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

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

تاريخ الطبعة الأولى: ربيع الأول عام 1430 هـ / مارس 2009 م
رقم الإيداع القانوني: 0284 / 2009
ردمك: 9 - 2816 - 0 - 9981 - 978
مطبعة : بني ازناسن-سلا

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

تقديم

بقلم:

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

بسم الله الرحمن الرحيم

المقومات الثقافية و الحضارية لأمة من الأمم متنوعة و عديدة، منها ما له مظهر مادي يتمثل في المصانع و المباني و أصناف الملابس و المفروشات و بقية وسائل العيش و أسباب الحياة، و منها ما يتصل بعالم الروح و الذوق و الوجدان، كالمعتقدات الدينية و المذهبية، و النزعات السلالية و اللغوية، و الفيوض المترجمة عما تجيش به النفوس، و تتحرك به العواطف، و يرق به الإحساس، و يستحليه الذوق، كالفنون الجميلة من شعر و رسم و نحت و وشي و موسيقى.

و إذا كان النوعان يتداخلان أحيانا و تعسر التفرقة بينهما، لأن كليهما يعبر عن الإرادات الخلاقة و المطامح المبدعة لأمة ما، و يجسد كيانها و يميز مجتمعها، فإن الموسيقى تمثل مادة قائمة بذاتها، تتميز بوحدة عنصرها، و صفاء منبعها؛ إنها فيض ينبع من النفس، و يتفجر من الوجدان، و يهذبه الوعي الباطني قبل أن تنطلق به الألسنة و الأدوات نغما شجيا رائقا، يهز السامع و يودع فيه شتى الأحاسيس و الخيالات.

و المغرب الأقصى بلد حباه الله بشعب مرهف الإحساس، رقيق الشعور، كما حباه بطبيعة خلابة، متنوعة، تملأ نفوس سكانه حيوية و نشاطا، بما تجسده هذه الطبيعة من مظاهر تبعث على الحركة و النشاط، سواء أكانت جبلا شامخا يكلل الثلج هامته، أم سهلا خصيبا تعطر الزهور و الورود أرجاءه، أم نهرا جاريا يحكي ماؤه فضة ذائبة، أم رمالا ناعمة يتيه فيها التصور و يسبح الخيال، فلا غرو إذا ما تميز الشعب المغربي ـ من بين ما يتميز به من مكارم و فضائل ـ بأنه شعب مرح، طروب في ساعات الفرح و أوقات الطرب، وأن له موسيقى و أنغاما أصيلة عريقة، تعبر عن أدق أحاسيسه و طموحاته، و تدل سامعها على أعظم ما يتحلى به أبناؤه من صفات الشهامة و الفروسية و الكرم و التسامح.

و موسيقى " الآلة " كما نسميها و سماها آباؤنا و أجدادنا 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 المشرق، في جملة ما أتى إليه منه من أصناف الثقافة و ضروب الحضارة، فتأقلمت باستقرارها فيه، كما تأقلمت في الأندلس بعد ما عبرت منه إليها، و قبل أن تعود منها إليه، حافظت على أسماء طبوعها و نوباتها العربية و العجمية، و لكنها آثرت لنغمها و ألحانها موشحات و قصائد و أزجالا و مواويل و تواشي مما جادت بأغلبه قرائح شعرائنا و زجالينا، و هي مما ترتاح به النفوس، و تطمئن القلوب، و تتجاوب به خواطر سائر طبقات الشعب المغربي.

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

و من حسن حظ هذه الموسيقى أن قيض الله لإنقاذها و حمايتها ملكا موهوبا، كان ككثير من أسلافه المنعمين، يطرب لها و يتجاوب مع نغمها، و يحفظ الكثير من كلمها: جلالة الملك 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 مُحبّوها و المتحمسون لها و المشفقون عليها من المسخ و الضياع. و من حسن حظها كذلك أن يكون وريث سره جلالة الملك محمد السادس، أعز الله ملكه و خلد في المكرمات ذكره، قد سار على خطى والده في رعايته للعلوم و الآداب و الفنون، و سَلك نهجَه السديد في حماية الهوية الثقافية المغربية من كل ما من شأنه أن يمس كيانها أو ينال من أصالتها، خاصة في هذا الزمن ـ زمن العولمة ـ الذي نشهد فيه انفتاحا مطردا لكافة الحضارات البشرية بعضها على بعض، الأمر الذي يهدد على المدى البعيد بتلاشي ما بينها من تباين و تمايز، و ينذر بتعريضيها للتهجين و التنميط إذا لم تتخذ التدابير اللازمة لوقايتها من هذا المصير.

و لذلك فإننا نوجه تحية من صميم القلب إلى الذين يسيرون على نهج جلالتهما، و يحذون حذوهما في حبهما للتراث الموسيقي المغربي، و يستجيبون لرغبتهما 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 بالكتابة الموسيقية، معتمدا في تدوين كل نوبة من نوباتها على إنشاد و عزف أحد شيوخها، ممن أدركوا أهمية هذا العمل و دوره في المحافظة على تراثنا، و اقتنعوا بأن مشاركتهم فيه، مع كشف ما يسرونـه في صدورهم من نوادر هذا الفن، أصبحت ضرورة يفرضها روح العصر، و يحتمها الواجب الوطني.

إن صدور " النوبات الأندلسية المدونة بالكتابة الموسيقية " يعد حدثا مهما في تاريخ هذه الموسيقى، فهو يلقي كثيرا من الأضواء الكاشفة عليها، و يساعد على فهمها و تذوقها و التعريف بها و نشرها، فضلا عن أنه يقي ألحانها من التحريف و التلاشي، بواسطة تدوينها تدوينا علميا، يكفل انتقالـها إلى الأجيال القادمة، على الحالة التي انحدرت إلينا من الأجداد، دون أن يعتريها نقصان، أو تشوبها شائبة، فوق ما اعتراها و شابها من قبل.

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

حرر بالرباط في 9 ربيع الأول عام 1404 هـ / 14 دجنبر 1983 م
و عدل بتاريخ 21 صفر عام 1429 هـ / 29 فبراير 2008 م

مقدمة

موسيقى " الآلة " أو " الموسيقى الأندلسية المغربية " موسيقى تراثية، أصيلة، لها مكانة خاصة في نفوس جميع المغاربة، ليس فقط لتوافرها على رصيد هائل من الأشعار ذات القيمة الأدبية العالية و الألحان ذات القيمة الفنية الرفيعة، و إنما أيضا لارتباطها في أذهانهم بذكرى الأندلس و ماضيها المجيد، و ما ظلت تثيره هذه الذكرى في نفوسهم من مشاعر الحسرة و الحنين التي لم تتمكن القرون المتعاقبة من إخماد أجيج لهيبها، فعبروا عنها باعتزازهم البالغ بكل ما ورثوه عن تلك البلاد من مظاهر الحضارة، و تعلقهم الكبير بكل ما يذكرهم بها، و في مقدمتها الموسيقى الأندلسية؛ و قد وصلت إلينا هذه الموسيقى عبر العصور المتعاقبة و الأجيال المتلاحقة اعتمادا على الذاكرة و الرواية الشفوية فقط، فتعرضت بسبب ذلك إلى مقدار غير قليل من الضياع و التحريف، خاصة خلال فترات الفتن و الاضطرابات السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية التي كانت تمر منها البلاد خلال تاريخها الطويل، و التي كانت تترك آثارها السلبية على كل مناحي الحياة، و خاصة منها الثقافية و الفنية.

و تجتاز هذه الموسيقى اليوم ــ كغيرها من أنواع الموسيقى التقليدية غير المكتوبة في كل بقاع المعمورة ــ مرحلة من أصعب مراحلها التاريخية و أخطرها، فوسائل الاتصال و الإعلام السمعية و البصرية شهدت في العقود الأخيرة تنوعا كبيرا و تطورا مذهلا أديا ــ أكثر من أي وقت مضى ــ إلى التقريب بين مختلف الثقافات الموسيقية في العالم، إذ انفتح بعضها على بعض، حتى أضحى اليوم من العسير على أية أمة أن تحمي موسيقاها الوطنية من التأثيرات المختلفة الوافدة عليها من الخارج، و هي تأثيرات لا تخفى مظاهرها حتى على غير المختصين، و تهدد ــ مع مرور الوقت و بفعل التكرار و التعود على سماعها ــ بالنيل من الطابع الأصلي لهذه الموسيقى والمس بتقاليدها الفنية الموروثة منذ قرون و أجيال...

و من يتأمل أحوال موسيقانا الأندلسية اليوم يلاحظ أن الآلات الموسيقية التي تتوسل بها معظم أجواقها هي غير تلك التي كانت تتوسل بها في الأمس القريب، و هذه الآلات الدخيلة عليها صممت أصلا لأداء أنواع أخرى من الموسيقى الغريبة عنها، و بالتالي فإن استخدامها فيها لا يكون دائما بدون أضرار، كما أنه يجرد تلك الأجواق 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 المواويل التي صارت تؤدى في حفلاتها و التي لا تمت إليها بصلة، فهي لا تختلف لا في مقاماتها و لا في طريقة إلقائها عن المواويل الشرقية؛ و من هذه المؤثرات الغريبة عنها أيضا محاولات إخضاعها لعلم توافق الأصوات (الهارمونيا) و لأسلوب الأداء المتعدد الأصوات (البوليفونيا) 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 يُقبِل على سماعها إلا جمهور ضيق من عشاق هذه الموسيقى، إذ صار الذوق العام يميل أكثر فأكثر إلى الاستماع إلى الصنائع الخفيفة، ذات الحركة السريعة أو الراقصة، الأمر الذي يهدد قسما

هاما من هذا التراث بالنسيان... و لا شيء ينبئ 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 تلاقح 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 إقحام 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 يُسِرونها في صدورهم، فلا يكشفون عنها إلا لأصفيائهم، و ذلك تبعا لتقليد كان سائدا بينهم يقضي بتصنيف شيوخ " الآلة " 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 نخشى على مستقبل هذه الموسيقى، و أصبح الواجب الوطني يحتم علينا أن نسخر جميع الوسائل الممكنة للحفاظ عليها و وقايتها من المخاطر المحدقة بها، و لا شك أن تدوينها بالكتابة الموسيقية ــ إضافة إلى تسجيلها الصوتي ــ هو خير هذه الوسائل و أنجعها، فهو لا يقيها فقط من الضياع و التحريف المحتملين إذا ظلت تعتمد على الرواية الشفوية في تناقلها، بل إنه يساعد أيضا على فهمها و تذوقها، 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 يتوخى تحقيقه كتاب " النوبات الأندلسية المدونة بالكتابة الموسيقية ".

يشتمل هذا الكتاب على أحد عشر جزءا، كل جزء منها يضم بين دفتيه 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 ناظمها كلما تسنت معرفته، كما بينا اسم " الطبع" أي المقام الذي لحنت عليه، و كيفية الدخول في ميزانها، و سرعة الحركة المترنومية التي تؤدى بها.

و قد اعتمدنا في تدويننا لكل نوبة على إنشاد أحد شيوخ " الآلة " ممن قبلوا ممنونين التعاون معنا على إنجاز هذا العمل، فدونا صنائعها كما أدوها بحضورنا، أو كما وردت فيما تركوه بعد وفاتهم من تسجيلات، و هي إما تسجيلات شخصية عثرنا عليها بطرقنا الخاصة أو أمدنا 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 ــ و ليس الآلية ــ التي وشوا بها أداءهم، 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 لإرضاء تطلع القارىء إلى فهم هذه الموسيقى فهما أعمق و معرفة المزيد من الحقائق المتعلقة بجوانبها المختلفة، فقد أعطيناه ــ دون الابتعاد عن الهدف الأساسي المعلن عنه في عنوان هذا الكتاب ــ لمحة تاريخية عنها، تسلط الضوء على أحوالها العامة في مختلف عصور تاريخها الطويل، كما أعطيناه وصفا دقيقا للمراسم المتبعة في تقديم العروض الخاصة بها، و زودناه من خلال ذلك بالاصطلاحات الفنية المستخدمة فيها، مع بيان مدلولاتها، و أردفنا ذلك بدراسة تتعلق " بالميازين " (الإيقاعات) التي تستعملها، و أخرى " بالطبوع " (المقامات) التي تشتمل عليها، و ختمنا ذلك كله بإعطائه نبذة موجزة عن حياة و منجزات الشيخ الذي أخذنا عنه كل نوبة من نوباتها.

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

و اعترافا منا بالجميل، نرى لزاما علينا أن نعرب هنا عن جزيل شكرنا و عميق امتناننا لجميع الذين قدروا 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 بالذكر منهم: العلامة الجليل الأستاذ عبد الوهاب بن منصور، مؤرخ المملكة، مدير الوثائق الملكية، و عضو أكاديمية المملكة المغربية، الذي ساند هذا العمل و رعاه منذ بدايته، و عازف العود الكبير، المرحوم الأستاذ منير بشير، الأمين العام السابق للمجمع العربي للموسيقى، و الدكتور مصطفى الجوهري، أستاذ الأدب الأندلسي و المغربي بجامعة محمد الخامس، و أحد أكثر عشاق الموسيقى الأندلسية تشجيعا للجهود الرامية إلى توثيقها، و عملا على التعريف بها و نشرها، و الباحثين الموسيقيين الأجلاء الأساتذة : عبد العزيز بن عبد الجليل و مالك بنونة من المغرب، و محمود قطاط و صالح المهدي من تونس، و الأستاذ عبد الله دحو الإدريسي، رئيس " جمعية الانبعاث البيضاوية لهواة الموسيقى الأندلسية "، و الأستاذ محمد بلمليح، الرئيس السابق لِـ " جمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالمغرب "، و السيد مارسيل كورنلو، رئيس حركة " بقلب فرح " العالمية للغناء الكورالي (Marcel Corneloup , Président du Mouvement A Cœur Joie international)...

و كل شيوخ هذه الموسيقى الذين تتلمذنا عليهم، أو اتصلنا بهم قصد التشاور معهم حول قضايا هذه الموسيقى، أو الاستفادة من خبراتهم الفنية الواسعة، أو الذين وافقوا على التعاون معنا على إنجاز هذا العمل، فمنحونا ثقتهم، و لم يبخلوا علينا بوقتهم، و أفادونا كثيرا بسعة حفظهم لهذا التراث، و طول تجربتهم في ممارسته؛ كما نشكر أبناءهم الذين ظلوا بعد وفاة والديهم أوفياء لتطلعات هؤلاء الهادفة 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

و آلاتهم، الأمر الذي ساعدنا على تذليل كثير من الصعاب التي واجهتنا في الطريق الطويل و الشاق الذي تطلبه إنجاز هذا العمل، و نخص 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 جميعا نعرب عن أخلص مشاعر احترامنا و تقديرنا، و نقدم أصدق عبارات شكرنا و امتناننا، و أملنا كبير في أن يجدوا في عملنا هذا خير تعبير لنا عما ندين لهم به من فضل، و نعترف لهم به من جميل، و الله نسأل العون و التوفيق، و هو 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 و بنيتها

تمهيد

للمغاربة تراث موسيقي و غنائي عظيم، لا يوجد نظير له إلا عند الشعوب العريقة في الحضارة، الأثيلة في المجد، و يتمثل هذا التراث في موسيقى " الآلة "، أو ما يصطلح على تسميته اليوم " بالموسيقى الأندلسية ". و قد أطلق المغاربة اسم " الآلة " على هذه الموسيقى تمييزا لها عن السماع، الذي يعتمد أداؤه في الأساس على أصوات المسمعين فقط، و لم تعرف بينهم باسم " الموسيقى الأندلسية " إلا ابتداء من أواخر العقد الثالث من القرن الماضي، خلال عهد الحماية الفرنسية، و يعتقد أن الغاية التي كانت تكمن وراء إطلاق سلطات الحماية هذه التسمية الجديدة عليها هي التشكيك في مغربيتها، و إنكار دور أبناء هذا الوطن في بناء صرحها أو الانتقاص من هذا الدور. و إذا كانت هذه التسمية لم تقابل بالرفض من لدن المغاربة، فلاعتزازهم بالأندلس اعتزازهم بوطنهم، و حنينهم الدائم إليها، رغم انقضاء أزيد من خمسة قرون على زوال الحكم الإسلامي عنها. و قد شاع اليوم استعمال هذه التسمية الجديدة شيوعا أصبحت معه التسمية الأصلية شبه منسية، و كاد ينقطع تداولها.
و تعتبر الموسيقى الأندلسية أحد أبرز مظاهر الحضارة المغربية، و هي موسيقى علمية راقية، سرعان ما يكتشف سامعها أنها تعبر عن ذوق مجتمع مثقف، رقيق الطبع، محب للحياة، و لذلك فقد ظلت زمنا طويلا تعتبر موسيقى النخبة المثقفة و الموسرة، 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 و الوطنية، و في أفراحه الخاصة و العامة.

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 و الأندلس، و قد امتزجت هذه المقومات الشرقية بأخرى محلية، أمازيغية و أيبيرية، فتكونت منها موسيقى متميزة، ظلت تنمو و تزدهر حتى بلغت منتهى تألقها في الأندلس بين القرنين التاسع و الثالث عشر للميلاد؛ و نظرا لما كان بين العدوة الأندلسية و باقي بلدان المغرب الكبير من علاقات سياسية و اقتصادية و ثقافية متينة و دائمة، و من تبادل سكاني متواصل، و نظرا كذلك لتدفق أمواج كبيرة من المهاجرين الأندلسيين على تلك البلدان كلما سقطت مدينة من مدنهم في أيدي الإسبان، فقد انتشرت هذه الموسيقى في وقت مبكر نسبيا في عدد من الحواضر المغاربية، قبل أن ترثها كلها، بعد زوال الحكم الإسلامي عن الأندلس، و تفرق أهلها بين مختلف أقطار المغرب الكبير. و قد ظلت هذه الموسيقى حتى اليوم حية بين سكان هذه الأقطار، يتوارثونها جيلا بعد جيل، عن طريق التواتر الشفوي، و اتخذت لها

محلية، و أحيانا أجنبية، اختلفت باختلاف المناطق التي تواجدت فيها، و ما أضافه إليها سكان هذه المناطق من إنتاجهم الشعري و الموسيقي الحامل لسماتهم 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 " المألوف " 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 ضياعها أو إتلافها حرقا بأمر من محاكم التفتيش، خاصة بعد سقوط غرناطة عام 897 هـ / 1492م، حيث " أمكن للمتعصبين من أتباع الكاردينال خيمينيس دي سيسنيروس 1436 - Jiménes de Cisneros 1517 أن يفخروا بتمكنهم من إتلاف مليون و خمسمائة ألف مجلد، و هي ثمرة ثمانية قرون من الإبداع الفكري ، تمت التضحية بها على نحو أخرق، إشباعا لكراهية الدينية "، (1) و رغم قلة المعلومات التي تحتوي عليها الوثائق التي سَلِمت من هتين الآفتين: الضياع و الإحراق، فإنه بالإمكان ــ اعتمادا على هذه المعلومات و على تلك التي يمكن العثور عليها هنا و هناك في كتب الآداب والتاريخ و التراجم ــ رسم صورة قريبة من الواقع ، تُبيِّن الأحوال العامة التي كانت عليها هذه الموسيقى خلال فترة الحكم الإسلامي في الأندلس .

عوامل ازدهار الحياة الموسيقية في الأندلس.

يُجمع الباحثون على أن الأندلس خلال عهدها الإسلامي قد أعطت الإنسانية نموذجا فريدا من نوعه في التاريخ لمجتمع تمكن أفراده من العيش في تفاهم و تآلف و تسامح، رغم اختلاف انتماءاتهم العرقية و اللغوية و الدينية، و يرجع سبب ذلك إلى تطبيق أنظمة حكم فيها تقوم على مبادئ الإسلام السمحة الداعية إلى الحق، و العدل، و المساواة، و التسامح، و السلام. و خلال هذا العهد عرفت البلاد كذلك ازدهارا اقتصاديا كبيرا، رغم الفتن و الحروب التي كانت تنشب أحيانا، بين المسلمين و النصارى، أو بين المسلمين أنفسهم، فخصوبة 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 البقاع الإسلامية، و ساهم في تعميم الرخاء بين أفراد مجتمعها؛ و قد ساعدت هذه العوامل مجتمعة على ظهور و ازدهار مدنية 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 المدَنية، إذ تولع بها المجتمع الأندلسي تولعا كبيرا و أحيط 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 الرحمان 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 جناحا خاصا 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 و الأعيان و الأثرياء يتوفرون في قصورهم على " ستارة الغناء " (جوق النساء) و " نوبة المغنين " (جوق الرجال)...

و لم يفقد الموسيقيون مكانتهم الرفيعة في المجتمع الأندلسي حتى خلال فترات الفتن و الانقسام التي كانت تمر بها البلاد أحيانا، ففي عهد ملوك الطوائف مثلا كان كل " ملك " من هؤلاء الملوك يحرص على إحاطة نفسه بعدد كبير من الموسيقيين و المغنين، معتبرا أن وجودهم إلى جانب غيرهم من العلماء والمفكرين والفقهاء والشعراء يسهم في زيادة الإشعاع الثقافي و الفني لبلاطه، و إضفاء مظاهر البذخ و الترف عليه.

و لم يكن هذا الاهتمام بالموسيقى مقصورا على الطبقة الحاكمة و الموسرة فقط، بل إن الطبقة الشعبية أيضا كانت تشاركها ذلك؛ و كانت ممارسة الموسيقى و الغناء عادة شائعة بين عامة الناس. يقول أبو طاهر التجيبي واصفا ليالي قضاها مريضا في مالقا سنة 406 هـ / 1015 م:"... كنت إذا جنني الليل اشتد سهري و خفقت حولي أوتار العيدان و الطنابير و المعازف من كل ناحية، و اختلطت الأصوات بالغناء، فكان ذلك شديدا علي و زائدا في قلقي و تألمي، فكانت نفسي تعاف تلك الضروب طبعا و تكره تلك الأصوات جبلة، و أود لو أجد مسكنا لا أسمع فيه شيئا من ذلك، و يتعذر علي وجوده لغلبة ذلك الشأن على تلك الناحية و كثرته عندهم ". (1)

و رغم هذا الولع بالموسيقى الذي كان يبلغ أحيانا حد الإسراف، فإن علماء الأندلس و فقهاءها لم يقفوا عموما موقفا مناهضا منها، بل منهم من نوه بها و أشاد بفوائدها، و دافع عن ممارستها؛ فقد وصفها أحمد بن عبد ربه (246 - 328 هـ / 860 - 940 م) بأنها "... مراد السمع، و مرتع النفس، و ربيع القلب، و مجال الهوى، و مسلاة الكئيب، و أنس الوحيد، و زاد الراكب، لعظم موقع الصوت الحسن من القلب، و أخذه بمجامع النفس... "(2) و قال عنها أيضا: " و قد يُتوصل بالألحان الحسان إلى خير الدنيا و الآخرة، فمِن 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 خطيئته، و يرقق القلب من قسوته، و يتذكر نعيم الملكوت، و يمثله في ضميره..."(3) ثم أضاف الأديب الكبير متسائلا: " و بعد، فهل خلق الله شيئا أوقع بالقلوب، و أشد اختلاسا للعقول من الصوت الحسن، لا سيما إذا كان من وجه حسن؟ " (4) و قال قاضي إشبيلية الفقيه أبو بكر بن العربي (ت 543 هـ / 1148 م) معلقا على ما جاء في " باب كراهية بيع المغنيات " في كتابه عارضة الأحوذي بشرح صحيح الترمذي (5): "... و ليس الغناء بحرام، فإن النبي صلى الله عليه و سلم 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 و سلم عودا بصوت عليه نغمة، فقد دخل في قوله مزمار الشيطان في بيت رسول الله صلى الله عليه و سلم، فقال دعهما، فإنه يوم عيد، (6) و إن اتصل بذلك

---

(1) أبو طاهر التجيبي - المختار من شعر بشار و شرحه - 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 الأحوذي بشرح صحيح الترمذي - الجزء 5 - ص 281 ، 282 - مكتبة المعارف - بيروت .

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

عصور. فلا يؤثر أيضا في تحريمه، فإنها كلها آلات تتعلق بها قلوب الضعفاء من الخلق، و تنفس عليها استراحة، و طرح لثقل الجد الذي لا تحتمله كل نفس، و لا يتعلق به كل قلب، و إن تعلقت 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 للموسيقى العربية الشرقية؛ فقد كان حنين حكامها الأولين إلى المشرق ـ موطنهم الأصلي ـ و تعلقهم واعتزازهم بكل ما ينتمي إليه، و كذلك حاجتهم إلى من يُسمعهم موسيقاهم الأصلية في وطنهم الجديد، و في هذا الوسط الغريب عنهم... كل ذلك كان يحدو بهم إلى جلب الموسيقيين و المغنين من المشرق، و خاصة من المدينة و مكة و بغداد التي كانت تعتبر من أبرز المراكز الموسيقية في ذلك العهد، و من هؤلاء الموسيقيين و المغنين: زرقون، و علون و العجفاء، 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 نظرا لما أحدثه فيها من تجديد و تطوير، و كان بعد نزوحه من بغداد، إثر الخلاف الذي وقع بينه و بين أستاذه إسحاق بن إبراهيم الموصلي، قد نزل بالقيروان عاصمة الأغالبة، قبل أن ينتقل إلى قرطبة، عاصمة الدولة الأموية، تلبية لدعوة أميرها الحكم الأول. و كان وصوله إليها سنة207 هـ (822 م)، و هي نفس السنة التي توفي فيها هذا الأمير، لكنه وجد في استقباله خلفَه الأمير عبد الرحمان الثاني 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 بالموسيقى، و في ظل الرعاية السابغة التي أحاطه بها الأمير عبد الرحمان و خلفاؤه من بعده، أينعت عبقرية زرياب، و أعطت ثمارها، فقد أحدث ثورة في دنيا الموسيقى، إذ " جاء بما لم تعهده الأسماع، و اتخِذت طريقته مسلكا، و نُسي غيرها " (2). بل إن تأثيره تعدى ذلك إلى ميادين أخرى تخص الحياة الاجتماعية، كآداب السلوك، و التأنق في الملبس، و التفنن في المأكل و المشرب، و غير ذلك من الأمور التي أصبح فيها مثلا يقتدى به، و أطلِق عليه بسببها لقب " معلم الناس المروءة ".

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

---

(1) أحمد المقري ـ نفح الطيب ـ الجزء 2 ـ ص 85 . تحقيق د . إحسان عباس ـ دار صادر ـ بيروت. 1968.
(2) مقتطفات من " متعة الأسماع في علم السماع " لأحمد التيفاشي القفصي تتعلق بالموسيقى في إفريقية و الأندلس، نشرها محمد بن تاويت الطنجي في مجلة الأبحاث ـ بيروت ـ دجنبر 1968 ـ م21 ـ ع 2 ـ 3 ـ 4 ـ ص 114.
(3) أحمد المقري ـ نفح الطيب ـ الجزء 3 ـ ص126.

و مما استحدثه زرياب أيضا، لكن قبل مجيئه إلى الأندلس، تحسين صناعة عوده بالتخفيف 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 أستاذه إسحاق في الغناء خلال مجلس أنس جمعهما به: " عودي، و إن كان في قدر جسم عوده، و من جنس خشبه، فهو يقع من وزنه في الثلث أو نحوه، و أوتاره من حرير لم يغزل بماء سخن، يكسبها أنوثة و رخاوة، و بَمّها و مثلثها اتخذتهما من مصران شبل أسد، فلها في الترنم و الصفاء و الجهارة و الحدة أضعاف ما لغيرها من مصران سائر الحيوان، و لها من قوة الصبر على تأثير وقع المضارب المتعاورة بها ما ليس لغيرها ". (1) أما المضراب 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 للطف قشر الريشة و نقائه، و خفته على الأصابع، و طول سلامة الوتر على كثرة ملازمته إياه ". (2)

و أنشأ زرياب في قرطبة معهدا موسيقيا لعله الأول في العالم الذي طُبقت فيه طرق علمية، و مناهج تعليمية مبنية على أسس تربوية. فكان يُجري على الراغب في الالتحاق به اختبارا خاصا لمعرفة مدى صلاحية صوته للغناء، " فإن سمع صوته بهما صافيا نديا قويا مؤديا لا يعتريه غنة و لا حبسة و لا ضيق نفس، عرف أنه سوف ينجب، و أشار بتعليمه، و إن وجده خلاف ذلك أبعده ". (3) و كان الطالب الذي يشكو عيبا غير ميئوس منه في نطقه يتلقى علاجا عمليا مناسبا لحالته، فإن كان مثلا " ألص الأضراس، لا يقدر على أن يفتح فاه، أو كانت عادته زم أسنانه عند النطق، راضه بأن يُدخل في فيه قطعة خشب عرضها ثلاثة أصابع، يبيتها في فمه ليالي حتى ينفرج فكاه ". (4)

و كان التعليم يعتمد على التدرج في الصعوبة، إذ كان الطالب يُلقن الغناء أو العزف في صورتهما المبسطة، 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 أصولا و قواعد لم تلبث أن فرضت نفسها وأصبحت تقليدا يتبعه المغنون من بعده، فكان من يريد منهم أن يغني " يبدأ بالنشيد أول شدوه بأي نقر كان، و يأتي إثره بالبسيط، و يختم بالمحركات و الأهزاج تبعا لمراسم زرياب ". (5) 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، ومنهم على الخصوص أولاده عبيد الله و عبد الرحمان و قاسم، و بنتاه علية و حمدونة، و بعض جواريه و جواري المعجبين به من علية القوم، أمثال غزلان و مصابيح و متعة و هنيدة. 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 بإشبيلية 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 .

عصارتها إلى بلاد العدوة بإفريقية و المغرب، و انقسم على أمصارها، و بها الآن منها صبية على تراجع عمرانها و تناقص دولها ". (1)

ابن باجة، وجه آخر من ألمع وجوه الموسيقى الأندلسية.

لقد تركت شخصية أخرى أثرها القوي على الحياة الموسيقية في الأندلس، و هي شخصية الفيلسوف الكبير أبي بكر ابن باجة (ت 533 هـ / 1138 م) الذي كان ـ إضافة إلى تضلعه في علوم الفلك و الطب والهندسة و الرياضيات، و علاوة على قرضه للشعر ـ منظرا كبيرا في مجال الموسيقى، و ملحنا متميزا، و عازفا بارعا على آلة العود. فعلى مستوى التنظير اعتُبر ابن باجة " في المغرب بمنزلة أبي نصر الفارابي بالمشرق "(2)؛ غير أن جل ما كتبه في هذا المجال قد ضاع؛ أما على مستوى الإبداع في صوغ الألحان فقد شُهد له بالتفوق المطلق على معاصريه، إذ وُصف بـ " فيلسوف الأندلس و إمامها في الألحان" (3)، و بـ " الحكيم ... صاحب التلاحين المعروفة ". (4) كما كانت لألحانه الأفضلية على سواها"... 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 لقيت هذه الطريقة استحسانا كبيرا و كثر 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 النوبة الموروثة عن مدرسة زرياب، لكن المصادر لا تسلط الضوء الكافي على طبيعتها، كما أنه استعمل تسوية جديدة لآلة العود كان العمل جاريا بها في العود الرباعي في المغرب، و الكويترة في الجزائر و العود العربي في تونس.

و يذهب بعض الباحثين إلى أن تأثير ابن باجة على الحياة الموسيقية في الأندلس كان أقوى من تأثير زرياب عليها، بل إن هذا التأثير قد طال أيضا الحياة الموسيقية في المغرب؛ نظرا لما أصبحت عليه العلاقات بين العدوتين من قوة و متانة بعد توحيدهما تحت ظل الحكم المرابطي، و نظرا كذلك لطول المدة التي قضاها هذا الموسيقي الكبير في المغرب، و التي ناهزت العشرين سنة. و قد ترك بعد وفاته إرثا موسيقيا ضخما ساهم في الحفاظ عليه و إثرائه موسيقيون بارزون من تلامذته و غيرهم، نذكر منهم على الخصوص: أبا عامر بن الحمارة الغرناطي الذي " برع في علم الألحان "، (7) كما برع في صناعة العيدان و نظم الشعر، و ابن الجودي الذي كان أيضا شاعرا إلى جانب احترافه للموسيقى، و أبا الحسن بن الحاسب المرسي الذي قال عنه أحمد التيفاشي " و كل تلحين يسمع بالأندلس و المغرب من شعر متأخر فهو من صنعته ". (8)

---

(1) ابن خلدون ـ المقدمة ـ ص 428 ـ مطبعة دار القلم ـ بيروت ـ الطبعة الرابعة ـ 1981 .
(2)أحمد المقري ـ نفح الطيب ـ ج 3 ـ ص 185 .
(3) علي بن سعيد المغربي ـ المغرب في حلى المغرب ـ ج 2 ـ ص 119 ـ تحقيق شوقي ضيف ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ 1953 .
(4) ابن خلدون ـ المقدمة ـ ص 584 ـ دار القلم ـ الطبعة الرابعة ـ 1981 .
(5) أحمد المقري ـ المصدر السابق ـ نفس الصفحة .
(6) أحمد التيفاشي ـ المرجع السابق ـ ص 114 ـ 115 .
(7) علي بن سعيد ـ المرجع السابق ـ ص 120 .
(8) أحمد التيفاشي ـ المرجع السابق ـ 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 يُعَلم الموسيقى في مدينة مرسية قبل و بعد سقوطها في أيدي الإسبان سنة 640 هـ / 1243 م، و إسماعيل الشقندي المتوفى عام 629 هـ / 1232 م، و هو صاحب الرسالة المعروفة في فضل الأندلس التي أوردها المقري في كتابه " نفح الطيب "، و شلومون بن ساشل، و هو يهودي عرفت أغانيه الراقصة ذيوعا كبيرا في القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي...

ابتكار الموشح و الزجل.

الموشح قالب شعري خولفت فيه القواعد المرعية في أوزان الشعر العربي التقليدي و قوافيه، و قد سمي بهذا الإسم نسبة إلى الوشاح، نظرا لما فيه من جمال يتمثل في اختلاف أسماطه و أغصانه و أعاريضه و قوافيه؛ و قد لعبت الموسيقى دورا أساسيا في ظهوره، إذ كان الشعر التقليدي يُخضِع الموسيقى لأوزانه فيقيد حريتها، و كان لا بد من كسر قيود هذه الأوزان كي يَخضع الشعر للموسيقى و ليس العكس.

هناك نوعان من الموشحات:

ـ الموشحات التي تستخدم البحور الشعرية التقليدية، و خاصة منها الخفيفة مثل الرمل و الهزج و الرجز و الخفيف و السريع و المتقارب...

ـ الموشحات التي تستخدم أوزانا 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 أردت أن أقيم لها عروضا يكون دفترا لحسابها و ميزانا لأوتادها و أسبابها، فعز ذلك و أعوز 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 الأوتار. 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) الفريري الذي عاش في نهاية القرن التاسع و بداية القرن العاشر الميلادي، و قد عَرَف الموشح عصره الذهبي في القرن الحادي عشر، و أخذ نجمه في الأفول ابتداء من منتصف القرن الثالث عشر أمام شيوع نوع جديد من الشعر تغلب عليه العامية، و هو الزجل.

و من أشهر الوشاحين في الغرب الإسلامي: عبادة بن ماء السماء (ت 419 هـ / 1028 م) و عبادة القزاز (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 595 هـ / 1198 م) و ابن طفيل (ت 581 هـ / 1186 م) و إبراهيم بن سهل (ت 649 هـ / 1251 م) و محيي الدين بن العربي (ت 638 هـ / 1240م) و لسان الدين بن الخطيب (ت 776 هـ / 1374 م)، و ابن زمرك (ت 795 هـ / 1392 م) و غيرهم...

---

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

و قد صور الموشح في البداية واقع الحياة في الأندلس التي كانت تتميز بجمال طبيعتها و بمجتمعها المولع بالثقافة و الفن، و المتعلق بالحياة و مباهجها، و هكذا فقد كانت أغراضه تدور على الخصوص حول الطبيعة و الغزل و الخمريات و مجالس الأنس... لكنه لم يلبث أن تطرق إلى المدح تقربا إلى الملوك و الأمراء و الأعيان، و طمعا في أعطيتهم، و عندما كثرت الفتن في البلاد و اشتد الخطر المسيحي، ظهر أيضا الموشح الذي تدور مواضيعه حول القضايا السياسية، و البكاء على فقدان الأوطان، و الرثاء، و التصوف، و الزهد، و المديح النبوي...

و استجابة لمتطلبات الغناء فإن لغة الموشح تتميز عموما ببساطتها و سهولتها و سلاستها، كما تتميز ألفاظها برقتها وعذوبتها و موسيقيتها، و كانت هذه الألفاظ أحيانا ملحونة أو عامية، كما كانت أحيانا أخرى أعجمية في " الخرجة " أي القفل الأخير من الموشح، لكن الموشحات ذات الخرجة الأعجمية لا وجود لها الآن في الموسيقى الأندلسية.

و إلى جانب الموشح ظهر لون آخر من الشعر الغنائي، و هو الزجل الذي سمي كذلك لترجيع الصوت به في الإنشاد، و هو شعر عامي غالبا ما يكون كله عربيا، و قد تخالطه أحيانا ألفاظ أعجمية؛ و هو يشترك مع الموشح في أسباب نشأته و انتشاره، و هي الموسيقى و الغناء و حاجة الناس إلى التعبير عن أحاسيسهم و عواطفهم نظما و شدوا باللهجة العامية المتداولة في حياتهم اليومية، و كان ينظَم على سائر بحور الشعر العربي المعروفة و على غيرها مما لا يحصى عددها، حتى قيل: " صاحب ألف وزن ليس بزجال"، فطرق نظم الزجل كما قال ابن الخطيب " تنفسح لكثير مما يضيق سلوكه على الشاعر".

و كما اختلف الباحثون في أمر من اخترع الموشح فقد اختلفوا أيضا في أمر من اخترع الزجل، إلا أن أغلبهم يتفقون على أن أول من اشتهر به هو أبو بكر بن قزمان (ت 555 هـ / 1160 م)، و هو من أصل إسباني، و كان من المقربين إلى الخليفة عبد المومن بن علي الموحدي (524 - 558 هـ / 1130 - 1163 م). يقول ابن سعيد متحدثا عن الأزجال: " قيلت بالأندلس قبل أبي بكر بن قزمان، و لكن لم تظهر حلاها و لا انسكبت معانيها و لا اشتهرت رشاقتها إلا في زمانه، و كان في زمان الملثمين، وهو إمام الزجالين على الإطلاق." (1)

و من الزجالين 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 قزمان، و من الذين عاصروه: أبو عمر بن الزاهر الإشبيلي، و أبو الحسن المقري 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 المومن بن علي الموحدي، و أخته 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 جحدر الإشبيلي (ت 638 هـ / 1241 م)، و لسان الدين بن الخطيب (ت 776 هـ / 1374 م)، و تلميذه أبو عبد الله

---

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

محمد بن زمرك (ت 795 هـ / 1392 م)، و ابن الحبيب الجزري...

و قد عرف الزجل انتشارا واسعا في كل أنحاء الوطن العربي. يقول ابن سعيد(610 - 685 هـ / 1214 - 1286 م) متحدثا عن أزجال ابن قزمان: " و أزجاله المدونة رأيتها ببغداد أكثر مما رأيتها بحواضر المغرب ". (1) و لم يكن تداول الزجل مقصورا على أبناء الطبقات الشعبية فقط، بل إنه عرف إقبالا كبيرا حتى بين أبناء الطبقات الراقية و المثقفة. و تجدر الإشارة إلى أن رجال الصوفية و أهل الذكر قد نظموا هم أيضا على منواله، و استخدموه في حلقات الذكر والسماع، و منهم على الخصوص أبو الحسن علي بن عبد الله الششتري (ت 668 هـ / 1269 م) الذي كان رائدا في هذا المضمار، كما كان محيي الدين بن العربي (ت 638 هـ / 1240 م) فيلسوف الصوفية الأكبر رائدا في استعمال الموشح فيه.

الآلات الموسيقية.

لقد كان من الطبيعي أن يؤدي الإقبال العظيم على الموسيقى في الأندلس إلى ازدهار صناعة آلاتها في هذا البلد، و قد اشتهرت بذلك مدن كثيرة، و خاصة منها إشبيلية، التي قال عنها ابن رشد (520 - 595 هـ / 1126 - 1198 م): " إذا مات عالم بإشبيلية فأريدَ بيعُ كتبه، حُملت إلى قرطبة حتى تباع فيها، و إذا مات مطرب بقرطبة فأريد بيع تركته، حملت إلى إشبيلية ".(2) كما قال عنها أبو الوليد إسماعيل بن محمد الشقندي، المتوفى عام 628 هـ / 1231 م، في رسالته في فضل الأندلس (3)، و هي الرسالة التي استنسخها أحمد المقري في كتابه نفح الطيب، إنها: " قاعدة صناعة الملاهي و آلات الطرب." و بعد ذكر عدد من هذه الآلات أضاف قائلا: " و إن كان جميع هذا موجودا في غيرها من بلاد الأندلس، فإنه فيها أكثر و أوجد ". (4) و إذا أحصينا عدد الآلات التي ذكرها الشقندي في هذه الرسالة و تلك التي أشار إليها أحمد التيفاشي المتوفى عام 651 هـ / 1253 م في كتابه " متعة الأسماع في علم السماع "، وابن الدراج السبتي المتوفى عام 693 هـ / 1294 م في كتابه " الإمتاع و الانتفاع في مسألة سماع السماع "، 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 جدا من هذه الآلات ما زال يستعمل اليوم، أما الباقي فكله مهجور أو مجهول، إذ كثيرا 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 عدد من هذه الآلات على جدران بعض الكنائس في

---

(1) المرجع السابق - نفس الصفحة .

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

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

(4) نفس المصدر - الجزء 3 - ص 13 .

[illegible] و على واجهات بعض الصناديق العاجية المحفوظة في الأديرة و المتاحف، كما يمكن مشاهدتها في المنمنمات التي تزين بعض المخطوطات القديمة المحفوظة في مكتبة الإسكوريال و اللوفر و الفاتكان و غيرها... و لعل أكثر هذه المنمنمات أهمية سواء من حيث العدد أو القيمة التوثيقية تلك التي تزين مجموعة " أناشيد القديسة مريم " (Las cantigas de Santa Maria)، و هي الأنطلوجية التي تضم 417 نشيدا في مدح السيدة مريم العذراء والتي كان الملك ألفونسو العاشر(1221-1284 م) قد أمر بجمعها؛ فهي تضم [illegible] منمنمة ملونة تمثل ما مجموعه 51 موسيقيا من موسيقيي القرن الثالث عشر الميلادي [illegible] هم يعزفون ضمن مجموعات ثنائية، كل واحدة منها تمثل عازفين على آلتين مختلفتين، و بعض هذه المنمنمات تصور موسيقيين مسلمين يعزفون على آلاتهم صحبة آخرين مسيحيين، الأمر الذي يعطي المشاهد فكرة عن بعض الآلات الموسيقية العربية التي كانت متداولة في ذلك العهد، كما يبين أن اختلاط عناصر من أتباع الديانتين للعزف و الغناء ضمن بعض المجموعات 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 الأوربية، و تمهد السبيل لدخولها في عصر " النهضة ". و قد ساهمت عدة عوامل في تقوية الاحتكاك و التبادل الحضاري بين المسلمين و الأوربيين، منها ما كان ذا طابع سلمي، مثل التبادل التجاري البري و البحري بين الجانبين، و التجاور و التساكن 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 الأوربيين دراستهم في المراكز العلمية الإسلامية الشهيرة كقرطبة و إشبيلية و فاس و غيرها... ومنها ما كان ذا طابع حربي، مثل الحملات الصليبية، 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 الجانبين...

فمن الأسباب التي ساعدت على نشر الموسيقى العربية وآلاتها في أوربا، جلب الموسيقيين المسلمين إلى بلاطات الملوك و قصور الأمراء و النبلاء المسيحيين للعمل فيها، أحيانا طوعا و أحيانا أخرى قسرا، تارة أحرارا و تارة أخرى عبيدا، و ذلك نظرا لما كانوا يتوافرون عليه من كفاءات فنية عالية، و ما كانوا يضفونه على تلك البلاطات و القصور من إشعاع فني يسهم في الرفع من مكانة أصحابها و تقوية هيبتهم و تلميع صورتهم و نشر صيتهم بين الناس؛ و كان هذا الأمر منتشرا على الخصوص في الممالك المسيحية التي ظهرت في أقاليم شبه الجزيرة الأيبيرية بعد انحلال الدولة الأموية، و الانقسام الذي عرفته الأندلس في عهد ملوك الطوائف، و بدء الحواضر الإسلامية في السقوط الواحدة بعد الأخرى بين أيدي المسيحيين؛ لكن هذه الظاهرة لم تلبث أن انتشرت أيضا في بعض الأقاليم الفرنسية مثل بروفانسيا و آكيتينيا و نورمانديا و بورغونيا... و الإيطالية مثل صقلية و كلابرية، و غيرها... و استمر العمل بها في الأندلس حتى بعد زوال الحكم الإسلامي عنها.

إن الشهادات على إقبال المجتمع الأوربي 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 وابن سينا و ابن رشد وغيرهم كانت معروفة في أوربا و تدرس في أديرتها و جامعاتها، و أن المنمنات التي تزين أناشيد القديسة مريم العذراء التي سبقت الإشارة إليها تظهر صورا لموسيقيين مسلمين و مسيحيين يعزفون سويا؛ و من هذه الشهادات أيضا ما أورده ابن بسام في الذخيرة عندما ذكر أن ابن الكنان المتطبب قال واصفا مجلس غناء في أحد قصور النصارى، زمن ملوك الطوائف: " شهدت يوما مجلس العلجة بنت شنجة ملك البشكوش زوج الطاغية شنجة بن غارسية بن فردناند، و في المجلس عدة قينات مسلمات من اللواتي وهبهن له سليمان بن الحكم (1) أيام إمارته بقرطبة، فأومأت العلجة إلى جارية فيهن، فأخذت العود و غنت به... فأحسنت و أجادت، و على رأس العلجة جاريات من القوامات أسيرات كأنهن فلقات قمر..."(2)

لقد كانت الأندلس، إلى جانب صقلية و الشرق الأوسط، أحد المعابر الأساسية لدخول المؤثرات الحضارية العربية إلى القارة الأوربية؛ و الموسيقى ـ باعتبارها لغة سريعة الانتقال، لا تعرف الحدود، و لا تحتاج إلى ترجمة للتخاطب و التفاهم بها ـ كانت من الميادين الأولى التي ظهرت عليها في أوربا آثار تلك الحضارة، سواء على مستوى الألحان أو الكلمات أو الآلات:

ا ـ على مستوى الألحان:

أثرت الموسيقى العربية على ألوان مختلفة من الموسيقى في جنوب غرب أوربا، بما فيها الموسيقى الدينية، و هكذا يلاحظ أن الترتيل الكنسي الإسباني المعروف بالإيزيدوري أو الأوجيني(Plain-chant isidorien ou eugénien)، نسبة إلى واضعَيه: القديس إيزيدور Saint Isidore (560 - 636 م) و القديس أوجين Saint Eugène (بابا من سنة 824 إلى سنة 827 م)، قد اصطبغ بصبغة شرقية، و علقت به كثير من الزخارف الموسيقية المميزة للموسيقى العربية، فأصبح معروفا بالترتيل الكنسي " المستعرب " (Mozarabe) ؛ و معلوم أن الحكومات الإسلامية المتعاقبة في الأندلس قد ضمنت لأتباع كافة الديانات حرية العبادة، و سمحت لهم بالحفاظ على عاداتهم و تقاليدهم. و إذا كان الغناء الديني نفسه قد تأثر بالموسيقى العربية إلى هذا الحد، فما من شك في أن الغناء الدنيوي قد تأثر بها على نحو أكبر و أعمق، خاصة في إسبانيا و البرتغال، حيث يتجلى هذا الأثر بوضوح في الأغاني المعروفة بـ صوليارس las soléares و سيكيديا la séguidia و كانيا la cana و الفاندانكو el fandango و الخوطا الأرغونية la jota aragonesa و الفادو el fado و الفلامنكو el flamenco الذي يوجد بينه و بين الموال العربي شبه كبير، و الذي يذهب بعض الباحثين الأجانب إلى الاعتقاد بأن تسميته ما هي إلا تحريف لكلمتي " فلاح منكوب "، (3) و أن لفظة " أولي " olé التي تستعمل فيه لتشجيع المغني و الإعراب له عن الاستحسان و الإعجاب ما هي كذلك سوى تحريف لاسم الجلالة " الله " الذي يستعمله المستمع العربي لنفس الغاية.

---

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

(2) أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني ـ الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ـ تحقيق إحسان عباس ـ ج 3 ـ ص 318 ـ 319 ـ الدار العربية للكتاب (ليبيا ـ تونس) ـ 1978.

(3) هو الوصف الذي يعتقد أصحاب هذه النظرية أن مسلمي الأندلس كانوا يطلقونه على كل غجري من غجر الأندلس بعد النكبة التي شملتهم هم أيضا إثر سقوط غرناطة، و خاصة 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.

هذا و ما زالت بعض الألوان الموسيقية الإسبانية تحتفظ بأسمائها العربية حتى اليوم، مثل las zambras أي أغاني السمر و las hudas الحداة و las aravias الأغاني" العربية ".

و من مظاهر هذا التأثير أيضا اتباع قالب شبيه بقالب النوبة في التأليف الآلي الغربي المعروف بـ Suite، و هو مجموعة من القطع الآلية تؤدى بحركات مختلفة السرعة تُذكّر ـ مع بعض الاختلاف ـ بحركات " ميزان " النوبة ، و تشترك معها في خاصية أخرى مهمة، وهي وحدة المقام الذي لحنت عليه. و يلاحظ أيضا أن هناك تقاربا في المعنى بين كلمتي Suite و نوبة.

ب ـ على مستوى الكلمات:

لقد أثرت الموسيقى الأندلسية كذلك على نظيرتها الغربية بشِعرها الغنائي، وهكذا نجد أن الأشعار التي كان يَتغنى بها في القرنين الثاني و الثالث عشر الشعراء المتجولون المعروفون تحت اسم التروبادور (Troubadours) في إقليمي بروفانسيا و لانكدوك (Provence et Languedoc) بجنوب فرنسا، و تحت اسم التروفير (Trouvères) في شمالها، و المينيسانجر (Minnesangers) في ألمانيا خلال القرون الوسطى، كانت من حيث القالب و المضمون مستوحاة من الموشح و الزجل، فهي تقتبس منهما نفس الأغراض، و في مقدمتها الحب العذري، و تستخدم نفس الصور و المعاني، بل و تذهب إلى أبعد من ذلك، إذ تخاطب الحبيبة بصيغة المذكر، و تشبهها بالغزال ـ الحيوان الغريب عن البيئة الأوربية ـ و تشتكي من الرقيب و الحسود و العذول و الواشي...إلى غير ذلك مما هو مألوف و شائع في الشعر العربي؛ و لم يقتصر هذا الأمر على الأشعار التي تعالج المواضيع الدنيوية ، بل تعداها إلى تلك التي تعالج المواضيع الدينية أيضا ، و من الأمثلة على ذلك " أناشيد القديسة مريم " المشار إليها سابقا ، و التي تشبه إلى حد بعيد أزجال أبي الحسن الششتري الصوفية. و قد طال هذا التأثير الشعر العبري كذلك.

ج ـ على مستوى الآلات:

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

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

(Nacaires, Nacchere...) و الصنوج (Sonajas) و البندير (Pandero, Pandeiro Pandareta...) و الطنبور (Tambour)... و بعض هذه الآلات كان هو الأصل الذي انحدرت منه آلات أخرى، بعد عمليات التغيير و التحسين المتوالية التي كانت تخضع لها لمواكبة التطور التدريجي الذي عرفته الموسيقى الأوروبية، و منها على سبيل المثال الرباب الذي انحدر منه الكمان و الآلات المنتمية إلى فصيلته: الألطو و التشيلو و الكنترباص... و منها أيضا الشقير (أو الشقرة) الذي يعتبر الجد الأعلى لآلة البيانو، و كان يستعمل في أوربا في القرن الرابع عشر، و يسمى بالفرنسية (Echiquier ، من الفرنسية القديمة Eschequier)، و هذه التسمية هي تحريف لكلمة " الشقير" العربية التي أشرنا إليها، و قد ورد ذكرها ضمن أسماء الآلات الموسيقية التي عددها أبو الوليد الشقندي 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 أصلا لتؤدى 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 ارتياد حماماتهم العمومية... بل و حتى ترديد أغانيهم و أهازيجهم، 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 اللحني، و من رونقها و بهائها الأصليين، جراء ما أصابها و أصاب أصحابها من محن و مآسٍ، و كذلك جراء اعتمادها طيلة قرون على التواتر الشفوي فقط في تناقلها من جيل إلى جيل، فقد ظلت حتى عصرنا هذا محتفظة في بلاد المغرب الإسلامي بسنائها و بهائها و جلالها، تسحر ألباب سامعيها بجمال أشعارها و روعة ألحانها، كما ظلت حتى اليوم تشكل مصدر إلهام و إبداع ليس فقط بالنسبة لكثير من الموسيقيين العرب، و إنما أيضا بالنسبة لكبار 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 العالية، إرثا ثقافيا ذا بعد إنساني، يتعين صيانته و الحفاظ عليه.

2 ـ البوادر الأولى لظهور الموسيقى العربية في المغرب

(من الفتح الإسلامي إلى قيام الدولة المرابطية)

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

ـ صعوبة الكتابة حول هذا الفن عموما، نظرا لطبيعته المجردة و الأثيرية، فهو يحضر خلال فترة عابرة من الزمان ثم يختفي دون أن يترك أثرا ماديا يدل على كنهه.

ـ حداثة عهد الإنسان باكتشاف طريقة مُرضية للتدوين الموسيقي، فالتدوين الغربي الذي يعتبر اليوم أفضل تدوين، و الذي أصبح متداولا على الصعيد العالمي، لم تكتمل عناصره إلا في أواخر القرن السادس عشر، أي منذ ما يزيد قليلا على أربعة قرون فقط، و هي مدة قصيرة جدا في عمر هذا الفن.

ـ موقف الفقهاء الرافض عموما لهذا الفن الذي كثيرا ما ترتبط كلماته و ممارسته بالتهو والمجون و الخلاعة، الأمر الذي كان دائما يدفع كثيرا من عشاقه المثقفين ـ و منهم الفقهاء بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة، أي العارفون بأحكام الشريعة الإسلامية، و" الفقهاء " بمعناها المجازي في اللهجة العامية المغربية، أي المتعلمون عموما ـ إلى تجنب حضور حفلاته، و الحديث عنه علانية، و التطرق إليه في كتاباتهم، بل و إلى إخفاء حتى اهتمامهم به، خوفا على سمعتهم، و درءا لأي شبهات قد تلصق بهم.

لكل هذه الأسباب تصعب معرفة الحالة الحقيقية التي كانت عليها الموسيقى المغربية بمختلف أنواعها خلال تاريخها الطويل.

الإطار العام السياسي و الاقتصادي و الثقافي:

ا ـ قبل نشأة الدولة الإدريسية:

بدأ الفتح الإسلامي لبلاد المغرب بحملة عقبة بن نافع سنة 27 هـ / 647 م، و كان هذا الفتح عسيرا و بطيئا مقارنة بغيره من الفتوحات في غيرها من البلدان، و ذلك لأسباب عدة، منها: بُعد هذه البلاد عن قواعد انطلاق الجيوش الإسلامية في مصر، و وجود صحاري مترامية 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 أيضا وعورة تضاريس بلدان شمال إفريقيا، وتشبث سكانها من الأمازيغ بحريتهم و استقلالهم، و مقاومتهم الشرسة للفاتحين (من أبرز فصول هذه المقاومة المواجهة التي تزعمها كسيلة ضد عقبة بن نافع من سنة 50 إلى 69 هـ / 670 - 688 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)، و كانت هذه المقاومة مدعومة أحيانا 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 لنجدة سكان تلك المناطق. و عرفت هذه البلاد كذلك كثيرا من الفتن و النزاعات و الثورات، كان أبرزها ثورة الخوارج في منتصف القرن الثامن الميلادي التي انطلقت من المغرب الأقصى لتشمل كل بلدان 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 يتأخر الفتح الإسلامي فقط لبلدان المغرب، بل تأخر أيضا انتشار الإسلام بين سكانها، كما تأخر استعرابهم. و من الطبيعي في مثل هذه الظروف ألا يكون للموسيقى العربية وجود يذكر بينهم. لكن مع ظهور الدولة الإدريسية بدأت وتيرة الأسلمة و الاستعراب في التسارع.

ب - خلال حكم الأدارسة:

كانت الدولة الإدريسية (172 - 363 هـ/ 789 - 974 م) أول دولة إسلامية تقوم على أرض المغرب الأقصى، و رغم أنها لم تسيطر إلا على جزء صغير من ترابه و لم تلبث أن تفتتت إلى إمارات صغيرة، فقد خَطَت البلاد في عهدها خطوة كبيرة إلى الأمام في طريق التّمْدِين، و عرفت خلاله زيادة ملحوظة في انتشار الإسلام و معه اللغة العربية، كما شهدت المراكز الحضرية نموا مطردا 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 تطلق عليهما نفس التسمية و هي فاس إلا في العهد المرابطي. و قد عرفت فاس نموا سريعا نظرا لعوامل طبيعية و أخرى سياسية مواتية، فهي تقع وسط سهل سايس ذي التربة الخصبة، تحيط بها المجاري 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 موقعا جغرافيا ممتازا سواء من الناحية العسكرية أو الاقتصادية، فهي من جهة تراقب 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 أهّلها ذلك لتصبح مركزا تجاريا هاما، عرف ازدهارا كبيرا، فنمت ساكنته نموا سريعا؛ و من العناصر التي تألفت منها هذه الساكنة، إضافة إلى الأمازيغ و العرب، اليهود الذين قدموا من المناطق المجاورة، و من

الأندلس و إفريقية، بل و من مصر و العراق (1)... و قد ساهمت بعض الظروف السياسية أيضا في زيادة عدد سكان مدينة فاس، منها على الخصوص ثورة الربضيين بضواحي قرطبة على عهد الحَكم الأول (180 - 207 هـ / 796 - 822 م)، وما تلاها من تنكيل بهم و هدم ديارهم، الأمر الذي اضطر نحو ثمانمائة عائلة منهم إلى اللجوء إلى فاس سنة 202 هـ / 818 م، و ثورة الجند الثانية التي شهدتها إفريقية تحت حكم زيادة الله الأول الأغلبي (201 - 223 هـ / 817 - 838 م) و التي دفعت كثيرا من سكان القيروان إلى الخروج عن هذه المدينة و حط الرحال في فاس... و قد جلب هؤلاء القادمون معهم الأموال و المعارف و الخبرات الفنية... فأصبحت فاس من أكبر مدن الغرب الإسلامي، إلى جانب قرطبة و القيروان، كما أصبحت ـ خاصة بعد بناء مسجد القرويين سنة 243 هـ / 857 م ـ إحدى أهم المنارات التي تشع منها الثقافة العربية الإسلامية.

و إلى جانب فاس أسس الأدارسة مدنا أخرى أقل أهمية، منها حجر النصر (جنوب طنجة)، و البصرة (شمال وليلي) و تامدولت (في سهل سوس) ساهمت ـ إضافة إلى مدن أخرى قديمة مثل سبتة و طنجة و أصيلة و سجلماسة و أغمات... ـ في تقدم الحياة الحضرية بالمغرب؛ و كانت غالبية هذه المدن محطات تجارية مزدهرة، و في نفس الوقت مراكز نشيطة لنشر الإسلام وتعريب السكان.

انتشار الإسلام و اللغة العربية:

قام الأدارسة بالعديد من الحملات العسكرية الهادفة إلى نشر الإسلام بين قبائل كانت تدين بالمسيحية أو اليهودية أو الوثنية (في منطقة فزاز و الأطلس المتوسط و سوس)، أو تدين بخليط من المعتقدات التي تنتمي إلى الديانات السماوية الثلاث، إضافة إلى معتقدات أخرى وثنية وسحرية (مثل قبائل برغواتة التي كانت منتشرة في السهول الأطلنطية و في الجزء الغربي من الهضبة الوسطى).

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

الازدهار الاقتصادي و نتائجه:

يستفاد من كتابات الجغرافيين و الرحالة العرب أمثال المقدسي والبكري و ابن حوقل أن الأوضاع السياسية التي عرفتها البلاد بعد وفاة المولى إدريس الثاني لم تؤثر سلبا على 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 أيضا وضعت القواعد الأولى لعلمي النحو و العروض العبريين، و ذلك على يد الحاخَمين 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 إفريقية، و ذلك في أوقات السلم كما في أوقات الحرب، فالوثائق تتحدث عن وجود تجار من مختلف الأقطار الإسلامية في سجلماسة، في أواخر القرن العاشر الميلادي، كما تتحدث عن أغمات 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 للمثقفين الفارين من الاضطرابات و الفتن التي تشهدها الأندلس و إفريقية، كما حدث بعد ثورة العامريين، و نهب قرطبة، و مدينة الزهراء في الأندلس سنة 403 هـ / 1031 م، و كما حدث أيضا بعد اجتياح قبائل بني هلال لإفريقية ابتداء من سنة 442 هـ / 1050م.

و يستنتج من كل ذلك أنه نظرا للتزايد المطرد في عدد سكان الحواضر المغربية، و في عدد المعتنقين للديانة الإسلامية ـ بصرف النظر عن مذاهبهم ـ و في عدد الناطقين باللغة العربية، إما بحكم احتكاكهم المستمر بالمتكلمين بها أو بحكم اعتناقهم للإسلام، و نظرا 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 نظرا أيضا 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 نظرا كذلك لمرور أغلب الموسيقيين المشارقة القادمين من مكة و المدينة و بغداد بهذه الحواضر، و توقفهم فيها، و هم في طريقهم إلى الأندلس... نظرا 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 ـ و لو على وجه التقريب ـ على خصائصها العامة، و على الأدوات التي كانت تتوسل 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، نظرا لعامل الجوار من جهة، و من جهة ثانية نظرا 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 - 1147 م)

الإطار العام التاريخي

قامت الدولة المرابطية على أكتاف قبائل لمتونة و كدالة و مسوفة الصنهاجية، و هي قبائل 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 كانت 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 سوس يدعى عبد الله بن ياسين، كان بعض شيوخ قبيلة لمتونة قد أحضروه معهم من القيروان، عاصمة الزيريين في إفريقية، و هم في طريق عودتهم من الديار المقدسة. و كانت هذه الدعوة مبنية على مبدإ الأمر بالمعروف و النهي عن المنكر؛ و قد استخدمت المذهب المالكي السني لتوحيد كلمة المسلمين و محاربة بعض التجمعات السكانية التي كانت ما تزال تدين بالوثنية أو تتبع المذهب الخارجي أو الشيعي في الجناح الغربي من العالم الإسلامي. و كان انطلاقها من الرباطات التي كان أتباعها يقيمونها للعبادة، و لذلك عرفوا بالمرابطين. و قد لقيت هذه الدعوة تأييدا و دعما من الفقهاء، سهل تقبلّها من طرف الجماهير، كما أنها لم تواجه بمقاومة 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 حتى تمكن 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 استنجد ملوك الطوائف بالمرابطين تحت تأثير الفقهاء و رجال الفكر، و ذلك بعدما استيقنوا 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 بألفونسو السادس في معركة الزلاقة، قرب بلدة باداخوص 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 ضدهم تُحِل قتالهم و خلعهم، لإنقاذ البلاد من خياناتهم، و تخليص الرعية من شرورهم، لا سيما و أن كثيرا منهم كانوا معروفين بخلاعتهم و فسقهم و فجورهم. و هكذا عبرت جيوش ابن تاشفين المضيق مجددا، و قضت عليهم، و بذلك أصبح الغرب 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، لتجاورهما المباشر، و قِدَم العلاقات التي كانت تجمع بينهما، و وجود مقر السلطة المركزية في أولهما.

لكن الوحدة بين البلدين لم تدم طويلا، فبعد وفاة يوسف بن تاشفين خلفه ابنه عليّ (499 - 537 هـ / 1106 - 1143 م) الذي لم تمض على حكمه إلا سنوات قليلة حتى كانت ممالك الأراغون و كاطالونيا 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، انطلاقا من تِنْمَل، مركز دعوتهم في قلب الأطلس الكبير. و قد أدى انشغال المرابطين بمواجهتم 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 جيشا 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 لمّ الصفوف، و خوض غمار الجهاد في الأندلس درءا للمخاطر التي كانت تهدد وجود المسلمين فيها، فإن الثقافة و الفن لم يُهمَلا إلى الحد الذي يحلو للبعض أن يصوروه عليه، مُعْزين ذلك إلى التأثير الكبير الذي مارسه الفقهاء على الحياة الاجتماعية في البلاد، و تمسك المرابطين بنمط عيشهم الأصلي المتسم بالبساطة و التقشف.

و صحيح أن الفقهاء قد تمتعوا في عهدهم بسلطة واسعة، إذ كانت الدولة تعتمد عليهم اعتمادا كبيرا لدعم توجهاتها المذهبية الرامية إلى ترسيخ المذهب المالكي في البلاد، و تزكية قراراتها السياسية و العسكرية، و خاصة منها تلك التي كانت تتعلق بالأحداث التي تواجهها في الأندلس، فقوي نفوذهم، و مارسوا نوعا 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 أوامره بإحراق كتاب " إحياء علوم الدين " لأبي حامد الغزالي(1)، كما عرف الشعر ـ خاصة بعد الإطاحة بعروش ملوك الطوائف ـ تراجعا ملحوظا بسبب موقفهم الشاجب و الرافض لما آل 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 اعلموا رحمكم الله أن مدار الفتيا و مجرى الأحكام و الشورى في الحضر و البدا، على ما اتفق عليه السلف الصالح رحمهم الله من الاقتصار على مذهب إمام دار الهجرة، أبي عبد الله مالك بن أنس، رضي الله عنه، فلا عدول لقاضٍ و لا مُفتٍ عن مذهبه، 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 وفقكم الله كتب أبي حامد الغزالي، فليتتبع أثرها و ليقطع بالحرق المتتابع خبرها، و يبحث عليها، و تغلظ الأيمان على من يتهم بكتمانها." (مخطوط يحمل رقم 538 - مكتبة الأسكوريال - الورقة 12 ب.)

و ستون على يد كثير من رجاله(1)، و صحيح كذلك أن المرابطين كانوا في بداية حكمهم متمسكين بتقاليدهم البدوية، البعيدة عن حياة الاستقرار و البذخ الجديدة، و أنهم كانوا يبدون عداء عن الحضارة الأندلسية، بعيدين عن رقتها و ترفها، لكنهم سرعان ما تأثروا بها، و تشبعوا بطباع أهلها؛ فعلي بن يوسف بن تاشفين ـ رغم الضغوط التي كانت تمارَس عليه من طرف الفقهاء ـ كان أندلسيا في مزاجه و سلوكه؛ فقد ولد في سبتة، و ترعرع في بيئة متحضرة صرفة، و تشبع بثقافة أهلها، و عندما تولى الحكم أصبح بلاطه في عاصمته مراكش لا يختلف في شيء عما كانت عليه بلاطات ملوك الطوائف، و كذلك كان الشأن بالنسبة لبلاطات ولاته من المرابطين أو غيرهم، سواء في المغرب أو الأندلس. وكان محبا للآداب و الفنون، فحظيت برعايته و تشجيعه؛ و في عهده قصد عدد كبير من العلماء و الأدباء و الموسيقيين و المهندسين المعماريين، و الخبراء في فن البستنة، و الصناع، و الحرفيين، و غيرهم القادمين من الأندلس، قصدوا مراكش و فاس و سلا و سبتة و سواها من الحواضر المغربية، و ظهر أثر الحضارة الأندلسية في أذواق سكان هذه الحواضر، كما ظهر في تقاليدهم و موسيقاهم و فنهم المعماري و حِرَفهم المختلفة... و لم يكن هذا التأثير عابرا، بل تعمق زادته الأيام عمقا و اتساعا. فالانصهار الذي وقع بين المغرب و الأندلس خلال العهد المرابطي، و الذي استمر خلال حكم الموحدين و المرينيين، قد أضفى على ثقافتهما صبغة واحدة؛ و من المعروف أن كثيرا من رجال الفكر و الأدب الأندلسيين كانوا يستقرون في المغرب، إما بصورة مؤقتة أو دائمة، و فيه رأى النورَ قسمٌ هام من إنتاجهم الفكري و الأدبي، و على أرضه فارق العديد منهم الحياة و فيها دفنوا، و لذلك كثيرا ما يصعب التفريق بين ما هو أندلسي و ما هو مغربي في هذا الإنتاج.

الموشح و الموسيقى

عرف فن التوشيح ازدهارا كبيرا في الأندلس قبل خضوعها لحكم المرابطين، و قد سبقت الإشارة إلى أن ظهوره كان مرتبطا بالموسيقى و الغناء و ما يتطلبانه من عذوبة في الكلمات، و رقة في المعاني، و تنوع و مرونة في الأوزان تطاوع الألحان؛ و بعد خضوعها لحكمهم وقع تراجع نسبي في الإبداع الشعري يرجع سببه إلى موقف الفقهاء من الشعراء، و فقدان هؤلاء لعاملي الرعاية و التشجيع اللذين كانوا يحظون بهما في بلاطات ملوك الطوائف، و جو التنافس الذي كانوا يعيشون فيه تحت ظلهم. يصف علي بن بسام الشنتريني الذي عاش في هذا العصر (توفي عام 541 هـ / 1147 م) حالة الشعر في الأندلس بعد القضاء على ملوك الطوائف بقوله: " فلما صمت ذكر ملوك الطوائف، طوى الشعر على عرّه، و برئ من حلوه و مره، إلا نفثة مصدور، أو التفاتة مذعور". (2)

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

---

(1) لتفهم موقف الفقهاء من شعر هذا العصر ينبغي ألا يغيب عن الأذهان أن كثيرا منه كان فاجرا يحث على الانحلال الخلقي و يجاهر بالمعاصي و يباهي بها، فيسهم بذلك في نشر الرذيلة و الفساد و في إماتة روح المقاومة و الصمود في نفوس المسلمين، في وقت كان فيه العدو يتربص بهم الدوائر و يعد العدة لإخراجهم من الأندلس أو تنصيرهم أو إبادتهم.

(2) المرجع السابق - ج 2 - ص264.

إلى من سبقوهما من الشعراء قبل استيلاء المرابطين على الأندلس: "... ثم جاءت الحلبة التي كانت في مدة الملثمين، فظهرت لهم البدائع، و فرسا رهان حلبتهم الأعمى التطيلي و يحيى بن بقي ".(1) و كانت لهما موشحات في مدح الولاة و القضاة المرابطين، و خاصة منهم قضاة سلا من آل بني 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 ـ مثل " الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة " لابن بسام الشنتريني (ت 541 هـ / 1147 م)، و " قلائد العقيان في محاسن الأعيان " للفتح بن خاقان (ت 529 هـ / 1134 م) و" المغرب في حلى المغرب " لابن سعيد المغربي (ت 685 هـ / 1286 م)... ـ تُقدم أخبارا وافية عن شعراء ذلك العهد، فإنها في المقابل لا تُمدنا بأية 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 فيهما، و لا سيما بين أبناء الطبقة الحاكمة و الموسرة، و ذلك رغم ما قيل عن موقف الفقهاء المتشدد من الشعر و الموسيقى، و رغم ما نُسب إلى المرابطين من تقشف في حياتهم، و تمسك بتقاليدهم البدوية، لأن عدم ذكر الشيء لا 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 غنَّاء أشرف على رسم تصاميمها و وَضْع قنوات ريِّها و زَرْع غِراسها 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 تصدح بين جنبات تلك القصور.

و من المؤكد أيضا أن الموسيقى لم تكن تُمارَس في السر خلال عهد المرابطين، و أنها لم تَعدِم صناعا يصنعون آلاتها، و تجارا 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، والمعروفة 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 تقاعسه 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 وزيرا لوالي 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 ـ ص 478 .

[illegible] في مقدمته، و ملخصها أنه كان ذات يوم يلقن إحدى قينات هذا الوالي موشحا في [illegible]. فطرب طربا شديدا جعله يشق ثيابه و يقسم على ابن باجة بالأيمان المغلظة ألا يعود [illegible] إلا مشيا على الذهب، " فخاف الحكيم سوء العاقبة، فاحتال بأن جعل ذهبا في نعله [illegible] عليه ".(1) و بعد استيلاء الإسبان على سرقسطة سنة 512 هـ / 1118 م [illegible] هذا العالم و الموسيقي الكبير في إشبيلية، ثم توجه إلى المغرب حيث أقام إلى أن توفي [illegible] في فاس سنة 533 هـ / 1138 م.

[illegible]ن مكوث هذا الموسيقار النابغة في المغرب مدة تقارب العشرين عاما كان له بدون [illegible] الكبير على الموسيقى المغربية، و إن لم تكن هناك وثائق تعطينا تفاصيل عن ذلك، [illegible] تعزز هذا الأثر بقدوم تلميذه أبي عامر محمد بن الحمارة الغرناطي إلى سلا، حيث [illegible] فترة من الزمن غير معروفة في كنف قاضيها أبي العباس بن القاسم بن عشرة، و كان [illegible] و موسيقيا، " برع في علم الألحان "(2) كما برع في العزف على العود و في [illegible]. و من الموسيقيين الأندلسيين الذين وفدوا كذلك على المغرب في هذا العهد أبو [illegible] القصاعي المرسي، لكن التاريخ لم يحفظ لنا عنه شيئا يستحق الذكر.

---

(1) المرجع السابق - ص 584 .

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

4 ـ الموسيقى الأندلسية ـ المغربية خلال العهد الموحدي
(541 - 668 هـ / 1147 - 1269 م)

الإطار العام السياسي و الاقتصادي و الثقافي:

تمكن الموحدون من بناء إمبراطورية شاسعة الأطراف، امتدت حدودها من برقة شرقا إلى المحيط الأطلسي غربا، و من الأندلس شمالا إلى بلاد السودان جنوبا. و قد تجاوز عمر هذه الإمبراطورية قرنا من الزمن عرفت خلاله ازدهارا حضاريا كبيرا، ساعدت على تحقيقه عوامل عدة، منها: الأمن و السلام اللذان نعمت بهما نسبيا أقطار الغرب الإسلامي خلال العهد الموحدي، 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 أولاها 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 المومن 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 الكبرى كفاس و سبتة و سلا... تستقطب الكثير من التجار و الصناع و الحرفيين الأندلسيين من مختلف التخصصات... فأثروا تأثيرا كبيرا في الحياة العامة للبلاد.

موقف الموحدين من الموسيقى

لم تنل الموسيقى أية حظوة لدى الموحدين في السنين الأولى التي أعقبت ظهور دولتهم، ذلك أن الدعوة الموحدية قامت أساسا على مبدإ الرجوع إلى الأصول ـ الكتاب و السنة ـ 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 سابقا 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 يعقوب يوسف و طبيبه: " لو نفق عليهم علم الموسيقى لنفقته 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 ـ المعجب في تلخيص أخبار المغرب ـ ص 157 ـ تحقيق محمد سعيد العريان و محمد العربي العلمي ـ مطبع الاستقامة ـ القاهرة ـ 1949 .

الخليفة أبي يوسف يعقوب المنصور، فقال إن هذا الخليفة " أمر بقطع الملهين، و القبض على من شهر من المغنين، فثقف من وجد منهم بكل مكان، فغيروا هيئاتهم و تفرقوا على الأوطان، و بارت سوق القيان، و زهد كل الزهد في هذا الشأن ". (1)

إزدهار الغناء الصوفي

نتيجة للضغوط التي تعرضت لها الموسيقى في العهد الموحدي، نما لون جديد من الغناء، تكيف مع الأوضاع المتشددة السائدة، إذ نأى بكلماته عن المواضيع التي تدور حول اللهو و المجون، فأسقط مبررات تحريمه و حظره، إذ تمحور حول الأمداح النبوية و الأذكار و الأوراد و الابتهالات و المشوقات إلى العتبات الشريفة... فاكتسب شرعية وجوده و أحقية استمراره، ذلك هو الغناء الصوفي الذي أخذ في الانتشار تدريجيا بحكم النمو الذي عرفته الحركة الصوفية في المغرب و في سائر أرجاء العالم الإسلامي خلال القرنين السادس و السابع للهجرة (الثاني و الثالث عشر للميلاد)، و هي الفترة التي تعرض خلالها العالم الإسلامي لكثير من المحن، جراء الفتن الداخلية و الحروب التي شنت عليه من قبل الصليبيين ثم المغول في الشرق، و من قبل الممالك المسيحية في الأندلس و النورماندية في إفريقية. و قد وجدت الدعوة الموحدية في هذه الحركة ما يساعدها على تحقيق الإصلاح الديني الذي كانت تنشده، كما وجدت فيها ما يوطد دعائم " التوحيد " الذي اتخذته شعارا لها، فشجعتها بنشر أفكار الفيلسوف المتصوف أبي حامد الغزالي (451 - 505 هـ / 1059 - 1111 م)، التي كان المهدي ابن تومرت متشبعا بها، و التي كانت تدعو إلى الزهد و التقشف و التأمل و البحث عن الحقيقة و التمسك بالفضائل سعيا إلى التقرب إلى الخالق عز و جل... و سيُكتب للحركة الصوفية أن تلعب في العصور اللاحقة دورا هاما في الحياة الدينية و الثقافية و الاجتماعية و السياسية للمغرب، لأنها سوف لن تظل مقتصرة على صفوة قليلة من المثقفين المتصوفين، بل إنها ستستقطب جماهير شعبية واسعة من المجتمع المغربي.

و قد استخدَم الغناءُ الصوفي الشعر العربي الفصيح، كما استخدم الموشح و حتى الزجل الذي عرَف رواجا كبيرا في العهد الموحدي؛ و من أبرز المتصوفين الشعراء المغاربة و المشارقة الذين عاشوا في هذا العهد والذين ما زالت بعض أشعارهم تُستعمل عندنا 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)...

تخفيف 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 طويلا،

---

(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) ـ الفيلسوف المعروف و طبيب الخليفة الموحدي بعد ابن طفيل ـ عندما قال خلال المناظرة التي دارت بينه و بين الطبيب الشاعر و الوشاح أبي بكر بن زهر المعروف بالحفيد (ت 595 هـ / 1199 م): " إذا مات عالم بإشبيلية فأريد بيع كتبه، حُملت إلى قرطبة حتى تباع فيها، و إذا مات مطرب بقرطبة فأريد بيع تركته، حملت إلى إشبيلية. " (1)

و سرعان ما رُفِعت كذلك المضايقات التي تعرضت لها تجارة القيان، فعادت إلى سالف رواجها، و في ذلك يقول أحمد التيفاشي (580 - 651 هـ / 1184 - 1253 م)، واصفا أحوال الحياة الموسيقية في عصره، و هو العصر الموحدي: "... و بها (أي إشبيلية) عجائز محسنات يعلمن غناء لجَوارٍ مملوكات 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 غنائها 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 مشتريها 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 يطبلن و يزمرن، فتسمى مكملة، و تباع بعدة ألوف من الدنانير المغربية... " (2)

و خلال العهد الموحدي ظهر العديد من الشعراء التقليديين و الوشاحين و الزجالين الذين نالت أشعارهم إقبالا كبيرا بين أرباب الغناء، و عرفت ذيوعا واسعا بين الناس، و لا زال بعضها يتغنى به حتى اليوم في الموسيقى الأندلسية، و من أبرز هؤلاء الشعراء و الوشاحين: أبو بكر بن زهر الحفيد (ت 595 هـ / 1199 م)، و ابن قزمان (ت 555 هـ / 1160 م) الذي كان في نفس الوقت زجالا كبيرا فلقب بإمام الزجالين، و كان من المقربين إلى بلاط الخليفة عبد المومن بن علي الموحدي، و إبراهيم بن سهل الإسرائيلي (مات غرقا قرب مدينة سبتة سنة 649 هـ / 1251 م)، و كان إلى جانب ذلك زجالا، و أبو عمرو ميمون الريفي الصنهاجي الخطابي المعروف بابن خبازة (ت 637 هـ / 1239 م)، الذي كان يجيد نظم الزجل كذلك، و عبد الله بن محمد بن حجاج 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 المومن بن علي الموحدي (ت 558 هـ / 1163 م)، و أخته رميلة، و ابن غزلة الذي أعدم بسبب إشهاره تغزله بها، و أبو عمرو بن الزاهر الإشبيلي، و أبو الحسن المقري الداني، و أبو زيد الحداد البلنسي، و أبو عبد الله أحمد بن الحاج مدغليس، و عيسى البليدي، و أبو الحسن علي بن جحدر الإشبيلي (ت 638 هـ / 1241 م)...

---

(1) أحمد المقري ـ نفح الطيب ـ ج 2 ـ ص 11 .

(2) المرجع السابق ـ ص103 .

بدء الاحتفال بعيد المولد النبوي الشريف

في أواخر العهد الموحدي شرع المغاربة في الاحتفال بعيد المولد النبوي الشريف، و كان أبناء عائلة العزفيين في سبتة ـ و هم من أعيان هذه المدينة، صار لهم شبه استقلال فيها خلال تلك الفترة ـ أول من سن هذه العادة؛ و قد ألّف أحدهم ـ و هو القاضي أبو العباس أحمد بن محمد العزفي المتوفى عام 633 هـ / 1236 م ـ كتابا أسماه " كتاب الدر المنظّم في مولد 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 المستحسنة. و عندما نصب ابنُه أبو القاسم نفسه أميرا على سبتة حقق دعوة والده، فاحتفل لأول مرة بهذا العيد عام 648 هـ / 1250 م، ثم صار الاحتفال به موضع عناية كبيرة من قبل الخليفة عمر المرتضى (645 - 665 هـ / 1248 - 1266 م)، و هو الخليفة قبل الأخير في الدولة الموحدية. و سيكتسي الاحتفال بهذا العيد أهمية كبيرة في العهد المريني، و يصبح نقيا تتّبعه كل الدول التي ستتعاقب على الحكم في سائر أقطار الغرب الإسلامي، كما أنه سيلعب دورا هاما في الحياة الأدبية و الموسيقية لهذه الأقطار، نظرا للعدد الضخم من القصائد (المولديات) التي سيتنافس الشعراء في إجادة نظمها، و الملحنون في ابتكار ألحانها، و المادحون في إتقان أدائها، حتى تكون لائقة بهذه المناسبة الجليلة.

هجرة الأندلسيين إلى المغرب و أثرها على الحياة الموسيقية

عرفت أواخر أيام الموحدين سقوط عدة مراكز موسيقية أندلسية في أيدي الإسبان، و نزوح كثير من سكانها إلى بلاد المغرب، حاملين معهم ضمن ما حملوه من علوم و خبرات و مهارات في مختلف المجالات تراثا موسيقيا ضخما و متنوعا؛ و من هذه المراكز قرطبة التي سقطت عام 634 هـ / 1236 م، و بلنسية عام 636 هـ / 1238 م، و إشبيلية عام 646 هـ / 1248 م. و قد استقر أغلب هؤلاء النازحين في المدن المغربية، و خاصة منها طنجة و سبتة و فاس و سلا... و ذلك بحكم القرب و الجوار، كما استقر غيرهم في بعض مدن المغرب الأوسط و الأدنى (إفريقية).

و لا نتوفر حاليا على معلومات واضحة حول مدى تأثير هذه الأفواج من المهاجرين الأندلسيين ـ سواء منهم القدامى أو الجدد ـ على أحوال الموسيقى المغربية في الحواضر التي استوطنوها، و ذلك بسبب شح المعلومات التي تقدمها لنا المراجع حول هذا الموضوع، بل و عدم تطرقها إليه في غالب الأحيان إلا عرضا و استطرادا، زيادة على عدم إلمام معظم أصحابها بالموسيقى من الناحية العلمية و العملية، الأمر الذي يضعف إفاداتهم حول هذا الفن اللامرئي و اللاملموس، و يضفي على هذه الإفادات طابع التعميم و الإبهام، لكن التأثير الواضح لفنون أندلسية أخرى ـ مادية و ملموسة ـ على نظيراتها المغربية، كالفن المعماري الذي عرف ازدهارا كبيرا في العصرين المرابطي و الموحدي، و كذلك فن النقش على الخشب و الجص، و الفسيفساء و صناعة الخزف و الزجاج و الحلي... يؤكد أن هذا التأثير قد طال أيضا 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 مرين في المغرب الأقصى، و دولة بني عبد الواد في المغرب الأوسط، و دولة بني حفص في إفريقية أو المغرب الأدنى.

ينتسب بنو مرين إلى قبائل زناتة الأمازيغية، و هم في الأصل من البدو الرحل 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 الموحدي قد جلب قسما منها من المغربين الأدنى والأوسط لكسر شوكتها، بعد قضائه على علي بن إسحاق بن غانية المرابطي الذي كان يستند إليها في ثورته على الموحدين.(1) 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 الموحدي تستخدم جنبا إلى جنب مع اللغة العربية في التأليف و الآذان و خطبة الجمعة.(2)

و كان المرينيون فضلا عن ذلك يمنحون القبائل العربية إقطاعات شاسعة من أجود الأراضي في مختلف أنحاء البلاد ضمانا لولائها أو مكافأة لها على خدماتها، فكان احتكاكها بغيرها من القبائل الأمازيغية يسهم في تعريب هذه القبائل جزئيا و أحيانا كليا؛ و قد أدت كل هذه العوامل إلى زيادة انتشار العربية الدارجة كلغة للتخاطب و التفاهم في الحياة اليومية.

و كانوا في سعيهم إلى الاستيلاء على السلطة يفتقرون إلى سند روحي يضفي حلة الشرعية على دولتهم، و لذلك فقد انتهجوا سياسة تهدف إلى نصرة الإسلام و إشاعة تعاليمه، فتزعموا حركة الجهاد دفاعا عن الوجود الإسلامي في الأندلس، كما شيدوا كثيرا من المساجد و المدارس، و قد ساهمت هذه الأخيرة ـ إلى جانب تكوين القضاة و موظفي الدولة ـ في تنمية الحياة الثقافية في البلاد، و ردّ الاعتبار إلى المذهب المالكي الذي كان الموحدون قد ناوءوه طيلة فترة حكمهم؛ و كانوا أيضا يحرصون على تعمير خزائن الكتب، و يشجعون

---

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

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

طلاب العلم، و يهتمون بأحوالهم المادية. و قد نظموا كذلك وفد الحجيج المغاربة، و كانوا يحققون في كل سنة بانطلاق موكبه الرسمي نحو الديار المقدسة؛ و كان كثير من ملوكهم و أمرائهم يتمتعون بحظ وافر من الثقافة، و منهم من كان يقرض الشعر؛ و قد عُرفوا أيضا برعايتهم لرجال العلم، فكانوا يقربونهم إليهم، و يجزلون لهم العطاء، و يحضرون مجالسهم العلمية، و يناظرونهم، حتى غدا بلاطهم يعج بالفقهاء و المفكرين و الأدباء من كل أصقاع العالم الإسلامي، فكان منهم المغاربي و الأندلسي و المشرقي.

و لتنمية الوعي الديني بين الجماهير الشعبية شجعوا الحركة الصوفية في البلاد و رخصوا لمريديها ببناء ما شاءوا من الزوايا، خاصة في البوادي، و لم يكن دور هذه الزوايا يقتصر على العبادة و ممارسة الطقوس الصوفية فحسب، بل تعدى ذلك ليشمل التربية و التعليم و التعبئة لمحاربة البدع و المنكر، و مما زاد في تقوية نفوذ هذه الزوايا بين أبناء المجتمع، و خاصة منه المجتمع الريفي، ما كانت تقدمه لهم من خدمات، كمساعدة المحتاجين و عابري السبيل، و إغاثة المظلومين، و تأمين الطرق، و الفصل بين المتنازعين، و التوسط بين المواطنين و رجال السلطة... و كانت أهم الطرق الصوفية في ذلك العهد: طريقة شعيب أبي مدين المتوفى عام 594 هـ / 1197 م، دفين مسجد العباد بضاحية تلمسان، و طريقة أبي الحسن الشاذلي المتوفى في مصر عام 656 هـ / 1258 م، و هو تلميذ القطب مولاي عبد السلام بن مشيش الذي قتل عام 622 هـ / 1225 م، و طريقة أبي محمد صالح الدكالي الماجري المتوفى في أسفي عام 631 هـ / 1234 م، و طريقة أبي زكريا يحي الحاحي التي ظهرت في سلا في أواخر القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي).

و نتيجة لكل هذه العوامل فقد عرف المغرب في العهد المريني حياة فكرية مزدهرة، غلب عليها الطابع العلمي و الديني، فمن أعلام هذا العصر البارزين في علم التاريخ: عبد الرحمان بن خلدون، و أبو عبد الله بن عذاري المراكشي، و علي بن أبي زرع، و ابن عبد الملك المراكشي... و في الشعر: لسان الدين بن الخطيب (زيادة على كونه مؤرخا)، و مالك بن المرحل، و محمد بن قاسم بن داود السلوي، و أبو العباس العزفي، و عبد العزيز المنزوزي، و أبو القاسم السبتي... و في أدب الرحلة: محمد بن بطوطة، و محمد العبدري... و في التصوف: ابن الحاج، و أبو العباس أحمد زروق... و في النحو: أبو عبد الله بن آجروم، و في علم الفلك و الرياضيات و الكيمياء أبو العباس أحمد بن البناء...

الحياة الموسيقية

أ ـ ازدهار الزجل و انتشار الغناء باللغة العربية العامية

كان من نتائج تزايد عدد الناطقين باللغة العربية في المغرب خلال العهد المريني أن شعر " الملحون " ـ و هو الزجل أو الشعر المنظوم باللغة العربية العامية المغربية ـ قد عرف انتشارا أوسع و ازدهارا أكبر مما كان عليه في العهد الموحدي، و ارتباطا بذلك ازداد أيضا انتشار الغناء العربي الشعبي و عدد متذوقيه. و إذا كانت المراجع لا تمدنا بأسماء و أخبار من اشتهروا في هذا العصر باشتغالهم بالموسيقى كملحنين أو عازفين أو مغنين فإنها قد احتفظت لنا بأسماء عدد من كبار الزجالين، منهم في عهد المرينيين: ابن شجاع التازي، و الكفيف الزرهوني، و مولاي الشاد، و عبد الله بن احساين، و ابنه محمد، و إدريس

المريني... و في عهد الوطاسيين، و هم فرع من المرينيين خلفوهم في حكم البلاد: حماد الحمري، و الحاج عمارة الفاسي، ومحمد بن علي بو عْمَر، و ابن عبود الفاسي...

و قد انتشرت أزجال هؤلاء الشعراء انتشارا واسعا، لأنها كانت من جهة تخاطب الشعب بلغة مألوفة و مفهومة لديه، و من جهة أخرى لأنها سرعان ما كانت تتحول ــ عندما تسمح مواضيعها بذلك ــ إلى أغان تتردد على كل لسان؛ و لم يكن الولع بهذا النوع من الشعر مقصورا على عامة الناس فقط، بل كانت تشاركهم فيه خاصتهم أيضا.

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 ـ 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 عموما بصبغة دينية و روحية. و مع ذلك فقد كان هذا الفن موضوع جدال بين الفقهاء، و تضاربت مواقفهم منه بين مُحل و مجيز و محرِّم، مما دفع بأحدهم، و هو الفقيه محمد بن الدراج السبتي (1) المتوفى عام 693 هـ / 1294 م، إلى تأليف كتاب أسماه " 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 ــ بحكم ما تفرضه عليه طبيعة الموضوع الذي يعالجه ــ 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) ـ اعتمادا على المعاينة و ليس الرواية ـ و لا على الأوساط التي ترعاها و تطرَب لها... فإنه يفيدنا أن أغلب ما كان يُتغنى 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 إباحته عند العلماء، لا سيما و معظمه 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 الاصطفاء، و تقبيل الحجر الذي هو مقبول الشهادة لمن قبله... و إما زهديات تزهد في الدنيا و متاعها القليل الضحل فناء و نفاذا، 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 ثاني 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 درّس الفقه و الحديث في سبتة و فاس، و تولى القضاء في سلا.

(2) ذكر أسماء 31 آلة موسيقية استقاها من المراجع المختلفة التي اعتمدها، وذلك دون تفريق بين ما انقرض 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 شقرون ـ ص 70 ـ مطبعة الأندلس ـ تاريخ الطبع غير مذكور.

[illegible] في زواياهم كإحدى الوسائل الناجعة لجلب المريدين إليها، و تسهيل تلقينهم [illegible] التي تنادي بها طرقهم، و شجعوا على تلحين الأشعار و الأزجال التي تخدم [illegible]، و سمحوا أحيانا ــ حسب الطرق التي ينتمون إليها ــ باستخدام الآلات الموسيقية في [illegible] أغانيهم الصوفية، مقتصرين في الغالب على الآلات الإيقاعية فقط، و في حالات [illegible] يضيفون إليها الآلات النغمية.

ج . الاحتفال بعيد المولد النبوي و أثره على فن المديح

ازدهر المديح النبوي ازدهارا كبيرا في العصر المريني، و لعب الاحتفال بعيد المولد النبوي الشريف دورا أساسيا في ذلك، فقد شُرع ابتداء من عام 691 هـ / 1292 م في الاحتفال به رسميا، بأمر من السلطان أبي يعقوب يوسف المريني (685 - 706 هـ / 1286 - 1307 م)، فصارت هذه المناسبة حافزا للهمم على نظم " المولديات "، و هي القصائد التي كانت تلقى 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 كبار موظفي الدولة و أعيان البلد و رجال الفكر و الأدب... و كان برنامج الحفل يُستهل بتلاوة القرآن الكريم، تليه قراءة السيرة النبوية الشريفة، ثم إنشاد المدائح بالأصوات الحسنة المدربة على الأداء الجيد، و يختتم الحفل بمدح الملك و توزيع المكافآت و الهدايا.

و لم يكن الاحتفال بعيد المولد النبوي الشريف يقتصر على القصر الملكي، بل كانت تشارك فيه أيضا جماهير واسعة من الناس في سائر أرجاء البلاد، و ذلك في المساجد و الزوايا و الكتاتيب القرآنية 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 الأوساط، و قد حظيتا بأعذب الألحان، و شاع إنشادهما في كل الحفلات الدينية منذ العهد الموحدي، و مالك بن المرحل (604 - 699 هـ / 1207 - 1299 م)، الذي كان شعره "رأس مال المسمعين و المغنين " (1)؛ و لسان الدين بن الخطيب (713 - 776 هـ /1313 - 1374 م) الذي كان له فضل إعادة الاعتبار إلى الموشح بعد انصراف معظم الشعراء عنه إلى الزجل، و كانت الأمداح النبوية من جملة الأغراض التي تطرق إليها في أشعاره، و أبو الحسن الششتري (610 - 668 هـ / 1213 - 1269 م) الذي كان للناس ولع كبير بأشعاره و أزجاله، و قد قال عنها الصوفي الأندلسي الكبير ابو عبد الله بن عباد الرندي (733 - 792 هـ / 1331 - 1389 م)، تلميذ و رفيق أحمد بن عاشر في سلا: "... و أما مقطعات الششتري و أزجاله فلي فيها شهوة و إليها اشتياق، و أما تحليتها بالنغم و الصوت الحسن فلا تسل، فإن قدرتم أن تقيدوا منها ما وجدتموه فافعلوا ذلك " (2)؛ و ابن الفارض (556 - 632 هـ /1181 - 1235 م) و محيى الدين بن العربي (560 - 638 هـ / 1165 - 1241 م)، و ابن جابر (698 - 780 هـ / 1298 - 1378)...

---

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

(2) ديوان أبي الحسن الششتري - تحقيق الدكتور علي سامي النشار - ص 4 - الطبعة الأولى - الإسكندرية - 1960 .

د ـ استخدام الموسيقى في المارستانات

استُخدمت الموسيقى أيضا في " المارستانات " أو مستشفيات الأمراض العقلية التي بناها المرينيون و غيرهم في بعض المدن مثل فاس و سلا و مراكش... و ذلك لآثارها 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 انشراح الصدر و إنعاش الروح، فتقوى 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، انقلبت الأوضاع رأسا على عقب. فبعد مقتل السلطان أبي عنان المريني على يد أحد وزرائه سنة 760 هـ / 1358 م تعرضت البلاد إلى سلسلة متلاحقة من الأزمات السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية، دامت بدورها قرابة قرن من الزمان، فقد أصبح الملوك المرينيون ألاعيب بين أيدي وزرائهم، ينصِّبون منهم من يشاءون، ثم يعزلونهم أو يغتالونهم متى يشاءون، الأمر الذي أضعف سلطة الدولة و قوة الجيش، فانعدم الأمن، و فُقِد الاستقرار، وكثرت الفتن، و ظهرت عدة زعامات محلية استقلت عن السلطة المركزية، و كثرت 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 سوءا 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، لأنها موسيقى علمية و راقية، يتطلب تعلمها و الحفاظ عليها و استمرار رواجها ظروفا مادية مريحة، و أوضاعا سياسية آمنة، و حياة حضرية مزدهرة؛ و إلى ذلك يشير ابن خلدون عندما قال، واصفا ما آلت إليه هذه الموسيقى من اضمحلال في أقطار المغرب، أواخر القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي: " و بها منها الآن صبابة على تراجع عمرانها " (3). لكن بعد سقوط غرناطة سنة 897 هـ / 1492 م استقبل المغرب أفواجا جديدة من المهاجرين الأندلسيين الذين استقروا على الخصوص في تطوان 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 شقرون ـ مظاهر الثقافة المغربية من القرن 13 إلى القرن 15 م ـ ص 225 ـ مطبعة الرسالة ـ الرباط ـ 1982 ، و ذلك نقلا عن مخطوط خاص به عنوانه : " تاريخ الطب العربي بالمغرب " لمحمد بن حمو العبدي الكانوني ـ ص 38 .

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

(3) إبن خلدون ـ المقدمة ـ ص 428 ـ مطبعة دار القلم ـ بيروت ـ الطبعة 4 ـ 1981 .

صرح موسيقي عربي شامخ، ظل صامدا في وجه صروف الدهر ما يقرب من سبعة قرون، كان له خلالها أثر عميق على موسيقى جميع الشعوب المجاورة، و وجدت بقاياه ملجأها الأخير في أقطار الغرب الإسلامي، حيث ظلت الأجيال المتعاقبة تتناقلها إلى اليوم، مضيفة إليها من إبداعاتها الوطنية في مجالات الكلمة و اللحن و الإيقاع ما أغنى هذا الموروث، و من أسلوبها الخاص في الأداء ما أصبغ عليه لونا خاصا يختلف باختلاف الأقطار التي احتضنته.

و قد شجع سقوط غرناطة ـ الذي تزامن مع اكتشاف القارة الأمريكية ـ الإسبان و البرتغال على محاصرة المغرب بحريا، و تضييق الخناق عليه، فاستولى الأولون على مدن بادس و مليلية، و أصبحوا يراقبون كل الساحل الشمالي للبلاد، بينما استولى البرتغاليون على معظم ثغور الساحل الأطلسي، و اتخذوها منطلقا لشن الغارات على المناطق الداخلية، و نهب ثرواتها، و فرض الضرائب على سكانها، بل و مطاردتهم و أسرهم من أجل بيعهم كعبيد... و أمام عجز الوطاسيين عن إصلاح الأوضاع المتردية التي كانت تتخبط فيها البلاد، و صد الاعتداءات الخارجية عنها، ظهر زعماء محليون أخذوا على عاتقهم هذه المسؤولية، و كان أغلب هؤلاء الزعماء من شيوخ الزوايا المنتسبين إما إلى الطريقة الشاذلية أو القادرية، و الذين كانوا يتمتعون بسلطة روحية واسعة، عرفوا كيف يسخرونها لإلهاب الشعور الديني و الوطني في نفوس أبناء الشعب، و تعبئتهم للدفاع عن عقيدتهم و أرضهم. و كان الغناء الصوفي ـ كما كان عليه الأمر سابقا و سيكون عليه لاحقا ـ من الوسائل التي اعتمدوا عليها لتحقيق هذه الغاية. و قد اقتبس هذا الغناء كثيرا من ألحانه من الموسيقى الغرناطية التي انصهرت مع ما تبقى من الموسيقى البلنسية و الإشبيلية التي كانت لا تزال منها " صبابة " يتوارثها المغاربة منذ سقوط بلنسية سنة 636 هـ / 1238 م، و إشبيلية سنة 646 هـ / 1248 م. و ستلعب الزوايا ـ إلى جانب دورها الديني و الاجتماعي و الثقافي ـ دورا مهما جدا من الناحية الفنية، و إن كان غير مقصود، إذ أنها ستسهم في الحفاظ على التراث الموسيقي الأندلسي الذي سيجد في كنفها الحماية و الرعاية اللتين ستنقذانه من الضياع خلال الظروف السياسية الحالكة التي ستعرفها البلاد لاحقا، كما أنها ستسهم مع توالي الأجيال في إثراء نصوصه الشعرية بقصائد و أزجال مغربية ذات أغراض دينية و صوفية، و إغناء رصيده اللحني بإنتاج موسيقي مغربي يستخدم " طبوعه " (مقاماته) و " موازينه " (إيقاعاته) بل و يزيد عليها.

6 - الموسيقى الأندلسية - المغربية في العهد السعدي
(961 - 1069 هـ / 1554 - 1659 م)

الإطار العام السياسي و الاقتصادي و الاجتماعي

وصل السعديون ــ و هم من أصل عربي و نسب شريف ــ إلى السلطة عن طريق الجهاد ضد البرتغاليين الذين كانوا يحتلون الثغور 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 يتمكنوا 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 وحدته، و لو لفترة قصيرة لم تتعدَّ 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 أسروا فيها أعدادا كبيرة من الجنود الأعداء، و منهم كثير من القواد و الأمراء والنبلاء و رجال الدين الذين كانوا يرافقونهم، الأمر الذي اضطر دولتهم ــ و هي إحدى أقوى و أغنى دول العالم آنذاك، إلى جانب الدولتين العثمانية و الإسبانية ــ إلى دفع أموال طائلة للمغرب لافتدائهم، و من هذه العوامل كذلك الأرباح الكبيرة التي كان المغرب يجنيها من صادراته الوافرة من السكر الذي كانت الدولة تحتكر 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 الثغور الأطلسية المسترجعة من أيدي البرتغاليين، كما اتسع عمران المدن الداخلية، و استرجعت مراكش عاصمة الدولة غابر مجدها، و ازدهت 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 ما له 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، فدولة المنصور" قد أثرت العديم و أكسبت المحروم". (2)

---

(1) عبد العزيز الفشتالي - مناهل الصفا في أخبار الملوك الشرفا - 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.

ازدهار الحياة الثقافية

ازدهرت الحياة الثقافية ازدهارا كبيرا خلال حكم السعديين، و قد تضافرت عوامل على تحقيق ذلك، منها التقدم العمراني الذي عرفته البلاد في عهدهم، و الرخاء الذي عمها، و الرعاية التي أحاطوا بها رجال العلم و الأدب و الفن، و تشجيعهم للعلم عن طريق إصلاح المؤسسات التعليمية القديمة و إنشاء أخرى جديدة، و توفير المنح للطلبة، و إنشاء عدد كبير من المكتبات في سائر أنحاء البلاد. و ساهمت الزوايا من جهتها ـ و خاصة منها الزاوية الدلائية (1) ـ في إنعاش الحياة الثقافية في البلاد، إذ يرجع إليها الفضل في تكوين كثير من رجال العلم و الأدب البارزين.

و تمثل فترة حكم السلطان أحمد المنصور قمة الازدهار الثقافي في هذا العهد، فقد كان هذا السلطان ـ مثل كثير من الملوك و الأمراء السعديين ـ رجل علم و أدب، حتى وصف بـ " عالِم الخلفاء و خليفة العلماء "، و كان بلاطه يعج بالعلماء و الأدباء الذين كانوا يفدون عليه من كل بلدان المغرب الإسلامي، و حتى من المشرق، و في ذلك يقول أحمد المقري، و كان معاصرا له: " و لما تقرر عند أعيان البلاد الشرقية حب مولانا نصره الله في العلماء و بره بهم و إجزاله عطاياهم نسلوا إليه من كل حدب ".(2) و قد اشتهر المنصور كذلك بتقريب العلماء و تكريمهم و تشجيعهم، إذ كان يجالسهم و يسامرهم و يسمح لهم بمشاركته في طعامه و يغدق عليهم الهبات، و في ذلك يقول عبد العزيز الفشتالي، وزيره و مؤرخه: "... و أما صلاته الجزيلة أيده الله تعالى، و هباته الجسيمة الجليلة للشعراء و من يفد على حضرته العلية من وفود الأعيان و العلماء... فأجَلّ من أن تحصى أو يأتي عليها العد و الاستقصا ". (3) كما يقول: " و شحذ أمير المؤمنين أيده الله الهمم و أغرى بكل فن أهله، و جلب بضع كل فهامة، فتنافس الناس، و نبغ التأليف في أيامه السعيدة ". (4) أما الفقيه أحمد المنجور، أستاذه و شيخ الجماعة بفاس، فكان ـ بشهادة عبد العزيز الفشتالي ـ " كثيرا ما يقول: ما عهدنا بذل المئين في الصلات إلا في أيام الشرفاء، و لا عهدنا بذل الألوف إلا في أيام مولانا الإمام المنصور بالله أمير المؤمنين ". (5)

---

(1) أسسها الشيخ أبو بكر بن محمد بن سعيد المتوفى عام 1021 هـ / 1612 م، و ذلك في بلدة الدلاء قرب مدينة قصبة، حوالي عام 974 هـ / 1566 م. و كانت هذه الزاوية تتبع الطريقة الشاذلية التي أنشأها أبو الحسن الشاذلي (ت 656 هـ / 1258 م)، تلميذ مولاي عبد السلام بن مشيش (ت 625 هـ / 1228 م) و جددها أبو عبد الله الجزولي (ت 870 هـ / 1465 م)، و هي نفسها تنتسب إلى الطريقة الجنيدية التي أسسها الصوفي البغدادي الإمام أبو القاسم الجنيد (ت 297 هـ / 910 م) أحد أبرز من وضعوا قواعد التصوف و آدابه. و كانت مهمة الزاوية الدلائية في الأصل هي التكفل بالتربية الروحية لأتباعها و القيام بأعمال البر و الإحسان، كإطعام المساكين و إيواء عابري السبيل، لكن الأوضاع المتردية التي شهدها المغرب في أواخر العهد السعدي لم تكن لتتركها مكتوفة اليدين، فبدأت تظهر على المسرح السياسي، و تمكنت من السيطرة و لو إلى حين على الجزء الشمالي الغربي من البلاد، ثم بويع شيخها محمد الحاج سلطانا على المغرب عام 1061 هـ / 1651 م، لكن الطموحات السياسية لهذا السلطان تحطمت تحت ضربات الدولة العلوية الناشئة؛ فبعد سلسلة من الانتكاسات العسكرية التي مني بها، هزمه مولاي الرشيد العلوي في معركة بطن الرمان قرب الزاوية الدلائية، ثم استولى على هذه الزاوية و خربها عام 1079 هـ / 1668 م. و قد أعقب ذلك تشتيت أتباعها و تهجير علمائها إلى مدينة فاس.

(2) روضة الآس العاطرة الأنفاس في ذكر من لقيته من أعلام الحضرتين مراكش و فاس ـ ص 18 ـ المطبعة الملكية ـ الرباط ـ 1964 .

(3) مناهل الصفا ـ ص 231 .

(4) نفس المرجع ـ ص 304.

(5) نفس المرجع ـ ص 234 .

و كانت خزانته في مراكش تحتوي على عدد ضخم من الكتب النفيسة التي كان ينفق بسخاء على اقتنائها، أو استنساخها عندما يتعذر شراؤها، و كان يوجه الوفود إلى كل ديار العالم الإسلامي للبحث عن النادر منها، و لحمل رسائل شخصية لكبار 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 تلكم الديار برسم جلب ما لعلكم تستفرغون فيه الوسع من الكتب لخزانتنا العلية " (1).

موقف الرأي العام من الموسيقى

من جملة ما تفيدنا به المراجع التي تؤرخ للعهد السعدي أن المجتمع المغربي أضحى خلال هذا العهد أقل تحفظا و ارتيابا في نظرته إلى من يتعاطون الموسيقى و الغناء، حتى أن بعض كبار الفقهاء كانوا لا يتحرجون 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 مفتيها، 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 تلاحين العود، فكان يحرك بجسه أوتاره أفئدة العاشقين "(3)، و ذلك رغم مكانته العلمية و الاجتماعية المرموقة، فقد كان من كبار الفقهاء في عصره، تولى مهمة شيخ الجماعة بفاس و اشتغل بالتأليف و التدريس، و عليه تتلمذ السلطان أحمد المنصور. و منهم أيضا محمد بن أبي بكر الدلائي المتوفى عام 1046 هـ / 1637م، 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 يَخشى في ذلك لومة لائم. و بديهي أن يكون أتباع هذه الزاوية على سيرة شيخهم، و كان كثير منهم من المتعلمين المتنورين، فقد لعبت هذه الزاوية دورا بارزا في الحياة الثقافية المغربية لمدة قرن تقريبا، و تخرج منها كثير من الفقهاء و العلماء و الأدباء، و كانت تقيم احتفالات كبيرة بمناسبة أعياد المولد النبوي الشريف، تُنشَد فيها الأمداح و الأذكار و الابتهالات بالأصوات الحسنة و المدربة على الأداء الجيد؛ و ممن اشتهروا كذلك بحبهم للموسيقى الروحية في هذا العصر أبو محمد عبد القادر بن علي الفاسي المتوفى عام 1091 هـ / 1680 م، و كان من كبار علماء فاس و أئمتها، و شيخ زاوية حي القلقليين بها، فقد أثر عنه أنه كان كثير التواجد لدى سماع مريدي زاويته و هم يتغنون بالأمداح النبوية والأشعار الصوفية، "... و كان يحب الششتري بالملحون، و كلام سيدي عبد الرحمن المجذوب و غيره، و لا ينكر شيئا من ذلك." إلا أنه كان " لا يحب آلة مع ذلك سدا للذريعة، و كان يرخص الرقص..." (4)

---

(1) رسائل سعدية (لمؤلف مجهول) - مخطوط بالخزانة العامة بالرباط - ص 33 - عدد278 ك.
(2) فهرس المنجور - مخطوط - ص 54 - الخزانة الحسنية - الرباط - ر. 5164 .
(3) عبد الرحمان بن زيدان - إتحاف 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 نعرض القصة التالية ـ رغم ما تنم عنه من مشاعر الغيظ الممزوجة بالأسى و ما تنطوي عليه من سخرية لاذعة في الرفع من شأن الموسيقى و الحط من شأن العلوم الأخرى ـ تلقي بعض الضوء على ما كان يحظى به الموسيقيون من مكانة رفيعة في هذا العهد، و ما كانوا يتمتعون به من تقدير و تشجيع من لدن السلطة الحاكمة. فقد روى المؤرخون أن الفقيه أبا عبد الواحد الحميدي، قاضي الجماعة بفاس، و أستاذ المنصور الذهبي مثل أحمد الشبرز. وفد على هذا السلطان بمراكش في أحد المواسم، صحبة جماعة من الفقهاء، و في طريق عودتهم إلى فاس جمعتهم الطريق بعدد من الموسيقيين من هذه المدينة كانوا هم أيضا عائدين وفدوا على المنصور في ذلك الموسم، فأخرج أحدهم شبابة من إبريز كان السلطان قد أهداها إياه، بينما طفق باقي رفاقه يزدهون بما أجيزوا به مما لم يظفر به القاضي و من معه من الفقهاء. فقال القاضي: " لئن بلغتُ فاسا لأرُدّنَّ أولادي إلى صنعة الموسيقى، فإن العلم صنعة كاسدة، و لولا أن الموسيقى هي العلم العزيز ما رجعنا مخفقين و رجع المغني بشبابة الإبريز ". (1)

أنماط الموسيقى الراقية

إذا كنا لا نجد من بين كُتاب العصر السعدي مَن خص الموسيقى ببحث يطلعنا فيه عن أحوالها 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 حتما إلى ازدهار الفن الموسيقي كذلك، و تبقى الإشارات العامة الشحيحة والعرضية المتعلقة بهذا الفن و المبثوثة هنا و هناك في كتب التاريخ و الفقه و التراجم و الرحلات و الأدب و سواها هي المصدر الأساسي الذي بنى 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 ـ المديح النبوي

نظرا للأهمية التي صارت تكتسيها الاحتفالات الرسمية بعيد المولد النبوي الشريف، و المكانة التي كانت تحتلها الأمداح النبوية في البرامج المخصصة لها، و المكافآت السخية التي كانت تُرصَد لناظميها، فقد عرف فن المديح ازدهارا كبيرا في هذا العهد، و برز 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 (كان معاصرا لأحمد المنصور الذهبي)، و أبو القاسم بن علي الشاطبي (ولد عام 933 هـ / 1526 م)

و كان عيد المولد النبوي الشريف يعتبر أحد أهم الأعياد الدينية في المغرب أيام السعديين، 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 ـ كتاب الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى ـ ج 5 ـ ص 189 و 190 ـ دار الكتاب ـ الدار البيضاء ـ 1955.

احتفالات يشارك فيها جميع المواطنين، من قمة الهرم الاجتماعي إلى قاعدته؛ ففي قصر البديع بمراكش كان الاحتفال يتم تحت رئاسة السلطان، جريا على العادة الموروثة منذ العهد المريني، و كان يكتسي حلة من الجلال و الأبهة و البذخ تتناسب و عظمة هذا السلطان و فخامة ذلك القصر، و كان يحضره جمع غفير من المدعوين، يضم الوزراء و القواد و شيوخ القبائل و الشرفاء و القضاة و رجال العلم و الأدب... و يُستدعَى له عدد كبير من المسمعين و المنشدين " فيهوون للدعوة من الأماكن النائية ".(1) و كانوا يتنافسون على ابتكار الألحان لمدائحهم و إتقان أدائها، كما كان الشعراء يتنافسون على نظم المولديات و إنشادها. يقول عبد العزيز الفشتالي في وصف أحد الاحتفالات بعيد المولد النبوي في قصر البديع: "... حتى إذا كان ليلة الميلاد الكريم، و قد أخذت الأهبة و تم الاستعداد و تناهى الاحتفال و أقصى مبالغ الكمال، و تلاحقت الوفود من مشايخ الذكر و الإنشاد... و حضرت الآلة الملوكية... ارتفعت أصوات الآلة و قرعت الطبول، و ضج الناس بالتهليل و التكبير و الصلاة على النبي الكريم... و تسايل الناس من البلد على طبقاتهم مغلسين 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 الإنشاد، يقدمهم مشايخهم... و اندفع القوم لترجيع الأصوات بمنظومات على أساليب مخصوصة في مدائح النبي الكريم صلى الله عليه و سلم، يخصها اصطلاح العزف بالمولديات، نسبة إلى المولد النبوي الكريم، قد لحنوها بألحان تخلب النفوس و الأرواح، و ترق لها الطباع، و تبعث في الصدور الخشوع، و تقشعر لها جلود الذين يخشون ربهم، يتفننون في ألحانها على حسب تفننها في النظم، فإذا أخذت النفوس حظها من الاستمتاع بألحان المولديات الكريمات 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 و بين ما يتلى من الكلام عند الإنشاد من نسيب أو غزل... أو مديح نبوي... "(2).

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 النبوي في فاس: "... و يأتي لهم المعلم بمنشدين يتغنون بالأمداح النبوية طول الليل..." (3)

و نظرا 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، و نظرا 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 ضروبها و مقاماتها، على غرار ما يجري به العمل حتى اليوم.

---

(1) مناهل الصفا... - ص 236.

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

(3) محمد المهدي الحجوي - 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 و القافية، و تنوعت أغراضه، و تزايد الإقبال عليه بين مختلف شرائح المجتمع المغربي، و صار له حضور قوي في المناسبات الدينية و الدنيوية، و من أبرز من تألق نجمه فيه: عبد العزيز المغراوي (ت 1014 هـ / 1605 م) الذي كان يعتبر أكبر شعراء الملحون في زمانه، و كان معاصرا للمنصور الذهبي، و الشيخ المصمودي الذي تبوأ هذه المكانة من بعده، و محمد بن يحي البهلولي، و عبد الله بن محمد الهبطي، و عبد الرحمان المجذوب، و محمد الشرقي، و أحمد بن خضرة المكناسي، و عبد الوارث الياصلاوتي... و كان كثير منهم ينظمون أشعارا صوفية و مدائح نبوية تُنشد في الزوايا و في المناسبات الدينية، و غالبا 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 سيدي فرج بفاس، (1).

ج - " موسيقى الآلة "

من المؤكد أن الازدهار الذي شهدته سائر العلوم خلال العهد السعدي قد شمل أيضا " موسيقى الآلة " أو الموسيقى الأندلسية، لكن هذه الأخيرة لم تحظ بما حظيت به تلك العلوم من بحث و تحليل و وصف، و ذلك للأسباب التي ذكرناها من قبل؛ و قد اقتصرت المراجع المعاصرة التي تطرقت إلى هذه الموسيقى على إعطاء معلومات شحيحة حولها، يفتقر بعضها إلى الدقة العلمية، و هي لا تسلط الضوء الكافي على واقعها، و لا تساعد على استجلاء كافة مظاهر التطور الذي عرفته؛ و من هذه المعلومات:

ا) - " **ابتكار نوبة جديدة** "، هي نوبة الاستهلال التي وُضِعت ألحانها على طبع (أي مقام) جديد، هو طبع الاستهلال، و هو مقام العجم على الراست في الموسيقى الشرقية، و مقام دو الكبير في الموسيقى الغربية. و تنسب تلك المراجع هذا الابتكار إلى موسيقي يدعى الحاج علال البطلة، و لا تتفق على العصر الذي عاش فيه، فبعضها يذهب إلى أنه عاش في العصر السعدي، و أنه كان وزيرا للسلطان محمد الشيخ السعدي (ت 964 هـ / 1557 م) أو ابنه مولاي عبد الله (ت 986 هـ / 1574 م)، أو وزيرا لمحمد الشيخ الصغير (ت 1065 هـ / 1654 م) حفيد المنصور الذهبي، في حين يذهب بعضها الآخر إلى أنه عاش في العصر المريني، و أنه كان وزيرا لعبد الحق آخر سلاطين بني مرين (قتل سنة 869 هـ / 1465 م)، و بين مقتل هذا الأخير و موت محمد الشيخ الصغير قرابة قرنين من الزمان...

و وَصْفُ علال البطلة بأنه " مخترع " طبع الاستهلال، و أنه قد " استنبطه من أنغام الذيل الشجية " التي سمعها من " أهل الآلة و أرباب الغناء في الأندلس "، أو " نقله " عن الموسيقى العسكرية التي كانت تمارسها الحامية الإسبانية و الحامية البرتغالية في الثغور المغربية المحتلة، إلى غير ذلك مما جاء في تلك المصادر... كلها أقوال تفتقر إلى الدقة و لا تستند إلى حجج مقنعة، فهذا الطبع أو المقام كان معروفا في كثير من الثقافات الموسيقية السابقة لعهد هذا الموسيقي، و هو طبع يمكن لمن له حس موسيقي أن يهتدي إليه بالفطرة

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

دونما حاجة إلى تعلم أو نقل عن الغير؛ و ردا على من يزعم أن ظهوره في الموسيقى الأندلسية كان ناتجا عن تأثرها بالموسيقى الغربية، نقول إن ظهوره هذا ما كان ليتأخر حتى العصر المريني أو السعدي، لاسيما و أن الموسيقى العربية في الأندلس ظلت قرونا طويلة تتفاعل مع الموسيقي الغربية و تتبادل معها التأثيرات، و أن بعض الموسيقيين الأندلسيين ـ و على رأسهم ابن باجة ـ كانوا يتعمدون مزج " غناء النصارى بغناء المشرق"، كما سلفت الإشارة إلى ذلك، و أن أهل الأندلس قد مالوا إلى هذه الطريقة في الغناء، " فرفضوا ما سواها "... و لذلك فإن الغموض سيظل يكتنف شخصية علال البطلة كغيرها من الشخصيات التي ينسب إليها ابتكار باقي طبوع الموسيقى الأندلسية.

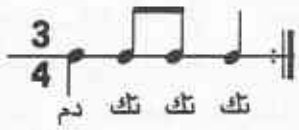
ب) ـ " ابتكار ميزان الدرج "، و هو إيقاع لم يستعمل في الموسيقى الأندلسية إلا في وقت متأخر نسبيا، إذ لم يُشِر إليه محمد بن الحسين الحايك التطواني في كتابه الذي جمع فيه النصوص الشعرية للموسيقى الأندلسية في عهد السلطان العلوي سيدي محمد بن عبد الله (1757 - 1790 م)، و لم يُذكر معززا بنصوص من صنائعه إلا في كناش الوزير محمد بن العربي الجامعي الذي ظهر سنة 1886 م، أي بعد مضي أزيد من قرنين على نهاية الدولة السعدية.

و تقول المصادر التي تُرجع ابتكار هذا الميزان إلى العهد السعدي إنه سُمِّي بالدرج لإدراجه في ميزان البطايحي. و صحيح أن صنائع الدرج كانت في السابق تؤدى داخل ميزان البطايحي 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 " تحريفا لكلمة " الدارج " التي تطلق على إيقاع شائع الاستعمال في الموسيقى الشرقية، و كذلك الأمر بالنسبة لميزان " الدرج " المستعمل في الموسيقى الغرناطية، و ميزان " لدراج " المستعمل في موسيقى المألوف، و ذلك رغم اختلاف هذه الموازين الأربعة بعضها عن بعض (1)؛ و من المعروف أن الموسيقى الأندلسية المغربية تشترك مع نظيرتها الشرقية في بعض الاصطلاحات الفنية التي تكون إما متقاربة أو متطابقة معها في النطق، لكنها غالبا ما تكون مختلفة عنها اختلافا كبيرا في المدلول، كما هو الحال مثلا بالنسبة للاصطلاحات التالية (الشرقية إلى اليمين و المغربية إلى اليسار): الراست / الرصد، السيكاه / الصيكة، الجهاركاه / الجركة، الزيرفكند / الزوركند... الحسيني / الحسين، الديل / الذيل، العشاق / العشاق، الحصار / الحصار...

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

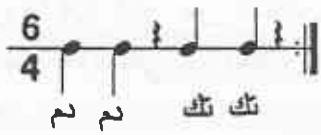
---

(1) فيما يلي التدوين الموسيقي لهذه الموازين:

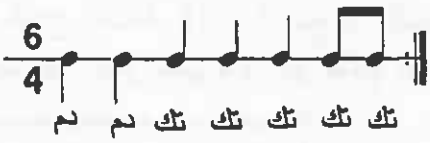


ميزان الدارج المشرقي

ميزان الدرْج المغربي



ميزان الدرْج الجزائري



ميزان لَدْراج التونسي

وضع الفقيه عبد الواحد بن أحمد الونشريسي المتوفى عام 955 هـ / 1549 م منظومة من ثلاثي عشر بيتا استعرض فيها أسماء سبعة عشر طبعا، منها طبع العراق الذي لم يوضح هل كان يقصد به عراق العرب أم عراق العجم، و طبع الحجاز الذي لم يوضح أيضا هل كان يقصد به الحجاز الكبير أم الحجاز الصغير، فإذا كان يقصدها جميعا فإن عدد الطبوع المذكورة في هذه المنظومة سيرتفع إلى تسعة عشر طبعا؛ و قد ذيَّل المدعو الوجدي ــ الذي يرجَّح أن يكون هو الوشاح محمد بن علي الوجدي ثم الفاسي المعروف بالغماد و المتوفى عام 1033هـ / 1622 م ــ ذيَّل المنظومة المذكورة بثلاثة أبيات أخرى ذكر فيها ستة طبوع، منها خمسة جديدة، و هكذا يكون مجموع عدد الطبوع التي كانت معروفة في أواخر العهد السعدي هو أربعة و عشرون طبعا.(1)

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

7 - الموسيقى الأندلسية - المغربية في عهد الدولة العلوية

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

الإطار العام السياسي و الثقافي

لم يُكتب للاستقرار و الرخاء اللذين عرفهما المغرب خلال حكم أحمد المنصور الذهبي أن يدوما طويلا، فبعد موته بقليل نشب صراع مرير على السلطة بين أبنائه و أحفاده أغرَق 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 حوّل الأوروبيون و الأتراك لصالحهم الطرق البحرية و البرية التي كانت تربطها بهذا البلد، و تراجعت فيها زراعة السكر، و انخفضت صادراتها منـه، و تضررت كذلـك الفلاحـة و عموم الصناعـات و الحـرف، و انتشـرت الفاقـة، " و لبس الزمان البؤس، و جاء بالوجه العبوس... و وردت المهالك، و سدت المسالك، وعم الجوع... " (1)

و قد أيقظت هذه الأوضاع الأطماع الأجنبية، فاستولى الإسبان على بعض الثغور 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 متناحرة، 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 سجلماسة 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 السعدية 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 أبنائها و إعادة توحيدها. و هو الأمر الذي سيتم تحقيقه تدريجيا و بعد جهد كبير على يد ثلاثة من أبنائه، هم: مولاي امْحمد 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 ربوعه و تحرير أطرافه من الاحتلال الأجنبي - أن يُسْدوا 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 التمنارتي - الفوائد الجمة في اسناد علوم الأمة - مخطوط - دار الوثائق - الرباط - الرقم د 1420 - ص 194.

و يقرض الشعر؛ فمولاي الرشيد (1075 - 1084 هـ / 1664 - 1672 م) كان يحضر المجالس العلمية التي تعقد في جامعة القرويين، و يشارك العلماء في مناقشاتهم، و يشجعهم بما يسبغه عليهم من هبات، و في ذلك يقول العالم و الأديب المغربي الكبير أبو علي الحسن اليوسي (1040 - 1102 هـ / 1631 - 1692 م) في رسالة له موجهة إلى السلطان مولاي إسماعيل: " ثم جاء المولى رشيد بن الشريف، فأعلى مناره (يقصد العلم)، و أوضح نهاره، و أكرم العلماء إكراما لم يعهد، و أعطاهم ما لا يعد... "(1) و هو الذي بنى مدرسة راس الشراطين بفاس، و الخزانة العلمية الملحقة بالجامع الأعظم في نفس المدينة؛ و كان أيضا يهتم بشؤون طلاب العلم، و يحرص على تحسين ظروف معيشتهم، و هو الذي أحدث الاحتفال السنوي المعروف بعيد " سلطان الطلبة "، و كان بعد تخريب الزاوية الدلائية عام 1079 هـ / 1168 م قد تحاشى التعرض لعلمائها بسوء، رغم موقفهم العدائي منه في حربه على زاويتهم، و اكتفى بتوطينهم في فاس، حيث أحاطهم برعايته، و أصبحوا يشغلون أغلب كراسي التدريس في مؤسساتها التعليمية.

و قد سار مولاي إسماعيل (1084 - 1139 هـ / 1672 - 1727 م) عل نهج أخيه مولاي الرشيد، إذ كان ــ رغم تكريس معظم وقته و جهده لتخليص ثغور البلاد من الاحتلال الأجنبي و إخماد الفتن التي كانت تنشب أحيانا في مختلف أرجائها ــ يهتم بالشؤون الثقافية و رعاياه، فشيد و أصلح خلال فترة حكمه الكثير من المساجد و المدارس في مختلف المدن المغربية، 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 متضلعا في علوم الدين و من حملة الأقلام، حارب البدع و المعتقدات الضالة و دعا إلى الرجوع 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 فقيها و كاتبا مقتدرا، له عدة كتب في الفقه و التفسير، و كان تقيا ورعا، تبنى بعض مبادئ الدعوة الوهابية و أمر بتطبيقها في البلاد، فمنع زيارة أضرحة الأولياء، و إقامة المواسم لهم، و كان متواضعا، يسأل عن أحوال الفقهاء و العلماء، و يَعُودهم في مرضهم، و يكافئهم على تصانيفهم، كما كان يختلط بطلاب العلم دون كلفة...

و في القرن التاسع عشر، عندما قويت الأطماع الخارجية في المغرب، و ازدادت التدخلات 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 علميا و اقتصاديا و عسكريا، على أمل أن تلحق بركب الدول المتقدمة، و تحصن نفسها من المخاطر 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 العلوي، فعرفت البلاد ــ رغم الفترات العصيبة التي كانت تمر بها أحيانا ــ ازدهارا ثقافيا ملحوظا، حمل لواءه عدد كبير من

---

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

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

الحياة الموسيقية

لقد نالت الموسيقى الأندلسية في هذا العهد نصيبا وافرا 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، و أضحت معرفتنا بها أقرب إلى الحقيقة و الواقع. ومما 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 أيضا، فالأول أحدث لها مدرسة في قصر دار عديل بفاس، و الثاني مدرسة في دار سي سعيد بمراكش. 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 الموازين التي تشتمل عليها هذه النوبات، و الطبوع التي تحتوي عليها، مع الإشارة أحيانا إلى ما تناقلته الرواية من أخبار حول مستنبطي هذه الطبوع، و أسباب تسميتها، و ما يحوم حولها من معتقدات ترتبط بنظرية العناصر الأربعة و الأخلاط...

و لم تقتصر هذه العناية على جمع أشعار الموسيقى الأندلسية فقط، بل شملت أيضا ما يستعمل منها في فني المديح و السماع، و غالبا ما كانت دواوينهما تتطرق هي أيضا إلى قضايا عامة ذات علاقة بالموسيقى، كموقف 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 برنامجا يهتدي به المادحون و المسمعون في الانتقال من طبع إلى آخر خلال إنشادهم. و كان الباعث الأساسي على جمع هذه الدواوين الوعي المتزايد لدى المثقفين المغاربة بالمخاطر التي تهدد تراثهم الموسيقي، و الشعور المتنامي 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 المديح النبوي الملحن على غرارها، بما أضافوه إليهما من أشعار و تواشيح و أزجال، كما احتفظت لنا بأسماء كثير من العلماء الذين اهتموا بالبحث فيهما، و جمع دواوينهما. و فيما يلي تعريف مختصر بأبرز هؤلاء الشعراء و العلماء:

ـ الشعراء الغنائيون:

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

أ) الشعراء و الوشاحون:

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

- محمد البوعصامي المكناسي: لا يعرف تاريخ ولادته و وفاته على وجه التحديد، لكن الأخبار المتفرقة المروية عنه في المراجع المختلفة تفيد أنه كان معاصرا لمولاي إسماعيل (1082 - 1139 هـ / 1672 - 1727 م) و ابنه مولاي عبد الله (1141 - 1171 هـ / 1729 - 1757 م) و يستفاد منها أيضا أنه رحل إلى مصر في طلب العلم، و أنه كان شاعرا و عالما باللغة و المنطق و التفسير و التاريخ، لكنه اشتهر على الخصوص بوصفه موسيقيا كبيرا سواء على المستوى النظري أو التطبيقي.

- محمد بن الطيب العلمي: توفي عام 1134 هـ / 1721، و يعد من أكبر شعراء المغرب. يمتاز شعره بالرقة و العذوبة، و قد تطرق في قصائده و موشحاته إلى مواضيع متنوعة، و خاصة منها وصف الطبيعة و مجالس الأنس؛ و كان إلى جانب ذلك ذا إلمام واسع بالموسيقى، و قد تتلمذ فيها على محمد البوعصامي.

- عبد الكريم بن زاكور، كان " قائدا " على مدينة تطوان في بداية حكم السلطان محمد بن عبد الله. له قصائد و موشحات كثيرة في مواضيع مختلفة، و خاصة في المديح النبوي، كتبت بأسلوب سهل و رائق، لا يخلو أحيانا من إخلال بقواعد اللغة و بالأوزان الشعرية لأنها كانت مُعدّة للتلحين و الغناء.

- حمدون بن الحاج (1174 - 1232 هـ / 1760 - 1817 م)، كان من الفقهاء المقربين إلى السلطان مولاي سليمان، عمل محتسبا في فاس، و " قائدا " في منطقة الغرب قبل أن يتفرغ للتدريس في فاس؛ و كان شاعرا مجيدا، تناول في قريضه أغراضا مختلفة، منها على الخصوص المديح النبوي، و مدح السلطان مولاي سليمان، و الغزل؛ شعره يمتاز بالرقة و العذوبة؛ وكان مولعا بالموسيقى، و إليه ينسب موشح " هل لي من مداوي الهوى " الذي نظمه بقصد " تعمير" توشية نوبة غريبة الحسين، أي وضع نص شعري مطابق لألحانها بحيث يمكن أداؤها كقطعة غنائية و ليس آلية، و ذلك تسهيلا لتذكرها، و بالتالي حفظها من الضياع.

ب) شعراء الملحون:

كان هذا الشعر أكثر تحررا من نظيره المعرب في تناوله لمختلف الأغراض و القضايا، كما كان أكثر صدقا في التعبير عن مشاعر الشعب و همومه، و قد عرف رواجا كبيرا ابتداء من عهد السلطان محمد بن عبد الله، و أمد الموسيقى ــ و منها الأندلسية ــ بكثير من القصائد، استعملت خاصة في ميزاني الدرج و القدام تحت إسم " البراول " (جمع " برولة ")، كما غذى هذا الشعر ــ عندما كان يتناول أغراضا دينية كالمديح النبوي و التوسل و الابتهال و الموعظة... ــ الرصيد الأدبي للطرق الصوفية، و أثرى إنشاداتها الدينية بألحان جديدة عرَف بعضُها طريقه إلى الموسيقى الأندلسية، نظرا لاستخدامه نفس الطبوع و الموازين التي تستخدمها هذه الموسيقى.

و من أبرز شعراء الملحون في هذا العصر:

ـ 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...

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

ـ 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 العلويين مولعين هم أيضا بنظم الشعر الملحون، و من هؤلاء السلاطين تجدر الإشارة إلى: مولاي عبد الله بن إسماعيل، و سيدي 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 مواضيعها، و تفاوتت قيمتها العلمية و الفنية، و من أشهر من ألفوا فيها الأعلام الآتية أسماؤهم، مع بيان أبرز آثارهم و إعطاء لمحة و جيزة عن مضامينها، و قد رتبناهم ترتيبا كرونلوجيا:

ـ ***أبو زيد عبد الرحمن بن عبد القادر الفاسي الفهري*** (1040 - 1096 هـ / 1631 - 1685 م): لقب بـ " سيوطي زمانه " لتبحره في كثير من العلوم، و وفرة تآليفه فيها، فقد ترك أزيد من مائتي كتاب، من بينها " الأقنوم في مبادىء 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 " الأقنوم "، و أضاف إليها بحثا حول الأنغام و طبائعها. و قد بلغ عدد الطبوع التي ذكرها في كتاباته واحدا و عشرين طبعا، هي: الديل الذي يتفرع عنه رصد الديل و الرمل و الاستهلال و المشرقي الصغير و عراق العرب و عراق العجم، و الماية التي يتفرع عنها الرصد و الحسين و رمل الماية 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.

ـ ***محمد البوعصامي:*** و قد سبقت الإشارة إليه بوصفه شاعرا غنائيا، و كان إلى جانب ذلك عالما بأصول الموسيقى، و عازفا بارعا على آلة العود و ملحنا. ترجم له تلميذه محمد بن الطيب العلمي في كتابه " الأنيس المطرب في من لقيه مؤلفه من أدباء المغرب "، فذكر أنـــه درس الموسيقى في مصر، و أصبح " له في هذه الصناعة قدم راسخة، و مكانة مكينة شامخة..." و نوه بنبوغه الموسيقي بعبارات تنم عن إعجاب غير محدود، من قبيل: "... و أتى في الموسيقى بكل خارق، و أنسى ذكر الموصلي و مخارق "...(1)

---

(1) راجع ما قاله عنه في الأنيس المطرب ـ من ص 168 إلى ص 193 ـ المطبعة الحجرية ـ فاس ـ 1315 هـ / 1897 م.

و قد ترك محمد البوعصامي رسالة في الموسيقى سماها " إيقاد الشموع للذة السماع بنغمات الطبوع "، (1) توخى فيها جمع أشعار الأغاني الأندلسية المتداولة في زمنه، و ربما كانت هذه أول محاولة يقوم بها موسيقي مغربي لإنقاذ أشعار هذا التراث من الضياع. و قد قسم رسالته إلى قسمين رئيسيين:

* القسم الأول، و قد خصصه للجانب النظري، و فيه عرَّف بعلم الموسيقى و فوائده، و تطرق إلى عنصر الصوت، فبين أهمية " النغمات الثماني" باعتبارها أصل كل لحن، و شرح كيفية استخراجها من العود، أي العود الرباعي المستعمل آنذاك، ثم بين طريقة تسوية هذه الآلة، وترتيب الأوتار التي تشد عليها، و تعرَّض في الختام لدراسة الطبوع فقسمها إلى أصلية و عددها خمسة، و فرعية و عددها تسعة عشر طبعا، تتفرع كلها من أربعة طبوع أصلية، لأن الخامس يعتبر أصلا بدون فرع، كما ربط هذه الطبوع بالعناصر الأربعة المعروفة. و هذه الطبوع هي:

- الديل الذي يتفرع عنه رمل الديل و عراق العرب و عراق العجم و مجنب الديل و رصد الديل و الاستهلال.
- الزيدان الذي يتفرع عنه الحجاز الكبير و الحجاز المشرقي و العشاق و الحصار و الأصبهان و الزوركند.
- الماية التي يتفرع عنها رمل الماية و انقلاب الرمل و الحسين و الرصد.
- المزموم الذي تتفرع 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 أحضري الآتي ذكره قد نسب إليه فضل إظهار هذا الطبع، و ذهب إلى أنه هو الذي " أشاعه و ركب له نوبته و استنبط جيشه " (2).

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

- ***أبو العباس أحمد بن محمد بن العربي أحضري:*** يُجهل تاريخ ولادته و وفاته، و يرجح أنه كان على قيد الحياة في نهاية القرن الثاني عشر الهجري / الثامن عشر الميلادي (3). له " ديوان الأمداح النبوية و ذكر النغمات والطبوع و بيان تعلقها بالطبائع الأربعة "، و قد استهله 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 " التراث " - الهلال العربية للطباعة و النشر - الرباط - 1995.

(2) ديوان الأمداح النبوية و ذكر النغمات و الطبوع و بيان تعلقها بالطبائع الأربعة - مخطوط في ملك المرحوم محمد المنوني - ص 205 - عن وصفه راجع " المولديات 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.

إلـى الأخلاط التي تؤثر عليها هذه الطبوع، و إلى فصول السنة التي تنتمي إليها. ولا يختلف جدول هذه الطبوع و تصنيفها و عددها عند أحضري، عن تلك التي أوردها محمد البوعصامي في رسالته؛ و قد تطرق في هذه المقدمة كذلك إلى " ميازين " الموسيقى الأندلسية، و منها الدرج الذي أدرجه في ميزان البطايحي؛ بعد ذلك جمع النصوص الشعرية للمدائح، ناسبا بعضها إلى أصحابها، و مراعيا في ترتيبها أن تكون موزَّعَة على الطبوع التي تؤدَّى عليها، مع الاقتصار على ثلاثة عشر طبعا فقط، من ضمنها طبع الصيكة، و استهلال المجموعة الخاصة بكل طبع بـ " بيتين للإنشاد "(1) يهدف من ورائهما إلى مساعدة المنشدين على استحضاره ذهنيا، و إدخال المستمعين إلى أجوائه المقامية، قبل الشروع في إنشاد المدائح الملحنة عليه.

- ***أبو عبد الله محمد بن الحسين الحايك التطواني الأندلسي:*** يُجهَل كذلك تاريخ ولادته و وفاته، لكنه من المحقق أنه كان معاصرا للسلطان محمد بن عبد الله (1171 - 1204 هـ / 1757 - 1789 م) و السلطان مولاي سليمان (1206 - 1238 هـ / 1792 - 1822 م)، و قد جَمع نصوص الصنائع المستعملة في الموسيقى الأندلسية في ديوان كان يُعتقد 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)، بيَّن أن الانتهاء من ذلك العمل قد تم قبل التاريخ المذكور باثنين و عشرين عاما، فهي تفيد في صفحتها رقم 401 أن إنجازها قد تم " في غرة شهر الله المعظم، و هي رمضان عام 1202 " (1778 م)، و يرجح كذلك أن تكون هذه النسخة هي النسخة الأصلية لكناش 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 سيدي محمد بن عبد الله، و ذلك ــ كما جاء في مقدمة هذه النسخة ــ تلبية لرغبته في جمع " كناش يحتوي لِما يُستعمل من الطبوع على الصنائع و الأزجال و التوشيحات و الأشغال ". و قد عُرف هذا الديوان لاحقا بـ " مجموعة الحايك "، و أصبح المرجع الأساسي الذي يُحتكم إليه عند وقوع أي خلاف فني بين ممارسي " موسيقى الآلة "، "... فترى الموسيقيين إذا تنازعوا في عدد أدوار شغل مثلا ترافعوا لذلك الكتاب حكما بينهم ".(3) لكن نسخه تعددت و اختلفت مضامينها اختلافا ملحوظا، 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 خوفا عليه من الضياع، مع أن الحايك ــ حسب ما ورد في مقدمة النسخة الموجودة في الخزانة الداودية ــ لم يكن يهدف من وراء عمله جمع كل " الصنائع " المستعملة في الموسيقى الأندلسية، و إنما أجودها فقط، لأنه جَمَعها تنفيذا لرغبة أمير كان معروفا بسعة ثقافته و رقة ذوقه، و لذلك فقد حرص على أن يختار له منها ما يليق بمقامه، و يناسب مزاجه، و في ذلك يقول: " فامتثلنا أمره من غير وَنا،

---

(1) أنظر 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 التادلي - أغاني السقا و مغاني الموسيقى - الباب الثاني - م . الخزانة العامة - الرباط - رقم 487.

في جمع هذا الكناش باعْتِنا، و اعتمدنا على ما جمعه من قبْلِنا أساتيذُ الغِنا، فانتخبنا ما وضعناه هُنا... " و على كل حال فإن هذه النسخة تشتمل على عدد من النوبات الذي اشتملت عليه النسخ التي ظهرت فيما بعد، مما يقوي فرضية تعرّض بعض النوبات للضياع بعد تاريخ جمعها.

تستهل أغلب نسخ " كناش الحايك " المتداولة بمقدمة قسَّمها صاحبها إلى ثلاثة فصول. خصّص الأول منها لإثبات جواز السماع في الإسلام، استنادا إلى مواقفَ و أقوالٍ منسوبة إلى الرسول صلى الله عليه و سلم، و عدد من كبار الفقهاء و العلماء المسلمين، و كلها تجمع على إباحته؛ أما الفصل الثاني فقد بيَّن فيه منافع السماع، مستشهدا في ذلك بأقوال بعض الأدباء، مثل ابن عبد ربه، و بعض المتصوفة، مثل الإمام أبي القاسم الجنيد، مبررا حاجة النفس البشرية إلى التسلية و الترفيه بأقوال بعض الصحابة، مثل عبد الله بن عمر و أبي الدرداء و يزيد أبي عمر؛ أما الفصل الثالث فقد تطرق فيه بعجالة إلى أصل العود و أنواعه، و ردد فيه بعض المعتقدات القديمة المتعلقة باختراع آلة العود.

بعد ذلك ـ و وفق ما ورد في مقدمة أغلب نسخ الكناش المتداولة ـ ذكر الحايك أن الطبوع التي كانت مستعملة في عهده هو 24 طبعا، يضاف إليها طبع الصيكة، فيصير المجموع الإجمالي 25، كما ذكر أن أهل زمانه كانوا يستعملون إحدى عشرة نوبة " و يضيفون في كل نوبة ما يناسبها من نغمة "، و هو يقصد بالنغمة الصنائع و التواشي الملحنة على طبوع أخرى غير الطبع الذي تنسب إليه النوبة التي أدمجت فيها تلك الصنائع و التواشي، لكن التجانس الموجود بين طبوعها و بين ذلك الطبع ينتج عنه انسجام بين جميع القطع الآلية و الغنائية المكونة للنوبة.

و قد ذكر الحايك في مقدمته أسماء عدد من المقامات الشرقية اعتبر أنها لا تناسب مجموعته، ثم أورد مقطوعة شعرية تبين الآثار العاطفية التي تحدثها أصوات أوتار العود الأربعة في نفس سامعها، كما أورد أرجوزة عبد الواحد الونشريسي، و تكملتها المنسوبة إلى الفتاح محمد بن علي الوجدي المعروف بالغماد حول الطبوع الموسيقية و علاقاتها بالطبائع الأربع، و في الأخير بيَّن أنواع " الميازين " المستعملة في الموسيقى الأندلسية في عهده، و هي البسيط و القائم و نصف و البطايحي و القدام، مشبها إياها ببعض الموازين المستعملة في إفريقية (تونس) و بلاد المشرق، و محاولا تقديم الإرشادات الضرورية لبيان كيفية توقيعها. 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 الخزانة الداودية بتطوان، و نسخة أحمد بن الحسن زويتن، و نسخة الحاج عبد السلام بن الحسن الرقيوَق، و نسخة الفقيه المكي امبيركو و غيرها... و قد وُزعت صنائع كل نوبة على " الميازين " الأربعة المذكورة في المقدمة، و جاءت هذه الصنائع في بعض النسخ مرفقة بأسماء أوزانها الشعرية، و التعريف بنوع النظم فيها، من توشيح 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 نجدهما 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، و أنهما قد تعرضا للضياع في وقت لاحق؛ و قد نبه الحاج إدريس بن جلون التويمي إلى وجود صنائع من قائم و نصف الحجاز المشرقي مدمجة في ميزاني البطايحي و الدرج من نفس النوبة (1).

