نوبات الآلة المغربية

المدونة بالكتابة الموسيقية

الجزء الأول

نوبة رمل الماية

إنجاز :
يونس الشايي

إنشاد :
الشيخ أحمد الزيتوني

تقديم :

الأستاذ عبد الوهاب بن منصور
مؤرخ المملكة
عضو أكاديمية المملكة المغربية

1984 Case: Binnaid

نوبات الآلة المغربية

المدونة بالكتابة الموسيقية

الجزء الأول

نوبة رمل الماية

إنجاز :

يونس الشايي

إنشاد :

الشيخ أحمد الزيتوني

رئيس جوق معهد طنجة للطرب الأندلسي

تقديم :

الأستاذ عبد الوهاب بن منصور

مؤرخ المملكة

عضو أكاديمية المملكة المغربية

بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى

رقم الإيداع القانوني : 544 /82

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

الإهداء

إلى الذي تحققت في عهده الزاهر
نهضة المغرب الفكرية والفنية، بفضل
رعايته السامية للعلوم والآداب
والفنون:

جلالة الملك الحسن الثاني
دام له العز والنصر والتأييد،

نهدي هذا الكتاب الذي يعكس
مظهراً لامعاً من حضارة المغرب
العريقة ويروي صفحة مشرقة
وضاءة من ماضيه المجيد.

المؤلفان

"... إن جلالة الملك يعد حامي الفن ونصيره في هذا الوطن المغربي، كما يعد مشجعه وظهيره في العالم العربي بأسره ... فلا عجب إذا رأينا جلالته يعنى بمعاهد الموسيقى عنايته بمعاهد العلوم والفنون الأخرى، وينفق على تعليم الموسيقى بالداخل أو الخارج مثلما ينفق على تعليم المهندس والطبيب، ويشجع الأجواق الموسيقية مثلما يشجع الجمعيات العلمية والرياضية، ويأمر بطبع الكتب الموسيقية على نفقته مثلما يأمر بطبع كتب الأدب والتاريخ، سجية ملك جمع بين السياسة والأدب، ونسق بين العلم والفن، وأدرك أن أمة من الأمم لا ترقى إلى مصاف الأمم المتحضرة إلا إذا استوفت جميع شروط الحضارة، واستقطبت كل صنوف الثقافة، والموسيقى في طليعتها من غير مراء".

الأستاذ عبد الوهاب بن منصور
مؤرخ المملكة

تقديم

بقلم:

الأستاذ عبد الوهاب بن منصور

مؤرخ المملكة

عضو أكاديمية المملكة المغربية

بسم الله الرحمن الرحيم

المقوّمات الثقافية والحضارية لأمّة من الأمم متنوعة وعديدة، منها ما له مظهر مَادّي يتمثل في المصانع والمباني وأصناف الملابس والمفروشات وبقية وسائل العيش و أسباب الحياة، ومنها ما يتّصل بعالم الروح والذوق والوجدان، كَالمعتقدات الدينية والمذهبية والنزعات السلالية واللغوية، والفُيوض المُترجمة عما تجيش به النّفوس، وتتحرك به العواطف، ويرق به الاحساس، ويستحليه الذوق، كالفنون الجميلة من شعر ورسم ونحت و وَشْي وموسيقى.

وإذا كان النوعان يتداخلان أحيانا وتعسر التفرقة بينهما، لأن كليهما يعبِّر عن الإرادات الخلاقة والمطامح المبدعة لأمة ما، ويجسِّد كيانها ويميّز مجتمعها، فإن الموسيقى تُمثّل مادة قائمة بذاتها، تتميز بوحدة عنصرها، وصفاء منبعها؛ إنّها فيض ينبع من النفس، ويتفجر من الوجدان، ويهذّبه الوعي الباطني قبل أن تنطلق به الألْسنة والأدوات نغما شجيا رائقا، يهز السامع ويودع فيه شتّى الأحاسيس، والخيالات.

والمغرب الأقصى بلد حبَاه الله بشعب مرهف الإحساس، رقيق الشعور، كما حباه بطبيعة خلابة متنوّعة، تملأ نفوس سكانه حيويّة ونشاطا، بما تجسّده هذه الطبيعة من مظاهر تبعث على الحركة والنشاط، سواء كانت جبلا شامخا، يُكلّل الثلج هامته، أو سهلا خصيبا، تعطر الزهور والوُرود أرجاءه، أو نهرا جاريا يحكي ماؤه فِضّة ذائبة، أو رمالا ناعمة يتيه فيها التصوّر ويسبَحُ الخيال، فلا غرو إذا ما تميّز الشعب المغربي ــ من بين ما يميزه من المكارم والفضائل ــ بأنه شعب مرح، طروب في ساعات الفرح و أوقات الطرب، وأن له موسقيى وأنغاماً أصيلة عريقة، تعبّر عن أدقّ أحاسيسه وطموحاته، وتدلّ سامعها أو رائيهَا على أعظم ما يتحلّى به أبناؤه من صفات الشهامة والفروسيّة والكرم والتسامح.

وموسيقى « الآلة » كما نسميها وسماها آباؤنا وأجدادنا الأوّلون، أو الموسيقى الأندلسية، كما سمّاها الأوربيون في العصور الحديثة، هي نوع واحد من أنواع الموسيقى المتنوّعة العديدة في هذا الوطن العربي المغربي، دخلت إليه آتية من المشرق، في جملة ما أتى إليه منه من أصناف الثقافة وضروب الحضارة، فتَأقلمت بآستقرارها فيه، كما تأقْلَمت في الأندلس بعد ما عبرت منه إليها، وقبل أن تعود منها إليه، حافَظت على أسماء طبوعها ونوباتها العربية والعجمية، ولكنها آثرت لنغمها و ألحانها موشّحات وقصائد و أزْجالا ومواويل وتواشِي مما جادت بأغلبه قرائح شعرائِنا وَ زجّالينا، وهي مما ترتاح به النفوس، وتطمئنّ القُلوب، وتتجاوب به خواطر سائر طبقات الشعب المغربي.

وإذا كانت موسيقى « الآلة » ــ المغربية الأندلسية ــ صمدت في وجه الزمان قرونا طوالا، فلم ينل منها رغم تقلباته وأعاصيره

منالا، فإن العصر الحاضر بدأ يُعرّضها لهزات ورجّات لا بُدّ من مواجهتها بما يجب من العناية والحزم، حتّى لا تتعرض لمَا تعرّض له غيرها من صنوف تراثنا الثقافي؛ ومن أكبر الوسائل التي تكفل بقاءها وأصالتها تدوين نوباتها بالكتابة الموسيقية، وتسجيلها بكلامها القديم الأصيل، والعمل كذلك على تسجيل وتدوين ما بقي محفوظا في صدور « المعلمين » من الصنائع والتواشي النادرة.

ومن حسن حظ هذه الموسيقى أن قيض الله لإنقاذها وحمايتها مَلِكًا مَوْهوبا، يطرب بها ويتجاوب مع نغمها، ويحفظ الكثير من كَلِمِها : جلالة الملك الحسن الثاني الذي أمَرَ أكاديمية المملكة المغربية بجعل هذه المهمة مِن أُولى مهامها، والذي يبارك كل عمل من هذا القبيل يقوم به مُحبوها والمتحمِّسون لها والمشفقون عليها من المَسخ والضياع.

ولذلك فإننا نوجه تحيةً من صميم القلب إلى الذين يَسيرون على نهج جلالته، ويحذون 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، ممّن أدركوا أهمية هذا العمل ودوره في المحافظة على تُراثِنا، وأقْتنعوا بأنّ مشاركتهم فيه، مع كشف ما يُسِرُّونه في صدورهم من نوادر هذا الفن، أصبحت ضرورة يفرضها روح العصر، ويحتمها الواجب الوطني.

إن صدور كتاب « نوبات الآلة المغربية المدونة بالكتابة الموسيقية » يعد حدثا مهما في تاريخ هذه الموسيقى، فهو يُلقي كثيرا من الأضواء الكاشفة عليها، ويساعد على فهمها، وتذوّقها، والتعريف بها، ونشرها، فضلا عن أنه يَقِي ألحانها من التحريف والتلاشي، بواسطة تدوينها تدوينا علميا، يكفل انتقالها إلى الأجيال القادمة، على الحالة التي انحدرت إلينا من الأجداد، دون أن يعتريها نقصان، أو تشوبها شائبة، فوق ما اعتراها وشابها من قبـل.

أرجو من الساهرين على هذا العمل أن يُثابروا على جهودهم لإتمام تدوين ما تَبقّى من النوبات التي يشتمل عليها هذا التراث التّليد، وأتمنى لهم التوفيق الذي سيخلّد أسماءهم خلود « آلتنا » العزيزة؛ وعسى أن يكون عملهم هذا باعثا لغيرهم من الباحثين على الاهتمام بالأنماط الموسيقية التقليدية الأخرى، التي تزخر بها بلادنا، والتي تتعرض بدورها ، لهزات هذا العصر، وتلحق بها من جراء ذلك أضرار لا تخفى على أولِي البصائر والألبـاب.

حـرر في الربـاط في 9 رَبيع الأول عـام 1404 هـ
الموافق : 14 دجنبر سنـة 1983م

مقدمة

تعتبر «الآلة» ارقى انواع الموسيقى في المغرب واكثرها تعبيرا عن ذوق المغاربة الفني، وكشفا عن عبقريتهم الموسيقية، وهي تنم عما كان لهم من ماض مجيد، وحضارة راقية متألقة؛ وقد وصلت الينا 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 المتوارثة شفويا.

ورغم الاقبال المتزايد الذي تشهده هذه الموسيقى اليوم،فانها تجتاز ــ كغيرها من انواع الموسيقى التقليدية غير المكتوبة في كل انحاء العالم ــ مرحلة من أصعب مراحل تاريخها، فوسائل الاعلام السمعية المختلفة عرفت خلال العقود الاخيرة تنوعا كبيرا وتطورا سريعا أديا الى تحطيم الحواجز القائمة بين مختلف الحضارات الموسيقية، فانفتح بعضها على بعض، حتى أصبح اليوم من العسير على أية أمة أن تحمي 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 تتوسل بها موسيقانا اليوم هي غير الآلات التي كانت تتوسل بها في الامس القريب، و اسلوب الأداء قد تغير،والمواويل التي صارت تُغنّى في حفلاتها لم تعد تختلف،لا في طبوعها ولا في طريقة أدائها، عن المواويل الشرقية، بل وعن غناء «الفلامنكو» عند بعض المنشدين... ولا شيء ينبيء بقرب توقف هذا الانحراف، وشيوخ «الآلة» اصبحوا اليوم نادرين، وعددهم في تناقص مستمر؛ فخلال السنوات الخمس الماضية توفي الشيخ محمد بن عمر الجعيدي، ثم الشيخ إدريس بن جلون التويمي، فالشيخ أحمد البزور التازي؛ ومن بقي من هؤلاء الشيوخ على قيد الحياة ــ امد الله في اعمارهم ــ كلهم مسنون، ولا زال قسم هام من التراث دفين صدورهم، لا يعرفه سواهم، وهو مهدد بالضياع، إذا لم يتدارك بالتسجيل أو التدوين؛ وتكوين من يخلف هؤلاء الشيوخ في حمل الرسالة الفنية، وتبليغها الى الأجيال القادمة، أمر أصبح اليوم عسير التحقيق بالأساليب التعليمية التقليدية، فهذه الاساليب تتطلب كثيرا من الوقت والصبر، لأنها تعتمد في الأساس على قوة الحافظة، وتفرض على المتعلم ــ إذا أراد الالمام بكل التراث ــ ان يلازم شيخه، وأن يأخذ عنه عن طريق السمع والمحاكاة؛ والتعليم بهذه الطريقة يوشك اليوم أن ينقرض، في خضم التحولات العميقة التي تفرضها علينا الحياة المعاصرة في مختلف المجالات.

كل ذلك يجعلنا غير مطمئنين على مستقبل «الآلة المغربية»، ويحتم علينا تسخير جميع الوسائل الممكنة للحفاظ على كيانها، ووقايتها من المخاطر المحدقة بها، ولا شك أن تدوينها بالكتابة الموسيقية هو خير هذه الوسائل وأنجعها، فهو لا يقيها فقط من الضياع والتحريف المحتملين، إذا ظلت تعتمد على الرواية الشفوية فقط في تناقلها، بل إنه يساعد أيضا على فهمها وتذوقها، ويسهم في التعريف بها وذيوعها، كما أنه يسهّل تعلمها، ويوحد طريقة عزفها، ويضع بين ايدي المهتمين بالبحث فيها وثائق عمل لا غنى لهم عنها... وهذا ما يتوخى تحقيقه كتاب «نوبات الآلة المغربية المدونة بالكتابة الموسيقية».

يشتمل هذا الكتاب على أحد عشر جزءا، كل جزء يضم بين دفتيه نوبة كاملة، بنصوصها الشعرية والحانها المدونة بالكتابة الموسيقية، وقد شكلنا هذه النصوص حسب ما هو مسموع ومتداول في الغناء، وبيّنّا في بداية التدوين الموسيقي لكل صنعة الطبع الذي لحنت عليه، وكيفية الدخول في ميزانها، وسرعة الحركة التي تؤدى بها.

وقد اعتمدنا في تدويننا لكل نوبة على انشاد احد شيوخ «الآلة المغربية»، ممن قبلوا، ممنونين، التعاون معنا على انجاز هذا العمل، فدوّنا صنائعها كما سمعناها منهم، وحافظنا على الزخارف الصوتية التي وشوا بها إنشادهم، باعتبارها عنصرا مميزا من عناصر جمال هذا الانشاد، وتجنّباً للتطويل فقد اقتصرنا في تدويننا على إثبات رواية واحدة من الروايات المتعددة التي قد يحفظونها لبعض الصنائع، أو مقاطعها، وهي الرواية التي يؤثرونها على سواها.

ولإرضاء تطلع القارىء الى معرفة المزيد من الحقائق عن هذه الموسيقى، وتمكينه من فهمها من جوانبها المختلفة، فاننا قد

أعطيناه ــ في حدود ما يسمح به الحجم الذي اردناه لهذا الكتاب، و دُونَ الابتعاد كثيرا عن الهدف الأساسي الذي توخيناه من ورائه، وهو التدوين العلمي «للآلة المغربية» ــ أعطيناه لمحة تاريخية عن هذه الموسيقى، تمكّنه من التعرف على أحوالها العامة في كل عصر من عصور تاريخها الطويل، كما أعطيناه وصفا فنيا لها، يمكّنه من الوقوف على تنظيمها الفني الحالي، وفهم مدلول أهم الاصطلاحات الفنية المستعملة فيها، وقد أردفنا ذلك بدراسة تتعلق بالموازين المستعملة فيها، واخرى بالطبوع التي تستخدمها، وختمنا ذلك بدراسة تحليلية ومقارنة للطبوع الخاصة بكل نوبة

واعترافاً منا بالجميل، نرى لزاماً علينا أن نعرب هُنا عن جزيل شكرنا وعميق امْتنانَنا لجميع الذين قدروا قيمة العمل الذي أقدمنا عليه، فشَجّعونا على مواصلته، و ساعدونا على تذليل الصعاب التي وَقَفت في طريق تنفيذه، ونخص بالذكر منهم : العلامة الجليل الأستاذ عبد الوهاب بن منصور، مؤرخ المملكة وعضو أكَادِيمِيّة المملكة المغربية، ومَعَالي وزيرالشؤون الثقافية، الدكتور سعيد بن البشير، والسيد أحمد أقَلّال، الكاتب العام لِهذه الوزارة، والسيد أحمد الفيزازي، والي صاحب الجلالة على الدار البيضاء الكبرى، الذي تحظى"جمعية الانبعاث البيضاوية لهواة الموسيقى الأندلسية"برئاسته الشرفية،والسيد عبد الله دحو الادريسي، رئيس هذه الجمعية، وباقي أعضاءِها المحترمين .

اننا ونحن نضع بين يدي القارىء الكريم «نوبات الالة المغربية المدونة بالكتابة الموسيقية» نتمنى أن نكون قد ساهمنا مساهمة متواضعة في حفظ هذا التراث وصونه، كما نتمنى ان نكون قد ساعدنا على تقريب فهمه الى المتطلعين الى معرفته،وَوُفِّقنا في تقوية الوعي بقيمته الفنية، واهميته الحضارية، والله نسأل العون والتوفيق، وهو من وراء القصد، والسلام.

يونس كشاي

موسيقى الآلة: لمحة تاريخية

للمغاربة تراث موسيقي وغنائي عظيم،لا يوجد نظير له إلا عند الشعوب العريقة في الحضارة، الاثيلة في المجد، ويتمثل هذا التراث في موسيقى «الآلة»، او ما يُصطلح على تسميته اليوم «بالموسيقى الاندلسية المغربية». وقد اطلق المغاربة اسم «الالة» على هذه الموسيقى تمييزا لـها عن السماع، الذي يعتمد أداؤه في الاساس على اصوات المسمعيـن فقط، ولم تعرَف بينهم باسم «الموسيقى الاندلسية» الا ابتداء من عهد الحماية، ولعل الغاية التي كانت تكمن وراء اطلاق هذه التسمية الجديدة عليها هي التشكيك في مغربيتها، او الانتقاص من دور المغاربة في بناء صرحها، [1]واذا كانت هذه التسمية لم تَقابَل بالرفض من لدن المغاربة، فلاعتزازهم بالاندلس اعتزازهم بوطنهم، وحنينهم الدائم اليها؛ وقد شاع اليوم استعمال هذه التسمية الجديدة شيوعا أصبحت معه التسمية الأصلية شبه منسية، وكاد ينقطع تداولـها. وتعتبر موسيقى الالة احد ابرز مظاهر الحضارة المغربية، وهي موسيقى علمية على جانب كبير من الروعة والجمال، الأمر الذي يـجعل منها أرقى انواع التعبير الموسيقي في المغرب ، وهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالحياة الاجتماعية للشعب المغربي، فهي حاضرة في جميع اعياده الدينية والوطنية، وأفراحه الخاصة والعامة.

أصول موسيقى "الآلة"

لا شك أن المقومات الاولى لـهذه الموسيقى قد دخلت مع الفاتحيـن العرب الاولين، ومن لحق بهم من المهاجريـن المشارقة، الذيـن استوطنوا بلاد المغرب والاندلس، وقد امتزجت تلك المقومات الشرقية بأخرى محلية، مغربية وأندلسية، فتكونت منها موسيقى متميزة، ظلت مع مرور الزمن، تنمو وتزدهر، حتى بلغت منتهى تألقها في الاندلس، ونظرا لما كان بيـن العدوة الاندلسية وباقي اجزاء المغرب الكبير من علاقات وثيقة ومتصلة، فقد انتشرت هذه الموسيقى في الديار المغربية، ثم ورثتها كلها بعد زوال ملك العرب من الاندلس، وتفرق أهلها بيـن تلك الديار، وقد ظلت هذه الموسيقى، حية بيـن المغاربة، يتوارثونها عن طريق التواتر الشفوي، الى يومنا هذا، واتخذت في كل جزء من اجزاء المغرب الكبير طابعا مميزا، تحت تاثير الظروف البيئية والتاريـخية، الخاصة بكل منطقة، كما اتخذت لـها اسماء مختلفة، حسب الجهات، فهي تعرف باسم «الآلة» في المغرب، و «بالغرناطي» في تلمسان ونواحيها، و «بالصنعة الجزائرية» في الجزائر، و «بالمألوف» في قسنطينة وتونس وليبيا.

زرياب وتأثيره

يـجمع كافة الباحثيـن على ان قدوم زرياب الى الاندلس يشكل نقطة تحول حاسمة في تاريـخ الموسيقى العربية في غرب العالم الاسلامي، وذلك نظرا لما أحدثه فيها من تغيير وتجديد؛ وكان وصولـه الى قرطبة، عاصمة الدولة الاموية، سنة 207 هـ (822م)، وذلك بعد قصته المشهورة مع أستاذه اسحاق بن

---

(1) الاستاذ محمد الفاسي. «الموسيقى المغربية المسماة اندلسية» ــ مستنسخ ــ فاس ــ 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 السابغة التي بسطها له الأمير وخلفاؤه من بعده، أينعت عبقرية ذلك الفنان العظيم، وأعطت ثمارها، فأحدثت ثورة في دنيا الموسيقى، فقد «جاء بما لم تعهده الاسماع، واتخذت طريقته مسلكا، وَنُسي غيرها» (1) بل ان تأثيره تعدى ذلك الى نواحٍ اخرى من الحياة الاجتماعية ،كآداب السلوك،والتأنق في الملبس،وتصفيف الشعر ، والتفنن في المأكل والمشرب ، الى غير ذلك من الامور التي اصبح فيها مثلا يقتدى به، وأطلق عليه بسببها لقب «معلم الناس المروؤة».

وقد استحدث زرياب امورا جديدة في ميدان الفن، منها إضافته وترا خامسا 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 «كاملا» اضاف اليه زرياب هذا الوتر ليكون له بمثابة الروح «فكمل في عوده قوى الطبائع الأربع، وقام (الوتر) الخامس المزيد مقام النفس في الجسد» (2).

ومما استحدثه زرياب ايضا استخدامه لعود خفيف الوزن، واستعماله مواد خاصة في صنع أوتاره، وفي ذلك نجده يقول للخليفة الرشيد، عندما سأله عن سبب رفضه استعمال عود استاذه اسحاق في الغناء : «عودي، وان كان في قدر جسم عودِهِ، ومن جنس خشبه، فهو يقع من وزنه في الثلث أو نحوه، وأوتاره من حرير لم يغزل بماء سخن، يكسبها انوثة ورخاوة، وَبَمُّهَا ومَثْلَثها اتخذتهما من مصران شبل أسد، فلها في الترنم والصفاء، والجهارة والحدة، اضعاف ما لغيرها من مصران سائر الحيوان، ولها من قوة الصبر على تأثير وقع المضارب المتعاورة بِهَا مَا ليس لغيرها» (3).

وكانت الريشة ايضا محط عنايته، وقد آتخذها من قوائم النسر «فأبرع في ذلك للطف قشر الريشة ونقائه، وخفته على الاصابع، وطول سلامة الوتر على كثرة ملازمته اياه». (4)

وأنشأ زرياب في قرطبة معهدا موسيقيا لعله الاول في العالم الذي طبقت فيه طرق علمية، ومناهج تعليمية مبنية على اسس تربوية. فكان يجري على الراغب في الالتحاق به اختبارا خاصا لمعرفة مدى صلاحية صوته للغناء، «فان سمع صوته بهما، صافيا، نديا، قويا، مؤديا، لا يعتريه غنة ولا حبسة ولا ضيق نفس، عرف انه سوف ينجب، وأشار بتعليمه، وان وجده خلاف ذلك ابعده» (5). وكان الطالب الذي يشكو عيبا غير ميئوس منه في نطقه، يتلقّى علاجا عمليا مناسبا لحالته، فان كان مثلا «ألصّ الاضراس،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 فكاه» (6). وكان التعليم يعتمد على التدرج في

---

(1) «متعة الاسماع في علم السماع» لاحمد التيفاشي القفصي ــ مجلة الابحاث ــ بيروت ــ م 21 ــ العدد 2 ــ 3 ــ 4 ــ 1968 ــ ص 114.

(2) احمد المقري ــ نفح الطيب ــ الجزء 3 ــ ص 126 ــ تحقيق د. إحسان عباس ــ دار صادر ــ بيروت 1968. هذا ويستبعد ان لا يكون زرياب قد فكر في استغلال هذا الوتر الخامس عمليا، خاصة وانه قد جعله وسط غيره من الاوتار (تحت المثلث وفوق المثنى) وليس على أحد جانبي زند العود.

(3) نفس المصدر ــ ص 123

(4) نفس المصدر ص 126 ــ 127.

(5) نفس المصدر ص 128.

(6) نفس المصدر ص 129.

الصعوبة، اذ كان الطالب يلقن الغناء او العزف في صورته المبسطة، الخالية من التعقيد، وذلك عن طريق محاكاة معلمه، وبعد أن يتقن ذلك، كان يلقن «الزوائد»،او الزخارف الموسيقية،التي تتطلب مهارة اكبر في الاداء.

وقد نظم زرياب الغناء، وجعل له أصولا صار يتبعها المغنون من بعده، فكان من يريد منهم الغناء «يبدأ بالنشيد أول شدوه بأي نقر كان، ويأتي إثره بالبسيط، ويختم بالمحركات والاهزاج، تبعا لمراسم زرياب» [1].وكان هذا الموسيقي ذا حافظة خارقة للعادة، وقريحة جد فياضة، وقد قيل انه كان يحفظ عشرة آلاف صوت اي اغنية، وانه كان يقطع أحيانا نومه لتلقين جواريه ما «يوحى» اليه من ألحان خلال نومه... وقد وصف ابن خلدون ما تركه من أثر في الحياة الموسيقية للاندلس بقوله «فأورث فيها من صناعة الغناء ما تناقلوه الى أزمان الطوائف، وطما منها باشبيليا بحر زاخر، وتناقل منها بعد ذهاب غضارتها إلى بلاد العدوة بافريقية والمغرب، وانقسم على أمصارها، وبها الآن منها صبابة على تراجع عمرانها وتناقص دولها». [2]

إشعاع الموسيقى الأندلسية

عرفت الموسيقى، طيلة الحكم الاسلامي في الأندلس، انتشارا واسعا،حتى بين عامة الناس، خلافا لما كان عليه الحال في باقي الأقطار العربية، حيث كان لا يستمتع بها إلا أبناء الطبقة الحاكمة والمترفة، وقد ظلت هذه الموسيقى مزدهرة ومتألقة حتى خلال فترات الانحطاط السياسي التي مرت بها البلاد، كما هو الحال مثلا أيام حكم ملوك الطوائف، فقد كان كل واحد منهم يحرص على إحاطة نفسه بعدد كبير من العلماء والأدباء والفنانين،تشبها 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 والاديب المعروف (246 ــ 328 هـ / 860 ــ 940م) وأبي بكر بن العربي، قاضي اشبيليا (468 ــ 543 هـ / 1076 ــ 1148م). فقد وصف ابن عبد ربه الموسيقى بأنها... «مراد السمع، ومرتع النفس، وربيع القلب،ومجال الهوى، ومسلاة الكئيب، وأنس الوحيد، وزاد الراكب،لعظم موقع الصوت الحسن من القلب، وأخذه بمجامع النفس...» [3]،كما قال : «وقد يتوصل بالألحان الحسان إلى خير الدنيا والآخرة، فمن ذلك أنها تبعث على مكارم الأخلاق من اصطناع المعروف، وصلة الأرحام، والذب عن الأعراض، والتجاوز عن الذنوب ؛ وقد يبكي الرجل بها على خطيئته، ويرقق القلب من قسوته، ويتذكر نعيم الملكوت، ويمثله في ضميره»،[4] ثم تساءل الفقيه الأديب قائلا : «وبعد، فهل خلق الله شيئا أوقع بالقلوب، وأشد اختلاسا للعقول من الصوت الحسن، لا سيما إذا كان من وجه حسن ؟» [5].

---

(1) نفس المصدر ص 128.

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

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

(4) المصدر السابق ــ ص 8.

(5) نفس المصدر ــ ص 10.

وقال أبو بكر بن العربي، معلقا على ماجاء في «باب كراهية بيع المغنيات» في عارضة الاحوذي [1] : «... وليس الغناء بحرام، فان النبي صلى الله عليه وسلم قد سمعه في بيته وبيت غيره، وقد وقف عليه في حياته، وإن زاد عليه أحد على ماكان في عهد النبي صلى الله عليه وسلم عودا بصوت عليه نغمة، فقد دخل في قوله «مزمار الشيطان في بيت رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقال دعهما، فإنه يوم عيد»، [2] وان اتصل بذلك طنبور، فلا يؤثر أيضا في تحريمه، فإنها كلها آلات تتعلق بها قلوب الضعفاء من الخلق، وللنفس عليها استراحة وطرح لثقل الجد الذي لا تحتمله كل نفس ولا يتعلق به كل قلب، وان تعلقت به نفس، فقد سمح الشرع لها فيه».

ومن الطبيعي أن يؤدي هذا الاقبال العظيم على الموسيقى إلى ازدهار صناعة آلاتها، وقد اشتهرت بذلك مدن كثيرة، وخاصة منها اشبيليا، التي قال عنها أبو الوليد الشقندي، المتوفى عام 628 هـ — 1231م، في رسالته عن فضل الأندلس إنها «قاعدة صناعة الملاهي وآلات الطرب، وليس في بر العدوة من هذا شيء إلا ما جلب إليه من الأندلس» [3] وقد ذكر من هذه الآت «الخيال والكريج والعود والروطة والرباب والقانون والمؤنس والكثيرة والضنار والزلامي والشقرة والنورة... والبوق»، ثم اضاف : «وإن كان جميع هذا موجودا في غيرها من بلاد الأندلس، فإنه فيها أكثر وأوجد،» [4]

ولقد كان لهذا الازدهار الفني العظيم أثر عميق على موسيقى جميع الأقطار المجاورة للأندلس، بما فيها الأقطار الاوربية، 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 والخوطة الأراغونية...

ومن الطبيعي أن يكون المغرب الأقصى من أكثر تلك الأقطار تأثرا بالموسيقى الأندلسية، وذلك بحكم موقعه الجغرافي المجاور للأندلس، واتصاله المباشر والدائم بها، بل واتحاده معها تحت ظل حكم واحد، مدة طويلة من الزمن، خلال العهد المرابطي والموحدي ؛ ومما زاد في تقوية هذا التأثير، نزوح أعداد غفيرة من المهاجرين الأندلسيين إليه، في دفعات متوالية، عقب سقوط مواقعهم في أيدي الإسبان، خلال حروب «الاسترجاع». ولاشك أيضا أن هذا التأثير كان متبادلا، فكثير من رجال العلم والأدب والفن، من كلا البلدين، كانوا يتنقلون بين العدوتين، ويستقرون حيثما يطيب لهم، ناشرين من حولهم ما كانوا يحملونه معهم من معارف وفنون.

أحوال الموسيقى الأندلسية - المغربية عبر العصور

---

(1) عارضة الاحوذي بشرح صحيح الترمذي، الجزء الخامس، ص 281، 282 — مكتبة المعارف بيروت.

(2) إشارة إلى الحديث النبوي : عن عائشة رضي الله عنها أن ابا بكر دخل عليها والنبي (صلعم) عندها يوم فطر أو أضحى، وعندها قينتان تغنيان بما تعاقب به الانصار يوم بعاث، فقال ابو بكر : مزمار الشيطان مرتين : فقال النبي (صلعم) : «دعها يا ابا بكر فإن لكل قوم عيداً، وإن عيدنا هذا اليوم» ولهذا الحديث روايات اخرى كلها حسنة؛ ويوم بعاث من حروب الاوس والخزرج، كانت فيها الغلبة للاولى على الثانية، وقد دارت بينهما قبل الهجرة النبوية بنحو خمس سنين.

(3) نفح الطيب — الجزء الثالث — ص 213.

(4) المصدر السابق — الجزء الثالث — ص 213 — هذا ولم يذكر الشقندي جميع الآلات التي كانت تستعمل في ذلك العهد الزاهر، والتي تشير اليها كتب الادب والشريعة... وهي الات ضاع معظمها، ولا نعرف عنها اليوم الا 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 الاشارات المبثوثة هنا وهناك، في كتب الآداب والتاريخ، يمكن إعطاء فكرة عامة عن أحوال هذه الموسيقى في كل عصر.

في العهد المرابطي (447 ــ 541 هـ / 1055 ــ 1147م)

في هذا العصر ازدادت الروابط الثقافية متانة بين المغرب والأندلس، نتيجة للوحدة التي قامت بين البلدين، وكان فنّ التوشيح قد ازدهر في هذا العهد، فوفّر للغناء مادة خصبة ساعدت على نموه ؛ ومن أبرز الوشاحين الذين نبغوا في هذا العصر : يحيى بن بقي، والأعمى التطيْلي. قال علي بن سعيد المغربي (611 ــ 685هـ / 1214 ــ 1286م). «... ثم جاءت الحلبة التي كانت في مدة الملثمين، فظهرت لهم البدائع، وفَرسَا رهان حلبتهم الأعمى التطيلي ويحيى بن بقي» [1] وكانت لهما موشحات في مدح الحكام، والولاة المرابطين، ومن هؤلاء الوشاحين أيضا ابن حزمون المرسي، وابو بكر الابيض...

إن جهود المرابطين وعنايتهم انصرفت في معظمها إلى توحيد الصفوف، والدفاع عن الوجود الاسلامي في الأندلس، لكنهم مع ذلك لم يهملوا الفنون الجميلة، ولم يقفوا منها موقفا سلبيا إلى الحد الذي ذهب إليه بعض الباحثين، وإلا لاستنكفوا عن تقريب رجال الفن إليهم، ومنهم على الخصوص أبو بكر بن باجة، الذي يعد أعظم الموسيقيين الذين نبغوا في عهدهم. وكان هذا الموسيقار ــ وهو لا يزال في سرقسطة، مسقط رأسه ــ من المقربين إلى الأمير المرابطي، أبي بكر بن تافلويت، وله معه قصة معروفة، رواها ابن خلدون في مقدمته، وخلاصتها أنه أطرب الأمير ذات يوم، فحلف عليه هذا الأخير ألا يعود إلى داره إلا مشيا على الذهب، «فخاف الحكيم سوء العاقبة، فاحتال بأن جعل ذهبا في نعله، ومشى عليه» [2]. وبعد استيلاء الاسبان على سرقسطة، سنة 512هـ / 1118م، استقر ابن باجة في اشبيليا، ثم قصد المغرب، حيث أقام، إلى أن قتل مسموما بفاس، سنة 533هـ / 1138م ، وقد استوزره يحيى بن يوسف بن تاشفين، إذ كان ــ إلى جانب مواهبه الموسيقية ــ يضرب بسهم وافر في علوم شتى، كالفلسفة،والطب،والفلك، والهندسة... وقد نوه كثير من الكتاب بنبوغه الموسيقي، فهو «في المغرب بمنزلة أبي نصر الفارابي بالمشرق، وإليه تنسب الألحان المطربة بالأندلس التي عليها الاعتماد» [3] وهو «فيلسوف الأندلس وإمامها في الألحان» [4]..

وكان ابن باجة ينتهج طريقة خاصة في هذه الألحان، يتعمد فيها إدماج عناصر موسيقية شرقية بأخرى محلية اسبانية، وقد نالت إقبالًا عظيما، وشهرة واسعة بين الناس، وتركت في مجال الغناء أثراً شبيها بالأثر الذي تركه فيه زرياب، قبل ذلك بثلاثة قرون : يقول احمد التيفاشي، بعد الاشارة إلى ما كان يقوم به ابن باجة من مزج بين الغناء الشرقي والأندلسي المحلي: «... واخترع طريقة لا توجد إلا بالأندلس،

---

(1) المقتطف من ازاهر الطرف ص 478.

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

(3) احمد المقري ــ نفح الطيب ــ الجزء الثالث ــ ص 185.

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

مال إليها طبع أهلها، فرفضوا ما سواها.» [1] 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 أيضا 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 عاما، كان له، ولا شك، أثره على الموسيقى المغربية، وقد تعزز هذا الأثر بقدوم تلميذه أبي الحسن علي بن الحمارة الغرناطي [2] إلى المغرب، وقدوم موسيقي أندلسي آخر يدعى أبا العباس القصاعي المرسي.

في العصر الموحدي (541 ــ 668 هـ / 1147 ــ 1269م)

في هذا العهد، وخاصة في أوائله، تعرضت الموسيقى إلى بعض المضايقات، نظرا لما قام عليه المذهب الجديد من زهد وتقشف، وما كان يفرضه ذلك على أصحابه من مقاومة لمظاهر الترف واللهو، فقد كان المهدي ابن تومرت، مؤسس هذا المذهب، يأمر بتحطيم آلات الطرب، وإحراق محلات بيعها، وكان موقف خلفائه الأوائل من الموسيقى لا يقل عداء عن موقفه، فقد قال أبو بكر بن طفيل (503 ــ 581 هـ / 1110 ــ 1185م) مشيرا إلى إعراضهم عن هذا الفن : «لو نفق عليهم علم الموسيقى لنفقته عندهم» [3]. ووصف ابن عذاري ما آل اليه أمر الموسيقى ورجالها في صدر الدولة الموحدية، أيام حكم يعقوب المنصور الموحدي (580 ــ 595 هـ / 1184 ــ 1199م) فقال إن هذا الخليفة : «أمر بقطع الملهين، والقبض على من شهر من المغنين، فثقف من وجد منهم بكل مكان، فغيروا هيآتهم، وتفرقوا على الأوطان، وبارت سوق القيان، وزهد كل الزهد في هذا الشأن» [4]. لكن هذا التشدد لم يُخمد شعلة الموسيقى والغناء، خاصة في الأندلس، كما أنه لم يدم طويلا : ففي عهد المنصور نفسه، ظل النشاط الموسيقي مهيمنا على الحياة الثقافية لاشبيلية، وإلى ذلك يشير ابن رشد عندما قال لأبي بكر بن زهر، خلال المناظرة التي جرت بينهما بحضور السلطان الموحدي : «... إذا مات عالم بإشبيليا فأريد بيع كتبه، حملت إلى قرطبة، حتى تباع فيها، وإذا مات مطرب بقرطبة، فأريد بيع تركته، حملت إلى اشبيلية» [5] 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، متحدثا عن الغناء في عصره (أوائل القرن السابع الهجري ــ القرن الثالث عشر الميلادي): «... وبها (أي إشبيلية) عجائز محسنات، يعلمن غناء لجوار مملوكات لهن، ومستأجرات عليهن، مولدات، ويشترين من إشبيلية لسائر ملوك المغرب وإفريقية، تباع الجارية منهن بألف دينار مغربية وأكثر من ذلك وأقل، على غنائها لا وجهها، و لا تباع إلا ومعها دفتر فيه جميع محفوظاتها... و لا بد للجارية المغنية عندهم من أن تحسن

---

(1) «متعة الاسماع في علم السماع» ــ مجلة الابحاث ــ م 21 ــ ع 2 ــ 3 ــ 4 ــ 1968 ــ ص 114 ــ 115.

(2) هكذا ورد اسمه في نفح الطيب ــ الجزء الرابع، ص 140 ــ وفي «المغرب» لابن سعيد يسمى بابي عامر محمد بن الحمارة الغرناطي ــ الجزء الثاني ــ ص 120.

(3) عبد الواحد المراكشي ــ المعجب في تلخيص اخبار المغرب ــ ص 157

(4) ابن عذاري ــ البيان المغرب ــ الجزء الثالث ــ ص 145 ــ ط ــ تطوان.

(5) نفح الطيب، الجزء الثاني ــ ص 11.

الخط، وتعرض محفوظاتها على من يصححه لها من العربية، فيقرأ مشتريها ما في الدفتر، ويعرض عليها منه ما أحب، فتغنيه بالآلة التي تشترط في بيعها، وربما كانت محسنة في جميع الآلات، وفي جميع أنواع الرقص والخيال، ومعها آلتها والجواري اللواتي يطبلن ويزمرن، فتسمى مكملة، وتباع بعدة ألوف من الدنانير المغربية...» [1].

وقد شهدت أواخر أيام الموحدين سقوط عدة مراكز موسيقية أندلسية بأيدي الإسبان، ونزوح سكانها إلى بلاد المغرب، حاملين معهم ضمن ماحملوه، تراثا موسيقيا وافرا ومتنوعا، ومن هذه المراكز قرطبة التي سقطت سنة 634 هـ /1236م، وبلنسية سنة 636 هـ /1238م، وخاصة إشبيلية سنة 645 هـ /1248م.

وشهد العصر الموحدي أيضا ظهور غناء ذي طابع ديني، تمثل في الامداح النبوية، والزهديات والوعظيات، ولعل ظهور هذا اللون كان مرتبطا بموقف الموحدين المناهض للموسيقى، في أول عهدهم، وبالحالة النفسية التي خلفها سقوط أهم المدن الاسلامية في الأندلس، وأخيرا بالحركة الصوفية التي انتشرت في هذا العصر، وقد كتب لهذا «الغناء» الديني أن يلعب دورا هاما في الحياة الموسيقية المغربية في العصور اللاحقة.

في العهد المريني (668 ــ 875 هـ /1269 ــ 1471م) والوطاسي (875 ــ 961 هـ /1471 ــ 1554م)

ازدادت أهمية السماع في العهد المريني، وعرف انتشارا واسعا، حتى طغى على غيره من الألوان الموسيقية، بل وأصبح هو نفسه مثار جدال بين مبيح ومحرم كما يتضح ذلك من كتاب « الامتاع والانتفاع في مسألة سماع السماع » لابن الدراج السبتي (توفي عام 693 هـ /1294م) [2].

ومما ساعد على توطيد مكانة هذا النوع من الغناء في المغرب، الشروع ــ ابتداء من عام 691 هـ /1292م ــ في الاحتفال رسميا بعيد المولد النبوي الشريف، بأمر من السلطان أبي يعقوب يوسف المريني، فصار ذلك حافزا للهمم على نظم أشعار المدائح، ووضع الألحان لها، كما صارت ليالي عيد المولد مناسبة لإقامة احتفالات دينية في سائر أنحاء البلاد، تنشد خلالها المدائح حتى مطلع الفجر، وقد ساهم كثير من الشعراء والزجالين المغاربة والأندلسيين، وحتى المشارقة، في إنعاش الحركة الموسيقية في هذا العصر، وذلك بما قدموهُ لرجالها من مادة خصبة للتلحين، ومن هؤلاء الشعراء مالك بن المرحل الذي كان شعره، «رأس مال المسمعين والمغنين» [3]، ومنهم أيضا ابن قزمان إمام الزجالين، والششتري، الزجال المتصوف، ولسان الدين بن الخطيب الذي أعاد الاعتبار الى الموشح، بعد انصراف معظم الناس عنه إلى الزجل، وابن زمرك، تلميذ ابن الخطيب، وشرف الدين البوصيري، صاحب البردة والهمزية الواسعتي الانتشار في العالم الاسلامي.

وفي أواخر العصر المريني، وكذلك طيلة فترة حكم بني وطاس اضطربت الأحوال السياسية في

---

(1) متعة الاسماع في علم السماع ــ مجلة الابحاث ــ بيروت ــ م 21 ع 2 ــ 3 ــ 4 ــ 1968 ص 103.

(2) تحقيق الدكتور محمد بن شقرون ــ مطبعة الاندلس ــ 1982.

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

المغرب، وضعفت السلطة المركزية، فانتشرت الفتن، وانعدم الأمن، وتطاولت أيدي الغزاة البرتغاليين على سواحل البلاد، وعاثوا فيها فسادا، وازدادت الأحوال سوءاً بانتشار وباء الطاعون [1]، الذي فتك بمآت الآلاف من سكان المدن والأرياف، وقد أدى كل ذلك إلى تراجع العمران، 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، متحدثا عن أحوالها ببلاد المغرب، في زمانه، أواخر القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) : « وبها منها الآن صبابة على تراجع عمرانها »، لكن هذه الموسيقى لم تلبث أن انتعشت مرة أخرى، بقدوم أفواج جديدة من المهاجرين الأندلسيين، إثر سقوط مملكة غرناطة (عام 897 هـ /1492م)، فقد حملوا معهم ألوانا من المعارف والفنون، من جملتها الموسيقى، وقد أثاروا بممارستهم لها سخط بعض الأوساط المحافظة المغربية، كما حدث في سَلا والرباط [2].

ان فشل الوطاسيين في اصلاح الأوضاع الفاسدة التي كانت تتخبط فيها البلاد، وعجزهم عن صد الغارات الاجنبية عن سواحلها، أديا الى ظهور زعماء محليين، ألقوا على عاتقهم مسؤولية الاضطلاع بهذه الأعباء، وكان أكثرهم من شيوخ الزوايا، يتمتعون بسلطة روحية وسياسية واسعة، وكانت لهم تعاليم صوفية يرمون من ورائها الى صيانة القيم الاسلامية المهددة بالانحلال، وبث روح الجهاد في نفوس أتباعهم، استعْداداً لخوض القتال من أجل استرجاع الثغور 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 أيضا الى معابد اليهود المغاربة، وقد ركبوا عليها أشعارا بالعبرية تتناول أغراضا 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 متنوعة ومتناسقة لصنائع مختارة من نوبات مختلفة، والى جانب ذلك، كان اليهود، وما زالوا، يحفظون الآلة المغربية بأشعارها العَربية، وقد كانت لهم، حتى عهد قريب، أجواق متخصصة فيها.

في العَهد 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 دورا بارزا، بفضل أفواج العلماء والأدباء الذين تخرجوا منها، على مدى قَرن من الزمن؛ كما ساهم ملوك الدولة الجديدة في تقدمها وازدهارها، وذلك برعايتهم لرجال العلم والأدب، وإغداق الهبات عليهم، وفي ذلك يقول أحمد المنجور [3]، شيخ الجماعة بفاس : « ما عهدنا بذل المئين في

---

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

(2) د. محمد حجي : الزاوية الدلائية. ص 155 — 170 — 174.

(3) هو أبو العباس أحمد بن علي بن عبد الرحمن المنجور (929 ؟ — 995هـ) من كبار فقهاء المغرب، اشتغل بالتدريس والتأليف، واشتهر بحبه للمرح والفكاهة، وميله الى الغناء ولعب الشطرنج — انظر ترجمته في فهرسه، وفي جذوة الاقتباس ج 1 — ص 135 — دار المنصور للطباعة والوراقة — الرباط 1973، وفي درة الحجال، ج 1 ص 156، مطبعة الحضارة العربية — القاهرة 1970، وفي روضة الآس — ص 258 — المطبعة الملكية — الرباط 1964، وفي الاتحاف والسلوة...

الصلات، الا في أيام الشرفاء، ولا عهدنا بذل الألوف، الا في أيام أمير المؤمنين المنصور أيده الله » [1]، ولم يكن نصيب الموسيقيين من هذه الهبات أقل من نصيب العلماء والأدباء... ان لم يكن يفوقه أحيانا : فقد روى احمد الناصري أن الفقيه القاضي ابا مالك عبد الواحد الحميدي [2] 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 أيضا ممن وفدوا على المنصور في ذلك الموسم، فأخرج أحدهم شبابة من إبريز مرصعة أهداه اياها السلطان، بينما طفق رفاقه يزدهون بما اجيزوا به مما لم يظفر به القاضي وشيعتُه من الفقهاء، فقال القاضي : « لئن بلغت فاسا لأردنّ أوْلَادِي الى صنعة الموسيقى، فان العلم صنعة كاسدة، ولولا أن الموسيقى هي العلم العزيز، ما رجعنا مخفقين ورجع المغني بشبابة الابريز.» [3]

لقد حظيت الموسيقى بعناية كبيرة في هذا العصر، ففَتَح قصر البديع الفخم في مراكش، عاصمة الدولة، أبوابه في وجه المغنين والمسمعين، واتخذت الحفلات الدينية، وخاصة منها حفلة عيد المولد النبوي، التي كان يترأسها السلاطين أنفسهم، أهمية وأبهة تتلاءمان مع عظمة هؤلاء السلاطين وفخامة ذلك القصر وروعته، وكان الشعراء يتبارون في نظم المولديات لإلقائها في هذه المناسبة، ولذلك فقد انتشرت انتشارا واسعا، وكانت تنشد في كافة أرجاء البلاد، في الزوايا والمساجد، اعتمادا على طبوع «الآلة» وموازينها، كما هو الحال حتى اليوم. وفي هذا العصر كذلك، عرف الشعر الشعبي ــ الملحون [4] ــ ازدهارا كبيرا، بعد استكماله لمقوماته الفنية، وقد وجد فيه الموسيقيون مادة خصبة للتلحين؛ ومن الاغراض التي تناولها هذا الشعر وأفاض فيها، الامداح النبوية، التي أخذ رجال الطرق الصوفية ينشدونها في حلقات الذكر؛ ومن ثمار النهضة الموسيقية التي شهدها هذا العصر، ابتداع أحد الموازين الرئيسية في الموسيقى المغربية، وهو ميزان الدرج، الذي شاع استعماله في الامداح النبوية وموسيقى الآلة، وكذلك ابتداع نوبة جديدة، سميت بالاستهلال، ينسب وضعها الى موسيقي من فاس، يعتقد أنه كان يعيش في عهد مولاي عبد الله الغالب بالله (964 ــ 981 هـ/1557 ــ 1574 م) ويدعى علال البطلة.

في عهد الدولة العلوية (ابتداء من عام 1075 هـ/1664 م)

1 ــ قبل الحماية (1330 هـ/1912 م)

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

---

(1) عبد العزيز الفشتالي ــ «مناهل الصفا في اخبار الملوك الشرفا » ص 155. المطبعة المهدية ــ تطوان 1964.

(2) هو عبد الواحد بن أحمد الحميدي (936 ــ 1003 هـ) من كبار الفقهاء في العصر السعدي، ولي منصب القضاء والافتاء بفاس أزيد من 30 سنة ــ انظر ترجمته في الاعلام بمن حل بمراكش وأغمات من الاعلام 8 /325، وصفوة من انتشر ص 98. ط. حجرية.

(3) أحمد الناصري ــ الاستقصا ــ الجزء الخامس ــ ص 189 ــ 190 ــ دار الكتاب ــ 1955.

(4) انظر ما قاله الاستاذ محمد الفاسي في تعليل تسميته بهذا الاسم، في مجلة البينة ــ العدد الرابع ــ السنة الاولى (1962)، وكذلك في مجلة البحث العلمي ــ العدد الاول ــ السنة الاولى (1964)؛ وانظر كذلك رأي الدكتور عباس الجراري في الموضوع في «الزجل في المغرب ــ القصيدة» ص 55 ــ 56 ــ 57. وعن اصل هذا اللون من الشعر انظر كذلك المرجع الاخير ص 549 ــ 560.

حملة الاقلام، يقدرون العمل الفكري، ويعزّون أصحابه، وقد نبغ منهم فقهاء اجلاء مثل سيدي محمد بن عبد الله (1171 ــ 1204 هـ/1757 ــ 1789 م) ومولاي سليمان (1206 ــ 1238 هـ/ 1792 ــ 1822 م) كما برز منهم شعراء لامعون مثل سيدي محمد بن عبد الرحمان (1276 ــ 1290 هـ/1859 ــ 1873 م) ومولاي عبد الحفيظ (1326 ــ 1330 هـ/1908 ــ 1912 م).

ومن مظاهر عناية هؤلاء الملوك بالشؤون الثقافية : بناؤهم للعديد من المساجد والمدارس، وكثيرا ما كانوا يحضرون فيها مجالس العلماء، ويشتركون معهم في مناقشاتهم، ويستفتونهم في القضايا التي تشغل بال الامة، ويبحثون معهم سبل اصلاح التعليم، كما كانوا يشجعونهم على التأليف، ويكافئونهم بسخاء على ما كانوا يصنفونه من كتب، فأدى ذلك الى شحذ الهمم، والتبارى في العطاء، الشيء الذي اثرى الخزانة المغربية بكثير من المصنفات... وقد اهتموا كذلك بالمكتبات، فأنشأوا الكثير منها، وأصلحوه، كما عنوا بجمع الكتب النفيسة ــ وكانوا يجلبونها من الشرق، بواسطة الحجاج، ومن أوربا بواسطة السفراء ــ وكثيرا ما كانوا يجعلونها ملكا موقوفا على تلك المكتبات، ضمانا لبقائها في ملك الجميع، وحرصا على تعميم فائدتها؛ وحظي الطلبة أيضا بعنايتهم، فبحثوا سبل تحسين أحوال اقامتهم، ومعيشتهم، واستحدثوا عيداً خاصا بهم، هو عيد «سلطان الطلبة»، كما أوفدوا البعثات الطلابية الى مصر، والأقطار الغَرْبية، 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 والقدام، تحت اسم «البراول»، كما نبغ وشاحون كثيرون، ساهموا بانتاجهم الغزير في اغناء نصوص التراث الموسيقي المغربي.

وقد شملت عناية الملوك العلويين موسيقى الآلة كذلك[1]، وكان بعضهم من المولعين بها، مثل محمد بن عبد الله (1171 ــ 1204 هـ/1757 ــ 1789م) وعبد الرحمن بن هشام (1238 ــ 1276 هـ/1823 ــ 1859م) ومحمد بن عبد الرحمن (1276 ــ 1290 هـ/1859 ــ 1873م)، وقد اهتموا بتعليمها، فأسس محمد بن عبد الرحمن مدرسة لها بالقصر الملكي بفاس، كما أسس الحسن الأول (1290 ــ 1311 هـ/1873 ــ 1894م) مدرسة أخرى بمراكش.

مشاهير الفنانين والمؤلفين

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

ــ ابوعبد الله سيدي محمد البوعصامي المكناسي المتوفى سنة 1134 هـ/1721م، وينسب اليه فضل اظهار طبع الحجاز المشرقي والصيكة ونشرهما بين الناس، وقد قال عنه تلميذه، محمد بن الطيب العلَمي، متحدثا عن طول باعه في الموسيقى : « وله في هذه الصناعة قدم راسخة، ومكانة مكينة

---

(1) في «الاتحاف» و «العز والصولة» إشارات كثيرة الى ماكانت تحظى به الموسيقى من عناية ورعاية من لدن ملوك الدولة العلوية، كما توجد فيهما شهادات كثيرة على حضورها في مختلف الحفلات الملكية سواء منها الخاصة أو الرسمية.

شامخة...» [1] كما قال عنه في مكان آخر : « وأتى في الموسيقى بكل خارق، وانسى ذكره الموصلي ومخارق » [2].

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

ـــ عبد الحق الجابري الحسناوي الفاسي، وكان من المقربين الى السلطان عبد الرحمن بن هشام.

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

ومن هؤلاء الفنانين كذلك محمد الصبان الفاسي، ورشيد الجمل الفاسي، والمكي محروش الفاسي، وكلهم عاشوا في القرن الماضي الميلادي، وقد تتلمذ عليهم جميعا ابو اسحاق ابراهيم بن محمد التادلي،وأشاد بمواهبهم في « التذكار لما في التذكرة من الطب مع الاختصار ».

أما ميدان التأليف فأبرز من خاضوا فيـه :

ـــ ابو زيد عبد الرحمن بن عبد القادر بن يوسف الفاسي الفهري (1040 ـــ 1096 هـ /1631 ـــ 1685م) صاحب «الاقنوم في مبادىء العلوم»، وهو موسوعة شعرية تعليمية من بحر الرجز، تعالج كل العلوم المعروفة في عصره، ومن جملتها عِلمُ الموسيقى، و عِلمُ طبِّ الألحان، وله ارجوزة أخرى عنوانها «الجموع في علم الموسيقى والطبوع» تكرر ما جاء في «الاقنوم» وتزيد عليه.

ـــ سليمان بن محمد الحوات الحسني الشفشاوني، المتوفى سنة 1232 هـ /1817م وقد نظم ارجوزة سماها «كشف القناع عن وجه تأثير الطبوع في الطباع».

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

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

دَواوِين " الآلـــة "

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

---

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

(2) المصدر السابق ص 116.

(3) اغاني السيقا ـــ الباب السابع.

والموازين التي تشتمل عليها، مع العناية أحيانا بإعطاء بعض المعلومات التي تناقلتها الرواية حول مستنبطي هذه الطبوع، وسبب تسميتها باسمائها، والإشارة الى عدد الأدوار التي تحتوي عليها الصنائع... وكان الباعث على ذلك الوعي بما آل 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 :

ـــ «مجموعة الحايك» التي وضعها محمد بن الحسين الحايك التطواني، والتي ظهرت سنة 1214 هـ /1800م، وتعتبر أهم مجموعة، ورغم انها لاتشتمل على الادراج،ولا على قائم ونصف الرصد وقائم ونصف الحجاز المشرقي، فقد ظلت المرجع الأساسي لموسيقى الآلة حتى مطلع هذا القرن، «فترى الموسيقيين اذا تنازعوا في عدد ادوار شغل مثلا ترافعوا لذلك الكتاب حكما بينهم» [1].

ومن هـذه المدونـات كذلـك :

ـــ «كناش الوزير محمد بن العربي الجامعي» الذي ظهر حوالي سنة 1302 هـ /1885م، ويعرف أيضا بـ«مختصر مجموعة الحايك»، وقد وضع أصلا بأمر من السلطان محمد بن عبد الرحمن، وشارك في ترتيب صنائعه كبار الآليين في عهده. وفي عهد مولاي الحسن الأول (1290 ـــ 1311 هـ /1873 ـــ 1894م) تم تهذيبه وتنقيحه تحت اشراف الوزير محمد بن العربي الجامعي، وفي هذا الكناش توزيع جديد للصنائع على مختلف ميازين الآلة، رُوعي فيه استبدال بعض الاشعار بغيرها مما يجري على بحرها ويستعمل في ميازين أخرى، مع الحفاظ على ألحانها 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.

ـــ وهناك مجموعة ثالثة لمؤلف مجهول، مؤرخة في عام 1192 هـ /1778م. وتحتوي على عدد من الصنائع لم ترد في كناش الحايك، ومنها على الخصوص قائم ونصف الرصد، وقائم ونصف الحجاز المشرقي، ونوبة «الصيكة»، وتوجد هذه المجموعة بحوزة مؤرخ تطوان الكبير الاستاذ محمد داود.

2 ـ بعد الحماية

التحولات الجديدة

ابتداء من هذا العهد أخذ المغرب ينفتح تدريجيا على ألوان جديدة من الموسيقى الشرقية والغربية كان لها أثر قوي على مستقبله الموسيقي، ومن العوامل التي لعبت دورا كبيرا في تحقيق هذا الانفتاح : انتشار وسائل الاتصال الحديثة كالحاكي والاذاعة [2].. واحتكاك الفنانين المغاربة بفنانين مشارقة وغربيين، قدموا الى المغرب، اما بقصد الاستقرار والعمل، او بقصد تنظيم جولات فنية، وكذلك رحلة بعض الفنانين المغاربة الى بلاد المشرق واوربا، ومن هذه العوامل ايضا انشاء معاهد موسيقية،ومسارح، ودور للسينما في أهم المدن المغربية... وقد نتج عن ذلك ظهور غناء مغربي جديد، تأثر على الخصوص،

---

(1) ابو اسحاق ابراهيم التادلي : «اغاني السيقا ومغاني الموسيقى» الباب الثاني ـــ م ـــ الخزانة العامة بالرباط. رقم 487.

(2) لعبت دار الاذاعة الوطنية (راديو المغرب قديما) دورا هاما في التعريف بموسيقى الالة سواء داخل المغرب أو خارجه. وذلك بما كانت ـــ وما تزال ـــ تبثه على أمواجها من حفلات موسيقية تشتمل على موازين من مختلف النوبات، تؤديها اهم الاجواق المتخصصة في هذه الموسيقى.

بالأغنية المصرية، وبدرجة أقل بالأغنية الغربية الخفيفة، وكان هذا الغناء يقتصر، في أول عهده، على تقليد الأنماط المستوردة، غير أنه لم يلبث ان سلك نهجا مستقلا، واكتسب طابعا متميزا، فأسفر ذلك عن ظهور ما يسمى «بالأغنية العصرية المغربية»، وقد نالت هذه الأغنية إقبالا واسعا لعدة أسباب، منها أنها كانت ــ ككل جديد، خاصة اذا كان مصدره هو الشرق ــ تمارس جاذبية قوية على الجمهور، وانها خاطبت هذا الجمهور في غالب الاحيان باللغة الدارجة التي يفهمها ويتجاوب معها، وانها عبرت بصدق عن أحواله وتطلعاته، خاصة بعد ان تحررت من الرقابة التي كانت تفرضها عليها سلطات الحماية...

وقد تأثرت الأنماط الأخرى التقليدية، وفي مقدّمتها موسيقى الآلة، بهذا الانفتاح، وانساقت بدورها مع ما اعتبر حركة تجديد وتحديث، فعمدت الى تطوير أساليبها ووسائلها «لمسايرة روح العصر» أو «الحفاظ على وجودها» أو «ارضاء جمهورها»... الى غير ذلك من الشعارات التي نادى بها رجالها، وهكذا وقع تطور ملحوظ في اداء «الآلة» عزفا وغناء، فَتَمَّ اصلاح الكثير من الاخطاء التي كانت، مع مرور الزمن، قد تسربت الى النصوص الشعرية، وأسقِطت من الأداء معظم «التَّنَنَات» التي كانت تملأ أماكن المد في الألحان، وتساعد على تذكر المقاطع «الصامتة» فيها، كما تحسن مستوى العزف،وازدان بكثير من الزخارف الموسيقية التي زادته رونقا وجمالا، ومن التحولات التي عرفتها هذه الموسيقي كذلك : الشروع في استعمال الآلات الغربية فيها بصورة متزايدة، بما فيها الآلات ذات الأصوات الثابتة، وكانت الكمنجة (الكمان والالطو) قد استعملت فيها منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، ولعل أول من أشار إليها ابراهيم التادلي الذي ذكر أن الغالي الجمل شقيق رشيد الجمل الفاسي الذي تتلمذ عليه كان يحسن العزف عليها، [1] ويبدو كذلك ان البيانو قد وجد طريقه اليها منذ أواخر ذلك القرن، وكان الحاج عبد الكريم بنونة ــ وهو من العائلات التطوانية المشهورة بشغفها بهذه الموسيقى ــ أول من اشتهر باستعماله فيها. أما آلات النفخ الغربية فقد استخدمت في الموسيقى العسكرية المغربية في وقت مبكر، فقد ذكر عبد العزيز الفشتالي آلة «الترونبيت» ضمن الآلات التي كان يستعملها جيش المنصور؛ قال واصفا موكب هذا الملك : «وأمامه الطبل العظيم الذي يسمع دويُّ صوته على البعد، ومن خلفه الطبول الاخرى التى تقرع مع المزامير المعروفة بالغيطات... يتولى النفخ فيها قوم من العجم اساتيذ يتعلمونها... ومزامير أخرى، وجعاب طوال صفرية على مقدار النفير، تسمى «الترونبات» مما أحدثه أمير المؤمنين أيضا في دولته،وزادت به دولته على غيرها فخما وضخامة.» [2] لكن ظهورها في أجواق الآلة المدنية حديث ومحدود جداً.

واذا كانت «الأغنية العصرية» قد استقطبت الكثير من الفنانين الشباب، وصرفتهم عن موسيقاهم التقليدية، بل وخلقت منافسا قويا لها بين الجمهور، فان «الآلة» لم تعدم فنانين أفذاذاً، بهروا المستمع الواعي والمتذوق ببراعة عزفهم، وجمال أصواتهم، وروعة الاشعار التي كانوا يتغنون بها، كما أدهشوه بِقُوَّة حافظتهم، ونالوا إعجابه بإخلاصهم واستماتتهم في الدفاع عن الفن الذي يمثل الهوية الموسيقية الحقيقية للمغرب، ولذلك فقد ظلت «الآلة» ذات حظوة ومكانة رفيعة، خاصة في الأوساط المثقفة والموسرة، كما

---

(1) اغاني السيقا ــ نهاية الباب السابع.

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

ظل رجالها محل رعاية وتكريم من لدن الاسرة المالكة وبعض العائلات الثرية التي اقتدت بها في هذا الشأن، وكذلك بعض الباشاوات والقواد الكبار. [1]

أعلام الآلة في هذا العهد

من نوابغ «الآلة» الذين كرسوا حياتهم للدفاع عنها في هذه الفترة المضطربة من تاريخ الموسيقى المغربيـة :

ــ الحاج عمر بن العباس الجعيدي : ولد بفاس سنة 1873 ، ويعد من أقطاب «الآلة»، ومن أكثر رجالها غيرة عليها، وقد كانت حياته جهادا متواصلا لتعليمها والتعريف بها، وكان بارعا في العزف على الرباب والكمان؛ في 1927 عينه المغفور له، جلالة الملك محمد الخامس، على رأس جوق «الآلة» الخاص بالقصر الملكي العامر، وكان مولاي عبد العزيز قد استدعاه من قبل لتدريب «فرقة الخمسة والخمسين» وفرقة اخرى 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.

ــ الفقيه سيدي محمد البوهي (1877 ــ 1944) : ولد بفاس، واشتهر بإلمامه الواسع بالتراث، وببراعته التي لا تضاهى في العزف على الرباب. أسس جوقا مرموقا في فاس حافظ على تراثه، وهو «جوق البوهي» الذي يَرْئِسُهُ حاليا صهره الحاج عبد الكريم الرايس .

ــ الفقيه سيدي محمد المطيري : (1876 ــ 1946) : من أعلام «الآلة» المرموقين، وقد كان، الى جانب تَمَكنه التام منها،ذا اطلاع واسع على التراث الغرناطي والمألوف، وكان جيد الغناء، بارعا في العزف على الكمان، محدثا لبقا، سريع البديهة، لاذع النكتة. وقد كان من المشاركين في الوفد الذي مثل المغرب في المؤتمر الاول للموسيقى العربية.

وكان بين هؤلاء النوابغ الثلاثة تنافس حول الزعامة الموسيقية، كما كان لكل واحد منهم أسلوبه الخاص في الأداء، جعل بالامكان التمييز بين الصنعة الجعيدية والبوهية 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 نسبيا لألحان الصنائع المشتركة، وبوجود صنائع خاصة بها، تبنت بعضها «الصنعة الفاسية»، وأعرضت عن بعضها الآخر [2] وقد ساعدت وسائل الاتصال الحديثة على محو الفوارق بين «الصنعتين»، وتعمد بعض الفنانين إزالتها بدعوى «التقويم» و «التوحيد»، كما أن بعض الصنائع التطوانية انقرضت الآن، أو هي في طريق الانقراض، نتيجة إهمال الحفاظ لها، وتعلقهم أكثر فأكثر بما أثر من الصنائع الفاسية فقط. هذا وقد حافظت شفشاون على عدد

---

(1) من العائلات التي عرفت برعايتها لهذه الموسيقى : عائلة اجيبة بن جلون والصقلي والمقري... بفاس، وشرفاء وزان بطنجة، والتازي بالرباط، وابن عمير بالعرائش... ومن الباشاوات والقواد : الكلاوي والمتوكي والكندافي...

(2) اخبرني الحاج محمد بن المليح، احد كبار هواة الالة في الدار البيضاء، والرئيس الحالي لجمعيات هواة الموسيقى الاندلسية بالمغرب، أنه حضر صحبة الفنان الكبير مولاي احمد الوكيلي حفلة موسيقية اقيمت في بيت السيد احمد الطريس ــ شقيق الزعيم الراحل عبد الخالق الطريس ــ في تطوان، في ربيع سنة 1952، أدى خلالها جوق القسم العربي لمعهد الموسيقى بتطوان، برئاسة الشيخ العياشي الورياغلي، ميزان قائم ونصف رمل الماية، فلاحظ ان هناك فرقا واضحا في الاداء بين ما هو متداول في فاس وما أداه الجوق، 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 «الآلة» وساهموا مساهمة فعالة في حفظها، خاصة خلال عهد الحماية، المرحومون الحاج عثمان التازي، والحاج الطيب بن الكاهية، والحاج عبد السلام بن يوسف، وعبد السلام الخياطي، ومحمد بن غبريط، ومحمد دادي، ومحمد امبيركو، ومحمد شويكة، والشريف مولاي احمد الوزاني، والمعلم احمد بن المحجوب الزنيبر، ومحمد البارودي، وعبد القادر كريش، والعربي السيار، والمعلم لغداش، وسيدي العياشي الورياغلي... ومما يؤسف له أنه لم يهتم أحد بكتابة سير هؤلاء الأعلام، ولذلك فإننا نكاد لا نعرف اليوم شيئا يذكر عن حياتهم وأعمالهم. أما بعد الاستقلال، فتجدر الإشارة ــ زيادة على الحاج عبد الكريم الرايس، ومولاي احمد الوكيلي، ومحمد العربي التمسماني الذائعي الصِّيت ــ إلى الفنان الأديب الأستاذ عبد اللطيف بن منصور، وعبد الله الوزاني، والحاج احمد البزور التازي، والحاج ادريس بن جلون، وجميعهم باستثناء الأخيرَيْن، رؤساء أجواق معروفة.

البحث العلمي

على مستوى البحث العلمي يلاحظ أن الموسيقى المغربية عموما، وموسيقى الآلة خصوصا، أصبحت تحظى باهتمام متزايد من لدن الباحثين الأجانب، وقد كان ذلك إما بمبادرة فردية منهم، أو بتشجيع من بعض المؤسسات والمصالح الثقافية، كَ«معهد الدراسات العليا المغربية»، و«مصلحة الفنون الأهلية»، و«معهد الجنرال فرانكو للأبحاث المغربية ــ الاسبانية»... وقد نشروا دراساتهم في عدة مجلات، كالمجلة الافريقية، 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 تآليف قيّمة لعل أهمها :

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

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

ــ «نوبة الاصبهان» لأركاديودِي لاريا بالاسين (A. De Larrea Palacin) وهو كتاب صدر سنة 1956 وفيه تدوين بالكتابة الموسيقية للنوبة المذكورة [1] وترجمة إلى اللغة الإسبانية لنصوصها الشعرية. [2]

ــ « الموسيقى الكلاسيكية لبُلدان المغرب »، نشره بالفرنسية الباحث التونسي الكبير، الدكتور محمود قطاط، سنة 1980، وهو من خير الكتب التي عالجت بطريقة علمية الموسيقى التقليدية

---

(1) يلاحظ انه لا يوجد تطابق بين هذا التدوين والالحان المتداولة اليوم لهذه النوبة.

(2) انجزت هذه الترجمة بالتعاون مع ألْفرِدْ البستاني، رئيس القسم العربي لمعهد الجنرال فرانكو للابحاث المغربية ــ الاسبانية.

لبلدان المغرب الأربعة [1].

وبذل الموسيقيون والهواة المغاربة، من جهتهم، جهدا ملحوظا، في ميدان البحث، وذلك قبل وبَعد الاستقلال، وقد نشرت أبحاثهم في بعض المجلات والصحف الصادرة بالعربية أو الفرنسية (كمجلة تطوان، والبحث العلمي، وهيسبيريس، ومجلة الشمال ــ الجنوب، والمناهل، وفنون، وجريدة العلم والرأي...) ولعل ابرز من ساهم في ذلك الأساتذة محمد الفاسي، ومحمد المنوني، وعباس الجراري، وعبد العزيز بن عبد الجليل، ومحمد الرايسي، ومولاي العربي الوزاني...

واهتموا كذلك بإلقاء المحاضرات، مع الاستعانة أحيانا ببعض الآليين، لاعطاء ما يلزم من الأمثلة والتوضيحات الصوتية (وتجدر الاشارة هنا إلى محاضرات الأستاذ محمد الفاسي، وعبد العزيز بن عبد الجليل، ومحمد الرايسي، واحمد عَيْدون، وعبد السلام الشّامي) وكانوا أيضا ينظمون حلقات دراسية في بيوت بعض كبار الهواة (كبيت عبد السلام بن ريسول في تطوان، ومولاي احمد الوزاني في طنجة، وسيدي المهدي الفاسي في ابن سليمان ثم ابن رشيد، والحاج ادريس بن جلون في الدارالبيضاء...)، وكانت لهم كذلك محاولات لتدوين التراث، لكنها ظلت محدودة، ولم يطبع منها شيء يذكر، وذلك لأسباب كثيرة أهمها عدم وجود نساخ 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 ابريولة في فاس، وادريس الشرادي في العرائش، واحمد الديلان في تطوان (بعد الاستقلال).

التظاهرات الفنية الكبرى

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

ــ «الأيام الموسيقية المغربية الثلاثة» التي نظمت سنة 1928 [2] تحت إشراف «مصلحة الفنون الأهلية»، في حديقة مدرسة الاوداية بالرباط، وقد استعرضت خلالها أهم الأنماط الموسيقية الشائعة في المغرب، وشاركت في تقديمها فرق موسيقية عربية وأمازيغية.

ــ 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 الآليين، منشدين وعازفين، وهم : سيدي عمر الجعيدي، رئيس الوفد، والفقيه محمد المطيري، والحاج عثمان التازي، ومحمد دادي، وعبد السلام بن

---

(1) من الكتب الموسيقية الاخرى التي تجدر الاشارة اليها والتي عالج فيها اصحابها مواضيع تتعلق «بالآلة»:

ــ «معلومات راقية عن الطرب الاندلسي والعلامات الموسيقية» لمولاي العربي الوزاني، مرقون سنة 1966، وتوجد نسخة منه في الخزانة العامة بالرباط، ويحتوي على مقالات كثيرة تتناول مواضيع مختلفة تتعلق «بالآلة».

ــ «أضواء على الموسيقى المغربية» للاستاذ صالح الشرقي، عازف القانون المعروف، وقد صدر سنة 1977، وهو ــ كما وصفه الدكتور عباس الجراري، في تقديمه له «... سجل لأنماط من موسيقانا، حاول المؤلف ان يلقي عليها اضواء كاشفة من خلال لقطات عن اهم ملامح هذه الانماط، وابراز روادها، وما يتوسلون به من آلات مع توضيح بالصور والرسوم والجداول».

(2) من 12 الى 14 ابريل.

يوسف، ومحمد شويكة، ومحمد أميركو، والحاج محمد بن غبريط [1]، ولقد لعب هذا الوفد دورا نشيطا في أشغال المؤتمر، وساهم في تعريف المؤتمرين بالآلة المغربية.

ـــ «المؤتمر الأول للموسيقى المغربية» الذي عقد سنة 1939 [2] تحت الاشراف العالي للمَغفور له جلالة الملك محمد بن يوسف، وذلك بقصر البطحاء في فاس، وقد درست خلاله وسائل صيانة وتطوير التراث الموسيقي المغربي، غير أن المؤتمرين لم يتركوا أي تقرير عن أعمالهم، وقدمت خلال المؤتمر عروض فنية شاركت فيها عدة أجواق للآلة والغناء الشعبي المغربي، إلى جانب ثلاثة أجواق للطرب الغرناطي والمألوف، قدمت من تلمسان والجزائر وتونس.

ـــ المؤتمر الثاني للموسيقى العربية، الذي عقد أيضا بقصر البطحاء في فاس، سنة 1969 [3] تحت رئاسة الأستاذ محمد الفاسي، الذي كان وقتئذ وزيرا للشؤون الثقافية، وقد خصص المؤتمر جانبا من أشغاله لدراسة موازين الآلة وطبوعها، تضمنها الكتاب الذي أصدرته الوزارة في أعقاب هذا المؤتمر.

دواوين "الآلـــة"

نالت أشعار الآلة قسطا وافرا 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 تساعد الهاوي على الحفظ، وتمكنه من تتبع إنشاد الآليين إذا لم يكن على درجة كافية من الإلمام. وأهم مجموعات الأشعار التي ظهرت هـي :

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

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

ـــ «مجموع أزجال وتواشيح وأشعار الموسيقى الأندلسية المغربية» الذي صدر سنة 1977، وهو

---

(1) رافق الوفد المغربي قدور بن غبريط، الوزير المفوض لجلالة الملك محمد الخامس، وبروسبير ريكار (Prosper Ricard) رئيس مصلحة الفنون الاهلية، وألكسيس شوتان (Alexis Chottin) مدير المعهد الوطني للموسيقى بالرباط.

(2) من 6 الى 10 مايو.

(3) من 8 إلى 18 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، بالاضافة إلى الصنائع المتداولة بين الآليين، وقد بذل فيه مؤلفه جهدا مشكورا لتقويم ما اختل من أوزان الاشعار، وترتيب ما اضطرب من أشطار أبياتها، وتصحيح ما علق بها من أخطاء لغوية ونحوية على ألسنة الأجيال المتعاقبة من الرواة، معقبا على كل إصلاح يُقْدِم عليه بتعليق يبرر فيه ذلك، وتتصدر الكتاب مقدمة كناش الحايك، يليها تعريف بطبوع الآلة، مع الاشارة إلى ما يرتبط بها من معتقدات، وما يقال في إنشاداتها، وهو مذيل بترجمة مختصرة لأعلام «الآلة» والسماع المعاصرين، معززة بصورهم.

ـــ «التراث العربي المغربي في الموسيقى»،وقد صدر سنة 1981، وهو من تأليف الحاج ادريس بن جلون،الرئيس السابق «لجمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالمغرب». تتصدر هذا الكتاب، كسابقه، مقدمة كناش الحايك، ولمحة عن الطبوع المستعملة في «الآلة» مع تدوين سلالمها بالعلامات الموسيقية، وذكر إنشاداتها، وإعطاء أمثلة للصنائع الملحنة عليها، وقد شكلت الصنائع الواردة فيه، وبينت الأصوات الموسيقية التي تبتدىء وتنتهي عندها ألحان الأبيات، وشفعت بأرقامٍ تُمثل عدد الأدوار التي تحتوي عليها، وتفاديا للتكرار الذي يلاحظ في بعض الصنائع، وسعيا كذلك إلى تحقيق الانسجام بين المواضيع التي تتناولها صنائع كل نوبة، فان المؤلف اقترح استبدال بعض الموشحات والأزجال والبراول بأخرى من اختياره، وأحيانا من نظمه. وبالنسبة للصنائع التي يعتبرها «مبتورة» فإنه يعيدها إلى أصلها كلما أمكن، وعندما يتعذر عليه ذلك فإنه يستكمل عدد أبياتها من نظمه. هذا وقد أدمج في قائم ونصف ودرج الحجاز المشرقي عددا من الصنائع ذكر أنها من تلحينه، واختتم الكتاب بتلاحين جديدة أخذت تروج في العقود الأخيرة، بعضها مقتبس من التراث الجزائري كقدام الجديد، وبعضها من وضع ملحنين مغاربة مجهولين كقدام بواكر الماية، أو معروفين كقائم ونصف النهاوند لمولاي العربي الوزاني [1].

ـــ «من وحي الرباب، مجموع تواشيح وأزجال الآلة المغربية» للحاج عبد الكريم الرايس، وقد صدر في هذه السنة (1982) واقتصر فيه مؤلفه على إيراد الصنائع التي يستعملها جوقه وذلك « حتى يسهل تداوله بين عشاق هذا الفن، والهواة المعجبين به، والمتتبعين لنشاط جوق البريهي، الذي يعتبر هذا المختصر أهم مرجع يعتمد عليه في أعماله الفنية». [2]

أجواق "الآلة" وجمعيات هواتها

إلى جانب ذلك شهدت هذه الفترة ميلاد عدد كبير من أجواق «الآلة» وجمعيات هواتها، انحل بعضها، وبقي البعض الآخر قائما حتى اليوم، وقد لعبت كلها دورا مهما في صيانة هذا التراث، والتعريف به داخل المغرب وخارجه.

وكانت الأجواق في البداية صغيرة تتألف في الغالب من سبعة أفراد [3] : عازف على الرباب، وهو

---

(1) اول من لحن صنائع للالة على مقام النهاوند الحاج عثمان التازي، وكانت هذه الصنائع من قائم ونصف الاستهلال، نصا وإيقاعا، وقد أداها جوقه في المؤتمر الاول للموسيقى المغربية المنعقد في فاس سنة 1939. لكنها لم تنل استحسان المستمعين فأهملت (عن الحاج محمد بن المليح).

(2) الاستاذ عبد اللطيف خالص، في تقديمه لهذا الكتاب.

(3) ضمت الفرقة التي مثلت المغرب في المؤتمر الاول للموسيقى العربية المنعقد في القاهرة سنة 1932، سبعة عازفين ومنشداً.

في العادة رئيس الجوق، وعازفين اثنين على العود، وآخرين على الكمان، وناقر على الطار، ومنشد، وكان الجوق يعد «كاملا» عندما يصل عدد أفراده إلى عشرة، وذلك بانضمام عازف واحد على العود، وآخر على الكمان، وضارب على الدربكة إلى الموسيقيين السبعة المذكورين، وقد تضخمت هذه الأجواق تدريجيا، وأصبحت، خاصة بعد الاستقلال، تضم عازفين على الناي والقانون، وخصوصا عازفين على آلات غربية كالفيولونسيل، والكونترباس، والبانجو، والكلارنيط، والبيانو...

وأبرز الأجواق قبل الاستقلال : جوق الفقيه البريهي، والفقيه المطيري، وعبد القادر كريش، وعثمان التازي بفاس، وجوق الطيب بالكاهية بالرباط، ومحمد البارودي بسلا، ومولاي احمد الوزاني بطنجة، وسيدي العياشي الورياغلي بتطوان، وبوقرنة بشفشاون، والمعلم لغداش بمراكش، ومحمد بن اسماعيل بوجدة.

أما بعد الاستقلال فقد ذَاعَ صِيتُ جوق البريهي برئاسة الحاج عبد الكريم الرايس بفاس، وجوق الاذاعة الوطنية برئاسة مولاي احمد الوكيلي بالرباط، وجوق المعهد التطواني برئاسة الاستاذ محمد العربي التمسماني، وإلى جانب هذه الأجواق الثلاثة التي تأتي اليوم في طليعة أجواق «الآلة»،تجدر الاشارة الى جوق الرباط برئاسة الاستاذ عبد اللطيف بن منصور، وجوق العربي السيار في طنجة، برئاسة الاستاذ محمد العربي المرابط، وجوق مراكش، برئاسة الاستاذ عبد الله الوزاني.

ومن الأجواق 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 مَصَانُو، وجوق تطوان برئاسة الفنان عبد الصادق شقارة، وجوق شفشاون برئاسة الشيخ محمد احمد المريني، وجوق المرحوم مولاي أحمد المَدَغرِي في مكناس، برئاسة الاستاذ عبد الرحيم الخمسِي...

وقد لعبت الجمعيات الموسيقية من جهتها دورا هاما في إصلاح هذه الموسيقى، أدبيا وفنيّا، وترقيتها عزفا وغناء، وبذلت جهدا كبيرا لصيانتها عن طريق العمل على تسجيلها أو تدوينها تدوينا عِلميا، كما أنها ساهمت مساهمة فعالة في التعريف بها ونشرها، عن طريق الحفلات التي كانت تحييها،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 والْتِقَاء الفنانين والباحثين لتبادل الآراء والخبرات، وخلالها تتنافس الأجواق الكبرى على إظهار براعتها الفنية، وأحيانا على الكشف عن الغريب من الصنائع التي تحفظها، وفيها تنظم كذلك المباريات بين الاجواق الفتية، فيكون ذلك حافزا لها على الحفظ والتمرن، كما ترصد الجوائز التقديرية للمتفوق منها،ولأبرع العازفين والمنشدين فيها، مما يعود على هذه الموسيقى بأطيب الآثار.

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

أما بعد الاستقلال فأبرز الجمعيات التي ظهرت إلى الوجود هي :

ـــ «جمعية هواة الموسيقى الاندلسية» التي أُسِّست سنة 1958، وقد حضر حفل تأسيسها جلالة الملك الحسن الثاني ـــ وكان وقتئذ وليا للعهد ـــ فأكد بحضوره هذا مدى ما توليه جلالته من عناية لهذه الموسيقى، وقد حضر هذا الحفل أيضا الزعيم الراحل علال الفاسي، والهيئة الوزارية، وعدد غفير من المثقفين من مختلف أنحاء المغرب؛ ولهذه الجمعية فروع في أهم المدن المغربية (12 فرعاً)، وقد تمكنت بمساعدة منظمة اليونسكو من تسجيل ثماني نوبات على الأشرطة المُمَغْنَطَة،وذلك بمشاركة نخبة من شيوخ «الآلة» المعاصرين، ومنهم، على الخصوص : مولاي احمد الوكيلي [1]، والحاج عبد الكريم الرايس، والاستاذ محمد العربي التمسماني، والحاج احمد البزور التازي، والحاج محمد التازي (المعروف بالتويزي) والغالي الشرايبي، ومحمد بُوزباع، ومحمد المرْكاوي... ويوجد مقر هذه الجمعية في الدارالبيضاء، وقد ظل الحاج ادريس بن جلون التويمي يرئسها مند تأسيسها الى أن وافته المنية سنة 1982، ويرئسها اليوم الحاج محمد بن المليح.

ـــ «جمعية الانبعاث البيضاوية لهواة الموسيقى الاندلسية»، وقد أسسها 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 اليها كذلك «جمعية هواة الموسيقى الأندلسية» بفاس، وقد أسست سنة 1974، و «جمعية بعث الموسيقى الأندلسية» بفاس أيضا وقد أسست سنة 1980.

الحالة الراهنة وآفاق المستقبل

لقد وصلت إلينا «موسيقى الآلة» عن طريق التواتر الشفوي، وكما هو الحال بالنسبة لجميع الفنون الموروثة بهذه الطريقة، فإنها قد تعرضت الى كثير من الضياع والتحريف، و لا شك أيضا أنها قد فقدت الكثير من رونقها وجمالها الأصليين، ومع ذلك كله فانها ـــ في حالتها الراهنة ـــ لا تزال فنا رفيعا، يكشف عن عظمة الموسيقى العربية القديمة، وسلامة ذوق أهلها، ورقة إحساسهم، وسمو مدنيتهم. ولولا القيمة الفنيّة والأدبية العالية لهذه الموسيقى، ما تمكنت من الصمود قرونا طويلة 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 : فَتَلقّي هذه الموسيقى بالطرق الموروثة، القائمة على التلقين بالسماع والمحاكاة، والمعتمدة على قوة الحافظة، آخذ في التلاشي تدريجيا، وشيوخ هذه الموسيقى في تناقص مستمر، وكثير منهم ضنين بما يحفظه، والشباب الذين تقع على كَاهلهم مسؤولية حمل الرسالة الفنية إلى الاجيال القادمة تجتذبهم ألوان موسيقية أخرى، تغريهم إما بسهولتها، أو بما يتراءى لهم فيها من جدة ومعاصرة، كما توفر لهم فرصا أكبر لسماعها، ووسائل أنجع لتعلمها، ومجالا أوسع للاسترزاق بها... ووسائل التسجيل الموسيقي عرفت تقدما مذهلا حطم الحواجز بين حضارات العالم الموسيقية، فصار من العسير على أية أُمّة أن تحفظ تراثها

---

(1) شارك في تسجيل نوبتين فقط، هما نوبة رمل الماية ونوبة الماية.

الموسيقي من التأثيرات الخارجية؛ واذا كانت «الآلة 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، واتجاهات بعيدة عن التقاليد الموروثة، فالآلات التي تتوسل بها اليوم هي غير الآلات التي كانت تتوسل بها في الأمس القريب،والاجواق المتخصصة فيها تعرف تضخما متزايدا في عدد أفرادها ، والأداء طرأ عليه تغيير ملحوظ ... و الصنائع الطويلة أخذت تفسح المجال أكثر فأكثر للصنائع القصيرة والسريعة الايقاع، وانشادات الطبوع و «البيتينات» بدأت تحل محلها مواويل وتقاسيم على الطريقة الشرقية البحتة أو على طريقة «الفلامنكو»... لكل ذلك يفرض الواجب الوطني — علاوة على تسجيل هذه الموسيقى تسجيلًا صوتيا — تدوينَها تدوينا عِلميا يَقيها من التحريف والضياع، ويحفظها للأجيال القادمة كما وَرثناها عن السلف، و لا شك أن هذا التدوين سيساعد أيضاً على فَهْمها فهما أعمق، وتذوقها تذوقا أفضل، كما أنه سيسهل تعلمها، ويمهّد السبيل للبحث فيها، ويُسهم في الأخير مُساهمة فعَّالة في التعريف بهـا ونشرهـا...

عمر الجعيدي

محمد المطيري

حبيبي أمبيركو

عثمان التازي

محمد البريهي

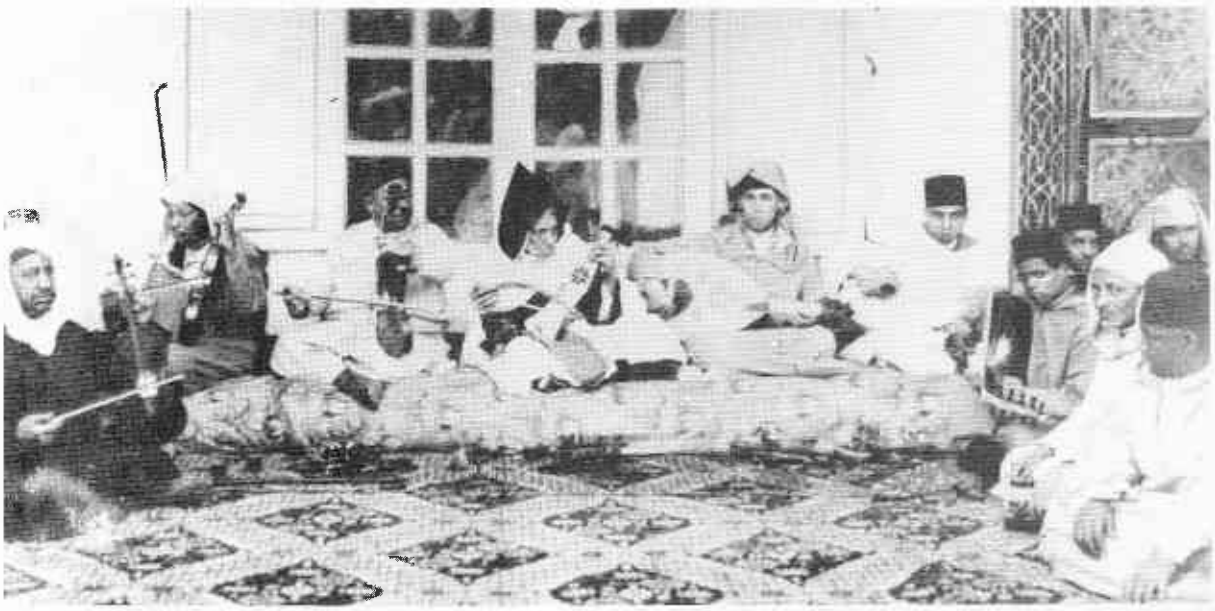
عبد القادر كريش

الطيب بن الكاهية

محمد الخياطي

وفد المغرب إلى المؤتمر الأول للموسيقى العربية.

من اليمين إلى اليسار : عبد السلام بن يوسف، حبيبي امبيركو، عمر الجعيدي، محمد بن غبريط، محمد المطيري، عثمان التازي، محمد دادي، محمد شويكة.



«جوق البريهي» يرجع تاريخ التقاط هذه الصورة الى بداية الثلاثينات، ومن خلالها يظهر وضع جوق «الآلة» التقليدي : في الوسط يجلس رئيس الجوق، وهو في العادة عازف على الرباب، وعلى يمينه الكمنجيون، وعلى يساره العوادون ثم الموقع على الطر والمنشد، ورئيس الجوق هنا هو الشيخ محمد البريهي، والعواد الاول الجالس على يساره هو عبد الكريم الرايس الذي يرئس حاليا «جوق المرحوم البريهي».

الحاج أحمد البزور التازي

مولاي أحمد الوزاني

مولاي محمد أحمد المريني

أحمد الزيتوني

مولاي أحمد الوكيلي

الحاج عبد الكريم الرايس

عبد الصادق شقارة

عبد الرحيم الخمسي

الأستاذ محمد العربي التمسماني

عبد اللطيف بن منصور

مولاي عبد الله الوزاني

الحاج محمد التويزي

محمد العربي المرابط

تسهر الجمعيات الموسيقية على تكوين أجواق «الآلة» الشابة، وتنظم المباريات بينها. وتخصص الجوائز التشجيعية للمتفوق منها... في الصورة : بعض أعضاء لجنة التحكيم خلال المباراة التي نظمت بين هذه الاجواق أثناء «المهرجان الأول للموسيقى الأندلسية». من اليمين إلى اليسار : السيد محمد الزموري (مكلف بالعلاقات الخارجية في «جمعية بعث الموسيقى الاندلسية» بفاس)، المرحوم إدريس بن جلون التويمي. (الرئيس السابق لجمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالدار البيضاء). الأستاذ عبد السلام الشامي (رئيس اللجنة الأدبية والفنية لجمعية بعث الموسيقى الأندلسية). الأستاذ محمد الرايسي (مدير معهد الموسيقى والرقص بطنجة)، الأستاذ إدريس الشرادي (مدير معهد الموسيقى بالعرائش)؛ في الصف الخلفي : الأستاذ البشير الروسي، رئيس جوق القصر الكبير لطرب الآلة.

الحاج محمد مصانو

تعتبر «موسيقى الآلة» كنزا من كنوز الثقافة الإنسانية، ولذلك فإنها تحظى بعناية الدولة والمنظمات الثقافية العالمية والجمعيات الموسيقية.

في الصورة العليا : الدكتور سعيد بن البشير، وزير الشؤون الثقافية يلقي كلمة الافتتاح في «المهرجان الأول للموسيقى الأندلسية» الذي نظم في فاس من 22 إلى 24 أكتوبر 1982. ومما جاء في خطاب معاليه : «... لقد أولى جلالة الحسن الثاني القطاع الموسيقي بهذه البلاد عناية قصوى، تجلت مظاهرها في إحداث المعاهد الموسيقية، ولم يفتأ يحث ناشئتنا على النهل من ينابيع الفن الموسيقي. ويهيب بمؤلفيها الشباب إلى العناية بالألوان الموسيقية التراثية،والكشف عن مواطن جمالها، والاستفادة من معطياتها الفنية على غرار ما فعله بعض عباقرة الموسيقى العالمية، أمثال بيزيت وتشايكوفسكي وبارتوك وفالا. انطلاقا من إيمان جلالته بأننا ورثة تراث فني عظيم، صنعته العبقرية المغربية عبر العصور، ولا تزال تحث السير وتوسع الخطى للمزيد من تطويره...»

وفي الصورة السفلى:الدكتور أمادو مختار أمبو، المدير العام لمنظمة «اليونسكو» يلقي كلمة المنظمة في المهرجان المذكور، ومما جاء في كلمته : «... وهذه الموسيقى... هي في الحقيقة وليدة ألف سنة، ولقد جمعت بين العطاء الإسلامي العربي الشرقي وعبقرية الثقافة الجديدة التي انبثقت ابتداء من القرن الثاني الهجري في الأندلس والمغرب، وأصبحت بسرعة فنا جماعيا يساير أذواق الشعوب التي تمارسها . . .

... وبما أن اليونسكو سبق لها أن ساهمت في تسجيل ثماني نوبات، فهي لا زالت متتبعة باهتمام كل ما يتم من عمل لإنقاذ الموسيقى المغربية الكلاسيكية...»

تحظى «جمعية الانبعاث البيضاوية لهواة الموسيقى الاندلسية» بالرئاسة الشرفية لوالي صاحب الجلالة على الدار البيضاء الكبرى، السيد أحمد لفيزازي، وهو يهتم بالجهود التي تبذل من أجل تدوين التراث الموسيقي المغربي، كما يشجع على تكوين جوق للآلة يتناسب ومكانة الدار البيضاء: في الصورة السيد الوالي يطّلع على النسخة الخطية لنوبة رصد الديل التي دوّنها المؤلف وفق إنشاد الشيخ أحمد البزور التازي (على يسار الصورة)، في الوسط : الاستاذ عبد الله دحو الادريسي، رئيس الجمعية.

المكتب الإداري لجمعية الانبعاث البيضاوية لهواة الموسيقى الأندلسية (1982)

في الصف الأمامي، ومن اليمين الى اليسار، السادة : عبد الرحيم القباج (خليفة أمين المال)، عبد المغيث الحاجي (امين المال)، محمد الغازي الحسيني (خليفة الكاتب العام)، عبد الله دحّو الادريسي (رئيس الجمعية)، عبد اللطيف الوزاني (نجل الشيخ أحمد الوزاني - الرئيس الفني للجمعية) ادريس القادري الحسني (مستشار)، محمد البزور التازي (نجل الشيخ احمد البزور التازي - خليفة الرئيس الفني)، الحسين الادريسي (خليفة الرئيس).

في الصف الخلفي، ومن اليمين الى اليسار، السادة : محمد حموش (مستشار)، محمد عز الدين الادريسي (مستشار)، يونس الشامي (الكاتب العام)، العربي جزار (مستشار)، محمد بن شقرون (مقرر الجمعية).

