأـلـحـانـ، وـالـلـامـ الـوـاسـعـ بـالـمـقـامـاتـ، وـطـرـقـ اـجـراءـ الـعـلـمـ بـهـ، وـأـسـالـيـبـ الـأـنـتـقـالـ بـيـنـهـاـ، فـضـلـاـ عـنـ الـقـرـسـ الـطـوـيلـ عـلـىـ تـقـنيـةـ الـعـزـفـ عـلـىـ آـلـهـ.

## بـ - الـمـواـوـلـ

الـمـوـالـ تـحـرـيفـ كـلـمـةـ «موـالـيـاـ»ـ وـهـيـ شـعـرـ كـانـ يـعـنـيـ بـهـ مـعـ تـرـدـيدـ عـبـارـةـ «يـاـمـوـالـيـاـ»ـ، ايـ يـاـسـادـيـ، وـقـدـ وـرـدـتـ الـاـشـارـةـ إـلـىـ الـمـرـاجـعـ الـقـديـمـةـ مـنـذـ اـوـاـخـرـ الـقـرنـ الثـانـيـ الـهـجـرـيـ (أـوـائلـ الـقـرنـ التـاسـعـ الـمـيـلـادـيـ)ـ<sup>(1)</sup>ـ.ـ وـالـمـوـالـ فـيـ «الـأـلـةـ»ـ ضـرـبـ مـنـ الـغـنـاءـ ذـيـ طـابـ اـنـسـيـاـيـ يـؤـدـيـ اـرـجـالـاـ بـغـيرـ وـزـنـ، وـبـهـ وـبـينـ التـقـسـيمـ اوـجـهـ شـبـهـ مـشـتـرـكـةـ، اـذـ يـكـنـ اـعـتـبـارـهـ النـظـيرـ الـغـنـائـيـ لـلـتـقـسـيمـ، وـهـمـاـ يـسـتـعـمـلـانـ فـيـ «الـأـلـةـ»ـ لـأـغـرـاضـ مـمـاثـلـةــ.ـ وـيـتـأـلـفـ الـمـوـالـ مـنـ بـيـتـيـنـ اوـ اـرـبـعـةـ اـيـاتـ، تـتـاـولـ فـيـ الـغـالـبـ مـوـضـوـعـاـ مـنـ الـمـوـاضـيـعـ الـخـفـيـفـةـ الـمـسـتـمـلـحةــ.ـ كـالـتـغـلـلـ وـالـعـتـابـ، وـخـلـالـ اـدـائـهـ تـعـزـفـ الـأـلـالـاتـ بـكـيـفـيـةـ مـتـصـلـةـ، وـبـصـوـتـ خـافـتـ، قـرـارـ الـطـبعـ الـذـيـ يـعـنـيـ فـيـ الـمـنـشـدـ اوـ الـمـخـطـاتـ الـصـوـتـيـةـ الـتـيـ يـتـوـقـعـ عـنـدـهـاـ، وـخـلـالـ الـفـترـاتـ الـتـيـ يـمـسـكـ فـيـهـاـ عـنـ الـأـدـاءـ لـلـاـسـتـراـحةـ،ـ يـقـومـ الـعـودـ اوـ الـكـمـانـ اوـ الـقـانـونـ بـالـرـدـ عـلـيـهـ، فـيـ عـزـفـ مـنـفـرـدـ، يـحاـكـيـ جـمـلـ الـمـوـالـ، اوـ يـعـالـجـهـاـ بـكـيـفـيـةـ مـغـاـيـرـةـ،ـ مـعـ تـنـمـيقـهـاـ بـمـخـتـلـفـ اـنـوـاعـ الـزـخـارـفـ الـمـوـسـيـقـيـةـ،ـ وـكـثـيرـاـ ماـ يـسـفـرـ هـذـاـ حـوـارـ بـيـنـ الـمـعـنـيـ وـالـأـلـالـاتـ عـنـ تـبـارـيـ الـطـرـفـينـ فـيـ اـظـهـارـ بـرـاعـةـ كـلـ مـنـهـاـ فـيـ الـغـنـاءـ وـالـعـزـفـ،ـ الـأـلـهـ الـذـيـ يـخـلـقـ جـوـاـ مـنـ الـطـربـ يـفـتـنـ بـهـ الـمـسـتـمـعـونـ فـيـفـيـضـونـ عـلـىـ الـفـنـانـينـ بـعـارـاتـ الـتـشـجـعـ وـالـاسـتـحـسـانـ.ـ وـالـمـوـالـ يـحـمـلـ اـسـمـ الـطـبعـ الـذـيـ يـعـنـيـ عـلـيـهـ،ـ فـيـسـمـيـ مـثـلاـ «موـالـ الـحـجـازـ الـكـبـيرـ»ـ وـ «موـالـ الـصـيـكـةـ»ـ...ـ وـالـتـلـوـينـ فـيـهـ مـحـدـودـ فـيـ الـأـصـلـ،ـ وـيـقـتـصـرـ عـلـىـ طـبـوـعـ الـأـلـهـ،ـ غـيـرـ أـنـهـ يـلـاحـظـ أـنـ بـعـضـ الـمـنـشـدـيـنـ الـمـعاـصـرـيـنـ يـقـحـمـونـ فـيـهـ مـقـامـاتـ شـرـقـيـةـ،ـ وـيـقـلـدـونـ فـيـهـ بـعـضـ الـمـطـرـيـنـ الـمـشـارـقـيـنـ الـمـشـهـورـيـنـ بـمـوـاـيـلـهـمـ...ـ بـلـ وـعـضـ مـغـنـيـ «الـفـلامـينـكـوـ»ـ كـذـلـكـ.ـ وـتـعـقـبـ الـمـوـالـ عـادـةـ اـحـدـىـ صـنـائـعـ الـأـلـهـ الـتـيـ يـنـسـجـمـ مـعـ مـعـناـهـ،ـ وـطـبـعـهـاـ مـعـ طـبـعـهـ،ـ وـتـسـمـيـ بـ «تـغـطـيـةـ الـمـوـالـ»ـ،ـ وـهـاـ تـمـ الـعـودـ إـلـىـ الـأـنـشـادـ الـجـمـاعـيـ لـصـنـائـعـ الـنـوـيـةـ.ـ وـفـيـمـاـ يـلـيـ مـثـالـ لـمـاـ يـكـنـ اـنـ يـعـبرـ عـنـ الـمـوـالــ:ـ

(1) تـقـوـلـ الـرـوـاـيـةـ اـنـ اوـ مـنـ غـنـيـ بـهـ جـارـيـةـ لـعـفـرـ الـوـمـكـيـ،ـ وـاـلـ مـوـالـيـاـ غـنـيـةـ كـانـ فـيـ نـدـبـ الـبـرـاـمـكـةـ،ـ بـعـدـ نـكـبـهـمـ عـلـىـ يـدـ هـارـونـ الرـشـيدـ،ـ وـقـدـ قـالـتـ فـيـ ذـلـكـ:

يـاـ دـارـ أـيـنـ مـلـوـكـ الـأـرـضـ،ـ ايـ الفـرسـ،ـ  
أـيـنـ الـذـيـنـ حـوـهـاـ بـالـقـنـاـ وـالـقـرـسـ؟ـ  
قـالـتـ تـرـاهـمـ يـمـ تـحـتـ الـأـرضـيـ الـدـرـسـ،ـ  
سـكـونـ بـعـدـ الـفـصـاحـةـ السـتـمـ حـرـسـ

وقائلة خل الموى لرجاله  
فقلت لها ان الموى فيه راحتى  
فان الموى بعد المشيب جنون  
أللّا الكرى عند الصباح يكون.

أما تغطيته فيمكن أن تكون الصنعة التالية مثلاً لها :

ما الغرام الا بلية فاعذروني يا مقابل

وهناك من يخضع موضوع الموال للمناسبة التي اقيمت من اجلها الحفلة الموسيقية (زفاف، عيد  
بلاد، استقبال الحاج...)

ج - الإِنْشَادَات

هناك نوعان من الانشادات : «إنشادات البيتين» و «إنشادات الطبوع»، ومعظمها قد ضاع اليوم، والباقي مهدد بالانقراض، إذ أن حفاظ هذا النوع من الغناء أصبحوا اليوم نادرين جدا.

— «انشاد البيتين» : يسميه المنشدون ايضاً «بيتين» فقط، ويجمعونهما على «بيتنيات»، وهو كا يدل عليه لفظه—انشاد بيتين من الشعر الفصيح، يعبران عن معانٍ سامية، بأسلوب بلغى ومؤثر، يؤدى بهما المنشد اداء يتسم بالجلال والوقار، وهو شبيه بالموال في طابعه الانسياقي، وعدم تقييده بأى ايقاع، لكنه يختلف عنه في كونه غير مرتجل بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة، فخطه اللحنى مرسوم ومحفوظ مسبقاً، وهو قائم على وحدة الطبع، ومشغول «بالننات» ؛ والموسيقى المصاحبة له تقتصر فقط على مرافقته، وابراز قرار الطبع الذي يعني عليه المنشد او اصوات المراكز التي يتوقف عندها ؛ والمنشد مطالب فيه «بمراجعة المناسبة» اي اختيار موضوع الانشاد بحيث يناسب موضوع الصنعة التي ستليه (اذا كان الانشاد في اول الميزان)، او موضوع الصنعة التي تقدمته (اذا كان في وسط الميزان، كما هو في الغالب) وفي هذه الحالة يقوم رئيس الجوق «بتغطيته» بالصنعة المناسبة، كما هو الحال في الموال، ويقال عن المنشد الواسع الحفظ وال قادر على استحضار «بيتين» في كل مناسبة ان «شكارتة عامرة» اي ان جعبته مليئة، اشارة الى طول باعه في هذا الميدان.

ويستعمل «انشاد البيتين» اما بعد البغية مباشرة — وقد اصبح ذلك نادرا اليوم — او وسط الميزان، وفي هذه الحالة يكون فاصلا بين حركتين متميزتين فيه، الأولى بطبيعة والثانية سريعة، اخيرا يستعمل كوسيلة للانتقال الى ميزان آخر داخل نفس النوبة.

وفيما يلي مثال لـ «بيتين» كانا ينشدان مباشرة بعد البغية في نوبة الاصبهان (في تطوان) : وهما من بحر الطويل :

اذا نظرت عيني وجوه احبتني فتلك صلاتي في الليل والغائب  
ووجوه اذا ما أسفرت عن جمالها اضاءات لها الاكوان من كل جانب.

ومن «البيتنيات» المشهورة التي تستعمل وسط الميزان، «البيتان» الآتيان اللذان كثيراً ما ينشدان في نوبة غريبة الحسين، وهما من بحر الحفيظ :

نه دللا فانت اهل لذاك وتحكم فالحسن قد اعطيك  
ولك الامر فاقض ما أنت قاض فعلى الجمال قد ولاك  
وليبيان كيفية اختيار المنشد لموضوع «البيتين» وكيفية «تغطيتهما» من طرف رئيس الحق، نورد  
المثال التالي :

نفترض ان الحق يؤدي ميزان قدام الحجاز الكبير، وللسماح للمنشد بأداء «البيتين» فانه يتوقف  
عند الصنعة التالية :

يا سالب العقل مني عندما رقم لم يُيق حبك لي صبرا ولا رمقا  
لا تسأل اليوم عما كابت كبدى ليت الفراق وليت الحب ما حلقا.

فيكون على المنشد ان يختار «بيتين» مناسبين لموضوع هذه الصنعة، وهو في ذلك حر في اختيار  
كلماته، شريطة ان يكون «البيتان» من احد البحور الشعرية الثلاثة التي وضعت عليها الحان  
«الانشادات» الخاصة بنوبة الحجاز الكبير، وهي الوافر والمحثث والمديد، فاذا اختار البحر الأول منها امكنه  
ان ينشد مثلاً :

أموت اذا ذكرتك ثم أحسي فكم أحسي عليك وكم أموت  
شربت الحب كأسا بعد كأس فما نفذ الشراب وما رويت.  
واذا اختار البحر الثاني امكنه ان ينشد :

يا كامل الحسن يكفي هذا الصدد الطوى  
إن ملت عنّى دللا فعنك لست أميل.

والمنشد ليس مطالبا في انشاده ببراعة وحدة الموضوع فقط، بل إن عليه أيضا ان يحترم فيه صيغة  
الافراد او الجمع، والتذكير او التأنيث، والمخاطب او الغائب طبقا لما هي عليه الصنعة التي تقدمته، فاذا  
انشد مثلا «البيتين» الآتيين من بحر المديد، بعد صنعة «راسالب العقل» السابق ذكرها، عد ذلك عينا،  
لاستعماله فيها صيغة الجمع :

عن هوكم كيف انصرف وهو وكم لي به شغف  
وصف الناس الغرام بكـم وغرامي فوق ما وصفوا

ويتعين على رئيس الحق ان يختار بدورة «تغطية» مناسبة للانشاد، يحافظ فيها على وحدة  
الموضوع ونسق الكلام، وهكذا فانه قد يتبع انشاد بيته الوافر والمحثث السابق ذكرهما بالصنعة التالية التي  
هي امتداد لميزان قدام الحجاز الكبير الذي كان يؤديه الحق :

اتق الله يا معذب قلبي ولا تزدني على نحوٍ نحوٌ.

هذا وكثيراً ما يختصر المنشدون إنشاداتهم، فيقتصرن فيها على اداء البيت الأول فقط، وبعضهم يربطون مواضعها بالمناسبات التي تقام من أجلها الحفلات الموسيقية، كما هو الحال بالنسبة للمواول، وهكذا فإن الانشاد يمكن أن يكون مثلاً في مدح ملك البلاد في حفلة موسيقية تقام بمناسبة عيد العرش (بل ان اشعار الميزان كله يمكن ان تتغير لتلائم هذه المناسبة).

لقد ضاع عدد غير قليل من «انشادات البيتين»، وكان **الكسيس شووان** قد أشار في كتابه «لوحة الموسيقى المغربية» الصادر سنة 1938 إلى وجود عشرين منها، ذكر البحور الشعرية لثلاثة عشر فقط، وهي التي تحمل أسماء الأحدى عشرة نوبة المستعملة اليوم، مع الاشارة إلى ان نوبة الحجاز الكبير تتضمن ثلاثة منها، وذكر كذلك أسماء ستة انشادات أخرى أدمجت — كالصنائع «اليتيمة» — ضمن النوبات السابقة نظراً لما بينها وبين طبوعها من قرابة، لكنه لم يشر إلى بحورها، وهذه الانشادات هي انشاد المزوم الذي ادمج في نوبة عراق العجم، والحضار الذي ادمج في نوبة الحجاز الكبير، وحمدان الذي ادمج في نوبة الحجاز الشرقي، والصيكة الذي ادمج في نوبة الماء، والحركة<sup>(1)</sup> التي قال ان لها انشادين احدهما ادمج في نوبة رمل الماء والثاني في نوبة الحجاز الشرقي، ولم يذكر شيئاً عن الانشاد الباقى لاتمام العدد الذي اورده وهو عشرون. وقد تعاونت على رصد وحصر ما تبقى اليوم من هذه الانشادات (وكذلك انشادات الطبوع) مع كل من الحاج محمد بن المليح رئيس جمعيات هواة الموسيقى الاندلسية بالمغرب، والاستاذ عبد السلام الشامي رئيس اللجنة الادبية والفنية لجمعية بعث الموسيقى الاندلسية بفاس، والاستاذة محمد العربي التسماني (تطوان) وعبد الله الوزاني (مراكش) واحمد الزيتوني (طنجة)... فلم تسفر اتصالاتنا بخفظة هذه الانشادات الا عن التعرف على اربعة عشر انشاداً فقط. وفيما يلي جدول يبين أسماءها وبحورها الشعرية\* والنوبات التي تنسد فيها<sup>(2)</sup>.

النوبات التي تنسد فيها	بحورها	أسماء الانشادات أو «البيتين»
رمل الماء	بسيط	«بيتين رمل الماء»
الاصبهان	طويل (له روایتان : رواية تطوان، ورواية سلا)	«بيتين الاصبهان»
الماء	رمل	«بيتين الماء»
رصد الدليل	طويل	«بيتين رصد الدليل»
الاستهلال	طويل	«بيتين الاستهلال»
غريبة الحسين	محزو الرمل	«بيتين غريبة الحسين»
غريبة الحسين	حقيق	«بيتين غريبة الحسين»
الحجاز الكبير	مجتث	«بيتين الحجاز الكبير»
الحجاز الكبير	مدید	«بيتين الحجاز الكبير»

(1) الجهاز في الموسيقى الشرقية ، وهي لفظة فارسية معناها الصوت الرابع (تاتاير فالواقع بين السطر الاول والثاني بمفتاح صول) وهي ايضاً اسم مقام شرقى معروف، و «الحركة» في الجزائر اسم طبع واسم نوبة ضاعت اغليبة قطعها.

(2) انشادات البيتين التي ضاعت نوباتها وادمجت ضمن النوبات الباقية هي التي اشير إليها بعلامة\* هذا وتوجد في ملك كل من السيد محمد بن المليح وعبد السلام الشامي تسجيلات لبعض الانشادات يرجع تاريخها إلى خمسين سنة خلت.

الحجاج الكبير	وافر (وهو نادر الاستعمال)	«بيتن الحجاج الكبير»
الحجاج المشرقي	رمل (ويعرف هذا	«بيتن الحجاج المشرقي»
	الانشداد بانقلاب المول	
	او الرمل التطواني)	
الحجاج المشرقي	طويل	«بيتن حمدان»*
عراق العجم والعشاق	متقارب	«بيتن عراق العجم»
عراق العجم	طويل (لا فرق بينه وبين «انشداد طبعه»)	«بيتن مزوم»*

هذا ويلاحظ ان بعض المنشدين لا يفرقون بين «انشداد البيتين» و «انشداد الطبع»، واذا صادف ان كان لهما نفس البحر الشعري فانه من العسير معرفة لايهمما وضع اللحن الاصلي، كما هو الحال مثلا بالنسبة لحمدان والمزوم، اذ نجد لهما نفس اللحن في «انشداد الطبع» و «انشداد البيتين»، ولا تغير فيما الا الكلمات.

2 — «انشداد الطبع» : هو بيتان من الشعر الفصيح، يتغنىان بمحاسن احد طبوع الآلة، واثره في النفس؛ ووظيفته ابراز خصائص هذا الطبع، وقد اصبح استعماله اليوم اندر من استعمال «البيتين»، وهو يؤدي احيانا بعد المشالية، واحيانا اخري بعد البغية، عوض «البيتين»، وقد يختار المنشد وسط الميزان لادائه، او يتخذه وسيلة للانتقال الى نوبة جديدة، وهو وان كان يؤدي ارتخالا وغير ايقاع، فان الخطوط العريضة لنسيجه اللحمي تكون معروفة مسبقا كما هو الحال بالنسبة «لانشداد البيتين».

وفيما يلي مثال لما يعبر عنه انشداد احد الطبوع، وهو «انشداد طبع الحسين» الذي يعد اليوم مفقودا :

أيا من حكى داود صوتا ويوسفا	جمالا ولقمان الحكم بمحكمته
سلبت حجاي بالحسين وزدني	بترجيعه شوقا الى حسن نغمته

ومعظم «انشدادات الطبع» من بحر الطويل، ولبعض هذه الطبوع عدة انشادات، وعندما تكون كلها من نفس البحر فانه من الصعب معرفة ما اذا كانت لها في الاصل الحان مختلفة ضاعت ولم يحفظ الرواة الا بلحن واحد منها، ام انها ركبت جميعها على لحن واحد لتطابق اوزانها الشعرية وامكان حلول بعضها محل بعض؛ وعلى كل حال فان كانانيش «الحايلك» قد احتفظت بالنصوص الشعرية لما يزيد على اربعين «انشداد طبع» تتغنى بطبع «الآلة» الخامسة والعشرين<sup>(١)</sup>؛ وفيما يلي جدول بأسماء هذه الانشدادات، مع بيان بحورها، والنوبات التي تنسد فيها :

(١) نصوص انشادات كل طبع سترجح ضمن الدراسة الخاصة بالطبع التي تحتوي عليها كل نوبة.

جُوْقُّ الْأَلْهَةِ؛ وَضُعْفُهُ وَأَلْلَاهُ

ليس لجوق «الآلية» وضع خاص وداعم يقتيد به اثناء ممارسته لعمله، غير انه يمكن القول بان رئيس الجوق يجلس في العادة وسط افراد جوقة، وهو في الغالب عازف عود أو رباب، بينما يجلس الكمنجيون الى يمينه، والعوادون الى يساره، يلي هؤلاء القانونجي والنابياتي اذا وجدوا، ثم الموقعان على الطار والدربيكة، اما المنشد او المنشدون فيقفون خلف الرئيس، او يتخدذون مجلسهم في احد جانبي الجوق، او بين افراده، وهم لا يستأثرون وحدهم بالانشاد، فأفراد الجوق عازفون ومنشدون في آن واحد. ويلاحظ ان اجواق الآلة في تضخم مستمر، وان العنصر السوسي قليل فيها، اما الآلات التي تستعملها فهي الآلات التقليدية : العود والرباب والقانون والنابي والطار والدربيكة، غير ان الآلات الغربية، بما في ذلك الآلات ذات الاصوات الثابتة كالبيانو والآكورديون... اصبحت اليوم شائعة في هذه الاجواق لدرجة تكاد معها ان

تحقق اصوات الآلات الوطنية، ويرجع سبب ذلك إلى عدة عوامل اهمها خلو موسيقى آلة من ارباع الصوت وثلاثة ارباعه، ووجود فرص اكبر لاقتناء الآلات الغربية وتعلمها بالمقارنة الى الآلات العربية<sup>(١)</sup>، وأخيرا استفحال ظاهرة تضخم الاجواق، الشيء الذي ولد رغبة متزايدة في تنوع الآلات.

\*

\* \*

ان آلة المغربية ترخر بروائع الالحان التي تكشف عما كان يتحلى به واضعوها من مقدرة فنية عالية، واحساس مرهف، وذوق مهذب، وهي تعكس الوجه الاصيل والمشرق للموسيقى المغربية، كما أنها تمثل مدرسة من أبرز مدارس الموسيقى والغناء العربين، وان الاهمية التاريخية والحضارية التي يكتسيها هذا التراث، وقيمتها الفنية والادبية العالية، لتتعديان حدود الوطن الذي يحتضنه لتجعلها كنزا عظيما من كنوز الثقافة العالمية، يتبعن الحفاظ عليه، واحتاطه بكل عنابة ورعاية.

---

(١) اساتذة الناي والقانون والرياب يملون على رؤوس الاصابع في البلاد، ومعظم المعاهد الموسيقية تفتقر اليهم، كما ان بعض الآلات العربية كالقانون والرياب، لا وجود لها في السوق، الامر الذي يضطر الطلبة الراغبين اصلا في تعلمها الى التحول عنها الى الات اخرى اكثر انتشارا.

## تعريف "الطبع"

الطبع هو الاصطلاح المستعمل في الآلة المغربية للدلالة على المقام، وينطوي هذا الاصطلاح على معنى واسع، فهو يعني، من جهة، طبيعة المقام، وهي طبيعة تحددها، كما هو معلوم في الموسيقى العربية، خصائصه البنوية، وطريقة اجراء العمل به؛ كما أنه يعني، من جهة أخرى، الانطباع او الاثر النفسي الذي يتركه في وجдан السامع، والذي يختلف باختلاف الطبع حتى ولو تطابقت سلالها المقامية.

## المعتقدات المرتبطة بالطبع

ترتبط فكرة الطبع بمعتقدات روحانية وتجزيمية موروثة من عهود سحرية في القدم، كانت خلالها الموسيقى لا تفصل عن الطقوس السحرية والدينية، نظراً لما لها من تأثير عميق في النفس البشرية، وتشترك في الأخذ بهذه المعتقدات كثير من الحضارات القديمة، فتذهب مثلاً إلى الاعتقاد بأن الأصوات السبعة للسلم الموسيقي منبثقة من الكواكب السيارة السبعة، ولأنها مرتبطة أيام الأسبوع السبعة<sup>(١)</sup>، كما تذهب إلى أن لكل طبع «روحاً»، أو حالة نفسية معينة يشيرها في نفس النسامع<sup>(٢)</sup>، ويكون تأثير هذا الطبع أشد وأقوى في أوقات معينة من الليل أو النهار؛ وهذا السبب عين لكل مقام أو طبع وقت محدد لاجراء العمل به، يعتبر انساب الأوقات لذلك، ونجد أثر هذه المعتقدات واضحاً في الموسيقى العربية، المشرقية منها والمغاربية، وتحفل الاشارات إليها في الكتب المؤلفة في هذا العلم، ومن ذلك مثلاً ما ذهب إليه اخوان الصفا عندما اعتبروا — وهم في ذلك متأثرون بأفكار الفلسفه اليونانيين<sup>(٣)</sup> — ان الأفلاك «يماس بعضها ببعض، وتصطك وتحتك، وتطن كما يطن الحديد والنحاس، وتكون نغماتها متناسبات مولفات، والحانها موزونات...»<sup>(٤)</sup> ومنها ما جاء في شرح كتاب الأدوار لصفي الدين الارموي عن تأثير المقامات في النفوس : «فالعشاق والنوا وبولسيك تولد فيها الشعور بالقوة والشجاعة، اما الراست والعراق والاصفهان... فتبعد فيها الاحساس بالغبطة والسرور... في حين ان الزيرفكتن والحسيني والحجاز... تحرك فيها الشعور بالحزن والاسى»<sup>(٥)</sup> وفي نسخ «الحايك» ان طبع رصد الدليل يجلب المدوء والتوم، وطبع غريبة الحسين يثير في النفس الشعور بالحزن والحنين، بينما يولد فيها طبع عراق العجم الاحساس

(١) هلا الرقم دلالة روحانية خاصة، وقد كان موضع تقدير عد معظم الحضارات القديمة، وبعض المعتقدات المرتبطة به ما زالت حية يتنا حتى اليوم، ومن المعروف ان بعض الفلسفه القدماء حاولوا تفسير كل شيء بالأرقام (الفيثاغوريون — أفلاطون...).

(٢) نصح أفلاطون ببعد كثير من الطبع لأنه اعتبرها مفسدة للطبع، وكان يعبد لأهل جمهوريته الموسيقى المصرية القديمة، لأن طبوعها حالية من الرحولة والليونة، ولأنها «صحبة» لهم السابع الشجاعة والقوة والنشاط. هذا ولا زال بعض الآلين ينظرون من طبع الرصد، ويعتقدون أن نوعيه تحجب «الشوم»

(٣) ان اليونانيين افسهم أخذوا الكثير عن حضارات الشعوب المجاورة لهم (شعوب الاهلال الخصيب ومصر).

(٤) رسائل اخوان الصفا — المجلد الاول — ص 206 — دار صادر — بيروت.

(٥) الفصل الرابع عشر من كتاب «مولانا مبارك شاه بار أدوار» — الترجمة الفرنسية للبارون رودولف دي إلانجي — الجزء الثالث من كتاب «الموسيقى العربية» ص 534 — 544.

بالفرح ويدفعها إلى السخاء... هذا عن علاقة الانغام بالاجرام وتأثير المقامات او الطبوع في النفوس، أما عن الأوقات المناسبة لاجراء العمل بها، فقد نقل عن ابن سينا انه «ينبغي ان يلحن... وقت الضحى بيوسليك، وقت نصف النهار بزنكلاده، وقت الظهر بعشاق، وبين الصالاتين بمحجاز، وقت العصر بعراق، وقت الغروب باصفهان<sup>(١)</sup>...». وللطبوع المغربية بدورها جدول زمني يحدد اوقات العمل بها: «واي طبع مخصوص في وقت لا يقع في انشائه اغتياط، ولا يحصل بانغامه نشاط، الا في وقته، والحكمة في ذلك مطوية تحت علم الطبيعة واحكام التجيم»<sup>(٢)</sup>. والاعتقاد بأن عدد التوبات كان في الاصل اربعاء وعشرين مرتبطة ، بدون شك ، بعدد ساعات اليوم، اذ كل توبية كانت تخصص لها ساعة من الليل او النهار، علما بأنها كانت تقوم في الاصل على وحدة الطبع.

## تأثير الطبوع بنظرية العناصر الأربعية والاختلاط

تأثرت فكرة الطبوع ايضا بـ «نظرية العناصر الاربعة»<sup>(٣)</sup>، وهي نظرية يونانية قام على اساسها علم الطبيعة في العصر القديم والوسطى، وكان اتباعها يرون ان اصل كل الموجودات هو النار والماء والهواء والتراب<sup>(٤)</sup>، وأنه يمكن تفسير كل الظواهر الطبيعية بعلني التاليف والتناقض القائمة بين هذه العناصر، فهي بفضل الأولى تمثل الى الانصهار والاندماج، وبالثانية الى التفرقة والانحلال، وذهب اتباع هذه النظرية كذلك الى ان هناك اربع طبائع لا يخلو موجود منها، وهي الحرارة والبرودة واليبوسة والرطوبة. ويتجلّى تأثير هذه النظرية في موسيقى «الآلة» في نسبة كل طبع الى احد العناصر الاربعة، وتحديد «طبيعته» من بين الطبائع الاربع المذكورة، وهكذا فان «طبع العشاق مثلا عنصره هو الماء، وطبيعته هي البرودة والرطوبة»، في حين ان «طبع رصد الدليل عنصره هو التراب، وطبيعته البرودة واليبوسة»<sup>(٥)</sup>...

وأخيراً تأثرت فكرة الطبوع بـ «نظرية الاختلاط»، وهي كذلك نظرية يونانية<sup>(٦)</sup> قام على اساسها الطب القديم والوسطى، وقد اخذ بها معظم الأطباء العرب، وفي طليعتهم الرازى وابن سينا وابن زهر وابن رشد... وملخصها ان جميع العلل التي تنتاب الانسان تنتجه عن فساد الاختلاط في جسمه، او تغير مقاديرها، وان العلاج يكمن في عودة هذه الاختلاط الى صفائتها الاصلية، او إزالة الاسباب المخلة بتوازنها داخل الجسم، وهذه الاختلاط هي: الدم والبلغم والسوداء والصفراء. ولا تخفي هذه النظرية في جوهرها من بعض الصحة فمن المعروف ان كثيراً من العلل ترجع اسبابها الى اضطرابات كيماوية تحدث داخل الجسم. ويظهر اثر هذه النظرية فيما ينسب إلى الطبوع من تأثير على هذه الاختلاط، وهكذا فان «طبع الدليل يحرك السوداء ويضاد الدم... اما طبع الزيدان فيقوي خلط البلغم ويضاد خلط الصفراء، في حين ان طبع الماء يحرك

(١) مخطوط شرق رقم 2361 ورقة 201 — بالتحف البريطاني — أورده د. هنري فارمر في «تاريخ الموسيقى العربية» ترجمة جرجس فتح الله المحامي — ص 284 — 285.

(٢) مجموع احصري — ص 80 — 81 — أورده الدكتور عباس الجزارى، في مقال له عن «اثر الاندلس على اوروبا في مجال النغم والايقاع»، مجلة علم الفكر — المجلد الثاني عشر — العدد الاول — ص 48.

(٣) يعتبر أمباذوقليس Empédocle مؤسس هذه النظرية (توفي حوالي سنة 490 ق.م.).

(٤) هنا ما تقضى اليه المعاينة المبادرة للطبوعة، وفي الكتب السماوية ان آدم حلق من طين، والشياطين من نار...«وجعلنا من الماء كل شيء حي». فرقان كريم - الأنبياء - (30).

(٥) يعتبر جالينوس Galien (131 — 201م) أباً هذه النظرية.

الدم ويسعى الحرارة<sup>(١)</sup>...، وهذه الأساليب استخدم الأطباء العرب الموسيقي في علاج بعض الأمراض : «ان النغم واللحان الموزونة لها تأثيرات في نفوس المستمعين لها كتأثير الأدوية والاشربة والترياقات في الأجسام الحيوانية»<sup>(٢)</sup>. وقد ادخلوا في وقت مبكر العلاج بالموسيقى إلى مستشفياتهم، وهو علاج بدأ تأخذ به بعض الدول الحديثة<sup>(٣)</sup>؛ وقبل زمن غير بعيد كانت اجواق «الآلية» تحيي حفلات موسيقية بمستشفى سيدني فرج بفاس لفائدة نزلائه من المرضى النفسيين<sup>(٤)</sup>.

ان النظرة الروحية التي نظر بها العرب الى الموسيقى ومفعولها، سواء في المشرق او المغرب، متأثرة تأثرا عميقا بنظرية العناصر والاخلاط، ولتوسيع هذه النظرة توضيحا اكبر نرى من الفائدة ايراد ما قاله اخوان الصفا في تعليل اكتفاء الموسيقيين القدماء بشد اربعة اوتار فقط على العود الذي وصفوه بأنه «اتم آلة استخرجتها الحكمة»، والذي لا زال يعتبر حتى اليوم اهم آلة موسيقية عند العرب؛ قالوا : «ان الحكماء من الموسيقارين اما اقتصرنا من اوتار العود على اربعة، لا اقل ولا اكثر، لتكون مصنوعاتهن مماثلة للامور الطبيعية التي دون ذلك القمر، اقتداء بحكمة الباري، جل ثناؤه، كما يبينا في رسالة الارثماطيقي، فوتر الزير مماثل لركن النار، ونغمته مناسبة لحرارتها وحدتها، والمثني مماثل لركن الهواء، ونغمته مناسبة لرطوبة الهواء ولينه، والمثلث مماثل لركن الماء، ونغمته مناسبة لرطوبة الماء وبرودته، والبم مماثل لركن الارض، ونغمته مماثلة لشلل الارض وغلوظها. وهذه الاصاف لها بحسب مناسبها الى بعض، وبحسب تأثيرات نغماتها في امزجة طباع المستمعين لها، وذلك ان نغمة الزير تقوى خلط الصفراء، وتزيد في قوتها وتأثيرها، وتضاد خلط البلغم وتلطفه، ونغمة المثني تقوى خلط الدم، وتزيد في قوتها وتأثيرها، وتضاد خلط السوداء وترقهه وتلينه، ونغمة الثالث تقوى خلط البلغم، وتزيد في قوتها وتأثيرها، وتضاد خلط الصفراء، وتكسر حدتها، ونغمة البم تقوى خلط السوداء، وتزيد في قوتها وتأثيرها، وتضاد خص الدم، وتسكن فورانه. فإذا ألغت هذه النغمات في اللحان المشاكلة لها، واستعملت تلك اللحان في اوقات الليل والنهار المضادة طبيعتها طبيعة الامراض الغالبة والعلل العارضة، سكتتها وكسرت سورتها، وخففت على المرضى آلامها، لأن الاشياء المشاكلة في الطياع، اذا كثرت واجتمعت، قويت افعالها وظهرت تأثيراتها، وغلبت اضدادها، كما يعرف الناس مثل ذلك في الحروب والخصومات، وقد تبين بما ذكرنا طرف من حكمة الحكماء الموسيقيين المستعملين لها في المارستانات في الاوقات المضادة لطبيعة الامراض والاعمال...»<sup>(٥)</sup>.

## اسماء الطبوع

تحمل طبوع «الآلية» اسماء عربية وفارسية إما لاعلام كالحسين وحمدان، او لمدن وأقاليم كالاصبهان

(١) كشاش الحائك، ويلاحظ ان هناك تضاربا فيما ينسب الى هذه الطبوع من تأثيرات.

(٢) رسائل اخوان الصفا - ص 21 - مطبعة دار صادر - بيروت.

(٣) أثبتت الابحاث الحديثة ان الموسيقى تساعد على تخفيف او علاج حالات مرضية مختلفة، نفسية وحتى عضوية (تسكين الالم، مقاومة ارتفاع ضغط الدم، تخفيف نوبات الربو...) وهي تستخدم اليوم جنبا الى جنب مع طرق العلاج الأخرى في عدد من الدول كالولايات المتحدة الأمريكية وكندا (مركز داونستيت الطبي، التابع لجامعة نيويورك، المركز الطبي التابع لجامعة كانساس، مستشفى فكتوريا الملكي في مونتريال) وكذلك في بولندا والارجنتين.

(٤) لازالت حتى اليوم بعض فرق «ثناؤة» و «جيلاة» تحيي حفلات موسيقية حسب طقوس مخصوصة بهدف معالجة بعض الامراض العقلية.

(٥) رسائل اخوان الصفا ص 213 - 214 - مطبعة دار صادر - بيروت.

والجهاز، وعراق العجم، أو أسماء درجات السلم الموسيقي الشرقي، أو أسماء مقامات شرقية كالصيكة<sup>(١)</sup> والرصيد<sup>(٢)</sup> والمائية<sup>(٣)</sup>، كما تحمل أسماء مصطلحات موسيقية كأنقلاب الرمل والاستهلال، أو أسماء لا يعرف المقصود منها كالغريبة المحررة وغريبة الحسين...<sup>(٤)</sup>

وتنسب الرواية اختراع هذه الطبوع الى شخصيات عربية وأخرى عجمية او افرنجية لا يعرف عنها شيء على وجه التحقيق : يقول احمد الناصري معلقا على ما ورد في كتاب الحايك من معلومات في هذا الشأن : «... وقد وقفت على تأليف صغير منسوب الى محمد بن الحسن الحايك، فرأيت له في بيان من استتبع هذه الطبوع ووجه تسميتها بهذه الأسماء، كلاما لا يصدر الا من الحاكمة، وقلده في ذلك، اناس ألقوا بزعمهم في هذا الفن (٥) الواقع ان الحايك لم يقدم الا بترديد اقوال سابقيه من الرواة، ولذلك فاننا نعتبر ان ملاحظة احمد الناصري — مع تفهمنا لبواعثها — كانت قاسية جدا وجارحة في حق رجل لا يمكن انكار فضله على تراث أمته الموسيقي.

وإذا كانت بعض الطبوغ المغربية والمقامات الشرقية تحمل أسماء مشتركة، فإنها — باستثناء طبع الحجاز الكبير الذي يشبه في عقده الأول مقام الحجاز — لا تتفق فيما بينها لا في سلامتها، ولا في طريقة إجراء العمل بها، وكذلك الأمر بالنسبة لطبع باقي بلدان المغرب الكبير، اذا استثنينا بعض الطبوغ المستعملة في الجزائر كرمل المدية والسيكاه؛ لكننا، من جهة اخرى، نجد — تحت اسماء مختلفة — تطابقاً بين عدد من الطبوغ المغربية والمقامات او الطبوغ المستعملة في باقي اجزاء الوطن العربي.

## عدد الطيور والتقديرات التي طرأت عليه

استناداً إلى الوثائق التي وردت فيها أسماء الطبوع المستعملة في المغرب في عصور مختلفة، يتبيّن أن عدد هذه الطبوع قد ازداد تدريجياً؛ والظاهر أن هذه الزيادة لم تحصل بالفعل، وإنما نتجت عن اغفال المؤلفين الاشارة إلى جميع الطبوع الحاربي بها العمل في عصرهم، ثم استدرك المنسى منها في عصور لاحقة من لدن مؤلفين آخرين :

<sup>(٦)</sup> قفي منظومة عبد الواحد الونشريسي المتوفى عام 955 هـ (1549 م) — وهي المنظومة التي

(١) سیکاه في الشرق، وهي كلمة فارسية مركبة من لفظتين : سی (و معناها ثلاثة) وكاه (و معناها مقام) و تطلق هذه الكلمة على الدرجة الثالثة من السلم الموسيقي الأساسي العربي، وهو سلم الراست، وفي نفس الوقت تطلق على مقام شرق معروف.

(2) راست في الشرق، وهي كلمة فارسية معناها «مستقيم»، وتطلق على الدرجة الأولى من السلم الموسيقي الأساسي العربي، كما تطلق على اسم مقام شرقى معروف.

( 3 ) كلمة فارسية معناها «الخمرة»، وهي اسم مقام ايضا.

(٤) من بين المسائل التي ناقشتها لجنة التعليم الموسيقي، المنشقة عن المؤتمر الأول للموسيقى العربية، المعقد في القاهرة سنة ١٩٣٢، مسألة ما إذا كان بالأمكان تسهيل تسمية أصوات السلم الموسيقي العربي والمقامات العربية، وقد أجمع الأعضاء الحاضرون على «أنه لا وجه لتغيير هذه الأسماء التاريخية المستعملة سواءً أكان ذلك في الأصوات أم كان في المقامات» كتاب المؤتمر — ص ٣٣٤.

(٥) زهر الافنان من حديقة ابن الونان — الجزء الثاني — ص ٣٧٢.

(٦) هو عبد الواحد بن احمد بن يحيى الونشريمي، ولد بفاس عام 847 هـ. / 1443 م واشتغل بالفتيا والقضاء والتدريس، من مصنفاته : التور المقابر من قواعد مالك بن انس، وشرح مختصر ابن الحاچب في الفقه... له أزجال وموشحات، وكان ريق الطبيع، يهتز عند السماع. مات مقتلاً عام 955 هـ / 1549 م. انظر ترجمته في فهرس احمد المخجور، ودودحة الناشر، محمد بن عسكر الشفشاوني، وسلة الانفاس، محمد الكافي.

