

يونس الشامي  
عضو المجمع العربي للموسيقى

# النوبات الْفَلَسِيَّة

## المدحنة بالكتابة الموسيقية

نوبة الرصد

تدوين وفق رواية وأداء المرحوم  
مولاي أحمد الوكيلي



تقديم :  
الاستاذ عبد الوهاب بن منصور  
عضو اكاديمية تملكة المغربية

يونس الشامي

عضو المجمع العربي للموسيقى

# النوبات الأندلسية المدونة بالكتابة الموسيقية

نوبة الرصد

( تدوين وفق رواية وأداء المرحوم مولاي أحمد الوكيلي )

تقديم :

الأستاذ عبد الوهاب بن منصور  
عضو أكاديمية المملكة المغربية



تاریخ الطبعة الأولى: ربيع الأول عام 1430 هـ / مارس 2009 م  
رقم الإيداع القانوني: 2009 / 0284  
ردمك: 9 - 2816 - 0 - 9981  
مطبعة : بنی ازناسن-سلا

# تقديم

بقلم:

الأستاذ عبد الوهاب بن منصور  
مؤرخ المملكة  
مدير الوثائق الملكية  
عضو أكاديمية المملكة المغربية

بسم الله الرحمن الرحيم

نفحات الثقافية والحضارية لأمة من الأمم متعددة وعديدة، منها ما له مظاهر مادي يمس في المصانع والمباني وأصناف الملابس والمفروشات وبقية وسائل العيش وأسباب حياة، ومنها ما يتصل بعالم الروح والذوق والوجدان، كالمعتقدات الدينية والمذهبية، والتراثات السلالية واللغوية، وفيوض المترجمة بما تجيش به النفوس، وتحرك به عواطف، ويرق به الإحساس، ويستحلل الذوق، كالفنون الجميلة من شعر ورسم ونحت ووشي وموسيقى.

وإذا كان النوعان يتداخلان أحياناً وتتعسر التفرقة بينهما، لأن كليهما يعبر عن الإرادات الخلاقة والمطامح المبدعة لأمة ما، ويجسد كيانها ويميز مجتمعها، فإن الموسيقى تمثل نذرة قائمة ذاتها، تتميز بوحدة عنصرها، وصفاء منبعها؛ إنها فيض ينبع من النفس، وينفجر من الوجدان، ويهذب الوعي الباطني قبل أن تطلق به الألسنة والأدوات نغماً شجياً رائقاً، يهز السامع ويودع فيه شتى الأحساس والخيالات.

والمغرب الأقصى بلد حباه الله بشعب مرتفع الإحساس، رقيق الشعور، كما حباه طبيعة خلابة، متعددة نفوس سكانه حيوية ونشاطاً، بما تجسده هذه الطبيعة من مظاهر تبعث على الحركة والنشاط، سواء أكانت جبلًا شامخاً يكلل النّاج هامته، أم سهلاً خصيباً تعطر الزهور والورود أرجاءه، أم نهراً جارياً يحكي موئه فضة ذاتية، أم رمالاً ناعمة يتيه فيها التصور ويسبح الخيال، فلا غرو إذا ما تميز الشعب المغربي - من بين ما يتميز به من مكارم وفضائل - بأنه شعب مرح، طرول في ساعات الفرح وأوقات لطرب، وأن له موسيقى وأنغاماً أصيلة عريقة، تعبّر عن أدق أحاسيسه وطموحاته، وتدل سامعها على أعظم ما يتحلى به أبناؤه من صفات الشهامة والفروسية والكرم والتسامح.

وموسيقى "الآلة" كما نسميتها وسماها آباءنا الأولون، أو الموسيقى "الأندلسية" كما سماها الأوربيون في العصور الحديثة، هي نوع واحد من أنواع الموسيقى العديدة في هذا الوطن العربي المغربي، دخلت إليه آتية من الشرق، في جملة ما أتى إليه منه من أصناف الثقافة وضرورات الحضارة، فتألمت باستقرارها فيه، كما تألمت في الأندلس بعد ما عبرت منه إليها، وقبل أن تعود منها إليه، حافظت على أسماء طبوعها ونوباتها العربية والعممية، ولكنها أثرت لغتها وألحانها مoshahat وقصائد وأزجالاً ومواويل وتواثي مما جادت بأغله قرائح شعرائنا وزجالينا، وهي مما ترتاح به النفوس، وتطمئن القلوب، وتجawib به خواطر سائر طبقات الشعب المغربي.

و إذا كانت موسيقى " الآلة " - الأندلسية المغربية - قد صمدت في وجه الزمان فرونا طوالا، فلم ينل منها رغم تقلباته وأعاصيره منالا، فإن العصر الحاضر بدأ يعرضها لهزات ورجات لا بد من مواجهتها بما يجب من العناية والحرم، حتى لا تتعرض لما تعرض له غيرها من صنوف تراثنا الثقافي؛ و من أكبر الوسائل التي تكفل بقاءها وأصالتها تدوين نوباتها بالكتابه الموسيقية، و تسجيلها بكلامها القديم الأصيل، و العمل كذلك على تسجيل و تدوين ما بقي محفوظا في صدور " المعلمين " من الصنائع والتواشی النادرة.

و من حسن حظ هذه الموسيقى أن قيض الله لإنقادها و حمايتها ملكاً موهوباً، كان كثیر من أسلافه المنعمين، يطرب لها و يتجلوب مع نغمها، و يحفظ الكثير من كلمها: جلاله الماك الحسن الثاني، طيب الله ثراه، الذي أمر أكاديمية المملكة المغربية بجعل هذه المهمة من أولى مهامها، و الذي كان يبارك كل عمل من هذا القبيل يقوم به محبوها و المتحمسون لها و المشفقون عليها من المسخ و الضياع. و من حسن حظها كذلك أن يكون وريث سره جلاله الملك محمد السادس، أعز الله ملكه و خلد في المكرمات ذكره، قد سار على خطى والده في رعايته للعلوم و الآداب و الفنون، و سلك نهجه السيد في حماية الهوية الثقافية المغربية من كل ما من شأنه أن يمس كيانها أو ينال من أصالتها، خاصة في هذا الزمن - زمن العولمة - الذي نشهد فيه افتتاحا مطردا لكافة الحضارات البشرية بعضها على بعض، الأمر الذي يهدد على المدى البعيد بتلاشي ما بينها من تباين و تمایز، و ينذر بتعريضها للتهجين و التمييط إذا لم تتخذ التدابير اللازمة لوقايتها من هذا المصير.

و لذلك فإننا نوجه تحية من صميم القلب إلى الذين يسيرون على نهج جلالتهما، و يذون حذوها في حبهما للتراث الموسيقي المغربي، و يستجيبون لرغبتهم في صيانته و نشره، و في طليعتهم الباحث الموسيقي السيد يونس الشامي، عضو المجمع العربي للموسيقى، الذي يكرس جهوده منذ سنين طويلة للبحث في موسيقى " الآلة "، و جمعها، و تدوينها بالكتابه الموسيقية، معتمدا في تدوين كل نوبة من نوباتها على إنشاد و عزف أحد شيوخها، من أدركوا أهمية هذا العمل و دوره في المحافظة على تراثنا، و اقتعوا بأن مشاركتهم فيه، مع كشف ما يسرونه في صدورهم من نوادر هذا الفن، أصبحت ضرورة يفرضها روح العصر، و يحتمها الواجب الوطني.

إن صدور " النوبات الأندلسية المدونة بالكتابه الموسيقية " يعد حدثاً مهما في تاريخ هذه الموسيقى، فهو يلقي كثيراً من الأضواء الكاشفة عليها، و يساعد على فهمها و تذوقها و التعريف بها و نشرها، فضلاً عن أنه يقي أحانها من التحريف و التلاشي، بواسطة تدوينها تدوينا علمياً، يكفل انتقالها إلى الأجيال القادمة، على الحالة التي انحدرت إليها من الأجداد، دون أن يعترضها نقصان، أو تشوبها شائبة، فوق ما اعتبرها و شابها من قبل.

أرجو من الساهرين على هذا العمل الجليل أن يتأثروا على جهودهم لإتمام تدوين ما تبقى من النوبات التي يشتمل عليها هذا التراث التليد، و أتمنى لهم التوفيق الذي سيخلد أسماءهم في التاريخ خلود " آتنا " العزيزة؛ و عسى أن يكون عملهم هذا باعثاً لغيرهم من الباحثين على الاهتمام بالأنمط الموسيقية الأخرى التي تزخر بها بلادنا، و التي تتعرض بدورها لهزات هذا العصر و تلحق بها من جراء ذلك أضرار لا تخفي على أولي البصائر و الألباب.

## مقدمة

و تجذّر هذه الموسيقى اليوم – كغيرها من أنواع الموسيقى التقليدية غير المكتوبة في كل بقاع المعهودة – مرحلة من أصعب مراحلها التاريخية وأخطرها، فوسائل الاتصال والإعلام السمعية والبصرية شهدت في العقود الأخيرة تنوعاً كبيراً وتطوراً مذهلاً أدياً – أكثر من أي وقت مضى – إلى التقرير بين مختلف الثقافات الموسيقية في العالم، إذ انفتح بعضها على بعض، حتى أصبح اليوم من العسير على أيّة أمّة أن تحمي موسيقاها الوطنية من التأثيرات المختلفة الوافدة عليها من الخارج، وهي تأثيرات لا تخفي مظاهرها حتى على غير المختصين، وتهدد – مع مرور الوقت وبفعل التكرار والتعمود على سماعها – بالنيل من الطابع الأصلي لهذه الموسيقى، والمس بتراثها الفني الموروثة منذ قرون وأجيال...

و من يتأمل أحوال موسيقانا الأندلسية اليوم يلاحظ أن الآلات الموسيقية التي تتولى بها معظم أجواها هي غير تلك التي كانت تتولى بها في الأمس القريب، و هذه الآلات الخليلة عليها صمم أصلا لأداء أنواع أخرى من الموسيقى الغربية عنها، و وبالتالي فإن استخدامها فيها لا يكون دائما بدون أضرار، كما أنه يجرد تلك الأجواح من أحد أبرز مظاهر أصالتها المغربية المتمثلة في استخدام الآلات التقليدية و الزي الوطني المغربي. و من المؤثرات الأجنبية الواضحة التي أصبحت اليوم لصيقة بالموسيقى الأندلسية المعاوين التي صارت تؤدي في حفلاتها و التي لا تمت إليها بصلة، فهي لا تختلف لا في مقاماتها و لا في طريقة إلقائها عن المعاوين الشرقية؛ و من هذه المؤثرات الغربية عنها أيضا محاولات إخضاعها لعلم توافق الأصوات (الهارمونيا) و لأسلوب الأداء المتعدد الأصوات (البوليوفونيا) التي صارت تغري عددا متزايدا من الموسيقيين المكونين تكوينا علميا، و خاصة منهم الشباب، و ذلك بدعوى "التغيير" و "التجديد" و "التطوير"... و من الملاحظ أيضا أن الصنائع الطويلة ذات الحركة البطيئة أضحت اليوم مهجورة، لا يقبل على سماعها إلا جمهور ضيق من عشاق هذه الموسيقى، إذ صار الذوق العام يميل أكثر إلى الاستماع إلى الصنائع الخفيفة، ذات الحركة السريعة أو الراقصة، الأمر الذي يهدد قسما

هاما من هذا التراث بالنسیان... و لا شيء ينبع بقرب توقف هذه التحولات، بل إن كل الدلائل تشير إلى أنها ستزداد و ستتفاقم في خضم العولمة الثقافية التي يشهدها هذا العصر، و ما ينجم عنها من تلاقي و تقارب و تشابه بين مختلف أنواع الموسيقى في العالم، سيما تلك التي لم يتم توثيقها و تدوينها بعد، الأمر الذي سيؤدي على المدى البعيد إلى تهجينها و تنميطها بتجريدها من خصائصها الأصلية، و تشويه طقوسها الفنية الموروثة، و بالتالي إفقادها هويتها الوطنية و انتماءها الحضاري.

و كانت الموسيقى الأندلسية إلى عهد قريب تحظى بحماية شيوخها الذين كانوا يقفون بشجاعة و حزم في وجه كل المحاولات الرامية إلى إigham أية عناصر أجنبية فيها، لكنها اليوم فقدت هذه الحماية بسبب رحيل أبرزهم خلال العقود الثلاثة الأخيرة، و برحيلهم فقدت كذلك عددا لا يستهان به من نوادر الصنائع و التواشي التي كانوا ينفردون بحفظها و يُسرّونها في صدورهم، فلا يكشفون عنها إلا لأصفيائهم، و ذلك تبعا لتقليد كان سائدا بينهم يقضي بتصنيف شيوخ "الآلـة" و ترتيب مكانتهم الفنية حسب مقدار ما يحفظونه من هذا التراث، و خاصة القطع النادرة منه و غير المتداولة بين الناس...

لكل هذه الأسباب صرنا اليوم نخسى على مستقبل هذه الموسيقى، و أصبح الواجب الوطني يحتم علينا أن نسخر جميع الوسائل الممكنة لحفظها و وقايتها من المخاطر المحدقة بها، و لا شك أن تدوينها بالكتابة الموسيقية – إضافة إلى تسجيلها الصوتي – هو خير هذه الوسائل و أنجعها، فهو لا يقتصر فقط على الضياع و التحريف المحتملين إذا ظلت تعتمد على الرواية الشفوية في تناقلها، بل إنه يساعد أيضا على فهمها و تدوينها، و يسهم في التعريف بها و تسهيل نشرها، كما أنه ييسر تعلمها و يوحد طريقة أدائها عزفا و غناء، كما أنه يرفع جودة هذا الأداء، و يضع بين أيدي المهتمين بالبحث فيها وثائق عمل لا غنى عنها للتحليل و المقارنة و الاستنتاج... و هذا ما يتوجّي تحقيقه كتاب "النوبات الأندلسية المدونة بالكتابة الموسيقية".

يشتمل هذا الكتاب على أحد عشر جزءا، كل جزء منها يضم بين دفتيره نوبة كاملة، بنصوصها الشعرية و ألحانها المدونة بالكتابة الموسيقية، و قد شكلنا هذه النصوص حسب ما هو مسموع و متداول في الغناء، و بيّنا في بداية التدوين الموسيقي لكل صنعة قالب النظم فيها، و وزنها أو بحرها الشعري، و اسم ناظمتها كلما تمت معرفته، كما بينا اسم "الطبع" أي المقام الذي لحت عليه، و كيفية الدخول في ميزانها، و سرعة الحركة المترنومية التي تؤدي بها.

و قد اعتمدنا في تدويننا لكل نوبة على إنشاد أحد شيوخ "الآلـة" من قبلوا ممنونين التعاون معنا على إنجاز هذا العمل، فدونا صنائعها كما أدوها بحضورنا، أو كما وردت فيما ترکوه بعد وفاتهم من تسجيلات، و هي إما تسجيلات شخصية عثرنا عليها بطرقنا الخاصة أو أمننا بها ورثتهم أو تلامذتهم و أصدقاؤهم و عشاق فنهم... أو تسجيلات عمومية تذيعها وسائل الإعلام الصوتية أو يتم تداولها في الأسواق. و قد حافظنا في هذا التدوين على الزخارف الصوتية – و ليس الآلية – التي وشوا بها أدائهم، و اكتفينا عندما كنا نأخذ عنهم ذلك مباشرة بإيراد رواية واحدة من الروايات المتعددة التي كانوا أحيانا يحفظونها لنفس الصنعة أو لبعض مقاطعها، و هي الرواية التي كانوا يؤثرونها على سواها، أو التي يتفق عليها أغلب الحفاظ، و بالتالي تكون أوسع انتشارا.

و نُهَرِضَاءَ تطلع القارئ إلى فهم هذه الموسيقى فهما أعمق و معرفة المزيد من الحقيقة المتعلقة بجوانبها المختلفة، فقد أعطيناه — دون الابتعاد عن الهدف الأساسي المعلن — في عنوان هذا الكتاب — لمحَّة تاريخية عنها، تسلط الضوء على أحوالها العامة في مختلف عصور تاريخها الطويل، كما أعطيناه وصفاً دقيقاً للمراسم المتتبعة في تقديم العروض الخاصة بها، و زودناه من خلال ذلك بالاصطلاحات الفنية المستخدمة فيها، مع بيان سيرتها، و أردفنا ذلك بدراسة تتعلق "بالميازين" (الإيقاعات) التي تستعملها، و أخرى "نطبوغ" (المقامات) التي تشتمل عليها، و ختمنا ذلك كله بإعطائه نبذة موجزة عن حياة و محررات الشيخ الذي أخذنا عنه كل نوبة من نوباتها.

إننا و نحن نضع بين يدي القارئ الكريم كتاب "النوبات الأندلسية المدونة بالكتابة الموسيقية" نتمنى أن تكون قد ساهمنا في حفظ هذا التراث و صونه، و ساعدنا على تعریف به و نشره، فمن المعروف أن كل ما أبدعته العبرية الموسيقية العربية، سواء في شرق أو المغرب — باستثناء ما وصل إلينا عن طريق التواتر الشفوي، و هو بالتأكيد لا يُحَسَّنُ سوى النذر القليل من ذلك الإبداع، و لا يقدم لنا الوجه الحقيقي لرونقه و بهائه الأصيلين — قد طواه النسيان بسبب عدم تدوينه بالكتابة الموسيقية، و هذه خسارة فادحة تحصارة العربية، إذا كان البعض يجد لها مبررات معقولة في الماضي، فإن هذه المبررات تُعَدُّ اليوم مقبولة، مع ما يوفره لنا هذا العصر، من إمكانات واسعة و متنوعة لتوثيق هذا التراث و حفظه.

و اعترافاً منا بالجميل، نرى لزاماً علينا أن نعرب هنا عن جزيل شكرنا و عميق امتناننا لجميع الذين قدرروا قيمة هذا العمل وأهميته العلمية و الفنية، فشجعونا على القيام به و مواصلته، أو ساعدونا على تذليل الصعاب التي كانت تواجهنا في طريق تنفيذه، و نخص — نذكر منهم: العلامة الجليل الأستاذ عبد الوهاب بن منصور، مؤرخ المملكة، مدير الوثائق الملكية، و عضو أكاديمية المملكة المغربية، الذي ساند هذا العمل و رعااه منذ بدايته، و عازف العود الكبير، المرحوم الأستاذ منير بشير، الأمين العام السابق للمجمع العربي للموسقى، و الدكتور مصطفى الجوهرى، أستاذ الأدب الأندلسي و المغربي بجامعة محمد الخامس، و أحد أكثر عشاق الموسيقى الأندلسية تشجيعاً للجهود الرامية إلى توثيقها، و عملاً على التعريف بها و نشرها، و الباحثين الموسيقيين الأجلاء الأستاذة : عبد العزيز بن عبد الجليل و مالك بنونة من المغرب، و محمود قطاط و صالح المهدى من تونس، و الأستاذ عبد الله دحو الإدريسي، رئيس "جمعية الانبعاث البيضاوية لهواة الموسيقى الأندلسية" ، و الأستاذ محمد بلملح، الرئيس السابق لـ "جمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالمغرب" ، و السيد مارسيل كورنلو، رئيس حركة "قلب فرح" العالمية للغناء الكورالي ( Marcel Corneloup , Président du Mouvement A Cœur Joie international ) ...

و كل شيوخ هذه الموسيقى الذين تلمنذنا عليهم، أو اتصلنا بهم قصد التشاور معهم حول قضيائنا هذه الموسيقى، أو الاستفادة من خبراتهم الفنية الواسعة، أو الذين وافقوا على التعاون معنا على إنجاز هذا العمل، فمنحونا ثقتهم، و لم يخلوا علينا بوعتهم، و أفادونا كثيراً بسبعين حفظهم لهذا التراث، و طول تجربتهم في ممارسته؛ كما نشكر أبناءهم الذين ظلوا بعد وفاة والديهم أو فياء لتطبعات هؤلاء الهادون إلى توثيق هذا التراث و حفظه، و ساروا على نهجهم في التعاون معنا على تحقيق ذلك، فأمدونا بوثائق متنوعة، قديمة و نادرة كانت في حوزتهم، منها ما هو مخطوط، و منها ما هو مصور، و منها على الخصوص ما هو مسجل بأصواتهم

وآلاتهم، الأمر الذي ساعدنا على تذليل كثير من الصعاب التي واجهتنا في الطريق الطويل والشاق الذي تطلبه إنجاز هذا العمل، ونخص بالذكر من أبناء هؤلاء الشيوخ الأستاذ حاتم الوكيلي، نجل المرحوم الشيخ مولاي أحمد الوكيلي، و الدكتور أنس البزور التازي، نجل المرحوم الشيخ أحمد البزور التازي.

فلهؤلاء جميعاً نعرب عن أخلص مشاعر احترامنا وتقديرنا، ونقدم أصدق عبارات شكرنا وامتناننا، وأملنا كبير في أن يجدوا في عملنا هذا خير تعبير لنا عما ندين لهم به من فضل، ونعرف لهم به من جميل، والله نسأل العون والتوفيق، وهو من وراء القصد، و السلام.

الرباط في 16 محرم عام 1429 هـ  
الموافق 25 يناير سنة 2008 م

يونس الشامي

## القسم الأول

# الموسيقى الأندلسية: تاريخها وبنيتها

### تمهيد

للمغاربة تراث موسيقي وغنائي عظيم، لا يوجد نظير له إلا عند الشعوب العربية في تحضارة، الأئلة في المجد، ويتمثل هذا التراث في موسيقى "الألة"، أو ما يصطلح على تسميه اليوم "بالموسيقى الأندلسية". وقد أطلق المغاربة اسم "الألة" على هذه الموسيقى تمايزاً لها عن السماع، الذي يعتمد أداؤه في الأساس على أصوات المسمعين فقط، ولم تعرف بينهم باسم "الموسيقى الأندلسية" إلا ابتداء من أواخر العقد الثالث من القرن الحاضري، خلال عهد الحماية الفرنسية، ويعتقد أن الغاية التي كانت تكمن وراء إطلاق لفظ الحماية هذه التسمية الجديدة عليها هي التشكيك في مغربتها، وإنكار دور أبناء هذا الوطن في بناء صرحها أو الانتقاد من هذا الدور. وإذا كانت هذه التسمية لم تقابل بالرفض من لدن المغاربة، فلما عتزازهم بالأندلس اعزازهم بوطنهم، وحنينهم الدائم إليها، رغم غيابه أزيد من خمسة قرون على زوال الحكم الإسلامي عنها. وقد شاع اليوم استعمال هذه التسمية الجديدة شيئاً فشيئاً أصبحت معه التسمية الأصلية شبه منسية، وكماد ينقطع تداولها. وتعتبر الموسيقى الأندلسية أحد أبرز مظاهر الحضارة المغربية، وهي موسيقى علمية راقية، سرعان ما يكتشف سامعها أنها تعبر عن ذوق مجتمع متقدّم، رقيق الطبع، محب للحياة، ولذلك فقد ظلت زمناً طويلاً تعتبر موسيقى النخبة المثقفة والموسرة، قبل أن تنشرها وسائل الإعلام السمعية الحديثة بين كافة طبقات المجتمع، فتصبح وثيقة الارتباط بالحياة الاجتماعية لكل الشعب المغربي، فهي حاضرة في جل أعياده الدينية والوطنية، وفي أفراده الخاصة والعامة.

و مما لا شك فيه أن المقومات الأولى لهذه الموسيقى قد صاحبت مجيء الفاتحين العرب الأوائل، ومن لحق بهم من المهاجرين المشارقة الذين استوطنوا بلاد المغرب والأندلس، وقد امترزت هذه المقومات الشرقية بأخرى محلية، أمازيغية وأبييرية، ف تكونت منها موسيقى متميزة، ظلت تنمو وتزدهر حتى بلغت منتهى تألقها في الأندلس بين القرنين التاسع والثالث عشر للميلاد؛ ونظراً لما كان بين العدوة الأندلسية وبقي بلدان المغرب الكبير من علاقات سياسية واقتصادية وثقافية متينة ودائمة، ومن تبادل سكاني متواصل، ونظراً كذلك لتدفق أمواج كبيرة من المهاجرين الأندلسيين على تلك البلدان كلما سقطت مدينة من مدنهما في أيدي الإسبان، فقد انتشرت هذه الموسيقى في وقت مبكر نسبياً في عدد من الحواضر المغاربية، قبل أن ترثها كلها، بعد زوال الحكم الإسلامي عن الأندلس، وترق أهلها بين مختلف أقطار المغرب الكبير. وقد ظلت هذه الموسيقى حتى اليوم حية بين سكان هذه الأقطار، يتوارثونها جيلاً بعد جيل، عن طريق التواتر الشفوي، واتخذت لها

محلية، وأحياناً أجنبية، اختلفت باختلاف المناطق التي تواجدت فيها، و ما أضافه إليها سكان هذه المناطق من إنتاجهم الشعري و الموسيقي الحامل لسماته الشخصية. كما اتخذت تلك الموسيقى أسماء مختلفة حسب المناطق التي انتشرت فيها، فهي تعرف بـ "موسيقى الآلة" أو "الموسيقى الأندلسية" في المغرب الأقصى، و باسم "الموسيقى الغرناطية" في مدينة الرباط، و في المغرب الشرقي وإقليم تلمسان، و باسم "الصنعة الجزائرية" في العاصمة الجزائرية و نواحيها، و باسم "المأثور" في شرق الجزائر و في تونس و ليبيا.

## الباب الأول

### الموسيقى الأندلسية: لمحة تاريخية

#### 1 - الموسيقى الأندلسية في موطنها الأصلي

رغم ندرة الوثائق التي تتناول موضوع الموسيقى الأندلسية بالبحث و الدرس بسبب صيغتها أو إتلافها حرقا بأمر من محاكم التفتيش، خاصة بعد سقوط غرناطة عام 897 هـ / 1492 م. حيث " أمكن للمتعصبين من أتباع الكاردينال خيمينيس دي سيسنيروس 1436 - 1517 Jiménes de Cisneros " أن يفخروا بتمكنهم من إتلاف مليون و خمسمائة ألف مجلد، وهي ثمرة ثمانية قرون من الإبداع الفكري ، تمت التضحية بها على نحو آخر، إشباعاً لكرهية الدينية "، (1) و رغم قلة المعلومات التي تحتوي عليها الوثائق التي سلمت من بين الآفتين: الضياع والإحراء، فإنه بالإمكان – اعتماداً على هذه المعلومات و على تلك التي يمكن العثور عليها هنا و هناك في كتب الآداب والتاريخ و التراث – رسم صورة غيرية من الواقع ، تُبيّن الأحوال العامة التي كانت عليها هذه الموسيقى خلال فترة الحكم الإسلامي في الأندلس .

#### عوامل ازدهار الحياة الموسيقية في الأندلس.

يجمع الباحثون على أن الأندلس خلال عهدها الإسلامي قد أعطت الإنسانية نموذجاً فريداً من نوعه في التاريخ لمجتمع تمكّن أفراده من العيش في تفاهم و تألف و تسامح، رغم خلاف انتماءاتهم العرقية و اللغوية و الدينية، و يرجع سبب ذلك إلى تطبيق أنظمة حكم فيها تغور على مبادئ الإسلام السمحنة الداعية إلى الحق، و العدل، و المساواة، و التسامح، و السلام. و خلال هذا العهد عرفت البلاد كذلك ازدهاراً اقتصادياً كبيراً، رغم الفتن و الحروب التي كانت تتشبّح أحياناً، بين المسلمين و النصارى، أو بين المسلمين أنفسهم، فخصوصية أراضيها، و وفرة مياهها، و تنوع مواردها الطبيعية، و ازدهار التجارة فيها بحكم موقعها كحلقة وصل بين العالمين الإسلامي و المسيحي... كل ذلك جعل منها إحدى أغنى أبعاد الإسلام، و ساهم في تعميم الرخاء بين أفراد مجتمعها؛ و قد ساعدت هذه العوامل مجتمعة على ظهور و ازدهار مدينة لامعة، أسهمت بنصيب وافر في إثراء التراث الحضاري الإنساني بعطاءاتها المتميزة في كافة مجالات العلم و الفكر و الآداب و الفن... .

و قد احتلت الموسيقى مكانة بارزة في هذه المدينة، إذ تولع بها المجتمع الأندلسي تولعاً كبيراً و أحبط رجالها بكثير من الاحترام و التقدير، و هكذا نجد على سبيل المثال أن الخليفة الحكم الأول ( 180 - 206 هـ / 796 - 822 م ) استقدم مُغنِّين و مغنيات من المشرق مثل زرقون و علون و العجفاء... و أن الخليفة عبد الرحمن الثاني ( 206 - 238 هـ / 822 - 852 م ) خرج بنفسه لاستقبال زرياب عند وصوله إلى قرطبة سنة 206 هـ / 822 م، و أنه كان يفرد في قصره جناحاً خاصاً للمغنيات قلم و علم و فضل... و كان كثير من

(1) - S . Hunke – Le soleil d'Allah brille sur l'Occident . P. 381 - A . Michel . Paris . 1963.

الأمراء والأعيان والآثرياء يتوفرون في قصورهم على "ستارة الغناء" (جوق النساء) و "نوبة المغنيين" (جوق الرجال) ...

ولم يفقد الموسيقيون مكانتهم الرفيعة في المجتمع الأندلسي حتى خلال فترات الفتنة والانقسام التي كانت تمر بها البلاد أحياناً، في عهد ملوك الطوائف مثلاً كان كل "ملك" من هؤلاء الملوك يحرص على إحاطة نفسه بعده كثيرون من الموسيقيين والمغنيين، معتبراً أن وجودهم إلى جانب غيرهم من العلماء والمفكرين والفقهاء والشعراء يسهم في زيادة الإشعاع الثقافي والفكري لبلاده، وإضفاء مظاهر البذخ والترف عليه.

ولم يكن هذا الاهتمام بالموسيقى مقصوراً على الطبقة الحاكمة والموسراة فقط، بل إن الطبقة الشعبية أيضاً كانت تشاركتها ذلك؛ وكانت ممارسة الموسيقى والغناء عادة شائعة بين عامة الناس. يقول أبو طاهر التجبي وأصفاً ليالي قضاهما مريضاً في مالقا سنة 406 هـ / 1015 م: "... كنت إذا جنني الليل اشتد سهري وخفقت حولي أوتار العيدان والطناير والمعازف من كل ناحية، واحتللت الأصوات بالغناء، فكان ذلك شديداً علي و زائداً في قلقي وتلّمي، فكانت نفسي تعاف تلك الضروب طبعاً و تكره تلك الأصوات جبلاً، وأود لو أجد مسكناً لا أسمع فيه شيئاً من ذلك، و يتذرّع علي وجوده لغبة ذلك الشأن على تلك الناحية وكثرة عددهم" .<sup>(1)</sup>

و رغم هذا الولع بالموسيقى الذي كان يبلغ أحياناً حد الإسراف، فإن علماء الأندلس وفقهاءها لم يقفوا عموماً موقفاً مناهضاً منها، بل منهم من نوه بها وأشاد بفوائدها، و دافع عن ممارستها؛ فقد وصفها أحمد بن عبد ربه (246 - 328 هـ / 860 - 940 م) بأنها "... مراد السمع، و مرتع النفس، و ربّع القلب، و مجال الهوى، و مسلة الكثيب، و أنس الوحيد، و زاد الراكب، لعظم موقع الصوت الحسن من القلب، و أخذه بمجامع النفس..."<sup>(2)</sup> و قال عنها أيضاً: "و قد يتوصل بالألحان الحسان إلى خير الدنيا والآخرة، فمن ذلك أنها تبعث على مكارم الأخلاق من اصطناع المعروف، و صلة الأرحام، و الذب عن الأعراض، و التجاوز عن الذنوب؛ و قد يبكي الرجل بها على خطئته، و يرقق القلب من قسوته، و يتذكر نعيم الملوك، و يمثله في ضميره..."<sup>(3)</sup> ثم أضاف الأديب الكبير متسائلاً: " و بعد، فهل خلق الله شيئاً أوقع بالقلوب، و أشد اختلاساً للعقل من الصوت الحسن، لا سيما إذا كان من وجه حسن؟ "<sup>(4)</sup> و قال قاضي إشبيلية الفقيه أبو بكر بن العربي (ت 543 هـ / 1148 م) معلقاً على ما جاء في "باب كراهية بيع المغنيات" في كتابه عارضة الأحوذى بشرح صحيح الترمذى<sup>(5)</sup>: "... و ليس الغناء بحرام، فإن النبي صلى الله عليه وسلم قد سمعه في بيته و بيت غيره، و قد وقف عليه في بيته، و إن زاد عليه أحد على ما كان في عهد النبي صلى الله عليه وسلم عوداً بصوت عليه نغمة، فقد دخل في قوله مزمار الشيطان في بيت رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقال دعهما، فإنه يوم عيد،<sup>(6)</sup> و إن اتصل بذلك

(1) أبو طاهر التجبي - المختار من شعر بشار و شرحة - ص 16 - مطبعة الاعتماد - القاهرة - 1934.

(2) العقد الفريد - الجزء 26 - ص 5 - مكتبة صادر - بيروت - 1953.

(3) نفس المصدر - ص 8.

(4) نفس المصدر - ص 10.

(5) عارضة الأحوذى بشرح صحيح الترمذى - الجزء 5 - ص 281 ، 282 - مكتبة المعارف - بيروت .

(6) إشارة إلى الحديث النبوى الشريف: عن عائشة رضي الله عنها أن أباً بكر دخل عليها و النبي صلّم عندها يوم فطر أو أضحى، و عندها قينتان تغ bian بما تعاقب به الأنصار يوم بعاث، فقال أبو بكر: " مزمار الشيطان " مرتين، فقال النبي صلّم: " دعها يا أبا بكر، فإن لكل قوم عيذاً، و إن عيذنا هذا اليوم ". و لهذا الحديث روايات أخرى كلها حسنة.

حور، فلا يؤثر أيضا في تحريمها، فإنها كلها آلات تتعلق بها قلوب الضعفاء من الخلق،  
و تُنفع عليها استراحة، و طرح لثقل الجد الذي لا تحتمله كل نفس، و لا يتعلق به كل قلب،  
و لا ينفع به نفس فقد سمح الشرع لها فيه".

### زرياب و أثره على الحياة الموسيقية في الأندلس.

لم تكن الموسيقى خلال القرن الأول الذي أعقب الفتح الإسلامي للأندلس سوى صدى  
لـ "موسيقى العربية الشرقية"؛ فقد كان حنين حكاماً الأولين إلى المشرق - موطنهم الأصلي -  
و تعقّيمه واعتراضهم بكل ما ينتمي إليه، و كذلك حاجتهم إلى من يسمعهم موسيقاهم الأصلية  
في وطنهم الجديد، و في هذا الوسط الغريب عنهم... كل ذلك كان يحدو بهم إلى جلب  
موسيقيين و المغنين من المشرق، و خاصة من المدينة و مكة و بغداد التي كانت تعتبر من  
مراكز الموسيقية في ذلك العهد، و من هؤلاء الموسيقيين و المغنين: زرقون، و علون  
و عحفاء، و عباس بن النصاري، و زرياب... (1)

و يشكل قدوم زرياب (ت. نحو 230 هـ / 845 م) إلى الأندلس نقطة تحول حاسمة  
في تاريخ الموسيقى العربية في غرب العالم الإسلامي، و ذلك نظراً لما أحده فيها من تجديد  
و تطوير، و كان بعد نزوحه من بغداد، إثر الخلاف الذي وقع بينه وبين أستاذة إسحاق بن  
هريم الموصلي، قد نزل بالقيروان عاصمة الأغالبة، قبل أن ينتقل إلى قرطبة، عاصمة  
شولة الأموية، تلبية لدعوة أميرها الحكم الأول. و كان وصوله إليها سنة 207 هـ (822 م)،  
و هي نفس السنة التي توفي فيها هذا الأمير، لكنه وجد في استقباله خلفه الأمير عبد الرحمن  
شحي بنفسه، الأمر الذي يبين بجلاء مدى ما كانت تحظى به الموسيقى من عناية في المجتمع  
الأندلسي، و ما كان يتمتع به رجالها من تقدير و اعتبار. و في هذه البيئة الجديدة، المولعة  
بـ "الموسيقى" ، و في ظل الرعاية السابقة التي أحاطه بها الأمير عبد الرحمن و خلفاؤه من  
بعد، أينعت عبقرية زرياب، و أعطت ثمارها، فقد أحدث ثورة في دنيا الموسيقى، إذ " جاء  
بعد نعمته الأسماع، و اتخذت طريقته مسلكاً، و نسي غيرها " (2). بل إن تأثيره تعدى ذلك  
لـ "ميادين أخرى تخص الحياة الاجتماعية، كآداب السلوك، و التائق في الملبس، و التفنن في  
النخل و المشرب" ، و غير ذلك من الأمور التي أصبح فيها مثلاً يقتدي به، و أطلق عليه  
بنبيها لقب " معلم الناس المروءة ". (3)

و مما أحده زرياب في الميدان الموسيقي إضافة وتر خامس إلى العود، فالأوتار  
الأربعة التي كانت تُشد عليه من قبل كانت في عُرف موسيقى عصره ترمز إلى العناصر  
نحوية الأربعة، وهي الهواء و النار و التراب و الماء التي تقابلها الطيائع البشرية الأربع  
التي قام على أساسها الطب القديم، و هي الدم و الصفراء و السوداء و البلغم؛ و حتى يصبح  
عوده " كاملاً " تدب فيه الحياة، أضاف إليه زرياب هذا الوتر ليكون له بمثابة الروح،  
" فكمел في عوده قوى الطيائع الأربع، و قام الوتر الخامس المزيد مقام النفس في  
تجدد ". (3)

(1) أحمد المقرى - نفح الطيب - الجزء 2 - ص 85 . تحقيق د. احسان عباس - دار صادر - بيروت. 1968.

(2) مقتطفات من " متعة الأسماع في علم السمع " لأحمد التيفاشي الفقهي تتعلق بالموسيقى في إفريقيا و الأندلس،  
نشرها محمد بن تاویت الطنجي في مجلة الأبحاث - بيروت - دجنبر 1968 - 21 م - 2 - 3 - 4 - ص 114.

(3) أحمد المقرى - نفح الطيب - الجزء 3 - ص 126.

و مما استحدثه زرياب أيضاً، لكن قبل مجئه إلى الأندلس، تحسين صناعة عوده بالتخفيض من وزنه وتغيير مواد صنع أوتاره، و ذلك بهدف الرفع من جودة صوته و جهارته و إطالة عمر تلك الأوتار؛ و في ذلك نجده يقول للخليفة هارون الرشيد، عندما سأله عن سبب رفضه استعمال عود أستاده إسحاق في الغناء خلال مجلس أنس جمعهما به: "عودي، و إن كان في قدر جسم عوده، و من جنس خشبها، فهو يقع من وزنه في الثالث أو نحوه، و أوتاره من حرير لم يغزل بماء سخن، يكسبها أنوثة و رخاؤه، و بعدها و مثاثلها اتخذتها من مصران شبل أسد، فلها في الترنم و الصفاء و الجهارة و الحدة أضعاف ما غيرها من مصران سائر الحيوان، و لها من قوة الصبر على تأثير وقع المضارب المتعاونة بها ما ليس لغيرها".<sup>(1)</sup> أما المضارب و هو "الريشة" التي يضرب بها على الأوتار و التي كانت تصنع عادة من خشب، فقد اتخذه زرياب من قوادم النسر، و هي الريش الذي يكون في مقدم جناحيه، " فأبرع في ذلك لللطف قشر الريشة و نقائه، و خفته على الأصابع، و طول سلامنة الوتر على كثرة ملازمته إياه ".<sup>(2)</sup>

و أنشأ زرياب في قرطبة معهداً موسيقياً لعله الأول في العالم الذي طُبّقت فيه طرق علمية، و مناهج تعليمية مبنية على أسس تربوية. فكان يُجري على الراغب في الالتحاق به اختباراً خاصاً لمعرفة مدى صلاحية صوته للغناء، " فإن سمع صوته بهما صافياً ندياً قوياً مؤدياً لا يعتريه غنة و لا حبسة و لا ضيق نفس، عرف أنه سوف ينجذب"، و أشار بتعلمه، و إن وجده خلاف ذلك أبعده".<sup>(3)</sup> و كان الطالب الذي يشكوا عيباً غير مبيوس منه في نطقه يتلقى علاجاً عملياً مناسباً لحالته، فإن كان مثلاً "الص الأضراس" لا يقدر على أن يفتح فاه، أو كانت عادته زرم أسنانه عند النطق، راضبه بأن يدخل في قطعة خشب عرضها ثلاثة أصابع، يبيتها في فمه ليالي حتى ينفرج فakah".<sup>(4)</sup>

و كان التعليم يعتمد على التدرج في الصعوبة، إذ كان الطالب يُلقن الغناء أو العزف في صورتهما البسطة، الخالية من التعقيد، و بعد أن يتقن ذلك، كان يلقنه "الزوائد" أو الزخارف الموسيقية، و أساليب التعبير التي تتطلب مهارة أكبر في الأداء.

و قد نظم زرياب الغناء، و جعل له أصولاً و قواعد لم تثبت أن فرضت نفسها وأصبحت تقليداً يتبعه المغنون من بعده، فكان من ي يريد منهم أن يغني " يبدأ بالتشيد أول شدوه بأبي نقر كان، و يأتي إثره بالبساط، و يختتم بالمحركات و الأهزاج تبعاً لمراسم زرياب ".<sup>(5)</sup> فمن خلال هذا الوصف تظهر الملامح الأساسية للنوبة الأندلسية، و هي البدء بإنشاد حر، ثم الانتقال إلى غناء بطيء الحركة، و الختم بغناء خفيف، سريع الحركة.

و بعد وفاة زرياب واصل تلامذته نشر تعاليمه الفنية، و منهم على الخصوص أولاده عبد الله و عبد الرحمن و قاسم، و بنته عليه و حمدونة، و بعض جواريه و جواري المعجبين به من علية القوم، أمثال غزلان و مصابيح و متعة و هنية. و قد وصف ابن خلدون ما تركه من أثر في الحياة الموسيقية للأندلس بقوله: " فأورث فيها من صناعة الغناء ما تناقلوه إلى أزمان الطوائف، و طما منها بإسبانية بحر زاخر، و تناقل منها بعد ذهاب

(1) نفح الطيب - الجزء 3 - ص 213 .

(2) نفس المرجع - ص 126 .

(3) نفس المرجع - ص 128 .

(4) نفس المرجع - ص 129 .

(5) نفس المرجع - ص 128 .

عصرَها إلى بلاد العدوة بأفريقيَّة و المُغْرِب، و انقسم على أُمصارِها، و بها الآن منها  
صيَّبة على تراجع عمرانها و تناقص دولها". (1)

### ابن باجة، وجه آخر من المع وجوه الموسيقى الأندلسية.

تركَت شخصية أخرى أثراً قوياً على الحياة الموسيقية في الأندلس، و هي شخصية الفيلسوف الكبير أبي بكر ابن باجة (ت 533 هـ / 1138 م) الذي كان - إضافةً إلى تعلمه في علوم الفلك و الطب والهندسة و الرياضيات، و علاوة على قرضه للشعر - مُثْرِّاً كبيراً في مجال الموسيقى، و ملحنًا متميِّزاً، و عازفاً بارعاً على آلة العود. فعلى مستوى التنظير اعتبر ابن باجة "في المغرب بمنزلة أبي نصر الفارابي بالشرق" (2)، غير أن جزءاً مما كتبه في هذا المجال قد ضاع؛ أما على مستوى الإبداع في صوغ الألحان فقد شهد به بُسْتُفُوق المطلق على معاصريه، إذ وصف بـ "فيلسوف الأندلس و إمامها في الألحان" (3)، و بـ "الحكيم... صاحب التلحين المعروفة". (4) كما كانت لألحانه الأفضلية على سواه... و إليه تنسب الألحان المطربة بالأندلس التي عليها الاعتماد" (5). و كانت طريقة ابن باجة في التلحين تقوم على مزج عناصر موسيقية شرقية بأخرى محلية مسيحية، و قد تحيط هذه الطريقة استحساناً كبيراً و كثراً عشاقها، و في ذلك يقول أحمد التيفاشي: "... و مزج غناء النصارى بغناء المشرق، و اخترع طريقة لا توجد إلا بالأندلس، مال إليها جميع أهلها فرفضوا ما سواها..." (6) و قد أدخل ابن باجة بعض التعديلات على طريقة أداء تربية الموروثة عن مدرسة زرياب، لكن المصادر لا تسلط الضوء الكافي على طبيعتها، كما أنه استعمل تسويَّة جديدة لآلية العود كان العمل جاريًا بها في العود الرباعي في المغرب، و نكويتة في الجزائر و العود العربي في تونس.

و يذهب بعض الباحثين إلى أن تأثير ابن باجة على الحياة الموسيقية في الأندلس كان خُوري من تأثير زرياب عليها، بل إن هذا التأثير قد طال أيضاً الحياة الموسيقية في المغرب؛ نظراً لما أصبحت عليه العلاقات بين العدوتين من قوَّة و متانة بعد توحيدهما تحت ظل الحكم تُنْزِلِي، و نظراً كذلك لطول المدة التي قضتها هذا الموسيقي الكبير في المغرب، و التي تاهزت العشرين سنة. و قد ترك بعد وفاته إرثاً موسيقياً ضخماً ساهم في الحفاظ عليه و إثرائه موسيقيون بارزون من تلامذته و غيرهم، نذكر منهم على الخصوص: أبي عامر بن لحمارة الغرناطي الذي "برع في علم الألحان" (7)، كما برع في صناعة العيدان و نظم شعر، و ابن الجودي الذي كان أيضاً شاعراً إلى جانب احترافه للموسيقى، و أبي الحسن بن احباب المرسي الذي قال عنه أحمد التيفاشي "و كل تلحين يسمع بالأندلس و المغرب من شعر متأخر فهو من صنعته". (8)

(1) ابن خلدون - المقدمة - ص 428 - مطبعة دار القلم - بيروت - الطبعة الرابعة - 1981 .

(2) أحمد المقرى - نفح الطيب - ج 3 - ص 185 .

(3) علي بن سعيد المغربي - المغرب في حل المغرب - ج 2 - ص 119 - تحقيق شوقي ضيف - دار المعارف - القاهرة - 1953 .

(4) ابن خلدون - المقدمة - ص 584 - دار القلم - الطبعة الرابعة - 1981 .

(5) أحمد المقرى - المصدر السابق - نفس الصفحة .

(6) أحمد التيفاشي - المرجع السابق - ص 114 - 115 .

(7) علي بن سعيد - المرجع السابق - ص 120 .

(8) أحمد التيفاشي - المرجع السابق - ص 15 .

و من الموسيقيين الأندلسيين الذين تجدر الإشارة إليهم كذلك: أبو بكر الرقوطي الذي عاش في القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي، و الذي كان يُعلم الموسيقى في مدينة مرسية قبل و بعد سقوطها في أيدي الإسبان سنة 640 هـ / 1243 م، و إسماعيل الشقدي المتوفى عام 629 هـ / 1232 م، و هو صاحب الرسالة المعروفة في فضل الأندلس التي أوردها المقرئ في كتابه "نفح الطيب"، و شلومون بن ساشل، و هو يهودي عرف أغانيه الراقصة ذيوعاً كبيراً في القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي... .

### ابتكار الموشح و الرجل.

الموشح قالب شعري خولفت فيه القواعد المرعية في أوزان الشعر العربي التقليدي و قوافييه، و قد سمي بهذا الاسم نسبة إلى الوشاح، نظراً لما فيه من جمال يتمثل في اختلاف أسماطه و أغصانه و أغاريضه و قوافييه؛ و قد لعبت الموسيقى دوراً أساسياً في ظهوره، إذ كان الشعر التقليدي يُخضع الموسيقى لأوزانه فيقيد حريتها، و كان لا بد من كسر قيود هذه الأوزان كي يخضع الشعر للموسيقى و ليس العكس.  
هناك نوعان من الموشحات:

- المoshحات التي تستخدم البحور الشعرية التقليدية، و خاصة منها الخفيفة مثل الرمل و الهرج و الرجز و الخفيف و السريع و المقارب ...

- المoshحات التي تستخدم أوزاناً شعرية جديدة، و عنها يقول ابن سناء الملك: "... و هذا القسم منها هو الكثير و الجم الغفير، و العدد الذي لا ينحصر، و الشارد الذي لا ينضبط. و كنت أردد أن أقيم لها عروضاً يكون دفتراً لحسابها و ميزاناً لأوتادها و أسبابها، فعز ذلك و أعز لخروجها عن الحصر و انفلاتها من الكلف، و ما لها عروض إلا التلحين و لا ضرب إلا الضرب، و لا أوتاد إلا الملاوي، و لا أسباب إلا الأوطار. فبهذا العروض يعرف الموزون من المكسور، و السالم من المزحوف، و أكثرها مبني على تأليف الأرغن، و الغناء بها على غير الأرغن مستعار، و على سواه مجاز" (1).

و قد اختلف الباحثون حول أصل الموشح و مخترعه، لكن أكثرهم يرجحون أن يكون أول ظهوره في الأندلس، و هم ينسبون ابتكاره إلى مقدم بن معافى (أو معافر) الفرييري الذي عاش في نهاية القرن التاسع و بداية القرن العاشر الميلادي، و قد عَرَف الموشح عصره الذهبي في القرن الحادى عشر، و أخذ نجمه في الأفول ابتداءً من منتصف القرن الثالث عشر أمام شيوخ نوع جديد من الشعر تغلب عليه العامية، و هو الرجل.

و من أشهر الوشاحين في الغرب الإسلامي: عبادة بن ماء السماء (ت 419 هـ / 1028 م) و عبادة الفراز (ت 500 هـ / 1106 م)، و الأعمى التطيلي (ت 525 هـ / 1130 م)، و ابن بقي (ت 540 هـ / 1145 م)، و أبو بكر بن زهر الملقب بالحفيد (ت 595 هـ / 1199 م) و ابن باجة (ت 533 هـ / 1138 م) و ابن رشد (ت 649 هـ / 1251 م) و ابن طفيل (ت 581 هـ / 1186 م) و إبراهيم بن سهل (ت 776 هـ / 1374 م) و محبي الدين بن العربي (ت 638 هـ / 1240 م) و لسان الدين بن الخطيب (ت 795 هـ / 1392 م) و ابن زمرك (ت 795 هـ / 1392 م) و غيرهم...

(1) ابن سناء الملك - دار الطراز في عمل المoshحات - ص 33 - 35 - تحقيق و نشر جودت الركابي - دمشق - 1949.

وقد صور الموشح في البداية واقع الحياة في الأندلس التي كانت تتميز بجمال سمعها و مجتمعها المولع بالثقافة و الفن، و المتعلق بالحياة و مواجهها، و هكذا فقد كانت عروضه تدور على الخصوص حول الطبيعة و الغزل و الخمريات و مجالس الأنس... لكنه أتى أن تطرق إلى المدح تقربا إلى الملوك و الأمراء و الأعيان، و طمعا في أعطيتهم، عندما كثرت الفتن في البلاد و اشتد الخطر المسيحي، ظهر أيضاً الموشح الذي تدور صيغه حول القضايا السياسية، و البكاء على فقدان الأوطان، و الرثاء، و التصوف، و العزف، و المديح النبوي...

و استجابة لمتطلبات الغناء فإن لغة الموشح تتميز عموماً ببساطتها و سهولتها سلاستها، كما تتميز ألفاظها برقتها و عذوبتها و موسيقيتها، و كانت هذه الألفاظ أحياناً سحرية أو عالمية، كما كانت أحياناً أخرى أعممية في "الخرجة" أي القفل الأخير من سرثح، لكن الموشحات ذات الخرجة الأعممية لا وجود لها الآن في الموسيقى الأندلسية.

و إلى جانب الموشح ظهر لون آخر من الشعر الغنائي، و هو الرجل الذي سمي بـ "ترجيع الصوت" به في الإنشاراد، و هو شعر عامي غالباً ما يكون كله عربياً، و قد يحتويه أحياناً ألفاظ أعممية؛ و هو يشترك مع الموشح في أسباب نشأته و انتشاره، و هي موسيقى و الغناء و حاجة الناس إلى التعبير عن أحاسيسهم و عواطفهم نظماً و شدواً. الوجه العامية المتداولة في حياتهم اليومية، و كان ينظم على سائر بحور الشعر العربي معروفة و على غيرها مما لا يحصى عددها، حتى قيل: "صاحب ألف وزن ليس بزجال"، فطرق نظم الرجل كما قال ابن الخطيب "تنفسح لكثير مما يضيق سلوكه على الشاعر".

و كما اختلف الباحثون في أمر من اخترع الموشح فقد اختلفوا أيضاً في أمر من حرر العزف، إلا أن أغلبهم يتفقون على أن أول من اشتهر به هو أبو بكر بن قzman (ت 555 هـ / 1160 م)، و هو من أصل إسباني، و كان من المقربين إلى الخليفة عبد المؤمن بن علي المودي (524 - 558 هـ / 1130 - 1163 م). يقول ابن سعيد محدثنا عن لازجال: "فيكت بالأندلس قبل أبي بكر بن قzman، و لكن لم تظهر حلاها و لا انسكبت معناتها و لا اشتهرت رشاقتها إلا في زمانه، و كان في زمان الملثمين، وهو إمام الرجالين على الإطلاق".<sup>(1)</sup>

و من الرجالين الذين تجدر الإشارة إليهم، وإن كانت أخبار معظمهم و آثارهم قد ضاعت، و لا تعرف تواريخ ميلاد و وفاة أكثرهم: مخلف بن راشد، و ابن يخلف، و الشيخ الأخطل بن نمارة، و أم الكرم بنت محمد المعتصم بن صمادح أمير المرية الذي أطاح يوسف بن تاشفين بملكه عام 483 هـ / 1091 م، و أبو عبد الله محمد بن حسون (ت 519 هـ / 1125 م)... و كلهم عاشوا قبل ابن قzman، و من الذين عاصروه: أبو عمر بن الزاهر الإشبيلي، و أبو الحسن المقربي الداني، و أبو بكر بن مدين، و نزهون بنت القلاعي الغرناطية (ت 550 هـ / 1155 م)، و ابن خبازة، و ابن غرلة، و الخليفة عبد المؤمن بن علي المودي، و أخيه رميلة... و من الذين عاشوا بعده: ابن تاجيت و أبو عبد الله أحمد بن الحاج مدغليس، و أبو زيد الحداد البلنسي، و أبو الحسن علي بن جدر الإشبيلي (ت 638 هـ / 1241 م)، و لسان الدين بن الخطيب (ت 776 هـ / 1374 م)، و تلميذه أبو عبد الله

(1) ابن سعيد - المقططف من أزاهر الطرف - ص 483 - نشر الدكتور عبد العزيز الأهواني في البحث المتعلق بـ "ابن خلدون و تاريخ فن التوشح و الزجل" - أعمال مهرجان ابن خلدون المقامة في القاهرة من 2 إلى 6 يناير 1962.

محمد بن زمرك (ت 795 هـ / 1392 م)، و ابن الحبيب الجزري...  
و قد عرف الرجل انتشاراً واسعاً في كل أنحاء الوطن العربي. يقول ابن سعيد (610 - 685 هـ / 1214 - 1286 م) متحدثاً عن أزجال ابن قرمان: "و أزجاله المدونة رأيتها بي بغداد أكثر مما رأيتها بحواضر المغرب". (1) ولم يكن تداول الرجل مقصوراً على أبناء الطبقات الشعبية فقط، بل إنه عرف إقبالاً كبيراً حتى بين أبناء الطبقات الراقية والمتقدمة. و تجدر الإشارة إلى أن رجال الصوفية وأهل الذكر قد نظموا لهم أيضاً على منواله، واستخدموه في حلقات الذكر والسماع، و منهم على الخصوص أبو الحسن علي بن عبد الله الشستري (ت 668 هـ / 1269 م) الذي كان رائداً في هذا المضمار، كما كان محبي الدين بن العربي (ت 638 هـ / 1240 م) فيلسوف الصوفية الأكبر رائداً في استعمال الموسح فيه.

### الآلات الموسيقية.

لقد كان من الطبيعي أن يؤدي الإقبال العظيم على الموسيقى في الأندلس إلى ازدهار صناعة الآتها في هذا البلد، وقد اشتهرت بذلك مدن كثيرة، و خاصة منها إشبيلية، التي قال عنها ابن رشد (520 - 595 هـ / 1126 - 1198 م): "إذا مات عالم إشبيلية فاريد بيع كتبه، حملت إلى قرطبة حتى تباع فيها، وإذا مات مطرب بقرطبة فاريد بيع تركته، حملت إلى إشبيلية". (2) كما قال عنها أبو الوليد إسماعيل بن محمد الشقدي، المتوفى عام 628 هـ / 1231 م، في رسالته في فضل الأندلس (3)، و هي الرسالة التي استنسخها أحمد المقربي في كتابه نفح الطيب، إنها: "قاعدة صناعة الملاهي و آلات الطرب". و بعد ذكر عدد من هذه الآلات أضاف قائلاً: "و إن كان جميع هذا موجوداً في غيرها من بلاد الأندلس، فإنه فيها أكثر و أوجد". (4) و إذا أحصينا عدد الآلات التي ذكرها الشقدي في هذه الرسالة و تلك التي أشار إليها أحمد التيفاشي المتوفى عام 651 هـ / 1253 م في كتابه "متعة الأسماع في علم السمع"، و ابن الدراج السبتي المتوفى عام 693 هـ / 1294 م في كتابه "الإمتناع و الانتفاع في مسألة سماع السمع"، و أضفنا إليها أسماء غيرها من الآلات المذكورة في مصادر أخرى عربية و أجنبية، كالدواوين الشعرية و القواميس اللاتينية - العربية، فسنجد أن عددها يفوق السبعين آلة ما بين وترية و هوائية و إيقاعية؛ و القليل جداً من هذه المصادر ما زال يستعمل اليوم، أما الباقي فكله مهجور أو مجهول، إذ كثيراً ما تقتصر هذه المصادر على ذكر أسماء تلك الآلات فقط، و لا تعطي أية إيضاحات حول أشكالها و مقاييسها و المواد التي تصنع منها و كيفية صنعها، كما لا تعطي أية معلومات حول الطرق المتبعة في العزف عليها. و هذا العدد الكبير و المتنوع من الآلات يفوق بكثير ما تستعمله الموسيقى العربية اليوم، و هو يعكس مدى التطور و الازدهار اللذين عرفتهما هذه الموسيقى في الماضي، أيام عزها و مجدها.

و يمكن مشاهدة رسوم و نقوش عد من هذه الآلات على جدران بعض الكنائس في

(1) المرجع السابق - نفس الصفحة.

(2) أحمد المقربي - نفح الطيب - الجزء 3 - ص 11.

(3) هي الرسالة التي عرض فيها أبي يحيى بن المعلم الطنجي في تفضيله بر العودة على الأندلس، و ذلك إثر نقاش دار بينهما في مجلس أبي يحيى بن أبي حفص، حاكم سبتة من قبل الموحدين.

(4) نفس المصدر - الجزء 3 - ص 13.

و على واجهات بعض الصناديق العاجية المحفوظة في الأديرة والمتاحف، كما يمكن  
الذهاب في المنمنمات التي تزين بعض المخطوطات القديمة المحفوظة في مكتبة  
بـ كورين و اللوفر و الفاتكان و غيرها... و لعل أكثر هذه المنمنمات أهمية سواء من حيث  
القيمة التوثيقية تلك التي تزين مجموعة " أناشيد القديسة مريم " Las cantigas de Santa María ، و هي الأنطولوجية التي تضم 417 نشيدا في مدح السيدة  
مريم نعراة والتي كان الملك ألفونسو العاشر (1221-1284 م) قد أمر بجمعها؛ فهي تضم  
ـ 51 ممنمة ملونة تمثل ما مجموعه 51 موسيقى من موسيقى القرن الثالث عشر الميلادي  
ـ وهو يعزفون ضمن مجموعات ثنائية، كل واحدة منها تمثل عازفين على آلتين مختلفتين،  
ـ بعض هذه المنمنمات تصور موسقيين مسلمين يعزفون على آلاتهم صحبة آخرين  
ـ سريعين، الأمر الذي يعطي المشاهد فكرة عن بعض الآلات الموسيقية العربية التي كانت  
ـ متولدة في ذلك العهد، كما يبين أن اختلاط عناصر من أتباع الديانتين للعزف و الغناء ضمن  
ـ لمجموعات الموسيقية كان أمرا مألوفا في ذلك الوقت.

## إشعاع الموسيقى الأندلسية و أثرها على الموسيقى الغربية

بلغت الحضارة العربية الإسلامية في القرون الوسطى درجة من التقدم و الرقي جعلتها تؤثر تأثيرا قويا على مختلف مناحي الحياة في القارة الأوروبية، و تمهد السبيل نحوها في عصر "النهضة". و قد ساهمت عدة عوامل في تقوية الاحتكاك و التبادل حضاري بين المسلمين و الأوروبيين، منها ما كان ذا طابع سلمي، مثل التبادل التجاري نابري و البحري بين الجانبيين، و التجاور و التساقن بل و التزاوج أحيانا بين أبناء الطرفين، كما كان عليه الحال في الأندلس، في ظل التسامح و التعايش الذي اتسم به الحكم الإسلامي في هذا البلد، و مثل متابعة كثير من طلاب العلم الأوروبيين دراستهم في المراكز العلمية الإسلامية الشهيرة كقرطبة و إشبيلية و فاس و غيرها... و منها ما كان ذا طابع حربي، مثل حملات الصليبيّة، و الحروب التي كانت تنشب بين المسلمين و المسيحيين في صقلية و الأندلس، و ما كان ينتج عن ذلك من سبي و أسر لأعداد كبيرة من أبناء الجانبيين...

فمن الأسباب التي ساعدت على نشر الموسيقى العربية وألاتها في أوربا، جلب الموسيقيين المسلمين إلى بلاطات الملوك وقصور الأمراء والبلاء المسيحيين للعمل فيها، أحياناً طوعاً وأحياناً أخرى قسراً، تارة أحرازاً وتارة أخرى عبيداً، و ذلك نظراً لما كانوا يتوافرون عليه من كفاءات فنية عالية، وما كانوا يضفونه على تلك البلاطات وقصور من إشعاع فني يسهم في الرفع من مكانة أصحابها وتنمية هيبتهم وتلميع صورتهم ونشر صيتها بين الناس؛ وكان هذا الأمر منتشرًا على الخصوص في الممالك المسيحية التي ظهرت في أقاليم شبه الجزيرة الأيبيرية بعد انحلال الدولة الأموية، والانقسام الذي عرفته الأندلس في عهد ملوك الطوائف، وبدء الحواضر الإسلامية في السقوط الواحدة بعد الأخرى بين أيدي المسيحيين؛ لكن هذه الظاهرة لم تثبت أن انتشرت أيضاً في بعض الأقاليم الفرنسية مثل بروفانسيا وآكيتينيا ونورمانديا وبورغونيا... والإيطالية مثل صقلية وقلابرية، وغيرها... واستمر العمل بها في الأندلس حتى بعد زوال الحكم الإسلامي عنها.

إن الشهادات على إقبال المجتمع الأوروبي على تعلم الموسيقى العربية و ممارستها و التعامل مع محترفيها كثيرة، نكتفي منها بالإشارة إلى أن مؤلفات كبار المنظرين للموسيقى

العربية أمثال الفارابي و الكندي و ابن سينا و ابن رشد وغيرهم كانت معروفة في أوروبا و تدرس في أديرتها و جامعاتها، وأن الممنونات التي تزين أناشيد القديسة مريم العذراء التي سبقت الإشارة إليها تظهر صوراً لموسيقيين مسلمين و مسيحيين يعزفون سوياً؛ و من هذه الشهادات أيضاً ما أورده ابن بسام في الذخيرة عندما ذكر أن ابن الكنان المتطلب قال واصفاً مجلس غناء في أحد قصور النصارى، زمن ملوك الطوائف: " شهدت يوماً مجلس العلجة بنت شنجة ملك البشكوش زوج الطاغية شنجة بن غارسية بن فردناند، و في المجلس عدة قيادات مسلمات من اللواتي وهبهن له سليمان بن الحكم (1) أيام إمارته بقرطبة، فألومات العلجة إلى جارية فيهن، فأخذت العود و غنت به... فاحسنـت و أجادـت، و على رأس العلجة جاريـات من القوامـات أـسـيرـات كـأنـهن فـلقـات قـمر..." (2)

لقد كانت الأندلس، إلى جانب صقلية و الشرق الأوسط، أحد المعابر الأساسية لدخول المؤثرات الحضارية العربية إلى القارة الأوروبية؛ و الموسيقى - باعتبارها لغة سريعة الانتقال، لا تعرف الحدود، و لا تحتاج إلى ترجمة للتภาษـب و التفاهم بها - كانت من المبادـين الأولى التي ظهرـتـ عليهاـ فيـ أورـباـ آثارـ تلكـ الحـضـارـةـ،ـ سواءـ عـلـىـ مـسـتـوىـ الـأـلـاحـانـ أوـ الـكـلـمـاتـ أوـ الـآـلـاتـ:

#### ١- على مستوى الألحان:

أثرت الموسيقى العربية على ألوان مختلفة من الموسيقى في جنوب غرب أوروبا، بما فيها الموسيقى الدينية، و هكذا يلاحظ أن الترتيل الكنسي الإسباني المعروف بالإيزيدوري أو الأوجيني ( Plain-chant isidorien ou eugénien )، نسبة إلى واسعـيهـ: القديس إيزيدور Saint Isidore ( 560 - 636 م ) و القديس أوجين Saint Eugène ( بابا من سنة 824 إلى سنة 827 م )، قد اصطبـغـ بصبغـةـ شـرقـيةـ،ـ وـ عـلـقـتـ بـهـ كـثـيرـ مـنـ الزـخـارـفـ الموسيقـيةـ المـميـزةـ لـلـموـسـيقـىـ الـعـرـبـيـةـ،ـ فـاصـبـحـ مـعـرـوفـاـ بـالـتـرـتـيلـ الـكـنـسـيـ "ـ المستعربـ"ـ ( Mozarabe ) ؛ـ وـ مـعـلـومـ أنـ الـحـكـوـمـاتـ الـإـسـلـامـيـةـ الـمـتـعـاقـبـةـ فـيـ الـأـنـدـلـسـ قدـ ضـمـنـتـ لـأـتـابـعـ كـافـةـ الـدـيـانـاتـ حـرـيةـ الـعـبـادـةـ،ـ وـ سـمـحـ لـهـمـ بـالـحـفـاظـ عـلـىـ عـادـاتـهـمـ وـ تـقـالـيدـهـمـ.ـ وـ إـذـاـ كـانـ الغـنـاءـ الـدـيـنـيـ نـفـسـهـ قدـ تـأـثـرـ بـالـموـسـيقـىـ الـعـرـبـيـةـ إـلـىـ هـذـاـ الحـدـ،ـ فـمـاـ مـنـ شـكـ فـيـ أـنـ الغـنـاءـ الـدـيـنـيـ قدـ تـأـثـرـ بـهـ عـلـىـ نـحـوـ أـكـبـرـ وـ أـعـقـمـ،ـ خـاصـةـ فـيـ إـسـپـانـيـاـ وـ الـبـرـتـغـالـ،ـ حـيـثـ يـتـجـلـيـ هـذـاـ الـأـثـرـ بـوـضـوحـ فـيـ الـأـغـانـيـ الـمـعـرـوفـةـ بـ صـوـليـارـسـ las soléares وـ سـيـكـيـدـيـاـ la séguidia وـ كـانـيـاـ la cana وـ الـفـانـدانـكـوـ el fandango وـ الـخـوـطـاـ الـأـرـغـونـيـةـ la jota aragonesa وـ الـفـادـوـ el fado وـ الـفـلامـنـكـوـ el flamenco الذي يوجد بينه وبين الموال العربي شبه كبير، وـ الـذـيـ يـذـهـبـ بـعـضـ الـبـاحـثـينـ الـأـجـانـبـ إـلـىـ الـاعـقـادـ بـأـنـ تـسـمـيـتـهـ مـاـ هـيـ إـلـاـ تـحـرـيفـ لـكـلـمـتـيـ "ـ فـلاـحـ مـنـكـوبـ"ـ،ـ (3)ـ وـ أـنـ لـفـظـةـ "ـ أـولـيـ"ـ oléـ الـتـيـ تـسـتـعـمـلـ فـيـ لـتـشـجـعـ الـمـغـنـيـ وـ الـإـعـرـابـ لـهـ عـنـ الـاسـتـحـسانـ وـ الـإـعـجـابـ مـاـ هـيـ كـذـلـكـ سـوـىـ تـحـرـيفـ لـاسـمـ الـجـالـلـةـ "ـ اللهـ"ـ الـذـيـ يـسـتـعـمـلـهـ الـمـسـتـعـمـ الـعـرـبـيـ لـنـفـسـ الـغـاـيـةـ.

(1) سليمان بن الحكم المستعين بالله ( 399 - 403 هـ / 1009 - 1013 م ).

(2) أبو الحسن علي بن يسام الشنترني - الذخيرة في محسن أهل الجزيرة - تحقيق إحسان عباس - ج 3 - ص 318 - 319 - الدار العربية للكتاب (ليبيا - تونس) - 1978 .

(3) هو الوصف الذي يعتقد أصحاب هذه النظرية أن مسلمي الأندلس كانوا يطلقونه على كل جري من غجر الأندلس بعد النكبة التي شملتهم هم أيضاً إثر سقوط غرناطة، و خاصةً بعد صدور قانون سنة 1499 الذي حرم عليهم حياة الترحال، فاضطروا إلى اللجوء إلى الجبال و العيش في الكهوف في عزلة عن باقي السكان و في فقر مدقع.

و ما زالت بعض الألوان الموسيقية الإسبانية تحفظ بأسمائها العربية حتى اليوم، مثل أي أغاني السمر و las hudas الحداة و las aravias الأغانى "العربية".  
و من مظاهر هذا التأثير أيضا اتباع قالب شبيه بقالب النوبة في التأليف الآلي الغربي معروض بـ Suite، و هو مجموعة من القطع الآلية تؤدي بحركات مختلفة السرعة تذكر مع بعض الاختلاف - بحركات "ميزان" النوبة ، و تشارك معها في خاصية أخرى بحسب، وهي وحدة المقام الذي لحت عليه. و يلاحظ أيضا أن هناك تقاربا في المعنى بين تصميم Suite و نوبة.

#### ب . على مستوى الكلمات:

قد أثرت الموسيقى الأندلسية كذلك على نظيرتها الغربية بشعرها الغنائي، وهكذا نجد الأشعار التي كان يتغنى بها في القرنين الثاني و الثالث عشر الشعراء المتحولون المعروفون تحت اسم التروبادور Troubadours ) في إقليمي بروفانسيا و لاندوك Provence et Languedoc ) بجنوب فرنسا، و تحت اسم التروفير Trouvères ) في شنديا، و المينيسانجر Minnesangers ) في ألمانيا خلال القرون الوسطى، كانت من حيث غلب و المضمون مستوحاة من الموشح و الزجل، فهي تقتبس منها نفس الأغراض، و في مقدمتها الحب العذري، و تستخدم نفس الصور و المعاني، بل و تذهب إلى أبعد من ذلك، إذ تخطي الحبية بصيغة المذكر، و تشبهها بالغزال - الحيوان الغريب عن البيئة الأوروبية - و تكتفي من الرقيق و الحسود و العذول و الواشي... إلى غير ذلك مما هو مأثور و شائع في الشعر العربي؛ و لم يقتصر هذا الأمر على الأشعار التي تعالج المواضيع الدينية ، بل تعمد إلى تلك التي تعالج المواضيع الدينية أيضا ، و من الأمثلة على ذلك " أناشيد القدسية سريم " المشار إليها سابقا ، و التي تشبه إلى حد بعيد أزجال أبي الحسن الششتري الصوفية. و قد طال هذا التأثير الشعر العربي كذلك.

#### ج . على مستوى الآلات:

أما على مستوى الآلات الموسيقية، فيلاحظ أن كثيرا منها قد انتقلت إلى أوروبا و ظلت محفوظة في لغاتها المختلفة بأسمائها العربية، مع بعض التحريف، فالعود مثلا هو Alaude بالبرتغالية، و Liuto بالإسبانية، و Luth بالفرنسية، و Lute بالإنجليزية، و Lauto بالإيطالية... و كان العود هو الآلة المفضلة لدى الشعراء المتحولين من التروبادور و التروفير، ثم أصبح أهم آلة موسيقية في أوروبا خلال عصر النهضة ( القرنين الخامس و السادس عشر )؛ و قد تنافس الموسيقيون في التأليف له و العزف عليه، و استخدم على نطاق واسع كلآة فردية، كما استخدم مع غيره من الآلات ضمن مجموعات موسيقية متعددة؛ و لم يفقد مكانته في الموسيقى الأوروبية إلا في منتصف القرن الثامن عشر، بعدما زاحمه الآلات ذات الملams و الأقواس و تفوقت عليه.

و من الآلات الموسيقية التي انتشرت كذلك في أوروبا، ثم أمريكا، بواسطة العرب، مع احتفاظها بالأسماء التي كانوا يطلقونها عليها: آلة الرباب ( Rubebe, Rebec, Rebeca ... ) و القيثار ( Guitare, Guitarra, Chitarra... ) و البوقة ( Buccin, Albogon, Alboka... ) و القانون ( Canon, Cannone, Canhao... ) و الدف ( Adufe, Aduf... ) و النقارات

Pandero, Pandeiro ( سوناجس ) و البندير ( ناكير ) Nacaires, Nacchere...) Pandareta... و الطنبور ( تامبور Tambour ) ... و بعض هذه الآلات كان هو الأصل الذي انحدرت منه آلات أخرى، بعد عمليات التغيير و التحسين المتواالية التي كانت تخضع لها لمواكبة النطور التدريجي الذي عرفته الموسيقى الأوروبية، و منها على سبيل المثال الرباب الذي انحدر منه الكمان و الآلات المنتمية إلى فصيلاته: الألطاو و التشيلو و الكنتربراص... و منها أيضا الشفير ( أو الشقرة ) الذي يعتبر الجد الأعلى لآلة البيانو، و كان يستعمل في أوروبا في القرن الرابع عشر، و يسمى بالفرنسية ( إشكيير Echiquier ، من الفرنسيّة القديمة Eschequier )، و هذه التسمية هي تحريف لكلمة " الشفير " العربية التي أشرنا إليها، و قد ورد ذكرها ضمن أسماء الآلات الموسيقية التي عدها أبو الوليد الشقدي في رسالته حول فضل الأندلس. و معلوم أن الآلات الموسيقية لا تنتقل من حضارة إلى أخرى إلا و معها شيء من تقنيات العزف عليها، و من الموسيقى التي صممت تلك الآلات أصلاً لتؤدي عليها.

\*\*\*

بعد سقوط غرناطة، آخر معاقل المسلمين في الأندلس عام 897 هـ / 1492 م، بدأ سكان هذه البلاد يتعرضون لموجة شديدة من الاضطهاد تستهدف محو وجودهم فيها، و طمس معالم حضارتهم، فحرم عليهم القيام بشعائرهم الدينية، والتخاطب بلغتهم العربية، و ارتداء أزيائهم الوطنية، و ارتياح حماماتهم العمومية... بل و حتى ترديد أغانيهم و أهازيمهم، و هكذا انطفأت شعلة الموسيقى الأندلسية في موطنها الأصلي، و نزح ما تبقى منها مع النازحين الفارين بأرواحهم إلى بلاد المغرب. و مع أن هذه الموسيقى قد فقدت بدون أدنى شك الكثير من رصيدها الشعري و اللحمي، و من رونقها و بهانها الأصيلين، جراء ما أصابها و أصاب أصحابها من محن و مأس، و كذلك جراء اعتمادها طيلة قرون على التواتر الشفوي فقط في تناقلها من جيل إلى جيل، فقد ظلت حتى عصرنا هذا محفوظة في بلاد المغرب الإسلامي بسنائها و بهانها و جلالها، تسرح أبابل ساميها بجمال أشعارها و روعة الحانها، كما ظلت حتى اليوم تشكل مصدر إلهام و إبداع ليس فقط بالنسبة لكثير من الموسيقيين العرب، وإنما أيضا بالنسبة لكتاب المؤلفين الموسيقيين الأجانب أمثال غرانادوس Granados و منويل دي فايا Manuel de Falla و ألبينيز Albéniz و رافيل Ravel و غيرهم... و هي تعد اليوم، بقيمتها الفنية و الأدبية العالمية، إرثا ثقافياً ذا بعد إنساني، يتبعه صيانته و الحفاظ عليه.

## 2 - البوادر الأولى لظهور الموسيقى العربية في المغرب

### ( من الفتح الإسلامي إلى قيام الدولة المرابطية )

تشكل الفترة الممتدة من بداية الفتح الإسلامي للمغرب الأقصى إلى قيام الدولة المرابطية نصاً كبيراً في الوثائق والمستندات التي من شأنها أن تسلط الضوء على الأحوال العامة للبلاد سواء من الناحية السياسية أو الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، و تكاد تخلو هذه الوثائق من أية إشارة إلى الحياة الموسيقية في المغرب خلال تلك الفترة الطويلة التي تَعْتَبرُ أربعة قرون كاملة، و هذا النقص الكبير في الأخبار المتعلقة بالموسيقى، و إن كان قد خف نسبياً في المراحل اللاحقة، فقد ظل السمة المميزة لتاريخ الموسيقى المغربية حتى وقت قريب، و ذلك راجع لعدة أسباب، منها على الخصوص:

- صعوبة الكتابة حول هذا الفن عموماً، نظراً لطبيعته المجردة والأثيرية، فهو يحضر خلال فترة عابرة من الزمان ثم يختفي دون أن يترك أثراً مادياً يدل على كنهه.  
- حداثة عهد الإنسان باكتشاف طريقة مرضية للتذوين الموسيقي، فالتدوين الغربي الذي يعتبر اليوم أفضل تدوين، و الذي أصبح متداولاً على الصعيد العالمي، لم تكتمل عناصره إلا في أواخر القرن السادس عشر، أي منذ ما يزيد قليلاً على أربعة قرون فقط، و هي مدة قصيرة جداً في عمر هذا الفن.

- موقف الفقهاء الرافض عموماً لهذا الفن الذي كثيراً ما ترتبط كلماته و ممارسته بتنيو والمجون والخلاعة، الأمر الذي كان دائماً يدفع كثيراً من عشاقه المتفقين - و منهم نقائـءـ بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة، أي العارفون بأحكام الشريعة الإسلامية، و "الفقهاء" بمعناها المجازي في اللهجة العامية المغربية، أي المتعلمون عموماً - إلى تجنب حضور حفلاته، و الحديث عنه علانية، و التطرق إليه في كتاباتهم، بل و إلى إخفاء حتى اهتمامهم به، خوفاً على سمعتهم، و درءاً لأي شبّهات قد تلتصق بهم.  
لكل هذه الأسباب تصبح معرفة الحالة الحقيقة التي كانت عليها الموسيقى المغربية بمختلف أنواعها خلال تاريخها الطويل.

### الإطار العام السياسي والاقتصادي والثقافي:

#### 1 - قبل نشأة الدولة الإدريسية:

بدأ الفتح الإسلامي لبلاد المغرب بحملة عقبة بن نافع سنة 27 هـ / 647 م، و كان هذا الفتح عسيراً و بطيئاً مقارنة بغيره من الفتوحات في غيرها من البلدان، و ذلك لأسباب عديدة، منها: بُعد هذه البلاد عن قواعد انطلاق الجيوش الإسلامية في مصر، و وجود صغارى متراكمة الأطراف بين تلك القواعد و مسرح العمليات، و النزاع الذي نشب حول الخلافة بعد مقتل عثمان بن عفان سنة 35 هـ / 656 م، و منها أيضاً وعورة تضاريس بلاد شمال إفريقيا، و تشتت سكانها من الأمazigh بحريرتهم و استقلالهم، و مقاومتهم الشرسة للفاتحين ( من أبرز فصائل هذه المقاومة المواجهة التي تزعّمها كسلة ضد عقبة بن نافع من سنة 50 إلى 69 هـ / 688 - 670 م، و مقاومة الكاهنة لخلفه حسان بن النعمان من سنة 76 إلى سنة

إلى 69 هـ / 670 - 688 م، و مقاومة الكاهنة لخلفه حسان بن النعمان من سنة 76 إلى سنة 81 هـ / 696 - 700 م)، وكانت هذه المقاومة مدعاة أحياناً من طرف الجيوش البيزنطية التي كانت تحتل المناطق الساحلية، و حتى بعد جلاء هذه الجيوش عنها استمرت الأساطيل البيزنطية التي كانت لها الهيمنة على البحر المتوسط في ذلك العهد تهب بين وقت و آخر لنجد سكان تلك المناطق. و عرفت هذه البلاد كذلك كثيراً من الفتن و النزاعات و الثورات، كان أبرزها ثورة الخوارج في منتصف القرن الثامن الميلادي التي اندلعت من المغرب الأقصى لتشمل كل بلاد المغرب الكبير، و التي كان السبب الأساسي في اندلاعها السياسة الضريبية الجائرة و غير الشرعية التي طبقها عمال بعض الأقاليم في حق السكان... و نتيجة لهذه الأحداث، لم يتاخر الفتح الإسلامي فقط لبلاد المغرب، بل تأخر أيضاً انتشار الإسلام بين سكانها، كما تأخر استعرابهم. و من الطبيعي في مثل هذه الظروف إلا يكون للموسيقى العربية وجود يذكر بينهم. لكن مع ظهور الدولة الإدريسية بدأت وتيرة الأسلامة و الاستعراب في التسارع.

#### ب - خلل حكم الأدارسة:

كانت الدولة الإدريسية ( 172 هـ / 363 م - 789 هـ / 974 م ) أول دولة إسلامية تقوم على أرض المغرب الأقصى، و رغم أنها لم تسيطر إلا على جزء صغير من ترابه و لم تثبت أن تفتقّت إلى إمارات صغيرة، فقد حَطَّت البلاد في عهدها خطوة كبيرة إلى الأمام في طريق التَّمْدِين، و عرفت خلاله زيادة ملحوظة في انتشار الإسلام و معه اللغة العربية، كما شهدت المراكز الحضرية نمواً مطرداً في عدد سكانها، و عم الرخاء بينهم، الأمر الذي مهد السبيل لظهور البوادر الأولى للغناء العربي في المغرب.

#### التقدم العمراني:

اتخذت الدولة الإدريسية مدينة فاس عاصمة لها، و سرعان ما أصبحت مركز إشعاع كبير للثقافة العربية الإسلامية. و قد أسس هذه المدينة إدريس الأول سنة 172 هـ / 789 م، على الضفة اليمنى لوادي فاس، و في سنة 193 هـ / 809 م أسس ابنه إدريس الثاني مدينة أخرى قبالتها على الضفة اليسرى للنهر، أطلق عليها اسم "العلية"، نسبة إلى علي كرم الله وجهه، و لم يجمع بين المدينتين سور واحد و تطرق عليهما نفس التسمية و هي فاس إلا في العهد المرابطي. و قد عرفت فاس نمواً سريعاً نظراً لعوامل طبيعية و أخرى سياسية مواتية، فهي تقع وسط سهل سايس ذي التربة الخصبة، تحيط بها المحاري المائية من كل جانب، كما توجد حولها غابات جبال الأطلس المتوسط التي تمدها بالخشب، و التلال الصخرية التي تزودها بحجر البناء... و هي بالإضافة إلى ذلك تحتل موقعاً جغرافياً ممتازاً سواء من الناحية العسكرية أو الاقتصادية، فهي من جهة ترافق مدخل ممر تازة الاستراتيجي، و هو الممر الوحيد الذي يربط شرق المغرب بغربه، و من جهة أخرى تسيطر على ملتقى الطرق التجارية التي كانت تربط الأندلس بالسودان ( "بلاد الذهب" ) عبر سجلماسة و أغمات و الصحراء الغربية. و قد أهلها ذلك لتصبح مركزاً تجارياً هاماً، عرف ازدهاراً كبيراً، فنمّت ساكنته نمواً سريعاً؛ و من العناصر التي تألفت منها هذه الساكنة، إضافة إلى الأمازيغ و العرب، اليهود الذين قدموا من المناطق المجاورة، و من

ـلى و إفريقية، بل و من مصر و العراق (1)... و قد ساهمت بعض الظروف السياسية  
ـ في زيادة عدد سكان مدينة فاس، منها على الخصوص ثورة الربضيين بضواحي  
ـ فاس على عهد الحكم الأول (180 - 207 هـ / 796 - 822 م)، وما تلاها من تنكيل بهم  
ـ من ذيابهم، الأمر الذي اضطر نحو ثمانمائة عائلة منهم إلى اللجوء إلى فاس سنة  
ـ 212 هـ / 818 م، و ثورة الجناد الثانية التي شهتها إفريقية تحت حكم زيادة الله الأول  
ـ (201 - 223 هـ / 838 - 817 م) و التي دفعت كثيراً من سكان القิروان إلى  
ـ سرور عن هذه المدينة و حط الرحال في فاس... و قد جلب هؤلاء القادمون معهم الأموال  
ـ و المعرف و الخبرات الفنية... فأصبحت فاس من أكبر مدن الغرب الإسلامي، إلى جانب  
ـ فخرية و القิروان، كما أصبحت - خاصة بعد بناء مسجد الفروين سنة 243 هـ / 857 م -  
ـ حتى ألم المنارات التي تشع منها الثقافة العربية الإسلامية.

ـ و إلى جانب فاس أسس الأدارسة مدنًا أخرى أقل أهمية، منها حجر النصر (جنوب  
ـ صحة)، و البصرة (شمال وليلي) و تامدولت (في سهل سوس) ساهمت - إضافة إلى  
ـ من أخرى قديمة مثل سبتة و طنجة و أصيلة و سجلماسة و أغمسات... - في تقدم الحياة  
ـ حضرية بالمغرب؛ و كانت غالبية هذه المدن محطات تجارية مزدهرة، و في نفس الوقت  
ـ مركز نشيطة لنشر الإسلام و تعریف السكان.

#### انتشار الإسلام و اللغة العربية:

ـ قام الأدارسة بالعديد من الحملات العسكرية الهدف إلى نشر الإسلام بين قبائل كانت  
ـ بين المسيحية أو اليهودية أو الوثنية (في منطقة فزار و الأطلس المتوسط و سوس)، أو  
ـ بين بخليل من المعتقدات التي تنتهي إلى الديانات السماوية الثلاث، إضافة إلى معتقدات  
ـ أخرى وثنية وسحرية (مثل قبائل برغواتة التي كانت منتشرة في السهول الأطلantية  
ـ و في الجزء الغربي من الهضبة الوسطى).

ـ و قد استمرت العقيدة الإسلامية في الانتشار، و معها اللغة العربية، رغم دخول  
ـ المغرب في مرحلة جديدة و طويلة من الاضطرابات السياسية و الاجتماعية، بعد وفاة  
ـ المولى إدريس الثاني سنة 213 هـ / 828 م، فقد انقسمت الدولة الإدريسية إلى عدة إمارات  
ـ عائلية، انصافت إلى كيانات أخرى مستقلة كانت تقاسم البلاد و تتسع حدودها أو تضيق وفق  
ـ تغير موازين القوة بينها، ثم أصبح المغرب مسرحاً لمواجهات طويلة بين الأمويين  
ـ و الفاطميين، ثم الزبيدين و الحماديين... امتدت من أوائل القرن العاشر إلى منتصف القرن  
ـ الحادي عشر الميلاديين.

#### الازدهار الاقتصادي و نتائجه:

ـ يستفاد من كتابات الجغرافيين و الرحالة العرب أمثال المقدسي و البكري و ابن حوقل  
ـ أن الأوضاع السياسية التي عرفتها البلاد بعد وفاة المولى إدريس الثاني لم تؤثر سلباً على  
ـ حياتها الاقتصادية، فهم يصفونها بالأرض المباركة الغنية بفلاحتها و صناعتها و مواردها

(1) في نهاية حكم الأدارسة أصبحت فاس أحد المراكز العليا للثقافة اليهودية في العالم، فقد كانت لهم فيها مدارس متخصصة في تعليم التلمود (ياشيفوط)، و فيها أيضاً وضعت القواعد الأولى لعلمي النحو و العروض العبريين، و ذلك على يد الحاخمين دوناش بن لبراط و يهودا هيوك.

المعدنية و تجارتها، مؤكدين استمرار جلب الذهب من بلاد السودان، عبر الصحراء الغربية، و اجتذاب قسم منه إلى الأندلس عبر الموانئ المغربية الشمالية. و هذا النشاط التجاري و الرخاء الاقتصادي الناتج عنه هما اللذان يفسران النمو المطرد في عدد السكان الذي عرفته الحواضر المغربية خلال تلك الفترة، فهما اللذان كانا وراء استمرار تدفق المهاجرين إليها من المناطق المجاورة، بل و حتى من مناطق بعيدة كالأندلس و إفريقيا، و ذلك في أوقات السلم كما في أوقات الحرب، فاللوثائق تتحدث عن وجود تجار من مختلف الأقطار الإسلامية في سجلاتها، في أواخر القرن العاشر الميلادي، كما تتحدث عن أغامت في نفس الفترة على أنها مركز ثقافي نشيط، يتقاطر عليه كثير من رجال الفقه و الأدب القرطبيين و القيروانيين؛ و ظل المغرب كما كان في الماضي الملجأ المفضل للمتقفين الفارين من الاضطرابات و الفتن التي شهدتها الأندلس و إفريقيا، كما حدث بعد ثورة العامريين، و نهب قرطبة، و مدينة الزهراء في الأندلس سنة 403 هـ / 1031 م، و كما حدث أيضاً بعد اجتياح قبائل بني هلال لإفريقيا ابتداءً من سنة 442 هـ / 1050 م.

و يستنتج من كل ذلك أنه نظراً للتزايد المطرد في عدد سكان الحواضر المغربية، و في عدد المعتقين للديانة الإسلامية - بصرف النظر عن مذاهبهم - و في عدد الناطقين باللغة العربية، إما بحكم احتكارهم المستمر بالمتكلمين بها أو بحكم اعتقادهم للإسلام، و نظراً كذلك لانتشار الرخاء الاقتصادي بينهم، و ما يولده ذلك في النفس البشرية من رغبة في الاستمتاع بمباهج الحياة و مسراتها، و منها الفنون، و في مقدمتها الموسيقى، و نظراً أيضاً لانتماء كثير من هؤلاء السكان في الأصل إلى مدينتين عُرفتا بنشاطهما الموسيقي المبكر و برعاية حكامهما لرجال هذا الفن، و هما قرطبة و القيروان، و نظراً كذلك لمروءة غالبية الموسيقيين المشارقة القادمين من مكة و المدينة و بغداد بهذه الحواضر، و توقفهم فيها، و هم في طريقهم إلى الأندلس... نظراً لكل هذه العوامل فإنه يرجح أن تكون الملامح الأولى للموسيقى العربية المغربية قد بدأت تتشكل في هذا العهد، رغم الصمت شبه المطبق للوثائق حول هذا الموضوع، و رغم غياب أية وسيلة يمكننا بواسطتها أن نتعرف - و لو على وجه التقريب - على خصائصها العامة، و على الأدوات التي كانت تتولى بها، و المكانة التي كانت لأربابها في مجتمعهم... كما يرجح كذلك أن يكون الموطن الأساسي لانتشار هذه الموسيقى هو المراكز الحضرية، حيث تنشط الحركة التجارية و يعم الرخاء المادي، و أن تكون هذه الموسيقى شبيهة بنظيرتها في الأندلس، نظراً لعامل الجوار من جهة، و من جهة ثانية نظراً للوجود القوي للعنصر الأندلسي في تلك المراكز، و خاصة منها فاس و سبتة و طنجة.

### 3 - الموسيقى الأندلسية - المغربية خلال العهد المرابطي

( 447 - 541 هـ / 1055 م )

#### الإطار العام التاريخي

قامت الدولة المرابطية على أكتاف قبائل لمتونة و كدالة و مسوفة الصنهاجية، و هي بعمر أمازيغية بدوية كانت تستوطن القسم الشمالي الغربي من الصحراء الكبرى الإفريقية، و تعيش أساسا على تربية المواشي و تجارة القوافل التي كانت قائمة بين المغرب و السودان. و كفت هذه القبائل قد أسلمت في القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي، و في القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي ظهرت بينها دعوة دينية إصلاحية على يد فقيه من أهل موس يدعى عبد الله بن ياسين، كان بعض شيوخ قبيلة لمتونة قد أحضروه معهم من العروان، عاصمة الزيريين في إفريقيا، و هم في طريق عودتهم من الديار المقدسة. و كانت هذه الدعوة مبنية على مبدأ الأمر بالمعروف و النهي عن المنكر؛ و قد استخدمت المذهب العلوي السني لتوحيد كلمة المسلمين و محاربة بعض التجمعات السكانية التي كانت ما تزال تحين بالوثنية أو تتبع المذهب الخارجي أو الشيعي في الجناح الغربي من العالم الإسلامي. و كان انتلافها من الرباطات التي كان أتباعها يقيمونها للعبادة، و لذلك عرروا بالمرابطين. و قد لقيت هذه الدعوة تأييدا و دعما من الفقهاء، سهل تقبلها من طرف الجماهير، كما أنها لم تواجه مقاومة كبيرة، نظرا لما كانت عليه البلاد من وهن و ضعف، نتيجة لانقسامها إلى عدة إمارات صغيرة، و معاناتها الطويلة من الصراع على السلطة الذي دار على أرضها بين الأمويين و الفاطميين. و هكذا لم يمض وقت طويل حتىتمكن المرابطون من الاستيلاء على كل المغرب الأقصى، ثم امتدت فتوحاتهم نحو المغرب الأوسط، فبسطوا سيطرتهم على القسم الأكبر منه، و لم يتوقف زحفهم نحو الشرق إلا عند قدم جبال منطقة "القبائل".

و بعد استيلاء جيوش ألفونسو السادس ملك ليون و قشتالة على طليطلة سنة 478 هـ / 1085 م استدرج ملوك الطوائف بالمرابطين تحت تأثير الفقهاء و رجال الفكر، و ذلك بعدما استيقوا أن عواصم أخرى من عواصم إماراتهم ستلقى نفس المصير، إذا لم يجدوا من يحميهم من خصومهم المسيحيين المتربصين بهم، فلبى يوسف بن تاشفين ( 452 - 500 هـ / 1060 - 1106 م ) نداء الجهاد، و بتعاون مع ملوك الطوائف أوقع الهزيمة بـألفونسو السادس في معركة الزلاقة، قرب بلدة باداخوس سنة 479 هـ / 1086 م؛ لكن عودة ملوك الطوائف إلى ما كانوا عليه من اقتتال و تطاحن فيما بينهم، و تحالف بعضهم و تعاونهم مع عدوهم المشترك، ليس ضد إخوانهم فحسب، و إنما أيضا ضد المرابطين الذين جاءوا لنصرتهم عليه... كل ذلك حمل هؤلاء على استصدار فتوى ضدتهم تُحل قتالهم و خلعهم، لإنقاذ البلاد من خياناتهم، و تخليص الرعية من شرورهم، لا سيما و أن كثيرا منهم كانوا معروفيين بخلاعهم و فسقهم و فجورهم. و هكذا عبرت جيوش ابن تاشفين المضيق مجددا، و قضت عليهم، و بذلك أصبح المغرب الإسلامي لأول مرة في تاريخه موحدا تحت لواء سلطة واحدة، الأمر الذي أدى إلى تقوية الروابط على جميع الأصعدة بين مختلف أجزائه، و خاصة بين المغرب الأقصى و الأندلس، لتجاوزهما المباشر، و قدم العلاقات التي كانت تجمع بينهما، و وجود مقر السلطة المركزية في أولهما.

لكن الوحدة بين البلدين لم تدم طويلاً، فبعد وفاة يوسف بن تاشفين خلفه ابنه عليٌّ (499 - 537 هـ / 1106 - 1143 م) الذي لم تمض على حكمه إلا سنوات قليلة حتى كانت ممالك الأragون و كاتالونيا و قشتالة و البرتغال قد استعادت من جديد قوتها، و بدأت مرة أخرى تقضم أطراف ما تبقى من أرض الأندلس الإسلامية. و تزامنا مع ذلك بدأت بوادر خطر آخر تلوح في الأفق، وهو خطر الدعوة الموحدية التي بدأ أتباعها يشنون الغارات على مراكش، عاصمة الدولة المرابطية، انطلاقاً من تنمل، مركز دعوتها في قلب الأطلس الكبير. و قد أدى انشغال المرابطين بمواجهتهم إلى تدهور الأوضاع في الأندلس و ظهور ملوك طوائف جدد على أرضها، كما أدت سياستهم الضريبية الثقيلة و المنافية في بعض جوانبها للشريعة الإسلامية، و استخدامهم جيشاً من المرتزقة المسيحيين لفرض هذه الضرائب و الحفاظ على الأمن و النظام في البلاد... أدى كل ذلك إلى تأليب الرأي العام ضدهم، الأمر الذي سهل على الموحدين القضاء عليهم بعد مرور خمس سنوات فقط على موت السلطان علي بن يوسف بن تاشفين.

### العوامل المؤثرة في الحياة الثقافية

رغم أن عمر دولة المرابطين كان أقل من قرن واحد، و هي مدة قصيرة في حياة الأسر الحاكمة، لا تكفي لتحقيق منجزات حضارية كثيرة، و رغم أن عنايتهم و جهودهم قد انصرفت بالدرجة الأولى إلى توحيد البلاد، و لم الصوف، و خوض غمار الجهاد في الأندلس درءاً للمخاطر التي كانت تهدد وجود المسلمين فيها، فإن الثقافة و الفن لم يُهملما إلى الحد الذي يحلو للبعض أن يصوروه عليه، مُعززين ذلك إلى التأثير الكبير الذي مارسه الفقهاء على الحياة الاجتماعية في البلاد، و تمسك المرابطين بنمط عيشهم الأصلي المتسم بالبساطة و النقاش.

و صحيح أن الفقهاء قد تمعنوا في عهدهم بسلطة واسعة، إذ كانت الدولة تعتمد عليهم اعتماداً كبيراً لدعم توجهاتها المذهبية الرامية إلى ترسیخ المذهب المالكي في البلاد، و تزكية قراراتها السياسية و العسكرية، و خاصة منها تلك التي كانت تتعلق بالأحداث التي تواجهها في الأندلس، فقوى نفوذهم، و مارسوا نوعاً من الوصاية على الحياة الفكرية و الأدبية، كان من نتائجها تقييد حرية الاجتهاد و الابتكار، فأصدر السلطان علي بن يوسف بن تاشفين (500 - 537 هـ / 1106 - 1143 م) تحت تأثيرهم أوامر بإحراق كتاب "إحياء علوم الدين" لأبي حامد الغزالى<sup>(1)</sup>، كما عرف الشعر - خاصة بعد الإطاحة بعروش ملوك الطوائف - تراجعاً ملحوظاً بسبب موقفهم الشاجب و الرافض لما آلت إليه هذا الفن من انحلال

(1) مما جاء في الرسالة التي وجهها هذا السلطان إلى سكان مدينة بلنسية بعد استرجاعها من يد الإسبان في عام 495 هـ / 1102 م: "... و أعلموا رحمة الله أن مدار الفتيا و مجرى الأحكام و الشورى في الحضر و البداء، على ما اتفق عليه السلف الصالح رحمهم الله من الانقسام على مذهب إمام دار الهجرة، أبي عبد الله مالك بن أنس، رضي الله عنه، فلا عدول لقاض و لا مفتٍ عن مذهب، و لا يؤخذ في تحليل و لا تحريم إلا به، و من حاد عن رأيه بفتواه و مال من الأئمة إلى سواه فقد ركب رأسه و اتبع هواه، و متى عثرتم على كتاب بدعة أو صاحب بدعة، و خاصة و فقى الله كتب أبي حامد الغزالى، فليتبع أثراها و ليقطع بالحرق المتباع خبراها، و يبحث عليها، و تغلوظ الأيمان على من يتهم بكتمانها."

(مخطوط يحمل رقم 538 - مكتبة الأسكندرية - الورقة 12 ب).

الموشح و الموسيقى

عرف فن التوشيح ازدهاراً كبيراً في الأندلس قبل خضوعها لحكم المرابطين، وقد أشارت الإشارة إلى أن ظهوره كان مرتبطاً بالموسيقى والغناء وما يتطلبه من عنونة في كنفه، ورقة في المعاني، وتنوع ومرونة في الأوزان تطابعاً للألحان؛ و بعد خضوعها حكمهم وقع تراجع نسبي في الإبداع الشعري يرجع سببه إلى موقف الفقهاء من الشعراء، وفقدان هؤلاء لعامل الرعاية والتوجيه الذين كانوا يحظون بهما في بلاطات ملوك حربونف، وجو التناقض الذي كانوا يعيشون فيه تحت ظلمهم. يصف علي بن بسام الشنتريني في عاش في هذا العصر (توفي عام 541 هـ / 1147 م) حالة الشعر في الأندلس بعد خضاء على ملوك الطوائف بقوله: "فَلِمَا صَمَتْ ذِكْرُ ملوكِ الطوَافِفِ، طَوَى الشِّعْرُ عَلَى عَرَدٍ، وَبَرِئَ مِنْ حَلَوَهُ وَمِرَهُ، إِلَّا نَفَثَةً مَصْدُورٍ، أَوْ التَّفَاتَةً مَذْعُورٍ". (2)

و لا يخلو هذا الكلام من نبرة تشاؤمية، لأن شعلة الشعر لم تُخْبِ إلى هذا الحد في عهد المرابطي، و من أبرز الوشاحين الذين ظهروا في هذا العهد: الأعمى التطيلي (ت 525 هـ / 1130 م) و يحيى بن بقى (ت 540 هـ / 1145 م). قال ابن سعيد بعد الإشارة

(١) لتفهم موقف الفقهاء من شعر هذا العصر ينبغي لا يغيب عن الأذهان أن كثيرا منه كان فاجرا يحث على الانحلال الخافي ومجاهر بالمعاصي وبياهي بها، فيسهم بذلك في نشر الرذيلة والفساد وفي إماتة روح المقاومة والصمود في نفوس المسلمين، في وقت كان فيه العدو يتربيص بهم الدوائر وبعد العدة للاخراجهم من الأندرس أو تنصيرهم أو إبادتهم.

٢) المرجع السابق - ج ٢ - ص ٢٦٤

إلى من سبقوهما من الشعراء قبل استيلاء المرابطين على الأندلس: "... ثم جاءت الحلة التي كانت في مدة الملثمين، فظهرت لهم البدائع، و فرسا رهان حلبتهم الأعمى التطيلي و يحيى بن بقي".<sup>(1)</sup> و كانت لهما مoshahat في مدح الولاية و القضاة المرابطين، و خاصة منهم قضاة سلام من آلبني عشرة الذين اشتهروا في هذا العصر بحمايتهم للأدباء و العلماء. و من هؤلاء الوشاحين أيضا ابن حزمون المرسي، و أبو بكر الأبيض...

و إذا كانت المراجع التي أرخت للحياة الأدبية في هذه الفترة من تاريخ الأندلس و المغرب - مثل "الذخيرة في محسن أهل الجزيرة" لابن بسام الشنتريني (ت 541 هـ / 1147 م)، و "قلائد العقيان في محسن الأعيان" للفتح بن خاقان (ت 529 هـ / 1134 م) و "المغرب في حل المغرب" لابن سعيد المغربي (ت 685 هـ / 1286 م)... - تقدم أخبارا وافية عن شعراء ذلك العهد، فإنها في المقابل لا تُمْدِنَا بآية إيضاحات ذات قيمة تذكر حول الحياة الموسيقية خلاله، لا في الأندلس و لا في المغرب؛ و ليس معنى ذلك أن الموسيقى كانت غائبة عن الحياة الثقافية فيها، و لا سيما بين أبناء الطبقة الحاكمة و الموسورة، و ذلك رغم ما قيل عن موقف الفقهاء المتشدد من الشعر و الموسيقى، و رغم ما ينفي وجوده، إذ لا يمكن تصور قصور تم تشييدها في مراكش و فاس و غيرهما من الحواضر المغربية على الطراز المعماري الأندلسي، و ساهم في تصميمها و بنائها مهندسون أندلسيون، و شارك في وضع زخارفها و حفر نقوشها صناع أندلسيون، و أقيمت حولها بساتين غناء أشرف على رسم تصاميمها و وضع قنوات ريها و زرع غراسها مهندسون زراعيون أندلسيون، قصور كان من بين من يرتادونها مفكرون و علماء و أدباء و شعراء أندلسيون... لا يمكن تصور كل ذلك دون حضور موسيقى أندلسية تصدق بين جنبات تلك القصور.

و من المؤكد أيضا أن الموسيقى لم تكن تُمارَس في السر خلال عهد المرابطين، و أنها لم تَعْدِم صناعا يصنعون آلاتها، و تجارة يبيعون هذه الآلات، و لا أدل على وجود حرية لهذه الممارسة من وجود محلات تجارية متخصصة في بيع الآلات الموسيقية علانية في مدينة كمدينة فاس المشهورة آنذاك بمكانتها الروحية، و المعروفة بكثرة مساجدها و فقهائها و صلحائها القائمين بحق الله و حق عباده. و من المعروف أن المهدي بن تومرت، مؤسس الدولة الموحدية، كان في بداية دعوته، قد حض أتباعه على إحراق هذه المحلات في فاس، في إطار حملته الرامية إلى "تغيير المنكر"، و قد عُزل قاضي هذه المدينة عبد الحق بن معيشة الغرناطي من منصبه، بأمر من السلطان علي بن يوسف بن تاشفين، عقابا له على تفاسره عن معاقبة الفاعلين، الأمر الذي يكشف بوضوح الموقف المتفتح لهذا السلطان من الموسيقى و الموسيقيين.

و في هذا العهد أيضا قصد المغرب بعض كبار الموسيقيين الأندلسيين و مكثوا فيه مدة طويلة، كانوا خلالها مقربين من أفراد العائلة الحاكمة و أعيان البلاد، و أبرز هؤلاء الموسيقيين الفيلسوف و الطبيب و الفلكي الشهير أبو بكر بن باجة الذي سبقت الإشارة إليه في الفصل الخاص بالموسيقى في الأندلس، و كان وزيراً ولائي سرقسطة، مسقط رأسه، أبي بكر بن تيفلويت، صهر الأمير علي بن يوسف بن تاشفين؛ وله معه قصة طريفة، أوردها ابن

(1) المقتطف من أزاهر الطرف - ص 478 .

في مقدمته، وملخصها أنه كان ذات يوم يلقن إحدى قيادات هذا الوالي موشحا في سجن طربا شديدا جعله يشق ثيابه ويقسم على ابن باجة بالأيمان المغلظة ألا يعود أبداً إلا مشيا على الذهب، "فخاف الحكيم سوء العاقبة، فاحتال بأن جعل ذهباً في نعله حتى عليه".<sup>(1)</sup> وبعد استيلاء الإسبان على سرقسطة سنة 512 هـ / 1118 م سُرِّحَ هذا العالم والموسيقي الكبير في إشبيلية، ثم توجه إلى المغرب حيث أقام إلى أن توفي في فاس سنة 533 هـ / 1138 م.

إن مكوث هذا الموسيقار النابغة في المغرب مدة تقارب العشرين عاماً كان له بدون شكَّ تأثير كبير على الموسيقى المغربية، وإن لم تكن هناك وثائق تعطينا تفاصيل عن ذلك، إلا أنَّ تَعْزِزَ هذا الأثر بقدوم تلميذه أبي عامر محمد بن الحمار الغرناطي إلى سلا، حيث حسَّى فتَّرةً من الزَّمْنِ غير معروفة في كنف قاضيها أبي العباس بن القاسم بن عشرة، وكان عَرَّوْ موسيقياً، "برع في علم الألحان"<sup>(2)</sup> كما برع في العزف على العود وفي عصَّعَه. وَمنَ الموسيقيين الأندلسيين الذين وفدو كذلك على المغرب في هذا العهد أبو نعيم القصاعي المرسي، لكن التاريخ لم يحفظ لنا عنه شيئاً يستحق الذكر.

(1) المرجع السابق - ص 584.

(2) ابن سعيد - المغرب في حل المغارب - ج 2 - ص 120 .

## 4 - الموسيقى الأندلسية - المغربية خلال العهد الموحدى

( 541 - 668 هـ / 1147 - 1269 م )

### الإطار العام السياسي والاقتصادي والثقافي:

تمكن الموحدون من بناء إمبراطورية شاسعة الأطراف، امتدت حدودها من برقة شرقاً إلى المحيط الأطلسي غرباً، و من الأندلس شمالاً إلى بلاد السودان جنوباً. وقد تجاوز عمر هذه الإمبراطورية قرناً من الزمان عرفت خلاله ازدهاراً حضارياً كبيراً، ساعدت على تحقيقه عوامل عدّة، منها: الأمن و السلام اللذان نعمت بهما نسبياً أقطار الغرب الإسلامي خلال العهد الموحدى، و الرخاء الاقتصادي الذي عم أرجاءها، و الوحدة السياسية التي سهلت مختلف أنواع التبادل بينها، بما في ذلك التبادل الثقافي و الحضاري، و العناية التي أولاهَا الخلفاء الموحدون للحياة الثقافية، و الرعاية التي أحاطوا بها رجال العلم و الفكر و الأدب، بل إن بعض هؤلاء الخلفاء كانوا هم أنفسهم شعراء، مثل عبد المؤمن بن علي ( 524 - 558 هـ / 1130 - 1163 م ) و أبي يعقوب يوسف ( 558 - 580 هـ / 1163 - 1184 م ) و أبي يوسف يعقوب المنصور ( 580 - 595 هـ / 1184 - 1199 م ). و كان بلاطهم ملتقى ألمع الشعراء و أبرز رجال الفكر في الغرب الإسلامي، كما كانت عاصمتهم مراكش، و غيرها من المدن المغربية الكبيرة كفاس و سبتة و سلا... تستقطب الكثير من التجار و الصناع و الحرفيين الأندلسيين من مختلف التخصصات... فاثروا تأثيراً كبيراً في الحياة العامة للبلاد.

### موقف الموحدين من الموسيقى

لم تتل الموسيقى أية حظوة لدى الموحدين في السنين الأولى التي أعقبت ظهور دولتهم، ذلك أن الدعوة الموحدية قامت أساساً على مبدأ الرجوع إلى الأصول - الكتاب و السنة - و إصلاح أحوال المجتمع عن طريق العودة إلى الإسلام على النحو الذي كان عليه في عهده الأول، و اتباع نهج السلف الصالح، و محاربة المنكر و كل مظاهر الترف و اللهو التي كانت في نظر أتباع هذه الدعوة تشجع على انتشار الفساد و الرذيلة بين أفراد المجتمع. و كان المهدي ابن تومرت خلال عودته من رحلته الدراسية في الشرق يشجب علانية اختلاط الجنسين، و تبرج المرأة، و شرب الخمر... و قد أشرنا سابقاً إلى أنه كان في إطار محاربته للمنكر يأمر بتحطيم أدوات الطرب و إحراق محلات بيعها؛ و قد سار خلفاؤه الأولون على نهجه في تحريم الموسيقى و مناهضة رجالها، حتى قال أبو بكر بن طفيل ( 503 - 581 هـ / 1110 - 1185 م ) الفيلسوف المعروف، وزير السلطان أبي يوسف و طبيبه: "لو نفق عليهم علم الموسيقى لتفتقه عندهم" (1). و في نفس السياق وصف ابن عذاري ( ت 694 هـ / 1295 م ) ما آلت إليه حالة الموسيقى و رجالها أيام حكم

(1) عبد الواحد المراكشي - المعجب في تلخيص أخبار المغرب - ص 157 - تحقيق محمد سعيد العريان و محمد العربي العلمي - مطبع الاستقامة - القاهرة - 1949 .

تحفَّة أبي يوسف يعقوب المنصور، فقال إن هذا الخليفة "أمر بقطع الملَهِين، و القبض على من شهر من المغنِّين، فتفقَّد من وجد منهم بكل مكان، فغيروا هيئاتهم و تفرقوا عنِّا وأوطان، و بارت سوق القيان، و زهد كل الزهد في هذا الشأن ." (1)

### ازدهار الغناء الصوفي

نتيجة للضغوط التي تعرضت لها الموسيقى في العهد الموحدi، نما لون جديد من الغناء، تكيف مع الأوضاع المتشددة السائدة، إذ نأى بكلماته عن المواضيع التي تدور حول تهو و المجون، فأسقط مبررات تحريمها و حظرها، إذ تمحور حول الأمداح النبوية و لأنكار و الأوراد و الابتهالات و المشوقات إلى العتبات الشرفية... فاكتسب شرعية وجوده و أحقيَّة استمراره، ذلك هو الغناء الصوفي الذي أخذ في الانتشار تدريجياً بحكم النمو الذي عرفته الحركة الصوفية في المغرب و فيسائر أرجاء العالم الإسلامي خلال القرنين التاسع و السابع للهجرة (الثاني و الثالث عشر للميلاد)، و هي الفترة التي تعرض خلالها نعلم الإسلامي لكثير من المحن، جراء الفتن الداخلية و الحروب التي شنت عليه من قبل تصفييدين ثم المغول في الشرق، و من قبل المماليك المسيحية في الأندلس و النورماندية في هرقلية. وقد وجدت الدعوة الموحدية في هذه الحركة ما يساعدها على تحقيق الإصلاح لبني الذي كانت تتشدّه، كما وجدت فيها ما يوطد دعائم "التوحيد" الذي اتخذته شعاراتها، مُشجعتها بنشر أفكار الفيلسوف المتصوف أبي حامد الغزالى (451 - 505 هـ / 1059 - 1111 م)، التي كان المهدي ابن تومرت متشبعاً بها، و التي كانت تدعو إلى الزهد و التشفُّف و التأمل و البحث عن الحقيقة و التمسك بالفضائل سعيًا إلى التقرب إلى الخالق عز و جل... و سيكتب للحركة الصوفية أن تلعب في العصور اللاحقة دوراً هاماً في الحياة الدينية و الثقافية و الاجتماعية و السياسية للمغرب، لأنها سوف لن تظل مقتصرة على صفوقة من المثقفين المتصوفين، بل إنها ستستقطب جماهير شعبية واسعة من المجتمع المغربي.