- *أبو الربيع سليمان بن محمد الحوات الحسني الشفشاوني:* (1160 - 1231 هـ/ 1747 - 1817 م). كان نقيب الشرفاء في فاس، عُرف خصوصا بكتبه التي تناول فيها تراجم عدد من أعلام الزاوية الدلائية و شرفاء العيون و أنساب آل البيت و الأئمة، و كان إلى جانب ذلك محبا للموسيقى، عالما بأسرارها؛ و قد نظم فيها أرجوزة سماها " كشف القناع عن وجه تأثير الطبوع في الطباع "، كرر فيها ما كان سائدا في عهده من معتقدات حول تأثير الطبوع في الطباع البشرية و أمزجتها، و قد بلغ عدد الطبوع التي ذكرها فيها خمسة و عشرين طبعا 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، مُبيِّنا موقف الفقهاء و رجال التصوف منه، ثم وضَّح أركانه، حاصرا إياها في ثلاثة عناصر أساسية، و هي الشعر الذي يُختار للموضوع، و الطبع الذي يُنشد عليه هذا الشعر، و الوزن الذي يُوقَّع 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 الهمزية و البغدادية كوسيلة تساعد على تذكره و استحضاره، ثم يشير إلى مطالع المدائح التي تؤدى عليه. و قد سمى من هذه الطبوع واحدا و عشرين، لم يذكر من بينها ستة من مجموع الأربعة و عشرين طبعا التي ذكرها محمد البوعصامي، و هي الحسين و انقلاب الرمل و الزوركند و الزيدان و الغريبة المحررة و مجنب الديل، لكنه أضاف إليها ثلاثة طبوع لم يذكرها محمد البوعصامي، و هي الصيكة و انقلاب الصيكة و الجركة؛ و إذا كان طبع الصيكة قد ذُكر في نسخ كناش 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 يمليه الذوق السليم. و في الختام تطرق إلى ألحان ما يُنشَد من أشعار في حلقات الذكر، فقسمها إلى عدة " طرائق " أو مجموعات، تؤدى على طبع واحد أو أكثر.

- *أبو إسحاق إبراهيم بن محمد التادلي 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 كتابا بعنوان " أغاني السيقا و مغاني الموسيقا "، عالج فيه مواضيع مختلفة تتعلق بالموسيقى عموما، و منها الموسيقى الأندلسية التي تحدث عن أصلها و مراكزها و طبوعها و موازينها و نوباتها... وختم 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 الرايس - الدار البيضاء - 1981 .
(2) مخطوط - الخزانة العامة - ك 74 ، 2678 - د 3285 .

عن النوبات الأندلسية و طبوعها عما ورد في مختصر كناش الوزير محمد بن العربي الجامعي الآتي ذكره.

كناش الوزير محمد بن العربي الجامعي:

يعرف هذا الكناش أيضا بـ " مختصر مجموعة الحايك "، و " مختصر الجامعي "، و كان في الأصل قد جُمع بأمر من السلطان سيدي محمد بن عبد الرحمن (1276 - 1290 هـ / 1859 - 1873 م)، و شارك في انتقاء صنائعه و ترتيبها حسب الموازين و النوبات جملة من شيوخ الموسيقى الأندلسية في ذلك الوقت، و في عهد السلطان مولاي الحسن الأول (1290 - 1311 هـ / 1873 - 1894 م) تمت مراجعته و تنقيحه على يد ثلة أخرى من كبار " المعلمين " تحت إشراف وزيره محمد بن العربي الجامعي، و قد ظهر هذا الكناش إلى الوجود عام 1303 هـ / 1886 م، و هو خال من المقدمة التي تتصدر كناش الحايك، و يتميز عنه بكونه يشتمل على " ميازين " الدرج، و يضم بين نصوصه الشعرية كثيرا من " الزجل "، و هي أشعار منظومة باللهجة المغربية الدارجة، و قد أدمجت على الخصوص في " ميازين " الدرج و القدام؛ كما يتميز عنه باستبدال أشعار نوبة رمل الماية، التي كان حظ في الوصف و الغزل، بأخرى من وزنها، في المديح النبوي و التشوق إلى البقاع المقدسة؛ و هو الأمر الذي كان قد قام به من قبل أبو العباس أحمد بن محمد بن عبد القادر الفاسي المتوفى عام 1164 هـ / 1750 م، و نال استحسان كثير من الناس، و في مقدمتهم شيوخ أكبر زاوية في فاس، و هي زاوية الشيخ سيدي عبد القادر الفاسي. و في هذا الكناش هناك توزيع جديد للصنائع على مختلف " ميازين" النوبات، روعي فيه استبدال بعض الأشعار بغيرها، و لكن من وزنها، حتى لو كانت تستعمل في أماكن أخرى، مع الحفاظ على الألحان الأصلية لتلك الأشعار، و ذلك بقصد تسهيل تعليم التراث و حفظه، عن طريق التخفيف 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 نشروا 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 الريف "، و ذلك بعد إدخال تعديلات طفيفة عليه.

8 - الموسيقى الأندلسية - المغربية في عهد الدولة العلوية

ب) ابتداء من مطلع القرن العشرين

التحولات الجديدة و أثرها على الحياة الموسيقية

تعرض المغرب طيلة القرن التاسع عشر لضغوط قوية و ممنهجة من طرف القوى الإمبريالية الأوروبية التي كانت وقتئذ في أوج توسعها. و قد أدت تدخلاتها المستمرة في شؤونه الداخلية إلى تقليص حريته و استقلاله تدريجيا، قبل سلبهما منه كليا بمقتضى معاهدة فاس التي أجبر على توقيعها في 30 مارس سنة 1912، و التي نصت على فرض الحماية الفرنسية على معظم ترابه الوطني، و الحماية الإسبانية على جزئه الشمالي (منطقة الريف) و الجنوبي (منطقة إفني)؛ و استمرت هذه الحماية إلى سنة 1956، و هي السنة التي استرجع فيها المغرب حريته و استقلاله. و قد عرفت البلاد خلال هذه الفترة و فترة ما بعد الاستقلال تحولات سريعة وعميقة، طالت جميع مجالات الحياة، و غيرت كثيرا من ملامحها الأصلية؛ و كانت الموسيقى من أكثر هذه المجالات تأثرا بتلك التحولات التي يمكن تلخيص أبرزها فيما يلي:

- الاحتكاك المتزايد للمغاربة بالأوربيين خلال عهد الحماية، نظرا لتزايد عددهم في البلاد، و هيمنتهم على حياتها السياسية و الاقتصادية؛ و قد مكن ذلك كل طرف من التعرف عن كثب على موسيقى الطرف الآخر.
- التقدم الذي عرفته طرق المواصلات و 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 من جهة عن النمو الطبيعي لسكان البلاد، و من جهة ثانية عن تزايد و تنوع 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، و إرتفاع نسبة المتعلمين بينهم، الأمر الذي ترتبت عنه زيادة مطردة في طلب وسائل الترفيه عن النفس، و أقرب هذه الوسائل إلى التناول الموسيقى.
- تزايد عدد الموسيقيين المكونين تكوينا علميا في مختلف التخصصات الموسيقية، و عدد المواطنين المتمتعين بثقافة موسيقية عامة تضمن تفاعلهم الواعي 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 أيضا خلال ذلك العهد، لكنه عرف انقطاعا طويلا 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 حققته التكنولوجيا المعاصرة في المجال السمعي - البصري، و المتمثل في اختراعات كثيرة قرَّبَت كل بعيد و هونت كل صعب، و ذلك بدءا من الحاكي، و الأسطوانة، و الراديو، و الترانزستور، و المسجلة، و السينما، و وصولا إلى التلفزة، و الفيديو،

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

التحولات الطارئة على الموسيقى الأندلسية

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

أ - *على مستوى الكلمات:* كان من نتائج تزايد عدد المثقفين بين الممارسين للموسيقى الأندلسية و المستمعين لها إصلاح كثير من الأخطاء النحوية و اللغوية التي كانت مع مرور الزمن قد علقت بنصوصها الشعرية، و تقويم كثير من الاختلالات في الأوزان الشعرية التي كانت هذه النصوص قد تعرضت لها على ألسنة الأجيال المتعاقبة من الرواة، و إرجاع بعض تلك النصوص إلى أصلها، نقلا عن مصادرها الأولى، و الحرص أكثر فأكثر على النطق السليم للكلمات المتغنى بها، و استعمال المد في مكانه المناسب، و إسقاط معظم " النَّنَنَات " من الغناء، و هي حروف النون التي كان يُملأ بها ذلك المد، و كانت تُشْكلُ طبقا لحركات الحروف المراد مدها، و تستعمل لأجل المساعدة على تذكر الألحان التي تَمْلأ أماكن المد و المقاطع " الصامتة "...

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

و الأخرى موسيقى أندلسية يختلط فيها الغناء العربي بغناء الفلامنكو، أو موسيقى أندلسية أخضِعت ألحانها 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، بعدما تلقوا تكوينهم الفني في المعاهد الموسيقية؛ و يتجلى 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 تحوير الألحان، و تنويعها و زخرفتها، مع الحفاظ على ملامحها الأصلية، و التقيد بعدد أدوارها، و إتقان الربط 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 كثيرا من الآلات الغربية. (1)

و قد اقتصرت الآلات العربية على الدربكة التي لم تكن هذه الأجواق تعرفها من قبل، و التي شاع استعمالها فيها اليوم، و القانون الذي كان يستخدم فيها سابقا، ثم انقطع عن ذلك مدة طويلة، و الناي الذي يعتبر استعماله فيها حدثا جديدا، رغم ما في هذا الأمر من غرابة، و هاتان الآلتان الأخيرتان ـ القانون و الناي ـ يستعملان فيها اليوم على نطاق محدود جدا.

أما الآلات الغربية الدخيلة على الموسيقى الأندلسية فهي كثيرة، و تنتمي إلى فصيلتي الآلات الوترية و الهوائية. و هي من حيث طبيعة الأصوات التي تصدر منها تنقسم إلى قسمين:

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

- عدم قدرتها على أداء المسافات الصوتية من فئة أرباع و ثلاثة أرباع الأبعاد الطنينية 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 الطنيني إلى قسمين متساويين، مقدار كل واحد منهما 4,416 كومات، في حين أنهما غير متساويين في السلالم الطبيعية التي تعتمدها الموسيقى العربية، و منها الأندلسية، إذ يبلغ مقدار أحدهما 4 كومات و الآخر5؛ كما أن مقدار البعد الطنيني فيها هو 8,832 كومات عوض 9 كومات، و معنى ذلك أن جميع أصواتها غير طبيعية و بها بعض النشاز ـ و إن كان خفيفا جدا ـ

---

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

ـــــ صوت واحد، هو في العادة صوت الحسيني / لا الذي هو نقطة انطلاق تسويتها.

و رغم خلو الموسيقى الأندلسية من أرباع و ثلاثة أرباع الأبعاد الطنينية فإنه من غير ـــــ استعمال تلك الآلات فيها، لأن هذه الموسيقى تستخدم سلالم طبيعية، و لأن بعض ـــــ هذه السلالم تكون أحيانا أقل ارتفاعا مما هي عليه في تلك الآلات (كما هو الحال ـــــ ـــــة لدرجة البوسليك / مي في بعض صنائع الاصبهان) أو أقل انخفاضا منها (كما ـــــ الحال مثلا بالنسبة لدرجة الكرد / مي بيمول في عدد من صنائع الحجاز الكبير...)، هذا ـــــ على كون بعض هذه الآلات ذات تسوية ثابتة، لا يمكن رفعها أو خفضها عند الاقتضاء ـــــة صوت المنشد أو أصوات المنشدين. لكل هذه الأسباب فإن كثيرا من المستمعين لا ـــــ تمام الارتياح لعزف هذه الآلات، و إدراكا منهم لهذا الأمر فإن بعض العازفين ـــــ إلى أساليب مختلفة لإخفاء عيوبها أو التخفيف من هذه العيوب، و ذلك بتخطي بعض ـــــ التي لا ترتاح لها الأذن، أو عزفها عزفا خافتا، أو تحليتها بزخارف موسيقية ـــــ من وقع نغمتها النشاز على السمع، و ما إلى ذلك.

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

و يرجع تاريخ استعمال " الكمنجة " في الموسيقى الأندلسية، سواء منها الصغيرة أو ـــــ، إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أما البيانو فيُرجَّح أن يكون قد استخدم ـــــ منذ أواخر ذلك القرن، و كان الحاج عبد الكريم بنونة ـ و هو من العائلات التطوانية ـــــ بولعها بالموسيقى الأندلسية ـ هو أول من اشتهر باستعماله فيها. أما آلات النفخ ـــــ فقد عرفها المغاربة في وقت مبكر نسبيا و استخدموها في أجواقهم العسكرية. يقول ـــــ العزيز الفشتالي واصفا موكبا للسلطان أحمد المنصور السعدي: "... و أمامه الطبل ـــــ الذي يسمع دوي صوته على البعد، و من خلفه الطبول الأخرى التي تقرع مع ـــــ المعروفة بالغيطات، واحدتها غيطة، يتولى النفخ فيها قوم من العجم أساتيذ... ـــــ أخرى و جعاب طوال صفرية على مقدار النفير تسمى الترنبطات... "(1) "... و قد ـــــ هذا التقليد معمولا به في عهد الدولة العلوية، و لم يقتصر استعمال تلك الآلات على ـــــ العسكرية، بل استخدمت كذلك ـ إضافة إلى الطبول ـ في الموسيقى الأندلسية ـــــ من عهد السلطان محمد بن عبد الله، لكن لأغراض بروتوكولية ملكية، فقد كانت تؤدى ـــــ في شكل عروض موسيقية ذات طابع عسكري، و غالبا ما كان ذلك يتم في الهواء ـــــ، بدون مصاحبة غنائية و في مناسبات معينة، مثل تنقل السلطان، أو الاحتفال بعيد، أو ـــــ و توديع ضيف أو وفد... و في عهد السلطان مولاي الحسن الأول أطلق اسم " جوق ـــــ و الخمسين " على الجوق العسكري الذي يعزف الموسيقى الأندلسية على تلك ـــــ، و ذلك لاشتمال هذه الموسيقى على 55 ميزانا ـ بصرف النظر عن المفقود منها ـ إذ ـــــ تتكون من إحدى عشرة نوبة، كل واحدة منها تتضمن خمسة " ميازين "، فيكون ـــــ مجموعها من الناحية النظرية هو العدد المذكور.

---

(1) مناهل الصفا ـ ص 204 .

ردود الفعل التي خلفتها هذه التحولات

يثير استعمال المواويل الشرقية في الموسيقى الأندلسية و كذلك محاولات إخضاعها للتوافق الصوتي (الهرمنة) و التعدد الصوتي (البوليفونية) و إقحام الآلات الغربية في أجواقها، و تضخيم هذه الأجواق... يثير كل ذلك ردود فعل مختلفة، فهناك من يؤيد هذه الأفعال بحجة التحديث " و " التطوير " و " مسايرة روح العصر "، و هناك من يشجبها بدعوى وجوب حماية هذا التراث من محاولات التشريق و التغريب على السواء، و وجوب التمسك بأصالته و التشبث بتقاليده 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 يكبحون جماح الخارجين عن أصوله؛ فقد أصبح عند البعض حقلا مباحا لإجراء ما يحلو لهم و يطيب من تجارب فنية، غير عابئين بما قد يترتب عن ذلك من تهجين له و تشويه لهويته المغربية، و بالتالي من عواقب وخيمة على مستقبله. لكل ذلك نجد أن كثيرا 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 عربيا، 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 زيهم المغربي التقليدي بالزي الغربي العصري، أو يُفرَض 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 إسداؤها إليه هي الحفاظ عليه من التحريف و الضياع، و الرفع من جودة أدائه عزفا و غناء.

و يُحَمِّل البعض رؤساء الأجواق الأندلسية مسؤولية ما يتعرض له هذا التراث من تحولات متسارعة، إما على يدهم مباشرة، أو على يد بعض أعضاء أجواقهم، دون أن يتدخلوا في الأمر بالحزم اللازم؛ و للإنصاف ينبغي الاعتراف بأن بعض رؤساء هذه الأجواق قد صمدوا بشجاعة في وجه هذه التقلبات، و قاوموها إلى آخر رمق من حياتهم، و أن بعضهم الآخر قد شجع عليها عن اقتناع و قصد، و أن آخرين كانوا لا يُخفون عدم رضاهم عنها، لكنهم كانوا يَغُضّون الطرف مكرهين، لأنهم كانوا لا يملكون سلطة الردع أو التغيير، كرؤساء الأجواق التابعة للإدارات العمومية، التي كانت هي التي تقرر، و هي التي تعَيِّن أو تعزل، أو رؤساء بعض الأجواق الخاصة الذين كانوا يضطرون إلى مجاراة رغبات الجمهور، حرصا على استمرار نشاط هذه الأجواق، و ضمانا 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 جمهورا عريضا 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 أيضا بين أبناء عامة الشعب، رغم

اختلاف أعمارهم و ثقافاتهم و أذواقهم الموسيقية؛ و قد ساعدت عدة عوامل على توسيع انتشار هذه الموسيقى، منها:

- وسائل الإعلام نفسها التي تُروِّج لغيرها من الألوان الموسيقية، و التي تتيح لكل شخص فرصا أوفر لسماعها، الأمر الذي جعلها أكثر شيوعا بينهم، بعد ما كانت مقصورة على بعضهم فقط.

- الانتشار الواسع الذي عرفته أشعارها بعد طبع دواوينها، و إرفاق برامج حفلاتها المسجلة بالنصوص المطبوعة للصنائع التي ستؤدى خلال هذه الحفلات، تسهيلا للحاضرين حتى يتتبع ما ستتغنى به الأجواق، الأمر الذي مكن كثيرا من الناس من اكتشاف جمال هذه الأشعار، بعدما كانوا لا يفهمونها عن طريق الغناء المباشر، و لا يدركون قيمتها الأدبية؛ و هذا الأمر ساهم في تقريبها إلى نفوسهم، و سهل عليهم حفظها كما سهل عليهم حفظ الأدب.

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

- تدني مستوى جودة كثير من الأغاني الموصوفة بـ " العصرية "، سواء منها الوطنية أو الأجنبية، التي توالت موجاتها على المغرب، خاصة في السنوات الأخيرة، و ميوعة هذه الأغاني، و قِصَر عمرها، الأمر الذي قلل من شأنها أمام شموخ بنيان الموسيقى الأندلسية و متانته، و صموده في وجه تقلبات الزمان، الشيء الذي زاد في إعلاء مكانة هذه الموسيقى في نظر الشعب، و قوّى احترامه لها، واعتزازه بها، و رغبته في تعلمها.

أبرز أعلام الموسيقى الأندلسية في هذا العهد:

ظهر خلال العهد الذي نحن بصدده ـ و هو العهد الذي يمتد من بداية القرن الماضي إلى اليوم ـ عدد كبير من شيوخ " الآلة " الذين أدركوا جسامة المخاطر التي تهدد هذه الموسيقى، فلعبوا دورا هاما في الحفاظ عليها، باعتبارها إحدى المقومات الأساسية للحضارة المغربية، و لم يدخروا جهدا من أجل تقريبها 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 البريهي: (1877 - 1944) تتلمذ على يد والده، و اشتهر بإلمامه الواسع بالتراث الموسيقي الأندلسي و بإتقانه العزف على آلة الرباب. كان من دعاة الحفاظ على أصالة هذا التراث و تقاليده، و كان بيته شبيها بنادٍ موسيقي يقصده طلاب هذا الفن و هواته من مختلف أرجاء البلاد، و منه تخرج العديد من أقطاب الموسيقى الأندلسية في القرن الماضي، و قد كوّن جوقا ضم نخبة من تلاميذه، عهد إليهم بنشر هذه الموسيقى حسب روايته المتسمة بروح المحافظة و مقاومة كل مظاهر" التجديد " التي لا تمت إلى أصالة هذه الموسيقى بصلة، و لا يزال هذا الجوق يحمل اسمه حتى اليوم، و قد ترأسه بعد وفاته تلميذه و صهره الحاج عبد الكريم الرايس، و بعد وفاة هذا الأخير تشكل من أفراده جوقان، ظل

أحدهما يحمل اسم جوق البريهي، و قد ترأسه الأستاذ أنس العطار، بينما حمل الثاني اسم جوق عبد الكريم الرايس، و قد ترأسه تلميذه الأستاذ محمد ابريول.

الفقيه محمد بن إدريس المطيري: (1876 - 1946) تخرج على يد عبد السلام البريهي، و يعد من كبار حفظة الموسيقى الأندلسية في القرن الماضي، و كان إلى جانب ذلك ذا إلمام واسع بالموسيقى الغرناطية و المألوف؛ عُرف عنه أنه كان جيد الغناء، بارعا في العزف على الكمان و الرباب، محدثا لبقا، سريع البديهة، لاذع النكتة. و قد تجول كثيرا بين المدن المغربية حيث كان ينشر محفوظاته وفق الرواية المتبعة في مسقط رأسه فاس؛ و من هذه المدن مراكش حيث كان يُدرِّس الموسيقى الأندلسية في أواخر العشرينات من القرن الماضي بقصر الحاج التهامي الكلاوي، باشا هذه المدينة، و منها أيضا الصويرة و آسفي و طنجة و الرباط التي عمل فيها عضوا في الجوق الأندلسي التابع للقصر الملكي، و ذلك في أواخر حياته. و كان الفقيه المطيري أحد أعضاء الوفد المغربي الذي شارك في المؤتمر الأول للموسيقى العربية الذي انعقد في القاهرة سنة 1932.

الحاج *عمر بن العباس الجعيدي:* (1873 - 1952) من تلامذة عبد السلام البريهي كذلك، و يعد إلى جانب محمد البريهي و محمد المطيري أحد أقطاب الموسيقى الأندلسية في النصف الأول من القرن العشرين. كانت له غيرة شديدة على هذه الموسيقى، جعلته يكرس حياته كلها لتعليمها و التعريف بها؛ و كان بارعا في العزف على آلتي الرباب و الكمان، و نظرا لكفاءته الفنية العالية فقد كلفه السلطان مولاي عبد العزيز بن الحسن (1894 - 1908) بتدريب " جوق الخمسة و الخمسين "، و الجوق الأندلسي التابع للقصر الملكي، و بعد انقطاعه عن ذلك إثر الأحداث السياسية التي أعقبت عزل هذا السلطان عينه الملك محمد الخامس (1927 - 1961) مُجدَّدًا رئيسا لهذا الجوق سنة 1927، و في سنة 1933 أسندت إليه رئاسة الوفد الفني المغربي الذي شارك في المؤتمر الأول للموسيقى العربية في القاهرة.

و كان بين هؤلاء الشيوخ الثلاثة تنافس حول الزعامة الموسيقية، كما كان لكل واحد منهم أسلوبه الخاص في الأداء، جعل بالإمكان التمييز بين الصنعة الجعيدية و البريهية و المطيرية. و مع ذلك فإن هذه الصنائع الثلاث تنتمي كلها إلى مدرسة واحدة، هي المدرسة الفاسية أو " الصنعة الفاسية "، التي انتشرت أيضا في الرباط و مراكش و الصويرة و آسفي؛ و كانت إلى عهد قريب تتميز عن نظيرتها التطوانية، التي كان لها أداء مختلف نسبيا عن أداء الصنائع المشتركة بينهما، و التي كانت بالإضافة إلى ذلك تستعمِل صنائعَ خاصة بها، تبنت بعضَها " الصنعة الفاسية "، و أعرضت عن بعضها الآخر. و إذا كانت وسائل الاتصال الحديثة قد ساهمت بصورة تلقائية في التقريب بين كيفية أداء" الصنعتين " و محو الفوارق بينهما تدريجيا، فإن بعض الفنانين قد تعمدوا إزالة تلك الفوارق، معتقدين أنهم بذلك يصلحون أخطاء وقعت في أداء الصنعة التطوانية، و معتبرين أن رواية فاس هي الصحيحة، و هي الأجدر بالبقاء، كما أن بعضهم الآخر أهمل للأسف الشديد العديد من الصنائع التي كانت تنفرد بها مدرسة تطوان، 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 أيضا بالانقراض في حال رحيل حفظتها.

محمد بن عمر الجعيدي: (1912 - 1978) هو ابن السابق، تربى في أحضان عائلة موسيقى الأندلسية، فنهل من معينها حتى غدا من أكبر حفاظها، كما صار مرجعا يحتكم إليه أهل الفن كلما وقع خلاف بينهم حول مروياتها، و قد أهّله ذلك لخلافة والده في رئاسة " جوق الخمسة و الخمسين "، و الجوق الأندلسي التابع للقصر الملكي، و ذلك بعد وفاته سنة 1952.

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

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

كان الحاج البزور التازي قوي الحافظة، مغرما بجمع النادر من " الصنايع " الأندلسية، حسن الصوت، بارعا في التوقيع على الطر، جيد العزف على العود و الرباب، ميالا إلى تحلية إنشاده و عزفه بشتى أنواع الزخارف الموسيقية؛ و كانت له غيرة شديدة على الموسيقى الأندلسية، و خوف كبير على مستقبلها، و لذلك فقد قام بتسجيل كل ما استطاع جمعه منها خلال حياته على أشرطة ممغنطة، معتمدا في ذلك على صوته و عوده، و مقتصرا 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؛ و قد تطلب منه هذا العمل الفردي و الجبار جهدا كبيرا، و بحثا مضنيا، و تنقلات كثيرة، و استغرق إنجازه أزيد من عشرين سنة. و يعد هذا التوثيق الصوتي للموسيقى الأندلسية ذخيرة نفيسة، نظرا لما يحتوي عليه من صنائع نادرة، كان رحمه الله يؤكد أنه أخذها من مصادر موثوق بها، في وقت كان فيه شيوخ هذه الموسيقى شديدي الحرص على حفظها في صدورهم، لا يلقنونها إلا لأصفيائهم و لمن يعتبرونهم أهلا لذلك. و كان يدرك أن عمله هذا لن يؤتي ثماره و يعرف طريقه إلى الذيوع و الشهرة إلا إذا تولى أحد الأجواق ترجمته إلى إنتاج فني يمكن تسويقه و ترويجه، أو اتّخذه الباحثون مرجعا لهم يعتمدون عليه في جمع التراث الموسيقي الأندلسي و توثيقه؛ وقد أملى علي رحمه الله خلال إقامتي في الدار البيضاء نوبة رصد الديل وفق روايته، و نُشِرت مصورة عن مخطوطها الأصلي في مدينة الدار البيضاء سنة 1980، و كان العزم معقودا 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 بكاملها؛ و كان إلى جانب تعلمه الموسيقى يحضر

دروس اللغة و الأدب 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 و العروض، كما مكنته من تصحيح ما طال بعضَها من تصحيف و تحريف على ألسنة الرواة، و استكمال ما سقط من أبياتها...

عمل مولاي أحمد في بداية حياته عضوا في جوق البريهي بفاس، و في سنة 1936 انتقل إلى طنجة، حيث اشتغل فترة من الزمن بالتجارة قبل أن يتركها للانقطاع إلى نشاطه الفني، و فيها التفت حوله مجموعة من هواة الموسيقى الأندلسية، كان من بينهم الفنان محمد العربي التمسماني، فأسس معهم سنة 1940 " جمعية إخوان الفن "، التي لعبت دورا هاما في تنشيط الحياة الموسيقية في طنجة، إذ أصبح مقرّها معهدا حقيقيا تُلقى فيه الدروس و تُجرى فيه تداريب الجوق الأندلسي تحت إشراف مولاى 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 الورياغلي. و كان لإقامة مولاي أحمد في طنجة و تطوان ـ رغم أن مدة هذه الإقامة لم تدم أكثر من عشر سنوات ـ أثر بيِّن على " 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 تتلمذوا عليه أو احتكوا به من أبنائهما؛ و تجدر الإشارة إلى أنه خلال إقامته هناك تبنى بعض الصنائع التطوانية، و لقنها لأفراد الأجواق التي ترأسها فيما بعد، فضمن لها البقاء و الانتشار.

و في سنة 1947 عاد مولاي أحمد إلى فاس حيث أسس جوقا خاصا به، ظل يمارس نشاطه حتى سنة 1952، و هي السنة التي أسندت إليه فيها رئاسة الجوق الأندلسي التابع لِـ " 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 و تحسينات كثيرة على الموسيقى الأندلسية بهدف تطويرها، و النهوض بمستوى أدائها عزفا و غناء؛ و كان إلى جانب ذلك يشجع كل الجهود الرامية إلى توثيقها و حفظها من الضياع. و قد أخذتُ عنه نوبة العشاق التي صدرت مدونة بالكتابة الموسيقية سنة 1986. (1)

الحاج عبد الكريم الرايس: ولد بفاس سنة 1912، و تتلمذ على الشيخين 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 كُلف بإدارة المعهد الموسيقي التابع لوزارة الثقافة و الكائن في دار عديل بفاس، و قد ظل يشغل هذه المهمة و يرئس جوق البريهي إلى أن وافته المنية سنة 1996.

كان الحاج عبد الكريم الرايس يجيد العزف على الرباب و يتمسك بمستعملات " مختصر مجموعة الحايك "، و هو يُعَد أحد أقطاب الموسيقى الأندلسية في النصف الثاني من القرن العشرين، إلى جانب مولاي أحمد الوكيلي و محمد العربي التمسماني، و كان ـ خلافا لهما ـ ذا نزعة محافظة في ممارسته لهذه الموسيقى، لا يسمح بخرق تقاليدها،

---

(1) مؤسسة بَشْتَرة للطباعة و النشر ـ الدار البيضاء ـ 1986.

هكذا فقد كان يعارض فكرة توسيع جوقه، و يرفض بشدة إقحام الآلات الغربية المعدلة فيه، و لا يوافق على تغيير طريقته الموروثة في الأداء، و إذا كان قد سمح أحيانا باستعمال المواويل الشرقية في جوقه فإن ذلك غالبا ما كان في مناسبات غير رسمية و نزولا عند رغبة جمهوره.

في سنة 1982 نشر " مختصر مجموعة الحايك " المعروف أيضا بـ " مختصر الجامعي " تحت عنوان " من وحي الرباب " (1)، و في سنة 1985 نشر نوبة غريبة الحسين التي دونها تلميذه محمد ابريول بالكتابة الموسيقية وفق روايته (2). هذا وقد ساهم بجوقه في إنجاز أنطولوجية الآلة التي أشرفت عليها وزارة الثقافة فيما بين سنة 1989 و 1993، و ذلك بتسجيل أربع نوبات هي: غريبة الحسين، و الاستهلال، و الحجاز المشرقي، و الحجاز الكبير.

محمد العربي التمسماني: ولد في طنجة سنة 1918 في عائلة مولعة بالموسيقى الأندلسية، فنشأ بدوره على حبها، و قد تتلمذ فيها على العربي السيار ثم على مولاي أحمد الوكيلي خلال مدة إقامته في طنجة، بين سنتي 1936 و 1947. و كان عضده الأيمن في تسيير شؤون " جمعية إخوان الفن "، و على يده ألم إلماما واسعا بمستعملات " الصنعة الفاسية ". و في سنة 1956 عُيِّن مديرا للمعهد الموسيقي بتطوان، فقوي احتكاكه برجال الموسيقى الأندلسية في هذه المدينة، الأمر الذي مكّنه من تعميق معرفته أكثر بـ " الصنعة التطوانية "، و هكذا تكوّن لديه رصيد غني من الصنائع الفاسية و التطوانية التي قام بنشرها بواسطة " جوق المعهد التطواني " الذي ترأسه بعد توليه إدارة هذا المعهد، و الذي نهج تحت قيادته أسلوبا في الأداء يَجْمَع بين خصائص المدرسة الفاسية و التطوانية، و يَكْشِف عن ميل واضح إلى التجديد و التطوير؛ فبالإضافة إلى البيانو الذي كان يتولى العزف عليه بنفسه أثناء قيادته لجوقه، و الذي أحله فيه محل الرباب في الأجواق التقليدية، سمح باستعمال آلات النفخ الغربية كالناي المستعرض و الكلارينيت و الصاكصوفون و الهوبوا... و نوَّع طرُق أداء الصنائع بخلق حوار بين الأصوات الجماعية والفردية، و بين أصوات الرجال و النساء، كما نوّع الأداء الآلي بإعطاء العازفين الفرادى فرصا أكبر لإظهار براعتهم في العزف، خاصة في " أجوبة الكراسي " و " التغطيات "، و التحاور مع من يؤدون المواويل؛ و قد شجع كذلك استخدام التعبير الجسدي في مرافقة الموسيقى الأندلسية، و اهتم بمحاولات هَرْمَنَتِها و توثيقها بالكتابة الموسيقية، كما شارك مع جوقه في إنجاز " أنطولوجية الآلة "، و ذلك بتسجيل نوبتي رمل الماية و الإصبهان؛ و قد وافته المنية سنة 2001.

أحمد الزيتوني الصحراوي: ولد في طنجة سنة 1919، و أظهر منذ حداثة سنه ولعا كبيرا بالموسيقى الأندلسية، فكان يتردد باستمرار على بيت الشيخ مولاي أحمد شريف وزان (1876 - 1965) الذي كان من كبار هواة هذه الموسيقى في طنجة، ففي هذا البيت كانت تقام مساء كل يوم جمعة حفلة موسيقية يحضرها مَن يشاء من عشاق الموسيقى الأندلسية، كما كان شيوخها القادمون من كل أنحاء المغرب لا يُفوِّتون فرصة لزيارته كلما حطوا الرحال بطنجة، و هكذا صار أحدَ أهم منتدياتها في شمال البلاد. و في هذا البيت تلقى أحمد

---

(1) مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - 1982.
(2) نفس المطبعة - 1985.

الزيتوني دروسه الأولى في الموسيقى الأندلسية، و ذلك على يد مولاي أحمد شريف وزان، و الشيخ العربي السيار، و محمد الموذن، كما تعلم فيه العزف على الكمان، و ذلك على يد محمد المرشاني و أحمد الرايس، و العزف على العود الرباعي، وذلك على يد محمد السعيدي؛ و في وقت لاحق تتلمذ كذلك على مولاي أحمد الوكيلي و محمد العربي التمسماني.

يعمل الشيخ أحمد الزيتوني أستاذا 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 الماية و الرصد و عراق العجم؛ و كان الشيخ أحمد الزيتوني أول من اقتنع من شيوخ الموسيقى الأندلسية الذين التقيت بهم بفوائد تدوين هذه الموسيقى تدوينا علميا، و تحمس لهذا الأمر، فدَوَّنْتُ نوبة رمل الماية وفق روايته خلال إقامتي في مدينة طنجة سنة 1977، و نُشرت 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 سبر غورها، فقد حرص رجال هذه الموسيقى و الغيورون على مستقبلها 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 كثيرا ما يغيب عن المستمعين جمال معانيها خلال الغناء الجماعي، نظرا لعدم أو قلة انسجام أصوات المنشدين، و هكذا كانت ـ كما سبقت الإشارة إلى ذلك ـ نصوص الصنائع المزمع أداؤها في مهرجانات الموسيقى الأندلسية و حفلاتها الكبرى تطبع على كنانيش 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 لصدورها:

ـ *" مجموع الأغاني الموسيقية الأندلسية المعروفة بالحايك "* (2)، نُشر سنة 1935، و هو للفقيه المكي امبيركو (ت 1354 هـ / 1935 م)، و كان له إلمام واسع بالموسيقى الأندلسية و الغرناطية، و قد سجل للإذاعة المغربية بمشاركة الفنان الجزائري الشيخ المصالي التلمساني مقتطفات من " الطرب الغرناطي "، كما أملى على آلكسيس شوتان ميزان بسيط العشاق. و هذا المجموع غير كامل، إذ لا يشتمل إلا على ست نوبات فقط، و هي: رمل الماية، و العشاق، و الإصبهان، و غريبة الحسين، و الرصد، و رصد الديل.

ـ *" مجموعة الحايك للطرب الأندلسي "*، و هي طبعة مصورة لنسخة من كناش الحايك

---

(1) مؤسسة بنشرة للطباعة و النشر ـ الدار البيضاء ـ 1982.
(2) المطبعة الاقتصادية ـ الرباط ـ 1935 .

مكتوبة بخط يد أحمد بن الحسن الزويتن المزداد بفاس سنة 1895، و هو من أعلام المسمعين في القرن الماضي، و قد أشرف على طبعها سنة 1972 (1) الحاج محمد بن المليح المولود بفاس سنة 1918، وهو من كبار هواة الموسيقى الأندلسية، يحفظ نوباتها، و يلم بأسرارها، و يحيط بسِيَر معظم رجالها المعاصرين؛ و كان من الأعضاء المؤسسين لـ " جمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالمغرب " سنة 1958، و بعد وفاة رئيسها الحاج إدريس بن جلون التويمي خلفه على رأسها سنة 1982.

يتضمن هذا الديوان كلمة للناشر استعرض فيها أحوال الموسيقى عند العرب في الجاهلية و الإسلام، تلتها مقدمة الحايك، ثم مستعملات الإحدى عشرة نوبة، و هي خالية من الأهزاج و من قائم و نصف الرصد و الحجاز المشرقي، و قد خُتِم الديوان بميزان قدام بواكر السلية، و هو ميزان حديث الاستعمال نسبيا في الموسيقى الأندلسية.

_ " ***مجموع أزجال و تواشيح و أشعار الموسيقى الأندلسية المغربية المعروف بالحايك*** " الذي صدر سنة 1977 (2)، و هو من إعداد و تنسيق و ترتيب و تحقيق الأستاذ عبد اللطيف محمد بنمنصور، أحد أعلام المسمعين في زماننا؛ و يتميز هذا المجموع باحتوائه على كثير من القصائد و البراول التي يستعملها أهل السماع، بالإضافة إلى الصنائع التي يتداولها " الأيون "؛ و قد بذل فيه جامعه جهدا كبيرا لإعادة بعض الأشعار إلى أصولها، بعد التحريف الذي تعرضت له على ألسنة الأجيال المتعاقبة من الرواة، و تقويم ما اختل من أوزانها و اضطرب من قوافيها، و تصحيح ما علق بها من أخطاء لغوية و نحوية، و نسبتها إلى ناظميها، معلقا على كل إصلاح يقوم به بحاشية يوضح فيها ذلك الإصلاح و يبرره. و تصدر الكتاب مقدمة الحايك، يليها تعريف بطبوع الموسيقى الأندلسية، مع الإشارة إلى المعتقدات التي ترتبط بها، و أسماء من تُنسَب إليهم الرواية فضلَ 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*** " ، و قد صدر هذا الديوان سنة 1981 (3) لجامعه 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 للإيقاعات المستعملة فيها، مدونة بالكتابة الموسيقية وفق ما تم الاتفاق عليه في المؤتمر الثاني للموسيقى العربية المنعقد في فاس سنة 1969، ثم تطرق إلى الطبوع المستخدمة فيها، فأورد ما تناقلته عنها الرواية من معتقدات، و ما يقال في " إنشاداتها " من أشعار، كما أوضح سلالمها بالتدوين الموسيقي، و أعطى أمثلة للصنائع الملحنة عليها كي تكون شواهد يمكن الرجوع إليها للوقوف على خصائص تلك الطبوع، و ختم كل ذلك بإيراد النص الكامل للمقدمة التي صدّر بها الحايك كناشه.

---

(1) مكتبة الرشاد - الدار البيضاء - 1972 .
(2) مطبعة الريف - الرباط - 1977 .
(3) مطبعة الرايس - 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 بيَّن الأصوات الموسيقية التي تبتدئ و تنتهي بها ألحان أبيات كل صنعة، مع الإشارة بالأرقام إلى عدد الأدوار التي تحتوي عليها، و ذكَر 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 ـ مع احتفاظه بما هو متداول من صنائعها ـ كان يقترح استبدال بعضها بأخرى من اختياره، و أحيانا من نظمه. و بالنسبة للصنائع " الناقصة " أو المبتورة الأبيات، فإنه كان يرممها بإعادتها إلى أصلها كلما أمكنه ذلك، و إلا فإنه كان يستكمل عدد أبياتها بأخرى من نظمه. و قد أدرج في هذا الديوان قائم و نصف كل من نوبتي الرصد و الحجاز المشرقي، و عمل على " إتمام " أدراج نوبات العشاق، والإصبهان، و رصد الديل، و الرصد، بإدماج صنائع جديدة فيها، و أورد في الختام ثلاثة " ميازين ": ميزان " القدام الجديد " المقتبس من الموسيقى الغرناطية، و ميزان " قدام بواكر الماية " الذي يجهل ملحنه، و هما حديثا الاستعمال نسبيا في الموسيقى الأندلسية، أما الثالث فهو ميزان قائم و نصف النهوند الذي لحنه مولاي العربي الوزاني المتوفى سنة 1983، و هو من كبار هواة الموسيقى الأندلسية في طنجة، و من الباحثين فيها.

ـ *" كناش محمد الحسين الحايك التطواني الأندلسي "* ، و قد طبع سنة 1981 بالتصوير نقلا عن مخطوط كان في ملك الحاج عبد السلام الرقيوق الطنجي (1)، تمَّ نسخُه 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 استُهلت كل نوبة بتمهيد قصير يُعرِّف بالطبوع التي تتضمنها، و بأسماء من تذهب الرواية إلى أنهم" استخرجوها "، و بالتأثيرات النفسية و الفيزيولوجية المنسوبة إليها، و بالإنشادات التي تؤدى عليها.

ـ *" من وحي الرباب، مجموعة أشعار و أزجال موسيقى الآلة "* ، و هو ديوان " من إعداد الحاج عبد الكريم الرايس "، طبع سنة 1982 (2)، و قد تصدره تقديم للأستاذ عبد اللطيف أحمد خالص ـ المدير العام لدار الإذاعة و التلفزة المغربية من سنة 1974 إلى سنة 1978 ـ أشاد فيه بجميع الجهود التي تبذل للحفاظ على الموسيقي الأندلسية، و منها على الخصوص جمع ما تفرق من أشعارها، و تصحيحها، و توثيق ألحانها عن طريق التسجيل الصوتي و التدوين الموسيقي؛ و قد دعا في هذا التقديم كذلك إلى التمسك بالوسائل و الطرق التقليدية في أدائها، محذرا من عواقب محاولات التغريب و التشريق التي تتعرض لها على يد بعض مدعي التجديد و التطوير، شاجبا على الخصوص استخدام الآلات الغربية في أجواقها، و استعمال المواويل الشرقية في حفلاتها. و قد نوه بموقف الحاج عبد الكريم الذي ظل طيلة حياته متمسكا بأصالة هذه الموسيقى و محافظا على تقاليدها الموروثة، و حثه كما حث جميع الجهات الغيورة عليها على العناية بتراجم أعلامها، و التعريف بهم و بآثارهم، اعترافا 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 "، بعدما ظلت مستعملاته قرابة قرن من الزمن تُتداول بالأساس اعتمادا على ما تختزنه ذاكرة شيوخ الموسيقى الأندلسية، و ما تتضمنه كراساتهم الشخصية؛ و هذا الديوان خالٍ من مقدمة الحايك، لكن مقتطفات منها وردت في مقدمات بعض النوبات، حيث يوجد تعريف بالطبوع التي تشتمل عليها، و ذكر لأسماء " مستخرجيها "، و إشارة إلى قراراتها، و تدوين للبيتين اللذين يستعملان في إنشاد كل واحد منها. و لا وجود في هذا الديوان لميزان قائم و نصف كل من نوبتي الرصد و الحجاز المشرقي، لكنه خُتِم بميزاني بواكر الماية و القدام الجديد.

- *" كناش الحايك لأبي عبد الله محمد بن الحسين التطواني الأندلسي "*، و هو من تحقيق الأستاذ مالك بنونة، و تقديم الدكتور عباس الجراري، و قد أصدرته أكاديمية المملكة المغربية سنة 1999، ضمن مطبوعاتها الخاصة بسلسلة " التراث ". (1)

في تقديمه لهذا الديوان عرّف الدكتور عباس الجراري الموسيقى على أنها وسيلة تعبير قوامها العلم و الفن، مبرزا خصائصها العلمية و الفنية، و مبينا دورها في حياة الأمم، و تأثرها بأحوالها، مستخلصا من ذلك أنها مرآة تعكس مدى تطور هذه الأمم و تقدمها في مضمار الحضارة؛ بعد ذلك بيّن 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، كالجوار، و بسط السيادة المغربية على الأندلس، و استقبال المغرب لكثير من المهاجرين الأندلسيين، خاصة بعد سقوط الحواضر الأندلسية الكبرى في يد الإسبان، الأمر الذي أدى إلى ظهور لون موسيقي متميز يعرف بموسيقى " الآلة "، أو الموسيقى الأندلسية المغربية؛ و بعد أن بين دور المغاربة في الحفاظ على هذه الموسيقى و إسهامهم في إثرائها بما أضافوه إليها من إبداعاتهم على مستوى الشعر و الإيقاع و اللحن، تطرق إلى أهمية كناش الحايك بوصفه إحدى الوسائل الأساسية التي اعتمدوا عليها في الحفاظ على هذا التراث، مشيرا إلى أنه على الرغم من العناية التي حظي بها " فإنه ظل في حاجة إلى مزيد من الاهتمام به، سواء من حيث استكماله، أو تقديم نصوصه سليمة و مضبوطة، و ما تتطلب إشاراته التاريخية و الأدبية و الموسيقية من شرح و توضيح، حتى يتمكن القارئ المتخصص، و كذلك العادي، من الاستفادة التامة أو شبه التامة منه ". و هذا ما سعت أكاديمية المملكة المغربية إلى بلوغه عندما أسندت إلى الأستاذ مالك بنونة مهمة تحقيق نسخة نادرة منه توجد في الخزانة الداودية بتطوان، و هي النسخة التي سبقت الإشارة إليها عند الحديث عن الباحثين الموسيقيين.

و قد عرّف الأستاذ مالك بنونة في مقدمته بالنسخة التي تصدى لتحقيقها، فوصف الحالة التي توجد عليها و بيّن المنهجية التي سار عليها في تحقيقه، بعد ذلك خصص " مدخلا فنيا " لإعطاء بعض التوضيحات حول المدارس الموسيقية العربية، و شرَح مقدمات النوبات التي اشتملت عليها النسخة، و ما تضمنته من مصطلحات أدبية و موسيقية. و فيما يتعلق بالتحقيق ذاته لا يسع المطلع عليه إلا أن يشيد بالمجهود الكبير الذي بذله فيه الأستاذ مالك بنونة لتصحيح النصوص الشعرية، و إرجاعها إلى أصولها، و البحث عن أسماء ناظميها،

---

(1) مطبعة المعارف الجديدة - الرباط - 1999 .

و التعريف بهم، و بيان " الميازين " و النوبات التي تتكرر فيها نفس الصنائع في مختلف نسخ الحايك التي استعان بها في تحقيقه، و البحث عن الصنائع المديحية المقابلة للصنائع الدنيوية، و شرح كافة المصطلحات الموسيقية المذكورة في النسخة موضوع التحقيق، و وضع فهارس 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 و فائدة جمّة.

المهرجانات و المؤتمرات الموسيقية:

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

- *" الأيام الموسيقية المغربية "* التي نُظمت أيام 12 و 13 و 14 أبريل 1928، تحت إشراف " مصلحة الفنون الأهلية " في حديقة الاوداية بالرباط؛ و قد استُعرضت 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: سيدي عمر الجعيدي بوصفه رئيسا للوفد و عازفا على الرباب، و عبد السلام بن يوسف بوصفه موقعا على الطر، ومحمد شويكة بوصفه منشدا، و محمد دادي و عثمان التازي بوصفهما عازفين على العود، و الفقيه محمد المطيري بوصفه عازفا على الكمان الأوسط (الألطو) و حبيبي امبيركو 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 بروسبير ريكار Prosper Ricard رئيس مصلحة الفنون الأهلية، و ألكسيس شوتان Alexis Chottin مدير المعهد الموسيقي بالرباط.

و من جملة المواضيع التي تطرقت إليها أعمال هذا المؤتمر دراسة " الطبوع " (المقامات) و" الميازين " (الإيقاعات) المستعملة في الموسيقى الأندلسية المغربية، و مقارنتها بنظائرها في الموسيقى الشرقية، على غرار ما فعله الحايك في كناشه؛ و إذا كانت اللجنة المكلفة بالنظر في هاتين المسألتين قد جانبت الصواب في كثير من الاستنتاجات التي توصلت إليها، فإن المؤتمر ــ بتمكين المشاركين فيه من الاستماع إلى نماذج إيقاعية و غنائية من هذه الموسيقى و مناقشتها، و بنشر تقارير حولها في الكتاب الذي أصدره حول نتائج أشغاله، و بإبداء قناعته بأن الموسيقى الأندلسية المغربية قد حافظت أكثر من المألوف التونسي و الغرناطي الجزائري على أصولها و خصائصها الأندلسية الأصلية، و بتسجيله على الأسطوانات مقتطفات متنوعة من نوباتها و إنشاداتها و مواويلها... ــ قد وفر لهذه

ـ سيقى لأول مرة في تاريخها المعاصر فرصة جيدة للكشف عن جمالها و تميزها
ـ في محفل دولي ضم كثيرا من الموسيقيين و علماء الموسيقى العرب و الأجانب.

ـ *المؤتمر الأول للموسيقى المغربية* " الذي عُقد خلال الفترة الممتدة من 6 إلى 10
ـ 1939. تحت الإشراف السامي للسلطان محمد بن يوسف، و ذلك بقصر البطحاء في
ـ قد شارك فيه باحثون موسيقيون من المغرب و الجزائر و تونس و مصر و إيران
ـ و إسبانيا، كما شاركت فيه عدة أجواق للموسيقى الأندلسية و الغناء الشعبي
ـ إلى جانب جوقين للطرب الغرناطي، استُقدِما من تلمسان و الجزائر العاصمة،
ـ تلوف استقدم من تونس.

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

ـ *المؤتمر الثاني للموسيقى العربية*، و قد عُقد كسابقه بقصر البطحاء في فاس من 6 إلى
ـ ريل 1969، و جُعل تحت رئاسة محمد الفاسي، وزير الدولة المكلف بالشؤون الثقافية
ـ تعليم الأصلي في ذلك الوقت. و من بين المواضيع التي كانت مدرجة في جدول أعماله
ـ راسة المقامات و السلالم و الإيقاعات " المستخدمة في الموسيقى العربية، و قد أسندت
ـ المهمة إلى لجنة ترأسها الباحث الموسيقي التونسي الأستاذ صلاح المهدي، و انبثقت
ـ لجنة أخرى مصغرة تكفلت بدراسة الطبوع و الإيقاعات الخاصة بالموسيقى الأندلسية
ـ غربية، و كان من بين أعضاء هذه اللجنة الحاج إدريس بن جلون التويمي، و الحاج عبد
ـ الريم الرايس، و محمد العربي التمسماني، و مولاي العربي الوزاني، و إدريس الشرادي،
ـ عبد الوهاب أكومي، و الطاهر عبده، و محمد الديلان. و قد أسفرت أشغالها عن وضع
ـ جدول لسلالم الطبوع المستعملة في الموسيقى الأندلسية، و عددها 26 طبعا، دونتها بالكتابة
ـ موسيقية، مع إبراز قراراتها و مهيمناتها و الأصوات الكثيرة الظهور فيها (المراكز أو
ـ محطات) بواسطة علامات " المستديرة "، و عززت سلم كل طبع منها بجملة موسيقية
ـ نحة عليه و مستمدة من التراث؛ و لمزيد من التوضيح قدمت اللجنة نماذج لصنائع تنتمي
ـ لى هذه الطبوع مدونة هي كذلك بالكتابة الموسيقية. و فيما يتعلق بالإيقاعات (الميازين)
ـ قامت اللجنة بوضع جدول خاص بها يشتمل على تدوينها الموسيقي الذي يبين عدد أزمنتها
ـ و مكونات هذه الأزمنة، مميِّزة الضربات القوية فيها عن الضعيفة بتوجيه ذيول العلامات
ـ صوتية الخاصة بالأولى إلى الأسفل والخاصة بالثانية إلى الأعلى، و موضحة التغييرات
ـ التي تطرأ عليها عند الانتقال من مرحلة " الموسع " إلى " القنطرة " فـ " الانصراف "، مع
ـ بيان الحركة الميترونومية الخاصة بكل مرحلة من هذه المراحل. و بذلك تكون هذه اللجنة قد
ـ نجزت مهمتها على نحو مُرضٍ فيما يتعلق بـ " الطبوع " و " الميازين ". لكن دراسة تقدم
ـ بها وفد إحدى الدول الشقيقة إلى المؤتمر، قارَن فيها بين الطبوع المستعملة في بلدان المغرب
ـ لكبير و المقامات المستعملة في المشرق العربي وقعت فيها أخطاء جسيمة، منافية للحقيقة
ـ و الواقع، و قد ساهم الوفد المغربي بموافقته عليها في إقرارها و إشاعتها على نطاق واسع،
ـ إذ عُرضت تلك الدراسة على اللجنة العامة للمؤتمر، و وافق عليها أعضاؤها بعد

" مناقشتها "، و نُشِرت في الكتاب الذي أصدرته الوزارة بعد انتهاء أشغال المؤتمر، و صار مرجعا من المراجع الموسيقية المتداولة بين أيدي الطلاب و الباحثين. و من هذه الأخطاء ـ على سبيل المثال لا الحصر لأن المجال لا يسمح بذكرها كلها ـ اعتبار طبع رمل الماية الموجود في الموسيقى الأندلسية المغربية مطابقا لطبع الحسين الموجود في كل من المألوف التونسي و الغرناطي الجزائري، و الزعم أن هذه الطبوع الثلاثة مطابقة لمقام البياتي الموجود في الموسيقى العربية الشرقية (1). و الواقع أن طبع رمل الماية 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 / ري. و من هذه الأخطاء أيضا الزعم أن " الصيكة متفق عليها في جميع الأقطار العربية، غير أن الصيكة المغربية خالية من أرباع الصوت " (3). فهذا كلام ينطوي على خطأ علمي فادح، لأن مقام الصيكة (و يُكتب و ينطق على النحو التالي عند المشارقة: " السيكاه ") إذا جُرِّد من " أرباع 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 أرباع الأصوات " تعريف غريب، و غير علمي بتاتا، فهو كتعريف طبع الاستهلال المغربي بمقام " الراست الشرقي الخالي من أرباع الأصوات "! أو تعريفه هو و مقام العجم على الراست / دو الكبير بمقام النهوند الخالي من علامات الخفض! ثم إن هذا التعريف ـ إضافة إلى أنه غير علمي ـ يُبسِّط الأمور كثيرا، لأن تشخيص الطبع في الموسيقى الأندلسية لا يتوقف فقط على معرفة درجات سلمه الموسيقي، و المسافات الصوتية الفاصلة بينها، و إنما أيضا على معرفة كيفية إجراء العمل بها أثناء الأداء، فكثير من الطبوع تتطابق سلالمها الموسيقية نظريا، لكنها عمليا تختلف فيما بينها اختلافا واضحا، 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 أيضا أن تكون نفس الدراسة قد اعتبرت أن طبع العشاق المغربي يقابله مقام اليكاه الشرقي، رغم انعدام وجود أية علاقة بينهما، باستثناء ارتكازهما على نفس القرار ! (6)...

و لعل القارئ يتساءل كيف أمكن الوقوع في مثل هذه المغالطات و الأخطاء الجسيمة في لقاء جمع عددا كبيرا من الباحثين الموسيقيين المرموقين من عدة دول عربية. و الجواب

---

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

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

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

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

(5) نفس المرجع ـ ص 180 .

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

[illegible] مقارنة الطبوع المغاربية بالمقامات الشرقية مقارنة صحيحة إلى حد ما بالنسبة [illegible] التونسية، التي لها في مجملها أوجه شبه كثيرة مع المقامات الشرقية، نظرا لتأثرها [illegible] بالموسيقى الشرقية، لعوامل جغرافية و تاريخية معروفة، لكنها خاطئة بالنسبة [illegible] المغربية و الجزائرية، التي تختلف عنها اختلافا بينا، رغم اشتراكها معها و مع [illegible] الشرقية في العديد من الأسماء. و حسب المعلومات التي استقيناها من بعض من [illegible] هذا المؤتمر، فإن وفد الدولة الشقيقة الذي أعد هذه الدراسة المقارنة كان يعتقد [illegible] راسخا أن استخدام الآلات الغربية المعدلة في الموسيقى الأندلسية المغربية و في [illegible] الغرناطية قد أدى إلى تشويه طبوعهما، و ذلك بتجريد هذه الطبوع من إحدى [illegible] الأساسية، و هي أرباع و ثلاثة أرباع الأصوات؛ و كان يعتبر عن حسن نية أنه [illegible] العمل على إصلاح هذا الأمر، و ذلك بـ" إرجاع تلك الطبوع إلى طبيعتها الأصلية "، [illegible] كما تؤدى الطبوع التونسية و المقامات الشرقية التي قوبلت بها، و لم يضع في [illegible] أن الاستجابة لهذا الأمر ستؤدي إلى مسخ تلك الطبوع، و ذلك بتحويل طبع رمل [illegible] مثلا إلى بياتي، و الصيكة إلى سيكاه، و الاستهلال إلى راست، و العشاق إلى يكاه، [illegible] جرا... و نحن لا نختلف إطلاقا مع من يعترض على إدخال الآلات الغربية على [illegible] الأندلسية، و خاصة منها الآلات المعدلة، و لكننا لسنا مع الرأي القائل إن هذه [illegible] هي السبب في خلو هذه الموسيقى من أرباع و ثلاثة أرباع الأصوات، بل على العكس [illegible] ذلك، نؤكد أن خلوها أصلا من هذه الأصوات هو الذي شجع على إدخال تلك الآلات [illegible].

إن مصادقة المؤتمرين على نتائج هذه الدراسة المقارنة يظل لغزا محيرا، لأنه لا [illegible] تبرير ما وقع بعدم معرفة هذا الطرف أو ذاك بموسيقى الطرف الآخر، كما علل هذا [illegible] بعض من حضروا ذلك المؤتمر(1)، لأن عدم إلمام أحد الطرفين بموسيقى الآخر كفيل [illegible] بجعله يمسك عن إصدار أحكام مغلوطة حولها، في جَمْع أكاديمي كان الجميع يعلم أن [illegible] ستوثق و تنشر، بل إن عدم معرفة موسيقى الآخر لا تحول دون إدراك الفرق بين [illegible] أو مقامين مختلفين، إذا سُمع مقطعان ملحنان عليهما، لأن من يستمع إلى مقطع غنائي [illegible] موسيقي ملحن على طبع رمل الماية مثلا ثم إلى مقطع آخر ملحن على مقام البياتي يلمس [illegible] الواضح بينهما، حتى و لو لم يكن له إلمام بالموسيقى، و كذلك الأمر إذا استمع إلى [illegible] على طبع الصيكة المغربي، ثم إلى لحن آخر على مقام السيكاه الشرقي، أو لحن على [illegible] العشاق المغربي و آخر على مقام اليكاه الشرقي... و خلاصة القول إن هذه الدراسة [illegible] لا ترتكز على أسس 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 [illegible] الملوك و الأمراء و ذوو الرتب العالية في الدولة، و الموسرون من العلماء [illegible] الأدباء... و لم تكن الموسيقى الأندلسية و السماع الذي تبنَّى كثيرا من ألحانها و طبوعها [illegible] إيقاعاتها و تقاليدها غائبَيْن عن هذه المجالس؛ و قد رأينا كيف أنهما كانا محل رعاية

---

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

و عناية كبيرتين من لدن كثير من الملوك الذين تعاقبوا على عرش المغرب، كما عرف الدور الذي لعبته الطوائف الصوفية و الزوايا في الحفاظ عليهما و تعليمهما؛ و قد لعبت بيوت شيوخ الموسيقى الأندلسية و عشاقِها دورا مماثلا عبر التاريخ المغربي، ففيها كان يجتمع المولعون بها ـ و منهم العلماء و المفكرون و الأدباء و حتى الفقهاء أحيانا ـ فيُحْيون حفلاتِها و يتبادلون النادر من صنائعها، و يتناقشون حول قضاياها. و في هذه البيوت أيضا كانت تعطى الدروس للراغبين في تعلمها، و تعلُّم العزف على آلاتها، ومنها تخَرَّج الكثير من أقطابها، و خلال فترة الحماية تحَوّل الكثير من هذه البيوت إلى أندية موسيقية، كما أن كثيرا 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 و الأدبية و الاجتماعية و الوطنية التي كانت تنافح 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 امحمد 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 امبيركو، 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... (1)

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 تكاثر 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 بذلت 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 الأجواق 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 تنظَّم المباريات بين الأجواق الفتيـة، و ترصد

---

1) حول هذا الموضوع راجع مقال الدكتور مصطفى الجوهري 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 ".

التقديرية للمتفوق منها، و لأجود المنشدين وأبرع العازفين فيها، فكان ذلك حافزا على بذل المزيد من الجهد من أجل التميز و التفوق و التألق، الأمر الذي كان و لا يزال يعود على هذه الموسيقى بأطيب الآثار.

و أهم هذه الجمعيات قبل الاستقلال:

- " **الجمعية الأندلسية** " التي أسسها محمد بن إسماعيل في وجدة سنة 1921، و التي لا تزال قائمة حتى اليوم.
- " **الجمعية الإدريسية** " التي أسسها عبد الرحمن الطاهري في فاس سنة 1930، و التي لم يكتب لها أن تعمر طويلا.
- " **جمعية أصدقاء الموسيقى العربية** " التي تأسست في مكناس سنة 1933، على يد مجموعة من الهواة يرأسهم أحمد السعيدي، باشا المدينة في ذلك الوقت، لكنها كسابقتها لم تعمر طويلا.
- " **جمعية إخوان الفن** " التي أسِّست في طنجة سنة 1940 و أسنِدت رئاستها إلى مولاي أحمد الوكيلي، و قد توقف نشاطها بعد عودته إلى فاس سنة 1947.

أما 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، و قد حضر حفل هذا التأسيس جلالة المغفور له الملك الحسن الثاني الذي كان يومئذ وليا للعهد، فأكد بحضوره هذا مدى ما توليه العائلة المالكة من عناية و رعاية لهذا التراث الموسيقي التليد. و قد حضر هذا الحفل أيضا الزعيم علال الفاسي، و الهيئة الوزارية، و عدد غفير من الموسيقيين و الهواة و المثقفين من مختلف أنحاء المغرب.

و كانت لهذه الجمعية فروع في أهم المدن المغربية قبل أن تنفصل عنها تدريجيا و تستقل بشخصيتها، و من أهم ما أنجزته فتح معهد لتعليم الموسيقى الأندلسية و القواعد العامة للموسيقى في الدار البيضاء، و تسجيل ثماني نوبات على الأشرطة الممغنطة بمساعدة منظمة اليونسكو، و هذه النوبات هي: رمل الماية و الماية و رصد الديل و الاستهلال و الرصد و غريبة الحسين و الحجاز الكبير و الحجاز المشرقي؛ و قد شارك في تسجيلها نخبة من شيوخ " الآلة "، منهم على الخصوص: مولاي أحمد الوكيلي و الحاج عبد الكريم الرايس و محمد العربي التمسماني و الحاج أحمد البزور التازي و الحاج إدريس بن جلون التويمي و محمد التازي (المعروف بالتويزي) و الغالي الشرايبي و محمد المركاوي و محمد بوزوبع... و قد ظلت هذه التسجيلات حبيسة خزانة وثائق الجمعية، و لم تُسَوَّق لأنها كانت بالأساس ذات هدف توثيقي و لم تستوفِ شروط التسجيل الفنية.

- " **جمعية الانبعاث البيضاوية لهواة الموسيقى الأندلسية** " التي أسسها سنة 1974 الأستاذ عبد الله دحو الإدريسي، أحد كبار هواة هذه الموسيقى في الدار البيضاء، و أحد كثرهم اقتناعا بضرورة توثيقها بالكتابة الموسيقية لحمايتها من مخاطر التحريف و الضياع. و كان للمرحوم الشيخ أحمد البزور التازي، الرئيس الفني لهذه الجمعية، نفس الاقتناع، فجعلا من هذا التوثيق الهدف الأساسي الذي يتعين على الجمعية أن تكرس كل جهودها و إمكاناتها لتحقيقه، و هكذا تمكنت رغم قلة أعضائها، و ضعف مواردها، و قصر عمرها، أن توفر الدعم المعنوي و المادي لنشر ثلاث نوبات أندلسية كان مؤلف هذا الكتاب قد دونها بالكتابة الموسيقية، و هي نوبة رصد الديل التي دونت وفق رواية الشيخ أحمد البزور التازي، و نوبة رمل الماية التي دونت وفق رواية الشيخ أحمد الزيتوني، و نوبة العشاق التي دونت وفق

رواية الشيخ مولاي أحمد الوكيلي.

- " **جمعية بعث الموسيقى الأندلسية** " بفاس التي أسست سنة 1980، و يرجع إليها الفضل في تنظيم العديد من المهرجانات الموسيقية التي كانت تُعقد على هامشها ندوات علمية تُناقش خلالها مختلف القضايا التي تهم الموسيقى الأندلسية، و كانت أشغال هذه الندوات توثق في نشرات خاصة توزع على المهتمين بهذا التراث و المصالح المعنية به؛ و من أعمالها كذلك رعايتها لكثير من المواهب الناشئة، و إعطاؤها التكوين اللازم في مجالي الإنشاد و العزف، قصد تأهيلها لمواصلة حمل الرسالة الفنية، و صيانتها من الضياع، طبقا للأهداف التي رسمتها هذه الجمعية لنفسها، و منها كذلك تصحيح كتاب " من وحي الرباب " الذي جمعه الحاج عبد الكريم الرايس، و صياغة مقدمات النوبات 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 دورا هاما 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 تحييها، 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 يوميا 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 تحتفل بها البلاد، و قد ازدادت فرص الاستماع لتلك التسجيلات الصوتية و المرئية و مشاهدتها، مع تزايد عدد دور الإذاعات الجهوية و القنوات التلفزية المغربية، و تضاعفت بعد إغراق الأسواق بها، و ذلك نتيجة لتعدد 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 غالبا ما كانت قيادة الجوق تسند إلى أحدهما - و عازفين اثنين على العود، و آخرين على الكمان، و منشد. و كان الجوق يعد " كاملا " 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 تضخما مطردا في عدد أعضائها، و أصبحت - خاصة بعد الاستقلال - تضم عازفين على آلات غربية مختلفة مثل البيانو و التشيلو و الكنترباص و الناي المستعرض و الكلارينيط و الساكسوفون و الهارب و الأرغن الإلكتروني و البانجو و الأكورديون... و في حالات نادرة كانت تستخدم عازفا على الناي الشرقي و آخر على القانون. و أبرز هذه الأجواق:

1) قبل الاستقلال:

- **في فاس:** الأجواق التي كان يترأسها الفقيه البريهي، و الفقيه المطيري، و عثمان التازي، و عبد القادر كريش...
- **في تطوان:** جوق المعهد الموسيقي التطواني بقيادة سيدي العياشي الورياغلي..

- في تطوان: جوق مولاي أحمد الوزاني ...
- في مكناس: جوق محمد بو قرنة...
- في فاس: جوق محمد بن شقرون...
- في الرباط: جوق الحاج الطيب بالكاهية...
- في سلا: جوق محمد البارودي الذي آلت رئاسته من بعده إلى الحاج محمد السبيع...
- في مراكش: جوق مراكش بقيادة عبد السلام الخياطي ثم عبد الله الوزاني، و جوق الجماعة الكبيرة " اليهودي بقيادة سمويل بن هدان...
- في آسفي: جوق آسفي بقيادة الحاج عبد الله الكراوي ثم الحاج عبد الرحمن بن الهواري، و جوق الكوهن أسعدية اليهودي...
- في الصويرة: جوق شلومو الصويري اليهودي...

2) بعد الاستقلال:

من الأجواق التي ذاع صيتها خلال هذه الفترة:

- جوق **البريهي** برئاسة الحاج عبد الكريم الرايس بفاس، (بعد وفاته سنة 1996 تولى رئاسته السيد محمد ابريول، و بعد تأسيس هذا الأخير لجوق باسم أستاذه آلت تلك الرئاسة إلى أنس العطار)، و **جوق الإذاعة الوطنية** برئاسة مولاي أحمد الوكيلي بالرباط، (بعد وفاته سنة 1961 تولى رئاسته الحاج محمد الطود، قبل أن يتوقف عن العمل بعد إحالة هذا الأخير على التقاعد هو و عدد من أبرز عناصر هذا الجوق)، و **جوق المعهد الموسيقي التطواني** برئاسة محمد العربي التمسماني في تطوان، (بعد وفاته سنة 2001 تقلد هذه الرئاسة محمد الأمين الكرمي، و بعد تشكيل هذا الأخير لجوق باسم أستاذه، وهو" جوق محمد العربي التمسماني " آلت رئاسة جوق المعهد التطواني إلى المهدي شعشوع).

و إلى جانب هذه الأجواق الثلاثة التي ظلت مدة طويلة تحتل مكان الصدارة بين أجواق " الآلة "، ظهرت أجواق أخرى كثيرة، منها ما بقي قائما حتى اليوم، محتفظا باسمه الأصلي، أو متبنيا اسما جديدا، و منها ما انحل و تفرق أعضاؤه... و من هذه الأجواق ما كان له وضع قار، و منها ما كان يتشكل في المناسبات فقط... و يلاحظ أن هذه الأجواق في تزايد مستمر اليوم، وتزايدها مؤشر على وجود بوادر نهضة موسيقية حقيقية في البلاد، تتجلى مظاهرها في تزايد عدد الموسيقيين المحترفين، و تزايد إقبال الجماهي على الاستماع إليهم. و من أبرز هذه الأجواق في أواخر القرن العشرين و بداية القرن الحادي و العشرين، و ذلك بصرف النظر عن بقائها على الساحة أو تواريها عنها، و عن كونها ذات وضعية قارة و دائمة أم لا:

- **في الرباط :** " جوق الرباط " بقيادة عبد اللطيف بن منصور، و جوق الطرب الأصيل برئاسة محمد الزكي (من مواليد 1944)، و جوق مولاي أحمد 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 النغم بقيادة عبد السلام الخلوفي...
- **في فاس :** جوق المطيري برئاسة الحاج محمد مصانو، و جوق عبد الكريم الرايس بقيادة محمد ابريول (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 الخمسي (من مواليد 1952)، و الجوق الأندلسي التابع للمعهد الموسيقي بقيادة محمد الهواري (من مواليد 1957) ، و جوق نهضة الموسيقى الأندلسية بقيادة توفيق حميش (من مواليد 1955)...

– **في طنجة** : جوق العربي السيار برئاسة محمد العربي المرابط، و جوق المعهد الموسيقي برئاسة أحمد الزيتوني الصحراوي (ولد سنة 1919)، و جوق روافد موسيقية بقيادة عمر المتيوي (ولد سنة 1962)، و الجوق الأندلسي بقيادة محمد العروسي...

– **في تطوان** : جوق تطوان برئاسة عبد الصادق شقارة، و جوق محمد العربي التمسماني برئاسة محمد الأمين الأكرمي (ولد سنة 1955)، و جوق المعهد الموسيقي بقيادة المهدي شعشوع...

– **في العرائش** : جوق الرابطة العرائشية للموسيقى الأندلسية بقيادة الحاج أحمد الطود.

– **في القصر الكبير** : جوق القصر الكبير بقيادة البشير الروسي...

– **في شفشاون** : جوق مولاي علي شقور برئاسة محمد بن أحمد المريني، و جوق الموسيقى الأندلسية التابع للمعهد الموسيقي بقيادة أحمد احرازم...

دراسات و أبحاث حول الموسيقى الأندلسية.

خلال فترة الحماية و بعد الاستقلال حظيت الموسيقى الأندلسية بكثير من الدراسات و الأبحاث التي تناولتها من مختلف جوانبها التاريخية و الأدبية و الفنية، كما عرفت بعض المحاولات لتدوينها بالكتابة الموسيقية، و كان أصحاب هذه الأعمال من المغاربة و الأجانب، و كانوا يقومون بها إما بمبادرة فردية، أو بتشجيع من بعض المؤسسات و المصالح الثقافية، مثل " معهد الدراسات العليا المغربية "، و " مصلحة الفنون الأهلية "، و " معهد الجنرال فرانكو للأبحاث المغربية ـ الإسبانية "، و جمعيات هواة الموسيقى الأندلسية، و " أكاديمية المملكة المغربية "... و من هذه الدراسات و الأبحاث ما نشر في مجلات علمية ناطقة بالعربية أو الفرنسية، بعضها توقف عن الصدور و بعضها الآخر ما زال مستمرا في نشاطه حتى اليوم؛ و من هذه المجلات: المجلة الإفريقية، و المجلة الموسيقية، و مجلة المعهد التي عرفت فيما بعد بمجلة هيسبريس Hespéris، ثم هيسبريس ـ تمودة، و مجلة فرنسا ـ المغرب، و مجلة الشمال ـ الجنوب، و مجلة موريطانيا، و مجلات تطوان، و البحث العلمي، و فنون، والمناهل... و من هذه الدراسات ما نشر كذلك في الجرائد الوطنية و الأجنبية، و هي كثيرة.

و من الذين ساهموا بنصيب وافر في إعداد و نشر هذه الدراسات في عهد الحماية: تيريز دي لانس Thérèse de Lens و أندري باري André Paris و ألكسيس شوتان Alexis Chottin، و الأب باطروسينيو كرسيا باريوسو P. Patrocinio Garcia Barriuso... و بعد الاستقلال، الأساتذة: محمد الفاسي، ومحمد المنوني، و عباس الجراري، و مولاي العربي الوزاني، و عبد العزيز بن عبد الجليل ...

و من الكتب التي ألفت حول الموسيقى الأندلسية أو التي حظيت فيها هذه الموسيقى باهتمام كبير تجدر الإشارة إلى:

– **" مدونة الموسيقى المغربية "** Corpus de musique marocaine لـ: ألكسيس شوتان، (1) وهو كتيب يقع في جزئين صغيرين، في الجزء الأول يُعَرِّف المؤلف بالموسيقى

---

(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 الموسيقى و الرقص الأمازيغيين في سوس و الأطلسين الكبير و الصغير.

ـ " **لوحة الموسيقى المغربية** " Tableau de la musique marocaine لنفس المؤلف، يتضمن بحوثا حول الموسيقى الأمازيغية و الموسيقى الأندلسية و الشعبية في المغرب (1).

ـ " **الموسيقى الإسبانية ـ الإسلامية في المغرب** " La musica hispano-musulmana en Marruecos للأب باطروسينيو كرسيا باريوسو Patrocinio Garcia Barriuso، و هو من منشورات معهد الجنرال فرانكو، طبع سنة 1941 بالعرائش، ثم أعيد طبعه سنة 2001 بإسبانيا تحت إشراف " معهد سرفانتيس " بطنجة و " مؤسسة الجبل " بإشبيلية. و قد قدَّمت الطبعة الثانية من هذا الكتاب الباحثة الموسيقية الأستاذة منويلا كورتيس كارسيا Manuela Cortés García فأشارت في البداية إلى الجهود التي بُذلت منذ أواخر الثلاثينات من القرن الماضي للتعريف بالموسيقى الأندلسية و الحفاظ عليها، ثم عرَّفت بمؤلف الكتاب و أعماله، فقدمت ترجمة موجزة لحياته، و جردا وافيا لمصنفاته، و لأبحاثه المنشورة في المجلات و الجرائد الصادرة في المغرب و خارجه، و ذلك في مجال القانون و الموسيقى واللغة و الآداب.

قسم المؤلف كتابه إلى ثلاثة أقسام، تطرق في القسم الأول منها إلى صعوبة تدوين الموسيقى العربية و الأسباب الكامنة وراء ذلك، ثم عرف بالموسيقى المغربية و أورد آراء بعض 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 للمؤتمر 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 نظيرتها الإسبانية، و مستعرضا نماذج من العلاقات الموسيقية التي كانت تربط المسلمين بالمسيحيين في الأندلس... بعد ذلك تطرق إلى الآلات الموسيقية في كتابات المشارقة و الأندلسيين و في الوثائق المسيحية، قبل أن يختم بالحديث عن هجرة الموسيقى " الإسبانية ـ الإسلامية " إلى المغرب و محافظة أهل هذا البلد عليها.

أما القسم الثالث ـ و هو أوسع هذه الأقسام ـ فقد خصصه المؤلف لدراسة الجوانب النظرية و التطبيقية في الموسيقى المشرقية و المغربية، 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، مستعرضا 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 ترتيبا أبجديا و معززة بأصولها العربية و شروحها.

ـ " **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 تنقيحه، 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 إلحاقه بدليل بيبليوغرافي و ديسكوغرافي يجد فيه الباحث ذخيرة ثمينة من المراجع الموسيقية القيمة، و من ضمنها كثير من المخطوطات النادرة المكتشفة حديثا، 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 ثانيها 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 حلل فيه المؤلف العوامل التي ساعدت على ازدهار الموسيقى خلال هذه الفترة، مشيرا إلى أبرز الوجوه التي حملت لواءها، و موضحا مكانة العود فيها، و الدور الذي لعبه في إرساء قواعدها النظرية، كما بيَّن فيه خصائصها المقامية و الإيقاعية، موضحا شروحه بالتدوين الموسيقي كلما دعت الضرورة إلى ذلك؛ و قد خصص هذين القسمين لدراسة الموسيقى العربية الشرقية على اعتبار أن معرفتها ضرورية لفهم أصل و تكوين الموسيقى الأندلسية - المغاربية، التي تشكل المحور الأساسي للكتاب.

في القسم الثالث تطرق المؤلف إلى نشأة الموسيقى الأندلسية و ازدهارها، معرفا بمشاهير رجالها، و مستعرضا أهم أعمالهم، كما بيَّن خصائص إيقاعات هذه الموسيقى و طبوعها، و وضَّح بنية نوباتها، و عرَّف بالآلات التي كانت تتوسل بها، مشيرا في الختام إلى التأثير الذي أحدثته على الحركة الشعرية العربية، و على الحياة الموسيقية في البلدان المجاورة للأندلس.

أما القسم الرابع و الأخير - و هو الأكثر تفصيلا - فقد تناول فيه بالدرس و التحليل النوبات المستعملة حاليا في بلدان المغرب الكبير، فبعد إلقاء نظرة شاملة على تاريخ هذه البلدان، مع التركيز على العوامل التي ساعدت على ظهور و ازدهار النوبات فيها، قدَّم وصفا دقيقا لهذه النوبات، و حللها تحليلا وافيا، شمل ما يُستعمل فيها من صنائع و طبوع و إيقاعات و آلات، موضحا كل ذلك بلوحات و جداول و رسوم بيانية و نماذج موسيقية مدونة و صور فوتوغرافية و كشاف للمصطلحات الموسيقية و الشعرية و غيرها مما له علاقة بموضوع الكتاب.

- " **مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية** " للباحث الكبير الأستاذ عبد العزيز بن عبد

---

(1) Editions Sindbad , Paris , 1980.
(2) Editions El – Ouns , Paris , 2000 – 2001.

التحليل. و قد طبعه سنة 1983،(1) و أعاد طبعه سنة 2000،(2) بعد تعميق مضامين فصوله و غنائها بحقائق جديدة وقف عليها خلال الفترة الفاصلة بين الطبعتين.

و يتضمن الكتاب في طبعته الثانية مسحا عاما لأحوال الموسيقى في المغرب قبل الفتح الإسلامي و بعده، طغت عليه في العصور الأولى الاحتمالات و الافتراضات بسبب ندرة الوثائق المتعلقة بالموضوع، لكنه في العصور اللاحقة أصبح أكثر ارتباطا بالحقيقة و الواقع، نظرا لتنامي الاهتمام بهذا الفن و تزايد الوثائق المتعلقة به. و قد حظيت الموسيقى الأندلسية أكثر من سواها بالبحث و التحليل في هذا الكتاب، نظرا لوفرة ما كُتب حولها، و ندرة مع غيرها من الأنماط الموسيقية الأخرى، و ذلك بسبب استئثارها منذ نشأتها باهتمام المثقفين و حملة الأقلام و علية القوم و السلطات الحاكمة، و كذلك نظرا لقيمتها الفنية و الأدبية الرفيعة، و مكانتها الخاصة في القلوب، لارتباطها بذكرى الأندلس، الفردوس المفقود. و من الجدير بالذكر أن هذا الكتاب يُعَد من الكتب القليلة التي عالجت تاريخ الموسيقى المغربية بطريقة علمية و موضوعية.

ـ " **الموسيقى الأندلسية المغربية** " (فنون الأداء) لنفس المؤلف، و قد نشره سنة 1988، (3) و قدم فيه دراسة وصفية و تحليلية للموسيقى الأندلسية، قسمها إلى أربعة أبواب، تناول في أولها أصول هذه الموسيقى و محاولات التطوير التي عرفتها خلال العقود الأخيرة، و خصص ثانيها للتعريف بالنوبة، و منها انتقل إلى دراسة الطبوع الأندلسية، ثم عاد إلى استكمال الحديث عن النوبة و قالبها، فتطرق إلى العناصر المكونة لها، و إلى كيفية أدائها عزفا و غناء، و إلى أشعار الصنائع، و أنواع النظم فيها، و الأغراض التي تتناولها، و محاولات تصحيحها، و ظاهرة تعويض هذه الأشعار بأخرى. و قد خصص الباب الثالث من الكتاب لدراسة الموازين المستعملة في الموسيقى الأندلسية، و الباب الرابع و الأخير للآلات الموسيقية التي تتوسل بها.

ـ " **إطلالة على النغم المغربي الأصيل** " للأستاذ المفضل التدلاوي، و قد صدر سنة 2000، (4) و هو يشتمل على ثلاثة أقسام: القسم الأول الذي خصصه للموسيقى الأندلسية، و قد اعتمد فيه بصورة رئيسية على ما تضمنه الجزء الثالث من كتاب " نوبات الآلة المدونة للكتابة الموسيقية " (نوبة العشاق)، أما القسم الثاني فقد خصصه للمديح النبوي: فبعد إعطاء نبذة تاريخية عنه، و التعريف بأبرز شعرائه و آثارهم، أشار إلى أهم المراكز التي يمارَس فيها المديح و السماع في المغرب، و أشهر المواسم الخاصة بهما، و أبرز جمعياتهما. أما القسم الثالث فقد خصصه لفن الملحون، و تطرق فيه إلى أصوله، و أعطى لمحة سريعة عن تاريخه و تطوره، ثم عرَّف ببحوره، و وصف بنية قصائده، مع ذكر أغراضه و شرح مصطلحاته؛ و ختم بالتعريف بأبرز رجاله و آثارهم و أشهر من غنى قصائدهم.

ـ " **الموسيقى الأندلسية من خلال مسيرة الفنان مولاي أحمد الوكيلي** " للأستاذ حاتم

---

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

الوكيلي، و قد صدر سنة 1999.(1) و يشتمل هذا الكتاب على ثلاثة مباحث، يتضمن أولها تعريفا بالموسيقى الأندلسية، و نبذة موجزة عن تاريخها، أما ثانيها فيقدم وصفا فنيا للنوبة الأندلسية، يشمل بنيتها اللحنية و مقوماتها الشعرية، كما يتضمن دراسة مقتضبة للموازين و الطبوع المستعملة فيها. أما ثالث هذه المباحث و آخرها فقد خُصص لسيرة مولاي أحمد الوكيلي و منجزاته الفنية.

و إلى جانب هذه الكتب التي تمحور 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:

- **" أضواء على الموسيقى المغربية "** للأستاذ صلاح الشرقي، وقد صدر سنة 1977، (2) و هو كما وصفه الدكتور عباس الجراري في تقديمه له: "... سجل لأنماط من موسيقانا، حاول المؤلف أن يلقي عليها أضواء كاشفة من خلال لقطات عن أهم ملامح هذه الأنماط، و أبرز روادها، و ما يتوسلون به من آلات مع توضيح بالصور و الرسوم و الجداول ".

- **" الأنماط الموسيقية المغربية "** Musiques du Maroc للأستاذ أحمد عيدون، و قد صدر سنة 1992، (3) و هو كتاب يلقي نظرة شاملة و مركزة 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 العبرية 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 بنيتها اللحنية، و أنواع الصنائع التي تستخدمها، و الطبوع، و الموازين 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 الرواية الشفوية في تعلمها و تناقلها بين الأجيال، و من المؤكد أن ذلك قد عرّضها لكثير من الضياع و التحريف، و حال دون توحيد طرق أدائها، فاختلفت رواياتها باختلاف حفاظها، بل إن الواحد منهم قلما يؤدي نفس الصنعة مرتين متتاليتين بطريقة مماثلة، و باستخدام نفس الزخارف الموسيقية بصوته و آلته، و يمكن تصور انعكاس ذلك على مستوى الغناء و العزف في الأداء الجماعي للجوق الأندلسي. و كان لاحتكاك الموسيقيين المغاربة بزملائهم الأوربيين في بداية القرن الماضي، و حضور حفلاتهم الموسيقية، و إنشاء معاهد موسيقية في أهم المدن المغربية، أثره في زيادة و عيهم بأهمية التدوين الموسيقي 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 إيديف Eddif - مطبعة فضالة - المحمدية - 1992.

موسيقى الأندلسية قد شككوا في جدوى ذلك، لعدم رضاهم عما كان يُدَوَّن على يد الموسيقيين الأوربيين بسبب الأخطاء الكثيرة التي كانوا يقعون فيها (1)، و عدم قدرتهم على إعطاء الروح العربية على عزفهم، هذا زيادة على خشية بعض أولائك الشيوخ من أن يصبح التدوين الموسيقي مزاحما لهم أو بديلا عنهم في تعليم " الصنعة "، و يساعد على إشاعتها بين الناس، مما قد يزحزح مكانتهم الفنية، و يحرمهم من مصدر رزقهم الأساسي.

و قد بدأت المحاولات الأولى لتدوين الموسيقى الأندلسية بالكتابة الموسيقية منذ العشرينات من القرن الماضي، و كانت في مجملها متفرقة و قصيرة النفس؛ و كان أغلب القائمين بها في البداية هم من الموسيقيين الأجانب، و في العقود الأخيرة أصبح هذا الأمر يحظى باهتمام متزايد من لدن الموسيقيين المغاربة. و من الذين بذلوا جهودا متفرقة في هذا المضمار في عهد الحماية تجدر الإشارة إلى:

ـ محمد بن إسماعيل في وجدة، و أنطونيو بسطيلو Antonio Bustelo ، و فرنسيسكو غوميز خوردانا Francisco Gomez Jordana ، و باطروسينيو كارسيا باريوسو Patrocinio Garcia Barrio في تطوان و طنجة ، و آلكسيس شوتان Alexis Chottin في الرباط ...

ـ أما بعد الاستقلال فتجدر الإشارة إلى السيدين أحمد الديلان في تطوان، و إدريس الشرادي في العرائش؛ و هذا الأخير هو الذي دون الصنائع الأندلسية التي اتخذت في كتاب المؤتمر الثاني للموسيقى العربية كنماذج تبرز من خلالها خصائص الطبوع المستعملة في موسيقى الآلة، و قد استعمل كذلك عددا من الصنائع المدونة في كتابه المدرسي " اللحن و الإيقاع في قواعد الموسيقى و التطبيق " الذي نشره في جزأين سنة 1968؛ و كان يدعو إلى كتابة العلامات الموسيقية في تدوين الغناء العربي من اليمين إلى اليسار لتساير اتجاه الخط العربي فتسهل قراءته، و قد طبق ذلك في تدوينه لعدد من الصنائع الأندلسية، لكن دعوته لم تلق الترحيب من أحد، لأنها تحل مشكلا و تخلق آخر، عندما تخالف اتجاها في التدوين بالرموز الموسيقية أصبحت له صبغة عالمية.

و إلى جانب هذه الأعمال المتفرقة و المقتصرة على عدد محدود من الصنائع ظهرت أعمال أخرى أكثر تماسكا و اتساعا شمل بعضها نوبات كاملة، و من هذه الأعمال:

ـ " **نوبة الإصبهان** " La nawba isbahan لـ: أركاديو دي لاريا بالاثيـــن Arcadio de Larrea Palacin التي صدرت سنة 1956،(2) و تشتمل على التدوين الكامل للنوبة المذكورة، مع ترجمة نصوصها الشعرية إلى اللغة الإسبانية؛ و قد أنجزت هذه الترجمة بالتعاون مع ألفرد البستاني، رئيس القسم العربي لمعهد الجنرال فرانكو للأبحاث العربية الإسبانية بتطوان. و يلاحظ أن الإيقاعات التي اعتمدها المؤلف في تدوينه لهذه النوبة غير مطابقة لما هي عليه في الواقع، و أنه قد جعل قرار طبع الإصبهان على درجة الحسيني / لا عوض درجة الدوكاه / ري، كما يلاحظ أن الألحان المدونة لكثير من الصنائع تختلف اختلافا ملموسا عن نظيراتها المتداولة اليوم، و يرجع ذلك بالأساس لاختلاف رواية مدرسة تطوان في ذلك الوقت عن الرواية الشائعة فيها اليوم.

---

(1) تلاحظ هذه الأخطاء في تدوين الإيقاعات، و الطبوع، و القرارات التي ترتكز عليها، و الخلط بين الأصوات الأساسية في الألحان و تلك التي تخص الزخارف الموسيقية.

(2) منشورات معهد الجنرال فرانكو للأبحاث العربية - الإسبانية - دار الطباعة المغربية - تطوان - 1956.

- " **نوبات الآلة المدونة بالكتابة الموسيقية** " لمؤلف هذا الكتاب، يونس الشامي، و قد صدرت منها حتى اليوم ثلاثة أجزاء(1): نوبة رصد الديل التي صدرت سنة 1980، و قد دونها مباشرة عن المرحوم الشيخ أحمد البزور التازي، و هي من تقديم المرحوم الشيخ محمد العربي التمسماني الذي كان من أكثر رجال الموسيقى الأندلسية تحمسا لتوثيقها بالكتابة الموسيقية، و نوبة رمل الماية التي صدرت سنة 1982، و قد أخذها مباشرة عن الشيخ أحمد الزيتوني الصحراوي، ما عدا بعض الصنائع النادرة التي أمده بها المرحوم الشيخ أحمد البزور التازي، و هي من تقديم الأستاذ عبد الوهاب بن منصور، مؤرخ المملكة، مدير الوثائق الملكية، و عضو أكاديمية المملكة المغربية، الذي لقي منه هذا العمل كثيرا من التقدير و التشجيع. أما النوبة الثالثة فهي نوبة العشاق، التي صدرت سنة 1986، و قد أخذها عن المرحوم الشيخ مولاي أحمد الوكيلي.

و تشتمل كل نوبة على لمحة تاريخية عن الموسيقى الأندلسية، و دراسة حول موازينها و طبوعها، و وصف لبنيتها اللحنية و كيفية أدائها، و نبذة موجزة عن حياة الشيخ الذي أخذت عنه النوبة، ثم التدوين الكامل لصنائعها و توشياتها، مع بيان طبوعها، و كيفية الدخول في موازينها...

- " **الموسيقى الأندلسية المغربية، نوبة غريبة الحسين** " للأستاذ محمد ابريول، و قد تكفل بنشرها سنة 1985 الحاج عبد العزيز حلمي، أحد كبار هواة الموسيقى الأندلسية في الدار البيضاء،(2) و هي مدونة وفق إنشاد المرحوم الحاج عبد الكريم الرايس، و يتصدرها تقديم بقلم الدكتور محمد زنيبر، يليه تعريف بالمؤلفين، و تدوين لموازين " الآلة " كما تؤدى بـ " التوسيد "، ثم كما تؤدى بواسطة الدربكة و الطر؛ و قد ضُمَّت النصوص الشعرية لكل ميزان بعضها إلى بعض قبل أن تُتبَع بتدوينها الموسيقي.

- " **بغيات و تواشي نوبات الموسيقى الأندلسية** " للأستاذ عز الدين بناني، و قد صدر هذا الكتاب سنة 1995، (3) و قدم له الدكتور عباس الجراري، و هو من منشورات أكاديمية المملكة المغربية، و قد جمع فيه مؤلفه كافة البغيات و التواشي المستعملة في الموسيقى الأندلسية.

توثيق الموسيقى الأندلسية بالتسجيل الصوتي:

ظهرت بوادر الاهتمام بالتسجيل الصوتي للموسيقى الأندلسية و غيرها منذ الثلاثينات من القرن الماضي، و تزايد هذا الاهتمام نتيجة لتوافر عوامل عدة على أكثر من صعيد، منها التقدم المطرد الذي عرفته وسائل الاتصال و الإعلام المختلفة، و منها كذلك الاتساع التدريجي للشبكة الكهربائية في البلاد، و ارتفاع 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 الممغنطة، فالأقراص المدمجة. و قد شاركت في هذا العمل أجواق كثيرة، لكن غالبا ما كان العامل الاقتصادي يتدخل فيه بثقله، إذ كانت الشركات المنتجة للتسجيلات الموسيقية، و ما

---

(1) طبع مؤسسة بنشرة للطباعة و النشر - الدار البيضاء - 1980 - 1986 .
(2) - مطبعة النجاح الجديدة - الدر البيضاء - 1985.
(3) مطبوعات أكادمية المملكة المغربية - سلسلة التراث - مطبعة فضالة - المحمدية - 1995.

[illegible] من ورائه إلى تحقيق مكاسب مادية، فتُجاري الذوق العام للجماهير الميال إلى [illegible] و الراقص، و لذلك فإن الصنائع " الموسعة "، الطويلة و الثقيلة الحركة لم [illegible] كبير في هذه التسجيلات؛ لكن إلى جانب ذلك قامت بعض الأجواق المشهورة، [illegible] على الخصوص جوق الإذاعة الوطنية، و جوق البريهي، و جوق المعهد التطواني، [illegible] قدر كبير من الموسيقى الأندلسية، بما فيها عدد غير قليل من الصنائع الموسعة [illegible] لفائدة الإذاعة الوطنية و نظيراتها الجهوية.

و قد سبقت الإشارة إلى المجهود الكبير الذي بذلته في وقت مبكر نسبيا " جمعية هواة [illegible] الأندلسية بالمغرب " من جهة، و المرحوم الشيخ أحمد البزور التازي من جهة [illegible] توثيق الموسيقى الأندلسية توثيقا صوتيا، و ذلك عندما قامت تلك الجمعية بتسجيل [illegible] على الأشرطة الممغنطة، بمساعدة منظمة اليونسكو، و قام الشيخ المذكور [illegible] الإحدى عشرة نوبة بصوته و عوده على أشرطة مماثلة؛ لكن هذه الأعمال لم تسوَّق [illegible] حتى اليوم، لا لأغراض مادية و لا لأغراض علمية أو فنية.

و خلال الفترة الممتدة ما بين شهر ماي [illegible] 1989 و شهر فبراير من سنة 1992 [illegible] وزارة الشؤون الثقافية بشراكة مع " دار [illegible] العالم " بباريس بأهم و أضخم عمل [illegible] عرفته الموسيقى الأندلسية خلال [illegible] الطويل، و هو تسجيل الإحدى عشرة [illegible] على الأقراص المدمجة و الأشرطة [illegible]، و نشرها تحت اسم " أنطولوجية [illegible] "، و ذلك في إطار برنامج واسع [illegible] أعدته الوزارة بهدف جمع و تسجيل [illegible] الأنماط الموسيقية المغربية التقليدية، [illegible] عليها مما قد يعتريها من تحريف أو [illegible] له من ضياع، بسبب التقدم المتزايد [illegible] الإعلام و الاتصال الذي يشهده هذا [illegible]، و ما ينتج عنه من تبادل متنامٍ [illegible] الحضارية بين مختلف شعوب [illegible]، و كذلك سعيا منها إلى التعريف [illegible] الأنماط الموسيقية و نشرها في مختلف [illegible] العالم...

الوزير محمد بن عيسى

و يرجع الفضل في إنجاز هذا العمل الجليل إلى الأستاذ محمد بن عيسى، عندما كان وزيرا للشؤون الثقافية، خلال الفترة الممتدة من سنة 1985 إلى سنة 1992. فهو الذي خطط لهذا المشروع الضخم و القيّم، و وفرَ له الشروط الضرورية لإخراجه إلى حيز الوجود، و تتبَّعَ عن كثب جميع مراحل إنجازه من أولها إلى آخرها؛ و قد شكل لجنة فنية و استشارية لمراقبة و تقويم سير عملية التسجيل، ضمَّت 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 ازنيبر، 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، و قد شاركت في تسجيل خمسة من أهم الأجواق الأندلسيةالمغربية في ذلك الوقت، هي:

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

أما ميزانا قدام بواكر الماية و قدام الجديد اللذان أدمجا حديثا في الموسيقى الأندلسية فقد تولى تسجيلهما جوق منتخب من العازفين الشباب شكلته وزارة الشؤون الثقافية بهذه المناسبة، و أسندت قيادته إلى الأستاذ محمد ابريول.

الحالة الراهنة و الآفاق المستقبلية

الموسيقى الأندلسية المغربية موسيقى علمية راقية و أصيلة، و هي قديمة توارثها [illegible] جيلا بعد جيل اعتمادا على التواتر الشفوي فقط، و مع أن القسم الأكبر منها قد ضاع [illegible]، و أن ما تبقى منها قد فقد دون أدنى شك الكثير من رونقه و بهائه الأصليين، فإنها [illegible] ذات قيمة ثقافية عالية، فهي من الناحية الأدبية غنية بوفرة نصوصها الشعرية [illegible] مواضيعها و جمال معانيها، كما أنها من الناحية الفنية ثرية بروعة ألحانها و تعدد [illegible] و اختلاف إيقاعاتها. و تُعدُّ هذه الموسيقى اليوم أحد ألمع مظاهر الحضارة المغربية، [illegible] الاستماع إليها يكتشف السامع رقة هذه الحضارة و رقيها، و رهافة حس أبنائها، [illegible] ذوقهم، بل إن الأهمية الثقافية لهذا الموروث الحضاري تتعدى حدود الوطن الذي [illegible]. و هو يعتبر اليوم جزءا من التراث الموسيقي الإنساني، يتعين العمل على صيانته، [illegible] و تقديمه إلى العالم في أبهى صورته.

و تجتاز هذه الموسيقى اليوم ـ شأنها في ذلك شأن سائر أنواع الموسيقى التقليدية [illegible] في كافة أرجاء العالم ـ مرحلة من أخطر مراحل تاريخها الطويل. فالعولمة التي [illegible] عصرنا تطرق كل الأبواب، و منها باب الموسيقى، و خاصة منها الموسيقى غير [illegible] المنتمية إلى كل ثقافات العلم، لأن هذه الموسيقى ـ حتى في غياب أي مؤثرات [illegible] ـ تكون بحكم طبيعتها الحرة و غير المقيدة متغيرة و متقلبة، تعكس أحوال المجتمع [illegible] تنتمي إليه؛ و إذا كانت العزلة قد وفرت لها في الماضي نوعا من الحماية الذاتية لأنها [illegible] تحول دون احتكاكها بموسيقى الشعوب الأخرى، أو على الأقل تقلل من فرص ذلك [illegible]، فإن الأمر لم يعد كذلك اليوم، فقد أصبحت الموسيقى التقليدية أكثر من أي وقت [illegible] عرضة للاختراق، بسبب التقدم المذهل الذي عرفته وسائل الاتصال العصرية، [illegible] أصبح معه كل إنسان قادرا في كل وقت و كل مكان على الاستماع إلى أي نوع من [illegible] الموسيقى في العالم. و لذلك فقد أضحى اليوم من العسير على أية أمة من أمم الأرض [illegible] تحمي تراثها الموسيقي من التأثيرات الخارجية، الأمر الذي يهدد على المدى البعيد [illegible] الفوارق بين الثقافات الموسيقية المختلفة، و بالتقريب بينها، و بالتالي إفقادها تدريجيا [illegible] و مميزاتها الأصلية.

إن التحولات التي شهدتها الموسيقى الأندلسية خلال العقود الأخيرة لمؤشرات [illegible] على أنها تسير في هذا الاتجاه غير المحمود العواقب، فالآلات التي تتوسل بها اليوم [illegible] غير الآلات التي كانت تتوسل بها في الأمس القريب، و كثير منها دخيل عليها، [illegible] بعضها له تأثير سلبي على سلالمها الطبيعية، و عدد أفراد أجواقها تضاعف مرتين و أكثر [illegible] لما كان عليه في الماضي القريب، و أضحت معظم هذه الأجواق تستخدمها لأغراض [illegible] أكثر منها فنية، و صارت أغلب الحفلات التي تقدمها تقتصر على المراحل الخفيفة [illegible] الراقصة من " ميازين " النوبات، الأمر الذي يؤدي مع مرور الوقت إلى إهمال [illegible] و بالتالي نسيان ـ الصنائع الكبيرة ذات الحركات البطيئة التي تتصدر تلك الميازين، كما [illegible] بعض هذه الأجواق لا تتردد أحيانا في دمج أنماط موسيقية و حتى رقصات وطنية [illegible] أخرى أجنبية ضمن الحفلات الأندلسية التي تحييها، و إنشادات الطبوع و " البيتينات " [illegible] تحل محلها مواويل و تقاسيم على الطريقة الشرقية البحتة، أو حتى على طريقة

" الفلامنكو " أحيانا. و قد أدى الانبهار بالموسيقى الغربية لدى بعض الموسيقيين ـ و لا سيما منهم الشباب المكون تكوينا أكاديميا ـ و رغبتهم الجامحة في التجديد و التطوير إلى ظهور عدة محاولات لإخضاع الموسيقى الأندلسية للهرمنة و الأداء البوليفوني، و لم يسلم من ذلك حتى فن السماع...

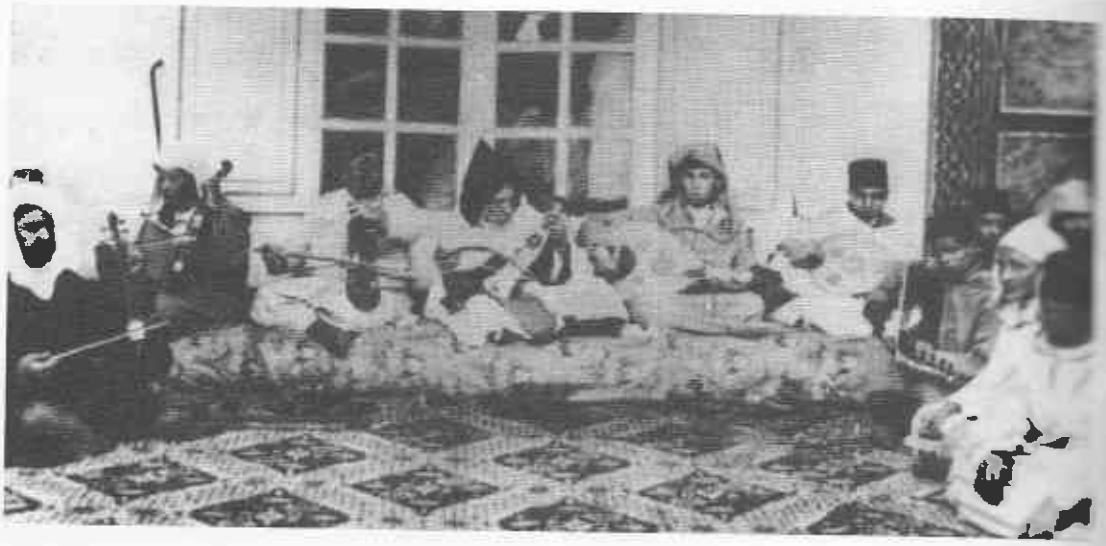
إن الانفتاح على موسيقى الشعوب الأخرى و الاستفادة من تجاربها في هذا المجال أمر مرغوب فيه، لكن ذلك لا ينبغي أن يؤثر على الهوية الموسيقية الوطنية و يغير ملامحها الأصلية. و من ثم وجب الحفاظ على الخصائص الفنية للموسيقى الأندلسية و قواعدها الموروثة في الأداء، و هي لا تحتاج إلى تطعيم بعناصر غريبة عنها لا لضمان بقائها و لا لإثبات قيمتها الفنية. فهي كما أسلفنا موسيقى فائقة الجودة، رفيعة المستوى، تبهر سامعيها بضخامة بنيتها و روعة ألحانها و دقة تنظيمها و دينامية حركتها... و لولا توافرها على هذه المزايا العالية ما استطاعت أن تصمد قرونا طويلة في وجه تقلبات الدهر و صروفه، و تصل إلينا و هي على هذا المستوى العالي من الجمال و الإشراق. و إذا كان البعض لا يرى فيها ذلك فلأنه يحكم عليها من الظاهر، إذ العيب ليس في طبيعتها، و إنما في طريقة أدائها، و ما تحتاجه هذه الموسيقى اليوم هو النهوض بمستوى هذا الأداء عزفا و غناء، و هذا الأمر يتوقف على مدى تمكن أعضاء الجوق الأندلسي من رصيدهم الغنائي، و مدى براعتهم في العزف و الغناء، و مدى قدرتهم على تحقيق الانسجام و التآلف فيما بينهم أثناء الأداء.

إن النهضة الموسيقية التي تنشدها البلاد يجب أن تقوم على أسس علمية و على أرضية موسيقية وطنية؛ لذا يجب إصلاح التعليم الموسيقي المتخصص، و دعمه لتكوين موسيقيين محترفين قادرين من جهة على حفظ التراث الموسيقي الغني و المتنوع لبلادهم، و الرفع من مستوى جودة أدائه، و خوض غمار البحث فيه، و تجشم مشاق توثيقه... و من جهة أخرى قادرين على تنشيط الحياة الموسيقية لبلادهم و الرفع من مستواها، و ذلك بما سيقدمونه 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 تعميم التربية الموسيقية في مؤسسات التعليم العمومي لتكوين مواطنين لهم من الثقافة و الوعي في مجال الموسيقى ما يجعلهم يحترمون التراث الموسيقي لبلادهم، و يعتزون به، و يرفضون ما يتعرض له من تهجين و مسخ، كما يجعلهم أكثر تشددا في تقويمهم لما يقدمه لهم الموسيقيون من إبداع، و ما يعرضونه عليهم من عزف و غناء. و بديهي أن يحتل التراث الموسيقي المغربي، و خاصة منه العلمي، مكانة مرموقة في البرامج الدراسية لهذين 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، و أنه رهين بمدى استجابة أذواق الناس لما يقدمونه لهم من أعمال، و هم أحرار في ذلك عندما يتعلق الأمر بإبداعاتهم الشخصية، أما عندما يقدمون لهم موسيقاهم التراثية فإنهم ملزمون من الناحية العلمية و الخلقية و الوطنية بتقديمها كما وُرثت 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 ـ لأن هذه التحسينات مفروضة ضمنيا في كل عمل موسيقي ـ فإن أية تغييرات أخرى تحتاج إلى إجماع وطني.

[illegible] كان شيوخ الموسيقى الأندلسية حتى وقت قريب يتولون بأنفسهم مهمة حماية فنهم [illegible] انزلاق أو انحراف، لأنهم كانوا هم حملة هذا الفن، و هم المرجع الوحيد لكل راغب [illegible] و إليهم كان يتم الاحتكام كلما وقع خلاف بين متعاطيه، و لم تكن المشاكل التي [illegible] بالكثرة و الحدة التي نلاحظها في وقتنا الحاضر، أما اليوم فقد توفي معظم هؤلاء [illegible] و لم تعد هناك وسيلة أخرى مضمونة لحماية هذا التراث من الضياع و التحريف [illegible] التسجيل الصوتي و الكتابة الموسيقية. و إذا كان تسجيله قد أنجز، فإن الطريق ما [illegible] شاقة و طويلة لاستكمال تدوينه بالكتابة الموسيقية، و هي طريق لا مفر من سلوكها، [illegible] إلى أن هذا التدوين سيسهم بفعالية في حفظه للأجيال القادمة كما ورثناه عن [illegible] فإنه سيسهل تعلمه، و يشجع على البحث فيه، و يساعد على فهمه و تذوقه و التعريف [illegible].



جوق أندلسي تقليدي في بداية الثلاثينات من القرن الماضي، و هو جوق البريهي. كان هذا الجوق يتألف من تسعة أعضاء جلسوا على شكل نصف دائري، يتوسطهم" الربايبي "، و هو في العادة رئيس الجوق، و على يمينه يجلس " الكمنجيون "، و عددهم في الصورة ثلاثة، و على يساره " العوادون "، و عددهم ثلاثة أيضا، يليهم من جهة اليسار كذلك " الطرار "، فالمنشد.

جوق أندلسي عصري في أواخر الخمسينات من القرن الماضي، و هو جوق الإذاعة الوطنية، بقيادة مولاي أحمد الوكيلي (صورة ملتقطة في قصر القباج بالرباط سنة 1957). كان هذا الجوق يتألف من 15 عضوا، و هم من اليمين إلى اليسار: محمد العود (منشد و موقع على الدربكة)، محمد المنصوري (منشد)، عبد العزيز التلمساني (عازف على الكلارينيت)، محمد الزهري (عازف على الطار)، أحمد بن يوسف (عازف على البانجو)، أحمد الشافعي (عازف على العود)، محمد الصيرلي(عازف على الرباب)، مولاي أحمد الوكيلي (رئيس الجوق و عازف على العود) ـ قاسم الزهيري، مدير الإذاعة الوطنية ـ التلي الشرايبي (عازف على الكمان ألطو)، محمد بلخنير(عازف على " الكمنجة زايد نقط ")، مصطفى المكناسي (عازف على الكمان)، الحسين بن المكي الحجام (عازف على الكمان)، الغالي الخياطي (عازف على الكمان)، محمد عمر العوفير (عازف على التشيلو)، و المكي فرفرة (عازف على القانون).

من أعلام الموسيقى الأندلسية في القرن العشرين و بداية القرن الحادي و العشرين

محمد بن عبد السلام البريهي

محمد بن إدريس المطيري

عمر بن العباس الجعيدي

عبد السلام بن محمد الخياطي

العربي السيار

أحمد بن المحجوب الزنيبر

أحمد البزور التازي

إدريس بن جلون التويمي

عبد اللطيف بن منصور

مولاي أحمد الوكيلي

الحاج عبد الكريم الرايس

محمد العربي التمسماني

فنانون برعوا في الإنشادات و المواويل

احميدة بن عبد الوهاب المسطاسي

أحمد الزويتن

عبد السلام بن يوسف

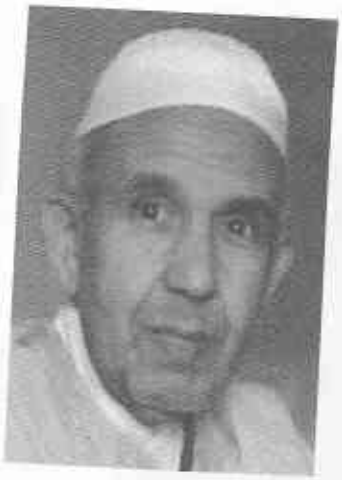
مولاي أحمد بن الحسن العلمي

محمد الخصاصي

إدريس بن الفاتحي برادة

محمد المنصوري

محمد الطود



عبد المجيد بن عمر الفران

محمد با جدوب

عبد الرحيم الصويري

عبد الله المخطوبي

محمد المنصوري

محمد الطود

عبد المجيد بن عمر الفران

محمد با جدوب

عبد الرحيم الصويري

عبد الله المخطوبي

رؤساء أجواق أندلسية مرموقة

أحمد الزيتوني الصحراوي
رئيس جوق المعهد الموسيقي
طنجة

عمر المتيوي
رئيس جوق روافد موسيقية
طنجة

محمد الأمين الأكرمي
رئيس جوق محمد العربي التمسماني
تطوان.

عبد السلام الخلوفي
رئيس فرقة ليالي النغم
سلا

محمد الزكي
رئيس جوق الطرب الأصيل
الرباط

حاتم الوكيلي
رئيس جوق مولاي أحمد الوكيلي
الرباط

إدريس اكديرة
رئيس جوق الرباب
الرباط

محمد أمين الدبي
رئيس جوق شباب الأندلس
الرباط

محمد ابريول
رئيس جوق عبد الكريم الرايس
فاس

عبد الفتاح بن موسى
رئيس جوق بعث الموسيقى الأندلسية
فاس

أنس العطار
رئيس جوق محمد البريهي
فاس

عبد الرحيم الخمسي
رئيس جوق مولاي أحمد المدغري
مكناس

محمد الهواري
رئيس جوق المعهد الموسيقي
مكناس

توفيق حميش
رئيس جوق نهضة الموسيقى الأندلسية
مكناس

نساء تألق نجمهن في سماء الموسيقى الأندلسية

رغم أن العنصر النسوي كان له اهتمام دائم بالموسيقى الأندلسية منذ احتضان المغرب لها، و مشاركة فعالة في صيانتها و نشرها، عن طريق تعلمها و ممارستها و تلقينها للغير، فإن التاريخ لم يحفظ لنا إلا أسماء قليلة جدا لنساء اشتهرن بتعاطي هذا الفن، و لم يقدم لنا معلومات تذكر عن حياتهن و أعمالهن؛ و حتى وقت قريب لم تكن التقاليد السائدة في المجتمع المغربي الدين و المحافظ تسمح لهن بممارسة هذه الموسيقى علانية، و لم 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 أجواق كانت تضم إما عناصر نسوية فقط ـ و قد اشتهرت بها على الخصوص مدينة تطوان ـ أو أجواق كانت تضم عناصر من الجنسين معا، لكن هذه الأجواق كانت دائما قليلة العدد، لا تشكل الإناث إلا نسبة ضئيلة من أعضائها، و غالبا 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(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).

منانة الخراز

العالية المجاهد

غيثة العوفير

فامة الأشهب

حياة بو خريص

وفاء العسري

الباب الثاني

الموسيقى الأندلسية: بنيتها و النظام المتبع في أدئها

للموسيقى الأندلسية بنية خاصة تتميز بها، و نظام محكم تتبعه عند الأداء. و معرفة مكونات هذه البنية و مراحل ذلك النظام، و الاصطلاحات الفنية المستعملة فيهما، 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، تحديدا ابتداء من عهد الخليفة المهدي بن أبي جعفر المنصور (158 - 169 هـ / 775 - 785 م) للدلالة على اليوم الذي كان يخصصه الخليفة كل أسبوع للاستماع إما إلى الشعراء أو المغنين أو غيرهم، فسمي ذلك اليوم بنوبة الشعراء أو نوبة المغنين و ما إلى ذلك... ثم تطور مفهوم هذه الكلمة فأصبح في وقت لاحق يدل على المدة الزمنية التي كانت تخصص للمغنين، من أجل المثول بالتناوب بين يدي الخليفة، قصد تقديم عروضهم الفنية، و هكذا صارت تلك المدة تسمى مثلا بنوبة إسحاق الموصلي، أو نوبة إبراهيم بن المهدي... أما في الاصطلاح الموسيقي المغربي فـ" النوبة " هي مجموعة من القطع الغنائية و الآلية الملحنة - من حيث المبدإ - على طبع واحد، تُنسب إليه تلك النوبة، و الموزعة على خمسة إيقاعات، يتدرج كل واحد منها بحركة بطيئة تتدرج في السرعة لتبلغ أقصاها في نهايته. و النوبة الأندلسية 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 " الطبع "، أي المقام الأساسي الذي بنيت عليه ألحانها، فيقال مثلا: " نوبة رصد الديل "، أو " نوبة رمل الماية " أي النوبة التي وضعت ألحانها على طبع رصد الديل، أو طبع رمل الماية. و يعتقد أن عدد النوبات كان في الأصل بعدد ساعات اليوم، أي أربعا و عشرين نوبة، لم يبق منها اليوم سوى إحدى عشرة نوبة، هي: نوبة رمل الماية و الإصبهان و الماية و رصد الديل 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 الضائعة ضمن النوبات الإحدى عشرة التي نجت من هذا المصير، و تسمى هذه الصنائع بـ " الصنائع اليتيمة "، و قد روعي في إدماجها انسجام طبوعها مع طبوع النوبات المحتضنة لها. و هكذا صار بعض هذه النوبات يتضمن أكثر من طبع واحد، لكن الطبع الذي تنسب إليه النوبة هو الغالب على ألحانها.

و فيما يلي جدول يبين توزيع الطبوع على هذه النوبات:

أسماء النوبات	عدد طبوعها و أسماؤها
1 - نوبة رمل الماية	4 : رمل الماية - الحسين - انقلاب الرمل - حمدان .
2 - نوبة الإصبهان	2 : الإصبهان - الزوركند .
3 - نوبة الماية	1 : الماية .
4 - نوبة رصد الديل	1 : رصد الديل .
5 - نوبة الاستهلال	2 : الاستهلال - عراق العرب .
6 - نوبة الرصد	4 : الرصد - الحصار - الزيدان - المزموم .
7 - نوبة غريبة الحسين	3 : غريبة الحسين - الغريبة المحررة - الصيكة .
8 - نوبة الحجاز الكبير	3 : الحجاز الكبير - المشرقي الصغير - مجنب الديل .
9 - نوبة الحجاز المشرقي	2 : الحجاز المشرقي - المشرقي .
10 - نوبة عراق العجم	1 : عراق العجم .
11 - نوبة العشاق	3 : العشاق - الديل - رمل الديل .
المجموع :11 نوبة	26 طبعا (1).

أوقات أداء النوبات - أغراضها

يُعتقد أن كل نوبة كان لها في الأصل وقت محدد من الليل أو النهار تؤدى خلاله، و ذلك تبعا لمعتقدات تنجيمية و روحانية تعزو إلى كل " طبع " مفعولا خاصا في نفس سامعه، و ذلك في وقت معين من اليوم دون سواه. و قد اختيرت القطع الشعرية للنوبة بحيث تناسب أغراضها الوقت المحدد لأدائها، كما اختير الطبع الذي لحنت عليه بحيث تلائم تأثيراته النفسية الأحاسيس التي توحي بها تلك الأغراض أو تقوي تلك الأحاسيس، و هكذا فإن أشعار نوبة الماية مثلا تدور مواضيعها حول العشايا و الغروب، و الوقت الذي حددته الرواية لإنشاد " طبعها " - و هو طبع الماية - هو وقت الأصيل، لأن التأثير النفسي المنسوب إليه هو الإحساس بالحزن الذي يسببه الفراق و البعاد و تبدل الأحوال... لكن ذلك لا ينطبق على كل النوبات الجاري بها العمل اليوم، فباستثناء نوبة الماية المذكورة التي تتمحور مواضيعها حول العشايا كما أسلفنا، و نوبة العشاق التي تتغنى أشعارها بانبلاج الصبح، و عودة الحياة إلى الحركة و النشاط، و نوبة رمل الماية التي استُبدِلت أشعارها الأصلية بأخرى في مدح الرسول صلعم، و التشويق إلى البقاع المقدسة، فإن باقي النوبات تضم أشعارا ذات أغراض مختلفة، و ذلك بسبب ما طرأ على نصوصها الشعرية الأصلية من تغيير، و ما أدمج فيها من صنائع غريبة عنها، كانت تنتمي إلى نوبات أخرى تعد اليوم مفقودة، و لذلك أيضا لم يعد التقيد بأداء النوبات في الأوقات المخصصة لها تقليدا معمولا به اليوم.

النظام المتبع في أداء النوبة

إن أداء النوبة بكاملها يستغرق وقتا طويلا، لا يقل في المتوسط عن ثماني ساعات، و لذلك فإن الجوق الأندلسي لا يؤديها كاملة، بل إنه نادرا ما يؤدي " ميزانا " واحدا من

---

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

ـازينها " الخمسة من أوله إلى آخره، بسبب طوله (1)، و غالبا ما يقتصر على أداء جزء ـقص و لذلك فإن الوصف الذي نقدمه هنا هو في الواقع وصف لكيفية أداء الميزان ـي النوبة، و هو ينطبق على كيفية معالجة باقي " ميازينها "، كما أنه وصف نظري ـصوت التي رسمتها تقاليد الأداء الموروثة، لكن هذه التقاليد لم تعد اليوم تطبق بأمانة من ـ كثير من الأجواق العصرية.

ـبدأ النوبة بافتتاحية موسيقية غير موزونة تسمى " المشالية "، و هي افتتاحية عامة ـتستهل بها جميع النوبات، لكنها اليوم لم تعد تستعمل إلا نادرا، تليها مقدمة موسيقية ـصة بالنوبة المزمع أداؤها، و تسمى " البغية "، و هي أيضا غير موزونة، بعد ذلك تأتي ـ مرة أخرى موقعة هذه المرة و تسمى " توشية النوبة "؛ و بعض النوبات لها توشيتان من ـ نوع، تلي ذلك توشية أخرى تسمى " توشية الميزان "، لأنها توجد في أول الميزان، ـميزان هو أحد الأجزاء الخمسة التي تنقسم إليها النوبة، و التي يتميز كل واحد منها ـ الخاص؛ و تتعاقب " الميازين " الخمسة في النوبة على النحو التالي: البسيط - القائم ـ البطايحي - الدرج - القدام. و يشتمل كل ميزان على مجموعة من القطع الغنائية ـ يطلق عليها اسم " الصنايع " (مفردها " صنعة ") تتخللها أحيانا فواصل موسيقية ـ يطلق عليها اسم " تواشي الصنائع "، و في بداية كل ميزان تكون الحركة الموسيقية ـ ثم تتزايد سرعتها تدريجيا لتصل إلى أقصاها في نهايته. إضافة إلى هذه العناصر ـية المكونة للنوبة و التي يشارك في أدائها جميع أعضاء الجوق عزفا و غناء، فإن ـ عناصر أخرى تكميلية يستغنى عنها أحيانا، و هي تؤدى بصورة فردية، إما غناء، ـ الأمر بـ" إنشاد الطبع" و " إنشاد البيتين " و " الموال "، أو عزفا، و يتعلق الأمر بـ ـ " التقسيم " الذي يصاحب عادة الموال. و هذه الألوان من الغناء و العزف الفردي ليست لها ـ سياق النوبة أماكن محددة تؤدى فيها، و رئيس الجوق حر في تركها أو استعمالها، كما أنه ـ في تقديم ما يريده منها للحضور، و اختيار الأماكن المناسبة في سياق الأداء للقيام بذلك.

وصف مكونات النوبة

1 ـ" المشالية "

" المشالية " هي افتتاحية موسيقية غير موزونة، لكنها غير مرتجلة، فألحانها موضوعة مسبقا، و هي تستمدها إما من نوبة واحدة، هي نوبة الحجاز المشرقي، و تسمى بـ " المشالية الصغرى "، أو من عدة نوبات، و تسمى بـ " المشالية الكبرى "، و قد قل ـستعمالهما اليوم. و هناك مشالية كبرى من ترتيب و تنسيق الحاج عمر الجعيدي، تجري ـألحانها على عدة طبوع، إذ تبتدئ بطبع عراق العجم، و منه تنتقل إلى طبع رمل الماية، يلي ـ رجوع إلى عراق العجم، فانتقال إلى الحجاز الكبير، فالحجاز المشرقي، فالعشاق، ثم عودة إلى الحجاز المشرقي، فانتقال إلى رصد الديل، و يكون الاستقرار النهائي لهذه المشالية على طبع الحجاز المشرقي. و هناك مشالية كبرى ثانية أحدث عهدا من السابقة، و هي من

(1) مصطلح " ميزان " (ج ميازين) له مفهومان في الموسيقى الأندلسية، أولهما هو الوزن (أي الضرب أو الإيقاع)، و ثانيهما هو مجموع الصنائع التي لها نفس الوزن؛ و بما أن عدد الأوزان في النوبة الأندلسية هو خمسة فإن عدد مجموعات الصنائع التي لها نفس الوزن فيها هو أيضا خمسة، يطلق على كل واحدة منها اسم ميزان (ج ميازين) و هو المقصود هنا.

تنسيق مولاي أحمد الوكيلي، و مشالية ثالثة من تنسيق محمد العربي التمسماني، و هما تشتملان على الطبوع الأساسية للإحدى عشرة نوبة، و قد وضعاهما سنة 1960 إثر إعلان " جمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالمغرب " عن مباراة لتلحين أحسن مشالية. و كما هو الحال بالنسبة " للميازين " الملحنة 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 ألحانها تبدو ـ كألحان هذه الأخيرة ـ مرتجلة، لكنها في الواقع محددة و محفوظة مسبقا، و يشارك في أدائها جميع أعضاء الجوق، و قد تختلف اختلافا طفيفا من جوق لآخر. و من خلال تحليل ألحان البغية يتبين أن الغاية التي ترمي إليها هي إبراز خصائص الطبع الأساسي الذي تقوم عليه النوبة، و إدخال المستمع إلى أجوائه المقامية، و هي غالبا ما تختتم بعبارة موسيقية شبه موزونة تُمهِّد للانتقال إلى المرحلة الموزونة من النوبة.

3 - " التواشي "

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

ا ـ **تواشي النوبات**، و تؤدى بعد البغية و قبل الميزان، و غالبا ما يكون وزنها من الأوزان البسيطة (2/4 أو 3/4)، أما ألحانها فقد صيغت على طبع أو طبوع النوبة التي تنتمي إليها، و يُجهل العدد الأصلي لهذه التواشي، و لا يوجد كذلك إجماع حول عددها الحالي، لا بين حفاظ موسيقى " الآلة " 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 المتمسكين بالنصوص اللحنية الأصلية لهذه الموسيقى يأبون أن يعترفوا بها، و هي من حيث المصدر نوعان:

ـ " تواشي " لُحِّنت حديثا من طرف فنانين معروفين، و صرحوا بذلك، كما هو الحال بالنسبة لتوشية نوبة الرصد مثلا، التي لحنها الشيخ أحمد الزيتوني الصحراوي و قدمها لأول مرة إلى الجمهور في الملتقى الثالث للأندلسيات الذي نُظم بمدينة شفشاون سنة 1984.

ـ " تواشي " غير معروفة المصدر على وجه التحقيق، و يصعب تأكيد أو نفي ما إذا كانت تنتمي فعلا إلى التراث، أم أنها لحنت حديثا و أقحمت فيه إقحاما، و لإكسابها المصداقية اللازمة نشر مروجوها أخبارا حولها يصعب أحيانا تصديقها نظرا لما فيها من غموض و تعتيم، 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 سقـــامي عاجـــلا

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

البها فيك انتهى و إليك المنتـهى

ذكر اسمه، و عن أخرى إنهم أخذوها عن شيخ ذكروا اسمه لكنه كان في عداد الموتى، لا يمكن تأكيد الخبر أو نفيه، و عن ثالثة إنهم نقلوها عن أحد تلامذة شيخ معروف توفاه الله هو كذلك، لكن دون ذكر اسم ذلك التلميذ و تعليل سبب انفراده دون غيره من تلاميذ الشيخ بحفظ تلك التوشية... إلى غير ذلك من التصريحات التي تفرض علينا الأمانة العلمية و التاريخية أن نتناولها بكثير من الحذر، في غياب الأدلة اللازمة لتقوية أرجحيتها أو تأكيد مصداقيتها. و من المعروف أن المكانة الفنية لشيوخ الموسيقى الأندلسية كانت حتى قريب تقاس ليس بجمال صوتهم و سعة حفظهم فحسب، و إنما أيضا بمقدار ما يحفظونه من الصنائع و التواشي النادرة. و كانوا لا يُعلمون هذه الصنائع و التواشي إلا لأعز الناس لديهم و بعد التأكد من أنهم سيحتفظون بها لأنفسهم، و أنهم سوف لن ينشروها بين عامة الناس. و كانوا أحيانا يشككون في صحة روايات بعضهم، خاصة عندما ينفرد أحدهم بحفظ صنعة أو توشية نادرة و ينسبها إلى شيخ فارق الحياة... لكل ذلك تظل بعض القطع الغنائية و الآلية في الموسيقى الأندلسية موضع خلاف بين رجال" الآلة"، يأخذ بها بعضهم و يعرض عنها بعضهم الآخر.

و بصرف النظر عن الخلاف الذي يثيره مصدر هذه التواشي فإن المتداول منها اليوم يبلغ عدده الإجمالي 23 توشية، موزعة على النحو التالي:

- توشية واحدة لكل نوبة من النوبات التالية: رمل الماية و العشاق و الإصبهان و الرصد و الحجاز الكبير و الماية.
- توشيتان لكل نوبة من النوبات التالية: غريبة الحسين و رصد الديل و عراق العجم.
- أربع تواش لنوبة الاستهلال.
- سبع تواش لنوبة الحجاز المشرقي، و تسمى " بالتواشي السبع ".

و إذا كانت هذه التواشي لا تؤدى إلا في النوبات التي تنتمي إليها، و غالبا بعد البغية، فإن تواشي نوبة الحجاز المشرقي أو " التواشي السبع " تستهل بها أحيانا حفلات الموسيقى الأندلسية بصرف النظر عن النوبة التي ستؤدى فيها، و ذلك نظرا لعذوبة ألحانها و رشاقة إيقاعاتها.

ب - تواشي " الميازين "، و هي معزوفات موقعة تُستهل بها " ميازين النوبات "، و غالبا ما يكون وزنها مطابقا لأوزان تلك " الميازين ". و لا شك أن ميازين سائر النوبات كانت لها في الأصل توشياتها، لكن كثيرا من هذه التوشيات يعد اليوم مفقودا، و خاصة منها تلك التي تخص ميزاني البسيط و البطايحي، و ما تبقى منها يتصدر على الخصوص ميازين القائم و نصف و الدرج و القدام؛ و كما هو الحال بالنسبة لتواشي النوبات فإن بعض رجال الموسيقى الأندلسية يعترضون على اعتبار تواشي " الميازين " الملحنة حديثا جزءا من التراث، و يمتنعون عن أدائها، خاصة في الحفلات الرسمية؛ و من هذه التواشي المستحدثة توشيتا ميزان قائم و نصف كل من نوبتي غريبة الحسين و عراق العجم اللتان لحنهما الحسين بن المكي الحجام، و توشية ميزان قائم و نصف نوبة الرصد التي لحنها العربي السيار، و سجلها عبد الله الوزاني لإذاعة مراكش الجهوية، و توشية ميزان ابطايحي نفس النوبة، أي نوبة الرصد، التي لحنها عمر الجعيدي، و سجلها مولاي أحمد الوكيلي للإذاعة الوطنية سنة 1954، و توشية ميزان قائم و نصف الحجاز المشرقي التي لحنها نجله محمد بن عمر الجعيدي مع صنائع من هذا الميزان و سجلها لدار الإذاعة الوطنية سنة 1972.

و يبلغ عدد تواشي " الميازين " المستعملة اليوم من طرف الأجواق (بما فيها الملحنة حديثا) 34 توشية موزعة على النحو التالي:

- 11 توشية لميازين قائم و نصف جميع النوبات.
- 1 توشية لميزان ابطايحي الرصد.
- 1 توشية لميزان ابطايحي الحجاز الكبير.
- 10 تواش لميازين درج كل النوبات باستثناء درج نوبة الرصد.
- 11 توشية لميازين قدام سائر النوبات.

ج) **تواشي الصنائع**، و تسمى أيضا بالتواشي التخليلية أو التواشي الداخلية، و هي معزوفات تؤدى إما قبل بعض الصنائع أو في سياقها، و تكون من وزنها، و تتسم عموما بخفتها و رشاقة ألحانها. و أكثرهذه التواشي يوجد في " ميازين " القدام، و المتداول منها حاليا 42 توشية، منها:

- 1 في ابطايحي رمل الماية.
- 1 في ابطايحي الماية.
- 1 في درج الحجاز المشرقي.
- 1 في قائم و نصف الحجاز الكبير.
- 2 في ابطايحي هذه النوبة.
- 36 موزعة على " ميازين" قدام سائر النوبات.

4 - حركات الميزان:

بعد أداء توشية الميزان – أو مباشرة بعد أداء توشية النوبة إذا كانت توشية الميزان غير موجودة – يَشرع " الآليون " في الغناء الجماعي المصاحَب بالعزف، فيُنشِدون صنائع الميزان وفق تسلسلها المتعارف عليه أو المتفق عليه مسبقا 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 مثلا في الصنعة الثنائية بأداء البيت الأول فقط، و في الصنعة الخماسية بأداء البيت الأول و الرابع (أي الكرسي) و الخامس، أو يُحَوِّلون الصنعة السباعية إلى خماسية، و ذلك بحذف البيتين الأولين منها... و باستثناء ميزان الدرج الذي تتسم سرعة حركة أدائه بالاعتدال عموما، و ذلك من أوله إلى آخره، فإن باقي " الميازين " يبدأ أداؤها بحركة بطيئة تتزايد سرعتها تدريجيا من الصنعة الأولى – و تسمى " التصديرة " – إلى الصنعة الأخيرة – و تسمى " القفل " أو " القفلة " – و تمر هذه الحركة بثلاث مراحل متميزة: أولاها 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 ارتفاعا خفيفا، و " القنطرة الثانية " التي تضم عددا أكبر من الصنائع يتفاوت حسب طول أو قصر " ميازين النوبات "، و خلال هذه القنطرة ترتفع سرعة الحركة بشكل ملموس. و تبعا للحركة التي تؤدى بها صنائع الميزان فإن هذه الصنائع تكون إما " موسعة " أو " مهزوزة " (و تسمى أيضا " مُقنطرة ") أو " مُصرفة ". و تبلغ حركة الميزان أقصى

ـ عنها في " القفل "، و يتم كبح جماحها في كلماته الختامية، أحيانا بعد لحظة صمت ـحة. و ذلك إيذانا بالتوقف و إشعارا للسامعين بانتهاء الميزان.

و رغم أن صنائع الميزان مستقلة بعضها عن بعض، و أنه يتم أحيانا تخطي بعضها ـلل الأداء، بقصد الاختصار، كما يتم أحيانا أخرى إدخال بعض التغيير على تسلسلها ـعيد، فإن الجوق لا يتوقف عند نهاية كل واحدة منها، بل يعمد إلى " تخييطها " أي ـب بعضها ببعض على نحو يضمن استمرار الغناء بدون انقطاع حتى نهاية الميزان، ـر الذي يقتضي إجراء تعديلات طفيفة على الأدوار الأخيرة لبعض الصنائع للحيلولة دون ـوع خلل في السير العام للإيقاع.

5 ـ الصنائع:

ـ لغتها و نوع النظم فيها:

" الصنائع " في الموسيقى الأندلسية (" جمع صنعة ") هي القطع الغنائية التي ـتعمل في تركيب " الميازين "، و عددها غير ثابت، فهو يختلف باختلاف هذه " الميازين " ـختلاف النوبات التي تحتضنها، 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 ـعربي 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 " ـصنعة " براول "، و أغلب البراول توجد في ميزان القدام، وخاصة الدرج الذي يعزى ـصنعة إلى المغاربة، و الذي لم يكن يستخدم في الموسيقى الأندلسية قبل القرن التاسع عشر.

و عند دراسة هذه الصنائع و تحليلها من الناحية اللغوية و الأدبية ـ بصرف النظر عن انتمائها إلى هذا النوع أو ذاك من أنواع النظم التي أشرنا إليها ـ يتبين لنا وجود تفاوت ـير بينها، سواء على مستوى الصياغة أو القيمة الأدبية؛ فإلى جانب أشعار تمتاز بجودة ـصياغة، و متانة لغتها، و روعة معانيها، نجد أخرى تشكو خللا بيّنا في أوزانها، و ضعفا ـواضحا في لغتها، بل و أحيانا غموضا في معانيها، لأنها نظمت أصلا من أجل الغناء الذي ـيتطلب لغة سهلة لينة، تستعمل ألفاظا موسيقية تطاوع اللحن و تجاري النغم، الأمر الذي يقود ـأحيانا إلى الخروج عن قواعد اللغة و إهمال المعنى. هذا من جهة، و من جهة أخرى لأنها ـتعرضت في الماضي لكثير من التحريف على ألسنة الرواة، بسبب الأمية التي كانت منتشرة ـبينهم، و اعتمادهم الكلي على التواتر الشفوي في تناقلها من جيل لآخر. هذا و يلاحظ أيضا ـوجود تكرار في أشعار بعض الصنائع(1)، سبق أن بينا أسبابه عند التطرق إلى الإصلاح ـالذي عرفته الموسيقى الأندلسية في عهد الوزير الجامعي، في أواخر القرن التاسع عشر،

---

(1) من هذه الصنائع المكررة مثلا الصنعة التالية التي نجدها في قدام الإصبهان، و بسيط الاستهلال، و عراق العجم، و قدم و نصف غريبة الحسين، و مطلعها:

ما كنت أدري ما الحب لولاكم علمتموني من طيب معناكم

و الصنعة التالية: و لو أنني أمسيت في كل نعمة و جادت لي الدنيا بملك الأكاسرة...

التي نجدها في درج رصد الديل، و قدام الرصد، و بسيط عراق العجم.

و هي أسباب لم يعد لها ما يبررها اليوم... و مع أنه بالإمكان إصلاح ما في هذه الأشعار من أخطاء لغوية و عروضية، و استبدال المكرر منها و الضعيف من الناحية الأدبية بأشعار أخرى من وزنها، تفوقها رقة و عذوبة و سمو معنى، و تضمن في نفس الوقت سلامة ألحانها الأصلية(1)، فلا أحد يجرؤ على القيام بذلك بصورة فردية، و الذين كانت لهم محاولات في هذا الاتجاه لم يلقوا ـ رغم رصانة عملهم و نبل مسعاهم ـ التأييد الذي كانوا ينتظرونه، و التجاوب الذي كانوا ينشدونه، لأن محترفي الموسيقى الأندلسية ـ و خاصة منهم المتقدمون في السن ـ حريصون عموما على إنشاد أشعار هذا التراث مثلما تلقوها من شيوخهم، دون تغيير، و منهم من يحيطها بهالة من التوقير و التبجيل تبلغ أحيانا درجة التقديس، لأنها ترتبط في وجدانهم بذكرى " الفردوس المفقود "، و لأنهم يعتبرون أن أي تصرف فيها يشكل مساسا بحرمة التراث، و هذا ما ساعد في الواقع على الحفاظ على قسم كبير منها، رغم ما أصابها من تحريف على ألسنة الأجيال المتعاقبة من الرواة. و على كل حال فإن هذه الأشعار على حالتها الراهنة تضمن نوعا من التقارب و التوافق بين محترفي هذه الموسيقى عند أدائهم لها، و فتح باب الاجتهاد الفردي للقيام بإصلاحات في هذا المجال من شأنه أن يضر بذلك، لذا يستحسن علاج هذا الأمر عن طريق عقد مؤتمر وطني لتدارس أحوال هذه الموسيقى، يحضره رجالها و رجال الأدب و الفقه و التربية، و تسفر أشغاله عن صدور توصيات تكتسي صبغة الإجماع الوطني و تكون مُلزمة للجميع.

ـ أغراضها:

تتناول الصنائع أغراضا 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 الخمريات، 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(2). و الصنائع التي تتألف منها النوبة تكون عموما ذات أغراض متقاربة تضمن قدرا معينا من الانسجام و التكامل بينها.

ـ توزيعها على " الميازين " و النوبات:

---

(1) تغيير شعر صنعة بآخر 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:

قـم يا خليلـي إلى اللذات و الطرب لا صبر لي عن بنات الكرم و العنب

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

الحب دينـي فـلا أبغـي بـه بدلا 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 ابطايحي نوبة عراق العجم:

سكرنـا و طـاب سكـرنا مـا بيـن الظبا و المهاة
و صرنـا سقـاة كلـنا ما تسمع سوى خذ و هات

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

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

.ناظموها و واضعو ألحانها:

بعض ناظمي هذه الصنائع معروفون، و هم قلة، و منهم شعراء مشارقة مثل حسان بن ثابت، و المتنبي، و أبي نواس، و ابن الفارض، و المعري، و البوصيري، و صفي الدين الحلي... و منهم شعراء و وشاحون 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 الرحمان الفزازي، و محمد الحراق، و محمد بن علال ... و يظل ناظمو أغلب هذه الصنائع مجهولين.

أما واضعو ألحانها فإنهم هم أيضا غير معروفين في مجملهم، فقليلة هي الأخبار التي تناقلتها المراجع حول هذا الموضوع، و هي فضلا عن ذلك أخبار غير مؤكدة و غير دقيقة، و منها أن الشيخ أبا العباس أحمد بن محمد بن عبد القادر الفاسي المتوفى عام1164 هـ / 1751 م قد لحن عددا من الصنائع في طبع رصد الديل دون تسميتها أو تحديد " الميازين" التي أدمجت فيها، و إليه كذلك ينسب استبدال أشعار نوبة رمل الماية التي كانت في الأصل ذات أغراض دنيوية، بأخرى في مدح الرسول صلعم، و التشوق إلى البقاع المقدسة، و منها أيضا أن علال البطلة الذي لا يعرف على وجه التحقيق العصر الذي عاش فيه قد " ابتدع طبع الاستهلال " و أنه هو الذي لحن النوبة التي تحمل هذا الإسم، و أن عبد الكريم بن زاكور (من رجال القرن الثاني عشر الهجري / الثامن عشر الميلادي) قد لحن عددا من الصنائع في ميزان بسيط نوبة رمل الماية، 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 الحسين الذي كان يعتبر مفقودا... لكن التلاحين التي أنجزت خلال القرن الماضي و أدمجت في الموسيقى الأندلسية معروفة بتفاصيل أكثر، كما أن أصحابها معروفون، و رغم اعتراض بعض الشيوخ عليها لاعتبارها دخيلة على التراث، فإنها لا تعدم أجواقا تحفظها و تؤديها في المناسبات الخاصة و حتى العامة أحيانا.

و من هذه التلاحين 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 كذلك سنة 1946.

ـ ميزان قائم و نصف نوبة الحجاز المشرقي الذي سجله محمد بن عمر الجعيدي (ت1978) لدار الإذاعة الوطنية سنة 1972، دون ذكر مصدره، والذي يرجح أن يكون من تلحينه. و يعزى إليه أيضا تلحين عدد من صنائع درج رصد الديل.

ـ ميزان قائم و نصف الحجاز المشرقي كذلك الذي لحَّن مولاي العربي الوزاني (ت 1983) عدة صنائع منه، كما وَضَع له إدريس بن جلون التويمي (1897 - 1982) 19 صنعة من تلحينه، و أضافها إلى 10 صنائع أخرى استخرجها من ميزاني ابطايحي و درج نفس النوبة حيث وجدها مدمجة فيهما، و يُرجَّح أن يكون القصد من إدماجها فيهما هو إنقاذها من الضياع، شأنها في ذلك شأن الصنائع " اليتيمة ".

و من هذه التلاحين كذلك تلك التي وُضعت بقصد إغناء أدراج كافة النوبات، علما أن هذه الأدراج تتميز عموما بقلة ما تحتوي عليه من صنائع، مقارنة بغيرها من " ميازين " النوبات. و قد سبقت الإشارة إلى أن الأدراج لم تكن تستعمل في الموسيقى الأندلسية قبل القرن التاسع عشر، و أنها انتقلت إليها عن طريق الزوايا. و من أبرز من ساهموا بنصيب وافر في وضع تلاحين جديدة للأدراج الشيخ عبد اللطيف بنمنصور و الشيخ إدريس بن جلون التويمي، و قد قاما إلى جانب ذلك بتلحين كثير من الصنائع على إيقاعات و طبوع أندلسية مختلفة، سعياء منهما إلى تعميم تداولها بين محترفي الموسيقى الأندلسية. (1)

ـ اختلاف ألحان الصنائع حسب الرواة:

كان من نتائج اعتماد الموسيقى الأندلسية على الذاكرة و التواتر الشفوي في تناقلها بين الأجيال، ظهور بعض الاختلاف في أداء ألحان كثير من الصنائع و التواشي، على يد ممارسي هذه الموسيقى، وخاصة بين المنتمين منهم إلى المدرسة الفاسية و المدرسة التطوانية، و هما المدرستان اللتان لعبتا دورا أساسيا في الحفاظ على هذا التراث (2). و لا يقتصر هذا الاختلاف على أنواع الزخارف الموسيقية التي يرتجلونها ــ و التي لا تتغير فقط من شخص لآخر، و إنما أيضا من أداء لآخر يقوم به نفس الشخص لنفس اللحن ــ بل إنه يطال أحيانا أجزاء من الخط اللحني العام للصنعة أو التوشية، و إن كان ذلك لا يبعدهما كثيرا عن أصلهما، و لا يَحُول 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)

---

(1) أنظر قائمة تلاحين الشيخ عبد اللطيف بنمنصور في ص 9 من كتابه " مجموع أزجال و تواشيح و أشعار الموسيقى الأندلسية "، و قائمة تلاحين الشيخ إدريس بنجلون التويمي في ص 13 من كتابه " التراث 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 و أحد حفاظها الكبار في هذا العصر، أنه حضر صحبة الشيخ مولاي أحمد الوكيلي حفلة موسيقية أندلسية أقيمت في بيت السيد أحمد الطريس ـ شقيق الزعيم الراحل عبد الخالق الطريس ـ في تطوان، في ربيع سنة 1952 ، أدى خلالها جوق القسم العربي للمعهد الموسيقي بهذه المدينة، تحت رئاسة الشيخ العياشي الورياغلي، ميزان قائم و نصف نوبة رمل الماية، فلاحظا وجود فرق واضح بين ما أداه هذا الجوق و ما تؤديه الأجواق في مدينة فاس، زيادة على استعماله صنائع في هذا الميزان لم تكن معروفة في تلك المدينة.

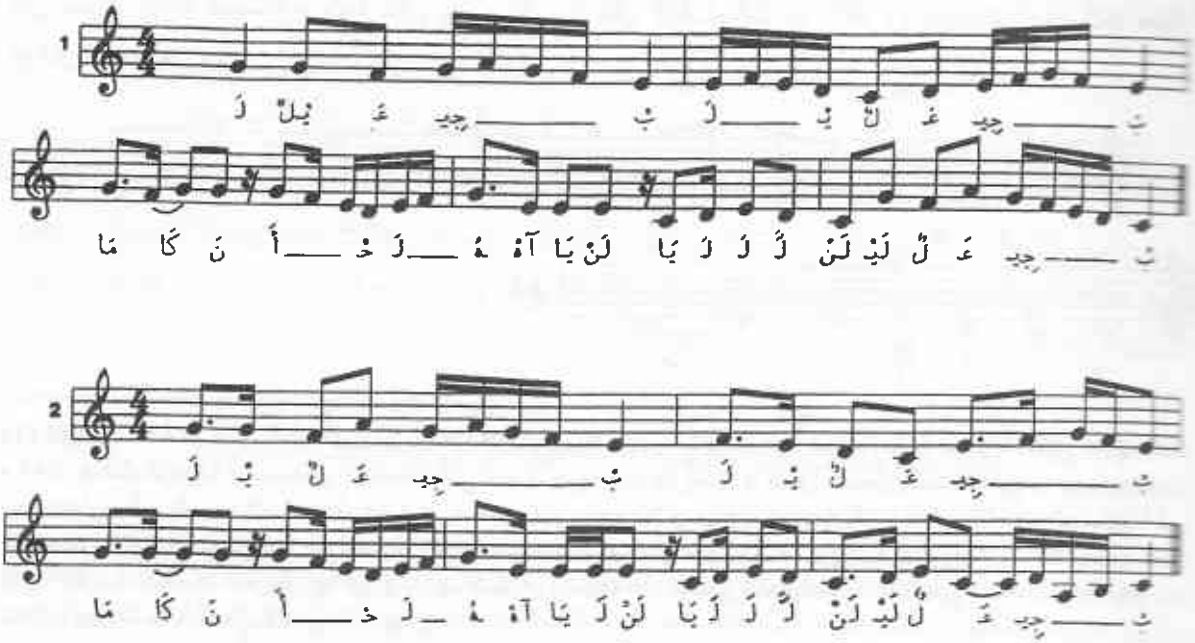
(3) من هذه الصنائع مثلا: صنعة " صلوا يا عباد " من ميزان بسيط نوبة رمل الماية التي يجعل البعض قرارها على درجة الدوكاه / ري و الآخرون على درجة الراست / دو، و صنعة " صلى الله على الهاشمي " من ميزان قدام نفس النوبة التي يجعل البعض قرار جميع أبياتها على درجة الدوكاه، بينما يجعله البعض الآخر على الكوشت / سي ما عدا قرار البيت الأخير الذي يجعلونه على الدوكاه، و صنعة " يا حبذا الثغر عقدا " من قدام الحجاز الكبير التي يجعل البعض قرارها على الكوشت / سي، و البعض الآخر على الدوكاه / ري...