وردت في مقدمة «مجموعة الحايك» — نجد أسماء سبعة عشر طبعاً، وربما تسعه عشر اذا كان يقصد بالعراق : عراق العرب وعرق العجم، وبالحجاز : الحجاز الكبير والحجاز المشرقي؛ وفي هذه المنظومة نجد بربط الاختلاط بالعناصر الاربعة، وبين طبائعها ثم يوزع «الطبع» على هذه الاختلاط، ذاكراً اصوتها<sup>(١)</sup> اي اصول الطبع) وما تفرع منها :

فالديل تفرع منه العراق (ولعله يقصد به عراق العرب وعرق العجم معاً)<sup>(٢)</sup>، ورمل الديل، والرصد (يقصد رصد الديل)<sup>(٣)</sup>.

والزيدان تفرع منه الاصبهان والحجاز (ولعله يقصد الحجاز الكبير والحجاز المشرقي معاً)<sup>(٤)</sup>، والحسار والزوركند والعشاق.

والماية تفرع منها الرصد والرمل (يقصد رمل الماية) والحسين. والمزموم تفرع منه طبع غريبة الحسين.

وأخيراً الغريبة المحررة، وهي أصل بلا فرع.

وفيما يلي نص هذه المنظومة :

ففي مثلها اضرب للطبع مجملاً  
 وبالبرد ثم الييس قد خصها الملا  
 وطبع الهوا والحر للدم قد تلا  
 لما فيه من ييس بتديير ذي العلا  
 يحرك للسوداء خذها مرتلا  
 ورصد له فارصده ان كت ذا اعتلا  
 حجاز حصار زوركند كا آنجلا  
 فهن فروع خمسة بعد بالولا  
 برصد ورمل والحسين الذي حلا  
 غريب الحسين للطبع مكملاً

طبع(٥) ما في عالم الكون اربع  
 فأولها السوداء والارض طبعها  
 وبلغم طبع الماء رطب و بارد  
 وصفراء طبع النار يحرق حره  
 فنغمة صوت الدليل ثم فروعه  
 عراق ورمل الديل فاسع للحننه  
 وللبلغم الزيدان ثم اصبهانه  
 وعشاقه قد فاق واختص بالاغنا  
 وماية حسن حركت لذوي الدما  
 وصفراء للمزموم فائزب فروعه

(١) لم تضح لأحد حتى اليوم علاقة الطبع الأصلية في «الآلة المغربية» بالطبع المترفرفة منها، وكذلك الأمر بالنسبة إلى المقامات الشرقية، وفي هذا الصدد يقول الاستاذ سليم الحلبو : «... إن المقامات الأساسية في الواقع لم تعد في عصرنا هنا تعرف من الفرعية المركبة، وعلماء الموسيقى الذين تولوا بعد صفي الدين إلى الآن، لم يتمكنوا بمحضها وفصلاها بعضها عن بعض، فالاختلاط المقامات الأساسية بالفرعية وبالفرعية المركبة.» (الموسيقي النظرية — دار مكتبة الحياة — بيروت — 1961). وفي الفتاء الغريغوري توجد مقامات أصلية (Modes authentiques) ومقامات متفرعة منها تدعى (Modes plagaux) وال العلاقة بين النوعين معروفة.

(٢) في الانس المطرب (ص 176 — 177) وكتاشات الحايك يعتبر كل الطبعين متفرعاً من الديل.

(٣) كرر ذكر طبع الرصد في البيت التاسع، وفي المراجع السابقين ان رصد الديل متفرع من الديل، والرصد من الماية.

(٤) في الانس المطرب (ص 176 — 177) انتها يفترعن من الزيدان، وفي شجرة كتاشات الحايك ان الحجاز المشرقي يتفرع من الماية، وليس من الزيدان.

(٥) يلاحظ انه يستعمل كلمة الطبائع للدلالة على الاختلاط والعناصر.

وَزَدَ لَهُ طَبْعًا مِنْ غَرِيبٍ مُحْرِرٍ  
وَأَصْلَلَ بِلَا فَرْعَةٍ فَلَا تَكْ مَهْمَلا  
وَخَتَّا عَلَى مِنْ لِلْخَلَائِقِ ارْسَلَ

وقد ذيل الامام الوجدي، الذي يعتقد أنه هو الواشاح محمد بن علي الوجدي، المتوفى عام 1033هـ (1622م)، ذيل هذه المنظومة بثلاثة آيات على بحثها وفافيها، ذكر فيها أسماء ستة طبوع، خمسة منها جديدة، باعتبار أن الطبع السادس وهو عراق العجم قد المح اليه الونشرسي من قبل، وهذه الطبوع الجديدة هي :

— الاستهلال، والشرق (يقصد المشرق الصغير)، وقد اعتبرهما متفرعين من الدليل (2).

— الجنب (ويقصد مجنب الدليل) وحمدان، وقد جعلهما متفرعين من المزوم (3).

— انقلاب الرمل، وقد اعتبره متفرعاً من الماء.

وفيما يلي هذه الآيات :

وَطَبَعَ عَرَاقَ الْعِجْمَ لِلْدِلِيلِ يَنْجَلِ  
وَهَمْدَانَ لِلْمَزَومَ لَا تَكْ مَهْمَلا  
بِهِيجِ اشْوَاقِ الْحَبِّ وَقَدْ سَلَ  
وَزَدَ طَبَعَ الْاسْتَهْلَالَ وَالْمَشْرِقَ مَعَا  
وَلَا تَنْسِ قَوْتَ الصَّبَاحِ مَجْنِبَا  
كَذَاكَ انْقْلَابَ الرَّمْلِ مِنْ طَبَعِ مَاءِ

وهكذا يكون عدد الطبوع التي كانت معروفة في أوائل القرن الحادى عشر الهجري (السابع عشر الميلادى) هو أربعة وعشرون، وهو نفس العدد الذى اورده محمد بن الطيب العلمي، نقاً عن استاذه محمد البوعلامي، فعنده ان «... المتفرع عن الدليل 6 وهي رمل الدليل وعراق العرب وعراق العجم ومجنب الدليل ورصد الدليل واستهلال الدليل. والمتفرع عن الزيدان 6 وهي الخجاز الكبير والخجاز المشرق والعشاق والخصار والأصبان والزوركين. والمتفرع عن الماء 4 وهي رمل الماء وانقلاب الرمل والحسين والرصد. والمتفرع عن المزوم 3 وهي غريبة الحسين والمشرق وحمدان، فهذه 19 الى الاصول 5 جاءت (4).

وفي اواخر القرن الثاني عشر اوائل القرن الثالث عشر للهجرة (اوآخر القرن الثامن عشر اوائل القرن التاسع عشر للميلاد) ورد ذكر اسم طبع جديد في منظومة لابي الربيع سليمان الحوات، المتوفى عام 1231هـ (1816م) تقع في خمسة آيات، وقد حرف فيها أسماء بعض الطبوع، لانه قصد المساعدة على تذكرها باقل ما يمكن من الالفاظ المشتقة من تلك الاسماء، وهذا الطبع الجديد هو الصيكة، وبه أصبح عدد الطبوع المعروفة خمسة وعشرين. وفيما يلي نص منظومة الحوات (5) :

(1) انظر ترجمته في «روضة آيس» - ص 71 - المطبعة الملكية - الرباط - 1964.

(2) في «الأنس المطربي» يعتبر المشرق الصغير فرعاً من المزوم، وليس من الدليل، وفي كتابات الحايك انه فرع من الدليل.

(3) في «الأنس المطربي» وكتابات الحايك يعتبر مجنب الدليل فرعاً من الدليل، وليس من المزوم.

(4) «الأنس المطربي» ص 176 - 177.

(5) مخطوطة بالمكتبة الملكية، رقم 42229

عراقي عجم ثم عرب فاستهل  
حررها حجاز شرق دون مين  
زوركند زم حجاز اكابره  
لرملها انقلابه الحسين ثم  
جمعتها من حيث لا تذرون  
عشاق ديل رملت لرصد ديل  
ماية ان صكت غريبة الحسين  
في حمد الزيدان رصدا حاشره  
ان جنب المشرق لاصبهان ثم  
فهذه الخمسة والعشرون

وقد ورد اسم طبع الصيكة ايضاً في مجموعة مخطوطة، مؤلفها مجهول، توجد بخوازية مؤرخ تقطوان الكبير الاستاذ محمد داود، وهي مؤرخة في عام 1202 هـ (1767 م)، وكذلك في مجموعة الحاييك المتوفى عام 1214 هـ (1800 م).

وقد اسفرت اشغال المؤتمر الثاني للموسيقى العربية المنعقد بفاس سنة 1969 عن «اكتشاف» طبع جديد في نوبة الحجاز المشرقي، سمي بالمشري، كان الحاييك قد اورد صنائع منه في مجموعة دون الاشارة الى وجوده، وهكذا اصبح اليوم عدد الطبوغ المعروفة في «الآلية الغربية» يبلغ ستة وعشرين طبعاً.

## الطبع الأصلية والفرعية

تنقسم طبع «الآلية» — حسب الرواية — الى طبع اصلية وأخرى فرعية، يتشكل منها ما يسمى بشجرة الطبع، وهي جدول رمزي شبيه بشجرة النسب، بين اصول الطبع وفروعها، والاختلاط التي تتأثر بها. وحسب هذه الشجرة فان الطبع الأصلية خمسة : اربعة منها لها فروع، وهي : الدليل والزيدان والماء والمزموم، اما الخامس وهو طبع «الغريبة الحررة» فيعتبر اصلاً بلا فرع. أما الطبع الفرعية فعددها واحد وعشرون تتفرع عن اصولها كما يلي :

فمن الدليل تتفرع سبعة طبوع وهي : رصد الدليل والاستهلال وعرق العجم وعرق العرب والمشرقي الصغير وجنب الدليل ورمل الدليل.

ومن الزيidan تتفرع ستة طبوع وهي : الاصبهان والعشاق والنجاز الكبير والحصر والزوركند والنجاز المشرقي.

ومن الماء تتفرع خمسة طبوع وهي: رمل الماء وانقلاب الرمل والحسين والرصد والصيكة. وأما المزموم فتتفرع منه ثلاثة طبوع وهي غريبة الحسين وحمدان والمشرقي.

وكما وقع اختلاف في عدد الطبوع حسب العصور، فقد وقع ايضاً اختلاف في ما تفرع منها. ويبدو ان كل طبع كانت له في الاصيل نوبة خاصة به، ولعل الاخبار التي لا زال يتناقلها شيوخ الآلة حتى اليوم، والتي تروي ان عدد التوبات كان في الاصيل اربعاً وعشرين — بعدد ساعات اليوم — لا تخلو من بعض الصحة، خاصة اذا عرفنا ان عدداً من التوبات الحالية يقوم على اساس وحدة الطبع، كما هو الحال بالنسبة لنوبة رصد الدليل وعرق العجم. ويعتقد ان محمد بن الحسين الحاييك هو الذي ادمج — اثناء جمعه لأشعار الآلة الغربية — صنائع التوبات المهددة بالانقراض ضمن صنائع التوبات الباقيه، مع مراعاة الانسجام بين طبوع هذه وتلك، وهكذا صارت اغلبية التوبات الجديدة تضم بين احضانها اكثر من طبع، غير ان هذا الاعتقاد ينفيه الحاييك نفسه عندما يقول في مقدمة كتابه ما نصه: «جرت عادة

أهل زماننا ان يستعملوا احدى عشرة نوبة ويضيفوا الى كل نوبة ما يناسب نغمتها » الامر الذي يؤكّد انه، في جمّعه لتلك الاشعار، اثما سار على عادة كان العمل جاريًا بها في عهده ؛ وتسمى الصنائع المذكورة ضمن النوبات المتبقية بـ «اليتائم».

توزيع الطَّبُوع عَلَى نوبات "الله"

تتوزع الطبع على نویات الآلة المغربية المستعملة اليوم على الشكل التالي :

١ — نوبة رمل الماية<sup>(١)</sup> : وتشتمل على اربعة طبوع هي : رمل الماية والحسين وحمدان وانقلاب الرمل.

2 — نوبة الاصبهان : وتشتمل على طبعين هما : الاصبهان والزوركند<sup>(2)</sup> )

3 — نوبة الماء وتشتمل على طبع واحد هو طبع الماء.

<sup>4</sup> — نوبة رصد الدليل (٣) : وتشتمل ايضا على طبع واحد هو طبع رصد الدليل.

5 — نوبة الاستهلاك : وتشتمل على طبعين هما : طبع الاستهلاك وعراق العرب.

٦ — نوبة الرصد : وتشتمل على اربعة طبوع : هي الرصد والخصار (٤) والزيдан والمزموم (٥).

7 — نوبة غريبة الحسين : وتشتمل على ثلاثة طبوع : هي غريبة الحسين والغريبة المحررة والصيغة<sup>(6)</sup>.

8 — نوبة الحجاز الكبير : وتشتمل على ثلاثة طبوع هي : الحجاز الكبير والشرقى الصغير ومحنب

٩- نوبة الحجاز المشرقي : وتشتمل على طبعين هما: الحجاز المشرقي والمشرقي.

١٠ — نوبة عراق العجم : وتشتمل على طبع واحد، هو الذي سميت هذه النوبة باسمه.

<sup>11</sup> — نوبة العشاق : وتشتمل على ثلاثة طيور هي : العشاق والدليل ورمل الدليل.

وهذا التوزيع غير دقيق في الواقع، اذ توجد في بعض النوبات طبوع اخرى غير الطبوع المعروفة، المندجحة فيها، ومن ذلك مثلا طبع الصيكة الذي نجد صنائع منه في كل من نوبة الماية ورصد الدليل والعشاق، وطبع حمدان كذلك، الذي نجد صنائع منه في نوبة الحجاز المشرقي، وطبع الصيكة المصورة على درجة الكوشت (سي)، الذي نجد منه بعض الصنائع في نوبة العشاق...

هذا وإذا استثنينا طبع المشرق الصغير، الذي يوجد تنافر ظاهر بينه وبين طبع الحجاز الكبير، فإن بقية الطبوع منسجمة مع بعضها ضمن كل نوبه.

(١) اسم هذه التوبه عند الحاليك هو الحسين، ورمل الماء هو الطبع المتذمّع فيها، أما الييم فاسمها رمل الماء، وطبع الحسين هو المذمّع فيها. والرمل بحر من بحور الشعر باسم طبع، واسم ميزان من المؤذن الموسيقية الشرقية، أما الماء فكلمة فارسية معناها «الحمير» كما سبق وهي كذلك اسم مقام وطبع.

<sup>(2)</sup> «الزيرفند» في المؤلفات القيمة، وهو اسم مقام لم يعد متداولاً في الشرق، وهو كذلك اسم أحد المؤلفين الموسيقيين العرب الشرقيين.

(3) بالنسبة لكلمة الرصد انظر التعليق 2 ص ، أما الديبا، فكلمة فارسية معناها «القلب» وهي اسم طبع مستعمل في بلدان المغرب الكبير

(٤) اسم درجة صوتية في السلم الموسيقي، العربي تقابلها صول # (السطر الثاني، مفتاح صول) وبطريق هذا الاسم كذلك على مقام شرق.

(٥) يوجد طبع آخر جدید يزيدان ويوجد كذلك اسم طبع يحمل اسم المقوم في كل من الجزائر وتونس ولبيا.

## تحليل طبوع "الآلة"

### أبعاد الطبوع

يتبيّن من تحليل هذه الطبوع إنها ذات سالم سباعية، غير أن بعضها يغلب عليه الطابع الخماسي: وهي في مجملها سالم «قوية» بيتاغورية، تتركب من عقود اغلبهما رباعية أو خماسية، تفصل بين درجاتها: أ — ابعد من فئة طنين ونصف طنين، كما هو الحال في السالم «الدياتونية». وفيما يلي بيان احوال تعاقبها في العقود السفلية لاربعة طبوع هي: رصد الدليل والاصبهان والصيكة وحمدان.



الصيكة

الاصبهان

رصد الدليل



حمدان (صعدا و نزولا)

ب — ابعد من فئة نصف طنين ونصف، كما هو الحال في عقود الطبوع التي هي من فصيلة الحجاز، كالزيدان والحزاز المشرقي والحزاز الكبير، وفيما يلي بيان احوال تعاقبها في هذه الطبوع:



ولا وجود في طبوع الآلة لأبعد من فئة ربع طنين وثلاثة أرباعه كما هو الحال في المقامات الشرقية أو الطبوع التونسية والليبية<sup>(١)</sup>، والعوارض الوحيدة نجد لها في هذه الطبوع هي العجم (سي  $\text{F}^3$ ) — غالباً ما يكون في حركة النزول — والحزاز (فا  $\text{F}^3$ ) وإنكروي (مي  $\text{D}^3$ ). وهذا الصوت الأخير، أي الكروي، لا نجد له إلا في الطبوع التي هي من فصيلة الحجاز.

(١) فيما يلي مثال لربع الطنين وثلاثة أرباعه (المقطع الموسيقي هو الدور الأول من «سماعي هرام» للاستاذ محمد عبد الوهاب)



ويزعم البعض ان استخدام الالات الغربية ذات الاصوات الثابتة في الآلة المغربية هو احد اسباب «اختفاء» أرباع الضيـن وثلاثة أرباعه منها، والحقيقة ان عدم وجود هذه الاصوات في موسيقانا هو السبب الذي شجع على استعمال تلك الالات فيها، وقد ادى الاسراف في ذلك — وهذا تقرير لما هي عليه حالة هذه الموسيقى عند معظم الاحوال اليوم — الى اكساب طبوعها طابع السلم المعدل؛ وينطبق هذا الامر كذلك على الموسيقى التقليدية الجزائرية<sup>(١)</sup>.

## شخصية الطبع

ان شخصية الطبع لا يحددها فقط قراره وطبيعة الابعاد الفاصلة بين درجاته، وإنما ايضا عناصر اخرى تظهر خلال سير العمل به، وهي — وان كان ظهورها لا يتخذ شكل قاعدة مطردة — تمكّن من التمييز بين الطبوع المتعددة التي تتطابق سلالتها وقراراتها تطابقا يؤدي احيانا الى وقوع الالتباس بينها، وفيما يلي اهم هذه العناصر :

أ — موقع الغماز الذي لا يحتل مكانا ثابتا في سلم هذه الطبوع كما هو الحال بالنسبة للنظام الموسيقي الغربي، فقد يكون موقعه على الثالثة او الرابعة او الخامسة<sup>(٢)</sup>.

ب — موقع «المراكز» او المحطات الثانوية التي تقفل بها الجملة اللحنية داخل القطعة.

ج — الطبقة الصوتية التي تتحرك في حدودها اغلب الحان الطبع.

د — الاتجاه الغالب الذي تتبعه الالحان في مسارها صعودا او هبوطا.

ه — استعمال صيغ لحنية متشابهة، بل وفي كثير من الاحيان متطابقة، خاصة في القفلات النهائية للصنائع، وتعتبر هذه الصيغ احدى السمات المميزة للطبع والمشخصة له.

## تشابه الطبوع

يبدو ان اللبس الناجم عن تشابه بعض طبوع الآلة كان مشكلا مطروحا منذ زمن بعيد نسبيا، واليه يشير محمد الحائك عندما يقول — في معرض حديثه عن نوبة رصد الدليل — انه «لم يشركها مع

(١) ان اية محاولة لادخال ربع الطبعين او ثلاثة أرباعه على طبوع آلة المغربية لن يفضي إلا الى تشوهها، وستكون بين يدي القارئ في كل نوبة نقدمها له عشرات القطع التي يمكنه ان يجرب فيها ذلك، (مثلا بتحويل طبع رمل المالية الى مقام الياتي، ورصد الدليل الى الراست، والصيغة الى السيكان) فسرعان ما سيدرك ان عمله هنا يؤدي الى مسح الحان «الآلية»؛ وهذا لا يمنع بطبيعة الحال ان تكون بعض المقاطع في عدد من الصنائع قابلة احيانا للاداء بثلاثة أرباع الطبعين (خاصة سٌي وموٌ عوض سٌي وهي الطبيعتين) دون أن يبال ذلك من جمال أحيانها، لكن هذا لا يحدث إلا نادرا وبصورة عرضية فقط، ولا يكتسي أبدا صفة الثبات والشمول.

ويجدر الا يفهم من كلامنا هنا أننا ضد استعمال تلك الاصوات في الألوان الموسيقية الاخرى، فنحن نناهض فقط فكرة إقصامها في طبوع «الآلية» بنفس القوة التي نناهض بها فكرة من ينادون بإلغاء استعمال المقامات التي تشمل عليها، والتي تستخدم هي كذلك في المغرب. في الأغنية المعاصرة والشعبية والملحون... وحتى لو ثبت علميا ان طبوع «الآلية» كانت في زمن ما تختوي على أرباع وثلاثة أرباع الضيـن، كما يزعم البعض، وان هذه الاصوات قد انقرضت بسبب ما، الامر الذي أدى الى «تشوه هذه الطبوع» كما يقولون، فإنه يصعب الآن الاستجابة لندائهم «بردها الى اصلها»، لأن الامانة العلمية تفرض علينا أن نحافظ على هذه الموسيقى وطبوعها كما وصلت إلينا، وأن ندعونها كما تؤدي حالي. بل إننا نتحاشى أحيانا إصلاح الوزن الشعري والخطأ اللغوـي خشية ان يؤثر ذلك في طريقة أداء الملحن المألوفة.

(٢) يلاحظ وجود نفس هذه الظاهرة في بعض المقامات الشرقية، وخاصة في الغناء العربي (الصوغن المغربية تسمى فـ «قرار» بالمعنى الموسيقي المعروف هـ الاختلاف، وإنما «صوت مهـاني» Finale أو اسمـي Fondamentale وجميع درجاته — باستثناء السابعة — قابلة لأن تكون «أصواتا نهـائية» أو «محضـت للاستراحة»).

غيرها كما يشاركها بعض الناس مع الماء»<sup>(١)</sup>). واليه يشير كذلك الحاج ادريس بن جلون التوبي عندما قال عن طبع رصد الدليل : «وله تشابه واتحاد في المقام مع طبع الاستهلال، حتى ان بعض الفنانين يزجون صنائعهما مع بعضها، وخصوصا في القدام»<sup>(٢)</sup>... ولا شك ان هذه الطبع كانت في الاصل متميزة ببعضها عن بعض بخصائص لم تحافظ عليها الرواية الشفوية، وأن التوزيع الحالي للصنائع على النوبات ينسب الى بعض الطبع صنائع ليست منها، فيساهم في زيادة الالتباس بينها، ولاشك ايضا ان ما درج عليه الرواة من استبدال النصوص الشعرية الأصلية بأخرى من بحراها، قد ساهم بدوره في تجريد الطبع المتقاربة من خصائصها الأصلية، اذ أنه ساعد، عند وقوع النسيان، على خلط الحان الصنائع بعضها بعض، لاستخدامها نفس الكلمات، وهكذا، ومع مرور الزمن، أصبحت المقاطع المشتركة بينها كثيرة، بل ان الحان بعض الصنائع المتسمة الى عدة طبع اصبحت متطابقة جزئيا او كليا.

لكل ذلك نجد ان كثيرا من الصنائع المنسوبة الى طبع مختلف لم تعد اليوم تميز عن بعضها بشيء. ولتوسيع ذلك نورد فيما يلي ثلاث صنائع من ثلاث نوبات مختلفة يمكن تحليتها ومقارنتها بعضها بعض للتأكد من أنه لا توجد بينها اية فوارق تبرر نسبتها الى ثلاثة طبع مختلف :

الصنعة الأولى من قائم ونصف نوبة الاستهلال، ومطلعها :

يا من له احسن الصفات      يا غصن آس وبأ قمر

الصنعة الثانية من قدام نوبة الماء، ومطلعها :

العشية الى الغروب تميل      مثل وجه تبادى وهو جميل

الصنعة الثالثة من قدام نوبة رصد الدليل، ومطلعها :

واشب الثغر له شفة      يغرس النحل على وردها<sup>(٣)</sup>.

(١) في نسخة من كتاب الحايك توجد بحوزة الأستاذ مولاي العربي بن أحمد الوراني أحد كبار هواة الموسيقى الاديلية بطنجة.

(٢) التراث العربي المغربي في الموسيقى - ص 21 - مطبعة الرئيس - الدار البيضاء

(٣) الصنعة الاولى من إنشاد الشيخ أحمد الزيني، والثانية والثالثة من إنشاد الشيخ أحمد المرور الناري.

وهناك العديد من الصنائع والتواشى التي يعرفها الجميع والتي تنسب الى طبعين مختلفين او اكثر رغم تطابق الحانها، وكمثال على ذلك نورد فيما يلى تدوين احدى هذه الصنائع، وهي صنعة «النور للعرش يصعد» من انصراف قدام رمل الماية، المتفقة ل هنا وزنا مع صنعة «يا من ملكتي عبدا» من

انصراف قدام الأصبهان؛ ومع ان طبع هاتين الصنعتين يعني ان يكون واحدا، فإنه يناسب الى اثنين (طبع رمل المایة وطبع الأصبهان) (١).

إنجاد و «جواب» و «تعودة»

Fin

## الصَّنَاعَاتُ الطَّبَوِعُ الْفَامِضَةُ

هناك عدد غير قليل من الصنائع لا تتضح من خلال الحانها ملامح الطابع التي لحتت عليها، ومنها — على سبيل المثال — صنعة «تشفع الى المولى بجاه محمد» من قدام نوبة رمل المایة (٢) (ويمكن مقارنة هذه الصنعة بصنعة «اهيل الحمى» من نفس الميزان ونفس النوبة (٣)، فيبينما ما يربو على ستة عشر دوراً متصلة من اللحن المشترك، لكن قرار الاولى على الراست والثانية على الدوكة، فارتهما كذلك بصنعة «أصلي» من نفس الميزان (٤)).

ويلاحظ ان الحان بعض الصنائع تبقى «معلقة» لانها لا تنتهي بقرار الطبع، وإنما بصوت آخر، هو في العادة غمازه او احد «مراکزه»، ولذلك فإنه لا يعطي شعورا بالاكتفاء، ولا يتحقق هذا الشعور الا

(١) من الصنائع المنسوبة الى طابع مختلفة رغم تطابق أحاجتها صنعة «أي ظبي على الأسد قد سطا بالفتح» أو «مدسقى بابة القد» التي تجدتها في انصراف قدام كثير من التوبات، وصنعة «إذا كت بيوي حسان القبود» أو «أتاني زماني بما أرتضي» التي تجدتها كذلك في انصراف قدام أكثر التوبات، وقلة بسيط الاستهلال المطابقة لقلة بسيط المایة، وصنعة «أنا الذي مالي سيد» من قدام رصد الدليل المطابقة لصنعة «ليلي شاري في سوا» من قدام العشاق (مع اختلاف في القرار)... كما أن كثيرا من التواشي تكرر في توبات مختلفة بالحان متطابقة أو مقاربة مع الارتفاع على نفس القرار أو على قارات مختلفة.

(٢) نوبة رمل المایة، ص 165

(٣) نوبة رمل المایة، ص 174

(٤) نوبة رمل المایة، ص 168

يربط الحان تلك الصنائع بالحان الصنائع المعاشرة لها<sup>(١)</sup>. ومن هذا النوع من الصنائع صنعة «ياعاشقين خير الانام» من بسيط رمل المائية<sup>(٢)</sup>، و «محمد ذو المزايا<sup>(٣)</sup>» من ابطاليجي نفس التوبية؛ وبالنسبة لبعض الصنائع يكون سبب عدم توقفها عند قرار الطبع ناتجاً عن وقوع بتر فيها، كأن تكون في الأصل سباعية اسقطت البيت او البيتان الآخرين منها، فلم يؤثر ذلك في معنى الكلام لكنه اثر في الجملة الملحنية، لأنها لم تكن قد اكتملت بعد، وهكذا ظل لحناً «معلقاً» لا يعطي شعوراً بالارتجاح، ومن هذا النوع من الصنائع صنعة «يا من تعدى وجار» من ابطاليجي الحجاز الكبير، فهي تستقر على درجة الحسيني (لا) عوض الدوكاه (ري)، وقد قام الشيخ احمد الوكيلي باصلاحها فأضاف إليها الكلمات التي تنقصها وجعل قرارها على الدوكاه، كي تنتهي على طبع الحجاز كما بدأت به.

وفيما يلي صنعة لا تنتهي الحانها بقرار الطبع، وهي صنعة «حبه جار على» من قدام نوبة رصد الدليل، ويلاحظ ان لحن البيتين الآخرين يظل «معلقاً»، ولا يتحقق الشعور بالارتجاح الا بعد ربط هذه الصنعة بالصنعة المعاشرة لها.<sup>(٤)</sup>

ارد اللـهـ بـهـ	حبه جـارـ عـلـيـ
ذـاكـ الـخـشـفـ الـزـيـهـ	ذـوقـنـيـ الـمـيـاهـ
كـيـفـ قـالـ الـفـقـيـهـ	رـانـيـ فـيـ الـمـيـاهـ
لـازـمـنـيـ السـهـرـ	انـتـشـبـ قـلـيـيـ
يـرـزـقـنـيـ الـصـيرـ	ونـطـلـبـ مـنـ رـبـيـ

وإذا كان القرار من اهم العوامل المساعدة على تشخيص الطبع، فإن الرواة لا يتفقون عليه فيما يتعلق بعدد لا يستهان به من الصنائع، وعلى سبيل المثال لا الحصر، نذكر من ذلك صنعة «صلوة ياعاد»

(١) بعض الآباء يعبرون عن هذا شعراً بعدم دستوره، في بعض الصنائع تجده ساقطة على حرف «ي» ولكن ساقطة على حرف «أ».

(٢) نوبة رمل المائية، ص 110

(٣) نوبة رمل المائية، ص 145

(٤) إنشاد الشيخ احمد الظاهر التكري

من بسيط رمل الماء التي يجعل البعض قرارها على درجة الراست (د<sup>و</sup>) وبسبوها الى طبع انقلاب الرمل، بينما يجعله البعض الآخر على درجة الدوكاه (ري<sup>٣</sup>) وبسبوها الى صبع رمل الماء، وصنعة «لذ بالنبي» من ابطائيحي رمل الماء : فهناك من يجعل قرارها على الجهار كاه (فا)، وهناك من يجعله على الدوكاه (ري) واخيرا هناك من يجعل قرار البيت الأول على الجهار كاه والثاني على الدوكاه. وصنعة «إن جن ليل داج» من قائم ونصف رصد الدليل : فهناك من يجعل قرارها على الراست، وهناك من يجعله على اليakah (صرب) ... ومعنى هذا ان القرار في بعض الصنائع لا يفرض نفسه بصورة تلقائية، لانه لا يشكل المحور الاساسي الذي تدور حوله الحنان الصنعة، ولا يمارس على اصواتها تلك الجاذبية الطبيعية التي تضطرها في الختام الى الاستقرار عنده، ولذلك فان هذا النوع من الصنائع يعطي شعورا بأن طبعه غامض، ويصعب تحديده.

ومع ان الصنعة قد تنتهي بقرارات مختلفين فان السامع لا يستهجن ذلك، وفيما يلي صنعة من هذا النوع، وهي «تصدية» ابطائيحي الحجاز المشرقي، و مطلعها :

ارحم قلبى المعنى وأخشن عذاباً ألمـاـ

وقد دونت قفلتها مرتين، وفي كل مرة بقرار مختلف (١) :

القفلة الأولى

القفلة الثانية

رَبِّي لَيْهُ وَحْمَ بِلْوَنْ نَهـا

أَرْأَيَاهُ لَنْ أَيَا لَنْ شَهِي عَالَهُ نَهـي أَهـه بَرِّيَّةُ

رِيْ أَمـا لـيْهُ أَنْ بَرَّ ذَاعَنْ بـهـ دـا عـشـ وَلـهـنـ لـ

(١) إنشاد الشيخ أحمد البزور التاري

## أنواع سَلام طَبُوع "الآلَة"

يمكن تقسيم سلام طبع «الآلَة» إلى ثلاثة أنواع :

1) — سلام بيتاغورية : ومنها سلام طبع رمل الماية والحسين وحمدان والاستهلال والاصبهان، والصيكة...

وفيما يلي صنعة من طبع الصيكة، وهي من قائم ونصف نوبة الماية، ومطلعها :

تَالِلَّهِ يَا نُورَ عَيْنِي يَا غَصَنْ زَاهِرٍ<sup>(1)</sup>.

2) — سلام ذات طابع خماسي، ومنها سلام طبع الرصد، والدليل والحضار... وتوجد آثار للسلم الخماسي في مقاطع كثير من الصنائع التي تنتمي إلى مختلف الطبوع، وفيما يلي صنعة من طبع الرصد، وهي من بسيط نوبة الرصد، و مطلعها :

حَفَظُ اللَّهُ حَسِيَا نَزْحَا خَشِيَّةُ الْهَجَرِ<sup>(2)</sup>.

<sup>(1)</sup> انشاد: الشيخ احمد البرور التازى،

3) — سالم مركبة<sup>(١)</sup>، ومنها سالم الحجاز الكبير، والزوركتد، والزيدان...

وفيما يلي صنعة يظهر طبعها مركبا من عقدين : الأول حجاز على الدوکاه، والثاني عجم على النوا، وهو بذلك شبيه بمقام زنکلاه الشرقي المصور على درجة الدوکاه، وهذه الصنعة من قائم ونصف الحجاز الكبير، ومطلعها :

افساني ذا الحب رغمما ان الجفا مستطيرا<sup>(٢)</sup>.

وفيما يلي صنعة اخرى من قدام نفس النوعة، وطبعها ليس له اسم معين في الآلة المغربية، ويتبين من تحليله انه مركب من عقدين : عقد كردي مصور على درجة الكوشت (سي)<sup>(٣)</sup>، ثم عقد حجاز على الدوکاه، اي انه حجاز-كردي<sup>(٤)</sup>، ومطلع هذه الصنعة :

(١) في الاصطلاح الموسيقي الغربي تسمى «اصطناعية».

(٢) إنشاد الشيخ أحمد الريعنوي.

(٣) اي صيكة مغربية على درجة الكوشت (سي<sup>2</sup>).

(٤) مركبات الكردي كثيرة : «شاهاز - كردي»، «صبا - كردي»، «عجم - كردي» الخ..

يا حبذا الثغر عقدا شهي رشف وحمر.

ان الالحان التي تبدو مهللة في بعض الصنائع، والتكرار الذي يظهر فيها، والغموص الذي يعتري طبوعها، والالتباس الواقع بينها... كل ذلك ينبغي ان يعزي، لا الى طبوع «الآلية» وخصوصها، وإنما الى الرواية الشفوية، وما ينتج عنها خلال تعاقب الاجيال من آفات لا مفر لحميم الفنون المتناقلة بالتواتر الشفوي من التعرض لها، كالتحريف، والخلط، والنسيان، ومحاولات التقويم عن طريق «الترقيع»، وتعويض المفقود «بالابداع». كما ان الرتابة التي قد تنتج عن عدم التلوين او قلته، خاصة في الصنائع الموسعة، ذات الميزان الثقيلة، ليست ناتجة عن هذه الطبوع او عدم قابليتها للتلوين بعضها ببعض، كما يزعم انس، وإنما عن كون صنائع التوبة مبنية اساسا على وحدة الطبع، وارتباط كل طبع بوقت معين لاجراء العمل به، فلا يجوز الانتقال منه الى طبوع اخرى قد لا توافق الجدول الزمني المحدد لها، وما يرتبط به من معتقدات سبقت الاشارة اليها، وربما كان الذوق الفني ايضا وقواعد التأليف الموسيقي في «الآلية»، تفرض قيودا ضيقة على التلوين داخل الصنعة، فتبدو لنا، حسب ذوقنا الحالي، رتبة الالحان، خاصة اذا كانت حركتها بطيئة. وما ميل معظم الاجواق اليوم الى أداء الانحرافات فقط، وسماحها لبعض المنشدين بأداء مواويل على مقامات شرقية يحفل فيها التلوين، ما ذلك الا تعبير عن تغير ذوق المستمعين، وتطلعهم اكثر فأكثر الى الغناء الخفيف، القصير، ذي المقامات المتنوعة، والميزان السريعة الراقصة، «ورحم الله يوماً كنا

(١) انشاد الشيخ احمد الزبيوني.

فيه تنافس على حفظ الصنائع الطويلة «المشغولة» التي تظهر من خلالها كفاءة «المعلمين» الحقيقيين، وكان المستمعون يطالبوننا بأداء هذه الصنائع وغيرها مما يندر استعماله، كما كانوا يستمعون إلينا بخشوع، أما اليوم فتلامذتنا لا يحفظون إلا الصنائع الخفيفة، ولا يتجاوب معنا المستمعون تجاهها حقيقة إلا عندما ندخل في مرحلة الانحرافات»<sup>(١)</sup>...

\* \* \*

ان طبوع «الآل المغاربة» متعددة، وهي ذات طابع خاص ومتميز في الموسيقى العربية، ومن المؤسف له أن تبقى هذه الطبوع مقصورة على «موسيقى الآلة» ورجالها فقط، ولا يلتفت إليها باقي الموسيقيين المغاربة فيلحنوا عليها موسيقاهم وأغانيهم العصرية، ويسهموا بذلك في اعطائهما نفساً جديداً والتعريف بها ونشرها، ومن ثم ابراز الوجه الحقيقي والأصيل للشخصية الموسيقية المغاربة.

---

(١) عن الشيخ احمد البزور التازي.

# سوانح في الموسيقى

تحتوي موسيقى الآلة على خمسة موازين، وهي حسب تسلسلها في كل نوبة : البسيط، والقائم، ونصف، والبطائي، والدرج، والقدم؛ ويبدو أن ميزان الدرج من ابتكار متاخر، أو أن استعماله في موسيقى «الآلة» حديث نسبياً، ذلك أنَّ محمداً بن الحسين الحايل لم يشر إليه في مقدمة كتابه، عندما تطرق إلى موضوع الموازين المستعملة في هذه الموسيقى، كما أنه لم يُورد في هذا الكتاب أية صنعة من صنائعه، وكذلك الأمر بالنسبة لكتاب الوزير محمد بن العربي الجامعي. وهذا الميزان يستعمل على الخصوص في الروايا، ومعظم ما لحن عليه براول و صنائع «بيضاء».

ويطلق اسم الميزان في آن واحد على الإيقاع وعلى مجموع الصنائع الملحنة عليه؛ والإيقاع هو تكرار منتظم لمجموعات متباينة من الضربات والسكنات الجزئية، المرتبة ترتيباً معيناً، والمحتوية على مقادير زمنية محددة، وذلك من أول اللحن إلى نهايته. وكل واحدة من هذه المجموعات تسمى «بالدور»، وليس للضربات المنتظمة داخل الدور نفس النبرة : فمنها ما هو ضعيف، ومنها ما هو قوي، ويظهر ذلك من خلال العزف والغناء، وقد يبدأ كأن «الآليون» يستعملون اصطلاحات خاصة للتمييز بين مختلف الضربات التي تؤدي إلى الطمار، وهو أداة الإيقاع الأساسية في «الآلة»، وكان لا يتولى التوقيع عليها إلا ذوو الكفاءة الموسيقية العالية، والتجربة الفنية الطويلة، وقد وردت تلك الاصطلاحات في مقدمة «مجموعة الحايل» عند حديثه عن الموازين المستعملة في «الآلة»، وقد ذكر منها «النقر تدفاً» و «النقر دفاً» و «النقر صنجاً» و «إخفاء النقرة»، لكن هذه الاصطلاحات لم تعد تستعمل اليوم، ولم تحمل محلها اصطلاحات جديدة للتمييز بين ثباتات مختلف ضربات الميزان، وإن كان الفرق بينها يظهر عملياً خلال التوقيع على أدوات الإيقاع، أو خلال «التوصيد»، وهو التوقيع بالكف على الكف أو على الركبة.

وكا سبقت الإشارة إلى ذلك في الوصف الفني للنوبة،<sup>(1)</sup> فإن كل قسم من أقسامها الخمسة يبدأ بحركة بطيئة للميزان، تزايد سرعتها تدريجياً إلى أن تبلغ أقصاها في نهايته؛ وتمر خلال ذلك بثلاث مراحل : مرحلة تكون فيها هذه الحركة بطيئة وتسمى بـ «الموضع»، تليها مرحلة ذات حركة معتدلة، تسمى بـ «المهروز»، وأخيراً مرحلة سريعة الحركة تسمى بـ «الانصراف». ويسمى الانتقال من كل مرحلة إلى المرحلة الموالية لها بـ «القنطرة»، ويختفي كل قسم من أقسام النوبة بقفزة ختامية، تكون أحياناً موزونة، وأحياناً أخرى غير موزونة، لكن بعضها يتضمن الملام الأساسي للميزان الموالي، باستثناء ميزان القدم الذي هو آخر ميزان في النوبة، ولا ينطبق هذا الوصف على جميع موازين الدرج، إذ يلاحظ أن حركتها معتدلة عموماً، وأنها لا تسلك دائماً نفس التدرج في السرعة من أولها إلى نهايتها، كما هو الحال بالنسبة لبقية الموازين.