الاستاذ عبد الله دحو الادريسي

الحاج محمد بن المليح

مولاي العربي الوزاني

موسيقى الآلة: وصف فني

للآلة المغربية بنية متميّزة، ونظام محكم تتّبعه عند الأداء، ومعرفة مقوّمات هذه البنية ومراحل ذلك النظام، مع الوقوف على الثروة الكبيرة من الاصطلاحات الفنية المستعملة فيها يكشف، من جهة، عمّا بلغته هذه الموسيقى من مُستوى عالٍ من النضج الفني، ويساعد، من جهة أخرى، على فهمها وتذوقها

النوبة

النَّوبة في اللغة هي الدور، وقد استعملت هذه اللفظة في صدر الدولة العباسية للدلالة على المدة التي كانت تخصص للمغنين للمثول، بالتناوب، امام الخليفة، قصد استعراض ما عندهم من عزف وغناء، و «النوبة» في الاصطلاح الموسيقي المغربي هي مجموعة من القطع الغنائية والآلية التي تتوالى حسب نظام مخصوص ومعروف؛ وكل نوبة تحمل اسم الطبع (اي المقام) الأساسي الذي بنيت عليه ألحانها، ويبلغ عدد النوبات المستعلمة اليوم في المغرب إحدى عشرة نوبة، وهي : نوبة رمل الماية، والاصبهان، والماية، ورصد الديل، والاستهلال، والرصد، وغريبة الحسين، والحجاز الكبير، والحجاز المشرقي، وعراق العجم، والعشاق.

وقت أداء النوبة :

قديما كان لكل نوبة وقت معين من الليل او النهار، يعتقد انه هو انسب الاوقات لتُغنى فيه، وذلك طبقا لمعتقدات تنجيمية وروحانية تعزو لكل «طبع» مفعولا خاصا في نفس المستمع، في وقت معين دون سواه، فتحدد له ذلك الوقت للعزف عليه او التغني به، وقد اختيرت القطع الشعرية لنوبات «الآلة» بحيث تتلاءم مواضيعها مع طبيعة التأثيرات النفسية التي تحدثها «طبوعها» من جهة، ومع الأوقات المحددة للعزف أو الغناء على تلك الطبوع، من جهة ثانية، لكن ذلك ليس مطردا في الحالة الراهنة لهذه النوبات، لأن نصوصها الشعرية الأصلية طرأ عليها تغيير كبير، كما ان عددا من الطبوع المختلفة من حيث المفعول المنسوب اليها ومن حيث الأوقات المحددة لها، أدمِجت في بعض النوبات دون مراعاة شيء آخر سوى سلامة الذوق، وحسن الربط بين القطع الغنائية. هذا ولم يعد التقيد باداء النوبات في الأوقات المخصصة لها تقليدا معمولا به اليوم.

"صنائع" النوبة

ان القطع الشِّعْرية التي تتألف منها النوبات عبارة عن موشحات أو ازجال أو "براول" (اي اشعار باللهجة العامية المغربية)، وكل قطعة تسمى «صنعة» ؛ والصنعة تتكون عادة من بيتين الى سبعة أبيات، وتبعا لذلك فانها تعرف بالصنعة الثنائية او الثلاثية او الرباعية... غير ان البراول وبعض الأزجال تشتمل احيانا على عدد أكبر من الابيات؛ وأغلب الصنائع في النوبات خماسية، تليها في الاهمية الصنائع الثنائية والسباعية ؛ ويمكن للصنعة ان تتكرر داخل نفس النوبة مُكتَسِية ألحانا مختلفة ومتبنّية إيقاعا مماثلا أو مغايرا، كما يُمْكِنُها أن تتكرر في غيرها من النوبات.

أغراض "الصنائع":

ان الاغراض التي تتناولها صنائع «الآلة» متعددة، تعالج الانشغالات المختلفة والدائمة للنفس البشرية، كما تتناول مسرات الحياة ومباهجها في كل زمان ومكان، الامر الذي يضمن لها القبول والخلود، ففيها المدائح النبوية، والمشوقّات الى الحرمين الشريفين، والغزل، والخمريات، وَوَصْف الطبيعة، ومجالس الانس والسمر... وغير ذلك من المواضيع المستملحة، والمحببة الى النفس. واذا كان اصحاب بعض هذه الصنائع معروفين، فان اصحاب اغلبيتها مجهولون، وكذلك الامر بالنسبة لواضعي الحانها.

موازين "الآلة"

تنتظم الصنائع داخل النوبة ضمن خمس دورات ايقاعية متميزة يطلق عليها اسم «الموازين»، والميزان هو اسم الايقاع وفي نفس الوقت اسم مجموع الصنائع التي وضعت الحانها على ذلك الايقاع، وهذه الموازين هي البسيط، والقائم ونصف، والبطايحي، والدرج والقدام(1)، لكن بعض الموازين تُعدّ اليوم مفقودة، مثل قائم ونصف الرصد والحجاز المشرقي، كما ان ميزان الدرج قليل الصنائع اذا ما قورن بغيره من موازين الآلة، وقد حاول بعض الفنانين المعاصرين إثراءه بصنائع من تلحينهم، كما حاولوا تعويض ميزاني قائم ونصف الرصد والحجاز المشرقي المفقودين بنفس الطريقة، غير ان عملهم هذا، مع ما يستحقه من تقدير وتنويه، لا يعد من التراث، ويلقى معارضة شديدة ممن 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 مستوي اللغة او الأداء.

كيفية أداء النوبة:

إن أداء النوبة بكاملها (أو «تكريطها» كما يقول الآليون) يمكن ان يستغرق ساعات طويلة، ولذلك فانه يقتصر فيها، في غالب الأحيان، على أداء قطع موسيقية وغنائية مختارة من احد موازينها أو أكثر، كما ان الحاجة الى التنويع، 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 الكبرى»، و قد قل استعمالهما اليوم. وهناك مشالية كبرى من ترتيب وتنسيق المرحوم الحاج عمر الجعيدي، والحانها تجري على عدة طبوع، إذ تبدأ بطبع عراق العجم، ومنه تنتقل الى طبع رمل الماية، يلي ذلك رجوع الى عراق العجم، فانتقال الى الحجاز الكبير، فالحجاز المشرقي، فالعشاق، ثم عودة الى الحجاز المشرقي، فانتقال الى رصد الديل؛ ويكون الاستقرار النهائي لهذه المشالية على طبع الحجاز المشرقي

---

(1) تشتمل كل من النوبة الجزائرية والتونسية على خمسة موازين ايضا وهي في الاولى : المصدر والبطايحي والدرج والانصراف والخلاص او المخلص، وفي الثانية البطايحي والبَرْول والدرج والخفيف والخاتم، اما النوبة الليبية ففيها ميزان واحد هو المصدر.

عوض عراق العجم الذي آنطلقت منه. وهناك مشالية كبرى ثانية احدث من السابقة وهي من تنسيق مولاي احمد الوكيلي، ومشالية ثالثة من تنسيق الاستاذ محمد العربي التمسماني، وتشتملان على الطبوع الأساسية للاحدى عشرة نوبة، وقد وضعاهما سنة 1960 إثر إعلان «جمعية هواة الموسيقى الأندلسية» عن مباراة لتلحين أحسن مشالية.

"البغـــية" و"التوشـية"

جرت العادة اليوم باستهلال النوبة «بالبغية»، وهي افتتاحية موسيقية الغاية منها إبراز خصائص الطبع الأساسي للنوبة، وتهييء المستمع للدخول في أجوائه، بعد ذلك تأتي المقدمة الموسيقية للميزان المزمع أداؤه ، وتسمى «توشية الميزان»(1)، لكن بعض الأجواق تتبع تقليدا آخر عندما تريد الشروع في ميزان غير ميزان البسيط، وهكذا فانها تؤدي بعد البغية مباشرة بضع صنائع من انصراف الميزان السابق،ثم تنتقل الى توشية الميزان الجديد فـ«تصديرته»، وتختلف تواشي الموازين باختلاف النوبات، لكن بعضها ضائع، وكما حدث بالنسبة للموازين المفقودة، فقد عوّض بعض الفنانين التواشي الضائعة بأخرى من إنتاجهم، غير أنها لا تحظى بقبول كل الأجواق. وهناك تواشي من نوع آخر يطلق عليها اسم التواشي التخليلية او تواشي الصنائع، وهي عبارة عن فواصل موسيقية تؤدى عادة بعد انشاد البيت الأول لبعض الصنائع، ونجدها على الخصوص في ميزان القدام.

حركات الميزان

بعد عزف توشية الميزان يشرع «الآليون» في الغناء، فينشدون صنائع الميزان حسب تسلسلها في «الحايك» او بإسقاط عدد منها قصد الاختصار(2)، ويكون ذلك وفق حركة بطيئة تتزايد سرعتها تدريجيا من أول صنعة في الميزان،وتسمى «بالتصديرة»، الى آخر صنعة فيه،وتسمى «القفلة»، وتمر هذه الحركة بثلاث مراحل : الأولى بطيئة، وتسمى «بالموسع»، والثانية معتدلة، وتسمى «بالمهزوز»، والثالثة سريعة، وتسمى «بالانصراف»، ويعرف الانتقال من مرحلة الى اخرى باسم «القنطرة»، فهناك اذن قنطرتان : القنطرة الأولى (من الموسع الى المهزوز) والقنطرة الثانية (من المهزوز الى الانصارف). وتبعا لسرعة حركة ميزانها فان الصنائع تنقسم الى ثلاثة اصناف : الصنائع الموسعة، والصناع المهزوزة، وصنائع الانصراف(3).

ورغم ان الصنائع مستقلة بعضها عن بعض فانه يتم «تخييطها» عند الأداء، اي ربطها بعضها ببعض بشكل يضمن الاستمرار في الغناء دون توقف، وهذا يقتضي احيانا اجراء تعديل بسيط على الدور الاخير في بعض الصنائع للحيلولة دون وقوع خلل في الميزان.

---

(1) لحفظ هذه التواشي من الضياع قام بعض المتفننين بوضع كلمات لها، ترتكز عليها ألحانها، فيسهل تذكرها، ومنهم على الخصوص الأديب حمدون بن الحاج، والمسمع مولاي علي المنصوري، والفنان محمد وارياش.

(2) هناك طريقة اخرى للاختصار، وهي ان يحذف بيت او اكثر من الصنعة، فيكتفى مثلا بإنشاد البيت الاول فقط في الصنعة الثنائية، والبيت الاول والرابع والخامس في الصنعة الخماسية... ويحدث هذا على الخصوص في الصنائع الكبرى التي يستغرق اداؤها وقتا طويلا.

(3) من الملاحظ ان الآليين يميلون اليوم، بصورة متزايدة، الى الاقتصار في حفلاتهم على أداء الصنائع الخفيفة من حركة المهزوز والانصراف، الامر الذي يعرض الصنائع «الموسعة» الى النسيان. (في النوبة الجزائرية يطلق اسم الانصراف على الميزان الرابع باكمله).

كيفية أداء "الصنائع"

تختلف طرق معالجة الصنائع حسب عدد ابياتها، وفيما يلي وصف موجز لاكثر هذه الطرق استعمالا :

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

ــ ففي الحالة الأولى ينشد البيت الأول ثم «يُرَدّ عليه الجواب» اي 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 الديل(1) :

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

وأحيانا يعاد إنشاد صدر البيت الأول بعد الجواب («التعويدة»)، ولا يتوقف في هذه المرة الا عند نهاية العجز، وبعد «الجواب» على الكل ينشد البيت الثاني بنفس الطريقة، ولا يكون له جواب، ومثال ذلك الصنعة التالية، وهي من قدام رصد الديل ايضا :

لله ثغر في عقيق أحمر ... قد نظمت فيه لآلي الجوهر
اهدى لنا منه الحبيب مدامة ... فكأنها مزجت بماء الكوثر

ــ أما في الحالة الثانية فيكون لكل شطر من أشطار 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 مغاير، ويسمى «بالكرسي»(2)، بعد ذلك يؤدى جوابه وتختم الصنعة بالرجوع الى اللحن الأصلي في إنشاد عجز البيت الثاني، ومثال ذلك الصنعة التالية من بسيط عراق العجم :

ولو انني امسيت في كل نعمة ... وجادت لي الدنيا بملك الأكاسرة
فما سويتْ عندي جناح بعوضة ... إذا لم تكن عيني لوجهك ناظرة

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

يا كامل البها يا فتان رفقا بذا العشيق

---

(1) الصنائع التي اتخذناها هنا كشواهد يتكرر بعضها في موازين اخرى، لكنها في الموازين والنوبات التي اشرنا اليها تعالج طبقا للطريقة التي وصفناها وأردنا إعطاء المثال عنها.

(2) في النوبة الجزائرية يطلق اسم الكرسي على الافتتاحية الموسيقية القصيرة التي تتقدم ميازين المصدّر والبطايحي والدرج والانصراف.

يـا من فـاق المهـا والغـــــزلان بلحظـــه الرشيـــق
روحـــي ملكتهـــا يا سلطـــان فكـــن بها رفيـــق

ج) وفي الصنائع الرباعية ــ وهي كذلك نادرة ــ 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 بآلكرسي، ويليه جوابه، ثم ينشد شطره الثاني للخروج من ذلك اللحن والرجوع بالبيت الرابع الى اللحن الأصلي، ومثال ذلك الصنعة التالية، وهي من قدام رصد الديل :

كل شيء له انتهاء وحد غير شوقي اليك ما له حد
قسما بالجبين والخال والثـ غر الذي فيه سلسبيل وشهد
وبحق سناك ما انت الا في ملاح الزمان في الحسن فرد
كلّ عن وصفك طليق لسان يا حبيبي ولم ازل بك اهدو

وفي بعض الصنائع الرباعية، يكون للابيات لحن واحد يليه جواب ماعدا الرابع، ومثال ذلك صنعة «يالوالَعْ بالحب اذا آصْغِيتْ لِيَ» من ابطايحي رصد الديل.

د) وفي الصنائع الخماسية، يكون انشاد الابيات متطابقا، ماعدا البيت الرابع، الذي يؤدى بطريقة مخالفة، ويكون لحنه اما مستمدّاً من لحن الابيات الأخرى، ويسمى « بالتغطية »، او بعيدا 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 :

رأيت الهلال ووجه الحبيب فكانا هلالين عند النظر
فلم ادر من حيرتي فيهما هلال السما من هلال البشر
ولولا التورد في الوجنتين وما لاح لي من خلال الشعر
لكنت ظننت الهلال الحبيب وكنت ظننت الحبيب القمر
فذاك يغيب وذا لا يغيب وما من يغيب كمن قد حضر

هـ) وفي الصنائع السداسية ــ وهي من الصنائع النادرة ايضا ــ تنشد الابيات الثلاثة الأولى على لحن واحد، والابيات الثلاثة الاخيرة على لحن آخر مغاير، ولكل بيت «جواب» ماعدا البيتين الثالث والسادس، ومثال ذلك الصنعة التالية، وهي من قائم ونصف رمل الماية :

إن قيل زرتم، بِمَ رجعتم ؟ يا أكرم الخلق ما أقول ؟
قولوا رأينا الحبيب حقا أفادنـا نعمـة الـوصول
وأقبـل المصطفـى علينـا ببـذل كل المنى والسول
رد السلام علينا جهـرا يا سعد من خاطب الرسول
وقال أهـلا بوفـد ربي قم واغتنم نزهة النـزول
قولوا رجعنا بكـل خير واجتمع الفـرع والاصول.

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

لا زال دهـــرك سعيـــد والفـــرح دائمـــا يزيـــد
فيما تريـــد وجب تهنـــا في كل يوم فرح جديد
يا سيدا على كل سيـــد يا من ملكنـــا عبيـــد
البدر في ليلة الكمـــال ينـــقص وحسنك يزيـــد
هذا النفـــار آش يفيـــد قل لي بعد ما تريـــد
النـــاس جوهـــر منضد وانت بيت القصيـــد

و) وفي الصنائع السباعية، ينشد صدر البيت الأول ــ ويسمى هذا البيت «بالدخول»(1) ــ ثم «يجاب 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 الابيات «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 ابيات «قلب الصنعة» وليس له «جواب».

وفيما يلي مثال للصنعة السباعية، وهي من بسيط العشاق :

اسقياني لقد بدا الفجـر واضـــــاء كوكـــــب
قهـوة لي في شربها وزر وهـــي لي مذهـــب
يـا نديمي اسقني لقد حلا شـــرب راح بـــراح
ارفـع السجـف وانظر الطـل كيـف وشـى البطـاح
وغـراب الظـلام قد ولى عن حمام الصبـــاح
انثنت قطب روضها الخضر طربـــا تلـــعب
عجبا كيف نالها السكـر وهـــي لا تشرب

هذا ولا يتوقف طول الصنعة على عدد ابياتها، وانما على عدد ادوارها، والدور هو المرة من ضرب الايقاع، واطول الادوار هي التي توجد في حركة «الموسع» في ميزاني القائم ونصف والبطايحي، وكلما كثرت هذه الادوار في الصنعة زاد طولها، والصنائع الكبرى تسمى عند الآليين «بالمدائن»، (ج «مدينة») او «بالعرائس» (ج عروسة)(2).

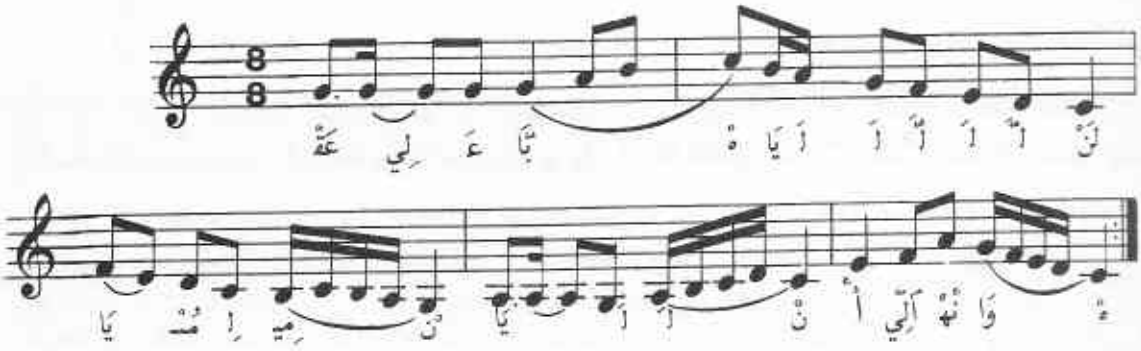
---

(1) يطلق بعض الآليين هذا الاسم على البيتين الاولين، وليس على البيت الاول فقط، كما يطلقون اسم «الخروج» على البيت او البيتين الاخيرين في الصنعة السباعية، وكذلك على البيت الاخير في الصنعة الخماسية، ويطلق اسم الخروج كذلك على الانتقال من الكرسي او التغطية الى اللحن الاصلي للصنعة.

(2) يرى البعض أن لقب «المدينة» يطلق فقط على صنعة «باكر الى شادن وكاس» من بسيط الماية.

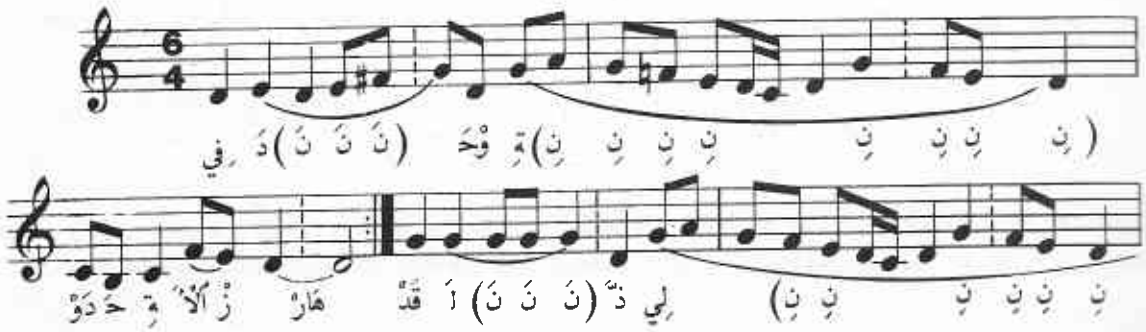
"الطَّرَاطِين" و "النَّنَنَات"

عند الانشاد تظهر في كثير من الصنائع كلمات غريبة عنها تسمى «بالطراطين» مثل يالَالَانْ، وهَانَ نَ، وطِيرِي طَانْ، وطَار اللَّطِي، وطَانِي طَانَايْ... والغاية منها إيجاد التوازن بين الجمل الشعرية القصيرة والجمل اللحنية الأطول منها، فيُعَمّر الفائض من هذه بتلك الطراطين، ولتوضيح ذلك نورد فيما يلي تدوين صنعة «عقلي عَبّاهْ يامسلمين اللّي نهواهْ»،من انصراف قائم ونصف الماية، ويتبين من هذا التدوين ان الجملة اللحنية الأولى قد تم إكْمَالُهَا بـ «يَالَ لَ لَّ لَ لَّ لَنْ»،والثانية بـ «يَالَ لَنْ» فصار البيت ينشد كما يلي : «عَقْلِي عَبَّاهْ يَالَ لَ لَّ لَ لَّ لَنْ، يَامُسْلِمِينْ، يَالَ لَن، اللِّي نهواهْ».

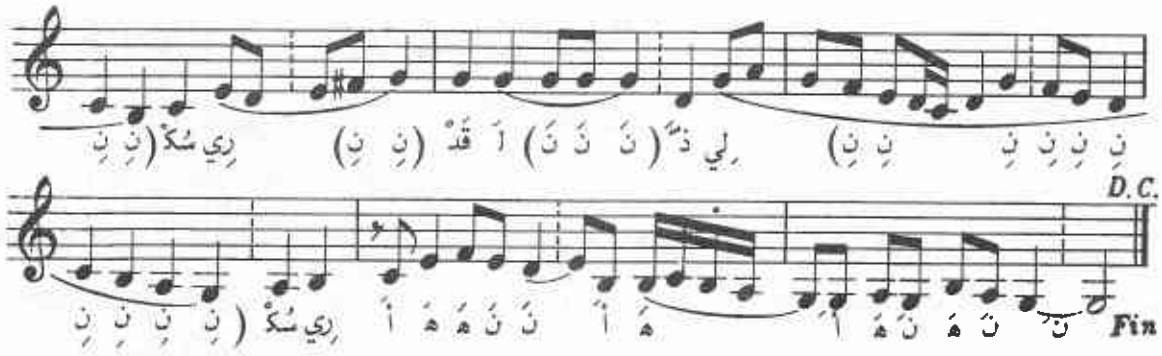


وتسمى الصنائع المحتوية على «الطراطين» بـ «الصنائع المشغولة»، اما الصنائع الخالية منها فتسمى بـ «الصنائع البيضاء».

وقبل نصف قرن تقريبا، كان المدّ الفاصل بين الكلمات في الجملة اللحنية يملأ بدوره بما يسمى بـ «النّنات» اي حروف النون التي كانت ترفع او تنصب او تجر تبعا لشكل الكلمة الواقعة قبلها، ولا شك ان ملأ المد اللحني بهذه الحروف كان يقصد منه المساعدة على تذكره، وقد اختفت اليوم هذه «النّنات»، ولم تعد تظهر إلا نادرا،حتى في إنشاد أكبر شيوخ «الآلة» سنا، وفيما يلي تدوين مطلع صنعة «في دوحة الازهار، قد لذ لي سكري» من بسيط العشاق، كما كان يؤدى قبل نصف قرن،وكما يؤدى حاليا[1]، ويتبين من مقابلة التدوينين أن هذا المطلع كان يؤدى كالاتي : «في دَ نَ نَ نَ وْحةِ نِ نِ نِ نِ نِ نِ نِ نِ دَوْحَةِ الأزهارْ، قَدْ لَ نَ نَ نَ ذَّلي نِ نِ نِ نِ نِ نِ نِ سُكْري نِ نِ قَدْ لَ نَ نَ نَ ذَّ لي نِ نِ نِ نِ نِ نِ نِ نِ سكري أهَا هَـ نَ نَ أهَا أهَـ نَ هَـ نَ نَ. وقد اختفت اليوم كل هذه «النّنات».



(1) عن الشيخ احمد البزور التاري.



الغنـــاء وَ العزف

الغناء في «الآلة» يكون جماعيا، وكذلك العزف، غير أنه يحدث أحيانا أن يسند انشاد «الكرسي» او «التغطية» الى شخص واحد، كما يحدث ان يسند أداء «جوابهما» الى عازف واحد، فيكون ذلك مناسبة لهما لاظهار براعتهما في الغناء أو العزف(1)، وفي الآونة الأخيرة أخذت بعض الأجواق تسند إنشاد صنائع كاملة إلى منشد واحد،أو توزع هذا الانشاد بالتناوب بين أصوات فردية نسوية او رجولية،وأصوات أخرى جماعية.

وخلال انشاد الصنائع يكون العزف خافتا نسبيا («التبريد») وذلك حتى لا تطغى الموسيقى على أصوات المنشدين وتحجب وضوحها، أما خلال الجواب، فانه يزداد قوة، ويحفل بمختلف انواع الزخارف الموسيقية («التعمير») وتسمّى هذه الزخارف بـ «الزوايد» أو «الزواق» ، وتشمل الأبوجياتورا (Appoggiature)، والمردانتي (Mordant)، والغروبيتو (Grupetto)، والزغردة (Trille)؛ ومن الوسائل الأخرى المستخدمة في تزيين الأداء : التثنية (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 ان تختلف هذه الزخارف الحرة من عازف الى آخر، بل إنها لا تؤدى مرتين بكيفية متطابقة من لدن نفس العازف، ولذلك فان العزف الجماعي يبدُو للسامع أقل صفاء وبراعة من العزف الفردي، وكذلك الأمر بالنسبة للغناء(2).

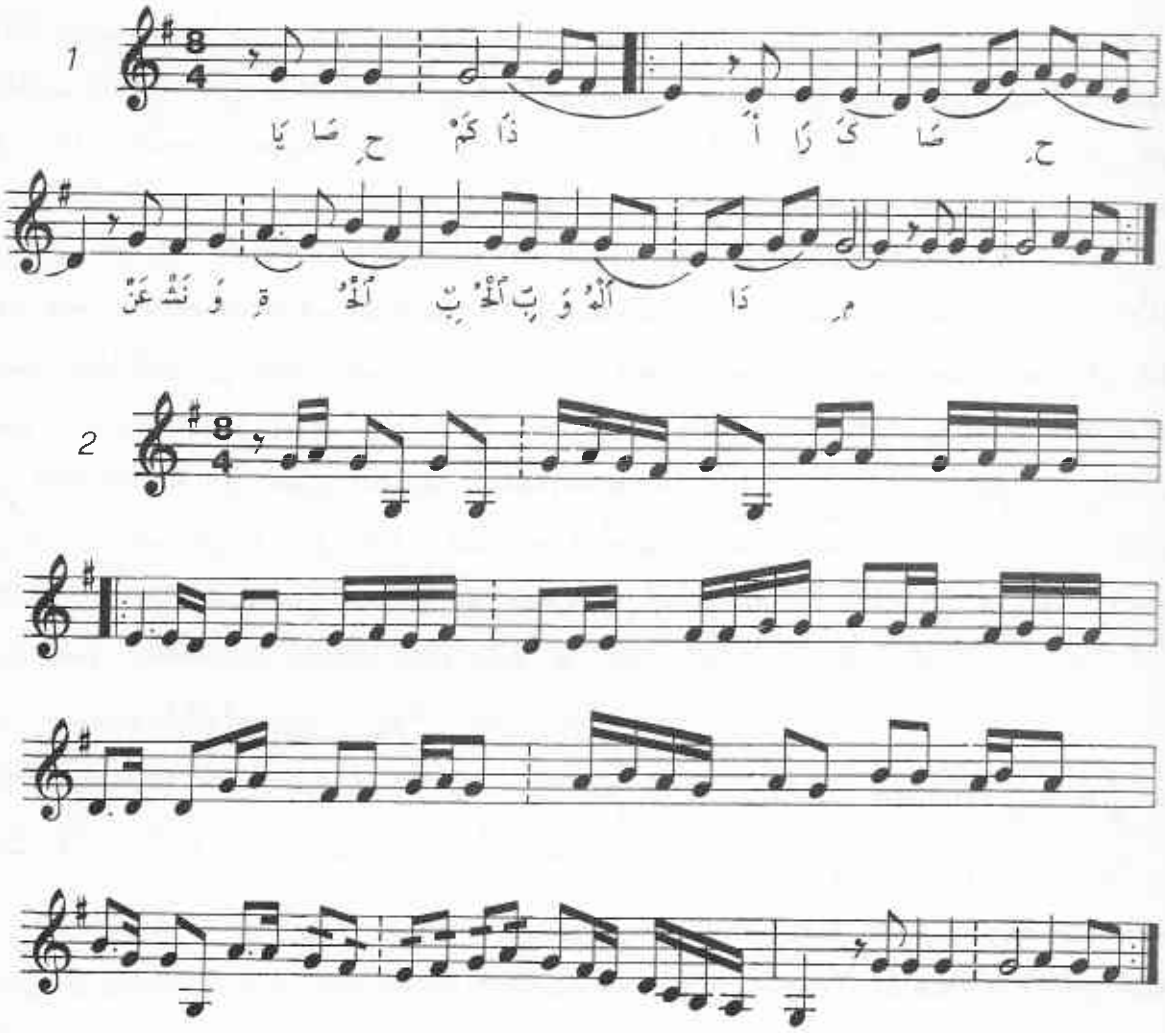
وفيما يلي تدوين لصنعة سجلت للشيخ احمد التازي بصوته وعوده، وقد دُوِّنت مرّتين : في المرة الأولى كما يؤديها بصوته، وفي الثانية كما يؤديها بعوده، في «الجواب»، ومن مقارنة القطعتين يتّضح بعض ما يمكن للعازف أن يزخرف به عزفه ؛ والصنعة من ميزان قائم ونصف عراق العجم،ومطلعها :

يا صاح كم ذَا أراك صاح عن نشوة الحب والمدام

---

(1) يقال عن العازف الذي يتولى الاجابة على الكرسي او التغطية «إنه 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 الكرسي او التغطية.

(2) عندما تشترك عدة الات أو أصوات في أداء لحن واحد، مع اعطائها جميعا حرية الزخرفة، فانه ينتج عن ذلك نسيج لحني ينعت في الاصطلاح الغربي بالهيتيروفونية (Hétérophonie).



التقاسيم والمواويل والإنشادات

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

ا ـ التقاسيم

التقاسيم هي الحان مرتجلة، غالبا ما تكون غير موزونة(١)، تُؤدَّى على آلة واحدة،وأحيانا على عدة آلات، وفي هذه الحالة تكون عبارة عن حوار موسيقي بين تلك الآلات أو «ردود» بالتناوب على عبارات الموال الذي كثيرا ما يكون مُصاحبا بهذه التقاسيم.

ان ظهور التقاسيم كفواصل موسيقية مستقلة، حديث نسبيا في موسيقى «الآلة»، وهي تستعمل عندَمَا يُراد اختصار اداء الميزان، والانتقال فيه ـــ دون اتباع التدرج المألوف ـــ من حركة بطيئة إلى أخرى أسرع منها ، أو الانتقال منه إلى ميزان آخر ، و كذلك عندما يراد التنويع و منع الملل من التسرب الى نفوس المستمعين، وغالبا ما تلتزم تقاسيم «الآلة» وحدة الطبع كالنوبة، غير انها اخذت في العقود الاخيرة تتأثر بصورة ملحوظة بالتقاسيم الشرقية، فتستعمل مقامات متنوعة لا وجود لكثير منها في

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

«الآلة المغربية»، كما أخذت تتبع اسلوبها في الاداء ارضاء لذوق الجمهور، ويظهر ذلك على الخصوص في الحفلات الخاصة؛ ففي هذه الحفلات يبدأ العازف تقسيمه بجمل لحنية هادئة تنتهي بقفلات موسيقية يطرب لها المستمعون فيعبرون عن ذلك بترديد كلمة «الله» او «آه» على نفس الأصوات التي تنتهي عندها تلك القفلات، ثم تأخذ الالحان في التصاعد تدريجيا نحو الطبقة الصوتية العليا للمقام، حافلة بالزخارف الموسيقية والانتقالات المقامية المفاجئة والمثيرة، مخلفة في نفوس المستمعين شعورا بالتوتر يبلغ ذروته عندما «يسخن» العازف ــ كما يقول الآليون ــ فيفجّر طاقته الابداعية في سَيْل متدفق من الألحان الصادحة الشائقة التي تحمل النفوس الى اعلى مراتب الطرب؛ بعد ذلك تبدأ مرحلة الرجوع الى المقام الذي بُدِئ منه التقسيم والهبوط الى قراره، كما يأخذ الشعور بالتوتر في الانفراج تدريجيا، وما يكاد العازف ينهي قفلته الختامية حتى تدوّي التصفيقات المشفوعة بعبارات الثناء من كل جانب؛ هذا وتعتبر التقاسيم من أرقى انواع الموسيقى الآلية في جميع الاقطار العربية وأحبِّها الى نفوس المستمعين، ولا يجيدها الا الفنانون المقتدرون، اذ انها تتطلب من القائم بها توفر الموهبة على ابتكار الألحان، والالمام الواسع بالمقامات،وطرق اجراء العمل بها،وأساليب الانتقال بينها، فضلا عن التمرس الطويل على تقنية العزف على آلته.

ب ـ المواويـــل

الموال تحريف كلمة «مواليا» وهي شعر كان يُتغنى به مع ترديد عبارة «ياموالياه»،اي ياسادتي، وقد وردت الاشارة اليه في المراجع القديمة منذ اواخر القرن الثاني الهجري (أوائل القرن التاسع الميلادي)(١).

والموال في «الآلة» ضرب من الغناء ذي طابع انسيابي يؤدى ارتجالا بغير وزن، وبيه وبين التقسيم اوجه شبه مشتركة، اذ يمكن اعتباره النظير الغنائي للتقسيم، وهما يستعملان في «الآلة» لأغراض مماثلة. ويتألف الموال من بيتين أو اربعة ابيات، تتناول في الغالب موضوعا من المواضيع الخفيفة المستملحة، كالتغزل والعتاب، وخلال ادائه تعزف الآلات بكيفية متصلة، وبصوت خافت، قرار الطبع الذي يغني فيه المنشد او المحطات الصوتية التي يتوقف عندها، وخلال الفترات التي يمسك فيها عَنِ الأداء للاستراحة، يقوم العود او الكمان او القانون بالرد عليه، في عزف منفرد، يحاكي جمل الموال، أو يعالجها بكيفية مغايرة، مع تنميقها بمختلف انواع الزخارف الموسيقية، وكثيرا ما يسفر هذا الحوار بين المغني والآلات عن تباري الطرفين في اظهار براعة كل منهما في الغناء والعزف، الامر الذي يخلق جوا من الطرب يفتتن به المستمعون فيفيضون على الفنانين بعبارات التشجيع والاستحسان. والموال يحمل اسم الطبع الذي يغنى عليه، فيسمى مثلا «موال الحجاز الكبير» و «موال الصيكة»... والتلوين فيه محدود في الاصل، ويقتصر على طبوع الآلة، غير أنه يلاحظ ان بعض المنشدين المعاصرين يقحمون فيه مقامات شرقية،ويقلدون فيه بعض المطربين المشارقة المشهورين بمواويلهم... بل وبعض مغني «الفلامينكو» كذلك. وتعقب الموال عادة احدى صنائع الآلة التي ينسجم معناها مع معناه، وطبعها مع طبعه، وتسمى بـ «تغطية الموال»، وبها تتم العودة الى الانشاد الجماعي لصنائع النوبة. وفيما يلي مثال لما يمكن ان يعبر عنه الموال :

---

(١) تقول الرواية ان او من غنى به جارية لجعفر البرمكي، وان اول مواليا غنته كان في ندب البرامكة، بعد نكبتهم على يد هارون الرشيد، وقد قالت في ذلك :

يا دار أين ملوك الارض ، اي الفرس، ... اين الذين حموها بالقنا والترس؟
قالت تراهم رِمَم تحت الاراضي الدرس، ... سكون بعد الفصاحة السنتهم خرس

وقائلة خل الهوى لرجاله فان الهوى بعد المشيب جنون
فقلت لها ان الهوى فيه راحتي ألذُّ الكَرى عند الصباح يكون.

أما تغطيته فيمكن أن تكون الصنعة التالية مثالا لها :

ما الغـــرام الا بليـــــة فآعذرونِـــي يا مقابـــــل

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

ج ـ الإنشـــادات

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

1 ـــ «انشاد البيتين» : يسميه المنشدون ايضا «بيتين» فقط، ويجمعونهما على «بيتينات»، وهو ـــ كما يدل عليه لفظه ـ انشاد بيتين من الشعر الفصيح، يعبران عن معان سامية، بأسلوب بليغ ومؤثر، يؤديهما المنشد اداء يتسم بالجلال والوقار، وهو شبيه بالموال في طابعه الانسيابي، وعدم تقيده بأي ايقاع، لكنه يختلف عنه في كونه غير مرتجل بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة، فخطّه اللّحني مرسوم ومحفوظ مسبقا، وهو قائم على وحدة الطبع، ومشغول «بالننات» ؛ والموسيقى المصاحبة له تقتصر فقط على مرافقته، وابراز قرار الطبع الذي يغني عليه المنشد او اصوات المراكز التي يتوقف عندها ؛ والمنشد مطالب فيه «بمراعاة المناسبة» اي اختيار موضوع الانشاد بحيث يناسب موضوع الصنعة التي ستليه (اذا كان الانشاد في اول الميزان)،او موضوع الصنعة التي تقدمَتْه (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 والقادر على استحضار «بيتين» في كل مناسبة ان «شكارته عامرة» اي ان جعبته مليئة، اشارة الى طول باعه في هذا الميدان.

ويستعمل «انشاد البيتين» اما بعد البغية مباشرة ـــ وقد اصبح ذلك نادرا اليوم ـــ او وسط الميزان، وفي هذه الحالة يكون فاصلا بين حركتين متميزتين فيه، الأولى بطيئة 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 احبتي فتلك صلاتي في الليالي الرغائب
وجوه إذا ما أسفرت عن جمالها اضاءت لها الاكوان من كل جانب.

ومن «البيتينات» المشهورة التي تستعمل وسط الميزان، «البيتان» الآتيان اللذان كثيرا ما ينشدان في نوبة غريبة الحسين، وهما من بحر الخفيف :

ته دلالا فانت اهـل لذاك وتحكـم فالحسن قد اعطـاك
ولك الامر فاقض ما أنت قاض فعلي الجمـال قد ولاك

ولبيان كيفية اختيار المنشد لموضوع «البيتين» وكيفية «تغطيتهما» من طرف رئيس الجوق، نورد المثال التالي :

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

يا سالب العقل منى عندما رمق لم يُبقِ حبك لي صبرا ولا رمقا
لا تسأل اليوم عما كابدت كبدي ليت الفراق وليت الحب ما خُلقا.

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 والمجتث والمديد، فاذا اختار البحر الأول منها امكنه ان ينشد مثلا :

أموت اذا ذكرتك ثم أحيى فكم أحيى عليك وكم أموت
شربت الحب كأسا بعد كأس فما نفذ الشراب وما رويت.

واذا اختار البحر الثاني أمكنه ان ينشد :

يا كامـل الحسن يكفـي هذا الصدود الطويـل
إن مِلتَ عنّـي دَلالا فعـنك لست أميـل.

والمنشد ليس مطالبا في انشاده بمراعاة 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 «ياسالب العقل» السابق ذكرها، عدّ ذلك عيبا، لاستعماله فيها صيغة الجمع :

عن هواكم كيـف انصرف وهـواكم لي به شغـف
وصف النـاس الغـرام بكـم وغرامـي فوق ما وصفـوا

ويتعين على رئيس الجوق ان يختار بدوره «تغطية» مناسبة للانشاد، يحافظ فيها على وحدة الموضوع ونسق الكلام، وهكذا فانه قد يُتبع انشاد بيتي الوافر والمجتث السابق ذكرهما بالصنعة التالية التي هي امتداد لميزان قدام الحجاز الكبير الذي كان يؤديه الجوق :

اتـق اللـه يا معـذب قلبـي ولا تزدني على نحولي نحولا.

هذا وكثيرا ما يختصر المنشدون إنشاداتهم، فيقتصرون فيها على اداء البيت الأول فقط، وبعضهم يربطون مواضيعها بالمناسبات التي تقام من أجلها الحفلات الموسيقية، كما هو الحال بالنسبة للموال، وهكذا فان الانشاد يمكن ان يكون مثلا 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 آلكسِيسْ شُوتَان قد أشار في كتابه «لوحة الموسيقى المغربية» الصادر سنة 1938 الى وجود عشرين منها، ذكر البحور الشعرية لثلاثة عشر فقط، وهي التي تحمل اسماء الاحدى عشرة نوبة المستعملة اليوم، مع الاشارة الى ان نوبة الحجاز الكبير تتضمن ثلاثة منها، وذكر كذلك أسماء ستة انشادات اخرى أُدمجت ــ كالصنائع «اليتيمة» ــ ضمن النوبات السابقة نظرا لما بينها وبين طبوعها من قرابة، لكنه لم يشر الى بحورها، وهذه الانشادات هي انشاد المزموم الذي ادمج في نوبة عراق العجم، والحصار الذي ادمج في نوبة الحجاز الكبير، وحمدان الذي ادمج في نوبة الحجاز المشرقي، والصيكة الذي ادمج في نوبة الماية، والجركة(1) التي قال ان لها انشادين احدهما ادمج في نوبة رمل الماية والثاني في نوبة الحجاز المشرقي، ولم يذكر شيئا عن الانشاد الباقي 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، والاساتذة محمد العربي التمسماني (تطوان) وعبد الله الوزاني (مراكش) واحمد الزيتوني (طنجة)... فلم تسفر اتصالاتنا بحفظة هذه الانشادات الا عن التعرف على اربعة عشر انشادا فقط. وفيما يلي جدول يبين اسماءها وبحورها الشعرية والنوبات التي تنشد فيها(2).

أسماء الانشادات أو«البيتينات»	بحورها	النوبات التي تنشد فيها
«بيتين رمل المالية»	بسيط	رمل الماية
«بيتين الاصبهان»	طويل (له روايتان : رواية تطوان، ورواية سلا)	الاصبهان
«بيتين الماية»	رمل	الماية
«بيتين رصد الديل»	طويل	رصد الديل
«بيتين الاستهلال»	طويل	الاستهلال
«بيتين غريبة الحسين»	مجزو الرمل	غريبة الحسين
«بيتين غريبة الحسين»	خفيف	غريبة الحسين
«بيتين الحجاز الكبير»	مجتث	الحجاز الكبير
«بيتين الحجاز الكبير»	مديد	الحجاز الكبير

(1) الجهاركاه في الموسيقى الشرقية ، وهي لفظة فارسية معناها الصوت الرابع (تناظر فا الواقعة بين السطر الاول والثاني بمفتاح صول) وهي ايضا اسم مقام شرقي معروف، و «الجركة» في الجزائر اسم طبع واسم نوبة ضاعت اغلبية قطعها.

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

«بيتين الحجاز الكبير»	وافر (وهو نادر الاستعمال)	الحجاز الكبير
«بيتين الحجاز المشرقي»	رمل (ويعرف هذا الانشاد بانقلاب الرمل او الرمل التطواني)	الحجاز المشرقي
«بيتين حمدان»*	طويل	الحجاز المشرقي
«بيتين عراق العجم»	متقارب	عراق العجم والعشاق
«بيتين مزموم»*	طويل (لا فرق بينه وبين «انشاد طبعه»)	عراق العجم

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

2 ــ «انشاد الطبع» : هو بيتان من الشعر الفصيح، يتغنيان 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 اخرى بعد البغية، عوض «البيتين»، وقد يختار المنشد وسط الميزان لادائه، او يتخذه وسيلة للانتقال الى نوبة جديدة، وهو وان كان يؤدى ارتجالا وبغير ايقاع، فان الخطوط العريضة لنسيجه اللحني تكون معروفة مسبقا كما هو الحال بالنسبة «لانشاد البيتين».

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

أيا من حكى داوود صوتا ويوسفا ... جمالا ولقمان الحكيم بحكمته
سلبت حجاي بالحسين وزدتني ... بترجيعه شوقا الى حسن نغمته

ومعظم «انشادات الطبوع» 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 يحتفظ الرواة الا بلحن واحد منها،ام انها ركبت جميعها على لحن واحد لتطابُق اوزانها الشعرية وامكان حلول بعضها محل بعض؛ وعلى كل حال فان كنانيش «الحايك» قد احتفظت بالنصوص الشعرية لما يزيد على اربعين «انشاد طبع» تتغنى بطبوع «الآلة» الخمسة والعشرين(١) ؛ وفيما يلي جدول بأسماء هذه الانشادات، مع بيان بحورها،والنوبات التي تنشد فيها :

(١) نصوص انشادات كل طبع ستدرج ضمن الدراسة الخاصة بالطبوع التي تحتوي عليها كل نوبة.

أسماء انشادات الطبوع	بحورها	النوبات التي تنشد فيها
انشاد طبع حمدان	طويل	الحجاز المشرقي
انشاد طبع الاصبهان	طويل	الاصبهان (ولهذا الإنشاد روايتان مختلفتان: رواية سلا ورواية شفشاون).
انشاد طبع المايـة	طويل	المايـة
انشاد طبع رصد الديل	طويل	رصد الديل
انشاد طبع الاستهلال	طويل	الاستهلال (وهو إنشاد نادر جدا)
انشاد طبع الرصد	طويل	الرصد
انشاد طبع الزيدان	طويل	الرصد
انشاد طبع المزموم	طويل	عراق العجم (يستخدم نفس اللحن في انشاد البيتين)
انشاد غريبة الحسين	طويل	غريبة الحسين (وهو نادر الاستعمال)
انشاد طبع الصيكة	طويل	الماية
انشاد الحجاز الكبير	طويل	الحجاز الكبير (وهو انشاد نادر)
انشاد الحجاز المشرقي	طويل	الحجاز المشرقي (له لحن مطابق للحن انشاد البيتين)
انشاد انقلاب الرمل	الرمل	الحجاز المشرقي (يستخدم نفس اللحن في انشاد بيتي الرمل التطواني)
انشاد طبع العشاق	طويل	العشاق
انشاد طبع العشاق	متقارب	العشاق (يستخدم نفس اللحن الذي يستخدمه «بيتين» عراق العجم)
رمل الديل	طويل	العشاق (وهو انشاد نادر)

جوق "الآلة": وضعه وآلاته

ليس لجوق «الآلة» وضع خاص ودائم يتقيد به اثناء ممارسته لعمله، غير انه يمكن القول بان رئيس الجوق يجلس في العادة وسط افراد جوقه، وهو في الغالب عازف عود أو رباب، بينما يجلس الكمنجيون الى يمينه،والعوادون الى يساره، يلي هؤلاء القانونجي والناياتي اذا وجدا، ثم الموقعان على الطار والدربكة، اما المنشد او المنشدون فيقفون خلف الرئيس،او يتخذون 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 النسوي قليل فيها، اما الآلات التي تستعملها فهي الآلات التقليدية : العود والرباب والقانون والناي والطار والدربكة، غير ان الآلات الغربية، بما في ذلك الآلات ذات الاصوات الثابتة كالبيانو والأكورديون... اصبحت اليوم شائعة في هذه الاجواق لدرجة تكاد معها ان

تخنق اصوات الآلات الوطنية، ويرجع سبب ذلك الى عدة عوامل اهمها خلو موسيقى الآلة من ارباع الصوت وثلاثة ارباعه، ووجود فرص اكبر لاقتناء الآلات الغربية وتعلمها بالمقارنة الى الآلات العربية(١)، وأخيرا استفحال ظاهرة تضخم الاجواق، الشيء الذي ولد رغبة متزايدة في تنويع الآلات.

*

* *

ان الآلة المغربية تزخر 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 العربيين، وان الاهمية التاريخية والحضارية التي يكتسيها هذاالتراث، وقيمته الفنية والادبية العالية،لتتعديان حدود الوطن الذي يحتضنه لتجعلا منه كنزا عظيما من كنوز الثقافة العالمية، يتعين الحفاظ عليه،واحاطته بكل عناية ورعاية.

---

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

موازين الآلة

تحتوي موسيقى الآلة على خمسة موازين، وهي حسب تسلسلها في كل نوبة : البسيط، والقائم ونصف، والبطايحي، والدرج، والقدام؛ ويبدو ان ميزان الدرج من اختراع متأخر، فمحمد بن الحسين الحايك لم يشر اليه في مقدمة مجموعته،عند تعرضه للموازين، كما انه لم يورد له فيها اية صنعة.

ويطلق اسم الميزان في آن واحد على الايقاع وعلى مجموع الصنائع الملحنة عليه ؛ والايقاع هو تكرار منتظم لمجموعات متماثلة من الضربات والسكتات الجزئية،المرتبة ترتيبا معينا،والمحتوية على مقادير زمنية محددة، وذلك من اول اللحن الى نهايته. وكل واحدة من هذه المجموعات تسمى «بالدور»، وليست للضربات المنتظمة داخل الدور نفس النبرة : فمنها ما هو ضعيف، ومنها ما هو قوي، ويظهر ذلك من خلال العزف والغناء، وقديما كان «الاليون» يستعملون اصطلاحات خاصة للتمييز بين مختلف الضربات التي تؤدى على الطار، وهو اداة الايقاع الاساسية في «الآلة»، وكان لا يتولى التوقيع عليها الا ذوو الكفاءة الموسيقية العالية، والتجربة الفنية الطويلة، .وقد وردت تلك الاصطلاحات في مقدمة «مجموعة الحايك» عند حديثه عن الموازين المستعملة في «الآلة»، وقد ذكر منها «النقر ندفا» و «النقر دفا» و «النقر صنجا» و «اخفاء النقرة»، لكن هذه الاصطلاحات لم تعد تستعمل اليوم، ولم تحل محلها اصطلاحات جديدة للتمييز بين نبرات مختلف ضربات الميزان، وان كان الفرق بينها يظهر عمليا خلال التوقيع على أدوات الايقاع،او خلال «التوسيد»،وهو التوقيع بالكف على الكف او على الركبة.

وكما سبقت الاشارة الى ذلك، فان كل قسم من اقسام النوبة يبدأ بحركة بطيئة للميزان، تتزايد سرعتها تدريجيا الى ان تبلغ اقصاها في نهايته، وتمر خلال ذلك بثلاث مراحل : مرحلة تكون فيها الحركة بطيئة وتسمى «بالموسع»، تليها مرحلة ذات حركة معتدلة تسمى «بالمهزوز»، وأخيرا مرحلة سريعة الحركة تسمى «بالانصراف»، ويسمى الانتقال من كل مرحلة الى المرحلة الموالية لها «بالقنطرة». وينتهي كل قسم من اقسام النوبة بقفلة ختامية غير موزونة.

وخلال الانشاد يكون النقر على آلات الايقاع خافتا، مجردا من أية زخارف، ويسمى ذلك «بالتبريد» او «الحسبي» او «الخاوي» حسب المناطق، اما خلال الجواب فيزداد النقر قوة، ويزدان بشتى انواع الزخارف، ويسمى ذلك «بالزواق» او «التعمير»،وتشمل هذه الزخارف ملأ السكتات، وتجزئة الازمنة الطويلة، وتأجيل النبرة(1)، ومعاكسة الزمن(2)،.. مما قد يؤدي الى تغيير مؤقت لنسق النقر، وذلك بقصد التنويع ومنع الرتابة من التسرب الى النفوس.

وتجدر الاشارة الى ان هناك روايات متعددة لضرب موازين الآلة، يتضح من خلالها وجود بعض الخلاف بينها، يتعلق على الخصوص بمواقع الازمنة القوية والضعيفة فيها، كما يتضح من خلالها ان بعض

---

(1) Syncope

(2) Contre-temps

الموقعين يحافظون على اصل هذه الموازين، من «الموسع» الى «الانصراف»، فلا يغيرون فيها شيئا عدا انهم «يضيقونها» تدريجيا، مع تزايد سرعة حركة الميزان، في حين ان موقعين آخرين يسقطون منها بعض الضربات أو يدمجون بعضها في بعض بقصد التخفيف، وبالتالي تسهيل التوقيع عندما تتضاعف سرعة الميزان.

و«الآليون» متمسكون كل بطريقته في توقيع هذه الموازين، وهم يميلون الى تخطئة جميع من يخالفونهم في ذلك ــ شأنهم في هذا الأمر كشأنهم مع من يخالفهم في طريقة إنشاد الصنائع ــ والواقع انهم كلهم على صواب، لأنه لا توجد مدرسة واحدة «للآلة» المغربية، ولأن هذه الموسيقى ظلت حتى اليوم تعتمد على الرواية الشفوية فقط في تناقلها، فليس غريبا، والحالة هذه، ان يكون هناك اختلاف بين متعاطيها، سواء في أداء الصنائع او توقيع موازينها.

ويلاحظ ان بعض الصنائع يكون فيها خلل صارخ في الميزان(١) ومع ذلك فان كل الاجواق كانت،حتى وقت قريب،تؤديها على حالتها، بحجة انها هكذا ورثتها عن السلف؛ وقد قام كل من الشيخ احمد الوكيلي ومحمد العربي التمسماني باصلاحها في جوقيهما،وتبعتهما في ذلك بقية الاجواق،ما عدا جوق البريهي؛ ولم نر من جهتنا ما يبرر الاستمرار في التمسك بتقليد يهدم احد الاركان الاساسية للغة الموسيقية، ولذلك فقد عمدنا بدورنا الى اصلاح كل خلل في الميزان عثرنا عليه خلال تدويننا لهذا التراث، وذلك حسب الكيفية التي يرضى عنها الشيوخ الذين اخذنا عنهم.

وقبل تقديم لوحة لمختلف الموازين المستعملة في الآلة المغربية، نود ان نشير الى ان حاجتنا الى وسيلة يمكننا بواسطتها توضيح مواضع القوة والضعف في ضربات موازين «الآلة»، وتحديد اماكن الدخول فيها متى اريد بيان ذلك كتابة، هذه الحاجة دفعتنا الى استخدام اصطلاحين اثنين من الاصطلاحات الجاري بها العمل في موازين الموسيقى العربية الشرقية، وهما «الدُّم» و «التك». وقد آثرناهما على غيرهما من الاصطلاحات لعدة اسباب، منها ايماننا بضرورة توحيد المصطلحات الموسيقية على صعيد الوطن العربي، و منها كذلك صلاحية هذين الاصطلاحين لجميع آلات الايقاع، وليس للطار فقط، كما هو الحال بالنسبة للاصطلاحات التي ذكرها محمد الحايك، واخيرا سهولة هذين الاصطلاحين، فهما يحاكيان في لفظيهما اصوات الضربات على ادوات الايقاع : وهكذا فان «الدم» هو الصوت الغليظ الناتج عن الضرب في وسط هذه الادوات، وهو يمثل موقع القوة في الميزان، اما «التك» فهو الصوت الجاف الذي ينتج عن النقر في حواشيها، وهو يمثل موقع الضعف في الميزان.

وفيما يلي تدوين هذه الموازين :

---

(١) من هذه الصنائع مثلا الصنعتان التاليتان، وهما من قدام غريبة الحسين :

ا) ونوركم يهتدي الساري برؤيته ... كأنكم في ظلام الليل أقمار

ب) كل صعب يهون إلّا جفاكم ... فعساكم ان ترحموني عساكم

وكذلك الصنعتان التاليتان، وهما من قدام العشاق :

ا) فتحت غصون و الرشا فتحت و تأود ... تسبي الغزالة والغزال الاسعد

ب) راقت الخمر يثربها يا نديم ... قهوة يبرأ بها جسمي السقيم

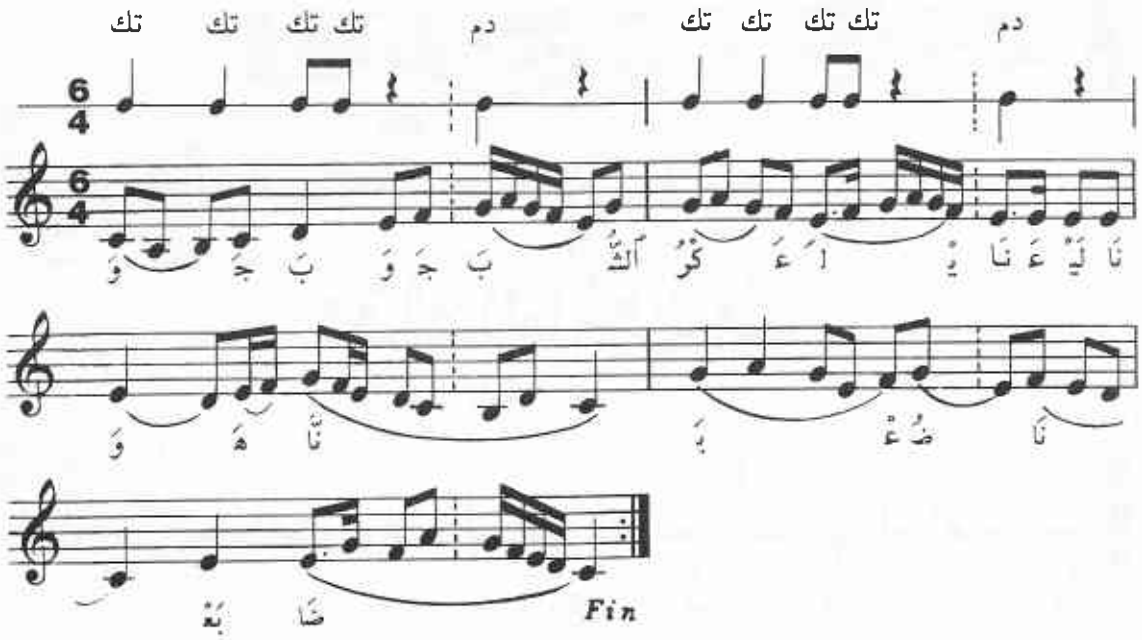
ميزان البسيط

في الموسع والمهزوز :

وفي رواية ثانية يحول التكان الأولان الى دمين.

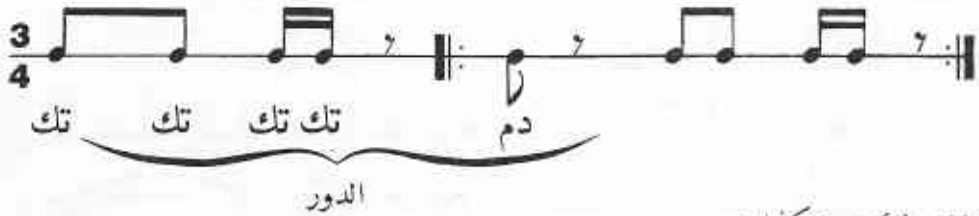
نموذج لحني من موسع بسيط الاستهلال، مطلع صنعة :

وجب الشكر علينا وهنا بعضنا بعضا

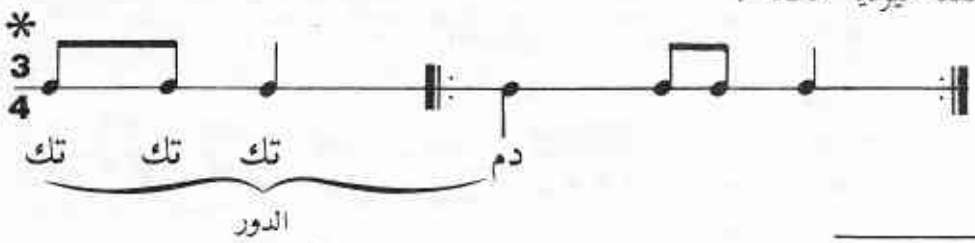


في الانصراف :

هناك من يبقي الميزان على اصله فيؤديه كما يلي(✡) :



وهناك من يخففه فيؤديه هكذا :

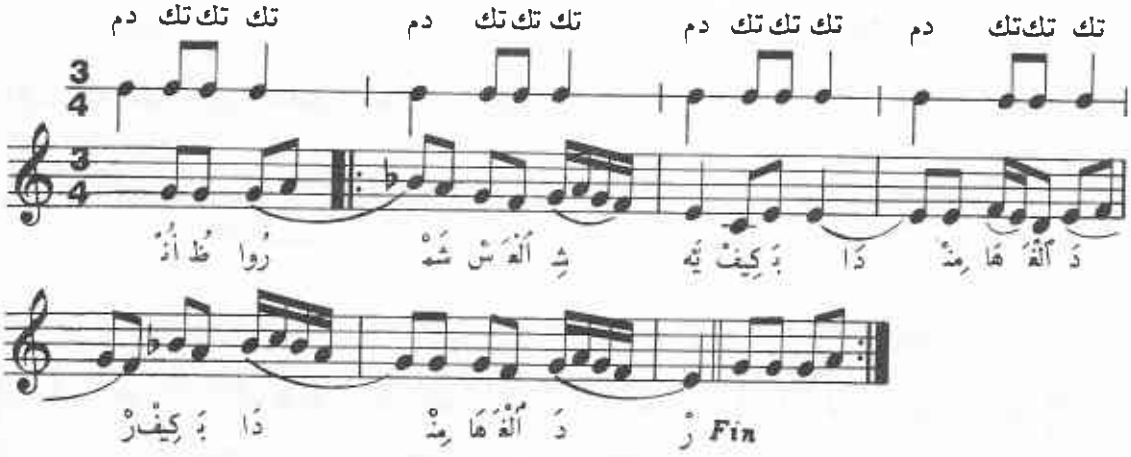


(✡) في تدوينا وضعنا حاجز الحقل بحيث يتفق موقع الدم مع موقع الزمن القوي في التدوين الغربي.

وهناك من يستبدل التك الثالث بسكتة.

نموذج لحني من انصراف بسيط الماية، مطلع صنعة :

انظـــروا شمس العشيـــــة كيـف بدا منها الغـــدر



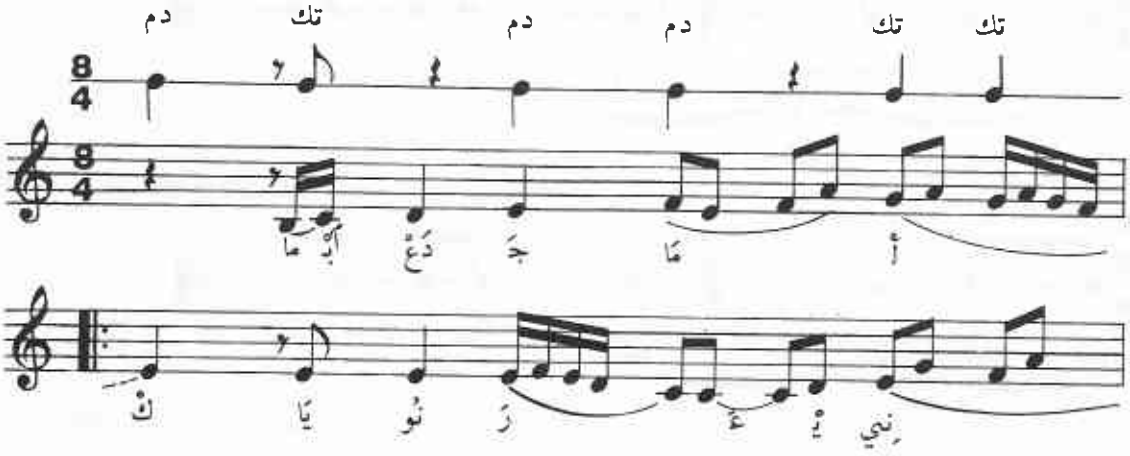
ميزان القائم ونصف

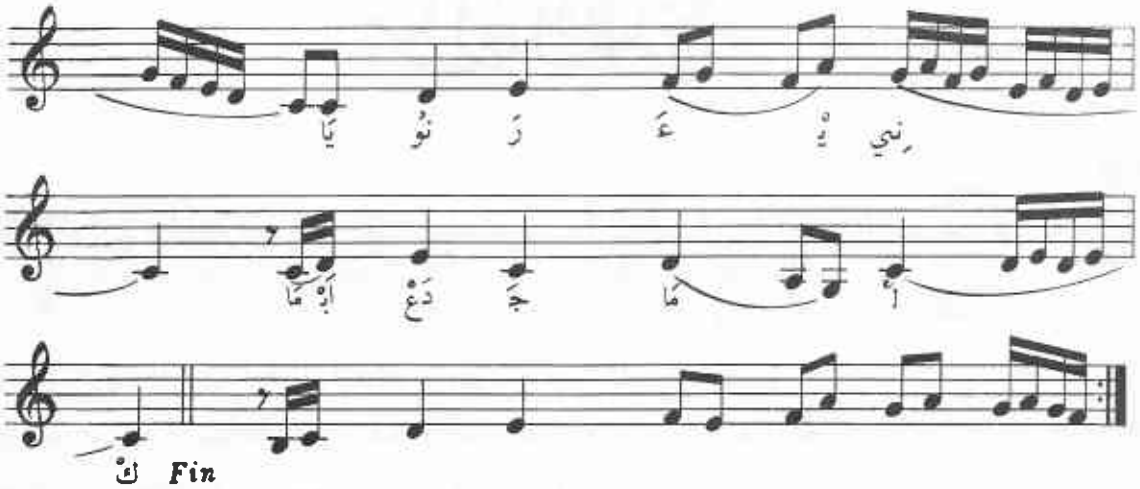
في الموسـع والمهزوز:

وفي رواية ثانية يستبدل التكان الاخيران بسكتة، وهناك من يستبدل بها التك الأخير فقط.

نموذج لَحْنيّ من موسع قائم ونصف رصد الديل، مطلع صنعة :

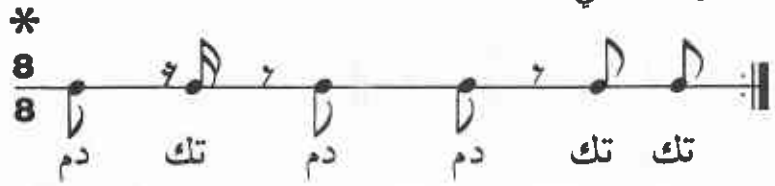
ما ابـــــدع جمالك يا نـــور عينـــي



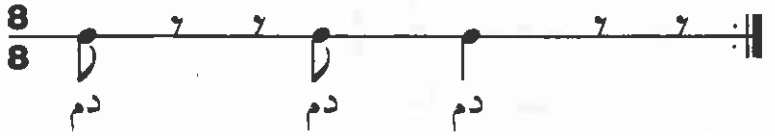


في الانصـــراف :

هناك من يترك الميزان على اصله فيؤديه كما يلي :

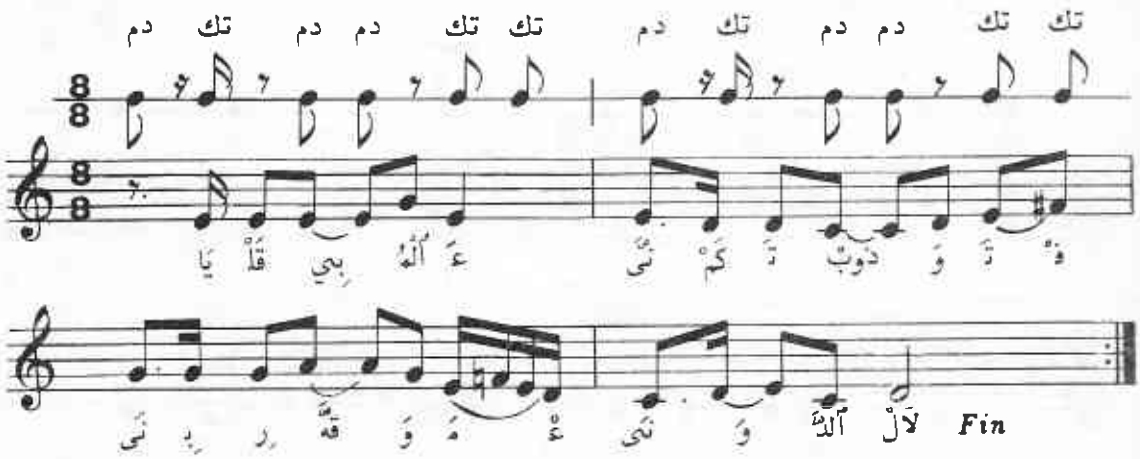


وهناك من يخففه فيؤديه هكذا (مع امكان استبدال السكتتين الأخيرتين بتكين) :



نموذج لحني من انصراف قائم ونصف الرصد، مطلع صنعة :

يا قلبي المعني كم تذوب وتفنى برقة ومعنى والدلال

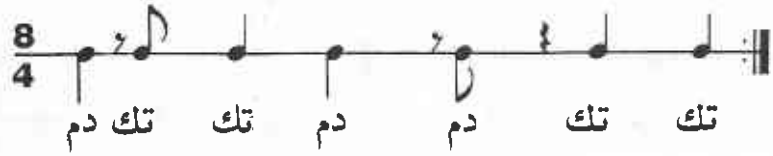


ميزان البطايحي

في الموسع والمهزوز :

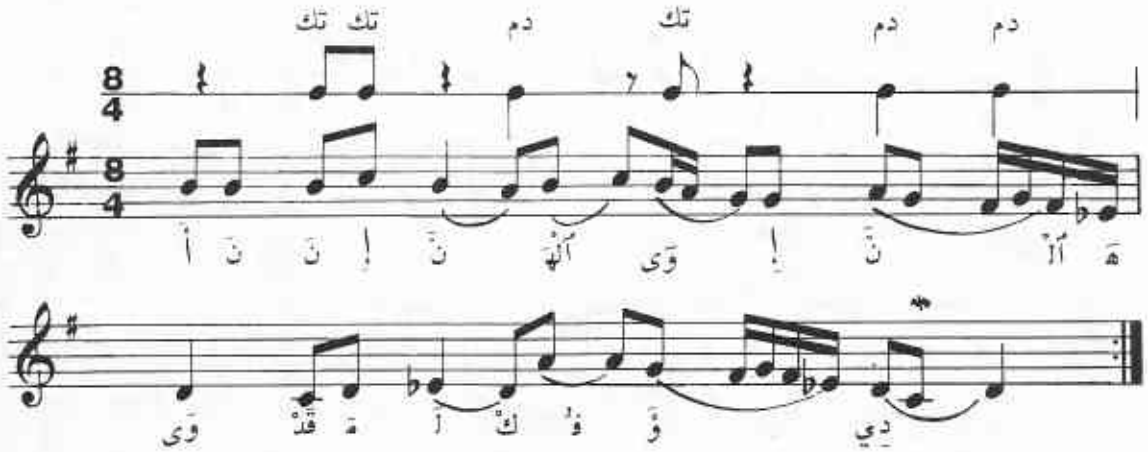
وهناك من يستبدل التكوك الثلاثة بدموم والدمين الأخيرين بتكين.
وهناك من يملأ السكتة الأولى بدم او تك مع ترك بقية الدموم والتكوك في اماكنها.
وهناك من يحولها الى دم مع استبدال الدم ما قبل الأخير بتك.
وهناك من يجعل هذه السكتة في نهاية الدور.
وهناك من يؤدي هذا الميزان كما يلي :

وهناك من يؤديه على النحو التالي :



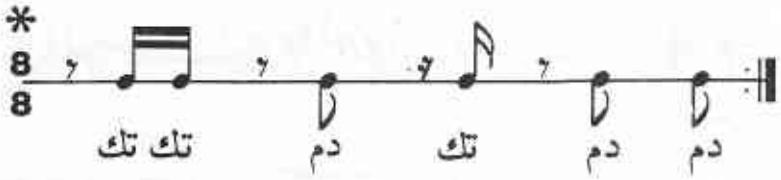
نموذج لحني من موسع بطايحي الحجاز الكبير، صدر البيت الأول من صنعة :

ان الهوى قد ملك فؤادي بالله بالهجر لا تزيد

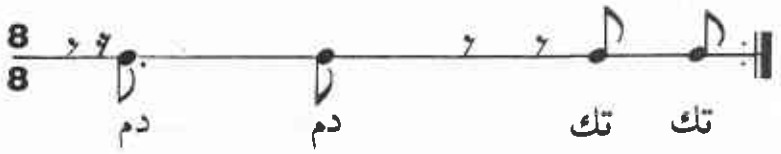


في الانصـــــراف :

هناك من يبقى الدور على اصله، فيؤديه كما يلي :

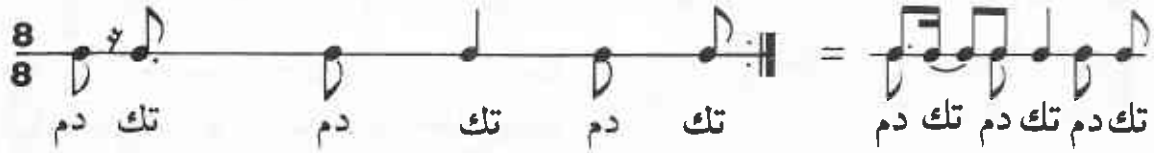


وهناك من يخففه فيؤديه هكذا :



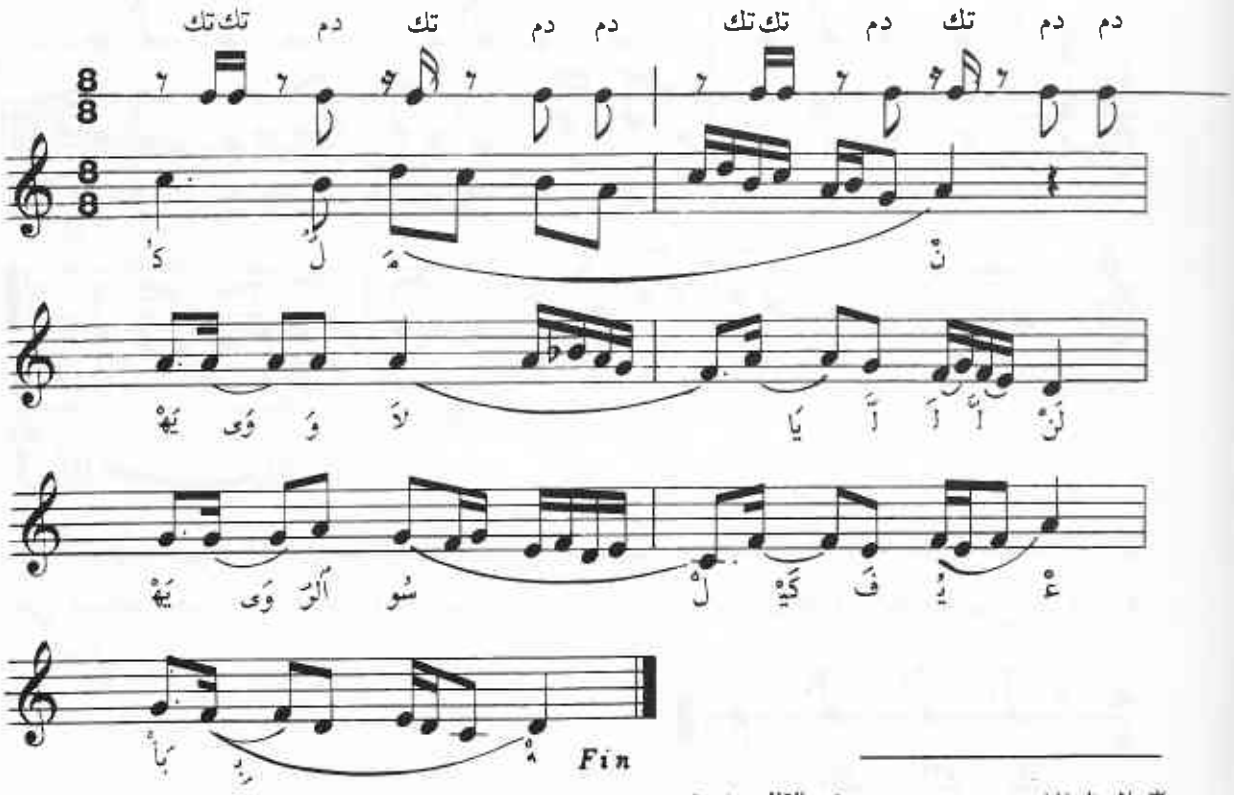
وهناك من يحول في هذا الاخير الدمين الى تكين والتكين الى دمين.

وهناك من يملأ فيه السكتات ويغير مواقع الدموم والتكوك، فيؤديه هكذا ☼ :



نموذج لحني من انصراف ابطايحي رمل الماية، مطلع صنعة :

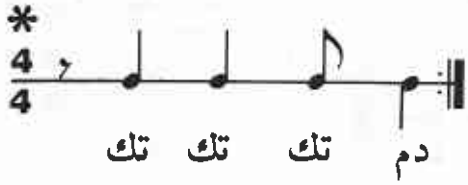
كل من يهوى ولا يهوى الرسول كيـــف يعبـــأ بـــــه



☼ لاحظ الشبه بينه و بين ميزان القائم ونصف

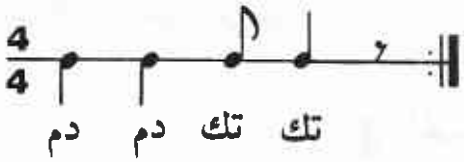
ميزان الدرج

في الموسع والمهزوز :

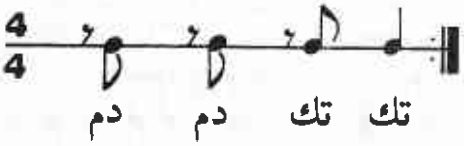


وهناك من يستبدل السكتة بدم او تك، والتك الثالث بدم.

وهناك من يؤديه هكذا :

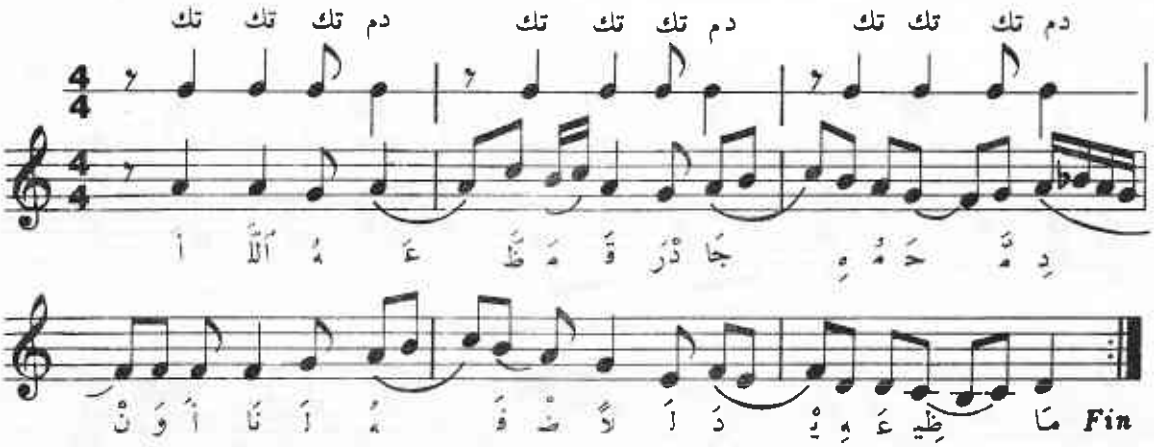


وهناك من يؤديه على النحو التالي :



نموذج لحني من درج رمل الماية، مطلع صنعة :

الله عظم قدر جاه محمد و أنالَـهُ فضلا لديه عظيما

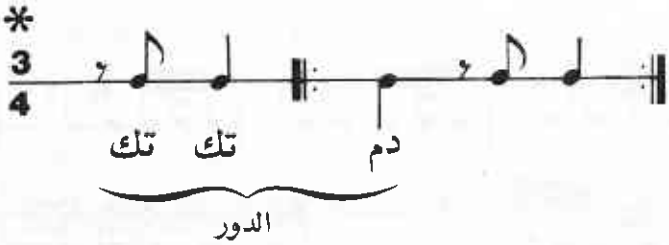


في الانصراف :

ان حركة ميزان الدرج معتدلة عموما من التصديرة الى القفلة، غير ان بعض النوبات تحتوي على صنائع تكون فيها حركة هذا الميزان اكثر خفة، ويسمى في هذه الحالة بالدرج «الطيار» او الطائر :

ميزان القدام

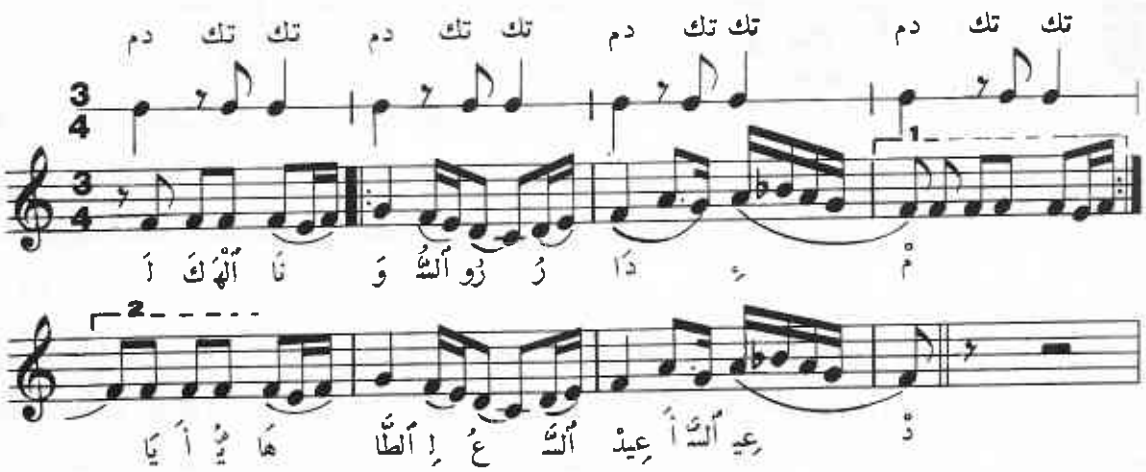
في الموسع والمحـــــزوز(*):



وهناك من يملأ السكتة بتك فيؤديه كانصراف البسيط، ولكن بحركة بطيئة.

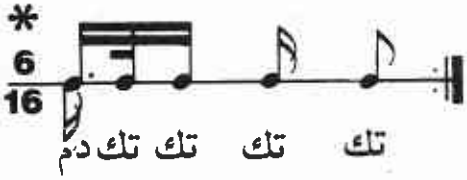
نموذج لحني من موسع قدام الحجاز المشرقي، بداية صنعة :

لك الهنـــا والسرور دائم يا أيها الطالع السعيـــد



في الانصـــــراف :

تؤدي الآلات الايقاع التالي :



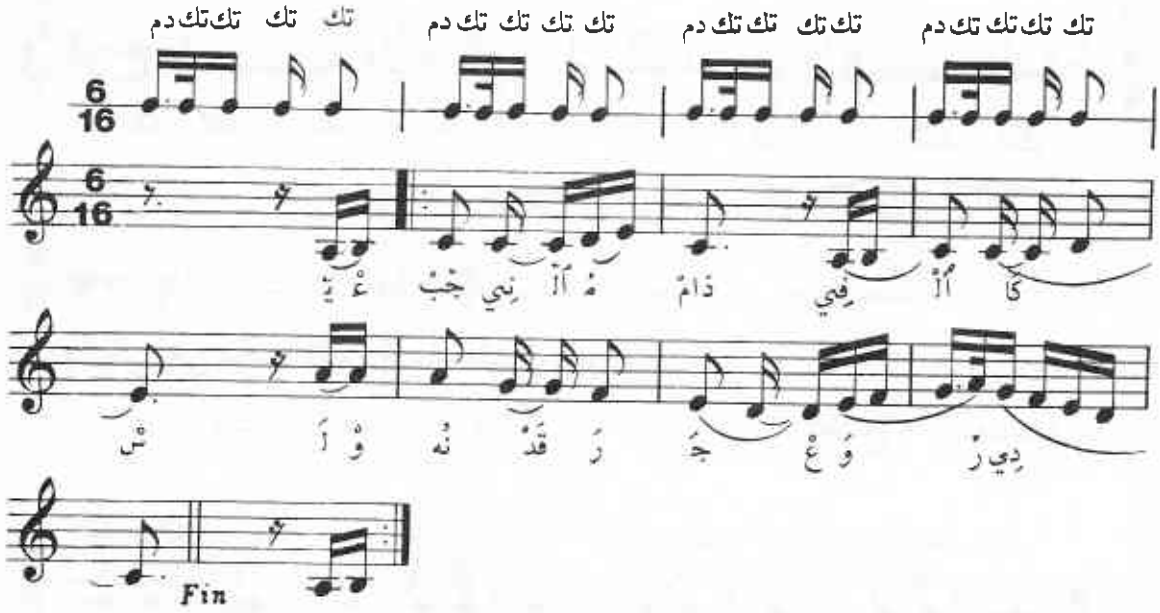
ويقع تخفيفه فيؤدى هكذا :

وهناك من يغير الدم بتك والتكين بدمين.

(*) كما هو الحال بالنسبة لانصراف ميزان البسيط، وضعنا حاجز الحقل بحيث يتفق موقع الدم مع موقع الزمن القوي في التدوين الغربي.

نموذج لحني من انصراف قدام رصد الديل، مطلع صنعة :

يعجبني المدام في الكـاس لونـــه قد رجـــع وردي



طبوع الآلة

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 البنيوية، وطريقة اجراء العمل به؛ كما أنه يعني، من جهة اخرى، الانطباع او الاثر النفسي الذي يتركه في وجدان السامع، والذي يختلف باختلاف الطبوع حتى ولو تطابقت سلالمها المقامية.

المعتقدات المرتبطة بالطبوع

ترتبط فكرة الطبوع بمعتقدات روحانية وتنجيمية موروثة من عهود سحيقة في القدم، كانت خلالها الموسيقى لا تنفصل عن الطقوس السحرية والدينية، نظرا لما لها من تأثير عميق في النفس البشرية؛ وتشترك في الاخذ بهذه المعتقدات كثير من الحضارات القديمة، فتذهب مثلا الى الاعتقاد بأن الاصوات السبعة للسلم الموسيقي منبثقة من الكواكب السيارة السبعة، وانها مرتبطة بايام الاسبوع السبعة(1)، كما تذهب الى ان لكل طبع «روحا»،او حالة نفسية معينة يثيرها في نفس السامع(2)،ويكون تأثير هذا الطبع اشد وأقوى في اوقات معينة من الليل او النهار؛ ولهذا السبب عين لكل مقام او طبع وقت محدد لاجراء العمل به، يعتبر انسب الاوقات لذلك، ونجد اثر هذه المعتقدات واضحا في الموسيقى العربية، المشرقية منها والمغربية، وتحفل الاشارات اليها في الكتب المؤلفة في هذا العلم، ومن ذلك مثلا ما ذهب اليه اخوان الصفا عندما اعتبروا — وهم في ذلك متأثرون بأفكار الفلاسفة اليونانيين(3) — ان الافلاك «يماس بعضها بعضا، وتصطك وتحتك، وتطن كما يطن الحديد والنحاس، وتكون نغماتها متناسبات مؤتلفات، والحانها موزونات...»(4) ومنها ما جاء في شرح كتاب الادوار لصفي الدين الارموي عن تأثير المقامات في النفوس : «فالعشاق والنوا وبوسليك تولد فيها الشعور بالقوة والشجاعة، اما الراست والعراق والاصفهان... فتبعث فيها الاحساس بالغبطة والسرور... في حين ان الزِّيرْفَكَنْد والحسيني والحجاز... تحرك فيها الشعور بالحزن والاسى»(5) وفي نسخ «الحايك» ان طبع رصد الديل يجلب الهدوء والنوم، وطبع غريبة الحسين يثير في النفس الشعور بالحزن والحنين، بينما يولد فيها طبع عراق العجم الاحساس

---

(1) لهذا الرقم دلالة روحانية خاصة، وقد كان موضع تقديس عند معظم الحضارات القديمة، وبعض المعتقدات المرتبطة به مازالت حية بيننا حتى اليوم، ومن المعروف ان بعض الفلاسفة القدماء حاولوا تفسير كل شيء بالأرقام (الفيثاغوريون — أفلاطون...).

(2) نصح أفلاطون بنبذ كثير من الطبوع لانه اعتبرها مفسدة للطباع، وكان يحبذ لاهل جمهوريته الموسيقى المصرية القديمة، لأن طبوعها خالية من الرخاوة والليونة، ولأنها «صحية» تلهم السامع الشجاعة والقوة والنشاط. هذا ولا زال بعض الآليين يتطيرون من طبع الرصد، ويعتقدون أن نوبته تجلب «الشؤم»

(3) ان اليونانيين انفسهم أخذوا الكثير عن حضارات الشعوب المجاورة لهم (شعوب الهلال الخصيب ومصر).

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

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

بالفرح ويدفعها الى السخاء... هذا عن علاقة الانغام بالاجرام وتأثير المقامات او الطبوع في النفوس، اما عن الأوقات المناسبة لاجراء العمل بها، فقد نقل عن ابن سينا انه «ينبغي ان يلحن... وقت الضحى ببوسليك، ووقت نصف النهار بزنكلاه، ووقت الظهر بعشاق، وبين الصلاتين بحجاز، ووقت العصر بعراق، ووقت الغروب باصفهان(1)...»وللطبوع المغربية بدورها جدول زمني يحدد اوقات العمل بها: «واي طبع مخصوص في وقت لا يقع في انشائه اغتباط، ولا يحصل بانغامه نشاط، الا في وقته، والحكمة في ذلك مطوية تحت علم الطبيعة واحكام التنجيم»(2). والاعتقاد بأن عدد النوبات كان في الاصل اربعا وعشرين مرتبط، بدون شك، بعدد ساعات اليوم، اذ كل نوبة كانت تخصص لها ساعة من الليل او النهار، علما بأنها كانت تقوم في الاصل على وحدة الطبع.

تأثر الطبوع بنظريتي العناصر الأربعة والأخلاط

تأثرت فكرة الطبوع ايضا بـ «نظرية العناصر الاربعة»(3)، وهي نظرية يونانية قام على اساسها علم الطبيعة في العصر القديم و الوسيط، وكان اتباعها يرون ان اصل كل الموجودات هو النار والماء والهواء والتراب(4)، وأنه يمكن تفسير كل الظواهر الطبيعية بعلتي التآلف والتنافر القائمة بين هذه العناصر، فهي بفضل الأولى تميل 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. ويتجلى 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، و طبيعته هي البرودة والرطوبة»، في حين ان «طبع رصد الديل عنصره هو التراب،وطبيعته البرودة واليبوسة»...

وأخيرا تأثرت فكرة الطبوع بـ «نظرية الاخلاط»، وهي كذلك نظرية يونانية(5) قام على اساسها الطب القديم والوسيط، وقد اخذ بها معظم الأطباء العرب، وفي طليعتهم الرازي وابن سينا وابن زهر وابن رشد... وملخصها ان جميع العلل التي تنتاب الانسان تنتج عن فساد الاخلاط في جسمه، او تغير مقاديرها، وان العلاج يكمن في عودة هذه الاخلاط الى صفائها الاصلي،او إزالة الاسباب المخلة بتوازنها داخل الجسم، وهذه الاخلاط هي :الدم والبلغم والسوداء والصفراء.ولا تخلو هذه النظرية في جوهرها من بعض الصحة فمن المعروف ان كثيرا من العلل ترجع اسبابها الى اضطرابات كيماوية تحدث داخل الجسم.ويظهر اثر هذه النظرية فيما ينسب إلى الطبوع من تأثير على هذه الاخلاط، وهكذا فان «طبع الديل يحرك السوداء ويضاد الدم... اما طبع الزيدان فيقوي خلط البلغم ويضاد خلط الصفراء، في حين ان طبع الماية يحرك

---

(1) مخطوط شرقي رقم 2361 ورقة 201 ــ بالمتحف البريطاني ــ أورده د. هنري فارمر في «تاريخ الموسيقى العربية» ترجمة جرجس فتح الله المحامي ــ ص 284 ــ 285.

(2) مجموع احضري ــ ص 80 ــ 81 ــ أورده الدكتور عباس الجراري، في مقال له عن «اثر الاندلس على اوربا في مجال النغم والايقاع»، مجلة عالم الفكر ــ المجلد الثاني عشر ــ العدد الاول ــ ص 48.

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

(4) هذا ما تفضي اليه المعاينة المباشرة للطبيعة، وفي الكتب السماوية ان آدم خلق من طين، والشياطين من نار.(«وجعلنا من الماء كل شيء حي»، قرآن كريم ـ الأنبياء ـ 30)

(5) يعتبر جالينوس Galien (131 ــ 201م) أبا هذه النظرية.

الدم ويهيج الحرارة(1)..»،ولهذه الاسباب استخدم الاطباء العرب الموسيقى في علاج بعض الامراض : «ان النغم والالحان الموزونة لها تأثيرات في نفوس المستمعين لها كتأثير الادوية والاشربة والترياقات في الاجسام الحيوانية»(2). وقد ادخلوا في وقت مبكر العلاج بالموسيقى الى مستشفياتهم، وهو علاج بدأت تأخذ به بعض الدول الحديثة(3) ؛ وقبل زمن غير بعيد كانت اجواق «الآلة» تحيي حفلات موسيقية بمستشفى سيدي فرج بفاس لفائدة نزلائه من المرضى النفسانيين(4).

ان النظرة الروحية التي نظر بها العرب الى الموسيقى ومفعولها، سواء في المشرق او المغرب، متأثرة تأثرا عميقا بنظريتي العناصر والاخلاط، ولتوضيح 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 الحكماء»،والذي لا زال يعتبر حتى اليوم اهم آلة موسيقية عند العرب، قالوا : «ان الحكماء من الموسيقاريين انما اقتصروا من اوتار العود على اربعة،لا اقل ولا اكثر،لتكون مصنوعاتهم مماثلة للامور الطبيعية التي دون فلك القمر، اقتداء بحكمة الباري، جل ثناؤه، كما بينا في رسالة الآثِمَاطِيقِي، فوَتَرُ الزِّير مماثل لركن النار، ونغمته مناسبة لحرارتها وحدتها، والمَثْنَى مماثل لركن الهواء، ونغمته مناسبة لرطوبة الهواء ولينه، والمَثْلَث مماثل لركن الماء، ونغمته مناسبة لرطوبة الماء وبرودته، والبمّ مماثل لركن الارض، ونغمته مماثلة لثقل الارض وغلظها. وهذه الاوصاف لها بحسب مناسبة بعضها الى بعض، وبحسب تأثيرات نغماتها في امزجة طباع المستمعين لها، وذلك ان نغمة الزير تقوي خلط الصفراء، وتزيد في قوتها وتأثيرها، وتضاد خلط البلغم وتلطفه، ونغمة المثنى تقوي خلط الدم، وتزيد في قوته وتأثيره، وتضاد خلط السوداء وترققه وتلينه، ونغمة المثلث تقوي خلط البلغم، وتزيد في قوته وتأثيره، وتضاد خلط الصفراء، وتكسر حدتها، ونغمة البم تقوي خلط السوداء، وتزيد في قوتها وتأثيرها، وتضاد خلط الدم، وتسكن فورانه. فاذا ألفت هذه النغمات في الالحان المشاكلة لها، واستعملت تلك الالحان في اوقات الليل والنهار المضادة طبيعتها طبيعة الامراض الغالبة والعلل العارضة، سكنتها وكسرت سورتها، وخففت على المرضى آلامها، لان الاشياء المتشاكلة في الطباع،اذا كثرت واجتمعت، قويت أفعالها 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 والاعلال...»(5)

أسماء الطبوع

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

---

(1) كناشات الحايك، ويلاحظ ان هناك تضاربا فيما ينسب الى هذه الطبوع من تأثيرات.

(2) رسائل اخوان الصفا — ص 21 — مطبعة دار صادر — بيروت.

(3) 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 الاخرى في عدد من الدول كالولايات المتحدة الامريكية وكندا (مركز داونستيت الطبي، التابع لجامعة نيويورك، المركز الطبي التابع لجامعة كانساس، مستشفى فكتوريا الملكي في منتريال) وكذلك في بولندا والارجنتين.

(4) لازالت حتى اليوم بعض فرق «كناوة» و «جيلالة» تحيي حفلات موسيقية حسب طقوس مخصوصة بهدف معالجة بعض الامراض العقلية.

(5) رسائل اخوان الصفا ص 213 — 214 — مطبعة دار صادر — بيروت.