و قد استخدم الغناء الصوفي الشعر العربي الفصيح، كما استخدم الموشح و حتى ترجل الذي عرف رواجاً كبيراً في العهد الموحدi؛ و من أبرز المتصوفين الشعراء المغاربة و المشارقة الذين عاشوا في هذا العهد و الذين ما زالت بعض أشعارهم تستعمل عذنا في السماع و في الموسيقى الأندلسية: أبو مدين الغوث (520 - 594 هـ / 1126 - 1197 م) و عمر بن الفارض (556 - 632 هـ / 1181 - 1235 م) و "الشيخ الأكبر" محيي الدين بن العربي (560 - 638 هـ / 1165 - 1240 م) و أبو الحسن الششتري (610 - 668 هـ / 1213 - 1269 م) و محمد البوصيري (610 - 695 هـ / 1213 - 1295 م) ...

### تحفيف القيود على الموسيقيين

يلاحظ من خلال تتبع الأحداث و استقرائها أن التشدد الذي عومل به الموسيقيون في صدر الدولة الموحدية لم يخمد شعلة الموسيقى، خاصة في الأندلس، كما أنه لم يدم طويلاً،

(1) ابن عذاري - البيان المغرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس و المغرب - ج 3 - ص 145 - ط. تطوان.

ففي عهد أبي يوسف يعقوب المنصور، و رغم الأوامر التي صدرت عنه في حق الموسيقيين، ظل النشاط الموسيقي مهيمنا على الحياة الثقافية في إشبيلية، و إلى ذلك يشير أبو الوليد محمد بن رشد (520 - 594 هـ / 1126 - 1198 م) - الفيلسوف المعروف و طبيب الخليفة الموحدي بعد ابن طفيل - عندما قال خلال المنازرة التي دارت بينه و بين الطبيب الشاعر و الواحش أبي بكر بن زهر المعروف بالحفيد (ت 595 هـ / 1199 م): "إذا مات عالم بإشبيلية فأريد بيع كتبه، حملت إلى قرطبة حتى تباع فيها، و إذا مات مطرب بقرطبة فأريد بيع تركته، حملت إلى إشبيلية".<sup>(1)</sup>

و سرعان ما رُفعت كذلك المضائقات التي تعرضت لها تجارة القيان، فعادت إلى سالف رواجها، و في ذلك يقول أحمد التيفاشي (580 - 651 هـ / 1184 - 1253 م)، واصفاً أحوال الحياة الموسيقية في عصره، و هو العصر الموحدي: "... و بها (أي إشبيلية) عجائز محسنات يعلمون غناء لجوار مملوکات لهن و مستأجرات عليهن، مولدات، و يُشترين من إشبيلية لسائر ملوك المغرب و إفريقية، تباع الجارية منهن بألف دينار مغربية و أكثر من ذلك و أقل، على غنانها لا وجهها، و لا تباع إلا و معها دفتر فيه جميع محفوظاتها... و لا بد للجارية المغنية عندهم من أن تحسن الخط، و تعرض محفوظاتها على من يصححها لها من العربية، فيقرأ مشتربيها ما في الدفتر، و يعرض عليها منه ما أحب، فتغنيه بالآلة التي تشترط في بيعها، و ربما كانت محسنة في جميع الآلات، و في جميع أنواع الرقص و الخيال، ومعها آلتها و الجواري اللواتي يطلبن و يزمنن، فتسمى مكملة، و تباع بعدة ألوف من الدنانير المغربية...".<sup>(2)</sup>

و خلال العهد الموحدي ظهر العديد من الشعراء التقليديين و الواشحين و الزجالين الذين نالت أشعارهم إقبالاً كبيراً بين أرباب الغناء، و عرفت ذيوعاً واسعاً بين الناس، و لا زال بعضها يتغنّى به حتى اليوم في الموسيقى الأندلسية، و من أبرز هؤلاء الشعراء و الواشحين: أبو بكر بن زهر الحفيد (ت 595 هـ / 1199 م)، و ابن قzman (ت 555 هـ / 1160 م) الذي كان في نفس الوقت زجالاً كبيراً فلقب بإمام الزجالين، و كان من المقربين إلى بلاط الخليفة عبد المؤمن بن علي الموحدي، و إبراهيم بن سهل الإسرائيلي (مات غرقاً قرب مدينة سبتة سنة 649 هـ / 1251 م)، و كان إلى جانب ذلك زجالاً، و أبو عمرو ميمون الريفي الصنهاجي الخطابي المعروف بابن خبازة (ت 637 هـ / 1239 م)، الذي كان يجيد نظم الرجل كذلك، و عبد الله بن محمد بن حاج بن الياسمين الفاسي (ت 601 هـ / 1204 م)، و أبو العباس أحمد الجراوي التادلي (ت 609 هـ / 1212 م)، و أبو حفص عمر بن عبد الله بن محمد الأغماتي السلمي (ت 603 هـ / 1206 م)، و أبو عبد الله بن حبوس الفاسي (ت 570 هـ / 1175 م)... أما الزجالون فكان عددهم أكبر، لكن أغلب إنتاجهم ضاع بسبب إهمال تدوينه، و أبرزهم: الخليفة عبد المؤمن بن علي الموحدي (ت 558 هـ / 1163 م)، و أخيه رميلة، و ابن غزلة الذي أعدم بسبب إشهاره تغزله بها، و أبو عمرو بن الراهن الإشبيلي، و أبو الحسن المقربي الداني، و أبو زيد الحداد البلنسي، و أبو عبد الله أحمد بن الحاج مدغليس، و عيسى البلايدي، و أبو الحسن علي بن جدر الإشبيلي (ت 638 هـ / 1241 م)...

(1) أحمد المقربي - نفح الطيب - ج 2 - ص 11 .

(2) المرجع السابق - ص 103 .

## بناء الاحتفال بعيد المولد النبوى الشريف

في أواخر العهد الموحدى شرع المغاربة في الاحتفال بعيد المولد النبوى الشريف، وكان بناء عائلة العزفيين في سبتمبر - و هم من أعيان هذه المدينة، صار لهم شبه استقلال في خلال تلك الفترة - أول من سن هذه العادة؛ وقد أدى أحد هم - و هو القاضي أبو العباس محمد بن محمد العزفى المتوفى عام 633 هـ / 1236 م - كتاباً أسماه "كتاب الدر المنظم في حرم النبي المعظم"، يدعو فيه إلى استحداث احتفال سنوي بهذا العيد، و يشرح فيه أسباب ذلك، و يقر فيه بأنه بدعة لم تكن على عهد السلف الصالح، لكنه يصنفها ضمن البدع الحسنة، و عندما نصب ابنه أبو القاسم نفسه أميراً على سبتمبر حقق دعوه والده، فاحتفل بذلك مرة بهذا العيد عام 648 هـ / 1250 م، ثم صار الاحتفال به موضع عنابة كبيرة من قبل الخليفة عمر المرتضى (645 - 665 هـ / 1248 - 1266 م)، و هو الخليفة قبل الأخير في نزول الموحديّة، و سيكتسي الاحتفال بهذا العيد أهمية كبيرة في العهد المريني، و يصبح قبل شبه كل الدول التي ستتلاعّب على الحكم في سائر أقطار الغرب الإسلامي، كما أنه يفتح دوراً هاماً في الحياة الأدبية و الموسيقية لهذه الأقطار، نظراً للعدد الضخم من تحف (المولديات) التي سيتافس الشعراً في إجاده نظمها، و الملحنون في ابتكار حجج، و المادحون في إتقان أدائها، حتى تكون لائقة بهذه المناسبة الجليلة.

## هجرة الأندلسين إلى المغرب و أثرها على الحياة الموسيقية

عرفت أواخر أيام الموحدين سقوط عدة مراكز موسيقية أندلسية في أيدي الإسبان، و حرر كثير من سكانها إلى بلاد المغرب، حاملين معهم ضمن ما حملوه من علوم و خبرات و مهارات في مختلف المجالات تراثاً موسيقياً ضخماً و متنوعاً؛ و من هذه المراكز قرطبة التي سقطت عام 634 هـ / 1236 م، و بلنسية عام 636 هـ / 1238 م، و إشبيلية عام 646 هـ / 1247 م. وقد استقر أغلب هؤلاء النازحين في المدن المغربية، و خاصة منها طنجة و سبتة و قصرين و سلا... و ذلك بحكم القرب و الجوار، كما استقر غيرهم في بعض مدن المغرب و موسطو الأدنى (إفريقيا).

و لا نتوفر حالياً على معلومات واضحة حول مدى تأثير هذه الأفواج من المهاجرين الأندلسين - سواء منهم القدامى أو الجدد - على أحوال الموسيقى المغربية في الحاضر، تي استوطنوها، و ذلك بسبب شح المعلومات التي تقدمها لنا المراجع حول هذا الموضوع، و عدم تطرقها إليه في غالب الأحيان إلا عرضاً و استطراداً، زيادة على عدم إمام معظم أصحابها بالموسيقى من الناحية العلمية و العملية، الأمر الذي يضعف إفاداتهم حول هذا الفن اللامرنى و اللاملمس، و يضفي على هذه الإفادات طابع التعميم و الإبهام، لكن التأثير الواضح لفنون أندلسية أخرى - مادية و ملموسة - على نظيراتها المغربية، كالفن المعماري الذي عرف ازدهاراً كبيراً في العصرين المرابطي و الموحدى، و كذلك فن النقش على الخشب و الجص، و الفسيفساء و صناعة الخزف و الزجاج و الحلى... يؤكد أن هذا التأثير قد طال أيضاً الموسيقى و الغناء، و إن كان من الصعب تقدير مداه و تشخيص مظاهره.

## 5 - الموسيقى الأندلسية - المغربية خلال العهدين:

المريني (668 - 875 هـ / 1269 - 1471 م)

و الوطاسي (875 - 961 هـ / 1471 - 1554 م)

### الإطار العام السياسي و الثقافي

قامت على أنقاض الإمبراطورية الموحدية أربع دول هي دولة بني نصر أو بني الأحمر في الأندلس، و دولة بني مرین في المغرب الأقصى، و دولة بني عبد الواد في المغرب الأوسط، و دولة بني حفص في إفريقيا أو المغرب الأدنى.

ينتسب بنو مرین إلى قبائل زناتة الأمازيغية، و هم في الأصل من البدو الرحيل الذين كانوا ينتشرون في المغرب الشرقي، على مشارف الصحراء الكبرى، و لم يكن أسلوب حياتهم يختلف في شيء عن أسلوب حياة أبناء القبائل العربية التي كانت تستوطن المناطق الصحراوية و السهول الغربية من المغرب الأقصى، و هي قبائل بني هلال و بني سليم التي كان يعقوب المنصور الموحدی قد جلب قسماً منها من المغاربة الأدنى والأوسط لكسر شوكتها، بعد قضائه على علي بن إسحاق بن غانية المرابطي الذي كان يستند إليها في ثورته على الموحدين.<sup>(1)</sup> و نتيجة لهذا التشابه بين العنصرين في أسلوب الحياة و ما نجم عنه من توافق في الأمزجة و العادات و السلوك... فقد وقع تقارب بينهما تجلت مظاهره في إسناد مناصب عالية للعنصر العربي سواء في الإدارة أو الجيش، كما تجلت في اتخاذ العربية لغة رسمية للبلاد بعد أن كانت الأمازيغية خلال العهد الموحدی تستخدم جنباً إلى جنب مع اللغة العربية في التأليف و الآذان و خطبة الجمعة.<sup>(2)</sup>

و كان المرینيون فضلاً عن ذلك يمنحون القبائل العربية إقطاعات شاسعة من أجود الأراضي في مختلف أنحاء البلاد ضماناً لولائهم أو مكافأة لها على خدماتها، فكان احتكاكها بغيرها من القبائل الأمازيغية يسهم في تعريب هذه القبائل جزئياً و أحياناً كلياً؛ و قد أدت كل هذه العوامل إلى زيادة انتشار العربية الدارجة كلغة للتواصل و التفاهم في الحياة اليومية.

و كانوا في سعيهم إلى الاستيلاء على السلطة يفتقرن إلى سند روحي يضفي حلية الشرعية على دولتهم، و لذلك فقد انتهجوا سياسة تهدف إلى نصرة الإسلام و إشاعة تعاليمه، فترزعوا حركة الجهاد دفاعاً عن الوجود الإسلامي في الأندلس، كما شيدوا كثيراً من المساجد و المدارس، و قد ساهمت هذه الأخيرة - إلى جانب تكوين القضاة و موظفي الدولة - في تنمية الحياة الثقافية في البلاد، و رد الاعتبار إلى المذهب المالكي الذي كان الموحدون قد ناووه طيلة فترة حكمهم؛ و كانوا أيضاً يحرصون على تعمير خرائن الكتب، و يشجعون

(1) كانت الحيلة من جملة الوسائل التي استخدمها يعقوب المنصور الموحدی لتشتيت شمل هذه القبائل، فقد أوهمها أنه يريد تكريبيها من الأندلس استعداداً لتجنيدها من أجل إشراكها في الجهاد هناك. يقول أبو القاسم الزيني: "لم يكن بالغرب كله أحد من قبائل العرب إلى أن جرهم المنصور الموحدی بمكيدة الجهاد" - الترجمانة الكبرى في أخبار المعثور برا و بحرا. ص 69، نشر عبد الكريم الفيلالي، وزارة الآباء المغربية، 1967.

(2) كان المهدي ابن تومرت يستعمل الأمازيغية في شعره و تأليفه حول التوحيد، كما كان يأمر باستعمالها في المناداة للصلوة. يقول ابن أبي زرع محدثاً عن الموحدين: "و كانوا لا يقدمون للخطابة و الإمامة إلا من يحفظ التوحيد باللسان البربرى". الآتيس المطربي بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب و تاريخ مدينة فاس. ص 46. ط. ح.

عند نعلم، و يهتمون بأحوالهم المادية. وقد نظموا كذلك وفـد الحجيج المغاربة، و كانوا حـجـورـونـ في كل سنة بانطلاق موكبـهـ الرسمـيـ نحوـ الـديـارـ المـقـدـسـةـ؛ و كانـ كـثـيرـ منـ مـلـوكـهـمـ سـرـبـهمـ يـتـمـعـونـ بـحـظـ وـافـرـ منـ الثـقـافـةـ، وـ منـهـمـ منـ كـانـ يـقـرـضـ الشـعـرـ؛ وـ قدـ عـرـفـوا بـعـرـاـيـتـهـمـ لـرـجـالـ الـعـلـمـ، فـكـانـوـاـ يـقـرـبـونـهـ إـلـيـهـمـ، وـ يـجـزـلـونـ لـهـمـ الـعـطـاءـ، وـ يـحـضـرـونـ مـحـنـبـهـ الـعـلـمـيـةـ، وـ يـنـاظـرـونـهـمـ، حتـىـ غـداـ بـلـاطـهـمـ يـعـجـ بالـفـقـهـاءـ وـ الـمـفـكـرـيـنـ وـ الـأـدـبـاءـ مـنـ صـفـاعـ الـعـالـمـ الـإـسـلـامـيـ، فـكـانـ مـنـهـمـ الـمـغـارـبـيـ وـ الـأـنـدـلـسـيـ وـ الـمـشـرـقـيـ.

وـ لـتـنـمـيـةـ الـوـعـيـ الـدـينـيـ بـيـنـ الـجـماـهـيرـ الـشـعـبـيـةـ شـجـعـواـ الـحـرـكـةـ الـصـوـفـيـةـ فـيـ الـبـلـادـ وـ رـحـصـواـ لـمـرـبـيـهـاـ بـبـنـاءـ ماـ شـاعـواـ مـاـنـ الزـوـاـيـاـ، خـاصـةـ فـيـ الـبـوـاـدـيـ، وـ لمـ يـكـنـ دـورـ هـذـهـ سـرـبـهـ يـقـصـرـ عـلـىـ الـعـبـادـةـ وـ مـارـسـةـ الـطـقـوـسـ الـصـوـفـيـةـ فـحـسـبـ، بلـ تـعـدـيـ ذـلـكـ لـيـشـمـلـ التـرـبـيـةـ تـعـلـيمـ وـ التـبـعـةـ لـمـحـارـبـةـ الـبـدـعـ وـ الـمـنـكـرـ، وـ مـاـ زـادـ فـيـ تـقـوـيـةـ نـفـوذـ هـذـهـ الزـوـاـيـاـ بـيـنـ أـبـنـاءـ الـجـمـعـمـ، وـ خـاصـةـ مـنـهـ الـمـجـتـمـعـ الـرـيفـيـ، مـاـ كـانـتـ تـقـدـمـهـ لـهـمـ مـنـ خـدـمـاتـ، كـمـسـاعـدـةـ الـمـحـاجـجـيـنـ عـلـىـ عـلـيـ الـسـبـيلـ، وـ إـغـاثـةـ الـمـظـلـومـيـنـ، وـ تـأـمـيـنـ الـطـرـقـ، وـ الـفـصـلـ بـيـنـ الـمـتـازـعـيـنـ، وـ التـوـسـطـ بـيـنـ الـمـوـاطـنـيـنـ وـ رـجـالـ الـسـلـطـةـ...ـ وـ كـانـتـ أـهـمـ الـطـرـقـ الـصـوـفـيـةـ فـيـ ذـلـكـ الـعـهـدـ طـرـيقـةـ شـعـيبـ سـيـ سـيـنـ الـمـتـوـفـيـ عـامـ 594ـ هـ /ـ 1197ـ مـ، دـفـنـ مـسـجـدـ الـعـبـادـ بـضـاحـيـةـ تـلـمـسـانـ، وـ طـرـيقـةـ أـبـيـ حـسـنـ اـشـادـلـيـ الـمـتـوـفـيـ فـيـ مـصـرـ عـامـ 656ـ هـ /ـ 1258ـ مـ، وـ هـوـ تـلـمـيـذـ الـقـطـبـ مـوـلـايـ عـبدـ زـدـ بنـ مـشـيشـ الـذـيـ قـتـلـ عـامـ 622ـ هـ /ـ 1225ـ مـ، وـ طـرـيقـةـ أـبـيـ مـحـمـدـ صـالـحـ الدـكـالـيـ سـحـرـيـ الـمـتـوـفـيـ فـيـ أـسـفـيـ عـامـ 631ـ هـ /ـ 1234ـ مـ، وـ طـرـيقـةـ أـبـيـ زـكـرـيـاـ يـحـيـ الـحـاجـيـ الـتـيـ عـبـرـتـ فـيـ سـلـاـ فـيـ أـوـاـخـرـ الـقـرـنـ الثـامـنـ الـهـجـرـيـ (ـ الـرـابـعـ عـشـرـ الـمـيـلـادـيـ).

وـ نـتـيـجـةـ لـكـلـ هـذـهـ الـعـوـاـمـلـ فـقـدـ عـرـفـ الـمـغـرـبـ فـيـ الـعـهـدـ الـمـرـيـنـيـ حـيـاةـ فـكـرـيـةـ مـزـدـهـرـةـ، عـلـىـ طـابـعـ الـعـلـمـيـ وـ الـدـينـيـ، فـمـنـ أـعـلـامـ هـذـاـ الـعـصـرـ الـبـارـزـيـنـ فـيـ عـلـمـ التـارـيـخـ: عـبدـ رـحـمانـ بـنـ خـلـدونـ، وـ أـبـوـ عـبـدـ اللهـ بـنـ عـذـارـيـ الـمـرـاكـشـيـ، وـ عـلـيـ بـنـ أـبـيـ زـرـعـ، وـ اـبـنـ عـبدـ نـكـ نـمـراـكـشـيـ...ـ وـ فـيـ الـشـعـرـ: لـسـانـ الـدـيـنـ بـنـ الـخـطـيـبـ (ـ زـيـادـةـ عـلـىـ كـوـنـهـ مـؤـرـخـاـ)، وـ مـالـكـ عـرـزـوـرـيـ، وـ مـحـمـدـ بـنـ قـاسـمـ بـنـ دـاـوـدـ السـلـوـيـ، وـ أـبـوـ الـعـبـاسـ الـعـزـفـيـ، وـ عـبـدـ الـعـزـيزـ...ـ وـ فـيـ الـنـصـوـفـ: اـبـنـ الـحـاجـ، وـ أـبـوـ الـعـبـاسـ أـحـمـدـ زـرـوـقـ...ـ وـ فـيـ الـذـحـوـ: أـبـوـ عـبـدـ اللهـ بـنـ أـجـرـوـمـ، وـ فـيـ عـلـمـ الـفـلـكـ وـ الـرـيـاضـيـاتـ وـ الـكـيـمـيـاـتـ وـ الـعـبـاسـ أـبـوـ الـعـبـاسـ أـحـمـدـ بـنـ الـبـنـاءـ...

## الحياة الموسيقية

### ١ - ازدهار الرجل و انتشار الغناء باللغة العربية العامية

كان من نتائج تزايد عدد الناطقين باللغة العربية في المغرب خلال العهد المريني أن شـعـرـ "ـ الـملـحـونـ"ـ وـ هـوـ الـزـجـلـ أوـ الشـعـرـ الـمـنـظـوـمـ بـالـلـغـةـ الـعـرـبـيـةـ الـعـامـيـةـ الـمـغـرـبـيـةــ قدـ عـرـفـ اـنـتـشـارـاـ أـوـسـعـ وـ اـزـدـهـارـاـ أـكـبـرـ مـاـ كـانـ عـلـيـهـ فـيـ الـعـهـدـ الـمـوـحـدـيـ، وـ اـرـتـبـاطـاـ بـذـلـكـ اـزـدـادـ بـصـاـ اـنـتـشـارـ الـغـنـاءـ الـعـرـبـيـ الـشـعـبـيـ وـ عـدـ مـتـذـوقـيـهـ.ـ وـ إـذـاـ كـانـ الـمـرـاجـعـ لـاـ تـمـدـنـاـ بـأـسـمـاءـ وـ أـخـبـارـ مـنـ اـشـتـهـرـوـاـ فـيـ هـذـاـ الـعـصـرـ باـشـتـغـالـهـمـ بـالـمـوـسـيـقـىـ كـمـلـحـنـيـنـ أوـ عـازـفـيـنـ أوـ مـغـنـيـنـ فـإـنـهـاـ حـفـظـتـ لـنـاـ بـأـسـمـاءـ عـدـدـ مـنـ كـبـارـ الـزـجـالـيـنـ، مـنـهـمـ فـيـ عـهـدـ الـمـرـيـنـيـنـ:ـ اـبـنـ شـجـاعـ التـازـيـ، وـ اـكـفـيـفـ الـزـرـهـونـيـ، وـ مـوـلـايـ الـشـادـ، وـ عـبـدـ اللهـ بـنـ اـحـسـاـنـ، وـ اـبـنـهـ مـحـمـدـ، وـ اـدـرـيـسـ

المريني... و في عهد الوطاسيين، و هم فرع من المرينيين خلفوهم في حكم البلاد: حماد الحمري، و الحاج عمارة الفاسي، و محمد بن علي بو عمر، و ابن عبود الفاسي... و قد انتشرت أزجال هؤلاء الشعراء انتشاراً واسعاً، لأنها كانت من جهة تخاطب الشعب بلغة مألوفة و مفهومة لديه، و من جهة أخرى لأنها سر عان ما كانت تحول - عندما تسمح مواضيعها بذلك - إلى أغاني تتردد على كل لسان؛ و لم يكن الولع بهذا النوع من الشعر مقصوراً على عامة الناس فقط، بل كانت تشاركتهم فيه خاصتهم أيضاً. و كان رجال التصوف بدورهم يشجعون على نظم الأزجال ذات الأغراض الدينية، لأنهم كانوا يجدون فيها وسيلة تسهل عليهم التواصل مع الجماهير الشعبية، و تقوي نفوذهم عليها.

### ب - غلبة الطابع الديني على الموسيقى و الغناء

سادت سلطة الفقهاء و هيمنت الروح الدينية على تفكير المجتمع خلال العهد المريني، و قد انعكس ذلك على الموسيقى، إذ اصطبغت عموماً بصبغة دينية و روحية. و مع ذلك فقد كان هذا الفن موضوع جدال بين الفقهاء، و تضاربت مواقفهم منه بين محل و م Giz و محظوظ، مما دفع بأحددهم، و هو الفقيه محمد بن الدراج السبتي (1) المتوفى عام 693 هـ / 1294 م، إلى تأليف كتاب أسماء "الإمتاع و الانتفاع في مسألة سماع السماع" ، دافع فيه عن الموسيقى و الغناء، ما دام استعمالهما لا يتعارض مع المبادئ و القيم الإسلامية. وإذا كان مؤلف هذا الكتاب - بحكم ما تفرضه عليه طبيعة الموضوع الذي يعالجها - لا يقدم لنا معلومات علمية و فنية من شأنها أن تسلط الضوء على أحوال مختلف الألوان الموسيقية الرائجة في عصره، و منها الموسيقى ذات الأصل الأندلسي، و لا على الطقوس المتبعة في أدائها، و لا على إيقاعاتها و مقاماتها، و لا على الآلات الموسيقية المستخدمة فيها (2) - اعتماداً على المعاينة و ليس الرواية - و لا على الأوساط التي ترعاها و تترتب لها... فإنه يفيينا أن أغلب ما كان يتغنى به في عهده كان ذا صبغة دينية، إذ يقول: "... و لعل أكثر ما يتغنى الآن به... ليس على طرائق أهل الموسيقى و صنعة أرباب الغناء، بل هو أقرب إلى المجمع على إياحته عند العلماء، لا سيما و معظمهم إما مدح المصطفى سيد ولد آدم و خاتم الأنبياء، و إما مشوقات إلى البيت و الحطيم و الركن و مقام إبراهيم المخصوص بمزية الخلة من مزايا الأصطفاء، و تقبيل الحجر الذي هو مقبول الشهادة لمن قبله... و إما زهديات تزهد في الدنيا و متاعها القليل الضحل فناء و نفاذ، و ترغب في الآخرة... و إما وعظيات تذكر العبد بذنبه..." . (3)

و مما ساعد على ذيوع هذا النوع من الغناء في العصر المريني و العصور التالية تزايد نشاط الطرق الصوفية، فقد أدرك شيوخها ما للموسيقى من تأثير على النفس البشرية،

(1) نشأ في سبتة التي كانت ثانية أهم مركز ثقافي في المغرب بعد فاس، عاصمة الدولة المرينية، و ذلك تحت رعاية أميرها أبي القاسم السبتي، و قد تقلب في وظائف متعددة، إذ عمل كاتب سر للأمير المذكور، ثم للملك أبي يعقوب يوسف المريني، كما درس الفقه و الحديث في سبتة و فاس، و تولى القضاء في سلا.

(2) ذكر أسماء 31 آلة موسيقية استقاها من المراجع المختلفة التي اعتمدتها، و ذلك دون تفريغ بين ما انفرض منها و ما كان لا يزال يستعمل في عهده، و بين ما كان يستخدم منها في المغرب و ما كان يستخدم في المشرق.

(3) كتاب الإمتاع و الانتفاع... دراسة و إعداد الدكتور محمد بن شقرور - ص 70 - مطبعة الأندلس - تاريخ الطبع غير مذكور.

في روایاتم كاحدى الوسائل الناجعة لجلب المريدين إليها، و تسهيل تلقينهم  
تغدو تنادي بها طرقمهم، و شجعوا على تلحين الأشعار و الأزجال التي تخدم  
معتقداتهم، و سمحوا أحياناً - حسب الطرق التي ينتمون إليها - باستخدام الآلات الموسيقية  
في صناعة أغانيهم الصوفية، مقتصرین في الغالب على الآلات الإيقاعية فقط، و في حالات  
نادرة يضيفون إليها الآلات النغمية.

#### ج . الاحتفال بعيد المولد النبوی و آثره على فن المدح

شهر المدح النبوی ازدهاراً كبيراً في العصر المرینی، و لعب الاحتفال بعيد المولد  
الشیری دوراً أساسياً في ذلك، فقد شُرع ابتداء من عام 691 هـ / 1292 م في  
الحفل به رسمياً، بأمر من السلطان أبي يعقوب يوسف المرینی (685 - 706 هـ / 1286 -  
1307 م)، فصارت هذه المناسبة حافزاً للهمم على نظم "المولدیات"، و هي القصائد  
التي كانت تلقي في الحفل الرسمي الذي كان يقام عادة في القصر الملكي في ليلة الثاني عشر  
من شهر ربيع الأول، و يستمر إلى مطلع الفجر، و كان يرأسه الملك، و يحضره الوزراء  
و موظفو الدولة و أعيان البلد و رجال الفكر و الأدب... و كان برنامج الحفل يُسْتَهَلُ  
بتلاوة القرآن الكريم، تليه قراءة السيرة النبوية الشريفة، ثم إنشاد المدائح بالأصوات  
المدربة على الأداء الجيد، و يختتم الحفل بمدح الملك و توزيع المكافآت و الهدایا.  
ولم يكن الاحتفال بعيد المولد النبوی الشیری يقتصر على القصر الملكي، بل كانت  
تُجرى فيه أيضاً جماهير واسعة من الناس في سائر أرجاء البلاد، و ذلك في المساجد  
و مروایا و الكتاتيب القرآنیة و أماكن التجمع العامة و البيوت الخاصة.

و من الشعراء الذين حظيت مدائحهم و أشعارهم الصوفية بعناية الملحنين في هذا  
العصر: شرف الدين محمد الصنهاجي البوصيري (608 - 695 هـ / 1213 - 1295 م)  
صاحب البردة و الهمزية الواسعتي الانتشار في سائر أرجاء العالم الإسلامي، و في جميع  
الأوطان، و قد حظيتا بأعذب الألحان، و شاع إنشادهما في كل الحفلات الدينية منذ العهد  
المرادي، و مالك بن المرحل (604 - 699 هـ / 1207 - 1299 م)، الذي كان شعره  
و مال المسمعين و المغنين<sup>(1)</sup>; و لسان الدين بن الخطيب (713 - 776 هـ / 1313 -  
1372 م) الذي كان له فضل إعادة الاعتبار إلى الموشح بعد انتصاره معظم الشعراء عنه  
في الرجل، و كانت الأمداخ النبوية من جملة الأغراض التي تطرق إليها في أشعاره، و أبو  
حسن الشستري (610 - 668 هـ / 1213 - 1269 م) الذي كان للناس ولع كبير بأشعاره  
و أرجله، و قد قال عنها الصوفي الأندلسي الكبير أبو عبد الله بن عباد الرندي (733 - 792  
هـ / 1331 - 1389 م)، تلميذ و رفيق أحمد بن عاشر في سلا: "... و أما مقطوعات  
الشستري و أرجاله فلي فيها شهوة و إليها اشتياق، و أما تحليتها بالنغم و الصوت الحسن فلا  
تُخل، فإن قدرتم أن تقيدوا منها ما وجدتموه فافعلوا ذلك"<sup>(2)</sup>; و ابن الفارض (556 -  
632 هـ / 1181 - 1235 م) و محيي الدين بن العربي (560 - 638 هـ / 1165 - 1241 م)، و ابن جابر (698 - 780 هـ / 1378 - 1401 م) ...

(1) محمد الصغير اليفرنی . مختصر الإحاطة في أخبار غرناطة . اللوحة 190 . مصور . الخزانة العامة . الرباط . رقم د . 1582 .

(2) دیوان أبي الحسن الشستري . تحقيق الدكتور علي سامي النشار . ص 4 . الطبعة الأولى . الإسكندرية . 1960 .

#### د - استخدام الموسيقى في المارستانات

استُخدمت الموسيقى أيضاً في "المارستانات" أو مستشفيات الأمراض العقلية التي بناها المربيون و غيرهم في بعض المدن مثل فاس و سلا و مراكش... و ذلك لأنّارها الإيجابية في علاج الأمراض النفسية و العقلية، و التخفيف من معاناة المصابين بها. فقد كانت إدارات هذه المستشفيات تستأجر خدمات الموسيقيين و تطلب منهم "أن يحضروا في كل أسبوع مرة أو مرتين، لأن ذلك يفيد في انتراخ الصدر و إنعاش الروح، فتفوّى ضربات القلب، و تعود الأعضاء الجسمية إلى تأدية وظائفها". (1)

#### تدهور الأحوال السياسية و الاقتصادية و انعكاسات ذلك على الحياة الثقافية

بعد الاستقرار السياسي و الرخاء الاقتصادي والازدهار الحضاري الذي نعمت به البلاد و الذي دام زهاء قرن، انقلب الأوضاع رأساً على عقب. فبعد مقتل السلطان أبي عنان المربي على يد أحد وزرائه سنة 760 هـ / 1358 م تعرّضت البلاد إلى سلسلة متلاحقة من الأزمات السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية، دامت بدورها قرابة قرن من الزمان، فقد أصبح الملوك المربيون الاعيب بين أيدي وزرائهم، ينصبون منهم من يشاءون، ثم يعزلونهم أو يغتالونهم متى يشاءون، الأمر الذي أضعف سلطة الدولة و قوة الجيش، فانعدم الأمن، و فقد الاستقرار، و كثّرت الفتنة، و ظهرت عدة زعامات محلية استقلت عن السلطة المركزية، و كثّرت تدخلات الدول المجاورة في شؤون البلاد الداخلية، و تطاولت على ترابها الوطني، و انعكس ذلك على حياتها الاقتصادية، إذ فقدت السيطرة على طرق القوافل التجارية التي كانت تربطها بالسودان، و تحولت حياة الاستقرار في كثير من المناطق الزراعية إلى حياة الترحال و الرعي، و ازدادت الأحوال العامة سوءاً بعد تفشي داء "الطاعون الأكبر" أو "الطاعون الأسود" (2) الذي أودى بحياة مئات الآلاف من سكان الحواضر و البوادي، فتراجع العمران، و تقهقرت الحياة الثقافية...

و من الطبيعي في مثل هذه الظروف أن تكون الموسيقى في مقدمة الفنون التي تضررت خلال هذه الفترة، و منها على الخصوص الموسيقى ذات الأصل الأندلسي، لأنّها موسيقى علمية و راقية، يتطلب تعلمها و الحفاظ عليها و استمرار رواجها ظروفاً مادية مريحة، و أوضاعاً سياسية آمنة، و حياة حضرية مزدهرة؛ و إلى ذلك يشير ابن خلدون عندما قال، واصفاً ما آلت إليه هذه الموسيقى من اضمحلال في أقطار المغرب، أواخر القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي: "و بما منها الآن صيابة على تراجع عمرانها" (3). لكن بعد سقوط غرناطة سنة 897 هـ / 1492 م استقبل المغرب أبواجا جديدة من المهاجرين الأندلسيين الذين استقروا على الخصوص في طوان و شفشاون و فاس و سلا، و قد حملوا معهم ضمن ما حملوه الموسيقى الغرناطية التي كانت آخر ما تبقى في أرض الأندلس من

(1) الدكتور محمد بن أحمد بن شقرنون - مظاهر الثقافة المغربية من القرن 13 إلى القرن 15 م - ص 225 - مطبعة الرسالة - الرباط - 1982 ، و ذلك نقاً عن مخطوط خاص به عنوانه : " تاريخ الطب العربي بالمغرب " لمحمد بن حمو البغدادي الكاتوني - ص 38 .

(2) انتشر في مناطق واسعة من آسيا وإفريقيا وأوروبا خلال الفترة الممتدة من سنة 1346 إلى سنة 1353 م، و راح ضحيته ما لا يقل عن 25 مليون نسمة في أوروبا وحدها .

(3) ابن خلدون - المقدمة - ص 428 - مطبعة دار القلم - بيروت - الطبعة 4 - 1981 .

سُرُج موسِيقِي عَرَبِي شَامِخ، ظَل صَامِدًا فِي وَجْه صَرُوفِ الْدَّهْر ما يَقْرَبُ مِن سَبْعَةِ قَرْوَنْ،  
كَمْ بَعْدَهَا أَثْرٌ عَمِيقٌ عَلَى موسِيقِي جَمِيعِ الشَّعُوبِ الْمُجاوِرَةِ، وَجَدَتْ بِقِيَاهِ مُلْجَاهَا  
أَخْرَى فِي أَقْطَارِ الْغَرْبِ الْإِسْلَامِيِّ، حِيثُ ظَلَتِ الْأَجْيَالُ الْمُتَعَاقِبَةُ تَتَنَاقَلُهَا إِلَى الْيَوْمِ، مُضِيفَةً  
لَهَا مِنْ إِبْدَاعَاتِهَا الْوَطَنِيَّةِ فِي مَجَالَاتِ الْكَلْمَةِ وَالْلَّهْنِ وَالْإِيقَاعِ مَا أَغْنَى هَذَا الْمُورُوثُ،  
وَمِنْ أَسْلُوبِهَا الْخَاصِّ فِي الْأَدَاءِ مَا أَصْبَغَ عَلَيْهِ لَوْنًا خَاصًا يَخْتَلِفُ بِاِخْتِلَافِ الْأَقْطَارِ الَّتِي

وَقَدْ شَجَعَ سُقُوطَ غَرَنَاطَةَ - الَّذِي تَزَامَنَ مَعَ اِكْتِشَافِ الْقَارَةِ الْأَمْرِيْكِيَّةِ - إِلَيْسِيَّانَ  
وَالْمُرْتَغَلَ عَلَى مَحَاصِرَةِ الْمَغْرِبِ بِحَرْبِهِ، وَتَضْيِيقِ الْخَنَاقِ عَلَيْهِ، فَاسْتَولَى الْأَوْلَوْنَ عَلَى  
حَرْبِ يَانِسَ وَمَلِيلِيَّةِ، وَأَصْبَحُوا يَرَاقِبُونَ كُلَّ السَّاحِلِ الشَّمَالِيِّ لِلْبَلَادِ، بَيْنَمَا اسْتَولَى  
الْمُرْتَغَلُونَ عَلَى مُعَظَّمِ ثَغُورِ السَّاحِلِ الْأَطْلَسِيِّ، وَاتَّخَذُوهَا مَنْطَلِقاً لِشِنِّ الْغَارَاتِ عَلَى  
الْمَسْطَحِ الدَّاخِلِيِّ، وَنَهَبُ ثَرَوَاتِهَا، وَفَرَضُ الضرَائِبَ عَلَى سَكَانِهَا، بَلْ وَمَطَارِدُهُمْ  
أَنْزَهُمْ مِنْ أَجْلِ بَيْعِهِمْ كَعْبِيدَ... وَأَمَامِ عَجزِ الْوَطَاسِيَّينَ عَنِ إِصْلَاحِ الْأَوْضَاعِ الْمُتَرَدِّيَّةِ  
كَيْ كَانَتْ تَتَخَبِطُ فِيهَا الْبَلَادُ، وَصَدَ الْاعْتَدَاءَتِ الْخَارِجِيَّةِ عَنْهَا، ظَهَرَ زَعْمَاءُ مُحَلِّيَّوْنَ أَخْذُوا  
عَلَيْهِمْ هَذِهِ الْمَسْؤُلِيَّةَ، وَكَانَ أَغْلَبُ هُؤُلَاءِ الزَّعْمَاءِ مِنْ شِيوُخِ الزَّوَايَا الْمُنْتَسِبِينَ إِمَّا إِلَى  
غَرَنَاطَةِ الشَّاذِلِيَّةِ أَوِ الْقَادِرِيَّةِ، وَالَّذِينَ كَانُوا يَتَمَّنُونَ بِسْلَطَةَ رُوحِيَّةٍ وَاسِعَةٍ، عَرَفُوا كِيفَ  
يَخْرُونَهَا لِلْهَابِ الشَّعُورِ الْدِينِيِّ وَالْوَطَنِيِّ فِي نُفُوسِ أَبْنَاءِ الشَّعَبِ، وَتَعْبُّتُهُمْ لِلْدِفاعِ عَنِ  
عِبَّادِهِمْ وَأَرْضِهِمْ. وَكَانَ الْغَنَاءُ الصَّوْفِيُّ - كَمَا كَانَ عَلَيْهِ الْأَمْرُ سَابِقًا وَسِيْكُونُ عَلَيْهِ لَاحِقًا  
- مِنِ الْوَسَائِلِ الَّتِي اعْتَمَدُوا عَلَيْهَا لِتَحْقِيقِ هَذِهِ الْغَايَةِ. وَقَدْ افْتَسَسَ هَذَا الْغَنَاءُ كَثِيرًا مِنْ أَحَانِي  
مِنِ الْمُوسِيقِيِّ الْغَرَنَاطِيَّةِ الَّتِي انْصَهَرَتْ مَعَ مَا تَبَقَّى مِنِ الْمُوسِيقِيِّ الْبَلَنْسِيَّةِ وَالْإِشْبِيلِيَّةِ الَّتِي  
كَانَتْ لَا تَزَالُ مِنْهَا "صَبَابَةُ" يَتَوَارَثُهَا الْمَغَارِبَةُ مِنْذَ سُقُوطِ بَلَنْسِيَّةِ سَنَةِ 636 هـ / 1238 مـ،  
وَإِشْبِيلِيَّةِ سَنَةِ 646 هـ / 1248 مـ. وَسَلَّعَبُ الزَّوَايَا - إِلَى جَانِبِ دُورِهَا الْدِينِيِّ  
وَالْإِجْتِمَاعِيِّ وَالْقَافِيِّ - دُورًا مَهِمًا جَدًا مِنَ النَّاحِيَةِ الْفَنِيَّةِ، وَإِنْ كَانَ غَيْرُ مَقْصُودٍ، إِذَ أَنَّهَا  
تَسْتَهِمُ فِي الْحَفَاظِ عَلَى التِّرَاثِ الْمُوسِيقِيِّ الْأَنْدَلُسِيِّ الَّذِي سِيْجَدُ فِي كُنْفَهَا الْحَمَاءَةُ وَالرَّعَايَةُ  
تَسْتَهِمُ مِنَ الْضَّيَاعِ خَلَالِ الظَّرُوفِ السِّيَاسِيَّةِ الْحَالَكَةِ الَّتِي سَتَعْرَفُهَا الْبَلَادُ لَاحِقًا، كَمَا  
تَسْتَهِمُ مَعَ تَوَالِي الْأَجْيَالِ فِي إِثْرَاءِ نَصْوَصِهِ الشَّعُورِيَّةِ بِقَصَائِدٍ وَأَزْجَالٍ مَغْرِبِيَّةٍ ذَاتَ  
غَرَاضَ دِينِيَّةٍ وَصَوْفِيَّةٍ، وَإِغْنَاءِ رَصِيْدِهِ الْلَّهْنِيِّ بِإِنْتَاجِ مُوسِيقِيِّ مَغْرِبِيٍّ يَسْتَخْدِمُ  
صِنْوَعَهُ "مَقَامَاتِهِ" وَ"مَوازِينِهِ" (إِيقَاعَاتِهِ) بَلْ وَيَزِيدُ عَلَيْهَا.

## 6 - الموسيقى الأندلسية - المغربية في العهد السعدي

( 961 - 1069 هـ / 1554 - 986 م )

### الإطار العام السياسي والاقتصادي والاجتماعي

وصل السعديون - و هم من أصل عربي و نسب شريف - إلى السلطة عن طريق الجهاد ضد البرتغاليين الذين كانوا يحتلون التغور الأطلسية المغربية، و كان ذلك بمساعدة الزاوية الجزولية التابعة للطريقة الشاذلية، و قد بسطوا نفوذهم على جنوب المغرب، و استولوا على مراكش عام 931 هـ / 1525 م، و اتخذوها عاصمة لهم، لكنهم لم يتمكروا من القضاء على خصومهم الوطاسيين و الاستيلاء على عاصمتهم فاس إلا عام 961 هـ / 1554 م. و في عهدهم استرجع المغرب تدريجيا قوته و أمنه و وحاته، و لو لفترة قصيرة لم تتعذر نصف قرن ( من منتصف القرن العاشر إلى بداية القرن الحادي عشر الهجري / من منتصف القرن السادس عشر إلى بداية القرن السابع عشر الميلادي )، كما عم الرخاء والازدهار كافة أرجائه، و ذلك لعدة عوامل، أهمها الانتصار الكبير الذي أحرزه المغاربة على البرتغاليين في موقعة وادي المخازن ( 986 هـ / 1578 م )، و التي أسرروا فيها أعدادا كبيرة من الجنود الأعداء، و منهم كثير من القواد و الأمراء والنبلاء و رجال الدين الذين كانوا يرافقونهم، الأمر الذي اضطر دولتهم - و هي إحدى أقوى وأغنى دول العالم آنذاك، إلى جانب الدولتين العثمانية والإسبانية - إلى دفع أموال طائلة للمغرب لافتداهم، و من هذه العوامل كذلك الأرباح الكبيرة التي كان المغرب يجنيها من صادراته الواقفة من السكر الذي كانت الدولة تحترك زراعته و تصنيعه، و كميات الذهب الطائلة التي كانت تتدفق عليه سنويا، بعد فتحه لبلاد السودان، و استرجاع سيطرته على طرق القوافل التجارية الصحراوية.

و قد ساعدت هذه العوامل مجتمعة على إنعاش الحركة العمرانية في البلاد، فتم ترميم و توسيع التغور الأطلسية المسترجعة من أيدي البرتغاليين، كما اتسع عمران المدن الداخلية، و استرجعت مراكش عاصمة الدولة غابر مجدها، و ازدهرت ببناء قصر البديع، مقر إقامة السلطان أحمد المنصور ( 986 - 1012 هـ / 1578 - 1603 م ) و هو القصر الذي كان يبهر بجلاله و أبهته و جمال هندسته و روعة نقوشه و براعة زخارفه كل من يراه، فيعجز لسانه عن وصفه، "أيروم اللسان وصفاً لشيء ماله في الدنيا مثال و شبه؟" (1) و شهدت هذه المدينة كذلك بناء كثير من المساجد و المدارس و الحمامات و القصور الفخمة التي كان يسكنها كبار القوم... كما انتشرت حولها المنتزهات و البساتين الغناء و برك الماء، و كل ذلك يكشف عن رغد عيش عموم سكانها، و تطلعهم إلى الاستمتاع بمباهج الحياة؛ و لم يكن سكان غيرها من المدن أقل حظوة منهم، "دولة المنصور" قد أثرت العديم و أكسبت المحرر". (2)

(1) عبد العزيز الفشتالي - مناهل الصفا في أخبار الملوك الشرفاء - دراسة و تحقيق د. عبد الكريم كريم - ص 253 - مطبوعات وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية و الثقافة - المطبعة و المكتبة العصرية - الرباط. ( تاريخ الطبع غير مذكور )

(2) المرجع السابق - ص 178

٣: هار الحياة الثقافية

زدهرت الحياة الثقافية ازدهاراً كبيراً خلال حكم السعديين، وقد تضادرت  
على تحقيق ذلك، منها التقدم العمراني الذي عرفته البلاد في عهدهم، و الرخاء  
التي عبّر عنها، و الرعاية التي أحاطوا بها رجال العلم والأدب والفن، و تشجيعهم للعلم عن  
 طريق اصلاح المؤسسات التعليمية القديمة و إنشاء أخرى جديدة، و توفير المنح للطلبة،  
 و عدد كبير من المكتبات في سائر أنحاء البلاد. و ساهمت الروايات من جهتها  
 وخاصة منها الزاوية الدلانية (١) - في إنعاش الحياة الثقافية في البلاد، إذ يرجع إليها  
 تكثير من رجال العلم والأدب البارزين.

(١) سها الشيخ أبو بكر بن محمد بن سعيد المتوفى عام 1021 هـ / 1612 م، و ذلك في بلدة الدلاء قرب مدينة تيغرة، حوالي عام 974 هـ / 1566 م. وكانت هذه الزاوية تتبع الطريقة الشاذلية التي أنشأها أبو الحسن الشاذلي (توفي 656 هـ / 1258 م)، تلميذ مولاي عبد السلام بن مقيش (ت 625 هـ / 1228 م) وجدها أبو عبد الله الجزوئي (ت 870 هـ / 1465 م)، وهي نفسها تنسب إلى الطريقة الجندية التي أسسها الصوفي البغدادي الإمام أبو القاسم تجبي (ت 297 هـ / 910 م) أحد أبرز من وضعوا قواعد التصوف وآدابه. وكانت مهمة الزاوية الدلائية في الأصل هي التكفل بالتربيبة الروحية لاتباعها و القيام بأعمال البر والإحسان، كاطعام المساكين وابواء عابري السبيل، لكن الأوضاع المتردية التي شهدتها المغرب في أواخر العهد السعدي لم تكن لتتركها مكتوفة اليدين، فبدأت تظهر على المسرح السياسي، وتمكن من السيطرة ولو إلى حين على الجزء الشمالي الغربي من البلاد، ثم يويع شيخها محمد الحاج سلطاناً على المغرب عام 1061 هـ / 1651 م، لكن الطموحات السياسية لهذا السلطان تحطم تحت ضربات الدولة الخوية الناشئة؛ وبعد سلسلة من الانتكاسات العسكرية التي مني بها، هزم مولاي الرشيد العلوى في معركة بطن الرمان قرب الزاوية الدلائية، ثم استولى على هذه الزاوية و خربها عام 1079 هـ / 1668 م. وقد أعقى ذلك تشتيت اتباعها وتهجير علمنائها إلى مدينة فاس.

(2) روضه اول استمرار رسالی می شود .  
نریاض 1964.

<sup>3)</sup> مناهل الصفا - ص 231.

.304 نفس المرجع .ص 4)

<sup>5)</sup> نفس المرجع . ص 234 .

و كانت خزانة في مراكش تحتوي على عدد ضخم من الكتب النفيسة التي كان ينفق بسخاء على اقتناها، أو استنساخها عندما يتذرع شراؤها، و كان يوجه الوفود إلى كل ديار العالم الإسلامي للبحث عن النادر منها، و لحمل رسائل شخصية لكتاب علمائها لحثهم على التأليف لخزانته، من ذلك مثلا رسالته إلى قاضي قضاة المالكية بمصر ورئيس علمائها، بدر الدين القرافي ( 939 - 1008 هـ / 1533 - 1600 م ) التي يقول فيها: "... و ها خدام بابنا العلي واردون على تلکم الديار برسم جلب ما لعلمک تستفرغون فيه الوسع من الكتب لخزانتنا العلية " (1).

## موقف الرأي العام من الموسيقى

من جملة ما تفينا به المراجع التي تورخ للعهد السعدي أن المجتمع المغربي أضحت خلال هذا العهد أقل تحفظا و ارتياحا في نظره إلى من يتعاطون الموسيقى و الغناء، حتى أن بعض كتاب الفقهاء كانوا لا يترجون من إظهار ولعهم بهما، أو ممارستهما علانية، منهم على سبيل المثال: الفقيه عبد الواحد الونشريسي المتوفى عام 955 هـ / 1549 م، قاضي الجماعة بفاس و مفتیها، الذي قال عنه تلميذه أبو العباس أحمد المنجور المتوفى عام 995 هـ / 1587 م: " و كان يهتز عند سماع الألحان و آلات الطرب لاعتدال مزاجه و قوام طبعه ". (2) و كان أحمد المنجور نفسه مولعا بالموسيقى و الغناء، " تعلم تلاميذ العود، فكان يحرك بجسده أوتاره أفندة العاشقين " (3)، و ذلك رغم مكانته العلمية و الاجتماعية المرموقة، فقد كان من كتاب الفقهاء في عصره، تولى مهمة شيخ الجماعة بفاس و استغل بالتأليف و التدريس، و عليه تتلمذ السلطان أحمد المنصور. و منهم أيضاً محمد بن أبي بكر الدلائي المتوفى عام 1046 هـ / 1637 م، و كان شيخ الزاوية الدلائية و ابن مؤسسها، فقد عُرف عنه أنه كان كثير الوجد و الافتتان بالسماع و أنغامه، خاصة بعدما تقدم به العمر، و أنه كان لا يخشى في ذلك لومة لائم. و بدبيهي أن يكون أتباع هذه الزاوية على سيرة شيخهم، و كان كثير منهم من المتعلمين المتنورين، فقد لعبت هذه الزاوية دوراً بارزاً في الحياة الثقافية المغربية لمدة قرن تقريباً، و تخرج منها كثير من الفقهاء و العلماء و الأدباء، و كانت تنظم احتفالات كبيرة بمناسبة أعياد المولد النبوي الشريف، تُنشَّد فيها الأمداح و الأذكار و الابتهايات بالأصوات الحسنة و المدربة على الأداء الجيد؛ و ومن اشتهروا كذلك بحبهم للموسيقى الروحية في هذا العصر أبو محمد عبد القادر بن علي الفاسي المتوفى عام 1091 هـ / 1680 م، و كان من كتاب علماء فاس و أئمتها، و شيخ زاوية حي القلفاين بها، فقد أثر عنه أنه كان كثير التواجد لدى سماع مرادي زاويته و هم يتغنون بالأمداح النبوية والأشعار الصوفية، "... و كان يحب الششتري بالملحون، و كلام سيدي عبد الرحمن المجذوب و غيره، و لا ينكر شيئاً من ذلك". إلا أنه كان " لا يحب الله مع ذلك سداً للذرية، و كان يرخص الرقص..." (4)

(1) رسائل سعدية ( المؤلف مجهول ) - مخطوط بالخزانة العامة بالرباط - ص 33 - عدد 278 ك.

(2) فهرس المنجور - مخطوط - ص 54 - الخزانة الحسنية - الرباط - ر. 5164 .

(3) عبد الرحمن بن زيدان - اتحاف أعلام الناس...الجزء 1 - ص 319 - المطبعة المغربية الأهلية ( الوطنية لاحقا ) - الرباط - 1347 / 1928.

(4) عبد الرحمن بن عبد القادر الفاسي - تحفة الأكابر بمناقب الشيخ عبد القادر - الباب الثاني عشر - نسخة بالخزانة العامة في الرباط - رقم ك 2330 .

و نظر القصة التالية - رغم ما تتم عنه من مشاعر الغيظ الممزوجة بالأسى و ما يغطيه من سخرية لاذعة في الرفع من شأن الموسيقى و الحط من شأن العلوم الأخرى - يتعصّل الضوء على ما كان يحظى به الموسيقيون من مكانة رفيعة في هذا العهد، و ما يتعلّقون به من تقدير و تشجيع من لدن السلطة الحاكمة. فقد روى المؤرخون أن الفقيه عبد الواحد الحميدي، قاضي الجماعة بفاس، و أستاذ المنصور الذهبي مثل أحمد بن زيد. و قد على هذا السلطان بمراكش في أحد المواسم، صحبة جماعة من الفقهاء، و في قعدهم إلى فاس جمعتهم الطريق بعدد من الموسيقيين من هذه المدينة كانوا هم أيضاً وقووا على المنصور في ذلك الموسم، فأخرج أحدهم شابة من إبريز كان السلطان قد يراها، بينما طرق باقي رفاقه يزدهرون بما أجيروها به مما لم يظفر به القاضي و من معه الفقهاء، فقال القاضي: "لئن بلغت فاساً لأرْدَنَ أولاً دِي إلى صنعة الموسيقى، فإن العلم كفءة، و لو لا أن الموسيقى هي العلم العزيز ما رجعنا مخففين و رجع المغني بشبابه".<sup>(1)</sup>

### أنماط الموسيقى الراقية

إذاً كنا لا نجد من بين كتاب العصر السعدي من خص الموسيقى ببحث يطلعنا فيه عن تحوّلها العامة و أحوال رجالها، فإن حالة الأمن و الرخاء التي عرفتها البلاد في هذا العهد، و التي أدت إلى ازدهار العلوم و العمران قد أدت حتماً إلى ازدهار الفن الموسيقي كذلك، و تغطي الإشارات العامة الشححة والعرضية المتعلقة بهذا الفن و المبثوثة هنا و هناك في تاريخ و الفقه و التراث و الأدب و سوهاها هي المصدر الأساسي الذي يعتمد عليه الباحث استنتاجاته، و هي غير كافية لمعرفة علمية و دقيقة لأي لون من ألوان الموسيقى الشائعة في ذلك العصر. و أبرز الأنماط الموسيقية الراقية التي تطرقت إليها هذه المصادر هي:

#### أ - المديح النبوى

نظراً للأهمية التي صارت تكتسيها الاحتفالات الرسمية بعيد المولد النبوى الشريف، و لمكانة التي كانت تحتلها الأمداح النبوية في البرامج المخصصة لها، و المكافآت السخية التي كانت تُرصَد لتنظيمها، فقد عرف فن المديح ازدهاراً كبيراً في هذا العهد، و برع فيه كثير من الشعراء، منهم على الخصوص: عبد العزيز الفشتالي المتوفى عام 1032 هـ / 1622 م، و أبو عبد الله الهوزالي المتوفى عام 1012 هـ / 1603 م، و عبد المنعم الدغوغي (كن معاصرًا لأحمد المنصور الذهبي)، و أبو القاسم بن علي الشاطبي (ولد عام 933 هـ / 1526 م).

و كان عبد المولد النبوى الشريف يعتبر أحد أهم الأعياد الدينية في المغرب أيام لسعين، و كان مناسبة يترقبها المسمعون بفارغ الصبر لاستعراض رصيدهم من الأمداح النبوية، و إبراز براعتهم في أدائها، و كانوا يستعدون لها في وقت مبكر و بالعناية التي تناسب و مكانة هذا العيد في نفوس المغاربة؛ و كانت فرقهم تنشط في كافة أرجاء البلاد، في

(1) أحمد الناصري - كتاب الاستقصاص لأخبار دول المغرب الأقصى - ج 5 - ص 189 و 190 - دار الكتاب - الدار البيضاء .

الاحتفالات يشارك فيها جميع المواطنين، من قمة الهرم الاجتماعي إلى قاعده؛ ففي قصر البديع بمراكنش كان الاحتفال يتم تحت رئاسة السلطان، جريا على العادة الموروثة منذ العهد المريني، و كان يكتسي حلقة من الجلال والأبهة والبذخ تناسب و عظمة هذا السلطان و فخامة ذلك القصر، و كان يحضره جمع غير من المدعوين، يضم الوزراء و القواد و شيوخ القبائل و الشرفاء و القضاة و رجال العلم و الأدب... و يستدعي له عدد كبير من المسمعين و المنشدين "فيهون للدعوة من الأماكن النائية".<sup>(1)</sup> و كانوا يتنافسون على ابتكار الألحان لمدائحهم و إتقان أدائها، كما كان الشعراء يتنافسون على نظم المولدات و إنشادها. يقول عبد العزيز الفشتالي في وصف أحد الاحتفالات بعيد المولد النبوى في قصر البديع: "... حتى إذا كان ليلة الميلاد الكريم، و قد أخذت الأبهة و تم الاستعداد و تناهى الاحتفال و أقصى مبالغ الكمال، و تلاحت الوفود من مشايخ الذكر و الإنshaw... و حضرت الآلة الملكية... ارتفعت أصوات الآلة و قرعت الطبول، و ضج الناس بالتهليل و التكبير و الصلاة على النبي الكريم... و تسابيل الناس من البلد على طبقاتهم مغسسين من شرفاء و قضاة و فقهاء و كتاب و شعراء و قراء و خطباء و أجناد و رؤساء و أشياخ نبهاء... فإذا استوى الورود و اصطفت الصفوف... تقدم أهل الذكر و الإنshaw، يقدمهم مشايخهم... و اندفع القوم لترجيع الأصوات بمنظومات على أساليب مخصوصة في مدائح النبي الكريم صلى الله عليه و سلم، يخصها اصطلاح العزف بالمولدات، نسبة إلى المولد النبوى الكريم، قد لحنوها بالحان تخلب النفوس و الأرواح، و ترق لها الطباع، و تبعث في الصدور الخشوع، و تقشعر لها جلد الذين يخشون ربهم، يتذمرون في الحانها على حسب تفننها في النظم، فإذا أخذت النفوس حظها من الاستمتاع بالحان المولدات الكريمة تقدم أهل الذكر المزمزمون بالرقيق من كلام الشيخ أبي الحسن الششتري رضي الله عنه، و كلام القوم من المتصوفة أهل الرقائق، كل ذلك تتخلله نوبات المنشدين للبيتين من نفيس الشعر، يتحينون به المناسبة بينه وبين ما يتلى من الكلام عند الإنshaw من نسيب أو غزل... أو مدح نبوى...<sup>(2)</sup>.

و كان ولاة الأقاليم و شيوخ الزوايا و الأعيان بل و عموم المواطنين يحتفلون هم أيضا بهذه المناسبة، و ذلك على طريقتهم الخاصة، و قلما كانت احتفالاتهم هذه تخلو من العنصر الموسيقي، و في هذا الصدد يقول أبو علي الحسن الوزان الفاسي (ليون الإفريقي) المتوفى حوالي سنة 1554 م، في كتابه "وصف إفريقيا"، واصفا احتفال تلاميذ الكتاتيب القرآنية بعيد المولد النبوى في فاس: "... و يأتي لهم المعلم بمنشدين يتذمرون بالأمداح النبوية طول الليل..."<sup>(3)</sup>

ونظرا للدور الموسيقي الهام الذي كانت تلعبه الزوايا منذ عهد بعيد في الحفاظ على تلاحين الموسيقى الأندلسية، و استخدامها في إنشاد المدائح النبوية، و الأشعار الصوفية، ونظرا كذلك لدورها البارز في تكوين المقرئين و المادحين و المسمعين، فإن أغلب التلاحين التي كانت تُسمع في مثل هذه المناسبات كانت إما من صميم تلك الموسيقى، أي الموسيقى الأندلسية، أو مما كان المغاربة يبتكرونه و ينسجونه على منوالها، مستخدمين في ذلك ضربتها و مقاماتها، على غرار ما يجري به العمل حتى اليوم.

(1) مناهل الصفا... - ص 236.

(2) اقتطعنا من كلامه ما له علاقة بالجانب الموسيقي فقط. انظر الوصف الكامل للاحتفال في المرجع السابق، من ص 236 إلى ص 238.

(3) محمد المهدى الحجوى - حياة الوزان الفاسي و آثاره - ص 88 - المطبعة الاقتصادية - الرباط - 1930 .

## ب - "الملحون"

واصل الشعر الملحون تطوره في هذا العهد، فتحرر من القيود الموروثة في الوزن الخفيف، وتنوعت أغراضه، و تزايد الإقبال عليه بين مختلف شرائح المجتمع المغربي، صدر له حضور قوي في المناسبات الدينية والدنيوية، و من أبرز من تألق نجمه فيه: عبد العزيز المغراوي (ت 1014 هـ / 1605 م) الذي كان يعتبر أكبر شعراء الملحون في رعاته، و كان معاصرًا للمنصور الذهبي، و الشيخ المصمودي الذي تبوأ هذه المكانة من بعده، و محمد بن يحيى البهلواني، و عبد الله بن محمد الهبطي، و عبد الرحمن المجنوب، محمد الشرقي، و أحمد بن خضراء المكناسي، و عبد الوارث اليacialاوي... و كان كثيراً ينظمون أشعاراً صوفية و مدائح نبوية تُنشد في الزوايا و في المناسبات الدينية، و غالباً ما كان ذلك على طبوع الموسيقى الأندلسية. و يخبرنا الحسن الوزان أن شعراء الملحون كانوا في زمانه يقضون ليلة عيد المولد النبوي الشريف في إنشاد الأمداح النبوية في قاعة فرج بفاس، (1).

## ج - "موسيقى الآلة"

من المؤكد أن الازدهار الذي شهدتهسائر العلوم خلال العهد السعدي قد شمل أيضاً "موسيقى الآلة" أو الموسيقى الأندلسية، لكن هذه الأخيرة لم تحظ بما حظيت به تلك العلوم من بحث وتحليل ووصف، و ذلك للأسباب التي ذكرناها من قبل؛ و قد اقتصرت المراجع المعاصرة التي تطرقـت إلى هذه الموسيقى على إعطاء معلومات شحيحة حولها، يفتقر عـصـها إلى الدقة العلمية، و هي لا تسلط الضوء الكافي على واقعـها، و لا تساعـد على تـجـلـاءـ كـافـةـ مـظـاهـرـ التـطـورـ الذـيـ عـرـفـتـهـ؛ـ وـ مـنـ هـذـهـ الـمـعـلـومـاتـ:

ا) - "ابتكار نوبة جديدة"، هي نوبة الاستهلال التي وضعت أحانها على طبع (أي سفـمـ) جـديـدـ،ـ هو طـبعـ الاستـهـلـالـ،ـ وـ هوـ مقـامـ العـجمـ عـلـىـ الرـاستـ فـيـ الموـسـيقـىـ الشـرـقـيـةـ،ـ وـ مقـامـ دـوـ الـكـبـيرـ فـيـ الموـسـيقـىـ الـغـرـبـيـةـ.ـ وـ تـنـسـبـ تـلـكـ المـرـاجـعـ هـذـاـ الـابـتكـارـ إـلـىـ موـسـيقـىـ يـدـعـيـ حـجـ عـلـالـ الـبـطـلـةـ،ـ وـ لـاـ تـنـفـقـ عـلـىـ الـعـصـرـ الـذـيـ عـاـشـ فـيـ،ـ فـبـعـضـهاـ يـذـهـبـ إـلـىـ أـنـهـ عـاـشـ فـيـ عـصـرـ السـعـديـ،ـ وـ أـنـهـ كـانـ وزـيـرـاـ لـلـسـلـطـانـ مـحـمـدـ الشـيـخـ السـعـديـ (ـتـ 964 هـ / 1557 مـ) وـ اـبـنـهـ مـوـلـايـ عـبـدـ اللهـ (ـتـ 986 هـ / 1574 مـ)،ـ أـوـ وزـيـرـاـ لـمـحـمـدـ الشـيـخـ الصـغـيرـ (ـتـ 1065 هـ / 1654 مـ) حـفـيدـ المنـصـورـ الـذـهـبـيـ،ـ فـيـ حـينـ يـذـهـبـ بـعـضـهاـ إـلـىـ أـنـهـ عـاـشـ فـيـ عـصـرـ الـمـرـيـنـيـ،ـ وـ أـنـهـ كـانـ وزـيـرـاـ لـعـبـدـ الـحـقـ آخرـ سـلاـطـينـ بـنـيـ مـرـينـ (ـقـتـلـ سـنـةـ 869 هـ / 1465 مـ)،ـ وـ بـيـنـ مـقـتـلـ هـذـاـ الـأـخـيرـ وـ مـوـتـ مـحـمـدـ الشـيـخـ الصـغـيرـ قـرـابـةـ قـرـنـيـنـ مـنـ الزـمـانـ...ـ وـ وـصـفـ عـلـالـ الـبـطـلـةـ بـأـنـهـ "ـمـخـترـعـ"ـ طـبعـ الاستـهـلـالـ،ـ وـ أـنـهـ قـدـ "ـاسـتـبـطـهـ مـنـ أـنـغـامـ تـذـيلـ الشـجـيـةـ"ـ الـتـيـ سـمـعـهـاـ مـنـ "ـأـهـلـ الـآـلـةـ وـ أـرـبـابـ الـغـنـاءـ فـيـ الـأـنـدـلـسـ"ـ،ـ أـوـ "ـنـقلـهـ"ـ عـنـ موـسـيقـىـ الـعـسـكـرـيـةـ الـتـيـ كـانـتـ تـمـارـسـهـاـ الـحـامـيـةـ الـإـسـبـانـيـةـ وـ الـحـامـيـةـ الـبـرـتـغـالـيـةـ فـيـ التـغـورـ الـمـغـرـبـيـةـ الـمـحـتـلـةـ،ـ إـلـىـ غـيـرـ ذـلـكـ مـاـ جـاءـ فـيـ تـلـكـ الـمـصـادـرـ...ـ كـلـهاـ أـقـوـالـ تـفـتـقـرـ إـلـىـ الدـقـةـ وـ لـاـ تـتـنـتـدـ إـلـىـ حـجـ مـقـنـعـةـ،ـ فـهـذـاـ الـطـبعـ أـوـ الـمـقـامـ كـانـ مـعـرـوفـاـ فـيـ كـثـيرـ مـنـ الـثقـافـاتـ الـمـوـسـيقـيـةـ لـسـابـقـةـ لـعـهـدـ هـذـاـ الـمـوـسـيقـيـ،ـ وـ هـوـ طـبعـ يـمـكـنـ لـمـنـ لـهـ حـسـ موـسـيقـىـ أـنـ يـهـتـدـيـ إـلـيـهـ بـالـفـطـرـةـ

(1) محمد المهدي الحجوبي - حياة الوزان الفاسي و آثاره - ص 80 .

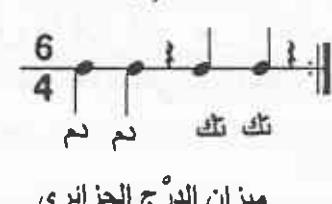
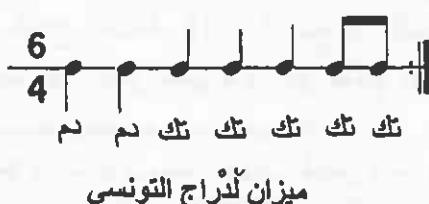
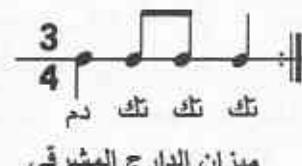
دونما حاجة إلى تعلم أو نقل عن الغير؛ وردا على من يزعم أن ظهوره في الموسيقى الأندلسية كان ناتجا عن تأثيرها بالموسيقى الغربية، نقول إن ظهوره هذا ما كان ليتأخر حتى العصر المريني أو السعدي، لاسيما وأن الموسيقى العربية في الأندلس ظلت قرونًا طويلاً تتفاعل مع الموسيقى الغربية وتبادل معها التأثيرات، وأن بعض الموسيقيين الأندلسين - وعلى رأسهم ابن باجة - كانوا يعتمدون مزج "غناء النصارى بغناه المشرق"، كما سلفت الإشارة إلى ذلك، وأن أهل الأندلس قد مالوا إلى هذه الطريقة في الغناء، "فرضوا ما سواها" ... ولذلك فإن الموضوع سيظل يكتنف شخصية عالٌ البطلة كغيرها من الشخصيات التي ينسب إليها ابتكار باقي طبوع الموسيقى الأندلسية.

ب) - "ابتكار ميزان الدرج" ، وهو إيقاع لم يستعمل في الموسيقى الأندلسية إلا في وقت متاخر نسبيا، إذ لم يُشر إليه محمد بن الحسين الحاليك التطوانى في كتابه الذي جمع فيه النصوص الشعرية للموسيقى الأندلسية في عهد السلطان العلوى سيدى محمد بن عبد الله ( 1757 - 1790 م )، ولم يذكر معززا بنصوص من صنائعه إلا في كتاب الوزير محمد بن العربي الجامعي الذى ظهر سنة 1886 م، أي بعد مضي أزيد من قرنين على نهاية الدولة السعدية.

و تقول المصادر التي ترجع ابتكار هذا الميزان إلى العهد السعدي إنه سمى بالدرج لإدراجه في ميزان البطاichi . و صحيح أن صنائع الدرج كانت في السابق تؤدى داخل ميزان البطاichi في نهاية حركة "الموسع" ، و قبل الانتقال إلى حركة "المهزوز" ، لكن ذلك لا يعني بالضرورة أن هذا هو السبب الحقيقي في تسميته بهذا الإسم، و من المرجح أن تكون كلمة "الدرج" تحريفاً لكلمة " الدارج " التي تطلق على إيقاع شائع الاستعمال في الموسيقى الشرقية، و كذلك الأمر بالنسبة لميزان " الدارج " المستعمل في الموسيقى الغرناطية، و ميزان " لدرج " المستعمل في موسيقى المأثور، و ذلك رغم اختلاف هذه الموارزن الأربع بعضها عن بعض (1)؛ و من المعروف أن الموسيقى الأندلسية المغربية شترک مع نظيرتها الشرقية في بعض الاصطلاحات الفنية التي تكون إما متقابلة أو متطابقة معها في النطق، لكنها غالباً ما تكون مختلفة عنها اختلافاً كبيراً في المدلول، كما هو الحال مثلًا بالنسبة للاصطلاحات التالية ( الشرقية إلى اليمين و المغربية إلى اليسار ) : الراست / الرصد، السيكاه / الصيكة، الجهار كاه / الجرفة، الزير فكند / الزور كند... الحسيني / الحسين، الديل / الذيل، العشاق / العشاق، الحصار / الحصار ...

ج) - الكشف عن أسماء بعض الطبوع المستعملة في الموسيقى الأندلسية المغربية، فقد

(1) فيما يلي التدوين الموسيقي لهذه الموارزن:



يُضع اتفيقه عبد الواحد بن أحمد الونشريسي المتوفى عام 955 هـ / 1549 م منظومة من  
 سبع عشر بيتاً استعرض فيها أسماء سبعة عشر طبعاً، منها طبع العراق الذي لم يوضح هل  
 كان يقصد به عراق العرب أم عراق العجم، وطبع الحجاز الذي لم يوضح أيضاً هل كان  
 يقصد به الحجاز الكبير أم الحجاز الصغير، فإذا كان يقصدها جميعاً فإن عدد الطبوع  
 المنكورة في هذه المنظومة سيرتفع إلى تسع عشر طبعاً؛ وقد ذيل المدعو الوجدي – الذي  
 يرجح أن يكون هو الواشاح محمد بن علي الوجدي ثم الفاسي المعروف بالغماد و المتوفى  
 عام 1033 هـ / 1622 م – ذيل المنظومة المذكورة بثلاثة أبيات أخرى ذكر فيها ستة طبوع،  
 سبعة خمسة جديدة، وهكذا يكون مجموع عدد الطبوع التي كانت معروفة في أواخر العهد  
 لسعدي هو أربعة وعشرون طبعاً. (1)

---

(1) فيما يتعلق بهذا الموضوع راجع البحث الخاص بطبع الموسيقى الأندلسية في الباب الرابع من هذا الكتاب.

## 7 - الموسيقى الأندلسية - المغربية في عهد الدولة العلوية

ا) من النشأة إلى مطلع القرن العشرين (1330-1069 هـ / 1912-1659 م)

### الإطار العام السياسي و الثقافي

لم يكتب للاستقرار و الرخاء اللذين عرفهما المغرب خلال حكم أحمد المنصور الذهبي أن يدوما طويلا، فبعد موته بقليل نشب صراع ممير على السلطة بين أبنائه وأحفاده أغرق البلاد في أتون من الدسائس و الفتن و الحروب الأهلية. و مما زاد الأوضاع سوءا تدهور أحوالها الاقتصادية بسبب فقدانها موارد ثروتها الأساسية، فقد انخفضت كمية الذهب التي كانت تتدفق عليها من السودان، إذ حول الأوروبيون و الأتراك لصالحهم الطرق البحرية و البرية التي كانت تربطها بهذا البلد، و تراجعت فيها زراعة السكر، و انخفضت صادراتها منه، و تضررت كذلك الفلاحية و عموم الصناعات و الحرف، و انتشرت الفاقة، " و ليس الزمان البؤس، و جاء بالوجه العبوس... و وردت المهالك، و سدت المسالك، و عم الجوع..." (1)

و قد أيقظت هذه الأوضاع الأطماع الأجنبية، فاستولى الإسبان على بعض التغور الأطلسية، كما استولى الأتراك على جزء من المغرب الشرقي، و شجع ضعف السلطة المركزية عددا من الزعماء المحليين على الاستقلال في مناطقهم، فانقسمت البلاد إلى إمارات متاخرة، زادت في إنهاك قواها و تفاقم معاناة أهلها. و استمرت الأوضاع على هذه الحال قرابة ستين عاما إلى أن تمكن الأشراف العلويون من توحيد البلاد من جديد و إعادة الأمن و الاستقرار إليها.

ينتسب العلويون إلى علي بن أبي طالب، و قد انتقل جدهم الأعلى الحسن بن قاسم المعروف بالحسن الداخل من بلدة ينبع في الحجاز على البحر الأحمر، إلى ناحية تافيلالت في جنوب المغرب، حيث توفي في مدينة سجلamasة في النصف الأول من القرن 8 هـ / 14 م. و كان لأحفاده منزلة خاصة بين سكان هذه الناحية نظرا لنسبهم الشريف و خصالهم الحميدة، و عندما بدأت الدولة السعودية في التحلل و الانهيار في بداية القرن 11 هـ / 17 م، و كثرت النزاعات و الفتن، و ظهرت عدة كيانات مستقلة في البلاد، كان أحد هؤلاء الأحفاد، و هو مولاي الشريف، من بين الزعماء البارزين الذين حملوا السلاح للم صفوف أبنائهما و إعادة توحيدها. و هو الأمر الذي سيتم تحقيقه تدريجيا و بعد جهد كبير على يد ثلاثة من أبنائه، هم: مولاي محمد و مولاي رشيد و مولاي إسماعيل.

لقد تعاقب على عرش المغرب خلال الحقبة التاريخية التي نحن بصدد دراستها عدد من السلاطين الكبار الذين استطاعوا - رغم تكريس معظم جهودهم لنشر الأمن بين ربوبيه و تحرير أطراقه من الاحتلال الأجنبي - أن يُسْنُدوا خدمات جليلة للثقافة المغربية، بما فيها الموسيقى، إذ كان كثير منهم يتمتعون بحظ وافر من الثقافة، بل منهم من كان يصنف الكتب

(1) عبد الرحمن التمناري - الفوانيد الجمة في استناد علوم الأمة - مخطوط - دار الوثائق - الرباط - الرقم د 1420 - ص 194

و بغرض الشعر؛ فمولاي الرشيد ( 1075 - 1084 هـ / 1664 - 1672 م ) كان يحضر محاضرة علمية التي تعقد في جامعة القرويين، و يشارك العلماء في مناقشاتهم، و يشجعهم على بحثه عليهم من هباته، و في ذلك يقول العالم والأديب المغربي الكبير أبو علي الحسن بن سعيل ( 1040 - 1102 هـ / 1692 - 1631 م ) في رسالة له موجهة إلى السلطان مولاي إسماعيل: " ثم جاء المولى رشيد بن الشريف، فأعلى مناره ( يقصد العلم )، و أوضح نهاره، و كرم العلماء إكراما لم يعهد، و أعطاهم ما لا يعد... " (1) و هو الذي بنى مدرسة راس ترطين بفاس، و الخزانة العلمية الملحوظة بالجامع الأعظم في نفس المدينة؛ و كان أيضاً يهتم بشؤون طلاب العلم، و يحرص على تحسين ظروف معيشتهم، و هو الذي أحدث احتفال السنوي المعروف بعيد " سلطان الطلبة "، و كان بعد تخريب الزاوية الدلائية عام 1067 هـ / 1168 م قد تحاشى التعرض لعلمائها بسوء، رغم موقفهم العدائى منه في حربه على زاويتهم، و اكتفى بتوطينهم في فاس، حيث أحاطهم برعايته، و أصبحوا يشغلون أغلب كرسى التدريس في مؤسساتها التعليمية.

و قد سار مولاي إسماعيل ( 1084 - 1139 هـ / 1672 - 1727 م ) على نهج أخيه مولاي الرشيد، إذ كان – رغم تكريسه معظم وقته و جهده لتخلص ثغور البلاد من الاحتلال الأجنبي و إخماد الفتن التي كانت تتشعب أحياناً في مختلف أرجائها – يهتم بالشؤون الثقافية و عزياته، فشيد و أصلح خلال فترة حكمه الكثير من المساجد و المدارس في مختلف المدن الغربية، كما كان يكرم رجال العلم و يحضر مجالسهم كلما سمحت له الظروف بذلك. أما سيدي محمد بن عبد الله ( 1171 - 1204 هـ / 1757 - 1789 م ) فقد كان متضلعًا في علوم الدين و من حملة الأقلام، حارب البدع و المعتقدات الضالة و دعا إلى برجمع إلى الكتاب و السنة، كما شيد العشرات من المساجد في كل أنحاء البلاد، و أصلح نظام التعليم في جامعة القرويين.

و كان ابنه سليمان ( 1206 - 1238 هـ / 1792 - 1822 م ) هو كذلك فقيهاً و كاتباً مفتراً، له عدة كتب في الفقه و التفسير، و كان تقىاً ورعاً، تبني بعض مبادئ الدعوة الوهابية و أمر بتطبيقاتها في البلاد، فمنع زيارة أضرحة الأولياء، و إقامة المواسم لهم، و كان متواضعاً، يسأل عن أحوال الفقهاء و العلماء، و يعودهم في مرضهم، و يكافئهم على صفاتيهم، كما كان يختلط بطلاب العلم دون كلفة...

و في القرن التاسع عشر، عندما قويت الأطماع الخارجية في المغرب، و ازدادت تحالفات الأجنبية في شؤونه الداخلية، سعى ملوك الدولة العلوية، و خاصة منهم سيدي محمد بن عبد الرحمن ( 1276 - 1290 هـ / 1859 - 1873 م ) و مولاي الحسن الأول ( 1290 - 1311 هـ / 1873 - 1894 م ) إلى تحديث البلاد، و النهوض بها علمياً و اقتصادياً و عسكرياً، على أمل أن تلحق بركب الدول المتقدمة، و تحصن نفسها من مخاطر المحدقة بها، و لذلك فقد أرسلوا العديد من البعثات الطلابية إلى الدول الغربية و مصر، و جلبوا بعض الخبراء الأجانب للمساعدة على تطوير البلاد.

و كان من نتائج هذه الجهود أن الحركة الأدبية و الفكرية و الفنية التي انطلقت شعلتها في العهد السعدي قد استمرت في التوهج في العهد العلوبي، فعرفت البلاد – رغم الفترات العصبية التي كانت تمر بها أحياناً – ازدهاراً ثقافياً ملحوظاً، حمل لواءه عدد كبير من

(1) مخطوطة - عدد ج 849 - ص 16 - الخزانة العامة - الرباط.

فطاحل العلماء الذين ألقوا في شتى ميادين المعرفة، كالفقه و الحديث و التصوف واللغة و التاريخ و التراث و علم الفلك... و عدد وافر أيضاً من كبار الكتاب و الشعراء الذين أغروا الأدب المغربي بعطاءاتهم، سواء في النثر أو الشعر، و تطرقوا فيما إلى جميع المواضيع التقليدية، و إن كان الطابع الديني هو الغالب على هذه المواضيع.

### الحياة الموسيقية

لقد نالت الموسيقى الأندلسية في هذا العهد نصباً وافراً من العناية و الاهتمام في كتابات العديد من المؤلفين و الباحثين، فتوافرت حولها معلومات أدق و أشمل من تلك التي توافرت حولها في العهود الماضية، وأضحت معرفتنا بها أقرب إلى الحقيقة و الواقع. وما شجع على ذلك الرعاية التي كان الملوك العلويون يحيطون بها هذه الموسيقى و رجالها، بل منهم من كان لا يخفي ولعه بها، مثل محمد بن عبد الله، و عبد الرحمن بن هشام، و محمد بن عبد الرحمن، و الحسن الأول... و قد اهتم هذان الأخيران بتعليمها أيضاً، فالأخير أحدث لها مدرسة في قصر دار عديل بفاس، و الثاني مدرسة في دار سعيد بمراكبش. و في الكتب التي أرخت لهذا العهد شهادات عديدة على حضورها في الحفلات الخاصة و الرسمية التي كانت تقام في القصر الملكي.

و تميز العهد العلوي كذلك بالعناية بجمع أشعار الموسيقى الأندلسية، و ترتيبها حسب النوبات الجاري بها العمل، و كذلك حسب الموارزين التي تشتمل عليها هذه النوبات، و الطبوع التي تحتوي عليها، مع الإشارة أحياناً إلى ما تناقلته الرواية من أخبار حول مستتبعي هذه الطبوع، و أسباب تسميتها، و ما يحوم حولها من معتقدات ترتبط بنظرية العناصر الأربع و الأخلاط...

و لم تقتصر هذه العناية على جمع أشعار الموسيقى الأندلسية فقط، بل شملت أيضاً ما يستعمل منها في فن المدح و السماع، و غالباً ما كانت دواوينهما تتطرق هي أيضاً إلى قضايا عامة ذات علاقة بالموسيقى، ك موقف الشريعة منها، و تأثيرها على النفس البشرية... أو مواضيع ذات ارتباط مباشر بها، كالأوزان، و الطبوع التي كانت الأشعار ترتب وفق تسلسل مرسوم لها، يشبه برنامجاً يهتدى به المادحون و المسمعون في الانتقال من طبع إلى آخر خلال إنشادهم. و كان الباعث الأساسي على جمع هذه الدواوين الوعي المتزايد لدى المتقفين المغاربة بالمخاطر التي تهدد تراثهم الموسيقي، و الشعور المتامي لديهم بوجوب العمل على إنقاذ ما تبقى منه بعد ضياع الكثير من مستعملاته، و ذلك بجمعه و توثيقه لتسهيل حفظه و تداوله، على غرار ما كان يجري به العمل لصيانة باقي العلوم المهددة بالضياع.

و قد احتفظت لنا المراجع المتعلقة بهذه الحقبة من تاريخ المغرب بأسماء عدد من الشعراء الذين أثروا الموسيقى الأندلسية و المدح النبوى الملحن على غرارها، بما أضافوه إليهما من أشعار و تواشيح و أزجال، كما احتفظت لنا بأسماء كثير من العلماء الذين اهتموا بالبحث فيما، و جمع دواوينهما. و فيما يلي تعريف مختصر بأبرز هؤلاء الشعراء و العلماء:

#### - الشعراء القنائين:

و هم نوعان: شعراء يستعملون العربية الفصحى، و هم الشعراء التقليديون و الوشاحون، و شعراء يستعملون العربية الدارجة، و هم شعراء الملحون:

### شعراء و المؤشرون:

- بو عبد الله محمد بن زاكور: توفي عام 1120 هـ / 1708 م، له قصائد و موشحات عزج فيها مواضيع مختلفة أهمها الوصف و الغزل و الخمر.

- محمد البوعصامي المكناسي: لا يعرف تاريخ ولادته و وفاته على وجه التحديد، لكن لم تقررة المروية عنه في المراجع المختلفة تفيد أنه كان معاصرًا لمولاي إسماعيل 1084 - 1139 هـ / 1672 - 1727 م ) و ابنه مولاي عبد الله ( 1141 - 1171 هـ / 1757 م ) ويستفاد منها أيضًا أنه رحل إلى مصر في طلب العلم، وأنه كان شاعرًا باللغة و المنطق و التفسير و التاريخ، لكنه اشتهر على الخصوص بوصفه موسيقى سواء على المستوى النظري أو التطبيقي.

- محمد بن الطيب العلمي: توفي عام 1134 هـ / 1721، و يعد من أكبر شعراء العرب. يمتاز شعره بالرقابة و العذوبة، وقد تطرق في قصائده و موشحاته إلى مواضيع خاصة منها وصف الطبيعة و مجالس الأنس؛ و كان إلى جانب ذلك ذا إمام واسع سريقي، وقد تعلمذ فيها على محمد البوعصامي.

- عبد الكرييم بن زاكور، كان "قائداً" على مدينة طوان في بداية حكم السلطان محمد عبد الله. له قصائد و موشحات كثيرة في مواضيع مختلفة، و خاصة في المديح النبوي، حيث يسلوب سهل و رائق، لا يخلو أحياناً من إخلال بقواعد اللغة و بالأوزان الشعرية. كما كانت معدة للتلحين و الغناء.

- حمدون بن الحاج ( 1174 - 1232 هـ / 1760 - 1817 م )، كان من الفقهاء المقربين إلى سلطان مولاي سليمان، عمل محتسباً في فاس، و "قائداً" في منطقة الغرب قبل أن يخرج للتدريس في فاس؛ و كان شاعراً مجيداً، تناول في قريضه أغراضًا مختلفة، منها على خصوص المديح النبوي، و مدح السلطان مولاي سليمان، و الغزل؛ شعره يمتاز بالرقابة و العذوبة؛ وكان مولعاً بالموسيقى، و إليه ينسب موشح "هل لي من مداوي الهوى" الذي يقصد "تعمير" توشية نوبة غريبة الحسين، أي وضع نص شعري مطابق لأنماطها يمكن أداؤها كقطعة غنائية و ليس آلية، و ذلك تسهيلاً للتذكر، و بالتالي حفظها من صناع.

### ب) شعراء الملحقون:

كان هذا الشعر أكثر تحرراً من نظيره المغرب في تناوله لمختلف الأغراض ونقضايا، كما كان أكثر صدقًا في التعبير عن مشاعر الشعب و همومه، وقد عرف رواجاً كبيراً ابتداءً من عهد السلطان محمد بن عبد الله، و أمد الموسيقى — و منها الأندلسية — كثير من القصائد، استعملت خاصةً في ميزاني الدرج و القدام تحت إسم "البراول" جمع "برولة" ، كما غذى هذا الشعر — عندما كان يتناول أغراضًا دينية كالنبي و التوسل و الابتهاج و الموعظة... — الرصيد الأدبي للطرق الصوفية، و أثرى نشاداتها الدينية بألحان جديدة عرف بعضها طريقه إلى الموسيقى الأندلسية، نظراً لاستخدامه نفس الطابع و الموازين التي تستخدمها هذه الموسيقى.

و من أبرز شعراء الملحقون في هذا العصر:

- في القرن الثاني عشر الهجري: محمد بن ريسون، و أحمد الشرابلي المراكشي، و أبو عثمان سعيد التلمساني ( كان من المقربين إلى السلطان مولاي إسماعيل )، و محمد بن علي العمراني...

- و في القرن الثالث عشر الهجري: الجيلالي امتيرد، و الحاج محمد النجار، و عبد القادر بن عبد الرحمن بو خريص، و محمد بن قاسم العميري، و عبد القادر العلمي المعروف بـ " سيدى قدور "، و محمد الحراق، و التهامي المدغري...

- و في القرن الرابع عشر الهجري: أحمد الكندوز، و مولاي علي بن أحمد شقور الحسني العلمي، و الحاج إدريس الحنش...

و كان بعض السلاطين و الأمراء العلوبيين مولعين هم أيضاً بنظم الشعر الملحون، و من هؤلاء السلاطين تجدر الإشارة إلى: مولاي عبد الله بن إسماعيل، و سيدى محمد بن عبد الله، و مولاي عبد الرحمن بن هشام، و مولاي محمد بن عبد الرحمن، و مولاي عبد الحفيظ... أما الأمراء فأشهرهم في هذا المجال الأمير زيدان بن مولاي إسماعيل، و الأمير المأمون بن مولاي الحسن الأول...

#### الباحثون في علم الموسيقى:

ظهرت كثير من المصنفات حول الموسيقى في هذا العصر، و تعددت مواضعها، و تفاوتت قيمتها العلمية و الفنية، و من أشهر من ألفوا فيها الأعلام الآتية أسماؤهم، مع بيان أبرز آثارهم و إعطاء لمحه و جزءة عن مضامينها، و قد رتبناهم ترتيباً كرونولوجياً:

- أبو زيد عبد الرحمن بن عبد القادر الفاسي الفهري ( 1040 - 1096 هـ / 1631 - 1685 م ): لقب بـ " سيوطي زمانه " لتبصره في كثير من العلوم، و وفرة تأليفه فيها، فقد ترك أزيد من مائتي كتاب، من بينها " الأقوم في مبادئ العلوم "، و هو موسوعة علمية تعليمية من بحر الرجز، لخص فيها كل العلوم المعروفة في عصره، و منها علم الموسيقى و علم طب الألحان؛ و له أرجوزة أخرى عنوانها " المجموع في علم الموسيقى و الطبوع "، تطرق فيها إلى نفس المواضيع التي تطرق إليها في " الأقوم "، و أضاف إليها بحثاً حول الأنغام و طبائعها. و قد بلغ عدد الطبوع التي ذكرها في كتاباته واحداً و عشرين طبعة، هي: الدليل الذي يتفرع عنه رصد дdil و الرمل و الاستهلال و المشرقي الصغير و عراق العرب و عراق العجم، و المادية التي يتفرع عنها الرصد و الحسين و رمل المادية و انقلاب الرمل، و المزموم الذي تتفرع عنه غريبة الحسين و حمدان، و الزيدان الذي يتفرع عنه الحجاز الكبير و الحجاز المشرقي و الحصار و الأصبهان و العشاق.

- محمد البوعلامي: و قد سبقت الإشارة إليه بوصفه شاعراً غنائياً، و كان إلى جانب ذلك عالماً بأصول الموسيقى، و عازفاً بارعاً على آلة العود و ملحاً. ترجم له تلميذه محمد بن الطيب العلمي في كتابه " الأنبياء المطروب في من لقيه مؤلفه من أدباء المغرب "، فذكر أنه درس الموسيقى في مصر، و أصبح " له في هذه الصناعة قدم راسخة، و مكانة مكينة شامخة..." و نوه بنبوغه الموسيقي بعبارات تتم عن إعجاب غير محدود، من قبيل: "... و أتى في الموسيقى بكل خارق، و أنسى ذكر الموصلـي و مخارق "...<sup>(1)</sup>

(1) راجع مقاله عنه في الأنبياء المطروب - من ص 168 إلى ص 193 - المطبعة الحجرية - فاس - 1315 هـ / 1897 م.

وقد ترك محمد البو عصامي رسالة في الموسيقى سماها "إيقاد الشموع للذة بـنغمات الطبوع" ، (1) تؤخى فيها جمع أشعار الأغاني الأندلسية المتدولة في ذلك، وربما كانت هذه أول محاولة يقوم بها موسيقي مغربي لإنقاذ أشعار هذا التراث من الاندثار. وقد قسم رسالته إلى قسمين رئيسيين:

\* القسم الأول، وقد خصصه للجانب النظري، وفيه عرض بعلم الموسيقى وفوائده، عرض إلى عنصر الصوت، فيبين أهمية "النغمات الثمانية" باعتبارها أصل كل لحن، يوضح كيفية استخراجها من العود، أي العود الرباعي المستعمل آنذاك، ثم بين طريقة تسوية النغمات، وترتيب الأوتوار التي تشد عليها، و تعرض في الختام لدراسة الطبوع فقسمها إلى حلة و عددها خمسة، و فرعية و عددها تسعة عشر طبعا، تتفرع كلها من أربعة طبوع حلة، لأن الخامس يعتبر أصلا بدون فرع، كما ربط هذه الطبوع بالعناصر الأربعية المعروفة، و هذه الطبوع هي:

- الدليل الذي يتفرع عنه رمل الدليل و عراق العرب و عراق العجم و مجنب الدليل و التيل و الاستهلال.

- الزيدان الذي يتفرع عنه الحجاز الكبير و الحجاز المشرقي و العشاق و الحصار و صبهان و الزوركتن.

- الماءة التي يتفرع عنها رمل الماءة و انقلاب الرمل و الحسين و الرصد.

- المزموم الذي يتفرع عنه غريبة الحسين و المشرقي و حمدان.

- الغريبة المحررة التي اعتبرها أصلا لا فرع له.

و مع أنه لم يذكر طبع الصيكة ضمن ما ذكره من طبوع فإن أحمد أحضرى الآتي ذكره، قد نسب إليه فضل إظهار هذا الطبع، و ذهب إلى أنه هو الذي "أشاعه و ركب له جوبيه و استتبط جيشه" (2).

\* القسم الثاني، وفيه جمع نصوص الصنائع المستعملة في الموسيقى الأندلسية، حيث البتر الذي تعرض له الكتاب فقدت النصوص الشعرية لخمس نوبات كاملة، هي بحسب رمل الماءة و رصد الدليل و الاستهلال و غريبة الحسين و عراق العجم، كما فقدت نصوص الشعرية لميزاني البسيط و القائم ونصف من نوبة الماءة. و يخلو الكتاب من سائر ميزانيين "الدرج المستعملة حاليا، بينما يوجد فيه عدد من الصنائع في ميزاني قائم ونصف كل من نوبتي الرصد و الحجاز المشرقي، و هما ميزانان اعتبرا في وقت لاحق مفقودين.

- أبو العباس أحمد بن محمد بن العربي أحضرى: يجهل تاريخ ولادته و وفاته، و يرجح أنه كان على قيد الحياة في نهاية القرن الثاني عشر الهجري / الثامن عشر الميلادي (3). ديوان الأمداح النبوية و ذكر النغمات والطبوع و بيان تعلقها بالطبع الأربعة "، وقد سلط عليه بمقدمة عامة حول الموسيقى الأندلسية، و طبوعها، و ما ترتبط به هذه الطبوع من معتقدات، موضحا كلامه برسم يمثل شجرة الطبوع الأصلية و الفرعية، مشيرا فيها

(1) قام بتحقيقها الأستاذ عبد العزيز بن عبد الجليل - مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية - سلسلة "تراث" - الهلال العربي للطباعة و النشر - الرباط - 1995.

(2) ديوان الأمداح النبوية و ذكر النغمات و الطبوع و بيان تعلقها بالطبع الأربعة - مخطوط في ملك المرحوم محمد بنونى - ص 205 - عن وصفه راجع "المولدات في الأدب المغربي" - مجلة "دعوة الحق" العدد السابع - ص 65.

(3) عبد السلام بن سودة - دليل مؤرخ المغرب الأقصى - الجزء الثاني - ص 446 - دار الكتاب - الدار البيضاء - 1960.

إلى الأخلاط التي تؤثر عليها هذه الطبوع، و إلى فصول السنة التي تنتهي إليها. ولا يختلف جدول هذه الطبوع و تصنيفها و عددها عند أحضري، عن تلك التي أوردها محمد البوعصامي في رسالته؛ وقد نطرق في هذه المقدمة كذلك إلى " مجازين " الموسيقى الأندلسية، و منها الدرج الذي درجه في ميزان البطايحي؛ بعد ذلك جمع النصوص الشعرية للمداخن، ناسبا بعضها إلى أصحابها، و مراعيا في ترتيبها أن تكون موزعة على الطبوع التي تؤدي إليها، مع الاقتصار على ثلاثة عشر طبعا فقط، من صيغتها طبع الصيكة، و استهلال المجموعة الخاصة بكل طبع بـ " بيتين للإنشاد " (1) يهدف من ورائهما إلى مساعدة المنشدين على استحضاره ذهنها، و إدخال المستمعين إلى أجواء المقامية، قبل الشروع في إنشاد المداخن الملحة عليه.

- أبو عبد الله محمد بن الحسين الحايك التطواني الأندلسي: يُجهَّل كذلك تاريخ ولادته و وفاته، لكنه من المحقق أنه كان معاصرًا للسلطان محمد بن عبد الله ( 1171 - 1204 هـ / 1757 - 1789 م ) و السلطان مولاي سليمان ( 1206 - 1238 هـ / 1792 - 1822 م )، و قد جمع نصوص الصنائع المستعملة في الموسيقى الأندلسية في ديوان كان يعتقد إلى وقت قريب أنه قد فرغ من وضعه عام 1214 هـ / 1800 م، لكن التحقيق الذي قام به الباحث الموسيقي الجليل، الأستاذ مالك بنونة، لإحدى النسخ المخطوطة لهذا الديوان، و المحفوظة حاليا في خزانة مؤرخ تطوان الحاج محمد داود (2)، بين أن الانتهاء من ذلك العمل قد تم قبل التاريخ المذكور باثنين وعشرين عاما، فهي تفيد في صفحتها رقم 401 أن إنجازها قد تم " في غرة شهر الله المعظم، و هي رمضان عام 1202 هـ ( 1778 م )، و يرجح كذلك أن تكون هذه النسخة هي النسخة الأصلية لكتاب الحايك، فهي تنتهي بالعبارة التالية: " نجز هذا الديوان المبارك السعيد، الجامع المفيد، على يد جامعه سامحه الله بمحض فضله... "

و قد أعد الحايك هذا الديوان للأمير مولاي عبد السلام، نجل السلطان سيدى محمد بن عبد الله، و ذلك - كما جاء في مقدمة هذه النسخة - تلبية لرغبة في جمع " كناش يحتوي لما يستعمل من الطبوع على الصنائع والأزجال والتoshiحات والأشغال ". و قد عُرف هذا الديوان لاحقا بـ " مجموعة الحايك "، و أصبح المرجع الأساسي الذي يحتمل إليه عند وقوع أي خلاف فني بين ممارسي " موسيقى الآلة "، "... فترى الموسيقيين إذا تنازعوا في عدد أدوار شغل مثلاً ترافعوا لذلك الكتاب حكمًا بينهم " (3). لكن نسخه تعددت و اختلفت مضامينها اختلافاً ملحوظاً، من حيث عدد النوبات، و تسمياتها، و ترتيبها، و الصنائع التي تحتوي عليها... و ذلك لاختلاف مرويات جامعيها من جهة، و من جهة أخرى لحرصهم على تضمين نسخهم ما قد يكون الحايك غفل عن ذكره، و ذلك خوفاً عليه من الضياع، مع أن الحايك - حسب ما ورد في مقدمة النسخة الموجودة في الخزانة الداودية - لم يكن يهدف من وراء عمله جمع كل " الصنائع " المستعملة في الموسيقى الأندلسية، و إنما أجودها فقط، لأنها جمِعها تنفيذاً لرغبة أمير كان معروفاً بسعة ثقافته و رقة ذوقه، و لذلك فقد حرص على أن يختار له منها ما يليق بمقامه، و يناسب مزاجه، و في ذلك يقول: " فامتلنا أمره من غير ونا،

(1) انظر معنى هذا المصطلح في الباب الثاني - الفقرة الخاصة بـ " الإنشادات ".

(2) قسم المخطوطات بالخزانة المذكورة - رقم 144 - و قد قام بتحقيقها الأستاذ مالك بنونة - مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية - سلسلة " التراث " - مطبعة المعارف الجديدة - الرباط - 1999.

(3) أبو إسحاق إبراهيم التالبي - أغاني السقا و مغاني الموسيقى - الباب الثاني - م. الخزانة العامة - الرباط - رقم 487.

— في جمع هذا الكلاش باعْتَنَا، و اعتمدنا على ما جمعه من قَبْلِنا أُساتِيْدُ الغناء، فانتخبنا  
— وضنه هُنَا... " و على كل حال فإن هذه النسخة تشتمل على عدد من التوبات  
— ذي اشتتملت عليه النسخ التي ظهرت فيما بعد، مما يقوّي فرضية تعرّض بعض  
— لِتُنصيَّاع بعد تاريخ جمعها.

ستين أغلب نسخ "كتاب الحايك" المتداولة بمقيدة قسمها صاحبها إلى ثلاثة  
ـ . خصص الأول منها لإثبات جواز السماع في الإسلام، استناداً إلى مواقفٍ وأقوال  
ـ نبي الرسول صلى الله عليه وسلم، وعدد من كبار الفقهاء والعلماء المسلمين،  
ـ تجمع على إياحته؛ أما الفصل الثاني فقد بينَ فيه منافع السماع، مستشهدًا في ذلك  
ـ بعض الأدباء، مثل ابن عبد ربه، وبعض المتصوفة، مثل الإمام أبي القاسم الجنيد،  
ـ حاجة النفس البشرية إلى التسلية وترفيه بأقوال بعض الصحابة، مثل عبد الله بن  
ـ أبي الدرداء ويزيد أبي عمر؛ أما الفصل الثالث فقد تطرق فيه بعجالٍ إلى أصل  
ـ أنواعه، ورد فيه بعض المعتقدات القديمة المتعلقة باختراع آلة العود.

بعد ذلك - و وفق ما ورد في مقدمة أغلب نسخ الكناش المتداولة - ذكر الحايك أن طبوع التي كانت مستعملة في عهده هو 24 طبعا، يضاف إليها طبع الصيكة، فيصير الإجمالي 25، كما ذكر أن أهل زمانه كانوا يستعملون إحدى عشرة نوبة " و يضيفون إلى نوبة ما يناسبها من نغمة "، وهو يقصد بالنغمة الصنائع و التواشی الملحة على حرق آخری غير الطبع الذي تنساب إليه النوبة التي أدمجت فيها تلك الصنائع و التواشی، لتجانس الموجود بين طبوعها و بين ذلك الطبع ينتج عنه انسجام بين جميع القطع الآلية لعنة المكونة للنوبة.

و قد ذكر الحايك في مقدمته أسماء عدد من المقامات الشرقية اعتبر أنها لا تناسب  
جموعته، ثم أورد مقطوعة شعرية تبين الآثار العاطفية التي تحدثها أصوات أوتار العود  
رباعية في نفس سمعها، كما أورد أرجوزة عبد الواحد الونشريسي، و تكملتها المنسوبة إلى  
شراح محمد بن علي الوجدي المعروف بالغماد حول الطيور الموسيقية و علاقاتها بالطباخ  
رباع، و في الأخير بين أنواع "الميازين" المستعملة في الموسيقى الأندرسية في عهده،  
هي البسيط و القائم و نصف و البطاخي و القدام، مشبها إياها ببعض الموازين المستعملة  
في فريقية (تونس) و بلاد المشرق، و حاولا تقديم الإرشادات الضرورية لبيان كيفية  
معينها. و قد خلا كناشه من ذكر ميزان الدرج الذي يظهر أن استعماله كان مقصورا في  
ذلك الوقت على الزوايا فقط.

بعد هذه المقدمة أورد الحايك النصوص الشعرية للنوبات المستعملة في زمانه،  
و يلاحظ أن عدد هذه النوبات و أسماءها و ترتيبها و الصنائع التي تتضمنها و عدد هذه  
الصنائع يختلف باختلاف نسخ كناش الحايك القديمة المتداولة، و منها النسخة الموجودة في  
خزانة الداودية بتطوان، و نسخة أحمد بن الحسن زويتن، و نسخة الحاج عبد السلام بن  
حسن الرقيق، و نسخة الفقيه المكي أمبيركو و غيرها... و قد وزعت صنائع كل نوبة  
على "الميازين" الأربع المذكورة في المقدمة، و جاءت هذه الصنائع في بعض النسخ  
مرفقة بأسماء أو زانها الشعرية، و التعريف بنوع النظم فيها، من توسيح أو زجل أو برولة،  
مع الإشارة أحيانا إلى عدد أدوار كل بيت من أبياتها... و ذلك طبقا لما أعلنه جامعها في  
مقدمة نسخته، و فيما يتعلق بميزاني قائم و نصف نوبتي الرصد و الحجاز المشرقي فإننا  
نجد هما في نسخة الحايك المحفوظة في الخزانة الداودية، في حين أن غيرها من النسخ تخلو

منهما، الأمر الذي يدل على أنهما كانا متداولين في زمن المؤلف، وأنهما قد تعرضا للضياع في وقت لاحق؛ وقد نبه الحاج إدريس بن جلون التويسي إلى وجود صنائع من قائم ونصف الحجاز المشرقي مدمجة في ميزاني البطايحي و الدرج من نفس扭ة (1).

- أبو الربيع سليمان بن محمد العوات الحسني الشفشاوني: ( 1160 - 1231 هـ / 1747 - 1817 م ) . كان نقيب الشرفاء في فاس، عُرف خصوصاً بكتبه التي تناول فيها تراجم عدد من أعلام الزاوية الدلائليّة و شرفاء العيون و أنساب آل البيت و الأئمة، و كان إلى جانب ذلك محباً للموسيقى، عالماً بأسرارها؛ و قد نظم فيها أرجوزة سماها " كشف النقانع عن وجه تأثير الطبوع في الطباع "، كرر فيها ما كان سائداً في عهده من معتقدات حول تأثير الطبوع في الطباع البشرية و أمرجتها، و قد بلغ عدد الطبوع التي ذكرها فيها خمسة و عشرين طبعاً بما فيها طبع الصيكة.

- محمد بن العربي الدلائي الرباطي: توفي عام 1285 هـ / 1869 م، له كتاب "فتح الأنوار في بيان ما يعين على مدح النبي المختار" (2)، و هو كما يدل عليه عنوانه كتاب في المديح النبوي، يرشد المسمعين إلى ما يعينهم على الإلمام بقواعد هذا الفن، و قد تطرق في مقدمته إلى حكم السماع، مبيناً موقف الفقهاء و رجال التصوف منه، ثم وضح أركانه، حاصراً إياها في ثلاثة عناصر أساسية، و هي الشعر الذي يختار للموضوع، و الطبع الذي ينشد عليه هذا الشعر، و الوزن الذي يوضع عليه هذا الإنشاد. بعد ذلك تطرق إلى الطبوع المعتمدة في تلحين المدائح النبوية، فكان عند تعرضه لكل طبع يرشد إلى ما ينشد عليه في البردة و الهمزة و البغدادية كوسيلة تساعد على تذكره و استحضاره، ثم يشير إلى مطالع المدائح التي تؤدى عليه. و قد سمي من هذه الطبوع واحداً و عشرين، لم يذكر من بينها ستة من مجموع الأربعين طبعاً التي ذكرها محمد البوعلامي، و هي الحسين و انقلاب الرمل و الزوركند و الزيدان و الغريبة المحررة و مجنب الدليل، لكنه أضاف إليها ثلاثة طبوع لم يذكرها محمد البوعلامي، و هي الصيكة و انقلاب الصيكة و الجرفة؛ و إذا كان طبع الصيكة قد ذكر في نسخ كتاب الحايك المختلفة فإن الطبعين الآخرين لم يذكرا فيها. بعد ذلك نبه المؤلف إلى أن ما قدمه في كتابه من حقائق و بيانات و توجيهات إنما هو للاستئناس فقط، و أن المادح المتمكن من فنه يظل حر التصرف، بحسب ما يقتضيه المقام و يميله الذوق السليم. و في الختام تطرق إلى ألحان ما ينشد من أشعار في حلقات الذكر، فقسمها إلى عدة " طرائق " أو مجموعات، تؤدى على طبع واحد أو أكثر.

- أبو إسحاق إبراهيم بن محمد التالبي الرباطي: توفي عام 1311 هـ / 1894 م، و هو من كبار علماء القرن التاسع عشر، ألف في ميادين مختلفة كالفقه و اللغة و المنطق و الحساب و الموسيقى. و في هذا المجال الأخير ترك كتاباً بعنوان " أغاني السيقا و مغاني الموسيقا "، عالج فيه مواضيع مختلفة تتعلق بالموسيقى عموماً، و منها الموسيقى الأندلسية التي تحدث عن أصلها و مراكزها و طبوعها و موازينها و نوباتها... و ختم كتابه بحديث مطول عن فن الغناء و أربابه و آلاته و مواقف الفقهاء منه، يتخلل كل ذلك كثير من الاستطرادات التي تسلط الضوء على جوانب مختلفة من حياته الشخصية. و لا يختلف ما أورده في هذا الكتاب

(1) التراث العربي المغربي في الموسيقى - ص 254 و 255 - مطبعة الرئيس - الدار البيضاء - 1981 .

(2) مخطوط - الخزانة العامة - ك 74 ، 2678 د 3285 .

عن أنویات الأندلسية و طبوعها عما ورد في مختصر کناش الوزیر محمد بن العربي  
لسعی إثبات ذکرہ.

## **كتش الوزير محمد بن العربي الجامعي:**

يعرف هذا الكناش أيضاً بـ "مختصر مجموعة الحایك"، و "مختصر الجامعي" ،  
في الأصل قد جُمع بأمر من السلطان سيدى محمد بن عبد الرحمن (1276 - 1290 هـ / 1855 - 1873 م )، و شارك في انتقاء صنائعه و ترتيبها حسب الموازين و النوبات  
من شيوخ الموسيقى الأندلسية في ذلك الوقت، و في عهد السلطان مولاي الحسن  
بن سعيد (1311 - 1390 هـ / 1873 - 1894 م ) تمت مراجعته و تنقيحه على يد ثلة أخرى  
من "المعلمين" تحت إشراف وزيره محمد بن العربي الجامعي، وقد ظهر هذا الكناش  
الوجود عام 1303 هـ / 1886 م، و هو حال من المقدمة التي تتصدر كناش الحایك،  
حيث عنه يشتمل على "ميازين" الدرج، و يضم بين نصوصه الشعرية كثيراً من  
البرول ، و هي أشعار منظومة باللهجة المغربية الدارجة، و قد أدمجت على الخصوص  
في "ميازين" الدرج و القدام؛ كما يتميز عنه باستبدال أشعار نوبة رمل الماوية، التي كان  
حب في الوصف و الغزل، بأخرى من وزنها، في المديح النبوي و التshawوq إلى البقاء  
للحنة؛ و هو الأمر الذي كان قد قام به من قبل أبو العباس أحمد بن محمد بن عبد القادر  
القسي المتوفى عام 1164 هـ / 1750 م، و نال استحسان كثير من الناس، و في مقدمتهم  
أكبر زاوية في فاس، و هي زاوية الشيخ سيدى عبد القادر الفاسي. و في هذا الكناش  
توزيع جديد للصنائع على مختلف "ميازين" النوبات، روّعي فيه استبدال بعض  
لاشعر بغيرها، و لكن من وزنها، حتى لو كانت تستعمل في أماكن أخرى، مع الحفاظ على  
بحن الأصلية لتلك الأشعار، و ذلك بقصد تسهيل تعليم التراث و حفظه، عن طريق  
تحفيظ من تنوع نصوص الصنائع المستعملة فيه، و قد نجم عن ذلك تكرار ملحوظ في هذه  
النصوص، و بعض الإخلال بوحدة الموضوع الذي تقوم عليه النوبة.