(1) ص 28

وخلال الإنشاد يكون النقر على آلات الإيقاع خافتًا، مجردًا من أية زخارف، ويسمى ذلك «بالتبديد» أو «الخاوي» أو «الحسبي» حسب المناطق؛ أما خلال الجواب فيزداد النقر قوة، ويزدان بشتى أنواع الزخارف، ويسمى ذلك «بالزواق» أو «التعمير»، وتشمل هذه الزخارف ملأ السكتات، وتجزئة الأزمنة الطويلة، وتتأجل النبرة<sup>(١)</sup>، ومعاكسة الزمن<sup>(٢)</sup>.. مما قد يؤدي إلى تغيير مؤقت لنسق النقر، وذلك بقصد التنوع ومنع الرتابة من التسرب إلى النفوس.

ونجدر الإشارة إلى أن هناك روايات متعددة لضرب موازين «الآللة»، يتضح من خلالها وجود فروق ملموسة بينها، وهذه الروايات لا تختلف باختلاف أصحابها فقط، وإنما أيضًا باختلاف الوسيلة التي يؤدونها بها، وهي إما اليد (التوسيد) أو الطار أو الدريكة؛ وبالنسبة لهاتين الآلتين هناك اختلاف آخر، يتجلّى في الفرق بين ما يؤديانه خلال الغناء، وما يؤديانه خلال «الجواب»؛ ولا يقتصر الفرق بين هذه الروايات على التغيير الذي يطرأ على عدد ضرباتها، وإنما أيضًا على طبيعة هذه الضربات نفسها، إذ يتحول كثير منها من ضعيف إلى قوي، أو العكس حسب الموضع ووسيلة التوقيع. ويلاحظ أن بعض الموقعين يبقون الموازين على أصلها، من «الموسوع» إلى «الانصراف» فلا يغيرون فيها شيئاً سوى أنهم «يضيقونها»، أي يزيدون تدريجيًا في سرعة حركتها، في حين أن موقعين آخرين يخفّفونها بإسقاط بعض ضرباتها، أو إدماج بعضها في بعض، بقصد تسهيل التوقيع عندما تتضاعف سرعة الميزان، الأمر الذي يكسب بعض هذه الموازين شخصية جديدة في حركة «الانصراف» تختلف عن تلك التي كانت لها في حركة «الموسوع».

و«الآليون» متمسكون كل بطريقته في توقيع هذه الموازين، وهم يميلون إلى تخطّطه جميع من يخالفونهم في ذلك — شأنهم في هذا الأمر كشأنهم مع من يخالفهم في طريقة إنشاد الصنائع — الواقع أنهم كلهم على صواب، لأنّه لا توجد مدرسة واحدة «للآللة» المغربية، وأنّ هذه الموسيقى ظلت حتى اليوم تعتمد على الرواية الشفوية فقط في تناقلها، فليس غريبًا، والحالة هذه، إن يكون هناك اختلاف بين مُتعاطيها، سواء في أداء الصنائع أو توقيع موازينها. إلا أن الحاجة إلى موازين متفق عليها وموحدة، موازين يمكن الاعتماد عليها لتدوين هذه الموسيقى، وبيان كيفية دخول مختلف قطعها الغنائية والموسيقية فيها، هذه الحاجة دفعتنا إلى تبني روايات الموازين التي أقرها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية المنعقد في مدينة فاس سنة 1969، وهي الروايات التي تم الاتفاق عليها بإجماع شيوخ «الآللة» الذين حضروا هذا المؤتمر، وشاركوا في أعمال اللجنة التي أنيطت بها مهمة دراسة موازين «الآللة» وطبعها، وهم الحاج إدريس بن جلون التوكي، ومولاي العربي الوزاني، وال حاج عبد الكريم الرئيس، والاستاذ محمد العربي التسماني. وقد شارك في أشغال هذه اللجنة كذلك أربعة من الموسيقيين المكونين تكويناً أكاديمياً، وهم الأساتذة عبد الوهاب أكومي، وإدريس الشرادي، والطاهر عبده، ومحمد الديلان، وفي ختام أشغالها

قدمت اللجنة لوحتين للموازين والطبوع المستعملة في موسيقى «الآلية»، معززة بهماذج من الصنائع  
المتحنة على هذه الطبوع والمدونة وفق الموازين التي تم الاجماع عليها.<sup>(1)</sup>

ونحن — مع تبنياً لهذه الموازين، ومع تسليمنا بأن أكثر «الآلية» يؤدونها بالتوسييد على النحو  
الذي دونت عليه — نتحفظ فيما يتعلق بتقييم انصرافات بعضها، ونلتفت الانتباه إلى أن بعضها الآخر لا  
يُبيّن الأدوار من أوائلها. لكننا مع ذلك حافظنا عليها — بعد إدخال تعديلات طفيفة عليها، بررناها  
في سياق تحليتنا لكل ميزان — وأثنا العمل بها على سواها لأنه ثبت لنا بالتجربة والاختبار أنها تضمن  
أداء سهلاً وسليماً للألحان المدونة عليها، حتى بالنسبة لمن ليست لهم دراية مسبقة بإيقاعات  
«الآلية».

وقبل تقديم لوحة مختلف الموازين المستعملة في «موسيقى الآلة» نود أن نشير إلى أن حاجتنا إلى وسيلة  
تكتننا بواسطتها توضيح مواضع القوة والضعف في ضربات موازين «الآلية»، وتحديد أماكن الدخول فيها  
متى أريد بيان ذلك كتابة، هذه الحاجة دفعتنا إلى استخدام اصطلاحين اثنين من الاصطلاحات الجاري  
بها العمل في موازين الموسيقى الشرقية، وهما «الذم» و «التك». وقد آثرناهما على غيرهما من  
الاصطلاحات لعدة أسباب، منها إيماننا بضرورة توحيد المصطلحات الموسيقية على صعيد الوطن العربي،  
و منها كذلك صلاحية هذين الاصطلاحين لجميع آلات الإيقاع، وليس للطار ق فقط، كما هو الحال  
بالنسبة للاصطلاحات التي ذكرها محمد الحايك، وأخيراً سهولة هذين الاصطلاحين، فهما يحاكيان في

(1) كتاب المؤثر الثاني للموسقي العربي — ص 154 — 169.

(2) إذا كان الترميم الذي جعل لاصرار ميزاني القائم ونصف والبطامي ليس صحيحاً من الناحية العملية ليس له أي تأثير سلبي على الأداء، وكثيراً ما يقع تغيير هذا الترميم في الموازين العربية الطويلة، بعد تقسيمها إلى مقاييس صغيرة تسهيلاً لأداء الألحان المدونة عليها، كأن التغيير المقصد لأماكن وضع حواجز بعض الموازين بهدف ضمان أداء الألحان المدونة عليها أداءً صحيحاً، لا يوزن إطلاقاً على سلامية الإيقاع، فدوره هذه الموازين تضمن تعاقب عناصرها في تسلسلها الطبيعي، ولا تغير شيئاً من طبيعتها الأصلية، ومن المعروف أن حواجز المقاييس ليست دائماً حدوداً لإيقاعات، وإنما تستعمل في التدوين الموسيقي إلا ابتداءً من أوائل القرن السابع عشر، وأن الغاية من ابتداعها واستعمالها هي مجرد المساعدة على قراءة النصوص الموسيقية قراءة سلية، وقد أخذ بعض المؤلفين المعاصرين يستعنون عنها في بعض مؤلفاتهم الموسيقية (نذكر منهم على سبيل المثال Ch. Koechlin في «صوتيات صفرة للبيانو» و F. Monpou في «افتتاحيات موسيقية آلة البيانو»، و G. Migot في «الكتاب الثاني للأرغن» و «عرض الطيور» آلة الناي الغربي، و J. L. في «الافتتاحية الثانية» و «بالأذن على المقام الفرجي» آلة الأرغن...) كما أن مؤلفين آخرين، أمثال Bartok و Stravinski... يضعون هذه الحواجز بصورة غير منتظمة في مؤلفاتهم الموسيقية، من أجل تحويل الأزمة الواقعية بعدها إلى أزمة قوية، إذا كانت هذه الأزمة موزعة توزيعاً غير منتظم داخل النصوص الموسيقية، فهي بهذا الاستعمال تعتبر معلم في هذه النصوص، ترشد إلى وجود أزمة قوية بعدها مباشرة.

ومن المعلوم أيضاً أن بعض الموازين الشرقية طويلة جداً، يتعذر ترميم بعضها 100 على 4 (ترميم ميزان فتح مثلاً هو 4/176 و 4/128 والربيع 4/120 والثقبيل 4/96...) والقطع الموسيقية المؤلفة على هذه الموازين تجيء في العادة إلى مقاييس صغيرة، تفصل بينها حواجز متقطعة أو متصلة، وأحياناً تُحدِّد أدوارها بآجرين مزدوجين (رغم أن هذين الآجرين وظائف أخرى غير هذه في التدوين الموسيقي)، ولا يقتصر هذا الأمر على الموازين الكبيرة فقط، بل إنه ينطوي على الموازين الأقصر منها تسبباً، إذ يجعلها بعض المؤلفين إلى مقاييس صغيرة، سعياً إلى تبسيطها وتسهيل أداؤها ما يزيد على أربعين (انظر إلى كيفية كتابة هذه الموازين والقطع الموسيقية والغنائية المدونة عليها في كتاب المؤثر الأول للموسقي العربي، من ص 66 إلى 181، وكذلك في «الموسقيي النظرية» لسليم الحلو، من ص 136 إلى 157، و «الموشحات الاندلسية» لنفس المؤثر). انظر كذلك وصلات الموسيقى الكلاسيكية التركية و «عناصر إيقاعات الموسيقى التركية» من منشورات المعهد الموسيقي لمدينة إسطنبول. ورغم هذه المخالفات للحصول على أداءً صحيح للاحان المدونة على تلك الموازين، فإن هذه الغاية لا تتحقق بسهولة، ومن أسباب ذلك عدم انتظام الأزمة القوية والضعفية فيها، خلافاً لما هو عليه الحال في مقاييس الموسيقى الغربية. وبما أن الكتابة المستعملة في التدوين الموسيقى الغربية — وهي الكتابة الغربية — لم توضع أصلاً لهذه الموسيقى، فإنه من الطبيعي أن ينشأ بعض التعارض بين القواعد المتعارف عليها لتلك الكتابة من جهة، والمتطلبات الحصوصية لهذه الموسيقى من جهة ثانية؛ وفي غياب وسيلة أخرى ملائمة لتدوين الموسيقى العربية، وفي انتظار الاتفاق على حلول مناسبة للتخفيف من عيوب الكتابة المستعملة فيها حالياً، فإن توفير أقصى قدر ممكن من أسباب النجاح لأدائها أداءً صحيحاً ينبغي أن ظلل في مقدمة اشتغالات كل من يتصدى لتدوينها، وفي ظلها أن اللجنة التي كلفت بدراسة وتدوين موازين «الآلية» في المؤثر الثاني للموسقي العربي قد وفرت قدرًا هاماً من هذه الأسباب بسلوكها سهل المدونة في تعاملها مع الكتابة الموسيقية الغربية، فقد سعت في تدوينها لهذه الموازين إلى التوفيق بين مواقع الدسوم ومواقع الأزمة القوية في التدوين الموسيقي الكلاسيكي، فحافظت بذلك على سلامية الإيقاع، وضمنت صحة الأداء مع احترام قاعدة موسيقية معروفة؛ ولذلك فإننا نعتقد أن تدوين موسيقى «الآلية» ب تلك الموازين يضمن حفظها ويكتفى لها أداءً سهلاً وسليماً... وهذه هي الغاية المشودة أصلاً من كل تدوين موسيقي.

لفظيًّما أصوات الضربات على أدوات الإيقاع : وهكذا فإن «الدم» هو الصوت الغليظ الناتج عن الضرب في وسط هذه الأدوات، وهو يمثل موقع القوة في الميزان، أما «الثلث» فهو الصوت الجاف الذي ينبع عن النقر في حواشيهما، وهو يمثل موقع الضعف في الميزان.

أخيرًا نشير إلى أن بعض التواشي والصنائع يكون فيها خلل في الميزان قد يتكرر في أكثر من دور،<sup>(1)</sup> ومع ذلك فإن كل الأجواء كانت حتى وقت قريب تؤديها على حالتها، بدعوى أنها هكذا ورثتها عن السلف، وقد قام كل من الشيخ أحمد الوكيلي ومحمد العربي التمسماني بإصلاح ذلك الخلل في جوقيهما، وتبعتهما في ذلك بقية الأجواء، ماعدا جوق البرهري، ولم تَرَ من جهتنا ما يبرر الاستمرار في التمسك بتقليل بهدم أحد الأركان الأساسية للغة الموسيقية، ولذلك فقد عمدنا بدورنا إلى إصلاح كل خلل في الميزان عثنا عليه خلال تدويننا لهذا التراث، وذلك حسب الكيفية التي رضي عنها الشيوخ الذين أخذنا عنهم.

وفيما يلي لوحة مختلفة الموازن المستعملة في «موسيقى الآلة»:

(١) من هذه الصنائع مثلاً الصنعتان التاليتان، وما من قدام غريبة الحسين :

- أ) ونوركم بهندي الساري بروته  
كأنكم في ظلام الليل أتمار
  - ب) كل صعب يهون إلا جفاكم  
فمساكم ان ترحموني عاصكم  
وكذلك الصنعتان التاليتان، وما من قدام العناق :
- أ) فتحت غصون الرشا و هي تأرد  
نسبي الغزاله والفرزال الاسمد
  - ب) راقت الخمر شربها يا نديم  
قهوة بيرا بها جسمى السقىم

(٢) لقد زينا الرموز الموسيقية بعضها تحت بعض في تدويننا لروايات كل ميزان بحيث يسهل على القارئ مقارنة هذه الروايات بعضها ببعض والوقوف على التغيرات الطارئة عليها.

## **(١) میزان البیهقی**

في الموسوعة والهزوز :

السرعة النسبية لحركة الميزان : ما بين  $58 =$  و  $112 =$  تقريبا.

يُؤْدَى هذا الميزان بالتوسيد على النحو الآتي : **بـ بـ تـ تـ**

<sup>(2)</sup> والطار يحول فيه التكين الأولين إلى تك واحد له مقدارها الزمني، ويملا السكتتين بأصوات

وفي رواية ثانية يتحول الدمان الأولان الى تكين: | تك تك تك تك تك تك

(١) يقول الحايك في مقدمة مجموعته ان ميزان البسيط يسمى عند المشاركة بالمحجر، وعقارنة هذا الميزان بالموازنات العربية التي تحمل هذا الاسم يتضح أنه لا علاقة له بها رغم بعض الشبه في الأوزان الستة الأولى.

المحجر المعماري

المحرر الترجمي

Musical notation for 'Kah Tak' in 8/4 time. The melody consists of eighth notes and sixteenth notes. The lyrics 'کاہ تک کاہ تک' are written below the notes.

(2) الوصف الذي نعطيه لكيفية أداء كل من الطار والدركة هذه المؤازن يقتصر على الأصوات الأساسية فيها، ولا يغير الحشو أو التعمير الذي يتغير حسب الناقفين وهوام ومهاراتهم. وقد اعتمدنا في تدويننا هذه المؤازن على توقيع كل من الأساتذتين عبد السلام الوزاني، ناصر الطار في «حوق الأذاعة الوطنية للطرب الاندلسي»، والأستاذ عبد السلام الشاوي ناصر الدركة في نفس المحقق.

نموذج لجني من موسوعة بسيط الاستهلاك، مطلع صنعة :



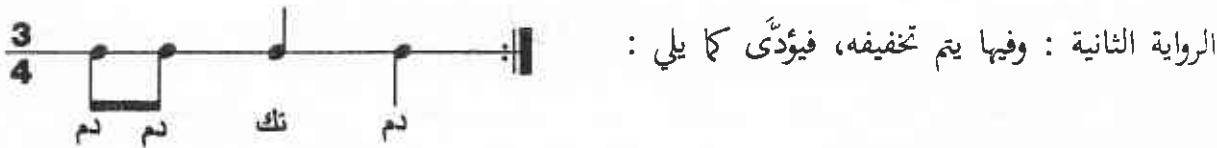
## في الانصراف :

السرعة النسبية لحركة الميزان : ما بين  $60 \text{ m}$  و  $160 \text{ m}$  تقريباً.

نظراً لبقاء الميزان على أصله، فإنه يجب أن يظل محافظاً على عدد أزمنته، وهي ستة، وبناءً على ذلك كان يجب نظرياً أن يكون ترقيمه هو 8/6 إذا حولنا السوداوات إلى ذوات السن، إلا أنه تخفي لوقوع الالتباس بينه وبين الميزان الثنائي المركب، فقد رُقم بـ 4/3، لكن حركة المترونوم عند ما تشير فيه إلى سرعة لم عوض (♩) فإنها ترجع بناءً على الأقل في الصنائع الأولى من الانصراف إلى ثقل المراحل الأولى من الميزان ، عوض أن تخف تدريجياً؛ وهذا أمر طبيعي لأن تلك الحركة لا تمثل السرعة الحقيقة للوحدة الرمنية الجديدة (♩) وإنما لضعفها (♩)، ولأن ترقيم الميزان بـ 4/3 تم بهدف تسهيل القراءة وتجنب وقوع الالتباس بينه وبين الميزان الثنائي المركب، ولا يعني أن عدد أزمنته قد تحول من 6 إلى 3 . الرواية الأولى : وفيها يبقى الميزان على أصله، فيؤدي بالتوسيع على النحو الآتي (مع إمكانية استبدال الدمين الأوليين بتكتين كما هو الحال في حركة الموسع) :



(١) انشاد الشيخ احمد الزيتوني.



الرواية الثانية : وفيها يتم تخفيفه، فيؤدي كا يلي :

الرواية الثالثة : وفيها تستبدل نقرة وسط الميزان بسكتة، فيؤدي هكذا :



ويؤدي هذا الميزان على الطار كا يلي :

أما على الدريكة فيؤدي على النحو التالي (وهذا الأداء يعكس بأمانة ما يسمع في العزف والغناء) (1) :



وقد أثبتت كتاب المؤتمر الثاني للموسيقى العربية الروايتين الأولى والثانية، ولكنه عمليا لم يطبقهما في الماذج التلحينية التي أعطاها البعض صنائع هذا الميزان، إذ دونها بالمقاييس الآتي (2).



(1) كان المرحوم الشيخ أحمد البرور النازري — وهو من الناقرين البارعين على الطار — يرجع هذه الرواية على الروايات السابقة باعتبار أن انصراف هذا الميزان لا يوجد فيه سوى زم قوي واحد، وهو الدم الأخير الذي يتحل بوضوح سواء في الغناء أو العزف، وكان يرى أن عناصر الميزان ينبغي أن تبقى على أصلها من الموسوع إلى الانصراف، وأنه ينبغي الاعتماد على السمع والغناء فقط لتحديد الأزمة/القوية والضعفية في الميزان، نظراً لعدم إمكانية الكون إلى أدوات الاتقان للتمييز بين هذه الأزمة بسبب التضارب الكبير الواقع بينها في نفس الميزان حسب أدائه على هذه الآلة أو تلك، بل وحسب أدائه على نفس الآلة خلال الغناء وخلال «الجواب»، وهذه وجهة نظر جديدة بأن توحد بعين الاعتبار.

(2) انظر إلى كيفية تدوين صنعة «غيتك رادئي أشواق» من ميزان بسيط الرصد (ص 161 من كتاب المؤتمر)، وكذلك صنعة «يا أملع الناس» و«شق جيب الليل» من ميزان بسيط العشاق (ص 168) فهي ليست مدونة حسب الرواية الأولى والثانية لأنصراف البسيط المشار إليها أعلاه، وإنما حسب المقاييس الذي أتبناه، وهذا المقاييس يضمن أداء صحيحاً للأغان انصراف البسيط المدون به، لأن الدم الذي هو في الواقع الزمن القوى الوحيد الذي يبرز في هذا الميزان خلال العزف أو الغناء يحتفظ في موقعه الحقيقي، في حين أن تدوين تلك الأغان يأخذ روایات الميزان المشار إليها أعلاه يدفع العازف أو المغني إلى تقويم الزمن الأول في الدور عوض الثالث، الأمر الذي يؤدي إلى تشويه تلك الأغان.

نموذج لحنى من انصراف بسيط المآلية، مطلع صنعة :

انظروا شمس العشية كيف بدا منها الفدر<sup>(١)</sup>

تـك تـك تـك دـم تـك تـك تـك دـم تـك تـك تـك دـم تـك تـك تـك دـم

ذَاللَّهُ هَا يَهْ دَا بِكِفْرٍ يَهْ شَرْقَشَ شَرْقَشَ رُوا ظَاهْرٌ زَرْ Fin

(١) من إنشاد الشيخ أحمد الريتني.

## ٢) ميزان القائم ونصف

### في الموسوع والموز:

السرعة النسبية لحركة الميزان : ما بين  $70 = \text{ل}$  و  $96 = \text{ل}$  تقريبا.

رغم أنه لم يسبق لأحد أن أدى هذا الميزان أو دونه على النحو الآتي، فإنه على هذا الشكل يمثل «الدور» الصحيح، ويكتفي التأمل في الصنائع الملحنة عليه للتأكد من ذلك<sup>(٢)</sup>:

(١) يقول الحايلك في مقدمة مجموعته إن أهل إفريقيا يسمون هذا الميزان بالطاجي وأهل مصر بالشمن، وإن حركته أسرع من حركة ميزان البسيط، وفيما يلي تدوين ميزان الطاجي المستعمل في تونس، ومن خلاله يظهر الشبه الكبير بينه وبين انصراف الطاجي المغربي المؤدى بالطار أو الدريكة.



ولا وجود حالياً لميزان باسم الشمن لا في مصر ولا في غيرها من البلدان العربية.

(٢) أ - مثال من قائم ونصف رمل الماء : الدوران الأول من صنعة «إن قبل زرم».

ب - مثال من قائم ونصف رصد الدليل : الدوران الأول من صنعة «بابيل طل» :

ج - مثال من قائم ونصف غربة الحسين : الدوران الأول من صنعة «وحق حستك مع اعتدالك» :

من ويلاحظ أن الأزمنة الفرعية التي تظهر في المعرف والغناء هي الرابعة والثامنة فقط.

8/4

ك ك ك ك ك ك ك ك

لكن بعض «الآللين»، وخاصة في فاس، يبدأون الميزان من الزمن السادس في الرواية السابقة، فيؤدونه بالتوسيع على النحو الآتي :

أما أغلبية رجال «الآلية» فيقدمون فيه الدم الأخير في الرواية الأولى (أو الدم الأول في رواية فاس) وهكذا يصبح الميزان كاملاً : (وهذه هي الرواية التي أفرتها المؤتمرات للموسيقى العربية.)

وهناك من يستبدل فيها التكين الآخرين بسكتة؛ وهناك من يستبدل بها التك الأخير فقط.  
والدريكة تملأ فيها جميع السكتات بتكررها، فتؤديها كما يلى :

أما الطار فيؤديها على النحو التالي :

8  
4

نک نک نک دم دم دم نک دم دم دم

نموذج لختي من موسوع قائم ونصف رصد الدليل، مطلع صنعة :

ما ابتداع جمالك يا نسور عيني<sup>(١)</sup>

(١) يعتمد الشیخ احمد البزور التازی

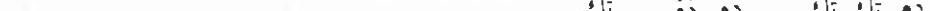
A musical score consisting of six staves of music. The top staff starts with a 'Dm' chord and the word 'تک'. The second staff begins with a 'Dm' chord and the word 'آه ما'. The third staff starts with a 'Dm' chord and the word 'دغ'. The fourth staff begins with a 'Dm' chord and the word 'ج'. The fifth staff starts with a 'Dm' chord and the word 'عا'. The sixth staff begins with a 'Dm' chord and the word 'ا'. The lyrics are written below each staff in Farsi. The music is in 8/4 time.

## في الانصراف:

السرعة النسبية لحركة الميزان : ما بين  $120 = \text{♩}$  و  $200 = \text{♩}$  تقريبا.

في هذا الميزان تبقى مختلف الروايات المشار إليها في الموسوع على أصلها، وتحافظ على عدد أزمنتها، وهي ثمانية، كما تحافظ على طبيعة هذه الأزمة من سكتات ونقرات قوية أو ضعيفة، ولذلك وجب نظرياً تقييمها بـ 8 / (١)

٤- تقييمها على أساس أن عدد أرmenta هو أربعه، ليس له عمليا أي تأثير سلبي على الأداء إذا احترمت فيها الأرممنة القوية والاصبعية، لكن استعمال

**البيان الآتي :**  وهو الميزان الذي يمثل الدور الحقيقي للقائم ونصف، يستوجب ترقيمته ب 8/8 ولا  
Dam Tuk Tak Dam Dzum Thuk

يُنتهي كتابة وقراءة إلا بذلك، وتُرقيمه بـ 4 / 4 يؤدي إلى فساد الأداء لأنّه يحول فيه كلاً من الامتنان القوية والاجراء القوية من سائر الأزمات إلى ضعيفة. وللتوضيح ذلك يُذكَر التالي من انصراف قائم ونصف الرصد ، وهو مطلع صنعة :

وَالْمُلَائِكَ

二三

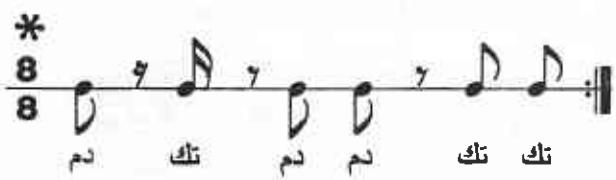
کتبہ و تفہیم

三

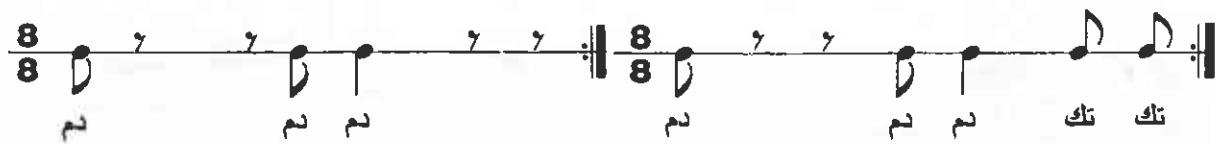
أشاد الشاعر أحمد الزبيدي:

تائمه

والرواية التي أقرها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية، والأكثر شيوعاً هي :



وهناك روايتان أخرىان لضرب هذا الميزان، وهما تخفيف للرواية التي أقرها المؤتمر، وفيما يلي تدوينهما :



(وهناك من يستبدل فيهما الدمين الآخرين بتكتين)

والطار والدربكة يؤديان هذا الميزان بنفس الطريقة التي يؤديانه بها في «الموسع»، لكن مع إسراع الحث في التقر.

نموذج لحنى من انصراف قائم ونصف الرصد، مطلع صنعة :

يا قلبي المعنى كم تذوب وتفنى برقه ومعنى والدلال

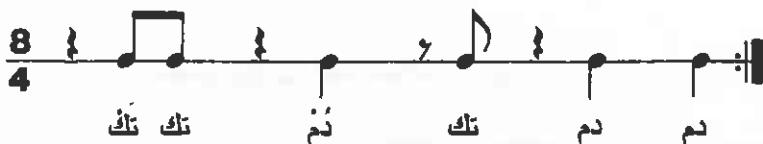
لاحظ صورة قراءة هذه القطعة المدونة بالأدوار الحقيقة لميزان القائم ونصف وسهولتها عندما دُوّلت أعلىه بواسطة الميزان الذي أقره المؤتمر الثاني للموسيقى العربية.

### (3) ميزان البطاعي

في الموسوعة المهزوز:

السرعة النسبية لحركة الميزان : ما بين 60 = لـ و 100 = لـ تقريباً

هناك تضارب كبير حول طبيعة عناصر هذا الميزان فيما يتعلق بقوتها أو ضعفها، والرواية التي تأكّد لنا أنها تحظى بأوفر قسط من القبول لدى «الآلين» هي التي تؤدي بالتوسيد كما يلي :

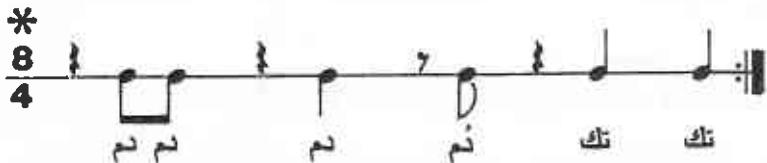


وهناك من يملأ السكتة الأولى بدم أو تك مع ترك بقية الدموم والتوكوك في أماكنها.

وهناك من يحولها إلى دم مع استبدال الدم ما قبل الأخير بتك.

وهناك من يستبدل التوكوك الثلاثة بدموم والدمين الآخرين بتكين، وهذه هي الرواية التي أقرّها

المؤتمر الثاني للموسيقى العربية:



ولدى إمعان النظر في الصنائع الملحنة على هذا الميزان يتبيّن منها أن كثيرة من أدوارها تبدأ بعد السكتة الأولى، وتنتهي بها أو بدم، الأمر الذي يعطيها شبهًا كبيرًا بأدوار ميزان القائم ونصف<sup>(2)</sup>.

(1) يذكر الحايك في مقدمة مجموعته أن أهل إفريقية يسمون هذا الميزان بالمصدر، وبمقابلة أحد هذين الميزانين بالآخر يتضح أنه لا توجد حالياً أية علاقة بينهما، إلا أن هناك ميزاناً آخر يستعمل في المأثور التونسي يسمى أيضًا بالبطاعي، وهو شبيه بانصراف البطاعي المغربي المؤدى بالطار أو الدرككة، وفيما يلي تدوين ميزان المصدر:

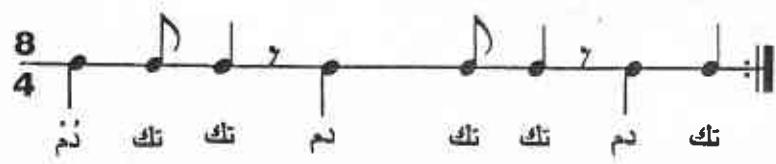


وفي الغرناطي الجزائري يوجد ميزان يحمل اسم البطاعي أيضًا، وفيما يلي تدوينه:



(2) كان المرحوم الشيخ أحمد البزور النازري يعتبر أن بعض صنائع ميزان البطاعي من صنيم إيقاع القائم ونصف، والالتباس واقع بالفعل بين الميزانين في عدد غير قليل من الصنائع، ولله هنا الالتباس يشير أيضًا المرحوم الشيخ إدريس بن جلون التوسي، عندما قال في الكلمة التي صدرَ بها ميزان قائم ونصف الحجاز الشرقي الذي أدرجَه في كتابه «تراث العربي المغربي في الموسيقى» : «... كانت توجد قطع عديدة من القائم ونصف مبعثرة في البطاعي والدرج، من غير أن يتبّع إليها أحد من الفنانين المخترفين ولا الملوّة» (ص 254). وجاء في تلك الكلمة كذلك أنه اطلع على كتاب لأشعار «آللة» يوجد في مكتبة المؤرخ محمد داود، فمثُر فيه على عشرة صنائع من ميزان قائم ونصف الحجاز الشرقي الذي يعد اليوم مفقوداً، وأن بعض هذه الصنائع تستعمل في ميزان البطاعي — راجع كذلك ما قاله عن صنعة «لام العنار» التي تتصدر ميزان بطاعي نوبة الرصد، في الصفحة 157 من نفس الكتاب.

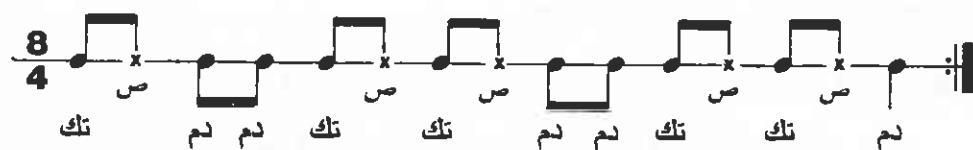
وهناك من يؤدى هذا الميزان كما يلى :



وهناك من يؤدّيه على النحو التالي :



وعلى الطار يؤدى هذا الميزان كما يلى :



أما على الدرقة فيؤدى على النحو الآتى : (لاحظ التغير الكبير الطارىء على طبيعة النقرات)



نموذج لحنى من موسوع بطايجي الحجاز الكبير، صدر البيت الأول من صنعة :

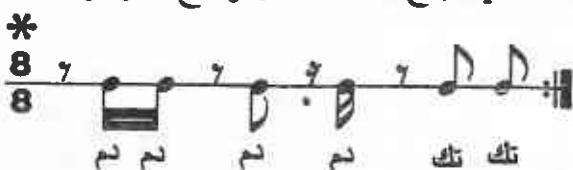
إن الهوى قد ملك فؤادي بالله بالهجر لا تزدد<sup>(١)</sup>

(١) إنشاد الشيخ أحمد البرور المازري

## في الانصراف :

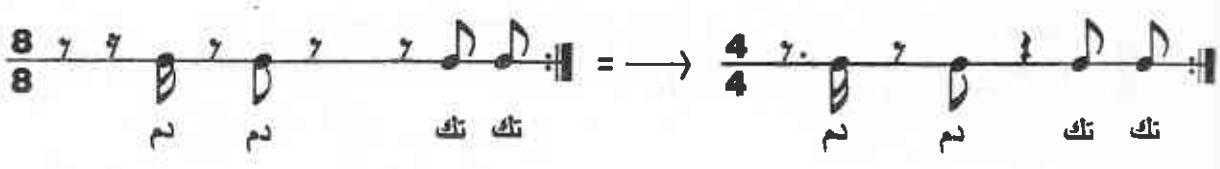
السرعة النسبية لحركة الميزان : ما بين  $120 = \text{م}$  و  $200 = \text{م}$  تقريباً  
في نظرنا أن ترقيم هذا الميزان ينبغي أن يكون  $\frac{8}{8}$  لنفس الأسباب التي أوضحتها عند تعرضنا  
لأنصراف ميزاني البسيط والقائم ونصف.

هناك من يقي هذا الميزان على أصله فيؤديه «التوسيد» كما يلي: (مع إمكان تغيير موضع القوة والضعف)



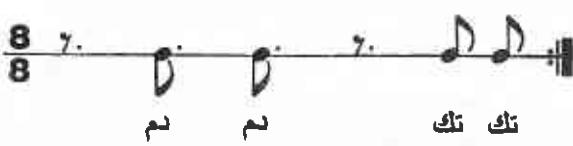
في ضرباته كا هو الحال في حركة «الموعس».)

وهناك من يخففه فيؤديه هكذا :



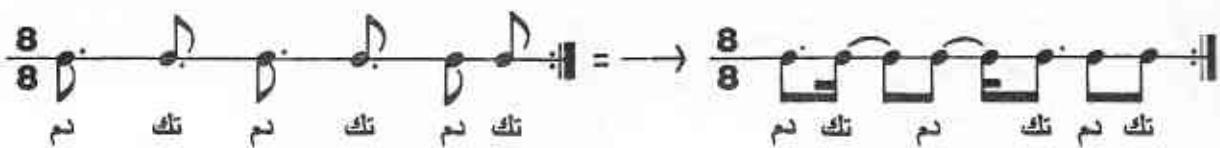
(رواية التي تبناها المؤقر الثاني للموسقي العربية)

أو



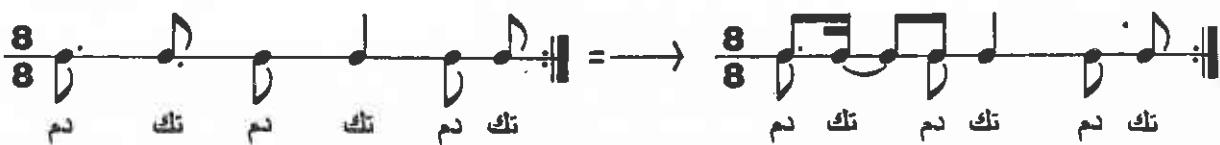
وهناك من يحول في هذا الأخير الدمين إلى تكين والتكتين إلى دمين. وهناك من يستبدل فيه السكتة الأولى بدم آخر.

وهناك من يملأ فيه السكتات ويغير موقع الدموم والتوكوك، فيؤديه هكذا :



والطار والدركة، في أدائهمما الحالي من الحشو، يتلقان على هذه الرواية في ضرب هذا الميزان.

وهناك من يؤديه على النحو التالي، بعد إدخال تعديل طفيف عليه:



(1) قارن هذه الروايات بعضها بعض للوقوف على التغيير الذي طرأ على الميزان الأصلي؛ لاحظ كذلك الاعتلاف التدريجي للسكتات.

وهذه الرواية تبرز مدى التشابه الحاصل بين انصراف البطايحي وانصراف القائم ونصف (رواية المؤتمر الثاني للموسيقى العربية : «القنطرة») وهي تكاد تظهر بحدافيرها من خلال الألحان المبنية على هذا الميزان<sup>(1)</sup>.

نموذج لحنى من انصراف ابطايحي رمل المایة، مطلع صنعة :

<sup>(2)</sup> كل من يهوى ولا يهوى الرسول      كيف يعبأ به

(1) لاحظ تطابق اللحن مع الاتقاع في الأدوار الخمسة الأخيرة من النموذج اللحنى، وخاصة الأربعة الأولى منها.

(2) إنشاد الشيخ أحمد الريتوني.

## (٤) ميزان الدرج

حركة ميزان الدرج معتدلة عموماً من "التصدية" إلى "القفلة"، غير أن بعض التوبات تحتوي على صنائع تكون فيها حركة هذا الميزان أكثر خفة، ويسمى في هذه الحالة بالدرج «الطيار» أو الطائر :

الدور كما يتجلّى من خلال البناء اللحنى لصنائع هذا الميزان هو :



لكنه خلال الأداء يسمع مؤجل النبرة (Syncopé) وذلك على النحو الآتى :



وهذه الرواية هي التي تبناها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية، ولكن مع تحويل السكتة إلى

. دم

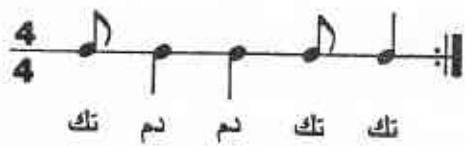
(١) لم يذكر الحافظ أي شيء عن هذا الميزان، ولاشك أنه لم يكن مستعملاً في مزسيفي «الآلة»، وفي الجزائر وتونس يوجد ميزانان بهذا الاسم، وفيما يلي تدوينهما :

### ميزان الدرج الجزائري



### ميزان الدرج التونسي

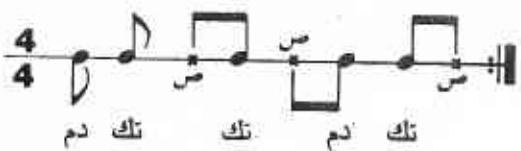




ويؤدي هذا الميزان بالدربكة على النحو التالي :

تـك تـك دـم دـم تـك

أما الطار فيحول فيه جميع الضربات، ماعدا الأخيرة، إلى عكس ما هي عليه في الدربكة، جاعلاً  
قويه ضعيفاً، وضعيفها قوياً:



غوج لحي من درج رمل الماء، مطلع صنعة :

(١) الله عظيم قدر جاء محمد و آناله فضلاً لديه عظيماً

دم تـك تـك تـك  
دم تـك تـك تـك  
دـمـ حـمـزـ جـذـرـ وـمـظـعـةـ بـالـلـاـ اـ  
ماـ بـطـيـءـ وـبـيـدـ دـأـ لـضـفـةـ بـأـنـ أـوـنـ

Fin

وفي الانصراف يؤدي ميزان الدرج بنفس الكيفية التي يؤدي بها في الموسوع لكن مع زيادة حركة الميزان، الأمر الذي يستوجب ترقيمه بـ 8/4.

(١) إنشاد الشيج أحمد اليعري.

## (٥) ميزان القدام<sup>(١)</sup>

في الموسع والمهزوز:

السرعة النسبية لحركة الميزان : ما بين  $58 = \text{ل}$  و  $96 = \text{ل}$  تقريبا.

يؤدي هذا الميزان بالتوسيد على النحو التالي :

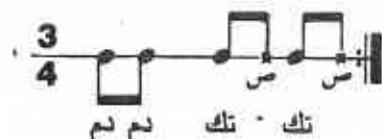


وهناك من يملاً السكتة بتک فيؤديه كأنصراف البسيط، ولكن بحركة بطيئة.



والدربكة تؤديه على النحو الآتي :

اما الطار فيعكس فيه طبيعة النقرات التي تؤديها الدربكة، فيحول التكين الى دمين، والدمين الى تكين :



والرواية التي أفرها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية هي التي تؤدي بالتوسيد، لكن مع جعل حاجز التقياس قبل الزمن القوي حرصا على أدائه في مكانه المناسب :



(١) يعنى الحايك في مقدمة مجموعته ان هذا الميزان يطلق عليه اسم الدارج في المشرق، وفيما يلي تدوين هذا الميزان وهو يبدأ من حيث ينتهي الفنام (في حركة الموسع والمهزوز) ؟ وفي المأثور التونسي ميزان مطابق للدارج يسمى بالطريق.