والحجاز، وعراق العجم، او اسماء درجات السلم الموسيقي الشرقي،أو أسماء مقامات شرقية كالصيكة(1) والرصد(2) والماية(3)، كما تحمل أسماء مصطلحات موسيقية كانقلاب الرمل والاستهلال، أو أسماء لا يعرف المقصود منها كالغريبة المحررة وغريبة الحسين...(4)

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 كناش الحايك من معلومات في هذا الشأن : «... وقد وقفت على تأليف صغير منسوب الى محمد بن الحسن الحايك، فرأيت له في بيان من استنبط هذه الطبوع ووجه تسميتها بهذه الأسماء، كلاما لا يصدر الا من الحاكة، وقلده في ذلك، اناس ألّفوا بزعمهم في هذا الفن(5)» والواقع ان الحايك لم يقم الا بترديد اقوال سابقيه من الرواة، ولذلك فاننا نعتبر ان ملاحظة احمد الناصري ــ مع تفهمنا لبواعثها ــ كانت قاسية جدا وجارحة في حق رجل لا يمكن انكار فضله على تراث أمته الموسيقي.

واذا كانت بعض الطبوع المغربية والمقامات الشرقية تحمل أسماء مشتركة، فإنها ــ باستثناء طبع الحجاز الكبير الذي يشبه في عقده الأول مقام الحجاز ــ لا تتفق فيما بينها لا في سلالمها،ولا في طريقة اجراء العمل بها، وكذلك الأمر بالنسبة لطبوع باقي بلدان المغرب الكبير، اذا استثنينا بعض الطبوع المستعملة في الجزائر كرمل الماية والسيكاه؛ لكننا، من جهة اخرى، نجد ــ تحت اسماء مختلفة ــ تطابقا بين عدد من الطبوع المغربية والمقامات او الطبوع المستعملة في باقي اجزاء الوطن العربي.

عدد الطبوع والتغييرات التي طرأت عليه

استنادا الى الوثائق التي وردت فيها اسماء الطبوع المستعملة في المغرب في عصور مختلفة، يتبين ان عدد هذه الطبوع قد ازداد تدريجيا ؛ والظاهر أن هذه الزيادة لم تحصل بالفعل، وانما نتجت عن اغفال المؤلفين الاشارة الى جميع الطبوع الجاري بها العمل في عصرهم،ثم استدراك المنسي منها في عصور لاحقة من لدن مؤلفين آخرين :

ففي منظومة عبد الواحد الونشريسي(6) المتوفى عام 955 هـ (1549 م) ــ وهي المنظومة التي

---

(1) سيكاه في الشرق، وهي كلمة فارسية مركبة من لفظتين : سي (و معناها ثلاثة) وكاه (و معناها مقام) و تطلق هذه الكلمة على الدرجة الثالثة من السلم الموسيقي الاساسي العربي، وهو سلم الراست، وفي نفس الوقت تطلق على مقام شرقي معروف.

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

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

(4) من بين المسائل التي ناقشتها لجنة التعليم الموسيقي، المنبثقة عن المؤتمر الأول للموسيقى العربية، المنعقد في القاهرة سنة 1932، مسألة ما إذا كان بالامكان تسهيل تسمية أصوات السلم الموسيقي العربي والمقامات العربية، وقد أجمع الاعضاء الحاضرون على «أنه لا وجه لتغيير هذه الاسماء التاريخية والمستعملة سواء أكان ذلك في الاصوات أم كان في المقامات» كتاب المؤتمر ــ ص 334.

(5) زهر الافنان من حديقة ابن الونان ــ الجزء الثاني ــ ص 372.

(6) هو عبد الواحد بن احمد بن يحيى الونشريسي، ولد بفاس عام 847 هـ. / 1443م واشتغل بالفتيا والقضاء والتدريس، من مصنفاته : النور المقتبس من قواعد مالك بن انس، وشرح مختصر ابن الحاجب في الفقه... له أزجال وموشحات، وكان رقيق الطبع، يهتز عند السماع. مات مقتولا عام 955 هـ / 1549م. انظر ترجمته في فهرس احمد المنجور، ودوحة الناشر، لمحمد بن عسكر الشفشاوني، وسلوة الانفاس، لمحمد الكتاني.

وردت في مقدمة «مجموعة الحايك» ــ نجد اسماء سبعة عشر طبعا، وربما تسعة عشر اذا كان يقصد بالعراق : عراق العرب وعراق العجم، وبالحجاز : الحجاز الكبير والحجاز المشرقي؛ وفي هذه المنظومة نجده يربط الاخلاط بالعناصر الاربعة، ويبين طبائعها ثم يوزع «الطبوع» على هذه الاخلاط، ذاكرا اصولها(1) (اي اصول الطبوع) وما تفرع منها :

فالديل تفرع منه العراق (ولعله يقصد به عراق العرب وعراق العجم معا)(2)، ورمل الديل، والرصد (يقصد رصد الديل)(3).

والزيدان تفرع منه الاصبهان والحجاز (ولعله يقصد الحجاز الكبير والحجاز المشرقي معا)(4)، والحصار والزوركند والعشاق.

والماية تفرع منها الرصد والرمل (يقصد رمل الماية) والحسين.

والمزموم تفرع منه طبع غريبة الحسين.

وأخيرا الغريبة المحررة، وهي أصل بلا فرع.

وفيما يلي نص هذه المنظومة :

طبائع(5) ما في عالم الكون اربع ... ففي مثلها اضرب للطبوع مجملا
فأولها السوداء والارض طبعها ... وبالبرد ثم اليبس قد خصها الملا
وبلغم طبع الماء رطب و بارد ... وطبع الهوا والحر للدم قد تلا
وصفراء طبع النار يحرق حره ... لما فيه من يبس بتدبير ذي العلا
فنغمة صوت الديل ثم فروعه ... يحرك للسوداء خذها مرتلا
عراق ورمل الديل فاصغ للحنه ... ورصد له فارصده ان كنت ذا اعتلا
وللبلغم الزيدان ثم اصبهانه ... حجاز حصار زوركند كما آنجلا
وعشاقه قد فاق واختص بالغنا ... فهن فروع خمسة بعد بالولا
وماية حسن حركت لذوي الدما ... برصد ورمل والحسين الذي حلا
وصفراء للمزموم فانسب فروعه ... غريب الحسين للطبوع مكملا

---

(1) لم تتضح لاحد حتى اليوم علاقة الطبوع الاصلية في «الالة المغربية» بالطبوع المتفرعة منها، وكذلك الامر بالنسبة الى المقامات الشرقية، وفي هذا الصدد يقول الاستاذ سليم الحلو : «... ان المقامات الأساسية في الواقع لم تعد في عصرنا هذا تعرف من الفرعية المركبة، وعلماء الموسيقى الذين توالوا بعد صفي الدين الى الآن، لم يهتموا بحصرها وفصلها بعضها عن بعض، فاختلطت المقامات الأساسية بالفرعية وبالفرعية المركبة. «(الموسيقى النظرية ــ دار مكتبة الحياة ــ بيروت ــ 1961). وفي الغناء الغريغوري توجد مقامات أصلية (Modes authentiques) ومقامات متفرعة منها تدعى (Modes plagaux) والعلاقة بين النوعين معروفة.

(2) في الانيس المطرب (ص 176 ــ 177) وكناشات الحايك يعتبر كلا الطبعين متفرعا من الديل.

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

(4) في الانيس المطرب (ص 176 ــ 177) انهما يتفرعان من الزيدان، وفي شجرة كناشات الحايك ان الحجاز المشرقي يتفرع من الماية، وليس من الزيدان.

(5) يلاحظ انه يستعمل كلمة الطبائع للدلالة على الاخلاط والعناصر.

وزد له طبعا من غريب محرر وأصل بلا فرع فلا تك مهملا
وصل وسلم في ابتدائك اولا وختما على من للخلائق ارسلا

وقد ذيل الامام الوجدي، الذ يعتقد أنه هو الوشاح محمد بن علي الوجدي،المتوفى عام 1033هـ (1622م)(1)، ذيل هذه المنظومة بثلاثة ابيات على بحرها وقافيتها، ذكر فيها اسماء ستة طبوع، خمسة منها جديدة، باعتبار ان الطبع السادس وهو عراق العجم قد المح اليه الونشريسي من قبل، وهذه الطبوع الجديدة هي :

ـــ الاستهلال، والمشرقي (يقصد المشرقي الصغير)، وقد اعتبرهما متفرعين من الديل(2)،

ـــ المجنب (ويقصد مجنب الديل) وحمدان، وقد جعلهما متفرعين من المزموم(3).

ـــ انقلاب الرمل، وقد اعتبره متفرعا من الماية.

وفيما يلي هذه الابيات :

وزد طبع الاستهلال والمشرقي معا وطبع عراق العجم للديل ينجلا
ولا تنس وقت الصباح مجنبا وحمدان للمزموم لا تك مهملا
كذاك انقلاب الرمل من طبع ماية يهيج اشواق المحب وقد سلا

وهكذا يكون عدد الطبوع التي كانت معروفة في اوائل القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) هو اربعة وعشرون، وهو نفس العدد الذي اورده محمد بن الطيب العلمي، نقلا عن استاذه محمد البوعصامي، فعنده ان «... المتفرع عن الديل 6 وهي رمل الديل وعراق العرب وعراق العجم ومجنب الديل ورصد الديل واستهلال الديل. والمتفرع عن الزيدان 6 وهي الحجاز الكبير والحجاز المشرقي والعشاق والحصار والاصبهان والزوركند. والمتفرع عن الماية 4 وهي رمل الماية وانقلاب الرمل والحسين والرصد. والمتفرع عن المزموم 3 وهي غريبة الحسين والمشرقي وحمدان، فهذه 19 الى الاصول 5 جاءت 24(4).

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

---

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

(2) في «الانيس المطرب» يعتبر المشرقي الصغير فرعا من المزموم، وليس من الديل، وفي كناشات الحايك انه فرع من الديل.

(3) في «الانيس المطرب» وكناشات الحايك يعتبر مجنب الديل فرعا من الديل، وليس من المزموم.

(4) «الانيس المطرب» ص 176 ـــ 177.

(5) مخطوطة بالمكتبة الملكية، رقم 4229

عشاق ديل رملت لرصد ديل عراق عجم ثم عرب فاستهل
ماية ان صكت غريبة الحسين حررها حجاز شرق دون مين .
فيحمد الزيدان رصدا حاصره زوركند زم حجاز اكابره
ان جنب المشرق لاصبهان ثم لرملها انقلابه الحسين تم
فهـذه الخمسة والسعشرون جمعتها من حيث لا تدرون

وقد ورد اسم طبع الصيكة ايضا في مجموعة مخطوطة، مؤلفها مجهول، توجد بحوزة مؤرخ تطوان الكبير الاستاذ محمد داود، وهي مؤرخة في عام 1202 هـ (1767 م)،وكذلك في مجموعة الحايك المتوفى عام 1214هـ (1800م).

وقد اسفرت اشغال المؤتمر الثاني للموسيقى العربية المنعقد بفاس سنة 1969 عن «اكتشاف» طبع جديد في نوبة الحجاز المشرقي،سمي بالمشرقي، كان الحايك قد اورد صنائع منه في مجموعته دون الاشارة الى وجوده، وهكذا اصبح اليوم عدد الطبوع المعروفة في «الآلة المغربية» يبلغ ستة وعشرين طبعا.

الطبوع الأصلية والفرعية

تنقسم طبوع «الآلة» ــ حسب الرواية ــ الى طبوع اصلية وأخرى فرعية، يتشكل منها ما يسمى بشجرة الطبوع، وهي جدول رمزي شبيه بشجرة النسب،يبين اصول الطبوع وفروعها، والاخلاط التي تتأثر بها. وحسب هذه الشجرة فان الطبوع الاصلية خمسة : اربعة منها لها فروع، وهي : الديل والزيدان والماية والمزموم، اما الخامس وهو طبع «الغريبة المحررة» فيعتبر اصلا بلا فرع. أما الطبوع الفرعية فعددها واحد وعشرون تتفرع عن اصولها كما يلي :

فمن الديل تتفرع سبعة طبوع وهي : رصد الديل والاستهلال وعراق العجم وعراق العرب والمشرقي الصغير ومجنب الديل ورمل الديل.

ومن الزيدان تتفرع ستة طبوع وهي : الاصبهان والعشاق والحجاز الكبير والحصار والزوركند والحجاز المشرقي.

ومن الماية تتفرع خمسة طبوع وهي: رمل الماية 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 ايضا اختلاف في ما تفرع منها.

ويبدو ان كل طبع كانت له في الاصل نوبة خاصة به، ولعل الاخبار التي لازال يتناقلها شيوخ الآلة حتى اليوم،والتي تروي ان عدد النوبات كان في الاصل اربعا وعشرين ــ بعدد ساعات اليوم ــ لا تخلو من بعض الصحة، خاصة اذا عرفنا ان عددا من النوبات الحالية يقوم على اساس وحدة الطبع، كما هو الحال بالنسبة لنوبة رصد الديل وعراق العجم. ويعتقد ان محمد بن الحسين الحايك هو الذي ادمج ــ اثناء جمعه لاشعار الآلة المغربية ــ صنائع النوبات المهددة بالانقراض ضمن صنائع النوبات الباقية، مع مراعاة الانسجام بين طبوع هذه وتلك، وهكذا صارت اغلبية النوبات الجديدة تضم بين احضانها اكثر من طبع، غير ان هذا الاعتقاد ينفيه الحايك نفسه عندما يقول في مقدمة كتابه ما نصه:«جرت عادة

اهل زماننا ان يستعملوا احدى عشرة نوبة ويضيفوا الى كل نوبة ما يناسب نغمتها » الامر الذي يؤكد انه، في جمعه لتلك الاشعار، انما سار على عادة كان العمل جاريا بها في عهده ؛ وتسمى الصنائع المندمجة ضمن النوبات المتبقية بـ «اليتائم».

توزيع الطبوع على نوبات "الآلة"

تتوزع الطبوع على نوبات الآلة المغربية المستعملة اليوم على الشكل التالي :

1 ــ نوبة رمل الماية(1) : وتشتمل على اربعة طبوع هي : رمل الماية والحسين وحمدان وانقلاب الرمل.

2 ــ نوبة الاصبهان : وتشتمل على طبعين هما : الاصبهان والزوركند(2)

3 ــ نوبة الماية وتشتمل على طبع واحد هو طبع الماية.

4 ــ نوبة رصد الديل(3) : وتشتمل ايضا على طبع واحد هو طبع رصد الديل.

5 ــ نوبة الاستهلال : وتشتمل على طبعين هما : طبع الاستهلال وعراق العرب.

6 ــ نوبة الرصد : وتشتمل على اربعة طبوع : هي الرصد والحصار(4) والزيدان والمزموم(5).

7 ــ نوبة غريبة الحسين : وتشتمل على ثلاثة طبوع : هي غريبة الحسين والغريبة المحررة والصيكة(6).

8 ــ نوبة الحجاز الكبير : وتشتمل على ثلاثة طبوع هي : الحجاز الكبير والمشرقي الصغير ومجنب الديل.

9 ــ نوبة الحجازالمشرقي : وتشتمل على طبعين هما:الحجاز المشرقي والمشرقي.

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

11 ــ نوبة العشاق : وتشتمل على ثلاثة طبوع هي : العشاق والديل ورمل الديل.

وهذا التوزيع غير دقيق في الواقع، اذ توجد في بعض النوبات طبوع اخرى غير الطبوع المعروفة، المندمجة فيها، ومن ذلك مثلا طبع الصيكة الذي نجد صنائع منه في كل من نوبة الماية ورصد الديل 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 واذا استثنينا طبع المشرقي الصغير، الذي يوجد تنافر ظاهر بينه وبين طبع الحجاز الكبير، فان بقية الطبوع منسجمة مع بعضها ضمن كل نوبة.

---

(1) اسم هذه النوبة عند الحايك هو الحسين، ورمل الماية هو الطبع المندمج فيها، أما اليوم فاسمها رمل الماية، وطبع الحسين هو المندمج فيها. والرمل بحر من بحور الشعر واسم طبع، واسم ميزان من الموازين الموسيقية الشرقية، أما الماية فكلمة فارسية معناها «الخميرة» كما سبق وهي كذلك اسم مقام وطبع.

(2) «الزيرفكند» في المؤلفات القديمة، وهو اسم مقام لم يعد متداولا في الشرق، وهو كذلك اسم احد الموازين الموسيقية العربية الشرقية.

(3) بالنسبة لكلمة الرصد انظر التعليق 2 ص 56 ، اما الديل فكلمة فارسية معناها «القلب» وهي اسم طبع مستعمل في بلدان المغرب الكبير

(4) اسم درجة صوتية في السلم الموسيقى العربي تقابلها صول # (السطر الثاني، مفتاح صول) ويطلق هذا الاسم كذلك على مقام شرقي.

(5) يوجد طبع في الجزائر يحمل اسم الزيدان ويوجد كذلك اسم طبع يحمل اسم المزموم في كل من الجزائر وتونس وليبيا.

(6) انظر التعليق 1 ص 56

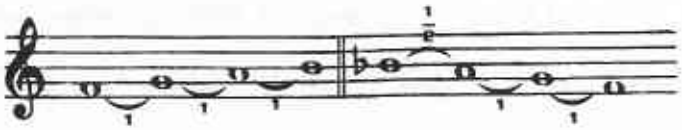
تحليل طبوع "الآلة"

أبعاد الطبوع

يتبين من تحليل هذه الطبوع انها ذات سلالم سباعية،غير ان بعضها يغلب عليه الطابع الخماسي : وهي في مجملها سلالم «قوية» بيتاغورية، تتركب من عقود اغلبها رباعية او خماسية،تفصل بين درجاتها :

أ ــ ابعاد من فئة طنين ونصف طنين،كما هو الحال في السلالم «الدياتونية».وفيما يلي بيان احوال تعاقبها في العقود السفلى لاربعة طبوع هي:رصد الديل و الاصبهان والصيكة وحمدان.

رصد الديل　　الاصبهان　　الصيكة



حمدان(صعودا و نزولا)

ب ــ ابعاد من فئة نصف طنين وطنين ونصف،كما هو الحال في عقود الطبوع التي هي من فصيلة الحجاز،كالزيدان والحجاز المشرقي والحجاز الكبير، وفيما يلي بيان احوال تعاقبها في هذه الطبوع :

ولا وجود في طبوع الآلة لأبعاد من فئة ربع طنين وثلاثة ارباعه كما هو الحال في المقامات الشرقية او الطبوع التونسية والليبية(١)، والعوارض الوحيدة التي نجدها في هذه الطبوع هي العجم (سي ♭) ــ وغالبا ما يكون في حركة النزول ــ والحجاز (فا ♯) والكردي (مي ♭) . وهذا الصوت الاخير،اي الكردي،لا نجده الا في الطبوع التي هي من فصيلة الحجاز.

---

(١) فيما يلي مثال لربع الطنين وثلاثة ارباعه (المقطع الموسيقي هو الدور الاول من «سماعي هزام» للاستاذ محمد عبد الوهاب)

ويزعم البعض ان استخدام الآلات العربية ذات الاصوات الثابتة في الآلة المغربية هو احد اسباب «اختفاء» أرْباع الطنين وثلاثة ارباعه منها، والحقيقة ان عدم وجود هذه الاصوات في موسيقانا هو السبب الذي شجع على استعمال تلك الالات فيها، وقد ادى الاسراف في ذلك ــ وهذا تقرير لما هي عليه حالة هذه الموسيقي عند معظم الاجواق اليوم ــ الى اكساب طبوعها طابع السلم المعدل، وينطبق هذا الامر كذلك على الموسيقى التقليدية الجزائرية(1).

شخصية الطبع

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

أ ــ 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(2).

ب ــ مواقع «المراكز» او المحطات الثانوية التي تقفل بها الجمل اللحنية داخل القطعة.

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

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

هـ ــ 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 الحايك عندما يقول ــ في معرض حديثه عن نوبة رصد الديل ــ انه «لم يشركها مع

---

(1) ان اية محاولة لادخال ربع الطنين أو ثلاثة أرباعه على طبوع الآلة المغربية لن يفضي إلا الى تشويهها، وستكون بين يدي القارىء في كل نوبة نقدمها له عشرات القطع التي يمكنه ان يجرب فيها ذلك، (مثلا بتحويل طبع رمل الماية الى مقام البياتي، ورصد الديل الى الراست، والصيكة الى السيكاه) فسرعان ما سيدرك ان عمله هذا يؤدي الى مسخ الحان «الآلة»؛ وهذا لا يمنع بطبيعة الحال ان تكون بعض المقاطع في عدد من الصنائع قابلة أحيانا للاداء بثلاثة أرباع الطنين (خاصة سيّ ومي عوض سي ومي الطبيعيتين) دون أن ينال ذلك من جمال ألحانها، لكن هذا لا يحدث إلا نادرا وبصورة عرضية فقط، ولا يكتسي أبدا صفة الثبات والشمول.
وينبغي ألا يفهم من كلامنا هذا أننا ضد استعمال تلك الاصوات في الألوان الموسيقية الاخرى، فنحن نناهض فقط فكرة إقحامها في طبوع «الآلة» بنفس القوة التي نناهض بها فكرة من ينادون بإلغاء استعمال المقامات التي تشتمل عليها، والتي تستخدم هي كذلك في المغرب، في الأغنية العصرية والشعبية والملحون... وحتى لو ثبت علميا ان طبوع «الالة» كانت في زمن ما تحتوي على أرباع وثلاثة أرباع الطنين، كما يزعم البعض، وان هذه الاصوات قد انقرضت لسبب ما، الامر الذي أدى الى «تشويه هذه الطبوع» كما يقولون، فانه يصعب الآن الاستجابة لندائهم «بردها الى اصلها»، لان الامانة العلمية تفرض علينا أن نحافظ على هذه الموسيقى وطبوعها كما وصلت إلينا، وأن ندونها كما تؤدى حاليا. بل إننا نتحاشى أحيانا إصلاح الوزن الشعري والخطأ اللغوي خشية ان يؤثر ذلك في طريقة أداء اللحن المألوفة.

(2) يلاحظ وجود نفس هذه الظاهرة في بعض المقامات الشرقية، وخاصة في الغناء الغريغوري (الطبوع الغريغورية ليس لها «قرار» بالمعنى الموسيقي المعروف لهذا الاصطلاح، وإنما «صوت نهائي» Finale أو اساسي Fondamentale وجميع درجاتها ــ باستثناء السابعة ــ قابلة لان تكون «أصواتا نهائية» أو «محطات للاستراحة».

غيرها كما يشاركها بعض الناس مع الماية»(1). واليه يشير كذلك الحاج ادريس بن جلون التويمي عندما قال عن طبع رصد الديل : «وله تشابه واتحاد في المقام مع طبع الاستهلال، حتى ان بعض الفنانين يمزجون صنائعهما مع بعضها، وخصوصا في القدام»(2)... ولا شك ان هذه الطبوع كانت في الاصل متميزة بعضها عن بعض بخصائص لم تحافظ عليها الرواية الشفوية، وأن التوزيع الحالي للصنائع على النوبات ينسب الى بعض الطبوع صنائع ليست منها، فيساهم في زيادة الالتباس بينها، ولاشك ايضا ان ما درج عليه الرواة من استبدال النصوص الشعرية الأصلية بأخرى من بحرها،قد ساهم بدوره في تجريد الطبوع المتقاربة من خصائصها الاصلية،اذ أنه ساعد، عند وقوع النسيان، على خلط ألحان الصنائع بعضها ببعض، لاستخدامها نفس الكلمات، وهكذا، ومع مرور الزمن، اصبحت المقاطع المشتركة بينها كثيرة، بل ان الحان بعض الصنائع المنتمية الى عدة طبوع اصبحت متطابقة جزئيا او كليا.

لكل ذلك نجد ان كثيرا من الصنائع المنسوبة الى طبوع مختلفة لم تعد اليوم تتميز عن بعضها بشيء. ولتوضيح ذلك نورد فيما يلي ثلاث صنائع من ثلاث نوبات مختلفة يمكن تحليلها ومقارنتها بعضها ببعض للتأكد من أنه لا توجد بينها اية فوارق تبرر نسبتها الى ثلاثة طبوع مختلفة :

الصنعة الأولى من قائم ونصف نوبة الاستهلال، ومطلعها :

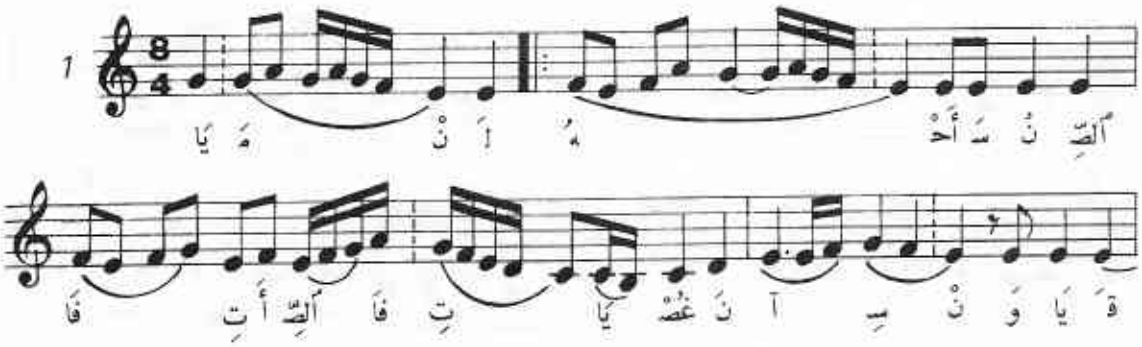
يـا مـن لـه احسـن الصفـات يـا غصـن آس ويـا قمـر

الصنعة الثانية من قدام نوبة الماية، ومطلعها :

العشيـة الى الغـروب تميـل مثـل وجـه تبـدى وهو جميـل

الصنعة الثالثة من قدام نوبة رصد الديل، ومطلعها :

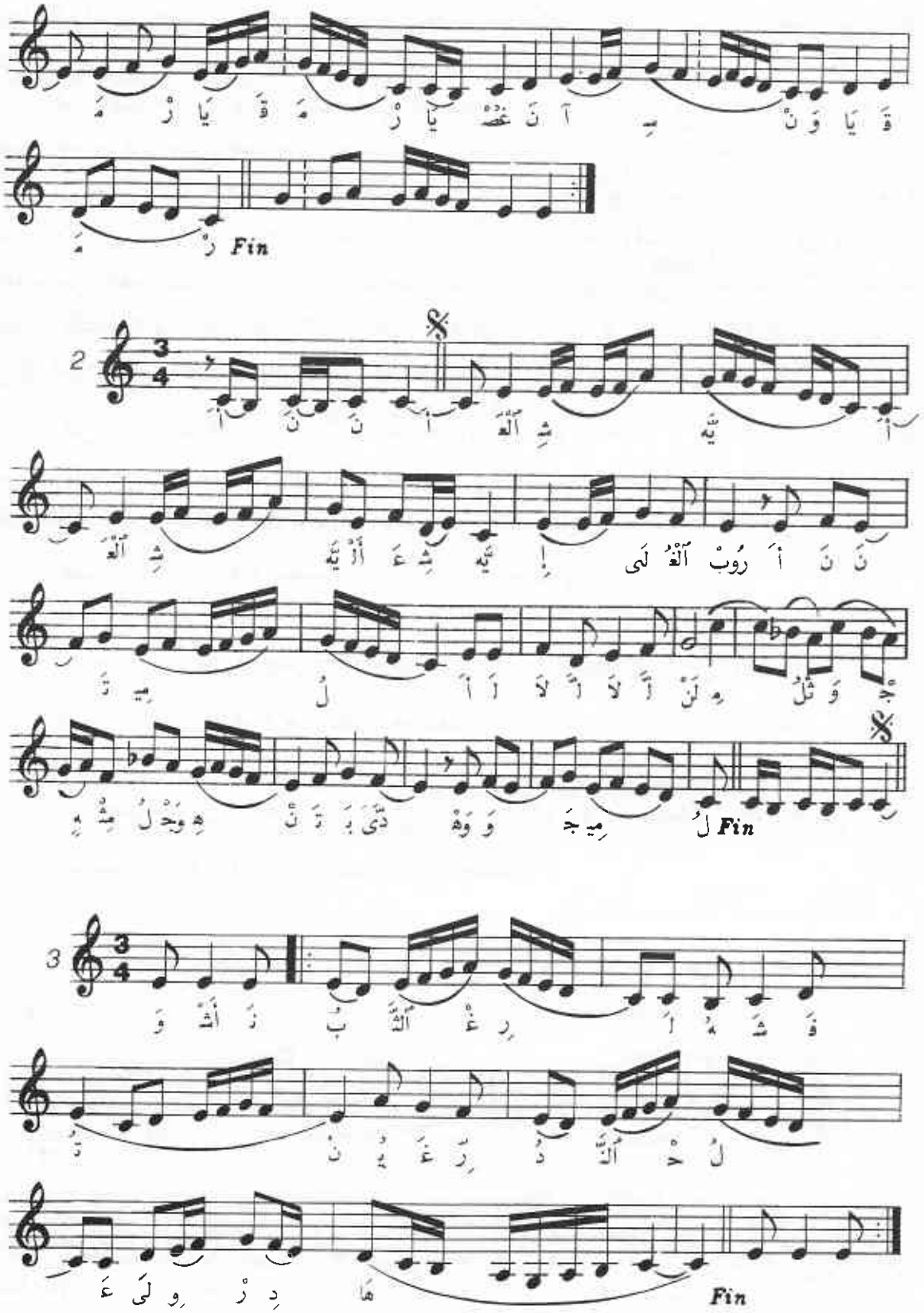
واشنـب الثغـر لـه شفـة يغـرد النحـل على وردهـا(3).



(1) في نسخة من كناش الحايك توجد بحوزة الأستاذ مولاي العربي بن أحمد الوزاني أحد كبار هواة الموسيقى الاندلسية بطنجة.

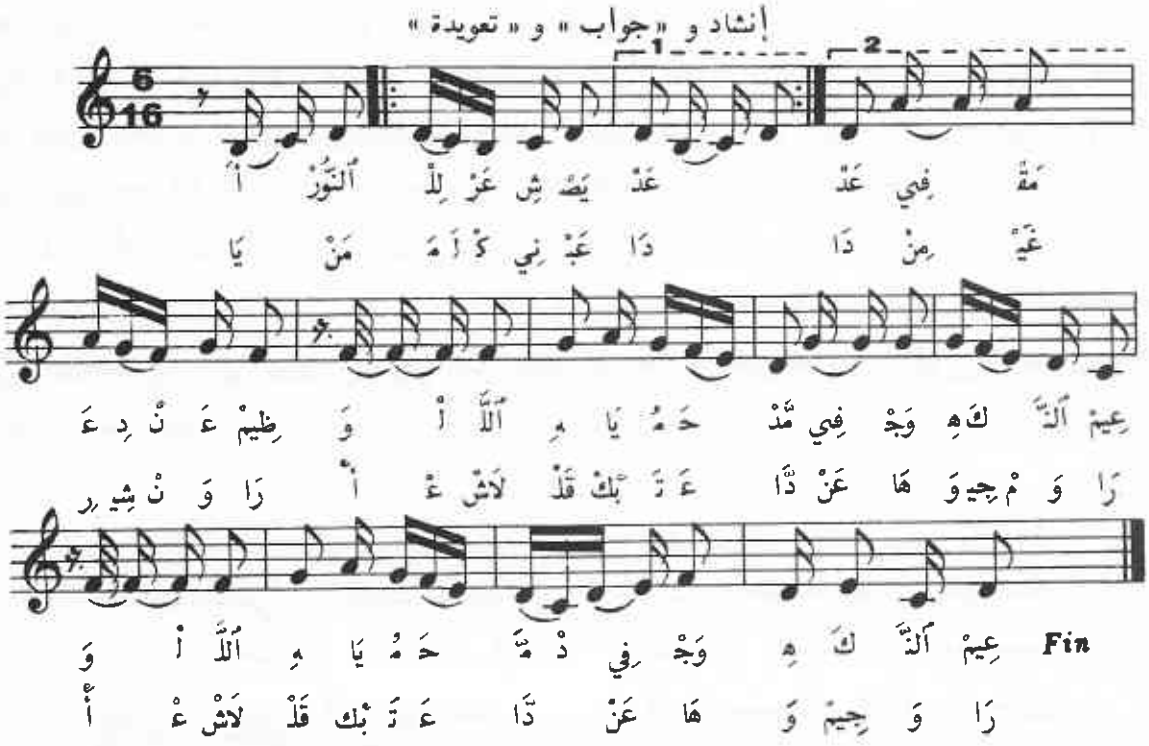
(2) التراث العربي المغربي في الموسيقى — ص 21 — مطبعة الرايس — الدار البيضاء.

(3) الصنعة الاولى من إنشاد الشيخ أحمد الزيتوني، والثانية والثالثة من إنشاد الشيخ أحمد البزور التازي.



وهناك العديد من الصنائع والتواشي التي يعرفها الجميع والتي تنسب الى طبعين مختلفين او اكثر رغم تطابق الحانها، وكمثال على ذلك، نورد فيما يلي تدوين احدى هذه الصنائع، وهي صنعة «النور للعرش يصعد» من انصراف قدام رمل الماية، المتفقة لحنا ووزنا مع صنعة «يا من ملكني عبدا» من

انصراف قدام الاصبهان؛ ومع ان طبع هاتين الصنعتين ينبغي ان يكون واحدا، فانه ينسب الى اثنين (طبع رمل الماية وطبع الاصبهان)(1).



الصنائع ذات الطبوع الغامضة

هناك عدد غير قليل من الصنائع لا تتضح من خلال الحانها ملامح الطبوع التي لحنت عليها، ومنها — على سبيل المثال — صنعة «تشفع الى المولى بجاه محمد» من قدام نوبة رمل الماية(2) (ويمكن مقارنة هذه الصنعة بصنعة «اهيل الحمى» من نفس الميزان ونفس النوبة(3)، فبينهما ما يربو على ستة عشر دورا متصلا من اللحن المشترك، لكن قرار الاولى على الراست والثانية على الدوكاه، قارنهما كذلك بصنعة «أُصلّي» من نفس الميزان(4).)

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

---

(1) من الصنائع المنسوبة الى طبوع مختلفة رغم تطابق ألحانها صنعة «أي ظبي على الأسد قد سطا بالفتح» أو «ملسقى يانة القد» التي نجدها في انصراف قدام كثير من النوبات، وصنعة «إذا كنت تهوى حسان القدود» أو«أتاني زماني بما أرتضي» التي نجدها كذلك في انصراف قدام أكثر النوبات، وقفلة بسيط الاستهلال المطابقة لقفلة بسيط الماية، وصنعة «أنا الذي مالي سنيد» من قدام رصد الديل المطابقة لصنعة «ليلي نهاري في سوا» من قدام العشاق (مع اختلاف في القرار)... كما أن كثيرا من التواشي تتكرر في نوبات مختلفة بألحان متطابقة أو متقاربة مع الارتكاز على نفس القرار أو على قرارات مختلفة.

(2) نوبة رمل الماية، ص 165

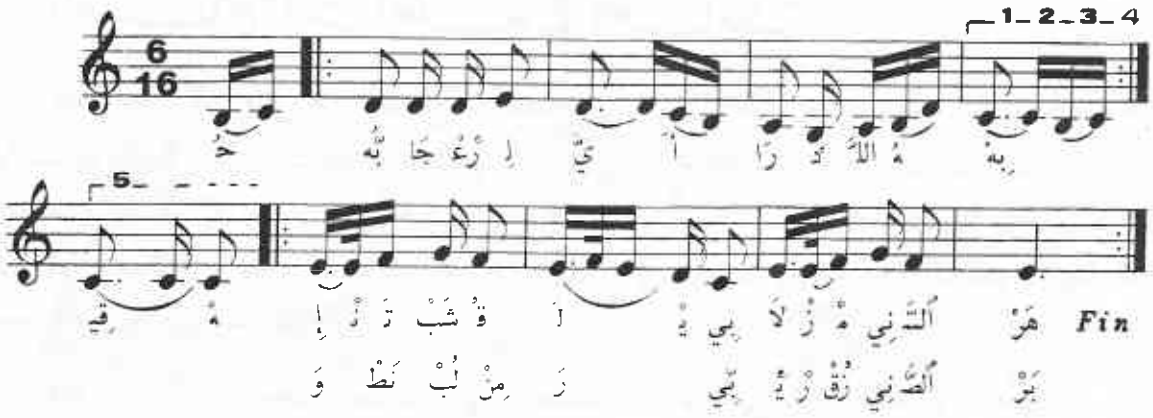
(3) نوبة رمل الماية، ص 174

(4) نوبة رمل الماية، ص 168

بربط الحان تلك الصنائع بالحان الصنائع الموالية لها(1). ومن هذا النوع من الصنائع صنعة «ياعاشقين خير الانام» من بسيط رمل المالية(2)، و «محمد ذو المزايا(3)» من ابطايحي نفس النوبة؛ وبالنسبة لبعض الصنائع يكون سبب عدم توقفها عند قرار الطبع ناتجا عن وقوع بتر فيها، كأن تكون في الاصل سباعية اسقط البيت او البيتان الاخيران منها،فلم يؤثر ذلك في معنى الكلام لكنه اثر في الجملة اللحنية،لانها لم تكن قد اكتملت بعد، وهكذا ظل لحنها «معلقا» لا يعطي شعورا بالارتياح، ومن هذا النوع من الصنائع صنعة «يا من تعدى وجار» من ابطايحي الحجاز الكبير، فهي تستقر على درجة الحسيني (لا) عوض الدوكاه (ري)،وقد قام الشيخ احمد الوكيلي باصلاحها فأضاف اليها 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 علي» من قدام نوبة رصد الديل، ويلاحظ ان لحن البيتين الأخيرين يظل «معلقا»، ولا يتحقق الشعور بالارتياح الا بعد ربط هذه الصنعة بالصنعة الموالية لها.(4)

حبه جار علي — اراد الله به
ذوقني المنية — ذاك الخشف النزيه
راني في المشية — كيف قال الفقيه
انتشب قليبي — لازمني السهر
ونطلب من ربي — يرزقني الصبر



واذا كان القرار من اهم العوامل المساعدة على تشخيص الطبع، فان الرواة لا يتفقون عليه فيما يتعلق بعدد لا يستهان به من الصنائع، وعلى سبيل المثال لا الحصر، نذكر من ذلك صنعة «صلوا ياعباد»

---

(1) بعض الاليين يعبرون عن هذا الشعور بعدم الاكتفاء في بعض الصنائع بقولهم انها «تعيط على اخرى» اي تنادي عليها، وتستوجب الاسترسال في الغناء.

(2) نوبة رمل المالية، ص 110

(3) نوبة رمل المالية، ص 145

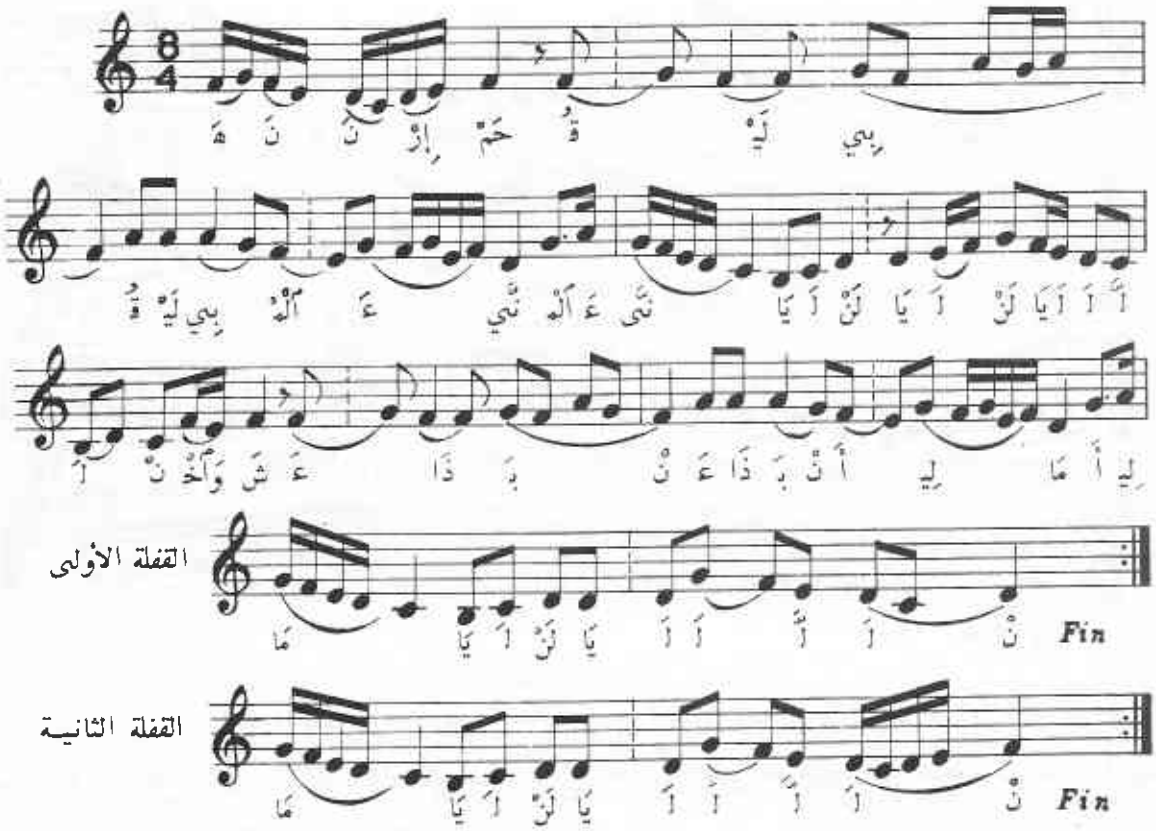
(4) إنشاد الشيخ احمد البرور التازي

من بسيط رمل الماية التي يجعل البعض قرارها على درجة الراست (دو) وينسبونها الى طبع انقلاب الرمل، بينما يجعله البعض الآخر على درجة الدوكاه (ري) وينسبونها الى طبع رمل الماية، وصنعة «لذ بالنبي» من بطايحي رمل الماية : فهناك من يجعل قرارها على الجِهَارْكَاه (فا)، وهناك من يجعله على الدوكاه (ري) واخيرا هناك من يجعل قرار البيت الأول على الجهارْكاه والثاني على الدوكاه. وصنعة «إن جنّ ليل داج» من قائم ونصف رصد الديل : فهناك من يجعل قرارها على الراست، وهناك من يجعله على اليكاه (صول)... ومعنى هذا ان القرار في بعض الصنائع لا يفرض نفسه بصورة تلقائية،لانه لا يشكل المحور الاساسي الذي تدور حوله الحان الصنعة، ولا يمارس على اصواتها تلك الجاذبية الطبيعية التي تضطرها في ختام الى الاستقرار عنده، ولذلك فان هذا النوع من الصنائع يعطي شعورا بأن طبعه غامض،ويصعب تحديده.

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

ارحـــم قليبـــي المعنـــى وآخـــش عذابـــا أليمـــا.

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



(١) إنشاد الشيخ أحمد البزور التازي

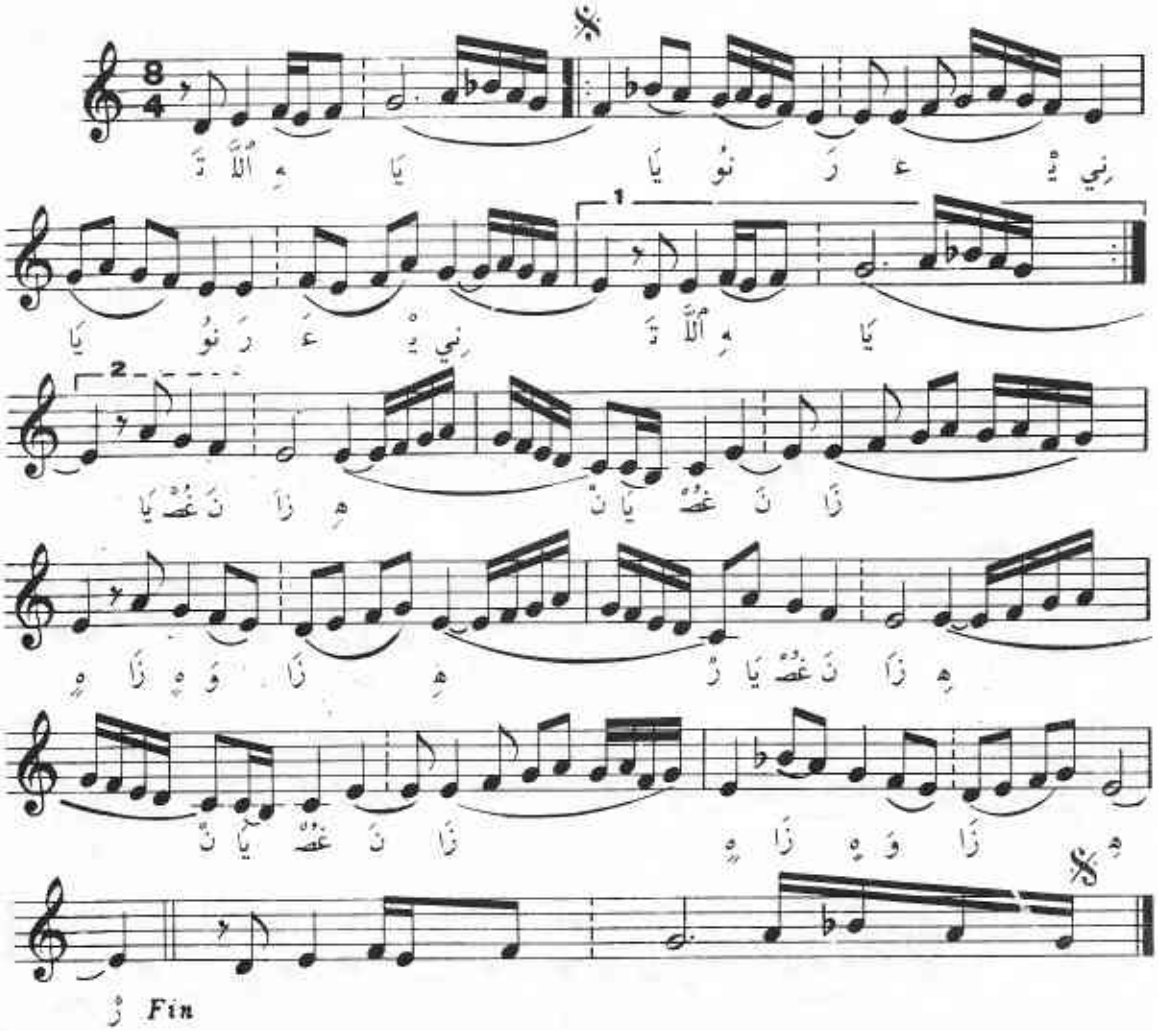
أنواع سلالم طبوع "الآلة"

يمكن تقسيم سلالم طبوع «الآلة» الى ثلاثة انواع :

1) ــ سلالم بيتاغورية : ومنها سلالم طبع رمل الماية والحسين وحمدان والاستهلال والاصبهان، والصيكة...

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

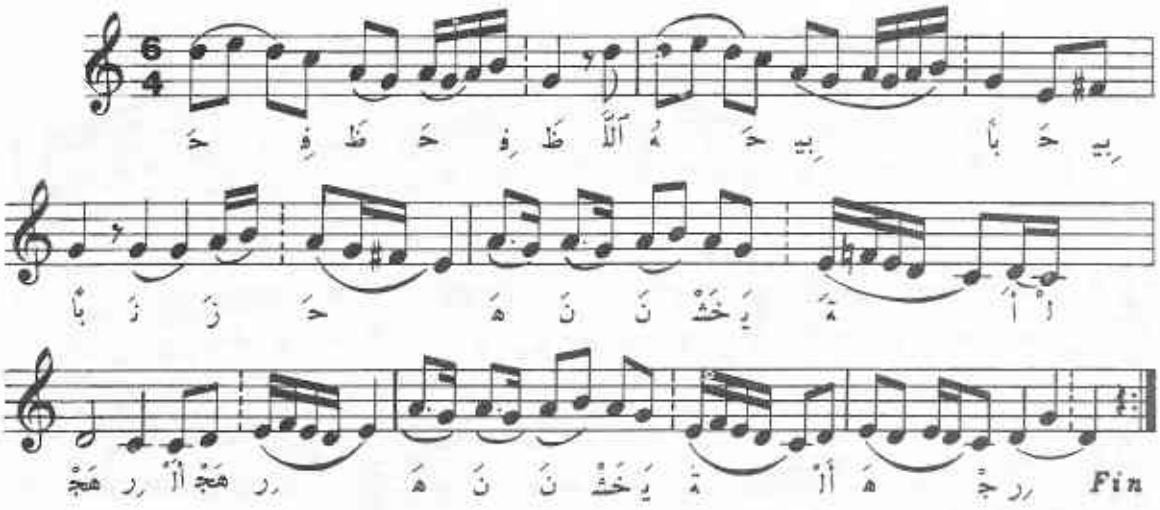
تالله يا نور عيني يا غصن زاه وزاهر (1).



2) ــ سلالم ذات طابع خماسي، ومنها سلالم طبع الرصد، والديل والحصار... وتوجد آثار للسلم الخماسي في مقاطع كثير من الصنائع التي تنتمي الى مختلف الطبوع، وفيما يلي صنعة من طبع الرصد، وهي من بسيط نوبة الرصد، و مطلعها :

حفظ الله حبيبا نزحا خشية الهجر (2).

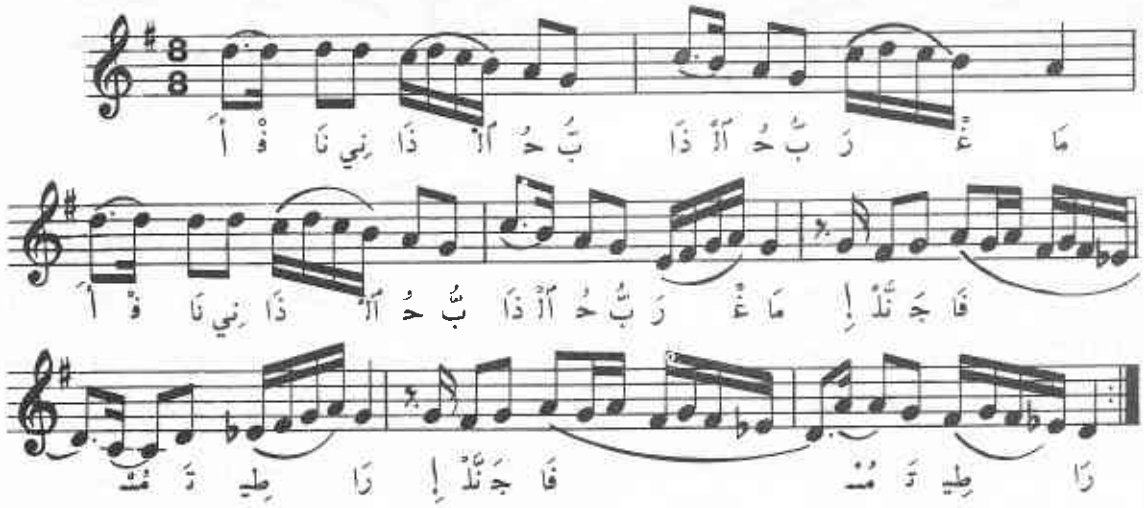
(1-2) انشاد : الشيخ احمد البزور التازي،



3) ــ سلالم مركبة(1)، ومنها سلالم الحجاز الكبير، والزوركند، والزيدان...

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

افنـاني ذا الحـب رغمـا ان الجفـا مستطيـرا(2).



وفيما يلي صنعة اخرى من قدام نفس النوبة، وطبعها ليس له اسم معين في الآلة المغربية، ويتضح من تحليله انه مركب من عقدين : عقد كردي مصور على درجة الكوشت (سي)(3)،ثم عقد حجاز على الدوكاه، اي انه حجاز-كردي(4)، ومطلع هذه الصنعة :

---

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

(2) إنشاد الشيخ أحمد الزيتوني.

(3) اي صيكة مغربية على درجة الكوشت (سي).

(4) مركبات الكردي كثيرة : «شاهناز ــ كردي»، «صبا ــ كردي»، «عجم ــ كردي» الخ..

يـا حبـذا الثغـر عقـدا شهـي رشـف وخمـر.[1]

ان الالحان التي تبدو مهلهلة في بعض الصنائع، والتكرار الذي يظهر فيها، والغموض الذي يعتري طبوعها، والالتباس الواقع بينها... كل ذلك ينبغي ان يعزى، لا الى طبوع «الآلة» وخواصها، وانما الى الرواية الشفوية، وما ينتج عنها خلال تعاقب الاجيال من آفات لا مفر لجميع الفنون المتناقلة بالتواتر الشفوي من التعرض لها، كالتحريف، والخلط، والنسيان، ومحاولات التقويم عن طريق «الترقيع»، وتعويض المفقود «بالابتداع». كما ان الرتابة التي قد تنتج عن عدم التلوين او قلته، خاصة في الصنائع الموسعة، ذات الميازين الثقيلة، ليست ناتجة عن هذه الطبوع او عدم قابليتها للتلوين بعضها ببعض، كما يزعم أناس ، وانما عن كون صنائع النوبة 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 «الآلة»، تفرض قيودا ضيقة على التلوين داخل الصنعة، فتبدو لنا، حسب ذوقنا الحالي، رتيبة الالحان، خاصة اذا كانت حركتها بطيئة. وما ميل معظم الاجواق اليوم الى أداء الانصرافات 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، والميازين السريعة الراقصة، «ورحم الله يوما كنا

---

(1) انشاد الشيخ احمد الزيتوني.

فيه نتنافس 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، ما اليوم فتلامذتنا لا يحفظون إلا الصنائع الخفيفة،ولا يتجاوب معنا المستمعون تجاوبا حقيقيا الا عندما ندخل في مرحلة الانصرافات»(١)...

* *

ان طبوع « الالة المغربية» متنوعة، وهي ذات طابع خاص ومتميز في الموسيقى العربية، ومن المؤسف له أن تبقى هذه الطبوع مقصورة على «موسيقى الآلة» ورجالها فقط، ولا يلتفت اليها باقي الموسيقيين المغاربة فيلحنوا عليها موسيقاهم واغانيهم العصرية، ويسهموا بذلك في اعطائها نفسا جديدا والتعريف بها ونشرها، ومن ثم ابراز الوجه الحقيقي والأصيل للشخصية الموسيقية المغربية.

---

(١) عن الشيخ احمد البزور التازي.

طبوع نوبة رمل الماية

وضعت الحان نوبة رمل الماية على اربعة طبوع كلها ذات سلالم بيتاغورية، وهي : طبع رمل الماية الذي سميت هذه النوبة باسمه — ومعظم صنائعها منه — وطبع الجسين، وطبع حمدان، وطبع انقلاب الرمل.

1 — طبع رمل الماية

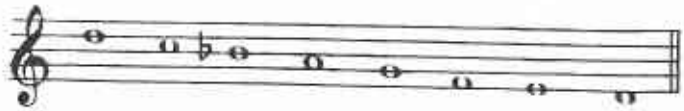
تنسب الرواية «استخراج» هذا الطبع الى شخص يدعى جابر بن مهراس (او مهران) الفارسي، وتقول انه فرع من الماية، عنصره الهواء، وطبعه الحرارة والرطوبة، وانه يؤثر في الدم، وان الوقت المناسب لاجراء العمل به كان في الاصل هو أول النهار، ولكن بعد تخصيص الحانه للمديح النبوي، صارت جميع الأوقات مناسبة له، وانشاد هذا الطبع مفقود، وهو من بحر الطويل، ونصه :

الا غنني يا منشدي رمل ماية واطرب عقول الجالسين ذوي الفضل
ودع عنك شرب الراح واصغ للحنه فنغمته تحكي السلافة في الفعل

يستقر هذا الطبع على درجة الدوكاه (ري)، وجميع اصواته طبيعية، غير ان درجة النهفت (سي) كثيرا ما تتحول الى درجة العجم (سي ♭) في حركة النزول، وغماز هذا الطبع هو الحسيني (لا) ومنه يكون الدخول في كثير من صنائعه، والاتجاه العام لحركة الحانه هو الهبوط. وفيما يلي سلم هذا الطبع :

صعوداً

نزولًا



وخلافا لما قررته لجنة الطبوع المنبثقة عن المؤتمر الثاني للموسيقى العربية المنعقد في فاس سنة 1969، فان طبع رمل الماية لا علاقة له لا بطبع الحسين التونسي، ولا بمقام البياتي الشرقي الذي يطابق هذا الاخير(1)، وتكفي للدلالة على ذلك مقارنة سلم طبع رمل الماية المغربي بسلالم اصناف طبع الحسين التونسي (ص 76 و77) وكذلك مقارنة موشح « رشيق القد » (ص 77) باحدى صنائع رمل الماية التي يتضمنها هذا الكتاب.

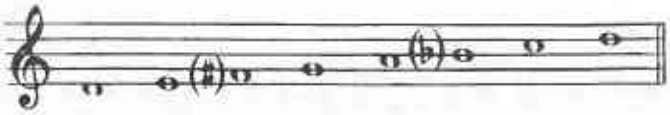
هذا ويوجد في كل من الجزائر وتونس طبع يعرف باسم رمل الماية، وسلمه في الجزائر يتفق مع سلم

---

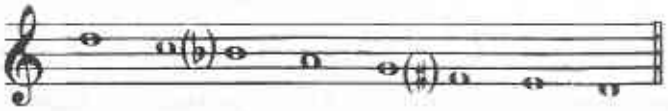
(1) لقد اعتبرت هذه اللجنة ان طبع رمل الماية المغربي هو الحسين التونسي والبياتي الشرقي — كتاب المؤتمر الثاني للموسيقى العربية — ص 180.

رمل الماية المغربي، غير ان جنسه الأول وهو بوسليك على الدوكاه يتحول احيانا الى عجم على الدوكاه في رمل الماية الجزائري، في حين انه يبقى دائما على اصله في رمل الماية المغربي، وهذا هو سلمه :

صعوداً

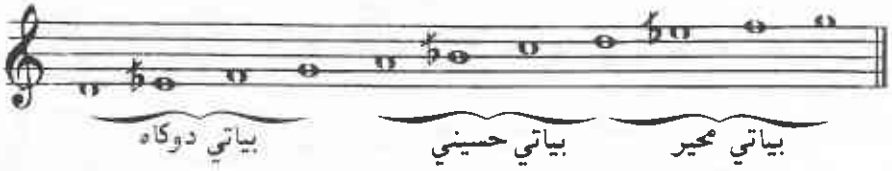


نزولًا

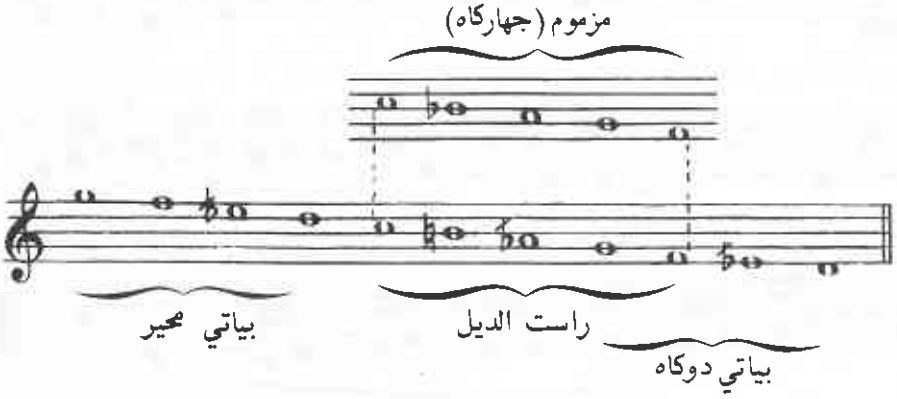


أما رمل الماية التونسي فهو شبيه بمقام البياتي الشرقي، وهذا هو سلمه(1) :

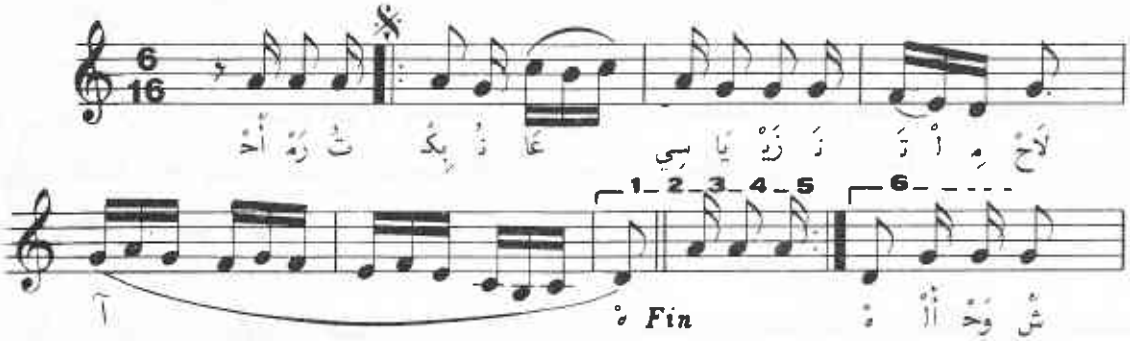
صعوداً



نزولًا

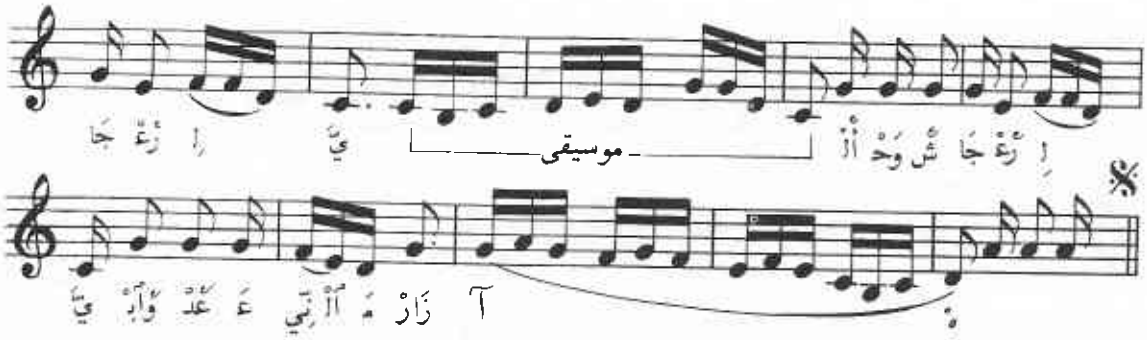


وفيما يلي صنعة من الغرناطي على طبع رمل الماية الجزائري يتضح من خلالها التشابه الكبير بين هذا الطبع ونظيره المغربي، ومطلع هذه الصنعة : «احرمت بك نعاسي، يازينة الملاح(2)»

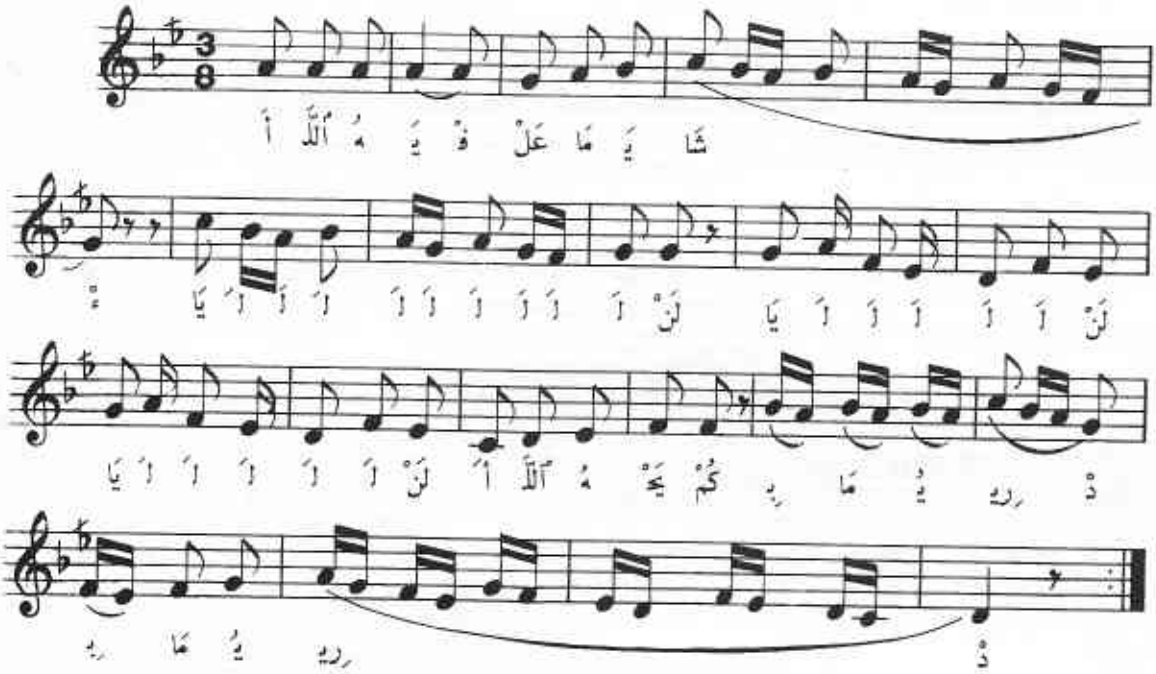


(1) في مطلع هذا القرن كان طبع رمل الماية التونسي يستقر على درجة العشيران (لا، السطر الثاني أسفل المدرج، بمفتاح صول) أما اليوم فإنه يستقر على درجة الدوكاه (ري، أسفل المدرج، بنفس المفتاح)

(2) مدونة من الاسطوانة الثامنة من مجموعة اسطوانات المهرجان الجزائري الاول للموسيقى الاندلسية (1967) انتاج الاذاعة الجزائرية ــ الوجه الاول : مختارات من نوبة رمل الماية ــ اداء جوق المعهد البلدي لمدينة بجاية.



وفيما يلي صنعة من المألوف على طبع رمل الماية التونسي يتبين من خلالها الفرق الكبير بين هذا الطبع ونظيره المغربي، ومطلع هذه الصنعة : «الله يفعل ما يشاء»(١).



2 ـ طبع الحسين

تنسب الرواية استخراج هذا الطبع الى سلطان عجمي يدعى حسين بن امية، وتعتبره ـــ مثل رمل الماية ـــ فرعا من الماية، عنصره الهواء، وطبعه الحرارة والرطوبة، وخلطه الدم، ووقته تابع للنوبة التي ادمج فيها ـــ ولهذا الطبع اربعة انشادات، اثنان منها من بحر الطويل، واثنان من بحر الكامل، وقد ضاعت كلها، وفيما يلي نصوصها الشعرية :

ايا من حكى داوود صوتا ويوسفا ... جمالا ولقمـــان الحكيم بحكمتـــه
سلبت حجاي بالحسين وزدتنـــي ... بترجيعه شوقا الى حسن نغمتـــه

* *

(١) مدونة نقلا من شريط ممغنط : «المألوف التونسي» TC-FA 775 الوجه الاول : وصلة أصبعين، براول رمل الماية ـــ إنتاج دار الفن التونسية.
(انظر كيفية اداء نفس هذه الصنعة في الآلة المغربية : نوبة رمل الماية، ص 197)

وما حسن مثـــل الحسين بمنشد فزمزم به يا حادي الركب وانشد
وروح به قلبـــا تقسمـــه الهوى وروح به جيش الهمـــوم وبـــدد

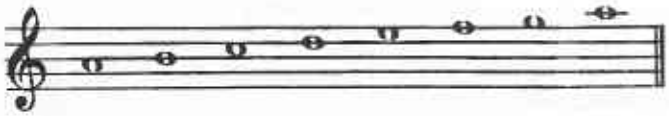
* *

طبـع الحسين هويتـه زمـن الصِّبـا واتـــى المشيب ولم ازل اهـــواه
فلتعـــذروني اذا كلـــفت بحبـــه ما في الطبـوع ارق من شدواه

* *

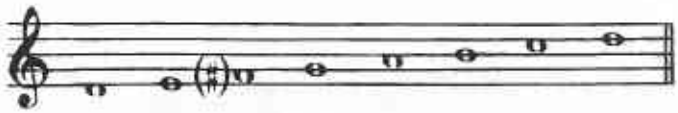
طبع الحسين اذا شدا به منشد في مجلس تعنـــــو له الالحان
تغنيك عن نغمات كل ترنـــم نغماتـــه يـــا أيهـــا الانسان

يقع قرار هذا الطبع على درجة الحسيني (لا) وغمازه هو المحير (ري)، وغالبا ما تجس درجة الحجاز (فا ♯) والنوا (صول) قبل القرار، ولا يوجد نظير لهذا الطبع في باقي الاقطار العربية، وفيما يلي سلمه في الصعود والنزول :



ويوجد في كل من القطرين الجزائري والتونسي طبع يحمل اسم الحسين، كما يوجد مقام يحمل اسم الحسيني في المشرق، لكنها تختلف كلها عن الحسين المغربي، وتوجد بين الحسين التونسي والحسيني المشرقي خصائص مشتركة.

وفيما يلي سلم طبع الحسين الجزائري (في الصعود والنزول) معزز بقطعة من التراث الغرناطي، وهي بداية «توشية الكْمَال» اي النهاية، لانها تكون في ختام نوبة الحسين(١).

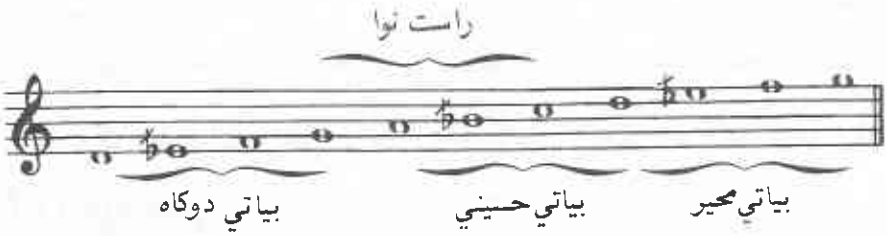


(١) دونت نقلا من الاسطوانة الثانية من مجموعة اسطوانات المهرجان الجزائري الاول للموسيقى الاندلسية ــ (1967) انتاج الاذاعة الجزائرية، الوجه الثاني : مختارات من نوبة الحسين ــ أداء جوق جمعية الاداب والفنون والموسيقى بتلمسان.

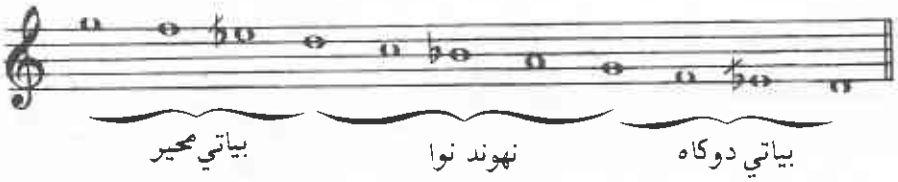
أما طبع الحسين التونسي فتوجد منه خمسة اصناف، وكلها من فصيلة البياتي :

أ ــ «الحسين اصل»، وهذا هو سلمه :

صعوداً



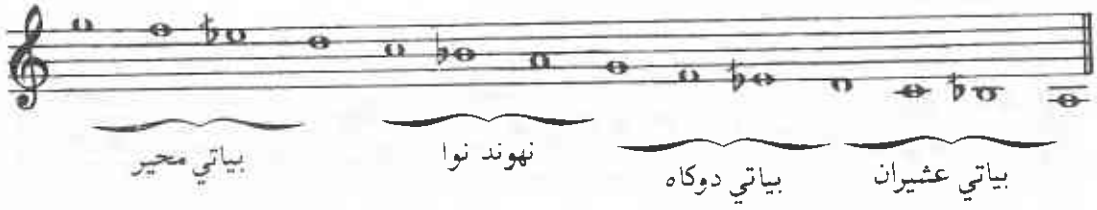
نزولًا



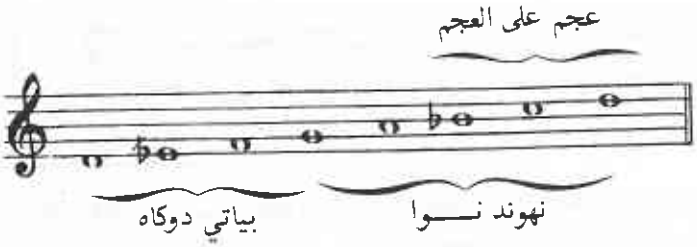
ب ــ «الحسين عشيران» : وهذا هو سلمه :

صعوداً

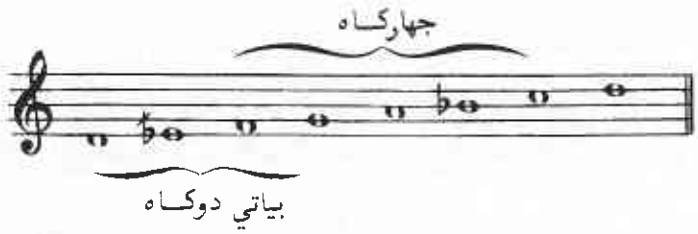
نزولًا



ج ــ «الحسين عجم»، وهذا هو سلمه (في الصعود والنزول) :

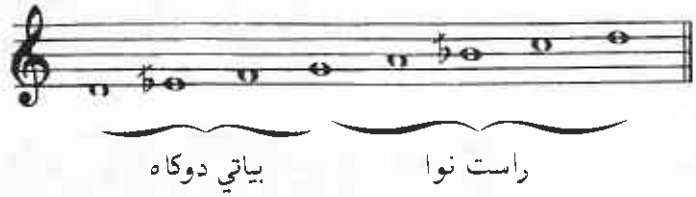


د ــ «الحسين صبا»، وهذا هو سلمه (في الصعود والنزول) :

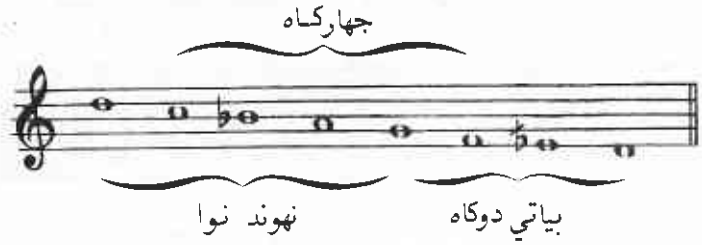


ه ــ «الحسين نيرس»، وهذا هو سلمه :

صعوداً



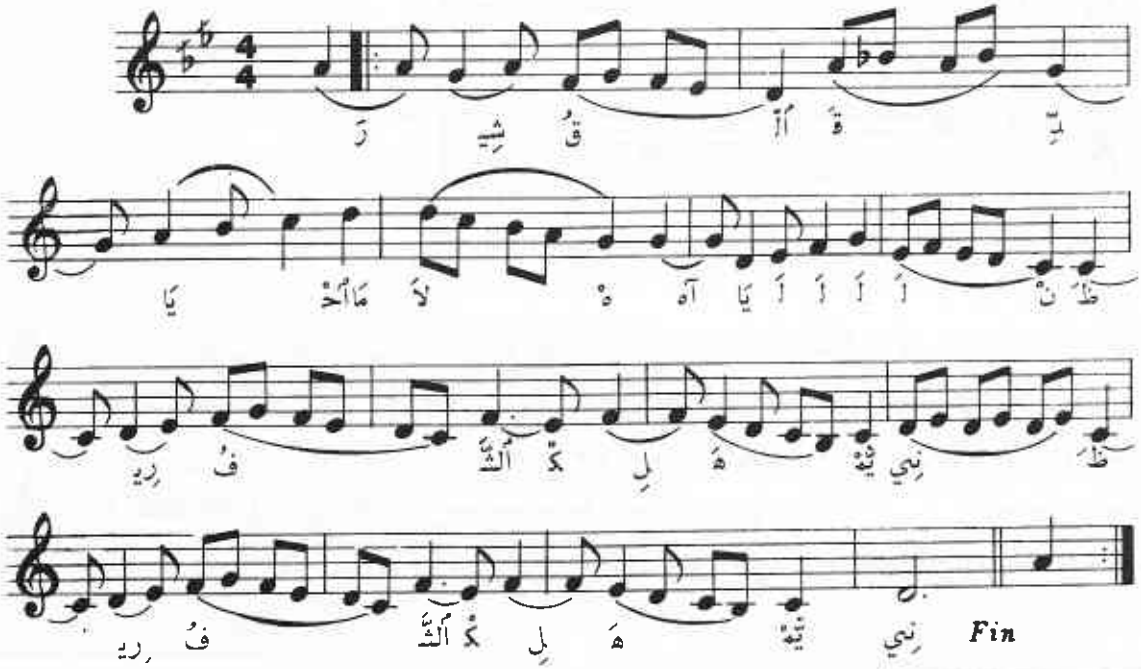
نزولًا



وفيما يلي صنعة من المألوف على طبع «الحسين أصل» مطلعها :

رشيق القد يا ما احلاه ظريف الشكل هيمني(١)

يمكن مقارنتها بالتوشية السابقة من «الحسين» الجزائري، وبصنعة «وخير من تاتي» من «الحسين» المغربي (ص 100) للمس الفرق الكبير بين هذه الطبوع الثلاثة رغم انها تحمل نفس الاسم.



(١) دونت نقلا من شريط ممغنط : «المألوف التونسي» TC - FA 775 نهاية الوجه الثاني ــ انتاج دار الفن التونسية.

3 – طبع حمدان

تنسب الرواية استخراج هذا الطبع الى شخص تسميه «سنان بن عتاد» وترجع اصله الى اقليم سوس بالمغرب الاقصى، وهي تعتبر هذا الطبع فرعا من المزموم، عنصره النار، وطبعه الحرارة واليبوسة، وتقول انه يؤثر في الصفراء، وان وقته تابع لوقت النوبة التي ادمج فيها.

ولهذا الطبع انشادان احدهما من بحر الكامل وقد ضاع لحنه، وثانيهما من بحر الطويل، معروف، يستعمل في نوبة الحجاز المشرقي، في كل من «انشاد الطبع» و «انشاد البيتين»، ونص الانشاد الذي هو من بحر الكامل :

يا أيها العذب الفصيح الغاني — انشد لنا طبع الرضا حمدان
فله يميل العاشقون وغيرهم — وغناؤه يغني عن الالحان

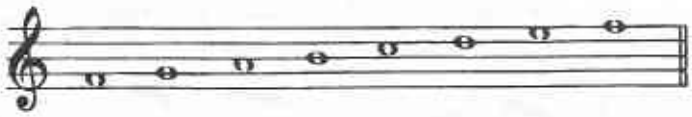
أما نصه من بحر الطويل فهو :

ايا منشدي حمدان لا خانك الدهر — ولا جعل المحبوب يذيقك الهجر(1)
وان اضرم الشوق في قلبك ناره — فلا مؤنسا يليق بك سوى الصبر

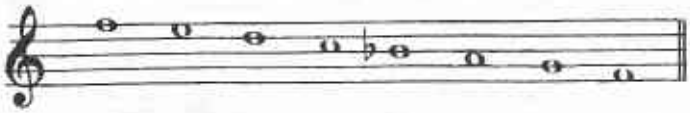
قرار هذا الطبع هو الجهاركاه (فا)، وجميع اصواته طبيعية، غير ان درجة النهفت (سي) تتحول عند النزول الى درجة العجم (سي ♭).

وفيما يلي سلمه :

صعوداً



نزولًا

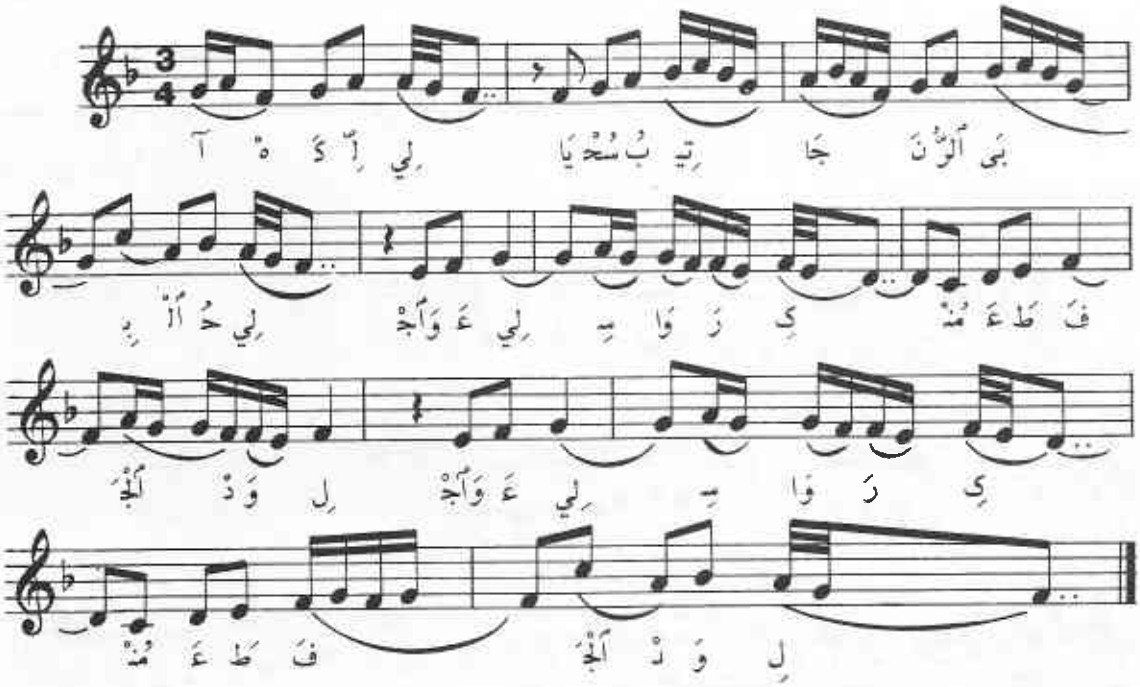


وليس من الصواب القول بأن هذا الطبع يطابق مقام الجهاركاه الشرقي، فدرجة العجم لا تظهر فيه، كما تقدم، الا بصورة عرضية، وفي حالة النزول فقط، بخلاف مقام الجهركاه،الذي تكون فيه هذه الدرجة ثابتة،سواء في الصعود او النزول، بينما يكون فيه صوت النهفت (سي الطبيعية) عرضيا، وللمس الفرق بين هذا الطبع ومقام الجهاركاه يمكن مقارنة صنعة «ماراحتي» (ص 104) أو صنعة « صَلى عليك إله العرش » (ص 107) بالموشح الشرقي التالي، وهو على مقام الجهاركاه ومطلعه :

---

(1) هكذا ورد في كناشات الحايك.

كـلـلـي يـا سحـب تيجـان الربـا بالحلـي (1)
واجعلـي سـوارك منعطـف الجـدول



4 ـ طبع انقلاب الرمل

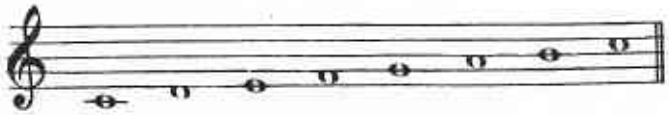
تنسب الرواية ابتداع هذا الطبع الى شخص يدعى عبد الرزاق القرطبي، او أمية بن المنتقد، وتقول ان عنصره هو الهواء،وطبعه الحرارة والرطوبة، والخلط الذي يخضع لتأثيره هو الدم.

وانشاد هذا الطبع من بحر الرمل، كما ان له «بيتين» من نفس البحر ينشدان في نوبة الحجاز المشرقي، ونص هذا الانشاد هـو :

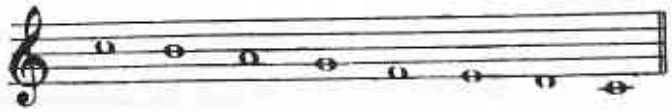
بـانقـلاب الـرمـل عللنـي اذا مـا ترشفـت خميـرات الكـؤوس
بين عود وربـاب وظبـا ء حسان واخـلاء جلـوس

وفي نوبة رمل الماية لا توجد من هذا الطبع الا شواهد قليلة وغير متجانسة(2)،لا تبرز من خلالها خصائص معينة يمكن الاعتماد عليها لابراز شخصيته، وفيما يلي سلمه :

صعوداً



نزولاً

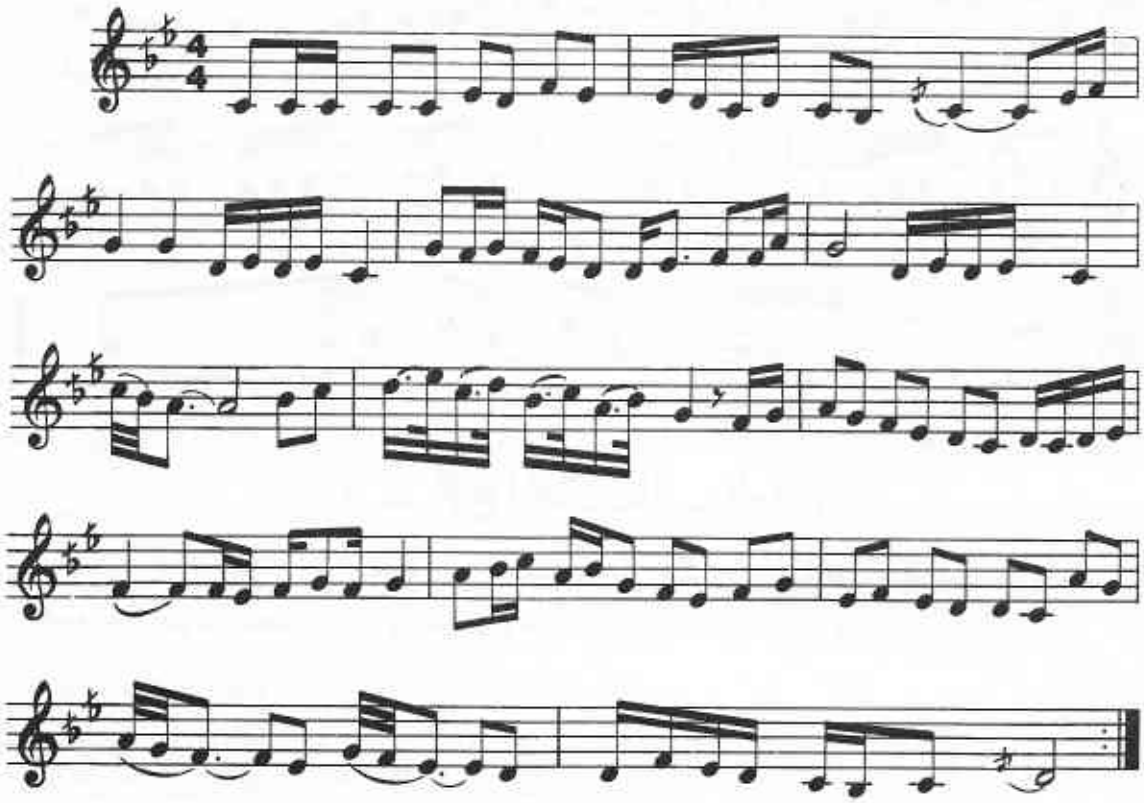


(1) الباقة الموسيقية ـ تأليف عبد المنعم عرفة ـ ص 19 ـ مطبعة السعادة ـ الطبعة الثانية؛ وقد أصلح الخطأ الواقع في التدوين الاصلي، في الزمن الثالث للدور الاول والرابع والسادس والعاشر والثاني عشر.

(2) قارن بين صنعة «كل الشرف» (ص 129) وصنعة «قلبي هائم» (ص 136) وصنعة « صلوا على الهادي » (ص 204).

وقد ورد في كتاب المؤتمر الثاني للموسيقى العربية (ص 180) ان هذا الطبع يعرف في تونس تحت اسم «الحسين نيرس»، والواقع انه لا توجد بين هذين الطبعين اية علاقة، ويظهر الفرق بينهما واضحا من خلال مقابلة سلميهما (قارن سلم هذا الطبع بسلم الحسين نيرس في الصفحة : 77).

وفيما يلي قطعة من «الحسين نيرس» التونسي يمكن مقارنتها باحدى صنائع انقلاب الرمل التي تتضمنها نوبة رمل الماية، للوقوف على الفرق الكبير الموجود بين هذين الطبعين. وهذه القطعة هي الخانة الأولى من بَشْرَف تُونسي(١).



(١) «الموسيقى العربية» للبارون رودولف دي الانجي — الجزء السادس — ص 607.

— والبشرف كلمة فارسية (بشرو : ومعناها المشي الى الامام) وهي اسم افتتاحية موسيقية، اما الخانة فهي احد اقسامه يكرر بعدها لحن يطلق عليه اسم التسليم، وبه يكون الختام.

الشيخ أحمد الزيتوني

ولد الشيخ احمد الزيتوني في طنجة سنة 1919، وكان منذ حداثة سنه مولعا بالموسيقى، شغوفا بالغناء، وقد اظهر ميلا خاصا الى موسيقى الالة، فكان وهو لايزال شابا يافعا، يلازم رجالها من أبناء مدينة البوغاز ولا يتخلف عن أية تظاهرة فنية ينظمونها... وكان المنتدى الذي يجتمعون فيه هو بيت الفنان الكبير المرحوم الشيخ مولاي احمد شريف وزان (1876 — 1965) أحد اعلام الموسيقى الاندلسية المعاصرين، وكان هذا البيت يقع في حي دار البارود ويعرف بـ «دار ضمانة شرفاء وزان»،وفيه كانت تقام مساء كل يوم جمعة حفلة موسيقية يحييها الآليون ويحضرها من يشاء من هواة هذا الفن؛ وكانت هذه الحفلات تبدأ بعد اداء صلاة العصر وتستمر حتى ساعة متأخرة من الليل، ولا تتوقف الا في اوقات الصلاة، او عند تناول طعام العشاء.. ومن الجدير بالذكر ان رجال الآلة من مختلف انحاء المغرب كانوا عندما يحلون بمدينة طنجة يقصدون هذا البيت المعروف بكرمه ورعايته للفن وأهله، وكثيرا ما كانوا ينزلون ضيوفا على صاحبه طيلة مدة اقامتهم هناك، فكان التبادل الذي يقع بينهم وبين اخوانهم الفنانين من أبناء طنجة يعود على موسيقى الآلة بأعظم الفوائد، فبفضل ذلك كان يتعرف كل جانب على ما عند الجانب الآخر من صنائع نادرة؛ وهكذا حفظت هذه الصنائع من الاندثار وعم تداولها...

ففي هذا البيت الذي تصدح جنباته بالموسيقى في كل حين، تلقى الشيخ احمد الزيتوني دروسه الأولى في «طرب الآلة» وذلك على يد الشريف مولاي احمد، والشيخ العربي السيّار، «والمعلم» محمد الموذن ومحمد السعيدي؛ وهناك تعلم أيضا العزف على آلتي الكمان والعود، وكان أساتذته في الأولى المعلم احمد الرايس ومحمد المرشاني، وفي الثانية المعلم محمد بن سعيد ومحمد السعيدي، (وكانا من العازفين البارعين على العود الرباعي الأوتار).

وقد اخذ الشيخ أحمد الزيتوني كثيرا عن الفنان الكبير مولاي أحمد الوكيلي عندما كان مقيما في طنجة وتطوان، كما لازم طويلا الاستاذ محمد العربي التمسماني. وهو يشتغل بتدريس «الآلة» والعزف على العود في المعهد الموسيقي بطنجة منذ ما يقرب من خمس وعشرين سنة، كما أنه يرئس «جوق معهد طنجة للطرب الاندلسي»، وهو يحسن العزف على عدة آلات، غير ان الآلة المفضلة لديه هي الكمان الجهير (الألطو)، وعليه يعزف في جميع الأجواق التي يظهر فيها؛ هذا ويعتبر الشيخ احمد الزيتوني اليوم — الى جانب الاستاذ محمد العربي المرابط، رئيس جوق السيّار — من ألمع رجال موسيقى الآلة في طنجة.

ملاحظات

ـــ لقد دونا صنائع هذه النوبة كما يؤديها الشيخ بصوته وليس بآلته.

ـــ لقد شكلنا الصنائع كما يؤديها الشيوخ الذين أخذنا عنهم، ولم نصلح ما وجدناه في بعضها من خلل في الوزن الشعري أو اضطراب في العبارة او أخطاء نحوية ولغوية... إلا عند الضرورة القصوى ومع مراعاة أن لا يؤثر ذلك الاصلاح في الالحان التي أمليَت علينا.

ـــ نظرا لكون الكتابة الموسيقية تسير في اتجاه معاكس للكتابة العربية فاننا لم نتقيد دائما بقواعد الإملاء في كتابة مقاطع الكلمات تحت الرموز الموسيقية، وقد شكلنا هذه المقاطع شكلا تاما حتى يتمكن العازف أو المغني من معرفة كيفية نطقها من أول نظرة.

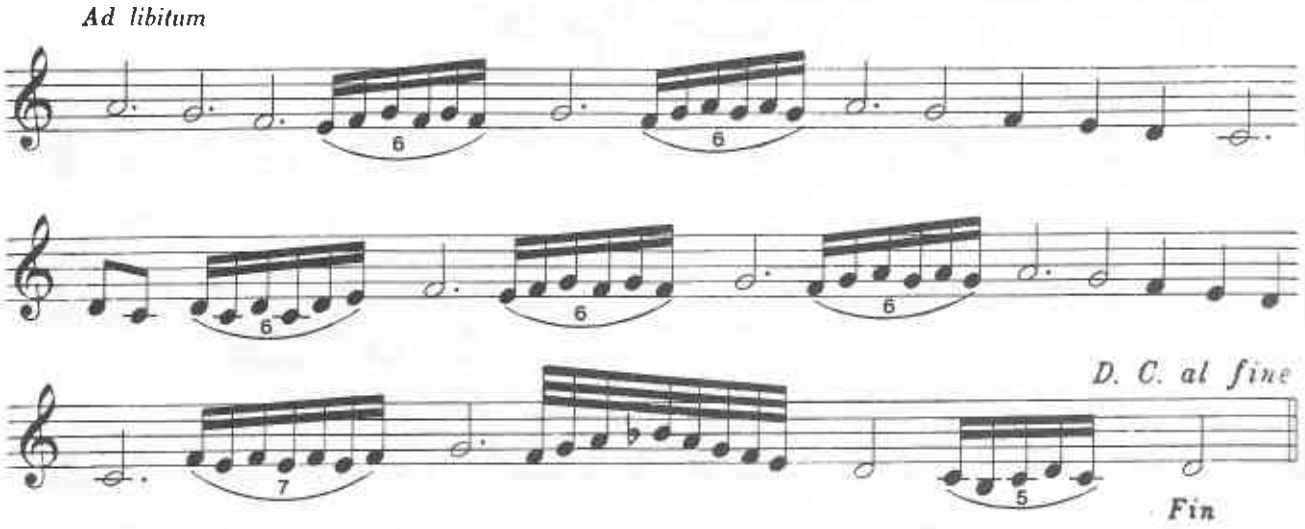
ـــ الحروف التي شكلناها بضمة مقلوبة (ـ) في الكلمات الواردة في البراول وبعض الأزجال قصدنا بها أن يكون نطقها بين الفتح والضم، كما هو الحال في اللام الوسطى في كلمة «للّه».

ـــ 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.

ـــ حرف «ت» يرمز في تدويننا الى التغطية والكرسي، وأيضا الى الدخول في الصنائع السباعية، اما حرف «خ» فيرمز الى «الخروج» من ذلك والعودة الى اللحن الأصلي، او الانتقال الى قلب الصنعة، اذا كانت سباعية.

ـــ ان الموازين التي اعتمدنا عليها لبيان مكان الدخول فيها بالنسبة للصنائع المدونة هي الموازين التي تحمل العلامة التالية :* والتي أعطينا نماذج ملحنة عليها في الدراسة المخصصة لموازين الآلة (ص 43). وبالنسبة لمن يستعمل موازين أخرى فإنه من السهل عليه الوقوف على مكان الدخول فيها عن طريق مقابلتها مع الموازين التي تحمل العلامة المشار اليها.