و قد تبنى رجال الموسيقى الأندلسية في فاس مستعملات "مختصر الجامعي" ،  
و شروا محتواه في المدن التي هاجروا إليها، و قد طبع هذا المختصر بعد مرور قرابة قرن  
على وضعه، عندما قام الحاج عبد الكريم الرايس بنشره سنة 1982 تحت عنوان "من وحي  
النون" ، و ذلك بعد إدخال تعديلات طفيفة عليه.

## 8 - الموسيقى الأندلسية - المغربية في عهد الدولة العلوية

### ب) ابتداء من مطلع القرن العشرين

#### التحولات الجديدة وأثرها على الحياة الموسيقية

تعرض المغرب طيلة القرن التاسع عشر لضغط قوية و منهجة من طرف القوى الإمبريالية الأوروبية التي كانت وقتذاك في أوج توسعها. وقد أدت تدخلاتها المستمرة في شؤونه الداخلية إلى تقلص حريته واستقلاله تدريجياً، قبل سلبهما منه كلية بمقتضى معاهدة فاس التي أجبر على توقيعها في 30 مارس سنة 1912، والتي نصت على فرض الحماية الفرنسية على معظم ترابه الوطني، والحماية الإسبانية على جزءه الشمالي (منطقة الريف) و الجنوبي (منطقة إفني)؛ واستمرت هذه الحماية إلى سنة 1956، وهي السنة التي استرجع فيها المغرب حريته واستقلاله. وقد عرفت البلاد خلال هذه الفترة و فترة ما بعد الاستقلال تحولات سريعة وعميقة، طالت جميع مجالات الحياة، و غيرت كثيراً من ملامحها الأصلية؛ وكانت الموسيقى من أكثر هذه المجالات تأثراً بتلك التحولات التي يمكن تلخيص أبرزها فيما يلي:

- الاحتكاك المتزايد للمغاربة بالأوربيين خلال عهد الحماية، نظراً لتزايد عددهم في البلاد، و هيمنتهم على حياتها السياسية والاقتصادية؛ وقد مكن ذلك كل طرف من التعرف عن كثب على موسيقى الطرف الآخر.

- التقدم الذي عرفته طرق المواصلات وسائل النقل المختلفة، الأمر الذي سهل الاتصال بين مختلف أنحاء البلاد، و ساهم في تقوية كل أنواع التبادل بينها، بما في ذلك تبادل التأثير بين مختلف الأنماط الموسيقية، و تبادل الزيارات بين الفنانين، و تبادل التجارب و الخبرات بينهم.

- تزايد عدد سكان المدن الناتج عن النمو الطبيعي لسكان البلاد، و من جهة ثانية عن تزايد وتنوع الأنشطة الاقتصادية فيها، و من جهة ثالثة عن توافر مغريات كثيرة للعيش فيها؛ و معلوم أن ازدهار الحياة الموسيقية مرتبط بازدهار الحياة الحضرية و تقدم العمران.

- تحسن المستوى العام لمعيشة السكان، وارتفاع نسبة المتعلمين بينهم، الأمر الذي ترتب عنه زيادة مطردة في طلب وسائل الترفيه عن النفس، و أقرب هذه الوسائل إلى التناول الموسيقى.

- تزايد عدد الموسيقيين المكونين تكويناً علمياً في مختلف التخصصات الموسيقية، و عدد المواطنين الممتعين بثقافة موسيقية عامة تضمن تفاعلاً لهم الوعي مع الفن الموسيقي، و ذلك بفضل المعاهد الموسيقية العديدة التي أنشئت في أهم المدن المغربية منذ عهد الحماية، و كذلك بفضل الإدماج التدريجي للتربية الموسيقية في نظام التعليم العمومي، الذي شُرع في تطبيقه هو أيضاً خلال ذلك العهد، لكنه عرف انقطاعاً طويلاً امتد من سنة 1965 إلى سنة 1995، و هو اليوم لا زال لا يغطي سوى ربع عدد مؤسسات مرحلة التعليم الإعدادي فقط.

- الانفتاح المتزايد على العالم الخارجي، منذ بداية القرن الماضي، و ذلك نتيجة للتطور السريع الذي حققه التكنولوجيا المعاصرة في المجال السمعي - البصري، و المتمثل في اختراعات كثيرة قربت كل بعيد و هونت كل صعب، و ذلك بدءاً من الحاكي، و الأسطوانة، و الراديو، و الترانزستور، و المسجلة، و السينما، و وصولاً إلى التلفزة، و الفيديو،

حوَّلت الفضائية، و الحاسوب، و الأنترنيت، و الهاتف المحمول... و قد جعلت هذه  
موسيقى جميع شعوب العالم في متناول سمع كل الناس، في أي وقت، و أي مكان،  
حيانا بالصور الحية للممارسات الموسيقية المسموعة.

## تحولات الطارئة على الموسيقى الأندلسية

لقد أثرت العوامل المذكورة تأثيرا كبيرا على كل الأنماط الموسيقية المغربية، و منها  
موسيقى الأندلسية، و ما زالت تؤثر فيها، و مما يسهل هذا التأثير، و يثير القلق من عواقبه  
كونها و مستقبلها، كونها غير مدونة، تعتمد أساسا على الرواية الشفوية في وجودها  
ذاتها. الأمر الذي يجعلها تخضع على الدوام لتأثير المحيط الذي يحتضنها و يرعاها،  
ذلك فإنها لا تثبت على حال، و قد ظلت عبر التاريخ كالمراة تعكس ذوق هذا المحيط  
سواء و مستوى ثقافته... و من يستمع إلى التسجيلات الصوتية الأولى لهذه الموسيقى -  
بعد أن تارิกها لا يتعدى ثمانين حولا - و يقارنها بتسجيلاتها الحالية يلاحظ الفرق الشاسع  
ـ كانت عليه في الماضي القريب و ما أصبحت عليه اليوم، سواء على مستوى النطق،  
ـ عرب الكلمات، أو الأداء الغنائي، أو العزف، أو الآلات المستخدمة، أو عدد أفراد  
الحفل... و فيما يلي أهم التغييرات التي طرأت على هذه الموسيقى، مقارنة بما كانت عليه  
منذ الثلاثينيات من القرن الماضي، و هي الفترة التي انعقد فيها المؤتمر الأول للموسيقى  
المغربية في القاهرة سنة 1932، و شارك فيه جوق للموسيقى الأندلسية المغربية، كما انعقد  
ـ المؤتمر الأول للموسيقى المغربية في فاس سنة 1939:

ـ على مستوى الكلمات: كان من نتائج تزايد عدد المثقفين بين الممارسين للموسيقى  
ـ الحديثة و المستمعين لها إصلاح كثير من الأخطاء النحوية و اللغوية التي كانت مع مرور  
ـ الزمن قد علقت بنصوصها الشعرية، و تقويم كثير من الاختلالات في الأوزان الشعرية التي  
ـ كانت هذه النصوص قد تعرضت لها علىأسنة الأجيال المتعاقبة من الرواة، و إرجاع بعض  
ـ نصوص إلى أصلها، نقلًا عن مصادرها الأولى، و الحرص أكثر فأكثر على النطق  
ـ السليم للكلمات المتغنى بها، و استعمال المد في مكانه المناسب، و إسقاط معظم "التناثات"  
ـ لغفاء، و هي حروف النون التي كان يُملاً بها ذلك المد، و كانت تُشكّل طبقا لحركات  
ـ حروف المراد مدتها، و تستعمل لأجل المساعدة على تذكر الألحان التي تملأ أماكن المد  
ـ و نقاطع "الصامتة" ...

ـ على مستوى الغناء: أصبحت الأصوات خالله أكثر توحدا و انسجاما مما كان عليه  
ـ لآخر من قبل، و هكذا صار بإمكان المستمع العادي أن يفهم نسبيا الكلام المتغنى به، بعد ما  
ـ كان ذلك يتعدّر عليه ذلك في كثير من الأحيان؛ و لتجنيبه الشعور بالملل أضحى الأداء  
ـ صوتي أكثر تنوعا، و صار الغناء الجماعي يتخلله أحيانا الغناء الفردي، أو يوزع بالتناوب  
ـ بين أصوات الرجال و أصوات النساء؛ و ظهر ميل متزايد إلى تقليص المدة الزمنية للحفل  
ـ الموسيقي الأندلسي، و الاقتصار فيه على أداء الصنائع القصيرة ذات الحركة الخفيفة  
ـ الموجودة في أواخر "الميازين" (الانصرافات)، و صارت تؤدى فيه أحيانا مواويل  
ـ تستخدم مقامات شرقية لا وجود لها في الموسيقى الأندلسية، مواويل يحاكي بعضها لفظا  
ـ و أداء مواويل مطربين مشارقة معروفيين، بل أصبحنا في السنين الأخيرة نسمع بين الفينة

و الأخرى موسيقى أندلسية يختلط فيها الغناء العربي بغناء الفلامنكو، أو موسيقى أندلسية أخصبت أحانها لتجارب بوليفونية و هرمونية تحاول بمشقة استرضاء ذوق المستمع المغربي... .

ج - على مستوى الأداء الآلي: يلاحظ تحسن ملموس في مستوى العزف بحكم انخراط كثير من العازفين البارعين في أجواق الموسيقى الأندلسية، بعدهما تلقو تكوينهم الفني في المعاهد الموسيقية؛ و يتجلّى ذلك في حصول انسجام أكبر في الأداء الآلي بين سائر العازفين، وإسناد مقاطع فردية لبعضهم، و منها على الخصوص "أجوبة" الكراسي و التغطيات، الأمر الذي يشكل مناسبة لهم لإظهار براعتهم في العزف، و إبراز قدرتهم على تحويل الألحان، و تنويتها و زخرفتها، مع الحفاظ على ملامحها الأصلية، و التقييد بعدد أدوارها، و إتقان الرابط بينها و بين ما يليها من ألحان.

د - على مستوى الآلات: بالإضافة إلى الآلات الموسيقية العربية التقليدية التي كانت تستخدمها الأجواق الأندلسية، و هي العود و الرباب و الطار، فإن هذه الأجواق قد استخدمت ابتداء من أواخر النصف الأول من القرن الماضي بعض الآلات العربية و كثيراً من الآلات الغربية. (1)

و قد اقتصرت الآلات العربية على الدركة التي لم تكن هذه الأجواق تعرفها من قبل، و التي شاع استعمالها فيها اليوم، و القانون الذي كان يستخدم فيها سابقاً، ثم انقطع عن ذلك مدة طويلة، و الناي الذي يعتبر استعماله فيها حدثاً جديداً، رغم ما في هذا الأمر من غرابة، و هاتان الآلتان الأخيرتان - القانون و الناي - يستعملان فيها اليوم على نطاق محدود جداً. أما الآلات الغربية الدخيلة على الموسيقى الأندلسية فهي كثيرة، و تتنمي إلى فصيلتي الآلات الوترية و الهوائية. و هي من حيث طبيعة الأصوات التي تصدر منها ت分成 إلى قسمين:

1- الآلات المعدلة أو ذات الأصوات الثابتة: Instruments tempérés ou à sons fixes كالآلات ذات الملams، مثل البيانو و الأكورديون... و بعض الآلات الوترية، مثل الفيغارو و البانجو و الهارب... و بعض الآلات الهوائية ذات المفاتيح أو المكابس مثل الكلارينيت و الهوبوا و الطرونبيط... و جميع هذه الآلات غير ملائمة - بحكم طبيعة تصميمها - للاستخدام في الموسيقى العربية عموماً، و ذلك للأسباب الآتية:

- عدم قدرتها على أداء المسافات الصوتية من فئة أربع و ثلاثة أرباع الأبعدطنينية الموجودة في كثير من المقامات العربية الشرقية، مثل الراست و البياتي و الهزام و غيرها... .

- عدم قدرتها على استخراج أنصاف الأبعاد الطبيعية، فهي تقسم البعد الطيني إلى قسمين متساوين، مقدار كل واحد منها 4,416 كومات، في حين أنهما غير متساوين في السلام الطبيعية التي تعتمد其 الموسيقى العربية، و منها الأندلسية، إذ يبلغ مقدار أحدهما 4 كومات و الآخر<sup>5</sup>؛ كما أن مقدار البعد الطيني فيها هو 8,832 كومات عوض 9 كومات، و معنى ذلك أن جميع أصواتها غير طبيعية و بها بعض النشاز - و إن كان خفيفاً جداً -

(1) هذا في الوقت الذي نجد فيه أن الموسيقيين الغربيين الراغبين في بعث موسيقاهم المنتسبة إلى العصر الوسيط و عصر النهضة بدأوا يعودون في العقود الأخيرة إلى آلاتهم التقليدية القيمة، يحيون صناعتها و يجددون أساليب العزف عليها.

ـ صوت واحد، هو في العادة صوت الحسيني / لا الذي هو نقطة انطلاق تسويتها.  
 ورغم خلو الموسيقى الأندلسية من أربع و ثلاثة أرباع الأبعاد الطينية فإنه من غير  
 استعمال تلك الآلات فيها، لأن هذه الموسيقى تستخدم سلام طبيعية، و لأن بعض  
 هذه السلام تكون أحياناً أقل ارتفاعاً مما هي عليه في تلك الآلات ( كما هو الحال  
 في نسبة لدرجة البوسليك / مي في بعض صنائع الاصبهان ) أو أقل انخفاضاً منها ( كما  
 في أحد مثلًا بالنسبة لدرجة الكرد / مي بيمول في عدد من صنائع الحجاز الكبير... )، هذا  
 على كون بعض هذه الآلات ذات تسوية ثابتة، لا يمكن رفعها أو خفضها عند الاقتضاء  
 لذمة صوت المنشد أو أصوات المنشدين. لكل هذه الأسباب فإن كثيراً من المستمعين لا  
 يحترم تمام الارتياح لعزف هذه الآلات، و إدراكاً منهم لهذا الأمر فإن بعض العازفين  
 يتجنّبوا أساليب مختلفة لإخفاء عيوبها أو التخفيف من هذه العيوب، و ذلك بتخطي بعض  
 الآلات التي لا ترتاح لها الأذن، أو عزفها عزفاً خافتاً، أو تحليتها بزخارف موسيقية  
 من وقع نغمتها النشاز على السمع، و ما إلى ذلك.

ـ الآلات ذات الأصوات الطبيعية، مثل "الكمنجة" الصغيرة (الكمان) و الكبيرة  
 (الخو) و التشيلو و الكنتربراص... و هذه الآلات لا تسبب أي تشويه للموسيقى العربية،  
 هي الأندلسية، و هي أقدم و أقوى حضوراً اليوم في أجواء هذه الأخيرة من بعض  
 الآلات العربية الأصيلة، كالناي و القانون اللذين سبقت الإشارة إلى أنهما لا يظهران فيها إلا

ـ و يرجع تاريخ استعمال "الكمنجة" في الموسيقى الأندلسية، سواء منها الصغيرة أو  
 كبيرة، إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أما البيانو فيرجح أن يكون قد استخدم  
 منذ أواخر ذلك القرن، و كان الحاج عبد الكريم بنونة - و هو من العائلات التطوانية  
 شهيرة بولعها بالموسيقى الأندلسية - هو أول من اشتهر باستعماله فيها. أما آلات النفح  
 ففقد عرفها المغاربة في وقت مبكر نسبياً و استخدموها في أجواقهم العسكرية. يقول  
 نعزيز الفتالي واصفاً موكباً للسلطان أحمد المنصور السعدي: "... و أمامه الطبل  
 حريم الذي يسمع دوي صوته على البعد، و من خلفه الطبول الأخرى التي تقرع مع  
 سرير المعرفة بالغيطات، واحتداها غيطة، يتولى النفح فيها قوم من العجم أسايتذ...  
 سرير أخرى و جراب طوال صفرية على مقدار النغير تسمى الترنبطات..." (1)... وقد  
 سر هذا التقليد عموماً به في عهد الدولة العلوية، و لم يقتصر استعمال تلك الآلات على  
 موسيقى العسكرية، بل استخدمت كذلك - إضافة إلى الطبول - في الموسيقى الأندلسية  
 من عهد السلطان محمد بن عبد الله، لكن لأغراض بروتوكولية ملوكية، فقد كانت تؤدي  
 عليها في شكل عروض موسيقية ذات طابع عسكري، و غالباً ما كان ذلك يتم في الهواء  
 طلق، بدون مصاحبة غنائية و في مناسبات معينة، مثل تنقل السلطان، أو الاحتفال بعيد، أو  
 تفجّل و توديع ضيف أو وفد... و في عهد السلطان مولاي الحسن الأول أطلق اسم "جوق  
 حمسة و الخمسين" على الجوق العسكري الذي يعزف الموسيقى الأندلسية على تلك  
 الآلات، و ذلك لاشتمال هذه الموسيقى على 55 ميزاناً - بصرف النظر عن المفقود منها - إذ  
 تكون من إحدى عشرة نوبة، كل واحدة منها تتضمن خمسة "ميازين" ، فيكون  
 مجموعها من الناحية النظرية هو العدد المذكور.

(1) مناهل الصفا - ص 204.

## ردود الفعل التي خلفتها هذه التحولات

يثير استعمال المواويل الشرقية في الموسيقى الأندلسية و كذلك محاولات إخضاعها للتواافق الصوتي (الهرمنة) و التعدد الصوتي (البوليوفونية) و إقحام الآلات الغربية في أجواوها، و تضخيم هذه الأجواocha... يثير كل ذلك ردود فعل مختلفة، فهناك من يؤيد هذه الأفعال بحججة التحديد " و " التطوير " و " مسايرة روح العصر "، و هناك من يشجبها بدعوى وجوب حماية هذا التراث من محاولات التشريح و التغريب على السواء، و وجوب التمسك بأصالته و التثبت بـ تقاليده الموروثة... و الاتجاه الثاني هو اليوم الأكثر انتشارا بين المثقفين، و هو يميل إلى التصلب و التشدد، في رد فعل طبيعي على ما بدأوا يشاهدونه في السنوات الأخيرة من تحريف متزايد يطال هذا التراث، بعد رحيل كثير من شيوخه الذين كانوا إلى وقت قريب يكتبون جملاً الخارجين عن أصوله؛ فقد أصبح عند البعض حقلاً مباحاً لإجراء ما يحلو لهم و يطيب من تجارب فنية، غير عابئين بما قد يتربّط عن ذلك من تهجين له و تشويه لهويته المغاربية، و بالتالي من عواقب وخيمة على مستقبله. لكل ذلك نجد أن كثيراً من هؤلاء المثقفين ينددون اليوم بهذه التجارب، و يرفضون كل ما هو دخيل على هذا التراث، سواء تعلق الأمر باستعمال مقام أو لون موسيقي غريب عنه، حتى لو كان عربياً، أو استخدام آلة موسيقية ليست منه، حتى لو كانت وطنية... و منهم من يبدي تخوفه من أن يأتي يوم يطالب فيه أعضاء الجوق الأندلسي باستبدال زيه المغربي التقليدي بالزي الغربي العصري، أو يفرض فيه على عازف الكمنجة الصغيرة أو الكبيرة أن يقلع عن وضع آلته على ركبته و يضعها على كتفه، أو غير ذلك مما قد يهدد هذا التراث في كيانه و تقاليده. و هم يرون أن خير خدمة يمكن إسداها إليه هي الحفاظ عليه من التحريف و الضياع، و الرفع من جودة أدائه عزفاً و غناءً.

و يُحمل البعض رؤساء الأجواocha المسؤولية ما يتعرض له هذا التراث من تحولات متسرعة، إما على يدهم مباشرة، أو على يد بعض أعضاء أجواوهم، دون أن يتدخلوا في الأمر بالحزم اللازم؛ و للإنصاف ينبغي الاعتراف بأن بعض رؤساء هذه الأجواocha قد صمدوا بشجاعة في وجه هذه التقليبات، و قاوموها إلى آخر رمق من حياتهم، و أن بعضهم الآخر قد شجع عليها عن اقتناع و قصد، و أن آخرين كانوا لا يخونون عدم رضاهم عنها، لكنهم كانوا يُغضبون الطرف مكرهين، لأنهم كانوا لا يملكون سلطة الردع أو التغيير، كرؤساء الأجواocha التابعة للإدارات العمومية، التي كانت هي التي تقرر، و هي التي تعيّن أو تعزل، أو رؤساء بعض الأجواocha الخاصة الذين كانوا يضطرون إلى مجاراة رغبات الجمهور، حرضاً على استمرار نشاط هذه الأجواocha، و ضماناً للقوت اليومي لأفرادها...

## تزايد الإقبال على الموسيقى الأندلسية

رغم أن الألوان الموسيقية الجديدة التي ظهرت في هذا العهد سواء منها العربية أو الأمازيغية أو الغربية قد غزت وسائل الإعلام السمعية و البصرية، و استهوت جمهوراً عريضاً من المجتمع المغربي، و استقطبت الكثير من الفنانين الشباب المتحمسين للتغيير و التجديد، فإن الموسيقى الأندلسية قد ظلت محافظة على مكانتها المرموقة و المتميزة بين هذه الألوان، بل يلاحظ أن عدد المهتمين بها قد زاد، ليس فقط بين أبناء الطبقة الراقية و المثقفة، كما كان عليه الحال في الأمس القريب، و إنما أيضاً بين أبناء عامة الشعب، رغم

عمرهم و ثقافاتهم وأدواتهم الموسيقية؛ وقد ساعدت عدة عوامل على توسيع هذه الموسيقى، منها:

- وسائل الإعلام نفسها التي تروج لغيرها من الألوان الموسيقية، و التي تتيح لكل فرضاً أوفر لسماعها، الأمر الذي جعلها أكثر شيوعاً بينهم، بعد ما كانت مقصورة على

فقط.

- انتشار الواسع الذي عرفته أشعارها بعد طبع دواوينها، و إرفاق برامج حفلاتها بتصوّص المطبوعة للصناعات التي ستؤدي خلال هذه الحفلات، تسهيلاً للحاضرين على ما تستغني به الأجواء، الأمر الذي مكن كثيراً من الناس من اكتشاف جمال هذه المسرح. بعدها كانوا لا يفهمونها عن طريق الغناء المباشر، و لا يدركون قيمتها الأدبية؛ إنّ الأمر ساهم في تقريرها إلى نفوسهم، و سهل عليهم حفظها كما سهل عليهم حفظ

- التحسن الملحوظ الذي طرأ على أدائها، سواء في حفلاتها الحية أو في التسجيلات التي أنجزت لها بالوسائل التقنية العصرية، زيادة على رخص ثمن هذه التسجيلات، شارها الواسع، الأمر الذي مكن الجماهير لأول مرة من اكتشاف مواطن الجمال الكامنة في كلماتها وألحانها، وبالتالي من فهمها و تذوقها.

- تدني مستوى جودة كثير من الأغاني الموصوفة بـ "العصيرية"، سواء منها الوطنية أو الأجنبية، التي توالّت موجاتها على المغرب، خاصة في السنوات الأخيرة، مسوّعة هذه الأغاني، و قصر عمرها، الأمر الذي قلل من شأنها أمام شموخ بناء الموسيقى الأندلسية و م tànّتها، و صموده في وجه تقلبات الزمان، الشيء الذي زاد في إلاء مكانة هذه الموسيقى في نظر الشعب، و قوّي احترامه لها، و اعتزازه بها، و رغبته في تعلمها.

### أبرز أعلام الموسيقى الأندلسية في هذا العهد:

ظهر خلال العهد الذي نحن بصدده - و هو العهد الذي يمتد من بداية القرن الماضي إلى اليوم - عدد كبير من شيوخ "الآلية" الذين أدركوا جسامه المخاطر التي تهدّد هذه الموسيقى، فلعبوا دوراً هاماً في الحفاظ عليها، باعتبارها إحدى المقومات الأساسية للحضارة المغاربية، و لم يذخرروا جهداً من أجل تقريرها إلى قلوب المواطنين، و ترغيب الشباب في تعلمها، و التعريف بها خارج الوطن، و المساهمة في جمع أشعارها، و توثيقها عن طريق المشاركة في تسجيلها، و في تدوينها بالكتابة الموسيقية... و من أبرز هؤلاء الشيوخ:

**محمد بن عبد السلام البريحي:** (1877 - 1944) تلمذ على يد والده، و اشتهر بilmame الواسع بالتراث الموسيقي الأندلسي و باتقاده العزف على آلة الرباب. كان من دعاة الحفاظ على أصلّة هذا التراث و تقاليد، و كان بيته شبيهاً ببنادٍ موسيقي يقصده طلاب هذا الفن و هواته من مختلف أرجاء البلاد، و منه تخرج العديد من أقطاب الموسيقى الأندلسية في القرن الماضي، و قد كونَ جوقة ضمّ نخبة من تلاميذه، عهد إليهم بنشر هذه الموسيقى حسب روایته المتسمة بروح المحافظة و مقاومة كل مظاهر "التجدید" التي لا تمت إلى أصلّة هذه الموسيقى بصلة، و لا يزال هذا الجوّ يحمل اسمه حتى اليوم، و قد ترأسه بعد وفاته تلميذه و صهره الحاج عبد الكريم الرايس، و بعد وفاته هذا الأخير تشكّل من أفراده جوقان، ظل

أحدهما يحمل اسم جوق البريسي، وقد ترأسه الأستاذ أنس العطار، بينما حمل الثاني اسم جوق عبد الكرييم الرايس، وقد ترأسه تلميذه الأستاذ محمد ابريل.

**الفقير محمد بن إدريس المطيري:** (1876 - 1946) تخرج على يد عبد السلام البريسي. و يعد من كبار حفظة الموسيقى الأندرسية في القرن الماضي، و كان إلى جانب ذلك ذا إلمام واسع بالموسيقى الغرناطية و المأثور؛ عُرف عنه أنه كان جيد الغناء، بارعا في العزف على الكمان و الرباب، محدثاً لبقاء، سريع البديهة، لاذع النكتة. وقد تجول كثيراً بين المدن المغربية حيث كان ينشر محفوظاته وفق الرواية المتتبعة في مسقط رأسه فاس؛ و من هذه المدن مراكش حيث كان يدرس الموسيقى الأندرسية في أواخر العشرينات من القرن الماضي بقصر الحاج التهامي الكلاوي، باشا هذه المدينة، و منها أيضاً الصويررة و آسفي و طنجة و الرباط التي عمل فيها عضواً في الجوق الأندرسي التابع للقصر الملكي، و ذلك في أواخر حياته. و كان الفقير المطيري أحد أعضاء الوفد المغربي الذي شارك في المؤتمر الأول للموسيقى العربية الذي انعقد في القاهرة سنة 1932.

**الحاج عمر بن العباس الجعدي:** (1873 - 1952) من تلامذة عبد السلام البريسي كذلك، و يعد إلى جانب محمد البريسي و محمد المطيري أحد أقطاب الموسيقى الأندرسية في النصف الأول من القرن العشرين. كانت له غيره شديدة على هذه الموسيقى، جعلته يكرس حياته كلها لتعليمها و التعريف بها؛ و كان بارعاً في العزف على آلة الرباب و الكمان، و نظراً لكتاباته الفنية العالية فقد كلفه السلطان مولاي عبد العزيز بن الحسن (1894 - 1908) بتدريب "جوق الخمسة و الخمسين"، و الجوق الأندرسي التابع للقصر الملكي، و بعد انقطاعه عن ذلك إثر الأحداث السياسية التي أعقبت عزل هذا السلطان عليه الملك محمد الخامس (1927 - 1961) مجدداً رئيساً لهذا الجوق سنة 1927، و في سنة 1933 أستدانت إليه رئاسة الوفد الفني المغربي الذي شارك في المؤتمر الأول للموسيقى العربية في القاهرة.

و كان بين هؤلاء الشيوخ الثلاثة تناقض حول الرؤى العامة الموسيقية، كما كان لكل واحد منهم أسلوبه الخاص في الأداء، جعل بالإمكان التمييز بين الصناعة الجعدية و البريسي و المطيرية. و مع ذلك فإن هذه الصنائع الثلاث تنتهي كلها إلى مدرسة واحدة، هي المدرسة الفاسية أو "الصناعة الفاسية"، التي انتشرت أيضاً في الرباط و مراكش و الصويررة و آسفي؛ و كانت إلى عهد قريب تتميز عن نظيرتها التطوانية، التي كان لها أداء مختلف نسبياً عن أداء الصنائع المشتركة بينهما، و التي كانت بالإضافة إلى ذلك تستعمل صنائع خاصة بها، تبنت بعضها "الصناعة الفاسية"، و أعرضت عن بعضها الآخر. و إذا كانت وسائل الاتصال الحديثة قد ساهمت بصورة تلقائية في التقرير بين كيفية أداء "الصنعتين" و محظوظ الفوارق بينهما تدريجياً، فإن بعض الفنانين قد تعمدوا إزالة تلك الفوارق، معتقدين أنهم بذلك يصلحون أخطاء وقعت في أداء الصناعة التطوانية، و معتبرين أن رواية فاس هي الصحيحة، و هي الأجرد بالبقاء، كما أن بعضهم الآخر أهمل للأسف الشديد العديد من الصنائع التي كانت تتفرق بها مدرسة طوان، فكان مصيرها النسيان و الضياع. هذا و قد حافظ موسيقيو مدينة شفشاون على بعض هذه الصنائع، بالإضافة إلى صنائع أخرى خاصة بمدينتهم، لكنها لم تسجل للعموم، و يندر سماعها اليوم، و هي مهددة أيضاً بالانقراض في حال رحيل حفظتها.

**محمد بن عمر الجعدي:** (1912 - 1978) هو ابن السابق، تربى في أحضان عائلة موسيقى الأندلسية، فنهل من معينها حتى غدا من أكبر حفاظها، كما صار مرجعاً يحكم فيه أهل الفن كلما وقع خلاف بينهم حول مروياتها، وقد أهله ذلك لخلافة والده "جوق الخمسة والخمسين"، و "الجوق الأندلسي التابع للقصر الملكي"، و ذلك بعد سنة 1952.

كان محمد الجعدي إلى جانب العربي السيار و الحاج حدو بن جلون الفاسي و الحاج جلون التويمي و غيرهم من حاولوا تعويض ما ضاع من "ميازين" النوبات، و هكذا فقد لحن ميزان قائم و نصف نوبة الحجاز المشرقي و سجله للإذاعة سنة 1972.

**نحاج أحمد لبزور التازي:** (1916 - 1983) تتلمذ على والده محمد لبزور التازي و كان منزله بفاس متدى لهواة الموسيقى الأندلسية، و بعد وفاته تتلمذ على عبد القادر سعيد و محمد البريهي و الفقيه محمد المطيري. اشتغل بتدريس الموسيقى الأندلسية في دار السلاح بالبطحاء في فاس، ثم بالمدرسة الوطنية للموسيقى في الدار البيضاء، في هذه المدينة أسندت إليه الرئاسة الفنية لـ "جمعية الانبعاث البيضاوية لهواة الموسيقى" التي أسسها الأستاذ عبد الله دحو الإدريسي سنة 1974، و التي كان من بين مهامها الأساسية توثيق التراث الموسيقي الأندلسي بالصوت و التدوين الموسيقي.

كان الحاج لبزور التازي قوي الحافظة، مغرماً بجمع النادر من "الصناع" بليلة، حسن الصوت، بارعاً في التوفيق على الطر، جيد العزف على العود و الرباب، لا نى تحلية إنشاده و عزفه بشتى أنواع الزخارف الموسيقية؛ وكانت له غيرة شديدة على موسيقى الأندلسية، و خوف كبير على مستقبلها، و لذلك فقد قام بتسجيل كل ما استطاع جمعه منها خلال حياته على أشرطة ممغنطة، معتمداً في ذلك على صوته و عوده، مختصراً في تسجيل كل صنعة على ما هو ضروري فقط لبيان كيفية أدائها، و ذلك بتجنب تكرار الأبيات التي لها نفس اللحن و كذلك أجوبتها، ما لم يطرأ عليها تغيير؛ وقد تطلب منه العمل الفردي و الجبار جهداً كبيراً، و بحثاً مضنياً، و تنقلات كثيرة، و استغرق إنجازه من عشرين سنة. و يعد هذا التوثيق الصوتي للموسيقى الأندلسية ذخيرة نفيسة، نظراً لما يحتوي عليه من صنائع نادرة، كان رحمة الله يؤكّد أنه أخذها من مصادر موثوقة بها، في وقت كان فيه شيوخ هذه الموسيقى شديدي الحرص على حفظها في صدورهم، لا يلقونها إلا لاصفيائهم و لمن يعتبرونهم أهلاً لذلك. و كان يدرك أن عمله هذا لن يوتى ثماره و يعرف طريقه إلى الزيوع و الشهرة إلا إذا تولى أحد الأجواق ترجمته إلى إنتاج فني يمكن تسويقه و ترويجه، أو أتّخذ الباحثون مرجعاً لهم يعتمدون عليه في جمع التراث الموسيقي الأندلسي و توثيقه؛ وقد أملّ على رحمة الله خلال إقامتي في الدار البيضاء نوبة رصد الدليل وفق روایته، و ثُثُرت مصورة عن مخطوطتها الأصلي في مدينة الدار البيضاء سنة 1980، و كان العزم معقوداً على مواصلة تدوين باقي التراث بمعيته حتى استكماله، لكن المنية وافته سنة 1983، بعد طبع تلك النوبة فقط.

**مولاي أحمد الوكيلي:** ولد في فاس سنة 1909، و تتلمذ على كثير من شيوخ الموسيقى الأندلسية، و خاصة منهم محمد بن عبد السلام البريهي و محمد بن إدريس المطيري اللذين أجازاه بعد أن أتم حفظ الإحدى عشرة نوبة بكمالها؛ و كان إلى جانب تعلمه الموسيقى يحضر

دروس اللغة والأدب في جامعة القرويين، الأمر الذي أكسبه ثقافة عربية متينة مكنته في وقت لاحق من إدخال كثير من الإصلاحات على أشعار الموسيقى الأندلسية على مستوى اللغة والعرض، كما مكنته من تصحيح ما طال بعضها من تصحيف وتحريف على أساس الرواية، واستكمال ما سقط من أبياتها...

عمل مولاي أحمد في بداية حياته عضواً في جوق البريهي بفاس، وفي سنة 1936 انتقل إلى طنجة، حيث اشتغل فترة من الزمن بالتجارة قبل أن يتركها للانقطاع إلى نشاطه الفني، وفيها التفت حوله مجموعة من هواة الموسيقى الأندلسية، كان من بينهم الفنان محمد العربي التمساني، فأسس معهم سنة 1940 "جمعية إخوان الفن"، التي لعبت دوراً هاماً في تنشيط الحياة الموسيقية في طنجة، إذ أصبح مقرّها معهداً حقيقياً تلقى فيه الدروس وُلُجِرَى فيه تداريب الجوق الأندلسي تحت إشراف مولاي أحمد، و كان هذا الأخير يخصص ثلاثة أيام في الأسبوع للتدريس في المعهد الموسيقي بتطوان، و العمل في الجوق الأندلسي التابع له، و الذي كان تحت رئاسة الشيخ العياشي الورياigli. و كان لإقامة مولاي أحمد في طنجة وتطوان - رغم أن مدة هذه الإقامة لم تدم أكثر من عشر سنوات - أثر بين علی "الصنعة التطوانية" ، فقد تأثرت هذه الصنعة بأسلوب نظيرتها الفاسية، الذي أشاعه هذا الفنان الكبير عبر النشاط التعليمي و الفني الذي كان يقوم به في هاتين المدينتين، و الذي استمر في الانتشار على يد من تلذموا عليه أو احتكوا به من أبنائهما؛ و تجدر الإشارة إلى أنه خلال إقامته هناك تبنى بعض الصنائع التطوانية، و لفنها لأفراد الأ gioac التي ترأسها فيما بعد، فضمن لها البقاء و الانتشار.

و في سنة 1947 عاد مولاي أحمد إلى فاس حيث أسس جوقاً خاصاً به، ظل يمارس نشاطه حتى سنة 1952، و هي السنة التي أستدلت إليه فيها رئاسة الجوق الأندلسي التابع لـ "راديو المغرب" ، و الذي عُرف بعد الاستقلال بـ "جوق الإذاعة الوطنية للطرب الأندلسي". و قد ظل على رأس هذا الجوق حتى وفاته سنة 1988.

يرجع الفضل إلى مولاي أحمد الوكيلي في إدخال إصلاحات وتحسينات كثيرة على الموسيقى الأندلسية بهدف تطويرها، و النهوض بمستوى أدائها عزفاً و غناءً؛ و كان إلى جانب ذلك يشجع كل الجهود الرامية إلى توثيقها و حفظها من الضياع. و قد أخذت عنه نوبية العشاق التي صدرت مدونة بالكتابة الموسيقية سنة 1986. (1)

**ال حاج عبد الكريم الرئيس:** ولد بفاس سنة 1912، و تلّمذ على الشّيخين عبد القادر كريش و محمد بن عبد السلام البريهي، و قد انخرط في جوق هذا الأخير قبل أن يخلفه في رئاسته بعد وفاته سنة 1944؛ و في سنة 1960 گلف بإدارة المعهد الموسيقي التابع لوزارة الثقافة و الكائن في دار عديل بفاس، و قد ظل يشغل هذه المهمة و يرأس جوق البريهي إلى أن وافته المنية سنة 1996.

كان الحاج عبد الكريم الرئيس يجيد العزف على الرباب و يتمسّك بمستعملات "مختصر مجموعة الحايك" ، و هو يُعد أحد أقطاب الموسيقى الأندلسية في النصف الثاني من القرن العشرين، إلى جانب مولاي أحمد الوكيلي و محمد العربي التمساني، و كان - خلافاً لهما - ذا نزعة محافظة في ممارسته لهذه الموسيقى، لا يسمح بخراق تقاليدها،

(1) مؤسسة بشرة للطباعة و النشر - الدار البيضاء - 1986.

فَكَانَ يُعَارِضُ فِكْرَةً توسيعَ جُوْقَهُ، وَيَرْفَضُ بشَدَّةً إِقْحَامَ الْآلاتِ الْغَرْبِيَّةِ الْمُعَدَّلَةِ فِيهِ، لِيُوَافِقَ عَلَى تَغْيِيرِ طَرِيقَتِهِ الْمُورُوثَةِ فِي الْأَدَاءِ، وَإِذَا كَانَ قَدْ سَمِحَ أَحِيَا نَا بِاستِعْمَالِ شَرِيكِ الْشَّرِيقَةِ فِي جُوْقَهِ فَإِنَّ ذَلِكَ غَالِبًا مَا كَانَ فِي مَنَاسِبٍ غَيْرِ رَسْمِيَّةٍ وَنَزُولاً عَنْ دَرَجَاتِ جَمْهُورٍ.

فِي سَنَةِ 1982 نَشَرَ "مُختَصِّرُ مَجْمُوعَةِ الْحَايِكِ" الْمُعْرُوفُ أَيْضًا بِـ"مُختَصِّرِ حَمْعِيٍّ" تَحْتَ عَنْوَانِ "مِنْ وَحِيِ الْرَّبَابِ" (1)، وَفِي سَنَةِ 1985 نَشَرَ نُوبَةً غَرِيبَةً لِلْحَسِينِ فِي تُونِسِهَا تَلَمِيذَهُ مُحَمَّدَ ابْرِيُولَ بِالْكِتَابَةِ الْمُوسِيقِيَّةِ وَفَقَ رَوَايَتِهِ (2). هَذَا وَقَدْ سَاهَمَ بِجُوْقَهِ فِي حَرْرِ أَنْطُولُوْجِيَّةِ الْآلةِ الَّتِي أَشْرَفَتْ عَلَيْهَا وَزَارَةُ التَّقَافَةِ فِيمَا بَيْنَ سَنَةِ 1989 وَ1993، بِتَسْجِيلِ أَرْبَعِ نُوبَاتٍ هِيَ: غَرِيبَةُ الْحَسِينِ، وَالْإِسْتِهْلَلِ، وَالْحَجَازُ الْمُشْرِقِيُّ، حَجَازُ الْكَبِيرِ.

مُحَمَّدُ الْعَرَبِيُّ التَّعْسَمَاتِيُّ: وُلِدَ فِي طَنْجَةِ سَنَةِ 1918 فِي عَائِلَةٍ مُولَعَةٍ بِالْمُوسِيقِيِّةِ، فَنَشَأَ بِدُورِهِ عَلَى جَبَاهَا، وَقَدْ تَلَمَّذَ فِيهَا عَلَى الْعَرَبِيِّ السِّيَارِ ثُمَّ عَلَى مُولَايِّ أَحْمَدِ الْكَلِّيِّ خَلَالَ مَدَّةِ إِقَامَتِهِ فِي طَنْجَةِ، بَيْنَ سَنَتَيِ 1936 وَ1947. وَكَانَ عَضُودَ الْأَيْمَنِ فِي سَيِّرِ شَوَّوْنَ "جَمْعِيَّةِ إِخْرَانِ الْفَنِّ"، وَعَلَى يَدِهِ أَلْمَ إِلَامَامَا وَاسْعَا بِمَسْتَعْمَلَاتِ "الصَّنْعَةِ". وَفِي سَنَةِ 1956 عَيْنَ مَدِيرًا لِلْمَعْهُدِ الْمُوسِيقِيِّ بِتَطْوِانِ، فَقُوِيَّ احْتِكَاكُهُ بِرَجَالِ الْمُوسِيقِيِّ الْأَنْدَلُسِيِّ فِي هَذِهِ الْمَدِينَةِ، الْأَمْرُ الَّذِي مَكَّنَهُ مِنْ تَعمِيقِ مَعْرِفَتِهِ أَكْثَرَ بِـ"الصَّنْعَةِ الْعَنْوَانِيَّةِ"؛ وَهَكُذا تَكَوَّنَ لِدِيهِ رَصِيدٌ غَنِيٌّ مِنَ الصَّنَاعَةِ الْفَاسِيَّةِ وَالْتَّطْوَانِيَّةِ الَّتِي قَامَ بِنَشَرِهَا بِسَطَةِ "جَوْقِ الْمَعْهُدِ الْتَّطْوَانِيِّ" الَّذِي تَرَأَسَهُ بَعْدَ تَولِيهِ إِدَارَةَ هَذَا الْمَعْهُدِ، وَالَّذِي نَهَجَ تَحْتَ فِيْنَهُ أَسْلُوبًا فِي الْأَدَاءِ يَجْمَعَ بَيْنَ خَصَائِصِ الْمَدِيرَسَةِ الْفَاسِيَّةِ وَالْتَّطْوَانِيَّةِ، وَيَكْشِفُ عَنْ مَيْلِ وَضَحْ إلى التَّجَدِيدِ وَالتَّطْوِيرِ؛ فِي إِضَافَةِ إِلَى الْبَيَانِ الَّذِي كَانَ يَتَولَّهُ العَزْفُ عَلَيْهِ بِنَفْسِهِ أَثْنَاءِ فِيْنَهُ لِجُوْقَهِ، وَالَّذِي أَحْلَهُ فِي مَحْلِ الرَّبَابِ فِي الْأَجْوَاقِ الْقَلِيلِيَّةِ، سَمِحَ بِاستِعْمَالِ آلاتِ النَّفَخِ الْغَرِيبَةِ كَالنَّايِ الْمُسْتَعْرَضِ وَالْكَلَارِينِيتِ وَالصَّاکِصُوفُونَ وَالْهَوْبَوْا... وَنَوْعَ طَرُقِ أَدَاءِ صَنَاعَةِ بَخْلَقِ حَوَارِ بَيْنَ الْأَصْوَاتِ الْجَمَاعِيَّةِ وَالْفَرْدِيَّةِ، وَبَيْنَ أَصْوَاتِ الرِّجَالِ وَالنِّسَاءِ، كَمَا يَرْجِعُ الْأَدَاءُ الْأَلْيَ بِإِعْطَاءِ الْعَازِفِينَ الْفَرَادِيِّ فَرَصَا أَكْبَرَ لِإِظْهَارِ بِرَاعِتِهِ فِي الْعَزْفِ، خَاصَّةً فِي "أَجْوَةِ الْكَرَاسِيِّ" وَ"الْتَّغْطِيَاتِ"؛ وَالْتَّحَاوِرُ مَعَ مَنْ يَؤْدُونَ الْمَوَاوِيلِ؛ وَقَدْ شَجَعَ هَذَا الْعُتْقَ الْمُتَعَدِّدَ الْمُعْنَوَاتِيَّ الْمُتَكَبِّرَ عَلَى الْمُسْتَعْرَضَةِ الْأَنْدَلُسِيَّةِ، وَاهْتَمَ بِمَحاوِلَاتِ هَرْمَنَتِهَا وَتَوْثِيقِهَا بِالْكِتَابَةِ الْمُوسِيقِيَّةِ، كَمَا شَارَكَ مَعَ جُوْقَهِ فِي إِنْجَازِ "أَنْطُولُوْجِيَّةِ الْآلةِ"؛ وَهَذَا بِتَسْجِيلِ نُوبَتِيِّ رَمْلِ الْمَاءِ وَالْإِاصْبَهَانِ؛ وَقَدْ وَافَهَهُ الْمَنِيَّةُ سَنَةَ 2001.

أَحْمَدُ الزَّيَّتُونِيُّ الصَّحْرَاوِيُّ: وُلِدَ فِي طَنْجَةِ سَنَةِ 1919، وَأَظْهَرَ مِنْذِ حَدَّاثَةِ سَنَهِ وَلِعَابِرِاً بِالْمُوسِيقِيِّ الْأَنْدَلُسِيِّ، فَكَانَ يَتَرَدَّدُ بِاسْتِمْرَارٍ عَلَى بَيْتِ الشَّيْخِ مُولَايِّ أَحْمَدِ شَرِيفِ وَزَانِ (1876 - 1965) الَّذِي كَانَ مِنْ كَبَارِ هَوَاءِ هَذِهِ الْمُوسِيقِيِّ فِي طَنْجَةِ، فَفِي هَذَا الْبَيْتِ كَانَتْ تَقَامُ مَسَاءً كُلَّ يَوْمٍ جَمِيعَهُ حَفْلَةً مُوسِيقِيَّةً يَحْضُرُهَا مَنْ يَشَاءُ مِنْ عُشَاقِ الْمُوسِيقِيِّ الْأَنْدَلُسِيِّ، كَمَا كَانَ شَيوخُهَا الْقَادِمُونَ مِنْ كُلِّ أَنْحَاءِ الْمَغْرِبِ لَا يُفُوتُونَ فَرْصَةً لِزِيَارَتِهِ كَلَمَا حَطَوا نَرْحَالَ بِطَنْجَةِ، وَهَكُذا صَارَ أَحَدَ أَهْمَمِ مَنْتَدِيَّاتِهَا فِي شَمَالِ الْبَلَادِ. وَفِي هَذَا الْبَيْتِ تَلَقَّى أَحْمَدُ

(1) مَطْبَعَةُ النَّجَاحِ الْجَدِيدَةِ - الدَّارُ الْبَيْضَاءِ - 1982.

(2) نَفْسُ الْمَطْبَعَةِ - 1985.

الزيتوني دروسه الأولى في الموسيقى الأندلسية، و ذلك على يد مولاي أحمد شريف وزان، و الشيخ العربي السيار، و محمد المودن، كما تعلم فيه العزف على الكمان، و ذلك على يد محمد المرشاني و أحمد الرئيس، و العزف على العود الرباعي، و ذلك على يد محمد السعدي؛ و في وقت لاحق تتلمذ كذلك على مولاي أحمد الوكيلي و محمد العربي التمساني. يعمل الشيخ أحمد الزيتوني أستاذًا للموسيقى الأندلسية في المعهد الموسيقي بطنجة منذ سنة 1957، و يترأس الجوق التابع لهذا المعهد منذ سنة 1981، و قد شارك هذا الجوق في إنجاز "أنطولوجية الآلة" بتسجيل ثلاث نوبات، هي الماء و الرصد و عراق العجم؛ و كان الشيخ أحمد الزيتوني أول من اقتنع من شيوخ الموسيقى الأندلسية الذين التقى بهم بفوائد تدوين هذه الموسيقى تدوينا علميا، و تحمس لهذا الأمر، فدوّن نوبة رمل الماء وفق روایته خلال إقامتي في مدينة طنجة سنة 1977، و نشرت سنة 1982، في مدينة الدار البيضاء. (1)

### **ظهور دواوين جديدة للموسيقى الأندلسية:**

نظرا لما وفرته وسائل الإعلام الحديثة من فرص أكبر للاستماع إلى الموسيقى الأندلسية، و ما نتج عن ذلك من اهتمام متزايد لدى كثير من الناس بمعرفتها و سير غورها، فقد حرص رجال هذه الموسيقى و الغيورون على مستقباها على نشر أشعارها، إسهاما منهم في تنمية الوعي الجماهيري بقيمتها الأدبية، و سعيا منهم كذلك إلى تحبيب تلك الموسيقى إلى نفوس عامة الناس، و تشجيعهم على تعلمها و حفظها، و ذلك انطلاقا من تلك الأشعار التي كثيرة ما يغيب عن المستمعين جمال معانيها خلال الغناء الجماعي، نظرا لعدم أو قلة انسجام أصوات المنشدين، و هكذا كانت - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - نصوص الصنائع المزمع أداؤها في مهرجانات الموسيقى الأندلسية و حفلاتها الكبرى تطبع على كنائish توزع على الحاضرين لتتبعها خلال الإنشاد، فعم تداولها بين الناس بعد أن كان ذلك مقصورا على محترفيها و هواتها فقط.

و زاد أيضا الاهتمام بجمع أشعار هذه الموسيقى و نشرها، فظهرت إلى الوجود دواوين اقتصر بعضها على التصوير الكلي أو الجزئي فقط لنسخ مختلفة من كناش "مختصر الجامعي" ، بينما أضاف إليها بعضها الآخر أشعارا و أزجالا مما تستعمله الطرق الصوفية أو مما لحنه جامعوها... و أهم هذه الدواوين حسب الترتيب الزمني لصدرها:

- "مجموع الأغاني الموسيقية الأندلسية المعروفة بالحائك" (2)، نشر سنة 1935، و هو للفقيه المكي أمبيركو (ت 1354 هـ / 1935 م )، و كان له إمام واسع بالموسيقى الأندلسية و الغرناطية، و قد سجل للإذاعة المغربية بمشاركة الفنان الجزائري الشيخ المصالي التلمساني مقططفات من "الطرب الغرناطي" ، كما أملى على الكسيس شوتان ميزان بسيط العشاقي. و هذا المجموع غير كامل، إذ لا يشتمل إلا على ست نوبات فقط، و هي: رمل الماء، و العشاقي، و الإصبهان، و غريبة الحسين، و الرصد، و رصد الديل.

- "مجموعة الحائك للطرب الأندلسي" ، و هي طبعة مصورة لنسخة من كناش الحائك

(1) مؤسسة بنشرة للطباعة و النشر - الدار البيضاء - 1982.

(2) المطبعة الاقتصادية - الرباط - 1935 .

تحفية بخط يد أحمد بن الحسن الزويتن المزداد بفاس سنة 1895، و هو من أعلام تسعين في القرن الماضي، وقد أشرف على طبعها سنة 1972 (1) الحاج محمد بن المليح تولود بفاس سنة 1918، وهو من كبار هواة الموسيقى الأندلسية، يحفظ نوباتها، و يلم بشارها، و يحيط بسير معظم رجالها المعاصرين؛ و كان من الأعضاء المؤسسين لـ " جمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالمغرب " سنة 1958، و بعد وفاة رئيسها الحاج

رئيس بن جلون التويمي خلفه على رأسها سنة 1982 (2). يتضمن هذا الديوان كلمة للناشر استعرض فيها أحوال الموسيقى عند العرب في الحلة والإسلام، تلتها مقدمة الحايك، ثم مستعملات الإحدى عشرة نوبة، و هي حالية من شرائح و من قائم و نصف الرصد و الحجاز المشرقي، و قد ختم الديوان بميزان قدام بوادر السيدة، و هو ميزان حديث الاستعمال نسبياً في الموسيقى الأندلسية.

- " مجموع أزجال و تواشيح و أشعار الموسيقى الأندلسية المغربية المعروفة بالحايك " صدر سنة 1977 (2)، و هو من إعداد و تنسيق و ترتيب و تحقيق الأستاذ عبد اللطيف حد بن منصور، أحد أعلام المسمعين في زماننا؛ و يتميز هذا المجموع باحتواه على كثير من القصائد و البراول التي يستعملها أهل السماع، بالإضافة إلى الصنائع التي يتناولها الآتيون "؛ و قد بذل فيه جامعه جهداً كبيراً لإعادة بعض الأشعار إلى أصولها، بعد تحريف الذي تعرضت له على ألسنة الأجيال المتعاقبة من الرواة، و تقويم ما اختلف من وزنها و اضطراب من قوافيها، و تصحيح ما علق بها من أخطاء لغوية و نحوية، و نسبتها إلى ناضمها، معلقاً على كل إصلاح يقوم به بحاشية يوضح فيها ذلك الإصلاح و يبرره. تصدر الكتاب مقدمة الحايك، يليها تعريف بطبع الموسيقى الأندلسية، مع الإشارة إلى معتقدات التي ترتبط بها، و أسماء من تنسب إليهم الرواية فضل ابتكارها، و النصوص الشعرية الخاصة بـ " إنشاداتها "؛ و هو مذيل بترجمة مقتضبة لأعلام الموسيقى الأندلسية و فن السماع المعاصرين معززة بصورهم.

- " التراث العربي المغربي في الموسيقى "، وقد صدر هذا الديوان سنة 1981 (3) تجمعه الحاج إدريس بن جلون التويمي، عضو المجمع العربي للموسيقى، و رئيس " جمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالمغرب " منذ تأسيسها سنة 1958 حتى وفاته سنة 1982. استعرض جامع هذا الديوان في مقدمته المراحل الكبرى لتاريخ الموسيقى الأندلسية، ثم بين أنواع الإصلاحات و التعديلات و الإضافات التي أدخلها على مستعملات هذه الموسيقى، بعد ذلك قدم لوحة للاقات المستعملة فيها، مدونة بالكتابة الموسيقية وفق ما تم الاتفاق عليه في المؤتمر الثاني للموسيقى العربية المنعقد في فاس سنة 1969، ثم تطرق إلى الطوع المستخدمة فيها، فأورد ما تناقلته عنها الرواية من معتقدات، و ما يقال في " إنشاداتها " من أشعار، كما أوضح سالمتها بالتدوين الموسيقي، و أعطى أمثلة للصنائع الملحة عليها كي تكون شواهد يمكن الرجوع إليها للوقوف على خصائص تلك الطبع، و ختم كل ذلك بإيراد النص الكامل للمقدمة التي صدر بها الحايك كناشه.

(1) مكتبة الرشاد - الدار البيضاء - 1972 .

(2) مطبعة الريف - الرباط - 1977 .

(3) مطبعة الرئيس - الدار البيضاء - 1981 .

و من الإصلاحات و التعديلات و الإضافات التي جاء بها الحاج إدريس تجدر الإشارة، على الخصوص، إلى أنه قد قام بشكل أشعار كل الصنائع لضبط النطق بها وفق ما هو متداول في الغناء، و بين الأصوات الموسيقية التي تبتدئ و تنتهي بها أحان أبيات كل صنعة، مع الإشارة بالأرقام إلى عدد الأدوار التي تحتوي عليها، و ذكر أسماء ناظمي بعض الأشعار عندما كان يتيسر له ذلك. و لتفادي تكرار بعض الصنائع من جهة، و الحفاظ من جهة ثانية على وحدة الموضوع الذي تتناوله النوبة، فإنه - مع احتفاظه بما هو متداول من صنائعها - كان يقترح استبدال بعضها بأخرى من اختياره، و أحياناً من نظمه. و بالنسبة للصنائع "الناقصة" أو المبتورة الأبيات، فإنه كان يرمي بها بإعادتها إلى أصلها كلما أمكنه ذلك، و إلا فإنه كان يستكمل عدد أبياتها بأخرى من نظمها. و قد أدرج في هذا الديوان قائم و نصف كل من نوبتي الرصد و الحجاز المشرقي، و عمل على "إتمام" أدراج نوبات العساق، والإصبهان، و رصد الدليل، و الرصد، بإدماج صنائع جديدة فيها، و أورد في الختام ثلاثة "ميزازين": ميزان "القدم الجديد" المقتبس من الموسيقى الغرناطية، و ميزان "قدم بوأcker المائية" الذي يجهل ملحنها، و مما حديثاً الاستعمال نسبياً في الموسيقى الأندرسية، أما الثالث فهو ميزان قائم و نصف النهوند الذي لحنه مولاي العربي الوزاني المتوفى سنة 1983، و هو من كبار هواة الموسيقى الأندرسية في طنجة، و من الباحثين فيها.

- "كتاب محمد الحسين الحايك التطواني الأندرسبي" ، و قد طبع سنة 1981 بالتصوير نقا عن مخطوط كان في ملك الحاج عبد السلام الرقيق الطنجي (1)، تمّ نسخه سنة 1345 هـ / 1907 - 1908 م. و تتصدر هذا الديوان مقدمة الحايك، تليه مستعملات النوبات، و هي خالية من الأدراج، و من قائم و نصف نوبتي الرصد و الحجاز المشرقي. و قد استهلت كل نوبة بتمهيد قصير يُعرف بالطبوع التي تتضمنها، و بأسماء من تذهب الرواية إلى أنهم "استخرجوها" ، و بالتأثيرات النفسية و الفيزيولوجية المنسوبة إليها، و بالإشادات التي تؤدي عليها.

- "من وحي الرباب، مجموعة أشعار و أزجال موسيقى الآلة" ، و هو ديوان "من إعداد الحاج عبد الكريم الرئيس" ، طبع سنة 1982 (2)، و قد تصدره تقديم للأستاذ عبد اللطيف أحمد خالص - المدير العام لدار الإذاعة و التلفزة المغربية من سنة 1974 إلى سنة 1978 - أشاد فيه بجميع الجهدات التي تبذل للحفاظ على الموسيقى الأندرسية، و منها على الخصوص جمع ما تفرق من أشعارها، و تصحيحها، و توثيق أحانها عن طريق التسجيل الصوتي و التدوين الموسيقي؛ و قد دعا في هذا التقديم كذلك إلى التمسك بالوسائل و الطرق التقليدية في أدائها، محذراً من عواقب محاولات التغريب و التشريح التي تتعرض لها على يد بعض مدعى التجديد و التطوير، شاجباً على الخصوص استخدام الآلات الغربية في أحواقاتها، و استعمال المواويل الشرقية في حفلاتها. و قد نوه بموقف الحاج عبد الكريم الذي ظل طيلة حياته متمسكاً بأصالة هذه الموسيقى و محافظاً على تقاليدها الموروثة، و حثه كما حث جميع الجهات الغيورة عليها على العناية بتراجم أعمالها، و التعريف بهم و بآثارهم، اعترافاً لهم بما أسدوه لها من خدمات.

(1) شركة النشر و فنون الطباعة ( Editions imprimatic S.A ) - الدار البيضاء - 1981 .

(2) مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - 1982 .

يعتبر ديوان "من وحي الرباب" الطبعة الأولى لـ "مختصر الجامعي"، بعدها ستعملاته قرابة قرن من الزمن تُتداول بالأساس اعتماداً على ما تذكره ذاكرة شيوخ تونسي الأندلسية، و ما تتضمنه كراساتهم الشخصية؛ و هذا الديوان خالٍ من مقدمة تتعلّم عليها، و ذكر لأسماء "مستخرجها" ، و إشارة إلى قراراتها، و تدوين للبيتين التي يتعلّم في إنشاد كل واحد منها. و لا وجود في هذا الديوان لميزان قائم و نصف كل جوبي الرصد و الحجاز المشرقي، لكنه حُلِّ بميزاني بوادر المائية و القدام الجديد.

- "كتاب الحاريك لأبي عبد الله محمد بن الحسين التطاويني الأندلسي" ، و هو من تحقيق الاستاذ مالك بنونة، و تقديم الدكتور عباس الجراري، و قد أصدرته أكاديمية المملكة العربية سنة 1999، ضمن مطبوعاتها الخاصة بسلسلة "التراث". (1)

في تقديمه لهذا الديوان عرّف الدكتور عباس الجراري الموسيقى على أنها وسيلة لفهمها العلم و الفن، مبرزاً خصائصها العلمية و الفنية، و مبينا دورها في حياة الأمم، و تأثيرها باحوالها، مستخلصاً من ذلك أنها مرآة تعكس مدى تطور هذه الأمم و تقدمها في سمار الحضارة؛ بعد ذلك بين المكانة التي حظيت بها في الحضارة العربية الإسلامية، و سلط الضوء على أحوالها العامة في الأندلس و المغرب، ثم أشار إلى التأثيرات الخارجية التي تعرضت لها الموسيقى المغربية، و أبرزها التأثيرات الأندلسية الناتجة عن عدة عوامل، تتجاوز، و بسط السيادة المغربية على الأندلس، و استقبال المغرب لكثير من المهاجرين الأندلسيين، خاصةً بعد سقوط الحواضر الأندلسية الكبرى في يد الإسبان، الأمر الذي أدى إلى ظهور لون موسيقي متميز يعرف بموسيقى "الآللة" ، أو الموسيقى الأندلسية المغربية؛ و بعد أن بين دور المغاربة في الحفاظ على هذه الموسيقى و إسهامهم في إثرانها بما أضافوه إليها من إبداعاتهم على مستوى الشعر و الإيقاع و اللحن، تطرق إلى أهمية كتاب الحاريك وصفه إحدى الوسائل الأساسية التي اعتمدوا عليها في الحفاظ على هذا التراث، مشيراً إلى أنه على الرغم من العناية التي حظي بها " فإنه ظل في حاجة إلى مزيد من الاهتمام به، و كذلك العادي، من الاستفادة التامة أو شبه التامة منه" . و هذا ما سعت أكاديمية المملكة المغربية إلى بلوغه عندما أستندت إلى الاستاذ مالك بنونة مهمة تحقيق نسخة نادرة منه تجود في الخزانة الداودية بتطوان، و هي النسخة التي سبقت الإشارة إليها عند الحديث عن حُلِّ الموسيقيين.

و قد عرّف الاستاذ مالك بنونة في مقدمته بالنسخة التي تصدّى لتحقيقها، فوصف حالة التي توجد عليها و بين المنهجية التي سار عليها في تحقيقه، بعد ذلك خصص "مدحلاً" لإعطاء بعض التوضيحات حول المدارس الموسيقية العربية، و شرح مقدمات النوبات التي اشتغلت عليها النسخة، و ما تضمنته من مصطلحات أدبية و موسيقية. و فيما يتعلق بتحقيق ذاته لا يسع المطلع عليه إلا أن يشيد بالجهود الكبير الذي بذله فيه الاستاذ مالك بنونة لتصحيح النصوص الشعرية، و إرجاعها إلى أصولها، و البحث عن أسماء نظميها،

(1) مطبعة المعارف الجديدة - الرباط - 1999.

و التعريف بهم، و بيان "الميازين" و النوبات التي تكرر فيها نفس الصنائع في مختلف نسخ الحاييك التي استعن بها في تحقيقه، و البحث عن الصنائع المديحية المقابلة للصنائع الدينوية، و شرح كافة المصطلحات الموسيقية المذكورة في النسخة موضوع التحقيق، و وضع فهرس خاصة بالأعلام و الأماكن الواردة فيها، و أخرى خاصة بمطالع الصنائع و قوافيها، مع الإشارة إلى بحورها، و أسماء ناظميها، و أرقام الصفحات التي وردت فيها... إلى غير ذلك مما يجعل من قراءة هذا الكتاب مصدر متعة كبيرة وفائدة جمة.

### المهرجانات و المؤتمرات الموسيقية:

شهدت الفترة التي نحن بصددها تنظيم العديد من المهرجانات و المؤتمرات الموسيقية داخل المغرب و خارجه، نالت فيها الموسيقى الأندلسية نصيباً وافرا من الاهتمام و الدراسة، الأمر الذي ساهم في التعريف بها، و التوعية بقيمتها الفنية و الحضارية، سواء في الداخل أو الخارج، كما حفز كثيراً من الهمم على خوض غمار البحث فيها، و أهم هذه المهرجانات و المؤتمرات:

- "الأيام الموسيقية المغربية" التي نظمت أيام 12 و 13 و 14 أبريل 1928، تحت إشراف "مصلحة الفنون الأهلية" في حديقة الاوداية بالرباط؛ و قد استعرضت خلالها أهم الأنماط الموسيقية الشائعة في المغرب، و منها الموسيقى الأندلسية، و شاركت في تقديمها فرق موسيقية عربية و أمازيغية بارزة. و قد تكرر تنظيم هذه "الأيام" في السنتين المواليتين.

- المؤتمر الأول للموسيقى العربية، الذي عقد في القاهرة سنة 1932، تحت رعاية الملك فؤاد الأول؛ و قد تألف الوفد الفني الذي مثل المغرب في هذا المؤتمر من نخبة ممتازة من "رجال الآلة"، هم: سيدى عمر الجعيدي بوصفه رئيساً للوفد و عازفاً على الرباب، و عبد السلام بن يوسف بوصفه عازفاً على الطر، و محمد شويكة بوصفه منشداً، و محمد دادي و عثمان التازري بوصفهما عازفين على العود، و الفقيه محمد المطيري بوصفه عازفاً على الكمان الأوسط (الألطو) و حبيبي أميريكو و محمد بن غبريط بوصفهما عازفين على الكمان. و قد رافق هذا الوفد قدور بن غبريط، الوزير المفوض للسلطان محمد بن يوسف (1927 - 1961) و بروسيير ريكار Prosper Ricard رئيس مصلحة الفنون الأهلية، و الكسيس شوتان Alexis Chottin مدير المعهد الموسيقي بالرباط.

و من جملة المواضيع التي تطرقـت إليها أعمال هذا المؤتمر دراسة "الطبع" (المقامات) و "الميازين" (الإيقاعات) المستعملة في الموسيقى الأندلسية المغربية، و مقارنتها بنظائرها في الموسيقى الشرقية، على غرار ما فعله الحاييك في كناشه؛ و إذا كانت اللجنة المكلفة بالنظر في هاتين المسألتين قد جانت الصواب في كثير من الاستنتاجات التي توصلـت إليها، فإن المؤتمر – بتمكنـ المشاركـين فيه من الاستـماع إلى نماذج إيقاعـية و غنـائية من هذه الموسيقـى و مناقشـتها، و بنـشر تقارـير حولـها في الكتابـ الذي أصدرـه حولـ نتـائجـ أشـغالـهـ، و بإـيـداءـ قـنـاعـتهـ بـأنـ الموـسيـقـىـ الأـنـدـلـسـيـةـ المـغـرـبـيـةـ قدـ حـافـظـتـ أـكـثـرـ مـنـ المـأـلـوـفـ التـونـسـيـ وـ الغـرـنـاطـيـ الجـزـائـريـ عـلـىـ أـصـولـهـ وـ خـصـائـصـهـ الأـنـدـلـسـيـةـ الأـصـلـيـةـ، وـ بـتـسـجـيلـهـ عـلـىـ الأـسـطـوـانـاتـ مـقـطـفـاتـ مـتـوـعـةـ مـنـ نـوبـاتـهـ وـ إـشـادـاتـهـ وـ مـوـاـيـلـهـ...ـ قـدـ وـفـرـ لـهـ ذـلـكـ

- سُفِيَّ نَوْلَ مَرَةٍ فِي تَارِيْخِهَا الْمُعَاصِرِ فَرْصَةٌ جَيْدَةٌ لِلْكَشْفِ عَنْ جَمَالِهَا وَتَمِيزِهَا  
- تَقْتَلُ مَحْفَلَ دُولَى ضَمَّ كَثِيرًا مِنَ الْمُوْسِيقِيِّينَ وَالْعُلَمَاءِ الْمُوْسِيقِيِّينَ الْعَرَبِ وَالْأَجَانِبِ.

- "نحوئمر الأول للموسيقى المغربية" الذي عُقد خلال الفترة الممتدة من 6 إلى 10  
يناير ٢٠١٣، تحت الإشراف السامي للسلطان محمد بن يوسف، و ذلك بقصر البطحاء في  
مراكش، شارك فيه باحثون موسقيون من المغرب و الجزائر و تونس و مصر و إيران  
و إسبانيا، كما شاركت فيه عدة أجواق للموسيقى الأندلسية و الغناء الشعبي  
العربي. في جانب جوين للطرب الغرناطي، استقدم من تلمسان و الجزائر العاصمة،  
و شف استقدم من تونس.

و في هذا المؤتمر دُرست سبل حفظ التراث الموسيقي المغربي، و صيانته من  
ـ خارجية التي تهدده، كما بحثت وسائل النهوض به و تطويره، و قد تمحضت  
ـ عن عدد من التوصيات لم توثق في محاضر اللجان، و لم يكتب لها أن ترى النور،  
ـ همت على الخصوص الجانب التربوي و البحث العلمي، إذ دعَت إلى تشجيع التعليم  
ـ في المغرب، و تنشيط حركة البحث و التوثيق في مجال التراث الموسيقي الوطني.

- ان المؤتمر الثاني للموسيقى العربية، وقد عُقد كسابقه بقصر البطحاء في فاس من 6 إلى 10 سبتمبر 1969، و جُعل تحت رئاسة محمد الفاسي، وزير الدولة المكلف بالشؤون الثقافية تعليم الأصلي في ذلك الوقت. و من بين المواضيع التي كانت مدرجة في جدول أعماله " المقامات و السلام و الإيقاعات " المستخدمة في الموسيقى العربية، وقد أسننت نسخة إلى لجنة ترأسها الباحث الموسيقي التونسي الأستاذ صلاح المهدى، و انبثقت عن لجنة أخرى مصغرة تكفلت بدراسة الطبوع و الإيقاعات الخاصة بالموسيقى الأندرسية المغربية، و كان من بين أعضاء هذه اللجنة الحاج إدريس بن جلون التوييمي، و الحاج عبد الرحيم الرئيس، و محمد العربي التمسانى، و مولاي العربي الوزانى، و إدريس الشرادى، عبد الوهاب أكومى، و الطاهر عبده، و محمد الديلان. و قد أسفرت أشغالها عن وضع حول نسلام الطبوع المستعملة في الموسيقى الأندرسية، و عددها 26 طبعا، دونتها بالكتابة الموسيقية، مع إبراز قراراتها و مهاراتها و الأصوات الكثيرة الظهور فيها ( المراكز أو المحظيات ) بواسطة علامات " المستديرة "، و عززت سلم كل طبع منها بجملة موسيقية ملحنة عليه و مستمدة من التراث؛ و لمزيد من التوضيح قدمت اللجنة نماذج لصنائع تتسمى في هذه الطبوع مدونة هي كذلك بالكتابة الموسيقية. و فيما يتعلق بالإيقاعات ( الميازين ) قدمت اللجنة بوضع جدول خاص بها يشمل على تدوينها الموسيقى الذي يبين عدد أزمنتها و مكونات هذه الأزمنة، مميزة الضربات القوية فيها عن الضعف بتوجهه ذيول العلامات الصوتية الخاصة بالأولى إلى الأسفل والخاصة بالثانية إلى الأعلى، و موضحة التغيرات التي تطرأ عليها عند الانتقال من مرحلة " الموسوع " إلى " القنطرة " فـ " الانصراف "، مع بيان الحركة الميترونومية الخاصة بكل مرحلة من هذه المراحل. و بذلك تكون هذه اللجنة قد تجزت مهمتها على نحو مرض فيما يتعلق بـ " الطبوع " و " الميازين ". لكن دراسة تقدم بها وفد إحدى الدول الشقيقة إلى المؤتمر، قارن فيها بين الطبوع المستعملة في بلدان المغرب الكبير و المقامات المستعملة في المشرق العربي و قعـت فيها أخطاء جسيمة، منافية للحقيقة و الواقع، و قد ساهم الوفد المغربي بموافقتـه عليها في إقرارـها و إشاعتـها على نطاقـ واسـع، و عـرضـت تلك الـدراسة على اللـجنة العامة للمـؤتمر، و وافقـتـ عليها أـعضـاؤـها بعد

" مناقشتها "، وُشيرت في الكتاب الذي أصدرته الوزارة بعد انتهاء أشغال المؤتمر، وصار مرجعاً من المراجع الموسيقية المتداولة بين أيدي الطلاب والباحثين. و من هذه الأخطاء - على سبيل المثال لا الحصر لأن المجال لا يسمح بذكرها كلها - اعتبار طبع رمل الماء الموجود في الموسيقى الأندلسية المغربية مطابقاً لطبع الحسين الموجود في كل من المأثور التونسي والغرناتي الجزائري، و الزعم أن هذه الطبوع الثلاثة مطابقة لمقام البياتي الموجود في الموسيقى العربية الشرقية (1). و الواقع أن طبع رمل الماء لا علاقة له لا بطبع الحسين التونسي، و لا بطبع الحسين الجزائري، و لا بمقام البياتي الشرقي؛ هذا إضافة إلى عدم وجود أية علاقة بين طبع الحسين التونسي و نظيره الجزائري (2)، و الشيء الوحيد المشترك بين هذه الطبوع الثلاثة و مقام البياتي هو ارتكازها كلها على درجة الدوكاه / ربي. و من هذه الأخطاء أيضاً الزعم أن " الصيكة متفق عليها في جميع الأقطار العربية "، غير أن الصيكة المغربية خالية من أربع الصوت (3). فهذا كلام ينطوي على خطأ علمي فادح، لأن مقام الصيكة (و يكتب و ينطق على النحو التالي عند المشارقة: " السيكاه ") إذا جرد من " أربع الأصوات " تحول إلى مقام الكرد المصور على درجة البوسليك / مي، و شتان ما بين المقامين ! و الدقة العلمية كانت تقتضي القول: إن ما يسمى بطبع الصيكة في الموسيقى الأندلسية المغربية هو مقام الكرد الشرقي المصور على درجة البوسليك / مي. ثم إن تعريف الصيكة المغربية بأنها هي السيكاه الشرقية " الخالية من أربع الأصوات " تعريف غريب، و غير علمي بتنا، فهو كتعريف طبع الاستهلال المغربي بمقام " الراست الشرقي الخالي من أربع الأصوات " ! أو تعريفه هو و مقام العجم على الراست / دو الكبير بمقام النهوند الخالي من علامات الخفض ! ثم إن هذا التعريف - إضافة إلى أنه غير علمي - يُسَطِّل الأمور كثيراً، لأن تشخيص الطبع في الموسيقى الأندلسية لا يتوقف فقط على معرفة درجات سلمه الموسيقي، و المسافات الصوتية الفاصلة بينها، و إنما أيضاً على معرفة كيفية إجراء العمل بها أثناء الأداء، فكثير من الطبوع تتتطابق سلامتها الموسيقية نظرياً، لكنها عملياً تختلف فيما بينها اختلافاً واضحاً، لا يخطئه السمع (4). و من الغريب كذلك أن تكون تلك الدراسة المقارنة قد اعتبرت أنه " لا يوجد مقابل لطبع الاستهلال في بلاد المشرق " ! (5) مع أنه هو العجم على الراست في الموسيقى الشرقية، و مقام دو الكبير في الموسيقى الغربية. و من الغريب أيضاً أن تكون نفس الدراسة قد اعتبرت أن طبع العشاق المغربي يقابل مقام اليكا الشرقي، رغم انعدام وجود أية علاقة بينهما، باستثناء ارتكازهما على نفس القرار ! (6) ...

و لعل القارئ يتتسائل كيف أمكن الوقوع في مثل هذه المغالطات والأخطاء الجسيمة في لقاء جمع عدداً كبيراً من الباحثين الموسيقيين المرموقين من عدة دول عربية. و الجواب

(1) كتاب المؤتمر الثاني للموسيقى العربية . ص 180 .

(2) أنظر تحليلنا لهذه الطبوع في الجزء الثاني من هذا الكتاب: نوبة رمل الماء . ص 72 - 77 . راجع كذلك بعض الصنائع من طبع رمل الماء في ذلك الجزء للتأكد من الفرق الكبير الموجود بين هذا الطبع و مقام البياتي .

(3) كتاب المؤتمر الثاني للموسيقى العربية . ص 181 .

(4) أنظر الفقرة المتعلقة بـ " شخصية الطبع " في الباب الرابع من هذا الكتاب ( طبع الموسيقى الأندلسية ) .

(5) نفس المرجع . ص 180 .

(6) نفس المرجع . ص 181 . راجع نوبة العشاق المدونة بالكتاب الموسيقية في الجزء الثالث من هذا الكتاب للتأكد من عدم وجود أية علاقة بين طبع العشاق المغربي و مقام العشاق الشرقي .

ـ مقارنة الطبع المغاربية بالمقامات الشرقية مقارنة صحيحة إلى حد ما بالنسبة لطبع تونسية، التي لها في مجلها أوجه شبه كثيرة مع المقامات الشرقية، نظراً لتأثيرها على تموسيقى الشرقية، لعوامل جغرافية و تاريخية معروفة، لكنها خاطئة بالنسبة لطبع نمغربية و الجزائرية، التي تختلف عنها اختلافاً بيناً، رغم اشتراكها معها و مع المقامات الشرقية في العديد من الأسماء. و حسب المعلومات التي استقيناها من بعض من حضور هذا المؤتمر، فإن وفد الدولة الشقيقة الذي أعد هذه الدراسة المقارنة كان يعتقد راسخاً أن استخدام الآلات الغربية المعدلة في الموسيقى الأندلسية المغاربية و في بنيان الغرناطية قد أدى إلى تشويه طبوعهما، و ذلك بتجريد هذه الطبع من إحدى صفاتهما الأساسية، و هي أربع و ثلاثة أرباع الأصوات؛ و كان يعتبر عن حسن نية أنه على العمل على إصلاح هذا الأمر، و ذلك بـ"إرجاع تلك الطبع إلى طبيعتها الأصلية"، كما تؤدي الطبع التونسية و المقامات الشرقية التي قوبلت بها، و لم يضع في ذهنه أن الاستجابة لهذا الأمر ستؤدي إلى مسخ تلك الطبع، و ذلك بتحويل طبع رمل سبعة مثلاً إلى بياتي، و الصيكة إلى سيكاه، و الاستهلال إلى راست، و العشاق إلى يكاه، جراً... و نحن لا نختلف إطلاقاً مع من يعترض على إدخال الآلات الغربية على مسوسيقى الأندلسية، و خاصة منها الآلات المعدلة، و لكننا لسنا مع الرأي القائل إن هذه هي السبب في خلو هذه الموسيقى من أربع و ثلاثة أرباع الأصوات، بل على العكس، نؤكد أن خلوها أصلاً من هذه الأصوات هو الذي شجع على إدخال تلك الآلات.

إن مصادقة المؤتمرين على نتائج هذه الدراسة المقارنة يظل لغزاً محيراً، لأنه لا يُبرر ما وقع بعدم معرفة هذا الطرف أو ذاك بموسيقى الطرف الآخر، كما علل هذا الأمر بعض من حضروا ذلك المؤتمر<sup>(1)</sup>، لأن عدم إمام أحد الطرفين بموسيقى الآخر كفيل بهذه بجعله يمسك عن إصدار أحكام مغلوبة حولها، في جمْع أكاديمي كان الجميع يعلم أن سعادته ستوثق و تنشر، بل إن عدم معرفة موسيقى الآخر لا تحول دون إدراك الفرق بين صحن أو مقامين مختلفين، إذا سمع مقطعاً ملحنان عليهما، لأن من يستمع إلى مقطع غنائي و موسقي ملحن على طبع رمل الماء مثلاً ثم إلى مقطع آخر ملحن على مقام البياتي يلمس خرق الواضح بينهما، حتى و لو لم يكن له إمام بالموسيقى، و كذلك الأمر إذا استمع إلى حن على طبع الصيكة المغربي، ثم إلى لحن آخر على مقام السيكاه الشرقي، أو لحن على صحن العشاق المغربي و آخر على مقام اليكاه الشرقي... و خلاصة القول إن هذه الدراسة المقارنة لا ترتكز على أساس علمية، و هي منافية للحقيقة و لا يجوز الأخذ بها.

### أندية الموسيقى الأندلسية و جمعياتها:

عرف المغرب المجالس العلمية و الأدبية في عهد مبكر من تاريخه الإسلامي، و كان يعدها الملوك و الأمراء و ذوي الرتب العالية في الدولة، و الموسرون من العلماء و الأدباء... و لم تكن الموسيقى الأندلسية و السماع الذي تبنّى كثيراً من الحانها و طبوعها و إيقاعاتها و تقاليدتها غائبين عن هذه المجالس؛ و قد رأينا كيف أنهم كانوا محل رعاية

(1) كان أعضاء الوفد المغربي مثلاً يضم موسقيين لا يعرف بعضهم بحكم طبيعة تكوينهم الموسيقى إلا الموسيقى الأندلسية، و بعضهم الآخر إلا الموسيقى الغربية...

و عنابة كبريتين من لدن كثير من الملوك الذين تعاقبوا على عرش المغرب، كما عرف الدور الذي لعبته الطوائف الصوفية والزوايا في الحفاظ عليهما و تعليمهما؛ وقد لعبت بيوت شيوخ الموسيقى الأندلسية و عشاقها دورا مماثلا عبر التاريخ المغربي، ففيها كان يجتمع المولعون بها - و منهم العلماء والمفكرون والأدباء و حتى الفقهاء أحيانا - فيحيون حفلاتها و يتداولون النادر من صنائعها، و يتناقشون حول قضيائها. و في هذه البيوت أيضا كانت تعطى الدروس للراغبين في تعلمها، و تعلم العزف على آلاتها، و منها تخرج الكثير من أقطابها، و خلال فترة الحماية تحول الكثير من هذه البيوت إلى أندية موسيقية، كما أن كثيراً من الأندية الأدبية التي رأت النور خلال هذه الفترة أولت هي كذلك الموسيقى الأندلسية اهتماما خاصا، باعتبارها إحدى مقومات الهوية الثقافية الوطنية التي ينبغي العمل على صيانتها و التمسك بها و التعريف بها، و ذلك إلى جانب اهتمامها بالقضايا الفكرية والأدبية و الاجتماعية و الوطنية التي كانت تناهض عنها، و فيها كان يجد روادها من المثقفين و رجال الحركة الوطنية و الفنانين متنفسا للتخفيف من ضغوط الرقابة التي كانت سلطات الحماية تمارسها عليهم؛ و قد انتشرت هذه البيوت و الأندية في كثير من المدن المغربية، و منها على سبيل المثال: بيت مولاي أحمد شريف وزان بطنجة، و نادي الحاج محمد بنونة بتطوان، و نادي سيدي عبد السلام بو غالب في فاس، و بيت الحاج بلكورة في مكناس، و نادي الشيخ محمد البارودي في سلا، و نادي مولاي احمد البوعناني و الفقيه العبادي في آسفي، و بيت الحاج عبد الله الكراوي و الحاج عبد الرحمن بن الهواري في نفس المدينة... و من النوادي الكثيرة التي اشتهرت بها مدينة الرباط تجدر الإشارة إلى نادي صالح الحكماوي، و المكي أميركو، و إبراهيم التادلي، و الحسين بن المكي الحجام، و محمد السباعي، و عبد الله الجراري، و عبد الواحد بن عبد الله، و الحاج محمد دينية، و محمد البيطاوري، و عبد الله ملين...<sup>(1)</sup>

و إلى جانب هذه الأندية ظهرت جمعيات لهواة الموسيقى الأندلسية في المدن الكبرى، و كان عددها محدودا قبل الاستقلال بسبب العراقيل التي كانت سلطات الحماية تضعها في طريقها، خوفا من تحول أنشطتها الفنية إلى أنشطة سياسية وطنية؛ و قد تكون عددها بعد الاستقلال، و تفاوتت أعمارها في الطول، فمنها ما انحل بعد مدة قصيرة، و منها ما امتد عمره حتى اليوم. و قد لعبت هذه الجمعيات دورا هاما في إصلاح الموسيقى الأندلسية من الناحية الأدبية و الفنية، و الارتقاء بمستوى أدائها عزفا و غناء، و بذلك جهدا كبيرا لحفظها من الضياع، و ذلك عن طريق العمل على تسجيلها، و تدوينها بالكتابة الموسيقية، و تشجيع البحث فيها، و جمع النادر من صنائعها و تلقينها للراغبين في تعلمها، كما أنها ساهمت مساهمة فعالة في التعريف بها داخل الوطن و خارجه، و ذلك عن طريق الحفلات التي كانت تحييها، و المهرجانات التي كانت تنظمها أو تشارك فيها، داخل المغرب و خارجه. فقد كانت هذه المهرجانات و لا تزال مناسبات لعقد الندوات، و إلقاء المحاضرات، و تبادل الآراء و الخبرات بين الفنانين و الباحثين... و خلالها كانت تتنافس الأجوaque الكبرى على إظهار براعتها الفنية في العزف و الغناء، و أحيانا على كشف النادر من الصنائع التي كانت تحفظها؛ و خلال هذه المهرجانات كذلك كانت تنظم المباريات بين الأجوaque الفتية، و ترصد

1) حول هذا الموضوع راجع مقال الدكتور مصطفى الجوهرى المنشور في مجلة المناهل، (ع 79، ص 95، الصادر في أكتوبر 2006) تحت عنوان: "ظاهرة الأندية الأدبية في المغرب، أندية الموسيقى الأندلسية بمدينة الرباط نموذجا".

- "نافورة للمتفوق منها، ولأجود المنشدين وأبرع العازفين فيها، فكان ذلك حافزاً على بذل المزيد من الجهد من أجل التميز والتفوق والتألق، الأمر الذي كان ولا يزال على هذه الموسيقى بأطيب الآثار.

- "الجمعية الأندلسية" التي أسسها محمد بن إسماعيل في وجدة سنة 1921، و التي لا تزال حتى اليوم.

- "الجمعية الإدريسية" التي أسسها عبد الرحمن الطاهري في فاس سنة 1930، يكتب لها أن عمر طويلاً.

- "جمعية أصدقاء الموسيقى العربية" التي تأسست في مكناس سنة 1933، على يد من الهوا يرأسهم أحمد السعدي، باشا المدينة في ذلك الوقت، لكنها كسابقتها لم تدم طويلاً.

- "جمعية إخوان الفن" التي أسست في طنجة سنة 1940 و أسندت رئاستها إلى حمد الوكيلي، وقد توقف نشاطها بعد عودته إلى فاس سنة 1947.

- بعد الاستقلال فإن أبرز الجمعيات التي ظهرت إلى الوجود هي:

- "جمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالمغرب" التي تم تأسيسها يوم 12 نوفمبر 1958 في الدار البيضاء، وقد حضر حفل هذا التأسيس جلالة المغفور له الملك الحسن الثاني الذي يومذا ولها للعهد، فأكمل بحضوره هذا مدى ما توليه العائلة المالكة من عنابة ورعاية لتراث الموسيقي التليد. وقد حضر هذا الحفل أيضاً الزعيم علال الفاسي، و الهيئة التشريعية، و عدد غير من الموسيقيين و الهواة و المثقفين من مختلف أنحاء المغرب. كانت لهذه الجمعية فروع في أهم المدن المغربية قبل أن تنفصل عنها تدريجياً و تستقل، و من أهم ما أنجزته فتح معهد لتعليم الموسيقى الأندلسية و القواعد العامة الموسيقى في الدار البيضاء، و تسجيل ثمانى نوبات على الأشرطة الممغنطة بمساعدة منظمة ريكو، و هذه النوبات هي: رمل الماء و الماء و رصد الدليل و الاستهلال و الرصد عربة الحسين و الحجاز الكبير و الحجاز الشرقي؛ و قد شارك في تسجيلها نخبة من سرخ "الآلية" ، منهم على الخصوص: مولاي أحمد الوكيلي و الحاج عبد الكريم الرئيس و محمد العربي التمساني و الحاج أحمد البزور التازي و الحاج ادريس بن جلون التويمي و محمد التازي (المعروف بالتوزي) و الغالي الشرايببي و محمد المركاوي و محمد زروق... و قد ظلت هذه التسجيلات حبيسة خزانة وثائق الجمعية، و لم تُسوق لأنها كانت الأساس ذات هدف توثيقي و لم تستوف شروط التسجيل الفنية.

- "جمعية الانبعاث البيضاوية لهواة الموسيقى الأندلسية" التي أسسها سنة 1974 استاذ عبد الله دحو الإدريسي، أحد كبار هواة هذه الموسيقى في الدار البيضاء، و أحد أكثرهم افتئاماً بضرورة توثيقها بالكتابة الموسيقية لحمايتها من مخاطر التحريف و الضياع. وكان للمرحوم الشيخ أحمد البزور التازي، الرئيس الفني لهذه الجمعية، نفس الافتئاع، فجعل على هذا التوثيق الهدف الأساسي الذي يتعمّن على الجمعية أن تكرس كل جهودها و إمكاناتها لتحقيقه، و هكذا تمكنت رغم قلة أعضائها، و ضعف مواردها، و قصر عمرها، أن توفر دعم المعنوي و المادي لنشر ثلاث نوبات أندلسية كان مؤلف هذا الكتاب قد دونها بالكتابة الموسيقية، و هي نوبة رصد الدليل التي دونت وفق روایة الشيخ أحمد البزور التازي، و نوبة رمل الماء التي دونت وفق روایة الشيخ أحمد الزيتوني، و نوبة العشاق التي دونت وفق

رواية الشيخ مولاي أحمد الوكيلي.

- " جمعية بعث الموسيقى الأندلسية " بفاس التي أُسست سنة 1980، و يرجع إليها الفضل في تنظيم العديد من المهرجانات الموسيقية التي كانت تُعقد على هامشها ندوات علمية تناقش خلالها مختلف القضايا التي تهم الموسيقى الأندلسية، وكانت أشغال هذه الندوات توثق في نشرات خاصة توزع على المهتمين بهذا التراث والمصالح المعنية به؛ و من أعمالها كذلك رعايتها لكتير من المواهب الناشئة، و إعطاؤها التكوين اللازم في مجال الإنشاد و العزف، قصد تأهيلها لمواصلة حمل الرسالة الفنية، و صيانتها من الضياع، طبقاً للأهداف التي رسمتها هذه الجمعية لنفسها، و منها كذلك تصحيح كتاب " من وحي الرباب " الذي جمعه الحاج عبد الكريم الرئيس، و صياغة مقدمات التوبات التي يشتمل عليها.

### أجواق الموسيقى الأندلسية:

شهدت الفترة التي نحن بصددها ميلاد عدد كبير من أجواق الموسيقى الأندلسية، انحل بعضها، و بقي بعضها الآخر يمارس نشاطه حتى اليوم؛ و قد لعبت هذه الأجواق دوراً هاماً في صيانة الموسيقى الأندلسية، و نشرها بين الجمهور، و التعريف بها داخل الوطن و خارجه، و ذلك بما كانت تقدمه من عروض موسيقية في الحفلات الخاصة و العامة التي كانت تحبّها، و في المهرجانات الوطنية و الدولية التي كانت تشارك فيها، إضافة إلى ما كان ينجزه بعضها من تسجيلات صوتية للإذاعة الوطنية، و أخرى صوتية و مرئية للتلفزة المغربية، و قد ظلت الأولى تبث لمستمعيها يومياً و طيلة عقود " حصة من الطرب الأندلسي "، و ذلك بين الساعة الثانية و الثالثة بعد الزوال، بينما كانت الثانية تقدم لمشاهديها تسجيلاتها المرئية ضمن برامجها و سهراتها الأسبوعية، و في كل مناسبة دينية و وطنية تحفل بها البلاد، و قد ازدادت فرص الاستماع لنتائج التسجيلات الصوتية و المرئية و مشاهدتها، مع تزايد عدد دور الإذاعات الجهوية و القنوات التلفزيونية المغربية، و تضاعفت بعد إغراق الأسواق بها، و ذلك نتيجة لتنوع الوسائل التقنية العصرية التي تمكن من الاستماع إليها و مشاهدتها من جهة، و من جهة ثانية نتيجة لرخص ثمنها المتزايد.

و كانت هذه الأجواق في البداية صغيرة تتألف في الغالب من سبعة أعضاء: عازف على الرباب، و ناقر على الطار - و غالباً ما كانت قيادة الجوق تُسند إلى أحدهما - و عازفين اثنين على العود، و آخرين على الكمان، و منشد. و كان الجوق يُعد " كاملاً " عندما يصل عدد أعضائه إلى عشرة، و ذلك بزيادة عازف واحد على العود، و آخر على الكمان، و ثالث على الدربكة؛ و قد عرفت هذه الأجواق تضخماً مطرداً في عدد أعضائها، و أصبحت - خاصة بعد الاستقلال - تضم عازفين على آلات غربية مختلفة مثل البيانو و التشيلو و الكترబاص و الناي المستعرض و الكلارينيت و الساكسوفون و الها رب و الأرغن الإلكتروني و البانجو و الأكورديون... و في حالات نادرة كانت تستخدم عازفاً على الناي الشرقي و آخر على القانون. و أبرز هذه الأجواق:

#### 1) قبل الاستقلال:

- في فاس: الأجواد التي كان يترأسها الفقيه البريهي، و الفقيه المطيري، و عثمان التازي، و عبد القادر كريش...

- في تطوان: جوق المعهد الموسيقي التطوانى بقيادة سيدى العياشي الورياagli..

- حجية جوق مولاي أحمد الوزاني ...
  - حشون: جوق محمد بو قرنة ...
  - حمر: جوق محمد بن شقرون ...
  - بريط: جوق الحاج الطيب بالكافية ...
  - حلق: جوق محمد البارودي الذي ألت رئاسته من بعده إلى الحاج محمد السبيع ...
  - مراكش: جوق مراكش بقيادة عبد السلام الخياطي ثم عبد الله الوزاني، و جوق الكبيرة " اليهودي " بقيادة سمويل بن هدان ...
  - سفي: جوق آسفى بقيادة الحاج عبد الله الكراوي ثم الحاج عبد الرحمن بن الهواري،
  - تكوهن: أسعدية اليهودي ...
  - أصويرة: جوق شلومو الصويري اليهودي ...

٢) بَعْدِ الْإِسْتَقْلَالِ:

من الأحوال التي ذاع صيتها خلال هذه الفترة:

عند تبرئه بريهي برئاسة الحاج عبد الكريم الرئيس بفاس، (بعد وفاته سنة 1996 تولى رئاسته محمد ابريلو، و بعد تأسيس هذا الأخير لجوق باسم أستاذه آلت تلك الرئاسة إلى أنس حمر)، و جوق الإذاعة الوطنية برئاسة مولاي أحمد الوكيلي بالرباط، (بعد وفاته سنة 2001 تولى رئاسته الحاج محمد الطود، قبل أن يتوقف عن العمل بعد إحالة هذا الأخير على مدعى هو و عدد من أبرز عناصر هذا الجوق)، و جوق المعهد الموسيقي التطاواني برئاسة محمد نعربي التمساناني في تطوان، (بعد وفاته سنة 2001 تقلد هذه الرئاسة محمد الأمين بخريمي، و بعد تشكيل هذا الأخير لجوق باسم أستاذه، وهو " جوق محمد العربي تعمتي " آلت رئاسة جوق المعهد التطاواني إلى المهدى شعشوу).

و إلى جانب هذه الأجواد الثلاثة التي ظلت مدة طويلة تحتل مكان الصدارة بين حرق "الآللة"، ظهرت أجواد أخرى كثيرة، منها ما بقي قائما حتى اليوم، محفظا باسمه الصني، أو متبنيا اسمها جديدا، و منها ما انحل و تفرق أعضاؤه... و من هذه الأجواد ما كان يوضع قار، و منها ما كان يتشكل في المناسبات فقط... و يلاحظ أن هذه الأجواد في تزايد ستر اليوم، وتزايدتها مؤشر على وجود بوادر نهضة موسيقية حقيقة في البلاد، على مظاهرها في تزايد عدد الموسيقيين المحترفين، و تزايد إقبال الجماهي على الاستماع اليهم، و من أبرز هذه الأجواد في أواخر القرن العشرين و بداية القرن الحادي و العشرين، وذلك بصرف النظر عن بقائها على الساحة او تواريها عنها، و عن كونها ذات وضعية قارة

- في الرباط : " جوق الرباط " بقيادة عبد اللطيف بن منصور، و جوق الطراب الأصيل برئاسة محمد الزكي (من مواليد 1944 )، و جوق مولاي احمد الوكيلي بقيادة حاتم الوكيلي من مواليد 1949 )، و جوق الرباب بقيادة إدريس كديرة (من مواليد 1962 )، و جوق شباب الأندلس بقيادة محمد أمين الدبي (من مواليد 1966 ) ...

- في سلا : فرقة ليالي النعم بقيادة عبد السلام الخلوفي...
- في فاس : جوق المطيري برئاسة الحاج محمد مصانو، و جوق عبد الكريم الرئيس بقيادة محمد ابريلول (من مواليد 1951 )، و جوق بعث الموسيقى الأندلسية بقيادة عبد الفتاح بن موسى (من مواليد 1956 )، و جوق البريهي بقيادة أنس العطار (من مواليد 1965 ) ...

- في مكناس : جوق مولاي أحمد المدغري برئاسة عبد الرحيم الخميسي ( من موسم 1952 ) ، و الجوق الأندلسي التابع للمعهد الموسيقي بقيادة محمد الهواري ( من موسم 1957 ) ، و جوق نهضة الموسيقى الأندلسية بقيادة توفيق حميش ( من مواليـد 1955 ) ...
- في طنجة : جوق العربي السيار برئاسة محمد العربي المرابط، و جوق المعهد الموسيقي برئاسة أحمد الزبيوني الصحراوي ( ولد سنة 1919 ) ، و جوق روافد موسيقية بقيادة عمر المتويـي ( ولد سنة 1962 ) ، و الجوق الأندلسي بقيادة محمد العروسي ...
- في تطوان : جوق تطوان برئاسة عبد الصادق شقارـة، و جوق محمد العربي التمسانـي برئاسة محمد الأمين الأكرمي ( ولد سنة 1955 ) ، و جوق المعهد الموسيقي بقيادة المـهـذـي شعـشـوع ...
- في العرائش : جوق الرابطة العـراـشـية للمـوـسـيـقـى الأـنـدـلـسـيـة بـقـيـادـةـ الحاجـ أـحـمـدـ الطـوـدـ.
- في القصر الكبير : جوق القصر الكبير بـقـيـادـةـ البـشـيرـ الروـسـيـ ...
- في شفشاون : جوق مـولـايـ عـلـيـ شـقـورـ برـئـاسـةـ مـحـمـدـ بـنـ أـحـمـدـ المـرـينـيـ، و جـوقـ المـوـسـيـقـىـ الأـنـدـلـسـيـةـ التـابـعـ لـلـمـعـهـدـ المـوـسـيـقـىـ بـقـيـادـةـ أـحـمـدـ اـحـرـازـ...

### دراسات و أبحاث حول الموسيقى الأندلسية

خلال فترة الحماية و بعد الاستقلال حظيت الموسيقى الأندلسية بكثير من الدراسات والأبحاث التي تناولتها من مختلف جوانبها التاريخية والأدبية والفنية، كما عرفت بعض المحاولات لتدوينها بالكتابة الموسيقية، و كان أصحاب هذه الأعمال من المغاربة والأجانب، و كانوا يقومون بها إما بمبادرة فردية، أو بتشجيع من بعض المؤسسات والمصالح الثقافية، مثل " معهد الدراسات العليا المغربية "، و " مصلحة الفنون الأهلية "، و " معهد الجنـال فرانـكوـ لـلـأـبـاحـاتـ المـغـرـبـيـةـ - الإـسـبـانـيـةـ "، و جـمعـيـاتـ هـوـاـةـ المـوـسـيـقـىـ الأـنـدـلـسـيـةـ، و " أـكـادـيمـيـةـ الـمـمـلـكـةـ الـمـغـرـبـيـةـ " ... و من هذه الدراسات والأبحاث ما نشر في مجلـاتـ عـلـمـيـةـ نـاطـقـةـ بالـعـرـبـيـةـ أوـ الـفـرـنـسـيـةـ، بعضـهاـ تـوقفـ عـنـ الصـدـورـ وـ بـعـضـهاـ الـآـخـرـ مـاـزـالـ مـسـتـمـرـاـ فـيـ نـشـاطـهـ حـتـىـ الـيـوـمـ؛ وـ مـنـ هـذـهـ الـمـجـلـاتـ:ـ الـمـجـلـةـ الـإـفـرـيـقـيـةـ،ـ وـ الـمـجـلـةـ الـمـوـسـيـقـيـةـ،ـ وـ مـجـلـةـ الـمـعـهـدـ الـتـيـ عـرـفـتـ فـيـمـاـ بـعـدـ بـمـجـلـةـ هـيـسـبـرـيسـ Hespérisـ،ـ ثـمـ هـيـسـبـرـيسـ - تـمـودـةـ،ـ وـ مـجـلـةـ فـرـنـسـاـ - الـمـغـرـبـ،ـ وـ مـجـلـةـ الشـمـالـ - الـجـنـوبـ،ـ وـ مـجـلـةـ مـوـرـيـطـانـيـاـ،ـ وـ مـجـلـاتـ تـطـوانـ،ـ وـ الـبـحـثـ الـعـلـمـيـ،ـ وـ فـنـونـ،ـ وـ الـمـنـاهـلـ...ـ وـ مـنـ هـذـهـ الـدـرـاسـاتـ ماـ نـشـرـ كـذـلـكـ فـيـ الـجـرـائدـ الـوـطـنـيـةـ وـ الـأـجـنبـيـةـ،ـ وـ هـيـ كـثـيرـةـ.ـ وـ مـنـ الـذـيـنـ سـاـهـمـواـ بـنـصـيـبـ وـافـرـ فـيـ إـعـادـةـ وـ نـشـرـ هـذـهـ الـدـرـاسـاتـ فـيـ عـهـدـ الـحـمـاـيـةـ:ـ تـيرـيزـ دـيـ لـانـسـ Thérèse de Lensـ وـ أـنـدـريـ بـارـيـ André Parisـ وـ أـلـكـسـيـشـ شـوتـانـ Alexis Chottinـ،ـ وـ الـأـبـ باـطـرـوـسـيـنـيـوـ كـرـسـيـاـ بـارـيوـسـوـ Patrocinio Garcia Barriusoـ ...ـ وـ بـعـدـ الـاستـقـلـالـ،ـ الـأـسـاتـذـةـ:ـ مـحـمـدـ الـفـاسـيـ،ـ وـ مـحـمـدـ الـمـنـوـنيـ،ـ وـ عـبـاسـ الـجـرـارـيـ،ـ وـ مـولـايـ الـعـرـبـيـ الـوزـانـيـ،ـ وـ عـبـدـ الـعـزـيزـ بـنـ عـبـدـ الـجـلـيلـ ...ـ

وـ مـنـ الـكـتـبـ الـتـيـ أـلـفـتـ حـولـ الـمـوـسـيـقـىـ الـأـنـدـلـسـيـةـ أـوـ الـتـيـ حـظـيـتـ فـيـهـاـ هـذـهـ الـمـوـسـيـقـىـ باـهـتـمـامـ كـبـيرـ تـجـدـرـ الإـشـارـةـ إـلـىـ:

ـ " مـدـوـنـةـ الـمـوـسـيـقـىـ الـمـغـرـبـيـةـ " Corpus de musique marocaine لـ: أـلـكـسـيـشـ شـوتـانـ،ـ (1)ـ وـ هـوـ كـتـبـ يـقـعـ فـيـ جـزـئـيـنـ صـغـيرـيـنـ،ـ فـيـ الـجـزـءـ الـأـوـلـ يـعـرـفـ الـمـؤـلـفـ بـالـمـوـسـيـقـىـ

(1) A Chottin :Corpus de musique marocaine - 2 fasc. Ed. Heugel – Paris, 1931- 1933.

و يقدم التدوين الكامل لميزان بسيط نوبة العشاق، أما الثاني فيتطرق فيه إلى موسيقى و الرقص الأمازيغيين في سوس و الأطلسيين الكبير و الصغير.

- "نوجة الموسيقى المغربية" Tableau de la musique marocaine لنفس المؤلف،  
عن بحوث حول الموسيقى الأمازيغية و الموسيقى الأندلسية و الشعبية في

— .II —

— "الموسيقى الإسبانية - الإسلامية في المغرب" La musica hispano-musulmana en للأب باطروسينيو كرسيا باريوسو Patrocinio Garcia Barriuso ، و هو من تبرأ معهد الجنرال فرانكو، طبع سنة 1941 بالعرائش، ثم أعيد طبعه سنة 2001 تحت إشراف "معهد سرفانتيس" بطنجة و "مؤسسة الجبل" بإشبيلية. و قد قدّمت دراسة ثانية من هذا الكتاب الباحثة الموسيقية الأستاذة منويلا كورتيس كارسيا Manuela Cortés Garcia فأشارت في البداية إلى الجهود التي بذلت منذ أواخر الثلاثينيات من القرن الثاني للتعريف بالموسيقى الأندلسية و الحفاظ عليها، ثم عرّفت بم مؤلف الكتاب و أعماله، ترجمة موجزة لحياته، و جردا وافيا لمصنفاته، و لأبحاثه المنشورة في المجلات و جرائد الصادرة في المغرب و خارجه، و ذلك في مجال القانون و الموسيقى و اللغة الأندلسية.

قسم المؤلف كتابه إلى ثلاثة أقسام، تطرق في القسم الأول منها إلى صعوبة تدوين موسيقى العربية و الأسباب الكامنة وراء ذلك، ثم عرف بالموسيقى المغربية و أورد آراء عدّة الباحثين الأجانب حولها، بعد ذلك عرض نتائج الدراسات و الأبحاث التي أنجزت حول الموسيقى العربية في أقطار المغرب الكبير... و أنهى هذا القسم بفصل خصصه لذكر الأول للموسيقى المغربية الذي عقد في فاس سنة 1939.

أما القسم الثاني فقد قدم فيه المؤلف نبذة عن تاريخ الموسيقى العربية في المشرق ثم في الأندلس خلال العهد الإسلامي و بعده، مبينا بعض مظاهر تأثير هذه الموسيقى على صيرتها الإسبانية، و مستعرضًا نماذج من العلاقات الموسيقية التي كانت تربط المسلمين و المسيحيين في الأندلس... بعد ذلك تطرق إلى الآلات الموسيقية في كتابات المشارقة و الأندلسيين و في الوثائق المسيحية، قبل أن يختتم بالحديث عن هجرة الموسيقى "الإسبانية - الإسلامية" إلى المغرب و محافظة أهل هذا البلد عليها.

أما القسم الثالث - و هو أوسع هذه الأقسام - فقد خصصه المؤلف لدراسة الجوانب النظرية و التطبيقية في الموسيقى المشرقية و المغاربية، إذ تطرق فيه إلى موضوع الإيقاعات و المقامات، مع إعطاء نماذج لها مدونة بالكتابة الموسيقية، كما تطرق فيه إلى بنية النوبة الأندلسية، و طريقة أداء هذه النوبة، مستعرضًا في الختام بعض مظاهر النهضة التي عرفتها الموسيقى الأندلسية في عهده، مع الإشارة إلى أبرز رجالها و أهم مراكز تعليمها في المغرب. هذا وقد ذيل المؤلف كتابه بمعجم للمصطلحات الموسيقية و الشعرية العربية المدونة بالأحرف اللاتينية، و هي مرتبة ترتيباً أبجدياً و معززة بأصولها العربية و شروحها.

- "معلومات راقية عن الطرب الأندلسي و العلامات الموسيقية" لمولاي العربي الوزاني،

(1) A. Chottin :Tableau de la musique marocaine – Ed. Geuthner – Paris, 1939.

و هو يحتوي على مقالات كثيرة تتناول مواضيع مختلفة تتعلق بالموسيقى الأندلسية، و هذا الكتاب لم يطبع، و توجد نسخة منه في الخزانة العامة بالرباط، و هي مرقونة و مؤرخة في سنة 1966.

### - "الموسيقى الكلاسيكية لبلدان المغرب" La musique classique du Maghreb

(1) للباحث الموسيقي التونسي الكبير الدكتور محمود كطاط، و قد صدر سنة 1980 باللغة الفرنسية، و أعيد طبعه سنة 2000-2001 في جزئين تحت عنوان "الموسيقى العربية - الأندلسية، بصمة المغرب" La musique arabo-andalouse, l'empreinte du Maghreb

(2) و ذلك بعد تقيحه، و إثرائه بحقائق جديدة و تحليلات قيمة، زادت في توسيع و تعميق مختلف جوانب المواضيع التي كان المؤلف قد تناولها بالبحث و الدراسة و التحليل في كتابه الأول، هذا زيادة على إلهاقه بدليل بييليوغرافي و ديسكوغرافي يجد فيه الباحث ذخيرة ثمينة من المراجع الموسيقية القيمة، و من ضمنها كثير من المخطوطات النادرة المكتشفة حديثاً، كما يجد فيه بيانات ضافية عن التسجيلات الصوتية التي يمكنه الرجوع إليها في دراسته للتراث الموسيقي الكلاسيكي لأقطار المغرب الكبير.

ينقسم هذا الكتاب في حلته الجديدة إلى أربعة أقسام، يعالج أولها أصول الموسيقى العربية و أحوالها في العصر الجاهلي، و ثانية التطور الذي عرفته هذه الموسيقى خلال الفترة الممتدة من ظهور الإسلام إلى أواخر القرن التاسع الميلادي الذي بدأت تظهر خلاله بوادر انحطاط الخلافة العباسية، و قد حل في المؤلف العوامل التي ساعدت على ازدهار الموسيقى خلال هذه الفترة، مشيراً إلى أبرز الوجوه التي حملت لواءها، و موضحاً مكانة العود فيها، و الدور الذي لعبه في إرساء قواعدها النظرية، كما بين فيه خصائصها المقامية و الإيقاعية، موضحاً شروحة بالتدوين الموسيقي كلما دعت الضرورة إلى ذلك؛ و قد خصص هذين القسمين لدراسة الموسيقى العربية الشرقية على اعتبار أن معرفتها ضرورية لهم أصل و تكوين الموسيقى الأندلسية - المغاربية، التي تشكل المحور الأساسي للكتاب.

في القسم الثالث تطرق المؤلف إلى نشأة الموسيقى الأندلسية و ازدهارها، معرفاً بمشاهير رجالها، و مستعرضاً أهم أعمالهم، كما بين خصائص إيقاعات هذه الموسيقى و طبوعها، و وضح بنية نوباتها، و عرّف بالآلات التي كانت تتولى بها، مشيراً في الخاتمة إلى التأثير الذي أحدثه على الحركة الشعرية العربية، و على الحياة الموسيقية في البلدان المجاورة للأندلس.

أما القسم الرابع و الأخير - و هو الأكثر تفصيلاً - فقد تناول فيه بالدرس و التحليل النوبات المستعملة حالياً في بلدان المغرب الكبير، فبعد إلقاء نظرة شاملة على تاريخ هذه البلدان، مع التركيز على العوامل التي ساعدت على ظهور و ازدهار النوبات فيها، قدم وصفاً دقيقاً لهذه النوبات، و حللها تحليلاً وافياً، شمل ما يستعمل فيها من صنائع و طبوع و إيقاعات و آلات، موضحاً كل ذلك بلوحات و جداول و رسوم بيانية و نماذج موسيقية مدونة و صور فوتografية و كشاف المصطلحات الموسيقية و الشعرية و غيرها مما له علاقة بموضوع الكتاب.

### - "مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغاربية" للباحث الكبير الأستاذ عبد العزيز بن عبد

(1) Editions Sindbad , Paris , 1980.

(2) Editions El - Ouns , Paris , 2000 – 2001.

تحل . و قد طبعته سنة 1983،<sup>(1)</sup> وأعاد طبعه سنة 2000.<sup>(2)</sup> بعد تعميق مسامين فصوله عدّها بحقائق جديدة وقف عليها خلال الفترة الفاصلة بينطبعتين .

و يتضمن الكتاب في طبعته الثانية مسحا عاما لأحوال الموسيقى في المغرب قبل نجح الإسلامي و بعده، طغت عليه في العصور الأولى الاحتمالات و الافتراضات بسبب ارتباطها بال موضوع، لكنه في العصور اللاحقة أصبح أكثر ارتباطا بالحقيقة .

ـ وثائق المتعلقة بالموضوع، لكنه في العصور اللاحقة أصبح أكثر ارتباطا بالحقيقة .