نموذج لحنى من موسوع قدام الحجاز المشرق، بداية صنعة :  
 لك الها والسرور دائم يا أهيا الطالع السعيد<sup>(١)</sup>

تك تك دم تك تك دم تك تك دم  
 م دا ز رو الله و نا الله ١  
 ذ بع الله أعيد الله ع الطا ها يأ يا

### في الانصراف :

السرعة النسبية لحركة الميزان :  $84 = \frac{6}{16}$  و  $132 = \frac{9}{16}$  تقريباً.

في الانصراف يتتحول ميزان القدام الى ميزان ثناي مركب، ونظراً للسرعة العالية التي يكون عليها، خاصة في الصنائع الأخيرة منه فإننا نعتبر أنه من الأنسب ترقيمته بـ  $\frac{6}{16}$ .

يؤدي هذا الميزان بالتوسييد كما يلي :

$\frac{6}{16}$   
دم تك تك

لكن المؤتمر الثاني للموسيقى العربية جعل فيه حاجز المقاييس قبل الزمن القوي لضمان أداء سليم للألحان المدونة عليه.

$\frac{6}{16}$   
دم تك تك

ويؤدي هذا الميزان بالدررقة على النحو التالي :

$\frac{6}{16}$   
تك تك دم تك

أما على الطار فيؤدي كما يلي :

لكن الاتقاع الذي يتجلی بوضوح من خلال الحان انصراف القدام هو الآتي :

$\frac{6}{16}$   
تك تك تك تك دم

(١) إنشاد الشيخ أحمد البرور الناري

وهذا الميزان هو الذي تبناه المؤتمر الثاني للموسيقى العربية، ولا يظهر فيه سوى زمن قوي واحد جعل في أول المقياس لضمان أداء سليم وسهل للألحان المدونة عليه.

نموذج لحنى من انصراف قدام رصد الدليل، مطلع صنعة :

(١)

يعجبني المدام في الكاس لونه قد رجع وردي

إن موازين «الآل» — كغيرها من الموازين التي ترخر بها الموسيقى الغربية — ظلت زمنا طويلاً تعتمد على المحاكاة في تعلمها وتناولها، ولم تحظ في الماضي بدراسات تسهم في تسلیط الأضواء عليها، كما أنها لم تعرف أية محاولات تهدف إلى تنظيمها وتوحيد ضربها، ولم يتم أحد بإحياء المصطلحات القدیمة التي كانت تستعمل فيها أو إيجاد البديل لها لتحقيق هذه الغاية، ولذلك تعددت روایات هذه الموازين، ويقع اختلاف كبير حول طبيعة ضرباتها، وظل استعمالها مقصورة في مجلمه على التراث؛ ولاشك أنها اذا حظيت باهتمام أكبر من لدن الباحثين والمؤلفين الموسيقيين فسيساعد ذلك على تضييق الخلاف بين طرق أدائها، ويساهم في التعريف بها، وزيادة الاقبال على استعمالها في التلاميذ الموسيقية والغنائية الحديثة.

(١) انشاد: الشيخ احمد البزور النازي.

# طَبُوعُ نُوبَةِ الْعَشَاقِ

تشتمل نوبة العشاق على عدة طبوع، أهمها طبع العشاق — وعليه ألحان معظم هذه النوبة — وطبع الدليل، ورمل الدليل، وطبع أخرى مختلفة كالصيكة، والشرق الصغير، وخاصة رصد الدليل المصور على درجة النوا (صو١)؛ ويرى مولاي أحمد الوكيلي أن الصنائع التي تنتهي إلى هذه الطبع والمستعملة في نوبات أخرى بنفس الألحان والإيقاعات قد أقحمت إفحاماً في نوبة العشاق، وأن استعمالها ينبغي أن يبقى مقصوراً على نوباتها الأصلية، وذلك تجنباً لما يؤدي إليه انتقال مثل هذه الصنائع بين النوبات، من تكرار في الألحان، وخلط بين طبوعها؛ إلا أنها، مع تأييدنا لهذا الرأي، حافظنا على تلك الصنائع ضمن نوبة العشاق لسبعين، أوهما أنها تعتبر أن عملنا هو قبل كل شيء توثيق لما يجري به العمل حالياً، وثانيهما أنها نعتقد أن تعديلاً كهذا، رغم وجاهته وسداه، لن تأخذ به كافة الأجراء إلا إذا تم الاتفاق عليه بالاجماع في مؤتمرات وطنية تعقد من أجل إصلاح موسيقى «الآلية».

وكما هو الحال بالنسبة لعدد من الصنائع الموجودة في مختلف النوبات، فإن طبع بعض صنائع نوبة العشاق غامضة، يصعب تحديدها بدقة، وليست هناك قواعد ثابتة وواضحة يمكن الركون إليها للجسم فيها، وكثيراً ما يقع الالتباس بين الطبع المتشابهة في سلالتها، خاصة وأن ميزاتها لا تظهر كلها مجتمعة في صنعة واحدة، كما أن إمكان استقرار بعض هذه الطبع على درجات أخرى غير قراراتها يساهم بدوره في زيادة غموضها وإيهامها. هنا ويوجد خلاف بين رجال «الآلية» حول تسمية طبعي العشاق ورمل الدليل بهذه الاسمين، فما يسميه بعضهم بالعشاق يسميه بعضهم الآخر برمي الدليل، والعكس بالعكس.<sup>(١)</sup>

## طبع العشاق

تنسب الرواية «استنباط» هذا الطبع إلى «رجل من الإفرنج يدعى فرجر بن بجير» أو ملك من الإفرنج اسمه العشاق بن غرغر، وتقول إنه فرع من الزيدان، عنصره هو الماء، وطبعه هو البرودة والرطوبة، وأن الوقت المناسب له هو طلوع الفجر.

وهذا الطبع إنشادان أوهما من بحر الطويل، وثانيهما من بحر الكامل، وهذا الأخير مفقود. وفيما يلي نصوصهما الشعرية :

(١) انظر «تراث العربي في الموسيقى» للحاج إدريس بن جلون — ص 31 و 32. مطبعة الرئيس — وقد جاء فيه أن طبع العشاق يستقر على درجة النوا، وطبع رمل الدليل على درجة النوا — وقد شاركه مولاي العربي الوزاني هذا الرأي في مقال بعنوان «نتيجة البحث عن أسماء طبع الموسيقى الأندلسية...» بعث سخا مصورة منه إلى بعض المهاوة، ولكنه في مقال آخر بعنوان «أصول الموسيقى الأندلسية» نشره الاستاذ صالح الشرقي في كتابه «أضواء على الموسيقى المغربية» ص 74 عكس فرار الطبعين المذكورين.

ورجع بِدِيل فالظلام قد انقطع  
منابرها صَاح تنبَّه من هجع

ألا فانشد بالعشاق فالصبح قد بدا  
أما تنظر الورق الحسان غدت على

\* \*

كم ساق من شوق إلى وساق  
فأنا الذي أُشَعِّق العشاق

لله شاد جاد في عشاقه  
من كان مغري بالحسان صباة

\* \*

يستقر طبع العشاق على درجة النوا (صو١<sup>٢</sup>) أو اليكا (صو٢<sup>٣</sup>). وهو شبيه بمقام العجم ، لكنه يتميّز عنه بإبراز درجته الثالثة، زيادة على الخامسة، وعليهما ترتكز كثير من قفلاته، كما ترتكز هذه القفلات — ولكن بصورة أقل نسبيا — على الدرجات الأخرى التي لها توافق مع القرار ، وهي البوسليك (مي٣) والراست (دو٣)، ويتميز هذا الطبع كذلك بتحاشي درجة الجهار كاه (فا٣) في كثير من الأحيان، وخاصة في حركة المبوط، الأمر الذي يعطيه طابعا خماسيا.

وفيما يلي سلمه :

وهذا مطلع صنعة ملحنة عليه، وهي صنعة «الربيع أقبل يا إنسان، ما أبدعه فصل الخلاعة»،  
من ميزان قائم ونصف العشاق :

تابع

وقد اعتبرت اللجنة المكلفة بدراسة طبع «موسيقى الآلة» في المؤتمر الثاني للموسيقى العربية أن طبع العشاق يسمى بالاصبهان في تونس ولبيا، واليakah في الشرق، والواقع أن طبع العشاق والاصبهان إذا كانا متقاربين لارتكازهما على نفس القرار، واشتراكهما في بعض المراكز، وتأثيرهما بالسلم الخماسي، فإنهما مختلفان اختلافاً بينا : فـَسُلْم طبع الاصبهان يحمل خصائص تقريره أكثر إلى الموسيقى الشرقية إذ أنه يحتوي على أصوات وأبعاد وأجناس تستخدمها هذه الموسيقى ولا تعرفها «موسيقى الآلة»؛ أما مقام اليakah فإنه يردد تميزاً عن طبع العشاق المغربي خلوه من أي تأثير للسلم الخماسي؛ ولبيان ذلك نورد فيما يلي سلم طبع الاصبهان ومقام اليakah.

### — سُلْم طبع إِلْاصَبَهَان —

حجاز دوكاه

صعداً

نهوند نوا

نزلأ

### — سُلْم مَقَام الْيَكَاه —

بياتي أو حجاز دوكاه

بياتي أو حجاز محير

أن  
إذا  
لما  
تتلو  
فإنه  
سلم

### راست على الراست



وللمض الفرق بين هذين الطبعين وطبع العشاق المغربي نورد قطعتين ملحنتين عليهما، الأولى من المألف التونسي، وهي استفتاح نوبة الأصبهان<sup>(1)</sup>، والثانية مؤشح شرقي مطلعه مفرد الحسن المُبَين \* \* بالبها سحر الورى.

### 1 — إِسْتِفْتَاحُ نَوْبَةِ الْأَصْبَهَانِ<sup>(2)</sup>



### 2 — مَطْلُعُ مُؤْشَحٍ «مُفْرِدُ الْحَسْنِ»<sup>(3)</sup>



(1) «الاستفتاح» في المألف التونسي هو المقدمة الموسيقية للنوبة، وهو بمثابة البغية في نوبة «الآللة»

(2) التراث الموسيقي التونسي — السفر الثامن — ص 49.

(3) «الموسيقى العربية» للبارون رودولف دي إلانجي — الجزء السادس — ص 290.



ولا يوجد في باقي أقطار المغرب الكبير طبع يعرف بطبع «العشاق»، لكن أقطار المشرق تستعمل مقامين بهذا الاسم، وهما «العشاق المصري» و «العشاق التركي»، وهما مختلفان اختلافاً واضحاً عن طبع العشاق المغربي. والعشاق المصري هو البوسليك، بينما مقام العشاق التركي من فصيلة البياتي.

وفيما يلي سلم مقام العشاق المصري :

وفيما يلي سلم مقام العشاق التركي :

وهذا نموذج لحنى على مقام العشاق التركى<sup>(١)</sup> : (يجب أن يقرأ بفتح « دو » السطر الثاني للحصول على الطبقية الصوتية الحقيقية للمقام — العلامه له تختضن الصوت بمقدار ٢٤ ستة )

(١) منشورات المعهد الموسيقي البلديه إسطنبول : فاصل العشاق — الشارة رقم ١٨ — ص ٤



## طبع الدَّيْل

تعتبر الرواية هذا الطبع أصلاً من الأصول التي تفرع عنها الطبوع الأخرى، وتنسب «استخراجه» إلى شخصية مجهولة تسمى زيدا بن المُنتقد اليمني، وتقول إن عنصره هو التراب، وطبعه البرودة والبيوسة، وخلطه هو السوداء «يزيد قوتها وتأثيراتها، ويضاد خلط الدم ويسكن فوراته»، ووقته هو جوف الليل.

ولهذا الطبع إنشادان أحدهما من بحر البسيط وثانيهما من بحر الطويل، وهما مفقودان، وفيما يلي نصهما الشعري :

وطبعه يستميل كل إنسان  
وعن قيام وعن شمع وعيان

للدليل أصبو ويسبو كل مستمع  
يُعنِيك عن زهر وكل معنة

\* \*

هيَجَتْ لِي أشواقي وَوَجْدِي وَلَوْعَتِي  
ورَنَتْ عَلَى القَضْبِ الْحَمَامِ وَغَنَتْ

أيَا مِنْشَدَا يَشْدُو بَدِيلَ مَرْجَعٍ  
أَمَا تَنْظُرُنَ الْفَجْرَ قَدْ لَاحَ ضَوْءُه

\* \*

يستقر طبع الدليل على درجة الراست، وجميع أصواته طبيعية باستثناء الدرجة السابعة التي غالباً ما تنخفض فيه، فتحوّل إلى عجم (سي ط<sup>3</sup>) عند الهبوط، وكثيراً ما يتم فيه النزول إلى درجة اليakah (صوال<sup>2</sup>)، والتي تعد إلى جانب درجتي البوسليك (مي<sup>3</sup>) والنوا (صوال<sup>3</sup>) المعطيات الأساسية لهذا الطبع؛

ومن أبرز مميزاته تأثره بالسلم الخماسي، إذ يتم فيه أحياناً تحاشي الدرجة الرابعة (الجهازكاراه — فا<sup>3</sup>) والثانية السفلية (الكَوْشْت، س٢<sup>2</sup>) فيما يلي سلمه :

وهذا نموذج لصنعة ملحنة على هذا الطبع، تبرز فيها خصائصه، وهي صنعة «سيدي افعل ما تشاء» من ميزان انصراف ابطابكي العشاق :

ويوجد في كل من الجزائر وتونس طبع يحمل اسم الدليل، ونوباته تعدان من أخصب النوبات، كما يوجد في ليبيا طبع يحمل هذا الإسم أيضاً، إلا أن الالتباس واقع من الناحية العملية بينه وبين طبعي الرصد ورصد الدليل **الليبيين**.

وطبع الدليل الجزائري شبيه بنظيره المغربي، يشتراك معه في السلم والطبع الخماسي، ويختلف عنه في كون درجته الرابعة ترفع أحياناً في حركة الصعود والهبوط.

وهذا نموذج لحنى على هذا الطبع، وهو عبارة عن المقدمة الموسيقية لصنعة «لأي سبب أهجر»



أما طبع الدليل التونسي فيتميز عن نظيريه المغربي والجزائري بانخفاض درجتيه الثالثة والسابعة انخفاضاً قليلاً، وهو مثلهما ذو طابع خماسي ناتج عن تحاشيه أحياناً للدرجة الرابعة والسابعة؛ ومن خصائصه أيضاً كثرة استخدامه لعقد دليل على اليكا (صول<sup>٢</sup>) واستقراره الجزئي على درجة الدوكاه (ري<sup>٣</sup>).<sup>(٤)</sup>

ولهذا الطبع ثلاثة «مبنيات» أو تغييرات جزئية تطأ على سلمه: أولاًها أن درجته الثالثة تختفي أحياناً بقدر نصف بعد، وثانيهما أن عقده الثاني قد يتحول إلى حجاز على النوا، وثالثها أنه يستخدم أحياناً عقد حجاز على اليكا.<sup>(٥)</sup>.

وفيما يلي سلمه :

(١) دونت من الأسطوانة الأولى من مجموعة أسطوانات المهرجان الجزائري الأول للموسيقى الأندلسية (1967)، إنتاج الإذاعة الجزائرية. الوجه الثاني، إنصراف الدليل : «بأي سبب نهرج» أداء جرق جمعية الحفلات لمتحف الجزائر العاصمة.

(٢) راجع المقامات التونسية المقارنة — السفر الثامن من التراث الموسيقي التونسي، ص 3، وكذلك نوبة الدليل — السفر الثالث.

وهذه قطعة من المأثور التونسي تبرز خصائص هذا الطبع، ومطلعها :

ليلي السعود ترى هل تعود  
ونجني الورود ورود الحدود  
كتلك العهود ويجمع شاعلي  
فهذا مرادي<sup>(١)</sup> ويكمel بهذا

\* \* \*

A musical score for 'Rahma' featuring five staves of music with Arabic lyrics written below each staff. The lyrics are:

عُوْذُ لِهَرِيْ دُّ لِي يَا لَّا عَوَالَّا لِي مَشَاغِيْ دُّ  
غَكَلَ تَلَّا لِي مَنْجَوْ دُّ رُوُولَّا نِي جَنَّوْ دُّ هُوَ عَالَّا هُودَعَ الَّّا هُوَ  
مَكَبَوْ دُّ دُو خَلَدَ رُو وَ دُّ  
رَاهِيْ مَذَاهِفَ دَاهِيْ هَابِلُّ  
لَنْ لَيَا نُّلَّا لَّا آيَا بِيْ رَاهِمَاهَةَ آيَا بِيْ

طبعِ رملِ الرَّافِعِ

تنسب الرواية «استخراج» هذا الطبع إلى شخصية أسطورية تدعى «عبد الرزاق القرطبي الفيلسوف» وتقول إنه فرع من الدليل، وأن طبعه بارد يابس، ولا تذكر شيئاً عن عنصره وخلطه ووقته. وهذا الطبع إنشادان من بحر الطويل يعتبران مفقودين، وفيما يلي نصهما الشعري :

(1) التراث الموسيقي التونسي - السفر الثالث - نوبة الدليل - البطابعى السادس عشر (دون ترقيم الصفحات)

بنعمته الحسناً من يترّم  
فإنّي به طول الزمان مُتّيم

أحن لرملي الدليل طبعاً إذا شدّا  
فلا تشكروا وجدي به وصيّبَاتي

\* \* \*

فغمته الحسناء تُخبر بالفجر  
واستنشق من البستان رائحة الزهر

بنغمة رمل الدليل فانشد يا مؤنسى  
فقم وَدَأْو بالخمر من كان نائما

\* \* \*

يستقر هذا الطبع على درجة الدوکاه (ري<sup>3</sup>) وجميع أصواته طبيعية، إلا أن درجته الثالثة ترفع أحياناً فتتحول إلى درجة الحجاز (فا#<sup>3</sup>) عند الصعود، كما تخفض درجته السادسة فتتحول إلى عجم (سي#<sup>3</sup>) في الهبوط. وكثيراً ما يستخدم هذا الطبع عقد عجم على اليکاه، وعقد حجاز على الدوکاه، خاصة في حركة الهبوط، وقد يبدأ بعقد الحجاز وينتهي به، وله ارتكازات جزئية على الراست (دو<sup>3</sup>) والنواص (صلول<sup>3</sup>) والکوشت (سي<sup>2</sup>)، وهو — كالدليل والعشاق — ذو طابع خماسي، ويظهر فيه هذا الطابع عندما يختفي العمل بالدرجة الثالثة؛ ولا يوجد طبع بهذا الإسم في باقي الأقطار العربية وهذا هو سلمه:

The image shows two lines of musical notation. The top line is for 'صعدوا' (Ascended) and the bottom line is for 'نزلوا' (Descended). Both lines use a treble clef and four horizontal lines. The notes are represented by small circles with vertical stems. In the first measure of each line, there are four notes on the first three lines. In the second measure, there are three notes on the first three lines. In the third measure, there are four notes on the first three lines. The fourth measure consists of a single note on the first line.

وفيما يلي نموذجان لخيان على هذا الطبع أولهما هو بداية صنعة «غالب لي غالب» من ميزان قدام نوبة العشاق، وثانيهما هو مطلع صنعة «آه يا سلطاني» من ميزان ابطالي نفس النوبة، وهذا الأخير يظهر فيه عقد الحجاجز.

(ب)

لَنْ لَّا لَّا بَا ظَلْزُسْ يَا مِنْهُ  
بَرْيَيْ ظَلْزُسْ يَا مِنْهُ لَنْ لَّا لَّا بَا

# مولاي الأحمد الوكيلي



في تنمية ميله إليها وولد لديه رغبة قوية في تبوء مكانة عالية بين رجالها في المستقبل، الاستعدادات الموسيقية الفطرية الكثيرة التي كان يتوافر عليها، فقد كانت له ملائكة الإيقاع وكان سريع الحفظ، جميل الصوت، طموحاً، مثابراً.

(1) كان هذا السلطان مولعاً بالموسيقى، وكان يُحسن العزف على الرباب والكمان والبيانو، وقد عُرف بحُقوقِ الخامسة والخمسين — وهو جوق عسكري تابع للقصر الملكي يعرف الموسيقى الأندلسية على آلات النافخ — عُرف ثُمَّاً كبيراً في عهده.

(2) كاد له كذلك ولع بالملحون.

وقد دفعه حب استطلاعه ورغبته في تنوع مصادر معرفته الفنية إلى الاتصال بشيوخ «الآلة» في سن مبكرة، في نفس الوقت الذي كان يتبع فيه دراسته في جامع القرويين بصفة حرة، وهكذا اتصل بالعلم محمد الزاهي برادة، المعروف بالطاشور برادة، الذي أخذ عنه مبادئ العزف على آلة العود، كما اتصل بكل من الشيخ محمد عيوش، وعبد القادر كريش، وتلمنذ عليهما مدة من الزمان، لكن معظم تعليمه تم على يد الشيخ محمد بن عبد السلام البريسي، وخاصة الشيخ محمد بن ادريس المطيري<sup>(١)</sup>، فقد لازمها سنين طويلة، إلى أن أتم حفظ الإحدى عشرة نوبة بكمالها؛ وقد أجازه كل منهما إجازة تشهد له بمؤهلاته الفنية العالية، وتشيد بخصاله الحميدة، وأخلاقه الفاضلة؛ ومن الجدير بالذكر أنه لم يثبت حتى اليوم أنهما أجازا أحداً غيره ممن تلمنوا عليهما رغم كثرةهم.

و عمل مولاي أحمد في جوق محمد البريسي بفاس بضعة أعوام كعاذف على العود، وذلك ضمن مجموعة الثانية التي عملت في هذا الجوق، والتي كانت تضم على الخصوص عثمان التازي (عود) ومحمد دادي (طّار) وعزوز بناني (طّار أيضاً) والغالي الشرابي وادريس اسميرس (كمنجيان)<sup>(٢)</sup>.



صورة تقتل بعض أفراد المجموعة الثانية التي عملت في جوق محمد البريسي. من اليمين إلى اليسار : مولاي أحمد الوكيلي، وعثمان شري على العود، ثم الشيخ محمد البريسي على الرباب، فالغالي الشرابي وسيميرس بناني على الكمان. ويرجع تاريخ التقاط هذه صورة إلى صيف سنة 1931، وذلك في مدينة الجديدة.

توفي محمد برادة سنة 1927، و محمد عيوش سنة 1947، و عبد القادر كريش حوالي سنة 1944، و محمد البريسي في 16 غشت 1944 ، و محمد بصيري في سنة 1948.

المجموعة الأولى التي عملت في جوق محمد البريسي كانت تتكون من موسيقيين من حيل والبلدة عبد السلام البريسي الذي كانوا من حرفيي مدرسة حمعي، أما المجموعة الثالثة التي عملت فيه فكانت تضم أحمد بن محمد البريسي، وعبد الكريم الرئيس، وباقى المجموعة الثانية، باستثناء عثمان التازي الذي انتقل إلى الجديدة، و مولاي أحمد الوكيلي الذي انتقل إلى طنجة.

الحَرَلَةُ أَسْهَرَ دُوَّاً خَصَّ اسْمَهُ أَعْنَمَ بِأَصْنَدِ بَاقِيَهُ  
 وَكَانَتْ حَافَ لِلشَّابِ الْمُهْبَطِ بِهِ أَمْرُ الْوَكِيلِ الْمُجَسِّمِ  
 اَنْزَهَ مَلِكَ الْعُرُبِ بِمَعْنَالٍ فَرَأَاهُ كَمْ جَعَلَهَا بَلَّا هُرَى  
 كَسَّلَهُ نُوبَةَ الْمُهْوَقَةِ؟ وَفَتَأَوْتَ رَبِيعَهَا بِأَنْفَادِهِ بِإِيَّهُ وَلَدَهُ  
 وَعَلْرَقَاهُ بِشَمْرُونَ إِبِيهَا خَصُوصَةً الْمُنَاهِيَّةِ لِعَلْمِهِ  
 وَالْعَيْنَةِ وَفَرِيقَةِ قَلْتِ مَعَانِيَهَا أَخْزَى مَحَاجِيَّ الْكَيْمَعِ  
 حَسَّهُ زَلْزَلَهُ وَالْمَعَايِّهَ وَأَفَاعِمَهُ لَذَبِنَكَ وَالشَّالَهُ  
 ؟ يَسِعُ حَمَاهُرَ كَلَمَهُ عَكْسِرٍ رَجَبَ لِبَعْدِ لِحَلِّهِ عَلَىَهُ  
 كَلَافِيَّةِ مِيمِهِ وَتَحْسِيرِهِ وَلَدَهُ شَهْرِيَّ عَبَيَّهُ  
 السَّلَامُ الْبَرِّ بِلَهُ

نص الإجازة التي سلمها الشيخ محمد بن عبد السلام البريسي إلى الفنان مولاي أحمد الوكيلي



وفي سنة 1936 انتقل مولاي أحمد إلى طنجة، إثر المضايقات المتزايدة التي أخذ يتعرض لها من قبل سلطات الحماية، بسبب مواقفه الوطنية، وعلاقاته بالزعماء الوطنيين، وخاصة منهم الرعيم الراحل، المرحوم علال الفاسي، الذي كان رفيقاً له في الدراسة بجامعة القرويين، والذي كان كثير الاعجاب به لدرجة أنه كان يلقبه بـ «أستاذ الأساتذة».<sup>(١)</sup>

وفي طنجة اشتغل مولاي أحمد بالتجارة نظراً لضعف موارده من الفن، لكن ذلك لم يصرفه عن الموسيقى، بل سرعان ما عاد إليها لينقطع إليها كلباً، إذ التقى حوله جميع هواهَا في طنجة، واتخذوه حجّةً لهم وحكمها بينهم في كل ما يتعلق بها، وذلك نظراً لما وجدوه عليه من تمكّن تام من فنه، فضلاً عن توافره على مستوى ثقافي جيد، بحكم دراسته في جامعة القرويين، وتولّه منذ صغره باقتناه الكتب ومطالعتها، وخاصة منها تلك التي تعنى بتاريخ المغرب والأندلس وأدابهما . وقد اغتنم هؤلاء الهواة فرصة وجود هذا الفنان الكبير بينهم فأسسوا جمعية موسيقية سنة 1940 أسموها «جمعية إخوان الفن»



جوق «جمعية إخوان الفن»، ويرى في الوسط مولاي أحمد الوكيلي على الرباب، وعلى يساره الاستاذ محمد العربي التمساني على العود. وقد التقى هذه الصورة في 5 يوليو 1940.

(١) لعبت أحواق الآلة دوراً كبيراً في نشر الأناشيد الوطنية، ومن ثمَّ بث الشعور الوطني بين المواطنين خلال الثلاثينيات؛ فقد كانت تزجي الكبار من هذه الأناشيد خلال الحفلات الموسيقية التي تحييها، وذلك على أوزان وألحان الصنائع التي يشتمل عليها التراث؛ وكان رجال آلة يتعرضون بسبب ذلك إلى مضايقات كثيرة على يد سلطات الحماية؛ ومن هذه الأناشيد نذكر على سبيل المثال لا الحصر نشيد «لله العيش حياة الوطن» وهو من

وأسندوا رئاستها إليه، وقد لعبت هذه الجمعية دوراً هاماً في إنعاش موسيقى «الآلية» في طنجة وتقريباً إلى أذواق العلوم، وذلك بفضل السهرات الموسيقية الخاصة وال العامة التي كانت تُحييها، والتكون الفني الذي كانت تسهر على توفيره هواة هذه الموسيقى، إذ أصبح مقرها<sup>(١)</sup> معهداً موسيقياً ثلقي فيه الدروس وتنظم فيه التمارين على العزف والغناء تحت إشراف مولاي أحمد الوكيلي وتوجيهه.

وكان الأستاذ محمد العربي التمساني أحد أبرز أعضاء هذه الجمعية وأقربهم إلى قلب مولاي أحمد الوكيلي، وأكثرهم ملازمةً له، وقد أفاده ذلك كثيراً في إثراء مخزونه مما يحفظه من صنائع «الآللة»؛ وتمكن فيما بعد، بفضل مؤهلاته الموسيقية الكبيرة، وطموحه، ومثابته، أن يتبوأ مكانة مرموقة بين رجال هذه الموسيقى، وأن يترأس أحد أهم أجوا其ها الحالية، وهو «جوق المعهد التط沃اني للطرب الأندلسى».

وكان مولاي أحمد منذ بداية استقراره في طنجة كثير التنقل بينها وبين تطوان، حيث كان يقضي ثلاثة أيام في الأسبوع، يعطي خلالها دروساً في المعهد الموسيقي التطاويني، كما كان يعمل في الحقوق التابع لهذا المعهد والذي كان يترأسه الشيخ العياشي الورياigli<sup>(2)</sup>، وكان تعين مولاي أحمد في هذا المعهد وانخراطه في جوقة قد تم تلبية لرغبة الرعيم الراحل عبد الخالق الطريس الذي كان — كالمحوم علال الفاسي — كثير الاعجاب به، والذي كانت تربطه به صدقة حميمة، وكذلك استجابة لطلب بعض وجهاء المدينة من هواة «الآلة» الذين كانوا يرغبون في استقدام مولاي أحمد إلى مدinetهم للإفادة من خبرته الفنية الواسعة. وقد استغرق مكوث مولاي أحمد في شمال المغرب زهاء عشر سنواتتمكن خلالها من الاتصال بأهم رجال «الآلة» في هذه المنطقة، والوقوف على الصنائع النادرة التي كانوا ينفردون بحفظها، فأخذ منها ما كان ذا قيمة فنية تذكر، ولقنه لأفراد جوقة فيما بعد، فضمن بذلك بقاء هذه الصنائع وانتشارها<sup>(3)</sup>.

وفي سنة 1947 عاد مولاي أحمد إلى فاس، وأسس فيها جوقاً خاصاً به، وذلك بتشجيع من بعض كبار الهواة، أمثال المرحوم محمد بن عبد الكريم الأزرق، وال الحاج محمد بن المليح، وغيرهما؛ وكان هذا الجوق يضم نخبة من رجال «الآلة» منهم على الخصوص : الحاج أحمد البزور التازي، ومحمد مصانو، ومحمد بوزوبع، ومحمد القلقولي، ومحمد الروين.

حُمَّ المَرْحُوم عَلَالُ الْفَاسِي، وَكَانَ يُؤْدِي عَلَى وَزْنٍ وَلُحْنٍ صُنْعَةً «خَاتَمُ الرَّسُولِ الْكَبِيرِ الْمُتَسَمِّ» الَّتِي تَصْدُرُ مِيزَانُ قَدَامِ رَوْا، الْمَالَة. وَيَقُولُ هَذَا التَّشِيدُ :

لذة العيش حياة الوطن  
هو بغياني التي أطليها  
لا بلذ العيش لي إن لم أكن  
أنا أمواه وأهلو أهل

(١) كان مقرها في زنقة البرتغال؛ قرب القنصلية الأمريكية القديمة.

(2) توفي في 2 ديسمبر سنة 1955، وقد ساهم جورج المعهد التلوياني مساهمة إيجابية في التعريف بموسيقى «الآل» في إسبانيا، خلال الأربعينات وبداية الخمسينات.

(٣) من هذه الصناع مثلاً : صنعتنا «خاتم الرسل» و «قلبي بك مولع» من طبع الحسين المستعملتين في ميزان بسيط نوبة رمل الماءة، وصنعة «يا مصطفى يا محمد» المستعملة في ميزان البطاخي من نفس النوبة، وصنعة «يا طلعة البدر الأكمل» المستعملة في ميزان قدام نوبة رصد الدليل... وما يوسع له أن كثيراً من الصناع التي كانت متداولة في شمال البلاد قد انقرضت اليوم ولم يعد يذكرها أحد لأنها لم تجد من يهتم بحفظها وتلقينها لغيره.



أعضاء الجوق الذي أسسه مولاي أحمد في فاس، بعد عودته من طنجة، وقبل توليه رئاسة «جوق الإذاعة الوطنية للطرب الاندلسي» — من بينهم إلى اليسار : المرحوم أحمد البزور النازمي، محمد بوزوبع، محمد القلقولي، ..... بناني مولاي أحمد الوكيلي، عمر الروين، محمد مصاون.

وقد ظل هذا الجوق قائماً إلى سنة 1952، وهي السنة التي انحل فيها جوق «موسيقى الآلة» التابع للدار الإذاعية المغربية، إثر خلاف وقع بينه وبين إدارتها، فاستقر رأيها على تكوين جوق جديد للآلة وإسناد رئاسته إلى فنان مقتدر، فوقع اختيارها على مولاي أحمد الوكيلي الذي اتصل به مولاي علي العلوي، رئيس القسم العربي بالإذاعة وقتئذ، وأقنعه بعد جهد جهيد بفكرة القدوم إلى الرباط لترأس الجوق، فوافق مولاي أحمد على ذلك، وهكذا تكون الجوق الجديد لـ «راديو المغرب» الذي عرف فيما بعد بـ «جوق الإذاعة الوطنية للطرب الاندلسي». وكان هذا الجوق يتكون في بداية تأسيسه من العناصر التالية :

مولاي احمد الوكيلي، رئيس الجوق (عازف على العود) وأحمد الشافعي، وابن المحجوب السلاوي (وكلاهما كان عازفاً على العود أيضاً) وحسبي أميريكو (عازف على الرباب) ومحمد الزموري (ناقر على الطار) والغالي الخياطي، والغالي الشرابي، والصغرى العوفري، والحسين بن المكي، ومصطفى المكناسي، ومحمد بن الحضير (وكلاهما عازفون على الكمان) وعمر العوفري (وكان يحسن العزف على آلات مختلفة، منها البيانو، والفيزيونتشيلو، والهارب، والآلات النفخ...) وأحمد بن يوسف (عازف على البانجو) ومحمد المنصوري التلمساني (عازف على الكلارينيت) ومحمد الطود، ومحمد المنصوري السلاوي (وكانا منشدين).

وقد ظل مولاي احمد على رأس هذا الجوق إلى يومنا هذا، ومكتبه حياة الاستقرار التي عرفها خلال هذه المدة، والإمكانات البشرية والتقنية الكثيرة التي وفرتها له الإذاعة الوطنية من بلوغ أمنية طالما تاقت نفسه إلى تحقيقها، وهي إدخال ما كان يؤمن به من إصلاحات وتحسينات على «موسيقى الآلة» بقصد تطويرها والنهوض بمستوى أدائها عرفاً وغناءً.



### «جوق الاذاعة الوطنية للطرب الاندلسي» في بداية تأسيسه.

في مقدمة الصورة : مولاي أحمد الوكيلي، رئيس الجوق، وخلفه، في الصف الأول ومن اليمين الى اليسار : محمد الطود، المرحوم الغالي الخياطي، المرحوم حبيبي اميريكو، الحسين بن المكي، المرحوم الغالي الشرايبي، مصطفى المكناسي، المرحوم عمر العوفير - في الصف الثاني : ابن المحجوب السلاوي، المرحوم الصغير القوافر، أحمد بن يوسف، المرحوم محمد الزموري...؟  
ويرجع تاريخ التقاط هذه الصورة الى سنة 1952.

وهكذا قام مولاي أحمد بإصلاح الكثير من الأخطاء اللغوية والنحوية التي وقعت في أشعار «الآلة» على ألسنة الأجيال المتعاقبة من الرواة، وذلك بالاعتماد على ثقافته، ومقابلة تلك الأشعار بخصوصها الأصلية في دواوين أصحابها أو غيرها من كتب الآداب والتاريخ التي اطلع عليها؛ كما قام بتأميم العديد من الصنائع التي كانت تؤدي مبتورة شعراً ولحناً، كالصناعات ذات الأيات الناقصة أو التغطيات المجهولة<sup>(١)</sup>.

وقام أيضاً بكشف وإذاعة الكثير من الصنائع النادرة التي ورثها عن شيوخه.<sup>(٢)</sup>

(١) أمثلة للصناعات ذات الأيات «الناقصة» التي قام مولاي أحمد بإكمالها : صنعة «قف بالركاب» الموجودة في ميزان قائم ونصف رمل الماء، وصنعة «وكبر حديث الماء» الموجودة في ميزان قدام نفس النوبة، وصنعة «يا نسيم الروض» الموجودة في ميزان قدام العشق، وصنعة «إن كنت من أهل الخوى» الموجودة في قدام غزية الحسين، وصنعة «الله يا رب ظبي نعشته» الموجودة في ثوبات مختلفة...  
أمثلة للصناعات التي كانت تغطيتها غير معروفة، وقام مولاي أحمد بكشف النقاب عنها لأول مرة : صنعة «ارتقيت في بحور» الموجودة في ميزان قائم ونصف العشق، وصنعة «الله يفعل ما يشاء» الموجودة في ميزان قدام رمل الماء، وصنعة «لأش يا عشية» الموجودة في ميزان بسيط رصد الدليل، وصنعة «إن القبول من الله» الموجودة في ميزان بسيط الاستهلال...  
(٢) من هذه الصنائع صنعة «بالماء يا حادي البياق، أما ترى دموعي على خدي سبيل» الموجودة في ميزان ابطانخي رمل الماء، وصنعتا «هو السبي لنعمتم» و «محمد حير خلق الله» الموجودة في ميزان قدام رمل الماء، وصنعة «من منصفى» الموجودة في ميزان ابطانخي العشق.

وفيما يتعلّق بالغناء، حرص مولاي أَحمد على تدريب أَفراد جوقة على توحيد أصواتهم فيه، وخلق أكبر قدر ممكِن من الانسجام بينها، لتمكين السامع من فهم مدلول الكلمات التي يتغنون بها؛ كما قام بإدخال الغناء الفردي إلى موسيقى «الآلية»، وذلك في استعمالات متعددة، كأداء بعض الصنائع المصرفية بكاملها،<sup>(١)</sup> أو أداء تعطياتها فقط، أو توزيع هذا الأداء بالتناوب مع الغناء الجماعي في كُلّ بيت من أبياتها<sup>(٢)</sup>؛ ولدخل أيضاً الأصوات النسوية إلى هذه الموسيقى في أداء جماعي أو فردي، وفي استعمالات مختلفة، وذلك رغبةً في التنوع، وتلافي للترابة، وتشجيعاً للعنصر النسوي على تعاطي هذه الموسيقى.<sup>(٣)</sup>

ومن هذه الاصلاحات كذلك الإفلاع — كلما أمكن — عن تقطيع الكلمات أو الإفراط في تكرارها، في الصنائع التي تكون فيها الجملة اللحنية أطول من الجملة الكلامية؛ والاستعاضة عن ذلك بإشارة المد في هذه الكلمات عوض تقطيعها أو تكرارها،<sup>(٤)</sup> ومن ذلك أيضاً ملأ السكتات («تعمير الخاوي») وأحياناً الأصوات ذات المدد الزمنية الطويلة بعبارات لحنية يسند أداؤها إلى آلات مُنفردة.

ومنها كذلك التخفيف ما أمكن من كثرة الطراطين في الصنائع «المشغولة»، إما بالإمساك عن

(١) أمثلة عن ذلك : صنائع انصراف موازين قدام العشاق ورمل الماء وبواخر الماء، وكذلك صنائع انصراف ابطالي الماء والرصد وقام ونصف رمل الماء... التي غناها مولاي أَحمد بصوته.

(٢) أمثلة عن ذلك : صنائع انصراف قدام غربة الحسين التي غناها مولاي أَحمد بالتناوب مع الجوق، وكذلك صنائع انصراف قدام الماء، وابطالي الإصبهان، وقام بواخر الماء، وقام غربة الحسين التي أَدَّاها عبد الحميد بن عمر بكيفية مماثلة.

(٣) أمثلة عن ذلك : صنائع من انصراف قدام الماء، وابطالي رصد الدليل، وصنائع مختارة من بسيط وقام العشاق... وقد أدت هذه الصنائع فتيات «جمعية الأربعاء» سنة 1958 بمشاركة جوقة الإذاعة الوطنية، وهذه الجمعية جمعية نسوية تأسست في الرباط سنة 1957 ثم أنشأت ثلاثين فرعاً لها في مختلف مدن المغرب وقراء؛ وكان من بين أهدافها تكوين الفتاة المغربية تكويناً ثقافياً وفنياً، وقد عرفت القطعة التي عتها ذيوعاً واسعاً، وساهمت نصيبي وافر في نشر موسيقى «الآلية» بين مختلف الأوساط، كما ساهمت في التعريف بها خارج حدود الوطن؛ وتقطعة «شبي العشي» التي صارت منذ ذلك الوقت وإلى يومنا هذا تتردد على كل لسان مثل حي للخدمة التي أسّدتها هذه الجمعية لموسيقى «الآلية».

(٤) مثال على ذلك : الدوران الأول من صرعة «ما له أصبح عني مائلاً» من بسيط نوبة العشاق .