البُغية



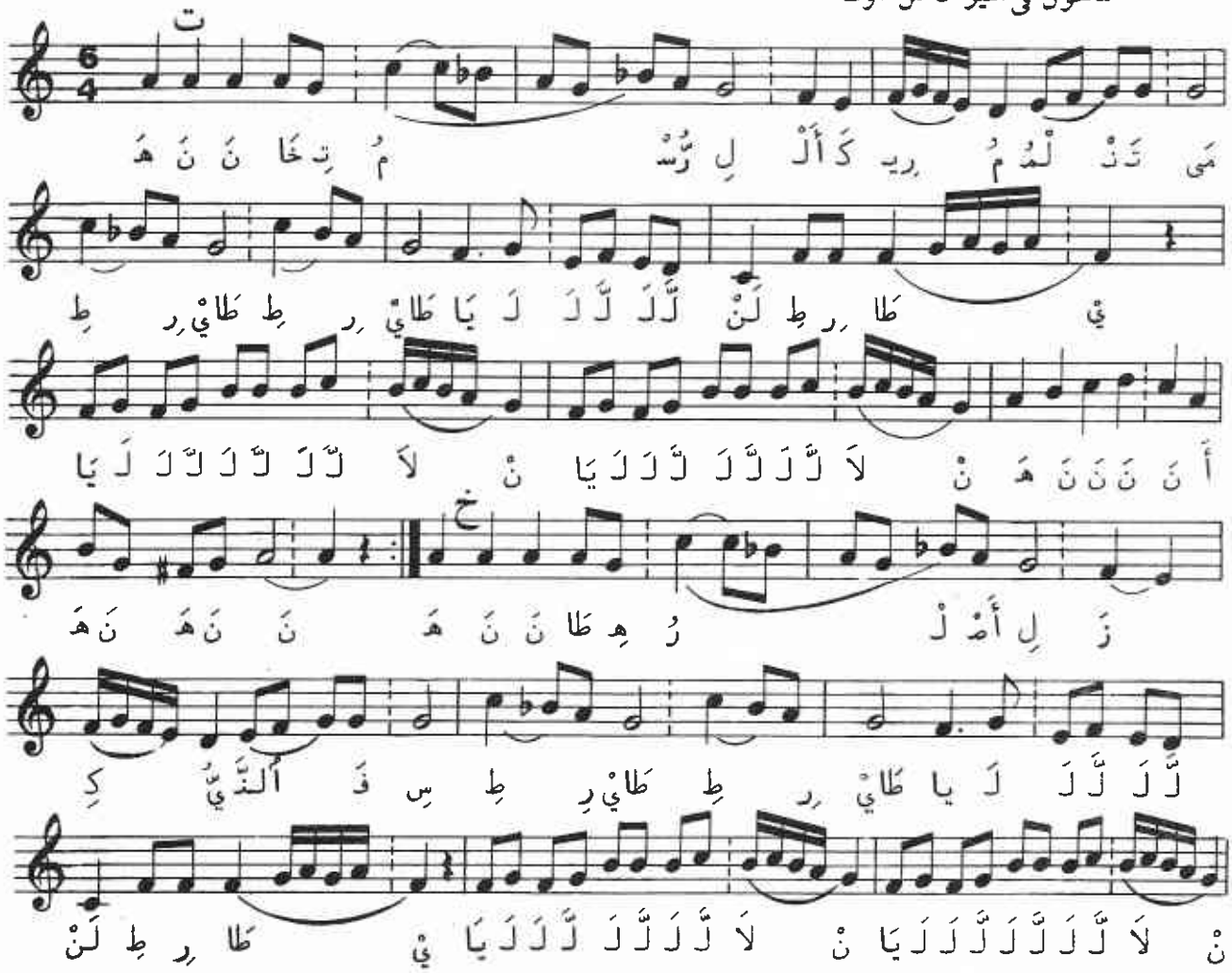
ميزان البسيط

خاتم الرسل

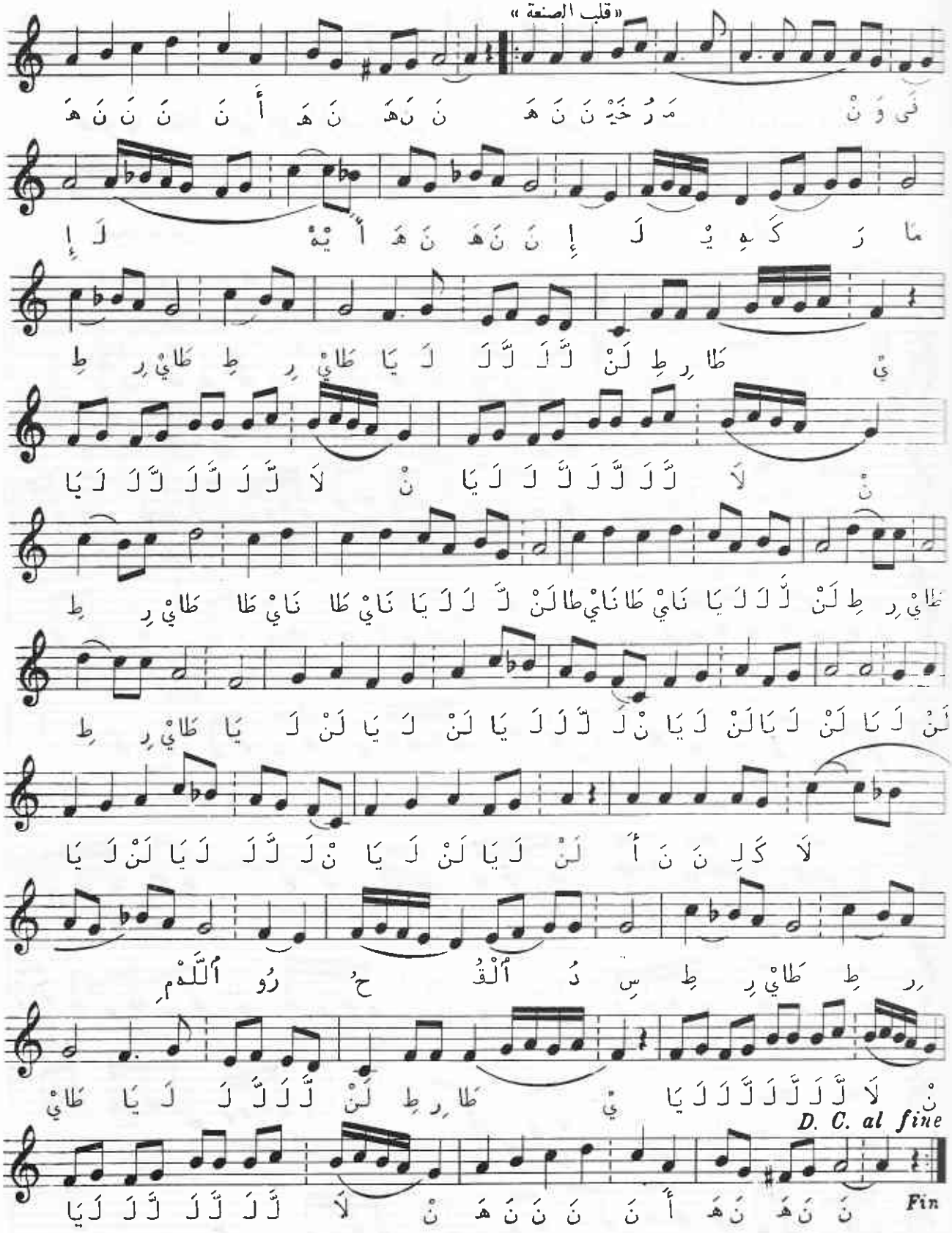
ت/ خَاتِمُ ٱلرُّسْلِ ٱلْكَرِيمِ ٱلْمُنْتَمَى — خ/ طَاهِرُ ٱلْأَصْلِ زَكِيُّ ٱلنَّفْسِ
خَيْرُ مَنْ وَفَى إِلَيْهِ كَرَمَا — لِكَلَامِ ٱللَّهِ ، رُوحُ ٱلْقُدُسِ
أَحْمَدُ ٱلْهَادِي ٱلرَّسُولُ ٱلْمُجْتَبَى — دَوْحَةُ ٱلْمَجْدِ وَيَنْبُوعُ ٱلشَّرَفْ
ٱلْكَرِيمُ ٱلْأَصْلِ أُمًّا وَ أَبَا — وَ عَطَايَا وَسَجَايَا وَسَلَفْ
هو فِي ٱلْآبَاءِ أَعْلَى نَسَبَا — وَهْوَ فِي ٱلْأَبْنَاءِ أَزْكَاهُمْ خَلَفْ
ت/ اِبْنُ عَبْدِ ٱللَّهِ نَجْلُ ٱلْكَرَمَا — خ/ لَابِسِينَ ٱلْمَجْدَ أَسْنَى مَلْبَسِ
هُمْ شُمُوسٌ وَ بُدُورٌ فِي سَمَا — وَٱلْوَرَى أَنْجُمُهَا فِي ٱلْغَلَسِ

Adagio ♩ = 58

طبع الحسين.
الدخول فى الميزان من أوله



«قلب الصنعة»



صَلوا ياعباد

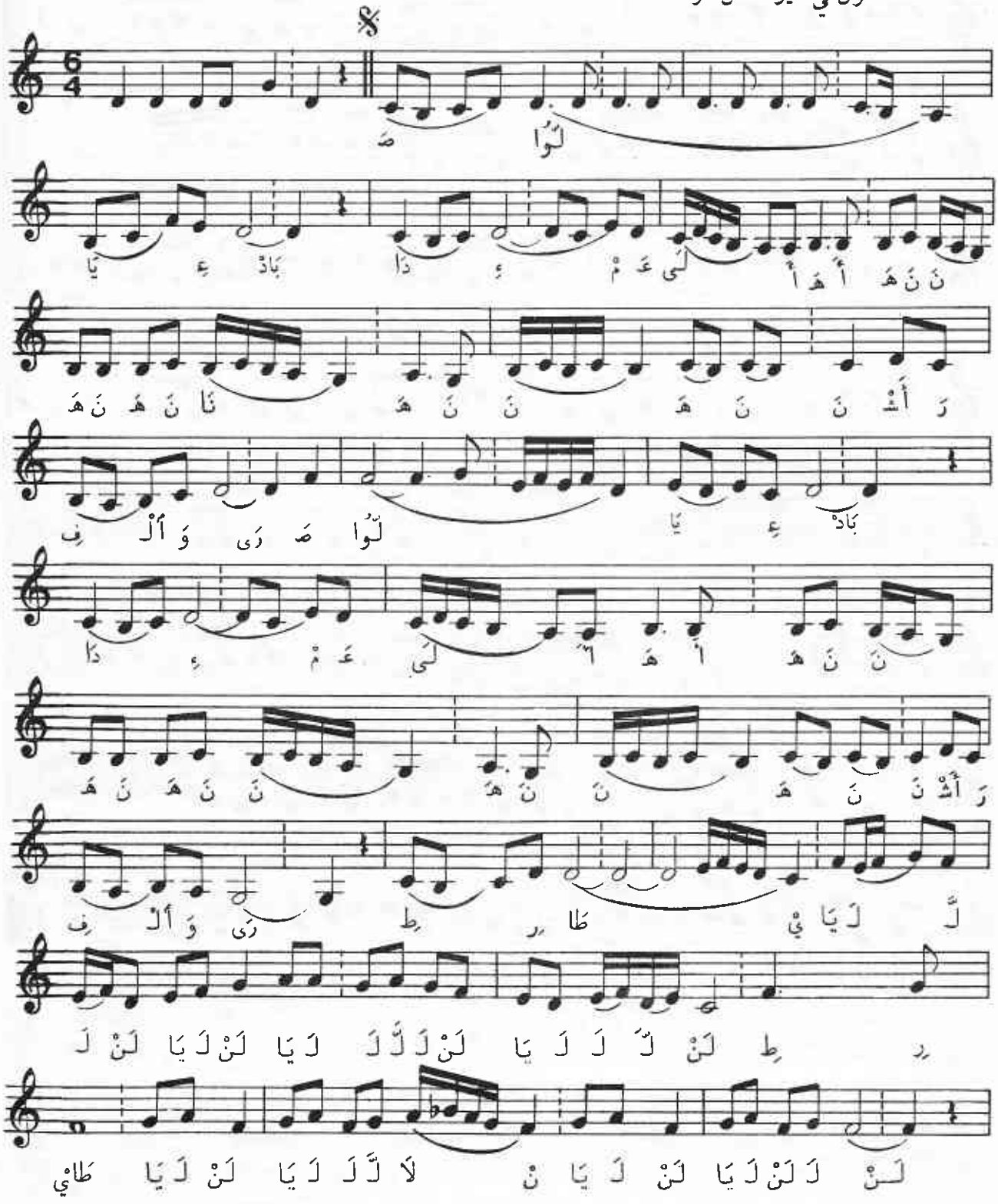
صَلّوا يَا عِبَادْ دَائِمْ عَلَى أَشْرَفِ ٱلْوَرَى
مَهْمَا نَقْرُبُ ٱلرَّوْضَه يَاتِينَا مُبَشِّرَا

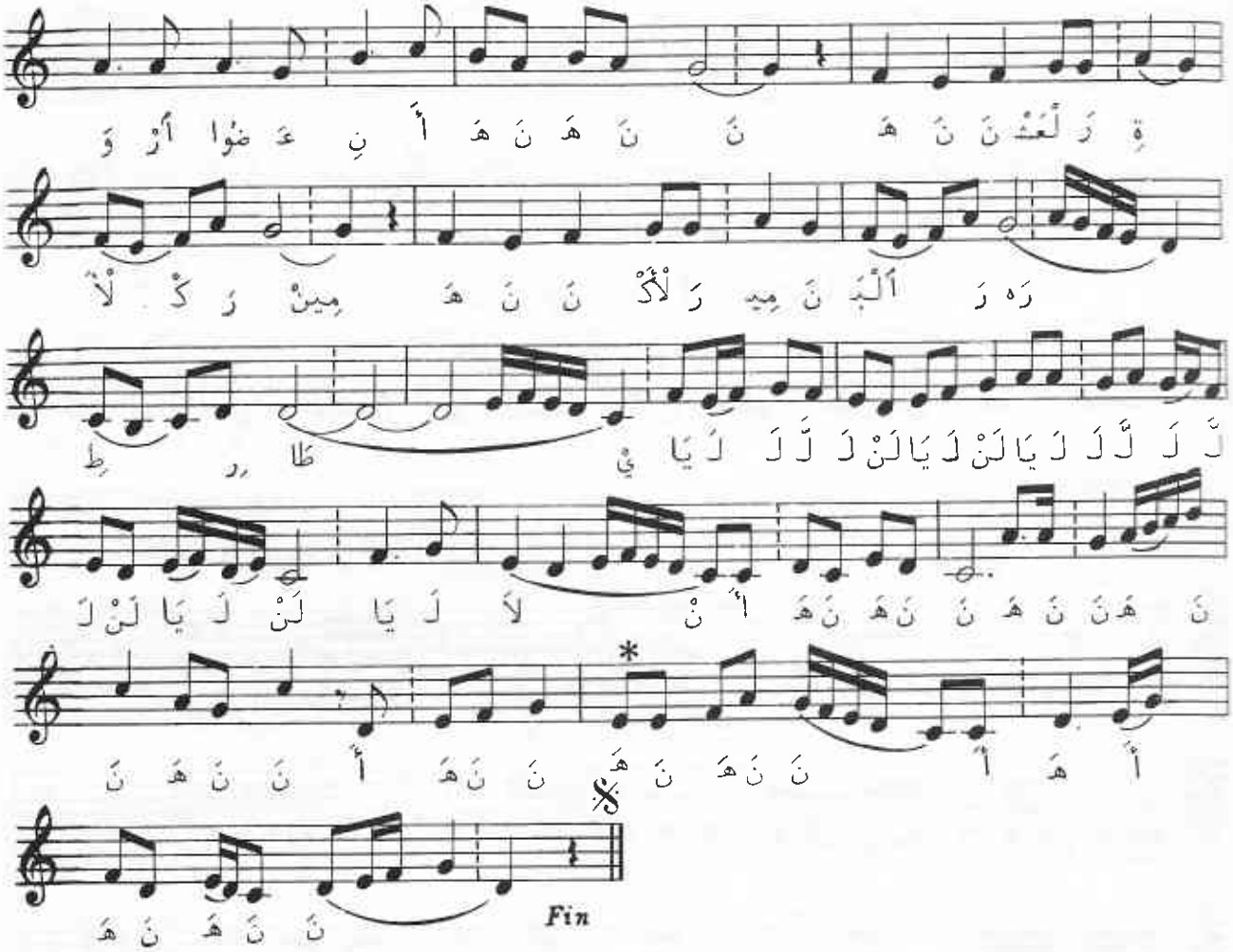
وَارْضُوا عَنِ ٱلْعَشْرَةِ ٱلْأَكْرَمِينَ ٱلْبَرَرَا
نَسِيمٌ مِنَ ٱلْأَحْبَابِ مِسْكًا وَ عَنْبَرَا

Adagio ♩ = 58

الطبع : غامض

الدخول في الميزان من أوله





عند جوق البرهي ينتهي الدوران الأخيران على النحو التالي (لاحِظْ التَّغيير الطارىء على قرار الطبع) :

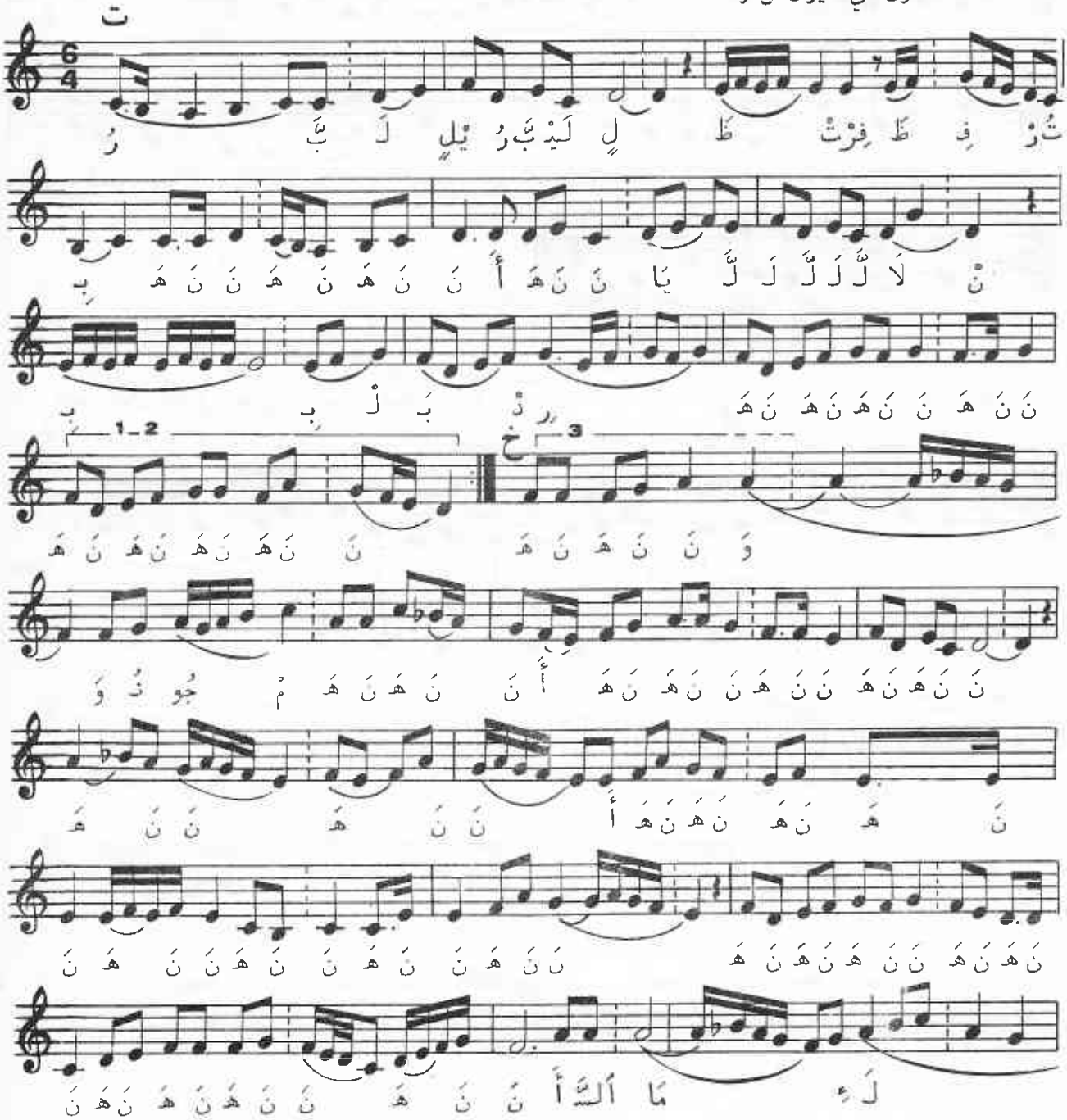
رُبَّ لَيْل

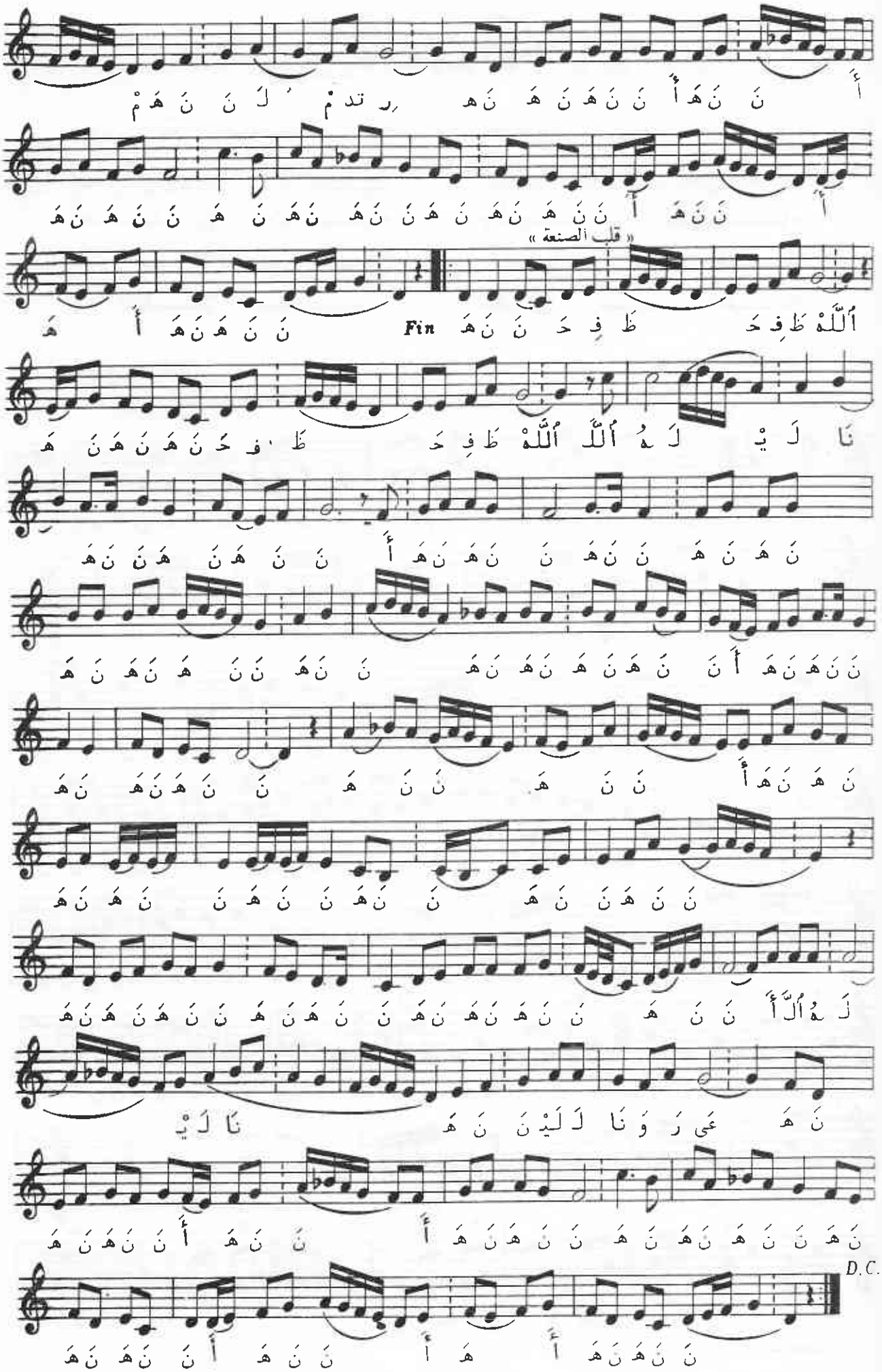
ت/ رُبَّ لَيْلٍ ظَفِرْتُ بِالْبَدْرِ خ/ وَنُجُومُ السَّمَاءِ لَمْ تَدْرِ
حَفِظَ اللَّهُ لَيْلَنَا وَ رَعَى
أَيَّ شَمْلٍ لَنَا قَدِ اجْتَمَعَا
غَفَلَ الدَّهْرُ وَالرَّقِيبُ مَعَا
ت/ لَيْتَ نَهْرَ النَّهَارِ لَمْ يَجْرِ خ/ حَكَمَ اللَّهُ لِي عَلَى الْفَجْرِ

Adagio ♩ = 58

طبع رمل الماية .

الدخول في الميزان من أوله .



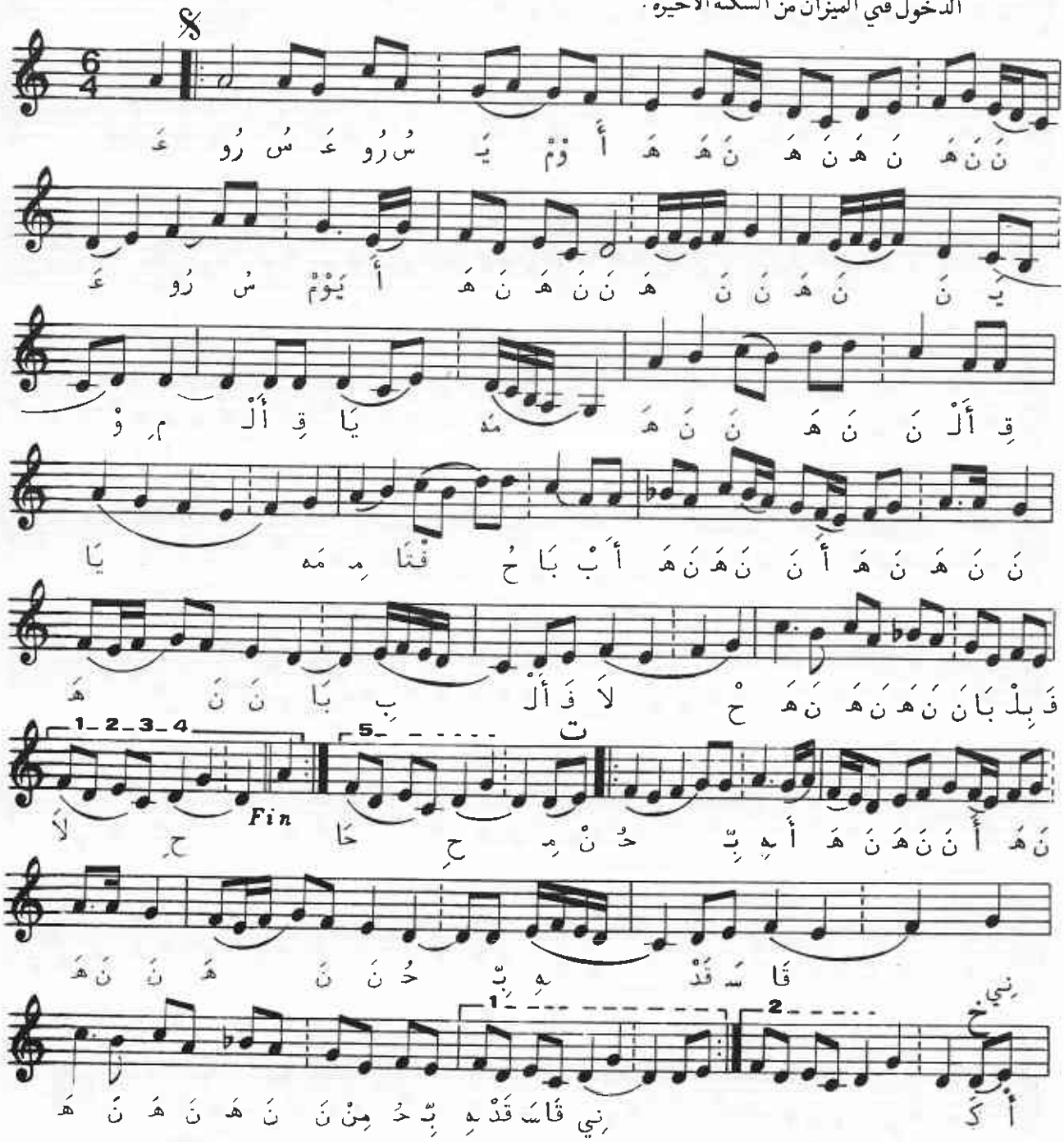

« قلب الصنعة »
Fin
D.C.

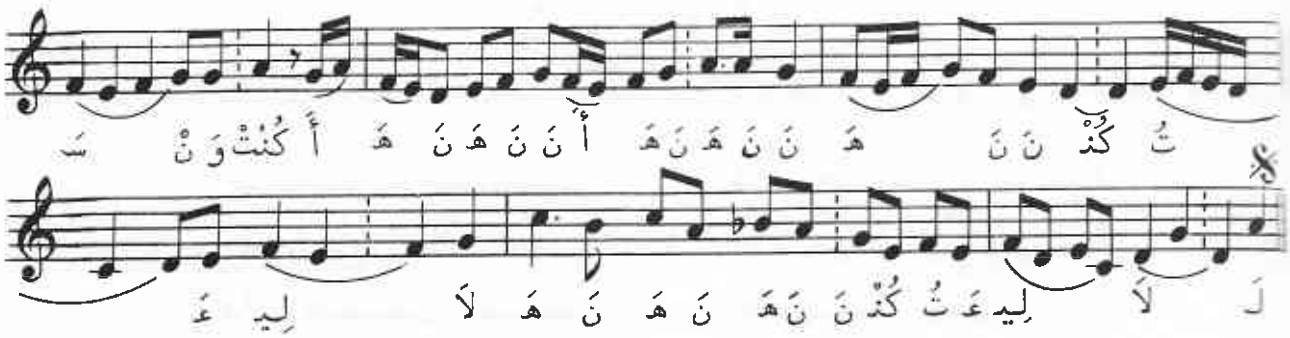
عروس يوم القيامة

عَرُوسُ يَوْمِ ٱلْقِيَامَـــــــــــــة مِفْتَـاحُ بَـــابِ ٱلْفَـــلاَحِ
مَنْ ظَلَّلَتْـــــهُ ٱلْغَمَامَـــــة تَقِيـــهِ حَـــرَّ ٱلضَّـوَاحِـــي
مُحَمَّـــــدٌ ذُو ٱلْكَرَامَـــــة وَٱلْمُعْجِـــزَاتِ ٱلصِّحَـــاحِ
ت/ مِنْ حُبِّـــهِ قَـــدْ سَقَـــانِي خ/ كَأْسًـــا وَكُـــنْتُ عَلِيـــلاَ
لَمَّا ٱسْتَقَـــرَّ بِصَـــدْرِي شَفِيـــتُ مِنْـــهُ ٱلْغَلِيـــلاَ

Andante ♩ = 60

طبع رمل الماية .
الدخول في الميزان من السكتة الأخيرة .



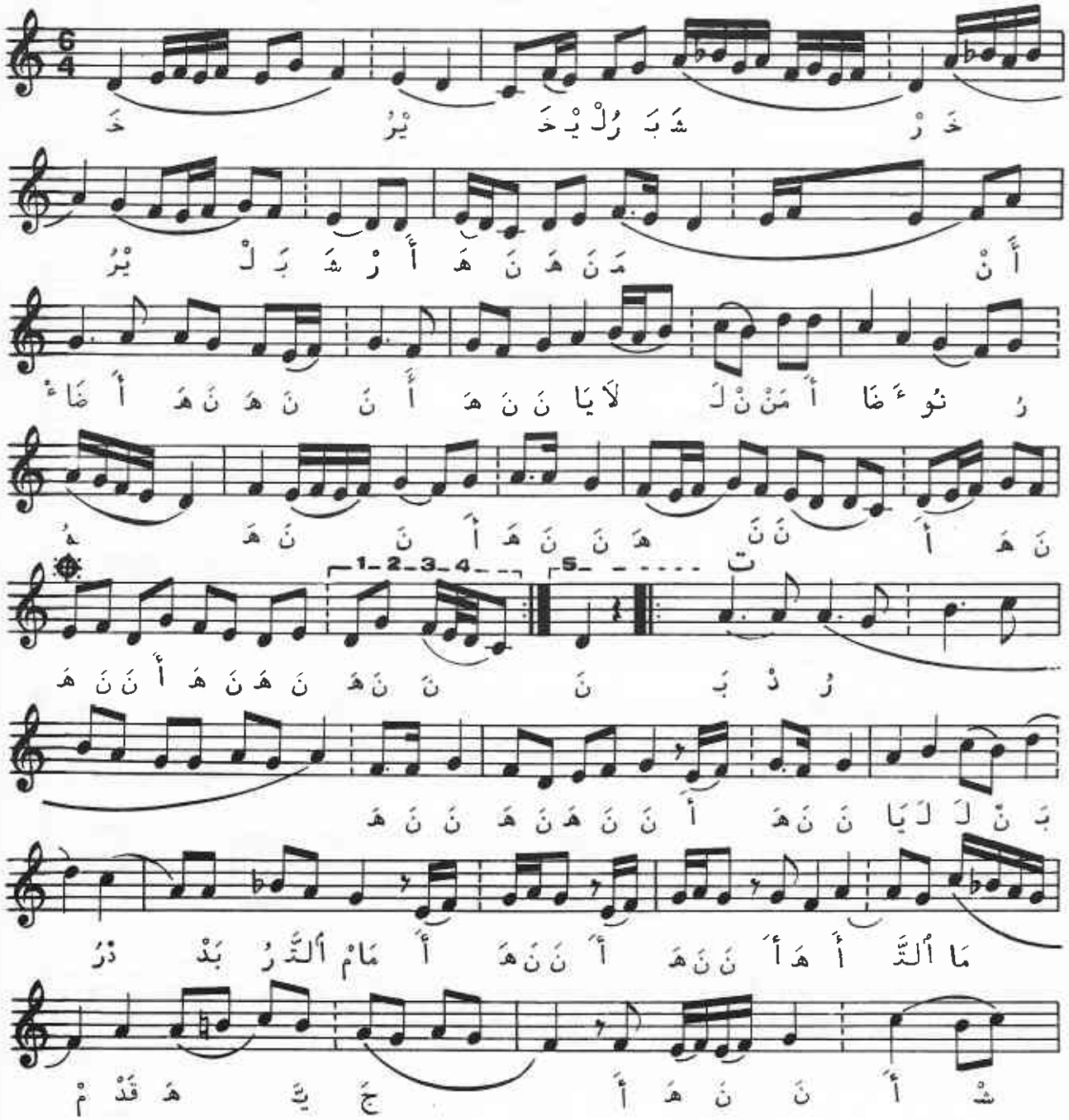

تُ كُنْ نَ نَ هَ نَ نَ هَ نَ هَ أَ نَ نَ هَ نَ هَ أَ كُنْتْ وَ نْ سَ
لَ لاَ لِيعَ تُ كُنْ نَ نَ هَ نَ هَ نَ هَ لاَ لِيعَ

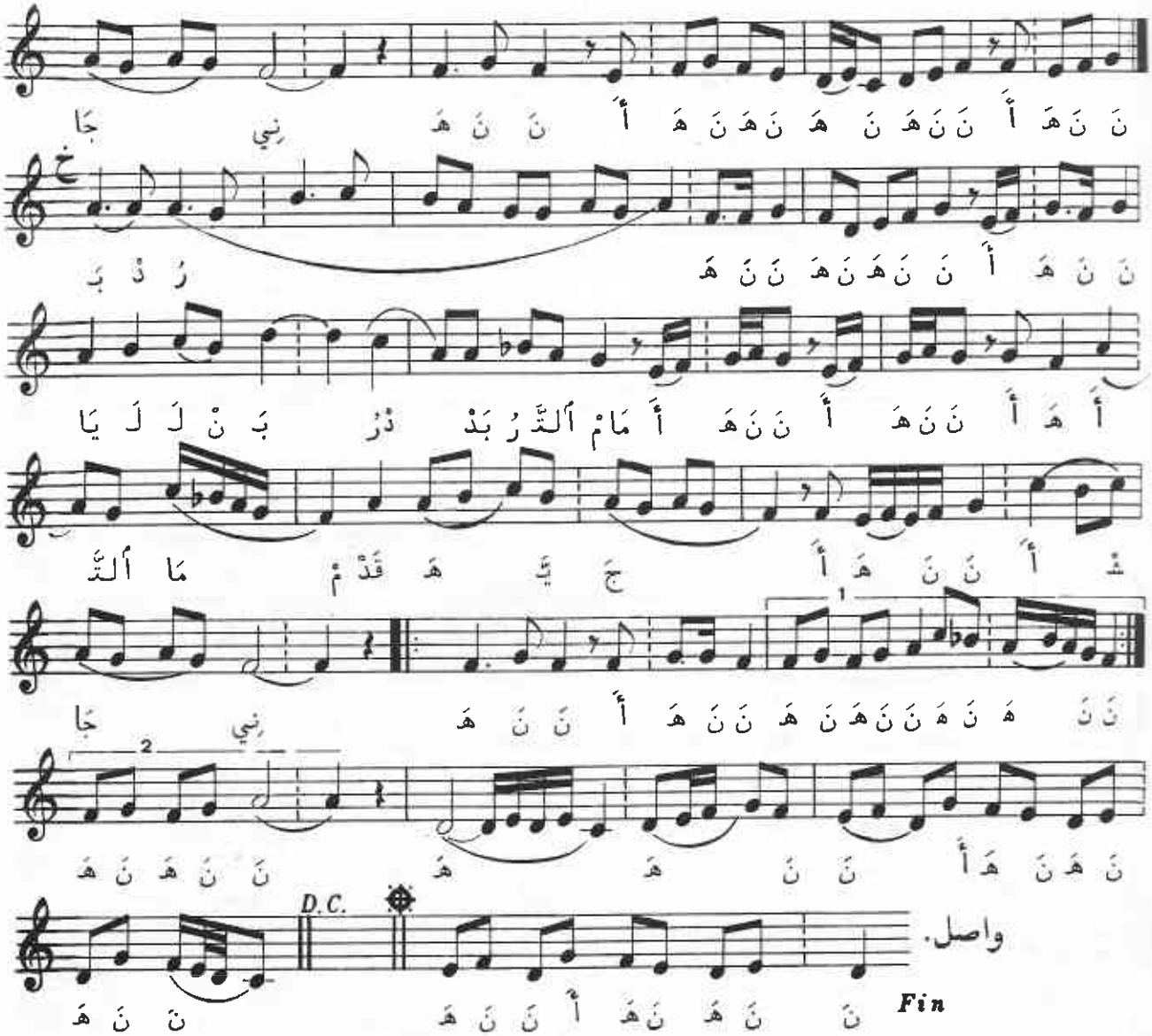
خير البشر

خَيْـــرُ ٱلْبَشَـــرْ قَدْ أَضَـــاءَ نُـــورُهْ
يَعْلُـــو ٱلْقَمَـــرْ قَدْ عَـــمَّ مَشْهُـــورُهْ
مَنْ قَـــدْ نَصَـــرْ ٱلدِّيـــنَ تَيْسِيـــرُهْ
ت/ خ/ بَـــدْرُ ٱلتَّمَـــامْ قَـــدْ هَيَّـــجَ أَشْجَـــانِي
يَقْـــضِي هُيَـــامْ لِلْعَاشِـــقِ ٱلْفَـــانِي

طبع رمل الماية .
الدخول في الميزان من أوله .

Andante ♩ = 60



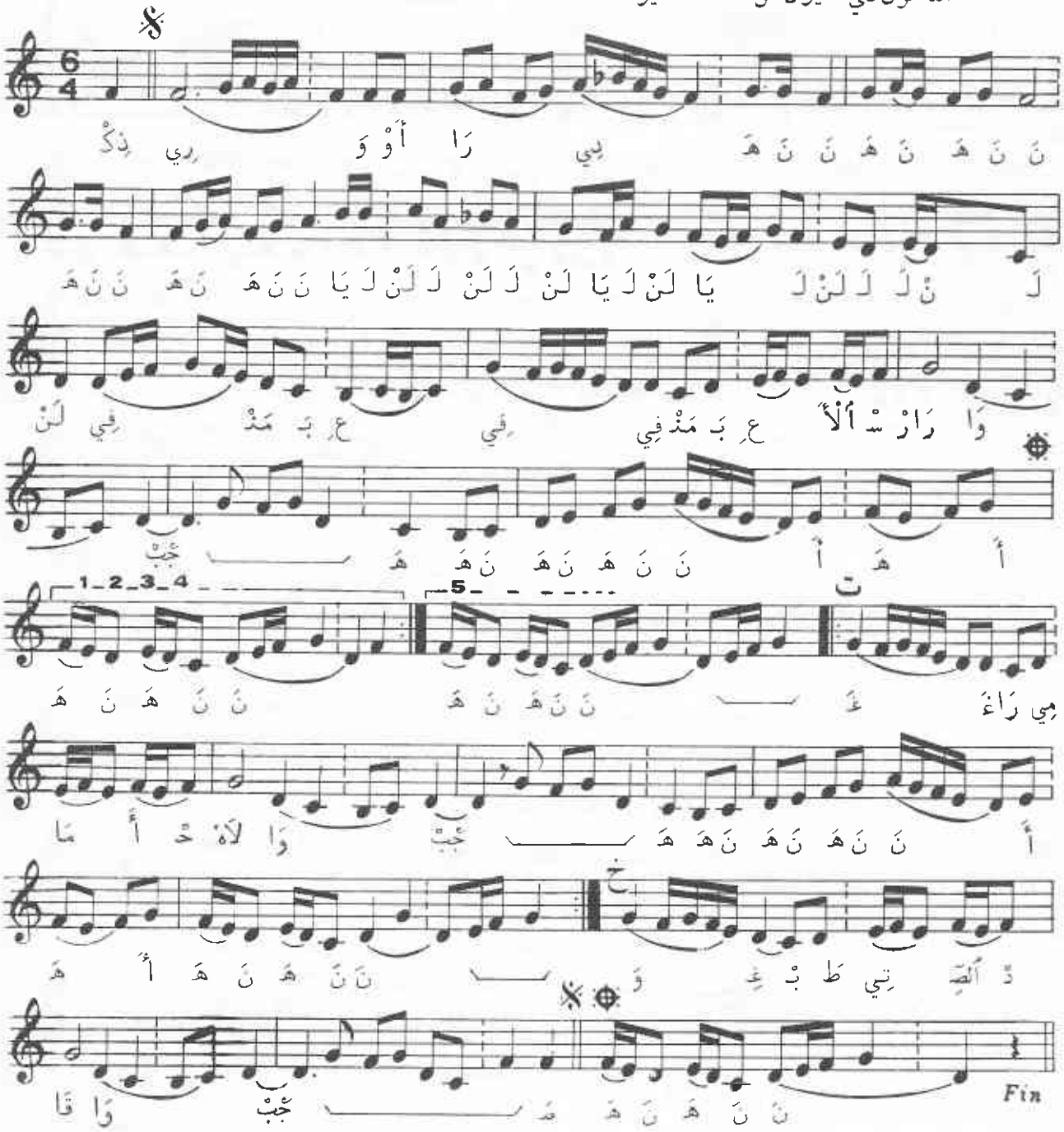

نَ نَ هَ أَ نَ نَ هَ نَ هَ نَ هَ نَ هَ أَ نَ نَ هَ
جَا رِني
نَ نَ هَ أَ نَ نَ هَ نَ هَ نَ نَ هَ
رُ ذْ بَ
أَ هَ أَ نَ نَ هَ أَ نَ نَ هَ أَ مَامْ ٱلتَّ رُ بَذْ ذْ بَ نْ لَ لَ يَا
شْ أَ نَ نَ هَ أَ جَ يَّ هَ قَذْ مْ مَا ٱلتَّ
نَ نَ هَ نَ هَ نَ نَ هَ نَ هَ نَ نَ هَ أَ نَ نَ هَ
جَا رِني
نَ هَ نَ هَ أَ نَ نَ هَ هَ
نَ نَ هَ نَ هَ
D.C.
واصل.
نَ نَ هَ نَ هَ أَ نَ نَ هَ نَ نَ هَ
Fin

ذكري وأورادي

ذِكْـــــرِي وَ أَوْرَادِي — فِي مَنْبَـــعِ ٱلْأَسْـــرَارْ
مُحَمَّـــدُ ٱلْهَـــادِي — ٱلْمُصْطَفَـــى ٱلْمُخْتَـــارْ
رَسُولُنَـــا ٱلْبَـــادِي — ٱلسَّاطِـــعُ ٱلْأَنْـــوَارْ
ت/ غَرَامِـــي مَـــا أَحْـــلَاهْ — خ/ وَغِبْـطَتِـــي ٱلصِّدْقَـــا
صَلُّـــوا عَلَى ٱلْهَـــادِي — صَلُّـــوا عَلَيْـــهْ شَوْقَـــا

Andante ♩ = 63

طبع رمل الماية .
الدخول في الميزان من السكتة الأخيرة .

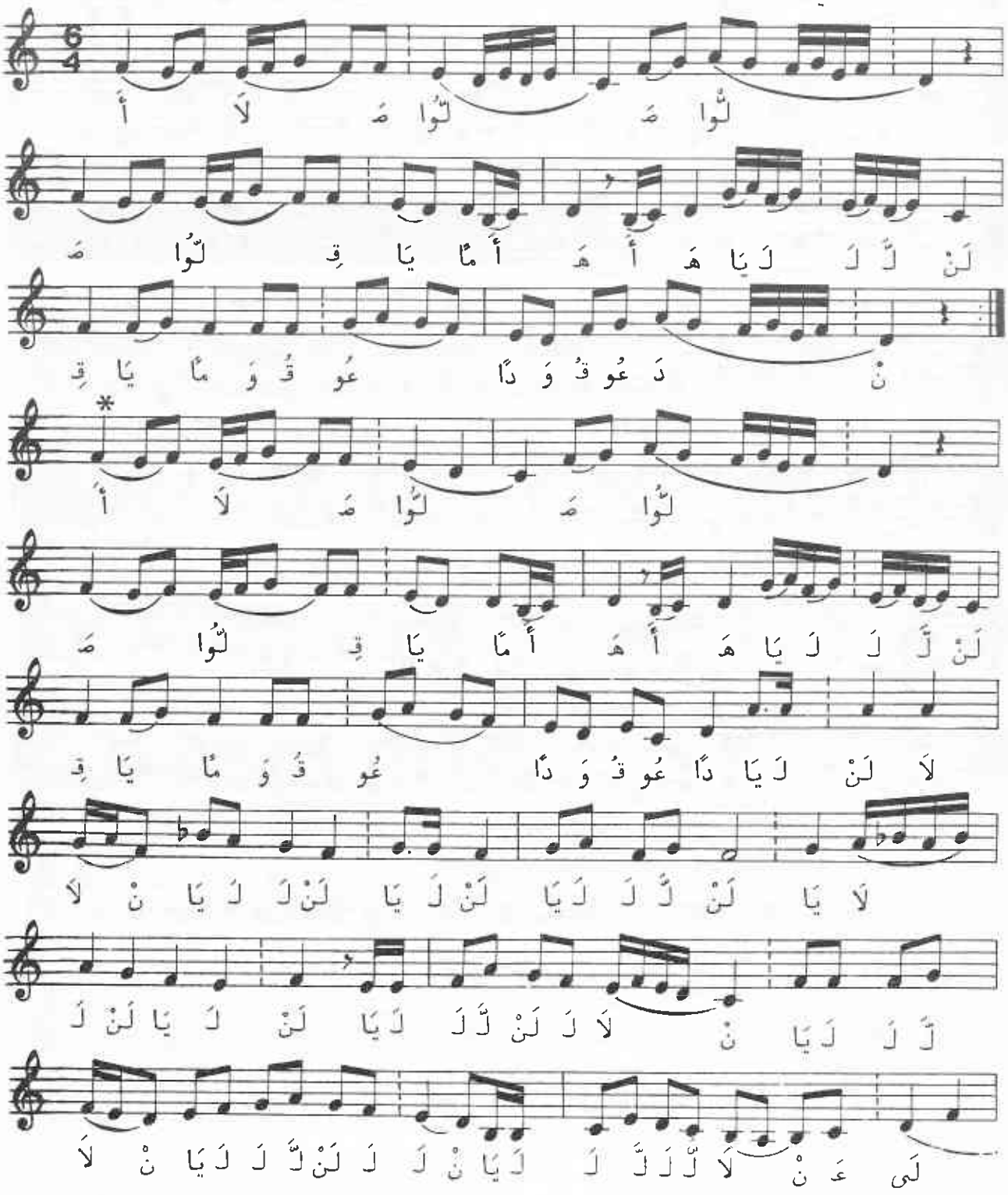


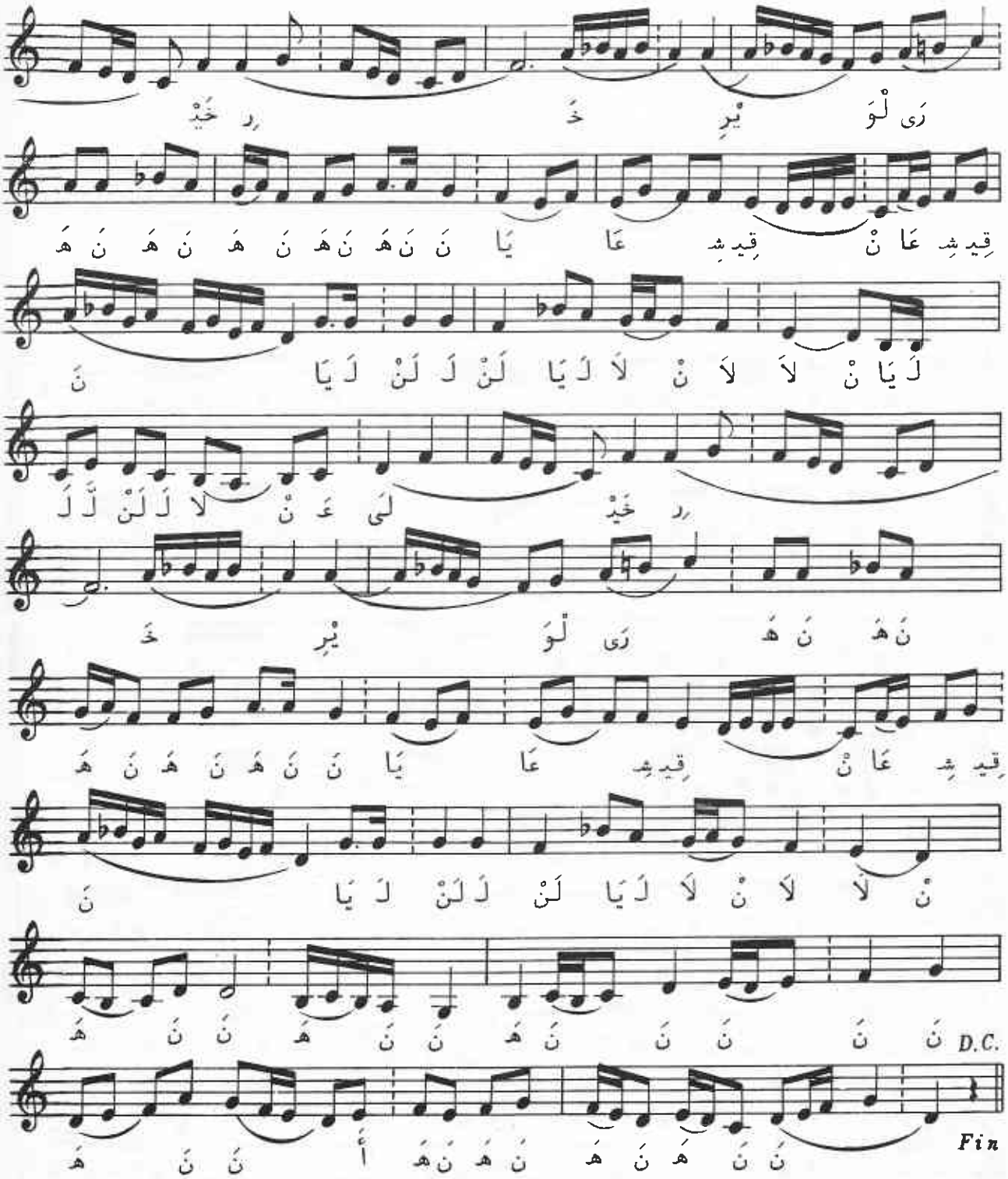
أَلاَ صَلُّوا

أَلاَ صَلُّوا قِيَامًا وَقُعُودًا عَلَى خَيْرِ ٱلْوَرَى يَا عَاشِقِينَ
إِنَّ ٱلصَّلاَةَ عَلَى ٱلْهَادِي ٱلْمُمَجَّدْ بِهَا تُمْحَى خَطَايَا ٱلْمُذْنِبِينَ

طبع رمل الماية .
الدخول في الميزان من أوله .

Andante ♩ = 63





« الجواب » من العلامة * إلى النهاية، ولحن البيت الثاني مطابق للحن البيت الأوّل

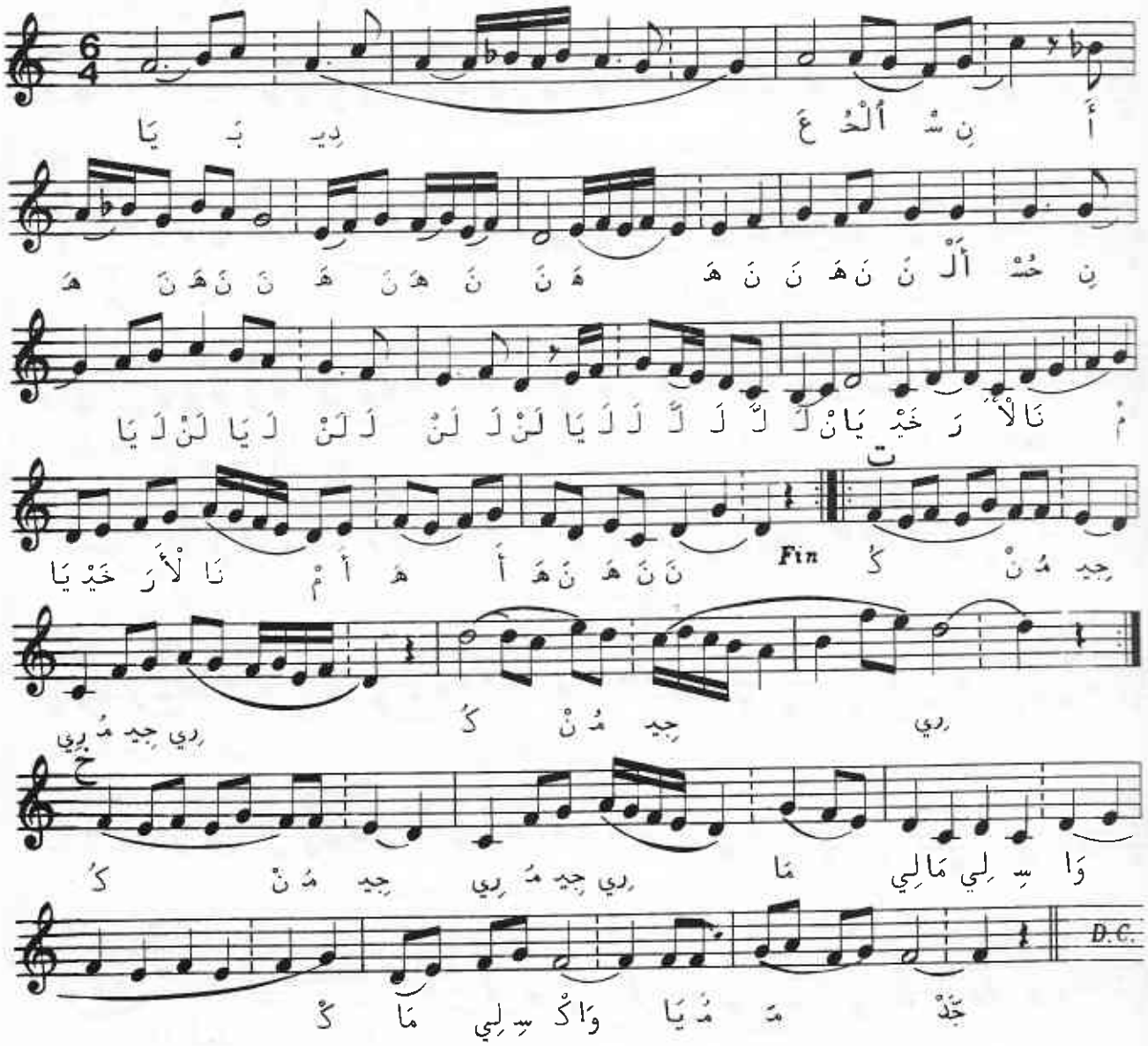
يا بديع

يَا بَدِيعَ ٱلْحُسْنِ يَا خَيْرَ ٱلْأَنَـــامْ
يَا جَمِيلَ ٱلْوَجْهِ يَا بَـدْرَ ٱلتَّمَـــامْ
يَا شَفِيعَ ٱلْخَلْقِ فِي يَومِ ٱلزِّحَامْ
ت/ خ/ كُنْ مُجِيرِي مَالِي سِـــوَاكْ يَا مُمَجَّـــدْ
أَنَـا فِي حِمَـاكْ يَا مَـــوْلَايْ مُحَمَّـــدْ

طبع رمل الماية .

الدخول في الميزان من أوله

Andantino ♩ = 66



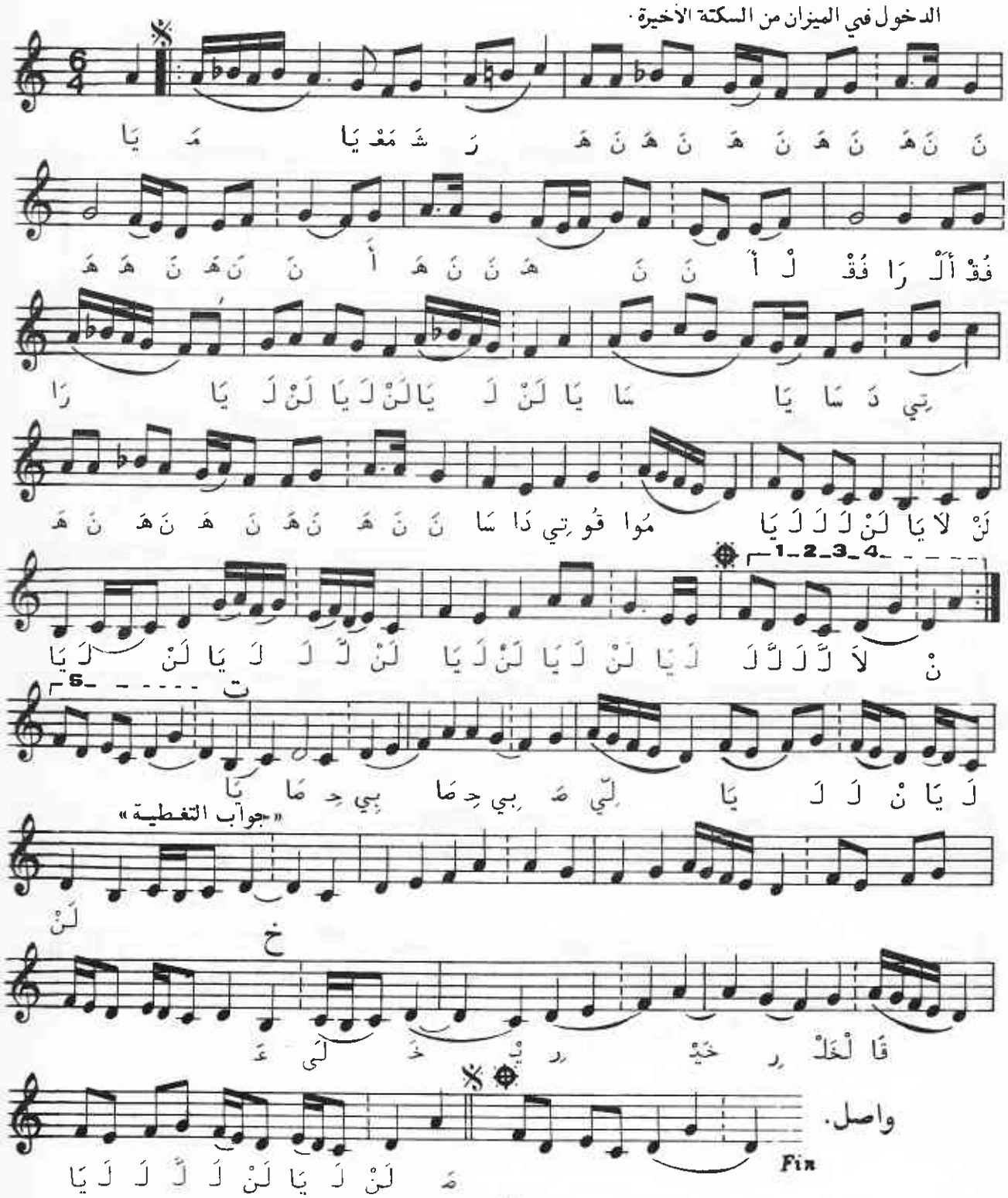
يا معشر الفقرا

يَا مَعْشَـــرَ ٱلْفُقَـــرَا — يَا سَـــادَاتِي قُومُـــوا
تَغْتَنِمُـــوا ٱلذِّكْـــرَى — عِـــزًّا وَعَظِّمُـــوا
مُحَمَّـــدَ ٱلْبُشْـــرَى — صَلُّـــوا وَ سَلِّمُـــوا
ت/ يَا صَاحِبِـــي صَـــلِّ — خ/ عَلَى خَيْـــرِ ٱلْخَلْقَـــا
صَلُّـــوا عَلَى ٱلْهَادِي — صَلُّـــوا عَلَيْـــهِ شَوْقَـــا

Andantino ♩ = 72

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من السكتة الأخيرة.



قلبي بك مولع

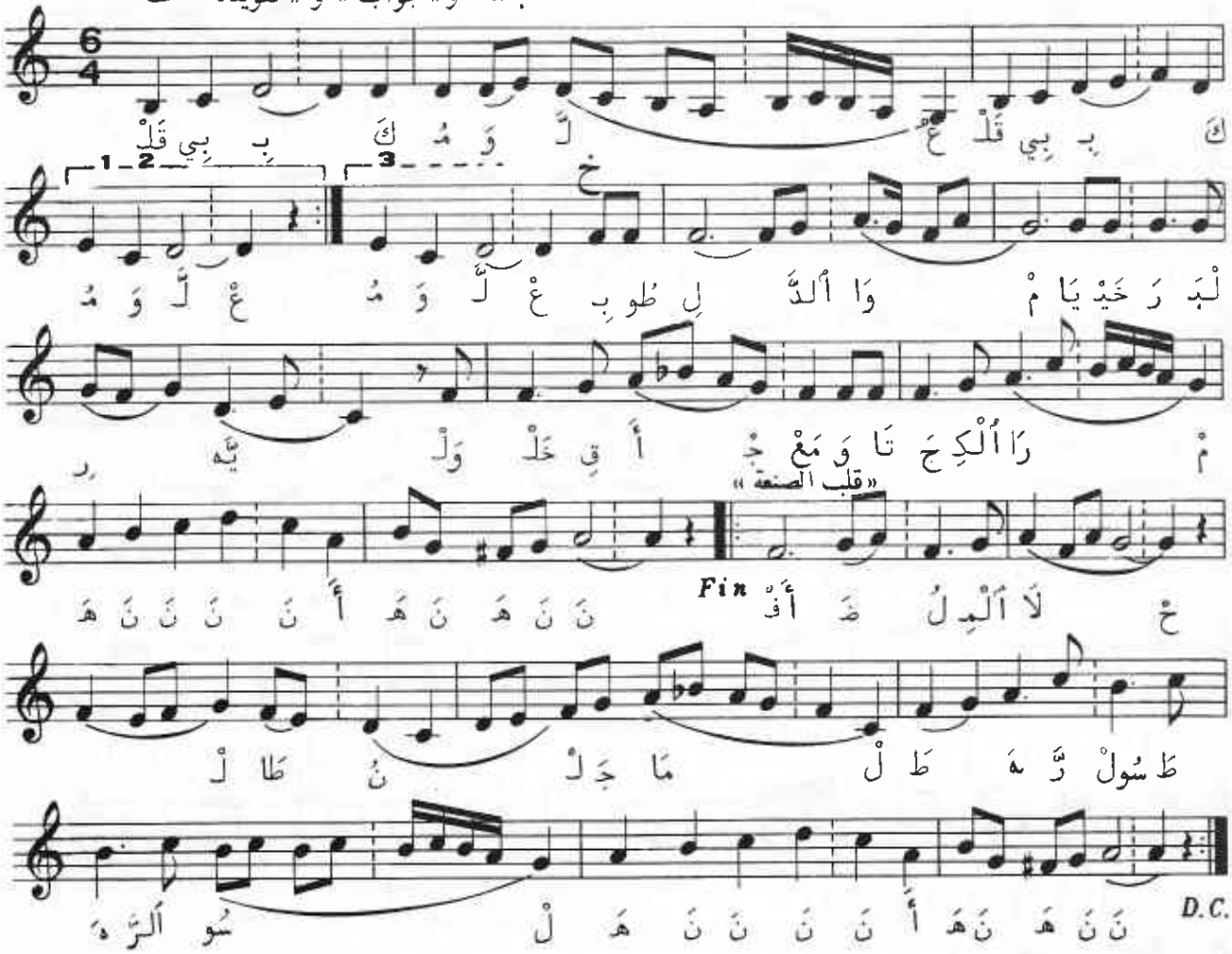
ت/ قَلْبِـي بِـكَ مُوَلَّـعْ خ/ بِطُـولِ ٱلـدَّوَامْ
يَـا خَيْـرَ ٱلْبَرِيَّة وَالْخَلْـقِ أَجْمَـعْ وَ تَـاجَ ٱلْكِـرَامْ
أَفْضَـلُ ٱلْمِـلاَحْ سُلْطَـانُ ٱلْجَمَـالْ طَـهَ ٱلرَّسُـولْ
هُو بَحْرُ ٱلسَّمَـاحْ حَائِـزُ المَعَـالِى زَكِـي ٱلأُصُـولْ
مَعْـدِنُ ٱلْفَـلاَحْ قُطْـبُ ٱلْكَمَـالْ فَضْلُه لاَ يَـزُولْ
ت/ قَـدْرُهُ ٱلْمُرَفَّـعْ خ/ مَـا بَيْـنَ ٱلْأَنَـامْ
يَـا خَيْـرَ ٱلْبَرِيَّة وَٱلْخَلْـقِ أَجْمَـعْ وَتَـاجَ ٱلْكِـرَامْ

طبع الحسين.

الدخول في الميزان من أوله.

Andantino ♩ = 76

إنشاد و«جواب» و«تعويدة» ت



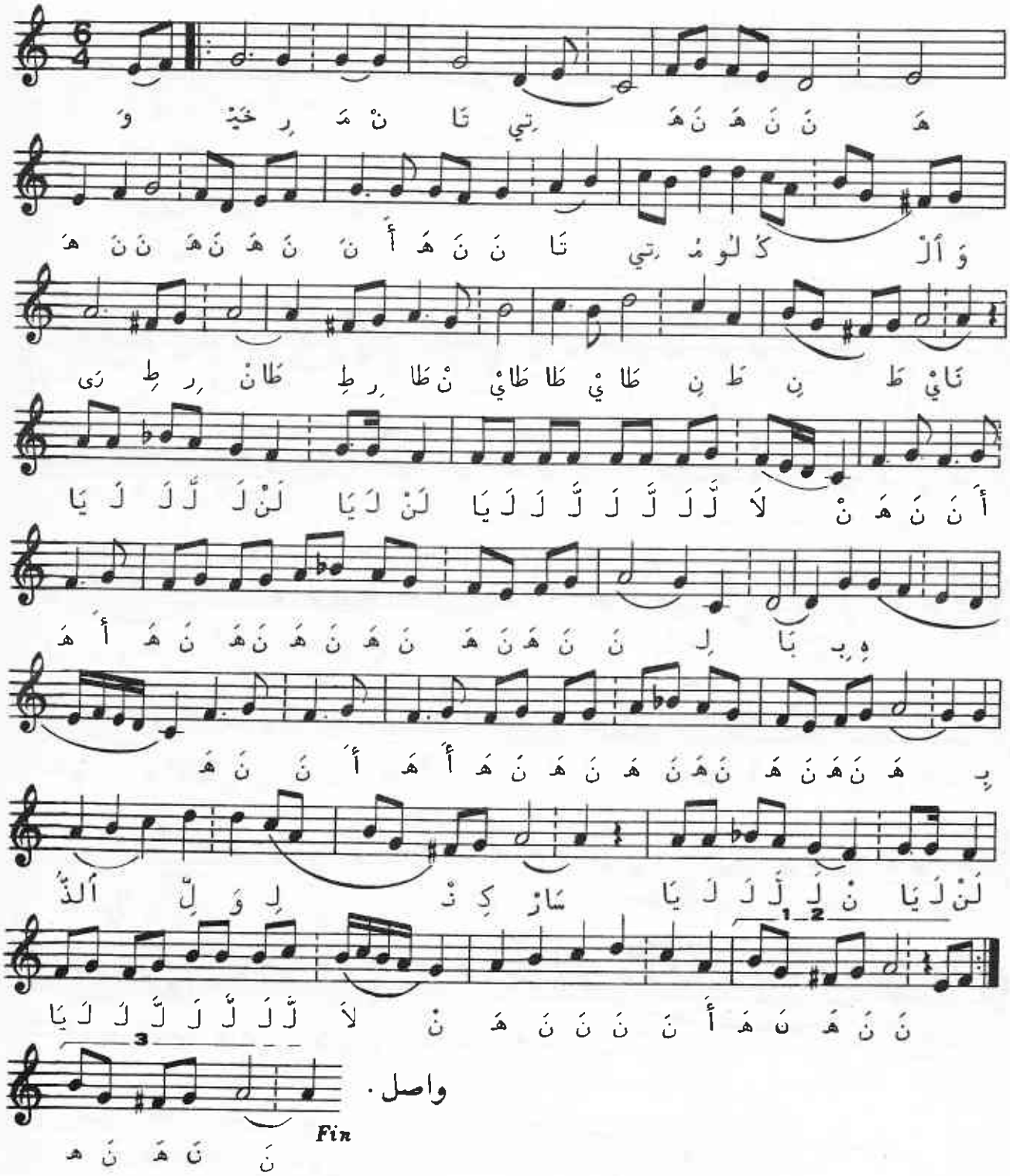
وَخير من تَاتي

وَخَيْرِ مَنْ تَاتِي مُلُوكُ ٱلْوَرَى ... لِبَابِـهِ بِٱلـذُّلِّ وَالإِنْكِسَـارْ
صَلَّى عَلَيْهِ ٱللَّهُ مَا هَيْمَنَتْ ... نُسَيْمَةُ ٱلصُّبْحِ وَغَنَّى ٱلْهَزَارْ

طبع الحسين.

الدخول في الميزان من السكتة الأخيرة.

Andantino ♩ = 76



واصل.

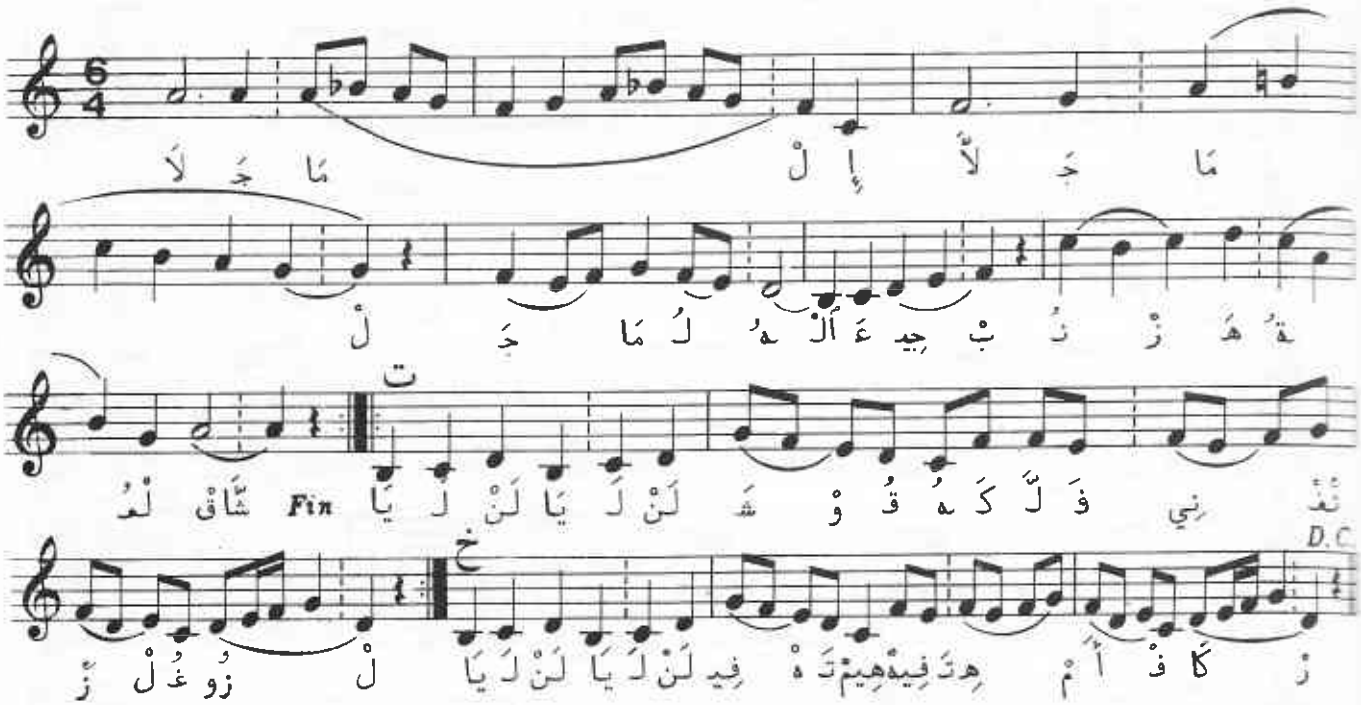
لاجمال إلاجماله

لَا جَمَالْ إِلَّا جَمَالُـهُ ٱلْعَجِيبْ نُزْهَـــةُ ٱلْـــعُشَّاقْ
مِنْ غَرَامَهْ يَا عِبَادْ دَمْعِي سَكِيبْ يَجْرِي مِنْ أَحْـــدَاقْ
نَبْتَغِي زَوْرَة إِلَيْهْ عَنْ قَرِيبْ إِنَّنِـــي مُشْتَـــاقْ
ت/ شَوْقُهُ كَلَّفَنِي نَغْزَلْ غُزُولْ خ/ فِيـــهْ تَهِيمْ أَفْكَـــارْ
مَا سَبَانِي فِي ٱلْمَلَاحْ إِلَّا ٱلرَّسُولْ ٱلنَّبِـــي ٱلْمُخْتَـــارْ

طبع الحسين.

الدخول في الميزان من أوله

Moderato ♩ = 80



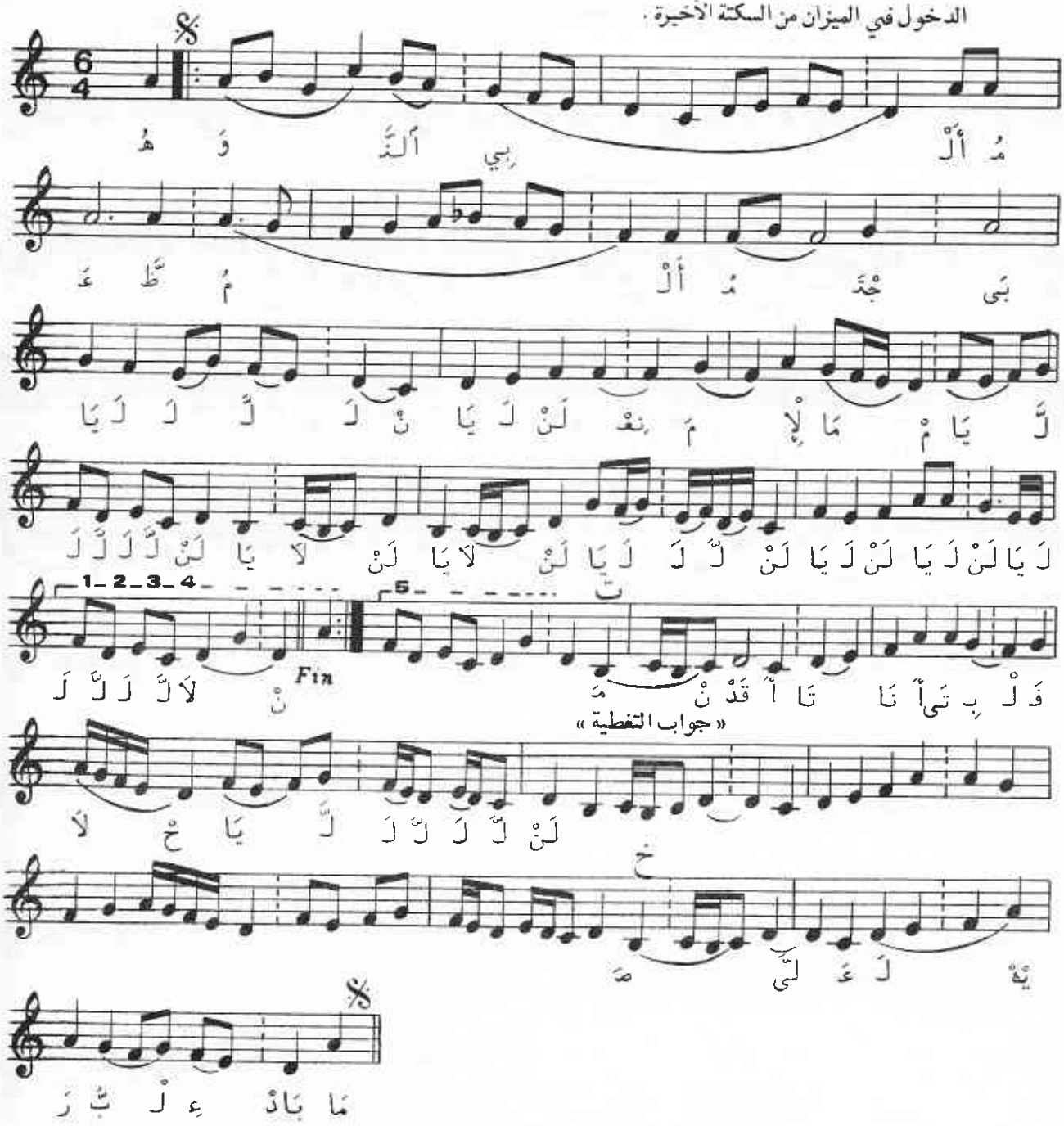
هو النبي المعظم

هُوَ ٱلنَّبِـــي ٱلْمُعَظَّـــمُ اَلْمُجْتَبَـى نِعْـمَ ٱلإِمَـــامْ
اَلْأَدْعَـــجُ ٱلْمُكَـــرَّمُ مَنْ خُصَّ مِنْ بَيْنِ ٱلْأَنَـامْ
مَنْ وَجْهُـــهُ ٱلْمُتَمَّـــمُ كَـــدَارَةٍ عَلَى ٱلتَّمَـــامْ
ت/ مَنْ قَدْ أَتَانَـــا بِٱلْفَـــلَاحْ خ/ صَلَّى عَلَيْـهِ رَبُّ ٱلْعِبَـــادْ
مَا نَاحَ طَيْـرٌ فِي ٱللِّقَـــاحْ وَحَـــنَّ شَوْقَـــاً لِلْمُـــرَادْ

Moderato ♩ = 80

طبع رمل الماية .

الدخول في الميزان من السكتة الأخيرة .

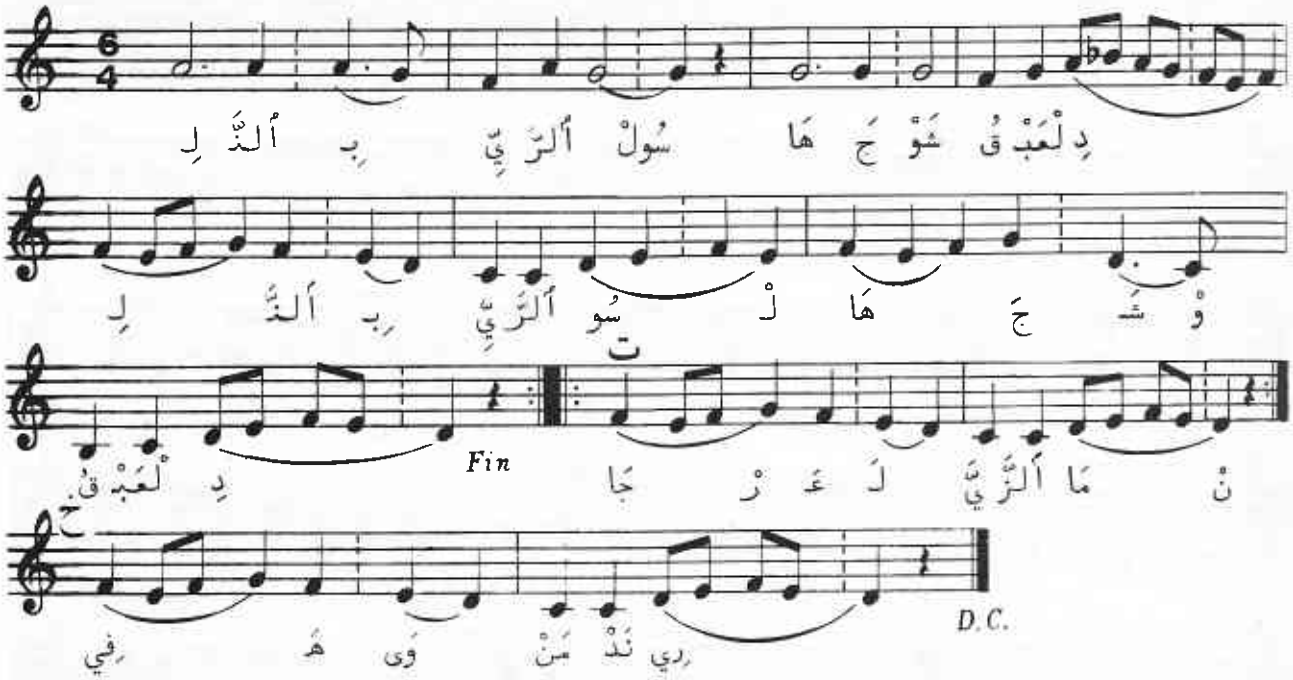


للنبي الرسول

لِلنَّبِـــــــيِّ ٱلرَّسُـــــــولْ هَاجَ شَوْقُ ٱلْعَبْـــــــدِ
رَبِّ قَـــــرِّبْ وُصُـــــولْ مَنْ شَكَـــــا بِٱلْبُعْـــــدِ
عَلَّ رِيـــــحَ ٱلقَبُـــــولْ يُدْنِينِـــــي مِنْ قَصْـــــدِى
ت/ جَـــــارْ عَلَيَّ ٱلزَّمَـــــانْ خ/ فِي هَوَى مَنْ أَدْرِي
صُمْـــــتُ عَنْـــــهُ أَوَانْ وَجَعَلْتُـــــهُ فِطْـــــرِي

طبع رمل الماية .
الدخول في الميزان من أوله .

Moderato ♩ = 88

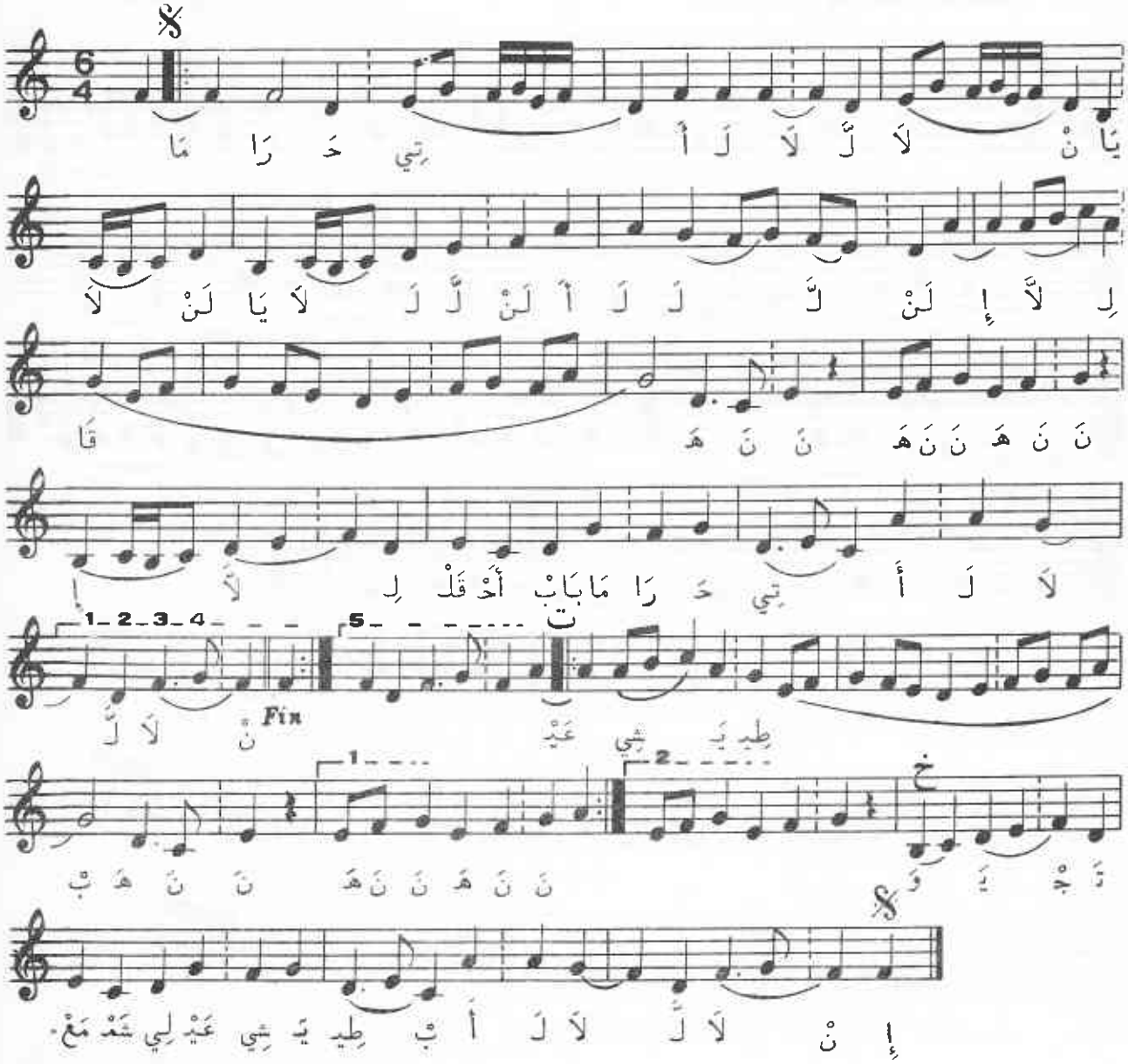


ما راحتي

مَا رَاحَتِـــــــــــــــــي إِلاَّ لِقَـــــا ٱلْأَحْبَـــــابْ
هُمْ سَادَتِـــــــــــــــي اَلْوَاقِفُـــــونْ بِٱلْبَـــــابْ
أَحِبَّتِـــــــــــــــي عَيْشِـــي بِهِمْ قَدْ طَـــابْ
ت/ عَيْشِـــــي يَطِيـــــبْ خ/ وَيَجْتَمِـــــعْ شَمْلِـــي
إِذَا نَصِيـــــــــبْ خَلْـــوَة مَعَ خِلِّـــي

Moderato ♩ = 92

طبع حمدان.
الدخول في الميزان من السكتة الأخيرة.

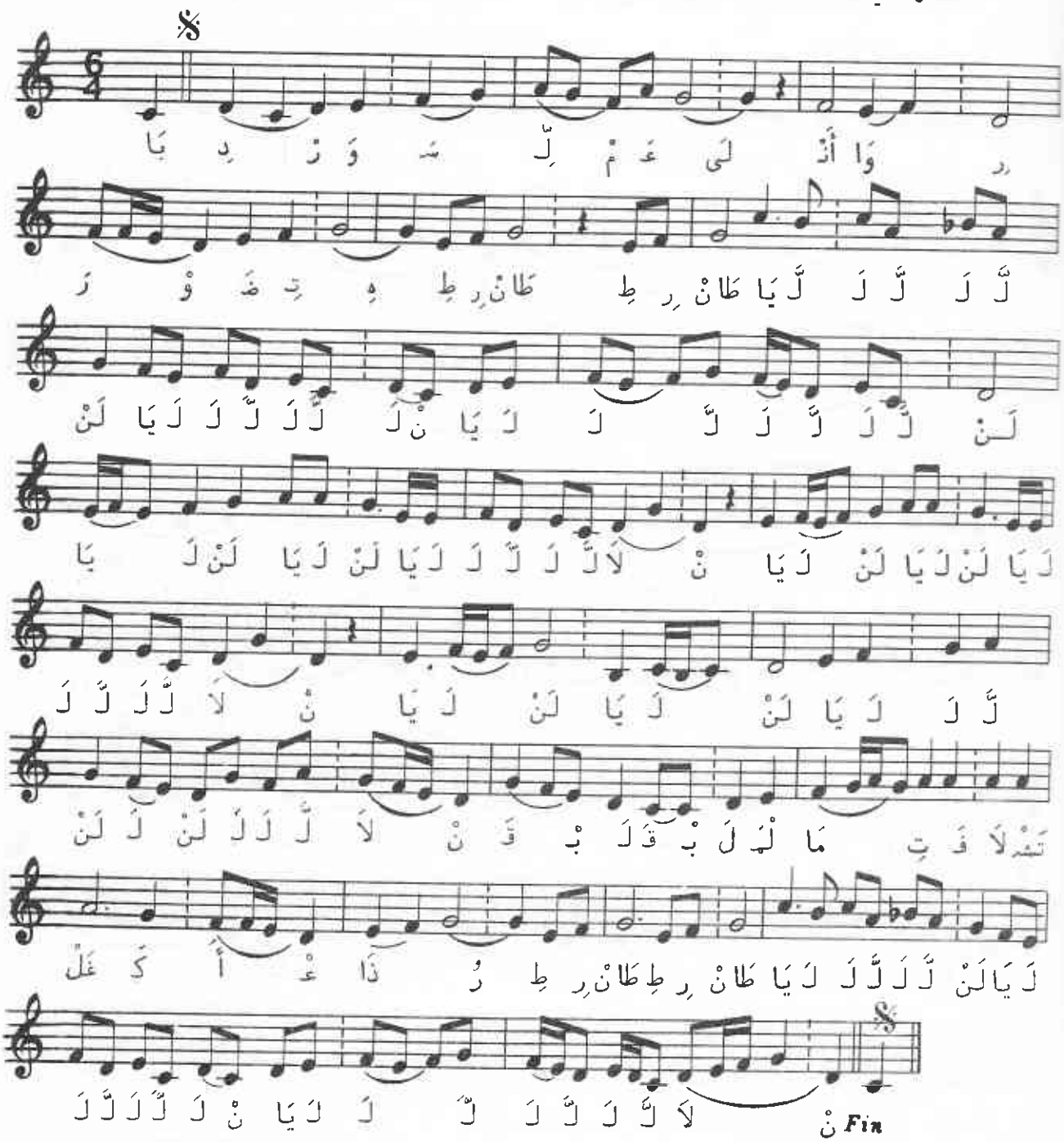


بادر وسلم

بَادِرْ وَسَلِّمْ عَلَى أَنْوَارِ رَوْضَتِهِ ... قَبْلَ ٱلْمَمَاتِ فَلَا تَشْغَلْكَ أَعْذَارُ
إِنْ لَمْ تُعَايِنْ ثَرَاهُ ٱلْعَيْنُ يَا أَسَفَا ... أَوْ لَمْ تَزُرْهُ فَإِنَّ ٱلشَّوْقَ زَوَّارُ

طبع رمل الماية .
الدخول في الميزان من السكتة الأخيرة .

Allegretto ♩ = 100

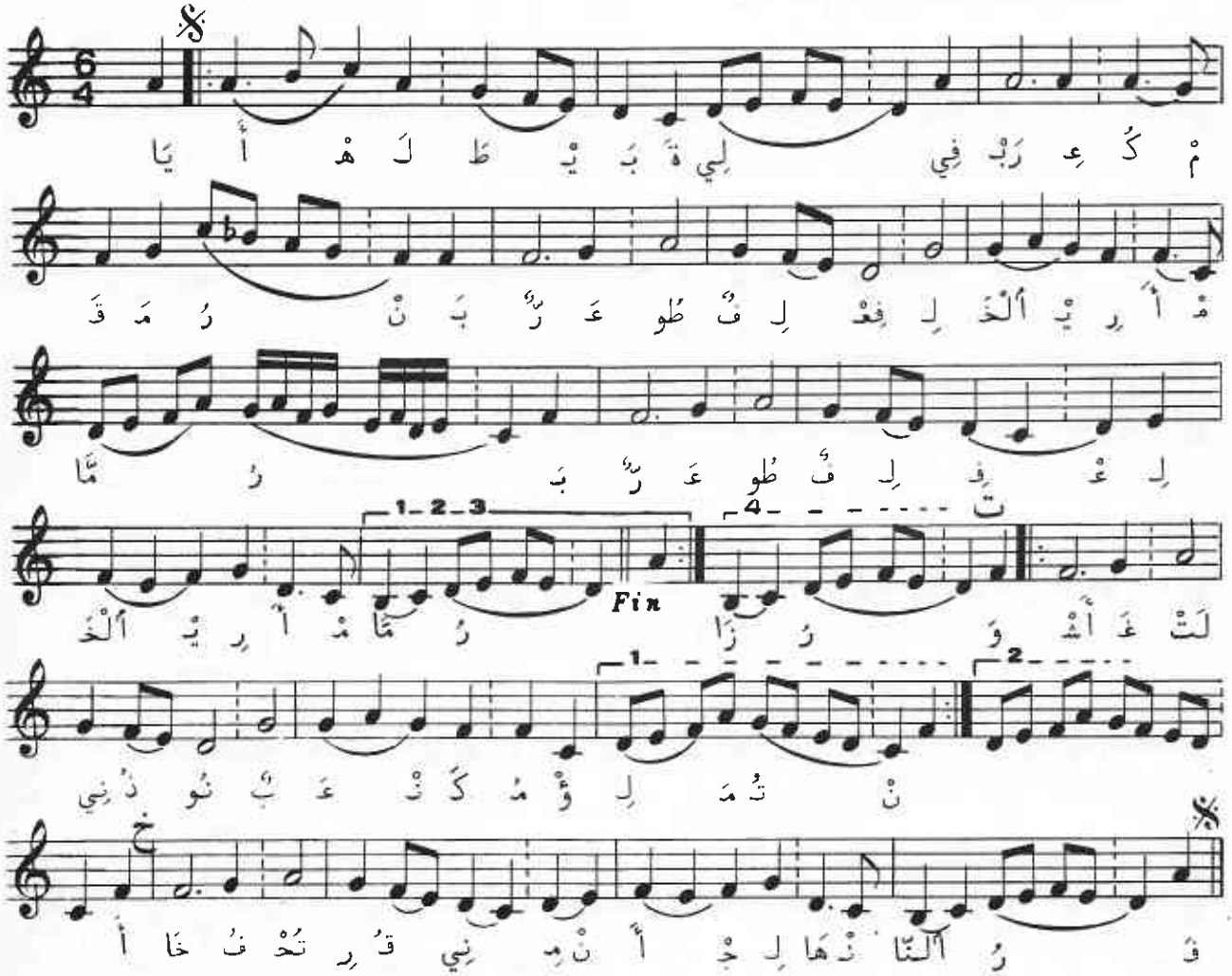

بَا دِ رْ وَا أَنْ لَى عَ مْ لِّ سَ وَ رْ دِ بَا
لَّ لَ لَّ لَ لَّ يَا طَانْ رِ طِ طَانْ رِ طِ هِ تِ ضَ وْ رَ
لَنْ لَّ لَ لَّ لَ لَّ لَ يَا نْ لَ لَّ لَ لَّ لَ يَا لَنْ
لَ يَا لَنْ لَ يَا لَنْ لَ يَا نْ لَا لَّ لَ لَّ لَ يَا لَنْ لَ يَا لَنْ لَ يَا
لَّ لَ لَ يَا لَنْ لَ يَا لَنْ لَ يَا نْ لَا لَّ لَ لَّ لَ
تَشْ لَا فَ تِ مَا لَ لَ بْ قَ لَ بْ قَ نْ لَا لَّ لَ لَ لَنْ لَ لَنْ
لَ يَا لَنْ لَّ لَ لَّ لَ لَ يَا طَانْ رِ طِ طَانْ رِ طِ رُ ذَا غْ أَ كَ غَلْ
لَا لَّ لَ لَّ لَ لَّ لَ يَا نْ لَ لَّ لَ لَّ لَ نْ Fin

يا أهل طيبة

يَا أَهْلَ طَيْبَةَ لِي فِي رَبْعِكُمْ قَمَرٌ بَرٌّ عَطُوفٌ لِفِعْلِ ٱلْخَيْرِ أَمَّارُ
يَا خِيرَةَ ٱلرُّسْلِ يَا أَعْلَى ٱلْوَرَى شَرَفاً قَدْ أَثْقَلَتْ ظَهْرِي آثَامٌ وَأَوْزَارُ
ت/ وَأَشْغَلَتْنِي ذُنُوبٌ عَنْكَ مُؤْلِمَةٌ خ/ أَخَافُ تُحْرِقُنِي مِنْ أَجْلِهَا ٱلنَّارُ
فَكُنْ شَفِيعِي لِمَا قَدَّمْتُ مِنْ زَلَلٍ وَمِنْ خَطَايَا فَإِنَّ ٱلرَّبَّ غَفَّارُ

طبع رمل الماية .
الدخول في الميزان من السكتة الأخيرة .