ـ و قوع، نظرا لتنامي الاهتمام بهذا الفن و تزايد الوثائق المتعلقة به . و قد حظيت الموسيقى

ـ أكثر من سواها بالبحث و التحليل في هذا الكتاب، نظرا لوفرة ما كتب حولها،

ـ مع غيرها من الأنماط الموسيقية الأخرى، و ذلك بسبب استثارتها من ذلك نشأتها باهتمام

ـ سنتين و حملة الأقلام و علية القوم و السلطات الحاكمة، و كذلك نظرا لقيمتها الفنية

ـ الرفيعة، و مكانتها الخاصة في القلوب، لارتباطها بذكرى الأندرس، الفردوس المحفوظ . و من الجدير بالذكر أن هذا الكتاب يُعد من الكتب القليلة التي عالجت تاريخ

ـ الموسيقى المغربية بطريقة علمية و موضوعية.

- " الموسيقى الأندرسية المغربية " (فنون الأداء) لنفس المؤلف، و قد نشره سنة 1990.<sup>(3)</sup> و قدم فيه دراسة وصفية وتحليلية للموسيقى الأندرسية، قسمها إلى أربعة أبواب،

ـ كل في أولها أصول هذه الموسيقى ومحاولات التطوير التي عرفتها خلال العقود الأخيرة،

ـ حرص ثانية للتعريف بالنوبة، و منها انتقل إلى دراسة الطبوخ الأندرسية، ثم عاد إلى تكميل الحديث عن النوبة و قالبها، فتطرق إلى العناصر المكونة لها، و إلى كيفية أدائها عزف و غناء، و إلى أشعار الصنائع، و أنواع النظم فيها، و الأغراض التي تتناولها،

ـ محاولات تصحيحها، و ظاهرة تعويض هذه الأشعار بأخرى . و قد حرص الباب الثالث

ـ الكتاب لدراسة الموارizin المستعملة في الموسيقى الأندرسية، و الباب الرابع و الأخير

ـ يذيل الموسيقية التي تتلوى بها.

- " إطلالة على النغم المغربي الأصيل " للأستاذ المفضل التدلاوي، و قد صدر سنة 2000.<sup>(4)</sup> و هو يشتمل على ثلاثة أقسام: القسم الأول الذي خصصه للموسيقى الأندرسية،

ـ وقد اعتمد فيه بصورة رئيسية على ما تضمنه الجزء الثالث من كتاب "نوبات الآلة المدونة

ـ لكتبة الموسيقية" (نوبة العشق)، أما القسم الثاني فقد خصصه للمديح النبوى: وبعد إعطاء

ـ نبذة تاريخية عنه، و التعريف بأبرز شعرائه و آثارهم، أشار إلى أهم المراكز التي يمارس

ـ فيه المديح و السماع في المغرب، و أشهر المواسم الخاصة بهما، و أبرز جمعياتهما. أما

ـ قسم الثالث فقد خصصه لفن الملحون، و تطرق فيه إلى أصوله، و أعطى لمحة سريعة عن

ـ تاريخه و تطوره، ثم عرّف بببوره، و وصف بنية قصائده، مع ذكر أغراضه و شرح

ـ مطلعاته؛ و ختم بالتعريف بأبرز رجاله و آثارهم و أشهر من غنى قصائدهم.

- " الموسيقى الأندرسية من خلال مسيرة الفنان مولاي أحمد الوكيلي " للأستاذ حاتم

- 
- (1) سلسلة عالم المعرفة التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب - مطبع الرسالة - الكويت - 1983.
- (2) مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - 2000.
- (3) سلسلة عالم المعرفة - الكويت - 1988.
- (4) مطبعة الطوبيريس - طنجة - 2000.

الوکیلی، و قد صدر سنة 1999.<sup>(1)</sup> و یشتمل هذا الكتاب على ثلاثة مباحث، یتضمن أولها تعریفا بالموسيقى الأندلسية، و نبذة موجزة عن تاريخها، أما ثانیها فیقدم وصفا فنیا للنوبه الأندلسية، یشمل بنیتها اللحنیة و مقوماتها الشعیریة، كما یتضمن دراسة مقتضبة للموازین و الطبوع المستعملة فيها. أما ثالث هذه المباحث و آخرها فقد ہحصر لسیرة مولای احمد الوکیلی و منجزاته الفنیة.

و إلى جانب هذه الكتب التي تمھور موضوعها حول الموسيقى الأندلسية دون سواها، أو التي شكلت فيها هذه الموسيقى أحد العناصر الأساسية لهذا الموضوع، تجدر الإشارة إلى الكتب التالية التي تناولتها ضمن مواضيع أخرى شملت غيرها من الأنماط الموسيقية التي يزخر بها المغرب:

- "أصوات على الموسيقى المغربية" للأستاذ صلاح الشرقي، وقد صدر سنة 1977،<sup>(2)</sup> و هو کما وصفه الدكتور عباس الجراري في تقدیمه له: "... سجل لأنماط من موسيقانا، حاول المؤلف أن یلقى عليها أصواتاً كافية من خلال لقطات عن أهم ملامح هذه الأنماط، و أبرز روادها، و ما یتوسلون به من آلات مع توضیح بالصور و الرسوم و الجداول".

- "الأنماط الموسيقية المغربية" Musiques du Maroc للأستاذ احمد عيدون، و قد صدر سنة 1992،<sup>(3)</sup> و هو كتاب یلقى نظرية شاملة و مرکزة على أهم الأنماط الموسيقية التي يزخر بها المغرب، ومنها الموسيقى الأندلسية التي تتفرع إلى الأشكال التالية: " طرب الآلة " و " الطرب الغرناطي " اللذين يستعملان أشعارا باللغة العربية و " البيوتيم " و " الطريق " اللذين يستعملان أشعارا باللغة العربية في الصنائع المتداولة في طرب الآلة. و من جملة النقط التي تطرق إليها المؤلف في بحثه الخاص بالموسيقى الأندلسية: النوبة، و تطورها عبر التاريخ، و بنیتها اللحنیة، و أنواع الصنائع التي تستخدماها، و الطبوع، و الموازین الأندلسية، و الجوق الأندلسي... و في ختام الكتاب أورد كشافا للمصطلحات المستعملة في هذه الموسيقى.

### **توثيق الموسيقى الأندلسية بالكتابة الموسيقية:**

كانت الموسيقى الأندلسية كغيرها من الأنماط الموسيقية في العالم العربي تعتمد كلها على الروایة الشفوية في تعلمها و تناقلها بين الأجيال، و من المؤکد أن ذلك قد عرّضها لكثير من الضياع و التحریف، و حال دون توحید طرق أدائها، فاختفت روایاتها باختلاف حفاظها، بل إن الواحد منهم قلما یؤدي نفس الصنعة مرتين متتاليتين بطريقه مماثلة، و باستخدام نفس الزخارف الموسيقية بصوته و الته، و يمكن تصویر انعکاس ذلك على مستوى الغناء و العزف في الأداء الجماعي للجوق الأندلسي. و كان لاحتكاك الموسيقيين المغاربة بزمائهم الأوربيين في بداية القرن الماضي، و حضور حفلاتهم الموسيقية، و إنشاء معاهد موسيقية في أهم المدن المغربية، أثره في زيادة وعيهم بأهمية التدوین الموسيقى الغربي في الحفاظ على تراثهم الموسيقي، و الرفع من جودة أدائه، و إن كان بعض شيوخ

(1) سلسلة المعرفة للجميع - منشورات رمسيس - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - 1999.

(2) مطبعة فضالة - المحمدية - 1977.

(3) منشورات ایدیف Eddif - مطبعة فضالة - المحمدية - 1992.

ـ إنـدلسـيـة قد شـكـوا فـي جـدـوى ذـلـكـ، لـعـدـم رـضـاـهـم عـمـا كان يـدـوـنـ على يـدـ  
ـ يـعـيـنـ الـأـورـبـيـنـ بـسـبـبـ الـأـخـطـاءـ الـكـثـيرـ الـتـيـ كـانـواـ يـقـعـونـ فـيـهاـ (1)، وـ عـدـم قـدـرـتـهـمـ عـلـىـ  
ـ شـرـوحـ الـعـرـبـيـةـ عـلـىـ عـزـفـهـمـ، هـذـاـ زـيـادـةـ عـلـىـ خـشـيـةـ بـعـضـ أـوـلـانـكـ الشـيـوخـ مـنـ أـنـ يـصـبـحـ  
ـ شـيـئـيـنـ الـموـسـيـقـيـ مـزـاحـمـاـ لـهـمـ أـوـ بـديـلاـ عـنـهـمـ فـيـ تـعـلـيمـ "ـ الصـنـعـةـ"ـ، وـ يـسـاعـدـ عـلـىـ إـشـاعـتـهـاـ

ـ لـلـنـسـ، مـاـ قـدـ يـزـحـزـ حـمـاـتـهـمـ الـفـنـيـةـ، وـ يـحـرـمـهـمـ مـنـ مـصـدـرـ رـزـقـهـمـ الـأـسـاسـيـ.

ـ وـ قـدـ بـدـأـتـ الـمـحاـولـاتـ الـأـولـىـ لـتـدوـينـ الـمـوـسـيـقـيـ الـأـنـدـلـسـيـةـ بـالـكـاتـبـةـ الـمـوـسـيـقـيـةـ مـنـذـ  
ـ شـرـيـاتـ مـنـ الـقـرـنـ الـمـاضـيـ، وـ كـانـتـ فـيـ مـجـمـلـهـاـ مـتـفـرـقـةـ وـ قـصـيـرـةـ النـفـسـ؛ـ وـ كـانـ أـغـلـبـ  
ـ شـيـئـيـنـ بـهـاـ فـيـ الـبـداـيـةـ هـمـ مـنـ الـمـوـسـيـقـيـنـ الـأـجـابـ، وـ فـيـ الـعـقـودـ الـأـخـيـرـةـ أـصـبـحـ هـذـاـ الـأـمـرـ  
ـ شـرـيـاتـ مـتـرـاـيـدـ مـنـ لـدـنـ الـمـوـسـيـقـيـنـ الـمـغـارـبـةـ.ـ وـ مـنـ الـذـيـنـ بـذـلـواـ جـهـودـاـ مـتـفـرـقـةـ فـيـ هـذـاـ

ـ شـرـيـاتـ فـيـ عـهـدـ الـحـمـاـيـةـ تـجـدـرـ الإـشـارـةـ إـلـىـ:

ـ مـحـمـدـ بـنـ إـسـمـاعـيلـ فـيـ وـجـدـةـ، وـ أـنـطـوـنـيوـ بـسـطـيلـوـ Antonio Bustelo ،ـ وـ فـرـنـسيـسـكـوـ  
ـ مـيـزـ خـورـدـانـاـ Francisco Gomez Jordana ،ـ وـ باـطـرـوـسـيـنـيـوـ كـارـسـيـاـ بـارـيـوسـوـ  
ـ أـلـكـيـسـ شـوتـانـ Patrocinio Garcia Bـ،ـ وـ أـلـكـيـسـ شـوتـانـ Alexis Chottin فيـ تـطـوانـ وـ طـنـجـةـ ،ـ وـ أـلـكـيـسـ شـوتـانـ

ـ أـمـاـ بـعـدـ الـاستـقـلـالـ فـتـجـدـرـ الإـشـارـةـ إـلـىـ السـيـدـيـنـ أـحـمـدـ الـدـيـلـانـ فـيـ تـطـوانـ،ـ وـ إـدـرـيـسـ  
ـ سـرـايـ فـيـ الـعـرـائـشـ؛ـ وـ هـذـاـ الـأـخـيـرـ هـوـ الـذـيـ دـوـنـ الـصـنـائـعـ الـأـنـدـلـسـيـةـ الـتـيـ اـتـخـذـتـ فـيـ كـاتـبـ  
ـ شـوـتـرـ الـثـانـيـ لـلـمـوـسـيـقـيـ الـعـرـبـيـةـ كـنـمـاذـجـ تـبـرـزـ مـنـ خـلـالـهـاـ خـصـائـصـ الـطـبـوـعـ الـمـسـتـعـمـلـةـ فـيـ  
ـ شـيـقـيـ الـآـلـةـ،ـ وـ قـدـ اـسـتـعـمـلـ كـذـلـكـ عـدـدـاـ مـنـ الـصـنـائـعـ الـمـدـوـنـةـ فـيـ كـاتـبـهـ الـمـدـرـسـيـ "ـ الـلـحنـ"  
ـ إـلـيـدـاعـ فـيـ قـوـاـدـ الـمـوـسـيـقـيـ وـ الـتـطـبـيقـ"ـ الـذـيـ نـشـرـهـ فـيـ جـزـائـرـ سـنـةـ 1968ـ؛ـ وـ كـانـ يـدـعـوـ  
ـ كـاتـبـ الـعـلـامـاتـ الـمـوـسـيـقـيـ فـيـ تـدوـينـ الـغـنـاءـ الـعـرـبـيـ منـ الـيـمـينـ إـلـىـ الـيـسـارـ لـتـسـاـيـرـ اـتـجـاهـ  
ـ الـلـطـعـنـ الـعـرـبـيـ فـتـسـهـلـ قـرـاءـتـهـ،ـ وـ قـدـ طـبـقـ ذـلـكـ فـيـ تـدوـينـهـ لـعـدـدـ مـنـ الـصـنـائـعـ الـأـنـدـلـسـيـةـ،ـ لـكـنـ  
ـ شـوـتـرـهـ لـمـ تـلـقـ التـرـحـيبـ مـنـ أـحـدـ،ـ لـأـنـهـ تـحـلـ مـشـكـلاـ وـ تـخـلـقـ آـخـرـ،ـ عـنـدـماـ تـخـالـفـ اـتـجـاهـاـ فـيـ  
ـ الـتـوـرـيـنـ بـالـرـمـوزـ الـمـوـسـيـقـيـةـ أـصـبـحـتـ لـهـ صـبـغـةـ عـالـمـيـةـ.

ـ وـ نـيـ جـانـبـ هـذـهـ الـأـعـمـالـ الـمـتـفـرـقـةـ وـ الـمـقـتـرـةـ عـلـىـ عـدـ مـحـدـودـ مـنـ الـصـنـائـعـ ظـهـرـتـ أـعـمـالـ  
ـ حـرـىـ أـكـثـرـ تـمـاسـكـاـ وـ اـتـسـاعـاـ شـمـلـ بـعـضـهـاـ نـوبـاتـ كـامـلـةـ،ـ وـ مـنـ هـذـهـ الـأـعـمـالـ:

ـ "ـ نـوـبـةـ الـإـصـبـهـانـ"ـ La nawba isbahan de Larrea Palacio Arcadio التي صدرت سنة 1956، (2)ـ وـ تـشـتمـلـ عـلـىـ التـدوـينـ الـكـاملـ للـنـوـبـةـ  
ـ الـمـكـوـرـةـ،ـ معـ تـرـجـمـةـ نـصـوصـهـاـ الـشـعـرـيـةـ إـلـىـ الـلـغـةـ الـإـسـپـانـيـةـ؛ـ وـ قـدـ أـنـجـزـتـ هـذـهـ الـتـرـجـمـةـ  
ـ شـعـاـونـ مـعـ الـفـرـدـ الـبـسـتـانـيـ،ـ رـئـيـسـ الـقـسـمـ الـعـرـبـيـ لـمـعـهـ الـجـنـرـالـ فـرـانـكـوـ لـلـأـبـحـاثـ الـعـرـبـيـةـ  
ـ الـإـسـپـانـيـةـ بـتـنـطـوانـ.ـ وـ يـلـاحـظـ أـنـ الـإـيقـاعـاتـ الـتـيـ اـعـتـمـدـهـاـ الـمـؤـلـفـ فـيـ تـدوـينـهـ لـهـذـهـ الـنـوـبـةـ غـيرـ  
ـ مـضـبـقـةـ لـمـاـ هـيـ عـلـىـ وـاقـعـ،ـ وـ أـنـهـ قـدـ جـعـلـ قـرـارـ طـبـعـ الـإـصـبـهـانـ عـلـىـ درـجـةـ الـحـسـيـنـيـ /ـ لاـ  
ـ عـرـضـ درـجـةـ الـدـوـكـاهـ /ـ رـيـ،ـ كـمـاـ يـلـاحـظـ أـنـ الـأـلـحـانـ الـمـدـوـنـةـ لـكـثـيرـ مـنـ الـصـنـائـعـ تـخـلـفـ اـخـلـافـاـ  
ـ شـعـوـاـ عـنـ نـظـيرـاتـهـاـ الـمـتـدـاوـلـةـ الـيـوـمـ،ـ وـ يـرـجـعـ ذـلـكـ بـالـأـسـاسـ لـاـخـلـافـ رـوـاـيـةـ مـدـرـسـةـ تـنـطـوانـ  
ـ فـيـ ذـلـكـ الـوقـتـ عـنـ الـرـوـاـيـةـ الشـائـعـةـ فـيـهـاـ الـيـوـمـ.

(1) تـلـاحـظـ هـذـهـ الـأـخـطـاءـ فـيـ تـدوـينـ الـإـيقـاعـاتـ،ـ وـ الـطـبـوـعـ،ـ وـ الـقـرـارـاتـ الـتـيـ تـرـتـكـزـ عـلـىـهـاـ،ـ وـ الـخـلـطـ بـيـنـ الـأـصـوـاتـ الـأـسـاسـيـةـ  
ـ فـيـ الـأـلـحـانـ وـ تـلـكـ الـتـيـ تـخـصـ الـزـخـارـفـ الـمـوـسـيـقـيـةـ.

(2) مـنشـورـاتـ مـعـهـدـ الـجـنـرـالـ فـرـانـكـوـ لـلـأـبـحـاثـ الـعـرـبـيـةـ -ـ الـإـسـپـانـيـةـ -ـ دـارـ الـطـبـاعـةـ الـمـغـرـبـيـةـ -ـ تـنـطـوانـ -ـ 1956ـ.

- "نوبات الآلة المدونة بالكتابة الموسيقية" لمؤلف هذا الكتاب، يونس الشامي، وقد صدرت منها حتى اليوم ثلاثة أجزاء<sup>(1)</sup>: نوبة رصد الدليل التي صدرت سنة 1980، وقد دونها مباشرة عن المرحوم الشيخ أحمد البزور التازي، وهي من تقديم المرحوم الشيخ محمد العربي التمساني الذي كان من أكثر رجال الموسيقى الأندلسية تحمساً لتوثيقها بالكتاب الموسيقية، ونوبة رمل الماء التي صدرت سنة 1982، وقد أخذها مباشرة عن الشيخ أحمد الزيتوني الصحاوي، ما عدا بعض الصنائع النادرة التي أ美的 بها المرحوم الشيخ أحمد البزور التازي، وهي من تقديم الأستاذ عبد الوهاب بن منصور، مؤرخ المملكة، مدير الوثائق الملكية، وعضو أكاديمية المملكة المغربية، الذي لقي منه هذا العمل كثيراً من التقدير والتشجيع. أما النوبة الثالثة فهي نوبة العشاق، التي صدرت سنة 1986، وقد أخذها عن المرحوم الشيخ مولاي أحمد الوكيلي.

وتشتمل كل نوبة على لمحات تاريخية عن الموسيقى الأندلسية، ودراسة حول موازينها وطبوعها، ووصف لبنيتها اللحنية وكيفية أدائها، ونبذة موجزة عن حياة الشيخ الذي أخذت عنه النوبة، ثم التدوين الكامل لصنائعها وتسوياتها، مع بيان طبوعها وكيفية الدخول في موازينها...

- "المusic الأندلسية المغربية، نوبة غريبة الحسين" للأستاذ محمد ابريل، وقد تکلف بنشرها سنة 1985 الحاج عبد العزيز حلمي، أحد كبار هواة الموسيقى الأندلسية في الدار البيضاء<sup>(2)</sup>، وهي مدونة وفق إنشاد المرحوم الحاج عبد الكريم الرئيس، ويتصدرها تقديم بقلم الدكتور محمد زبیر، يليه تعريف بالمؤلفين، وتدوين لموازين "الآلة" كما تؤدي بـ "التسيد"، ثم كما تؤدي بواسطة الدركة والطر؛ وقد ضممت النصوص الشعرية لكل ميزان بعضها إلى بعض قبل أن تتبع بتدوينها الموسيقي.

- "بغيات و تواشي نوبات الموسيقى الأندلسية" للأستاذ عز الدين بناني، وقد صدر هذا الكتاب سنة 1995<sup>(3)</sup>، وقدم له الدكتور عباس الجراي، وهو من منشورات أكاديمية المملكة المغربية، وقد جمع فيه مؤلفه كافة البغيات و التواشي المستعملة في الموسيقى الأندلسية.

### **توثيق الموسيقى الأندلسية بالتسجيل الصوتي:**

ظهرت بوادر الاهتمام بالتسجيل الصوتي للمusic الأندلسية و غيرها منذ الثلاثينيات من القرن الماضي، وتزايد هذا الاهتمام نتيجة لتوافق عوامل عددة على أكثر من صعيد، منها التقدم المطرد الذي عرفته وسائل الاتصال والإعلام المختلفة، و منها كذلك الاتساع التدريجي للشبكة الكهربائية في البلاد، وارتفاع مستوى معيشة السكان، و كذلك مستوى تعليمهم، و ما نتج عن ذلك من طلب متزايد على وسائل الترفيه، و منها الموسيقى، و هكذا تم تسجيل قسم هام من التراث الموسيقي الأندلسي على الأسطوانات، ثم على الأشرطة المغnetة، فالأقراص المدمجة. وقد شاركت في هذا العمل أجواق كثيرة، لكن غالباً ما كان العامل الاقتصادي يتدخل فيه بثقه، إذ كانت الشركات المنتجة للتسجيلات الموسيقية، و ما

(1) طبع مؤسسة بشرة للطباعة و النشر - الدار البيضاء - 1980 - 1986 .

(2) - مطبعة النجاح الجديدة - الدر البيضاء - 1985 .

(3) مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية - سلسلة التراث - مطبعة فضالة - المحمدية - 1995 .

ـ سعى من ورائه إلى تحقيق مكاسب مادية، فتجاري الذوق العام للجماهير الميال إلى حب و الراقص، و لذلك فإن الصناع "الموسعة"، الطويلة و الثقيلة الحركة لم يجد كبير في هذه التسجيلات؛ لكن إلى جانب ذلك قامت بعض الأجواد المشهورة، على خصوص جوق الإذاعة الوطنية، و جوق البريسي، و جوق المعهد التطواني، قد كبر من الموسيقى الأندلسية، بما فيها عدد غير قليل من الصناع الموسعة لخدمة الإذاعة الوطنية و نظيراتها الجهوية.

ـ في سبقت الإشارة إلى المجهود الكبير الذي بذلته في وقت مبكر نسبياً "جمعية هواة الأندلسية بالمغرب" من جهة، و المرحوم الشيخ أحمد البزور التازري من جهة توثيق الموسيقى الأندلسية توثيقاً صوتياً، و ذلك عندما قامت تلك الجمعية بتسجيل حديث على الأشرطة الممغنطة، بمساعدة منظمة اليونسكو، و قام الشيخ المذكور لأحدى عشرة نوبة بصوته و عوده على أشرطة مماثلة؛ لكن هذه الأعمال لم تسوق سفر حتى اليوم، لا لأغراض مادية و لا لأغراض علمية أو فنية.

ـ خلال الفترة الممتدة ما بين شهر ماي 1989 و شهر فبراير من سنة 1992

ـ وزارة الشؤون الثقافية بشراكة مع "دار نتائج العالم" بباريس بأهم وأضخم عمل في عرفه الموسيقى الأندلسية خلال حب الطويل، و هو تسجيل الإحدى عشرة على الأقراص المدمجة و الأشرطة سمعة، و نشرها تحت اسم "أنطولوجية العصر". و ذلك في إطار برنامج واسع صورج أعدته الوزارة بهدف جمع و تسجيل الأنماط الموسيقية المغربية التقليدية، حظ عليها مما قد يعتريها من تحريف أو تغرض له من ضياع، بسبب التقدم المتزايد في الإعلام و الاتصال الذي يشهده هذا عصر، و ما ينتج عنه من تبادل متناهٍ ثثيرات الحضارية بين مختلف شعوب العمورة، و كذلك سعيا منها إلى التعريف بهذه الأنماط الموسيقية و نشرها في مختلف رحاء العالم...



الوزير محمد بن عيسى

ـ و يرجع الفضل في إنجاز هذا العمل الجليل إلى الأستاذ محمد بن عيسى، عندما كان وزيراً للشؤون الثقافية، خلال الفترة الممتدة من سنة 1985 إلى سنة 1992. فهو الذي خطط لهذا المشروع الضخم و القيم، و وفر له الشروط الضرورية لإخراجه إلى حيز الوجود، و تتبع عن كثب جميع مراحل إنجازه من أولها إلى آخرها؛ و قد شكل لجنة فنية و استشارية لمراقبة و تقويم سير عملية التسجيل، ضمّنت بين أعضائها السادة الآتية أسماؤهم و صفاتهم في ذلك الوقت:

- عبد اللطيف بن منصور، عميد المسمعين بالرباط.
- محمد بن المليح، رئيس جمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالمغرب.
- عبد الوهاب أكومي، مستشار وزير الثقافة في الشؤون الموسيقية.
- عبد العزيز بن عبد الجليل، مندوب وزارة الثقافة في إقليم مكناس.
- محمد ازنير، أستاذ التاريخ بكلية الآداب و العلوم الإنسانية في الرباط.
- يونس الشامي، مدير المعهد الوطني للموسيقى.
- أحمد عيدون، رئيس قسم التعليم الموسيقي في الوزارة.
- عبد الملك الشامي، أستاذ الأدب الأندلسي بكلية الآداب في فاس.
- إدريس الوزاني، رئيس جمعية هواة الموسيقى الأندلسية بطنجة.
- محمد العطار، رئيس جمعية بعث الموسيقى الأندلسية بفاس.

و تبلغ المدة الإجمالية لتسجيل أنطولوجية الآلة أزيد من 81 ساعة، وقد شاركت في تسجيل خمسة من أهم الأجواف الأندلسية المغربية في ذلك الوقت، هي:

- جوق البريهي بفاس، تحت قيادة الحاج عبد الكريم الرايس، وقد سجل أربع نوبات، هي: الاستهلال و غريبة الحسين و الحجاز الكبير و الحجاز المشرقي.
- جوق المعهد الموسيقي بطنجة، تحت قيادة الشيخ أحمد الزيتوني الصحاوي، وقد سجل ثلاثة نوبات، هي: الماء و الرصد و عراق العجم.
- جوق المعهد الموسيقي بتطوان، تحت قيادة الشيخ محمد العربي التمساني، وقد سجل نوبتين، هما: رمل الماء و الإصبهان.
- جوق الإذاعة الوطنية بالرباط، تحت قيادة الشيخ محمد الطود، وقد سجل نوبتين، هما: رصد الديل و العشاق.

أما ميزانا قدام بواخر الماء و قدام الجديد اللذان أدمجا حديثا في الموسيقى الأندلسية فقد تولى تسجيلاهما جوق منتخب من العازفين الشباب شكلته وزارة الشؤون الثقافية بهذه المناسبة، وأسندت قيادته إلى الأستاذ محمد ابريل.

## الحالة الراهنة و الآفاق المستقبلية

لموسيقى الأندلسية المغربية موسيقى علمية راقية وأصيلة، و هي قديمة توارثها جيلا بعد جيل اعتمادا على التواتر الشفوي فقط، و مع أن القسم الأكبر منها قد ضاع، و أن ما تبقى منها قد فقد دون أدنى شك الكثير من رونقه و بهائه الأصليين، فإنها تظل ذات قيمة ثقافية عالية، فهي من الناحية الأدبية غنية بوفرة نصوصها الشعرية معاوضيعها و جمال معانيها، كما أنها من الناحية الفنية ثرية بروعة أحانها و تعدد اختلاف إيقاعاتها. و تُعد هذه الموسيقى اليوم أحد المعالم مظاهر الحضارة المغربية، مثل الاستماع إليها يكتشف السامع رقة هذه الحضارة و رقيها، و رهافة حس ابنائها، و توقعهم، بل إن الأهمية الثقافية لهذا الموروث الحضاري تتعدى حدود الوطن الذي يحيط بها، و هو يعتبر اليوم جزءا من التراث الموسيقي الإنساني، يتبع العمل على صيانته، و تقديمها إلى العالم في أبهى صورته.

و تجذب هذه الموسيقى اليوم - شأنها في ذلك شأنسائر أنواع الموسيقى التقليدية في كافة أرجاء العالم - مرحلة من أخطر مراحل تاريخها الطويل، فالعلومة التي عصرنا نطرق كل الأبواب، و منها باب الموسيقى، و خاصة منها الموسيقى غير المنتمية إلى كل ثقافات العلم، لأن هذه الموسيقى - حتى في غياب أي مؤثرات طبيعية - تكون بحكم طبيعتها الحررة و غير المقيدة متغيرة و متقلبة، تعكس أحوال المجتمع التي تحيي إليه؛ و إذا كانت العزلة قد وفرت لها في الماضي نوعا من الحماية الذاتية لأنها تحول دون احتكاكها بموسيقى الشعوب الأخرى، أو على الأقل تقلل من فرص ذلك، فإن الأمر لم يعد كذلك اليوم، فقد أصبحت الموسيقى التقليدية أكثر من أي وقت مضى عرضة للاختراق، بسبب التقدم المذهل الذي عرفته وسائل الاتصال العصرية، الذي أصبح معه كل إنسان قادرا في كل وقت و كل مكان على الاستماع إلى أي نوع من أنواع الموسيقى في العالم. و لذلك فقد أصبحت الموسيقى اليوم من العسير على أيّة أمّة من أمم الأرض تحسي تراثها الموسيقي من التأثيرات الخارجية، الأمر الذي يهدد على المدى البعيد بتصاعد الفوارق بين الثقافات الموسيقية المختلفة، و بالتقريب بينها، و وبالتالي إفقادها تدريجياً صفاتها و مميزاتها الأصلية.

إن التحولات التي شهدتها الموسيقى الأندلسية خلال العقود الأخيرة لمؤشرات صحة على أنها تسير في هذا الاتجاه غير المحمود العواقب، فالآلات التي تتولى بها اليوم غير الآلات التي كانت تتولى بها في الأمس القريب، و كثير منها دخل عليها، عصها له تأثير سلبي على سلامتها الطبيعية، و عدد أفراد أجواوها تضاعف مرتين و أكثر نسبة لما كان عليه في الماضي القريب، و أصبحت معظم هذه الأجواء تستخدمنا لأغراض راقصة من "ميازين" النوبات، الأمر الذي يؤدي مع مرور الوقت إلى إهمال وبالتالي نسيان - الصنائع الكبيرة ذات الحركات البطيئة التي تتصدر تلك الميازين، كما بعض هذه الأجواء لا تتردد أحيانا في دمج أنماط موسيقية و حتى رقصات وطنية أخرى أجنبية ضمن الحفلات الأندلسية التي تحبها، و إنشادات الطبوع و "البيتنيات" صارت محلها مواويل و تقسيم على الطريقة الشرقية البحتة، أو حتى على طريقة

"الفلامنكو" أحياناً، وقد أدى الانهيار بالموسيقى الغربية لدى بعض الموسيقيين - ولا سيما منهم الشباب المكون تكويناً أكاديمياً - ورغبتهم الجامحة في التجديد والتطوير إلى ظهور عدة محاولات لإخضاع الموسيقى الأندلسية للهرمنة والأداء البوليفوني، ولم يسد من ذلك حتى فن السماع...

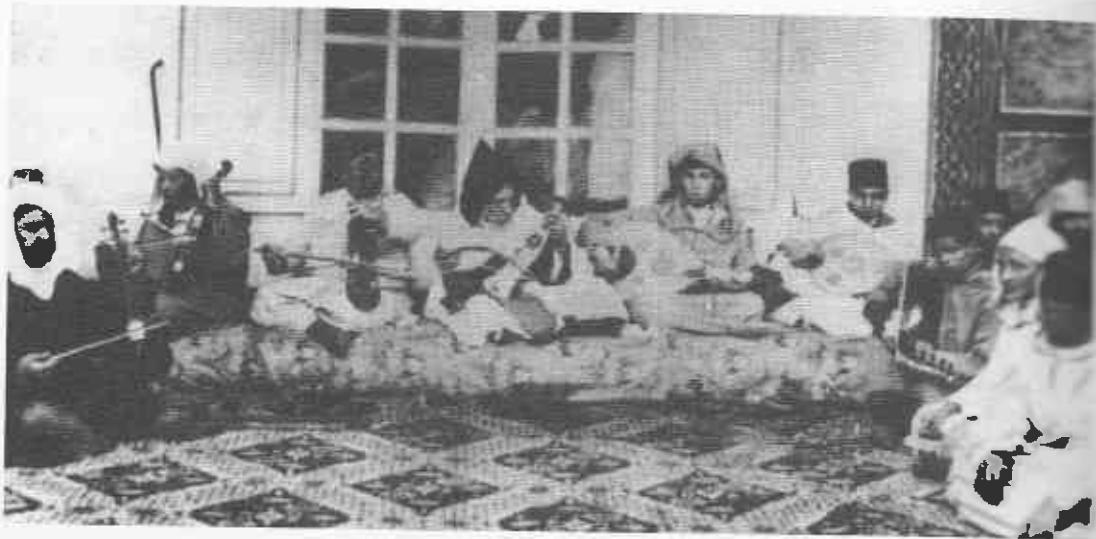
إن الانفتاح على موسيقى الشعوب الأخرى والاستفادة من تجاربها في هذا المجز أمر مرغوب فيه، لكن ذلك لا ينبغي أن يؤثر على الهوية الموسيقية الوطنية ويفتر ملامح الأصلية. و من ثم وجوب الحفاظ على الخصائص الفنية للموسيقى الأندلسية وقواعد الموروثة في الأداء، وهي لا تحتاج إلى تطعيم بعناصر غريبة عنها لا لضمان بقائها ولا لإثبات قيمتها الفنية. فهي كما أسلفنا موسيقى فائقة الجودة، رفيعة المستوى، تبهر سامعين بضمخامة بنيتها وروعة ألحانها ودقة تنظيمها ودينامية حركتها... ولولا توافرها على هذه المزايا العالية ما استطاعت أن تصمد قرونًا طويلة في وجه تقلبات الدهر وصروفه، وتصل إلينا و هي على هذا المستوى العالي من الجمال والإشراق. وإذا كان البعض لا يرى فيها ذلك فلأنه يحكم عليها من الظاهر، إذ العيب ليس في طبيعتها، وإنما في طريقة أدائها، وما تحتاجه هذه الموسيقى اليوم هو النهوض بمستوى هذا الأداء عزفاً وغناءً، وهذا الأمر يتوقف على مدى تمكن أعضاء الجوق الأندلسي من رصيدهم الغنائي، و مدى براعتهم في العزف والغناء، و مدى قدرتهم على تحقيق الانسجام والتاليف فيما بينهم أثناء الأداء.

إن النهضة الموسيقية التي تنشدتها البلاد يجب أن تقوم على أسس علمية وعلى أرضية موسيقية وطنية؛ لذا يجب إصلاح التعليم الموسيقي المتخصص، ودعمه لتكون موسقيين محترفين قادرين من جهة على حفظ التراث الموسيقي الغني وتنوع بلادهم، ورفع من مستوى جودة أدائهم، و خوض غمار البحث فيه، و تجسم مشاق توثيقه... و من جهة أخرى قادرين على تشيط الحياة الموسيقية بلادهم ورفع من مستوىها، و ذلك بما يقدمونه بحكم تكوينهم العلمي من عروض موسيقية ذات جودة عالية، و ما سيضيفونه إلى رصيد بلادهم الموسيقي من إبداعات جادة و رصينة و وفية لأصولها المغربية.

و بالإضافة إلى التعليم الموسيقي المتخصص يتعين تعليم التربية الموسيقية في مؤسسات التعليم العمومي لتكون مواطنين لهم من الثقافة والوعي في مجال الموسيقى مما يجعلهم يحترمون التراث الموسيقي بلادهم، و يعززون به، و يرفضون ما يتعرض له من تهجين و مسخ، كما يجعلهم أكثر شدداً في تقويمهم لما يقدمه لهم الموسقيون من إبداع، و ما يعرضونه عليهم من عزف و غناء. و بدبيهي أن يحتل التراث الموسيقي المغربي، و خاصة منه العلمي، مكانة مرموقة في البرامج الدراسية لهذه النوعين من التعليم الموسيقي، و ذلك حتى تتشبع به الأجيال الصاعدة، فلا تنسى جذورها الموسيقية و انتماءها المغربي.

إن ترك الأمور على حالها من شأنه أن يؤدي إلى اختلاط الحابل بالنابل، و التاريخ يثبت أن مصير الموسيقى بيد محترفيها، وأنه رهين بمدى استجابة أذواق الناس لما يقدمونه لهم من أعمال، و هم أحرار في ذلك عندما يتعلق الأمر بإبداعاتهم الشخصية، أما عندما يقدمون لهم موسيقاً لهم التراثية فإنهم ملزمون من الناحية العلمية و الخلقية و الوطنية بتقديمها كما ورثت عن الأجداد، لأنها ملك للأمة، لا يجوز لأحد أن يغير فيها أو يبدل، و باستثناء التحسينات التي يتعين على الجميع إدخالها على مستوى عزفها و غنائها - لأن هذه التحسينات مفروضة ضمنياً في كل عمل موسيقي - فإن أية تغييرات أخرى تحتاج إلى إجماع وطني.





جوق تنسى تقليدي في بداية الثلاثينيات من القرن الماضي، و هو جوق البربهري. كان هذا الجوق يتتألف من تسعة أعضاء على شكل نصف دائري، يتوسطهم "الربابي" ، و هو في العادة رئيس الجوق، و على يمينه يجلس "الكمنجون" ، عازف في أنسورة ثلاثة، و على يساره "العودون" ، و عددهم ثلاثة أيضا، بليهم من جهة اليسار ذلك "الطارار" ، فالمنشد.



جوق تنسى عصري في أواخر الخمسينيات من القرن الماضي، و هو جوق الإذاعة الوطنية، بقيادة مولاي أحمد الوكيلي سرقة مسلطة في قصر القباج بالرباط سنة 1957 .). كان هذا الجوق يتتألف من 15 عضوا، و هم من اليمين إلى اليسار: محمد بندر ( منشد و موقع على الدربيكة )، محمد المنصوري ( منشد )، عبد العزيز التلمساني ( عازف على الكلارينيت )، محمد الترجي ( عازف على الطار )، أحمد بن يوسف ( عازف على البانجو )، أحمد الشافعي ( عازف على العود )، محمد سيرك ( عازف على الرباب )، مولاي أحمد الوكيلي ( رئيس الجوق و عازف على العود ) - قاسم الزهيري، مدير الإذاعة الوطنية - سفيان شرابيبي ( عازف على الكمان الطو )، محمد بلخثير ( عازف على "الكمنجة زايد نقط" )، مصطفى المكناسي ( عازف على الصن )، الحسين بن المكي الحجام ( عازف على الكمان )، القالي الخيلطي ( عازف على الكمان )، محمد عمر العوفير ( عازف على تشيلو )، والمكي فرفرة ( عازف على القدون ).

## من أعلام الموسيقى الأندلسية في القرن العشرين وبداية القرن الحادى والعشرين



عمر بن العباس الجعدي



محمد بن إدريس المطيري



محمد بن عبد السلام البريئي



أحمد بن المحجوب الزنبر



العربي السيار



عبد السلام بن محمد الخياطي



عبد الطيف بن منصور



الرئيس بن جلون التويمي



أحمد البزور التازري



الحاج عبد الكريم الرايس



مولاي أحمد الوكيلي



محمد العربي التمسماني

## فنانون برعوا في الإنشادات والمواويل



أحمد الزوبن



احميدة بن عبد الوهاب المصطاصي



مولاي أحمد بن الحسن العلمي



عبد السلام بن يوسف



إدريس بن الفاتحى برادة



محمد الخصاصي



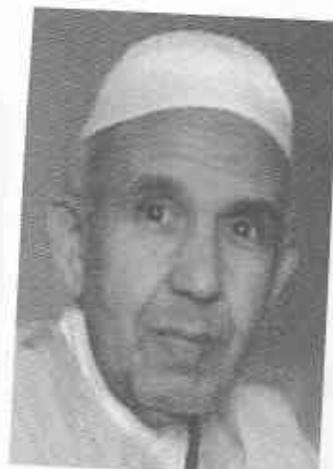
محمد الطود



محمد المنصوري



محمد با جدوب



عبد المجيد بن عمر القران



عبد الله المخطوبي



عبد الرحيم الصويري



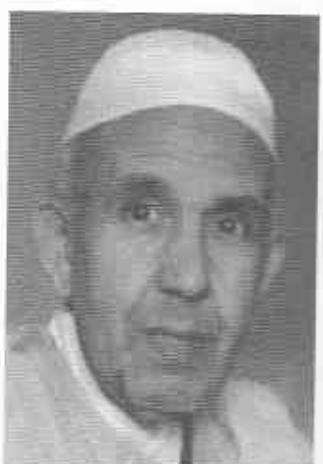
محمد الطود



محمد المنصوري



محمد با جدوب



عبد المجيد بن عمر الفران



عبد الله المخطبى



عبد الرحيم الصويري

## رؤساء أجهزة أندلسية مرموقة



محمد الأمين الأكرمي  
رئيس جوق محمد العربي التمسماني  
تطوان.



عمر المتيوي  
رئيس جوق روافد موسيقية  
طنجة



أحمد الزيتوني الصحراوي  
رئيس جوق المعهد الموسيقي  
طنجة



حاتم الوكيلي  
رئيس جوق مولاي أحمد الوكيلي  
الرباط



محمد الزكي  
رئيس جوق الطرب الأصيل  
الرباط



عبد السلام الخلوبي  
رئيس فرقة ليالي التف  
سلا



محمد أمين الدبي  
رئيس جوق شباب الأندلس  
الرباط



إدريس أكديرة  
رئيس جوق الرباب  
الرباط



عبد الفتاح بن موسى  
رئيس جوق بعث الموسيقى الأندلسية  
فاس



محمد ايربول  
رئيس جوق عبد الحليم الرايس  
فاس



عبد الرحيم الخمسي  
رئيس جوق مولاي أحمد المدغري  
مكناس



أنس العطار  
رئيس جوق محمد البريمي  
فاس



توفيق حمودة  
رئيس جوق نهضة الموسيقى الأندلسية  
مكناس



محمد الهواري  
رئيس جوق المعهد الموسيقي  
مكناس

## نساء تألق نجمهن في سماء الموسيقى الأندلسية

رغم أن العنصر النسوي كان له اهتمام دائم بالموسيقى الأندلسية منذ احتضان المغرب لها، ومشاركة فعالة في صيانتها ونشرها، عن طريق تعلمها ومارستها وتلقينها للغير، فإن التاريخ لم يحفظ لنا إلا أسماء قليلة جداً لنساء اشتهرن بتعاطي هذا الفن، ولم يقدم لنا معلومات تذكر عن حياتهن وأعمالهن؛ و حتى وقت قريب لم تكن التقاليد الساذنة في المجتمع المغربي الدين و المحافظ تسمح لين بممارسة هذه الموسيقى علانية، ولم يتغير هذا الوضع إلا ابتداء من أواخر النصف الأول من القرن الماضي، حيث بدأت بعض النساء يظهرن بحرية أمام الجمهور، ثم في وسائل الإعلام المرئية، و ذلك في أجواء كانت تضم إما عناصر نسوية فقط - وقد اشتهرت بها على الخصوص مدينة طوان - أو أجواء كانت تضم عناصر من الجنسين معاً، لكن هذه الأجواء كانت دائماً قليلة العدد، لا تشكل الإناث إلا نسبة ضئيلة من أعضائها، و غالباً ما كان دورهن فيها يقتصر على الغناء فقط. و من أشهر النساء اللواتي تألق نجمهن في سماء الموسيقى الأندلسية في القرن الماضي و بداية القرن الحالي: منانة الخراز (من مواليد سنة 1921 - 1984) و فاما محمد بن لشهب المعروفة بالفنانة شهابة (من مواليد سنة 1922 ) و عالية المجاهد (من مواليد سنة 1941 ) و غيثة العوفير، و حياة بو خريص (من مواليد سنة 1967 ) و وفاء العسري (من مواليد نفس السنة ) و نجاة البراق (من مواليد سنة 1970 ).



غيثة العوفير



علية المجاهد



منانة الخراز



وفاء العسري



حياة بو خريص



نجاة البراق

## الباب الثاني

# الموسيقى الأندلسية: بنيتها و النظام المتبوع في أدائها

الموسيقى الأندلسية بنية خاصة تتميز بها، و نظام محكم تتبعه عند الأداء. و معرفة حجمت هذه البنية و مراحل ذلك النظام، و الاصطلاحات الفنية المستعملة فيها، يكشف من جهة عن المستوى العالي من النضج الفني الذي بلغته هذه الموسيقى، و يساعد من جهة أخرى على فهمها و تذوقها.

### مفهوم "النوبة الأندلسية"

"النوبة" في اللغة هي الدور، و قد استُخدمت هذه الكلمة في صدر الدولة العباسية، حين ابتداء من عهد الخليفة المهدي بن أبي جعفر المنصور ( 158 - 169 هـ / 775 - 796 م ) للدلالة على اليوم الذي كان يخصصه الخليفة كل أسبوع للاستماع إما إلى الشعراء المغنين أو غيرهم، فسمى ذلك اليوم بنوبة الشعراء أو نوبة المغنين و ما إلى ذلك... ثم خُوّر مفهوم هذه الكلمة فأصبح في وقت لاحق يدل على المدة الزمنية التي كانت تخصص لبعض من أجل المثول بالتناوب بين يدي الخليفة، قصد تقديم عروضهم الفنية، و هكذا حُررت تلك المدة تسمى مثلاً بنوبة إسحاق الموصلي، أو نوبة إبراهيم بن المهدى... أما في الأصل الموسيقي المغربي فـ"النوبة" هي مجموعة من القطع الغنائية و الآلية الملحنة من حيث المبدأ - على طبع واحد، تُنسب إليه تلك النوبة، و الموزعة على خمسة إيقاعات، كل واحد منها بحركة بطيئة تتدرج في السرعة لتبلغ أقصاها في نهايتها. و النوبة يحتوي تقابل الوصلة في سورية و مصر، و "الفاصل" في الموسيقى التقليدية العلمية التركية، و "الرديف" في نظيرتها الإيرانية، و الراغا في مثيلتها الهندية.

### النوبات: عددها - أسماؤها - طبوعها

كل نوبة تحمل اسم "طبع"، أي المقام الأساسي الذي بنيت عليه أحانها، فيقال مثل: "نوبة رصد дiل" ، أو "نوبة رمل الماء" أي النوبة التي وضعت أحانها على طبع رصد الدليل، أو طبع رمل الماء. و يعتقد أن عدد النوبات كان في الأصل بعد ساعات اليوم، أي أربعاً و عشرين نوبة، لم يبق منها اليوم سوى إحدى عشرة نوبة، هي: نوبة رمل الماء و الإصبهان و الماء و رصد الدليل و الاستهلال و الرصد و غريبة الحسين و الحجاز الكبير و الحجاز المشرقي و عراق العجم و العشاق. و قد أدمجت الصنائع المتبقية من النوبات الصناعة ضمن النوبات الإحدى عشرة التي نجت من هذا المصير، و تسمى هذه الصنائع بـ"صنائع البتيمة" ، و قد روّي في إدماجها انسجام طبوعها مع طبوع النوبات المحضنة بـ. و هكذا صار بعض هذه النوبات يتضمن أكثر من طبع واحد، لكن الطبع الذي تُنسب إليه نوبة هو الغالب على أحانها.

و فيما يلي جدول يبين توزيع الطبوع على هذه النوبات:

## أسماء النوبات

|   |                         |
|---|-------------------------|
| 4 : رمل الماء - الحسين - انقلاب الرمل - حمدان .   | 1 - نوبة رمل الماء      |
| 2 : الإصبهان - الزوركند .                         | 2 - نوبة الإصبهان       |
| 1 : الماء .                                       | 3 - نوبة الماء          |
| 1 : رصد الديل .                                   | 4 - نوبة رصد الديل      |
| 2 : الاستهلال - عراق العرب .                      | 5 - نوبة الاستهلال      |
| 4 : الرصد - الحصار - الزيدان - المزموم .          | 6 - نوبة الرصد          |
| 3 : غريبة الحسين - الغريبة المحررة - الصيكة .     | 7 - نوبة غريبة الحسين   |
| 3 : الحجاز الكبير - المشرقي الصغير - مجنب الديل . | 8 - نوبة الحجاز الكبير  |
| 2 : الحجاز المشرقي - المشرقي .                    | 9 - نوبة الحجاز المشرقي |
| 1 : عراق العجم .                                  | 10 - نوبة عراق العجم    |
| 3 : العشاق - الديل - رمل الديل .                  | 11 - نوبة العشاق        |

26 طبعا (1).

المجموع: 11 نوبة

## أوقات أداء النوبات - أغراضها

يُعتقد أن كل نوبة كان لها في الأصل وقت محدد من الليل أو النهار تؤدي خلاه، و ذلك تبعاً لمعتقدات تتجيمية و روحانية تعزو إلى كل "طبع" مفعولاً خاصاً في نفس سامعه، و ذلك في وقت معين من اليوم دون سواه. وقد اختيرت القطع الشعرية للنوبة بحيث تناسب أغراضها الوقت المحدد لأدائها، كما اختير الطبع الذي لحت عليه بحيث تلائم تأثيراته النفسية الأحساس التي توحى بها تلك الأغراض أو تقوي تلك الأحساس، و هذان فإن أشعار نوبة الماء مثلاً تدور مواضيعها حول العشايا و الغروب، و الوقت الذي حدده الرواية لإنشاد "طبعها" - و هو طبع الماء - هو وقت الأصيل، لأن التأثير النفسي المنسوب إليه هو الإحساس بالحزن الذي يسببه الفراق و البعد و تبدل الأحوال... لكن ذلك لا ينطبق على كل النوبات الجاري بها العمل اليوم، فباستثناء نوبة الماء المذكورة التي تتحول مواضيعها حول العشايا كما أسلفنا، و نوبة العشاق التي تتغنى أشعارها بانبلاج الصبح، و عودة الحياة إلى الحركة و النشاط، و نوبة رمل الماء التي استبدلت أشعارها الأصلية بأخرى في مدح الرسول صلعم، و التشويق إلى البقاء المقدسة، فإن باقي النوبات تضم أشعاراً ذات أغراض مختلفة، و ذلك بسبب ما طرأ على نصوصها الشعرية الأصلية من تغيير، و ما أدمج فيها من صنائع غريبة عنها، كانت تتنمي إلى نوبات أخرى تعد اليوم مفقودة، و لذلك أيضاً لم يعد التقيد بأداء النوبات في الأوقات المخصصة لها تقليداً معمولاً به اليوم.

## النظام المتبوع في أداء النوبة

إن أداء النوبة بكاملها يستغرق وقتاً طويلاً، لا يقل في المتوسط عن ثمان ساعات، و لذلك فإن الجوق الأندلسي لا يؤديها كاملاً، بل إنه نادراً ما يؤدي "ميزاناً" واحداً من

(1) هذا هو عدد الطيور المعترف عليه بين رجال "الآلة" و توزيعها بين النوبات، لكن عند تحليل هذه النوبات يتبيّن أنها تحتوي على طيور أخرى غير تلك المشار إليها في الجدول، و في الباب الخامس من الكتاب تفاصيل أوفى حول هذا الموضوع.

ـ زبيـ "الخمسة من أوله إلى آخره، بسبب طوله (١)، و غالباً ما يقتصر على أداء جزء  
ـ عـض و لذلك فإن الوصف الذي نقدمه هنا هو في الواقع وصف لكيفية أداء الميزان  
ـ يـ توبة، و هو ينطبق على كيفية معالجة باقي "ميازينها"، كما أنه وصف نظري  
ـ حـوت التي رسمتها تقاليد الأداء الموروثة، لكن هذه التقاليد لم تعد اليوم تطبق بأمانة من  
ـ مـن الأجواف العصرية.

نوبة بافتتاحية موسيقية غير موزونة تسمى "المشالية"، وهي افتتاحية عامة تقبل بها جميع النوبات، لكنها اليوم لم تعد تستعمل إلا نادراً، تليها مقدمة موسيقية تسمى "تنوبة المزمع أداوها"، و تسمى "البغية"، وهي أيضاً غير موزونة، بعد ذلك تأتي تنوبة أخرى موقعة هذه المرة و تسمى "توشية النوبة"؛ و بعض النوبات لها توشيتان من نوع، تلي ذلك توشية أخرى تسمى "توشية الميزان" ، لأنها توجد في أول الميزان، يترافق مع أحد الأجزاء الخمسة التي تتقسم إليها النوبة، و التي يتميز كل واحد منها بخاص؛ و تتعاقب "الميازين" الخمسة في النوبة على النحو التالي: البسيط - القائم - البطاخي - الدرج - القدام. و يشتمل كل ميزان على مجموعة من القطع الغنائية يطلق عليها اسم "الصناعي" (مفردها "صنعة") تتخللها أحياناً فوائل موسيقية تسمى المكونة للنوبة و التي يشارك في أدائها جميع أعضاء الجوق عزفاً و غناءً، فإن عناصر أخرى تكميلية يستغنى عنها أحياناً، وهي تؤدي بصورة فردية، إما غناءً، يقع الأمر بـ"إنشاد الطبع" و "إنشاد البيتين" و "الموال" ، أو عزفاً، و يتعلق الأمر بـ "تفصيم" الذي يصاحب عادة الموال. و هذه الألوان من الغناء و العزف الفردي ليست لها سبق النوبة أماكن محددة تؤدي فيها، و رئيس الجوق حر في تركها أو استعمالها، كما أنه غير تقديم ما يريد منها للحضور، و اختيار الأماكن المناسبة في سياق الأداء للقيام بذلك.

## وصف مكونات النوبة

١ - "المطالبة"

(١) مصطلح " ميزان " ( ج ميزين ) له مفهومان في الموسيقى الأندلسية، أولهما هو الوزن ( أي الضرب أو الإيقاع )، وثانيهما هو مجموع الصنائع التي لها نفس الوزن؛ وبما أن عدد الأوزان في النوعية الأندلسية هو خمسة فإن عدد مجموعات الصنائع التي لها نفس الوزن فيها هو أيضا خمسة، يطلق على كل واحدة منها اسم ميزان ( ج ميزين ) ، هو المقصود هنا.

تنسيق مولاي أحمد الوكيلي، و مشالية ثالثة من تنسيق محمد العربي التمساني، و هما تشتملان على الطبوع الأساسية للإحدى عشرة نوبة، وقد وضعاهما سنة 1960 إثر إعلان " جمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالمغرب " عن مباراة للاحين أحسن مشالية. و كما هو الحال بالنسبة " للميازين " الملحة حديثا فإن بعض رجال الموسيقى الأندلسية يرفضون اعتبار هذه التلاحين الجديدة جزءا من التراث، و بالتالي يتجنبون استعمالها، خاصة في الحفلات الرسمية.

## 2 - "البغية"

جرت العادة اليوم باستهلال النوبة مباشرة بـ "البغية" ، و هي مقدمة موسيقية آلية غير موزونة، مثل المشالية، و الأحانها تبدو - كالأحان هذه الأخيرة - مرتجلة، لكنها في الواقع محددة و محفوظة مسبقا، و يشارك في أدائها جميع أعضاء الجوق، و قد تختلف اختلافا طفيفا من جوق لأخر. و من خلال تحليل الأhan البغية يتبيّن أن الغاية التي ترمي إليها هي إبراز خصائص الطبع الأساسي الذي تقوم عليه النوبة، و إدخال المستمع إلى أجواءه المقامية، و هي غالبا ما تختتم بعبارة موسيقية شبه موزونة تمهّد لانتقال إلى المرحلة الموزونة من النوبة.

## 3 - "التواشي"

"التواشي" هي قطع موسيقية آلية موزونة غالبا ما تكون قصيرة، و هي تنقسم إلى ثلاثة أنواع:

1 - **تواشي النوبات**، و تؤدى بعد البغية و قبل الميزان، و غالبا ما يكون وزنها من الأوزان البسيطة ( 2/4 أو 3/4 )، أما الأحانها فقد صيغت على طبع أو طبوع النوبة التي تتنمي إليها، و يجهل العدد الأصلي لهذه التواشي، و لا يوجد كذلك إجماع حول عددها الحالي، لا بين حفاظ موسيقى "الآللة" و لا بين جامعي دواوينها، و ما من شك في أن بعض هذه التواشي قد ضاع (1)، و قد ظهرت أخرى في العقود الأخيرة، لكن المتمسكون بالخصوص اللحنية الأصلية لهذه الموسيقى يأبون أن يعترفوا بها، و هي من حيث المصدر نوعان:

- "تواشي" لحنت حديثا من طرف فنانين معروفيين، و صرحو بذلك، كما هو الحال بالنسبة لتوشية نوبة الرصد مثلا، التي لحنها الشيخ أحمد الزيتوني الصحاوي و قدمها لأول مرة إلى الجمهور في الملتقى الثالث للأندلسيات الذي نظم بمدينة شفشاون سنة 1984.

- "تواشي" غير معروفة المصدر على وجه التحقيق، و يصعب تأكيد أو نفي ما إذا كانت تتنمي فعلا إلى التراث، أم أنها لحنت حديثا و أقحمت فيه إفحاما، و لإكسابها المصداقية الازمة نشر مروجوها أخبارا حولها يصعب أحيانا تصديقها نظرا لما فيها من غموض و تعنتيم، كالقول بالنسبة لإحدى هذه التواشي إنهم أخذوها عن أحد شيوخ الموسيقى الأندلسية

(1) حفاظا على هذه التواشي من الضياع قام بعض الشعراء المولعين بالموسيقى الأندلسية بـ " تعميرها " أي تركيب أشعار عليها تساعد على تذكرها ، و منهم على الخصوص الفقيه و الشاعر حمدون بن الحاج ( 1174 - 1232 هـ / 1760 - 1817 م ) الذي كان من المقربين إلى السلطان مولاي سليمان ، و هو الذي " عمر " التوشية الأولى لنوبة غريبة الحسين بالقطعة الشعرية التي مطلعها :

هل لي من مداوي الهوى يداوي سقامي عاجلا

كما أنه هو الذي " عمر " توشية صنعة " أنا كل ملك لكم " من ميزان قدام نوبة الماء بالقطعة الشعرية التي مطلعها :

البها فيك انتهى و إليك المنتهي

اسمها، و عن أخرى إنهم أخذوها عن شيخ ذكرها اسمه لكنه كان في عداد الموتى،  
عن تأكيد الخبر أو نفيه، و عن ثالثة إنهم نقلوها عن أحد تلامذة شيخ معروف توفاه  
عن ذلك، لكن دون ذكر اسم ذلك التلميذ و تعليل سبب انفراذه دون غيره من تلاميذ  
شيخ بحفظ تلك التوشرية... إلى غير ذلك من التصريحات التي تفرض علينا الأمانة  
التاريخية أن نتناولها بكثير من الحذر، في غياب الأدلة الالزمة لتقوية أرجحيتها أو  
صدقيتها. و من المعروف أن المكانة الفنية لشيخ الموسيقى الأندلسية كانت حتى  
قرب تقاس ليس بجمال صوته و سعة حفظهم فحسب، و إنما أيضاً بمقدار ما يحفظونه  
لمنع و التواشي النادر. و كانوا لا يُعلمون هذه الصنائع و التواشي إلا لأعز الناس  
و بعد التأكد من أنهم سيحتفظون بها لأنفسهم، و أنهم سوف لن ينشروها بين عامة  
و كانوا أحياناً يشكرون في صحة روايات بعضهم، خاصة عندما ينفرد أحدهم بحفظ  
توشيهة نادرة و ينسبها إلى شيخ فارق الحياة... لكن ذلك تظل بعض القطع الغنائية  
في الموسيقى الأندلسية موضع خلاف بين رجال "الآلية"، يأخذ بها بعضهم  
بعض عنها ببعضهم الآخر.

و بصرف النظر عن الخلاف الذي يثيره مصدر هذه التواشي فإن المتداول منها  
مع عدده الإجمالي 23 توشيهة، موزعة على النحو التالي:  
- توشيهة واحدة لكل نوبة من النوبات التالية: رمل الماء و العشاق و الإصبهان  
- و الحجاز الكبير و الماء.  
- توشيتان لكل نوبة من النوبات التالية: غريبة الحسين و رصد الدليل و عراق العجم.  
- أربع تواشين لنوبة الاستهلال.

- سبع تواشين لنوبة الحجاز المشرقي، و تسمى "بالتواشي السبع".  
و إذا كانت هذه التواشي لا تؤدي إلا في النوبات التي تنتمي إليها، و غالباً بعد البغية،  
هي نوبة الحجاز المشرقي أو "الدواشي السبع" تستهل بها أحياناً حفلات الموسيقى  
بصرف النظر عن النوبة التي ستؤدي فيها، و ذلك نظراً لعدوتها أحانها و رشاقتها.

بـ . تواشي "الميازين" ، و هي معزوفات موقعة تستهل بها "ميازين النوبات" ،  
ما يكون وزنها مطابقاً لأوزان تلك "الميازين" . و لا شك أن ميازينسائر النوبات  
في الأصل توشياتها، لكن كثيراً من هذه التوشريات يعد اليوم مفقوداً، و خاصة منها  
هي تخص ميزاني البسيط و البطايحي، و ما تبقى منها يتتصدر على الخصوص ميازين  
نصف و الدرج و القدام؛ و كما هو الحال بالنسبة لدواشي النوبات فإن بعض رجال  
الأندلسية يعترضون على اعتبار تواشي "الميازين" الملحة حدثاً جزءاً من  
ـ . و يتمتعون عن أدائها، خاصة في الحفلات الرسمية؛ و من هذه التواشي المستحدثة  
ـ . ميزان قائم و نصف كل من نوبتي غريبة الحسين و عراق العجم اللتان لحنهما  
ـ . بن المكي الحجام، و توشيهة ميزان قائم و نصف نوبة الرصد التي لحنها العربي  
ـ . و سجلها عبد الله الوزاني لإذاعة مراكش الجهوية، و توشيهة ميزان ابطايحي نفس  
ـ . أي نوبة الرصد، التي لحنها عمر الجعدي، و سجلها مولاي أحمد الوكيلي للإذاعة  
ـ . سنة 1954، و توشيهة ميزان قائم و نصف الحجاز المشرقي التي لحنها نجله محمد  
ـ . عمر الجعدي مع صنائع من هذا الميزان و سجلها لدار الإذاعة الوطنية سنة 1972.

- و يبلغ عدد تواشي "الميازين" المستعملة اليوم من طرف الأجواء ( بما فيهم الملحنة حديثا ) 34 توشية موزعة على النحو التالي:
- 11 توشية لميازين قائم و نصف جميع التوبات.
  - 1 توشية لميزان ابطاخي الرصد.
  - 1 توشية لميزان ابطاخي الحجاز الكبير.
  - 10 تواش لميازين درج كل التوبات باستثناء درج نوبة الرصد.
  - 11 توشية لميازين قدام سائر التوبات.

ج ) تواشي الصنائع، و تسمى أيضاً بالتواشي التخليلية أو التواشي الداخلية، و هي معزوفات تؤدي إما قبل بعض الصنائع أو في سياقها، و تكون من وزنها، و تتسم عموماً بخفتها و رشاقة الحانها. و أكثر هذه التواشي يوجد في "ميازين" القدام، و المداول منبـ حالياً 42 توشية، منها:

- 1 في ابطاخي رمل الماية.
- 1 في ابطاخي الماية.
- 1 في درج الحجاز الشرقي.
- 1 في قائم و نصف الحجاز الكبير.
- 2 في ابطاخي هذه النوبة.
- 36 موزعة على "ميازين" قدام سائر التوبات.

#### 4 - حركات الميزان:

بعد أداء توشية الميزان - أو مباشرة بعد أداء توشية النوبة إذا كانت توشية الميزان غير موجودة - يشرع "الآليون" في الغناء الجماعي المصاحب بالعزف، فيُنشدون صنائع الميزان وفق تسلسلها المتعارف عليه أو المتفق عليه مسبقاً مع أفراد الجوق، و إذا أرادوا اختصاره فإنهم يسقطون منه بعض الصنائع، أو يختصرونها إذا كانت طويلة، و ذلك بحذف بيت واحد أو أكثر منها، إذا كانت معاني الأبيات مستقلة بعضها عن بعض، فيكتفون مثلاً في الصنعة الثانية بأداء البيت الأول فقط، و في الصنعة الخامسة بأداء البيت الأول و الرابع (أي الكرسي) و الخامس، أو يُحوّلون الصنعة السابعة إلى خامسية، و ذلك بحذف البيتين الأولين منها... و باستثناء ميزان الدرج الذي تتسم سرعة حركة أدائه بالاعتدال عموماً، و ذلك من أوله إلى آخره، فإن باقي "الميازين" يبدأ أداؤها بحركة بطيئة تتزايد سرعاً تدريجياً من الصنعة الأولى - و تسمى "التصديرة" - إلى الصنعة الأخيرة - و تسمى "الफل" أو "الفلة" - و تمر هذه الحركة بثلاث مراحل متميزة: أولها ثقيلة تعرف بـ "الموسع"، و الثانية معتدلة تسمى بـ "المهزوز"، و الثالثة سريعة، يطلق عليها اسم "الانصراف"؛ و يتم الانتقال من مرحلة "الموسع" إلى مرحلة "الانصراف" عبر قنطرتين، "القنطرة الأولى" التي تضم على الأكثر أربع صنائع، ترتفع خلالها سرعة الحركة ارتفاعاً حفيفاً، و "القنطرة الثانية" التي تضم عدداً أكبر من الصنائع يتفاوت حسب طول أو قصر "ميازين التوبات"، و خلال هذه القنطرة ترتفع سرعة الحركة بشكل ملموس. و تبعاً للحركة التي تؤدي بها صنائع الميزان فإن هذه الصنائع تكون إما "موسعة" أو "مهزوزة" ( و تسمى أيضاً "مقطورة" ) أو "مصرفية". و تبلغ حركة الميزان أقصى

- عب في " القفل "، و يتم كبح جماحها في كلماته الختامية، أحياناً بعد لحظة صمت  
مثلاً، و ذلك إيداناً بالتوقف و إشعاراً للسامعين بانتهاء الميزان.  
و رغم أن صنائع الميزان مستقلة ببعضها عن بعض، و أنه يتم أحياناً تخطي بعضها  
عند الأداء، بقصد الاختصار، كما يتم أحياناً أخرى إدخال بعض التغيير على سلسلتها  
مع بعضها البعض. فإن الجوق لا يتوقف عند نهاية كل واحدة منها، بل يعمد إلى " تخبيطها " أي  
عند بعضها البعض على نحو يضمن استمرار الغناء بدون انقطاع حتى نهاية الميزان،  
ـ الذي يقتضي إجراء تعديلات طفيفة على الأدوار الأخيرة لبعض الصنائع للحيلولة دون  
ـ خت في السير العام للإيقاع.

## ـ ٥ـ الصنائع:

ـ نفعها ونوع النظم فيها:

" الصنائع " في الموسيقى الأندلسية ( " جمع صنعة " ) هي القطع الغنائية التي  
ـ في تركيب " الميازين "، و عددها غير ثابت، فهو يختلف باختلاف هذه " الميازين "  
ـ حلف النوبات التي تحضنها، و هي من حيث اللغة و نوع النظم فيها تكون إما:  
ـ بالعربية الفصحى، و في هذه الحالة فإنها تكون عبارة عن بيتين أو أكثر من الشعر  
ـ العمودي، أو عبارة عن موشح، و هو القالب الشعري الغالب على صنائع النوبة.  
ـ أو بالزجل الأندلسي.

ـ أو باللهجة المغربية الدارجة، و في هذه الحالة يطلق على الصنعة اسم " البرولة "  
ـ سمعها " براول ")، و أغلب البراول توجد في ميزان القدم، وخاصة الدرج الذي يعزى  
ـ إلى المغاربة، و الذي لم يكن يستخدم في الموسيقى الأندلسية قبل القرن التاسع عشر.  
ـ و عند دراسة هذه الصنائع و تحليها من الناحية اللغوية و الأدبية - بصرف النظر  
ـ عن تتمائهما إلى هذا النوع أو ذاك من أنواع النظم التي أشرنا إليها - يتبين لنا وجود تفاوت  
ـ بينها، سواء على مستوى الصياغة أو القيمة الأدبية؛ فإلى جانب أشعار تمتاز بجودة  
ـ عصباً، و متانة لغتها، و روعة معانيها، نجد أخرى تشوّخ خلاً بيناً في أوزانها، و ضعفاً  
ـ صحاً في لغتها، بل و أحياناً غموضاً في معانيها، لأنها نظمت أصلاً من أجل الغناء الذي يقود  
ـ لغة سهلة لينة، تستعمل ألفاظاً موسيقية تطاوّع اللحن و تجاري النغم، الأمر الذي يقود  
ـ حيث إلى الخروج عن قواعد اللغة و إهمال المعنى. هذا من جهة، و من جهة أخرى لأنها  
ـ عرضت في الماضي لكثير من التحريف على ألسنة الرواة، بسبب الأممية التي كانت منتشرة  
ـ بينهم، و اعتمادهم الكلي على التواتر الشفوي في تناقلها من جيل لآخر. هذا و يلاحظ أيضاً  
ـ وجود تكرار في أشعار بعض الصنائع<sup>(1)</sup>، سبق أن بيننا أسبابه عند التطرق إلى الإصلاح  
ـ في عرفته الموسيقى الأندلسية في عهد الوزير الجامعي، في أواخر القرن التاسع عشر،

<sup>(1)</sup> من هذه الصنائع المكررة مثلاً الصنعة التالية التي نجدها في قدام الإصبهان، و بسيط الاستهلال، و عراق العجم،  
ـ و قند و نصف غريبة الحسين، و مطلعها:

|   |   |
|---|---|
| <p>ـ ما كنت أدرى ما الحب لولكم</p> <p>ـ و صنعة التالية:</p> <p>ـ نجدها في درج رصد الديل، و قدام الرصد، و بسيط عراق العجم.</p> | <p>ـ علمتوني من طيب معاكـم</p> <p>ـ و لو أتنـي أمسـت في كل نـعـمة</p> |
|---|---|

ـ و جـادـتـ ليـ الدـنـيـاـ بـمـلـكـ الأـكـسـرـةـ...

#### - أغراضها:

تناول الصنائع أغراضًا مختلفة، تعالج مواضيع محببة إلى النفس البشرية، الأمر الذي يضمن لها القبول لدى شرائح واسعة من أبناء المجتمع في كل زمان و مكان، ومن هذه الأغراض: المدائح النبوية، و الغزل، و لوعة العشاق، و وصف الطبيعة و الخمرات، و مجالس الأنس و السمر... و من اللافت للنظر أن بعض هذه الصنائع تتضمن دعوة صريحة إلى اللهو و المجون، إذا كان البعض يتغاضى عنها فإن البعض الآخر لا يخفي امتعاضه منها و خوفه من انعكاساتها السلبية على ممارسي هذه الموسيقى و عشاق سماعها<sup>(2)</sup>. و الصنائع التي تتالف منها النوبة تكون عموما ذات أغراض متقاربة تتضمن قدر معينا من الانسجام و التكامل بينها.

- توزيعها على "الميازين" و النوبات:

(1) تغيير شعر صنعة باخر من وزنه لا يؤثر بتاتا في لحنها الأصلي.

(2) من هذه الصنائع على سبيل المثال لا الحصر الصنعة التالية التي نجدها في ميزان بسيط نوبة العشاق و قدامها:

قم يا خليلي إلى اللذات و الطرب  
لا صبر لي عن بنات الكرم و العنبر

و منها كذلك الصنعة التالية التي نجدها في ميزان قدام نوبتي الإصبهان و رصد الدليل:

الحب ديني فلا أبغى به بدلاً و الحسن ملك مطاع جار أم عدل

و منها أيضا الصنعة التالية التي نجدها في ميزان قدام نوبتي الاستهلال و الحجاز الكبير، و في ميزان ايطالي حي نوبة عراق العجم:

ما بين الظبا و المهاة  
ما تسمع سوى خذ و هات

يختلف عدد الصنائع من ميزان لآخر، و تبعاً لذلك تختلف المدة الزمنية التي يستغرقها إداء الكامل لكل ميزان، و هي تتراوح ما بين ساعة تقريباً للميزان الصغير، و ساعتين نصف للميزان الكبير، و لذلك يندر أن تؤدي الأجوaque اليوم الميازين الكبيرة من أولها إلى آخرها في حفلة واحدة، فتعمد إلى اختصارها على النحو الذي بنياه في الفقرة الخاصة بحركة الميزان.

و يلاحظ عند مقارنة دواوين أشعار الموسيقى الأندلسية بعضها ببعض، سواء منها قيمة أو الجديدة، وجود اختلاف واضح بينها فيما يتعلق بالنصوص الشعرية للصنائع التي تضمها، و عدد هذه الصنائع، و ترتيبها داخل النوبة، كما يلاحظ أن كثيراً من النصوص قد صاحت اليوم مهجورة، هذا فضلاً عن الاختلاف الواقع في ترتيب النوبات نفسها.

#### ·نظموها و وضعوا الحانها:

بعض نظمي هذه الصنائع معروفون، و هم قلة، و منهم شعراء مشارقة مثل حسان بن ثابت، و المتتبى، و أبي نواس، و ابن الفارض، و المعرى، و البوصيري، و صفي الدين الخى... و منهم شعراء و شاحون و زجالون أندلسيون، مثل ابن الخطيب، و ابن سهل، و أبي بكر بن زهر الحفيد، و الششتري، و ابن غرلة، و ابن بقي، و ابن زمرك... أو مغاربة مثل محمد بن زاكور الفاسي، و محمد بن الطيب العلمي، و أحمد بن سعيد المكناسي، و محمد بن العفيف التلمساني، و أحمد العروسي، و عبد الرحمن الفرازى، و محمد الحراق، و محمد بن علال... و يظل نظموا أغلب هذه الصنائع مجهولين.

أما وضعوا الحانها فإنهم هم أيضاً غير معروفين في مجملهم، فقليله هي الأخبار التي ذلت بها المراجع حول هذا الموضوع، و هي فضلاً عن ذلك أخبار غير مؤكدة و غير دقيقة، و منها أن الشيخ أبي العباس أحمد بن محمد بن عبد القادر الفاسي المتوفى عام 1164 هـ / 1751 م قد لحن عدداً من الصنائع في طبع رصد الذيل دون تسميتها أو تحديد "الميازين" التي أدمجت فيها، و إليه كذلك ينسب استبدال أشعار نوبة رمل المایة التي كانت في الأصل أغراض دنيوية، بأخرى في مدح الرسول صلعم، و التسوق إلى البقاع المقدسة، و منها أيضاً أن علال البطلة الذي لا يعرف على وجه التحقيق العصر الذي عاش فيه قد "ابتدع مع الاستهلال" و أنه هو الذي لحن النوبة التي تحمل هذا الإسم، و أن عبد الكرييم بن زاكور (من رجال القرن الثاني عشر الهجري / الثامن عشر الميلادي) قد لحن عدداً من صنائع في ميزان بسيط نوبة رمل المایة، دون ذكر عناوينها، و أن الحاج حدو بن جلون عاش في القرن 13 هـ / 19 م ) هو الذي أعاد تلحين ميزان قائم و نصف نوبة غريبة (لحين الذي كان يعتبر مفقوداً... لكن التلحين التي أجزت خلال القرن الماضي و أدمجت في الموسيقى الأندلسية معروفة بتفاصيل أكثر، كما أن أصحابها معروفون، و رغم اعتراف بعض الشيوخ عليها لا اعتبارها دخيلاً على التراث، فإنها لا تعد أجواقاً تحفظها و تؤديها في المناسبات الخاصة و حتى العامة أحياناً.

و من هذه التلحين الحديثة ما طال "ميازين" كاملة كانت ضائعة، مثل:  
 - ميزان درج نوبة العشاق الذي لحنه العربي السيار (1892 - 1964) سنة 1940.  
 - ميزان قائم و نصف كل من نوبتي الحجاز المشرقي و الرصد اللذين لحنهما هو كنانك سنة 1946.

- ميزان قائم و نصف نوبية الحجاز المشرقي الذي سجله محمد بن عمر الجعفري (ت 1978) لدار الإذاعة الوطنية سنة 1972، دون ذكر مصدره، والذي يرجح أن يكون من تلحينه و يعزى الله أيضاً تلحين عدد من صنائع درج رصد الدليل.

- ميزان قائم و نصف الحجاز المشرقي كذلك الذي لحن مولاي العربي الوزاني ( - 1983 ) عدة صنائع منه، كما وضع له إدريس بن جلون التويمي ( 1897 - 1982 ) صنعة من تلحينه، وأضافها إلى 10 صنائع أخرى استخرجها من ميزاني ابطاخي و درج نفس النوبة حيث وجدتها مدمجة فيهما، ويرجح أن يكون القصد من إدماجها فيهما هو إنفاذها من الضياع، شأنها في ذلك شأن الصنائع "البيتيمة".

و من هذه التلاميذ كذلك تلك التي وضعـت بقصد إغناء أدرجـات كـافة النوبـات، علمـاً بهذه الأدرجـات تـتميز عمـوماً بـقلة ما تحتـوي عـلـيـه من صـنـائـعـ، مـقارـنةـ بـغيرـهاـ منـ "ـميـازـينـ"ـ النوبـاتـ.ـ وـ قـدـ سـبـقـتـ الإـشـارـةـ إـلـىـ أنـ الـأـدـرـاجـ لـمـ تـكـنـ تـسـتـعـمـلـ فـيـ الـموـسـيـقـيـ الـأـنـدـلـسـيـ قـبـلـ الـقـرـنـ التـاسـعـ عـشـرـ،ـ وـ آنـهـ اـنـتـقـلـتـ إـلـيـهـاـ عـنـ طـرـيقـ الزـواـياـ.ـ وـ مـنـ أـبـرـزـ مـنـ سـاـهـمـواـ بـنـصـيبـ وـافـرـ فـيـ وـضـعـ تـلـاحـيـنـ جـديـدةـ لـأـدـرـاجـ الشـيـخـ عـبـدـ الـلطـيفـ بـنـمـنـصـورـ وـ الشـيـخـ إـدـرـيـسـ بـنـ جـلـونـ التـوـيـمـيـ،ـ وـ قـدـ قـامـاـ إـلـىـ جـانـبـ ذـلـكـ بـتـلـاحـيـنـ كـثـيرـ مـنـ الصـنـائـعـ عـلـىـ إـيقـاعـاتـ وـ طـبـوعـ أـنـدـلـسـيـةـ مـخـلـفـةـ،ـ سـعـيـاءـ مـنـهـمـاـ إـلـىـ تـعـمـيمـ تـداـولـهـاـ بـيـنـ مـحـترـفـيـ الـموـسـيـقـيـ الـأـنـدـلـسـيـةـ.ـ (ـ1ـ)

- اختلاف الحان الصنائع حسب الرواية:

كان من نتائج اعتماد الموسيقى الأندلسية على الذاكرة و التواتر الشفوي في تناقلها بين الأجيال، ظهور بعض الاختلاف في أداء الحان كثير من الصنائع و التواشی، على يد ممارسي هذه الموسيقى، وخاصة بين المنتدين منهم إلى المدرسة الفاسية و المدرسة الطوانية، و هما المدرستان اللتان لعبتا دوراً أساسياً في الحفاظ على هذا التراث (2). ولا يقتصر هذا الاختلاف على أنواع الزخارف الموسيقية التي يرتجلونها – و التي لا تتغير فقط من شخص لأخر، و إنما أيضاً من أداء لأخر يقوم به نفس الشخص لنفس اللحن – بل إنه يطال أحياناً أجزاء من الخط اللحني العام للصنوعة أو التوشية، و إن كان ذلك لا يبعدهما كثيراً عن أصلهما، و لا يحول دون تعرف السامع عليهما؛ و قد يصل هذا الاختلاف إلى حد عدم التوافق على عدد أدوار بعض الصنائع، بل و عدم التوافق على القرار الذي ترتكز عليه (3).

<sup>(1)</sup> انظر قائمة تلحين الشيخ عبد اللطيف بنمنصور في ص 9 من كتابه "مجموع آرجال و تواشح و أشعار الموسيقى الأندلسية "، و قائمة تلحين الشيخ ادريس بنجلون التوسي في ص 13 من كتابه "تراث العربي المغربي في الموسيقى "، و هو في هذا الكتاب يشير كذلك إلى الصنائع التي لحنها بنفسه بوضع كلمة " تلحين " فوق نصوصها.

(2) أخبرني الحاج محمد بن المليح، الرئيس السابق لجمعيات هواة الموسيقى الأندلسية في المغرب وأحد حفاظتها الكبار في هذا العصر، أنه حضر صحبة الشيخ مولاي أحمد الوكيلي حلقة موسيقية أندلسية أقيمت في بيت السيد أحمد الطريس - شقيق الزعيم الراحل عبد الخالق الطريس - في تطوان، في ربيع سنة 1952 ، أدى خلالها جوقة القسم العربي للمعهد الموسيقي بهذه المدينة، تحت رئاسة الشيخ العياشي الورياعلي، ميزان قائم ونصف نوبة رمل. المائة، فلاحظا وجود فرق واضح بين ما أداه هذا الجوقة و ما تؤديه الأجوقة في مدينة فاس، زيادة على استعماله صنائع في هذا الميزان لم تكن معروفة في تلك المدينة.

(3) من هذه الصنائع مثلاً: صنعة " ميزان بسيط نوبة رمل العاية التي يجعل البعض قرارها على درجة الدوکاه / ری و الآخرون على درجة الراست / دو، و صنعة " صلی الله علی الهاشمي " من ميزان قدام نفس النوبة التي يجعل البعض قرار جميع أبياتها على درجة الدوکاه، بينما يجعله البعض الآخر على الكوشت / سی ما عدا قرار البيت الأخير الذي يجعلونه على الدوکاه، و صنعة " يا حبذا الثغر عقدا " من قدام الحجاز الكبير التي يجعل البعض غيرها على الكوشت / سی، والبعض الآخر على الدوکاه / ری ...

حيـوقـتـقـرـيبـكـانـكـلـفـرـيقـكـمـنـالـمـنـتـمـينـإـلـىـالـمـدـرـسـتـيـنـالـمـذـكـورـتـيـنـيـتـمـسـكـبـرـوـايـتهـ،ـعـنـأـنـهـاـهـيـالـرـوـاـيـةـالـحـقـيقـيـةـوـالـأـصـيـلـةـ،ـوـيـخـطـيـءـالـفـرـيقـالـآـخـرـإـنـهـوـخـالـفـهـفـيـهـ،ـعـنـعـمـاـكـانـيـثـبـتـلـهـأـنـرـوـاـيـةـهـذـاـفـرـيقـهـيـالـصـائـبـةـمـنـالـنـاـحـيـةـالـعـلـمـيـةـوـالـفـنـيـةـ،ـفـإـنـهـجـعـعـلـيـهـالـتـخـلـيـعـنـالـرـوـاـيـةـالـتـيـوـرـثـهـاـعـنـالـسـلـفـ،ـوـالـتـيـيـعـتـبـرـهـاـأـمـانـةـفـيـعـنـقـهـ،ـعـلـىـالـحـفـاظـعـلـيـهـاـوـتـبـلـيـغـهـاـإـلـىـالـأـجـيـالـالـصـاعـدـةـدـوـنـتـغـيـيرـ.

و يلاحظ أن تقدم وسائل الاتصال والإعلام العصرية، وإحداث معاهد موسيقية في  
ـ سـنـ المـغـرـبـيـةـ، وـ توـحـيدـ المـناـهـجـ الـدـرـاسـيـةـ فـيـهاـ، وـ خـضـوعـ خـرـيجـيـهاـ لـمـبارـيـاتـ عـمـومـيـةـ  
ـ غـيـرـ عـنـ مـراـقبـتـهاـ وـ تـقـوـيـمـ نـتـائـجـهاـ لـجـنـةـ وـاحـدـةـ، وـ كـذـلـكـ تـنـظـيمـ مـهـرجـانـاتـ إـقـلـيمـيـةـ وـ وـطـنـيـةـ  
ـ لـمـسـيقـيـ الأـنـدـلـسـيـةـ فـيـ كـلـ سـنـةـ، وـ إـشـرـاكـ عـدـةـ أـجـوـاقـ مـخـتـلـفـةـ فـيـ تـقـديـمـ سـهـرـاتـ  
ـ مـوـحـدـةـ خـلـالـ تـلـكـ الـمـهـرجـانـاتـ...ـ كـلـ ذـلـكـ سـاـهـمـ تـنـريـجـيـاـ فـيـ تـقـليـصـ الـفـوارـقـ فـيـ أـدـاءـ هـذـهـ  
ـ لـمـسـيقـيـ، وـ كـانـ هـذـاـ التـقـليـصـ لـصـالـحـ الرـوـاـيـةـ الـفـاسـيـةـ، الـتـيـ اـسـطـعـاتـ فـرـضـ نـفـسـهاـ عـلـىـ  
ـ سـدـةـ، وـ ضـمـانـ اـنـتـشـارـ اوـسـعـ لـهـاـ بـيـنـ الـجـماـهـيرـ لـعـدـةـ أـسـبـابـ، أـهـمـهـاـ تـخـرـجـ عـدـدـ كـبـيرـ مـنـ  
ـ سـعـيـ المـوـسـيقـيـ الـأـنـدـلـسـيـةـ مـنـ الـمـدـرـسـةـ الـفـاسـيـةـ، وـ هـجـرـتـهـمـ إـلـىـ مـخـتـلـفـ الـمـدـنـ الـمـغـرـبـيـةـ،  
ـ اـنـجـرـ الـذـيـ سـاـهـمـ فـيـ تـقـويـةـ تـأـثـيرـهـمـ الـفـنـيـ، نـظـرـاـ لـكـثـرـةـ الـأـجـوـاقـ الـتـيـ اـنـشـأـهـاـ فـيـ تـلـكـ الـمـدـنـ،  
ـ كـانـتـ تـحـيـيـهـ هـذـهـ الـأـجـوـاقـ مـنـ حـفـلـاتـ، وـ تـنـتـجـهـ مـنـ تـسـجـيلـاتـ صـوتـيـةـ، فـضـلـاـ عـنـ كـثـرـةـ  
ـ تـلـمـيـذـ الـذـينـ كـوـنـهـمـ أـوـلـاـنـكـ الشـيـوخـ عـنـدـمـاـ كـانـواـ يـمـارـسـونـ تـعـلـيمـ التـرـاثـ بـصـورـةـ حـرـةـ أوـ  
ـ سـيـةـ، ثـمـ الدـورـ الـكـبـيرـ الـذـيـ لـعـبـهـ هـؤـلـاءـ التـلـمـيـذـ فـيـ نـشـرـ رـوـاـيـاتـهـ...ـ

و فيما يلي التدوين الموسيقي لروايتين مختلفتين لصنعة أندلسية واحدة، يتضح من  
حتى مقارنتهما مدى الفرق الذي يمكن أن يوجد في أدانها بين شيخين فقط، و ذلك رغم  
أن نحن هذه الصنعة و خفته و عدم تعقيده. و الرواية الأولى هي للشيخ عبد الكريم  
زريق، و الثانية للشيخ أحمد الزبيوني الصحاوي، و الصنعة من انصراف ابطاخي نوبة  
لشیخ الحسين، مطلعها:

لیل عجیب مَا کان أَحْلَاه

2

ج د ع ل ب ز ب ج د ع ل ب ز ب  
ج د ع ل ب ز ب ج د ع ل ب ز ب

ج د ع ل ب ز ب آ ن ز ب آ ن ز ب آ ن ک ا ن  
ج د ع ل ب ز ب آ ن ز ب آ ن ز ب آ ن ک ا ن

## - أنواع الصنائع:

تتألف أغلب الصنائع في الموسيقى الأندلسية من بيتين أو خمسة أو سبعة أبيات، و تبعاً لذلك فإنها تسمى بالصنائع الثنائية أو الخماسية أو السباعية، لكن هناك صنائع ثلاثة و رباعية و سداسية، غير أن عددها قليل نسبياً، أما "البراول"، و هي القطع الغنائية التي تستعمل أشعاراً باللغة العامية المغربية، فإن عدد أبياتها يمكن أن يصل إلى العشرين بيتاً.

و تنقسم هذه الصنائع من حيث طبيعتها اللحنية إلى قسمين:

- صنائع تسمى الحانها ببساطتها و خلوها من آية "زواید" أو "زوات" أي زخارف، لذا يسهل حفظها و أداؤها، و تسمى بـ "الصنائع البضاء".

- صنائع تتسم الحانها بصعوبة أدائها مقارنة بالصنائع السابقة، إذ طلبت صياغة الحانها "شغلاً"، أي صناعة و بحثاً و مجهوداً و تفناً، و لذلك فإنها تسمى بـ "الصنائع المشغولة" أو "المشكولة"، و يتجلّى ذلك من خلال ما تشتمل عليه من "ترديدات" أو "ترجيعات" ، و ما يضاف إلى أشعارها من كلمات دخلة عليها تسمى بـ "الطراطن" ، مثل أنا، و هانا،<sup>(1)</sup> و يا للان، و طيري طان، و طار اللطي، و طاني طاني، و "الله توبه" ، و "واجب" ... و هي شبيهة بعبارات يا للا، و يا للالي، و يا ليل، و يا عين، و أمان أمان، و عمر، و جانم... التي تُستخدم في غناء الموشحات الشرقية؛ و الغاية منها هي إيجاد التوازن بين الجمل الشعرية و الجمل اللحنية المركبة عليها، و ذلك عندما تكون الأولى أقصر من الثانية. و قدّما كانت تُستخدم في هذه الصنائع كذلك "التننات" ، و هي حروف النون التي كانت تُستخدم لملء المد في آخر الكلمة أو وسطها، و كانت هذه الحروف ترفع أو تنصب أو تجر تبعاً لشكل اللحظة الواقعة قبلها، فقد كانت سندًا لغويًا يساعد على تذكر اللحن الذي يشغله ذلك المد، و قد اختفت هذه "التننات" اليوم، لأن الذوق العام لم يعد يستسيغها. و لتوضيح ذلك نورد فيما يلي تدوين صدر البيت الأول من صنعة:

في دوحة الأزهار      قد لذ لي سكري

من بسيط نوبة العشاق، كما كان يودي في أوائل الثلاثينيات من القرن الماضي، و كما صار يؤدي فيما بعد (2):

نَدَ دَرِي — نَدَ دَرِي — نَدَ دَرِي  
الخ هاز ز آلا نَدَ دَرِي

(1) كان من عادة الرهبان البيزنطيين أن يرددوا قبل الشروع في تراتيلهم الدينية صيغًا لحنية قصيرة متفق عليها لفتنا و نغماً، و ذلك كوسيلة لاستحضار المقامات التي لحتت علينا تلك التراتيل. و كانوا يسمون تلك الصيغ بـ Echemata و يستعملون في غنائهما كلمات خالية من أي معنى مثل Neanes و Ananeanes التي تذكر بالتننات المستعملة في الموسيقى الأندلسية المغربية، مع اختلاف الغاية من استخدامها، و منها كذلك Agia و Neagie ، و قد تبني رهبان أوروبا الغربية المقامات الغregoriana في تراتيلهم الدينية، و معها هذه الصيغة اللحنية المساعدة على استحضارها، لكن بعد إدخال تغييرات طفيفة على كلماتها الأصلية.

(2) عن المرحوم الشيخ أحمد البزور التازري.



و حتى تؤدي مختلف "كناشات الحايك" و مختصراته دورها في الحفاظ على لغة الموسيقي الأندلسي فقد حرص واضعوها و نسخها على إعطاء القارئ معلومات عصبة حول كل صنعة من الصنائع التي تحتوي عليها، و هكذا فإنها تشير إلى نوع النظم فيه، و إلى البحر الشعري الذي نظمت عليه، و إذا كانت لها توشية، أو كانت تشتمل على "تغ"، أو كانت "صنعة تخليلية" (1)، فإنها تشير إلى ذلك أيضاً. غير أنه يلاحظ أن هذه صناعات لا تكون دائماً صحيحة، فهي لا تفرق أحياناً بين الرجل والتوضيح، و الصنعة المشغولة وغير المشغولة، و الصنعة التخليلية و العادية...  
و تختلف البنيات اللحنية للصناعات حسب عدد أبياتها، مع وجود استثناءات تخرج عن صنعة العامة، و فيما يلي وصف موجز لأكثر هذه البنيات شيوعاً، مع بيان الطرق المتبعية في إنشائها:

#### 1) في الصناعات الثانية:

في هذه الصنائع يكون للبيتين نفس اللحن، أو لأشطارهما الأربع نسق اللحن ماعدا انتشار الأول من البيت الثاني:  
1 - ففي الحالة الأولى ينشد البيت الأول ثم "يرد عليه الجواب" (أي أن لحنه يؤدى بوساطة الآلات فقط)، ثم ينشد البيت الثاني على نحو مطابق للبيت الأول، و لا يعقب ذلك "جواب". و فيما يلي مثل لصنعة من هذا النوع، وهي من قدام نوبة رصد الدليل:

طال اغترابي و لا خل يؤنسني      و لا الزمان بمن أهوى يوافيني  
نفس الملوك و حالة المساكين      وقد بليت بقلب لا يساعدني

و أحياناً ينشد صدر البيت الأول، و بعد أداء "جوابه" يعاد إنشاده مرة ثانية (ويسمى ذلك بـ "التعودة")، و لا يتوقف الإنشاد هذه المرة إلا عند نهاية العجز، و بعد حوار على الكل ينشد البيت الثاني بنفس الطريقة، و لا يتبع ذلك بالجواب. مثال لذلك، صنعة التالية، و هي من قدام نوبة رصد الدليل أيضاً:

له ثغر في عقيق أحمر      قد ظمت فيه لآل الجوهر  
أهدي لنا منه الحبيب مدامه      فكانها مُرجمة بماء الكوثر

(1) و تسمى أيضاً "الصنعة التخليل" ، و هي صنعة من بحر البسيط غالباً ما تكون ذات الحان سهلة و سلسة، تدمج في الحال بالنسبة للتوضيحية التخليلية في سياق صنعة أخرى، عادةً ما تكون "مشغولة" و ذات حركة بطيئة، و حينما تتوسط صنعتين "مشغلتين" من نفس الحركة، و ذلك بقصد التنويع و الحيلولة دون تسرب العلل إلى نفوس المستمعين.

ب - أما في الحالة الثانية فيكون لكل شطر من أسطر البيتين لحن موحد قائم الذات، ما عدا الشطر الأول من البيت الثاني الذي يكون له لحن مغاير، و يسمى بـ "الكرسي". و هو يقابل "اللازمة" في الموسيقى الغرناطية، و "الطالع" في موسيقى المأثور و "الخانة" في الموسحات الأندلسية الشرقية. و هذه الصنائع تعالج و كأنها رباعية الأبيات، و هكذا ينشد صدر البيت الأول، يليه جوابه، ثم ينشد عجزه بنفس الطريقة، و لا يكون له جواب، إذ يليه مباشرة إنشاد صدر البيت الثاني، أي الكرسي ذي اللحن المختلف، و بعد جوابه يتم الرجوع إلى اللحن الأصلي في إنشاد عجز البيت الثاني، و تختتم الصنعة بدون جواب. و فيما يلي مثال لهذا النوع من الصنائع، و هي من بسيط نوبة عراق العجم:

و لو أتنى أمسيت في كل نعمة  
و جادت لي الدنيا بملك الأكسرة  
فما سويت عندي جناح بعوضة  
إذا لم تكن عيني لوجهك ناظرة

### (2) في الصنائع الخامسة:

في هذه الصنائع يسمى البيت الأول بـ "الدخول"، و الثاني و الثالث بـ "كرش الصنعة" أو "قلب الصنعة" (1) أو "وسط الصنعة"، أما البيت الرابع فغالباً ما يطلق عليه اسم "التغطية"، لكن بعض الشيوخ لا يطلقون عليه هذا الإسم إلا إذا كان لحنه من جنس لحن الأبيات السابقة ( كأن يكون ترديداً لقسم منه بتقادمه أو تأخيره عن مكانه في تلك الأبيات )، و إذا كان مغايراً له فإنهم يسمونه بـ "الكرسي" ، أما البيت الخامس فيسمى بـ "الخروج".

و في هذه الصنائع يكون لكل الأبيات لحن واحد، ما عدا البيت الرابع ( أي التغطية أو الكرسي ) الذي يكون له لحن مختلف، و فيها ينشد البيت الأول و الثاني و الثالث بنفس الطريقة، و بعد إنشاد كل واحد منها يؤدى جوابه، ما عدا البيت الثالث، بعد ذلك ينشد البيت الرابع و يؤدى جوابه، ثم البيت الخامس دون جواب. و كمثال لذلك نورد الصنعة التالية، و هي من قدام نوبة الإصبهان:

فكانا هلايين عند النظر  
هلال السماء من هلال البشر  
و ما لاح لي من خلال الشعر  
و كنت ظنتن الحبيب القمر  
و ما من يغيب كمن قد حضر

رأيت الهلال و وجه الحبيب  
فلم أدر من حيرتي فيهما  
ولولا التورد في الوجنتين  
ل كانت ظنتن الهلال الحبيب  
فذاك يغيب و ذا لا يغيب

و في بعض الصنائع الخامسة ينشد صدر البيت الذي يشكل "الكرسي" أو "التغطية" ، ثم يؤدى جوابه آلياً، بعد ذلك ينشد عجزه قبل الانتقال مباشرة إلى إنشاد البيت الخامس.

### (3) في الصنائع السابعة:

في هذه الصنائع يسمى البيت الأول بـ "الدخول" أو "الكرسي الأول" ، أو "الفراش"

(1) يظهر أن هذه التسمية حدثة نسبياً وأن استعمالها ناتج عن عدم استساغة عبارة "كرش الصنعة".

بيت الثاني و الثالث و الرابع و الخامس بـ "كرش الصنعة" أو "وسطها" أو "قلبها"،  
بيت السادس بـ "الدخول الثاني" أو "الكرسي الثاني"، و البيت السابع و الأخير بـ "الخروج".

و في هذه الصنائع يكون للبيت الأول و السادس نفس اللحن، بينما يكون لباقي الأبيات  
لحن مغایر، لكنه مماثل بالنسبة لها جميماً. أما الطريقة المتبعه في أدائها فهي في الغالب أن  
صدر البيت الأول و يتبع بالجواب، ثم يعاد إنشاده مرة أخرى مع ربطه بعجزه،  
كـ بدون جواب، يلي ذلك إنشاد البيت الثاني بدون جواب، فالثالث و الرابع متبعين  
حروفيهما، ثم الخامس بدون جواب، أما البيتان السادس و السابع فيتشدآن بنفس الطريقة  
في تشد بها البيتان الأول و الثاني.

و فيما يلي مثال لصنعة سباعية، و هي من بسيط نوبة العشاق:

|   |  |
|---|--|
| و أضاء كوكب<br>و هي لي مذهب<br>شرب راح براح<br>كيف وشى البطاح<br>عن حمام الصباح<br>طرباتل علب<br>و هي لا تشرب | اسقياني لقد بدا الفجر<br>قهوة لي في شربها وزر<br>يا نديمي اسفني لقد حلا<br>ارفع السجف و انظر الطل<br>و غراب الليل قد ولی<br>انتشت قطب روضها الخضر<br>عجبًا كيف نالها السكر |
|---|--|

و يلاحظ أن كثيراً من الصنائع الخمسية هي في الأصل صنائع سباعية تم الاستغناء  
عن البيتين الأول و الثاني بقصد اختصارها، علماً بأن لحنيهما يطابقان لحنى البيتين  
السادس و السابع. و ما زال كثير من هذه الصنائع تستعمل حتى اليوم تارة في صيغتها  
سباعية و تارة أخرى في صيغتها الخمسية.

و إلى جانب هذه الأنواع الثلاثة الرئيسية من الصنائع المستعملة في الموسيقى  
العربية توجد صنائع أخرى مؤلفة من ثلاثة أو أربعة أو ستة أبيات، و هي نادرة، و غالباً  
 تكون بنيتها اللحنية على النحو التالي:

#### ١- في الصنائع الثلاثية:

في هذه الصنائع تتطابق الحان الأبيات، و لكل واحد منها جواب، ما عدا البيت الثالث.  
تل ذلك الصنعة التالية، و هي من بسيط نوبة الحجاز المشرقي:

|  |                                   |  |
|--|-----------------------------------|--|
| رفقاً بذا العشيق<br>بلحظه الرشيق<br>فكن بها رارفيق | يا فتنان<br>و الغزلان<br>يا سلطان | يا كامـل البها<br>يا من فـلاق المها<br>روحي ملكتها |
|--|-----------------------------------|--|

و أحياناً تكون الصنعة ثلاثة، و لكن يستغنى فيها عن البيت الثالث فتصبح ثنائية،  
ـ صنعة التالية مثلاً يؤديها البعض بثلاثة أبيات في بسيط نوبة رصد الدليل، بينما يؤديها  
ـ بعض الآخر ببيتين فقط، و ذلك بحذف البيت الثاني:

و إن أساءوا فبئس ما صنعوا  
كأنهم بالوصال ما طمعوا  
ويحصد الزارعون ما زرعوا

إن أحسنوا أحسنوا لأنفسهم  
ما بمال قوم تتمام أعينهم  
غدا تجازى النفوس ما كسبت

### ب - في الصنائع الرباعية:

في هذه الصنائع تكون أحياناً ألحان جميع الأبيات متطابقة، و بعد إنشاد كل بيت منها يؤدى جوابه، ما عدا البيت الرابع والأخير، وأحياناً أخرى تكون الألحان للأبيات متطابقة ما عدا لحن البيت الثالث وأحياناً الرابع، و في هاتين الحالتين يسمى البيت ذو اللحن المغایر بـ "الكرسي". و عندما يكون موقعه على البيت الثالث تؤدى الصنعة كأنها خماسية حذف منها البيت الثاني، أما إذا كان موقعه على البيت الرابع فتؤدى كأنها خماسية حذف منها البيت الأخير.

و فيما يلي صنعة من النوع الأول، أي ذات الأبيات المتطابقة للحن، و هي من درج نوبة رمل الماءة ( و هناك من يزيد في عدد أبياتها أو ينقص منها دون تغيير في اللحن و طريقة المعالجة ) :

لَكْ وَ اللَّهُ شَائِقٌ مُسْتَهَامٌ  
لَكْ مِنِي تَحِيَّةٌ وَ سَلامٌ  
زَانِدَ وَ الْغَرَامُ فِيكَ غَرَامٌ  
قِيدَتِنِي الذُّنُوبُ وَ هِيَ عَظَامٌ

يَا رَسُولَ الْإِلَهِ إِنِّي مُحَبٌّ  
يَا رَسُولَ الْإِلَهِ فِي كُلِّ حِينٍ  
يَا رَسُولَ الْإِلَهِ شَوْقِي عَظِيمٌ  
يَا رَسُولَ الْإِلَهِ جِئْنَكَ أَسْعَى

و فيما يلي مثال لصنعة من النوع الثاني ( الكرسي يحتل فيها البيت الثالث ) ، وهي من قدام نوبة عراق العجم :

مَا اخْتَرْتَ غَيْرَكُمْ وَ اللَّهُ وَ اللَّهُ  
فِي الْقَلْبِ غَيْرَكُمْ وَ اللَّهُ وَ اللَّهُ  
لَهُنَّ لَيْ وَ بَكَى وَ اللَّهُ وَ اللَّهُ  
وَ إِنِّي صَادِقٌ وَ اللَّهُ وَ اللَّهُ

تَالَّهُ لَوْ خَيْرُونِي فِي مَحْبَتِكُمْ  
تَالَّهُ لَوْ فَتَحُوا صُدُرِي لِمَا وَجَدُوا  
تَالَّهُ لَوْ أَنْتِي أَشْكُو عَلَى حَجَرٍ  
تَالَّهُ مَا خَنَّتْ فِي عَهْدِ لَكُمْ أَبَدًا

و فيما يلي صنعة من النوع الثالث ( الكرسي يحتل فيها البيت الرابع ) ، و هي صنعة زجلية توجد في قدام نوبة رصد الدليل وبسيط الحجاز الكبير، و هناك من يقتصر فيها على أداء الأبيات الثلاثة الأولى فقط، محولاً إياها إلى صنعة ثلاثة، بل هناك من لا يؤدى منها إلا البيتين الأوليين، فيجعل منها صنعة ثنائية :

أَسَامِضُ  
لَمْ أَضَا<sup>ا</sup>  
نَارٌ فِي الْعَضَا<sup>ا</sup>  
لِيُطْفِي تَلْكَ الْجَمَارَ

تَلْهُمْنِي  
يَلْهُجْنِي  
يَلْهُبْنِي

لَاشْ يَا عَشِيهِ لَا  
وَ كَاسْ الْمَدَامْ حَلَا  
قَلْبِي جَمَارْ صَلَا<sup>ا</sup>  
مَاءِ الْبَحَارِ مَا يَكْفِي

### ج - في الصنائع السادسية:

في هذه الصنائع - و هي من الصنائع النادر أياضاً - يكون للأبيات الثلاثة الأولى

ـ حن، و للأبيات الثلاثة الأخيرة لحن آخر مغاير، و لكل بيت منها " جواب " ما عدا  
ـ الثالث و السادس، و أحياناً يكون لكل زوج من أبياتها لحن واحد مشترك يتكرر في  
ـ حن الآخرين من الصنعة، و بعد إنشاد كل زوج من هذه الأبيات يؤدي جوابه، ما عدا  
ـ حن الأخير.

و فيما يلي صنعة من النوع الأول، و هي من قائم و نصف نوبة رمل الماء:

|  |   |
|--|---|
| يا أكرم الخلق ما أقول؟<br>أفادنا نعمة الوصول<br>ببذل كل المنى و السول<br>يا سعد من خاطب الرسول<br>قم و اغتنم نزهة النزول<br>و اجتمع الفرع و الأصول | إن قيل زرتم ، بم رجعتم؟<br>قولوا رأينا الحبيب حقا<br>و أقبل المصطفى علينا<br>رد السلام علينا جهرا<br>وقال أهلاً بوفد ربي<br>قولوا رجعنا بكل خير |
|--|---|

و فيما يلي صنعة زجلية من النوع الثاني، و هي من ابطاخي نوبة الحجاز الكبير:

|  |  |
|--|--|
| و الفرح دائمًا يزيد<br>في كل يوم فرح جديد<br>يامن ملکنا عبید<br>ينقص و حسنك يزيد<br>قل لي بعد ما تريد<br>و أنت بيت القصيدة | لا زال دهرك سعيد<br>فيما تريده وجب تهنا<br>يا سيدا علا كل سيد<br>البدر في ليلة الكمال<br>هذا النفار أش يفيد<br>الناس جوهر منضد |
|--|--|

#### 6 - الصناع الطويلة أو "المدائن" و "العرابيس":

لا يتوقف طول الصنائع على عدد أبياتها، و إنما على عدد ما يتضمنه من أدوار، على طبيعة هذه الأدوار، و درجة السرعة التي تؤدي بها. و الدور هو المرة من ضرب "ميزان" أي الإيقاع، و طوله أو قصره يكون بحسب عدد ما يتضمنه من ضربات كثيرة، و المدد الزمنية التي تستغرقها هذه الضربات و السكتات، و درجة السرعة التي تؤدي بها. و أطول الأدوار في الموسيقى الأندلسية هي تلك التي توجد في ميزاني القائم حف و البطاخي، و بدرجة أقل في ميزان البسيط، و ذلك في حركة "الموسع"، أي حركة البطيئة التي توجد في بداية الميزان؛ فكلما كثرت أدوار الصنعة في هذه "الميزان" في تلك المرحلة، كانت طويلة، و هي تسمى عند الآلبين بـ "المدينة" ( ج مدائن ) (1)، أو "عروسة" ( ج عرابيس ).

#### 7 - الغاء و الغرف:

في الماضي كان الغناء في الموسيقى الأندلسية - باستثناء "الإنشاد" و الموال - يتم حفورة جماعية، و ما زال هذا التقليد هو السائد و المتبعة من طرف أغلب الأجواء، إذ شرك فيه جميع أفرادها، بصرف النظر عن مدىأهلية أصواتهم لذلك، و هم منشدون

(1) يرى بعض شيوخ الموسيقى الأندلسية أن لقب "المدينة" لا يطلق إلا على صنعة "باكر إلى شادن و كاس" من بين بسيط نوبة الماء، وهي صنعة سباعية تشمل على 210 أدوار إيقاع البسيط في حركته "الموسعة".

و عازفون في أن واحد، لكن المنشد الرئيسي في الجوق كثيراً ما يقتصر دوره على الإنشاد فقط، أي الغناء دون العزف، وأحياناً يكون مصحوباً بمنشد ثان هو أيضاً من غير العازفين؛ و كما هو الحال في الغناء، فإن العزف يتم هو كذلك بصورة جماعية، و دون توزيع للأدوار على الآلات؛ و في كلتا الحالتين – أي الغناء و العزف – يكون الأداء موحد للأصوات (à l'unisson) أي أن الجميع يؤدي نفس اللحن، لكن هذا الأداء الجماعي لا يمنع أحياناً من إسناد إنشاد "كراسي" أو "تغطيات" بعض الصنائع إلى شخص واحد، و إسناد أداء "أجوبيتها" كذلك إلى عازف واحد، فيكون ذلك مناسبة يظهران خلالها براعتهما في الغناء أو العزف المنفرد.

و يقال عن العازف الذي يؤدي جواب الكرسي أو التغطية إنه "يغطي"، و هو في ذلك لا يحاكي لحنهما بدقة وأمانة، و إلا عد ذلك قصوراً منه لسهولته، بل إنه يتصرف فيه على نحو يسمح له بإظهار قدرته على تحويره، و إغنائه بالزخارف الموسيقية، و إبراز براعته في العزف، لكن مع الحفاظ على ملامحه الأصلية، و التقيد بإيقاعه، و احترام عدد أدواره. و هذا ما يفعله المنشد أيضاً عندما يتولى أداء الكرسي أو التغطية بمفرده.

و في العقود الأخيرة أخذت بعض الأجوaque تسد إنشاد صنائع كاملة – خاصة في الانصراف – إلى صوت واحد من أحد الجنسين، أو توزع هذا الإنشاد بالتناوب بين صوت رجل و صوت امرأة، أو بين صوت أحدهما و الأصوات الجماعية لباقي أفراد الجوق، أو بين أصوات جماعية نسوية وأخرى رجالية، و ذلك بقصد التنوع و التجديد و دفع الملل عن النفوس.

و حتى اليوم يتم أداء الموسيقى الأندلسية دون استعانة بمدونات موسيقية تضبط هذا الأداء ضبطاً تاماً، الأمر الذي يترك للمنشدين و العازفين هامشاً من الحرية للتصرف فيه، خاصة بتحليته بمختلف أنواع الزخارف الموسيقية، و إن كان ذلك يتم في حدود معينة، إذ يتعمّن على الجميع التقيد بالخطوط العريضة للألحان المؤداة مع احترام أوزانها، لكن هذا التقيد لا يكفي للحصول على الجودة المنشودة في الأداء، فهناك عوامل أخرى تحول دون ذلك، منها على الخصوص تعدد روایات الصنائع رغم التقاض الملحوظ في الفوارق بينها خلال العقود الأخيرة، نتيجة للدور الذي تلعبه وسائل الإعلام السمعية في التقرير بينها، و يظهر ذلك جلياً عندما تجتمع في بعض المناسبات عناصر تتجمّي إلى أجوaque مختلفة لأداء عروض موسيقية مشتركة؛ و هذه الفوارق في الأداء، و إن كانت اليوم طفيفة فإنها لا تخفي على الأذن المدرية، و لا يمكنها أن تزول بسهولة، خاصة في غياب نصوص مدونة بالكتاب الموسيقية يلتزم بها الجميع، لأن نفس اللحن عندما يؤدي مرتين متاليتين فإنه لا يكون في المرة الثانية مطابقاً تمام المطابقة للمرة الأولى حتى لو كان الذي أداه هو نفس العازف؛ و من هذه العوامل أيضاً المدة التي يستغرقها أداء الميزان، أو حتى قسم منه فقط، فهي طويلة نسبياً و ينبع عنها تعب بالنسبة لكافة أعضاء الجوق، يتجلّى في توقف بعضهم عن الغناء و مواصلته متى شاءوا، أو التوقف لبعض الوقت عن العزف ثم استئنافه من جديد، أخيراً يؤدي اختلاط الأصوات الحادة بالغليظة في أداء موحد إلى تحليق صوت واحد أو أكثر فوق باقي الأصوات، الأمر الذي يفقد هذا الأداء الانسجام المنشود.