كابوديان في الأصل (وفيما تكرار الكلمة «ما» وتقطيع الكلمة «له»)

The musical notation is for a vocal piece. It features two staves of music in G clef, 6/8 time. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a note followed by a rest, then a series of eighth notes. The second staff continues with eighth notes. The lyrics are: 'كابوديان ما له أصبح عني مائلاً'.

كابوديان مولاي أَحمد.

The musical notation continues from the previous section. It features two staves of music in G clef, 6/8 time. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a note followed by a rest, then a series of eighth notes. The second staff continues with eighth notes. The lyrics are: 'ما له أصبح عني مائلاً'.

اداء بعضها غناء والاكتفاء عوض ذلك بالأداء الآلي فقط<sup>(١)</sup>، أو الاستغناء عن بعضها الآخر بإحالـل  
كلام مكرر من بيت الصنعة محله.<sup>(٢)</sup>

وفيما يتعلق بالأداء الآلي عمل مولاي أحمد على تنوع الآلات في جوشه، وحرص على تحقيق أكبر  
قدر ممكن من الانسجام بينها خلال العزف، واهتم كذلك بعنصر التعبير في الأداء، كما أولى العزف  
المنفرد على مختلف الآلات ما يستحقه من عناية واهتمام، فوظيفه توظيفاً ذكياً زاد بواسطته أداء النوبة قوأً  
وجمالاً. وقام كذلك بإصلاح العديد من البغيات والتواشـي<sup>(٣)</sup> وأخضعها لتوزيع آلي موفق، مستهدفاً من  
وراء ذلك إبراز قيمتها الموسيقية؛ وقد تبنت معظم الأجرحـاق التعديلات التي أدخلها عليها....  
والمتأمل في جميع هذه الاصلاحـات يجد أنها نابعة من إحساس فني رقيق، وغيره صادقة على  
التراث، فهي تتوخـي إبراز موسيقى «الآلـة» في أبهـى صورة وأكمـلها، دون مساس بالأصل أو تفريط في

(١) مثال على ذلك : الدور الأول من «تصديرـة» ميزان ابطانيـي العـشـاف.

كـا كان يـؤـدـي فـي الأـصـل:

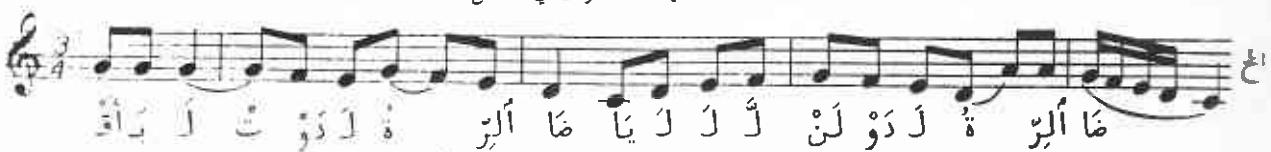


كـا يـؤـدـي مـولـاي أـحمد:



(٢) مثال على ذلك : مطلع صنعة «أقبلت دولة الرضا» من ميزان قدام نوبة عـراقـ العـجمـ:

كـا كـانـ تـؤـدـي فـي الأـصـل:



كـا يـؤـدـيـها مـولـاي أـحمد:



(٣) من ذلك أنه أدى توسيـيـ الاستهـلاـ الكـبـيرـ والـصـغـيرـ في توسيـةـ وـاحـدةـ دونـ فـصـلـهـماـ بالـبـعـيـةـ كـاـ كانـ العملـ جـارـيـاـ بهـ منـ قـبـلـ. ومنـ ذـلـكـ أـيـضاـ أنهـ أـدـعـ توـسيـيـ الحـجـازـ الكـبـيرـ فيـ بـعـضـهـماـ، وـاسـتـكـمـلـ توـسيـةـ قـدـامـ الاستـهـلاـلـ التـيـ كـانـ تـؤـدـيـ مـيـتـرـةـ.

الخصائص والمميزات. وقد كان من نتائج تطبيق هذه الاصلاحات أن أصبحت هذه الموسيقى عند جوقة الإذاعة الوطنية تنال رضا وتقدير كافة المستمعين، نظراً لما تتسم به من صفاء ووضوح يساعدان على اكتشاف عناصر الرفعة والجمال في ألحانها وكلماتها، ونطلاً كذلك لما تتميز به من تنوع وتجديد في الأداء، يعيدها إليها وبنفسها، ويعيدها حفظاً حضررتها والملل.



مولاي أحمد الوكيلي يترأس مجموعة من أجواق «الآلة» يزيد عدد أفرادها على مائة وخمسين عازفاً ومتشارعاً، وذلك في حفلة أقيمت بـ«دار المخزن» في فاس بمناسبة «عيد الشباب» يوم 8 يوليوز 1960.

لقد أسدى مولاي أحمد الوكيلي خدمات جليلة لموسيقى الآلة، ستظل الأجيال القادمة تذكرها له بكثير من الامتنان والاعتزاز، فقد عاش حياته كلها لفننه، وكانت هذه الحياة حافلةً بجلايل الأعمال، فقد كان كثير العطاء، حريصاً على إتقان ما يعطيه، وناضل باستثنائه في سبيل تعميم التأثيث الفني لموسيقى «الآلية»، في وقت كانت فيه هذه الموسيقى تخذل مرحلة من أحلاله مراحل تاريخها، وكان تلاميذه مقتدرین لمواصلة حمل الرسالة الفنية إلى الأجيال الصاعدة.

وقد فعل كل ذلك بصمت وتواضع ونكران ذات قلماً يتحلى بها الفنانون، ولأجل ذلك نال محبة وتقدير وإكبار كل من لهم غيرة على هذا التراث، فمِمَّا سمعته عنه شخصياً من أفواه بعض الفنانين أو كبار الهواة من يوثق بنزاهة حكمهم، وصدق شهاداتهم، ما صرَّح لي به المرحوم الشيخ أحمد البزور التازي، قال : «ما استمعت قط إلى مولاي أحمد الوكيلي في أحد تسجيلاته الموسيقية إلا وأزدَّدت إعجاباً به وتقديراً لمواهبه». ومن ذلك أيضاً ما سمعته عند علي لسان «حوم إدريس بن جلون التويبي»،

قال : «إن مولاي أحمد يُعد من أساطير الموسيقى الأندلسية في زماننا، وسيمضي وقت طويل قبل أن يظهر فنانٌ في مثل طول باعه وعلوّ كعبه...»، وفي حديث لي عنه مع الأستاذ محمد العربي التمسماني، رئيس جوق المعهد التطواني للطرب الأندلسي، صرّح لي : «إن مولاي أحمد هو أستاذ جيل كامل من فنانين والهواة، وفضله على الموسيقى الأندلسية عظيم، لا ينكره إلا جاحد».

ومثل هذه الشهادات كثيرة، يطول سردها، ولذلك فإننا سنكتفي منها بهذا القدر، إلا أننا نرى من المفيد اختتم هذه الترجمة الموجزة بشهادتين اثنتين تسلطان الأضواء على جانب آخر من سيرة مولاي أحمد، لا يعرفها إلا القليلون، وبدون الاشارة إليها ستظل هذه الترجمة ناقصة لا محالة ؛ وأولى هاتين شهادتين نوردها للأديب الكبير الاستاذ محمد بن تاویت حيث يقول : «... مولاي أحمد المتعلّم شفيف لا يُعرف إلا بفننه الأندلسي، كما لم يُعرف إسحاق إلا بفنه العراقي، وقليل من هم يُعرفون عنه ما يُعرف، ويُعرفون عن إسحاق ما يُعرف ثعلب النحوِي ويدركه ابن خلگان»<sup>(١)</sup>

أما الشهادة الثانية فإننا ننقلها على لسان الهاوي الكبير الحاج محمد بن المليح، رئيس جمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالدار البيضاء، الذي عاشر مولاي أحمد مدة تزيد على أربعين عاماً، كان خلالها من أصفيائه القلائل المطلعين على أدق أسراره.

قال : «ليس لي ما أضيفه إلى ما ورد في إجازتي كل من الشيخ محمد الطيري ومحمد البريسي رحهما الله، بخصوص مؤهلات مولاي أحمد الفنية ومكارم أخلاقه ؛ وما سمعته عنه مباشرةً منها في حياتهما أبلغ بكثير مما جاء في إجازتيهما، إلا أن هناك حقائق أخرى في سيرة مولاي أحمد أود أن أشير إليها لأنني اعتبرها أساسية لمعرفة شخصيته وفهم مواقفه في الحياة. فمولاي أحمد فنان مُرهف بالإحساس، عزيز النفس إلى أقصى حد، زاهدٌ كُل الزهاد في حُطام هذه الدنيا ، وهو متاثر تأثراً كبيراً بالفكر السُّلْفي لطول مخالطته لرجاله، كما أنه ذو نزعة صوفية في حياته، فلا غرابة والحالة هذه أن يكون له ميل إلى الوحدة، وزهد في الظهور، قلما نجد له مثيلاً عند الفنانين . وهو في علاقاته مع غير رَّزِين، وَقُور، قليل التحدث، جريء في قول الحق، لا يُعرف الجاملاة... ولذلك كان دائماً مُهاباً خاصاً».

وهو فضلاً عن نبوغه الموسيقي رجل مثقف، له إمام واسع بالفقه، والأصول، والتاريخ، والأدب العربي عموماً، والمغربي والأندلسي خصوصاً؛ وقد دفعه حبه للتاريخ إلى تدوين يومياته منذ وقت مبكر جداً، حتى اجتمع لديه منها الشيء الكثير ؛ ولا يخفى ما لهذه اليوميات من قيمة وثائقية وتاريخية جليلة لفائدة، فهي ليست فقط مرجعاً مهماً لمعرفة المزيد من التفاصيل عن حياة مولاي أحمد وأعماله، وإنما أيضاً مرجعاً ثميناً يمكن الاستعانة به لكتابه تاريخ الموسيقى الأندلسية المعاصر، فهي تحتوي على كثير من الأخبار المتعلقة بهذه الموسيقي وبرجالها ؛ كما أن مولاي أحمد «حايكَا» (ديواناً لأشعار الآلة) معداً للطبع منذ سنة 1965 ، وهو يحتوي على معلومات قيمة، تتضمن خلاصة تجربته الميدانية في ممارسة الموسيقى الأندلسية ؛ وهي تجربة دامت أزيد من نصف قرن، وإذا حاز لي في الختام أن أعطي رأي في هذا الفنان، فإني سأقول بكل موضوعية وتجدد إنه من أعظم وألمع الرجال الذين عرفتهم الموسيقى الأندلسية عبر تاريخها الطويل...».

(١) جريدة «العلم»، العدد الصادر بتاريخ 30 - 5 - 1970

# حلل مقطوع

- لقد دونا صنائع هذه النوبة كما يؤديها الشيخ بصوته وليس بالله.
- لقد شكلنا الصنائع كما يؤديها الشيخ الذين أخذنا عنهم، ولم نصلح ما وجدناه في بعضها من خلل في الوزن الشعري أو اضطراب في العبارة أو اختفاء نحوية ولغوية... إلا عند الضرورة القصوى ومع مراعاة أن لا يؤثر ذلك الاصلاح في الالحان التي أملأنا عليها.
- نظرنا لكون الكتابة الموسيقية تسير في اتجاه معاكس للكتابة العربية فاننا لم نقييد دائما بقواعد الإملاء في كتابة مقاطع الكلمات تحت الرموز الموسيقية، وقد شكلنا هذه المقاطع شكلا تماما حتى يتسكن العازف أو المغني من معرفة كيفية نطقها من أول نظرة.
- الحروف التي شكلناها بضميمة مقلوبة (ء) في الكلمات الواردة في البراول وبعض الأزجال قصدنا بها أن يكون نطقها بين الفتح والضم، كما هو الحال في اللام الوسطى في كلمة «للله».
- تسهيلا لقراءة النصوص الغنائية المدونة فإننا قد كتبناها كما تكتب الموسيقى الآلية، أي دون فصل الرموز الموسيقية بعضها عن بعض حسب توزيع مقاطع الكلمات عليها في الغناء، ومن المعلوم ان هذه الطريقة هي الشائعة الآن في تدوين الغناء العربي.
- حرف «ت» يرمز في تدويننا الى التغطية والكرسي، وأيضا الى الدخول في الصنائع السباعية.
- ان الموازين التي اعتمدنا عليها لبيان مكان الدخول فيها بالنسبة للصنائع المدونة هي الموازين التي تحمل العلامة التالية: \* والتي أعطينا ماذج ملحنة عليها في الدراسة المخصصة لموازين الآلة (ص ٦١). وبالنسبة لمن يستعمل موازين أخرى فإنه من السهل عليه الوقوف على مكان الدخول فيها عن طريق مقابلتها مع الموازين التي تحمل العلامة المشار اليها.

الْبُغْرَةِ

*Ad libitum*



ACCEL.



ACCEL.



تُوشْكُوتْ

*Andantino* ♩ = 72



بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

فُمْ يَا خليلي إلى اللذاتِ والطَّربِ  
لَا صَبَرَ لِي عَنْ بَنَاتِ الْكَرْمِ وَالْعَنْبِ  
تَ) أَمَا ثَئِي الْلَّيلِ قَدْ وَلَثْ عَسَاكِرُهِ  
مَهْرُومَةً وَجُيُوشُ الصُّبْحِ فِي الْطَّلبِ

\* \* \*

— صنعة تشمل على «شغل» وهي عبارة عن بينين من بحر البسيط (البيت الثاني ينسب إلى أبي المخار الواسطي).  
— عدد أدوارها الإجمالي ٣٢ (٩ في كل من صدر البيت الأول وعُجزه وعجز البيت الثاني؛ ٥ في صدر البيت الثاني).

— طبعها : رَمَلُ الدَّيْل

#### **– الدخول في مهاراتها من السكتة الأخيرة**

## لاؤفرع کذبی لیل غسق

لَا وَفَرْعَوْنَ كَذَّبَهُ لَيْلَ غَسْقٌ  
وَجِينَ ضُوءَهُ ضُوءُ الْفَلْقِ  
وَخَلُودٌ مِنْ حَوَالِهَا شَفَقٌ  
وَمُحِيطًا كَلْفُ الْبَدْرِ بِهِ

\* \* \*

— صنعة تشمل على «شعّل» وهي عبارة عن بيتين من بحر الرمل يُنسبان إلى أبي الفضل محمد العقاد  
— عدد أدوارها الإجمالي 40 ( 20 في كل بيت )

طبعها : دليل

— الدخول في ميزانها من أوله.

ماله أصبع عنني مائل

ما لَهُ أَصْبَحَ عَنِي مَائِلاً  
يَا ثَرَاهُ هَلْ أَطَاعَ الْعَادِلَا  
أَنَا أَهْوَاهُ وَيَهْرُى الْقَاتِلُ الْقَاتِلَا  
عَجَباً يَهْرُى الْقَاتِلُ الْقَاتِلَا

\* \* \*

— صنعة تشتمل على «شغل» وهي عبارة عن بيتين من بحر الرمل ناظمُهما مجھول.

<sup>62</sup> عدد أدواتها الإجمالي ( 31 ) في كل بيت

طبعها : دیل

— الدخول في ميزانها من أوله.

*Andantino* ♩ = 69

A musical score for 'Raya' featuring eight staves of music in 6/4 time with a treble clef. The lyrics are written below each staff in both Persian and English. The Persian lyrics are: 'ریا خ سب آ ما' (Raya e x sab a ma), 'لار ما رن نه' (Lar ma ren ne), 'زیان را زیا طاییر' (Zian ra zia tayer), 'لر لر لر لر لر' (Ler ler ler ler ler), 'لر لر لر لر لر' (Ler ler ler ler ler), 'لر لر لر لر لر' (Ler ler ler ler ler), 'لر لر لر لر لر' (Ler ler ler ler ler), and 'آ راه بایا بایا' (A raha baya baya).

أَعْ طَا أَلْ هَرَاءُ نَهْ أَهَا

أَرْ زَيَّا طَلَى رِطَلَادِ الْفَنَهْ

أَرْ زَيَّا لَنْ زَيَّا لَنْ زَيَّا لَنْ زَيَّا لَنْ زَيَّا

أَرْ زَيَّا لَنْ زَيَّا لَنْ زَيَّا لَنْ زَيَّا لَنْ زَيَّا

D.C.

Fin

# اسْقِيَانِي

وأَضَاءَ الْكَوْكَبْ  
وَهِيَ لِي مَذْهَبْ  
شُرْبَ رَاحَ بِرَاحْ  
كَيْفَ وَشَى الْبَطَاخْ  
عَنْ حَمَامِ الْصَّبَاخْ  
طَرَّاً تَلْعَبْ  
وَهِيَ لَا تَشَرِبْ

تَ اِسْقِيَانِي لَقَدْ بَدَا الْفَجْرْ  
قَهْوَةَ لِي فِي شُرْبِهَا وَذَرْ  
يَا تَدِيعِي اِسْقِيَانِي لَقَدْ حَلَّا  
إِرْفَعْ الْسَّجْفَ وَأَنْظَرْ الطَّلا  
وَغَرَابَ الظَّلَامِ قَدْ وَلَى  
تَ اِنْشَتْ قُضْبَ رَوْضَهَا الْحَضْرْ  
عَجَباً كَيْفَ نَالَهَا السُّكْرْ

\* \*

— صنعة تشتمل على «شغل»، نوع النظم فيها توسيع وزها مبهوك الحفيف ناظمه لسان الدين بن الخطيب.  
— عدد أدوارها الإجمالي 132 (26 في كل من البيت الأول وال السادس، 16 في كل من البيت الثاني والثالث والرابع والخامس والسادس).  
— طبعها : عشاق  
— الدخول في ميزتها من أوله.

*Andantino* ♩ = 72

The musical score for 'Asqiyani' is presented in six staves, each starting with a different note (F#) and ending with a repeat sign. The tempo is indicated as 'Andantino' with a tempo mark of ♩ = 72. The time signature is 9/8 throughout. The lyrics are written in Arabic below each staff, corresponding to the notes and rhythms of the music. The lyrics describe the experience of a traveler (سقياني) who has just woken up (الفجر) and is having coffee (قهوة). The music features eighth-note patterns and some sixteenth-note figures, with a mix of sustained notes and rhythmic patterns.





اصبحنا في روض بحير

أصْبَحَنَا فِي رَوْضٍ بَهِيجٍ  
 وَالْيَاسِمِينُ تَسْجُنُ نَسِيجَ  
 يَنِّ الْغَصُونَ تَسْمَعُ صَحِيجَ  
 تُ وَيَسْبِحُوا بِالسَّنِ  
 فَصَاحُ وَيُخَلِّفُوا الْأَوْكَارَ  
 بِالذِّكْرِ صَاحُ لِلْوَاحِدِ الْقَهَّارِ  
 سُتَانٌ فَرِيجٌ حَفْتُ بِهِ الْأَشْجَارِ  
 وَالْمَا مِزِيجٌ مِنْ جَلَانَ أَحْمَرَ  
 إِذَا تَهِيجَ عَسَكِرُ الْأَطْيَارَ

\* \* \*

— صحة تشمل على «شغل»، نوع النظم فيها توشيح وزن حسنه هرّج، ياصمه مجهوّه.

— عدد أدوارها الإجمالي: 60 ( 14 في كل من البيت الأول والثاني والخامس، 10 في البيت الثالث، 8 في البيت الرابع )

طبعها : عشاق

— الدخول في مراحلها من المكثة الأخيرة

*Andantino* ♩ = 76

The image shows a musical score for a piece titled 'Al-Burhan'. The score consists of five staves of music in G clef, 6/4 time, and A major. The lyrics are written in Arabic below each staff. The first staff has lyrics 'أَنْهَنْ هَهِيجْ بَنْ صَرْوِيجْ بَنْ ضَوْ رَفِيْ' with a note 'أَطْ' above the first note. The second staff has lyrics 'خَرِيجْ فَقَانْ لَسْخْ' with a note 'تَأْ' above the first note. The third staff has lyrics 'يَا زَ حَا الْأَلْ بِبَقْتَ خَ' with a note 'أَنْجَ' above the first note. The fourth staff has lyrics 'مَبْقَتْ خَ' with a note 'أَنْجَ' above the first note. The fifth staff has lyrics 'مَبْقَتْ خَ' with a note 'أَنْجَ' above the first note. The score includes a tempo marking 'مُؤْدِيْ' at the top left and a dynamic instruction 'لَيْلَةً' at the bottom left.

Fin

ت

يُولَّنْ لَيَانْ لَلَّلَّ لَنْ زَيَالْنْ لَلَّ لَنْ يَا زَ حَا لَّا بَهْ بَفْ

يَا حَ صَافِينْ سَالَبَ حَوَّا بَسَيْ وَحَوَّا بَ

لَنْ لَيَانْ لَلَّلَّ لَنْ لَوْ

فَوَّا لَخَيْ وَفَوَّا لَخَيْ يُوَوْ

لَنْ لَيَالْنْ لَلَّ لَرَ يَا زَ كَأَوْ لَ فَوَّا لَخَيْ

# في رَوْحَةِ الْأَزْهَارِ

فِي دُوْحَةِ الْأَزْهَارِ  
وَنَعْمَةِ الْأَرْتَارِ  
وَسُلْطَانِ الْأَقْمَارِ  
تِ الْكَدْ عَنَ زَاخِ  
وَدَرْ عَلَى الْغُرْلَانِ  
فَدْ لَدْ لِي سَكْرِي  
مَعَ ضِيَا الْفَجْرِ  
كَالْكَوْكِبِ الْأَذْرِي  
وَأَقْبَلَ الْسُّلْوَانِ  
أَمْرُجْ كُؤُوسَ الرَّيَانِ

\* \*

— صنعة تشمل على «شغل»، نوع النظم فيها توسيع من بحر المهرج، ناظمه مجھول  
— عدد أدوارها الإجمالي 59 (14) في كل من البيت الأول والثاني والخامس، و في البيت الثالث 8 في البيت الرابع

— طبعها : عشاق

— الدخول في ميراثها من أوله.

*Moderato* ♩ = 80

إنشاد و «جواب» و «تعودة»

*D. C. al fine*

# قم من منامك

فُمْ مِنْ مَنَامِكَ هَذَا الْفَجْرُ قَدْ طَلَعَ  
وَانْتَرُ إِلَى حِكْمَةِ الْخَلَاقِ مَا صَنَعَ  
أَمَا تَرَى الْصُّبْحَ قَدْ لَأَهْتَ بَشَائِرَهُ  
سَيِّفًا صَقِيلًا بِنُورِ الشَّمْسِ قَدْ لَمَعَ

\* \*

— صنعة تشتمل على «شغل» وهي عبارة عن يبيين من بحر البسيط ناظمهما مجھول.

— عدد أدوارها الإجمالي 52 (26 في كل بيت)

— طبعها : رمل الدليل.

— الدخول في ميزانها من أوله.

*Moderato* ♩ = 96

فُمْ مِنْ مَنَامِكَ هَذَا الْفَجْرُ قَدْ طَلَعَ  
وَانْتَرُ إِلَى حِكْمَةِ الْخَلَاقِ مَا صَنَعَ  
أَمَا تَرَى الْصُّبْحَ قَدْ لَأَهْتَ بَشَائِرَهُ  
سَيِّفًا صَقِيلًا بِنُورِ الشَّمْسِ قَدْ لَمَعَ

عَزْ طْ ذْ فَجْرُ الْفَ دَا  
فَجْرُ الْفَ دَا نَامِكَ هَذَا مِنْ قُمَّ

لَنْدَيَا لَنْدَيَا لَنْدَيَا لَنْدَيَا عَزْ طْ ذْ  
نْ لَأَدَيَا لَأَدَيَا لَنْدَيَا لَنْدَيَا لَنْدَيَا

لَنْدَيَا لَنْدَيَا لَنْدَيَا لَنْدَيَا لَنْدَيَا  
لَأَدَيَا لَأَدَيَا لَنْدَيَا لَنْدَيَا لَنْدَيَا

مَاقِ لَأَدَ خَأْلَ قَدْ فَتَلَيْ إِلَازْ ظَأْنَ وَلَنْ



## قُمْ بَاكِرُ الْأَصْبَاحِ

قُمْ بَاكِرُ الْأَصْبَاحِ لَاخ  
أَمْرُجْ كُؤُسَ الرَّاجِ  
اَشَرَبْ وَطِبْ وَفَرَحْ  
ت / قُمْ وَأَغْتِيمْ فُبْلَه  
مِنْ دُونْ رَفِيْب  
وَضَلَّ أَخْلَى وَخَيْبَ

\* \*

— صنعة تشمل على «شغل»، نوع النظم فيها توسيع وزنه مضارع مفهوم العجز ناظمه مجهول.

— عدد أدوارها الإجمالي 70 (14 في كل بيت)

— طبعها : عشاق

— الدخول في ميزانها من نصف الرمن الثاني للدم.

*Andantino* (1)  $\text{♩} = 76$

(١) بخصوص هذا التراجع الظاهر لسرعة حركة المترونوم راجع ملاحظتنا ص -

تابع ←



## شق جیب اللہیل

شَقَّ حِبُّ الْلَّيْلِ عَنْ نَحْرِ الصَّبَاحِ  
وَبَدَا لِلَّطَّلِ فِي حِيدِ الْأَقَاخِ  
وَدُعَائِا لِلَّذِيْدِ الْاَصْطَبَاحِ  
فَاخْضِبِ الْمُبَرَّلِ مِنْ نَحْرِ الدِّنَانِ  
تَتَلَقَّى سَكْبَهَا حُورُ الْجِنَانِ

الخطاب

\* \* \*

<sup>—</sup> صنعة خالية من «الشغل»، نوع النظم فيها توشيع وزنه مشطور الرمل ناظمه صفي الدين الحلى

— عدد أدوارها الإجمالي 60 (13 في كل بيت)

طبعها : ديل

— الدخول في ميزانها من التك الأول.

*Moderato* ♩ = 80



## ما أبدع ما يحي ليله أنسى

ما أبدع ما هي ليلة أنسى  
ترأها تعود أيا مвой  
ونطوي قلوع جفني ونسي  
باش شكي العذول ونبات سالي  
ونحنى الثار من غير غرس  
في غفلة الرقب والجور خالي  
وقصدي الخير يا من فهمني  
الله عمدى في ذا القصي  
طول ما أنت تعلم وتدرى  
بهذا الذي قد حل بيَا

\* \*

— صنعة تشتمل على «شغل»، نوع النظم فيها زجل ناظمه مجاهول.

— عدد أدوارها الإجمالي 45 ( ٩ في كل بيت).

— طبعها : ديل.

— الدخول في ميزانها من نصف الزمن الثاني للدم.

*Moderato* ♩ = 84

تابع



## هذا زمان التلالي

هذا زمانُ التلالي  
فَصِلْ نَهَارَكُ بِلَيْلِهِ  
وَكُنْ عَلَى الْعَهْدِ بَاقِي  
كَاسَ الْمَدَامُ لَا تَمْلِهِ  
أَمَا تَرَى الْلَّيلَ بَاقِي  
نَبِهُ نَدِيكُ وَقُلْ لَهُ  
تَحِبِّي قُمْ أَشْعَلِ الضَّرُّ  
نَبِهُ نَدِيمَكُ يُعَرِّوْلُ  
يَسْقِينِي حَتَّى نَصِيرُ « وَاوْ »  
وَنَرْضَعُ الْكَأسَ مُحَوَّلُ

\* \*

— صنعة تشتمل على «شغل»، نوع النظم فيها توسيع من بحر المحت، ناظمه مج هو.

— عدد أدوارها الإجمالي 68 (14 في كل من البيت الأول والثاني والثالث والخامس، 12 في البيت الرابع)

— طبعها : ديل

— الدخول في ميزاتها من نصف الزمن الثاني للدُّم.

*Moderato* ♩ = 88

هذا زمان التلالي  
لَيَا لَنْ لَرَ لَيَا لَنْ لَيَا فِي لَا الْكَشْنُ مَرَ لَنْ لَيَا لَنْ  
نَهَنْ هَنْ رَفِ هَا نَصِلْ فَلَنْ لَيَا لَنْ  
لَهُ لَبَرْ لَهُ لَهُ بَرَافِ هَا نَهَنْ  
نَهَنْ نَهَنْ هَنْ نَهَنْ بِي بِي بِي

— 5 —

— 1-2-3-4 —

— 5 —

— 1 —

Al-Lat

أَلَّا تُلْهِنَنَّهُنَّ أَمَكْدِيبَنَّ  
أَلَّا تُلْهِنَنَّهُنَّ أَمَكْدِيبَنَّ

وَلَمَّا دَبَّتِ الظُّرُفَّ وَلَمَّا دَبَّتِ الظُّرُفَّ

# يا أملح الناس

يا أملح الناس  
 يا من سبا عقلِي  
 يا نسمة الخيلِ  
 من خدك العليلِ  
 لا تطُرد اللهفانَ  
 شاين ماضى لا كانَ

\* \*

- صنعة تشمل على «شغل»، نوع النظم فيها توسيع وزن عجزه مضارع، ناظمة مجهمول.
- عدد أدوارها الإجمالي 42 ( 10 في كل من البيت الأول والثاني والخامس، 8 في البيت الثالث 4 في البيت الرابع )
- طبعها : رمل الدليل.
- الدخيل في ميزانها من نصف الرمز الثاني للدم.

*Moderato* ♩ = 96

# ياعشق عيَا صبّري

تَا يَا غَشَّاقْ عِيَا صَبْرِي  
 مَا نَذْرِي أَشْ يَكُونْ عَمْلِي  
 نَفَرْ ذَا الْمَلِيقْ عَنِي  
 خَلَائِي كَيْبْ مَفْنِي  
 هُوَ عَزِيزْ وَهُوَ عَنِي  
 تَا حُبَّهْ قَدْ سَكَنْ صَدْرِي  
 فَهُوَ كَوْكَبْ دُرِي

وَحَارْ فِي الْهَوَى أَمْرِي  
 مَعْ ذَا الْفَرَازْ نَذْرِي  
 وَأَلْفْ إِلَى الْخَسَادْ  
 نَازِهْ فِي الْخَشَا ثُوقَدْ  
 سُلْطَانْ الْمَلَاخْ أَخْمَدْ  
 وَهَوَاهْ بُطْولْ عَمْرِي  
 فِي وَسْطِ الْخَشَا يَسْرِي

\* \*

- صنعة تشمل على «شغل»، نوع النظم فيها زجل على وزن مشطور الطويل ناظمة مجهولة.
- عدد أدوارها الإجمالي 52 ( ٦ في كل من البيت الأول وال السادس، ٨ في كل من البيت الثاني والثالث والرابع والخامس والسابع).
- ضبعها : صيكة
- الدخول في ميزاتها من نصف الزمن الثاني للنغم.

*Moderato*  $\text{♩} = 96$

ت

ربى صبّري عَيَا شَاقِ عَيَا

وي هَرْفَلْ حَارَ وَ

ليْ عَدْنْ كُوكَبْ رَبِّي نَذْ مَانَ نَأْ

غَازِ لَنْ زَا عَذْ لَنْ رَبِّي لَنْ

ربى بَذْ رَالْ

فَذْ بَهْ حُذْ

Fin

«قلب الصنعة»

وَلِظَلَامِ الدُّجَى

وَلَىٰ ظَلَامُ الدَّجِي لِلْغَرْبِ مُنْهَزِمًا  
وَالصَّوْءُ فِي إِثْرِهِ يَلْدُو وَيَنْعَلِمُ  
وَالظَّيْرُ يُنْشِلُ وَالآزْهَارُ تَسْسِمُ  
وَالشَّمْعُ فِي حَرَقٍ يَتَكَبَّرُ لِفَرْقَتَا

\* \*

- صنعة خالية من «الشغل»، وهي عبارة عن بيتين من بحر البسيط ناظمُهُما مجهول.
  - عدد أدوارها الإجمالي 24 (١٢ في كل بيت)
  - طبعها : رمل الدليل.
  - الدخول في ميزاتها من نصف الزمن الثاني للدُّم.

*Allegretto* ♩ = 104

# هَبَّ النَّسِيمُ عَلَى الْبَطَاح

والطَّيْرُ صَاحٌ فَوْقَ الْغَصَنْ  
كَمْ ذَا أَنَا عَلَى السُّكُونْ

عَلَى الْبِطَاخِ  
وَقَتَ الْصَّبَاخِ  
عَلَى الْمِلَاخِ  
شَرْزَ عَلَامِ  
عَلَى الْأَكَامِ

هَبَ النَّسِيمُ  
فَمْ يَا نَدِيمُ  
فَلِي سَلِيمُ  
تَجْنَدَ الْصَّبَاخُ  
الرَّوْضَ فَسَاخُ

\* \*

— صنعة خالية من «الشغل»، نوع النظم فيها توسيع وزنه بمزروع الرجز، ناظمة مجهول.

— عدد أدوارها الإجمالي 52 ( 12 في كل من البيت الأول والثاني والخامس، 8 في البيت الثالث و 8 في البيت الرابع)

— طبعها : رمل التليل.

— الدخول في ميزانها من نصف الرمن الثاني للدم.

*Allegretto* ♩ = 108

The musical score consists of five staves of music in 3/4 time, Allegretto tempo (♩ = 108). The lyrics are written below each staff, corresponding to the musical notes. The first staff starts with 'هَبَّ' and ends with 'هَبَّ'. The second staff starts with 'الذَّقْنَ قَفْوَخْ' and ends with 'الذَّقْنَ قَفْوَخْ'. The third staff starts with 'الْأَنْجَنَ صَوْخَ' and ends with 'الْأَنْجَنَ صَوْخَ'. The fourth staff starts with 'لَاعَزَ شَنْدَخْ' and ends with 'لَاعَزَ شَنْدَخْ'. The fifth staff starts with 'غَرَّ الْرَّأْ زَامَ هَنْدَ زَامَ هَنْدَ' and ends with 'غَرَّ الْرَّأْ زَامَ هَنْدَ زَامَ هَنْدَ'.

الصباح نشر أعلامه

وَبَدَا لَوْهَ شِرِيق	عَلَامَه نَشَرْ الصَّبَاخْ
لَوْهَ يُشِيدَ الْعَقِيقْ	حُسَامَه جَرَدْ الْفَجَرْ
رَادَ فِي قَلْهَ حَرِيقْ	غَرَامَه هَاجَ الْعَاشِقْ
بِالْمُسْكُ وَالْعَالِيهَ	عَلَامَه لَهُمْ الْمِلاخْ
بِالْهَنَاءَ وَالْعَافِيهَ	الْسَّلَامَه أَهْلَ سَادَتِي

\* \* \*

- صنعة خالية من «الشغل»، نوع النظم فيها توسيع وزنه مجزوء الرمل، ناظمه مجھول.
- عدد أدوارها الإجمالي ٤٤ (١٠ في كل من البيت الأول والثاني والخامس، ٦ في البيت الثالث ٨ في البيت الرابع
- طبعها : رمل الدبل.
- الدخول في ميزانها من الثك الأول.

*Vivace* ♩ = 132

*Vivace* ♩ = 132

The musical score consists of five staves of music in 3/4 time, treble clef, and a key signature of one sharp. The lyrics are written below each staff in both Arabic and English. The first staff starts with 'رب شنه لو' and ends with 'بأ الله أ' followed by a circled asterisk. The second staff starts with 'رب ش في' and ends with 'رب ش في' followed by 'ت-5'. The third staff starts with 'لاغم لخ لا بولق' and ends with 'Fin' followed by 'رب ش في' and 'سب ميل'. The fourth staff starts with 'مه لاغ' and ends with 'سب ميل' followed by a circled asterisk. The fifth staff starts with 'رب ش في' and ends with 'رب ش في' followed by 'رب ش في' and 'رب ش في'.

# لاح الفجر

يَا صَاحِبَيْ بُلُونْ شَرِيقْ  
وَبَّهْ نَدِيكْ يُفِيقْ  
أَهِدْ لِي كُؤُوسْ الرَّحِيقْ  
تَنْعَمْ صَبَاحاً عَجِيبْ  
الْغُودْ وَالرَّبَابْ تَجِيبْ

لَاحَ الْفَجْرُ مِنْ بَعْدِ الظَّلَامْ  
أَبْسُطْ سُفَرَتْكَ لِلْمَدَامْ  
نَدِيمِي بِحَقِّ الدِّمَامْ  
قَبْلَ أَنْ تَفِيقَ الْطَّيْورْ  
بِعَانِي وَ كُؤُوسْ تَذَوْرْ

\* \*

- صنعة تشمل على «شغل»، نوع النظم فيها توسيع ناظمة مجهول.
- عدد أدوارها الإجمالي ٥٢ (١١ في كل من البيت الأول والثاني والثالث والخامس، ٨ في البيت الرابع)
- طبعها : رمل الذيل.
- الدحول في ميزانها من الدم.

Presto ♩ = 152

لَا لَظَادِ بَعْدَ مَنْنَ

رِبْ شَبَلُونَ يَتِي بَدِيجَ مَالَنْ لَيَا لَنْتَ فِي

عَحَادِ بَصَدِخْ بَاشَمْ دَنْغَلَنْ لَيَا لَنْ لَيَا لَنْ فِي

زُونْ يُو طَافِي بِسَقَقِي فِي قَبْلَ قَبْلَ بِ

D. C. al fine

شفر الزهر باسم

نَفْرُ الْزَّهْرِ بِاسْمِ  
وَبِالشَّخْرِ نَاسِمٌ  
هَذَا الْقَبْحُ حَاسِمٌ  
تُ وَالْأَطْيَازُ تُغْنِي  
صَاحِرَ هَاتِ دَرَّي

\* \* \*

- صنعة تشمل على «شغل»، نوع النظم فيها توسيع ناظمة مجهول.
  - عدد أدوارها الإجمالي 36 ( ٧ في كل من البيت الأول والثاني والثالث والخامس، ٨ في البيت الرابع )
  - طبعها : عشاق
  - الدخول في ميزانها من الدم

الدخول في ميزانها من الدم

*Presto* ♩ = 160

أَلْنَ رَلْنَ لَنْ يَا لَنْ أَسِمْ كَا رَرَالْزَهْ رَلْنَ

لَنْ رَلْنَ يَا لَنْ رَلْنَ مَا لَنْ كَا بُشْرَيْنَ

الْأَرْهَمْنَ تْ أَلْنَ رَلْنَ لَنْ يَا لَنْ أَسِمْ كَا رَشْخَبْدَ

يَا أَطْرَوْلَنْ لَنْ رَلْنَ لَنْ أَسِمْ كَا

عَزْرَيْنَ يَا أَطْرَوْلَنْ يَهْرَبْيَ

خَدْرَنْ تَصَرْرَهْ بُشْرَيْنَ

رَلْنَ

RALL.

Fin

# مِيزَانُ الْفَارِسِ وَنَصْفُهُ

## تُوشِّهٌ كُوسيَّةٌ

— عدد أدوار هذه التوشية : 10

— طبعها : عشاق

— الدخول في ميزانها من الدم الأول

*Adagio* ♩ = 58



أحدى نسائم الصباح

<p>ت / أَهْدَى نَسِيمُ الْقَبَّاحِ      فَاحْ شَدَا الْخَلَدِرَسَا</p>	<p>مِشْكَا ذَكِيَا وَعَثْبَرِ      مِنْ حَدَ سَاقِيَهَا تُغَصِّرِ</p>
<p>الْيَوْمَ يَرْمَ أَغْرِ      زَهْرُ وَظَلٌّ وَنَهْرُ</p>	<p>كَمَا تَرَاهُ طَلِيقٌ      وَشَادِنُ وَرَحِيقٌ</p>
<p>وَذِيلُ سَكِيرُ يُجَرِّ      ت / زَمَانُهُ فِي أَنْشِ رَاحِ</p>	<p>وَسَنَشُ لَا يَفِيقٌ      إِذَا أَفَاقَ تَذَكَّرِ</p>
<p>وَقَالَ هَاتِ الْكُؤُوسَا</p>	<p>إِشْرَبَ وَدَعْ مَنْ تَعَذَّرِ</p>

- صنعة تشمل على «شغل»، تَوْزِيع النظم فيها توضيح من بحر الجحت ناظمه ابراهيم بن سهل
- عدد أدوارها الإجمالي ٣٣ (٤ في كل من البيت الأول وال السادس، ٥ في كل من البيت الثاني والثالث والرابع والخامس والسابع).
- طبعها : رَصَد الدليل مصور على درجة الموا
- الدخول في ميزانها من السكتة الأولى

*Andante* ♩ = 60

*Andante* ♩ = 60

The musical score consists of seven staves of music in G clef, 4/4 time, and a key signature of one sharp. The lyrics are in Arabic, with some words in English. The score includes the following lyrics:

- Staff 1: دَيْ أَهْ (Dey Ah)
- Staff 2: سِيدَنَّا (Sidna) 1
- Staff 3: الْمُسِيْحُ (al-Musih) 2
- Staff 4: كَوْشْ (Kosh) قلب الصنعة (Qurb al-Sinna)
- Staff 5: بَرْئَةُ وَيَا كَذَائِبَ (Bar'a wa ya-kadhib)
- Staff 6: حَفَاظَتْ (Hafazat) رِبْرِبْ (Ribrib)
- Staff 7: ذَاهِبَةً (Zahabeen) 1-2-3-4-5-6
- Staff 8: مَنْزَلَةً (Manzala) 7
- Staff 9: زَيَانَ لَلَّالَّا (Zayan al-Lala)
- Staff 10: يَا لَنْ زَيَا (Ya-lan Zaya)
- Staff 11: قَبْدَلْ (Qabdil)
- Staff 12: مَنْزَلَةً (Manzala)
- Staff 13: شَهَادَةً (Shahada)
- Staff 14: سَاهَةً (Sahada)
- Staff 15: مَنْزَلَةً (Manzala)
- Staff 16: هَادِيَةً (Hadiya)
- Staff 17: مَنْزَلَةً (Manzala)
- Staff 18: فَاتِحَةً (Fatihah)

The score concludes with a final section labeled "Fin".