حتى وقت قريب كان كل فريق من المنتمين إلى المدرستين المذكورتين يتمسك بروايته، ويعتبر أنها هي الرواية الحقيقية و الأصيلة، و يُخطِّيء الفريق الآخر إن هو خالفه فيها، حتى عندما كان يثبت له أن رواية هذا الفريق هي الصائبة من الناحية العلمية و الفنية، فإنه كان يصعب عليه التخلي عن الرواية التي ورثها عن السلف، و التي يعتبرها أمانة في عنقه، يتعين عليه الحفاظ عليها و تبليغها إلى الأجيال الصاعدة دون تغيير.

و يلاحظ أن تقدم وسائل الاتصال و الإعلام العصرية، و إحداث معاهد موسيقية في المدن المغربية، و توحيد المناهج الدراسية فيها، و خضوع خريجيها لمباريات عمومية تشرف على مراقبتها و تقويم نتائجها لجنة واحدة، و كذلك تنظيم مهرجانات إقليمية و وطنية للموسيقى الأندلسية في كل سنة، و إشراك عدة أجواق من مناطق مختلفة في تقديم سهرات فنية موحدة خلال تلك المهرجانات... كل ذلك ساهم تدريجيا في تقليص الفوارق في أداء هذه الموسيقى، و كان هذا التقليص لصالح الرواية الفاسية، التي استطاعت فرض نفسها على الساحة. و ضمان انتشار أوسع لها بين الجماهير لعدة أسباب، أهمها تخرج عدد كبير من شيوخ الموسيقى الأندلسية من المدرسة الفاسية، و هجرتهم إلى مختلف المدن المغربية، الأمر الذي ساهم في تقوية تأثيرهم الفني، نظرا لكثرة الأجواق التي أنشأوها في تلك المدن، و ما كانت تحييه هذه الأجواق من حفلات، و تنتجه من تسجيلات صوتية، فضلا عن كثرة التلاميذ الذين كونهم أولائك الشيوخ عندما كانوا يمارسون تعليم التراث بصورة حرة أو رسمية. ثم الدور الكبير الذي لعبه هؤلاء التلاميذ في نشر رواياتهم...

و فيما يلي التدوين الموسيقي لروايتين مختلفتين لصنعة أندلسية واحدة، يتضح من خلال مقارنتهما مدى الفرق الذي يمكن أن يوجد في أدائها بين شيخين فقط، و ذلك رغم تميز لحن هذه الصنعة و خفته و عدم تعقيده. و الرواية الأولى هي للشيخ عبد الكريم الرايس، و الثانية للشيخ أحمد الزيتوني الصحراوي، و الصنعة من انصراف ابطايحي نوبة عربية الحسين، مطلعها:

ليل عجيب ما كان أحلاه



- أنواع الصنائع:

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

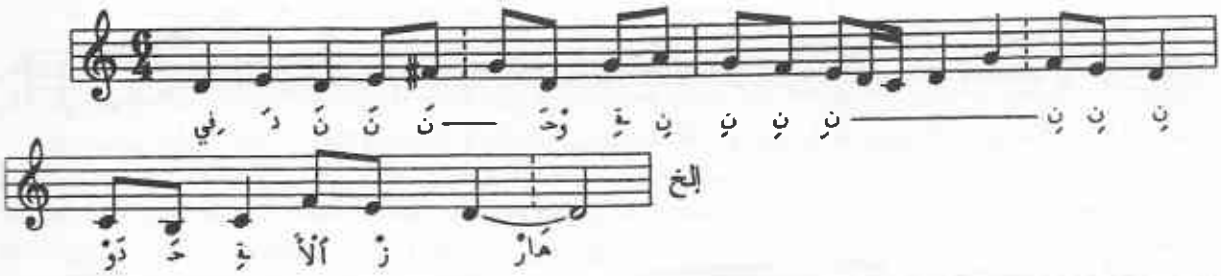
و تنقسم هذه الصنائع من حيث طبيعتها اللحنية إلى قسمين:

- صنائع تتسم ألحانها ببساطتها و خلوها من أية " زوايد " أو " زواق " أي زخارف، لذا يسهل حفظها و أداؤها، و تسمى بـ " الصنائع البيضاء ".

- صنائع تتسم ألحانها بصعوبة أدائها مقارنة بالصنائع السابقة، إذ تطلبت صياغة ألحانها " شغلا "، أي صناعة و بحثا و مجهودا و تفننا، و لذلك فإنها تسمى بـ " الصنائع المشغولة " أو" المشكولة "، و يتجلى ذلك من خلال ما تشتمل عليه من " ترديدات " أو " ترجيعات "، و ما يضاف إلى أشعارها من كلمات دخيلة عليها تسمى بـ " الطراطن "، مثل أنانا، و هانانا،(1) و يا لالان، و طيري طان، و طار اللطي، و طاني طاناي، و " الله توبه "، و " واجب "... و هي شبيهة بعبارات يا للا، و يا للالي، و يا ليل، و يا عين، و أمان أمان، و عمرم، 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 قديما كانت تُستخدم في هذه الصنائع كذلك " النننات "، و هي حروف النون التي كانت تستخدم لملء المد في آخر الكلمة أو وسطها، و كانت هذه الحروف ترفع أو تنصب أو تجر تبعا لشكل اللفظة الواقعة قبلها، فقد كانت سندا لغويا يساعد على تذكر اللحن الذي يشغله ذلك المد، و قد اختفت هذه " النننات " اليوم، لأن الذوق العام لم يعد يستسيغها. و لتوضيح ذلك نورد فيما يلي تدوين صدر البيت الأول من صنعة:

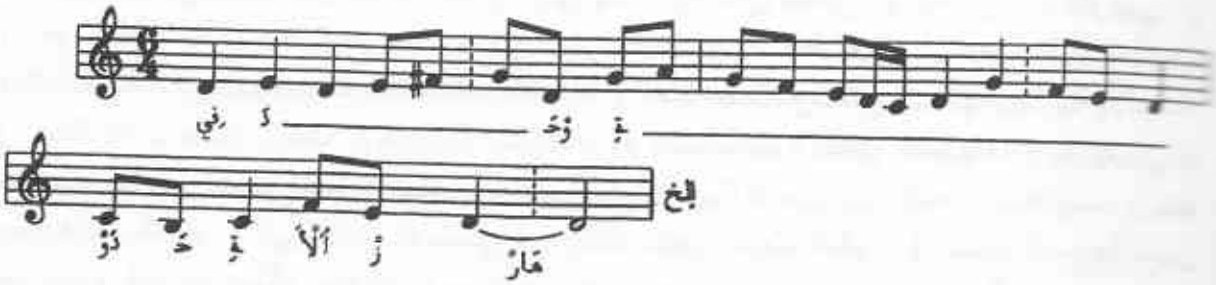
في دوحة الأزهار قد لذ لـــي سكري

من بسيط نوبة العشاق، كما كان يؤدى في أوائل الثلاثينات من القرن الماضي، و كما صار يؤدى فيما بعد (2):



(1) كان من عادة الرهبان البيزنطيين أن يرددوا قبل الشروع في تراتيلهم الدينية صيغا لحنية قصيرة متفق عليها لفظا و نغما، و ذلك كوسيلة لاستحضار المقامات التي لحنت عليها تلك التراتيل. و كانوا يسمون تلك الصيغ بـ Echemata و يستعملون في غنائها كلمات خالية من أي معنى مثل Neanes و Ananeanes التي تذكر بالنننات المستعملة في الموسيقى الأندلسية المغربية، مع اختلاف الغاية من استخدامها، و منها كذلك Agia و Neagie ، و قد تبنى رهبان أوربا الغربية المقامات الغريغورية في تراتيلهم الدينية، و معها هذه الصيغ اللحنية المساعدة على استحضارها، لكن بعد إدخال تغييرات طفيفة على كلماتها الأصلية.

(2) عن المرحوم الشيخ أحمد البزور التازي.



و حتى تؤدي مختلف " كناشات الحايك " و مختصراته دورها في الحفاظ على التراث الموسيقي الأندلسي فقد حرص واضعوها و نساخها على إعطاء القارئ معلومات مقتضبة حول كل صنعة من الصنائع التي تحتوي عليها، و هكذا فإنها تشير إلى نوع النظم فيها، و إلى البحر الشعري الذي نظمت عليه، و إذا كانت لها توشية، أو كانت تشتمل على " شغل "، أو كانت " صنعة تخليلية " (1)، فإنها تشير إلى ذلك أيضا. غير أنه يلاحظ أن هذه المعلومات لا تكون دائما صحيحة، فهي لا تفرق أحيانا بين الزجل و التوشيح، و الصنعة المشغولة و غير المشغولة، و الصنعة التخليلية و العادية...

و تختلف البنيات اللحنية للصنائع حسب عدد أبياتها، مع وجود استثناءات تخرج عن القاعدة العامة، و فيما يلي وصف موجز لأكثر هذه البنيات شيوعا، مع بيان الطرق المتبعة في أدائها:

1) في الصنائع الثنائية:

في هذه الصنائع يكون للبيتين نفس اللحن، أو لأشطارهما الأربعة نفس اللحن ماعدا الشطر الأول من البيت الثاني:

ا ـ ففي الحالة الأولى ينشد البيت الأول ثم " يُرَدّ عليه الجواب "(أي أن لحنه يؤدى بواسطة الآلات فقط)، ثم ينشد البيت الثاني على نحو مطابق للبيت الأول، و لا يعقب ذلك " جواب ". و فيما يلي مثال لصنعة من هذا النوع، وهي من قدام نوبة رصد الديل:

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

و أحيانا يُنشد صدر البيت الأول، و بعد أداء " جوابه " يعاد إنشاده مرة ثانية (و يسمى ذلك بـ " التعويدة ")، و لا يتوقف الإنشاد هذه المرة إلا عند نهاية العجز، و بعد الجواب على الكل ينشد البيت الثاني بنفس الطريقة، و لا يُتبَع ذلك بالجواب. مثال لذلك، الصنعة التالية، و هي من قدام نوبة رصد الديل أيضا:

لله ثغر في عقيق أحمر — قد نُظمت فيه لآلي الجوهر
أهدى لنا منه الحبيب مدامة — فكأنها مُزجت بماء الكوثر

---

(1) و تسمى أيضا بـ" الصنعة التخليل "، و هي صنعة من بحر البسيط غالبا ما تكون ذات ألحان سهلة و سلسة، تدمج كما هو الحال بالنسبة للتوشية التخليلية في سياق صنعة أخرى، عادة ما تكون " مشغولة " و ذات حركة بطيئة، و أحيانا تتوسط صنعتين " مشغولتين " من نفس الحركة، و ذلك بقصد التنويع و الحيلولة دون تسرب الملل إلى نفوس المستمعين.

ب ـ أما في الحالـة الثانية فيكون لكل شطر من أشطار 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 المألوف و " الخانة " في الموشحات 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 أنني أمسيت في كل نعمة و جادت لي الدنيا بملك الأكاسرة
فما سويت عندي جناح بعوضة إذا لم تكن عيني لوجهك ناظرة

2) في الصنائع الخماسية:

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 فغالبا ما يطلق عليه اسم " التغطية "، لكن بعض الشيوخ لا يطلقون عليه هذا الإسم إلا إذا كان لحنه من جنس لحن الأبيات السابقة (كأن يكون ترديدا لقسم منه بتقديمه أو تأخيره عن مكانه في تلك الأبيات)، و إذا كان مغايرا 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 مخالف، و فيها ينشد البيت الأول و الثاني و الثالث بنفس الطريقة، و بعد إنشاد كل واحد منها يؤدَّى 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:

رأيت الهلال و وجه الحبيب فكانا هلالين عند النظر
فلم أدر من حيرتي فيهما هلال السما من هلال البشر
و لولا التورد في الوجنتين و ما لاح لي من خلال الشعر
لكنت ظننت الهلال الحبيب و كنت ظننت الحبيب القمر
فذاك يغيب و ذا لا يغيب و ما من يغيب كمن قد حضر

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

3) في الصنائع السباعية:

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

---

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

و البيت الثاني و الثالث و الرابع و الخامس بـ " كرش الصنعة " أو " وسطها " أو" قلبها "، و البيت 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 مغاير، لكنه مماثل بالنسبة لها جميعا. أما الطريقة المتبعة في أدائها فهي في الغالب أن ينشد صدر البيت الأول و يتبع بالجواب، ثم يعاد إنشاده مرة أخرى مع ربطه بعجزه، لكن بدون جواب، يلي ذلك إنشاد البيت الثاني بدون جواب، فالثالث و الرابع متبوعين بجوابيهما، ثم الخامس بدون جواب، أما البيتان السادس و السابع فينشدان بنفس الطريقة التي أنشد بها البيتان الأول و الثاني.

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

إسقياني لقد بدا الفجر	و أضاء كوكب
قهوة لي في شربها وزر	و هي لي مذهب
يا نديمي اسقني لقد حلا	شرب راح براح
إرفع السجف و انظر الطل	كيف وشى البطاح
و غراب الليل قد ولى	عن حمام الصباح
إنثنت قطب روضها الخضر	طربا تلعب
عجبا كيف نالها السكر	و هي لا تشرب

و يلاحظ أن كثيرا من الصنائع الخماسية هي في الأصل صنائع سباعية تم الاستغناء فيها عن البيتين الأول و الثاني بقصد اختصارها، علما بأن لحنيهما يطابقان لحني البيتين السادس و السابع. و ما زال كثير من هذه الصنائع تستعمل حتى اليوم تارة في صيغتها السباعية و تارة أخرى في صيغتها الخماسية.

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

أ ـ في الصنائع الثلاثية:

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

يا كامل البها	يا فتان	رفقا بذا العشيق
يا من فاق المها	و الغزلان	بلحظه الرشيق
روحي ملكتها	يا سلطان	فكن بها رفيق

وأحيانا تكون الصنعة ثلاثية، و لكن يستغنى فيها عن البيت الثالث فتصبح ثنائية، فالصنعة التالية مثلا يؤديها البعض بثلاثة أبيات في بسيط نوبة رصد الديل، بينما يؤديها البعض الآخر ببيتين فقط، و ذلك بحذف البيت الثاني:

إن أحسنـوا أحسنـوا لأنفسهم و إن أسـاءوا فبئس ما صنعوا
مـا بـال قوم تنـام أعينـهم كأنـهم بالوصـال ما طمعوا
غدا تجازى النفوس ما كسبت و يحصد الزارعون ما زرعوا

ب -في الصنائع الرباعية:

في هذه الصنائع تكون أحيانا ألحان جميع الأبيات متطابقة، و بعد إنشاد كل بيت منها يؤدى جوابه، ما عدا البيت الرابع و الأخير، و أحيانا أخرى تكون ألحان الأبيات متطابقة ما عدا لحن البيت الثالث و أحيانا الرابع، و في هاتين الحالتين يسمى البيت ذو اللحن المغاير 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 اللحن، و هي من درج نوبة رمل الماية (و هناك من يزيد في عدد أبياتها أو ينقص منها دون تغيير في اللحن و طريقة المعالجة):

يا رسول الإله إنـي محب لـك و الله شائـق مستهام
يا رسول الإله في كل حين لـك منـي تحيـة و سـلام
يا رسول الإله شوقي عظيم زائـد و الغـرام فيـك غرام
يا رسول الإله جئتك أسعى قيدتني الذنوب و هي عظام

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

تالله لو خيرونـي فـي محبتكـم مـا اخترت غيركـم و الله و الله
تالله لو فتحوا صدري لما وجدوا فـي القلـب غيركـم و الله و الله
تالله لو أننـي أشكـو علـى حجر لحـنَّ لـي و بكـى و الله و الله
تالله مـا خنت فـي عهد لكـم أبدا و إننـي صـادق و الله و الله

و فيما يلي صنعة من النوع الثالث (الكرسي يحتل فيها البيت الرابع)، و هي صنعة زجلية توجد في قدام نوبة رصد الديل و بسيط الحجاز الكبير، و هناك من يقتصر فيها على أداء الأبيات الثلاثة الأولى فقط، محولا إياها إلى صنعة ثلاثية، بل هناك من لا يؤدي منها إلا البيتين الأولين، فيجعل منها صنعة ثنائية:

لاش يـا عشيـه لا تلهمنـي أنسـا مـضى
و كاس المدام حلا يلهجني لمـا أضا
قلبـي جمـار صلا يلهبنـي نـار فـي العضا
ماء البحار ما يكفـي ليطفـي تلـك الجمار

ج -في الصنائع السداسية:

فـي هذه الصنائع ـ و هـي من الصنائع النادرة أيضا ـ يكـون للأبيات الثلاثـة الأولـى

ـن اللحن، و للأبيات الثلاثة الأخيرة لحن آخر مغاير، و لكل بيت منها " جواب " ما عدا البيتين الثالث و السادس، و أحيانا يكون لكل زوج من أبياتها لحن واحد مشترك يتكرر في الزوجين الآخرين من الصنعة، و بعد إنشاد كل زوج من هذه الأبيات يؤدى جوابه، ما عدا الزوج الأخير.

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

إن قيـل زرتم ، بم رجعتم؟	يا أكرم الخلـق ما أقـــول؟
قولـــوا رأينـا الحبيب حقا	أفادنـــا نعمـــة الوصـــول
و أقبـل المصطفـــى علينـا	ببذل كـــل المنى و السول
رد الســلام علينـــا جهـــرا	يا سعد من خاطب الرسول
و قـــال أهلا بوفـــد ربي	قـم و اغتنـم نزهة النزول
قولـــوا رجعنـــا بكـل خير	و اجتمع الفرع و الأصـول

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

لا زال دهـــــرك سعيد	و الفرح دائمـــــا يزيد
فيمـا تريـد وجب تهنـــا	فـــي كل يوم فرح جديد
يـا سيدا علا كـــل سيد	يـــا مـــن ملكنـــا عبـيد
البدر في ليلـــة الكمـــال	ينقص و حسنـــك يزيد
هـذا النفار آش يفيـــد	قل لـــي بعد مـــا تريـد
النـاس جوهـر منضـد	و أنت بيـــت القصـــيد

6 ـ الصنائع الطويلة أو " المداين " و " العرايس ":

لا يتوقف طول الصنائع على عدد أبياتها، و إنما على عدد ما تتضمنه من أدوار، و على طبيعة هذه الأدوار، و درجة السرعة التي تؤدى بها. و الدور هو المرة من ضرب " الميزان " أي الإيقاع، و طوله أو قصره يكون بحسب عدد ما يتضمنه من ضربات و سكتات، و المُدد الزمنية التي تستغرقها هذه الضربات و السكتات، و درجة السرعة التي تؤدى بها. و أطول الأدوار في الموسيقى الأندلسية هي تلك التي توجد في ميزاني القائم و نصف و البطايحي، و بدرجة أقل في ميزان البسيط، و ذلك في حركة " الموسع "، أي الحركة البطيئة التي توجد في بداية الميزان؛ فكلما كثرت أدوار الصنعة في هذه " الميازين " و في تلك المرحلة، كانت طويلة، و هي تسمى عند الآليين بـ " المدينة " (ج مداين) (1)، أو " العروسة" (ج عرايس).

7 ـ الغناء و العزف:

في الماضي كان الغناء في الموسيقى الأندلسية ـ باستثناء " الإنشاد " و الموال ـ يتم بصورة جماعية، و ما زال هذا التقليد هو السائد و المتبع من طرف أغلب الأجواق، إذ يشارك فيه جميع أفرادها، بصرف النظر عن مدى أهلية 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 ميزان بسيط نوبة الماية، وهي صنعة سباعية تشتمل على 210 أدوار من أدوار إيقاع البسيط في حركته " الموسعة ".

و عازفون في آن واحد، لكن المنشد الرئيسي في الجوق كثيرا ما يقتصر دوره على الإنشاد فقط، أي الغناء دون العزف، و أحيانا يكون مصحوبا بمنشد ثان هو أيضا 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 ــ أي الغناء و العزف ــ يكون الأداء موحد الأصوات (à l'unisson) أي أن الجميع يؤدي نفس اللحن، لكن هذا الأداء الجماعي لا يمنع أحيانا من إسناد إنشاد " كراسي" أو" تغطيات " بعض الصنائع إلى شخص واحد، و إسناد أداء " أجوبتها " كذلك إلى عازف واحد، فيكون ذلك مناسبة يظهران خلالها براعتهما في الغناء أو العزف المنفردين.

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 قصورا 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 أيضا عندما يتولى أداء الكرسي أو التغطية بمفرده.

و في العقود الأخيرة أخذت بعض الأجواق تسند إنشاد صنائع كاملة ـ خاصة في الانصراف ـ إلى صوت واحد من أحد الجنسين، أو توزع هذا الإنشاد بالتناوب بين صوت رجل و صوت امراة، أو بين صوت أحدهما و الأصوات الجماعية لباقي أفراد الجوق، أو بين أصوات جماعية نسوية و أخرى رجالية، و ذلك بقصد التنويع و التجديد و دفع الملل عن النفوس.

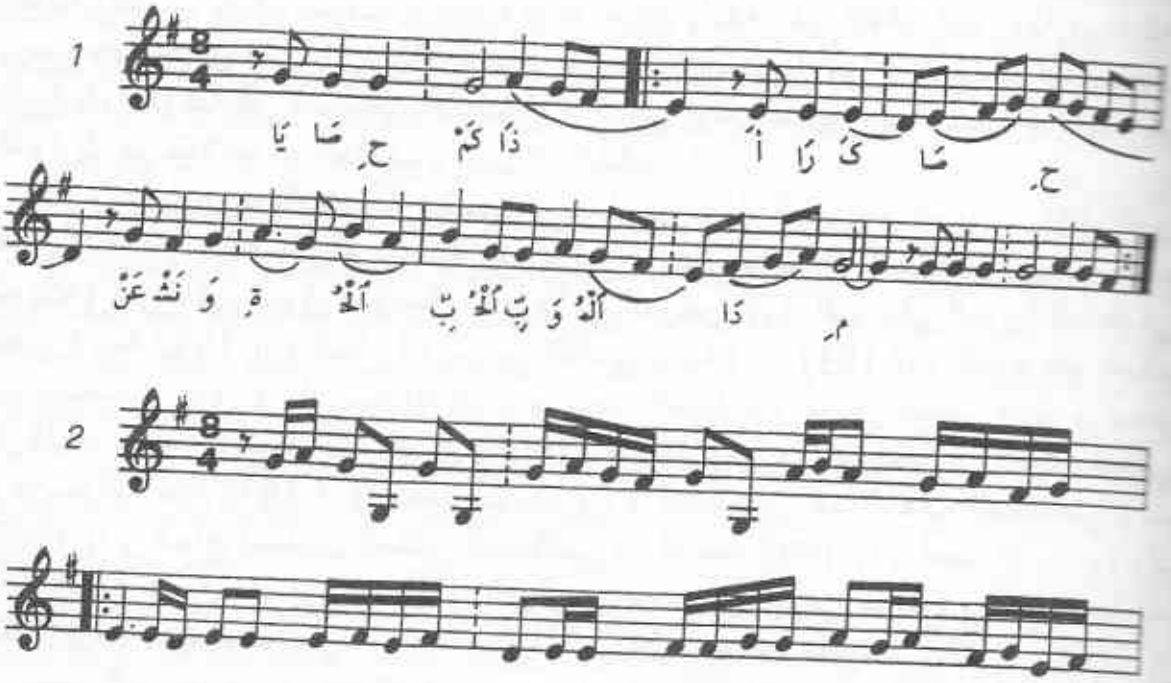
و حتى اليوم يتم أداء الموسيقى الأندلسية دون استعانة بمدونات موسيقية تضبط هذا الأداء ضبطا تاما، الأمر الذي يترك للمنشدين و العازفين هامشا من الحرية للتصرف فيه، خاصة بتحليته بمختلف أنواع الزخارف الموسيقية، و إن كان ذلك يتم في حدود معينة، إذ يتعين على الجميع التقيد بالخطوط العريضة للألحان المؤداة مع احترام أوزانها، لكن هذا التقيد لا يكفي للحصول على الجودة المنشودة في الأداء، فهناك عوامل أخرى تحول دون ذلك، منها على الخصوص تعدد روايات الصنائع رغم التقلص الملحوظ في الفوارق بينها خلال العقود الأخيرة، نتيجة للدور الذي تلعبه وسائل الإعلام السمعية في التقريب بينها. و يظهر ذلك جليا عندما تجتمع في بعض المناسبات عناصر تنتمي إلى أجواق مختلفة لأداء عروض موسيقية مشتركة؛ و هذه الفوارق في الأداء، و إن كانت اليوم طفيفة فإنها لا تخفى على الأذن المدربة، و لا يمكنها أن تزول بسهولة، خاصة في غياب نصوص مدونة بالكتابة الموسيقية يلتزم بها الجميع، لأن نفس اللحن عندما يؤدى مرتين متتاليتين فإنه لا يكون في المرة الثانية مطابقا تمام المطابقة للمرة الأولى حتى لو كان الذي أداه هو نفس العازف؛ و من هذه العوامل أيضا المدة التي يستغرقها أداء الميزان، أو حتى قسم منه فقط، فهي طويلة نسبيا و ينتج عنها تعب بالنسبة لكافة أعضاء الجوق، يتجلى في توقف بعضهم عن الغناء و مواصلته متى شاءوا، أو التوقف لبعض الوقت عن العزف ثم استئنافه من جديد، أخيرا يؤدي اختلاط الأصوات الحادة بالغليظة في أداء موحد إلى تحليق صوت واحد أو أكثر فوق باقي الأصوات، الأمر الذي يفقد هذا الأداء الانسجام المنشود.

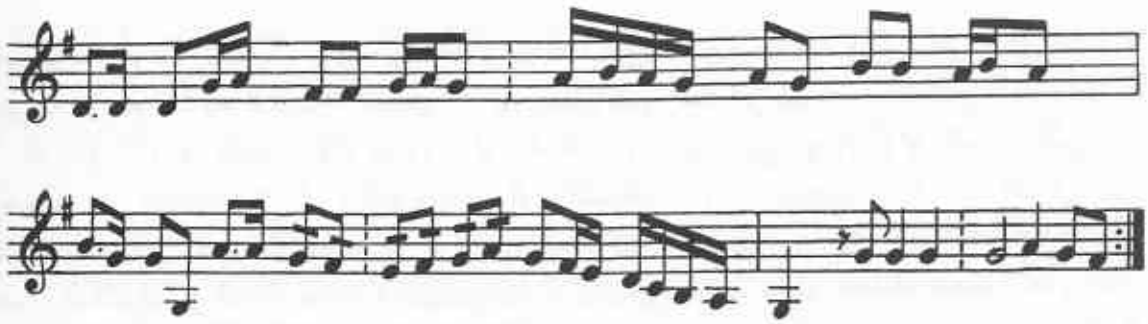
و خلال إنشاد الصنائع يكون العزف خافتا نسبيا، و هو ما يسمى بـ " التبريد "، و ذلك حتى لا تطغى الموسيقى على أصوات المنشدين، و تحجب وضوحها، و تحول دون فهم الكلام المتغنى به، أما خلال " الأجوبة " ـ و خاصة تلك التي تعقب الجواب الأول ـ فإن

العزف 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 " الزوايد " و " الزواق "، و تشمل الأبوجيتورا أو الماهد، (Appoggiature) و الموردانتي أو المرضة، (Mordant) والغروبيتو أو المُجَمّع، (Grupetto) و التري أو الرعدة،(Trille) و التريمولو أو ترجيف الصوت أو تثنيته، (Trémolo)، كما تشمل استعمال الثلاثيات و السداسيات، (Triolets et sextolets) و تغيير الطبقة الصوتية، و نقر الأحوبة الغليظة أو الثامنة السفلى لبعض الأصوات، و تعويض المديد منها بعبارات لحنية مرتجلة، ذات قيمة زمنية معادلة لها، و استعمال الزمن المضاد (Contretemps) و تأخير النبرة (Syncope) في بعض المقاطع، و التوقف المفاجئ و القصير عن العزف... إلى غير ذلك مما تسمح به مهارة العازف و يُمليه عليه ذوقه، لكن دون مس بجوهر اللحن المؤدى أو إخلال بإيقاعه. و من الطبيعي أن تختلف هذه الزخارف الحرة من عازف إلى آخر، الأمر الذي ينتج عنه نسيج لحني عام يفتقر إلى الصفاء التام، و هذه الحقائق تنطبق أيضا على الغناء، و لذلك فإن العزف الفردي يبدو عموما لسامعيه أكثر براعة و أصدق تعبيرا من العزف الجماعي، و الغناء الفردي أكثر وضوحا و إطرابا من الغناء الجماعي.

و فيما يلي مطلع لصنعة من تسجيلات المرحوم الشيخ أحمد لبزور التازي دُوّن مرتين، 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 لقالب النوبة، توجد عناصر أخرى تكميلية تدخل ضمن مكونات هذا القالب، فتزيده تنوعا و جمالا، لكن استعمالها لا يكتسي طابعا إلزاميا، كما أن التقاليد لا تحدد لها أماكن ثابتة في سياق النوبة التي تؤدى فيها، و هذه العناصر هي "الإنشادات"، والمواويل 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 الباقي مهدد بالانقراض، إذ أن حُفاظ هذا النوع من الغناء المؤهلين لأدائه على الوجه المطلوب أصبحوا اليوم يُعَدون على رؤوس الأصابع، نظرا من جهة لما يتطلبه ذلك من جمال صوت، و ذاكرة قوية تحافظ بأمانة على التقاليد الموروثة في أدائه، و من جهة أخرى نظرا لتزايد الإعراض عنه خلال السنين الأخيرة، بسبب تزايد استعمال المواويل الشرقية في الموسيقى الأندلسية، و تنامي تولع الجمهور بها، حتى غدا أداء هذه المواويل في حفلاتها هو المألوف و ليس " الإنشادات ".

و كثيرون هم الذين تألق نجمهم في سماء فن إنشاد الطبوع و البيتينات خلال القرن الذي ودعناه و بداية 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 الفاتحي برادة (ت 1931)، و الحاج عبد السلام بن يوسف الزعوق (ولد سنة 1879) و محمد الصبان، و سيدي محمد وقادة، و محمد الركاينة، و الحاج محمد الخصاصي (1900 - 1989)، و مولاي أحمد بن الحسن العلمي (من مواليد سنة 1878)، و محمد المزطاري، و احميدة 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 القبري، و محمد بن العربي مريقة، و الحاج عبد الله الكراوي، وحميد العمراوي، و عبد المجيد الصبان، و محمد الطود (1928 - 2008)، و محمد المنصوري، و عبد السلام بن يوسف الشبيهي الإدريسي (ولد سنة 1928)، و سعيد القادري، و علال بن الفقيه، و عبد السلام الصديقي الشاوني، و محمد الريش (ت

[illegible] و عبد المجيد بن عمر الفران (ولد سنة 1930)، و محمد با جذوب (ولد سنة [illegible])، و عبد الرحيم الصويري (ولد سنة 1957)، و حياة بو خريص (ولدت سنة [illegible])، و عبد الفتاح بنيس (ولد سنة 1962)، و عبد الله المخطوبي (ولد سنة1976)، [illegible] الأشهب (ولد سنة 1960)، و عبد الرسول النجار، و عبد الإله الزنيبر، و سعيد [illegible]...

و من الذين اشتهروا بمواويلهم إضافة إلى إتقانهم لفن إنشاد الطبوع و البيتينات: [illegible] شويكة، و الحاج عبد الله الكراوي، و محمد الصبان، و الحاج إدريس بن الفاتحي [illegible]، و الحاج محمد الخصاصي، و عبد السلام بن يوسف الشبيهي الإدريسي، و محمد با [illegible]، و عبد الرحيم الصويري، و عبد الله المخطوبي، وعبد السلام السفياني، و عبد الفتاح [illegible]، و عبد المجيد بو زوادة...

[illegible]) " إنشاد البيتين ":

و يسمى أيضا في أوساط الموسيقى الأندلسية بـ " البيتين " فقط (ج بيتينات)، و هو [illegible] بيتين من الشعر الفصيح، في موضوع يُترك اختياره للمنشد، و هو شبيه بالموال في [illegible] و عدم تقيده بالإيقاع، لكنه يختلف عنه في كونه غير مرتجل بالمعنى الصحيح لهذه [illegible] باستثناء زخارفه، فخطه اللحني العام يكون مرسوما و محفوظا مسبقا؛ و تشغل فيه [illegible] " ـ أي كلمات أنَ نَ و هَا نَ نَ... ـ الجمل اللحنية أو أجزاء هذه الجمل عندما تكون [illegible] من الكلام الشعري، و هي كما سبقت الإشارة إلى ذلك كلمات لا معنى لها، تستخدم [illegible] لغوي يستعان به على تذكر الألحان " الصامتة ".

و ينسب إنشاد البيتين إلى الطبع الذي لحن عليه، فيقال مثلا: " إنشاد بيتين غريبة [illegible] " أو " إنشاد بيتين الحجاز الكبير "... و قد ضاع اليوم كثير من هذه الإنشادات، [illegible] يقع خلط بينها و بين " إنشادات الطبوع " التي سنتطرق إليها لاحقا، لأن أوجه الشبه [illegible] النوعين كثيرة، لا سيما عندما يتطابق البحر الشعري لكلا النوعين و تستبدل كلمات [illegible] بكلمات الآخر كما يحدث في الصنائع، فيصبح من الصعب معرفة ما إذا كان اللحن [illegible] قد وضع لإنشاد البيتين أم لإنشاد الطبع. و في حين أن الموضوع الذي يتناوله [illegible] الطبع " هو التغني بمحاسنه و وَصْف تأثيره في نفوس سامعيه، فإن الموضوع الذي [illegible] " إنشاد البيتين " يكون مرتبطا بموضوع الصنعة التي سبقته و التي ستعقبه. و من [illegible] أن المنشد الذي يتولى أداء البيتين ينبغي أن يكون ذا صوت جميل، ملما إلماما جيدا [illegible] الموسيقي الأندلسي، واسع الحفظ لأشعار العرب، حاضر البديهة، بحيث يكون قادرا [illegible] استحضار البيتين في كل مناسبة. و يقال عن المنشد الذي تتوافر فيه هذه الصفات إن [illegible] عامرة "، أي أن جعبته مليئة، كناية عن طول باعه في هذا المجال.

و على الرغم من أن تسمية " إنشاد البيتين " تقتضي إنشاد بيتين كاملين، فإن المنشد [illegible] أحيانا بإنشاد بيت واحد فقط، كما هو الحال مثلا بالنسبة للإنشاد الخاص بنوبة الماية، [illegible] هو من بحر الرمل، و الإنشاد الخاص بكل من نوبتي عراق العجم و العشاق، و هو من [illegible] المتقارب؛ و يحدث كذلك أن يتقاسم الإنشاد منشدان اثنان، بحيث يتكفل كل واحد منهما [illegible] البيتين، كما هو الحال مثلا في الإنشاد الخاص بنوبة رمل الماية، و هو من بحر البسيط، [illegible] ذلك لا يتأتى إلا عندما يكون في الجوق أكثر من منشد.

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

و يستعمل " إنشاد البيتين " في ثلاث حالات:

الأولى بعد البغية مباشرة ـ و قد أصبح ذلك نادرا اليوم ـ و الثانية وسط الميزان، و في هذه الحالة يكون فاصلا بين حركتين متميزتين، أولاهما بطيئة و ثانيتهما سريعة، و في الحالة الثالثة يستعمل كوسيلة للانتقال من ميزان إلى ميزان آخر داخل نفس النوبة.

و إذا كان المنشد حرا 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 وُضِعت عليه ألحان" البيتين " الخاصة بالنوبة التي يُنشَدان فيها، و قد يكون لهذه النوبة أكثر من إنشاد، يَختار المنشدُ من بينها ما يروق له، لكن شريطة التقيد 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 بتلك الصنعة حتى يتسنى له أن يحسن اختيار الموضوع الذي يناسبها، حفاظا على سياق الكلام، و يكون ذلك باتفاق مع رئيس الجوق؛ أما إذا توسط الإنشاد الميزان فيجب على المنشد أن يختار له موضوعا يتناسب مع موضوع الصنعة التي تقدمته، حرصا منه كذلك على سياق الكلام، و في هذه الحالة يتعين على رئيس الجوق أن يختار له " التغطية " المناسبة، أي أن يُتبعَه بصنعة تنسجم معه في الموضوع و تكمل معناه، و ذلك سواء أكانت هذه الصنعة من الميزان ذاته أم من ميزان آخر تابع لنفس النوبة.

ـ أن يتقيد 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 " تغطيتهما " من لدن رئيس الجوق نورد النموذج التالي:

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

يا سالب العقل مني عندما رمق ... لم يبق حبك لي صبرًا و لا رمقا
لا تسأل اليوم عما كابدت كبدي ... ليت الفراق و ليت الحب ما خُلقا

فإنه يتعين على المنشد أن يختار بيتين مناسبين لموضوع هذه الصنعة، شريطة أن يكونا من أحد البحور الشعرية الثلاثة التي وضعت عليها ألحان " إنشادات البيتين " الخاصة بنوبة الحجاز الكبير، و هي الوافر و المجتث و المديد، فإذا اختار البحر الأول منها، و هو الوافر، أمكنه أن ينشد مثلا:

أموت إذا ذكرتك ثم أحيى ... فكم أحيى عليك و كم أموت
شربت الحب كأسا بعد كأس ... فما نفد الشراب و ما رويت

و إذا اختار البحر الثاني، و هو المجتث، أمكنه أن ينشد:

يا كامل الحسن يكفي هذا الصدود الطويل
إن ملت عنـــي دلالا فعنـك لسـت أمـيـل

و ما ينطبق على هذين البحرين ينطبق أيضا على البحر الثالث، و هو المديد، لكنه إذا أنشد في هذا الأخير البيتين التاليين، عُدَّ ذلك عيبا، لاستعماله فيهما صيغة الجمع عوض المفرد، و ذلك رغم توفقه في اختيار البحر الشعري و الموضوع:

عن هواكم كيف أنصرف و هواكـم لـي بـه شرف
وَصَفَ الناس الغرام بكـم و غرامي فوق ما وصفوا

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

أوحشتَ مُذْ غبتَ جميع الورى إلا أنا مـذ غبـت أنستـــني

و اختصاره أكثر بالانتقال إلى صنعة:

اِتق الله يا معـــذب قلبـــي لا تزدني على نحولي نحولا

كما يمكن أن تكون هذه التغطية وسيلة للانتقال إلى ميزان آخر من موازين نفس النوبة، كميزان البسيط مثلا، و ذلك بالتحول من أحد الإنشادين المذكورين إلى الصنعة التالية:

اِرحم قليبي المعنى و اُخش عذابا أليما

و كما سبقت الإشارة إلى ذلك فإن المنشدين كثيرا ما يختصرون إنشاد البيتين، فيقتصرون فيه على غناء البيت الأول فقط؛ و لا شك أن كل نوبة كان لها في الأصل إنشاد أو أكثر لُحِّن على الطبع الذي تنسب إليه، و بضياع بعض النوبات ضاعت معها إنشاداتها، و ما لم يضع منها أدمج في النوبات الباقية، مثلما أدمجت فيها " الصنائع اليتيمة "، و كان آلكسيس سلومان قد أشار في كتابه " لوحة الموسيقى المغربية " الصادر سنة 1938 إلى وجود عشرين منها، ذكر البحور الشعرية لثلاثة عشر إنشادا منها فقط، و هي التي تحمل أسماء الإحدى عشرة نوبة المستعملة اليوم، مع الإشارة إلى أن نوبة الحجاز الكبير تتضمن ثلاثة منها، و ذكر أيضا أسماء ستة إنشادات أخرى أدمجت ــ كالصنائع " اليتيمة " ــ ضمن تلك النوبات، اعتبارا لما بينها و بين طبوعها من قرابة و انسجام، غير أنه لم يشر إلى بحورها، و هذه الإنشادات هي إنشاد البيتين الخاص بطبع المزموم الذي أدمج في نوبة عراق العجم، و طبع الحصار الذي أدمج في نوبة الحجاز الكبير، و طبع حمدان الذي أدمج في نوبة الحجاز المشرقي، و طبع الصيكة الذي أدمج في نوبة الماية، و طبع الجركة الذي قال عنه إن له روايتين، إحداهما أدمجت في نوبة رمل الماية و الثانية في نوبة الحجاز المشرقي، و لم يذكر شيئا عن الإنشاد الباقي لإتمام العدد الذي ذكره و هو عشرون. و كنت في منتصف

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 تشبث كل واحد منهم برأيه، و من الاختلافات في الروايات الشعرية بينهم من جهة، و بينهم و بين ما هو موجود في المراجع المختلفة التي تناولت هذا الموضوع من جهة ثانية، و من الخلط بين إنشادات البيتين و إنشادات الطبوع، و أحيانا 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 البيتينات " و بحورها الشعرية و النوبات التي تنشد فيها:

أسماء البيتينات	بحورها	النوبات التي تنشد فيها
بيتين رمل الماية	بسيط	رمل الماية
بيتين الإصبهان	طويل (وله روايتان: رواية تطوان و رواية سلا)	الإصبهان
بيتين الماية	رمل	الماية
بيتين رصد الديل	طويل	رصد الديل
بيتين الاستهلال	طويل	الاستهلال
بيتين غريبة الحسين	مجزو الرمل	غريبة الحسين
بيتين غريبة الحسين	خفيف	غريبة الحسين
بيتين الحجاز الكبير	مجتث	الحجاز الكبير
بيتين الحجاز الكبير	مديد	الحجاز الكبير
بيتين الحجاز الكبير	وافر (و هو نادر الاستعمال)	الحجاز الكبير
بيتين انقلاب الرمل	رمل (و يعرف أيضا بالرمل التطواني)	الحجاز المشرقي
بيتين الحجاز المشرقي	طويل (لا فرق بين لحنه و لحن إنشاد طبعه)	الحجاز المشرقي
بيتين حمدان * (1)	طويل (لا فرق بين لحنه و لحن إنشاد طبعه)	الحجاز المشرقي
بيتين عراق العجم	متقارب	عراق العجم و العشاق
بيتين المزموم *	طويل (لا فرق بين لحنه و لحن إنشاد طبعه)	عراق العجم

ب) " إنشاد الطبع ":

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

---

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

ـــــية، و يصفان أثـره في نفس سامعـه؛ و إذا كانت أشعار إنشادات " البيتين " تتغير حسب المناسبة مع الاحتفاظ ببحورها، فإن أشعار إنشادات الطبوع لا تتغير، و هي معروفة، و قد ذكرت كناشات الحايك النصوص الشعرية لما يناهز أربعين إنشاد طبع، موزعة على خمسة و عشرين طبعا التي كانت معروفة في الموسيقى الأندلسية (الطبع السادس و العشرون، و هو طبع المشرقي، لم يتم اكتشافه إلا حديثا، خلال المؤتمر الثاني للموسيقى العربية المنعقد في الرباط سنة 1969، و لهذا السبب لم يعرف له إنشاد). و لبعض هذه الطبوع أكثر من إنشاد، مثل طبع الحسين الذي له أربعة إنشادات، و طبوع الديل و الاستهلال و المايـة التي يتوافر كل واحد منها على ثلاثة إنشادات... لكن معظم هذه الإنشادات قد ضاع اليوم، و أغلب ما تبقى منها هو من بحر الطويل.

يؤدى إنشاد الطبع أحيانا بعد المشالية، و أحيانا أخرى بعد البغية، و قد يختار المنشد وسط الميزان لأدائه، أو يتخذه وسيلة للانتقال إلى نوبة أخرى، و هو مثل " إنشاد البيتين" يؤدى في الظاهر ارتجالا و بغير إيقاع، لكن الخطوط العريضة لألحانه تكون معروفة و محفوظة مسبقا. و كما هو الحال بالنسبة لإنشاد البيتين فإن إنشاد الطبع يؤدى بصورة فردية، ما عدا إنشاد طبع الحجاز المشرقي الذي جرت العادة بأدائه بصورة جماعية.

و يلاحظ أن ألحان بعض إنشادات الطبوع تكون مطابقة لألحان إنشادات البيتين، كما هو الحال بالنسبة لطبوع الحجاز المشرقي و حمدان و المزموم، و لا يميز بين النوعين إلا النص الشعري الذي يكون ثابتا في " إنشاد الطبع " و متغيرا حسب المناسبة في " إنشاد البيتين ".

و فيما يلي مثالان لما يعبر عنه إنشاد الطبع، أولهما يخص طبع غريبة الحسين، و هو لا يزال يستعمل، و ثانيهما يخص طبع الحسين، و هو مفقود:

رعـــى الله منشدا شـــدا بغريبة ... علينـــا و نحـــن فـــي مقام معظم
و أنّـــس من كـــان الغرام بقلبـــه ... فجاء على قصد الحبيب المحكم

***

أيا من حكى داوود صوتا و يوسف ... جمـالا و لقمـــان الحكـيم بحكمتـــه
سلبـت حجـــاي بالحسين و زدتني ... بترجيعـــه شوقا إلـى حسن نغمتـه

و فيما يلي جدول بأسماء إنشادات الطبوع مع بيان بحورها و النوبات التي تنشد فيها:

أسماء إنشادات الطبوع	بحورها	النوبات التي تنشد فيها	ملاحظات
إنشاد طبع حمـــدان	طويل	الحجاز المشرقي	
إنشاد طبع الإصبهـان	"	الإصبهـــان	له روايتان مختلفتـــان: رواية سلا و رواية شفشـاون.
إنشاد طبع المايـــة	"	المايـــة	
إنشاد طبع رصد الديل	"	رصد الديـــل	
إنشاد طبع الاستهـلال	"	الاستهـــلال	يعد مـن الإنشادات النـادرة.
إنشاد طبع الرصـــد	"	الرصـــد	

إنشاد طبع المزمـــوم	"	عراق العجـــم	يستخدم فيه و في إنشاد البيتين نفس اللحـــــــــن.
إنشاد طبع غ. الحسين	"	غريبة الحسين	كان نادر الاستعمال قبل أن ينشره الحاج عبد الكريم الرايس في منتصف الثمانينات من القرن الماضي.
إنشاد طبع الصيكـــة	"	المايـــــــة	
إ. طبع الحجاز الكبير	"	الحجاز الكبيـــر	يعد مـــن الإنشادات النـــادرة.
إ. ط. الحجاز المشرقي	"	الحجاز المشرقي	لحنه مطابق للحن إنشاد البيتين.
إ. طبع انقلاب الرمـل	الرمل	الحجاز المشرقي	يَستخدم نفس اللحـــن الـــذي يستخدمه إنشاد " بيتين" الرمـل التطواني.
إنشاد طبع العشـــاق	طويل	العشـــــــاق	
إنشاد طبع العشـــاق	متقارب	العشـــــــاق	يَستخدم نفس اللحـــــن الذي يستخدمه إنشـاد " بيتين" عراق العجـــم.
إنشاد طبع رمل الديل	طويل	العشـــــــاق	يعـد مـن الإنشادات النـادرة.

ـ المواويل و التقاسيم:

الموال ضرب من الغناء يعرفه الجميع، و هو ذو طابع انسيابي، يؤدى ارتجالا بدون إيقاع. و هو في الموسيقى الأندلسية يتألف 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 التحسر على الفراق و الشكوى من تقلبات الزمان... و مع أن هذا النوع من الغناء معروف في الموسيقى العَربية 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 المواويل التي استُعملت في هذه الموسيقى، كمواويل محمد شويكة و إدريس الفاتحي برادة، كانت تتميز عموما ببساطة ألحانها، و تقيدها بطبع النوبة التي تنشد فيها، أو أحد الطبوع المدمجة فيها؛ و كانت تحمل أسماء الطبوع التي تؤدى عليها، فتسمى مثلا موال الصيكة، أوالاستهلال، أو الحجاز الكبير... و نظرا لعدم تغير ألحانها بتغير مناسبات إلقائها رغم طول المدة التي كانت تفصل أحيانا بين هذه المناسبات، فإنه يظهر أنها لم تكن مرتجلة و وليدة حينها، و إنما مهيأة من قبل، مثل إنشادات الطبوع و البيتينات. و كانت تُستخدَم 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 تنويع المادة الفنية المقدمة إلى الجمهور.

و قد تطورت المواويل تطورا كبيرا خلال العقود الثلاثة الأخيرة، و تولع بها الجمهور تولعا شديدا، حتى كادت لا تخلو منها اليوم أية حفلة من حفلات الموسيقى الأندلسية، باستثناء الرسمي منها، و أضحى نجاحها يتوقف على مدى جمال أصوات من يقدمون فيها مواويلهم، و مدى توفقهم في اختيار مواضيعها، و براعتهم في إلقائها؛ و صار

الدافع الحقيقي لحضور كثير من الناس هذه الحفلات هو الاستمتاع بسماع هذه المواويل، و أصبحت المدة المخصصة لها تأخذ أحيانا حيزا مهما من الوقت الذي تستغرقه إقامة تلك الحفلات.

و عرفت المواويل كذلك تحررا أكبر في اختيار مضامينها الشعرية، و أسلوب أدائها، و تنويعها المقامية، فبعدما كانت تقتصر في الغالب على استعمال أشعار الموسيقى الأندلسية، و تعدت مصادر استقاء أشعارها، و وسَّعت أكثر مجال اختيار المواضيع التي تتناولها، و تخلت أكثر فأكثر عن الطبوع الأندلسية، متبنية عوضا عنها المقامات الشرقية، و انتهجت أساليب الأداء المتبعة في المواويل الشرقية، بل و في بعض المناسبات حتى تلك المتبعة في غناء الفلامنكو، الأمر الذي ينقل المستمع خلال الفترة التي تؤدى فيها هذه المواويل إلى أجواء أخرى بعيدة عن أجواء الموسيقى الأندلسية. و رغم تنديد كثير من شيوخ هذه الموسيقى – و من المثقفين الغيورين على أصالتها – بهذا المنحى الجديد الذي نحته المواويل الأندلسية في زماننا، فلا شيء ينبئ بقرب توقفه بسبب الإقبال الكبير الذي تحظى به هذه المواويل بين الجمهور، و اضطرار كثير من الأجواق إلى مجاراته في ذلك، حرصا على بقائها، و تأمينا لمصالحها.

و خلال أداء الموال تعزف الآلات بكيفية متصلة و بصوت خافت قرار الطبع الذي يغني فيه المنشد، أو المحطات الصوتية التي يتوقف عندها. و أثناء الفترات التي يمسك فيها عن الأداء تقوم إحدى الآلات الموسيقية مثل العود أو الكمان أو القانون بالرد عليه، في "تقسيم"، أي عزف منفرد ارتجالي و غير موزون، يحاكي فيه العازفُ جُمَلَ الموال، أو ترجمها بألحان مغايرة، مع تنميقها بمختلف أنواع الزخارف الموسيقية. و كثيرا ما يتحول هذا الحوار بين مغني الموال و العازفين إلى منافسة حقيقية يسعى خلالها كل طرف إلى إبراز براعته في الغناء أو العزف، الأمر الذي يخلق جوا من الطرب يفتتن به الحاضرون فيغدقون على الفنانين بعد كل قفلة موسيقية سواء أكانت بالصوت أم الآلة فيضا من التصفيقات و عبارات الإعجاب و الثناء.

الباب الثالث

جوق الموسيقى الأندلسية و آلاته

تكوين الجوق الأندلسي، وضعه و قيادته

كان جوق الموسيقى الأندلسية التقليدي في أوائل القرن الماضي جوقا صغيرا يُذكّر حجمه بجوق تخت الموسيقى العربية الشرقية، إذ كان عدد أعضائه لا يتجاوز في العادة سبعة موسيقيين يتكونون في الغالب من عازف على الرباب، و عازفين على العود، و عازف على الكمان، و آخر على الألطو (" الكمنجة الكبيرة ")، و مُوَقع على الطار، و منشد. و قد عرف عدد أفراد هذا الجوق زيادة ملحوظة بعد الاستقلال، أملتها رغبة متنامية في تطويره و إثراء قدراته الرنينية، و هكذا تم تعزيزه بعدد متزايد من العازفين، على الخصوص على آلتي الكمان و الألطو، و أحيانا 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 عنصرا أو أكثر، عندما كان عازفون و منشدون من جوقين أندلسيين أو أكثر يَنْظمون إلى بعضهم للمشاركة في تقديم الحفلات الموسيقية التي كانت تنظم في مناسبات معينة، كإقامة المهرجانات االفنية و التظاهرات الثقافية الكبرى.

و كانت اللجنة التي أشرفت على تنظيم عملية تسجيل " أنتولوجية الآلة " سنة 1989 قد اقترحت أن يكون عدد أفراد كل جوق يشارك في هذه العملية في حدود اثني عشر عازفا و منشدا، فصار هذا العدد ابتداء من ذلك الوقت هو العدد الأمثل المرغوب وجوده في كل جوق أندلسي يراد تشكيله أو تُطلب مشاركته في حفل رسمي.

و ليس للجوق الأندلسي وضع خاص و ثابت يتقيد به خلال تقديمه لعروضه الموسيقية، و التقليد المتعارف عليه هو أن يجلس " الآليون " في صف له شكل نصف دائرة منفرجة، يتخذ قائد الجوق ــ و يسمى أيضا بـ" المعلم" ــ موقعه في وسطها، بحيث يمكن لباقي أعضاء الجوق أن يروه بسهولة، و أن يتتبعوا إشاراته فينفذوها. و غالبا ما يجلس الكمنجيون إلى يمينه و العواد أو العوادون إلى يساره مباشرة، يليه أو يليهم الموقعان على الطار و الدربكة، أما المنشد فيتخذ مقعده في طرف أحد جانبي الجوق.

و عادة ما يكون قائد الجوق الأندلسي عازف رباب، لكن بعض قادته كانوا أحيانا ضاربين على الطار، أو عازفين على العود، أو الكمان(1). و يشترط في من يتولى هذه المهمة أن يكون متضلعا في" الصنعة "، متمرسا بها. و دوره لا يقتصر على القيادة فقط، فهو يشارك باقي أعضاء الجوق في العزف و الغناء. و يختلف مفهوم القيادة في الموسيقى الأندلسية عنه في الموسيقى الغربية حاليا، فدور القائد في الجوق الأندلسي ينحصر في

---

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

الإشارات الضرورية للانطلاق في العزف و الغناء، و التوقف عنهما، و الانتقال من إلى أخرى دون إخلال بالإيقاع، و تسريع حركة الميزان أو تبطيئها... و لا تشمل المتعلق بالتعبير Expression، بما فيه من ظلال Nuances، و تشديد للصوت Accent، و طابع Caractère...

الآلات في الجوق الأندلسي التقليدي:

يعتمد الجوق الأندلسي التقليدي على أنواع محدودة من الآلات الموسيقية، و تنقسم الآلات إلى قسمين:

1ـ آلات عَرَبية، و هي إما قديمة الاستعمال فيه، مثل الرباب و العود و الطار و الدون، كما تؤكد ذلك المراجع المتوافرة لدينا، أو حديثة الاستعمال فيه مثل الناي و الدربكة، و التي دخلته تحت تأثير الموسيقى الشرقية التي ساعدت وسائل الإعلام العصرية على نشرها بين الجماهير. و هذه الآلات شائعة الاستعمال فيه اليوم باستثناء القانون و الناي، و يرجع السبب الرئيسي في ذلك إلى ندرة وجود عازفين على هاتين الآلتين، يكونون في نفس الوقت ملمين بالموسيقى الأندلسية.

2 ـ آلات غَرْبية، و هي " الكمنجة " بنوعيها: الصغيرة (الكمان) و " الكبيرة " (الطو)، لكن هاتين الآلتين أصبحتا اليوم تعدان من الآلات التقليدية في الموسيقى الأندلسية، إذ يُنظر إليهما على أنهما ليستا غريبتين تماما عن الموسيقى العربية، فهما تعدان في الأصل من آلة عربية، هي الرباب، و هما تختلفان عن نظيرتيهما الغربيتين في طريقة تسويتهما، و في الوضع المتبع خلال العزف عليهما، و هو وضع شبيه بالوضع المتبع في العزف على الرباب. و قد تكيفتا تكيفا تاما مع خصوصيات الموسيقى العربية، و صارتا اليوم تهيمنان على الجوق الأندلسي بعدد العازفين عليهما و بالدور الذي تلعبانه في ثراء و تفخيم 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 / 1894م في كتابيه" أغاني السقا " و " التذكار لما في التذكرة من الطب مع الاختصار "، و لا شك أن بعض المغاربة العزف عليها كان ناتجا عن تزايد التغلغل الأوربي في المغرب خلال تلك الفترة، و ما ترتب عنه من احتكاك بين الموسيقيين المغاربة و الأوربيين، كما يمكن أن يكون ناتجا أيضا عن احتكاكهم بزملائهم الجزائريين الذين سبقوهم إلى استعمال هاتين الآلتين في الموسيقى الغرناطية، و الذين كان بعضهم يتوافدون على المغرب للإقامة فيه إما بصورة مؤقتة أو دائمة.

و إذا كان الرباب و العود و الطار من الآلات التي تكرر ذكرها في المراجع المختلفة التي تطرقت إلى موضوع الموسيقى الأندلسية، فإن باقي الآلات العربية لم تذكر إلا نادرا، 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 " أناشيد القديسة مريم " التي يرجع تاريخها إلى القرن 13 م، و قد ذكره أيضا الشقندي 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 "... و ذكر هذه الآلة كذلك كل من محمد بن الطيب العلمي المتوفى سنة 1721 في كتابه " الأنيس المطرب "، و محمد الضعيّف الرباطي المتوفى سنة 1818 في تاريخه لكن تحت اسم " السنطير ". و السنطير أو السنطور ــ و يكتب أحيانا بالتاء عوض الطاء ــ هو نوع من القانون، شكله شبه منحرف متساوي الجانبين، و أوتاره معدنية، يعزف عليه بواسطة مِقرَعَتين صغيرتين مصنوعتين من خشب، و هو اليوم قليل الاستعمال، و نجده في العالم الإسلامي على الخصوص في إيران و العراق، و يُجهل سبب إطلاق محمد بن الطيب العلمي و محمد الضعيف اسمه على القانون، و يُرَجَّح أن يكون ذلك ناتجا عن إطلاق المشارقة هذا الإسم في ذلك العهد على الآلتين معا دون تمييز، بسبب التشابه الكبير الموجود بينهما، و أن يكون استعمال كلمة السنطير قد انتقلت إلى المغرب بفعل التبادل الثقافي الذي لم ينقطع بينه و بين بلدان المشرق، و زيارة كثير من المثقفين المغاربة لهذه البلدان ــ و منهم من كان لهم ولع و دراية بالموسيقى ــ و ذلك لأداء فريضة الحج أو الدراسة أو التدريس أو غير ذلك.

و ليس غريبا أن تكون الأخبار التي تقدمها لنا المراجع حول القانون و استخدامه في الموسيقى الأندلسية شحيحة جدا، 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 قليلا جدا، و أغلبهم يعملون في الأجواق العصرية. و ينسب إلى الشيخ أحمد بن المحجوب الزنيبر (1) فضل إعادة إدخال هذه الآلة إلى جوق الموسيقى الأندلسية في أواخر النصف الأول من القرن الماضي.

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

و فيما يتعلق بالدربكة التي لم يعد يخلو منها أي جوق أندلسي اليوم فإنها آلة قديمة، كانت تعرف في المغرب منذ زمن بعيد ــ و حتى اليوم ــ بـ " أكوال "، و في الجزائر بـ " الكلال "، و قد ورد ذكرها بهذا الإسم في رسالة الشقندي 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 " الطبلة ". و لا يُعرَف على وجه التحقيق أصل تسميتها بالدربكة، 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 والقانون. علم الموسيقى الأندلسية ردحا من الزمان في دار الأيتام بالدار البيضاء، و من تلامذته المرموقين عازف القانون الأستاذ صالح الشرقي و عازف العود عمر الطنطاوي، و عازف الألطو محمد السميرس.

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

هذا البلد كانوا معتادين عليها من قبل.(1) و قد استعملت الدربكة في أجواق الموسيقى العربية في وقت مبكر، و حلت في بعض هذه الأجواق محل الطار؛ أما في المغرب فإنها تستخدم بصورة منتظمة في أجواق الموسيقى الأندلسية إلا ابتداء من أواخر النصف الأول من القرن الماضي؛ و يعزى ذلك إلى المعلم امحمد أشاواش،(2) لكن صورة شمسية لجوق أندلسي يهودي التقطت له في الدار البيضاء خلال العشرينات من القرن الماضي تثبت وجودها فيه منذ ذلك الوقت. (3)

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

الرباب

يشبه الرباب المستعمل في الموسيقى الأندلسية المغربية نظيريه المستعملين في الموسيقى الغرناطية و المألوف، و هو في شكله الحالي لا يختلف عن آلة الرباب التي كانت معروفة في الأندلس، على الأقل في القرن الثاني عشر للميلاد، فصُوَره في المنمنمات التي تزين أناشيد القديسة مريم و التي أنجزت في هذا القرن تطابق شكله الحالي في عموم تفاصيله. و قد استُعمِل الرباب في أنحاء مختلفة من أوربا منذ القرن العاشر الميلادي، و ظل محتفظا فيها باسمه العربي مع بعض التحريف، و أدى تطوره إلى ظهور آلة الفيولا بأنواعها المختلفة في القرن الخامس عشر، و منها آلة " فيولا الذراع " Viola da braccio (أي المحمولة على الذراع) التي انحدر منها الكمان، قبل أن يتفوق عليها و يحتل مكانتها ابتداء من أواخر القرن السابع عشر.

للرباب صندوق مصوت مكتنز، شكله شبيه بظهر أرنب، يصنع من قطعة واحدة من خشب الجوز أو الأرز المزخرف بالصدف، و ليس له ذراع منفصل، فالذراع يشكل جزءا من الصندوق نفسه. و ينقسم وجه الرباب إلى قسمين: القسم الأعلى، و يسمى بـ " الصدر"، و هو مُغشى بقطعة خشب رقيقة، تزينها فتحتان يطلق عليهما اسم " النوارات " أو " الوردات ". أما القسم الأسفل فيكون سطحه منخفضا شيئا ما بالنسبة للصدر، و مغطى بقطعة جلد ماعز.

و في الجزء الأسفل من الآلة يَبرز نتوء صغير يسمى بـِ" الناب "، يُشد عليه وتران يمتدان على طول الوجه، مرورا بالفرَس، في أسفله ــ و يسمى أيضا " الحمار" أو " الكرسي "ــ و بـ " الأنف "، أو" النِّيف " في أعلاه، و وصولا إلى " الراس "، حيث يتحكم في تسويتهما مفتاحان غليظان.

و " الراس " يصنع من خشب صلد، و هو ذو شكل مستطيل، و يُكوِّن تقريبا زاوية

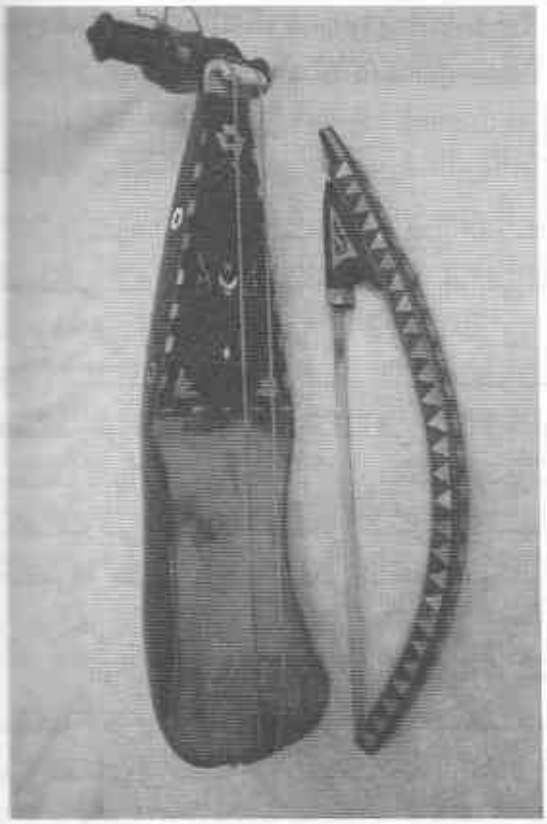
---

(1) ذكرها الباحث الموسيقي فرانسوا جوزيف فيتيس (1784 – 1871) François Joseph Fétis و أعرب عن عجبه بها و حبه لها ـ رغم تشدده في الحكم على الموسيقى العربية عموما ـ و ذلك في بحث له بعنوان " موسيقى العرب حسب المصادر الأصلية " نشره سنة 1845 في " مجلة و جريدة باريس الموسيقية" ـ ص 155، كما ذكرها باحث موسيقي آخر يدعى بول سليكمان Paul Séligman في مقال له بعنوان " الموسيقى في الجزائر " ـ يقصد مدينة الجزائر ـ 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 تلعبه الدربكة ".

(2) لا يعرف عنه إلا القليل، فقد كان يعمل مدرسا للموسيقى الأندلسية في مدرسة دار الجامعي بمكناس خلال النصف الأول من القرن الماضي، كما عمل عضوا في جوق البريهي بفاس.

(3) نشر هذه الصورة الأستاذ صالح الشرقي في كتابه " جل ترَ المعاني "، ص 64 ـ مطبعة النجاح الجديدة ـ الدار البيضاء ـ 1997.

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



و عند العزف يوضع الرباب على الركبة اليمنى و يُمسَك 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 الوترين، وهو لا يضغط عليهما لاستخراج الأصوات نظرا لبعدهما عن وجه الآلة و قوة شدهما، و إنما يجذبهما جذبا جانبيا للحصول عليها، فتسمع مصحوبة بأصواتها الهرمونية الطبيعية.

هذا و يلعب الرباب دورا هاما في الموسيقى الأندلسية، فصوته الغليظ و الرزين الذي يوحي لسامعه بالشكوى و الحنين يشكل الأرضية التي يَبني عليها الجوق نسيجه اللحني، فهو يقدم له الخطوط العريضة لألحان النوبة في صورتها المبسطة الخالية من التحويرات والزخارف. و قديما كان عازف الرباب هو الذي يتولى قيادة الجوق، لأنه كان يُعتبر " لجام الموسيقى و أساسها "،(1) أما اليوم فلم يعد هذا الأمر حكرا على هذه الآلة، و قد قل عدد العازفين عليها ، و هي لا تُدرس حاليا إلا في المعهد الوطني للموسيقى بالرباط، و الإقبال على تعلمها ضعيف جدا، الأمر الذي يشكل تهديدا حقيقيا على مستقبلها.

تسوية آلة الرباب

العود

العود من أقدم الآلات الموسيقية التي عرفها الإنسان، و قد استعمَل العرب نوعا 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 نوعا آخر من العيدان كان الموالي الفرس يستخدمونه في غنائهم في مكة و المدينة، و يسمى بـ" البربط "، و كان له وجه من خشب، و لذلك فقد سموه بـ " العود "، و لم يلبث أن أصبح آلتهم الموسيقية

(1) إبراهيم التادلي - أغاني السقا و مغاني الموسيقى - مخطوط خ . ع - الرباط - رقم 109 د - نهاية الباب السابع.

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

لا يعرف على وجه التحديد تاريخ دخول العود إلى المغرب، غير أنه يرجح أن يكون ذلك قد ترافق مع وصول أفواج المهاجرين الوافدين إليه من المشرق بعد الفتح الإسلامي إما للاستقرار أو العبور إلى الأندلس. و نظرا للصلات الوثيقة التي كانت تربط بين العَدوتين فمن المرجح أن يكون العود الذي استعمل في المغرب هو نفسه الذي استعمل في الأندلس، و هو أيضا الذي انتقل باسمه و وصفه إلى أوربا في القرن الثالث عشر الميلادي، و لعب دورا هاما في الموسيقى الغربية خلال القرنين السادس و السابع عشر، قبل أن يتفوق عليه البيانو في القرن الثامن عشر، بعد بلوغ صناعته درجة عالية من الإتقان، جعلته أكثر استجابة لمتطلبات الموسيقى الغربية المتعددة الأصوات. و بعد أن ظل مهجورا في أوربا مدة تزيد على القرنين من الزمن، بدأت في العقود الأخيرة تظهر بعض المحاولات لبعثه من جديد و إعادة الاعتبار إليه. و يَعرف العود اليوم انتشارا واسعا في كافة أرجاء العالم العربي، و في تركيا و إيران و جنوب شرق أوربا...

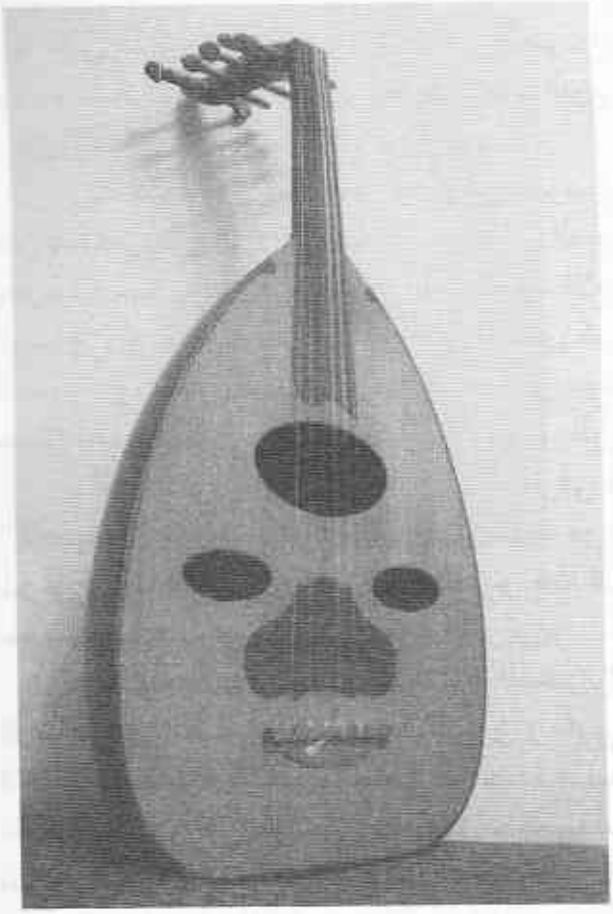
يختلف العود المستعمل حاليا في الموسيقى الأندلسية المغربية عن العود التقليدي الذي كان يستعمل فيها قبل الثلاثينات من القرن الماضي، فالعود الحالي هو العود الشرقي الذي يعرف أيضا بالعود المصري؛ أما العود الأصلي فهو الذي كان يطلق عليه اسم العود الرباعي أو العود العربي، و كان يسمى كذلك بعود الرمل و عود الانقلاب و العود الصويري، 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 مصوت يسمى بـ " الظهر " أو " القصعة "، و هو كمثري الشكل، و يتألف من أضلع مصنوعة في الغالب من خشب الجوز، يتراوح عددها بين 12 و 20 ضلعا. و هذا الصندوق يكون في العود الرباعي أصغر حجما مما هو عليه في العود الشرقي.

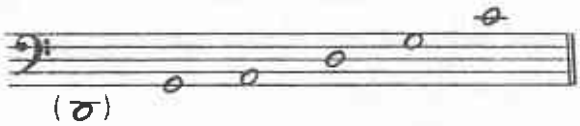
أما وجهه ـ و يسمى أيضا بـ " الصدر " ـ فإنه يصنع عادة من خشب الأرز في العود الرباعي، و الخشب الأبيض كالليمون و غيره في العود الشرقي، و تكون فيه ثلاث فتحات مستديرة الشكل، تسمى الواحدة منها بـ " الشمسة " أو " القمرة "، إحدى هذه الفتحات ـ و هي الوسطى ـ يكون حجمها أكبر من حجم الفتحتين الأخريين؛ و غالبا ما تكون كلها مغشاة بنقوش خشبية مخرمة. و في بعض العيدان لا نجد سوى فتحة واحدة عارية. و في أسفل الوجه يُثبَّت كذلك حامل الأوتار أو " الفرس "، و يسمى أيضا بـ " المشط " أو " الحمار " أو " الكرسي "، وهو قضيب صغير من الخشب فيه ثقوب يتم إدخال الأوتار فيها و شدها إليه؛ و بينه و بين الشمسية الكبرى توجد " الرقمة " أو " بيت السطعة "، و هي قطعة من الخشب الرقيق تلصق أسفل المكان الذي يتم فيه النقر على الأوتار، بواسطة " الريشة " أو " السطعة "، و ذلك لحماية هذا الجزء من وجه العود من الخدوش التي قد يحدثها عليه وقع ضرباتها. أما زند العود ـ و يسمى أيضا بـ " اليد " أو " الذراع " أو " العنق " ـ فهو قصير، ظهره محدب، و وجهه مسطح في كلا العودين، و يسمى هذا الوجه بـ " المْرايه "، و عليه يتم العفق أو الجس على الأوتار، فهذه الأخيرة تكون ممدودة فوقه، إذ تُربَط من بعض أطرافها إلى " الفرس "، و من أطرافها الأخرى إلى

" المفـاتيح " أو " المـلاوي " أو " اللوالـب "، و ذلـك بعـد تمريرهـا علـى " العتبـة " أو " النّيف " (الأنف)، و هي قضيب صغير يُصنَع في العادة من خشب صلد، يوضع في أعلى " المرايه " و على طول عرضها، و يكون مرتفعا قليلا عن سطحها لضمان بقاء الأوتار الفارغة مرتفعة عنه هي كذلك. و المفاتيح هي التي تتحكم 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 أيضا بـ " الراس " أو " القجار " أو " القرمودة ".

يتوافر العود الرباعي على أربعة أوتار مزدوجة، بينما يتوافر العود الشرقي في العادة على خمسة أوتار، أربعة منها مزدوجة و واحد فردي، و هو أغلظها. لكن بعض العازفين يُركبون عليه ستة أوتار عوض خمسة، و ذلك لتوسيع مداه الصوتي.

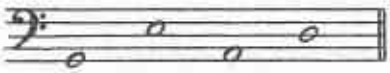


تسوية العود الشرقي

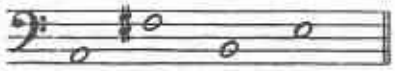


مع إمكانية استبدال الوتر الأول (يكاه / صول) بآخر على قرار البوسليك (مي) أو إضافة وتر سادس يكون على قرار الدوكاه (ري).

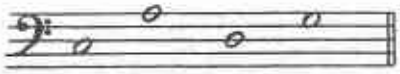
تسويات العود العربي أو الرباعي



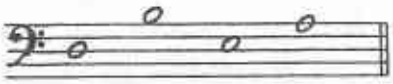
1 - التسوية العادية



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



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



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

و يتميز العود الرباعي بضيق مداه الصوتي، فهو لا يزيد إلا قليلا على ديوان واحد، و لـه تقنيـة خاصـة فـي العـزف، إذ لا تـستخدَم فيـه إلا سبابة اليـد اليـسرى و بنـصرها، و لا

يستعمل فيه الوسطى إلا للحصول على بعد الثالثة الصغرى انطلاقا من صوت مطلق الوتر. والخنصر فلا يستخدم فيه. و نظرا لصلابة مواد صنعه و قوة شد أوتاره فإن صوت هذا العود يتميز بقوته و جهارته، كما أن تسويته المتعانقة تعطي العازف فرصا كثيرة لاستخدام الأوتار الفارغة و الحصول على الزخارف الصوتية العمودية، الناتجة عن صدور أكثر من صوت واحد في نفس الوقت.

أما العود الشرقي فإن مداه الصوتي يغطي أكثر من ديوانين و نصف، و يمكن استخدام الأصابع الأربعة في العزف عليه، و إذا كان صوته أقل جهارة و بريقا من صوت العود الرباعي فإنه في المقابل يسمح بأداء أنواع كثيرة من الزخارف الموسيقية الأفقية. و نظرا لاستعماله في كافة الأنماط الموسيقية العربية، و وجود أقسام لتعليمه في المعاهد الموسيقية المغربية، و تنظيم مباريات و مهرجانات وطنية و دولية للعزف عليه، فقد عرف انتشارا واسعا في العقود الأخيرة، و ازدهرت صناعته، و تقلص الأمل في أن يسترجع العود الرباعي مكانته القديمة في الموسيقى الأندلسية.

القانون

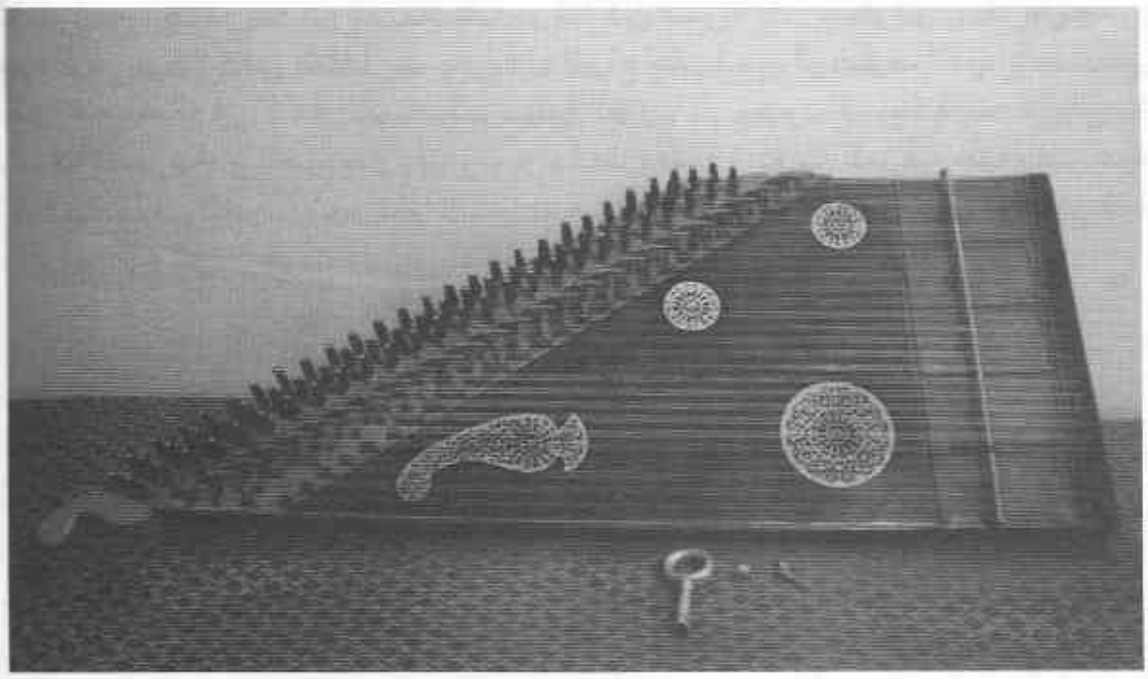
القانون آلة قديمة جدا، فقد عُثر على نقوش لها في مصر القديمة يعود تاريخها إلى الألف الثالث قبل الميلاد، و أخرى في بلاد الرافدين يرجع تاريخها إلى الألف الثاني قبل الميلاد، و كانت معروفة كذلك لدى الإغريق، و هم الذين سموها بالقانون، كما كانت معروفة عند العرب بهذا الإسم ابتداء من القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي، و ذهبت بعض المراجع القديمة إلى أن فضل اختراعها يرجع إلى نصر الدين الفارابي (257 - 339هـ / 870 - 950 م)، و لعله أدخل عليها تحسينات فقط أسهمت في تطويرها؛ وقد استعملها كذلك المسلمون و المسيحيون في الأندلس بنفس التسمية، كما تدل على ذلك المنمنمات التي تزين كتب القديسة مريم التي يرجع تاريخ إنجازها إلى القرن الثالث عشر الميلادي، و هي اليوم لا تزال تحتل مكانة مرموقة بين الآلات المستعملة في الموسيقى العربية و التركية و الإيرانية، و كذلك في الموسيقى التقليدية لبعض دول جنوب شرق أوربا؛ و إذا كانت مشاهدتها مألوفة في أجواق الموسيقى الغرناطية و المألوف فإنها قلما تشاهد في أجواق الموسيقى الأندلسية المغربية، وذلك نظرا لندرة العازفين عليها على الصعيد الوطني، و اشتراط 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 و المألوف و إنما القانون الشرقي المسمى أيضا بالقانون المصري.

للقانون صندوق مصوت شكله شبه منحرف ذو زاوية قائمة من جهته اليمنى، و هو مصنوع من خشب الجوز، و يتراوح طول قاعدته الكبرى بين 75 و 100 سنتيمتر، و عرضه بين 33 و 44 سنتيمترا، و ارتفاعه بين 3 و 5 سنتيمترات.

في الجزء الأيمن من الآلة و على طول عرضها توجد " الرقمة "، و هي إطار خشبي مقسم إلى 4 أو 5 أجزاء متساوية و مستطيلة الشكل، كلها مغطاة بجلد سَمَك لزيادة رنين الأوتار. و يتوسط هذا الإطار في خط عمودي قضيب من خشب يحمل الأوتار و يطلق عليه اسم " الفرس ". أما الجزء الباقي من الآلة فتغطيه لوحة من خشب القيقب عادة ما تكون فيها ثلاث أو أربع فتحات مختلفة الحجم، اثنتان منها أو ثلاث مستديرة الشكل و مخرمة،

تسمى بـ " الشمسيات "، و الرابعة قرنية الشكل تقع في الزاوية السفلى اليسرى للآلة و تسمى بـ " السرو ".

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



تشد الأوتار انطلاقا من ثقوب دقيقة توجد على طول الحافة اليمنى للقانون و تسمى بـ " الكعب "، و يتم شدها بواسطة عُقد في أعقابها تَحُول دون خروجها منها. و تقسم هذه الأوتار إلى 26 مجموعة، كل واحدة منها تتألف من 3 أوتار تكون لها نفس التسوية فتؤدي نفس الصوت، و يطلق على كل مجموعة منها اسم " المقام ". و يتم وصل هذه الأوتار من الكعب إلى المفاتيح عبر الفرس، و عند أطرافها من جهة المفاتيح تُمرر فوق قطع معدنية صغيرة تسمى بـ " العربات "، ثم يتم إيلاجها في أخاديد صغيرة محفورة في قضيب خشبي يمتد على طول مسطرة المفاتيح، و يسمى بـ " الأنف "، و ذلك قبل شدها إلى المفاتيح. و تتفاوت أوتار القانون في طولها و غلظها، فهذا الطول و الغلظ يقلان تدريجيا من جزئه الأسفل إلى جزئه الأعلى.

لكل " مقام " (أي مجموعة من ثلاثة أوتار ذات صوت موحد) 5 عُربات، يتم رفعها من اليمين إلى اليسار، و خفضها بالعكس، بعد التسوية و خلال العزف، و ذلك لرفع أو خفض سلم الأصوات قليلا عن طريق تقصير الأوتار أو تطويلها بمقدار بسيط؛ ذلك أن تسوية القانون على الأصوات الطبيعية للسلم الموسيقي تتم على " العُرب " الأوسط المرفوع، و برفع العرب الأول الواقع إلى يمينه يرتفع الصوت بمقدار 1/2 بعد طنيني، و برفع العرب الذي يليه يرتفع بمقدار 1/4 بعد طنيني إضافي، أما العرب الأول الواقع إلى يساره فبخفضه ينخفض الصوت الطبيعي بمقدار 1/4 بعد طنيني، و بخفض العرب الذي يليه ينخفض بمقدار نصف بعد طنيني كامل؛ و استعمال العربات في الموسيقى الأندلسية خلال

العزف محدود جدا لاعتمادها بالأساس على الأصوات الطبيعية للسلم الموسيقي و ندرة التحويلات المقامية في صيغها اللحنية.

و عند العزف يوضع القانون على ركبتي العازف أو على طاولة صغيرة، أو حامل رقمي إلكتروني، و يتم العزف عليه بواسطة " ريشتين " مرنتين مصنوعتين في العادة من قرن البقر، يتم تثبيتهما على باطن رأس سبابة كلا اليدين بواسطة حلقة معدنية تدعى بـ " الكشتبان ". و تختص اليد اليمنى بعزف الأصوات الحادة، و اليسرى بعزف الأصوات الغليظة، و للقانون مساحة صوتية واسعة تغطي ثلاثة دواوين و خامسة تامة، و أصواته صافية براقة، تخلق جوا شاعريا يأخذ بمجامع القلوب.

" الكمنجة الصغيرة " و " الكمنجة الكبيرة "

يطلق اسم " الكمنجة الصغيرة " على الكمان، و " الكمنجة الكبيرة " على الألطو.

يعتبر الرباب الذي عرفته أوربا عن طريق العرب في صقلية و الأندلس خلال القرن العاشر الميلادي الجد الأعلى لآلة الكمان، و قد عَرَف العديد من التطورات أسفرت في أواخر القرن الخامس عشر عن ظهور الفيولا Viola، و هي آلة وترية ذات قوس، صُنعت منها بأحجام مختلفة و مزودة بأعداد متفاوتة من الأوتار ـ كما كان الأمر بالنسبة للعود العربي ـ و من هذه النماذج " فيولا الذراع " Viola da braccio التي كانت تُعزف على الذراع، و التي أسفر تطورها عن ظهور الكمان و الألطو في نهاية القرن السادس عشر، و فيولا الركبة Viola da gamba التي كانت تعزف على الركبة، و التي أدى تطورها إلى ظهور آلة التشيلو.

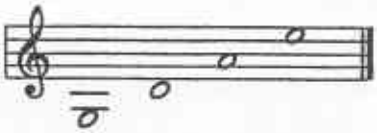
بلغت صناعة الكمان ذروة كمالها في بداية القرن الثامن عشر على يد صناع إيطاليين مهرة اشتهرت بهم مدينة كريمونة Crémone، و كانوا ينتمون على الخصوص إلى عائلات أمتي Amati و كوارناريوس Guarnarius و ستراديفاريوس Stradivarius، و لم يستطع حتى اليوم أن يتفوق عليهم في صناعة هذه الآلة، رغم التقدم العلمي الكبير الذي عرفته البشرية خلال القرون الثلاثة التي تفصلنا عن العصر الذي عاشوا فيه، و رغم الأبحاث و الدراسات الكثيرة التي أجريت على التصاميم التي كانوا يضعونها لآلاتهم، و أنواع الأصوات و الخشب و الأصماغ و البرنيق التي كانوا يستعملونها في صناعتها.

و قد لعب الكمان دورا هاما في ازدهار الموسيقى الأوروبية، و عرف انتشارا واسعا في مختلف أرجاء العالم، لا يضاهيه في ذلك سوى البيانو، و هو يشكل اليوم عماد أغلب الفرق الموسيقية، سواء منها الشعبية أو العلمية.

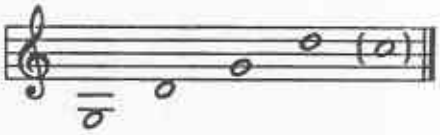
يتكون الكمان من صندوق مُصوِّت يبلغ طوله في العادة 35,5 سنتيمترا، " صدره " و " ظهره " مقببان تقبيبا خفيفا تصل بينهما " ضلوع " محدبة في الجزئين الأعلى و الأسفل من الصندوق، و مقعرة في جزئه الأوسط، حيث تشكل " الخصر "، الذي يفسح المجال للقوس كي يتحرك على الأوتار بحرية و سهولة. و توجد في وسط الصدر فتحتان أو " تعسيتان " متقابلتان حفرتا على شكل f بالتناظر، و مهمتهما السماح للذبذبات الصوتية بالانتشار خارج جوف الآلة، كما يوجد أسفله " المشط " الذي تشد إليه الأوتار و الذي يكون جزءه الأسفل مربوطا إلى زر مثبت عند ملتقى الضلعين السفليين. و في وسط الصدر يوجد

كذلك " الفرس "، و هو يقع بين الشمسيتين و على نفس المسافة منهما، و مهمته حمل الأوتار على جزئه الأعلى الذي يكون محدبا لتمكين القوس من الاحتكاك بكل وتر على حدة.

تسوية " الكمنجة الصغيرة "

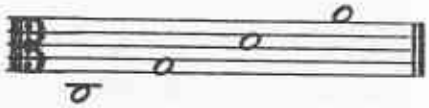


1 - التسوية المعروفة بـ " المساوية الرومية " أي المطابقة للتسوية الغربية.

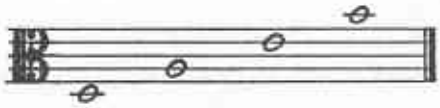


2 - التسوية المعروفة بـ " المساوية الشرقية "أي المطابقة للتسوية الشرقية.

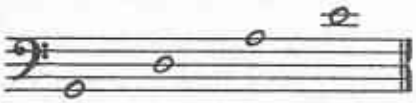
تسويات " الكمنجة الكبيرة "



1 - " المساوية الرومية " أو " المطلوقة " و هي مطابقة للتسوية الغربية.



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



3 - " المساوية الواطية "، و هي الأكثر انتشارا، و تسمى أيضا بـ " المثلث "، لأنها أعلى من " المساوية زايد نقط " بثلاث درجات، لكنها تتم على الأكتاف الأسفل، و بذلك تصبح مطابقة " للمساوية الرومية " في الكمنجة الصغيرة لكنها أقل ارتفاعا منها بمقدار ديوان كامل.

في القسم الأعلى من الصدر يوجد " الذراع " أو " الملمس "، و هو قطعة مستطيلة من خشب الأبنوس يمتد الجزء الأسفل منها فوق " الصدر " تاركا فراغا بينه و بين هذا الأخير؛ كما يوجد في طرفها الأعلى " الأنف " الذي تمر عبره الأوتار قبل شدها إلى 4 مفاتيح يكون اثنان منها منغرسين في ثقبين محفورين على الجانب الأيمن لـ " الراس " أو " صندوق المفاتيح "، و الإثنان الآخران على ثقبين مماثلين يقعان على الجانب الأيسر منه.

و يستخدم في العزف على الكمان قوس مصنوع من خشب مرن، يبلغ طوله حوالي ٦٠ سنتيمترا، شُدَّت بين طرفيه خصلة من شعر أبيض قصت من ذيل فحل الخيل، و تسمى بـ " الحبيب "، و هو مزود في طرفه الأسفل بمقبض و بجهاز لرفع أو خفض درجة توتر القوس يسمى بـ " الرافعة "، و هو جهاز يتم التحكم فيه بواسطة برغي يوجد في كعب الحبيب و يسمى بـ " اللولب " أو " المسمار ".

و العزف على الكمان في الموسيقى الأندلسية لا يكون على الطريقة الغربية، أي بوضعه أفقيا على الكتف و مسكه من طرفه الأسفل بين الذقن و الترقوة، و إنما بوضعه عموديا على الركبة اليسرى ، بحيث يمكن للعازف أن يديره قليلا إلى اليمين أو اليسار حسب الحاجة، لتمرير القوس على الوتر الذي يريد استخراج الصوت منه؛ أما القوس فطريقة مسكه تختلف أيضا عن الطريقة الغربية، إذ يتم مسكه خلال العزف من مقبضه و راحة اليد متجهة إلى الأعلى عوض الأسفل. و في بعض الحالات يتوقف العازف عن استخدام القوس و يعمد إلى نقر أوتار آلته عن طريق قرصها بسبابته للحصول على أصوات شبيهة بأصوات القيثارة (Pizzicato).

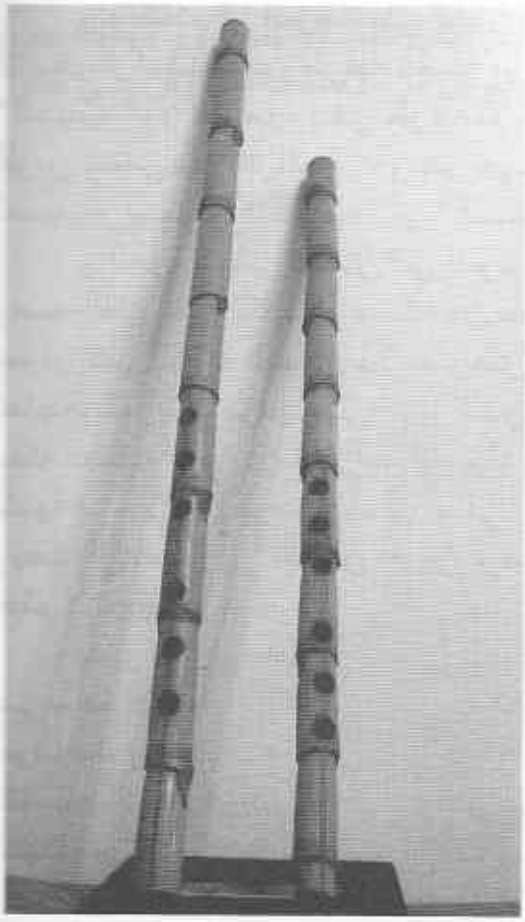
يتميز الكمان بصوته الحيوي الصافي و البراق، و بإمكاناته التقنية الواسعة، و قدرته على مجاراة الصوت البشري و تتبعه في كافة انعطافاته، مع تحليته بمختلف الزخارف الموسيقية، و لذلك فإنه يهيمن في الجوق الأندلسي على أصوات باقي الآلات، و يستأثر فيه النصيب الأوفر من العزف الفردي في أجوبة " الكراسي " و " التغطيات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

أما الألطو فشكله مماثل لشكل الكمان، لكنه أكبر منه قليلا، إذ يزيد طوله على طوله بمقدار 7,5 سنتيمترات، كما أنه يتوافر على نفس العدد من الأوتار، لكنها أطول و أغلظ من أوتاره، و لذلك فإن طبقته الصوتية أكثر انخفاضا من طبقته، فتسويته تقل عن تسويته بمقدار خامسة تامة؛ و الوضعية المتبعة خلال العزف عليه لا تختلف أيضا عن نظيرتها في الكمان، و كذلك تقنية هذا العزف. أما صوته فهو أقل حيوية و إشراقا من صوت الكمان، لكنه دافئ و أبح و بهيم، الأمر الذي يضفي عليه طابعا حزينا و حنينا و مؤثرا.

الناي

الناي كلمة فارسية معناها المزمار، و هو من أقدم الآلات الموسيقية التي عرفها الإنسان، و يشكل اليوم آلة النفخ الوحيدة في أجواق الموسيقى التقليدية العِلمية في البلدان العربية و تركيا. و الناي المستعمل في هذه الموسيقى يكون ذا أحجام مختلفة نظرا لارتباط صوته الأساسي ـ قراره ـ بمقدار طوله. و هو آلة ظلت عبر التاريخ محافظة على حالتها الفطرية الأولى و لم تنل إلا حظا ضئيلا جدا من التطوير والتصنيع.

يصنع الناي من قطعة قصب مجوفة، يتراوح طولها حسب الصوت الأساسي المراد استخراجه منها بين 37,5 و 68 سنتيمترا، و هي تظل مفتوحة من كلا طرفيها، و الفتحة التي تستخدم للنفخ (فم الناي) لا تكون مزودة بفريضة Encoche أو لسان Anche إذ يكتفى في إعدادها لوظيفتها ببري 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 المتجه إلى الأعلى أثناء العزف، و كلها تقع في حدود نصفه الأسفل، و ثقب واحد يكون على ظهره، أي في الجهة المقابلة للوجه، و هذا الثقب يقع في منتصف الناي تماما. و يتم حفر الثقوب الستة وفق مقاييس علمية دقيقة تحترم المسافات الصوتية الموجودة بين النغمات التي تصدر منها و تضمن صحة هذه النغمات و سلامتها.

أثناء العزف يسند النايَاتي آلته على يمين شفته السفلى مع إمالتها ـ أي الآلة ـ إمالة خفيفة نحو اليمين و الأسفل، و ينفخ في اتجاه الحافة المقوسة لفمها، و للحصول على الأصوات المطلوبة فإنه يَستعمل سبابة و وسطى وبنصرَ اليد اليمنى لفتح و إغلاق الثقوب الثلاثة الأمامية الواقعة في أسفل وجه الناي، و نفسَ أصابع اليد اليسرى للتحكم في الثقوب الثلاثة الأخرى الواقعة في أعلاه، و إبهامَها للتحكم في الفتحة الوحيدة الموجودة على ظهره.

و كل ناي يسمى باسم صوته الأساسي، و هو الصوت الذي يتم الحصول عليه بفتح الثقب الأول الواقع مباشرة قبل فتحة طرفه الأسفل، و هكذا نجد أصنافا من النايات ذات أحجام مختلفة، كل واحد منها يعرف باسم صوته الأساسي، كـ " الدوكاه ناي "، إذا كان صوته الأساسي هو الدوكاه / ري، و " النوى ناي " إذا كان صوته الأساسي هو النوى / صول... و عادة ما تكون بحوزة النايَاتي سلسلة من سبعة نايات كل واحد منها يختص بأحد الأصوات السبعة للسلم الموسيقي، يتمكن بواسطتها من أداء مختلف القطع الموسيقية التي يرغب في عزفها، لكن بعض النايَاتيين البارعين يتمكنون من تحقيق نفس الغاية بواسطة ناي واحد.

و يمكن للعازف على الناي أن يستخرج من آلته أنغاما من الطبقة الصوتية الغليظة كما يمكنه أن يستخرج منها أخرى من الطبقة الصوتية الحادة، و ذلك بالتحكم في درجة ضعف و قوة نفخه. و يبلغ المدى الصوتي لهذه الآلة عندما تكون بين يدي عازف ماهر أزيد من ثلاثة دواوين؛ و صوتها يكون في الطبقة الغليظة رخيما، شجيا، حنينا، شاكيا... و في الطبقة الحادة مرحا، رشيقا، صافيا، لامعا... فالناي يتميز بقدرته الفائقة على التعبير عن أدق المشاعر البشرية، و هو آلة طبيعية يصدر منها الصوت ممزوجا بأنفاس العازف المنبعثة من أعماق صدره و المحملة بعواطفه الصادقة، و هو إذ يعزف عليها فكأنما يغني في داخلها، و يودع فيها شيئا من روحه، فلا غرابة أن تحظى بعناية خاصة من طرف أهل التصوف، و أن تكون الآلة المفضلة في الغناء الديني و الروحي في جميع الأقطار الإسلامية.

الطار

الطار ـ و يسمى أيضا بالدف و الرق في بلاد المشرق ـ هو آلة إيقاعية صغيرة استخدمتها شعوب كثيرة منذ أقدم العصور في مصاحبة رقصاتها، و منها العبرانيون و الإغريق و السكيون. و تعتبر اليوم آلة الإيقاع الأساسية في الموسيقى العربية التراثية و العصرية، و هي تتكون من إطار دائري الشكل مصنوع من خشب السرو أو الأرز أو الميس، يتراوح طول قطره بين 12 و 20 سنتيمترا، و عرضه بين 6 و 8 سنتيمترات، و يكون في العادة مُطعَّما بالصَّدف و العظم من الداخل و الخارج، و مغشى بجلد ماعز أو سَمَك من إحدى وجهيه، و تتخلل هذا الإطار 5 فتحات صغيرة ذات شكل مستطيل، تسمى " بيوتا "، يوجد بداخل كل واحدة منها زوج من الصنوج الصغيرة الأسطوانية الشكل، يطلق عليها اسم " الشناشن "، تصنع من نحاس أو صُفر، و يتراوح قطرها ما بين 5 و 6 سنتيمترات.

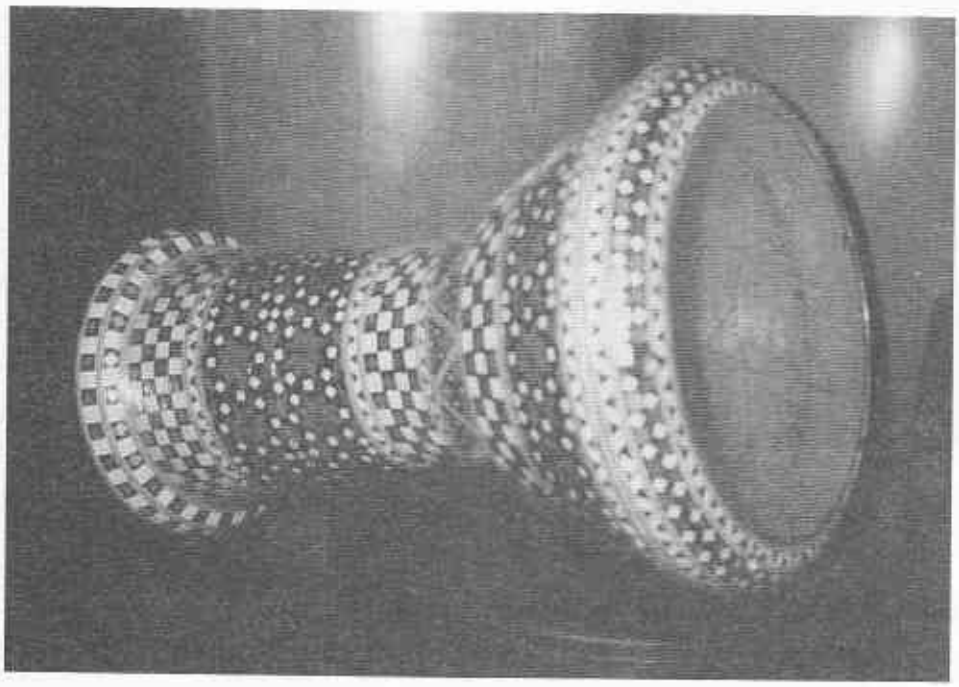
يُمسَك الطار باليد اليسرى بين الإبهام الذي يَتم إيلاجه إما داخال الإطار أو داخل فتحة موجودة فيه، و باقي الأصابع التي تُستخدم في نفس الوقت للضرب على الحاشية الجلدية للآلة؛ و بهذه اليد ـ أي اليد اليسرى ـ يتم كذلك تحريك الصنوج عن طريق ترعيش الطار أو هزته يمينا و يسارا للحصول على جلجلة ذات رنة معدنية، بينما تقوم اليد اليمنى بالضرب بواسطة الراحة على وسط الغشاء الجلدي للحصول على أصوات قوية و عميقة تسمى بـ " الدموم " (جمع دُم)، و بالضرب بأطراف الأصابع أو ظهر اليد على حاشيته للحصول على أصوات ضعيفة و صافية تسمى بـ " التكوك " (جمع تَك). و نظرا للدور الهام الذي يلعبه الطار في ضبط الإيقاع فإن الذي يتولى التوقيع عليه يشترط فيه أن يكون ذا حس إيقاعي عميق، فضلا عن امتلاكه مهارة فائقة في الضرب على هذه الآلة، و إلمامه إلماما تاما بالموسيقى الأندلسية، و لذلك فإن قيادة أجواق هذه الموسيقى كثيرا ما كانت في الماضي تسند إلى عازفي الطار.

الدربكة

هي آلة إيقاعية قديمة، استعملت منذ العهد البابلي و الفرعوني، و هي اليوم شائعة الانتشار في العالم العربي، إذ يكاد لا يخلو منها جوق للموسيقى الشعبية أو العلمية.

للدربكة شكل قدح كبير، و هي تصنع من فخار أو معدن، و يبلغ طولها حوالي 50 سنتيمترا، و لها فتحتان، إحداهما واسعة يتراوح قطرها بين 30 و 40 سنتيمترا، و هي التي ينتهي بها " الرأس "، و تكون مغشاة في العادة بقطعة من جلد الماعز أو الخروف، و في الأنواع الجيدة بقطعة من جلد السمك أو القط، أما الفتحة الثانية فهي أصغر من الأولى، إذ يتراوح قطرها بين 10 و 15 سنتيمترا، و توجد في آخر عنق الآلة، و تكون عارية.

عندما تكون الدربكة مصنوعة من فخار فإن غشاءها الجلدي يكون مثبتا حول فتحة الرأس بواسطة خيوط مفتولة و متينة، و لزيادة درجة ارتجاجه يتم توتيره بتسخينه قليلا على النار، أو إيلاج مصباح مشتعل داخل الدربكة، لمدة قصيرة. أما عندما تكون مصنوعة من مادة معدنية فإن ذلك الغشاء يكون مشدودا إلى طوق معدني يحيط بحاشية الفتحة، و يكون مجهزا بعدد من البراغي التي تُستخدم للتحكم في درجة توتره، و ذلك للرفع أو الخفض من حدة الأصوات الصادرة منه.



في جوق الموسيقى الأندلسية يكون الضارب على الدربكة جالسا، يمسك آلته بين فخذيه و ذراعه اليسريين، مع توجيه رأسها نحو اليمين. و هو يستخدم يده اليمنى للحصول على الأزمنة القوية (الدموم) بالضرب على الجزء الأوسط من الغشاء الجلدي، و الأزمنة الضعيفة (التكوك) بالضرب على حاشيته. أما الزخارف الإيقاعية المختلفة فإنه يستخرجها بأصابع يده اليسرى.

***

بالإضافة إلى الآلات العربية التقليدية التي أشرنا إليها، و آلتي الكمان و الألطو الغربيتين اللتين تبنتهما أجواق الموسيقى الأندلسية في وقت مبكر نسبيا، فإن آلات غربية أخرى عديدة مثل البيانو و الأرغن الإلكتروني و الأكورديون و التشيلو و الكنترباص و البانجو و الهوبوا و الكلارينيت و غيرها... قد وجدت طريقها إلى هذه الأجواق خلال العقود الأخيرة، و قد أدى الإسراف في هذا الأمر لدى بعضها إلى إضعاف طابعها المغربي الأصيل، و خنق أصوات الآلات الوطنية التقليدية الموجودة فيها، بل و تغيير الملامح الأصلية لطبوع الموسيقى الأندلسية ذات السلالم الطبيعية، نظرا لكون بعض تلك الآلات ذات أصوات معدلة و ثابتة.

الباب الرابع

موازين الموسيقى الأندلسية المغربية

تعريف الميزان، بنيته

يطلق اسم " الميزان " في الموسيقى الأندلسية على الإيقاع و على مجموع الصنائع المنحنة عليه. و الميزان بمفهومه الأول هو تكرار منتظم لمجموعات متماثلة من الضربات و السكتات الجزئية المرتبة ترتيبا معينا، و المحتوية على مقادير زمنية محددة، و ذلك من أول اللحن إلى نهايته. 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، و يظهر ذلك من خلال العزف و الغناء، و قديما كان " الآليون " يستخدمون اصطلاحات خاصة للتمييز بين مختلف الضربات التي تؤدى 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، فذكر منها " النقر ندفا "، و يعني به النقر في وسط الغشاء الجلدي للطار، قصد الحصول على الصوت القوي، أي " الدُم " في الاصطلاح الموسيقي الشرقي، و " النقر دفا "، و يقصد به الضرب على حافة الغشاء الجلدي للحصول على الصوت الضعيف، أي " التك " في الاصطلاح الموسيقي الشرقي، و " النقر صنجا " أي بإسماع صوت الصنوج فقط، و " إخفاء النقرة " أي عدم إسماعها، و ذلك باستبدالها بسكتة لها نفس المدة الزمنية، و هو ما يصطلح على تسميته بـ " الإس " في الموسيقى الشرقية؛ لكن هذه الاصطلاحات لم تعد تستعمل اليوم، و قد حلت محلها الاصطلاحات الشرقية المذكورة، خاصة بين موسيقيي الجيل الصاعد المتخرجين من المعاهد الموسيقية المغربية.

عدد الموازين في الموسيقى الأندلسية

و تستعمل الموسيقى الأندلسية المغربية خمسة موازين أساسية (1) تعرف عند أرباب هذه الموسيقى بـ " الميازن "، و هي حسب تسلسلها في كل نوبة (إذا كانت كاملة تستوفي جميع هذه الموازين): البسيط، و القائم و نصف، و البطايحي، و الدرج، و القدام. و من المسلم به أن استعمال ميزان الدرج في الموسيقى الأندلسية حديث نسبيا، فمحمد بن الحسين الحايك لم يشر إليه في مقدمة كناشه عندما تطرق إلى موضوع هذه الموازين، كما أنه لم يورد في ذلك الكناش 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 التأنق الفني المقصود.

---

(1) تستخدم هذه الموسيقى موازين أخرى لكن على نطاق ضيق جدا، خاصة في توشيات النوبات، مثل الميزان الثنائي 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 مراسيم أداء النوبة، فإن الميزان يبدأ بحركة بطيئة، تتزايد سرعتها تدريجيا إلى أن تبلغ أقصاها في نهايته. و هو يمر خلال ذلك بثلاث مراحل: مرحلة تكون فيها هذه الحركة بطيئة و تسمى بـ " الموسع "، تليها مرحلة ذات حركة معتدلة تسمى بـ " المهزوز "، و أخيرا مرحلة تصبح فيها هذه الحركة سريعة، و تسمى بـ " الانصراف "، يستثنى من ذلك ميزان الدرج، إذ يلاحظ أن حركته معتدلة عموما، و أنها لا تسلك دائما نفس التدرج في السرعة من أوله إلى آخره. و الميزان ينتهي بقفلة ختامية تكون أحيانا موزونة، و أحيانا أخرى غير موزونة، و تجدر الإشارة إلى أن قفلات بعض " الميازين " ـ ما عدا ميزان القدام الذي هو آخر ميزان في النوبة ـ تتضمن الملامح الأساسية للميازين الموالية لها، فكأنما هي تمهد السبيل للدخول فيها.

ضرب الميزان خلال الغناء و خلال العزف فقط

و خلال الغناء يكون النقر على الآلات الإيقاعية خافتا نسبيا، و مجردا من الزخارف، كما هو الحال بالنسبة للآلات اللحنية، و يسمى ذلك بـ " التبريد " أو " الحسبي " 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 الزخارف و تتعدد فتشمل ملأ السكتات، و تجزئة الأزمنة الطويلة، و استعمال النبرات المؤخرة Syncopes و الأزمنة المضادة Contretemps... و ذلك بقصد إكساب ألحان الصنائع حيوية جديدة، و إضفاء حلة أجمل عليها، نظرا لكونها تتكرر عدة مرات في الصنعة الواحدة، الأمر الذي يُخشى معه أن يتولد لدى المستمع شعور بالرتابة و الملل.

تعدد روايات الموازين الأندلسية

و كما تَعرف صنائع الموسيقى الأندلسية اختلافا في رواياتها، فإن موازينها تعرف هي أيضا اختلافا بينا في كيفية توقيعها، و هذا الاختلاف يظهر بجلاء ليس بين ضاربيها فقط، و إنما أيضا 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 أيضا على طبيعة هذه الضربات، إذ يتحول بعضها من ضعيف إلى قوي، أو العكس، حسب المُوَقِّع، و حسب الوسيلة التي يَعتمد عليها في توقيعه. يضاف إلى ذلك كله أن بعض " الطرارين " و " الدرابكية " يبقون جميع الموازين على أصولها، من مرحلة " الموسع " إلى مرحلة " الانصراف "، باستثناء ميزان القدام الذي يكون في الأصل بسيطا ثم يتحول إلى مُرَكب في مرحلة الانصراف، و هكذا فإنهم لا يغيرون شيئا في تلك الموازين، و يكتفون فقط بـ " تضييقها "، أي تسريع حركة أدائها، بينما يقوم آخرون باختزالها عن طريق إسقاط بعض ضرباتها، الأمر الذي يعطيها في الانصراف وجها مخالفا للذي كان لها في الموسع، رغم احتفاظها بنفس الروح الإيقاعية في كلتا المرحلتين. و كما يلاحظ أن الاختلاف في أداء ألحان الصنائع قد أخذ يتقلص تدريجيا بين متعاطي الموسيقى الأندلسية بفعل تقدم وسائل الاتصال، و تنامي الدور الذي تلعبه مؤسسات التعليم

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

تدوين موازين الموسيقى الأندلسية المغربية

كان موضوع الموازين المستعملة في الموسيقى الأندلسية من ضمن المواضيع التي بحثها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية المنعقد في مدينة فاس سنة 1969، و كانت اللجنة التي أنيطت بها هذه المهمة تضم أربعة من أعلام هذه الموسيقى المكونين تكوينا تقليديا، و هم الحاج عبد الكريم الرايس، و الحاج إدريس بن جلون التويمي، و محمد العربي التمسماني، و مولاي العربي الوزاني، كما كانت تضم أربعة من الموسيقيين المكونين تكوينا أكاديميا، و هم عبد الوهاب أكومي، و إدريس الشرادي، و الطاهر عبده، و محمد الديلان.

و في ختام أشغالها قدمت اللجنة لوحة للموازين الأندلسية كما تؤدى بـ " التوسيد " فقط، و ذلك في المراحل الأساسية الثلاث للميزان، و هي " الموسع " و " القنطرة " و "الانصراف ".(1) و للتمييز بين النقرات القوية (الدموم) و الضعيفة (التكوك) في تدوينها لهذه الموازين فقد جعلت اللجنة ذيول العلامات الموسيقية المطابقة للأولى متجهة نحو الأسفل، و ذيول العلامات الموسيقية المطابقة للثانية متجهة نحو الأعلى، و حرصا منها على أداء ما يدون على هذه الموازين بالكتابة الموسيقية أداء سليما، فقد سعت إلى التوفيق بين مواقع الأزمنة القوية في هذه الموازين و نظائرها في الأوزان أو المقاييس المغربية المعتمدة في تدوينها، و لذلك فقد وضعت 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 الضعيفة في هذه الموازين و إرشاد المنشد أو العازف إلى أماكن الدخول فيها عند شروعه في إنشاد أية صنعة أو عزف أية توشية فقد استعملنا مصطلحين من المصطلحات الإيقاعية المستخدمة في الموسيقى العربية الشرقية، وهما " التك " الذي يدل على النقرة الضعيفة، و" الدُّم " الذي يدل على النقرة القوية، و فضلنا استعمالهما على استعمال مصطلحي " النقر دفا " و " النقر تدفا " المتعلقين بالطار واللذين ذكرهما محمد بن الحسين الحايك في كناشه، و ذلك لعدة أسباب، منها على الخصوص أن هذين المصطلحين أصبحا اليوم مهجورين، على عكس نظيريهما الشرقيين اللذين شاع استعمالهما بين الموسيقيين المغاربة نظرا لتزايد احتكاكهم بزملائهم المشارقة، و نظرا كذلك لفتح أقسام لتدريس الموسيقى الشرقية في المعاهد المغربية، و من هذه الأسباب أيضا سهولة توظيف هذين المصطلحين الشرقيين في التعريف بطبيعة الضربات المكونة للإيقاع، بصرف النظر عن الوسيلة التي يؤدى بها، و ليس الطار فقط، و أخيرا نظرا لسهولة نطقهما، فهما يحاكيان في لفظيهما أصوات الضربات على أدوات الإيقاع، و يمكن استخدامهما بسهولة في قراءة الموازين قراءة شفوية يدرك السامع من خلالها و على الفور مواقع 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 ـ إن وجدت في الدور الإيقاعي ـ فهي خالية من الصوت سواء تم توقيع هذا الدور بواسطة آلة إيقاعية، أو تم أداؤه شفويا بتسمية نقراته القوية و الضعيفة بمصطلحاتها الخاصة، و بالتالي فلا ضرورة لتعمير سكتته أو سكتاته بمصطلحات إضافية.

و لإعطاء القارئ نظرة أكثر واقعية عن هذه الموازين و طرق ضربها، فإننا لم نقتصر على تدوين كيفية أدائها بـ " التوسيد " فقط، و طبقا 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 آلتي الطار و الدربكة، 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 يُحَلَّى بها التوقيع عليهما، و التي تتغير حسب كل ناقر و مهارته و هواه؛ و قد اعتمدنا في ذلك على من عاشرناهم أو تتلمذنا عليهم من شيوخ الموسيقى الأندلسية، و خاصة منهم الشيخ أحمد الزيتوني الصحراوي، و الحاج إدريس بن جلون التويمي، و الشيخ أحمد البزور التازي الذي كان معروفا بسعة اطلاعه على أوزان الموسيقى الأندلسية و براعته في التوقيع على آلة الطار، و كل من الفنانَين المقتدرَيْن عبد السلام الوزاني، ناقر الطار في " جوق الإذاعة الوطنية للطرب الأندلسي " سابقا، و عبد السلام الشاوني، ناقر الدربكة في نفس الجوق، و كلاهما معروف بطول باعه في مجال تخصصه. و لتمكين القارئ من مقابلة 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 نموذجا لحنيا مدونا وفق تلك الرواية.

1 - ميزان البسيط

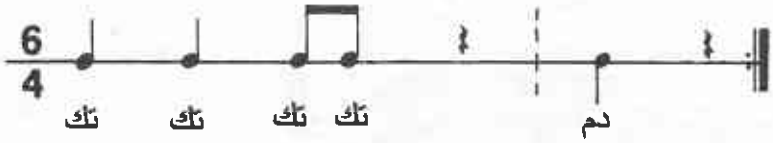
في الموسع:

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

كيفية أداء الميزان بالتوسيد:

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

الرواية الثانية: و فيها يُحَول الدمان الأولان إلى تكين:

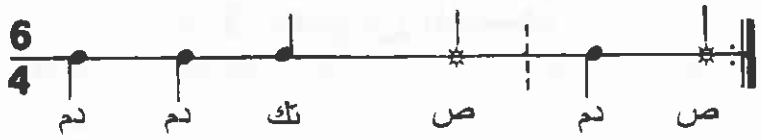


الرواية الثالثة: و فيها يحول التكان الأولان إلى دمين.

كيفية أداء الميزان بالدربكة و الطار:

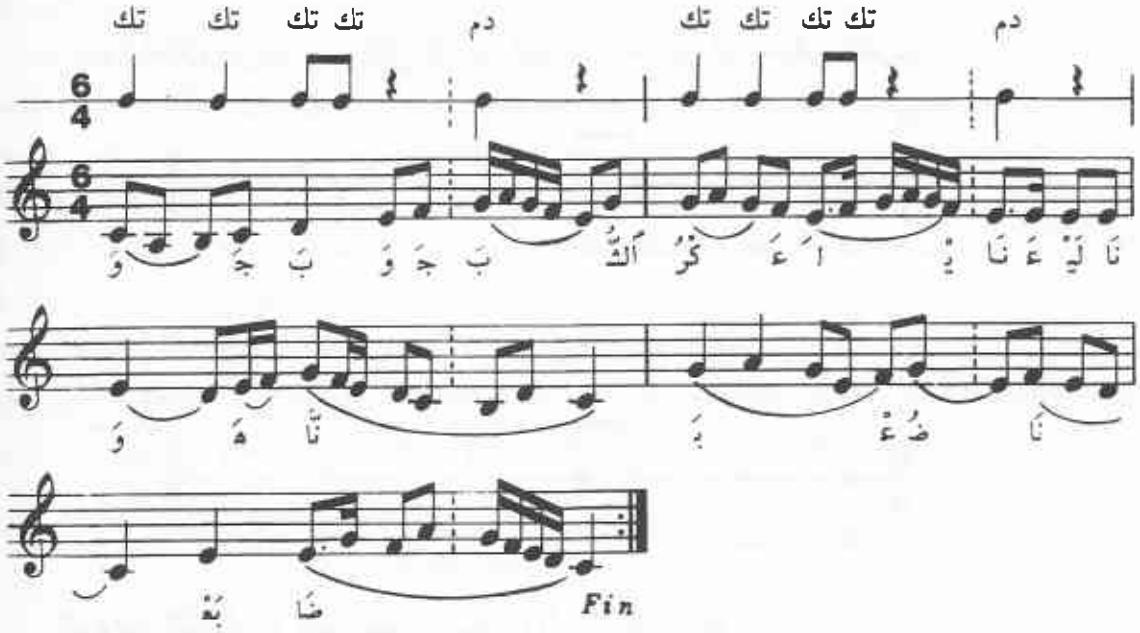
تُحوّل الدربكة السكتتين في الرواية الأولى إلى تكين فتؤدي الميزان كما يلي:

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



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

وجب الشكر علينا و هنا بعضنا بعضا(1)



في المهزوز و الانصراف:

سرعة الحركة المترنومية: ما بين 60 = ♩ و 160 = ♩ تقريبا.

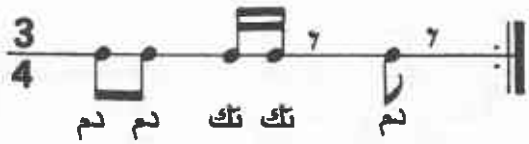
من الناحية العملية ينبغي أن تبقى جميع الموازين ــ ما عدا ميزان القدام (2) ــ على طبيعتها، و أن تحتفظ بعدد أزمنتها الأصلية من الموسع إلى الانصراف، و التغيير الوحيد الذي يطرأ عليها هو الزيادة التدريجية في سرعة حركتها. و بناء على ذلك كان ينبغي من الناحية النظرية أن يكون ترقيم ميزان البسيط في مرحلة الانصراف هو 6/8 (6 أزمنة كالموسع غير أن قيمة كل زمن تعادل ذات سن واحدة عوض سوداء)، لكن تجنبا لوقوع خلط بينه و بين الميزان المركب المعروف 6/8 الذي يشتمل على زمنين قيمة كل واحد منهما سوداء منقوطة، فقد تم ترقيمه بـ 3/4، و نتيجة لذلك فإن الحركة المترنومية الخاصة بهذه

(1) إنشاد الشيخ أحمد الزيتوني.
(2) يتحول هذا الميزان من ميزان ثنائي ذي ثلاثة أزمنة في الموسع و المهزوز إلى ميزان ثلاثي ذي زمنين في الانصراف.

المرحلة و المشار إليها في مستهل هذه الفقرة لا تمثل في الواقع سرعة حركة زمن واحد، وإنما زمنين من الأزمنة الستة لميزان انصراف البسيط، و للحصول على سرعة حركته الحقيقية ينبغي ضرب الرقم المترنومي في اثنين، و لنفس السبب كذلك لا ينبغي اعتبار عودة هذا الرقم في مرحلة المهزوز و الانصراف إلى ما كان عليه في بداية مرحلة الموسع تراجعا في سرعة حركة الميزان.

كيفية أداء الميزان بالتوسيد:

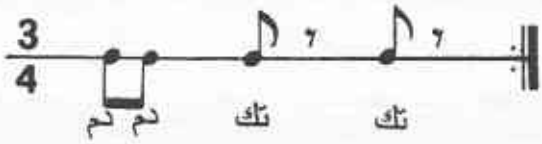
الرواية الأولى: و فيها يبقى الميزان على أصله، فيؤدى بالتوسيد على النحو التالي (مع إمكانية استبدال الدمين الأولين بتكين كما هو الحال في الرواية الثانية من الموسع، أو التكين الأولين بدمين كما هو الحال في الرواية الثالثة منه).



الرواية الثانية: و فيها يتم تخفيفه، فيؤدى كما يلي:

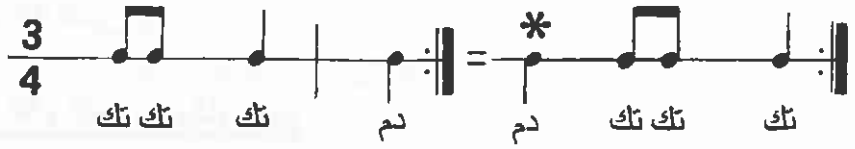
الرواية الثالثة: و فيها يستبدل تكا الرواية الأولى أو تك الرواية الثانية بسكتة:

الرواية الرابعة: و فيها يستبدل الدم الأخير في الرواية الثانية بتك، و هذه هي الرواية التي تبناها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية:



لكنه عمليا لم يطبقها، ففي النماذج المدونة بالكتابة 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 لانصراف البسيط كما يستنتج من تقطيع الكلام

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



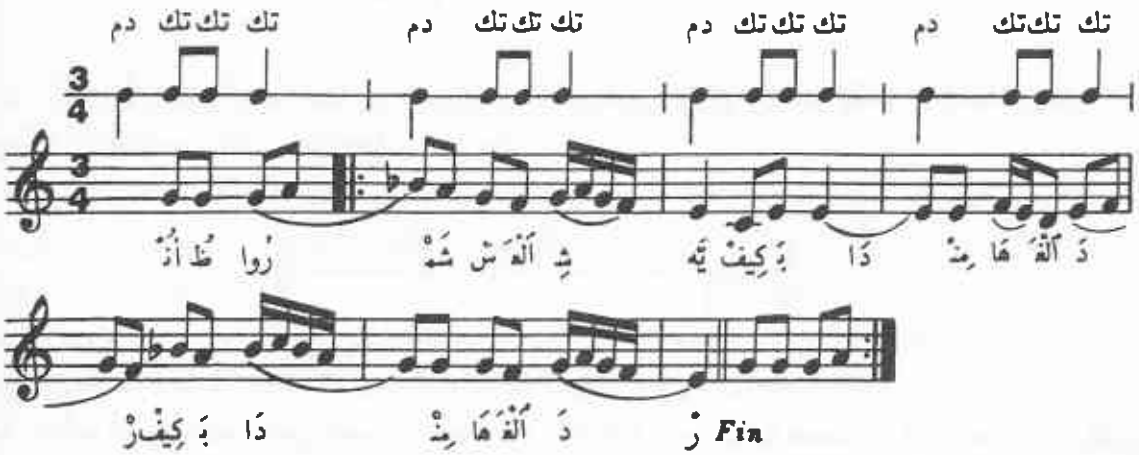
كيفية أداء الميزان بالدربكة و الطار:

يؤدى هذا الميزان على الدربكة على النحو التالي:

أما على الطار فيؤدى كما يلي:

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

انظروا شمس العشية كيف بدا منـــها الغدر(1)



(1) إنشاد الشيخ أحمد الزيتوني.

2 ـ ميزان القائم و نصف

في الموسع:

سرعة الحركة المترنومية: ما بين 70 = ♩ و 96 = ♩ تقريبا.

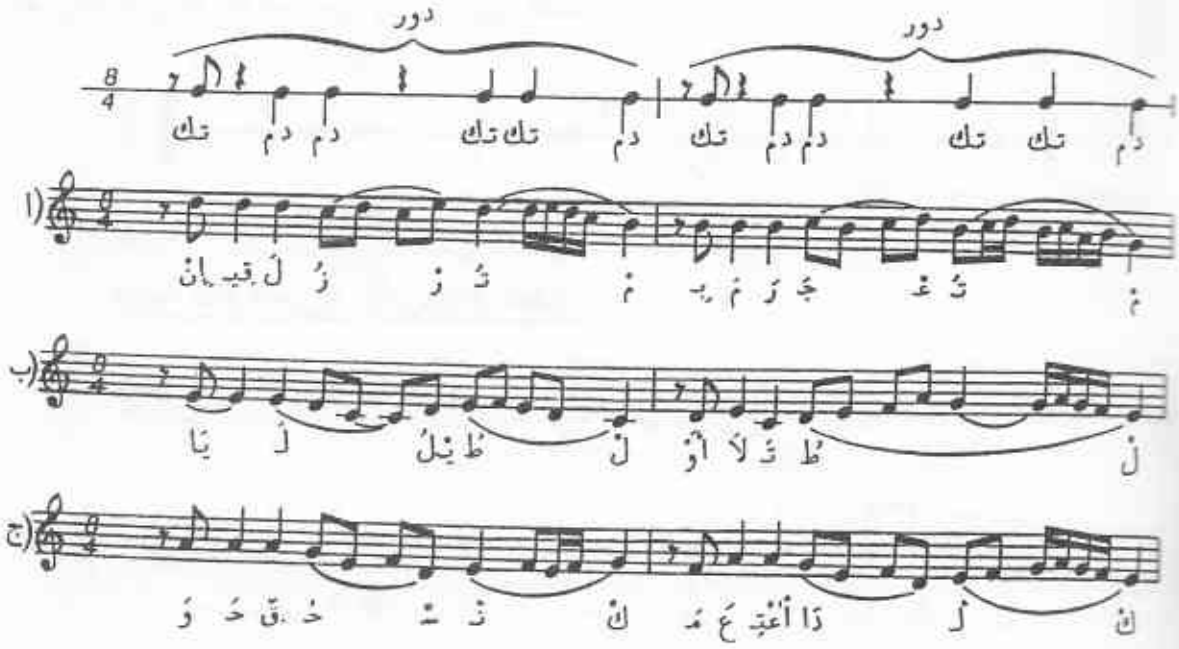
الدور الحقيقي لهذا الميزان كما يتبين من خلال تقطيع الكلام على ضرباته و سكتاته

و فيما يلي أمثلة تبين ذلك (لكن أغلبية رجال " الآلة " يبدءون هذا الميزان من الدم الأخير للدور):

أ ـ الدوران الأولان من صنعة " إن قيل زرتم، بم رجعتم؟ " من ميزان قائم و نصف نوبة رمل الماية.

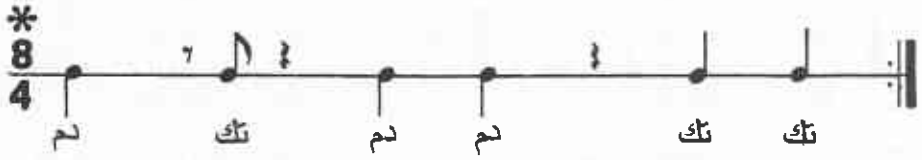
ب ـ الدوران الأولان من صنعة " يا ليل طل " من ميزان قائم و نصف نوبة رصد الديل.

ج ـ الدوران الأولان من صنعة " و حق حسنك مع اعتدالك " من ميزان قائم و نصف نوبة عريبة الحسين.

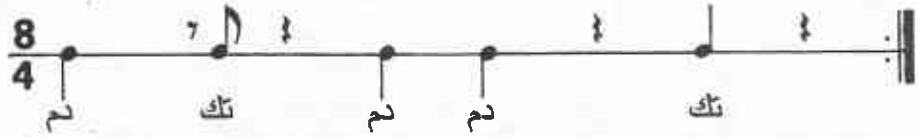


كيفية أداء الميزان بالتوسيد:

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



الرواية الثانية: و فيها يستبدل التك الأخير بسكتة:

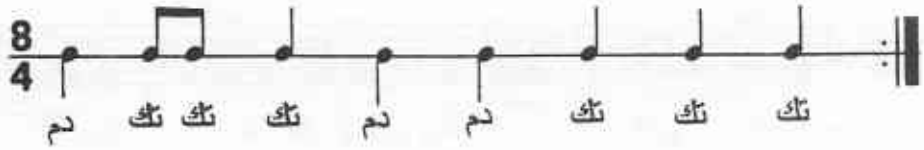


الرواية الثالثة: و فيها يستبدل التكان الأخيران بسكتتين.

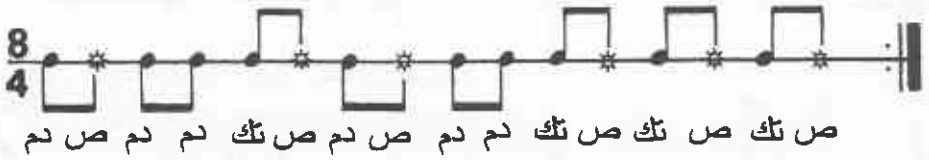
الرواية الرابعة: و أصحابها يبدءونها من الزمن السادس للدور(أي السابع في الرواية التي أقرها المؤتمر)، مع تغيير التك الأول بدُم:

كيفية أداء الميزان بالدربكة و الطار:

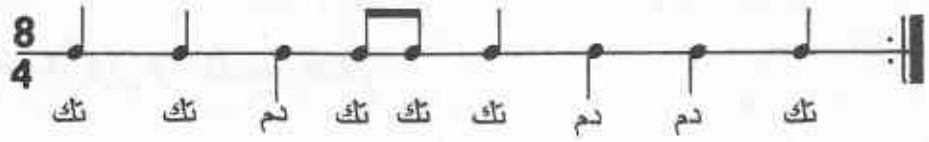
في الرواية التي أقرها المؤتمر تَملأ الدربكة جميع السكتات بتكوك، فتؤديها كما يلي:



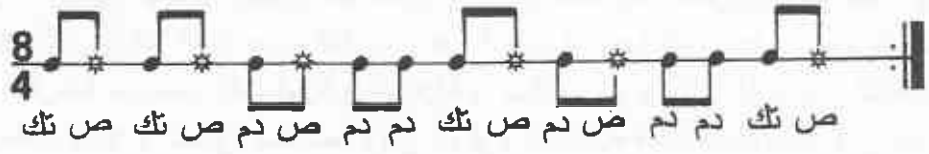
أما الطار فيؤديها على النحو التالي:



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

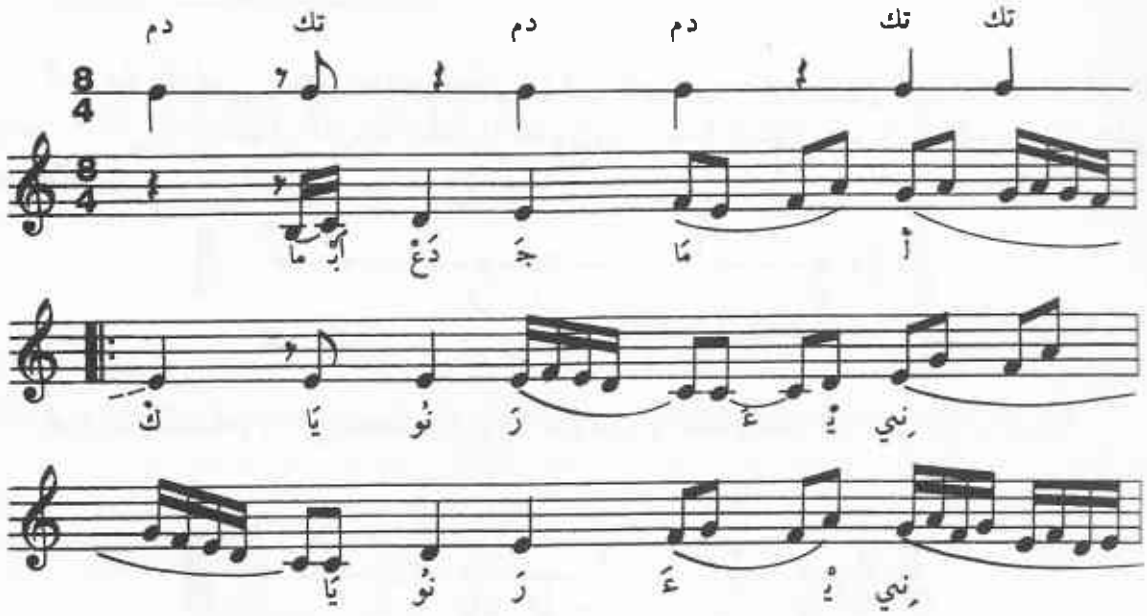


أما الطار فيؤديها على هذا النحو:

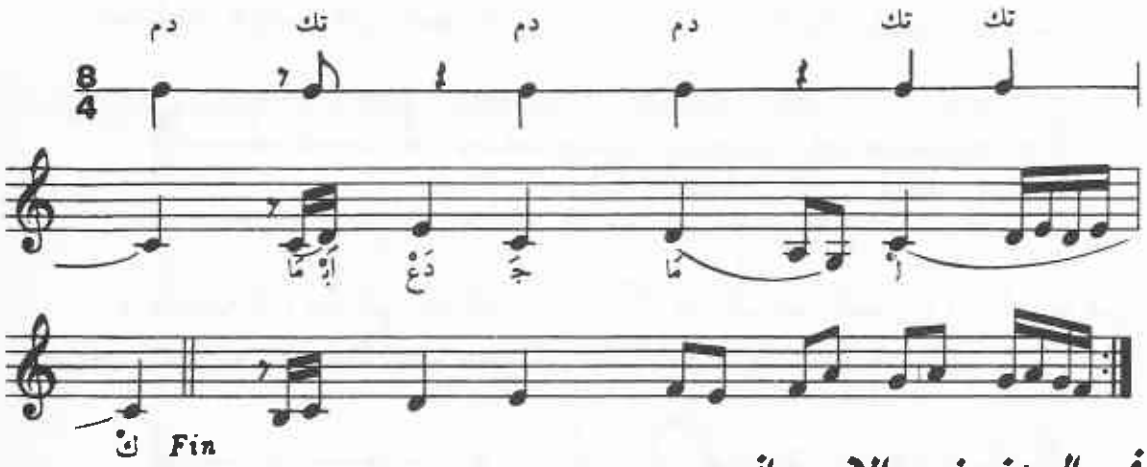


مثال موسيقي من موسع ميزان قائم و نصف نوبة رصد الديل، مطلع صنعة:

ما ابدع جمالك يا نور عينـــي(1)



إنشاد الشيخ أحمد البزور التازي.



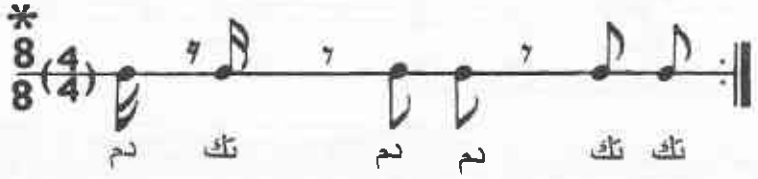
في المهزوز و الانصراف:

السرعة النسبية للحركة المترنومية: ما بين 120 = ♪ و 200 = ♪ تقريبا.

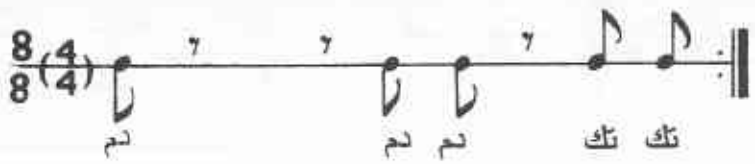
بعض ضاربي الإيقاع يؤدون هذا الميزان بنفس الطريقة التي يؤدونه بها في الموسع، لكن بسرعة أكبر و متزايدة حتى القفل، و هم في ذلك يحافظون على عدد أزمنته و على طبيعة هذه الأزمنة من ضربات قوية و ضعيفة و سكتات، و بالتالي فإنه من الناحية النظرية ينبغي ترقيمه بـ 8/8، و تدوين صنائعه وفق أدواره الحقيقية المبينة بالأمثلة في بداية الحديث عن حركته الموسعة لا يستقيم إلا بهذا الترقيم الدال على احتوائه على ثمانية أزمنة، لكن ترقيمه بـ 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:

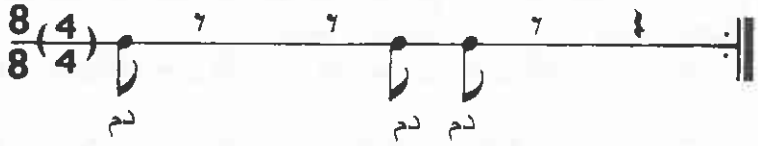
الرواية الأولى: و هي تطابق نظيرتها في الموسع، مع تسريع الحركة، و قد أقرها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية بالنسبة للمهزوز، لكنه دونها بميزان 4/4، و ذلك على النحو التالي:



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

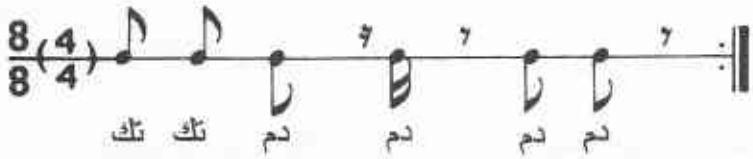


الرواية الثالثة: و هي تخفيف أكبر للرواية الأولى، و ذلك بتحويل جميع ما فيها من تكتك إلى سكتات:



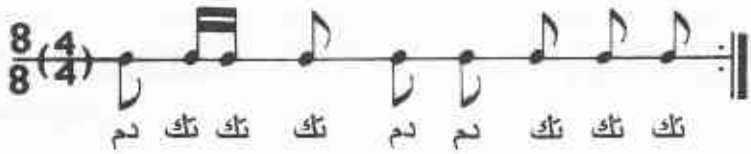
الرواية الرابعة: و فيها يتم استبدال الدمين الثاني و الثالث في الرواية الثالثة بتكين، و هذه هي الرواية التي أقرها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية بالنسبة لانصراف ميزان القائم و نصف، لكنه دونها بميزان 4/4، و أدمج فيها السكتة الأولى في الدم الأول، و السكتة الثالثة في التك الذي عوّض به الدم الثالث؛ و فيما يلي الطريقة التي دونها بها:

الرواية الخامسة: كما هو الحال بالنسبة للقائم و نصف في حركة الموسع فإن هناك من يؤدون هذا الميزان في المهزوز و الانصراف بدءا من الزمن السادس في الدور الإيقاعي الحقيقي لهذا الميزان (أي الزمن السابع في الرواية الأولى، و هي الرواية التي أقرها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية) مع استبدال التك الأول بدُم في كل من الدور المذكور و رواية المؤتمر، و هكذا فإن أداءه بالتوسيد يتم عندهم على النحو التالي:

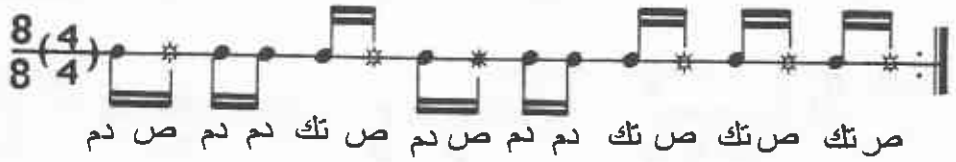


كيفية أداء الميزان بالدربكة و الطار:

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



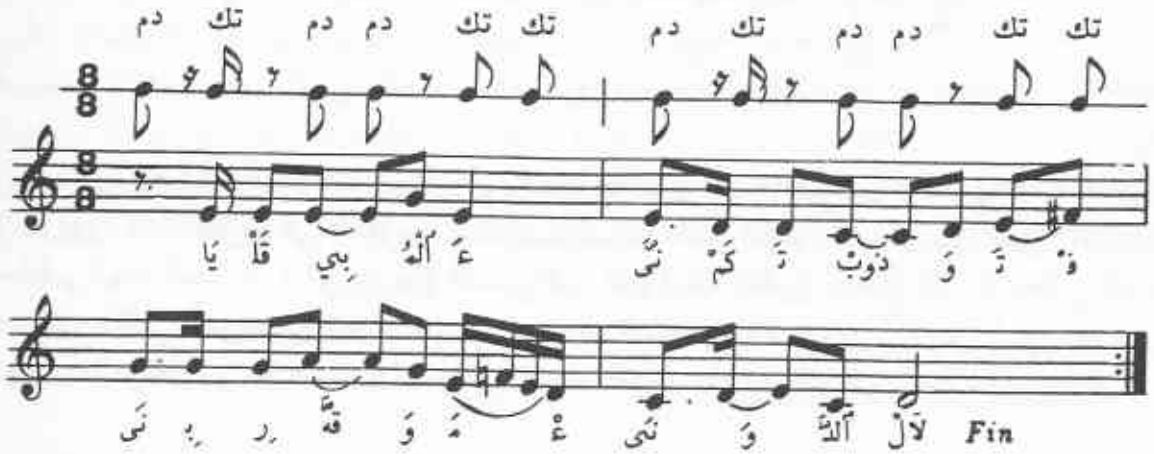
و فيما يلي كيفية أدائها على الطار:



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 و ليس الأول.

مثال موسيقي من انصراف ميزان قائم و نصف نوبة الرصد، مطلع صنعة:

يا قلبي المعنى كم تذوب و تفنى برقة و معنى و الدلال(1)



(1) قشد الشيخ أحمد الزيتوني

3 - ميزان البطايحي

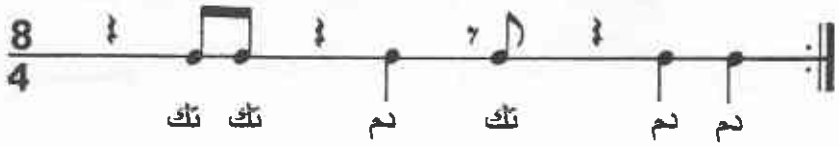
في الموسع:

السرعة النسبية للحركة المترنومية: ما بين 60 = ♩ و 100 = ♩ تقريبا.