و خلال إنشاد الصنائع يكون العزف خافتًا نسبياً، و هو ما يسمى به "التبريد"؛ و ذلك حتى لا تطغى الموسيقى على أصوات المنشدين، و تحجب وضوحاً، و تحول دون فهم الكلام المتغنى به، أما خلال "الأجوaque" – و خاصة تلك التي تعقب الجواب الأول – فإن

العرف يزداد قوة و حيوية، و يسمى ذلك بـ "التسخين" ، و يحفل بمختلف أنواع الزخارف الموسيقية، و هو ما يعرف بـ "التعمير" ، و يطلق على هذه الزخارف مصطلح "الزواید" و "الزوابع" ، و تشمل الأبوجيتورا أو الماهد، (Appoggiature) و الموردانتي أو القرضة، (Mordant) والغروريبيتو أو المجمّع، (Grupetto) و التري أو لرغعة، (Trille) و التريمولو أو ترجيف الصوت أو تثنيته، (Trémolo)، كما تشمل سلال الثلاثيات و السداسيات، (Triolets et sextolets) و تغيير الطبقة الصوتية، و نقر الحوية الغليظة أو الثامنة السفلی لبعض الأصوات، و تعويض المديد منها بعبارات لحنية مرتجلة، ذات قيمة زمنية معادلة لها، و استعمال الزمن المضاد (Contretemps) و تأخير النسورة (Syncope) في بعض المقاطع، و التوقف المفاجئ و القصير عن العزف... إلى غير ذلك مما تسمح به مهارة العازف و يُملئه عليه ذوقه، لكن دون مس بجوهر اللحن المؤدي أو حل بيقاعه. و من الطبيعي أن تختلف هذه الزخارف الحرة من عازف إلى آخر، الأمر الذي يتضح عنه نسيج لحنی عام يفتقر إلى الصفاء التام، و هذه الحقائق تنطبق أيضاً على العداء، و لذلك فإن العرف الفردي يبدو عموماً لسامعيه أكثر براعة و أصدق تعبيراً من العرف الجماعي، و الغناء الفردي أكثر وضوحاً و إطراها من الغناء الجماعي.

و فيما يلي مطلع لصنعة من تسجيلات المرحوم الشيخ احمد لبزور التازي دُون سرتين، المرة الأولى تبين كيفية أدائه بصوته، و المرة الثانية كيفية أداء "جوابه" بعوده، و من خلال مقارنة التدوينين يتضح للقارئ بعض ما يمكن للعازف أن يدخله من تغييرات على اللحن الأصلي. و الصنعة من ميزان قائم و نصف عراق العجم، و مطلعها:

يا صاح كم ذا أراك صاح      عن نشوة الحب و المدام



## 8 - الإنشادات و المواويل و التقاسيم:

بالإضافة إلى العناصر الأدبية و الموسيقية التي تطرقنا إليها في هذا الباب و التي تقوم عليها البنية الأساسية ل قالب النوبة، توجد عناصر أخرى تكميلية تدخل ضمن مكونات هذا القالب، فتزينه تنوعا و جمالا، لكن استعمالها لا يكتسي طابعا إلزاميا، كما أن التقاليد لا تحدد لها أماكن ثابتة في سياق النوبة التي تؤدي فيها، و هذه العناصر هي "الإنشادات" و "المواويل" و "التقاسيم" التي تجمع بينها الخاصيات التالية، و هي: التحرر من قيود الوزن الموسيقي، و الطابع الارتجالي، ( و إن كان ذلك في الظاهر فقط فيما يتعلق بالإنشادات )، و الأداء الفردي، و اقتصار هذا الأداء على ذوي الأصوات الجميلة أو العزف البارع.

### - الإنشادات:

هناك نوعان من الإنشادات: "إنشادات البيتين" و "إنشادات الطبوع" ، و قد ضاع قسم كبير منها اليوم، و الباقى مهدد بالانقراض، إذ أن حفاظ هذا النوع من الغناء المؤهلين لأدائنه على الوجه المطلوب أصبحوا اليوم يُعدون على رؤوس الأصابع، نظراً من جهة لما يتطلبه ذلك من جمال صوت، و ذاكرة قوية تحافظ بأمانة على التقاليد الموروثة في أدائه، و من جهة أخرى نظراً لتزايد الإعراض عنه خلال السنين الأخيرة، بسبب تزايد استعمال المواويل الشرقية في الموسيقى الأندلسية، و تنامي تولع الجمهور بها، حتى غداً أداء هذه المواويل في حفلاتها هو المأثور و ليس "الإنشادات".

و كثيرون هم الذين تألق نجمهم في سماء فن إنشاد الطبوع و البيتينات خلال القرن الذي ودعناه و بدأية هذا القرن، غير أنه لا يعرف عن حياتهم إلا القليل، و أبرزهم: محمد شويكة ( شارك في الجوق الذي مثل المغرب في المؤتمر الأول للموسيقى العربية المنعقد في القاهرة سنة 1932 )، و الحاج إدريس بن الفاتحى برادة ( ت 1931 )، و الحاج عبد السلام بن يوسف الزعوق ( ولد سنة 1879 ) و محمد الصبان، و سيدى محمد وقادة، و محمد الركابينة، و الحاج محمد الخصاصي ( 1900 - 1989 )، و مولاي أحمد بن الحسن العلمي ( من مواليد سنة 1878 )، و محمد المزطاري، و احمدية بن عبد الوهاب المسطاسي ( ت 1969 )، و الحاج أحمد بن المختار المسطاسي ( ولد سنة 1908 )، و أحمد الزويتن ( ولد سنة 1895 )، و أحمد بن عبد القادر القبرى، و محمد بن العربي مريقه، و الحاج عبد الله الكراوى، و حميد العمراوى، و عبد المجيد الصبان، و محمد الطود ( 1928 - 2008 )، و محمد المنصورى، و عبد السلام بن يوسف الشبيهى الإدريسي ( ولد سنة 1928 )، و سعيد القادرى، و علال بن الفقيه، و عبد السلام الصديقى الشاونى، و محمد الريش ( ت

١٠، و عبد المجيد بن عمر الفران ( ولد سنة 1930 )، و محمد با جذوب ( ولد سنة ١٩٣٠ )، و عبد الرحيم الصويري ( ولد سنة 1957 )، و حياة بو خريص ( ولدت سنة ١٩٥٧ )، و عبد الفتاح بنيس ( ولد سنة 1962 )، و عبد الله المخطبوي ( ولد سنة ١٩٦٢ )، و عبد الأشهب ( ولد سنة 1960 )، و عبد الرسول النجار، و عبد الإله الزنibir، و سعيد

الخسي...).

و من الذين اشتهروا بمواويلهم إضافة إلى إتقانهم لفن إنشاد الطبوع والبيتينات:

شويكة، و الحاج عبد الله الكراوي، و محمد الصبان، و الحاج إدريس بن الفاتحي

شويقة، و الحاج محمد الخصاصي، و عبد السلام بن يوسف الشبيهي الإدريسي، و محمد با

شويقة، و عبد الرحيم الصويري، و عبد الله المخطبوي، و عبد السلام السفياني، و عبد الفتاح

شويقة، و عبد المجيد بو زوادة...).

#### ١) "إنشاد البيتين":

و يسمى أيضاً في أوساط الموسيقى الأندلسية بـ "البيتين" فقط ( ج بيتيتات )، و هو

بيتين من الشعر الفصيح، في موضوع يترك اختياره للمنشد، و هو شبيه بالموال في

عمره و عدم تقيده بالإيقاع، لكنه يختلف عنه في كونه غير مترجم بالمعنى الصحيح لهذه

الكلمة، باستثناء زخارفه، فخطه اللحنی العام يكون مرسوماً و محفوظاً مسبقاً؛ و تشغل فيه

بيت " - أي كلمات آنَّ و هَانَ... - الجملة اللحنية أو أجزاء هذه الجملة عندما تكون

جزءاً من الكلام الشعري، و هي كما سبقت الإشارة إلى ذلك كلمات لا معنى لها، تستخد

لغوي يستعن به على تذكر الألحان " الصامتة ".

و ينسب إنشاد البيتين إلى الطبع الذي لحن عليه، فيقال مثلاً: " إنشاد بيدين غريبة

حين " أو " إنشاد بيدين الحجاز الكبير "... و قد ضاع اليوم كثير من هذه الإنشادات،

حيث يقع خلط بينها وبين " إنشادات الطبوع " التي ستنطرق إليها لاحقاً، لأن أوجه الشبه

لتوسين كثيرة، لا سيما عندما يتطابق البحر الشعري لكلا النوعين و تستبدل كلمات

هما بكلمات الآخر كما يحدث في الصنائع، فيصبح من الصعب معرفة ما إذا كان اللحن

على قد وضع لإنشاد البيتين أم لإنشاد الطبع. و في حين أن الموضوع الذي يتناوله

" إنشاد الطبع " هو التغني بمحاسنه و وصف تأثيره في نفوس سامعيه، فإن الموضوع الذي

يرونه " إنشاد البيتين " يكون مرتبطاً بموضوع الصنعة التي سبقته و التي ستعقبه. و من

سيجي أن المنشد الذي يتولى أداء البيتين ينبغي أن يكون ذا صوت جميل، ملماً إماماً جيداً

تراث الموسيقى الأندلسية، واسع الحفظ لأشعار العرب، حاضر البديهة، بحيث يكون قادرًا

على استحضار البيتين في كل مناسبة. و يقال عن المنشد الذي تتوافر فيه هذه الصفات إن

شكارته عاملة "، أي أن جعبته مليئة، كنایة عن طول باعه في هذا المجال.

و على الرغم من أن تسمية " إنشاد البيتين " تقتضي إنشاد بيدين كاملين، فإن المنشد

يمكن أحياناً بإنشاد بيت واحد فقط، كما هو الحال مثلاً بالنسبة للإنشاد الخاص بنوبة الماء،

و هو من بحر الرمل، و الإنشاد الخاص بكل من نوبتي عراق العجم و العشاق، و هو من

بحر المقارب؛ و يحدث كذلك أن يتقاسم الإنشاد منشداً اثنان، بحيث يتکفل كل واحد منهما

بتwo البيتين، كما هو الحال مثلاً في الإنشاد الخاص بنوبة رمل الماء، و هو من بحر البسيط،

كذلك لا يتأنى إلا عندما يكون في الجوق أكثر من منشد.

و الموسيقى المستخدمة في البيتين تقتصر على المصاحبة الخفيفة و الهادئة لصوت المنشد في صعده و هبوطه و انعطافاته، مع ابراز قرار الطبع الذي يغنى عليه و أصوات المحطات المقامية التي يتوقف عندها.

ويستعمل "إنشاد البيتين" في ثلاثة حالات:

الأولى بعد البغية مباشرة - وقد أصبح ذلك نادراً اليوم - و الثانية وسط الميزان.

و في هذه الحالة يكون فاصلاً بين حركتين متميزتين، أولاهما بطيئة و ثانية سريعة، و في الحالة الثالثة يستعمل كوسيلة للانتقال من ميزان إلى ميزان آخر داخل نفس النوبة.

و إذا كان المنشد حراً في اختيار موضوع البيتين اللذين سينشدهما، فإنه في المقابل ملزم بمراعاة التقاليد المتبعة في ذلك، و هي:

- أن يكون هذان البيتان على وزن البحر الشعري الذي وضع عليه الحان "البيتين الخاصة بالنوبة التي ينشدان فيها"، و قد يكون لهذه النوبة أكثر من إنشاد، يختار المنشد من بينها ما يروق له، لكن شريطة التقييد ببحره و لحنه. (أنظر جدول البحور الشعرية لإنشاد "بيتينات" النوبات في نهاية البحث الخاص بهذا الموضوع).

- أن يناسب موضوعهما موضوع الصنعة التي ستليهما إذا تصدر الإنشاد الميزان. و في هذه الحالة يكون المنشد على علم مسبق بذلك الصنعة حتى يتسنى له أن يحسن اختيار الموضوع الذي يناسبها، حفاظاً على سياق الكلام، و يكون ذلك باتفاق مع رئيس الجوق؛ أما إذا توسط الإنشاد الميزان فيجب على المنشد أن يختار له موضوعاً يتناسب مع موضوع الصنعة التي تقدمته، حرصاً منه كذلك على سياق الكلام، و في هذه الحالة يتبعه رئيس الجوق أن يختار له "التغطية" المناسبة، أي أن يتبعه بصنعة تتسمج معه في الموضوع و تكمل معناه، و ذلك سواء أكانت هذه الصنعة من الميزان ذاته أم من ميزان آخر تابع لنفس النوبة.

- أن يتقييد المنشد في إنشاده للبيتين بنفس صيغة الإفراد أو الجمع، و التذكير أو التأنيث، و المخاطب أو الغائب المستعملة في الصنعة، سواء أكانت سابقة لهذا الإنشاد، كما هو الحال عندما يتصدر الميزان، أم لاحقة له، كما هو الحال عندما يتوسطه. و لبيان كيفية اختيار المنشد موضوع "البيتين" و كيفية "تغطيتها" من لدن رئيس الجوق نورد النموذج التالي:

إذا كان الجوق يؤدي ميزان قدام الحجاز الكبير مثلاً و أراد رئيسه أن يفسح المجال للمنشد كي ينشد "البيتين" بعد توقفه عند الصنعة التالية:

لم يبق حبك لي صبراً و لا رمقا  
ليت الفراق و ليت الحب ما خلقا

يا سالب العقل مني عندما رمقد  
لا تسأل اليوم عما كابدت كبدى

فإنه يتبعه رئيس المنشد أن يختار بيدين مناسبيين لموضوع هذه الصنعة، شريطة أن يكونا من أحد البحور الشعرية الثلاثة التي وضعت عليها الحان "إنشادات البيتين" الخاصة بنوبة الحجاز الكبير، و هي الوافر و المجتث و المديد، فإذا اختار البحر الأول منها، و هو الوافر، أمكنه أن ينشد مثلاً:

فكم أحىي عليك و كم أموت  
فما نفذ الشراب و ما رويت

أموت إذا ذكرتاك ثم أحىي  
شربت الحب كأساً بعد كأس

ختار البحر الثاني، و هو المجتث، أمكنه أن ينشد:

يا كامل الحسن يكفي  
هذا الصدود الطويل  
إن ملت عنى دللا

يُنطبق على هذين البحرين ينطبق أيضا على البحر الثالث، و هو المديد، لكنه إذا أشد  
في هذا الأخير البيتين التاليين، عَد ذلك عيبا، لاستعماله فيما صيغة الجمع عوض المفرد،  
رغم توافقه في اختيار البحر الشعري و الموضوع:

عن هواكم كيف أنصرف  
وَصَفَ الناس الغرام بكم  
و هواكم لي به شرف  
و غرامي فوق ما وصفوا

أما "تغطية" الصنعة فيتعين على رئيس الجوق أن يراعي فيها أيضا "المناسبة"،  
فن يحسن اختيارها بحيث يكون موضوعها منسجما مع موضوع الإنشاد، وبالنسبة  
لـشادين الأولين اللذين اتخذناهما مثالين لإنشاد البيتين في نوبة الحجاز الكبير، و هما إنشادا  
حر الروافر و المجتث، يمكن أن تكون التغطية من نفس الميزان، أي القدام، بقصد اختصاره  
فيـ. كالانتقال بعدهما إلى صنعة:

أوحشت مُذْ غبت جميع الورى  
إلا أنا مذ غبت أنسـتنـي  
خـصارـهـ أكثرـ بالـانتـقالـ إـلـىـ صـنـعـهـ:

اتق الله يا معذب قلبي

لا تزدني على نحوـيـ نحوـلا

كما يمكن أن تكون هذه التغطية وسيلة للانتقال إلى ميزان آخر من موازين نفس  
نوبـةـ، كـمـيزـانـ البـسيـطـ مـثـلاـ، و ذلك بالتحول من أحد الإنـشـادـينـ المـذـكـورـينـ إلىـ الصـنـعـةـ

ارـحـ قـلـبيـ المعـنىـ وـ أـخـشـ عـذـابـ أـلـيـماـ

و كما سبقت الإشارة إلى ذلك فإن المنشدين كثيرا ما يختصرون إنشاد البيتين،  
يـخـصـرـونـ فيـهـ عـلـىـ غـنـاءـ الـبـيـتـ الـأـوـلـ فـقـطـ؛ و لا شـكـ أنـ كلـ نـوـبةـ كـانـ لهاـ فيـ الأـصـلـ إـنـشـادـ أوـ  
كـثـرـ لـحـنـ عـلـىـ الطـبـعـ الـذـيـ تـنـسـبـ إـلـيـهـ، و بـضـيـاعـ بـعـضـ النـوـبـاتـ ضـاعـتـ مـعـهاـ إـنـشـادـهـاـ، وـ ماـ  
يـضـيـعـ مـنـهـاـ أـدـمـجـ فـيـ النـوـبـاتـ الـبـاقـيـةـ، مـثـلـاـ أـدـمـجـتـ فـيـهاـ "ـ الصـنـائـعـ الـبـيـتـيـمـةـ"ـ، وـ كـانـ آـكـسـيسـ  
شـوتـانـ قدـ أـشـارـ فـيـ كـتـابـهـ "ـ لـوـحةـ الـموـسـيقـيـ الـمـغـرـبـيـةـ"ـ الصـادـرـ سـنـةـ 1938ـ إـلـىـ وجودـ  
شـرـينـ مـنـهـاـ، ذـكـرـ الـبـحـورـ الـشـعـرـيـةـ لـثـلـاثـةـ عـشـرـ إـنـشـادـاـ مـنـهـاـ فـقـطـ، وـ هـيـ الـتـيـ تـحـمـلـ أـسـماءـ  
ـحدـىـ عـشـرـةـ نـوـبةـ الـمـسـتـعـمـلـةـ الـيـوـمـ، مـعـ إـلـاشـارـةـ إـلـىـ أـنـ نـوـبةـ الـحـجازـ الـكـبـيرـ تـتـضـمـنـ ثـلـاثـةـ  
ـسـبـ، وـ ذـكـرـ أـيـضاـ أـسـماءـ سـتـةـ إـنـشـادـاتـ أـخـرىـ أـدـمـجـتـ -ـ كـالـصـنـائـعـ الـبـيـتـيـمـةـ"ـ -ـ ضـمـنـ تـلـكـ  
ـنـوـبـاتـ، اـعـتـبارـاـ لـمـاـ بـيـنـهـاـ وـ بـيـنـ طـبـوـعـهـاـ مـنـ قـرـابـةـ وـ اـنـسـجـامـ، غـيرـ أـنـهـ لـمـ يـشـرـ إـلـىـ بـحـورـهـ،  
ـهـذـهـ إـنـشـادـاتـ هـيـ إـنـشـادـ الـبـيـتـيـنـ الـخـاصـ بـطـبـعـ الـمـزـمـومـ الـذـيـ أـدـمـجـ فـيـ نـوـبةـ عـرـاقـ الـعـجمـ،  
ـطـبـعـ الـحـصارـ الـذـيـ أـدـمـجـ فـيـ نـوـبةـ الـحـجازـ الـكـبـيرـ، وـ طـبـعـ حـمـدانـ الـذـيـ أـدـمـجـ فـيـ نـوـبةـ  
ـحـجازـ الـمـشـرـقـيـ، وـ طـبـعـ الـصـيـكـةـ الـذـيـ أـدـمـجـ فـيـ نـوـبةـ الـمـاـيـةـ، وـ طـبـعـ الـجـرـكـةـ الـذـيـ قـالـ عـنـهـ إـنـ  
ـرـوـاـيـتـيـنـ، إـحـدـاهـمـاـ أـدـمـجـتـ فـيـ نـوـبةـ رـمـلـ الـمـاـيـةـ وـ الـثـانـيـةـ فـيـ نـوـبةـ الـحـجازـ الـمـشـرـقـيـ، وـ لـمـ  
ـبـكـرـ شـيـئـاـ عـنـ إـنـشـادـ الـبـاقـيـ لـإـتـمـامـ الـعـدـ الـذـيـ ذـكـرـهـ وـ هـوـ عـشـرـونـ. وـ كـنـتـ فـيـ مـنـتصفـ

الثمانينات من القرن الماضي قد استعنت بعدد من شيوخ الموسيقى الأندلسية الذين كانوا لا يزالون على قيد الحياة، و من المولعين بها و باقتناء تسجيلاتها الصوتية، للوقوف على ما تبقى من هذه الإنشادات و إنشادات الطبوع، في محاولة لجمعها و توثيقها، فوجدت من التضارب بينهم في الأقوال، مع تشبت كل واحد منهم برأيه، و من الاختلافات في الروايات الشعرية بينهم من جهة، و بينهم وبين ما هو موجود في المراجع المختلفة التي تناولت هذا الموضوع من جهة ثانية، و من الخلط بين إنشادات البيتين و إنشادات الطبوع، و أحياناً من التكتم على ما يعرفونه أو يحفظونه أو يملكونه من تسجيلات، ما يجعل الباحث يطمئن أكثر إلى ما هو متداول بالفعل أو موثق بواسطة التسجيل الصوتي، و لذلك فإن إنشادات البيتين و الطبوع التي سنورد أسماء بحورها و أسماء النوبات التي تنشد فيها هنا هي من الإنشادات المعروفة و إن كان بعضها قليل أو نادر الاستعمال. و فيما يلي أسماء "إنشادات البيتين" و بحورها الشعرية و النوبات التي تنشد فيها:

| أسماء البيتين   | بحورها   | النوبات التي تنشد فيها  |
|---|--|---|
| بيتين رمل الماء<br>بيتين الإصبهان   | بسيط<br>طويل ( وله روايتان:<br>رواية طوان و رواية سلا )  | رمل الماء<br>الإصبهان   |
| بيتين الماء<br>بيتين رصد الديل<br>بيتين الاستهلال   | رمel<br>طويل<br>طويل   | الماء<br>رصد الديل<br>الاستهلال   |
| بيتين غريبة الحسين<br>بيتين غريبة الحسين<br>بيتين الحجاز الكبير<br>بيتين الحجاز الكبير<br>بيتين الحجاز الكبير<br>بيتين انقلاب الرمل | جزء الرمل<br>خفيف<br>مجتن<br>مديد<br>وأفر ( و هو نادر الاستعمال )<br>رمel ( و يعرف أيضاً بالرمel<br>التطواني ) | غريبة الحسين<br>غريبة الحسين<br>الحجاز الكبير<br>الحجاز الكبير<br>الحجاز الكبير<br>الحجاز المشرقي |
| بيتين الحجاز المشرقي<br>بيتين حдан * (1)  | طويل ( لا فرق بين لحنه<br>و لحن إنشاد طبعه )<br>طويل ( لا فرق بين لحنه<br>و لحن إنشاد طبعه )                   | الحجاز المشرقي<br>الحجاز المشرقي  |
| بيتين عراق العجم<br>بيتين المزوم *  | متقارب<br>طويل ( لا فرق بين لحنه<br>و لحن إنشاد طبعه )   | عراق العجم و العشاق<br>عراق العجم   |

### ب) "إنشاد الطبع":

هو عبارة عن بيتين من الشعر الفصيح يتغذيان بمحاسن أحد طبوع الموسيقى

(1) ترمز هذه الإشارة \* إلى "إنشاد البيتين" الذي ضاعت نوبته و أدمج في نوبة أخرى.

ـ، و يصفان أثره في نفس سامعه؛ و إذا كانت أشعار إنشادات "البيترين" تتغير  
ـ نسابة مع الاحتفاظ بببورها، فإن أشعار إنشادات الطبوع لا تتغير، و هي معروفة،  
ـ كربت كناثات الحايك النصوص الشعرية لما يناهز أربعين إنشاد طبع، موزعة على  
ـ سـة و عشرين طبعا التي كانت معروفة في الموسيقى الأندلسية (الطبع السادس  
ـ خرون، و هو طبع المشرقي، لم يتم اكتشافه إلا حديثا، خلال المؤتمر الثاني للموسيقى  
ـ العربية المنعقد في الرباط سنة 1969، و لهذا السبب لم يعرف له إنشاد). و لبعض هذه  
ـ شـعـرـاتـ أكثرـ منـ إـنشـادـ، مثلـ طـبعـ الحـسـينـ الـذـيـ لـهـ أـرـبـعـةـ إـنشـادـاتـ، وـ طـبـوـعـ الدـيلـ  
ـ سـهـلـلـ وـ المـاـيـةـ الـتـيـ يـتوـافـرـ كـلـ وـاـحـدـ مـنـهـاـ عـلـىـ ثـلـاثـةـ إـنشـادـاتـ...ـ لـكـنـ مـعـظـمـ هـذـهـ  
ـ شـعـرـاتـ قدـ ضـاعـ الـيـوـمـ، وـ أـغـلـبـ مـاـ تـبـقـىـ مـنـهـاـ هـوـ مـنـ بـحـرـ الطـوـيلـ.

يؤدي إنشاد الطبع أحياناً بعد المشالية، وأحياناً أخرى بعد البغية، وقد يختار المنشد نيزان لأدائه، أو يتذبذب وسيلة لالانتقال إلى نوبة أخرى، وهو مثل "إنشاد البيتين" في الظاهر ارتجالاً وبغير إيقاع، لكن الخطوط العريضة للاحانة تكون معروفة محفوظة مسبقاً. كما هو الحال بالنسبة لإنشاد البيتين فإن إنشاد الطبع يؤدي بصورة ما عدا إنشاد طبع الحجاز المشرقي الذي جرت العادة بأدائه بصورة جماعية.

و يلاحظ أن الحان بعض إنشادات الطبع تكون مطابقة للاحان إنشادات البيتين، كما الحال بالنسبة لطبع الحجاز المشرقي و حمدان و المزوم، و لا يميز بين النوعين إلا شعرى الذي يكون ثابتاً في "إنشاد الطبع" و متغيراً حسب المناسبة في "إنشاد

وَفِيمَا يُلِي مَثَلًا لِمَا يَعْبُرُ عَنِ إِنْشادِ الْطَّبَعِ، أَوْلَاهُمَا يَخْصُ طَبَعَ غَرِيبَةِ الْحَسِينِ، وَهُوَ حَرَلٌ يَسْتَعْمِلُ، وَثَانِيهِمَا يَخْصُ طَبَعَ الْحَسِينِ، وَهُوَ مَفْقُودٌ:

رعي الله منشدا شدا بغريبة  
وألس من كان الغرام بقلبه  
عليها ونحن في مقام معظم  
فجاء على قصد الحبيب المحكم

\* \* \*

اما من حكى داود صوتاً و يوسف سلبت حجاي بالحسين و زدتني جمالاً و لقمان الحكيم بحكمته بترجيعه شوقاً إلى حسن نعمته

و فيما يلى جدول بأسماء إنشادات الطبوع مع بيان بحورها و التوبات التي تتشد فيها:

| سِعَاء إِنْشَادَاتُ الطَّبُوع | بَحْرُهَا | النُّوبَاتُ الَّتِي تَنْشَدُ فِيهَا | مَلَاحِظَاتٍ  |
|-------------------------------|-----------|-------------------------------------|---|
| شَد طبع حمدان                 | طُولِي    | الْجَازُ الْمَشْرُقِيُّ             | لَهُ رُوَايَتَانِ مُخْتَلِفَتَيْنَ: رُوَايَةُ سَلَّا وَرُوَايَةُ شَفَشَاؤِنَ. |
| شَد طبع الإصبهان              | "         | الْإِصْبَهَانِ                      |   |
| شَد طبع المايَة               | "         | الْمَايَةُ                          |   |
| شَد طبع رصد الدَّيْل          | "         | رَصْدُ الدَّيْل                     |   |
| شَد طبع الْأَسْتَهْلَال       | "         | الْأَسْتَهْلَال                     | يُعدُّ مِنْ إِنْشَادَاتِ النَّادِرَةِ.  |
| شَد طبع الرَّصْد              | "         | الرَّصْدُ                           |   |

## - المواويل و التقسيم:

الموال ضرب من الغناء يعرفه الجميع، و هو ذو طابع انسيابي، يؤدى ارتجالا بدون ايقاع. و هو في الموسيقى الأندلسية يتالف في العادة من بيتين إلى أربعة أبيات من الشعر الفصيح، تتناول في الغالب موضوعا من المواضيع الخفيفة التي يستملحها كل الناس، مثل التغزل و العتاب و التحسس على الفراق و الشكوى من تقلبات الزمان... و مع أن هذا النوع من الغناء معروف في الموسيقى العربية منذ أواخر القرن الثاني للهجرة ( أوائل القرن التاسع للميلاد ) و أنه شائع في موسيقى كافة الأقطار العربية، فإن مصادر الموسيقى المغربية، بما فيها كناش الحايك و نسخه المختلفة، لا تذكره باسمه، و لا تشير إليه كعنصر قائم الذات يدخل ضمن مكونات النوبة الأندلسية. و أقدم المواویل التي استعملت في هذه الموسيقى، كمواویل محمد شویکة و إدريس الفاتحی برادة، كانت تتميز عموما ببساطة أحانها، و تقیدها بطبع النوبة التي تنشد فيها، أو أحد الطبوع المدمجة فيها؛ و كانت تحمل أسماء الطبوع التي تؤدى عليها، فتسمى مثلا موال الصیکة، أو الاستھلال، أو الحجاز الكبير... و نظرا لعدم تغير أحانها بتغير مناسبات إلقائها رغم طول المدة التي كانت تفصل أحيانا بين هذه المناسبات، فإنه يظهر أنها لم تكن مرتجلة و وليدة حينها، و إنما مهیأة من قبل، مثل إنشادات الطبوع والبيتينات. و كانت تُستخدم في الغالب وسط الميزان كوسيلة للانتقال من إحدى مراحله إلى مرحلة أخرى منه، أو إعطاء أعضاء الجوق فرصة للاستراحة بضع دقائق من عناء العزف و الغناء المتواصلين، أو توسيع المادة الفنية المقدمة إلى الجمهور.

وقد تطورت المعاویل تطوراً كبيراً خلال العقود الثلاثة الأخيرة، وتوسع بها الجمهور تولعاً شديداً، حتى كادت لا تخلو منها اليوم أية حفلة من حفلات الموسيقى الأندلسية، باستثناء الرسمي منها، وأضحت نجاحها يتوقف على مدى جمال أصوات من يقدمون فيها معاویلهم، ومدى توفيقهم في اختيار مواضيعها، وبراعتهم في إلقاءها؛ وصار

فـ في الحقيقي لحضور كثير من الناس هذه الحفلات هو الاستمتاع بسماع هذه المواويل،  
ـ صـ بـ المـدةـ المـخـصـصـةـ لـهـاـ تـأـذـ أـحـيـاـ حـيـزاـ مـهـماـ مـنـ الـوقـتـ الذـيـ تـسـتـغـرـقـهـ إـقـامـةـ تـلـكـ  
ـ لـحـدـثـ.

ـ وـ عـرـفـ المـوـاـوـيلـ كـذـاكـ تـحرـرـ أـكـبـرـ فـيـ اـخـتـيـارـ مـضـامـينـهاـ الشـعـرـيـةـ،ـ وـ أـسـلـوبـ أـدـائـهـ،ـ  
ـ بـ الـمـاقـمـيـةـ،ـ فـبـعـدـمـ كـانـتـ تـقـصـرـ فـيـ الـغـالـبـ عـلـىـ اـسـتـعـمالـ أـشـعـارـ الـموـسـيـقـىـ الـأـنـدـلـسـيـةـ،ـ  
ـ عـنـ مـصـادـرـ اـسـتـقـاءـ أـشـعـارـهـ،ـ وـ وـسـعـتـ أـكـثـرـ مـجـالـ اـخـتـيـارـ الـمـوـاـضـيـعـ الـتـيـ تـتـنـاـولـهـاـ،ـ  
ـ تـلـكـ أـكـثـرـ فـاـكـثـرـ عـنـ الطـبـوـعـ الـأـنـدـلـسـيـةـ،ـ مـتـبـنـيـةـ عـوـضاـ عـنـهـاـ الـمـقـامـاتـ الـشـرـقـيـةـ،ـ وـ اـنـتـهـجـتـ  
ـ نـسـبـ الـأـدـاءـ الـمـتـبـعـةـ فـيـ الـمـوـاـوـيلـ الـشـرـقـيـةـ،ـ بـلـ وـ فـيـ بـعـضـ الـمـنـاسـبـاتـ حـتـىـ تـلـكـ الـمـتـبـعـةـ فـيـ  
ـ نـفـلـامـنـكـوـ،ـ الـأـمـرـ الـذـيـ يـنـقـلـ الـمـسـتـمـعـ خـلـالـ الـفـتـرـةـ الـتـيـ تـؤـدـيـ فـيـهـاـ هـذـهـ الـمـوـاـوـيلـ إـلـىـ  
ـ حـوـاءـ أـخـرىـ بـعـيـدةـ عـنـ أـجـوـاءـ الـمـوـسـيـقـىـ الـأـنـدـلـسـيـةـ.ـ وـ رـغـمـ تـنـديـدـ كـثـيرـ مـنـ شـيوـخـ هـذـهـ  
ـ سـوـيـقـىـ وـ مـنـ الـمـتـقـفـينـ الـغـيـورـيـنـ عـلـىـ أـصـالـتـهـاـ -ـ بـهـذـاـ الـمـنـحـيـ الـجـدـيدـ الـذـيـ نـحـتـهـ الـمـوـاـوـيلـ  
ـ سـوـرـيـلـ بـيـنـ الـجـمـهـورـ،ـ وـ اـضـطـرـارـ كـثـيرـ مـنـ أـجـوـاـقـ إـلـىـ مـجـارـاتـهـ فـيـ ذـلـكـ،ـ حـرـصـاـ عـلـىـ  
ـ حـيـاـهـ،ـ وـ تـأـمـيـنـاـ لـمـصـالـحـهـاـ.

ـ وـ خـلـالـ أـدـاءـ الـمـوـاـلـ تـعـزـفـ الـآـلـاتـ بـكـيـفـيـةـ مـتـصـلـةـ وـ بـصـوـتـ خـافـتـ قـرـارـ الـطـبـعـ الـذـيـ  
ـ بـعـيـ فـيـهـ الـمـنـشـدـ،ـ أـوـ الـمـحـطـاتـ الصـوتـيـةـ الـتـيـ يـتـوقفـ عـنـهـاـ.ـ وـ أـثـنـاءـ الـفـتـرـاتـ الـتـيـ يـمـسـكـ فـيـهـاـ  
ـ عـنـ أـلـدـاءـ تـقـومـ إـحـدـىـ الـآـلـاتـ الـمـوـسـيـقـىـ مـثـلـ الـعـودـ أـوـ الـكـمـانـ أـوـ الـقـانـونـ بـالـرـدـ عـلـيـهـ،ـ فـيـ  
ـ "ـقـيـمـ"ـ،ـ أـيـ عـزـفـ مـنـفـرـدـ اـرـتـجـالـيـ وـ غـيـرـ مـوزـونـ،ـ يـحـاـكـيـ فـيـهـ الـعـازـفـ جـمـلـ الـمـوـاـلـ،ـ أـوـ  
ـ تـرـجمـهـاـ بـالـحـانـ مـغـاـيـرـةـ،ـ مـعـ تـنـمـيقـهـاـ بـمـخـتـلـفـ أـنـوـاعـ الـزـخـارـفـ الـمـوـسـيـقـىـ.ـ وـ كـثـيرـاـ مـاـ يـتـحـولـ  
ـ مـلـحـوارـ بـيـنـ مـغـنـيـ الـمـوـاـلـ وـ الـعـازـفـينـ إـلـىـ مـنـافـسـةـ حـقـيـقـيـةـ يـسـعـيـ خـلـالـهـاـ كـلـ طـرـفـ إـلـىـ  
ـ حـرـزـ بـرـاعـتـهـ فـيـ الـغـنـاءـ أـوـ الـعـزـفـ،ـ الـأـمـرـ الـذـيـ يـخـلـقـ جـوـاـنـ الـطـرـبـ يـفـتـنـ بـهـ الـحـاضـرـونـ  
ـ يـغـنـيـوـنـ عـلـىـ الـفـنـانـيـنـ بـعـدـ كـلـ قـلـةـ مـوـسـيـقـىـ سـوـاءـ أـكـانـتـ بـالـصـوـتـ أـمـ الـآـلـةـ فـيـضـاـ مـنـ  
ـ تـصـفيـقـاتـ وـ عـبـارـاتـ إـلـعـابـ وـ التـنـاءـ.

### الباب الثالث

## جوق الموسيقى الأندلسية و آلاته

### تكوين الجوق الأندلسي، وضعه و قيادته

كان جوق الموسيقى الأندلسية التقليدي في أوائل القرن الماضي جوقاً صغيراً يُذكر حجمه بجوق تخت الموسيقى العربية الشرقية، إذ كان عدد أعضائه لا يتجاوز في العادة سبعة موسقيين يتكونون في الغالب من عازف على الرباب، و عازفين على العود، و عازف على الكمان، و آخر على الألتو ( "الكمنجة الكبيرة" )، و موقع على الطار، و منشد. وقد عرف عدد أفراد هذا الجوق زيادة ملحوظة بعد الاستقلال، أملتها رغبة متنامية في تطويره و إثراء قدراته الرئوية، و هكذا تم تعزيزه بعدد متزايد من العازفين، على الخصوص على التي الكمان و الألتو، و أحياناً البيانو و التشيلو و الكلارينيت، و في حالات نادرة القانون. الأمر الذي أدى إلى مضاعفة عدد أعضاء هذا الجوق، بل و في بعض الأحيان كان هذا العدد يتجاوز الثلاثين عنصراً أو أكثر، عندما كان عازفون و منشدون من جوقة أندلسية أو أكثر يتّضمنون إلى بعضهم للمشاركة في تقديم الحفلات الموسيقية التي كانت تنظم في مناسبات معينة، كإقامة المهرجانات الفنية و النظاهرات الثقافية الكبرى.

و كانت اللجنة التي أشرفـت على تنظيم عملية تسجيل "أنتولوجيا الآلة" سنة 1989 قد اقترحت أن يكون عدد أفراد كل جوق يشارك في هذه العملية في حدود اثـتـي عشر عازفاً و منشداً، فصار هذا العدد ابتداءً من ذلك الوقت هو العدد الأمثل المرغوب وجودـه في كل جوق أندلسي يراد تشكيلـه أو تطلب مشاركتـه في حفل رسمي.

وليس للجوـق الأندلسـي وضع خاص و ثابت يـتـقـيدـ به خـالـل تقديمـه لـعـروـضـه الموسيـقـية، و التـقـليـدـ المـتـعـارـفـ عـلـيـهـ هوـ أنـ يـجـلـسـ "ـالـآـلـيـونـ"ـ فـيـ صـفـ لـهـ شـكـلـ نـصـفـ دائـرـةـ منـفـرـجـةـ،ـ يـتـخـذـ قـائـدـ الجـوقـ -ـ وـ يـسـمـىـ أـيـضاـ بـ"ـالـمـعـلـمـ"ـ مـوـقـعـهـ فـيـ وـسـطـهـ،ـ بـحـيـثـ يـمـكـنـ لـبـاقـيـ أـعـضـاءـ الجـوقـ أـنـ يـرـوـهـ بـسـهـوـلـةـ،ـ وـ أـنـ يـتـبـعـواـ إـشـارـاتـهـ فـيـنـذـوـهـاـ.ـ وـ غالـباـ ماـ يـجـلـسـ الـكمـنـجـيـونـ إـلـىـ يـمـيـنـهـ وـ العـوـادـوـنـ إـلـىـ يـسـارـهـ مـبـاـشـرـةـ،ـ يـلـيـهـ أـوـ يـلـيـهـمـ المـوـقـعـانـ عـلـىـ الطـارـ وـ الدـرـبـكـةـ،ـ أـمـاـ المـنـشـدـ فـيـتـخـذـ مـقـعـدـهـ فـيـ طـرـفـ أـحـدـ جـانـبـيـ الجـوقـ.

و عادةً ما يكون قائد الجوق الأندلسي عازف ربـابـ،ـ لكنـ بـعـضـ قـادـتـهـ كـانـواـ أـحـيـانـاـ ضـارـبـينـ عـلـىـ الطـارـ،ـ أـوـ عـازـفـينـ عـلـىـ العـوـدـ،ـ أـوـ الـكـمـانـ(1).ـ وـ يـشـرـطـ فـيـ مـنـ يـتـولـىـ هـذـهـ المـهـمـةـ أـنـ يـكـونـ مـتـضـلـعاـ فـيـ "ـالـصـنـعـةـ"ـ،ـ مـتـمـرـساـ بـهـاـ.ـ وـ دـورـهـ لـاـ يـقـتـصـرـ عـلـىـ الـقـيـادـةـ فـقـطـ،ـ فـهـوـ يـشـارـكـ باـقـيـ أـعـضـاءـ الجـوقـ فـيـ العـزـفـ وـ الغـنـاءـ.ـ وـ يـخـتـلـفـ مـفـهـومـ الـقـيـادـةـ فـيـ المـوـسـيـقـيـ الـأـنـدـلـسـيـ عـنـهـ فـيـ المـوـسـيـقـيـ الـغـرـبـيـةـ حـالـيـاـ،ـ فـدـورـ القـائـدـ فـيـ الجـوقـ الـأـنـدـلـسـيـ يـنـحـصـرـ فـيـ

(1) حتى أوائل القرن التاسع عشر كان قائد الجوق في الموسيقى الغربية هو عازف الكلافسان أو الأرغن، وكانت مهمة القيادة عنده تقتصر على ضبط الإيقاع و تغيير حركة الميزان عند الحاجة، ولا يعرف على وجه التحديد من الذي تخلى لأول مرة عن الجمع بين العزف و قيادة الجوق، و تفرغ للمهمة الثانية، مستخدماً في ذلك المخصصة (القضيب) و موسعاً اختصاصه ليشمل مع مرور الزمن باقي العناصر التي يتطلبها قيادة. و يعتقد أن الموسيقي الألماني لويس اسبوهر ( 1788 – 1859 ) هو أول من قام بذلك سنة 1820 في إنجلترا أثناء أداء الجوق لإحدى سinfonietas.

الإشارات الضرورية للانطلاق في العزف والغناء، و التوقف عنهم، و الانتقال من نote أخرى دون إخلال بالإيقاع، و تسريع حركة الميزان أو تبطئها... و لا تشمل ل المتعلقة بالتعبير Expression، بما فيه من ظلال Nuances، و تشديد للصوت ...Caractère، و طابع Accent.

### الآلات في الجوق الأندلسي التقليدي:

يعتمد الجوق الأندلسي التقليدي على أنواع محددة من الآلات الموسيقية، و تنقسم

الآلات إلى قسمين:

1- آلات عَرَبِيَّة، و هي إما قديمة الاستعمال فيه، مثل الرباب و العود و الطارن، كما تؤكد ذلك المراجع المتوافرة لدينا، أو حديثة الاستعمال فيه مثل الناي - ركَّة، و التي دخلته تحت تأثير الموسيقى الشرقية التي ساعدت وسائل الإعلام العصرية في شرها بين الجماهير. و هذه الآلات شائعة الاستعمال فيه اليوم باستثناء القانوني. و يرجع السبب الرئيسي في ذلك إلى ندرة وجود عازفين على هاتين الآلتين، في نفس الوقت ملمين بالموسيقى الأندلسية.

2 - آلات غَرْبِيَّة، و هي "الكمنجة" بنوعيها: الصغيرة (الكمان) و "الكبيرة" (الضو)، لكن هاتين الآلتين أصبحتا اليوم تعداد من الآلات التقليدية في الموسيقى الغربية، إذ يُنظر إليهما على أنهما ليستا غريبتين تماماً عن الموسيقى العربية، فهما حسان في الأصل من آلة عربية، هي الرباب، و هما مختلفان عن نظيرتيهما الغربيتين في طبيعة تسويفهما، و في الوضع المتبقي خلال العزف عليهما، و هو وضع شبيه بالوضع المعروض في العزف على الرباب. و قد تكيفتا تكيفاً تاماً مع خصوصيات الموسيقى الغربية، عارضاً اليوم تهيمنان على الجوق الأندلسي بعد العازفين عليهما و بالدور الذي تلعبانه في و تخفيم نسيجه الصوتي.

و لا يعرف على وجه التحديد متى تم تبني الكمنجة من طرف الجوق الأندلسي، و يرجح أن يكون ذلك قد حدث خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فقد أشار إليها لأول مرة أبو إسحاق إبراهيم بن محمد التادلي الرباطي المتوفى عام 1311 هـ / 1894 م في كتابه "أغاني السقا" و "الذكار لما في الذكرة من الطب مع الاختصار"، و لا شك أن بعض المغاربة العزف عليها كان ناتجاً عن تزايد التغلغل الأوروبي في المغرب خلال تلك الفترة، و ما ترتيب عنه من احتكاك بين الموسيقيين المغاربة والأوربيين، كما يمكن أن يكون ناتج أيضاً عن احتكاكهم بزملائهم الجزائريين الذين سبقوهم إلى استعمال هاتين الآلتين في موسيقى الغرناطية، و الذين كان بعضهم يتواجدون على المغرب للإقامة فيه إما بصورة مؤقتة أو دائمة.

و إذا كان الرباب و العود و الطارن من الآلات التي تكرر ذكرها في المراجع المختلفة التي تطرق إلى موضوع الموسيقى الأندلسية، فإن باقي الآلات العربية لم تذكر إلا نادراً، أو ذكرت تحت أسماء أخرى غير تلك التي تعرف بها اليوم، أو لم تذكر على الإطلاق.

فالقانون كان يستخدم بهذا الإسم في الأندلس كما تشهد بذلك المنمنمات التي تزين أنشيد القديسة مريم " التي يرجع تاريخها إلى القرن 13 م، وقد ذكره أيضاً الشقنقدي المتوفى سنة 1232 م في رسالته في فضل الأندلس، كما ذكره ابن خلدون المتوفى سنة 1406 م في مقدمته، و أبو إسحاق إبراهيم التادلي الرباطي المتوفى سنة 1894 في كتابه

"أغاني السقا" ... وذكر هذه الآلة كذلك كل من محمد بن الطيب العلمي المتوفى سنة 1818 في كتابه "الأنيس المطرب"، و محمد الضعيف الرباطي المتوفى سنة 1818 في تاريخه لكن تحت اسم "السنطير". و السنطير أو السنطور - و يكتب أحياناً بالثاء عوض الطاء - هو نوع من القانون، شكله شبه منحرف متساوي الجانبين، وأوتاره معدنية، يعزف عنه بواسطة مقراعتين صغيرتين مصنوعتين من خشب، و هو اليوم قليل الاستعمال، و نجده في العالم الإسلامي على الخصوص في إيران و العراق، و يجهل سبب إطلاق محمد بن الطيب العلمي و محمد الضعيف اسمه على القانون، و يرجح أن يكون ذلك ناتجاً عن إطلاق المغاربة هذا الإسم في ذلك العهد على الآلتين معاً دون تمييز، بسبب التشابه الكبير الموجود بينهما، و أن يكون استعمال كلمة السنطير قد انتقل إلى المغرب بفعل التبادل الثقافي الذي لم ينقطع بينه وبين بلدان المشرق، و زيارة كثير من المثقفين المغاربة لهذه البلدان - و من بين من كان لهم ولع و دراية بالموسيقى - و ذلك لأداء فريضة الحج أو الدراسة أو التدريس وغير ذلك.

وليس غريباً أن تكون الأخبار التي تقدمها لنا المراجع حول القانون و استخدامه في الموسيقى الأندلسية شحيحة جداً، فهو مازال حتى اليوم نادر الاستعمال فيها، رغم توافره في السوق بالنسبة لمن يريد اقتناءه، و فتح أقسام لتعليمه في بعض المعاهد الموسيقية المغربية، و لا زال عدد العازفين عليه اليوم قليلاً جداً، و أغلبهم يعملون في الأجهزة العصرية و ينسب إلى الشيخ أحمد بن المحجوب الزنيري (1) فضل إعادة إدخال هذه الآلة إلى جو موسيقى الأندلسية في أواخر النصف الأول من القرن الماضي.

أما الناي فهو أيضاً حديث الاستعمال في الجوق الأندلسي، و هو آلة هوائية تتكون أشكالها و تعددت أسماؤها حسب الأقطار و العصور، و من هذه الأسماء: الزمر و المزمار و الزلامي و الشبابة و القصبة و الجوّاق و الفحل و "زمر الناي" (2)... و مع أن الناي من أقدم الآلات التي استخدمتها الموسيقى العلمية في العالم العربي و الإسلامي، سواء منها الدينوية أو الدينية (في كثير من الروايا و التكايا) فإن المراجع لا تشير إليه ضمن الآلات المستخدمة في الجوق الأندلسي، و يعتقد أن أول من أدخله إليه هو أيضاً الشيخ أحمد بن المحجوب الزنيري.

و فيما يتعلق بالدربيكة التي لم يعد يخلو منها أي جوق أندلسي اليوم فإنها آلة قديمة، كانت تعرف في المغرب منذ زمن بعيد - و حتى اليوم - بـ "أكوال" ، و في الجزائر بـ "الكلال" ، وقد ورد ذكرها بهذا الإسم في رسالة الشقنقدي المعروفة في فضل الأندلس، و ذلك ضمن الآلات التي كانت تستعمل في "بر العدوة" على عهده، و تسمى في بعض الأقطار العربية كمصر و العراق بـ "الطلبة". و لا يُعرف على وجه التحقيق أصل تسميتها بالدربيكة، و متى أطلقت عليها هذه التسمية؛ و تشير كثير من الوثائق إلى أن هذه الآلة كانت شائعة الاستعمال في الجزائر تحت تلك التسمية إبان الاحتلال الفرنسي، مما يدل على أن

(1) من رجال "الآلة" و "الطرب الغرناطي" المعروفين في النصف الأول من القرن الماضي، ولد في الرباط سنة 1877 ، كان يجيد العزف على عدة آلات موسيقية، منها الكمان و العود و القانون. علم الموسيقى الأندلسية رهذا من الزمان في دار الأيتام بالدار البيضاء، و من تلامذته المرموقين عازف القانون الأستاذ صالح الشرقي و عازف العود عمر الطنطاوي، و عازف الألطبو محمد السميرس.

(2) هكذا ورد اسمه في في كتاب "متعة الأسماع" للتيفاشي المتوفى سنة 1253 م.

و فيما يلي وصف للآلات الموسيقية المستعملة في الجوق التقليدي الأندلسي:

الرِّبَاب

يشبه الرباب المستعمل في الموسيقى الأندلسية المغربية نظيريه المستعملين في موسيقى الغرناطية والمأثور، وهو في شكله الحالي لا يختلف عن آلة الرباب التي كانت معروفة في الأندلس، على الأقل في القرن الثاني عشر للميلاد، فصوره في المنمنمات التي تزين أنشيد القديسة مريم و التي أنجزت في هذا القرن تطابق شكله الحالي في عموم تكوينه. وقد استُعمل الرباب في أنحاء مختلفة من أوروبا منذ القرن العاشر الميلادي، وظل حاضراً فيها باسمه العربي مع بعض التحريف، وأدى تطوره إلى ظهور آلة الفيولا بأنواعها المختلفة في القرن الخامس عشر، ومنها آلة "فيولا الذراع" *Viola da braccio* (أي سحولة على الذراع) التي انحدر منها الكمان، قبل أن يتتفوق عليها و يحتل مكانتها ابتداءً من أواخر القرن السابع عشر.

للرَّبَاب صندوق مصوَّتٌ مكتنزٌ، شكله شبِّيه بظُهر أرْنبٍ، يُصْنَعُ من قطعةٍ واحدةٍ من حَبِّ الجوز أو الأرز المزخرف بالصدف، وليُس له ذراعٌ منفصلٌ، فالذراع يُشكَّل جزءاً من صندوق نفسه. ويفصل وجه الرَّبَاب إلى قسمين: القسم الأعلى، ويُسمى بـ"الصدر"، هو مُغشَّى بقطعة خشب رقيقة، تزيينها فتحتان يطلق عليهما اسم "النوارات" أو "خُورفات". أما القسم الأسفل فيكون سطحه منخفضاً شيئاً ما بالنسبة للصدر، ومجطى قطعة جلد ماعز.

و في الجزء الأسفل من الآلة يَبْرُز نتوء صغير يسمى بـ "الناب"، يُشَد عليه وتران  
منحنى على طول الوجه، مروراً بالفرس، في أسفله — و يسمى أيضاً "الحمار" أو  
ـ "كرسي" — و بـ "الأنف"، أو "النَّيْف" في أعلىه، و وصولاً إلى "الراس"، حيث  
ـ حكم في تسويتهما مفتاحان غليظان.  
ـ و "الراس" يصنع من خشب صلاد، و هو ذو شكل مستطيل، و يُكَوِّن تقريباً زاوية

ذكرها الباحث الموسيقي فرانسوا جوزيف فيتيس (1784 - 1871) وأعرب عن حبه بها وحبه لها - رغم تشدد في الحكم على الموسيقى العربية عموماً - وذلك في بحث له بعنوان "موسيقى المغرب حسب المصادر الأصلية" نشره سنة 1845 في "مجلة وجريدة باريس الموسيقية" - ص 155، كما ذكرها سعيد موسيقي آخر يدعى بول سليكمان Paul Séligman في مقال له بعنوان "الموسيقى في الجزائر" - يقصد به الجزائر - نشره سنة 1852، في نفس المجلة، العدد 46. و مما جاء فيه: "... ما من سهرة موسيقية تنظم، أو حفل راقص يقام، أو احتفال بمناسبة يتم، دون أن يكون في ذلك دور تنشيطي بارز لطبعه الدربيكة".

٢- لا يُعرف عنه إلا القليل، فقد كان يعمل مدرساً للموسيقى الأندلسية في مدرسة دار الجامعي بمكناس خلال النصف الثاني من القرن الماضي، كما عمل عضواً في جوقة الريبيه بفاس.

٣١ نشر هذه الصورة الأستاذ صالح الشرقي في كتابه " جل تر المعاني " ، ص 64 . - مطبعة النجاح الجديدة - الدار  
بيان - 1997.

قائمة مع جسم الآلة. ويصنع وتر الرباب من مصران خروف مفتول، و هما غليظان، و يبعدان عن سطح الوجه بمقدار 3 سنتيمترات تقريباً، و يتم العزف عليهما بواسطة قوس صغير و ثقيل نسبياً، هو عبارة عن قضيب مقوس مصنوع من حديد مغلف بخشب مزخرف بأشكال هندسية؛ أما شعره فيتخد من شعر ذيل الحصان.

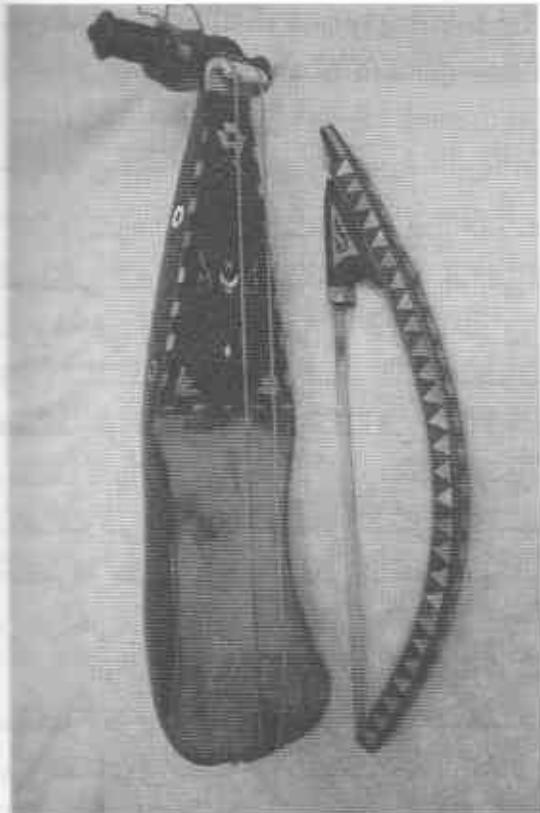
و عند العزف يوضع الرباب على الركبة اليمنى و يمسك من جزئه الأعلى بين إبهام اليد اليسرى و سبابتها، مع إسناد "الراس" على الكتف اليسرى؛ و هذا الوضع المائل يساعد العازف على تحريك أصابعه على الوترتين، وهو لا يضغط عليهم لاستخراج الأصوات نظراً لبعدهما عن وجه الآلة و قوة شدهما، و إنما يجذبها جنباً للحصول عليها، فتسمع مصحوبة بأصواتها الهرمونية الطبيعية.

هذا و يلعب الرباب دوراً هاماً في الموسيقى الأندلسية، فصوته الغليظ و الرزين الذي يوحى لسامعه بالشکوى و الحنين يشكل الأرضية التي يبني عليها الجوق نسيجه اللحمي، فهو يقدم له الخطوط العريضة لألحان النوبة في صورتها البسطة الخالية من التحويرات والزخارف. وقدما كان عازف الرباب هو الذي يتولى قيادة الجوق، لأنه كان يُعتبر "لجام الموسيقى وأساسها" (1) أما اليوم فلم يعد هذا الأمر حكراً على هذه الآلة، و قد قلل عدد العازفين عليها، و هي لا تدرس حالياً إلا في المعهد الوطني للموسيقى بالرباط، و الإقبال على تعلمها ضعيف جداً، الأمر الذي يشكل تهديداً حقيقياً على مستقبلها.

## العود

العود من أقدم الآلات الموسيقية التي عرفها الإنسان، و قد استعمل العرب نوعاً منه قبل ظهور الإسلام، كان له وجه من رق، و يسمى عندهم بالمعزف أو المزهر، و هو مذكور في شعرهم الجاهلي؛ لكنهم في صدر الإسلام تبنوا نوعاً آخر من العيدان كان المولى الفرس يستخدمونه في غنائهم في مكة و المدينة، و يسمى به "البربط" ، و كان له وجه من خشب، و لذلك فقد سموه به "العود" ، و لم يلبث أن أصبح آلةهم الموسيقية

(1) إبراهيم التلالي - أغتي السقا و مغاتي الموسيقى - مخطوط خ. ع. الرباط . رقم 109 د. نهاية الباب السابع.



تسوية آلة الرباب

لحنة، و ظل الأمر كذلك حتى اليوم. فقد اعتمدوا عليه طيلة تاريخهم الطويل في وضع ذبحهم و مصاحبة أغانيهم و شرح نظرياتهم الموسيقية، و لذلك اعتبروه "سلطان الآلات حنب المسرات".

لا يعرف على وجه التحديد تاريخ دخول العود إلى المغرب، غير أنه يرجح أن يكون قد ترافق مع وصول أفواج المهاجرين الراودين إليه من المشرق بعد الفتح الإسلامي لاستقرار أو العبور إلى الأندلس. و نظراً للصلات الوثيقة التي كانت تربط بين العدويتين، نرجح أن يكون العود الذي استعمل في المغرب هو نفسه الذي استعمل في الأندلس، هو أيضاً الذي انتقل باسمه و وصفه إلى أوربا في القرن الثالث عشر الميلادي، و لعب دوراً هاماً في الموسيقى الغربية خلال القرنين السادس و السابع عشر، قبل أن يتفوق عليه في القرن الثامن عشر، بعد بلوغ صناعته درجة عالية من الإتقان، جعلته أكثر شجابة لمتطلبات الموسيقى الغربية المتعددة الأصوات. و بعد أن ظل مهجوراً في أوربا مدة طويلة على القرنين من الزمن، بدأت في العقود الأخيرة تظهر بعض المحاولات لبعثه من جديد و إعادة الاعتبار إليه. و يُعرف العود اليوم انتشاراً واسعاً في كافة أرجاء العالم العربي، في تركيا و إيران و جنوب شرق آسيا...

يختلف العود المستعمل حالياً في الموسيقى الأندلسية المغربية عن العود التقليدي الذي يستعمل فيها قبل الثلاثينيات من القرن الماضي، فالعود الحالي هو العود الشرقي الذي يُعرف أيضاً بالعود المصري؛ أما العود الأصلي فهو الذي كان يطلق عليه اسم العود رماعي أو العود العربي، و كان يسمى كذلك بعود الرمل و عود الانقلاب و العود عزيزي، و هو اليوم نادر الاستعمال و مهدد بالانقراض. و هذان العودان يختلفان من حيث الحجم و مواد الصنع و عدد الأوتار و طريقة التسوية و تقنية العزف.

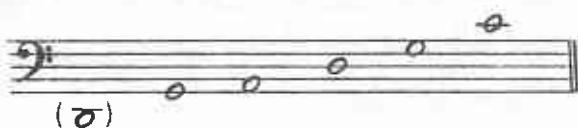
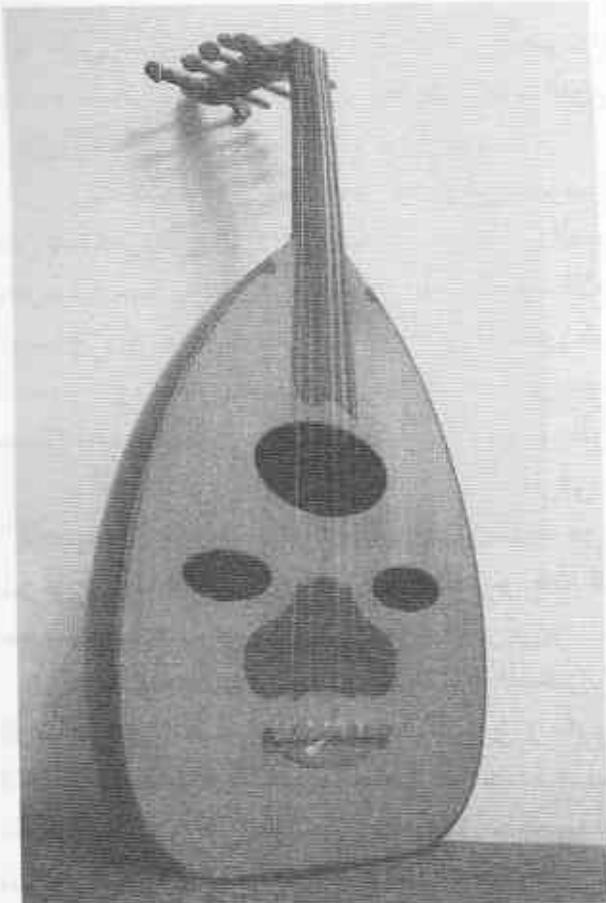
لكل من العود الرباعي و الشرقي صندوق مصوّت يسمى بـ "الظهر" أو "قصعة"، و هو كمثري الشكل، و يتّألف من أضلع مصنوعة في الغالب من خشب الجوز، يراوح عددها بين 12 و 20 ضلعاً. و هذا الصندوق يكون في العود الرباعي أصغر حجماً مما هو عليه في العود الشرقي.

أما وجهه - و يسمى أيضاً بـ "الصدر" - فإنه يصنع عادة من خشب الأرز في العود الرباعي، و الخشب الأبيض كالليمون و غيره في العود الشرقي، و تكون فيه ثلاثة ثقوب مستديرة الشكل، تسمى الواحدة منها بـ "الشمسة" أو "القمرة"، إحدى هذه الثقوب - و هي الوسطى - تكون حجمها أكبر من حجم الفتحتين الأخريين؛ و غالباً ما تكون كلها مغشاة بنقوش خشبية مخرمة. و في بعض العيدان لا نجد سوى فتحة واحدة عريضة. و في أسفل الوجه يثبت كذلك حامل الأوتار أو "الفرس"، و يسمى أيضاً بـ "المشتط" أو "الحمار" أو "الكرسي"، وهو قضيب صغير من الخشب فيه ثقوب يتم حمل الأوتار فيها و شدّها إليه؛ و بينه وبين الشمسية الكبيرة توجد "الرقة" أو "بيت السطعة" ، و هي قطعة من الخشب الرقيق تلتصق أسفل المكان الذي يتم فيه النقر على الأوتار، بواسطة "الريشة" أو "السطعة" ، و ذلك لحماية هذا الجزء من وجه العود من حنوش التي قد يحدثها عليه وقع ضرباتها. أما زند العود - و يسمى أيضاً بـ "اليد" أو "ذراع" أو "العنق" - فهو قصير، ظهره محدب، و وجهه مسطح في كلا العودين، و يسمى هذا الوجه بـ "المرايه" ، و عليه يتم العنق أو الجس على الأوتار، بهذه الأخيرة تكون ممدودة فوقه، إذ تُربط من بعض أطرافها إلى "الفرس" ، و من أطرافها الأخرى إلى

"المفاتيح" أو "الملاوي" أو "اللواكب"، وذلك بعد تمريرها على "العتبة" أو "الثيف" (الأنف)، وهي قضيب صغير يُصنع في العادة من خشب صلاد، يوضع في أعلى "المرايهه" و على طول عرضها، ويكون مرتفعا قليلاً عن سطحها لضمانبقاء الأوتار الفارغة مرتفعة عنه هي كذلك. و المفاتيح هي التي تحكم في تسوية العود، و عددها 8 في العود العربي، و 11 في العود الشرقي، و تكون مثبتة في ثقوب محفورة على جانبي صندوق المفاتيح الذي يسمى أيضاً "الراس" أو "القجار" أو "القرمودة".

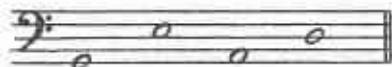
يتوافر العود الرباعي على أربعة أوتار مزدوجة، بينما يتوافر العود الشرقي في العدة على خمسة أوتار، أربعة منها مزدوجة و واحد فردي، و هو أغلفظها. لكن بعض العازفين يركبون عليه ستة أوتار عوض خمسة، و ذلك لتتوسيع مداه الصوتي.

### تسوية العود الشرقي



مع إمكانية استبدال الوتر الأول (يakah / صول)  
بآخر على قرار البوسليك (مي) أو إضافة وتر  
سالس يكون على قرار التوكاه (ري).

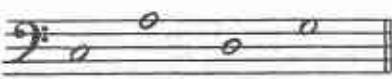
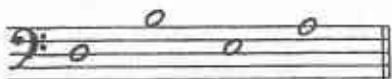
### تسويات العود العربي أو الرباعي



#### 1 - التسوية العادية



2 - التسوية المعصمة " زايد نقط "، أي الأعلى من التسوية السابقة بدرجة واحدة (لا عوض صول).



4 - التسوية المعروفة بـ " زايد نقط على المثلث "  
أي الأعلى من التسوية الثالثة بدرجة واحدة، أو من  
الأولى باربع درجات (ري عوض صول).

3 - التسوية المعروفة بـ " المثلث "، أي الأعلى  
من التسوية الأولى بثلاث درجات (دو عوض صول)

و يتميز العود الرباعي بضيق مداه الصوتي، فهو لا يزيد إلا قليلاً على ديوان واحد،  
وله تقنية خاصة في العزف، إذ لا تستخدم فيه إلا سبابية اليدين وبنصرها، و لا

تُعمل فيه الوسطى إلا للحصول على بعد الثالثة الصغرى انطلاقاً من صوت مطلق الوتر.  
- حصر فلا يستخدم فيه. ونظراً لصلابة مواد صنعه وقوته شد أوتاره فإن صوت هذا  
- يميز بقوته وجهارته، كما أن تسويته المتعانقة تعطي العازف فرصة كثيرة لاستخدام  
- زفير الفارغة والحصول على الزخارف الصوتية العمودية، الناتجة عن صدور أكثر من  
- سنتين واحد في نفس الوقت.

أما العود الشرقي فإن مداده الصوتي يغطي أكثر من ديوانين ونصف، ويمكن  
- استخدام الأصابع الأربع في العزف عليه، وإذا كان صوته أقل جهارة وبريقاً من صوت  
- العود الشرقي فإنه في المقابل يسمح بأداء أنواع كثيرة من الزخارف الموسيقية الأفقية.  
- عادة الاستعمال في كافة الأنماط الموسيقية العربية، وجود أقسام لتعليمه في المعاهد  
- الموسيقية المغربية، وتنظيم مباريات ومهرجانات وطنية ودولية للعزف عليه، فقد عرف  
- واسعاً في العقود الأخيرة، وازدهرت صناعته، وتقلص الأمل في أن يسترجع العود  
- على مكانته القديمة في الموسيقى الأندلسية.

## القانون

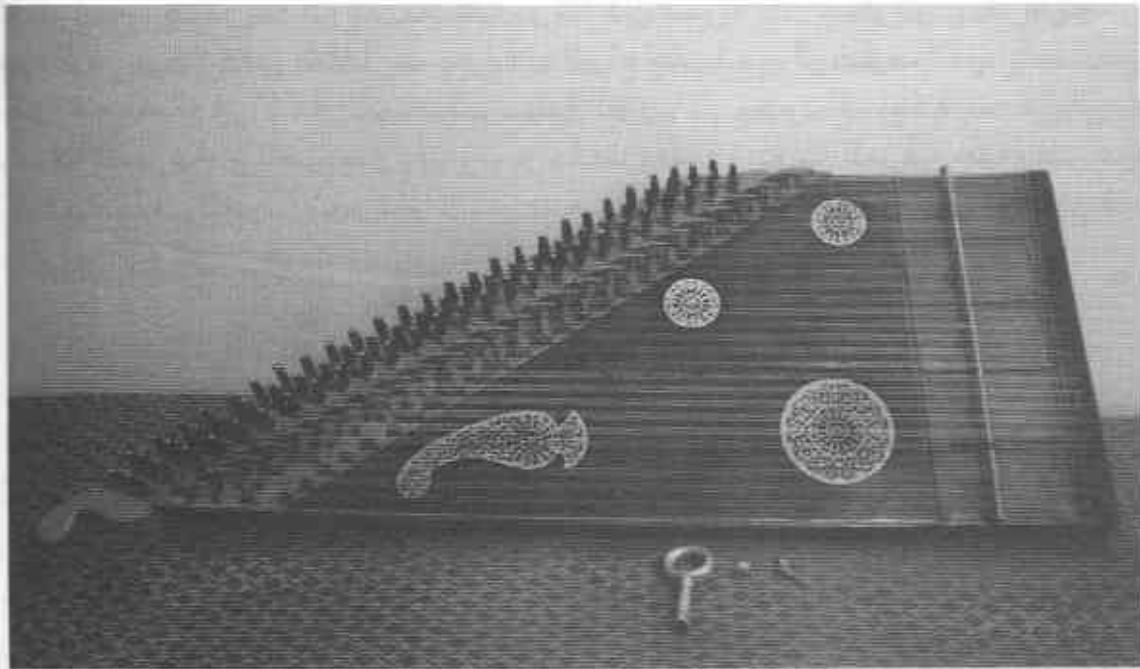
القانون آلة قديمة جداً، فقد عُثر على نقوش لها في مصر القديمة يعود تاريخها إلى  
- الثالث قبل الميلاد، وأخرى في بلاد الرافدين يرجع تاريخها إلى الألف الثاني قبل  
- الميلاد، وكانت معروفة كذلك لدى الإغريق، وهم الذين سموها بالقانون، كما كانت معروفة  
- في العرب بهذا الاسم ابتداءً من القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي، وذهب بعض  
- المؤرخين إلى أن فضل اختراعها يرجع إلى نصر الدين الفارابي (257 - 393 هـ /  
- 950 م)، ولعله أدخل عليها تحسينات فقط أسهمت في تطويرها؛ وقد استعملها كذلك  
- سُنُون و المسيحيون في الأندلس بنفس التسمية، كما تدل على ذلك المنمنمات التي تزين  
- لفسيسة مريم التي يرجع تاريخ إنجازها إلى القرن الثالث عشر الميلادي، وهي اليوم  
- متحف تحت مکانة مرموقة بين الآلات المستعملة في الموسيقى العربية والتركية  
- الإيرانية، وكذلك في الموسيقى التقليدية لبعض دول جنوب شرق آسيا؛ وإذا كانت  
- هذه مألوفة في أجواق الموسيقى الغرناطية والمأثور فإنها قلماً تشاهد في أجواق  
- الموسيقى الأندلسية المغربية، وذلك نظراً لندرة العازفين عليها على الصعيد الوطني،  
- يُرجّح أن يكون العازف عليها من حفظة الموسيقى الأندلسية، حتى يحق له الانخراط في  
- هذه الأجواق... و المستعمل منها اليوم ليس هو القانون المغاربي المستخدم في أجواق  
- الموسيقى الغرناطية والمأثور وإنما القانون الشرقي المسمى أيضاً بالقانون المصري.

للقانون صندوق مصوّت شكله شبه منحرف ذو زاوية قائمة من جهة اليمنى، وهو  
- صنوع من خشب الجوز، ويتراوح طول قاعدته الكبيرة بين 75 و 100 سنتيمتر،  
- عرضه بين 33 و 44 سنتيمتر، وارتفاعه بين 3 و 5 سنتيمترات.

في الجزء الأيمن من الآلة وعلى طول عرضها توجد "الرقمية"، وهي إطار  
- يحيى مقص إلى 4 أو 5 أجزاء متساوية ومستطيلة الشكل، كلها مغطاة بجلد سمك لزيادة  
- عزف الأوتار. ويتوسط هذا الإطار في خط عمودي قضيب من خشب يحمل الأوتار ويطلق  
- عليه اسم "الفرس". أما الجزء الباقى من الآلة فتغطيه لوحة من خشب القيقب عادة ما تكون  
- ثلاثة أو أربع فتحات مختلفة الحجم، اثنان منها أو ثلاثة مستديرة الشكل ومخربة،

تسمى بـ "الشمسيات" ، و الرابعة قرنية الشكل تقع في الزاوية السفلية اليسرى لللة و تسمى بـ "السرور".

على طول الجانب الأيسر للقانون توجد "مسطرة المفاتيح" ، و هي قطعة من خشب يكون فيها عادة 78 ثقباً مستديراً تولج فيها المفاتيح (الملاوي) التي تدار بمفتاح خاص لتسوية الآلة.



تشد الأوّار انطلاقاً من ثقوب دقيقة تَوَجُّد على طول الحافة اليمنى للقانون و تسمى بـ "الكعب" ، و يتم شدها بواسطة عقد في أعقابها تَحْوِل دون خروجها منها. و تقسم هذه الأوّار إلى 26 مجموعة، كل واحدة منها تتّالُف من 3 أوّار تكون لها نفس التسويّة فتؤدي نفس الصوت، و يطلق على كل مجموعة منها اسم "المقام". و يتم وصل هذه الأوّار من الكعب إلى المفاتيح عبر الفرس، و عند أطرافها من جهة المفاتيح تمرر فوق قطع معدنية صغيرة تسمى بـ "العربات" ، ثم يتم إيلاجها في أخداد صغيرة محفورة في قضيب خشبي يمتد على طول مسطرة المفاتيح، و يسمى بـ "الأنف" ، و ذلك قبل شدها إلى المفاتيح. و تتفاوت أوّار القانون في طولها و غلظها، فهذا الطول و الغلظ يقلان تدريجياً من جزئه الأسفل إلى جزئه الأعلى.

لكل "مقام" ( أي مجموعة من ثلاثة أوّار ذات صوت موحد ) 5 عربات، يتم رفعها من اليمين إلى اليسار، و خفضها بالعكس، بعد التسويّة و خلال العزف، و ذلك لرفع أو خفض سلم الأصوات قليلاً عن طريق تقصير الأوّار أو تطويتها بمقدار بسيط؛ ذلك أن تسويّة القانون على الأصوات الطبيعية للسلم الموسيقي تتم على "العرب" الأوسط المرفوع، و برفع العرب الأول الواقع إلى يمينه يرتفع الصوت بمقدار  $1/2$  بعد طنيبي، و برفع العرب الذي يليه يرتفع بمقدار  $1/4$  بعد طنيبي إضافي، أما العرب الأول الواقع إلى يساره فيخفض الصوت الطبيعي بمقدار  $1/4$  بعد طنيبي، و بخفض العرب الذي يليه ينخفض بمقدار نصف بعد طنيبي كامل؛ و استعمال العربات في الموسيقى الأندلسية خلال

لعرف محدود جداً لاعتمادها بالأساس على الأصوات الطبيعية للسلم الموسيقي و ندرة  
ـ عـنـاتـ المـقامـةـ فيـ صـيـغـهـ الـلـحنـيةـ.

ـ وـ عـنـ العـزـفـ يـوـضـعـ القـاـنـونـ عـلـىـ رـكـتـيـ العـازـفـ أوـ عـلـىـ طـاـوـلـةـ صـغـيرـةـ،ـ أوـ حـاـمـلـ  
ـ عـنـ إـنـكـرـوـنـيـ،ـ وـ يـتـمـ العـزـفـ عـلـيـهـ بـوـاسـطـةـ "ـ رـيـشـتـينـ"ـ مـرـتـتـينـ مـصـنـوـعـتـيـنـ فـيـ العـادـةـ منـ  
ـ عـنـ تـقـيـرـ،ـ يـتـمـ تـثـبـيـتـهـماـ عـلـىـ باـطـنـ رـأـسـ سـبـابـةـ كـلـاـ الـيـدـيـنـ بـوـاسـطـةـ حـلـقـةـ مـعـدـنـيـةـ تـدـعـىـ بـ  
ـ "ـ تـكـشـيـانـ"ـ.ـ وـ تـخـتـصـ الـيـدـ الـيـمـنـيـ بـعـزـفـ الـأـصـوـاتـ الـحـادـةـ،ـ وـ الـيـسـرـىـ بـعـزـفـ الـأـصـوـاتـ  
ـ الـعـيـظـةـ،ـ وـ الـقـاـنـونـ مـسـاحـةـ صـوـتـيـةـ وـاسـعـةـ تـغـطـيـ ثـلـاثـةـ دـوـاـوـيـنـ وـ خـامـسـةـ تـامـةـ،ـ وـ أـصـوـاتـهـ  
ـ عـفـيـةـ بـرـاقـةـ،ـ تـخـلـقـ جـوـ شـاعـرـيـاـ يـأـخـذـ بـمـجـامـعـ الـقـلـوبـ.

## "الكمنجة الصغيرة" و "الكمنجة الكبيرة"

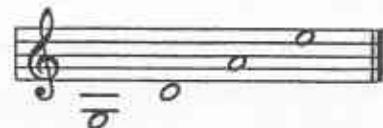
ـ يـطـلـقـ اـسـمـ "ـ الـكـمـنـجـةـ الصـغـيـرـةـ"ـ عـلـىـ الـكـمـانـ،ـ وـ "ـ الـكـمـنـجـةـ الـكـبـيـرـةـ"ـ عـلـىـ الـأـلـطـوـ.  
ـ يـعـتـبـرـ الـرـبـابـ الـذـيـ عـرـفـتـهـ أـورـبـاـ عـنـ طـرـيقـ الـعـرـبـ فـيـ صـقـلـيـةـ وـ الـأـنـدـلـسـ خـلـالـ الـقـرـنـ  
ـ عـشـرـ الـمـيـلـادـيـ الجـدـ الـأـعـلـىـ لـالـأـلـةـ الـكـمـانـ،ـ وـ قـدـ عـرـفـ الـعـدـيدـ مـنـ الـنـطـورـاتـ أـسـفـرـتـ فـيـ  
ـ بـعـدـ الـقـرـنـ خـامـسـ عـشـرـ عـنـ ظـهـورـ الـفـيـوـلـاـ Violaـ،ـ وـ هـيـ آـلـةـ وـتـرـيـةـ ذاتـ قـوـسـ،ـ صـنـعـتـ  
ـ بـعـدـ مـنـهـاـ بـأـحـجـامـ مـخـلـفـةـ وـ مـزـوـدـةـ بـأـعـدـادـ مـتـفـاـوـتـةـ مـنـ الـأـوـتـارــ كـمـاـ كـانـ الـأـمـرـ بـالـنـسـبـةـ لـلـعـودـ  
ـ عـرـبـيــ وـ مـنـ هـذـهـ النـمـاذـجـ "ـ فـيـوـلـاـ الـذـرـاعـ"ـ Viola da braccioـ الـتـيـ كـانـتـ تـعـزـفـ عـلـىـ  
ـ ذـرـاعـ،ـ وـ التـيـ أـسـفـرـ تـطـورـهـاـ عـنـ ظـهـورـ الـكـمـانـ وـ الـأـلـطـوـ فـيـ نـهـاـيـةـ الـقـرـنـ السـادـسـ عـشـرـ،ـ  
ـ عـوـلـاـ الرـكـبةـ Viola da gambaـ الـتـيـ كـانـتـ تـعـزـفـ عـلـىـ الرـكـبةـ،ـ وـ التـيـ أـدـىـ تـطـورـهـاـ إـلـىـ  
ـ طـيـورـ الـتـشـيلـوـ.

ـ يـلـغـتـ صـنـاعـةـ الـكـمـانـ ذـرـوـةـ كـمـالـهـاـ فـيـ بـدـاـيـةـ الـقـرـنـ الثـامـنـ عـشـرـ عـلـىـ يـدـ صـنـاعـ إـيـطـالـيـينـ  
ـ مـيـرـةـ شـتـهـرـتـ بـهـمـ مـدـيـنـةـ كـرـيمـونـةـ Crémoneـ،ـ وـ كـانـواـ يـنـتـمـونـ عـلـىـ الـخـصـوصـ إـلـىـ عـائـلـاتـ  
ـ سـيـيـ Amatiـ وـ كـوـارـنـارـيـوسـ Guarnariusـ وـ سـتـرـاـدـيـفـارـيـوسـ Stradivariusـ،ـ وـ لـمـ يـسـتـطـعـ  
ـ حـتـىـ الـيـوـمـ أـنـ يـتـفـوقـ عـلـيـهـمـ فـيـ صـنـاعـةـ هـذـهـ الـأـلـةـ،ـ رـغـمـ التـقـدـمـ الـعـلـمـيـ الـكـبـيـرـ الـذـيـ عـرـفـهـ  
ـ الـتـرـيـةـ خـلـالـ الـقـرـونـ الـثـلـاثـةـ الـتـيـ تـفـصـلـنـاـ عـنـ الـعـصـرـ الـذـيـ عـاـشـوـاـ فـيـهـ،ـ وـ رـغـمـ الـأـبـحـاثـ  
ـ يـنـرـسـاتـ الـكـثـيرـةـ الـتـيـ أـجـرـيـتـ عـلـىـ التـصـامـيمـ الـتـيـ كـانـواـ يـضـعـونـهـاـ لـلـأـلـاتـهـ،ـ وـ أـنـوـاعـ  
ـ يـوـتـ وـ الـخـشـبـ وـ الـأـصـمـاغـ وـ الـبـرـنـيقـ الـتـيـ كـانـواـ يـسـتـعـمـلـونـهـاـ فـيـ صـنـاعـتـهـاـ.  
ـ وـ قـدـ لـعـ الـكـمـانـ دـورـاـ هـاماـ فـيـ اـزـدـهـارـ الـمـوـسـيـقـيـ الـأـوـرـوبـيـةـ،ـ وـ عـرـفـ اـنـتـشـارـاـ وـ اـسـعـاـ  
ـ فـيـ مـخـتـلـفـ أـرـجـاءـ الـعـالـمـ،ـ لـاـ يـضـاهـيـهـ فـيـ ذـلـكـ سـوـىـ الـبـيـانـوـ،ـ وـ هـوـ يـشـكـلـ الـيـوـمـ عـمـادـ أـغـلـبـ  
ـ الـعـرـقـ الـمـوـسـيـقـيـ،ـ سـوـاءـ مـنـهـاـ الشـعـبـيـةـ أـوـ الـعـلـمـيـةـ.

ـ يـتـكـونـ الـكـمـانـ مـنـ صـنـدـوقـ مـصـوـتـ يـبـلـغـ طـولـهـ فـيـ الـعـادـةـ 35,5ـ سـنـتـيـمـترـاـ،ـ "ـ صـدـرهـ"ـ  
ـ وـ "ـ ضـيـرـهـ"ـ مـقـبـيـانـ تـقـيـبـيـاـ خـفـيـفـاـ تـصلـ بـيـنـهـمـ "ـ ضـلـوـعـ"ـ مـحـدـبـةـ فـيـ الـجـزـنـيـنـ الـأـعـلـىـ وـ الـأـسـفـلـ  
ـ حـرـ صـنـدـوقـ،ـ وـ مـقـرـعـةـ فـيـ جـزـئـهـ الـأـوـسـطـ،ـ حـيـثـ تـشـكـلـ "ـ الـخـصـرـ"ـ،ـ الـذـيـ يـفـسـحـ الـمـحـالـ  
ـ تـعـوـسـ كـيـ يـتـحرـكـ عـلـىـ الـأـوـتـارـ بـحـرـيـةـ وـ سـهـوـلـةـ،ـ وـ تـوـجـدـ فـيـ وـسـطـ الـصـدـرـ فـتـحـانـ أـوـ  
ـ "ـ تـعـيـانـ"ـ مـتـقـابـلـتـانـ حـفـرـتـاـ عـلـىـ شـكـلـ مـرـبـوـطـ بـالـتـنـاظـرـ،ـ وـ مـهـمـتـهـمـاـ السـمـاحـ لـلـذـبـذـاتـ الـصـوـتـيـةـ  
ـ لـتـشـارـ خـارـجـ جـوـفـ الـأـلـةـ،ـ كـمـاـ يـوـجـدـ أـسـفـلـهـ "ـ الـمـشـطـ"ـ الـذـيـ تـشـدـ إـلـيـهـ الـأـوـتـارـ وـ الـذـيـ يـكـونـ  
ـ حـرـ الـأـسـفـلـ مـرـبـوـطـاـ إـلـىـ زـرـ مـثـبـتـ عـنـ مـلـقـىـ الـضـلـعـيـنـ السـفـلـيـنـ،ـ وـ فـيـ وـسـطـ الـصـدـرـ يـوـجـدـ

كذلك "الفرس"، وهو يقع بين الشمسيتين و على نفس المسافة منهما، و مهمته حمل الأوّل على جزءه الأعلى الذي يكون مدبباً لتمكين القوس من الاحتكاك بكل وتر على حدة.

### تسوية "الكمنجة الصغيرة"

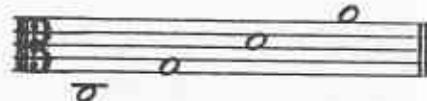


1- التسوية المعروفة بـ "المساوية الرومية" أي المطابقة للتسوية الغربية.

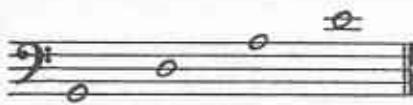


2- التسوية المعروفة بـ "المساوية الشرقية" أي المطابقة للتسوية الشرقية.

### تسويات "الكمنجة الكبيرة"



1- "المساوية الرومية" أو "المطلقة" وهي مطابقة للتسوية الغربية.



3- "المساوية الواطية"، وهي الأكثر انتشاراً، و تسمى أيضاً بـ "المثلث"، لأنها أعلى من "المساوية زائد نقط" بثلاث درجات، لكنها تتم على الاكتاف الأسفل، و بذلك تصبح مطابقة "للمساوية الرومية" في الكمنجة الصغيرة لكنها أقل ارتفاعاً منها بمقدار ديوان كامل.

2- "المساوية زائد نقط"، وهي أعلى من السابقة بدرجة واحدة.

في القسم الأعلى من الصدر يوجد "الذراع" أو "الملمس"، وهو قطعة مستطيلة من خشب الأبنوس يمتد الجزء الأسفل منها فوق "الصدر" تاركاً فراغاً بينه وبين هذا الأخير؛ كما يوجد في طرفها الأعلى "الأنف" الذي تمر عبره الأوّل قبل شدتها إلى 4 مفاتيح يكون اثنان منها منغرسين في ثقبين محفورين على الجانب الأيمن لـ "الراس" أو "صندوق المفاتيح"، والإثنان الآخرين على ثقبين مماثلين يقعان على الجانب الأيسر منه.

و يستخدم في العزف على الكمان قوس مصنوع من خشب مرن، يبلغ طوله حوالي سنتيمتراً، شُدّت بين طرفيه خصلة من شعر أبيض قصت من ذيل فحل الخيل، و تسمى بـ "لَبِّيْب" ، و هو مزود في طرفه الأسفل بمقبض و جهاز لرفع أو خفض درجة توتر القوس يسمى بـ "الرافعة" ، و هو جهاز يتم التحكم فيه بواسطة برجي يوجد في كعب العزف و يسمى بـ "اللولب" أو "المسمار".

و العزف على الكمان في الموسيقى الأندلسية لا يكون على الطريقة الغربية، أي صعى أفقياً على الكتف و مسكه من طرفه الأسفل بين الذقن و الترقوة، و إنما بوضعه حشوياً على الركبة اليسرى ، بحيث يمكن للعزف أن يديره قليلاً إلى اليمين أو اليسار حسب حجمة، لتمرير القوس على الوتر الذي يريد استخراج الصوت منه؛ أما القوس فطريقة العزف تختلف أيضاً عن الطريقة الغربية، إذ يتم مسكه خلال العزف من مقبضه و راحة اليدين بحسب إلى الأعلى عوض الأسفل. و في بعض الحالات يتوقف العازف عن استخدام القوس بعد إلى نقر أوتار آلة عن طريق قرصها بسبابته للحصول على أصوات شبيهة بأصوات خشارة (Pizzicato).

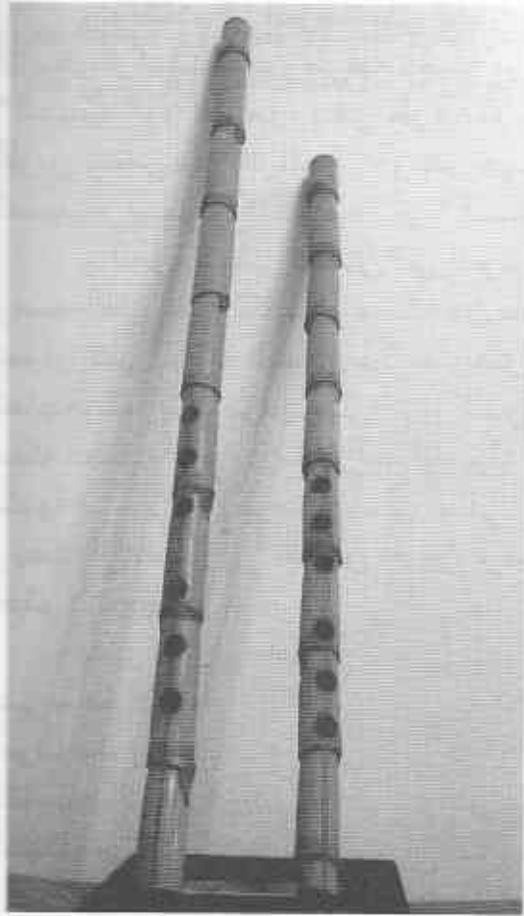
يتميز الكمان بصوته الحيوي الصافي و البراق، و بإمكاناته التقنية الواسعة، و قدرته على مجاراة الصوت البشري و تتبعه في كافة انعطافاته، مع تحليته بمختلف الزخارف الموسيقية، و لذلك فإنه يهيمن في الجوق الأندلسي على أصوات باقي الآلات، و يستأثر فيه بنصيب الأوفر من العزف الفردي في أجوبة "الكراسي" و "التغطيات" ، و في الحوار متبدل بين منشدي المواويل و الآلات الموسيقية.

أما الألسطو فشكله مماثل لشكل الكمان، لكنه أكبر منه قليلاً، إذ يزيد طوله على طوله بمقدار 7,5 سنتيمترات، كما أنه يتوافر على نفس العدد من الأوتار، لكنها أطول و أغليظ من وتره، و لذلك فإن طبقته الصوتية أكثر انخفاضاً من طبقته، فتسويته تقل عن تسويته بمقدار خمسة تامة؛ و الوضعية المتتبعة خلال العزف عليه لا تختلف أيضاً عن نظيرتها في الكمان، و كذلك تقنية هذا العزف. أما صوته فهو أقل حيوية و إشراقاً من صوت الكمان، لكنه دافئ و واضح و بهيم، الأمر الذي يضفي عليه طابعاً حزيناً و حنيناً و مؤثراً.

## الناي

الناي كلمة فارسية معناها المزمار، و هو من أقدم الآلات الموسيقية التي عرفها الإنسان، و يشكل اليوم آلة النفح الوحيدة في أجواق الموسيقى التقليدية العلمية في البلدان العربية و تركيا. و الناي المستعمل في هذه الموسيقى يكون ذا أحجام مختلفة نظراً لارتباط صوته الأساسي - قراره - بمقدار طوله. و هو آلة ظلت عبر التاريخ محافظة على حالتها نظرية الأولى و لم تتن إلا حظاً ضئيلاً جداً من التطوير والتصنيع.

يصنع الناي من قطعة قصب مجوفة، يتراوح طولها حسب الصوت الأساسي المراد ستراجه منها بين 37,5 و 68 سنتيمتراً، و هي تظل مفتوحة من كلا طرفيها، و الفتحة التي تستخدم للنفح (فم الناي) لا تكون مزودة بفريضة Encoche أو لسان Anche إذ يكتفى في إعدادها لوظيفتها ببريق حاشيتها على شكل مخروط مبتور الرأس، و لذلك فإن استخراج الأصوات منها ليس بالأمر السهل، مقارنة مع الآلات الهوائية الأخرى.



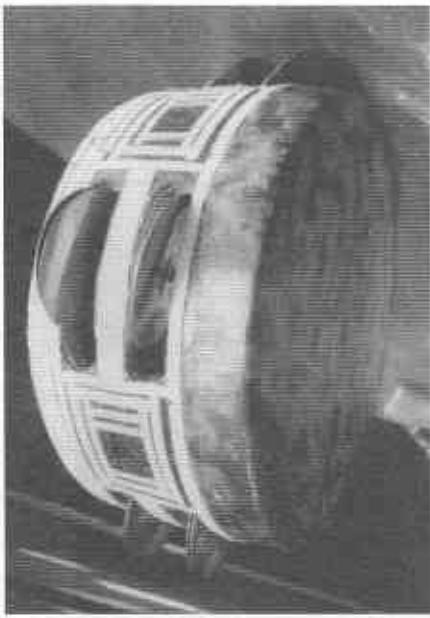
تخترق أنبوب الناي في العادة 7 ثقوب، 6 منها تكون محفورة على غشاء وجهه، أي سطحه المتوجه إلى الأعلى أثناء العزف، وكلها تقع في حدود نصفه الأسفل، وثقب واحد يكون على ظهره، أي في الجهة المقابلة للوجه، وهذا الثقب يقع في منتصف الناي تماماً. ويتم حفر الثقوب السنتة وفق مقاييس علمية دقيقة تحترم المسافات الصوتية الموجودة بين النغمات التي تصدر منها وتحضن صحة هذه النغمات وسلامتها.

أثناء العزف يسند الناياتي آلة على يمين شفته السفلية مع إمالة يمينه - أي الآلة - إمالة خفيفة نحو اليمين والأسفل، وينفخ في اتجاه الحافة المقوسة لفمهما، وللحصول على الأصوات المطلوبة فإنه يستعمل سبابة ووسطى وبنصر اليدين اليمنى لفتح وإغلاق الثقوب الثلاثة الأمامية الواقعة في أسفل وجه الناي، ونفس أصابع اليدين اليسرى للتحكم في الثقوب الثلاثة الأخرى الواقعة في أعلى، وابهامها للتحكم في الفتحة الوحيدة الموجودة على ظهره.

وكل ناي يسمى باسم صوته الأساسي، وهو الصوت الذي يتم الحصول عليه بفتح الثقب الأول الواقع مباشرة قبل فتحة طرفه الأسفل، وهكذا نجد أصنافاً من النایات ذات أحجام مختلفة، كل واحد منها يعرف باسم صوته الأساسي، كـ "الدوکاه ناي"، إذا كان صوته الأساسي هو الدوکاه / ری، و "النوی نای" إذا كان صوته الأساسي هو النوی صول... و عادة ما تكون بحوزة النایاتي سلسلة من سبعة نایات كل واحد منها يختص بأحد الأصوات السبعة للسلم الموسيقي، يمكن بواسطتها من أداء مختلف القطع الموسيقية التي يرغب في عزفها، لكن بعض النایاتيين البارعين يتمكنون من تحقيق نفس الغاية بواسطة ناي واحد.

ويمكن للعازف على الناي أن يستخرج من آلة أنغاماً من الطبقة الصوتية الغليظة كما يمكنه أن يستخرج منها أخرى من الطبقة الصوتية الحادة، وذلك بالتحكم في درجة ضعف وقوة نفخه. وبلغ المدى الصوتي لهذه الآلة عندما تكون بين يدي عازف ماهر أزيد من ثلاثة دواوين؛ وصوتها يكون في الطبقة الغليظة رخيماً، شجياً، حنيناً، شاكياً... وفي الطبقة الحادة مرحباً، رشيقاً، صافياً، لاماً... فالناي يتميز بقدرته الفائقة على التعبير عن أدق المشاعر البشرية، وهو آلة طبيعية يصدر منها الصوت ممزوجاً بانفاس العازف المنبعثة من أعماق صدره و المحملة بعواطفه الصادقة، وهو إذ يعزف عليها فكأنما يعني في داخلها، ويودع فيها شيئاً من روحه، فلا غرابة أن تحظى بعناية خاصة من طرف أهل التصوف، وأن تكون الآلة المفضلة في الغناء الديني والروحي في جميع الأقطار الإسلامية.

## الطار



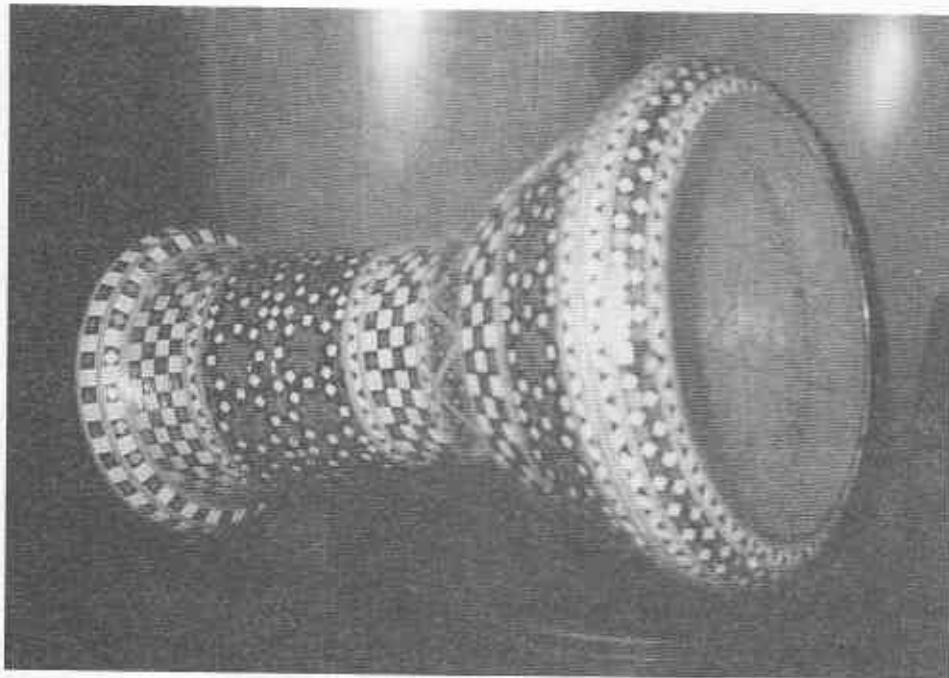
طار - ويسمى أيضا بالدف والرق في المغرب - هو آلة إيقاعية صغيرة استخدمتها العرب كثيرة منذ أقدم العصور في مصاحبة صانعها، ومنها العبرانيون والإغريق سكينون. وتعتبر اليوم آلة الإيقاع الأساسية في حرفى العربية التراثية والعصرية، وهي تتكون من طار دائري الشكل مصنوع من خشب السرو أو الدردار أو الميس، يتراوح قطره بين 12 و 20 سنتيمتراً، وعرضه بين 6 و 8 سنتيمترات، ويكون في العادة مطعماً بالصدف والعظم من الداخل الخارج، ومشفى بجلد الماعز أو سمك من إحدى صحفته، وتخلل هذا الإطار 5 فتحات صغيرة ذات شكل مستطيل، تسمى "بيوتا"، يوجد بداخل كل حفة منها زوج من الصنوج الصغيرة الأسطوانية تشكل، يطلق عليها اسم "الشناشن"، تصنع من نحاس أو صفر، ويتراوح قطرها ما بين 5 و 6 سنتيمترات.

يمسّك الطار باليد اليسرى بين الإبهام الذي يتم إيلاجه إما داخل الإطار أو داخل فتحة مرحودة فيه، وبباقي الأصابع التي تُستخدم في نفس الوقت للضرب على الحاشية الجلدية ذلك؛ وبهذه اليد - أي اليد اليسرى - يتم كذلك تحريك الصنوج عن طريق ترعيش الطار أو سنته يميناً ويساراً للحصول على جملة ذات رنة معدنية، بينما تقوم اليد اليمنى بالضرب بسرعة الراحة على وسط الغشاء الجلدي للحصول على أصوات قوية وعميقة تسمى بـ "شموم" (جمع دم)، وبالضرب بأطراف الأصابع أو ظهر اليد على حاشيته للحصول على أصوات ضعيفة وصافية تسمى بـ "النوك" (جمع ئك). ونظراً للدور الهام الذي يلعبه الطار في ضبط الإيقاع فإن الذي يتولى التوفيق عليه يشرط فيه أن يكون ذا حس بقعي عميق، فضلاً عن امتلاكه مهارة فائقة في الضرب على هذه الآلة، والمأمه إماماً بما بالموسيقى الأندلسية، ولذلك فإن قيادة أجواق هذه الموسيقى كثيراً ما كانت في الماضي تعود إلى عازف الطار.

## الدربيكة

هي آلة إيقاعية قديمة، استعملت منذ العهد البابلي والفرعونى، وهي اليوم شائعة الانتشار في العالم العربي، إذ يكاد لا يخلو منها جوق للموسيقى الشعبية أو العلمية. للدربيكة شكل قدح كبير، و هي تصنع من فخار أو معدن، و يبلغ طولها حوالي 50 سنتيمتراً، و لها فتحتان، إحداهما واسعة يتراوح قطرها بين 30 و 40 سنتيمتراً، و هي التي ينبع منها "الرأس"، و تكون مغشاة في العادة بقطعة من جلد الماعز أو الخروف، و في أنواع الجيدة بقطعة من جلد السمك أو القطة، أما الفتحة الثانية فهي أصغر من الأولى، إذ يتراوح قطرها بين 10 و 15 سنتيمتراً، و توجد في آخر عنق الآلة، و تكون عارية.

عندما تكون الدركـة مصنوعة من فخار فإن غشاءـها الجـلي يكون مثبـتا حول فتحـة الرأس بواسـطة خـيوط مـفتولـة و متـينة، و لزيـادة درـجة اـرتـجاجـه يتم توـتـره بـتسـخـينـه قـليـلا على النـار، أو إـيلـاجـ مـصـبـاحـ مـشـتـعلـ دـاخـلـ الـدـرـكـةـ، لـمـدة قـصـيرـةـ. أـمـا عـنـدـما تـكـونـ مـصـنـوـعـةـ مـادـةـ مـعـدـنـيـةـ فـإـنـ ذـلـكـ الغـشـاءـ يـكـونـ مـشـدـوـدـاـ إـلـىـ طـوقـ مـعـدـنـيـ يـحـيـطـ بـحـاشـيـةـ الفـتـحةـ، وـ يـكـونـ مـجـهـزاـ بـعـدـ منـ البرـاغـيـ التـيـ تـسـتـخـدـمـ لـلـتـحـكـمـ فـيـ درـجـةـ توـتـرهـ، وـ ذـلـكـ لـلـرـفـعـ أوـ الخـفـضـ مـنـ حـدـةـ الأـصـوـاتـ الصـادـرـةـ مـنـهـ.



في جـوـقـ الموـسـيقـىـ الأـنـدـلـسـيـةـ يـكـونـ الضـارـبـ عـلـىـ الـدـرـكـةـ جـالـساـ، يـمـسـكـ آـلـهـ بـيـنـ فـخـذـهـ وـ ذـرـاعـهـ الـيـسـرـيـنـ، معـ تـوـجـيهـ رـأـسـهـ نـحـوـ الـيـمـينـ. وـ هـوـ يـسـتـخـدـمـ يـدـهـ الـيـمـنـيـ لـلـحـصـولـ عـلـىـ الأـزـمـنـةـ الـقـوـيـةـ (ـالـدـمـومـ)ـ بـالـضـربـ عـلـىـ الأـزـمـنـةـ الـأـوـسـطـ منـ الغـشـاءـ الجـلـديـ، وـ الأـزـمـنـةـ الـضـعـيفـةـ (ـالـتـكـوكـ)ـ بـالـضـربـ عـلـىـ حـاشـيـةـ. أـمـاـ الزـخـارـفـ الإـيـقـاعـيـةـ الـمـخـتـلـفـةـ فـإـنـهـ يـسـتـخـرـجـهـ بـأـصـابـعـ يـدـهـ الـيـسـرـىـ.

\*\*\*

بالـإـضـافـةـ إـلـىـ الـآـلـاتـ الـعـرـبـيـةـ التـقـلـيدـيـةـ التـيـ أـشـرـنـاـ إـلـيـهـاـ، وـ آـلـتـيـ الـكـمـانـ وـ الـأـلـطـوـ الغـرـبـيـتـيـنـ اللـتـيـنـ تـبـنـتـهـاـ أـجـوـاقـ الـموـسـيقـىـ الـأـنـدـلـسـيـةـ فـيـ وـقـتـ مـبـكـرـ نـسـبـيـاـ، فـإـنـ آـلـاتـ غـرـبـيـةـ أـخـرىـ عـدـيـدةـ مـثـلـ الـبـيـانـوـ وـ الـأـرـغـنـ الـإـلـكـتـرـوـنيـ وـ الـأـكـورـدـيـوـنـ وـ الـتـشـيلـوـ وـ الـكـنـتـرـبـاـصـ وـ الـبـانـجـوـ وـ الـهـوبـوـاـ وـ الـكـلـارـيـنـيـتـ وـ غـيـرـهـاـ...ـ قـدـ وـجـدـتـ طـرـيقـهـاـ إـلـىـ هـذـهـ الـأـجـوـاقـ خـلالـ الـعـقـودـ الـأـخـيـرـةـ، وـ قـدـ أـدـىـ الـإـسـرـافـ فـيـ هـذـاـ الـأـمـرـ لـدـىـ بـعـضـهـاـ إـلـىـ إـضـعـافـ طـابـعـهـاـ الـمـغـرـبـيـ الـأـصـيـلـ، وـ خـنـقـ أـصـوـاتـ الـآـلـاتـ الـو~طنـيـةـ التـقـلـيدـيـةـ الـمـو~جـو~دـةـ فـيـهـاـ، بـلـ وـ تـغـيـيرـ الـمـلـامـحـ الـأـصـلـيـةـ لـطـبـوـعـ الـمو~سـيقـىـ الـأ~ن~د~ل~س~ي~ة~ ذاتـ السـلـالـمـ الـطـبـيـعـيـة~، نـظـراـ لـكـونـ بـعـضـ تـلـكـ الـآـلـاتـ خـاتـمـاتـ أـصـوـاتـ مـعـدـلـةـ وـ ثـابـتـةـ.

## الباب الرابع

# موازين الموسيقى الأندلسية المغربية

### تعريف الميزان، بنيته

يطلق اسم "الميزان" في الموسيقى الأندلسية على الإيقاع وعلى مجموع الصنائع تعنجه عليه. و الميزان بمفهومه الأول هو تكرار منتظم لمجموعات متماثلة من الضربات و سكتات الجزئية المرتبة ترتيباً معيناً، و المحتوية على مقادير زمنية محددة، و ذلك من لحن إلى نهايةه. و كل مجموعة من هذه المجموعات تسمى بـ "الدور"، و الضربات المنتظمة داخل الدور لا تكون لها نفس النبرة، فمنها ما هو ضعيف، و منها ما هو قوي، يظهر ذلك من خلال العزف و الغناء، و قدماً كان "الآليون" يستخدمون اصطلاحات حصة للتمييز بين مختلف الضربات التي تؤدي على الطار، و هو أداة الإيقاع الأساسية في الموسيقى الأندلسية، و كان لا يتولى التوقيع عليه إلا ذوو الإلمام الواسع بهذا التراث، من أصحاب الكفاءة الموسيقية العالية، و التجربة الفنية الطويلة. و قد وردت تلك الاصطلاحات في مقدمة مجموعة الحايك، عند حديثه عن الموازين المستعملة في الموسيقى الأندلسية، يذكر منها "النقر ندفاً" ، و يعني به النقر في وسط الغشاء الجلدي للطار، فصد الحصول على الصوت القوي، أي "الدم" في الاصطلاح الموسيقي الشرقي، و "النقر دفاً" ، و يقصد به الضرب على حافة الغشاء الجلدي للحصول على الصوت الضعيف، أي "التك" في الاصطلاح الموسيقي الشرقي، و "النقر صنجاً" أي بإسماع صوت الصنوج فقط، و "إخفاء النقرة" أي عدم إسماعها، و ذلك باستبدالها بسكتة لها نفس المدة الزمنية، و هو ما يصطلاح على تسميته بـ "الإس" في الموسيقى الشرفية؛ لكن هذه الاصطلاحات لم تعد مستعملة اليوم، و قد حل محلها الاصطلاحات الشرقية المذكورة، خاصة بين موسيقيي الجيل الصاعد المتأخرجين من المعاهد الموسيقية المغربية.

### عدد الموازين في الموسيقى الأندلسية

و تستعمل الموسيقى الأندلسية المغربية خمسة موازين أساسية (1) تعرف عند أرباب هذه الموسيقى بـ "الميزان" ، و هي حسب تسلسلها في كل نوبة (إذا كانت كاملة تستوفي جميع هذه الموازين) : البسيط، و القائم و نصف، و البطاخي، و الدرج، و القدام. و من المسلم به أن استعمال ميزان الدرج في الموسيقى الأندلسية حديث نسبياً، فمحمد بن الحسين الحايك لم يشر إليه في مقدمة كتابه عندما تطرق إلى موضوع هذه الموازين، كما أنه لم يورد في ذلك الكتاب أية صنعة من صنائعه؛ و هذا الميزان كان يستعمل على الخصوص في أوساط المسمعين بالزوايا، و معظم ما لحن عليه في الموسيقى الأندلسية هو عبارة عن "براول" ، أي أشعار باللهجة المغربية الدارجة، و "صنائع بيضاء" أي خالية من التعقيد و التائق الفني المقصود.

(1) يستخدم هذه الموسيقى موازين أخرى لكن على نطاق ضيق جداً، خاصة في توشيات النوبات، مثل الميزان الثاني البسيط: 2/4 و الثلاثي البسيط 3/4 و الرباعي البسيط 4/4 ، لكن دون إطلاق اسم محدد على أي واحد منها.

## حركات الميزان

كما سبقت الإشارة إلى ذلك في وصف مراسم أداء النوبة، فإن الميزان يبدأ بحركة بطيئة، تترافق معها تدريجياً إلى أن تبلغ أقصاها في نهايته. و هو يمر خلال ذلك بثلاث مراحل: مرحلة تكون فيها هذه الحركة بطيئة وتسمى بـ "الموسوع"، تليها مرحلة ذات حركة معتدلة تسمى بـ "المهزوز"، وأخيراً مرحلة تصبح فيها هذه الحركة سريعة، وتسمى بـ "الانصراف". يستثنى من ذلك ميزان الدرج، إذ يلاحظ أن حركته معتدلة عموماً، وأنها لا تسلك دائماً نفس التدرج في السرعة من أوله إلى آخره. و الميزان ينتهي بقلة ختامية تكون أحياناً موزونة، وأحياناً أخرى غير موزونة، و تجدر الإشارة إلى أن قفات بعض "الموازيين" - ما عدا ميزان القدام الذي هو آخر ميزان في النوبة - تتضمن الملامح الأساسية للموازيين الموالية لها، فكأنما هي تمهد السبيل للدخول فيها.

## ضرب الميزان خلال الغناء و خلال العزف فقط

و خلال الغناء يكون النقر على الآلات الإيقاعية خافتًا نسبياً، و مجردًا من الزخارف، كما هو الحال بالنسبة لآلات اللحنية، و يسمى ذلك بـ "التبريد" أو "الحسبى" أو "الخاوي" حسب الجهات. أما خلال الجواب فيزداد النقر قوة، و يزدان بشتى أنواع الزخارف، و يسمى ذلك بـ "التسخين" أو "الزواق" أو "التعمير". و تتنوع هذه المؤخرة Syncopes والأزمنة المضادة Contretemps... و ذلك بقصد إكساب الحان الصنائع حيوية جديدة، و إضفاء حلقة أجمل عليها، نظراً لكونها تتكرر عدة مرات في الصنعة الواحدة، الأمر الذي يُخشى معه أن يتولد لدى المستمع شعور بالرتابة و الملل.

## تعدد روایات الموازيين الأندلسية

و كما تُعرف صنائع الموسيقى الأندلسية اختلافاً في روایاتها، فإن موازيتها تعرف هي أيضاً اختلافاً بيناً في كيفية توقعها، و هذا الاختلاف يظهر بجلاء ليس بين ضاربها فقط، و إنما أيضاً بين الوسائل التي يستخدمونها في ذلك، و هي اليد (و تسمى هذه الطريقة بـ "التوسيد")، و الطار، و الدربكة. و لا يقتصر هذا الاختلاف على التغيير الذي يطرأ على عدد ضربات الميزان فقط، و إنما أيضاً على طبيعة هذه الضربات، إذ يتحول بعضها من ضعيف إلى قوي، أو العكس، حسب الموقف، و حسب الوسيلة التي يعتمد عليها في توقعه. يضاف إلى ذلك كله أن بعض "الطارارين" و "الدرابكية" يبقون جميع الموازيين على أصولها، من مرحلة "الموسوع" إلى مرحلة "الانصراف"، باستثناء ميزان القدام الذي يكون في الأصل بسيطاً ثم يتحول إلى مركب في مرحلة الانصراف، و هكذا فإنهم لا يغيرون شيئاً في تلك الموازيين، و يكتفون فقط بـ "تضييقها"، أي تسريع حركة أدائها، بينما يقوم آخرون باختزالها عن طريق إسقاط بعض ضرباتها، الأمر الذي يعطيها في الانصراف وجهاً مخالفًا للذى كان لها في الموسوع، رغم احتفاظها بنفس الروح الإيقاعية في كلتا المرحلتين. و كما يلاحظ أن الاختلاف في أداء الحان الصنائع قد أخذ يتقلص تدريجياً بين متعاطي الموسيقى الأندلسية بفعل تقدم وسائل الاتصال، و تنامي الدور الذي تلعبه مؤسسات التعليم

موسيقي في توحيد المناهج التعليمية، فإن الفوارق الموجودة في ضرب هذه الموازين قد حلت بدورها في التقلص، خاصة بين أبناء الجيل الصاعد.