# بِاللّٰهِ يَا نَسِيمَ الصَّبَّ

بِاللّٰهِ يَا نَسِيمَ الصَّبَّ  
 عِنِّي قُلْ لَهُمْ مَرْجَبًا  
 وَبَلْغُ لِزِينَ الظَّبَّا  
 تَغْرِي مُنَى رَاحِي  
 أَشْحَالٌ مَا تَطُولُ غَيْبَي  
 مَرْ وَأَقْصَدْ رُبُوعَ الْكَرَامْ  
 يَا أَهْلَ الْوَفَا وَالْدِمَامْ  
 سَلَامِي بِأَزْكَى سَلَامْ  
 نُورُ عَيْنِي هَلَالَ السُّعُودْ  
 لَا بَدَّ الْمَزَارُ يَغُودْ

\* \*

— صنعة حالية من «الشغل»، نوع النظم فيها توسيع ناظمة مجهل

— عدد أدوارها الإجمالي 20 ( 4 في كل بيت )

— طبعها : رصد الدليل مصور على درجة التوا

— الدخول في ميزانها من الثك الأول

*Andante* ♩ = 60

## سَلَّمُ هِمْوَكْ

وَأَرْمَ عَنْكَ الْفِكَارُ فِي الْكَاسِ وَتَلْعِبُ الْعِذَارَ عَبْدُ مَا لَهُ الْخِيَارُ تُخَشِّرُ مَعَ الشَّهَادَةِ هَمْوُمٌ غَدِّ إِلَى غَدَا	سَلِّ هَمْوَمَكَ أَفْنِ فُونَكَ وَاعْلَمْ بَانَكَ تَا إنْ مَتْ عَاشَقَ فَافْرَخْ وَخَلَّ
---	--

\* \* \*

صيغة تشتمل على «شغل»، نوع النظم فيها توسيع، وزن عجّزه هرج، ناظمه مجهول.  
عدد أدوارها الإجمالي: 42 ( 8 في كل من البيت الأول والثاني والثالث والخامس، 10 في البيت الرابع)

طبعها : رَمَلُ الدَّيْل

الدخول في ميزانها من التك الأول

*Andante* ♩ = 63



## بَا كِرْ إِلَى شَارِنْ وَكَاسْ

فَالْوَجْدُ عَقَارَةُ الْعَقَارِ  
لَكْنُ مِنَ الْحَدِّ وَالْعَدَارِ  
عَنْ نَشْوَةِ الْحُبِّ وَالْمُدَامِ  
سُطْهَ عَلَى عَسْكَرِ الظَّلَامِ  
لَمَّا بَكَتْ مُقْلَةُ الْغَمَامِ  
يَشْدُو أَرْتِيَاحًا إِلَى النَّهَارِ  
بَيْنَ بَهَارِ وَجْلَنَارِ

تَبَاكِرْ إِلَى شَادِينْ وَكَاسِ  
وَأَنْتَ عَلَى وَرْدَةِ وَأَسِ  
يَا صَاحِكْمَ دَأْرَكَ صَاحِ  
أَمَا تَرَى جَهْدَوْلَ الْصَّبَاحِ  
وَقَدْ بَدَا مَبْسِمُ الْأَفَاجِ  
تَوَلْطِيرْ نِبَهَ مِنَ التُّسَاعِ  
وَالرُّوضَ يَحْتَالُ فِي الْلِبَاسِ

\* \*

— صنعة تشتمل على «شعـل»، نوع النظم فيها توسيع وزنه مخلع البسيط، تألفمه عبد الرحمن بن يخلف بن الفرازي .  
... عدد أدوارها الإجمالي 44 ( ٤ ) في كل من البيت الأول وال السادس، ( ٦ ) في كل من البيت الثاني والرابع، ( ٨ ) في كل من البيت الثالث والرابع والخامس .

— طبعها : رمل المذيل  
— الدخول في ميزانها من التك الأول

*Andantino* ♩ = 66

كَوْسِنْ كَوْنِ دَنْ لَيْ بَا كِرْ بَا<sup>1</sup>  
زَقَّا خَدْ دَوْخَ قَلْ<sup>2</sup>

لَيْ عَرَبْ وَشْ مُوسِيقِيْ زَ قَاعِهْ  
 نَ وَكِنْ لَ مُوسِيقِيْ بِسَ آ وَةِ دَوْرْ لَيْ  
 لَخَنَ وَكِنْ لَزَ دَأ عَولَزَ دَأ عَولَزَ لَخَ  
 دَأ عَولَزَ دَأ عَولَزَ دَأ عَولَزَ لَخَ 1  
 2 قلب الصنعة» Fin

حَمَّا حَمَّا كَرَا أَ حَمَّا حَمَّا كَرَا أَ حَمَّا  
 حَمَّا حَمَّا كَرَا أَ حَمَّا حَمَّا كَرَا أَ حَمَّا  
 دَأ مُولَّدَ لَخَ دَأ مُولَّدَ لَخَ دَأ مُولَّدَ لَخَ 1  
 دَأ مُولَّدَ مُولَّدَ لَخَ دَأ مُولَّدَ لَخَ دَأ مُولَّدَ لَخَ 2  
 دَأ مُولَّدَ مُولَّدَ لَخَ دَأ مُولَّدَ لَخَ دَأ مُولَّدَ لَخَ 3  
 دَأ مُولَّدَ مُولَّدَ لَخَ دَأ مُولَّدَ لَخَ دَأ مُولَّدَ لَخَ 4  
 دَأ مُولَّدَ مُولَّدَ لَخَ دَأ مُولَّدَ لَخَ دَأ مُولَّدَ لَخَ 5  
 دَأ مُولَّدَ لَخَ دَأ مُولَّدَ لَخَ دَأ مُولَّدَ لَخَ دَأ مُولَّدَ لَخَ 6

أدر حمیا الکاس

ت / أَدْرِ حُمَيْا الْكَافِ تَحْتَ الْقَضِيبِ الْكَافِ أَمَا تَرَى الْرِّيحَانُ وَالْطَّيْرُ بِالْأَلْحَانُ خَطْطُ النَّدَى سَبْحَانُ فَطْفُ عَلَى الْأَكْيَانُ وَنَفِيقُ الْأَكْيَانُ	وَاسْتَنْثِقُ الْأَرْفَازِ فِي أَوَّلِ الْأَرْفَازِ رَاحَتْ لَهُ الْأَرْوَاحُ يَغَازِلُ الْأَدْوَاحُ فِي وَرْقِ كَالْأَلْوَاحِ وَاسْتَنْطِقُ الْأَوْتَازِ وَادِّي مِنْهَا الْقَازِ
--	--

\* \* \*

- صنعة تشمل على «شغل»، نوع النظم فيها توسيع، وزنه مضارع، ناظمه محمد بن الطيب العلمي.
  - عدد أدوارها الإجمالي ٣٣ (٤ في كل من البيت الأول وال السادس، ٥ في كل من البيت الثاني والثالث والرابع والخامس والسابع).
  - ضبعها : عشاق.
  - يدخلون في ميزانها التك الأول.



## إذاترى الصبح قد لاح

إذا ترى الصبح قد لاح  
وتسمع الطير قد صاح  
أوقد من الكاس مضيا  
ت ونجمة الصبح تسرى  
فقدم إلى الراح يكري  
والليل يرفع حجابه  
نديمي يفهم خطابه  
والزهر يغرم حبابه  
تسري تعدد علينا  
قبل تميل الشريا

\* \*

- صنعة خالية من «الشفل»، نوع النظم فيها توسيع على وزن المخت.
- عدد أدوارها الإجمالي 26 ( ٦ في كل من البيت الأول والثاني والخامس ٤ في كل من البيت الثالث والرابع .)
- طعها : رمل الذيل.
- الدخول في ميراثها من ذلك الأول.

*Andantino* ♩ = 76

٥

## وصلك حيادي

وَسَاتِيزِي	وَجَتِي وَنَعِيمِي	وَصَلْكِ حَيَاتِي
وَرَاجِيزِي	وَرَوْضَتِي وَنَسِيمِي	سُرُوزِ حَيَاتِي
وَسَاكِيزِي	وَمُنْشِدِي وَنَدِيمِي	آلَاثِ مَائِيَاتِي
قَدْ حَوَى الْإِحْسَانَ	شَمْسُ عَلَيْهِ تَلُوحُ	رَوْضُ أَظَلَّهِ
وَالْمَلِيقُ فَشَانُ	وَالْزَهْرُ طِبَّهِ يَفْوحُ	النَّهَرُ يَجْرِي

\* \*

— صنعة تشتمل على «شغل»، نوع النظم فيها توسيع *نِسَاء* إلى لسان الدين بن الخطيب.  
— عدد أدوارها الإجمالي ٣٦ (٧ في كل من البيت الأول والثاني والثالث والخامس، ٨ في البيت الرابع)

طبعها : عشاق

— الدخول في ميزانها من التك الأول

*Andantino* ♩ = 76

تابع



## أصيحة من أغنى الوري

أَصْبَحْتُ مِنْ أَغْنَى الْوَرَى  
الرَّازُخُ عِنْدِي ذَهَبٌ  
مُسْتَبْشِرًا بِالْفَرَجِ  
أَكْتَالُهُ بِالْقَلْدَحِ \*

#### — الدخول في ميزانها من السكتة الأولى

*Moderato* ♩ = 80

# حبيبي يقلاه

سَبَى الْعَاشِقِينَ  
وَوُشِّيَ الْجَبِينَ  
وَعَقْلِي رَهِينَ  
عَذْنِي مِزاجَ  
وَخَبِيرُونَ وَفَرَّاخَ

حَبِيبِي يَقْلَدُه  
رَيْتَ الْوَرْدَ فِي خَدَهُ  
حَازَ الْقَلْبَ عَنْهُه  
تَصَاحِبُ الشَّفَرِ الْهِنْدِي  
لَهُ الْغَدَدَةُ الْوَرْدِي

\* \*

- صنعة تشمل على «شغل»، نوع النظم فيها رجل ناظمه مجاهل.
- عدد أدوارها الإجمالي ٦٨ (١٥) في كل من البيت الأول والثاني والثالث والخامس، ٤ في البيت الرابع)

طبعها : عشاق

— الدخول في ميزانها من الدم الأول

*Moderato* ♩ = 88

سَبَى الْعَاشِقِينَ  
وَوُشِّيَ الْجَبِينَ  
وَعَقْلِي رَهِينَ  
عَذْنِي مِزاجَ  
وَخَبِيرُونَ وَفَرَّاخَ

حَبِيبِي يَقْلَدُه  
رَيْتَ الْوَرْدَ فِي خَدَهُ  
حَازَ الْقَلْبَ عَنْهُه  
تَصَاحِبُ الشَّفَرِ الْهِنْدِي  
لَهُ الْغَدَدَةُ الْوَرْدِي

لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا ذَهْ قَبْدَه  
لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ  
لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ  
لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ  
لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ

لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ  
لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ  
لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ

لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ  
لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ

لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ

لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ

لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ لَنْ لَأْ زَيْلَانْ لَيَا آهْ

Fin



## ارتمیت فی بحور

أَرْقَيْتُ فِي بَحْرٍ  
مَدَّهُ لَلَّيْلَ وَدُهْرٌ  
كَمْ عَيْتُ مَهْجُوراً  
تَاءِ مِنْ دُونِ جَنِيَا  
إِلَّا الْقَلِيلُ  
الْبَعَادُ مَا يَحْمِلُه

\* \* \*

- صنعة تشمل على «شغل»، نوع النظم فيها زجل، ناظمة مجهول  
— عدد أدوارها الإجمالي 13 ( ٣ في كل من البيت الأول والثاني والثالث، ٤ في البيت الرابع )  
— طبعها : عاصم .

*Moderato* ♩ = 92

لَنْ لَأْ بِا لَنْ لَيَا ذُ عَالَ  
وَاصْلُ. لَهْ لِيْ لَقَ لَأْ إِلَيْ مَا يَخْدُ

الربع أقبل يا إنسان

مَا أَبْدَعَهُ فَضْلُ الْخَلَاءِ  
نَفَّتْمُ فِي الدُّنْيَا سَاعَةً  
تَنْدِفُقُ عَنْ كُلِّ جَهَهِ  
وَالْتَّدَى كَبَّ عَلَيْهَا  
حَا بَشِيرُ الْخَيْرِ بِهَا  
فَمُ يَا صَاحِبُ الْبَصَاغَةِ  
نَفَّتْمُ فِي الدُّنْيَا سَاعَةً

ت / الريغ أقبل يا إنسان  
يا نديم هناء للستان  
فم شر دراهم اللوز  
النسم شهاد الحوز  
جين تلقح شجرة اللوز  
ت / الرياض يعجب بالألوان  
يا نديم هناء للستان

— صنعة حالية من «الشغل»، نوع النظم فيها رحمل من وزن مجروء الرمل، تأظمه مجهول.  
— عدد أدواهها الإجمالي ٣٢ (٦ في كل من البيت الأول وال السادس، ٤ في كل من البيت الثاني والثالث والرابع والخامس والسابع).

- طبعها : عشاق

## — الدخول في ميزانها من السكتة الأولى

# مالت الشّرِّ

وَالصُّبْحُ بَدَا وَالنَّجْمُ غَرَبْ  
مِنْ كَفِ رَشَا أَخْوَرْ مُهَذَّبْ  
يَسْحَرْ بِالْجَمَالْ مِنْ كَانَ حَاضِرْ  
وَالْحُسْنُ كِسَاهُ عَلَيْهِ ظَاهِرْ  
كَانَهُ قَمَرْ أَوْ نَجْمُ زَاهِرْ  
وَيَرْكُنِي فِي هَوَاهُ مَعَذَّبْ  
مِنْ كَفِ رَشَا أَخْوَرْ مُهَذَّبْ

تِ ا مَالِتِ الْشَّرِّيَا  
إِسْقِيِ الْحُمَيَا  
قَامِ مِنْ لَعَسَهِ  
أَبَهَا لَبَاسَهِ  
جَيْنِ يَدُورْ بَكَاسَهِ  
تِ ا يَعْرِبِدِ عَلَيَا  
إِسْقِيِ الْحُمَيَا

\* \*

— صنعة تشمل على «شغل»، نوع النظم فيها توسيع ناظمه مجھول.

— عدد أدوارها الإجمالي 32 (٦ في كل من البيت الأول وال السادس، ٩ في كل من البيت الثاني والثالث والرابع والخامس والسابع).

— طبعها : عشاق

— الدخول في ميزانها من الدم الأول

*Vivace* ♩ = 138

تِ ا مَالِتِ الْشَّرِّيَا  
إِسْقِيِ الْحُمَيَا  
قَامِ مِنْ لَعَسَهِ  
أَبَهَا لَبَاسَهِ  
جَيْنِ يَدُورْ بَكَاسَهِ  
تِ ا يَعْرِبِدِ عَلَيَا  
إِسْقِيِ الْحُمَيَا

يَا رَأْلَهُ رَيْ أَلَهُ  
يَا رَأْلَهُ رَيْ أَلَهُ

غَمْ نَجْ وَنْ نَ نَهَنَهَ دَا بَلْ خَالِصَةَ وَمْ  
«قَلْب الصنْعَة» .

D.C.  
Fin

## يافرحتي بهذا الغزال

المزعِّل  
 حين تولَّ  
 غلاش مُغَوِّل  
 جد على واشقق  
 بهما تحمق  
 وكيف يهنا  
 ذاك المعنا  
 الذي عشقنا  
 جد على واشقق  
 بهما تحمق

يا فرحتي بهذا الغزال  
بوقته كالشماعه  
هل يا ثرى من أغشهه  
ت بحق فضلك يا نور عيني  
تلك المحيـا متاعك  
كيف يستريح قلبي الحمـول  
سلـب العقول وهو يقول  
هذا هو سلطـان الملاح  
ت بحق فضلك يا نور عينـي  
تلك المحيـا متاعك

\* \* \*

- صنعة تشتمل على «شغل»، نوع النظم فيها زجل ناظمة مجهول.
  - عدد أدوارها الإجمالي 52 ( 5 في كل بيت، 6 في كل من البيت 5 – 10 . )
  - طبعها : عشاق
  - الدخول في ميزانها من الثك الأول.

The image shows a musical score for a piece titled "Zam al-Lan". The score consists of four staves of music in 9/8 time, featuring a mix of Western-style notation (notes, rests, and a treble clef) and traditional Arabic musical notation (taqsim patterns). The lyrics are written in Arabic script above the notes. The first staff begins with a treble clef and a 9/8 time signature. The lyrics for this staff are: زَامَ الْلَّانْ زَاغُلْ دَاهْ تَيْ حَفَرْ بَا. The second staff continues the melody with lyrics: لَمْدَقْ قَقْ حَبْ. The third staff starts with a taqsim pattern and lyrics: كَرَّلَأَرْ أَنْ لَأَلْ أَبْلْ. The fourth staff concludes the section with lyrics: فَوْنَ يَئِلْ دَعْهُ لَنْ لَلَّرْ أَ بَنِي عَنْدَ رَنُوْيَا إِنْ. The score is annotated with several numbers: an asterisk (\*) above the first staff, a bracket below the second staff labeled "1-2-3-4-", and another bracket below the third staff labeled "5".

نَبِيَّا لَكْنْ لَمْ بَخْ شَهَابَتْ لَا  
  
 كَيْفَ كَيْفَ كَيْفَ كَيْفَ كَيْفَ كَيْفَ كَيْفَ  
  
 Kifayat al-Ulum.  
*rall.*  
 Fin

مسیر افغانستان

## قدّم النسبي

ت / ١- قَدْ هَبَ النَّسِيمُ	عَلَى وَجْهِهِ	أَلْيَامَ
٢- وَاللَّيلُ الْبَهِيمُ	رَافِعٌ مَشْهِدٌ	
٣- نَيْمٌ مَنْ رَقَدْ يُفِيقُ مِنْ مَنَامِهِ	يُشَاهِدُ مُدَامٌ	الضَّيَا قَدْ بَادَ
٤- هَذَا الصُّبُحُ قَدْ نَشَرْ لَكَ عَلَامَهُ	وَحَاطٌ اللَّيَامُ	خَلْقَةُ الرَّهَابِ
٥- رَاكِبُ جَوَادٌ مُفَضِّضُ بَحَامَهُ	وَجَرَدٌ حَسَامٌ	يَسْحَرُ الْأَذْهَانَ
ت / ٦- رَاكِبُ جَا مُقِيمٌ	عَلَى أَشْهِدِهِ	
٧- يَقُولُ لِلشَّدِيمُ	فَقِمْ نَشَرْبُ	

— صنعة تشمل على «شغل»، نوع المرض فيها زحل ناظمه مجهول.

١٤- أدبها الأجنبي ٢٢- كأكاديمية من المنهج ٣- ١٣ في كتاب من البيت

طبعها : دار

— يبدأ الغناء فيها من نصف الزمن الثاني للدم الثالث





# أشعر سحر

أشعر سحر الليل شمر ذيوله  
والنهار في الأثار قد توج خموله  
قم ثر يا صاحبي ضوء الصباح  
كيف نشر على البساتين والبطاخ  
والغضون ثُقْط رهز بين اللقاح  
هكذا هو القمر عاشق كساه تحوله  
والنجوم حين يغرسوا ويعيلوا \*

— صنعة تشتمل على «شغل»، نوع النظم فيها زحل تنسَّب إلى أبي الحسن الشستري.

— عدد أدوارها الإجمالي 22 في كل من البيت الأول والخامس، وفي كل من البيت الثاني والثالث والرابع).

— طبعها : عشاق

— المدخل في ميراثها من الدم الثاني.

*Andante* ♩ = 60

البيت الأول والأخير

\* \* \*



جنتی حین فرمد

<p>ت / حِبِّي حِينْ نَزَمَّقُ      قَلْبِي يَشَمَّرَّقُ      أَصْبَحَ الْرِّيَاضُ عَرَوْسُ      مَفْتُوحٌ بَيْنَ الْفُرُوسُ      نَحْنُ يَا صَاحِبِ جَلْوَسُ</p>	<p>يَسْخَرُّ بِالْخَطَابِ      وَالدَّمْعُ فِي الْكِبَابِ      وَالضَّرْأَةُ مُفَرَّقُ      فَشَهْ لَمَّا عَشَقُ      فِي مَرْجٍ مِنْ حَبْقٍ      تَسْمَعُ لَهُمْ خَطَابُ      وَاللَّوْزُ رِيشَ شَابُ</p>
--	--

\* \* \*

— صنعة تشمل على «شغل»، نوع النظم فيها رجل ناظمة مجهول.  
عبد أدواتها الإجمالي، ٣٣٤ في كل من البيت الأول والرابع، ٥ في كل من البيت الثاني والثالث والرابع الخامس والسابع.

— طبعها: ديل  
— الدخول في ميزانها من التك الأول.

*Andantino* ♩ = 66

— الدخول في ميراثها من الثبات الداون.

٨٩

ت

The musical score consists of six staves of music in 9/8 time, treble clef, and a key signature of one sharp. The lyrics are written below each staff. The first staff starts with 'نَرْ قَهْ مَنْزِ حِينْ'. The second staff starts with 'لَنْ لَيَا لَنْ لَيَا'. The third staff starts with 'لَنْ لَيَا لَنْ لَيَا'. The fourth staff starts with 'بَلْ كَلَابْ خَلْ رَنْيِ زْ'. The fifth staff starts with 'قَدْ لَنْ لَيَا تَطَا'. The sixth staff starts with 'رَمْ مَنْزِ قُرْ مَنْزِ'. The vocal line includes several melodic slurs and grace notes.

«قلب الصنعة»

نَرْ قَهْ مَنْزِ حِينْ  
لَنْ لَيَا لَنْ لَيَا  
لَنْ لَيَا لَنْ لَيَا  
بَلْ كَلَابْ خَلْ رَنْيِ زْ  
قَدْ لَنْ لَيَا تَطَا<sup>خ</sup>  
رَمْ مَنْزِ قُرْ مَنْزِ

ربى

تابع

يَا لَنْ لَرْ لَرْ لَرْ لَرْ لَرْ لَرْ  
 وَ لَنْ لَرْ لَرْ لَرْ لَرْ لَرْ لَرْ لَرْ

آنْسِي رَفِي كَابْ عْ أَنْ رَفِي  
 الْدُّ 1-2-3-4-5-6

كَابْ بْ لَنْ لَرْ لَرْ لَرْ لَرْ لَرْ لَرْ  
 آنْ لَنْ لَرْ لَرْ لَرْ لَرْ لَرْ لَرْ لَرْ

Fin \*

طبع النهار

وَأَشْرَقَتْ شَمْسٌ مَا بَيْنَ جِلَاسِي وَأَذْهَبَتْ بَاسِي أَشْرَوْا مِنْ رَاحِي وَدَارْتْ أَقْدَاحِي	طَلَعَ الْنَّهَارُ وَالْكَاسُ دَازْ رَالُ الْغَيَارُ تَا هَلَ الْطَّرَبُ طَابَ الشَّرَابُ
--	---

\* \* \*

- صنعة تشتمل على «شغل»، نوع النظم فيها زجل ناظمه ابو الحسن الششتري.
  - عدد أدوارها الإجمالي ٣٤ ( ٨ في كل من البيت الأول والثاني والخامس، ٦ في البيت الثالث ٤ في البيت الرابع )
  - طبعها : عشاق
  - الدخول في ميزانها من أوله.

*Andantino* ♩ = 76

A musical score for a vocal piece titled "Azz al-Kitab". The score consists of six staves of music in common time (indicated by a "4" in the top left corner) and treble clef. The lyrics are written in both Arabic and English below each staff. The Arabic lyrics are: "أَزْ لَظَنْنَ أَلَّهُ هَا" (Azz al-Kitab), "أَزْ لَظَنْنَ أَلَّهُ هَا" (Azz al-Kitab), "هَا لَظَنْ أَزْ لَظَنْ أَلَّهُ هَا" (Haa lazz al-Kitab), "أَزْ لَظَنْنَ أَلَّهُ هَا" (Azz al-Kitab), "أَزْ لَظَنْنَ أَلَّهُ هَا" (Azz al-Kitab), "أَزْ لَظَنْنَ أَلَّهُ هَا" (Azz al-Kitab). The English lyrics are: "The power of God is great", "The power of God is great". The score includes a tempo marking "Taqsim" at the bottom left and a dynamic marking "Forte" at the bottom right.

D. C. al fine

الله بَارِزٌ

اللَّهُ يَا رَبِّيْ ظَبْئِيْ نَعْشَفَهُ مَا أَكْثَرُهُ ثَيَّاَهُ  
 خَلْقِيْ لِتَعْبِيْ مَهْمَا نَزَمَفُهُ يَخْنِي شَفَارُهُ حِينَ تَرَاهُ  
 يَقُولُ لَيْ قَلْبِيْ قُمْ عَائِفَهُ عِنْدَمَا تَلْقَاهُ  
 تَالْقَمَرُ فِي مَوْضِعَهُ وَالنَّجْوُومُ مَعْهُ  
 كَانَ قَلْبِيْ هَانِيْ وَالْيَرْؤُمُ صَدُعَهُ

\* \* \*

— صنعة تشتمل على «شغل»، توزع النظم فيها زجل ناظمه مجهول.

— عدد أدوارها الإجمالي 26 ( 8 في كل من البيت الأول والثاني 6 في البيت الثالث 2 في كل من البيت الرابع والخامس ).

طبعها : رَمَلُ الدَّيْلِ.

— الدخول في ميزانها من الدم الأول .

*Moderato* ♩ = 80

# سَقَانِي مَنْ هَوِيتْ خَرُّ

بِهَا اللَّهُ قَدْ رَفَعَ شَانِي  
مَا لَهَا فِي الْمُجْوَدِ ثَانِي  
سُطُورَكَ وَأَفْهَمَ أَوْزَانِي  
وَفَرَقَ مَنْ بَعْدِ مَا تَجَمَّعَ  
وَلِلصَّيرِ الْجَمِيلِ نَرْجَعَ

سَقَانِي مَنْ هَوِيتْ خَمْرَا  
وَأَطْلَعَنِي عَلَى الْحَضْرَا  
وَقَالَ لِي كَنْ لَيْبَ وَاقْرَا  
تْ وَكَتِبَ إِلَيْكَ مَعْلُوكْ نُرْسِلْ  
فَدَعَهُ يَهْجُرْ وَاَنَا نَحْمَلْ

\* \*

— صنعة تشمل على «شعاع»، نوع النظم فيها زجل ناظمه ابو الحسن الششتري.

— عدد أدوارها الإجمالي 53 ( 12 في كل من البيت الأول والثاني والخامس، 7 في البيت الثالث 10 في البيت الرابع).

— طبعها : رصد الدليل مصور على درجة التوا.

— الدخول في ميزانها من أوله.

Moderato  $\text{♩} = 84$

فَا شَانِي نَبِي  
خَدْثُ روِبْ هَنْ مَنِي فَا سَانِي فَا سَلنْ لَرْ لَيَا نَبِي  
لَلَّا لَنْ لَرْ يَالَنْ لَرْ لَيَا اللَّهُ هَاهِ  
لَنْ لَرْ لَرْ لَيَا نَبِي شَافَعْ رَذْ قَنْ نَأَلَنْ  
هَاهِ اللَّهُ هَا شَانِي نَهَنْ هَنْ آهَا  
شَافَعْ رَذْ قَنْ نَأَلَنْ لَلَّا لَنْ لَرْ لَيَا يَالَنْ لَرْ لَيَا اللَّهُ  
نَهَنْ هَنْ هَنْ آهَا **Fin** لَنْ لَرْ لَرْ لَيَا

تابع

سحر کا

حَيَاةُ السَّاحِرِ	بِطِيبِ الْزَّهْرِ	فِي الْأَنْهَارِ تَعْوُمْ
وَقَصْدِي الْحَبَرِ	فِي وَجْهِ الْقَمَرِ	بِسْتِ الْكُرُومِ
وَوَرْقِ الشَّجَرِ	فِي عَيْنِ النَّظَرِ	فِي حَلْلِ الْقَدُومِ
تَسْمُوسُ وَبَدْوَرِ	بِقَيْثٍ رُسُومٍ	وَشَكْلِ النَّجُومِ
وَنَوَاعِيرُ تَدُورِ	طَلَعْنَ فِي الصَّدُورِ	عَلَى طُولِ السَّنَينِ

\* \*

— صنعة تشتمل على «شغل»، نوع النظم فيها زجل ناظمه مجاهول.

— عدد أدواتها الإجمالي 36 ( ٨ في كل من البيت الأول والثاني والخامس، ٧ في البيت الثالث ٥ في البيت الرابع)

— طبعها : عشاق

— الدخول في ميراثها من السكتة الثانية

*Moderato* ♩ = 88

Moderato ♩ = 68

الله يخلي من المرض يا

حَمْدُ اللهِ يَخْلِي مِنْ الْمَرْضِ يَا

حَمْدُ اللهِ يَخْلِي مِنْ الْمَرْضِ يَا

حَمْدُ اللهِ يَخْلِي مِنْ الْمَرْضِ يَا

تَابَعَ

لَنْ لَرْ يَا لَنْ لَرْ يَا زَبْ طِبْ بْ زَ  
 عُوَّزْ هَالْدْ فِي مْ لِشَكْ وَ نَنْ نَأ  
 عُوَّزْ هَالْدْ فِي لَنْ لَرْ لَرْ يَا لَنْ لَرْ يَا  
 دُوَّبْ وَمُونْسْ لَنْ لَرْ لَلْنَ موسيقى  
 دُوَّاَمْ فِي لَعْظَلْنَ لَرْ لَلْنَ لَرْ يَا لَنْ لَرْ يَا  
 دُوَّاَ عَيْزْ وَأَذْوَزْ

نوار البنفسج

نَوَازَ الْبَنْسَجَ بَدَا  
 وَرَشَّشَ عَلَيْهِ النَّدَا  
 عَلَى الْزَّهْرِ حَاكِمٌ غَدَا  
 تُ أَخْرَى زَهْرٌ شَاهَّا بَهْرٌ  
 إِذَا مَا جَهْرٌ بِسْرٌ رَتَّا الصَّبَاحُ

\* \* \*

- صنعة تستعمل على «شغل»، نوع النظم فيها زجل ناظمه مجھول.
  - عدد أدوارها الإجمالي ٦٩ (١٧ في كل من البيت الأول والثاني والثالث ١٨ في البيتين الرابع والخامس).
  - ضبعها : مشرقي صغير

*Moderato* ♩ = 92

#### — الدخول في ميراثها من الدم الأول

عَذَّبَ أَمَا بِهِ لِلَّهِ لِلَّهِ  
 بَنَنَهُ لَنْ لَلَّا لَيَأْتِي شَرٌّ يُفَدِّلُ لَنْ لَنْ لَيَأْتِي  
 طَلَبَ الْأَوْلَى نَنَنَنَهُ خَلَقَ  
 رَيْخَنَهُ زَرَيْخَنَهُ دَحَّلَ  
 هَزَّ زَرَّ زَرَّ هَزَّ  
 بَهَّ دَاهَ دَاهَ دَاهَ  
 مَاهَ دَاهَ إِاهَزَّ بَهَّ  
 زَرَّ زَرَّ سَرَلَنْ لَلَّا لَيَأْتِي زَرَّ  
 هَهَ هَهَ مَاهَ دَاهَ  
 بَهَّ بَهَّ الْأَهَّ هَاهَ بَهَّ لَنْ لَنْ لَهَّ لَنْ لَهَّ  
 مَاهَ دَاهَ دَاهَ بَهَّ بَهَّ بَهَّ

تابع

A handwritten musical score for three voices. The music is written in G clef, common time, and consists of three staves. The lyrics are in Arabic, with some words written in English or transliterated. The score includes a final cadence with the word "Fin".

The lyrics are as follows:

هـ جـ مـاـ ذـاـ  
سـ بـ لـنـ لـلـلـيـاـزـ  
رـ زـ رـ زـ رـ زـ

هـاـ لـنـ لـلـلـيـاـزـ  
رـ زـ رـ زـ رـ زـ

بـاـ أـللـهـ أـ  
نـ نـ نـ نـ هـ خـ

هـاـ لـلـلـيـاـزـ

Fin

ياليلة في الملاعنة

يَا لَيْلَةَ فِي الْخَلَاءِ  
 لَكَ طَرَافَهُ وَبَرَاعَهُ  
 أَحْيِي رُسُومَ الشَّمَاءِ  
 ا قَوْمًا يَا نَيَامَ  
 الْلَّيلَ وَالظَّلَامَ  
 أَحْدَثِ مِنَ الدَّهْرِ جَلَّهُ  
 وَالْخَلْلُ لَازِمٌ لِّخَلَّهُ  
 وَزِدْ عَلَى الْيَوْمِ لَيْلَهُ  
 شَاهِدُوا الْأَسْرَارَ  
 عَسْكَرٌ جَرَارٌ  
 قَدِ اشْتَغَلَ بَنَارٌ

\* \* \*

— صنعة تشتمل على «شغل»، نوع النظم فيها زجل ناظمه محظوظ.

— عدد أدوارها الإجمالي 38 ( 8 في كل من البيت الأول والثاني والثالث 14 في «النقطة»)

طبعها : زمل الدليل

— الدخول في ميزانها من أوله

*Moderato* ♩ = 92

A musical score for a vocal piece, likely a classical or folk song. The score consists of five staves of music in G clef, with lyrics in Arabic and Persian written below the notes. The lyrics are:

لَا أَلَّا وَلِكُنْ دُوا هَشَام  
بِلْ عَالَهْ دَقَنْ نَأْ رَازْجَرْ كَعْنَم  
نَهَنْهَنْ هَنْهَنْ لَارْلَارْ لَارْنَيَانَزْ  
رَازْجَرْ كَعْنَمْ وَلِكُنْ  
نَأْ دَقَنْ بِلْ عَالَهْ

The score concludes with a final measure labeled "Fin".

# الليل جيشه يزهق

ت / اللَّيْلُ جَيْشُهُ يَزْهَقُ  
 الصُّبْحُ بَدَا يَشْرُقُ  
 وَالْفَجْرُ يَكْلُمُ  
 جَرَّ التَّسِيمِ دَبْرُهُ  
 وَالرَّوْضُ فِي حَفْرُهُ  
 عَلَى أَصْنَافِ التَّوَاوِيزِ  
 وَالْأَزَاهِرُ  
 بِالنَّسِيرِينِ مُؤْنِسٌ بَلْنَ هُوَ حَاضِرٌ  
 وَالْأَيَّامِينِ خَلِيلُهُ  
 ت / وَالْوَرْدُ بَيْنَ الْأَوْرَاقِ  
 سُلْطَانٌ كَمَا أَنْتَ تَعْلَمُ  
 وَالْطَّيْرُ يَكْلُمُ

\* \*

— صنعة تشتمل على «شغل»، نوع النظم فيها زجل ناظمة مجهول.

— عدد أدوارها الإجمالي 32 ( ٦ في كل من البيت الأول وال السادس، ٩ في كل من البيت الثاني والثالث والرابع والخامس والسابع).

— طبعها : رمل الدليل.

— الدخول في ميزانها من الثالث الأول

*Moderato* ♩ = 96

هَقِ يَزْ شَهِيْ جَ شَهِيْ جَ لِيْ أَلَّا أَ  
 وَ هَقِ يَزْ شَهِيْ قَلْب الصُّنْعَةِ  
 شَهِيْ بَدَا بَحْبُبَ الْأَمْمَامِ بَرْخَلَدَ  
 لَأَكَنْ لَيَا رَفْ 1\_2\_3\_4\_5\_6 لَنَ وَ كَوْ كَوْ يَرْتِيْ أَلَّطَافَ  
 وَ زَ

# من منصفي

رَكِبْتُ بَحْرَ الْهَوَى فِيهِ عَلَى خَطَرٍ  
مَنْ مُنْصِفِي مِنْ سَقِيمِ الْطَّرْفِ ذِي حَوْرٍ  
بَيْنَ الْكَثِيرِ وَبَيْنَ الْغُصْنِ وَالْقَمَرِ  
ظَبَّى لَهُ صُورَةً فِي الْخُسْنِ قَدْ قُسِّمَتْ

\* \*

— صنعة تشمل على «شغل»، وهي عبارة عن بيتين من بحر البسيط ينسبان إلى إبراهيم بن سهل.

— عدد أدوارها الإجمالي 16 ( 8 في كل بيت).

— طبعها : عشاق

— الدخول في ميزانها من الدم الأول .

*Moderato* ♩ = 96

وَ حَذِي فَرْظُمْ قَدْ نَمَّ مَدْمَنْ رَأَرَ لَرَأَرَ يَا لَنْ لَرَأَرَ لَرَأَرَ يَا لَنْ لَرَأَرَ يَا عَوْيَيْلَهْ كَرْلَ مُوسِيقِي جَانَنْ لَرَأَرَ يَا لَنْ يَا رَفَطْ خَلِي عَلَى

♩ Fin

# كَمْ ذَالِي أَكْتَمْ وَجَدَا

كَمْ ذَالِي أَكْتَمْ وَجَدَا  
أَذَابَ قَلْبِي رَفِيره  
مِنْ شَادِينَ لَوْ تَبَدَا  
لِلْبَدْرِ أَخْجَلَ نُورُه  
مِنْ يَالْفُؤُسِ يُفَدَا  
أَنَا الْمُعَنَّى أَسِيره  
تَيْسِيرِي الْحَسَانَ يَاتِيَّا  
مِنْ طَرْفِ وَسَانَ أَحَوْزَ  
نَاهِيكَ عَقْدًا نَفِيسَا  
فِي مَثْلِهِ الْصَّبُ يُغَدِّرَ

\* \*

- صنعة تشتمل على «شغل»، نوع النظم فيها توشيح من بحر الجث ناظمه إبراهيم بن سهل.
- عدد أدوارها الإجمالي 42 ( ١٥ في كل من البيت الأول والثاني والخامس، ٤ في البيت الثالث و ٦ في البيت الرابع )
- طبعها : عشاق.
- الدخول في ميزانها من الدم الأول .

*Allegretto*  $\text{♩} = 100$

كَمْ ذَالِي أَكْتَمْ وَجَدَا  
لَيْ ذَالِي ذَمَّ  
لَيْ ذَالِي ذَمَّ  
يَا لَيْ لَيْ لَيْ لَيْ لَيْ لَيْ  
رُهْ رُهْ رُهْ رُهْ رُهْ رُهْ  
شَا الْحَدَّارِي يَبْدَدْ



## آه يَا سُلْطَانِي

ت / آه يَا سُلْطَانِي      شَعْشَعْتُنِي      اسْقِنِي الْحَمَى  
 وَالْحَبِيب نَدْمَانُ      عِنْدَمَا هَبَ النَّسِيمُ  
 شَرِقْتُ      أَنَّهَا خَمْرٌ قَدِيمٌ  
 فَهَمْتُ      رَذْنِي مِنْهَا يَا نَادِيمٌ  
 فَقُلْتُ      شَعْشَعْتُنِي      مَنْ خَهْدَ رَيْهَا  
 ت / إِنَّهَا تَرْوِيْنِي      وَالْحَبِيب نَشْوَانُ

\* \*

— صنعة تشتمل على «شغل»، نوع النظم فيها زجل ناظمة مخهول

— عدد أدوارها الإجمالي ٤٥ (٤٠ في كل من البيت الأول والخامس، ٤ في كل من البيت الثاني والثالث والرابع)

— طبعها : رَمَلُ الدَّبِيل

— الدخول في ميزانها من أوله .

اشاد و «جواب» و «تعودة» ت

The musical score consists of four staves. The top staff uses a treble clef and has a tempo marking of 'Presto ♩ = 152'. The bottom three staves also use a treble clef. The lyrics are written in Arabic below the notes. The first line of lyrics is 'لَنْ لَّا لَيَا' (Lan La La Yana). The second line is 'نَبِيْ طَالِبَةَ نَبِيْ' (Nabi Taalibat Nabi). The third line is 'ذَرْتَ بِيْدَحْلُ وَ نَبِيْ ثَعَثَثَكَ بَيَا مَحْبِلَ قَدِيمَ' (Zart Biyidhalu Wabi Nabi Thathathak Baya Mahbila Qadim). The fourth line is 'لَنْ لَّا لَيَا مَا ذَرْتَ بِيْدَحْلُ وَ لَنْ لَّا لَيَا مَا' (Lan La La Yana Ma Zart Biyidhalu W Lan La La Yana Ma).