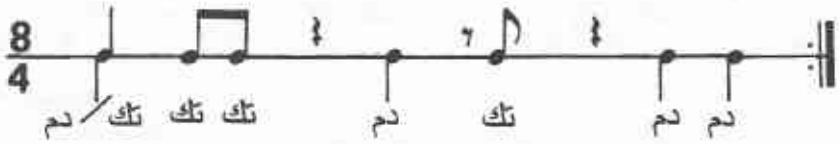
كما هو الحال بالنسبة لبقية موازين الموسيقى الأندلسية يوجد اختلاف في طرق ضرب ميزان البطايحي، سواء بالتوسيد أو بواسطة آلتي الطار و الدربكة. و يلاحظ وجود أوجه شبه كثيرة بين هذا الميزان و ميزان القائم و نصف، فبالإضافة إلى تطابق عدد أزمنتهما نجد أن النصف الأول من الدور الحقيقي لميزان القائم و نصف يطابق النصف الثاني من دور البطايحي الذي تمثله الرواية الأولى لطريقة ضربه بالتوسيد.(1)

كيفية أداء الميزان بالتوسيد:

الرواية الأولى: و هي من أكثر الطرق اتباعا في ضرب هذا الميزان:



الرواية الثانية: و فيها تُملأ السكتة الأولى بدُم أو تك، مع ترك بقية عناصر الميزان على حالها:

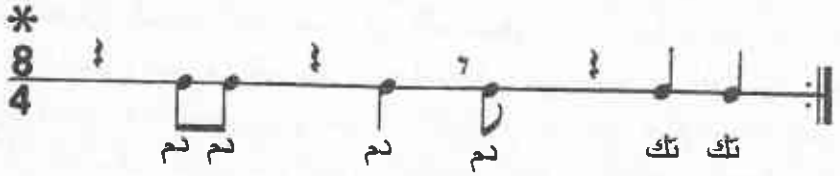


الرواية الثالثة: و فيها تُحول السكتة الأولى إلى دم مع استبدال الدم ما قبل الأخير بتك:

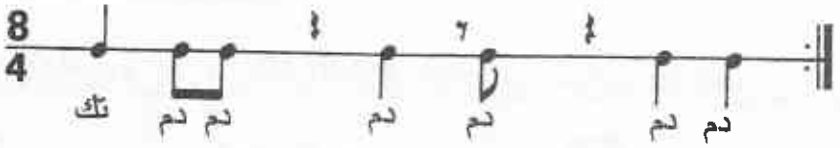
---

(1) كان الشيخ أحمد البزور التازي ــ و هو من أكثر رجال الموسيقى الأندلسية تبحرا في هذا التراث، و من أبرز المتقنين على الطار في القرن الماضي ــ يؤكد أن كثيرا من صنائع ميزان القائم و نصف يمكن أداؤها على ميزان البطايحي، أو العكس. و إلى ذلك يشير أيضا الشيخ إدريس بن جلون التويمي عندما قال في الكلمة التي صدّر بها ميزان قائم 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 الفنانين المحترفين أو الهواة" (ص 254). و جاء في تلك الكلمة كذلك أنه اطلع على نسخة من كناش 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 النوبة. راجع كذلك ما قاله عن صنعة " لام العذار " ــ و هي " تصديرة " ميزان ابطايحي نوبة الرصد ــ عندما ألحقها بميزان قائم و نصف نفس النوبة(ص 157).

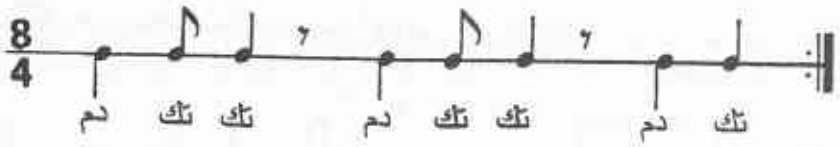
الرواية الرابعة: و فيها تُستبدل التكوك الثلاثة بدموم، و الدمان الأخيران بتكين، و هذه هي الرواية التي أقرها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية:



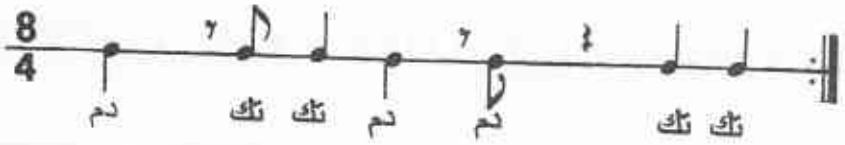
الرواية الخامسة: و فيها تستبدل السكتة الأولى بتك و جميع التكوك بدموم:



الرواية السادسة:



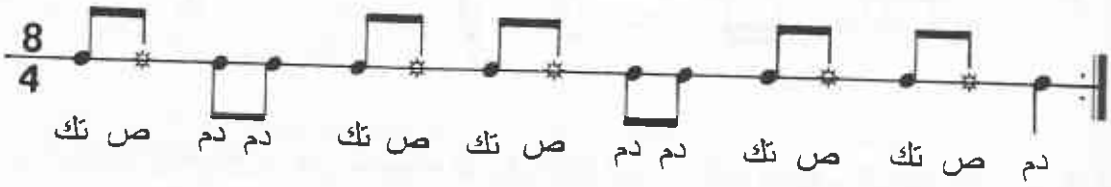
الرواية السابعة:



كيفية أداء الميزان على الدربكة و الطار:

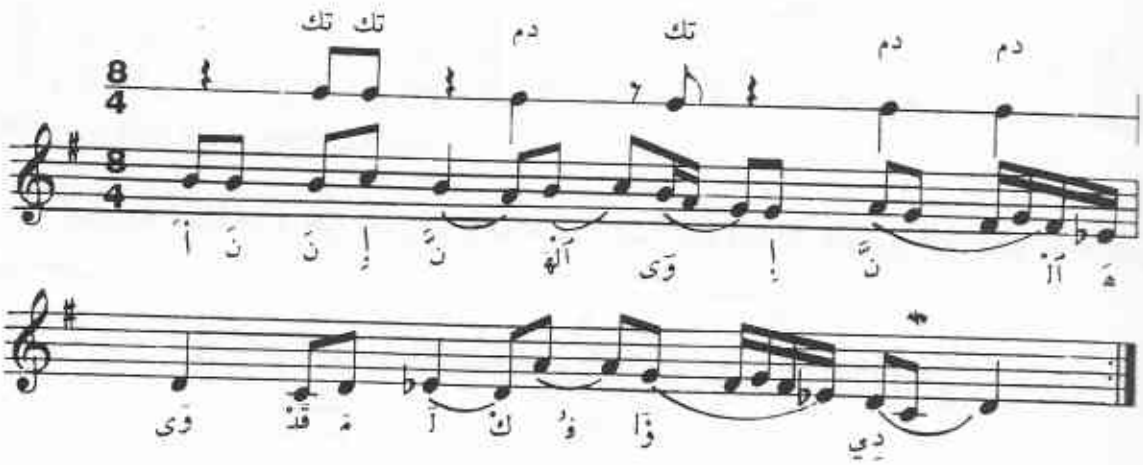
يؤدى هذا الميزان على الدربكة كما يلي:

أما على الطار فيؤدى على النحو التالي:



نموذج لحني من موسع ميزان ابطايحي نوبة الحجاز الكبير- صدر البيت الأول من صنعة:

إن الهوى قد ملك فؤادي بالله بالهجـــــــر لا تزد(2)



في المهزوز و الانصراف:

السرعة النسبية للحركة المترنومية: ما بين 120 = ♪ و 200 = ♪ تقريبا.

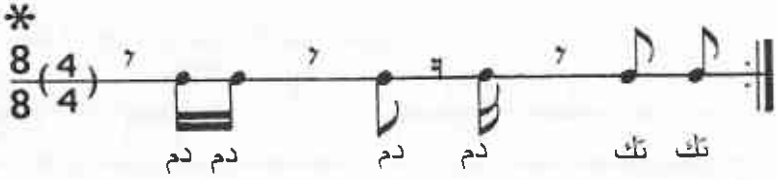
نظريا ينبغي أن يظل هذا الميزان محتفظا بنفس عدد الأزمنة التي كان يحتوي عليها في الموسع، و هي ثمانية، و بالتالي كان ينبغي أن يكون ترقيمه في المهزوز و الانصراف هو8/8، لكن ترقيمه بـ 4/4 ليس له من الناحية العملية تأثير سلبي على ما يدون عليه.

كيفية أداء الميزان بالتوسيد:

الرواية الأولى: و فيها يبقي هذا الميزان على الأصل الذي كان عليه في الموسع (الرواية الرابعة)، و قد أقر المؤتمر الثاني للموسيقى العربية هذه الرواية بالنسبة للمهزوز، لكنه دونها بمقياس 4/4:

---

(2) إنشاد الشيخ أحمد البزور التازي.

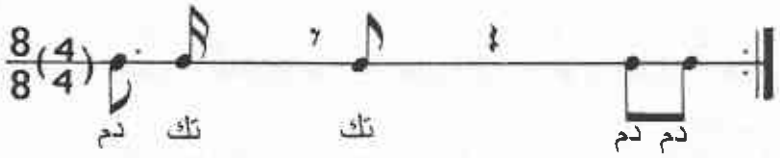


الرواية الثانية: و هي تخفيف للرواية الأولى، و ذلك بحذف الدمين الأول و الرابع و تعويضهما بسكتتين:

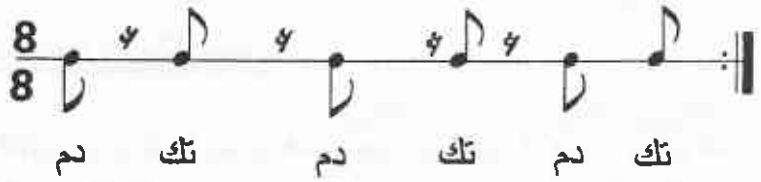
و قد أقر المؤتمر الثاني للموسيقى العربية هذه الرواية بالنسبة لانصراف ميزان البطايحي، لكنه دونها بمقياس 4/4.

الرواية الثالثة: و هي نفس الرواية الثانية لكن مع تحويل الدمين إلى تكين و التكين إلى دمين:

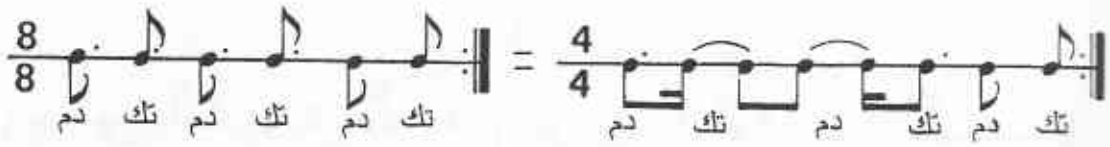
الرواية الرابعة: و هي نفس الرواية الثالثة لكن مع اسبدال سكتة بداية الميزان بدم:



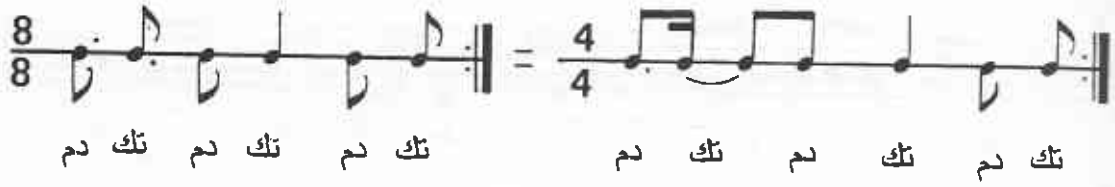
الرواية الخامسة: و تؤدى كما يلي:



و بإدماج السكتات في النقرات التي تتقدمها تكتسي هذه الرواية الصبغة التالية:



الرواية السادسة: و تختلف اختلافا طفيفا عن الرواية الخامسة، و هي الأكثر أمانة في تصوير إيقاع ألحان انصراف ميزان البطايحي (لاحظ مدى التطابق القائم بين اللحن و الإيقاع ـ خاصة في الأزمنة الأربعة الأولى من كل دور ـ في صنعة " كل من يهوى و لا يهوى الرسول، كيف يعبأ به ؟ " التي أوردنا تدوين مطلعها في نهاية هذه الدراسة المتعلقة بميزان البطايحي).



<u>كيفية أداء الميزان على الدربكة و الطار:</u>

تؤدي الدربكة هذا الميزان طبقا للرواية الخامسة:

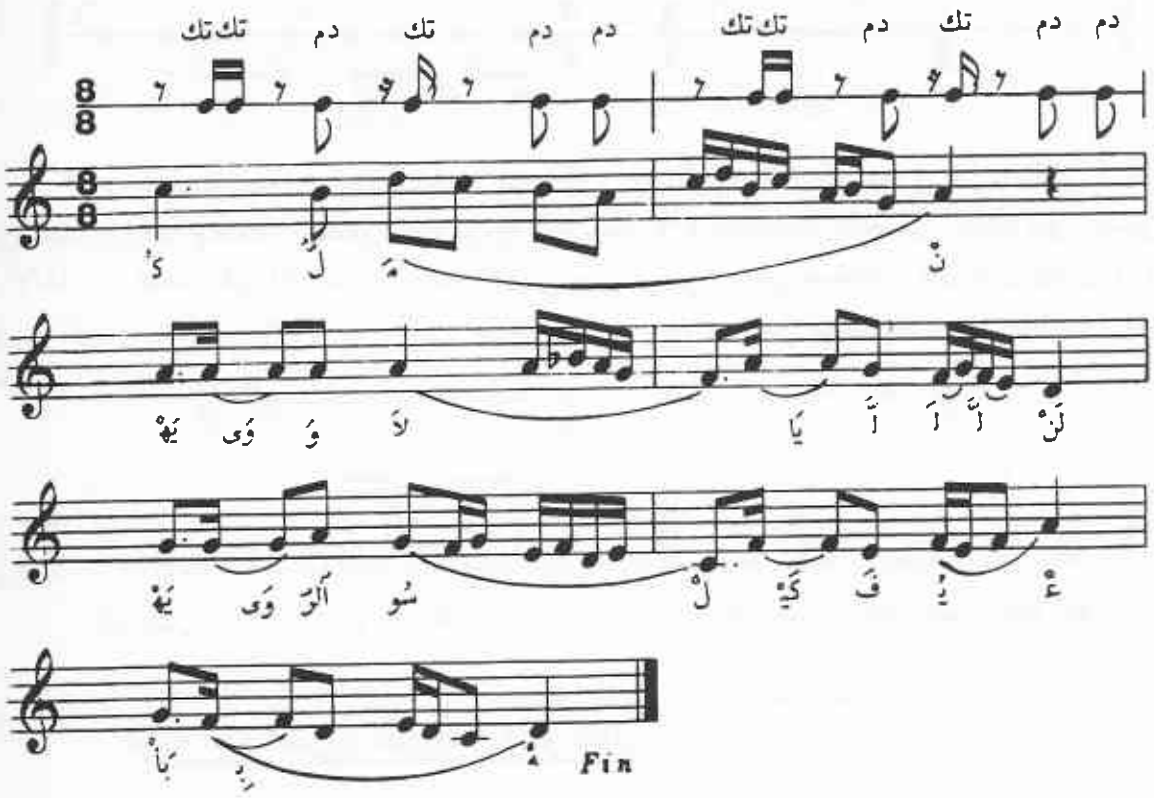
و يؤديه الطار كذلك طبقا لنفس الرواية لكن بإلغاء مفعول النقط التي أتبعت بها العلامات الصوتية الأربع الأولى و تعويضه بأصوات الصنوج:

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.


دم دم تك دم تك تك
دم دم تك دم تك تك
Fin

4 - ميزان الدرج

الحركة المترنومية لميزان الدرج معتدلة عموما من " التصديرة " إلى " القفلة "، غير أن إدراج بعض النوبات تكون فيها هذه الحركة أكثر خفة في نهاية الميزان، و لذلك يطلق عليها بعض الشيوخ اسم الدرج الطائر أو " الطيار ".

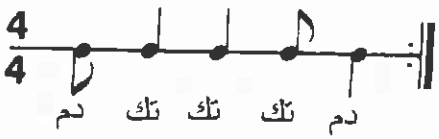
كيفية أداء الميزان بالتوسيد:

الرواية الأولى: و هي تمثل الدور الإيقاعي كما يتبين من خلال تقطيع الكلام و تفصيل اللحن عليه:

الرواية الثانية: و هي تبدأ بالسكتة التي تختتم بها الرواية الأولى:

الرواية الثالثة: و فيها تُملأ السكتة الأولى في الرواية الثانية بدم و ينقلب الدمان إلى تكين:

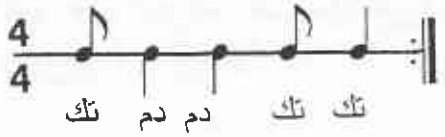
الرواية الرابعة: و فيها يستبدل التك الأخير في الرواية الثالثة بدم، و هذه هي الرواية التي أقرها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية:



الرواية الخامسة: و فيها يعوض الدم الأول في رواية المؤتمر بسكتة:

كيفية أداء الميزان على الدربكة و الطار:

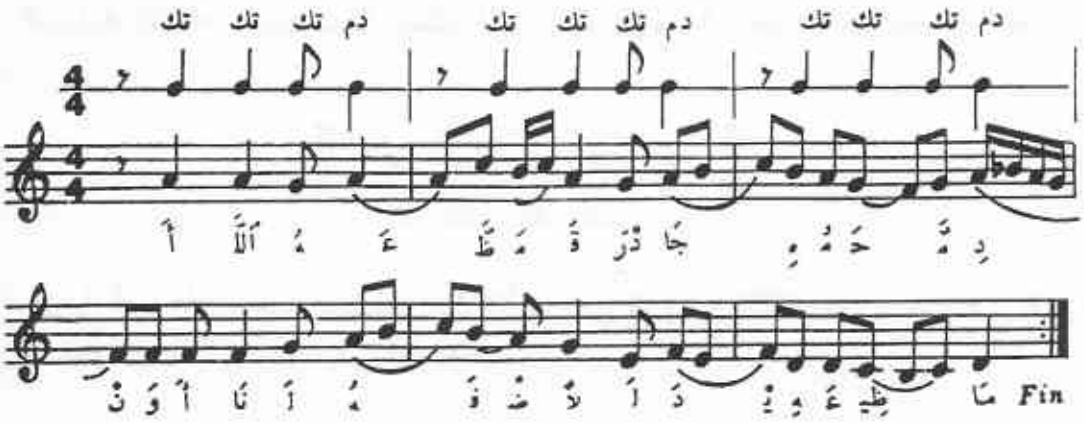
يؤدى هذا الميزان على الدربكة كما يلي:



أما على الطار فتتحول فيه جميع ضربات الميزان باستثناء الأخيرة إلى عكس ما هي عليه في طريقة أدائه على الدربكة، فيصبح قويها ضعيفا و ضعيفها قويا، كما أن كل ضربة تك فيه تكون متبوعة بجلجلة صنوج معادلة لها في قيمتها الزمنية:

مثال موسيقي من ميزان درج نوبة رمل الماية، مطلع صنعة:

الله عظم قدر جـاه محمد و أناله فضلا لديه عظيما(1)



(1) إنشاد الشيخ أحمد الزيتوني.

5 - ميزان القدام

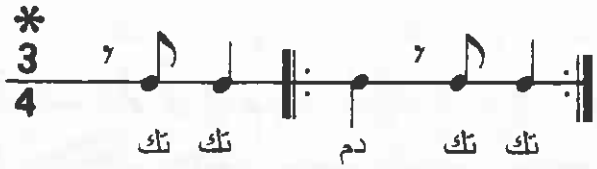
في الموسع و المهزوز:

السرعة النسبية للحركة المترنومية: ما بين 58 = ♩ و 96 = ♩ تقريبا.

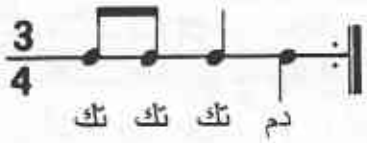
كيفية أداء الميزان بالتوسيد:

الرواية الأولى:

و قد أقر المؤتمر الثاني للموسيقى العربية هذه الرواية، لكنه في تدوينه لها جعل حاجز الحقل قبل الزمن القوي (الدم) حرصا على أدائه في مكانه المناسب:



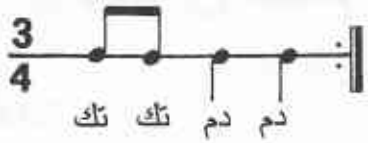
الرواية الثانية: و فيها تُملأ السكتة بتك فيؤدى هذا الميزان كانصراف البسيط:



الرواية الثالثة: و تؤدى كالأولى، لكن بتحويل التكين إلى دمين:

كيفية أداء الميزان على الدربكة و الطار:

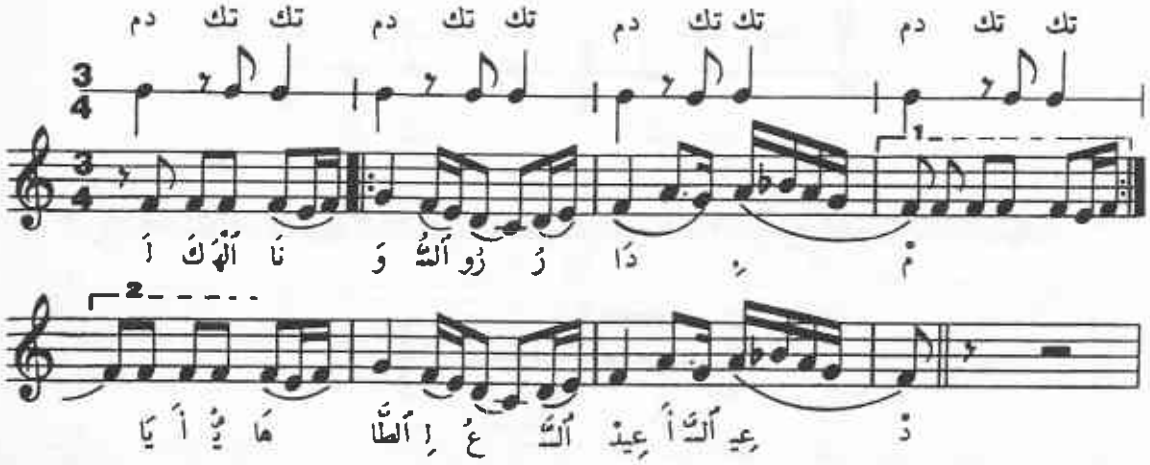
يؤدى هذا الميزان على الدربكة كما يلي:



أما على الطار فتُعكَس طبيعة النقرات التي تؤدى على الدربكة، إذ ينقلب فيه التكان إلى دمين، و الدمان إلى تكين يتقاسم كل منهما الزمن مع جلجلة الصنوج.

مثال موسيقي من موسع ميزان قدام نوبة الحجاز المشرقي. مطلع صنعة:

لك الهنا و السرور دائم يا أيهـا الطـالع السعيـد(1)



في الانصراف:

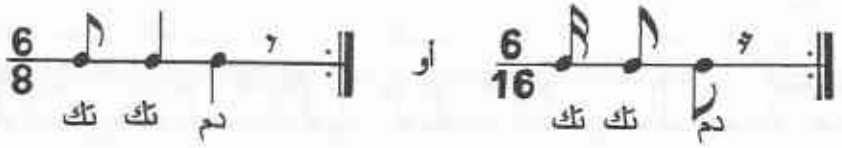
السرعة النسبية للحركة المترنومية: ما بين 84 = ♩ و 132 = ♩ تقريبا.

في مرحلة الانصراف يتحول ميزان القدام من ميزان بسيط ذي ثلاثة أزمنة إلى ميزان مركب ذي زمنين، و يرقم بـ 6/8 كما يمكن أن يرقم بـ 6/16 نظرا للسرعة العالية التي يؤدى بها، خاصة في أواخر هذه المرحلة.

(1) إنشاد الشيخ أحمد البزور التازي.

كيفية أداء الميزان بالتوسيد:

الرواية الأولى:

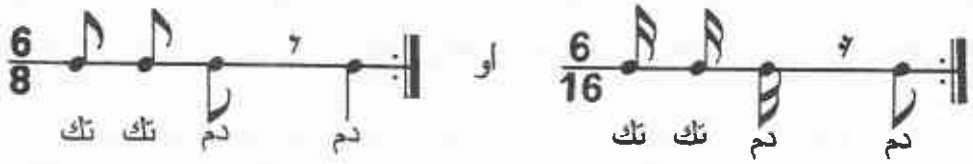


و هذه هي الرواية التي أقرها المؤتمر الثاني للموسيقى العربية، لكنه جعل فيها حاجز المقياس مباشرة قبل الزمن القوي (الدم)، ضمانا لأدائه في مكانه المناسب في التدوين الغربي، و تجنبا لتقوية التك الأول فيه:

الرواية الثانية: عندما تزداد سرعة هذا الميزان فإنه يؤدى على النحو الآتي، و قد تبنى المؤتمر هذه الرواية أيضا، إلى جانب الرواية السابقة:

كيفية أداء الميزان بالدربكة و الطار:

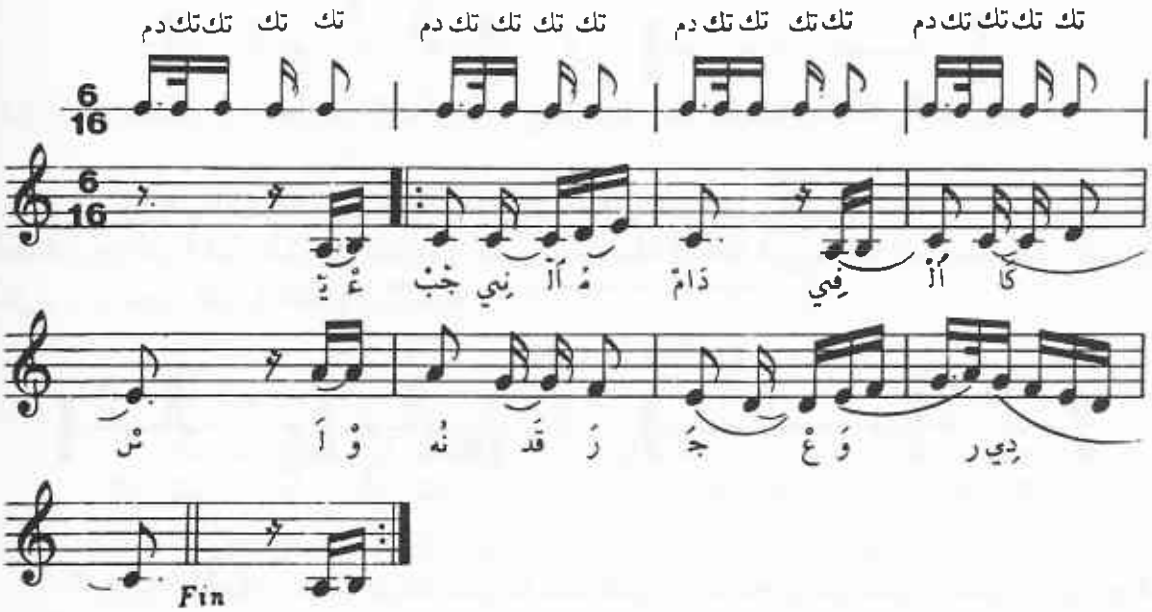
يؤدى هذا الميزان على الدربكة كما يلي:



أما على الطار فيؤدى على النحو التالي:

مثال موسيقي من انصراف ميزان قدام نوبة رصد الديل. مطلع صنعة:

يعجبني المدام في الكاس لونـــه قـد رجـــع وردي (1)



(1) إنشاد الشيخ أحمد البزور التازي.

الباب الخامس

طبوع الموسيقى الأندلسية

تعريف الطبع:

الطبع في اللغة هو الخلق و السجية، و هو في موسيقى أقطار بلدان المغرب الاصطلاح الفني المقابل لاصطلاح " المقام " في موسيقى بلدان المشرق، و معناه الطبيعة " الخاصة التي تميز شخصية أحد السلالم الموسيقية و التي تحددها على الخصوص 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 عموما، و ذلك في البدء و الصعود و النزول و الانتهاء... الأمر الذي يكسبه " طابعا " خاصا يترك في نفس سامعه " انطباعا " أو أثرا نفسيا معينا، يُعتقد أن كامل مفعوله لا يتحقق إلا في وقت محدد من أوقات الليل أو النهار، و ذلك لاعتبارات فلكية و طبية و نفسية كان الاعتقاد بها شائعا و مسلما به في الماضي.

أسماء الطبوع الأندلسية:

تحمل طبوع الموسيقى الأندلسية أسماء عربية و فارسية، إما لأعلام غير معروفين كحمدان و زيدان، أو لمدن و أقاليم تطلق أيضا على مقامات شرقية كالإصبهان و الحجاز و العراق، 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 كالقلاب الرمل و الاستهلال، أو أسماء لا يعرف مغزاها الحقيقي، و يصعب تصديق التفاسير التي تقدمها عنها الروايات المتوارثة، و منها على سبيل المثال " غريبة الحسين " و " الغريبة المحررة "... (4)

و تنسب الرواية ابتكار هذه الطبوع إلى شخصيات عربية و أخرى عجمية أو إفرنجية هي أقرب إلى الأساطير منها إلى الواقع، إذ لا يُعرف عنها شيء على وجه التحقيق. و في هذا الصدد يقول المؤرخ أحمد الناصري معلقا بقسوة و سخرية على ما أورده محمد بن الحسين الحايك من معلومات حول هذا الموضوع في كناشه المعروف: "... و قد وقفت على تأليف صغير منسوب إلى محمد بن الحسين الحايك، فرأيت له في بيان من استنبط هذه

---

(1) سيكاه في المشرق، و هي كلمة فارسية معناها النغمة الثالثة، و تطلق على الدرجة الثالثة من السلم الموسيقي الأندلسي العربي ـ و هو سلم الراست ـ و توافق مي نصف بيمول، كما تطلق هذه الكلمة على مقام شرقي معروف.

(2) الراست عند المشارقة، و هي كلمة فارسية معناها " مستقيم "، و تطلق على الدرجة الأولى من السلم الموسيقي الأندلسي العربي (دو)، كما تطلق على مقام شرقي معروف.

(3) الحسيني في الموسيقى الشرقية، و يطلق هذا المصطلح في آن واحد على الدرجة السادسة في السلم الموسيقي العربي (لا) و على أحد المقامات الشرقية.

(4) من بين القضايا التي ناقشتها لجنة التعليم الموسيقي المنبثقة عن المؤتمر الأول للموسيقى العربية المنعقد في القاهرة سنة 1932 قضية كثرة أسماء أصوات السلم الموسيقي العربي، و المقامات العربية، و عدم توحيدها على صعيد الوطن العربي، و ما يطرحه ذلك من مشاكل بالنسبة للمتعلمين، و قد أجمع الأعضاء الحاضرون على أنه " لا وجه لتغيير هذه الأسماء التاريخية و المستعملة سواء أكان ذلك في الأصوات أم كان في المقامات ". كتاب المؤتمر ـ ص 334.

الطبوع و وجه تسميتها بهذه الأسماء كلاما لا يصدر إلا من الحاكة، و قلده في ذلك أناس ألفوا بزعمهم في هذا الفن ". (1)

و إذا كانت بعض الطبوع الأندلسية المغربية و المقامات الشرقية تحمل أسماء مشتركة فإنها ـ باستثناء طبع الحجاز الكبير الذي يطابق في عقده الأول مقام الحجاز الشرقي ـ لا تتفق معها لا في سلالمها، و لا في طريقة إجراء العمل بها؛ لكننا في المقابل نجد تحت أسماء مختلفة تطابقا بين بعض هذه الطبوع و تلك المقامات، مثل طبع الاستهلال الذي يقابله مقام العجم المصور على درجة الراست، و طبع الصيكة الذي يقابله 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 قِبل أبناء الجيل الصاعد؛ و هي تُستخدم أيضا، و على نطاق واسع، في فنَّي السماع و المديح النبوي اللذين يشكلان تراثا موسيقيا ضخما يشترك مع الموسيقى الأندلسية في كثير من النصوص الشعرية و الألحان و الإيقاعات و الصفات و الخصائص، كما تستخدم في " الملحون "، و هو لون غنائي يستعمل قصائد من الشعر العامي المغربي الراقي الذي أبدع فيه المغاربة و أجادوا، أخيرا نجد بعضها في تلاحين 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:

استنادا إلى الوثائق التي وردت فيها أسماء الطبوع التي كانت تستعمل في المغرب عبر عصور تاريخه الإسلامي يتبين 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 جاريا في عهدهم، و استدراك المنسي منها في عصور لاحقة من لدن مؤلفين آخرين.

ففي منظومة عبد الواحد الونشريسي (2) المتوفى عام 955 هـ / 1549 م ـ و هي المنظومة التي أوردها محمد بن الحسين الحايك في مقدمة كناشه ـ نجد أسماء سبعة عشر طبعا، أو تسعة 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 ـ الجزء الثاني ـ ص 372 ـ المطبعة الحجرية ـ فاس ـ 1313 هـ / 1894 ـ 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 رقيق الطبع، يهتز عند السماع. مات مقتولا عام 955 هـ / 1549 م. أنظر ترجمته في فهرس أحمد المنجور، و دوحة الناشر لمحمد بن عسكر الشفشاوني، و سلوة الأنفاس لمحمد الكتاني.

الأخلاط بالعناصر الأربعة، و يبين طبائعها، ثم يوزع " الطبوع " على هذه الأخلاط، ذاكرا صورها و ما تفرع منها:

ـ فالديل تفرع منه العراق (و لعله يقصد عراق العرب و عراق العجم معا) (1)، و رمل الديل، و الرصد (يقصد رصد الديل) (2).

ـ و الزيدان تفرع منه الإصبهان و الحجاز (و لعله يقصد الحجاز الكبير و الحجاز الشرقي معا) (3)، و الحصار و الزوركند و العشاق.

ـ و الماية تفرع منها الرصد و الرمل (يقصد رمل الماية) و الحسين.

ـ و المزموم تفرع منه طبع غريبة الحسين.

ـ و الغريبة المحررة لم يتفرع منها أي طبع، فهي " أصل بلا فرع ".

و فيما يلي نص هذه المنظومة:

طبائع ما في عالم الكون أربع ... ففي مثلها اضرب للطبوع مجملا
فأولها السوداء و الأرض طبعها ... و بالبرد ثم اليبس قد خصها الملا
و بلغم طبع الماء رطب و بارد ... و طبع الهوا و الحر للدم قد تلا
و صفراء طبع النار يحرق حره ... لما فيه من يبس بتدبير ذي العلا
فنغمة صوت الديل ثم فروعه ... يحرك للسوداء خذها مرتلا
عراق و رمل الديل فاصغ للحنه ... و رصده له فارصده إن كنت ذا اعتلا
و للبلغم الزيدان ثم اصبهانه ... حجاز حصار زوركند كما انجلا
و عشاقه قد فاق و اختص بالغنا ... فهن فروع خمسة بعد بالولا
و ماية حسن حركت لذوي الدما ... برصد و رمل و الحسين الذي حلا
و صفراء للمزموم فانسب فروعه ... غريب الحسين للطبوع مكملا
و زد له طبعا من غريب محرر ... و أصل بلا فرع فلا تك مهملا
و صل و سلم في ابتدائك أولا ... و ختما على من للخلائق أرسلا

و قد ذيل الإمام الوجدي ـ الذي يعتقد أنه هو الوشاح محمد بن علي الوجدي، المتوفى عام 1033 هـ / 1622 م (4) ـ هذه المنظومة بثلاثة أبيات على بحرها و قافيتها، ذكر فيها أسماء ستة طبوع، خمسة منها جديدة، على اعتبار أن الطبع السادس ـ و هو طبع عراق العجم ـ قد ألمح إليه الونشريسي في منظومته، و هذه الطبوع الجديدة هي:

ـ الاستهلال و المشرقي (يقصد المشرقي الصغير)، و قد اعتبرهما متفرعين من الديل (5).

---

(1) في الأنيس المطرب (ص 176 - 177) و كناشات الحايك يعتبر كلا الطبعين متفرعا من الديل.
(2) كرر ذكر طبع الرصد في البيت التاسع، و في المرجعين السابقين أن رصد الديل متفرع من الديل و الرصد من الماية.
(3) في الأنيس المطرب (ص 176 - 177)أن هذين الطبعين يتفرعان من الزيدان، و في شجرة الطبوع الموجودة في كناشات الحايك أن الحجاز المشرقي يتفرع من الماية و ليس من الزيدان.
(4) انظر ترجمته في " روضة الآس " - ص 71 - المطبعة الملكية - الرباط - 1964.
(5) في " الأنيس المطرب " يعتبر المشرقي الصغير فرعا من المزموم و ليس من الديل، و في مجموعات الحايك أنه فرع من الديل.

ـ المجنب (و يقصد مجنب الديل) و حمدان، و قد جعلهما متفرعين من المزموم (1).
ـ انقلاب الرمل، و قد اعتبره متفرعا من الماية.

و فيما يلي نص هذه الأبيات الثلاثة:

و زد طبع الاستهلال و المشرقي معا ... و طبع عراق العجم للديل ينجلا
و لا تنس وقت الصباح مجنبا ... و حمدان للمزموم لا تك مهملا
كذاك انقلاب الرمل من طبع ماية ... يهيج أشواق المحب و قد سلا

و هكذا يكون عدد الطبوع التي كانت معروفة في أوائل القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) هو أربعة و عشرون، و هو نفس العدد الذي أورده محمد بن الطيب العلمي نقلا عن أستاذه محمد البوعصامي، فعنده أن "... المتفرع عن الديل 6، و هي رمل الديل و عراق العرب و عراق العجم و مجنب الديل و رصد الديل و استهلال الديل و المتفرع عن الزيدان 6، و هي الحجاز الكبير و الحجاز المشرقي و العشاق و الحصار و الإصبهان و الزوركند؛ و المتفرع عن المزموم 3، و هي غريبة الحسين و المشرقي و حمدان، فهذه 19 إلى الأصول 5 جاءت 24. " (2)

و في أواخر القرن الثاني عشر و أوائل القرن الثالث عشر للهجرة (أواخر القرن الثامن عشر و أوائل 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 فيها أسماء بعض الطبوع محرفة، لكنها لا تحول دون إدراك القارئ للمقصود. و اسم الطبع الجديد الذي ورد في هذه المنظومة هو " الصيكة "، و به صار عدد الطبوع المعروفة خمسة و عشرين. و فيما يلي نص هذه المنظومة (3):

عشاق ديل رملت لرصد ديل ... عراق عجم ثم عرب فاستهل
ماية إن صكت غريبة الحسين ... حررها حجاز شرق دون مين
فيحمد الزيدان رصدا حاصره ... زوركند زم حجاز أكابره
إن جنب المشرق للإصبهان ثم ... لرملها انقلابه الحسين تم
فهذه الخمسة و العشرون ... جمعتها من حيث لا تدرون

و قد ورد اسم طبع الصيكة أيضا في نسخ مجموعة الحايك. و في النسخة الموجود في الخزانة الداودية بتطوان، و التي حققها الأستاذ مالك بنونة، و نشرتها أكاديمية المملكة المغربية سنة سنة 1999، توجد نصوص الأشعار التي كانت تغنى في النوبة المنسوبة إلى هذا الطبع.

و من جهة أخرى أسفرت أشغال المؤتمر الثاني للموسيقى العربية المنعقد في فاس سنة 1969 عن " اكتشاف " طبع جديد في نوبة الحجاز المشرقي، سمي بـ " المشرقي "، كان الحايك قد أورد صنائع منه في مجموعته دون الإشارة إلى وجوده كطبع مستقل، و هكذا

(1) " في الأنيس المطرب " و مجموعات الحايك يعتبر مجنب الديل فرعا من الديل و ليس المزموم.
(2) " الأنيس المطرب ". ص 176 - 177.
(3) مخطوط بالمكتبة الملكية - رقم 4229.

ـــح اليوم عدد الطبوع المعروفة في الموسيقى الأندلسية المغربية هو ستة و عشرون طبعا. (1)

الطبوع الأصلية و الطبوع الفرعية:

تنقسم طبوع الموسيقى الأندلسية ـ حسب الأخبار الشفوية و المدونة المتوارثة خلفا عن سلف ـ إلى طبوع أصلية و أخرى فرعية، يتشكل منها ما يعرف بـ " شجرة الطبوع "، و هي جدول يُرسم على شكل شجرة تُبَيِّن أسماء الطبوع الأصلية، و أسماء الطبوع المتفرعة منها، و أنواع الأخلاط التي تتأثر بها (2). و حسب هذه الشجرة فإن الطبوع الأصلية خمسة، أربعة منها لها فروع، و هي: الديل و الزيدان و الماية و المزموم، بينما الخامس ـ و هو طبع الغريبة المحررة ـ يعتبر أصلا بلا فرع. أما الطبوع الفرعية فعددها واحد و عشرون تتفرع من أصولها كما يلي:

ـ الديل، و تتفرع منه سبعة طبوع هي: رصد الديل و الاستهلال و عراق العجم و عراق العرب و المشرقي الصغير و مجنب الديل و رمل الديل.

ـ الزيدان، و تتفرع منه ستة طبوع هي: الإصبهان و العشاق و الحجاز الكبير و الحصار و الزوركند و الحجاز المشرقي.

---

(1) هذا العدد لا يشمل في الواقع إلا الطبوع التي توجد نماذج متكررة منها في النوبات الأندلسية، و هناك طبوع أخرى عرف ذكرها لندرة ظهورها، و ستتم الإشارة إليها في بداية التدوين الموسيقي لكل صنعة أو توشية.

(2) لم تتضح لأحد حتى اليوم علاقة الطبوع الأصلية في الموسيقى الأندلسية المغربية بالطبوع الفرعية، و كذلك الأمر بالنسبة إلى المقامات الشرقية. و لا يوجد اتفاق بين الموسيقيين القدامى على الطبوع الأصلية و ما تفرع منها.

و في الغناء الكنسي المعروف بالغناء الغريغوري **Chant grégorien** (نسبة إلى غريغوار الكبير **Grégoire le Grand**، بابا من سنة 590 إلى سنة 604) ـ و هو غناء ذو أصول شرقية كان له تأثير قوي على الحياة الموسيقية في القرون الوسطى في أوربا ـ توجد ثمانية مقامات:

ـ أربعة مقامات أصلية، **Modes authentes ou authentiques**، و هي: المقام الدوري **Dorien** و قراره هو ري، و المقام الفريجي **Phrygien** و قراره هو مي، و المقام الليدي **Lydien** و قراره هو فا، والمقام الميكسليدي **Myxolydien**، و قراره هو صول؛ و مهيمناتها تقع على الدرجة الخامسة، ما عدا بالنسبة للمقام الفريجي الذي تقع درجته الخامسة على صوت سي، و هو صوت غير قار، ينجذب نحو صوت دو، و بالتالي فإن مهيمنته تقع على الدرجة الثالثة؛ و هكذا فإن مهيمنات هذه المقامات هي على التوالي: لا ـ دو ـ دو ـ ري، و من أهم مميزات المقامات الأصلية أن مجال امتداد الألحان المؤلفة عليها يكون واقعا أعلى قراراتها.

ـ أربعة مقامات فرعية أو مشتقة من السابقة، **Modes plagaux ou dérivés**، و هي تحمل أسماء المقامات الأصلية مسبوقة بأداة التصدير هيبو التي تفيد الانخفاض و القلة و النقص... و هي تشترك مع المقامات الأصلية في قراراتها، لكنها تختلف عنها في ما يتعلق بمهيمناتها، و مجال امتداد الألحان المؤلفة عليها، و هذه المقامات هي: المقام الهيبودوري **Hypodorien** ، و قراره هو ري، و المقام الهيبوفريجي **Hypophrygien** ، و قراره هو مي، و المقام الهيبوليدي **Hypolydien** ، و قراره هو فا، و المقام الهيبوميكسليدي **Hypomyxolydien** ، و قراره هو صول، و مهيمنة كل مقام من هذه المقامات الفرعية يقع نظريا على الدرجة الثالثة أسفل مهيمنة المقام الأصلي الذي يتفرع منه، و هكذا فإن مهيمنة المقام الهيبودوري هي فا، و مهيمنة المقام الهيبو فريجي هي لا (نظرا لكون مهيمنة المقام الأصلي الذي تفرع منه هو دو و ليس سي كما أسلفنا) و مهيمنة المقام الهيبوليدي هي لا، و مهيمنة المقام الهيبوميكسوليدي هي دو (و ليس سي بحكم انجذاب هذا الصوت الأخير إلى الصوت الأول). أما مجال امتداد الألحان المؤلفة عليها فإنه لا يرتفع كثيرا فوق هذه القرارات لكنه في المقابل كثيرا ما ينخفض إلى الدرجة الرابعة أسفلها.

و إذا ما قارنا المقام الأصلي في هذا النظام بالمقام المتفرع منه، كالمقام الدوري بالمقام الهيبودوري، فإننا سنجد أن قرارهما واحد و هو ري، و أن مهيمنة الأول هي لا، و مهيمنة الثاني هي فا، و أن مجال تحرك ألحان الأول يمتد في الغالب من درجة القرار ري إلى الدرجة التاسعة فوقه أي مي، بينما يمتد مجال تحرك ألحان الثاني من الدرجة الرابعة أسفل القرار، أي لا، إلى الدرجة الخامسة فوقه، أي جوابها لا. و هذه العلاقة الواضحة بين المقامات الأصلية و المقامات الفرعية في الغناء الغريغوري غير موجودة بين الطبوع الأصلية و الفرعية المعروفة في الموسيقى الأندلسية، [تابع]

ـ الماية، و منها تتفرع خمسة طبوع هي: رمل الماية و انقلاب الرمل و الحسين و الرصد و الصيكة.

ـ المزموم، و تتفرع 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 شيوخ الموسيقى الأندلسية يتناقلونها حتى اليوم و التي تفيد أن عدد النوبات كان في الأصل أربعا و عشرين ـ بعدد ساعات اليوم ـ لا تخلو من بعض الصحة، خاصة و أن بعض النوبات لا تزال حتى اليوم تقوم على وحدة الطبع، مثل نوبة رصد الديل و الماية و عراق العجم. و كان البعض يعتقد أن محمد بن الحسين الحايك 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 الحايك 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 جاريا بها في عهده. و تسمى الصنائع المندمجة في النوبات المتبقية بـ" اليتائم ".

توزيع الطبوع على النوبات:

تتوزع الطبوع على النوبات المستعملة اليوم كما يلي:

1 ـ نوبة رمل الماية: (1) و تشتمل على أربعة طبوع هي: رمل الماية و الحسين و حمدان و انقلاب الرمل.

2 ـ نوبة الإصبهان: و تشتمل على طبعين هما: الإصبهان و الزوركند.

3 ـ نوبة الماية: و تشتمل على طبع واحد هو طبع الماية.

4 ـ نوبة رصد الديل: و تشتمل أيضا على طبع واحد هو طبع رصد الديل.

5 ـ نوبة الاستهلال: و تشتمل على طبعين هما: الاستهلال و عراق العرب.

6 ـ نوبة الرصد: و تشتمل على أربعة طبوع هي: الرصد و الحصار و الزيدان و المزموم.

7 ـ نوبة غريبة الحسين: و تشتمل على ثلاثة طبوع هي: غريبة الحسين و الغريبة المحررة و الصيكة.

8 ـ نوبة الحجاز الكبير: و تشتمل على ثلاثة طبوع هي: الحجاز الكبير و المشرقي الصغير و مجنب الديل.

(تتمة التعليق رقم 2 في الصفحة السابقة) و ليس هناك اتفاق حول عدد كلا النوعين من هذه الطبوع، كما لا يوجد اتفاق حول ما يعتبر منها أصليا و ما يعتبر فرعيا، إضافة إلى وجود اختلاف ليس فقط في قرارات الطبوع الأصلية و الطبوع المتفرعة منها، و إنما أيضا في بنية سلالمها، لكن هذا لا ينفي وجود علاقة بين بعض الطبوع الأندلسية ذات السلالم المتطابقة، تشبه إلى حد ما تلك التي توجد بين المقامات الأصلية و الفرعية في الغناء الغريغوري، و ذلك في العديد من الصنائع الملحنة على تلك الطبوع، كطبعي رمل الماية (الذي يطابق المقام الدوري) و الإصبهان (الذي يطابق المقام الهيبودوري)...

(1) اسم هذه النوبة في النسخ القديمة للحايك هو الحسين، و رمل الماية طبع مندمج فيها، أما اليوم فاسمها رمل الماية و طبع الحسين هو المندمج فيها.

9 ـ *نوبة الحجاز المشرقي:* و تشتمل على طبعين هما: الحجاز المشرقي و المشرقي.
10 ـ *نوبة عراق العجم:* و تشتمل على طبع واحد، هو الذي سميت هذه النوبة باسمه.
11 ـ *نوبة العشاق:* و تشتمل 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 الطبوع المعروفة المندمجة فيها، و من ذلك مثلا 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 الحجاز 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 ينجذب خلال سماعها إلى قرار معين، و قرارها يكون أحيانا على درجة أخرى غير تلك التي يستقر عليها الطبع الأساسي للنوبة و الطبوع الأخرى المندمجة فيها، و من هذه الصنائع على سبيل المثال لا الحصر: صنعة " إن يوما تراكم فيه عيناي " الموجودة في ميزان بسيط نوبة الرصد، و التي تستقر على درجة الحسيني / لا، و صنعتا " يا قلبي بشرى " و " معاني الهوى " الموجودتان في ميزان ابطايحي نفس النوبة، و اللتان تستقران على درجة الراست / دو... و معلوم أن الطبوع الأربعة 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 النوى / صول.

هذا و إذا استثنينا طبع المشرقي الصغير الذي يوجد بعض التنافر بينه و بين طبع الحجاز الكبير الذي أدمج في نوبته فإن بقية الطبوع منسجمة مع بعضها داخل النوبات التي أدمجت فيها.

المعتقدات المرتبطة بالطبوع:

كانت فكرة الطبوع ترتبط في الماضي بمعتقدات روحانية و تنجيمية موروثة من العهود القديمة، عندما كانت الموسيقى لا تنفصل عن الطقوس السحرية و الدينية، نظرا لما لها من تأثير عميق في النفس البشرية. و تشترك في الأخذ بهذه المعتقدات كثير من الحضارات القديمة، فتذهب مثلا إلى الاعتقاد بأن الأصوات السبعة للسلم الموسيقي منبثقة من الكواكب السيارة السبعة، و أنها مرتبطة بأيام الأسبوع السبعة (1)، كما تذهب إلى أن لكل طبع" روحا " تتجلى في قدرته على التأثير في نفوس سامعيه تأثيرا يختلف باختلاف أمزجة هؤلاء و باختلاف الوقت الذي يتم فيه الاستماع، و لهذا السبب حُدد لكل طبع وقت معين لإجراء العمل به، يعتبر أنسب الأوقات لذلك. و نجد أثر هذه المعتقدات واضحا في الموسيقى العربية، الشرقية منها و المغربية، و تحفل الإشارات إليها في الكتب المؤلفة في هذا الفن، فمن ذلك مثلا ما ذهب إليه إخوان الصفا عندما اعتبروا ـ و هم في ذلك متأثرون بأفكار الفلاسفة

(1) لهذا الرقم ـ كما للرقم 4 ـ دلالة روحانية خاصة، و كان موضع تقديس 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 بالرقم كفيثاغورس و أفلاطون...

اليونانيين (1) ـ أن الأفلاك " يماس بعضها بعضا، و تصطك و تحتك، و تطن كما يطن الحديد و النحاس، و تكون نغماتها متناسبات مؤتلفات، و ألحانها موزونات... ".(2) و من هذه الإشارات كذلك ما جاء في كتاب الأدوار لصفي الدين الأرموي عن تأثير المقامات في النفوس: " فالعشاق و النوا و بوسليك تولد فيها الشعور بالقوة و الشجاعة، أما الراست و العراق و الأصفهان... فتبعث فيها الإحساس بالغبطة و السرور... في حين أن الزيرفكند و الحسيني و الحجاز... تحرك فيها الشعور بالحزن و الأسى ". (3) و في نسخ الحايك أن طبع رصد الديل يجلب الهدوء و النوم، و طبع غريبة الحسين يثير في النفس الشعور بالحزن و الحنين، بينما يولد فيها طبع عراق العجم الإحساس بالفرح و يدفعها إلى السخاء...

هذا عن العلاقة المفترضة للمقامات و الطبوع بالأجرام و تأثيرها في النفوس، أما فيما يتعلق بالأوقات المناسبة لإجراء العمل بها، فقد نُسِجت حولها أيضا كثير من المعتقدات، لم تعدم تزكية كبار الحكماء ممن اهتموا بالعلوم الموسيقية، أمثال ابن سينا الذي نقل عنه أنه " ينبغي أن يلحن... وقتَ الضحى ببوسليك، و وقت نصف النهار بزنكلاه، و وقت الظهر بعشاق، و بين الصلاتين بحجاز، و وقت العصر بعراق، و وقت الغروب بأصفهان..." (4) و للطبوع المغربية بدورها جدول زمني يحدد أوقات العمل بها: " و أي طبع مخصوص في وقت لا يقع في إنشائه اغتباط و لا يحصل بأنغامه نشاط إلا في وقته، و الحكمة في ذلك مطوية تحت علم الطبيعة و أحكام التنجيم ". (5) و الاعتقاد بأن عدد النوبات كان في الأصل أربعا و عشرين مرتبط بدون شك بعدد ساعات اليوم، إذ كل نوبة كانت تخصص لها ساعة من الليل أو النهار، علما بأنها كانت تقوم في الأصل على وحدة الطبع.

تأثر الطبوع بنظريتي العناصر الأربعة و الأخلاط:

من جملة ما تأثرت به الطبوع نظرية العناصر الأربعة (6)، و هي نظرية يونانية قام على أساسها علم الطبيعة في العصر القديم و الوسيط، و كان أتباعها يرون أن أصل كل الموجودات هو النار و الماء و الهواء و التراب، و أنه يمكن تفسير كل الظواهر الطبيعية بعلتي التآلف و التنافر الموجودتين بين هذه العناصر، فهي بفضل الأولى تميل إلى الانصهار و الاندماج، و بسبب الثانية تنزع إلى التفرقة و الانحلال. و ذهب أتباع هذه النظرية كذلك إلى أن هناك أربع طبائع لا يخلو منها موجود، و هي الحرارة و البرودة و اليبوسة و الرطوبة.

و يتجلى تأثير هذه النظرية في المجال الموسيقي في نسبة كل طبع إلى أحد العناصر الأربعة (النار أو الماء أو الهواء أو التراب) و جعله أيضا يتصف بصفة أو أكثر من صفات

---

(1) من المعروف أن اليونانيين اقتبسوا الكثير من مقومات حضارتهم من الشعوب المجاورة، ذات الحضارات العريقة. و خاصة منها شعوب بلاد النيل و بلاد الرافدين.

(2) رسائل إخوان الصفا و خلان الوفا المجلد الأول ـ ص 206 ـ دار صادر ـ بيروت ـ 1957.

(3) الفصل الرابع عشر من كتاب" مولانا مبارك شاه بار أدوار "ـ ترجمة البارون رودولف دي إرلانجي ـ الجزء الثالث من كتاب " الموسيقى العربية " ص 534 – 544 ـ المطبعة الاستشراقية Paul Geuthner ـ باريس ـ 1938.

(4) مخطوط شرقي رقم 2361 ورقة 201 ـ المتحف البريطاني ـ أورده هنري فارمر في " تاريخ الموسيقى العربية " ـ ترجمة جرجس فتح الله المحامي ـ ص 284 ـ 285. دار مكتبة الحياة ـ بيروت ـ1972.

(5) مجموع أحضري ص 80 ـ 81 أورده الدكتور عباس الجراري في مقال له عن " أثر الأندلس على أوربا في مجال النغم و الإيقاع ". مجلة عالم الفكر ـ العدد الأول ـ ص 48 ـ الكويت ـ 1979.

(6) يعتبر الفيلسوف اليوناني أمباذوقليس Empédocle (490 - 435 تقريبا قبل الميلاد) مؤسس هذه النظرية. و جوهرها أن كل تحول في هذا الكون يكون ناتجا إما عن اتحاد العناصر الأربعة أو تفككها، و ذلك تحت التأثير الدوري لـ " المحبة " أو " الكراهية ".

الطبائع الأربع (الحرارة أو البرودة أو اليبوسة أو الرطوبة). و هكذا فإن طبع العشاق مثلا " عنصره هو الماء، و طبيعته هي البرودة و الرطوبة "، في حين أن طبع رصد الديل " عنصره هو التراب، و طبيعته هي البرودة و اليبوسة "...

و أخيرا تأثر مفهوم الطبع بـ " نظرية الأخلاط "، و هي كذلك نظرية يونانية (1) قام على أساسها الطب القديم و الوسيط، و قد أخذ بها معظم الأطباء العرب و المسلمين، و في طليعتهم الرازي و ابن سينا و ابن زهر و ابن رشد... و ملخصها أن جميع العلل التي تنتاب الإنسان تنتج عن فساد الأخلاط في جسمه، أو تغير مقاديرها، و أن علاجها يكمن في عودة هذه الأخلاط إلى صفاتها الأصلي، أو إزالة الأسباب المخلة بتوازنها داخل الجسم، و هذه الأخلاط 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 الأخلاط، و هكذا ـ على سبيل المثال ـ كان يعتقد أن " طبع الديل يحرك السوداء و يضاد الدم...أما طبع الزيدان فيقوي خلط البلغم و يضاد خلط الصفراء، في حين أن طبع الماية يحرك الدم و يهيج الحرارة..." (2) و لهذه الأسباب كذلك استخدم الأطباء العرب الموسيقى في علاج بعض الأمراض، ذلك أن " النغم و الألحان الموزونة لها تأثيرات في نفوس المستمعين لها كتأثير الأدوية و الأشربة و الترياقات في الأجسام الحيوانية". (3) و قد أدخلوا كذلك في وقت مبكر العلاج بالموسيقى إلى مستشفياتهم سواء في المشرق أو المغرب. (4)

و يتبين مدى تأثر الموسيقى العربية بنظريتي العناصر و الأخلاط من خلال ما قدمه إخوان الصفا من أسباب لتعليل اكتفاء الموسيقيين القدامى بشد أربعة أوتار فقط على العود الذي وصفوه بأنه " أتم آلة استخرجتها الحكماء "، و الذي لا زال يعتبر حتى اليوم " سلطان الآلات العربية ". فقد قالوا " إن الحكماء من الموسيقاريين إنما اقتصروا من أوتار العود على أربعة، لا أقل و لا أكثر، لتكون مصنوعاتهم مماثلة للأمور الطبيعية التي دون فلك القمر، اقتداء بحكمة الباري جل ثناؤه، كما بينا في رسالة الآرثماطيقي، فوتر الزير مماثل لركن النار، و نغمته مناسبة لحرارتها و حدتها، و المَثنى مماثل لركن الهواء، و نغمته مناسبة لرطوبة الهواء و لينه، و المَثلث مماثل لركن الماء، و نغمته مناسبة لرطوبة الماء و برودته، و البَم مماثل لركن الأرض، و نغمته مماثلة لثقل الأرض و غلظها. و هذه الأوصاف لها بحسب مناسبة بعضها إلى بعض، و بحسب تأثيرات نغماتها في أمزجة طباع المستمعين لها، و ذلك أن نغمة الزير تقوي خلط الصفراء، و تزيد في قوتها و تأثيرها، و تضاد خلط البلغم و تطفه، و نغمة المثنى تقوي خلط الدم، و تزيد في قوته و تأثيره، و تضاد خلط السوداء،

---

(1) يعتبر الطبيب اليوناني كلود جالينوس Claude Galien (131 - 201 م) أبا هذه النظرية التي ظلت تحظى باعتبار كبير في الأوساط الطبية حتى القرن السابع عشر.

(2) كناشات الحايك المختلفة؛ و يلاحظ أن هناك تضاربا فيما ينسب إلى هذه الطبوع من تأثيرات.

(3) رسائل إخوان الصفا ـ ص 21 ـ مطبعة دار صادر ـ بيروت ـ 1957.

(4) استعملت الموسيقى لعلاج الأمراض النفسية في المغرب في مارستان سيدي فرج بفاس، و سيدي بن عاشر بسلا، و مارستان مراكش و مكناس... و في بعض الزوايا و أضرحة الأولياء و البيوت الخاصة. و لا زالت حتى اليوم بعض فرق " جناوة " و " جيلالة " تحيي حفلات موسيقية وفق طقوس خاصة بهدف معالجة بعض الأمراض النفسية و العقلية. و قد أثبتت الأبحاث العلمية الحديثة صحة ما ينسب إلى الموسيقى من مفعول في علاج حالات مَرضية مختلفة أو التخفيف من حدتها، و لا يقتصر ذلك على الأمراض ذات الأعراض النفسية و العقلية فقط، و إنما ذات الأعراض العضوية أيضا. و هي تستخدم اليوم جنبا إلى جنب مع وسائل أخرى للعلاج في كثير من دول العالم، كالولايات المتحدة الأمريكية و كندا و بولونيا و الأرجنتين...و من المراكز الطبية المشهورة بذلك: مركز داونستيت الطبي التابع لجامعة نيويورك، و المركز الطبي التابع لجامعة كانساس، و مستشفى فكتوريا الملكي بمنتريال...

و ترققه و تلينه، و نغمة المثلث تقوي خلط البلغم، و تزيد في قوته و تأثيره، و تضاد خلط الصفراء، و تكسر حدتها، و نغمة البم تقوي 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، سكنتها و كسرت سورتها، و خففت على المرضى آلامها، لأن الأشياء المتشاكلة في الطباع، إذا كثرت و اجتمعت، قويت أفعالها و ظهرت تأثيراتها و غلبت أضدادها، كما يعرف الناس مثل ذلك في الحروب و الخصومات؛ و قد 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 مضبوطة:

تتميز الطبوع الأندلسية بتغير مقدار ارتفاع درجات سلالمها، فهي غير محددة و ثابتة كما هو الحال في الموسيقى الغربية، و ارتفاعها رهين بتقدير رئيس الجوق الذي غالبا ما يضبط هذا الارتفاع بحيث يلائم المدى الصوتي للمنشد أو المنشدين، و لهذا السبب فإن الدرجات التي تستقر عليها هذه الطبوع يمكن أن تكون أكثر أو أقل ارتفاعا مما يشير إليه تدوينها، إذا ما خضعت للمعيار العالمي للصوت؛ لكن الاستعمال المتزايد للآلات الغربية ذات الأصوات الثابتة في الأجواق الأندلسية يؤدي تدريجيا إلى إكساب درجات هذه الطبوع صفة الثبات على الارتفاع المتعارف عليه دوليا.

2 - التزام وحدة الطبع في صياغة الألحان:

من مميزات الطبوع الأندلسية كذلك أنها لا تلجأ 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 يُستعمل 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 ألحان الصنعة في الموسيقى الأندلسية تبنى دائما ـ ما عدا في حالات نادرة جدا ـ على طبع واحد، و هو من الأسباب التي تجعل المستمع المعاصر غير المتعود على سماع هذه الموسيقى يشعر ببعض الرتابة، إضافة إلى أسباب أخرى تساهم في ذلك مثل بطء الحركة في أول الميزان و تكرار ألحان الأبيات عدة مرات في نفس الصنعة...

3 - استعمال عدد محدود من الدرجات الصوتية:

لا تستعمل الموسيقى الأندلسية إلا عددا محدودا من الدرجات الصوتية، و ذلك في جميع الطبوع التي تستخدمها، إذ لا تتعدى المساحة الصوتية للأغلبية الساحقة من الصنائع

---

(1) رسائل إخوان الصفا. ص 213 - 214 - مطبعة صادر - بيروت - 1957.

ـ حتى في أقصى اتساع هذه المساحة ـ 13 درجة صوتية: من اليكاه (صول أسفل المدرج بمفتاح صول) إلى الحسيني شد (مي بين السطرين الرابع و الخامس بنفس المفتاح)، و هي بذلك تلائم المدى المتوسط للصوت البشري.

و ترتكز أغلب الطبوع الأندلسية على درجة الدوكاه (ري)، فهذه الدرجة تشكل لوحدها قرار 12 طبعا، هي: رمل الماية و الإصبهان و الزوركند والرصد و الحصار و الزيدان و الغريبة المحررة و الحجاز الكبير و المشرقي الصغير و الحجاز المشرقي و المشرقي و رمل الديل؛ بينما لا يرتكز على درجة الراست (دو) إلا 6 طبوع، هي: انقلاب الرمل و الماية 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 البوسليك (مي) طبعان هما: الصيكة و عراق العرب، في حين أن درجتي الجهاركاه (فا) و الحسين (لا) لا يرتكز على كلتيهما سوى طبع واحد، هو طبع حمدان بالنسبة للأولى و طبع الحسين بالنسبة للثانية.

4 ـ 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 تركز على الدرجات الأساسية في تلك الطبوع و التي تشكل محاور أو خلايا تدور حولها الأصوات المجاورة، و إذا كانت تستعمل أحيانا المسافات المتوافقة Intervalles consonants و خاصة منها الثالثة و الرابعة و الخامسة، فإنها كثيرا ما تعمد إلى تقسيمها عن طريق ملئها بأصوات انتقالية و زخرفية.

5 ـ الاعتماد بصورة أساسية على درجات السلم الموسيقي الطبيعي:

تنبني طبوع الموسيقى الأندلسية في مجملها على درجات السلم الموسيقي الطبيعي المعروف كذلك بالقوي أو الدياتوني أو الفيثاغوري، كما هو الحال في طبع رمل الماية و الحسين و حمدان و الإصبهان... و هذه الطبوع في مجملها ذات سلالم سباعية، لكن الطابع الخماسي يغلب على بعضها، كما هو الشأن في طبع الرصد و الديل و الحصار... و هذا الطابع يظهر بجلاء أكبر عندما تُجَرَّد الألحان المؤلفة على هذه الطبوع من الزخارف الموسيقية و الدرجات الانتقالية التي تَستخدم الأصوات الدخيلة على سلالمها الخماسية الأصلية.

و في سائر هذه الطبوع لا تتعرض للتحويل سوى ثلاث درجات صوتية فقط، هي:

ـ درجة الجهاركاه (فا) التي تُرفع أحيانا بمقدار نصف بعد في بعض الطبوع.
ـ درجتا الكوشت (سي) و البوسليك (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 الأبعاد الصوتية الموجودة في الطبوع الأندلسية هي إما أبعاد من فئة طنين أو نصف طنين أو

طنين و نصف، و لا وجود فيها لأبعاد من فئة ربع طنين 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 " أرباع الطنين و ثلاثة أرباعه منها، و الحقيقة هي عكس ذلك، فخلو 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 الأجواق إلى إكساب طبوع الموسيقى الأندلسية خصائص السلم المعدل، و لنفس السبب ينطبق هذا الأمر كذلك على طبوع الموسيقى الغرناطية.

6 ـ شخصية الطبع:

لكل طبع لونه الخاص الذي يميزه عن سواه، و جَوُّه العاطفي المتفرد الذي قد يعجز السامع عن وصفه بالكلمات لكنه يدركه بفطرته و حدسه. و تتميز شخصية الطبع بمجموعة من الخصائص التي لا تظهر من خلال تنغيم سلمه المقامي فقط، فلمعرفة هذه الخصائص ينبغي الاستماع إلى مقطع غنائي أو موسيقي ملحن عليه، تبرز من خلاله ملامحه الحقيقية التي لا يشكل سلمه المقامي إلا واحدا منها فحسب، و هذه الملامح ـ و إن كانت لا تظهر كلها من خلال ذلك المقطع ـ هي التي تمكن المستمع من التمييز بين طبعين لهما نفس السلم المقامي، مثل طبعي رمل الماية و الإصبهان، أو طبعي الاستهلال و رصد الديل... و أهم مقومات شخصية الطبع بعد القرار و المسافات الصوتية الفاصلة بين درجات سلمه هي:

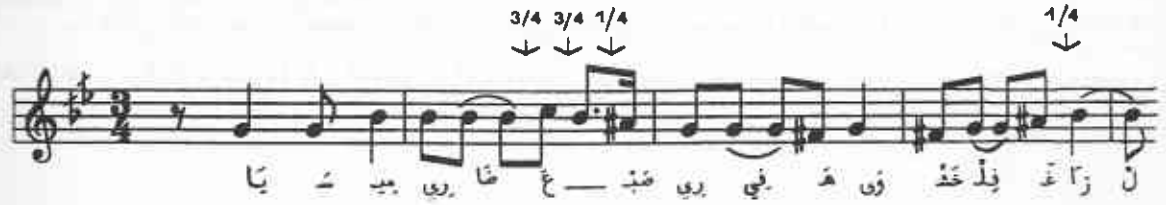
أ ـ " المراكز " أو " المحطات الثانوية ":

ففي العمل الموسيقي الملحن على أي طبع أندلسي تحظى بعض درجات هذا الطبع ـ زيادة على قراره ـ بأهمية خاصة، إذ يتم إبرازها بالعودة إليها باستمرار، أو تمديد أصواتها، أو وضعها في مواقع النقرات القوية للإيقاع الذي بنيت عليه، أو التوقف عندها مؤقتا لإقفال الجمل اللحنية الثانوية داخل ذلك العمل. و هذه الدرجات هي " المراكز " أو " المحطات "، التي قد تشغل ـ حسب الطبوع ـ درجة واحدة أو أكثر في سلالمها، و أبرزها هي الخامسة و الرابعة و أحيانا الثالثة. و هذه المراكز تعد من الخصائص الرئيسية التي تميز بين طبعين يشتركان في نفس السلم المقامي، فمما يميز طبع رمل الماية 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 الجهاركاه (فا). و مما يميز طبع الاستهلال عن طبع رصد الديل ـ اللذين لهما نفس السلم ـ الأهمية التي تعطى للدرجة الخامسة في الأول، و للثالثة و الخامسة في الثاني... و لبيان ذلك نورد المثالين الآتيين، اللذين يتضح من

---

(1) فيما يلي مقطع من موشح شرقي يتضمن ربع الطنين و ثلاثة ار باعه، و هذا الموشح على مقام راحة الأرواح، و مطلعه:

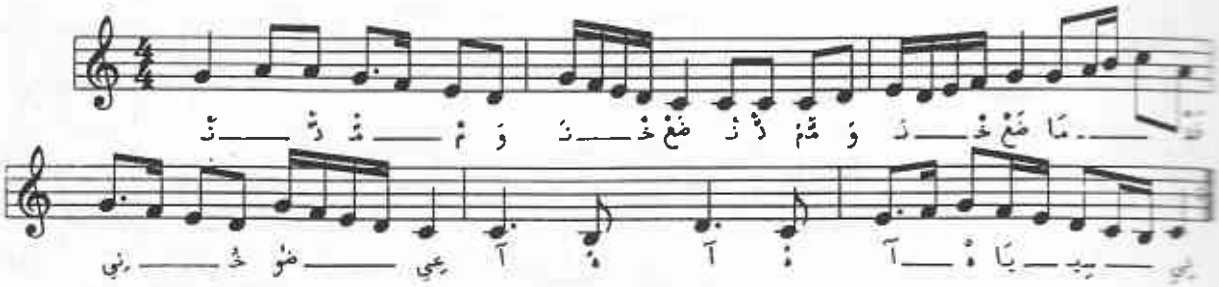
يا سميري ضاع صبري في هوى خشف الغزال



خلال مقارنتهما الفرق بين طبع الاستهلال و طبع رصد الديل، ففي الأول نجد أن أكثر درجات بروزا هما الدرجة الأولى (أي القرار و هو الراست / دو) و الدرجة الخامسة (أي مهيمنة و هي النوا / صول)، أما في الثاني فتضاف الدرجة الثالثة (أي الوسطى و هي بوسليك / مي) إلى الدرجة الأولى و الخامسة.

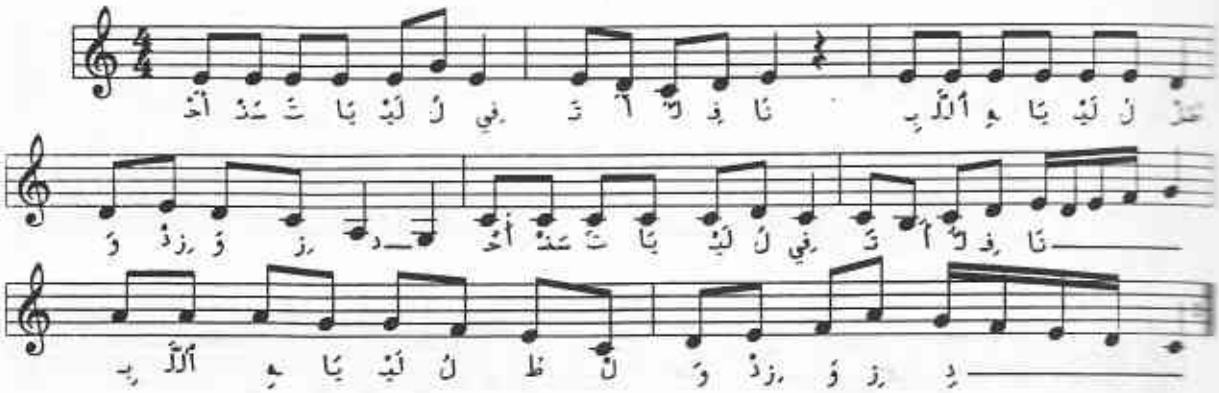
المثال الأول: صنعة من ميزان انصراف قائم و نصف نوبة الاستهلال، مطلعها:

ندمـــم و نخضـع ما فادني خضوعي



المثال الثاني: صنعة من انصراف ميزان ابطايحي نوبة رصد الديل، مطلعها:

أحسنت يا ليـل فـي تألفنا بالله يا ليل طل و زد و زد



ب ـ الطبقة الصوتية:

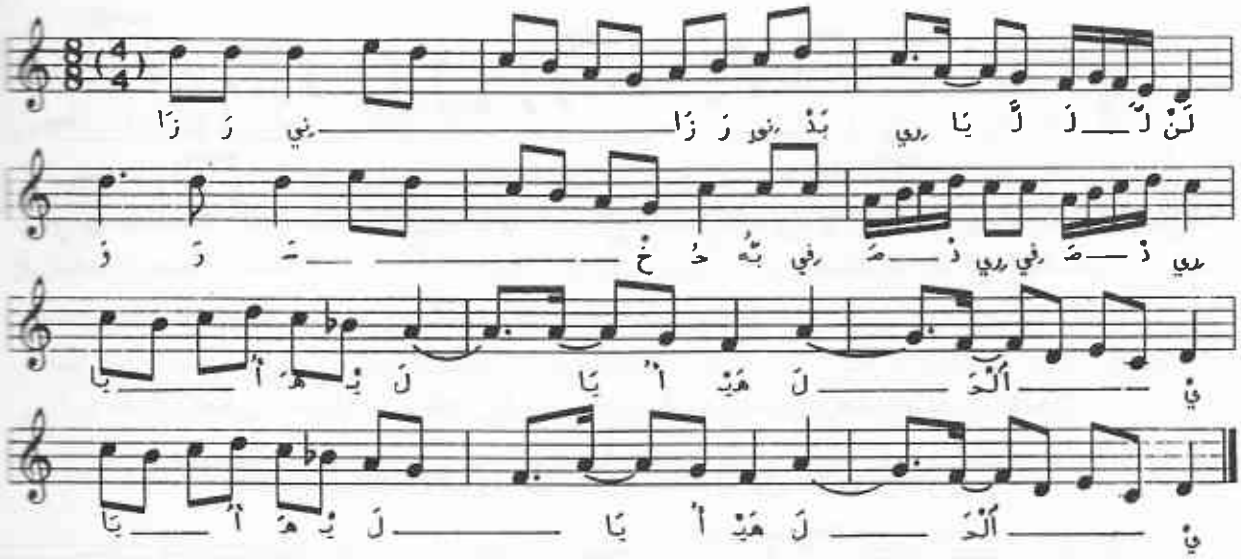
تشكل الطبقة الصوتية التي تتحرك في حدودها أغلب ألحان الطبع إحدى السمات المميزة لشخصية هذا الطبع، و من شأنها هي كذلك أن تساعد السامع على التفريق بين طبعين لهما سلم مشترك. و هكذا فإن ألحان طبع رمل الماية مثلا غالبا ما تكون مرتفعة، تبدأ من إحدى الدرجات العليا لسلمه، و تتمحور حول مهيمنته (الحسين / لا) التي تقع على درجته الخامسة و حول قراره، و قليلا ما تنزل إلى ما دون هذا القرار، و لذلك فإنها توحي بـ "القوة و العظمة و الجلال "، كما تشير إلى ذلك الروايات المتناقلة. أما ألحان طبع الإصبهان الذي له نفس 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

اليكاه / صول، الأمر الذي يجعلها توحي 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:

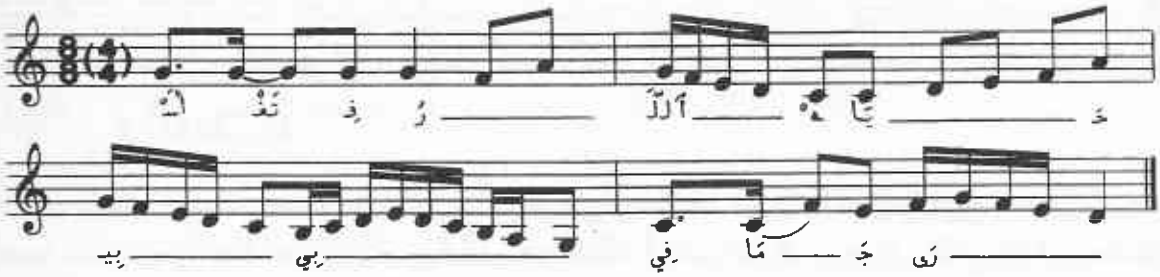
المثال الأول: صنعة من انصراف قائم و نصف نوبة رمل الماية، مطلعها:

زارني بدري و رسخ حبه في صدري يا أهيل الحي



المثال الثاني: صنعة من انصراف ميزان قائم و نصف نوبة الإصبهان، مطلعها:

أستغفر الله يا حبيبي فيمـــــــــا جرى

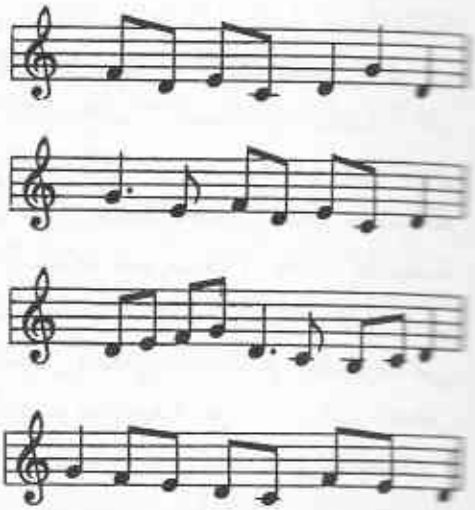


ج ـ الصيغ اللحنية الدالة على الطبع:

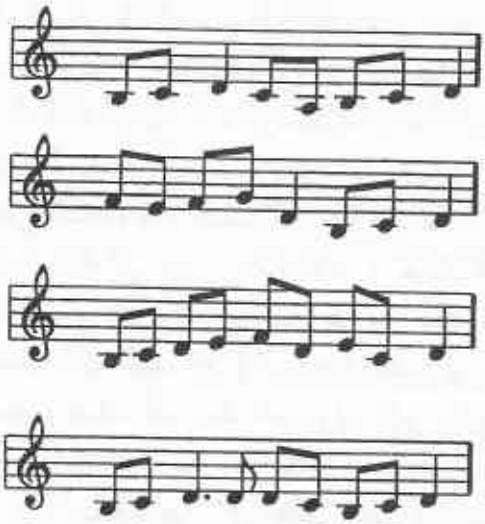
هي عبارات أو تراكيب لحنية قصيرة تتكرر بصورة مقصودة في الألحان الخاصة بكل طبع، خاصة في القفلات الختامية، فتساعد على تشخيص الطبع و تمييزه عن غيره من الطبوع التي لها سلالم متطابقة.

أمثلة لصيغ لحنية يعرف بواسطتها طبع رمل الماية من طبع الإصبهان:

صيغ لحنية خاصة بطبع رمل الماية

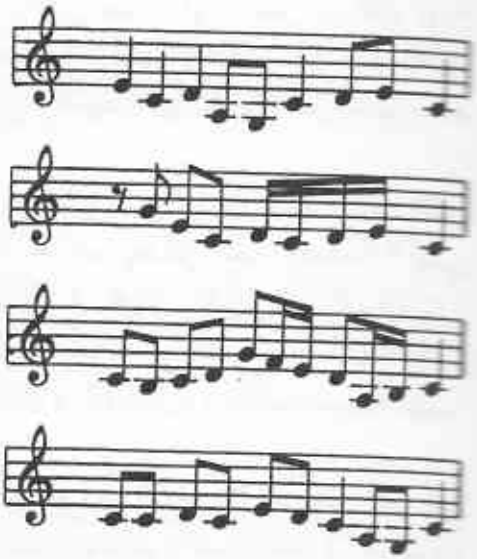


صيغ لحنية خاصة بطبع الإصبهان

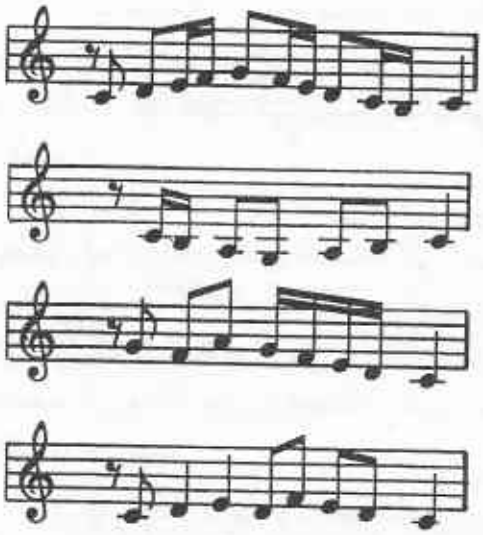


أمثلة لصيغ لحنية تساعد على التمييز بين طبعي رصد الديل و الاستهلال:

صيغ لحنية خاصة بطبع رصد الديل



صيغ لحنية خاصة بطبع الاستهلال



الطبوع المتشابهة:

إن الالتباس الواقع بين بعض الطبوع و الناجم عن التشابه القائم بينها كان يشغل بال الموسيقيين منذ زمن بعيد، و إلى ذلك يشير محمد الحايك عندما قال ـ في معرض حديثه عن نوبة رصد الديل ـ إنه " لم يشركها مع غيرها كما يشركها بعض الناس مع الماية " (1). و إلى نفس المشكل يشير كذلك الحاج إدريس بن جلون التويمي، عندما قال عن طبع رصد الديل: " و له تشابه و اتحاد في المقام مع طبع الاستهلال، حتى أن بعض الفنانين يمزجون

(1) في نسخة خطية من كناش الحايك كانت بحوزة مولاي العربي بن احمد الوزاني، احد كبار هواة الموسيقى الأندلسية بطنجة.

صنائعهما مع بعضها، خصوصا 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 أيضا أن محاولات الإنقاذ و الإصلاح العديدة التي عرفها هذا التراث خلال تاريخه الطويل، سواء أكانت بصورة فردية عفوية، أو جماعية رسمية، و ما كان يصحب ذلك من إدماج لـ " الصنائع اليتيمة " في النوبات التي نجت من آفة النسيان، و من تغيير في توزيع الصنائع على النوبات، و من تبديل في النصوص الشعرية لهذه الصنائع... كل ذلك ساعد على خلط ألحان بعض الصنائع المنتسبة إلى طبوع مختلفة، و خاصة منها الطبوع ذات السلالم الموحدة، و هكذا أصبحت المقاطع الموسيقية المشتركة بين تلك الصنائع كثيرة بحيث يصعب أحيانا تبرير نسبتها (أي نسبة تلك الصنائع) إلى هذا الطبع أو ذاك. بل يلاحظ أن ألحان بعض الصنائع المنسوبة في مجموعات الحايك المتداولة إلى طبوع مختلفة تكون أحيانا متطابقة جزئيا، وفي بعض الحالات كليا، مع الارتكاز على نفس القرار أو قرار آخر، و الأمثلة على ذلك كثيرة، منها:

ـ صنعة " أي ظبي على الأسد قد سطا بالغنج " أو " مذ سقى بانة القد " التي نجدها 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 القدود " أو " أتاني زماني بما أرتضي " التي نجدها أيضا في انصراف ميزان قدام كثير من النوبات.

ـ صنعة " نمدح محمد سيد أهل السما و الأرض " التي نجدها في انصراف قدام نوبة رمل الماية منسوبة إلى طبعها و التي يطابق لحنها لحن صنعة " أنت الفلك و التفلك و الفلك و الفلك " الموجودة في انصراف قدام نوبة الإصبهان، حيث تنسب هذه المرة إلى طبع هذه الأخيرة.

ـ صنعة " أنا الذي مالي سنيد " 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 ا لقرار من الراست / دو إلى النوى / صول في هذه الأخيرة، و مع أن ألحان هذه الصنائع الثلاث متطابقة فإنها تنسب إلى ثلاثة طبوع مختلفة، هي رصد الديل و الاستهلال و العشاق، و ذلك حسب النوبة التي توجد فيها.

ـ صنعة " ما نشكي شكيا " و صنعة " يعجبني المدام في الكاس " الموجودتان في انصراف قدام نوبة رصد الديل، و اللتان لا تختلفان عن نظيرتيهما في انصراف ميزان نوبة العشاق إلا بكونهما مصورتين على درجة النوى / صول، تنسبان في النوبة الأولى إلى طبع رصد الديل، و في النوبة الثانية إلى طبع العشاق.

ـ الصنائع التالية: " احمل يا حمام " و " يا ليلة حزت الجمال " و أحسنت يا ليل في تألفنا "(أو بدائع الحسن فيك مفترقة ") و صنعة " بمهجتي تياه " و " حبكم مزق فؤادي "، الموجودة في كل من ميزان ابطايحي نوبة رصد الديل و ابطايحي نوبة الحجاز الكبير، بنفس الكلمات أو بكلمات مغايرة 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 ـ ص 21 ـ مطبعة الرايس ـ الدار البيضاء. (تاريخ الطبع غير مذكور).

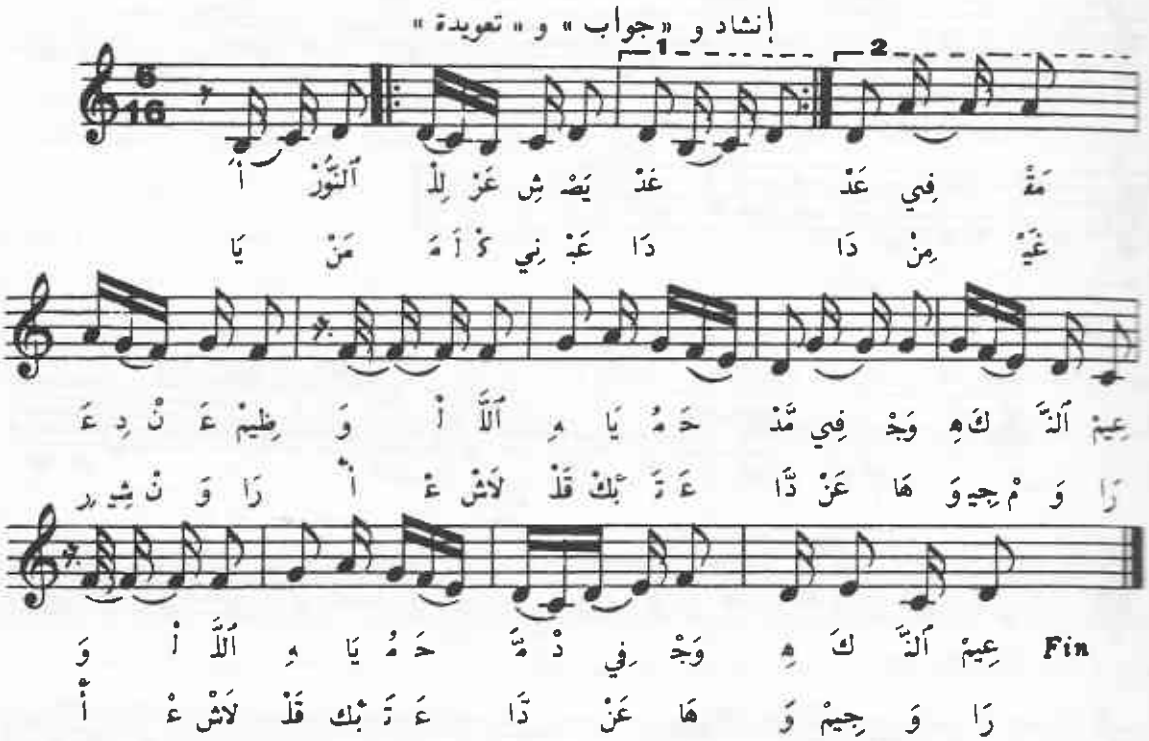
ـ كثير من التواشي تتكرر في نوبات مختلفة بألحان متقاربة أو متطابقة، مع الارتكاز على نفس القرار أو على قرارات مختلفة، و في كل مرة تنسب إلى طبع مختلف...

و لبيان مدى الخلط الواقع بين بعض الطبوع الأندلسية، و خاصة منها تلك التي تتطابق سلالمها، نورد فيما يلي تدوينا لصنعتين لهما نفس اللحن و الوزن، و لا تفرق بينهما إلا الكلمات، و كان ينبغي نسبتهما إلى طبع واحد، لكن وجودهما في نوبتين مختلفتين ـ هما نوبتا رمل الماية و الإصبهان ـ 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 قدام نوبة رمل الماية، و فيما يلي " دخولها ":

النور للعرش يصعد في مقعـــد عظـيم
و الله يا محمـــــد فـــي وجهـــك النعيم

أما الصنعة الثانية فهي من انصراف ميزان قدام نوبة الإصبهان، و " دخولها ":

يا من ملكـــني عبدا من غير شـين و را
أعلاش قلبـــك تعدا عن ها و جـــيم و را



و فيما يلي التدوين الموسيقي لمطالع ثلاث صنائع تنتمي إلى ثلاث نوبات مختلفة، و هي تنسب إلى ثلاثة طبوع مغايرة، لكن عند تحليلها و مقارنتها بعضها ببعض يتضح أنه لا توجد 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:

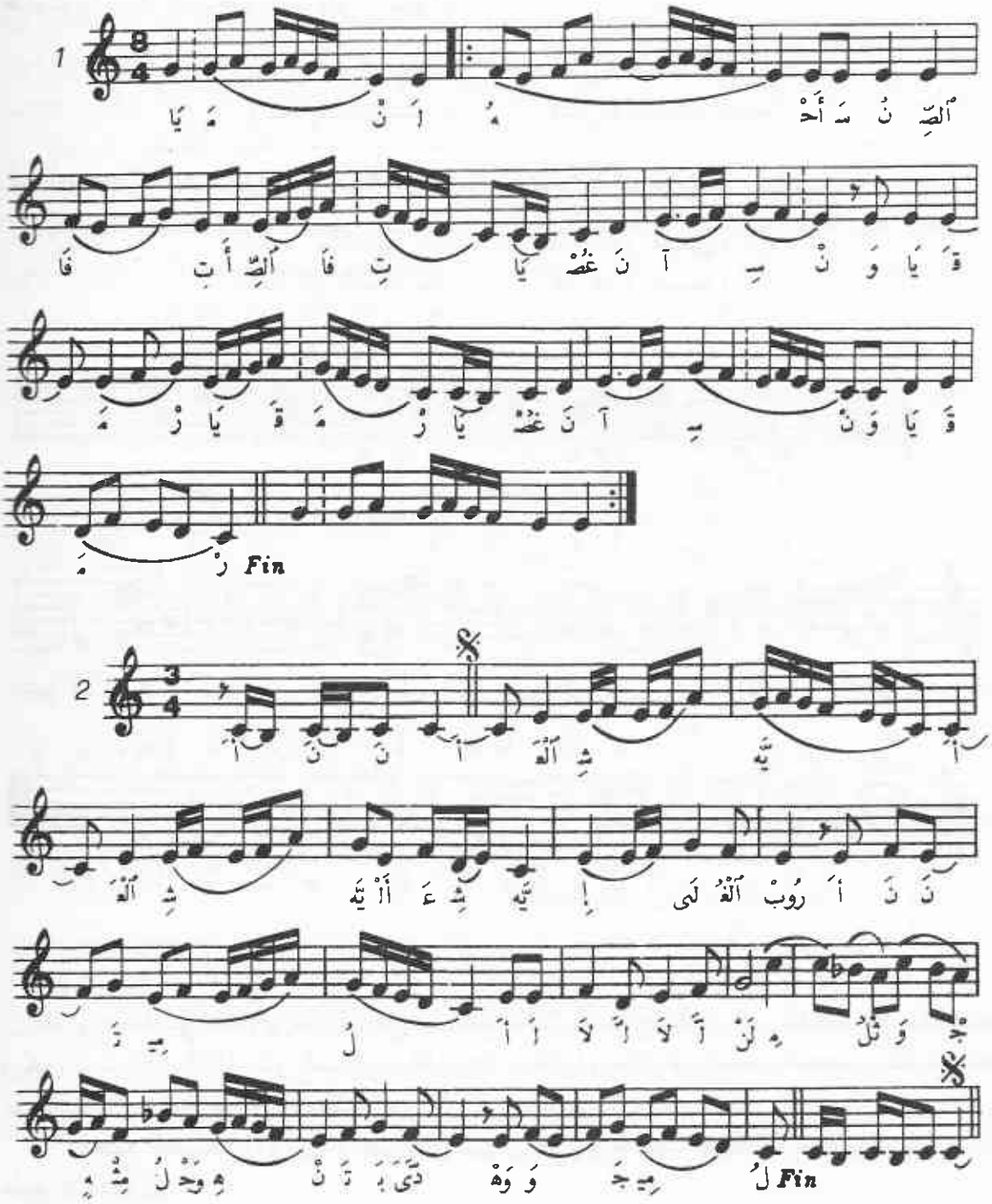
يا مـــن له أحسن الصفات يا غصـــن آس و يـــا قمـــر

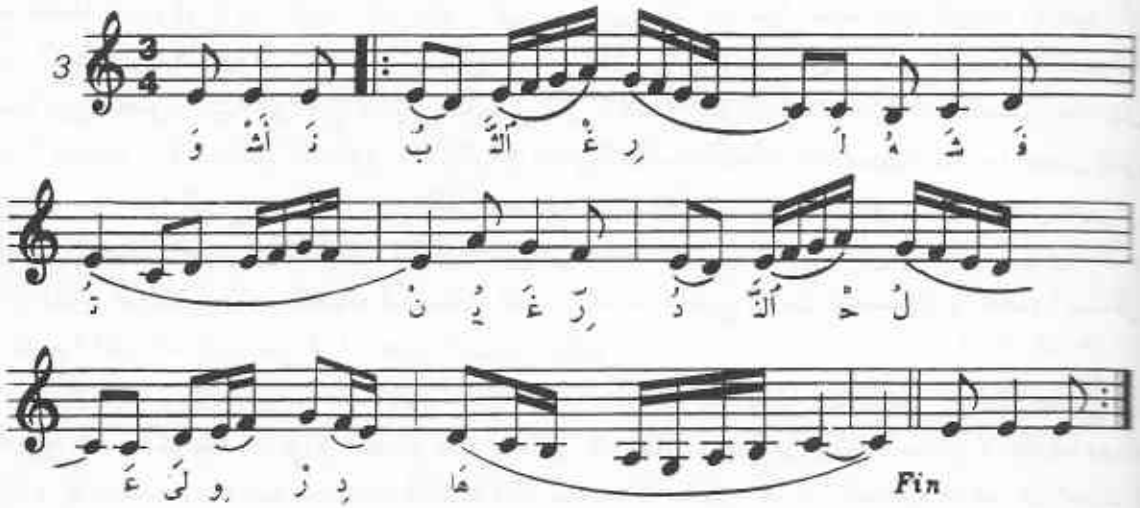
مطلع الصنعة الثانية، و هي من ميزان قدام نوبة الماية، و تنسب إلى طبع الماية:

العشيـة إلــى الغروب تميل مثل وجه تبدى و هو جميل

مطلع الصنعة الثالثة، و هي من ميزان قدام نوبة رصد الديل، و تنسب إلى طبع رصد الديل:

و أشنــب الثغـر لـــه شفة يغرد النحـــل علـــى وردها





الطبوع الغامضة و " المعلقة ":

تتضمن بعض النوبات عددا غير قليل من الصنائع التي لا تتضح من خلال تحليل ألحانها ملامح الطبوع التي لحنت عليها، بل و لا تعطي أحيانا حتى الشعور بوجود قرار محدد تجنب إليه هذه الألحان و تتوقف عنده في النهاية؛ و من هذه الصنائع على سبيل المثال لا الحصر صنعة " إن جن ليل داج " من ميزان قائم و نصف نوبة رصد الديل: فهناك من يجعل قرارها على درجة الراست/ دو و هناك من يجعله على درجة اليكاه / صول، و صنعة " صلوا يا عباد " من ميزان بسيط نوبة رمل الماية التي يجعل البعض قرارها على درجة الراست / دو، بينما يجعله البعض الآخر على درجة الدوكاه / ري، و صنعة " لذ بالنبي " من ميزان ابطايحي نفس النوبة، فهناك من يجعل قرارها على درجة الجهاركاه / فا، بينما يجعله البعض الآخر على درجة الدوكاه / ري، بل إن هناك من يجعل البيت الأول في هذه الصنعة يرتكز على درجة الجهاركاه و البيت الثاني على درجة الدوكاه...

يتضح مما تقدم أن القرار في بعض الصنائع لا يفرض نفسه على السامع تلقائيا و إلزاميا، لأنه لا يشكل المحور الأساسي الذي تدور حوله ألحان الصنعة، و لا يمارس على أصواتها تلك الجاذبية الطبيعية التي تضطرها في النهاية إلى الاستقرار عليه، و لذلك فإن طبوع هذه الصنائع تكون غامضة، يصعب تحديدها.

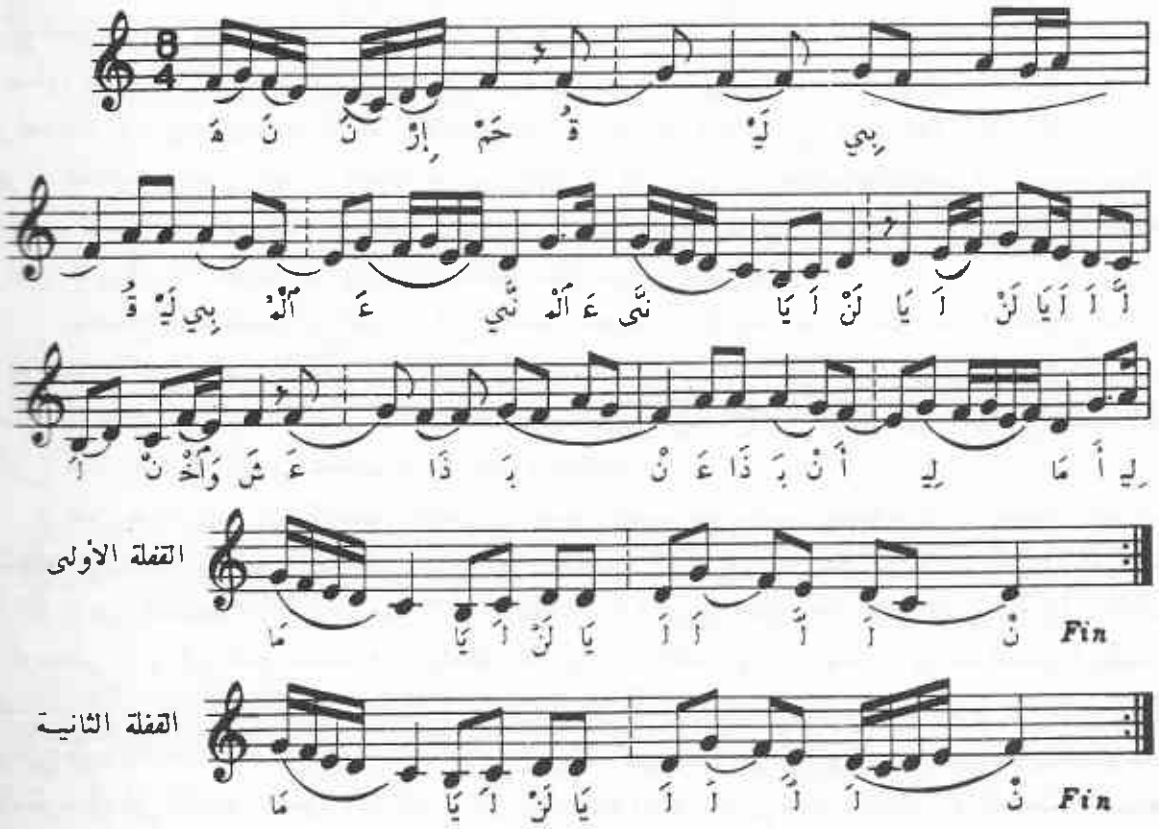
من جهة أخرى يلاحظ أن ألحان بعض الصنائع تبقى " معلقة "، لا تعطي السامع الشعور بالانتهاء، لأنها لا تتوقف عند قرار الطبع، و إنما على درجة أخرى من درجاته، غالبا ما تكون هي الخامسة (" المهيمنة " أو " الغماز ") أو الرابعة (ما تحت المهيمنة) أو الثالثة (الوسطى). و في هذه الصنائع لا يتحقق الشعور بالاكتفاء و الانتهاء إلا بربط ألحانها بألحان الصنائع الموالية لها. و يعبر بعض " الآليين " عن هذا الشعور بعدم الاكتفاء و الانتهاء الذي توحي لهم به هذه الصنائع بقولهم إنها " تعيط على أخرى "، أي تنادي عليها و تستوجب الاسترسال في الغناء. و من هذا النوع من الصنائع نذكر على سبيل المثال لا الحصر صنعة " يا عاشقين خير الأنام " من ميزان بسيط نوبة رمل الماية، و صنعة " محمد ذو المزايا " من

ميزان ابطايحي نفس النوبة... و بالنسبة لبعض الصنائع يكون سبب عدم توقفها عند قرار الطبع ناتجا عن وقوع بتر فيها، كأن تكون في الأصل مثلا 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 مثلا الصنعة الزجلية " يا من تعدى و جار "، من ميزان ابطايحي الحجاز الكبير، فقد كانت تستقر على درجة الحسين / لا، عوض الدوكاه / ري، فقام مولاي أحمد الوكيلي بإصلاحها، فأضاف إليها الكلمات التي كانت تنقصها، و جعلها تستقر على درجة الدوكاه التي هي قرار طبع الحجاز الكبير.

و فيما يلي التدوين الموسيقي لصنعتين، أولاهما لها قابلية الاستقرار على قرارين مختلفين، هما الدوكاه / ري و الجهاركاه / 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 الراست / دو، بل يظل معلقا على الدرجة الثالثة (الوسطى)، و لا يتحقق لدى السامع الشعور بالارتياح إلا بعد ربط هذه الصنعة بالصنعة الموالية لها.

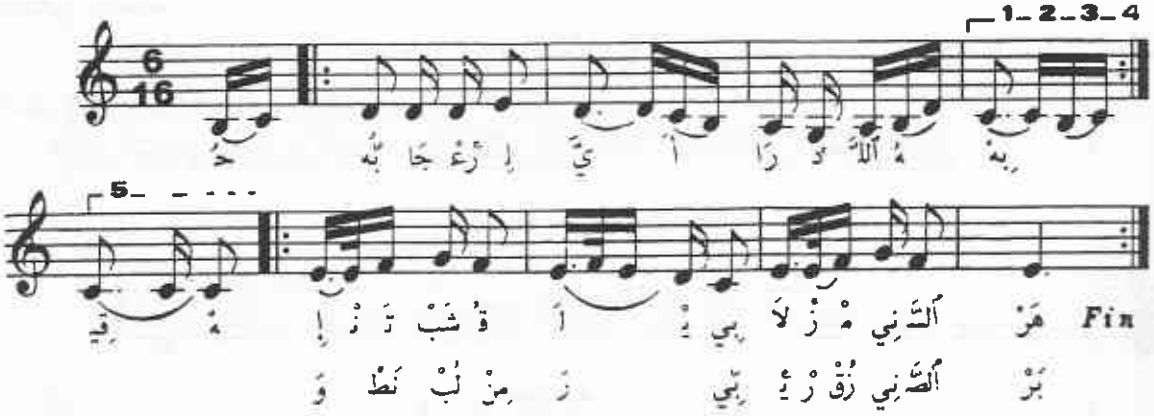
الصنعةالأولى، و هي " تصديرة " ميزان ابطايحي الحجاز المشرقي، و قد دونت قفلتها مرتين، و في كل مرة بقرار مختلف، و مطلع هذه الصنعة هو:

ارحم قليبي المعنى و اخش عذابا أليما



أما الصنعة الثانية فهي من ميزان قدام نوبة رصد الديل، ونصها الشعري هو:

حبـــه جـــار علي	أراد الله بـــــــــه
ذوقنـــي المنـــية	ذاك الخشف النزيه
رانـــي فـــي المشية	كيف قـــال الفقيه
انتشـــب قليبـــي	لازمنـــــي السهر
و نطلب مـــن ربي	يرزقنـــي الصبر



سلالم الطبوع الأندلسية المغربية

ملاحظات:

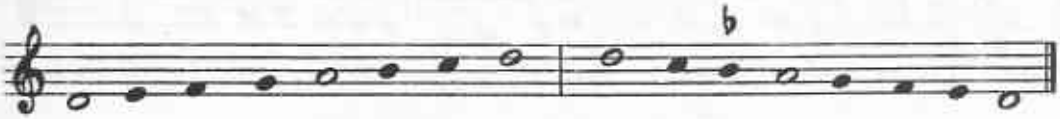
ـ الدرجات المدونة بواسطة المستديرات تمثل الدرجات الأساسية في الطبوع (القرارات و " المحطات ").

ـ 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.

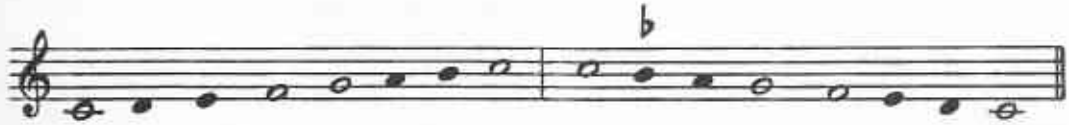
ـ علامات التحويل الموضوعة بين قوسين و التي تعلو بعض درجات سلالم الطبوع تشير إلى إمكانية خضوع هذه الدرجات لمفعولها.

ـ أسماء الطبوع كتبت أسفل المدرجات الموسيقية التي دونت عليها.

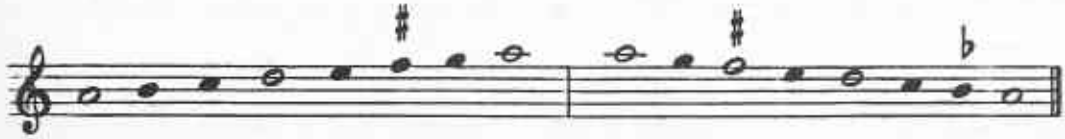
1 ـ نوبة رمل الماية



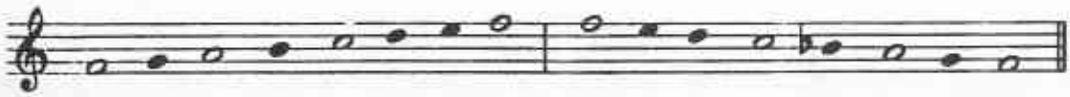
طبع رمل الماية



طبع انقلاب الرمل

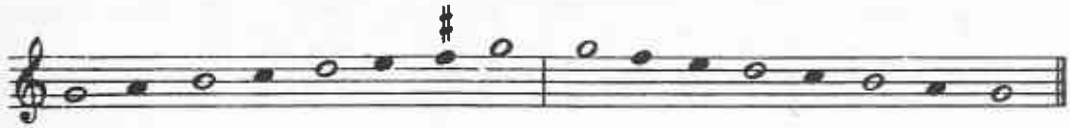


طبع الحسين

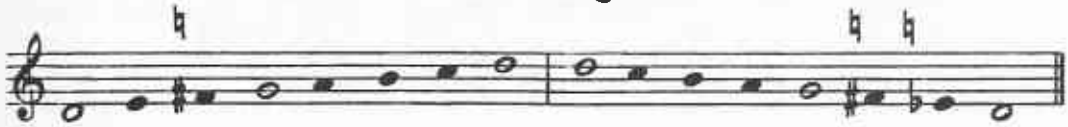


طبع حمدان

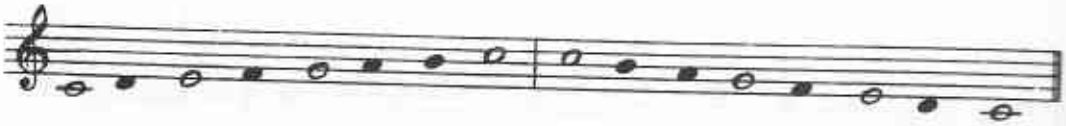
2 ـ نوبة العشاق



طبع العشاق



طبع رمل الديل



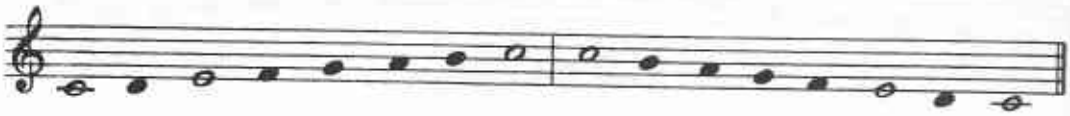
طبع الديل

3 ـ نوبة الإصبهان

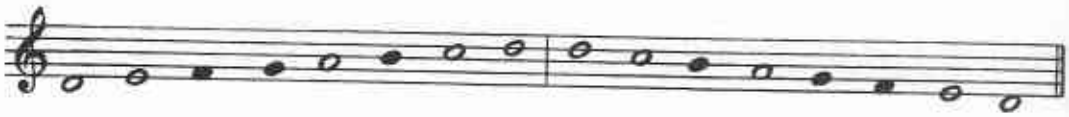
طبع الإصبهان

طبع الزوركند

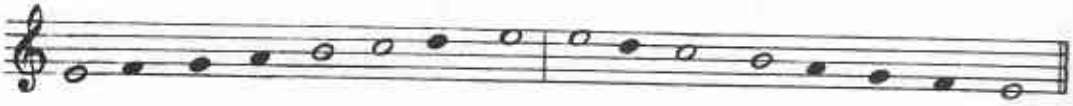
4 ـ نوبة غريبة الحسين



طبع غريبة الحسين

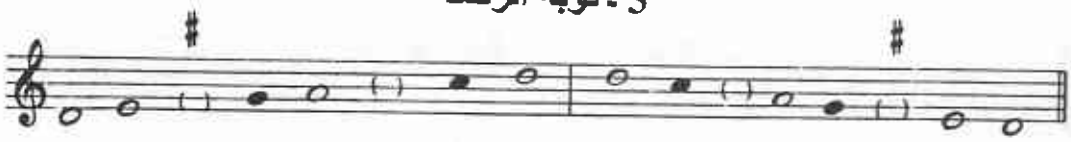


طبع الغريبة المحررة

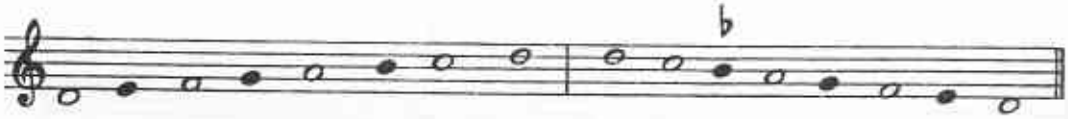


طبع الصيكة

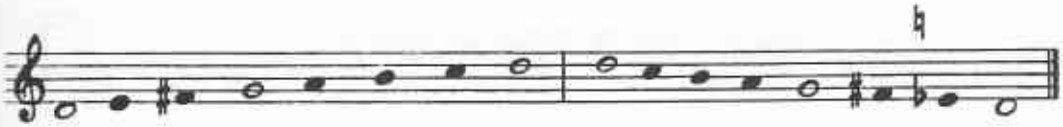
5 ـ نوبة الرصد



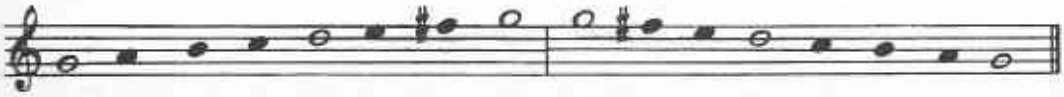
طبع الرصد



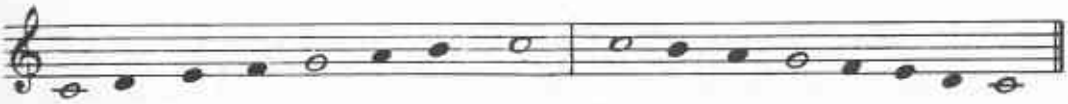
طبع الحصار



طبع الزيدان

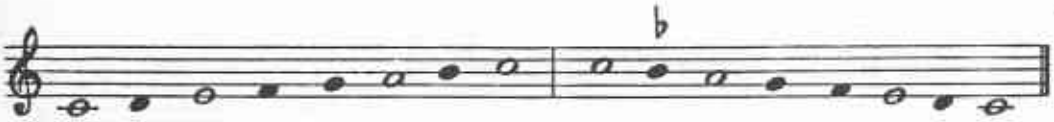


طبع المزموم (في الصنعة)



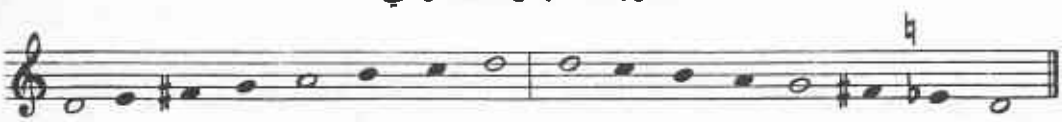
طبع المزموم (في الموال)

6 - نوبة رصد الديل

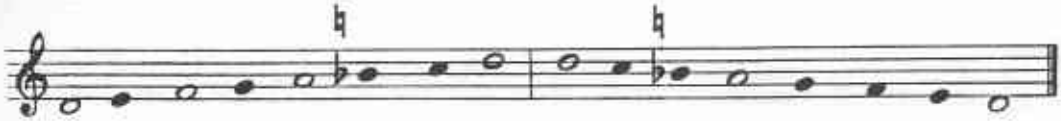


طبع رصد الديل

7 - نوبةالحجاز المشرقي

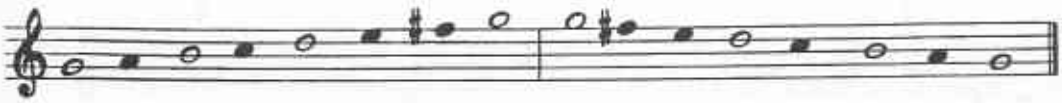


طبع الحجاز المشرقي



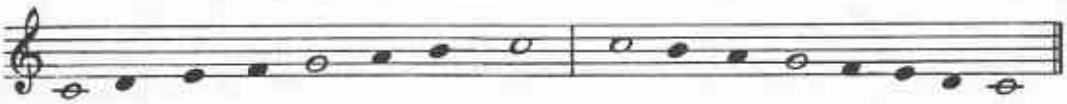
طبع المشرقي

8 - نوبة عراق العجم

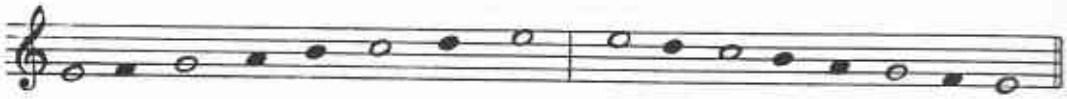


طبع عراق العجم

9 - نوبة الاستهلال

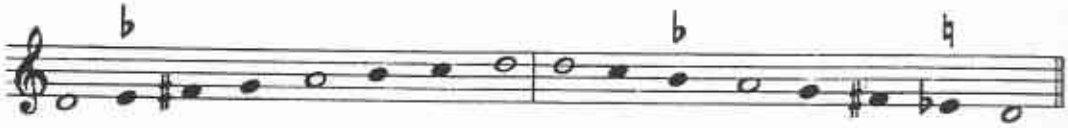


طبع الاستهلال

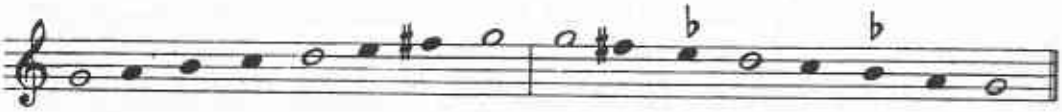


طبع عراق العرب

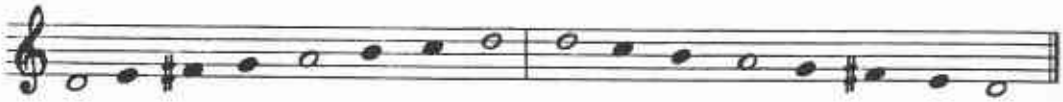
10 - نوبة الحجاز الكبير



طبع الحجاز الكبير

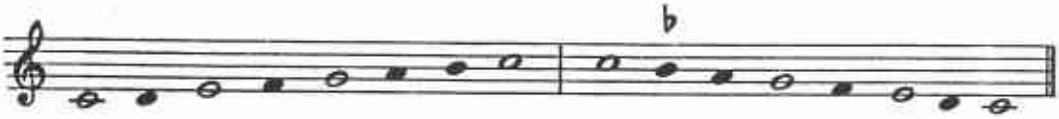


طبع مجنب الديل



طبع المشرقي الصغير

11 - نوبة الماية



طبع الماية

القسم الثاني

نوبة الرصد المدونة بالكتابة الموسيقية
(رواية و أداء مولاي أحمد الوكيلي)

مولاي أحمد الوكيلي

ولد مولاي أحمد الوكيلي في فاس في أواخر شهر شعبان عام 1326 هـ/ شتنبر 1908 م (1)، و كان للوسط العائلي الذي نشأ فيه دور كبير في غرس حب" موسيقى الآلة " في نفسه، و توجيهه توجيها فنيا في حياته، فقد كان والده، محمد بن الحسن بن إدريس الوكيلي الحسني، الذي تربى في كنف " المعلم " محمد الساوري، من كبار المولعين بهذه الموسيقى، و كان له إلمام واسع بها، و يغنيها بمصاحبة آلة البيانو التي كان من أوائل العازفين عليها في مدينة فاس؛ و كان بيته ــ كبيت كل كبار المولعين بهذه الموسيقى ــ قبلة للفنانين و الهواة القادمين من كل مكان للمشاركة في الحفلات 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 يع إلا و هو يحفظ الكثير من أشعارها و ألحانها، و يلم بالكثير من قواعدها و أصولها. و مما زاد في تنمية ميله إليها و ولد لديه رغبة قوية في تبوء مكانة عالية بين رجالها في المستقبل، الاستعدادات الموسيقية الفطرية الكثيرة التي كان يتوافر عليها، فقد كانت له أذن موسيقية مرهفة و حس إيقاعي قوي، كما كان سريع الحفظ، جميل الصوت، طموحا و مثابرا. و قد دفعه حب استطلاعه و رغبته في تنويع مصادر معرفته الفنية إلى الاتصال بشيوخ " الآلة " في سن مبكرة، في نفس الوقت الذي كان يتابع فيه دراسته في جامع القرويين كطالب حر، و هكذا اتصل بالمعلم محمد الزاهي برادة، المعروف بالطاشور برادة، الذي أخذ عنه مبادئ العزف على آلة العود، كما اتصل بكل من الشيخين محمد عيوش، و عبد القادر كريش، و تتلمذ 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 الإحدى عشرة نوبة بكاملها؛ و قد أجازه كل منهما إجازة تشهد له بمؤهلاته الفنية العالية، و تشيد بخصاله الحميدة، و أخلاقه الفاضلة؛ و من الجدير بالذكر أنه لم يثبت حتى اليوم أن هذين الشيخين قد أجازا أحدا غيره ممن تتلمذوا 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 الأندلسية من خلال مسيرة الفنان مولاي أحمد الوكيلي - سلسلةالمعرفة للجميع - عدد خاص - مارس 1999 - منشورات رمسيس - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء.

الخصوص عثمان التازي بصفته عوادا، و محمد دادي و عزوز بناني بصفتهما طرارين. و الغالي الشرايبي و إدريس اسميرس بصفتهما كمنجيين، و محمد الخصاصي بصفته منشدا. و كانت المجموعة الأولى التي عملت في جوق محمد البريهي تتكون من موسيقيين من جيل 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 الأساتذة ".(1)

و في طنجة اضطر مولاي أحمد أن يشتغل بالتجارة لتأمين حاجاته المعيشية، لكن نشاطه التجاري لم يصرفه عن نشاطه الفني، بل سرعان ما عاد إلى هذا الأخير لينقطع إليه كليا، إذ التف حوله جميع هواة الموسيقى الأندلسية في طنجة، و اتخذوه مرجعا لهم في كل ما يتعلق بها، و حَكَما لهم في كل الخلافات الفنية التي كانت تنشأ بينهم، و ذلك نظرا لما وجدوه عليه من تمكن تام من فنه، و من استقامة سلوك، و حصافة رأي، و سعة ثقافة، مكنته منها دراسته في جامع القرويين، و تولعه منذ نعومة أظفاره باقتناء الكتب و مطالعتها، و خاصة منها تلك التي تعنى بتاريخ المغرب و الأندلس و آدابهما. 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 تقريبها إلى أذواق سائر الناس،و ذلك بفضل السهرات الموسيقية الخاصة و العامة التي كانت تحييها، و التكوين الفني الذي كانت تسهر على توفيره لطلاب هذه الموسيقى و هواتها، إذ أصبح مقرها (2) معهدا موسيقيا حقيقيا 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 التمسماني أحدَ 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 " الآلة"، و تمكّن فيما بعد، بفضل مؤهلاته الموسيقية العالية، و طموحه الكبير، و مثابرته، أن يتبوأ مكانة مرموقة بين رجال هذه الموسيقى، و يترأس أحد أهم أجواقها في النصف الثاني من القرن الماضي، و هو " جوق المعهد المعهد التطواني للطرب الأندلسي".

---

(1) لعبت أجواق الآلة دورا كبيرا في نشر الأناشيد الوطنية، و من ثم بث الشعور الوطني بين المواطنين خلال الثلاثينات من القرن الماضي، فقد كانت تؤدي الكثير من هذه الأناشيد خلال الحفلات الموسيقية التي تحييها، 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 المنتمى" التي تتصدر ميزان قدام رمل الماية. و يقول هذا النشيد:

لـذة العيش حيـاة الوطـن	و فـداه مـن صروف الزمـن
هو بغيـاي التـي أطلبـها	و هـو لي كـل فخـار أبتني
لا يلذ العيش لـي إن لم أكـن	خادمـا فيـه بكـل المنـن
أنا أهـواه و أهـوى أهلـه	و أرى فـي ذاك أغلـى ثمـن

(2) كان هذا المقر يقع في زنقة البرتغال قرب القنصلية الأمريكية القديمة.

صورة الإجازة الأصلية التي منحها الشيخ محمد بن عبد السلام البريهي
لتلميذه مولاي أحمد الوكيلي

بسم الله الرحمن الرحيم ۞ وصلى الله على سيدنا ومولانا محمد وآله وصحبه وسلم تسليما

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وأصحابه خير خلق الله ۞

أما بعد أيها الناظر ۞ بصحة كتب مرقوما في الخ ۞ أن تدليس الخ بالعلامات الزاهر ۞ ورمك هذا

العجمي الحاضر ۞ كلت من مرهوبه في بعض له ۞ ووصل دهم ۞ العاصل الجليل ۞ الشريف الأصيل ۞ سيدي

أحمد بن الشريف المرحوم سيدي محمد الوكيلي الفاسي منشأ ودارا ۞ اجتاز فيه أكثر لديه تذكارا ۞ ومع

كونه ليس أهلا لهذا المنصب وللكمال في نفسه وولوعه ۞ وحسن بنيته ۞ وكثرة ۞ مع كونه خصوصه ۞ التمس

الله لتحقيق جنابه ۞ تلبية لطلبه ۞ بعد أن تعارفكم فيه من درس ۞ تحقيق وتدقيق ۞ والقيته وأنهم الله أنه تمادا

الفن تحقيقه ۞ ما احتوى عليه من تمييز وتنسيق ۞ وأجزته فيه من حينئذ ۞ بحمد

الأولى ۞ مقرونة حقه للمبتدئ بحسب منظوراته ودارته وتعاييل المخ به العاسية

من جميع نوبانها مع دروجاتها من كنوع ونوائب وتعيات ۞ وانتخار وارجال ومرتجات ۞ وتزاول

وعزروبات ۞ وبالجملة ۞ جميع موزونه وملحونه ۞ محوطا منفعا ۞ في كل ترجيعات موزونه ۞ بنسب ۞

نغماته ۞ على حسب أبعاد عماته

الثانية ۞ درجة توقيعه على العود بعد حاز أوزان قصبة السبق ۞ بتعليمه بحسب وصول السنة ۞ زاوية

مع ترا عمال وانفعيه مرانية نوبة ۞ ثم بنغمات وزن ۞ مجرد ۞ وبالدرس ۞ جميع نغماته ۞ مرفوعا ۞ وبعدها

وابتدائها وارتباعها ۞ مع ما يصح بسماع نغم وزن ۞ بواسطة الأذان ۞ مرروح وريحان ۞ لغلب كل انسان

الثالثة ۞ معلوماته ۞ الغرب بالنسبة للغرب ۞ له معلومات باوزانها أفراده ۞ ما يتوقف العرب عليها

من نحو ولغة وبيان ۞ لسلامة الجبانة التي هي مراتب المعاني ۞ مع أوزان العروض من تقطيع الشعر

على تفعيلات كل من البحور ۞ مع مزاحمات ما يعتريه من العلل كما هو ۞ محله مسطور ۞ مع الكلام عليه على كثير

من دواوين شعراء ادباء العرب ۞ هو بعض أرجالها وموشحاتها ۞ بحيث له ۞ قدرة ۞ على أن يتحبب منها ما شاء ويزرجه

۞ كم به الأنس بحسب المناسبة ۞ مع معلوماته التاريخية ۞ وأنه ۞ بيته ۞ وبعض العلوم العرب به

الرابعة ۞ كون أرتهيه تلميذا ۞ بل الشاذ الماهر ۞ بعض ۞ وصفه ۞ فلا هذا ۞ بيان ما ۞ معلومات ۞

درجة ۞ بل الرجا الغلة تأتي لتحقيق ۞ تكون ۞ مع ۞ بعض أجداد ۞ بعض ۞ وصفه ۞

الخامسة ۞ حسن المعاشرة ۞ مكانته من ابتداء ولوعه الوانتهاء به ۞ برجرته ۞ شريف النفس

عفيفه ۞ متواضعا الطبيعة ۞ ليس العريكة ۞ معتدل الطبيعة ۞ ذا علم وأدب ۞ وحسب ونسب ۞

يغلب عليه الحياء ۞ ويرد ۞ به بالسخاء ۞ أريب لبيب ۞ ما ۞ به ۞ وصف أديب ۞ تومن على بلته ۞ وتحمل

عاقبته ۞ يصيب بعمه ۞ ولا يهمل بعلمه ۞ اجتاز له ۞ وكلفه ۞ عادته ۞ وإذا ۞ بالله ۞ تلقين ۞ إرادة تعليمه

واجتاز من افتسر من علمه ۞ تمتعا على عمله ۞ كم به ما يوجب نعمه ۞ وتركه ۞ اطلب الله

أن يجعل لنا بالحسنى ۞ ويكرمنا بالخير ۞ سنة ۞ انه على ما يشاء ۞ قدير ۞ وبالإجابة جدير ۞ وصلى الله

على سيدنا محمد النبي الأمي ۞ وعلى آله وأصحابه ۞ ذوي العقل الكريم ۞ وسلم تسليما ۞ وفيه في

سابع ۞ وعشرين رجب الفرد الحرام ۞ سنة ثمان وخمسين ومائة وألف ۞ والعلامة ۞ محمد ابن ادريس

صورة الإجازة الأصلية التي منحها الشيخ محمد بن إدريس المطيري
لتلميذه مولاي أحمد الوكيلي

و كان مولاي أحمد منذ بداية استقراره في طنجة كثير التنقل بين هذه المدينة و مدينة تطوان التي كان يقضي 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 العياشي الورياغلي (1). و كان تعيين مولاي أحمد الوكيلي أستاذا في المعهد الموسيقي لهذه المدينة و انخراطه في الجوق التابع له قد تم تلبية لرغبة الزعيم الوطني عبد الخالق الطريس الذي كان ــ كالزعيم علال الفاسي ــ كثير الإعجاب به، و الذي كانت تربطه به صداقة حميمة، و كذلك استجابة لطلب بعض أساتذة و وجهاء المدينة من هواة " الآلة"، الذين كانوا يرغبون في استقدام هذا الفنان الكبير إلى مدينتهم للاستفادة من خبرته الفنية الواسعة. و قد استغرقت مدة إقامة مولاي أحمد في شمال المغرب زهاء عشر سنوات، ربط خلالها علاقات وطيدة بأبرز رجال الموسيقى الأندلسية في هذه المنطقة، و أخذ عنهم العديد من الصنائع التي كانوا ينفردون بحفظها، و قد لقنها في وقت لاحق لأفراد جوقه، فعم تداولها بين الأجواق الأندلسية في كافة أرجاء البلاد(2).

و في سنة 1947 عاد مولاي أحمد الوكيلي إلى فاس، و أسس فيها جوقا خاصا 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 الجوق يضم نخبة من رجال الموسيقى الأندلسية، منهم على الخصوص: الحاج أحمد البزور التازي، و محمد مصانو، و محمد بوزوبع، و محمد القلقولي، و محمد الزويتن.

و قد ظل هذا الجوق 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 جوق جديد تابع لها، يتم انتقاء أعضائه من بين أجود العازفين و المنشدين على الصعيد الوطني، و تسند قيادته إلى فنان مقتدر، مشهود له بالكفاءة الفنية، و بالتوفر على الصفات اللازمة للقيادة، و على التجربة الطويلة فيها. فوقع اختيارها على مولاي أحمد الوكيلي الذي اتصل به مولاي علي العلوي، رئيس القسم العربي بالإذاعة وقتئذ، لإقناعه بفكرة القدوم إلى الرباط لترأس هذا الجوق، فوافق على ذلك، و هكذا تكون جوق " راديو المغرب" الذي عُرف فيما بعد بـ " جوق الإذاعة الوطنية للطرب الأندلسي". و كان هذا الجوق يتكون في بداية تأسيسه من 16 عنصرا هم:

مولاي أحمد الوكيلي، رئيس الجوق (عازف على العود) و أحمد الشافعي، و ابن المحجوب السلاوي (عازفان على العود أيضا) و حبيبي امبيركو (عازف على الرباب) و محمد الزموري (ناقر على الطار) و الغالي الخياطي، و الغالي الشرايبي، 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 الهارب، و آلات النفخ...) و أحمد بن يوسف (عازف على البانجو) و محمد

---

(1) توفي في 2 دجنبر سنة 1955، و قد ساهم جوق المعهد التطواني مساهمة كبيرة في التعريف بالموسيقى الأندلسية في إسبانيا، خلال الأربعينات و بداية الخمسينات من القرن العشرين.

(2) من هذه الصنائع مثلا: صنعتا " خاتم الرسل" و " قلبي بك مولع" من طبع الحسين المستعملتين في ميزان بسيط نوبة رمل الماية، و صنعة " يا مصطفى يا ممجد" المستعملة في ميزان البطايحي من نفس النوبة، و صنعة " يا طلعة البدر الأكمل" المستعملة في ميزان قدام نوبة رصد الديل... و مما يؤسف له أن كثيرا من الصنائع التي كانت متداولة في شمال البلاد قد انقرضت اليوم و لم يعد يتذكرها أحد لأنها لم تجد من يهتم بحفظها و تلقينها لغيره.

المنصوري التلمساني (عازف على الكلارينيت) و محمد الطود، و محمد المنصوري السلاوي (و كانا 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 الإمكانات البشرية والتقنيةالكثيرة 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:

ـ تنقيح كثير من الصنائع من الأخطاء اللغوية و النحوية و الاختلالات العروضية التي وقعت في أشعارها على ألسنة الأجيال المتعاقبة من الرواة، و ذلك بالاعتماد على ثقافته الشخصية، و مقابلة تلك الأشعار بنصوصها الأصلية في دواوين أصحابها أو كتب الآداب و التراجم التي كان لا ينقطع عن تصفحها.

ـ استكمال العديد من الصنائع التي كانت تؤدى مبتورة شعرا و لحنا، كالصنائع ذات الأبيات الناقصة أو التغطيات المجهولة. فمن الصنائع التي كانت تؤدى ناقصة و قام مولاي أحمد بإتمامها: صنعة " قف بالركاب " من ميزان قائم و نصف رمل الماية، 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 ربي ظبي نعشقه " الموجودة في ميازين نوبات مختلفة...

و من الصنائع التي كانت تغطياتها غير معروفة، و قام مولاي أحمد بكشف النقاب عنها لأول مرة: صنعة " ارتميت في بحور " من ميزان قائم و نصف العشاق، و صنعة " الله يفعل ما يشاء " من ميزان قدام رمل الماية، و صنعة " لاش يا عشية " من ميزان بسيط رصد الديل، و صنعة " إن القبول من الله " الموجودة في ميزان بسيط الاستهلال...

ـ إصلاح العديد من التواشي، فمن ذلك مثلا أنه أدمج توشيتي الاستهلال الكبيرة و الصغيرة في توشية واحدة دون فصلهما بالبغية مثلما كان العمل جاريا به من قبل. كما أنه أدمج توشيتي الحجاز الكبير في بعضهما، و استكمل توشية قدام الاستهلال التي كانت تؤدى مبتورة... و قد تبنت معظم الأجواق التعديلات التي أدخلها عليها.

ـ إخراج التواشي من قلب الصنائع التي كانت تحتضنها، و أداؤها منفصلة عنها، وذلك لإعطائها كيانا مستقلا، يبرز شخصيتها و في نفس الوقت يحفظ وحدة الصنعة.

ـ إخضاع جميع البغيات و التواشي لتوزيع آلي يزيدها رونقا و جمالا.

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 يحتفظون 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 ابطايحي رمل الماية، و صنعتا " هو النبي المعظم " و " محمد خير خلق الله " الموجودتان في قدام نفس النوبة، وصنعة " من منصفي" الموجودة في ابطايحي العشاق...

و فيما يتعلق بالغناء حرص مولاي أحمد على تدريب أفراد جوقه على توحيد أصواتهم فيه، و خلق أكبر قدر ممكن من الانسجام بينها، لتمكين السامع من فهم مدلول

جلالة الملك محمد السادس ـ عندما كان وليا للعهد ـ يوشح صدر كل من الشيخ مولاي
حمد الوكيلي و الأستاذ يونس الشامي بوسام العرش من درجة فارس تقديرا لما قدماه من
خدمات للتراث الموسيقي الأندلسي المغربي

الكلمات التي يتغنون بها؛ كما قام بإدخال الغناء الفردي إلى موسيقى " الآلة"، و ذلك في استعمالات متنوعة، مثل:

ـ أداء بعض الصنائع " المصرفة " بكاملها، بصوت واحد كصنائع انصراف " ميازين " قدام العشاق و رمل الماية و بواكر الماية، و كذلك صنائع انصراف " ميازين " ابطايحي الماية و الرصد و قائم و نصف رمل الماية... التي غناها بصوته فقط في تسجيلاته الإذاعية.

ـ توزيع أداء أبيات بعض الصنائع بين الصوت الفردي و الأصوات الجماعية، و ذلك بالتناوب، كما هو الحال في التسجيل الإذاعي الخاص بانصراف ميزان قدام غريبة الحسين، حيث نجده يغني أبيات الصنائع بالتناوب مع الجوق، و كذلك التسجيلات الإذاعية الخاصة بانصراف ميزان قدام الماية، و قدام بواكر الماية، و ابطايحي الإصبهان، و الرصد و الماية...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 تنتمي 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 الماية، و ابطايحي رصد الديل، و صنائع مختارة من بسيط و قدام العشاق و ابطايحي 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 جوق 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، طبقا لما تقتضيه بنيتها اللحنية، و جراء المدة الطويلة نسبيا التي تستغرقها " يد الآلة " (وصلة الموسيقى الأندلسية المغربية)، و منها أيضا تسليط الضوء على جمال الأشعار المتغنى بها، و ذلك بواسطة الغناء الفردي، إذ كثيرا ما يحول الغناء الجماعي دون تبيّن معانيها، و بالتالي دون الاستمتاع بها، و ما يقال عن هذه الأشعار يقال أيضا عن الأصوات التي تغنيها، إذ لا يتجلى جمالها و لا تتبين قدراتها الفنية الحقيقية إلا عبر الغناء الفردي؛ و من هذه الأهداف أخيرا فسح المجال أمام العنصر النسوي لممارسة هذه الموسيقى علانية بعد أن كان ذلك في أغلب الأحيان حكرا 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 النهوض بوضعها الاجتماعي و الاقتصادي، و كان التعليم و التكوين الحرفي و الفني من الوسائل التي اعتمدتها لبلوغ هذه الغاية. و قد عرفت الميازين التي غنتها هذه المجموعة الصوتية و التي كانت تبثها دار الإذاعة الوطنية ذيوعا واسعا، و ساهمت بنصيب وافر في نشر الموسيقى الأندلسية بين مختلف شرائح المجتمع المغربي، كما ساهمت في التعريف بها خارج حدود الوطن، و صنائع " شمس العشي" و " يا نسيم الروض " و " يا الولع بالحب " و غيرها التي صارت منذ ذلك الوقت و حتى اليوم تتردد على كل لسان مثال 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 متبعة في أدائها، و التي لم يعد يستسيغها ذوق المستمع المعاصر، لا سيما عندما يقع الإفراط في استعمالها، مثل التكرار غير المبرر للكلمات، أ و إعادة مقاطع منها فقط، ثم إعادة أدائها من جديد لإنهاء النطق الكامل بتلك الكلمات، و من هذه الأساليب القديمة أيضا الاستعانة بألفاظ دخيلة على نص الصنعة لتكون سندا كلاميا إضافيا للحن الموسيقي، مثل لفظة " أهُ " المستعملة لإطالة مد الحرف المرفوع في آخر الكلمة، و " النننات " المستخدمة لملء المد اللحني الواقع بين مقاطع الكلمات، و " الطراطين " المستعملة لملء الجمل الموسيقية الخالية من الكلام... فقد كان مولاي أحمد يقتصد في استعمال 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 أصالته.

و فيما يلي أمثلة موسيقية مقتضبة تسلط الضوء على بعض أنواع التحسينات التي كان مولاي أحمد يدخلها على أداء الصنعة:

1) الدوران الأولان من صنعة " ما له أصبح عني مائلا "، من بسيط نوبة العشاق.

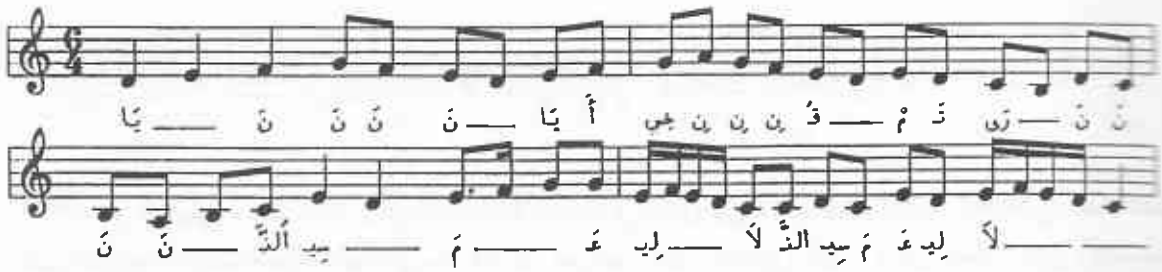
ا ـ كما كانا يؤديان في الأصل:

(لاحظ تكرار كلمة " ما " و تقطيع كلمة " له " و توظيف لفظة " أهُ " لمد ضمير الغائب في هذه الكلمة)

ب ـ كما يؤديهما مولاي أحمد الوكيلي:

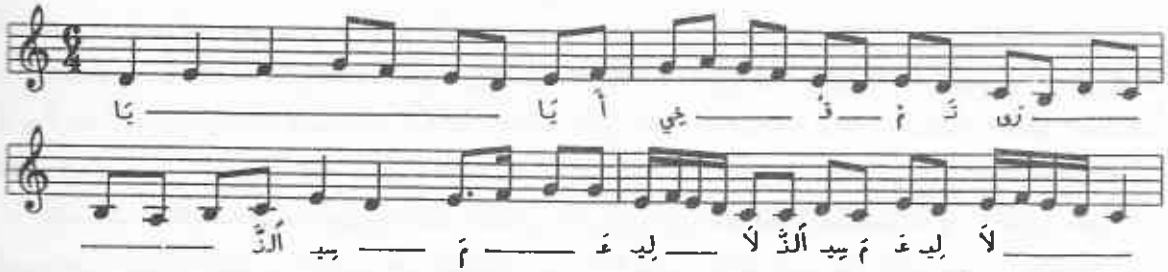
2) الأدوار الأربعة الأولى من صنعة " يا أخي " من ميزان بسيط نوبة رصد الديل.

ا ـ كما كانت تؤدى في الأصل:



ب ـ كما يؤديها مولاي أحمد الوكيلي.

(لاحظ اختفاء" النننات " التي كانت تستعمل لملء المد اللحني)



3) الدور الأول من صنعة " قد هب النسيم "، و هي " تصديرة " ميزان ابطايحي العشاق.

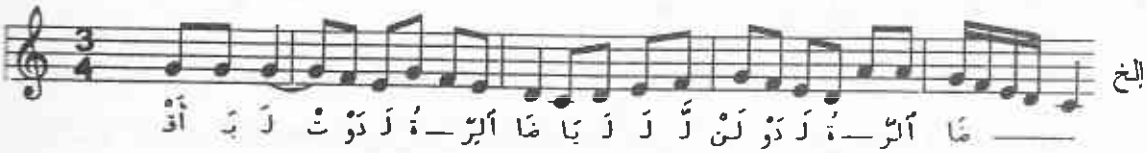
ا ـ كما كان يؤدى في الأصل:

ب ـ كما يؤديه مولاي أحمد الوكيلي:

(لاحظ تعويض " الطراطين " بالموسيقى)

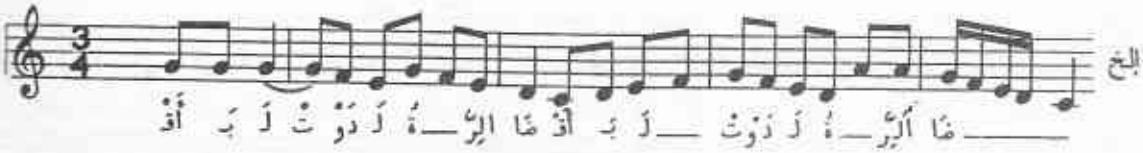
4) مطلع صنعة " أقبلت دولة الرضا " من ميزان قدام نوبة عراق العجم:

ا ـ كما كان يؤدى في الأصل:



ب ـ كما يؤديه مولاي أحمد الوكيلي:

(لاحظ اختفاء " الطراطين " و حلول كلمة واحدة محلها أعيد غناؤها، و هي " أقبلت ")



و لم يكن اهتمام مولاي أحمد بالأداء الآلي أقل من اهتمامه بالأداء الغنائي، فقد عمل على تنويع الآلات الموسيقية في جوقه، و حرص على تحقيق أكبر قدر ممكن من الانسجام بينها خلال العزف، كما اهتم بالجانب التعبيري في الأداء، و أولى العزف المنفرد على

مختلف الآلات ما يستحقه من عناية و اهتمام، و وظفه توظيفا ذكيا زاد بواسطته أداءُ النوبة قوة و جمالا.

و المتأمل في جميع هذه الإصلاحات يجد أنها كانت نابعة من إحساس فني رقيق، و غيرة صادقة على التراث، فهي تتوخى إبراز موسيقى " الآلة " في أبهى صورة و أكملها، دون مساس بالأصل أو تفريط في الخصائص و المميزات. و قد كان من نتائج تطبيق هذه الإصلاحات أن أصبحت هذه الموسيقى عند جوق الإذاعة الوطنية تنال رضا و تقدير كافة المستمعين، نظرا لما كانت تتسم به من صفاء و وضوح يساعدان على اكتشاف عناصر الرفعة والجمال في كلماتها و ألحانها، و نظرا كذلك لما تتميز به من تنويع و تجديد في الأداء يعيدان إليها رونقها و شبابها، و يبعدان عنها خطر الرتابة و الملل.

لقد أسدى مولاي أحمد الوكيلي خدمات جليلة لموسيقى " الآلة "، ستظل الأجيال القادمة تذكرها له بكثير من الفخر و الاعتزاز و الامتنان، فقد عاش حياته كلها لهذه الموسيقى، يسكنه الخوف على مصيرها، و يشغله هاجس الحفاظ عليها، و لذلك فقد كان دائم البحث عن سبل إصلاحها و وسائل النهوض بمستوى أدائها، كما كان دائم الحرص على إتقان ما يقدمه لجمهوره في حفلاته الموسيقية و تسجيلاته الإذاعية و التلفزية؛ و كان يفعل كل ذلك بصمت و تواضع و نكران ذات، و لأجل ذلك فقد نال محبة و احترام و تقدير كل من عرفه و كل من استمع إليه، و سيظل عمله مصدر فخر و اعتزاز و إكبار لكل من له غيرة على هذا الوطن و على تراثه الموسيقي.

و مما سمعته عنه شخصيا من أفواه بعض الفنانين أو كبار الهواة ممن يوثق بنزاهة حكمهم، و صدق شهاداتهم، ما صرح لي به أستاذي المرحوم الشيخ أحمد البزور التازي، قال: " ما استمعت قط إلى مولاي أحمد الوكيلي في أحد تسجيلاته الموسيقية إلا و ازددت إعجابا به و تقديرا لمواهبه ". و من ذلك أيضا ما سمعته عنه على لسان المرحوم الحاج إدريس بن جلون التويمي، رئيس جمعية هواة الموسيقى الأندلسية سابقا، عندما قال لي: " إن مولاي أحمد يعد من أساطين الموسيقى الأندلسية في زماننا، و سيمضي وقت طويل قبل أن يظهر فنان في مثل طول باعه و علو كعبه..."، و في حديث لي عنه مع الأستاذ محمد العربي التمسماني، رئيس جوق المعهد التطواني للطرب الأندلسي، صرح لي: " إن مولاي أحمد هو أستاذ جيل كامل من الفنانين و الهواة، و فضله على الموسيقى الأندلسية عظيم، لا ينكره إلا جاحد".