### تدوين موازين الموسيقى الأندلسية المغربية

كان موضوع الموازين المستعملة في الموسيقى الأندلسية من ضمن المواضيع التي حثّها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية المنعقد في مدينة فاس سنة 1969، وكانت اللجنة التي أنيطت بها هذه المهمة تضم أربعة من أعلام هذه الموسيقى المكونين تكويناً تقليدياً، وهم حاج عبد الكريم الرئيس، وال حاج إدريس بن جلون التويمي، و محمد العربي التسماني، و مولاي العربي الوزاني، كما كانت تضم أربعة من الموسيقيين المكونين تكويناً أكاديمياً، وهم عبد الوهاب أكومي، وإدريس الشرادي، والطاهر عبده، و محمد الديلان.

و في ختام أشغالها قدمت اللجنة لوحة للموازين الأندلسية كما تؤدى بـ "توسييد" فقط، وذلك في المراحل الأساسية الثلاث للميزان، وهي "الموسوع" و "القنطرة" و "الانصراف".<sup>(1)</sup> وللتمييز بين النقرات القوية (الدموم) و الضعيفة (النوك) في تدوينها لهذه الموازين فقد جعلت اللجنة ذيول العلامات الموسيقية المطابقة لذوي متوجه نحو الأسفل، و ذيول العلامات الموسيقية المطابقة للثانية متوجه نحو الأعلى، و حرصاً منها على أداء ما يدون على هذه الموازين بالكتابة الموسيقية أداء سليماً، فقد سعى إلى التوفيق بين موقع الأزمنة القوية في هذه الموازين و نظائرها في الأوزان أو المقاييس الغربية المعتمدة في تدوينها، و لذلك فقد وضع حواجز الحقول (المازورات) في بعض هذه الموازين قبل تلك الأزمنة و ليس في أول الدور الإيقاعي الأندلسي و نهايته.

و قد تبنينا هذه الموازين في تدويننا للنوبات الأندلسية بعد إدخال بعض التعديلات عليها بررناها في سياق دراستنا لكل ميزان. و لبيان الضربات القوية من الضعف في هذه الموازين و إرشاد المنشد أو العازف إلى أماكن الدخول فيها عند شروعه في إنشاد آية صنعة و عزف آية توشية فقد استعملنا مصطلحين من المصطلحات الإيقاعية المستخدمة في موسيقى العربية الشرقية، و هما "التك" الذي يدل على النقرة الضعيفة، و "الدم" الذي يدل على النقرة القوية، و فضلنا استعمالهما على استعمال مصطلحي "النقر دفا" و "النقر دفا" المتعلقين بالطار و اللذين ذكرهما محمد بن الحسين الحايكي في كتابه، و ذلك لعدة سباب، منها على الخصوص أن هذين المصطلحين أصبحا اليوم مهجورين، على عكس غيريهما الشرقيين اللذين شاع استعمالهما بين الموسيقيين المغاربة نظراً لتزايد احتكاكهم بزمائهم المشارقة، و نظراً كذلك لفتح أقسام لتدريس الموسيقى الشرقية في المعاهد المغربية، و من هذه الأسباب أيضاً سهولة توظيف هذين المصطلحين الشرقيين في التعريف ضياعة الضربات المكونة للإيقاع، بصرف النظر عن الوسيلة التي يؤدى بها، و ليس الطار فقط، و أخيراً نظراً لسهولة نطقهما، فهما يحاكيان في لفظيهما أصوات الضربات على أدوات إيقاع، و يمكن استخدامهما بسهولة في قراءة الموازين قراءة شفوية يدرك السامع من خلالها و على الفور موقع النقرات القوية و الضعيفة فيها. و لا نرى حاجة إلى استعمال المصطلح الخاص بالسكتة، و هو "إخفاء النقرة" عند المغاربة و "الإس" عند المشارقة،

(1) كتاب المؤتمر الثاني للموسيقى العربية. ص 169.

لأن هذه السكتة - إن وجدت في الدور الإيقاعي - فهي خالية من الصوت سواء تم توقيع هذا الدور بواسطه آلة إيقاعية، أو تم أداؤه شفويًا بتسمية نقراته القوية والضعيفة بمصطلحاته الخاصة، وبالتالي فلا ضرورة لتعمير سكتته أو سكتاته بمصطلحات إضافية.

و لإعطاء القارئ نظرة أكثر واقعية عن هذه الموازين و طرق ضربها، فإننا ننحصر على تدوين كيفية أدائها بـ "التوسيد" فقط، و طبقاً لرواية واحدة، وهي الرواية التي أوردها كتاب المؤتمر الثاني للموسيقى العربية، بل عززنا تلك الرواية بغيرها من الروايات الجاري بها العمل، مبينين الفروق الموجودة بينها، و مضيفين إليها تدوين كيفية أدائها على التي الطار و الدربيكة، و هما آلتا الإيقاع الوحيدتان المستعملتان في الجوق التقليدي للموسيقى الأندلسية. غير أننا في تدويننا لكيفية ضرب هذه الموازين بواسطة هاتين الآلتين اقتصرنا على بيان الأصوات الأساسية فقط التي تصدر عنهما، متجنبين تدوين الزخارف المختلفة التي عادة ما يُحَكَّى بها التوقيع عليهما، و التي تتغير حسب كل ناقر و مهارته و هواء؛ و قد اعتمدنا في ذلك على من عاشرناهم أو تلمنذنا عليهم من شيوخ الموسيقى الأندلسية، و خاصة منهم الشيخ أحمد الزيتوني الصحاوي، و الحاج إدريس بن جلون التويمي، و الشيخ أحمد البزور التازري الذي كان معروفاً بسعة اطلاعه على أوزان الموسيقى الأندلسية و براعته في التوقيع على آلة الطار، و كل من الفنانين المقدرين عبد السلام الوزاني، ناقر الطار في "جوق الإذاعة الوطنية للطرب الأندلسي" سابقاً، و عبد السلام الشاوني، ناقر الدربيكة في نفس الجوق، و كلاهما معروف بطول باعه في مجال تخصصه. و لتمكين القارئ من مقابله الروايات المختلفة لكل ميزان بعضها ببعض، و الوقوف على التغييرات المختلفة التي تطرأ عليها، فقد رتبنا أزمنتها بعضها أسفل بعض، و لبيان الرواية التي اعتمدنا عليها في تدوين صنائع و تواشي كل ميزان من "ميازين" النوبة فقد وضعنا العلامة التالية \* فوق الرقم الدال على مقياسها، و أعطينا نموذجاً لحنياً مدوناً وفق تلك الرواية.

1 - ميزان البسيط

في الموسوعة

سرعة الحركة المترنومية: ما بين  $58 =$  و  $112 =$  تقريبا.

## كيفية أداء الميزان بالتوسيع:

**الرواية الأولى:** و هي التي أقرها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية:



**الرواية الثانية:** و فيها يُحول الدمان الأولان إلى تكين:

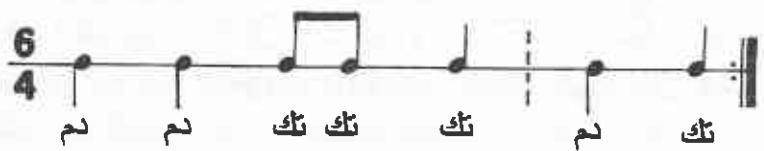


**الرواية الثالثة:** و فيها يحول التكان الأولان إلى دمين.

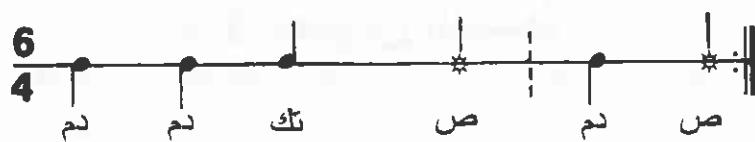


## كيفية أداء الميزان بالدربكة و الطار:

تحوّل الدرّبة السكتتين في الرواية الأولى إلى تكين فتوّدي الميزان كما يلي:



أما الطار فيحول فيها التكين الأولين إلى تك واحد له قيمتها الزمنية، و يملأ السكتتين بأصوات الصنوج (ص).



مثال موسيقي من "موسوعة ميزان بسيط نوبة الاستهلال، مطلع صنعة:

وجب الشكر علينا و هنا بعضنا بعضاً<sup>(1)</sup>

### في المهزوز والانصراف:

سرعة الحركة المترنومية: ما بين 60 =  $\text{♩}$  و 160 =  $\text{♩}$  تقريباً.

من الناحية العملية ينبغي أن تبقى جميع الموازين - ما عدا ميزان القدم (2) - على طبيعتها، وأن تحافظ بعدد أزمنتها الأصلية من الموسوع إلى الانصراف، و التغيير الوحيد الذي يطرأ عليها هو الزيادة التدريجية في سرعة حركتها. وبناء على ذلك كان ينبغي من الناحية النظرية أن يكون ترقيم ميزان البسيط في مرحلة الانصراف هو 6/8 ( 6 أزمنة كالموسع غير أن قيمة كل زمان تعادل ذات سن واحدة عوض سوداء )، لكن تجنباً لوقوع خلط بينه وبين الميزان المركب المعروف 6/8 الذي يستعمل على زمنين قيمة كل واحد منها سوداء منقوطة، فقد تم ترقيمته بـ 3/4، ونتيجة لذلك فإن الحركة المترنومية الخاصة بهذه

(1) إنشاد الشيخ أحمد الزيتوني.

(2) يتحول هذا الميزان من ميزان ثالث ذي ثلاثة أزمنة في الموسوع و المهزوز إلى ميزان ثالث ذي زمنين في الانصراف.

المرحة و المشار إليها في مستهل هذه الفقرة لا تمثل في الواقع سرعة حركة زمن واحد، وإنما زمانين من الأزمنة الستة لميزان انتصاف البسيط، وللحصول على سرعة حركته الحقيقة ينبغي ضرب الرقم المترنومي في اثنين، و لنفس السبب كذلك لا ينبغي اعتبار عودة هذا الرقم في مرحلة المهزوز والانتصاف إلى ما كان عليه في بداية مرحلة الموسوع تراجعا في سرعة حركة الميزان.

### كيفية أداء الميزان بالتوسيد:

**الرواية الأولى:** وفيها يبقى الميزان على أصله، فيؤدي بالتوسيد على النحو التالي (مع إمكانية استبدال الدمين الأولين بتكتين كما هو الحال في الرواية الثانية من الموسوع، أو تكتين الأولين بدمين كما هو الحال في الرواية الثالثة منه).



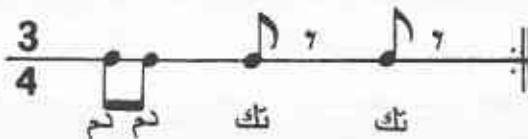
**الرواية الثانية:** وفيها يتم تخفيفه، فيؤدي كما يلي:



**الرواية الثالثة:** وفيها يستبدل تكا الرواية الأولى أو تك الرواية الثانية بسكتة:

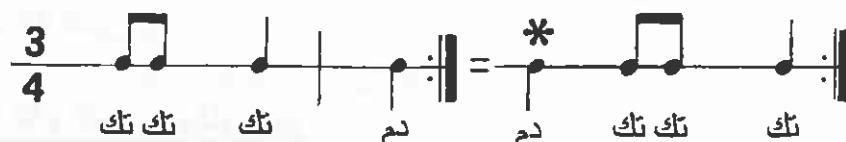


**الرواية الرابعة:** وفيها يستبدل الدم الأخير في الرواية الثانية بتكت، و هذه هي الرواية التي تبناها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية:



لكنه عمليا لم يطبقها، ففي النماذج المدونة بالكتاب الموسيقية لصنائع هذا الميزان والتي وردت في ص 161 و 168 من كتاب المؤتمر نجد أنه قد اعتمد الرواية التالية التي تؤديها الدربكة، و التي تمثل الدور الإيقاعي الحقيقي لانتصاف البسيط كما يستنتج من تقاطع الكلام

و اللحن عليه، وقد وضع حاجز المقياس في النصوص المدونة على هذه الرواية مباشرة قبل الزمن القوي ( الدم ) وليس بعده، و ذلك تجنباً لتنقية الزمن الأول الذي هو زمن ضعيف، و إضعاف الزمن الثالث الذي هو زمن قوي عند التعامل مع هذه النصوص:



#### كيفية أداء الميزان بالدربكة و الطار:

يؤدي هذا الميزان على الدربكة على النحو التالي:



أما على الطار فيؤدي كما يلي:



مثال موسيقي من انصراف ميزان بسيط نوبة الماء، مطلع صنعة:

انظروا شمس العشية      كيف بدا منها الغدر(1)

(1) إنشاد الشيخ أحمد الزيتوني.

2 - ميزان القائم و نصف

في الموسوعة

سُرعة الحرارة المترنومية: ما بين  $70^{\circ}\text{C}$  و  $96^{\circ}\text{C}$  تقريرياً.

الدُّور الحَقِيقِيِّ لِهَذَا الْمِيزَانِ كَمَا يَتَبَيَّنُ مِنْ خَلَالِ تَقْطِيعِ الْكَلامِ عَلَى ضَرَبَاتِهِ وَسَكَّاتِهِ

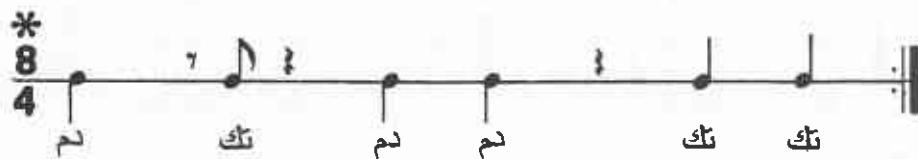


- الدوران الأولان من صنعة "يا ليل طل" من ميزان قائم و نصف نوبة رصد الدليل.
- الدوران الأولان من صنعة "و حق حسنك مع اعتدالك" من ميزان قائم و نصف نوبة عيادة الحسين.

The musical score consists of three staves of music. The top staff is in 8/4 time, featuring a melodic line with various note values and rests. The lyrics are written below the notes in Persian script, with some words like 'دُور' (dor) and 'تک' (tek) repeated. The middle staff is in 9/8 time, showing a more complex rhythmic pattern with eighth-note groups. The lyrics here include 'جُزْمَهْ بِهْ' and 'قِيَام'. The bottom staff is also in 9/8 time and continues the melodic line from the middle staff. The lyrics for this staff are 'لَيْلَةً لَيْلَةً' and 'نَارَهُ دَارَهُ'. The entire score is set against a background of horizontal wavy lines representing the sea.

## كيفية أداء الميزان بالتوسيع:

الرواية الأولى: و هي التي تبدأ بالدم الأخير للدور كما دون أعلاه، و هي أيضاً الرواية التي أقرها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية:



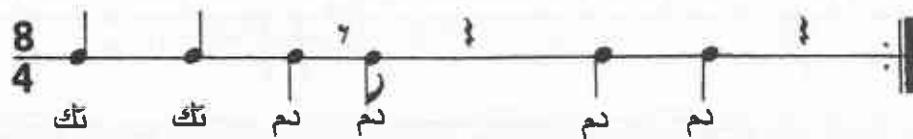
**الرواية الثانية:** و فيها يستبدل التك الأخير بسكتة:



**الرواية الثالثة:** و فيها يستبدل التكان الأخيران بسكتتين.

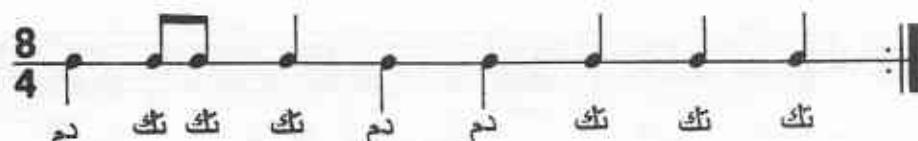


**الرواية الرابعة:** و أصحابها يبدونها من الزمن السادس للدور (أي السابع في الرواية التي أقرها المؤتمر)، مع تغيير التك الأول بــمــ:



## كيفية أداء الميزان بالدربكة و الطيار:

في الرواية التي أقرها المؤتمر تملأ الدركـة جميع السكتات بتـكـوك، فـتـؤـيـهـاـ كما يـلـيـ:

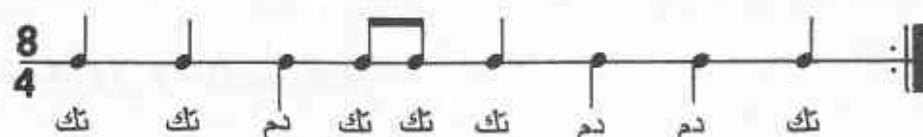


أما الطار فيؤديها على النحو التالي:

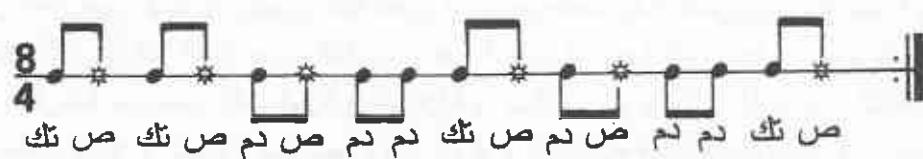


ص تك ص تك دم دم ص دم ص تك دم دم ص دم

و بالنسبة للرواية التي تبدأ الميزان من الزمن السادس للدور (أي السابع في رواية مؤتمر) فإن الدربكة تملأ أيضا جميع السكتات بتوك، و تؤديها كما يلي:



أما الطار فيؤديها على هذا النحو:



مثال موسيقي من موسوعة ميزان قائم و نصف نوبة رصد الدليل، مطلع صنعة:

ما ابدع جمالك يا نور عيني (1)

Musical score for the song 'Ma Abdou Jmalak Ya Nur Eini'. The score includes three staves. The top staff is a rhythmic pattern in 8/4 time with 'Ch Ch Ch Tak' markings above the notes. The middle staff is in 8/4 time with lyrics: 'ما ابدع جمالك يا نور عيني' (Ma abduu jmalak ya nur eeini). The bottom staff is also in 8/4 time with lyrics: 'رني ز تو ين ن ز تو ين ن' (Rnei z tu yin n z tu yin n).

إنشاد الشيخ أحمد البزور التلاري.



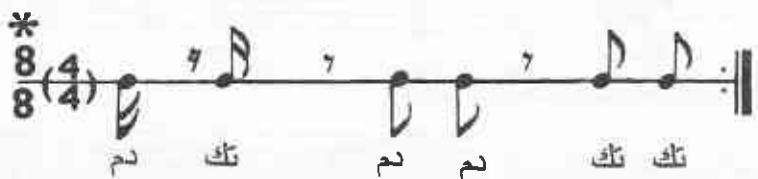
### في المهزوز و الانصاف:

السرعة النسبية للحركة المترنومية: ما بين  $120 = \text{♩}$  و  $200 = \text{♩}$  تقريباً.

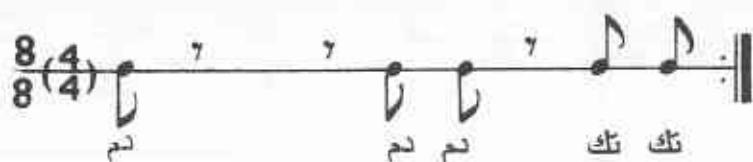
بعض ضاربي الإيقاع يؤدون هذا الميزان بنفس الطريقة التي يؤدونه بها في الموسوع، لكن بسرعة أكبر ومترايدة حتى القفل، وهم في ذلك يحافظون على عدد أزمنته و على طبيعة هذه الأزمنة من ضربات قوية و ضعيفة و سكتات، و بالتالي فإنه من الناحية النظرية ينبغي ترقيمها بـ  $\frac{8}{4}$ ، و تدوين صنائعه وفق أدواره الحقيقة المبينة بالأمثلة في بداية الحديث عن حركة الموسعة لا يستقيم إلا بهذا الترقيم الدال على احتواه على ثمانية أزمنة، لكن ترقيمه بـ  $\frac{4}{4}$  و تدوين صنائعه على أساس أن عدد أزمنته هو أربعة عوض ثمانية، أسهل في القراءة، و ليس له من الناحية العملية تأثير سلبي على ذلك التدوين.

#### كيفية أداء الميزان بالتوسيد:

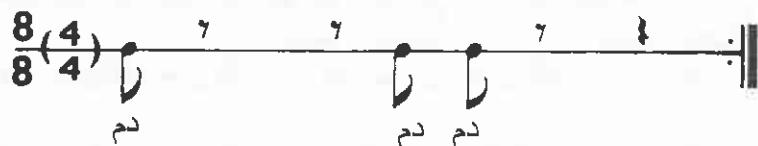
**الرواية الأولى:** و هي تطابق نظيرتها في الموسوع، مع تسريع الحركة، وقد أقرها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية بالنسبة للمهزوز، لكنه دونها بميزان  $\frac{4}{4}$ ، و ذلك على النحو التالي:



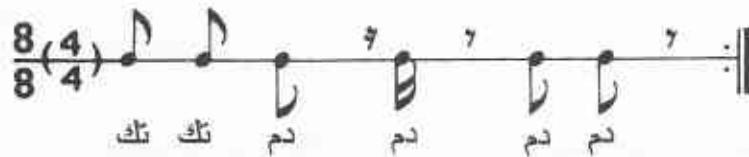
**الرواية الثانية:** و هي تخفيف للرواية الأولى، و ذلك باستبدال التك الأول بسكتة:



**الرواية الثالثة:** و هي تخفيف أكبر للرواية الأولى، و ذلك بتحويل جميع ما فيها من آلي سكتات:



**الرواية الرابعة:** و فيها يتم استبدال الدمين الثاني و الثالث في الرواية الثالثة بتكين،  
هـ هي الرواية التي أقرها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية بالنسبة لاتصاف ميزان  
اللهـ و نصف، لكنه دونها بميزان  $\frac{4}{4}$ ، و ألمج فيها السكتة الأولى في الدم الأول، و السكتة  
اللـ في التك الذي عوض به الدم الثالث؛ و فيما يلي الطريقة التي دونها بها:



## كيفية أداء الميزان بالدربكة و الطار:

الدربكة و الطار يؤديان هذا الميزان بنفس الطريقة التي يؤديانه بها في الموسع، لكن بالإسراع في التوقيع. و فيما يلي كيفية أداء الدربكة للرواية التي أفرها المؤتمر:



وَفِيمَا يَلِي كُفْيَةٌ أَدَانَهَا عَلَى الطَّارِ:

8 (4) 8

صر تک ص تک نم نم ص نم ص نم نم نم ص نم

و بالنسبة لمن يؤدون هذا الميزان وفق الرواية الخامسة فإنهم يؤدونه على الدربكة و الطار بنفس الطريقتين المبينتين أعلاه، لكن مع جعل بداية الميزان من الزمن السابع وليس الأول.

مثال موسيقي، من انصراف ميزان قائم و نصف نوبة الرصد، مطلع صنعة:

يا قلبِ المعنى کم تذوب و نفی برقة و معنی والدلال(۱)

(١) تشهد الشيخ أحمد الزيتوني

### 3 - ميزان البطايحي

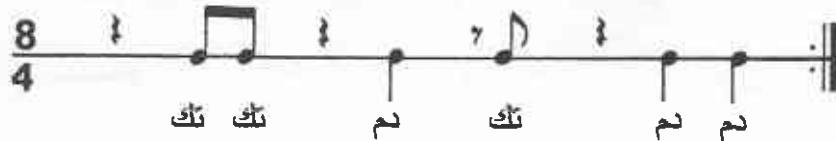
في الموسوع:

السرعة النسبية للحركة المترنومية: ما بين 60 = لـ و 100 = لـ تقريباً.

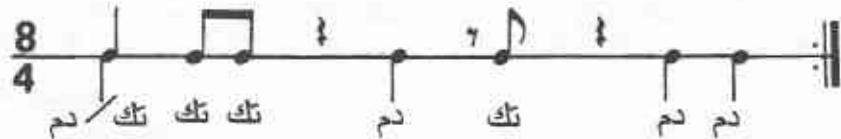
كما هو الحال بالنسبة لبقية موازين الموسيقى الأندلسية يوجد اختلاف في طرق ضرب ميزان البطايحي، سواء بالتوسيد أو بواسطة آلة الطار والدربيكة. ويلاحظ وجود وجه شبه كثيرة بين هذا الميزان و Mizan al-qāsim و نصف، فبالإضافة إلى تطابق عدد أربع منهما نجد أن النصف الأول من الدور الحقيقي لميزان القائم و نصف يتطابق النصف الثاني من دور البطايحي الذي تمثله الرواية الأولى لطريقة ضربه بالتوسيد.(1)

#### كيفية أداء الميزان بالتوسيد:

الرواية الأولى: و هي من أكثر الطرق اتباعاً في ضرب هذا الميزان:



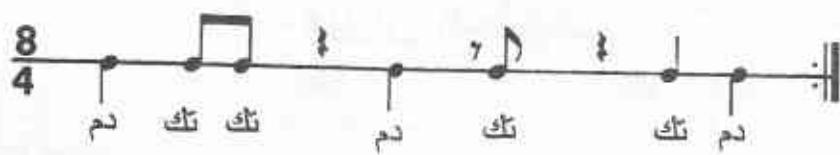
الرواية الثانية: و فيها تملأ السكتة الأولى بدم أو تك، مع ترك بقية عناصر الميزان على حالها:



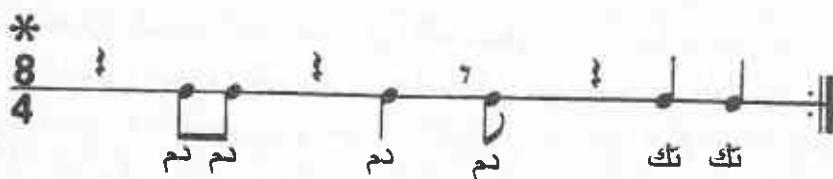
الرواية الثالثة: و فيها تحول السكتة الأولى إلى دم مع استبدال الدم ما قبل الأخير

شمسي

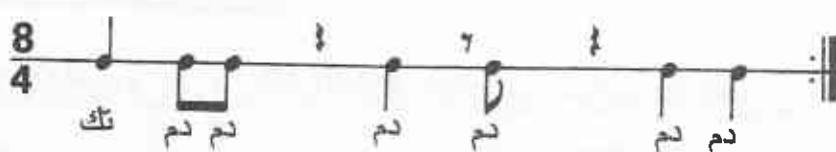
(1) كان الشيخ أحمد البزور التازري - و هو من أكثر رجال الموسيقى الأندلسية تحرراً في هذا التراث، و من أبرز تلقين على الطار في القرن العاضي - يؤكد أن كثيراً من صنائع ميزان القائم و نصف يمكن إداونها على ميزان بطايحي، أو العكس. و إلى ذلك يشير أيضاً الشيخ إدريس بن جلون التويمي عندما قال في الكلمة التي صدر بها ميزان قدم و نصف الحجاز المشرقي الذي أدرجه في كتابه "التراث العربي المغربي في الموسيقى": "... كانت توجد قطع عديدة من القائم و نصف مبعثرة في البطايحي و الدرج، من غير أن ينتبه إليها أحد من الفتنين المحترفين أو الهواة" (ص 254). و جاء في تلك الكلمة كذلك أنه أطاع على نسخة من كتاب الحايك توجد في مكتبة المؤرخ محمد داود، فعثر فيها على عشر صنائع من ميزان قائم و نصف الحجاز المشرقي المفقود، منها صنائع تستعمل في ميزان ابطايحي نفس تقوية. راجع كذلك ما قاله عن صنعة "لام العذار" - و هي "تصيرورة" ميزان ابطايحي نوبة الرصد - عندما ألحقتها بـ ميزان قائم و نصف نفس التقوية (ص 157).



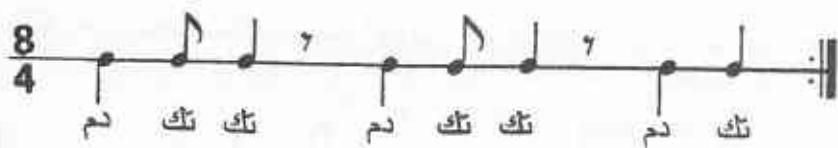
**الرواية الرابعة:** وفيها تستبدل التكوك الثلاثة بدموم، والدمان الأخيران بتكتين، و هذه هي الرواية التي أقرها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية:



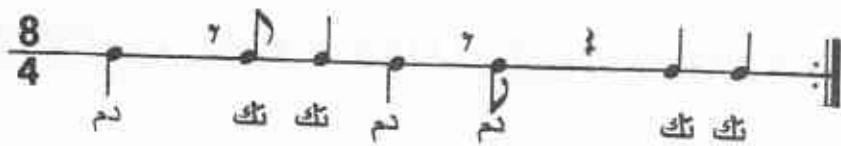
**الرواية الخامسة:** وفيها تستبدل السكتة الأولى بتكت و جميع التكوك بدموم:



**الرواية السادسة:**

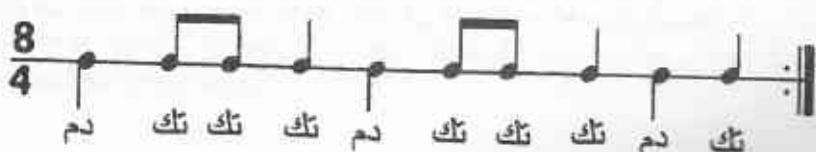


**الرواية السابعة:**

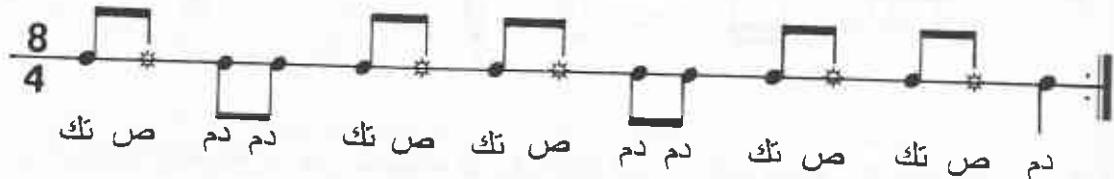


**كيفية أداء الميزان على الدربكة و الطار:**

يؤدي هذا الميزان على الدربكة كما يلي:



أما على الطار فيؤدي على النحو التالي:



نموذج لحنى من موسوعة ميزان ابطاىحى نوبة الحجاز الكبير - صدر البيت الأول

## من صنعته:

بِاللَّهِ بِالْحِجَّةِ لَا تُزَدُّ(2)

إن الهوى قد ملأ فؤادي

في المهزوز والانصراف:

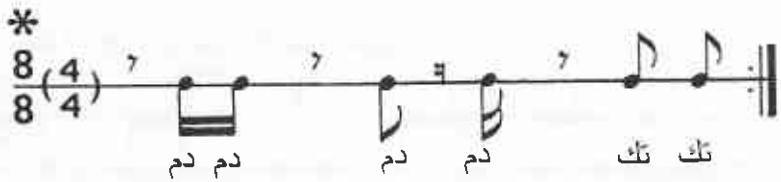
السرعة النسبية للحركة المترنومية: ما بين  $120 = \text{♩}$  و  $200 = \text{♩}$  تقريباً.

نظرياً ينبغي أن يظل هذا الميزان محتفظاً بنفس عدد الأزمنة التي كان يحتوي عليها في الموسوعة، وهي ثمانية، وبالتالي كان ينبغي أن يكون ترقيمه في المهزوز والانصراف هو 8/8، لكن ترقيمه بـ 4/4 ليس له من الناحية العملية تأثير سلبي على ما يدون عليه.

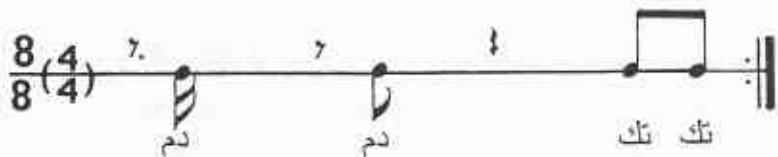
## **كيفية أداء الميزان بالتوسيع:**

**الرواية الأولى:** و فيها يبقي هذا الميزان على الأصل الذي كان عليه في الموسوعة (الرواية الرابعة)، وقد أقر المؤتمر الثاني للموسيقى العربية هذه الرواية بالنسبة للمهزوز، لكنه دونها بمقاييس 4/4.

(2) إنشاد الشيخ أحمد البزور التازي.



**الرواية الثانية:** و هي تخفيف للرواية الأولى، و ذلك بحذف الدمين الأول و الرابع و تعويضهما بسكتتين:

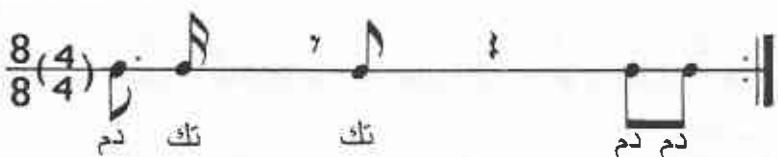


و قد أقر المؤتمر الثاني للموسيقى العربية هذه الرواية بالنسبة لانصراف ميزان البطايحي، لكنه دونها بمقاييس 4/4.

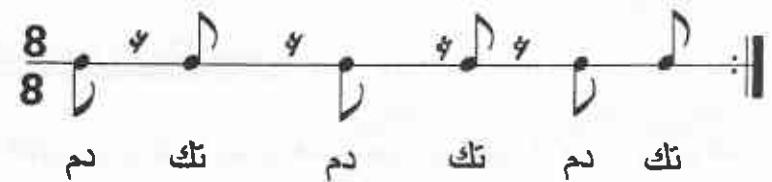
**الرواية الثالثة:** و هي نفس الرواية الثانية لكن مع تحويل الدمين إلى تكين و التكين إلى دمين:



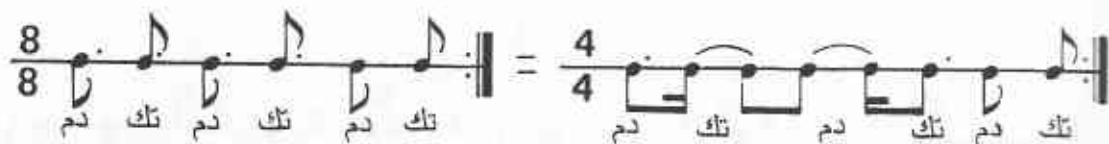
**الرواية الرابعة:** و هي نفس الرواية الثالثة لكن مع اسبدال سكتة بداية الميزان بدم:



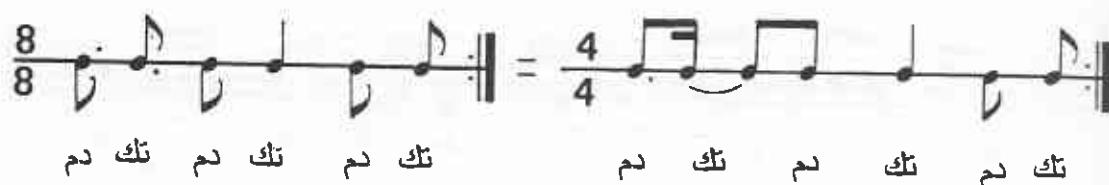
**الرواية الخامسة:** و تؤدي كما يلي:



و بإدماج السكتات في النقرات التي تقدمها تكتسي هذه الرواية الصبغة التالية:

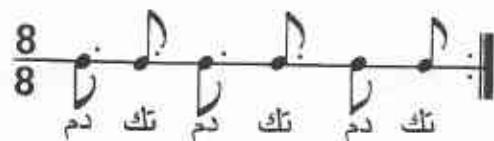


**الرواية السادسة:** و تختلف اختلافا طفيفا عن الرواية الخامسة، و هي الأكثر أمانة في تصوير إيقاع الحان انصراف ميزان البطايحي (لاحظ مدى التطابق القائم بين اللحن والإيقاع - خاصة في الأزمنة الأربع الأولى من كل دور - في صنعة "كل من يهوى ولا يهوى الرسول، كيف يعبأ به؟" التي أوردنا تدوين مطلعها في نهاية هذه الدراسة المتعلقة بميزان البطايحي).



#### كيفية أداء الميزان على الدربكة و الطار:

تؤدي الدربكة هذا الميزان طبقا للرواية الخامسة:



و يؤديه الطار كذلك طبقا لنفس الرواية لكن باللغاء مفعول النقطة التي أتبعت بها العلامات الصوتية الأربع الأولى و تعويضه بأصوات الصنوج:



مثال موسيقي من انصراف ميزان ابطايحي رمل الماية، مطلع صنعة:

كل من يهوى و لا يهوى الرسول      كيف يعبأ به؟ (1)

(1) إنشاد الشيخ أحمد الزيتوني.

دَم دَم تَك دَم تَك تَك

نْ

لَوْ وَيْ يَهْ يَا لَّا آَنْ

شُو أَلْزَ وَيْ يَهْ يَا فِي

بَهْ يَا

*Fin*

## 4 - ميزان الدرج

الحركة المترنومية لميزان الدرج معتدلة عموماً من "التصديرة" إلى "القفلة"، غير  
تراج بعض التوبات تكون فيها هذه الحركة أكثر خفة في نهاية الميزان، ولذلك يطلق  
عليها بعض الشيوخ اسم الدرج الطائر أو "الطيار".

### كيفية أداء الميزان بالتوسيط:

الرواية الأولى: و هي تمثل الدور الإيقاعي كما يتبع من خلال تقطيع الكلام  
تفصيل اللحن عليه:



الرواية الثانية: و هي تبدأ بالسكتة التي تختتم بها الرواية الأولى:

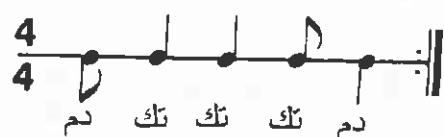


الرواية الثالثة: و فيها ثلث السكتة الأولى في الرواية الثانية بدم و ينقلب الدمان إلى

حکين:



الرواية الرابعة: و فيها يستبدل التك الأخير في الرواية الثالثة بدم، و هذه هي الرواية  
تي أقرها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية:



الرواية الخامسة: و فيها يعوض الدم الأول في رواية المؤتمر بسكتة:



## كيفية أداء الميزان على الدركه و الطار:

يؤدي هذا الميزان على الدرك كما يلي:



أما على الطار فتحول فيه جميع ضربات الميزان باستثناء الأخيرة إلى عكس ما هي عليه في طريقة أدائه على الدربكة، فيصبح قويها ضعيفاً و ضعيفها قوياً، كما أن كل ضربة تك فيه تكون متبوعة بجلجلة صنوج معادلة لها في قيمتها الزمنية:



مثال موسيقي من ميزان درج نوبة رمل الماء، مطلع صنعة:

الله عظم قدر جاه محمد و أن الله فضلاً لدِيه عظيماً<sup>(١)</sup>

(١) إنشاد الشيخ أحمد الزيتونى.

## 5 - ميزان القدام

في الموسع والمهزوز:

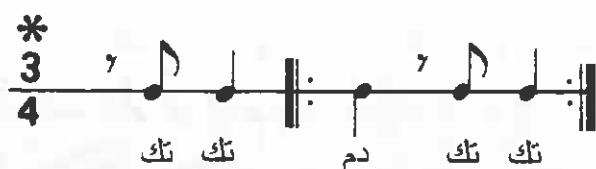
السرعة النسبية للحركة المترنومية: ما بين  $58 = \text{لـ}$  و  $96 = \text{لـ}$  تقريرا.

كيفية أداء الميزان بالتوسيد:

الرواية الأولى:



وقد أقر المؤتمر الثاني للموسيقى العربية هذه الرواية، لكنه في تدوينه لها جعل حاجز الحقل قبل الزمن القوي ( الدم ) حرصا على أدائه في مكانه المناسب:



الرواية الثانية: وفيها ثملاً السكتة بتک فيؤدي هذا الميزان كانصراف البسيط:



الرواية الثالثة: و تؤدى كالأولى، لكن بتحويل التكين إلى دمين:



كيفية أداء الميزان على الدربكة و الطار:

يؤدى هذا الميزان على الدربكة كما يلي:



أما على الطار فتعكس طبيعة النقرات التي تؤدي على الدرك، إذ ينقلب فيه التkan إلى دمین، و الدمان إلى تکین يتقاسم كل منهما الزمن مع جلجلة الصنوچ.



مثال موسيقي من موسوعة قدام نوبة الحجاز المشرقي. مطلع صنعة:

لَكَ الْهُنَا وَالسُّرُورُ دَانِمٌ يَا أَيُّهَا الطَّالِعُ السَّعِيدُ(١)

The musical score consists of three staves of music. The top staff shows a melody in 3/4 time with 'Tak Tak' lyrics. The middle staff shows a melody in 3/4 time with 'Roz Allah' lyrics. The bottom staff shows a melody in 2/4 time with 'Aye Alaa' lyrics.

في الانصراف:

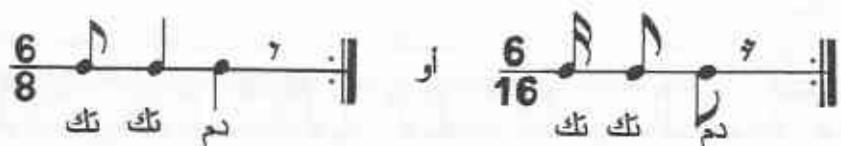
السرعة النسبية للحركة المترنومية: ما بين  $84 = \text{♩}$  و  $132 = \text{♩}$  تقريريا.

في مرحلة الانصراف يتحول ميزان القدام من ميزان بسيط ذي ثلاثة أزمنة إلى ميزان مركب ذي زمنين، ويرقم بـ 6/8 كما يمكن أن يرقم بـ 6/16 نظراً للسرعة العالية التي يؤدي بها، خاصة في أواخر هذه المرحلة.

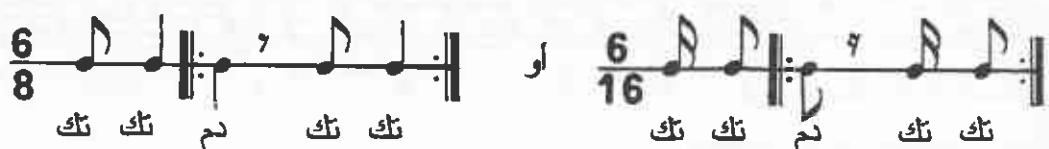
(1) إنشاد الشيخ أحمد البزور التازري.

كيفية أداء الميزان بالتوسييد:

الرواية الأولى:



و هذه هي الرواية التي أقرها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية، لكنه جعل فيها حاجز المقياس مباشرةً قبل الزمن القوي (الدم)، ضمناً لأدائه في مكانه المناسب في التدوين الغربي، و تجنبًا لتفويت التك الأول فيه:

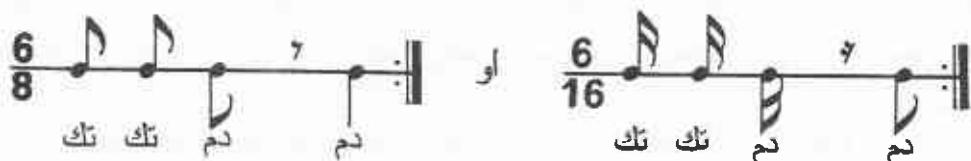


الرواية الثانية: عندما تزداد سرعة هذا الميزان فإنه يؤدي على النحو الآتي، وقد تبني المؤتمر هذه الرواية أيضاً إلى جانب الرواية السابقة:

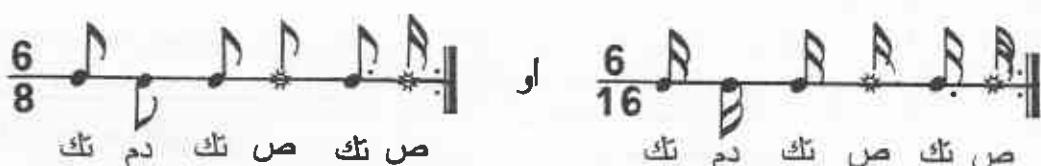


كيفية أداء الميزان بالدربكة و الطار:

يؤدي هذا الميزان على الدربكة كما يلي:



أما على الطار فيؤدي على النحو التالي:



مثال موسيقي من انصراف ميزان قدام نوبة رصد الدليل. مطلع صنعة:

يعجبني المدام في الكاس      لونه قد رجع وردي (1)

تک تک تک تک دم      تک تک تک تک دم      تک تک تک تک دم

6  
16

كَا اَزْ فِي ذَامْ مَا آنِي جَبْ

دِي رْ وَعْ قَدْ نَهْ وَأْ

Fin

(1) إنشاد الشيخ أحمد البزور التازري.

باب الخامس

طبع الموسيقى الأندلسية

## تعريف الطبع:

الطبع في اللغة هو الخلق والسجية، و هو في موسيقى أقطار بلدان المغرب. سطلاح الفن المقابل لاصطلاح "المقام" في موسيقى بلدان المشرق، و معناه طبعة "الخاصة التي تميز شخصية أحد السلام الموسيقية و التي تحددها على حخصوص الأبعاد الفاصلة بين درجاته، و الصوت الذي يستقر عليه، و الأهمية الخاصة التي تعطى لإحدى درجاته أو أكثر عدا هذا الصوت، و طريقة إجراء العمل به عموماً، في البدء و الصعود و النزول و الانتهاء... الأمر الذي يكسبه "طابعاً" خاصاً يترك في سامعه "أنطابعاً" أو أثراً نفسياً معيناً، يعتقد أن كامل مفعوله لا يتحقق إلا في وقت من أوقات الليل أو النهار، و ذلك لاعتبارات فلكية و طبية و نفسية كان الاعتقاد بها بعد : مسلماً به في الماضي.

## أسماء الطبوع الأندلسية:

تحمل طبوع الموسيقى الأندلسية أسماء عربية وفارسية، إما لأعلام غير معروفيين حمن و زيدان، أو لمدن و أقاليم تطلق أيضاً على مقامات شرقية كالإاصبهان و الحجاز لعرق، أو أسماء درجات السلم الموسيقي الشرقي التي تطلق في نفس الوقت على مقامات شرقية كالصيكة (1) و الرصد (2) و الحسين (3)، كما تحمل أسماء مصطلحات موسيقية تدلّ على الرمل و الاستهلال، أو أسماء لا يُعرف مغزاها الحقيقي، و يصعب تصديق التفاسير التي تقدّمها عنها الروايات المتوارثة، و منها على سبيل المثال "غريبة الحسين" "غريبة المحررة" ... (4)

و تنسن الرواية ابتكار هذه الطبوخ إلى شخصيات عربية وأخرى عجمية أو إفرنجية هي فَرْب إلى الأساطير منها إلى الواقع، إذ لا يُعرف عنها شيء على وجه التحقيق. وفي نصّه يقول المؤرخ أَحْمَد الناصري معلقاً بقصيدة سخرية على ما أورده محمد بن حسْن الْحَايِك من معلومات حول هذا الموضوع في كتابه المعروف: "... وَقَدْ وَقَتْ عَلَى لِفْ صَغِيرٍ مَنْسُوبٍ إِلَيْهِ مُحَمَّدٌ بْنُ الْحَسِينِ الْحَايِكَ، فَرَأَيْتَ لَهُ فِي بَيَانِ مَنْ اسْتَنْبَطَ هَذِهِ

**سِكَاد** في المشرق، وهي كلمة فارسية معناها النغمة الثالثة، و تطلق على الدرجة الثالثة من السلم الموسيقي سِكَادٌ عربي - و هو سلم الراست - و توافق مي نصف بيمول، كما تطلق هذه الكلمة على مقام شرقي معروف.

**سُرْعَةِ الْمُشَارِفَةِ**، وَهِيَ كُلْمَةٌ فَارِسِيَّةٌ مُعَنِّاً بِـ"مُسْتَقِيمٍ" ، وَتُطَلَّقُ عَلَى الْدَرْجَةِ الْأُولَى مِنِ السَّلْمِ الْمُوسِيقِيِّ سُرْعَةِ الْمُشَارِفَةِ (دُو)، كَمَا تُطَلَّقُ عَلَى مَقَامِ شَرْقِيٍّ مُعْرُوفٍ.

٤- حسني في الموسيقى الشرقية، و يطلق هذا المصطلح في آن واحد على الدرجة السادسة في السلم الموسيقي (ألا) وعلى أحد المقامات الشرقية.

ـ من بين القضايا التي ناقشتها لجنة التعليم الموسيقي المنبثقة عن المؤتمر الأول للموسيقى العربية المنعقد في شهرة مني 1932 قضية كثرة أسماء أصوات السلم الموسيقي العربي، والمقامات العربية، و عدم توحيدها على صعيد العربي، وما يطرحه ذلك من مشاكل بالنسبة للمتعلمين، وقد أجمع الأعضاء الحاضرون على أنه " لا وجه لتعديل إسماء التاريجية والمستعملة سواء أكان ذلك في الأصوات أم كان في المقامات ". كتاب المؤتمر - ص 334.

الطبوع و وجه تسميتها بهذه الأسماء كلاما لا يصدر إلا من الحاكمة، و قوله في ذلك أناس  
ألفوا بزعمهم في هذا الفن ". (1)

و إذا كانت بعض الطبوع الأندلسية المغربية و المقامات الشرقية تحمل أسماء  
مشتركة فإنها - باستثناء طبع الحجاز الكبير الذي يطابق في عقده الأول مقام الحجاز الشرقي  
- لا تتفق معها لا في سلالتها، و لا في طريقة إجراء العمل بها؛ لكننا في المقابل نجد تحت  
أسماء مختلفة تطابقاً بين بعض هذه الطبوع و تلك المقامات، مثل طبع الاستهلال الذي يقابل  
مقام العجم المصور على درجة الراست، و طبع الصيكة الذي يقابل مقام الكرد المصور  
على درجة البوسليك ...

### مجالات استعمال الطبوع الأندلسية:

لا يقتصر استعمال هذه الطبوع على الموسيقى الأندلسية فقط، فقد كانت و ما زالت  
تُستعمل في ترتيل القرآن الكريم، و إن كان ذلك قد تراجع اليوم بصورة ملحوظة بسبب  
الاستخدام المتزايد للمقامات الشرقية فيه، خاصة من قبل أبناء الجيل الصاعد؛ و هي تُستخدم  
أيضاً، و على نطاق واسع، في فنّ السماع و المديح النبوي للذين يشكلان تراثاً موسيقياً  
ضخماً يشترك مع الموسيقى الأندلسية في كثير من النصوص الشعرية و الألحان  
و الإيقاعات و الصفات و الخصائص، كما تُستخدم في " الملدون "، و هو لون غنائي  
يُستعمل قصائد من الشعر العامي المغربي الراقي الذي أبدع فيه المغاربة و أجادوا، أخيراً  
نجد بعضها في تلحين عدد محدود من الموسيقيين المغاربة الذين يسعون إلى إضفاء الطابع  
المغربي الأصيل على إبداعاتهم الفنية في هذا الزمان الذي طغت فيه المقامات الشرقية  
و الغربية على الإنتاج الموسيقي لبلادهم.

### عدد الطبوع الأندلسية:

استناداً إلى الوثائق التي وردت فيها أسماء الطبوع التي كانت تُستعمل في المغرب  
عبر عصور تاريخه الإسلامي يتبيّن أن عدد هذه الطبوع قد زاد بصورة تدريجية؛ و الظاهر  
أن هذه الزيادة لم تحصل بالفعل، و إنما نتجت عن إغفال المؤلفين الإشارة إلى جميع الطبوع  
التي كان العمل بها جارياً في عهدهم، و استدراك المنسى منها في عصور لاحقة من لدن  
مؤلفين آخرين.

ففي منظومة عبد الواحد الونشريسي (2) المتوفى عام 955 هـ / 1549 م - و هي  
المنظومة التي أوردها محمد بن الحسين الحايكي في مقدمة كتابه - نجد أسماء سبعة عشر  
طبعاً، أو تسعه عشر إذا كان يقصد بـ "العراق" طبعي عراق العرب و عراق العجم، و بـ  
"الحجاز" طبعي الحجاز الكبير و الحجاز المشرقي. و في هذه المنظومة يربط الونشريسي

(1) زهر الأفنان في حديقة ابن الونان - الجزء الثاني - ص 372 - المطبعة الحجرية - فاس - 1313 هـ / 1894 .

1895

(2) هو عبد الواحد بن أحمد بن يحيى الونشريسي، ولد في فاس، و اشتغل بالفتيا و القضاء و التدريس، من مصنفاته: النور المقتبس من قواعد مالك بن أنس، و شرح مختصر ابن الحاجب في الفقه... له أزجال و موشحات، و كان رفيق الطبع، يهتز عند السماع. مات مقتولاً عام 955 هـ / 1549 م. انظر ترجمته في فهرس أحمد المنجور، و دوحة الناشر محمد بن عسكر الشفشاوني، و سلوة الأنفاس لمحمد الكتاني.

ـ حذف العناصر الأربعة، ويبين طبائعها، ثم يوزع "الطبوع" على هذه الأخلط، ذاكرا  
ـ صلباً و ما تفرع منها:

- فالدليل تفرع منه العراق (ولعله يقصد عراق العرب و عراق العجم معاً) (1)،  
ـ رمل الدليل، و الرصد (يقصد رصد الدليل) (2).
- والزيдан تفرع منه الإصبهان و الحجاز (ولعله يقصد الحجاز الكبير و الحجاز  
ـ الشرقي معاً) (3)، و الحصار و الزوركند و العشاق.
- والماءة تفرع منها الرصد و الرمل (يقصد رمل الماءة) و الحسين.
- والمزموم تفرع منه طبع غريبة الحسين.
- و الغريبة المحررة لم يتفرع منها أي طبع، فهي "أصل بلا فرع".

و فيما يلي نص هذه المنظومة:

ففي مثلها اضرب للطبوع مجملا  
ـ وبالبرد ثم الييس قد خصها الملا  
ـ وطبع الهوا و الحر للدم قد تلا  
ـ لما فيه من يبس بتذير ذي العلا  
ـ يحرك للسوداء خذهما مرتلا  
ـ و رصده له فارصده إن كنت ذا اعتلا  
ـ حجاز حصار زوركند كما انجلاء  
ـ فهو فروع خمسة بعد بالولا  
ـ برصد و رمل و الحسين الذي حل  
ـ غريب الحسين للطبوع مكملا  
ـ و أصل بلا فرع فلاتك مهملا  
ـ و ختما على من للخلاف أرسل

ضائع ما في عالم الكون أربع  
ـ شوارعها السوداء والأرض طبعها  
ـ وبلغم طبع الماء رطب وبارد  
ـ وصفراء طبع النار يحرق حرمه  
ـ فغمة صوت الدليل ثم فروعه  
ـ عراق و رمل الزيدان ثم اصبهانه  
ـ وعشاقه قد فاق و اختص بالغنا  
ـ و ماءة حسن حركت لذوي الدما  
ـ وصفراء للمزموم فانسب فروعه  
ـ وزد له طبعاً من غريب محرر  
ـ وصل و سلم في ابتدائك أولاً

ـ وقد ذيل الإمام الوجدي - الذي يعتقد أنه هو الوشاح محمد بن علي الوجدي، المتوفى  
ـ عام 1033 هـ / 1622 م (4) - هذه المنظومة بثلاثة أبيات على بحثها و قافيةها، ذكر فيها  
ـ ساء ستة طبوع، خمسة منها جديدة، على اعتبار أن الطبع السادس - و هو طبع عراق  
ـ نعم - قد ألمح إليه الونشريسي في منظومته، و هذه الطبوع الجديدة هي:

- الاستهلال والمشرقي (يقصد المشرقي الصغير)، وقد اعتبرهما متفرعين من  
ـ سلسل (5).

1) في الأنبياء المطروب (ص 176 - 177) و كناثات الحائك يعتبر كلا الطبعين متفرعاً من الدليل.  
ـ 2) ذكر ذكر طبع الرصد في البيت التاسع، وفي المرجعين السابعين أن رصد الدليل متفرع من الدليل و الرصد من الماءة.  
ـ 3) في الأنبياء المطروب (ص 176 - 177) أن هذين الطبعين يتفرعان من الزيadan، وفي شجرة الطبوع الموجودة في  
ـ كناثات الحائك أن الحجاز المشرقي يتفرع من الماءة وليس من الزيadan.  
ـ 4) نظر ترجمته في "روضة الآس" - ص 71 - المطبعة الملكية - الرباط - 1964.  
ـ 5) في "الأنبياء المطروب" يعتبر المشرقي الصغير فرعاً من المزموم وليس من الدليل، و في مجموعات الحائك أنه  
ـ فرع من الدليل.

- المجب (و يقصد مجب الديل) و حمان، و قد جعلهما متفرعين من المزموم (1)  
- انقلاب الرمل، و قد اعتبره متفرعا من الماية.

و فيما يلي نص هذه الأبيات الثلاثة:

وطبع عراق العجم للدليل ينجل  
و حمان للمزموم لا تك مهملا  
يبيج أشواق المحب وقد سلا

وزد طبع الاستهلال والشرقى معا  
ولا تننس وقت الصباح مجنبا  
كذاك انقلاب الرمل من طبع ماية

و هكذا يكون عدد الطبوع التي كانت معروفة في أوائل القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) هو أربعة وعشرون، و هو نفس العدد الذى أورده محمد بن الطيب العلمي نقلا عن أستاذه محمد البو عاصى، فعنده أن "... المتفرع عن الديل 6، و هي رمل الديل و عراق العرب و عراق العجم و مجب الديل و رصد الديل و استهلال الديل و المتفرع عن الزيدان 6، و هي الحجاز الكبير و الحجاز الشرقي و العشاق و الحصر و الإصبهان و الزوركند؛ و المتفرع عن المزموم 3، و هي غريبة الحسين و الشرقي و حمان، فهذه 19 إلى الأصول 5 جاءت 24." (2)

و في أواخر القرن الثانى عشر وأوائل القرن الثالث عشر للهجرة (أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر للميلاد) ورد اسم طبع جديد في منظومة لأبي الربيع سليمان الحوات، المتوفى عام 1231 هـ / 1816 م، تقع في خمسة أبيات، جاءت فيه أسماء بعض الطبوع محرفة، لكنها لا تحول دون إدراك القارئ للمقصود. و اسمطبع الجديد الذي ورد في هذه المنظومة هو "الصيكة"، و به صار عدد الطبوع المعروفة خمسة و عشرين. و فيما يلي نص هذه المنظومة (3):

عراق عجم ثم عرب فاستهل  
حررها حجاز شرق دون مين  
زوركند زم حجاز أكبابره  
لرميها انقلابه الحسين تم  
جمعتها امن حيث لا تدرؤن

عشاق ديل رملت لرصد ديل  
ماية إن صكت غريبة الحسين  
في حمد الزيدان رصدا حاصره  
إن جنب المشرق للإصبهان ثم  
فهذه الخمسة و العشرون

و قد ورد اسم طبع الصيكة أيضا في نسخ مجموعة الحايىك. و في النسخة الموجود في الخزانة الداودية بتطوان، و التي حققها الأستاذ مالك بنونة، و نشرتها أكاديمية المملكة المغربية سنة 1999، توجد نصوص الأشعار التي كانت تغنى في التوبية المنسوبة إلى هذا الطبع.

و من جهة أخرى أسفرت أشغال المؤتمر الثاني للموسيقى العربية المنعقد في فاس سنة 1969 عن "اكتشاف" طبع جديد في توبية الحجاز الشرقي، سمي بـ "المشرقي" ، كان الحايىك قد أورد صنائع منه في مجموعته دون الإشارة إلى وجوده كطبع مستقل، و هكـ

(1) "في الآيس المطرب" و مجموعات الحايىك يعتبر مجب الديل فرعا من الديل و ليس المزموم.

(2) "الآيس المطرب". ص 176 - 177.

(3) مخطوط بالمكتبة الملكية . رقم 4229.

(1) . ~~one~~

## الطبوع الأصلية و الطبوع الفرعية:

تنتسب طبوع الموسيقى الأندلسية - حسب الأخبار الشفوية و المدونة المتوازنة خلفاً عن ذلك - إلى طبوع أصلية و أخرى فرعية، يتشكل منها ما يعرف بـ "شجرة الطبوع"، وهي حرف يرسم على شكل شجرة تبيّن أسماء الطبوع الأصلية، و أسماء الطبوع المتفرعة منها، عوائج الأخلاط التي تتأثر بها<sup>(2)</sup>. و حسب هذه الشجرة فإن الطبوع الأصلية خمسة، أربعة منها فروع، و هي: الدليل و الزيدان و الماءة و المزموم، بينما الخامس - و هو طبع فرعية المحررة - يعتبر أصلاً بلا فرع. أما الطبوع الفرعية فعدها واحد و عشرون تتفرع كلها كما يلي:

- الدليل، وتتفرع منه سبعة طبوع هي: رصد الدليل والاستهلال و عراق العجم  
عراق العرب والمشرقي الصغير و مجنب الدليل و رمل الدليل.

- الزيдан، و تفرع منه ستة طبوع هي: الإصبهان و العشاق و الحجاز الكبير  
حصار و الزوركند و الحجاز المشرقي.

- أربعة مقامات أصلية، **Modes authentes ou authentiques**، وهي: المقام الدوري **Dorian** و قراره **Phrygien** و قراره هو مي، و المقام الليدي **Lydien** و قراره هو فا، والمقام الميكسيليدي **Myxolydien**، و قراره هو صول؛ و مهيمناتها تقع على الدرجة الخامسة، ما عدا بالنسبة للمقام الفريجي الذي تقع درجة الخامسة على صوت سي، وهو صوت غير قار، ينجبن نحو صوت دو، وبالتالي فإن مهيمنته تقع على الدرجة الخامسة؛ و هكذا فإن مهيمنات هذه المقامات هي على التوالي: لا - دو - دو - ري، ومن أهم مميزات المقامات الأصلية سجل امتداد الألحان المؤلفة عليها يكون واقعا أعلى قراراتها.

— رُبْعَة مَقَامات فُرْعِيَّة أَو مُشَتَّقة مِن السَّابِقَة، *Modes plagaux ou dérivés*، وَهِيَ تَحْمِل أَسْمَاء المَقَامَات الْأَصْلِيَّة مُسْبِوَّقة بِأَدَاء التَّصْدِير هِيَوْ الَّتِي تَفِيد الْإِخْفَاضَ وَالْقَلَّةِ وَالنَّفْصِ... وَهِيَ تَشَتَّرُكَ مَعَ المَقَامَات الْأَصْلِيَّة فِي عِرْتَهَا، لَكِنَّهَا تَخْتَلِفُ عَنْهَا فِي مَا يَتَعَلَّقُ بِمَهِيَّاتِهَا، وَمَحَالِ امْتِنَادِ الْأَلْحَانِ الْمُؤْلَفَة عَلَيْهَا، وَهَذِهِ الْمَقَامَات هِيَ: الْمَقام الْهِيَبُودُورِي *Hypodorien*، وَقَرَارُهُ هُوَ رَوِيٌّ، وَالْمَقام الْهِيَبُوفِرِيجِي *Hypophrygien*، وَقَرَارُهُ هُوَ مَيٌّ، وَالْمَقام الْهِيَوبُولِيَّدي *Hypolydien*، وَقَرَارُهُ هُوَ فَاءٌ، وَالْمَقام الْهِيَبُومِيكُولِيَّدي *Hypomyxolydien*، وَقَرَارُهُ هُوَ صَوْلٌ، وَمَهِيَّة كُلِّ مَقَام مِنْ هَذِهِ الْمَقَامَات الْفُرْعِيَّة يَقُوِّي نَظَرِيَاً عَلَى الْدَّرْجَة الْثَالِثَة أَسْقَل مَهِيَّةَ الْمَقام الْأَصْلِي الَّذِي يَتَفَرَّعُ مِنْهُ. وَهَذَا فَإِنْ مَهِيَّةَ الْمَقام الْهِيَبُودُورِي هِيَ فَاءٌ، وَمَهِيَّةَ الْمَقام الْهِيَبُوفِرِيجِي هِيَ لَا (نَظِيرًا لِكُونِ مَهِيَّةَ الْمَقام الْهِيَوبُولِيَّدي كَمَا أَسْلَفْنَا) وَمَهِيَّةَ الْمَقام الْهِيَبُومِيكُولِيَّدي هِيَ لَا، وَمَهِيَّةَ الْمَقام الْهِيَبُومِيكُولِيَّدي هِيَ دُو (وَلَيْسَ سَيِّدَ بِحُكْمِ انجذابِ هَذَا الصَّوت الْأَخِير إِلَى الصَّوتِ الْأَوَّل). أَمَّا مَحَالِ امْتِنَادِ الْأَلْحَانِ فَلَا يَرْتَفِعُ كَثِيرًا فَوْقَ الْمَقَابِلِ لَكِنَّهَا يَنْخَفَضُ إِلَى الْدَّرْجَة الْرَّابِعَةِ أَسْقَلَهَا.

و إذا ما قارنا المقام الأصلي في هذا النظم بالمقام المترعرع منه، كالمقام الدوري بالمقام الهيبيودوري، فإننا سنجد فرارهما واحد و هو رمي، وأن مهيمنة الأول هي لا، و مهيمنة الثانية هي فا، وأن مجال تحرك الحان الأول يمتد في ثغب من درجة القرار إلى الدرجة التاسعة فوقه أي مي، بينما يمتد مجال تحرك الحان الثاني من الدرجة الرابعة سفل القرار، أي لا، إلى الدرجة الخامسة فوقه، أي جوابها لا. و هذه العلاقة الواضحة بين المقامات الأصلية و المقامات شرعية في الغناء الغريغوري غير موجودة بين الطبقتين الأصلية و الفرعية المعروفة في الموسيقى الأندلسية، [تابع]

- الماوية، و منها تفرع خمسة طبوع هي: رمل الماوية و انقلاب الرمل و الحسين و الرصد و الصيكة.  
 - المزرموم، و تفرع منه ثلاثة طبوع هي: غريبة الحسين و حمدان و المشرقي الصغير.

و كما اختلف الموسيقيون في الماضي حول عدد الطبوع فقد اختلفوا كذلك حول الطبوع الأصلية و ما تفرع منها. و يبدو أن كل طبع كانت له في الأصل نوبة خاصة به. و لعل الأخبار التي ما زال شيخ الموسيقى الأندلسية يتناقلونها حتى اليوم و التي تفيد أن عدد النوبات كان في الأصل أربعاً و عشرين – بعدد ساعات اليوم – لا تخلو من بعض الصحة، خاصة و أن بعض النوبات لا تزال حتى اليوم تقوم على وحدة الطبع، مثل نوبة رصد الدليل و الماوية و عراق العجم. و كان البعض يعتقد أن محمد بن الحسين الحايكي هو الذي أدمج أثناء جمعه لأشعار الموسيقى الأندلسية صنائع النوبات المهددة بالانقراض ضمن صنائع النوبات الباقية، مع مراعاة الانسجام بين طبوع هذه و تلك، و هكذا صارت أغلبية النوبات الجديدة تضم بين أحضانها أكثر من طبع؛ غير أن هذا الاعتقاد ينفيه الحايكي نفسه عندما يقول في مقدمة كتابه ما نصه: "جرت عادة أهل زماننا أن يستعملوا إحدى عشرة نوبة و يضيفوا إلى كل نوبة ما يناسب نغمتها"، الأمر الذي يؤكد أنه في جمعه لتلك الأشعار إنما سار على عادة كان العمل جارياً بها في عهده. و تسمى الصنائع المندمجة في النوبات المتبقية بـ "البيتائم".

### توزيع الطبوع على النوبات:

تتوزع الطبوع على النوبات المستعملة اليوم كما يلي:

- 1 - نوبة رمل الماوية: (1) و تشتمل على أربعة طبوع هي: رمل الماوية و الحسين و حمدان و انقلاب الرمل.
- 2 - نوبة الإصبهان: و تشتمل على طبعين هما: الإصبهان و الزوركند.
- 3 - نوبة الماوية: و تشتمل على طبع واحد هو طبع الماوية.
- 4 - نوبة رصد الدليل: و تشتمل أيضاً على طبع واحد هو طبع رصد الدليل.
- 5 - نوبة الاستهلال: و تشتمل على طبعين هما: الاستهلال و عراق العرب.
- 6 - نوبة الرصد: و تشتمل على أربعة طبوع هي: الرصد و الحصار و الزيدان و المزرموم.
- 7 - نوبة غريبة الحسين: و تشتمل على ثلاثة طبوع هي: غريبة الحسين و الغريبة المحررة و الصيكة.
- 8 - نوبة الحجاز الكبير: و تشتمل على ثلاثة طبوع هي: الحجاز الكبير و المشرقي الصغير و مجنب الدليل.

(تنمية التعليق رقم 2 في الصفحة السابقة) و ليس هناك اتفاق حول عدد كلا النوبتين من هذه الطبوع، كما لا يوجد اتفاق حول ما يعتبر منها أصلياً و ما يعتبر فرعياً، إضافة إلى وجود اختلاف ليس فقط في قرارات الطبوع الأصلية و الطبوع المتفرعة منها، و إنما أيضاً في بنية سلامتها، لكن هذا لا ينفي وجود علاقة بين بعض الطبوع الأندلسية ذات السلامة المتطابقة، تشبه إلى حد ما تلك التي توجد بين المقامات الأصلية و الفرعية في القاء الغريغوري، و ذلك في العديد من الصنائع الملحنة على تلك الطبوع، كطبعي رمل الماوية (الذي يطابق المقام الدوري) و الإصبهان (الذي يطابق المقام الهيبودوري) ...).

(1) اسم هذه النوبة في النسخ القديمة للحايكي هو الحسين، و رمل الماوية طبع مندمج فيها، أما اليوم فاسمها رمل العبة و طبع الحسين هو المندمج فيها.

- 9- نوبة العجاز المشرقي: وتشتمل على طبعين هما: العجاز المشرقي و المشرقي.
- 10- نوبة عراق العجم: وتشتمل على طبع واحد، هو الذي سميت هذه النوبة باسمه.
- 11- نوبة العشاق: وتشتمل على ثلاثة طبوع هي: العشاق و الديل و رمل الديل.

و هذا التوزيع غير دقيق في الواقع، إذ توجد في بعض النوبات طبوع أخرى غير طبوع المعروفة المندمجة فيها، و من ذلك مثلاً طبع الصيكة الذي نجد صنائع منه في كل من نوبة الماية و رصد الديل و العشاق، و طبع حمدان الذي نجد صنائع منه في نوبة العجاز المشرقي، و طبع الصيكة المصور على درجة الكوشت (سي) الذي نجد بعض الصنائع منه في نوبة العشاق... هذا و يلاحظ كذلك أن بعض الصنائع الموجودة في كثير من النوبات تكون ملحنة على طبوع مبهمة، يصعب تشخيصها بدقة، فالمرء لا ينحذب خلال سماعها إلى قرار معين، و قرارها يكون أحياناً على درجة أخرى غير تلك التي يستقر عليها الطبع الأساسي لنوبة و الطبوع الأخرى المندمجة فيها، و من هذه الصنائع على سبيل المثال لا الحصر: صنعة "إن يوماً تراكم فيه عيناي" الموجودة في ميزان بسيط نوبة الرصد، و التي تستقر على درجة الحسيني / لا، و صنعتا "يا قلبي بشرى" و "معاني الهوى" الموجودةان في ميزان ابطابطي نفس النوبة، و اللتان تستقران على درجة الراست / دو... و معلوم أن الطبوع الأربع المعروفة التي تحتوي عليها هذه النوبة، و هي الرصد و الحصار و الزيدان و المزموم لا يستقر أي واحد منها لا على درجة "لا" و لا على درجة "دو"؛ فالثلاثة الأولى تستقر على درجة الدوكاه / ري، و الرابع على درجة التوى / صول.

هذا و إذا استثنينا طبع المشرقي الصغير الذي يوجد بعض التناقض بينه وبين طبع العجاز الكبير الذي أدمج في نوبته فإن بقية الطبوع منسجمة مع بعضها داخل النوبات التي سمعت فيها.

### المعتقدات المرتبطة بالطبوع:

كانت فكرة الطبوع ترتبط في الماضي بمعتقدات روحانية و تتجيمية موروثة من عصور القديمة، عندما كانت الموسيقى لا تتفصل عن الطقوس السحرية و الدينية، نظراً لما لها من تأثير عميق في النفس البشرية. و تشارك في الأخذ بهذه المعتقدات كثير من الحضارات القديمة، فتذهب مثلاً إلى الاعتقاد بأن الأصوات السبعة للسلم الموسيقي منبعثة من الكواكب السبعة، وأنها مرتبطة أيام الأسبوع السبعة (١)، كما تذهب إلى أن لكل طبع "روحًا" تجلّى في قدرته على التأثير في نفوس سامعيه تأثيراً يختلف باختلاف أمزجة هؤلاء و يختلف الوقت الذي يتم فيه الاستماع، و لهذا السبب حدد لكل طبع وقت معين لإجراء العمل به، يعتبر أنساب الأوقات لذلك. و نجد أثر هذه المعتقدات واضحاً في الموسيقى العربية، لشرقية منها و مغاربية، و تحفل الإشارات إليها في الكتب المؤلفة في هذا الفن، فمن ذلك مثلاً ما ذهب إليه إخوان الصفا عندما اعتبروا - و هم في ذلك متأثرون بأفكار الفلسفية

(١) بهذا الرقم - كما للرقم 4 - دلالة روحانية خاصة، وكان موضع تقدير في معظم الحضارات القديمة، و بعض المعتقدات المرتبطة به ما زالت حية بيننا حتى اليوم، و من المعروف أن بعض الفلاسفة القدامى حاولوا تفسير كل شيء بـ رقم كفيثاغورس وأفلاطون... .

اليونانيين (1) – أن الأفلاك "يماس بعضها ببعض، وتصطك وتحتك، وتطن كما يطن الحديد والنحاس، وتكون نغماتها متناسبات مؤلفات، والحانها موزونات...".(2) و من هذه الإشارات كذلك ما جاء في كتاب الأدوار لصفي الدين الأرموي عن تأثير المقامات في النقوس: "فالعشاق والنوا وبوسليك تولد فيها الشعور بالفوة والشجاعة، أما الراست والعراق والأصفهان... فتبعد فيها الإحساس بالغبطة والسرور... في حين أن الزيرفكت والحسيني والحزاز... تحرك فيها الشعور بالحزن والأسى".(3) وفي نسخ الحايك أن طبع رصد الدليل يجلب الهدوء والنوم، وطبع غريبة الحسين يثير في النفس الشعور بالحزن والحنين، بينما يولد فيها طبع عراق العجم الإحساس بالفرح ويدفعها إلى السخاء..."

هذا عن العلاقة المفترضة للمقامات والطابع بالأجرام وتأثيرها في النقوس، أما فيما يتعلق بالأوقات المناسبة لإجراء العمل بها، فقد تسببت حولها أيضاً كثيراً من المعتقدات، لم تُعد تزكيّة كبار الحكماء من اهتمموا بالعلوم الموسيقية، أمثال ابن سينا الذي نقل عنه أنه "ينبغى أن يلحن... وقت الصبح بيولوك، وقت نصف النهار بزنكلاه، وقت الظهر بعشاق، وبين الصالاتين بحجاز، وقت العصر بعراق، وقت الغروب بأصفهان...".(4) وللطبوع المغربية بدورها جدول زمني يحدد أوقات العمل بها: "وأي طبع مخصوص في ذلك وقت لا يقع في إنشائه اغتياباً ولا يحصل بأنغامه نشاط إلا في وقته، وحكمه في ذلك مطوية تحت علم الطبيعة وأحكام التنجيم".(5) واعتقد بأن عدد النوبات كان في الأصل أربعاً وعشرين مرتبطة بدون شك بعدد ساعات اليوم، إذ كل نوبة كانت تخصص لها ساعة من الليل أو النهار، علماً بأنها كانت تقوم في الأصل على وحدة الطبع.

### تأثير الطابع بنظرية العناصر الأربعية والأخلاط:

من جملة ما تأثرت به الطابع نظرية العناصر الأربعية (6)، وهي نظرية يونانية قاد على أساسها علم الطبيعة في العصر القديم والوسطى، وكان أتباعها يرون أن أصل كل الموجودات هو النار والماء والهواء والتراب، وأنه يمكن تفسير كل الظواهر الطبيعية بعلني التاليف والتناقض الموجودتين بين هذه العناصر، فهي بفضل الأولى تميل إلى الانصهار والاندماج، وبسبب الثانية تنزع إلى التفرقة والانحلال. وذهب أتباع هذه النظرية كذلك إلى أن هناك أربع طبائع لا يخلو منها موجود، وهي الحرارة والبرودة واللبوسة والرطوبة.

و يتجلّى تأثير هذه النظرية في المجال الموسيقي في نسبة كل طبع إلى أحد العناصر الأربعية (النار أو الماء أو الهواء أو التراب) وجعله أيضاً يتصرف بصفة أو أكثر من صفات

(1) من المعروف أن اليونانيين اقتبسوا الكثير من مقومات حضارتهم من الشعوب المجاورة، ذات الحضارات العريقة، وخاصة منها شعوب بلاد النيل وبلاد الرافدين.

(2) رسائل إخوان الصفا وخلان الوفد. المجلد الأول - ص 206 - دار صادر - بيروت - 1957.

(3) الفصل الرابع عشر من كتاب "مولانا مبارك شاه بار أدوار" - ترجمة البارون رودولف دي إرلانجي - الجزء الثالث من كتاب "الموسيقى العربية" ص 534 - 544 . المطبعة الاستشرافية Paul Geuthner - باريس - 1938.

(4) مخطوط شرقي رقم 2361 ورقة 201 - المتحف البريطاني - أورده هنري فارمر في "تاريخ الموسيقى العربية" - ترجمة جرجس فتح الله المحامي - ص 284 - 285 . دار مكتبة الحياة - بيروت - 1972.

(5) مجموع أحضري ص 80 - 81 أورده الدكتور عباس الجزار في مقال له عن "أثر الأندلس على أوروبا في مجال النغم والإيقاع" . مجلة عالم الفكر. العدد الأول - ص 48 - الكويت - 1979.

(6) يعتبر الفيلسوف اليوناني أمبادوقليس Empédocle (490 - 435 قريراً قبل الميلاد) مؤسس هذه النظرية. وجوهها أن كل تحوال في هذا الكون يكون ناتجاً إما عن اتحاد العناصر الأربعية أو تفكيكها، وذلك تحت التأثير الدوري لـ "المحبة" أو "الكرابية".

طبع الأربع (الحرارة أو البرودة أو البوسسة أو الرطوبة). و هكذا فإن طبع العشاق مثلاً عصره هو الماء، و طبيعته هي البرودة والرطوبة "، في حين أن طبع رصد الدليل عصره هو التراب، و طبيعته هي البرودة والبوسسة "...

و أخيراً تأثر مفهوم الطبع بـ"نظريّة الأخلاط" ، و هي كذلك نظرية يونانية (1) قام على أساسها الطب القديم والوسطي، و قد أخذ بها معظم الأطباء العرب والمسلمين، و في سعفهم الرازمي و ابن سينا و ابن زهر و ابن رشد... و ملخصها أن جميع العلل التي تنتاب الإنسان تنتج عن فساد الأختلاط في جسمه، أو تغير مقاديرها، و أن علاجها يمكن في عودة هذه الأختلاط إلى صفاتها الأصلية، أو إزالة الأسباب المخلة بتوازنها داخل الجسم، و هذه الأختلاط هي الدم و البلغم و السوداء و الصفراء. و يظهر تأثير هذه النظرية في الميدان الموسيقي في ما ينسب إلى مقاماتها و طبوعها من مفعول على هذه الأختلاط، و هكذا - على سبيل المثال - كان يعتقد أن "طبع الدليل يحرك السوداء و يضاد الدم... أما طبع الزيدان فيقوى خلط البلغم و يضاد خلط الصفراء، في حين أن طبع الماء يحرك الدم و يهيج الحرارة..." (2)

في هذه الأسباب كذلك استخدم الأطباء العرب الموسيقي في علاج بعض الأمراض، ذلك أن نغم و الألحان الموزونة لها تأثيرات في نفوس المستمعين لها كتأثير الأدوية و الأشربة ترباقات في الأجسام الحيوانية". (3) و قد أدخلوا كذلك في وقت مبكر العلاج بالموسيقى إلى مستشفياتهم سواء في المشرق أو المغرب. (4)

و يتبيّن مدى تأثير الموسيقى العربية بنظرائي العناصر والأختلاط من خلال ما قدمه حون الصفا من أسباب لتحليل اكتفاء الموسيقيين القدماء بشد أربعة أوتار فقط على العود -ي وصفوه بأنه "أتم آلة استخرجتها الحكمة" ، و الذي لا زال يعتبر حتى اليوم "سلطان الآلات العربية". فقد قالوا "إن الحكماء من الموسيقيين إنما اقتصروا من أوتار العود على أربعة، لا أقل ولا أكثر، لتكون مصنوعاتهم مماثلة للأمور الطبيعية التي دون فلك القمر، قاء بحكمة الباري جل ثناؤه، كما بينا في رسالة الأرثماطيفي، فوتر الظير مماثل لركن نعمته مناسبة لحرارتها و حدتها، و المثلث مماثل لركن الهواء، و نعمته مناسبة لرطوبة الهواء و لينه، و المثلث مماثل لركن الماء، و نعمته مناسبة لبرودة الماء و برودته، و المثلث مماثل لركن الأرض، و نعمته مماثلة لنقل الأرض و غلطها. و هذه الأوصاف لها حب مناسبة بعضها إلى بعض، و بحسب تأثيرات نغماتها في أمزجة طباع المستمعين لها، وذلك أن نغمة الظير تقوى خلط الصفراء، و تزيد في قوتها و تأثيرها، و تضاد خلط البلغم و خطفه، و نغمة المثلث تقوى خلط الدم، و تزيد في قوتها و تأثيرها، و تضاد خلط السوداء،

1- يخبر الطبيب اليوناني كلود جالينوس Claude Galien (131 - 201 م) أبا هذه النظرية التي ظلت تحظى باعتبار في الأوساط الطبية حتى القرن السابع عشر.

2- كانت الحايك المختلفة؛ و يلاحظ أن هناك تضاربا فيما ينسب إلى هذه الطبوع من تأثيرات.

3- رسائل إخوان الصفا - ص 21 - مطبعة دار صادر - بيروت - 1957.

4- استعملت الموسيقى لعلاج الأمراض النفسية في المغرب في مارستان سيدى فرج بفاس، و سيدى بن عاشر بسلا، و مارستان مراكش و مكناس... و في بعض الزوايا و أضحة الألوية و البيوت الخاصة. و لا زالت حتى اليوم بعض فرق "حِلَّة" و "جيلاة" تحفي حفلات موسيقية وفق طقوس خاصة بهدف معالجة بعض الأمراض النفسية و العقلية. و قد ثبتت الأبحاث العلمية الحديثة صحة ما ينسب إلى الموسيقى من مفعول في علاج حالات مرضية مختلفة أو التخفيف من حدتها، و لا يقتصر ذلك على الأمراض ذات الأعراض النفسية و العقلية فقط، و إنما ذات الأعراض العضوية أيضاً. و هي تستخدم اليوم جنباً إلى جنب مع وسائل أخرى للعلاج في كثير من دول العالم، كالولايات المتحدة الأمريكية و كندا و بولندا و الأرجنتين... و من المراكز الطبية المشهورة بذلك: مركز داونستيت الطبيعي التابع لجامعة نيويورك، و المركز الخبر التابع لجامعة كاتسas، و مستشفى فكتوريا الملكي بمنتريال...

و ترقه و تلينه، و نغمة المثلث تقوى خلط البلغم، و تزيد في قوته و تأثيره، و تضاد خلط الصفراء، و تكسر حدتها، و نغمة البم تقوى خلط السوداء، و تزيد في قوتها و تأثيرها، و تضاد خلط الدم و تسكن فوراته؛ فإذا ألفت هذه النغمات في الألحان المشاكلة لها، و استعملت تلك الألحان في أوقات الليل و النهار المضادة طبيعتها طبيعة الأمراض الغالبة و العلل العارضة، سكتتها و كسرت سورتها، و خفت على المرضى آلامها، لأن الأشياء المشاكلة في الطبع، إذا كثرت و اجتمعت، قويت أفعالها و ظهرت تأثيراتها و غلت أضدادها، كما يعرف الناس مثل ذلك في الحروب و الخصومات؛ وقد تبين بما ذكرنا طرف من حكمة الحكماء الموسيقيين المستعملين لها في المارستانات في الأوقات المضادة لطبيعة الأمراض و الأعلال... " (1)

### **النظام المقامي للموسيقى الأندلسية:**

يتميز هذا النظام بعدة خصائص، منها:

#### **1 - عدم خضوع ارتفاع الأصوات لمقاييس مطبوعة:**

يتميز الطبع الأندلسية بتغير مقدار ارتفاع درجات سالمتها، فهي غير محددة و ثابتة كما هو الحال في الموسيقى الغربية، و ارتفاعها رهين بتقدير رئيس الجوق الذي غالباً ما يضبط هذا الارتفاع بحيث يلائم المدى الصوتي للمنشد أو المنشدين، و لهذا السبب فإن الدرجات التي تستقر عليها هذه الطبع يمكن أن تكون أكثر أو أقل ارتفاعاً مما يشير إليه تدوينها، إذا ما خضعت للمعيار العالمي للصوت؛ لكن الاستعمال المتزايد لللاتات الغربية ذات الأصوات الثابتة في الأجواف الأندلسية يؤدي تدريجياً إلى إكساب درجات هذه الطبع صفة الثبات على الارتفاع المتعارف عليه دولياً.

#### **2 - التزام وحدة الطبع في صياغة الألحان:**

من مميزات الطبع الأندلسية كذلك أنها لا تتجه إلى التلوين، أي التغيير المقامي. لأنها مرتبطة في الأصل بمجموعة من المعتقدات كانت تحول دون ذلك، و منها كما رأينا أنه كان لكل طبع وقت معين يستعمل فيه، و أنه كان يعزى إليه تأثير خاص على نفس سامعه، فلا يجوز و الحالة هذه إقحام طبع آخر عليه. و لهذا السبب نجد أن الحان الصنعة في الموسيقى الأندلسية تبني دائماً - ما عدا في حالات نادرة جداً - على طبع واحد، و هو من الأسباب التي تجعل المستمع المعاصر غير المعتود على سماع هذه الموسيقى يشعر ببعض الرتابة، إضافة إلى أسباب أخرى تساهم في ذلك مثل بطء الحركة في أول الميزان و تكرار الحان الآيات عدة مرات في نفس الصنعة...

#### **3 - استعمال عدد محدود من الدرجات الصوتية:**

لا تستعمل الموسيقى الأندلسية إلا عدداً محدوداً من الدرجات الصوتية، و ذلك في جميع الطبع التي تستخدمها، إذ لا تتعدى المساحة الصوتية للأغلبية الساحقة من الصنائع

---

(1) رسائل إخوان الصفا. ص 213 - 214 - مطبعة صادر - بيروت - 1957.

- حتى في أقصى اتساع هذه المساحة - 13 درجة صوتية: من اليكا (صول أسفل المدرج بمفتاح صول) إلى الحسيني شد (مي بين السطرين الرابع والخامس بنفس المفتاح)، وهي تلك تلائم المدى المتوسط للصوت البشري.

و ترتكز أغلب الطبوع الأندلسية على درجة الدوكاه (ري)، فهذه الدرجة تشكل توحدا قرار 12 طبعا، هي: رمل الماء والإصبهان والزوركند والرصد والحضار و الزيدان والغريبة المحررة والجاز الكبير والمشرقى الصغير والجاز المشرقي و المشرقى و رمل الديل؛ بينما لا يرتكز على درجة الراست (دو) إلا 6 طبوع، هي: انقلاب نرمل و الماء و رصد الديل و الاستهلال و غريبة الحسين و الديل؛ أما درجة النوا (صول) فترتكز عليها 4 طبوع، هي: المزموم و مجنب الديل و عراق العجم و العشاق؛ و درجة بوسليك (مي) طبعان هما: الصيكة و عراق العرب، في حين أن درجة الجهاركا (فا) و الحسين (لا) لا يرتكز على كاتيهما سوى طبع واحد، هو طبع حمدان بالنسبة للأولى و طبع الحسين بالنسبة للثانية.

#### 4 - الميل إلى استعمال الدرجات الصوتية المتصلة:

تتميز الألحان المصاغة على الطبوع الأندلسية بميلها عموما إلى استعمال الدرجات الصوتية المتصلة Notes conjointes ، شأنها في ذلك شأن نظيراتها في الموسيقى العربية. و هي في ذلك ترتكز على الدرجات الأساسية في تلك الطبوع و التي تشكل محاور أو خلايا تدور حولها الأصوات المجاورة، و إذا كانت تستعمل أحيانا المسافات المتواقة Intervalle consonants و خاصة منها الثالثة و الرابعة و الخامسة، فإنها كثيرا ما تعمد إلى تقسيمها عن طريق ملئها بأصوات انتقالية و زخرفية.

#### 5 - الاعتماد بصورة أساسية على درجات السلم الموسيقي الطبيعي:

تبني طبوع الموسيقى الأندلسية في مجلتها على درجات السلم الموسيقي الطبيعي المعروف كذلك بالقوي أو الدياتوني أو الفيشاغوري، كما هو الحال في طبع رمل الماء و الحسين و حمدان و الإصبهان... و هذه الطبوع في مجلتها ذات سالم سباعية، لكن الطابع خماسي يغلب على بعضها، كما هو الشأن في طبع الرصد و الديل و الحصار... و هذا ينطوي يظهر بجلاء أكبر عندما تجرد الألحان المؤلفة على هذه الطبوع من الزخارف الموسيقية و الدرجات الانتقالية التي تستخدم الأصوات الدخيلة على سالمها الخمسية الأصلية.

و في سائر هذه الطبوع لا تتعرض للتحويل سوى ثلاثة درجات صوتية فقط، هي:

- درجة الجهاركا (فا) التي ترفع أحيانا بمقدار نصف بعد في بعض الطبوع.  
- درجة الكوشت (سي) و بوسليك (مي) اللتان تخفضان أحيانا بمقدار نصف بعد في عدد من الطبوع، خاصة في حركة النزول.

أما باقي الدرجات الصوتية فتبقى على حالتها الطبيعية الأصلية؛ و بناء على ذلك فإن لأبعد الصوتية الموجودة في الطبوع الأندلسية هي إما أبعد من فنة طنين أو نصف طنين أو

طيني و نصف، و لا وجود فيها لأبعاد من فئة ربع طيني و ثلاثة أرباعه كما هو الحال في الطبوع التونسية و الليبية و المقامات الشرقية. (1) و يزعم البعض أن استخدام الآلات الغربية ذات الأصوات الثابتة في الموسيقى الأندلسية هو السبب في "اختفاء" أربع الطينين و ثلاثة أرباعه منها، و الحقيقة هي عكس ذلك، فالخلو هذه الموسيقى من تلك الأصوات هو الذي شجع و يشجع على استعمال ذلك النوع من الآلات فيها؛ و قد أدى الإسراف في هذا الأمر عند كثير من الأجواد إلى إكساب طبوع الموسيقى الأندلسية خصائص السلم المعدل، و لنفس السبب ينطبق هذا الأمر كذلك على طبوع الموسيقى الغرناطية.

٦ - شخصية الطبع:

لكل طبع لونه الخاص الذي يميزه عن سواه، و جوء العاطفي المتردد الذي قد يعجز السامع عن وصفه بالكلمات لكنه يدركه بفطنته و حسه. و تتميز شخصية الطبع بمجموعة من الخصائص التي لا تظهر من خلال تغيم سلمه المقامي فقط، فلمعرفة هذه الخصائص ينبغي الاستماع إلى مقطع غنائي أو موسيقي ملحن عليه، تبرز من خلاله ملامحه الحقيقة التي لا يشكل سلمه المقامي إلا واحدا منها فحسب، و هذه الملامح - و إن كانت لا تظهر كلها من خلال ذلك المقطع - هي التي تمكن المستمع من التمييز بين طبعين لهما نفس السلم المقامي، مثل طبقي رمل المایة و الإصبهان، أو طبقي الاستهلال و رصد الديل... و أهم مقومات شخصية الطبع بعد القرار و المسافات الصوتية الفاصلة بين درجات سلمه هي:

١- "العراكيز" أو "المحطات الثانوية":

ففي العمل الموسيقي الملحن على أي طبع أندلسي تحظى بعض درجات هذا الطبع - زيادة على قراره - بأهمية خاصة، إذ يتم إبرازها بالعودة إليها باستمرار، أو تمديد أصواتها، أو وضعها في مواقع القراءات القوية للإيقاع الذي بنيت عليه، أو التوقف عندها مؤقتا لإغفال الجمل الحنائية الثانوية داخل ذلك العمل. و هذه الدرجات هي "المراکز" أو "المحطات"، التي قد تشغلهن - حسب الطبوع - درجة واحدة أو أكثر في سلامها، و أبرزها هي الخامسة والرابعة وأحيانا الثالثة. و هذه المراکز تعد من الخصائص الرئيسية التي تميز بين طبعين يشتراكان في نفس السلم المقامي، فمما يميز طبع رمل المایة مثلا عن طبع الإصبهان الذي يشاركه نفس السلم بروز الدرجة الخامسة في الأول، و هي درجة الحسين (لا)، و بروز الدرجة الرابعة في الثاني، و هي درجة الجهاركا (فا). و مما يميز طبع الاستهلال عن طبع رصد الدليل - اللذين لهما نفس السلم - الأهمية التي تعطى للدرجة الخامسة في الأول، و للثالثة الخامسة في الثاني... و لبيان ذلك نورد المثالين الآتيين، اللذين يتضح من

(1) فيما يلي مقطع من موسيقى شرقية يتضمن ربع الطنين وثلاثة أرباعه، وهذا الموسيقى على مقام راحة الأرواح.  
و مطلعه:

## في هوى خشف الغزال يا سميري ضاع صبرى

**المثال الأول:** صنعة من ميزان انصراف قائم و نصف نوبة الاستهلاك، مطلعها: **خلل مقارنتهما الفرق بين طبع الاستهلال و طبع رصد الدليل، ففي الأول نجد أن أكثر ترجات بروزا هما الدرجة الأولى (أي القرار و هو الراست / دو) و الدرجة الخامسة (أي عهيمنة و هي النوا / صول)، أما في الثاني فتضاد الدرجة الثالثة (أي الوسطى و هي بولسيك / مي) إلى الدرجة الأولى و الخامسة.**

## نظام و نخضع

**المثال الثاني:** صنعة من انصراف ميزان ابطاكي نوبة رصد الدليل، مطلعها:

**أحسنت يا ليل في تالفنا** **بإله يا ليل طل و زدو زد**

A musical score for three voices in 4/4 time, featuring three staves of music with corresponding Persian lyrics. The lyrics are: 'علیٰ نَبِیٰ بَنِی اَلْكَلِيلِ نَبِیٰ لَنَبِیٰ بَنِی اَلْكَلِيلِ' (Ali, prophet of the Al-Khalil family). The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

ب - الطبقه الصوتيه:

شكل الطبقة الصوتية التي تتحرك في حدودها أغلب الحان الطبع إحدى السمات  
النميذة لشخصية هذا الطبع، و من شأنها هي كذلك أن تساعد السامع على التفرق بين طبعين  
يُهما سلم مشترك. و هكذا فإن الحان طبع رمل الماء مثلا غالبا ما تكون مرتفعة، تبدأ من  
حدى الدرجات العليا لسلمه، و تتحمّر حول مهيمنته (الحسين / لا) التي تقع على درجته  
 الخامسة و حول قراره، و قليلا ما تنزل إلى ما دون هذا القرار، و لذلك فإنها توحّي بـ "القوّة  
و العظمة و الجلال" ، كما تشير إلى ذلك الروايات المتناقلة. أما الحان طبع الإصبهان الذي له  
غم السلم فإنها على العكس من ذلك لا ترتفع كثيرا فوق درجته الرابعة (النوا / صول)،  
و تميل إلى توسيع مساحتها الصوتية بالانخفاض أسفل القرار لمسافة أربع درجات، لتصل إلى

الليakah / صول، الأمر الذي يجعلها توحى بمشاعر " الانكسار و الاستعطاف و الحنان " التي تتحدث عنها الروايات المتوارثة.  
و فيما يلي مثالان موسيقيان يوضحان الفرق بين الطبعين و يبرزان الخصائص الأساسية لكليهما:  
المثال الأول: صنعة من انصراف قائم و نصف نوبة رمل الماءة، مطلعها:

زارني بدرى و رسخ حبه فى صدرى يا أهيل الحى

A musical score for a vocal piece. It consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature varies between common time (4/4) and 8/8. The lyrics are written in Hebrew characters below the notes. The first staff starts with 'לְנָלְזָא יָא רַי' and ends with 'רַזָּא'. The second staff continues with 'רַי זָהָרַי זָהָרַי' and ends with 'חֲדֵךְ'. The third staff begins with 'יִנְחַשְׁתָּא' and ends with 'אַלְזָא'. The fourth staff concludes with 'אַלְזָא אַלְזָא אַלְזָא'.

**المثال الثاني:** صنعة من انصراف ميزان قائم و نصف نوبة الإصبهان، مطلعها:

أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ يَا حَبِيبِي فِيمَا جَرِي

#### ج - الصيغ اللحنية الدالة على الطبع:

هي عبارات أو تراكيب لحنية قصيرة تتكرر بصورة مقصودة في الألحان الخاصة بكل طبع، خاصة في الفقلات الختامية، فتساعد على تشخيص الطبع و تمييزه عن غيره من الطبوع التي لها سالم مطابقة.

أمثلة لصيغ لحنية يعرف بواسطتها طبع رمل الماء من طبع الإصبهان:

صيغ لحنية خاصة بطبع الإصبهان



صيغ لحنية خاصة بطبع رمل المایة



أمثلة لصيغ لحنية تساعد على التمييز بين طبعي رصد الديل و الاستهلال:

صيغ لحنية خاصة بطبع الاستهلال



صيغ لحنية خاصة بطبع رصد الديل



الطبع المتشابهة:

إن الالتباس الواقع بين بعض الطبع و الناجم عن التشابه القائم بينها كان يشغل بال نموسيقيين منذ زمن بعيد، و إلى ذلك يشير محمد الحايك عندما قال - في معرض حديثه عن طبعة رصد الديل - إنه "لم يشركها مع غيرها كما يشركها بعض الناس مع المایة" (1). و إلى نفس المشكّل يشير كذلك الحاج إدريس بن جلون التوييمي، عندما قال عن طبع رصد الديل: "وله تشابه و اتحاد في المقام مع طبع الاستهلال، حتى أن بعض الفنانين يمزجون

(1) في نسخة خطية من كتاب الحايك كانت بحوزة مولاي العربي بن احمد الوزاني، أحد كبار هواة الموسيقى الاندلسية بطنجة.

صنائعهما مع بعضها، خصوصاً في القدام... "(1) و لا شك أن هذه الطبوع كانت في الأصل تتميز عن بعضها بخصائص أكثر نوعية، لم تحافظ عليها الرواية الشفوية كلها، و هي التي لم تتمكن كذلك من الحافظ على قسم كبير من التراث. و لا شك أيضاً أن محاولات الإنقاذ والإصلاح العديدة التي عرفها هذا التراث خلال تاريخه الطويل، سواء أكانت بصورة فردية عفوية، أو جماعية رسمية، و ما كان يصعب ذلك من إدماج لـ "الصنائع اليتيمة" في النوبات التي نجت من آفة النسيان، و من تغيير في توزيع الصنائع على النوبات، و من تبدير في النصوص الشعرية لهذه الصنائع... كل ذلك ساعد على خلط الحان بعض الصنائع المنتسبة إلى طبوع مختلفة، و خاصة منها الطبوع ذات السلام الموحدة، و هكذا أصبح المقطاع الموسيقية المشتركة بين تلك الصنائع كثيرة بحيث يصعب أحياناً تبرير نسبتها (أي نسبة تلك الصنائع) إلى هذا الطبع أو ذاك. بل يلاحظ أن الحان بعض الصنائع المنسوبة في مجموعات الحايك المتداولة إلى طبوع مختلفة تكون أحياناً متطابقة جزئياً، وفي بعض الحالات كلياً، مع الارتكاز على نفس القرار أو قرار آخر، و الأمثلة على ذلك كثيرة، منها:

- صنعة "أي ظبي على الأسد قد سطا بالغنج" أو "مذ سقى بانة القد" التي نجده بنفس اللحن في انصراف ميزان قدام كثير من النوبات، و لذلك فإنها تنسب إلى طبوع مختلفة، و ينطبق هذا الأمر كذلك على صنعة "إذا كنت تهوى حسان القدوود" أو "أتاني زمانى بما أرتضى" التي نجدها أيضاً في انصراف ميزان قدام كثير من النوبات.

- صنعة "ندح محمد سيد أهل السما والأرض" التي نجدها في انصراف قدام نوبة رمل الماءة منسوبة إلى طبعها و التي يطابق لحنها لحن صنعة "أنت الفلك و التفالك و الفلك و الفلك" الموجودة في انصراف قدام نوبة الإصبهان، حيث تنسب هذه المرة إلى طبع هذه الأخيرة.

- صنعة "أنا الذي مالي سnid" من انصراف ميزان قدام نوبة رصد الديل التي يطابق لحنها لحن نفس الصنعة في انصراف قدام الاستهلال، كما يطابق لحن صنعة "ليلي نهاري في سوا" الموجودة في انصراف قدام نوبة العشاق، مع تغيير القرار من الراست دو إلى النوى / صول في هذه الأخيرة، و مع أن الحان هذه الصنائع الثلاث متطابقة فإنه تنسب إلى ثلاثة طبوع مختلفة، هي رصد الديل و الاستهلال و العشاق، و ذلك حسب النوبة التي توجد فيها.

- صنعة "ما نشكى شكيا" و صنعة "يعجبني المدام في الكاس" الموجودةتان في انصراف قدام نوبة رصد الديل، و اللتان لا تختلفان عن نظيرتيهما في انصراف ميزان نوبة العشاق إلا بكونهما مصورتين على درجة النوى / صول، تتنسبان في النوبة الأولى إلى طبع رصد الديل، و في النوبة الثانية إلى طبع العشاق.

- الصنائع التالية: "احمل يا حمام" و "يا ليلة حرت الجمال" و أحسنت يا ليل في تألفنا" (أو بداع الحسن فيك مفترقة") و صنعة "بمهجتي تيه" و "حبل مرق فؤادي". الموجودة في كل من ميزان ابطاكي نوبة رصد الديل و ابطاكي نوبة الحجاز الكبير، بنفس الكلمات أو بكلمات معايرة لكنها من نفس الوزن الشعري، ترتكز في النوبة الأولى على الراست / دو و تنسب إلى طبع رصد الديل ، و ترتكز في النوبة الثانية على درجة الدوكاه / ري، و تنسب إلى طبع المشرقي الصغير ...

(1) التراث العربي المغربي في الموسيقى - ص 21 - مطبعة الرئيس - الدار البيضاء. (تاريخ الطبع غير مذكور).

- كثير من التواشي تكرر في نوبات مختلفة بالحان متقاربة أو متطابقة، مع الارتكاز على نفس القرار أو على قرارات مختلفة، وفي كل مرة تنسب إلى طبع مختلف...  
و لبيان مدى الخلط الواقع بين بعض الطبوع الأندلسية، و خاصة منها تلك التي تتطابق سلامتها، نورد فيما يلي تدوينا لصنعتين لهما نفس اللحن والوزن، و لا تفرق بينهما إلا الكلمات، و كان ينبغي نسبتهما إلى طبع واحد، لكن وجودهما في نوبتين مختلفتين - هما حوبتا رمل الماءة و الإصبهان - يجعل بعض رجال الآلة ينسبون إحداهما إلى الطبع الأول، و الأخرى إلى الطبع الثاني، و هو ما لا يقبله منطق. و الصنعة الأولى من انصراف ميزان فدام نوبة رمل الماءة، و فيما يلي "دخولها":

النور للعرش يصعد  
في مقعد عظيم  
و الله يا محمد  
في وجهك النعيم

من الصنعة الثانية فهي من انصراف ميزان قدام نوبة الإصبهان، و "دخولها":

يا من ملكني عبدا  
من غير شين و را  
أعلاش قلبك تعدا  
عن ها و جيم و را

إنشاد و "جواب" و "تعويذة"

وفيما يلي التدوين الموسيقي لمطالع ثلات صنائع تنتهي إلى ثلاث نوبات مختلفة، و هي تنسب إلى ثلاثة طبوع مغایرة، لكن عند تحليلها و مقارنتها بعضها ببعض يتضح أنه لا يوجد بينها أية فوارق تبرر نسبتها إلى أكثر من طبع واحد:  
مطلع الصنعة الأولى، و هي من ميزان قائم و نصف نوبة الاستهلال، و تنسب إلى طبع الاستهلال:  
يا من له أحسن الصفات يا غصن آس و ياقمر

مطلع الصنعة الثانية، و هي من ميزان قدام نوبة الماءة، و تنسب إلى طبع الماءة:  
العشية إلى الغروب تميل مثل وجه تبدى و هو جميل  
مطلع الصنعة الثالثة، و هي من ميزان قدام نوبة رصد الدليل، و تنسب إلى طبع رصد  
الدليل: و أشنب التغزل على شفة يفرد النحل على وردها



### الطبع الغامضة و "المعلقة":

تتضمن بعض النوبات عدداً غير قليل من الصنائع التي لا تتضح من خلال تحليل لحاظها ملامح الطبع التي لاحت عليها، بل و لا تعطي أحياناً حتى الشعور بوجود قرار محدد تجذب إليه هذه الألحان وتتوقف عنده في النهاية؛ ومن هذه الصنائع على سبيل المثال لا الحصر صنعة "إن جن ليل داج" من ميزان قائم و نصف نوبة رصد الدليل: فهناك من يجعل قرارها على درجة الراست/دو و هناك من يجعله على درجة الباكا/صوول، و صنعة "صلوا يا عباد" من ميزان بسيط نوبة رمل الماءة التي يجعل البعض قرارها على درجة ليرست/دو، بينما يجعله البعض الآخر على درجة الدوكاها/ري، و صنعة "لذا بالنبي" من ميزان ابطابيقي نفس النوبة، فهناك من يجعل قرارها على درجة الجهاركاها/فا، بينما يجعله البعض الآخر على درجة الدوكاها/ري، بل إن هناك من يجعل البيت الأول في هذه الصنعة يرتكز على درجة الجهاركاها و البيت الثاني على درجة الدوكاها...

يتضح مما تقدم أن القرار في بعض الصنائع لا يفرض نفسه على السامع تلقائياً و تزامناً، لأنه لا يشكل المحور الأساسي الذي تدور حوله ألحان الصنعة، و لا يمارس على صواتها تلك الجاذبية الطبيعية التي تضطرها في النهاية إلى الاستقرار عليه، و لذلك فإن صنوع هذه الصنائع تكون غامضة، يصعب تحديدها.

من جهة أخرى يلاحظ أن الحان بعض الصنائع تبقى "معلقة"، لا تعطي السامع لشعور بالانتهاء، لأنها لا تتوقف عند قرار الطبع، و إنما على درجة أخرى من درجاته، غالباً ما تكون هي الخامسة ("المهيمنة" أو "الغماز") أو الرابعة (ما تحت المهيمنة) أو الثالثة (نوسطي). و في هذه الصنائع لا يتحقق الشعور بالاكتفاء و الانتهاء إلا بربط ألحانها بالحان الصنائع الموالية لها. و يعبر بعض "الألبين" عن هذا الشعور بعدم الاكتفاء و الانتهاء الذي توحى لهم به هذه الصنائع بقولهم إنها "تعيط على أخرى"، أي تنادي عليها و تستوجب الإسترداد في الغناء. و من هذا النوع من الصنائع ذكر على سبيل المثال لا الحصر صنعة "عاشقين خير الأنام" من ميزان بسيط نوبة رمل الماءة، و صنعة "محمد ذو المزايا" من

ميزان ابطايجي نفس النوبة... و بالنسبة لبعض الصنائع يكون سبب عدم توقفها عند قرار الطبع ناتجا عن وقوع بتر فيها، كان تكون في الأصل مثلاً سباعية سقط منها البيت الأخير أو البيتان الأخيران، فلم يؤثر ذلك في سياق المعنى الشعري لاستقلال معاني الأبيات الشعرية بعضها عن بعض، لكنه أثر في السياق اللحني لأن الجملة الموسيقية لم تكن قد اكتملت بعد، بل ظلت "معلقة" لا تعطي الشعور بالارتياح الذي تعطيه الجملة الموسيقية عندما تصل إلى نهايتها. و من هذا النوع من الصنائع مثلاً الصنعة الزجلية " يا من تعدى و جار "، من ميزان ابطايجي الحجاز الكبير، فقد كانت تستقر على درجة الحسين / لا، عوض الدوکاه / ری، فقام مولاي احمد الوکيلي بإصلاحها، فأضاف إليها الكلمات التي كانت تتقصّها، و جعلها تستقر على درجة الدوکاه التي هي قرار طبع الحجاز الكبير.

و فيما يلي التدوين الموسيقي لصنعتين، أولاهما لها قابلية الاستقرار على قرارين مختلفين، هما الدوکاه / ری و الجهارکاه / فا؛ و في كلتا الحالتين فإن السامع لا يفاجأ بهذه النهاية و لا يستهجنها؛ أما الصنعة الثانية فإن لحنها لا ينتهي بقرار الطبع، و هو الراسـ دـوـ، بل يظل معلقاً على الدرجة الثالثة ( الوسطى )، و لا يتحقق لدى السامع الشعور بالارتياح إلا بعد ربط هذه الصنعة بالصنعة الموقالية لها.

الصنعة الأولى، و هي " تصديره " ميزان ابطايجي الحجاز المشرقي، و قد دونت قفلتها مرتين، و في كل مرة بقرار مختلف، و مطلع هذه الصنعة هو:

ارحم قلبي المعنى      و اخش عذاباً أليما

الفنلة الأولى

الفنلة الثانية

أما الصنعة الثانية فهي من ميزان قدام نوبة رصد الدليل، ونصها الشعري هو:

|   |  |
|---|--|
| أراد الله به<br>ذاك الخشف النزيره<br>كيف قال الفقيه<br>لازمني السهر<br>يرزقني الصبر | حبه جار على<br>ذوقني المنية<br>راني في المشية<br>انتسب قلبي<br>وطلب من ربى |
|---|--|

1-2-3-4

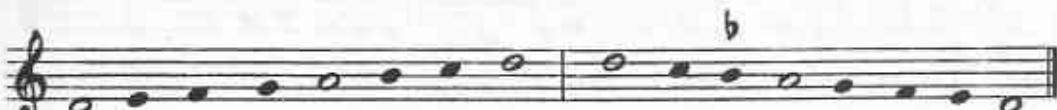
Fin

## سلام الطبوع الأندلسية المغربية

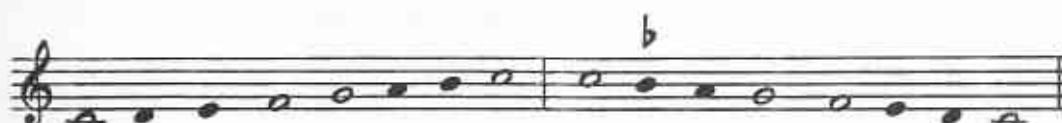
### ملاحظات:

- الدرجات المدونة بواسطة المستديرات تمثل الدرجات الأساسية في الطبوع (القرارات و "المحطات").
- الدرجات التي لم تدون و وضعت مواقعها على المدرج بين قوسين هي الدرجات التي يمكن تجنبها، أو يتم تجنبها بالفعل، و هي موجودة على الخصوص في الطبوع ذات الطابع الخماسي.
- علامات التحويل الموضوعة بين قوسين و التي تعلو بعض درجات سلام الطبوع تشير إلى إمكانية خضوع هذه الدرجات لمفولها.
- أسماء الطبوع كتبت أسفل المدرجات الموسيقية التي دونت عليها.