تابع

مَا دَعْتُهُ سِرْتُهُ شَهْرَهُ  
 تَشَادُو «جواب» و «تعودة» ت - 5

رِيدْ شُهْهَادَهُ لَمْ لَنْ  
 لَنْ لَلْ بِنْ رِيدْ شُهْهَادَهُ لَنْ

رِيدْ شُهْهَادَهُ لَنْ لَلْ بِنْ رِيدْ شُهْهَادَهُ لَنْ  
 رِيدْ شُهْهَادَهُ لَنْ لَلْ بِنْ رِيدْ شُهْهَادَهُ لَنْ

لَنْ لَلْ بِنْ رِيدْ شُهْهَادَهُ لَنْ لَلْ بِنْ رِيدْ شُهْهَادَهُ لَنْ  
 رِيدْ شُهْهَادَهُ لَنْ لَلْ بِنْ رِيدْ شُهْهَادَهُ لَنْ

لَنْ لَلْ بِنْ رِيدْ شُهْهَادَهُ لَنْ لَلْ بِنْ رِيدْ شُهْهَادَهُ لَنْ  
 رِيدْ شُهْهَادَهُ لَنْ لَلْ بِنْ رِيدْ شُهْهَادَهُ لَنْ

لَنْ لَلْ بِنْ رِيدْ شُهْهَادَهُ لَنْ لَلْ بِنْ رِيدْ شُهْهَادَهُ لَنْ  
 رِيدْ شُهْهَادَهُ لَنْ لَلْ بِنْ رِيدْ شُهْهَادَهُ لَنْ

Fin

# زد واسقني

ت / زُدْ وَأَسْقِنِي يَا حَبِّي قَدْ غَابَ عَنِي رَفِيفٌ  
 مَدَامَةً نَشَرَهَا  
 مَخَافَةً نَفْقَدُهَا  
 أَسْرَارَهَا نَكْتُمُهَا

ت / زُدْ وَأَسْقِنِي يَا حَبِّي قَدْ غَابَ عَنِي رَفِيفٌ

\* \*

— صنعة خالية من «الشغل»، نوع النظم فيها زجل ناظمه مجاهل.

— عدد أدوارها الإجمالي 27 ( ٩ في كل من البيت الأول والخامس، ٣ في كل من البيت الثاني والثالث والرابع)

— طبعها : رمل الدليل.

— الدخول في ميزانها من الثك الآخر

Prestissimo  $\text{♩} = 192$  (  $\text{♩} = 96$  )

انتشاد و «جواب» و «تعودة» ٨٠ ت

«قلب الصنعة»

*Fin*

# رقا على قلبي

رِقَا عَلَى قُلْبِي يَا مَنْ أَبْلَاهُ  
 الْحُبُّ مَرْقَ قَلْبِي حَتَّى أَفْنَاهُ  
 أَنْتَ تَعْلَمُ مَا بِي رَبِّي أَنْتَ اللَّهُ  
 تَاجِزُ الرَّقِبُ عَلَى وَانْكَارُونِي الْغَذَّالُ  
 لَوْ كَانَ يَا خَيْبِي قَلْبِي يَحْمَلُ

\* \*

- صنعة خالية من «الشغل»، نوع النظم فيها زجل ناظمه مجھول.
- عدد أدوارها الإجمالي 12 ( 2 في كل من البيت الأول والثاني والثالث والخامس، 4 في البيت الرابع).
- طبعها : رَمَل الدَّبِيل
- الدخول في ميزانها من الثالث الأخير.

Prestissimo  $\text{♩} = 200$  (  $\text{♩} = 100$  )

١ ٢ ٣ ٤ Fin ٥

جَلَّ اللَّهُ أَنْتَ بَرَّةً لَا أَنْدَمْنَ يَا بِي لَاقْ عَلَى قَا رِفْ  
 لَوْ ذَالْ أَعْنَبِي كَاوْ وَنْ — «جواب التغطية» سَائِي لَبْدَ فِيدَرْ

# سيدي افعل ما تشاء

ما عَلِيْكُ سِيدِي عِتَابٌ	سِيدِي أَفْعَلْ مَا شَاءَ
فِي الْحَدِيثِ وَفِي الْجَوَابِ	قَدْ عَلِمْتُ الَّذِي وَشَى
لَمْ يَكُنْ عِنْدِي حِسَابٌ	حَاسِدٌ يَبَتَّأْ مَشَى
جَاؤَ الْمُغَفَّةَ	ذَالِمًا يَرْزَادُ
أَخْرَقَتِ الْأَكْبَادَ	نَارَهُ فِي الْحَسَانَ كَتَّقَدُ

\* \*

— صنعة تشمل على «شغل» نوع النظم فيها رجل ناظمه مجهر.

— عدد أدوارها الإجمالي 52 (11 في كل من البيت الأول والثاني والثالث والخامس، 8 في البيت الرابع)

— طبعها : ديل

— الدخول في ميزانها من أوله

Prestissimo ♩ = 208 (♩ = 104)

البيت الأخير

A musical score consisting of three staves of music. The first two staves begin with a treble clef, and the third staff begins with a bass clef. The music is in common time. The lyrics are written in Persian and English. The Persian lyrics are: 'و خُرَّ أَلْنَ لَيْلَةً يَا لَنْ لَيْا فَدَدَ كَنْ' (top staff), 'لَنْ لَيْلَةً يَا لَنْ لَيْا بَادْ أَكْتَلَ قَرْنَخَنْ أَ' (middle staff), and 'لَنْ لَلَّنْ لَلَّنْ يَا لَنْ لَيْا لَنْ لَلَّنْ يَا لَنْ رَأْ يَا آهَ' (bottom staff). The English lyrics are: 'I'm a little teapot, short and stout, I have a little mouth, so sweet and��, I open it wide, when I'm hungry, for the beans I eat.' The score ends with the word 'Fin' at the end of the third staff.

و خُرَّ أَلْنَ لَيْلَةً يَا لَنْ لَيْا فَدَدَ كَنْ

لَنْ لَيْلَةً يَا لَنْ لَيْا بَادْ أَكْتَلَ قَرْنَخَنْ أَ

لَنْ لَلَّنْ لَلَّنْ يَا لَنْ لَيْا لَنْ لَلَّنْ يَا لَنْ رَأْ يَا آهَ

Fin

جَلْ جَلْ تَرْ المَعَانِي

وَأَفْهَمْتِي يَا فَلَانْ إِلَّا بِمَا سَكَنْ نَصِيفُ لَكَ الْخَبَرُ بِالشَّمْسِ وَالْقَمَرِ مَعَ نُجُومٍ أُخْرَ وَالْقَلْبُ صَارَ مَكَانْ إِلَّا بِمَا سَكَنْ	ت ١ جَلْ جَلْ تَرَ المَعَانِي مَا تَنْطِقُ الْأَوَانِي آجِي تَكُنْ جِوارِي سَبْعَهُ هُمُ الدَّارِي وَئِمْ نَجْمِي سَارِي ت ١ وَالْبِسْرُ فِي الْمَنَازِلْ مَا تَنْطِقُ الْأَوَانِي
--	--

\* \* \*

— صنعة تشمل على «شعاع»، نوع النظم فيها زجاً، ناظمه أبو الحسن الشاشي.

— عدد أدواتها الإجمالي 32 ، في كأ من المت الأول وال السادس ، و في كأ من المت الثاني والثالث والرابع والخامس ، والسادس.

طبعها : دیما

— الدخول في ميادينها من أوله.

*Prestissimo* ♩ = 208 (♩ = 104 )

## اشاد و «حواب» و «تعويدة» ت

# سكن قلبي هو أكم

سَكْنٌ قَلْبِي هَوَاكُمْ  
وَلَمْ نَعْشُقْ سِوَاكُمْ  
تُرِيدُ عَيْنِي تَرَاكُمْ  
تَرِيدُ عَيْنِي تَرَاكُمْ أَيَا مَلَاحْ يَوْمَ تَرُوزُوا نَسْرَاخْ

\* \*

- صنعة خالية من «الشغل»، نوع النظم فيها زجل ناظمه مجاهد.
- عدد أدوارها الإجمالي ٢٢٠ (٦ في كل من البيت الأول والثاني والثالث ٤٠ في «النقطية»)
- طبعها : غامض
- الدخول في ميزانها من ذلك الأخير

Prestissimo  $\text{♩} = 208$  ( $\text{♩} = 104$ )

وَلَمْ نَعْشُقْ سِوَاكُمْ

وَلَمْ نَعْشُقْ سِوَاكُمْ

رَأَى رَبِّي عَيْدَ رِيدَ

رَأَى رَبِّي عَيْدَ رِيدَ

رَأَى رَبِّي عَيْدَ رِيدَ

رَأَى رَبِّي عَيْدَ رِيدَ

Fin

# مِيزَانُ التَّرْجُعِ

بعد ميزان درج نوبة العشاق من المؤازين المفقودة في موسيقى «الآلة»، شأنه في ذلك شأن ميزاني قائم ونصف نوبتي الرصد والمحاجز المشرقي؛ وإلى وقت قريب كانت توجد في هذا الميزان بروفة قديمة تعرف بـ «صبوحي الفقيه عمر» يحفظها بعض «الآلية»، وقد بحثت عنها فلم أجدها عند أحد من اتصلت بهم من المحترفين والهواة على كثريهم، وأخرني الحاج محمد بن الملحق رئيس جمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالدار البيضاء أن الرئيس السابق لهذا الجمعية، الحاج ادريس بن جلون التويبي، كان هو الآخر قد بحث عنها قبل بضعة أعوام فلم يجدوها، ويخشي أن تكون اليوم قد ضاعت.

وما يستعمل حالياً في درج العشاق هو مجموعة من الصنائع والبرأول من تلحيني المرحوم العربي السيار المولود بمدينة طنجة سنة 1892 والمعروف أيضاً بتلحينه لميزان قائم ونصف نوبتي الرصد والمحاجز المشرقي. وبعد العربي السيار من كبار رجال الآلة في هذا القرن، فقد كان واسع الحفظ، رحيم الصوت، بارعاً في التوقيع على آلة الطار، وكان له ولع خاص بالصناعات النادرة، ولا يتزدّد في تحمل مشاق الأسفار من أجل تلقّيها من أفواه حفظتها. ورغم طول باعه في الموسيقى والفرص المغربية والكثيرة التي كانت تُتاح له للاسترزاق بها فإنه لم يكن يمارسها إلا كهواية فقط، وكان يرفض رفضاً ~~باتا~~ التكسب بها، ويقال إنه كان في ذلك يعمل بوصيّة لوالده نهاد فيها عن تقاضي الأجرة على العمل الموسيقي.

وقد قضى العربي السيار فترة غير قصيرة من عمره في الدار البيضاء، حيث كان يمارس تجارة الأقمشة في قيصرية الأحباس، وفي أواخر حياته عاد إلى طنجة، مسقط رأسه، حيث وافاه الأجل المحتوم سنة 1964.

ويرجع تاريخ تلحينه لدرج العشاق إلى سنة 1940، وقد لقنه في البداية للحاج ادريس بن جلون التويبي الذي كانت تربطه به علاقة صداقة، ثم قام هذا الأخير بتلقينه بدوره للفقيه محمد المطيري الذي نشره في فاس؛ وكان الحاج ادريس يتباهى بأنه هو الذي لقنه إياها، ويذكر أنه أتقن حفظه بعد أن سمعه منه مرّة واحدة فقط.

ونظراً لحداثة تلحين هذا الميزان، فإن كثيراً من المعلمين لا يعتبرونه - على الأقل حتى اليوم - جزءاً من التراث، ويتحاشون أداؤه أمام الجمهور أو تسجيله للإذاعة أو العموم؛ وهذا هو موقف مولي أحمد الوكيلي منه ومن غيره من ميزاني «الآلة» الملحة حديثاً، وهو موقف نؤيده فيه، إلا أنه بعد التباحث والتشاور معه حول إمكانية إدراج هذا الميزان ضمن نوبة العشاق، ارتأينا معًا أن ن فعل ذلك تكريماً منا لروح ملحنه الذي كان من ألمع رجال «الآلة» وأشدّهم غيرة عليها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى إسهاماً متنّاً في التعريف بالجهود التي بذلها رجال هذه الموسيقى في سبيل الحافظة عليها، وتعويض ما ضاع منها، و لا شك أن عملاً كهذا من شأنه أن يسهل استقبلاً مهمة البحث في تاريخ هذه الموسيقى ويساعد على كتابة تراجم رجالها ودراسة إسهاماتهم فيها.

هذا وقد اعتمدت في تدويني للصنائع والبراول التي يستعمل عليها هذا الميزان على تسجيلين اثنين، أحدهما إذاعي معروف، وهو لجوق العربي السيار بقيادة الأستاذ محمد العربي المرابط، أما الثاني فهو تسجيل لحفل خاص أحياه جوق البارهبي بقيادة الحاج عبد الكرم الرئيس في فاس سنة 1975، وقد أمدني به مشكوراً الهاوي الكبير الأستاذ عبد السلام الشامي، رئيس اللجنة الأدبية الفنية لجمعية بعث الموسيقى الأندلسية بفاس.

ماهیب روح القرب

(جواب) ← ما هبَ ريحُ الْقُرْبِ لِلْمُسْتَأْفِ (٢٤) (جواب) ← إِلَّا شَكَا مِنْ لَوْعَةِ الْأَشْوَاقِ (٢٥)  
 (جواب) ← هَبَتْ عَلَيْهِ نَسِيمَةٌ سِحْرِيَّةٌ (٢٦) (جواب) ← مَا فَاقَ إِلَّا وَهُوَ فِي أَلَافَاقِ (٢٧)  
 مُلْقَى عَلَى فَرْشِ السَّقَامِ مِنْ الصَّنَا (٢٨) يَنْكِي الدِّمَاءَ بِدَفْعَتِهِ الْمُهْرَاقِ (٢٩)  
 # ت / إِنْ كَانَتِ الْعُشَاقُ مِنْ أَشْوَاقِهِمْ (٣٠) + جَعَلُوا النَّسِيمَ إِلَى الْحَبِيبِ رَسُولاً (٣١)  
 فَإِنَّ الَّذِي أَتَلُو لَهُمْ يَا لَيْسَ (٣٢) « كُنْتُ أَنْخَذُ مَعَ الرَّسُولِ سَيِّلاً » (٣٣)

\* \* \* = bridge vehicle! 5<sup>th</sup> order.

- صنعة تشمل على «شغل»، وهي عبارة عن ٥ أبيات من بحر الكامل.
  - عدد أدوارها الإجمالي ٥١ (١٢ في كل من البيت الأول والثاني والخامس، ٩ في البيت الثالث و٦ في البيت الرابع).
  - طبعها : عشاق.

*Andantino* ♩ = 72

# البدر والشمس في برج قد اجتمعا

(١٤) جواب ← البدرُ والشَّمْسُ فِي بُرْجٍ قَدْ أَجْتَمَعَا  
وَزَادَ حُسْنُهُمَا لِلنَّاظِرِينَ هُوَ فِيَ لَهُ عِنْدَمَا دَعَا السَّرُورُ دَعَا

\* \*

— صنعة خالية من «الشغل»، وهي عبارة عن يمين من بحر البسيط ناظمها مجاهل.

— عدد أدوارها الإجمالي ١٦ (٨ في كل بيت).

— طبعها : عشاق .

— الدخول في ميزانها من أوله.

*Andantino* ♩ = 72

فِي سُشَمْ رَبِّ زَيْلَزْ

عَامَ آخرَ فَنْجُزْ رَبِّ غَارِي D.C.

قَلْبًا أَلَّا لَرَ ظَدْ فَنْحَنْ Fin

# الصُّبْحُ كَشْرِيفٌ

ت / الصُّبْحُ كَشْرِيفٌ أَرْخَى ذَيْل إِزَارَة  
 وَاللَّيلُ كَفَلَامْ أَسْوَدْ شَابْ عَذَارَة  
 الصُّبْحُ كَنْسَرْ تَعَلَّا  
 وَالضَّوْ فِي سَمَاءٍ تَجْلَّا  
 أَنْطَرْ تَرْ حَمَامْ الْقُبْلَا  
 ت / الْفَلَكْ كِيفْ دَارْ بُصْنَعَةٍ دُوَارَه  
 هَبْ النَّسِيمْ بَيْنَ الْدَّاعِي وَنَهَارَه  
 وَلَيْسْ مِنْ الْدَّبَاجْ آغْفَارَه  
 وَأَشْعَلْ مِنْ ضِيَاهْ مُنَارَه  
 وَاللَّيْلْ سَالْ دَمْ غُرَابَه  
 وَأَرْسَلْ عَلَى الظَّلَامْ عَقَابَه  
 مُشَلْ إِلَمَامْ فِي مُحَرَّابَه  
 أَخْفَى كَوَافِكَه الْسِيَارَه  
 شُوشْ أَدْوَاحَنَا لِمُسْتَرَاه  
 \*

— بِرَوْلَه نَاظِمُهَا مُهَرُول.

— عدد أدوارها الإجمالي 52 ( ٥٢ ) في كل من البيت الأول والثاني والسادس، والسابع ، في كل من البيت الثالث والرابع والخامس.)

— طبعها : عشاق

— الدخول في ميزاتها من نصف الرمن الثاني للدم

*Andantino* ♩ = 72

The musical score consists of five staves of music. The first four staves are in 4/4 time, while the fifth staff begins with a 5/4 measure. The tempo is marked as Andantino (♩ = 72). The lyrics are written below the notes in a calligraphic Arabic script. The score includes various musical markings such as grace notes, slurs, and dynamic changes. The piece concludes with a final measure labeled "Fin".

Arabic lyrics from the score:

- أَرْهَ زَاهِ رَاهِيلْ ذَاهِ أَرْفَ شَرِبْ كَالصُّبْحِ
- وَلَيْسْ مِنْ الْدَّبَاجْ آغْفَارَه
- رَهْ فَاغْهَ آخْ دَبَاهْ مَيْشْ وَلْ قَلْبَ الصُّنْعَهْ رَهْ فَاغْهَ آخْ دَبَاهْ مَيْشْ
- ذَاهِلْ وَلْ سَالْ لَيْلْ وَلْ
- أَبَهْ رَاهِيلْ ذَاهِ بَهْ رَاهِيلْ

أهلاً وسهلاً. من زارت

أهلاً وسهلاً، يمن زارت بلا غادة  
سترت بالدجى عمدأ فما استرت  
ولو طواها الدجى عنا لاظهرها  
تاغزالة غزلت قلبي برقها  
والغضن من قديها، والورد من خديها

\* \*

- صنعة خالية من «الشغف»، وهي عبارة عن أبيات من بحر البسيط ناظمُها مجھول.
- عدد أدوارها الإجمالي ٦٧ (١٨ في كل من البيت الأول والثاني والخامس، ١٢ في البيت الثالث ٧ في البيت الرابع).
- طبعها : عشاق.
- الدخول في متناولنا من أيامه

*Andantino* ♩ = 76

The musical score consists of five staves of music in G clef, 4/4 time, and a key signature of one sharp. The lyrics are written below each staff in a cursive Arabic script. The first four staves begin with the same melody, while the fifth staff begins with a different melodic line. The lyrics are as follows:

- Staff 1: لا يَرَى لِلَّهٗ مِثْلُكَ لَا يَرَى لِلَّهٗ مِثْلُكَ
- Staff 2: لا يَرَى لِلَّهٗ مِثْلُكَ لَا يَرَى لِلَّهٗ مِثْلُكَ
- Staff 3: لَا يَرَى لِلَّهٗ مِثْلُكَ لَا يَرَى لِلَّهٗ مِثْلُكَ
- Staff 4: لَا يَرَى لِلَّهٗ مِثْلُكَ لَا يَرَى لِلَّهٗ مِثْلُكَ
- Staff 5: لَا يَرَى لِلَّهٗ مِثْلُكَ لَا يَرَى لِلَّهٗ مِثْلُكَ

A bracket labeled "1-2-3-4" spans the first four staves. The fifth staff concludes with the word "Fin".

A musical score for two voices, likely soprano and alto, in common time. The music consists of two staves, each with a treble clef. The lyrics are written below the notes in both Persian script and English. The Persian lyrics are: ها ل بند و ها ت فری دن ک ی ن ز و م لبند فنی دن ک ش لخ. The English lyrics are: *Heh la band voh heh ta fari den k ee n zoh woh liband feni den k shuh lax*. The score concludes with the instruction *D. C. at fine*.

# يَا الْعَاكِفَةُ فِي سَمَاوِيٍّ

- ١- يَا الْعَاكِفَةُ فِي سَمَاوِيٍّ  
 أَبُو جِينِ الصَّاوِي بَوْدَلْ رَاوِي  
 يَا غَایَةُ الْمُنْسَى
- ٢- دَارِي العَشِيقُ الْهَارِي  
 مِنْ طَبِّ مَسْكٍ وَجَارِي بَدْوَاكْ دَارِي  
 يُشْفِي مِنْ الْصَّنَى
- ٣- شَدَّ الْرِبَابُ وَسَارِي  
 وَانْسَدَ مِنْ الْعَدْرَارِي لِلْعُودِ يَا وِي  
 حَلَّهُ مِيَّنَهُ
- ٤- يَا فَاهِمْ لَانْشَادِي نَضَمَنْ لَكُ الْعَزْ وَالْهَنَّا  
 يَا عِزِّي وَمَرَادِي وَمَنِيَا سُلْطَانْ غَرِبَنَا
- ٥- يَا فَاهِمْ لَانْشَادِي  
 وَمَنِيَا سُلْطَانْ غَرِبَنَا
- ٦- يَا عِزِّي وَمَرَادِي مُولَانَا يُعْطِيكَ الْهَنَّا  
 يَا فَاهِمْ لَانْشَادِي مُولَانَا يُعْطِيكَ الْهَنَّا
- ٧- لَوْ شَافَهَا الْمَغْرَارِي  
 تَمَشِّي كَنْتَارِي شَلَّا نُطِيقِ يَلَارِي  
 لَوْ كَانَ أَعْشَى لَمَّا يَخْتَهِ يَرِوي  
 هَذَا الْكَلَامُ مَتَاوِي  
 وَإِذَا جَنَاهُ الْبَرَارِي
- ٨- يَا فَاهِمْ لَانْشَادِي  
 يَعْرُفُ مَا جَنَى لَحْرَخْتَهُ يَدَارِي  
 وَإِلَيْيَ غَوَاهُ الْفَارِي  
 يَقْضِي حَيْنَاهُ

\* \*

برولة

عدد أدوارها الإجمالي ٨٤ (١٢ في كل من البيت ١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٩ - ٨ - ١) في كل من البيت ٤ - ٥ - ٦.

طبعها : عشاق

الدخول في ميزانها من أوله.

Moderato  $\text{♩} = 80$

البيت ١ . ٣ . ٢ . ٠ . ٩ . ٨ . ٧ . ٣ . ٠ . ٢ . ١

«تعودة»

# لوكان شوقي كيف دعاني دعاك

لَوْ كَانْ شَوْقِي كِيفْ دُعَانِي دُعَاكْ  
 لَكَانْ طَرْفُكْ دَائِمْ يُرْغَانِي  
 وَأَنْتَ تُعَاهِنْ يُنْسَقْصُ بِالْعَانِي  
 لِلْقَلْبِ لَا رَاحَهْ فِيهِ  
 لَا كَانْ مَا يُطْفِيَهْ  
 يُظْهَرْ وَلَوْ يُخْفِيَهْ  
 وَمَا نَهَيْشَهْ عَنْ ذِكْرِ لُسَانِي  
 سَاعَهْ هُوَ بِالسُّقَامِ أَكْسَانِي

\* \*

لَوْ كَانْ شَوْقِي كِيفْ دُعَانِي دُعَاكْ  
 أَنَا نَعَائِنْ يُكْمِلْ سَعْدِي مُعَكْ  
 حَبْ الْحَبَّتِ عَذَابْ  
 لَوْلَا دَمْوعْ الْأَهَادَابْ  
 النَّاكِرْ الْكَذَابْ  
 أَمَا خُفِيَتِهْ وَظَهَرْ فِي هُوَاهْ  
 مَا يُفِيدِي غَيْرْ يَعْجَزِي بَدَواهْ

— بِرَوْلَة نَاظِمُهَا مَجْهُولٌ.

— عدد أدوارها الإجمالي 36 ( 6 في كل من البيت الأول والثاني والسادس، والسابع. 4 في البيت الثالث والرابع والخامس )

— طبعها : عشاق.

— الدخول في ميزانها من أوله

*Moderato* ♩ = 84

البيت 1.2.6.7

طرز نـ كـ لـ اـ عـ اـ اـ ذـ نقـ شـ كـ انـ لـ

البيت 3.4.5

رـ بـ لـ حـ بـ حـ Fin

فـ يـ حـ رـ بـ D. C. al fine

# هَبْ تَرْجُمَ الْحَمْيِ وَنَسِيمٍ

هَبْ رَدَحٌ مِنْ الْحَمْيِ وَنَسِيمٍ  
فَأَثَارَ الْهَوَى لِتَشْرِقْ هُبُوبٌ  
يَا نَسِيمَ الْقَبَّا هَلْسَمَ إِلَيْنَا  
كُلُّ صَيْرٍ يَحْظَى وَنَصِيبٌ

\* \*

— صنعة حالية من «الشغل»، وهي عبارة عن بيتين من بحر الحفيف ناظمهما مجهر.

— عدد أدوارها الإجمالي 32 ( 16 في كل بيت )

— طبعها : عشاق.

— الدخول في ميزانها من أوله.

*Moderato* ♩ = 92

هَبْ رَدَحٌ مِنْ الْحَمْيِ وَنَسِيمٍ  
فَأَثَارَ الْهَوَى لِتَشْرِقْ هُبُوبٌ  
يَا نَسِيمَ الْقَبَّا هَلْسَمَ إِلَيْنَا  
كُلُّ صَيْرٍ يَحْظَى وَنَصِيبٌ

هَبْ رَدَحٌ مِنْ الْحَمْيِ وَنَسِيمٍ  
فَأَثَارَ الْهَوَى لِتَشْرِقْ هُبُوبٌ  
يَا نَسِيمَ الْقَبَّا هَلْسَمَ إِلَيْنَا  
كُلُّ صَيْرٍ يَحْظَى وَنَصِيبٌ

هَبْ رَدَحٌ مِنْ الْحَمْيِ وَنَسِيمٍ  
فَأَثَارَ الْهَوَى لِتَشْرِقْ هُبُوبٌ  
يَا نَسِيمَ الْقَبَّا هَلْسَمَ إِلَيْنَا  
كُلُّ صَيْرٍ يَحْظَى وَنَصِيبٌ

هَبْ رَدَحٌ مِنْ الْحَمْيِ وَنَسِيمٍ  
فَأَثَارَ الْهَوَى لِتَشْرِقْ هُبُوبٌ  
يَا نَسِيمَ الْقَبَّا هَلْسَمَ إِلَيْنَا  
كُلُّ صَيْرٍ يَحْظَى وَنَصِيبٌ

D.C.  
*Fin*

عندما شد القربي

حواب - عندما شدا القمرى  
 حواب - الا فاسمعوا خبرى  
 حواب - عيت وانقضى صيرى  
 ت اغضبت في الهوى النصاخ /  
 اشرب من كuros الراخ  
 رزدت في المليخ عشقا  
 ملكتى الهوى حفا  
 هما في الخشا القى  
 وعشق المليخ قى

— صنعة خالية من «الشغل»، نوع النظم فيها توشيع تُنسب إلى الباء زعير.

٣٠ - عدد أدوارها الإجمالي ٣٦ (٨ في كل من البيت الأول والثاني [والثالث والخامس] ٤ في البيت الرابع).  
— طبعها : عشاق.

طبعها : عشاق

— الدخول في ميزانها من نصف الزمن الثاني للثلك الأول.

*Moderato* ♩ = 96

Moderato 6-8

شَمَاءِ دَعْنَدْ رِي لَقْدَ دَعْنَدْ شَمَاءِ دَعْنَدْ  
ري لَقْدَ دَعْنَدْ رِي لَقْدَ دَعْنَدْ شَمَاءِ دَعْنَدْ  
الْفَرِيقَيْتُ مِيتَعَ قَا عَنْدَهُ لِيدَ لَدَ رِي تُوْرَز  
رِي فَحْ رِيدَ لَدَ قُ عَنْدَهُ صَاحَبَهُ د. س. al fine

- 1)  $3x(a_1) + 1x(a_2)$
  - 2)  $\frac{3\text{arrows}}{3x(b_1) + 1x(b_2)}$
  - 3)  $\frac{3\text{arrows}}{3x(c_1) + 1x(c_2)}$
  - 4)  $\frac{3\text{arrows}}{1x(d_1) + \underline{3\text{arrows}}}$
  - 5)  $1x(d_2)$
  - 6)  $3x(e_1) + 1x(e_2)$

- $$\begin{array}{r}
 & \underline{3} & \underline{1} \\
 (1) & \underline{3} & \underline{1} \\
 2 & & \\
 (2) & \underline{3} & \underline{1} \\
 3 & \underline{1} \\
 (4_1) & \underline{1} \\
 (4_2) & \underline{1} \\
 5. & \underline{3} & \underline{1}
 \end{array}$$

# قُمْ بَاكِرُ الْأَصْبَاح

قُمْ بَاكِرُ الْأَصْبَاح لَاخ  
 أَهْرَاج كُوْرُوس الْرَّائِح  
 اشْرَبْ وَطْبَ وَافْرَاج  
 تَ قُمْ وَأَغْشِنْمَ قَبْلَه  
 لِلَّهِ مَا أَحْلَى  
 الْمَلَائِكَةَ مَنْ دُونْ رَقِيبْ  
 وَضَلَّلَ الْمُنَيَّبْ

\* \*

- صنعة خالية من «الشغل»، نوع النظم فيها توسيع وزنه مضارع مقوض العجز، ناظمه مجھول.
- عدد أدوارها الإجمالي ٢٤ ( ٥ في كل من البيت الأول والثاني والثالث والخامس، ٤ في البيت الرابع).
- طبعها : عشاق .
- الدخول في ميزانها من أوله.

*Allegretto* ♩ = 100

يَا خ  
 لاخ جو  
 دَبِي دَي  
 ت  
 لَهْ قَبْلَهْ نَمْ زَاغْوْنَ قَمْ  
 رِقَبْ رَنْ نَمْ دُونْ دُونْ

*D. C. al fine*

# لَا وَغْصَنْ رَاقِ لِلطَّرْفِ وَرَقِ

وَعَلَيْهِ حُلُلُ الْلَّطَسِفِ وَرَقِ  
وَشَمُوشِ لَمْ تَغِبْ عَنْ نَاظِرِي  
حَلَّكْ لِي غَرْ دَمْعِي وَالْأَقْ  
تِ مَا أَهْمَارُ الْرَّاحِ إِلَّا خَجَّالَ  
وَالَّذِي قَدْ حَسِبَوْهُ حَيَّا

\* \*

— صنعة حالية من «الشعـل»، وهي عبارة عن أبيات من بحر الرمل ناظمـهما مجـهـولـ.

— عدد أدوارها الإجمالي 51 ( 12 في كل من البيت الأول والثاني والخامس، 9 في البيت الثالث، 6 في البيت الرابع).

— طبعها : عشاق.

— الدخول في ميزانها من أوله.

*Allegretto* ♩ = 108

The musical score consists of five staves of music for a single instrument, likely a flute or reed instrument. The tempo is Allegretto at ♩ = 108. The key signature is A major (one sharp). The time signature varies between common time (4/4) and 3/4. The lyrics are written below each staff in a cursive script. The score includes dynamic markings such as 'Fin' (Fine) and 'D. C. al fine' (Da Capo al Fine). Measure numbers 1-2-3-4 and 5 are indicated above the first two staves respectively.

Lyrics from the score:

- Raq وَرَقْ وَ فِي طَرْزِ لِرْ قَرَانِ طَغْ وَ لَا
- Raq وَرَقْ وَ فِي طَرْزِ لِرْ قَرَانِ طَغْ وَ لَا
- Raq وَ فِي طَرْلُ لِرْ خَسْوَنِ لِرْ خَسْوَنِ
- Raq وَ فِي طَرْلُ لِرْ خَسْوَنِ لِرْ خَسْوَنِ
- لَا جَخْ لَا إِلَاهُ إِلَاهُ نَا
- دَقْ لَهْ مَدْ رَثْ كَشْنَ مَازْ مِنْ

# هَبَّ النَّسِيمُ عَلَى الْمَطَاحِ

٩٤

٩٣

٩٧

وَالْطَّيْرُ صَاحٌ فَوْقَ الْفَصُونَ<sup>٢</sup>  
 كَمْ ذَا أَنَا عَلَى السُّكُونِ<sup>٣</sup>  
 عَلَى الْمَلَاحِ<sup>٤</sup> فِي حَبْرِمْ نُفْنِي فُنُونَ<sup>٥</sup>  
 نَشَرَ غَلَامٌ<sup>٦</sup> وَاللَّيلُ وَلَيْ<sup>٧</sup> فِي أَنْهَرَامٍ<sup>٨</sup>  
 عَلَى الْأَكَامِ<sup>٩</sup> وَكَسَا حَلَّةً تُفْجِي الْغَمَامَ<sup>١٠</sup>

\* \*

— صنعة حالية من «الشغل»، نوع النظم فيها توسيع وزنه بمحروم الرجز، تأطيمه مجهول.  
 — عدد أدوارها الإجمالي ٦٨ (١٥ في كل من البيت الأول والثاني والخامس) ١٢ في البيت الثالث ٨ في البيت الرابع

١٦ ٤٣ = ٤٨

Allegro  $\text{d} = 120$ 

طبعها : عشاق  
 الدخول في ميزانها من أوله.

٩٤, ٩٥, ٩٦, ٩٧, ٩٨ = ٨ + ٢ (سورة) : ١٦ (٢) down ٩, ٩, ٩, ٩!

# إن جفاني الكري

إِنْ جَفَانِي الْكَرَى وَوَاصَلَ قَوْمًا فَلَهُ الْعُذْرُ فِي التَّخَلُّفِ عَنِي  
لَمْ يَدْعُ بِي الْهَوَى بِجَسْمِي شَخْصًا فَإِذَا جَاءَنِي الْكَرَى لَمْ يَجِدْنِي

\* \*

— صنعة حالية من «الشغل»، وهي عبارة عن بيتين من بحر الخفيف ناظمهما مجھول.

— عدد أدوارها الإجمالي ٣٢ (١٦ في كل بيت).

— طبعها : عشاق.

— الدخول في ميزانها من أوله.

*Vivace* ♩ = 138

— قَوْمًا فَلَهُ الْعُذْرُ فِي التَّخَلُّفِ عَنِي  
— شَخْصًا فَإِذَا جَاءَنِي الْكَرَى لَمْ يَجِدْنِي

D.C.

Fin

# أَحِبَّةُ قَلْبِي

أَحِبَّةُ قَلْبِي وَإِنْ جُرِئْتُمْ عَلَيَّ فَكُلُّ الَّذِي أَنْتُمْ رَحَلْتُمْ وَفِي الْقَلْبِ حَلَقْتُمْ لَهِيَا فَهَلَا تَرْفَقْتُمْ بِأَحْشَائِي نَارًا وَأَضْرَقْتُمْ وَأَوْدَعْتُمْ يَوْمَ وَدَعْتُمْ بِعَاشِقِكُمْ وَمُحِبِّكُمْ تَوْ تَرْفَقْتُمْ فَإِنِّي وَثِيقٌ بِوَدِّكُمْ فَكُونُوا كَمَا تَشَهُوا أَنْتُمْ

\* \*

— صنعة خالية من «الشغل»، وهي عبارة عن 5 أبيات من بحر المقارب  
— عدد أدوارها الإجمالي 68 ( 10 في كل من البيت الأول والثاني والخامس، 12 في البيت الثالث 8 في البيت الرابع)

— طبعها : عشاق

— الدخول في ميراثها من أوله.

Presto  $\text{♩} = 144$

Musical score for 'أَحِبَّةُ قَلْبِي' (Love of My Heart) in 3/4 time, treble clef, Presto tempo. The score consists of five staves of music. The lyrics are written below each staff. The first staff starts with 'مُشَرِّجٌ بِهِانْ وَرِبي زَفَّةٌ حِلْ'. The second staff continues with 'جُرْنَّا وَرِبي زَفَّةٌ حِلْ'. The third staff begins with 'مُشَدِّدٌ أَذْنِي لَهُ لَكَفِي لَهُ'. The fourth staff starts with 'لَوْكُمْ رَّطَّمَا وَمُشَدِّدٌ أَنِّي لَهُ لَكَفِي لَهُ'. The fifth staff concludes with 'مُكَبِّدٌ حِدَوْمَ كُفِّي لَهُ لَكَفِي لَهُ' followed by 'D. C. al fine'.

# مِيزَارُ الْقَدَرِ

## تُوشِّهَةٌ

— عدد أدوار هذه التوشية : 40 دوراً.

— طبعها : عشاق.

— الدخول في ميزانها من نصف الرمن الثاني للدم

*Andante* ♩ = 60



*Fin*

# بِيْ مِنْ حَوْيِ الْحَسْنِ كُلُّهُ

تَارِبِيْ مِنْ حَوْيِ الْحَسْنِ كُلُّهُ  
بَذْرُ الْشَّمَامُ الْمُصَوْرُ  
فَقْرُعَهُ لِلْبَالِي  
وَلَحْظَهُ لِلنِّصَالِ  
وَرِيقَهُ لِلْزَّلَانِ  
تَأْلُوْ رَأَيَ قِيسُ دَلَّهُ  
وَلَوْ تَغْتَاهُ غَنَّثَرُ

وَفَاقَ غِيدَ الْأَهْلَهُ  
مَا فِيهِ نَقْضُ الْأَهْلَهُ  
وَفَرْقَهُ لِلصَّبَاجُ  
وَقَدْهُ لِلرِّمَاجُ  
وَثَغْرَهُ لِلأَفَاجُ  
أَنْسَاهُ حُسْنُ الْفَدَلَهُ  
سَلَّا غَبَّهُ عَبَلَهُ

\* \*

- صنعة حالية من «الشغل»، نوع النظم فيها توسيع من بحر الحيث ينسب إلى شهاب الدين الموصلي
- عدد أدوارها الإجمالي ٧٦ (٨ في كل من البيت الأول وال السادس، ١٢ في كل من البيت الثاني والثالث والرابع والخامس والسابع).
- طبعها: رمل الدليل.

- الدخول في ميزانها من نصف الرميم الثاني للدم

*Andante* ♩ = 60

كُلُّهُ حُسْنُ الْأَهْلَهُ كُلُّهُ حَمْنَ رَبِيْ

مَا أَلَّهُ زَ بَذْرُهُ لَهُ أَلَّهُ بِكَ الْأَدَ

رِيفَ مَا أَلَّهُ وَهُ أَلَّهُ بِهِ أَلَّهُ

رِيفَ مَا أَلَّهُ وَهُ أَلَّهُ بِهِ أَلَّهُ

أَلَّهُ بِهِ أَلَّهُ وَهُ أَلَّهُ بِهِ أَلَّهُ

أَلَّهُ بِهِ أَلَّهُ وَهُ أَلَّهُ بِهِ أَلَّهُ

«قطب الصنعة» غَيْرَ قَ فَا وَ

Fin

# قُمْ بَاكِرُ الْإِصْبَاح

فُمْ بَاكِرُ الْإِصْبَاح  
الْفَجْرُ لَاهُ  
أَفْرَجَ كُؤُوسَ الرَّاهُ  
رَاهًا بِرَاهُ  
إِشْرَبَ وَطَبَ وَافْرَجَ  
مَعَ الْلَّاهُ  
تَاقُمْ وَاغْتِسَمْ قُبَّلَهُ  
مِنْ دُونْ رَقِيبٍ  
وَضَلَّ أَحَلَّيْهِ  
لِلَّهِ مَا أَحَلَّ

\* \*

- صنعة حالية من «الشغل»، نوع النظم فيها توسيع ناظمة مجهول.
- عدد أدوارها الإجمالي 28 ( 6 في كل من البيت الأول والثاني والثالث والخامس، 4 في البيت الرابع).
- طبعها : رَمَلُ الدَّبِيلِ.
- الدخول في ميزانها من السكتة .