و مثل هذه الشهادات كثيرة، يطول سردها، و لذلك فإننا سنكتفي منها بهذا القدر، إلا أننا نرى من المفيد اختتام هذه الترجمة الموجزة بشهادتين اثنتين تسلطان الأضواء على جوانب أخرى من سيرة مولاي أحمد، لا يعرفها إلا القليلون، و بدون الإشارة إليها ستظل هذه الترجمة ناقصة لا محالة؛ و أولى هاتين الشهادتين نوردها للأديب الكبير الأستاذ محمد بن تاويت حيث يقول: "... مولاي أحمد المتعلم الثقيف لا يُعرف إلا بفنه الأندلسي، كما لم يعرف إسحاق (الموصلي) إلا بفنه العراقي، و قليل من هم يعرفون عنه ما نعرفه، و يعرفون عن إسحاق ما يعرفه ثعلب النحوي و يذكره ابن خلكان" (1)

أما الشهادة الثانية فإننا ننقلها على لسان الهاوي الكبير الحاج محمد بن المليح، الذي خلف الحاج إدريس بن جلون التويمي 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 منهما في حياتهما أبلغ بكثير مما جاء في إجازتيهما، إلا أن هناك حقائق أخرى في سيرة مولاي أحمد أود أن أشير إليها لأنني أعتبرها أساسية لمعرفة شخصيته، و فهم مواقفه في الحياة. فمولاي أحمد فنان مرهف 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، وقور، قليل الحديث، جريء في قول الحق، لا يعرف المجاملة... و لذلك كان دائما مهاب الجانب.

و هو فضلا عن نبوغه الموسيقي رجل مثقف، له إلمام 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 لمولاي أحمد " حايكا" (ديوانا لأشعار" الآلة") مُعدا 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

ـ لقد دونا صنائع هذه النوبة كما تؤدى بالصوت و ليس بالآلة الموسيقية.

ـ لقد شكلنا نصوص الصنائع كما تغنى، و لم نصلح ما وجدناه في بعضها من خلل في الوزن الشعري أو أخطاء لغوية أو نحوية أو غيرها... إلا عند الضرورة القصوى، و مع مراعاة ألا يؤثر ذلك على الكيفية التي تغنى بها تلك الصنائع.

ـ نظرا لكون الكتابة الموسيقية تسير في اتجاه معاكس لكتابة الخط العربي فإننا لم نقيد دائما بقواعد الإملاء في كتابة مقاطع الكلمات أسفل الرموز الموسيقية، و قد شكلنا هذه المقاطع شكلا تاما حتى يتمكن قارئ النصوص الموسيقية المدونة من معرفة كيفية النطق بها من أول نظرة.

ـ الحروف التي شكلناها بضمة مقلوبة (e) في نصوص البراول أو الأزجال المغربية، قصدنا بها أن يكون نطقها غير مفخم، بين الفتح و الضم، كما هو الحال مثلا في اللام الوسطى من لفظ الجلالة " لله "، و ذلك طبقا للكيفية التي تنطق بها تلك الحروف في اللهجة المغربية الدارجة.

ـ تسهيلا 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، و هذه هي الطريقة الشائعة اليوم في التدوين الموسيقي للغناء العربي.

ـ حرف " ت " يرمز في تدويننا الموسيقي إلى " الكرسي " أو " التغطية ".

ـ نظرا لتعدد روايات الموازين المستعملة في الموسيقى الأندلسية المغربية فإن الرواية التي اعتمدنا عليها لبيان مكان الدخول في ميزان كل صنعة من الصنائع المدونة في هذا الكتاب هي الرواية التي وضعنا العلامة التالية * فوق الكسر الدال على ميزانها، و هو الميزان الذي يوجد تدوينه في الباب الرابع المخصص لدراسة موازين الموسيقى الأندلسية، معززا بنموذج لحني كما يؤدى عليه؛ و بالنسبة لمن يريد استعمال رواية أخرى في توقيع الصنائع المدونة فإنه من السهل عليه الوقوف على مكان الدخول في ميزانها عن طريق مقابلة هذه الرواية بتلك التي تحمل العلامة المشار إليها.

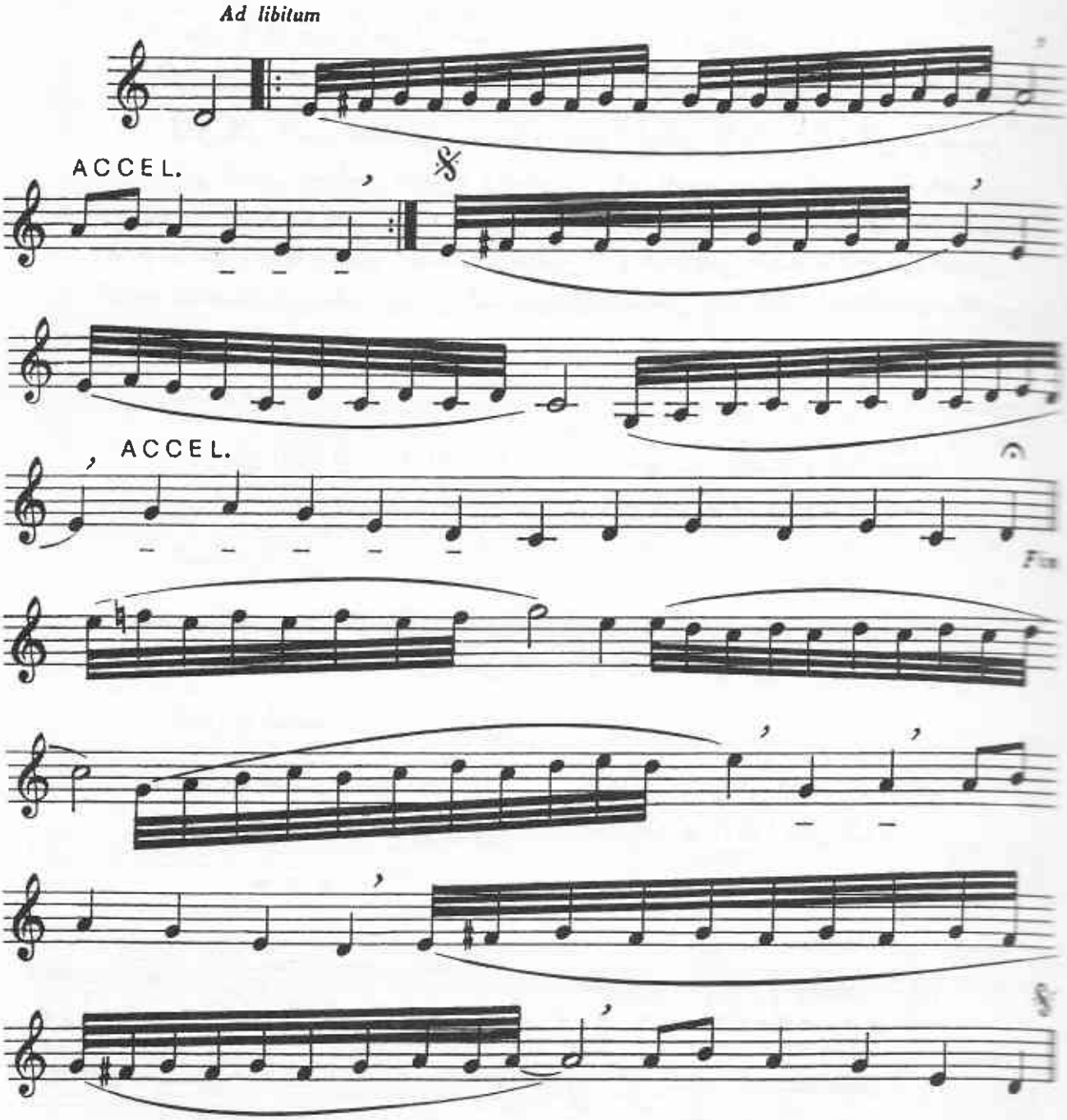
ـ تعتبر توشية نوبة الرصد و كذلك ميزانا " قائم و نصف " و " درج " هذه النوبة من القطع الموسيقية التراثية المفقودة، و كان بعض رجال " الآلة " قد سعوا إلى تعويضها بأخرى من تلحينهم، و هكذا فقد لحن الشيخ أحمد الزيتوني الصحراوي توشية جديدة لهذه النوبة، كما لحن كل من الشيخ العربي السيار و إدريس بن جلون التويمي و عبد اللطيف بن منصور العديد من الصنائع لتعويض ما فُقد من الميزانين المذكورين؛ و رغم أن تلاحينهم 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. و قد أوردنا هذه التلاحين ضمن تدويننا لهذه النوبة، و ذلك لكل غاية مفيدة.

ـ لقد اعتمدنا في تدويننا لهذه النوبة على التسجيلات العديدة التي أنجزها مولاي أحمد الوكيلي للإذاعة الوطنية خلال المدة الطويلة التي قضاها على رأس الجوق الأندلسي التابع لهذه المؤسسة، و هي مدة تناهز ستا و ثلاثين سنة، كما اعتمدنا في ذلك على بعض التسجيلات الخاصة به و التي أمدنا بها مشكورا نجله الفنان حاتم الوكيلي.

ـ " إنشاد طبع الرصد " الذي أوردناه ضمن هذه النوبة كان من إلقاء الأستاذ عبد الله المخطوبي الذي يعد اليوم من أجود المنشدين الشباب صوتا و أبرعهم أداءا.

البغية



إنشاد طبع الرصد

(أداء الأستاذ عبد الله المخطوبي)

البيتان المستعملان في إنشاد طبع الرصد هما:

أيا مطربا بالرصد يا من لـه صبا — فؤادي و فـي قلبـي ثـوى و ترنمـا
فديتــك إذ أطربتنـــي بنغامـــه — و خلفتنـــي صبـا كئيبـا متيـــما

لكن كثيرا من المنشدين يستبدلون هذين البيتين بآخرين يتناولان مواضيع أخرى غير التغني بمحاسن الطبع و وصف أثره في نفوس سامعيه، و كذلك يفعلون مع باقي " إنشادات الطبوع "، الأمر الذي يفقدها مدلولها الأصلي و يساعد على وقوع الالتباس بينها و بين " إنشادات البيتين ". و فيما يلي ثلاثة نماذج من البيتين الأكثر استعمالا في مكان البيتين السابقين، و كلها من بحر الطويل و تُؤدَّى بنفس الطريقة تقريبا:

النموذج الأول:

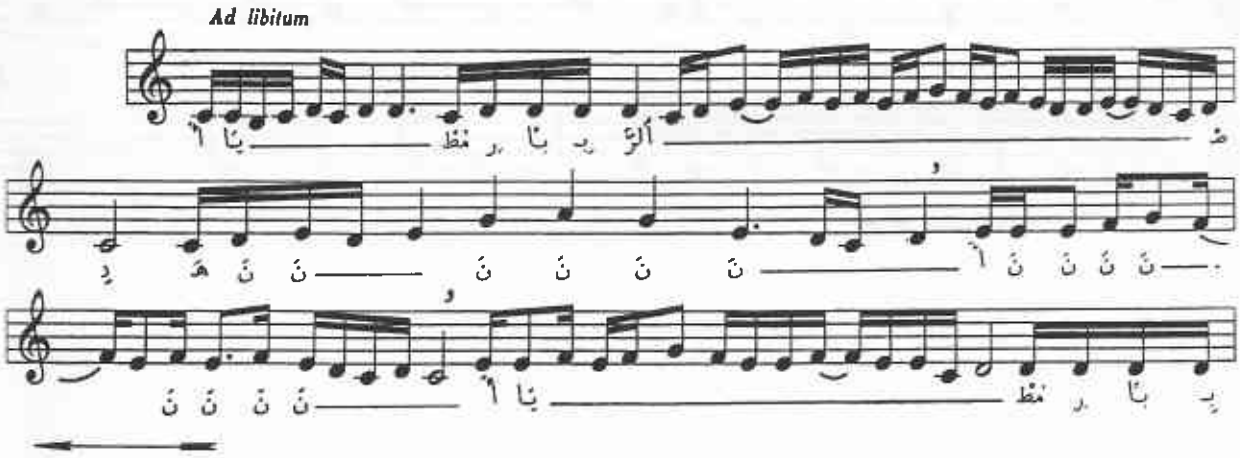
أذوب من الأشواق شوقـا مجددا — و أسهرنـي جفنـي و بت مسهدا
و مـا ذاك إلا من حبيب ألفتـه — يواصلنـي يومـا و يهجرني مدى

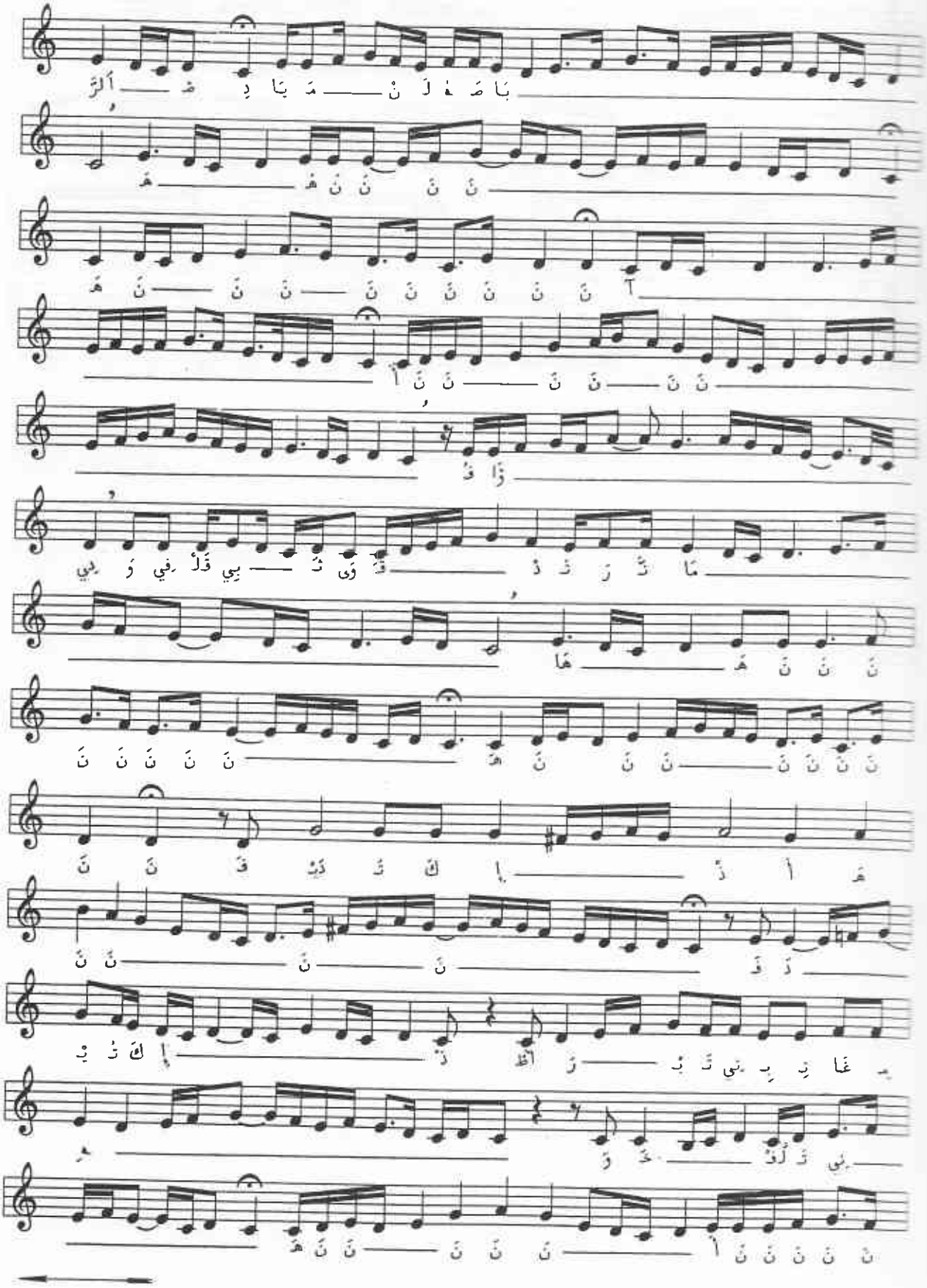
النموذج الثاني:

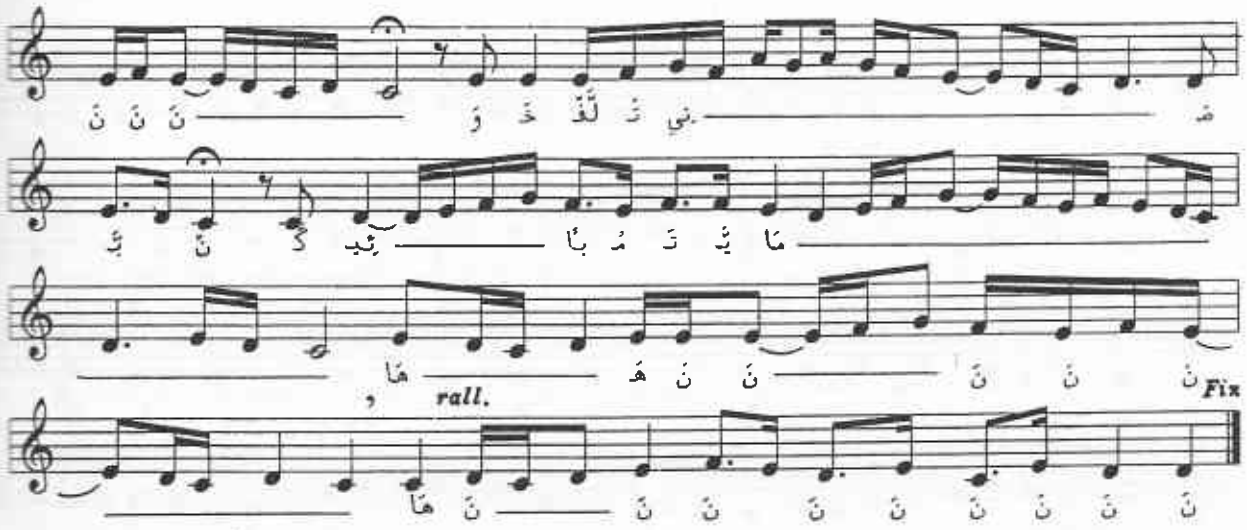
أبـت مقلتـي إلا جمـالك تنظـر — متى يا بديع الحسـن وجهك أبصر
أمولاي إن البعد عنـك أضرنـي — و من ذا الذي عن حسن ذاتك يصبر

النموذج الثالث:

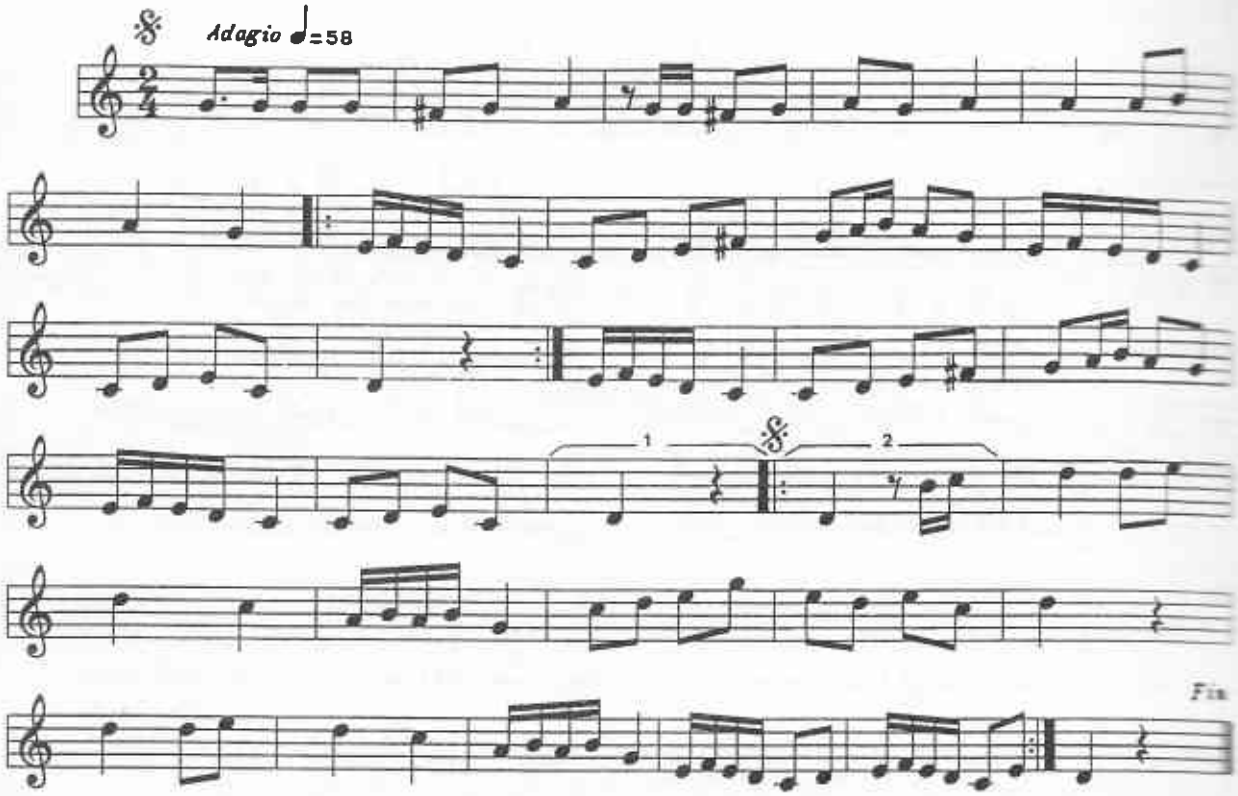
إذا نظرت عينـي وجوه أحبتـي — فتلك صلاتـي في الليالي الرغائب
وجـوه إذا ما كشفت عن جمالها — أضاءت لها الأكوان في كل جانب






rall.
Fix

توشية النوبة



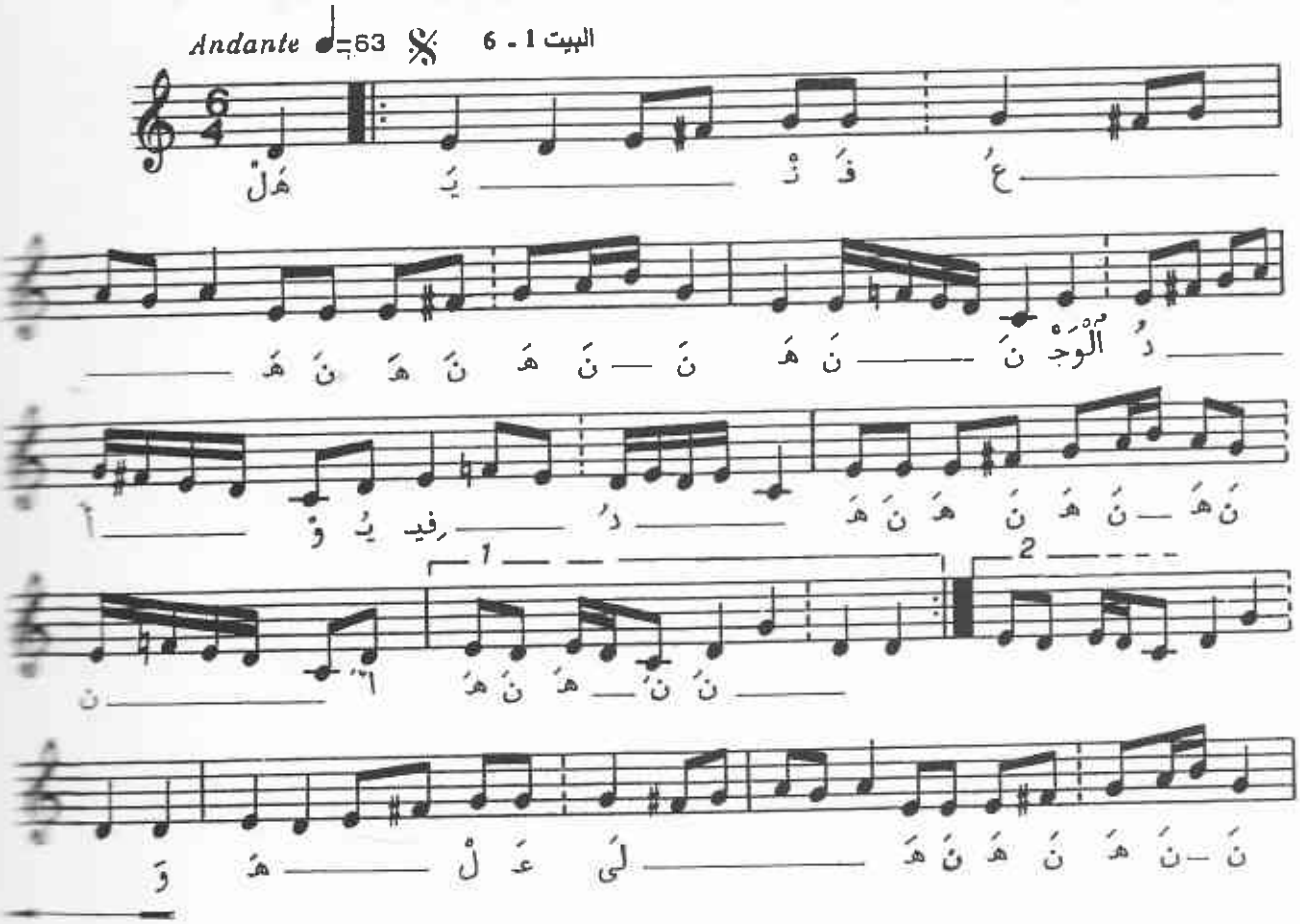
ميزان البسيط

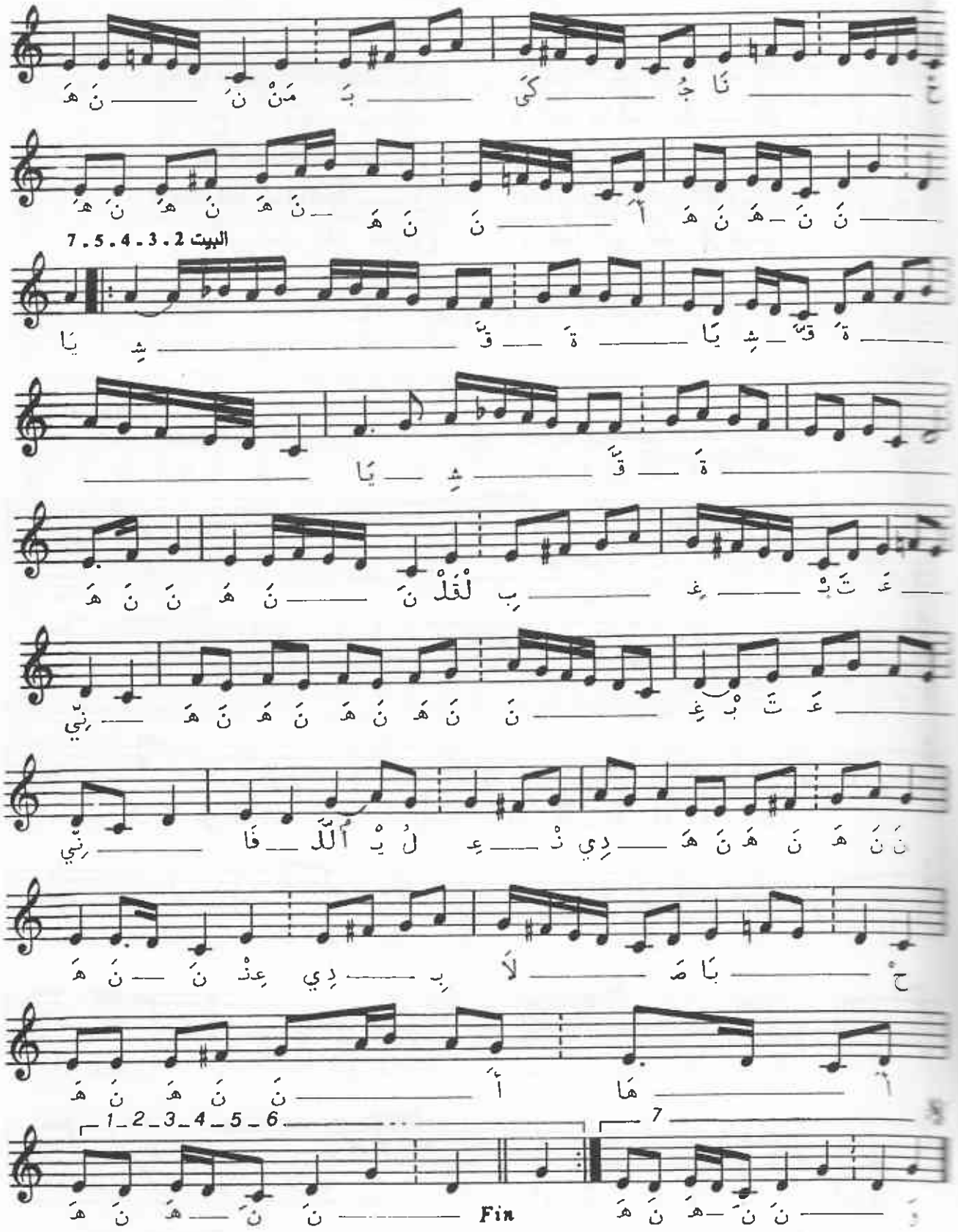
هل ينفع الوجد

هَلْ يَنْفَعُ ٱلْوَجْدُ أَوْ يُفِيدُ ... وَ هَلْ عَلَى مَنْ بَكَى جُنَاحْ
يَا شِقَّةَ ٱلْقَلْبِ غِبْتَ عَنِّي ... فَٱللَّيْلُ عِنْدِي بِلَا صَبَاحْ
أَفْدِيكَ مِنْ مُعْرِضٍ تَوَلَّى ... لَا عَيْنَ مِنْهُ وَ لَا أَثَرْ
عَذَّبَنِي ٱلشَّوْقُ فِيكَ،كَلَّا ... لَمْ يُبْقِ مِنِّي وَلَمْ يَذَرْ
يَا عَيْنُ فَابْكِ فَلَيْسَ إِلَّا ... صَبْرًا عَلَى ٱلْبُعْدِ وَ ٱلسَّهَرْ
وَ يَفْعَلُ ٱلشَّوْقُ مَا يُرِيدُ ... فِي كَبِدٍ كُلُّهَا جِرَاحْ
يَا شَادِنَ ٱلْأُنْسِ لَا تَسَلْنِي ... عَنْ فَتْكِ ٱلْحَاظِكَ ٱلْوِقَاحْ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها توشيح ، وزنه مخلع البسيط ، ناظمه أبوبكر بن زهر .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من السكتة الأخيرة .



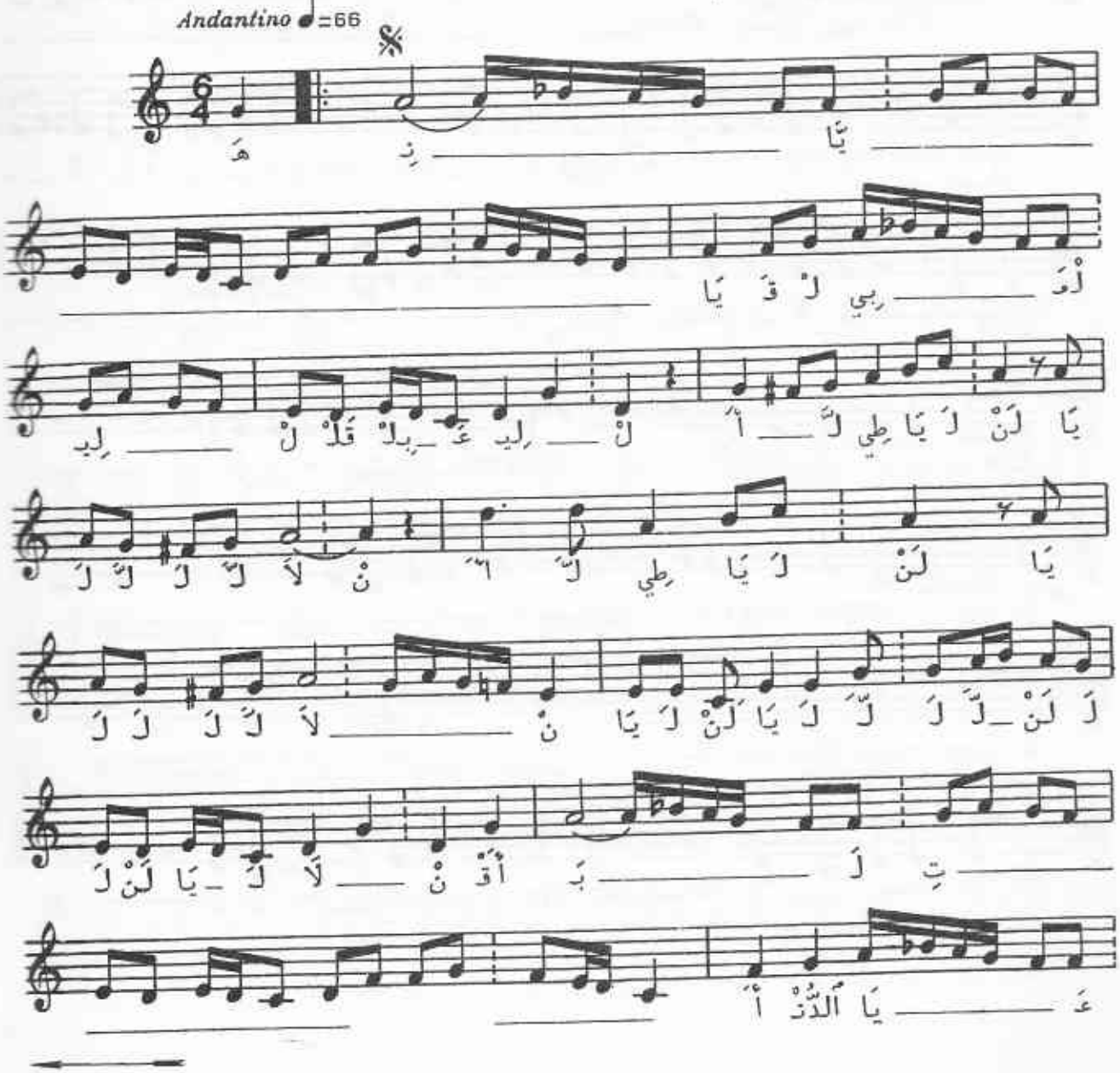

البيت 2 . 3 . 4 . 5 . 7
1 _ 2 _ 3 _ 4 _ 5 _ 6
7
Fin

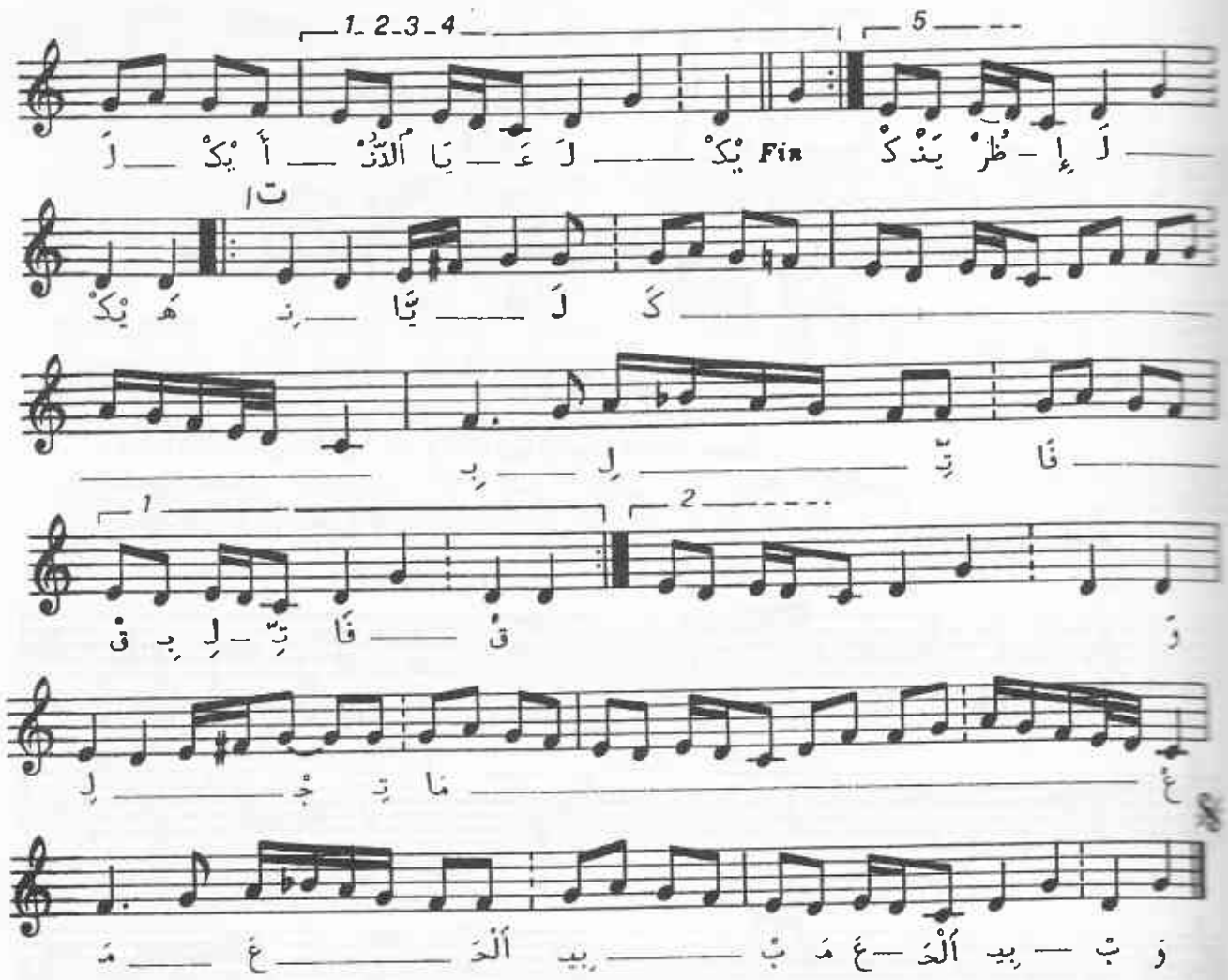
هنيا يا قلبي

هَنِيًّا يَا قَلْبِي اَلْعَلِيـــــــلْ أَقْبَلَتِ اَلدُّنْيَا عَلَيْـــــــكْ
اَلْفَرْحُ دَائِمْ مُتَّصِـــــــلْ وَ أَنْتَ مَا أَبْدَعْ حَـــــلاَكْ
مَا لِلرَّقِيبْ عَلَيْكْ سَبِيـــلْ وَ لَنْ تَرَاهْ يَنْظُرْ إِلَيْـــكْ
هَنِيًّا لَكْ بِالإِتِّفَـــــاقْ وَ الإِجْتِمَاعْ مَعَ اَلْحَبِيبْ
وَ اَلْأُنْسِ مِنْ بَعْدِ اَلْفِرَاقْ رَغْمًا عَلَى أَنْفِ اَلرَّقِيبْ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل "، نوع النظم فيها توشيح ، وزنه هزج ،صاحبه مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها: من السكتة الأخيرة .



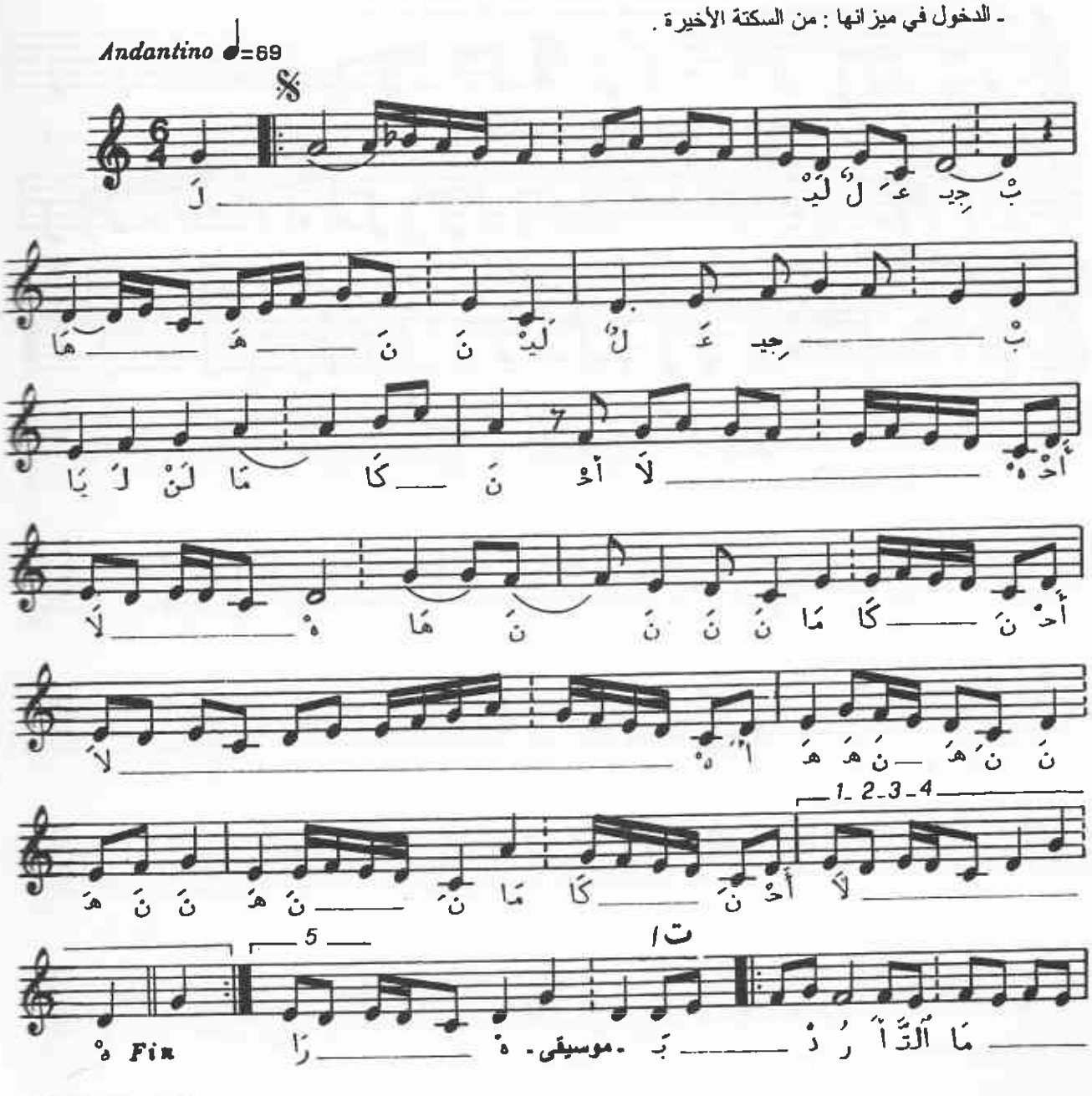

1 2 3 4
5
Fin
لَ إِ - ظُرْ يَنْذُكْ
يْكْ لَ عَ - يَا اَلدَّنْ أَ يْكْ لَ
هَ يْكْ
كَ لَ يَّا نِ
فَا تِّ لِ بِ
1
2
وَ
قْ فَا تِّ - لِ بِ قْ
غْ
مَا تِ جْ لِ
وَ بْ - بِيبِ اَلْحَ - عَ مَ بْ بِيبِ اَلْحَ عَ مَ

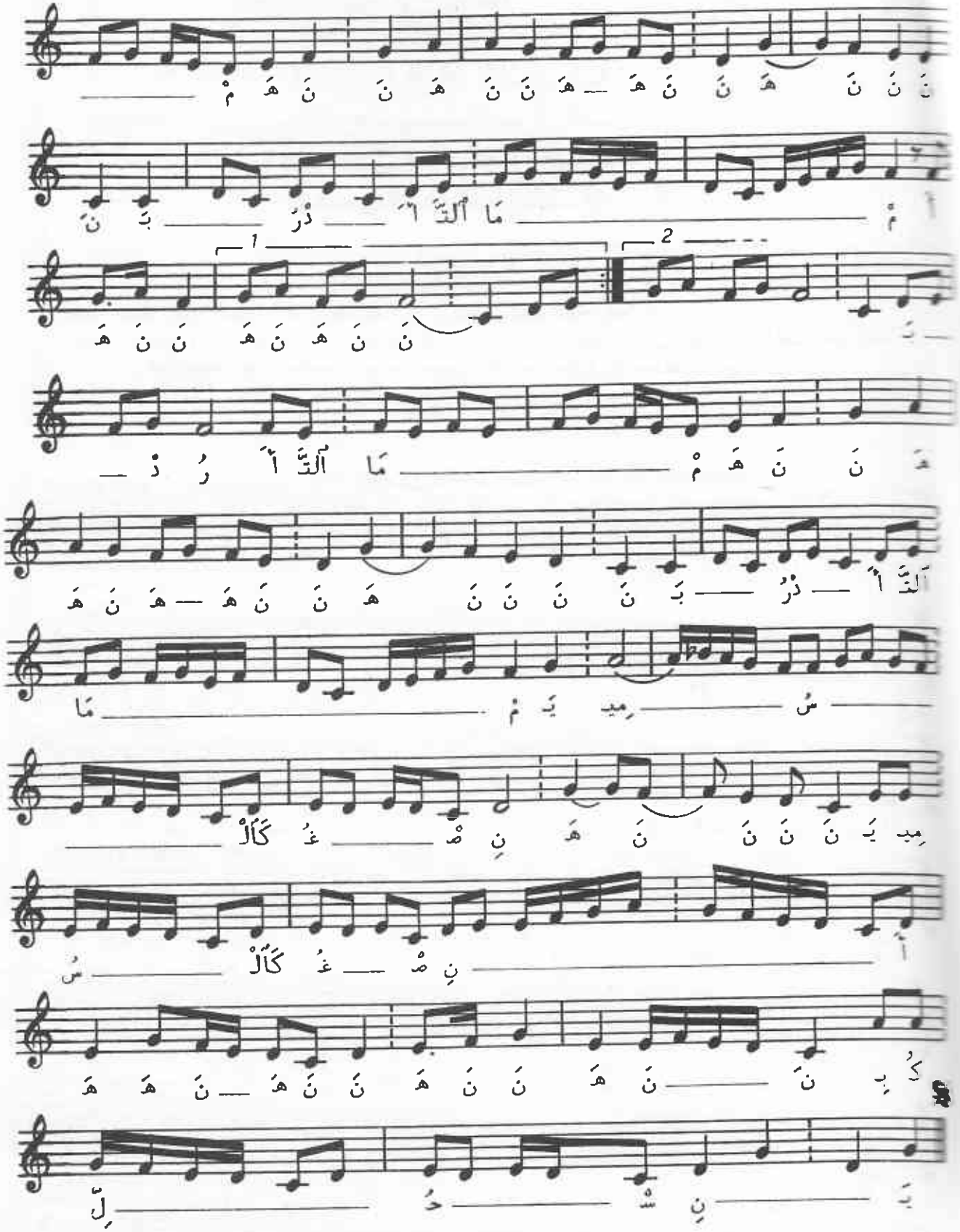
ليل عجيب

لَيْلٌ عَجِيبْ مَا كَانَ أَحْلَاهُ
غَابَ الرَّقِيبْ لَا رَدَّهُ اللَّهُ
وَجْهُ الحَبِيبْ يَا سَعْدَ مَنْ رَاهُ
بَدْرُ التَّمَامْ يَمِيسُ كَالْغُصْنِ بِكُلِّ حُسْنِ
يَقْضِي هُيَامْ لِلْعَاشِقِ الْفَانِي

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها توشيح ، صاحبه مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من السكتة الأخيرة .



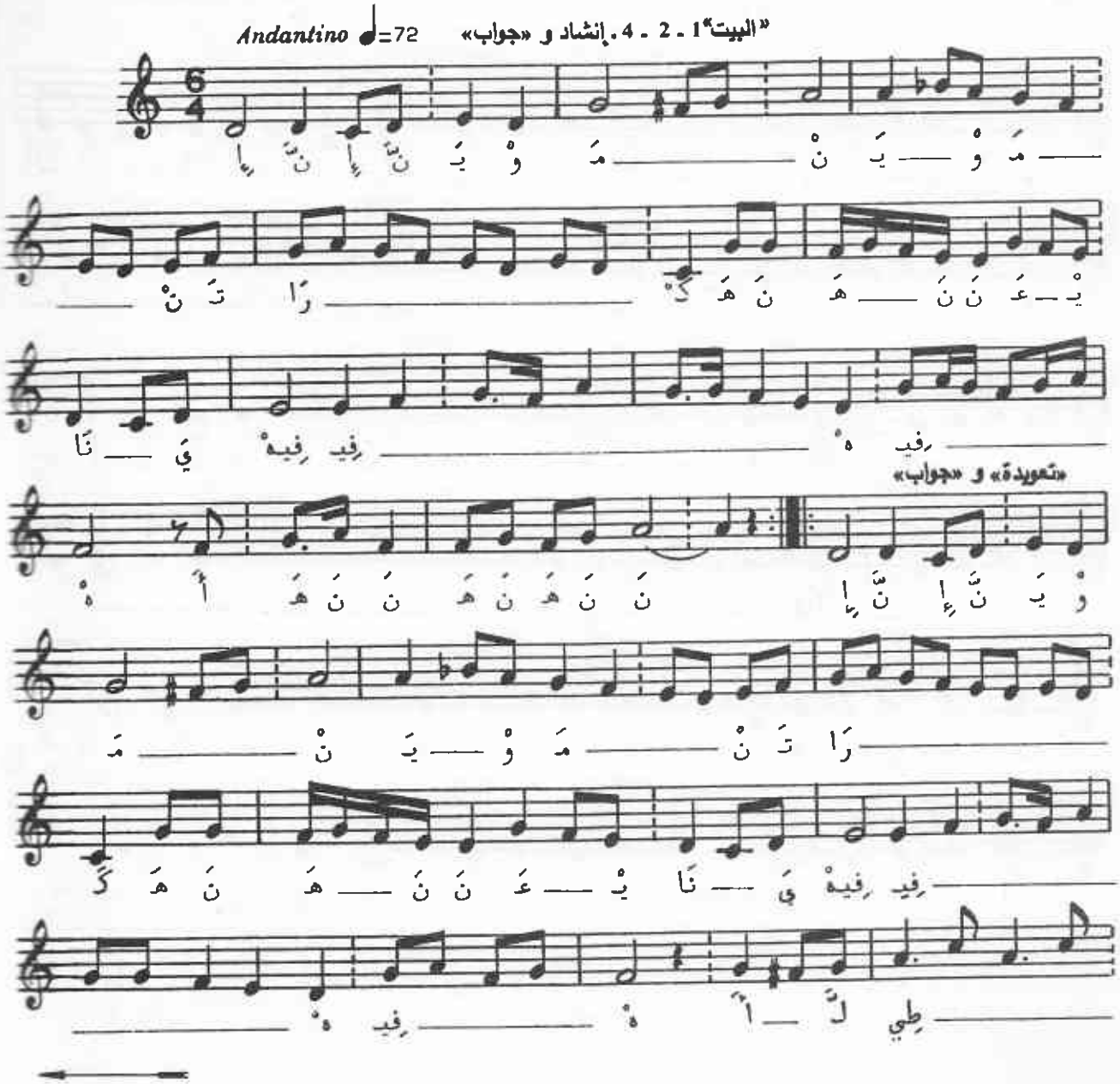

مَا ٱلتَّ ٱ ذْرُ
1
2
مَا ٱلتَّ ٱ رُ ذْ
ٱلتَّ ٱ ذْرُ
مَا
كَالْ غُ صْ نِ
كَالْ غُ صْ نِ
حُ شْ نِ

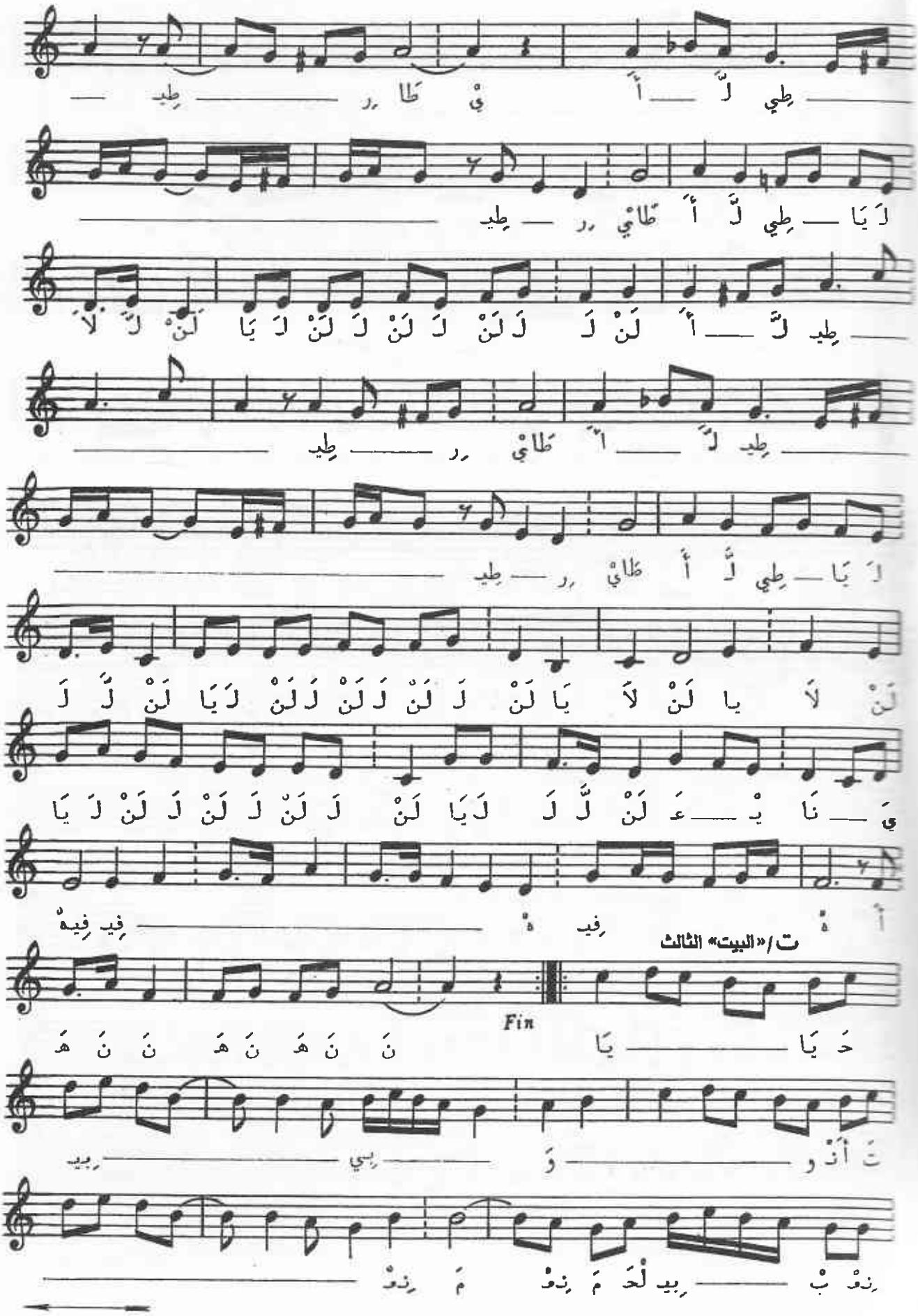
إن يوما

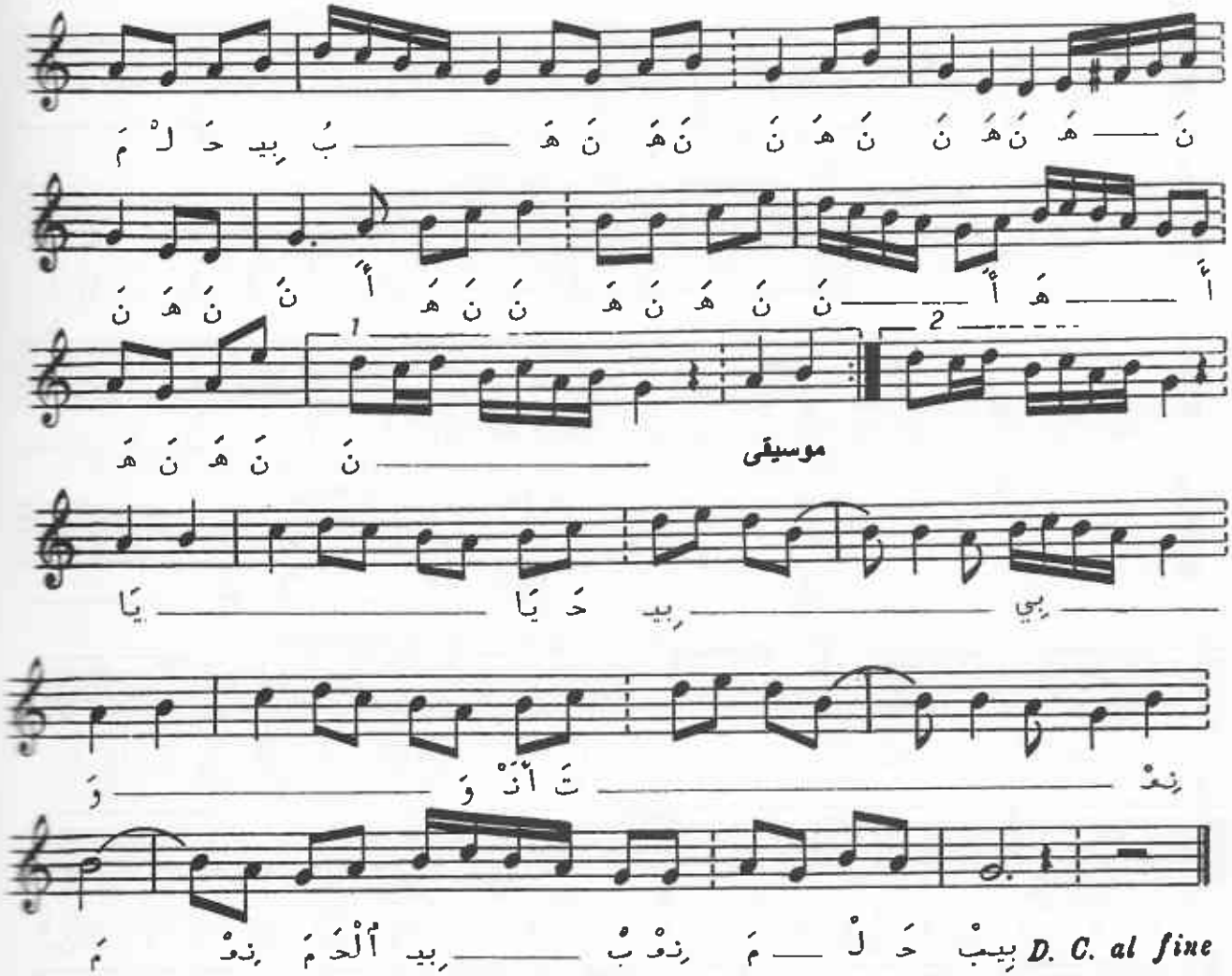
إِنَّ يَوْمـًا تَرَاكَ عَيْنَايَ فِيهِ
ذَاكَ عِنْدِي مُضَاعَفُ الْبَرَكَاتِ
يَا حَبِيبِي وَ أَنْتَ نِعْمَ الْحَبِيبُ
لَا قَضَى اللَّهُ بَيْنَنَا بِالشَّتَاتِ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها شعر من بحر الخفيف للبهاء زهير .
- طبعها : غامض (في بعض الروايات تستقر هذه الصنعة على درجة الجهاركاه ، في بداية الدور ما قبل الأخير منها ، و في روايات أخرى تستقر على درجة الحسين ، كما هو الحال في تدويننا لها.)
- الدخول في ميزانها : من أوله .




ت/«البيت» الثالث
Fin

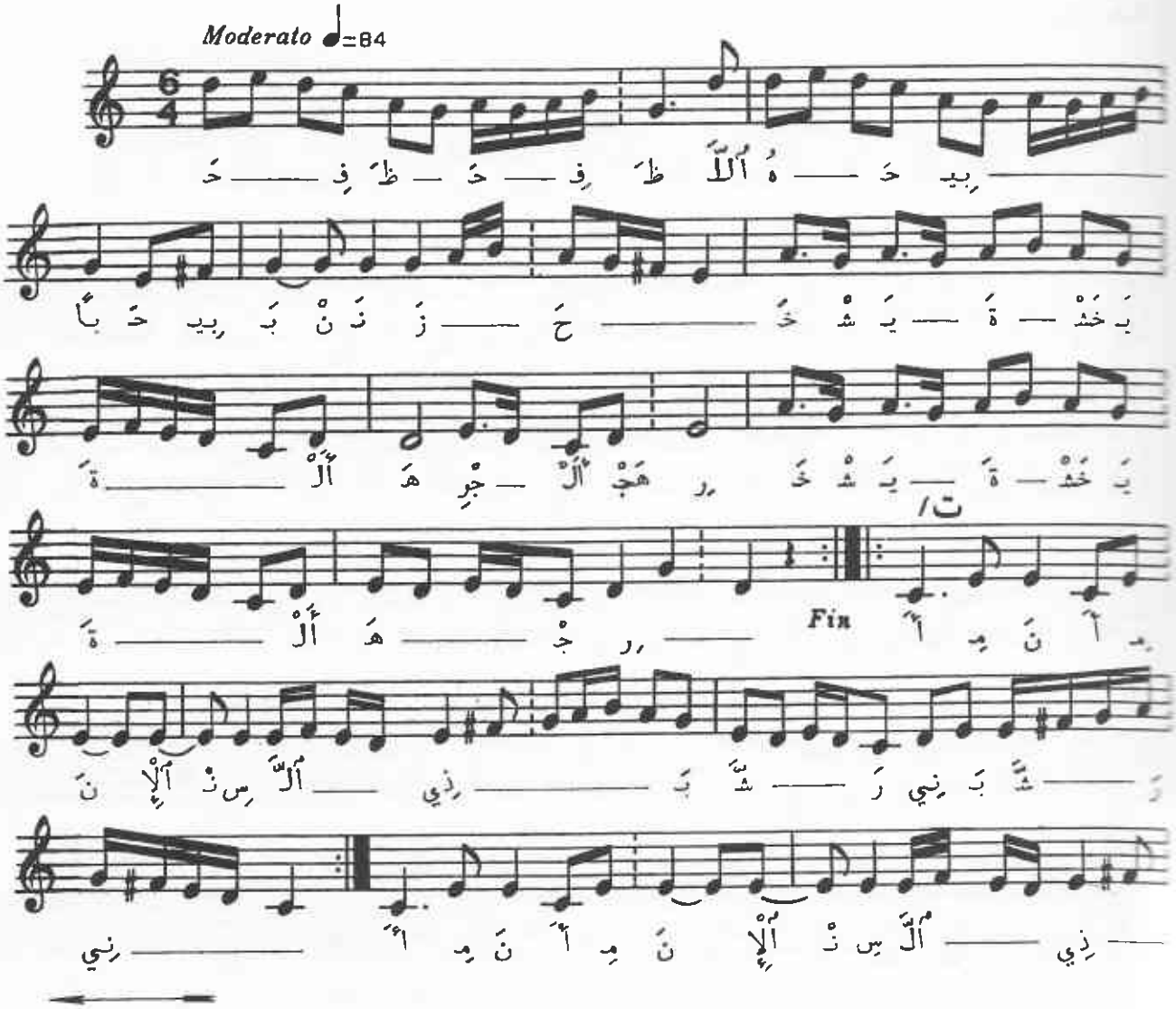

موسيقى
D. C. al fine

حفظ الله

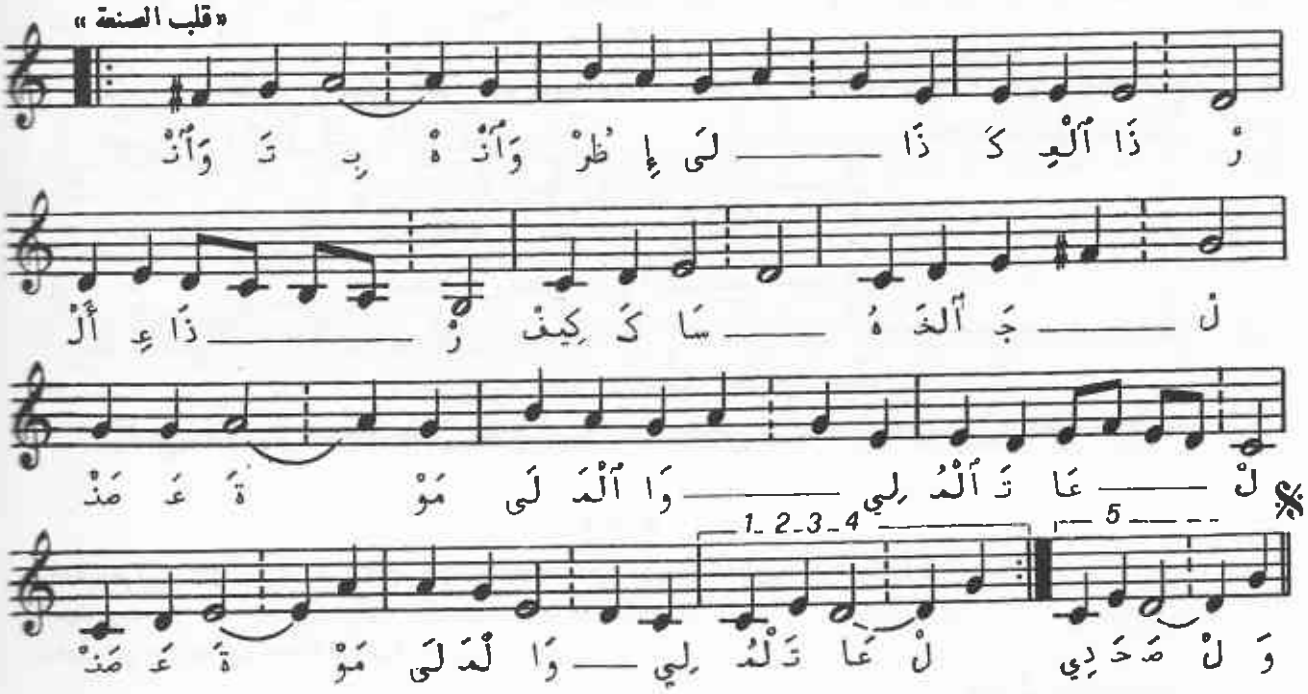
حَفِظَ ٱللهُ حَبِيبًا نَـــزَحَا خَشْـيَةَ ٱلْهَـجْـرِ
جَاءَتِ ٱلْبُشْرَى بِهِ فَٱنْشَرَحَا عِنْدَهَـا صَـدْرِي
فَٱسْتَطَـارَ ٱلْقَلْبُ مِنِّي فَرَحَا ثُمَّ لَـــمْ أَدْرِ
أَمِنَ ٱلْإِنْسِ ٱلَّذِي بَشَّرَنِـي أَمْ مِـنَ ٱلْجَـانِّ
غَيْرَ أَنِّي شِمْتُ بَرْقًا أَوْمَضَ حِيـنَ حَيَّـانِـي

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها توشيح ، وزنه مشطور الرمل ، ينسب إلى نزهون الغرناطية .
- طبعها: رصد.
- الدخول في ميزانها من أوله .



«قلب الصنعة»

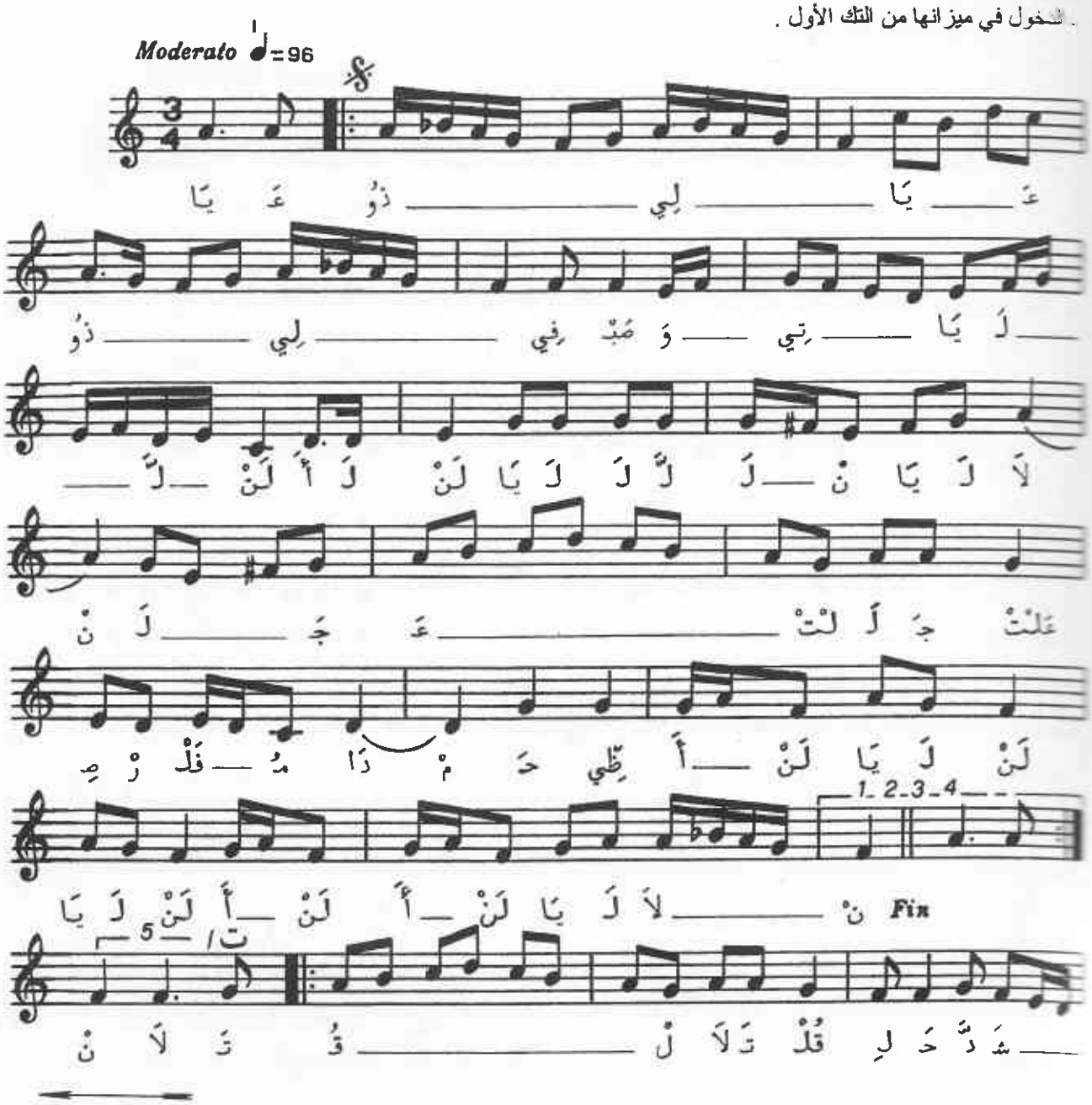

زْ ذَا ٱلْعِ كَ ذَا لَى إِ ظْرْ وَٱنْ هْ بِ تَ وَٱنْ
لْ جَ ٱلْخَ هُ سَا كَ كِيفْ زْ ذَا ءِ أَلْ
لْ عَا تَ ٱلْمُ لِي وَا ٱلْمَ لَى مَوْ ةَ عَ صَنْ
1_2_3_4
5
وَ لْ صَحَ دِي لْ عَا تَ لْمُ لِي وَا لْمَ لَى مَوْ ةَ عَ صَنْ

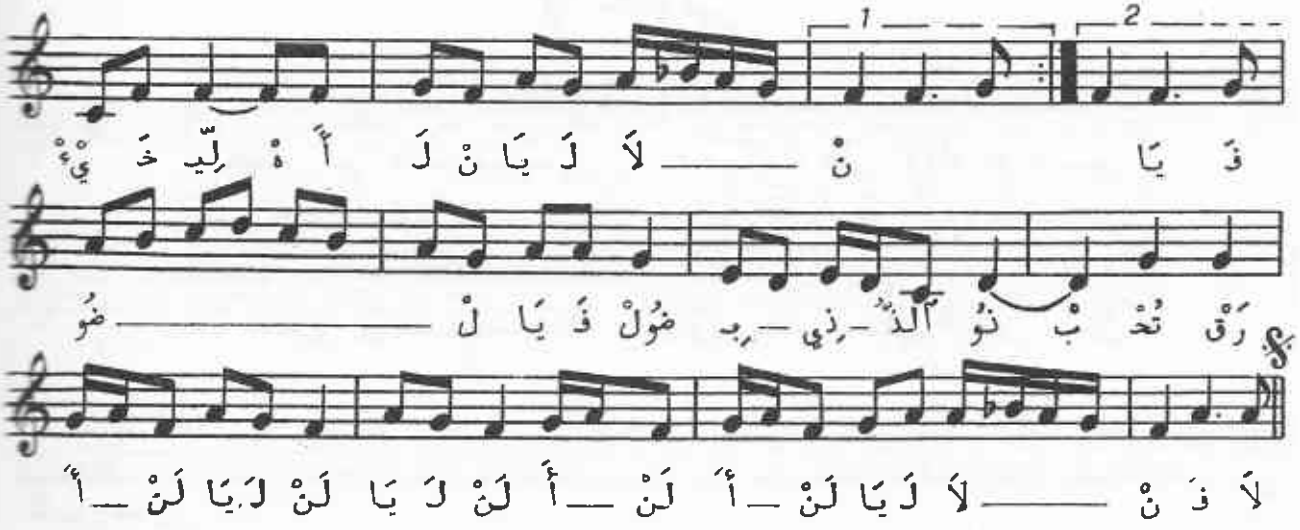
يا عذولي

يَا عَذُولِي فِي صَبْوَتِـــــي لَجَعَلْتْ صِرْفَ ٱلْمُدَامْ حَـظِّـي
وَ حَبِيبِي فِي حَضْرَتِـــي بِهْ سَبَلْتْ عَلَى ٱلْأَنَامْ عِرْضِـي
مَتَى تَقْضِي بِتَوْبَـتِـــي عَـالِمُ ٱلدِّينْ هُوَ ٱلَّذِي يَقْضِـي
لَا تَقُلْ لِحَدّ شَيْءْ خَلِّيـــهْ يَا فَضُولْ بِذِي ٱلذُّنُوبْ تَحْرَقْ
فَلَا عَالِمْ وَ لَا فَقِيـــهْ يَقْوَى يَمْحُو مَا فِي ٱلْجَبِينْ سَبَقْ

* * *

- صنعة تشتمل على "شغل" ، نوع النظم فيها زجل صاحبه مجهول ، وزنه مجزوء الخفيف بإسقاط كلمات أواخر الأبيات .
- طبعها : حمدان .
- الدخول في ميزانها من التك الأول .



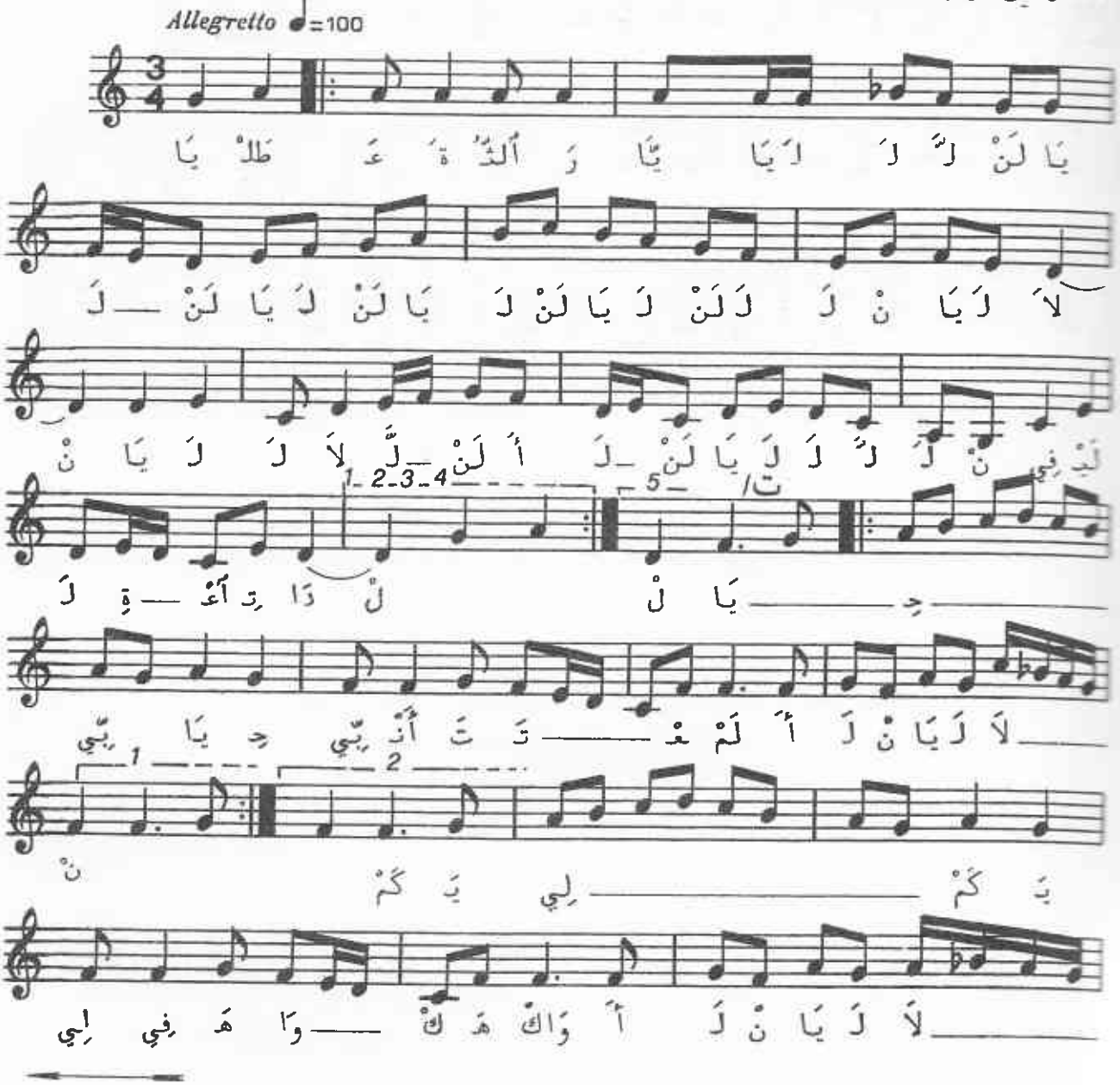

1
2
فَ يَا نْ لاَ لَ يَا نْ لَ أَ هْ لِيّ خَ يْءْ
رَقْ تُحْ بْ نُو الذّ ـ ذِي ـ ـ ـ

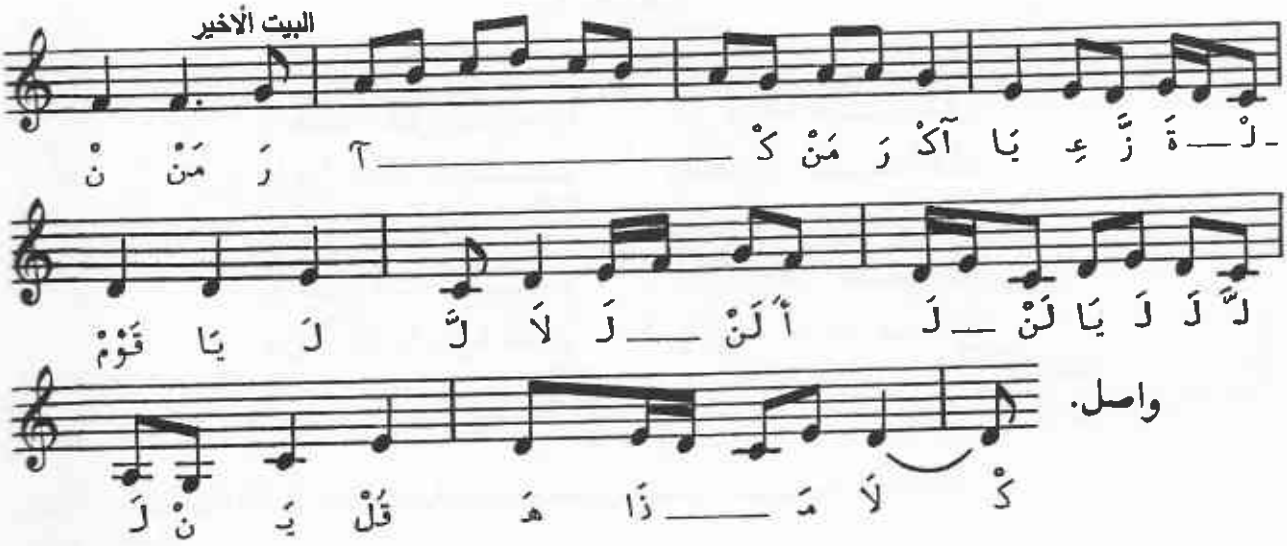
يا طلعة

يَا طَلْعَةَ ٱلثُّرَيَّـــــا فِي لَيْلَةِ ٱعْتِـــــدَالْ
يَا مَنْ سَطَا عَلَيَّـــــا بِٱلْغَنْجِ وَ ٱلـــــدَّلَالْ
خَلِّتْنِي فِي ٱلْمَشِيَّـــــا تُضْرَبْ بِيَ ٱلْأَمْثَالْ
يَا حِبِّي أَنتَ تَعْلَـــــمْ كَمْ يَلِي فِي هَـــوَاكْ
مَنْ رَآكْ يَا عِزَّةَ ٱلْقَوْمْ يَقُلْ هَـــذَا مَـــلَاكْ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها توشيح ملحون ، صاحبه مجهول ، وزنه مقتضب .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها من التك الأول .



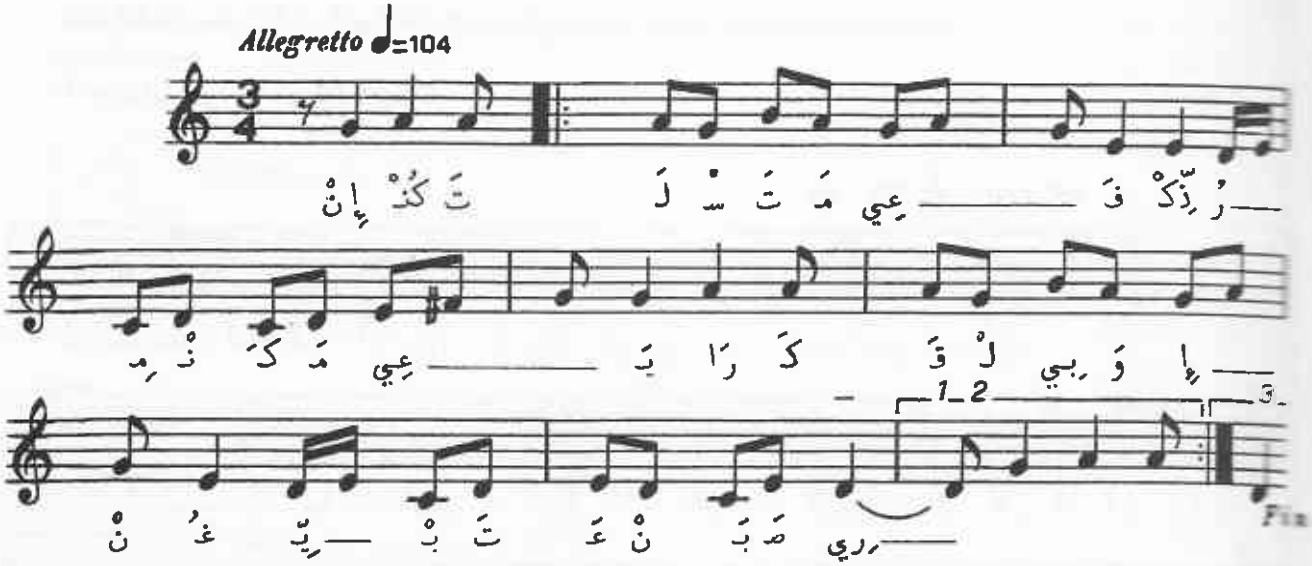

البيت الأخير
لْـــةَ زَّ ءِ يَا آكْ رَ مَنْ كْ ـــــــ

إن كنت لست معي

إِنْ كُنْتَ لَسْتَ مَعِي فَالذِّكْرُ مِنْكَ مَعِي يَرَاكَ قَلْبِي وَ إِنْ غُيِّبْتَ عَنْ بَصَرِي
فَالعَيْنُ تُبْصِرُ مَنْ تَهْوَى وَتَفْـــــقِدُهُ وَسَاكِنُ القَلْبِ لاَ يَخْلُو عَنِ النَّظَـــــرِ

* * *

- صنعة خالية من "الشغل " ، نوع النظم فيها شعر من بحر البسيط ناظمه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من نصف الزمن الثاني للدم .

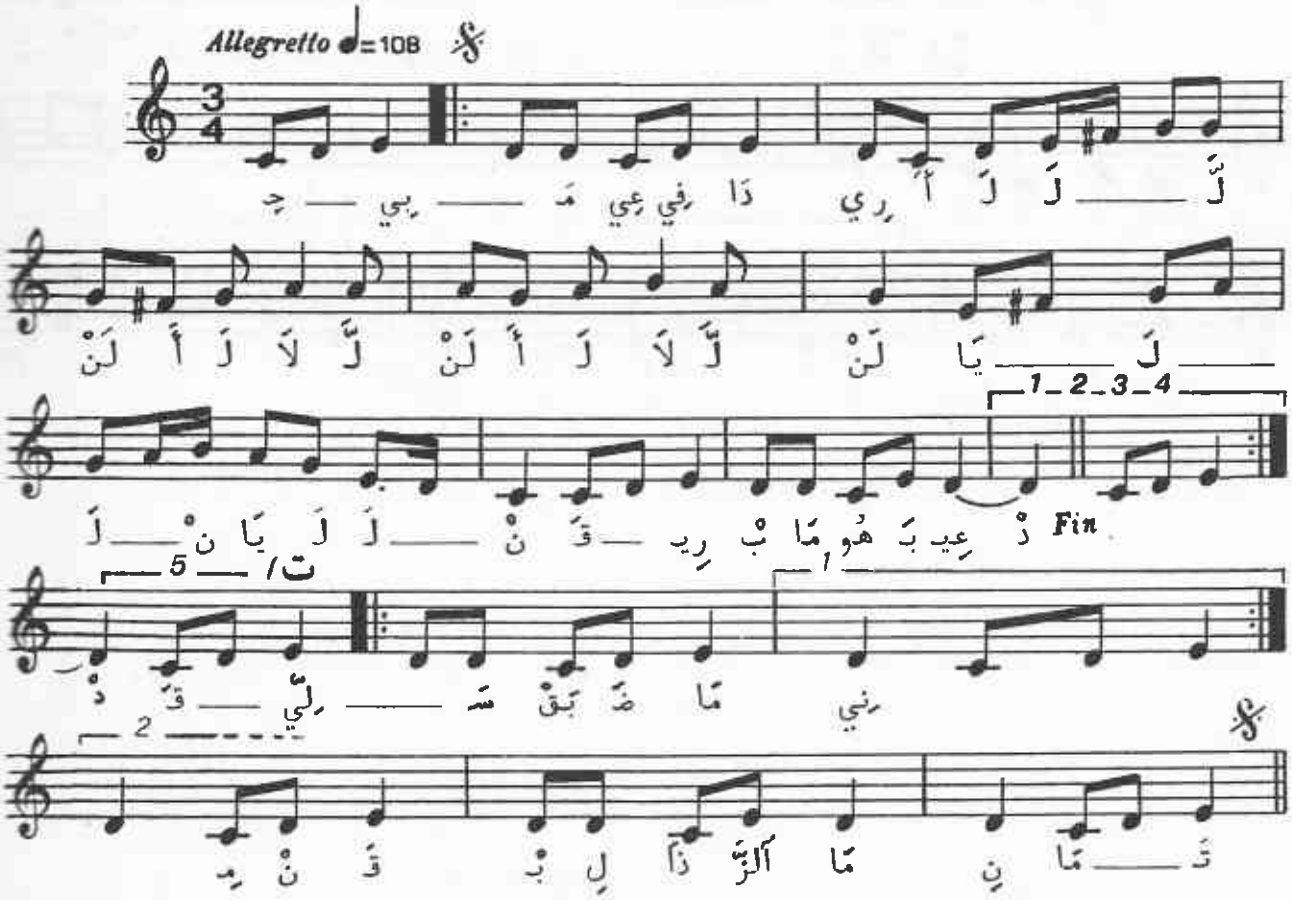


حبي معي في داري

حِبّي مَعِي فِي دَارِي قَرِيبْ مَا هُوَ بَعِيدْ
وَ اَسْتَعْلَى فِي مَنَارِي وَ قَالْ لِي مَا تْرِيدْ
قُلْتُ اَلرِّضَا يَا بَارِي عَسَى أَمُوتْ شَهِيدْ
قَالْ لِي سَبَقْ ضَمَانِي مِنْ قَبْلِ ذَا اَلزَّمَانْ
مَا تَنْطِقُ اَلْأَوَانِي إِلاَّ بِمَا سَكَنْ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " نوع النظم فيها توشيح ملحون ، وزنه مقتضب ، ناظمه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من التك الأول .

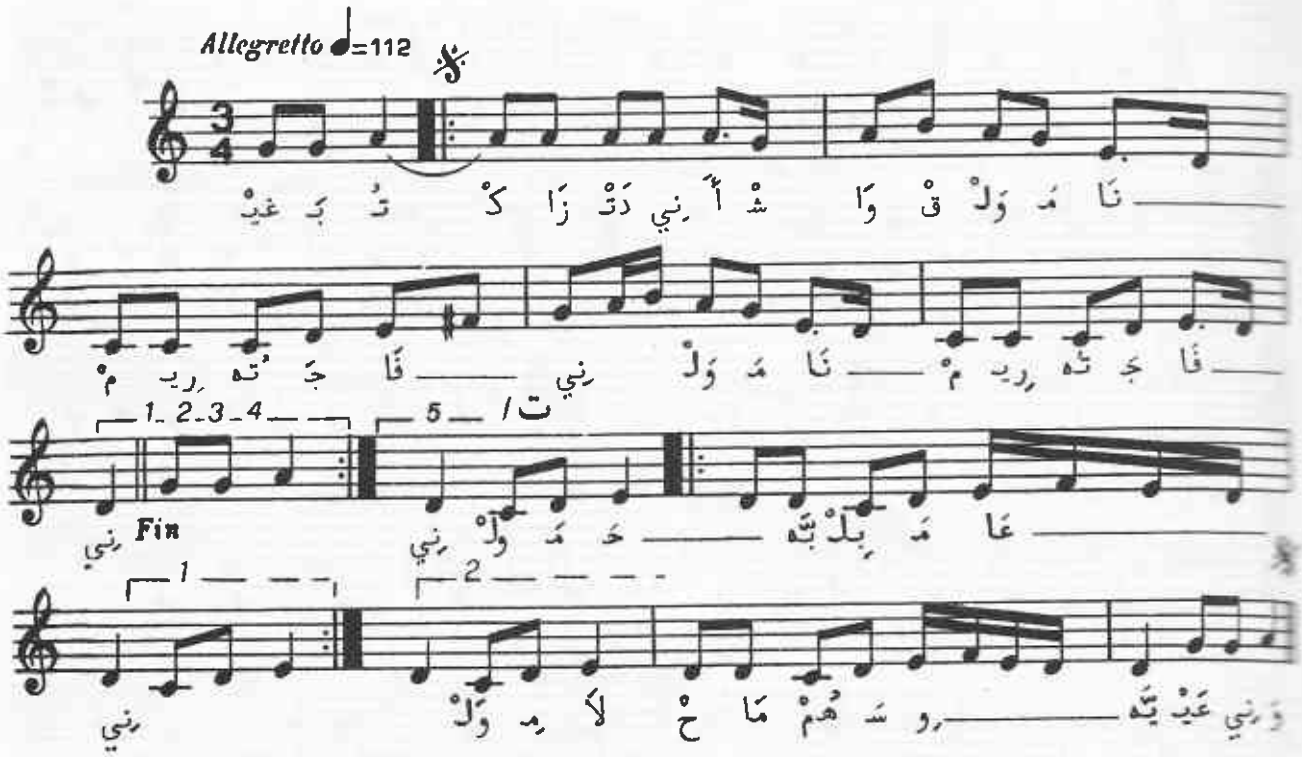


غيبتك زادتني أشواق

غَيْبَتُك زَادَتْنِـــــي أَشْوَاقْ وَ اَلْمَنَامْ رِيتُه جَفَـــــانِي
لَمْ يَزَلْ قَلْبِـــــي رَقِيَّـقْ حَتَّى صَـارْفِي اَلْحُبّ فَانِي
لَمْ نَزَلْ طُولْ عُمْرِي نَعْشَقْ اَلْمَلِيحْ رِيتُـــه وَ رَانِـــي
اَلْمَحَبَّـــــه بِاَلْمَعَـــانِي وَ اَلْمِـلَاحْ مَـا هُمْ سَـــوِيَّا
عَيْنِي وَ قَلْبِـــــي نَشَبَانِي هُمْ اَثْنَـانْ اَتَّفَقُوا عَلَـــيَّا

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها توشيح ملحون ، وزنه مجزوء الرمل ،ناظمه مجهول.
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من التك الأول .

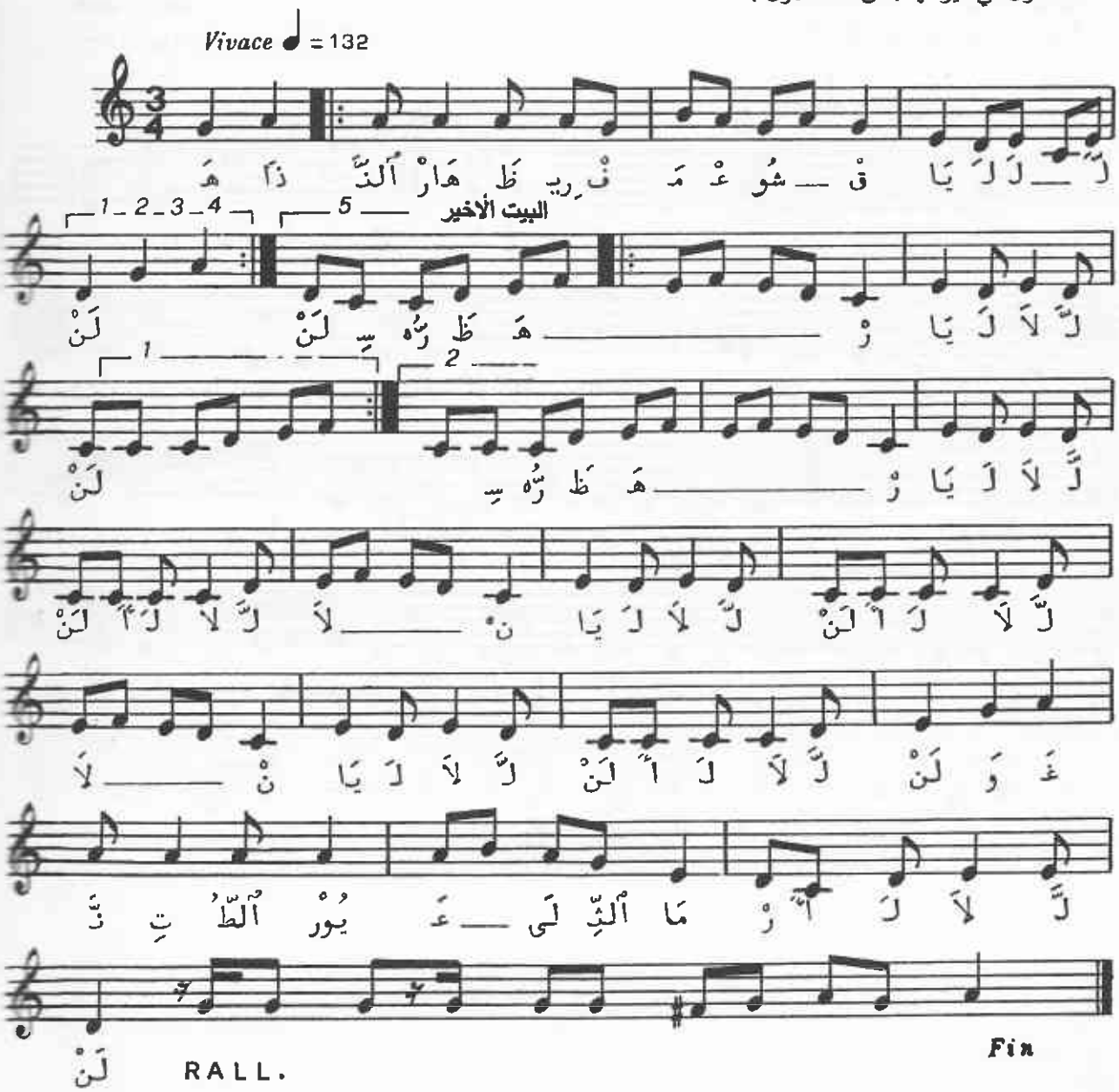


هذا النهار

هَذَا ٱلنَّهَـــارْ ظَرِيـــفْ مَعْشُـوقْ
مِنْ غَفْلَةِ ٱلزَّمَـــانْ مَسْـــرُوقْ
وَ ٱلْهَجْـــرُ بَابُـهُ مَغْلُـــــوقْ
سِـــــرُّه ظَهَـــــرْ وَ غَنَّتِ ٱلطّيُورْ عَلَى ٱلثِّمَارْ

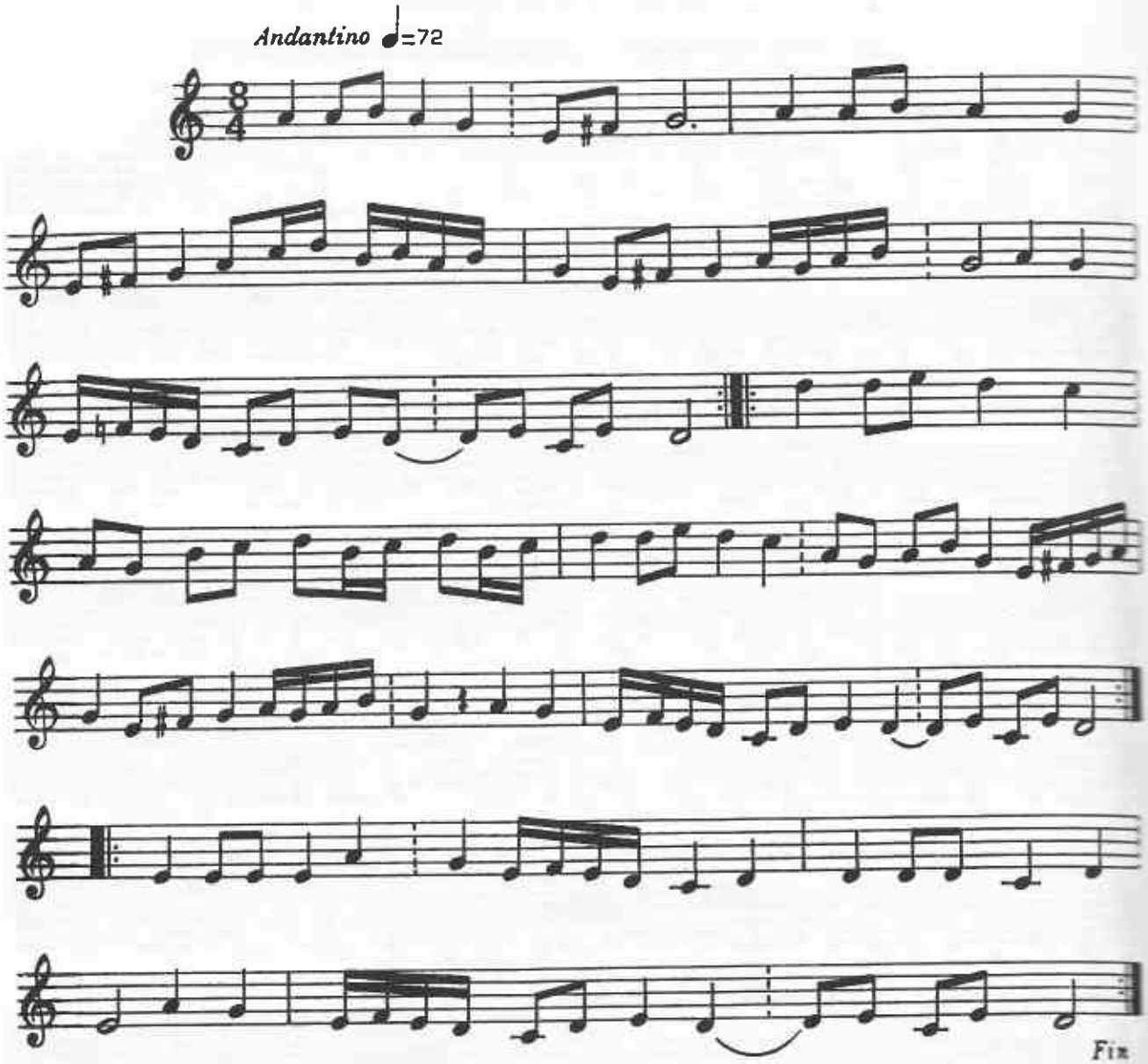
* * *

- صنعة تشتمل على " شغل" نوع النظم فيها توشيح ملحون، صاحبه مجهول ، أبياته الثلاثة الأولى على وزن مجزوء الرجز
- طبعها : رصد (قفلة الميزان تستقر على مهيمنته) .
- الدخول في ميزانها : من التك الأول .



ميزان القائم و نصف

توشية

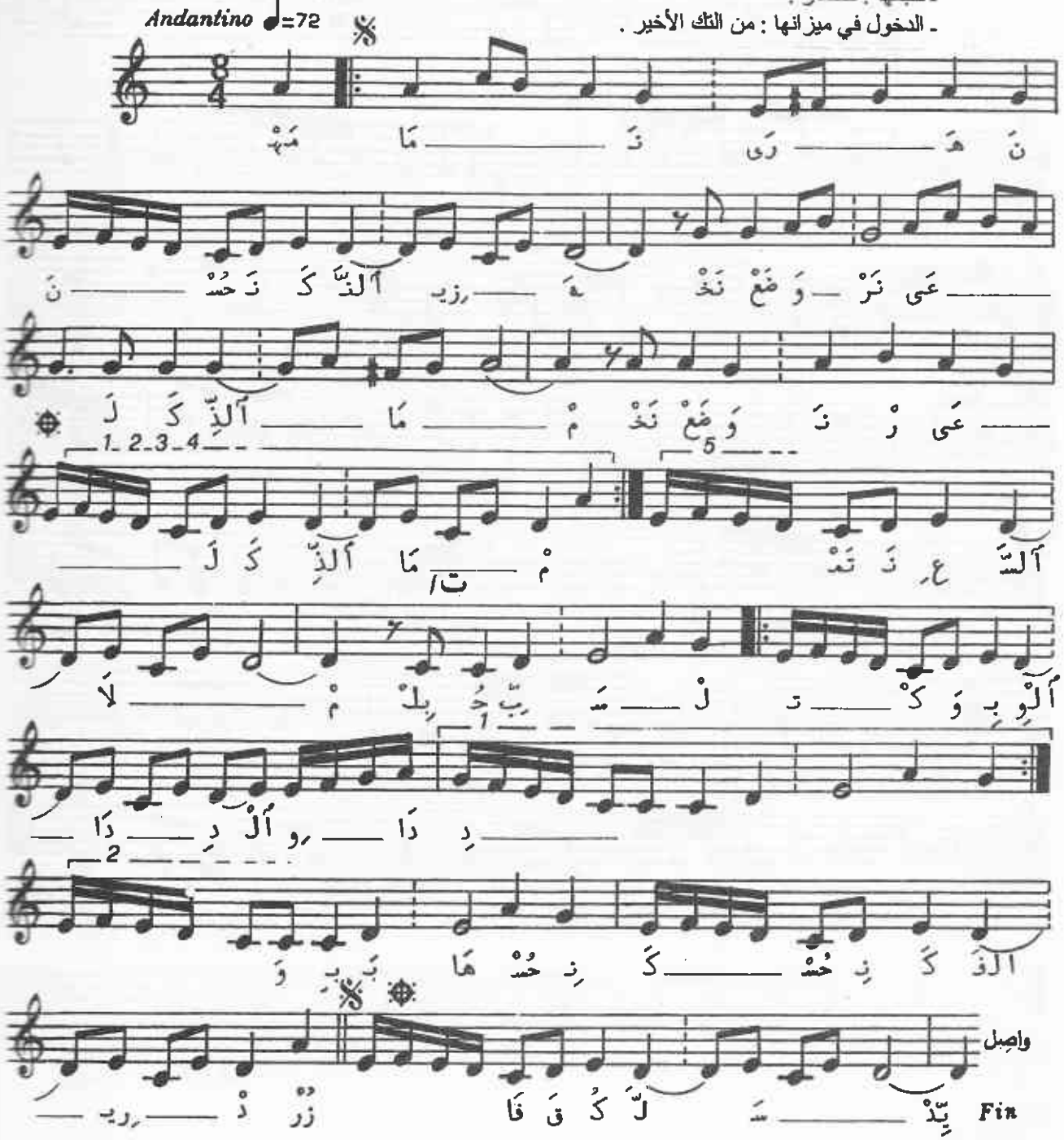


مهما نرى

مَهْمَـا نَرَى حُسْنَكَ ٱلنَّزِيهَا نَخْضَعْ وَ نَرْعَى لَكَ ٱلذِّمَامْ
وَ سَـاعَةً لاَ أَرَاكَ فِيـهَا هِـيَ عَلَـيَّ كَأَلْـفِ عَامْ
يَا شَـادِنًا مَـا لَـهُ شَبِيهَا بِٱللهِ لاَ تَمْنَـعِ ٱلسَّـلاَمْ
بِٱلْحُبِّ سَالْتَـكْ وَ بِٱلْوِدَادِ وَ بِبَهَـا حُسْنِـكَ ٱلْفَرِيدْ
زُرْنِـي وَلاَ تَشْتَفِ ٱلأَعَادِي يَا سَيِّـدًا فَـاقَ كُلَّ سَيِّدْ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها توشيح وزنه مخلع البسيط ، ناظمه مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من التك الأخير .

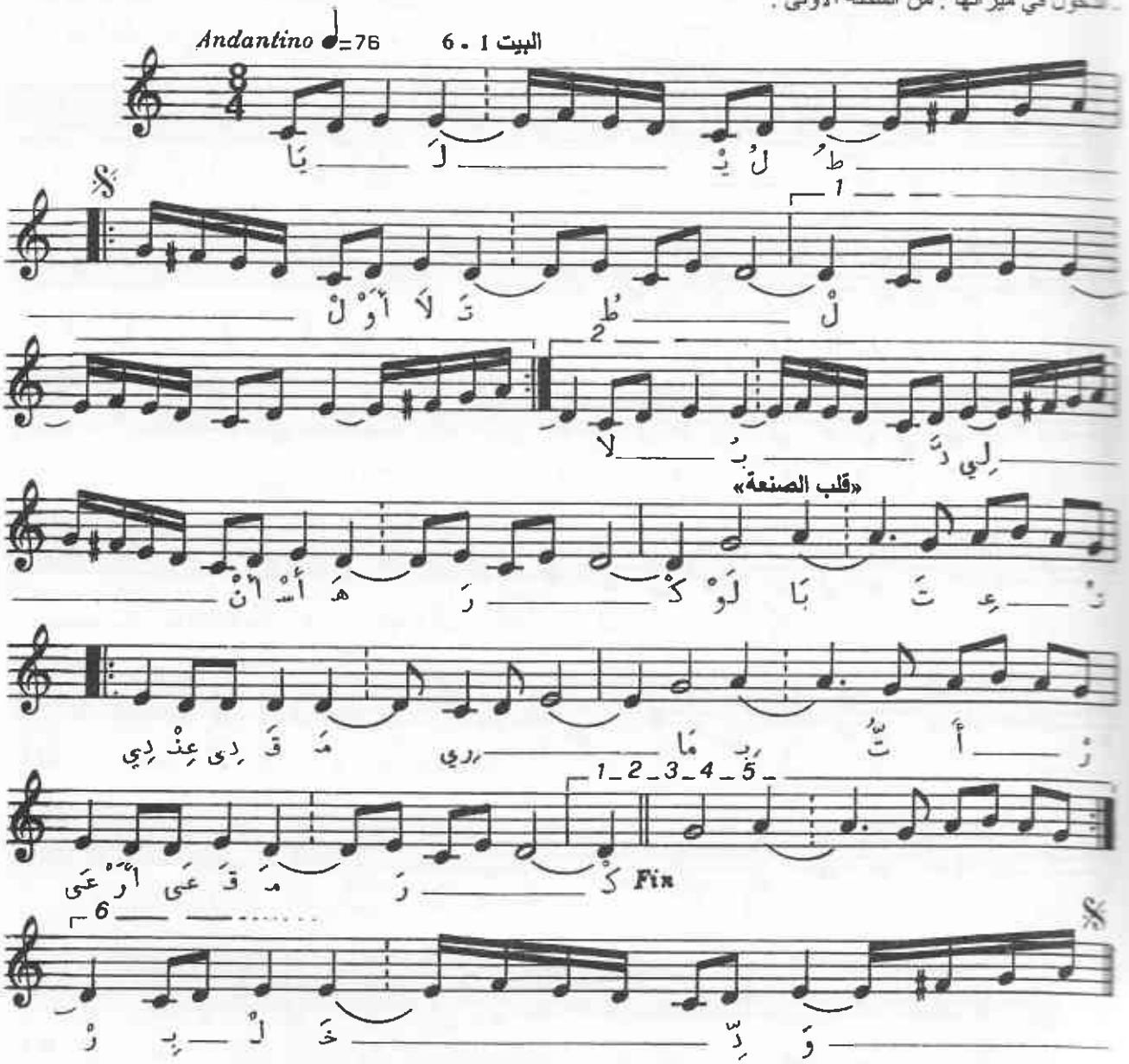


يا ليل طل

يَا لَيْـــلُ طُلْ أَوْ لَا تَطُـــلْ لَا بُـدَّ لِـــي أَنْ أَسْهَـرَكْ
لَـــوْ بَاتَ عِنْـــدِي قَمَرِي مَـــا بِتُّ أَرْعَـــى قَمَرَكْ
لِلَّـــــهِ يَـــــوْمٌ عَمَّنَا فِيهِ ٱلتَّهَانِي وَ ٱلسُّرُورْ
اِنْضَـــمَّ فِيـــهِ شَمْلُنَا نِلْنَا ٱلْأَمَانِي وَ ٱلْحُبُورْ
مَعَ شَـادِنٍ حُـلْوِ ٱلثَّنَا يَسْطُو عَلَى كُلِّ ٱلْبُدُورْ
بِٱلْخَـــدِّ وَ ٱلْقَـــدِّ ٱلْقَوِيمْ وَ ٱلثَّغْـــرُ دُرٌّ فِي ٱنْتِظَامْ
وَ ٱلشَّعْـــرُ كَٱللَّيْـــلِ ٱلْبَهِيمْ وَ ٱلْوَجْـهُ صُبْحٌ فِي ٱبْتِسَامْ

* * *

صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها توشيح ، وزنه مجزوء الرجز ، البيتان الأولان منه ينسبان إلى ابن زيدون .
صنعها : حصار .
الدخول في ميزانها : من السكتة الأولى .

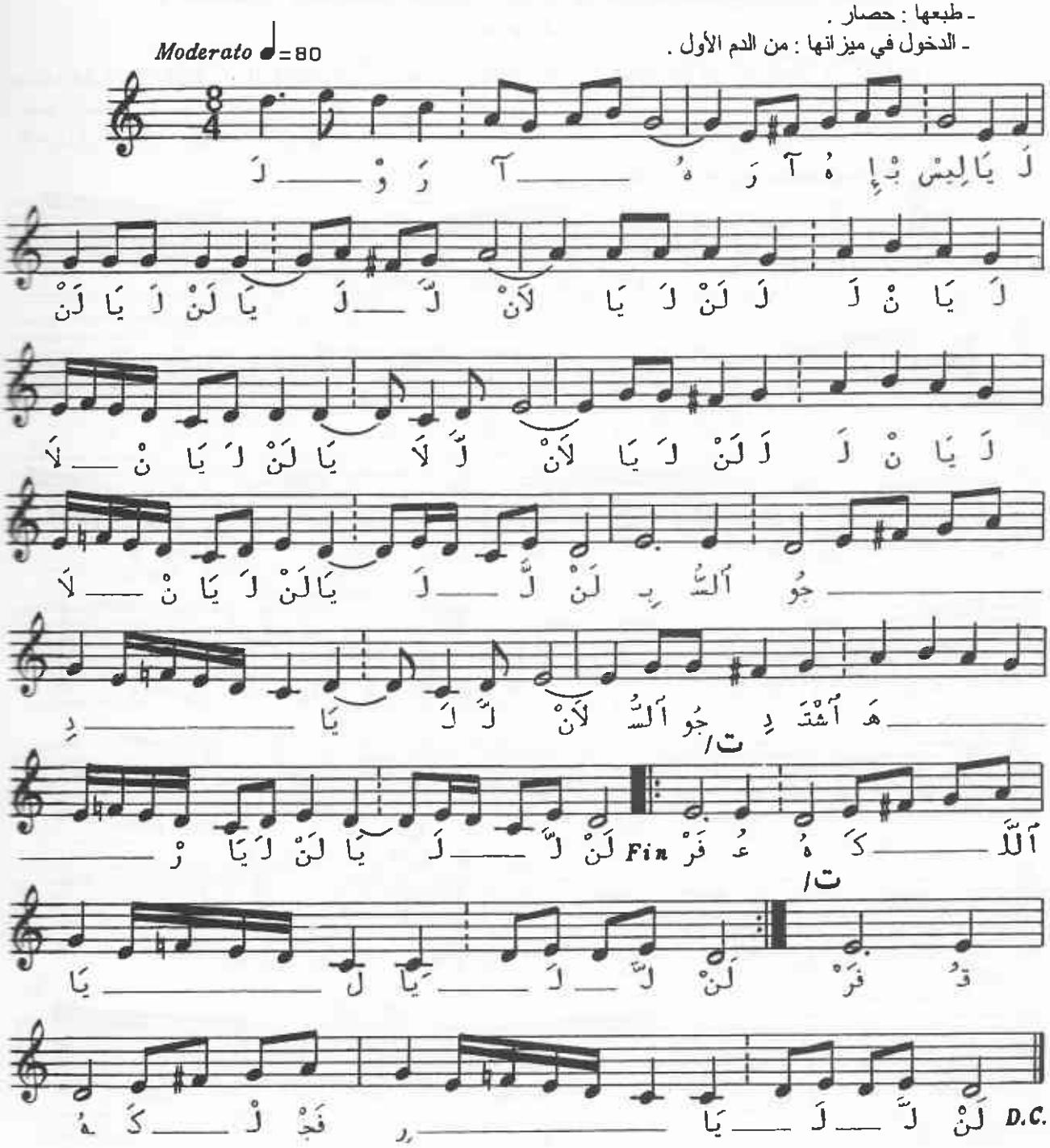


لو رآه إبليس

لَــوْ رَآهُ إِبْلِــيسْ بِالسُّجُــودِ اشْتَهَرْ
أَوْ رَأَتْــــهُ بَلْقِيسْ حَارَ مِنْهَــا النَّظَرْ
خَالُــــهُ المَغْنَطِيسْ لِحَدِيــــدِ البَصَرْ
فَرْعُــــــهُ كَاللَّيَالْ فَرْقُــــــهُ كَالفَجْرِ
حِرْتُ بَيْنَ الضَّلَالْ وَالهُدَى فِي أَمْرِي

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " نوع النظم فيها توشيح ، وزنه متدارك ، ناظمه ابن غرلة .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من الدم الأول .

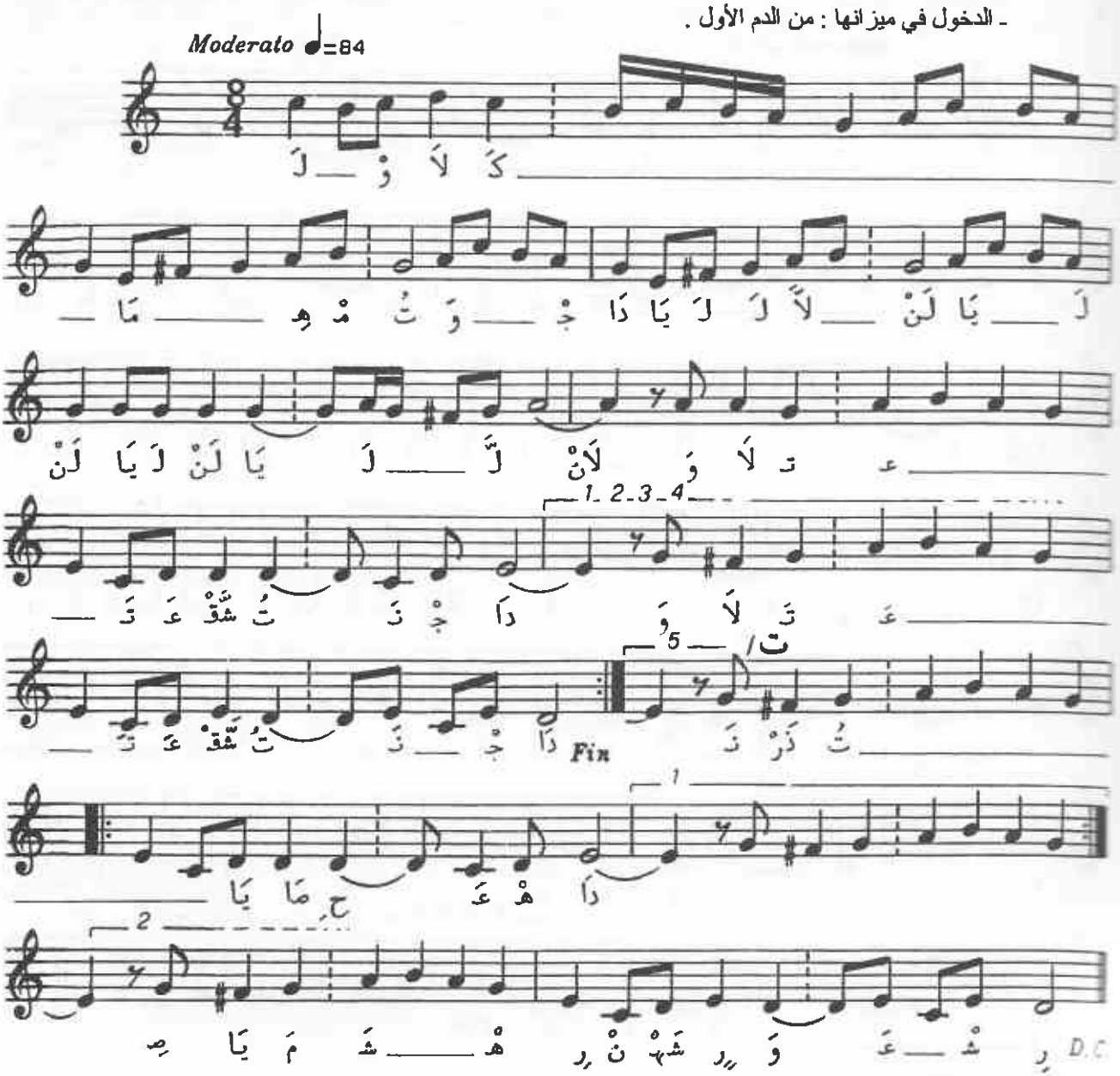


لو لاك ما همت وجدا

لَوْلاكَ مَـــا هِمْـتُ وَجْدَا وَ لاَ تَعَشَّقْـــــتُ نَجْدَا
وَ لاَ مَرَرْتُ بِرَبْـــــعٍ إلاَّ جَعَلْتُـــــكَ قَصْدَا
يَا قَـــــاتِلِي بِالتَّجَنِّي اِجْعَـــــلْ لِهَجْرِكَ حَدَّا
نَذَرْتُ يَا صَـــاحِ عَهْدَا صِيَـــــامُ شَهْرٍ وَ عَشْرِ
يَوْمَ أَرَاكَ يَا حَبِيـــــبِي مَا بَيْنَ سَحْـرِي وَ نَحْرِي

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها شعر وزنه مجتث ،
ناظمه مجهول (البيتان الأخيران لابن الخباز المرسي)
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من الدم الأول .

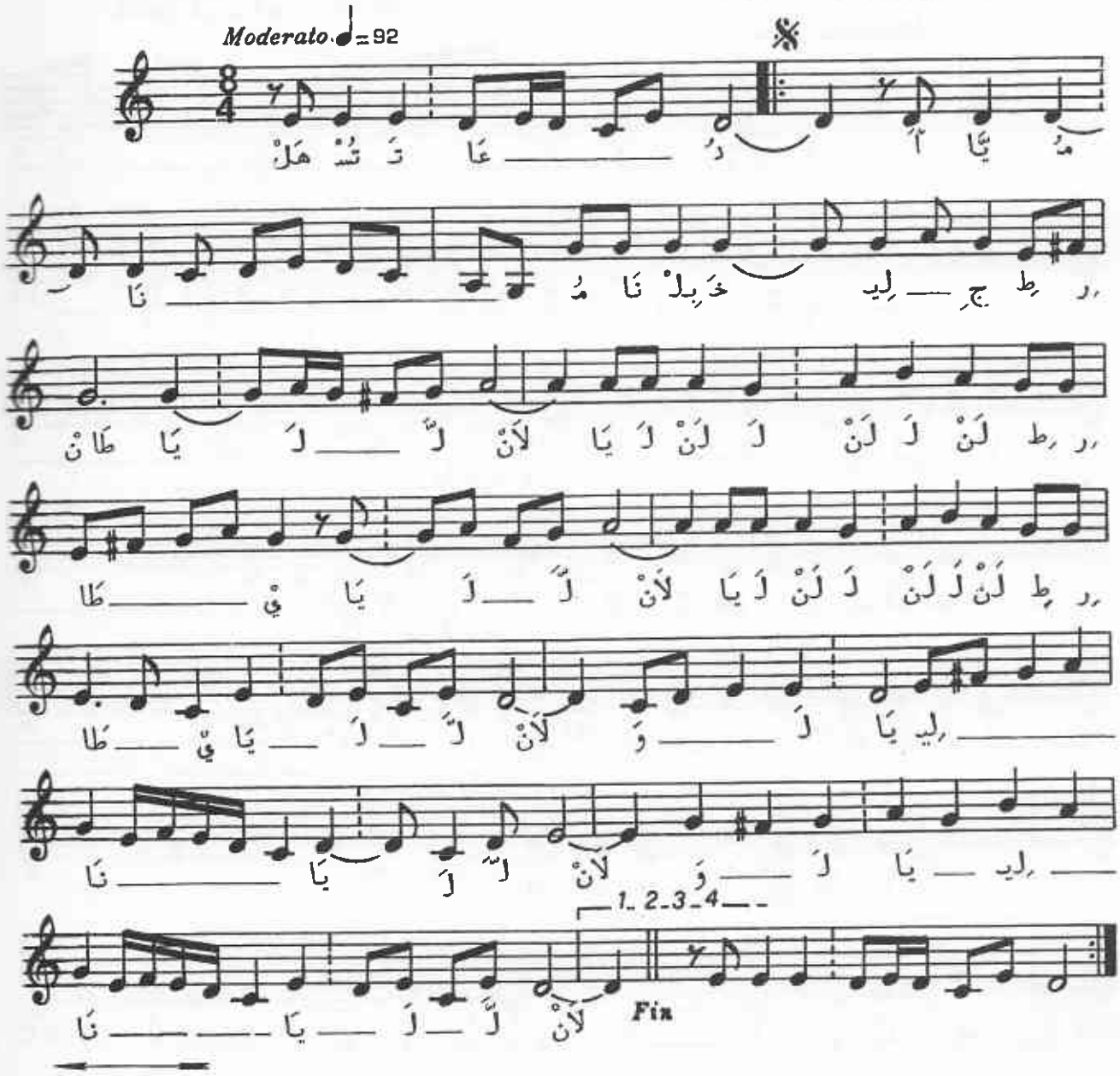


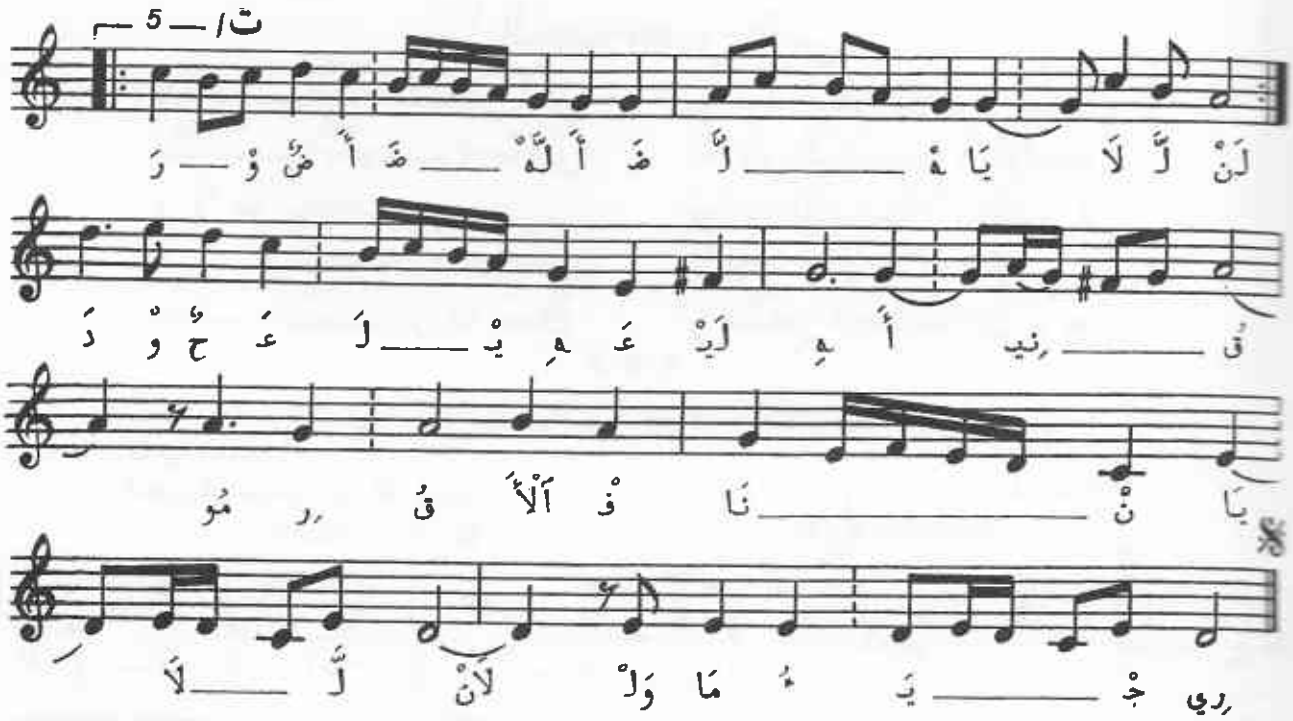
هل تستعاد أيامنا

هَلْ تُسْتَعَـــــادُ أَيَّامُنَـــــا بِالْخَلِيجِ وَ لَيَـــالِـــينَا
وَ يُسْتَعَـــــادُ مِـــنَ النَّسِيمِ الْأَرِيجِ مِسْـــكُ دَارِينَا
وَ إِذْ يَكَـــــادُ حُسْنُ الْمَكَانِ الْبَهِيجِ أَنْ يُحَيِّيـــــنَا
رَوْضٌ أَظَلَّـــهُ دَوْحٌ عَلَيْـــهِ أَنِيقْ مُوَرَّقُ الْأَفْنَـــانْ
وَ الْمَـــاءُ يَجْرِي وَ عَائِـــمٌ وَغَرِيقْ مِنْ جَنَى الرَّيْحَانْ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها توشيح ، واضعه ابو بكر بن زهر الحفيد .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها: من التك الأول .



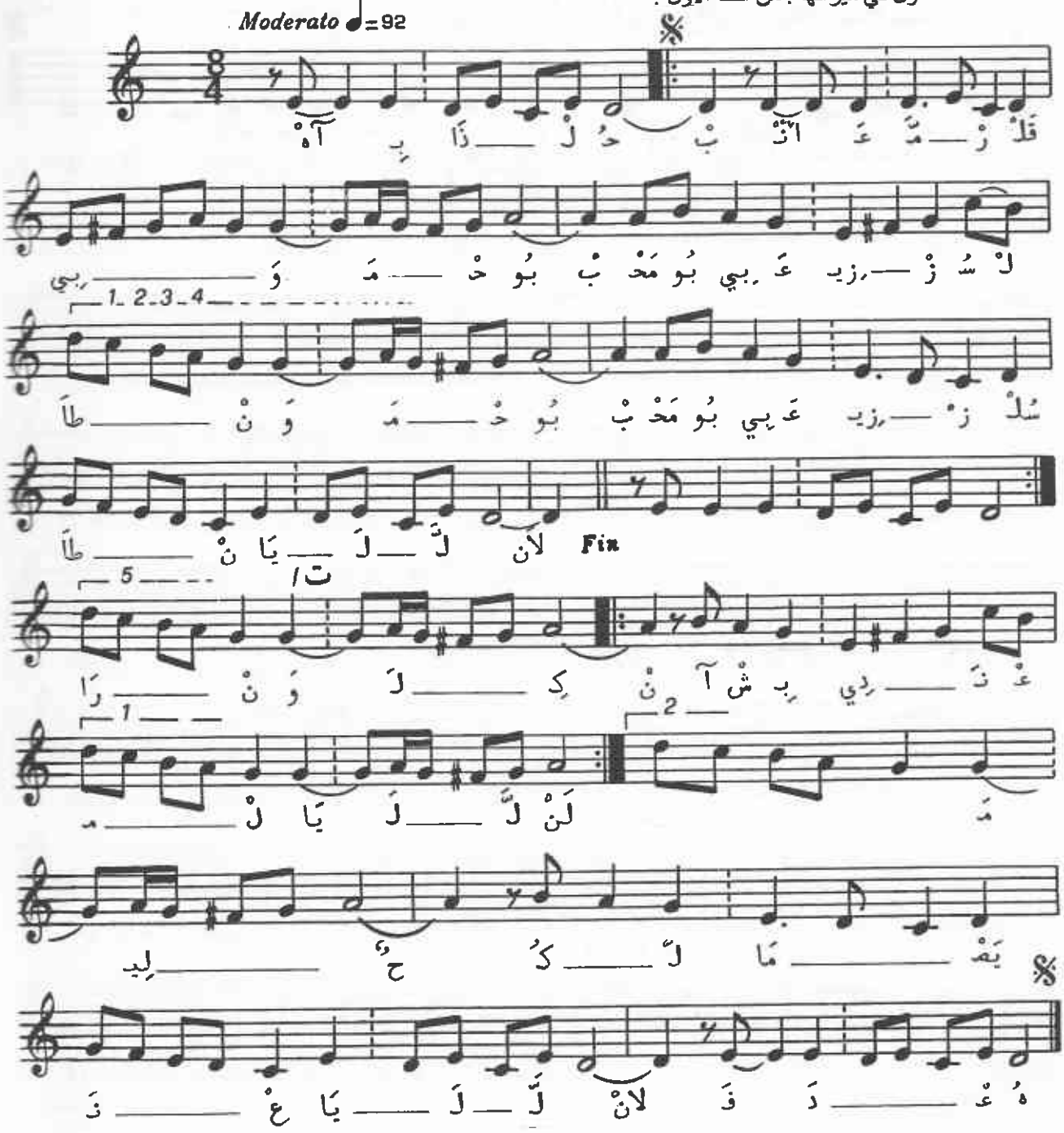

ت/ — 5 —
لَنْ لَّ لَا يَا ةْ لَّ ضَ أَ لَّهْ ضَ أَ ضُ وْ رَ
قُ رِنِي أَ هِ لَيْ عَ هِ يْ لَ عَ حُ وْ دَ
بَا نْ نَا فْ آلْأَ قُ رِ مُو
رِي جْ يَ ءُ مَا وَلْ لَانْ لَّ لَا

بذا الحب نعمر قلبي

بِذَا الحُـــبّْ نْعَمَّـــرْ قَلْبِي — وَ مَحْبُوبِـــي عَزِيـــزْ سُلْطَانْ
مَلَكْنِـــي بِالْهَـــوَى مَسْبِي — مَا بَيْنَ الْحُسْـــنِ وَ الإِحْسَانْ
وَ لاَ عَوَّدْنِـــي حِـــبِّي — سِوَى الصُّـــدُودِ وَ الْهِجْرَانْ
وَ لَكِنْ آشْ بِيدِي نَعْمَلْ — مَلِيـــحْ كُلّْ مَا يَصْنَعْ
فَدَعْـــهُ يَهْجُـــرْ وَ انَا نَحْمَلْ — وَ لِلصَّبْرِ الْجَمِـــيلْ نَرْجِعْ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها زجل ، لأبي الحسن الششتري .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من التك الأول .

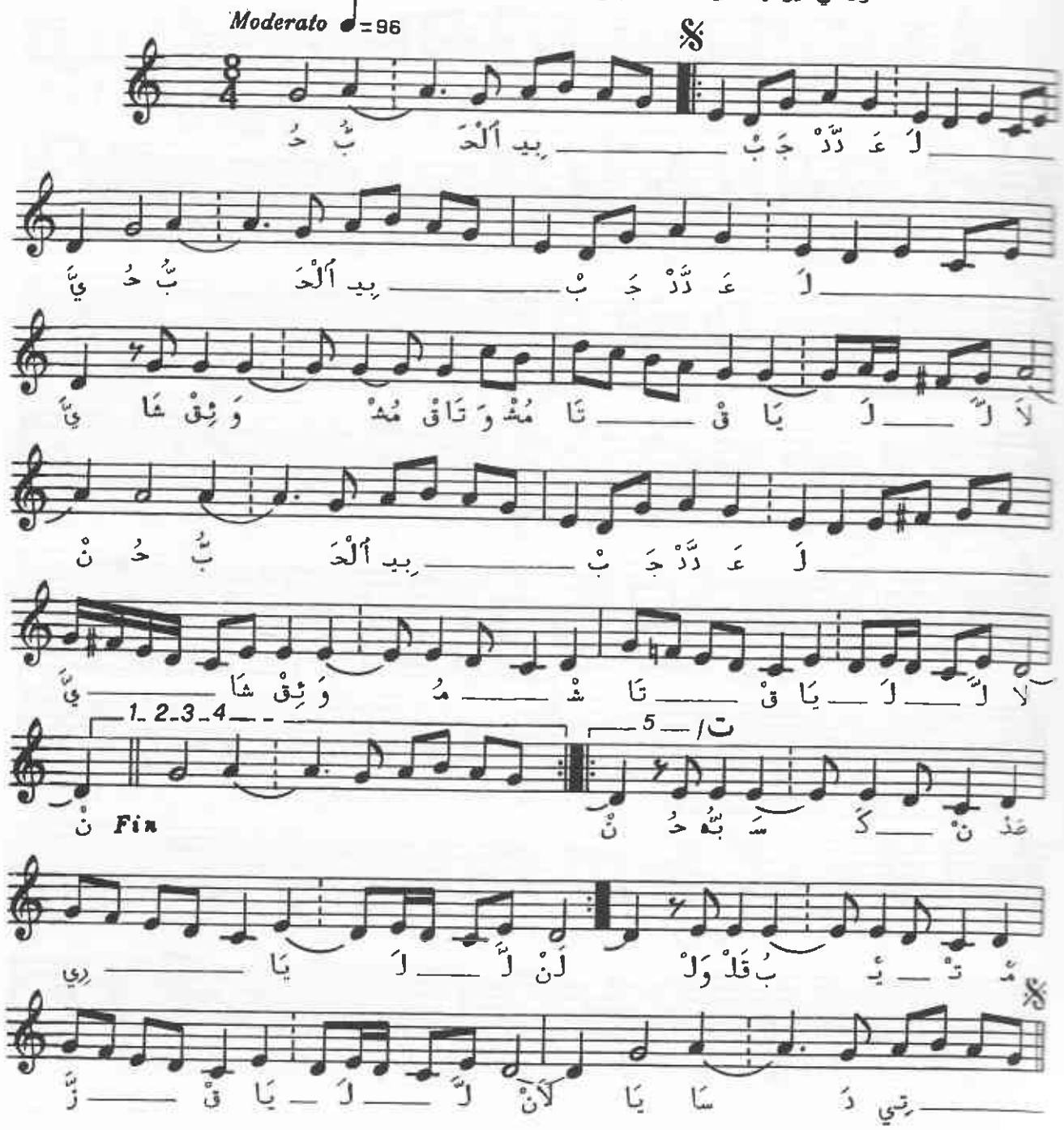


حب الحبيب

حُبُّ ٱلْحَبِيبْ جَدَّدْ عَلَيَّ — شَائِقْ وَ مُشْتَاقْ
هُوَ ٱلَّذِي يَدْرِي مَا بِيَّ — ٱلْمَلِكْ ٱلْخَلَّاقْ
عَسَى ٱلْكَرِيمْ يَتُوبْ عَلَيَّ — بِرَحْمَتِهْ يَشْفَقْ
حُبُّهْ سَكَنْ صَدْرِي — وَ ٱلْقَلْبْ يَتْمَزَّقْ
يَا سَادَتِي قُولُوا هَنِيَّا — طُوبَى لِمَنْ يَعْشَقْ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها زجل لأبي الحسن الششتري .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من السكتة الأولى .

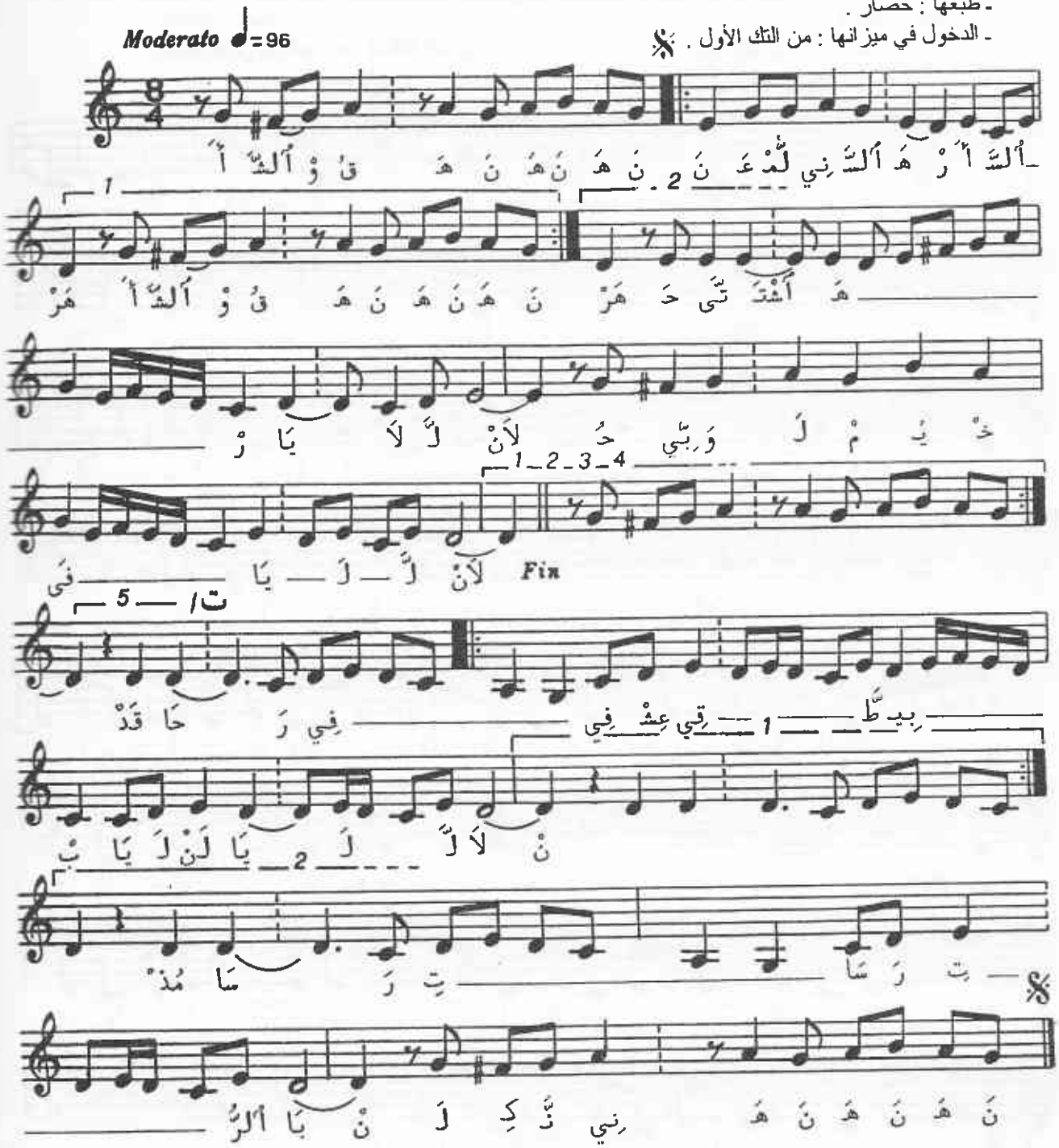


الشوق علمني السهر

اَلشَّوْقُ عَلَّمْنِي اَلسَّهَرْ حَتَّى اَشْتَهَرْ حُبِّي وَ لَمْ يُخْفَا
اَلدَّمْعُ مِنْ عَيْنِي اَنْهَمَرْ مِثْلَ اَلْمَطَرْ وَ نَارِي لَا تُطْفَا
إِذَا يَجِيءُ وَقْتُ اَلسَّحَرْ تَشْعَلْ جِمَارْ فِي خَاطِرِي زُلْفَى
قَدْ حَارَ فِي عِشْقِي اَلطَّبِيبْ مُذْ سَارَتِ اَلرُّكْبَانْ
لَكِنَّنِي أَرْغَبُ اَلْمُجِيبْ أَنْ يَسْتَجِيبْ لِلْعَاشِقِ اَلْوَلْهَانْ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها زجل ، وزن صدور أبياته هزج و أعجازها مضارع ، ناظمه مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من التك الأول .