### 1 - نوبة رمل الماء



طبع رمل الماء



طبع انقلاب الرمل

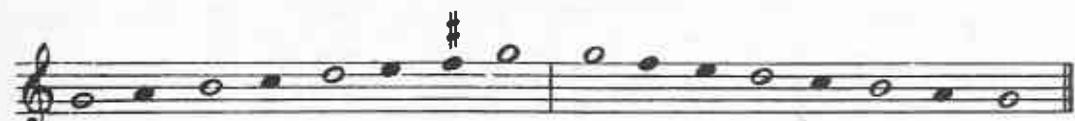


طبع الحسين

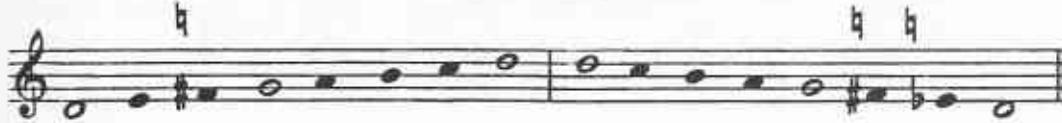


طبع حمدان

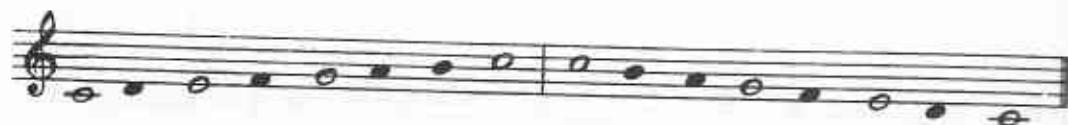
### 2 - نوبة العشاق



طبع العشاق



طبع رمل الديل



طبع الديل

3 - نوبة الإصبهان

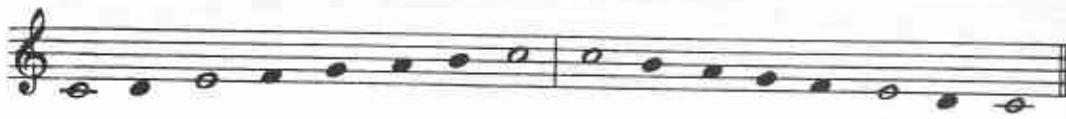


طبع الإصبهان



طبع الزوركند

4 - نوبة غريبة الحسين



طبع غريبة الحسين

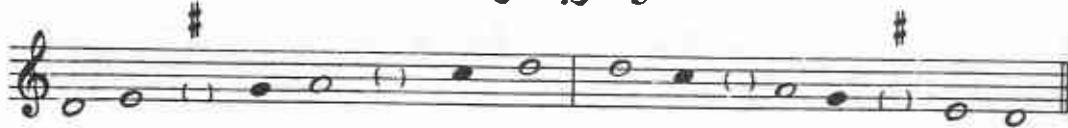


طبع الغريبة المحررة



طبع الصيكة

5 - نوبة الرصد



طبع الرصد



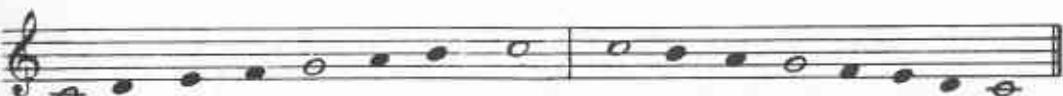
طبع الحصار



طبع الزيدان

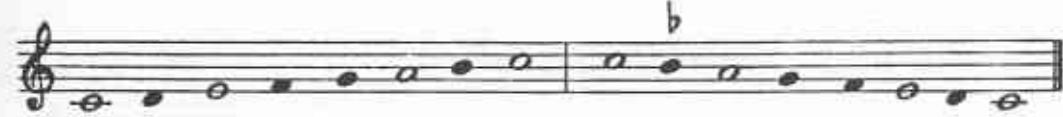


طبع المزموم (في الصنعة)



طبع المزموم (في الموال)

6 - نوبة رصد الديل

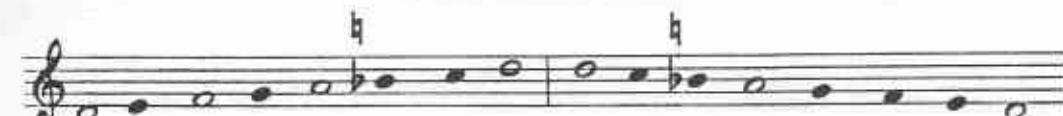


طبع رصد الديل

7 - نوبة الحجاز المشرقي

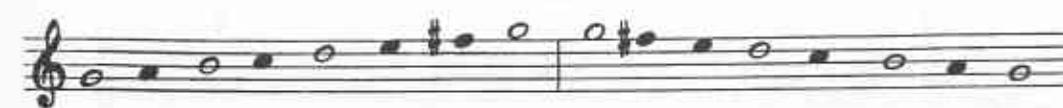


طبع الحجاز المشرقي



طبع المشرقي

8 - نوبة عراق العجم

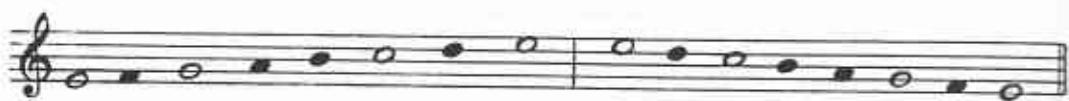


طبع عراق العجم

9 - نوبة الاستهلال



طبع الاستهلال

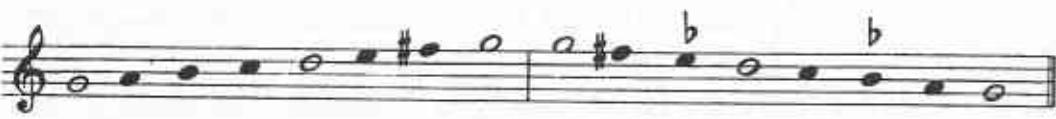


طبع عراق العرب

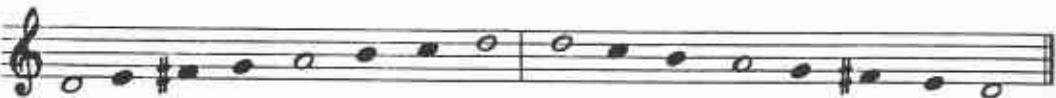
10 - نوبة الحجاز الكبير



طبع الحجاز الكبير

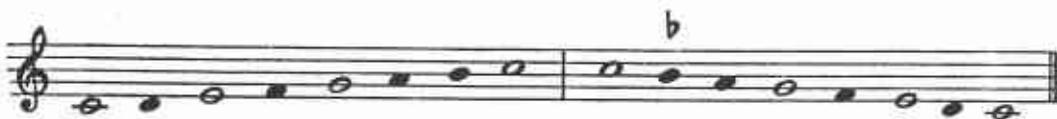


طبع مجنب الدليل



طبع المشرقي الصغير

11 - نوبة الماءة



طبع الماءة

## القسم الثاني

نوبة الرصد المدونة بالكتابة الموسيقية  
(رواية و أداء مولاي أحمد الوكيلي )

## مولاي أحمد الوكيلي



ولد مولاي أحمد الوكيلي في فاس في 1905 م (1)، و كان للوسط العائلي الذي نشأ في دور كبير في غرس حب "موسيقى الآلة" في نفسه، و توجيهه توجيهها فنيا في حياته، فقد كان والده، محمد بن الحسن بن إدريس الوكيلي حسني، الذي تربى في كنف "المعلم" محمد ساوري، من كبار المولعين بهذه الموسيقى، و كان له إمام واسع بها، و يغنىها بمصاحبة آلة بيانو التي كان من أوائل العازفين عليها في مدينة فاس؛ و كان بيته - كبيت كل كبار مولعين بهذه الموسيقى - قبلة للفنانيين و الهاواة القادمين من كل مكان للمشاركة في لحفلات الموسيقية و المسامرة، فكانت فرص الاستماع إلى هذه الموسيقى و إلى الأحاديث

التي تدور حولها و حول رجالها كثيرة، ملأت دنيا مولاي أحمد وهو صبي، فلم يتع إلا و هو يحفظ الكثير من أشعارها و الحانها، و يلم بالكثير من قواعدها و أصولها. و ما زاد في تنمية ميله إليها و ولد لديه رغبة قوية في تبوء مكانة عالية بين رجالها في المستقبل، لاستعدادات الموسيقية الفطرية الكثيرة التي كان يتوافر عليها، فقد كانت له أذن موسيقية سرهفة و حس إيقاعي قوي، كما كان سريع الحفظ، جميل الصوت، طموحا و مثابرا. وقد رفعه حب استطلاعه و رغبته في توسيع مصادر معرفته الفنية إلى الاتصال بشيوخ "الآلة" في سن مبكرة، في نفس الوقت الذي كان يتبع فيه دراسته في جامع القرويين كطالب حر، و هكذا اتصل بالمعلم محمد الزاهي برادة، المعروف بالطاشور برادة، الذي أخذ عنه مبادئ لعزف على آلة العود، كما اتصل بكل من الشيوخين محمد عيوش، و عبد القادر كريش، و تلمنذ عليهما مدة من الزمان، لكن معظم تعليمه تم على يد الشيخ محمد بن عبد السلام البريهي، و الشيخ محمد بن إدريس المطيري ، فقد لازمهما سنين طويلة، إلى أن أتم حفظ الأحدى عشرة نوبة بكمالها؛ و قد أجازه كل منهما إجازة تشهد له بمؤهلاته الفنية العالمية، و تشيد بخصاله الحميدة، و أخلاقه الفاضلة؛ و من الحدير بالذكر أنه لم يثبت حتى اليوم أن هذين الشيوخين قد أجازا أحدا غيره من تلمنذوا عليهما رغم كثرتهم.

و قد عمل مولاي أحمد في جوق محمد البريهي بفاس بضعة أعوام كعازف على العود، و ذلك ضمن المجموعة الثانية التي عملت في هذا الجوق، و التي كانت تضم على

(1) حسب ما سجله بخط يده في مذكراته الخاصة التي نشر مقتطفات منها نجله حاتم الوكيلي في كتابه: *الموسيقى الاندلسية من خلال مسيرة الفنان مولاي أحمد الوكيلي - سلسلة المعرفة للجميع - عدد خاص - مارس 1999 - منشورات رمسيس - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء.*

الخصوص عثمان التازري بصفته عواداً، و محمد دادي و عزوز بناني بصفتهم طرارين، و الغالي الشرايببي و إدريس اسميرس بصفتهم كمنجيين، و محمد الخصاصي بصفته منشد، وكانت المجموعة الأولى التي عملت في جوق محمد البريهي تتكون من موسقيين من جبل والده عبد السلام البريهي، و الذين كانوا من خريجي مدرسة الجامعي.

و في سنة 1936 انتقل مولاي أحمد إلى طنجة، إثر المضايقات المتزايدة التي أخذ يتعرض لها من قبل سلطات الحماية، بسبب مواقفه الوطنية، و علاقاته بالزعماء الوطنيين، و خاصة منهم الزعيم علال الفاسي، الذي كان رفيقا له في الدراسة بجامع القرويين، و الذي كان كثير الإعجاب به لدرجة أنه كان يلقبه بـ "أستاذ الأستاذة".<sup>(1)</sup>

و في طنجة اضطر مولاي أحمد أن يستغل بالتجارة لتأمين حاجاته المعيشية، لكن نشاطه التجاري لم يصرفه عن نشاطه الفني، بل سرعان ما عاد إلى هذا الأخير لينقطع إليه كلية، إذ التف حوله جميع هواة الموسيقى الأندلسية في طنجة، و اخذه مرجعا لهم في كل ما يتعلق بها، و حكما لهم في كل الخلافات الفنية التي كانت تنشأ بينهم، و ذلك نظراً لما وجدوه عليه من تمكن تام من فنه، و من استقامة سلوكه، و حصافة رأيه، و سعة ثقافته، مكتبه منها دراسته في جامع القرويين، و تولعه منذ نعومة أظفاره باقتاء الكتب و مطالعتها، و خاصة منها تلك التي تعنى بتاريخ المغرب و الأندلس و أدابهما. و قد اغتنم هؤلاء الهواة فرصة وجود هذا الفنان الكبير بينهم، فأسسوا سنة 1940 جمعية موسيقية أندلسية أسموها "جمعية إخوان الفن"، أسندوا إليه رئاستها، و أوكلوا إليه مهمة تدبير أنشطتها الفنية. و قد لعبت هذه الجمعية دورا هاما في نهضة الموسيقى الأندلسية في شمال البلاد، و تقريرها إلى أذواق سائر الناس، و ذلك بفضل السهرات الموسيقية الخاصة و العامة التي كانت تحببها، و التكوين الفني الذي كانت تسهر على توفيره لطلاب هذه الموسيقى و هواتها، إذ أصبح مقرها<sup>(2)</sup> معهدا موسيقيا حقيقة تلقى فيه الدروس، و تجرى التداريب على العزف و الغناء، كما أصبح منتدى فنيا نشيطا تعقد فيه اللقاءات، و تنظم المناظرات بين أهل الفن، كل ذلك تحت إشراف مولاي أحمد الوكيلي و توجيهه. و كان محمد العربي التمساني أحد أبرز أعضاء هذه الجمعية و أقربهم إلى قلب مولاي أحمد، و أكثرهم ملازمة له؛ و قد أفاده ذلك كثيرا في إثراء رصيده مما يحفظه من صنائع "الآلية"، و تمكن فيما بعد، بفضل مؤهلاته الموسيقية العالمية، و طموحه الكبير، و مثابرته، أن يتبوأ مكانة مرموقة بين رجال هذه الموسيقى، و يترأس أحد أهم أجواوقيها في النصف الثاني من القرن الماضي، و هو "جوق المعهد التطوانى للطرب الأندلسي".

(1) لعب أجواق الآلة دورا كبيرا في نشر الأناشيد الوطنية، و من ثم ثبت الشعور الوطني بين المواطنين خلال الثلاثينيات من القرن الماضي، فقد كانت تؤدي الكثير من هذه الأناشيد خلال الحفلات الموسيقية التي تحببها، و ذلك على أوزان و ألحان الصنائع التي يشتمل عليها التراث؛ و كان رجال الآلة يتعرضون بسبب ذلك إلى مضايقات كثيرة على يد سلطات الحماية؛ و من هذه الأناشيد نذكر على سبيل المثال لا الحصر نشيد "لذة العيش حياة الوطن" و هو من نظم الزعيم علال الفاسي، و كان يؤدى على وزن و لحن صنعة "خاتم الرسل الكريم المنعمي" التي تتتصدر ميزان قدام رمل العایة. و يقول هذا النشيد:

|                       |                           |
|-----------------------|---------------------------|
| و فداء من صروف الزمن  | لذة العيش حياة الوطن      |
| هو يغوي التي أطلبها   | هو يغوي التي أطلبها       |
| خدمًا فيه بكل المدن   | لا يلذ العيش لي إن لم أكن |
| و أرى في ذاك أغلى ثمن | أنا أهواه وأهوى أهله      |

(2) كان هذا المقر يقع في زنقة البرتغال قرب القصبة الأمريكية القديمة.

الحَرَلَةُ أَهْرَارٌ وَلَخْعٌ أَسْمَاءُ أَكْنَمٍ أَبْصَنَدَ بِالْحَسْوِ  
 وَأَكْنَهَ لِلثَّابِ الْمُهْبَطِ بِسِيرِ أَهْرَارِ تُكِيَا اَنْدِيَسِيِّ  
 اَنْزِعْ مَكْلُوْلَ الْعَوْدِ بِمَعْنَالِ وَفَرَاغَاتِكَ جَعْكَنْمَا بِكَلَمَرِيُّ  
 كَسْرَةُ نَوْيَةِ الْمُهْرَوْجِ وَفَتَّا وَتَرَابُهَا بِاَنْقَادِهِ بِاِبِيْرَوْلَهُ  
 مَعْلُوقَاتِ بِكَشْرِ فَرَاجِيْهَا خَصْرُوكَضَا اَنْدَاهِيْتِرِ لِعَلِيَّتِ  
 وَالْعَنْيَةِ وَغَرْبَنْتِهِ مَلَةِ مَعَانِيْهَا اَخْزِرِهِ عَنِيْهِ الْكَيْمَعِ  
 حَسَّهِ اِسْلَرِيِّهِ وَالْمَعَاشِلَهِ وَفَاعِنْهِ لَذْبِنْكِ وَالْتَّسْلَهِ  
 ؟ يَوْمَ حَمَاعِرَنْدِهِ عَكَسِرِ رِجَبِ الْعَمَدِ لِحَرَلَهِ تَسْلِمِ  
 كَلَانِيَهِ يَمِحْ وَخَيْرِ وَنَلَهَلِيَهِ وَلَهِ شَيْرَنِبِ عَبِيَّهِ  
 السَّلَمُ اَلْبَرِ بِلَهِ

صورة الإجازة الأصلية التي منحها الشيخ محمد بن عبد السلام البريسي  
لتلميذه مولاي أحمد الوكيلي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَهُنَّا مَلَكُوْنَا وَرَبُّهُمْ نَاصِيْهُ وَاللَّهُ وَحْدَهُ مَنْهِيْرٌ سَلَّمَ سَلِيْمًا

**البَيْلُوكِيُّ** الْمَأْمُومُ الْحَلَاةُ وَالسَّلَامُ عَلَيْهِ نَاصِرُ الْمُؤْمِنِ وَعَلَيْهِ اللَّهُ وَآتَاهُمْ هَذَا حَلْوَانَهُ  
**أَمَّا بَعْدُ** إِنَّهَا النَّاكِرَةُ مِنْ كُلِّهِ تُؤْتَهُ مُرْغَبَةً فِي الْجَنَّةِ فَلِلَّهِ الْعَزَّوِيُّ الْعَالَمُ إِذَا هُمْ هَذَا  
الْعَيْنُ اعْتَادُوهُ كُلَّنَا فِي مَرْعَبِهِ وَبِرِيقِهِ وَوَصَدَّهُمْ هُنَّ الْعَاقِرُونَ الْجَنِيلُونَ الْمُبَدِّلُونَ سَبْطُ  
**لَقَلْ** مَنْ يَعْلَمُ بِالْمُجْرِيِّ سَرِيُّ بَعْدِ الرَّتْبَلِيِّ الْعَاسِ مَشَّا وَذَارِهَا لِفَارَاجَةٍ جَبَّابَرَةَ تَرَكَاهُ وَمَعَ  
كَرْدَلِسَةَ أَهْلَكَ لَعْزَرَا الْمَهْمَمَ وَلَمْ يَلْفَلْ فِيْهِ وَلَرِيْكَهُ شَرِمَسْ مَهْرُوكَنَهُ وَعَنْ كَنْ لَهُ خَصْرَكَهُ هَلَهَمَهُ

**الـأـوـلـى**  $\diamond$  مـقـرـرـةـ مـعـدـكـهـ لـلـبـلـيـعـ جـسـاسـ مـهـرـلـاـدـ دـارـهـ وـيـعـسـلـوـ المـعـبـهـ الـعـالـيـةـ مـرـتـجـعـ بـرـيـانـهـاـ رـكـنـجـعـ وـبـلـيـاتـ وـبـعـاـنـهـ وـلـسـتـارـهـ وـأـرـخـالـ وـمـوـشـاـنـهـ وـتـيـ اـوـلـ دـعـرـوـنـاـنـ دـرـبـاـجـلـهـ بـهـجـيـعـ مـرـوـنـهـ وـلـجـونـهـ هـجـرـلـاـنـقـاـ دـكـلـرـجـيـعـاـنـهـ مـوـنـهـ دـسـيـ 2  
رـغـانـهـ مـعـلـمـيـ اـيـعـاـمـلـهـ

صورة الإجازة الأصلية التي منحها الشيخ محمد بن إدريس المطيري  
لتلميذه مولاي أحمد الوكيلي

و كان مولاي احمد منذ بداية استقراره في طنجة كثير التنقل بين هذه المدينة و مدينة طوان التي كان يقضى فيها ثلاثة أيام في كل أسبوع، يعطي خلالها دروسا في المعهد الموسيقي التابع لها، و يعمل في نفس الوقت عضوا في جوق الموسيقى الأندلسية المنتسب لهذا المعهد، و الذي كان تحت قيادة الشيخ العيashi الورياigli (1). و كان تعيين مولاي احمد الوكيلي أستاذًا في المعهد الموسيقي لهذه المدينة و انخراطه في الجوق التابع له قد تم تلبية لرغبة الزعيم الوطني عبد الخالق الطريبي الذي كان - كالزعيم علال الفاسي - كثير الإعجاب به، و الذي كانت تربطه به صدقة حميمة، و كذلك استجابة لطلب بعض أساتذة و وجهاء المدينة من هواة "الآلية"، الذين كانوا يرحبون في استقدام هذا الفنان الكبير إلى مدينتهم للاستفادة من خبرته الفنية الواسعة. و قد استغرقت مدة إقامة مولاي احمد في شمال المغرب زهاء عشر سنوات، ربط خلالها علاقات وطيدة بأبرز رجال الموسيقى الأندلسية في هذه المنطقة، وأخذ منهم العديد من الصنائع التي كانوا يتفردون بحفظها، و قد لقناها في وقت لاحق لأفراد جوقة، فعم تداولها بين الأجوaque الأندلسية في كافة أرجاء البلاد (2).

وفي سنة 1947 عاد مولاي احمد الوكيلي إلى فاس، و أسس فيها جوقة خاصة به، و ذلك بتشجيع من بعض كبار الهواة، أمثال المرحوم محمد بن عبد الكريم الأزرق، و الحاج محمد بن المليح، و غيرهما؛ و كان هذا الجوقة يضم نخبة من رجال الموسيقى الأندلسية، منهم على الخصوص: الحاج أحمد البزور التازي، و محمد مصانو، و محمد بوزوبع، و محمد الققولي، و محمد الزويتين.

و قد ظل هذا الجوقة قائما إلى سنة 1952، و هي السنة التي انحل فيها جوق الموسيقى الأندلسية التابع لدار الإذاعة المغربية، إثر خلاف وقع بين أعضائه و بين إدارتها، فقررت هذه الأخيرة تكوين جوقة جديدة تابع لها، يتم انتقاء أعضائه من بين أجدود العازفين و المنشدين على الصعيد الوطني، و تُسند قيادته إلى فنان مقدر، مشهود له بالكفاءة الفنية، و بالتوفير على الصفات الالزمة للقيادة، و على التجربة الطويلة فيها. فوقع اختيارها على مولاي احمد الوكيلي الذي اتصل به مولاي علي العلوى، رئيس القسم العربي بالإذاعة وقتئذ، لتقاعده بفكرة القدوم إلى الرباط لترأس هذا الجوقة، فوافق على ذلك، و هكذا تكون جوقة "راديو المغرب" الذي عُرف فيما بعد بـ "جوقة الإذاعة الوطنية للطرب الأندلسي". و كان

هذا الجوقة يتكون في بداية تأسيسه من 16 عنصرا هم: مولاي احمد الوكيلي، رئيس الجوقة ( عازف على العود ) و أحمد الشافعي، و ابن المحجوب السلاوي ( عازفان على العود أيضا ) و حبيبي اميريكو ( عازف على الرباب ) و محمد الزموري ( ناقر على الطار ) و الغالي الخليطي، و الغالي الشرابي، و الصغير العوفير، و الحسين بن المكي، و مصطفى المكناسي و محمد بن الخضير ( وكلهم عازفون على الكمان ) و عمر العوفير ( و كان يحسن العزف على آلات مختلفة، منها البيانو، و التشيلو، و الها رب، و آلات النفخ... ) و أحمد بن يوسف ( عازف على البانجو ) و محمد

(1) توفي في 2 دجنبر سنة 1955، و قد ساهم جوقة المعهد التطمواني مساهمة كبيرة في التعريف بالموسيقى الأندلسية في إسبانيا، خلال الأربعينات و بداية الخمسينيات من القرن العشرين.

(2) من هذه الصنائع مثلا: صنعتا " خاتم الرسل " و " قلبي بك مولع " من طبع الحسين المستعملتين في ميزان بسيط نوبة رمل الماء، و صنعة " يا مصطفى يا مجد " المستعملة في ميزان اليطابيحي من نفس النوبة، و صنعة " يا طلة ليد الأهل " المستعملة في ميزان قدام نوبة رصد الدليل... و مما يؤسف له أن كثيرا من الصنائع التي كانت متداولة في شمال البلاد قد انقرضت اليوم و لم يعد يذكرها أحد لأنها لم تجد من يهتم بحفظها و تلقينها لغيره.

المنصوري التلمساني ( عازف على الكلارينيت ) و محمد الطود، و محمد المنصورى السلاوي ( و كانوا منشدين ).

و قد ظل مولاي أحمد على رأس هذا الجوق حتى وفاته، ( في 25 نوفمبر سنة 1988 )، و مكنته حياة الاستقرار التي عرفها خلال هذه المدة، و الإمكانيات البشرية والتقنية الكثيرة التي وفرتها له الإذاعة الوطنية من بلوغ أمنية طالما تاقت نفسه إلى تحقيقها. و هي إدخال ما كان يؤمن به من إصلاحات و تحسينات على " موسيقى الآلة " بقصد تطويرها و النهوض بمستوى أدائها عزفا و غناء. فمن هذه الإصلاحات و التحسينات:

- تنقيح كثير من الصنائع من الأخطاء اللغوية و النحوية و الاختلالات العروضية التي وقعت في أشعارها على السنة الأجيال المتعاقبة من الرواة، و ذلك بالاعتماد على ثقافة الشخصية، و مقابلة تلك الأشعار بنصوصها الأصلية في دواوين أصحابها أو كتب الأداب و التراث التي كان لا ينقطع عن تصفحها.

- استكمال العديد من الصنائع التي كانت تؤدي مبتورة شعرا و لحنا، كالصنائع ذات الأبيات الناقصة أو التغطيات المجهولة. فمن الصنائع التي كانت تؤدي ناقصة و قام مولاي أحمد بإتمامها: صنعة " قف بالركاب " من ميزان قائم و نصف رمل المایة، و صنعة " و كرر حديث البان " من ميزان قدام نفس النوبة، و صنعة " يا نسيم الروض " من ميزان قدام العشاق، و صنعة " إن كنت من أهل الهوى " من ميزان قدام غريبة الحسين، و صنعة " الله يا ربى ظبى نعشقه " الموجودة في ميزان نوبات مختلفة ...

و من الصنائع التي كانت تغطياتها غير معروفة، و قام مولاي أحمد بكشف النقاب عنها لأول مرة: صنعة " ارتمنت في بحور " من ميزان قائم و نصف العشاق، و صنعة " الله يفعل ما يشاء " من ميزان قدام رمل المایة، و صنعة " لاش يا عشية " من ميزان بسيط رصد الدليل، و صنعة " إن القبول من الله " الموجودة في ميزان بسيط الاستهلال ...

- إصلاح العديد من التواشی، فمن ذلك مثلا أنه أدمج توسيتي الاستهلال الكبيرة و الصغيرة في توسية واحدة دون فصلهما بالbulge مثلاً كان العمل جارياً به من قبل. كما أنه أدمج توسيتي الحجاز الكبير في بعضهما، و استكمل توسية قدام الاستهلال التي كانت تؤدي مبتورة... و قد تبنت معظم الأجوaque التعديلات التي أدخلها عليها.

- إخراج التواشی من قلب الصنائع التي كانت تحتضنها، و أداوها منفصلة عنها. و ذلك لإعطائهما كياناً مستقلاً، يبرز شخصيتها و في نفس الوقت يحفظ وحدة الصنعة.

- إخضاع جميع البغيات و التواشی لتوزيع آلي يزيدها رونقاً و جمالاً.

و قام مولاي أحمد كذلك بكشف و نشر الكثير من الصنائع النادرة التي أخذها عن شيوخه، و ذلك في وقت كان فيه أغلب كبار رجال الموسيقى الأندلسية يحتظون بهذه الصنائع لأنفسهم، و لا يسمحون بسماعها إلا للمقربين إليهم، لأن حفظ هذا النوع من الصنائع كان يدخل ضمن المعايير التي تقاس بها كفاءة " المعلمين " و مكانتهم الفنية بين أقرانهم. و من هذه الصنائع صنعة " بالله يا حادي النياق " الموجودة في ابتسابي رمل المایة، و صنعتا " هو النبي المعظم " و " محمد خير خلق الله " الموجودة في قدام نفس النوبة، و صنعة " من منصفي " الموجودة في ابتسابي العشاق ...

و فيما يتعلق بالغناء حرص مولاي أحمد على تدريب أفراد جوقة على تحويل أصواتهم فيه، و خلق أكبر قدر ممكن من الانسجام بينها، لتمكين السامع من فهم مدول



جلالة الملك محمد السادس – عندما كان ولياً للعهد – يوشح صدر كل من الشيخ مولاي  
حمد الوكيلي والأستاذ يونس الشامي بوسام العرش من درجة فارس تقديراً لما قدماه من  
خدمات للتراث الموسيقي الأندلسي المغربي

الكلمات التي يتغنون بها؛ كما قام بإدخال الغناء الفردي إلى موسيقى "الآللة"، و ذلك في استعمالات متنوعة، مثل:

— أداء بعض الصنائع "المصرفية" بكمالها، بصوت واحد كصنائع انصراف "ميازين" قدام العشاق و رمل المایة و بوادر المایة، وكذلك صنائع انصراف "ميازين" ابطاخي المایة و الرصد و قائم و نصف رمل المایة... التي غناها بصوته فقط في تسجيلاته الإذاعية.

- توزيع أداء أبيات بعض الصنائع بين الصوت الفردي والأصوات الجماعية، وذلك بالتناوب، كما هو الحال في التسجيل الإذاعي الخاص بانصراف ميزان قدام غريبة الحسين، حيث نجده يغنى أبيات الصنائع بالتناوب مع الجوق، وكذلك التسجيلات الإذاعية الخاصة بانصراف ميزان قدام الماء، و قدام بوواكر الماء، و ابطايجي الإصبهان، و الرصد و الماء...التي أدى الفنان عبد المجيد بن عمر في كثير منها أبيات الصنائع بالتناوب مع باقي أفراد الجوق .

و من التغييرات التي أدخلها مولاي أحمد كذلك على الموسيقى الأندلسية توظيفه للأصوات النسوية فيها، و ذلك في أداء فردي أو جماعي، و في استعمالات مختلفة، كأن يؤدي الصوت النسوي بمفرده صنائع كاملة، خاصة تلك التي تنتهي إلى مرحلة الانصراف، أو يؤديها بالتناوب مع صوت آخر رجالي، أو أصوات جماعية إما نسائية أو رجالية... و من التسجيلات الموسيقية التي أشرفت عليها دار الإذاعة الوطنية و التي يظهر فيها هذا التوظيف للأصوات النسوية التسجيلات التي شملت " ميازين " انصراف قدام الماء، و ابطايجي رصد الديل، و صنائع مختارة من بسيط و قدام العشاق و ابطايجي الحجاز المشرقي... و قد أدتها المجموعة الصوتية النسوية التابعة لـ " جمعية الانبعاث " سنة 1958(1)، و المجموعة الكورالية لتلميذات إعدادية للا نزهة بالرباط، و ذلك بمشاركة حقوق الإذاعة الوطنية.

و كان مولاي أحمد يرمي من وراء هذا التنويع في الأداء إلى تحقيق عدة أهداف، منها: الحيلولة دون شعور المستمع بالرتابة جراء تكرار اللحن الواحد عدة مرات في نفس الصنعة، طبقاً لما تقضيه بنيتها اللحنية، و جراء المدة الطويلة نسبياً التي تستغرقها "يد الآلة" (وصلة الموسيقى الأندلسية المغربية)، و منها أيضاً سلطة الضوء على جمال الأشعار المتغنى بها، و ذلك بواسطة الغناء الفردي، إذ كثيراً ما يحول الغناء الجماعي دون تبيّن معانيها، و بالتالي دون الاستمتاع بها، و ما يقال عن هذه الأشعار يقال أيضاً عن الأصوات التي تغනيها، إذ لا يتجلّى جمالها و لا تتبين قدراتها الفنية الحقيقة إلا عبر الغناء الفردي؛ و من هذه الأهداف أخيراً فسح المجال أمام العنصر النسوی لممارسة هذه الموسيقى علانية بعد أن كان ذلك في أغلب الأحيان حكراً على الرجال فقط.

(1) هي جمعية نسوية أسست في الرباط سنة 1957، و من بين الأهداف التي كانت ترمي إلى تحقيقها الدفاع عن حقوق المرأة و التهوض بوضعها الاجتماعي و الاقتصادي، و كان التعليم و التكوين الحرفي و الفني من الوسائل التي اعتمدت لها لبلوغ هذه الغاية. وقد عرفت الميازين التي غنتها هذه المجموعة الصوتية و التي كانت تبثها دار الإذاعة الوطنية ذيوعاً واسعاً، و ساهمت بنصيب وافر في نشر الموسيقى الأندلسية بين مختلف شرائح المجتمع المغربي، كما ساهمت في التعريف بها خارج حدود الوطن، و صنائع "شمس العشى" و "يا نسيم الروض" و "يا الولع بالحب" و غيرها التي صارت منذ ذلك الوقت و حتى اليوم تتردد على كل لسان مثل حي للدور الذي لعبته هذه المجموعة الصوتية في نشر الموسيقى الأندلسية بين عامة الناس.

و من جملة التحسينات التي أدخلها مولاي أحمد على الموسيقى الأندلسية كذلك تغيير بعض الأساليب القديمة التي كانت متتبعة في أدانها، و التي لم يعد يستسيغها ذوق المستمع المعاصر، لا سيما عندما يقع الإفراط في استعمالها، مثل التكرار غير المبرر للكلامات، أو مقاطع منها فقط، ثم إعادة أدانها من جديد لإنهاء النطق الكامل بتلك الكلمات، و من هذه الأساليب القديمة أيضا الاستعانة بالألفاظ دخيلة على نص الصنعة لتكون سندًا كلاميا إضافياً في الموسيقى، مثل لفظة "أه" المستعملة لإطالة مد الحرف المرفوع في آخر الكلمة، "التننات" المستخدمة لملء المد اللحنى الواقع بين مقاطع الكلمات، و "الطراطين" المستعملة لملء الجمل الموسيقية الخالية من الكلام... فقد كان مولاي أحمد يقتضي في سعفه تلك الألفاظ الدخيلة، و يعوضها كلما أمكنه ذلك بإشباع المد بصورة طبيعية حيثما وجد، ساعيا إلى تقديم اللحن الموروث إلى المستمع في أبهى حلته دون مساس بجوهره.

و فيما يلي أمثلة موسيقية مقتضبة تسلط الضوء على بعض أنواع التحسينات التي  
كان مولاي أحمد يدخلها على أداء الصنعة:

١) الدوران الأولان من صنعة " ماله أصبح عنى مائلاً "، من بسيط نوبة العشاق.

#### ١ - كما كانت يؤديان في الأصل:

لاحظ تكرار كلمة "ما" و تقطيع كلمة "له" و توظيف لفظة "أه" لمد ضمير الغائب في هذه الكلمة

A musical score for 'Ma Ma' in 2/4 time. The melody is in G major, starting on G4. The lyrics 'ما ما' are written below the notes. The score includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature.

ب - كما يؤديهما مولاي احمد الوكيلي:

A musical score for 'The Star-Spangled Banner' in G major, 2/4 time. The first four measures show the vocal line starting with a half note, followed by a quarter note, a eighth note, and a sixteenth note. Measures 2 and 3 continue with eighth notes and sixteenth notes. Measure 4 concludes with a half note and a fermata.

2) الأدوار الأربع الأولى من صنعة "يا أخي" من ميزان بسيط نوبة رصد الدليل.

#### ١- كما كانت تؤدي في الأصل:

ب - كما يؤديها مولاي احمد الوكيلي.  
(لاحظ اختفاء "النونات" التي كانت تستعمل لملء المد اللحنى)

A musical score for 'Al-Adl' featuring two staves. The top staff uses a treble clef and a common time signature, with lyrics in Arabic: 'لَا يَدْعُ مَنْ بِهِ الْأَدْلَاءِ لِيَدْعُ مَنْ بِهِ'. The bottom staff also has a treble clef and a common time signature, with lyrics: 'لَا يَدْعُ مَنْ بِهِ الْأَدْلَاءِ لِيَدْعُ مَنْ بِهِ'.

3) الدور الأول من صنعة "قد هب النسيم"، وهي "تصديره" ميزان ابطائي العساق.

### ١- كما كان يؤدي في الأصل:

اللهم إني ننبه

بـ . كما يزدیه مولای احمد الوکیلی:

(لاحظ تعويض "الطراطين" بالموسيقى)

٤) مطلع صنعة "أقبلت دولة الرضا" من ميزان قدام نوبة عراق العجم:

#### ١- كما كان يؤدي في الأصل:

اللخ  
أَلْيَرْ—ةَ زَوْلَنْ رَأَ زَبَا مَا أَلْيَرْ—ةَ زَوْلَنْ رَأَ زَبَا

بـ . كما يزدیه مولای احمد الوکیلی:

( لاحظ اختفاء "الطراطين" و حلول كلمة واحدة محلها أعيد غناوها، وهي "أقبلت" )

ولم يكن اهتمام مولاي أحمد بالأداء الآلي أقل من اهتمامه بالأداء الغنائي، فقد عز على تنويع الآلات الموسيقية في جوقة، وحرص على تحقيق أكبر قدر ممكن من الانسجام بينها خلال العزف، كما اهتم بالجانب التعبيري في الأداء، وأولي العزف المنفرد على

حُنف الآلات ما يستحقه من عناء واهتمام، ووظفه توظيفاً ذكياً زاد بواسطته أداءً النوبة  
لِحَنةً وجمالاً.

والمتأمل في جميع هذه الإصلاحات يجد أنها كانت نابعةً من إحساس فني رقيق،  
غيره صادقة على التراث، فهي تتلوى لإبراز موسيقى "الآلية" في أبهى صورة  
كم منها، دون مساس بالأصل أو تفريط في الخصائص والمميزات. وقد كان من نتائج  
ذلك هذه الإصلاحات أن أصبحت هذه الموسيقى عند جوق الإذاعة الوطنية تنال رضا  
تقدير كافة المستمعين، نظراً لما كانت تتسم به من صفاء ووضوح يساعدان على  
كتفاف عناصر الرفعية والجمال في كلماتها وألحانها، ونظراً كذلك لما تتميز به من تنوع  
وتجدد في الأداء يعيدها إليها رونقاً وشبابها، ويبعدان عنها خطر الرتابة والملل.

لقد أنسى مولاي أحمد الوكيلي خدمات جليلة لموسيقى "الآلية"، ستظل الأجيال  
قديمة تذكرها له بكثير من الفخر والاعتزاز والامتنان، فقد عاش حياته كلها لهذه  
الموسيقى، يسكنه الخوف على مصيرها، ويشغله هاجس الحفاظ عليها، ولذلك فقد كان  
له البحث عن سبل إصلاحها ووسائل النهوض بمستوى أدائها، كما كان دائم الحرص  
على إتقان ما يقدمه لجمهوره في حفلاته الموسيقية وتسجيلاته الإذاعية والتلفزيونية؛ وكان  
يعرف كل ذلك بصمت وتواضع ونكران ذاته، ولأجل ذلك فقد نال محبة واحترام وتقدير  
كل من عرفه وكل من استمع إليه، وسيظل عمله مصدر فخر واعتزاز وإكبار لكل من  
غيره على هذا الوطن وعلى تراثه الموسيقي.

ومن مما سمعته عنه شخصياً من أفواه بعض الفنانين أو كبار الهاوة من يوثق بنزاهة  
حكمهم، وصدق شهادتهم، ما صرحت لي به أستاذى المرحوم الشيخ أحمد البزور التازي،  
قال: "ما استمعت قط إلى مولاي أحمد الوكيلي في أحد تسجيلاته الموسيقية إلا وازدلت  
عجبًا به وتقديرًا لمواهبه". ومن ذلك أيضًا ما سمعته عنه على لسان المرحوم الحاج  
إدريس بن جلون التوييمي، رئيس جمعية هواة الموسيقى الأندلسية سابقاً، عندما قال لي:  
إن مولاي أحمد يعد من أساطير الموسيقى الأندلسية في زماننا، وسيمضي وقت طويل  
قبل أن يظهر فنان في مثل طول باعه وعلو كعبه..."، وفي حديث لي عنه مع الأستاذ  
محمد العربي التمساني، رئيس جوق المعهد التطواني للطرب الأندلسي، صرحت لي: "إن  
مولاي أحمد هو أستاذ جيل كامل من الفنانين والهاوة، وفضله على الموسيقى الأندلسية  
عظيم، لا ينكره إلا جاحد".

ومن مثل هذه الشهادات كثيرة، يطول سردها، ولذلك فإننا سنكتفي منها بهذا القدر، إلا  
ـ نرى من المفيد اختتم هذه الترجمة الموجزة بشهادتين اثنتين تسلطان الأضواء على  
ـ جانب آخر من سيرة مولاي أحمد، لا يعرفها إلا القليلون، وبدون الإشارة إليها ستظل  
ـ هذه الترجمة ناقصة لا محالة؛ وأولى هاتين الشهادتين نوردها للأديب الكبير الأستاذ محمد  
ـ بن تاویت حيث يقول: "... مولاي أحمد المتعلّم الثقيف لا يُعرف إلا بفنّه الأندلسي، كما لم  
ـ يُعرف إسحاق (الموصلي) إلا بفنّه العراقي، وقليل من هم يُعرفون عنه ما  
ـ يُعرفه، ويعرفون عن إسحاق ما يُعرفه ثعلب النحوى ويدركه ابن خلكان" (1).

أما الشهادة الثانية فإننا ننقلها على لسان الهاوي الكبير الحاج محمد بن المليح، الذي  
ـ حُنف الحاج إدريس بن جلون التوييمي على رأس جمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالدار

(1) جريدة "العلم"، العدد الصادر بتاريخ 30-5-1970.

البيضاء، و الذي عاشر مولاي أحمد الوكيلي مدة تزيد عن أربعين عاما، كان خلالها من أصفيائه القلائل المطلعين على أدق أسراره. قال: "ليس لي ما أضيفه إلى ما ورد في إجازتي كل من الشيخ محمد المطيري و محمد البريهي رحمهما الله، بخصوص مؤهلات مولاي أحمد الفنية و مكارم أخلاقه، و ما سمعته عنه مباشرة منها في حياتهما أبلغ بكثير مما جاء في إجازتيهما، إلا أن هناك حقائق أخرى في سيرة مولاي أحمد أود أن أشير إليها لأنني اعتبرها أساسية لمعرفة شخصيته، و فهم مواقفه في الحياة. فمولاي أحمد فنان مر هف الإحساس، عزيز النفس إلى أقصى حد، زاهد كل الزهد في حطام هذه الدنيا، و هو متأثر تأثرا كبيرا بالفكر السلفي لطول مخالطته لرجاله، كما أنه ذو نزعة صوفية في حياته، فلا غرابة و الحالة هذه أن يكوم له ميل إلى الوحدة، و زهد في الظهور، قلما نجد له مثيلا عند الفنانين. و هو في علاقاته مع الغير رزين، و قور، قليل الحديث، جريء في قول الحق، لا يعرف المجاملة... و لذلك كان دائمًا مهاب الجانب.

و هو فضلا عن نبوغه الموسيقي رجل متقد، له إمام واسع بالفقه، و الأصول، و التاريخ، و الأدب العربي عموما، و المغربي و الأندلسي خصوصا؛ و قد دفعه حبه للتاريخ إلى تدوين يومياته منذ وقت مبكر جدا، حتى اجتمع لديه منها الشيء الكثير؛ و لا يخفى ما لهذه اليوميات من قيمة وثائقية و تاريخية جليلة الفائدة، فهي ليست فقط مرجعا مهما لمعرفة المزيد من التفاصيل عن حياة مولاي أحمد و أعماله، و إنما أيضا مرجعا ثمينا يمكن الاستعانة به لكتابة تاريخ الموسيقى الأندلسية المعاصر، فهي تحتوي على كثير من الأخبار المتعلقة بهذه الموسيقى و برجالها؛ كما أن مولاي أحمد "حایکا" (ديوانا لأشعار "الآل") معدا للطبع منذ سنة 1965، و هو يحتوي على معلومات قيمة، تتضمن خلاصة تجربته الميدانية في ممارسة الموسيقى الأندلسية؛ و هي تجربة دامت أزيد من نصف قرن، و إذا جاز لي في الختام أن أعطي رأيي في هذا الفنان، فإنني سأقول بكل موضوعية و تجرد إنه من أعظم و ألمع الرجال الذين عرفتهم الموسيقى الأندلسية عبر تاريخها الطويل..."

## ملاحظات

- لقد دونا صنائع هذه النوبة كما تؤدى بالصوت و ليس بالآلية الموسيقية.
- لقد شكلنا نصوص الصنائع كما تغنى، ولم نصلح ما وجدناه في بعضها من خلل في الوزن الشعري أو أخطاء لغوية أو نحوية أو غيرها... إلا عند الضرورة القصوى، مع مراعاة إلا يؤثر ذلك على الكيفية التي تغنى بها تلك الصنائع.
- نظراً لكون الكتابة الموسيقية تسير في اتجاه معاكس لكتابة الخط العربي فإننا لم نغدو دائماً بقواعد الإملاء في كتابة مقاطع الكلمات أسفل الرموز الموسيقية، وقد شكلنا هذه مقاطع شكلاً تماماً حتى يتمكن قارئ النصوص الموسيقية المدونة من معرفة كيفية النطق من أول نظرة.
- الحروف التي شكلناها بضمة مقلوبة (ء) في نصوص البراول أو الأزجال المغربية، قصدنا بها أن يكون نطقها غير مخم، بين الفتح والضم، كما هو الحال مثلاً في لام الوسطى من لفظ الجلالة " الله "، وذلك طبقاً للكيفية التي تنطق بها تلك الحروف في شبهة المغربية الدارجة.
- تسهيلاً لقراءة النصوص الغنائية المدونة بالكتابة الموسيقية فإننا قد كتبناها كما تكتب النصوص الموسيقية الآلية، أي دون فصل الرموز الموسيقية بعضها عن بعض، حسب توزيع مقاطع الكلمات عليها كما هو الحال في تدوين الغناء الغربي، وهذه هي طريقة الشائعة اليوم في التدوين الموسيقي للغناء العربي.
- حرف " ت " يرمز في تدويننا الموسيقي إلى " الكرسي " أو " التغطية ".
- نظراً للتعدد روایات الموازین المستعملة في الموسيقى الأندلسية المغربية فإن روایة التي اعتمدنا عليها لبيان مكان الدخول في ميزان كل صنعة من الصنائع المدونة في هذا الكتاب هي الروایة التي وضعنا العلامة التالية \* فوق الكسر الدال على ميزانها، وهو الميزان الذي يوجد تدوينه في الباب الرابع المخصص لدراسة موازين الموسيقى الأندلسية، معززاً بنموذج لحنى كما يؤدى عليه؛ وبالنسبة لمن يريد استعمال روایة أخرى في توقيع الصنائع المدونة فإنه من السهل عليه الوقوف على مكان الدخول في ميزانها عن طريق مقابلة هذه الروایة بتلك التي تحمل العلامة المشار إليها.
- تعتبر توشية نوبة الرصد و كذلك ميزاناً " قائم و نصف " و " درج " هذه النوبة من القطع الموسيقية التراثية المفقودة، و كان بعض رجال " الآلة " قد سعوا إلى تعويضها بأخرى من تلحينهم، و هكذا فقد لحن الشيخ أحمد الزيتوني الصحراوي توشية جديدة لهذه نوبة، كما لحن كل من الشيخ العربي السيار و إدريس بن جلون التويمي و عبد اللطيف بن منصور العديد من الصنائع لتعويض ما فقد من الميزانين المذكورين؛ و رغم أن تلحينهم هذه لم تلق الترحيب و التأييد من بعض رجال الموسيقى الأندلسية الذين اعتبروها دخيلة عليها فإنها قد أصبحت اليوم متداولة بين كثير من عشاقها، و قليل منهم هم الذين يعرفون

أنها حديثة الابتكار و قريبة العهد بالإدماج في نوبة الرصد. وقد أوردنا هذه التلاحمين ضمن تدويننا لهذه النوبة، و ذلك لكل غاية مفيدة.

- لقد اعتمدنا في تدويننا لهذه النوبة على التسجيلات العديدة التي أنجزها مولاي أحمد الوكيلي للإذاعة الوطنية خلال المدة الطويلة التي قضتها على رأس الجوق الأندلسي التابع لهذه المؤسسة، و هي مدة تناهز ستة و ثلاثين سنة، كما اعتمدنا في ذلك على بعض التسجيلات الخاصة به و التي أمننا بها مشكوراً نجله الفنان حاتم الوكيلي.

- " إنشاد طبع الرصد " الذي أوردناه ضمن هذه النوبة كان من إلقاء الأستاذ عبد الله المخطوبي الذي يعد اليوم من أجدود المنشدين الشباب صوتاً و أبشعهم أداءاً.

# البغية

*Ad libitum*



إنشاد طبع الرصد

(أداء الأستاذ عبد الله المخطوبى)

**البيان المستعملان في إنشاد طبع الرصد هما:**

أيا مطربا بالرصد يا من له صبا  
فديتك إذ أطربتني بنغامه

لكن كثيراً من المنشدين يستبدلون هذين البيتين بآخرين يتناولان مواضيع أخرى غير التغنى بمحاسن الطبع ووصف أثره في نفوس سامعيه، وكذلك يفعلون مع باقي "إنشادات الطبوع"، الأمر الذي يفقدها مدلولها الأصلي ويساعد على وقوع الالتباس بينها وبين "إنشادات البيتين". وفيما يلي ثلاثة نماذج من البيتين الأكثر استعمالاً في مكان البيتين السابقين، وكلها من بحر الطويل وثوذئي بنفس الطريقة تقريرياً:

## النموذج الأول:

أذوب من الأسواق شوقاً مجدداً  
و ما ذاك إلا من حبيب الفتّه

**النموذج الثاني:**

**أبَتْ مَقْلَتِي إِلَّا جَمَالُكَ تَنْتَظِرُ**  
**أَمْوَالِي إِنَّ الْبَعْدَ عَنْكَ أَضْرَنْتِي**

### النموذج الثالث:

إذا نظرت عيني وجوه أحبّي  
وجوه إذا ما كشفت عن جمالها  
فتاك صلادي في الليالي الرغائب  
أضاعت لها الأكون في كل جانب



A musical score for 'Bastan' featuring ten staves of music. The lyrics are written below each staff in both Persian and English. The Persian lyrics are as follows:

- باستان منم باده
- خون نه نه نه نه نه
- نه نه نه نه نه نه
- نه نه نه نه نه نه
- ما زیزی بی فلری و بی
- ها
- نه نه نه
- نه نه نه نه نه
- نه نه نه نه نه
- غایب بی تاب روز اظف
- بی قلقد
- نه نه نه نه

The English lyrics are:

- Bastan menm badeh
- Khon ne ne ne ne ne
- ne ne ne ne ne ne
- ne ne ne ne ne ne
- ma zizizi bi fileri v bi
- ha
- ne ne ne
- ne ne ne ne ne
- ne ne ne ne ne
- Ghayib bi tab ruz azaf
- bi qalqad
- ne ne ne ne



## توضية النوبة

*Adagio*  $\text{♩} = 58$

The musical score is composed of six staves of music for a single instrument. The key signature is one sharp (F# major), and the time signature is common time (indicated by '4'). The tempo is 'Adagio' with a quarter note equivalent of 58 beats per minute. The score includes various musical markings such as grace notes, slurs, and dynamic changes. The piece concludes with a final cadence marked 'Fin.' (Fine).

# مِيزَانُ البَسيط

## هَلْ يَنْفَعُ الْوَجْد

وَهَلْ عَلَىٰ مَنْ بَكَىٰ جَنَاحَ  
فَاللَّئِنْ عِنْدِي بِلَا صَبَاخَ  
لَا عَيْنَ مِنْهُ وَلَا أَثْرَ  
لَمْ يَنْقُ مِنْيٍ وَلَمْ يَذْرَ  
صَبَرًا عَلَى الْبَعْدِ وَالسَّهْزَرِ  
فِي كَيْدِ دَكَائِهَا حِرَاجَ  
عَنْ فَتَكِ الْحَاظِكَ الْوَقَاجَ

هَلْ يَنْفَعُ الْوَجْدُ أَوْ يَفْرِيدُ  
يَا شِفَةَ الْقَلْبِ غَبْثُ عَيْنِي  
أَفْدِيكَ مِنْ مَغْرِبِنْ تَوَلِي  
عَدِينِي الشَّوْقَ فِيَكَ، كَلَا  
يَا عَيْنَ فَابِكَ فَلِينَ إِلَّا  
وَيَقْعُلُ الشَّوْقُ مَا يَرِيدُ  
يَا شَادِينَ الْأَنْسِ لَا شَلَازِي

\* \* \*

- صنعة تستعمل على "شغل" ، نوع النظم فيها توبيخ ، وزنه مخلع البسيط ، ناظمه أبو بكر بن زهر .

- طبعها : حصار .

- الدخول في ميزانها : من السكتة الأخيرة .

*Andante* ♩ = 63      البيت 1 - 6

The musical score consists of five staves of music. The first staff starts with a dotted half note followed by a sixteenth-note pattern. The second staff begins with a quarter note. The third staff starts with a eighth-note pattern. The fourth staff begins with a sixteenth-note pattern. The fifth staff starts with a quarter note.

Below the music, the lyrics are written in a calligraphic style:

هَلْ يَنْفَعُ الْوَجْدُ أَوْ يَفْرِيدُ  
يَا شِفَةَ الْقَلْبِ غَبْثُ عَيْنِي  
أَفْدِيكَ مِنْ مَغْرِبِنْ تَوَلِي  
عَدِينِي الشَّوْقَ فِيَكَ، كَلَا  
يَا عَيْنَ فَابِكَ فَلِينَ إِلَّا  
وَيَقْعُلُ الشَّوْقُ مَا يَرِيدُ  
يَا شَادِينَ الْأَنْسِ لَا شَلَازِي



# هنيا يا قلبي

أقبلت الدنيا علىِّي  
وَأنتَ مَا أبدع حَلَاق  
ولن ترَاه يُنْظَر إِلَيْك  
وَالإِجْمَاعُ مَعَ الْحَبِيب  
رَغْمًا عَلَى أَنْف الْرَّقِيب

هنيا يا قلبي الغَلِيل  
الْفَرَح دائم مُتَصَلِّل  
ما لِلرَّقِيب عَلَيْك سَبِيل  
هنيا لك بالاتِّفاق  
وَالآنس مِنْ بَعْد الْفَرَاق

\* \* \*

- صنعة تستعمل على "شغل" ، نوع النظم فيها توسيع ، وزنه هزج ، صاحبه مجاهول .

- طبعها : حصار .

- الدخول في ميزانها: من السكتة الأخيرة .

*Andantino* ♩ = 66

هنيا يا قلبي الغليل  
الفَرَح دائم مُتَصَلِّل  
ما لِلرَّقِيب عَلَيْك سَبِيل  
هنيا لك بالاتِّفاق  
وَالآنس مِنْ بَعْد الْفَرَاق

— 1-2-3-4 —

— 5 —

لَيْلَةٌ - ظُرُّونَ بَنْدُوكْ فِينْ يَكْ لَعْنَى الْأَذْنَ أَيْكْ زَ

تَا هِيكْ بَنْزَى بَنْزَى هِيكْ

فَا تَرْتَبْ

فَا تَرْتَبْ لِبْ قَ

مَا تَرْتَبْ

وَبْ بَسْ الْأَذْنَ مَبْ بَسْ الْأَذْنَ غَمْ

## ليل عجيب

لَيْلٌ عَجِيبٌ مَا كَانَ أَخْلَاءُ  
 غَابَ الرَّقِيبُ لَا رَدَّةُ الْكَاهُ  
 وَجْهُ الْحَبِيبٍ يَا سَعْدَ مَنْ رَاهُ  
 بَذْرُ الْتَّمَامِ يَمِسُّ كَالْغَصْنِ بِكُلِّ حُسْنٍ  
 يَقْضِي هَيَامَ الْعَاشِقِ الْفَانِي

\* \* \*

- صنعة تستعمل على "شغل" ، نوع النظم فيها توسيع ، صاحبه مجهول .

- طبعها : حصار .

- الدخول في ميزانها : من السكتة الأخيرة .

*Andantino*  $\text{♩} = 69$

لَيْلٌ عَجِيبٌ مَا كَانَ أَخْلَاءُ  
 غَابَ الرَّقِيبُ لَا رَدَّةُ الْكَاهُ  
 وَجْهُ الْحَبِيبٍ يَا سَعْدَ مَنْ رَاهُ  
 بَذْرُ الْتَّمَامِ يَمِسُّ كَالْغَصْنِ بِكُلِّ حُسْنٍ  
 يَقْضِي هَيَامَ الْعَاشِقِ الْفَانِي

1. 2. 3. 4.

5. Tat

Fiss

نَنَنَهَنَهَنَهَنَهَمْ  
 مَا الْكَلَّا ذُرْ  
 1 2  
 نَنَهَنَهَنَهَ  
 نَنَهَمْ  
 مَا الْكَلَّا ذُرْ  
 الْكَلَّا ذُرْ بَنَنَنَهَنَهَنَهَ  
 مَا يَمْبِدْ يَمْبِدْ  
 يَمْبِدْ يَنَنَنَهَغْ كَالْ  
 سْ يَنَنَهَغْ كَالْ  
 كَالْ يَنَنَهَنَهَنَهَ  
 لِلْ يَنَنَهَنَهَنَهَ

## إن يوما

إِنْ يَوْمًا تَرَاكَ عَيْنَايِ فِيهِ  
ذَكَّ عَنْدِي مُضَاعِفُ الْبَرَكَاتِ  
يَا حَبِيبِي وَ أَنْتَ نَعْمَ الْحَبِيبِ  
لَا قَضَى اللَّهُ بَيْنَنَا بِالشَّكَّاتِ

\* \* \*

- صنعة تستعمل على "شغل" ، نوع النظم فيها شعر من بحر الخفيف للبهاء زهير .
- طبعها : غامض (في بعض الروايات تستقر هذه الصنعة على درجة الجهار كاه ، في بداية الدور ما قبل الأخير منها ، وفي روايات أخرى تستقر على درجة الحسين ، كما هو الحال في تدويننا لها .)
- الدخول في ميزانها : من أوله .

*Andantino* ♩ = 72      «البيت» ١ - ٢ - ٤ ، إنشاد و «جواب»

مَوْبِيْنْ مَوْبِيْنْ إِنْ يَوْمًا تَرَاكَ عَيْنَايِ فِيهِ  
يُسْعَنَنْ هَنَهْ رَأْتَنْ  
رَفِيْهُ فِي نَافِيْةِ رَفِيْهُ فِي نَافِيْةِ  
مَوْبِيْنْ مَوْبِيْنْ إِنْ يَوْمًا تَرَاكَ عَيْنَايِ فِيهِ  
رَأْتَنْ هَنَهْ رَأْتَنْ هَنَهْ رَأْتَنْ هَنَهْ  
رَفِيْهُ فِي نَافِيْةِ رَفِيْهُ فِي نَافِيْةِ  
مَوْبِيْنْ مَوْبِيْنْ إِنْ يَوْمًا تَرَاكَ عَيْنَايِ فِيهِ  
رَفِيْهُ فِي نَافِيْةِ رَفِيْهُ فِي نَافِيْةِ



نَهَنْهَنْ نَهَنْ نَهَنْ بِبِبِبِ حَلَّامَ  
 هَأْنَهَنْ نَهَنْ نَهَنْهَنْ نَهَنْ  
 نَهَنْ مُوسِيَقى  
 يَا حَيَا بِبِ بِبِ يَا  
 نَعْ وَأَنْتَ  
 بِبِبِ حَلَّامَ زَوْبَرِ بِبِبِ الْحَمَّ زَوْبَرِ D. C. al fine

حفظ الله

حَفِظَ اللَّهُ حَبِيبًا نَّازَ حَا  
جَاءَتِ الْبَشَرَى بِهِ فَانْشَرَ حَا  
فَاسْتَطَارَ الْقَلْبُ مِنْيَ فَرَحَا  
أَمِنَ الْإِنْسَنُ الَّذِي بَشَرَنِي  
غَيْرَ أَنِّي شَمَتْ بَرْقًا أَوْ مَضَ

\* \* \*

- صنعة تشمل على "شغل" ، نوع النظم فيها توسيع ، وزنه مشطور الرمل ، ينسب إلى نزهون الغرناطية .
  - طبعها: رصد.
  - الدخول في ميزانها من أوله .

«قلب المتن»

قلب الصنة

رَبُّ ذَا أَمْلَأَ كَذَا لَئِنْ بَلَغَ وَأَنْهُ بَلَغَ وَأَنْهُ  
نَجَّاجَ الْخَلَقَ سَكَرَيْتُ رَبَّ ذَا عَلَيْهِ أَنْ  
لَعَلَّ عَالَمَ اللَّهُ لِي ١-٢-٣-٤ دَوَّالَهُ لَئِنْ مَنْ  
وَلَعَلَّ صَحَدِي لَعَلَّ عَالَمَ اللَّهُ لِي ٥ دَوَّالَهُ لَئِنْ مَنْ

## يا عذولي

لَجَعْلَتْ صِرْفَ الْمَدَامْ حَظِي  
بِهِ سَبَلَتْ عَلَى الْأَنَامْ عِرْضِي  
عَالَمُ الدِّينْ هُوَ الَّذِي يَقْضِي  
يَا فَضُولُ بِذِي الدُّنُوبِ تُحْرِقُ  
يَقْوَى يَمْحُو مَا فِي الْجِبِينِ سَبَقُ

يَا عَذُولِي فِي صَبَوْرِي  
وَحَبِيبِي فِي حَضَرِي  
مَنِي تَقْضِي بِتَوْبَرِي  
لَا تَقْلُ لِحَدَّ شِئْ خَلِيلِي  
فَلَا عَالَمُ وَلَا فَقِيرِي

\* \* \*

منعة تستعمل على "شفل" ، نوع النظم فيها زجل صاحبه مجهول ، وزنه مجزوء الخفيف بإسقاط كلمات أواخر الأبيات.

طبعها : حمدان .

تتحول في ميزانها من التك الأول .

*Moderato*  $\text{♩} = 96$

The musical score for "Ya Adzoli" is presented in a grid format with eight horizontal rows. Each row contains a musical staff with black notes and a corresponding Arabic lyrics row below it. The lyrics are aligned with the notes, showing the melody. The first staff begins with a single note followed by a dotted half note. The second staff starts with a dotted half note. The third staff begins with a single note. The fourth staff starts with a single note. The fifth staff begins with a single note. The sixth staff begins with a single note. The seventh staff begins with a single note. The eighth staff begins with a single note.

A musical score for three voices, likely a mix of soprano, alto, and bass. The music is written on three staves in common time. The top staff uses a soprano C-clef, the middle staff an alto F-clef, and the bottom staff a bass G-clef. The lyrics are written below each staff in both Arabic and Latin script. The Arabic lyrics are in a cursive style, while the Latin script is in a more formal, printed-like font.

Arabic lyrics (top staff): لَا زَيْا نَرَ أَذْيَدْ خَيْرٌ فَيَا

Arabic lyrics (middle staff): رَقْ تُخْبِثُ الْأَذْرِي بِضُوْنْ فَيَا لُضُو

Arabic lyrics (bottom staff): لَا فَنْ أَلْزَيَا لَنْ أَلْنَرَبَا لَنْ لَيَا لَنْ أَلْ

بـا طـلـعـة

فِي لَيْلَةِ الْمُعْتَدَلِ  
بِالْعَنْجَ وَ الْأَذْلَانِ  
تُضَرِّبُ بِي الْأَمْثَالُ  
كَمْ يَلِي فِي هَوَاكِ  
يَقُلُّ هَذَا مَلَاكٌ

يَا طَلْعَةَ الْرِّيَّا  
يَا مَنْ سَطَا عَلَيْا  
خَلَقْتَنِي فِي الْمَشِّا  
يَا حَبِي اُنْتَ تَعْلَمُ  
مَنْ رَأَكَ يَا عَزَّةَ الْقَوْمِ

\* \* \*

- صنعة تشمل على "شغل" ، نوع النظم فيها توسيع ملحوظ ، صاحبه مجاهول ، وزنه مقتضب .

ضلعها : حصار

. لدخول في ميزانها من ذلك الأول .

*Allegretto* ♩ = 100

البيت الأخير

لَنْ يَرَى مَنْ كُوْنَةً  
لَنْ يَرَى مَنْ كُوْنَةً  
وَاصِلٌ

## إن كنت لست معي

لَكُنْتَ لَسْتَ مَعِي فَالذِّكْرُ مِنْكَ مَعِي  
يَرَاكَ قَلْبِي وَإِنْ غُيَّبْتَ عَنْ بَصَرِي  
وَسَاكِنُ الْقَلْبِ لَا يَخْلُو عَنِ النَّظَرِ  
غَيْرُهُ شَفِيعٌ شَبَّصَرٌ مَنْ تَهَوَّى وَتَفَقَّدَ

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها شعر من بحر البسيط ناظمه مجاهول .

- صنعتها : رصد .

- انتخاب في ميزانها : من نصف الزمن الثاني للدم .

*Allegretto*  $\text{d}=104$

رُذْكْ ذَكْرٌ فَعِي مَتَسْرٌ إِنْ كُنْتَ لَسْتَ مَعِي  
أَوْ رَبِّي لُؤْقَ كَرَاءَ كَرَاءً  
غُيَّبْتَ عَنِ الْقَلْبِ

حبي معي في داري

جِبَّيْ مَعِي فِي دَارِي  
وَأَسْتَعْلَى فِي مَنَارِي  
فَلَتُ الْرِّضَا يَا بَارِي  
فَالْ لِي سَبْقَ صَمَانِي  
مَا تَنْطِقُ الْأَوَانِي

\* \* \*

- صنعة شاملة على "شغل" نوع النظم فيها توسيع ملحوظ ، وزنه مقتصد ، ناظمه محبوّل .

- طبعها : رصد

- الدخول في ميزانها : من تلك الأول .

# غيبتك زادتني أشواق

وَالْمَنَامُ رِيْثَهْ جَفَانِي  
حَتَّى صَارُ فِي الْحَبْ فَانِي  
الْمَلِيجُ رِيْثَهْ وَرَانِي  
وَالْمَلَاحُ مَا هُمْ سَوِيَّا  
هُمْ أَثْنَانٌ اتَّقْفَوْا عَالَيَا

غَيْبَتُكَ زَادَتْنِي أَشْوَاقَ  
لَمْ يَرِلْ قَلْبِي رُقَيْقَ  
لَمْ تَرِلْ طُولْ عَمْرِي نَعْشَقَ  
الْمَحْبُّ بِالْمَعَانِي  
عَيْنِي وَقَلْبِي نَشَانِي

\* \* \*

. صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها توسيع ملحوظ ، وزنه مجزوء الرمل ، نظامه مجهول.

- طبعها : رصد .

- الدخول في ميزانها : من التك الأول .

*Allegretto*  $\text{♩} = 112$

هذا النهار

هَذَا النَّهَارُ ظَرِيفٌ مَعْشُوقٌ  
مِنْ غَفَلَةِ الرَّمَانِ مَسْرُوقٌ  
وَالْهَجْرُ بَابُهُ مَغَافِرٌ  
زَرْهُ ظَهِيرَةٌ وَغَنَتِ الطَّيُورُ عَلَى الْثِمارِ

\* \* \*

- صنعة تشمل على "شغل" نوع النظم فيها توسيع ملحون، صاحبه مجهول ، أبياته الثلاثة الأولى على وزن مجزوء الرحر - طبعها : رصد ( فقلة الميزان تستقر على مهيمنته ) .
- الدخول في ميزانها : من التك الأول .

# میزان القائم و نصف

توضیه

*Andantino* ♩ = 72



## مَهْمَا نَرِى

مَهْمَا نَرِى حُسْنَكَ النَّزِيْهَا  
 وَسَاعَةً لَا أَرَاكَ فِيهَا  
 يَا شَادِنَا مَالَه شَبِيهَا  
 بِالْحَبَّ سَالِتُكَ وَبِالْوَدَادِ  
 رَزَّنِي وَلَا تَسْتَفِ الأَعَادِي  
 نَخْضَعُ وَنَرْعَى لَكَ الْذِمَامَ  
 هِيَ عَلَيَّ كَأْلُفِ عَامَ  
 بِاللهِ لَا تَمْنَعِ السَّلَامَ  
 وَبِهَا حُسْنَكَ الْفَرِيدِ  
 يَا سَيِّدَا فَاقِ كُلَّ سَيِّدٍ

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها توسيع وزنه مخلع البسيط ، ناظمه مجھول .

- طبعها : حصار .

- الدخول في ميزانها : من ذلك الأخير .

*Andantino* ♩ = 72



The musical score is composed of eight staves of music. The first staff starts with a single note followed by a measure of two eighth notes. The second staff begins with a sixteenth-note pattern. The third staff starts with a eighth-note pattern. The fourth staff begins with a eighth-note pattern. The fifth staff starts with a eighth-note pattern. The sixth staff starts with a eighth-note pattern. The seventh staff starts with a eighth-note pattern. The eighth staff ends with a final cadence.

# يا ليل طل

يَا لَيْلُ طَلْ أَوْ لَأَطْلُ  
 لَوْبَاتِ عَنْدِي قَمَرِي  
 لِلَّهِ يَوْمُ عَمَّا  
 اِنْصَمَ فِيهِ شَمَلَنا  
 مَعَ شَادِينَ حَلَوَ النَّا  
 بِالْخَدِ وَالْقَدِ الْقَوِيمِ  
 وَالسَّعْرُ كَاللَّيْلِ الْبَهِيمِ

لَا بُدَّ لِي أَنْ أَسْهَرَكُ  
 مَا بَثَ أَرْعَى قَمَرَكُ  
 فِيهِ التَّهَانِي وَ السُّرُورُ  
 نَلَنَا الْأَمَانِي وَ الْجُبُورُ  
 يَسْطُو عَلَى كُلِّ الْبَدُورُ  
 وَ التَّغَرُّ دُرُّ فِي الْأَنْتِظامِ  
 وَ الْوَجْهُ صُبْحٌ فِي الْبَسَامِ

\* \* \*

معنة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها توسيع ، وزنه مجزء الرجز ، البيتان الأولان منه ينسبان إلى ابن زيدون .  
 عبها : حصار .  
 الفول في ميزانها : من المكتبة الأولى .

*Andantino* ♩ = 76      البيت ١ ٦٠

«قلب الصنعة»

1 2 3 4 5

6

8

لور آہ اپلیس

|   |  |
|---|--|
| بِالسُّجُودِ أَشْهَرَ<br>حَارَ مِنْهَا النَّظَرُ<br>لِحَدِيدِ الْبَصَرِ<br>فَرَقَّةُ كَالْفَجْرِ<br>وَالْهَدَىٰ فِي أَمْرِي | لِوَرَاهُ إِلَيْشُ<br>أَوْ رَأَتْهُ بِلْقَيْشُ<br>خَالِهُ الْمَغْنَطِيشُ<br>فَرْغَةُ كَاللَّيْلِ<br>حَرْثُ بَيْنَ الصَّلَانِ |
|---|--|

\* \* \*

- صنعة تستعمل على "شغل" نوع النظم فيها توشيح ، وزنه متدارك ، ناظمه ابن غرلة .

- طبعها : حصار .

- الدخول في ميزانها : من الدم الأول .

*Moderato* ♩ = 80

لَيَالِيْشْ بِإِهْ آرَاهُ زَوْجَه  
لَيَانْ زَلَّنْ دَيَا لَكَنْ لَّا زَلَّنْ بَالَّنْ لَيَانْ  
لَيَانْ زَلَّنْ دَيَا لَكَنْ رَلَّا بَالَّنْ دَيَا نَلَّا  
خُو الَّلَّهُ لَنْ لَّا زَلَّ بَالَّنْ لَيَانْ لَلَّا  
هَأَشَدَّ دِتْ جُو الَّلَّهُ لَكَنْ لَّا زَلَّ بَالَّنْ لَيَانْ  
الَّلَّهُ كَهْ عُ فَرْ Fin لَنْ لَّا زَلَّ بَالَّنْ لَيَانْ لَلَّا زَلَّ  
لَنْ لَّا زَلَّ بَالَّنْ لَيَانْ لَلَّا زَلَّ

# لولاك ما همت و جدا

لولاك ما همت و جدا  
 ولا تعشقت نجدا  
 إلا جعلت لك قصدا  
 أجعل له جرك حدا  
 صيام شهير و عسر  
 ما بين سخري و ثري  
 لولاك ما همت و جدا  
 ولا مررت بربيع  
 يا فتاتي بالتجني  
 ندرت يا صاح عهدا  
 يوم أراك يا حبيبى

\* \* \*

- صنعة تستعمل على "شغل" ، نوع النظم فيها شعر وزنه مجتث ،  
 ناظمه مجهول (البيتان الآخيران لابن الخياز المرسي)

- طبعها : حصار .  
 - الدخول في ميزانها : من الدم الأول .

*Moderato* ♩ = 84

ك لا ز...  
 أ يالن لا يادا ج...  
 ع دلا و لأن ر...  
 ع ش لا...  
 ع ش ذ...  
 ر ش م...

هل تستعاد أيامنا

|   |   |  |
|---|---|--|
| <b>وَلِيَالِيْنَا</b><br><b>مِشْكَافُ دَارِيْنَا</b><br><b>أَنْ يُحَبِّبَنَا</b><br><b>مُوَرَّقُ الْأَفَانَ</b><br><b>مِنْ جَنَّةِ الرَّيْحَانِ</b> | <b>أَيَامُنَا بِالْخَلْجِ</b><br><b>مِنَ النَّسِيمِ الْأَرْيَجِ</b><br><b>حُسْنُ الْمَكَانِ الْبَهِيجِ</b><br><b>دَوْحٌ عَلَيْهِ أَنْبِقَ</b><br><b>وَعَائِمٌ وَغَرِيقٌ</b> | <b>هُلْ نَسْتَعِدُ</b><br><b>وَنِسْتَعِدُ</b><br><b>وَإِذْ يَكَادُ</b><br><b>رُؤْضُ أَظَالَةَ</b><br><b>وَالْمَاءُ يَجْرِي</b> |
|---|---|--|

\* \* \*

- صنعة تشمل على "شغل" ، نوع النظم فيها توسيع ، واصنعه أيو بكر بن زهر الحفظ .

-طبعها: حصار .

- الدخول في ميزاتها: من تلك الأول .

٥

لَنْ لَّا بِيَاهْ أَمْ أَضْوَرْ

فِي نَبْدَأْ لَيْلَةَ عَجَّوْدَ أَبْدَأْ لَيْلَةَ عَجَّوْدَ

بَارْبَانْ فَأَلَّا قُرْمُونْ نَافْلَهْ فَأَلَّا قُرْمُونْ

رِيْجْ لَانْ لَانْ مَا وَلَهْ رِيْجْ لَانْ لَانْ مَا وَلَهْ

بذا الحب نعمر قلبي

وَ مَحْبُوبٍ عَزِيزٍ سُلْطَانٍ  
مَا بَيْنَ الْحُسْنَ وَ الْإِحْسَانِ  
سَوْى الْصُّدُودَ وَ الْهِجْرَانِ  
مَلِيقٌ كُلِّ مَا يَصْنَعُ  
وَ لِلصَّابِرِ الْجَمِيلِ نَرْجُعٌ

بِذَا الْحُبِّ نَعْمَرْ قَلْبِي  
 مَلْكُنْ يَالْهُ وَى مَسْبِي  
 وَ لَا عَوْدِنْ يَجْلِبِي  
 وَ لِكْنْ آش بِيدِي نَعْمَلْ  
 فَدَعْهِ يَهْجُرْ وَ اَنَا نَحْمَلْ

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها زجل ، لأبي الحسن الششتري .

طبعها: حصار.

- الدخول في ميزاتها : من تلك الأول .

*Moderato* ♩ = 92

## حب الحبيب

حُبُّ الْحَبِيبِ جَدَّدَ عَلَيَّ  
 شَائِقٌ وَ مُشَتَّاقٌ  
 هُوَ الَّذِي يَدْرِي مَا بِيَ  
 الْمَلِكُ الْخَالِقُ  
 عَسَى الْكَرِيمُ يَتَوَبَ عَلَيَّ  
 بِرَحْمَةِهِ يَشْفَعُ  
 حُبُّهُ سَكْنٌ صَدْرِي  
 وَ الْقَلْبُ يَنْتَرِي  
 يَا سَادَتِي قُولُوا هَنِئَا  
 طُوبَى لِمَنْ يَعْشُقُ

\* \* \*

- صنعة شامل على "شغل" ، نوع النظم فيها زجل لأبي الحسن الشستري .

. حصار .

- طبعها : من المكتبة الأولى .

.

*Moderato* ♩ = 96

♩

The musical score for "Love of the Beloved" (حب الحبيب) is composed of eight staves of music. The tempo is marked as "Moderato" with a tempo of 96 BPM. The key signature is one sharp. The lyrics are written below each staff in Arabic. The music is primarily in 8/8 time, with some sections in 2/4 time indicated by a "♩" symbol above the staff. The lyrics describe the love of the beloved, mentioning the king, the heart, and the beloved's name.

## السوق علمني السهر

الشَّوْقُ عَلَمْنِي السَّهْرَ حَتَّى أَشَهَرَ حَبْيَ وَلَمْ يَخْفَا  
 الدَّمْعُ مِنْ عَيْنِي أَنْهَرَ مِثْلَ الْمَطَرِ وَنَارِي لَا تَنْطَفَا  
 إِذَا يَجِيءُ وَقْتُ السَّحْرِ شَعْلُ جَمَازٍ فِي خَاطِرِي زَلْفَي  
 قَدْ حَارَ فِي عَشْقِي الطَّبِيبِ مُذْسَرٌ ازِيرُ الرَّكْبَانُ  
 لَكِنِّي أَزْغَبَ الْمُجِيبَ لَعَشِيقَ الْوَلَهَانَ

\* \* \*

- صنعة شامل على "شغل" ، نوع النظم فيها زجل ، وزن صدور أبياته هزج و أعجزها مصارع ، ناظمه مجاهد .

*Moderato* ♩ = 96

- طبعها : حصار .

- الدخول في ميزانها : من التك الأول .

The musical score is composed of eight staves of music. The tempo is 'Moderato ♩ = 96'. The lyrics are written below the notes in a rhythmic pattern corresponding to the musical beats. The score starts with a melodic line in the first staff, followed by harmonic chords in subsequent staves. The lyrics are as follows:

الشَّوْقُ عَلَمْنِي السَّهْرَ حَتَّى أَشَهَرَ حَبْيَ وَلَمْ يَخْفَا  
 الدَّمْعُ مِنْ عَيْنِي أَنْهَرَ مِثْلَ الْمَطَرِ وَنَارِي لَا تَنْطَفَا  
 إِذَا يَجِيءُ وَقْتُ السَّحْرِ شَعْلُ جَمَازٍ فِي خَاطِرِي زَلْفَي  
 قَدْ حَارَ فِي عَشْقِي الطَّبِيبِ مُذْسَرٌ ازِيرُ الرَّكْبَانُ  
 لَكِنِّي أَزْغَبَ الْمُجِيبَ لَعَشِيقَ الْوَلَهَانَ

خُبْرُ مَرْأَةِ وَبَيِّنِي حُلَّا لَانْ لَانْ لَانْ بَا زَ

بِيدَ طَيْلَانْ قَبِي عَشْقِي فِي رَبِّي حَادَّ

نَّ لَانْ لَانْ بَا لَانْ لَانْ بَا لَانْ لَانْ بَا

سَا مُذْسَرَ رَسَا تَرَسَا

نَّ هَنْ هَنْ هَنْ بَا الْرَّكْبَانَ

تيهاتي بين الأنام

يَا ذُرَّهْ فِي لَبِّ الْمَصَدِفِ  
 لِمَسْحَدِ الْحَبَّ أَعْكَفَ  
 كَمَا سَقَيْتَ مَنْ سَلَفَ  
 وَالْخَالُ مِثْلُ الْعَنْبَرِ  
 مِثْلُ الْهَلَالِ النَّبَرِ

نَيَّهَتْرِي بَيْنَ الْأَنَامِ  
دَعَوْتَ قَلْبِي الْمُسْتَهَامِ  
أَسْقَيْتَنِي كَأسَ الْغَرَامِ  
وَغَنَّجَ الْأَشْفَارَ الرَّقْوَدِ  
وَنُورَ ضِيَا دَاكَ الْجَيْنِ

طبعها - حصار

- الدخول في ميز انها : من السكتة الثانية .

*Moderato* ♩ = 96

*Moderato* ♩ = 96

§

Nan Bi (نَبِيٌّ) - Persian Folk Song

The musical score consists of eight staves of music for a single voice. The lyrics are written below each staff in both Persian and English. The tempo is *Moderato* with a tempo marking of ♩ = 96. The key signature is A major (one sharp). The time signature varies between common time (4/4) and a 2/4-like feel indicated by a '2' above the staff.

Lyrics:

- نَبِيٌّ نَبِيٌّ نَبِيٌّ نَبِيٌّ
- نَبِيٌّ نَبِيٌّ نَبِيٌّ نَبِيٌّ
- لَا لَرْ بَا لَنْ لَيَا لَنْ رَبَانْ لَرْ لَنْ لَيَا مْ
- رَبَانْ لَرْ بَا لَنْ لَيَا لَنْ رَبَانْ لَرْ لَنْ لَيَا نْ
- لَنْ لَرْ بَا يِنْ نَا طَلَيِّي بَا لَنْ
- لَرْ لَرْ لَرْ بَا نْ طَلَرِ طَدْ لَنْ لَرْ لَرْ لَرْ بَا نْ طَلَرِ طَدْ
- نْ طَلَرِ طَدْ لَنْ لَرْ لَرْ لَرْ بَا نْ طَلَرِ طَدْ



## لما بدا منك القبول

أَخْرَجْتَ مِنْ سِجنَ الْأَسَا  
وَصِرْتَ بِكَ مُؤْنِسًا  
كُلَّ الصَّبَاحِ وَالْمَسَا  
أَعْشُ بِهَا عِيشًا رَغْدًا  
فِي كَجْتَمَعٍ كُلَّ الْمَرَادِ

لَمَّا بَدَا مِنْكَ الْقَبُولُ  
وَزُجَّ بِي عَيْنَ الْوَصْولُ  
وَلَسْتَ مِنْ قَلْبِي تَرْوِلُ  
بِنَظَرِهِ فِي كَيْ يَا جَمِيلُ  
يَا رَاحَةَ الْقَلْبِ الْعَلِيلِ

\* \* \*

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها توسيع ، وزنه هرج ، صاحبه مجهول .

- طبعها : حصار .

- الدخول في ميزانها : من الدم الأول .

*Moderato* ♩ = 96

دا بَمَا رَأَنْ بُو الْفَكَمْدَنْ

رَدَ شَرْجَ أَخْدَلْ بُو الْفَكَمْدَنْ

رَدَ شَرْجَ أَخْدَلْ بُو الْفَكَمْدَنْ

سَيْ أَلَا بِنْ سِجْنَ

رَدَ شَرْجَ أَخْدَلْ بُو الْفَكَمْدَنْ

سَيْ أَلَا بِنْ سِجْنَ

رِبَرَه نَظَنْ

رِبَرَه نَظَنْ

نْ

دَ

هَا بِعَيْنَ أَ

## أتاني من الخلد

غَرِيْلٌ مِنَ الْكُوْثَرِ  
ثَغَرَةً مِنَ الْجَوَهْرِ  
نَقِيلٌ مِنَ الْعَنْبَرِ  
بَيْنَ شَقَائِقِ النَّعْمَانِ  
بِصَ وَأَرْمَ الْأَجَافَانِ

أَتَازِي مِنَ الْخَلْدِ  
رِيقَةً عَسْلَ شَهْدِ  
وَزَانَةً عَلَى الْخَدِ  
وَزَدَهَ ثَمَّ مَغْرُوسَه  
رَاهَاثَمَ مَحْرُوسَه

\* \* \*

- صنعة تستعمل على "شغل" ، نوع النظم فيها زجل ، صاحبه مجهول .  
طبعها : حصار .

- الدخول في ميزانها : من الدم الأول .

*Allegretto*  $\text{♩} = 104$

أَتَازِي مِنَ الْخَلْدِ  
رِيقَةً عَسْلَ شَهْدِ  
وَزَانَةً عَلَى الْخَدِ  
وَزَدَهَ ثَمَّ مَغْرُوسَه  
رَاهَاثَمَ مَحْرُوسَه

أَتَازِي مِنَ الْخَلْدِ  
رِيقَةً عَسْلَ شَهْدِ  
وَزَانَةً عَلَى الْخَدِ  
وَزَدَهَ ثَمَّ مَغْرُوسَه  
رَاهَاثَمَ مَحْرُوسَه

أَتَازِي مِنَ الْخَلْدِ  
رِيقَةً عَسْلَ شَهْدِ  
وَزَانَةً عَلَى الْخَدِ  
وَزَدَهَ ثَمَّ مَغْرُوسَه  
رَاهَاثَمَ مَحْرُوسَه

أَتَازِي مِنَ الْخَلْدِ  
رِيقَةً عَسْلَ شَهْدِ  
وَزَانَةً عَلَى الْخَدِ  
وَزَدَهَ ثَمَّ مَغْرُوسَه  
رَاهَاثَمَ مَحْرُوسَه

أَتَازِي مِنَ الْخَلْدِ  
رِيقَةً عَسْلَ شَهْدِ  
وَزَانَةً عَلَى الْخَدِ  
وَزَدَهَ ثَمَّ مَغْرُوسَه  
رَاهَاثَمَ مَحْرُوسَه

D.C.

## قلبي يخاف

وَالْعِشْقُ سِيرَه  
نَحْوَ الْجَزِيرَه  
وَأَشْ هِيَ السَّرِيرَه  
يَقُولُ لَيَ أَحْمَقُ  
أَشْ دَاهَ يَعْشَقُ

قَلْبِي يَخَافُ مِنَ الْغَرَامِ  
وَصَارَ يَرْفِرْفُ كَالْحَمَامِ  
قَلْ لَيَ آشْ هُوَ الْمَرَامِ  
وَصَارَ جَمِيعَ مَنْ يَرَانِي  
لَكِنْ دَعْهُ يَسْتَأْفِ

\* \* \*

- صنعة تشمل على " شغل " ، نوع النظم فيها زجل ، فيه تفاعيل الوافر ، ينسب إلى أبي الحسن الششتري .

- طبعها : حصار .

- الدخول في ميزانها : من الدم الأول .

*Presto* ♩ = 160

رَا غَزَنْ — فَلْ  
لَأَرَّ لَأَرَ سِيرَه  
مَنْعَ وَلْ رَاه سِيرَه  
مَقْ خَ لَيَ قُوَّه بَنِي رَا بَ D.C.

## بدائع الحسن

وَ أَعْيُّنَ النَّاسِ غَيْرَ مُتَّفَقَهُ  
فَكُلُّ مَنْ رَأَمَ لَحْظَهُ رَشَقَهُ  
هَذَا مَلِيقٌ وَ حَقٌّ مَنْ خَلَقَهُ

بَدَائِعُ الْحَسَنِ فِيهِ مُفَرَّقَهُ  
سِهَامُ الْحَاظِهِ مُفَرَّقَهُ  
قَدْ رَقَمَ الْحَسَنَ فَوْقَ وَجْنَتِهِ

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها شعر من بحر المنسرح ، صاحبه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من الدم الأول .

Presto  $\text{♩} = 152$

غَيْرِيْنِ الْلَّا نُ يُ أَعْوَ وَ قَهْرَتْ مُفْهِيْ فِيْنِ لَحْشُ عُرْثَ دَاهَ بَ

قَهْرَتْ مُفْهِيْ فِيْنِ لَحْشُ عُرْثَ دَاهَ قَهْرَتْ مُفْهِيْ

قَهْرَتْ مُفْهِيْ فِيْنِ لَحْشُ عُرْثَ دَاهَ قَهْرَتْ مُفْهِيْ

Fin

D.C.

## إن الملوك

فِي رِقْهُمْ عَنْقُهَا عَنْقَ أَحْرَارٍ  
وَأَنْتَ يَا سَيِّدِي أَوْلَى بِذَا كَرَمًا  
إِنَّ الْمَالَ— وَكَإِذَا شَابَتْ عَبِيدُهُمْ  
قَدْ شَبَّتْ فِي الرِّيقِ فَأَعْنَقْتِي مِنَ النَّارِ

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها شعر من بحر البسيط ، ناظمه مجهول .

- طبعها : رصد .

- للدخول في ميزانها : من الدم الأول .

Presto  $\text{♩} = 160$

Mُهُدٌ — بِيدِ عَبَّاتٍ — شَا ذَا إِا كَ لُؤْمُ نَوْ إِا  
رَا أَحْقَاثُهَا — قُوْ تَعَاهِمْ قَرِيفِي

پا صورۃ قمر

لا تَهْجُزْ رَمْحَبْك  
 آشْ يَطْفَيْ لَهِبْك  
 المَوْلَى حَسِيبَك  
 سَحْرَنِي بِذُوكْ الْجَفُونْ  
 آشْ آذَنْ أَخْتَيَالِي

يَا صُورَةُ قَمَرٍ فِي الْبَشَرِ  
يَا سُلْطَانٌ جَمِيعَ الْصِّغَارِ  
شَخْرَنِي بِذُوكِ السِّفَارِ  
أَعْلَاسٌ يَا كَحِيلَ الْعَيْنَوْنِ  
الْأَلِي قَدْرَ اللَّهِ يَكُونُ

- \* \* \*
- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها زجل صاحبه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها: من ذلك الأول .

*Prestissimo* ♩ = 184      §

حَمْرَةٌ حَمْرَةٌ لَا شَرَبَ فَلْ قَرَّةٌ صُوْيَا  
جِيدَ كَبَا لانْ أَعْ لَانْ أَيْكَهْ

لَنْ رَأَ Fin

بُونْ يُونْ عَزْلَ جِيدَ كَبَلْ 2

زَدَ قَلَّيْ أَنْ فُونْ جُونْ كَذُونْ بَكْ دُونْ بَيْ خَرْقَنْ

## و نشكر في ذا المقام

نَعَمْ الْكَرِيمْ  
غَفُورْ رَحِيمْ  
دَارُ الشَّكْلَامْ  
حُسْنَوْرُ الْخَيَامْ  
عَلَى الدَّوَامْ  
الْمَسْتَقْبَلْ يَمْ  
غَفُورْ رَحِيمْ

وَنَشَكُرُ فِي ذَا الْمَقَامْ  
يَتَوَبَ عَلَيْنَا لِأَنَّهُ  
وَنَشَكُرُ غَدَّاً قُصُورَ  
مَعَ الْعَرَائِسِ مِنْ سَنَاء  
وَفِي النَّعَامِ خَالِدِينْ  
وَبِالَّذِي عَلَى الْصَّرَاطِ  
يَتَوَبَ عَلَيْنَا لِأَنَّهُ

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها توسيع صاحبه مجهول .

- طبعها : رصد .

- الدخول في ميزانها : من الثك الأول .

Prestissimo  $\text{♩} = 192$

البيت 7.6.2.1

إنشاد و «جواب» و «تعودة»

رب كمال زف م قا م دل في ز ك نش و

رب كمال زف م قا م دل في ز ك نش و

جز ن ز نوع

جز ن ز نوع

م لا ش برا ز صوق دا س ك ش ن و م

rall.

Fin

# میزان البطایحی

توضیہ

*Andantino* ♩ = 66

مرات 3

The musical score consists of five staves of music. The first staff starts with a treble clef, a common time signature, and a tempo of Andantino (♩ = 66). It is followed by four more staves, each starting with a treble clef and a common time signature. The music is divided into measures by vertical bar lines. The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings like crescendos and decrescendos, and performance instructions like 'فاصل' (Fasıl) at the end of the piece.

لام العذار

لَامُ الْمَدَادُ  
خَطَّتْ بِأَقْلَامِ الْحُسْنِ  
فِي جَاهَنَّمَ  
لَمْ تَرَوْهُ مَدَامَعُ الْمَرْنِ  
إِقْرَا يَا قَارِئٍ  
وَاجْعَلْ مَدَادَهَا مِنْ جَفْنِي  
كَمِيلُ الْمَدَادُ يَخْطُ لَامٌ مِثْلُ الْلِجَامِ أَيَا كِرَامٌ عَلَى حُدُودِ الْأَجْيَادِ

\* \* \*

- صنعة تستعمل على "شغل" ، نوع النظم فيها توشيح واضعه اير ابراهيم بن سهل الاسرائيلي .
- طبعها : غير واضح ، ففي بعض الروايات تستقر هذه الصنعة على درجة الدوكاه في الزمن السابع من الدور ما قبل الأخير ، وفي روايات أخرى تستقر على درجة التوى كما هو الحال في تدويننا لها .
- الدخول في ميزانها : من التك الأخير .

*Andantino* ♩ = 66  
البيت 3 . 2 . 1

جَاهَ أَنْهَنَهَهَ نَهَنَهَهَ لَا

1 --- 2 ---  
 دا د ل م ب م د ك ن  
 ن ه ن ه ن ه ث ل  
 د ز د ا م ز ل ث م ك ن ن ه ن ه ن  
 م لا ط خ ب ن ن ه ط خ  
 2 ---  
 ن ه  
 ب ا ن ه  
 د دو خ ل ي ع ر ا م ك ي ا م ر ا ك ي ا آ ن  
 ل ل ن ل ي ا د ي ا آ ج ل د دو خ  
 ن ه ن ه خ ل ل ن ل آ ل ن Fin

أبشر بالهنا

أبىشـر بـاللهـنـا يـا قـلـبـي وـأـفـرـح  
مـارـيـت فـي الـمـلاـخ أـلـهـى وـأـسـمـح  
نـبـقـى كـلـ يـوـمـ نـمـسـي وـنـضـبـخ  
وـنـجـذـبـ سـرـوـزـ مـعـ الـمـ وـالـي  
قـلـبـي وـالـحـشـاـ عـلـىـ لـهـ يـبـه

\* \* \*

صيغة خالية من "الشغاف" ، نوع النظم فيها حل واصبعه محبوب .

- طبعها : جصار -

- الدخول في منها انها : من اوله .

*Andantino* ♩ = 69

زقیه بی نا هز بی شر آب ن ن ه  
و ه ن م رنی زار موسیقی خ رف و  
م رنی زار دی عه ب دی هع فی ویت  
دی هع رب فی ویت دی هع زو ج و ز  
موسیقی لی وا لم بی وا لی سا ج  
ظ و ز د سو ح ا رکی ن بعث D.C.

الله يا ربى

|                                  |                          |                     |
|----------------------------------|--------------------------|---------------------|
| مَا أَكْثَرُهُ تَيَّاً           | ظَبَّى نَعْشَقُهُ        | اللَّهُ يَارَبُّ    |
| يَخْنِي شَفَّارُهُ حِينْ نَرَاهُ | مَهْمَماً نَرْمَقُهُ     | خَلْقٌ لِتَعْبُرِي  |
| عَذْمَ مَا تَلَأَّ               | قَمْ عَنْقَهُ            | يَقُولُ لِي قَلْبِي |
| وَالنَّجْوُمُ مَعْهُ             | الْقَمْرُ فِي مَوْضِعِهِ |                     |
| وَاللَّيْلُمَ صَدَعْهُ           | كَانَ قَلْبِي هَانِي     |                     |

\* \* \*

- صنعة تشمل على "شغل" ، نوع النظم فيها زجل ، صاحبه مجاهول .

طبعها: حصار

- الدخول في ميزانها : من اوله

*Andantino* ♩ = 72

البَيْت ٣ . ٢ . ١

هل تستعاد أيامنا بالخليج

|   |  |  |
|---|--|--|
| <b>وَلِيَ الْيَنَا</b><br><b>مِنْكُ دَارِيَنَا</b><br><b>أَنْ يُخِيدَنَا</b><br><b>مَرْؤَنَقَ الْأَفْنَانَ</b><br><b>مِنْ جَنْيَ الرَّيْحَانَ</b> | <b>أَيَامُنَا بِالْخَلْجِ</b><br><b>مِنَ السَّيْمِ الْأَرِيجِ</b><br><b>خَسْنَ الْمَكَانِ الْبَهِيجِ</b><br><b>دَوْحَ عَلَيْهِ أَبِيقِ</b><br><b>وَعَائِمَ وَغَرِيقِ</b> | <b>هَلْ نُسْتَعِدُ</b><br><b>أَوْ يَسْتَعِدُ</b><br><b>أَوْ هَلْ يَكَادُ</b><br><b>رَوْضَ أَظَلَّةَ</b><br><b>وَالْمَاءَ يَجْرِي</b> |
|---|--|--|

\* \* \*

- صنعة تستعمل على "شغل" ، نوع النظم فيها توشيح ، لأبي بكر بن زهر .

طبعها: حصار

- الدخول في ميزانها : من أوله .

*Andantino* ♩ = 72

ظا رن ط ؛ آ لَنْ لَرَزْ يَا لَنْ لَرَزْ لَيَا لَنْ  
 لَرَزْ يَا لَنْ لَرَزْ لَيَا لَرَزْ لَيَا نَالَ طا رن  
 يَا لَنْ لَرَزْ بَا نَا لِي يَا لَوْنْ لَرَزْ  
 لَرَزْ مُوسِي لَرَزْ لَنْ لَرَزْ يَا لَنْ لَرَزْ  
 ظا  
 زُورْ  
 زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ  
 زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ  
 زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ  
 زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ زُورْ

البيت الاخير 2

مَا وَلَ مُوسِقى —  
جُ بَ رِي جُ بَ يَ  
رِي جُ بَ رِي جُ بَ مَا وَلَ —  
غَ وَنْ  
رَ يَانْ لَوْ بَا لَنْ لَ يَانْ — رِبْ غَ قَ — رِبْ  
يَانْ لَ يَانْ لَنْ لَنْ لَ يَانْ لَ يَانْ  
نْ لَ زَ يَانْ لَ زَ يَانْ لَ يَانْ لَ  
يَانْ لَ يَانْ لَ زَ زَ يَانْ لَ يَانْ لَ يَانْ  
لَنْ لَ أَ لَنْ لَ يَانْ لَ زَ يَانْ لَ يَانْ  
لَنْ لَ زَ يَانْ لَ زَ يَانْ لَ يَانْ لَ يَانْ  
يَانْ لَ زَ يَانْ لَ زَ يَانْ لَ نَيْ طَالِبْ



بِاللّٰهِ يٰ طَيِّبُ الْهُوَى

فَذَبَّتْ سُقُمَا  
لَقَدْ تَالَّمَا  
وَالشَّوْقِ يَنْمَا  
وَالدَّمْعُ جَارِي

بِاللَّهِ يَا طَبِيبَ الْهُوَى حَذْبَبِي  
أَرْفَعْ قَمِيصَ الضَّئِّى عَنْ جَسَدِي  
شَغَلْتْ نَارَ الْجَوَى فِي كَبِيدِي  
حَتَّى بَاحَ الْهُوَى بِأَسْرَارِي

\* \* \*

- صنعة تشمل على "شغل" ، نوع النظم فيها زجل ، صاحبه مجهول .

-طبعها: حصار.

- الدخول في ميزانها : من ذلك الأول .

*Moderato* ♩ = 80

The musical score consists of eight staves of music for voice and piano. The lyrics are written in Persian script below each staff. The first seven staves are in common time, while the last staff is in 2/4 time. The vocal line features various rhythmic patterns, including eighth-note groups and sixteenth-note figures. The piano accompaniment provides harmonic support with sustained notes and chords. The overall style is melodic and expressive, typical of early 20th-century classical music.



## بتنا

بِتْنَا وَبَاتْ كُلْ وَاِشْ  
يُوشِي وَيَرْقَبْ وَيَحْسَدْ  
عَلَى الْخَصِصِ وَالْمُمَاشِي  
نَهْرْ كَسِيفِ مَجَرَّدْ  
نَسْمَعْ عَنَا وَنَوَاشِي  
مَقْتِينْ بَصُوتِ يَغْرِزْ  
تَرْقِي الْمَدَامْ فِي صُدُورِ الْأَقْمَارِ  
مِنْ حُسْنَه يَا كَرَامْ  
لَوْنَه أَصْفَرْ عَلَى خَدُودِ أَحْمَرْ

\* \* \*

- صنعة تستعمل على "شغل" ، نوع النظم فيها توسيع ملحوظ ، صاحبه مجهول ، وزن أبياته الثلاثة الأولى مجتث .  
- طبعها : حصار .  
- الدخول في ميزانها : من التك الأخير .

*Moderato*  $\text{♩} = 84$  ٣.٢.١

البيت ٣.٢.١

البيت ٥.٤



## قام من نعاسه

يَسْحَرُ بِالْجَمَلِ مَنْ كَانَ حَاضِرْ  
وَ حُسْنَهُ كَسَاهُ عَلَيْهِ ظَاهِرْ  
كَانَهُ قَمَرْ أَوْ نَجْمٌ زَاهِرْ  
وَ يَتْرُكْنِي فِي هَوَاهُ مُعَذِّبْ  
مِنْ كَفِ رَشَا أَهْوَرْ مُهَدِّبْ

قَامَ مِنْ نَعَاسَهُ  
الْبَهَّالَ بِلَبَاسَهُ  
جِينَ يَطْوُفُ بِكَاسَهُ  
يَعْرِبِي إِلَيْهِ عَلَيَّا  
إِشْقَى يَالْحَمِيَّا

\* \* \*

- صنعة شامل على "شغل" ، نوع النظم فيها زجل ، صاحبه مجهول .

- طبعها : رصد .

- الدخول في ميزانها : من اوله .

*Moderato* ♩ = 88

عَانَ نَنْ مَقَانَهُ حَرَسْنَ لَأَلَنْ لَنْ يَانَ لَبَانَ مَانَ حَانَ كَانَلْ مَنْ كَانَلْ يَانَ لَأَلَنْ يَانَ لَأَلَنْ عَرَبِيَّا هَرَفيَ كُنِيَ رُيدَوَ نَنَنَهَ لَنَلَانَ دَبَّ دَبَّ وَاهِفِي دَبَّ

Fin

D.C.

عقارب الأصداع

فِي السَّوْسَنِ الْغَصِّ  
بِاللَّثُكِ وَالْوَعْظِ  
عَلَيَّ لَمْ أَحْسِنْ  
لِحْرُؤْدَرِ رَبِّ  
مُفَضْضُ مُذَهَّبٌ  
فِي جَسَّهِ الْبَرْضِ  
فِي قَابِهِ الْفَطَرِ

عَقَّارِبُ الْأَصْدَاعِ  
لَسْبِي تَقَوَّى مَمْنُ لَادْ  
مِنْ قَبْلِ أَنْ يَعْدُوا  
هَلْ تَخْضُعُ الْأَسْدُ  
وَعَزْدَمِي خَدَهُ  
رَقَّةُ زَهْرِ الْبَاعِ  
وَقَسْوَةُ الْفُؤَادِ

\* \* \*

- صنعة تتصل على "شغل" ، نوع النظم فيها توشيح ، وزنه مضارع ، ينسب إلى ابن شرف القبروني الحفيد .

-طبعها : حصار .

- الدخول في ميزانها : من أوله .

*Moderato* ♩ = 92

البيت ١ . ١

٨

غَيْ

8 - 6 - 5 - 4 - 3 - 2

بَشَّافَةْ

وَنَانْ

أَسْوَفَيْ

سَالْ

دَلْ

غَيْ

بَرْ

قَاتِلُنَّا يَا لَادْ

فَيْ

بَشَّافَةْ

وَنَانْ

أَلَمْ

دَلْ

غَيْ

بَرْ

قَاتِلُنَّا يَا لَادْ

A musical score for a vocal piece. The lyrics are written in Arabic script below the notes. The first line of lyrics is "وَكَالْنَسَبِ أَلْوَعُ طَبَّ" followed by a measure of rests. The second line starts with "وَعَالْلَوَّ" with a bracket underneath containing the numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. The third line begins with "لَنْ لَنْ لَيَا نَلَانْ بَا آهَ طَبَّ". The fourth line ends with "فَوْ مُوسِقى لَنْ". A "Fin" (Finale) instruction is placed above the third line, and a "§" symbol is at the end of the fourth line.

## ملح المحي

بِوَصْفِ حَسَنْ  
قَلْأَنْيِي عِبَانْ  
وَخَلَوَةُ لِسَانْ  
جِينْ يُذَكِّرْ حَدِيثْ  
فِيمَنْ قَدْ هَوِيثْ

مَلَحْ الْمُحَيَا  
كَوْيَ الْقَلْبَ كَيَا  
بِنَغْمَهُ نَكِيرْ  
فِي لِسَانِهِ عَثْرَه  
وَنَقْنَعْ بِنَظَرَه

\* \* \*

سُنْعَةٌ تَشتملُ عَلَى "شُغُل" ، نوع النظم فيها توسيع ملحوظ ، أبياته الثلاثة الأولى فيها تفاعيل المضارع ، ناظمه مجهول .  
عُنْها : رصد .  
الدخول في ميزانها : من الدم الأول .

*Moderato* ♩ = 96

The musical score consists of eight staves of music for a single voice. The tempo is *Moderato* at ♩ = 96. The key signature is A major (one sharp). The time signature varies between common time (♩) and 3/4 time (♩). The lyrics are written below each staff, corresponding to the musical notes. The score includes several measures of music, followed by a repeat sign (double bar line with a circle), then more measures. The lyrics describe scenes of nature and human interaction, such as a woman's voice (مَلَحْ الْمُحَيَا) and a man's voice (كَوْيَ الْقَلْبَ كَيَا).

قلبی حصل

|  |  |  |   |
|--|--|--|---|
| اشْخَالٌ مَا يُبْقِي<br>يَفْعَلُ مَا يُلْقِي<br>زَادَتِي عِشْقًا | مَا لَهُ أَنْفَصَالٌ<br>بَذْرُ الْكَمَالٌ<br>نَفْطَةُ عَسْلٍ | فَسُكْنٌ فِي عِشْقَهُ<br>ثَانِيَهُ بِرْقَهُ<br>وَالشَّامَةُ زَرْقَهُ | قَلْبِي حَصَلَ<br>وَأَحَدُ الْغَرَالِ<br>بَعْيَنُونَ كَحَلَ |
| زَادَ مَا يَبْرِئُ   | حَتَّىَ الْبَعَادُ   | شَعْلُ قَوِيَّهُ   | نَارٌ فِي الْفَوَادِ  |

\* \* \*

- صنعة تشمل على "شغل" ، نوع النظم فيها زجل صاحبه مجهول .

- طبعها: حصار.

- الدخول في ميزانها : من الدم الثاني .

*Allegretto* ♩ = 100

٨

The musical score consists of six staves of music for a single instrument. The first staff starts with a treble clef, 8/4 time, and a key signature of one sharp. The lyrics are: لا\_زَلْنَ لَا\_لَّنَ زَلْنَ يَأْلَ مَهْرَبِي قَدْ. The second staff continues with the same key signature and time. The lyrics are: فِي أَسْكَنْ وَ لَنْ زَلْنَ لَلَّنْ زَلْنَ لَلَّنْ يَأْلَ. The third staff begins with a treble clef, 4/4 time, and a key signature of one sharp. The lyrics are: مَا\_أَنْفُلَهُ مَا\_نْ لَا\_رَأْتُ يَا\_. The fourth staff continues with the same key signature and time. The lyrics are: لَنْ لَنْ لَنْ زَلْنَ زَلْنَ يَأْلَ لَا\_ لَنْ لَنْ لَنْ زَلْنَ زَلْنَ يَأْلَ. The fifth staff begins with a treble clef, 4/4 time, and a key signature of one sharp. The lyrics are: لَنْ زَلْنَ يَا\_ قَرِيبٌ مَا\_شَحَانْ أ\_ لَا\_ زَلْنَ يَا\_ قَرِيبٌ مَا\_شَحَانْ أ\_ ت١\_ ت٢\_ ت٣\_ ت٤\_ ت٥\_. The sixth staff ends with a treble clef, 8/4 time, and a key signature of one sharp. The lyrics are: دَلْوِدَ دَلْوِدَ يَاهْ فِي نْ Fin.



یا قلبی بشری

بِرْزَوَرْتِي  
فِي حَضْرَتِي  
مِنْ نَشْوَتِي

جَادَ الْحَبِيبُ  
بِلَارْقِيْبُ  
بِمَا يَطِيبُ

يَا قَلْبِي بُشْرَى  
سَقَاتِي خَفْرَا  
فَهُمْ سَكْرَا

\* \* \*

- صنعة تشمل على "شغل" ، نوع النظم فيها زجل ، ناظمه أبو الحسن الششتري ، الشطران الأخيران من كل بيت وزنهما هرج .
- طبعها : عجم .
- الدخول في ميزانها : من الدم الثاني .

Three staves of musical notation in G clef, common time. The lyrics are in Hebrew and English:

LEN LA YAH LEN DA LEN DA YAH LEN LA YAH  
LEN HAH NUN NUN HAH RAZO —  
LEN LA LEN LA YAH LEN DA YAH NUN HAH

Fix

معانی الهوى

مَعَانِي الْهُوَى لِأَهْلِ الْمَعَانِي مَا تَحْتَفِي  
سَقَائِي عَلَى غَيْظِ الْعَذُولِ كَاسَ الصَّفَا  
يَا عَيْنَ الْغَيْنَى أَنْتُمُ الْمُنْتَهَى  
فَرَبُّكُمْ هَذَا بَئْلِ الْمَذَى

\* \* \*

- صنعة تستعمل على "شغل" ، نوع النظم فيها توشيح ملحوظ بوزنه كامل ، ناظمه مجبره .

طبعها : عجم

- الدخول في ميزانها : من السكتة الثانية .



كُبْ فَرْلَنْ — لَا يَا لَنْ — لَا لَنْ لَيَا نَيْ ظَلَا ثَانِي — طَلَا نِظَّيَا  
نَاهَمْ — حُوا أَسْدَ ذَلَنْ لَيَا لَنْ ذَلَنْ لَيَا — نَاهَمْ —  
لَنْ — لَا لَنْ لَيَا لَنْ زَيَا آهْ نَيْ أَللَّهُ — لِيْلَهْ —

*Fin*

## امنٰع رقادٰي

امنٰع زقادٰي  
ما كنٰت أرْعَى الْذَّمَامْ  
لَا شِ يَا سُهَادِي  
حَرَّمَتْ عَيْنِي الْمَنَامْ  
أَمَّا فَوَادِي  
مَخْرُوقٌ بِنَارِ الْفَرَّامْ  
يَا قَلْبِي وَأَصْبَرْ  
لَعَّا لَكَ نَظَةً زَ

\* \* \*

صنعة تستعمل على "شغل" ، نوع النظم فيها زجل صاحبه مجهول.

طبعها : حصار.

الدخول في ميزانها : من أوله.

*Andantino* ♩ = 76

البيت 3.2.1

ما دِي قَا رُنْعَةٌ أُ دِي قَا رُنْعَةٌ أُ  
ما ذِعَى أَرْعَى رُأْتُ كُذْمَا زَدَرِيَا لَنْ زَدَرِيَا كُذْ  
بَرْمَ وَبِي قَلْبِي فَلَبِي يَا مَا ذِمْ  
فَرْ ظَرْ لَكْ عَزَّزَ لَهْ

البيت 5.4

## يا قلبي تصر

|                             |                         |
|-----------------------------|-------------------------|
| وَ شَتَّى يَمِينَ نَافِ     | يَا قَلْبِي تَصَرُّ     |
| وَ ثَصِيقٌ مِنْ أَنْيَانِكَ | لَا تُمْسِ مُكَدِّرَ    |
| الْمُؤْلَى يَعْرِفُ نَافِ   | بِالْوَصَالِ سَنَطَفَرَ |
| مَكْتُوبٌ فِي جَبَرِنَافِ   | كُلُّ شَيْءٍ مُقَدِّرَ  |
| مَا حَنَوْا عَلَيْنَا       | لَامْوَافِي هَوَاهُنَ   |
| فِي سَاعَهٔ هَذِهِنَا       | وَ نَظَلَتِ رِضَاهُنَ   |

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها توسيع ، صاحبه مجهول .

- طبعها : رصد .

- الدخول في ميزانها : من الدم الأول .

*Moderato* ♩ = 84

البيت 1.2.3.4.5.

— مِيدَ يَمِينَ نَافِ وَ بَشَرَ مَكَدِرَ تَصَرُّ بِي قَلْبِي فَلَأْ يَا  
البيت 5Fin ت 1

هُمْ وَاهْرِي هُمْ — دَا هَرِي مُوا لَا نَكْ —  
D.C. يَيْ لَأْ عَيْ لَأْ عَنْوَا حَمَا

## ما لذة الفرجة

ما لذة الفرجة  
إِلَّا مَحَالِسُ الصَّغَارِ  
وَ الْخَمْرُ بِالْمَهْجَهِ  
يَجَاوِنُوا أَلْوَازَ  
يَا مَنْ يَلُومُنِي عَلَى حِبِّي لَقَدْ خَسِرَ  
أَنَا غَزَّ إِلَيْيِ شَبِيهَ الشَّفَسِ وَ الْفَمَّرَا

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها توسيع ملحوظ ، صاحبه مجهول ، صدور أبياته الثلاثة الأولى على وزن المضارع وأعجازها على وزن المهرج .  
طبعها : رصد .  
الدخول في ميزانها : من أوله .