Allegretto ♩ = 108

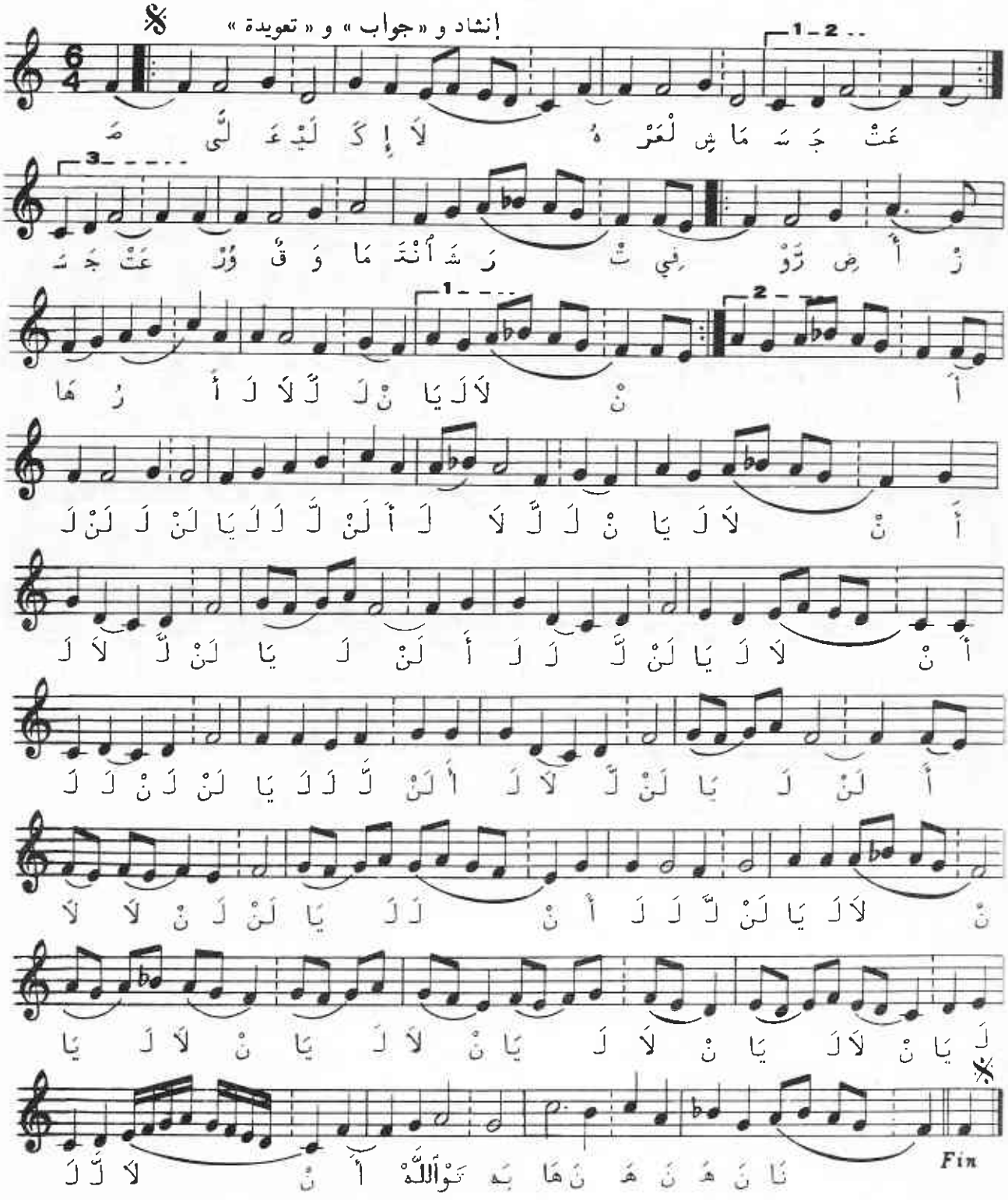


صلى عليك إله العرش

صَلَّى عَلَيْكَ إِلَهُ ٱلْعَرْشِ مَا سَجَعَتْ ... وُرْقٌ وَمَا ٱنْتَشَرَتْ فِي ٱلرَّوْضِ أَزْهَارُ
وَآلِكَ وَعَلَى أَصْحَابِكَ ٱلسُّعَدَا ... مَا لَاحَ نَجْمٌ وَمَا ٱنْهَلَّ مِدْرَارُ

طبع حمدان.
الدخول في الميزان من السكتة الأخيرة.

Allegretto ♩ = 112



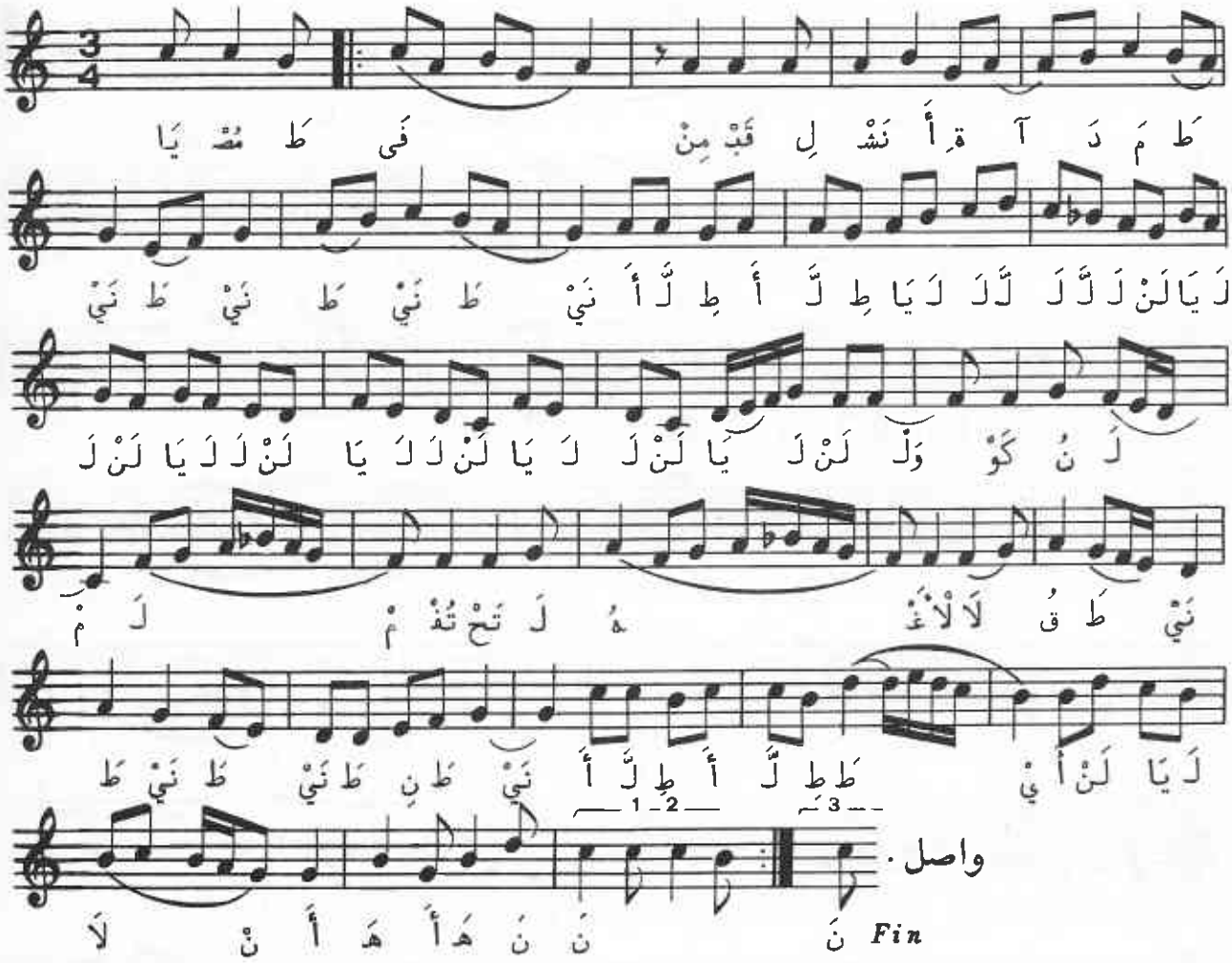
الجواب لا يعاد فيه أي مقطع

يا مصطفى

يَا مُصْطَفَى مِنْ قَبْلِ نَشْأَةِ آدَمَ وَالْكَوْنُ لَمْ تُفْتَحْ لَهُ الْأَغْلَاقُ
أَيَرُومُ مَخْلُوقٌ ثَنَاءَكَ بَعْدَمَا أَثْنَى عَلَى أَخْلَاقِكَ الْخَلَّاقُ

طبع انقلاب الرمل .
الدخول في الميزان من التك الأول .

Allegro ♩ = 120



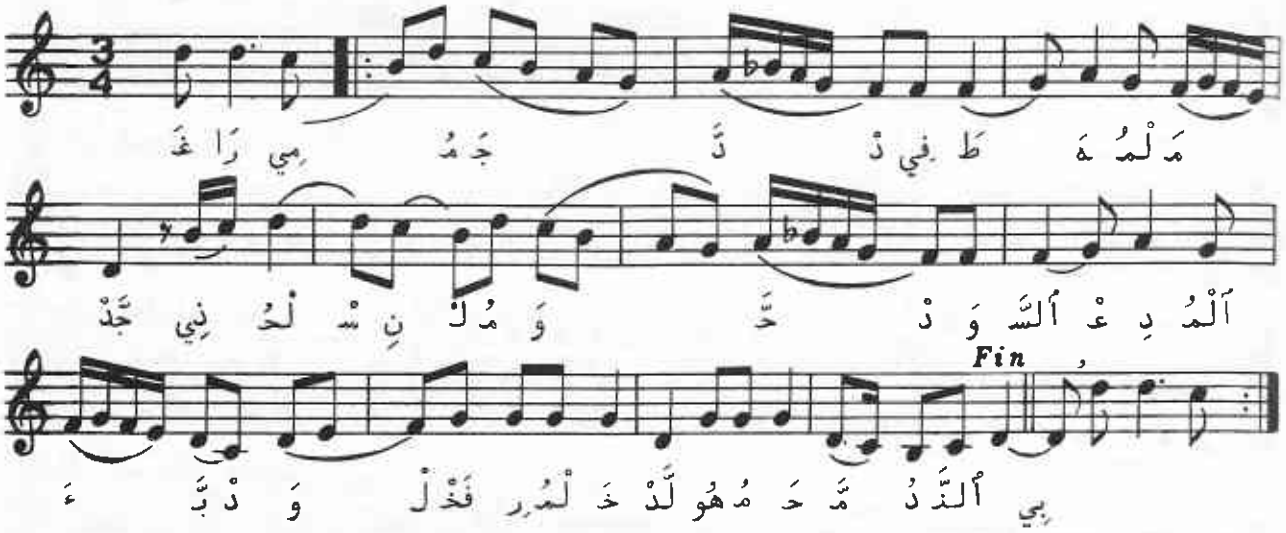
غرامي مجدد

غَرَامِـــــي مُجَدَّدْ ـِفي طَهَ ٱلْمُمَجَّدْ ذِي ٱلْحُسْنِ ٱلْمُوَحَّدْ وَٱلسَّعْـدِ ٱلْمُؤَبَّـدْ
وَٱلْفَخْـرِ ٱلْمُخَلَّـدْ هُو مُحَمَّـدُ ٱلنَّبِي
ذِي ٱلْقَدْرِ ٱلرَّفِيعْ وَٱلشَّكْلِ ٱلْبَدِيـعْ وَٱلصَّدْرِ ٱلْوَسِيـعْ وَٱلْكَهْفِ ٱلْمَنِيـعْ
ٱلْهَـادِي ٱلشَّفِيعْ هُو مُحَمَّـدُ ٱلنَّبِي
مَنْ يَهْوَى مُحَمَّـدْ يُمْسِي غَنِي مُؤَيَّـدْ مَنْ يَعْشَقْ مُحَمَّـدْ يَهْنَا عَيْشُه وَيَرْغَـدْ
حِينْ يَشْدُو وَيَنْشَدْ ـِفي مُحَمَّدْ ٱلنَّبِي

طبع رمل الماية .

الدخول في الميزان من نصف الزمن الثاني للدم .

Vivace ♩= 126



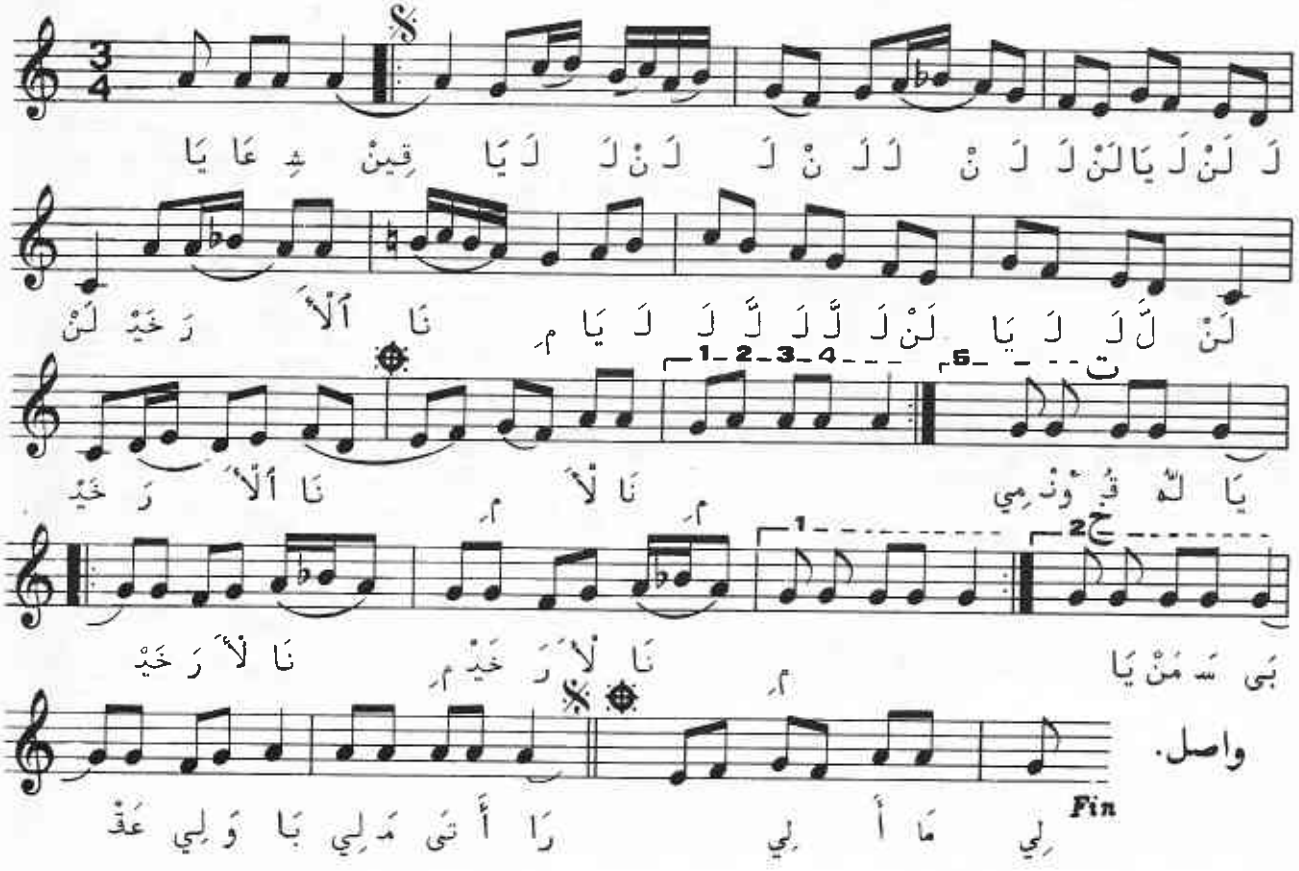
يا عاشقين

يَا عَاشِقِينْ خَيْرَ ٱلْأَنَامِ
طَهَ ٱلْأَمِينْ هَيِّجْ غَرَامِي
فِي كُلِّ حِينْ نُرْسِلْ سَلَامِي
ت/ وَنْقُولْ لَهُ يَا خَيْرَ ٱلْأَنَامِ
خ/ يَا مَنْ سَبَى عَقْلِي وَبَالِي
مَتَى أَرَاكْ تِلْكْ آمَالِي

طبع رمل الماية معلق على درجة النوا

الدخول في الميزان من نصف الزمن الثاني للدم.

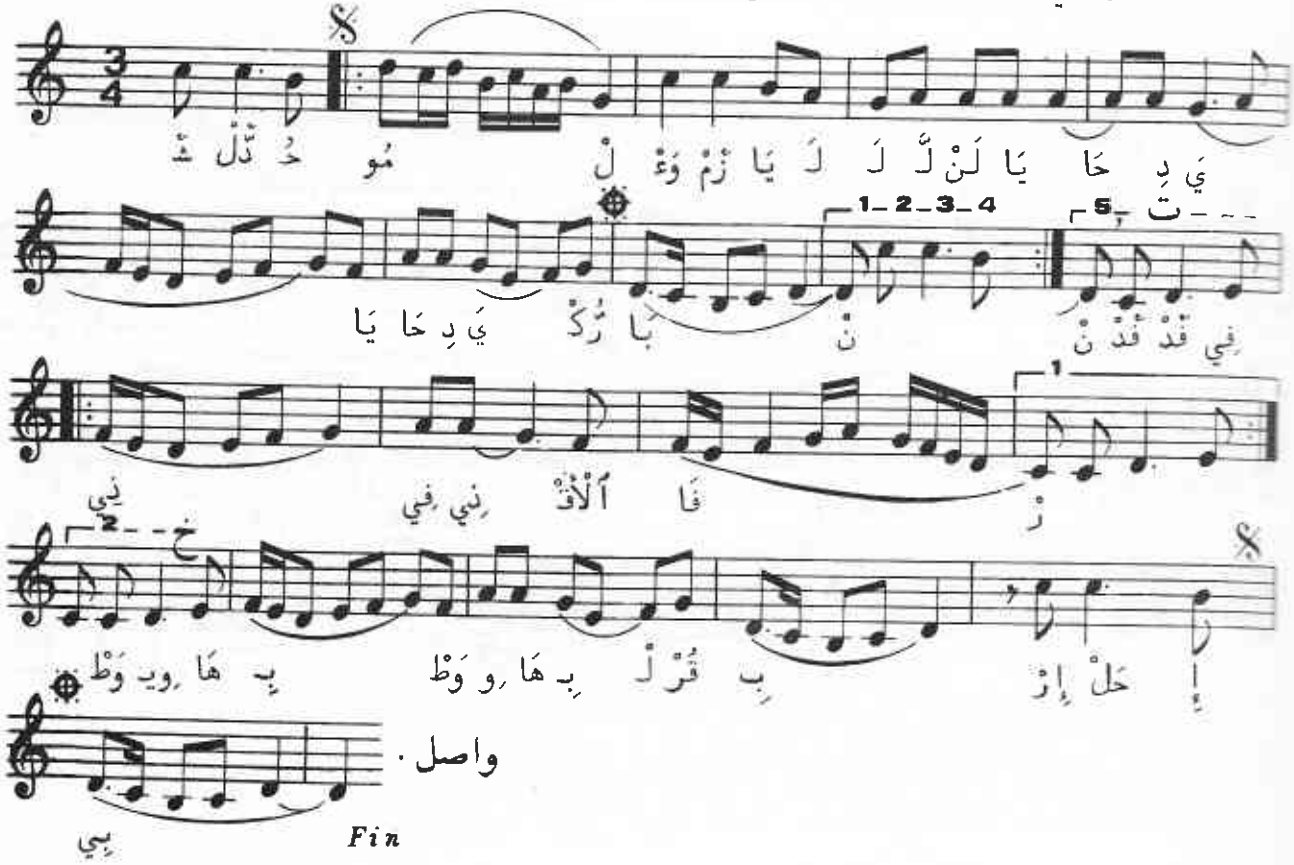
Vivace ♪ = 138



شدّ الحمول

شَدَّ ٱلْحُمُولْ وَٱعْـزَمْ — يَا حَـادِيَ ٱلرُّكْبَـانْ
مِنْ قَبْلِ أَنْ تَنْـدَمْ — يَا أَيُّهَـا ٱلْإِنْسَـانْ
أَمَـا تَـرَى زَمْـزَمْ — وَكَعْبَـةَ ٱلرَّحْمَـانْ
ت/ فَدْفَـدْ ـ فِي ذِي ٱلْأَقْفَـارْ — خ/ وَٱطْوِهَـا بِٱلْقُـرْبِ
اِرْحَـلْ إِلَى ٱلْمُخْتَـارْ — مُحَمَّـدِ ٱلْعَرَبِـي

طبع رمل الماية.
الدخول في الميزان من نصف الزمن الثاني للدم.



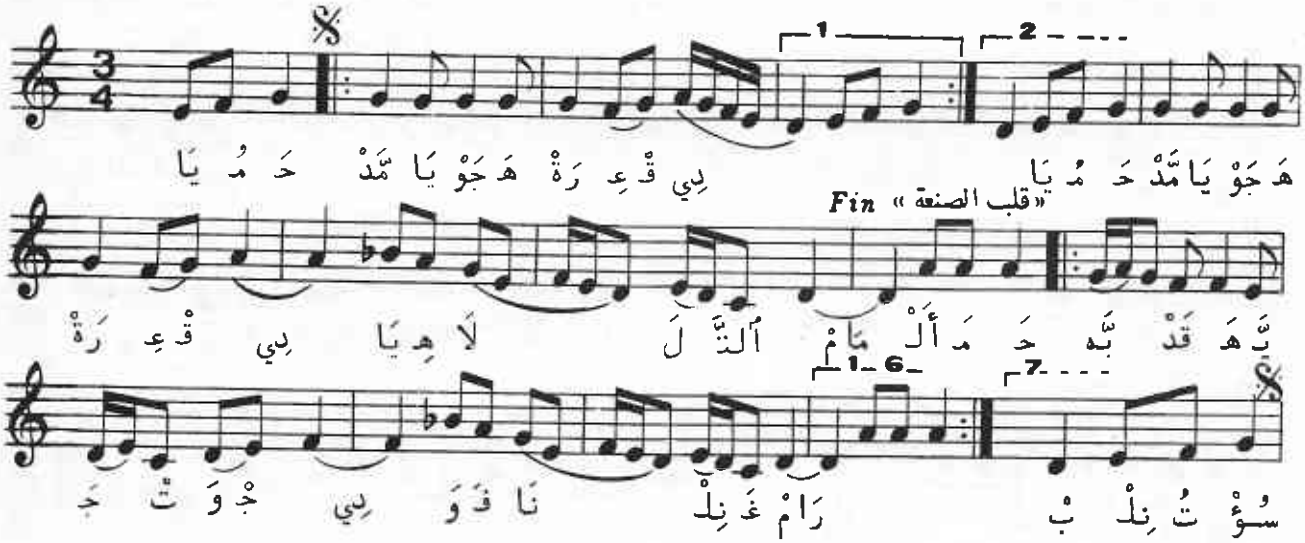
واصل.

يا محمد يا جوهرة عقدي

ت/ يَا مُحَمَّدْ يَا جَوْهَرَةْ عِقْدِي — خ/ يَا هِلَالَ ٱلتَّمَامْ
اَلْمَحَبَّةْ قَدْ هَيَّجَتْ وَجْدِي — وَفَنَانِي ٱلْغَرَامْ
أَنْتَ أَسْكَرْتَنِي عَلَى سُكْرِي — مِنْ لَذِيذِ ٱلشَّرَابْ
ثُمَّ خَاطَبْتَنِي كَمَا أَدْرِي — فَفَهِمْتُ ٱلْخِطَابْ
ثُمَّ شَاهَدْتُ وَجْهَكَ ٱلْبَدْرِي — عِنْدَ رَفْعِ ٱلْحِجَابْ
ت/ نِلْتُ سُؤْلِي وَمُنْتَهَى قَصْدِي — خ/ وَبَلَغْتُ ٱلْمَرَامْ
قَدْ شُغِفْتُ بِدُرَّةِ ٱلْمَجْدِ — تَاجِ ٱلرُّسْلِ ٱلْكِرَامْ

طبع رمل الماية .
الدخول في الميزان من التك الأول .

Presto ♪ = 152

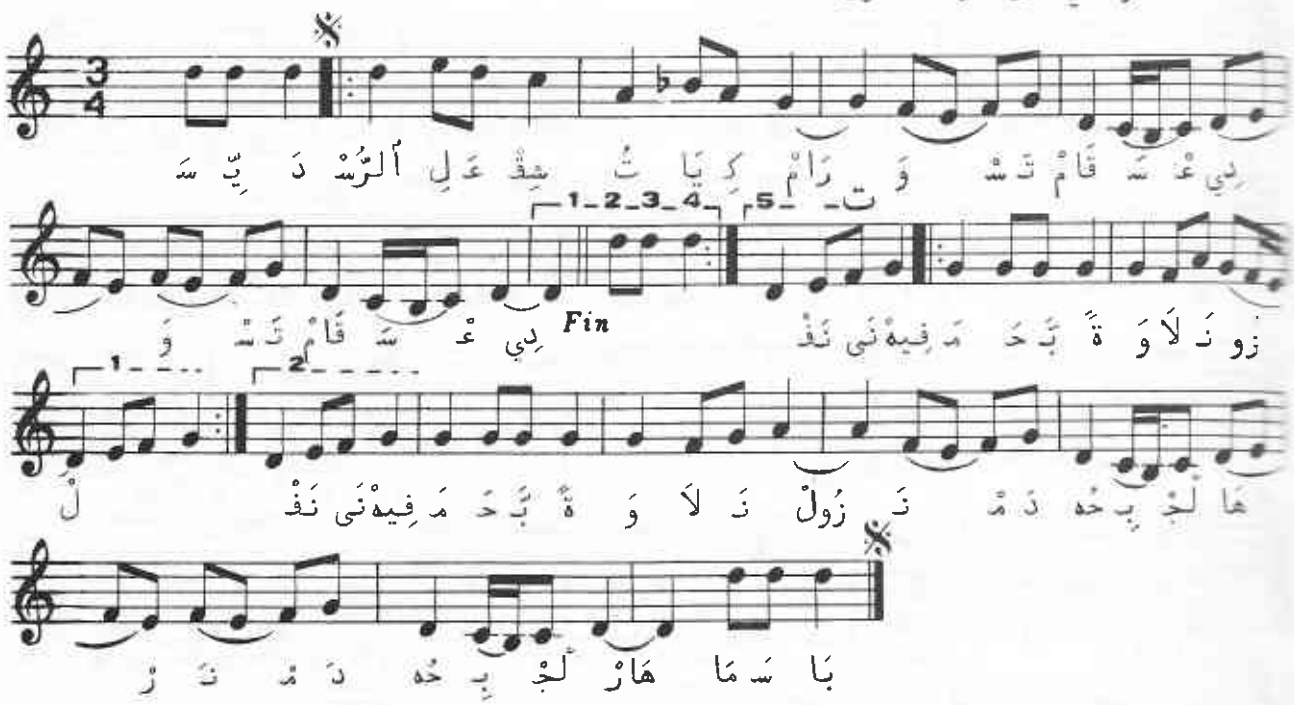


سيد الرسل

سَيِّدَ ٱلرُّسْلِ عَشِقْتُ يَا كِرَامْ وَٱسْتَقَامْ سَعْدِي
وَشَغَفْنِي حُبُّهُ وَٱلْعَقْلُ هَامْ وَبَدَا وَجْدِي
وَطَارَ ٱلْقَلْبُ لِمَنْ يَهْوَى وَرَامْ ذَاكَ هُو قَصْدِي
ت/ نَفْنَى فِيهْ مَحَبَّةً وَ لاَ نَزُولْ نَمْدَحُه بِٱلْجَهَارْ
مَا سَبَانِي فِي ٱلْمِلاَحْ إِلاَّ ٱلرَّسُولْ اَلنَّبِي ٱلْمُخْتَارْ

طبع رمل الماية .
· الدخول في الميزان من التك الأول .

Presto ♩ = 160

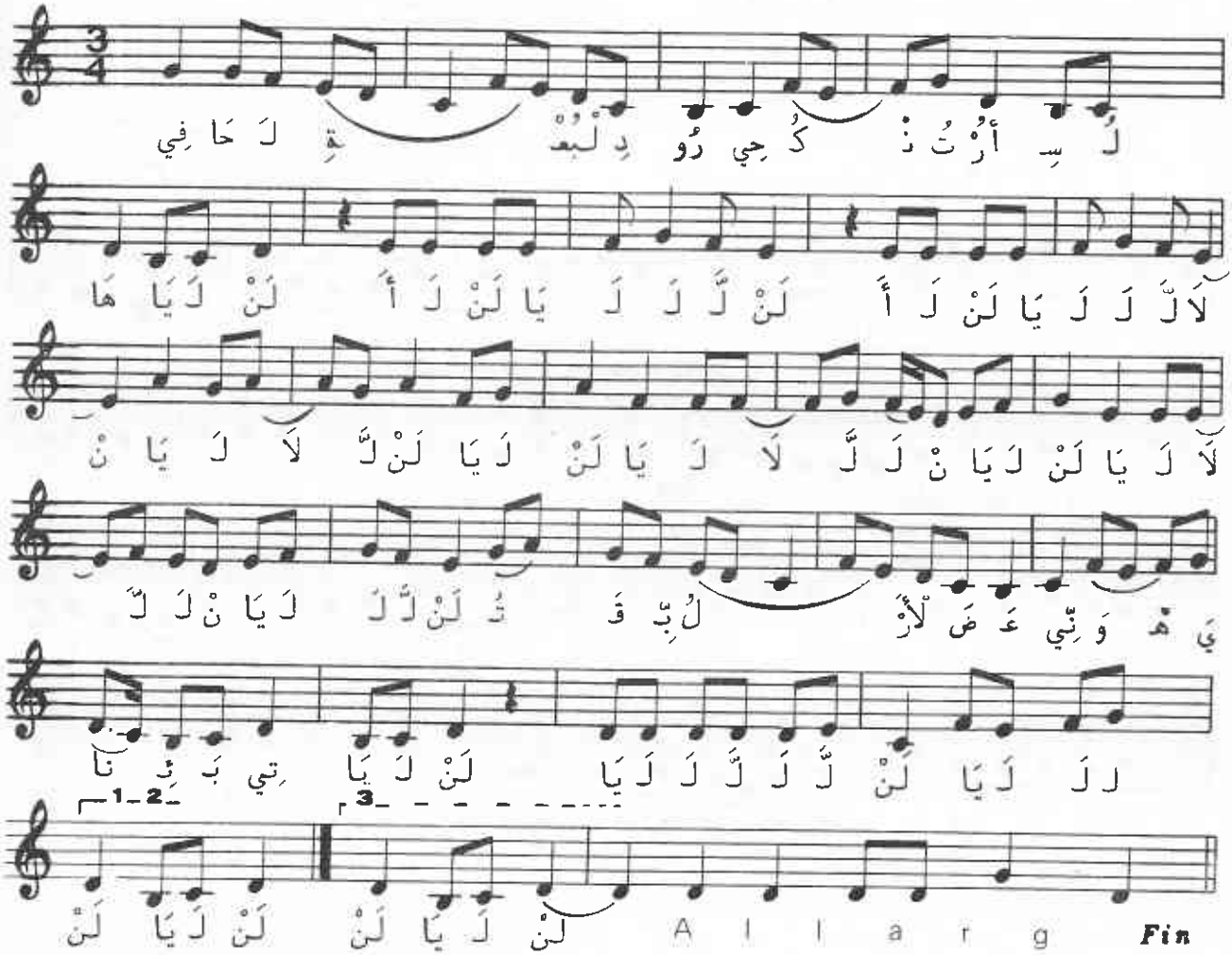


في حالة البعد

فِي حَالَةِ ٱلْبُعْدِ رُوحِي كُنْتُ أُرْسِلُهَا تُقَبِّلُ ٱلْأَرْضَ عَنِّي وَهْيَ نَائِبَتِي
وَهَذِهِ نَوْبَةُ ٱلْأَشْبَاحِ قَدْ حَضَرَتْ فَأَمْدُدْ يَمِينَكَ كَيْ تَحْظَى بِهَا شَفَتِي

طبع رمل الماية.
الدخول في الميزان من الدم.

Prestissimo ♪ = 184



ميزان القديم ونصف

توشية

Andante ♩ = 60

واصل بصنعة .. بالله ..

بالله يا حادي

بِاللَّـهْ يَا حَـادِي ٱلنِّيَـاقْ
إِنْ جُـزْتَ ٱلْعَـرَاقْ
فَقُـلْ عِنْـدَ ٱلتَّـلاَقْ

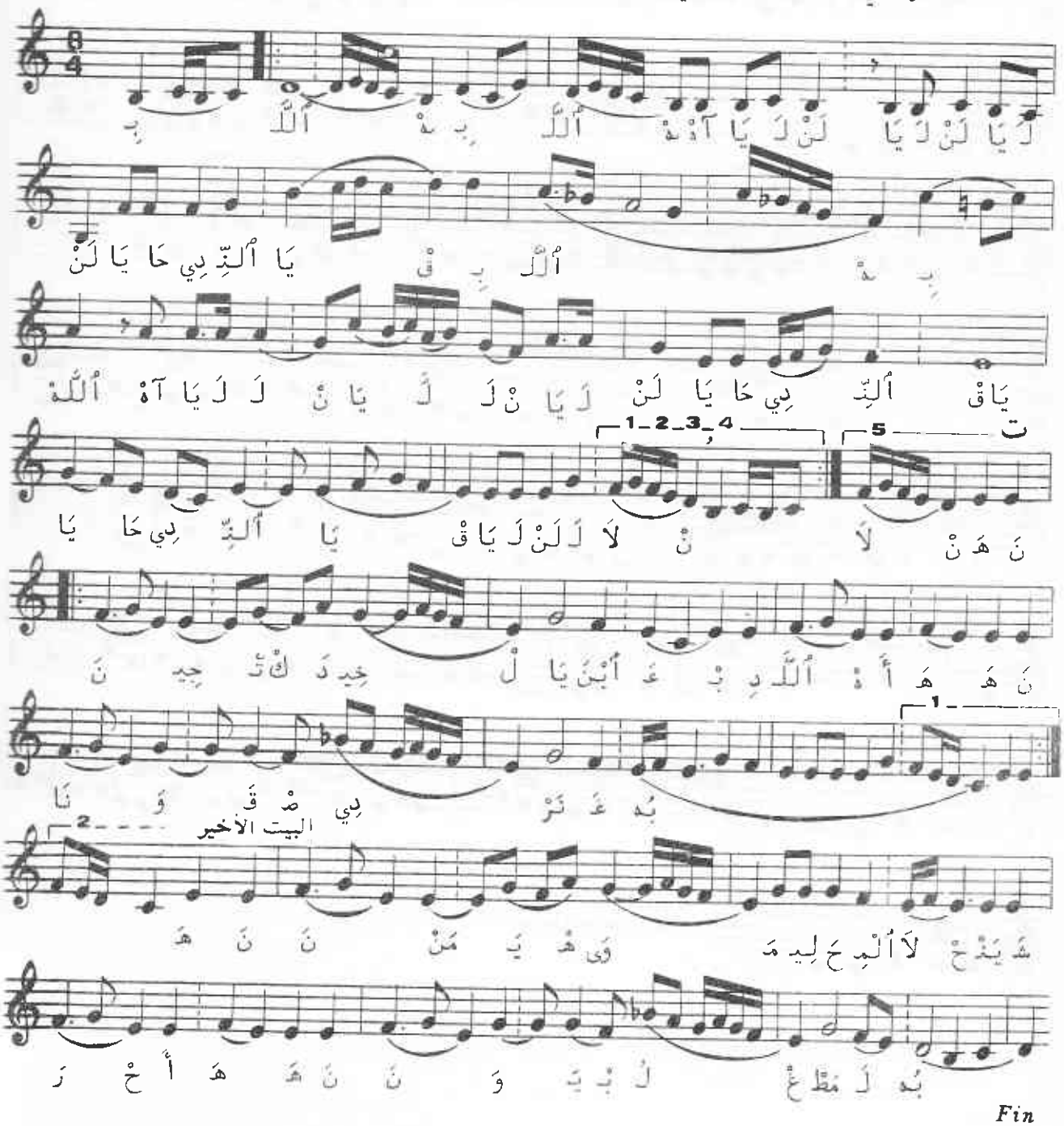
ت/ جِيتَكْ دَخِيلْ يَا ٱبْنَ عَبْدِ ٱللَّهْ وَقَصْـدِي نَـرْغَـبْ
مَنْ يَهْوَى مَلِيحَ ٱلْمِلاَحْ يَنْشَرِحْ وَيَبْلُـغْ مَطْلَبُـهْ

Andante ♩ = 60

طبع رمل الماية.

البيت 1-2-3

الدخول في الميزان من التك الثاني.



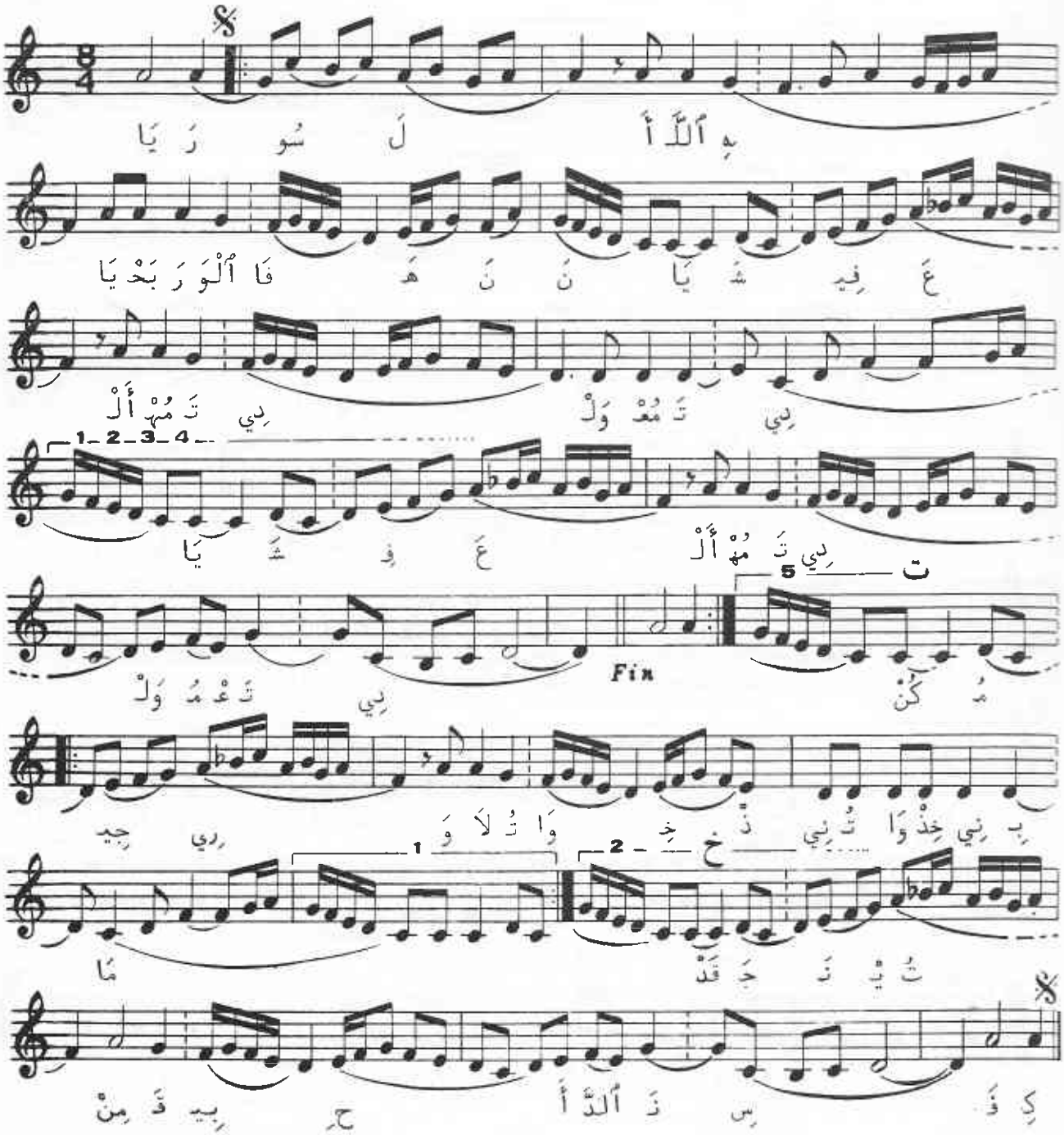
يا رسول الله

يَا رَسُولَ اللَّهِ يَا بَحْرَ ٱلْوَفَا — يَا شَفِيعَ ٱلْمُهْتَدِي وَٱلْمُعْتَدِي
إِنَّنِي قَدْ كُنْتُ عَبْدًا مُسْرِفًا — وَذُنُوبِي مَا لَهَا مِنْ عَدَدِ
فَيَدِي لاَ تَخْلُو مِنْكُمْ وَكَفَى — بِيَدِي ٱسْتِمْسَاكُهَا بِٱلْأَحْمَدِ
ت/ كُنْ مُجِيرِي لاَ تُؤَاخِذْنِي بِمَا — خ/ قَدْ جَنَيْتُ مِنْ قَبِيحِ ٱلدَّنَسِ
فَكِرَامُ ٱلْعُرْبِ تَحْمِي كَرَمًا — مُسْتَجِيرَهَا مُطِيعًا أَوْ مُسِي

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من السكتة الأولى.

Andantino ♩ = 69



بنورك

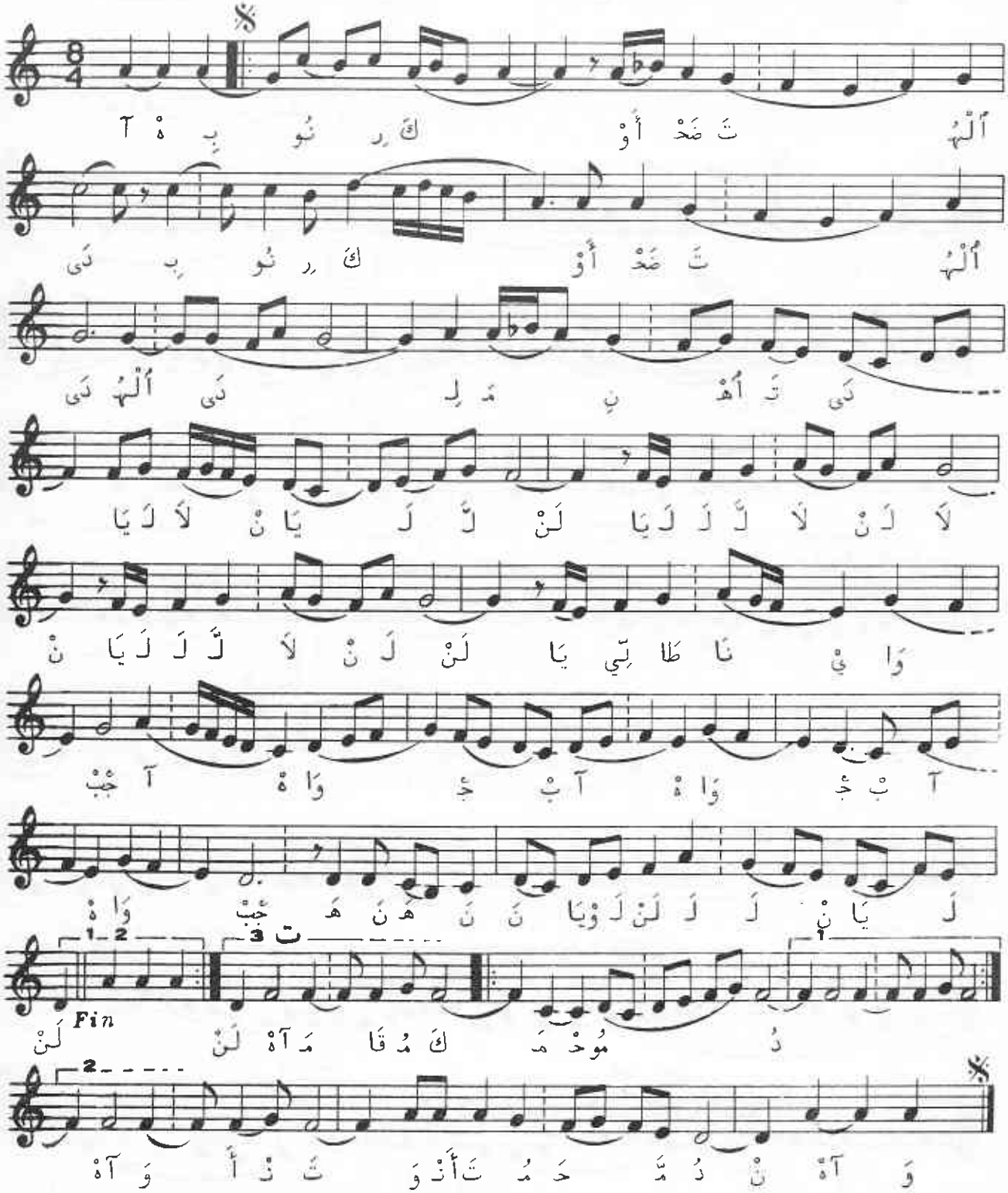
بِنُورِكَ أَوْضَحْتَ ٱلْهُدَى لِمَنِ ٱهْتَدَى
ت/ مَقَامُكَ مَحْمُودٌ وَأَنْتَ مُحَمَّدُ

عَلَيْكَ سَلَامُ ٱللَّهِ يَا عَلَمَ ٱلْهُدَى
وَرَبُّ ٱلْعُلَا ٱلْمَحْمُودُ سَمَّاكَ أَحْمَدَا

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من السكتة الأولى.

Andantino ♩ = 76



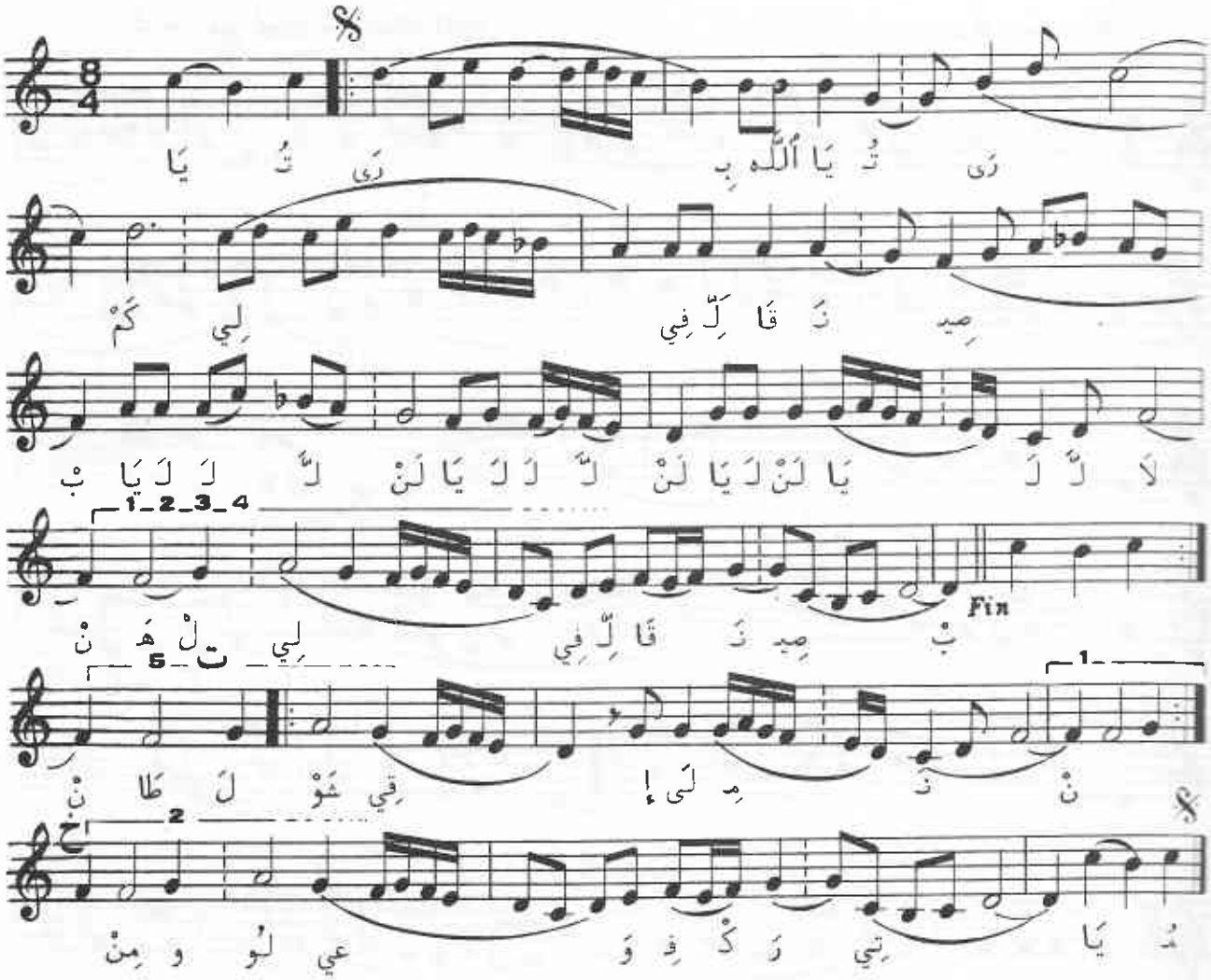
يا ترى

يَا تُـــرَى بِاَللّـــهْ يَا تُـــرَى كَمْ لِي فِي اَللِّقَا نَصِيبْ
أَرْمُـــقْ اَلْبَيْـــتَ وَالْحَرَمْ وَأُسَلِّـــمْ عَلَى اَلْحَبِيـــبْ
وَأُمَرِّغْ شَيْبَتِي فِي اَلتُّـــرَابْ وَأَقُـــولْ عَجِيـــبْ
ت/ طَالَ شَوْقِي إِلَى مِنَّى خ/ مِنْ وَلُوعِي وَفِكْـــرَتِي
يَا مُنَـــائِي مَالِـــي دَوَا إِلَّا وَصْلَكْ يَا بُغْيَتِي

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من السكتة الأولى.

Moderato ♩ = 80



محمد قد جل قدرا

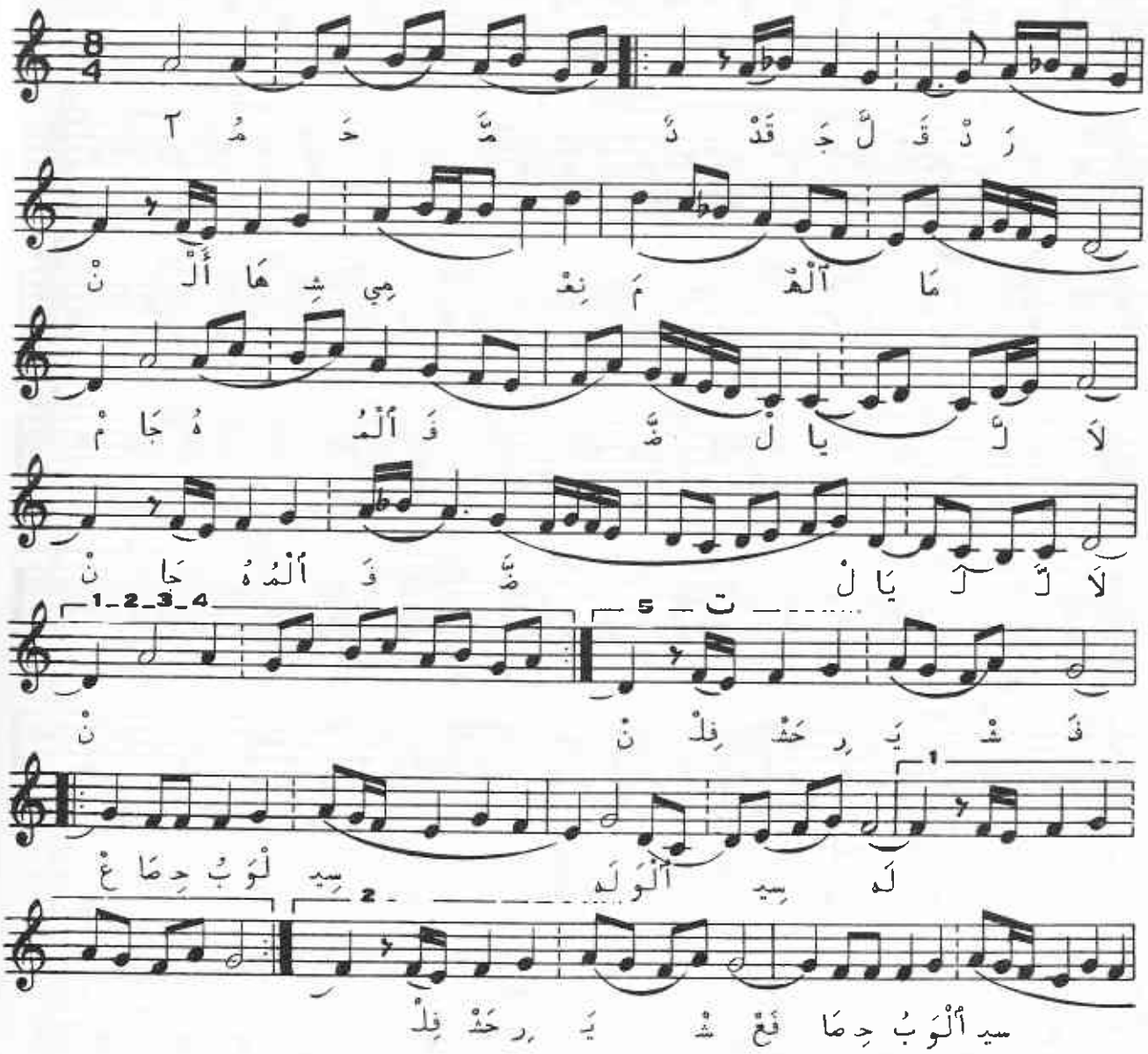
مُحَمَّدٌ قَدْ جَلَّ قَدْرًا اَلْهَاشِمِي نِعْمَ ٱلْهُمَامْ جَاهُ ٱلْمُفَضَّلْ
مَنْ فَاقَ ٱلْأَنَامَ طُرًّا اَلْهَاشِمِي نِعْمَ ٱلْإِمَامْ اَلْبَدْرُ ٱلْأَكْمَلْ
هُو سُؤْلِي دُنْيَا وَأُخْرَى وَهْوَ قَصْدِي وَهْوَ ٱلْمَرَامْ وَ هْوَ ٱلْمُؤَمَّلْ

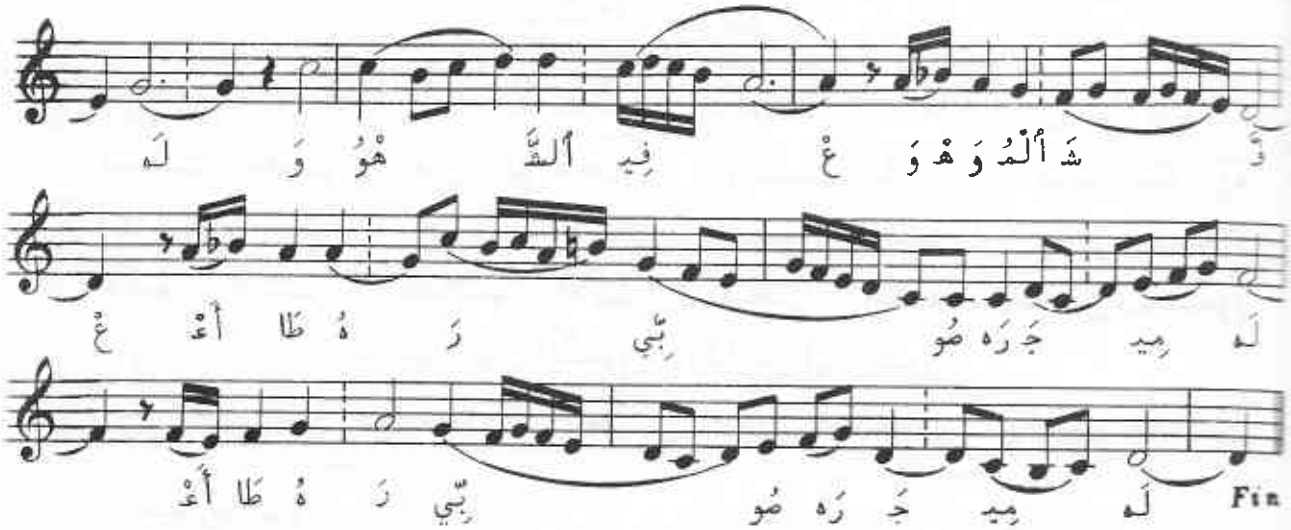
ت/ فِي ٱلْحَشْرِ يَشْفَعْ صَاحِبُ ٱلْوَسِيلَة
وَهْوَ ٱلشَّفِيعُ وَهْوَ ٱلْمُشَفَّعْ
أَعْطَاهُ رَبِّي صُورَة جَمِيلَة

طبع رمل الماية .

الدخول في الميزان من السكتة الأولى

Moderato ♩ = 80




وَ شَ أَلْمُ وَ هْ وَ غْ فِيد أَلْقَّ هْوُ وَ لَه
لَه مِيد جَ رَه صُو رِبّي رَ هُ طَا أَغْ
لَه مِيد جَ رَه صُو رِبّي رَ هُ طَا أَغْ
Fin

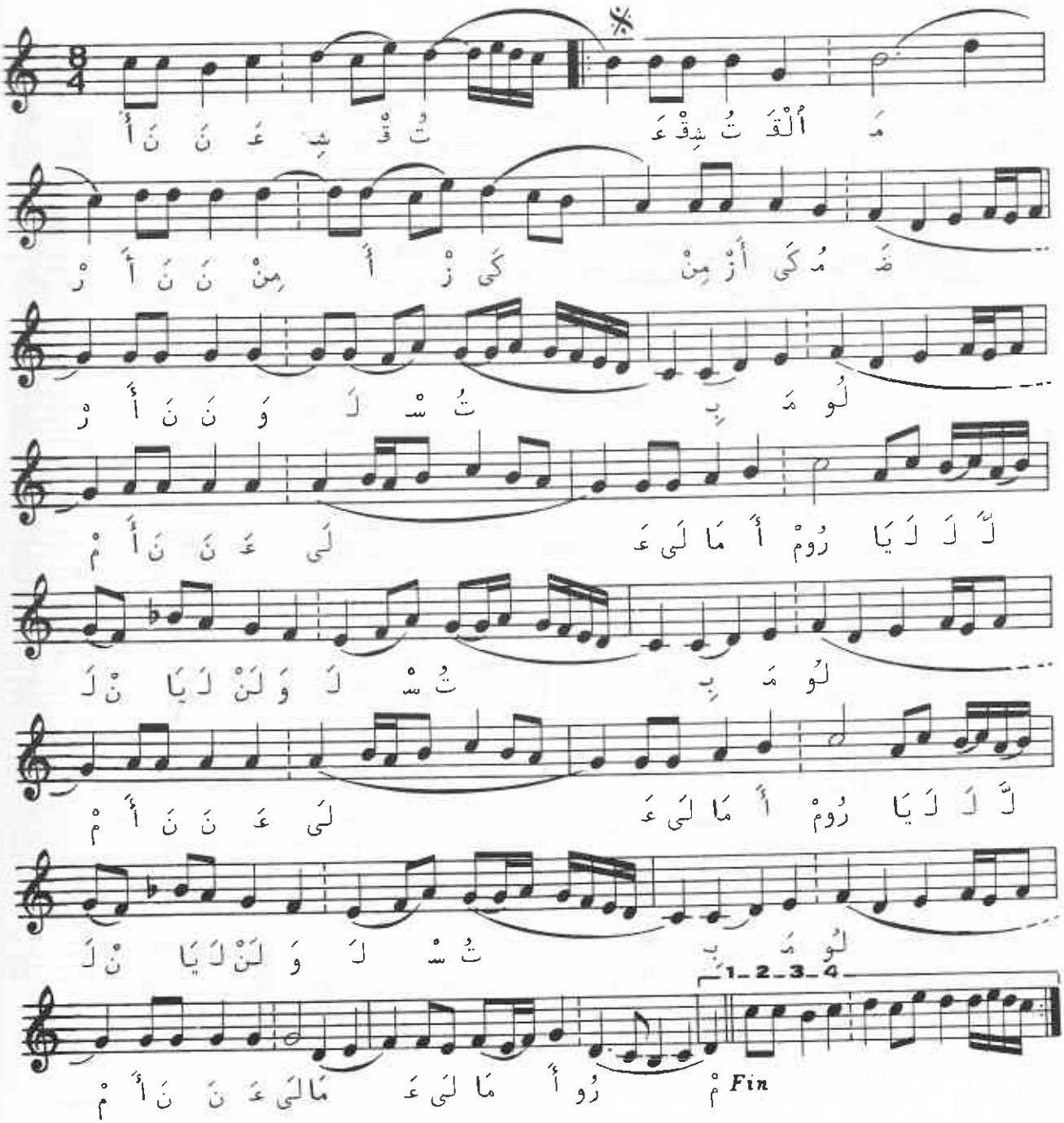
عشقت القمر

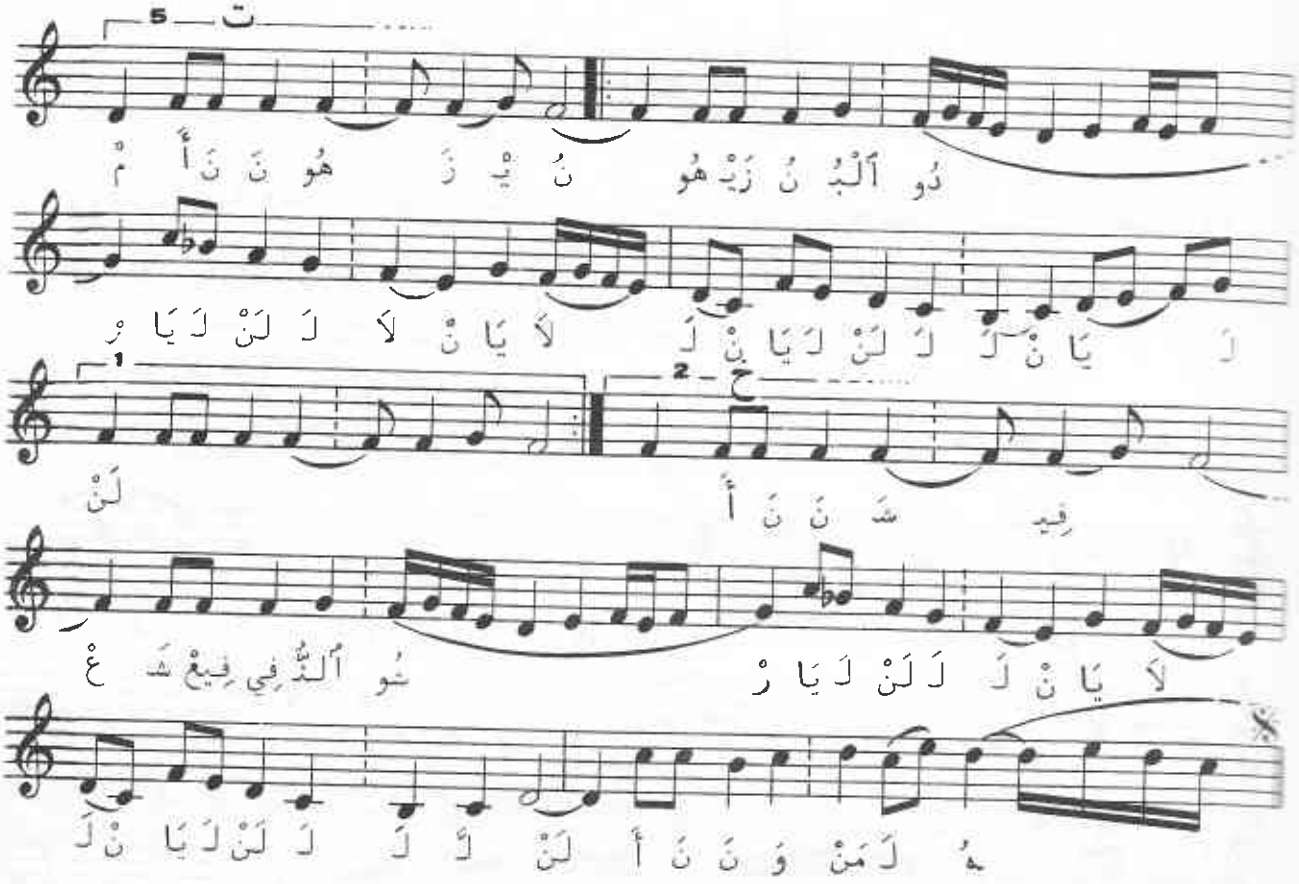
عَشِقْتُ ٱلْقَمَرْ مِنْ أَزْكَى مُضَرْ وَلَسْتُ بِمَلُومْ عَلَى مَا أَرُومْ
هُو أَزْكَى ٱلْبَشَرْ وَخَيْرُ ٱلْخِيَارْ وَبَحْرُ ٱلْعُلُومْ وَمُجْلِي ٱلْهُمُومْ
كَرِيمُ ٱلسِّيَرْ عَظِيمُ ٱلْأَثَرْ وَمُحْيِي رُسُومْ اَلْحَقُّ بِٱلْقُدُومْ
ت/ هُو زَيْنُ ٱلْبُدُورْ خ/ شَفِيعٌ فِي ٱلنُّشُورْ
وَمَنْ لَهُ نُورْ سَمَا كُلَّ نُورْ إِمَامُ ٱلْمُتَّقِينْ وَخَيْرُ ٱلْعَالَمِينْ

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من السكتة الأولى

Moderato ♩ = 84




5 ت
دُو ٱلْبُ نُ زَيْ هُو نُ يْ زَ هُو نَ نَ أَ مْ
لَ يَا نْ لَ لَنْ لَ يَا نْ لَ لَا يَا نْ لَا لَ لَنْ لَ يَا رْ
1
لَنْ
2 خ
فِيـ شَ نَ نَ أَ
شُو ٱلنُّ فِي فِيغْ شَ غْ لَا يَا نْ لَ لَنْ لَ يَا رْ
هُ لَ مَنْ وَ نَ نَ أَ لَنْ لَ لَ لَنْ لَ يَا نْ لَ

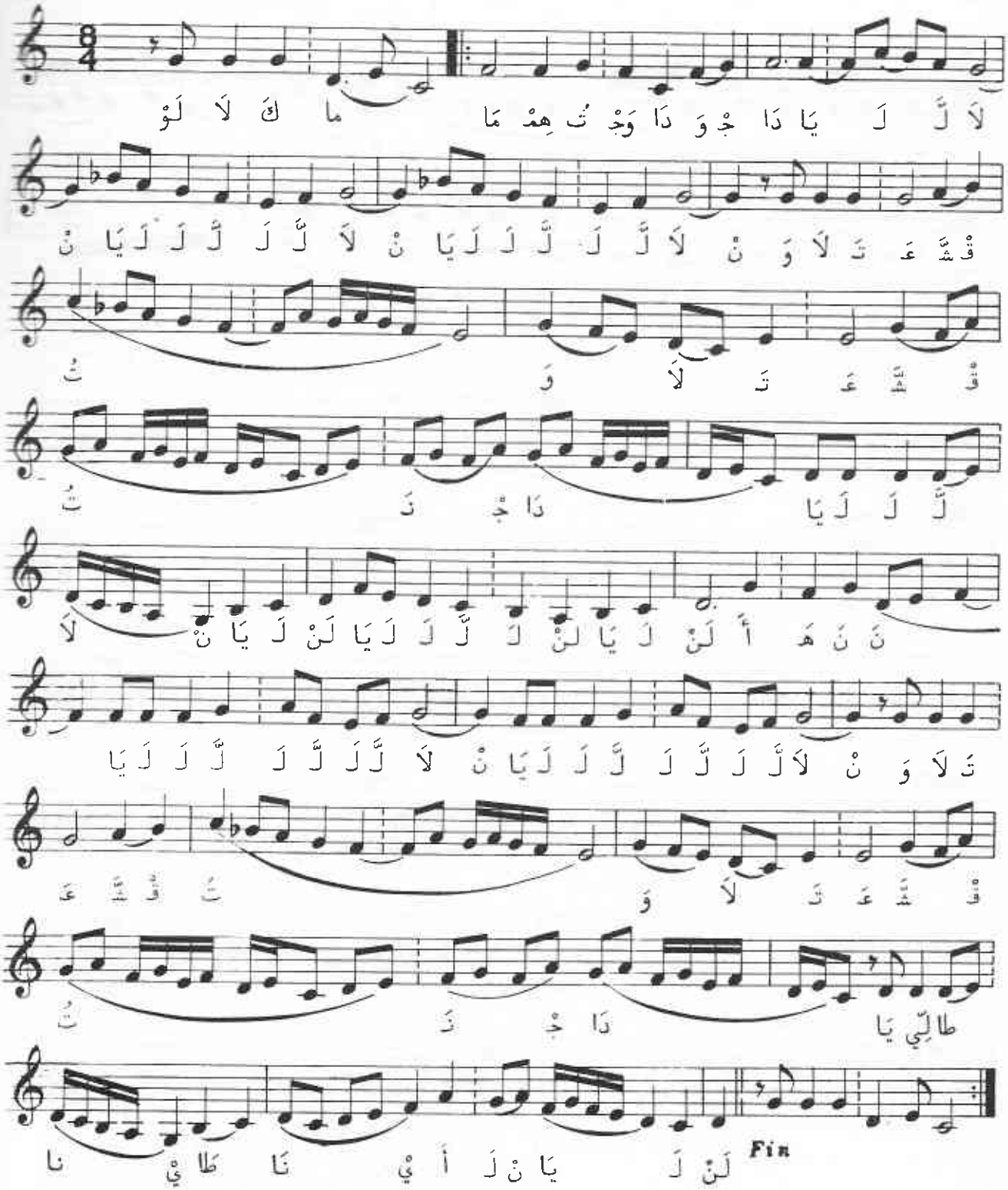
لولاك ما همت وجدا

لَوْلَاكَ مَا هِمْتُ وَجْـــدَا وَ لَا تَعَشَّقْـــتُ نَجْـــدَا
وَ لَا مَـــرَرْتُ بِرَبْـــعٍ إِلَّا جَعَلْتُـــكَ قَصْـــدَا

طبع رمل الماية.

يبدأ الغناء من التك الأول

Moderato ♩=84



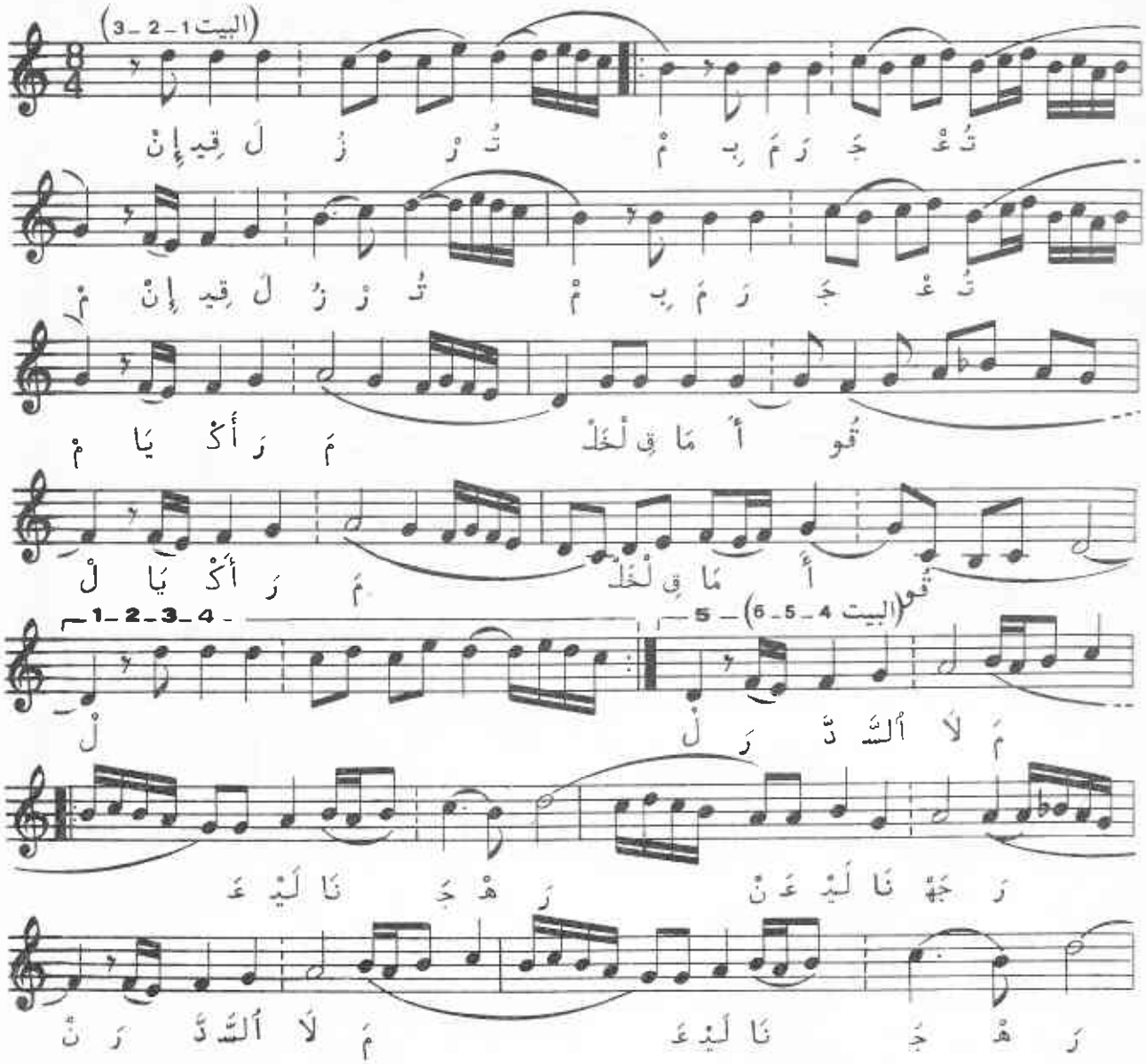
إن قيل زرتم

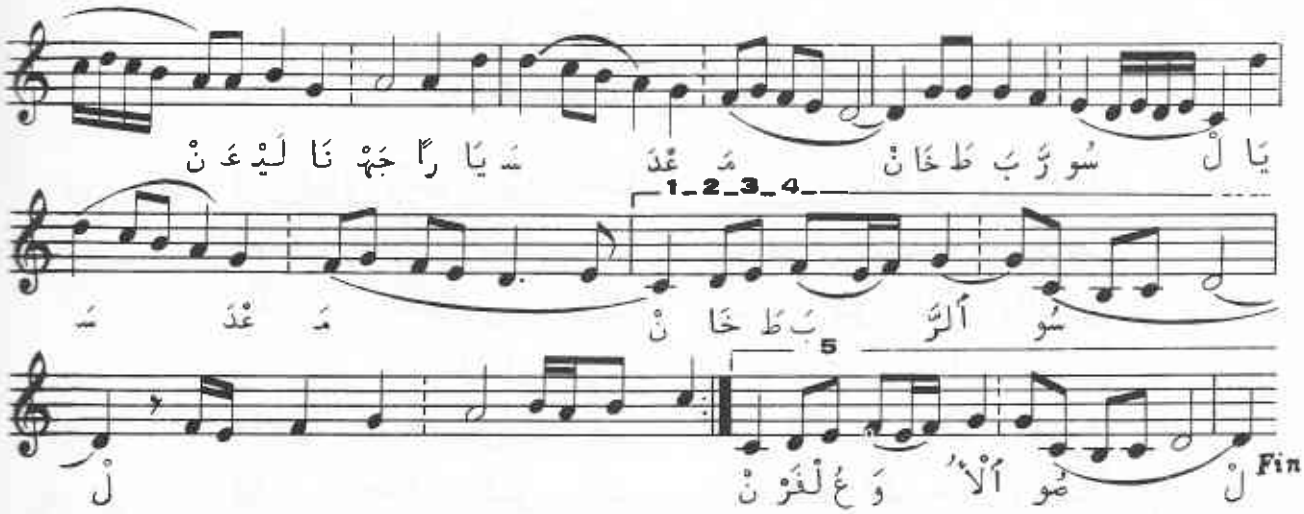
إنْ قِيلَ زُرْتُمْ بِمَ رَجَعْتُمْ يَا أَكْرَمَ ٱلْخَلْقِ مَا أَقُولْ
قُولُوا رَأَيْنَا ٱلْحَبِيبَ حَقًّا أَفَادَنَا نِعْمَةَ ٱلْوُصُولْ
وَأَقْبَلَ ٱلْمُصْطَفَى عَلَيْنَا بِبَذْلِ كُلِّ ٱلْمُنَى وَٱلسُّولْ
رَدَّ ٱلسَّلَامَ عَلَيْنَا جَهْرًا يَا سَعْدَ مَنْ خَاطَبَ ٱلرَّسُولْ
وَقَالَ أَهْلًا بِوَفْدِ رَبِّي قُمْ وَٱغْتَنِمْ نُزْهَةَ ٱلنُّزُولْ
قُولُوا رَجَعْنَا بِكُلِّ خَيْرٍ وَٱجْتَمَعَ ٱلْفَرْعُ وَٱلْأُصُولْ

طبع رمل الماية .

يبدأ الغناء من النك الأول .

Moderato ♩=84




يَا لْ سُو رَّ بَ طَ خَا نْ مَ غْدَ سَ يَا رًا جَهْ نَا لَيْ عَ نْ
1_2_3_4
سُو أَلرَّ بَ طَ خَا نْ مَ غْدَ سَ
5
لْ وَ عُ لْفَرْ نْ صُو أَلْأَ لْ
Fin

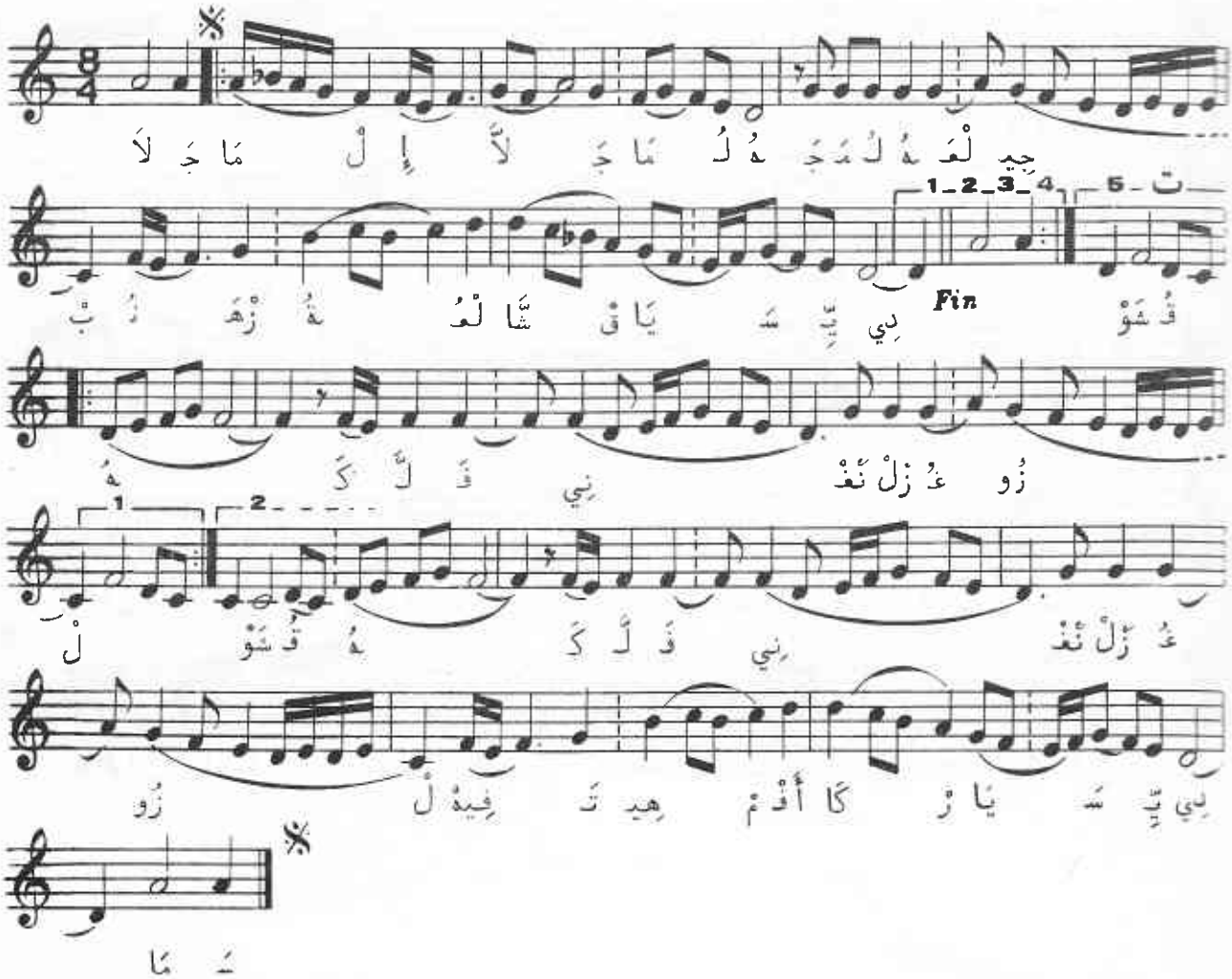
لاجمال إلاجماله

لاَ جَمالْ إلاَّ جَمَالُهُ ٱلْعَجِيبْ نَزْهَةُ ٱلْعُشَّاقْ
مِنْ غَرَامُه يَا عِبَادْ دَمْعِي سَكِيبْ يَجْرِي مِنْ أَحْدَاقْ
نَبْتَغِي زَوْرَة إِلَيْهِ عَنْ قَرِيبْ إِنَّنِي مُشْتَاقْ
ت/ شَوْقُهُ كَلَّفَنِي نَغْزَلْ غَزُولْ فِيهْ تَهِيمْ أَفْكَارْ
مَا سَبَانِي فِي ٱلْمِلاَحْ إِلاَّ ٱلرَّسُولْ ٱلنَّبِي ٱلْمُخْتَارْ

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من السكتة الأولى.

Moderato ♩ = 88



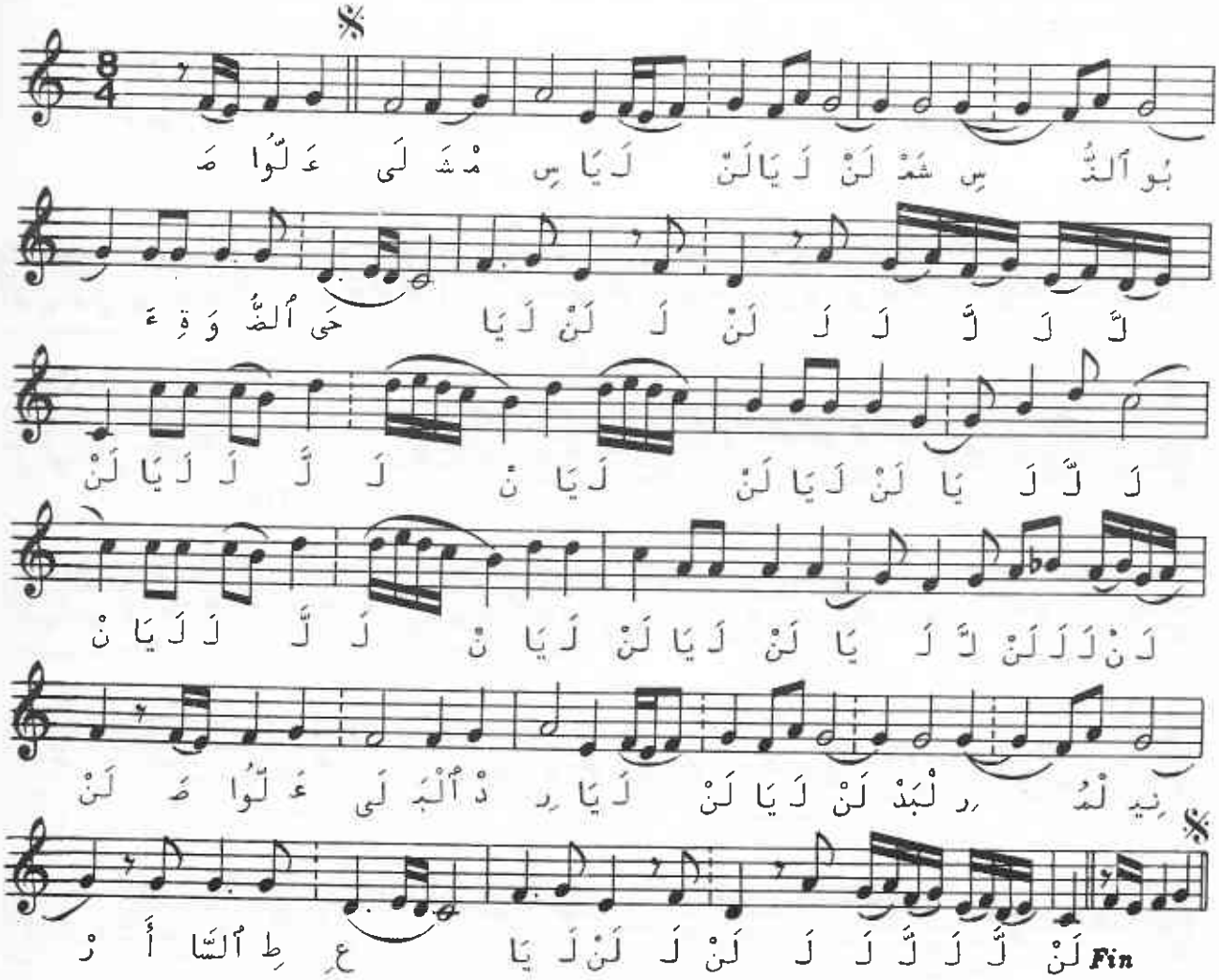
صلوا على شمس النبوة

صَلُّوا عَلَى شَمْسِ ٱلنُّبُوَّةِ وَٱلضُّحَى — صَلُّوا عَلَى ٱلْبَدْرِ ٱلْمُنِيرِ ٱلسَّاطِعِ
صَلُّوا عَلَيْهِ وَأَكْثِرُوا مِنْ ذِكْرِهِ — حَتَّى تَطِيبَ مُهْجَتِي وَمَسَامِعِي

طبع انقلاب الرمل .

يبدأ الغناء من التك الأول .

Moderato ♩ = 88



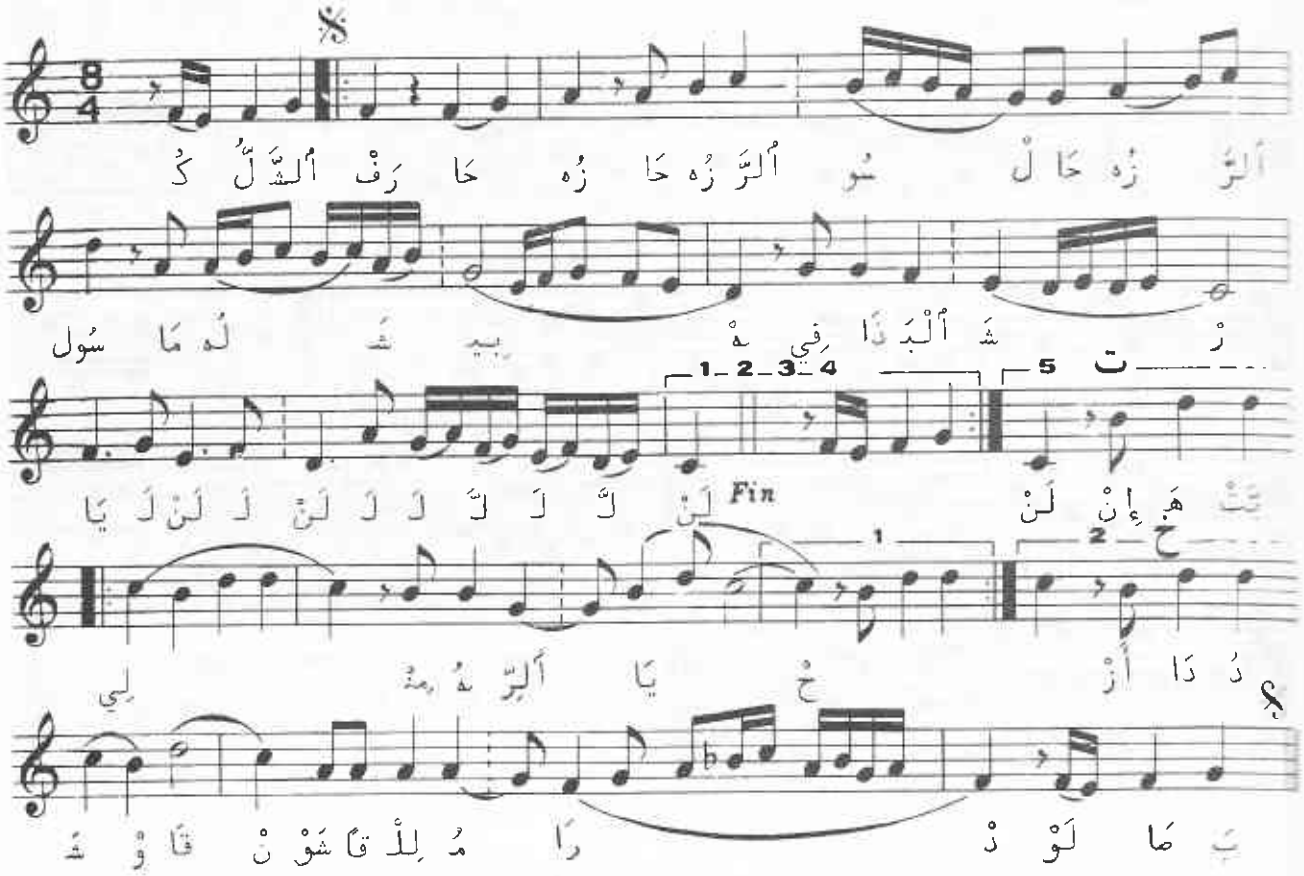
كل الشرف

كُلّ ٱلشَّرَفْ حَازَهُ ٱلـــرَّسُولْ — مَا لَهُ شَبِيهٌ فِي ذَا ٱلْـبَشَرْ
مِنْ حُبِّـــهِ عَقْلِي يَحُولْ — فِي طَيْبَـــةَ بَيْنَ ٱلدِّيَـــارْ
دَعْنِـــي يَا صَاحْ بِهِ نَصُولْ — مَنْ ذَا يَلُومْنِي فِي ٱلْقَمَـــرْ
ت/ إِنْ هَبَّتْ لِي مِنْهُ ٱلرِّيَاحْ — خ/ أَزْدَادُ شَوْقًـــا لِلْمُـــرَادْ
لَوْ صَابَ يَا قَوْمِي ٱلْجَنَاحْ — لَطَـــارَ عِنْـــدَهُ ٱلْفُـــؤَادْ

طبع انقلاب الرمل .

يبدا الغناء من التك الاول .

Moderato ♩ = 96



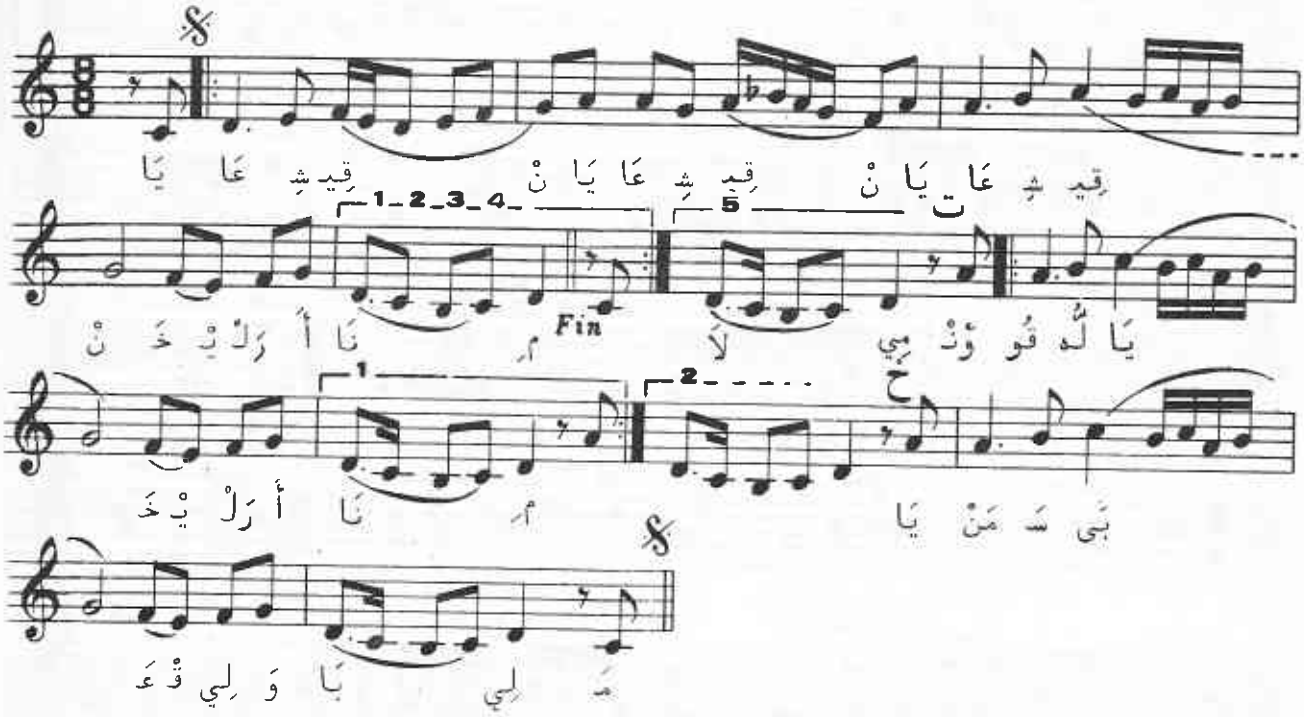
يا عاشقين

يَا عَـــــــــاشِقِينْ خَيْرَ ٱلْأَنَـــــــــامِ
طَـــــــهَ ٱلْأَمِيـــــــنْ هَيَّـــــــجْ غَرَامِـــــــي
فِـــي كُـــلِّ حِيـــنْ نُرْسِـــــلْ سَلَامِـــــي
ت/ وَنَقُـــــــــول لَهُ يَا خَيْرَ ٱلْأَنَـــــــــامِ
خ/ يَا مَـــــنْ سَبَـــــى عَقْلِي وَبَـــــالِي
مَتَـــــــى أَرَاكْ تِلْكَ آمَـــــالِي

طبع رمل الماية .