*Andante* ♩ = 60

# يَا الْوَالِعُ بِالْحَبَّ

غَيْرَ صَبَرَ قَلْبُكْ دَابَ يَفْرَجْ اللَّهَ  
كُلُّ مَنْ عَنْدَه مَحْبُونَه يُيَاتْ يَرْعَاهُ  
وَالْفَجْرُ حِينَ يَعْلَمُ وَيَلْوَحُ بِضَيَّاهُ  
فِي الْمَنَامِ أَمْسَى رَيْتَكَ وَأَجْمِيلُ اللَّهَ

يَا الْوَالِعُ بِالْحَبَّ إِذَا صَغَيْتَ لِي  
مَا بَقَى فِي قَلْبِي إِذَا سَخَوا بِي  
سَلْ عَنِّي نَجْمُ الدَّيْدُونُ وَالثَّرَيَا  
لَاشْ يَا مَحْبُونِي تَجْفِي بِلَا نُوبَا

\* \*

— بِرَوْلَة نَاظِمُهَا مَجْهُولٌ.

— عَدَدُ أَدَوارِهِ الإِجمَالي 48 ( 12 فِي كُلِّ بَيْتٍ )

— طَبَعَهَا : رَمْلُ الدَّيْلِ.

— الدُّخُولُ فِي مِيزَانِهِ مِنَ التَّكَ الأُولَى.

*Andante* ♩ = 60

لِأَصْغَيْتَ  
وَأَلْيَاهُ اللَّهُ خَرْقَنْ فَيْنَ بَا ذَا بَرْ كَلْبُكْ قَلْبُكْ زَيْنَ غَيْرَ  
غَيْرَ يِلِّي لِأَصْغَيْتَ ذَا بَرْ حَبْلُونَكَ قَلْبُكْ قَلْبُكْ زَيْنَ أَلَّا  
أَلَّا فِي لِأَصْغَيْتَ حَرْقَنْ فَيْنَ بَا ذَا بَرْ كَلْبُكْ قَلْبُكْ زَيْنَ Fin

# إِسْقِيَانِي

ت / إِسْقِيَانِي لَقَدْ بَدَا الْفَجْرُ  
 قَهْوَةً لِي فِي شُرْبِهَا وَزَرْ  
 يَا نَدِيمِي أَسْقِنِي لَقَدْ حَلَّا  
 رَافِعُ الْسِجْفَ وَأَنْظَرُ الْقِطَالَ  
 وَغَرَابُ الظَّلَامِ قَدْ ولَى  
 ت / اِنْشَتَ قُضْبَ رَوْضِهَا الْحُضْرَ  
 عَجَباً كَيْفَ نَاهَا الشَّكْرَ

\* \*

— صنعة حالية من «الشغل»، نوع النظم فيها توسيع للسان الدين بن الخطيب.  
 — عدد أدوارها الإجمالي ٤١ (٨ في كل من البيت الأول وال السادس، ٥ في كل من البيت الثاني والثالث والرابع والخامس والسابع).  
 — طبعها : رمل الذيل.  
 — الدخول في ميزانها من السكتة .

*Andante*  $\text{♩} = 63$

# قُمْ يَا خَلِيلِي

قُمْ يَا خَلِيلِي إِلَى الْلَّذَاتِ وَالظَّرِبِ  
لَا صَبَرَ لِي عَنْ بَنَاتِ الْكَرْمِ وَالْعَنْبِ  
أَمَا تَرَى الظَّلَلَ قَدْ وَلَتْ عَسَارَةً  
مَهْزُومَةً وَجِيُوشُ الْصَّبْحِ فِي الْطَّلَبِ

\* \*

- صنعة حالية من «الشغل»، وهي عبارة عن بيتين من بحر البسيط (البيت الثاني ينسب إلى أبي العمار الواسطي).
- عدد أدوارها الإجمالي 32 (10 في كل بيت).
- طبعها : عشاق.
- الدخول في ميزانها من نصف الزمن الثاني للدم.

*Andante* ♩ = 63

# الصُّبْحُ كَشَرِيفٍ

وَلَبْسٌ مِّنَ الدُّسْيَاجِ أَغْفَازًا  
وَأَشْعَلَ مِنْ ضِيَاهَ مَنَارًا  
وَاللَّيلُ سَالٌ دَمْ غَرَابَهُ  
وَأَرْسَلَ عَلَى الظَّلَامِ عَقَابَهُ  
مُثْلٌ لِّإِمَامٍ فِي مُحَرَّابَهُ  
وَأَخْفَى كُواكِبَهُ السِّيَارَهُ  
شَوْشَ آدَوَاحَنَا الْمَسْرَارَهُ

الصُّبْحُ كَشَرِيفٌ أَرْخَى ذَيْلَ إِزارَهُ  
وَاللَّيلُ كَفَلَامْ أَسْوَدَ شَابَ عَذَارَهُ  
الصُّبْحُ كَنْسَرَ تَعلَى  
وَالضَّوْ فِي سَمَاءِ تَحْلَى  
أَنْطَرَ ثَرَى حَمَامُ الْقَبْلَهُ  
الْفَلَكُ كَيْفَ دَازْ بَصْنَعَهُ ذَوَارَهُ  
هَبَّ الْتِسِيمَ بَيْنَ الدَّاعِي وَتَهَارَهُ

\* \*

— بِرَوْلَه ناظِمُهَا مجهول.

— عدد أدوارها الإجمالي ٥٢ (٥٠ في كلٍ من البيت الأول والثاني وال السادس، والسابع. ٤ في البيت الثالث والرابع والخامس).

— طبعها : رَمَلُ التَّدِيل.

— الدخول في ميزانها من نصف الرمن الثاني للدم.

*Andante* ♩ = 63

البيت ٧ . ٦ . ٢ . ١

آرَهَ زَا إِذَيْلُ خَى أَزْ شَرِيفُ كَالصُّبْحُ أَ  
آرَهَ زَا إِذَيْلُ خَى أَزْ شَرِيفُ كَالصُّبْحُ أَ دِي سِيدَيَا  
الْذَبَابَ مِنْ بَسْوَلْ دِي سِيدَيَا ٣ / ٥ . ٤ . ٣  
البيت

كَذْ صَبَحَ أَمْ ١ - ٢ - ٣ - ٤ لَى عَذَّا زَ لَى عَذَّا زَ ٥  
ذَسَالِلِيلُ وَ رَأَى خَمْدَهُ بَهْ رَأَى أَغْمَنْ

*D. C. al fine*

تحیی بکم کل ارض

تَحْمِي بِكُمْ كُلَّ أَرْضٍ تَنْزِلُونَ بِهَا  
وَتَسْتَهِي الْعَيْنَ فِيكُمْ مَنْظَرًا حَسَنًا

— صنعة تشمل على «شغل» وهي عبارة عن بيتين من بحر البسيط ناظمهما مجھول.

— عدد أدوارها الإجمالي 58 (29 في كل بيت)

طبعها : مل. الدليل

— الدخول في ميزانها من نصف الزمن الثاني للدم.

٢٣٨

<sup>17</sup> عدد أدوار هذه التوثيقية : 17 دوراً.

— طبعها : عشاق

— الدخول في ميراثها من نصف الزمن الثاني للدم

- الجواب من العلامة ★ إلى نهاية الصنعة، ولحن البيت الثاني مطابق للحن البيت الأول .

فتح غصن الشَا

فَتَحَتْ عَصُونَ الرِّشَا وَهِيَ تَأْوِدَا  
تَسْبِي الْغَرَالَةَ وَالْغَرَالَ الْأَسْعَادَا  
أَحْبَابَا هَلْ يَعُودُ الدَّهْرُ بِجَمِيعِنَا  
وَيَشْتَفِي الْحُبُّ مِنْ مَحْبُوبِهِ غَدَا

\* \* \*

- صنعة تشمل على «شغل» وهي عبارة عن بيتين من بحر الكامل، مكسور ، ناظمهما مجھول.
  - عدد أدوارها الإجمالي 88 ( 44 في كل بيت )
  - طبعها : عشاق.
  - الدخول في ميزانها من السكتة

*Andantino* ♩ = 66

فَلْ مُوسِيقى شَا الرَّنْ صُوْغُنْ ضُوْغُنْ خَدْ فَنْ

فَلْ مُوسِيقى شَا دَهْ وَهِيَ أَتْهِيَ

حَفَنْ مُوسِيقى شَا الرَّنْ صُوْغُنْ

بَطْيِي طَلَا بِرْ طَدْ دَاهْ وَهِيَ أَتْهِيَ

أَلَرْ أَلَنْ لَلَارْ أَلَنْ رَأْ رَأْيِي نَاطِي

رَأْ غَرْ جُونْ دِي بِفْ يِي طَلَانْ كَانْ

غَولْ لَرْ زَالْفَ لَهْ رَأْ غَرْ جُونْ

تابع

الادوار التي تحمل هذه العلامة \* يوجد فيها أصلا خلل في الميزان وقد تم (صلاحه على النحو الذي اقترحه الشيخ).



راقت الخمر

رَافِتُ الْحُمْرَ أَدْرَهَا يَا نَدِيمٌ  
فَهُوَ يَرَا بَهَا جَسْمِي السَّقِيمُ  
لَا تَقْلِيلٌ لِي سَنْتَ كَرْمٌ عَنِّي  
إِنَّهَا قَدْ ذُجَرَتْ عَنْدَ الْكَرْمَ

\* \* \*

— صنعة تشمل على «شغل» وهي عبارة عن بيتن من بحر الرمل ناظمُهَا مجهر.

— عدد أدوارها الإجمالي 76 ( 38 في كل بيت )

طبعها : عشاق

— الدخول في ميزانها من نصف الرمز الثاني للدم.

*Andantino* ♩ = 69

A musical score for 'Taqiyyat' featuring eight staves of music in 3/4 time. The lyrics are written below each staff in both Persian and English. The score concludes with a 'Fin' at the end of the eighth staff.

Music Staff 1: م خ تد و را  
Music Staff 2: را ن آم ها ز د ا ز  
Music Staff 3: ها ز د ا ها ز د خ تد ق ز  
Music Staff 4: طا ر ط ل ن ل آ ل آ ل ن ظا ر ط  
Music Staff 5: ن ظا ل ن ل آ ل آ ل ن ظا ر ط  
Music Staff 6: ظا ر ط ل ن ظا ظا ظا ظا ظا ظا  
Music Staff 7: ظا ظا ظا ظا ظا ظا ظا ظا ظا  
Music Staff 8: ن ن ن ها آ ل ن ل آ ل آ ل ن ظا

الأصل يوجد خلل في الميزان في هذا الدور، وقد أصلحناه بموافقة الشيخ -

يَا قلْبِي كُمْ تَسْعَدُنِي وَجَدْأً

كَمْ تَسْعَدِنِي وَجْهًا تَرَاهُ أَشْتَدًا صَيْرِنِي عَبْدًا مِنْ حَرَّ أَشْوَاقِي ذَا الْحَبِيبَ	يَا قَلْبِي وَكَرْبِي وَحِبْبِي ت / أَوْثَاقِي مِنْ حُبَّ
---	---

\* \* \*

— صنعة تشمل على «شغل»، نوع النظم فيها توشيح ظاهره مجهول.

— عدد أدوارها الإجمالي 94 ( 24 في كل من البيت الأول والثاني والثالث 22 في التغطية )

طبعها : عشاق

— الدخول في ميزانها من نصف الزمن الثاني للدُّم.

*Andantino* ♩ =69

میزانه ۳-۴

The musical score consists of eight staves of music for a single instrument, likely a stringed instrument. The first staff begins with a treble clef, a '3-4' time signature, and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes in Persian script. The second staff continues with the same time signature and key signature. The third staff begins with a treble clef, a '3-4' time signature, and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes in Persian script. The fourth staff begins with a treble clef, a '3-4' time signature, and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes in Persian script. The fifth staff begins with a treble clef, a '3-4' time signature, and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes in Persian script. The sixth staff begins with a treble clef, a '3-4' time signature, and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes in Persian script. The seventh staff begins with a treble clef, a '3-4' time signature, and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes in Persian script. The eighth staff begins with a treble clef, a '3-4' time signature, and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes in Persian script.

A musical score for a vocal piece, likely a folk song. The score consists of five staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written in Arabic script below the notes. The first staff begins with a measure labeled '1' followed by a measure labeled '2'. The second staff starts with 'شَوْأْنَانْنَأْ' (Shawnan). The third staff starts with 'شَوْأْنَانْنَأْ' (Shawnan) and includes the word 'شَيْهِي' (Shehi) under a note. The fourth staff starts with 'مَلَنْ رَأَلَنْ رَلَنْ لَلَنْ رَأَلَنْ لَنْ' (Malan Ra Lan Ra Lan Lan). The fifth staff ends with 'فَيْ' (Fi) and 'وَالْأَشْرَقَ حُنْ' (Wal Ashraq Hun). The final note on the fifth staff is labeled 'Fin'.

1 2

شَوْأْنَانْنَأْ

شَوْأْنَانْنَأْ شَيْهِي

مَلَنْ رَأَلَنْ رَلَنْ لَلَنْ رَأَلَنْ لَنْ لَنْ

فَيْ وَالْأَشْرَقَ حُنْ

Fin

# غالب لي

غَالِبٌ لِي غَالِبٌ بِالشُّوَدَةِ  
يَأْيَ أَفْدِيهِ مِنْ جَافِ رَقِيقٍ  
مَا عَلِمْنَا قَبْلُ شَعْرًا نَصَدَهُ  
أَفْحَوْانًا عَصِرْتُ مِنْهُ رَحِيقٌ

\* \*

— صنعة تشمل على «شغل» وهي عبارة عن بيتين من بحر الرمل ينسبان إلى إبراهيم بن سهل

— عدد أدوارها الإجمالي ٦٤ (٤٤ في كل بيت).

— طبعها : رمل الدليل.

— الدخول في ميزاتها من السكتة .

*Andantino* ♩ = 69

# إذ اترى الصبح قد لاح

إذا ترى الصبح قد لاح حجابه  
 وليل يرفع نديعي يفهم خطابه  
 و الزهر يغمر حجابه  
 تسرى تعدد علىاً  
 قبل غيل الثريا فقم إلى الراح بكري

\* \*

— صنعة تشتمل على «شغل»، نوع النظم فيها توسيع من بحر المختن ناظمه مجاهد.

— عدد أدوارها الإجمالي ٦١ (١٤ في كل من البيت الأول والثاني والخامس، ١٥ في البيت الثالث و في البيت الرابع)

— طبعها : عشاق.

*Andantino* ♩ = 72

الدخول في ميزانها من نصف الرمن الثاني للدم.

\*

# فق من النوم

فِقْ مِنَ النَّوْمِ نَطَرْدُ الْكَسْلَ عَنَا  
يَا غَرَالا إِذَا بَدَا شَنَا  
قُمْ لَقَدْ قَامَتِ الْطَّيُورُ ثَغَنِي  
لَا يَكُونُ الْحَمَامُ أَفْصَحُ مَنَا

\* \*

— صنعة حالية من «الشغل»، وهي عبارة عن بيتين من بحر الحفيظ مكسور ناظمهما مجهول.

— عدد أدوارها الإجمالي ٤٠ (٢٠ في كل بيت)

— طبعها : عشاق.

-- الدخول في ميزانها من السكتة.

## تروشية

— عدد أدوار هذه التروشية : ٢٤ دوراً.

— صنعتها : عشاق.

— الدخول في ميزانها من نصف الزمن الثاني للدم.

*Andantino* ♩ = 72

الصنعة

نَبِقْ فِي دُمَ الْنَّوْمِ نَبِقْ

تابع ←

بَلَى مُؤْمِنٌ وَاللهُ أَكْبَرُ  
كَأَزْدَرْ زَطْرَتْ مُؤْمِنٌ  
دَاهْ دَاهْ لَا زَاغْيَانْ زَاغْيَانْ  
زَاغْيَانْ لَهْ زَاغْيَانْ بَلَى

*Fin*

# انظر إلى روض البها

انظر إلى روض البها  
و بالحاسن أزدهرى  
الفضل يا أولى الله  
و قاخ مذ هب أليم  
يروق حسنا للنظر  
طير على تلك الشجر  
يقترب عن شقر الزهر  
رياه ما يمن الأكام  
حيث انتظمنا في المقام

\* \*

- صنعة تشتمل على «شغل»، نوع النظم فيها توسيع وزنه بجزء الرجز، ناظمه بجهول.
- عدد أدوارها الإجمالي 48 (١٥ في كل من البيت الأول والثاني والثالث والخامس، ٨ في البيت الرابع)

طبعها : عشاق

الدخول في ميزانها من السكتة

*Andantino* ♩ = 72

ها بالارض ذور لى باز ظاظاً

ش حفي روين لا لا لا يان زانا

ظ الا رنان خدنا

سي الا نه مذ

كالا ن بيت ما

# جَلَ الْذِي أَطْلَعَ شَمْسَ الصَّحْنِ

جَلَ الَّذِي أَطْلَعَ شَمْسَ الصَّحْنِ مُشْرِفٌ فِي جَنْحِ اللَّيلِ الْبَهِيمُ  
وَقَدَرَ الْخَالَ عَلَى حَدَّهُ ذَلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ

\* \*

— صنعة حالية من «الشغل»، وهي عبارة عن بيتين من بحر السريع ينسان إلى شهاب الدين المفاجي

— عدد أدوارها الإجمالي 16 ( 8 في كل بيت )

— طبعها : رَضْدُ الدَّبِيلِ مصورة على درجة التوا

— الدخول في ميزانها من السكتة

*Andantino* ♩ = 76

# هَبِ النَّسِيم

قَمْ نَرْ طَلُوعُ الْفَجْرِ لَا يَحْ بَضِيَاهُ  
الصَّحْ تَجْلِي وَأَنْتَسِرْ بَضِيَاهُ  
كَاسِ الْوَدُّ مَعَ الصَّبَاحِ يَا مَا أَحْلَاهُ  
هَذَا وَقْتُ الشَّرَابِ يَا نَدِيمُ أَحْتَالُ  
وَيَدَأْوي مَنْ هُوَ فِي حَالْتِهِ مَعْلَالُ  
نَتَمْنَى لَوْ كَانَ فِي الْكُتُبِ خَلَالُ  
الْوَرْدَ تَبَشْ فَاعْ طَيْبُ شَدَاهُ  
جَادَ بُدِيَارَهُ، عَلَى الدِّيَارَهُ أَهْدَاهُ  
كَاسِ الْوَدُّ مَعَ الصَّبَاحِ يَا مَا أَحْلَاهُ

هَبِ النَّسِيمِ يَقْطُ جَفْنَكْ يَا نَائِمُ  
جُندَ الدَّجَى تَفَرَّقْ مِنْ بَعْدَ تَلَامِ  
نَبَّهَ الْمَلَاحِ يَفْنُوزُ بَغْنَائِمُ  
الْفَجْرِ لَاهُ وَالظَّيْرِ صَاحْ وَالزَّهَرْ فَاهُ  
نَخْرَ الصَّبَاحِ فِيهِ صَلَاحٌ يَرِي الْجَرَاحُ  
إِغْنَمُ أَنْشَرَهُ بَكْيُوسُ الرَّاحُ مِنْ الْمَلَاحُ  
صَبَّ الْمَدَامُ وَطَلَّ فِي رَوْضَكْ نَاعِمُ  
هَكْذَا الْزَّهَرْ يَتَرَقَّ بَغْرَائِمُ  
نَبَّهَ الْمَلَاحِ يَفْنُوزُ بَغْنَائِمُ

\* \*

— بِرَوْلَة نَاظِمُهَا مُجهُولٌ.

— عدد أدوارها الإجمالي 99 ( 12 في البيت 1 - 6-5-4 - 9-8-7-3-2-1 ) في البيت 9 .

— طبعها : صيحة

— الدخول في ميزانها من نصف الزمن الثاني للدم

*Andantino*  $\text{♩} = 76$

٨٩

البيت 1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 5 . 4 .

The musical score is in 3/4 time, Andantino tempo. It features five staves of music with lyrics written below them. The lyrics correspond to the first five lines of the poem, starting with "نَا نَا ثَكْ حَفْ قُضْ بَسِيمْ بَنْ هَمْ". The score includes a dynamic marking "Fin" at the end of the fourth staff.

Musical score for 'Khalil' featuring three staves of music with corresponding lyrics in Persian. The lyrics are: 'نیز نای را ب شد و دا ه خ نای م آخ' (Nay-e razab-e shad-o dā-h-e kha nai-mākh), 'نای را ب شد و دا ه نای م آخ' (Nay-e razab-e shad-o dā-h-e nai-mākh), and 'من دام لند صد ل' (Men-dām-lānd-sid-l). Fingerings are indicated below the first two staves: '1-2-3-4' under the first measure and '5' under the second. The score concludes with a 'Fin' (Fine) at the end of the third staff.

# شِفَرُ الزَّهْرِ بِاسْمٍ

شِفَرُ الزَّهْرِ بِاسْمٍ      مِنْ بَكَا الْغَمَامُ  
 وَبِالشَّخْرِ نَاسِمٌ      مَرْهُورُ الْأَكَامُ  
 جَحْمَلٌ الظَّلَامُ      هَذَا الصَّبَحُ حَاسِمٌ  
 تُوَلِّ الْأَطْيَازَ تُغَيِّيِّي      يَصَوْتُ رَخِيمٌ  
 صَاجَ هَاتِ دَئِي      وَحَسِيُّ الْنَّدِيمُ

\* \*

- صنعة خالية من «الشغل»، نوع النظم فيها توسيع ناطمة متنهول.
- عدد أدوارها الإجمالي 24 ( 4 في كل من البيت الأول والثاني والثالث والخامس، 8 في البيت الرابع).
- طبعها : عشاق.

*Moderato* ♩ = 80

— الدخول في ميزانها من نصف الزمن الثاني للدُّرم.

# يَانِسِيمُ الرَّوْض

يَا نَسِيمَ الرَّوْضِ خَيْرُ الرَّشَا  
 لَمْ يَرِدْنِي الْأَوْرُدُ إِلَّا عَطَشَا  
 يِ حَسِيبُ حَجَهُ حَشُوُّ الْحَشَا  
 إِنْ يَشَاءُ يَمْشِي عَلَى حَدَّيْ مَشَا  
 قَوْلَهُ قَوْلِي وَقَوْلِي قَوْلَهُ  
 إِنْ يَشَاءُ شَيْتُ وَإِنْ شَيْتُ يَشَا  
 تِ رُوحَهُ رُوحِي وَرُوحِي رُوحَهُ  
 إِنْ عَاشَ عَيْشَتُ وَإِنْ عَيْشَتُ عَاشَ  
 جَمِيعُ الْحَسْنَ حَمِيعًا وَجَهَهُ  
 فَإِذَا الْمَرْءُ رَاهُ دَهْشَا

\* \*

— صنعة خالية من «الشغل»، وهي عبارة عن أبيات من بحر الأمل (البيان الثاني والثالث للحلاج).

— عدد أدوارها الإجمالي ٥٤ (١٢ في كل من البيت الأول والثاني والثالث والخامس، ٦ في البيت الرابع).

— طبعها : عشاق.

— الدخول في ميراثها من السكتة.

*Moderato* ♩ = 84

The musical score for 'Yanisim al-Rawd' is presented in five staves. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The tempo is indicated as 'Moderato' with a tempo mark of 84 BPM. The lyrics are written below each staff in a cursive Arabic script. The first stanza starts with 'يَا نَسِيمَ الرَّوْضِ خَيْرُ الرَّشَا' and ends with 'فَإِذَا الْمَرْءُ رَاهُ دَهْشَا'. The second stanza starts with 'شَا طَغَ لَا يَا دَالْأَوْرُدِي' and ends with 'عَمَحَ شَا عَاثَ شَعَانْ وَتَعَانْ شَا عَابَنْ'. The score concludes with a final measure labeled 'Fin'.

الصَّبَاحُ نَسْرًا عَلَيْهِ

\* \* \*

- صنعة خالية من «الشغف»، نوع النظم فيها : زجل على وزن مجزوء الرمل، ناظمة مجهول.
- عدد أدوارها الإجمالي ٥٦ (١٢ في كل من البيت الأول والثاني والثالث والخامس، ٨ في البيت الرابع).
- طبعها : عشاق.

*Moderato* ♩ = 92

تاج

A musical score for two voices, likely soprano and alto, featuring three staves of music. The top two staves are identical, consisting of a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. The bottom staff also has a treble clef and common time. The music consists of six measures. Measure 1: Both voices play eighth-note patterns. Measure 2: Both voices play eighth-note patterns. Measure 3: Both voices play eighth-note patterns. Measure 4: Both voices play eighth-note patterns. Measure 5: The top voice plays eighth-note patterns, and the bottom voice rests. Measure 6: The top voice plays eighth-note patterns, and the bottom voice rests. The lyrics are written below the notes in both Arabic and English. The Arabic lyrics are: لَا يَعْلَمُهُمْ إِنْ هُمْ بِأَنْفُسِهِمْ بَرَّاءُ وَإِنْ يَشْرُكُوا لَهُمْ مَوْلَى فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ إِنَّمَا يَعْلَمُهُمُ اللَّهُ أَعْلَمُ وَإِنْ يَعْلَمُوهُمْ فَإِنَّمَا يَعْلَمُهُمُ اللَّهُ أَعْلَمُ. The English lyrics are: They do not know him; they are estranged from themselves. They do not share their God with others. In the heavens and the earth there is no deity but he. He is more aware of them than they are of themselves. If they do not know him, he is more aware of them than they are of themselves.

لَا يَعْلَمُهُمْ إِنْ هُمْ بِأَنْفُسِهِمْ بَرَّاءُ وَإِنْ يَشْرُكُوا لَهُمْ مَوْلَى فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ إِنَّمَا يَعْلَمُهُمُ اللَّهُ أَعْلَمُ وَإِنْ يَعْلَمُوهُمْ فَإِنَّمَا يَعْلَمُهُمُ اللَّهُ أَعْلَمُ

They do not know him; they are estranged from themselves.  
They do not share their God with others.  
In the heavens and the earth there is no deity but he.  
He is more aware of them than they are of themselves.  
If they do not know him, he is more aware of them than they are of themselves.

# ونشكر في ذا المقام

ت / وَنَشْكُرُ بِي ذَا الْمَقَامْ نَعَمْ الْكَرِيمْ يَتُوبُ عَلَيْنَا لِأَنَّهُ غَفُورٌ رَّحِيمٌ  
 وَنَسْكُنْ غَدًا قَصْرُوْزْ دَارُ الْسَّلَامْ  
 مَعَ الْعَرَائِسْ مِنْ سَنَا حُورُ الْجَيَّامْ  
 وَفِي الْتَّعَامِ خَالِدِينْ عَلَى الْدَّوَامْ  
 ت / وَبِالْسَّدِي عَلَى الْقَرَاطِ الْمُسْتَقِيمِ يَتُوبُ عَلَيْنَا لِأَنَّهُ غَفُورٌ رَّحِيمٌ

\* \*

— صنعة خالية من «الشغل»، نوع النظم فيها توشيح على وزن الرّجز، مكسورة، ناظمه مجهمول.

— عدد أدوارها الإجمالي ٤٤ (٢٢ في كل من البيت الأول والخامس ، ٦ في كل من البيت الثاني والثالث والرابع .)

— طبعها : رمل الدليل.

— الدخول في ميزانها من التك الثاني.

*Allegretto* ♩ = 100

ت ٨

الآلات {

الغناء {

فَاللهُ ذَا فِي نَشْكُونْ

رِبُّ الْكَرِيمْ يَنْدَمْ

فَاللهُ ذَا فِي نَشْكُونْ

تابع

«قلب الصنعة»

أَلْتَكْ فَانِي لَعْنَوْبَةٍ

«قلب الصنعة»

جِيدَرْ فُوغَنْ جِيدَرْ فُوغَنْ

لَا أَلْشَدْ

1-2 3-4 5

Fin

لَا أَلْشَدْ

فَمْ عَمْ

Fin

# ليلي نهاري في سوا

لَيْلِي نَهَارِي فِي سَوَا  
 مِنْ قَهْوَةِ تَشْفِي الْجَوَا  
 هِيَ عَلَاجِي وَالْدَّوَا  
 تُ وَمُنْشِدٌ يَشْدُو عَجِيزٌ  
 نَشَرَبْ وَنَظَرَبْ وَنَهِيمْ  
 مَعْصُورَةِ الْعَهْدِ الْقَدِيمْ  
 وَهِيَ الْحَبِيبُ وَالنَّدِيمْ  
 وَأَوْتَارَهُ تَضَنَّعْ نِغَامٌ  
 مَعَ الْأَجَاءَ وَالسَّلَامُ

\* \*

— صنعة حالية من «الشغل»، نوع النظم فيها توسيع وزنه مجروه الرجز، ناظمه ابو الحسن الششتري.

— عدد أدوارها الإجمالي 78 ( 18 في كل من البيت الأول والثاني والخامس، 12 في البيت الثالث والرابع ).

— طبعها : رصد الدليل مصور على درجة التوا

— الدخول في ميزانها من الثالث الثاني

*Allegretto* ♩ = 104

الآلات

الفناء

الليلي

وَاسَدِ فِي رِي

وَظَرَبْ بَرْشَدَ وَاسَدِ فِي رِي هَادَ

ذَوْ رَبْ نَفَاهِيمْ ذَوْ بَرْظَدَ نِيمْ

تابع ←



مانشکی شنگیا

ما نُشكِّي شَكِّيَا  
سبب القضية  
بالنغمات الذكى  
باللغة المجهور  
آشْ هَذَا المُبْخَر  
الذى خلق فتة إلَيَا  
وريقه عسل يشفى ما بِيَا  
عذب الورى واسلب أمثالى  
غزيل شطن عقلى وَالى  
إِلَّا لِلَّذِي يَعْلَم بِحَالِي

\* \* \*

— صنعة حالية من «الشغل»، نوع النظم فيها: رجل ناظمه مجهول.

— عدد أدوارها الإجمالي 50 ( 10 في كل بيت )

— طبعها : عشاق

## — الدخول في ميزانها من التك الثاني

*Allegretto* ♩ = 108

A musical score for two voices. The top staff consists of five measures of music for a single voice, with lyrics in Arabic and English below it: "وَ مَا فِي نَفْسٍ لَّمْ يَعْلَمْ" (And what is in the soul, none knows). The bottom staff consists of two measures of music for another voice, with lyrics "شَيْءٌ" (thing) below it. The notation uses a treble clef and includes various note heads and stems.

وَ مَا فِي نَفْسٍ لَّمْ يَعْلَمْ

D. C. al fine

شَيْءٌ

# رَعَى اللَّهُ سَاعَةً وَضَلَّ مَضْتُ

رَعَى اللَّهُ سَاعَةً وَضَلَّ مَضْتُ  
 أَتَ بَغْتَةً وَمَضَتْ سُرْعَةً  
 بَغْيَرِ احْتِفَالٍ وَلَا كُلْفَةً  
 تَفِيَ قَلْبُ تَعْرِفُ مَنْ قَدْ حَضَرْ  
 وَمَا خَالَطَ الصَّفْوَ فِيهَا كَدْرٌ  
 وَمَا قَصَرْتُ مَعَ ذَاكَ الْقِصْرَ  
 وَلَا مَوْعِدٌ بَيْتَنَا يَتَظَرْ  
 وَيَا عَيْنَ تُبَصِّرِينَ مَنْ قَدْ حَضَرْ  
 فَاصْبَحَ عِنْدَ النَّسِيمِ الْخَبْرُ  
 خَلْوَتَا وَمَا بَيْتَنَا ثَالِثٌ

\* \*

- صورة حالية من «الشغل»، وهي عبارة عن 5 أبيات من بحر المقارب، تُنسب إلى نصر بن أحمد النصري (الخيبراني)
- عدد أدوارها الإجمالي 72 ( 16 في كل من البيت الأول والثاني والثالث والخامس، 8 في البيت الرابع )
- طبعها : عشاق
- الدخول في ميزانها من الثك الرابع

*Vivace* ♩ = 138

الآلات      {      الفناء      {

رَعَى اللَّهُ سَاعَةً وَضَلَّ مَضْتُ  
 بَغْيَرِ احْتِفَالٍ وَلَا كُلْفَةً  
 تَفِيَ قَلْبُ تَعْرِفُ مَنْ قَدْ حَضَرْ  
 وَمَا خَالَطَ الصَّفْوَ فِيهَا كَدْرٌ  
 وَمَا قَصَرْتُ مَعَ ذَاكَ الْقِصْرَ  
 وَلَا مَوْعِدٌ بَيْتَنَا يَتَظَرْ  
 وَيَا عَيْنَ تُبَصِّرِينَ مَنْ قَدْ حَضَرْ  
 فَاصْبَحَ عِنْدَ النَّسِيمِ الْخَبْرُ  
 خَلْوَتَا وَمَا بَيْتَنَا ثَالِثٌ

بُ قَلْ يَا فَوْ أَلْهَفْ ط  
 بُ قَلْ يَا فَوْ أَلْهَفْ ط  
 نُ عَبْ يَا وَ  
 نُ عَبْ يَا وَ

بُ قَلْ يَا فَوْ أَلْهَفْ ط  
 بُ قَلْ يَا فَوْ أَلْهَفْ ط  
 بُ قَلْ يَا فَوْ أَلْهَفْ ط  
 بُ قَلْ يَا فَوْ أَلْهَفْ ط

*Fin*

# ضحك الزهر في الروض

ت اضْحِكُ الْزَّهْرَ فِي الْرَّوْضِ  
 فَقُمْ أَخَا الْغَرَامَ وَأَمْضِ  
 هَلْسَمْ يَسْنَا حَضَرَه  
 إِسْقَنَا فِي الصَّبَاحِ حَمَرَه  
 لَوْنَهَا فِي الْحَدُودِ تَسْرَى  
 ت اَلْبَغْضُ يَسْقَى لِلْبَغْضِ  
 أَحَذْتُ فِي الْبَكُورِ حَظِي

مِنْ بَكَاءِ الْغَمَامِ  
 يَسَا إِلَى الْمَدَامِ  
 فِي رِيَاضِ أَيْقَنِ  
 مِنْ رَجَيْقِ عَيْقَنِ  
 كَانَهَا شَفَقَنِ  
 مِنْ كُؤُوسِ الْمَدَامِ  
 مَعَ بَذَرِ الْمَهَامِ

\* \*

— صنعة حالية من «الشغل»، نوع المظم فيها نوشیع ناظمة منجهول.

— عدد أدوارها الإجمالي 58 ( ١٤ في كل من البيت الأول وال السادس، ٦ في كل من البيت الثاني والثالث والرابع والخامس والسابع )

— طبعها : عشاق

— الدحول في ميراثها من الملك الرابع

*Vivace* ♩ = 126

الآلات

الغناء

الآلات

A musical score page featuring two staves. The top staff is for the voice and the bottom staff is for the piano. The music consists of six measures. The lyrics are written below the notes in Arabic. Measure 1: 'فِي الْأَرْضِ كَا مَا فِي الْأَنْهَارِ' (In the earth like what is in the seas). Measure 2: 'الْفَخَّارُ أَقْبَلَ' (Clay came forward). Measure 3: 'وَأَمْمَانُهُ مُسْتَقْبَلَةٌ' (And its people are awaiting). Measure 4: 'فِي الْأَرْضِ كَا مَا فِي الْأَنْهَارِ' (In the earth like what is in the seas). Measure 5: 'الْمَلَائِكَةُ نَا مَانُهُمْ أَنْجَلَى' (Angels are like them). Measure 6: 'فِي الْأَرْضِ كَا مَا فِي الْأَنْهَارِ' (In the earth like what is in the seas). The score includes a dynamic marking 'Fin' at the end of the piece.

# يُعْجِنِي الْمَدَامُ فِي الْكَاسِ

لَوْنَهُ قَدْ رَجَعَ وَرْدِي  
وَأَخْلَقِي مَعَ الْدِيدِي  
بِهِمْ يُنَكَّمِلُ سَغْدِي  
رَاعَ يَا مَلِيسْخَ رَاعَ  
وَأَعْمَلَ لَا يَجُوعَ الْرَّاعِي

يُعْجِنِي الْمَدَامُ فِي الْكَاسِ  
وَفَاحَ الْزَّهْرَ رَالْبَاسِ  
وَصَيْانَ صَفَارَ جَلَّسِ  
رَاعَ يَا مَلِيسْخَ رَاعَ  
وَأَعْمَلَ لَا يَجُوعَ الْرَّاعِي

\* \*

— صنعة خالية من «الشغل»، نوع النطم فيها زجل ناظمه مجاهد.

— عدد أدوارها الإجمالي ٤٠ (٥ في كل بيت).

— طبعها : عشاق

— الدخول في ميزانها من التك الرابع.

*Allegretto* ♩ = 116

الآلات      الفناء

كَانَ فِي مَدْنَى جَنَّةِ  
دِي زَوْغَةِ فَلَتْ شَـ  
عَرَاجَ لَبَدَ مَيَا عَـ

تابع

A musical score for two voices. The top voice uses a soprano C-clef staff, and the bottom voice uses an alto F-clef staff. The music consists of five measures. The first measure contains eighth-note pairs followed by a sixteenth-note pair. The second measure has eighth-note pairs followed by eighth-note pairs. The third measure has eighth-note pairs followed by eighth-note pairs. The fourth measure has eighth-note pairs followed by eighth-note pairs. The fifth measure has eighth-note pairs followed by eighth-note pairs. The lyrics are written below the notes: رَا عَيْدَكْ تَعْمَلْتُ وَأَنْ. The score concludes with a repeat sign and the word Fin at the end of each staff.

# فهرس

يا العاكفة في سماوي .....	135	باكر الى شادن وكاس .....	1	تقديم .....
لو كان شوفي .....	137	أدر حميا الكاس .....	3	مقدمة .....
هب ريح من الحمى .....	138	إذا ترى الصبح قد لاح .....	5	موسيقى الآلة : لمحة تاريخية ..
عندما شدا القمرى .....	139	وصلك حياتي .....	26	موسيقى الآلة : وصف فني .....
قم باكرا الاصباح .....	141	أصبحت من أغنى الورى .....	42	طبع الآلة .....
لا وغضن راق للطرف .....	142	جيبي بقده .....	61	موازين الآلة .....
هب النسيم على البطاح .....	143	ارتعبت في بحور .....	82	طبع نوبة العشق .....
إن جفاني الكرى .....	145	الربيع أقبل يا انسان .....	94	مولاي أحمد الوكيلي .....
أحبة قلبي .....	146	مالت الثريا .....	106	ملحوظات .....
	147	يا فرحتي بهذا الغزال .....	107	البغية .....
			107	توضية النوبة .....

## سِرِّيَّا الْقَدَّام

توضية .....	194
بي من حوى الحسن كله .....	195
قم باكرا الاصباح .....	196
يا الواقع بالحب .....	197
إسفيني .....	198
قم يا خليلي .....	199
الصبح كثريف .....	200
تحبى بكم كل أرض .....	201
فتحت غصون الرشا .....	203
رافت الخمر .....	205
يا قلبي كم تسعذني وجدا .....	206
غالب لي .....	208
إذا ترى الصبح قد لاح .....	209
فق من النوم .....	210
انظر الى روض البها .....	212
جل الذي اطاع شمس الضحى ..	213
هب النسيم .....	214
ثغر الزهر باسم .....	216
يا نسيم الروض .....	217
الصباح نشر أعلامه .....	218
ونشكر في ذا المقام .....	220
ليلي نهاري في سوا .....	222
ما نشكى شكيا .....	224
يعجبني المدام في الكاس .....	226
ضحك الزهر في الروض .....	228
رعى الله ساعة وصل ممضت ..	230

## سِرِّيَّا الطَّافِئِي

قد هب النسيم .....	149
اسحر سحر .....	152
جيبي حين نرمه .....	154
طلع النهار .....	156
الله يا زبى .....	158
سكناني من هويت خمرا .....	159
حياك السحر .....	160
نوار البنفسج .....	162
يالليلة في الخلاعة .....	165
الليل جيشه يزهق .....	167
من منصفي .....	168
كم ذاتي أكتم وجدا .....	169
آه يا سلطاني .....	170
زد وأسفني .....	172
رفقا على قليني .....	173
سيدي افعل ما تشاء .....	174
جل جل تر المعانى .....	176
سكن قلبي هوакم .....	177

## سِرِّيَّا التَّرَكُمُ

توبنة .....	178
ما هب ريح القرب .....	180
البدر والشمس في برج .....	181
الصبح كثريف .....	182
اهلا وسهلا بمن زارت .....	183

## سِرِّيَّا الْبَسِطَة

قم يا خليلي .....	108
لا وفرع .....	109
ماله أصبح عنى مانلا؟ .....	110
اسفيني .....	112
اصبحنا في روض بهيج .....	114
فى دوحة الأزهار .....	116
قم من منامك .....	117
قم باكرا الاصباح .....	118
شق جيب الليل .....	120
ما ابدع ما هي ليلة أنسى .....	121
هذا زمان التلافي .....	122
يا أملاح الناس .....	124
يا عشاق عيا صبرى .....	125
ولى ظلام الدجى .....	126
هب النسيم على البطاح .....	127
الصباح نشر اعلامه .....	128
لاح الفجر .....	129
ثغر الزهر باسم .....	130

## سِرِّيَّا الْقَادِمُ وَنَصِيفٌ

توضية .....	131
أهدى نسيم الصباح .....	132
بالله يا نسيم الصبا .....	133
سل هومك .....	134