*Moderato*  $\text{♩} = 92$

البيت 1

البيت 4

البيت الآخر

## نهوى من الغزلان

نَهْوَى مِنَ الْغَزْلَانْ  
 قَدْ أَسْحَرَ الْأَذْهَانْ  
 عَلَى الظِّبَا سُلْطَانْ  
 إِصْبَرَ عَلَى هَجْرِي  
 نَهْوَى مِنَ الْغَزْلَانْ

مَالِهِ قَرِينْ  
 وَالْعَالَمِينْ  
 جَعْلَهُ أَمِيرَنْ  
 هَلْ تَمَّ هُوَ غَيْرِي  
 لَا بَدَّ مِنْ خَذَلَانْ

ظَلَبِنَا صَغِيرَ فَقَانْ  
 وَالْعُقْلَ وَالْأَدِيَانْ  
 بِقَدْرَةِ الرَّحْمَانْ  
 أَنْتَ فِي الْخِيلَارْ  
 أَوْ مِنْ نَفَّازْ

\* \* \*

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها زجل ، صاحبه مجهول ، أشطراره الأولى و الثانية وزنها مضارع .

- طبعها : رصد .

- الدخول في ميزانها : من أوله .

*Moderato* ♩ = 96

فَغَيْرُ صَيَا ظَبْنُ الْغِنَمِ وَهُنَّ  
 هَجْنَ لَيَعَ بِرْزَ امْنُ نِرِيدَ لَهُمَا نَثَأْ  
 يَارْ-خِ-فِلْتَ أَنْرِي غَيْبَ هُوَ مَثَّ هَلْ رِي هَجْلَى عَاصِبَرِي

# لولاك ما همت و جدا

لولاك ما همت و جدا  
ولاتعشة نجدا  
إلا جعأك فضدا  
اجعيل لهجرك حدا  
صيام شهر و عشر  
ما بين سخري و نحري

لولاك ما همت و جدا  
ولامزرك برباع  
يا قاتلي بالتجني  
نذر يا صاح عهدا  
يوم أراك يا حبيب بي

\* \* \*

- صنعة تستعمل على "شغل" ، نوع النظم فيها شعر وزنه مجتث ، ناظمه مجهول (لكن البيتين الأخيرين ينسبان إلى ابن الخياز المرسي) - طبعها : رصد . - الدخول في ميزانها : من الدم الأول .

Moderato ♩ = 96



ما ك لاو ل دا ج و ت هـ ما ك لاو لـ

رـ لـنـ رـ يـاـ لـنـ لـ يـاـ طـاـنـ رـ طـ دـاـ جـ وـ تـ هـ

رـ لـنـ رـ يـاـ لـنـ لـ يـاـ طـاـنـ رـ طـ لـنـ لـنـ لـ يـاـ لـنـ

رـ لـنـ رـ يـاـ لـنـ لـ يـاـ طـاـنـ رـ طـ لـنـ لـنـ لـ يـاـ لـنـ

دا نـجـتـ شـقـ عـتـ لـاـ وـنـ رـ لـنـ رـ يـاـ لـنـ

ـ 1 ـ 2 ـ 3 ـ 4 ـ 5 ـ

ـ تـ ـ ـ ـ ـ

ـ بـاـثـ ذـرـ ذـ

ـ لـنـ لـنـ لـ يـاـ

**Fin**

ـ شـ مـ بـاـ صـ دـاـ عـهـ حـ

ـ رـ اـمـ وـ يـ رـ رـ عـشـ وـ نـ

## يا عجبي

يَا عَجْبِيْ فِيمَنْ يَكُونْ يَعْشُقْ  
هَذَاكْ مُسْكِنْ يُوَصَّفْ أَحْمَقْ  
وَجَسْمِيْ فَنَّى وَرَقْ  
تَجَدَّنِيْ عَذَمْ سَايْدَكْ  
وَيَهُوَيْ الْمَلِحْ يَصِبَّرْ  
وَيَقْشِيْ لِلْعَبَادْ سَرَرْه  
وَظَنِيْ مَا يَخْتَلِفْ أَمْرَه  
وَحَبِّيْ لَمْ أَجِدْ غَيْرَه  
وَشَعْلَ فِي الْقَلْبِ بِنِرَانِه  
عَلَى صَدَهُ وَهَجَرَانِه

\* \* \*

- صنعة تستعمل على "شغل" ، نوع النظم فيها زجل ينسب إلى أبي الحسن الشستري .

- طبعها : حصار .

- الدخول في ميزانها : من أوله .

*Allegretto D=104*

احکام فی

وَتَرْكَـي مَقَـةٌ  
 عَـلِي عَـذَـه مَزَـهٌ وَنْ  
 مَـنْ يَـدِ اـكِي الـطَـرْشـونْ  
 كـالـهـلـاـل يـشـرـقـونـ  
 العـبـادـشـعـدـتـلـهـ

احْتَكَمْ فِيْ وَ خَذْنِي فَرَصَه  
أَنَا نَهْوَاهُ وَ قَلْبَهُ يَقْسَى  
لَمْ نَزَلْ نَهْوَى بَاهِي الْخَرَصَه  
حَلْوُ الْمَنْطَقَه  
الظَّرْفُ وَ التَّسْيِيهُ قد حَازَهُ كَلَه

\* \* \*

صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها ز حل ، صاحبه مجہول .

طريقها . . . صد

- الدخول في ميزانها : من أوله .

*Allegretto* ♩ = 104

The musical score consists of three staves of music in 8/8 time. The top staff has lyrics in Persian: "فُرْ نِيَّا خَذْ وَتْ اَنْيِي ذْخَذْ وَيْيِي رِيدْ كَمْ تَ اَدْ". The middle staff continues the lyrics: "لَمْ وَزْ خْ تُونْ مَوْنِي كْرَنْيِي كْرَنْ وَ". The bottom staff concludes the lyrics: "رْ بَنْ لَانْهْ شْ قْ". The score includes a "Fin" (Finale) marking on the middle staff.

## يَا نَدِيمِي

يَا نَدِيمِي إِفْلَالِي كَاسِي  
 إِنَّ الْمَدَامْ تَجْلِي كَاسِي  
 قَدْ أَتَانَا يَا أَعْزَّ النَّاسِ  
 وَكُنْ سَرِيعٌ  
 إِنِّي وَلِي عَنْ  
 قَصْلِ الرَّبِيعِ

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها توسيع ، صاحبه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

*Allegretto*  $\text{♩} = 108$

— سِي كَا لِي لَ إِنْ بِي دِيد دَ يَا —  
 رِبِيع سَ كُنْ وَ عَ رِبِيع سَ كُنْ وَ — D.C.

## فاح البنفسج

وَالْيَاسِمِينْ تَبْدِي الْبَرَاءَةِ  
تَذَوَّلُ كَأْسَ الرَّضَاءَ  
صَفَقْ كَوْسَ الْخَمْرِ وَ أَمْلَأَ  
يَرَيْنَ الدَّنَيَا بِحَا  
مِثْلَ الْقَضِيبِ فِي الرَّوْضِ يُخْلِي  
يَسْبِي الْعَاشِقَ بِالنَّظَرِه سَاعَهِ  
تَذَوَّلُ كَأْسَ الرَّضَاءَ

فَاحَ الْبَنْفَسَجْ فَـ رَاخْ  
قَمْ نَعْنَمْ الْأَفَـ رَاخْ  
قَمْ يَا نَدِيمْ عَـ وَلْ  
فَصَلْ الرَّبِيعْ أَفَـ لْ  
غَرَيْلَـي الْأَجَمْ لْ  
لَهَ عَـيْـونْ وَـ فَـ رَاخْ  
قَمْ نَعْنَمْ الْأَفَـ رَاخْ

\* \* \*

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها توسيع ، وزن صدور أبياته مضارع ، واضعه مجهول .

- طبعها : حصار .

- الدخول في ميزانها : من أوله .

*Allegretto*  $\text{d}=108$   
البيت 1

البيت 1

7.5.4.3.2

Fin

D.C.

حبك يا أمير الملاح

خَرْجِي عَنْ حَدِّي  
 مِمَّا سَبَقَ عَنْ دِي  
 هَجْرُكْ يَطْوُلُ وَبَعْدِي  
 عَاشَقُكْ فِي الزَّمَانِ وَحَذْكُ  
 يَا سُلْطَانَ الْأَقْمَارَ

**جَبَكْ يَا أَمِيرَ الْمَلَاحِ  
صَيْرَنْ يِ أَحْمَقْ نَصَاصِ  
إِنْ كَانْ هَذَا ظَهَرْ صَلَاحِ  
يَا فَتَّهْ لِلْعَاشِقِينْ  
نَهْوَالْ بَطْوَلْ عَمْرَى**

\* \* \*

- صنعة تستعمل على "شغل" ، نوع النظم فيها ز حل ، صاحبه محبول

- طبعها : حصار

- الدخول في ميزانها : من تلك الأخيرة

*Allegretto* ♩ = 112

نهوى الحاجب الأكحل

وَالْخَدَّ الْجَانِ  
دَعْنِي فِي عَشْقِي جَارِي  
حَتَّى يُسْخِرَ الْأَلَّاهُ  
نَنْكِي الْعَذُولَ بِرْزُوِيَّاهُ  
أَنَا وَاللهُ مَا نَنْسَاهُ  
نَطْفِي لَهِبَ جَمِ  
دَعْنِي فِي عَشْقِي جَارِي

نَهْوَى الْحَاجِبِ الْأَكْحَلُ  
 يَا مَنْ يَلْمُ لَا تَجْهَلُ  
 دَعْنِي نَهِيمُ فِي حَبْهَ  
 يَعْطَفُ عَلَيَ قَلْبَهَ  
 إِنِي التَّرَمَتُ قَرْبَهَ  
 ظَنِي إِذَا نَقَّلُ  
 يَا مَنْ يَلْمُ لَا تَجْهَلُ

\* \* \*

- صنعة تشمل على "شغل" ، نوع النظم فيها زجل، وزنه مقتضب ، ناظمه مجهول .

- طبعها : رصد معلق على درجة " ما تحت المهيمنة " السفلى .

- الدخول في ميزانها : من ذلك ما قبل الأخير .

*Allegretto* ♩ = 112

صاحب مہسم

مِنْ الْعِتْدِ قَوْزَدْه  
جَنِيْثٌ مِسْنَ وَرْدَه  
لِيَالِي الْوَصَالِ  
بَسْهُرُ اللَّيَالِي  
أَرْحَمُوا الْمُسْتَأْقَ  
مِنْ سَهْرِ اللَّيَالِي

نَثَرَهُ أَحَدٌ  
زَهْرَهُ يَجْأَرُ  
مَا أَحْلَى لِي إِلَيْهِ  
وَمَا قَدْ جَرَى لِي  
عَالْجُوا الْعَشَّاقُ  
وَحَالَهُ كَحَالِي

صَاحِبُ مَبْسَطِ  
بَسْتَةِ لَانْخَدَهْ  
يَا حَتَّىِ مَهَ أَمَاتَرَىِ  
إِرْحَمُ خَضْرَ وَعَيِّ  
مِنْ نَارِ الْأَشْوَاقِ  
إِرْحَمُوا مِنْ ذَاقَ الْهَوَىِ

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها توسيع ملحوظ ، ناظمه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

*Allegro* ♩ = 116

البيت الآخر

مُوا — حَازْ شَنَّا أَلْمَ مُوا حَازْ إِ  
لِي حَا كَلِي حَا كَلَه حَا وَ وَى لَه قَ ذَا مَنْ نْ  
لِي يَا أَلَّا أَلَّا لِي يَا سَهْ بِمْ —

# ميزان الدرج

## بح بالغرام

وَأَشْرَحَ هَوَاكَ فَمَا عَلَيْكَ جَنَاحٌ  
قَاءَ السَّلَاحِ مِنَ الْمُلْمُومِ سَلَاحٌ  
تَهْوَاهُ فَذْ هَامَتْ بِهِ الْأَزْوَاحُ  
مِنْهُمْ عَلَى تَحْصِيلِهِ الْأَشْبَاحُ  
وَتَوَاجَدُوا فِيهِ لِذَاكَ وَصَاحُوا

بَحْ بِالْغَرَامِ وَبُشَّاً هُنْرَاحٌ  
وَاصْبَرْ عَلَى لَوْمِ الْعَذُولِ فَإِنِ الْإِ  
يَكْفِيكَ مِنْ شَرْفِ الْطَّرِيقَةِ أَنْ مَنْ  
وَتَنَافَسَ فِيهِ الْأَكَابِرُ وَأَنْطَوْتُ  
فَتَرَاقَصُوا طَرَبًا عَلَى لَذَائِهِ

\* \* \*

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها شعر من بحر الكامل ، صاحبه غير معروف

- طبعها : رصد .

- الدخول في ميزانها : من اوله .

*Andante* ♩ = 60

رَا غَرَامَ وَبُشَّاً هُنْرَاحٌ  
لَا زَادَتْ تَرَاقَصُوا طَرَبًا عَلَى لَذَائِهِ  
كَلَّا هُنْرَاحٌ سَلَاحٌ وَأَشْرَحَ هَوَاكَ

## فق يا نديم

فِقْ يَا نَدِيمْ ، أَمْرَجْ عَقَارُكْ  
 إِجْنَ الْمَنَى وَ اقْطَفْ نَوَارُكْ بَيْنَ الْغَرَوْسْ  
 بَعْ بِالْهَوَى وَ أَخْلَعْ عِذَارُكْ إِنَّ النَّفَوْسْ  
 كُلَّ الْأَمَانِي وَ الْمَنَى مِنَ الْهَوَى إِحْمَلْ لِوَا فَوْقَ الرَّوْسْ  
 وَ أَشْرَبْ عَلَى لَحْنَ الْهَدَازْ شَوِيقَهَا وَ الْجَانَازْ  
 تَفَرْ بِغَاءَهَا خَلْعَ الْعَذَازْ بَعْ بِالْهَوَى فَفِي الْهَوَى كُلَّ الْأَمَانِي وَ الْمَنَى  
 مِنَ الْهَوَى إِحْمَلْ لِوَا

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها توسيع صاحبه مجاهول .

- طبعها : رصد .

- الدخول في ميزانها : من التك الأول .

*Andante*  $d=63$

قَاعُزْجَاعَنَامْ دِيدْ زَبَا رَفْقْ  
 زَاهْلَانْخَاهْلَى سَارْبَادْواشْشَهْ وَوْكَرَاعْدَاجْنَكَ  
 قَاهْلَافِي قَاهْهَبَدْبُعْ

Fin

وَهَلَانْبِهْ نَهْمَذْوَرَنِي مَاهْلَكَ

من ملأ عقلی رهین

رٰيٰت علیٰ خدہ اليمین  
و الیاسمی ن  
قال لی القم ر  
قال لی الح ور  
قال لی الدرر  
حاجبین معرقی ن  
و الیاسمی ن

من ملک عقلي رهیـن  
الزہر و الورد و السوسـن  
قلت له آش ذاک علی خدک  
قلت له آش ذاک علی شفرک  
قلت له آش ذاک علی شغرک  
لعموا تحت الجبیـن  
الزہر و الورد و السوسـن

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغف" ، نوع النظم فيها زجل صاحبه مجيول .

-طبعها: رصد.

- الدخول في ميزانها : من أوله .

*Andantino* ♩ = 69

البيت 1 .

هـين رـلي فـعـكـا مـنـمـهـ

هـا لـرـهـا مـيـنـلـبـدـهـا لـيـعـثـرـهـا

ذـأـلـشـ ذـوـزـوـلـزـهـزـأـزـ

لـثـقـلـهـ لـثـلـفـهـ مـيـنـسـيـاـلـوـنـ

D.C.

## قد زار من نهواه

|  |   |
|--|---|
| فِي غَفَّالَةِ الرَّقِيبِ<br>نَلَّثُ مِنْهُ نَصْرَبِ<br><br>أَضَاءَ فِي الْبَعْدِ<br>كَالْمَسْكِ وَ النَّدِ<br><br>أَحْلَى مِنَ الشَّهَدِ<br><br>كَسْأَاهَا كَالْقَضِيبِ<br><br>بَالَّهُ وَامِ الرَّطْبِ | قَدْ زَارَ مَنْ نَهَى وَاهِ<br>فَوَادِي قَدْ أَخْبَاهِ<br><br>ظَبَّنِي مِثْلُ الْهَلَالِ<br><br>فَوْقَ حَدَّهِ خَالِ<br><br>وَرِيقَهُ زَلَالِ<br><br>الْحَسْنَ قَدْ وَلَاهِ<br><br>سُبْحَانَ مَنْ أَنْشَاهِ |
|--|---|

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها توشيح ، وزنه مضارع ، صاحبه مجهول .

طبعها: حصار

- الدخول في ميزانها : من اوله .

*Andantino* ♩ = 72

البيت 1 . ٦

7.5.4.3.2

البيت 2

يَا قَبْرِي قَبْرِي وَاهْ دِي وَاهْ دِي يَا قَبْرِي قَبْرِي

يَا دِي سِيدْ بِلْ دِي سِيدْ بِلْ دِي سِيدْ بِلْ

Fin

## أَمْن لَام

الْعَلَم بِالْغَيْوَبِ يُذْرِي حَالِي  
وَقُل لَّيْ مَا رَيْثُ مُثْلَكْ سَالِي  
وَأَجْعَلْنِي تَنَظِّمْ دُونَ أَهْوَالِي  
يَا مَقْنِينْ مَا لَكَ أَنْعَمْ بُوْصَالِي  
يَا خَلِي مُنْ هَذَا الْفَرَامْ أَصْغِ لَيْ

أَمْن لَام لَا تَرْدَ فِي الْلَّوْمْ كَلَامْ  
بَيْنَ لَيْ مَا حِيلَتِي وَمَا عَمَلَتِي  
تَهْنِي هَذَا الْهَوَى وَأَخْلَانِي  
ثَلَاثْ سَبْنِينْ وَنَا نَرْجَاكْ ثَلَاثِينْ  
حَا حَالِي مَتْعَوْبَ فِي تَرْحَالِي

\* \* \*

- صنعة عبارة عن برولة ، نظمها مجهول .

- طبعها : حصار .

- الدخول في ميزانها : من أوله .

*Andantino* ♩ = 76

لَام — كَلَامْ مَمْ اللَّوْ فِي شَرِيزْ لَام — أَمْن

يَذْ غَيْوَبْ بَلَامْ مَمْ اللَّوْ لَام — فِي ذَرِيزْ

نَا وَنْ — سَبْنِينْ ثَلَاثْ لَيْ خَارِي ذَرِيزْ بَشْغِيُولْ بَشْغِيُولْ لَيْ خَارِي

لَيْ مَا بَنْ عَمْ أَنْ لَكْ مَانْ زَيْ مُقْبَا لَيْنِ كُثْ جَانِزْ

آه على ساعة

فَعَوْضَتْ كُلَّ مَا أَفْنَيْتُ مِنْ عُمْرِي  
إِلَى الصَّبَاحِ بِلَا خُوفٍ وَلَا حَدْرٍ

أَهْلَ عَلِيٍّ سَاعَةٌ جَاءَ الْزَّمَانُ بِهَا  
بَأْتَ الْحَبِيبُ نَدِيمٌ فِي دُجَانِهَا

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها شعر من بحر البسيط ، ناظمه مجهول .

-طبعها: رصد.

- الدخول في ميزانها : من أوله .



یا سعد من اعطاه

نَفِضِي مَنْ قَضَاهُ يُسْرُهُ عَلَى عَسْرَهُ  
وَصَقْلُ صَدَاهُ اللَّيْ فَدَاهُ يُسْرُهُ  
وَأَسْتَشْقَتْ عَدَاهُ تَشَهِّدُوا وَأَنْكَسُرُوا  
وَخَلَاكُلٌ مَا يُبَغَّاهُ وَجَذَّهُ  
مَوْرَدٌ صَافِي عَلَى الظُّلْمَاءِ وَرَدُوهُ  
وَيَنْتَلِفُ عَلَى الطَّرِيقِ عَدَاهُ  
وَثَبَّتْ مَا نَفَى عَنِي سَرَّهُ لِلْغَيْرِ  
وَجَرِيتْ مَا كَفَى وَكَثُرَ عَلَى السَّيْرِ  
وَغَلَبْ مَا عَفَا لِيَهُ يَعُودُ بَحْرِ

يَا سَعْدٌ مَنْ أَعْطَاهُ  
 سَعْدَهُ وَنَالَ رِضاَهُ  
 مَنْ يُسْرُهُ فَدَاهُ  
 وَحَكْمُ دُوَاهُ فَدَاهُ  
 وَجَبَرُ عَلَاجَ دَاهُ مَزِينٌ فَاحْشَدَاهُ  
 وَفَاهُ بَطْلَعَةً لَحِبَّ نَصِيبَهُ  
 الْضَّرُعُ الَّتِي سُخَّا لَهُمْ بِخَلِبَهُ  
 اللَّهُ يَنْصُرُ مَنْ يَظْفَرُ بِحَبِيبَهُ  
 أَنَا مَنْ الْجَفَا  
 عَيْتَنِي وَكُفَى  
 وَلَا نَصِيبٌ وَفَى  
 لَوْ صِبْتُ تُنْطَفَى

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها يروله صاحبها محبوط .

- طبعها: رصد

- الدخول في ميزانها : من نصف الزمن الثاني للدم .

*Andantino* — 76

الصف السادس الابتدائي

يَا دِي سِيدِ يَا هَـ ظَـ عَمْـنُـ ذَـ سَـفَـ يَا

نَفَقَ طَاهُونْ مَذْسُوقٌ دُونَانْ نَازِلَةٌ لَرْنَى

— رُه عَسْلَى — عَ — رُه — شَرْبَة — قَصَّا مَنْ — رَضِي — Fin

— رُهْ عَمَّ لَى — عَ — رُهْ شَرِيْ — قَصَا مَنْ — 5 — رضي — Fin

A musical score for "The Star-Spangled Banner" featuring five staves of music. The first four staves are for treble voices, and the fifth staff is for bass. The music consists of eighth and sixteenth note patterns. Measures 11 through 15 are shown, ending with a double bar line and repeat dots.

وَالْمُؤْمِنُونَ إِذَا قُرِئُوا إِذَا قُرِئُوا قُرِئُوا قُرِئُوا

1-2-3-4- 5-

A musical staff with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

لَا كُلُّ مَا يَرَى إِلَّا مَنْهُ أَعْلَمُ

جامعة الملك عبد الله للعلوم والتقنية

## جميع من دخل

ديمَا ثَبِيبٌ فِيهِ الطِّبِيَّة  
تَلْقَاهُ أَهْوَالُ عِجِيَّة  
وَرِيَارَةُ الْخَبِيرِ بِوْجِيَّة  
لِلَّى يَكُونُ فِيهَا خَارْسٌ  
لِلَّى يَكُونُ طَبْعُهُ خَانْسٌ  
إِذَا يَكُونُ دِيمَا خَارْسٌ  
إِيَّامَ الشَّرْوَرِ وَجِيَّة  
مُولَاهَ دَازْهَانَا تَجْرِيَة  
رُوحِي نَهِيَّبُ دُونَ طِبِيَّة

جَمِيعُ مَنْ دَخَلَ قَالُوا تَحْتَ أَعْلَامِهِ  
خَلِيَّةٌ بَعْدَ مَا هُوَ مِنْ خَدَامِهِ  
طَامِعٌ فِي الْخَبِيرِ تَرْزُورُ مَقَامِهِ  
رِيَارَةُ الْخَبِيرِ إِفَادَة  
نَظَرَةٌ فِي الْمَلِيَخِ عِبَادَة  
وَلَا تَقُولُ فِيهِ إِفَادَة  
لِلَّى هُوَيْتُ فَلَبِيَ فَرَحْ بِأَيَّامِهِ  
رَسْمُ الْكِتَابِ وَاسْمُهُ دَائِرٌ بِالْخَاتَمِ  
بِشَارَةُ الرَّسُولُ لِلَّى جَابَ سَلَامَهُ

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، وهي نثمة برولة "مير الغرام".

- طبعها : زيدان .

- الدخول في ميزانها : من أوله .

*Andantino* ♩ = 76

البيت 9 - 8 - 7 - 3 - 2 - 1

غلا تاخ دخن — مينج دـ 1-2-3-4

به الطيبة — في ثبيب ما دـ بي سـ بـ يـا مـ 5

البيت 6-5-4

زـ دـهـ فـاـ يـاـ بـ بـ يـاـ زـ بـهـ جـ بـوـ 5

رـ شـنـ خـاـ مـاـ فيـ كـونـ لـيـ D.C.

## يا مليح

يا مليح في ليلة الكمال  
 يا مليح من ريقه الزلال  
 يا مليح و آية الأحداث  
 يا مليح والشروع الإشراف  
 يا مليح عن منهج العشاق  
 يا مليح لمتعة الوصال  
 يا مليح إن لم يكن وصال

يا مليح يا ظلعة البذر  
 يا مليح و نابث السجرا  
 يا مليح بخذاك الورهاج  
 يا مليح و قذاك الرجراج  
 يا مليح رفقاً بمَنْ قد عاج  
 يا مليح و مل عن الله خير  
 يا مليح فالصبر كالصبار

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها توسيع صاحبه مجهول .

- طبعها : رصد .

- الدخول في ميزانها : من أوله .

*Andantino*  $d=76$

البيت 1-2-6-7

انشداد و «جواب»

البيت 3-4-5

## قلبي يخاف من الغرام

وَالْعِشْقُ سِيرَةٌ  
نَحْوَ الْجُزِيرَةِ  
وَأَشْ هِيَ السَّرِيرَةِ  
يَقُولُ لَيَ أَحْمَقٌ  
أَشْ جَابُهُ يَعْشُقُ  
قلبي يَخَافُ مِنَ الْغَرَامِ  
وَصَارَ يَرْفِرْفُ كَالْحَمَامُ  
قُلْ لِي أَشْ هُوَ الْغَرَامُ  
حَتَّى جَمِيعُ مَنْ يَرَانِي  
لَكِنْ دَعْهُ يَسْتَهَلُ

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها زجل صاحبه مجهول.

- طبعها : رصد.

- الدخول في ميزانها : من التك الأول .

*Andantino*  $\text{♩} = 76$

رَه سِيد — قُلْ لِي أَشْ — رَاهْ غَلَبْ — خَافَ يَ — رِبِي قَدْرَنَاهُ

فَلْيَقْدِرْنَاهُ — قُلْ لِي قُويَّةً — رَاهْ مَنْعَ — مِيدْ جَشِي حَ

Fin

D.C.

## يا العاكفة في سماوي

يَا العاكفة فِي سماوي بُو ذَلَلْ رَاوِي  
 دَاوِي الْعَشِيق الْهَاوِي بَذَوَالْ دَاوِي  
 شَدَ الرِّبَاب وَسَاوِي لِلْغُودِي  
 يَا فَاهَم لَأَنْشَادِي  
 يَا عَزِيزِي وَمُرَادِي  
 فِي الْحَاضَر وَالْبَادِي  
 لَوْ شَافَهَا الْمَغْرِبِي يَقْسِي كَنَّاوِي  
 وَالَّتِي يَكُونُ مَعْنَاوِي لَجْرَحَه يَدَاوِي  
 هَذَا الْكَلَام مَسَاوِي وَيَلَا جَنَاه الْرَّاوِي  
 لَوْ كَانَ أَعْنَتَا شَلَالِي طِيق يَلَاوِي  
 وَإِلَيْهِ يَكُونُ مَعْنَاوِي وَيَلَا غَوَاه الْغَاوِي  
 يَعْرَفُ مَا جَنَّا لِمَا يَحْتَوِي وَيَلَا جَنَاه الْرَّاوِي

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها برولة ، ناظمتها مجھول.

- طبعها : رصد.

- الدخول في ميزانها : من اوله.

*Moderato*  $\text{♩} = 80$

البيت 1. 9 . 8 . 7 . 3 . 2 . 1

لو كان شوفي

لَكَانْ طَرْفَكْ دِيمَا يُرْعَانِي  
 وَ أَنْتَ نُعَانِي يُنْقَصْ بُلْعَانِي  
 لِلْقَلْبْ لَأَرَاهُ فِيهِ  
 لَا كَانْ مَا يُطْفَيْهِ  
 يُظْهَرْ وَ لَوْ يُخْفِيْهِ  
 فَمَا نَهِيْتَ عَنْ ذِكْرِهِ لِسَانِي  
 سَاعَهُ هُوَ بِالسَّقَامِ كُسَانِي

لَوْ كَانْ شَوْقِي كَيْفُ دُعَانِي دُعَاكْ  
أَنَا نَعَانِينْ تَكْمِلْ سَعْدِي مَعَكْ  
**حُبُّ الْحَبِيبِ عَذَابٌ**  
**لَوْلَا دَمْوعُ لَهَدَابٌ**  
**النَّاكِرُ الْكَذَابُ**  
أَمَا خَفِيتُ وَظَهَرْ فِي هُوَاهْ  
مَا يُفِيدُنِي غَيْرِ يَعْلَجُنِي بَدْواهْ

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغف" ، نوع النظم فيها يروله ، صاحبها مجهول .

14

- الدخول في ميزانها : من النك الثاني .

*Moderato* ♩ = 80

النيل ٦ - ١

٣٠

نُعَيْ دُعَائِفِي كِيدِي رِقي شَوْ كَانْ لَوْ

رنی دعا ف کید رقی شو کان لو  
رنی الیت ٧-٢

سَعْيَ مَلَ يَكْدِي نَعَانَا أَ

Fin

رنی عَالْ بَلْ قَصْنَ يَذْنَنْ يَهْ تَعَاَثَ وَنْ كَ غَمْدِي

البيت ٥-٤

لَا بَ قَلْ لَلْ بَ زَأْءَبَ بَ بَدَ حَلْلَبَ حَلْلَبَ

١-٢-٣-٤ ٥

خَفِيْتُ مَا أَ زَاهَ فِي خَيْرَ زَاهَ فِي خَيْرَ زَاهَ

ان وجدی

وَالْهَوَى يَأْتِي عَلَىٰ غَيْرِ الْمُرَادِ  
لَا يَسِّر لِي مَمَّا قَضَاهُ اللَّهُ رَبُّ  
أَيْ فَرْقٍ بَيْنَ قَلْبِي وَالْجَمَادِ  
وَعِيُونَ زَانَهَا ذَاكُ السَّوَادِ  
وَدَلَالٌ قَدْ نَفَى عَنِي الرَّقَادِ

إِنَّ وَجْدِي كُلَّ يَوْمٍ فِي أَرْبَيْدٍ  
يَا عَذُولِي لَا تَلْمِنِي فِي الْهُوَى  
أَنَا إِنْ لَمْ أَهُوَ غَرْلَانَ الْقَنَا  
مُنْتَهَى الْأَمَالِ عَنْدِي أَهِيفُ  
وَخُدُودُ قَدْ غَدَتْ ذَاتَ حُمْرَةٍ

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها توسيع ، وزنه من بحر الرمل ، صاحبه مجهول .

-طبعها: رصد.

- الدخول في ميزانها : من أوله .

*Moderato d=80*

بَادِرَاتُ الْأَزْدِ فِي مَهْبَطِ لَكَ كَذَا هَا زَارَنْ بُوْعَنْ وَ

بَادِرَاتُ الْأَزْدِ فِي مَهْبَطِ لَكَ كَذَا هَا زَارَنْ بُوْعَنْ وَ

رَاهِدُ الْمُرْ رَاهِدُ الْمُرْ وَ لَهُ عَلِيٌّ وَ

رَاهِدُ الْمُرْ رَاهِدُ الْمُرْ وَ لَهُ عَلِيٌّ وَ

فَيَأْهُدُ دِي عَذْرَلْ مَا أَلَّا هَيْ تَنْدُمْ

*Fin*

*D.C.*

## يَا ضَعِيفُ الْجَفُونِ

حُزْتَ قَلْبِي الْمُصَابُ  
 مُهْجَرِي فِي عَذَابٍ  
 اخْشَ يَوْمَ الْحِسَابِ  
 يَا هَلَالَ التَّقَامِ  
 فَرَّ عَنْهُ الْمَنَامُ  
  
 يَا ضَعِيفُ الْجَفُونِ  
 أَسْحَرْتُنِي إِلَى الْعَيْنَينِ  
 يَا بَدِيرِي سَكُونِ  
 زَوْرَةً يَا مَلِيْحَةً  
 مَنْ جَفَاهُ الْمَلِيْحَةُ

\* \* \*

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع للنظم فيها توشيح ، وزنه متدارك ، صاحبه مجهول .

- طبعها : حصار .

- الدخول في ميزانها : من أوله .

*Moderato*  $\text{♩} = 94$

يَا ضَعِيفُ فُوْ لُجُّ فَعِيدَ طَنْ

رَوْ زَوْرَةً

D.C.

## غزال

وَيَفْسُحُ بَذْرَ الدَّجَى فِي اشْتِغَالٍ  
بَهَاءُ جَمِيلٍ وَحُسْنُ كَمَالٍ  
وَتَعْرُ شَنِيدَبْ وَجِيدٌ وَخَالٌ  
تَرْفُقُ عَلَيِّ أَمِيرَ الْجَمَالِ  
لِيَدْهَبْ سَقْمِي فَقَالَ نَسَالْ

غَرَالْ سَقْمَا بِالْبَلْهَا خَلْقَةُ  
وَيَرْدَادُ لِلشَّمْسِ مِنْ حُسْنِهِ  
لَهُ الْقَدْ يَحْكِي لِشَفَرِ الْقَنَا  
سَبَانِي هَوَاهُ فَقَلَتْ لَهُ  
وَهَلْ لِي بِوَصْلِكَ يَا أَمْلِي

\* \* \*

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها شعر من بحر المقارب ، صاحبه مجهول .

- طبعها : رصد .

- الدخول في ميزانها : من اوله .

*Moderato* ♩ = 88

فَخَلْهَا بِيَدِ مَا شَئْ زَاغَةً فَخَلْهَا بِيَدِ مَا شَئْ لِزَاغَةً

عَالْ شَرِيفِي جَيْ أَلْدَرْ بَذْرَ خَيْفَ وَعَالْ أَشَرِيفِي حَيْ أَلْدَرْ بَذْرَ خَيْفَ وَ

مَالْ أَلْجَرْ بِيْ أَيْ لَعْقَقْ رَتْهُ لَثْ قَدْ فَهُ وَاهْرِي بَا شَ

## كل شيء له انتهاء و حد

غَيْرَ شَوْقِي إِلَيْكَ مَا لَهُ حَدٌ  
رَّالَذِي فِيهِ سَلَبَيْلُ وَ شَهَدُ  
فِي مَلَاحِ الزَّمَانِ فِي الْحَسْنِ فَرَدُ  
فَالْهَوَى حَالَ بَيْنَ صَبْرِي وَ بَيْنِي  
فَجَعَلَ الرَّسُولُ أَنْمَعَ عَيْنِي

كُلُّ شَيْءٍ لَهُ أَنْتَهَى وَ حَدٌ  
فَسَمَا بِالْجَبَينِ وَ الْخَالِ وَ النَّغْدَ  
وَ بِحَقِّ سَنَاكَ مَا أَنْتَ إِلَّا  
مَنْ رَسُولِي إِلَيْكَ يَا نُورَ عَيْنِي  
لَمْ أَجِدْ فِي الْهَوَى إِلَيْكَ رَسُولاً

\* \* \*

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها شعر من بحر الخفيف ، ناظمه مجاهول .

- طبعها : رصد .

- الدخول في ميزانها : من نصف الزمن الثاني للدم .

*Moderato* ♩ = 96

كُلُّ شَيْءٍ لَهُ أَنْتَهَى وَ حَدٌ  
فَسَمَا بِالْجَبَينِ وَ الْخَالِ وَ النَّغْدَ  
وَ بِحَقِّ سَنَاكَ مَا أَنْتَ إِلَّا  
مَنْ رَسُولِي إِلَيْكَ يَا نُورَ عَيْنِي  
لَمْ أَجِدْ فِي الْهَوَى إِلَيْكَ رَسُولاً

D.C.

أَفْدِي غَزَّالٌ

أَفْدِي غَرَّاً لَهُ فِي الْحُسْنِ مَنْزَلَةً  
فِي ثَغْرِهِ الْمُحْبَّيَانِ الرَّاحُ وَالشَّهَدُ

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغف" ، نوع النظم فيها شعر من بحر السسط ، نسب الى محمد غربط .

1

- الدخول في ميزانها : من اوله .

*Allegretto* = 100

The musical score consists of four staves of music in 4/4 time with a treble clef. The lyrics are written below each staff in both Arabic and English. The Arabic lyrics are: رَانْ رَانْ حَسْلُونْ فِي هَذَا غَدِي أَفْ (Staff 1); هَذِهِ اللَّهُ رَانْ لَهُ الْمُبُوضَيْةُ (Staff 2); هَذِهِ اللَّهُ رَانْ لَهُ الْمُبُوضَيْةُ (Staff 3); and هَذِهِ اللَّهُ رَانْ لَهُ الْمُبُوضَيْةُ (Staff 4). The English lyrics are: ran ran ha-sl-un fey he-za gh-dee af (Staff 1); this is god ran la heh mboos-ee-yah (Staff 2); this is god ran la heh mboos-ee-yah (Staff 3); and this is god ran la heh mboos-ee-yah (Staff 4). The score concludes with a 'Fin' (end) at the end of the fourth staff.

# قلبي تمكّن بالنظر

قلبي تمكّن بالنظر  
 و الروح صارت مضرورة  
 هل يأرني توجّد صبراً  
 من ذي الهموم الممحورة  
 قلبي تمكّن بسيف اللحظة المتّحادي  
 يُقْبِل الصداع و يهيج النّار في أكاري  
 و ثبات ساهر طول النّجاحي  
 حتّى شاهد نور الفجر الوقادي  
 إذا أصبح نبّقى نحالاً  
 جنّد الهوى في كل طريق  
 قال في المقال أشقى مخلوق  
 أعظم الشقا  
 عاشق في عشقه معشوق  
 شلاً ليلقا  
 عشقى سرير يا مولاي  
 هائم أهميم يا مولاي  
 وأحلى الهمام لأهل القلوب المعمورة  
 يحسبوا الرّيام مثلي في عشقة منصورة

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشعف" ، نوع النظم فيها برولة صاحبها مجهول.

- طبعها : رصد .

- الدخول في ميزانها : من التك الأول .

*Allegretto* ♩ = 104

البيت 1 - 11 - 10 / 7 - 6 - 5 / 2 - 11 .

رام غ ملاته ره نظر بن كـ مـ تـ بي قـ

Fif

ـ ما لـ عـ اـ اللـ عـ ظـ ئـ سـ يـ بـ فـ كـ تـ بـ بي قـ

D.C.

ـ دـ يـ بـ اـ كـ فـ زـ اـ لـ اـ لـ اـ جـ ئـ هـ وـ ضـ اـ عـ قـ فـ

D.C.

ـ دـ يـ بـ اـ سـ بـ بـ اـ زـ

D.C.

ـ لـ اـ نـ موـ بـ زـ اـ زـ

D.C.

## في وصفه الأسئلي

فِي وَصْفِهِ الْأَسْنَى  
عَيْوَنُّهُ فِتْنَةٌ  
لِلنَّاسِ قَدْ أَفْنَى  
يَقْتَنُ لَمَنْ يَرَاهُ  
وَجَانُّهُ جَنَّهُ  
فِي حَارَتِ الْأَذْهَانِ  
فَائِقٌ عَلَى الْغَرْلَانِ  
قَدَّهُ كَغْصَنِ الْبَيْانِ  
إِلَى الْعُقُولِ سَلِيبٌ  
هَلْ لِي مِنْهَا نِصِيبٌ

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" نوع النظم فيها توسيع ملحوظ ، وزنه مضارع ، صاحبه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

*Allegretto*  $\text{♩} = 108$

هَانَ الْأَذْهَانِ — تِرْ حَا قَدْ — نَى اللَّهُ — فِي وَصْفِهِ الْأَسْنَى

سَلِيبٌ — قُوَّالُهُ لَى — إِلَى رَاهِيَّنْ — مَرِتَنْ قُوبَ

Fin

D.C.

## أكامل البها

كَسْنَةُ أَجْفَانِي  
سِيدِي مَا غَيَّبَاني  
رَهْ حُبُّكَ أَفْنَاني

أُو سِرِّي فِي أَبْدَاني  
مَنْ أَسْرِي فُدَّاني  
رَهْ حُبُّكَ أَفْنَاني

عَقْلِي مِنْ جَفَاكَ جَفَانِي  
لَوْصَبَتْ نَظَرْ بَغْيَانِي  
نَظَرَةُ فِي جَمَالِكَ تُحْبِي قَلْبِي  
حَسْنَكَ يَا حَسْنَ  
ذَلِيلٍ وَفَتَّانَ فِتْنَةُ الْفَتِيلِ  
وَصَازَ بِالْوَسْنَ مَا صَازَ بِالْذَّلِيلِ

أَغْلَبَنِي الْهَوَى وَرَضِيتْ بِعَطَبِي  
مِنْ قَبْلِ مَا بَدَيْتْ بَدَانِي  
لَوْ كَانَ لِي مَسَاعِفُ دَانِي  
وَأَرْحَمْ يَا حَيَاةُ الْفَانِي  
نَظَرَةُ فِي جَمَالِكَ تُحْبِي قَلْبِي

\* \* \*

- صنعة خالية من " الشغل " ، وهي عبارة عن برولة ناظمها مجهول .

- طبعها : رصد .

- الدخول في ميزانها : من الدم .

Vivace  $\text{♩} = 126$   
البيت 9-8-7/3-2-1

# ميزان القدام

توضية

*Andante* ♩ = 60

1 — 2 —

واصل

الليل ليل عجيب

|  |   |
|--|---|
| أَغْرِّ طَلْقَ الْمُخَيَا<br>حَتَّى الْفَوَادَ فَأَخْيَا<br>حَيْثُ أَرْسَفْنَا الْحُمَيَا<br>وَلَمْ نَرُلْ فِي النَّشَارِاحِ<br>عَلَى زُهُورِ الْبَطَاحِ | الْلَّيْلُ لَيْلٌ عَجِيبٌ<br>قَدْرَازٌ فِيهِ الْحَيْبُ<br>بِهِنَّ عَيْشٌ خَصِيبٌ<br>وَحْرَنَا أَعْلَى مَقَامِ<br>فَشَمَانَا فِي الْنِّظَامِ |
|--|---|

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغاف" ، نوع النظر فيما تشير ، وزنه محدث ، ناظمه مجموعا

- طبعها : حصار

- الدخول في ميزانها : من نصف الزمن الثاني للدم.

*Andante* ♩ = 63

مدادیم ۳-۲۸

The musical score consists of five staves of music in 3/4 time, treble clef, and a key signature of one sharp. The lyrics are written below each staff in both Persian and English. The first staff starts with 'زَلْ لَيْنَ أَ' (Zal-e-Layn). The second staff continues with 'خَلْدَقْ طَرْغَ أَثْ بِ جَدْ عَنْ بَتْ' (Khaldaq Tarq Ath b Jod' e' Un Bat), with a measure number '1-2-3-4' above the third measure and '5' above the fifth. The third staff begins with 'آشَ خُزْ وَ' (Aash Khuz-o) and ends with 'Fin'. The fourth staff starts with 'آشَ خُزْ وَ' (Aash Khuz-o) and continues with 'زَلْ لَمْ وَ قَمَنْهُ أَمْ قَمَ غَلَىَ' (Zal-lam-o Qaman-hu Am Qam Ghala). The fifth staff concludes with 'رَأْ شَفَدْهُ أَحْ رَأْ شَفَدْهُ فَنْ دَلْ' (Ra-shafdeh-o Ah Ra-shafdeh-o Fan-Dal).

أنا قد عيا صيري

وَ جَسْمٌ فِي فَنْيٍ  
عَائِشٌ فِي الْهَنْأَ  
يَحْكُمُ مِمْ بَيْنَنَا  
فِي الْحَاضِرِ وَ الْبَادِ  
وَ رَضَى بِالْبَعْدِ

أَنَا قَدْ عَيْتُ صَبْرِي  
 وَأَنْتَ يَا مُنْيَ قَلْبِي  
 لِقَاضٍ يَهُوَ نَشْكِي  
 يَشْهُدُ الْعَبَادُ جُمْلَه  
 عَلَى مَنْ ظَلَمَ فِينَا

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها حل صاحبه محبول ، و هي مسوقة بتوبيخه .

طبعها: حصار

- الدخول في ميزانها : من نصف الزمان الثاني للدم .

Andante  $\text{♩} = 63$

تُوشِيهَةٌ

The musical score consists of four staves of music for a single instrument. The first staff starts with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp. The second staff begins with a bass clef and a 2/4 time signature. The third staff continues with a treble clef and a 2/4 time signature. The fourth staff concludes with a treble clef and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes, corresponding to the vocal parts. The vocal parts are indicated by vertical lines above the notes, with some lines having numbers (1, 2, 3, 4) and others having a symbol resembling a stylized 'S'. The vocal parts are as follows:

- Staff 1: نَى فَرْمِي جَنْسَتِي فَرْمِي جَنْسَ وَرْدِي بَصَّا يَا عَقْدَنَا
- Staff 2: وَرْمِي جَنْسَ وَرْتِي بَصَّا يَا عَقْدَنَا
- Staff 3: بَصَّا يَا عَقْدَنَا
- Staff 4: بَصَّا يَا عَقْدَنَا

The score ends with a final cadence and the word "Fin".

## قلبي تراه يفرح

مَادُمْتَ حَاضِرْ  
بَيْنَ الْمَحَاضِرْ  
كُلَّ الْأَزَاهِرْ  
وَيُنْشَرْجَ  
يَا مُضْبَاحَ  
وَتَفَتَّحَ  
مِنْ وَجْنَيْكَ تَفَقَّحَ  
فَلْبِي تَرَاهُ يُفْرَحَ  
يَا طَلْعَةَ الصَّبَاحَ

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها توسيع ، ناظمه مجاهول .

- طبعها : رصد .

- الدخول في ميزانها : من نصف الزمن الثاني للدم .

*Andantino* ♩ = 66

رَ شَيْدَ - وَ رَخْفَيْهَ - رَا شَبِيْ قَلْ -  
زِيدَخَاتَ دَمَ بَزَ - حَاثَ دَمَ مَا خَ

Fin

## كتمت المحبة سنين

تَالَّهُ مَا فَادَنِي اكْتَتَامُ  
مَلَكَةُ بَطْ وَلِ الدَّوَامُ  
أَنْكُ مَا تَخَوَّنَ الْدِمَانُ  
كَيْ تَعْلَمُ جَمِيعَ الْوَرَى  
لَا تَسْأَلْ عَلَى مَا جَرَى

كَتَمْتُ الْمُحِبَّهُ سِنِينُ  
أَعْطَيْتُ أَكْفَلِي رَهِينُ  
وَكُنْتَ حَافَّهُتَ يَمِينُ  
زَوْجَنَا الْهَنَاءُ وَ السُّرُورُ  
تَحْذَثُ بَعْدَ ذَاكَ أَمْوَرٍ

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها زجل صاحبه مجهول .

-طبعها : زيدان .

- الدخول في ميزانها : من نصف الزمن الثاني للدم .

*Andantino* ♩ = 66

## توشية صنعة "يا طلعة البدر"

(تؤدى بعد إنشاد الشطر الأول من "التغطية" أي البيت الرابع ويليها جوابه فابنشاد الشطر الثاني منها).

*Andantino*  $\text{♩} = 69$

### يا طلعة البدر

أَمَا هَوَاكَ فَلَا يُبْقِي وَ لَا يَدْرِ  
وَ فِيهِمَا الْقَاتِلَانِ الْعَنْجُ وَ الْحَوْرُ  
وَ عِنْدَكَ الْحَالَانِ الْنَّفْعُ وَ الْضَّرُّ  
وَ قَدْ نَهَى النَّاهِيَانِ الشَّبِيبُ وَ الْكَبِيرُ  
وَ عِنْدَكَ الشَّافِيَانِ الْقُرْبُ وَ النَّظَرُ

يَا طَلْعَةَ الْبَدْرِ لَوْلَا أَنَّهُ بَشَرٌ  
كَيْفَ الْخَلَصُ مِنْ عَيْنِكَ لِي وَمَنْ  
أَنْتَ الْمُنْتَى وَ الْمُنْتَايَا فِيكَ قَدْ جُمِعْتُ  
وَ كَيْفَ يَسْلُو فَوَادِي عَنْ صَبَابِتِهِ  
وَ بِي مِنْ الشَّوْقِ دَاءٌ لَا دَوَاءَ لَهُ

\* \* \*

- صنعة تشمل على "شغل" ، نوع النظم فيها شعر من بحر البسيط ، و هو لأبي البقاء الرندي .

- طبعها : حصار .

- الدخول في ميزانها : من السكتة .

*Andantino*  $\text{♩} = 69$

%

أَ لَوْ رِبْدَ ظَيَا  
نَرِ زَيَا لَنْ لَلَّا أَنْ رَشَبَهَتْ أَهَنَّ





A musical score for two voices, likely a duet. The music is written on two staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a dotted quarter note followed by a sixteenth-note pattern. The lyrics in Persian are: ز آن لاتن زلن ز لا زا ز بک و ز (Zān Latn Zlen Z La Za Z Bek o Z). The second staff continues with a similar sixteenth-note pattern, followed by a sustained note and then a final note. The lyrics here are: و لن ز آن لاتن (o Len Zān Latn).

وَفِي وَصَالَاتٍ

وَفِي وَصَالَكَ مَا أَبْقَيْتُهُ رَمْقَى  
لَوْ كَانَ طَلِيفُ الْخَيَالِ مِنْكَ يُسْعِفُنِي  
لَوْ سَاعَدَ الْمُسْعَدَانِ الدَّهْرُ وَ الْقَدْرُ  
لَدَهْبَ الْمَانِعَانِ الدَّمْعُ وَ السَّهْرُ

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغف" ، نوع النظم فيها شعر من بحر البسيط لأبي البقاء الرندي ( هذان البيتان مستمدان من نفس القصيدة التي استمدت منها الآيات الخمسة لصنعة " يا طلعة الدر " ) .

طبعاً · زيدان

- الدخول في ميزانها : من نصف الزمان الثاني للدم .

*Andantino* ♩ = 89

مَا كَلِمَ صَاحِبِي وَفِي وَرْقٍ  
دَاعِلَتْ دُعَائِنَةَ لَوْزٍ  
زَدَ قُلْبَهُ وَرَأَلَّهُنَّ  
فِي مَرْقَبِي قِيلَتْ بَرْقَلَةَ

## فضحت بالمحيا

بَدْرُ الدِّجَى الْمُنْبِرُ  
وَالنَّشْرُ لِلْعَيْرِ  
وَالْجَسْمُ مِنْ حَرِيرٍ  
وَالْجَيْدُ جَيْدُ رِيمٍ  
مِنْ قَدِّيكَ الْقَوِيمِ

فَضْحَتْ بِالْمَحَايَا  
وَالرِّيْقَنْ لِلْحَمَيَا  
وَالثَّغْرُ لِلْثَّرَيَا  
وَالظَّبْيُ لِلنَّفَارِ  
وَالْغَصْنُ نِلِلْتَمَارِ

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها توسيع ، صاحبه مجهول .

. طبعها : زيدان .

- الدخول في ميزانها : من السكتة .

*Andantino* ♩ = 72

فَضْحَتْ بِالْمَحَايَا  
وَالرِّيْقَنْ لِلْحَمَيَا  
وَالثَّغْرُ لِلْثَّرَيَا  
وَالظَّبْيُ لِلنَّفَارِ  
وَالْغَصْنُ نِلِلْتَمَارِ

بِـ ثـ ضـ فـ تـ

بـ يـ زـ فـ يـ زـ

بـ يـ فـ يـ فـ يـ

بـ يـ رـ فـ يـ رـ

بـ يـ دـ أـ جـ يـ دـ

نهوى من الغزلان

نَهْ وَى مِنَ الْغَزَلَانْ  
 يَرْرِي بِغُصْنِ الْبَانْ  
 وَ حُسْنُ هُوَ الْفَتَانْ  
 قَدْ سَحَرَتْ عَيْنَاهْ  
 لِمُغْ رَمِيَّةَ وَاهْ

\* \* \*

صنعة تشمل على "شغل" ، نوع النظم فيها توشيح ، وزنه مضارع مقبوض العجز ، ناظمه مجهول .

- طبعها : رصد .

- الدخول في ميزانها : من الدم .

*Andantino* ♩ = 72

## الحب عساكره ابطال

يَقْهَرُ الْعَشِيقَ بِالنَّصَالْ  
 كِيفَ قَهْرَنِي فِي صَالْ  
 بِجِيْوُشِهِ ارَادْ قَنَالِي  
 مَكْبُويْ مَنْ سُودَ التِّبَاجَلْ  
 بِيَ عَرَاضَنَ الْفَانَ  
 مَكْنِيْ وَنَضَالْ  
 عَنْ خُبُّهِ مَالِي زَوَالْ  
 نَخْضَعَ لِأَهْلِ الْجَمَالْ  
 بِبَهَاهُمْ شَطْنُوا بَالِي  
 مَنْ تَرْكُونِي فِي غَلَالْ  
 مَا بَغَاؤَا يُوفُوا بَحَالْ  
 عَزَّيْ طَالَ الْحَالْ  
 حَالِي بِالْحُبِّ دُونَ حَالْ  
 نَتَرْجَى نَاقِذَ الْأَحْوَالْ  
 يُنْجِي جَمِيعَ الْأَهْوَالْ  
 نَضْحِي بِالْفَرْجَهِ سَالِي  
 يُنْعَمْ لِي ضِيَا الْهَلَالْ  
 وَنِكِيْ جَمِيعَ الْعَدَالْ  
 وَرِسْعَدْ بِيَ الْحَالْ  
 الْحُبُّ عَلَى الصَّفَا حَلَانْ  
 مَسُوبٌ عَلَى أَهْلِ الْكَمَالْ  
 فَازُوا بِإِبَةِ رِجَالْ  
 دَهَاءَ الْقَدْرِ الْعَالِي  
 بِهِمْ تُضَرِّبُ الْأَمْتَالْ  
 يَا فَاهِمْ رَمَزَ الْأَقْوَالْ  
 فِي مَجَالِسِ الْأَفْضَالْ  
 وَالْيَوْمَ أَمِنْ بَعِيْسَالْ  
 فِي الْحُبِّ دُعَوَا شَيْ أَهْبَالْ  
 بِهَجَرْهُمْ لِلْوَصَالْ  
 هَامُوا فِي الْبَحْرِ الْمَالِي  
 وَأَنَا جَفْنِي فِيْهِ جَالْ  
 قَيْسُ جَرَى لَهُ ثَمَالْ  
 وَلَا صَالْ  
 ابْ مَقالْ

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها برولة صاحبها مجاهول .

- طبعها : حصار .

- الدخول في ميزانها : من السكتة

*Andantino* ♩ = 76

ل بـطا ره ذـ سـا بـ ذـ حـ ذـ اـ زـ  
 بـ مـاـنـ بـيـوـ هـرـ فـ فـ يـكـ لـ صـاـ بـثـ قـ شـيـ ذـ هـرـ يـفـ

بِ جَالِنْ ثُ — ذ — سُو مَنْ روِيْ مَكْ رَلِيْ تَا لَّهْ رَا شَهْ يُو خ  
ثَالْ وَنْ — بَيْ كَمْ ل — فَأَمْذَرَاءْ بَا —

Fin

## في عشقتي حار الطبيب

وَخُبْرِي مَنْ يَسْتَقْصِلُهُ  
وَالِّي نَقُولُ لَكَ تَفْعَلُهُ  
مَا صَبَّثَ مَنْ نَرْسَلُ لَهُ  
زَرْنِي وَزَرْنِ مَخْفَلِي  
وَأَرْحَمْ خُضْرَوْعَ الْمُبْتَلِي

فِي عِشْقَتِي حَارَ الطَّبِيبُ  
وَكُنْ مُحَدِّثٌ وَلِبِيبٌ  
يَوْمَ نَفَرْ زَغْرِي الْخَبِيبُ  
وَنَقُولُ لَهُ يَا زَئِنَ الْصَّعَازِ  
خَلِ الْتَّجَزِي وَالنَّفَازِ

\* \* \*

- صنعة شاملة على "شغل" ، نوع النظم فيها زجل ، وزنه مجزوز الرجز ، ناظمه مجاهد .

- طبعها : حصار .

- الدخول في ميزانها : من السكتة .

*Andantino* ♩ = 76

أَلْطَرْ حَا فِي عِشْقَتِي

لَا زَلَّ يَا آهَ لَنْ زَلَّ يَا بِيبَ

لَا زَلَّ يَا بِيبَ أَلْطَرْ حَا

لَنْ زَلَّ يَا لَنْ لَنْ زَلَّ يَا آهَ نْ

لَنْ زَلَّ يَا لَنْ لَنْ زَلَّ يَا آهَ نْ

لَنْ زَلَّ يَا لَنْ لَنْ زَلَّ يَا آهَ نْ

لَنْ زَلَّ يَا لَنْ لَنْ زَلَّ يَا آهَ نْ

لَنْ زَلَّ يَا لَنْ لَنْ زَلَّ يَا آهَ نْ

1-2-3-4

لَنْ Fin

موسيقى

موسيقى غَازِي

الْكَلِيلِي فَمَخَّيْنَزَوْ موسيقى

# يقولون في البستان

وَنَهْرٌ مِّنَ الْمَاءِ الَّذِي غَيْرَ آسِنَ  
فِي وَجْهِهِ مَنْ تَهُوَى جَمِيعُ الْمَحَاسِنِ

يَقُولُونَ فِي الْبَسْتَانِ لِلْعَيْنِ نُزْهَةَ  
إِذَا شِئْتَ أَنْ تَلْقَى الْمَحَاسِنَ كُلَّهَا

\* \* \*

- صنعة تستعمل على "شغل" ، نوع النظم فيها شعر من بحر الطويل ، ناظمه أبو العلاء المعربي .

- طبعها : حصار .

- الدخول في ميزانها : من نصف الزمن الثاني للدم .

*Andantino*  $\text{♩} = 76$

The musical score for "Yaqulun fi Al-Bustan" is presented in six staves. The tempo is indicated as *Andantino* with a tempo mark of  $\text{♩} = 76$ . The key signature is one sharp. The lyrics are written below each staff in a cursive Arabic script. The first staff begins with "تَا شَلْبُونِي نَ لُوقُو يَ نَ نَ أَ". The second staff begins with "عَبَدِ لَلَّهِ نَ تَا شَلْبُونِي نَ لُوقُو يَ نَ نَ أَ". The third staff begins with "نَ دِنْ رُنْهَوْنَ تُهْنَزْ نَ بِنْ". The fourth staff begins with "ذِي أَلَّا ذِي أَلَّا ذِي أَلَّا". The fifth staff begins with "لَا زَيَا يِي طَا بِرْ طَنْ آرْ غِيَّرْ". The sixth staff begins with "لَا زَيَا يِي طَا بِرْ طَنْ طَنِي بِرْ طَنْ يَا نَ". A horizontal arrow points under the last two staves.

ن س آر يه غَذِي لَأْلَنْ رَلَنْ لَأْلَنْ رَلَنْ  
لَنْ لَأْلَنْ رَلَنْ لَأْلَنْ Fin

## و مهفهف

كَنْ فِتْنَةً لِلْعَاشِقِينَ فَكَانَ  
حَسْدًا فَسَلُوا مِنْ قَفَاهُ لِسَانًا  
وَمُهْفَهَفٌ قَالَ إِلَهٌ لِحُسْنِهِ  
زَعَمَ الْبَنْفَسْجُ أَنَّهُ كَعِذَارٍ

\* \* \*

- صنعة تشمل على "شغل" ، نوع النظم فيها شعر من بحر الكامل ، ينسب إلى أبي هلال العسكري .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من السكتة .

*Andantino* ♩ = 76

The musical score for "و مهفهف" is presented in eight staves, each with a G clef. The tempo is indicated as *Andantino* with a tempo mark of ♩ = 76. The lyrics are written in Arabic below each staff, corresponding to the musical notes. The lyrics are:

أَلَا جَانِ فَهَفْ هَمْ و  
هَمْ وِ بَشَدْ خَلْهُ لَأَلَا  
أَلَا جَانِ فَهَفْ  
بَشَدْ خَلْهُ لَأَلَا  
لَا زَرْ يَا لَنْ لَوْ رَلَنْ لَأَلَنْ يَا لَنْ  
فِنْ كَلَنْ زَرْ أَنْ لَأَلَنْ يَا نَزْ لَأَلَنْ  
قِبْ شَدْ زَلْنَ شَدْ زَلْنَ



## اللَّايمُ لَا تَلْمِنِي

بَعْدَ مَا كُنْتَ مَهْنِي  
جِنْ سُفْنَهُ مَكْنِي  
يُمْسَأِلُ وَعَذْنِي  
وَالْهَنَا مَا يُفَارْقِنِي  
غَيْرُ هَا مَا يُعَجِّبْنِي

وَالْغَرَامُ عَلَيْيَ حَارٌ  
مَالِكٌ يَبْهِي مَسْرَارٍ  
مَا قَبْلُ مَنْيَ تَحْزَارٌ  
تَنْجَلٌ عَنِي الْأَكْدَارٌ  
فَانْتَهَ مِنْ كُلِّ اَزْهَارٍ

**اللَّائِمُ لَا تُلْمِنِي حَالِي عَادِمٌ**  
**كَانَ سَبَابِي لَقِيتُ بُو لَشَقَرَ النَّائِمِ**  
**أَعْرَضْ عَنِّي وَرَأْدَ لِبَسَاطِه قَادِمٌ**  
**لَوْ صِبَتْ مَعْهُ غِيرُ لِلَّهِ يَا الْفَاهِمِ**  
**فِي عَرْصِه بَاهِيه بَلَوْزَدَ النَّاسِمِ**

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها زجل ، صاحبه مجهول .

طبعها: حصار

- الدخول في ميزانها : من السكتة .

*Andantino* ♩ = 76

## وَلَوْ أَنِّي

وَجَادَتْ لِي الدُّنْيَا بِمُلْكِ الْأَكَاسِرَةِ  
إِذَا لَمْ تَكُنْ عَيْنِي لِوَجْهِكَ نَاظِرَةٌ  
وَلَوْ أَنِّي أَمْسَيْتُ فِي كُلِّ نِعْمَةٍ  
فَمَا سَوَيْتُ إِنْدِي جَنَاحَ بَعْوَضَةٍ

\* \* \*

صنعة تستعمل على "شغل" ، نوع النظم فيها شعر من بحر الطويل ، صاحبه مجهول .

-طبعها : زيدان .

-الدخول في ميزانها : من السكتة .

*Andantino* ♩ = 76

A musical score consisting of three staves of music in G major. The lyrics are written below each staff in both Persian and English. The first staff has lyrics: 'مذکور بیان نه اند' (Mazkūr biyān nahe ānd). The second staff has lyrics: 'گالا زن کی لایز گالا زن' (Galāzān kīlāyiz galāzān), with a measure bracketed and labeled '1-2' above it and '3' below it. The third staff has lyrics: 'لَنْ رَأَيْتَ أَنْ لَبِانَ لَا' (Lān rāyit an labiān lā). The score concludes with a final measure ending with 'fin'.

## كل يوم

وَفُؤَادِي مِنَ الْغَرَامِ جَرِيحٌ  
مَا بِقَلْبِي لَعْلَةٌ يَسْتَرِيحُ  
كُلَّ مَا يَفْعَلُ الْمَلِيجُ مَلِيجٌ  
كُلَّ يَوْمٍ يَحْرِكُ الْوَجْدُ قَلْبِي  
لَمْ أَجِدْ خَلْوَةً إِلَّا كَفَاسْكُو  
وَمَلِيجُ يَرِيدُ قَتْلِي وَلَكِنْ

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشعل" ، نوع النظم فيها شعر من بحر الخفيف ، لعيسى الحاجري .

- طبعها : رصد .

- الدخول في ميزانها : من التك الثاني .

*Andantino*  $\text{♩} = 76$

يَا مَنْ إِذَا أَقْبَلَ

هذا أميرُ الْحُسْنِ فِي مَوْكِبِهِ  
حَلَّ بَعْدَ أَنَّكَ مَا حَلَّ بِهِ

يَا مَنْ إِذَا أَقْبَلَ قَالَ الْوَرَى  
عَبْدُكَ لَا تَسْأَلْهُ عَمَّا جَرَى

- صنعة تستعمل على "أشغل" ، نوع النظم فيها شعر من بحر السريع ، ناظمه أبو القاسم احمد بن نصر الخبازى .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من السكتة .

*Andantino* ♩ = 78

## توضية صنعة "آه من لوعة"

(تؤدي بعد إنشاد الكرسي ، ويليها جوابه )

*Andantino* ♩ = 76

The musical score consists of six staves of music. The first three staves begin with a treble clef, a common time signature, and a tempo marking of *Andantino* with a tempo of ♩ = 76. The fourth staff begins with a treble clef and a common time signature. The fifth staff begins with a treble clef and a common time signature. The sixth staff begins with a treble clef and a common time signature. The music features various note patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score concludes with the word "واصل" (Continue) at the end of the sixth staff.

يَوْمَ حَنُوا الرِّكَابُ  
وَأَشْرَيْتُ الْعَذَابَ  
بَيْنَ يَلْأَكِ الْقَبَابَ  
وَأَفْقَأْتُ الْأَرْبُوعَ  
هَلْ لِهِ مِنْ طَلْوَعٍ

أَهْمَنْ لَوْعَةً بَرْتُ كَبْدِي  
يَوْمٌ يَعْثُ الْحَجَّى يَدْأَبِيدُ  
وَمَضَتْ مُهْجَّتِي بِلَا قَوْدِ  
تَرْكُونِي مُلَازِمَ السَّهْرِ  
أَسَالَ اللَّيلَ عَنْ ضِيَا الْفَجْرِ

\* \* \*

- صنعة تستعمل على "شغل" ، نوع النظم فيها توشيح للسان الدين بن الخطيب .
  - طبعها : حصار .
  - الدخول في ميزانها : من نصف الزمن الثاني للدم .

٥-٦

كُوْرَد لَنْ بِي

لَلَّا زَأْلَنْ رَلَلَنْ أَلَّا زَأْلَنْ

بِنْيِي كُوْرَد

لَانْ أَلَّا زَأْلَنْ

بُونْ أَلَّا زَأْلَنْ

لَانْ أَلَّا زَأْلَنْ

## جاد على برضاه

جَادَ عَلَى بِرْضَاهُ  
الْحَيْبَ بِاللَّيْ حَبَّتِهِ رَازِنِي وَأَنْعَمَ عَلَيَّ بِالْوَصَلِ  
حِينَ اشْرَقَ نُورُ تَهَا

كُلُّ شَيْءٍ بِالْقَهْرِ نَسِيَّهُ يَا أَهْلِي عَقْلِي إِذَا شَفَّوْهُ زَالَ  
مَا بِيَ غَيْرَ هُوَاهُ

بَانْ فَيَ بَعْدَ مَا خَفِيَّهُ وَالْغَرَامِ إِذَا هُوَ تَقَوَّى وَصَالَ  
مَا يَقْدِرُ حَذْيَلَقَاهُ

شُوفْ حَالِي حِينَ لَقِيَهُ حَاطِبِي وَقَهْرَنِي بِالنَّصَالِ  
كُلِّي فِي الْحَقِّ أَفَنَاهُ

يَا أَلَّيْ عَوْضَكَ مَارِيَتِهِ يَا الْوَلَاهُ زَوْلُ شَكُّ الْخَيَالِ  
مَائِمُ غَيْرُ اللَّهِ \* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، وهي عبارة عن برولة من نظم الشيخ محمد الحرائق .

- طبعها : حصار .

- الدخول في ميزانها : من النك الثاني .

*Moderato* ♩ = 80

## تروشية صنعة " أو حشت مذ غبت "

( تؤدى بعد إنشاد البيت الأول ويليها جوابه )

*Moderato* ♩ = 80



او حشت مذ غیث

أَوْحَشْتَ مُدْغِبَتَ جَمِيعَ الْوَرَى  
سَكَنْتَ فِي قَلْبِي وَمَا يَنْبَغِي

卷之三

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها شعر من بعمر السريع ، ينسب إلى السيدة زبيدة زوجة الخليفة هارون الرشيد .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من السكتة .

## أيها السائل

إِيْ جَزَاءُ الدُّنْبِ وَ هُوَ الدُّنْبُ  
مَشْرِقًا لِلشَّمْسِ فِيهِ مَغْرِبٌ  
وَ لَهُ خَدٌ يُلْحَظُ يَمْدُهُ  
لَحْظَاتُهُ مُقْلَتٍ فِي الْغَلَىْسِ  
ذَلِكَ الْوَرْدُ عَلَىِ الْمَغْنَىِسِ

أَيُّهَا السَّائِلُ عَنْ جُرمِي لَدَيْهِ  
أَخْدَثَ شَعْسَ الْصَّحَى مِنْ وَجْنَيْةَ  
ذَفَبَ الدَّمْعَ بِاَشْوَاقِي إِلَيْهِ  
يَنْبَتَ الْوَرْدُ بِغَرْسِي كَلَمَا  
لَيْثَ شِغْرِي أَيْ شَيْءٍ حَرَّمَا

\* \* \*

- صنعة تستعمل على "شغل" ، نوع النظم فيها توشيح من بحر الرمل ، ينسب إلى إبراهيم بن سهل .

- طبعها : رصد .

- الدخول في ميزانها : من السكتة .

*Moderato*  $\text{♩} = 84$

ذَلِكَ الْوَرْدُ عَلَىِ الْمَغْنَىِسِ هَا يُّا 1-2-3-4

بِغَرْسِي كَلَمَا بِالْجَنَّةِ 5-1

مَا لَكَ بِي غَرْبُ ذَلِكَ الْوَرْدُ بِيَنْدَ 2

شِغْرِي أَيْ شَيْءٍ حَرَّمَا فِي بَيْتِي لَمَقْمَةً ظَنْخَارِ 3

## سُلْوَا تَاجِ الْمَلاَح

سُلْوَا تَاجِ الْمَلاَحْ مَا لَه بِوْصَالَه مَا زَارَنِي  
 وَاسْ الْمَغْرُومْ فِي جَمَالَكْ تَبْغِيهِ يَحْرُمُ الْمَنَامْ  
 جَازْ عَلَيَّ وَزَادْ حَبْه بِسْيُوفُ الْبَيْنْ دَكْنِي  
 وَتَرْكْ جَسْمِي نَحِيلْ فَانِي مَكْسِي بِثِيَابِ السَّقَامْ  
 إِذَا نَمُوتْ مَنْ هُواكْ رَاحَةُ رُوحِي لَا تَلْمِنِي  
 شَمْخُوا لَه يَا أَهْلِي فِي قَتْلِي هَذِه حَالَةُ الْغَرَامْ  
 كَثْرَ تَصْدِيعِي بِالصَّدَّ مَعَ الْجَفَا وَهَجْرُه  
 قَوَى تَرْوِيَعِي وَحَلْفُ لِي مَا يَجُودُ عَمْرُه  
 بُو الْقَدَ الرَّفِيعِي مَا يَقْبَلُ لِلْعَشِيقِ عَذْرُه  
 لَوْ تَبْقَى لِي مَلَامْ عَلَى حَبْ غَرَّ إِلَي مَا يَفْدِنِي  
 خَلِيلَه يَشِرْدُ مَا يُوَافِي بِوْصَالَه طَولُ الدَّوَامْ  
 لَوْ صِبَّتْ أَنَا حَدِيثَ عَنَّه مَرْوِي هُوَ يَقْدِنِي  
 تَلْحَى بِه طَولُ عَمْرِي وَمَا فِي الْغَيْبِ مِنْ أَحْكَامْ  
 إِذَا نَمُوتْ مَنْ هُواكْ رَاحَةُ رُوحِي لَا تَلْمِنِي  
 شَمْخُوا لَه يَا أَهْلِي فِي قَتْلِي هَذِه حَالَةُ الْغَرَامْ

\* \*

- صنعة خالية من "الشفل" ، نوع النظم فيها برولة ، ناظمها محبول.

-طبعها : مزموم .

- الدخول في ميزانها : من السكتة .

*Moderato* ♩ = 92

البيت 1.2.3.7.8.9

## توضية صنعة " امش يا رسول "

( تؤدي بعد إنشاد البيت الأول و قبل جوابه )

*Moderato* ♩ = 92

### امش يا رسول

|   |   |
|---|---|
| بَخْرِ الْعَهْدِ وَدُوْلَ الْمَنَا<br>وَحَالَ الْبَعَادُ بَيْنَنَا<br>يَجْمَعُ عَنْ قَرِيبٍ شَمَلَنَا<br>بَاشْ تَنْكِي الْرَّقِيبُ وَالْحَسُودُ<br>لَا بَدَلَ الْمَرْزَازُ أَنْ يَغُودُ | اَمْشِ يَا رَسُولَ الْحَبِيبِ<br>عَنِي قُلْ لَهُمْ قَدْ طَالَ الْمَغِيبُ<br>نَرْغَبُ إِلَاهَ الْمُجِيبِ<br>وَنَغْنِمُ مَعْكَ رَاحَتِي<br>اَشْ حَالَ مَا نَطُولُ غَيْبِي |
|---|---|

\* \* \*

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها زجل ، صاحبه مجهول .

- طبعها : مزمو .

- الدخول في ميزانها : من نصف الزمن الثاني للدم .

*Moderato* ♩ = 92

The musical score consists of three staves of music. The top staff uses a treble clef, the middle staff an alto clef, and the bottom staff a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 5/8. The lyrics are written below the notes in both Arabic and English. The Arabic lyrics are: حَرَّا عَنْ مَدْنَهُمْ دَنْدَوْ وَ آلَرَّ بِكِي نَذْ بَشْ Fin. The English lyrics are: Alra'ayha - Raya - Rati - Rati. The score concludes with a final measure ending with a double bar line and the word 'Fin'.

## توضية صنعة "يا مقابل"

(تؤدي بعد إنشاد البيت الثالث وقبل جوابه)

Moderato  $\text{♩} = 92$

The musical score consists of five staves of music. The first four staves are in common time (indicated by a 'C') and the fifth staff is in 6/8 time (indicated by a '6'). The key signature is one sharp (F#). The music features various note values including eighth and sixteenth notes, with rests and grace notes. Measure numbers 1 and 2 are indicated above the first two staves. The word 'Fin' is written at the end of the fifth staff.

## يا مقابل

يَا كَحِيلَ الشَّفَارْ  
يَبْنَ مَاءِ وَنَارْ  
الَّذِي هَمْتُ فِيهِ  
مَا يُلُوْ فِي النَّاسِ شَبَّيْهِ  
سَاعَةً تَلْقَيْهِ  
ثَوْبَةً الْأَصْفَارْ  
يُشْبِهُ الْجَنَّاتِ

يَا مُقَابِلُ حَرْجِنِي عَنْ حَدِّي  
وَفَوَادِي فِي مَعْرِكَةِ الْجَهَدِ  
قَدْ فَتَّنِي بِلَحْظَهِ السَّاحِرِ  
الْمُرْعِبُ الْكَوْكَبُ الْزَاهِرِ  
وَهُوَ يَرْجِعُ بِقُدْرَةِ الْقَادِرِ  
قَدَهُ فَصَلَّى مِنَ الدُّخُولِ قَدِي  
وَهُوَ يَرْجِعُ مِنَ الْحَيَا وَرِدي

\* \* \*

- صنعة تتصل على "شغل" ، نوع النظم فيها توسيع ملحوظ ، وزنه منهوك الخفيف ، صاحبه مجاهد .

- طبعها : مزموم .

- الدخول في ميزانها : من الدم .

*Moderato* ♩ = 92  
البيت 6.1

البيت 7.5.4.3.2

البيت 6.1

البيت 7.5.4.3.2

Fin

# يا من ملکني عبدا

مِنْ غَيْرِ شِينْ وَرَا  
عَنْ هَا وَجِيمْ وَرَا  
مِنْ تَا وَجِيمْ وَثُونْ  
فِي الْقَلْبِ مِنْ عُيُونْ  
نَجْرَعْ كَاسَ الْمَنُونْ  
مِنْ شِينْ وَفَا وَرَا  
عَنْ هَا وَجِيمْ وَرَا

يَا مَانْ مَلْكِي عَبْدَا  
أَعْلَاشْ قَابْ لَكْ تَعَدَّى  
عَدْبَتْ يِ سِنْ نَا  
وَزْتَنْ يِ فَنْ وَنَا  
خَاتَنْ يِ مَهِنَا  
وَقَابْ يِ قَذْنَدَا  
أَعْلَاشْ قَابْ لَكْ تَعَدَّى

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها زجل ، صاحبه مجهول .

- طبعها : مزموم .

- الدخول في ميزانها : من التك الثاني .

*Allegretto*  $\text{♩} = 104$

البيت 1 6

البيت 2 7.5.4.3.2

Fin

D.C.

نيهتي بين الأنام

يَا دُرَّةَ فِي لُبِّ الْصَّدَفِ  
لِمَسْجِدِ الْحُكْمِ أَعْتَكْفُ  
كَمَا سَقَيْتَ مَنْ سَلَفَ  
وَالْخَلُّ مِثْلُ الْعَنْبَرِ  
مِثْلُ الْهَلَلِ تَنَرِّ

نَيْهَتِرِي بَيْنَ الْأَنَامِ  
دَعَوْتُ قُلْبِي الْمُسْتَهَامِ  
سَقَيْتِرِي كَاسَ الْغَرَامِ  
وَغَنَّجَ الْأَشْفَارُ الرُّقوَدِ  
وَنُورٌ ضَلَّا دَاكَ الْجِبِينِ

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها توشيح ، وزنه هزج ، صاحبه محبوّل .

- طبعها: مزموم .

- الدخول في ميزانها : من النك الثاني .

Allegro ♩. =120

قمر الروض

وَالَّذِي يَهْرُقُ عَلَيْهِ دَمْعَهُ  
لَمَّا حَصَلَ وَقْتُ السَّحَرِ جَمْعَهُ  
يَشْتَهِي كُلَّ مَنْ حَضَرْ سَمْعَهُ  
وَاحْتَفَى مَا بَيْنَ الْوَرْقَ وَ اَنْطَقَ  
الَّذِي يَقُولُ لِي تُبْ أَحْمَقُ

قُسْمٌ ثَرَ الرَّوْضَ فِي أَحْبَالِ  
إِحْمَرَ الْوَرْدُ مِنْ حَجَلَ  
وَالْيَمَامَ وَاقِفٌ عَلَى رَجَلِ  
وَالْغُصَّ وَنَظَّلَتْ عَلَيْهِ  
ذَابَ عَادَ الْرِّيَاضُ نَزِيْهَ

\* \* \*

- صنعة تشمل على "شغل" ، نوع النظم فيها ز حل ، صاحبه مجهول

- طبعها: مزموم

الدخول في مذاńها : من التأك ثالث

Vivace ♩ = 132

The musical score consists of six staves of music in 6/16 time, treble clef, key signature of one sharp, and a tempo of Vivace (♩ = 132). The lyrics are written below each staff in both Arabic and English. The Arabic lyrics are:

- فَا أَحْتِرْ فِي ضَمَّ الْرَّوْدُ أَلْرَوْدُونْ رَى تَقْ
- نَّ هَنَّ نَّ هَنَّ نَّ هَنَّ آ
- ذَلِكَةَ عَرْقَ يَهْ دَى — الْكَشَ وَنَّ هَنَّ هَنَّ
- صُوْغُ وَلَنْ لَنْ رَأَ يَا لَنْ آ
- وَاحْ لَيْنَةَ عَلَثَ لَعْلَكَ لَظَ لَيْنَةَ لَيْنَةَ
- طَرْزَ وَنَلْ بَيْهَ مَا فَيَنْ

The English lyrics are:

- So light up in the glow of the road, the road seen
- is the road
- of the people's heart, the people's heart
- is the people's heart
- the people's heart
- is the people's heart

At the end of the score, there is a repeat sign with 'D.C.' indicating a return to the beginning.

## اكتسى بالجمال

وَرَجَعَ مَعَ الْمَصَوَابِ  
خَلَّى بِالشَّرَابِ  
لَوْلُوْ فِي رُضَابِ  
صَبِّرِي مِنْهَا أَرْتَعْجَ  
صَرِّي مَعَ مُحَاجَجَ

اَكْتَسَى بِالْجَمَالِ بَدْرِي  
رِيَاضُ خَدَّهُ الْجَمَرِي  
وَ الْمُبَيْسَمُ كَمَا تَدْرِي  
وَ الشَّفِيفَةُ كَمَا الشَّهَدَ  
صَرْتُ مَمَّا وَكَبَلَ عَقْدَ

\* \* \*

- صنعة خالية من "الشغل" ، نوع النظم فيها توسيع ، صاحبه مجهول .

- طبعها : مزموم .

- الدخول في ميزانها : من النك الأخير .

*Vivace* ♩ = 138

اَكْتَسَى بِالْجَمَالِ بَدْرِي رِيَاضُ خَدَّهُ الْجَمَرِي  
وَ الْمُبَيْسَمُ كَمَا تَدْرِي وَ الشَّفِيفَةُ كَمَا الشَّهَدَ  
صَرْتُ مَمَّا وَكَبَلَ عَقْدَ

Fin

أيا فاضح البدر

فَهَلْ لَكَ وَأُوْ وَصَادُ وَ لَامْ  
يَهِيمُ بَقَافُ وَ بَاءُ وَ لَامْ  
فَرِيقُ عَيْنُ وَ سِينُ وَ لَامْ  
وَ عَدِدُ رَاءُ وَ مِيمُ وَ لَامْ  
فَيْضُ سِينُ وَ مِيمُ وَ لَامْ

أيَا فَاضَ الْبَدْرُ عَنِ التَّمَامِ  
وَهَلَّا عَطَفَتْ عَلَى عَاشِقٍ  
تَمَكَّثَ قَلْبِي بِشَغْرِ شَنِيبَ  
عَلَى عَدْدِ الْقَطْرِ حَبِّي لَكُمْ  
وَهَلْ يَجْمَعُ الدَّهْرَ مَا يَبْيَنُ

- صنعة خالية من "الشغف" ، نوع النظم فيها شعر من بحر المقارب ، صاحبه مجهول .

- طبعها: مزموم

- الدخول في ميزانها : من ذلك الأخير .

*Presto* ♩ = 144

## المصادر و المراجع المعتمدة

### (1) باللغة العربية:

(رتبة الأسماء حسب الحروف الأبجدية و دون اعتبار الألف و اللام عندما تتصدرانها )

- ابريلو ( محمد ): الموسيقى الأندلسية المغربية، نوبة غريبة الحسين - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - 1985.
- ابن بسام الشنترني ( أبو الحسن علي ): الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة - تحقيق إحسان عباس - الدار العربية للكتاب (لبيبا - تونس ) - 1978.
- ابن تاويت ( محمد ) بالاشتراك مع محمد الصادق عفيفي: الأدب المغربي - دار الكتاب اللبناني - بيروت 1960.
- ابن جلون التويمي ( الحاج إدريس ) - التراث العربي المغربي في الموسيقى - مطبعة الرئيس - الدار البيضاء - 1981.
- ابن الخطيب ( لسان الدين ): الإحاطة في أخبار غرناطة - تحقيق عبد الله عثمان - مكتبة الخانجي - القاهرة - 1974.
- ابن خلدون ( عبد الرحمن ): المقدمة - مطبعة دار القلم - بيروت - الطبعة الرابعة - 1981.
- نفس المرجع - تحقيق الدكتور عبد السلام الشدادي - في 3 أجزاء - مطبعة بوبليدي - منتديا - الدار البيضاء - 2005.
- ابن الدراج السبتي ( محمد ): الإيماع و الانتفاع بمسألة سمع السماع - دراسة و إعداد محمد بن شقرورون - مطبعة الأندلس - القبطية - تاريخ الطبع غير مذكور.
- ابن زيدان ( عبد الرحمن ): إتحاف أعلام الناس بجمال أخبار حاضرة مكناس - المطبعة الوطنية - الرباط - 1929 - 1933.
- وله أيضاً: العز و الصولة في معلم نظم الدولة - المطبعة الملكية - الرباط - 1381 هـ / 1961.
- ابن زيلة ( أبو منصور الحسين ): الكافي في الموسيقى - تحقيق زكريا يوسف - دار القلم - القاهرة - 1964.
- ابن سعيد الأندلس أو المغربي ( أحمد ): المغرب في حل المقرب - تحقيق شوقي ضيف - دار المعارف - القاهرة - 1953.
- وله أيضاً: المقتطف من أزاهر الطرف - تحقيق سيد حفيظ حسين - الهيئة المصرية للكتاب - 1983.
- ابن سناء الملك ( هبة الله ): دار الطراز في عمل الموس Hatchat - تحقيق جودت الركابي - دار الفكر - دمشق - 1949.
- ابن سودة المري ( عبد السلام بن عبد القادر ): دليل مؤرخ المغرب الأقصى - جزءان - دار الكتاب - الدار البيضاء - 1960 - 1965.
- ابن شقرورون ( محمد بن أحمد ): مظاهر الثقافة المغربية من القرن 13 إلى القرن 15 م - مطبعة الرسالة - الرباط - 1982.
- ابن عبد ربه ( أحمد ): العقد الفريد - مكتبة صادر - بيروت - 1953.
- ابن عبد العزيز ( عبد الجليل ): الموسيقى الأندلسية المغربية ( فنون الأداء ) - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - 1988.
- وله أيضاً: مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - 2000.
- ابن عذاري ( أبو عبد الله المراكشي ): البيان المغرب في أخبار ملوك الأندلس و المغرب - ط. تطوان.
- ابن القيسرياني - كتاب السماع - تحقيق أبو الوفا المراغي تحت إشراف وزارة الأوقاف المصرية ( المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي ) - رسالة ابن المنجم في الموسيقى و كشف رموز كتاب الأغاني - تحقيق و شرح و تعليق يوسف شوقي - دار الكتب و الوثائق القومية - القاهرة - 1999.
- ابن منصور ( يحيى بن علي ): رسائل ابن المنجم في الموسيقى و كشف رموز كتاب الأغاني - تحقيق و شرح و تعليق يوسف شوقي - دار الوهاب - 1976.
- ابن منصور ( عبد الوهاب ): قيائل المغرب - المطبعة الملكية - الرباط - 1388 هـ / 1968 م.
- احسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسى، عصر سيادة قرطبة - ط. 4 - دار الثقافة - بيروت - 1975.
- وله أيضاً: تاريخ الأدب الأندلسى، عصر الطوائف و المراطين - ط. 5 - دار الثقافة - بيروت - 1978.
- الأخضر ( محمد ): الحياة الأدبية في المغرب على عهد الدولة العلوية - دار الرشاد الحديثة - الدار البيضاء - 1977.
- أخليفة ( مصطفى ): الأجناد النسوية بمدينة تطوان - منشورات جمعية تطوان أسمير - مطبعة الخليج العربي - تطوان - 1423 هـ / 2003 م.
- أخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا و خلان الوفا - مطبعة صادر - بيروت - 1957.
- الأصبهاني ( أبو الفرج علي بن الحسين ): الأغاني - دار الثقافة - بيروت - 1983.
- بنمنصور ( عبد اللطيف ): مجموع أزجال و تواشيح و أشعار الموسيقى الأندلسية المغربية المعروفة بالحلايك - مطبعة الريف - الرباط - 1977.
- بنموسى ( عبد الفتاح ): الإيقاعات الخمسة - مطبعة النصر - فاس - 1988.
- بنونة ( مالك ): كناش الحلايك لأبى عبد الله محمد بن الحسين النطوانى الأندلسى - مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية - سلسلة " التراث " - مطبعة المعارف الجديدة - الرباط - 1999.
- بيضون ( إبراهيم ): الدولة العربية في إسبانيا من الفتح حتى سقوط الخلافة - دار النهضة العربية للطباعة و النشر - بيروت - 1978.
- اليوعصامي ( محمد ): إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع - تحقيق عبد العزيز بن عبد الجليل - مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية - سلسلة " التراث " - الهلال العربية للطباعة و النشر - الرباط - 1995.
- القادلي ( إبراهيم ): أغاني السقا و مغاني الموسيقا - مخطوط رقم 109 د - الخزانة العامة - الرباط - 1995.
- التدلاوى ( المفضل ): إطلاعات على النغم المغربي الأصيل - مطبعة الطوبيريس - طنجة - 2000.
- التجيبى ( أبو طاهر ): المختار من شعر بشار و شرحه - مطبعة الاعتماد - القاهرة - 1934.

- التراث الموسيقي التونسي (نوبات المأثور المدونة بالكتابة الموسيقية) - وزارة الشؤون الثقافية - إدارة الموسيقى و الفنون الشعبية - 9 أسفار، بعضها لا يحمل تاريخ النشر.

- التمناري (عبد الرحمن): الفوانيد الجمة في إسناد علوم الأمة - مخطوط رقم د 1420 - دار الوثائق - الرباط.

- التيفاشي (أحمد): متعة الأسماع في علم السماع - مقطفات من هذا الكتاب تتعلق بأحوال الموسيقى في إفريقيا و الأندلس نشرها محمد بن تاویت الطنجي في مجلة الأبحاث البالغة 21 - دجنبر 1968.

- الجراي (عياس بن عبد الله): الرجل في المغرب، القصيدة - مطبعة الأمنية - الرباط - 1970.

- له أيضاً: موشحات مغربية - مطبعة دار النشر المغربية - الدار البيضاء - 1973.

- آثر الأندلس على أوروبا في مجال النغم والإيقاع - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - 1982.

- حتى (فيليب): تاريخ العرب - دار غندور للطباعة و النشر والتوزيع - بيروت - 1974.

- الحجوبي (محمد المهدى): حياة الوزان الفاسي و آثاره - المطبعة الاقتصادية - الرباط - 1930.

- الحجي (عبد الرحمن علي): تاريخ الموسيقى الأندلسية - دار الإرشاد للطباعة و النشر - بيروت - 1969.

- حجي (محمد): الزاوية الدلالية و دورها الديني و العلمي و السياسي - المطبعة الوطنية - الرباط - 1964.

- حركات (إبراهيم): المغرب عبر التاريخ - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - 1985.

- حسن حسني عبد الوهاب - ورقات عن الحضارة العربية يافريقيا التونسية - مكتبة المنار - تونس - 1965.

- الحفني (محمود أحمد): علوم الآلات الموسيقية - مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1987.

- الحلو (سليم): الموشحات الأندلسية، نشأتها وتطورها - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت - 1965.

- داود (محمد): تاريخ طوان - 3 أجزاء - المطبعة المهديه - طوان - 1379 هـ / 1959 م.

- الدلاني الرباطي (محمد بن العربي): فتح الأنوار في بيان ما يعين على مدح النبي المختار - مخطوط رقم 3285 د - الخزانة العامة - الرباط.

- الرئيس (ال حاج عبد الكريم): من وحي الرباب، مجموعة أشعار و أزجال موسيقى الآلة . مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - 1982.

- الزعفراني (حاييم) - يهود الأندلس و المغرب - ترجمة أحمد شحلان - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - 2000.

- الششتري (أبو الحسن علي بن عبد الله) - الديوان - تحقيق علي سامي النشار - الإسكندرية - 1960.

- الشرقي (صلاح): أضواء على الموسيقى المغربية - مطبعة فضالة - المحمدية - 1977.

له أيضاً: جل تر المعاني - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - 1997.

- الشكعة (مصطفى): الأدب الأندلسي، موضوعاته و فنونه - دار العلم للملايين - بيروت - 1975.

- الصعييف الرباطي (محمد): تاريخ الصعيف - تحقيق أحمد العماري - دار المأثورات - الرباط - 1986.

- ضيف (شوقي): الشعر و الغاء في المدينة و مكة لعصر بنى أمية - الطبعة الثانية - دار الثقافة للطباعة و النشر و التوزيع - بيروت - 1967.

- العباس (بن ابراهيم السعالي المراكشي): الإعلام بمن حل مراكش و أغمات من الأعلام - المطبعة الملكية - الرباط - 1974.

- عتيق (عبد العزيز): الأدب العربي في الأندلس - دار النهضة العربية للطباعة و النشر - بيروت - 1975.

- العلمي (محمد بن الطيب) : الآتيس المطروب فيمن لقيه مؤلفه من أدباء المغرب. المطبعة الحجرية - فاس - 1315 هـ / 1897 م.

له أيضاً: الآتيس في مبادئ العلوم - مخطوط رقم 15 ك - الخزانة العامة - الرباط.

- فروخ (عمر): تاريخ الأدب العربي - ط. 3 - دار العلم للملايين - بيروت - 1980.

- الفشنالي (عبد العزيز): منهاج الصفا في أخبار الملوك الشرفاء - دراسة و تحقيق عبد الكريم كريم - مطبوعات وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية و الثقافة - المطبعة و المكتبة العصرية - الرباط - تاريخطبع غير مذكور.

- كتاب مؤتمر الموسيقى العربية (القاهرة 1932) - المطبعة الأميرية - 1933.

- الكتاني (محمد بن جعفر): سلوة الأنفاس و محاذنة الأكياس بمن أقرب من العلماء و الصلحاء بفاس - دار الثقافة - الدار البيضاء - 2004.

- كريم (عبد الكريم): المغرب في عهد الدولة السعودية - شركة الطبع و النشر - الدار البيضاء - 1398 هـ / 1978 م.

- الكلبي (أبو يوسف يعقوب): رسالة في خير صناعة التأليف (تحقيق يوسف شوقي) - دار الكتب - القاهرة - 1969.

- كنون الحسني (عبد الله): النبوغ المغربي في الأدب العربي - الطبعة الأولى - جزاعان - المطبعة المهديه - طوان - 1938.

- أمبيركو (المكي) - مجموعة الأغاني الموسيقية الأندلسية المعروفة بالحبايك - المطبعة الاقتصادية - الرباط - 1935.

- محفوظ (حسين علي): قاموس الموسيقى العربية - دار الحرية للطباعة - بغداد - 1977.

- المراكشي (عبد الواحد): المعجب في تلخيص أخبار المغرب - تحقيق محمد سعيد العريان و محمد العلوي - مطبعة الاستقامة - القاهرة - 1949.

- المقربي (أبو العباس أحمد): نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب و ذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب - في 8 أجزاء - تحقيق د. احسان عباس - مطبعة دار صادر - بيروت - 1968.

- المنجور (أحمد) : روضة الآس العاطرة الأنفاس في ذكر من لقبيه من أعلام الحضرتين مراكش و فاس - المطبعة الملكية . الرباط - 1964.
- المنوني (محمد) : العلوم والأداب والفنون على عهد الموحدين - معهد مولاي الحسن - المطبعة المهدية - تطوان - 1950.
- أيضاً: ورقات عن الحضارة المغربية في عصر بنى مرين - مطبع الأطلس - الرباط - 1979.
- المهدى (صالح) : إيقاعات الموسيقى العربية وأشكالها - منشورات بيت الحكم - قرطاج - 1990.
- أيضاً: مقامات الموسيقى العربية - دار الغرب الإسلامي - بيروت - 1993.
- ميخائيل مشاقة: الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية - تحقيق و شرح إيزيس فتح الله جبراوي - دار الفكر العربي - 1996.
- الناصري (أبو العباس أحمد بن خالد) : كتاب الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى - الطبعة الثانية - دار الكتاب - الدار البيضاء - 1956.
- أيضاً: زهر الأنفاس في حديقة ابن الونان - المطبعة الحجرية - فاس - 1313 هـ / 1894 م.
- النشار (علي سامي) - ديوان أبي الحسن الششتري - مطبعة معارف الإسكندرية - 1960.
- الوراكي (حسن) : أبحاث أندلسية - المطبع المغربي و الدولية - طنجة - 1990.
- الوكيلي (حاتم بن مولاي أحمد) : الموسيقى الأندلسية من خلال مسيرة الفنان مولاي أحمد الوكيلي - سلسلة المعرفة للجميع - منشورات رمسيس - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - 1999.
- اليوسي (الحسن) : رسائل اليوسي - نشر فاطمة خليل القبلي - دار الثقافة - الدار البيضاء - 1981.

### المجلات

- مجلة البحث العلمي - الرباط.
- مجلة المناهل - الرباط.
- مجلة دعوة الحق - الرباط.
- مجلة تطوان.
- التاريخ العربي - الرباط.
- مجلة الفنون - الرباط.
- مجلة البحث الموسيقي الصادرة عن المجمع العربي للموسيقى.
- مجلة عالم المعرفة - الكويت.
- مجلة عالم الفكر - الكويت.
- جريدة الفنون - الكويت.
- الحياة الموسيقية - دمشق.

### 2 ) باللغة الفرنسية والإسبانية

- Assaraf ( Robert ) : Une certaine histoire des juifs du Maroc. Ed. Jean - Claude Gawsewitch. 2005.
- Ayache ( Albert ) : Le Maroc. Bilan d'une colonisation. Ed. sociales, Paris, 1956.
- Aydoun ( Ahmed ) : Musiques du Maroc. Ed. Eddif, imprimerie Fédala, Al Mohammadia, 1992.
- Barriuso ( Padre Patrocinio Garcia ) : La musica hispano – musulmana en Marruecos. Imprime : Pinelo Talleres Gráficos, Sevilla, 2001.
- Chailley, Jacques : La musique et son langage, Zurfluh, Paris, 1996.
- Id. L'imbroglio des modes. Ed. A. Leduc, Paris, 1960.
- Chottin ( Alexis ) : Corpus de musique marocaine – 2 fasc. Ed. Heugel, Paris, 1931-1933.
- Id. : Tableau de la musique marocaine. Ed. Geuthner, Paris, 1939.
- Daniélou ( Alain ) : Traité de musicologie comparée. Hermann, Paris, 1959.
- Dardour ( H'sen ) : Le Malouf, ses composantes et compagnons de route. Impr. Dar El Houda, Ain M'lila, 2001.
- Dariouche Safvat et Nelly Caron : Iran ( Collection Les traditions musicales / Institut International d'Etudes Comparatives de la Musique ). Ed. Buchet / Chastel, Paris, 1966.
- Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire ( publiée sous la direction d'Albert Lavignac ). Librairie Delagrave, Paris, 1913-1930.
- Encyclopédie de la musique ( publiée sous la direction de F. Michel ). Fasquelle, Paris, 1958-1961.
- Erlanger ( Rodolphe d' ) : La musique arabe. 6t. Ed. P. Geuthner, Paris, 1930 -1959.

- Ganiage ( Jean ) : **Histoire contemporaine du Maghreb de 1830 à nos jours.** Fayard, Paris, 1994.
- Hunke ( Sigrid ) : **Le soleil d'Allah brille sur l'Occident.** A. Michel. Paris, 1963.
- Guettat ( Mahmoud ) : **La musique classique du Maghreb.** Ed. Sindbad, Paris, 1980.
- *Id.* **La musique arabo – andalouse, l'empreinte du Maghreb.** Ed. El Ouns, Paris, 2000 – 2001.
- *Id.* **La tradition musicale arabe.** Ministère de l' Education Nationale. Imprimerie Bialec, Nancy, 1986.
- Hameline ( Jean-Yves ) : **Le chant grégorien.** Presses d'Ile-de-France, Paris, 1961.
- Jargy ( Simon ) : **La musique arabe.** Presses Universitaires de France, Paris, 1971.
- Julien ( Charles-André ) : **Histoire de l'Afrique du Nord.** 2<sup>ème</sup> éd. Revue par Ch. Courtois, Payot, Paris, 1956.
- Laroui ( Abdallah ) : **Histoire du Maghreb. Un essai de synthèse.** La Découverte, Paris, 1982.
- Lévi-Provençal : **Les historiens des Chorfa. Essai sur la littérature historique et biographique au Maroc du 16<sup>ème</sup> au 20<sup>ème</sup> siècle,** E. Larose, Paris, 1922.
- Miège ( Jean-Louis ) : **Le Maroc et l'Europe ( 1830-1894 ).** P.U.F, Paris, 1960-1963.
- Palacin ( Arcadio de Larrea ) : **La nawba isbahan.** Editora Marroqui, Tetuan, 1956.
- Pérès ( Henri ) : **La poésie andalouse en arabe classique au 11<sup>ème</sup> siècle.** Ed. Maisonneuve, Paris, 1953.
- Reinach ( Théodore ) : **La musique grecque antique.** Alcan, Paris, 1928.
- Reinhard ( Kurt et Ursula ) : **Turquie ( Collection *Les traditions musicales / Institut International d'Etudes Comparatives de la Musique* ).** Ed. Buchet / Chastel, Impr. Floch, Mayenne, 1969.
- Ribera ( Julià ) : **La música àrabe y su influencia en la española.** Editorial Voluntad, Madrid, 1927.
- Rouanet ( Jules ) : **La musique arabe dans le Maghreb.**
- Saidani ( Maya ) : **La musique du constantinois, contexte, nature, transmission et définition.** Casbah Editions, Alger, 2006.
- Salvador Daniel ( Francisco ) : **La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien.** Alger, 1879.
- Terrasse ( Henri ) : **Histoire du Maroc des origines à l'établissement du protectorat français.** Ed. Atlantides, Casablanca, 1975.
- Touma ( Habib Hassan ) : **La musique arabe.** Ed. Buchet / Chastel, Paris, 1977.
- Valois ( Jean de ) : **Le chant grégorien.** 2<sup>ème</sup> éd. Col. "Que sais-je", P.U.F, Paris, 1974.
- Vernet ( Juan ) : **Ce que la culture doit aux Arabes d'Espagne.** Ed. Sindbad, Paris, 1985.
- Viret ( Jacques ) : **La modalité grégorienne.** Ed. A cœur joie. Paris, 1987 et 1996.
- Zegraoui Mohammed : **Lexique de la musique – Dar Al Manahil, Rabat, 1987.**

# الفهرس

## الصفحة

|        |       |
|--------|-------|
| 3..... | تقديم |
| 5..... | مقدمة |

## القسم الأول

### الموسيقى الأندلسية، تاريخها، بنيتها

|        |       |
|--------|-------|
| 9..... | تمهيد |
|--------|-------|

## الباب الأول

### الموسيقى الأندلسية: لمحات تاريخية

|  |  |
|--|--|
| 1 - الموسيقى الأندلسية في موطنها الأصلي.....11   | عوامل ازدهار الحياة الموسيقية في الأندلس - زریاب و أثره على الحياة الموسيقية - ابن باجة - ابتكار الموشح و الزجل - الآلات الموسيقية - إشعاع الموسيقى الأندلسية و أثرها على الموسيقى الغربية .   |
| 2 - البوادر الأولى لظهور الموسيقى العربية في المغرب (من الفتح الإسلامي إلى ظهور الدولة المرابطية).....23 | الإطار العام السياسي و الاقتصادي و الثقافي - التقدم العراثي - انتشار الإسلام و اللغة العربية - الازدهار الاقتصادي - النتائج.   |
| 3 - الموسيقى الأندلسية - المغربية خلال العهد المرابطي.....27   | الإطار العام التاريخي - العوامل المؤثرة في الحياة الثقافية - الموشح و الموسيقى في هذا العهد.   |
| 4 - الموسيقى الأندلسية - المغربية خلال العهد الموحدi ..32  | الإطار العام السياسي و الاقتصادي و الثقافي - موقف الموحدين من الموسيقى - ازدهار الغناء الصوفي - تخفيف القيد على الموسيقيين - بدء الاحتفال بعيد المولد النبوي الشريف - هجرة الأندلسيين إلى المغرب و أثرها على الحياة الموسيقية.   |
| 5 - الموسيقى الأندلسية المغربية خلال العهدين المريني و الوطاسي .....36                                   | الإطار العام السياسي و الثقافي - الحياة الموسيقية: ازدهار الزجل و انتشار الغناء باللغة العربية العامية، غلبة الطابع الديني على الموسيقى و الغناء، الاحتفال بعيد المولد النبوي و أثره على فن المديح، استخدام الموسيقى في المارستانات - تدهور الأحوال السياسية و الاقتصادية و انعكاسات ذلك على الحياة الثقافية.  |
| 6 - الموسيقى الأندلسية - المغربية في العهد السعدي.....42   | الإطار العام السياسي و الاقتصادي و الاجتماعي - ازدهار الحياة الثقافية - موقف الرأي العام من الموسيقى - أنماط الموسيقى الراقية: المديح النبوي، الملحون و الموسيقى الأندلسية - "ابتكار" نوبة الاستهلال - ابتكار ميزان الدرج - الطبوع المستعملة في موسيقى الآلة في هذا العهد.   |
| 7 - الموسيقى الأندلسية - المغربية في عهد الدولة العلوية (من النشأة إلى مطلع القرن العشرين).....50        | الإطار العام السياسي و الثقافي - الحياة الموسيقية - الشعراء الغنائيون: محمد بن زاكور، محمد البوعاصمي، محمد بن الطيب العلمي، عبد الكريم بن زاكور، حمدون بن الحاج، شعراء الملحون - الباحثون في الموسيقى: عبد الرحمن الفاسي الفهري، محمد البوعاصمي، أحمد بن العربي أحضرى، محمد بن الحسين الحايك، سليمان الحوات الحسني الشفشاوني، محمد بن العربي الدلائي الرباطي، إبراهيم بن محمد التادلي الرباطي - كناش محمد بن العربي الجامعي. |
| 8 - الموسيقى الأندلسية - المغربية في عهد الدولة العلوية (ابتداء من مطلع القرن العشرين).....60            | التحولات الجديدة و أثرها على الحياة الموسيقية - التحولات البارزة على الموسيقى الأندلسية على مستوى الكلمات و الأداء الغنائي و الآلي و على مستوى الآلات - ردود الفعل التي خلفتها هذه التحولات - تزايد الإقبال على الموسيقى الأندلسية - أبرز أعلام الموسيقى الأندلسية في هذا العهد: محمد بن عبد السلام البريبي، محمد بن إدريس المطيري، الحاج عمر العجيري، محمد بن عمر العجيري، الحاج أحمد البزور التازري، مولاي أحمد            |

|          |                                   |
|----------|-----------------------------------|
| 248..... | الشوق علمي السهر.....             |
| 249..... | تيهتي بين الأنام.....             |
| 251..... | لما بدا منك القبول.....           |
| 252..... | أنتي من الخلد غزيل من الكوثر..... |
| 253..... | قلبي يخاف من الغرام.....          |
| 254..... | بدانع الحسن فيه مفترقة.....       |
| 255..... | إن الملوك.....                    |
| 256..... | يا صورة قمر في البشر.....         |
| 257..... | و نشكر في ذا المقام.....          |

### ميزان البطاخي

|          |                               |
|----------|-------------------------------|
| 258..... | توضية الميزان.....            |
| 259..... | لام العذار.....               |
| 261..... | أبشر بالهنا.....              |
| 262..... | الله يا ربى.....              |
| 263..... | هل تستعاد أيامنا بالخليج..... |
| 267..... | بالتله يا طبيب الهوى.....     |
| 270..... | بتنا.....                     |
| 272..... | قام من نعاسه.....             |
| 273..... | عقارب الأصداع.....            |
| 275..... | مليح المحيا.....              |
| 276..... | قلبي حصل ...                  |
| 278..... | يا قلبي بشرى.....             |
| 280..... | معاني الهوى.....              |
| 283..... | امتنع رقادى.....              |
| 284..... | يا قلبي تصبر.....             |
| 285..... | ما لذة الفرجة.....            |
| 286..... | نهوى من الغزلان.....          |
| 287..... | لولاك ما همت و جدا.....       |
| 288..... | يا عجبى فيمن يكون يعشق.....   |
| 289..... | احتكم فى و خذنى فرصة.....     |
| 290..... | يا نديمي املا لي كاسي.....    |
| 291..... | فاح البنفسج.....              |
| 292..... | حبك يا أمير الملاح.....       |
| 293..... | نهوى الحاجب الأكحل.....       |
| 294..... | صاحب مسم                      |

### ميزان الدرج

|          |                                   |
|----------|-----------------------------------|
| 296..... | بح بالغرام.....                   |
| 297..... | فق يا نديم.....                   |
| 298..... | من ملك عقلي رهين.....             |
| 299..... | قد زار من نهواه.....              |
| 300..... | أمن لام لا تزد في اللوم كلام..... |
| 301..... | آه على ساعة.....                  |
| 302..... | يا سعد من اعطاء.....              |
| 303..... | جميع من دخل.....                  |
| 304..... | يا مليح يا طلعة الدر.....         |
| 305..... | قلبي يخاف من الغرام.....          |
| 306..... | يا العاكفة في سماوي.....          |

|          |                            |
|----------|----------------------------|
| 307..... | لو كان شوقي كيف دعاني دعاك |
| 308..... | ان وجدي كل يوم في ازيداد   |
| 309..... | يا ضعيف الجفون             |
| 310..... | غزال سما بالبها خلقة       |
| 311..... | كل شيء له انتهاء و حد      |
| 312..... | أفدي غزالا                 |
| 313..... | قلبي تمكن بالنظرا          |
| 314..... | في وصفه الأسنى             |
| 315..... | أكامل البها                |

### ميزان القدام

|          |   |
|----------|---|
| 316..... | توضية الميزان                           |
| 317..... | الليل ليل عجيب                          |
| 318..... | انا قد عيا صيري                         |
| 319..... | قلبي تراه يفرح                          |
| 320..... | كتمت المحبة سنين                        |
| 321..... | يا طلعة البدر ( الصنعة و توضيتها )      |
| 325..... | و في وصالك                              |
| 326..... | فضحت بالمحيا                            |
| 327..... | نهوى من الغزلان ظبيا شرود               |
| 328..... | الحب عساكرة ابطال                       |
| 330..... | في عشقتي حار الطبيب                     |
| 332..... | يقولون في البستان للعين نزهة            |
| 334..... | و مهفهف                                 |
| 336..... | اللام ي لا تلمني                        |
| 337..... | ولو أتنى أمسيت في كل نعمة               |
| 339..... | كل يوم يحرك الوجد قلبي                  |
| 340..... | يا من إذا أقبل                          |
| 341..... | توضية صنعة " آه من لوعة برت كبدي "      |
| 342..... | آه من لوعة برت كبدي                     |
| 344..... | جاد على برضاه                           |
| 345..... | توضية صنعة " أوحشت مذ غبت جميع الورى "  |
| 346..... | أوحشت مذ غبت جميع الورى                 |
| 347..... | أيها السائل عن جرمي لديه                |
| 348..... | سروا تاج الملاح                         |
| 349..... | امش يا رسول الحبيب ( الصنعة و توضيتها ) |
| 351..... | توضية صنعة " يا مقابل خرجني عن حدي "    |
| 352..... | يا مقابل خرجني عن حدي                   |
| 353..... | يا من ملكني عبدا                        |
| 354..... | تيهنتي بين الآلام                       |
| 355..... | قم تر الروض في احتفال                   |
| 356..... | اكتسي بالجمال بدري                      |
| 357..... | ايا فاضح البدر عند التمام               |

\*\*\*

|          |   |
|----------|---|
| 359..... | المصادر و المراجع ( باللغة العربية )              |
| 361..... | المصادر و المراجع ( باللغة الفرنسية و الإسبانية ) |
| 363..... | الفهرس  |

مطبعة بنى ازناسن  
م 2009 / هـ 1430



وزير التربية والثقافة والشباب

لَكَ شغل عدة مهام تربوية وإدارية بوزارة التربية الوطنية والشؤون الثقافية، فقد عمل في الأولى مفتشاً منسقاً وطنياً للمواد الاجتماعية، ثم للتربية الموسيقية، إلى جانب إشرافه على البرنامج الوطني لدعم هذه المادة، كما عمل في الثانية مديرًا للمعهد الوطني للموسيقى ورئيساً لقسم التعليم الموسيقي...

لَكَ عضو في المجمع العربي للموسيقى التابع لجامعة الدول العربية، وعضو في اللجنة الوطنية للثقافة، و اللجنة الوطنية للتقويم والمصادقة على الكتب المدرسية، و اللجنة الدائمة للبرامج بوزارة التربية الوطنية.

لَكَ حائز على وسام الاستحقاق الوطني من الدرجة المتازة، و وسام العرش من درجة فارس، و وسام السعف الأكاديمية برتبة فارس من الجمهورية الفرنسية.

( Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques- République Française )

- شارك في كثير من الندوات والمؤتمرات الموسيقية داخل الوطن وخارجها.
- ألف العديد من الكتب المدرسية في التاريخ والتربية الموسيقية.
- دون مجموع التراث الموسيقي الأندلسي بالكتابة الموسيقية ونشر منه حتى اليوم أربع نوبات، هي :
  - 1 - نوبة رصد الدليل وفق رواية وأداء الشيخ أحمد البزور التازي.
  - 2 - نوبة رمل الماء وفق رواية وأداء الشيخ أحمد الزيتوني الصحاوي.
  - 3 - نوبة العشاق وفق رواية وأداء الشيخ مولاي أحمد الوكيلي.
  - 4 - نوبة الرصد وفق رواية وأداء الشيخ مولاي أحمد الوكيلي أيضاً.