الدخول في الميزان من التك الأخير

Prestissimo ♪ = 192



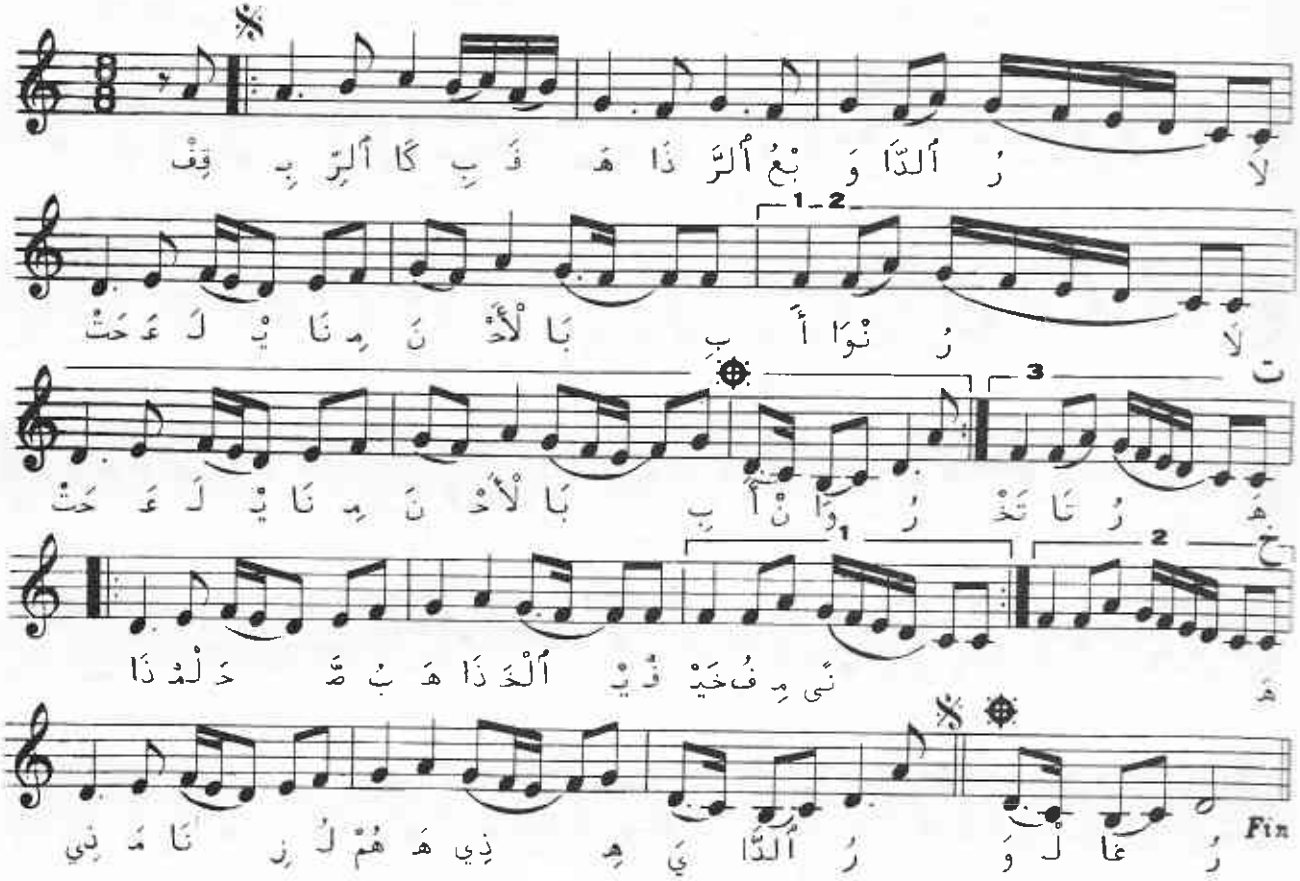
قف بالرِّكاب

قِفْ بِٱلرِّكَابِ فَهَذَا ٱلرَّبْعُ وَٱلدَّارُ — لَاحَتْ عَلَيْنَا مِنَ ٱلْأَحْبَابِ أَنْوَارُ
بُشْرَاكَ بُشْرَاكَ قَدْ لَاحَتْ قِبَابُهُمُ — فَأَنْزِلْ لَقَدْ نِلْتَ مَا تَهْوَى وَتَخْتَارُ
ت/ هَذَا ٱلْمُخَصَّبُ هَذَا ٱلْخَيْفُ خَيْفُ مِنًى — خ/ هَذِي مَنَازِلُهُمْ هَذِي هِيَ ٱلدَّارُ
هَذِي قِبَابُ قُبَا آثَارُ وَطْئِهِمُ — وَذَا هُوَ ٱلْجِذْعُ فَأَبْكِ ذَا هُوَ ٱلْغَارُ

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من التك الأخير.

Prestissimo ♪ = 200



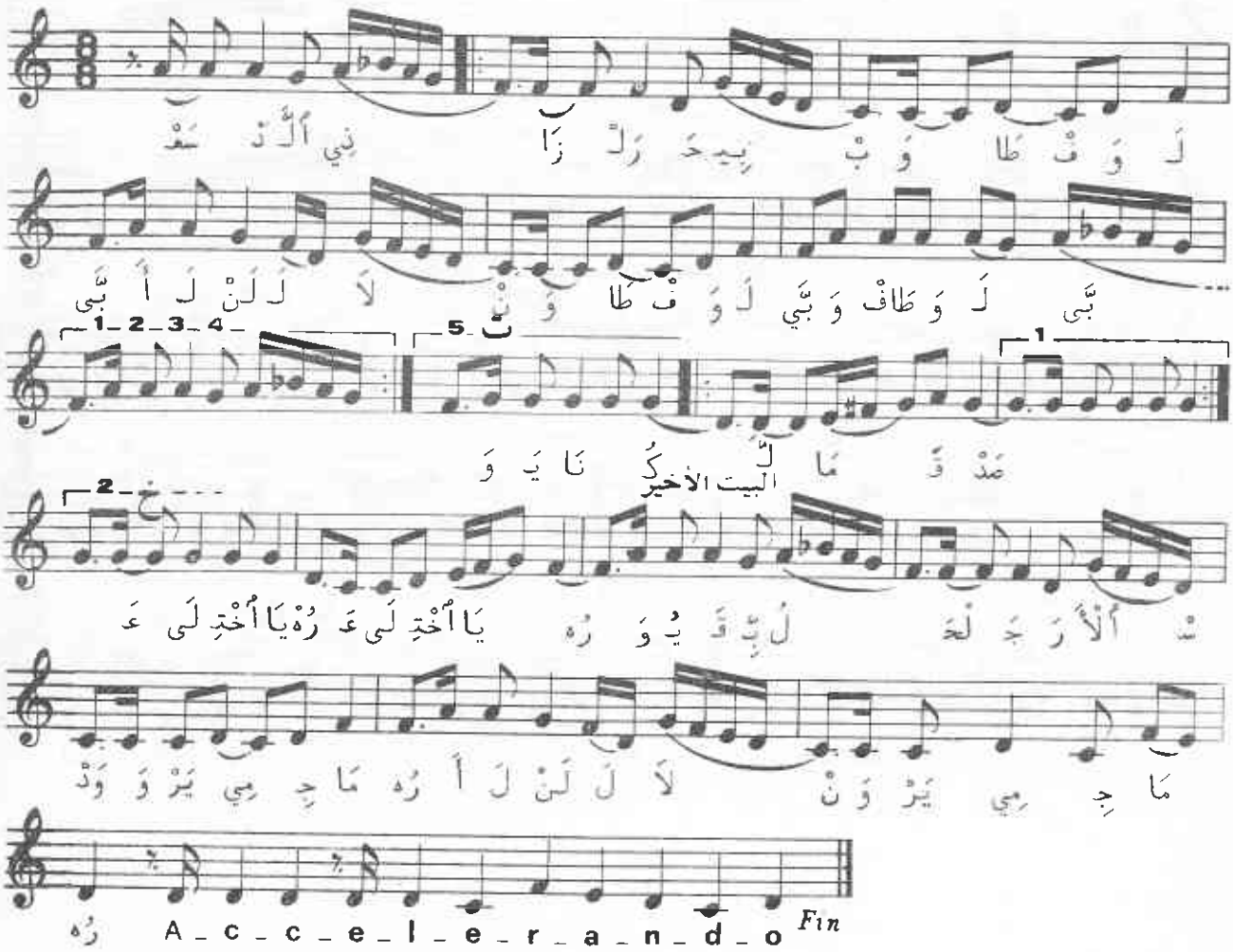
سعد الذي زار الحبيب

سَعْدٌ ٱلَّذِي زَارَ ٱلْحَبِيبْ — وَطَافْ وَلَبَّى
وَصَارَ يَحْدُو بِٱلنَّجِيبْ — شَوْقًا وَحُبَّا
وَمَقْصَدُه لَيْسَ يَخِيبْ — وَيَنَالُ قُرْبَا
ت/ وَيَنَالُ كُلَّ مَا قَصَدْ — خ/ عَلَى أُخْتِيَارُه
وَيُقَبِّلُ ٱلْحَجَرَ ٱلْأَسْوَدْ — وَيَرْمِي جِمَارُه

طبع حمدان.

الدخول في الميزان من التك الأول

Prestissimo ♩ = 200



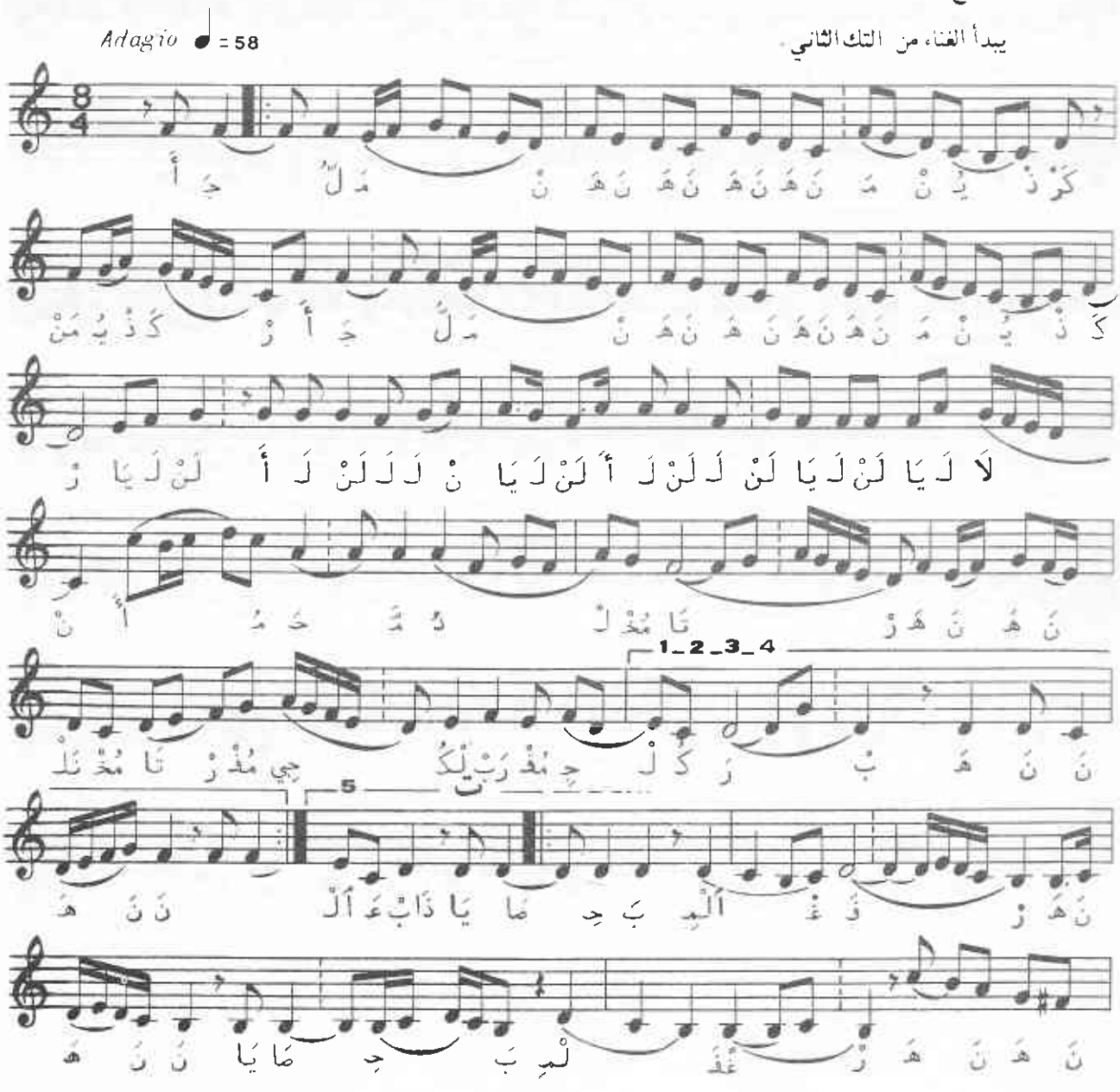
ميزان الطايحي

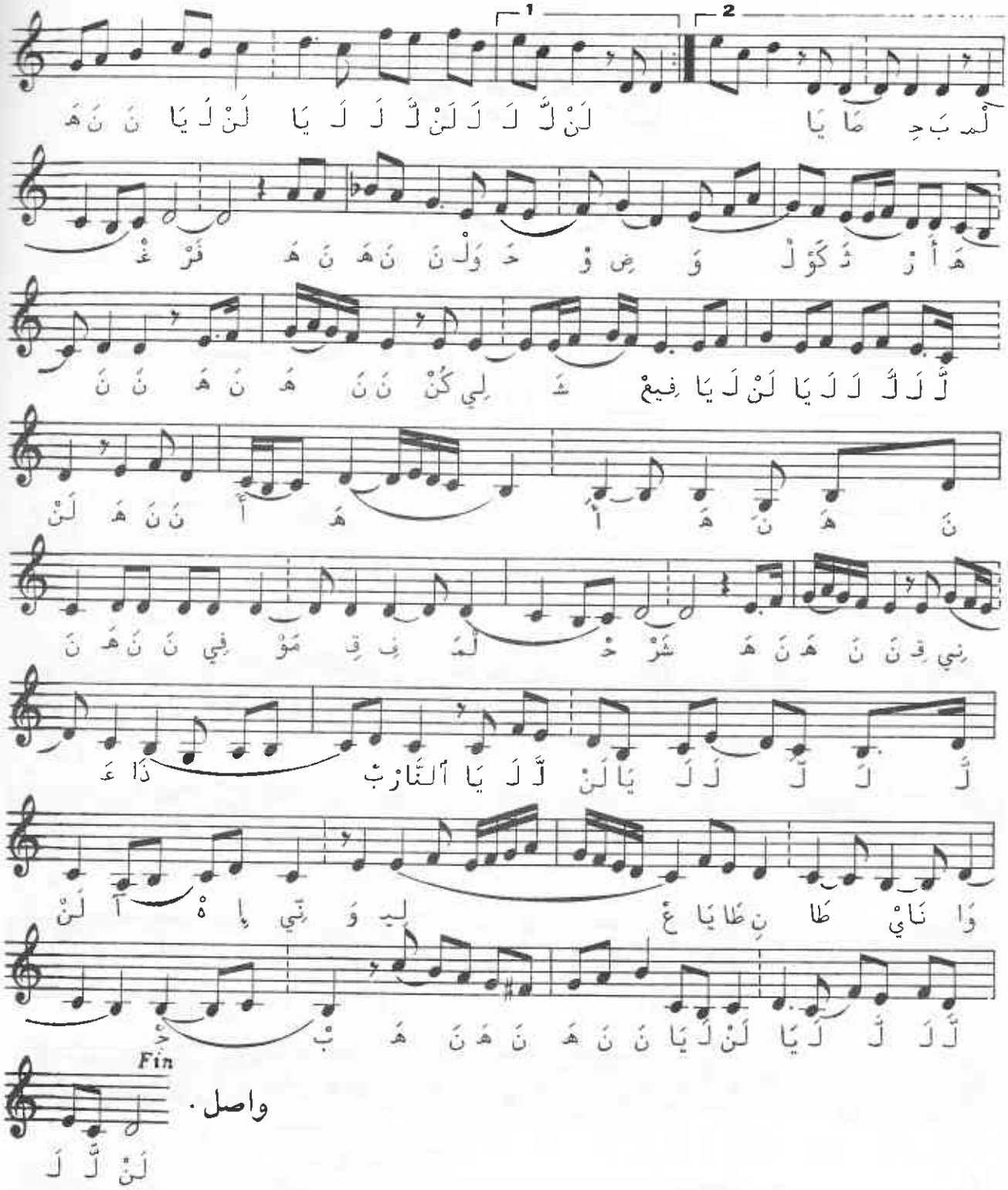
أجلّ من يذكر

أَجَلُّ مَنْ يُذْكَرْ مُحَمَّدُ ٱلْمُخْتَارْ مُفْجِي ٱلْكُرَبْ
صَلُّوا أَيَا حُضَّارْ فِي كُلِّ لِيلْ وْنْهَارْ بِلَا حِسَابْ
قَدْ صَحَّ فِي ٱلْأَخْبَارْ أَنَّ ٱلصَّلَاةْ يُغْفَرْ بِهَا ٱلْعَذَابْ
ت/ يَا صَاحِبَ ٱلْمَغْفَرْ وَٱلْحَوْضِ وَٱلْكَوْثَرْ كُنْ لِي شَفِيعْ
فِي مَوْقِفِ ٱلْحَشْرْ قِنِي عَذَابَ ٱلنَّارْ إِنِّي وَلِيعْ

الطبع : غامض

يبدأ الغناء من التك الثاني.





واصل.

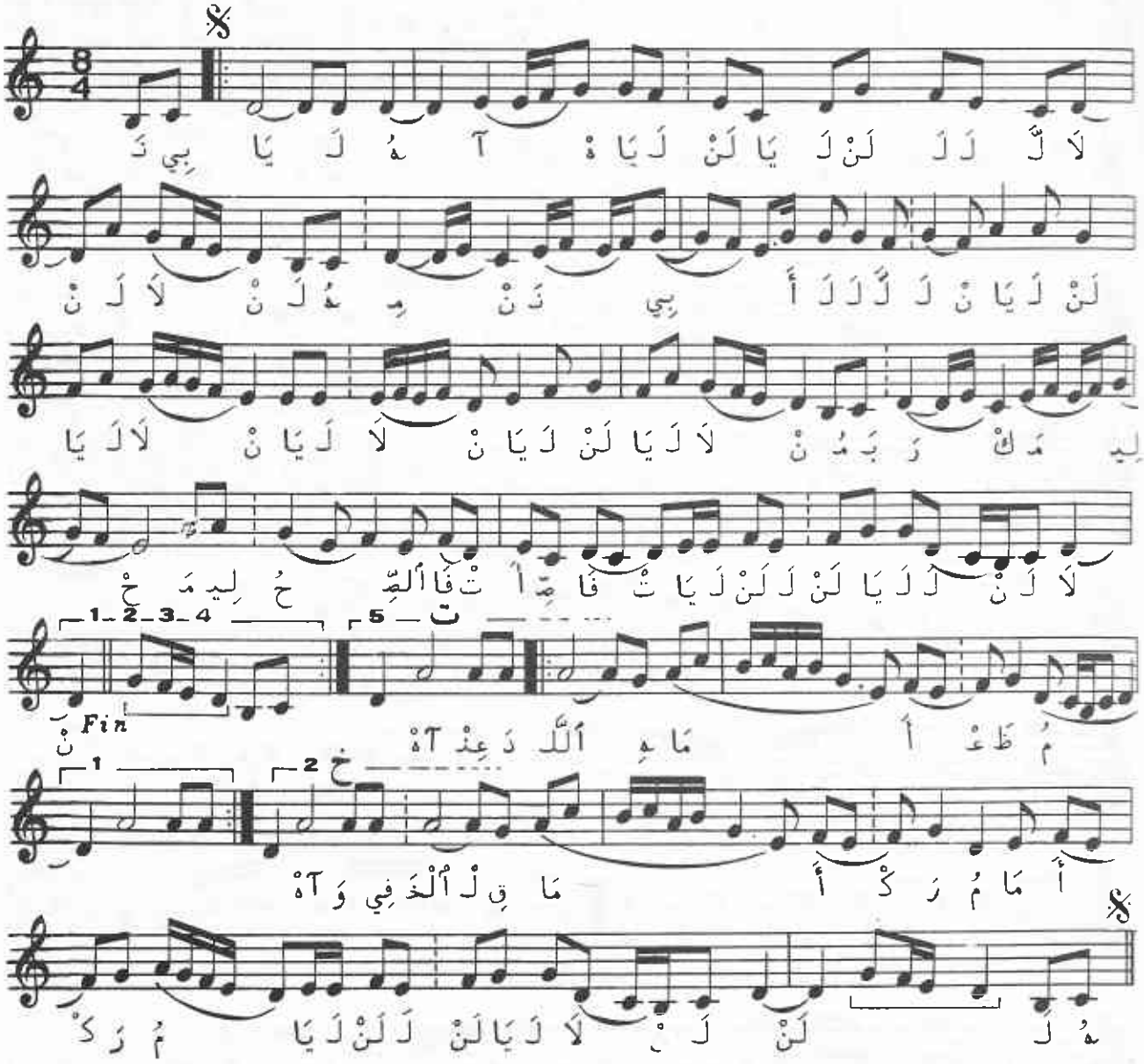
نبي يا له من نبي

نَبِي يَا لَهُ مِنْ نَبِي — مُبَارَكْ مَلِيحُ ٱلصِّفَاتْ
هُوَ حَجِّي وَهُو مَطْلَبِي — وَهُوَ ٱلشَّفِيعْ فِي ٱلْعُصَاتْ
مِنْ شَرْقٍ إِلَى مَغْرِبِ — اَلدُّنْيَا بِنُورِهِ أَضَاءَتْ
ت/ عِنْدَ ٱللَّهِ مَا أَعْظَمُه — خ/ وَفِي ٱلْخَلْقِ مَا أَكْرَمُه
لَهُ ٱنْشَقَّ بَدْرُ ٱلتَّمَامْ — وَخَشْفُ ٱلرَّضِيعْ كَلَّمُه

طبع رمل الماية .

الدخول في الميزان من السكتة الثانية

Adagio ♩=58



قلبي هائم

ت/ قَلْبِـــــــي هَائِـــــــمْ فِـــي ٱلْمُصْطَفَـــى دَائِـــمْ

أَحْمَدُ ٱلْمُصْطَفَى مِنْ خَيْرِ عَدْنَانِ
فَاتِحُ ٱلْخَيْرِ مِنْ قَبْلِ ٱلْأَكْوَانِ
خَاتِمُ ٱلرُّسْلِ مِنْ قَبْلِ ٱلْأَزْمَانِ

ت/ خَيْـــــرُ هَاشِـــــمْ أَحْمَـــدْ أَبُـــو ٱلْقَاسِـــمْ

طبع انقلاب الرمل .

الدخول في الميزان من أوله

Andante ♩ = 60

ت

لَ لَنْ لَ يَا لَنْ لَ يَا لَنْ لَ يَا آهْ مْ ءِ هَا بِي لْ قَ آهْ

هَا بِي قَلْ آهْ لَنْ

فَى طَ مُصْ فِلْ ئِمْ هَا بِي قَلْ آهْ نَ نَ هَ مْ

هَا بِي لْ قَ ئِمْ دَا لَنْ لَ لَنْ لَ يَا لَنْ لَ لَ لَ يَا

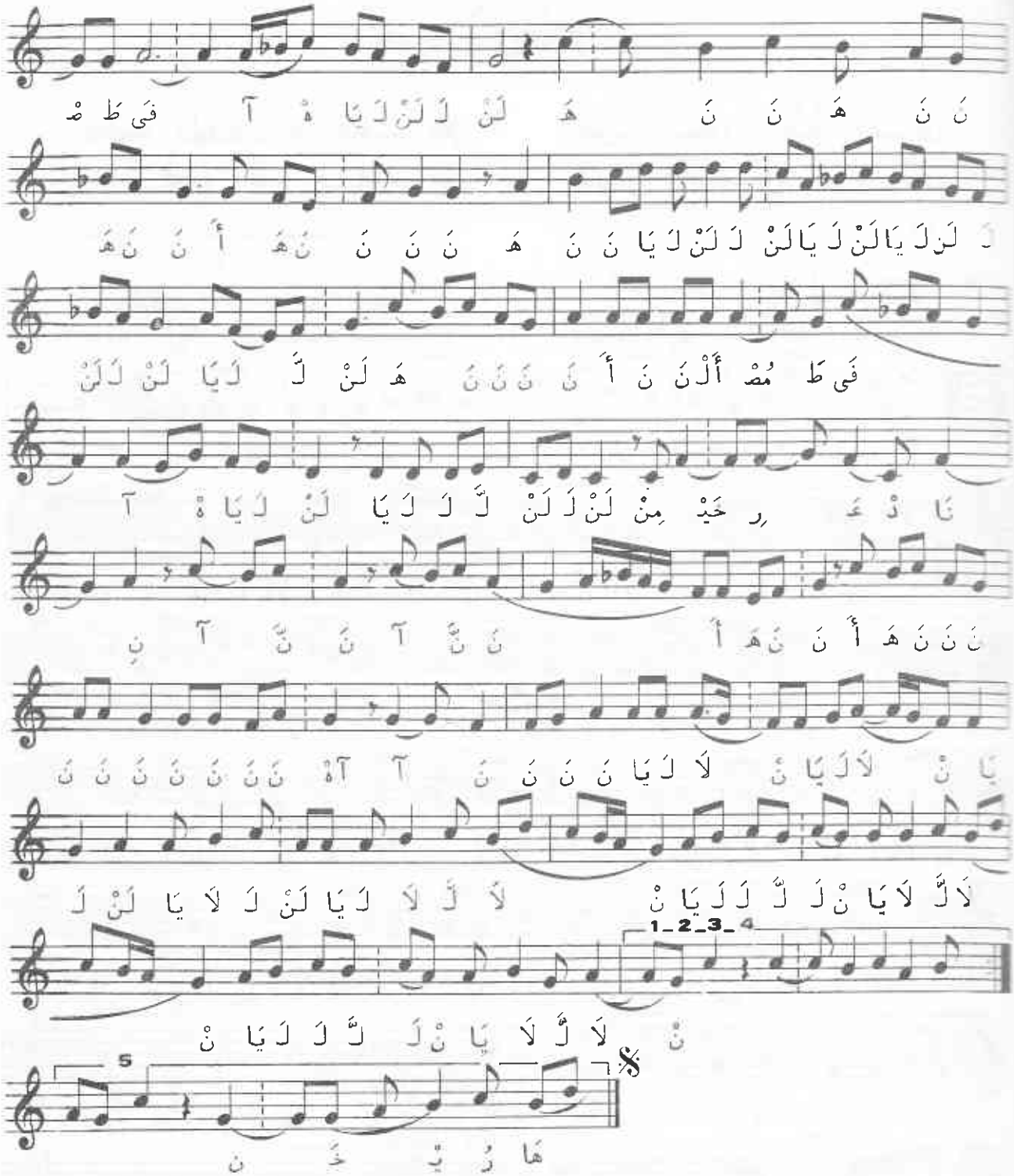
لَ بَا نْ لَ لَ لَنْ لَ لَنْ لَ يَا لَنْ لَ يَا مْ ءِ

لَا لَ لَ لَ يَا لَنْ لَ لَنْ لَ يَا نَ نَ هَ لَنْ لَ يَا نْ لَ لَ يَا لَنْ لَ لَنْ

«قلت الصنعة»

Fin نْ أَحْ مَ دُ هَ نَ هَ نَ هَ

أَلْمُ دُ مَ أَحْ نْ لَا لَ لَنْ لَ لَنْ لَ يَا لَنْ لَ يَا لَنْ لَ يَا نَ


1_2_3_4
5

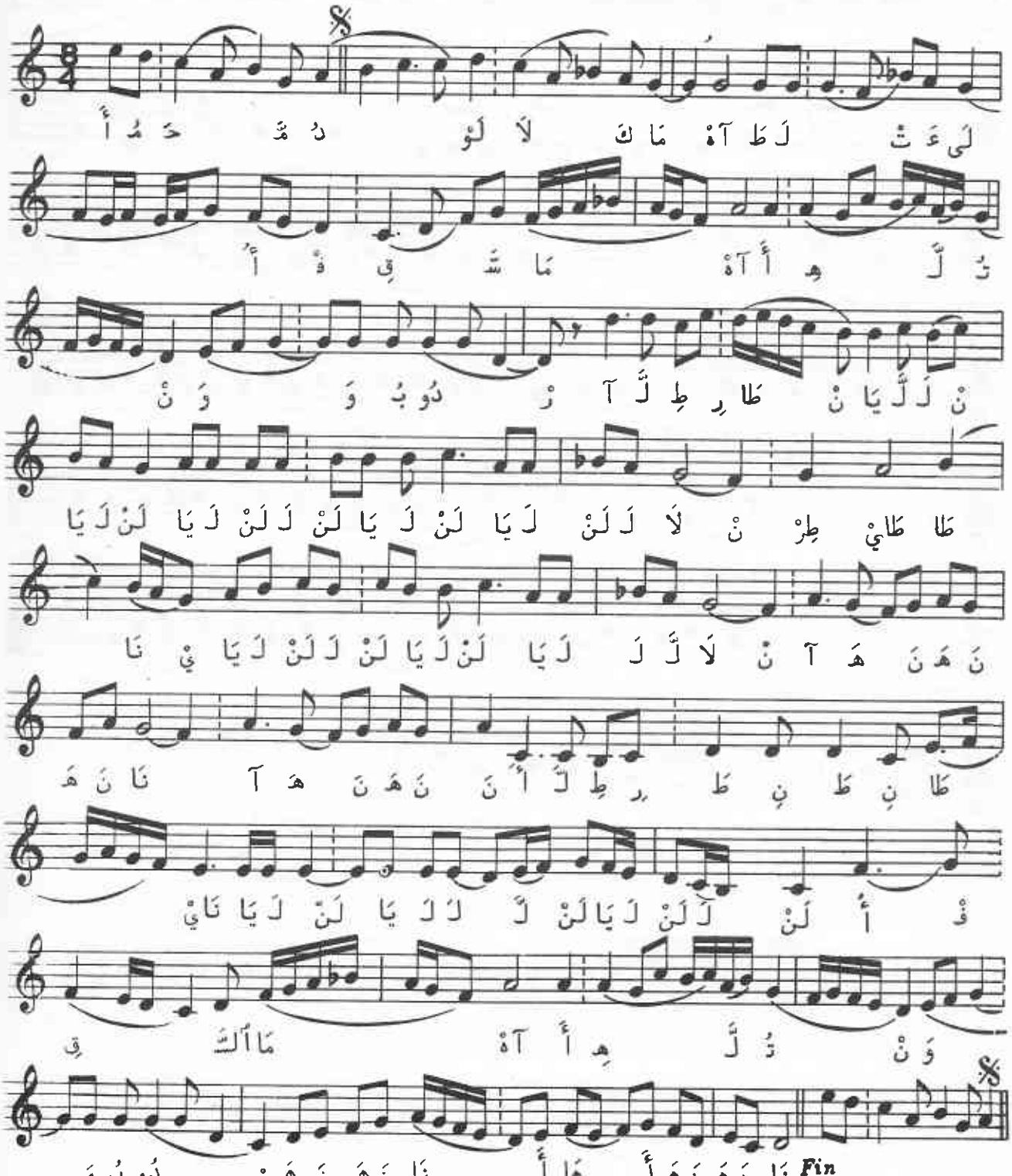
المحمد

أَمُحَمَّدُ لَوْلَاكَ مَا طَلَعَتْ عَلَى ... أُفُقِ ٱلسَّمَاءِ أَهِلَّةٌ وَبُدُورُ
وَإِذَا شُمُوسُ ٱلْحُسْنِ فِي فَلَكِ ٱلْهَوَى ... دَارَتْ فَلَيْسَ عَلَى سِوَاكَ تَدُورُ

طبع رمل الماية .

الدخول في الميزان من السكتة الثانية

Andante ♩ = 60

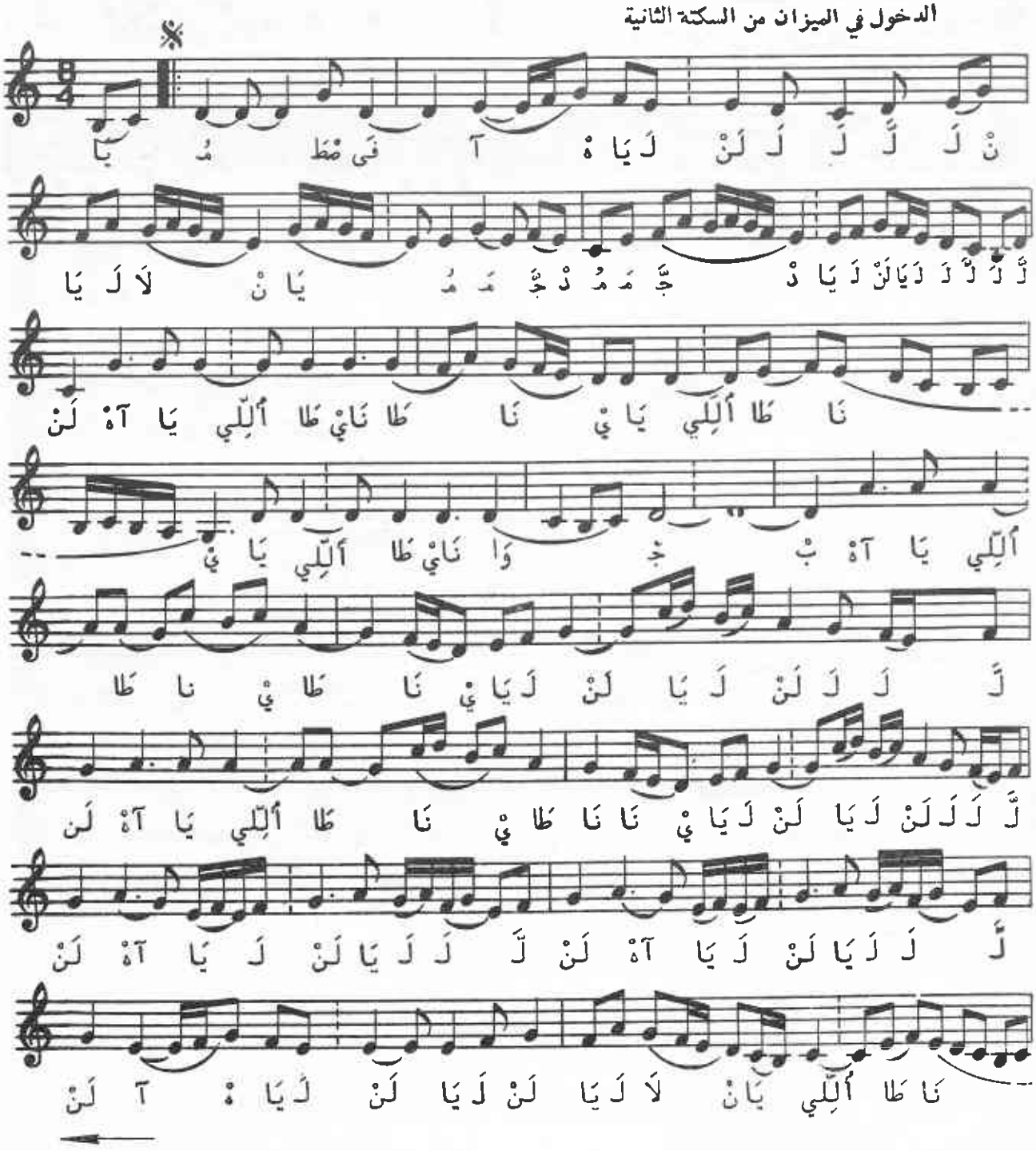


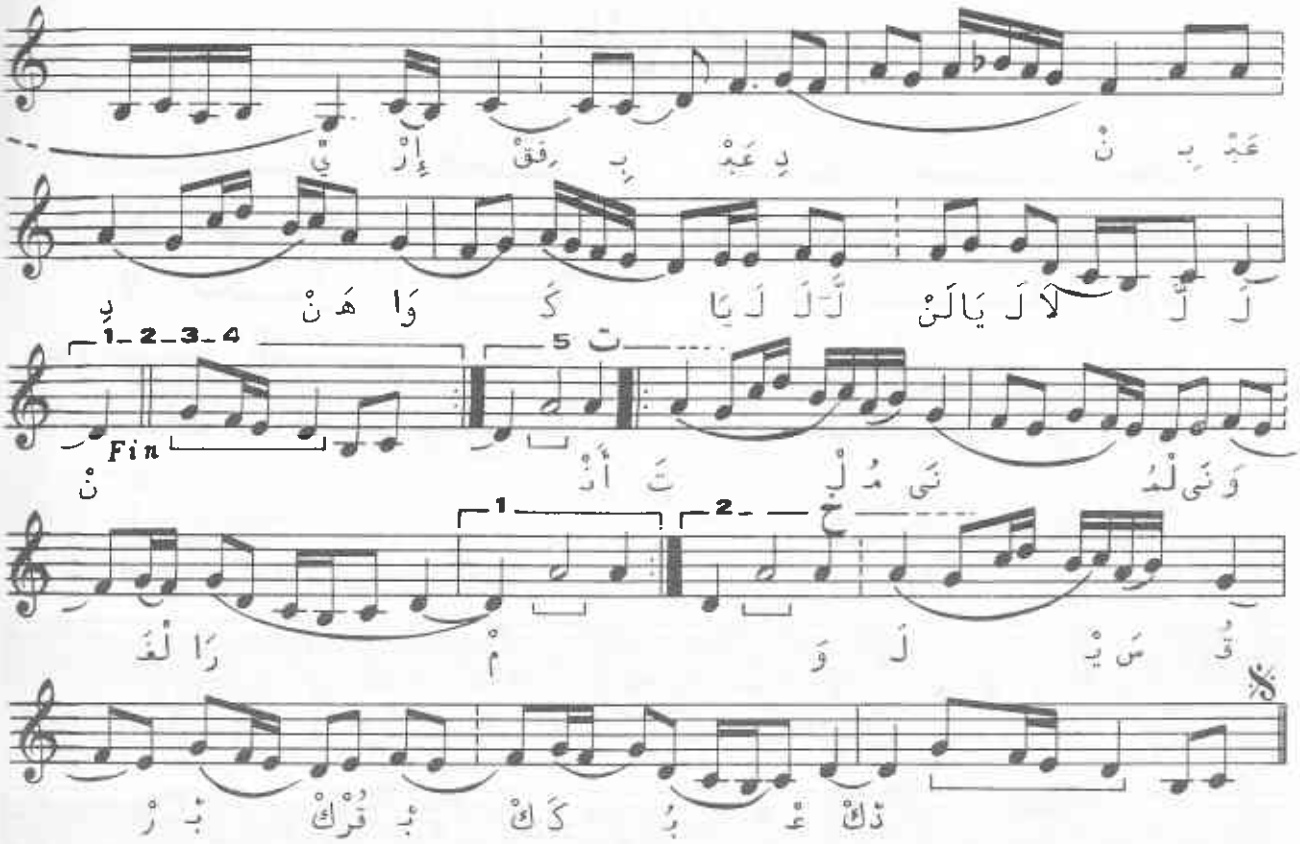
يا مصطفى يا ممجّد

يَا مُصْطَفَـــى يَا مُمَجَّـــدْ ... اِرْفَـــقْ بِعَبْـــدٍ هَوَاكَ
حُبُّكْ فِي قَلْبِـــي مُؤَبَّـــدْ ... وَرَاحَتِـــي فِي لِقَـــاكَ
وَلاَ سَكَـــنْ يَا مُحَمَّـــدْ ... فِي ذَا ٱلْقَـــلْبِ سِوَاكَ
ت/ أَنْـــتَ ٱلْمُنَـــى وَٱلْغَـــرَامْ ... وَلَيْـــسَ قُرْبُـــكْ كَبُعْدَكْ
أَتَيْـــتُكْ عَاجِـــزْ مُذَلَّـــلْ ... فَأَمْنُـــنْ عَلَيَّ بِزَوْرَة

طبع رمل الماية
الدخول في الميزان من السكتة الثانية

Andante ♩=60




عَبْ بِ نْ
دِ عَبْ بِ رِفقْ إِرْ يِّ
لَ لَّ لَا لَ يَالَنْ لَّ لَ لَ يَا كَ وَا هَ نْ
1-2-3-4
5 ت
Fin
نْ
تَ أَنْ نَى مُ لْ وَنَى لْمُ
1
2 خ
رَا لْغَ مْ لَ وَ قُ سَ يْ
ذَكْ عْ بُ كَكْ بْ قُرْكْ بْ رْ

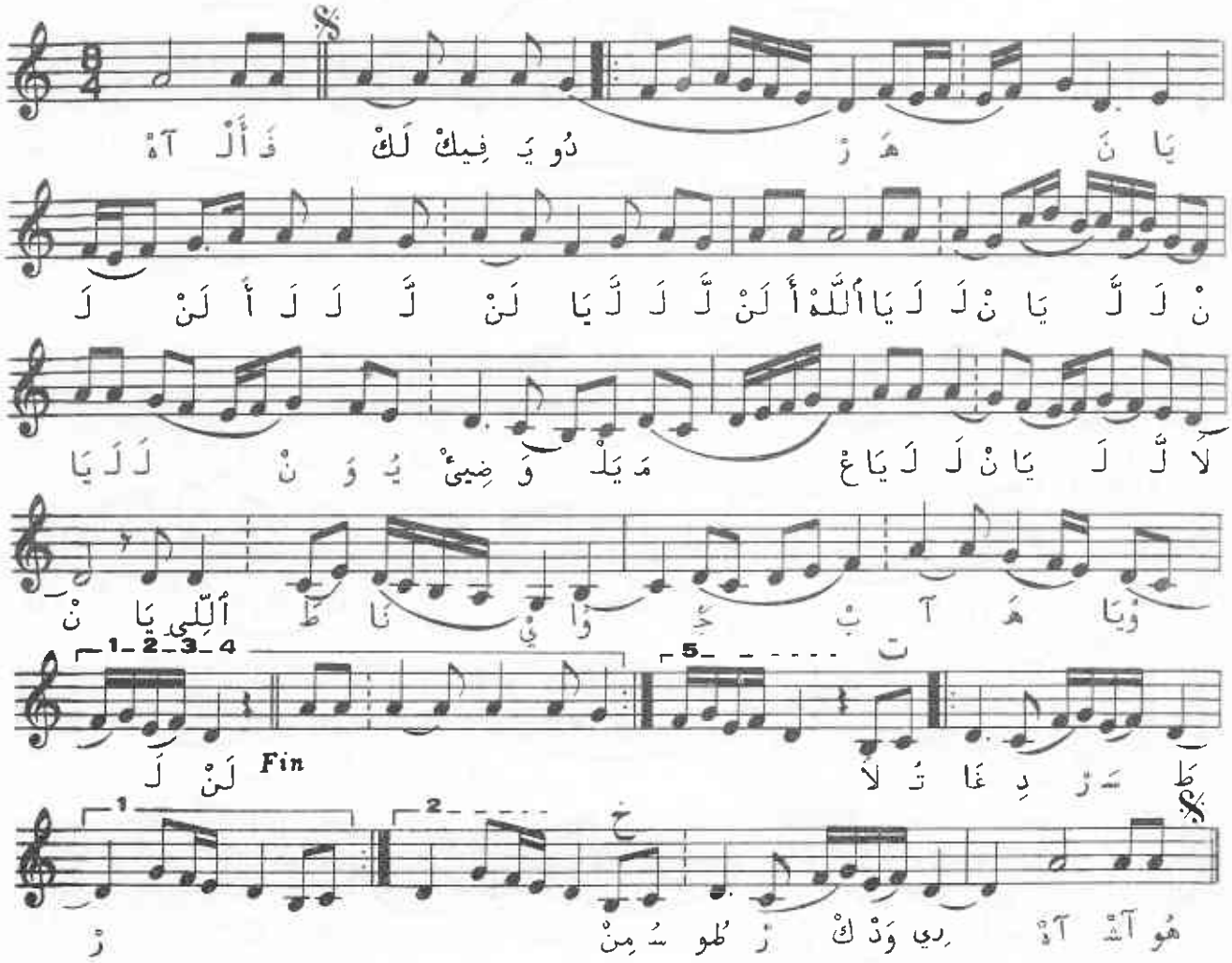
الفلك فيك يدور

اَلْفَـــلَكْ فِيكْ يَدُورْ — وَيُضِيءْ وَيَلْمَـــعْ
وَالشَّمُـــوسْ وَالْبُـــدُورْ — فِيكْ تَغِـيبْ وَتَطْلَـعْ
فَاقْرَأْ مَعْنَـى السُّطُـورْ — اَلَّتِـــي فِيكْ أَجْمَعْ
ت/ لاَ تُغَـــادِرْ سَطَـــرْ — خ/ مِنْ سُطُـــورَكْ وَادْرِ
آشْ هُوَ مَعْنَـى الْقَمَـرْ — اَلَّـذِي فِـيكْ يَسْـرِي

طبع رمل الماية .

الدخول في الميزان من أوله .

Andantino ♩ = 69



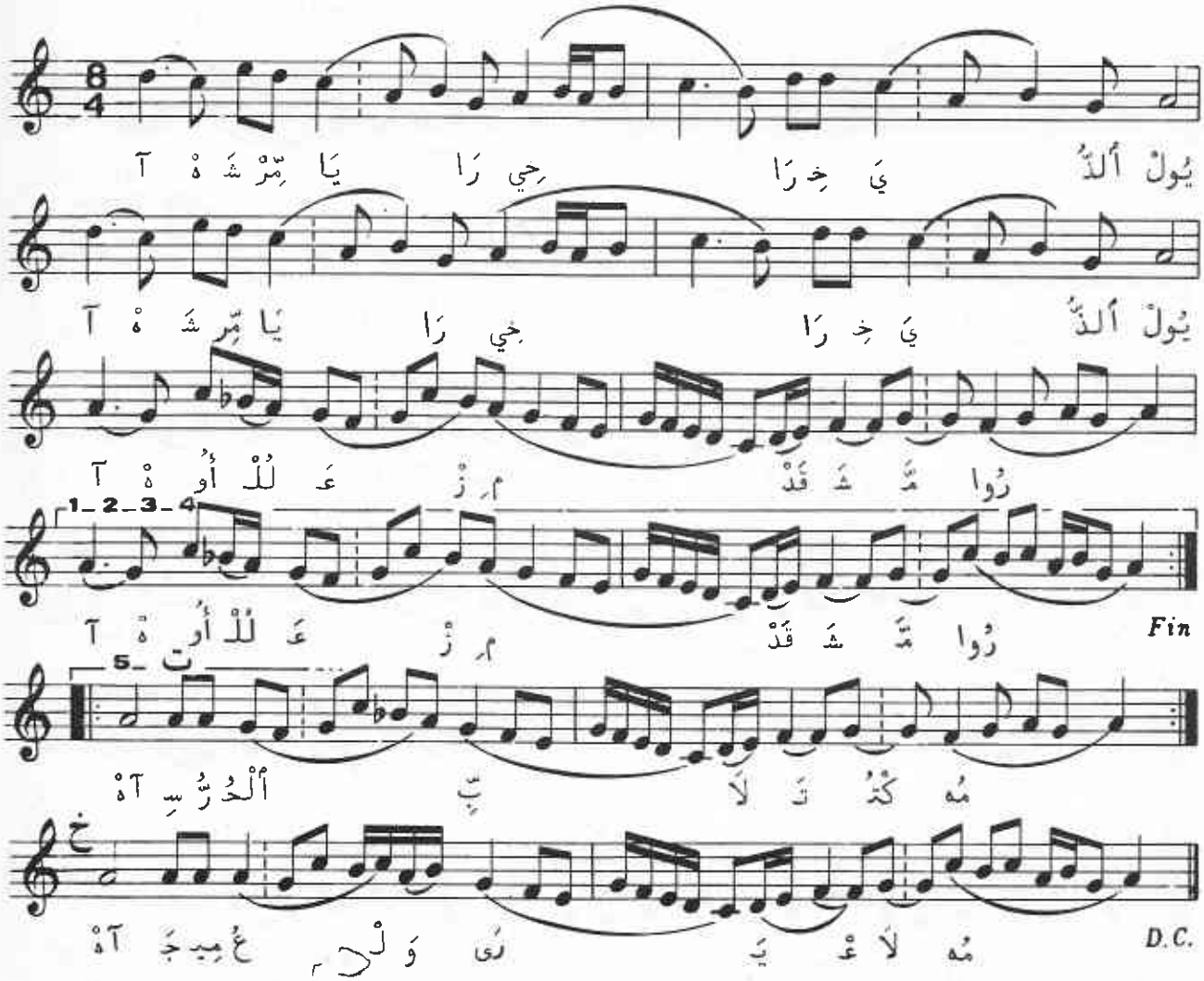
شمّر يا راخي الذيول

شَمِّرْ يَا رَاخِـــيَ ٱلذِّيُـــولْ — أُولُـــو ٱلْعَـــزْمِ قَدْ شَمَّرُوا
وَلَعْلِـــعْ بِصَوْتِكْ وَقُـــلْ — وَبُـــحْ بِٱلْهَوَى وَٱشْهَـــرُو
وَعَمِّـــرْ بِحُبِّ ٱلـــرَّسُولْ — قَلْـــبْكْ مِثْلَمَـــا عَمَّـــرُوا
ت/ سِرُّ ٱلْحُبِّ لَا تَكْتُمُـــــه — خ/ جَمِيـــعُ ٱلْـــوَرَى يَعْلَمُـــه
مَنْ لَا يَرْحَمُهُ ٱلْأَنَـــــامْ — إِلَـــهُ ٱلسَّمَـــا يَرْحَمُـــه

طبع الحسين.

الدخول في الميزان من أوله.

Andantino ♩=76

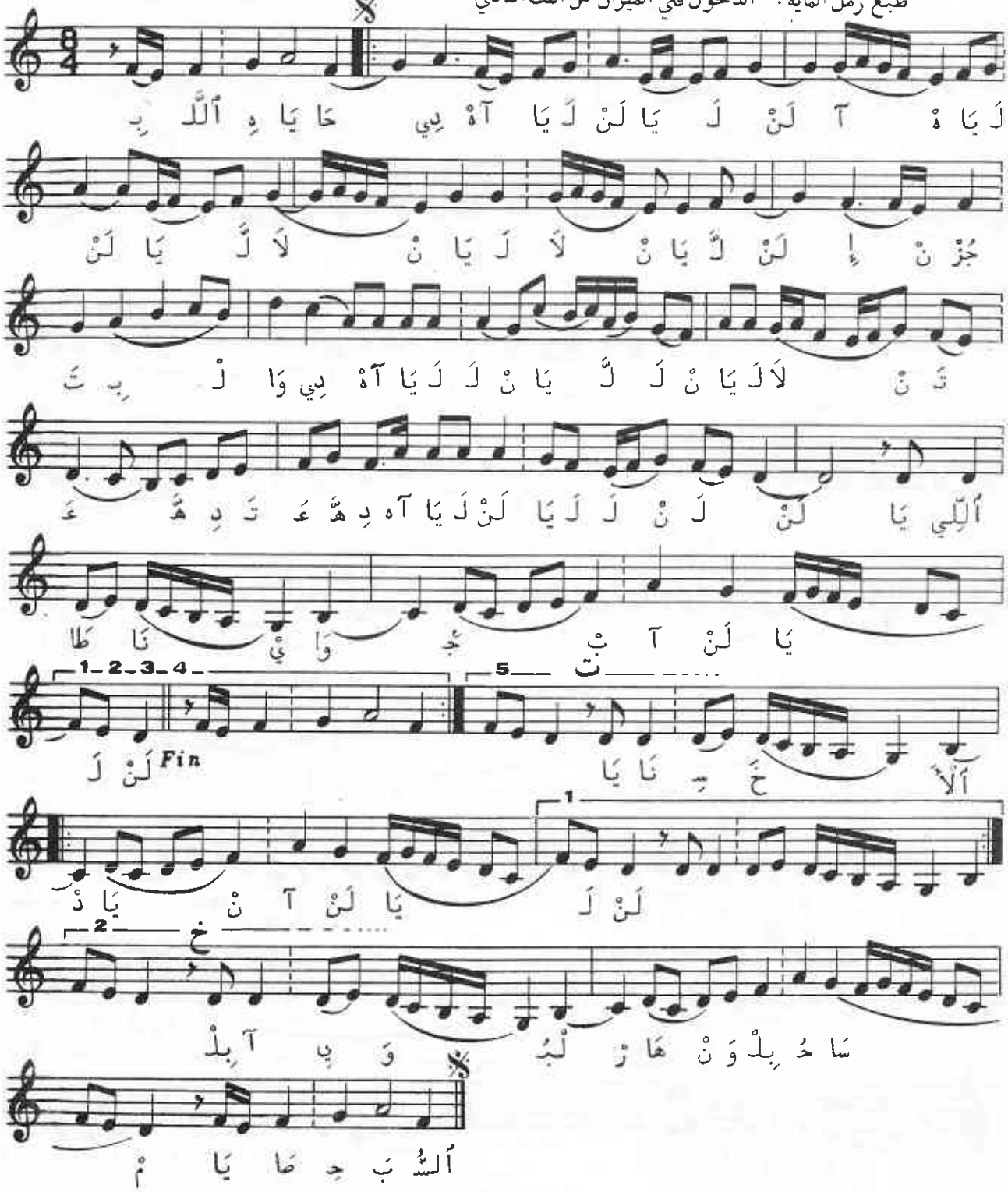


بالله ياحادي

بِاللَّـــــهِ يَا حَادِي إِنْ جُزْتَ بِالْـــوَادِي تَعَهَّـــــدِ
رَبْـعَ النَّبِـي الْهَادِي مُشَرِّفْ النَّـــادِي الْأَسْعَـــدِ
شَافِي ظَمَـا الصَّادِي رَسُولِنَـــا الْهَادِي مُحَمَّـــدِ
ت/ يَا نَاسِخَ الْأَدْيَانْ خ/ بِالْآيِ وَالْبُرْهَـــانْ وَبِـــالْحُسَامْ
يَا صَاحِبَ السُّلْطَانْ وَالْجُـــودِ وَالْإِحْسَـــانْ أَنْتَ الْإِمَامْ

Moderato ♩ = 84

طبع رمل الماية . الدخول في الميزان من التك الثاني

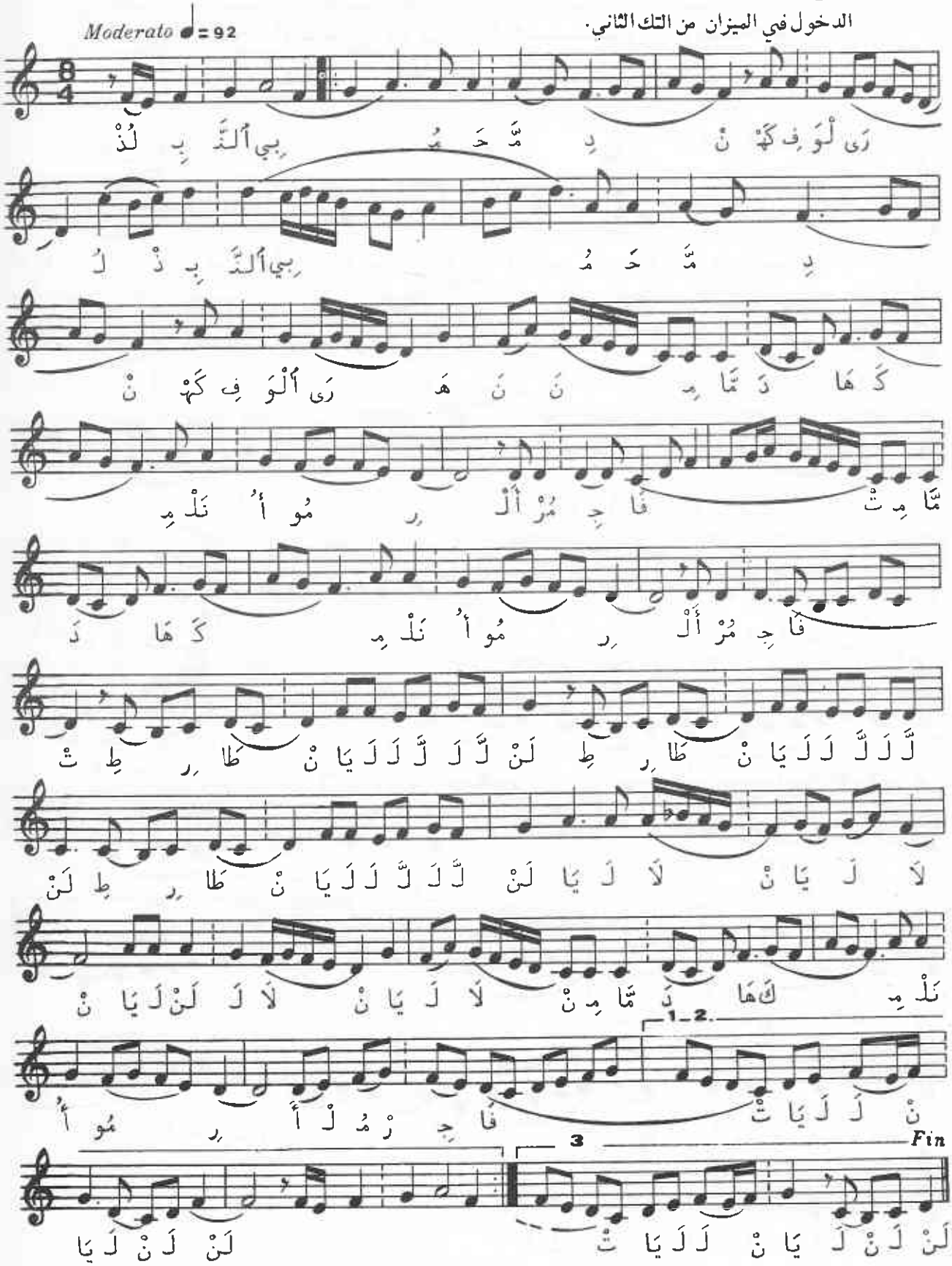


لُذ بالنبي

لُذْ بِالنَّبِي مُحَمَّدٍ كَهْفِ الْوَرَى ... مِمَّا دَهَاكَ مِنَ الْأُمُورِ الْمُرْجِفَة
فَهُوَ الْغِيَاثُ وَغَيْرُهُ لَا يُرْتَجَى ... صَلَّى عَلَيْهِ اللَّهُ مَا نَطَقَتْ شَفَة

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من التك الثاني.



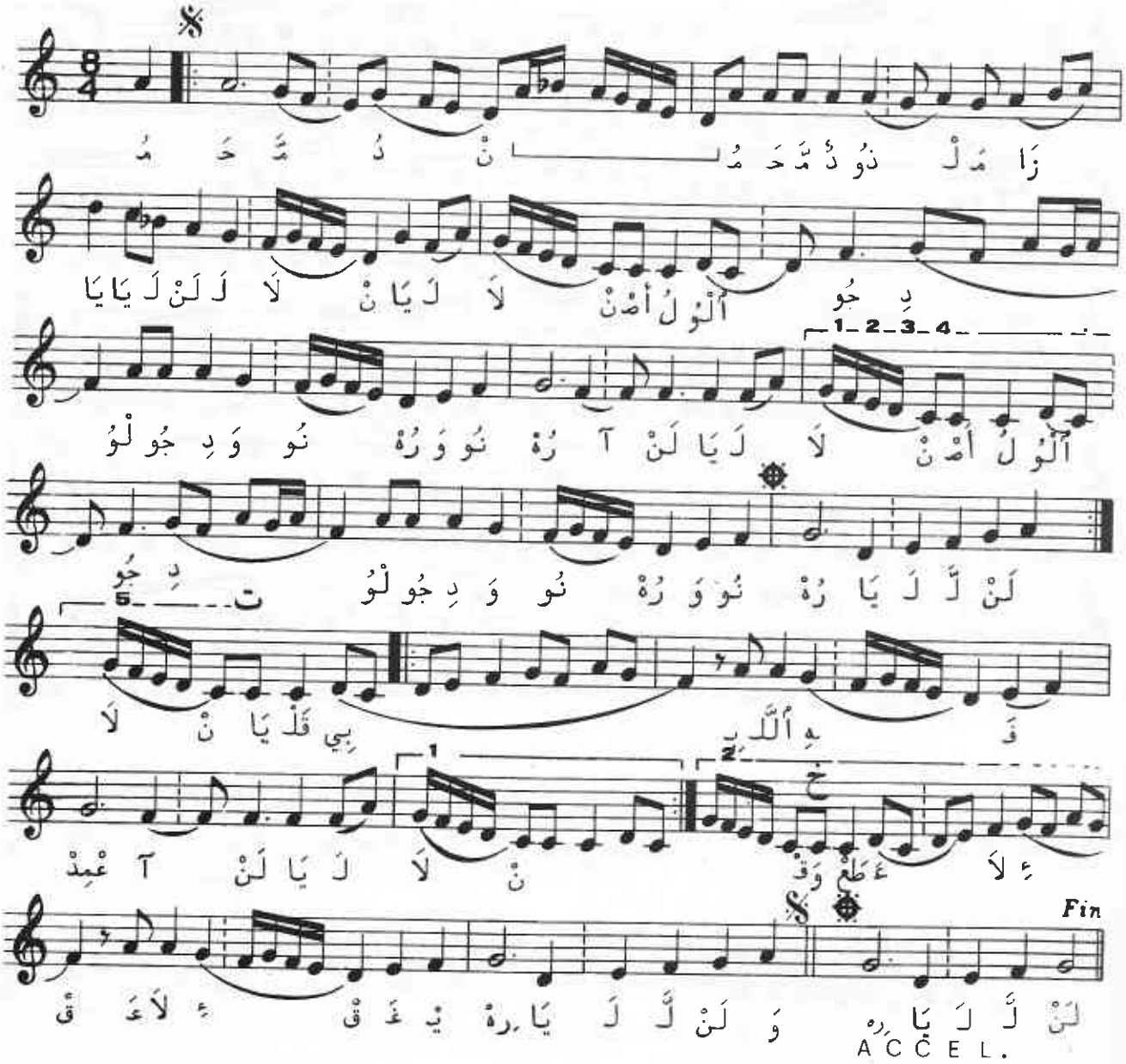
مُحمد ذو المزايا

مُحَمَّـــــدٌ ذُو ٱلْمَزَايَـــــا أَصْلُ ٱلْوُجُـــودِ وَنُـــورُهْ
وَسِرُّهُ ٱلْمُتَسَامِـــــــــي فَٱلْكُـــلُّ مِنْـــهُ ظُهُـــورُهْ
يَعْلَـــــــمُ هَذَا خَبِيرٌ فَاضَتْ عَلَيْـــــهِ بُحُورُهْ
ت/ يَا قَلْبِـــي بِٱللَّـــهِ فَٱعْمِـــدْ خ/ وَٱقْطَـــعْ عَلَائِـــقَ غَيْرِهْ
وَلَا تَمِـــــلْ لِسِوَاهُ وَعُـــمْ فِي أَبْحُرِ ذِكْـــرِهْ

طبع رمل الماية معلق على درجة النوا

الدخول في الميزان السكتة الثانية

Allegretto ♩= 100



سقاني من هويت خمرا

سَقَـــــانِي مَنْ هَوِيتْ خَمْرَا ... بِهَا ٱللَّـــهْ قَدْ رَفَـــعْ شَانِي
وَأَطْلَعْنِـــــــي عَلَى ٱلْخَضْرَا ... مَا لَهَا فِي ٱلْوُجْـــــــودْ ثَانِي
وَقَـال لِّي كُنْ لَبِيبْ وَٱقْرَا ... سُطُـــورَكْ وَٱفْهَـــمْ أَوْزَانِي
ت/ وَكَتْبِي إِلَيْكْ مَعَكْ نُرْسِـــلْ ... خ/ وَفرّقْ مِنْ بَعْدِ مَا تَجْمَعْ
فَدَعْـهُ يَهْجُـرْ وَانَا نَحْمِـلْ ... وَلِلصَّبْـــرِ ٱلْجَمِيـــلْ نَرْجِـــعْ

طبع رمل الماية .

الدخول في الميزان من أوله .

Allegro ♩ = 120

خَمْ تْ رِوِيهَ مَنْ نِي قَا سَ آهْ نِي فَا سَ آهْ

شَا فَعْ رَ قَدْ لَنْ لَ يَا لَنْ لَّ يَا هْ ٱللَّ هَا بِ رَهْ

لَنْ لَّ لَ يَا نِي شَا عْ فَ رَ قَدْ نِي شَا عْ فَ رَ نِي **Fin**

«جواب التغطية»

ت

سِلْ نُرْ كْ عَ مَ لَيْكْ إِ بِي ثْ كُ وَ آهْ

ح

هُ عْ دَ فَ مَعْ تَجْ مَا دِ بَعْ مِنْ رِّقْ فَ وَ

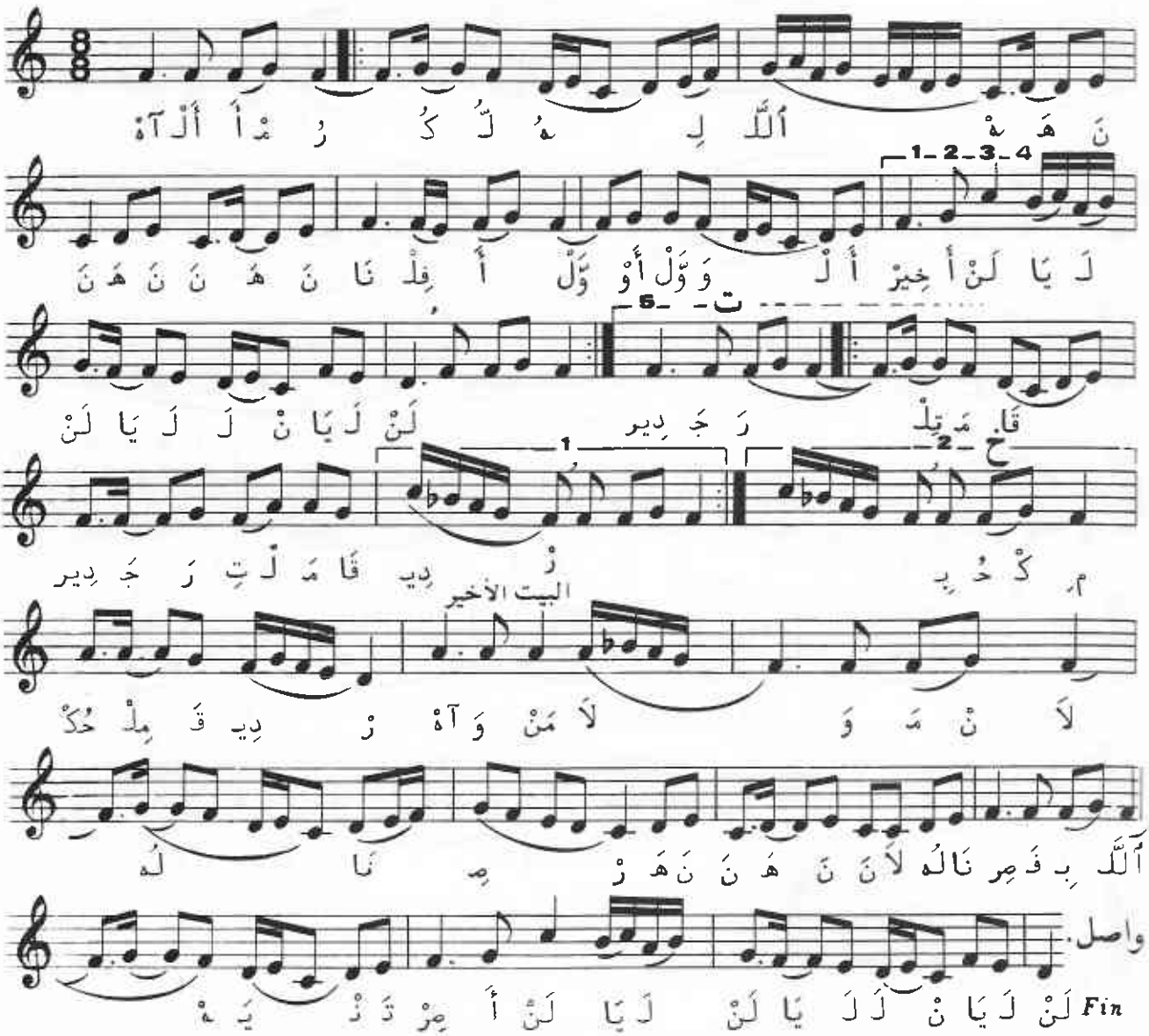
الأمر كله لله

اَلْأَمْـــرُ كُلُّـــهُ لِلَّـــهْ ... فِي ٱلْأَوَّلْ وَٱلْآخِـــرْ
وَمَـا ٱنْعَقَـدْ يَحُلَّـهْ ... قَدِيـرْ وَنِعْـمَ ٱلْقَـادِرْ
دَابَ إِنْ شَاءَ ٱللَّـهْ ... تَجْمَعْنَـا ٱلْمَقَادِيـرْ
ت/ جَرَتِ ٱلْمَقَادِيـرْ ... خ/ بِحُكْـمِ ٱلْقَدِيـرْ
وَمَـنْ لَا لَهُ نَاصِرْ ... فَبِٱللَّـهِ يَنْـتَصِرْ

طبع رمل الماية .

الدخول في الميزان من أوله .

Vivace ♩= 132



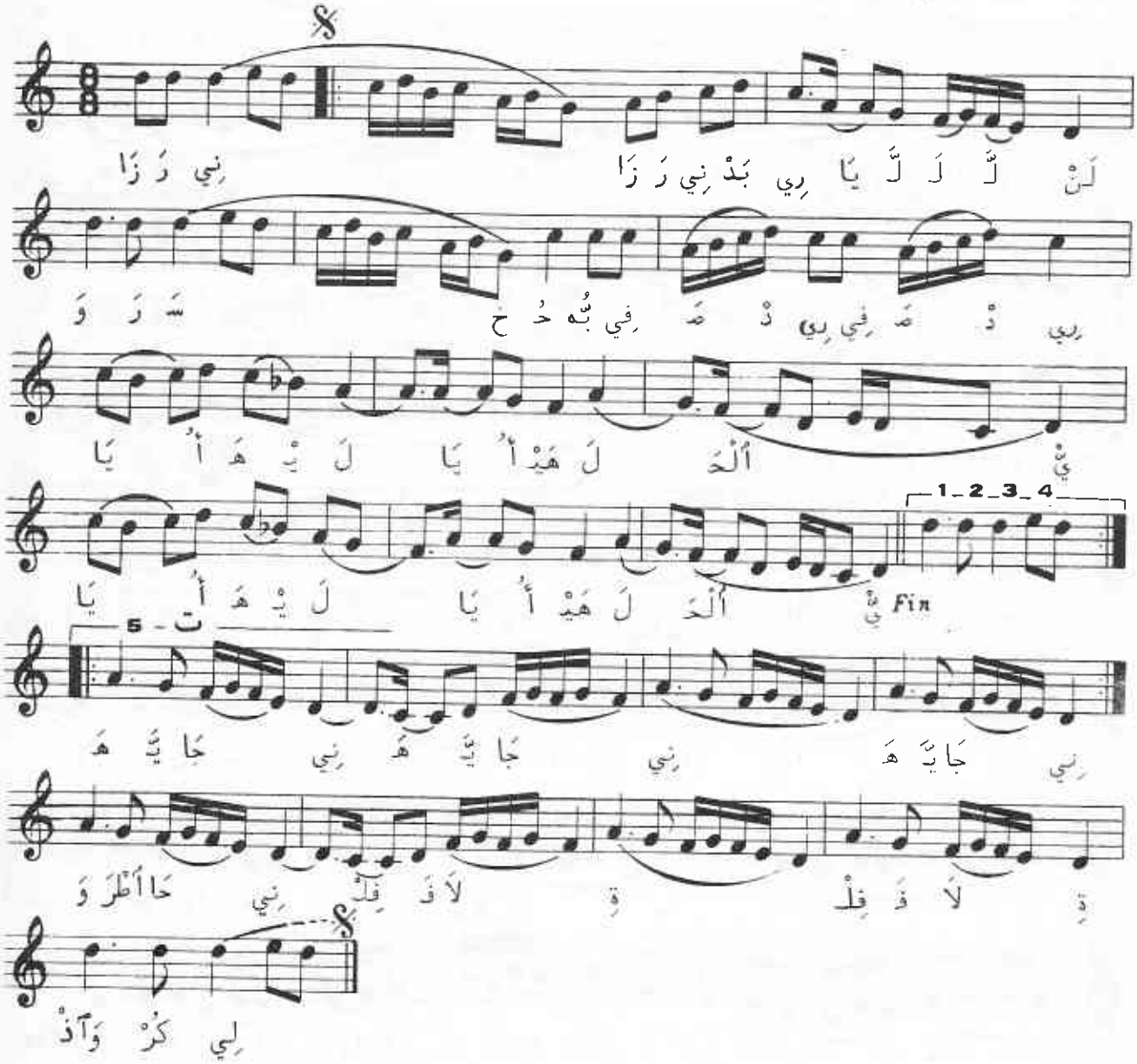
زاري بدري

زَارَنِي بَـــدْرِي وَرَسَخْ حُبُّـه فِي صَدْرِي يَا أَهْيَـــلَ ٱلْحَيّْ
وَعَـــلاَ قَدْرِي مُذْ عَرَفْتُـه صِرْتُ أَدْرِي لاَ يَفُوتْنِـــي شَيْ
وَبَـدَا فَجْـرِي وَٱنْطَوَى شَفْعِي فِي وَتْرِي يَالَـهُ مِنْ طَيْ
ت/ هَيَّجَانِي وَٱطْرَحَانِي فِي ٱلْفَلاَتْ
وَٱذْكُرْ لِي ٱسْمَ مَنْ يُحْيِي ٱلرُّفَاتْ

طبع رمل الماية .

الدخول في الميزان من السكتة الثانية

Presto ♪ = 144



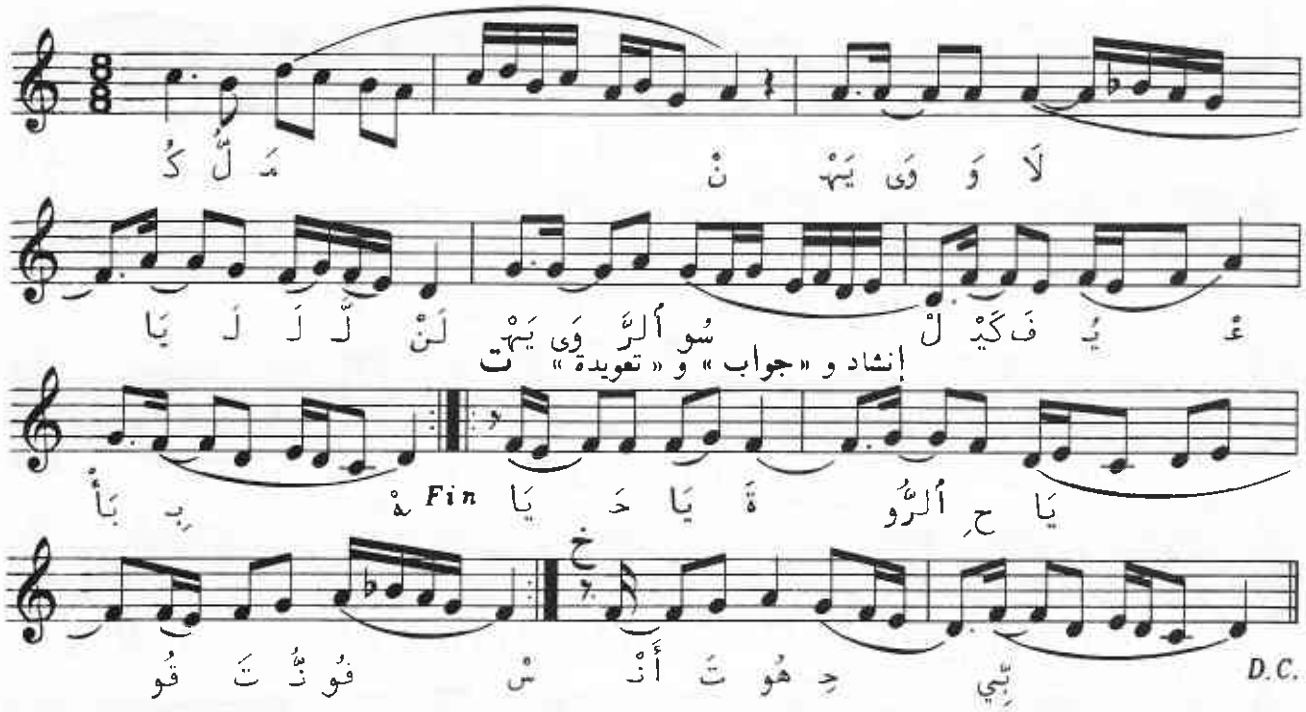
كل من يهوى

كُلُّ مَنْ يَهْوَى وَلَا يَهْوَى ٱلرَّسُولْ — كَيْـــــفَ يُعْبَـــــأْ بِهْ
هُوَ بَابُ ٱللَّهِ مَا ثَمَّ وُصُولْ — إِلَّا مِنْ بَابِـــــــــــهْ
حُبُّـــهُ فَرْضٌ عَلَيْنَـــا لَا يَـــزُولْ — ٱللَّـــــــــهْ أَوْصَى بِهْ
ت/ يَا حَيَاةَ ٱلْقَلْبِ يَا قُوتَ ٱلنُّفُوسْ — خ/ أَنْتَ هُو حِبِّـــــــي
لَمْ تَزَلْ تَسْقِي ٱلْقُلُوبَ بِٱلْكُؤُوسْ — اِسْقِ لِي قَلْبِـــــــي

طبع رمل الماية .

الدخول في الميزان من أوله .

Presto ♪ = 160



يازين الخلائق

يَا زَيْـــــنَ ٱلْخَلَائِـــــقْ يَا عَيْنَ ٱلْحَقِيقَـــــــ

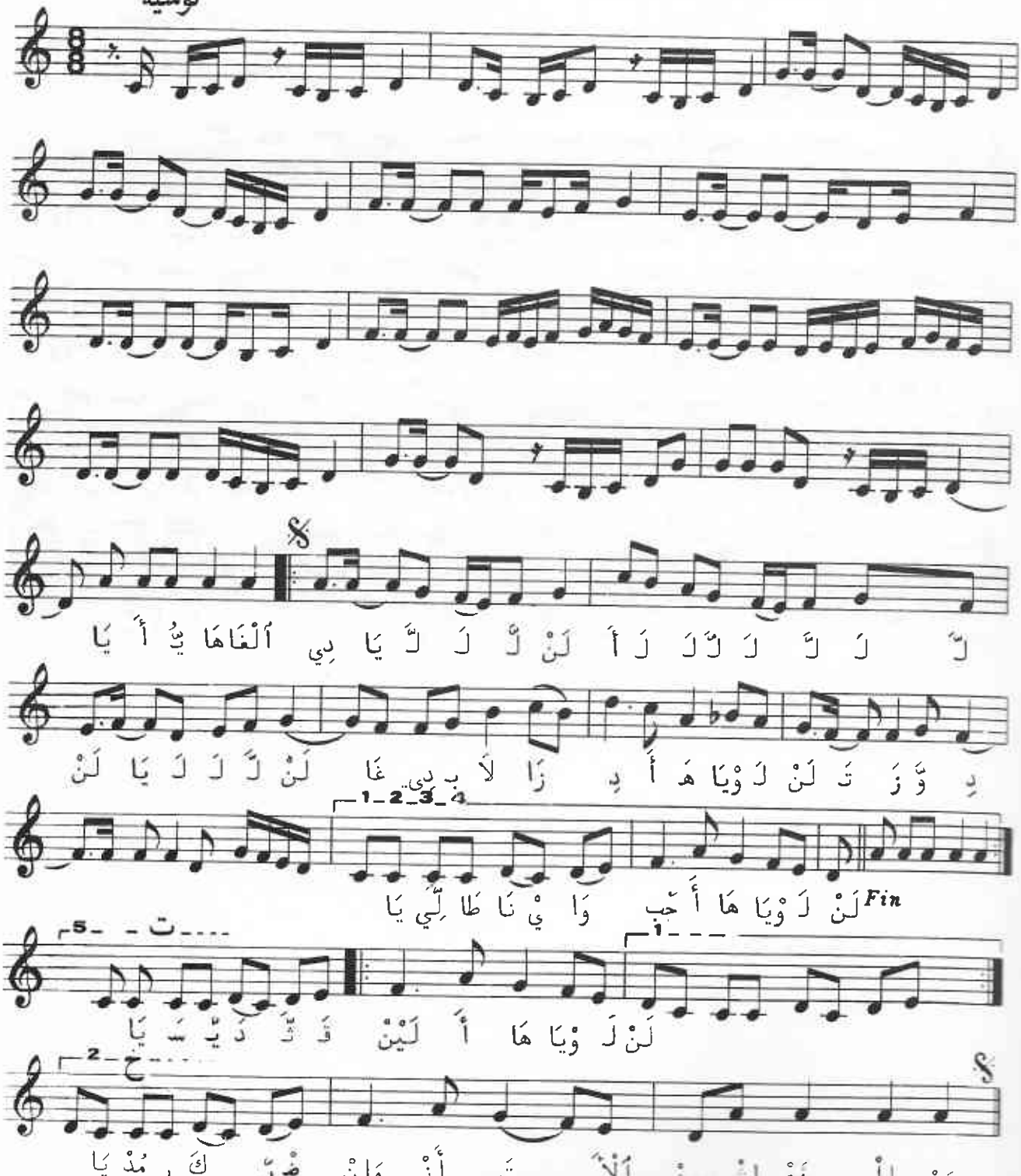
يا أيها الغادي

يَا أَيُّهَا ٱلْغَادِي غَادِي بِلَا زَادِ تَزَوَّدِ
لِزِيَارَةِ ٱلْهَادِي رَسُولِنَا ٱلْبَادِي مُحَمَّدِ
وَنَادِ يَا نَادِي مَا بَيْنَ ٱلْأَشْهَادِ وَرَدِّدِ
ت/ يَا سَيِّدَ ٱلثَّقَلَيْنْ خ/ يَا مُدْرِكَ ٱلرِّضْوَانْ أَنْتَ ٱلْأَمِينْ
اِشْفَعْ لِلْعَبْدِ فَهْوَ لَوْلَاكْ مَا كَانْ لَهُ يَقِينْ

Prestissimo ♪ = 184

توشية

طبع رمل الماية . يبدأ الغناء من التك الأول .



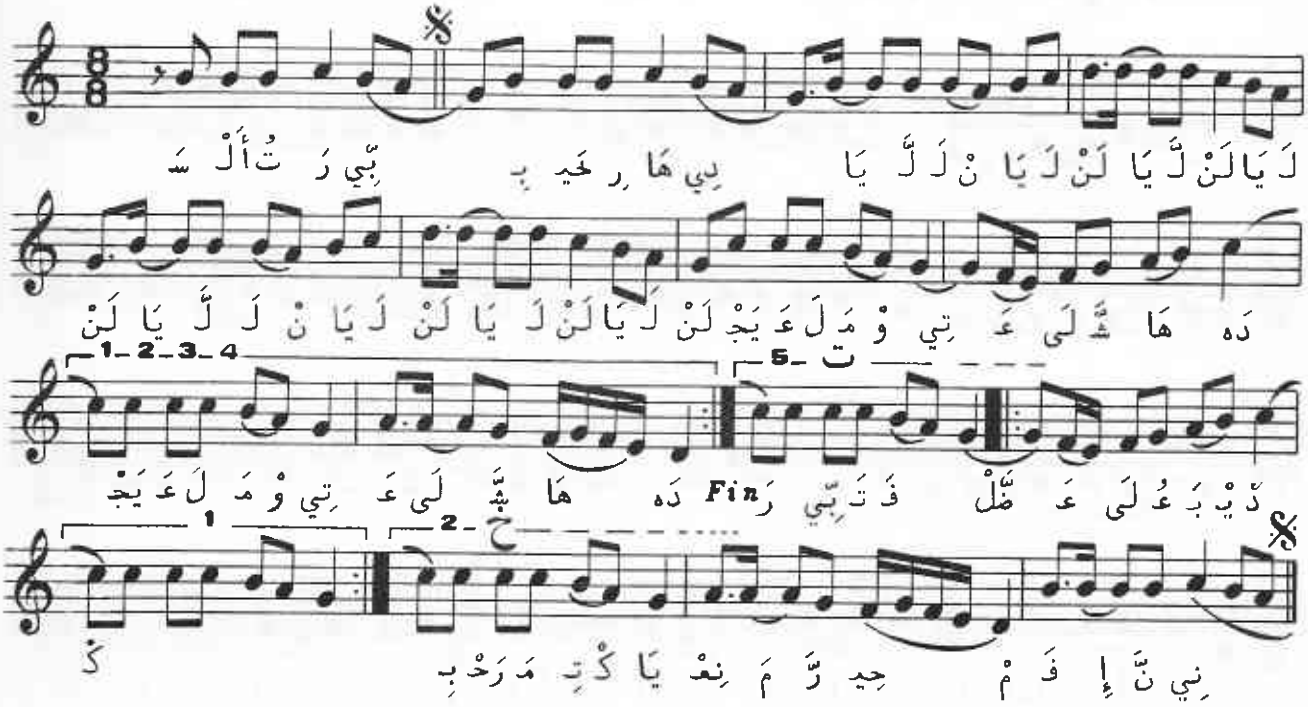
سألت ربي

سَأَلْتُ رَبِّي بِخَيْرٍ هَادِ ... يَجْعَلَ مَوْتِي عَلَى ٱلشَّهَادَة
مَنْ كَانَ مِثْلِي بِغَيْرٍ زَادِ ... يَكُونُ فَضْلُ ٱلْكَرِيمِ زَادَه
فَإِنَّ فَضْلَ ٱلْكَرِيمِ بَادِ ... عَلَى ذَوِي ٱلْيُمْنِ وَٱلسَّعَادَة
ت/ رَبِّي تَفَضَّلْ عَلَى عُبَيْدَكْ ... خ/ بِرَحْمَتِكْ يَا نِعْمَ ٱلرَّحِيمْ
فَإِنَّنِي طَالِبٌ لِفَضْلِكْ ... يَكُونُ حِصْنِي مِنَ ٱلْجَحِيمْ

طبع رمل الماية .

يبدأ الغناء من التك الأول .

Prestissimo ♪ = 192



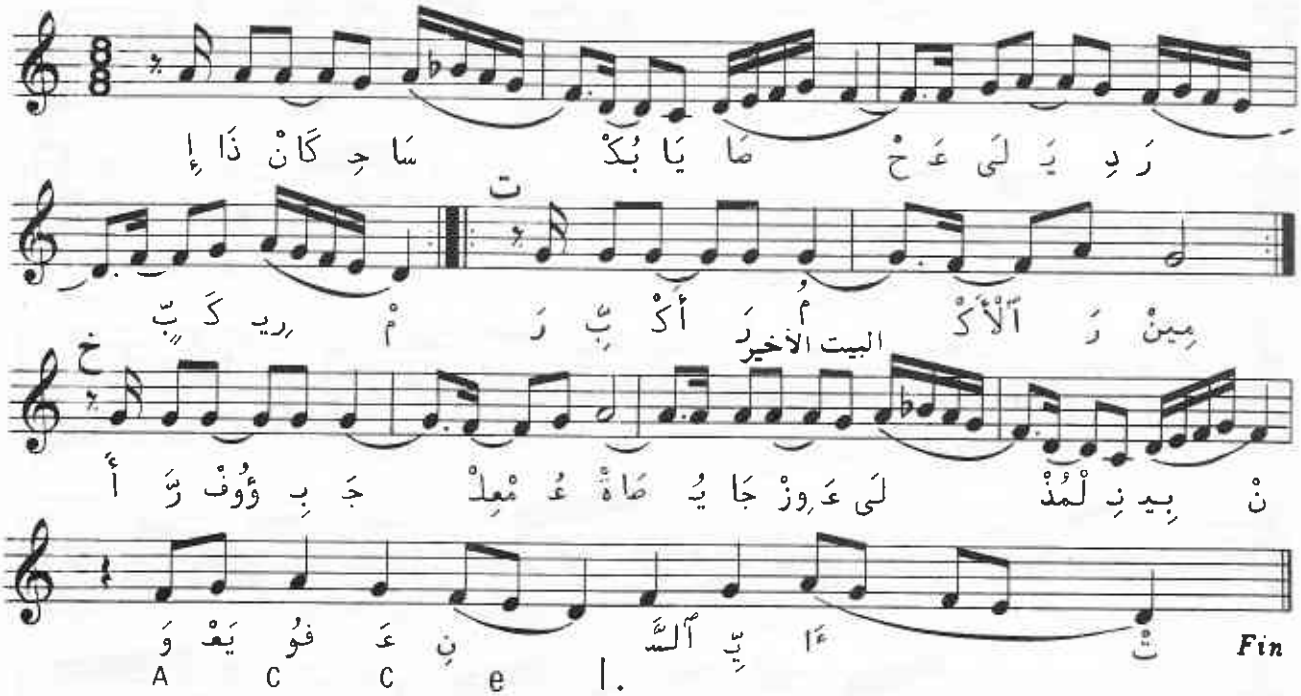
إذا كان حسابك

إِذَا كَانْ حِسَابُكْ يَا صَاحْ — عَلَى يَدِ رَبٍّ كَرِيمْ
أَبْشِرْ بِٱلنَّجَا وَٱلْفَلَاحْ — وَٱلْفَوْزِ بِدَارِ ٱلنَّعِيمْ
اَلْمَوْلَى عَظِيمُ ٱلسَّمَاحْ — اَلْبَرُّ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمْ
ت/ رَبِّ أَكْرَمُ ٱلْأَكْرَمِينْ — خ/ اَلرَّؤُوفْ بِجَمْعِ ٱلْعُصَاةْ
يُجَاوِزُ عَلَى ٱلْمُذْنِبِينْ — وَيَعْفُو عَنِ ٱلسَّيِّئَاتْ

طبع رمل الماية.

يبدأ الغناء من التك الثاني.

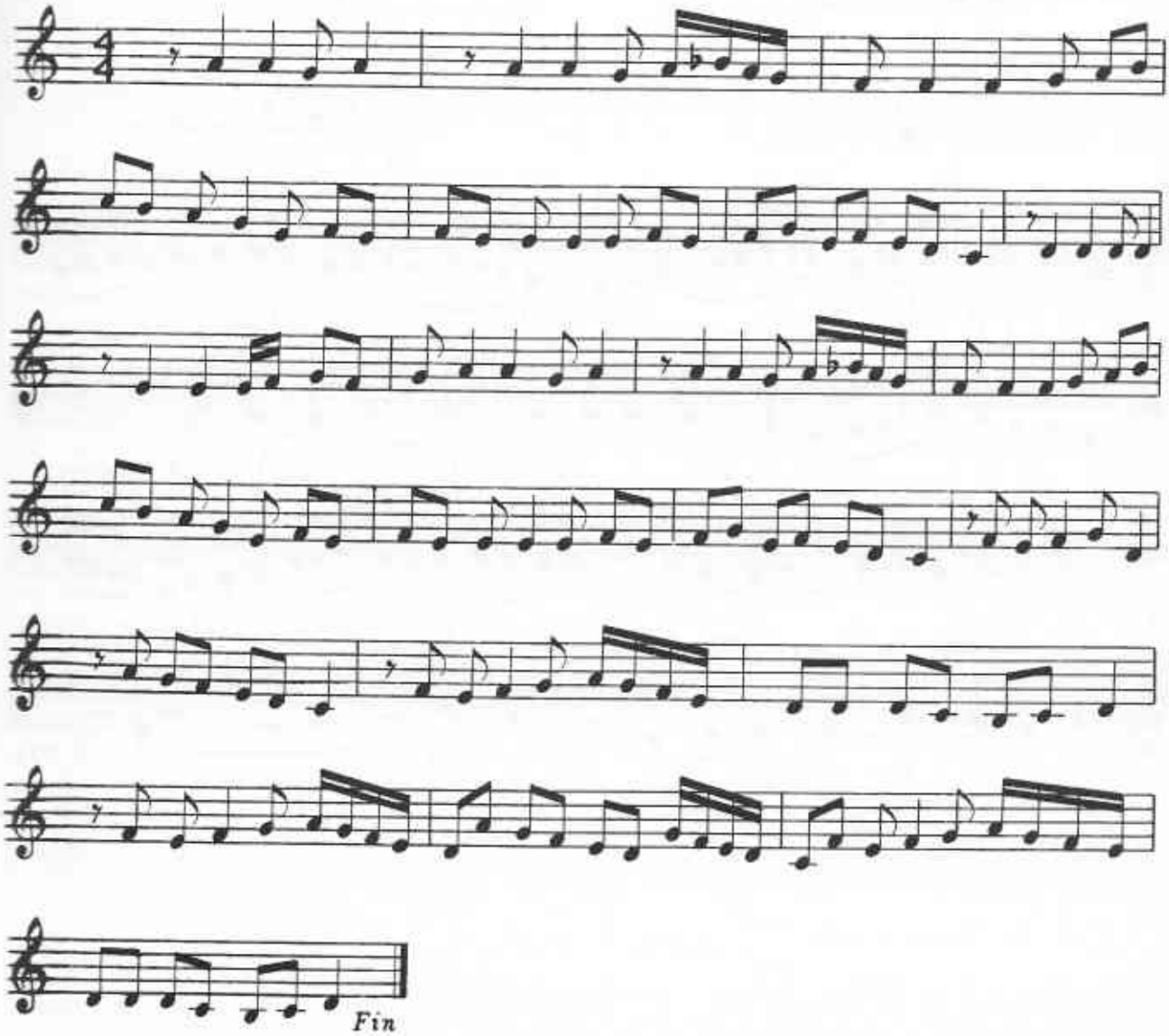
Prestissimo ♪ = 200



ميزان الدرج

توشية

Adagio ♩ = 58



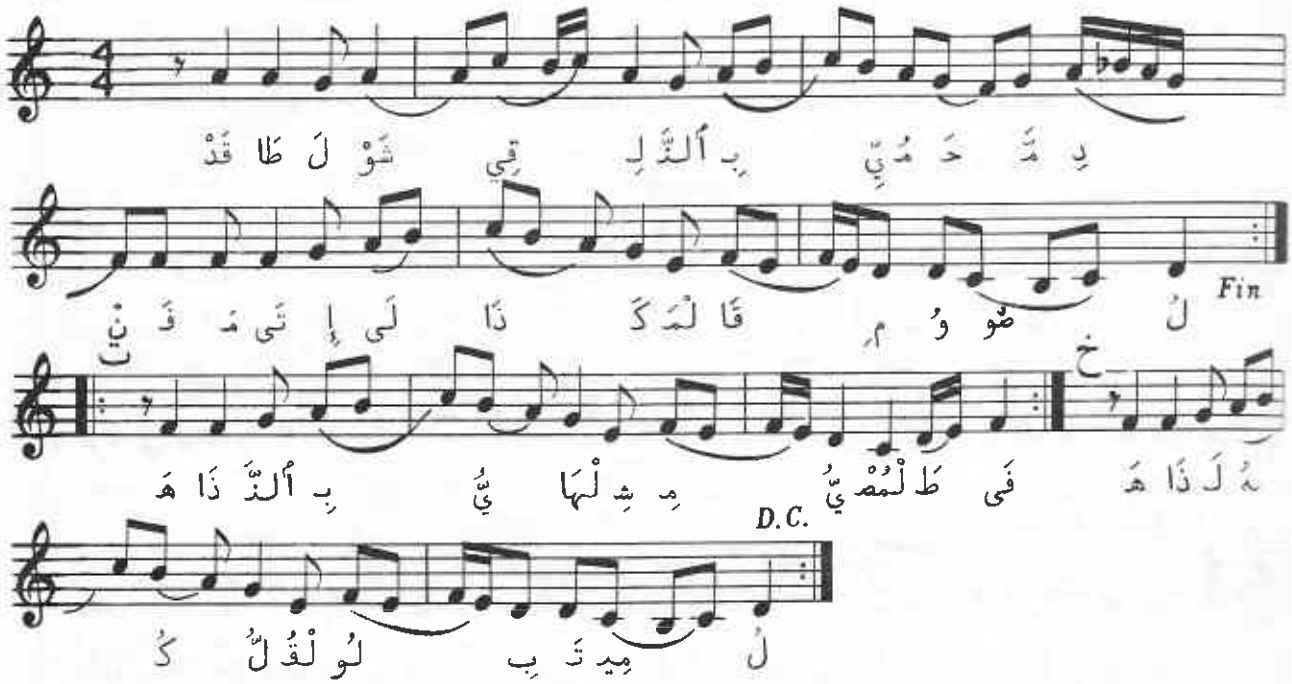
قد طال شوقي

قَدْ طَالَ شَوْقِي لِلنَّبِيِّ مُحَمَّدِ ... فَمَتَى إِلَى ذَاكَ ٱلْمَقَامِ وُصُولُ
لَقَدْ فَنِيَ صَبْرِي وَزَادَ تَشَوُّقِي ... نَحْوَ ٱلْحَبِيبِ وَمَا إِلَيْهِ سَبِيلُ
أَتُرَى أُمَرِّغُ وَجْنَتِي فِي تُرْبِهِ ... وَأَلُوذُ مِنْ فَرَحٍ بِهِ وَأَقُولُ
ت/ هَذَا ٱلنَّبِيُّ ٱلْهَاشِمِيُّ ٱلْمُصْطَفَى ... خ/ هَذَا لَهُ كُلُّ ٱلْقُلُوبِ تَمِيلُ
هَذَا رَسُولُ ٱللَّهِ صِفْوَةُ خَلْقِهِ ... هَذَا ٱلرَّسُولُ إِلَى ٱلْجِنَانِ دَلِيلُ

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من التك الأول.