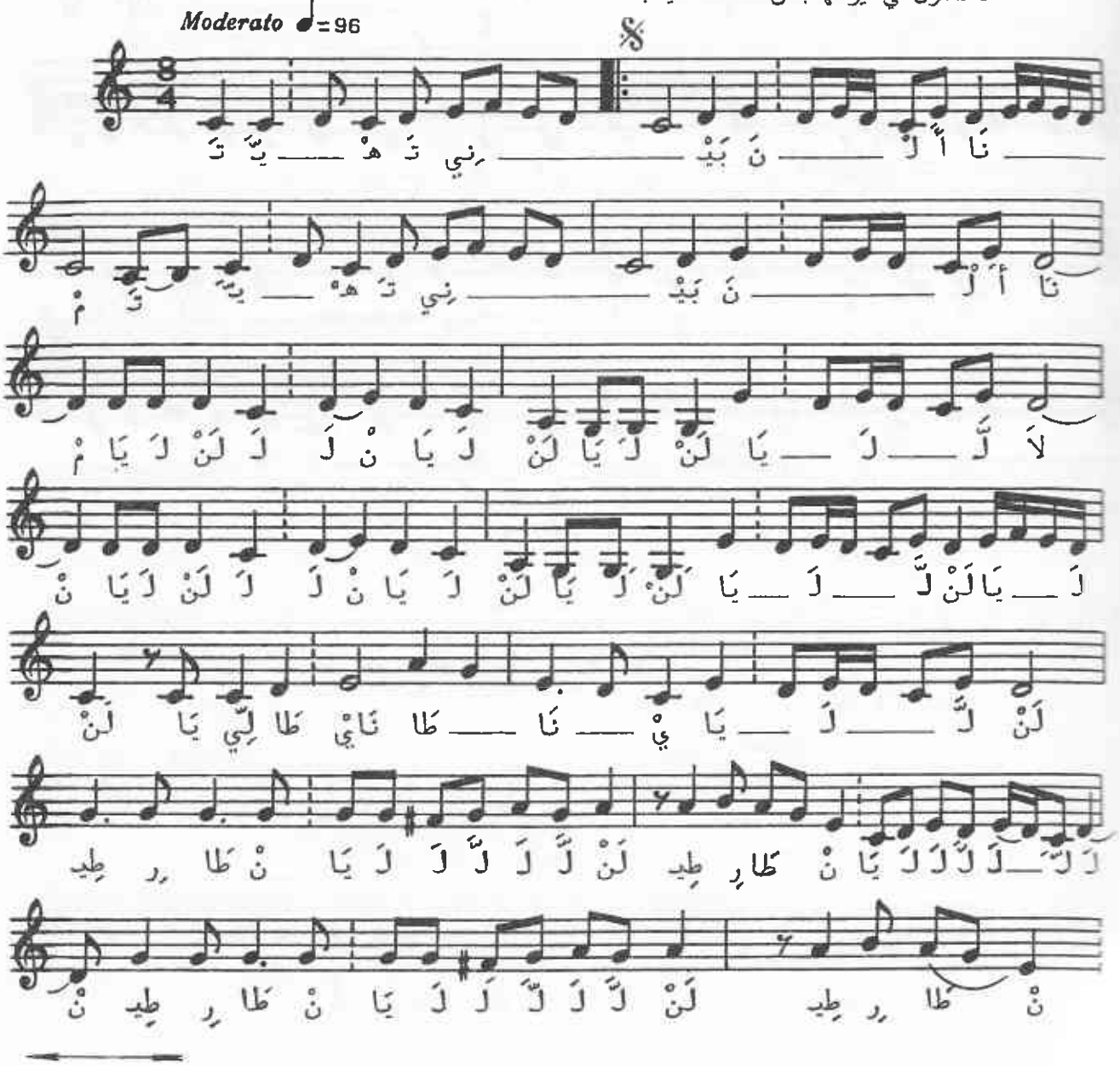


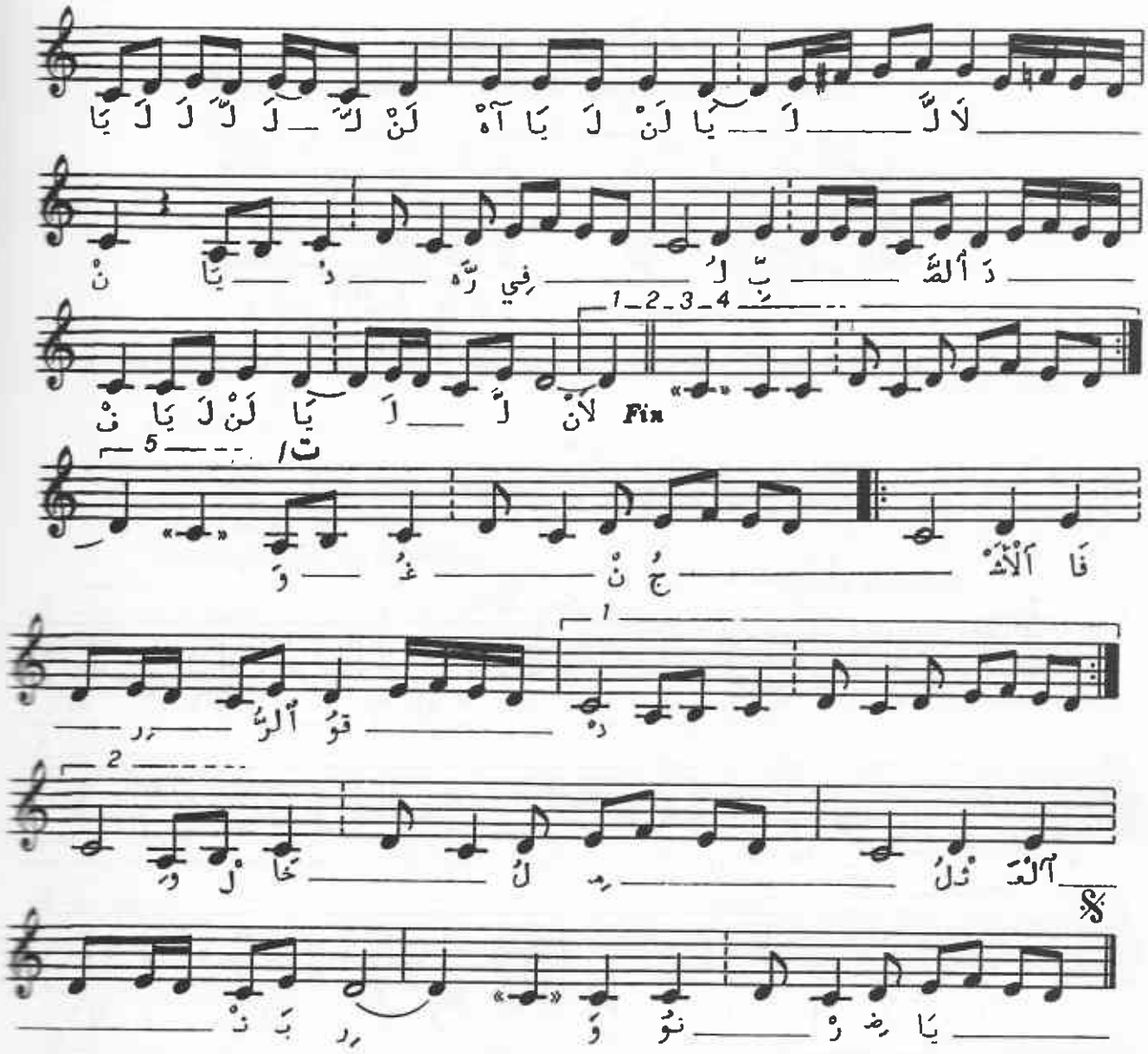
تيهتني بين الأنام

تَيَّهْتَنِـــــي بَيْـنَ ٱلْأَنَامْ يَا دُرَّه فِـي لُبِّ ٱلصَّدَفْ
دَعَوْتَ قَلْبِـــي ٱلْمُسْتَهَامْ لِمَسْجِـدِ ٱلْحُـبِّ ٱعْتَكَفْ
أَسْقَيْتَنِـــي كَأْسَ ٱلْغَرَامْ كَمَـــا سَقَيْـتَ مَنْ سَلَفْ
وَغُنْجُ ٱلْأَشْفَارِ ٱلرُّقُودْ وَٱلْخَالُ مِثْلُ ٱلْعَنْبَرِ
وَ نُورْ ضِيَا ذَاكَ ٱلْجَبِينْ مِثْـــلُ ٱلْهِـــلَالِ ٱلنَّيِّرِ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها زجل ، وزنه هزج ، صاحبه مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من السكتة الثانية .



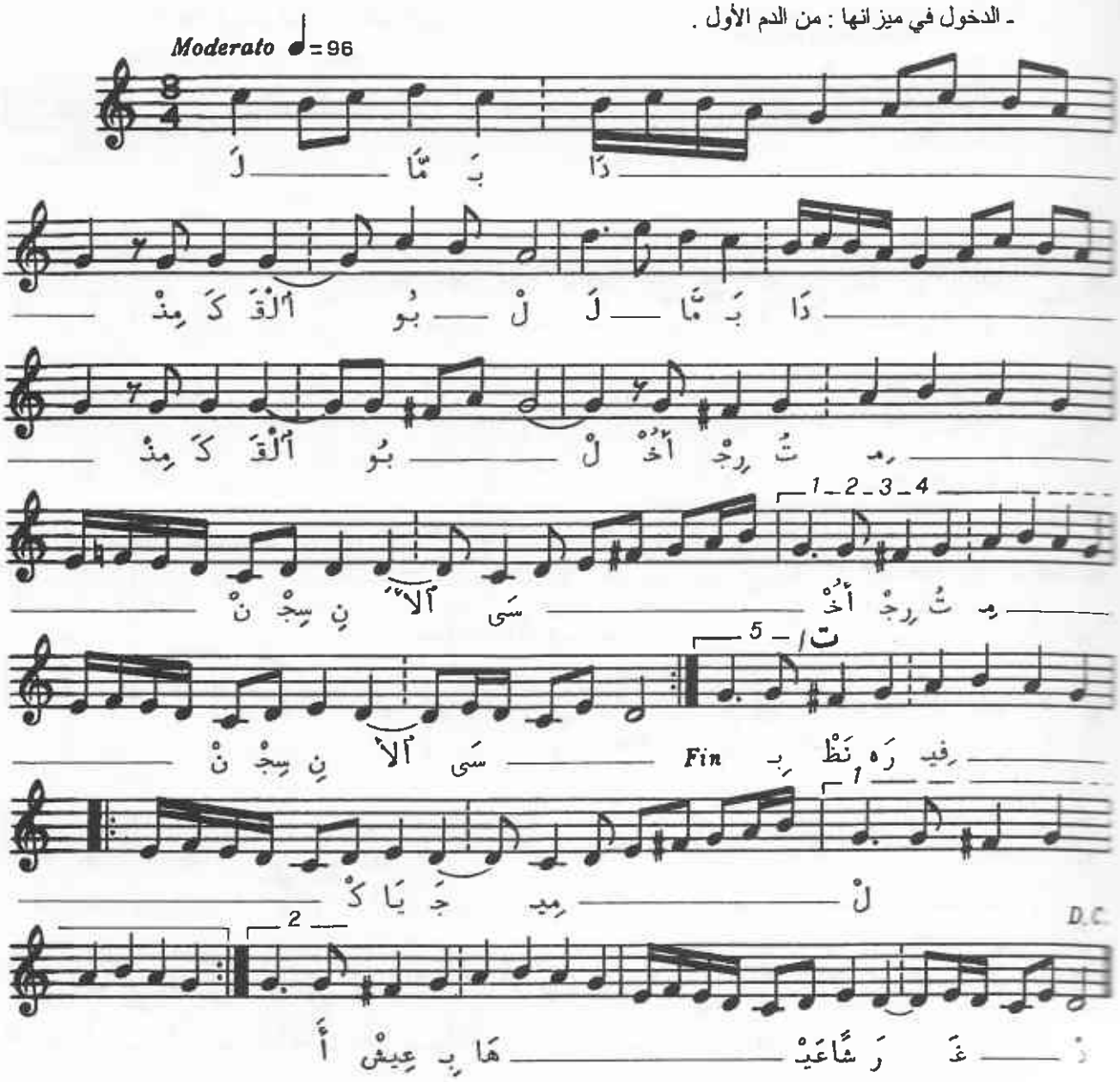

لَا لَّ لَ يَا لَنْ لَ يَا آهْ لَنْ لَّ لَ لَّ لَ لَ يَا
دَ ٱلْمَّ بِّ لُ فِي رَّهْ دْ يَا نْ
1 2 3 4
لَانْ لَّ لَ يَا لَنْ لَ يَا فْ
Fin
5
ت/
فَا ٱلْأَنْ جُ نْ غُ وَ
1
قَوْ ٱلرَّ رِ دْ
2
ٱلْعَ ذْلُ لُ خَا لْ وَ
يَا ضَ رْ نَوْ وَ رِ بَ نْ

لما بدا منك القبول

لَمَّـــا بَدَا مِـــنْكَ ٱلْقَبُولْ — أُخْرِجْـــتُ مِنْ سِجْنِ ٱلْأَسَا
وَ زُجَّ بِـــي عَيْـــنَ ٱلْوُصُولْ — وَ صِـــرْتُ بِـــكَ مُؤْنَسَا
وَ لَسْـــتَ مِنْ قَلْبِـــي تَزُولْ — كُـــلَّ ٱلصَّـــبَاحِ وَٱلْمَسَا
بِنَظْرَه فِيكَ يَا جَمِيلْ — أَعِشْ بِهَا عَيْشًا رَغَدْ
يَا رَاحَـــةَ ٱلْقَلْـــبِ ٱلْعَلِيلْ — فِيـــكَ ٱجْتَمَـــعْ كُلُّ ٱلْمُرَادْ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها توشيح ، وزنه هزج ، صاحبه مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من الدم الأول .

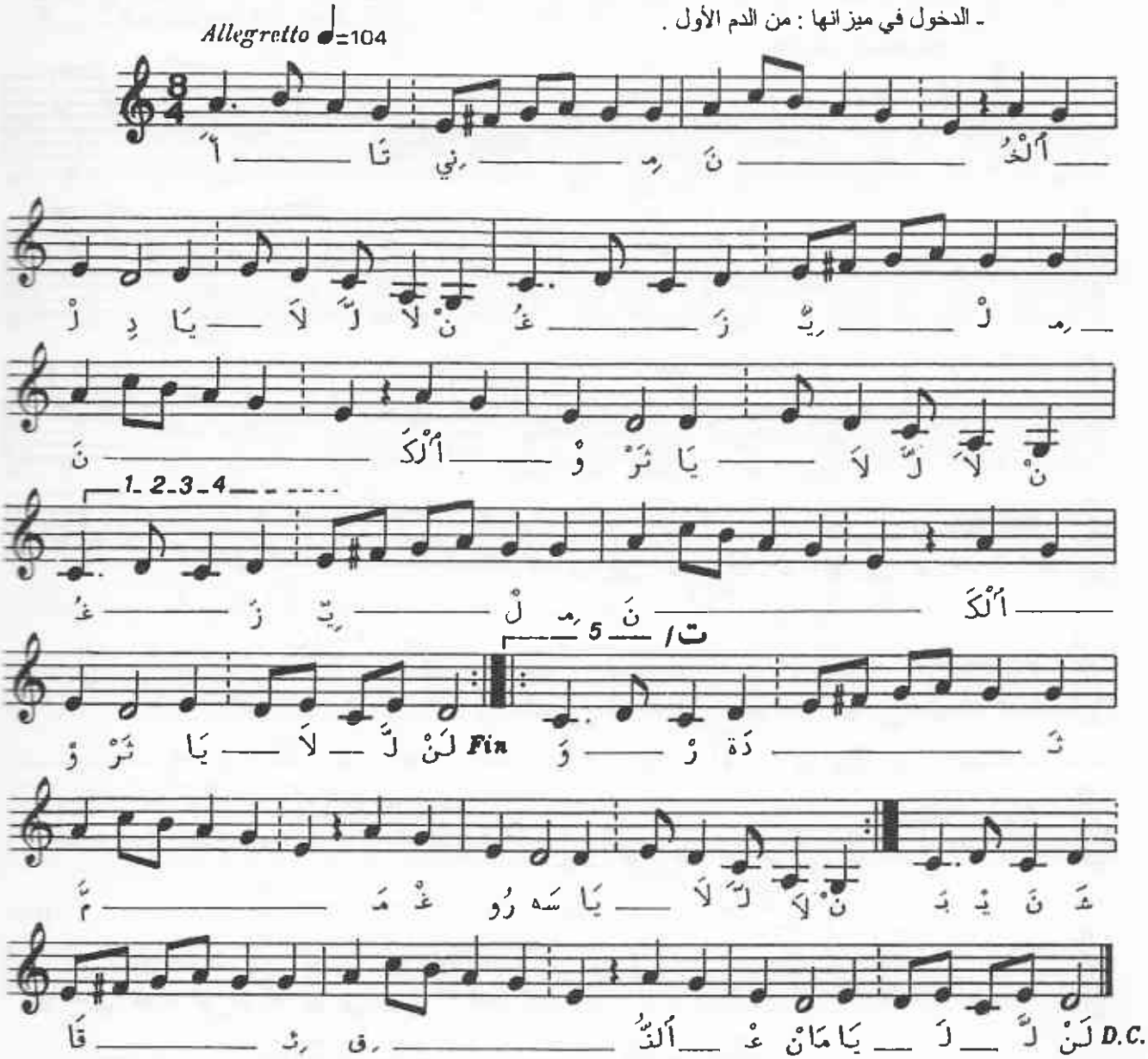


أتاني من الخلد

أَتَانِـــــــــي مِـــنَ ٱلْخُلْدِ غُزَيِّـــــــــلْ مِنَ ٱلْكَوْثَرْ
رِيقُـــــهُ عَسَـــلْ شَهْدِ ثَغْـــرُهُ مِـــنَ ٱلْجَوْهَرْ
وَ زَانَـــهُ عَلَـــى ٱلْخَدِّ نُقَيْطَـــه مِـــنَ ٱلْعَنْبَرْ
وَرْدَه ثَـمَّ مَغْرُوسَـه بَيْنَ شَقَائِقِ ٱلنُّعْمَانْ
رَاهَـــا ثَـمَّ مَحْرُوسَه بِصَـــوَارِمِ ٱلْأَجْـــفَانْ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها زجل ، صاحبه مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من الدم الأول .

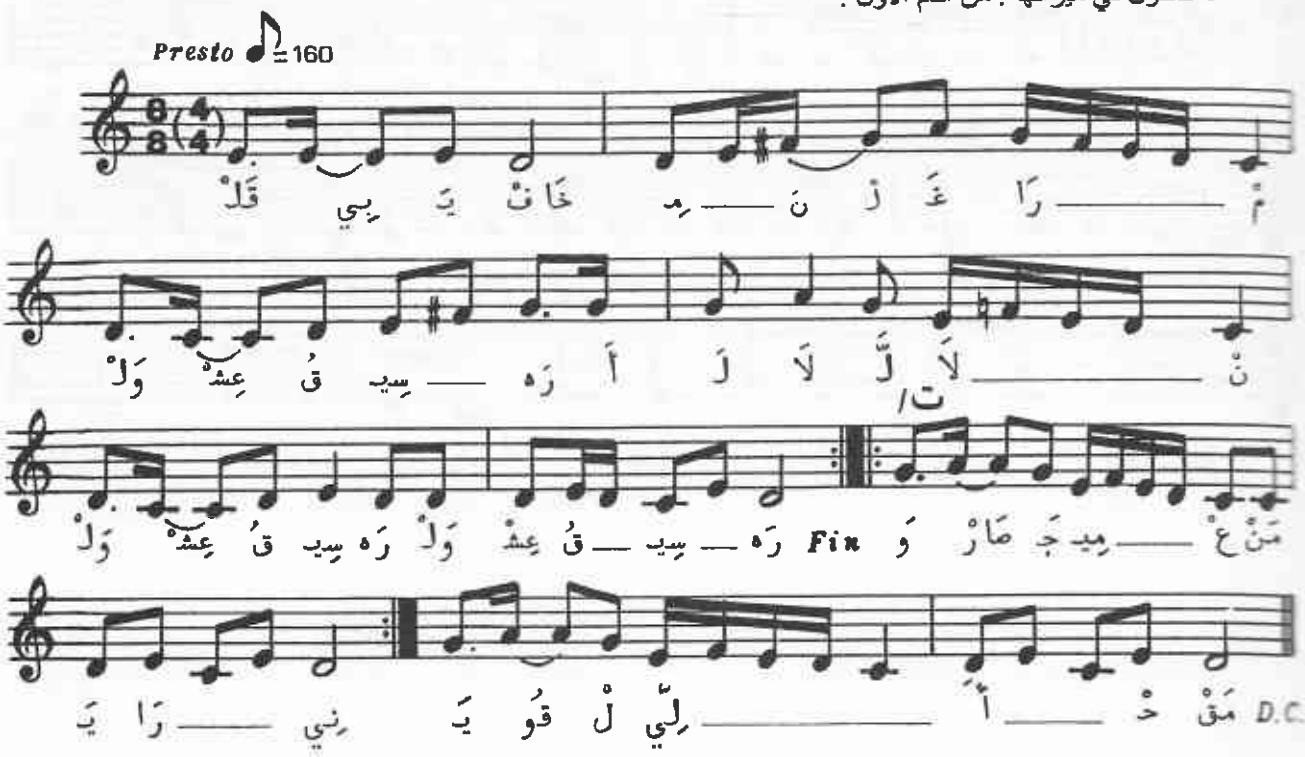


قلبي يخاف

قَلْبِـــي يَخَافْ مِنَ ٱلْغَرَامْ وَٱلْعِشْـــقْ سِيرَه
وَ صَـارْ يُرَفْرِفْ كَٱلْحَمَامْ نَحْـــوَ ٱلْجَزِيرَه
قُل لِّـــيَ آش هُوَ ٱلْمَرَامْ وَاشْ هِي ٱلسَّرِيرَه
وَ صَـارْ جَمِيعْ مَنْ يَرَانِي يَقُـــول لِّي أَحْمَقْ
لَكِـــــنْ دَعْهُ يَسْتَاهَلْ آشْ دَّاهْ يَعْشَـــقْ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها زجل ، فيه تفاعيل الوافر ، ينسب إلى أبي الحسن الششتري .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من الدم الأول .

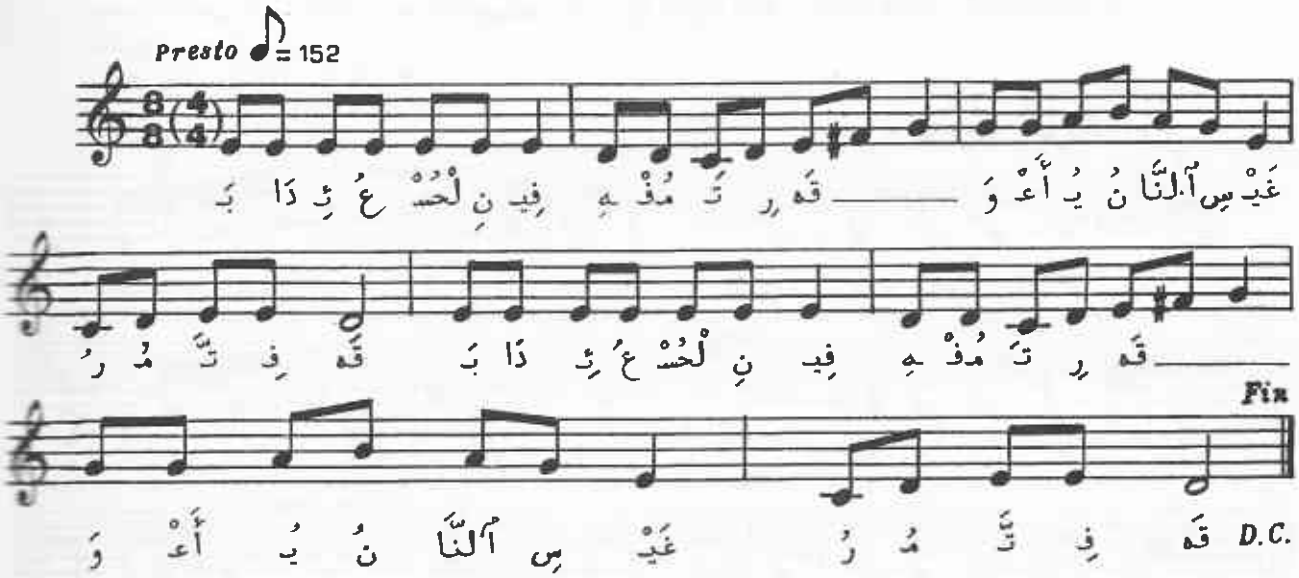


بدائع الحسن

بَدَائِـــعُ ٱلْحُسْنِ فِيهِ مُفْتَرِقَه وَ أَعْيُـــنُ ٱلنَّاسِ غَيْرُ مُتَّفِقَه
سِهَـــامُ ٱلْحَاظِـــهِ مُفَرَّقَةٌ فَكُـــلُّ مَنْ رَامَ لَحْظَهُ رَشَقَه
قَدْ رَقَمَ ٱلْحُسْـــنُ فَوْقَ وَجْنَتِهِ هَذَا مَلِيـــحٌ وَ حَقِّ مَنْ خَلَقَه

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها شعر من بحر المنسرح ، صاحبه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من الدم الأول .

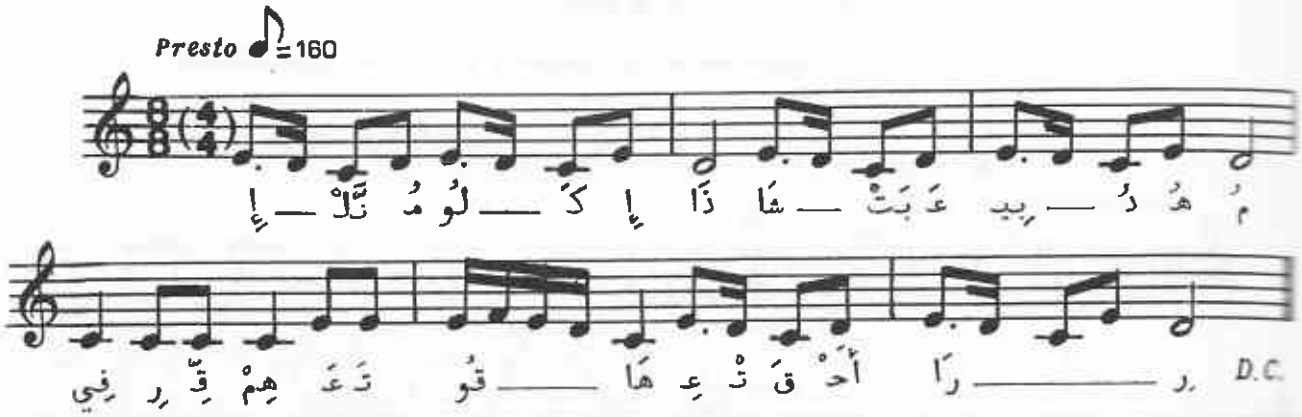


إن الملوك

إِنَّ ٱلْمُلُـــــــوكَ إِذَا شَابَتْ عَبِيدُهُمُ فِـــي رِقِّهِـــمْ عَتَقُوهَا عِتْقَ أَحْرَارِ
وَ أَنْتَ يَا سَيِّـــــدِي أَوْلَى بِذَا كَرَمًا قَدْ شِبْتُ فِي ٱلرِّقِّ فَأَعْتِقْنِي مِنَ ٱلنَّارِ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها شعر من بحر البسيط ، ناظمه مجهول .
- طبعها : رصد .
- للدخول في ميزانها : من الدم الأول .

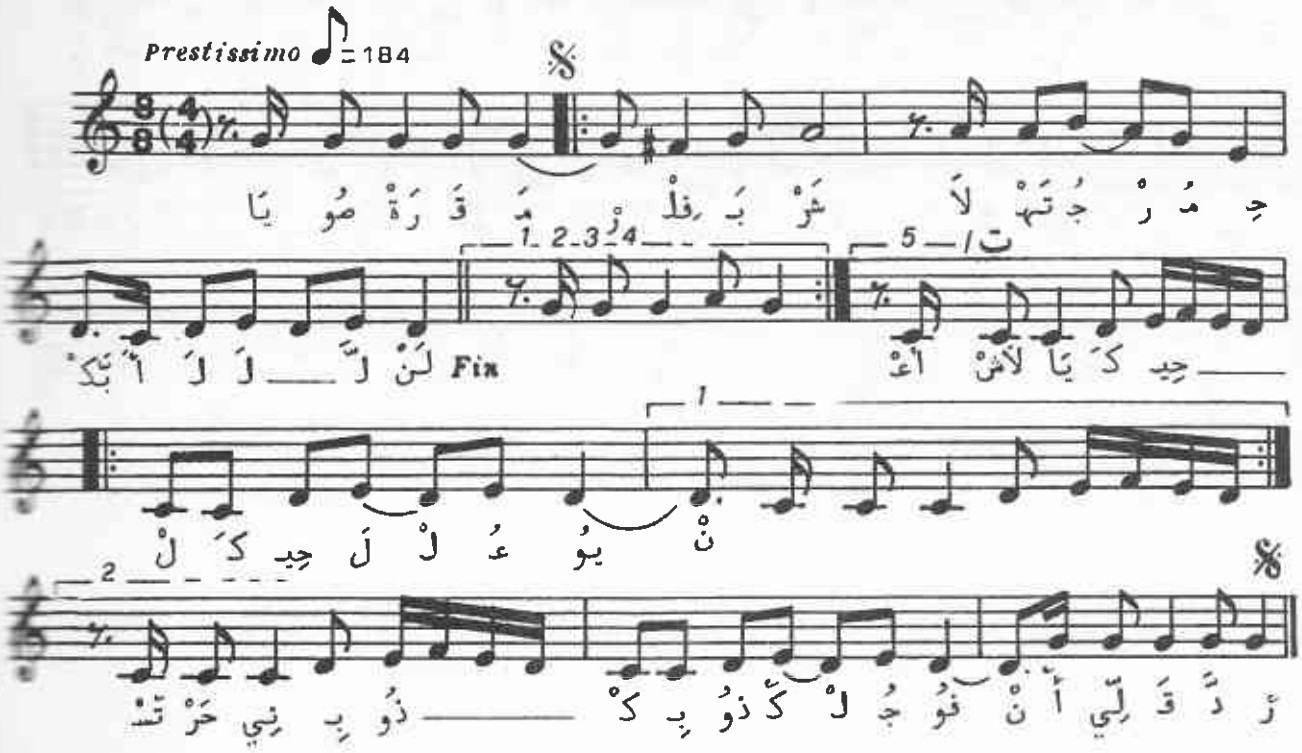


يا صورة قمر

يَا صُـــــورَةْ قَمَرْ فِي ٱلْبَشَرْ — لاَ تَهْجُـــــــــرْ مُحِبَّكْ
يَا سُلْطَـــــانْ جَمِيعَ ٱلصِّغَارْ — آشْ يْطَفِـــــــــي لَهِيبَكْ
تْسَحْرْنِـــــي بِذُوكْ ٱلشِّفَارْ — ٱلْمَوْلَـــــــــى حَسِيبَكْ
أَعْلاَشْ يَا كَحِيلَ ٱلْعْيُونْ — تْسَحْرْنِي بِذُوكْ ٱلْجْفُونْ
ٱللِّـــــــي قَدَّرْ ٱللهْ يْكُونْ — آشْ أَنْـــــــهُ أَحْتِيَالِي

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها زجل صاحبه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها: من التك الأول .

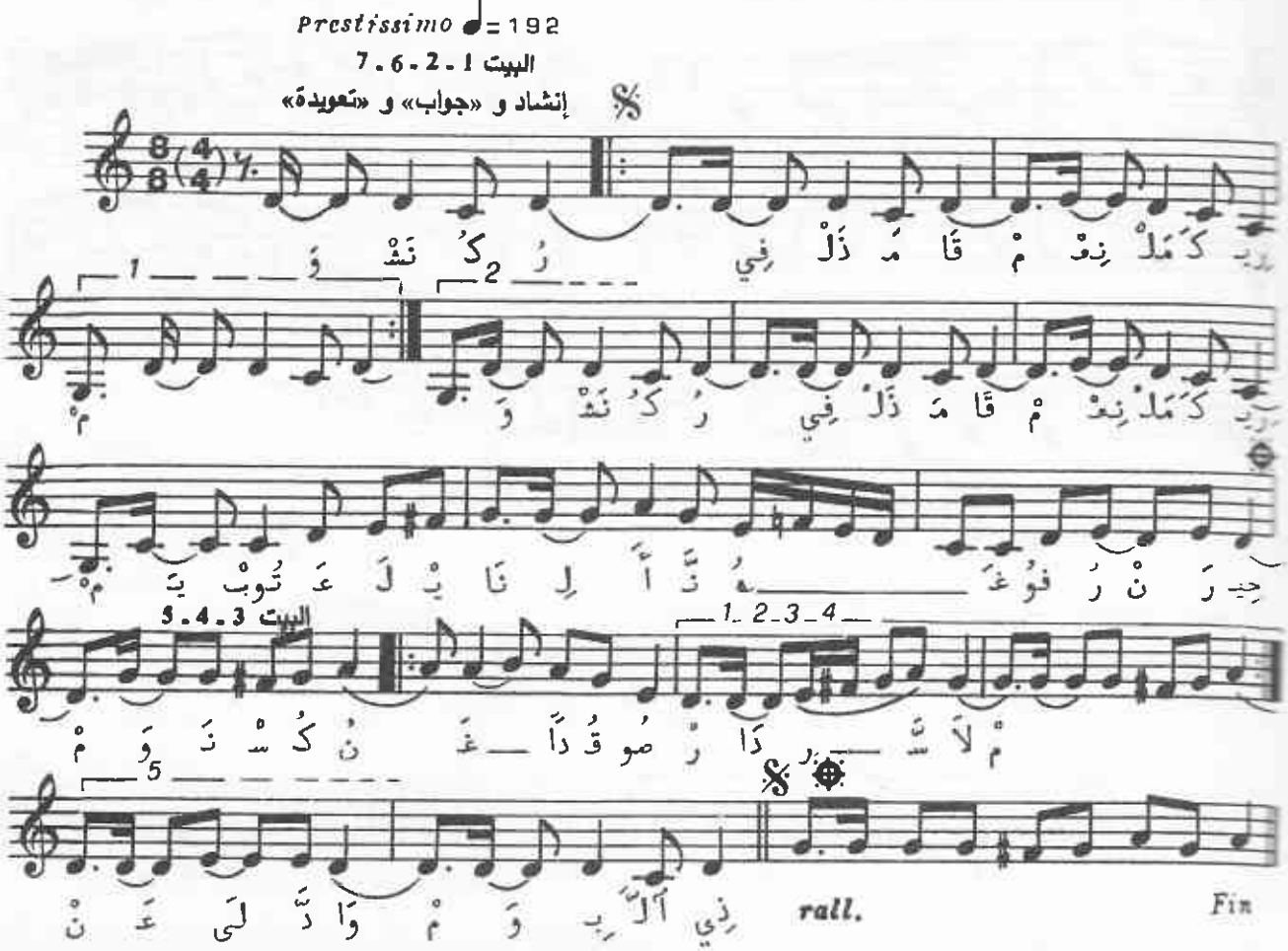


و نشكر في ذا المقام

وَ نَشْكُرُ فِـــــي ذَا ٱلْمَقَامْ — نِعْـــــــــمَ ٱلْكَرِيمْ
يَتُـــــــوبْ عَلَيْنَا لِأَنَّهُ — غَفُـــــــــورٌ رَحِيمْ
وَ نَسْكُـــنُ غَدًا قُصُورَ — دَارِ ٱلسَّـــــــلَامْ
مَعَ ٱلْعَرَايِسْ مِنْ سَنَـــا — حُـــــــورِ ٱلْخِيَامْ
وَ فِـــي ٱلنَّعِيمْ خَالِدِينْ — عَلَـــــــى ٱلدَّوَامْ
وَ بِٱلَّذِي عَلَـــى ٱلصِّرَاطْ — ٱلْمُسْتَقِـــــــــيمْ
يَتُـــــــوبْ عَلَيْنَا لِأَنَّهُ — غَفُـــــــــورٌ رَحِيمْ

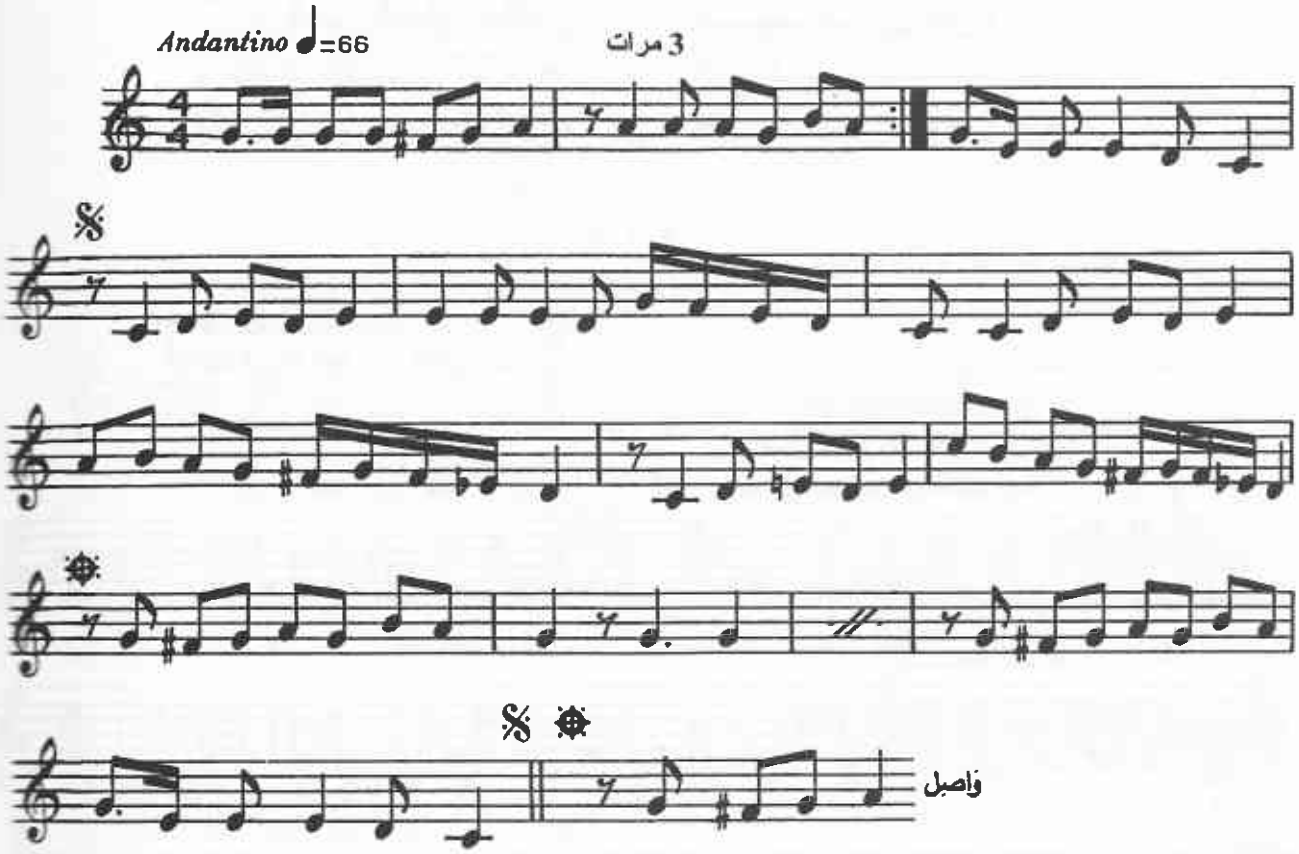
* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها توشيح صاحبه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من التك الأول .



ميزان البطايحي

توشية

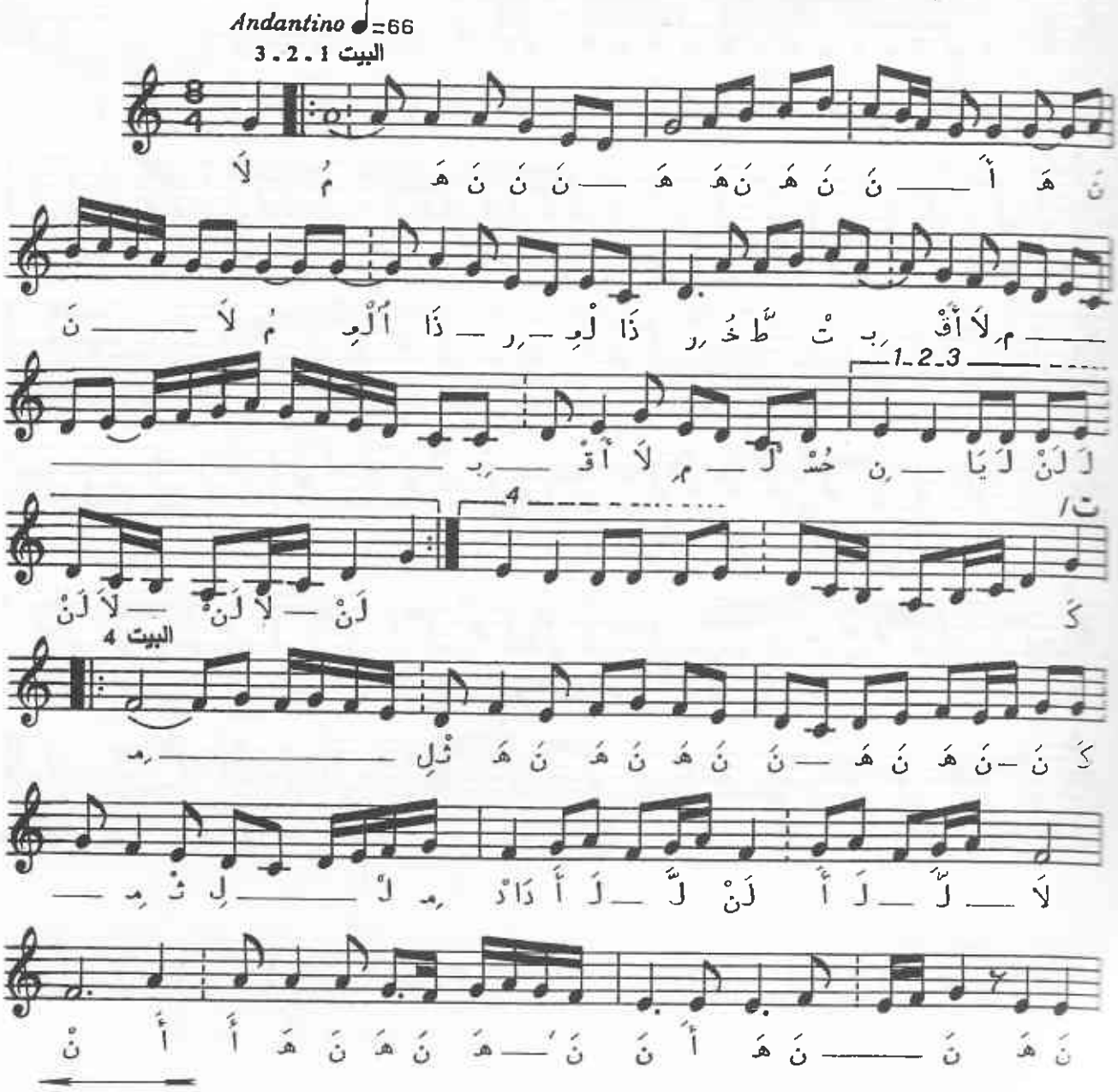


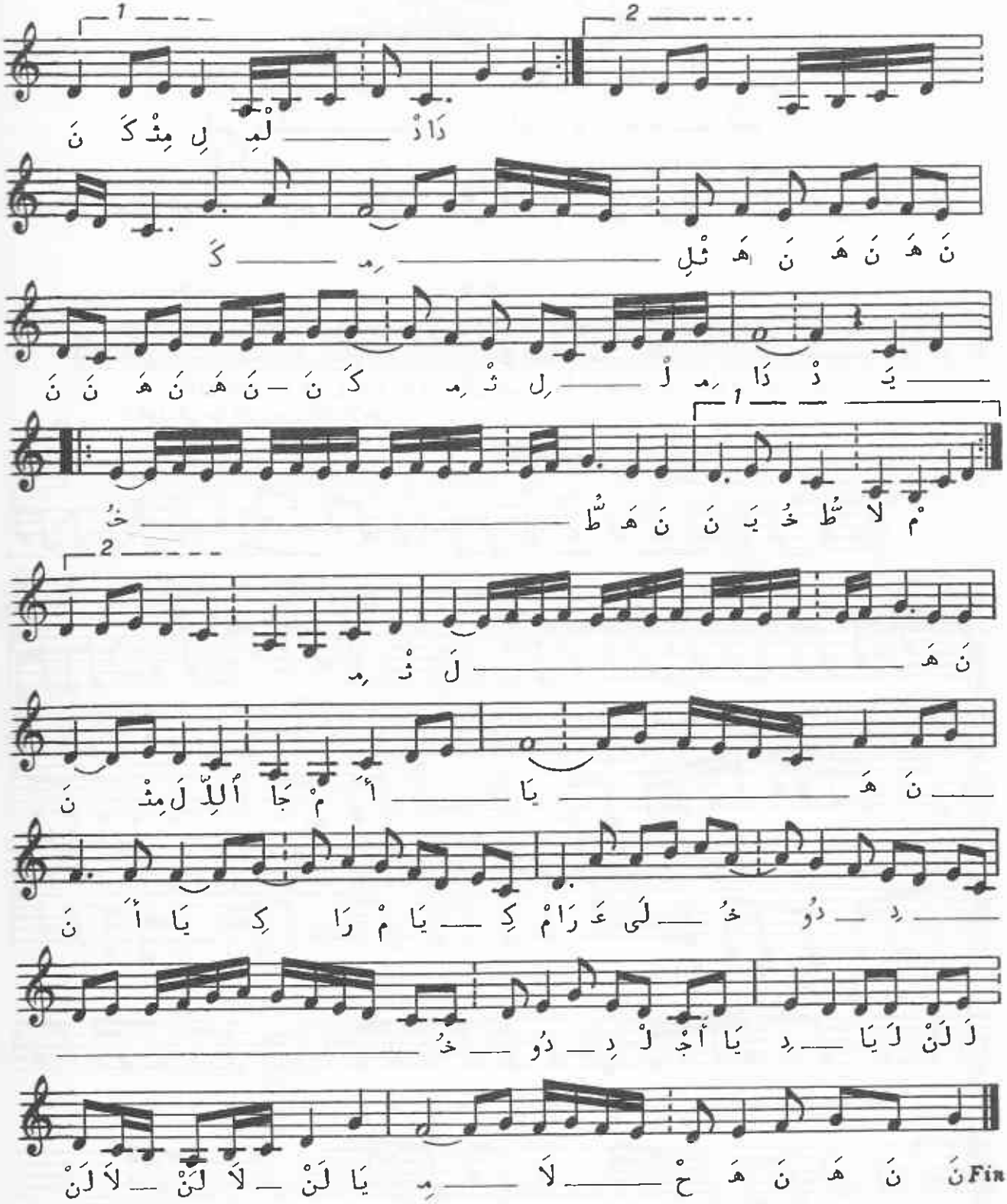
لام العذار

لاَمُ ٱلْعِـــــــذَارِ خُطَّتْ بِأَقْلاَمِ ٱلْحُسْنِ
فِي جُلَّـــــــنَارِ لَمْ تَرْوِهِ مَدَامِـــعُ ٱلْمُزْنِ
إِقْرَأْ يَا قَـــــارِي وَ ٱجْعَلْ مِدَادَهَا مِنْ جَفْنِي
كَمِثْلِ ٱلْمِدَادْ يَخُـطُّ لاَمْ مِثْلَ ٱللِّجَامْ أَيَا كِرَامْ عَلَى خُدُودِ ٱلْأَجْيَادِ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها توشيح واضعه إبراهيم بن سهل الإسرائيلي .
- طبعها : غير واضح ، ففي بعض الروايات تستقر هذه الصنعة على درجة الدوكاه في الزمن السابع من الدور ما قبل الأخير ، و في روايات أخرى تستقر على درجة النوى كما هو الحال في تدويننا لها .
- الدخول في ميزانها : من التك الأخير .



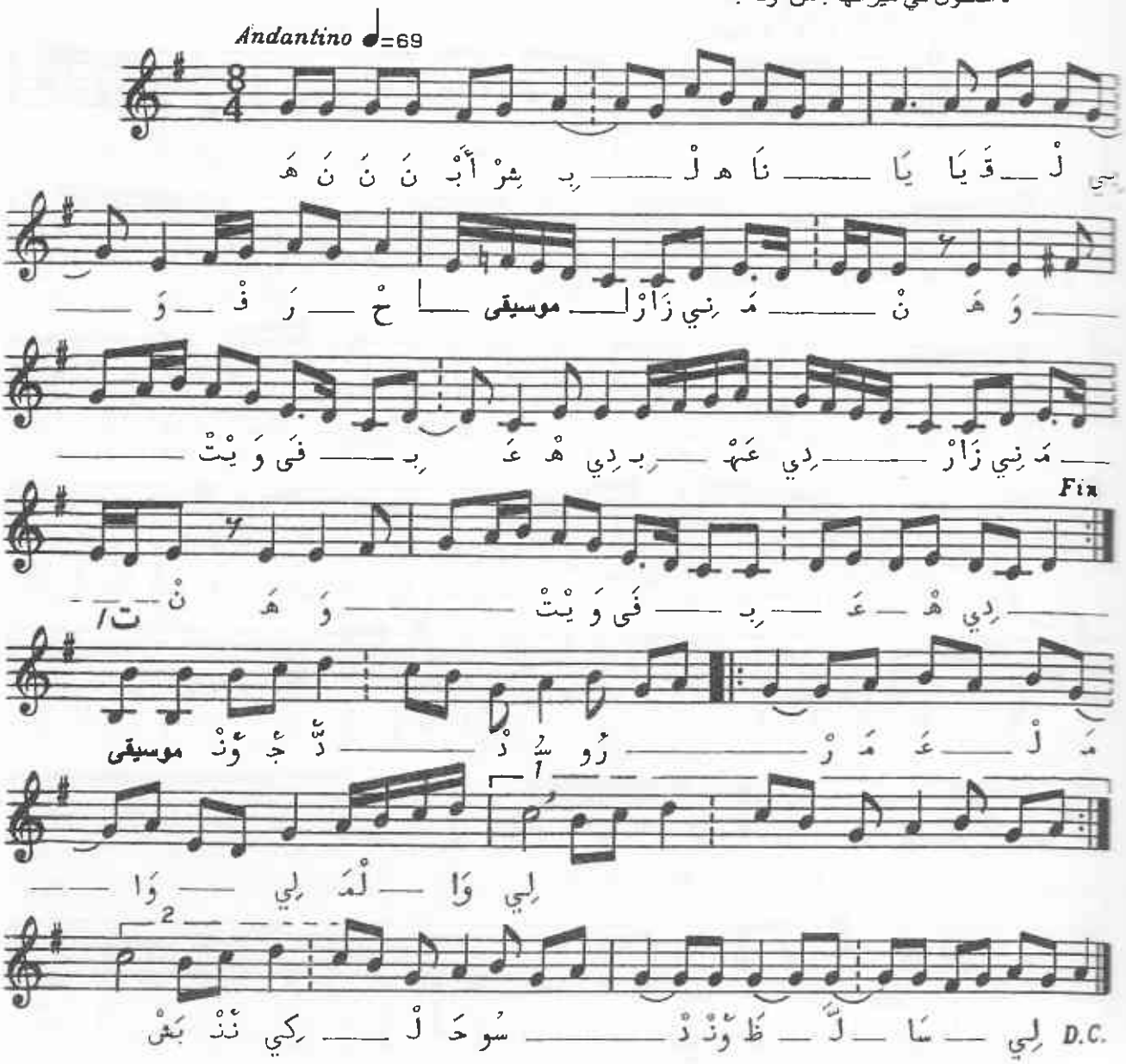

1
2
دَادْ لْمِ لِ مِثْ كَ نَ
نَ هَ نَ هَ نَ هَ ثْلِ مِ كَ
يَ دْ دَا مِ لْ لِ ثْ مِ كَ نَ نَ هَ نَ هَ نَ نَ
1
مْ لا طْ خُ يَ نَ نَ هَ طْ خُ
2
نَ هَ لَ ثْ مِ
نَ هَ يَا أَ مْ جَا أَلِلّ لَ مِثْ نَ
دِ دُو خُ لَى عَ رَامْ كِ يَا مْ رَا كِ يَا أَ نَ
لَ لَنْ لَ يَا دِ يَا أَجْ لْ دِ دُو خُ
نَ هَ نَ هَ حْ لا مِ يَا لَنْ لا لَنْ لا لَنْ
Fin

أبشر بالهنا

أَبْشِرْ بِالْهَنَا يَا قَلْبِـــي وَ أَفْرَحْ زَارْنِي مَنْ هَوَيْتْ وَفَى بِعَهْدِي
مَا رِيتْ فِي الْمِلاَحْ أَبْهَى وَ أَسْمَحْ هَنّوْنِي فَقَدْ بَلَغْتْ قَصْـــدِي
نَبْقَى كُلّ يَـوْمْ نُمْسِي وَ نُصْبِـحْ وَ نْجَدّدْ عُهُودْ نْنْكِي الْأَعَـادِي
وْ نْجَدّدْ سُرُورْ مَعَ الْمَـــوَالِي بَاشْ نْنْكِي الْحَسُودْ وْ نْظَلّ سَالِي
قَلْبِي وَ الْحَشَا عَلَى لَهِـــيبُه وَ مَنْ ظَنّ شَـيْءْ اللهْ حَسِـيبُه

* * *

- صنعة خالية من " الشغل" ، نوع النظم فيها زجل واضعه مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من أوله .



الله يا ربي

اَللهْ يَـــا رَبِّ ظَبْيٌ نَعْشَقُه مَا أَكْثَرُه تَيَّـــــــاهْ
خَلِقْ لِتَعْبِـــي مَهْمَـا نَرْمَقُه يَحْنِي شِفَارُه حِينْ نَـــرَاهْ
يَقُولْ لِي قَلْبِي قُم عَنَّـــقُه عِنْدَمَـــا تَلْقَـــــاهْ
اَلقَمَرْ فِي مَوْضِعُـــه وَ اَلنَّجُـــوم مَعُـــه
كَـانَ قَلْبِـــي هَانِي وَ اَلْيَـــوْمَ صَدَّعُـــه

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها زجل ، صاحبه مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

Andantino ♩=72

البيت 1 ـ 2 ـ 3

رَ ـــ يا رِبِّي ـــ رَ يَا هْ ـــ اُللَّ أَ نَ نَ ـــ هَ

رَ ـــ يَا رِبِّي ـــ رَ ـــ يَا هْ ـــ اُللَّ أَ ـــ رِبِّي

ذَكْ ـــ أَ مَا ـــ قُه شَ عْ ـــ ذَ يْ ظَبْ ـــ رِبِّي

لَنْ لَ يَا لَنْ لَ يَا لَنْ لَ يَا هْ ـــ يَّا ـــ تَ ـــ رُه

جُو اَلنْ وَ ـــ عُه رِضْ وْ مَ رِفِي زْ ـــ مَ قَ اَلْ نَ نَ ـــ هَ

البيت الأخير

قَ نَ كَا نَ نَ ـــ هَ عُه مَّ ـــ

Fin

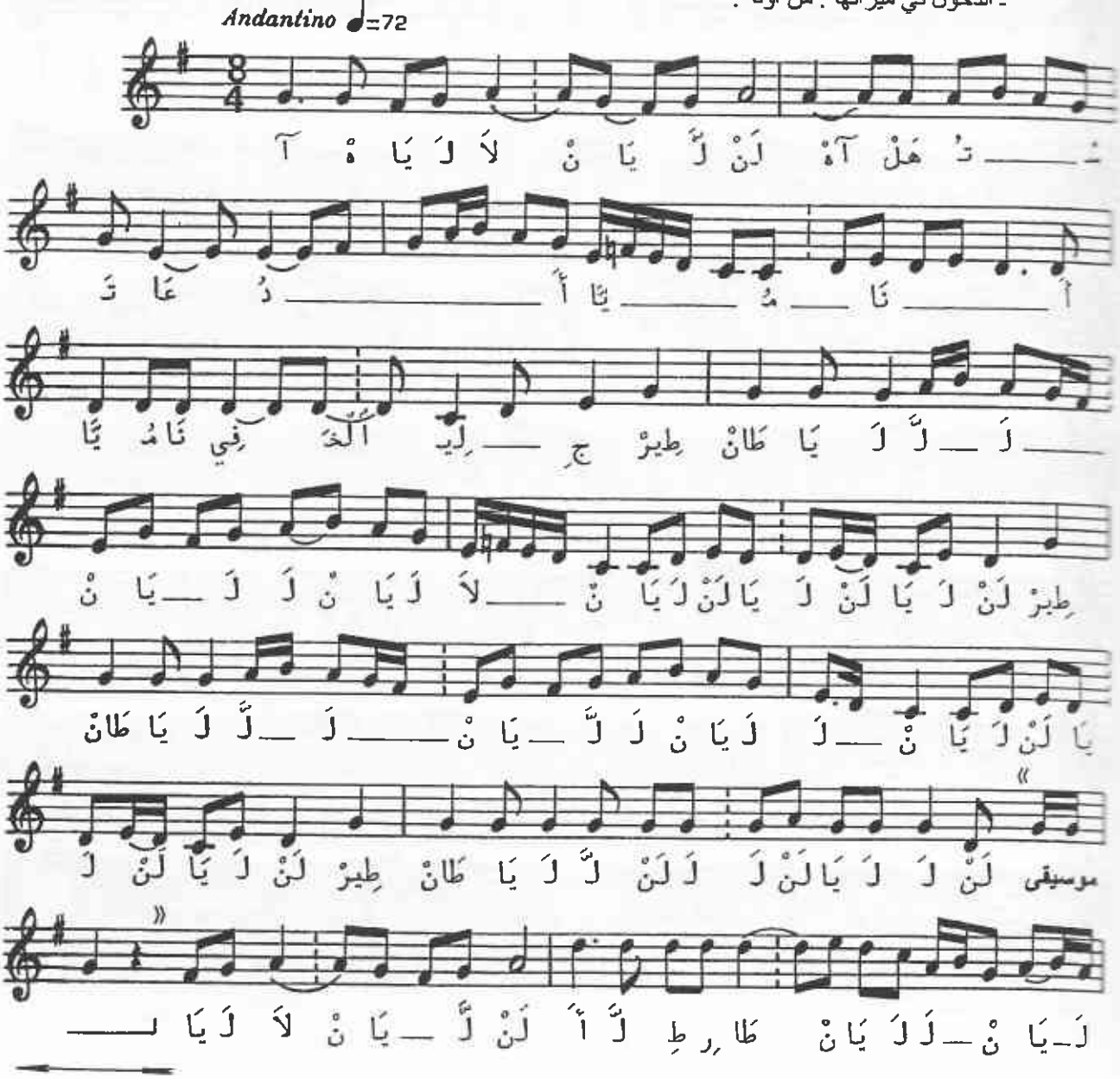
عُه دَّ ـــ صَ مَ يَوْ لْ وَ ـــ رِنِي ـــ هَا بِي لْ ـــ

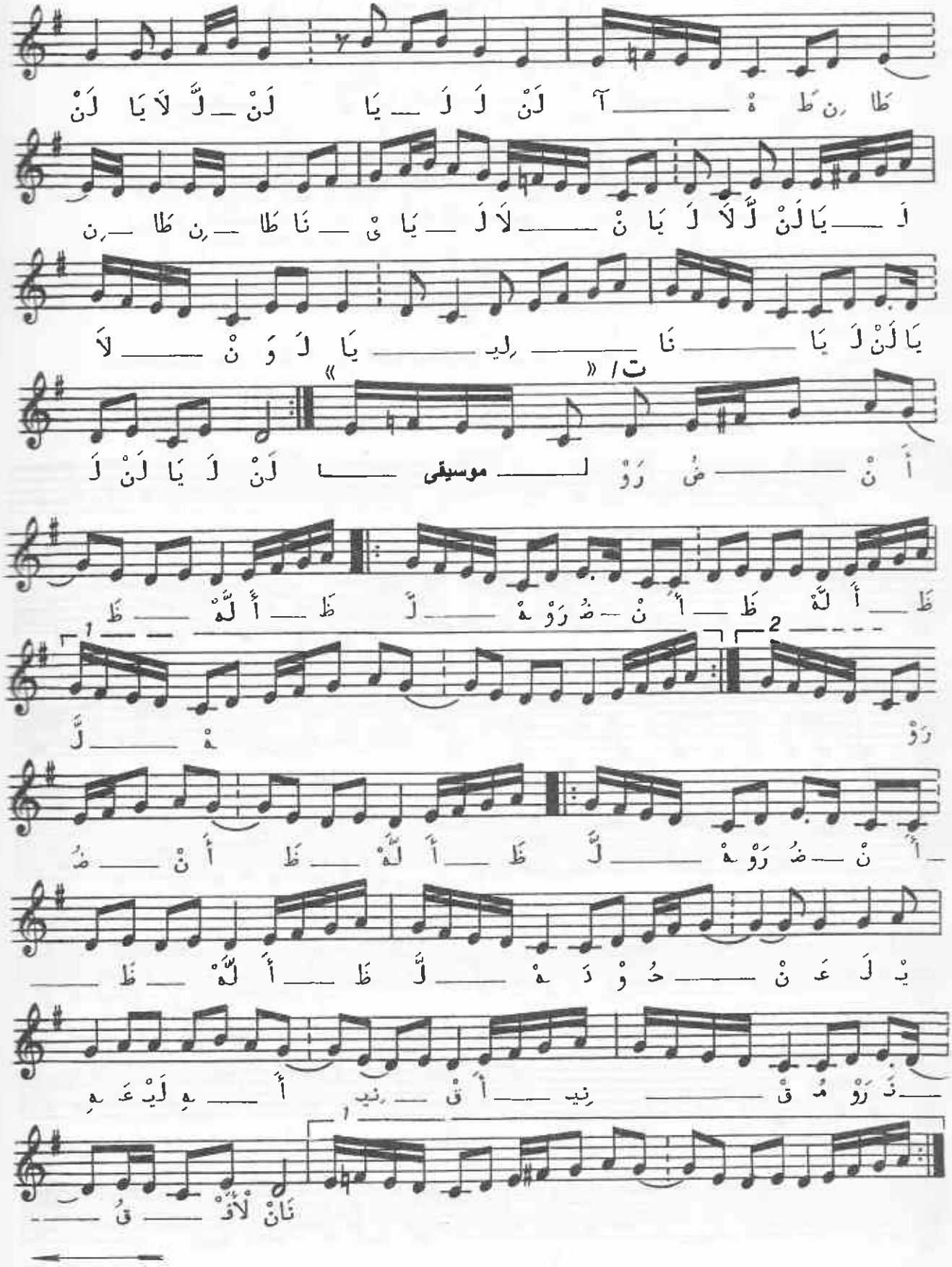
هل تستعاد أيامنا بالخليج

هَلْ تُسْتَعَـــادُ أَيَّامُنَا بِالْخَلِيـــجِ وَ لَيَـــالِيـــنَا
أَوْ يُسْتَفَـــادُ مِنَ النَّسِيمِ الأَرِيـــجِ مِسْكُ دَارِيـــنَا
أَوْ هَلْ يَكَـــادُ حُسْنُ الْمَكَانِ الْبَهِيجِ أَنْ يُحْيِيـــنَا
رَوْضٌ أَظَلَّـــهُ دَوْحٌ عَلَيْهِ أَنِيـــقْ مَرْوُنَقُ الأَفْنَـــانْ
وَ الْمَـــاءُ يَجْرِي وَ غَائِمٌ وَ غَرِيـــقْ مِنْ جَنْيِ الرَّيْحَـــانْ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها توشيح ،لأبي بكر بن زهر .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من أوله .




طا ـن طـ ة ـــــــ آ لَنْ لَ لَ ـــ يَا لَنْ ـــ لَّ لَا يَا لَنْ
لَ ـــ يَا لَنْ لَّ لَا لَ يَا نْ ـــــ لَا لَ ـــ يَا نْ ـــ نَا طَا ـــ ـن طَا ـــ ـن
يَا لَنْ لَ يَا ـــــ نَا ـــــ ـلِيـ ـــــ يَا لَ وَ نْ ـــــ لَا
ت/ «
أَ نْ ـــــ ضُ رَوْ لـــــ موسيقى ـــــ لَنْ لَ يَا لَنْ لَ
ظَ ـــ أَ لَّهْ ظَ ـــ أَ نْ ـــ ضُ رَوْ هْ ـــــ لَّ ظَ ـــ أَ لَّهْ ـــ ظَ
1 2
رَوْ هْ ـــــ لَّ
أَ نْ ـــ ضُ رَوْ هْ ـــــ لَّ ظَ ـــ أَ لَّهْ ـــ ظَ أَ نْ ـــ ضُ
يْ لَ عَ نْ ـــــ حُ وْ دَ هْ ـــــ لَّ ظَ ـــ أَ لَّهْ ـــ ظَ ـــ
ـــ ذَ رَوْ مُ قْ ـــــ ـنِيـ ـــ أَ قْ ـــ ـنِيـ أَ ـــ هِ لَيْ عَ هِ
1
نَانْ لَأَوْ ـــ قُ ـــ

البيت الأخير

موسيقى

جْ ـــــ يَ ري جْ ـــ يَ ـــــــــ ءُ ـــــــــ مَا وَلْ ـــ

ـــــــــ ري جْ ـــــ يَ ري جْ ـــ يَ ـــ ءُ ـــــ مَا وَلْ ـــــــ ري

غَ ـــــ وَ نْ ـــــــــــــــ مُ ـــ ء ـــــــــــــــ عَا ـــ وَ

لَ ـــ يَا نْ لَلَ يَا لَنْ لَ يَالَنْلَ يَا قْ ـــــــ ري ـــ غَ قْ ـــ ري

يَالَنْ لَ يَا نْ ـــــ لَ ـــــ لَ لَنْ ـــ لَ يَالَنْ لَ يَالَنْ لَ يَا نْ ـــــ لَ

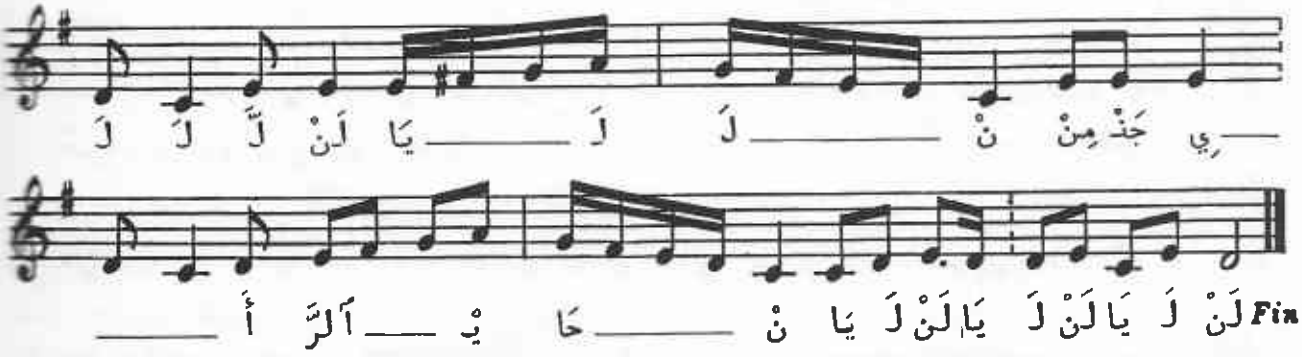
نْ ـــــ لَ لَ ـــ يَا نْ لَ لَ يَا لَنْ لَ

يَالَنْ لَ يَا نْ ـــــ لَ ـــ لَّ لَ ـــ لَ يَا لَنْ لَ يَالَنْ لَ يَا

ـــ طَا ر ط لَّ أَ لَنْ لَ ـــ يَا نْ لَ لَ يَا هْ آ لَنْ لَ يَا لَنْ لَ

لَنْ لَ لَ ـــ يَا نْ لَ ـــ لَّ لَ يَالَنْ لَ يَا نْ ـــ لَ لَ يَا نْ ـــ

يَا نْ ـــــ لَ لَ ـــ يَا يْ ـــ تَا طَا نَيْ طَا نَيْ طَا نِ طَ هْ ـــــ آ

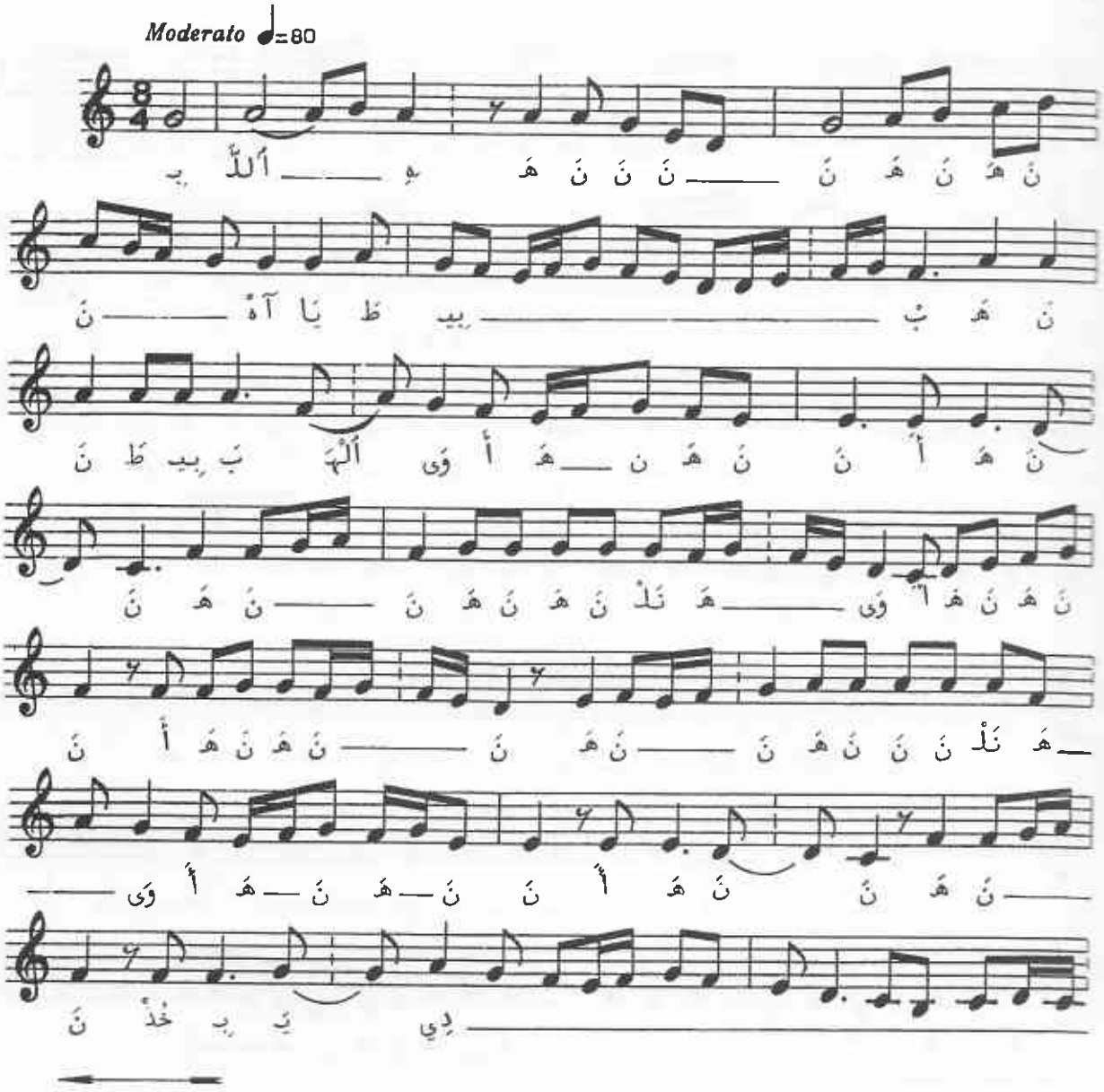

لَ لَ لَّ لَنْ يَا ـــــــ لَ لَ ـــــــ نْ مِنْ جَذْ ـــــــ رِي
لَنْ لَ يَا لَنْ لَ يَا لَنْ لَ يَا نْ ـــــــ حَا يْ ـــــــ اَلرَّ أَ ـــــــ
Fin

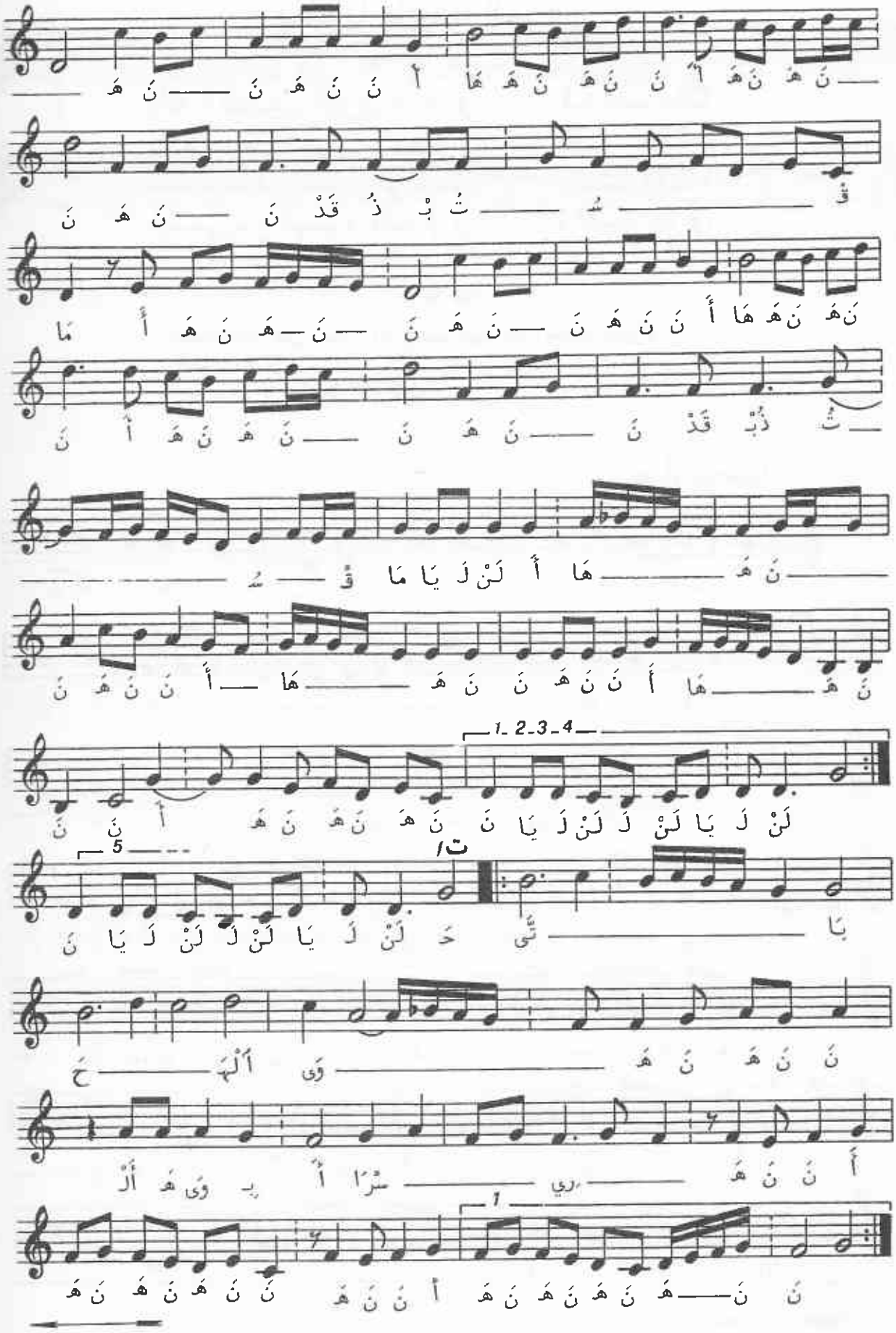
بالله يا طبيب الهوى

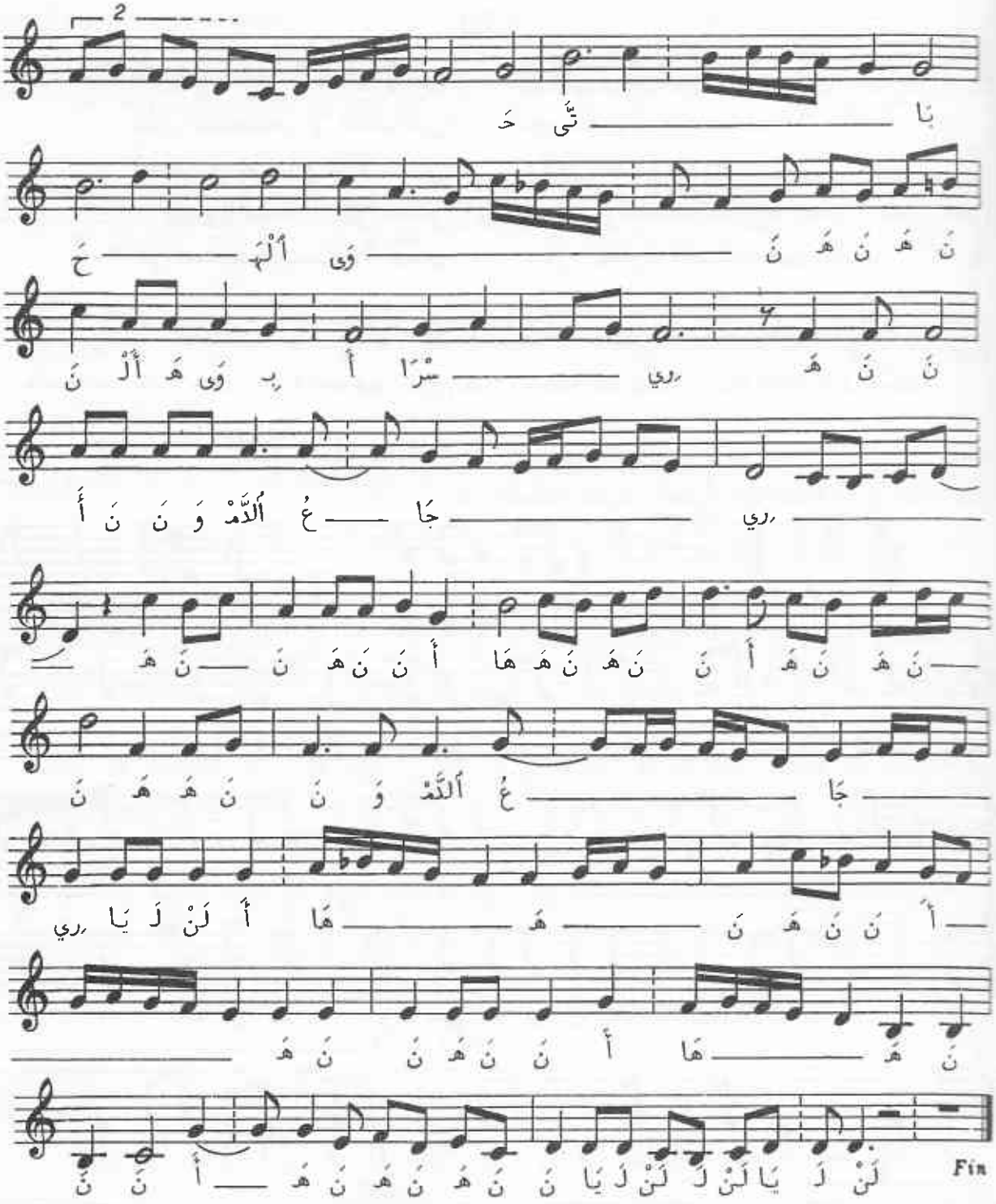
بِاللهِ يَا طَبِيـــبَ الْهَوَى خُذْ بِيَدِي قَـدْ ذُبْتُ سُقْمَا
اِرْفَعْ قَمِيصَ الضَّنَى عَنْ جَسَدِي لَقَـــــدْ تَأَلَّمَا
شَعْلَـــتْ نَارُ الْجَوَى فِي كَبِدِي وَالشَّـــوْقُ يَنْمَا
حَتَّـــى بَاحَ الْهَـــوَى بِأَسْرَارِي وَالدَّمْـعُ جَارِي

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل" ، نوع النظم فيها زجل ، صاحبه مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من التك الأول .




1_2_3_4
5
ت/
1

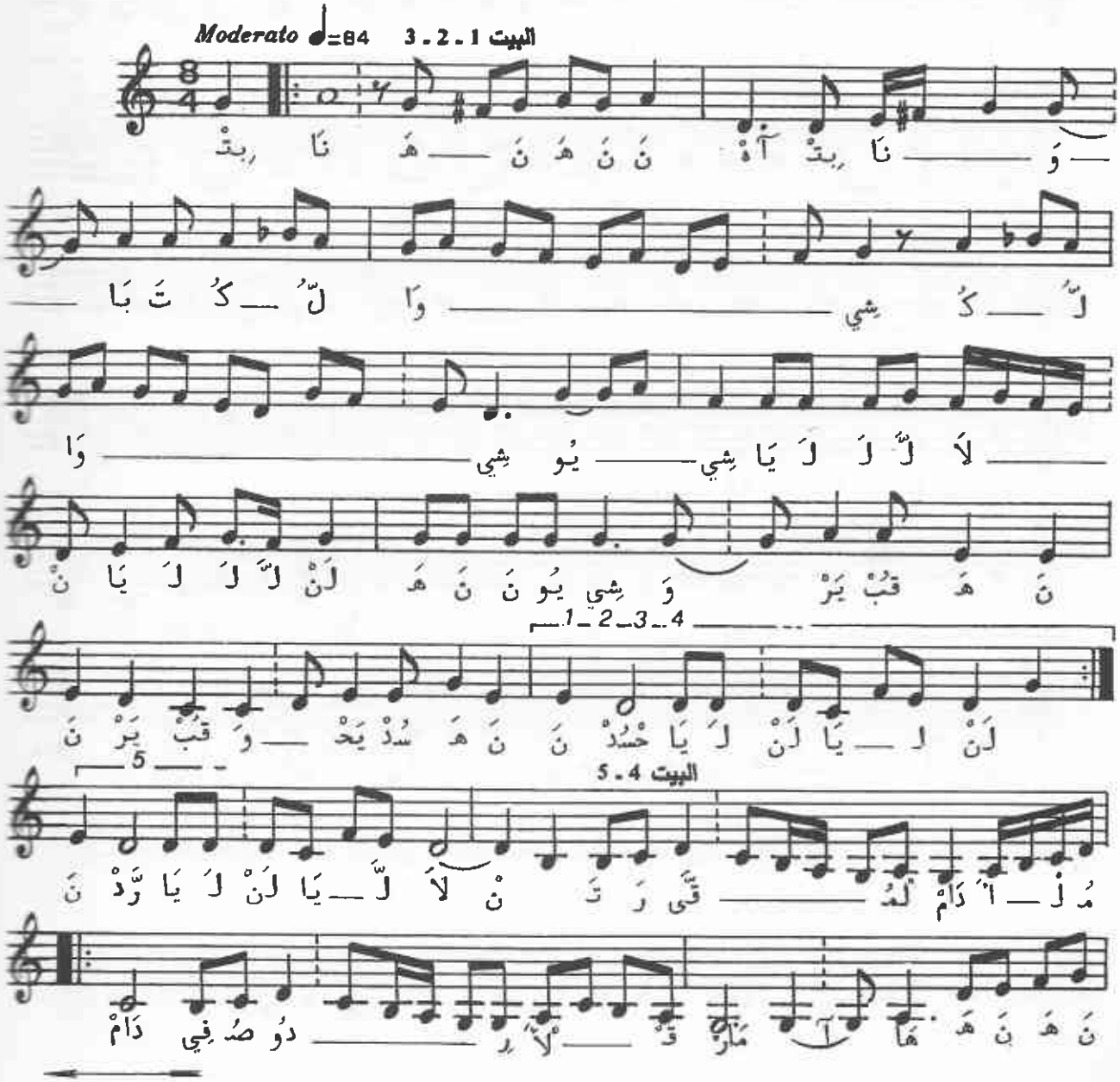

بَا تَّى حَ
نَ هَ نَ هَ نَ وَى أَلْهَ حَ
نَ نَ هَ رِي سْرَا أَ بِ وَى هَ أَلْ نَ
رِي جَا عُ أَلدَّمْ وَ نَ نَ أَ
نَ هَ نَ هَ أَ نَ نَ هَ نَ هَا أَ نَ نَ هَ نَ هَ
جَا عُ أَلدَّمْ وَ نَ نَ هَ هَ نَ
أَ نَ نَ هَ نَ هَ هَا أَ لَنْ لَ يَا رِي
نَ هَ هَا أَ نَ نَ هَ نَ هَ
لَنْ لَ يَا لَنْ لَ لَنْ لَ يَا نَ نَ هَ نَ هَ نَ هَ أَ نَ نَ
Fin

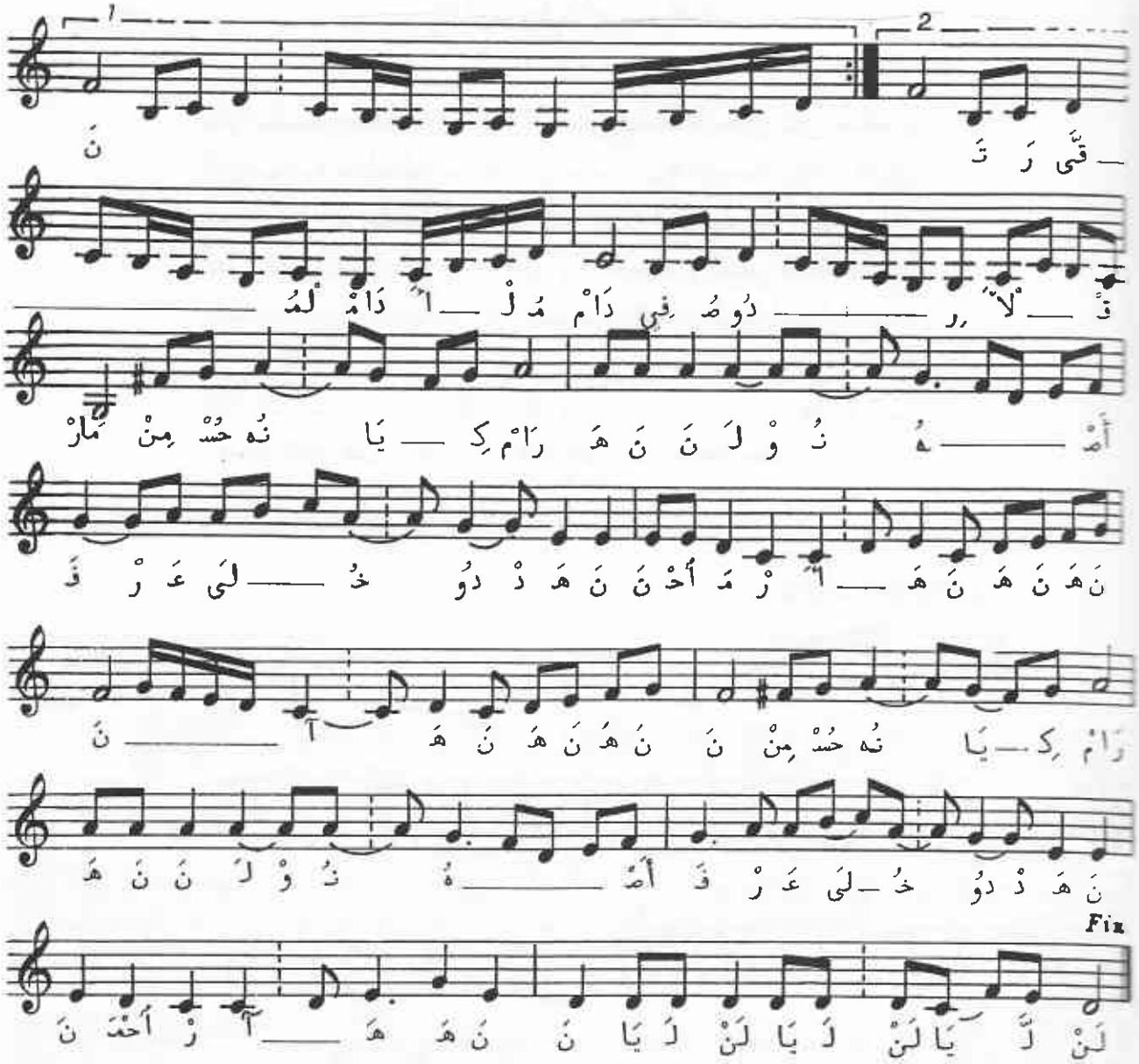
بتنا

بِتْنَـا وَ بَـاتَ كُـلُّ وَاشِ يُوشِي وَ يَرْقُبْ وَ يَحْسُـدْ
عَلَى ٱلْخَصَصِ وَ ٱلْمَمَـاشِي نَهْرٌ كَسَيْفٍ مُجَـــرَّدْ
نَسْمَـعْ غِنَـا وَ تَوَاشِـي مُقْنِينْ بِصَوْتٍ يُغَـرِّدْ
تَرَقَّى ٱلْمُدَامْ فِي صُدُورِ ٱلْأَقْمَارْ مِنْ حُسْنُه يَا كِرَامْ
لَوْنُـــهُ أَصْفَرْ عَلَى خُدُودْ أَحْمَـــرْ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها توشيح ملحون ، صاحبه مجهول، وزن أبياته الثلاثة الأولى مجتث .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من التك الأخير .



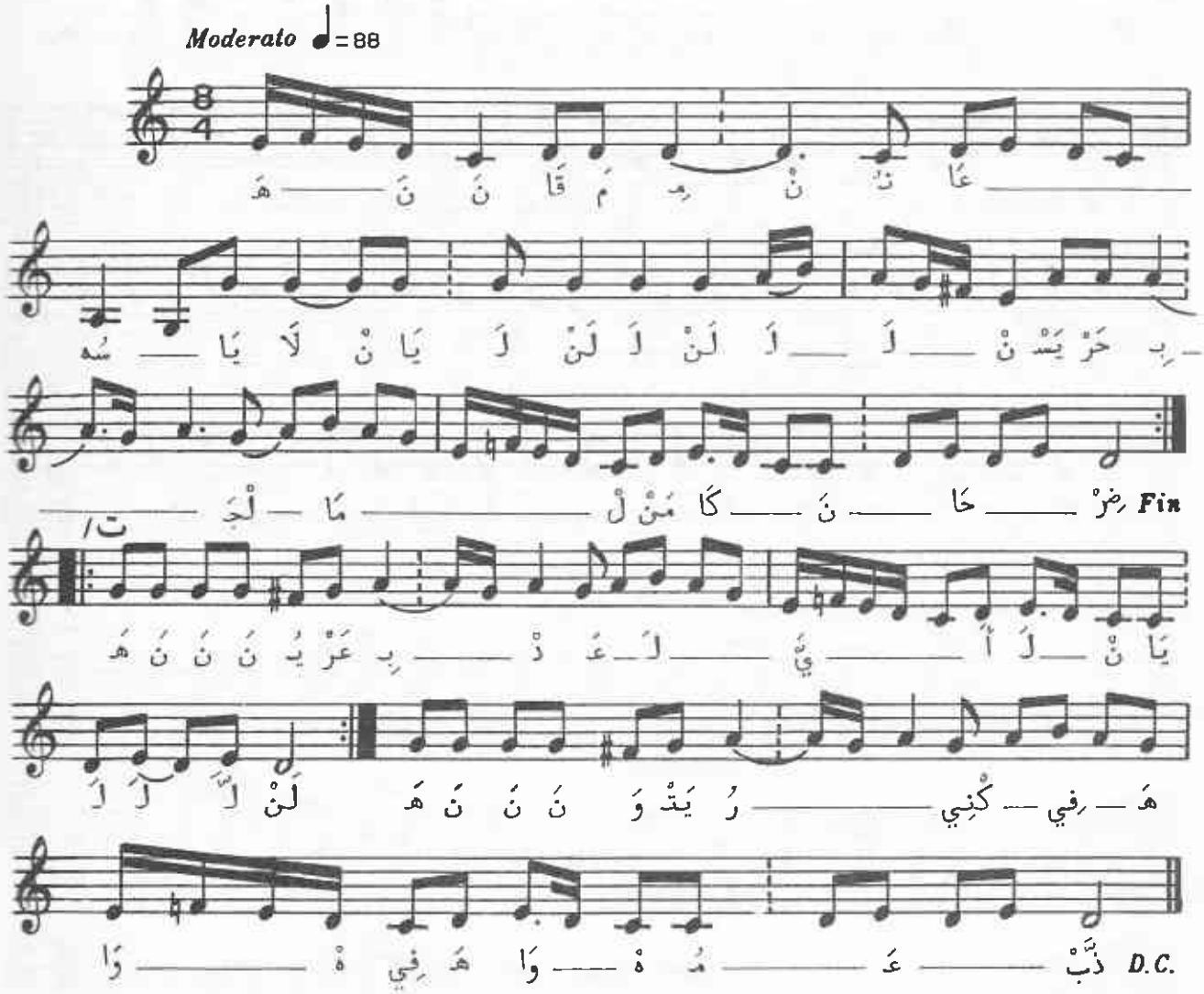

1
2
نَ
قَّى رَ تَ
قَ ـــ لاَّ ر ـــ دُوصُ فِي دَامْ مُ لْ ـــ اَ دَامْ لْمُ
أَصْ ـــ هُ نُ وْ لَ نَ نَ هَ رَامْ كِ ـــ يَا نُه حُسْ مِنْ مَارْ
نَ هَ نَ هَ نَ هَ ـــ اَ رْ مَ أَحْ نَ نَ هَ دْ دُو خُ ـــ لَى عَ رْ فَ
رَامْ كِ ـــ يَا نُه حُسْ مِنْ نَ نَ هَ نَ هَ نَ هَ ـــ اَ نَ
نَ هَ دْ دُو خُ ـــ لَى عَ رْ فَ أَصْ ـــ هُ نُ وْ لَ نَ نَ هَ
Fiz
لَنْ لَّ يَا لَنْ لَ يَا لَنْ لَ يَا نَ نَ هَ هَ ـــ اَ رْ أَحْ نَ

قام من نعاسه

قَامَ مِـــــنْ نُعَاسُه يَسْحَرْ بِالْجَمَالْ مَنْ كَانَ حَاضِرْ
اَلْبَهَـــــا لِبَاسُه وَ حُسْنُـــه كَسَـاهْ عَلَيْهِ ظَاهِرْ
حِينْ يَطُوفْ بِكَاسُه كَأَنَّـــهُ قَمَـــرْ أَوْ نَجْمُ زَاهِرْ
يُعَرْبِـــــدْ عَلَيَّا وَ يَتْرُكْنِـــي فِـــي هَوَاهْ مُعَذَّبْ
اِسْقِنِـــــي اَلْحُمَيَّا مِـــنْ كَفِّ رَشَـا أَحْوَرْ مُهَذَّبْ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل" ، نوع النظم فيها زجل ، صاحبه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من اوله .

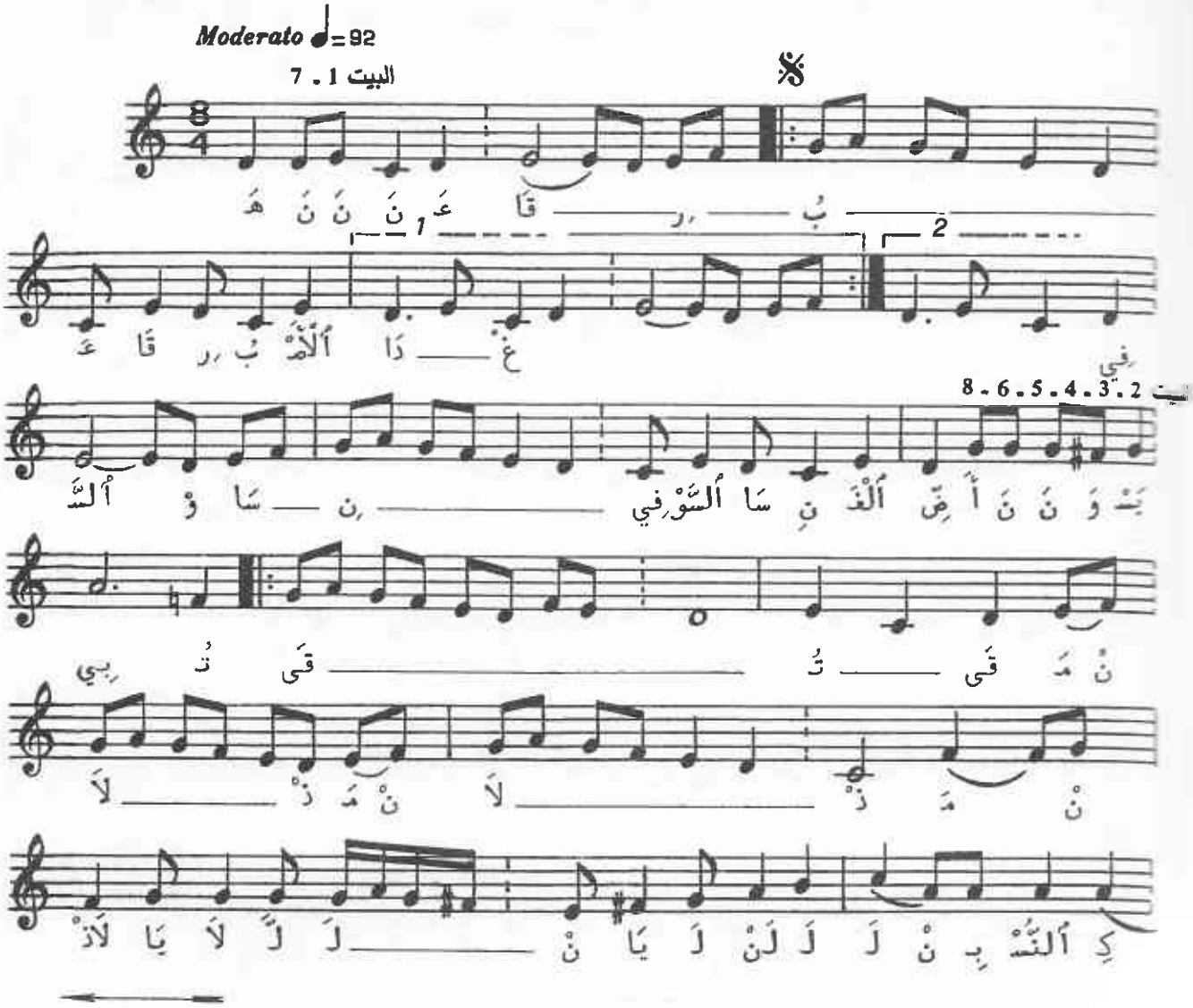


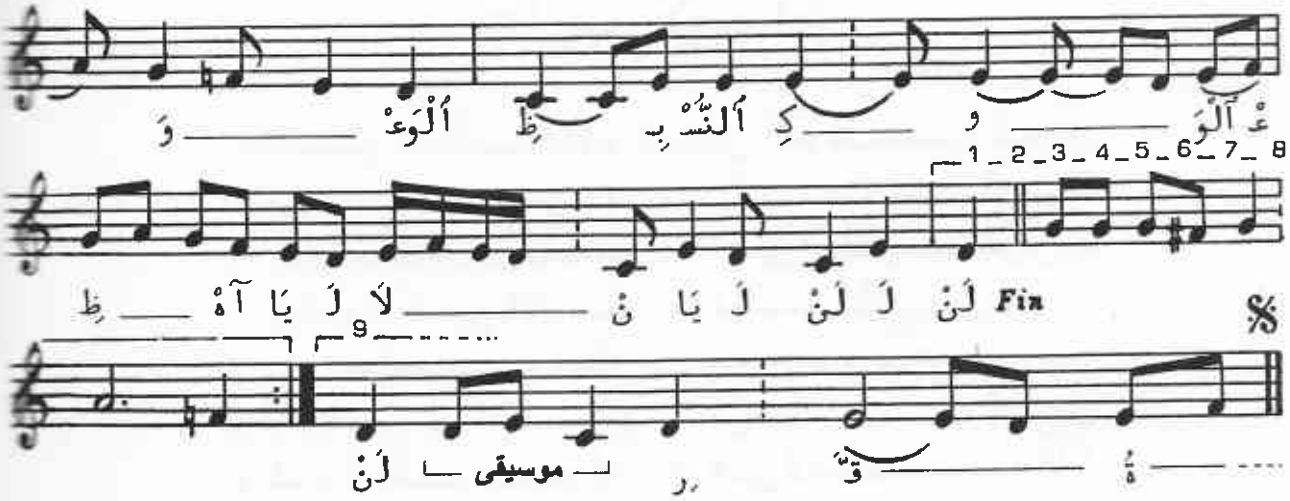
عقارب الأصداغ

عَقَـــارِبُ ٱلْأَصْـــدَاغْ فِي ٱلسَّوْسَـــــنِ ٱلْـغَضّ
تَسْبِي تُقَـــى مَـــنْ لَاذْ بِٱلنُّسْـــــكِ وَ ٱلْوَعْـظِ
مِـــنْ قَبْلِ أَنْ يَعْـــدُو عَلَيَّ لَمْ أَحْسِـــبْ
هَلْ تَخْضَـــعُ ٱلْأُسْـــدُ لِجُـــــؤْذَرٍ رَبْرَبْ
وَ عَنْـــدَمِي خَـــدّهُ مُفَضَّضٌ مُذْهَـــبْ
رِقَّةُ زَهْـــرِ ٱلْبَـــاغْ فِي جَسِّـــــهِ ٱلْبَـضّ
وَ قَسْوَةُ ٱلْفُـــــولَاذْ فِـــي قَلْبِـــــهِ ٱلْفَظّ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها توشيح ، وزنه مضارع ، ينسب إلى ابن شرف القيرواني الحفيد .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من أوله .



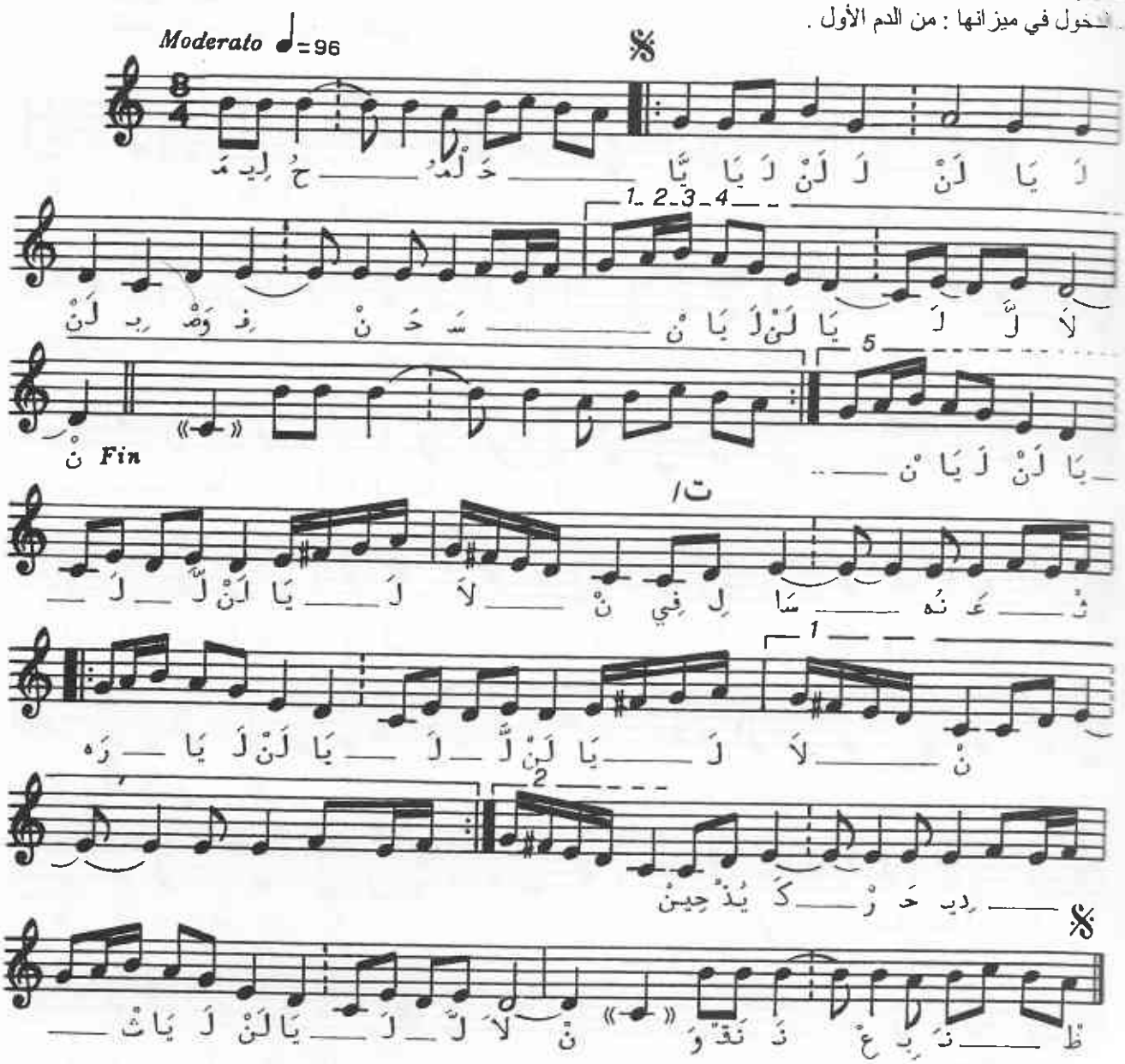

عْ اَلْوَ و كِ اَلنَّسْ بِـ ظِ اَلْوعْ وَ
1 2 3 4 5 6 7 8
لَنْ لَ لَنْ لَ يَا نْ لَا لَ يَا آهْ ظِ
Fin
9
لَنْ موسيقى ر قَ ةْ

مليح المحيا

مَلِـــــيحُ ٱلْمُحَيَّـا بِوَصْفٍ حَسَـــــنْ
كَوَى ٱلْقَلْبَ كَيَّـــا قَتَلْنِـــــي عِيَـانْ
بِنَغْمَه ذَكِيَّـــــا وَ حْـلَاوَةْ لِسَـــانْ
فِي لِسَـــانُه عَثْرَه حِينْ يُذْكَرْ حَدِيـــثْ
وَ نَقْنَعْ بِنَظْـــرَه فِيمَنْ قَدْ هَوِيـــتْ

* * *

صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها توشيح ملحون ، أبياته الثلاثة الأولى فيها تفاعيل المضارع ، ناظمه مجهول .
طبعها : رصد .
الدخول في ميزانها : من الدم الأول .

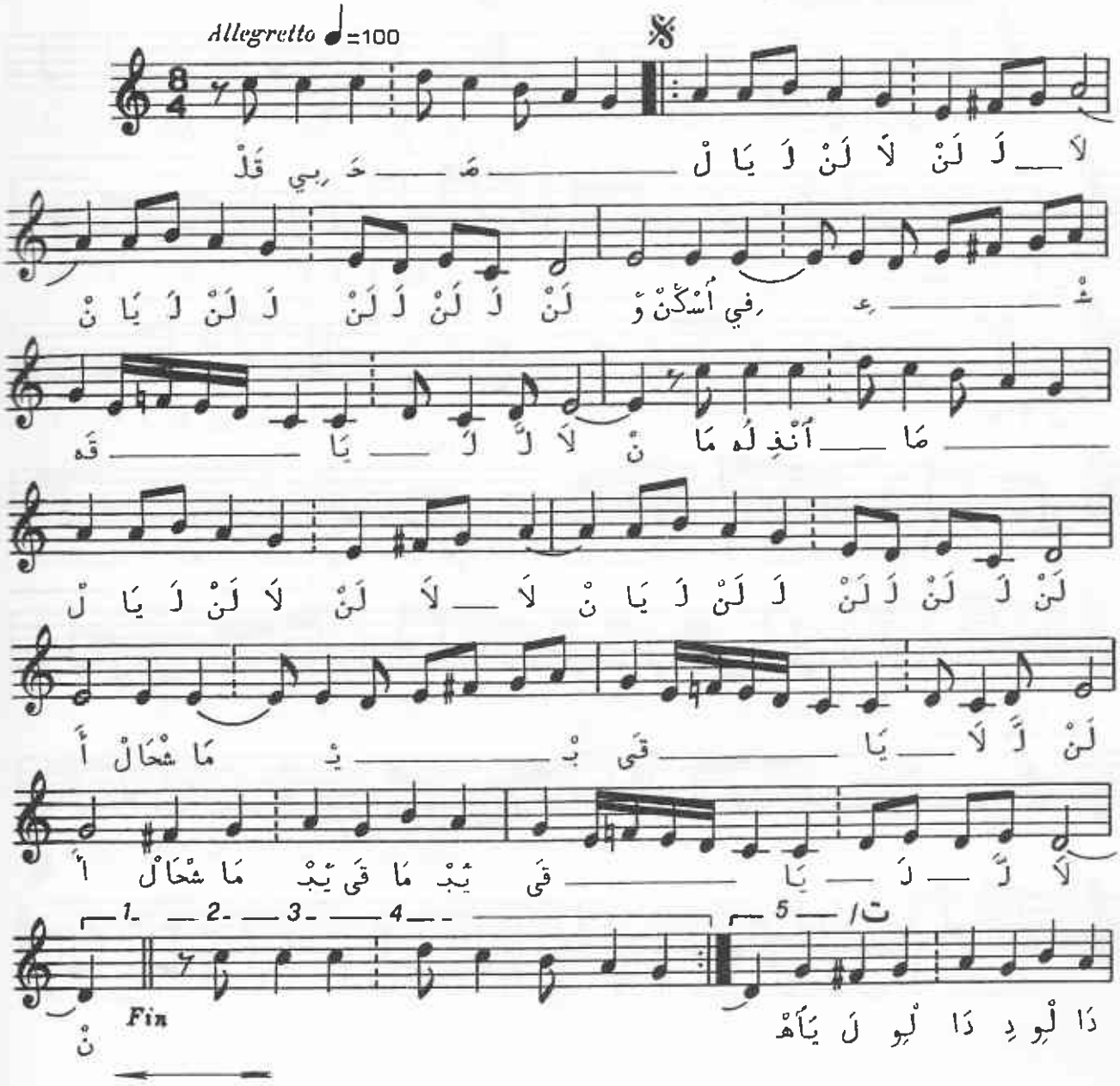


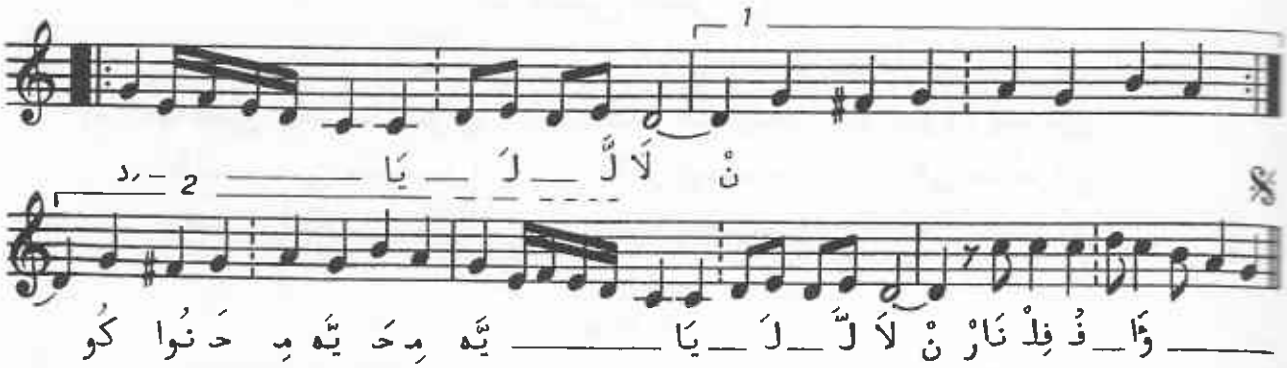
قلبي حصل

قَلْبِي حَصَـــلْ وَ سْكَنْ فِي عِشْقَه مَا لَه اَنْفِصَالْ اَشْحَالْ مَا يَبْقَى
وَاَخْذ الْغَـزَال تَايَه بِرِقَّـــه بَدْرْ اَلْكَمَـــالْ يَفْعَلْ مَا يَلْـقَى
بْعَيُونْ كَحَـــلْ وَ اَلشَّامَة زَرْقَـه نُقْطَةْ عَسَـــلْ زَادْتِنِي عِشْـقَا
يَا اَهْـلَ اَلْـوِدَادِ كُونُوا حَمِيَّـــه
نَارْ فِـي اَلْفُؤَادْ تَشْعَلْ قَوِيَّـــه حَتَّى اَلْبِعَـــادْ زَادْ مَـا بِيَّـــا

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها زجل صاحبه مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من الدم الثاني .



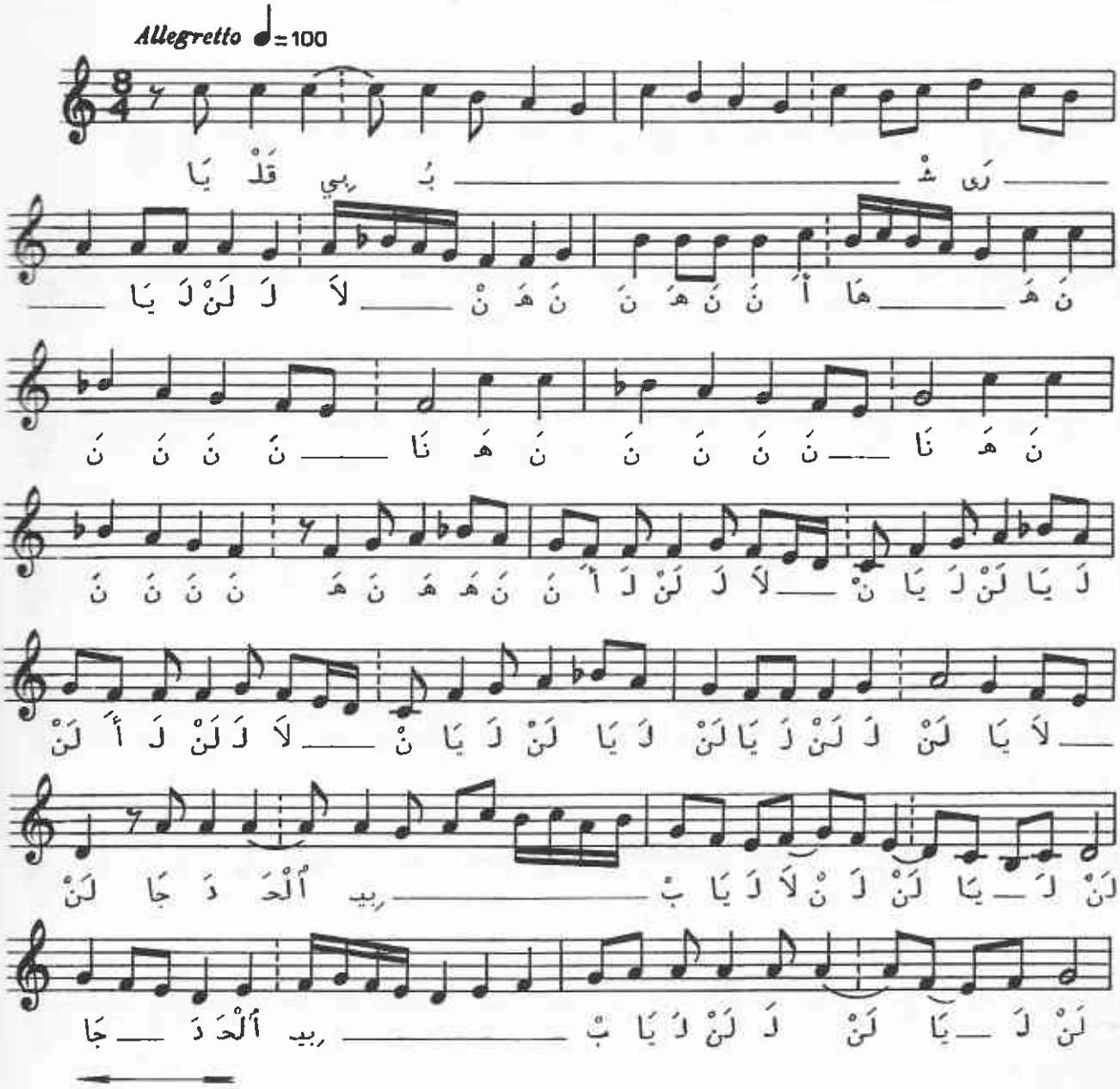

1
2
نْ لَا لَّ لَ يَا
وَا فُ فِلْ نَارْ نْ لَا لَّ لَ يَا يَّه مِ حَ يَّه مِ حَ نُوا كُو

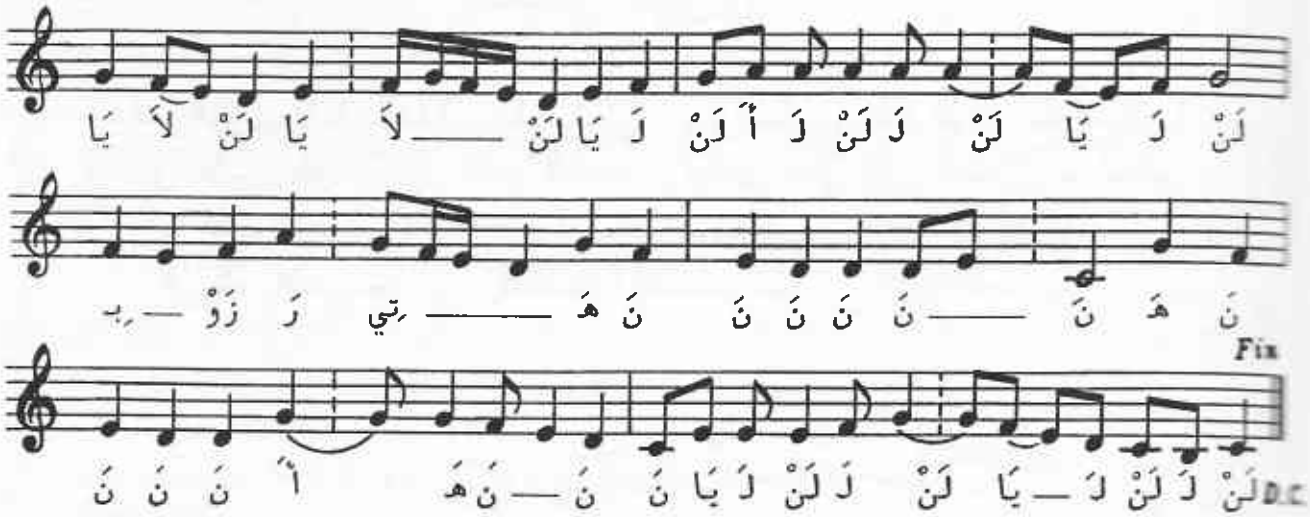
يا قلبي بشرى

يَا قَلْبِي بُشْـــــــرَى جَادَ ٱلْحَبِيبْ بِزَوْرَتِـــــي
سَقَانِـــــي خَمْـــرَا بِلاَ رَقِيـــبْ فِي حَضْرَتِي
فَهِمْـــتُ سَكْـــــرَا بِمَـــا يَطِـيبْ مِنْ نَشْـــوَتِي

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها زجل ، ناظمه أبو الحسن الششتري ، الشطران الأخيران من كل بيت وزنهما هزج .
- طبعها : عجم .
- الدخول في ميزانها : من الدم الثاني .



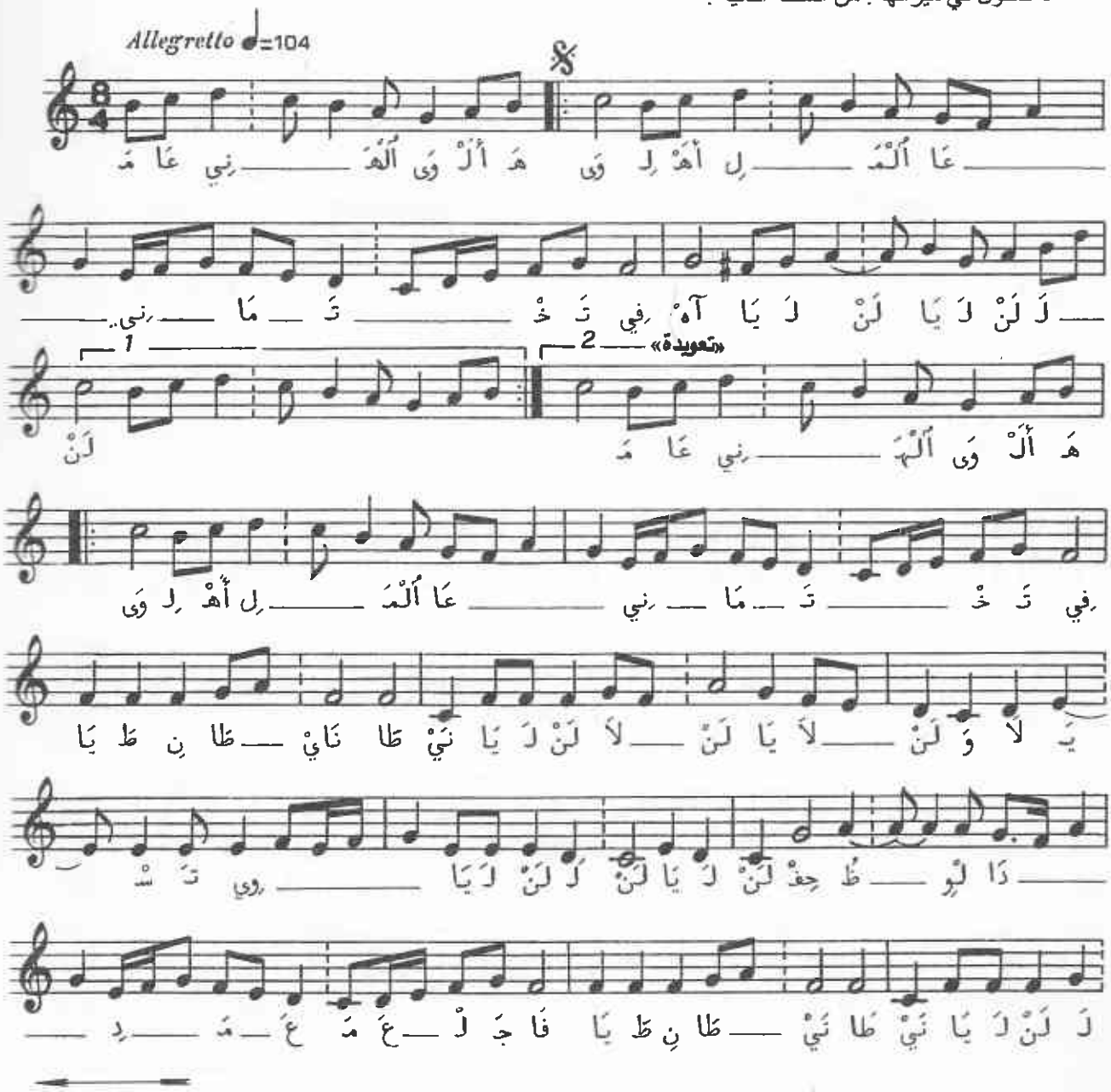

لَنْ لَ يَا لَنْ لَ لَنْ لَ أَ لَنْ لَ يَا لَنْ ـــــ لاَ يَا لَنْ لاَ يَا
نَ هَ نَ ـــــ نَ نَ نَ نَ نَ هَ ـــــ تِي رَ زَوْ ـــ بِ
Fin
لَنْ لَ لَنْ لَ ـــ يَا لَنْ لَ لَنْ لَ يَا نَ نَ ـــ نَ هَ أَ نَ نَ نَ
D.C.

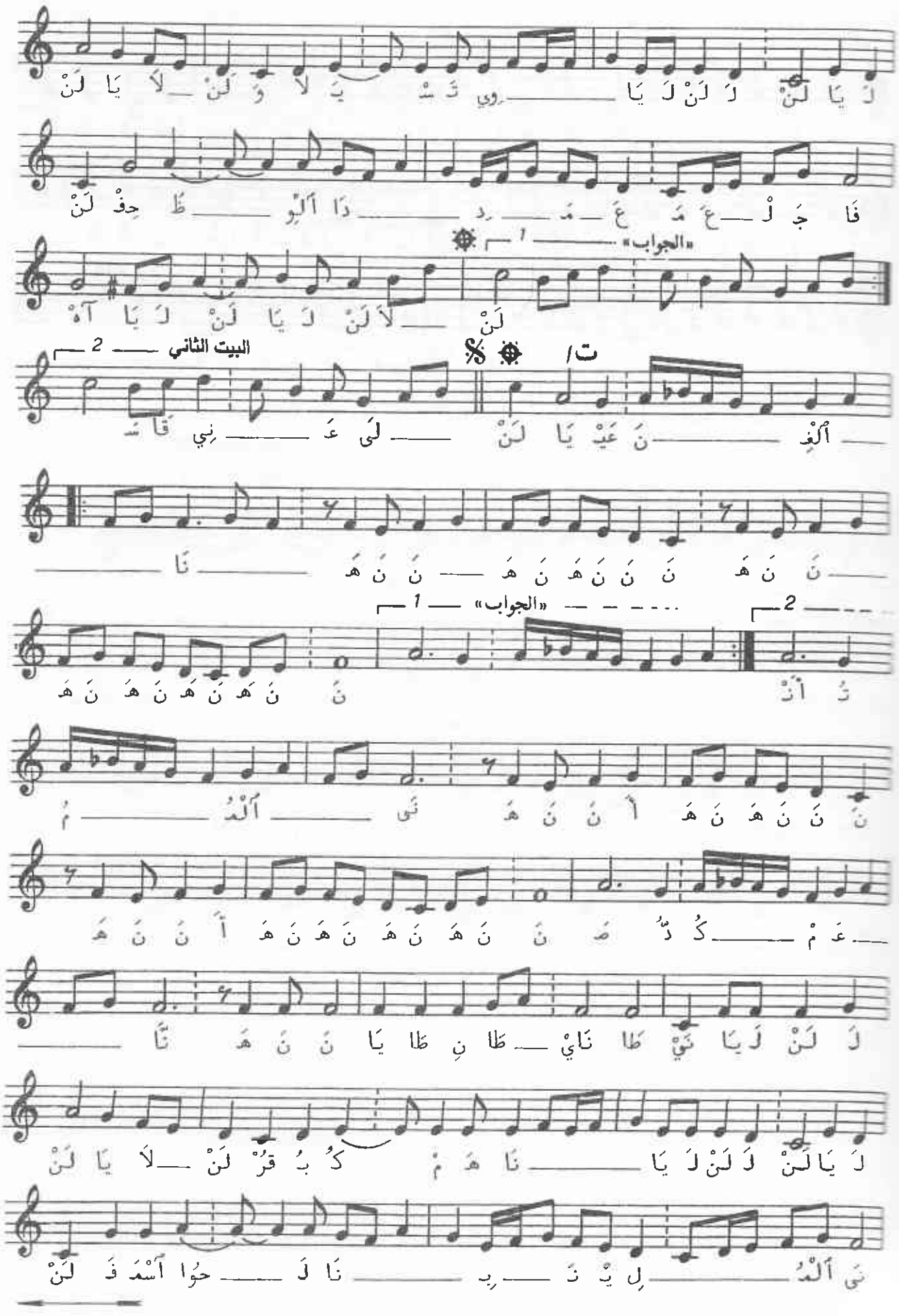
معاني الهوى

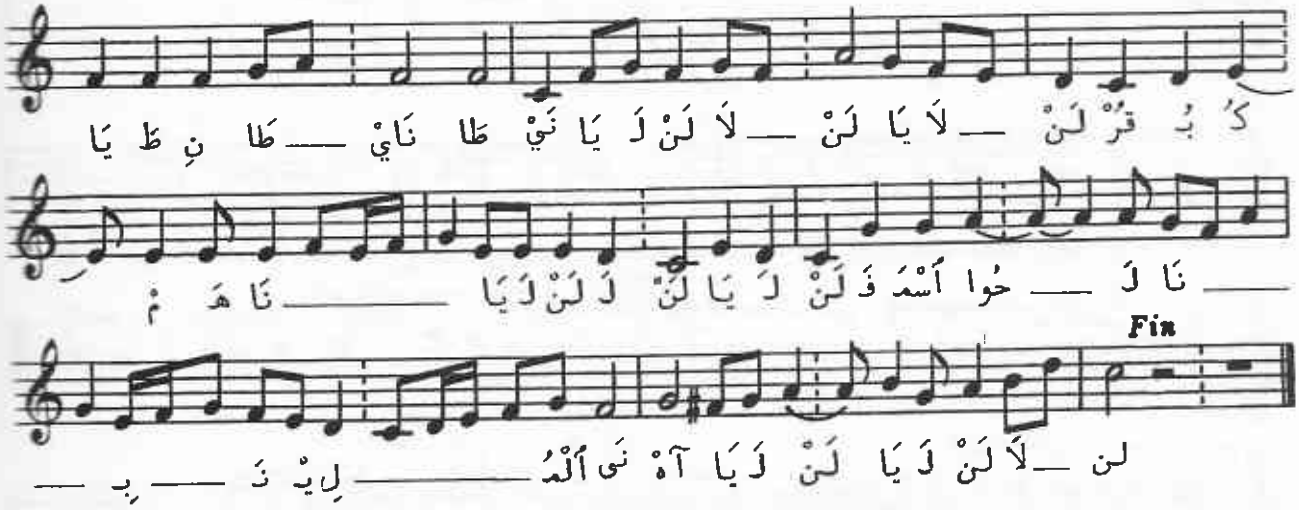
مَعَانِي ٱلْهَوَى لِأَهْلِ ٱلْمَعَانِي مَا تَخْتَفِي وَلَا يَسْتَوِي حِفْظُ ٱلْوِدَادِ مَعَ ٱلْجَفَا
سَقَانِي عَلَى غَيْظِ ٱلْعَذُولِ كَأْسَ ٱلصَّفَا وَظَهَرْ عَلَى قَلْبِي ٱلْمُعَنَّى مَا ٱخْتَفَى
يَا عَيْنَ ٱلْغِنَى أَنْتُمْ ٱلْمُنَى صَدُّكُمْ عَنَّا
قُرْبُكُمْ هَنَا فَٱسْمَحُوا لَنَا بِنَيْلِ ٱلْمُنَا

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها توشيح ملحون ،وزنه كامل ، ناظمه مجهول .
- طبعها : عجم .
- الدخول في ميزانها : من السكتة الثانية .


Allegretto ♩=104
عَا ٱلْمَ ـــــ ـــــ ـــــ


«الجواب»
البيت الثاني
«الجواب»

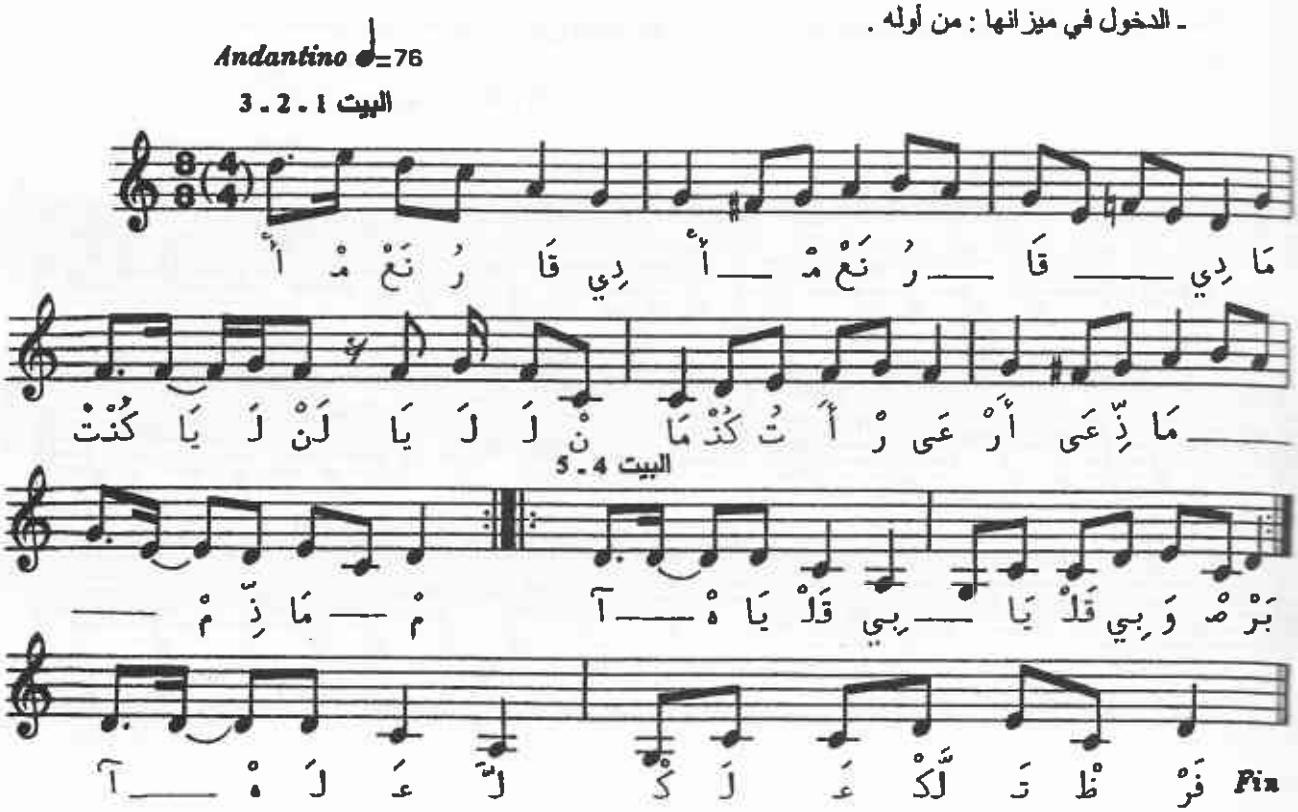

كُ بُ قُرْ لَنْ ـــ لَا يَا لَنْ ـــ لَا لَنْ لَ يَا نَيْ طَا نَايْ ـــ طَا نِ طَ يَا
ـــ نَا لَ ـــ حُوا أَسْمَ ذَ لَنْ لَ يَا لَنْ لَ لَنْ لَ يَا ـــ نَا هَ مْ
Fin
لن ـــ لَا لَنْ لَ يَا لَنْ لَ يَا آهْ نَى أَلْمُ ـــ لِ يْ نَ ـــ بِ ـــ

امنع رقادي

أَمْنَـــعْ رْقَـــادِي مَا كُنْتُ أَرْعَى ٱلذِّمَـــامْ
لَاشْ يَا سُهَـــادِي حَرَّمْتَ عَيْنِي ٱلْمَنَـــامْ
أَمَّـــا فُـــؤَادِي مَحْرُوقْ بِنَارِ ٱلْغَـــرَامْ
يَا قَلْبِـــي وَ أَصْبَـــرْ
لَعَلَّـــك تَظْفَـــرْ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها زجل صاحبه مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

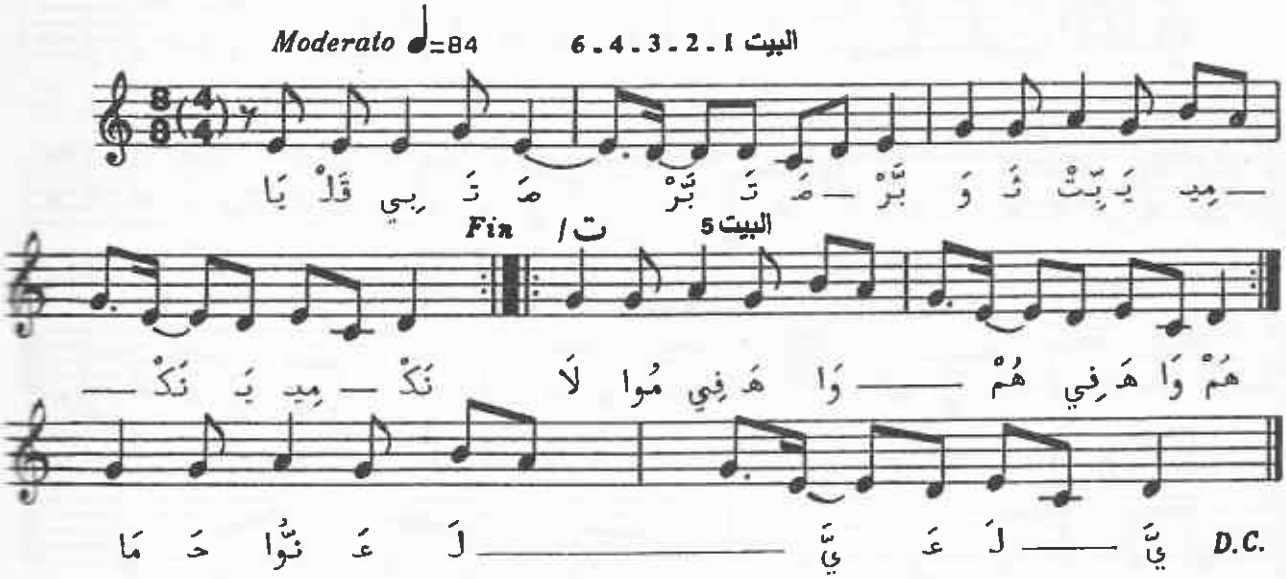


يا قلبي تصبر

يَا قَلْبِي تَصَـــبَّـرْ وَ ثَبَتْ يَمِيـــــنَكْ
لَا تُمْسِ مُكَـــدَّرْ وَ تْصِيحْ مِنْ أَنِينَكْ
بِالْوِصَالْ سَتَظْفَـرْ اَلْمَوْلَى يُعِيـــــنْكْ
كُلّ شَيْءْ مُقَـــدَّرْ مَكتُوبْ فِي جَبِينْكْ
لَامُوا فِي هَوَاهُـمْ مَا حَنُّوا عَلَيَّـــا
وَ نَطْلَبْ رِضَاهُـمْ فِي سَاعَه هَنِيَّـــا

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها توشيح ، صاحبه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من الدم الأول .

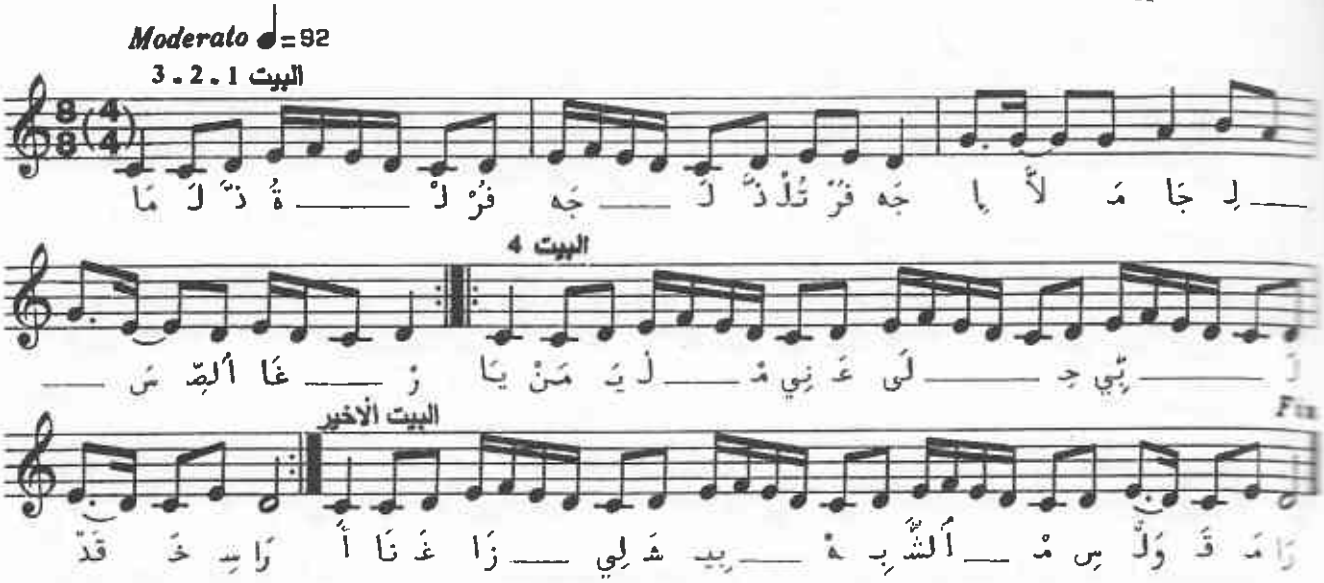


ما لذة الفرجة

مَا لَذَّةُ ٱلْفَرْجَـــــــه إِلاَّ مَجَالِسَ ٱلصِّـغَـارْ
وَ ٱلْخَمْرُ بِٱلْمُهْجَـــه بَيْنَ ٱلْمَحَافِلْ وَ ٱلنِّوَارْ
وَ ٱلطُّيُورْ عَجَّـــه يُجَاوِبُوا ٱلْأَوْتَـــارْ
يَا مَنْ يَلُومْنِي عَلَى حِبِّي لَقَدْ خَسِـــرَا
أَنَا غَزَالِي شَبِيهُ ٱلشَّمْسِ وَ ٱلْقَمَـــرَا

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها توشيح ملحون ، صاحبه مجهول ، صدور أبياته الثلاثة الأولى على وزن المضارع و أعجازها على وزن الهزج .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

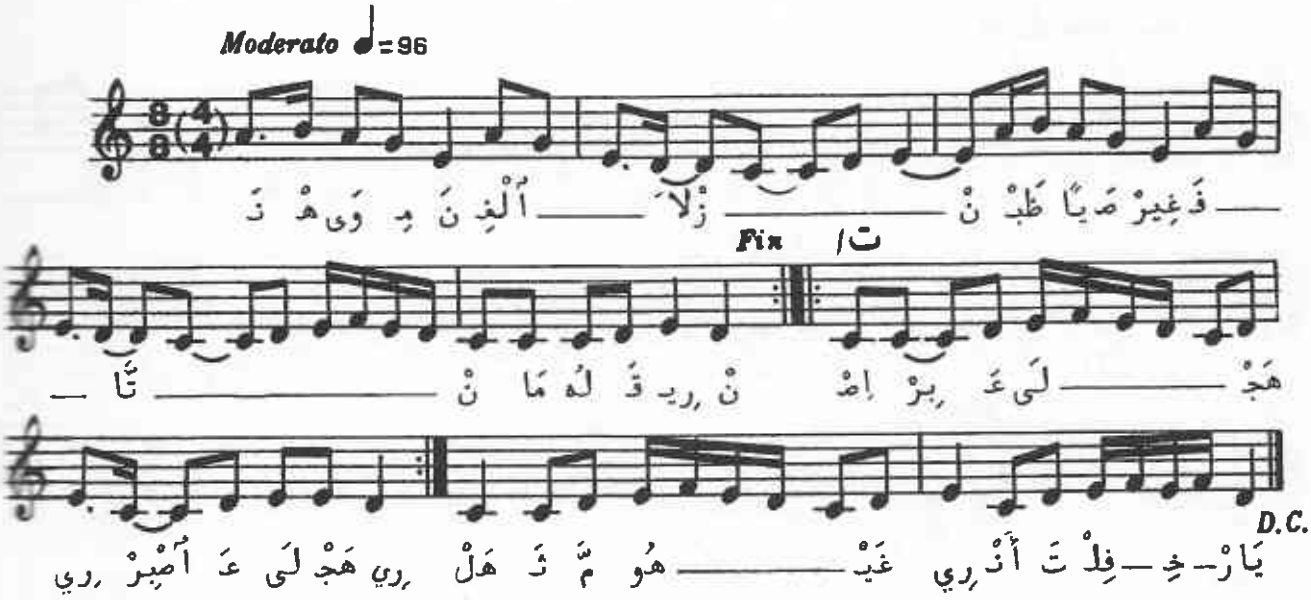


نهوى من الغزلان

نَهْوَى مِنَ اَلْغِزْلَانْ ظَبْيًا صَغِيرْ فَتَّانْ مَا لَـــه قَرِيـــــنْ
قَدْ أَسْحَرَ اَلْأَذْهَـــانْ وَالْعَقْلَ وَ اَلْأَدْيَانْ وَ اَلْعَالَمِيـــــنْ
عَلَى اَلظِّبَا سُلْطَـــانْ بِقُدْرَةِ اَلرَّحْمَـــانْ جَعْلُه أَمِيـــــنْ
اِصْبِرْ عَلَى هَجْرِي هَلْ ثَمَّ هُو غَيْرِي أَنْتَ فِي اَلْخِيَـــارْ
مَنْ يَعْشَقِ اَلْغِزْلَانْ لَا بُدَّ مِنْ خِـذْلَانْ أَوْ مِنْ نِفَـــارْ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها زجل ، صاحبه مجهول ، أشطاره الأولى و الثانية وزنها مضارع .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

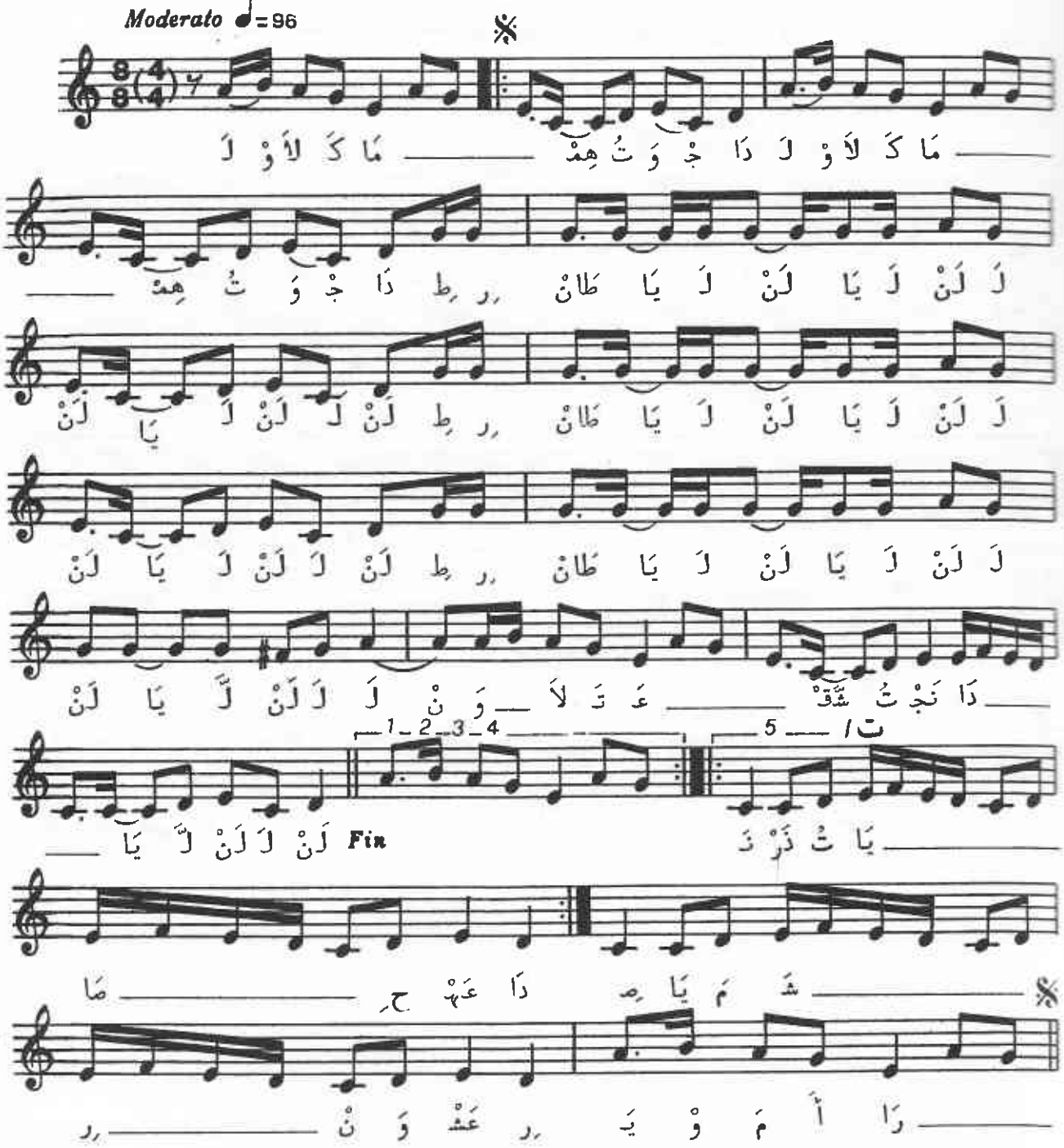


لو لاك ما همت وجدا

لَوْلاَكَ مَـــا هِمْـتُ وَجْدَا وَ لاَ تَعَشَّقْـــــتُ نَجْدَا
وَ لاَ مَرَرْتُ بِرَبْـــــعٍ إلاَّ جَعَلْتُـــــكَ قَصْدَا
يَا قَـــــاتِلِي بِالتَّجَنِّي اِجْعَـــــلْ لِهَجْرِكَ حَدَّا
نَذَرْتُ يَا صَـــاحِ عَهْدَا صِيَـــامَ شَهْرٍ وَ عَشْرِ
يَوْمَ أَرَاكَ يَا حَبِيـــبِي مَا بَيْنَ سَحْـرِي وَ نَحْرِي

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها شعر وزنه مجتث ، ناظمه مجهول (لكن البيتين الأخيرين ينسبان إلى ابن الخباز المرسي) - طبعها : رصد . - الدخول في ميزانها : من الدم الأول .