Adagio ♩ = 58



مِيرْ الحب

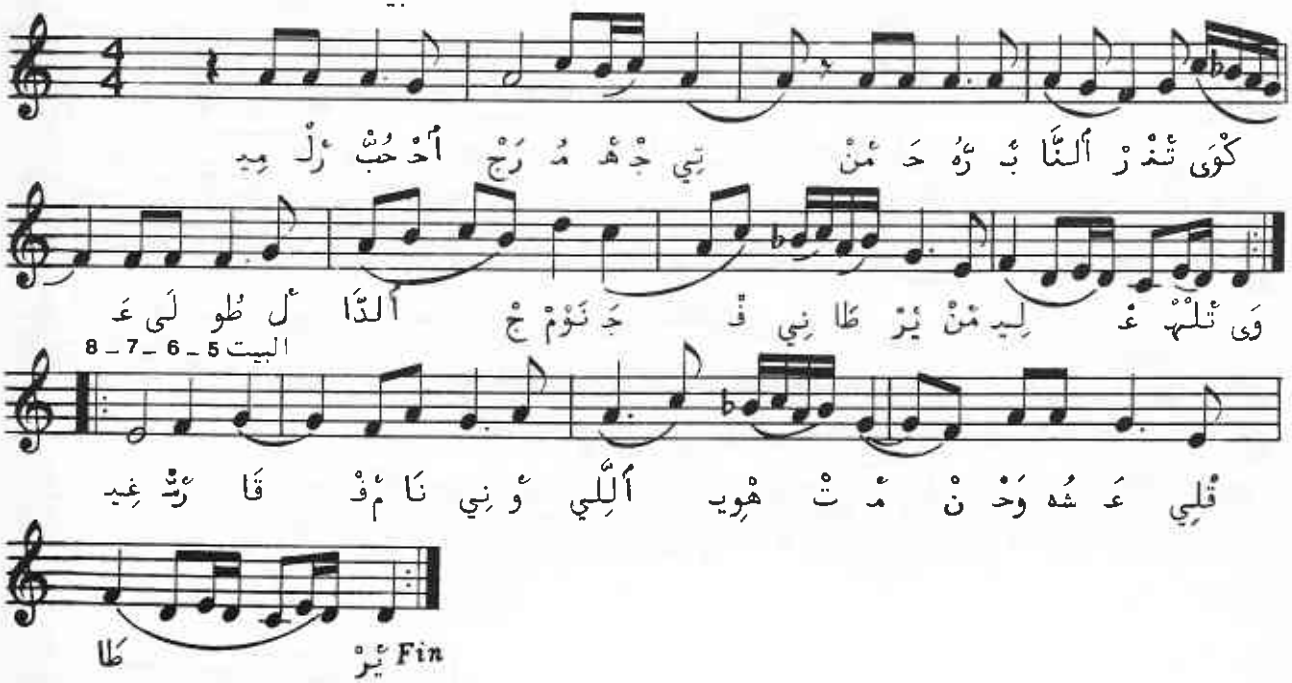
مِيرْ ٱلْحُبّ ٱحْـــرَجْ — مُهَجْتِي مَنْ حَرّه بَٱلنَّارْ تَنْكْوَى
عَلَى طُولْ ٱلـــدَّاجْ — نَوْمْ جَفْنِي طَايَرْ مَنْ لِيعْةْ ٱلْهَوَى
دَمْعِـــي كَٱلْأَمْـــوَاجْ — مَاوْجَدتْ لْحَالِي رَاحَـــة وْلَا دْوَا
أَنَـــا وْجْـــدِي هَاجْ — غِيرْ عْذْرُوا حَالِي مَا بِيَ أَقْوَى
غِيرْ ٱلسَّقَامْ ٱفْنَـــانِي — وْٱللِّي هْوِيتْ مَنْ وَحْشَه عَقْلِي طَايَرْ
هْوَاهْ حَلّ وْسْطْ كْنَانِي — كَمْ لِي عْلِيلْ بَغْرَامَه وَانَا صَابَرْ
كْتَمْتْ مَا نْفَعْ كْتَمَانِي — وْظْهَرْ مَا خْفِيتَه فِي ٱلْحُسْنْ ٱلظَّاهَرْ
أَمَنْ دْرَى نْشُوفْ بْعَيَانِي — مْقَامَه ٱلْمْعَظَّمْ نْمْشِي لَه زَايَـــرْ

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من نصف الزمن الثاني للتك الأول.

Andante ♩ = 60

البيت 1 ـ 2 ـ 3 ـ 4



طال شوقي

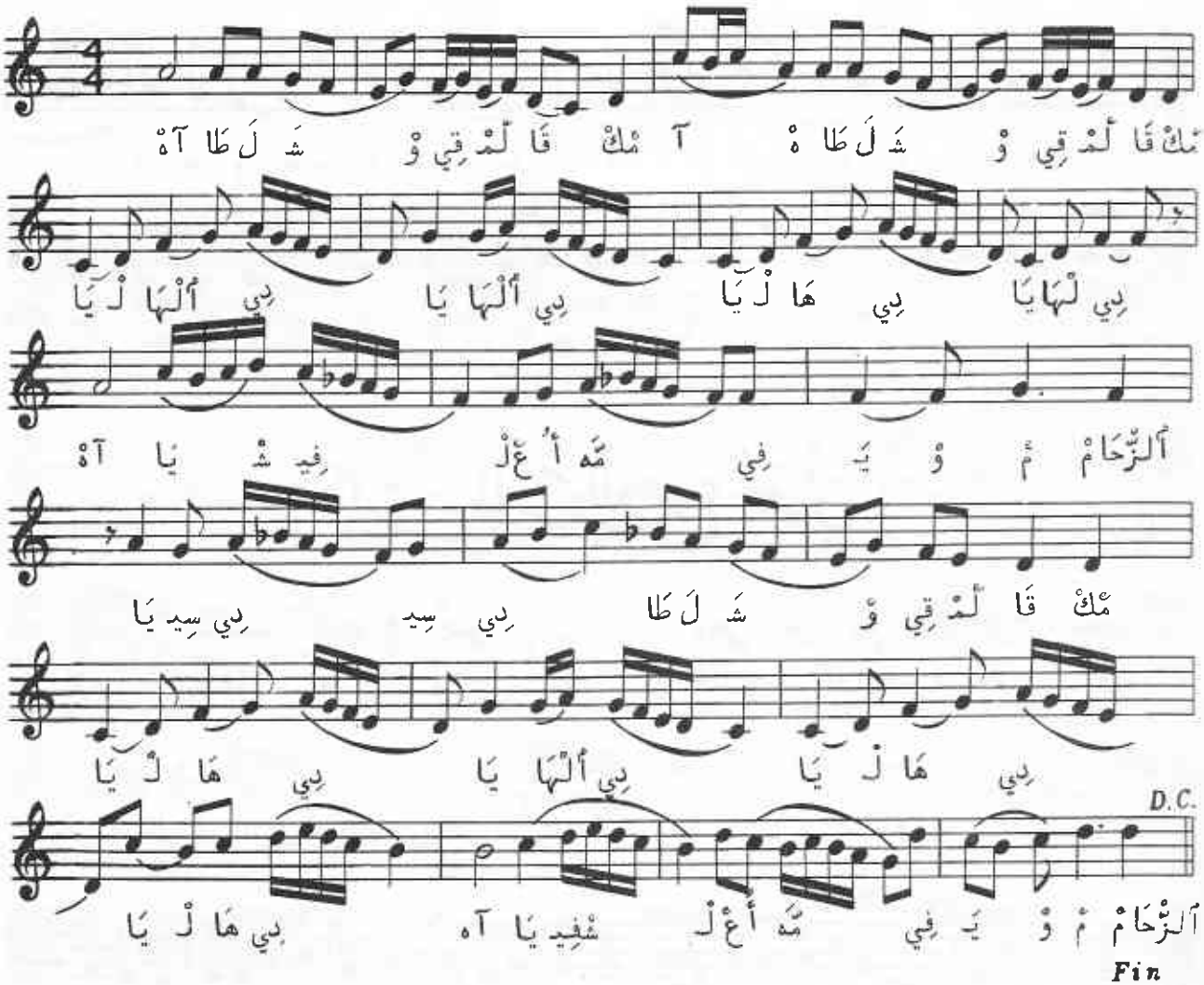
طَالَ شَوْقِي لِمَقَامِكْ يَا أَلْهَادِي
يَا مُنْجِينَا فِي الْأُخْرَى وَهَذِه

يَاشَفِيعَ الْأُمَّةِ فِي يَوْمِ الزِّحَامْ
عْلِيكْ يَا مُحَمَّدْ مِنْ رَبِّنَا السَّلَامْ

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من أوله.

Andante ♩ = 60



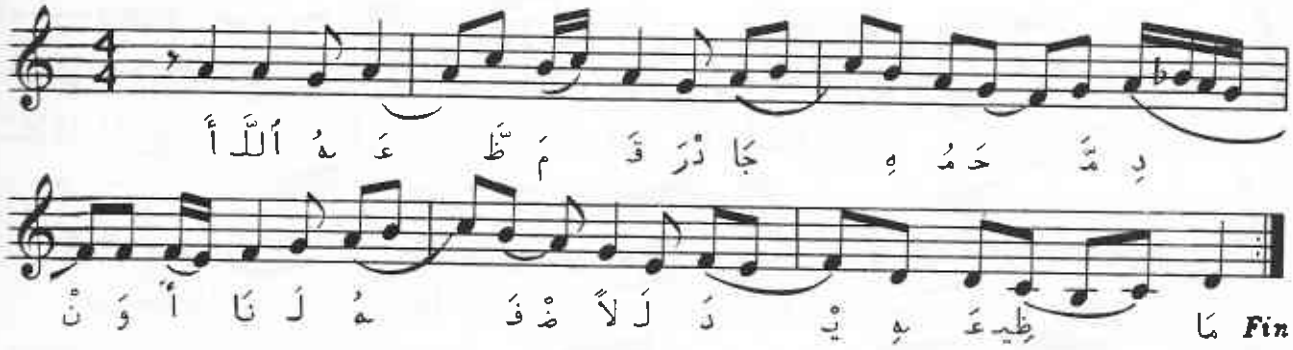
الله عظم قدر جاه محمد

اَللّهُ عَظَّمَ قَدْرَ جَاهِ مُحَمَّدٍ ... وَ أَنَالَهُ فَضْلاً لَدَيْهِ عَظِيمَا
فِي مُحْكَمِ ٱلتَّنْزِيلِ قَالَ لِخَلْقِهِ ... صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمَا

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من التك الأول.

Andante ♩ = 60



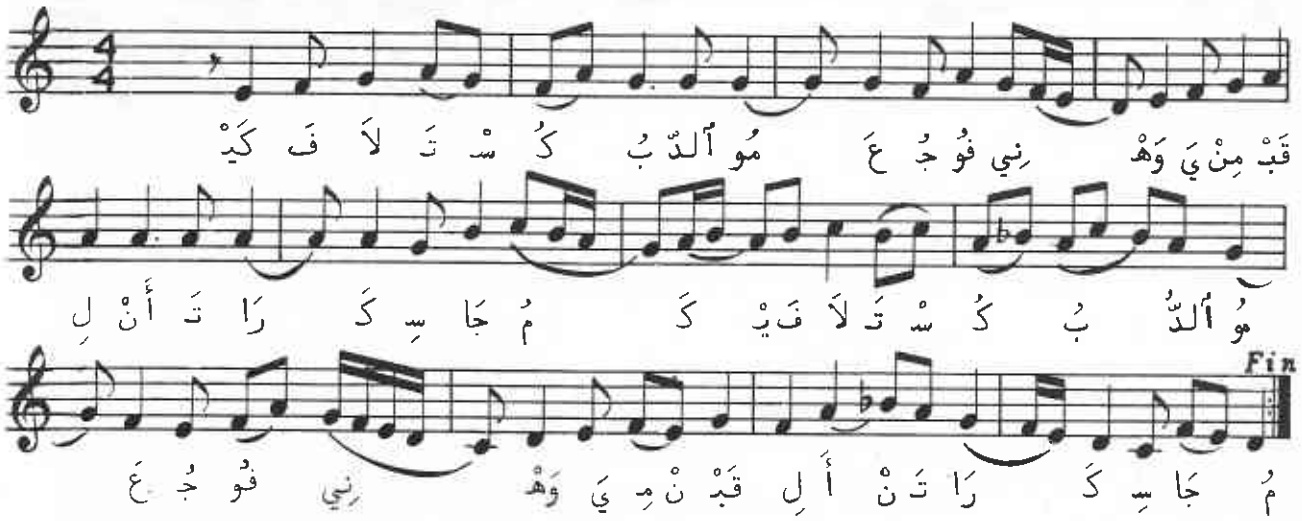
كيف لا تسكب الدموع جفوني

كَيْفَ لاَ تَسْكُبُ ٱلدُّمُوعَ جُفُونِي ... وَهْيَ مِنْ قَبْلِ أَنْ تَرَاكَ سِجَامُ
كَيْفَ لاَ تَذْهَلُ ٱلْعُقُولُ وَتَفْنَى ... أَنْفُسُ ٱلْعَاشِقِينَ وَهْيَ كِرَامُ

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من التك الأول.

Andantino ♩ = 69



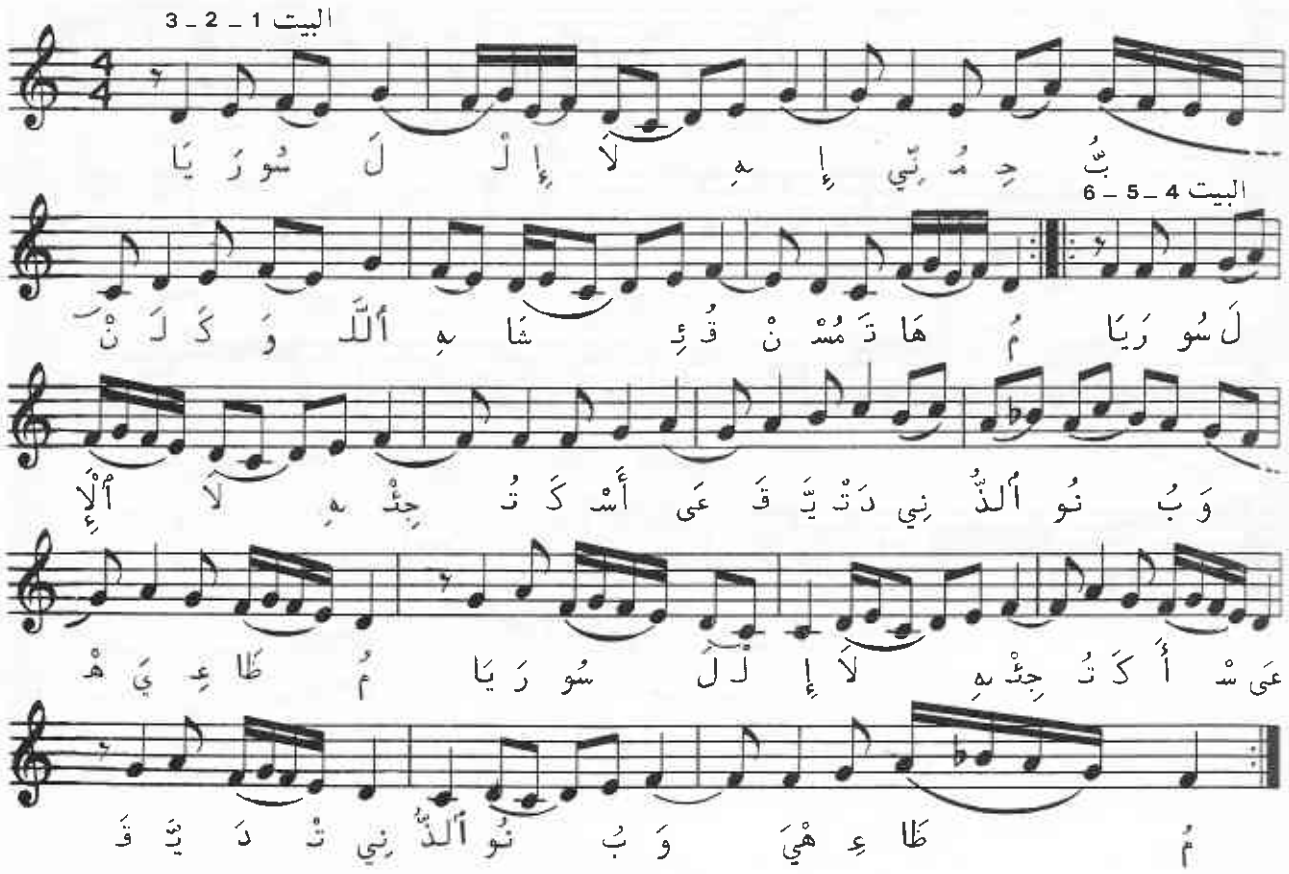
يا رسول الإله

يَا رَسُولَ ٱلْإِلَـٰـهِ إِنِّي مُحِبٌّ — لَكَ وَٱللَّـهِ شَائِقٌ مُسْتَهَامُ
يَا رَسُولَ ٱلْإِلَـٰهِ فِي كُلِّ حِينٍ — لَكَ مِنِّـي تَحِيَّـةٌ وَسَلَامُ
يَا رَسُولَ ٱلْإِلَـٰـهِ شَوْقِي عَظِيمٌ — زَائِـدٌ وَٱلْغَـرَامُ فِيكَ غَرَامُ
يَا رَسُولَ ٱلْإِلَـٰهِ جِئْتُكَ أَسْعَـى — قَيَّدَتْنِي ٱلذُّنُوبُ وَهْيَ عِظَامُ
يَا رَسُولَ ٱلْإِلَـٰـهِ إِنِّي نَزِيـلٌ — وَنَزِيـلُ ٱلْكِـرَامِ لَيْسَ يُضَامُ
أَنْتُمْ مَقْصَدُ ٱلْفَـقِيرِ وَمِنْكُـمْ — يُعْرَفُ ٱلْجُودُ وَٱلْوَفَا وَٱلذِّمَامُ

الأبيات 1ـ2ـ3 من طبع رمل الماية و 4ـ5ـ6 من طبع حمدان

الدخول في الميزان من التك الأول

Andantino ♩ = 69



ميزان القدام

توشية

Adagio ♩ = 58

واصل ·

Fin

خَاتِمُ الرُّسُل

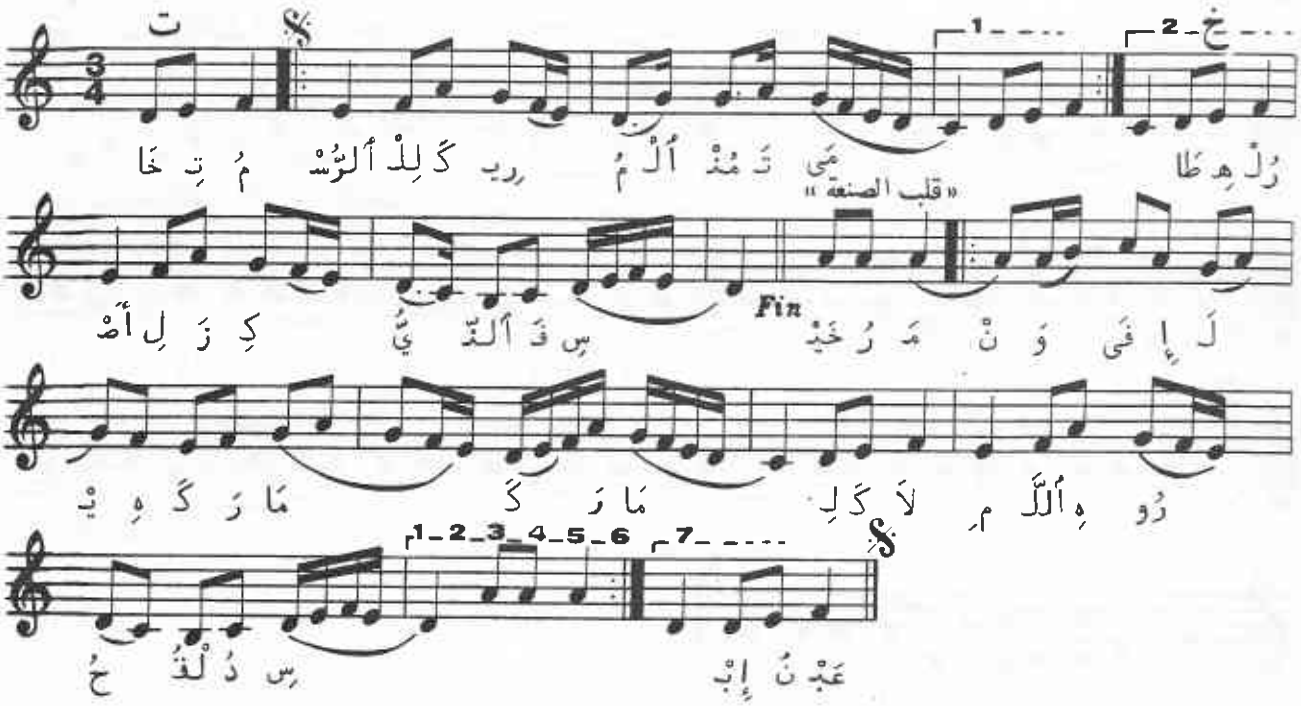
ت/ خَاتِمُ ٱلرُّسْلِ ٱلْكَرِيمُ ٱلْمُنْتَمَى
خَيْرُ مَنْ وَفَى إِلَيْهِ كَرَمَا
أَحْمَدُ ٱلْهَادِي ٱلرَّسُولُ ٱلْمُجْتَبَى
ٱلْكَرِيمُ ٱلْأَصْلِ أُمًّا وَأَبَا
هُوَ فِي ٱلْآبَاءِ أَعْلَى نَسَبَا
ت/ اِبْنُ عَبْدِ ٱللَّهِ نَجْلُ ٱلْكُرَمَا
هُمْ شُمُوسٌ وَبُدُورٌ فِي سَمَا

خ/ طَاهِرُ ٱلْأَصْلِ زَكِيُّ ٱلنَّفَسِ
لِكَلَامِ ٱللَّهِ رُوحُ ٱلْقُدُسِ
دَوْحَةُ ٱلْمَجْدِ وَيَنْبُوعُ ٱلشَّرَفْ
وَعَطَايَا وَسَجَايَا وَسَلَفْ
وَهُوَ فِي ٱلْأَبْنَاءِ أَزْكَاهُمْ خَلَفْ
خ/ لَابِسِينَ ٱلْمَجْدَ أَسْنَى مَلْبَسِ
وَٱلْوَرَى أَنْجُمُهَا فِي ٱلْغَلَسِ

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من السكتة.

Adagio ♩ = 58



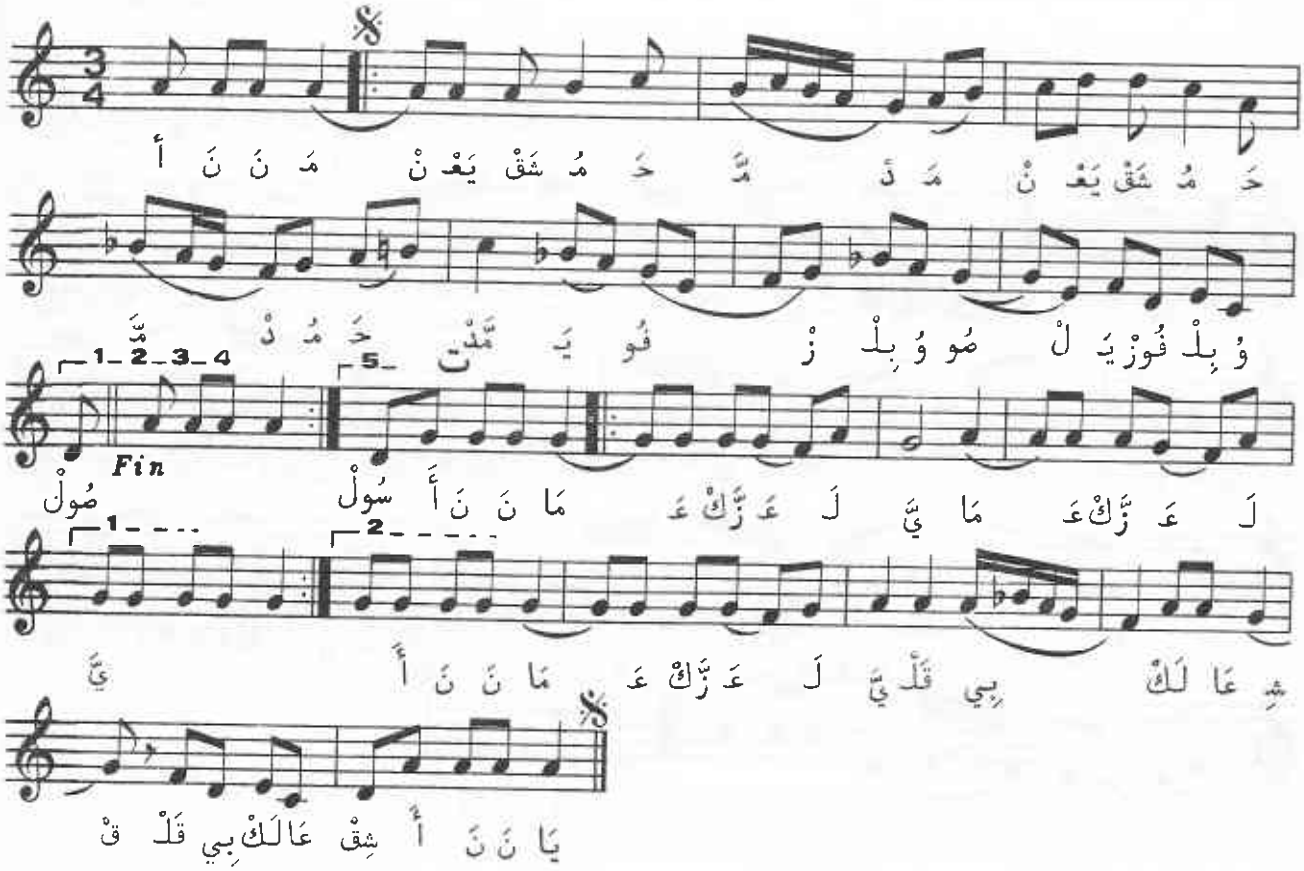
من يعشق محمد

مَنْ يَعْشَقْ مُحَمَّـــــدْ يَفُـــزْ بِالْوُصُـــــولْ
هِمْ فِيـــهِ وَجَـــدِّدْ وَدَعِ الْعَـــــذُولْ
عِشْقِـــي فِيكْ مُؤَبَّـــدْ يَا نِعْـــمَ الرَّسُـــولْ
ت/ مَا عَزَّكْ عَلَـــــيَّ قَلْبِـــي لَكْ عَاشِـــقْ
يَا خَيْرَ الْبَرِيَّـــــــةْ بُعْـــدَكْ لاَ يُطَـــاقْ

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من نصف الزمن الثاني للدم

Adagio ♩ = 58



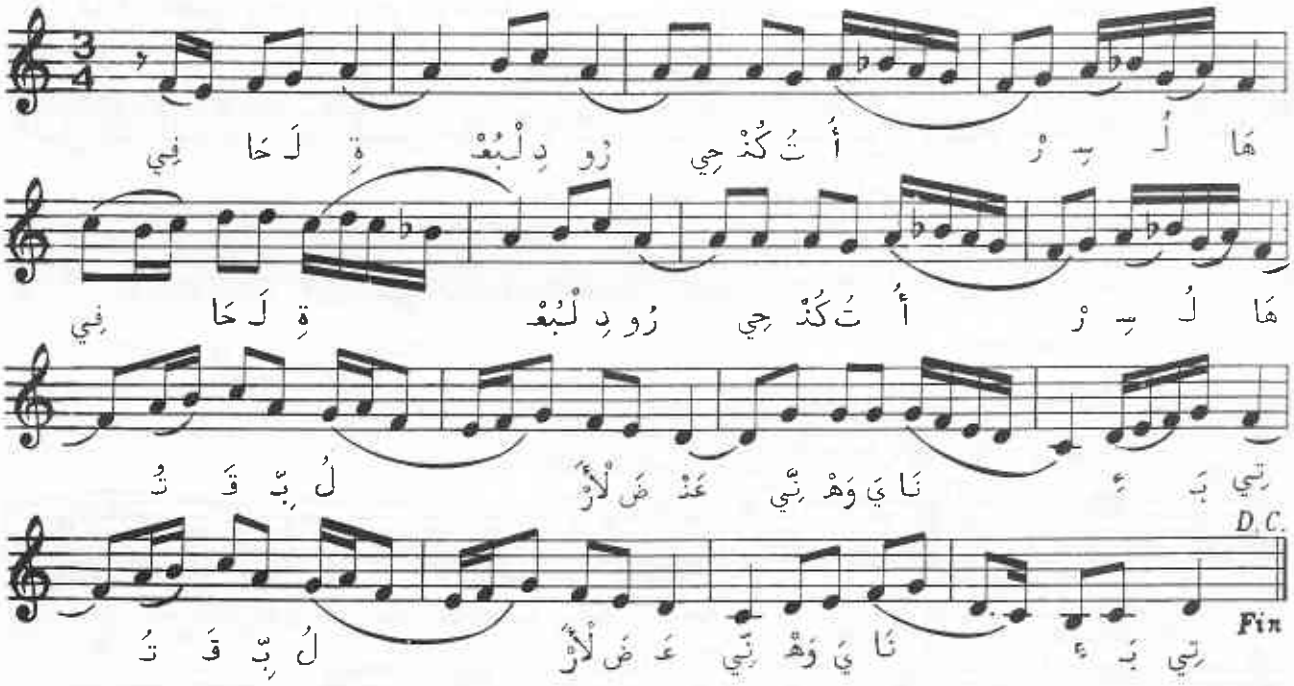
في حالة البعد

فِي حَالَةِ ٱلْبُعْدِ رُوحِي كُنْتُ أَرْسِلُهَا ... تُقَبِّلُ ٱلْأَرْضَ عَنِّي وَهْيَ نَائِبَتِي
وَهَذِهِ نَوْبَةُ ٱلْأَشْبَاحِ قَدْ حَضَرَتْ ... فَٱمْدُدْ يَمِينَكَ كَيْ تَحْظَى بِهَا شَفَتِي

طبع رمل الماية.

يبدأ الغناء من نصف الزمن الثاني للدم

Adagio ♩=58



صلى الله على الهاشمي

صَلَّى ٱللَّهْ عَلَى ٱلْهَاشِمِي ٱلْمُمَجَّدْ طَهَ مَنْ لَاخْلَقْ ٱللَّهْ فِي ٱلسَّمَا وَلَا فِي ٱلْأَرْضْ بْحَالَه
أَحْمَدْ مُولَ ٱلتَّاجْ

بَأَسْمِيَاتْ ٱلرَّحْمَانْ ٱلرَّحِيمْ حَلَّا نْبَدَاهَا بَسْلُوكْ ٱلذَّهْبَانْ وَٱلْجَوَاهَرْ تَشْرَقْ بْجَمَالَهْ
وَٱلدُّرَّ ٱلْوَهَّاجْ

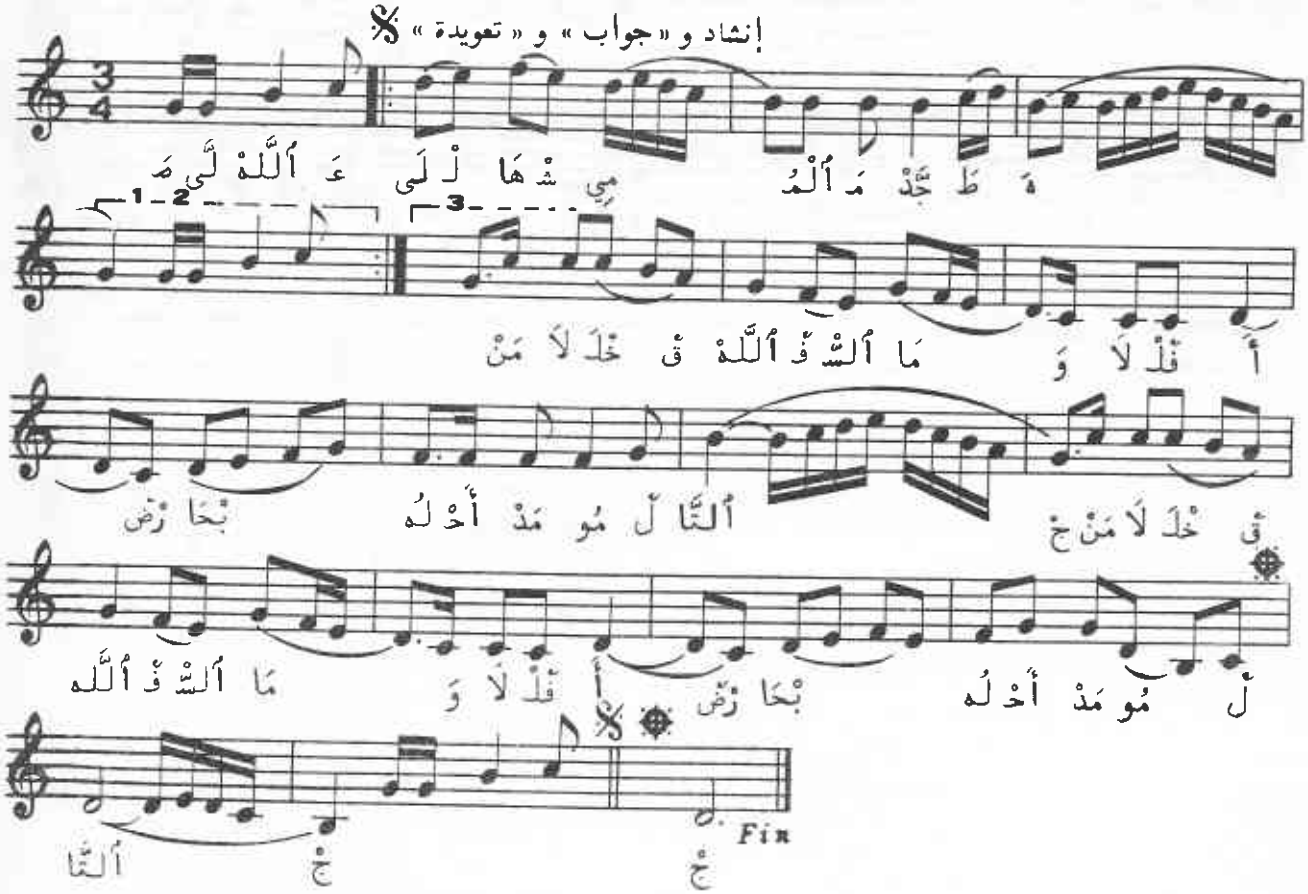
فِي مْدِيحْ ٱلْمُخْتَارْ رَاحْتِي رُوحِي وَمْنَاهَا دِينِي وَمَذْهَبِي وَمِلَّتِي خَالَصْ نْهَدِيهَا لَهْ
فِي مْدَاخَلْ لَمْهَاجْ

صَلَّى ٱللَّهْ عَلِيهْ مَانَشْرَتْ ٱلشَّمْسْ ضِيَاهَا وَمَا غَسَقْ ٱللِّيلْ وَٱنْفَجَا بَعْدْ ٱلْفَجْرْ كَحَالَهْ
وَكَوَاكَبْ ٱلْأَبْرَاجْ

الأبيات الثلاثة الأولى تنتهي بكردي (صيكة) على الكوشت (سي)، والبيت الأخير برمل الماية.

الدخول في الميزان من السكتة

Andante ♩ = 60



تشفّع

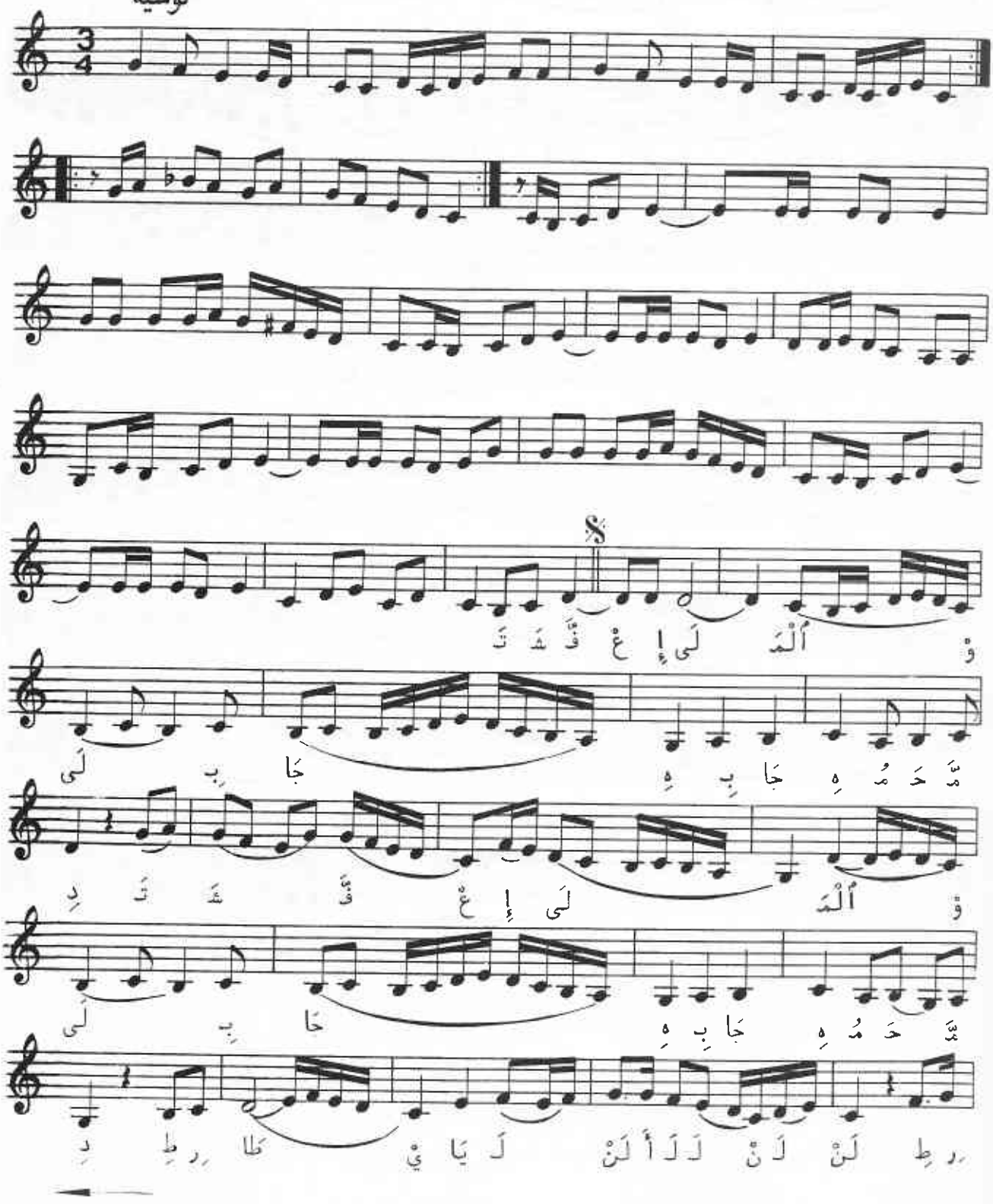
تَشَفَّعْ إِلَى ٱلْمَوْلَى بِجَاهِ مُحَمَّدِ فَمَا مِثْلُهُ وَٱللَّهِ لِلْخَلْقِ شَافِعُ
شَفَاعَتَهُ يَرْجُو ٱلْمُسِيءُ ٱلَّذِي عَصَى لَهُ ٱلْفَضْلُ وَٱلْإِحْسَانُ وَٱلْجُودُ ٱلْوَاسِعُ

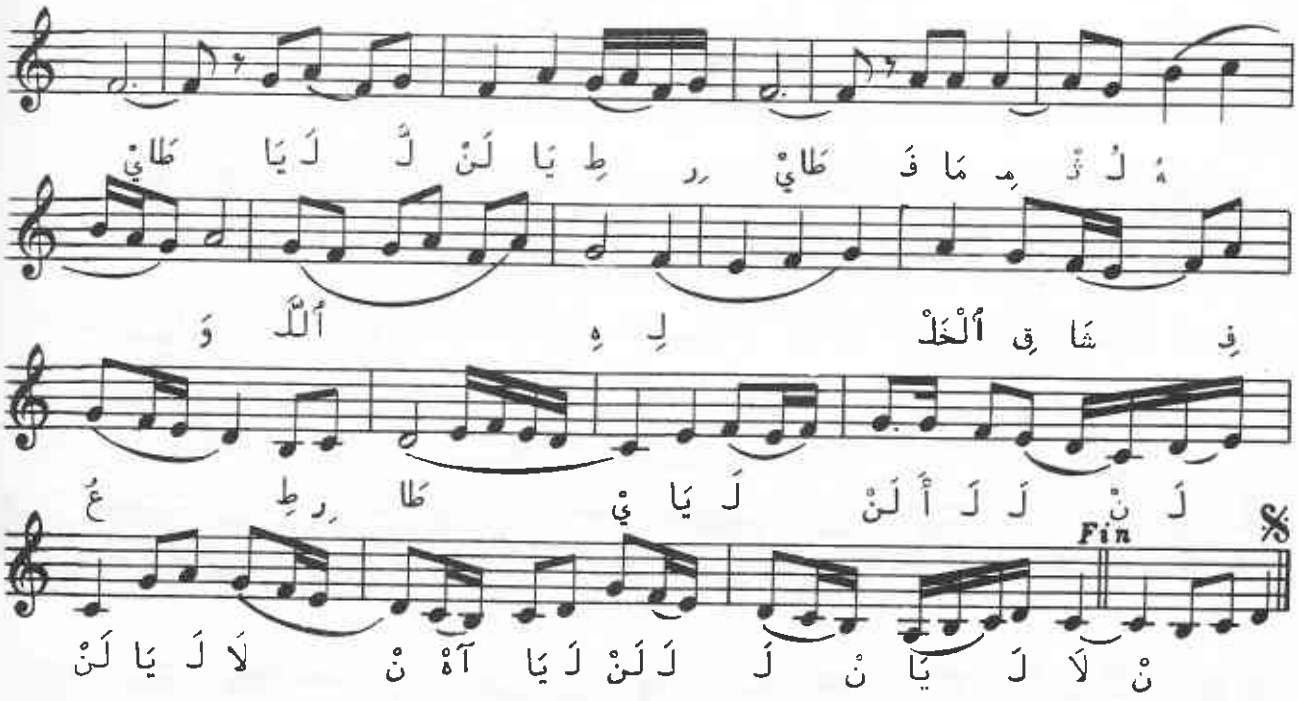
الطبع: غامض.

يبدأ الغناء من السكتة.

Andante ♩ = 60

توشية




لَ نْ مِ مَا فَ طَايْ رِ طِ يَا لَنْ لَّ لَ يَا طَايْ
فِ شَا قِ أَلْخَلْ لِ هِ أَللَّ وَ
لَ نْ لَ لَ أَ لَنْ لَ يَا يْ طَا رِ طِ عُ
Fin
نْ لَا لَ يَا نْ لَ لَلَنْ لَ يَا آهْ نْ لَا لَ يَا لَنْ

ماكنزي

مَا كَنْـــــزِي وَأَعْتِمَادِي إِلاَّ مُحَمَّـــــــــــــدَا
وَنَرْجُـــو فِي أَعْتِقَـــادِي شَفَاعَتَـــهُ غَـــــدَا
عَلَـــيْكَ هُو أَعْتِمَادِي يَا عَلَـــمَ ٱلْهُـــــدَى
ت/ نَتَـــوَسَّلْ بِجَاهِكْ خ/ وَجَمِيـــعِ ٱلرُّسُـــلْ
إِرْحَمْنَـــــا بِفَضْلِكْ وَٱكْفِنَـــا يَا كَفُـــولْ

طبع رمل الماية.

يبدأ الغناء من السكتة.

Andante ♩= 63

توشية

مَا

إِ دِي مَا تِ وَعْ دِي مَا تِ عْ وَ زِي نْ كَ

ت - إِ 5 - 4 - 3 - 2 - 1 م

نْ دَ مَّ حَ مُ دَا مَّ حَ مُ لاَّ إِ

« تعويدة »

خ - 3 م - 1 - 2

مِي جَ وَ هِكْ جَا بِ لُه شُلْ تَوْ

Fin

فُولْ كَ يَا لْ فُو إِزْ لْ سُ زُّ عِ مِي جَ سُلْ ٱلرُّ عِ

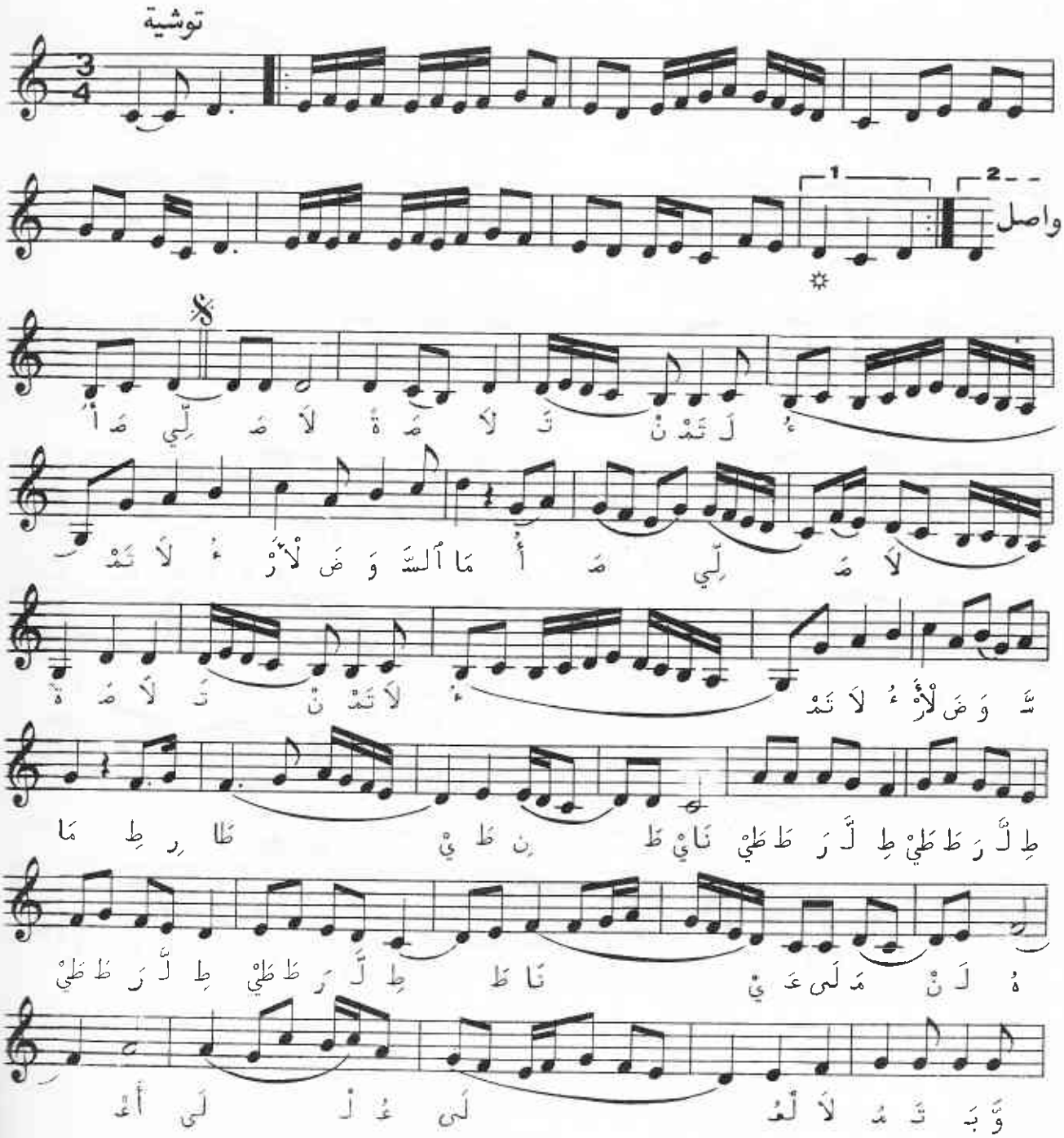
أصلّي

أُصَلِّي صَلاةً تَمْلأُ ٱلأَرْضَ وَٱلسَّمَا عَلَى مَنْ لَهُ أَعْلَى ٱلْعُلاَ مُتَبَوَّأُ
أُقِيمُ مَقَاماً لَمْ يَقُمْ فِيهِ مُرْسَلٌ وَأَمْسَتْ لَهُ حُجْبُ ٱلْجَلاَلَةِ تُطْوَأُ

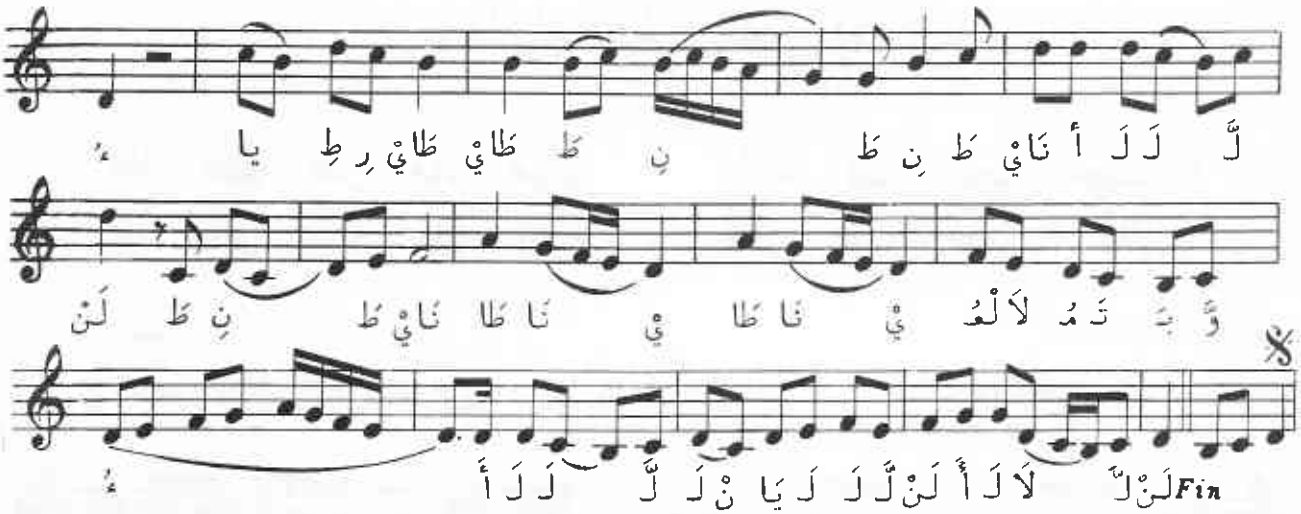
الطبع : غامض

يبدأ الغناء من السكتة

Andante ♩=63



☼ عند الوصول إلى درجة الدُّوكَاهْ (رِي) يُعَادُ أداء التَّوْشِية من أَوَّلها، رغم الخَلَل الذي يقع في الميزان


لَّ لَلَ أ نَايْ طَ نِ طَ نِ طَ طَايْ طَايْ رِطِ يا
وَّ بَ تَ مُ لاَلْعُ يْ نَا طَا يْ نَا طَا نَايْ طَ نِ طَ لَنْ
لَنْلَّ لاَلَ أَ لَنْلَّ لَ لَ يَا نْ لَ لَّ لَ لَ أَ Fin

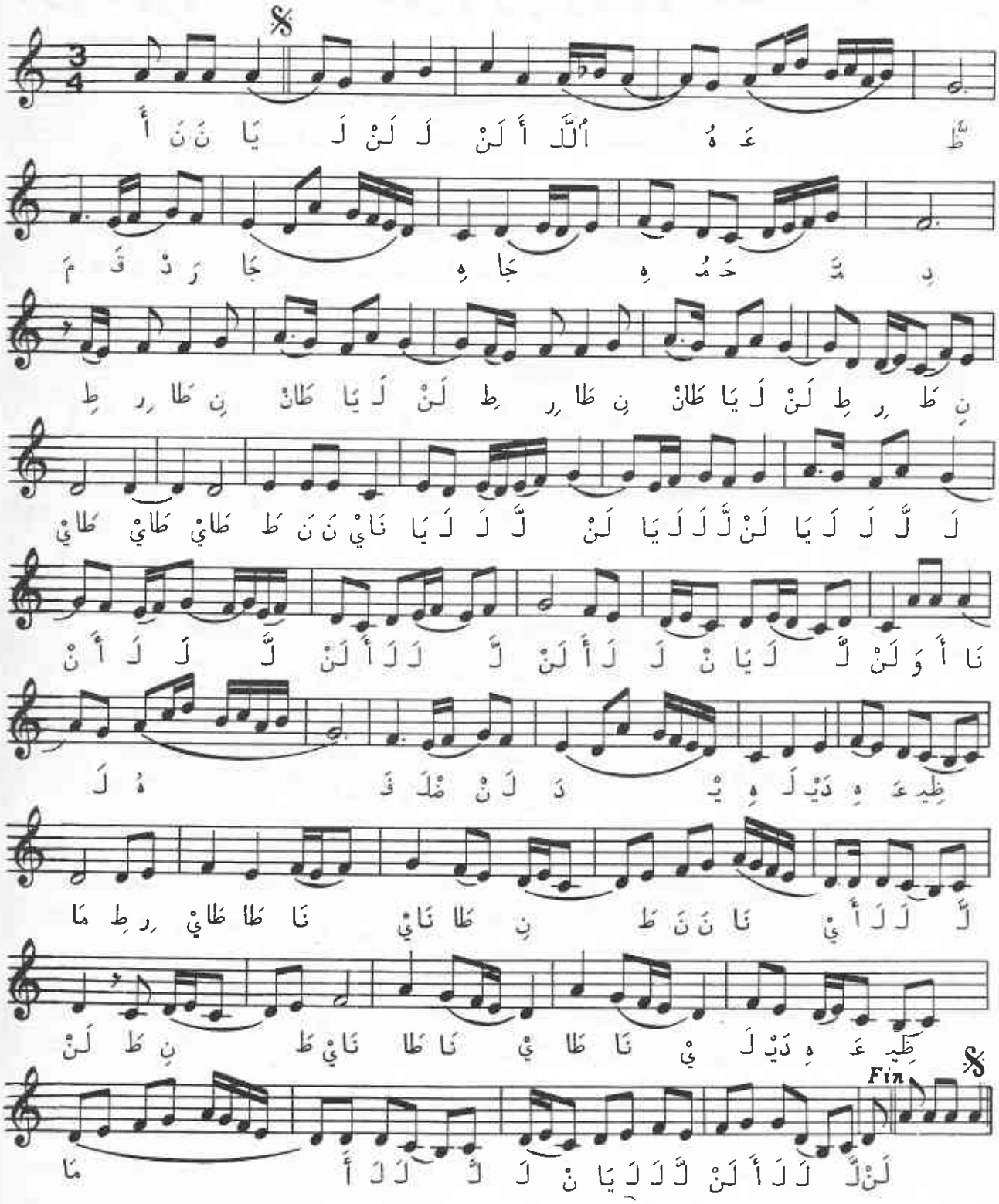
الله عظم

اَللّهُ عَظَّمَ قَدْرَ جَاهِ مُحَمَّدٍ وَأَنَالَهُ فَضْلًا لَدَيْهِ عَظِيمَا
فِي مُحْكَمِ ٱلتَّنْزِيلِ قَالَ لِخَلْقِهِ صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمَا

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من نصف الزمن الثاني للدم

Andante ♩ = 63



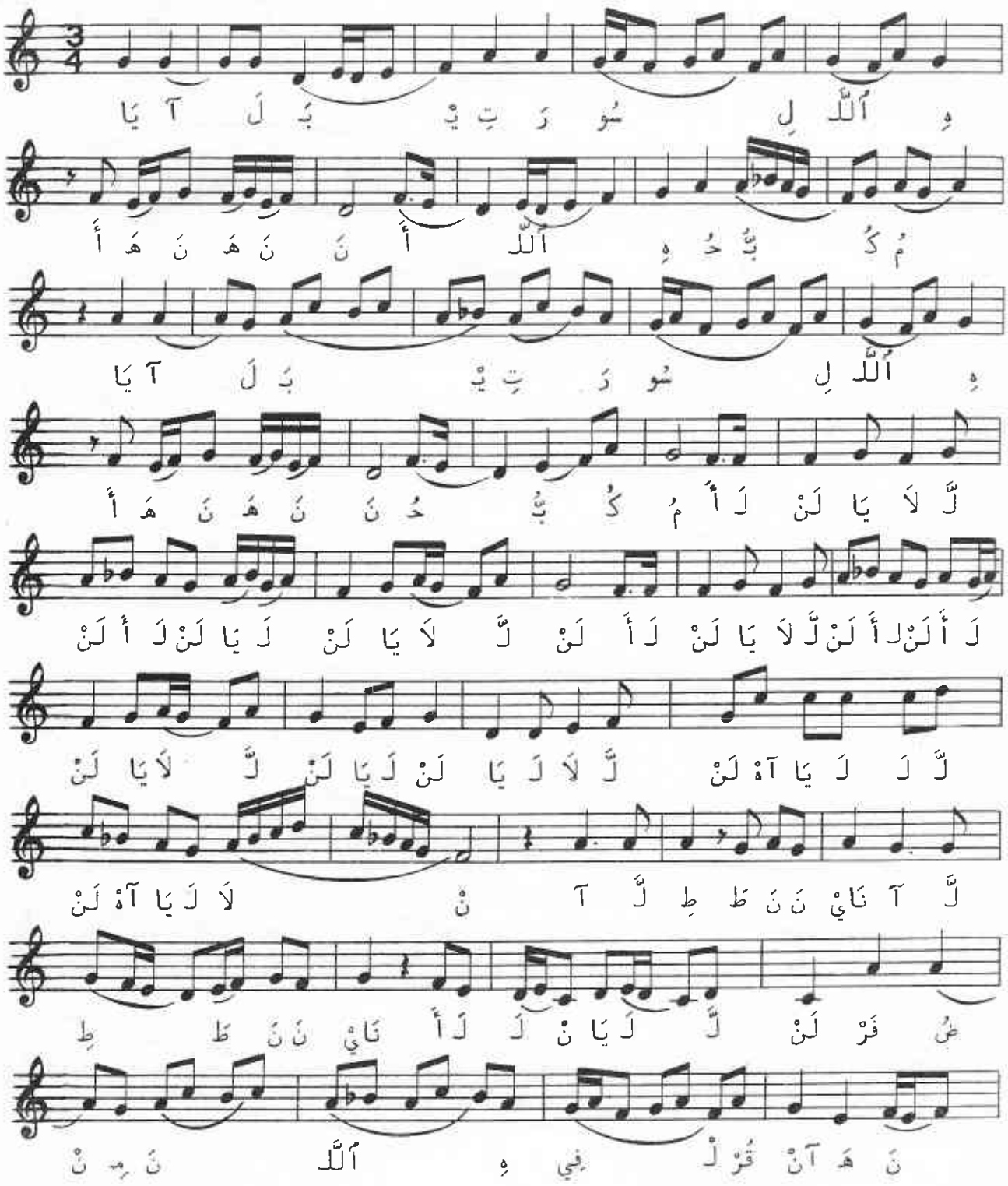
يا آل بيت رسول الله

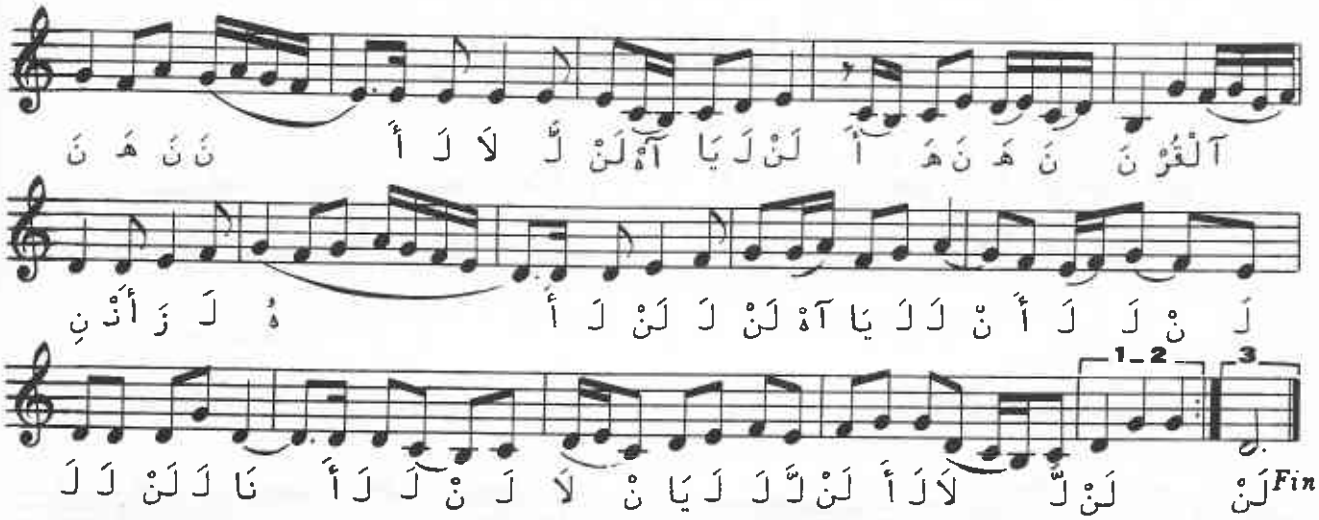
يَا آل بَيْتِ رَسُولِ ٱللَّهِ حُبُّكُمْ فَرْضٌ مِنَ ٱللَّهِ فِي ٱلْقُرْآنِ أَنْزَلَهُ
يَكْفِيكُمْ مِنْ عَظِيمِ ٱلْمَجْدِ أَنَّكُمْ مَنْ لَمْ يُصَلِّ عَلَيْكُمْ لَاصَلَاةَ لَهُ

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من السكتة.

Andantino ♩ = 66




1_2
3
Fin

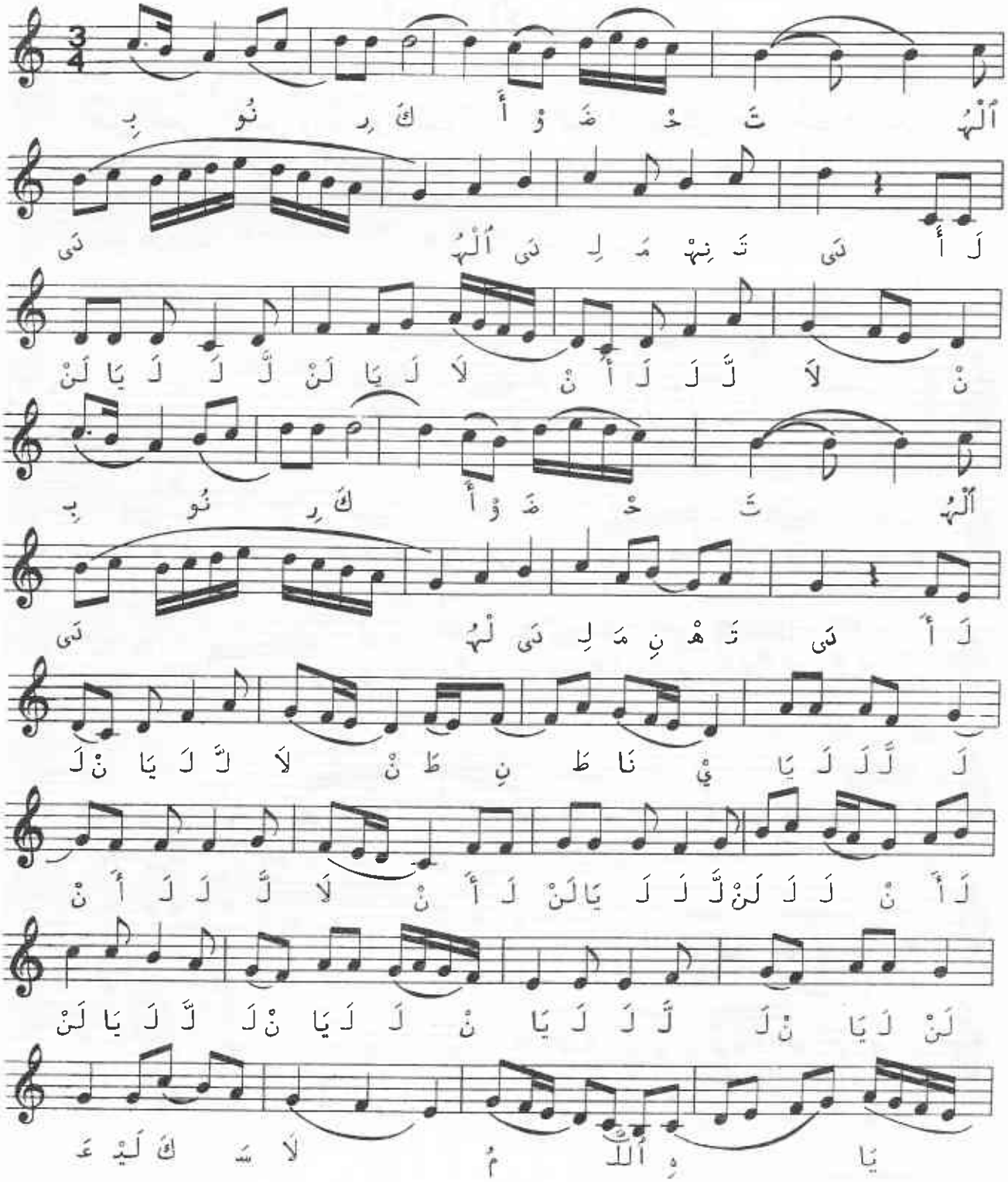
بنورك

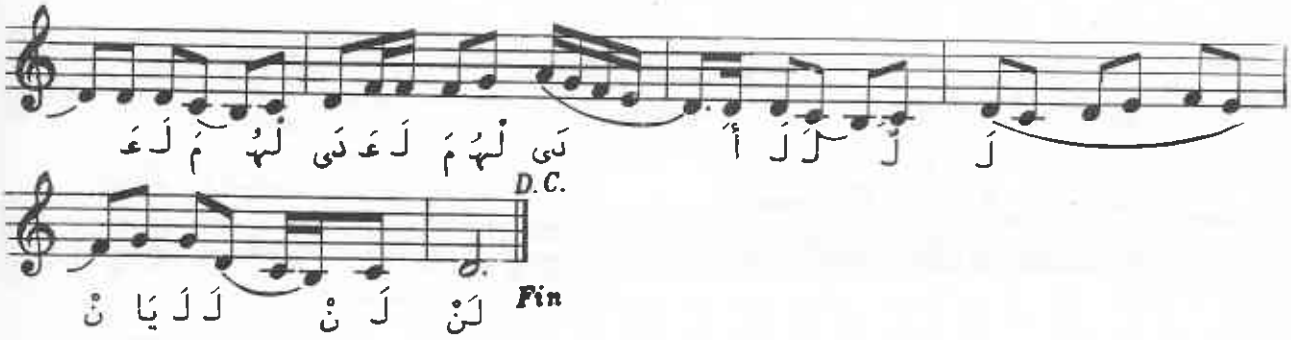
بِنُورِكَ أَوْضَحْتَ ٱلْهُدَى لِمَنِ ٱهْتَدَى عَلَيْكَ سَلَامُ ٱللَّهِ يَا عَلَمَ ٱلْهُدَى
مَقَامُكَ مَحْمُودٌ وَأَنْتَ مُحَمَّدٌ وَرَبُّ ٱلْعُلَا ٱلْمَحْمُودُ سَمَّاكَ أَحْمَدَا

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من الدم.

Andantino ♩ = 66





أُهَيل الحِمى

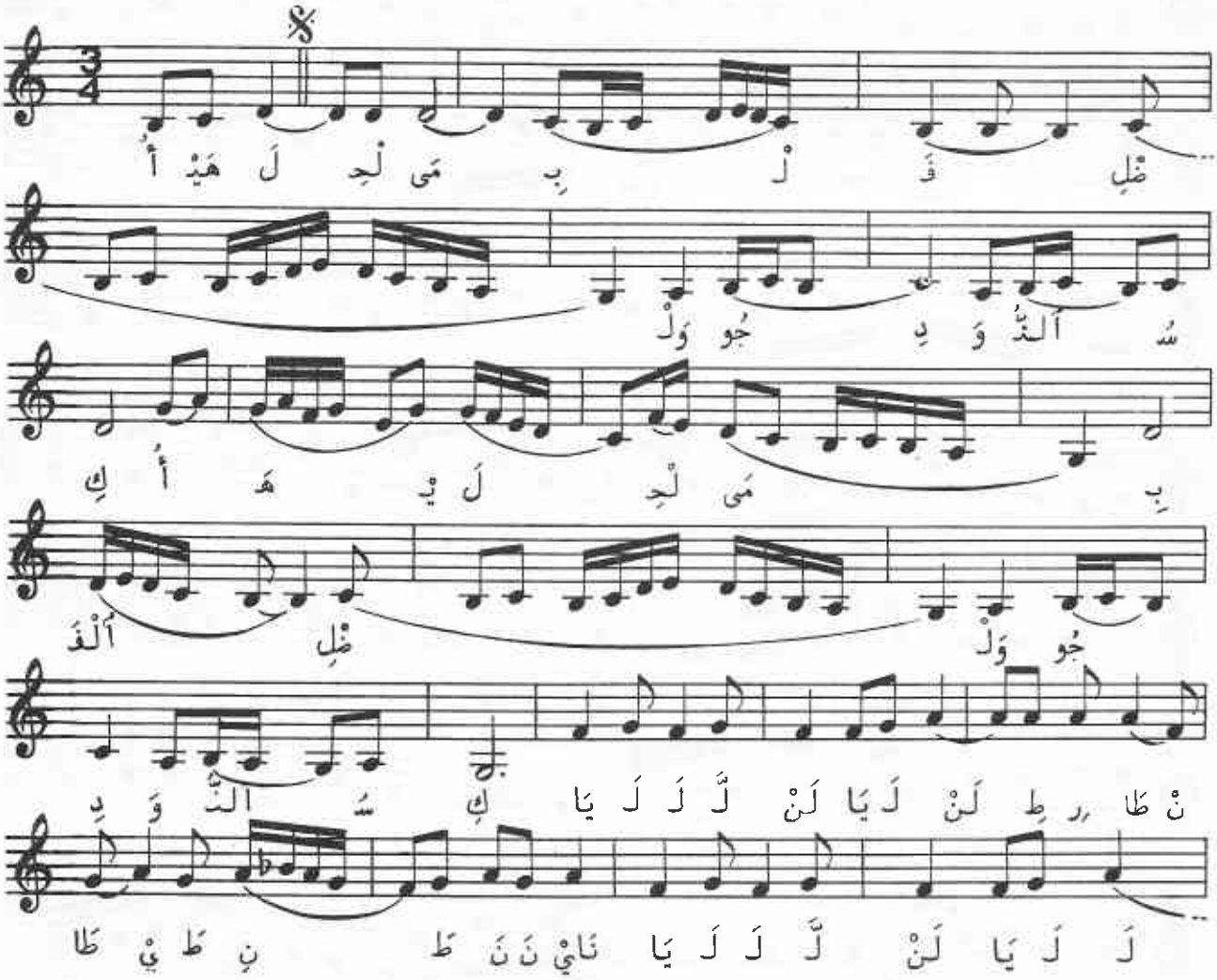
أُهَيْلَ ٱلْحِمَى بِٱلْفَضْلِ وَٱلْجُودِ وَٱلنُّسْكِ
سَطَا وَعَلَا جَمْعَ ٱلْمَلَاحِ بِحُسْنِهِ

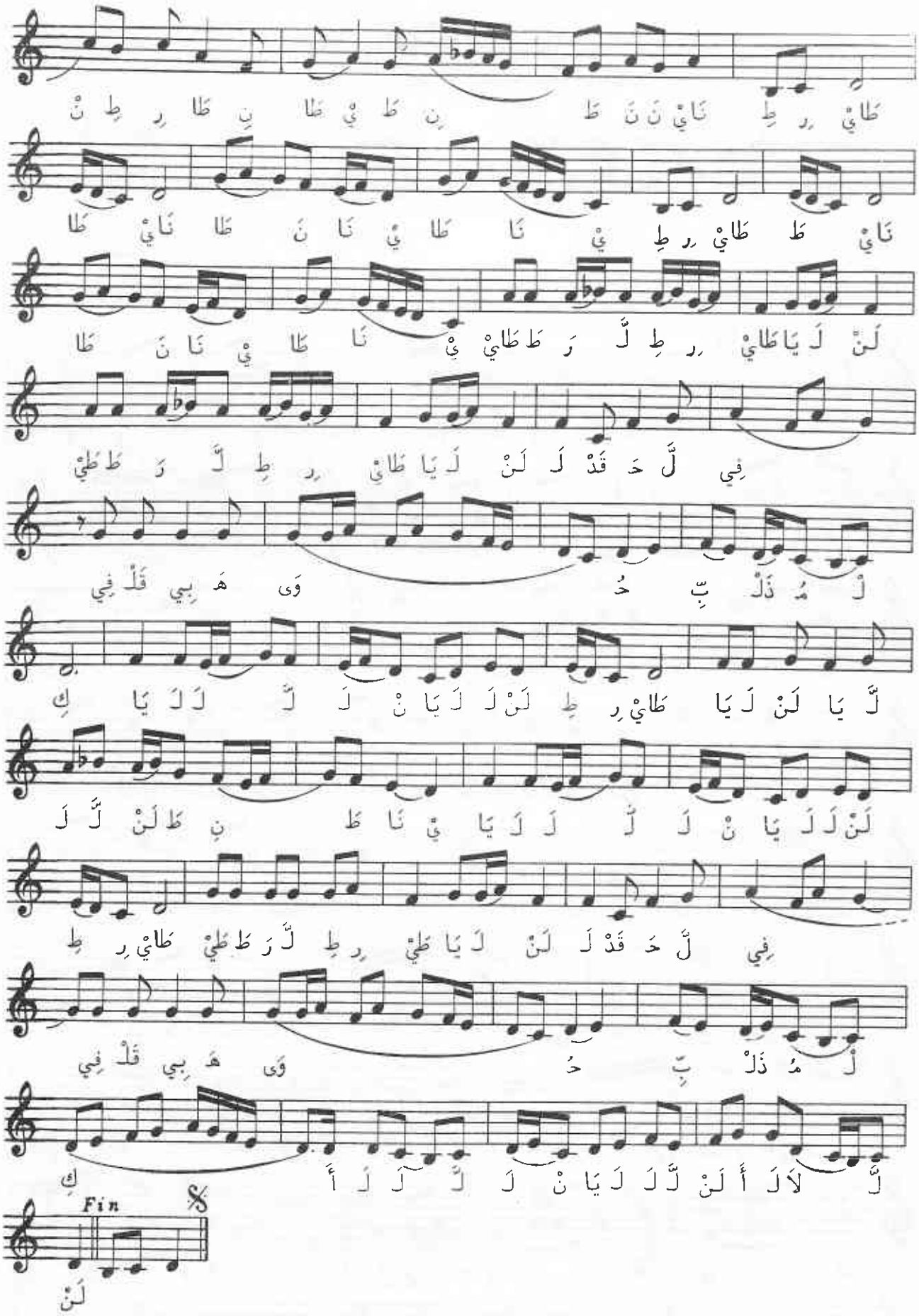
لَقَدْ حَلَّ فِي قَلْبِي هَوَى حُبِّ ذَا ٱلْمَلْكِ
كَبَدْرٍ أَضَاءَ حُسْنُهُ أَنْجُمَ ٱلْفَلَكِ

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من السكتة

Andantino ♩=66




طَايْ رِ طِ نَايْ نَ نَ طَ نِ طَ يْ طَا نِ طَا رِ طِ نْ
نَايْ طَ طَايْ رِ طِ يْ نَا طَا يْ نَا نَ طَا نَايْ طَا
لَنْ لَ يَا طَايْ رِ طِ لَّ رَ طَ طَايْ يْ نَا طَا يْ نَا نَ طَا
فِي لَّ حَ قَدْ لَ لَنْ لَ يَا طَايْ رِ طِ لَّ رَ طَ طَيْ
لْ مُ ذَلْ بِّ حُ وَى هَ بِي قَلْ فِي
لَّ يَا لَنْ لَ يَا طَايْ رِ طِ لَنْ لَ لَ يَا نْ لَ لَّ لَ لَ يَا كِ
لَنْ لَ لَ يَا نْ لَ لَّ لَ لَ يَا يْ نَا طَ نِ طَ لَنْ لَّ لَ
فِي لَّ حَ قَدْ لَ لَنْ لَ يَا طَيْ رِ طِ لَّ رَ طَ طَيْ طَايْ رِ طِ
لْ مُ ذَلْ بِّ حُ وَى هَ بِي قَلْ فِي
لَّ لَا لَ أَ لَنْ لَّ لَ لَ يَا نْ لَ لَّ لَ لَ أَ كِ
Fin
لَنْ

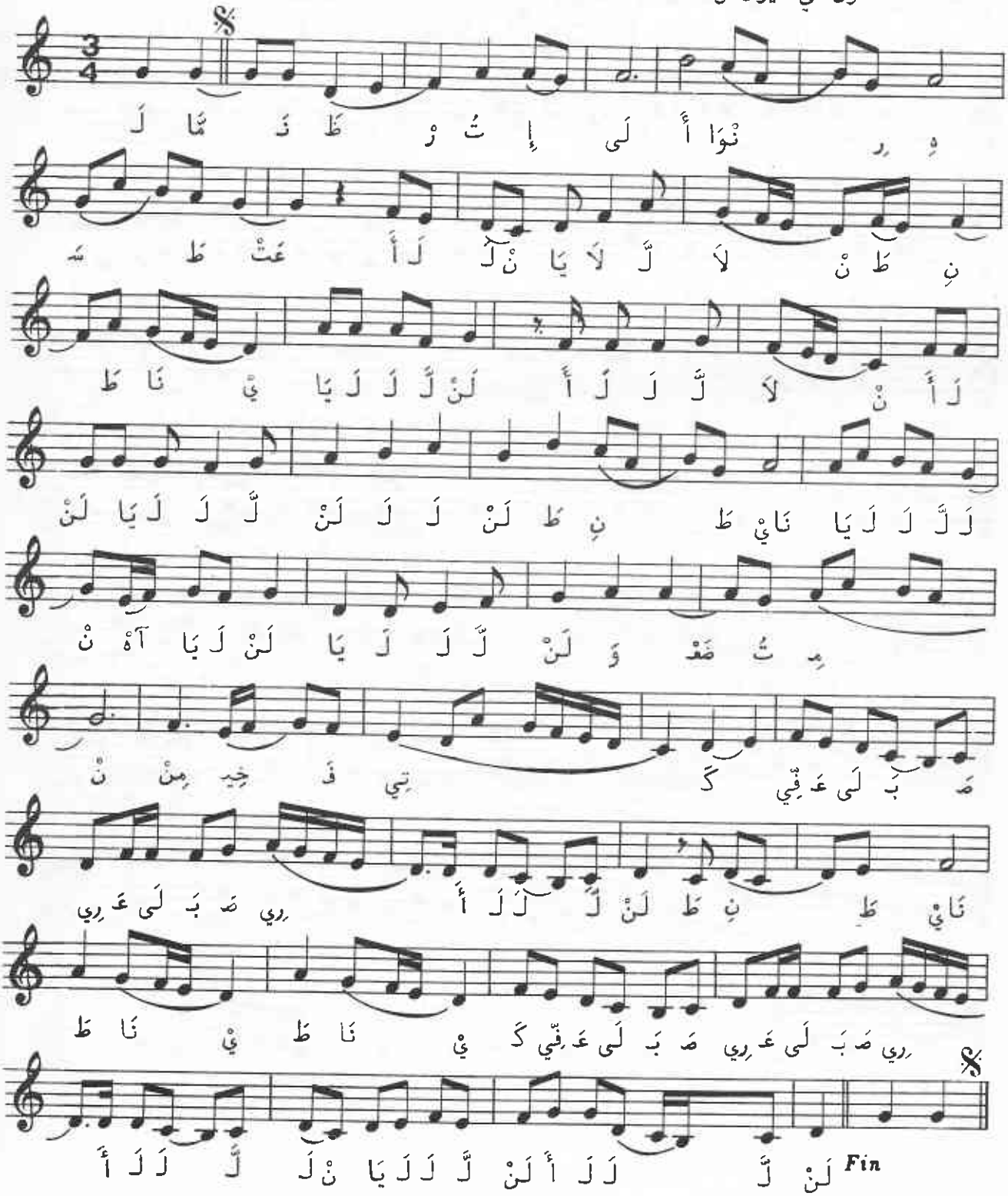
لما نظرت

لَمَّا نَظَرْتُ إِلَى أَنْوَارِهِ سَطَعَتْ ... وَضَعْتُ مِنْ خِيفَتِي كَفِّي عَلَى بَصَرِي
خَوْفاً عَلَى بَصَرِي مِنْ حُسْنِ صُورَتِهِ ... فَلَسْتُ أَنْظُرُهُ إِلَّا عَلَى قَدَرِي

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من السكتة

Andantino ♩= 69



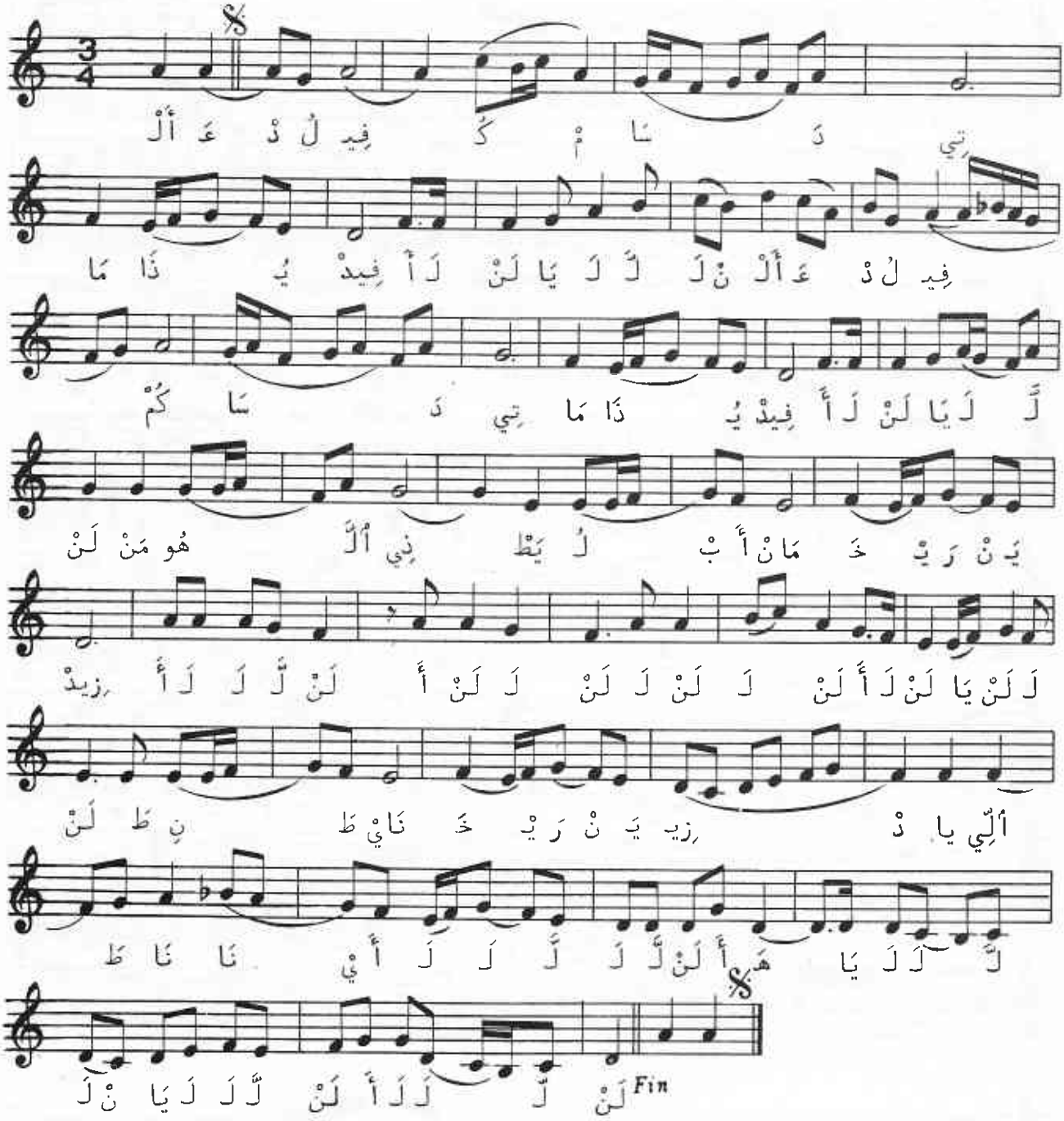
العَدْل فيكم

اَلْعَدْلُ فِيكُمْ سَادَتِي مَاذَا يُفِيدْ — مَنْ هُو اَلَّذِي يَطْلُبْ أَمَانْ خَيْرًا يَزِيدْ
أُطْلُبْ أَمَانْ يَا عَاذِلِيَّ سَلْـوَةً — لاَ يَطْلُبُ اَلسَّلْوَانَ إِلاَّ شَهِيدْ

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من السكتة.

Andantino ♩ = 69



صبرنا على الهجران

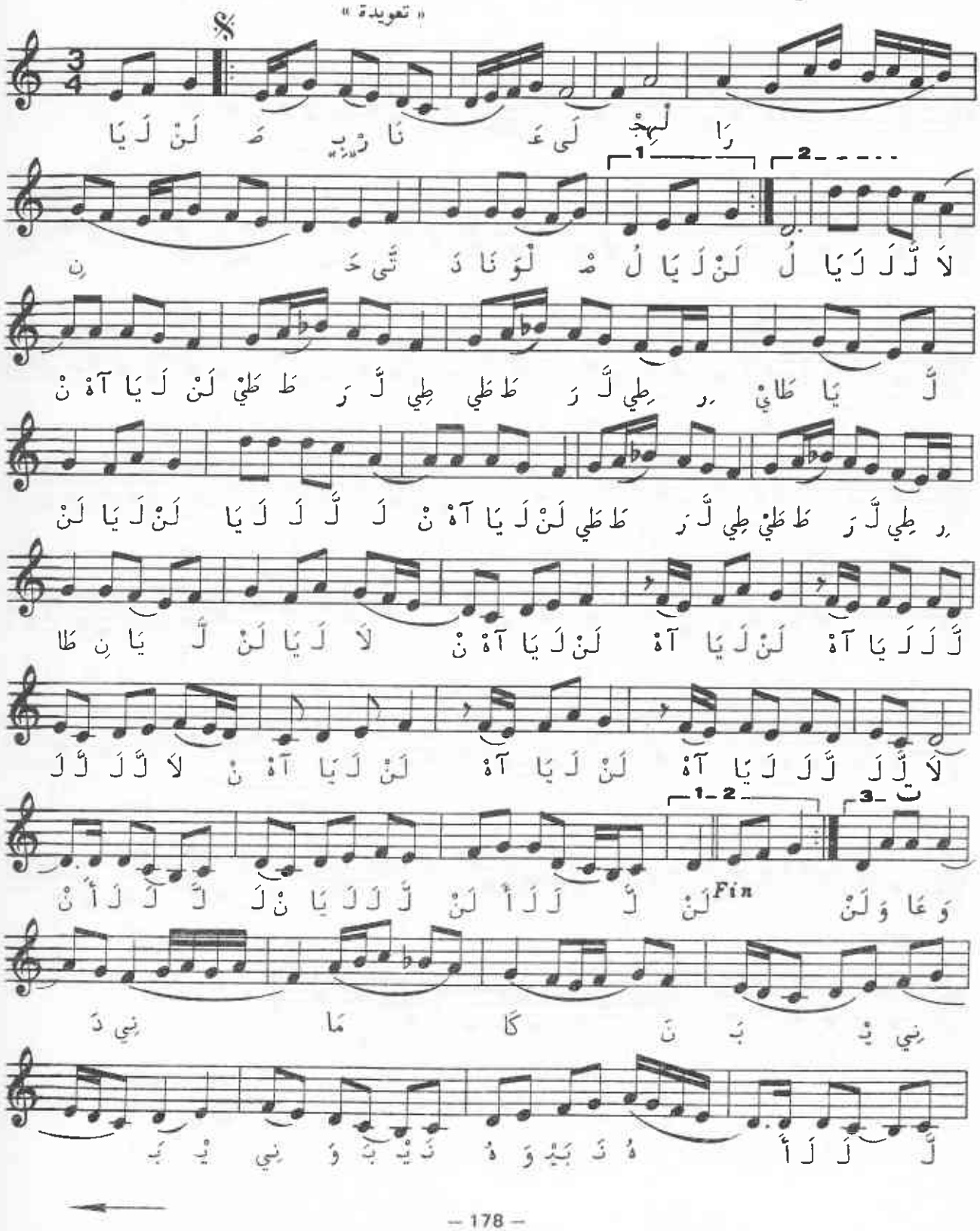
صَبَرْنَا عَلَى ٱلْهِجْرَانِ حَتَّى دَنَا ٱلْوَصْلُ وَقَدْ زَارَ مَنْ نَهْوَاهُ وَٱنْتَظَمَ ٱلشَّمْلُ
ت/ وَعَاوَدَنِي مَا كَانَ بَيْنِي وَبَيْنَهُ وَيَعْتِبُنِي وَٱلْعَتْبُ عِنْدَ ٱللِّقَا يَحْلُو

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من السكتة.

Andantino ♩= 69

« تعويدة »



توشية

لَنْ لَّ لَلَأَ لَنْ لَّلَ لَيَا نْلَ

1 2

«جواب التغطية»

وَ عَا وَ

نِي دَ مَا كَا نَ بَ نِي يْ

لَنْ لَ يَا هُ ذَ يْ بَ وَ نِي يْ بَ

هو النبي المعظم

هُوَ ٱلنَّبِـــي ٱلْمُعَظَّـــمُ — اَلْمُجْتَبَـى نِعْـمَ ٱلإِمَـــامْ
اَلْأَدْعَـــجُ ٱلْمُكَـــرَّمُ — مَنْ خُصَّ مِنْ بَيْنِ ٱلْأَنَامْ
مَنْ وَجْهُـــهُ ٱلْمُتَمَّـــمُ — كَدَارَةٍ عَلَى ٱلتَّمَـــامْ
ت/ مَنْ قَدْ أَتَانَـا بِٱلْفَـلَاحْ — خ/ صَلَّى عَلَيْـهِ رَبُّ ٱلْعِبَـادْ
مَا نَاحَ طَيْرٌ فِي ٱللِّقَـاحْ — وَحَـنَّ شَوْقَـاً لِلْمُـرَادْ

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من الدم

Andantino ♩=69

هُوَ ٱلنَّبِي ٱلْمُعَظَّمُ
هُوَ ٱلنَّبِي ٱلْمُعَظَّمُ
أَلْإِمَ نِعْ بَى تَ مُجْ أَلْ
مَا بَى تَ جْ مُ أَلْ
تَ مُجْ أَلْ
مَا إِلْ مَ نِعْ بَى
أَ ذْ قَ مَنْ مْ
لَا ذَ بِلْ لَاحْ فَ بِلْ نَا تَ أَ نَا
لَ عَ لَّى صَ
بَا عِ لْ بُّ رَ هِ بْ
ذْ

Fin

D. C. al fine

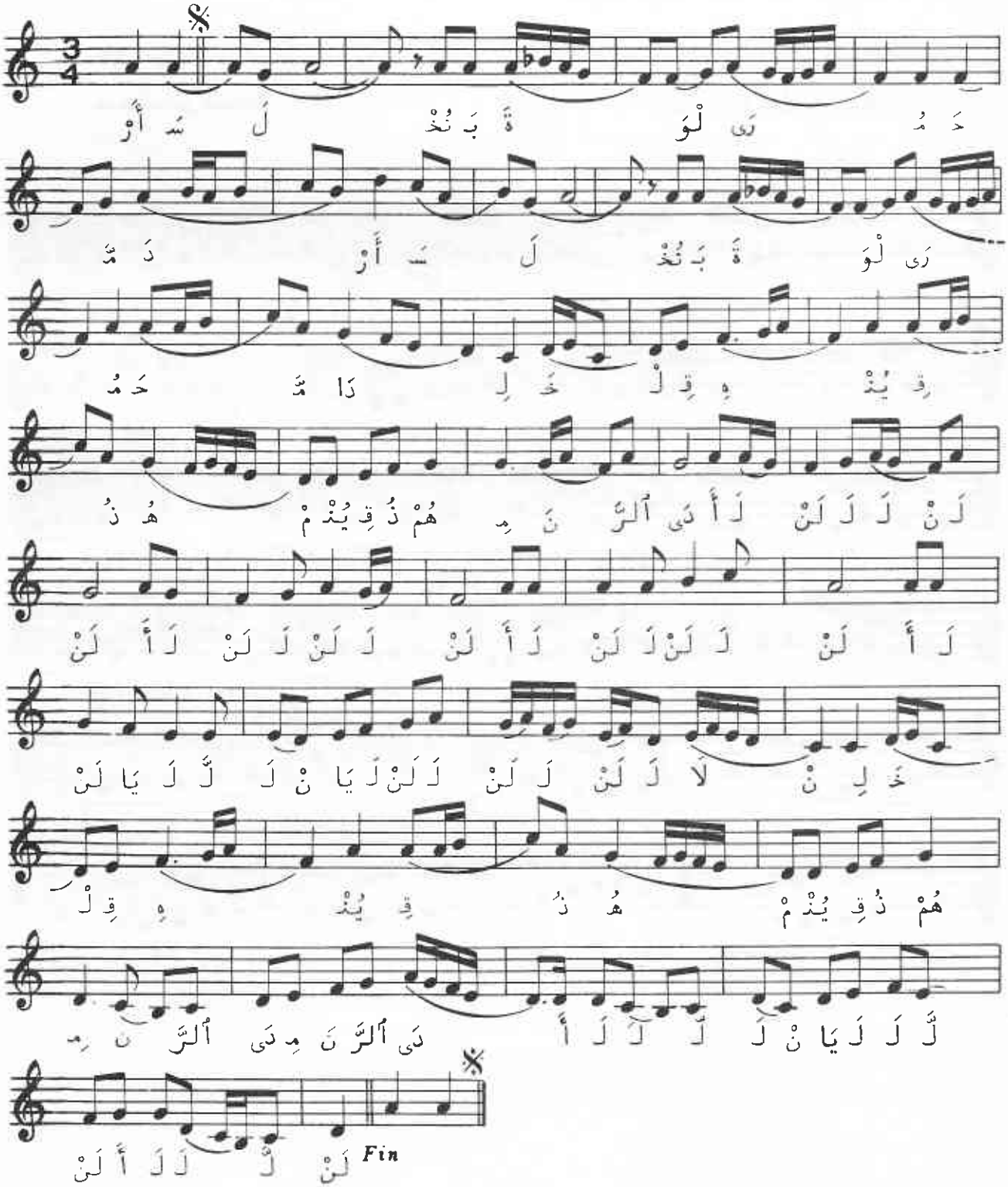
أرسل نخبة الورى

أَرْسَلَ نُخْبَةَ ٱلْـوَرَى مُحَمَّـدَا — لِخَلْقِهِ يُنْقِذُهُمْ مِنَ ٱلـرَّدَى
فَجَاءَنَـا مُبَشِّـرًا وَمُنْـذِرًا — وَبَلَّغَ ٱلْوَحْيَ كَمَا قَدْ أُمِرَا

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من السكتة

Andantino ♩ = 69



Fin

مَتى أرى

مَتَـــى أَرَى سِرَّ ٱلْوُجُـــودْ
وَتُقْبِـــلْ أَيَّـــامُ ٱلسُّعُـــودْ
وَنَجْتَـــي تِلْكَ ٱلْـــوُرُودْ
ت/ هَوِّنْ عَـــلَيَّ يَا مُجِيبْ
بِجَاه نَبِـيِّكَ ٱلْحَبِـيبْ

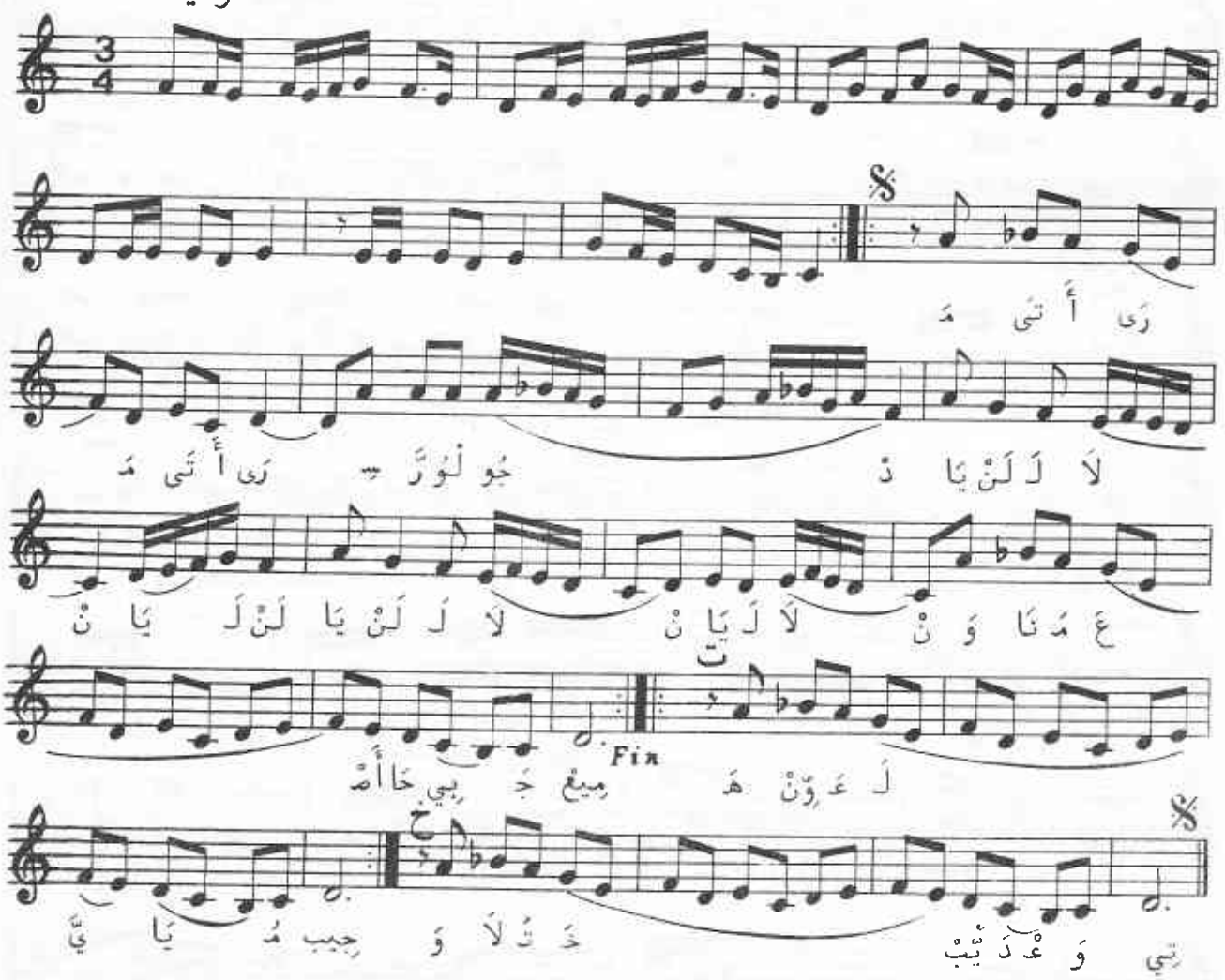
وَانَـا مَعَ ٱصْحَـابِي جَمِيـعْ
وَنَحْظَـى بِٱلسِّرِّ ٱلْبَدِيـعْ
مَا بَيْنَ زَمْـزَمْ وَٱلْبَقِيـعْ
خ/ وَلَا تُخَيِّبْ دَعْـــوَتِي
اِجْعَلْ فِي طَيْبَة تُرْبَتِي

طبع رمل الماية.

يبدأ الغناء من نصف الزمن الثاني للدم

Andantino ♩ = 72

توشية



يا خير الأنام

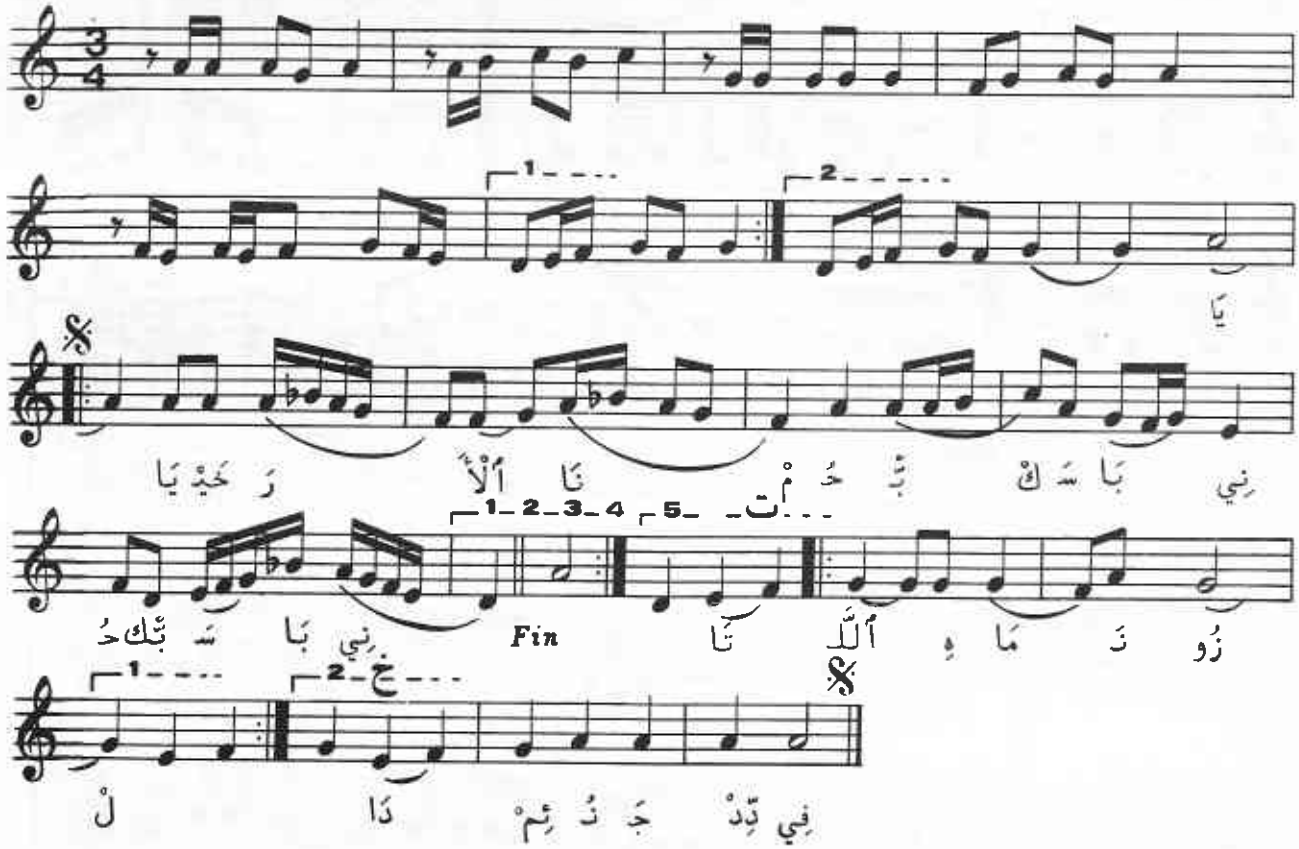
يَا خَيْرَ ٱلْأَنَـــــــامْ حُبُّكْ سَبَـــــــانِي
عِشْقُكْ بِٱلـــــــدَّوَامْ عَمَّـــــرْ جَنَـــــانِي
مَنَعْنِـــــي ٱلطَّعَـــــامْ وَٱلنَّـــــوْمْ جَفَـــــانِي
ت/ تَأَلَّـــــــــهِ مَا نَزُولْ خ/ دَائِـــــمْ نُجَـــــدِّدْ
فِي مَدْحِ ٱلرَّسُـــــولْ مَـــــوْلَايْ مُحَمَّـــــدْ

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من السكتة.

Andantino ♩=72

توشية



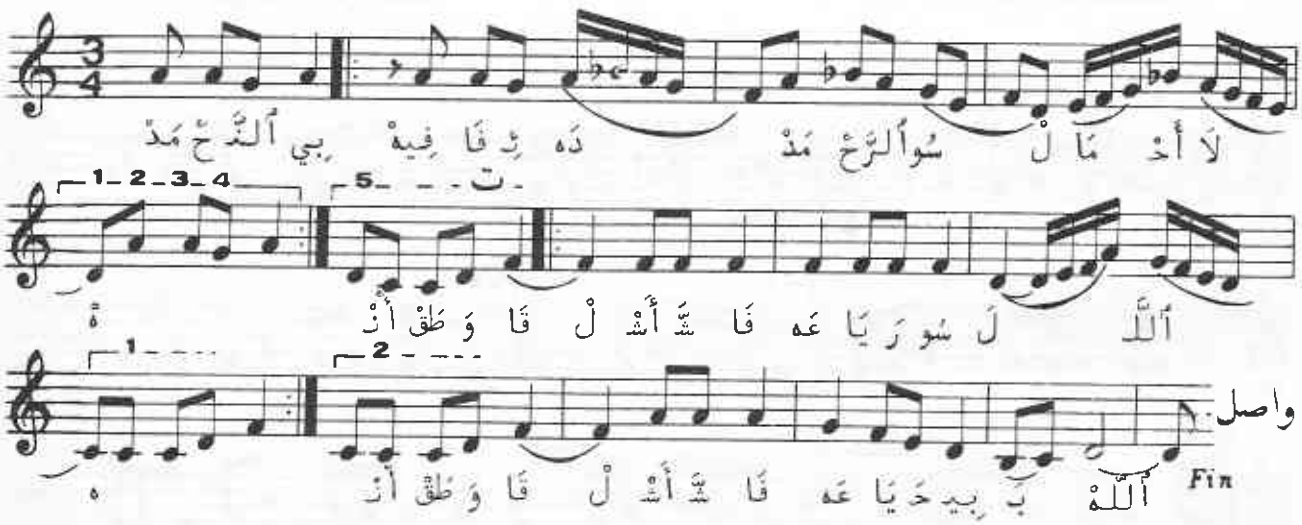
مَدح النبيّ

مَدْحَ ٱلنَّبِـي فِيـهْ فَائِـدَة مَدْحَ ٱلنَّبِـي مَا أَحْـلَاهْ
رِيـقَ ٱلْحَبِـيبْ إِذَا نَـزَلْ جَوْفَ ٱلْعَلِيـلْ أَبْـرَاهْ
سَعْـدَ ٱلَّـذِي شُبَّاكَـهُ تَمَسَّكَـتْ بِهِ يَـدَاهْ
ت/ ٱنطَقْ وَقَالْ : ٱلشَّفَاعَة يَا حَبِيبَ ٱللَّهْ

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من نصف الزمن الثاني للدم

Moderato ♩= 80



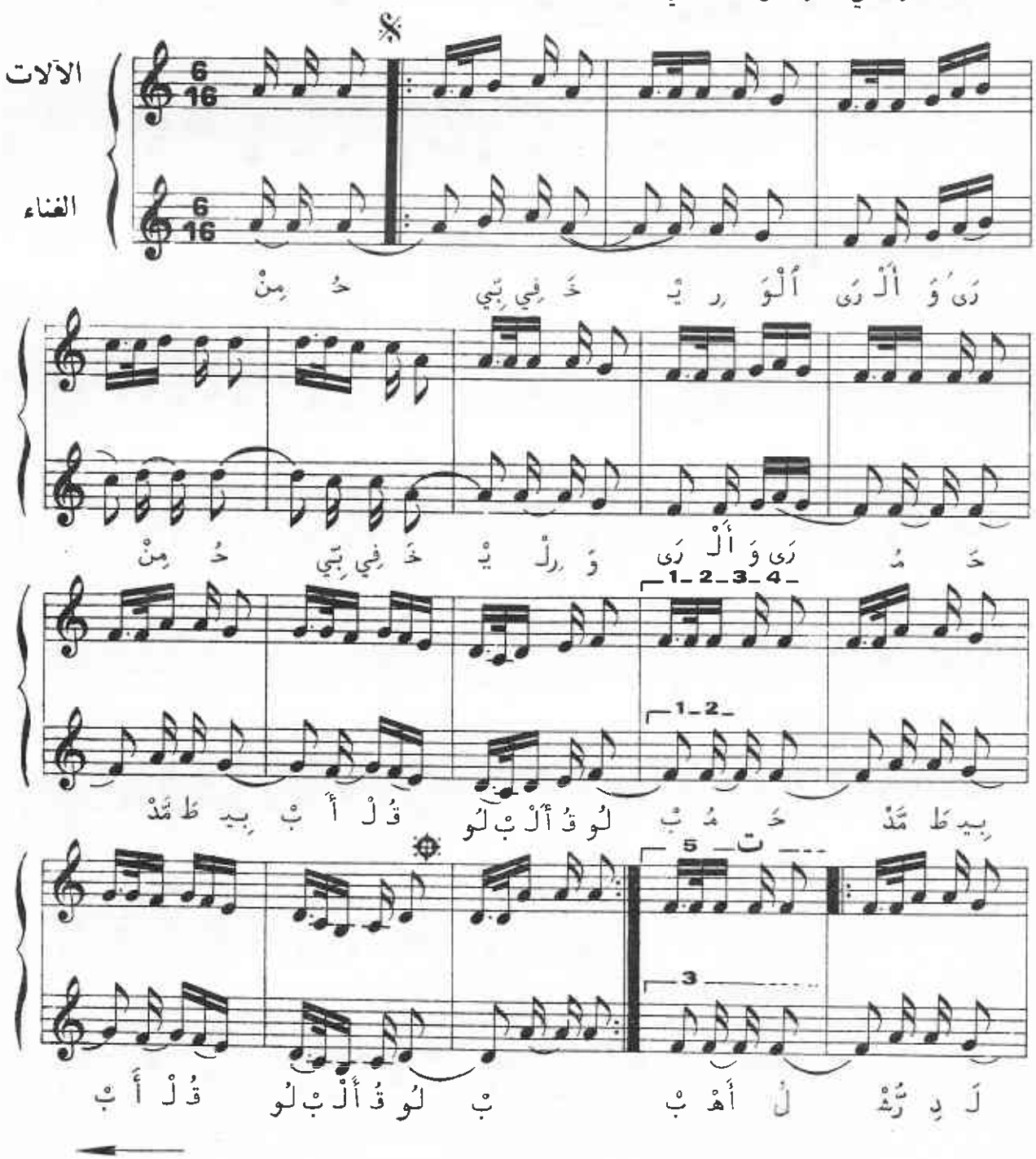
من حبي في خير الورى

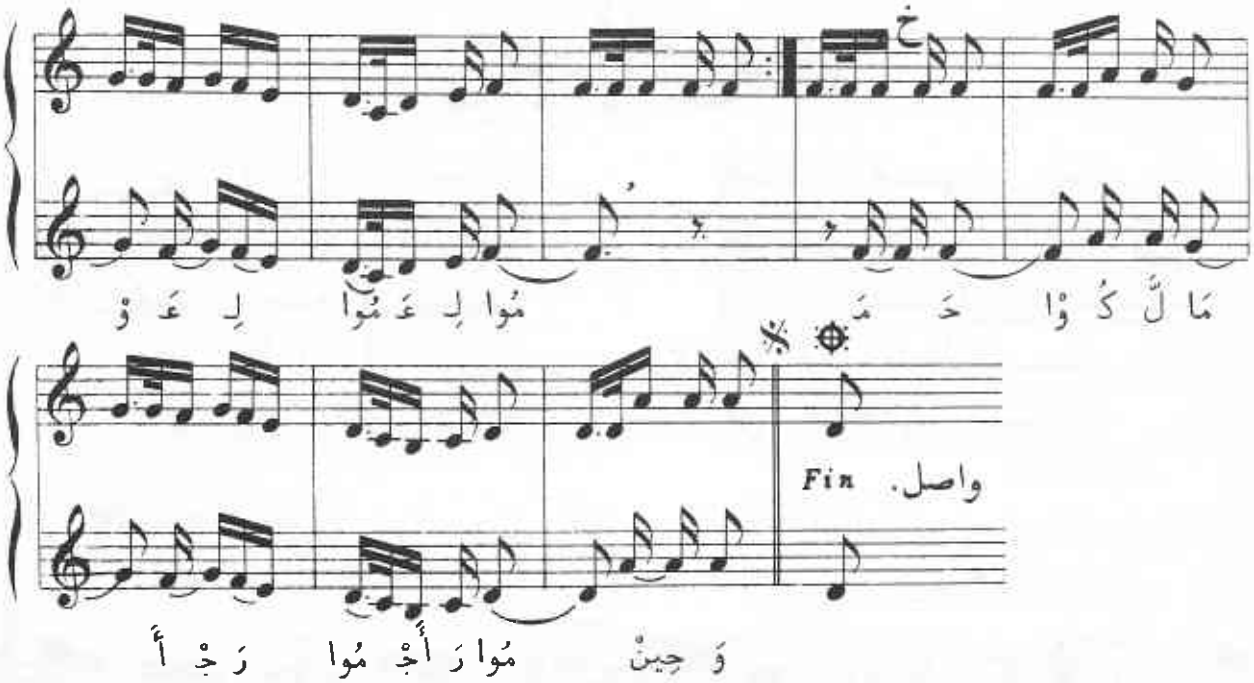
مِنْ حُبِّي فِي خَيْرِ ٱلْـوَرَى — مُحَمَّـدْ طَبِـيبْ ٱلْقُلُـوبْ
لَاحَ ٱلبَـدْرُ لَمَّا سَرَى — وَيَفْجِـي جَمِيـعَ ٱلْكُـرُوبْ
كَمْ نَبْقَـى بَعِيـدْ يَا تُـرَى — مُقَيَّـدْ بِقَيْـدِ ٱلذُّنُـوبْ
ت/ أَهْلُ ٱلرُّشْدِ لَوْ عَلِمُوا — خ/ مَحَوْا كُلَّ مَا أَجْرَمُـوا
حِين وَقْفُوا بِبَابِ ٱلسَّلَامْ — عَلَى ٱلْمُصْطَفَى سَلِّمُـوا

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من التك الثاني.

Andantino ♩. = 76




مَا لَّ كُ وْا حَ مَ مُوا لِ عَ مُوا لِ عَ وْ
واصل. Fin
وَ حِينْ مُوا رَ أَجْ مُوا رَ جْ أَ

النور للعرش يصعد

ت/ اَلنُّورْ لِلْعَرْشِ يَصْعَدْ — خ/ فِي اَلْمَقْعَدِ اَلْعَظِيمْ
وَاَللَّهِ يَا مُحَمَّدْ — فِي وَجْهِكَ اَلنَّعِيمْ
سَلِّمْ عَلَى مُحَمَّدْ — فِي مَكَّةَ اَلْحَجَرْ
سَعَى إِلَى مُحَمَّدْ — لَمَّا دَعَا اَلشَّجَرْ
وَانْشَقَّ يَا مُحَمَّدْ — لِأَجْلِكَ اَلْقَمَرْ
ت/ يَا سَيِّداً تَوَحَّدْ — خ/ فِي قَدْرِهِ اَلْعَظِيمْ
وَاَللَّهِ يَا مُحَمَّدْ — فِي وَجْهِكَ اَلنَّعِيمْ

طبع رمل الماية. الدخول في الميزان من التك الثاني.

Moderato ♩. = 80

إنشاد و «جواب» و «تعويدة» ت — 1-2 — خ 3

الآلات

الغناء

مَدْ قِلْ عَدْ يَصْ عَرْ لْ لِ اَلْنُوْرْ أ

عِيمْ نَّ كَ هِ وَجْ فِي مَّدْ حَ مُ يَا هِ اَللَّ وَ ظِيمْ عَ لْ دِ عَ

Fin — «قلب الصنعة»

لَّمْ سَ عِيمْ نَّ كَ هِ وَجْ فِي نْ مَّ حَ مُ يَا هِ اَللَّ وَ

D. C. al fine

جَرْ لْحَ ةَ كَّ مَ فِي نْ مَّ حَ مُ لَى عَ

نَمدح محمد

نَمْدَحْ مُحَمَّدْ سَيِّدَ أَهْلِ ٱلسَّمَا وَٱلْأَرْضْ
مَنْ جَاءَنَا بِٱلشَّرَائِعْ وَٱلسُّنَنْ وَٱلْفَرْضْ
وَٱطْوَى فِي ٱلْأَرْضْ ٱلْبَسِيطَة طُولَهَا وَٱلْعَرْضْ
ت/ وَٱقْرَضْ بِٱلسَّيْفِ مِلَلَ ٱلْمُشْرِكِينَ قَرْضْ

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من الدم

Moderato ♩. = 84

شطرا البيت الأول

الآلات

الغناء

حَ م دَحْ نَمْ مَدْ سَ يِّ دَ لِ أَهْ مَا سَّ أَرْضْ لْ وَ ت

الشطر الأول للبيت الثاني

سَّ بِ رَضْ وق رْضْ عَ وَلْ هَا لَ طُو طَه سِيد ٱلْبَ رْض أَ فِلْ وَى وَطْ

لَ مِ يْفِ سَّ بِ رَضْ وَقْ رْضْ قَ نَ كِيرِ مُشْ لَلْ لَ مِ يْفِ

Fin

رْضْ قَ نَ كِيرِ مُشْ لَلْ

قلبي عاشق

قَلْبِي عَاشِقٌ لِسَيِّدِ ٱلْأَبْرَارِ وَٱلنَّوْمُ بَارِي
اَلدَّمْعُ مِنْ عَيْنِي كَٱلْأَمْطَارِ عَلَى خَدِّي جَارِي
مَتَى نَكُونْ لَهُ مِنَ ٱلزُّوَّارِ نَرْمِي جِمَارِي
ت/ وَنْشَاهَدْ مَقَامْ اَلْهَادِي ٱلْإِمَامْ
وَنْقُولْ يَا رَسُولَ ٱللَّهْ يَا خَيْرَ ٱلْأَنَامْ
عَلَيْكَ ٱلسَّلَامْ

طبع حمدان.

الدخول في الميزان من التك الثاني.

Moderato ♩. = 88

الآلات

الغناء

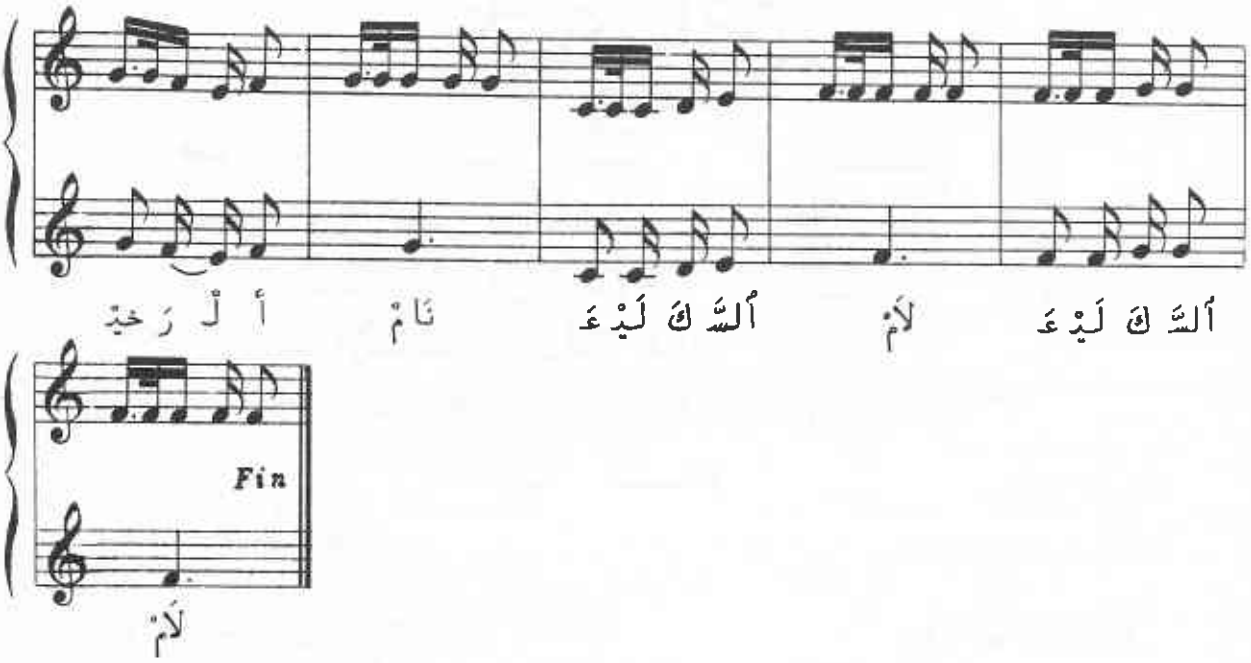
رَا أَبْ دِلْ يِّ سَيْ لِ قُ شِ عَا بِي قَلْ

بِي بَا مُ نَّوْ وَنْ بِي بَا مُ نَّوْ وَنْ ت

مَ هَدْ شَا وَنْ مَامْ لْإِبِي هَا أَلْ قَامْ مَ هَدْ شَا وَنْ

البيت الأخير

يَا ٱللَّهْ لَلْ سُو رَ يَا لْ قُو وَنْ مَامْ ٱلْإِبِي هَا أَلْ قَامْ

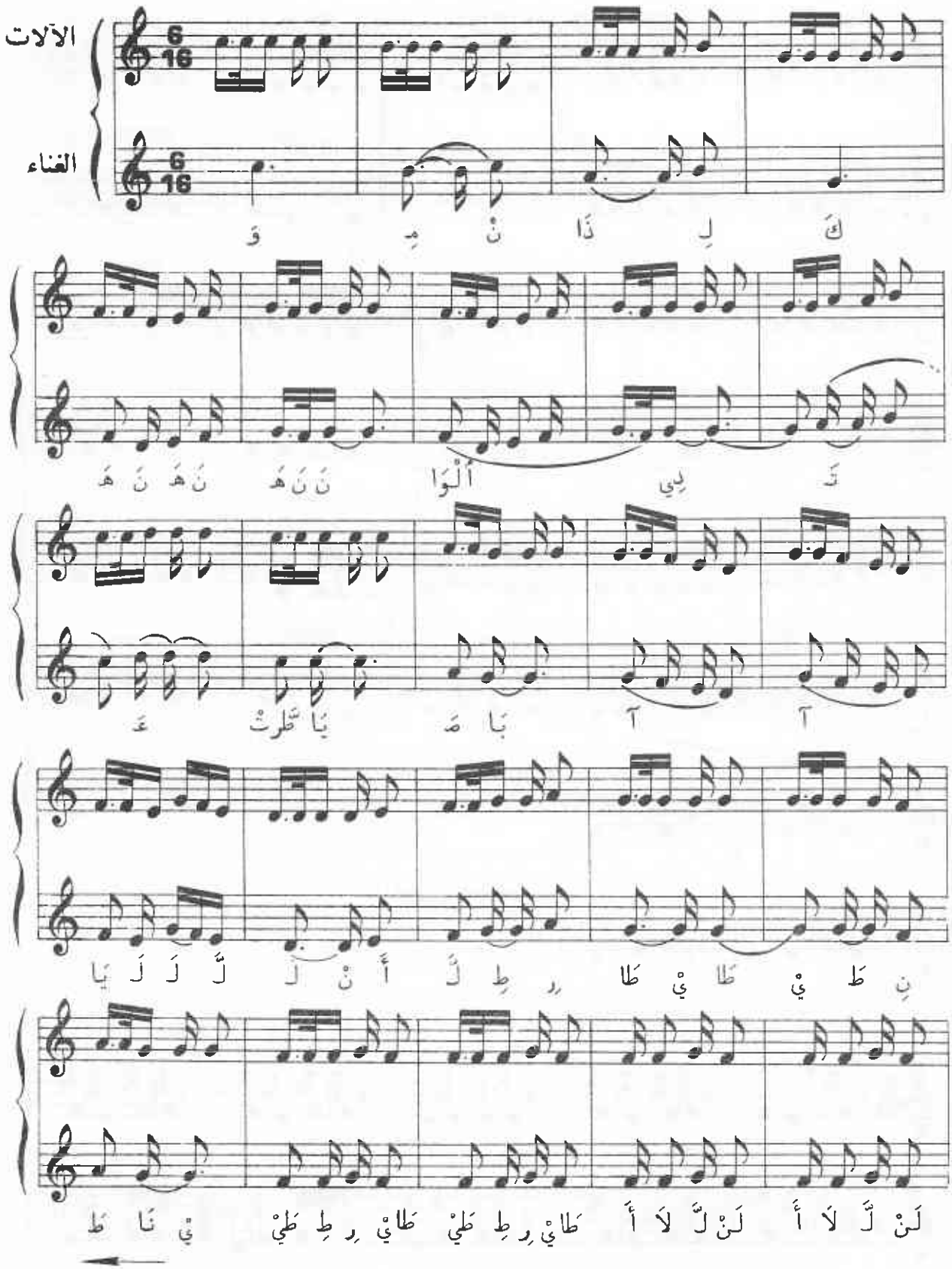

أَلسَّاكَ لَيْعَ
لاَمْ
أَلسَّاكَ لَيْعَ
نَامْ
أَلْ رَحِيْ
Fin
لاَمْ

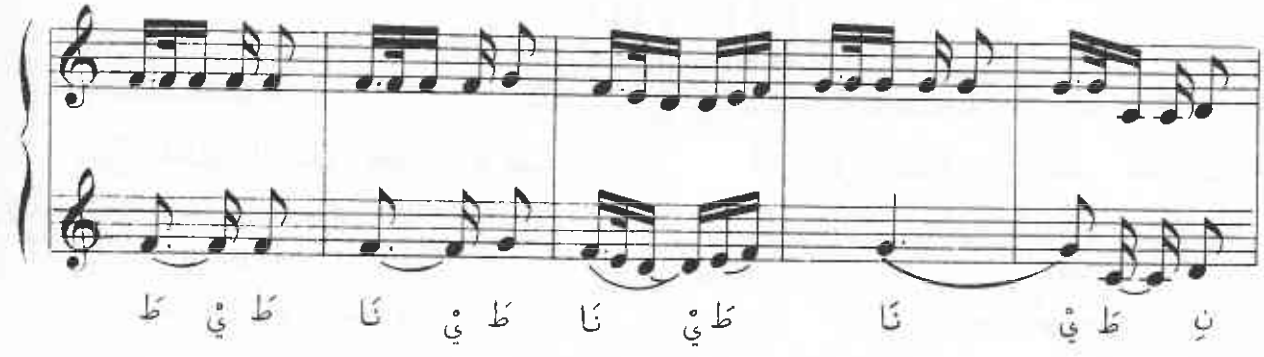
وَمن ذلك الوادِي

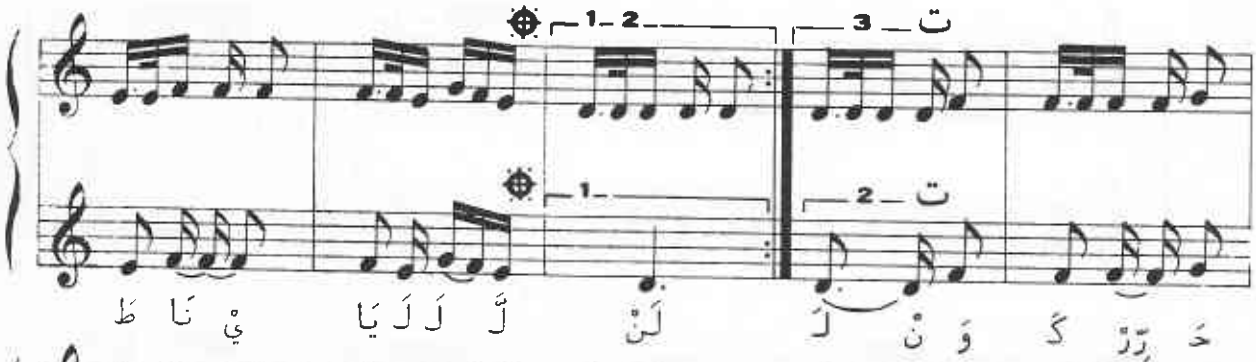
وَمِنْ ذَلِكَ ٱلْوَادِي تَعَطَّرْتَ يَا صَبَا — أَرَى كُلَّ مُشْتَاقٍ إِلَى ٱلْمِصْرِ قَدْ صَبَا
ت/خ/ وَكَرِّرْ حَدِيثَ ٱلْبَانِ إِنَّ حَدِيثَهُ — يَمُرُّ عَلَى سَمْعِي لَذِيذاً وَمُطْرِبَا

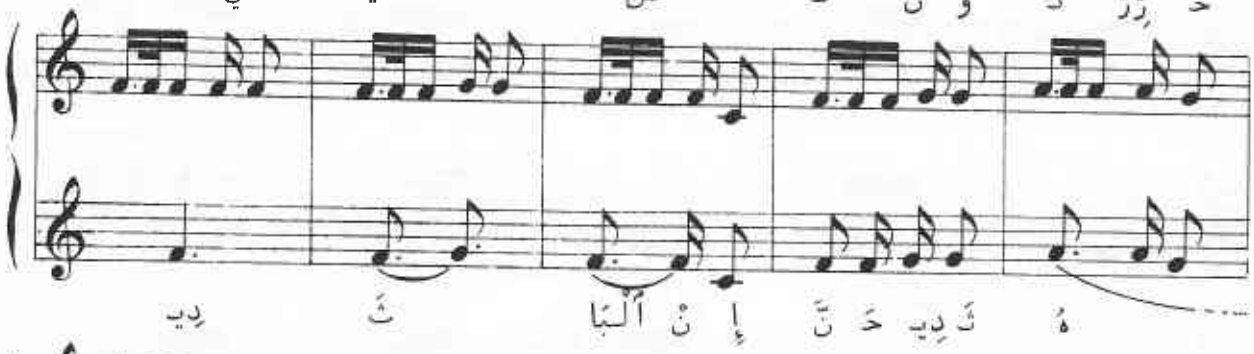
طبع رمل الماية. الدخول في الميزان من الدم

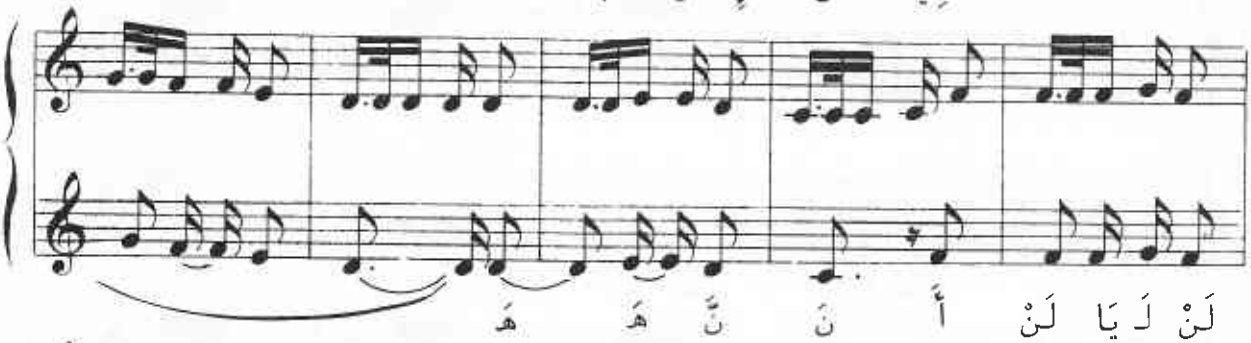
Moderato ♩. = 96

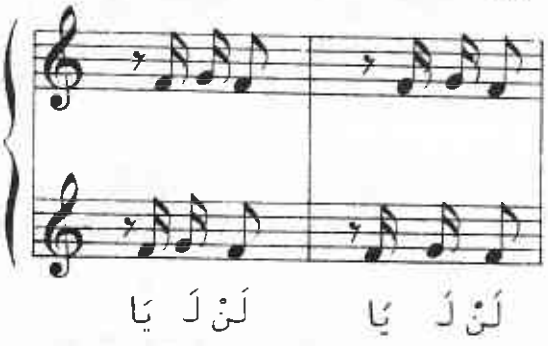






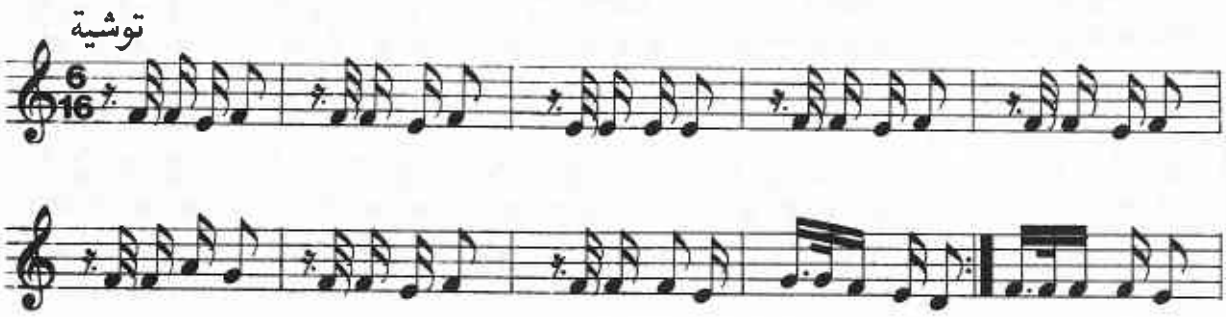


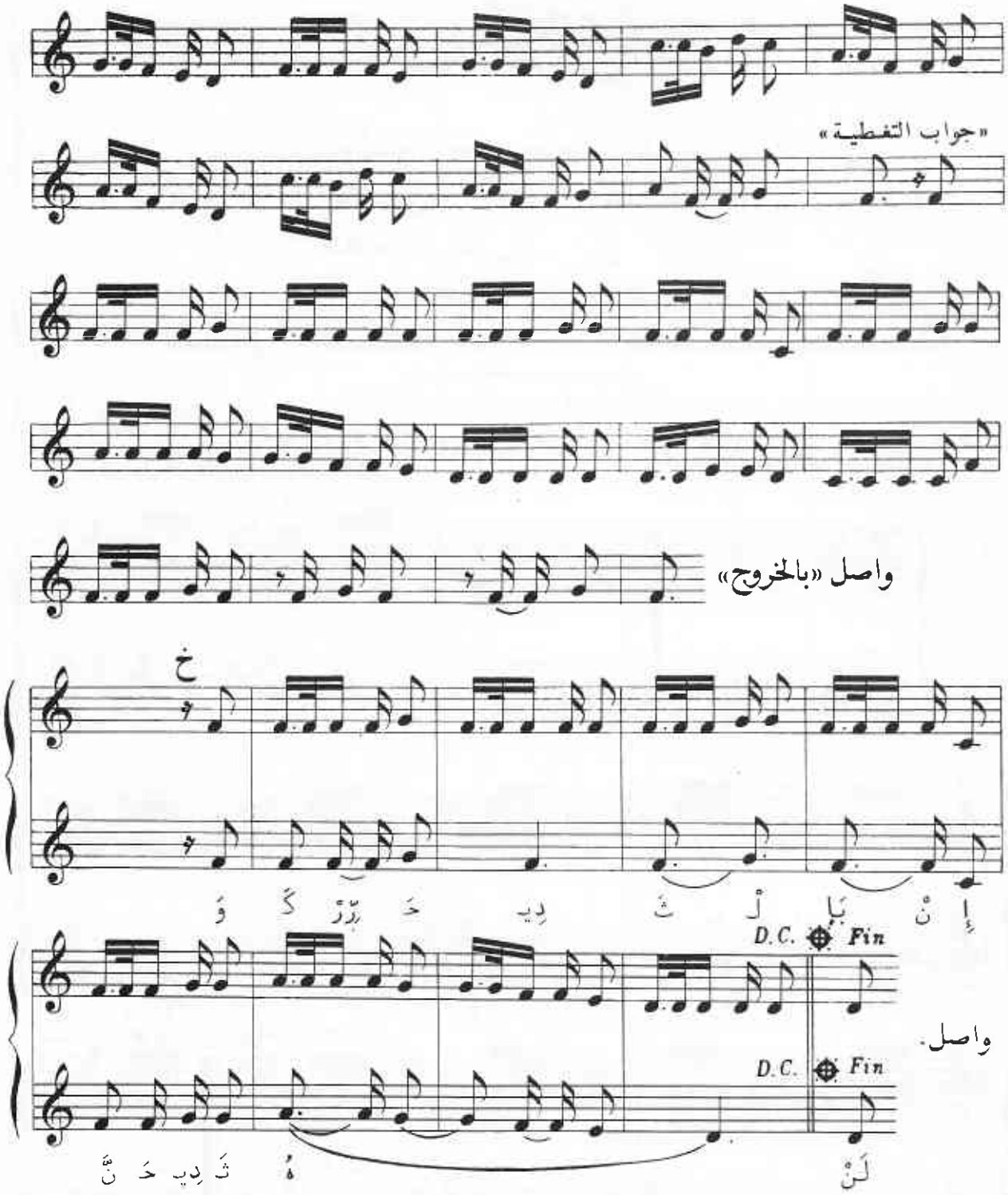




واصل بالتوشية

توشية




«جواب التغطية»
واصل «بالخروج»
خ
إِ نْ بَا لْ ثَ دِيـ حَ رِّرْ كَ وَ
D.C. Fin
واصل.
D.C. Fin
لَنْ هُ ثَ دِيـ حَ نَّ

محمد خير خلق الله

مُحَمَّـــدُ خَيْرُ خَلْـقِ ٱللَّـــهْ
ٱلْكَـــرِيمُ رَبُّنَـــا أَعْطَـــاهْ
شَفَاعَتُـــــهُ تَحُفُّ مَنْ وَالَاهْ
ت/ فِي يَوْمِ ٱلْحَشْرْ خ/ هُو ضَوْءُ ٱلْأَبْصَارْ
لِلَّـــذِي سَلْـــفَتْ لَهُ شَفَاعَتُـــــــــــــهُ

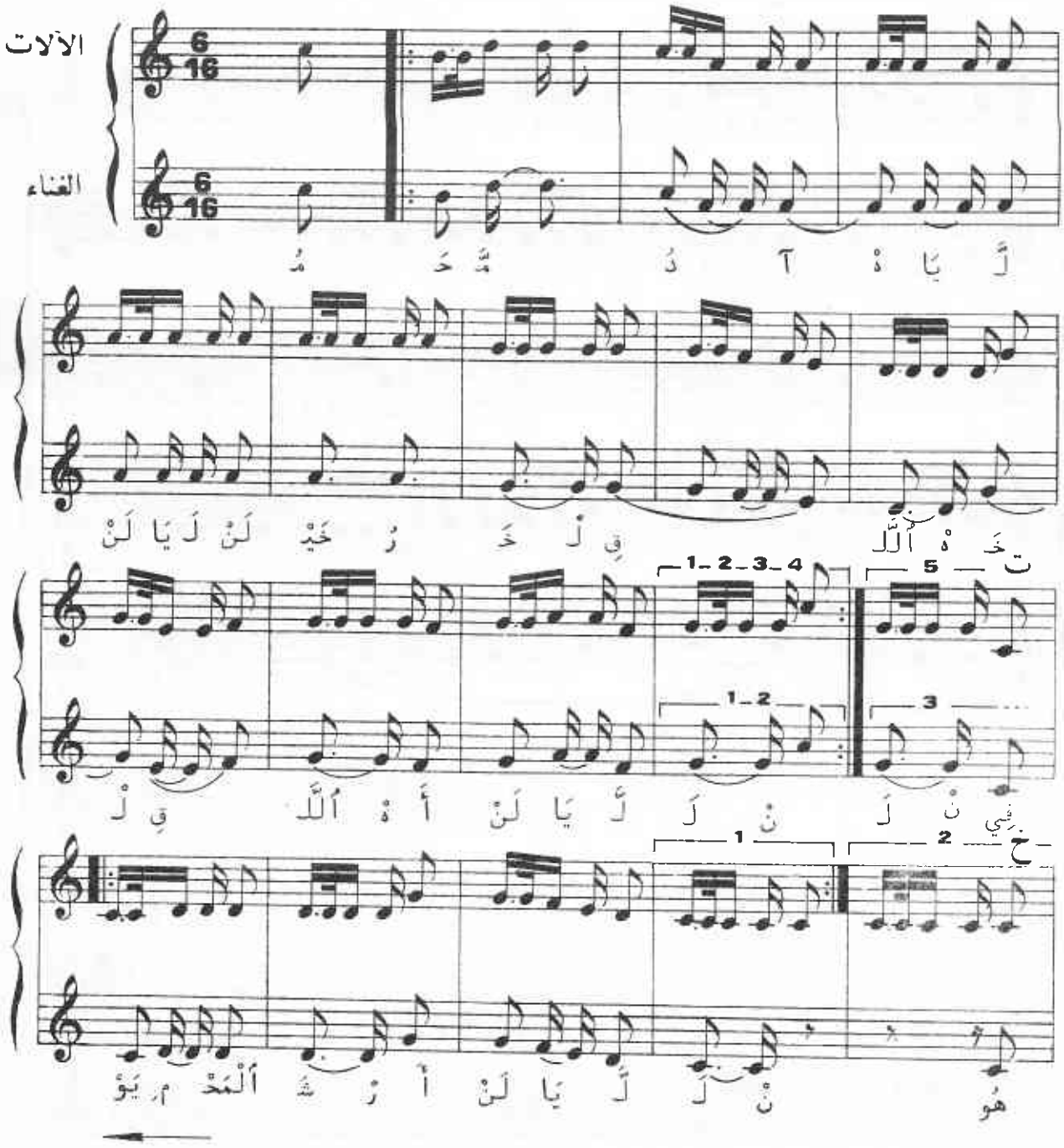
طبع رمل الماية (معلق على درجة النوا)

الدخول في الميزان من التك الأخير

Allegretto ♩. = 100

الآلات

الغناء



البيت الأخير

سَلْ نِي لَّ لِ نْ لَ لَ يَا لَنْ أَ رْ ضَا أَلْأَبْ ءِ ضَوْ

تُ عَ فَا ءُ هُ لَ تْ فَوْ

طَ يْ نَا طَ يْ نَا طَ يْ نَا طَ نِ طَ يَا هُ

نْ لَ لَّ لَا لَ يَا لَنْ لَ يَا لَنْ لَّ لَا لَ يَا نَايْ

طَ يْ نَا طَ يْ نَا طَ يْ نَا طَ نِ طَ يَا

واصل. Fin

لَنْ لَّ لَا لَ يَا لَنْ لَ يَا لَنْ لَّ لَا لَ يَا نَايْ

الله يفعل مايشاء

اَللَّـــهُ يَفْعَـــلْ مَا يَشَـــاءْ
مَا اَلْحُكْـــمُ إِلاَّ لِلإِلَـــهْ
يَعْفُـــو اَلإِلَـــهْ بِفَضْلِـــهِ
ت/ وَمَـــنْ وَقَـــفْ بِبَابِـــهِ
عَسَاهُ أَنْ يَجُودَ لِـــي

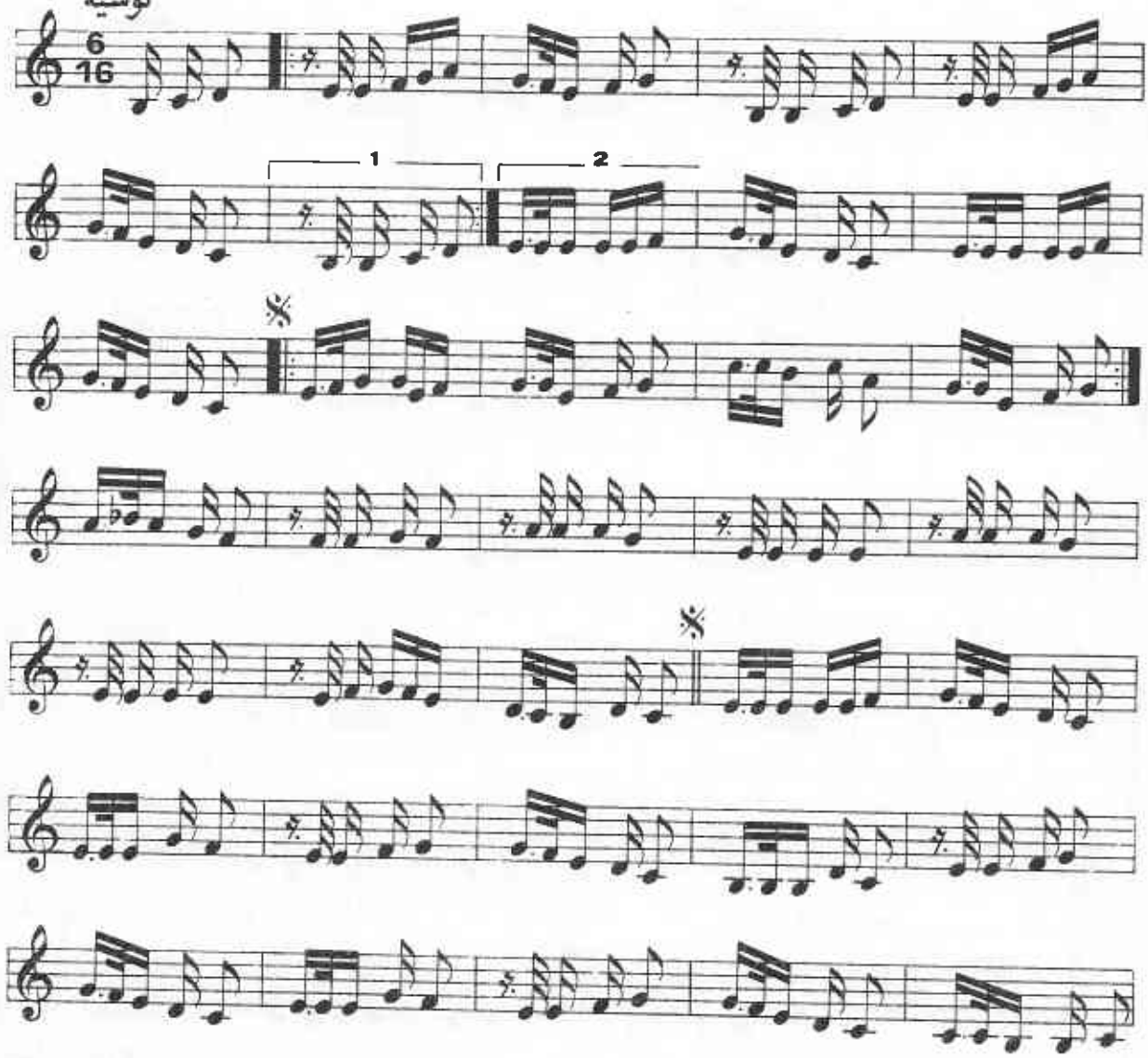
اَللَّـــهُ يَفْعَـــلْ مَا يُرِيـــدْ
اَلْوَاحِـــدِ اَلْفَـــرْدِ اَلْمَجِيـــدْ
عَمَّـــنْ يَشَاءْ مِنَ اَلْعَبِيـــدْ
خ/ يَسْأَلُـــهُ حَاشَـــا يَخِيـــبْ
بِزَوْرَةٍ إِلَى اَلْحَبِيـــبْ

طبع رمل الماية.

يبدأ الغناء من التك الثاني

Allegretto ♩. = 104

توشية



واصل

Fin

الآلات

الغناء

أَللَّ أَ ءْ شَايَ مَا فْعَلْ يَ هُ أَللَّ أَ

لَنْ لَ يَا نْ لَا لَّ لَا أَ ءْ شَا يَ مَا فْعَلْ يَ هُ

مَا فْعَلْ يَ هُ أَللَّ أَ لَنْ لَ يَا نْ لَ لَّ لَا أَ

رِيـ يُ رِيـ يُ مَا دْ تْ ... هَ نَّ

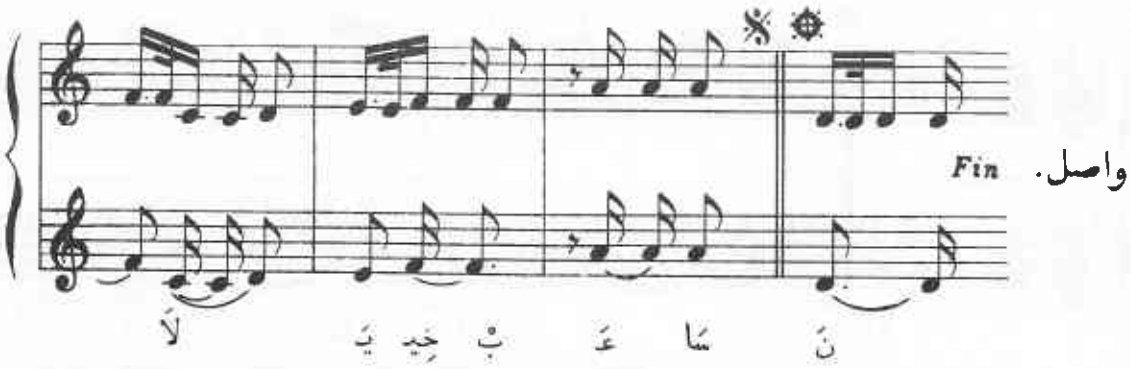
1-2-3-4 5

1-2 3

قَ وَ مَنْ وَ نَ نَ هَ نَ نَّ هَ نَ نَّ

1 2 خ

هُ لُ أَ يَشْ هِ بِ بَا بِ فْ



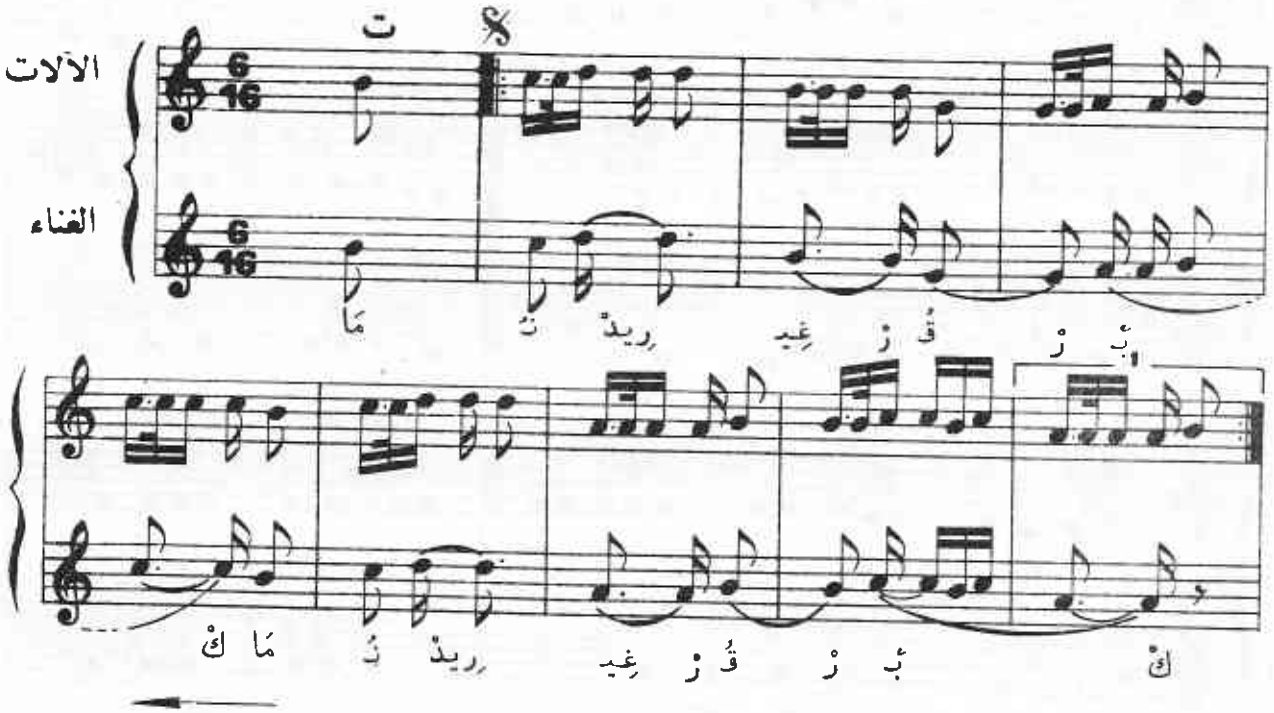
مَا نريد غير قربك

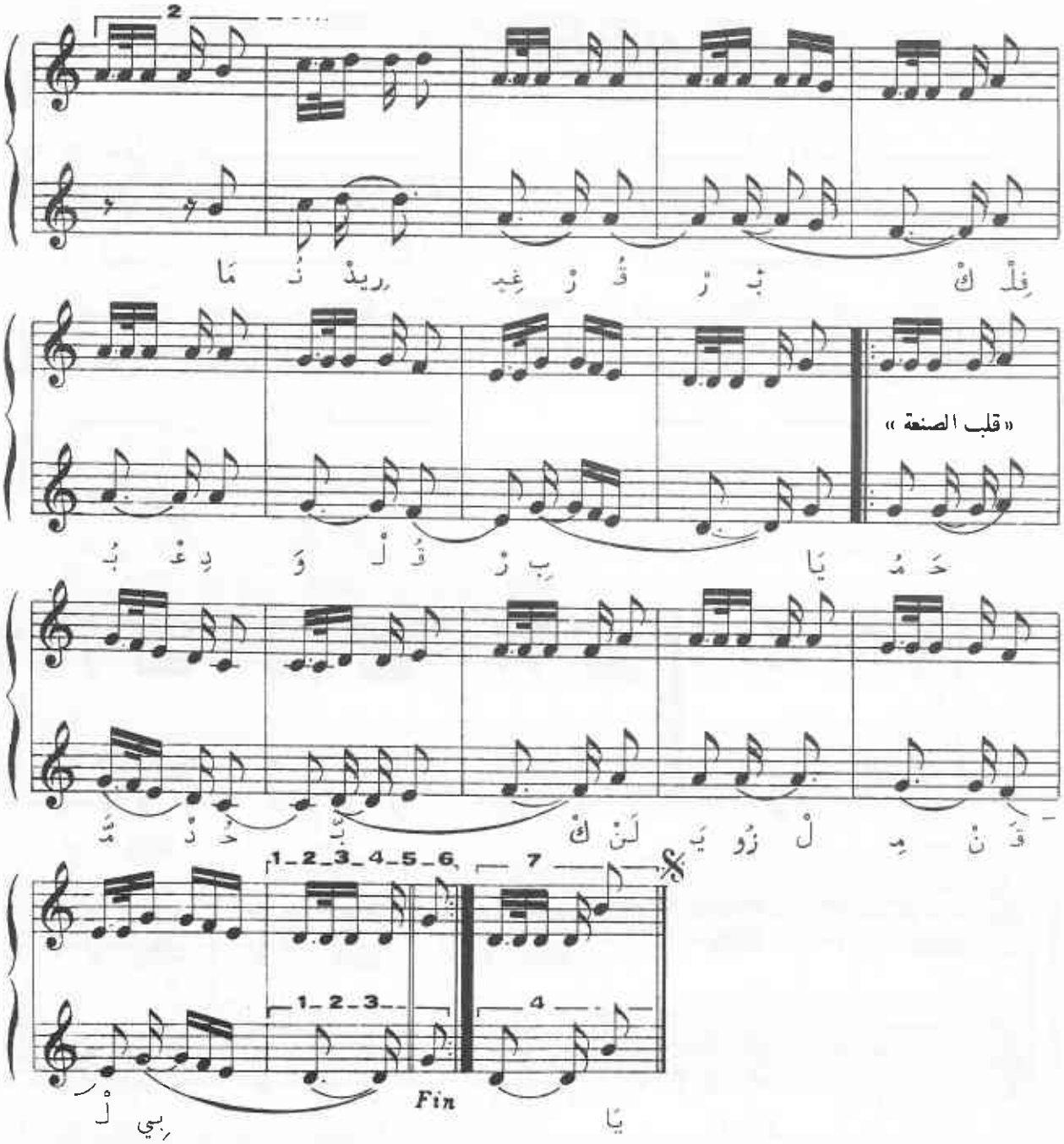
ت/ مَا نُرِيـــــدْ غَيرْ قُرْبَكْ
يَا مُحَمّـــدْ حُبّـــكْ
نُرِيـدْ وَالْلّـــهْ نَرَاكْ
إِنِّي وَالْلّـــهْ أَهْـوَاكْ
يَامَلِيـــحْ يَا مَبْرُوزْ
ت/ يَا مَلِيـــحَ الْأَسْمَـــا
يَا شَفِيـــعَ الْأُمَّـــه

فِي الْبُعْـــدِ وَالْقُـــرْبِ
لَنْ يَزُولْ عَنْ قَلْبِـــي
تَنْطَفَـــى نِيرَانِي
يَا ضِيَـــا أَعْيَـــانِي
أَنْتَ هُو سُلْطَـــانِي
يَا قَامَـــةْ غُصْنْ الْبَـــانْ
بِكَ قَلْبِـــي مُضْنَـــى

طبع رمل الماية.
الدخول في الميزان من التك الرابع.

Allegretto ♩. = 108




2
فلّ كْ
بْ ز
قُ ز غير
ريدْ نُ
ما
«قلب الصنعة»
حَ مُ
يا
بِ ز
قُ لْ
وَ
دِ غْ بُ
قَ نْ
مِ
لْ
زُو يَ
لَنْ كْ
حُ زْ
مَّ
1_2_3_4_5_6
7
1_2_3
4
Fin
ربي لْ
يا

يا رسول الله

يَا رَسُولَ ٱللَّـــــــــــــــهِ
لِنَـرَى حُجْـرَتَكَ ٱلْحَسْنَـا
يَا تُـرَى نَبْلَـــغْ سُؤْلِي
وَنَقُـولْ اِشْفَـعْ لَنَـا
ت/ يَا حَبِيبْنَـــا يَا مُحَمَّـــدْ
يَتَـــوَالَى مِنْ إِلَـــهِ

لَقَـــدْ وَقَفْنَا بِٱلْمَقَـــامْ
يَا بَـــــدْرَ ٱلتَّمَامْ
وَنَـــرَى بَابَ ٱلسَّلَامْ
يَا سَيِّدَ ٱلـرُّسْلِ ٱلْكِـرَامْ
عَلَـيْكَ أَزْكَـى ٱلسَّلَامْ
ٱلْعَـرْشِ عَلَـى ٱلـدَّوَامْ

طبع رمل الماية.

الدخول في الميزان من التك الأخير.

Allegretto ♩. = 112

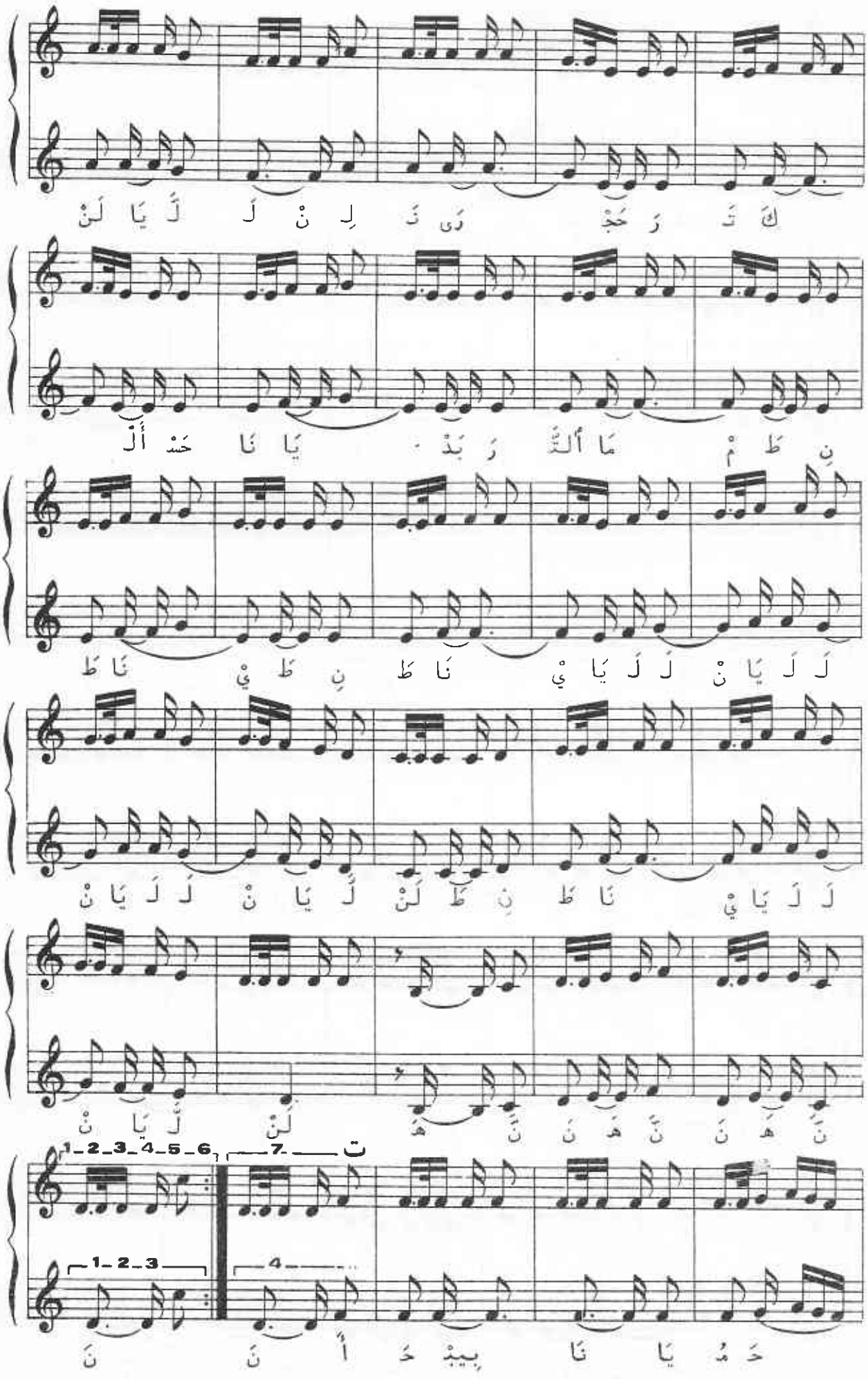
الآلات

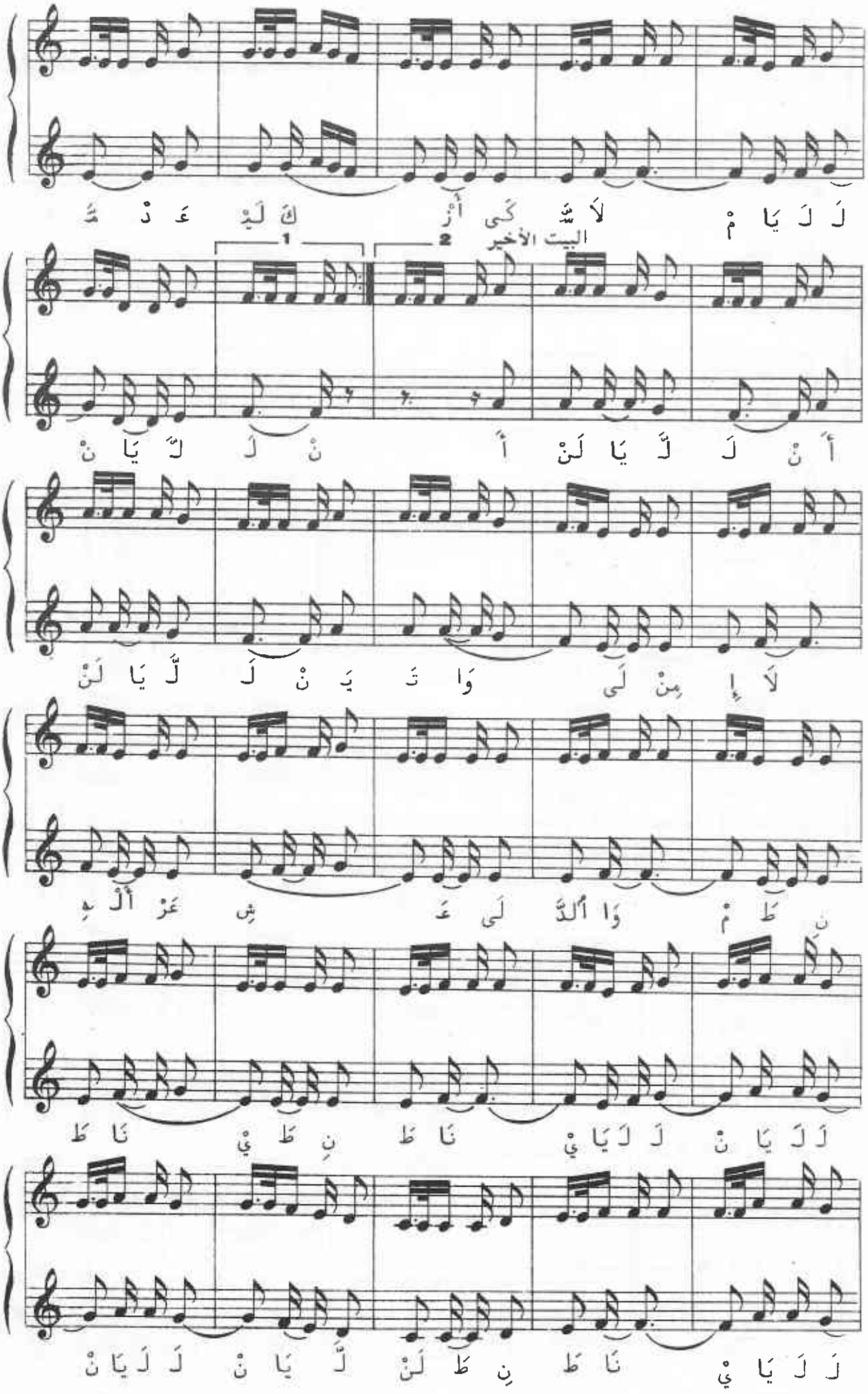
الغناء

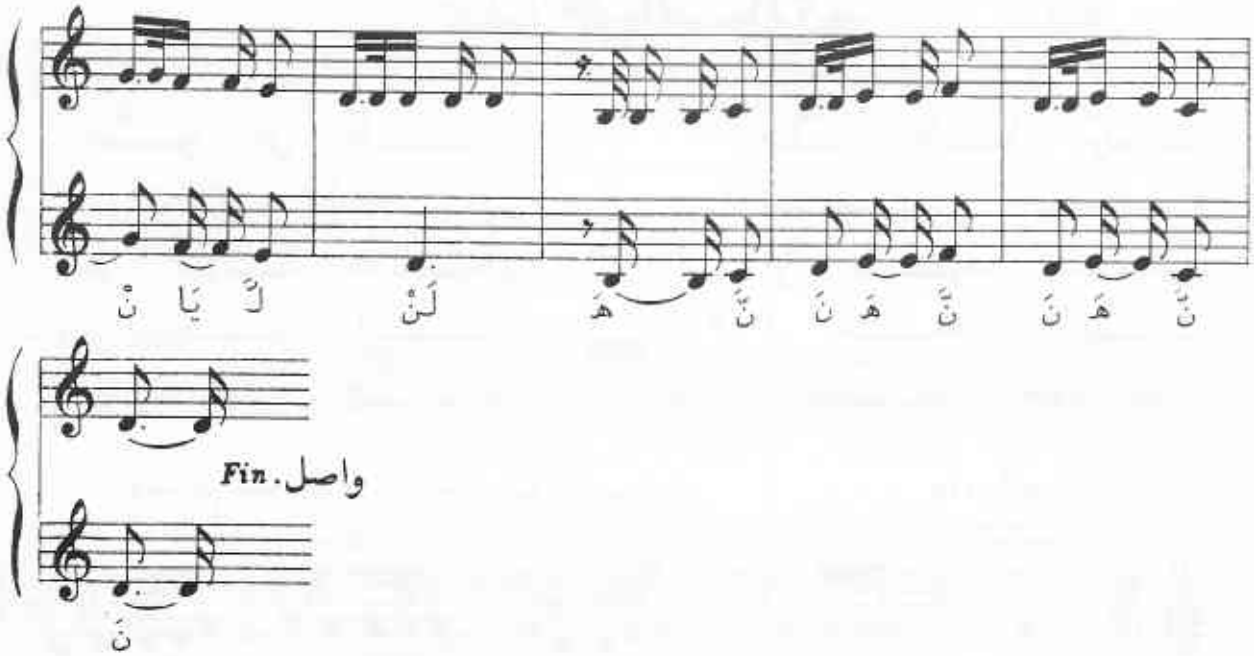
يَا رَسُولَ ٱللَّهِ

قَدْ وَقَفْنَا بِٱلْمَقَامْ

لَنْ يَا لَنْ يَا لَنْ يَا


كَ تَ رَ حَجْ رَى نَ لِ نْ لَ لَّ يَا لَنْ
نِ طَ مْ مَا أَلَّذْ رَ بَدْ يَا نَا حَسْ أَلْ
لَ لَ يَا نْ لَ لَ يَا يْ نَا طَ نِ طَ يْ نَا طَ
لَ لَ يَا يْ نَا طَ نِ طَ لَنْ لَّ يَا نْ لَ لَ يَا نْ
نَ هَ نَ نَّ هَ نَ نَّ هَ لَنْ لَّ يَا نْ
1-2-3-4-5-6 7 ت
1-2-3 4
حَ مُ يَا نَا بِيبْ حَ أَ نَ نَ


لَ لَ يَا مْ لاَ شَّ كَى أَرْ كَ لَيْ عَ دْ مَّ
البيت الأخير
1
2
أَ نْ لَ لَّ يَا لَنْ أَ نْ لَ لَّ يَا نْ
لاَ إِ مِنْ لَى وَا تَ يَ نْ لَ لَّ يَا لَنْ
نْ طَ مْ وَا أَلدَّ لَى عَ شِ عَزْ أَلْ بِ
لَ لَ يَا نْ لَ لَ يَا يْ نَا طَ نِ طَ يْ نَا طَ
لَ لَ يَا يْ نَا طَ نِ طَ لَنْ لَّ يَا نْ لَ لَ يَا نْ


لَنْ
هَ نَّ هَ نَّ هَ نَّ
لَّ يَا نْ
واصل. Fin
نَ

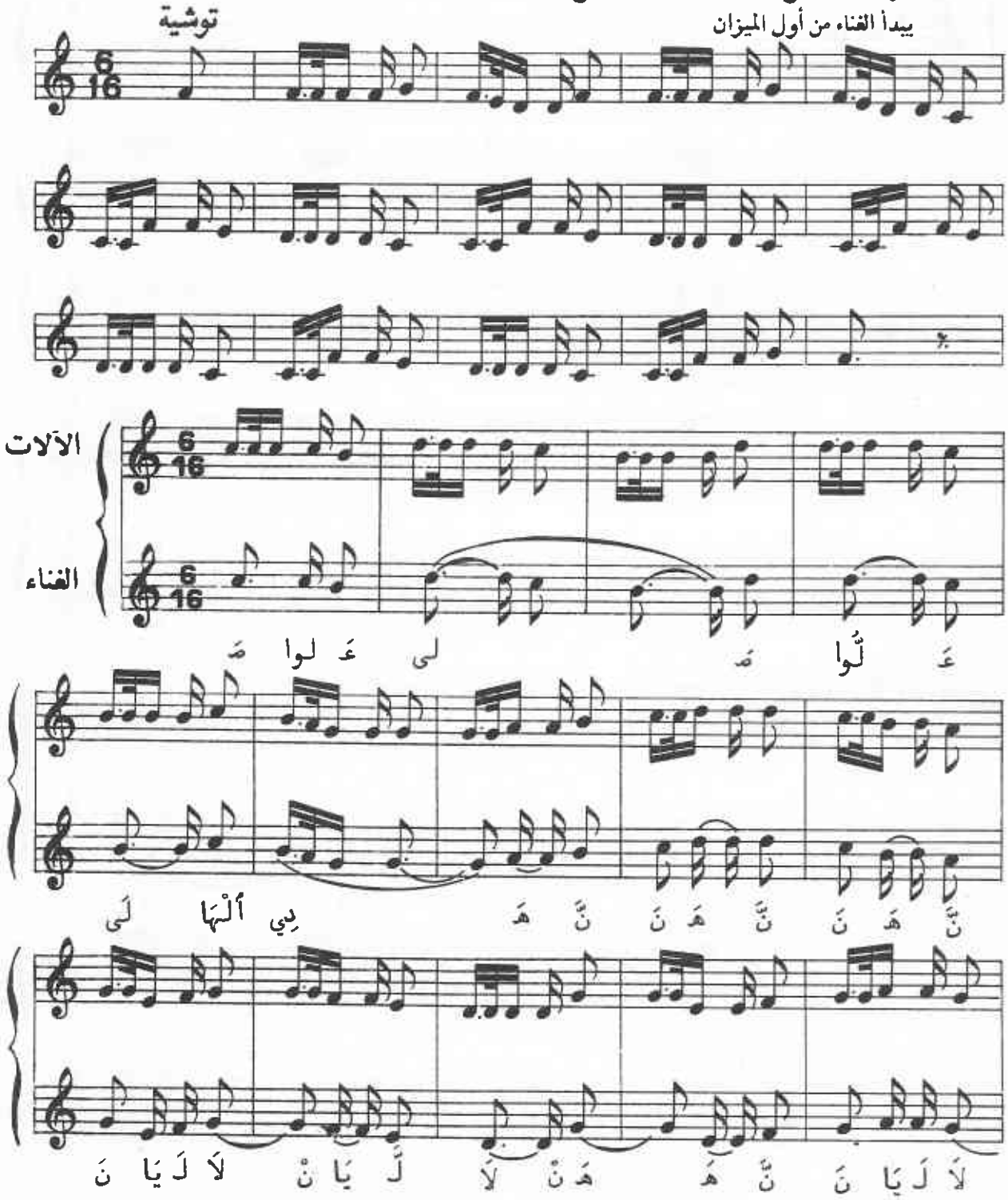
صَلّوا على الهَادي

صَلُّوا عَلَى ٱلْهَادِي — صَلّوا عَلَيْهِ شَوْقَا
عِزِّي وَإِرْشَادِي — ٱلْمُصْطَفَى حَقّا
هُوَ غَايَةُ مُرَادِي — مِنْ حَوْضِهِ نُسْقَى
ت/ يَوْمَ يَكُونُ ٱلنَّاسْ — خ/ فِي شِدَّةِ ٱلضَّيْقَا
يُعَيَّطُوا أَحْمَدْ — يَا شَفِيعَ ٱلْخَلْقَا

التوشية من طبع حمدان، الصنعة من طبع انقلاب الرمل
يبدأ الغناء من أول الميزان

Allegro ♩. = 116

توشية



1_2_3

1_2

لَّ يَا نْ لَنْ ءَ لُوا صَ لَيْهْ صَ

نَّ هَ نَ نَّ هَ قَا ت

شَوْ لَيْهْ ءَ لُوا

4

Fin

3 ت

مِنْ هِ ضِ حَوْ مِنْ نَ نَّ هَ نَ

نَّ هَ نَ نَّ هَ قَى خ نُسْ هِ ضِ وْ حَ

خ

فِي ةِ دَّ شِ فِي نَ نَّ هَ نَ

قَا لْضَّيْ ةِ دَّ شِ

D. C. al fine

وَمن تكُن

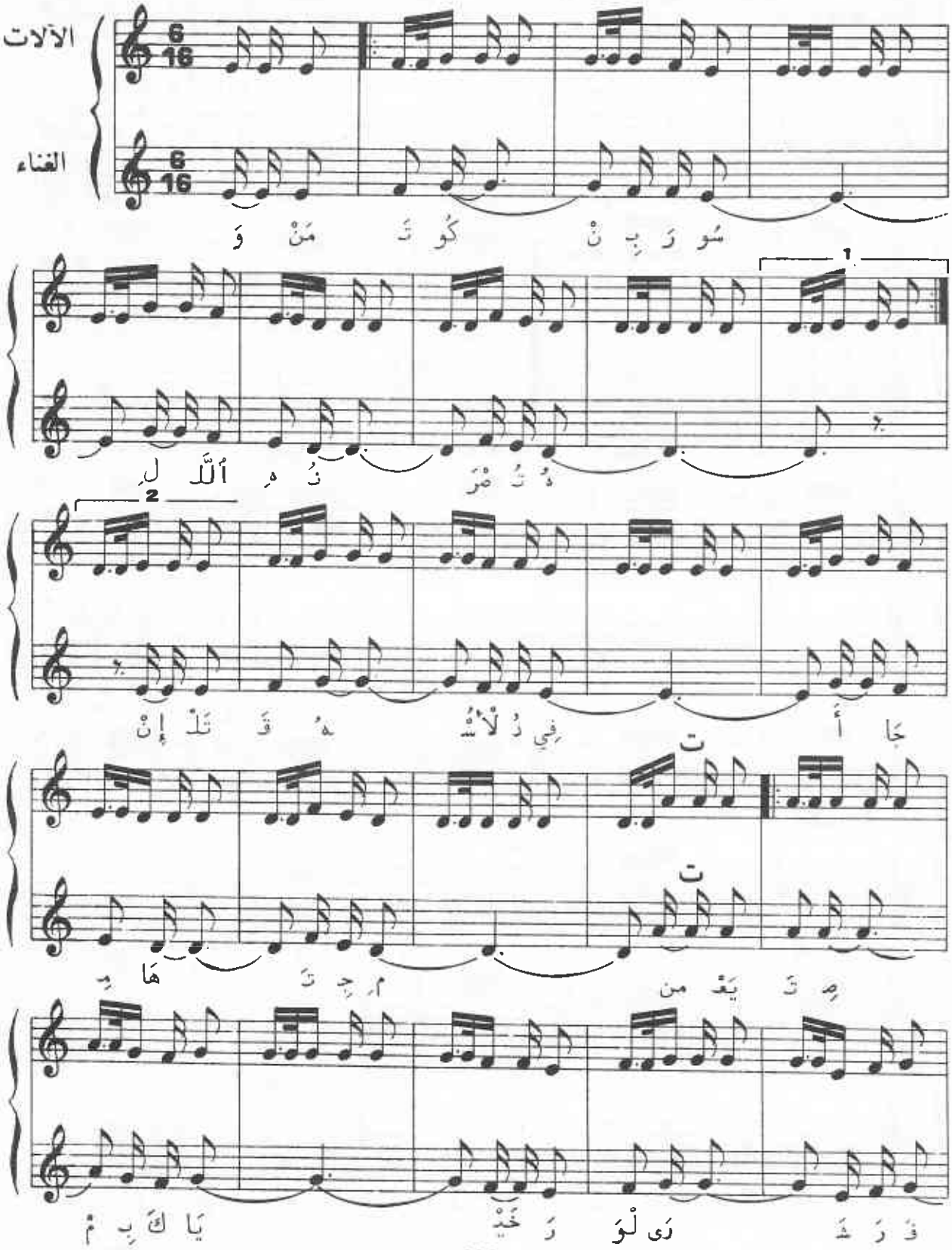
وَمَنْ تَكُنْ بِرَسُولِ ٱللَّهِ نُصْرَتُهُ إِنْ تَلْقَهُ ٱلْأُسْدُ فِي آجَامِهَا تَجِمِ
مَنْ يَعْتَصِمْ بِكَ يَا خَيْرَ ٱلْوَرَى شَرَفًا ٱللَّهُ حَافِظُهُ مِنْ كُلِّ مُنْتَقِمِ

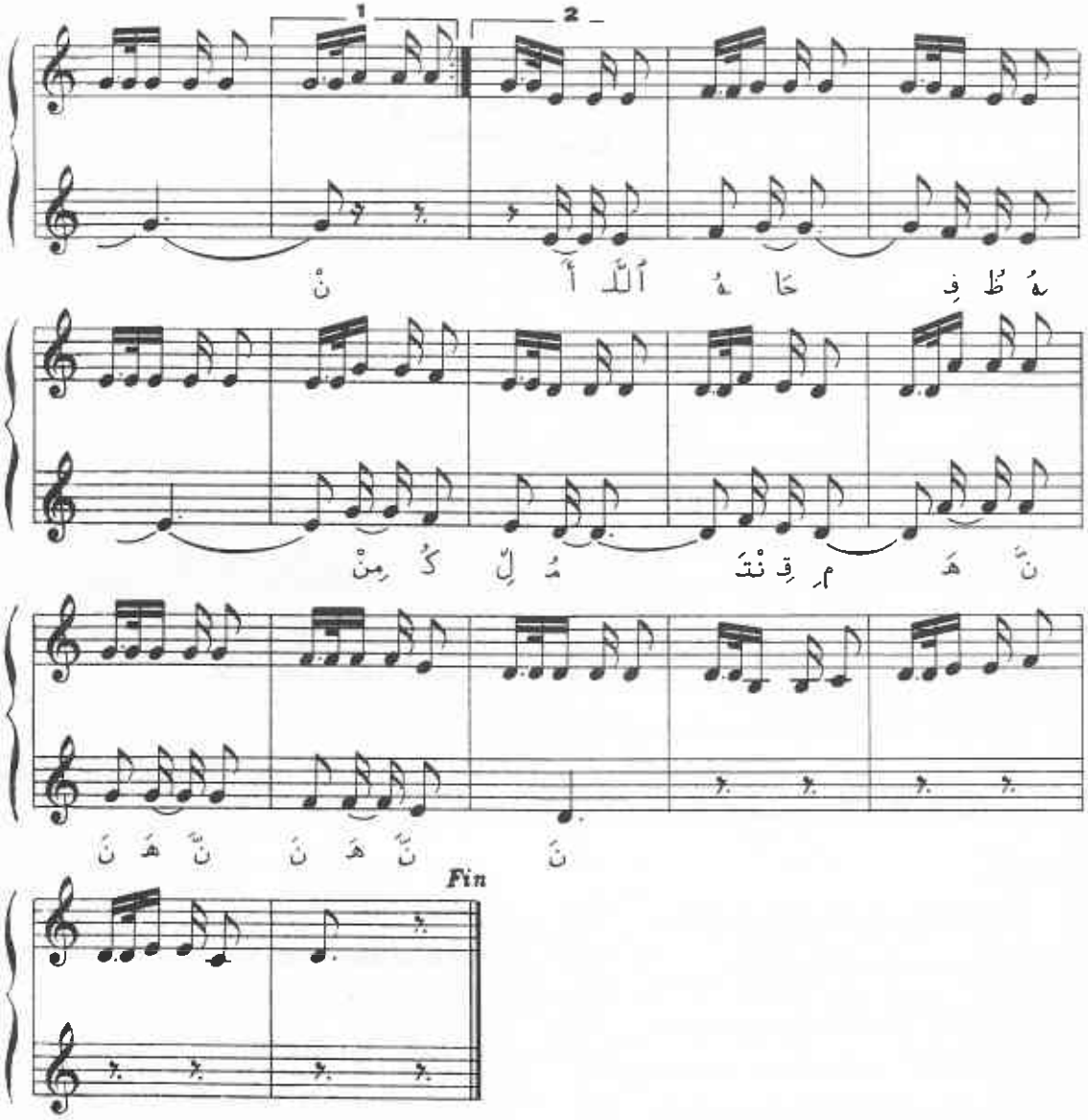
طبع رمل الماية. الدخول في الميزان من التك الثاني

Allegro ♩. = 120

الآلات

الغناء




1
2
نْ
ٱللَّا أَ
حَا هُ
هُ طُ فِ
نَّ هَ
مِ قِ نْتَ
مُ لِّ
كُ مِنْ
نَ
نَّ هَ نَ
نَّ هَ نَ
Fin

فهرست

تقديم ..... ص 1
مقدمة 3
موسيقى الآلة : لمحة تاريخية 5
موسيقى الآلة : وصف فني 27
موازين الآلة 43
طبوع الآلة 53
طبوع نوبة رمل الماية 72
الشيخ أحمد الزيتوني 81
ملاحظات 82
البغية 83

ميزان البسيط

خاتم الرسل
(من إنشاد الشيخ مولاي أحمد الوكيلي) 84
صلّوا يا عِبَاد 86
ربّ ليل 88
عروس يوم القيامة 90
خير البَشَر 92
ذكري و أورادي 94
ألا صلّوا 95
يا بديع الحسن 97
يا مَعْشر الفُقَرا 98
قلبي بك مولّع
(من إنشاد الشيخ مولاي أحمد الوكيلي) 99
وخير من تأتي 100
لا جمال إلا جماله
(من إنشاد الشيخ مولاي أحمد الوكيلي) 101
هو النبي المعظم 102
للنبي الرسول 103
ما راحتي
(من إنشاد الشيخ أحمد البزور التازي) 104
بادر وسلم 105
يا أهل طيبة 106
صلّى عليك إله العرش 107
يا مصطفى 108
غرامي مجدد 109
يا عاشقين 110
شد الحمول 111
يا محمد يا جوهرة عقدي 112
سيد الرّسل 113
في حالة البعد 114

ميزان القائم ونصف

توشية 115
با لله يا حادي النياق 116
يا رسول الله 117
بنورك 118
يا تُرى 119
محمد قد جل قدرا 120
عشقت القمر 122
لولاك ما همت وَجْدا 124
إن قيل زرتُم 125
لا جمال الا جماله 127
صلّوا على شمس النبوّة 128
كل الشرف حازه الرسول 129
يا عاشقين 130
قف بالركاب 131
سعد الذي زار الحبيب 132

ميزان البطايحي

أجل من يذكر 133
نبي يا له من نبي 135
قلبي هائم
(من انشاد الشيخ أحمد البزور التازي) 136
أمحمد 138
يا مصطفى يا ممجد 139
الفلك فيك يدور 141
شمر يا راخي الذيول 142
بالله يا حادي 143
لذ بالنبي 144
محمد ذو المزايا 145
سقاني من هويت خمرا 146

الأمر كله لله 147
زارني بدري 148
كل من يهوى 149
يا زين الخلائق 150
يا أيها الغادي 151
سألت ربّي 152
اذا كان حسابك 153

ميزان الدرج

توشيه 154
قد طال شوقي 155
مير الحب 156
طال شوقي 157
الله عظم قدر جاه محمد 158
كيف لا تسكب الدموع جفوني 158
يا رسول الاله 159

ميزان القدام

توشيه 160
خاتم الرسل 161
من يعشق محمد 162
في حالة البعد 163
صلى الله على الهاشمي 164
توشية تشفع 165
تشفع 165
توشية ما كنزي 167
ما كنزي 167
توشية أصلي 168
أصلي 168
الله عظم قدر جاه محمد 170
يا آل بيت رسول الله 171
بنورك 173
أهيل الحمى 174
لما نظرت 176
العدل فيكم سادتي 177
صبرنا على الهجران 178
توشية صبرنا على الهجران 179
هو النبي المعظم 180
أرسل نخبة الورى 181
توشية متى أرى 182
متى أرى 182
توشية يا خير الأنام 183
يا خير الانام 183
مدح النبي 184
من حبي في خير الورى 185
النور للعرش يصعد 187
نمدح محمد 188
قلبي عاشق 189
ومن ذلك الوادي 191
توشية ومن ذلك الوادي 192
محمد خير خلق الله 194
توشية الله يفعل ما يشاء 196
الله يفعل ما يشاء 197
ما نريد غير قربك 198
يا رسول الله 200
توشية صلّوا على الهادي 204
صلوا على الهادي 204
ومن تكن برسول الله نصرته 206

مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر «بنميد» 5، زنقة مستغانم ـ الدار البيضاء

شعبان 1404هـ / مايو 1984م

يا رسول الله

يا رسول الله يا فخر الورى ... يا شفيع المذنبين والمعتدي
إني قد جئتك عبدا مذنبا ... وذنوبي ما لها من عدد
فبدني لا تخلو منكم وقفي ... إبدي أنفاسها بالأحمد
ثم إني غير لا لواحدي ... ما ... قد جئتك من ربع الدنس
فكراة العرب عفني كرما ... منتجوها طيعا أو قسي

طبع رمل الماية

التحول من الميزان من الشطر الأول

مؤسسة بَنْشَرَة للطباعة والنشر
« بِنِجِيدْ »
5، زنقة مستغانم ـــ الدار البيضاء

الثمن : 60 درهما