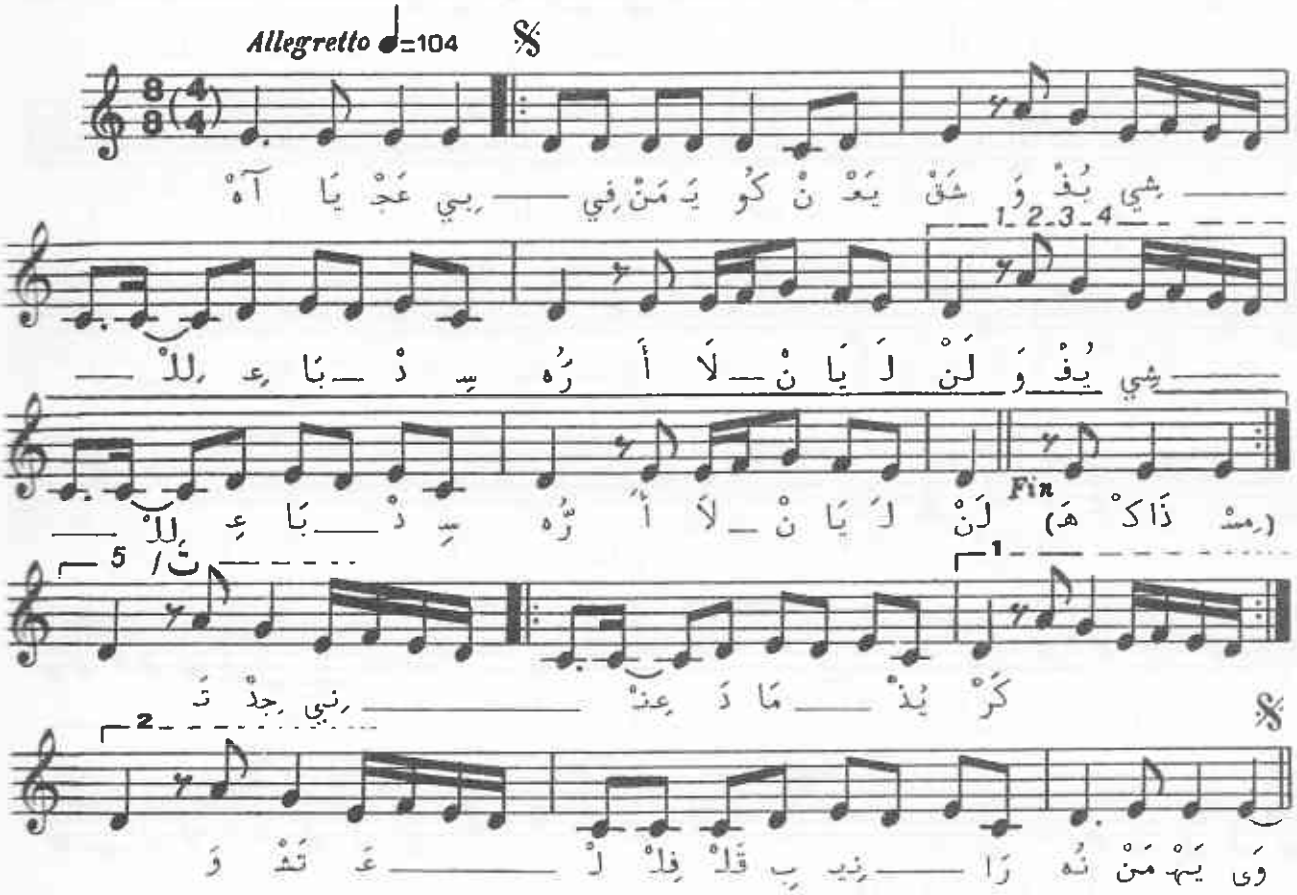


يا عجبي

يَا عَجَبِي فِيمَنْ يَكُونْ يَعْشَقْ وَ يُفْشِي لِلْعِبَادْ سِـــــــرّه
هَذَاكْ مِسْكِينْ يُوصَفْ أَحْمَقْ وَ ظَنِّي مَا يَخْتَلِفْ أَمْـــرَه
وَ جِسْمِي فَنَـــــى وَ رَقّ وَ حِبِّي لَمْ أَجِـــدْ غَيْرَه
تَجِدْنِي عِنْدَمَـــــا يُذْكَرْ وَ تَشْعَلْ فِي الْقَلْبْ نِيرَانُـــه
مَنْ يَهْوَى الْمَلِيحْ يَصْبِـــرْ عَلَى صَدّه وَ هِجْرَانُـــه

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها زجل ينسب إلى أبي الحسن الششتري .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

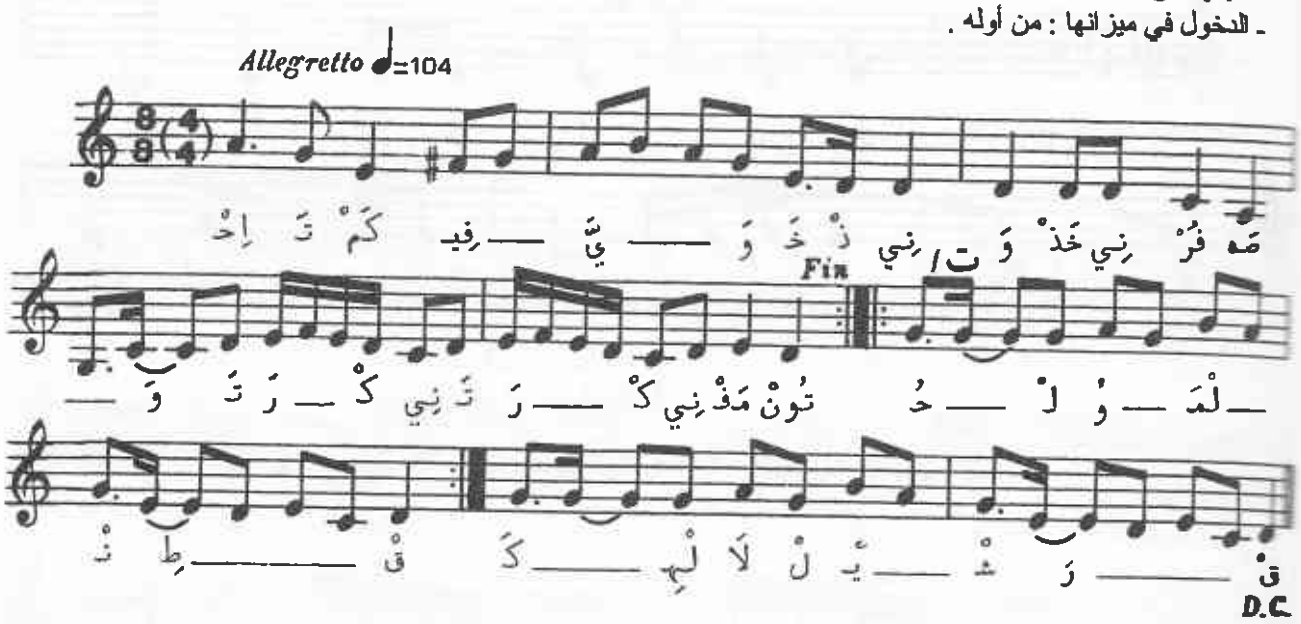


احتكم في

اِحْتَكَمْ فِـــيَّ وَ خَذْنِـي فُرْصَـــه وَ تَرَكْنِـــي مَفْتُـــــــونْ
أَنَا نَهْوَاهْ وَ قَلْبُـــــه يَقْسَـــى عَقْلِي عَنْـــــدُه مَرْهُـــــونْ
لَمْ نَزَلْ نَـــهْوَى بَاهِـــي الْخُرْصَـــه مَنْ يُحَـــاكِي الطَّرْشُـــــونْ
حَلْوَ الْمَنْطِـــــقْ كَالْهِلَالْ يْشْـــرَقْ
الظرف و التـــيه قد حازه كلـــه العبـــاد شهـــــدت لـــه

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها زجل ، صاحبه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

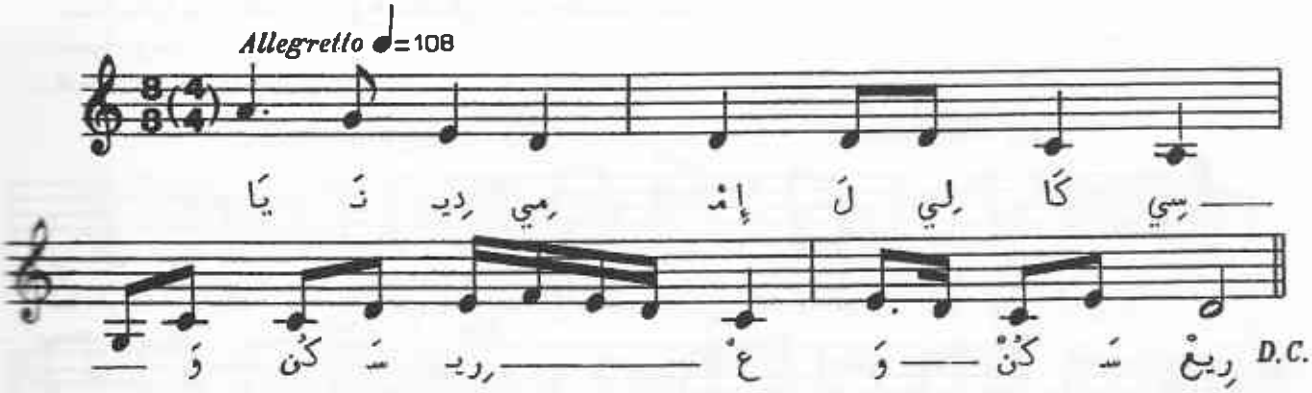


يا نديمي

يَا نَدِيمِي إمْلاَ لِي كَـــاسِـي وَكُنْ سَرِيـــــعْ
إنَّ الْمُدَامْ تُجْلِي كُبَـاسِـي إنِّي وَلِيـــــعْ
قَدْ أتَـــانَا يَا أعَزَّ النَّاسِ فَصْلُ الرَّبِيـــعْ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها توشيح ، صاحبه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

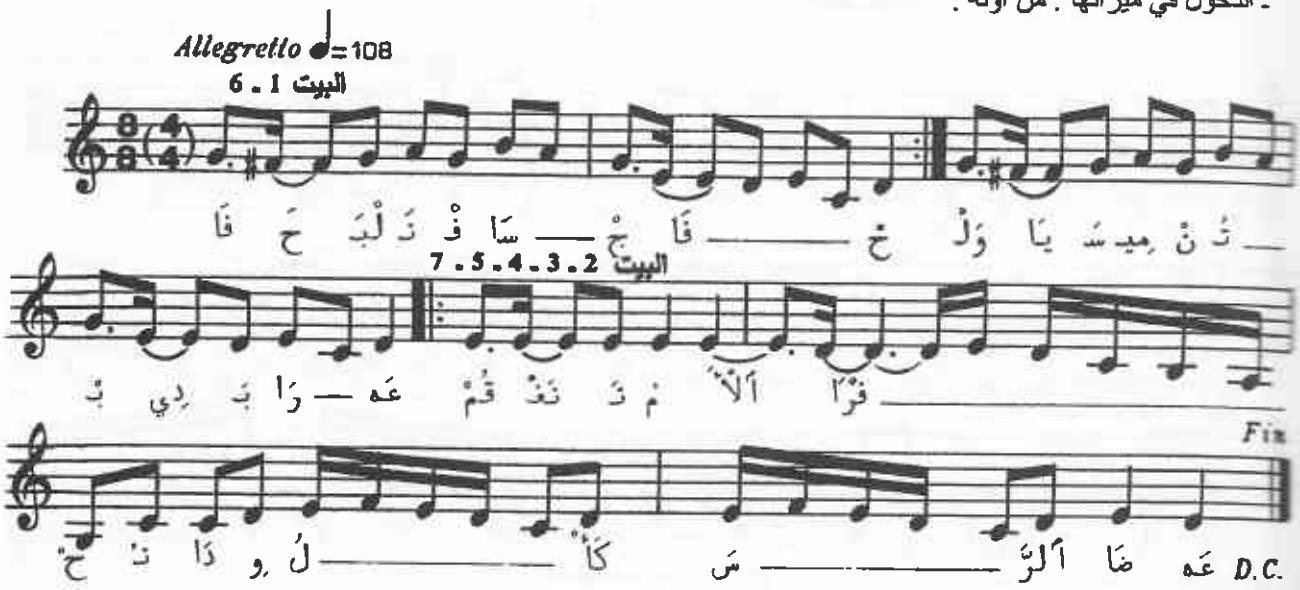


فاح البنفسج

فَاحَ ٱلْبَنَفْسَجْ فَـــــــــــــــاحْ وَ ٱلْيَاسَمِينْ تَبْدِي ٱلْبَرَاعَـــــــــه
قُمْ نَغْنَمُ ٱلْأَفْـــــــــــــــرَاحْ نُدَاوِلْ كَـــأْسَ ٱلرَّضَاعَـــــــــه
قُمْ يَا نَدِيمْ عَـــــــــــوِّلْ صَفِّقْ كُؤُوسَ ٱلْخَمْرِ وَ أَمْـــلَا
فَصْلُ ٱلرَّبِيعْ أَقْبَـــــــــلْ يُزَيِّنْ ٱلدُّنْيَا بِحُلَّـــــــــه
غُزَيِّلِـــي ٱلْأَجْمَـــــــــلْ مِثْلُ ٱلْقَضِيبْ فِي ٱلرَّوْضِ يُجْلَى
لَـــهُ عُيُـــونْ وَقَـــــــاحْ يَسْبِي ٱلْعَاشِقْ بِٱلنَّظْرَه سَـــاعَـــه
قُـــمْ نَغْنَـــمُ ٱلْأَفْـــــــــرَاحْ نُدَاوِلْ كَـــــأْسَ ٱلرَّضَاعَـــه

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها توشيح ، وزن صدور أبياته مضارع ، واضعه مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

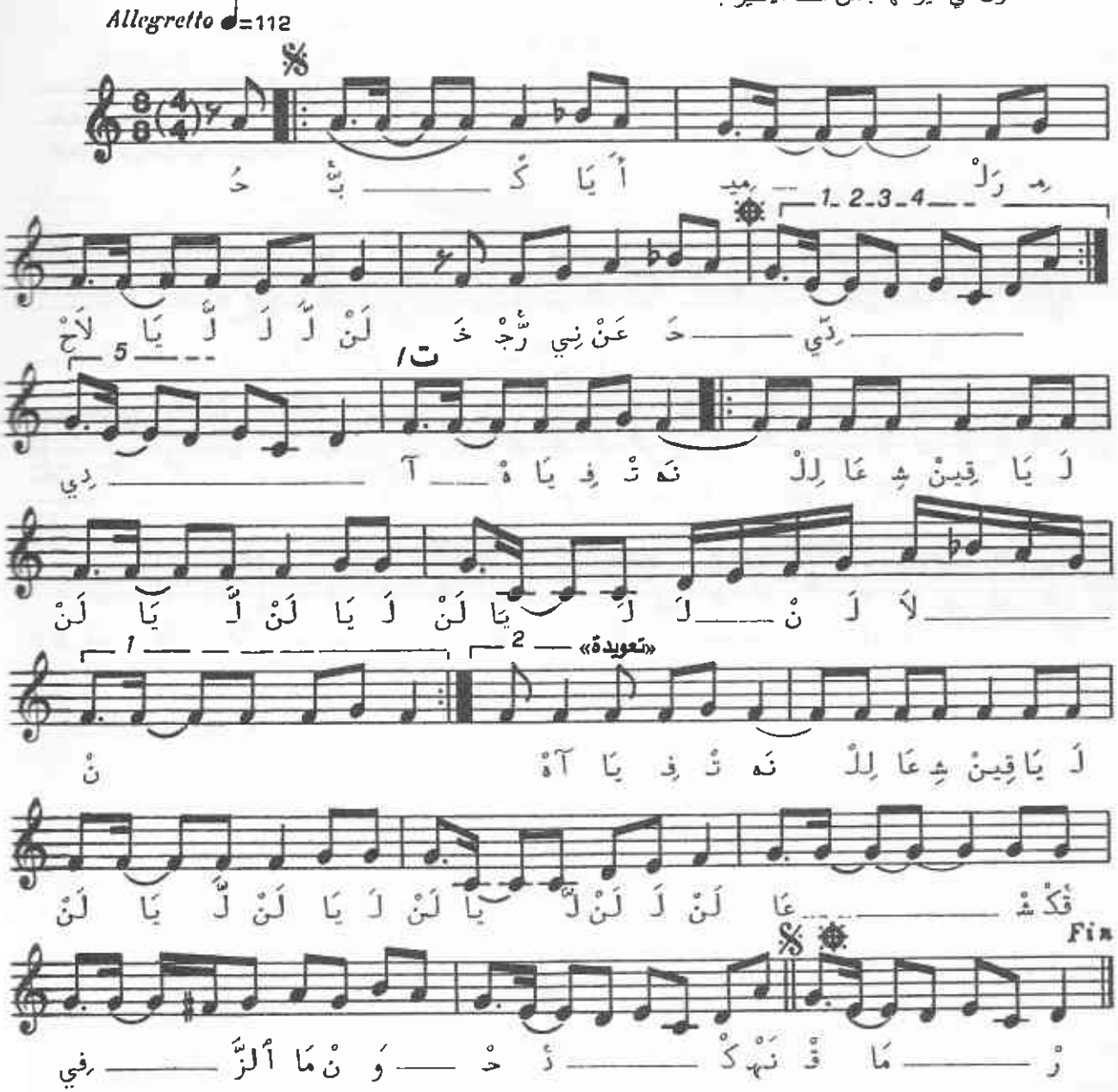


حبك يا أمير الملاح

حَبَّكْ يَا أَمِيـــــرَ الْمِلاَحْ — خَرَّجْنِـــي عَنْ حَـــــدِّي
صَيَّرَنِـــــي أَحْمَقْ نَصَاحْ — مِمَّا سَبَـــقْ عِنْـــــدِي
إِنْ كَـانْ هذا ظَهَرْ صَـــلاَحْ — هَجْرَكْ يَطُـــولْ وَ بُعْـــدِي
يَا فِتْنَه لِلْعَاشِقِيـــــنْ — عَاشْقَكْ فِي الزَّمَانْ وَحْدَكْ
نَهْوَاكْ بِطُـــولْ عُمْـــرِي — يَا سُلْطَـــانَ الأَقْمَـــارْ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها زجل ، صاحبه مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من التك الأخير .

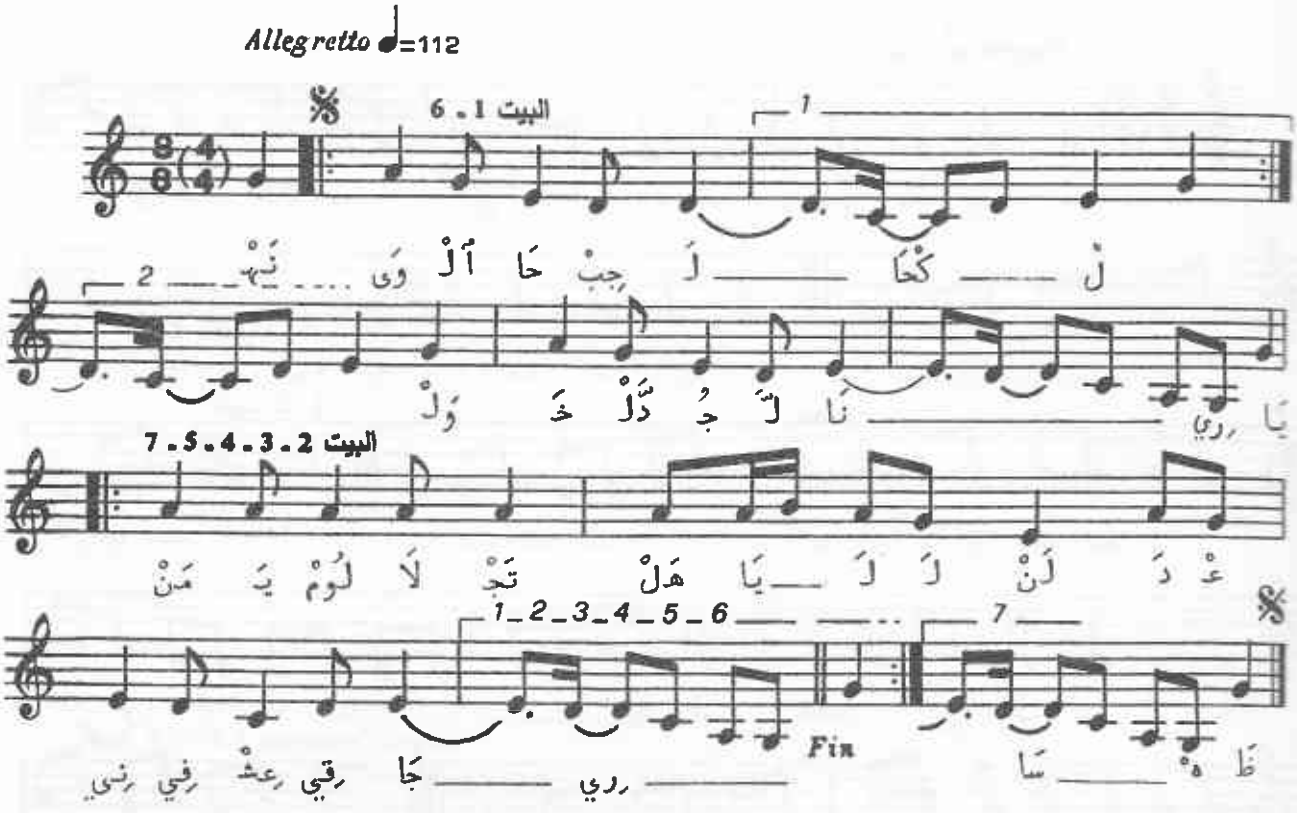


نهوى الحاجب الأكحل

نَهْوَى اَلْحَـــاجِبَ اَلْأَكْحَـــلْ وَ اَلْخَدَّ اَلْجُلَّنَـــــــارِي
يَا مَنْ يَلُمْ لَا تَجْهَـــــــلْ دَعْنِي فِي عِشْقِـــي جَارِي
دَعْنِي نَهِيمْ فِي حُبَّـــــه حَتَّى يُسَخِّـرَ اَللَّـــــهْ
يَعْطِفْ عَلَيَّ قَلْبُـــــه نَنْكِي اَلْعَدُولْ بِرُؤْيَـــاهْ
إِنِّي اَلْتَزَمْتُ قُرْبُـــــه أَنَا وَ اَللَّهْ مَـــا نَنْسَـــاهْ
ظَنِّـــي إِذَا نُقَبِّـــــــلْ نَطْفِي لَهِيبْ جِمَـــــارِي
يَا مَنْ يَلُـــمْ لَا تَجْهَـــــلْ دَعْنِي فِي عِشْقِـــي جَارِي

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل " ، نوع النظم فيها زجل، وزنه مقتضب ، ناظمه مجهول .
- طبعها : رصد معلق على درجة " ما تحت المهيمنة " السفلى .
- الدخول في ميزانها : من التك ما قبل الأخير .

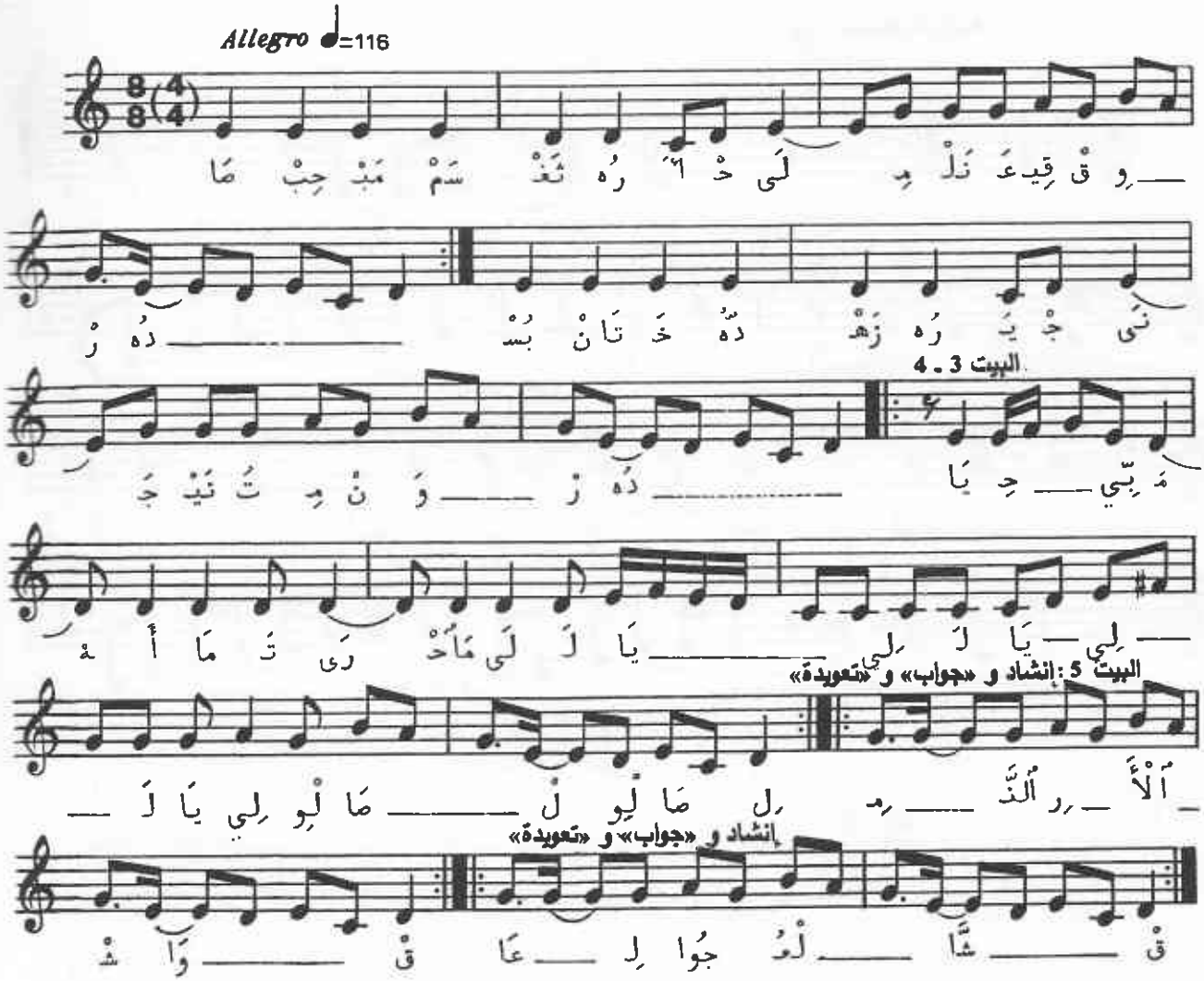


صاحب مبسم

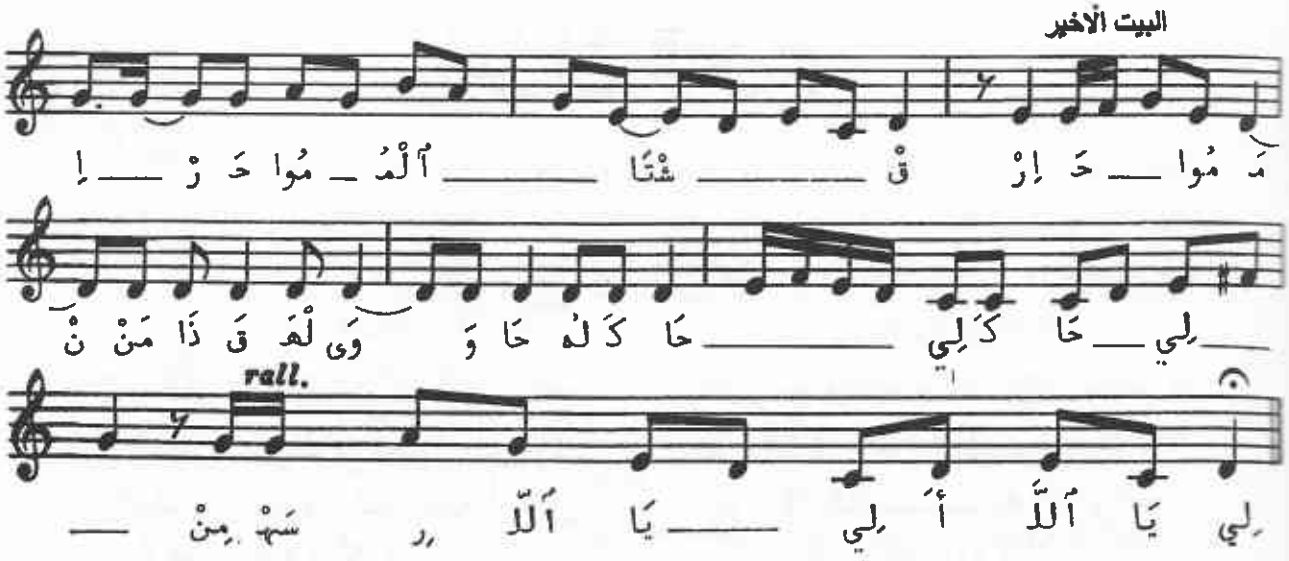
صَاحِب مَبْسَمْ ثَغْرُه أَحْلَى مِنَ ٱلْعَتِيقْ وِرْدُه
بُسْتَانْ خَدُّه زَهْرُه يَجْلَى جَنَيْتُ مِنْ وَرْدُه
يَا حِبّي مَه أَمَا تَرَى مَا أَحْلَى لَيَالِي لَيَالِي ٱلْوِصَالِ
اِرْحَمْ خُضُوعِي وَ مَا قَدْ جَرَى لِي بِسَهْرِ ٱللَّيَالِي
مِنْ نَارِ ٱلْأَشْوَاقْ عَالِجُوا ٱلْعُشَّاقْ اِرْحَمُوا ٱلْمُشْتَاقْ
اِرْحَمُوا مَنْ ذَاقَ ٱلْهَوَى وَ حَالُه كَحَالِي مِنْ سَهْرِ ٱللَّيَالِي

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها توشيح ملحون ، ناظمه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من أوله .



البيت الأخير



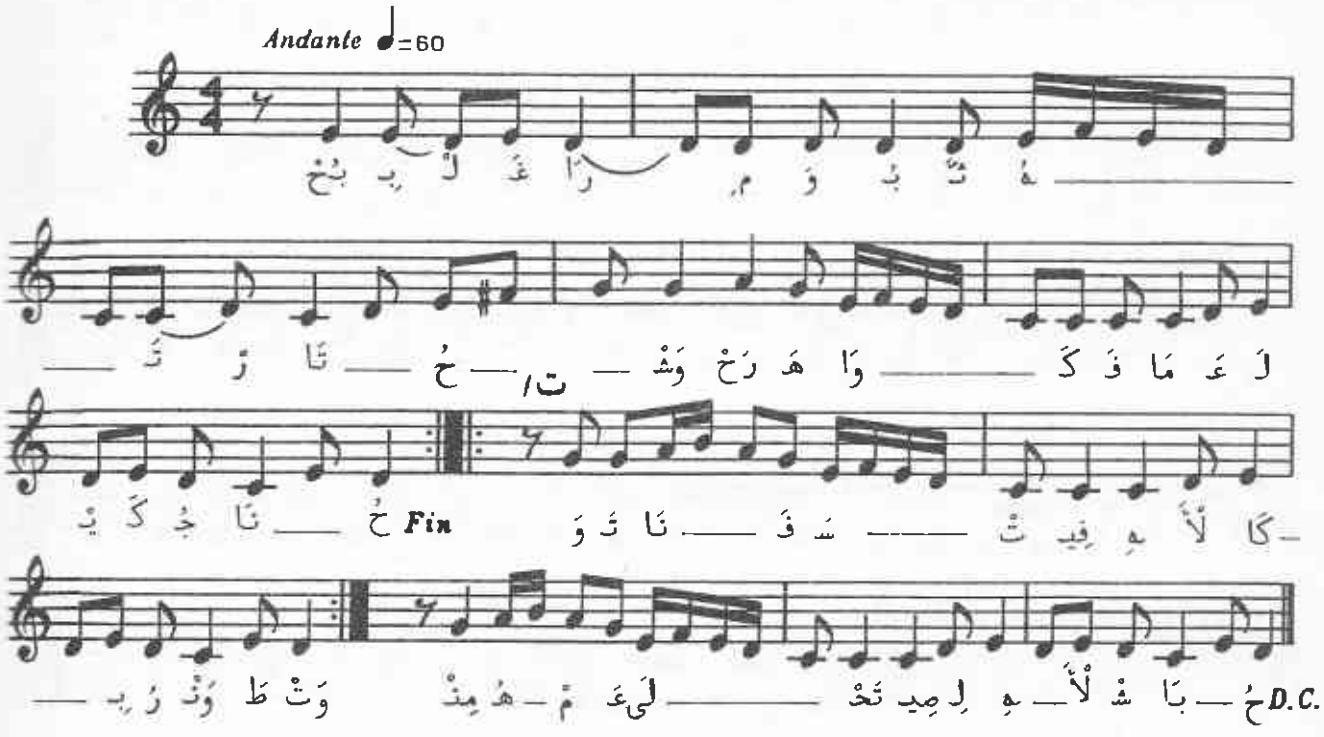
ميزان الدرج

بح بالغرام

بَحْ بِالْغَرَامِ وَ بُثَّـــــهُ تَرْتَـــاحُ وَ اَشْرَحْ هَوَاكَ فَمَـا عَلَيْكَ جُنَاحُ
وَ اَصْبِرْ عَلَى لَوْمِ الْعَذُولِ فَإِنَّ إِلْـ ـقَاءَ السِّلَاحِ مِنَ الْمَلُـــومِ سِلَاحُ
يَكْفِيكَ مِنْ شَرَفِ الطَّرِيـقَةِ أَنَّ مَنْ تَهْوَاهُ قَدْ هَامَـــتْ بِهِ الْأَرْوَاحُ
وَ تَنَافَسَتْ فِيهِ الْأَكَـابِرُ وَ انْطَوَتْ مِنْـهُمْ عَلَى تَحْصِيلِهِ الْأَشْبَـــاحُ
فَتَرَاقَصُـــوا طَرَبًا عَلَى لَذَّاتِـــهِ وَ تَوَاجَدُوا فِيهِ لِذَاكَ وَ صَاحُـــوا

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها شعر من بحر الكامل ، صاحبه غير معروف .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

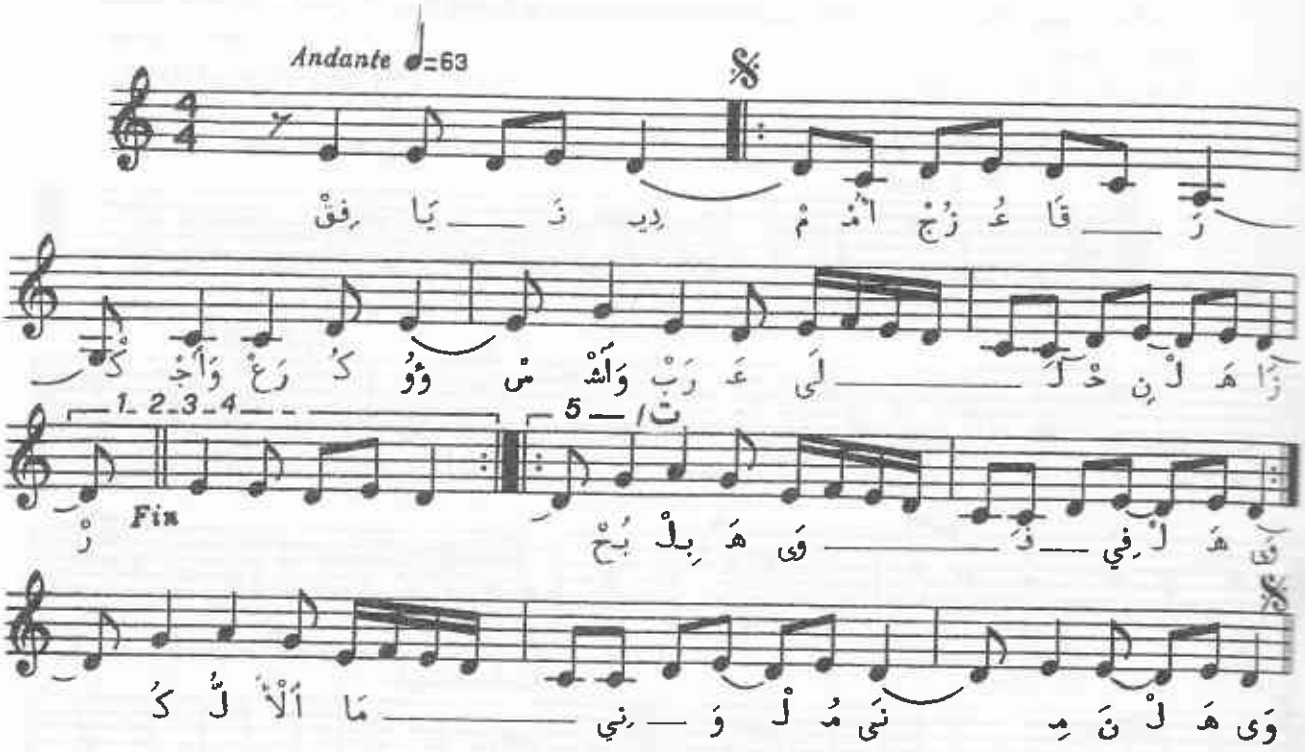


فق يا نديم

فِقْ يَا نَدِيم ، أَمْزُجْ عُقَارَكْ وَ أَجْرَعْ كُؤُوسْ وَ أَشْرَبْ عَلَى لَحْنِ ٱلْهَزَارْ
اِجْنِ ٱلْمُنَى وَ ٱقْطِفْ نُوَارَكْ بَيْـــنَ ٱلْغُرُوسْ شَقِيقَهَـــا وَ ٱلْجُلَّنَـــارْ
بُحْ بِٱلْهَوَى وَ ٱخْلَعْ عِذَارَكْ إِنَّ ٱلنُّفُـــوسْ مَرَامُـــهَا خَلْعُ ٱلْعِذَارْ
بُحْ بِٱلْهَوَى فَفِـــي ٱلْهَوَى كُلُّ ٱلْأَمَـــانِي وَ ٱلْمُنَـــى
مِنَ ٱلْهَـــوَى اِحْمِـــلْ لِوَا فَـــوْقَ ٱلرُّؤُوسْ تَفُزْ بِغَايَـــــةِ ٱلْمُنَـــى

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها توشيح صاحبه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من التك الأول .

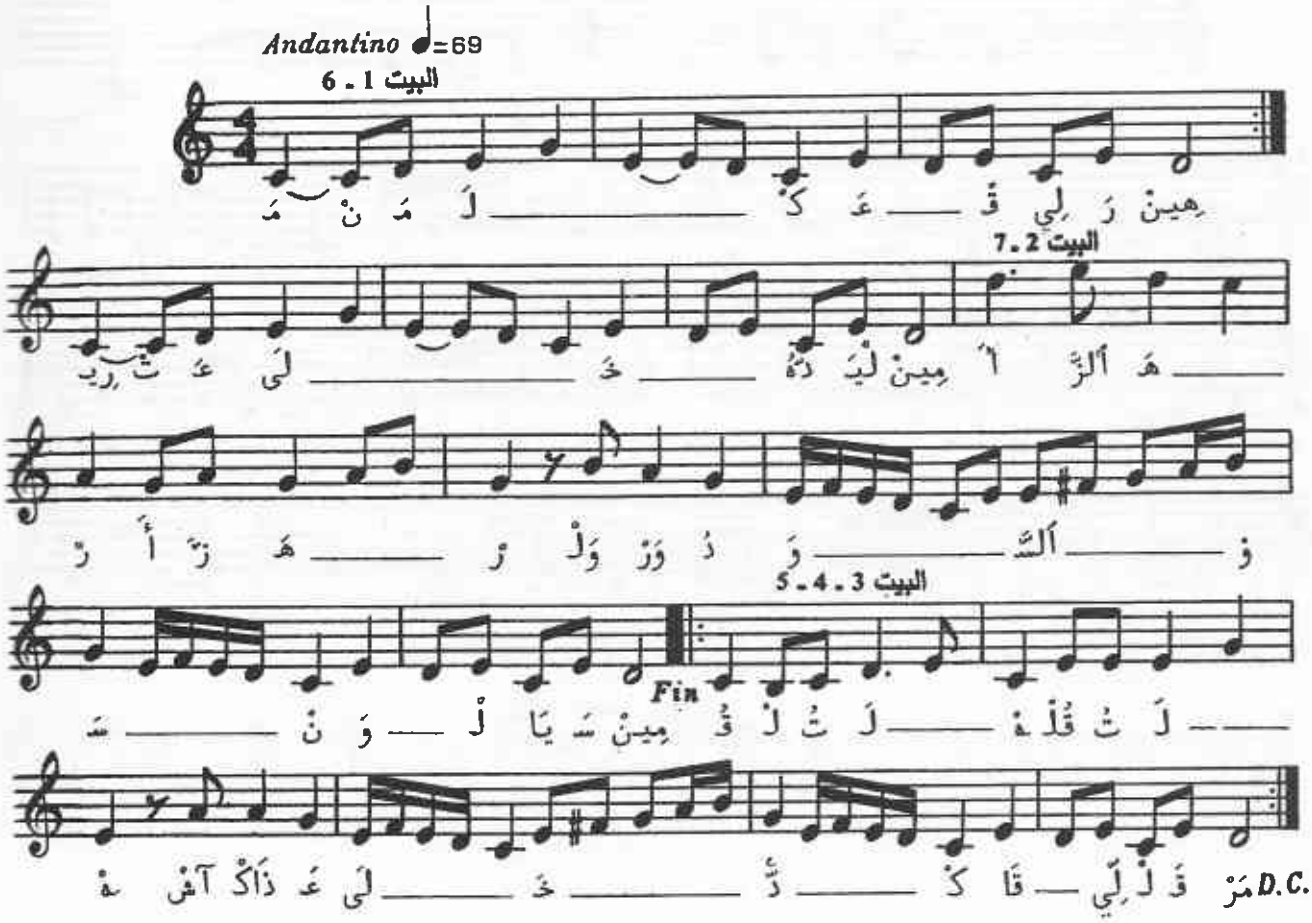


من ملك عقلي رهين

من ملك عقلي رهين — ريت على خده اليمين
الزهر و الورد و السوسن — و الياسمين
قلت له آش ذاك على خدك — قال لي القمر
قلت له آش ذاك على شفرك — قال لي الحور
قلت له آش ذاك على ثغرك — قال لي الدرر
لمعوا تحت الجبين — حاجبين معرقين
الزهر و الورد و السوسن — و الياسمين

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها زجل صاحبه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

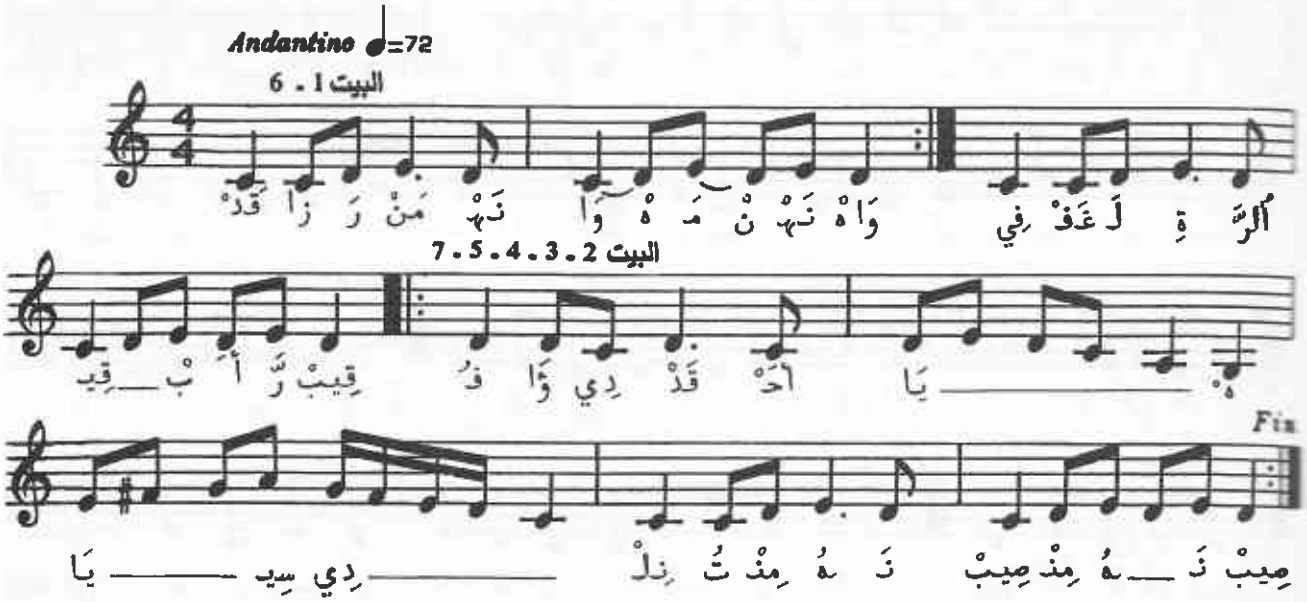


قد زار من نهواه

قَدْ زَارَ مَـــنْ نَهْـــواهْ فِـــي غَفْلَـــةِ ٱلرَّقِيـــبْ
فُؤَادِي قَـــدْ أَحْيَـــاهْ نِلْتَ مِنْـــهُ نَصِيـــبْ
ظَبْيٌ مِثْـلُ ٱلْهِلَالْ أَضَاءَ فِي ٱلْبُعْـــدِ
فَوْقَ خَدِّهِ خَـــالْ كَٱلْمِسْكِ وَ ٱلنَّـــدِّ
وَ رِيقُـــهُ زُلَالْ أحلى من الشهـــد
ٱلْحُسْـــنُ قَـــدْ وَلَّاهْ كَسَـــاهُ كَٱلْقَضِيـــبْ
سُبْحَـــانَ مَـــنْ أَنْشَـــاهْ بِٱلْقَـــوَامِ ٱلرَّطِيـــبْ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها توشيح ، وزنه مضارع ، صاحبه مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من اوله .



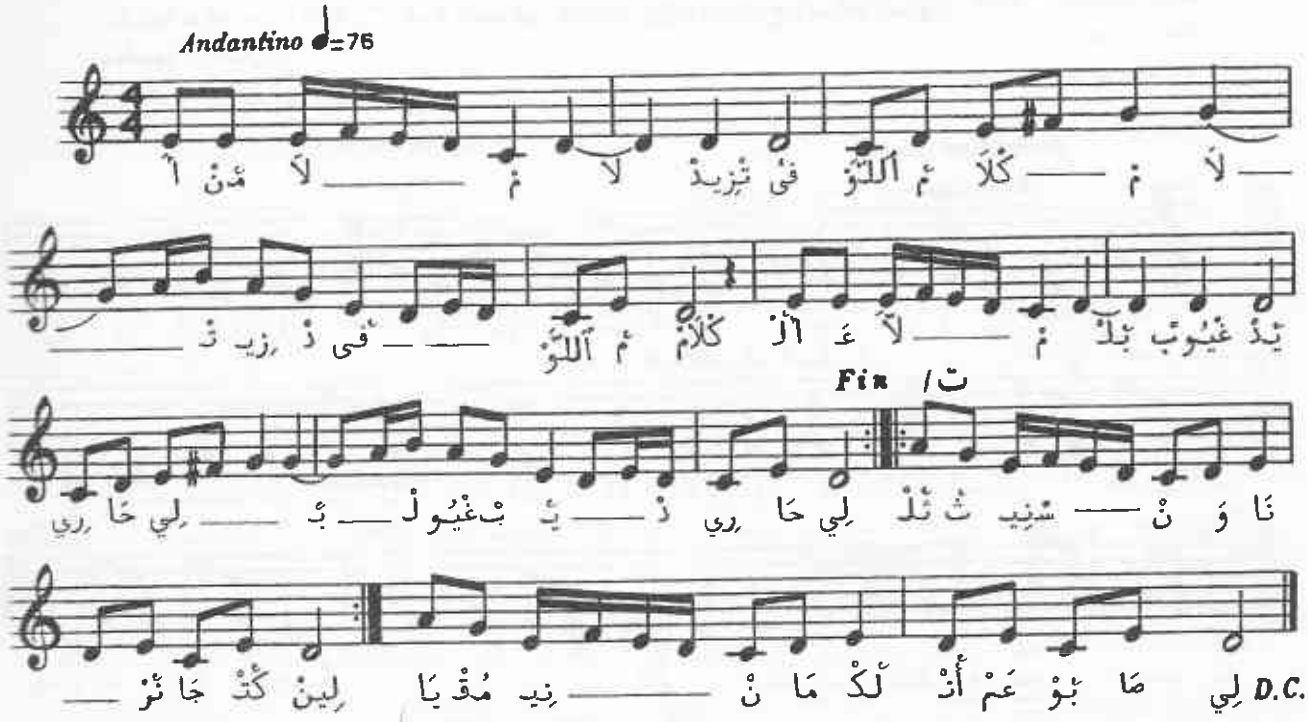
أمن لام

أَمَنْ لاَمْ لاَ تَزِدْ فِي اللَّوْمْ كْـلاَمْ
بِيِّنْ لِي مَا حِيلْتِي وْ مَا عَمْلِي
تِيَّهْنِي هَذَا الْهَوَى وْ انْحَلْنِي
ثَلْثْ سْنِينْ وَ نَا نَرْجَاكْ تْلِينْ
جَا حَالِي مَتْعُوبْ فِي تَرْحَالِي

أَلْعَلاَّمْ بَالْغْيُوبْ يَدْرِي حَالِي
وْ قُلْ لِي مَا رِيتْ مْثَلْكْ سَالِي
وْ اجْعَلْنِي نَنْظَمْ دُونْ اهْوَالِي
يَا مُقْنِينْ مَا لْكْ انْعَمْ بْوَصَالِي
يَا خَلِّي مَنْ هَذَا الْغْرَامْ اصْغَ لِي

* * *

- صنعة عبارة عن برولة ، ناظمها مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

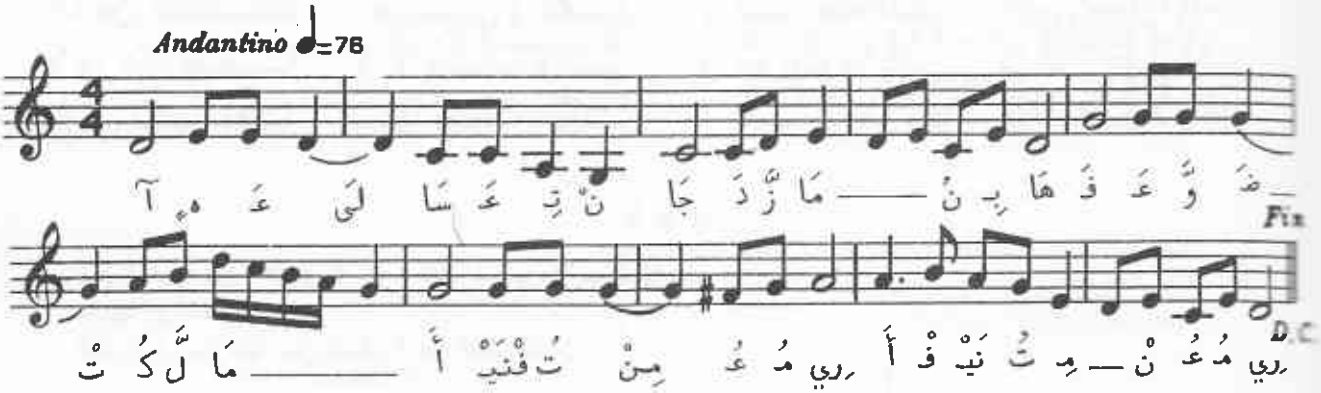


آه على ساعة

آهٍ عَلَى سَاعَةٍ جَـــادَ ٱلزَّمَـانُ بِهَـــا فَعَوَّضَتْ كُلَّ مَا أَفْنَيْتُ مِنْ عُمُرِي
بَاتَ ٱلْحَبِيبُ نَدِيمِـــي فِي دُجَانَتِهَـــا إِلَـى ٱلصَّبَـاحِ بِلاَ خَوْفٍ وَلاَ حَذَرِ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها شعر من بحر البسيط ، ناظمه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

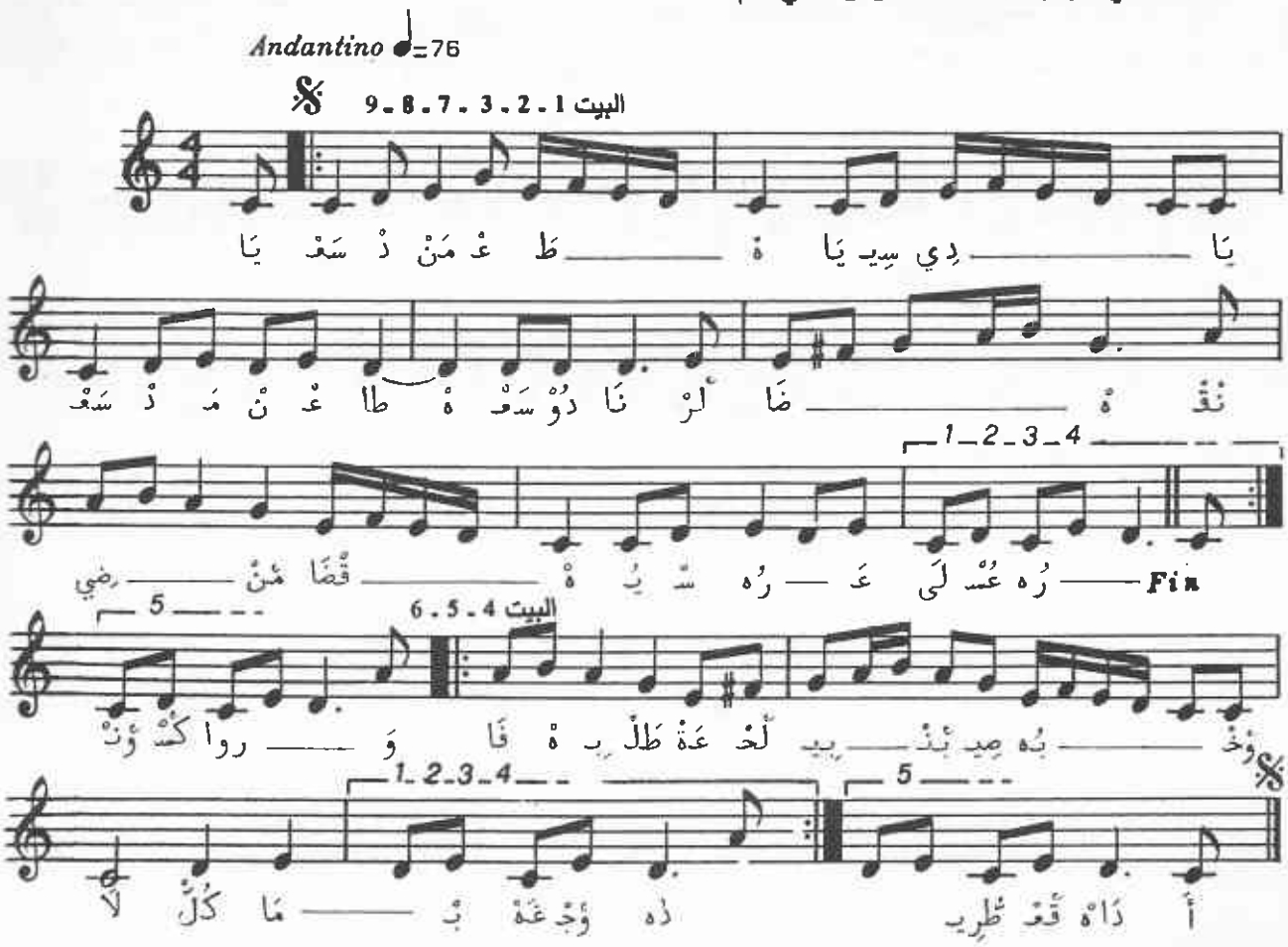


يا سعد من اعطاه

يَا سَعْدْ مَنْ أَعْطَاهْ سَعْدُه وْ نَالْ رْضَاهْ نَقْضِي مَنْ قْضَاهْ يُسْرُه عْلَى عُسْرُه
مَنْ يُسْرُه فْدَاهْ وْ حْكَمْ دْوَاهْ فْدَاهْ وْ صَقَلْ صْدَاهْ اَللِّي فْدَاهْ يُسْرُه
وْ جْبَرْ عْلاَجْ دَاهْ مْنِينْ فَاحْ شْذَاهْ وْ اَسْتَنْشَقْتْ عْدَاهْ تَنْهَدُّوا وْ اَنْكَسْرُوا
وْ فَاهْ بْطَلْعَةْ لْحْبِيبْ نْصِيبُه وْ خْلاَ كُلْ مَا بْغَاهْ وْجْدُهْ
اَلْضَّرْعْ اَللِّي سْخَا لْهُمْ بْحْلِيبُه مَوْرْدْ صَافِي عْلَى اَلْظْمَا وْرْدُوهْ
اَللَّهْ يْنْصُرْ مَنْ يْظْفَرْ بْحْبِيبُه وْ يْتْلَفْ عْلَى اَلْطْرِيقْ عْدَاهْ
أَنَا مَنْ اَلْجْفَا عَيَّتْنِي وْ كْفَى وْ ثْبَتْ مَا نْفَى عَنِّي سْرُّه لْلْغَيْرْ
لاَ وَرْدِي صْفَا وْ لاَ نَصِيبْ وْفَى وْ جْرِيتْ مَا كْفَى وْ كْثَرْ عْلِيَّ اَلْسَّيْرْ
نَارِي مَا خْفَا لَوْ صِبْتْ تَنْطْفَى وْ غْلَبْ مَا عْفَا لَيْتُه يْعُودْ بِخَيْرْ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها برولة صاحبها مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من نصف الزمن الثاني للدم .



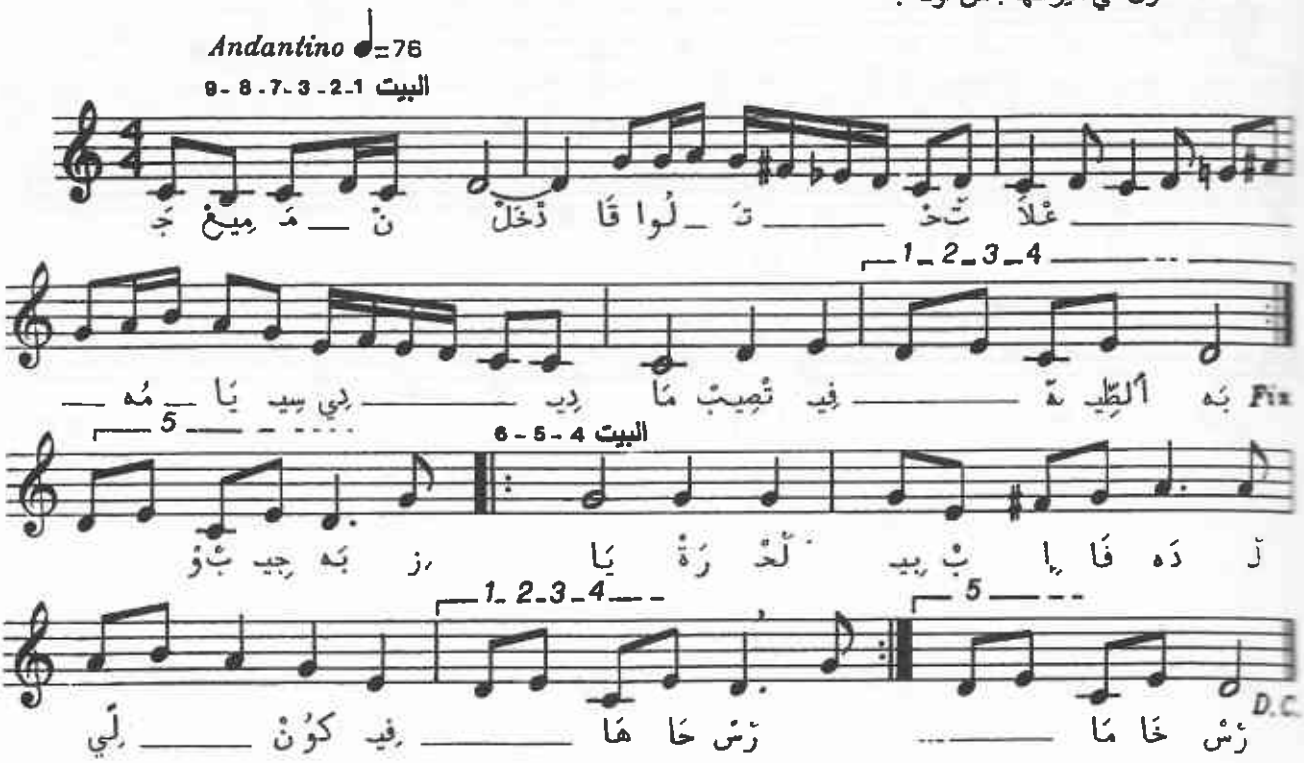
جميع من دخل

جَمِيعْ مَنْ دْخَلْ قَالُوا تَحْتْ أَعْلاَمُه
خَلِّيهْ بَعْدْ مَا هُوَ مِنْ خُدَّامُه
طَامَعْ فِي اَلْحْبِيبْ نْزُورْ مْقَامُه
زِيَارَةْ اَلْحْبِيبْ إِفَادَة
نَظْرَةْ فِي اَلْمْلِيحْ عِبَادَة
وَ لاَ تْقُولْ فِيهْ إِفَادَة
أَللِّي هْوِيتْ قَلْبِي فْرَحْ بِايَّامُه
رَسْمْ اَلْكْتَابْ وَ اَسْمُه دَايِرْ بَاَخْتَامُه
بْشَارَةْ اَلرَّسُولْ أَللِّي جَابْ سْلاَمُه

دِيمَا تْصِيبْ فِيهْ اَلْطِّيبَة
تْلْقَاهْ فِي اَحْوَالْ عْجِيبَة
وْ زِيَارَةْ اَلْحْبِيبْ وْجِيبَة
لِلِّي يْكُونْ فِيهَا حَارْسْ
لِلِّي يْكُونْ طَبْعُه خَانْسْ
إِذَا يْكُونْ دِيمَا خَارْسْ
إِيَّامْ اَلسُّرُورْ وْجِيبَة
مُولاَهْ دَارْهَا تْجْرِبَة
رُوحِي نْهِيبْ دُونْ طْلِيبَة

* * *

- صنعة خالية من "الشغل" ، و هي تتمة برولة " مير الغرام" .
- طبعها : زيدان .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

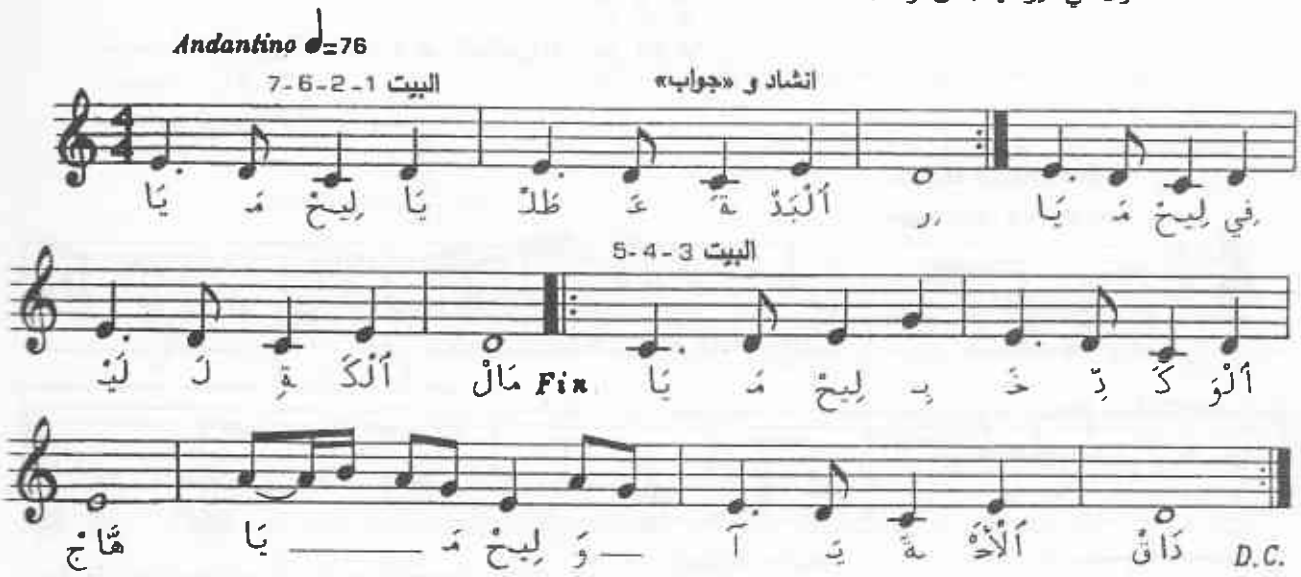


يا مليح

يَا مَلِيـــحْ يَا طَلْعَـــةَ ٱلْبَـدْرِ
يَا مَلِيـــحْ فِي لَيْلَـــةِ ٱلْكَمَـالْ
يَا مَلِيـــحْ وَ نَابِـــتَ ٱلشَّجَـرْ
يَا مَلِيـــحْ مِنْ رِيقِـــهِ ٱلزُّلَالْ
يَا مَلِيحْ بِخَـــدِّكَ ٱلْوَهَاجْ
يَا مَلِيحْ وَ آيَـــةَ ٱلْأَحْدَاقْ
يَا مَلِيحْ وَ قَدُّكَ ٱلرَّجْرَاجْ
يَا مَلِيحْ وَٱلثَّغْرُ ذُو ٱلْإِشْرَاقْ
يَا مَلِيحْ رِفْقًا بِمَنْ قَدْ عَاجْ
يَا مَلِيحْ عَنْ مَنْهَجِ ٱلْعُشَّاقْ
يَا مَلِيـــحْ وَ مِلْ عَنِ ٱلْهَـــجْرِ
يَا مَلِيـــحْ لِمُتْعَـــةِ ٱلْوِصَالْ
يَا مَلِيـــحْ فَٱلصَّبْرُ كَٱلصَّبِيرْ
يَا مَلِيـــحْ إِنْ لَمْ يَكُنْ وِصَـالْ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها توشيح صاحبه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

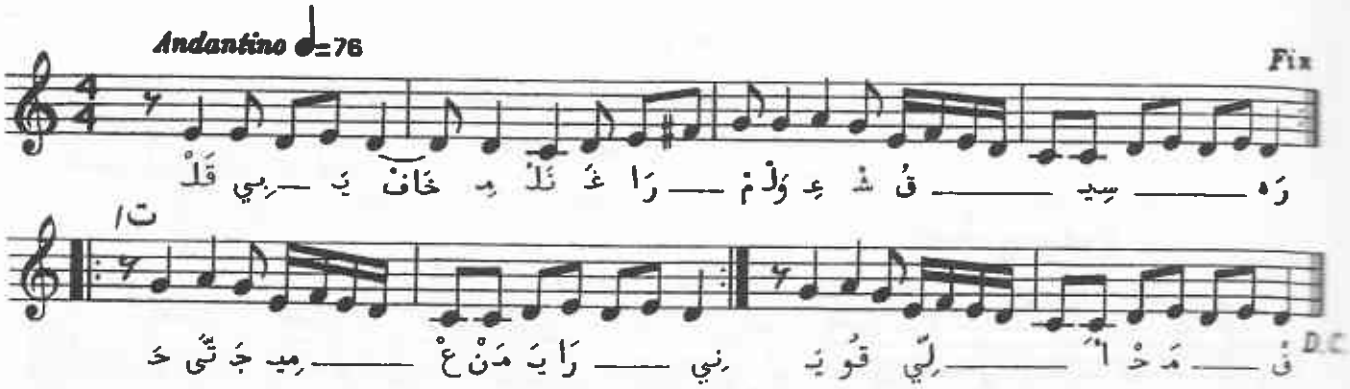


قلبي يخاف من الغرام

قَلْبِـــي يَخَافْ مِنَ ٱلْغَرَامْ وَ ٱلْعِشْـــقُ سِيرَة
وَ صَارْ يُرَفْرِفْ كَٱلْحَمَامْ نَحْـــوَ ٱلْجَزِيرَة
قُل لِّـــيَ آشْ هُوَ ٱلْغَـــرَامْ وَاشْ هِيَ ٱلسَّرِيرَة
حَتَّـى جَمِيـــعْ مَنْ يَرَانِي يَقُـــول لِي أَحْمَقْ
لَكِـــــنْ دَعْـــهُ يَسْتَهْـــل آشْ جَابُـــه يَعْشَقْ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها زجل صاحبه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من التك الأول .

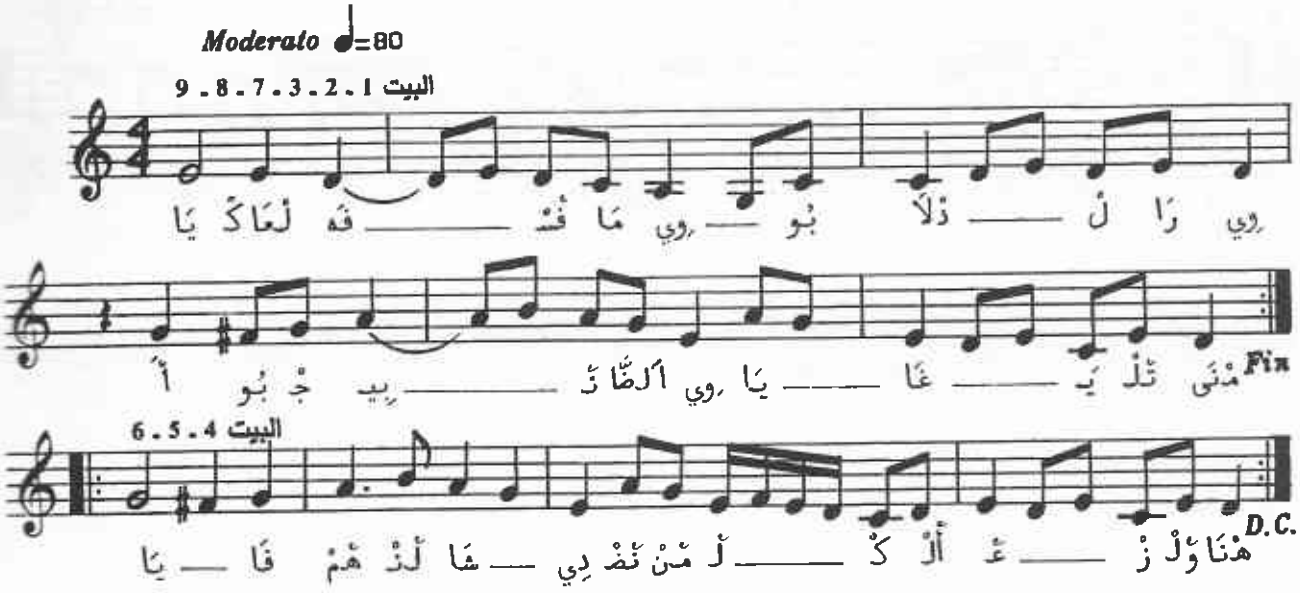


يا العاكفة في سماوي

يَا ٱلْعَاكْفَةْ فِي سْمَاوِي بُو دْلاَلْ رَاوِي أَبُــو جْبِيـنْ ٱلضَّــاوِي يَا غَايَــةْ ٱلْمُنَــا
دَاوِي ٱلْعْشِيقْ ٱلْهَاوِي تِــدْوَاكْ دَاوِي مْنْ طِيبْ مْسْكْ و جَاوِي يْشْفِى مْنْ ٱلضْنَا
شْدّ ٱلرَّبَـابْ و سَاوِي لَلْــعُودْ آوِي وَٱنْشْــدْ مْنْ ٱلعْذْرَاوِي حُلَّــــةْ مْبِيْنَا
يَا فَاهَــمْ لأَنْشَــادِي نَضْمَنْ لَكْ ٱلعْزّ وَ ٱلْهْنَا
يَا عْــزِّي وْ مْــرَادِي وْ مْنَايَا سُلْطَــانْ غَرْبْنَا
فِــي ٱلْحَــاضَرْ وَ ٱلْبَادِي مُولاَنَا يْعْطِــيكْ ٱلْهْنَا
لَوْ شَافْــهَا ٱلْمْغْرَاوِي يْمْسِــي كْنَاوِي شْلاَّ يْطِــيقْ يلاَوِي لَوْ كَــانْ أَعْتَنَا
وَٱللِّي يْكُونْ مْعْنَاوِي لْجُرْحَه يْدَاوِي وِيــلاَ غْوَاهْ ٱلْغَاوِي يْقْصْــدْ حَيَّنَا
هَذَا الكْــلاَمْ مْسَاوِي لِمَــا يْحْتَوِي وِيــلاَ جْنَاهْ ٱلرَّاوِي يْعْرَفْ مَــا جْنَا

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها برولة ، ناظمها مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

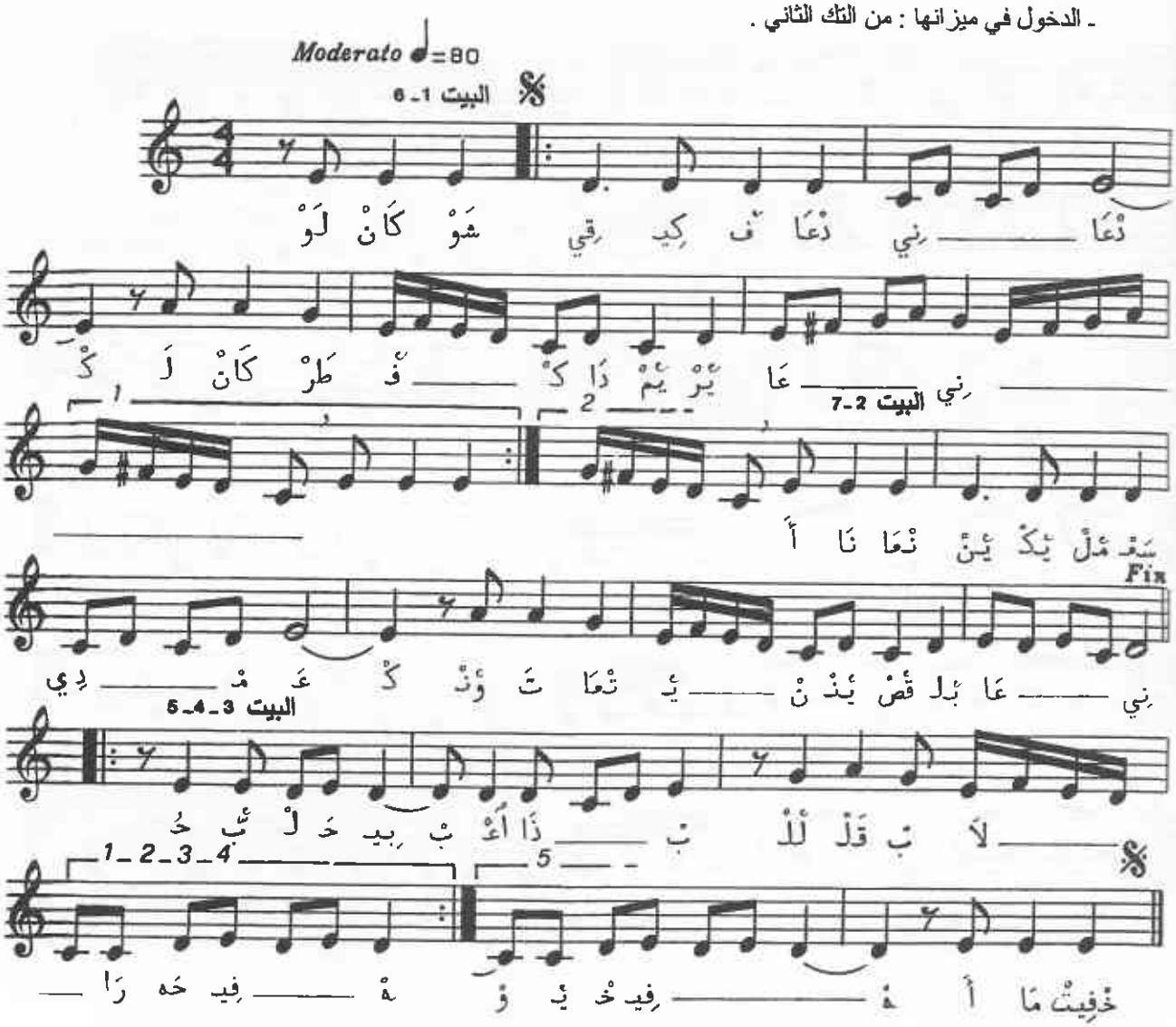


لو كان شوقي

لَوْ كَانْ شَوْقِي كِيفْ دْعَانِي دْعَاكْ — لَكَانْ طَرْفَكْ دِيمَا يَرْعَانِي
أَنَا نْعَايَنْ يَكْمَلْ سَعْدِي مْعَكْ — وَ أَنْتَ تْعَايَنْ يَنْقَصْ بَلْعَانِي
حُبّ الْحَبِيبْ عْذَابْ — لَلْقَلْبْ لَا رَاحَه فِيهْ
لَوْلَا دْمُوعْ لْهْدَابْ — لَا كَانْ مَا يَطْفِيهْ
النَّاكِرْ الْكَذَّابْ — يَظْهَرْ وَ لَوْ يَخْفِيهْ
أَمَا خْفِيتْ وَ ظْهَرْ فِيَّ هْوَاهْ — وَ مَا نْهِيتْ عَنْ ذِكْرُه لْسَانِي
مَا يْفِيدْنِي غِيرِ يْعَالْجْنِي بْدْوَاهْ — سَاعَه هُوَ بَالْسْقَامْ كْسَانِي

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها برولة ، صاحبها مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من التك الثاني .

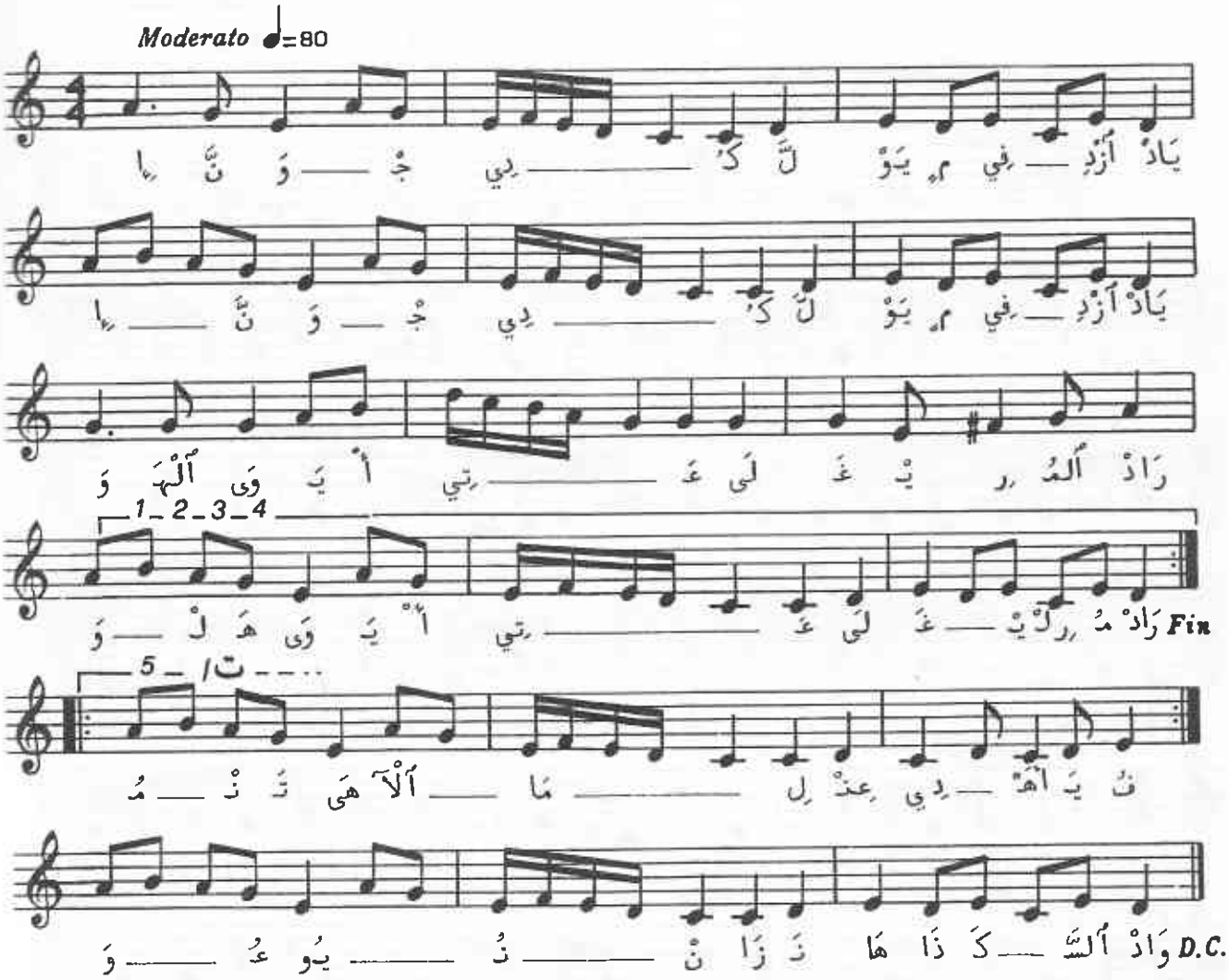


إن وجدي

إِنَّ وَجْـدِي كُلَّ يَـوْمٍ فِي ٱزْدِيَادْ ... وَ ٱلْهَوَى يَأْتِي عَلَى غَيْرِ ٱلْمُرَادْ
يَا عَذُولِـي لَا تَلُمْنِي فِي ٱلْهَوَى ... لَيْسَ لِـي مِمَّا قَضَـاهُ ٱللهُ رَادْ
أَنَا إِنْ لَـمْ أَهْوَ غِزْلَانَ ٱلْقَـنَا ... أَيَّ فَرْقٍ بَيْـنَ قَلْبِـي وَ ٱلْجَمَادْ
مُنْتَهَـى ٱلْآمَالِ عِنْـدِي أَهْيَفُ ... وَ عُيُـونٌ زَانَـهَا ذَاكَ ٱلسَّوَادْ
وَ خُدُودٌ قَـدْ غَـدَتْ ذَاتَ حُمْرَةٍ ... وَ دَلَالٌ قَدْ نَفَـى عَنِّـي ٱلرُّقَادْ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها توشيح ، وزنه من بحر الرمل ، صاحبه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

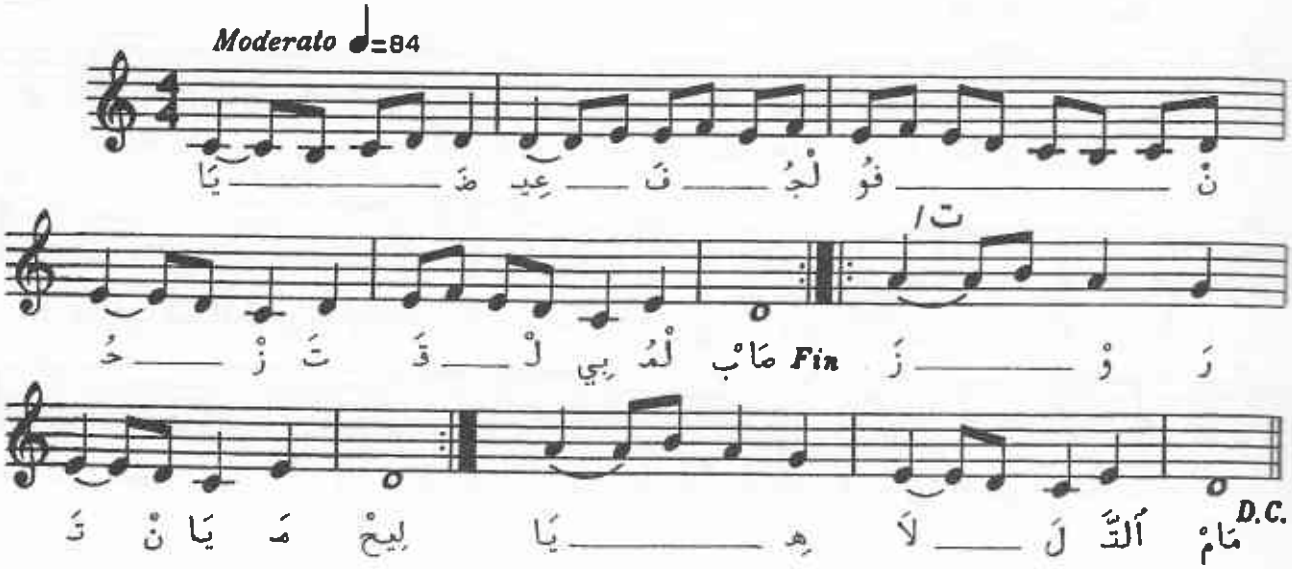


يا ضعيف الجفون

يَا ضَعِـــيفَ ٱلْجُفُـــونْ حُزْتَ قَلْبِـــي ٱلْمُصَابْ
أَسْحَـرَتْنِـــــي ٱلْعُيُونْ مُهْجَتِـــي فِـــي عَذَابْ
يَا بَدِيـــــعَ ٱلسُّكُونْ اِخْشَ يَـــوْمَ ٱلْحِسَابْ
زَوْرَةً يَا مَـلِيحْ يَـا هِلَالَ ٱلتَّمَامْ
مَنْ جَفَاهُ ٱلْمَلِيحْ فَرَّ عَنْـــهُ ٱلْمَنَامْ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها توشيح ، وزنه متدارك ، صاحبه مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

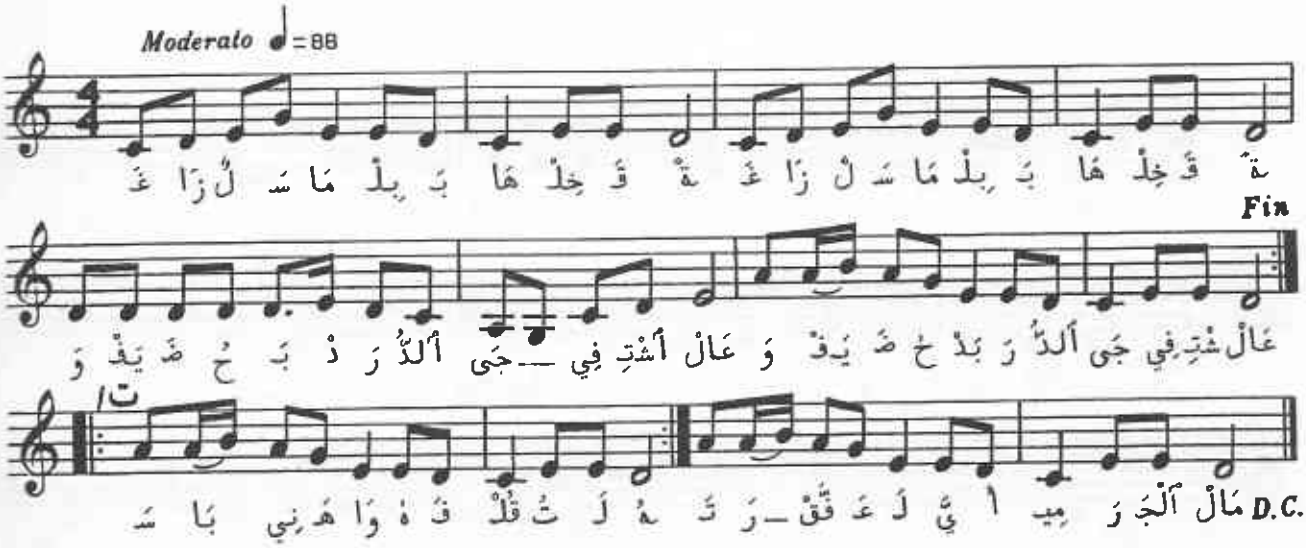


غزال

غَزَالٌ سَمَـــا بِالْبَـــهَا خِلْقَةً وَ يَفْضَحُ بَدْرَ الدُّجَى فِي اشْتِعَالْ
وَ يَزْدَادُ لِلشَّمْسِ مِـــنْ حُسْنِهِ بَهَـــاءٌ جَمِيـلٌ وَ حُسْـــنٌ كَمَالْ
لَهُ الْقَـــدُّ يَحْكِـــي لِسُمْرِ الْقَنَا وَ ثَغْرٌ شَنِيـــبٌ وَ جِيـــدٌ وَ خَالْ
سَبَانِـــي هَوَاهُ فَقُلْتُ لَهُ تَرَفَّقْ عَلَيَّ أَمِيرَ الْجَمَالْ
وَهَلْ لِي بِوَصْلِكَ يَا أَمَلِي لِيَذْهَبَ سُقْمِي فَقَالَ تَنَالْ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها شعر من بحر المتقارب ، صاحبه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

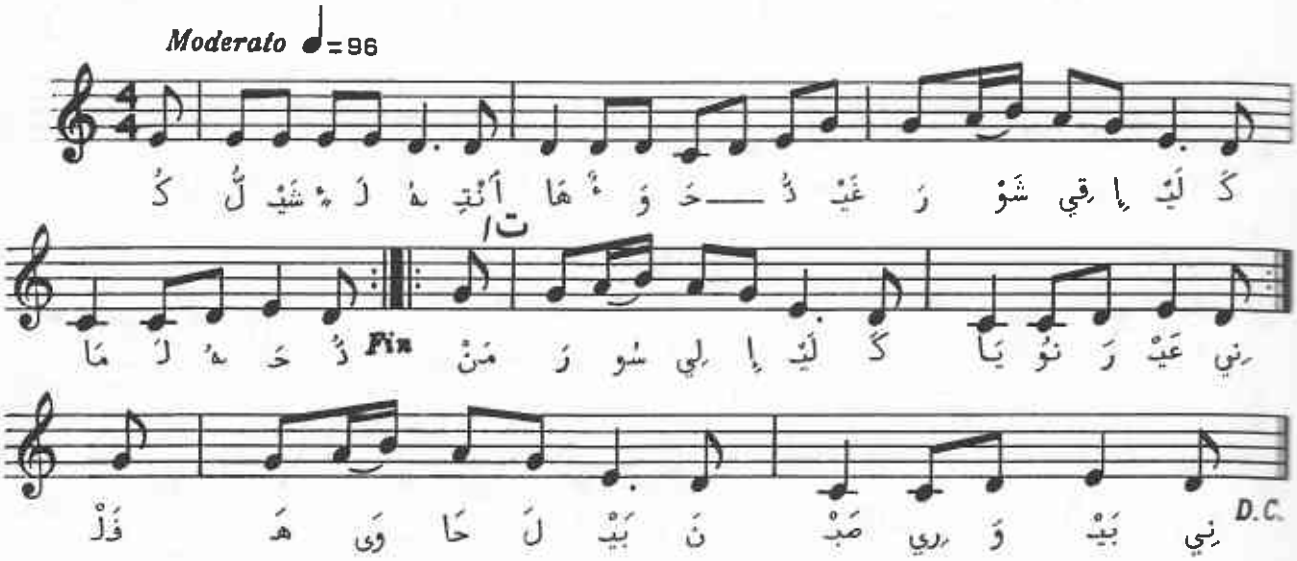


كل شيء له انتهاء و حد

كُلُّ شَيْءٍ لَـهُ اَنْتِهَـــــاءٌ وَ حَدُّ غَيْرَ شَوْقِـــي إِلَيْكَ مَا لَـــهُ حَدُّ
قَسَمًا بِالْجَبِينِ وَ اَلْخَـــالِ وَ اَلثَّغْـ ـرِ اَلَّذِي فِيهِ سَلْسَبِيـــلٌ وَ شَهْدُ
وَ بِحَقِّ سَنَـــــاكَ مَـــا أَنْتَ إِلَّا فِي مِلَاحِ اَلزَّمَانِ فِي اَلْحُسْنِ فَرْدُ
مَنْ رَسُولِي إِلَيْكَ يَا نُورَ عَيْنِي فَالْهَوَى حَالَ بَيْنَ صَبْرِي وَ بَيْنِي
لَمْ أَجِـــدْ فِي اَلْهَوَى إِلَيْكَ رَسُولًا فَجَعَلْتُ اَلرَّسُـــــولَ أَدْمُعَ عَيْنِي

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها شعر من بحر الخفيف ، ناظمه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من نصف الزمن الثاني للدم .

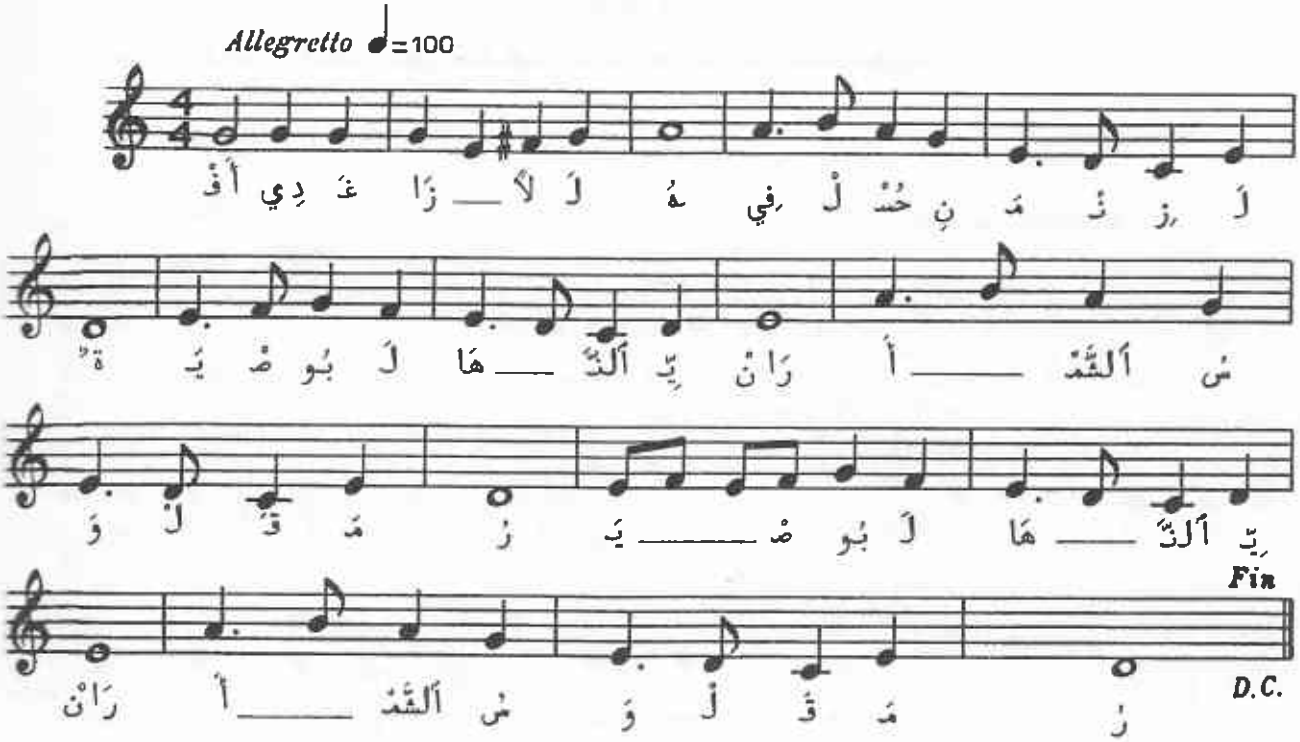


أفدي غزالا

أَفْدِي غَزَالاً لَهُ فِي ٱلْحُسْنِ مَنْزِلَةٌ يَصْبُو لَهَا ٱلنَّيِّرَانِ ٱلشَّمْسُ وَ ٱلْقَمَرُ
فِي ثَغْرِهِ ٱلْمُحْيِيَانِ ٱلرَّاحُ وَ ٱلشَّهْدُ حَمَاهُمَا ٱلْقَاتِلَانِ ٱلصُّدْغُ وَ ٱلْحَوَرُ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها شعر من بحر البسيط ، ينسب إلى محمد غريط .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من أوله .



قلبي تمكن بالنظرا

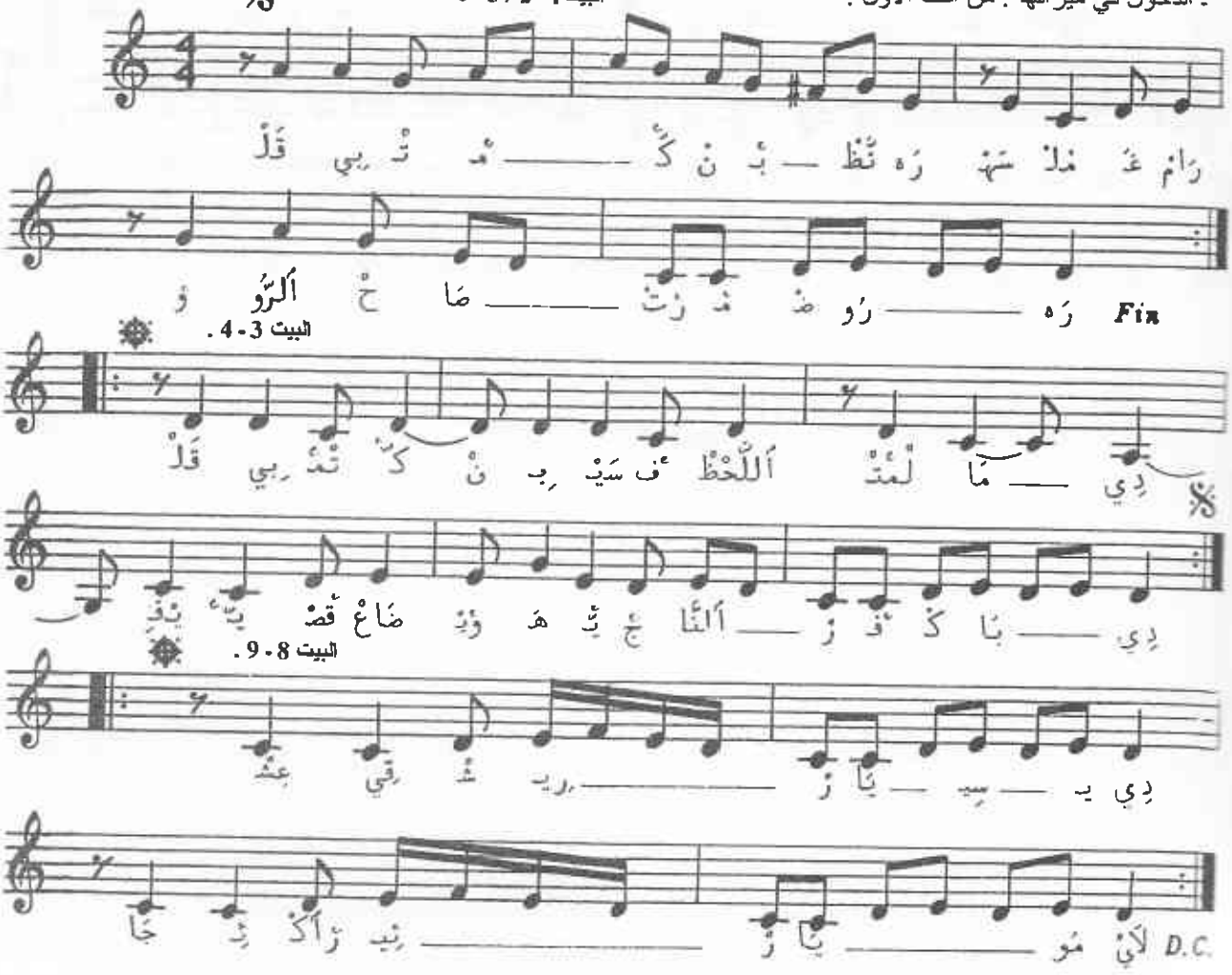
قَلْبِـــــــي تَمْكَّـنْ بَالنَّظْـرَا سَهْـمُ الْغَرَامْ وَ الرُّوحْ صَارَتْ مَضْرُورَة
هَلْ يَا تَـــرَى نَوْجَـدْ صَبْرَا يَبْرَى السَّقَـامْ مَنْ ذِي الْهَمُومْ الْمَحْصُورَة
قَلْبِـي تَمْكَنْ بَسَيفْ اللَّحْظْ الْمَتْمَـــــادِي يَفِيقْ الصَّدَاعْ وِ يَهَيَّجْ النَّارْ فِي أَكْبَادِي
وَ نَبَاتْ سَاهَرْطُولْ الدَّجَى نَرْصَدْ الْحَادِي حَتَّـــى نَشَاهَـدْ نُورْ الْفَجَرْ الْوَقَّادِي
إِذَا أَصْبَـحْ نَبْقَـــى نَحْتَالْ كِيـــف نَلْتَقَا جُـنْدْ الْهَوَى فِي كُلْ طَرِيقْ
أَشْ حِيلَتِـــي بَـارَتْ الْحِيَالْ أَعْظَـمْ الشَّقَا قَالْ فِي الْمَقَالْ أَشْقَى مَخْلُوقْ
الْقِيـــتْ فِـــي الْحُـبْ الْقِتَالْ شَـــلاَّ يَلْتَقَا عَاشَقْ فِي عِشْقَـه مَعْشُـــوقْ
عَشْقِي شْرِيرْ يَا سِيدِي جَانَـرْ كْثِيرْ يَا مُولاَيْ
بَحْرُه زْخِيرْ يَا سِيدِي هَايَـمْ أَهْمِيمْ يَا مُولاَيْ
نَسَّـــى غْرَامْ بَنِـــي عُذْرَا وَأَحْيَى الْهَيَامْ لاَهْـــلْ الْقَـــلُوبْ الْمَعْمُورَة
السَّـــاكْرِينْ بْـــلاَ خَمْرَا يَحْسَبُوا الرِّيَامْ مَثْلِـــي فِي عِشْقَـــةْ مَنْصُورَة

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها برولة صاحبها مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من التك الأول .

Allegretto ♩=104

البيت 1 - 2 / 5 - 6 - 7 / 10 - 11 .

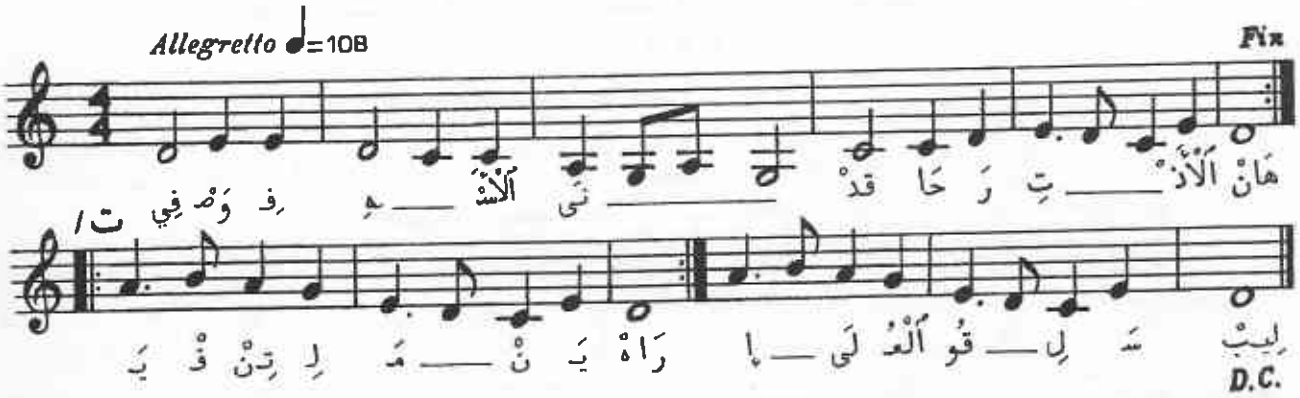


في وصفه الأسنى

فِي وَصْفِـــهِ ٱلْأَسْنَى قَدْ حَـــارَتِ ٱلْأَذْهَانْ
عُيُونُـــــهُ فِتْنَـــه فَائِقْ عَلَـــى ٱلْغِزْلَانْ
لِلنَّاسِ قَـــــدْ أَفْنَى قَـــدُّهُ كَغُصْـــنِ ٱلْبَانْ
يَفْتِـــنْ لِمَـــنْ يَرَاهْ إِلَـــى ٱلْعُقُولِ سَلِيبْ
وَجْنَتُـــــهُ جَنَّـــه هَلْ لِـي مِنْهَا نَصِيبْ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " نوع النظم فيها توشيح ملحون ، وزنه مضارع ، صاحبه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من أوله .

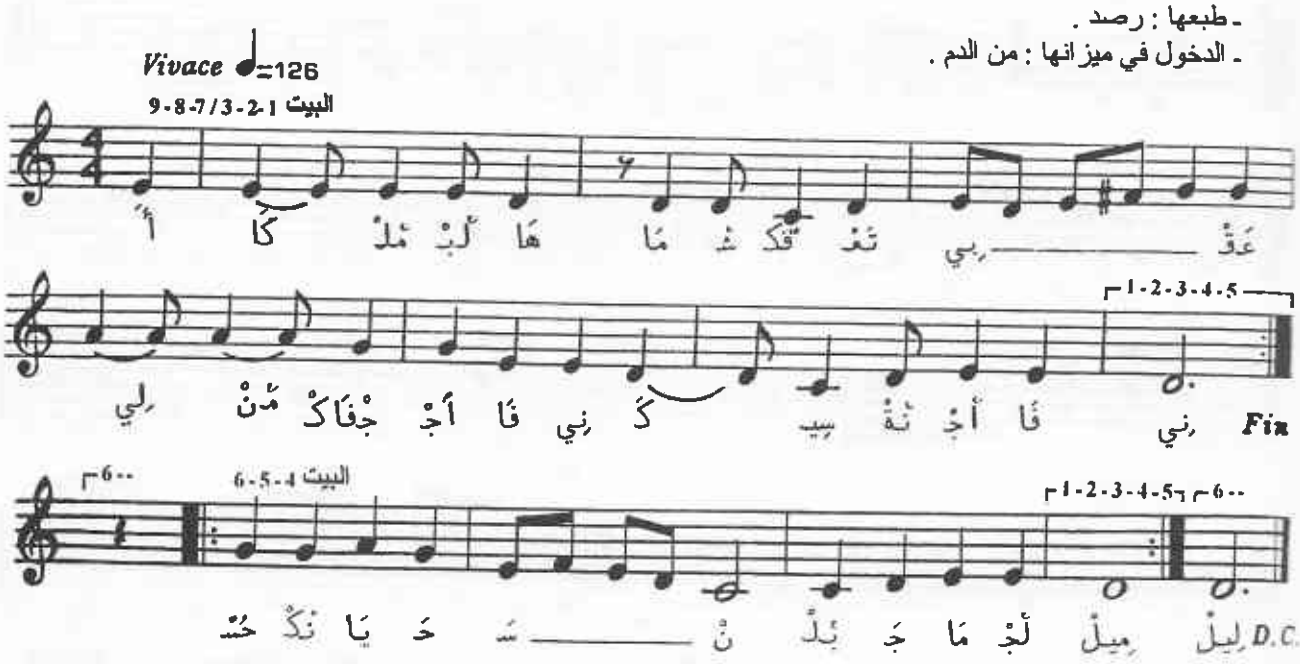


أكامل البها

أَكَامِلْ الْبْـــــــهَا مَا شَفَّكْ تَعْبِي عَقْلِـي مَنْ جْـفَاكْ جْفَانِي كَسِنَةْ أَجْفَـــــــانِي
وَبْقِيتْ بَالإِحْسَـــــانْ تَتْبَعْ طَلْبِي لَوْصِـــبْتْ تَنْظَرْ بْعْيَانِي سِيدِي مَـــا غِيَـــانِي
نَظْرَةْ فِي جْمَـــــالْكْ تْحْيِي قَلْبِي وَ ارْحَـــمْ يَا حْيَاةْ الْفَانِي رَه حُبَّـــــكْ أَفْنَانِي
حُسْنَكْ يَا حَسَنْ بَالْجَمَالْ جْمِيلْ
دَلِيلْ وَ فَتَّـــانْ فِتْنَـــــةْ لِلْقَتِيلْ
وَصَارْ بِالْوَسَنْ مَا صَارْ بَالدَّلِيلْ
أَغْلَبْنِـــــي الْهْوَى وَرْضِيتْ بِغْلْبِي مَنْ قَبْلْ مَـــا بْدِيتْ بْدَانِي أَوْ سَرّى فِـــي أَبْدَانِي
وَرْغَبْتْ فِي الْفَدَا مَا سَاعَفْ رَغْبِي لَوْ كَانْ لِي مْسَاعَفْ دَانِي مَنْ أَسْـــرِي فِدَانِي
نَظْرَةْ فِي جْمَـــــالْكْ تْحْيِي قَلْبِي وَ ارْحَـــمْ يَا حْيَاةْ الْفَانِي رَه حُبَّـــــكْ أَفْنَانِي

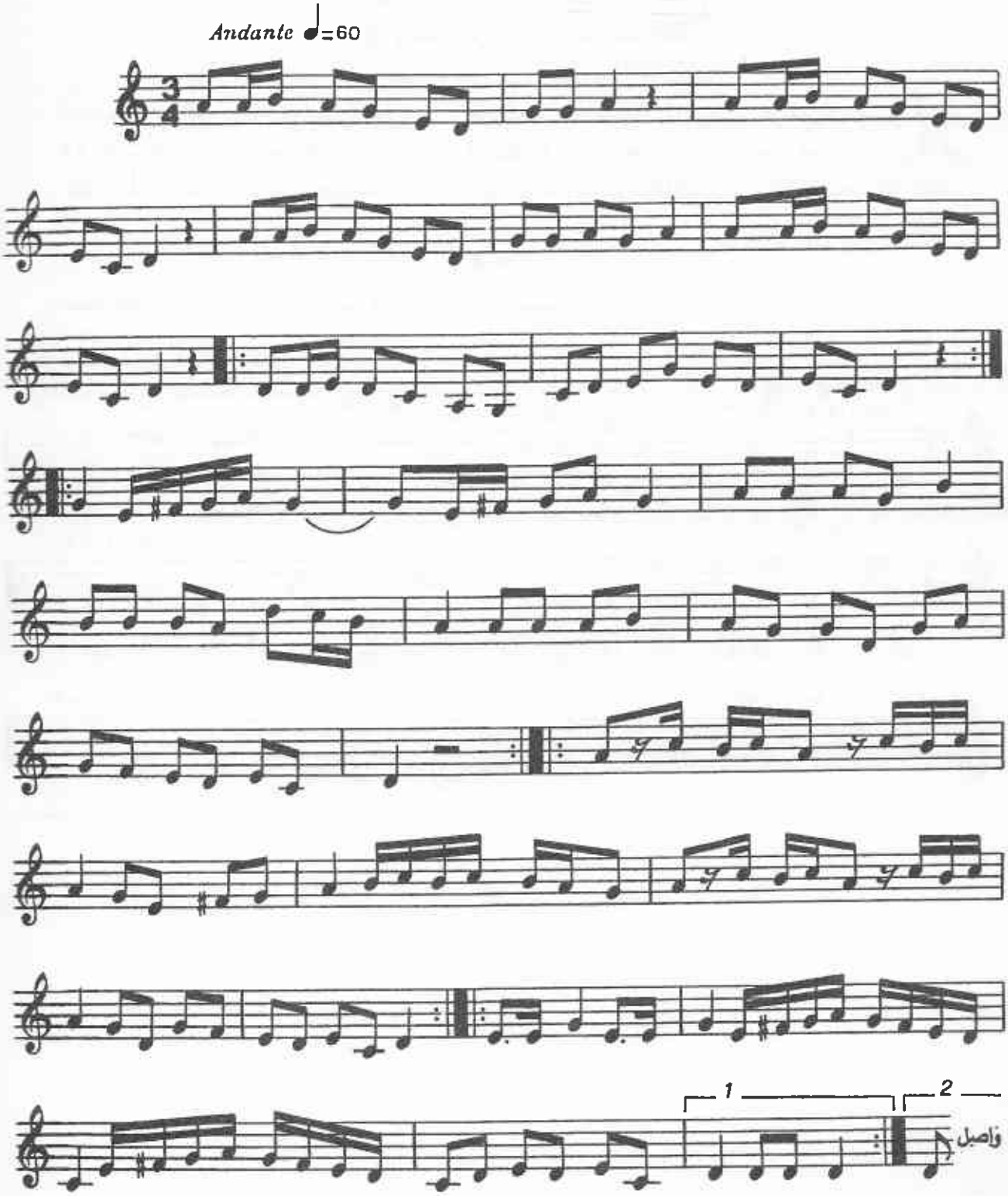
* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، و هي عبارة عن برولة ناظمها مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من الدم .



ميزان القدام

توشية

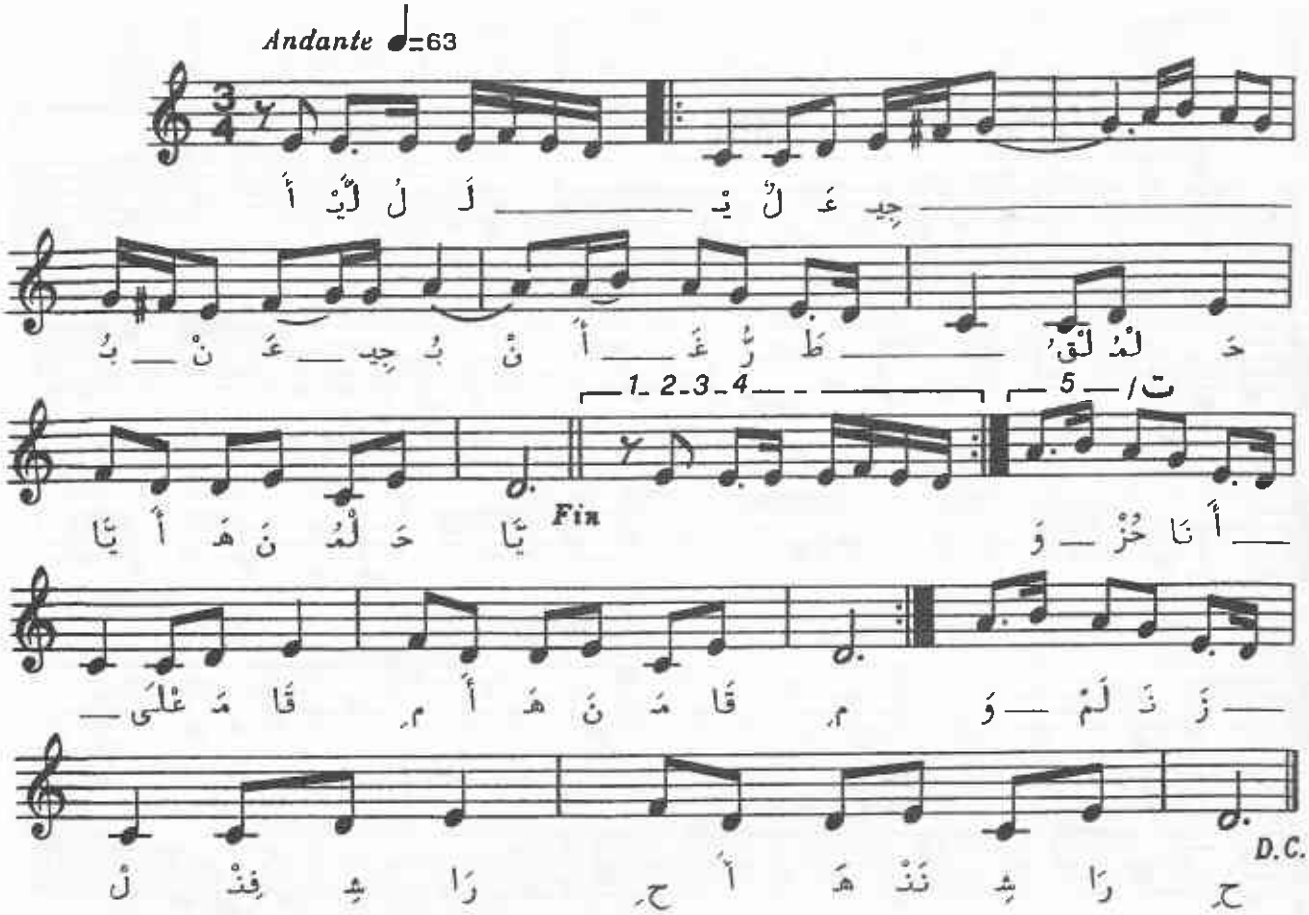


الليل ليل عجيب

اَللَّيْـــلُ لَيْـــلٌ عَجِيـــبٌ أَغَـــرُّ طَلْـــقُ ٱلْمُحَـــيَّا
قَـــدْ زَارَ فِيـــهِ ٱلْحَبِيـــبُ حَيَّـــى ٱلْفُـــؤَادَ فَأَحْـــيَا
بِـــهِنَّ عَيْـــشٌ خَصِيـــبٌ حَيْـــثُ ٱرْتَشَفْـــنَا ٱلْحُمَـــيَّا
وَحُزْنَا أَعْلَـــى مَقَـــامٍ وَلَمْ نَزَلْ فِي ٱنْشِرَاحِ
فَشَمْلُـــنَا فِـــي ٱنْتِظَـــامٍ عَلَـــى زُهُـــورِ ٱلْبِطَـــاحِ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها توشيح ، وزنه مجتث ، ناظمه مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من نصف الزمن الثاني للدم.

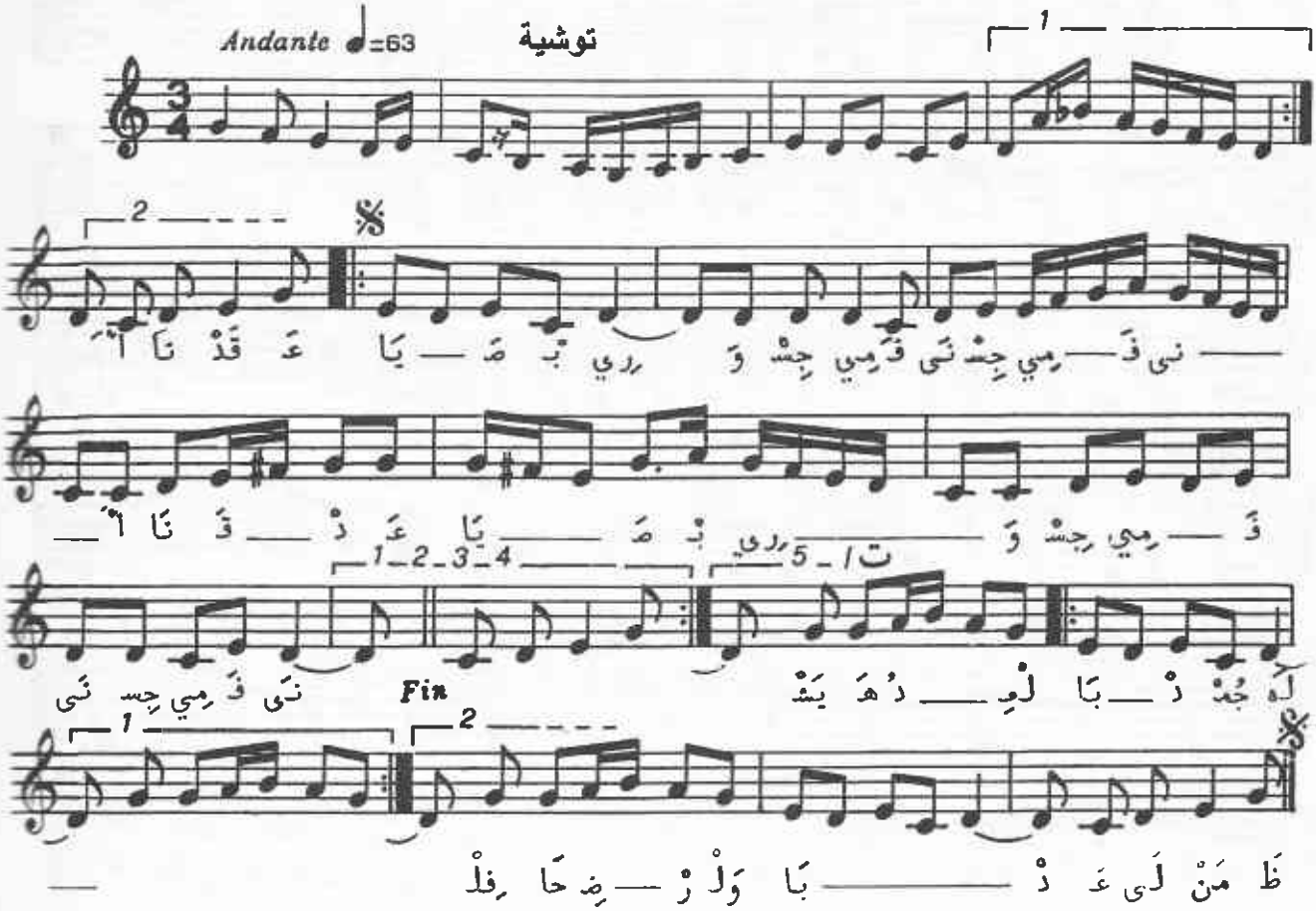


أنا قد عيا صبري

أَنَا قَدْ عَيَـــــــى صَبْرِي وَ جِسْمِـــــــــــي فَنَى
وَ أَنْـــــتَ يَا مُنَى قَلْبِي عَـــــــايِشْ فِي الْهَنَا
لِقَاضِـــــي الْهَوَى نَشْكِي يَحْكُـــــــــــمْ بَيْنَنَا
يَشْهَـــدُ الْعِبَادْ جُمْلَه فِي الْحَاضِرْ وَ الْبَادْ
عَلَـــــــى مَنْ ظَلَمْ فِينَا وَ رْضَـــــــى بِالْبِعَادْ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل " ، نوع النظم فيها زجل صاحبه مجهول ، و هي مسبوقة بتوشية .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من نصف الزمن الثاني للدم .

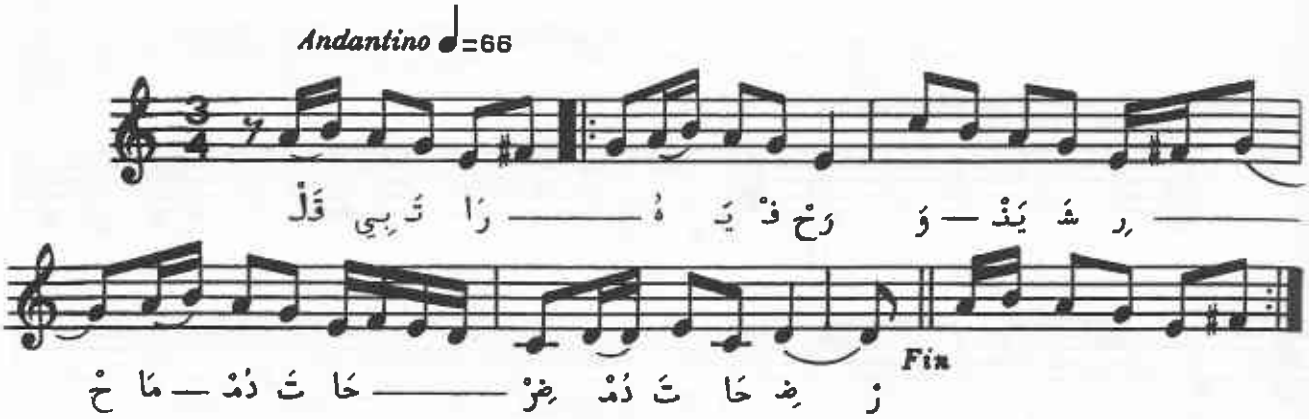


قلبي تراه يفرح

قَلْبِـــي تَرَاهُ يَفْرَحْ وَ يَنْشَـرِحْ مَــا دُمْتَ حَاضِرْ
يَا طَلْعَةَ الـصَّبَاحْ يَا مِصْبَاحْ بَيْـــنَ الْمَحَاضِرْ
مِـــنْ وَجْنَتَيْكَ تَلْقَحْ وَ تَفْتَـــحْ كُـــلُّ الْأَزَاهِرْ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل" ، نوع النظم فيها توشيح ، ناظمه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من نصف الزمن الثاني للدم .

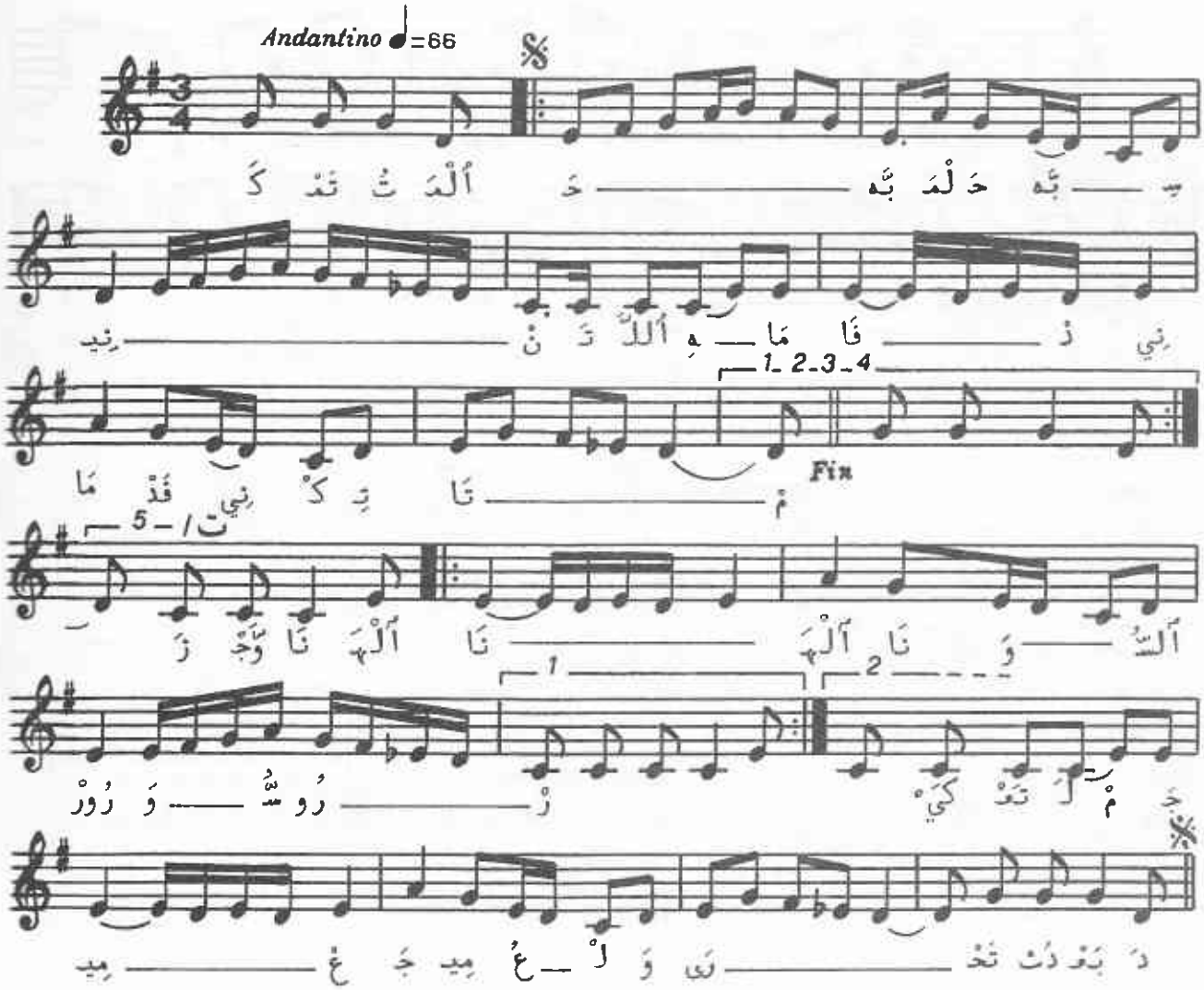


كتمت المحبة سنين

كَتَمْـــتُ ٱلْمَحَبَّـــه سِنِينْ تَٱللهِ مَـــا فَادْنِـــي ٱكْتِتَامْ
أَعْطَيْتُـــكْ قَلْبِـــي رَهِينْ مَلَكْتَـــهْ بِطُـــولِ ٱلدَّوَامْ
وَ كُنْـــتَ حَلَفْـــتَ يَمِينْ أَنَّـــكْ مَا تَخُـــونْ ٱلذِّمَامْ
زَوَّجْنَا ٱلْهَنَا وَ ٱلسُّرُورْ كَيْ تَعْلَمْ جَمِيعُ ٱلْوَرَى
تَحْـــدُثْ بَعْـــدَ ذَاكَ أُمُورْ لَا تَسْـــأَلْ عَلَـــى مَا جَرَى

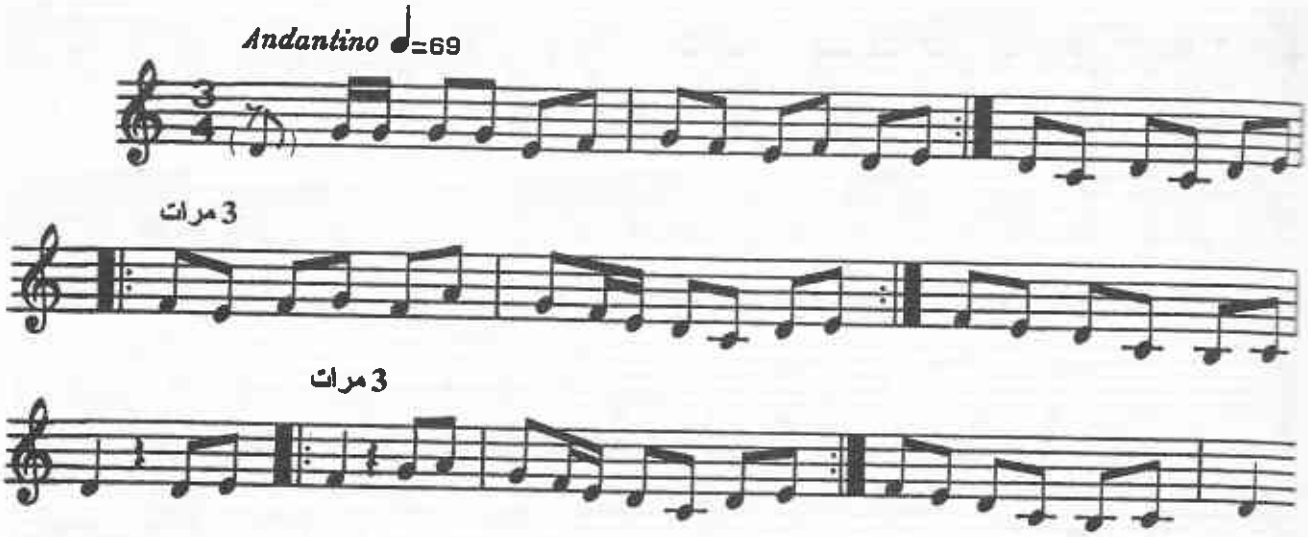
* * *

- صنعة خالية من " الشغل" ، نوع النظم فيها زجل صاحبه مجهول .
- طبعها : زيدان .
- الدخول في ميزانها : من نصف الزمن الثاني للدم .



توشية صنعة " يا طلعة البدر"

(تؤدى بعد إنشاد الشطر الأول من" التغطية " أي البيت الرابع و يليها جوابه فإنشاد الشطر الثاني منها) .

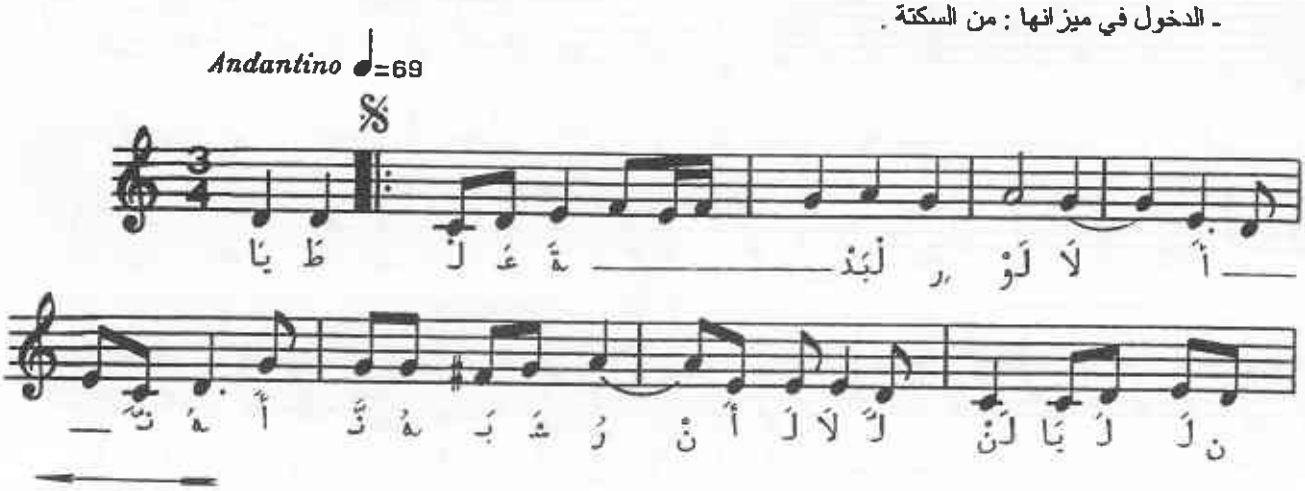


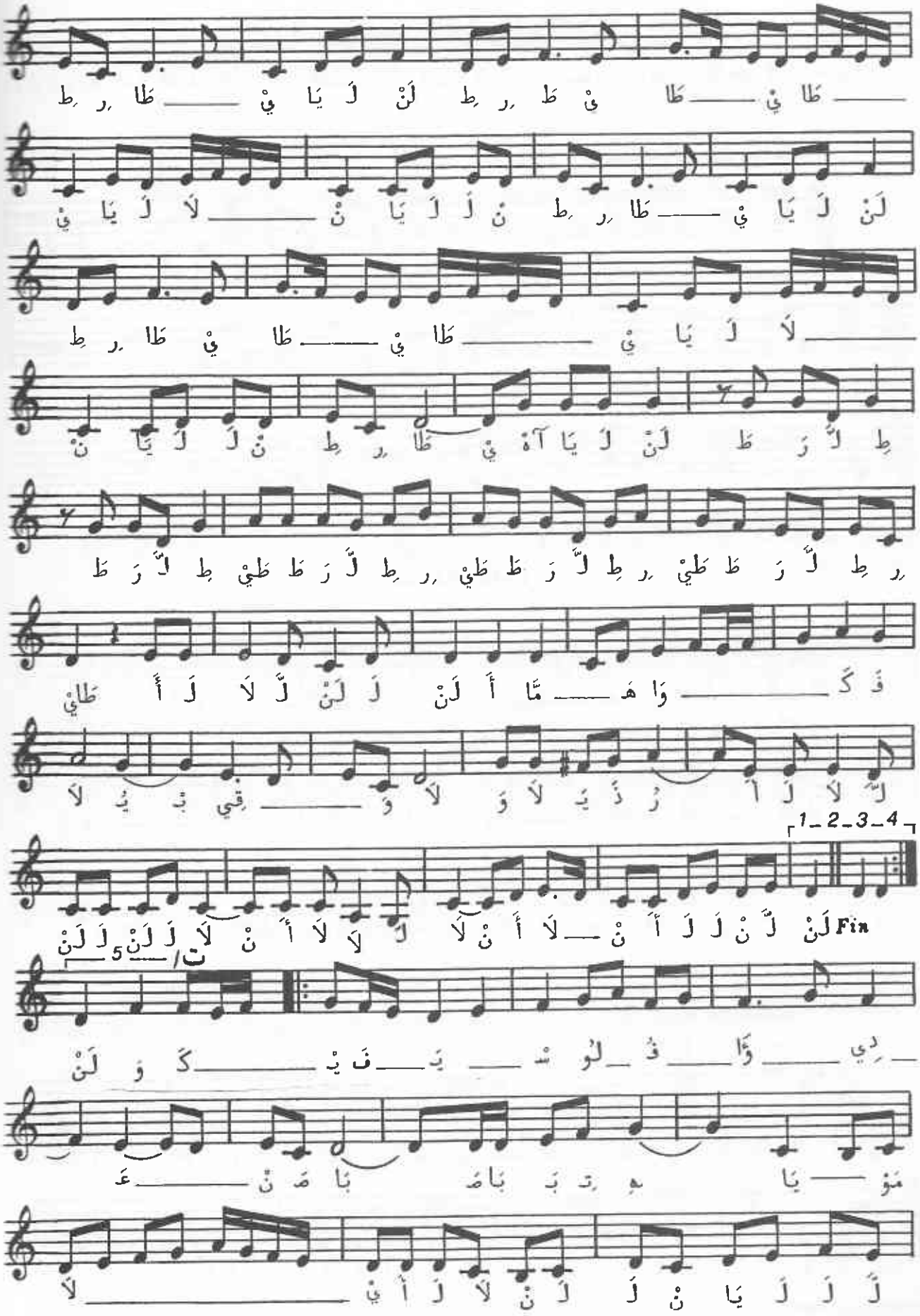
يا طلعة البدر

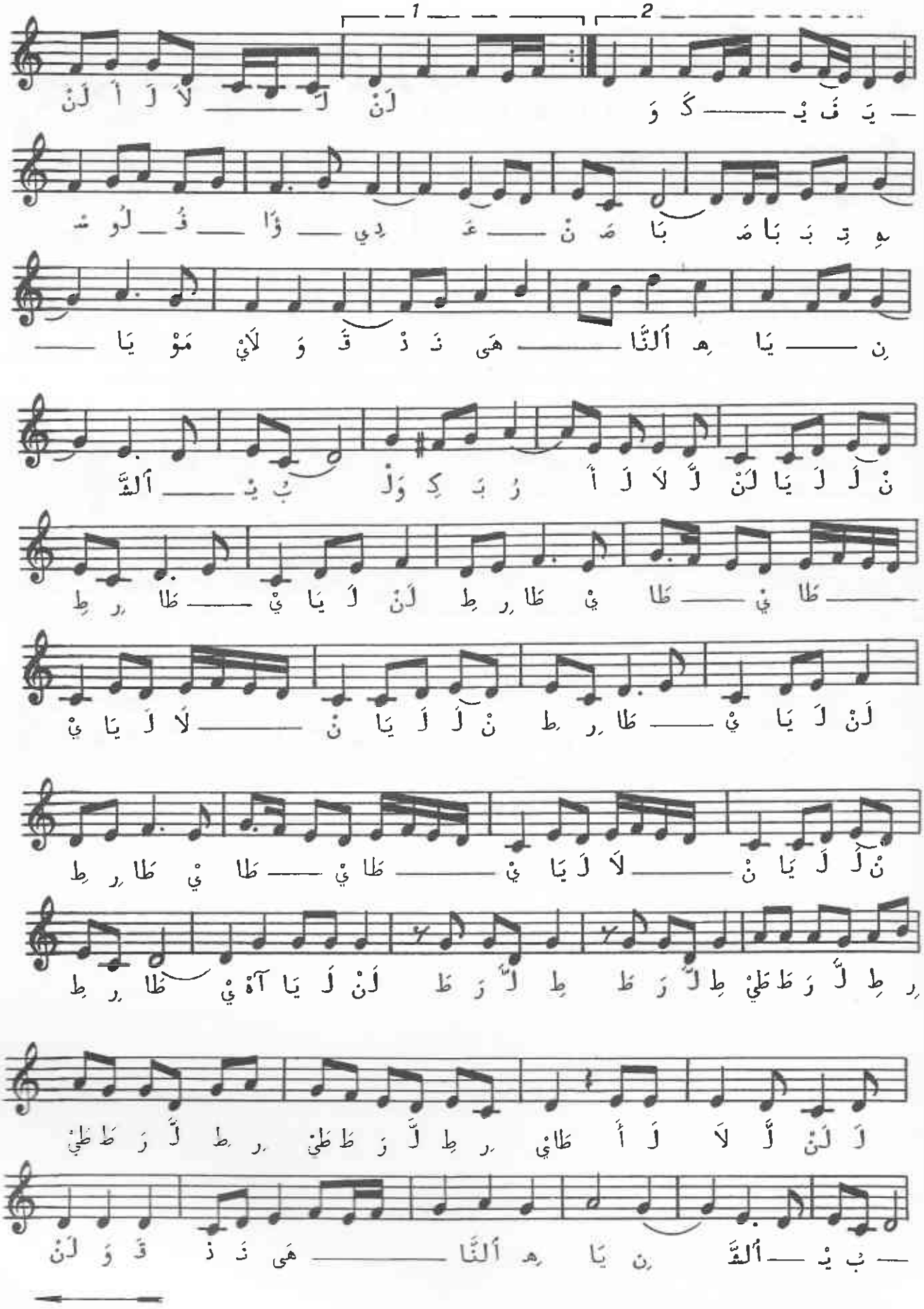
يَا طَلْعَـــةَ ٱلْبَـــدْرِ لَوْلَا أَنَّهُ بَشَرْ ... أَمَّـــا هَوَاكَ فَـــلَا يُبْقِي وَ لَا يَذَرُ
كَيْفَ ٱلتَّخَلُّصُ مِنْ عَيْنَيْكَ لِي وَمَتَى ... وَ فِيهِمَـــا ٱلْقَاتِلَانِ ٱلْغُنْجُ وَ ٱلْحَوَرُ
أَنْتَ ٱلْمُنَى وَ ٱلْمَنَايَا فِيكَ قَدْ جُمِعَتْ ... وَ عِنْدَكَ ٱلْحَـالَتَانِ ٱلنَّفْعُ وَ ٱلضَّرَرُ
وَ كَيْفَ يَسْلُـو فُؤَادِي عَنْ صَبَابَتِهِ ... وَ قَدْ نَهَـى ٱلنَّاهِيَانِ ٱلشَّيْبُ وَ ٱلْكِبَرُ
وَ بِـــي مِنَ ٱلشَّوْقِ دَاءٌ لَا دَوَاءَ لَهُ ... وَ عِنْدَكَ ٱلشَّافِيَـانِ ٱلْقُرْبُ وَ ٱلنَّظَرُ

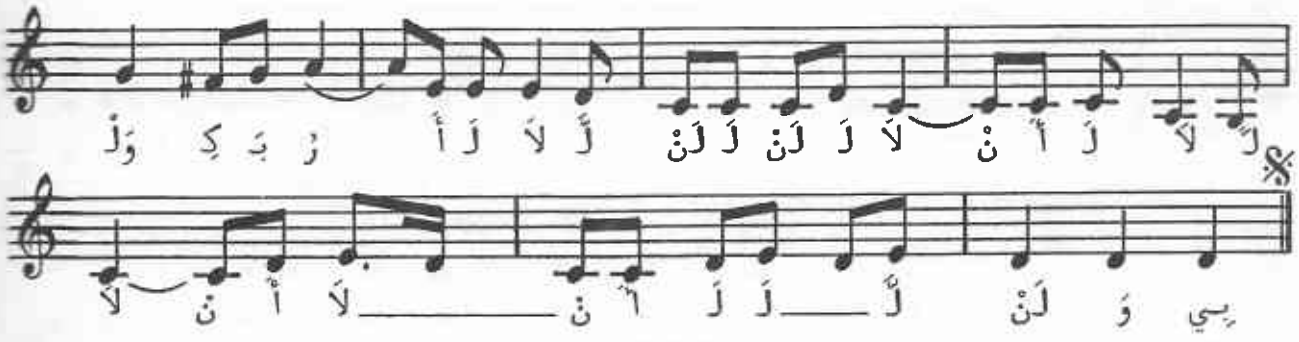
* * *

- صنعة تشتمل على " شغل" ، نوع النظم فيها شعر من بحر البسيط ، و هو لأبي البقاء الرندي .
- طبعها :حصار .
- الدخول في ميزانها : من السكتة .




طا ري طا ر ط لَنْ لَ يَا ري طا ر ط
لَنْ لَ يَا ري طا ر ط نْ لَ لَ يَا نْ لا لَ يَا ري
لا لَ يَا ري طا ري طا ري طا ر ط
ط لَّ ر ط لَنْ لَ يَا آه ري طا ر ط نْ لَ لَ يَا نْ
ر ط لَّ ر ط طي ر ط لَّ ر ط طي ر ط لَّ ر ط طي ط لَّ ر ط
ف ك وا هـ مَّا أ لَنْ لَ لَنْ لَّ لا لَ أ طاري
لَّ لا لَ أ ر ذ يَ لا و لا و قي بَ يَ لا
1_2_3_4
Fin لَنْ لَّ نْ لَ لَ أ نْ لا أ نْ لا لَّ لا لا أ نْ لا لَ لَنْ لَ لَنْ
ت/ 5
ـ دي وَا ف لو سْ يَ ف يَ ك و لَنْ
مَوْ يَا هِ تَ بَ بَا صَ بَا صَ نْ عَ
لَّ لَ لَ يَا نْ لَ لَ نْ لا لَ أ ري لا


1
2
لَنْ لَ لَا أَ لَنْ
يَ فَ يْ كَ وَ
هِ تِ بَ بَا صَ بَا صَ نْ عَ دِي وَا فُ لُو شَ
نِ يَا هِ أَلنَّا هَى ذَ ذْ قَ وَ لَايْ مَوْ يَا
نْ لَ لَ يَا لَنْ لَ لَا لَ أَ رُ بَ كِ وَلْ بِ يْ أَلشَّ
طَا يْ طَا يْ طَا رِ طِ لَنْ لَ يَا يْ طَا رِ طِ
لَنْ لَ يَا يْ طَا رِ طِ نْ لَ لَ يَا نْ لَا لَ يَا يْ
نْ لَ لَ يَا نْ لَا لَ يَا يْ طَا يْ طَا يْ طَا رِ طِ
رِ طِ لَّ رَ طَ طَيْ طِ لَّ رَ طَ طِ لَّ رَ طَ لَنْ لَ يَا آهْ يْ طَا رِ طِ
لَ لَنْ لَّ لَا لَ أَ طَايْ رِ طِ لَّ رَ طَ طَيْ رِ طِ لَّ رَ طَ طَيْ
بِ يْ أَلشَّ نِ يَا هِ أَلنَّا هَى ذَ ذْ قَ وَ لَنْ

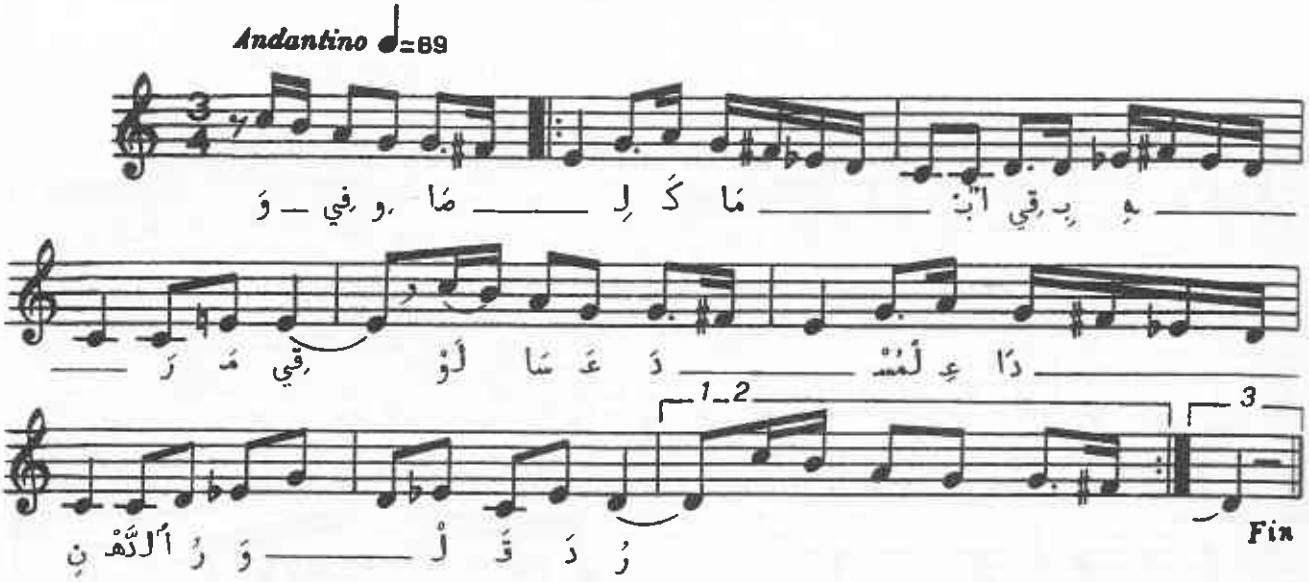

لَّ لاَ لَ أَ نْ لاَ لَ لَنْ لَ لَنْ لَّ لاَ لَ أَ زْ بَ كِ وَلْ
بِي وَ لَنْ لَّ لَ لَ أَ نْ لاَ أَ نْ لاَ

وفي وصالك

وَ فِـــي وِصَـــالِكَ مَا أُبْقِي بِهِ رَمَقِي لَوْ سَاعَدَ ٱلْمُسْعِدَانِ ٱلدَّهْرُ وَ ٱلْقَدَرُ
لَوْ كَانَ طَيْفُ ٱلْخَيَالِ مِنْكَ يُسْعِفُنِي لَذَهَـبَ ٱلْمَانِعَـــانِ ٱلدَّمْعُ وَ ٱلسَّهَرُ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل" ، نوع النظم فيها شعر من بحر البسيط لأبي البقاء الرندي (هذان البيتان مستمدان من نفس القصيدة التي استمدت منها الأبيات الخمسة لصنعة " يا طلعة البدر") .
- طبعها : زيدان .
- الدخول في ميزانها : من نصف الزمن الثاني للدم .

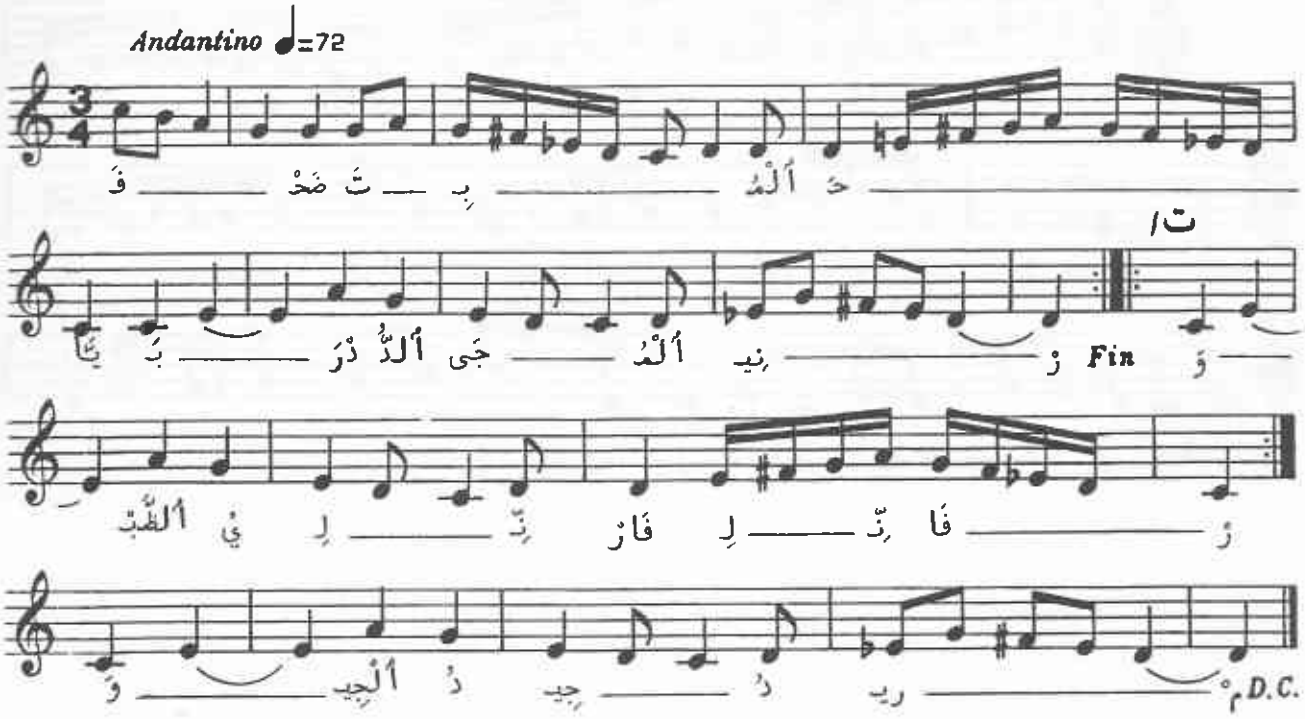


فضحت بالمحيا

فَضَحْـــــــــتَ بِٱلْمُحَيَّا — بَدْرَ ٱلدُّجَـــــــى ٱلْمُنِيرْ
وَ ٱلرِّيـــــــــقُ لِلْحُمَيَّا — وَ ٱلنَّشْـــــــــرُ لِلْعَبِيرْ
وَ ٱلثَّغْـــــــــرُ لِلثُّرَيَّا — وَ ٱلْجِسْـــــــمُ مِنْ حَرِيرْ
وَ ٱلظَّبْـــــيُ لِلنِّفَارْ — وَ ٱلْجِيدُ جِيدُ رِيمْ
وَ ٱلْغُصْـــــــــنُ لِلثِّمَارْ — مِـــــنْ قَـــدِّكَ ٱلْقَوِيمْ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل" ، نوع النظم فيها توشيح ، صاحبه مجهول .
- طبعها : زيدان .
- الدخول في ميزانها : من السكتة .

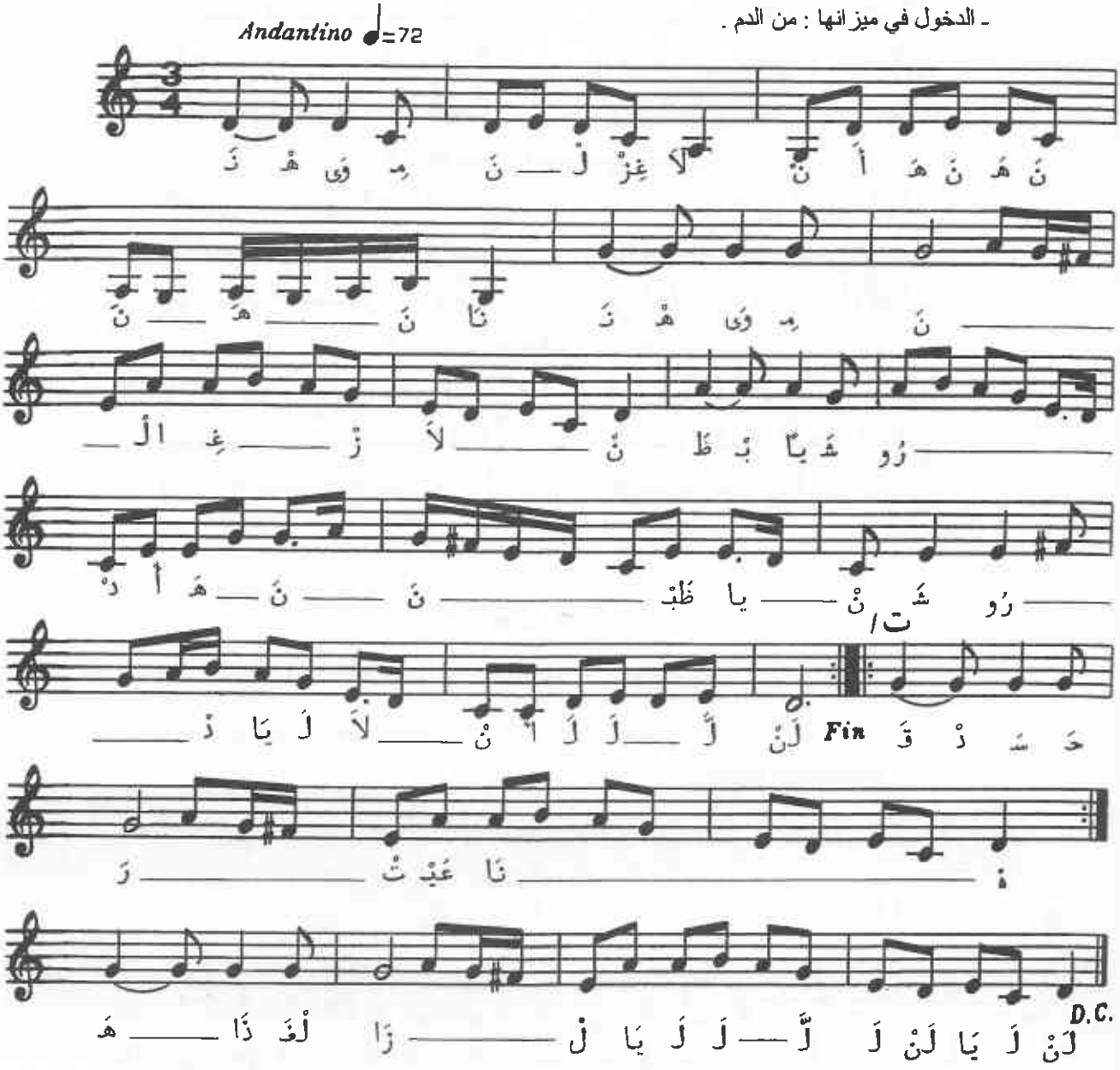


نهوى من الغزلان

نَهْـــوَى مِنَ ٱلْغِزْلَانْ ظَـــبْيًا شَـــرُودْ
يَزْرِي بِغُصْـــنِ ٱلْبَانْ بَيْـــنَ ٱلْقُـــدُودْ
وَ حُسْنُـــهُ ٱلْفَـــتَّانْ يَسْبِـــي ٱلْوُجُـــودْ
قَدْ سَحَرَتْ عَيْنَاهْ هَذَا ٱلْغَـــزَالْ
لِمُغْـــرَمٍ يَهْـــوَاهْ يُرْسِـــلْ نِـــبَالْ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل" ، نوع النظم فيها توشيح ، وزنه مضارع مقبوض العجز ، ناظمه مجهول .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من الدم .

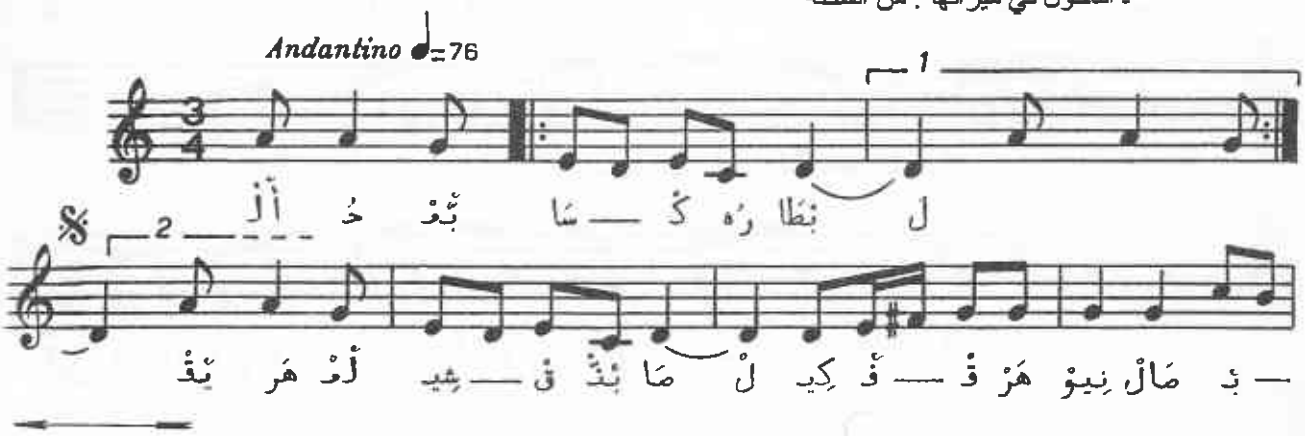


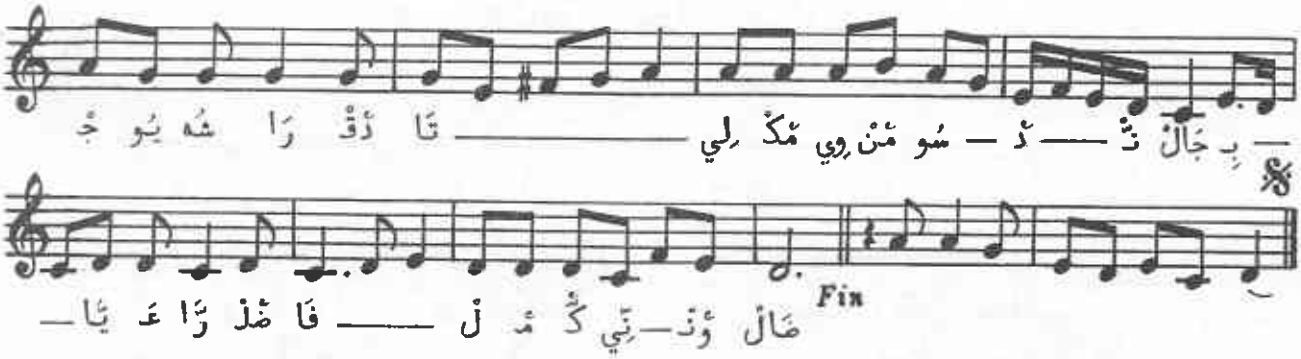
الحب عساكره ابطال

أَلْحُبّ عْسَاكْرُه أَبْطَالْ يْقَهَرْ اَلْعْشِيقْ بْاَلنّصَالْ
كِيفْ قْهَرْنِي وْ صَالْ بْجْيُوشُه ارَادْ قْتَالِي
مْكَوِي مْنْ سُودْ اَلنّجَالْ بِي عَرّاضْ اَلْفَالْ
مْكَنّنِي وْ نْضَالْ
مَا صِبْتْ مْعَ اَلْهْوَى فْصَالْ عَنْ حُبّه مَالِي زْوَالْ
نْخْضَعْ لاَهْلْ اَلْجْمَالْ بْبْهَاهُمْ شْطْنُوا بَالِي
مْنْ تْرْكُونِي فِي غْلاَلْ مَا بْغَاوْا يْوْفُوا بْحَالْ
عَنّي طَالْ اَلْحَالْ
حَالِي بْاَلْحُبّ دُونْ حَالْ نْتْرْجَى نَاقْذْ الاَحْوَالْ
يْفْجِي جْمِيعْ الاَهْوَالْ نْضْحِي بْاَلْفُرْجَه سَالِي
يْنْعَمْ لِي ضِيَا اَلْهْلاَلْ و ننكي جميع العذال
وْيْسْعَدْ بِي اَلْحَالْ
اَلْحُبّ عْلَى اَلْصّفَا حْلاَلْ مْنْسُوبْ عْلَى أَهْلْ اَلْكْمَالْ
فَازُوا بِهْ رْجَالْ دُهَاةْ اَلْقَدْرْ اَلْعَالِي
بِهُمْ تْضْرَبْ الاَمْثَالْ يَا فَاهْمْ رَمْزْ اَلاَقْوَالْ
فِي مَجَالِسْ الاَفْضَالْ
وْ اَلْيُومْ أَمْنْ بْغَى يْسَالْ فِي اَلْحُبّ دْعَوْا شِي اَهْبَالْ
بْهَجْرْهُمْ لْلْوْصَالْ هَامُوا فِي اَلْبْحَرْ اَلْمَالِي
وَانَا جْفْنِي فِيهْ جَالْ قَيْسْ جْرَى لُه تْمْثَالْ
وَ لاَ صَابْ مْقَالْ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل" ، نوع النظم فيها برولة صاحبها مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من السكتة



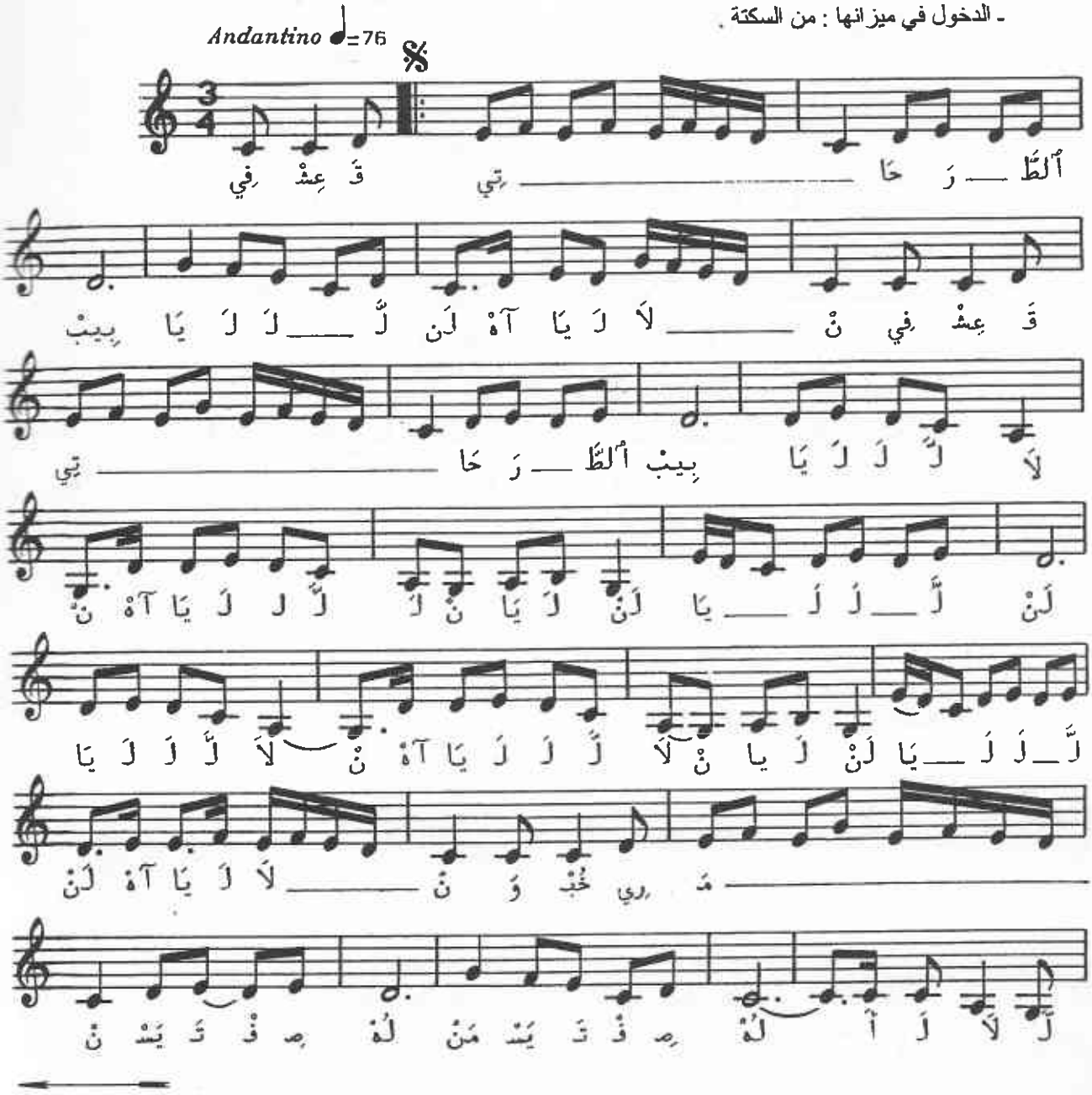

بِ جَالْ تْ ـــ ذْ ـــ سُو مَنْ رِي مَكْ لِي ـــــــــ تَا ذَقْ رَا شَه يُو جْ
ضَالْ وَذْ ـــ نِي كُ مْ لْ ـــــ فَا ضَلْ رَا عَ يَا ـــ
Fin

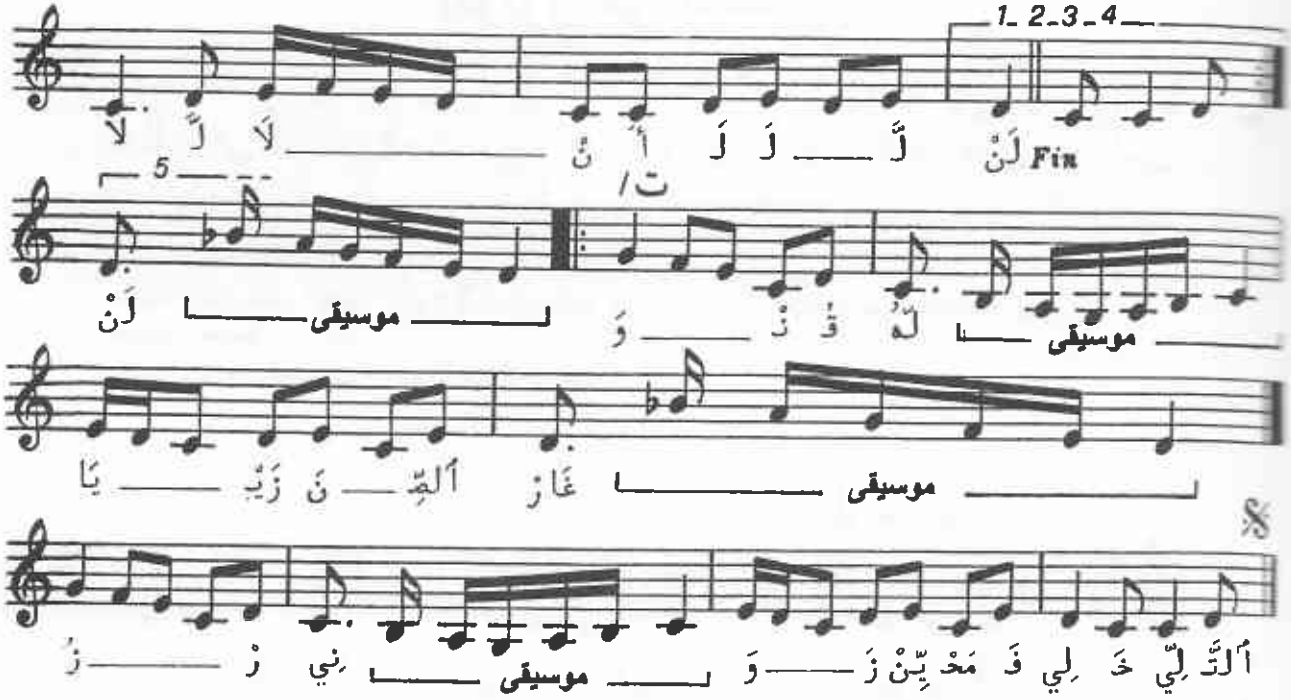
في عشقتي حار الطبيب

فِـــي عِشْقَتِـي حَارَ ٱلطَّبِيبْ — وَ خُبْـــرِي مَـنْ يَسْتَفْصِلُه
وَ كُـــنْ مُحَـــدِّقْ وَ لَبِيبْ — وَ ٱللِّـــي نَقُـــول لَكْ تَفْعَلُه
يَـوْمَ نَفَـــرْ عَنِّـــي ٱلْحَبِيبْ — مَا صِبْـــتُ مَـــنْ نَرْسِلْ لَهُ
وَ نْقُول لَه يَا زَيْنَ ٱلصِّغَارْ — زُرْنِـــي وَ زَيِّـنْ مَحْفَلِي
خَـــلِّ ٱلتَّجَنِّـــي وَ ٱلنِّفَارْ — وَ ٱرْحَـــمْ خُضُـــوعَ ٱلْمُبْتَلِي

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل" ، نوع النظم فيها زجل ، وزنه مجزوء الرجز ، ناظمه مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من السكتة .


Andantino ♩=76
ٱلطَّـ ـــرَ حَا ـــــــ

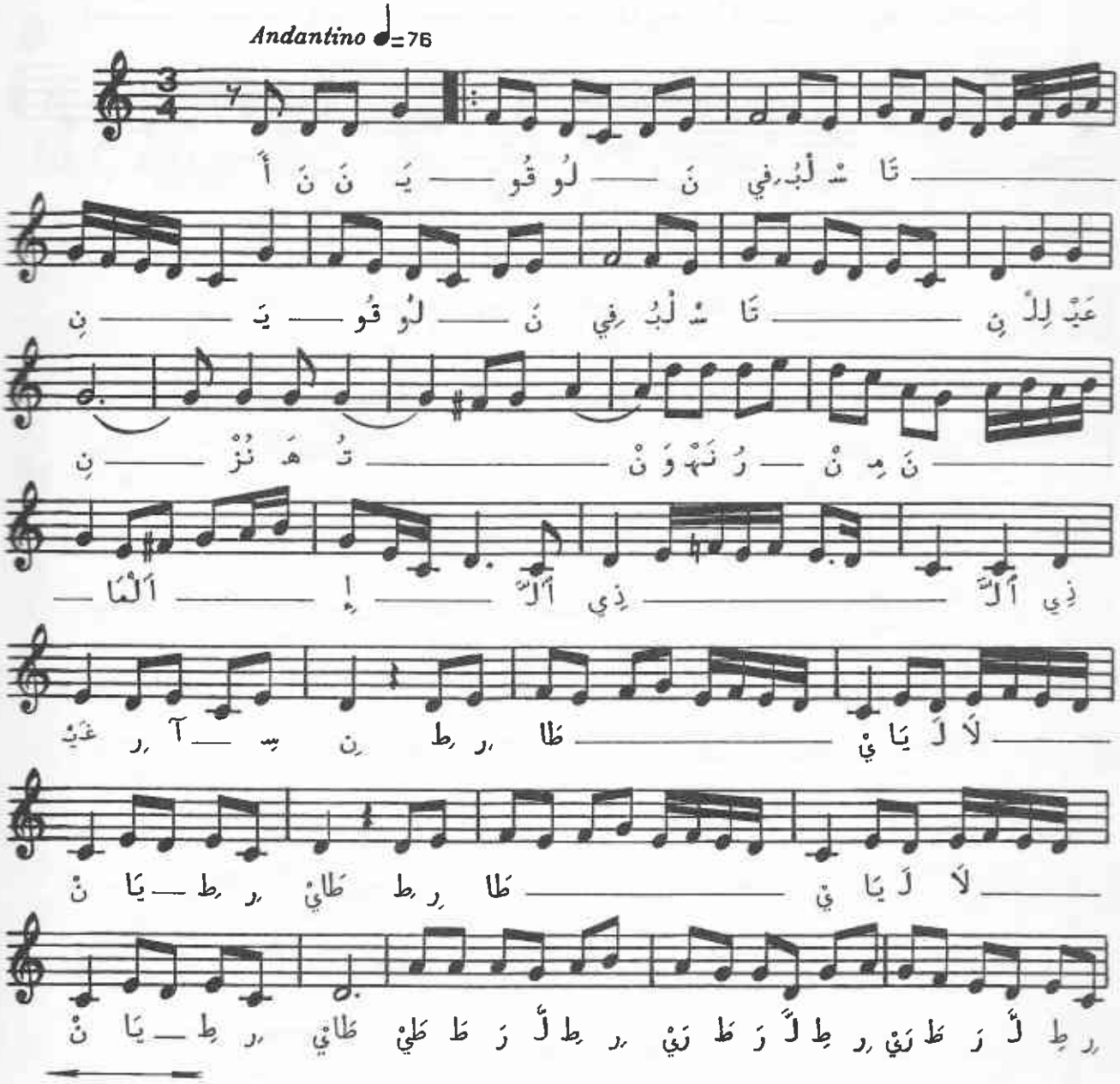

1_2_3_4
لَنْ Fin
لَا لَا لَا أَنْ لَا لَا
5
لَنْ موسيقى لَهُ قُ نْ وَ موسيقى
يَا نَ زَيْ غَاز اَلْمِ موسيقى
اَلتَّ لِّي خَ لِي فَ مَحْ يِّنْ زَ وَ موسيقى نِي زْ زُ

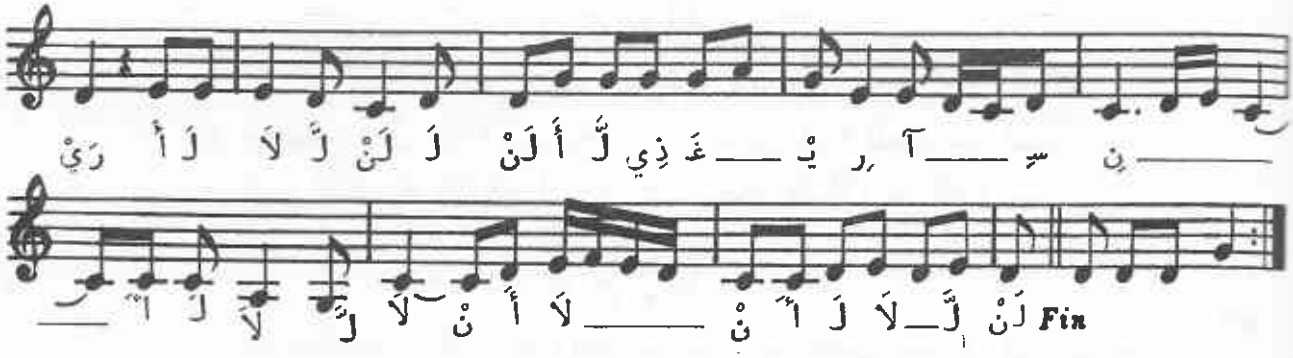
يقولون في البستان

يَقُولُونَ فِي ٱلْبُسْتَانِ لِلْعَيْنِ نُزْهَةٌ وَ نَهْـرٌ مِـنَ ٱلْمَاءِ ٱلَّذِي غَيْرِ آسِنِ
إِذَا شِئْتَ أَنْ تَلْقَى ٱلْمَحَاسِنَ كُلَّهَا فَفِي وَجْهِ مَنْ تَهْوَى جَمِيعُ ٱلْمَحَاسِنِ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل" ، نوع النظم فيها شعر من بحر الطويل ، ناظمه أبو العلاء المعري .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من نصف الزمن الثاني للدم .



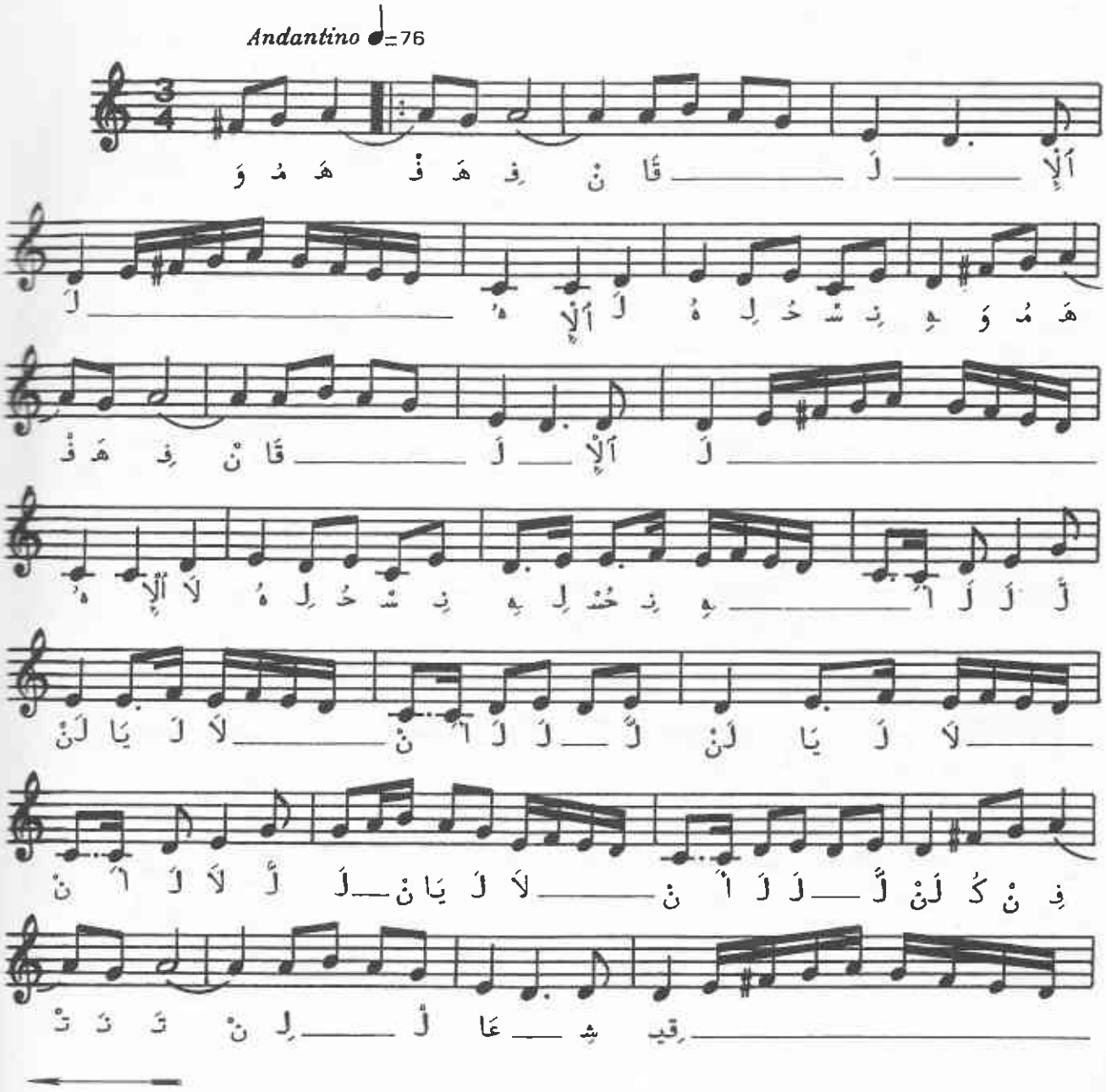

ـــــــ نِ سِ ـــــــ آ رِ يْ ـــــــ غَ ذِي لَّ أَ لَنْ لَ لَنْ لَّ لاَ لَ أَ رَيْ
ـــــــ لَّ اَ لَ لاَ لَّ لاَ أَ نْ ـــــــ لاَ نْ لاَ لَ اَ لَّ ـــــــ لَنْ
Fin

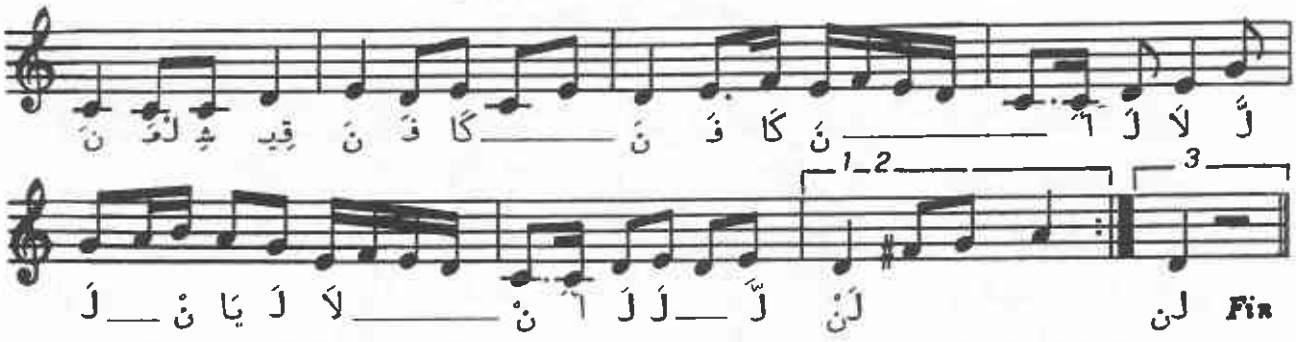
و مهفهف

وَ مُهَفْهَفٍ قَالَ ٱلْإِلَهُ لِحُسْنِهِ كُنْ فِتْنَةً لِلْعَاشِقِينَ فَكَانَا
زَعَمَ ٱلْبَنَفْسَجُ أَنَّهُ كَعِذَارِهِ حَسَدًا فَسَلُّوا مِنْ قَفَاهُ لِسَانَا

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل" ، نوع النظم فيها شعر من بحر الكامل ، ينسب إلى أبي هلال العسكري .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من السكتة .



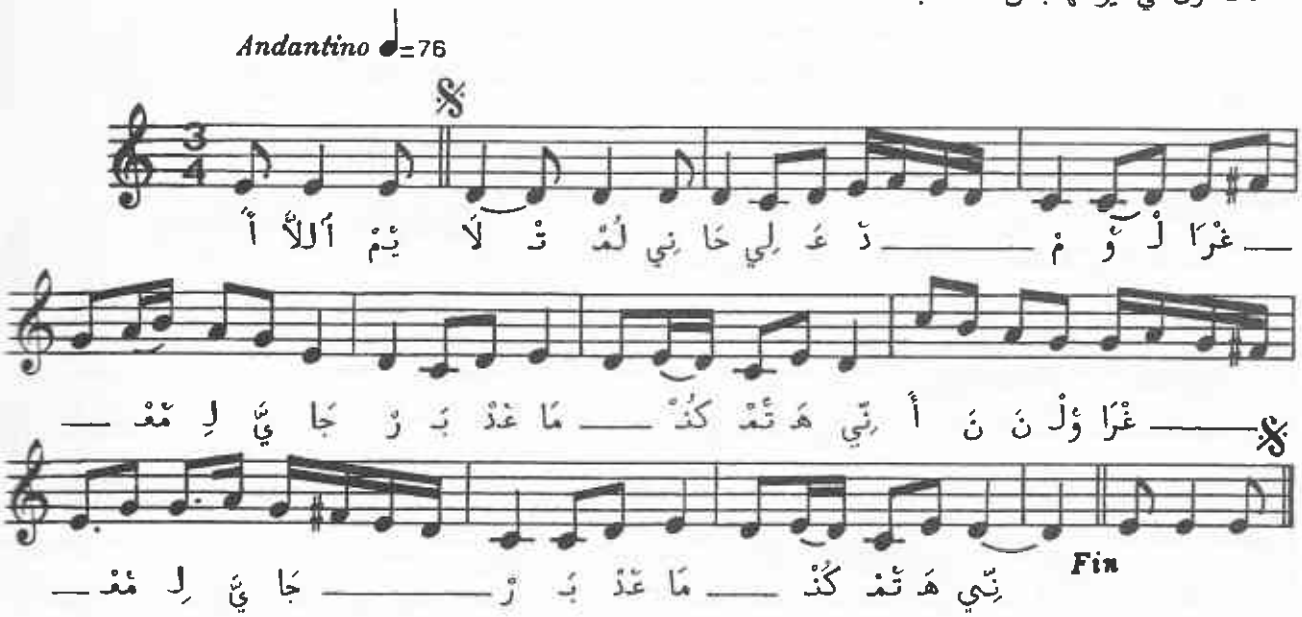

1_2
3
Fin

اللايم لا تلمني

اَللاَّيْـــــــمْ لاَ تْلُمْنِي حَالِي عَادْمْ وْ اَلْغْرَامْ عْلِـيَّ جَارْ بَعْدْ مَا كُنْتْ مْهَنِّي
كَـانْ سْبَابِي لْقِيتْ بُو لْشْفَرْ اَلنَّايْمْ مَالْكِـي بَهِي مْسَرَارْ حِيـنْ شُفْتُه مْكَنِّي
أَعْرَضْ عَنِّي وْ زَادْ لْبْسَاطُه قَادْمْ مَا قْبَـلْ مْنِّي تْحَزَارْ بْمْسَايْـــل وَعْدْنِي
لَوْ صِبْـتْ مْعَهْ غِيرْ لِيلَة يَا اَلْفَاهْمْ تْنْجْلَى عَنِّي الأَكْدَارْ وْ اَلْهْنَا مَا يْفَارْقْنِي
فْـي عْرْصَه بَاهْيَه بْاَلْوَرْدْ اَلنَّاسْمْ فَاتَّحْ مْنْ كُلّ اَزْهَارْ غِيرْهَـا مَا يْعْجْبْنِي

* * *

- صنعة خالية من " الشغل" ، نوع النظم فيها زجل ، صاحبه مجهول .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من السكتة .

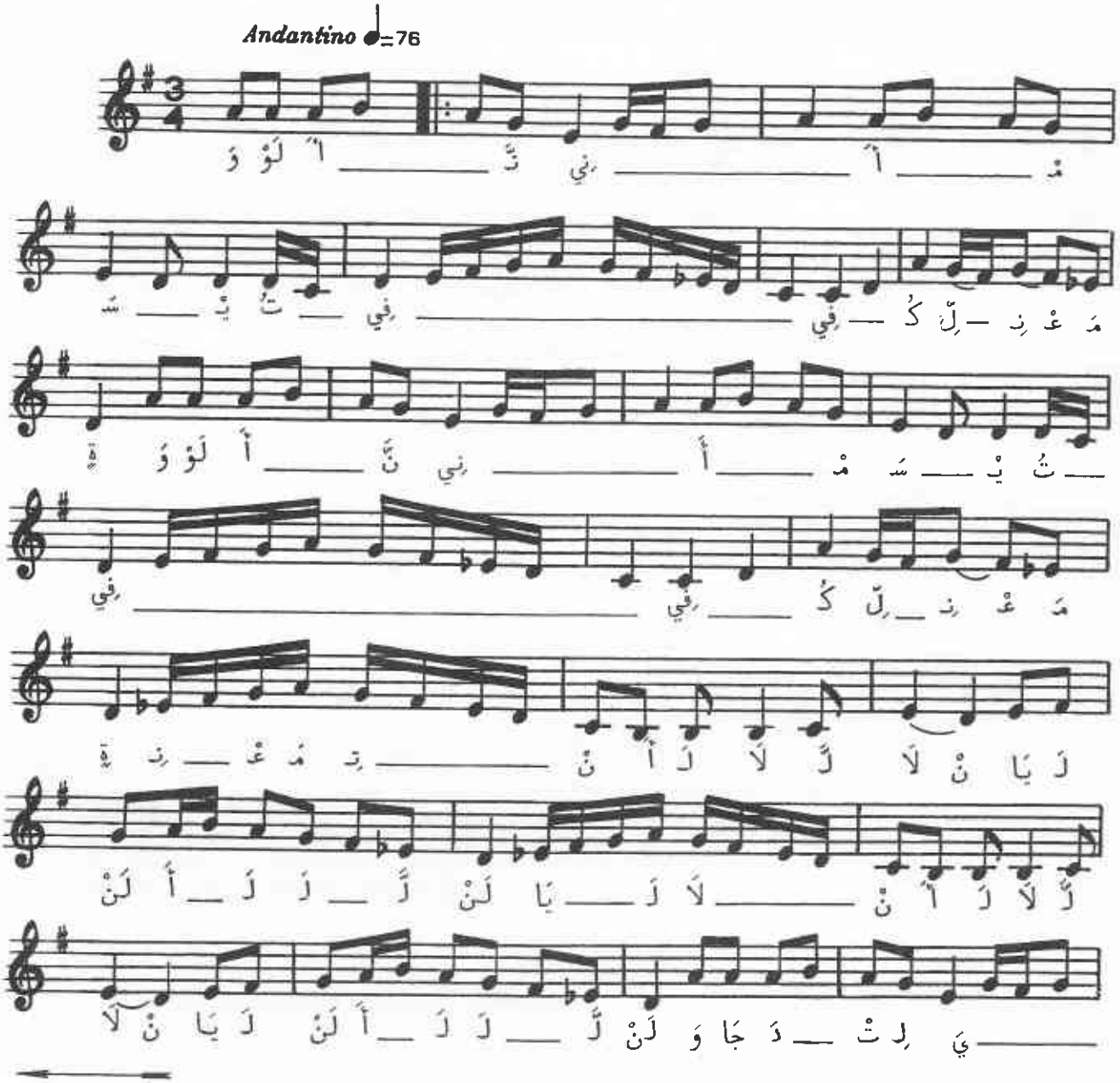


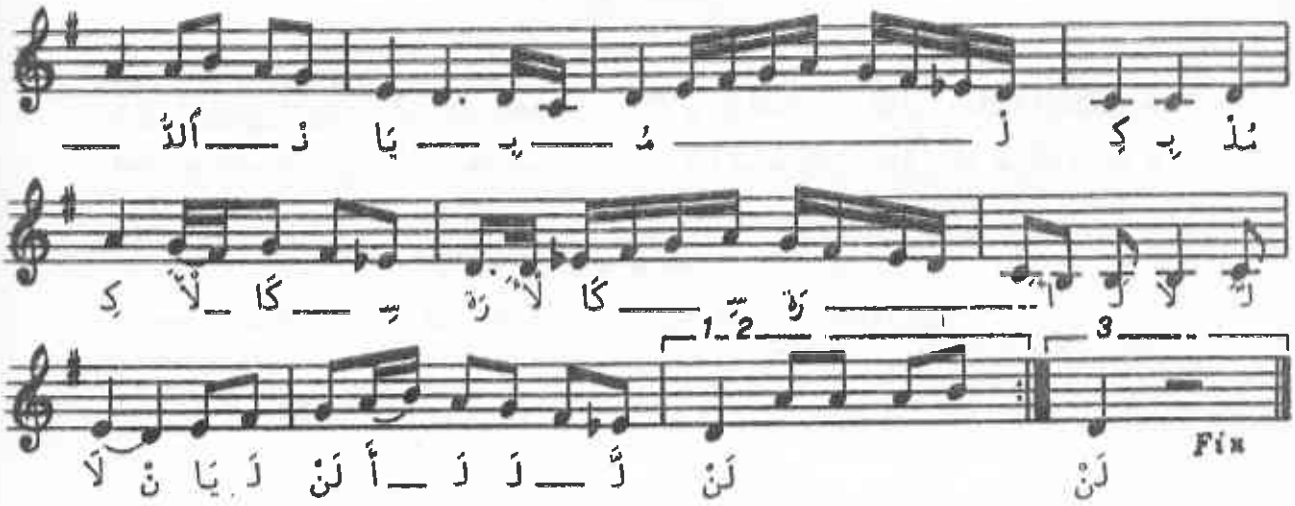
و لو أنني

وَلَوْ أَنَّنِـــي أَمْسَيْتُ فِي كُلِّ نِعْمَةٍ وَ جَادَتْ لِيَ ٱلدُّنْيَا بِمُلْكِ ٱلْأَكَاسِرَة
فَمَا سَوِيَتْ عِنْدِي جَنَاحَ بَعُوضَةٍ إِذَا لَـــمْ تَكُنْ عَيْنِي لِوَجْهِكَ نَاظِرَة

* * *

- صنعة تشتمل على "شغل" ، نوع النظم فيها شعر من بحر الطويل ، صاحبه مجهول .
- طبعها : زيدان .
- الدخول في ميزانها : من السكتة .



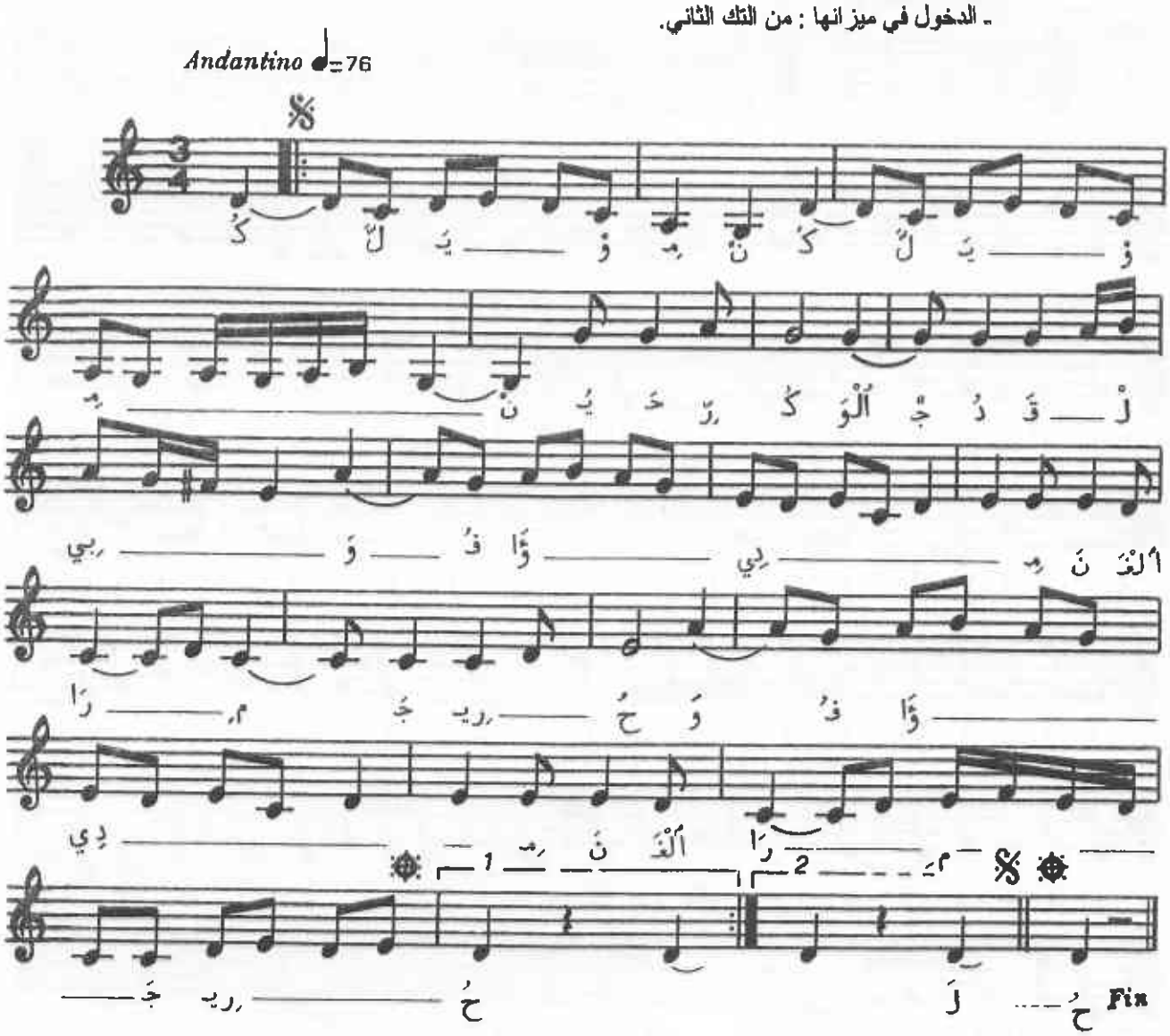

مُذْ بِـ كِـ أ ـــــــــــ مُـ ـــــ بِـ ـــــ يَا نْ ـــــ أَلدَّ ـــــ
كِـ ـــــ لَا ـــــ كَا ـــــ سِـ ـــــ رَةْ ـــــ كَا ـــــ لَا ـــــ رَةْ ـــــ
1 2 3
لَا نْ يَا لَ أَ لَنْ لَ لَ لَ لَنْ
لَنْ
Fin

كل يوم

كُلَّ يَوْمٍ يُحَرِّكُ ٱلْوَجْدُ قَلْبِي وَ فُؤَادِي مِنَ ٱلْغَرَامِ جَرِيحُ
لَمْ أَجِدْ خَلْوَةً إِلَيْكَ فَأَشْكُو مَا بِقَلْبِي لَعَلَّهُ يَسْتَرِيحُ
وَ مَلِيحٌ يُرِيدُ قَتْلِي وَ لَكِنْ كُلَّ مَا يَفْعَلُ ٱلْمَلِيحُ مَلِيحُ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل" ، نوع النظم فيها شعر من بحر الخفيف ، لعيسى الحاجري .
- طبعها : رصد.
- الدخول في ميزانها : من التك الثاني.

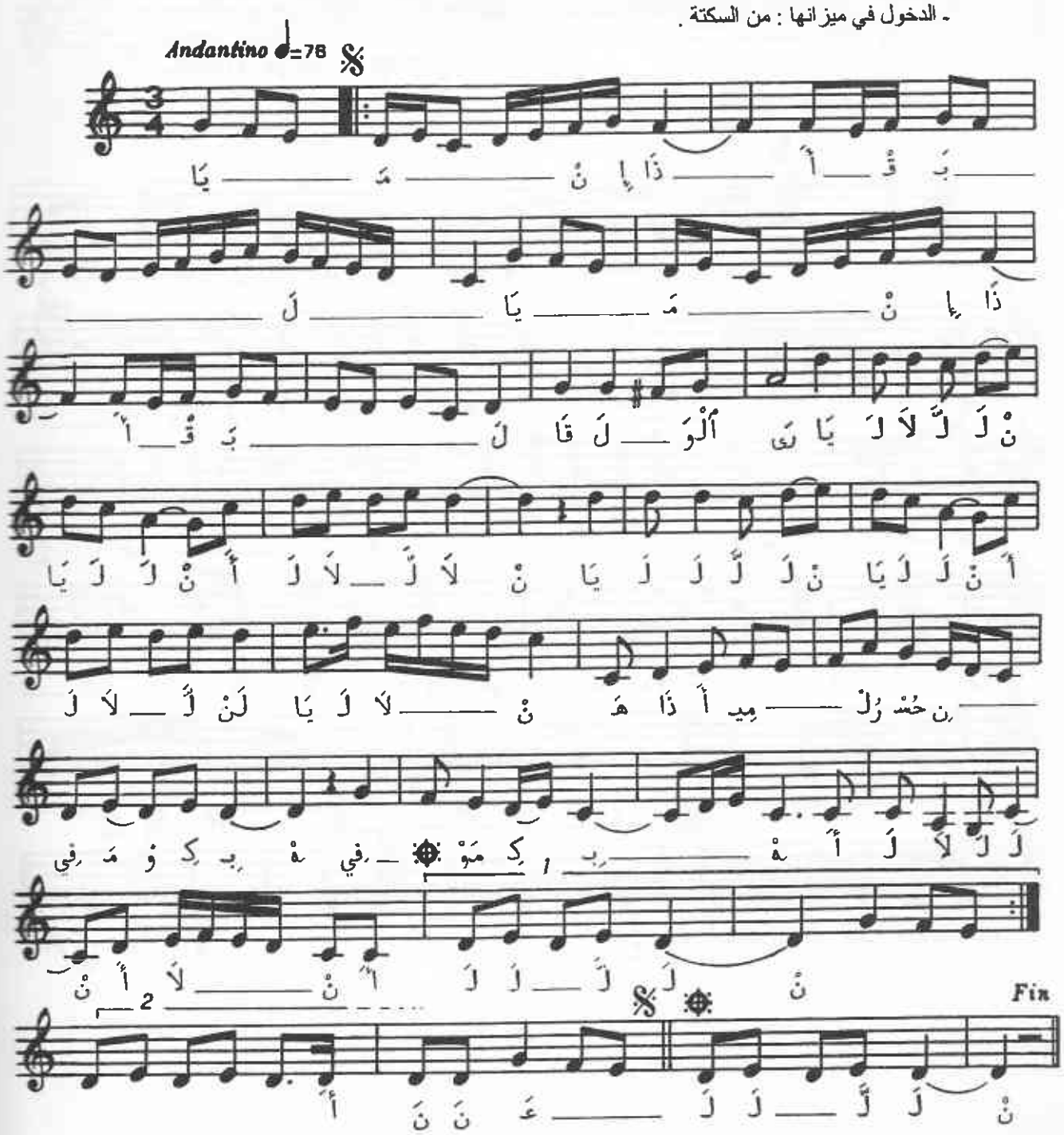


يا من إذا أقبل

يَا مَـنْ إِذَا أَقْبَـلَ قَالَ ٱلْوَرَى هَذَا أَمِيرُ ٱلْحُسْنِ فِي مَوْكِبِهْ
عَبْـدُكَ لَا تَسْأَلْـهُ عَمَّا جَرَى حَـلَّ بِأَعْدَائِـكَ مَا حَلَّ بِهْ

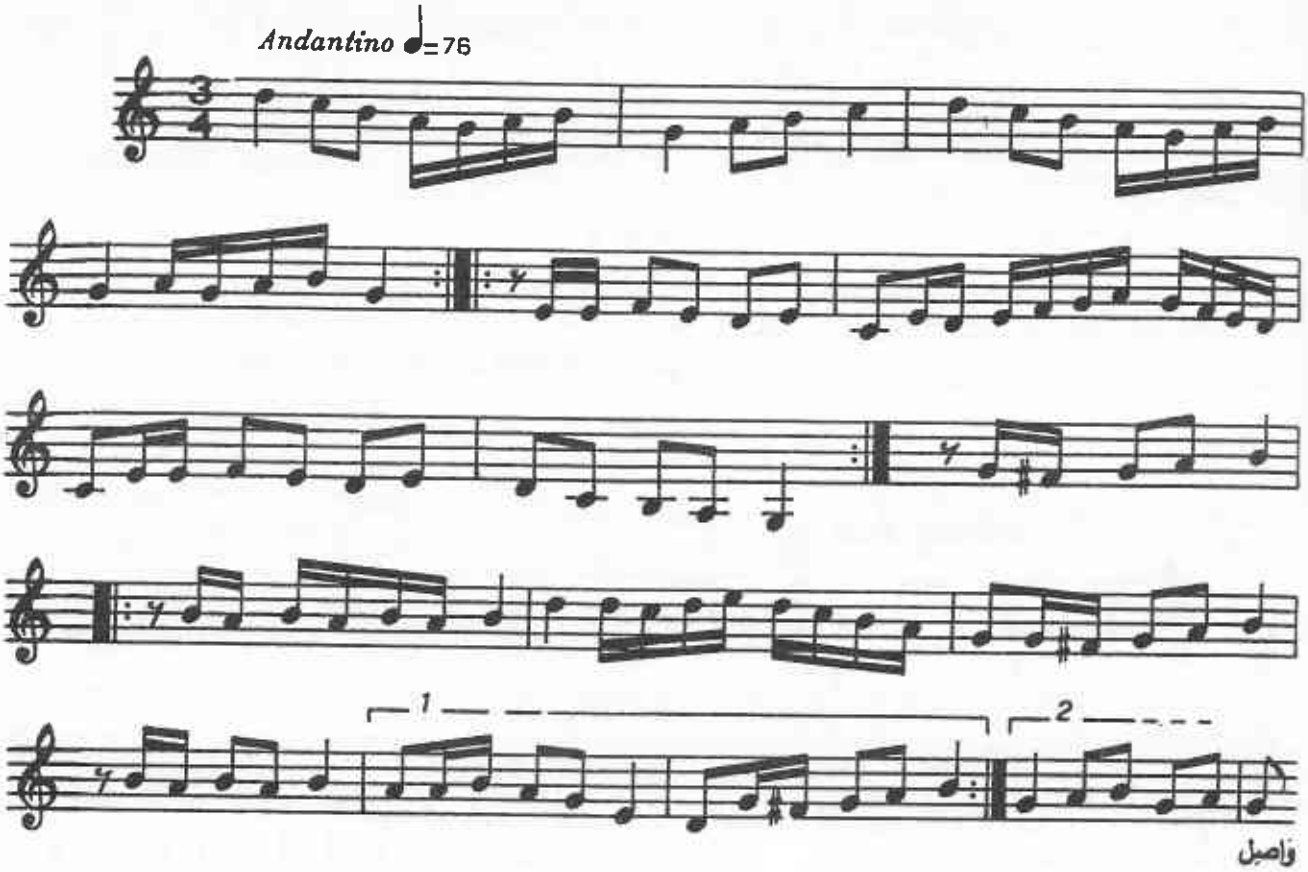
* * *

- صنعة تشتمل على "اشغل" ، نوع النظم فيها شعر من بحر السريع ، ناظمه أبو القاسم أحمد بن نصر الخبزارزي .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من السكتة .



توشية صنعة " آه من لوعة "

(تؤدى بعد إنشاد الكرسي ، و يليها جوابه)

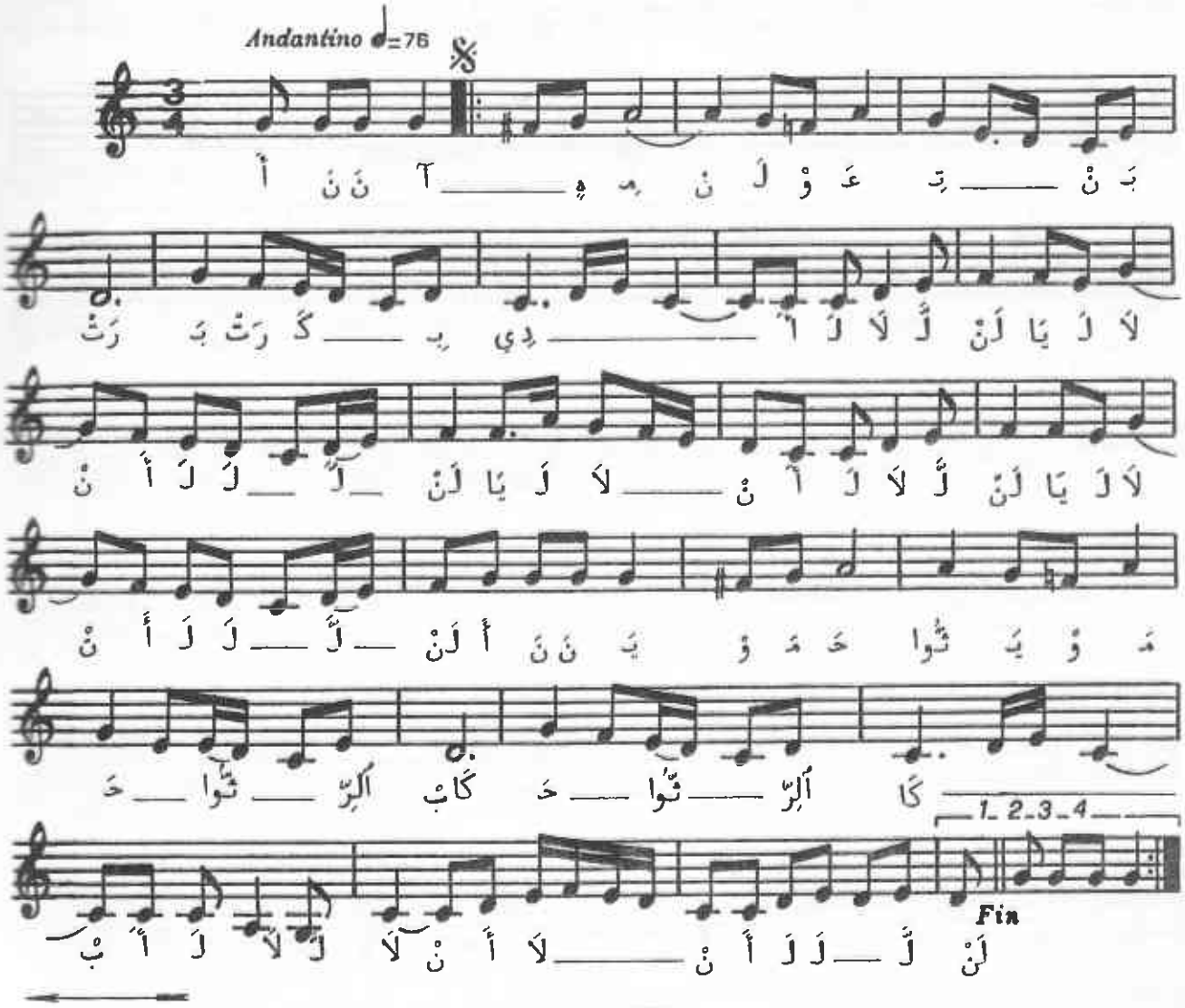


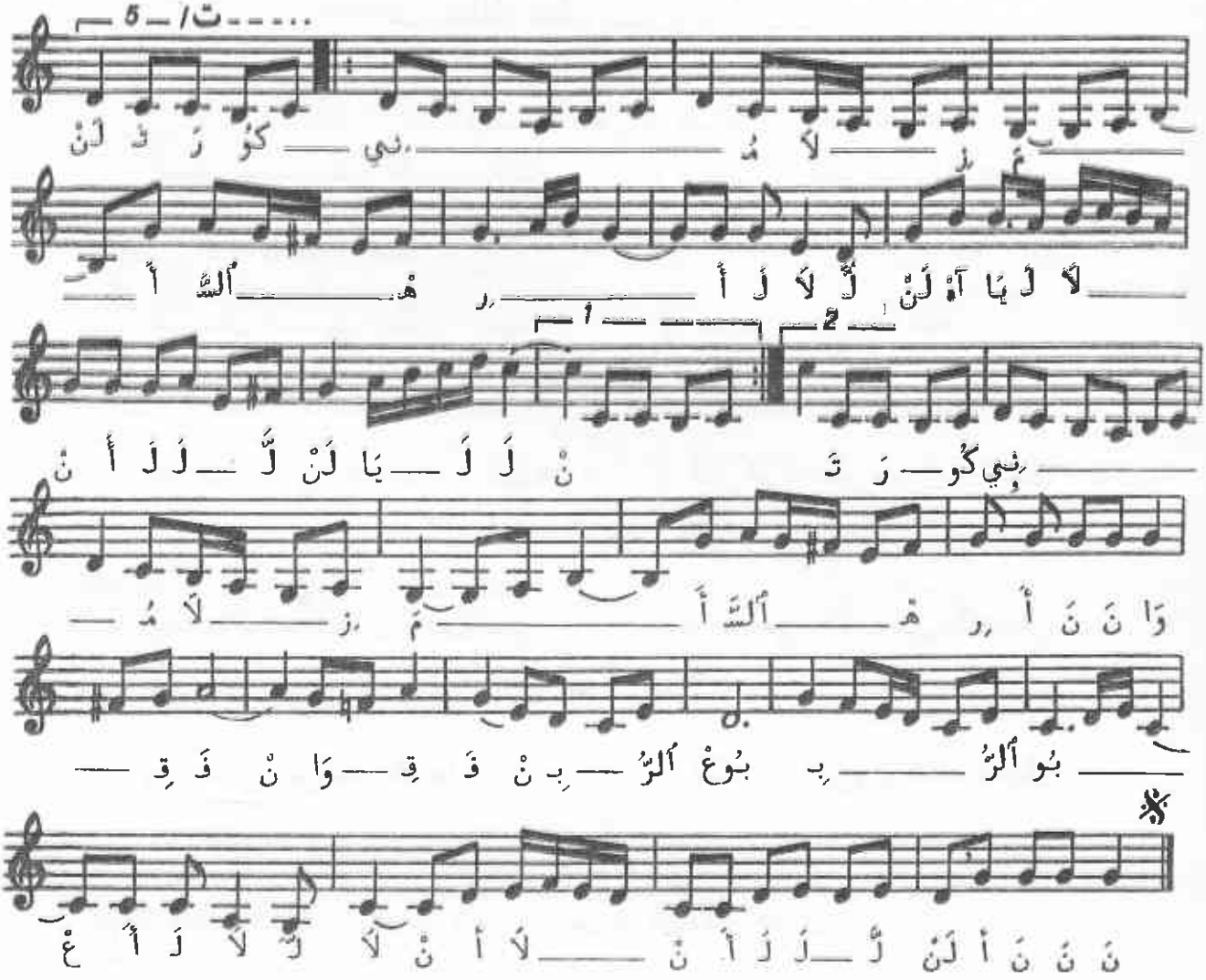
آه من لوعة

آهٍ مِـــنْ لَوْعَةٍ بَرَتْ كَبِدِي ... يَـوْمَ حَثُّوا ٱلرِّكَابْ
يَـوْمَ بِعْـتُ ٱلْحِجَى يَدًا بِيَدٍ ... وَ ٱشْتَرَيْتُ ٱلْعَذَابْ
وَ مَضَـتْ مُهْجَتِي بِلاَ قَوَدٍ ... بَيْـنَ تِلْـكَ ٱلْقِبَابْ
تَرَكُونِـــي مُلاَزِمَ ٱلسَّهْرِ ... وَاقِفًـا بِٱلرُّبُـوعْ
أَسْأَلُ ٱللَّيْلَ عَنْ ضِيَا ٱلْفَجْرِ ... هَـلْ لَهُ مِنْ طُلُوعْ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل" ، نوع النظم فيها توشيح للسان الدين بن الخطيب .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من نصف الزمن الثاني للدم .




ت/ـ5ـ
كُو رَ تَ لَنْ
لَا مُ
نِي
لَا لَ يَا آ لَنْ لَّ لَا لَ أ
هْ أَلسَّ أ
1
2
نِي كُو رَ تَ
نْ لَ لَ يَا لَنْ لَّ لَ لَ أ نْ
وَا نَ نَ أ
هْ أَلسَّ أ
مْ
لَا مُ
بُو أَلرُّ بِ بُوعْ أَلرُّ بِ نْ قَ قِ وَا نْ قَ قِ
نَ نَ نَ أ لَنْ لَّ لَ لَ أ نْ لَا أ نْ لَا لَّ لَا لَ أ عْ

جاد علي برضاه

جَـــادْ عَلِيَّ بْرْضَاهْ
أَلْحْبِيـــــــــبْ اَللِّـــي حَبِّيتُه زَارْنِـــي وْ اَنْعَمْ عْلِيَّ بْالْوَصَالْ
حِينْ اَشْرَقْ نُورْ بْهَاهْ

كُـــــلْ شِـــــي بْاَلْقَهْرْ نْسِيتُه يَا اَهْلِـــي عَقْلِي إِذَا شَفْتُوهْ زَالْ
مَا بِـــــيَ غِيرْ هْوَاهْ

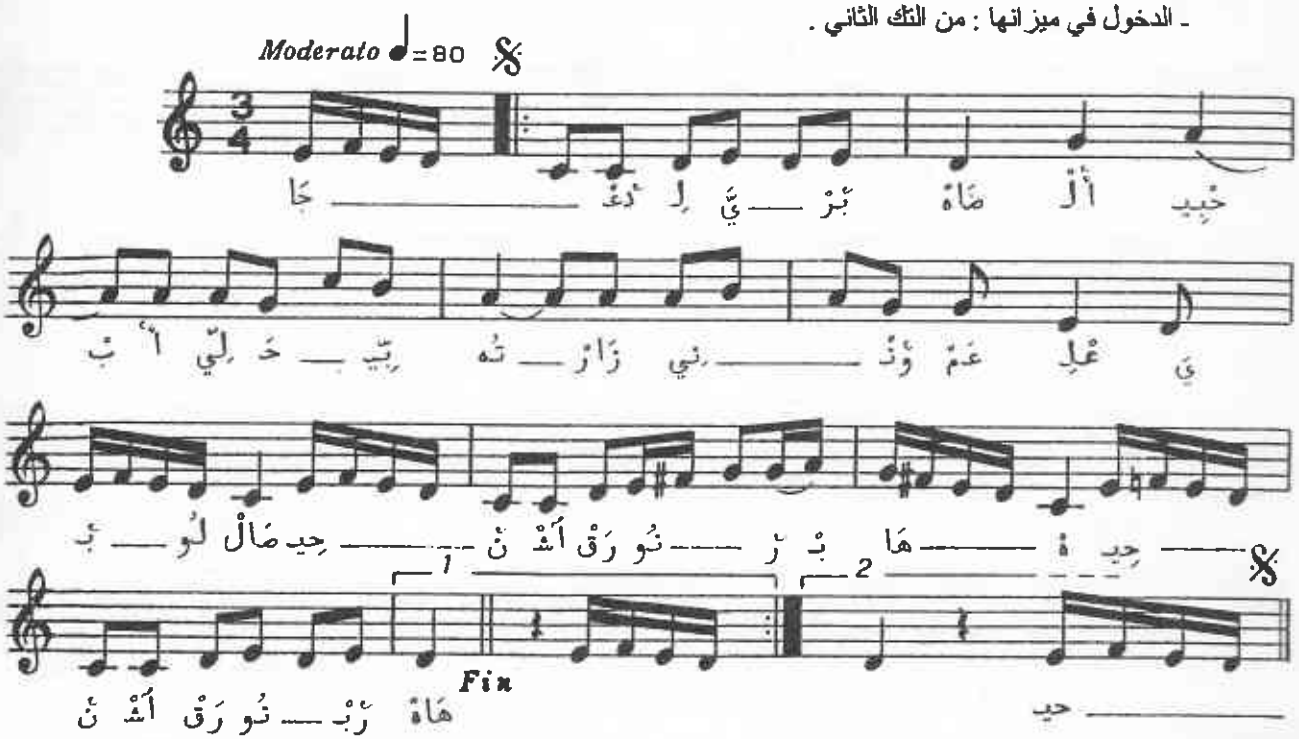
بَانْ فِـــــــيَ بَعْـــــدْ مَا خْفِيتُه وْ اَلْغْرَامْ إِذَا هُوَ تْقَوَّى وْ صَالْ
مَا يْقْـــدَرْ حَدْ يْلْقَاهْ

شُـــوفْ حَالِـــــي حِينْ لْقِيتُه حَاطْ بِـــــيَ وْ قْهَرْنِي بْاَلنْصَالْ
كُلِّـــي فِي اَلْحَقّْ اَفْنَاهْ

يَا اَلِّـــــي عَوْضْـــك مَارِيتُه يَا اَلْوَلَـــــــهْ زْوَّلْ شَكّْ اَلْخْيَالْ
مَـــا ثَـــمَّ غِيـــرْ اَللهْ

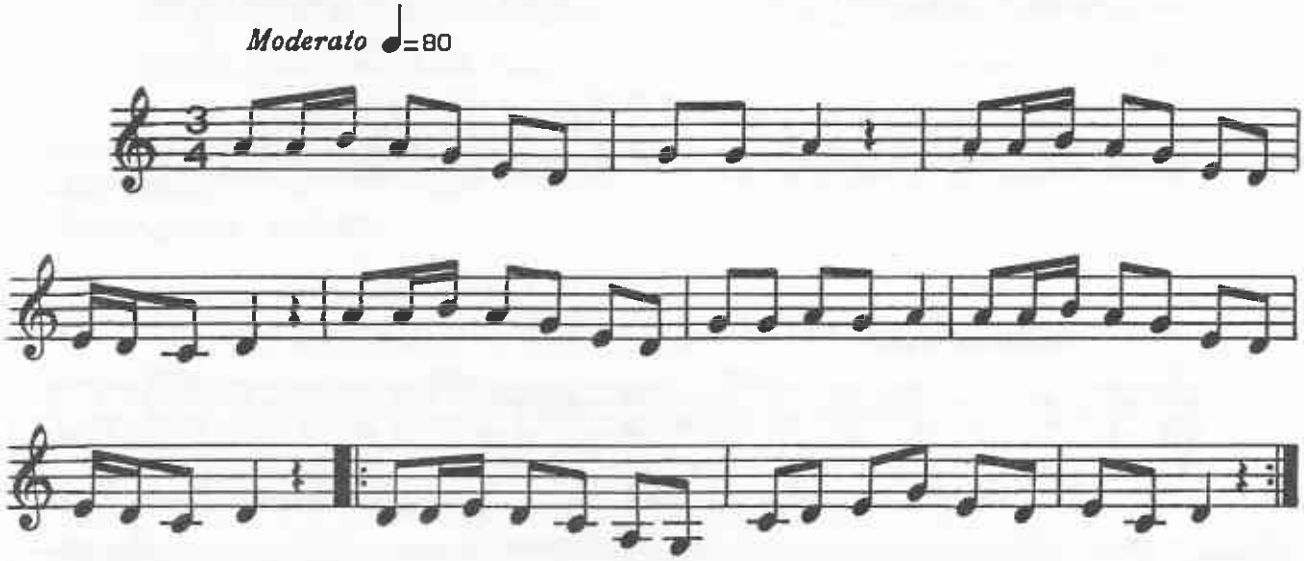
* * *

- صنعة خالية من " الشغل" ، وهي عبارة عن برولة من نظم الشيخ محمد الحراق .
- طبعها : حصار .
- الدخول في ميزانها : من التك الثاني .



توشية صنعة " أوحشت مذ غبت "

(تؤدى بعد إنشاد البيت الأول ويليها جوابه)

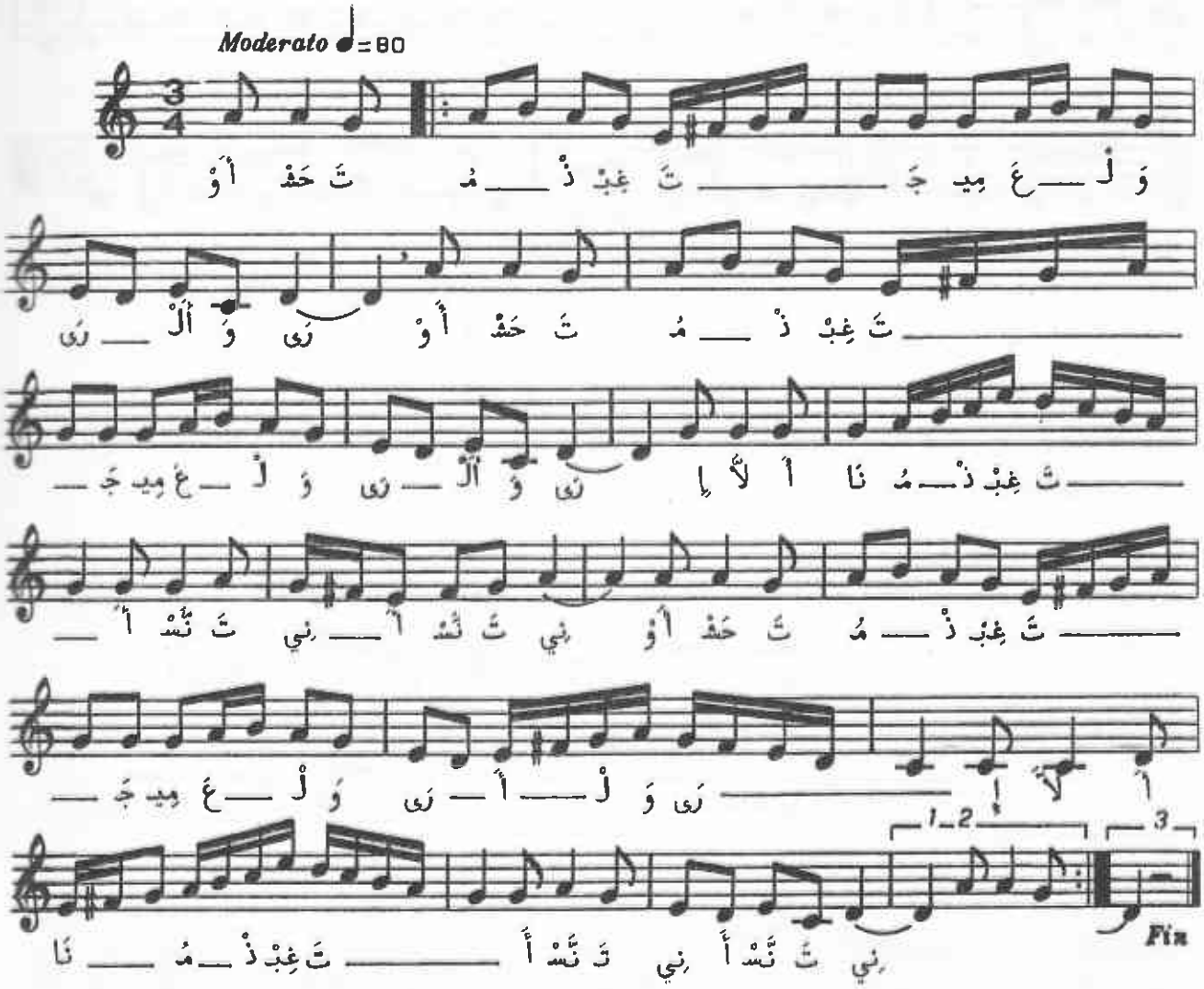


أوحشت مذ غبت

أَوْحَشْتَ مُذْ غِبْتَ جَمِيعَ الْوَرَى إِلَّا أَنَا مُـــــذْ غِبْتَ أَنَسْتَنِي
سَكَنْتَ فِـــي قَلْبِي وَمَا يَنْبَغِي يُقَـــالُ لِلسَّـــاكِنِ أَوْحَشْتَنِي

* * *

- صنعة خالية من " الشغل" ، نوع النظم فيها شعر من بحر السريع ، ينسب إلى السيدة زبيدة زوجة الخليفة هارون الرشيد .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من السكتة .

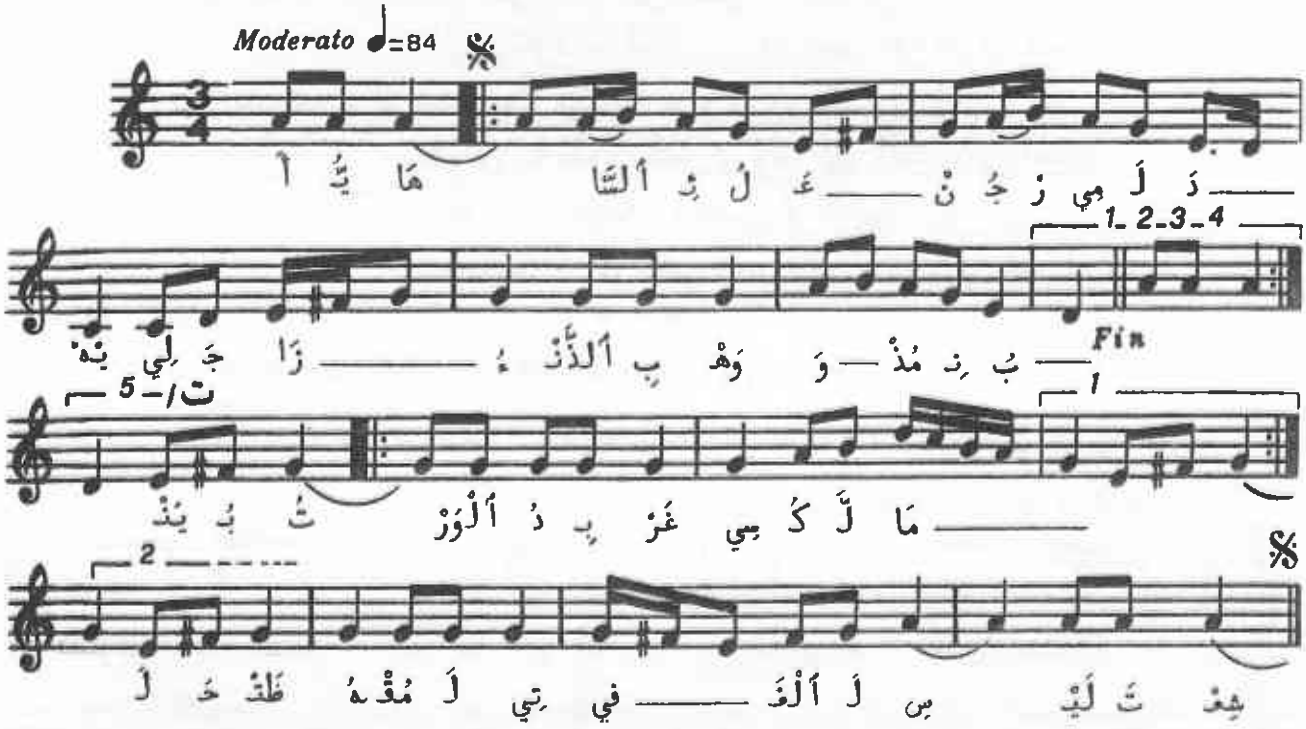


أيها السائل

أَيُّهَا ٱلسَّائِلُ عَنْ جُرْمِي لَدَيْهْ ... لِي جَزَاءُ ٱلذَّنْبِ وَ هْوَ ٱلْمُذْنِبُ
أَخَذَتْ شَمْسُ ٱلضُّحَى مِنْ وَجْنَتَيْهْ ... مَشْرِقًا لِلشَّمْسِ فِيهِ مَغْرِبُ
ذَهَبَ ٱلدَّمْعُ بِأَشْوَاقِي إِلَيْهْ ... وَ لَهُ خَدٌّ بِلَحْظِي مُذْهِبُ
يَنْبُتُ ٱلْوَرْدُ بِغَرْسِي كُلَّمَا ... لَحَظَتْهُ مُقْلَتِي فِي ٱلْغَلَسِ
لَيْتَ شِعْرِي أَيُّ شَيْءٍ حَرَّمَا ... ذَلِكَ ٱلْوَرْدَ عَلَى ٱلْمُغْتَرِسِ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل" ، نوع النظم فيها توشيح من بحر الرمل ، ينسب إلى إبراهيم بن سهل .
- طبعها : رصد .
- الدخول في ميزانها : من السكتة .



سلوا تاج الملاح

سَلُـوا تَـاجَ ٱلْمَلاَحْ مَا لُـه بْوَصَـالُه مَا زَارْنِي
وَاشْ ٱلْمَغْرُومْ فِـي جْمَـالُكْ تَبْغِيـهِ يْحَرَّمْ ٱلْمَنَامْ
جَـارْ عْلِـيَّ وَ زَادْ حُبُّـه بْسْيُوفْ ٱلْبَيْنْ دَكْنِي
وَ تَرْكْ جِسْمِـي نْحِيلْ فَانِي مْكَسِي بْثْيَابْ ٱلسْقَامْ
إِذَا نْمُـوتْ مْـنْ هْوَاكْ رَاحَـةْ رُوحِـي لاَ تْلُمْنِي
سْمَحُوا لُـه يَا ٱهْلِي فِي قَتْلِي هَذِه حَالَةْ ٱلْغْرَامْ

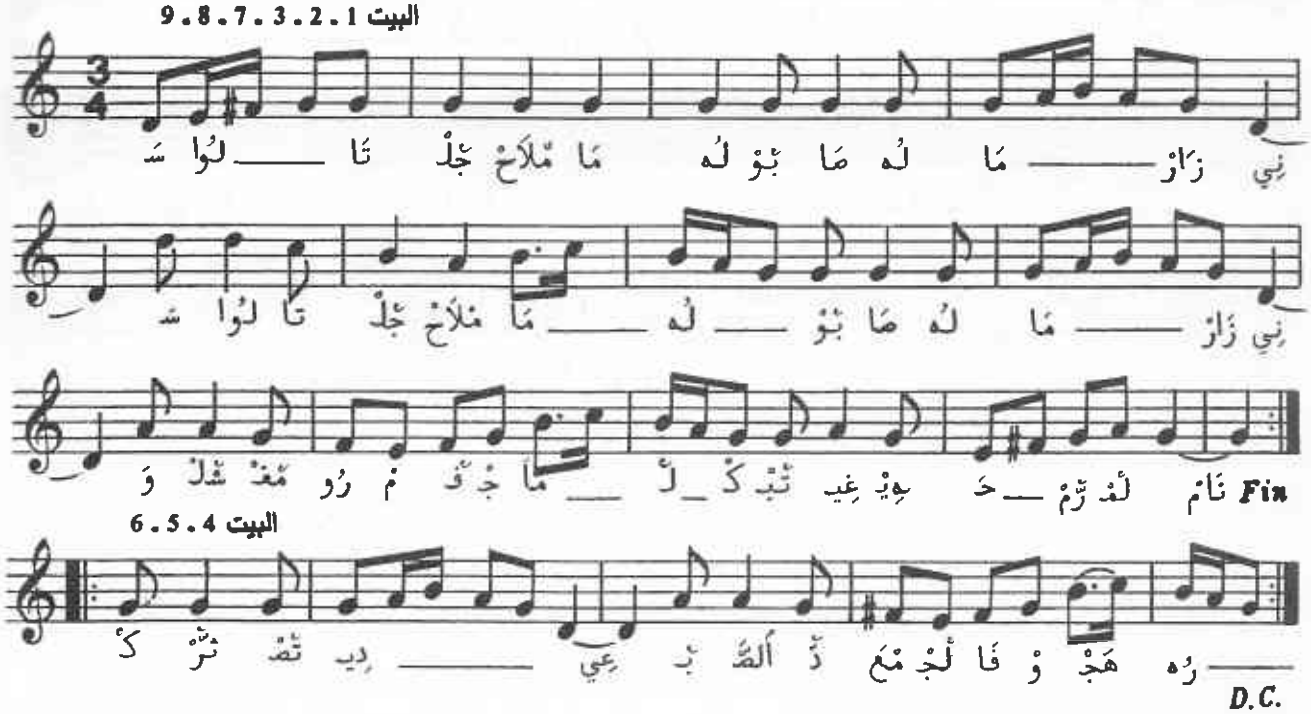
كَثَّـرْ تَصْدِيعِي بَالصَّـدْ مْعَ ٱلْجَفَا وْ هَجْرُه
قَوَّى تَرْوِيـعِي وْ حْلَفْ لِي مَا يْجُودْ عُمْرُه
بُو ٱلقَدّ ٱلرْفِيعِي مَـا يْقَبَلْ لْلْعَشِيقْ عُذْرُه
لَوْ تْبَقَّـى لِي مْلاَمْ عْلَى حُبّ غْزَالِـي مَا يْفِيدْنِي
خَلِّيهْ يْشْرَدْ مَا يْوَافِـي بْوَصَـالُه طُولْ ٱلدْوَامْ
لَوْ صِبْـتْ أَنَا حْدِيـثْ عَنُّـه مْرْوِي هُوَ يْقَدّْنِي
نْتَحَلَّى بِهْ طُولْ عُمْرِي وْمَا فِي ٱلْغَيبْ مْنْ ٱحْكَامْ
إِذَا نْمُـوتْ مْـنْ هْوَاكْ رَاحَـةْ رُوحِـي لاَ تْلُمْنِي
سْمَحُـوا لُه يَا ٱهْلِي فِـي قَتْلِي هَذِه حَالَةْ ٱلْغْرَامْ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل" ، نوع النظم فيها برولة ، ناظمها مجهول .
- طبعها : مزموم .
- الدخول في ميزانها : من السكتة .

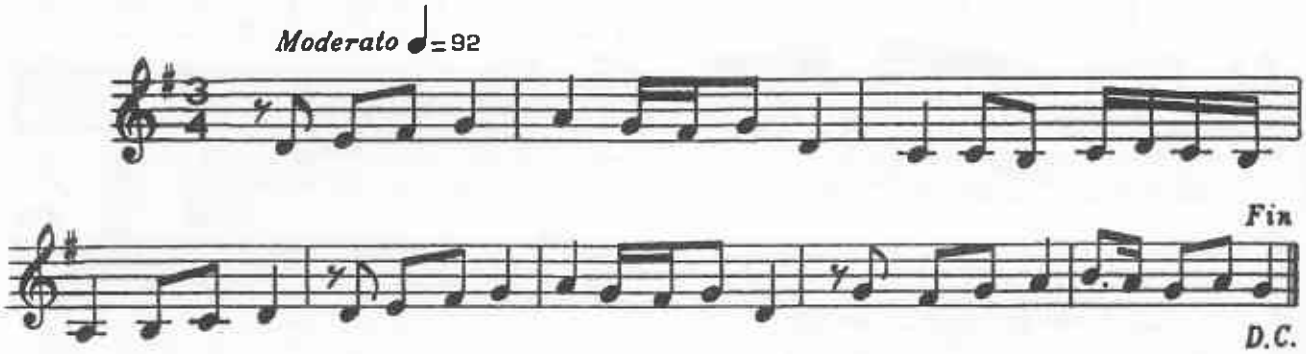
Moderato ♩=92

البيت 1 . 2 . 3 . 7 . 8 . 9



توشية صنعة " امش يا رسول"

(تؤدى بعد إنشاد البيت الأول و قبل جوابه)

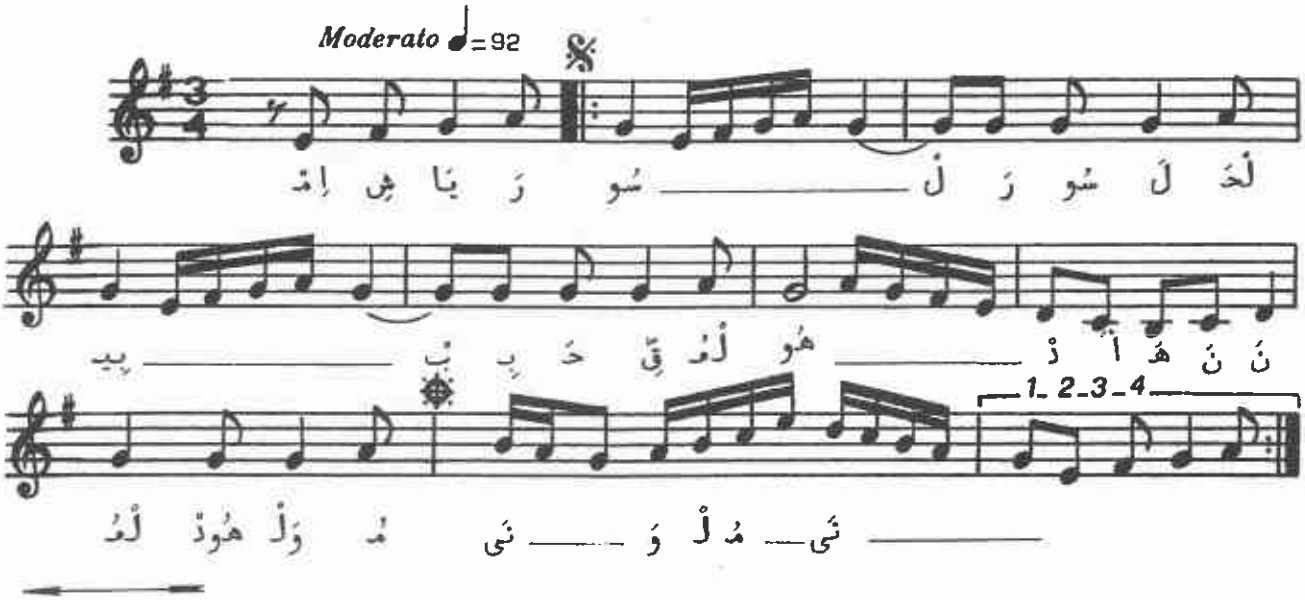


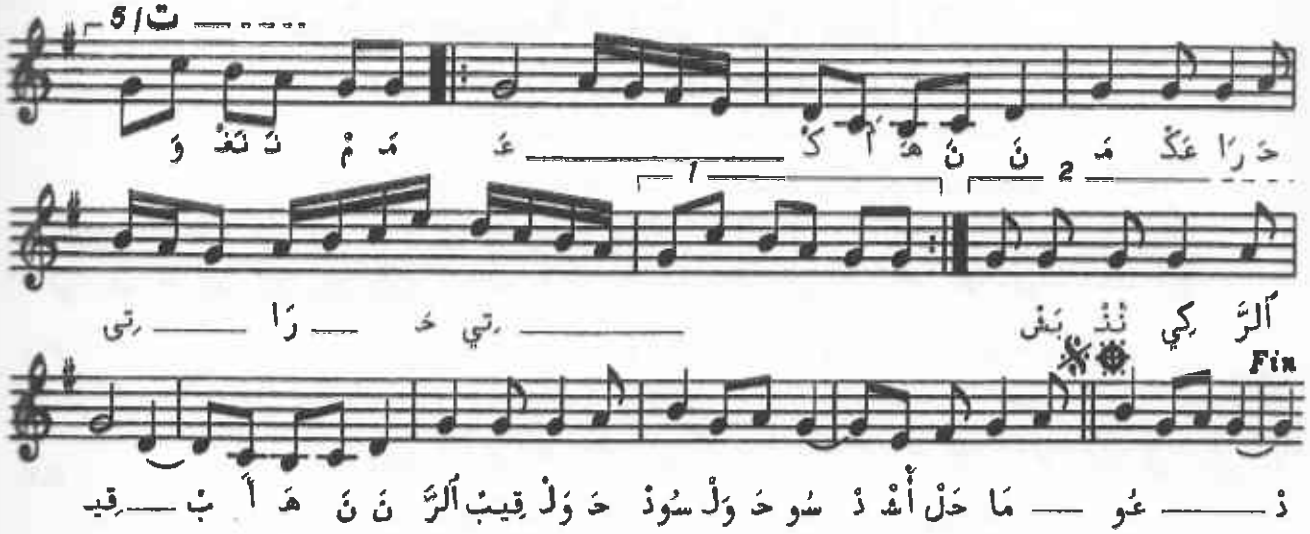
امش يا رسول

اِمْشِ يَـا رَسُـولَ ٱلْحَبِيبْ بحَـقِّ ٱلْعُهُـودْ وَ ٱلْمُنَا
عَنِّي قُلْ لَهُمْ قَدْ طَالَ ٱلْمَغِيبْ وَ حَـالَ ٱلْبِعَادْ بَيْنَنَا
نَرْغَـبُ ٱلإِلَـهَ ٱلْمُجِيبْ يَجْمَـعْ عَنْ قَرِيبْ شَمْلَنَا
وَ نَغْنَـمْ مَعَـكْ رَاحَتِـي بَاشْ نَنْكِي ٱلرَّقِيـبْ وَ ٱلْحَسُودْ
أَشْ حَـالْ مَا تَطُولْ غَيْبَتِي لَا بُـدَّ ٱلْمَـزَارْ أَنْ يَعُودْ

* * *

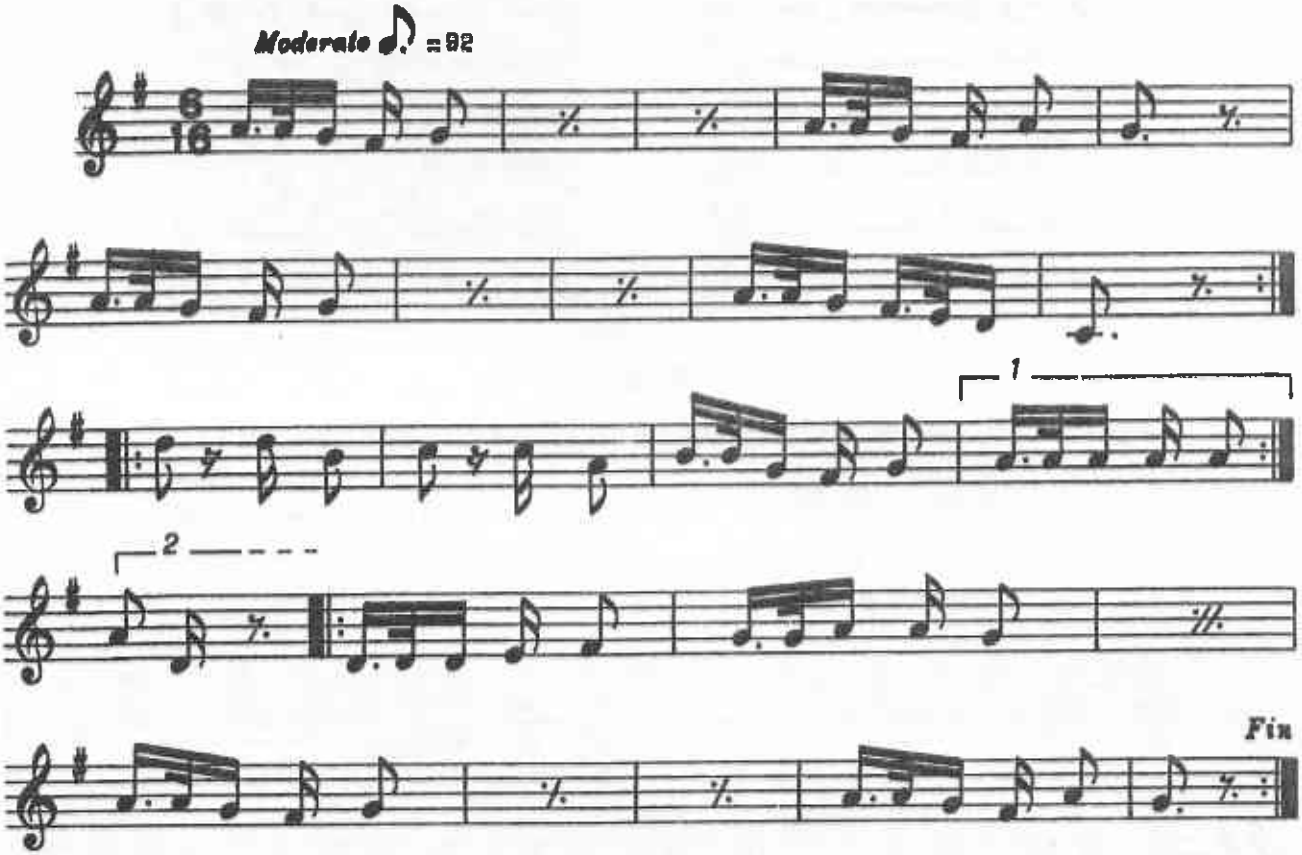
- صنعة خالية من " الشغل" ، نوع النظم فيها زجل ، صاحبه مجهول .
- طبعها : مزموم .
- الدخول في ميزانها : من نصف الزمن الثاني للدم .




ت/5
Fin

توشية صنعة " يا مقابل"

(تؤدى بعد إنشاد البيت الثالث و قبل جوابه)

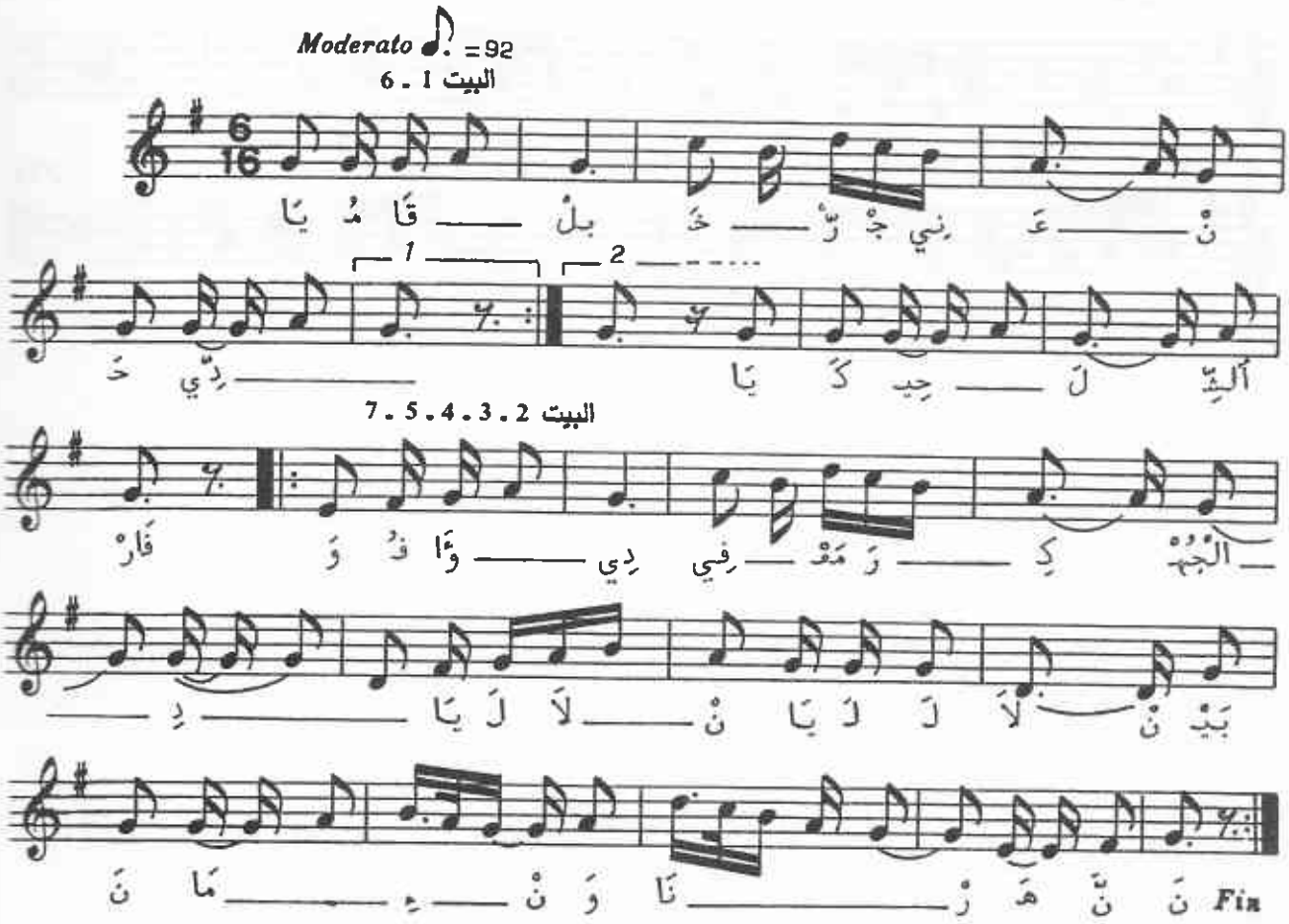


يا مقابل

يَا مُقَابِـلْ خَرَّجْنِي عَنْ حَدِّي — يَا كَحِيـــــــــلَ ٱلشِّفَـارْ
وَ فُؤَادِي فِـي مَعْـرَكِ ٱلْجُهْدِ — بَيْـــــنَ مَـــــاءٍ وَ نَـارْ
قَدْ فَتَنِّـي بِلَحْظِهِ ٱلسَّاحِرْ — ٱلَّذِي هِمْـــــتُ فِيهْ
ٱلْمُزَعْبَلْ ٱلْكَوْكَبُ ٱلزَّاهِرْ — مَـا يْلُوُ فِـي ٱلنَّاسْ شَبِيهْ
وَ هْوَ يَرْجِعْ بِقُدْرَةِ ٱلْقَادِرْ — سَاعَـــــــةَ نَلْتَقِيهْ
قَدَّهُ فَصَّـــلْ مِنَ ٱلنُّحُولْ قَدِّي — ثَوْبُـــــــهُ الإِصْـفِرَارْ
وَهْوَ يَرْجِـعْ مِنَ ٱلْحَيَا وَرْدِي — يُشْبِـــــــهُ ٱلْجُلَّنَـارْ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل" ، نوع النظم فيها توشيح ملحون، وزنه منهوك الخفيف ، صاحبه مجهول .
- طبعها : مزموم .
- الدخول في ميزانها : من الدم .

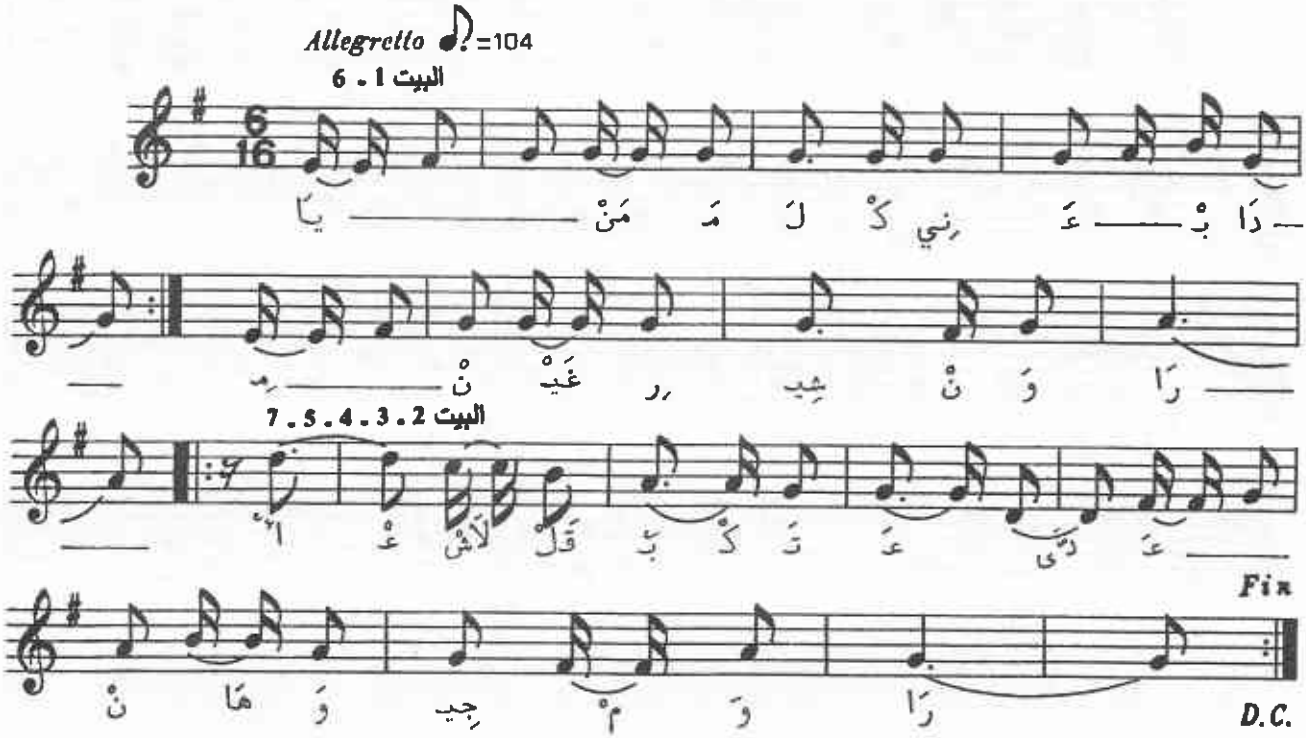


يا من ملكني عبدا

يَا مَـــنْ مَلَكْنِـــي عَبْدَا مِـــنْ غَيْـــرِ شِيـــنْ وَ رَا
أَعْلَاشْ قَلْبُـــــكْ تَعَدَّى عَنْ هَـــا وَ جِيـــمْ وَ رَا
عَذَّبْتَنِـــــي سِنِيـــنَا مِـــنْ تَا وَجِيـــمْ وَ نُونْ
وَزِدْتَنِـــــي فُتُـــونَا فِـــي الْقَلْبِ مِـــنْ عُيُونْ
خَلَّيْتَنِـــــي مَهِيـــنَا نَجْـــرَعْ كَـــاسَ الْمَنُونْ
وَ قَلْبِـــــي قَـــدْ تَقَدَّا مِـــنْ شِيـــنْ وَ فَا وَ رَا
أَعْلَاشْ قَلْبُـــــكْ تَعَدَّا عَـــنْ هَا وَ جِيـــمْ وَ رَا

* * *

- صنعة خالية من " الشغل" ، نوع النظم فيها زجل ، صاحبه مجهول .
- طبعها : مزموم .
- الدخول في ميزانها : من التك الثاني .

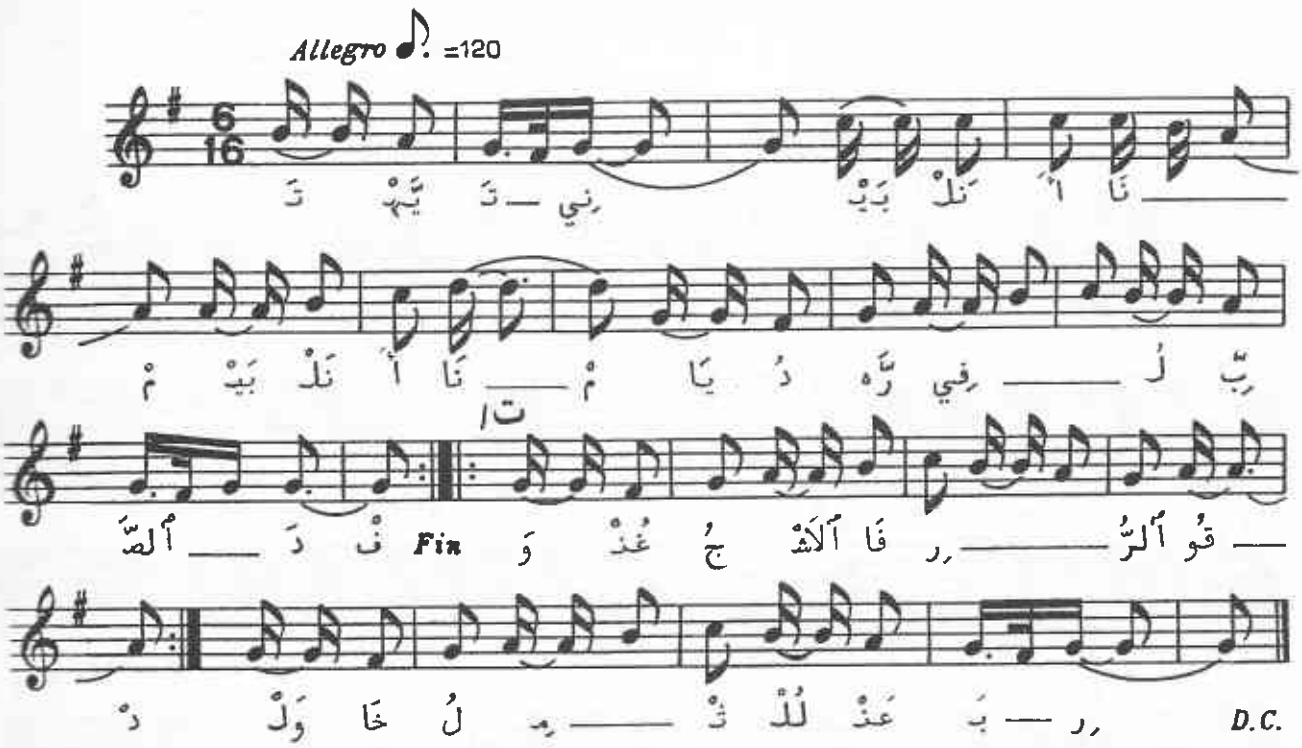


تيهتني بين الأنام

تَيَّهْتَنِـــــي بَيْـــــنَ ٱلْأَنَامْ يَا دُرَّةً فِـــي لُـــبِّ ٱلصَّدَفْ
دَعَـــوْتَ قَلْبِـــي ٱلْمُسْتَهَامْ لِمَسْجِـــدِ ٱلْحُـــبِّ ٱعْتَكَفْ
سَقَيْتَنِـــــي كَأْسَ ٱلْغَـــرَامْ كَمَـــا سَقَـيْتَ مَـنْ سَلَفْ
وَغُنْجُ الأَشْفَارِ ٱلرُّقُودْ وَ ٱلْخَـالُ مِثْـلُ ٱلْعَنْبَرِ
وَ نُورْ ضِـــيَا ذَاكَ ٱلْجَبِينْ مِثْـــلُ ٱلْهِـــلَالِ ٱلنَّيِّرِ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل" ، نوع النظم فيها توشيح ، وزنه هزج ، صاحبه مجهول .
- طبعها : مزموم .
- الدخول في ميزانها : من التك الثاني .



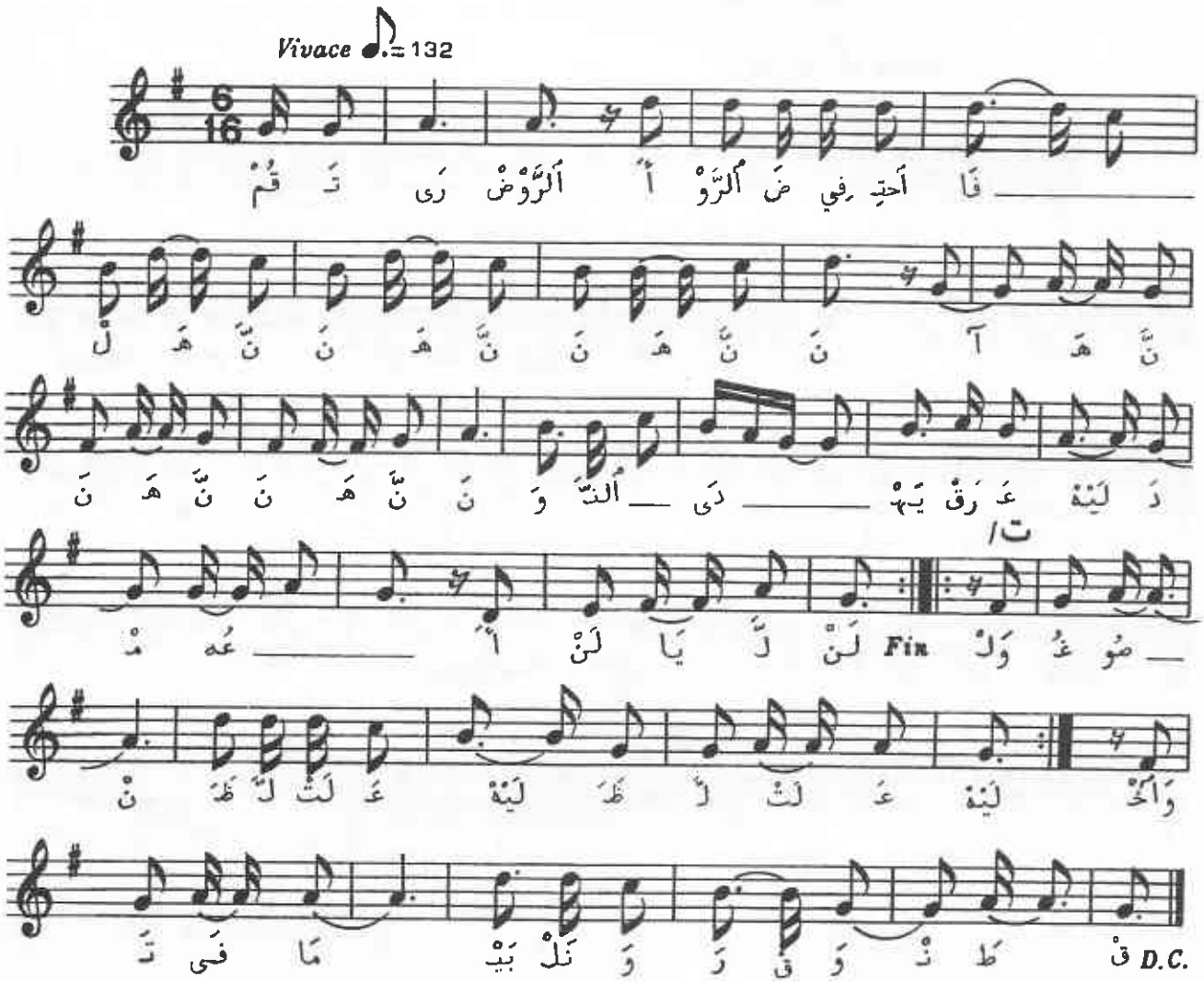
قم تر الروض

قُـــمْ تَرَ ٱلرَّوْضَ فِـــــي ٱحْتِفَالْ
اِحْمَـــــرَّ ٱلْوَرْدُ مِـــــنْ خَجَلْ
وَ ٱلْيَمَـــــامْ وَاقِفْ عَلَـــــى رَجَلْ
وَ ٱلْغُصُـــــونْ ظَلَّلَـــتْ عَلَيْهْ
دَابَ عَـــــادَ ٱلرِّيَـــــاضْ نَزِيهْ

وَ ٱلنَّـــــدَى يَهْـــرَقْ عَلَيْه دَمْعُه
لَمَّا حَصَـــلْ وَقْتُ ٱلسَّحَـــرْ جَمْعُه
يَشْتَهِـــــي كُلّ مَـــنْ حَضَرْ سَمْعُه
وَٱخْتَفَى مَا بَيْنَ ٱلْوَرَقْ وَ ٱنْطَقْ
ٱلَّذِي يَقُـــولْ لِـــــي تُبْ أَحْمَقْ

* * *

- صنعة تشتمل على " شغل" ، نوع النظم فيها زجل ، صاحبه مجهول .
- طبعها : مزموم .
- الدخول في ميزانها : من التك الثالث .

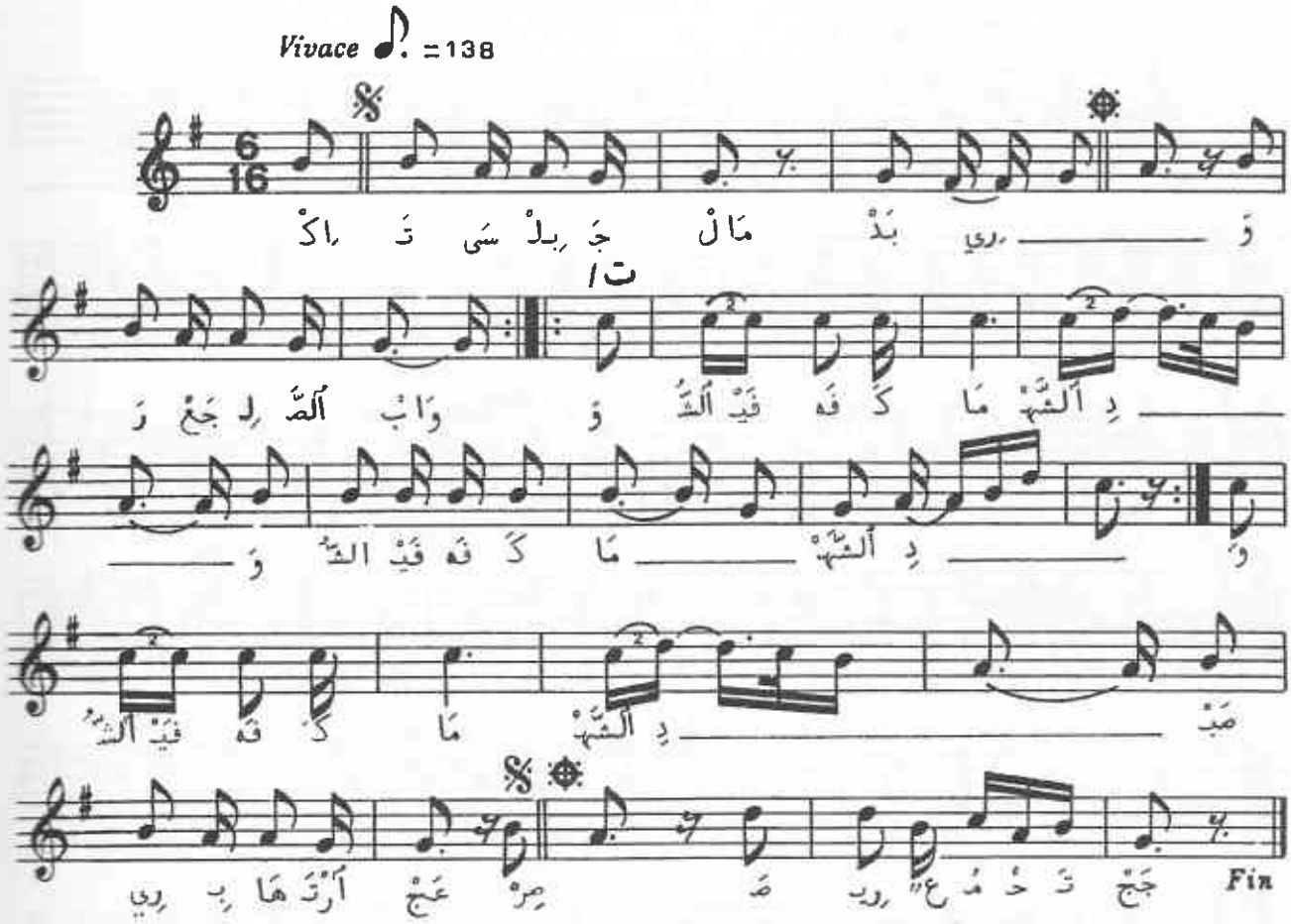


اكتسى بالجمال

اِكْتَسَـــى بِالْجَمَـــالْ بَدْرِي وَ رَجَـــــــعْ لِلصَّوَابْ
رِيَاضْ خَـــدِّهِ الْجَمْرِي تَحَلَّـــــــى بِالشَّرَابْ
وَ الْمُبَيْسَـــمْ كَمَـــا تَدْرِي لُؤْلُؤْ فِـــــــي رُضَابْ
وَ الشُّفَيْفَـة كَمَا الشَّهْدِ صَبْرِي مِنْهَا ارْتَعَجْ
صِرْتُ مَمْلُـــوكْ بِلاَ عَقْدِ صَرِيـــــــعْ مُحْتَجَجْ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل" ، نوع النظم فيها توشيح ، صاحبه مجهول .
- طبعها : مزموم .
- الدخول في ميزانها : من التك الأخير .

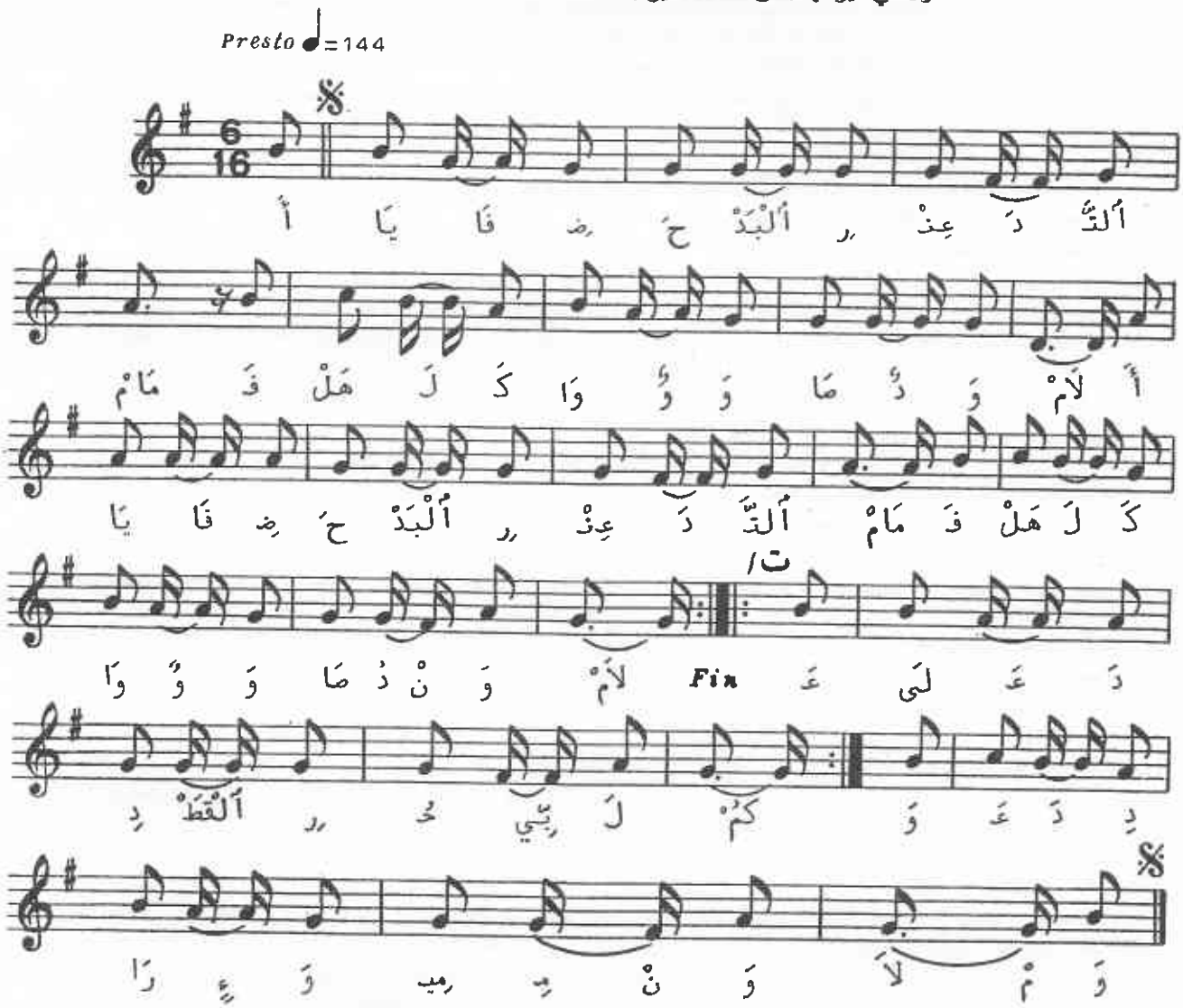


أيا فاضح البدر

أَيَا فَاضِحَ ٱلْبَدْرِ عِنْدَ ٱلتَّمَامْ ... فَهَلْ لَكَ وَاوٌ وَ صَادٌ وَ لَامْ
وَ هَلَّا عَطَفْتَ عَلَى عَاشِقٍ ... يَهِيمُ بِقَافٍ وَ بَاءٍ وَ لَامْ
تَمَلَّكْتَ قَلْبِي بِثَغْرٍ شَنِيبٍ ... فَرِيقُكَ عَيْنٌ وَ سِينٌ وَ لَامْ
عَلَى عَدَدِ ٱلْقَطْرِ حُبِّي لَكُمْ ... وَ عَدَدِ رَاءٍ وَ مِيمٍ وَ لَامْ
وَ هَلْ يَجْمَعَ ٱلدَّهْرُ مَا بَيْنَنَا ... فَيَنْضَمُّ شِينٌ وَ مِيمٌ وَ لَامْ

* * *

- صنعة خالية من " الشغل" ، نوع النظم فيها شعر من بحر المتقارب ، صاحبه مجهول .
- طبعها : مزموم .
- الدخول في ميزانها : من التك الأخير .



المصادر و المراجع المعتمدة

1) باللغة العربية:

(رُتبت الأسماء حسب الحروف الأبجدية و دون اعتبار الألف و اللام عندما تتصدرانها)

- ابريول (محمد): الموسيقى الأندلسية المغربية، نوبة غريبة الحسين - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - 1985.
- ابن بسام الشنتريني (أبو الحسن علي): الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة - تحقيق إحسان عباس - الدار العربية للكتاب (ليبيا - 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 الرايس - الدار البيضاء - 1981.
- ابن الخطيب (لسان الدين): الإحاطة في أخبار غرناطة - تحقيق عبد الله عنان - 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 بوبليداي - ملتديا - الدار البيضاء - 2005.
- ابن الدراج السبتي (محمد): الإمتاع و الانتفاع بمسألة سماع السماع - دراسة و إعداد محمد بن شقرون - مطبعة الأندلس - القنيطرة - تاريخ الطبع غير مذكور.
- ابن زيدان (عبد الرحمن): إتحاف أعلام الناس بجمال أخبار حاضرة مكناس - المطبعة الوطنية - الرباط - 1929 - 1933.
و له أيضا: العز و الصولة في معالم 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 الأندلسي أو المغربي (أحمد): المغرب في حلى المغرب - تحقيق شوقي ضيف - دار المعارف - القاهرة - 1953.
و له أيضا: المقتطف من أزاهر الطرف - تحقيق سيد حفني حسنين - الهيئة المصرية للكتاب - 1983.
- ابن سناء الملك (هبة الله): دار الطراز في عمل الموشحات - 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 شقرون (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.
و له أيضا: 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 القيسراني - كتاب السماع - تحقيق أبو الوفا المراغي تحت إشراف وزارة الأوقاف المصرية (المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي) - دار الشعب للصحافة و الطباعة و النشر - القاهرة - 1999.
- ابن المنجم (يحيى بن علي): رسالة ابن المنجم في الموسيقى و كشف رموز كتاب الأغاني - تحقيق و شرح و تعليق يوسف شوقي - دار الكتب و الوثائق القومية - القاهرة - 1976.
- ابن منصور (عبد الوهاب): قبائل المغرب - المطبعة الملكية - الرباط - 1388 هـ / 1968 م.
- إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة - ط. 4 - دار الثقافة - بيروت - 1975.
و له أيضا: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف و المرابطين - ط. 5 - دار الثقافة - بيروت - 1978.
- الأخضر (محمد): الحياة الأدبية في المغرب على عهد الدولة العلوية - دار الرشاد الحديثة - الدار البيضاء - 1977.
- اخليفة (مصطفى): الأجواق النسوية بمدينة تطوان - منشورات جمعية تطاون أسمير - مطبعة الخليج العربي - تطوان - 1423 هـ / 2003 م.
- إخوان 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 المعروف بالحايك - مطبعة الريف - الرباط -1977.
- بنموسى (عبد الفتاح): الإيقاعات الخمسة - مطبعة النصر - فاس - 1988.
- بنونة (مالك): كناش الحايك لأبي عبد الله محمد بن الحسين التطواني الأندلسي - 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.
- البوعصامي (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.
- التادلي (إبراهيم): أغاني السقا و مغاني الموسيقا - مخطوط رقم 109 د - الخزانة العامة - الرباط.
- التدلاوي (المفضل): إطلالة على النغم المغربي الأصيل - مطبعة الطوبريس - طنجة - 2000.
- التجيبي (أبو طاهر): المختار من شعر بشار و شرحه - مطبعة الاعتماد - القاهرة - 1934.

- التراث الموسيقي التونسي (نوبات المألوف المدونة بالكتابة الموسيقية) - وزارة الشؤون الثقافية - إدارة الموسيقى و الفنون الشعبية - 9 أسفار، بعضها لا يحمل تاريخ النشر.
- التمنارتي (عبد الرحمن): الفوائد الجمة في إسناد علوم الأمة - مخطوط رقم د 1420 - دار الوثائق - الرباط.
- التيفاشي (أحمد): متعة الأسماع في علم السماع - مقتطفات من هذا الكتاب تتعلق بأحوال الموسيقى في إفريقية و الأندلس نشرها محمد بن تاويت الطنجي في مجلة الأبحاث البيروتية - م 21 - دجنبر 1968.
- الجراري (عباس بن عبد الله): الزجل في المغرب، القصيدة - مطبعة الأمنية - الرباط - 1970.
و له أيضا: موشحات مغربية - مطبعة دار النشر المغربية - الدار البيضاء - 1973.
أثر الأندلس على أوربا في مجال النغم و الإيقاع - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - 1982.
- حتي (فيليب): تاريخ العرب - دار غندور للطباعة و النشر و التوزيع - بيروت - 1974.
- الحجوي (محمد المهدي): 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 الدلائية 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 بإفريقية التونسية - مكتبة المنار - تونس - 1965.
- الحفني (محمود أحمد): علوم الآلات الموسيقية - مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1987.
- الحلو (سليم): الموشحات الأندلسية، نشأتها و تطورها - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت - 1965.
- داود (محمد): تاريخ تطوان - 3 أجزاء - المطبعة المهدية - تطوان - 1379 هـ / 1959 م.
- الدلائي الرباطي (محمد بن العربي): فتح الأنوار في بيان ما يعين على مدح النبي المختار - مخطوط رقم 3285 د - الخزانة العامة - الرباط.
- الرايس (الحاج 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 أيضا: جل تر المعاني - مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء - 1997.
- الشكعة (مصطفى): الأدب الأندلسي، موضوعاته و فنونه - دار العلم للملايين - بيروت - 1975.
- الضعيف الرباطي (محمد): تاريخ الضعيف - تحقيق أحمد العماري - دار المأثورات - الرباط - 1986.
- ضيف (شوقي): الشعر و الغناء في المدينة و مكة لعصر بني أمية - الطبعة الثانية - دار الثقافة للطباعة و النشر و التوزيع - بيروت - 1967.
- العباس (بن ابراهيم السملالي 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 -): الأنيس المطرب فيمن لقيه مؤلفه من أدباء المغرب. المطبعة الحجرية - فاس - 1315 هـ / 1897 م.
- عيد (يوسف): التوشيح في الموشحات الأندلسية - دار الفكر اللبناني - بيروت - 1993.
- فؤاد رجائي و نديم الدرويش: من كنوزنا - مطبعة الشرق - حلب - 1374 هـ / 1955م.
- فارمر (هنري): تاريخ الموسيقى العربية - تعريب جرجس فتح الله المحامي - دار مكتبة الحياة - بيروت - 1972.
- الفاسي (عبد الرحمن بن عبد القادر): تحفة الأكابر بمناقب الشيخ عبد القادر - م. رقم ك 2330 - الخزانة العامة - الرباط.
له أيضا: الأقنوم في مبادئ العلوم - مخطوط رقم 15 ك - الخزانة العامة - الرباط.
- فروخ (عمر): تاريخ الأدب العربي - ط. 3 - دار العلم للملايين - بيروت - 1980.
- الفشتالي (عبد العزيز): مناهل الصفا في أخبار الملوك الشرفا - دراسة و تحقيق عبد الكريم كريم - مطبوعات وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية و الثقافة - المطبعة و المكتبة العصرية - الرباط - تاريخ الطبع غير مذكور.
- كتاب مؤتمر الموسيقى العربية (القاهرة 1932) - المطبعة الأميرية - 1933.
- كتاب المؤتمر الثاني للموسيقى العربية (فاس 8 - 18 أبريل 1969) - مطبعة دار أمل - طنجة - 1971.
- الكتاني (محمد بن جعفر): سلوة الأنفاس و محادثة الأكياس بمن أقبر من العلماء و الصلحاء بفاس - دار الثقافة - الدار البيضاء - 2004.
- كريّم (عبد الكريم): المغرب في عهد الدولة السعدية - شركة الطبع و النشر - الدار البيضاء - 1398 هـ / 1978 م.
- الكندي (أبو يوسف يعقوب): رسالة في خبر صناعة التأليف (تحقيق يوسف شوقي) - دار الكتب - القاهرة - 1969.
- كنون الحسني (عبد الله): النبوغ المغربي في الأدب العربي - الطبعة الأولى - جزءان - المطبعة المهدية - تطوان - 1938.
- امبيركو (المكي) - مجموع الأغاني الموسيقية الأندلسية المعروفة بالحايك - 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 العلمي - مطبعة الاستقامة - القاهرة - 1949.
- المقري (أبو العباس أحمد): نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب و ذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب - في 8 أجزاء - تحقيق د. إحسان عباس - مطبعة دار صادر - بيروت - 1968.

- المنجور (أحمد): روضة الآس العاطرة الأنفاس في ذكر من لقيته من أعلام الحضرتين مراكش و فاس - المطبعة الملكية - الرباط - 1964.
- المنوني (محمد): العلوم و الآداب و الفنون على عهد الموحدين - معهد مولاي الحسن - المطبعة المهدية - تطوان - 1950.
له أيضا: ورقات عن الحضارة المغربية في عصر بني مرين - مطابع الأطلس - الرباط - 1979.
- المهدي (صالح): إيقاعات الموسيقى العربية و أشكالها - منشورات بيت الحكمة - قرطاج - 1990.
له أيضا: 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.
له أيضا: زهر الأفنان في حديقة ابن الونان - المطبعة الحجرية - فاس - 1313 هـ / 1894 -1895 م.
- النشار (علي سامي) - ديوان أبي الحسن الششتري - مطبعة معارف الإسكندرية - 1960.
- الوراكلي (حسن): أبحاث أندلسية - المطابع المغربية 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

- مجلةالبحث 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 و الإسبانية

- 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 Gràficos, 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. 2ème èd. 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 16ème au 20ème 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 11ème 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 (Juliàn) : 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. 2ème 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

تقديم.....3

مقدمة 5

القسم الأول

الموسيقى الأندلسية، تاريخها، بنيتها

تمهيد 9

الباب الأول

الموسيقى الأندلسية: لمحة تاريخية

1 - الموسيقى الأندلسية في موطنها الأصلي..... 11

عوامل ازدهار الحياة الموسيقية في الأندلس - زرياب 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 العمراني - 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 الموحدي 32

الإطار العام السياسي و الاقتصادي و الثقافي - موقف الموحدين من الموسيقى - ازدهار الغناء الصوفي - تخفيف القيود 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 العم السياسي و الثقافي - الحياة الموسيقية - الشعراء الغنائيون: محمد بن زاكور، محمد البوعصامي، محمد بن الطيب العلمي، عبد الكريم بن زاكور، حمدون بن الحاج، شعراء الملحون - الباحثون في الموسيقى: عبد الرحمن الفاسي الفهري، محمد البوعصامي، أحمد بن العربي أحضري، 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 الطارئة 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 البريهي، محمد بن إدريس المطيري، الحاج عمر الجعيدي، محمد بن عمر الجعيدي، الحاج أحمد البزور التازي، مولاي أحمد

الشوق علمني السهر.....248
تيهتني بين الأنام.....249
لما بدا منك القبول.....251
أتاني من الخلد غزيل من الكوثر.....252
قلبي يخاف من الغرام.....253
بدائع الحسن فيه مفترقة.....254
إن الملوك.....255
يا صورة قمر في البشر.....256
و نشكر في ذا المقام.....257

ميزان البطايحي

توشية الميزان.....258
لام العذار.....259
أبشر بالهنا.....261
الله يا ربي.....262
هل تستعاد أيامنا بالخليج.....263
بالله يا طبيب الهوى.....267
بتنا.....270
قام من نعاسه.....272
عقارب الأصداغ.....273
مليح المحيا.....275
قلبي حصل 276
يا قلبي بشرى.....278
معاني الهوى.....280
امنع رقادي.....283
يا قلبي تصبر.....284
ما لذة الفرجة.....285
نهوى من الغزلان.....286
لولاك ما همت وجدا.....287
يا عجبي فيمن يكون يعشق.....288
احتكم في و خذني فرصة.....289
يا نديمي املا لي كاسي.....290
فاح البنفسج.....291
حبك يا أمير الملاح 292
نهوى الحاجب الأكحل.....293
صاحب مبسم.....294

ميزان الدرج

بح بالغرام.....296
فق يا نديم.....297
من ملك عقلي رهين.....298
قد زار من نهواه.....299
أمن لام لا تزد في اللوم كلام.....300
آه على ساعة.....301
يا سعد من اعطاه.....302
جميع من دخل.....303
يا مليح يا طلعة البدر.....304
قلبي يخاف من الغرام.....305
يا العاكفة في سماوي.....306

لو كان شوقي كيف دعاني دعاك.....307
إن وجدي كل يوم في ازدياد.....308
يا ضعيف الجفون.....309
غزال سما بالبها خلقة.....310
كل شيء له انتهاء و حد.....311
أفدي غزالا.....312
قلبي تمكن بالنظرا.....313
في وصفه الأسنى.....314
أكامل البها.....315

ميزان القدام

توشية الميزان.....316
الليل ليل عجيب.....317
أنا قد عيا صبري.....318
قلبي تراه يفرح.....319
كتمت المحبة سنين.....320
يا طلعة البدر (الصنعة و توشيتها).....321
و في وصالك.....325
فضحت بالمحيا.....326
نهوى من الغزلان ظبيا شرود.....327
الحب عساكره ابطال.....328
في عشقتي حار الطبيب.....330
يقولون في البستان للعين نزهة.....332
و مهفهف.....334
اللايم لا تلمني.....336
و لو أنني أمسيت في كل نعمة.....337
كل يوم يحرك الوجد قلبي.....339
يا من إذا أقبل.....340
توشية صنعة " آه من لوعة برت كبدي ".....341
آه من لوعة برت كبدي.....342
جاد علي برضاه.....344
توشية صنعة " أوحشت مذ غبت جميع الورى ".....345
أوحشت مذ غبت جميع الورى.....346
أيها السائل عن جرمي لديه.....347
سلوا تاج الملاح.....348
إمش يا رسول الحبيب (الصنعة و توشيتها).....349
توشية صنعة " يا مقابل خرجني عن حدي ".....351
يا مقابل خرجني عن حدي.....352
يا من ملكني عبدا.....353
تيهتني بين الأنام.....354
قم تر الروض في احتفال.....355
اكتسى بالجمال بدري.....356
أيا فاضح البدر عند التمام.....357

***

المصادر و المراجع (باللغة العربية).....359
المصادر و المراجع (باللغة االفرنسية و الإسبانية).....361
الفهرس.....363

مطبعة بني ازناسن

1430 هـ / 2009 م

يونس الشامي

♫ شغل عدة مهام تربوية و إدارية بوزارتي التربية الوطنية و الشؤون الثقافية، فقد عمل في الأولى مفتشا منسقا وطنيا للمواد الاجتماعية، ثم للتربية الموسيقية، إلى جانب إشرافه على البرنامج الوطني لدعم هذه المادة، كما عمل في الثانية مديرا للمعهد الوطني للموسيقى و رئيسا لقسم التعليم الموسيقي...

♫ عضو في المجمع العربي للموسيقى التابع لجامعة الدول العربية، و عضو في اللجنة الوطنية للثقافة، و اللجنة الوطنية للتقويم و المصادقة على الكتب المدرسية، و اللجنة الدائمة للبرامج بوزارة التربية الوطنية.

♫ حائز على وسام الاستحقاق الوطني من الدرجة الممتازة، 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 و المؤتمرات الموسيقية داخل الوطن و خارجه.
- ألف العديد من الكتب المدرسية في التاريخ و التربية الموسيقية.
- دون مجموع التراث الموسيقي الأندلسي بالكتابة الموسيقية و نشر منه حتى اليوم أربع نوبات، هي :

1 - نوبة رصد الديل وفق رواية و أداء الشيخ أحمد البزور التازي.

2 - نوبة رمل الماية وفق رواية و أداء الشيخ أحمد الزيتوني الصحراوي.

3 -نوبة العشاق وفق رواية و أداء الشيخ مولاي أحمد الوكيلي.

4 - نوبة الرصد وفق رواية و أداء الشيخ مولاي أحمد الوكيلي أيضا.

ثمن البيع للعموم
100 درهم